

STARLIGHT VATTANO

NEMESI-I GRAFIE ITINERANTI

EIKÓNES DI UNA TRENTO ALTRA

Con i contributi di:

Jorge Cruz Pinto, Evin Eriş, Alberto Grijalba Bengoetxea,
Ana M. Jiménez Jiménez, Paola Pettenella,
Lourdes Royo Naranjo, Claudia Sansò, Teresita Scalco

PVBLICA



PUBLICA

COMITATO SCIENTIFICO

Marcello Balbo
Dino Borri
Paolo Ceccarelli
Enrico Cicalò
Enrico Corti
Nicola Di Battista
Carolina Di Biase
Michele Di Sivo
Domenico D'Orsogna
Maria Linda Falcidieno
Francesca Fatta
Paolo Giandebiaggi
Elisabette Gola
Riccardo Gulli
Emiliano Ilardi
Francesco Indovina
Elena Ippoliti
Giuseppe Las Casas
Mario Losasso
Giovanni Maciocco
Vincenzo Melluso
Benedetto Meloni
Domenico Moccia
Giulio Mondini
Renato Morganti
Stefano Moroni
Stefano Musso
Zaida Muxi
Oriol Nel.lo
Joao Nunes
Gian Giacomo Ortu
Giancarlo Paba
Rossella Salerno
Enzo Scandurra
Silvano Tagliagambe

PUBLICA
SHARING KNOWLEDGE

STARLIGHT VATTANO

NEMESI-I GRAFIE ITINERANTI

EIKÓNES DI UN'ALTRA TRENTO

Con i contributi di:

Jorge Cruz Pinto, Evin Eriş, Alberto Grijalba Bengoetxea,
Ana M. Jiménez Jiménez, Lourdes Royo Naranjo,
Teresita Scalco, Paola Pettenella, Claudia Sansò

P V B L I C A

ISBN: 9788899586751

INCIPIT

STARLIGHT VATTANO
NEMESI-I GRAFIE ITINERANTI
EIKÓNES DI UN'ALTRA TRENTO

© PUBLICA, Alghero, 2026
ebook ISBN 978 88 99586 75 1
Pubblicazione e stampa Agosto 2026

PUBLICA
Dipartimento di Architettura, Urbanistica e Design
Università degli Studi di Sassari
WWW.PUBLICAPRESS.IT



INDICE

Su NEMESI	10
<i>Abby Cate, Mario Fernández Blanco, Nanda Gouvêa Russo Brigagão, Mateen Haider, Yang Haoyue, Cai Jiaxin, Geng Jiayi, Paula López Hernández, Helena Lores Perote, Ania Magnuszewska, Ana Maroto Jiménez, Ethan Sedres, Jagoda Solińska, Karine Ueta, Mona Von Hein</i>	
Introduduction	12
<i>Starlight Vattano</i>	
Visuality, imagery and graphic discourse. NEMESI_Another Trento	22
Making NEMESI. Activities and case studies	25
Four Issues. The working groups	33
Seven glances	39
<i>Starlight Vattano</i>	
Drawing as a Tool: Interventions in Architectural Heritage.	46
From Cognitive Drawing to Conceptual Design and Technical Drawing (San Pietro in Montorio)	
<i>Jorge Cruz Pinto, Ana M. Jiménez Jiménez</i>	

Reproduction of the Photography. The Interplay of Visuality and Fiction in Architectural Discourse <i>Evin Eriş</i>	80
Misunderstandings, Friends, and two Bridges. Italy / Spain <i>Alberto Grijalba Bengoetxea</i>	112
The 20th-Century Archive, architecture, the city of Trento: a documental selection from the Mart's collections <i>Paola Pettenella</i>	146
Drawing and urban art in the tourist city: interventions in Málaga's heritage <i>Lourdes Royo Naranjo</i>	186
Architectures for Modernity. Forms and Measures of the City of Trento <i>Claudia Sansò</i>	218
The beauty of hidden histories from Archivio Progetti collections. Representations of Trento <i>Teresita Scalco</i>	248
Graphic Outcomes <i>a cura di Starlight Vattano</i>	285
The Exhibition <i>a cura di Starlight Vattano</i>	323
Group Activities <i>a cura di Starlight Vattano</i>	341
Shooting Trento <i>a cura di Starlight Vattano</i> <i>photos by Evin Eriş</i>	355
The names	389

A mia sorella e ai miei genitori

SU NEMESI

La studenta

Studying in Italy opens up international career prospects for me and the **chance to connect with people** from different countries, which I greatly value.

I believe that living and learning in a multicultural setting would help me grow not only as a more skilled and informed architect, but also as a more sensitive, empathetic, and socially responsible human being.

Engaging with international peers, professors, and professionals would **broaden my worldview**, challenge my assumptions, and inspire **new ways of thinking about design and urban planning**.

I am especially drawn to the interdisciplinary nature of the project, integrating archival research, digital environments (VR/AR/MR), and exhibition design.

about NEMESI

The students

I am eager to contribute to and grow within this **interdisciplinary initiative** at the intersection of architecture, **digital storytelling**, and **immersive technologies**.

Considero que el programa NEMESI representa una oportunidad para profundizar en la **mezcla de la tecnología**, la **narrativa visual** y la experiencia inmersiva, enriqueciendo mi investigación en la inteligencia artificial y su **digitalización**.

I believe that the NEMESI Summer School will not only enhance my **technical and creative abilities** but also broaden my interdisciplinary perspective. I am particularly keen to explore how **digital technologies** can make **cultural heritage** more **accessible** and compelling to **broader audiences**.

introduzione

Immagini di memorie disegnate, narrazioni architettoniche, visualità restituite: NEMESI.

Sono queste alcune delle parole chiave di questo lavoro, che raccoglie riflessioni e attività sviluppate nell'ambito di una summer school internazionale dal titolo *NEMESI. Narration of Explorative Maps and virtual Experience of architectural Spaces. Imagine Trento*. NEMESI come culto dell'equilibrio e della misura, come ricerca dell'alterità nel suo opposto, oppure ancora nell'armonia delle sue possibilità declinatorie; NEMESI, quindi, come generazione di punti di vista e ricerca delle loro molteplicità per raccontare un percorso di luoghi, di momenti artistico-culturali, di personalità che hanno tessuto le architetture moderne e contemporanee della città Trento, a partire da alcuni dei progetti più significativi di Adalberto Libera, Angiolo Mazzoni, Sergio Musmeci, Gian Leo Salvotti De Bindis, Mario Botta, Renato Rizzi e Renzo Piano.

Il progetto di architettura e le sue immagini, l'orografia e la città, la traccia del fiume Adige e le preesistenze impiegati come momenti grafici nella narrazione delle diversità. Una ricerca di codici della rappresentazione che costruiscono un linguaggio visuale diversificato, in grado di contenere la complessità dei casi studio e di parametri adottati per comprendere le articolazioni storiche, così come le peculiarità artistico-architettoniche che hanno delineato l'immagine della città di Trento, come la percepiamo, con le sue caratteristiche spaziali e le sue rappresentazioni soggettive.

Le attività di digitalizzazione e valorizzazione del patrimonio architettonico, sviluppate nell'ambito delle due settimane della summer school, hanno restituito tracciati di immagini e racconti visuali a partire da 13 casi studio riferiti a un arco temporale che va dagli anni Trenta del Novecento fino al primo decennio

introduction

Images of drawn memories, architectural narratives, made visualities: NEMESI.

These are some of the key words of this work, which gathers reflections and activities developed within the framework of an international summer school entitled *NEMESI. Narration of Explorative Maps and Virtual Experience of Architectural Spaces. Imagine Trento*. NEMESI as a cult of balance and measure, as a search for alterity in its opposite, or in the harmony of its possible declinations. NEMESI as the generation of viewpoints and the exploration of their multiplicity in order to narrate a trajectory of places, artistic-cultural moments, and personalities that have woven the modern and contemporary architectures of the city of Trento, starting from some of the most significant projects by Adalberto Libera, Angiolo Mazzoni, Sergio Musmeci, Gian Leo Salvotti De Bindis, Mario Botta, Renato Rizzi, and Renzo Piano.

The architectural project and its images, the orography and the city, the trace of the river Adige and the pre-existing elements are employed as graphic moments in the narration of diversity. This constitutes a search for codes of representation capable of constructing a diversified visual language, able to encompass the complexity of the case studies and the parameters adopted to understand historical articulations, as well as the artistic and architectural peculiarities that have shaped the city of Trento's image as we perceive it, with its spatial characteristics and its subjective representations.

The activities of digitization and enhancement of the architectural heritage, developed over the two weeks of the summer school, have produced trajectories of images and visual narratives based on 13 case studies spanning a time frame from the 1930s to the first decade of the 2000s, intertwining design drawings, his-

degli anni Duemila, intrecciando i disegni di progetto, le fotografie storiche, le maquette conservate presso gli archivi realizzati dai progettisti di quell'architettura. Linguaggi e visualità molteplici che hanno trovato espressione attraverso mappature di percorsi e di luoghi: la narrazione che incontra il progetto, il Disegno che incontra la città. La Rappresentazione, nella sua accezione generale e declinata nella specificità del linguaggio architettonico, costituisce il carattere fondativo di NEMESI, quella dimensione che permette di muoversi nei meandri del pensiero progettuale, fatto di disegni veloci, di esitazioni, di schemi sintetici e immagini d'insieme; mappature di luoghi intese come accadimenti conoscitivi, analisi formali per l'interpretazione grafico-critica delle architetture, passaggi di scala come trasfigurazioni urbane, video-narrazioni come letture "amplificate" e "aumentate" dei luoghi, dal carattere analogico e digitale, formulate per ripensare a un confronto dinamico tra metodi e possibilità del progetto.

Gli "itinerari visuali" restituiti con gli occhi di NEMESI hanno intrecciato le ricerche presso gli archivi, i sopralluoghi *in situ*, i rilievi fotografici e le restituzioni fotogrammetriche, in una sintesi e complementarità delle tecniche e delle tecnologie con la volontà di ampliare la lettura, la conoscenza e la comunicazione del patrimonio architettonico della città di Trento conducendo un costante parallelismo con il patrimonio iconografico e documentale conservato presso gli archivi del *Mart – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto*. NEMESI ha trovato, nel dialogo con le istituzioni museali, negli archivi e in alcune aziende del territorio – come il *FabLab UniTrento* e *Level Up Trento* – la ricchezza grafica, comunicativa e tecnologica per la conoscenza e la promozione dell'esperienza visuale condotta.

Immagini di spazi e di architetture che hanno tracciato stratificazioni culturali per una comunicazione sempre più ampia e inclusiva, rivolgendosi a un'utenza eterogenea e coinvolta nella comprensione del paesaggio culturale che caratterizza l'architettura della città di Trento.

La natura interdisciplinare di NEMESI ha delineato – per immagini – le spazialità esperite attraversando le architetture selezionate come casi studio, restituite dalla lentezza dell'osservare e dell'interpretare, in un tempo sospeso – quello del disegno d'archivio – che ponendosi a cavallo tra le tecniche analogiche e quelle digitali si traduce nell'esperienza del patrimonio, nella lettura della sua memoria grafica e documentale.

torical photographs, and maquettes preserved in the archives created by the designers of those architectures. Multiple languages and visualities found expression through mappings of routes and places: narration meeting design, Drawing meeting the city. Representation, in its general sense and as articulated within the specificity of architectural language, constitutes the foundational character of NEMESI – that dimension which allows one to move through the meanders of design thinking, composed of quick sketches, hesitations, synthetic schemes, and overall images; mappings of places understood as cognitive events; formal analyses for the graphic-critical interpretation of architectures; shifts of scale as urban transfigurations; video narratives as “amplified” and “augmented” readings of places, both analog and digital in nature, formulated to rethink a dynamic comparison between methods and possibilities of design.

The “visual itineraries” restituted through the lens of NEMESI have intertwined archival research, *in situ* photographic surveys, and photogrammetric restitutions, in a synthesis and complementarity of techniques and technologies aimed at expanding the reading, knowledge, and communication of the architectural heritage of the city of Trento, while maintaining a constant parallel with the iconographic and documentary heritage preserved in the archives of the *Mart – Museum of Modern and Contemporary Art of Trento and Rovereto*. NEMESI found, in dialogue with museum institutions, archives, and local enterprises – such as *FabLab Uni-Trento* and *Level Up Trento* – the graphic, communicative, and technological richness necessary for the understanding and promotion of the visual experience undertaken.

Images of spaces and architectures have traced cultural stratifications toward an increasingly broad and inclusive communication, addressing a heterogeneous audience engaged in the understanding of the cultural landscape that characterizes the architecture of the city of Trento.

The interdisciplinary nature of NEMESI has delineated – through images – the experienced spatialities encountered while traversing the architectures chosen as case-study, restituted through the slowness of observation and interpretation, within a suspended time – that of archival drawing – which, positioned between analog and digital techniques, translates into the experience of heritage and the reading of its graphic and documentary memory.

Il dibattito, avviato a partire dalle lezioni frontali e articolato durante le attività laboratoriali dal corpo docente che ha preso parte alle due settimane di NEMESI [1], ha mirato a fornire sguardi trasversali e ibridi, proveniendo da diversi settori della cultura architettonica, del disegno, del progetto e dell'arte, contribuendo a definire un apparato teorico che ha unito la visione tridimensionale della plasticità architettonica a quella spaziale della configurazione urbana di Trento, mantenendo uno sguardo sul tema paesaggistico dei salti di scala e delle quinte montuose che caratterizzano i luoghi trentini: un'impronta verticale, metaforica e fisica, che riconosce identità e differenze dello spazio per ricondurre il ragionamento visuale all'equilibrio del significato grafico.

13 casi studio come tipologie del visualizzare, per riconoscere le qualità compositive del progetto, i valori percettivi della forma, le accezioni grafiche delle geometrie e gli schematismi insiti nella struttura configurativa. 13 casi studio per scomporre la forma dell'architettura nei suoi possibili significati spaziali.

In tal senso, la comprensione delle tecniche adottate dai progettisti, la "lettura" dei disegni da loro elaborati, le scelte compositive operate, hanno definito le strategie grafiche della summer school mirando a raccontare l'architettura a partire dai suoi significati originari. Le immagini costruite hanno attuato operazioni storiche: stratificare come sovrapporre, delimitare come ritagliare, incastrare come intersecare. Atti del progetto come blocchi di pietra che guardano al finito, alla forma completa, al volume configurato, giungendo a veri e propri modelli conoscitivi, ricostruiti ed esperibili, per la narrazione dell'architettura e delle possibilità spaziali.

NEMESI ha preso forma nel territorio del Disegno, della Rappresentazione, che implica l'interazione con i linguaggi molteplici del comunicare e del costruire l'immagine e del comprendere il progetto, attivando un dialogo tra passato e presente a partire dai processi di catalogazione e digitalizzazione del patrimonio culturale.

La natura dei diversi casi studio ha messo in campo questioni legate alla cronologia e alla configurazione dell'architettura, attivando una riflessione critica sui mezzi della restituzione e sulle tecniche di restituzione, per riconoscere, nella diversità, i significati storico-culturali della forma. In questo senso, anche le tecniche di rilevamento e i metodi di acquisizione sono state definite a partire dall'eterogeneità degli ambiti coinvolti: dalle acquisizioni fotogram-

The debate, initiated through lectures and further articulated during workshop activities by the faculty involved in the two weeks of NEMESI [1], aimed to provide transversal and hybrid perspectives, drawing from different fields of architectural culture, drawing, design, and art, contributing to the definition of a theoretical framework that combines the three-dimensional vision of architectural plasticity with the spatial vision of Trento's urban configuration, while maintaining attention to the landscape dimension of scale jumps and the mountainous backdrops that characterize the Trentino context: a vertical imprint, both metaphorical and physical, that recognizes identities and differences of space in order to bring visual reasoning back to the balance of graphic meaning.

13 case studies as typologies of visualization, to recognize the compositional qualities of design, the perceptual values of form, the graphic interpretations of geometries, and the schematizations inherent in configurative structures. 13 case studies to decompose architectural form into its possible spatial meanings.

In this sense, the understanding of the techniques adopted by designers, the "reading" of their drawings, and the compositional choices they made have defined the graphic strategies of the summer school, aiming to narrate architecture starting from its original meanings. The constructed images have enacted ahistorical operations: stratifying as superimposing, delimiting as cropping, interlocking as intersecting. Acts of design conceived as blocks of stone oriented toward completion, the finished form, the configured volume, culminating in actual cognitive models – reconstructed and experienceable – for the narration of architecture and its spatial possibilities.

NEMESI has taken shape within the domain of Drawing and Representation, implying interaction with the multiple languages of communication, image construction, and project comprehension, activating a dialogue between past and present through processes of cataloguing and digitization of cultural heritage.

The nature of the various case studies has brought forward issues related to chronology and architectural configuration, activating critical reflection on modes and techniques of restitution in order to recognize, within diversity, the historical-cultural meanings of form. In this sense, surveying techniques and acquisition methods were also defined based on the heterogeneity of the fields involved: from photogrammetric acquisitions to

metriche al disegno dal vero; dal collage al montaggio video; dallo scatto fotografico al render.

L'ampio spettro delle attività previste è stato declinato sulla base dei contesti di lavoro: il reperimento della documentazione in archivio, la generazione e la manipolazione di modelli da nuvole di punti o da rilievo diretto, la ricostruzione tridimensionale digitali per la stampa 3D, così come il taglio laser per la definizione di componenti architettoniche, prendendo ispirazione dai modelli dei particolari di facciata realizzati da Adalberto Libera per descrivere i suoi progetti.

Il percorso espositivo allestito a conclusione della summer school [2] ha messo a sistema supporti ed elaborazioni di natura diversa, dal ridisegno di alcuni dei progetti selezionati nell'ambito di NEMESI, alla campagna fotografica che racconta la città di Trento (di Evin Eriş); dai collage digitali e analogici all'impiego dell'IA; dalla fruizione in VR/AR, alla stampa dei casi studio. Una narrazione a diverse scale per restituire l'architettura con lenti diverse.

La stampa 3D ha arricchito la comprensione dell'architettura attraverso la qualità sensoriale del tatto e dell'osservazione a una scala manipolabile e osservabile nella sua totalità: modelli fisici smontabili che hanno reso più inclusive le modalità di fruizione del patrimonio.

Il dibattito culturale attivato con la classe internazionale di NEMESI è stato arricchito dal significativo e pregevole apporto dell'*Archivio del '900* del Mart che ha reso disponibile una parte dei suoi numerosi fondi documentari e librari aprendo a sguardi molteplici sia sull'arte che sull'architettura italiana del XX secolo. Attraverso i disegni e i modelli realizzati dai protagonisti dell'architettura novecentesca, l'*Archivio del '900* ha permesso di prendere visione e di consultare una parte del *corpus* iconografico relativo alla specificità dei casi studio approfonditi.

Un ulteriore contributo alla summer school ha visto il supporto da parte di due realtà del territorio trentino intervenute nei processi di progettazione e prototipazione dei modelli fisici e nella definizione della mostra conclusiva: *LevelUp Trento*, un laboratorio di comunicazione scientifica e di progettazione didattica che ha condotto, insieme allo studente le simulazioni in realtà immersiva e aumentata; *FabLab UniTrento*, che ha reso disponibili gli spazi e le macchine per la stampa 3D e il laser cutting.

Gli esiti elaborati nell'ambito di NEMESI sono stati raccontati con la mostra *Trento. Città Altra*, allestita nel cuore della città,

drawing from life; from collage to video editing; from photographic shots to renderings.

The broad spectrum of NEMESI activities was articulated according to the working contexts: archival research, the generation and manipulation of models from point clouds or direct surveys, digital three-dimensional reconstruction for 3D printing, as well as laser cutting for the definition of architectural components, taking inspiration from the physical models of façade details developed by Adalberto Libera to articulate and communicate his architectural projects.

The exhibition path set up at the conclusion of the summer school [2] systematized supports and outputs of different nature, from the redrawing of selected projects within NEMESI to the photographic campaign narrating the city of Trento (by Evin Eriş); from digital and analog collages to the use of AI; from VR/AR experiences to the case studies physical models. A multi-scalar narrative to tell about architecture through different lenses.

3D printing enriched the understanding of architecture through the sensory quality of touch and observation at a manipulable scale: disassemblable physical models that made modes of heritage fruition more inclusive.

The cultural debate activated with the international NEMESI class was enriched by the significant contribution of the *Archivio del '900* of Mart, which made available part of its extensive documentary and library collections, opening multiple perspectives on both art and Italian twentieth-century architecture. Through drawings and models produced by the protagonists of twentieth-century architecture, the *Archivio del '900* allowed consultation of part of the iconographic *corpus* related to the specific case studies examined.

A further contribution to the summer school came from two local entities in the Trentino area involved in the processes of design and prototyping of physical models and in the definition of the final exhibition: *LevelUp Trento*, a laboratory for scientific communication and educational design that conducted immersive and augmented reality simulations together with the students; and *FabLab UniTrento*, which provided spaces and machinery for 3D printing and laser cutting.

The outcomes developed within NEMESI were presented in the exhibition *Trento città Altra*, set up in the heart of the city at the conclusion of the two weeks of the summer school, systema-

a conclusione delle due settimane della summer school, mettendo a sistema percorsi e mappature sulle connessioni tra i casi studio e gli accadimenti architettonico-urbani considerati tra i più significativi della città.

NEMESI è diventata il racconto talvolta fotografico, talaltra plastico, delle architetture moderne e contemporanee trentine, filtrato dagli occhi di studentə stranierə – provenientə da otto Paesi diversi – che hanno guardato alla città di Trento per la prima volta, con la meraviglia scaturita dalle suggestioni di chi si muove in uno spazio senza alcuna percezione pregressa, e alla ricerca di immagini da decostruire e riformulare, a partire dal viaggio e dalle visualità dello spostamento.

NEMESI è forme ibridate di rappresentazione, un sistema sintattico che rimette al centro la dimensione emotiva ed esperienziale dell'architettura, quella che si conquista attraverso i simboli, le suggestioni e le possibilità narrative, secondo le formulazioni configurative e formali della città, che si capisce quando smettiamo di raccontarla sempre nello stesso modo.

La dimensione fisica dei supporti usati per il disegno tecnico, il formato e le scelte compositive adottate dagli architetti studiati hanno dato voce al patrimonio iconografico contenuto dentro i “cassetti” dell'archivio, istituire un dialogo, oggi sempre più necessario, tra la *Téchne* del secolo scorso e le attuali modalità di generazione dell'immagine. Operazioni latenti di un'ingente tensione alla smaterializzazione del virtuale che conducono a un interrogativo: come pensiamo le immagini?

In questa condizione di sospesa incertezza potremmo guardare all'immagine nell'epoca della sua riproducibilità “generativa”, adattando il concetto già espresso da Walter Benjamin – in termini artistici – alla contemporaneità.

Note

[1] Le docentə che hanno partecipato, su invito, alla summer school NEMESI sono le autorə dei contributi riportati in questa pubblicazione. I titoli delle loro lezioni sono stati riportati a conclusione del volume, unitamente alle loro affiliazioni.

[2] Il percorso espositivo allestito a conclusione della summer school è riportato nei capitoli *Graphic Outcomes* (p. 285) e *The Exhibition* (p. 323) di questo volume.

tizing routes and mappings of connections between the case studies and the architectural-urban events considered among the most significant in the city.

NEMESI became, at times, a photographic narrative, at others a plastic one, of Trentino's modern and contemporary architectures, filtered through the eyes of international students – from eight different countries – who observed the city of Trento for the first time, with the sense of wonder arising from those who move through a space without prior perception, in search of images to deconstruct and reformulate, beginning from travel and the visualities of movement.

NEMESI took the form of drawings from life, physical models, 3D prints, collages, and virtual reality experienced in both standard and immersive modes, with the aim of guiding the gaze toward new viewpoints while simultaneously bringing citizens closer to the city's valuable historical-architectural heritage.

The physical dimension of the media used for technical drawing, the formats, and the compositional choices adopted by the architects studied have given voice to the iconographic heritage contained within the “drawers” of the archive, establishing a dialogue – now increasingly urgent – between the *Téchne* of the last century and contemporary modes of image generation. Latent operations of a strong tendency toward the dematerialization of the virtual lead to a fundamental question: how do we think about images?

In this condition of suspended uncertainty, we might “look” at the image in the age of its ‘generative’ reproducibility, adapting the concept already expressed by Walter Benjamin – in artistic terms – to contemporary conditions.

Notes

[1] The lecturers invited to participate in the NEMESI summer school are the authors of the contributions included in this publication. The titles of their lectures are reported at the end of the volume, together with their affiliations.

[2] The exhibition path set up at the conclusion of the summer school is presented in the chapters *Graphic Outcomes* (p. 285) and *The Exhibition* (p. 323) of this volume.

**Visualità, immaginario e discorsi grafici.
NEMESI_un'altra Trento**

**Visuality, imagery and graphic discourse.
NEMESI_Another Trento**

Starlight Vattano

Università degli Studi di Trento

Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Meccanica

starlight.vttano@unitn.it



costruire NEMESI

Attività e casi studio

L'esperienza di NEMESI, rivolta allə studentə di laurea triennale e magistrale provenienti da percorsi di studi in Architettura, Design e Arti visive, è stata pensata non soltanto per esplorare le possibili immagini della città di Trento, come scenari futuribili che si fanno latenti di suggestioni progettuali, ma anche per comprendere più approfonditamente la realtà territoriale attraverso operazioni di interpretazione grafica e restituzione dello spazio architettonico e urbano.

La summer school ha tentato di attivare un processo di valorizzazione e divulgazione del patrimonio architettonico esistente che tenesse conto di forme innovative e partecipate di condivisione delle conoscenze, disponibili per più categorie di utenza (studiosə, specialistə, cittadinə, istituzioni culturali, associazioni artistiche).

Le attività svolte nel territorio trentino si sono soffermate su alcuni dei luoghi e delle architetture che caratterizzano la città di Trento con una serie di approfondimenti sul patrimonio architettonico, urbano e paesaggistico.

Nello specifico, NEMESI ha approfondito i seguenti aspetti:

1. la restituzione critico-analitica degli edifici pubblici di maggiore valore architettonico e urbano (moderno e contemporaneo) della città di Trento, a partire dai seguenti casi studio:

- Scuola elementare Raffaello Sanzio_A. Libera (1932-35)
- Palazzo della Regione_A. Libera-S. Musmeci (1954-65)
- Palazzo delle Assicurazioni INA_A. Libera (1938-43)
- Palazzo delle Poste_A. Mazzoni (1929-34)
- Stazione ferroviaria_A. Mazzoni (1936)
- Grand Hotel Trento_G. Lorenzi (1939-43)
- Edificio residenziale rosso e nero_G. L. Salvotti De Bindis (1971)
- Casa Monauni_G. L. Salvotti De Bindis (1978-79)

making NEMESI

Activities and case studies

The NEMESI experience, addressed to undergraduate and graduate students from programs in Architecture, Design, and Visual Arts, was conceived not only to explore the possible images of the city of Trento – as speculative scenarios imbued with latent design suggestions – but also to achieve a deeper understanding of the territorial context through processes of graphic interpretation and the representation of architectural and urban space.

The summer school sought to activate a process of enhancement and dissemination of the existing architectural heritage, taking into account innovative and participatory forms of knowledge sharing, accessible to diverse user groups (students, specialists, citizens, cultural institutions, and artistic associations).

The activities carried out in Trento focused on selected places and architectures that characterize the city, through a series of in-depth investigations into its architectural, urban, and landscape heritage.

More specifically, NEMESI addressed the following aspects:

1. The critical-analytical representation of public buildings of major architectural and urban significance (modern and contemporary) in the city of Trento, based on the following case studies:

- Raffaello Sanzio Primary School_A. Libera (1932–35)
- Regional Government Building_A. Libera, S. Musmeci (1954–65)
- INA Insurance Building_A. Libera (1938–43)
- Post Office Building_A. Mazzoni (1929–34)
- Railway Station – A. Mazzoni (1936)
- Grand Hotel Trento – G. Lorenzi (1939–43)
- Red and Black Residential Building_G. L. Salvotti De Bindis (1971)
- Casa Monauni – G. L. Salvotti De Bindis (1978–79)
- MART – Museum of Modern and Contemporary Art of Trento and Rovereto_M. Botta (2002)

- Mart - Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto_M. Botta (2002)
- Palazzetto dello sport di Trento_R. Rizzi (1984-2005)
- Sede della Facoltà di Giurisprudenza_M. Botta (2006)
- Palazzo Prodi_Ishimoto Architectural and Engineering (2012)
- Quartiere “Le Albere”_R. Piano (2013)

2. La definizione di una mappatura che raccontasse graficamente gli itinerari di studio percorsi durante le due settimane di NEMESI.

3. L'allestimento di una mostra conclusiva con il coinvolgimento degli enti locali, di esperti nazionali e internazionali, delle aziende del territorio e della cittadinanza.

Tenendo conto delle possibilità comunicative che un'immagine può avviare, gli esiti sviluppati durante le attività laboratoriali hanno rimarcato la duplice natura del Disegno, nella sua accezione più ampia di Rappresentazione del materiale e dell'immateriale. Pertanto, la classe di NEMESI ha lavorato sia in formato virtuale (galleria fotografica, panoramiche 360°, video, modelli digitali esplorabili); sia in formato fisico (plastici, stampe 3D, disegno dal vero, collage, fotomontaggi). La restituzione grafica è avvenuta attraverso l'impiego di tecniche e tecnologie, analogiche e digitali, con l'obiettivo di definire una comunicazione efficace dei casi studio approfonditi e della loro messa in relazione con gli spazi urbani e i percorsi tracciati.

Le due settimane sono state organizzate attraverso una fase analitica di ricognizione dello stato dell'arte, con sopralluoghi, consultazioni d'archivio e catalogazione del materiale raccolto; una fase configurativa, durante la quale si è discusso delle possibili rielaborazioni attraverso fotografie, fotomontaggi/collage, video e modelli fisici; così come una fase laboratoriale, conclusa con l'allestimento di una mostra che ha messo insieme mappature critiche, stampe 3D per la consultazione diretta dei modelli in scala ed esperienza virtuale, per raccontare suggestioni visuali di scenari futuribili. NEMESI si è articolata attraverso visite guidate alla città, al Mart e presso alcuni dei casi studio selezionati.

Le studentesse hanno potuto prendere contatto con le architetture moderne e contemporanee di Trento, restituite nei taccuini di viaggio, nei quali sono state schematizzate le stratificazioni storico-architettoniche e le percezioni sulla città esperite durante i primi sopralluoghi.

- Trento Sports Hall_R. Rizzi (1984–2005)
- Faculty of Law Building_M. Botta (2006)
- Palazzo Prodi_Ishimoto Architectural and Engineering (2012)
- “Le Albere” District_R. Piano (2013)

2. The development of a mapping framework capable of graphically narrating the study itineraries undertaken during the two weeks of NEMESI.

3. The set design of a final exhibition, involving local institutions, national and international experts, local enterprises, and the wider public.

Taking into account the communicative potential inherent in images, the outcomes developed during the workshop activities emphasized the dual nature of Drawing, understood in its broadest sense as the Representation of both the material and the immaterial. Accordingly, the NEMESI cohort worked in both virtual formats (photographic galleries, 360° panoramas, videos, and navigable digital models) and physical formats (architectural models, 3D prints, drawing from life, collage, and photomontage). Graphic representation was achieved through the use of both analog and digital techniques and technologies, with the aim of defining an effective communication of the selected case studies and their relationship with urban spaces and mapped routes.

The two-week program was structured into three main phases: an analytical phase, involving surveys, site visits, archival research, and cataloguing of collected materials; a configurative phase, during which possible reinterpretations were discussed through photography, photomontage/collage, video, and physical models; and a workshop phase, culminating in the installation of an exhibition that brought together critical mappings, 3D prints for direct consultation of scale models, and virtual experiences, in order to convey visual suggestions of speculative scenarios.

NEMESI unfolded through guided visits to the city, the MART, and several selected case-study sites. Students engaged directly with Trento’s modern and contemporary architecture, documenting their observations in travel notebooks, where historical-architectural stratifications and initial perceptions of the city were schematized.

The program included lectures featuring contributions from an international faculty, addressing topics ranging from Drawing

Le attività hanno riguardato lezioni frontali, comprendenti comunicazioni specialistiche da parte di una docenza internazionale che ha avviato la discussione su argomenti legati al Disegno come forma simbolica (Cruz Pinto, Jiménez Jiménez, p. 46) all'arte contemporanea negli spazi pubblici (Royo Naranjo, p. 186), dall'architettura razionalista in Italia e in Spagna (Grijalba Bengoetxea, p. 112), al rapporto tra architettura, fotografia e video (Eriş, p. 80), dalla bellezza urbana di russiana memoria (Sansò, p. 218) e al patrimonio grafico conservato presso gli archivi di architettura del Mart di Rovereto (Pettenella, p. 146) e dell'*Archivio Progetti Iuav* di Venezia (Scalco, p. 248).

Le campagne fotografiche hanno trovato espressione in un percorso inedito che ha raccontato i casi studio nel contesto trentino, evidenziando le relazioni visive tra gli spazi urbani, le architetture e gli elementi del dettaglio (Zannier, 1991; Basilico, 2007). Il disegno dal vero ha avviato il discorso sulla percezione e sulla misura del reale, sul ruolo dell'osservare per restituire (De Rubertis, 1994), dalla dimensione fisica a quella grafica (Ugo, 1994); in questo passaggio, dalla materia alla "grafite", la consultazione dei disegni d'archivio ha permesso di avviare un discorso sulle tecniche e sui metodi della rappresentazione, tra passato e presente, per inquadrare il passaggio dai metodi analogici (archivio fisico) a quelli digitali, mantenendo il focus sulla natura della rappresentazione (Maldonado, 1992). Questi momenti di riflessione teorica hanno definito uno spazio di dibattito laboratoriale, a partire dalla messa in discussione di quei diagrammi ed espedienti visivi che rappresentano vere e proprie "protesi cognitive" (Maldonado, 2005) per rendere immediata la comprensione di concetti complessi e rendere efficace e immediata la lettura degli sguardi di NEMESI su Trento.

I momenti di confronto con i gruppi di lavoro, avviati nella prima settimana della summer school (attraverso *pecha kucha* ed esposizione degli stati d'avanzamento dei gruppi), hanno avviato un dibattito sulla configurazione di una mappatura, a scala urbana, che evidenziasse l'imprescindibile rapporto dialettico tra realtà fisica e la sua rappresentazione. La prima scala di osservazione dei casi studio è stata quella della città, nella quale risiede l'identità della memoria collettiva, una memoria che la classe di NEMESI ha tentato di decodificare e restituire attraverso l'indagine visiva delle architetture moderne e contemporanee che la definiscono.

La seconda e ultima settimana è stata interamente dedicata all'elaborazione dei materiali grafici, digitali e analogici, alcuni dei quali rile-

as a symbolic form (Cruz Pinto, Jiménez Jiménez, p. 46) to contemporary art in public space (Royo Naranjo, p. 186), from rationalist architecture in Italy and Spain (Grijalba Bengoetxea, p. 112) to the relationship between architecture, photography, and video (Eriş, p. 74), from the notion of urban beauty rooted in the work of Aldo Rossi (Sansò, p. 218) to the graphic heritage preserved in architectural archives such as those of the MART of Rovereto (Pettenella, p. 146) and the Archivio Progetti IUAV (Scalco, p. 248).

Photographic campaigns found expression in an original itinerary narrating the case studies within the Trento's context, highlighting the visual relationships between urban spaces, architecture, and elements of detail (Zannier, 1991; Basilico, 2007). Drawing from life initiated a reflection on perception and the measurement of reality, as well as on the role of observation in representation (De Rubertis, 1994), moving from the physical dimension to the graphic one (Ugo, 1994). In this transition – from matter to “graphite” – the consultation of archival drawings enabled the development of a discourse on techniques and methods of representation, bridging past and present, and framing the shift from analog methods (the physical archive) to digital ones, while maintaining a focus on the nature of representation (Maldonado, 1992).

These theoretical reflections defined a space for workshop debate, grounded in the critical examination of diagrams and visual devices understood as true “cognitive prostheses” (Maldonado, 2005), and capable of facilitating the comprehension of complex concepts and enhancing the clarity and immediacy of visual communication.

Moments of discussion within working groups – initiated during the first week of the summer school through *pecha kucha* presentations and progress reviews – fostered a debate on the construction of an urban-scale mapping capable of highlighting the fundamental dialectic between physical reality and its representation. The first scale of observation of the case studies was that of the city itself, where the identity of collective memory resides – a memory that the NEMESI cohort sought to decode and reconstitute through the visual investigation of the modern and contemporary architectures that define it.

The second and final week was entirely dedicated to the development of graphic materials, both digital and analog: some collected during site surveys, others reconstructed virtually from the materials made available at the beginning of the program.

vati durante i sopralluoghi, altri ricostruiti virtualmente, a partire dal materiale reso disponibile all'avvio delle attività. Disegno dal vero, fotografia, scansioni laser e poi collage, fotomontaggi, maquettes, la rappresentazione di "immagini altre" per la città di Trento è stata filtrata da diversi metodi e da diverse tecniche della rappresentazione.

In questo contesto, le campagne fotografiche non agiscono come mera documentazione, ma come strumenti critici, trasformando lo sguardo sul territorio dell'architettura in un atto di conoscenza analitica e riconoscendo, nella fotografia, un'estensione della teoria stessa, capace di rivelare le stratificazioni storiche del progetto.

Il processo conoscitivo è stato articolato ulteriormente attraverso la pratica del disegno dal vero, avviando una riflessione profonda sulla percezione e sulla misura del reale che permette di vedere, di prefigurare, prima ancora di disegnare. Questa comprensione del presente è stata completata attraverso l'indagine sui materiali d'archivio, con uno studio dei disegni e dei modelli originali per ricostruire anche il discorso sull'evoluzione dei temi della rappresentazione, stabilendo un ponte metodologico tra passato e presente.

L'efficacia di tale apparato teorico è dipesa strettamente dalla scelta di specifici espedienti grafici. La chiarezza del segno e l'immediatezza della comunicazione visiva, temi cari a Franco Purini (2000) e Gualtiero Anceschi (1992), non sono semplici scelte estetiche, ma strategie cognitive fondamentali per rendere leggibili e comunicabili le complessità dell'immagine teorica e del progetto urbano.

Bibliografia

Anceschi, G. (1992). *L'oggetto della raffigurazione*. Milano: Etas.

Basilico, G. (2007). *Architetture, città, visioni: riflessioni sulla fotografia*. Andrea Lissoni (cur.). Milano: Bruno Mondadori.

De Rubertis, R. (1994). *Il disegno dell'architettura*. Roma: NIS (Nuova Italia Scientifica).

Maldonado, T. (1992). *Reale e virtuale*. Milano: Feltrinelli.

Maldonado, T. (2005). *Memoria e conoscenza: sulle tracce della mente che progetta*. Milano: Feltrinelli.

Massironi, M. (1989). *Vedere con il disegno: manuale di psicologia della grafica*. Padova: Muzzio.

Purini, F. (2000). *Comporre l'architettura*. Roma-Bari: Laterza.

Ugo, V. (1994). *Fondamenti della rappresentazione architettonica*. Bologna: Esculapio.

Zannier, I. (1991). *Architettura e fotografia*. Roma-Bari: Laterza.

Drawing from life, photography, laser scanning, collage, photomontage, and maquettes all contributed to the representation of “alternative images” of the city of Trento, filtered through diverse methods and techniques of representation.

In this context, photographic campaigns do not function merely as documentation but as critical tools, transforming the gaze upon the architectural landscape into an act of analytical knowledge, and recognizing photography as an extension of theory itself, capable of revealing the historical stratifications of the project.

The cognitive process was further articulated through the practice of drawing from life, fostering a deep reflection on perception and the measurement of reality that enables one to see and prefigure before drawing. This understanding of the present was complemented by the investigation of archival documentation, through the study of original drawings and models, in order to reconstruct the evolution of representational themes and establish a methodological bridge between past and present.

The effectiveness of this theoretical framework depended closely on the selection of specific graphic devices. The clarity of the line and the immediacy of visual communication – central themes in the work of Franco Purini (2000) and Gualtiero Anceschi (1992 – are not merely aesthetic choices, but fundamental cognitive strategies for rendering the complexities of theoretical imagery and urban design legible and communicable.

quattro temi

I gruppi di lavoro

La declinazione grafica dei temi proposti nell'ambito di NEMESI ha preso forma a partire dalla natura ibrida del Disegno: una tessitura di tecniche, interpretazioni ed esperienze dello spazio attraverso la sua dimensione fisica e percettiva.

Il telaio teorico delle riflessioni condotte durante la summer school si inserisce in un più ampio sfondo concettuale in cui il “vedere” non è un atto neutro, bensì una forma di costruzione della conoscenza. Ripercorrendo le riflessioni di John Berger in *Ways of Seeing* (1972), lo sguardo è sempre culturalmente mediato ed è ricondotto all'esperienza dello spazio attraverso l'architettura. In questo senso, l'articolazione tra lezioni, archivio e sopralluogo restituisce un modello pedagogico fondato sulla reciprocità tra osservazione e rappresentazione, in cui il disegno si configura al tempo stesso come strumento interpretativo e dispositivo progettuale.

NEMESI ha rintracciato i suoi temi fondanti nel rapporto tra la l'architettura e le immagini che produce, tra l'edificio e le sue traduzioni grafiche (disegni, fotografie, modelli) tra l'immagine finale e l'oggetto al quale si riferisce, sottolineando il ruolo dell'informazione visiva nelle possibili espressioni narrative del progetto di architettura.

Questa tensione si colloca all'interno del dibattito contemporaneo sul ruolo della rappresentazione, sospesa tra pratiche analogiche e digitali. Da un lato, il disegno come atto materiale e cognitivo, capace di costruire il significato attraverso il segno e il gesto, rimanda al suo valore nel tradurre e nel trasformare il progetto; dall'altro, l'impiego delle tecnologie digitali (tradizionali e generative) attivano una necessaria riflessione sul cambio di paradigma nei processi di costruzione dell'immagine. In continuità con questa prospettiva, NEMESI mira a riattivare il dibattito sul ruolo del Disegno come sintesi critica tra interpretazione e invenzione, mediata dagli strumenti della rappresentazione.

four issues

The working groups

The graphic articulation of the themes explored within NEM-ESI took shape from the hybrid nature of Drawing: a weaving of techniques, interpretations, and spatial experiences through its physical and perceptual dimension.

The theoretical framework underpinning the reflections developed during the summer school is situated within a broader conceptual background in which “seeing” is not a neutral act, but a form of knowledge construction. Revisiting the reflections of John Berger in *Ways of Seeing* (1972), vision is understood as always culturally mediated and intrinsically connected to the experience of space through architecture. In this sense, the articulation between lectures, archival research, and site visits outlines a pedagogical model grounded in the reciprocity between observation and representation, in which drawing operates simultaneously as an interpretative tool and a projective device.

NEMESI identified its foundational themes in the relationship between architecture and the images it produces, between the building and its graphic translations (drawings, photographs, models), and between the final image and the object to which it refers, emphasizing the role of visual information in the possible narrative expressions of architectural design.

This tension is situated within the contemporary debate on representation, suspended between analog and digital practices. On the one hand, drawing as a material and cognitive act – capable of constructing meaning through line and gesture – recalls its fundamental role in translating and transforming the architectural project; on the other, the use of digital technologies (both traditional and generative) prompts a necessary reflection on the paradigm shift in image production processes. Within this framework, NEMESI aims to reactivate the debate on the role of Drawing as a critical synthesis between interpretation and invention, mediated by the tools of representation.

Rappresentazione come un campo di tensione tra analogico e digitale: dal disegno dal vero, inteso come pratica lenta di osservazione e costruzione del sapere, ai modelli digitali e alle visualizzazioni immersive, concepite come sistemi complessi di gestione, simulazione e comunicazione del modello. Questa dualità non si presenta come opposizione, ma come condizione complementare, in cui le tecniche del disegno – tradizionali e contemporanee – concorrono a definire nuove modalità di comprensione e narrazione dell'oggetto architettonico.

L'interesse per l'esplorazione di approcci interdisciplinari e trasversali alla narrazione architettonica ha avviato ulteriori spunti di riflessione sulla sintesi tra ricerca d'archivio, tecnologie immersive e progettazione collaborativa di allestimenti temporanei. Tre aspetti di NEMESI definiscono, in tal senso, l'articolazione degli obiettivi:

1. Storytelling interdisciplinare: modalità di narrazione legate alla possibilità di lavorare con l'*Archivio del '900* del Mart, che ha fornito gli strumenti e l'apparato iconografico per comprendere e approfondire il discorso sulle tecniche, sulle accezioni del Disegno e sulla restituzione del progetto di architettura.

2. Tecnologie VR: implementazione di tecnologie per la simulazione virtuale negli ambienti AR/XR, per ampliare l'esperienza della narrazione attraverso la navigazione multiplatforma e migliorare le modalità di fruizione e conoscenza del patrimonio architettonico.

3. Progettazione collettiva: la presenza del *FabLab uniTrento* e di *LevelUp Trento* ha rappresentato un'occasione di coordinamento e implementazione delle tecniche e delle strategie comunicative a partire dalla mostra conclusiva che ha avviato un nuovo discorso sulla condivisione del materiale elaborato e sulla divulgazione di nuove conoscenze sul patrimonio urbano e architettonico della città.

I temi di NEMESI sono stati elaborati per tradurre i dati raccolti in visualizzazioni accessibili, manipolabili in tempo reale e interattivi, integrando il disegno d'archivio con gli ambienti digitali (VR/AR/MR). Ibridazioni grafiche che tengono conto della natura eterogenea degli strumenti e delle tecniche impiegati e che hanno trovato espressione nel progetto espositivo della mostra, pensata come spazio di divulgazione e comunicazione del patrimonio culturale e come spazio di dibattito per un'utenza diversificata.

NEMESI assume quindi la configurazione di un territorio culturale per la narrazione del progetto, una rete di argomenti e attività che attiva scambi ed esperienze internazionali sui temi della Rappresentazione e del patrimonio archivistico-architettonico, mettendo in dialogo competenze e strumenti per il ripensamento

Representation thus emerges as a field of tension between analog and digital: from drawing from life, understood as a slow practice of observation and knowledge construction, to digital models and immersive visualizations, conceived as complex systems for the management, simulation, and communication of spatial models. This duality does not manifest as opposition, but rather as a complementary condition, in which traditional and contemporary drawing techniques converge in defining new modes of understanding and narrating the architectural object.

The interest in exploring interdisciplinary and transversal approaches to architectural narration has generated further reflections on the synthesis between archival research, immersive technologies, and the collaborative design of temporary exhibitions. In this regard, three core aspects define the articulation of NEMESI's objectives:

1. Interdisciplinary storytelling: narrative modes connected to the possibility of working with the *Archivio del '900* of the Mart, which provided tools and iconographic material to investigate techniques, meanings of Drawing, and the representation of the architectural project.

2. VR technologies: implementation of virtual simulation technologies within AR/XR environments, aimed at expanding narrative experience through multi-platform navigation and enhancing modes of access to and knowledge of architectural heritage.

3. Collective design: the involvement of *FabLab UniTrento* and *LevelUp Trento* offered an opportunity to coordinate and implement techniques and communication strategies, particularly through the final exhibition, which initiated a renewed discourse on the sharing of produced materials and the dissemination of knowledge concerning the urban and architectural heritage of the city.

The themes of NEMESI were developed to translate collected data into accessible, real-time manipulable, and interactive visualizations, integrating archival drawings with digital environments (VR/AR/MR). These graphic hybridization, taking into account the heterogeneous nature of the tools and techniques employed, found expression in the exhibition project conceived as a space for the dissemination and communication of cultural heritage, engaging a diverse audience.

NEMESI thus assumes the configuration of a cultural field for the narration of the project: a network of themes and activities that fosters international exchanges and experiences on is-

delle immagini di città, degli spazi di movimento e dell'architettura dei luoghi, siano essi scenari utopici, grafie immaginarie o restituzioni reali. Questi temi sono stati individuati nei quattro gruppi di lavoro che hanno costituito l'ossatura portante della summer school e in particolare:

Gruppo 1. Mappatura e modello urbano: rappresentazione schematica e semplificata della città di Trento. Elaborazioni: identificazione dei casi studio; tracciamento dei rapporti visivi-urbani-percettivi fra i luoghi studiati e la Piazza del Duomo di Trento; rappresentazione degli edifici più significativi della città (musei, gallerie, palazzi storici, torri, chiese) che definiscono i percorsi di accesso alle architetture selezionate; studio dell'orografia della città; elaborazione di modelli virtuali e fisici che integrano le letture, urbane e architettoniche.

Gruppo 2. Disegno e modelli architettonici: approfondimento sui casi studio (*Making NEMESI*, p. 25). Elaborazioni: rappresentazione, bidimensionale e tridimensionale dei casi studio, ridisegno digitale per la realizzazione di tavole esplicative, con focus sull'architetto e sul rapporto edificio-città; realizzazione di due modelli – uno generale in scala 1:500 e uno di dettaglio, in scala 1:100 / 1:50 – per ciascun edificio, tramite stampa 3D.

Gruppo 3. Elaborazione video e realtà virtuale: narrazione dei casi studio in ambiente digitale interattivo. Elaborazioni: modelli virtuali per l'esperienza in realtà aumentata; collage digitali informativi, per l'ampliamento dell'esperienza AR e l'interazione con l'utenza esterna alla summer school; espressione grafica tridimensionale attraverso schizzi virtuali in VR, per la reinterpretazione degli spazi urbani e architettonici.

Gruppo 4. Allestimento della mostra e comunicazione: comunicare gli esiti. Elaborazioni: pannello di apertura dell'allestimento, *Trento. Città Altra*, con la descrizione delle aree tematiche individuate per orientare il movimento all'interno dello spazio espositivo; opuscolo pieghevole con una mappatura dei casi studio; "parete interattiva", uno spazio in cui contribuire a descrivere (da parte dell'utenza), attraverso disegni, riflessioni personali e percezioni sulla città e sulla sua architettura; flyer coordinati con il pannello d'apertura che mostrano i casi studio evidenziandone i segni architettonici più significativi; video che racconta le attività svolte durante le due settimane di NEMESI, con riprese dietro le quinte e brevi interviste in cui le partecipanti raccontano la propria esperienza, l'ambito di lavoro e gli apporti individuali all'interno del gruppo.

sues related to Representation and architectural-archival heritage, bringing together competencies and tools for rethinking images of the city, spaces of movement, and the architecture of places – whether utopian scenarios, imaginary graphic constructions, or real restitutions.

These themes were articulated through four working groups, which constituted the structural framework of the summer school:

Group 1. Urban mapping and model: schematic and simplified representation of the city of Trento. Outputs: identification of case studies; tracing of visual–urban–perceptual relationships between the selected sites and Piazza del Duomo; representation of the city’s most significant buildings (museums, galleries, historic palaces, towers, churches) defining access routes to the selected architectures; study of the city’s orography; development of both virtual and physical models integrating urban and architectural readings.

Group 2. Architectural drawing and models: in-depth analysis of the case studies (*Making NEMESI*, p. 25). Outputs: two-three-dimensional representation of the case studies; digital redrawing for the production of explanatory panels, with a focus on the architect and the building–city relationship; production of two models for each building – a general model at 1:500 scale and a detail model at 1:100 / 1:50 scale – through 3D printing.

Group 3. Video production and virtual reality: narration of the case studies within interactive digital environments. Outputs: virtual models for augmented reality experiences; informative digital collages to expand AR interaction and engage external audiences; three-dimensional graphic expression through virtual sketching in VR for the reinterpretation of urban and architectural spaces.

Group 4. Exhibition design and communication: communicating the outcomes. Outputs: opening panel of the exhibition, *Trento. Città Altra*, describing thematic areas to guide movement within the exhibition space; a foldable booklet including a mapping of case studies; an “interactive wall” allowing users to contribute drawings, reflections, and perceptions of the city and its architecture; flyers coordinated with the opening panel, highlighting the most significant architectural features of the case studies; a video documenting the two weeks of NEMESI, including behind-the-scenes footage and short interviews in which participants recount their experience, their field of work, and their individual contributions within the group.

Sette sguardi

Editoriale

La città e l'architettura non sono semplicemente oggetti da osservare: sono processi da leggere, interpretare e trasformare.

In queste temporalità dello sguardo, la Rappresentazione si fa chiave di lettura, emerge nella sua qualità di prassi generativa, luogo di interpretazione, di conoscenza e di senso. Che si tratti di fotografia, disegno, VR o collage, i mezzi visivi non descrivono la città: la attivano, la problematizzano, la rielaborano.

Il tessuto urbano, con la sua architettura, costituisce un testo aperto, la cui lettura non si limita alla superficie, ma si sviluppa nei segni, nelle stratificazioni, nei richiami della memoria e dell'immaginazione (Purini, 2005).

In questa prospettiva, la rappresentazione diventa un dispositivo teorico oltre che pratico: un ponte tra esperienza, simboli e progetto che si ricostruisce a partire dalle microstorie architettoniche annidate tra le pieghe della città, fino a definirne l'essenziale (Perec, 1997).

La scelta delle tecniche narrative, che prevedono la sovrapposizione di immagini e la manipolazione digitale, offre strumenti per esplorare proprio questi immaginari: luoghi dove fisico e simbolico si intrecciano, dove l'anacronistica dicotomia dei binomi come reale/immaginario, disegno/oggetto, *dóγμα*/interpretazione diventa molteplicità di punti di vista.

Il collage come la fotografia che, in queste riflessioni, non registra passivamente, ma diviene fabbrica di senso.

Il disegno rappresenta una pratica epistemologica: non semplice restituzione, ma costruzione di spazio, accompagnando il pensiero progettuale, traducendo la percezione in forma e l'immaginazione in paesaggio grafico. Rappresentare è sussurrare qualcosa che ancora non esiste, è costruire l'immagine diventando strumento di indagine e anticipazione.

Seven glances

Editorial

The city and architecture are not merely objects to be observed: they are processes to be read, interpreted, and transformed. Within these temporalities of perception, Representation becomes a key interpretative framework, emerging as a generative praxis – a site of interpretation, knowledge, and meaning. Whether through photography, drawing, VR, or collage, visual media do not simply describe the city: they activate it, problematize it, and rework it.

The urban fabric, together with its architecture, constitutes an open text whose reading does not stop at the surface but unfolds through signs, stratifications, and the echoes of memory and imagination (Purini, 2005).

From this perspective, representation becomes both a theoretical and practical device: a bridge between experience, symbols, and design, reconstructed through the micro-histories of architecture nested within the folds of the city, ultimately defining its essence (Perec, 1997).

The choice of narrative techniques – based on the superimposition of images and digital manipulation – provides tools to explore precisely these imaginaries: places where the physical and the symbolic intertwine, where the anachronistic dichotomies of binaries such as real/imaginary, drawing/object, *dógmatal*interpretation dissolve into a multiplicity of viewpoints.

Collage, like photography, in this context does not passively record reality but becomes a factory of meaning.

Drawing represents an epistemological practice: not a mere act of restitution, but a construction of space. It accompanies the design process, translating perception into form and imagination into a graphic landscape. To represent is to whisper something that does not yet exist; it is to construct an image that becomes a tool for investigation and anticipation.

Nel raccontare Trento per immagini, NEMESI ha individuato alcuni “accadimenti” urbani e architettonici, per comprendere la città attraverso gli oggetti che la pensano e la configurano (Salvotti De Bindis, 2021), a partire dai cassetti degli archivi che non contengono solo memorie, ma rivelano luoghi e relazioni, tra il disegno, la città e il progetto. Collage, schizzi, fotografie ed elementi eterogenei costituiscono un patrimonio vivo, di intenzioni grafiche capace di svelare dinamiche culturali e pratiche visuali.

Rappresentare la città e l’architettura, attraverso la lente del Disegno è quindi un processo interpretativo che organizza gli elementi e trasforma la realtà, declinandone la struttura e i significati, per orientare la comprensione del gesto progettuale, quindi, il processo di figurazione.

Non a caso Jung, citando Paul Klee, afferma “non si tratta soltanto di riprodurre ciò che si vede [...] si rende visibile ciò che viene segretamente percepito” (Jung, 1991, p. 263) ed è in questo atto che il disegno, il modello, la fotografia e il collage non producono una copia della materia urbana, ma una riflessione ricalibrata e riattualizzata delle pratiche e degli spazi.

I contributi raccolti in questo lavoro esplorano il ruolo centrale della rappresentazione, della memoria e del progetto di architettura dentro la città, offrendo punti di osservazione complementari che ibridano la fotografia, il disegno, il documento d’archivio e la realtà virtuale.

Evin Eriş apre il dibattito con un’analisi sulla trasformazione della fotografia architettonica nell’era digitale. Le immagini non sono più meri strumenti documentativi, ma diventano media attivi e interpretativi, capaci di ridefinire la percezione e la concezione degli spazi costruiti. L’uso diffuso di strumenti digitali sfuma i confini tra realtà e finzione, tra documentazione e costruzione artistica, mostrando come la riproduzione visiva partecipi alla produzione di conoscenza architettonica. La Villa Savoye di Le Corbusier emerge come paradigma di questo processo, simbolo di come l’immagine possa amplificare e trasformare il significato dell’architettura nel tempo (Eriş, p. 80).

In parallelo, Alberto Grijalba Bengoetxea ricostruisce le connessioni e le tensioni tra la produzione architettonica italiana e quella spagnola tra gli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento, evidenziando come la ricezione internazionale delle proposte italiane – dai contesti espositivi del RIBA e del MoMA alle riviste *Domus* e *Casabella* – abbia plasmato il discorso critico e la memoria storica

In narrating Trento through images, NEMESI has identified a series of urban and architectural “events” in order to understand the city through the objects that conceive and configure it (Salvotti De Bindis, 2021). This process begins from the drawers of archives, which do not merely contain memories but reveal places and relationships between drawing, city, and project. Collages, sketches, photographs, and heterogeneous elements form a living heritage of graphic intentions capable of unveiling cultural dynamics and visual practices.

Representing the city and architecture through the lens of Drawing thus becomes an interpretative process that organizes elements and transforms reality, articulating its structure and meanings to orient the understanding of the design act – hence, the process of figuration.

Not coincidentally, Jung, citing Paul Klee, states: “it is not only a matter of reproducing what is seen [...] but of making visible what is secretly perceived” (Jung, 1991, p. 263). It is in this act that drawing, models, photography, and collage do not produce a copy of urban matter, but rather a recalibrated and recontextualized reflection on practices and spaces.

The contributions collected in this work explore the central role of representation, memory, and architectural design within the city, offering complementary perspectives that hybridize photography, drawing, archival documents, and virtual reality.

Evin Eriş opens the discussion with an analysis of the transformation of architectural photography in the digital age. Images are no longer mere documentary tools but become active and interpretative media, capable of redefining the perception and conception of built spaces. The widespread use of digital tools blurs the boundaries between reality and fiction, between documentation and artistic construction, demonstrating how visual reproduction participates in the production of architectural knowledge. Le Corbusier’s Villa Savoye emerges as a paradigm of this process, symbolizing how imagery can amplify and transform the meaning of architecture over time (Eriş, p. 80).

In parallel, Alberto Grijalba Bengoetxea reconstructs the connections and tensions between Italian and Spanish architectural production between the 1940s and 1950s, highlighting how the international reception of Italian proposals – from exhibition contexts such as the RIBA and MoMA to journals such as *Domus* and *Casabella* – has shaped critical discourse and the historical memory of contem-

dell'architettura contemporanea. La rielaborazione storica diventa così uno strumento per comprendere il dialogo tra innovazione formale, tradizione e contesto culturale (Grijalba Bengoetxea, p. 112).

Ana M. Jiménez Jiménez e Jorge Cruz Pinto, muovendosi dal disegno come “forma simbolica”, ne sottolineano il ruolo epistemologico e operativo sia nella progettazione architettonica che in quella urbana. Attraverso l'analisi di opere storiche e contemporanee, il Disegno emerge come ponte tra immaginazione e costruzione, trasformando l'assenza in presenza e anticipando la qualità spaziale ed esperienziale degli interventi. La proposta per la *Real Academia de España* a Roma mostra come la continuità tra schizzi concettuali, disegni tecnici e render digitali possa mediare tra conoscenza storica e la proiezione futura (Jiménez Jiménez e Jorge Cruz Pinto, p. 46).

La dimensione archivistica è approfondita nei contributi di Paola Pettenella (p. 146) e Teresita Scalco (p. 248), che evidenziano il ruolo degli archivi e dei centri di ricerca come strumenti dinamici di conoscenza. Dall'*Archivio del '900* (presso il Mart – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto), alla raccolta dell'*Archivio Progetti IUAV* (presso l'Università Iuav di Venezia), la consultazione di fondi documentari e grafici rivela la complessità del processo progettuale e la trasformazione delle pratiche rappresentative tra XX e XXI secolo. La documentazione diventa così spazio di sperimentazione e riflessione, in cui il materiale d'archivio collega memoria, formazione e innovazione progettuale.

Lourdes Royo Naranjo e Claudia Sansò, con i loro contributi, portano lo sguardo sul contesto urbano e la città storica, rispettivamente tramite interventi artistici e riflessioni sulla bellezza urbana. La città di Málaga si trasforma in un museo a cielo aperto attraverso opere pubbliche e installazioni artistiche (Royo Naranjo, p. 186), mentre il caso di Trento mostra come architettura e urbanistica possano mediare tra memoria, paesaggio e modernità, dando vita a forme urbane riconoscibili e armoniose. L'analisi di figure come Adalberto Libera e Renato Rizzi conferma la necessità di un progetto architettonico capace di equilibrare innovazione e continuità, funzione e significato urbano (Sansò, p. 218).

Infine, la combinazione di fotografia, disegno, archivio e intervento urbano evidenzia una costante nel pensiero architettonico contemporaneo: la Rappresentazione non è mai neutrale, ma un processo deliberato e teoricamente fondato, capace di generare conoscenza, stimolare la riflessione critica e trasformare il rapporto tra immagine, memoria e spazio costruito.

porary architecture. Historical reinterpretation thus becomes a tool for understanding the dialogue between formal innovation, tradition, and cultural context (Grijalba Bengoetxea, p. 112).

Ana M. Jiménez Jiménez and Jorge Cruz Pinto, starting from drawing as a 'symbolic form' emphasize its epistemological and operational role in both architectural and urban design. Through the analysis of historical and contemporary works, Drawing emerges as a bridge between imagination and construction, transforming absence into presence and anticipating the spatial and experiential qualities of interventions. The proposal for the *Real Academia de España* in Rome demonstrates how continuity between conceptual sketches, technical drawings, and digital renderings can mediate between historical knowledge and future projection (Jiménez Jiménez and Jorge Cruz Pinto, p. 46).

The archival dimension is explored in the contributions of Paola Pettenella (p. 146) and Teresita Scalco (p. 248), who highlight the role of archives and research centers as dynamic tools of knowledge. From the *Archivio del '900* (at the Mart – Museum of Modern and Contemporary Art of Trento and Rovereto) to the collections of the *Archivio Progetti IUAV* (at the Università Iuav di Venezia), the consultation of documentary and graphic fonds reveals the complexity of the design process and the transformation of representational practices between the 20th and 21st centuries. Documentation thus becomes a space for experimentation and reflection, in which archival material connects memory, education, and design innovation.

Lourdes Royo Naranjo and Claudia Sansò, through their contributions, shift the focus to the urban context and the historic city, respectively through artistic interventions and reflections on urban beauty. The city of Málaga is transformed into an open-air museum through public artworks and installations (Royo Naranjo, p. 186), while the case of Trento demonstrates how architecture and urban planning can mediate between memory, landscape, and modernity, giving rise to recognizable and harmonious urban forms. The analysis of figures such as Adalberto Libera and Renato Rizzi confirms the necessity of an architectural project capable of balancing innovation and continuity, function and urban meaning (Sansò, p. 218).

Finally, the combination of photography, drawing, archives, and urban intervention highlights a constant in contemporary architectural thought: Representation is never neutral, but a delib-

Le pratiche analizzate mostrano come, attraverso strumenti e media diversi, l'architettura continui a costruire significati, identità ed esperienza nello e dello spazio sia urbano che culturale.

Le sette "immagini" a seguire raccontano sette sguardi attraverso i quali le autorə dei sette contributi, che completano questo volume, articolano una panoramica su come l'architettura contemporanea e le sue rappresentazioni possibili prenda forma tra immaginazione, memoria, rappresentazione e azione grafica, confermando il ruolo fondamentale dell'immagine nella formulazione della conoscenza e nella percezione del costruito.

Bibliografia

Jung, C. G. (1991). *L'uomo e i suoi simboli*. Milano: Tascabili Editori Associati.

Perec, G. (1997). *Species of spaces and other pieces* (J. Sturrock, Trans.). London: Penguin Classics.

Purini, F. (2005). *La città uguale: Scritti sulla città e il progetto urbano* (M. Petranzan & G. Neri, a cura di). Padova: Il Poligrafo. (concetto della città come testo aperto).

Salvotti De Bindis, G. L. (2021). "Fra progetto e utopia". In MART – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (a cura di), *Gian Leo Salvotti de Bindis. Fra progetto e utopia* (catalogo della mostra). Rovereto: MART.

Ugo, V. (1990). *I luoghi di Dedalo: elementi teorici dell'architettura*. Bari: Laterza.

Ugo, V. (2004). *Fondamenti della rappresentazione architettonica*. Bari: Laterza.

erate and theoretically grounded process, capable of generating knowledge, stimulating critical reflection, and transforming the relationship between image, memory, and built space.

The practices analyzed demonstrate how, through different tools and media, architecture continues to construct meanings, identities, and experiences both within and of urban and cultural space.

The seven ‘images’ that follow present seven perspectives through which the authors of the contributions, completing this volume, articulate an overview of how contemporary architecture – and its possible representations – takes shape between imagination, memory, representation, and graphic action, confirming the fundamental role of the image in the formulation of knowledge and in the perception of the built environment.

El dibujo como instrumento: intervenciones en el patrimonio arquitectónico. Del Dibujo Cognitivo al Diseño Conceptual y Dibujo Técnico (San Pietro in Montorio)

Drawing as a Tool: Interventions in Architectural Heritage. From Cognitive Drawing to Conceptual Design and Technical Drawing (San Pietro in Montorio)

Jorge Cruz Pinto

University of Lisbon
Department of Architectural Projects
jorge@cruzpinto.com

Ana M. Jiménez Jiménez

University of Seville
Department of Design Engineering
ajimenez4@us.es



MELENCOLIA I

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Dibujo
Proceso de Proyecto
Dibujo Conceptual
Espacio-Límite
Patrimonio

Drawing
Design Process
Conceptual Drawing
Limit-Space
Heritage

Este artículo examina el dibujo como un instrumento epistemológico, cognitivo y operativo central en el diseño arquitectónico y urbano, interpretándolo como una “forma simbólica” en el sentido propuesto por Ernst Cassirer. La reflexión se inicia con una interpretación de Melencolia I de Albrecht Dürer como alegoría de la fase inaugural del proceso creativo, donde un estado de suspensión y aparente apatía refleja la complejidad e indeterminación del acto proyectual.

En este marco, el dibujo se entiende como una práctica mediadora que transforma la ausencia en presencia, articulando la imaginación con la materialización. El estudio rastrea los orígenes del dibujo desde perspectivas tanto mitológicas como lingüísticas. La leyenda de Dibutades ejemplifica el dibujo como un acto de re-presentación, que preserva lo ausente mediante el trazo, mientras que la evolución de términos como *disegno*, *dibujo* y *dessin*, derivados del latín *signum* y *designare*, pone de relieve su doble significado como diseño conceptual e inscripción gráfica.

Desde esta perspectiva, el dibujo se articula en tres modos complementarios: el Dibujo Cognitivo, que traduce la percepción visual en representación gráfica; el Dibujo Conceptual, que proyecta ideas imaginadas en formas preliminares mediante el acto anticipatorio del proyecto; y el Dibujo Técnico, que racionaliza y sistematiza el proyecto en representaciones precisas y codificadas para su construcción. Estos modos corresponden a etapas sucesivas del proceso de diseño – cognición, concepción, expresión, racionalización y presentación—e implican tanto dimensiones intuitivas como analíticas del

This article examines drawing as a central epistemological, cognitive, and operative instrument in architectural and urban design, interpreting it as a “symbolic form” in the sense proposed by Ernst Cassirer. The discussion opens with an interpretation of Albrecht Dürer’s Melencolia I as an allegory of the inaugural phase of the creative process, where a state of suspension and apparent apathy reflects the complexity and indeterminacy of the projective act.

Within this framework, drawing is understood as a mediating practice that transforms absence into presence, bridging imagination and material realization. The study traces the origins of drawing through both mythological and linguistic perspectives. The legend of Dibutades exemplifies drawing as an act of re-presentation, preserving the absent through the traced line, while the evolution of terms such as *disegno*, *dibujo*, and *dessin*, derived from the Latin *signum* and *designare*, highlights its dual meaning as both conceptual design and graphic inscription.

From this perspective, drawing is articulated in three complementary modes: Cognitive Drawing, which translates visual perception into graphic representation; Conceptual Drawing, which projects imagined ideas into preliminary forms through the anticipatory act of design; and Technical Drawing, which rationalizes and systematizes the project into precise, codified representations for construction. These modes correspond to successive stages of the design process – cognition, conception, expression, rationalization, and presentation – en-

pensamiento. El artículo desarrolla además el concepto de “Espacio-Límite”, proponiendo una comprensión estratificada del espacio arquitectónico estructurada en niveles de “apariencia”, “emergencia”, “latencia” y “el vacío” como condición preontológica. En este sentido, el dibujo no se limita a representar el espacio, sino que construye sus límites y anticipa sus cualidades experienciales y simbólicas. A través del análisis de las tradiciones gráficas de Roma, el estudio pone de relieve la doble naturaleza analítica y especulativa del dibujo.

El contraste entre las representaciones cartográficas precisas de Giovanni Battista Nolli y las visiones imaginarias de Giovanni Battista Piranesi ilustra la coexistencia entre el rigor métrico y la interpretación poética. Esta dualidad se explora además en el caso de San Pietro in Montorio, cuya amplia genealogía gráfica demuestra el dibujo como un archivo acumulativo de conocimiento, fundamental para la comprensión, conservación y transformación del patrimonio arquitectónico.

El artículo concluye con una propuesta contemporánea de rehabilitación y ampliación de la Real Academia de España en Roma, guiada por el concepto “Sueña el agua peregrina”. En este contexto, el dibujo opera como un medio continuo – desde los bocetos conceptuales hasta la documentación técnica y las representaciones digitales – que vincula el conocimiento histórico con la proyección futura. En última instancia, se sostiene que el dibujo trasciende la representación para convertirse en una forma de producción de conocimiento y en una interfaz crítica entre análisis y proyecto en la práctica arquitectónica.

gaging both intuitive and analytical dimensions of thought. The article further develops the concept of ‘Space-Limit’ (Espaço-Limite), proposing a layered understanding of architectural space structured through ‘appearance’, ‘emergence’, ‘latency’, and ‘the void’ as a pre-ontological condition. In this sense, drawing does not merely represent space but actively constructs its limits and anticipates its experiential and symbolic qualities. Through the analysis of Rome’s graphic traditions, the study highlights the dual analytical and speculative nature of drawing.

The contrast between Giovanni Battista Nolli’s precise cartographic representations and Giovanni Battista Piranesi’s visionary imagery illustrates the coexistence of metric rigor and poetic interpretation. This duality is further explored in the case of San Pietro in Montorio, whose extensive graphic genealogy demonstrates drawing as a cumulative archive of knowledge, essential for understanding, preserving, and transforming architectural heritage.

The article concludes with a contemporary proposal for the rehabilitation and expansion of the Royal Spanish Academy in Rome, guided by the concept “Sueña el agua peregrina.” Here, drawing operates as a continuous medium – from conceptual sketches to technical documentation and digital renderings – linking historical knowledge with future projection. Ultimately, the study argues that drawing transcends representation to become a form of knowledge production and a critical interface between analysis and design in architectural practice.

1. Enfoque Teórico

La célebre estampa *Melancolía I*, de Albrecht Dürer, puede ser interpretada como paradigma de la fase inaugural del proceso creativo, revelando una cierta apatía en el rostro de la musa alada, quizás vinculada a la falta de inspiración inicial.

A pesar de hallarse rodeada de instrumentos de concepción (compás y escuadra), de construcción (martillo, serrucho), de conocimiento teórico (libro), de arquetipos geométricos (esfera y cubo truncado) y de elementos simbólicos (cuadrados mágicos, reloj de arena y libra), la escena evoca la complejidad del acto proyectual, cuya naturaleza se manifiesta profundamente asociada al dibujo. Entendemos el dibujo como una *forma simbólica*, en el sentido propuesto por Ernst Cassirer.

Esta concepción nos lleva a explorar tanto sus orígenes míticos como lingüísticos. Desde la mitología, recordamos la leyenda de Dibutades, la joven corintia que delineó en la pared la silueta de la sombra de su amado, con el fin de preservar su imagen durante la ausencia: es decir, re-presentó al ausente, lo hizo presente por medio del trazo.

Desde el plano lingüístico, en las lenguas latinas, los términos *Disegno* (italiano), *Dibujo* (español), y *Dessin* (francés), derivan del latín *signum* y *designare* – señalar, marcar con un signo. En portugués, el término *Desenho* también derivado del latín, designa simultáneamente la forma concebida (el diseño) y su representación gráfica. En inglés, por el contrario, *drawing* proviene de *to draw* (arrastrar, tirar), es decir, trazar sobre una superficie dejando una marca.

Desde esta perspectiva, el dibujo puede ser entendido de tres modos complementarios: como *Dibujo Cognitivo*, referente a la

Fig. 0

Albrecht Dürer,
Melancolía, siglo XVI.

Fig. 1

Interpretación del
*Ciclo de Producción del
Diseño de Alvar Aalto*
(Modelo conceptual
de Jorge Cruz Pinto).

re-presentación de un objeto real observable, mediante la traducción de la percepción visual a marcas gráficas.

Este proceso implica un intercambio continuo entre la mirada, la interpretación mental y la acción manual mediada por instrumentos (lápiz, pincel, pluma o ratón digital), dejando señales gráficas que representan el objeto percibido y reconocido; como *Dibujo Conceptual*, ligado a la producción y a-presentación de imágenes aún inexistentes en el mundo empírico, pero que emergen del imaginario a través del acto de proyectar (*proicere*), es decir, lanzar hacia adelante ideas para materializarlas. Este proceso es análogo al esquematismo kantiano, en tanto mediación entre el entendimiento y la sensibilidad.

A través de esbozos y *croquis* – configuraciones gráficas preliminares – se traducen las imágenes de la imaginación productiva desde las representaciones eidéticas, que, aunque imprecisas, constituyen las primeras expresiones del proyecto, a menudo en diálogo con formas plásticas artísticas (*morphe*); y como Dibujo Técnico, através del cual se racionaliza el proyecto en las proyecciones ortogonales rigurosas: plan-tas, alzados, secciones y detalles constructivos. Este enfoque puede ilustrarse en el proceso proyectual de Alvar Aalto para el Instituto de Tecnología de Otaniemi, donde los esbozos iniciales y pinturas evolucionan gradualmente en dibujos técnicos rigurosos que integran todos los componentes del proyecto hasta su fase de ejecución (Fig. 1).

DESIGN PRODUCTION CYCLE



FORMATIVE FORMS - PROJECTIVE SCHEMATICISMS
EIDETIC (*EIDOS*) Sketch, School of Architecture



FORMS OF ARTISTIC EXPRESSION
(*MORPHE*) oil painting



EIDOS + MORPHE, Sketch



Delphi Theater

ALVAR AALTO, Institut of Technology, Otaniemi
FORMED FORMS - PROJECTIVE TECHNICAL DRAWING



Section, Auditorium

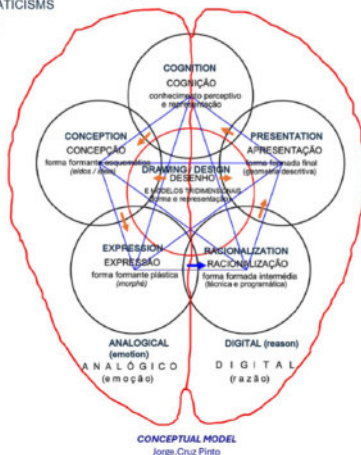


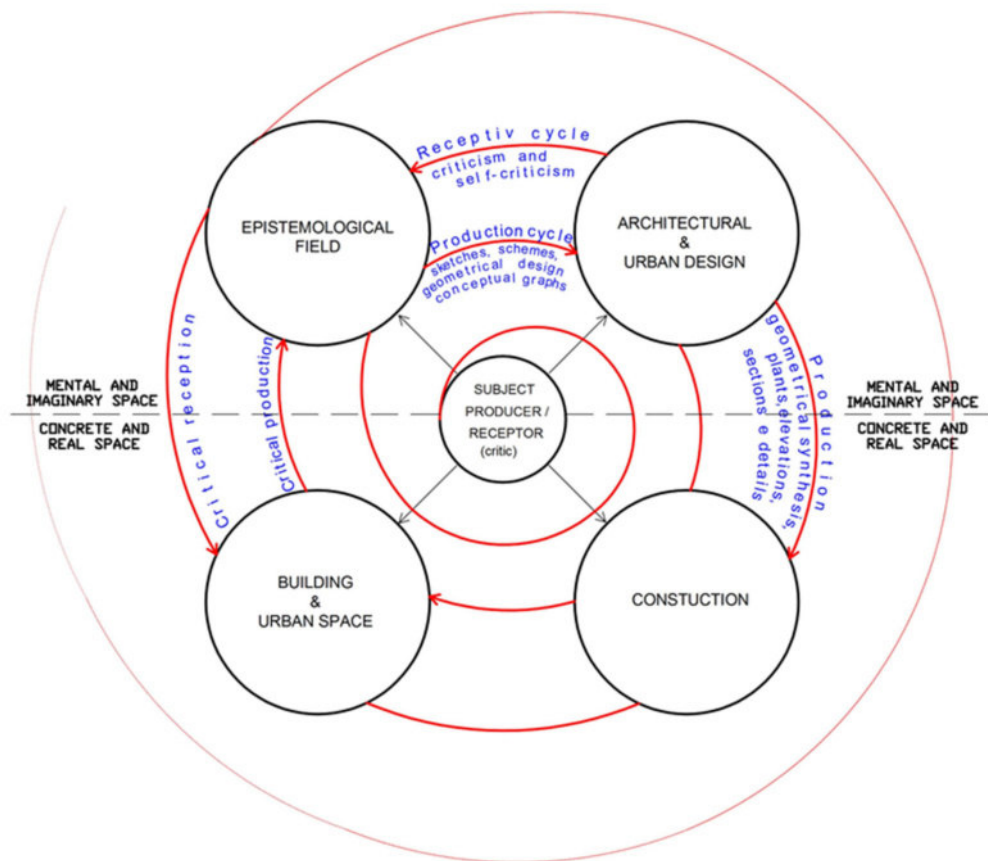
Plan

FORMS OF TECHNOLOGICAL
CONTENT



Sketch, School entrance





En este proceso intervienen simultáneamente los dos hemisferios cerebrales: el hemisferio derecho, vinculado a la ideación, la emoción y la intuición poética; y el izquierdo, asociado a la organización racional y lógica. Por ello, proponemos sintetizar el proceso proyectual en cinco etapas: *cognición, concepción, expresión, racionalización y presentación*.

Distinguimos además (conforme a la estética de la formatividad propuesta por Luigi Pareyson) entre: “Formas Formantes”, asociadas al momento eidético y expresivo del proceso proyectual; y “Formas Formadas”, correspondientes a las formas finales resultantes de la racionalización y resolución técnica.

En otro diagrama, representamos el ciclo de producción y recepción en arquitectura como una espiral centrada en

Fig. 2
Jorge Cruz Pinto,
*Arquitectura: Ciclos
de Producción y
Recepción* (Modelo
Conceptual), 2007.

el arquitecto como productor y receptor. La arquitectura se entiende a través de cuatro campos divididos en dos hemisferios: el campo de la arquitectura y el urbanismo, concebido como el campo *Epistemológico*, y el campo del *Diseño Arquitectónico y Urbano*, ambos pertenecientes al hemisferio del *Espacio Mental e Imaginario*; y el campo de la *Arquitectura* como *Construcción*, junto con el campo de la *Arquitectura* como *Entorno Construido y Espacio Urbano*, que pertenecen al hemisferio del *Espacio Real y Concreto*. El dibujo conceptual se sitúa dentro del hemisferio del *Espacio Mental*, posicionado entre el campo epistemológico de las ideas y el campo del diseño, mientras que el dibujo técnico se localiza entre la *Arquitectura* como *Diseño* y la *Arquitectura* como *Construcción* (Fig. 2).

En el ámbito del dibujo arquitectónico y urbano, no se representan directamente los espacios, sino los límites que los configuran, mediante proyecciones abstractas definidas por líneas geométricas que aluden a pavimentos, muros, techos, vanos, escaleras, fachadas, calles y manzanas. Esta operación anticipa su futura materialización constructiva. De esta relación indisoluble entre representación y espacio, surge el concepto de Espacio-Límite, estructurado en tres categorías:

Apariencia, vinculada al campo fenomenológico superficial (piel, color, revestimientos); *Emergencia*, referida a la dimensión estructural y material (formas plásticas, constructivas y tectónicas); *Latencia*, asociada al campo meta-fenomenológico y ontológico (estructuras invisibles, ejes, trazados reguladores, esbozos mentales y conceptuales).

A estos tres niveles se añade un cuarto: el *Vacío*, concebido como campo pre-ontológico, anterior a toda formalización, donde se gesta el sentido del espacio y se abre la brecha hermenéutica que da lugar a la recepción.

La arquitectura y el urbanismo, a través de estos espacios-límite, definen escenarios y relaciones de fuerzas activas y pasivas que inciden subliminalmente sobre los usuarios, modulando sus modos de percepción, comportamiento y habitar.

Esta capacidad simbólica explica por qué la arquitectura y el diseño urbano han sido históricamente apropiados por los poderes religioso, político, militar y económico, en tanto dispositivos de construcción de íconos de fuerte pre-



sencia y trazados con líneas de fuerza que ordenan el territorio y que, consecuentemente, conforman las miradas, los recorridos y, de cierto modo, los comportamientos subliminales. La ciudad de Roma constituye un paradigma de estas relaciones entre poderes y arquitectura.

Su imagen urbano-arquitectónica, consolidada a lo largo de sus múltiples estratos históricos, se articula con la orografía del territorio. Entre sus siete colinas míticas, todas arquitectónicamente enfatizadas, destacamos especialmente el *Campidoglio*, *San Pietro in Vaticano* y *San Pietro in Montorio*, centrando el análisis en esta última como caso de estudio y de intervención (Fig. 3).

Fig. 3

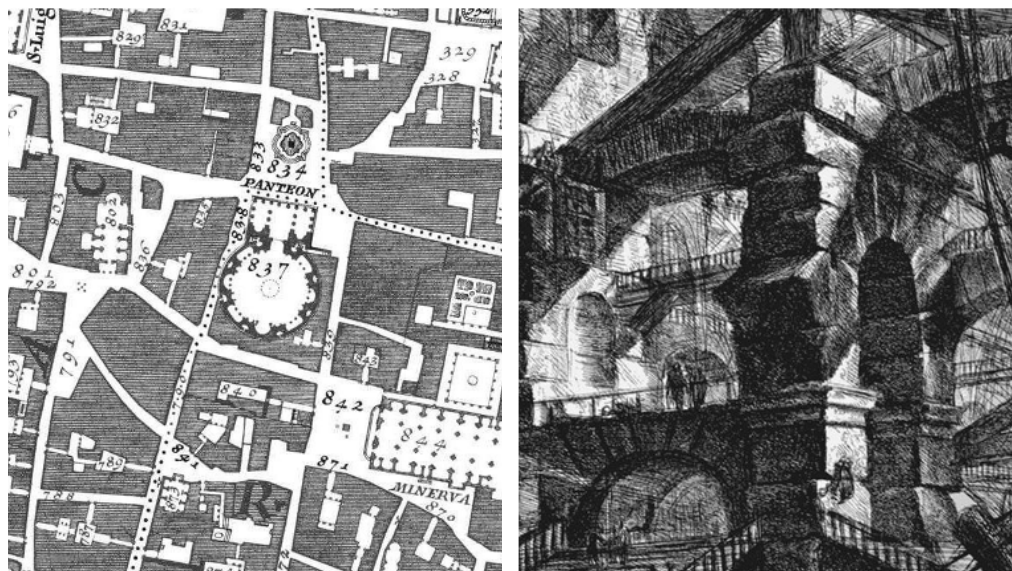
Jorge Cruz Pinto,
boceto de *Piazza del
Campidoglio* y *Piazza
del Pantheon*, Roma
2000.

2. Iconografías de Roma y la genealogía de San Pietro in Montorio

La Roma del siglo XVIII ofrece un marco particularmente fértil para comprender esta dimensión del dibujo como acto cognitivo y especulativo. La comparación entre las obras de Giovanni Battista Nolli y Giovanni Battista Piranesi ilustra la amplitud de funciones que el instrumento gráfico puede asumir. Nolli, con su célebre plano de 1748, ofreció una representación de precisión métrica que, mediante la sustracción de la masa edificada, integra vacíos públicos y espacios interiores en un sistema continuo. Su icnografía convierte la ciudad en una estructura legible y analítica, capaz de revelar la lógica urbana en términos de accesibilidad y de relaciones entre lo público y lo privado. En contraste, Piranesi elaboró visiones cargadas de imaginación y simbolismo: sus *Vedute* y, sobre todo, las *Carceri d'Invenzione* proyectan un universo arquitectónico que desborda el registro objetivo para convertirse en interpretación poética. En sus imágenes, Roma no es solo una ciudad medible, sino también un escenario de atmósferas, emociones y significados. La dialéctica entre el rigor geométrico de Nolli y la subjetividad visionaria de Piranesi plantea la tesis central: el dibujo arquitectónico posee una doble valencia, analítica y propositiva, ambas indispensables para sustentar cualquier praxis de intervención (Fig 4).

Esta doble dimensión se materializa en la genealogía gráfica de San Pietro in Montorio. A lo largo de los siglos, el complejo pasó de representarse como un hito simbólico en la colina del Janículo a ser concebido como un conjunto arquitectónico integrado en la ciudad. Los registros de Alberti, Falda o Vasi constituyen hitos en esa evolución. El *Catasto Gregoriano* delimita el ámbito de la propiedad, Nolli hace legibles las conexiones urbanas, Falda lo inserta en el paisaje de Roma y Vasi enfatiza la jerarquía del claustro y del *Tempietto* de Bramante. Cada representación, desde la más esquemática hasta la más detallada, es un acto de conocimiento que revela dimensiones particulares – legales, espaciales, simbólicas – del edificio, y que constituye un archivo gráfico imprescindible para su preservación y estudio.

El trabajo de Paul Letarouilly en el siglo XIX, con sus levantamientos de secciones y alzados del *Tempietto*, ejemplifica



la culminación del dibujo cognitivo al servicio de la rigurosidad métrica. Su obra no se limita a reproducir, sino que proporciona la base técnica necesaria para la conservación y la transmisión del conocimiento arquitectónico.

En paralelo, los planos elaborados en 1879 por Alejandro del Herrero y Herreros documentaron la adaptación del convento en sede de la Real Academia de España, ejemplificando el tránsito de la representación gráfica de mero registro histórico a herramienta de diseño conceptual y técnico (Fig. 5). De este modo, la labor gráfica se consolida como instrumento operativo en el que convergen la memoria arquitectónica y las necesidades de uso contemporáneo (Fig. 6).

El estudio del conjunto de San Pietro in Montorio, sede de la Real Academia de España en Roma, constituye un laboratorio excepcional para explorar el papel del dibujo como interfaz entre el conocimiento histórico y la intervención arquitectónica contemporánea. La larga tradición de representaciones gráficas que lo han tenido como objeto – desde cartografías y vistas urbanas hasta levantamientos rigurosos y proyectos de restauración – demuestra que el dibujo trasciende la mera descripción de una realidad construida. Dibujar significa producir conocimiento, y este conocimiento opera en capas sucesivas: permite comprender la estructura espacial y simbólica del lugar, interpretar sus transformaciones históricas y, finalmente, proyectar escenarios futuros de intervención.

Fig. 4
Fragmentos: El Panteón en la *Planta de Nolli* (1748), *Carceri d'Invenzione* de Piranesi (siglo XVIII).

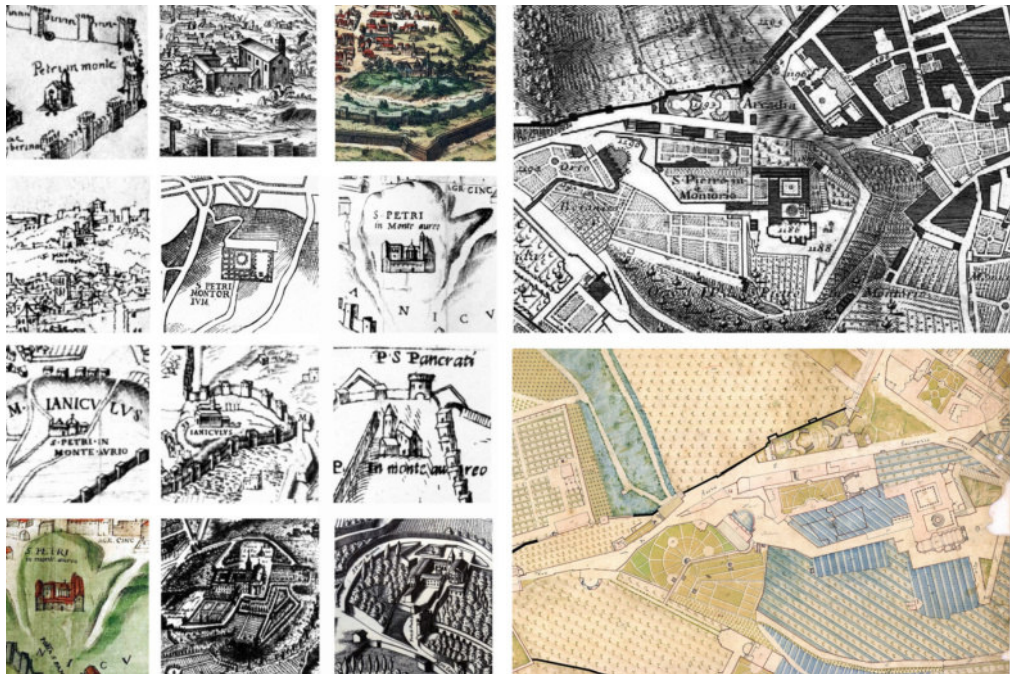
Este legado gráfico invita a reflexionar sobre el papel del dibujo en la intervención contemporánea. Las nuevas tecnologías – como el escáner 3D, la fotogrametría o el modelado BIM – han multiplicado la precisión y la capacidad de simulación, pero no han alterado el principio fundamental: dibujar implica abstraer, seleccionar y jerarquizar. En otras palabras, dibujar es comprender, y esa comprensión es la condición previa e imprescindible para intervenir en el patrimonio. El dibujo constituye, así, el eslabón que conecta el conocimiento del pasado con la proyección de un futuro viable (Fig. 7).

Fig. 5

Vistas de Roma, detalles (Frutaz 1962):
 1. Alberti, 1432-34,
 2. Van Heemskerck,
 1534; 3. Bufalini,
 1551; 4. Ligorio 1552;
 5. Pinard 1555, 6.
 Paciotti, 1557; 7. Do-
 sio, 1562; 8. Bertelli y
 Ballino, 1567; 9. Braun
 y Hogenberg 1572 (*Ci-
 vitates Orbis Terrarum*);
 10. Braun y Hogenberg
 1575, (*Civitates Orbis
 Terrarum*); 11. Falda,
 1676; 12. Tempesta,
 1693; 13. Catastro
 gregoriano siglo XVII;
 14 Planta de Roma de
 G. B. Nolli de 1748.

3. Propuesta de Diseño Urbano-Arquitectónico

La reciente propuesta arquitectónica para la rehabilitación y ampliación de la Academia de España en Roma en San Pietro in Montorio refleja esa continuidad epistemológica del dibujo a través del proyecto contemporáneo. El lema “Sueña el agua peregrina”, inspirado en Unamuno, estructura el concepto del proyecto, donde el agua se convierte en hilo conductor que entrelaza memoria, sosteni-
 bi-





lidad y experiencia sensorial. Su articulación en el diseño retoma la memoria hidráulica del lugar – el acueducto de Trajano, la *Fontana Castigliana* y la *Acqua Paola* – y la proyecta hacia el futuro mediante un sistema de recogida de aguas pluviales en cisternas que alimentan fuentes, riegan jardines y contribuyen al control bioclimático y a la prevención de incendios. En este marco, la conservación y ampliación de los espacios verdes, junto con la disposición estratégica del agua (fuentes, estanques, canales, láminas y cascadas), crean microclimas confortables, juegos de reflejos y sonoridades que reintroducen la dimensión sensorial del paisaje arquitectónico, materializando así el sueño del “agua peregrina”.

En este caso, el dibujo conceptual no se limita a esbozar trazados y volúmenes, sino que proyecta atmósferas y experiencias sensoriales, transformando la memoria en propuesta contemporánea. La intervención combina eficiencia técnica y evocación poética, fusionando las tradiciones de las plazas y jardines romanos con la estética del agua en los jardines de Al-Ándalus.

El proyecto pretende reforzar, dentro de la imagen urbana de Roma, la identidad del conjunto monumental de San Pietro in Montorio, integrado por la Real Academia de España, la residencia del embajador y el Instituto Cervantes. Las intervenciones propuestas siguen criterios de sostenibilidad, eficiencia y accesibilidad urbana. Se plantea una redefinición cromática de las fachadas de toda la manzana y un proyecto lumínico integrado, capaz de armonizar

Fig. 6
Plaza e Iglesia de San
Pietro in Montorio
(1840), Sección
del Tempietto de
Bramante, Letarouilly,
1849-1866.

el conjunto arquitectónico y los espacios urbanos desde la *Via Crucis* hasta la Piazza San Pietro in Montorio y la Acqua Paola, evitando la contaminación lumínica.

El dibujo de la intervención interpreta los ejes geométricos urbanos y arquitectónicos existentes para articular la nueva arquitectura con la preexistencia:

El eje de la escalinata de la *Via Crucis* se cruza con el eje de la fachada de la iglesia definiendo el lugar de una taza de agua octogonal enmarcada por un banco de piedra, que evoca la memoria de la *Fontana Castigliana* desaparecida.

Un segundo eje longitudinal, originado en el *Tempietto* de Bramante, constituye la “columna vertebral” de la Academia, uniendo a través de un corredor el edificio patrimonial con la nueva intervención contemporánea.

Este recorrido culmina en el patio interior de la biblioteca y el restaurante, con una apertura circular cenital de igual diámetro que la del *Tempietto*, concebida como su polo vacío. En el centro del patio se recupera y reinterpreta una fuente circular existente. El tercer eje geométrico une el centro del claustro del *Pomarancio* hacia el jardín de la Academia ordenando el sistema de fuentes, cisternas y espejos de agua. Los nuevos edificios de laboratorios se sitúan a lo largo de este eje (Fig. 8).

El cuarto eje geométrico prolonga longitudinalmente uno de los lados del claustro hacia el pórtico del jardín extendiéndose en

Fig. 7

Proyecto “Sueña el Agua Peregrina”.

Arquitectura:

Jorge Cruz

Pinto (concepción y coordinación), Ana

M. Jiménez, Cristina

Mantas, Ljiljana

Cavic. Especialistas:

Antonio Italiano,

Marina Cimato, Flavio

Trinca, Fernando

Silva, Daniele

Glingler. Render:

Valentin Lukin, 2022.



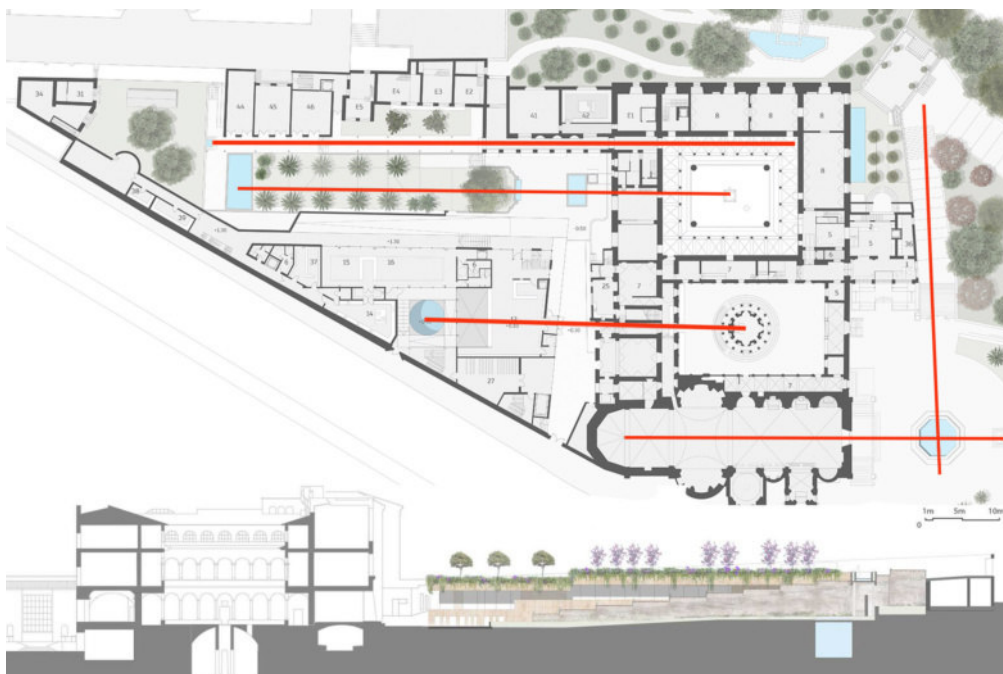
una galería apoyada en sutiles pilares de acero que conecta con el edificio de laboratorios. La prolongación de la galería experimenta una inflexión de 90°, transformándose en un puente que, sobre un espejo de agua, conecta con la cubierta ajardinada del edificio de la biblioteca y posibilita recorridos y estancias a diferentes niveles del jardín.

El programa funcional y la restauración arquitectónica se orientan a salvaguardar la preexistencia histórica, entendida como un documento complejo y palimpsesto de tradiciones constructivas y culturales. Las intervenciones siguen los principios fundamentales de la *Teoría del Restauro* de Brandi (compatibilidad, mínima intervención y reconocimiento), planteando una redistribución espacial mediante áreas funcionales que respetan la organización arquitectónica existente y evitan transformaciones programáticas drásticas.

Asimismo, se busca optimizar superficies y mejorar la organización de circulaciones, incorporando recorridos y elementos verticales accesibles para personas con movilidad reducida (Fig. 9).

Esta sensibilidad hacia el patrimonio se traslada al diseño de lo nuevo: la integración arquitectónica entre lo nuevo y lo preexistente se logra mediante el dibujo de un elemento continuo –

Fig. 8
Planta baja del conjunto con los ejes urbano-arquitectónicos. Sección longitudinal del claustro del Pomarancio y del jardín de la Academia, 2022.



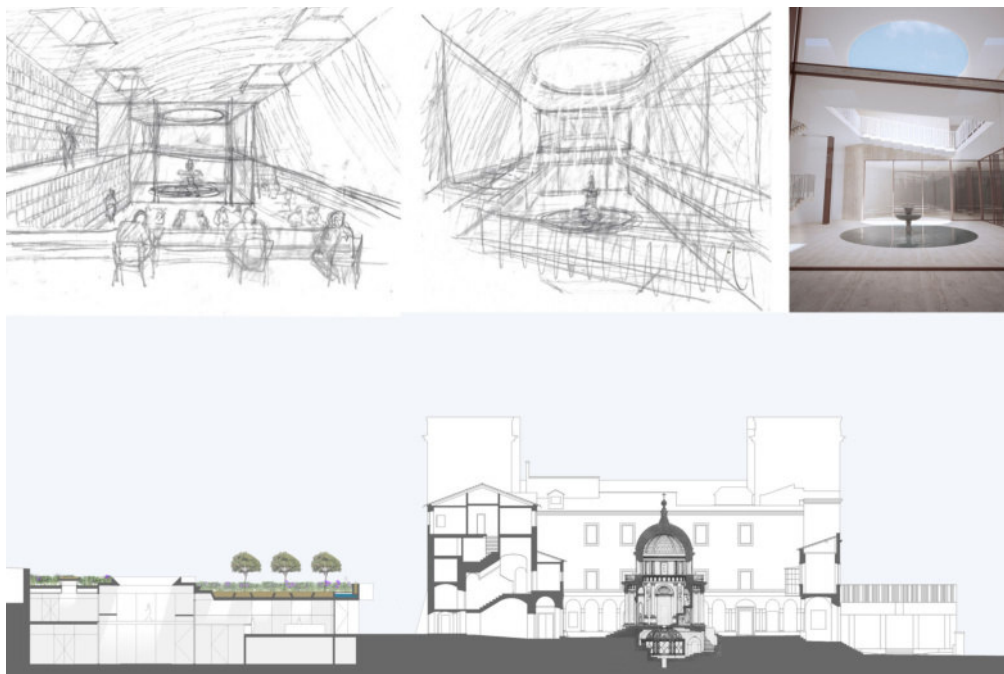


Fig. 9
Nuevo patio de
la biblioteca y
restaurante. Sección
longitudinal del eje
del Tempietto con el
nuevo patio (Bocetos
de Jorge Cruz Pinto),
2022.

una balaustrada o friso de travertino inciso con un ritmo de líneas verticales que remite a notaciones musicales, evocando los relieves litúrgicos del *Tempietto* – que articula un espacio cubierto de transición entre interior y exterior. Sobre él, una jardinera lineal oculta la nueva arquitectura bajo una cubierta vegetal, enfatizando la presencia del edificio histórico.

La estructura del nuevo edificio, vinculada a la geometría del conjunto, se proyecta según criterios de sostenibilidad y durabilidad. El acceso principal sigue el eje longitudinal que enlaza el *Tempietto* con la biblioteca, abierta a un espacio a doble altura que amplía la percepción del patio interior e integra, en su nivel inferior, el centro de documentación y archivo, facilitando así la funcionalidad y accesibilidad dentro del marco patrimonial.

El edificio de laboratorios, situado en prolongación del pórtico existente, se articula en torno a un pequeño patio que garantiza la iluminación y ventilación natural. De esta manera, la nueva arquitectura se inserta discretamente bajo una cubierta verde, prolongando los ejes geométricos del conjunto y respetando el vacío como principio compositivo. En este sentido, la intervención responde a una “poética del vacío” que refuerza el protagonismo del patrimonio histórico, donde la adición contemporánea

actúa como fondo y soporte del edificio monumental (Fig. 10).

El caso de San Pietro in Montorio demuestra que el dibujo – en su sentido más amplio, como pensamiento gráfico y dispositivo proyectual – unifica el recorrido completo de la intervención urbana-arquitectónica. El proceso abarca desde el acto cognitivo de la comprensión histórica, pasando por la fase del dibujo conceptual (croquis), hasta la progresiva racionalización y precisión del dibujo técnico (plantas, secciones y alzados).

Este ciclo gráfico se completa con las imágenes digitales de representación fotorrealista en perspectiva de los ambientes (*renders*), cerrando el arco del dibujo como instrumento entre los croquis conceptuales y la representación realista.

Fig. 10
Jardín de la
Academia, friso y
pasarela superior.
Composición
musical para el friso
(Compositor: Daniele
Schevtz. Bocetos de
Jorge Cruz Pinto),
2022.



Bibliografía

Bagolan, M.C., 2004. *La Spagna sul Gianicolo. III. La Reale Accademia di Spagna*. Roma: Embajada de España.

Brandi, C. (1977). *Teoria del Restauro*. Torino: Einaudi.

Bruschi, A. (2008). "Le vicende della chiesa di San Pietro in Montorio e qualche nota sui problemi storiografici dell'architettura romana del quattrocento". *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 51, 17-34.

Cantatore, F. (2007). *San Pietro in Montorio: La Chiesa Dei Re Cattolici a Roma*. Roma: Quasar.

Cassirer, E. (1989) *Esencia y efeto del concepto de símbolo*,. Méjico: Fondo de Cultura Económica.

Cruz Pinto, J. (2007). *O Espaço- Limite, Produção e Recepção em Arquitectura*. Lisboa: Ed. ACD+FAUTL.

Cruz Pinto, J. (2007). *Ver -Desenhar – Pensar – Projectar*. Lisboa: Ed. ACD+FAUTL.

Cruz Pinto, J. (2018a). *Eloge du Vide*. Helsinki: Le Carré Bleu.

Cruz Pinto, J. (2018b). "Geometries of the Gaze and the Invisibility". *ARCC- EAAE, International Conference Philadelphia*. Philadelphia.

Cruz Pinto, J., Jiménez Jiménez, A. M. (2023). "Sueña el agua peregrina... invisibility and architectural desing for San Pietro in Montorio". *Abitare la Terra - Dwelling on Earth*, (60), 39-41.

Falda, G. B. (1691). *Le fontane di Roma nelle piazze, e luoghi pubblici della città, come sono al presente diseguate, et intagliate*. Roma.

Fontana, G. (1838). *Raccolta delle migliori chiese di Roma e suburbane: esposte con tavole diseguate ed incise dall'architetto prospettico Giacomo Fontana e corredate da cenni storici e descrittivi*. Roma.

Frutaz, A. P. (1962). *Le piante di Roma*. Roma: Ist. Nazionale di Studi Romani.

Gigli, L. (1987). *Il Complesso Gianicolense Di S. Pietro in Montorio*. Roma: Flli Palombi.

Jiménez Jiménez, A. M. (2013). "The Spanish Academy in Rome, San Pietro in Montorio ancient convent. Images of its Architectural evolution". *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, Madrid, 18(22), 224-233.

Jiménez, A. M., & Cruz Pinto, J. (2023). "Memoriale del Convento. San Pietro in Montorio". *Architettura e città. Argo-*

menti di architettura. La città dei desideri: Sogni e disegni di architettura, 155-158. Roma: Di Baio Editore.

Létarouilly, P. (1857). *Edifices de Rome Moderne*. Bance editeur.

Montijano García, J. M. (1998). *La Academia de España en Roma*. Madrid: Ministry of Foreign Affairs.

Montijano García, J. M. (2004). "L'immagine letteraria di San Pietro in Montorio". *La Spagna sul Gianicolo I. San Pietro in Montorio*, 241-256. Roma: Eurografica.

1. Theoretical Approach

The famous engraving *Melencolia I*, by Albrecht Dürer, can be interpreted as a paradigm of the inaugural phase of the creative process, revealing a certain apathy on the face of the winged muse, perhaps linked to a lack of initial inspiration. Despite being surrounded by instruments of conception (compass and square), of construction (hammer and saw), of theoretical knowledge (book), of geometric archetypes (sphere and truncated cube), and other of symbolic elements, (magic squares, hourglass and libra) the scene evokes the complexity of the projective act of design, whose nature is profoundly associated with drawing.

We understand drawing as a 'symbolic form', in the sense proposed by Ernst Cassirer. This conception leads us to explore both its mythical and linguistic origins. From mythology, we recall the legend of Dibutades: Cora the Corinthian maiden who traced the silhouette of her beloved's shadow on a wall to preserve his image during his absence: that is, she re-presented the absent one, making him present through the drawn line.

From the linguistic plane, in Latin languages, the terms *Disegno* (Italian), *Dibujo* (Spanish), and *Dessin* (French) derive from the Latin *signum* and *designare* – meaning to point out or to mark with a sign. In Portuguese, the term *Desenho* also derived from Latin, simultaneously designates the conceived form (design) and its graphic representation. In contrast, the English term drawing comes from *to draw* (to drag, to pull), that is, to trace upon a surface, leaving a mark.

From this perspective, drawing can be understood in three complementary modes: *Cognitive Drawing*, which refers to the re-presentation of an observable real object through the translation of visual perception into graphic marks. This process in-

Fig. 0

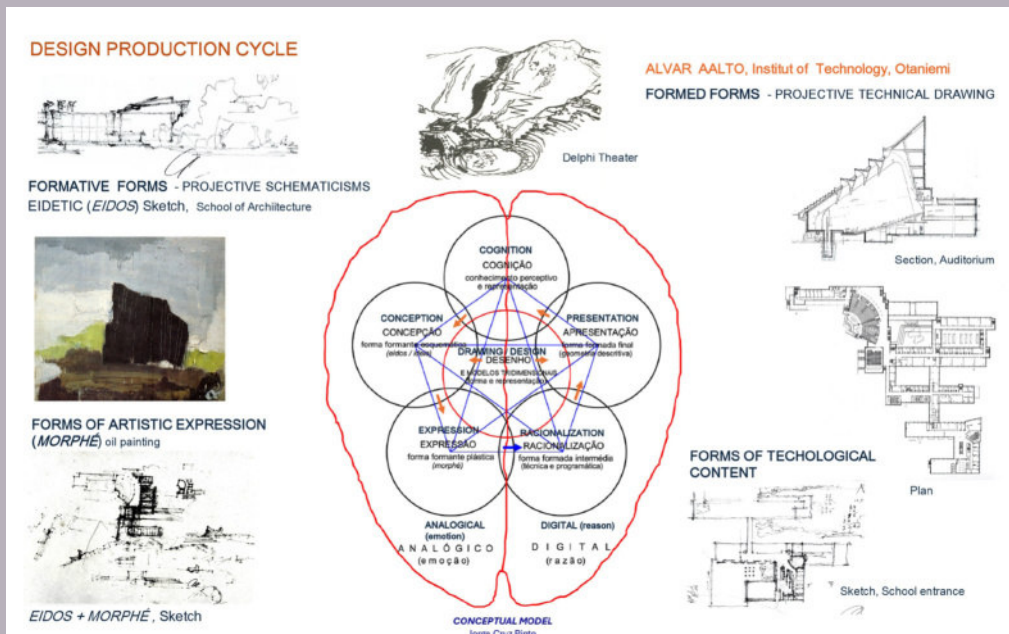
Albrecht Dürer,
Melencolia, 16th
century.

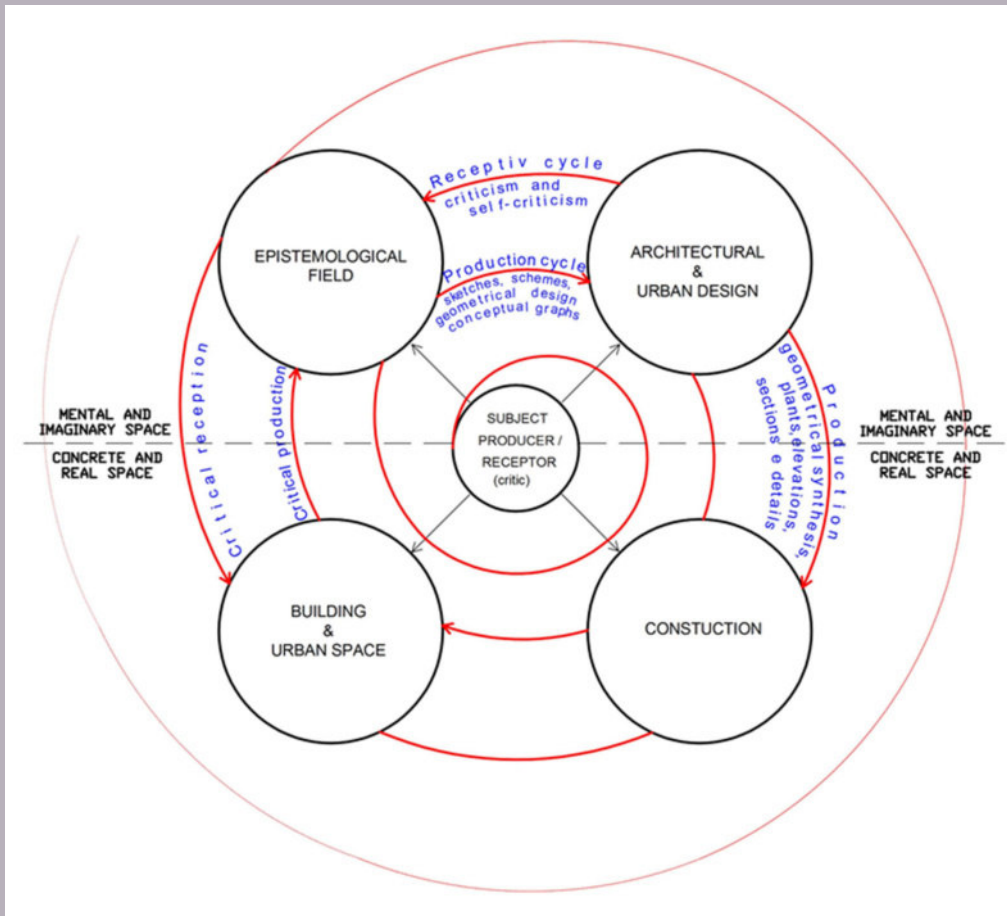
Fig. 1

Interpretation of
Alvar Alto's Design
Production Cycle
(Conceptual model
by Jorge Cruz Pinto),
2007.

volves a continuous exchange between the gaze, mental interpretation, and manual action mediated by instruments (pencil, brush, pen, or digital mouse), leaving graphic signs that represent a perceived and recognized object or an invented one; *Conceptual Drawing*, which is linked to the production and a-presentation of images that are not yet existent in the empirical world but which emerge from the imaginary through the act of projecting (*proicere*), that is, launching ideas forward to materialize them. This process is analogous to Kantian schematism, acting as a mediation between understanding and sensibility. Through sketches and drafts – preliminary graphic configurations – the images of the productive imagination are translated from eidetic representations, which, although imprecise, constitute the project's first expressions, often in dialogue with artistic plastic forms (*morphê*); and *Technical Drawing*, through which the project is rationalized into rigorous orthogonal projections: plans, elevations, sections, and construction details.

This approach can be illustrated by Alvar Aalto's design process for the Otaniemi Institute of Technology, where initial sketches and paintings gradually evolve into rigorous technical drawings that integrate all project components up to the execution phase (Fig. 1).





This process simultaneously involves both cerebral hemispheres: the right hemisphere, linked to ideation, emotion, and poetic intuition; and the left hemisphere, associated with rational and logical organization. Therefore, we propose to synthesize the design process into five stages: *cognition, conception, expression, rationalization, and presentation*.

Furthermore, we distinguish (in accordance with the aesthetics of formativity proposed by Luigi Pareyson) between: 'Forming Forms', associated with the eidetic and expressive moment of the design process; and 'Formed Forms', corresponding to the final shapes resulting from rationalization and technical resolution.

in a diagram, we represent the cycle of production and reception in architecture as a spiraling centered in the archi-

Fig. 2
Jorge Cruz Pinto,
*Architecture: Cycles
of Production and
Reception* (Conceptual
Model), 2007.

tect as producer and receiver. Architecture is understood as four fields divided into two hemispheres: the field of architecture and urbanism conceived as the *Epistemological Field*, and the field of *Architectural and Urban Design*, both belonging to the hemisphere of *Mental and Imaginary Space*; and the field of *Architecture as Construction*, together with the field of architecture as the *Built Environment and Urban Space*, which belong to the hemisphere of *Real and Concrete Space*. Conceptual drawing is located within the hemisphere of Mental Space, positioned between the epistemological field of ideas and the design field, while Technical Drawing is situated between Architecture as Design and Architecture as Construction (Fig. 2).

In the realm of architectural and urban drawing, we do not directly represent spaces, but rather the boundaries that configure them, using abstract projections defined by geometric lines that allude to pavements, walls, ceilings, openings, stairs, façades, streets, and blocks. This operation anticipates their future constructive materialization.

From this indissoluble relationship between representation and space, the concept of 'Limit-Space' (*Espaço-Limite*) emerges, structured into three categories:

'Appearance' is linked to the superficial phenomenological field (skin, color, claddings); 'Emergence' refers to the structural and material dimension (plastic, constructive, and tectonic forms); 'Latence' is associated with the meta-phenomenological and ontological field (invisible structures, axes, regulating lines, mental, and conceptual sketches). To these three levels, a fourth is added: The Void, conceived as a pre-ontological field, antecedent to all formalization, where the sense of space is gestated and the hermeneutic gap is opened, giving rise to reception.

Through these Limit-Space (*Espaço-Limite*), architecture and urban planning define scenarios and relationships of active and passive forces that subliminally affect users, modulating their modes of perception, behavior, and dwelling. This symbolic capacity explains why architecture and urban design have historically been appropriated by religious, political, military, and economic powers as devices for constructing icons of strong presence and layouts with lines of force that order the territory and, conse-



quently, shape gazes, pathways, and, in a certain way, subliminal behaviors. The city of Rome constitutes a paradigm of these relationships between powers and architecture. Its urban-architectural image, consolidated throughout its multiple historical strata, is articulated with the territory's orography.

Among its seven mythical hills, all architecturally emphasized, we especially highlight the *Campidoglio*, Saint Peter's in the Vatican (*San Pietro in Vaticano*), and *San Pietro in Montorio*, centering our analysis on the latter as a case study and intervention (Fig. 3).

Fig. 3

Jorge Cruz Pinto,
Sketches of *Piazza
del Campidoglio* and
Piazza del Pantheon,
Rome, 2000.

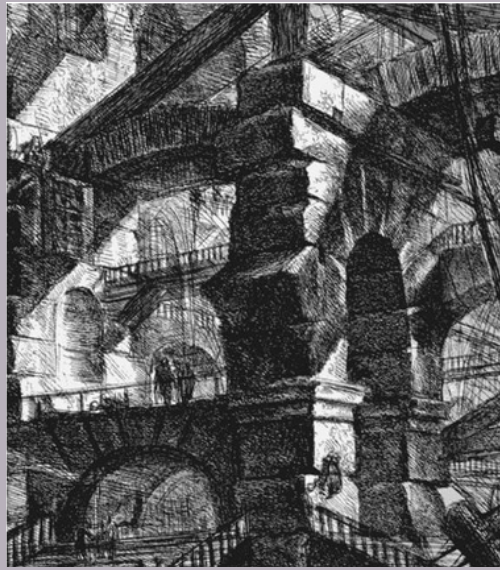
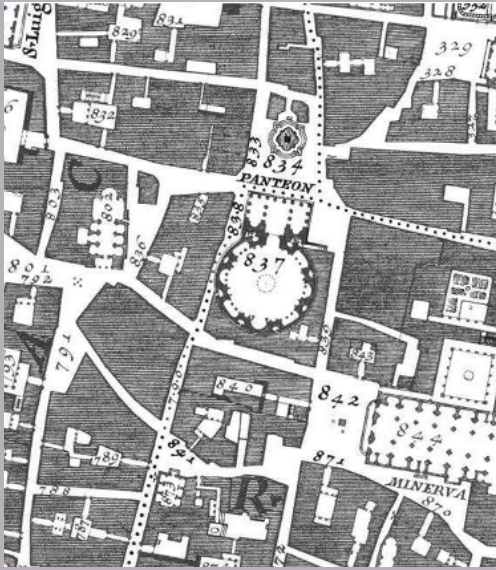
2. Iconographies of Rome and San Pietro in Montorio genealogy

Eighteenth-century Rome offers a particularly fertile framework for understanding this dimension of drawing as a cognitive and speculative act. The comparison between the works of Giovanni Battista Nolli and Giovanni Battista Piranesi illustrates the breadth of functions that the graphic instrument can assume. Nolli, with his famous 1748 plan, offered a representation of metric precision that, by subtracting the built mass, integrates public

voids and interior spaces into a continuous system. His ichnography transforms the city into a legible and analytical structure, capable of revealing the urban logic in terms of accessibility and the relationship between public and private. In contrast, Piranesi produced visions loaded with imagination and symbolism: his *Vedute* and, above all, the *Carceri d'Invenzione* project an architectural universe that exceeds objective registration to become a poetic oniric interpretation. In his images, Rome is not a measurable city but a stage for dramatic atmospheres, emotions, and meanings. The dialectic between Nolli's geometric rigor and Piranesi's visionary subjectivity raises the central thesis: architectural drawing possesses a dual valence, analytical and propositional, both indispensable for sustaining any intervention praxis (Fig. 4).

This dual dimension materialized in the graphic genealogy of San Pietro in Montorio. Throughout the centuries, the complex evolved from being represented as a symbolic landmark on the Janiculum Hill to being conceived as an architectural ensemble integrated into the city. The records by Alberti, Falda, and Vasi constitute milestones in this evolution. The Gregorian Cadaster (*Catasto Gregoriano*) delineates the scope of the property, Nolli makes the urban connections legible, Falda inserts it into the Roman landscape, and Vasi emphasizes the hierarchy of the cloister and Bramante's *Tempietto*. Each representation, from the most schematic to the most detailed, is an act of knowledge that reveals particular dimensions – legal, spatial, symbolic – of the building, constituting an essential graphic archive for its preservation and study (Fig. 5).

The work of Paul Letarouilly in the 19th century, with his surveys of sections and elevations of the *Tempietto*, ex-



emphasizes the culmination of Cognitive Drawing in the service of metric rigor. His work is not limited to mere reproduction but provides the technical basis necessary for the conservation and transmission of architectural knowledge. In parallel, the plans drafted in 1879 by Alejandro del Herrero y Herreros documented the adaptation of the convent as the headquarters of the Royal Spanish Academy (*Real Academia de España*), thus illustrating the transition of graphic representation from a simple historical record to a tool for conceptual and technical design. In this way, graphic work is consolidated as an operative instrument in which architectural memory and contemporary use requirements converge (Fig. 6).

The study of the San Pietro in Montorio complex, home to the Royal Spanish Academy in Rome (*Real Academia de España en Roma*), constitutes an exceptional laboratory for exploring the role of drawing as an interface between historical knowledge and contemporary architectural intervention. The long tradition of graphic representations that have taken it as their object – from cartographies and urban views to rigorous surveys and restoration projects – demonstrates that drawing transcends the mere description of a built reality. Drawing means producing knowledge, and this knowledge operates in successive layers: it allows us to un-

Fig. 4
Fragments: The Pantheon in Nolli's Plan (1748), *Carceri d'Invenzione* by Piranesi (eighteenth century).

derstand the spatial and symbolic structure of the place, interpret its historical transformations, and finally, project future intervention scenarios.

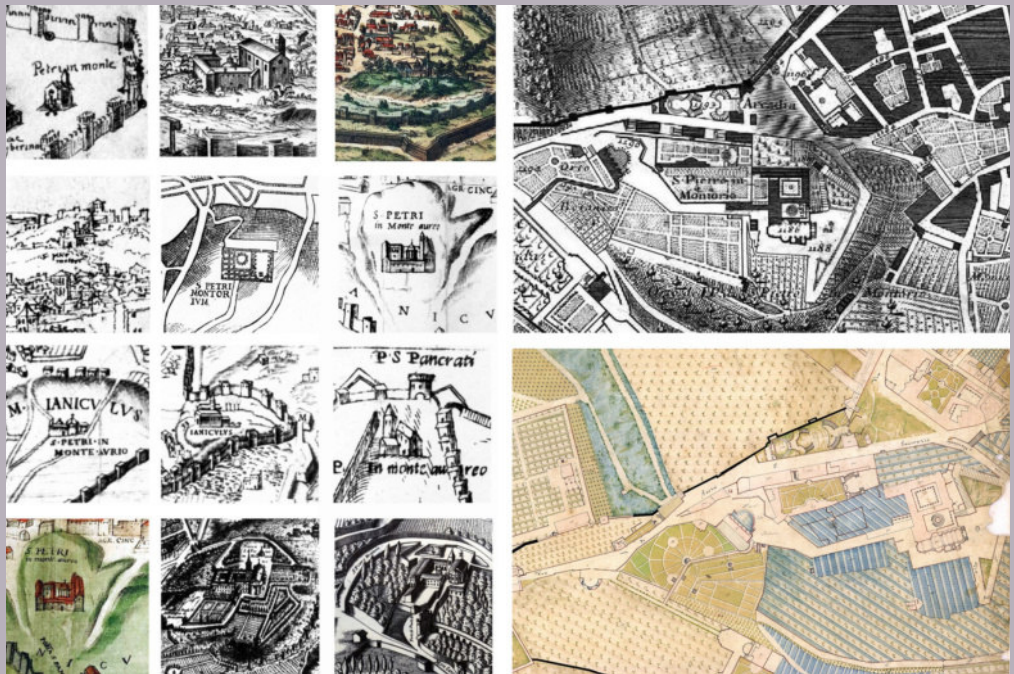
This graphic legacy invites reflection on the role of drawing in contemporary intervention. New technologies – such as 3D scanning, photogrammetry, and BIM modeling – have multiplied precision and simulation capacity, but they have not altered the fundamental principle: drawing implies abstracting, selecting, and prioritizing. In other words, drawing is understanding, and that understanding is the prerequisite and essential condition for intervening in heritage. Drawing thus constitutes the link that connects knowledge of the past with the projection of a viable future (Fig. 7).

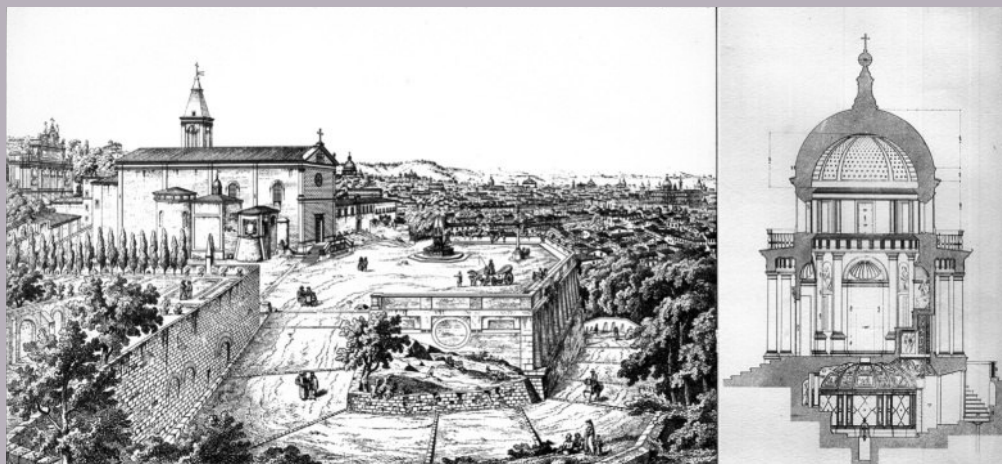
Fig. 5

Views of Rome, details (Frutaz 1962):
 1. Alberti, 1432-34;
 2. Van Heemskerck, 1534; 3. Bufalini, 1551; 4. Ligorio 1552; 5. Pinard 1555, 6. Paciotti, 1557; 7. Dosio, 1562; 8. Bertelli y Ballino, 1567; 9. Braun y Hogenberg 1572 (*Civitates Orbis Terrarum*); 10. Braun y Hogenberg 1575, (*Civitates Orbis Terrarum*); 11. Falda, 1676; 12. Tempesta, 1693; 13. Catastro gregoriano 17th century; 14 G. B. Nolli's Plan of Rome, 1748.

3. The Urban-Architectural Design Proposal

The recent architectural proposal for the rehabilitation and expansion of the Spanish Academy in Rome at San Pietro in Montorio reflects this episte-





mological continuity of drawing through the contemporary project. The motto ‘Sueña el agua peregrina’ (The Pilgrim Water Dreams), inspired by Unamuno, frames the project’s concept, where water becomes the guiding thread that interweaves memory, sustainability, and sensory experience. Its articulation within the design revives the hydraulic memory of the place – Trajan’s aqueduct, the *Fontana Castigliana*, and the *Acqua Paola* – and projects it toward the future through a system for collecting rainwater in cisterns that feed fountains, irrigate gardens, and contribute to bioclimatic control and fire prevention. Within this framework, the conservation and expansion of green spaces, combined with the strategic deployment of water (fountains, ponds, canals, water features, and waterfalls), create comfortable microclimates, plays of reflection, and sonorities that reintroduce the sensory dimension of the architectural landscape, thus materializing the ‘pilgrim water’ dream.

In this case, Conceptual Drawing is not limited to merely sketching layouts and volumes, but rather projects atmospheres and sensory experiences, transforming memory into a contemporary proposal. The intervention combines technical efficiency and poetic evocation, fusing the traditions of Roman plazas and gardens with the aesthetics of water in the gardens of Al-Ándalus.

The project aims to reinforce the identity of the San Pietro in Montorio monumental complex within the ur-

Fig. 6
Piazza and Church of
San Pietro in Montorio
(1840), Section
of the *Tempietto*
by Bramante
(Letarouilly), 1849-
1866.

Fig. 7

Proyecto “Sueña el
Agua Peregrina”.
Arquitectura:
Jorge Cruz
Pinto(concepción y
coordinación), Ana
M. Jiménez, Cristina
Mantas, Ljiljana
Cavic. Especialistas:
Antonio Italiano,
Marina Cimato, Flavio
Trinca, Fernando
Silva, Daniele
Glingler. Render:
Valentin Lukin, 2022.

ban image of Rome. This complex integrates the Royal Spanish Academy (*Real Academia de España*), the Ambassador’s residence, and the Instituto Cervantes.

The proposed interventions follow criteria of sustainability, efficiency, and urban accessibility. A chromatic re-definition of the façades for the entire city block and an integrated lighting design are proposed, capable of harmonizing the architectural ensemble and the urban spaces from the *Via Crucis* to the *Piazza San Pietro in Montorio* and the *Acqua Paola*, while avoiding light pollution.

The intervention’s drawing interprets the existing urban and architectural geometric axes to articulate the new architecture with the pre-existing elements:

The axis of the *Via Crucis* staircase intersects the axis of the church façade, defining the location of an octagonal water basin framed by a stone bench, which evokes the memory of the disappeared *Fontana Castigliana*.

A second longitudinal axis, originating from Bramante’s *Tempietto*, constitutes the ‘spine’ of the Academy, linking the heritage building with the new contemporary intervention via a corridor. This path culminates in the inner courtyard of the library and restaurant, featuring a circular zenithal opening of the same diameter as the *Tempietto*, conceived as its void pole. An existing circular fountain is



recovered and reinterpreted at the centre of the courtyard.

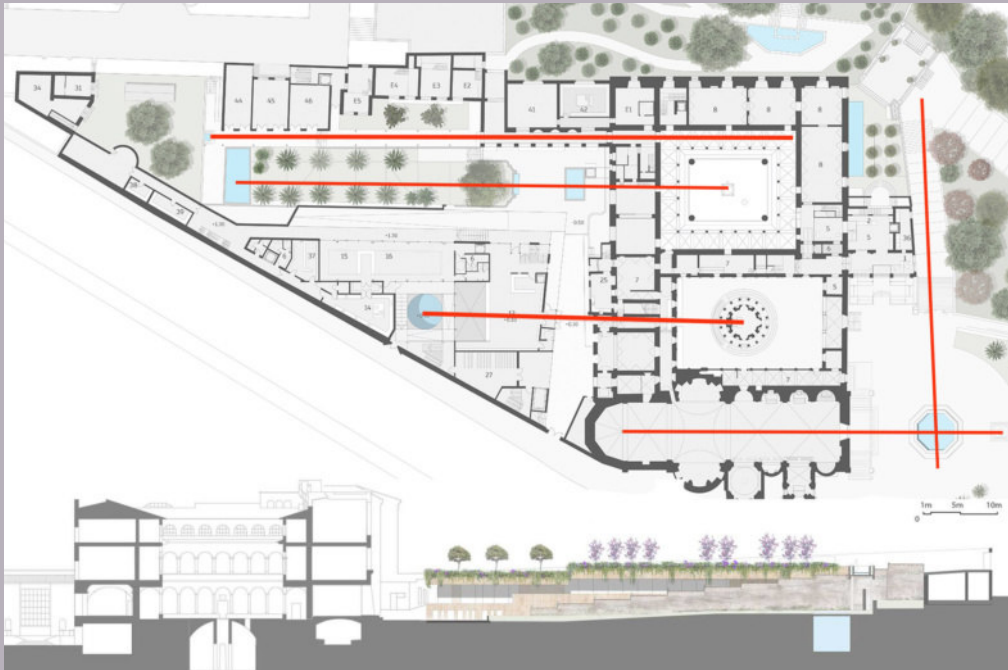
The third geometric axis connects the centre of the Pomarancio cloister toward the Academy garden, ordering the system of fountains, cisterns, and water mirrors. The new laboratory buildings are situated along this axis (Fig. 8).

The fourth geometric axis longitudinally extends one side of the cloister toward the garden portico, stretching into a gallery supported by subtle steel pillars that connect to the laboratory building. The gallery's extension undergoes a 90° inflection, transforming into a bridge that, over a water mirror, connects to the library building's roof garden and enables pathways and stay areas at different garden levels.

The functional program and architectural restoration are oriented toward safeguarding the historical pre-existence, understood as a complex document and a palimpsest of constructive and cultural traditions. The interventions follow Brandi's fundamental principles of *restauro* (compatibility, minimal intervention, and recognition), proposing a spatial redistribution through functional areas that respect the existing architectural organization and avoid drastic programmatic transformations. Likewise, the goal is to op-

Fig. 8

Ground floor plan of the complex showing the urban-architectural axes. Longitudinal section of the Pomarancio cloister and the Academy garden, 2022.



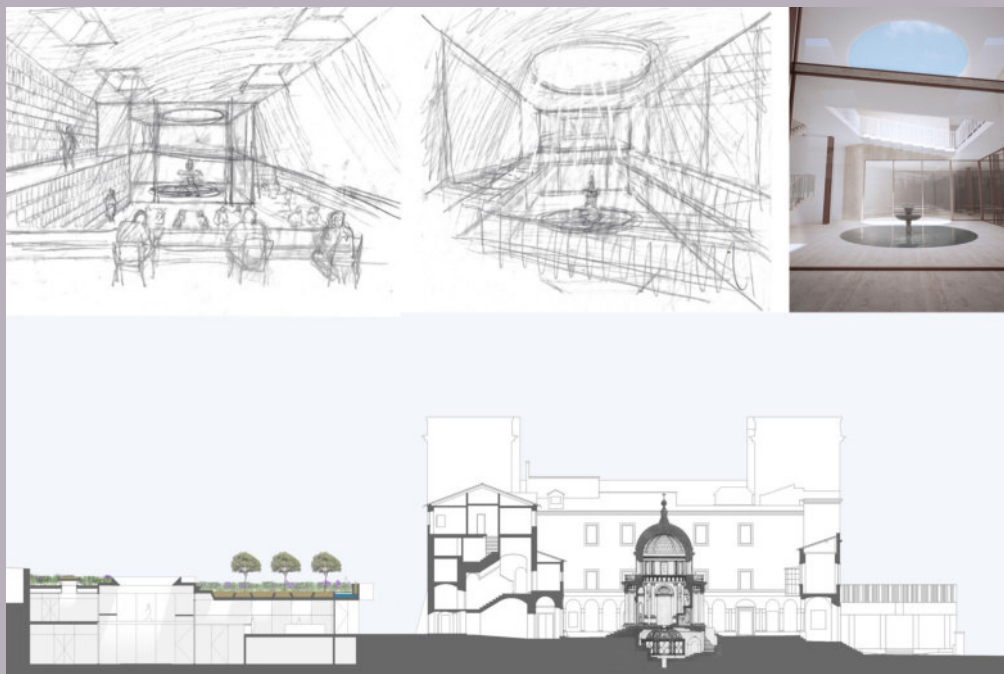


Fig. 9
New library and
restaurant courtyard.
Longitudinal section
of the *Tempietto*
axis with the new
courtyard (Sketches
by Jorge Cruz Pinto),
2022.

timize surfaces and improve the organization of circulation, incorporating pathways and accessible vertical elements for people with reduced mobility (Fig. 9).

This sensitivity toward the heritage is transferred to the design of the new structure: the architectural integration between the new and the pre-existing is achieved by drawing a continuous element – a travertine balustrade or frieze incised with a rhythm of vertical lines that alludes to musical notation, evoking the liturgical reliefs of the *Tempietto* – which articulates a covered transition space between interior and exterior. Above this element, a linear planter conceals the new architecture beneath a green roof, thus emphasizing the presence of the historic building.

The structure of the new building, linked to the geometry of the complex, is designed according to criteria of sustainability and durability.

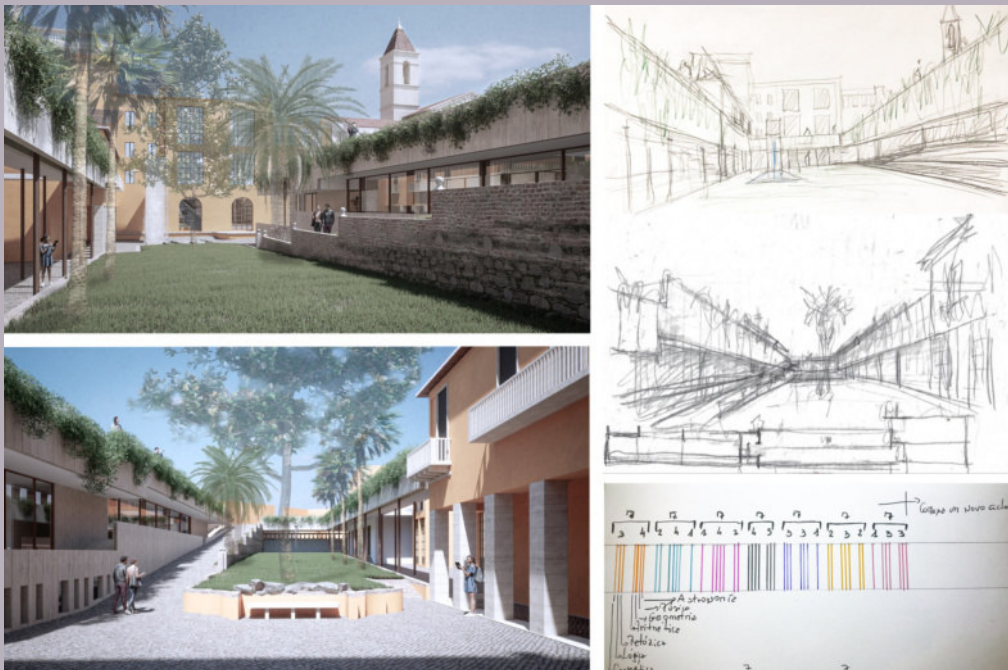
The main access follows the longitudinal axis that links the *Tempietto* with the library, opening into a double-height space that expands the perception of the inner courtyard and integrates, on its lower level, the documentation and archive center, thereby facilitating functionality and accessibility within the heritage framework.

The laboratory building, situated as an extension of the existing portico, is articulated around a small courtyard that ensures natural lighting and ventilation. In this way, the new architecture is discreetly inserted beneath a green roof, prolonging the complex's geometric axes and respecting the void as a compositional principle. In this sense, the intervention responds to a 'poetics of the emptiness' that reinforces the prominence of the historical heritage, where the contemporary addition acts as a background and support for the monumental building (Fig. 10).

The case of San Pietro in Montorio demonstrates that drawing – in its broadest sense, as graphic thought and a projective device – unifies the complete trajectory of urban-architectural intervention. The process spans from the cognitive act of historical understanding, through the phase of Conceptual Hand drawing (sketches), to the progressive rationalization and precision of Technical Drawing (plans, sections, and elevations).

This graphic cycle is completed with the digital images of photorealistic perspective representation of the environments (renders), closing the arc of drawing as an instrument between the conceptual eidetic sketches and the realistic representation.

Fig. 10
Academy Garden,
frieze and upper
walkway. Musical
composition for the
frieze (Composer:
Daniele Schevz.
Sketches by Jorge
Cruz Pinto), 2022.



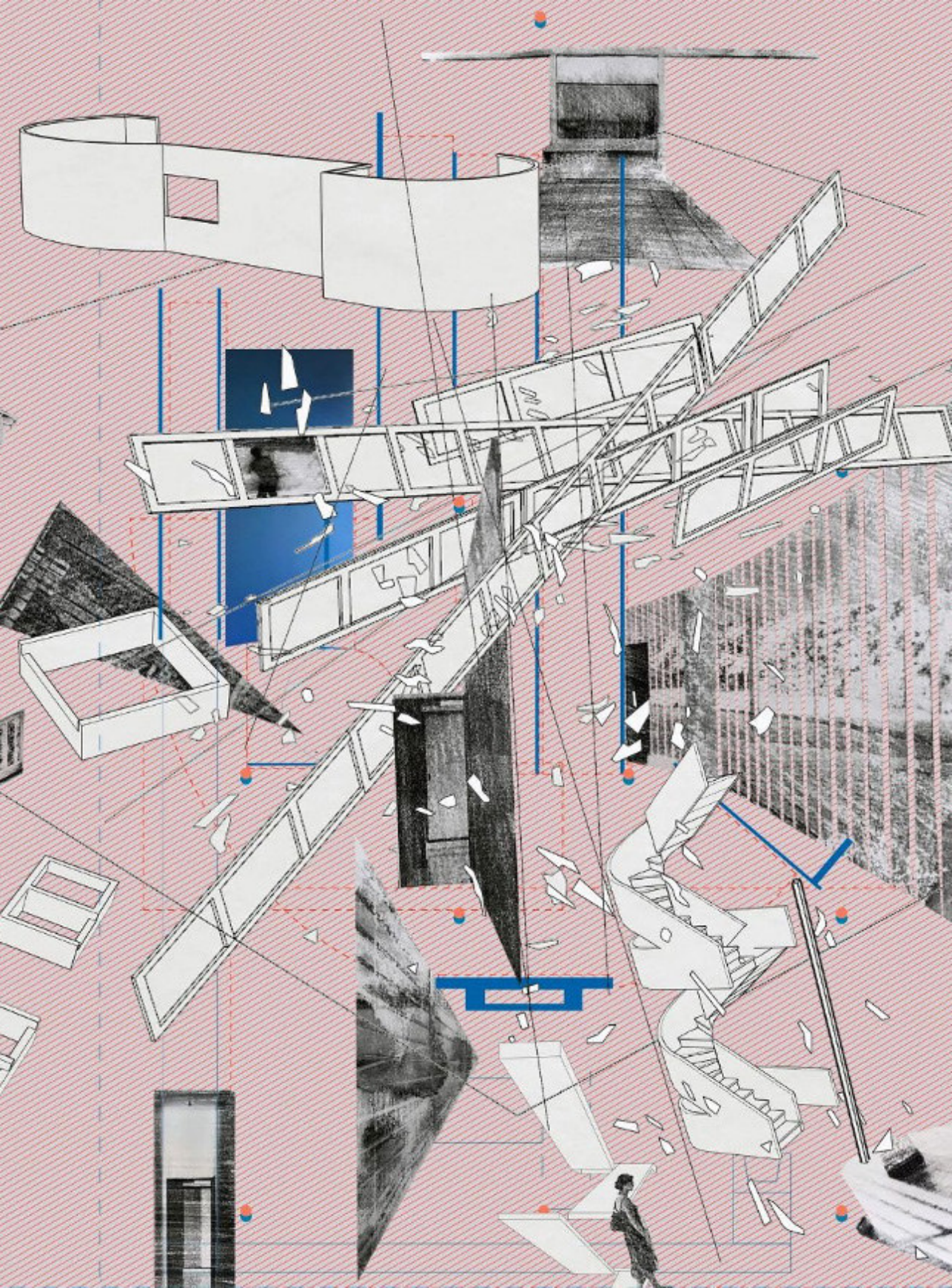
Reproduction of the Photography The Interplay of Visuality and Fiction in Architectural Discourse

Fig. 0

Sawsan Al Bahar,
Dean Kirkwood, *La
Villa en roese et blue.*
Re-Draw.06, Villa
Savoye Competition
by Non-Architecture
([https://tinyurl.
com/5a7vxv7y](https://tinyurl.com/5a7vxv7y)),
2024.

Evin Eriş

Brandenburg University of Technology Cottbus-Senftenberg
Architecture, Civil Engineering and Urban Planning
evin.eris@b-tu.de



Fotografie
Bilder
Emotionale Dimension
Hyperrealität
Digitale Collagen

Photography
Images
Emotional dimension
Hyperreality
Digital Collages

Dieser Beitrag untersucht die tiefgreifende Transformation der architektonischen Repräsentation in der Gegenwart und hebt den zunehmenden und strukturbildenden Einfluss digitaler Technologien auf die Produktion, Manipulation und Verbreitung von Bildern hervor.

Über ihre traditionelle Funktion als dokumentarisches oder technisches Hilfsmittel hinaus wird die Fotografie zunehmend als ein eigenständig operierendes, konstruktives und interpretatives Medium begriffen. Der Einsatz digitaler Bildbearbeitung hat die Grenzen zwischen fotografischer Aufzeichnung, Zeichnung und anderen visuellen Künsten erheblich verwischt und erfordert eine kritische Neubewertung der visuellen Vermittlung, Wahrnehmung und Repräsentation von Architektur. Im erweiterten Kontext der visuellen Kultur analysiert der Beitrag, wie die gegenwärtige Bildproliferation sowohl die Produktion als auch die Rezeption architektonischer Bildlichkeit grundlegend und nachhaltig transformiert hat. Fotografie, einst eng mit Realismus, Objektivität und indexikalischer Wahrheit verknüpft, operiert heute zugleich als Dokumentation und als künstlerische Konstruktion. Diese Dualität stellt traditionelle Gegensätze wie Realität und Fiktion sowie Repräsentation und Imagination grundlegend zur Disposition und verweist auf einen tiefgreifenden Wandel im Verständnis, in der Erfahrung und in der Vermittlung architektonischer Wirklichkeiten. Zentral für die Argumentation ist die Annahme, dass Repräsentation kein neutraler oder passiver Akt ist, sondern ein bewusst gesteuerter und theoretisch reflektierter Prozess. Die Wahl von Medien, Techniken und visuellen Strategien spielt dabei eine entschei-

This article investigates the profound transformation of architectural representation in the contemporary era, highlighting the increasing impact of digital technologies on the production, manipulation, and dissemination of images.

Moving beyond its traditional role as an auxiliary tool to drawing or as a means of objective documentation, photography is redefined as an active and interpretative medium. The widespread use of digital editing tools has significantly blurred the boundaries between photographic records, drawing, and other visual arts, challenging long-established disciplinary distinctions and prompting a critical reconsideration of how architecture is visually communicated and understood. Within the broader context of visual culture, the paper explores how the current condition of image proliferation has reshaped both the production and interpretation of architectural imagery. Photography, once associated with realism and indexical truth, now operates simultaneously as documentation and artistic construction. This duality destabilizes conventional binaries – such as real versus fictional, representation versus imagination – and marks a significant shift in how architectural realities are conceived, experienced, and mediated through images. Central to the discussion is the notion that representation is not a neutral or passive act, but a deliberate and theoretically informed process in which the selection of media, techniques, and visual strategies plays a decisive role in shaping meaning. The article examines how architectural imagery contributes not only to communication but also to the production of knowledge, functioning as a generative force within architectural dis-

dende Rolle in der Bedeutungsproduktion. Architektonische Bilder dienen nicht nur der Kommunikation, sondern fungieren auch als Instrumente der Wissensproduktion, indem sie Wahrnehmung, Interpretation und Konzeptualisierung der gebauten Umwelt maßgeblich beeinflussen, strukturieren und neu konfigurieren. Der Beitrag stützt sich auf zentrale Ansätze der Visual- und Kulturwissenschaften und diskutiert Fragen von Authentizität, Realismus, Interpretation und Simulation. In diesem theoretischen Rahmen wird Fotografie als ein Medium verstanden, das sowohl Realität reproduzieren als auch überzeugende visuelle Fiktionen erzeugen kann und sich somit an der Schnittstelle von Evidenz und Imagination positioniert, an der die Grenzen zwischen beiden nicht nur verschwimmen, sondern aktiv neu ausgehandelt werden. Als wiederkehrender Referenzpunkt dient die Villa Savoye von Le Corbusier, die nicht als primärer Untersuchungsgegenstand, sondern als paradigmatisches und diskursprägendes Modell betrachtet wird.

Ihre umfangreiche fotografische Reproduktion in unterschiedlichen Medien, Kontexten und historischen Phasen hat sie zu einem symbolischen Bild der Architektur gemacht, das weit über ihre physische Existenz hinausgeht. Der Beitrag zeigt, wie solche Prozesse der Bildproduktion aktiv an der Konstruktion architektonischer Bedeutung beteiligt sind und wie visuelle Narrative die fortwährende Formierung architektonischen Wissens, architektonischer Imagination und kollektiver Vorstellungen von Architektur nachhaltig prägen und stabilisieren.

course. In this sense, images are understood as active agents that influence both the perception and the conceptualization of the built environment. The study further develops its argument by engaging with major theoretical frameworks from visual and cultural studies, including key reflections on authenticity, interpretation, realism, and simulation. These perspectives provide a critical lens through which to understand photography as a medium capable of both reproducing reality and constructing convincing visual fictions. The paper thus positions photographic representation at the intersection of evidence and imagination, where the boundaries between the two become increasingly indistinct.

As a recurring reference, Le Corbusier's Villa Savoye is employed not as the primary subject of analysis, but as a paradigmatic model through which to examine processes of visual reproduction. Through its extensive and repetitive photographic documentation across different media and contexts, the building has acquired a symbolic status that transcends its material existence, becoming emblematic of architectural representation itself. This case study underscores how images can redefine and amplify the meaning of architecture over time. Ultimately, the article argues that the interplay between photography, visuality, and fiction is central to contemporary architectural discourse.

By situating this analysis within a broader research framework, it demonstrates how the photographic reproduction of architecture participates in the ongoing reframing of the built environment, where representation is inseparable from interpretation and visual narratives play a fundamental role in shaping architectural knowledge and imagination.

1. Introduction

Architectural representation is itself undergoing a fundamental shift, and with it, critical questions surround the effect of imagery on practice. In no way auxiliary to classical drawing or high-realistic pictorial representation, modern representation entails a vast constellation of digital technologies. No longer regarded as an impartial means of documentation, photography is increasingly susceptible to manipulation through programs such as Photoshop, and with it, the distinctions between photographic records, drawing, and other graphic arts become blurred. This development challenges established disciplinary boundaries and calls for a critical reassessment of the fundamental conditions that shape architectural visual communication.

To fully grasp the dynamic relationship between images, photography, and architectural representation, it is essential to examine the broader cultural context of visual production and interpretation. Within the current environment of visual proliferation, the role of photography as a documentary tool also functions as that of artistic interpretation, thus blurring the binaries between drawing, visualization, and painting. This new fluidity represents a turning point within the experiences of architectural realities as they are conceived, represented, and interpreted.

Understanding this evolution requires an in-depth investigation of the theoretical foundations that support visual culture, as well as the evolving methodologies for creating and disseminating images. Representation is increasingly seen as a deliberate act in which the choice of medium and technique substantially impacts meaning. A critical consideration of ar-

Fig. 1

Jean-Christophe
Ballot, *Villa Savoye*,
2015 (<https://tinyurl.com/4wy29zy3>),
Dist. Centre
des monuments
nationaux.

chitectural imagery reveals its role as not merely a tool of communication but as an active agent in the construction of architectural knowledge.

This article, 'Reproduction of Photography: The Interplay of Visuality and Fiction in Architectural Discourse,' analyzes photography as a reproduction and transmitter of fiction. The paper surveys how photography demonstrates existing architecture, while also constructing visual fictions about unbuilt, reinterpreted, or reconstructed architecture. Major photographic theories – Benjamin's concept of aura, Barthes's notions of studium and punctum, Sontag's critique of realism, and Baudrillard's idea of simulacra – are examined within a broad historical and cultural context to reveal their impact on architectural reproduction.

Le Corbusier's Villa Savoye serves as a recurring reference point in this discussion, not as a central subject, but as a fixed model for the study of representational practices. Through repetitive reproduction by different visual means, the building has come to represent a symbol of representation. Therefore, this analysis critically addresses the intersection of photography, fiction, and architectural debate, situating its analysis within the larger enterprise entitled 'Reframing Architecture: Visual Fiction and the Photographic Reproduction of the Built Environment'.

2. Theoretical Background

Examining the relationship between photography and architectural representation is crucial for understanding how modes of representation have evolved and how they continue to shape our



awareness and perception today. Theoretical discussions around photography and its engagement with architectural representation draw substantially on critical works within philosophy, media studies, and cultural analysis. To place photography correctly within the architectural discourse, it is necessary to revisit the initial ideas presented by key thinkers who have critically addressed the relationships between imagery, reality, and perception. Important writings by Walter Benjamin (1936/2008), Roland Barthes (1981), Susan Sontag (1977), and Jean Baudrillard (1981/1994), alongside the architectural work of Beatriz Colomina (1994), as a whole provide a basis for understanding photography as something beyond documentation – creating it as a tool for reproduction, fiction, and the construction of knowledge.

2.1 Walter Benjamin: Aura and Mechanical Reproduction

Walter Benjamin's *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936), helped rethink photography's cultural significance. Benjamin argued that the prospect for mechanical reproduction of images leads to a loss of the 'aura' – which is the particular presence and originality of a unique work of art. Architecturally, this results in a building's aura, previously rooted in locational and rite contexts, being stripped away in the photographically mediated era, when buildings become endlessly reproducible images subject to reinterpretation and a variety of processes for circulating media.

Benjamin's concepts remain extremely relevant in current architectural practice, where leading/iconic buildings are distributed internationally through visualizations, frequently dissociated from main sites of performance. Villa Savoye (Le Corbusier, 1931/1994) illustrates how modern architecture accumulates symbolic values through its physical presence in visual media. As a result, Benjamin's concept of aura highlights a significant contradiction: when individuality wanes, the scope and impact of architecture increase. Benjamin's assertion about the technical reproducibility embedded in photography and the consequent disappearance of ritual aura can be seen as a situation in which the graphical depiction of architecture, especially regarding famous buildings, gets detached from its essential connection to reality – virtually transforming the architectural entity into a semblance, a simulacrum of its original. In current debates over architectural representation, this phenomenon corresponds to the influential

Fig. 2

Ann Dinh, Emre
Özdemir, Re-
Draw.06: Villa Savoye
Comperirion by Non-
Architecture, 2024.
(<https://tinyurl.com/u2tphth2>).



position of Le Corbusier's Villa Savoye in architectural history. The representation of Villa Savoye in the archives of the Le Corbusier Foundation, alongside its reimagining by a new generation, signifies profound transformations in how architectural images are represented. In this context, these shifts highlight the evolving nature of representation itself and point to the changing relationship between the image, its medium, and architectural meaning (Fig. 1 vs Fig. 2). Re-representation of iconic buildings, as proposed by Non-Architecture's competition, can thus be deciphered as a critique of representational tactics – a meta-analytical remark upon the continued reproduction, aestheticization, and recontextualization of architectural icons in contemporary contexts.

2.2 Roland Barthes: Studium, Punctum, and the Emotional Dimension of Images

Building upon Benjamin's notion of aura and mechanical reproduction, Barthes extends the discussion from the cultural and



material conditions of photography to its affective and interpretative dimensions. In *Camera Lucida* (1980), Roland Barthes offers studium and punctum as models for the interpretation of photography. Studium is involved with a photograph's cultural, contextual, and information aspects – elements which are open to being analyzed and understood through communal paradigms. Punctum, however, is the private, affective element which, arising unpredictably, “pierces” the viewer, and, doing so, produces a particular, personal response. In its application to architecture, this binary shows how architectural photography serves, on one hand, to convey practical, stylistic, and cultural understanding, and, on the other, to induce emotional experiences like nostalgia, estrangement, or fascination.

Shulman's famous pictures of mid-century modern houses in Los Angeles, for example, work as a studium by positioning architecture in relation to mid-century American ideals. However, there appears a punctum in the evocative manipulation of light, composition, or delicate presence of figures – that runs far deeper than mere documentation.

Barthes's theory questions architectural photography as a neutral record, instead noting its emotional potency and its interpretative aspects. One of the best examples of Barthes' theories in the context of architectural photography is Julius Shulman's photographs, which represent the American dream through modernist structures.

The photos of Julius Shulman's Kaufmann House (1947) (Fig. 3) and Stahl House (1960) (Fig. 4) may be interpreted in the context of Roland Barthes's theories of studium and punctum, as described in *Camera Lucida*. From the point of view of the studium, these images celebrate the rational order and geometric accuracy characteristic of modernist architecture as a visual instantiation of postwar optimism and a contemporaneous representation of how to live. By the punctum – the element that affects the viewer emotionally – the depiction of the two women in Stahl House (Fig. 4), set against the Los Angeles night skyline, is a good example. Their calm, almost cinematographic immobility instills a mood of fragility and alienation that cannot help but contrast strongly with the impeccable architectural context. Shulman's photos therefore transcend documentation and reveal to us the complex emotional and ideological content intrinsic to modernity itself.

Fig. 3
Julius Shulman,
Kaufman House, Palm
Springs, California,
1947.
Julius Shulman
Photography Archive,
Getty Research
Institute, Los Angeles
(<https://tinyurl.com/bddph5fh>).

Extending Walter Benjamin's notion of the loss of aura in mechanical reproduction and Roland Barthes's interpretation of photographic representation through studium and punctum, the architectural image emerges as both an aesthetic construct and a critical site of cultural projection. Within this framework, the reproduction of modern architectural icons – particularly Le Corbusier's Villa Savoye – reflects a profound shift in the ontology of representation. This relationship between theory and the production of architectural photography can be further illuminated through Beatriz Colomina's *Sexuality and Space* and her essay *The Split Wall: Domestic Voyeurism*, in which the representations of Villa Savoye become instrumental in revealing the entanglement of vision, desire, and modern domesticity (Fig. 5).

2.3 Susan Sontag: Photography and the Perception of Reality

While Benjamin and Barthes explore the cultural and emotional dimensions of photographic meaning, Sontag advances the discussion by questioning photography's role in shaping and consuming reality itself. In Susan Sontag's foundational text, *On Photography* (1977), she argues that photography initiates both the presentation of reality and the resulting perception and consumption of reality. According to her, photographs move far beyond simple reflection of reality; rather, they themselves produce it, and it results in fractured, consumable, and commodified understandings of the world. Applied to buildings, it means that photography turns buildings into objects of aesthetic value, stripped of their spatial and material circumstance, yet incorporated into broader systems of cultural consumption. This review is of specific interest today, as images of architectural buildings abound on sites like Instagram and Pinterest, where aesthetic value more often than not takes precedence over space experience. Sontag's remarks explain the development of "Instagrammable architecture," where a photograph's potential documentation guides the choice of design. As a result, buildings are stylized not merely for living, but also for their enduring life as an image.

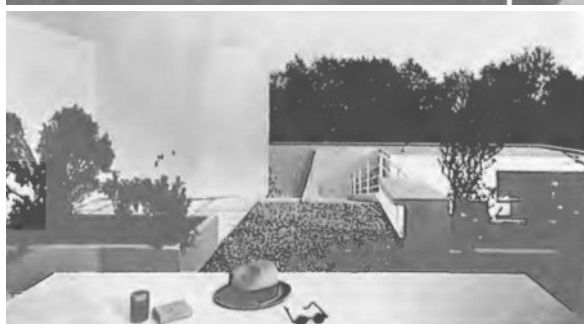
In this regard, the image can be seen as a visual meditation on Sontag's claim that photography not only records but also constructs and commodifies reality. The repetitive grid of modernist buildings functions as a metaphor for the aesthetic standardization of the digital age – an echo of the algorithmic logic that favors imageability over spatial experience. Yet, the addition of the organic and mythic tree at

Fig. 4

Julius Shulman, *Case Study House #22* (*Stahl House, Night with Two Girls*), Los Angeles, California, 1960. Julius Shulman Photography Archive, Getty Research Institute, Los Angeles (<https://tinyurl.com/2svf5fd2>).

Fig. 5

Beatrice Colomina, *The split wall: Domestic voyeurism*, 1992. In B. Colomina (Ed.), *Sexuality and space* (pp. 73-128). Princeton Architectural Press.



the center disrupts this uniform visual order, evoking an affective and symbolic depth that defies commodification. The juxtaposition between the mechanical repetition of architecture and the singular vitality of nature foregrounds the tension between the building as an “Instagrammable” object and architecture as a living, experiential entity. In doing so, the work visualizes the contemporary condition of architecture suspended between reproduction and resonance, between visibility and meaning. Susan Sontag’s *On Photography* (1977) critiques the way photography transforms reality into an object of aesthetic consumption, detaching it from lived experience and converting it into a reproducible visual commodity.



Within this framework, Fig. 6, *Bon Savoyage: Surrealist Landscape in a Modernist Icon*, exemplifies Sontag's argument by visualizing how architecture is continually regenerated through its photographic reproductions.

The image departs from the physical reality of the building, transforming it into a surreal, dreamlike fiction, yet simultaneously evokes the memory of the original modernist form. The repetitive grid of modern architecture, juxtaposed with the organic central tree, reveals the paradox Sontag identifies: while photography distances us from the authentic experience of space, it also perpetually recalls and reconstructs it through visual imagination. In this sense, the photograph does not merely document architecture but reanimates it as a mediated memory – an aesthetic echo that both estranges and immortalizes the building within the economy of images (Sontag, 1977).

2.4 Jean Baudrillard: Simulacra and Hyperreality

Extending Sontag's critique of photography's commodification of reality, Baudrillard radicalizes this notion by arguing that in a media-saturated culture, images no longer reflect reality but replace it entirely. In Jean Baudrillard's seminal work, *Simulacra and Simulation* (1981), he contends that where a culture is saturated by images, representation ceases to point to reality and, instead, produces an autonomous structure of meaning. Under these conditions of hyperreality, images and signs replace the real, producing simulations "more real than real."

In architectural photography, one finds a movement away from documenting built structures to creating idealized images. The employment of digital renderings, manipulated photos, and speculative collages is used to illustrate how architectural imagery can function independently of built environments' realities. Today's rendering industry, which produces images representing projects that may never be built, illustrates Baudrillard's idea of architecture manifesting as a simulation before it occurs in real space. Baudrillard's analysis points to the growing confusion of the difference between reality and illusion built into architectural representations. Far from reflecting reality as it is, photography is a forceful generator of architectural meaning, propelling interpretation and narrative irrespective of built space.

The Non Architecture project, which received an Honorable Mention for its reinterpretation of architectural icons, can be

Fig. 6

Hyunjun Choi, *Bon Savoyage: Surrealist Landscape in a Modernist Icon*, Re-Draw.06: Villa Savoye Competition by Non-Architecture, 2024 (<https://www.non-a.com/members/blackjames/portfolio/view/12652/>).

viewed as a critical exploration of Baudrillard's notion of hyperreality (Fig. 7). By reassembling globally recognized architectural forms into a speculative, collage-like urban landscape, the project transforms familiar icons into simulacra – objects detached from their original spatial and cultural meanings, yet endowed with new symbolic independence within the digital image.

The resulting composition does not aim to reproduce physical architecture but to reveal how architecture itself becomes an image economy. Through this strategy, the project highlights the current condition in which the visual representation of buildings comes before and shapes the architectural experience, suggesting that what we now inhabit is not merely constructed space but an endless circulation of mediated architectural signs.

2.5 Beatriz Colomina: Architecture as a Visual Regime

Following Baudrillard's conception of hyperreality, Beatriz Colomina shifts the focus from the image itself to the media systems that produce and disseminate it, arguing that modern architecture exists primarily through its representations rather than its physical structures. Beatriz Colomina (1994) contends herein that we should know current architecture primarily through its media – periodicals, images, exhibitions, and commercials – rather than through buildings themselves. Colomina, in *Privacy and Publicity* (1994), reveals how architecture belongs to a regime of vision, where buildings are converted into media objects imbedded deeply in circuits of presentation. With this, architecture and its images cannot be divided apart.

Her analysis of Le Corbusier – especially Villa Savoye – reveals that modern architecture was constructed discursively through photography, drawings, and publications rather than simply through built form. This perspective reinforces the idea that architecture is inseparable from its modes of representation. The building becomes an entity that observes, influences, and communicates, functioning simultaneously as an object, an image, and a media apparatus. Together, these paradigms lead to a profound conclusion: architectural photography moves beyond mere documentation. It becomes a tool of reproduction, interpretation, and speculation. Benjamin analyzes the paradox of aura within reproducibility; Barthes reveals photography's sentimental moments; Sontag evaluates its consummatory portrayal of reality; Baudrillard identifies its shift towards simulation; and Colomina places architecture within large-scale media schemes.

Fig. 7
Anupriya, *Cult of Corbusier*, Re-Draw.06: Villa Savoye Competition by Non-Architecture, 2024 (<https://www.instagram.com/p/C6KrrzJqnUW/>).



These are the observations which give a theoretical framework for studying how current architectural imagery uses photography, not merely to document, but to reconstruct and reimagine constructed space. In this context, the Non Architecture competition can be understood through Beatriz Colomina's argument that architecture today exists primarily through its media rather than through its physical structures.

By encouraging the reinterpretation of iconic buildings such as Villa Savoye through speculative visual experiments, the competition exemplifies Colomina's notion of architecture as a "media apparatus" – a system of images that constructs and spreads architectural meaning. Each project functions not as a faithful

representation of a building but as a conceptual act of re-mediation, in which modernist icons are reimagined within the visual logic of contemporary culture. In this way, Non Architecture becomes a critical reflection of our time: a mirror of an architectural condition in which representation supersedes materiality, and the image itself becomes the dominant site of architectural thought and production.

3. Methods of Reproduction

If architectural photography should go beyond mere documentation, it becomes necessary to consider the processes and techniques used to reproduce, reframe, and reimagine architecture today. Current practices employ a diverse range of techniques, including immersive storytelling, shifting temporalities, atmospheric exploration, and speculative elements. Although each technique relies on different theoretical foundations, together they reveal the fluid boundaries between photography, representation, and architectural imagination.

Expanding this methodological framework, several key practitioners exemplify how contemporary image-making techniques reimagine architecture beyond its material form. Filip Dujardin's



digital collages fictionalize architecture through surreal compositions that expose the constructed nature of visual reality. Thomas Demand builds paper-based models to mediate between representation and materiality, transforming ephemeral objects into photographic realities.

The video works of Flores & Prats, along with Ila Beka and Louise Lemoine, introduce temporal narratives, framing architecture as a lived and evolving experience. Luigi Ghirri's colorful realism captures atmosphere, light, and silence, translating emotional and sensory qualities of space into photographic language. In contrast, Bernd and Hilla Becher's typological documentation classifies industrial architectures through systematic repetition, emphasizing photography's analytical precision. Lebbeus Woods employs speculative drawings to project fragmented and visionary futures of architectural thought, while Michael Wesley's long-exposure photography condenses time within a single frame, offering a meditation on temporal continuity and change.

Together, these practices delineate a spectrum of visual strategies – fictional, temporal, atmospheric, typological, speculative, and durational – through which architecture today is reproduced, reframed, and reimagined.

3.1 Digital Collages: Fictionalizing Architecture

Belgian artist Filip Dujardin's photographic collages demonstrate how digital manipulation challenges photography's traditional claim to truth. By piecing together fragments of real buildings into impossible architectural forms, Dujardin creates structures that blur the line between the plausible and the surreal. His series *Fictions* (2009) (Fig. 8) prompts viewers to question whether a photograph can ever fully represent reality. Within architectural discourse, these digital collages reveal the constructed nature of all images, even those that appear objective. They expose the fragility of photography's documentary role by emphasizing its speculative potential. Rather than simply recording reality, Dujardin's work suggests that photography is an active producer of new architectural imaginaries, echoing Baudrillard's concept of simulacra.

Fig. 8
Filip Dujardin,
Fictions, 2009
(<https://www.moma.org/collection/works/165930>).

3.2 Paper-Built Spaces: Mediating Reality through Models

Thomas Demand produces painstaking, life-sized mock-ups of architectural interiors made from cardboard and paper, pho-

tographing them afterward. The pictures, deprived of material reality and of human presence, have an uncanny realism about them. Photography, as exemplified by works like *Kontrollraum* (2011) (Fig. 9), illustrates that it becomes a mediation of a mediation: architecture is built as a model, photographed, and ultimately seen as a picture.

Demand's approach demonstrates photography's complicity in erasing the "original." The photographed paper space is neither a building nor a model, but a representation with its own reality. This method reveals the layered processes by which spatial knowledge is constructed, questioning the very stability of the real in architecture.

3.3 Video Documentation: Temporal Narratives of Architecture

Video has transformed architectural representation through the inclusion of time, movement, and narrative. Flores & Prats, for example, employ film to document their work, emphasizing material process, atmosphere, and lived experience of occupation. Ila Beka and Louise Lemoine's *Koolhaas Houselife* (2009), winner of the Architectural Film Prize at Buenos Aires's 2009 Architectural Films Festival, offers a new vision of Rem Koolhaas's *Maison à Bordeaux* through the eyes of the housekeeper, documenting the rhythms of everyday life.

While static photography immobilizes architecture's lived space, video highlights its lived character, countering idealized, purified vision with the messiness, temporality, and unpredictability of actual space. Video in this sense has Barthes' punctum in introducing affective, unmediated moments into space and resists strictly consumable flattening effects.

A relevant example of this approach can be found in the film documenting Flores & Prats' installation for *FREESPACE* at the Venice Biennale 2018, produced as part of Eva Prats' PhD thesis project (Fig. 10). The film not only captures the physical installation was the installation but also reflects how architecture can be represented and reinterpreted through cinematic means. Within the context of the Biennale, this work demonstrates how architectural practice extends beyond construction to become a performative and narrative act.

The process of documentation and exhibition itself acts as a form of architectural representation—bridging the gap be-

Fig. 9

Thomas Demand,
Kontrollraum, 2011
(<https://tinyurl.com/43cc86vh>).



tween design, theory, and everyday experience.

3.4 Colorful Realism: Atmosphere, Light, and Silence

Italian photographer Luigi Ghirri remakes architectural photography in terms of the importance of atmosphere, color, and spatial stillness. His Rediscovered Italy (1973) series photographs moments of presence in ordinary surroundings, elevating the prosaic to lyrical visual poems. In subtle deployments of color and atmosphere, Ghirri makes ordinary experiences of space visible which standard documentation usually misses.

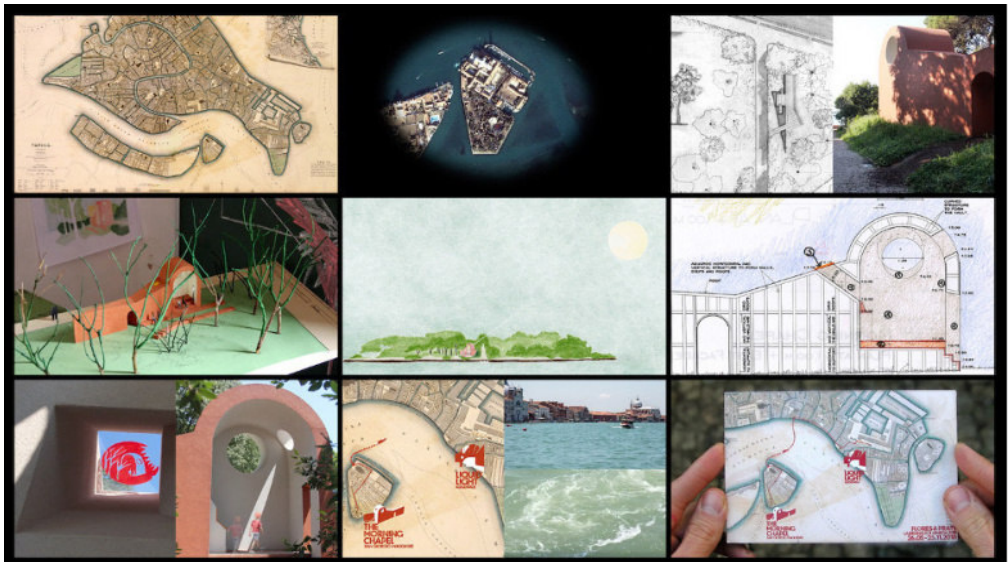
Ghirri's photographs avoid presenting architecture as iconic spectacle, instead rendering it as ambiguous fragments of daily life. In this way, they counter the crisis of representation Sontag identified, proposing an alternative realism that values perception and mood over objective documentation. Ghirri's work shows how photography can recover the poetics of the everyday in architectural imagery. Photograph of Villa Savoye, according to Ghirri's photography approach (Fig. 11), features a single yellow chair as a silent interlocutor within the modernist structure. Standing against white backgrounds and under soft light, this chair adds a level of intimacy and ephem-

eral quality, thus interrupting the building's spotless rationality. In this subtle manner, such interruption is in harmony with Beatriz Colomina's definition of architecture as a medium – a construction that moves beyond mere visual recognition to become a container for experience, memory, and perception. Consequently, the photograph moves beyond simple documentation; it captures the emotional and temporal character of the building rather than its physical form. In this way, Ghirri recasts Villa Savoye from a symbol of modernist idealism to a lived, sensory space, thus blurring representation with individual experience.

3.5 Typological Documentation: Classifying Architecture

The systematic photography of industrial structures by Bernd and Hilla Becher – including water towers, blast furnaces, and structural houses – creates a typological canon of architectural photography. Their grid-based, black-and-white exhibitions heighten the appreciation of useful structures as objects of beauty, at the same time making possible their categorization as well as comparative scrutiny (Fig. 12).

The work of the Bechers demonstrates the power of photography to transform architecture into a system of types, echoing Foucault's theoretical accounts (1970) relating to categorization. Their approach highlights the twin purpose of photography as both archive and aesthetic object, stressing its effectiveness as a tool for



generating knowledge. These drawings, no doubt based on a rethinking of Le Corbusier's Villa Savoye (Fig. 13), can be understood with the theoretical frameworks that Beatriz Colomina, Bernd and Hilla Becher, and Michel Foucault have outlined. They understand architectural representation not simply as a citational form, but instead as a continuous process of typological and mediatic reproduction. Here, the modernist integrity of Villa Savoye is broken down; the building is rastered into a media object, torn away from its physical existence and reinserted into the realm of visual circulation. Each fragment isolates a particular component – a façade, a window, or a shadow – a dismantling of the ideal unity and rational purity that characterizes modern architecture. It recalls the systematic photographic typologies of industrial structures formed by Bernd and Hilla Becher.

Like the Bechers' table arrangements that recontextualize functional objects as aesthetic and epistemological entities, these competition drawings transform modernist icons into a typological archive of knowledge. Their simplificatory form and limited palette (with particular chromatic restraint in the sparing use of a solitary red) have a visual affinity with Foucault's *The Order of Things* (1970) and its idea of a categorizing gaze: knowledge is organized by way of formal similarities, creating an epistemic framework in which architecture itself becomes a system of classification. At the same time, these images represent Colomina's defi-

Fig. 10

Eva Prats, *Venice Biennale*, 2018
(<https://floresprats.com/films/>).

Fig. 11

Anny Ongena, *Villa Savoye*, n. d.
(<https://tinyurl.com/4knutzay>).





inition of architecture as a medium – a practice that extends beyond construction per se, instead arising from processes of generation, archiving, and communication through representation.

The photographically inspired configuration of the images suggests that modern architecture acts not solely within physical or materio-social situations but instead within a communication and representational framework. As a result, the modernist sign is re conceptualized via contemporary visual epistemology – it is supplemented, reclassified, and reimagined as part of an active media ecology that defines the digital age.

3.6 Speculative Drawings: Fragmentation and Future Imaginaries

Although not purely photographic, Woods' practice uses photography as raw material, reassembling it into speculative visual narratives. In this way, he challenges the notion of fixity in representation and aligns architecture with ongoing transformation. His imagery embodies the fluid boundaries between photography, drawing, and painting, positioning representation as a form of resistance against conventional architectural norms.

This project (Fig. 14) reflects Lebbeus Woods' view of architecture as an evolving field rather than a static entity. By overlaying fragmented plans, sections, and photographic elements, it evokes

Fig. 12

Bernd & Hilla
Becher, *Typologien*,
2023 (Becher, B.,
& Becher, H.,
Typologien, Schirmer/
Mosel Publishers,
Munich 2023).

Fig. 13

Nigel Peake, *Villa
Savoye Drawings*,
2017 ([https://www.
nigelpeake.com/
books/2018/villa/](https://www.nigelpeake.com/books/2018/villa/)).

spatial ambiguity that questions conventional ideas of order and depiction. The combination of drawing, collage, and photography dissolves disciplinary lines, developing an experimental visual language that views architecture as both a political intervention and a poetic expression.

The diagonal lines, ruptures, and layered geometries evoke Woods' focus on conflict, instability, and rebuilding. Architecture acts as a form of resistance – not through physical structure but through how it is represented. By deconstructing and reconfiguring architectural components, the project explores transformation, instability, and creative imagination, capturing Woods' core idea: an architecture that opposes standardization and continually evolves.

3.7 Long Exposure Photography: Temporal Representation and Superimposed Time

German photographer Michael Wesley's long-exposure photographs encapsulate durations spanning several months or even years within a singular frame, thereby generating intricate layers of time that interrogate traditional concepts of representation. In his photographic examination of Berlin's Potsdamer Platz (2004-2006) (Fig. 15), Wesley integrates various temporal occurrences into one cohesive photograph-



ic surface. This process presents architecture as something that develops through time, as opposed to a stationary thing. The final images have a temporal punctum, bringing into view the passage of time, construction, decay, and transformation. In the act of overlaying time, Wesley's work illustrates photography's special ability to be a mediator between architectural transformation beyond the reach of traditional drawings or paintings.

As a group, these varied methods – digital collage, model photography, video document, atmospheric realism, typological classification, speculative drawing, and long-exposure photography – constitute the diverse means by which architecture is represented. They all challenge the notion of photography as one of hard evidence, pointing up the interpretive, imaginary, and conjectural potentialities that photography entails.

Through these methodologies, photography functions as a dynamic participant in architectural dialogue – fabricating alternative realities, fostering novel imaginaries, and influencing the cultural significance of architecture itself. If Michael Wesley's long-exposure technique had been applied to Villa Savoye, the modernist icon would have shed

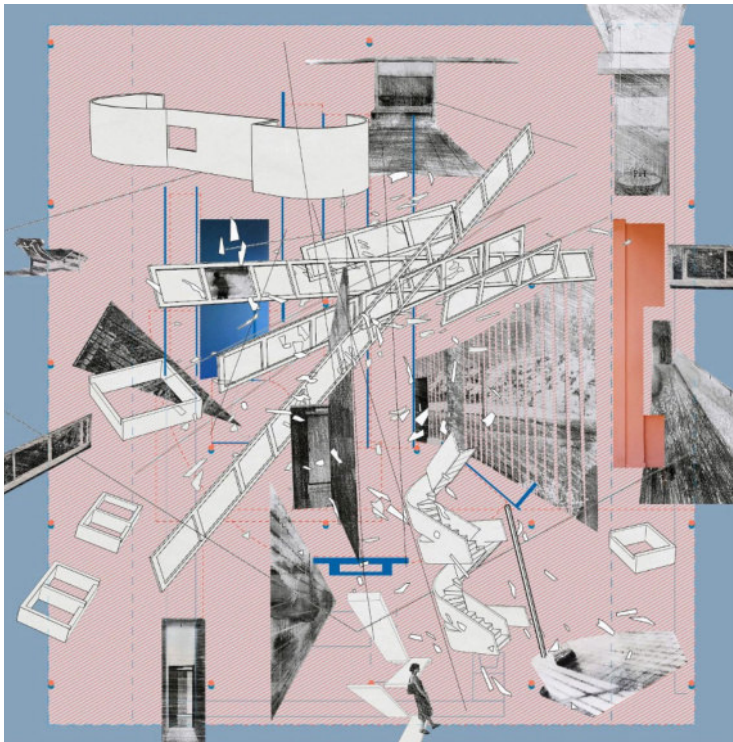


Fig. 14

Sawsan Al Bahar,
Dean Kirkwood, *La
Villa en roese et blue.*
*Re-Draw.06, Villa
Savoye Competition*
by Non-Architecture
([https://tinyurl.
com/5a7vxv7y](https://tinyurl.com/5a7vxv7y)),
2024.

Fig. 15

Michale Wesley,
Postdamer Platz,
(<https://wesely.org/>),
2004-2006.



its aura of timeless perfection. The building's crisp white surfaces and rational geometries would, over months of exposure, blur into luminous traces of light, weather, and human movement. Rather than a static monument to modernism, the villa would appear as a living archive of time – recording decay, renewal, and transformation in equal measure. Through Wesely's lens, Le Corbusier's "machine for living" would become a temporal organism: porous, unstable, and perpetually in flux. Architecture's ideal of permanence would give way to an aesthetic of duration and impermanence, revealing that even the most rigid modernist form is subject to the slow erosion of time and the poetics of change.

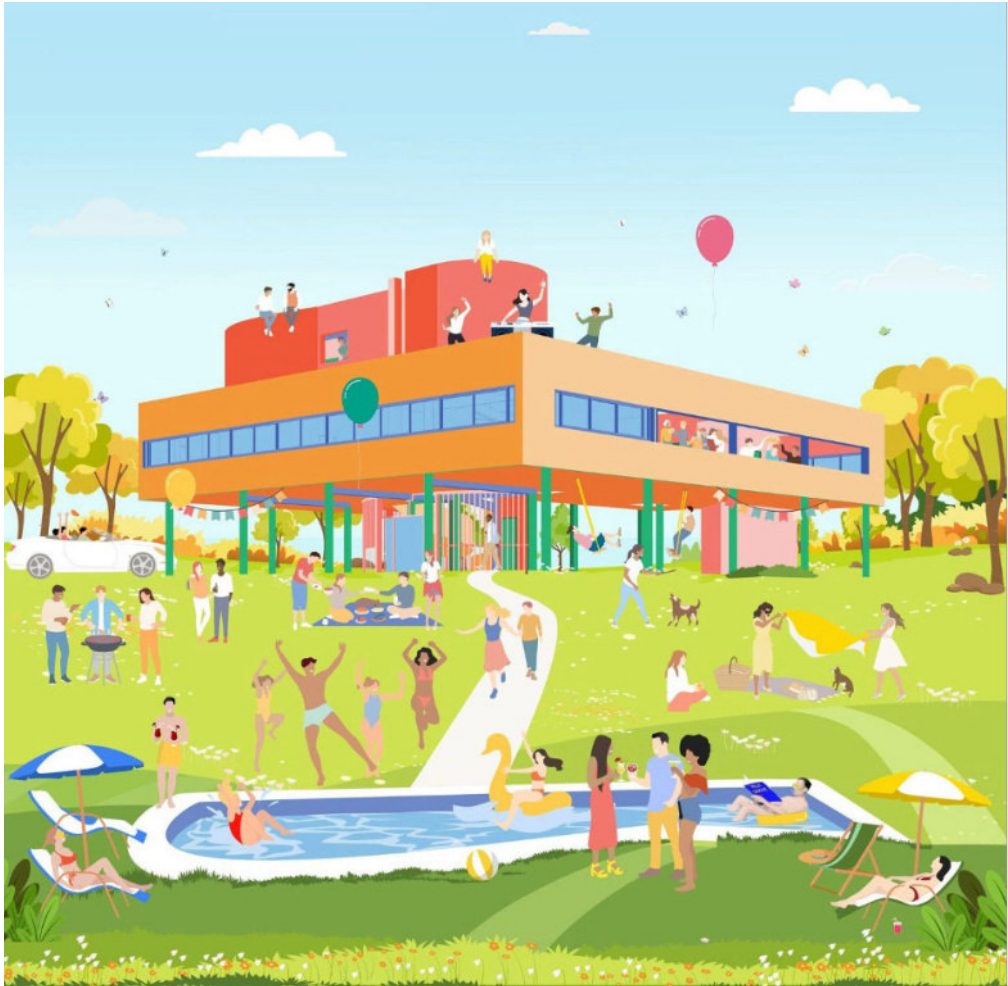
While such a process might seem to dissolve the villa's iconic purity, it would in fact produce a different kind of representation – one grounded in temporality rather than form. Wesely's interpretation would not erase Villa Savoye's iconicity but redefine it: from a symbol of modernist perfection to a testament of architectural fragility and endurance. In this transformation, the building would no longer stand as a timeless object, but as an evolving trace – a visual meditation on how architecture exists within, and not outside, the flow of time.

4. Evaluation of Case Study: Villa Savoye

4.1 The Iconization of a Modernist Monument

Le Corbusier's Villa Savoye (Le Corbusier, 1931/1994) (1929-31), located in Poissy, France, is one of the most commonly reproduced works of twentieth-century architecture. Defined as a synthesis of the "Five Points of Architecture", the house has transcended its physical form to become a visual icon of the modernist movement. Its characteristic white massings, pilotis, ribbon windows, and rooftop garden have been widely documented, disseminated, and recontextualized, thus establishing itself as more than a house, but as a cultural icon.

From *L'Architecture Vivante's* initial publications through its appearance in multiple historical accounts and internet sites, Villa Savoye (Le Corbusier, 1931/1994) can be considered an example



that supports the thesis espoused by Beatriz Colomina (Colomina, 1994): that modernist architecture is as much a creation of the media as it is a tangible built form. Gaining worldwide recognition is the house through not just its very presence as a built object, but through the wide distribution the house has seen in photography. In this respect, Villa Savoye (Le Corbusier, 1931/1994) works more as a visual paradigm rather than as a simple architectural object, containing the history of the modern.

4.2 Reproduction, Redrawing, and Digital Manipulations

The reproducibility of Villa Savoye (Le Corbusier, 1931/1994) has made the re-interpretability possible on different supports. The work has been presented by the architects and by the artists to redrawing, collages, digital reconstructions, so confronting the canonical picture. The photographs by Xavier Delory that represent the villa as ruined transposes the icon to the ruin, confronting the promises of the modernity toward the trans-historicism. Analogously, provokings such as the Re-Draw Villa Savoye (Le Corbusier, 1931/1994) evoke the reinterpretation fragmenting, adding the colors, distorting the architecture toward the new visual stories. Digital technologies take this process even one step further. Under the guise of Photoshop, speculative collages, and edited by an Artificial Intelligence, Villa Savoye (Le Corbusier, 1931/1994) is constantly re-visualised in versions that essentially differ from the original look. They show the allegation by Jean Baudrillard (Baudrillard, 1981/1994) that under the conditions of simulacral culture the copied picture does not stand for any longer reality but copiest anew realities. Villa Savoye (Le Corbusier, 1931/1994) does not exist any longer only as the contemporary villa from Poissy but also as the multitude of visual fictions floating around the global imagination of architecture.

4.3 Villa Savoye as a Framework for Testing Representational Techniques

Villa Savoye (Le Corbusier, 1931/1994) holds the special position within the work of architecture as the quintessential test case to put representational strategies under test. Global renown inevitably will have any reinterpreting be viewed as an interpretation of the modernist archetype forthwith. Any redoing by the poetic photography by Luigi Ghirri, papier-mâché re-creation by Thomas Demand, or by digital and speculative re-drawing will make the

Fig. 16
Studio Archicolorful,
Villa Sajoie, (<https://tinyurl.com/yvsy8a8h>), 2024.

villa the site for visual testing and transforming work of recreation. In the work as an object, Villa Savoye is Benjamin's paradox of aura itself: all reproduction makes the uniqueness weaker but strengthens the iconicity. Each later photograph moves the villa farther from the underlying context but strengthens the symbolical power within the culture of architecture. The process is repeated on the path reproduction makes the meaning weaker but wider for the architecture.

The architecture also brings to life Roland Barthes's concepts of *studium* and *punctum*. The *studium* is the return of the usual modernist ingredients – such as ribbon windows, pilotis, and open planning – the *punctum* from unforeseen information or framing that interrupt its generic picture. Each version thus presents the possibility for confirmation and interruption, as well as freezing the past and generating something anew.

Lastly, Villa Savoye presents the means architecture escapes the material flesh to inscribe itself as a discursive and visual construction. Their relentless re-elaboration from photos, drawings, collages, and digital communication, announces the connection between representation and imagination. Instead of enduring as an immobile object, the villa is the origin of new visual senses, with enduring pertinences as an enduring cultural icon far from the site where initially employed.

In this way, the villa becomes less residence than photograph machine: an architecture that produces afresh constantly, ensuring that it will survive not only as an historic site but as an growing emblem of the photograph reproduction era.

5. Conclusion

This shift from representation to reproduction of architecture is a primordial movement in the mediation, perception, and imagination of architecture. No longer a supposedly objective instrument of documentation, photography has become a key site of speculation, fiction, and photographic experimentation. Benjamin, Barthes, Sontag, Baudrillard, and Colomina give theoretical insight that signals images are no longer inactive reproductions of architecture but are themselves actively generative of, and collaborators in, the production of meaning.

The varied modes of reproduction covered – digital collages, paper models, video narrations, photographic depiction of atmos-

pheres, typological records, futuristic drawings, and long-exposure photography – reveals the range of methods employed to redefine architecture nowadays. Each of these methods blurs the distinctions between reality and fiction, evidence and fantasy, and sets out to emphasize the impermanence of distinctions that formerly divided photography, drawing, and painting.

The Villa Savoye case (Le Corbusier, 1931/1994) makes particularly apparent this dynamic. As arguably the most reproduced building composition of the modern age, the villa acts less as an original architectural object and more as a template for experimentation in representational strategy. Its serial reinvention through a variety of media serves to suggest that architecture does not just persevere in its real-world existence, but perhaps more decisively, in its various pictorial afterlife. As a whole, these observations point to the centrality of reproduction to current discourses in architecture. Photography cannot be perceived as a passive recording, but as an active construction that produces architectural knowledge. With the photography-drenched age that we have become, the architectural photograph does not merely record – it builds realities, instigates interpretation, and advances new speculation. Thence, the intersection of the visible and the fictional in architectural photography shows architecture to be inescapably intertwined with its representations. To approach these images critically is to approach architecture itself – not just as a building but as a dynamic, shifting cultural and visual project.

Thus, in its endless cycles of reproduction, Villa Savoye no longer stands as Le Corbusier's modernist temple, but as a living playground of collective imagination – an architecture liberated from its own form to inhabit the cultural landscapes of memory, fiction, and desire. Villa Savoye lives on – no longer a house, but a dream continuously rebuilt by our collective imagination. In today's digital environment, architectural representation moves beyond physical structures, blending photography, media, and algorithms to transform perception. It becomes an act of experience and imagination, extending manipulation from simple illusion to the creation of entirely new realities.

As Beatriz Colomina (1994) suggests, architecture increasingly exists within the media systems that produce and circulate its images; consequently, it now operates as both visual and conceptual, its essence no longer confined to physical form but continuously redefined through digital mediation. In this expanded scope, architectural photography emerges not merely as documentation

but as a generative force that constructs new modes of seeing and imagining space.

References

Ann Dinh & Özdemir, E. (2024). *Re-Draw 06: Villa Savoye competition* by Non-Architecture. Retrieved from: <https://tinyurl.com/u2tphth2>.

Archicolorful. (2024). *Villa Savoye – Happytecture project*. Retrieved from <https://www.archicolorful.com/projets/villa-savoye-happytecture>.

Barthes, R. (1981). *Camera lucida: Reflections on photography*. New York, NY: Hill and Wang.

Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation* (S. F. Glaser, Trans.). Ann Arbor, MI: University of Michigan Press. (Original work published 1981).

Becher, B., & Becher, H. (1970–2000s). *Typologies of industrial structures* [Photographic series]. Düsseldorf.

Becher, B., & Becher, H. (2023). *Typologien*. Munich: Schirmer/Mosel.

Benjamin, W. (2008). *The work of art in the age of mechanical reproduction* (J. A. Underwood, Trans.). London: Penguin Books. (Original work published 1936)

Benjamin, W. (2008). *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media* (M. W. Jennings, B. Doherty, & T. Y. Levin, Eds.). Cambridge, MA: Harvard University Press. (Original work published 1936)

Béka, I., & Lemoine, L. (2009). *Koolhaas houselife* [Film]. Paris.

Colomina, B. (Ed.). (1992). *Sexuality and space*. Princeton, NJ: Princeton Architectural Press.

Colomina, B. (1992). The split wall: Domestic voyeurism. In B. Colomina (Ed.), *Sexuality and space* (pp. 73–128). Princeton Architectural Press.

Colomina, B. (1994). *Privacy and publicity: Modern architecture as mass media*. Cambridge, MA: MIT Press.

Demand, T. (2011). *Kontrollraum* [Photograph]. Munich: Schirmer/Mosel. Retrieved from <https://thomasdemand.net/selected-work/kontrollraum-controlroom>

Dujardin, F. (2009). *Fictions* [Photographic series]. Belgium. Retrieved from <https://www.moma.org/collection/works/165930>

Flores & Prats. (2010). *Architectural documentation films* [Video works]. Barcelona. Retrieved from <https://floresprats.com/films>

Foucault, M. (1970). *The order of things: An archaeology of the*

human sciences (A. Sheridan, Trans.). New York, NY: Pantheon Books. (Original work published 1966)

Ghirri, L. (1973). *Paesaggi italiani / Rediscovered Italy*. Reggio Emilia.

Le Corbusier. (1994). *Villa Savoye* (originally built 1931). Paris: Fondation Le Corbusier.

Michael Wesely. (2023). *Berlin, 1860–2023* [Exhibition catalog]. Museum für Fotografie, Staatliche Museen zu Berlin.

Nigel Peake. (2018). *Villa Savoye drawings*. Retrieved from <https://www.nigelpcake.com/books/2018/villa/>

Non Architecture. (2024). *Bon Savoyage: Surrealist landscape in a modernist icon*. Retrieved from <https://www.non-a.com/members/blackjames/portfolio/view/12652/>

Ongena, A. (n.d.). *Villa Savoye* [Photograph]. Retrieved from <https://www.pinterest.com/pin/144818944268906551/>

Prats, E. (2018). *Freespace installation film, Venice Biennale 2018* [Video]. Retrieved from <https://floresprats.com/films>

Shulman, J. (1947). *Kaufmann House, Palm Springs, California* [Photograph]. Julius Shulman Photography Archive, Getty Research Institute, Los Angeles. Retrieved from <https://www.getty.edu/research/collections/object/10VZW2>

Shulman, J. (1960). *Case Study House #22 (Stahl House, Night with Two Girls), Los Angeles, California* [Photograph]. Julius Shulman Photography Archive, Getty Research Institute, Los Angeles. Retrieved from <https://www.getty.edu/research/collections/object/10VZW5>

Sontag, S. (1977). *On photography*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux.

Wesely, M. (2004–2006). *Long exposure photographs of Berlin and Potsdamer Platz*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Museum für Fotografie.

Woods, L. (1992). *Speculative drawings* [Architectural drawings].

Equívocos, amigos y dos puentes. Italia/España

**Misunderstandings, Friends, and two Bridges.
Italy / Spain**

Alberto Grijalba Bengoetxea

University of Valladolid

Department of Urbanism and Architectural Representation

alberto.grijalba@uva.es

Arquitectura moderna
Tradición
Modernidad
Intercambio cultural
Contexto

Modern architecture
Tradition
Modernity
Cultural exchange
Context

El texto analiza las complejas relaciones entre la arquitectura española e italiana durante las décadas de 1940 y 1950, articuladas en torno a la idea de “amigos y equívocos”, que alude tanto a las afinidades como a las interpretaciones erróneas entre ambos contextos. En este periodo, Italia se posiciona como un foco de intensa producción teórica y crítica, proyectándose internacionalmente a través de exposiciones, publicaciones y debates que replantean el legado del Movimiento Moderno.

Lejos de asumirlo de manera ortodoxa, la arquitectura italiana propone una revisión que integra historia, tradición, contexto y técnicas constructivas, generando una vía alternativa que influirá decisivamente en el panorama europeo. En contraste, la arquitectura española se encuentra marcada por el aislamiento derivado de la autarquía de posguerra, lo que limita su acceso a los debates internacionales y dificulta la consolidación de una modernidad propia. Esta situación provoca una doble crisis: por un lado, la frustración ante la incapacidad de formular una arquitectura nacional coherente y, por otro, la conciencia de un desfase respecto a las corrientes arquitectónicas contemporáneas.

A finales de los años cuarenta y durante los cincuenta, se inicia un proceso progresivo de apertura que impulsa a los arquitectos españoles a recuperar una modernidad que consideran interrumpida o no plenamente desarrollada. En este proceso, la arquitectura italiana desempeña un papel fundamental como modelo de referencia, no solo por su proximidad cultural y geográfica, sino también por su capacidad de articular una síntesis entre tradición y modernidad. Los viajes, las estancias en el extranjero, la circu-

The text analyzes the complex relationships between Spanish and Italian architecture during the 1940s and 1950s, articulated around the idea of “friends and misunderstandings”, which refers both to affinities and to misinterpretations between the two contexts. During this period, Italy positioned itself as a center of intense theoretical and critical production, projecting itself internationally through exhibitions, publications, and debates that reexamined the legacy of the Modern Movement.

Rather than adopting it in an orthodox manner, Italian architecture proposed a revision that integrated history, tradition, context, and construction techniques, thus generating an alternative approach that would decisively influence the European architectural landscape. In contrast, Spanish architecture was marked by the isolation resulting from postwar autarky, which limited its access to international debates and hindered the consolidation of its own modernity. This situation led to a double crisis: on the one hand, frustration at the inability to formulate a coherent national architecture, and on the other, an awareness of its lag behind contemporary architectural currents.

From the late 1940s and throughout the 1950s, a gradual process of openness began, encouraging Spanish architects to recover a form of modernity they considered interrupted or not fully developed. Within this process, Italian architecture played a fundamental role as a model of reference, not only due to its cultural and geographical proximity, but also because of its ability to articulate a synthesis between tradition and modernity. Travel, stays abroad, the circulation of

lación de revistas especializadas y la celebración de congresos y conferencias favorecen la creación de redes de intercambio que permiten la incorporación de nuevas ideas. Figuras clave y episodios concretos actúan como catalizadores de este acercamiento, contribuyendo a la internacionalización progresiva de la arquitectura española. No obstante, esta relación está atravesada por múltiples “equivocos”, derivados de la traslación incompleta o descontextualizada de las experiencias italianas.

Las diferencias estructurales entre ambos países – políticas, económicas y sociales – condicionan la recepción de estas influencias, dando lugar en ocasiones a interpretaciones simplificadas o miméticas. A pesar de ello, se consolida una comunidad de intereses en torno a la reivindicación de la tradición mediterránea, la atención a los sistemas constructivos vernáculos y la búsqueda de una arquitectura arraigada en la realidad cultural y material del lugar. En este marco emerge la denominada “tercera generación”, que plantea una superación crítica tanto del Movimiento Moderno como de los historicismos, proponiendo una arquitectura basada en el análisis del contexto, las preexistencias, el entorno urbano y las necesidades psicológicas y sociales del individuo. En definitiva, la arquitectura española de los años cincuenta no puede entenderse como una mera imitación de modelos externos, sino como un proceso complejo de apropiación, reinterpretación y transformación. A través del diálogo – no exento de tensiones y malentendidos – con la arquitectura italiana y con el contexto internacional, se configura una modernidad propia, caracterizada por su carácter híbrido, crítico y en constante evolución.

specialized journals, and the organization of congresses and conferences fostered the creation of exchange networks that facilitated the incorporation of new ideas. Key figures and specific events acted as catalysts for this rapprochement, contributing to the progressive internationalization of Spanish architecture. Nevertheless, this relationship was marked by multiple “misunderstandings,” resulting from the incomplete or decontextualized transfer of Italian experiences.

Structural differences between the two countries – political, economic, and social – conditioned the reception of these influences, sometimes leading to simplified or mimetic interpretations. Despite this, a shared set of interests emerged around the revaluation of Mediterranean tradition, attention to vernacular construction systems, and the search for an architecture rooted in the cultural and material reality of place. Within this framework, the so-called “third generation” emerged, advocating a critical overcoming of both the Modern Movement and historicism, and proposing an architecture based on the analysis of context, pre-existing conditions, the urban environment, and the psychological and social needs of the individual. Ultimately, Spanish architecture of the 1950s cannot be understood as a mere imitation of external models, but rather as a complex process of appropriation, reinterpretation, and transformation. Through a dialogue – marked by tensions and misunderstandings – with Italian architecture and the broader international context, a distinct modernity took shape, characterized by its hybrid, critical, and constantly evolving nature.

«A quien hoy estudia las condiciones presentes y el reciente pasado de la arquitectura le parece que esta ha ido articulándose siempre más por el encuentro de las diversas personalidades que en la confrontación de tendencias. La causa de esto se encuentra en la carencia de crítica especializada»¹.

1. Introducción

¡No nos confundamos!

Estas no son palabras de ningún arquitecto español, sino que pertenecen al preámbulo crítico-reivindicativo, con el que Cannella y Rossi comienzan en 1956 su artículo sobre “Mario Ridolfi: arquitecto italiano” en la revista *Comunità*. En texto demandan el cambio de la arquitectura italiana que, tras los años de control de la producción estatal, se encuentra con un nuevo marco de investigación y reflexión. Su similitud con las palabras de Fernández Alba: “El desarrollo de los temas de la arquitectura contemporánea que tuvo lugar en España en el decenio 50-60, fue parcial pues el fenómeno es más mimético que de concepto, más de esquemas y formalismos que de análisis del medio” (Fernández Alba, 1964, p. 21). Esta reflexión nos hace pensar hasta qué punto la relectura de la historia de la arquitectura española de los años cincuenta y su relación con la arquitectura italiana está llena de amigos y de equívocos² (Fig. 1). Italia en los años cuarenta y principios de los cincuenta, está en plena efervescencia teórica³ y se presenta en el contexto internacional con las exposiciones *Architettura Italiana* en el RIBA de Londres (1951) e *Italy Builds* en el MoMa de NY (1955) (Fig. 2).

Las nuevas y polémicas propuestas, son presentada como una continuidad de las realizadas en años treinta⁴. Al mismo tiempo, se plantea una nueva reflexión entre la historia, la tradición y el Movimiento Moderno. Estas propuestas ejercerán un papel destacado en la imaginaria internacional difundidas desde sus conocidas revistas *Metron*, *Domus* o *Casabella*. Todo ello llevó Reyner Banham a proponer su exclusión de la cultura moderna, en su conocido artículo “Neoliberty” en la revista *Architectural Review* de abril 1959.

Fig. 0

Italo Rota,
*Centrotrenta anni
d'Architettura. Venti
anni di altro*, (Rota,
1979, p. 95).

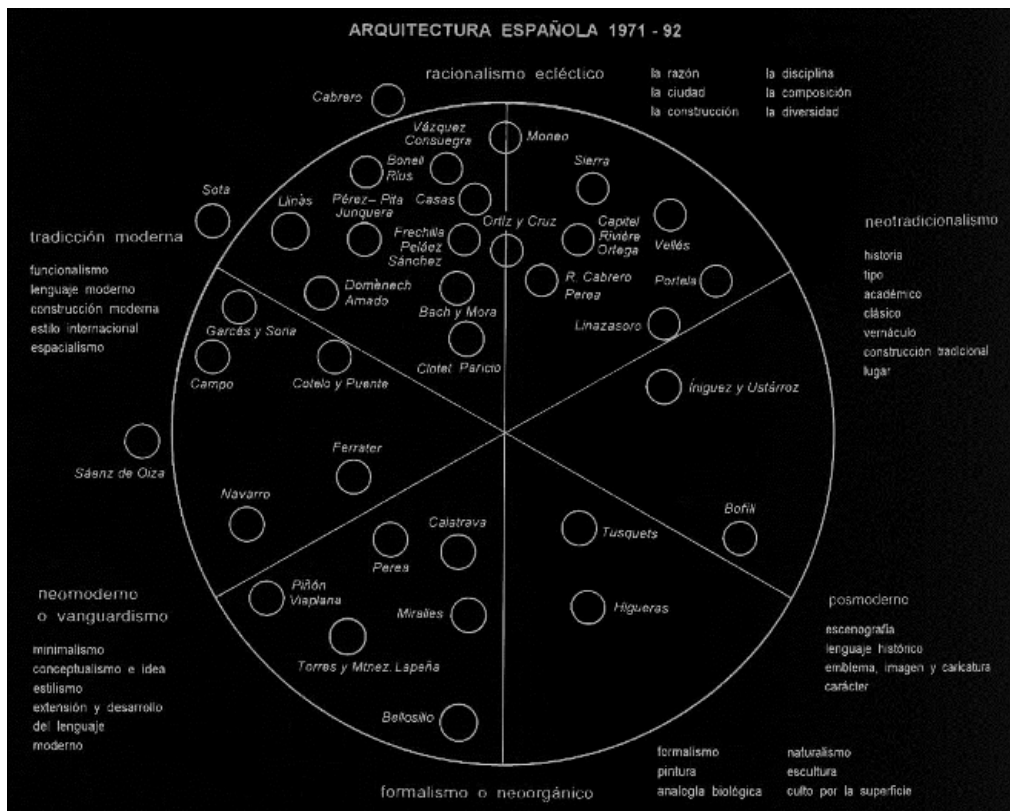
Fig. 1

Antón Capitel,
*Arquitectura Española
1971-92, 1995*.

2. Amigos. El viaje

En oposición a esta realidad, la arquitectura española está en un callejón sin salida tras la etapa de autarquía. Por un lado, nos encontramos ante la frustración de no haber hallado una arquitectura nacional propia por parte de la mayoría de los arquitectos que ha participado en su búsqueda y, por otro lado, ante la reflexión que sucede a las primeras noticias que del extranjero llegaban. Así lo denuncia Juan de Zabala en la V Asamblea Nacional de Arquitectos de 1949 “no sólo el texto, sino las imágenes hablan en otro idioma” (Giner, 1980, p. 161).

Esta situación llevará a los arquitectos españoles en los cincuenta a buscar una modernidad, que realmente les correspondía haber heredado. Así Miguel Fisac, en su artículo “De lo clásico y lo español” de 1948, reconoce que la arquitectura española ha conseguido una unidad total, o casi total, pero también es verdad que por este camino se llega a ninguna parte. Al mismo tiempo, Gabriel Alomar sugiere seguir un cami-





no a seguir propio, al animar a sus compañeros a incorporarse a las corrientes que arrastran a la cultura humana, pues se puede negar de la época en la que se vive (Alomar, 1948, p. 11).

Siguiendo el ejemplo de Italia, España se abrirá al exterior a finales de los sesenta. Viajan los arquitectos y viajan los proyectos (Grijalba, 2012) (Fig. 3).

3. Amigos. Presencia, descubrimiento, construcción y continuidad

Las conocidas palabras de Ponti, en la V Asamblea de arquitectos españoles de 1949, se convirtió en uno de los puntos de inflexión: “Quiero tener con mis compañeros una confianza. Encuentro entre vosotros incertidumbre y desorientación” (Domenech, 1989, p. 48).

Esta realidad crítica, ya había sido objeto de debate interno en España como explicitó Francisco Cabrero en 1948 en el mismo número de BDGA (Cabrero, 1948, p. 17). Ponti descubrió a Coderch en la V Asamblea y dos años después recibió el Premio Internacional en la IX Trienal de Milán. Esto inició el recorrido internacional de la arquitectura española (Fig. 4).

Fig. 2
Everard Kidder,
*Italy Builds (L'italia
Costruisce)*, 1954.



Amigos, en cuanto a la existencia de una comunidad de ideas e intereses en busca de la tradición constructiva y los valores culturales tradicionales del mediterráneo en contraposición con los tecnológicos de Centroeuropa. Amigos, en el sincretismo, en la necesidad de la buena obra y de un sistema codificado constructivo eficaz que permitiera construir en el sur de Europa. El *Manual del arquitecto* de 1956, en el que había colaborado Rüdolfi, y reeditado en el 53 y el 62, fue libro de consulta de los arquitectos españoles por las soluciones constructivas tan próximas a su saber tecnológico.

Amigos hasta en las sentidas despedidas, reconociendo influencias y débitos de los editoriales de Rogers en *Casabella continuità*, como lo hizo Bohigas en *Serra d'Or*.

4. Equívocos

Los equívocos se deberán a erróneas identificaciones, culturales, sociales o políticas entre ambos países.

Equívocos de equivalencia, que no confundirán a dos de los arquitectos españoles que más afinidad demostraron con el debate italiano. Cabrero afirmará ante esta situación su descubrimiento de la modernidad en Italia con la frase: “Yo he visto en Italia una cosa distinta” (Ca-

Fig. 3
Arquitectura, n. 64.
 Abril 1964 (Silvano
 Braido, Treviso, 1990).

brero, 1948, p. 12). Bohigas reconocerá en 1952 que en algún momento la arquitectura española pensó que al seguir los pasos de Speer o Piacentini, era una posición avanzada⁵ (Rovira, 1987, p. 189).

“Para avanzar, en continuidad, el único camino era cambiar”, afirmó Ignazio Gardella (Vitale, 1986, p. 16).

Con el cambio de década, tras el fin del bloqueo internacional a España y la incipiente apertura de nuestra economía al exterior, comenzará La aventura moderna de la arquitectura española, como ha sido reconocido por la crítica (Capitel, 1982). En Madrid, tras el concurso de la Casa Sindical, acta fundacional de la llamada “Escuela de Madrid”, un nuevo grupo de arquitectos en oposición al “Grupo de Madrid”, encarnará esa búsqueda⁶. En Barcelona, José Antonio Coderch, junto con el “Grupo R” en 1951, entre el atinado juicio crítico de Sostres y el espíritu polémico Bohigas – dominarán el proceso de cambio (Fig. 5).

5. ¿PeroCuál era la modernidad en los años cincuenta?

Tras el CIAM de Dubrovnik en 1956, se hace presente la tercera generación. Una generación que ya no pretendía, como sus predecesores, cambiar las costumbres, los modos de vida o los medios de producción. Ellos proponen asumir los valores de la tradición, de las preexistencias ambientales, el contexto urbano y el



Fig. 4

Intervencion de
Gio Ponti en la
V Asamblea de
arquitectos, Valencia
1949.

Fig. 5

J. Cano Lasso, J. L.
Picardo, F. Cabrero,
L. Moya Y A. de la
Sota, 1992.



lugar. Las referencias vernáculas legitimarán su producción, haciendo hincapié en el método, y no tanto en las agotadas referencias del Movimiento Moderno. La unidad, como reconoció Gro-pius en 1969, estaba casi del todo perdida.

De este modo, los arquitectos españoles tienen un doble trabajo. Por un lado, fundar e instaurar una modernidad negada y deseada hasta ese momento, labor titánica de por sí. Por otro, encontrar el arcano de una modernidad en continuo cambio y sin una referencia clara en el panorama y el debate teórico internacional. Alejandro de la Sota afirmó. “Duro es cuando, para acertar, debemos precisamente olvidar todo, casi todo lo poco que sabemos”⁷ (Doménech, 1999, p. 25).

En esta búsqueda, las referencias a la arquitectura internacional, los nuevos referentes encontrados, serán comentados y puestos en común en las revistas. Carlos de Miguel inaugura las *Sesiones Críticas de Arquitectura* (1950-1964). Las conferencias de Zevi (1950), de Aalto (tres en 1951), de Pevsner (1953) y la de Neutra (1954,) servirán de revulsivo. La apertura al exterior significa un mayor contacto con las corrientes internacionales. Las revistas internacionales comienzan a llegar sin trabas y las españolas empiezan a publicar artículos de arquitectura internacional. Los arquitectos españoles viajan y realizan estancias en Europa y Norteamérica. Las noticias que ellos traerán de primera mano, la aportación de los nuevos titulados y el resultado de sus primeras obras, harán el resto⁸.

En este contexto, con un debate si se quiere, tibio, intuitivo tan solo por una minoría, como reconoce Cabrero, los arquitectos

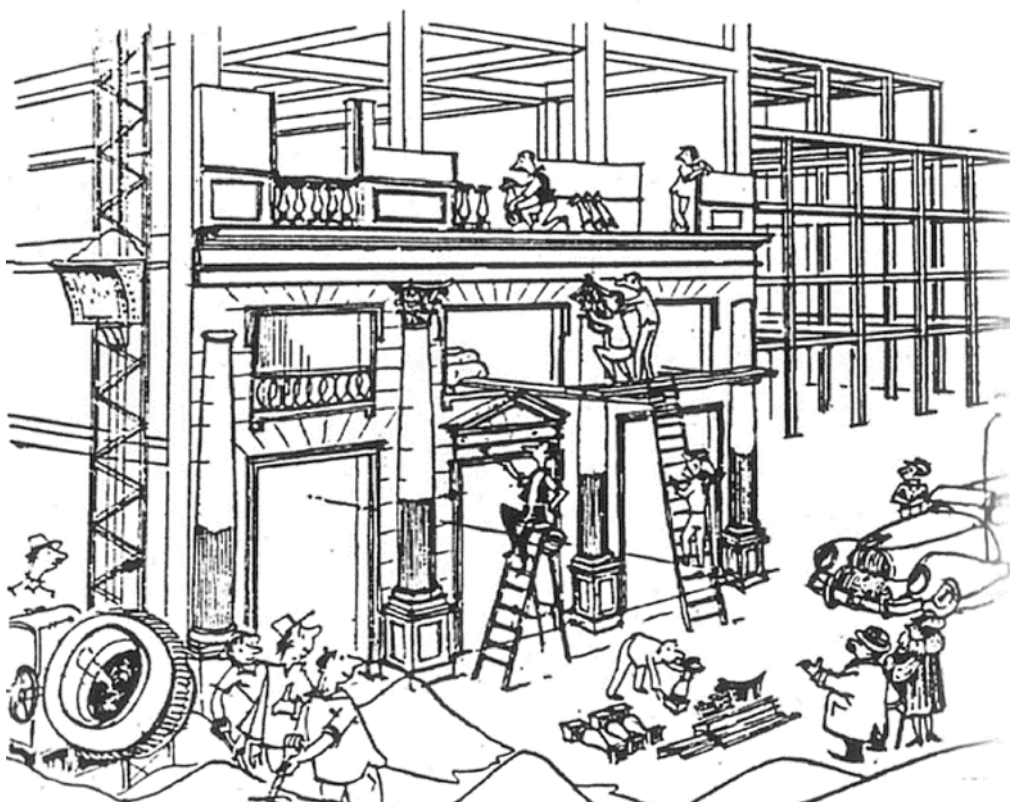


Fig. 6

Francesc Limona en Mitjans, *Pero en nuestras ciudades no crece la hierba*, in BDGA, n. 14, 1950.

españoles están influenciados por las corrientes arquitectónicas universales, aunque es difícil aplicarlas acertadamente (Cabrero 1948, p. 12). Es en este marco crítico, donde hay que situar la producción arquitectónica e intelectual en España. La mayoría de los actores de la modernidad española pertenecerán a la tercera generación y, durante los cincuenta, se irán contaminando de sus postulados.

En “El funcionalismo y la nueva plástica”, Sostres certeramente ya advirtió que el tiempo de la vanguardia pasó⁹. En el texto, reivindica una nueva tradición constructiva que se ajuste a la realidad, más que una repetición manierista de los maestros del Movimiento Moderno (Sostres 1950, p. 11) Por otra parte, Mitjans, ironizando sobre la efervescencia tradicionalista, se pregunta comentando un dibujo de Llimona *¿Dónde está el compromiso entre arquitecto y su arquitectura?* (Fig. 6).

En su necesidad de incorporarse al debate, conscientes de la incomunicación que les impide leer, en el más estricto sentido que

comentaba Zavala, la arquitectura internacional, se imbuyen en el estudio de la arquitectura de nuestro entorno: Alemania, Norteamérica, Holanda, Gran Bretaña e Italia. La tradición, los sistemas constructivos vernáculos y la historia, sirvieron de punto de inflexión para tensionar la ortodoxia moderna.

6. Tradición y realidad. Dos puentes

*Crisis o continuidad*¹⁰. Ya al final de la década, este titular anónimo refleja el hecho de que en España se tiene de que conocimiento de cómo el Movimiento Moderno ha cambiado desde su ortodoxia, mediante caminos heterodoxos, a una nueva realidad. El especialmente fructífero debate heterodoxo italiano, se interpreta directamente, aunque algunas veces sin demasiado rigor, en la producción arquitectónica nacional (Rodríguez-Aguilera 1994, p. 27).

De este modo, se tienden unos *Puentes* de conocimiento en busca de una reinterpretación de lo moderno desde España hacia Italia.

Puentes, por la demanda de comunicación que tiene la arquitectura española, descontextualizada en el tiempo y en el espacio, a principios de la década. Puentes, por unir puntos próximos topográficamente con distinta orientación, puesto que pese a mantener en común lo *mediterráneo*, cada uno conserva la necesidad de una tradición y realidad propia. *Puentes*, por unir dos puntos con distinta altimetría, en función del desarrollo de sus dos sociedades. Italia en pleno *milagro económico*, mientras que España está en plena transición de la autarquía a una economía de mercado.

Cabrero, Moragas o Sostres viajan a Italia. Corrales, García de Paredes y Carvajal son pensionados en la Academia Española de Roma. En paralelo con sus colegas italianos aspirarán a las certezas universales, inherentes y constantes en la arquitectura de todos los tiempos, a la realidad y a las preexistencias *rogersiana* junto con la tradición *ridolfiana*. Cabrero y Coderch, en sus propuestas para el concurso de la *Casa Sindical* (1949), descubrirán en los arquitectos italianos valores tradicionales alternativos en el movimiento moderno. Quizás en ellos haya todavía un recuerdo académico, introducen conceptos novedosos como el ambiente, la correspondencia entre forma-construcción, y la estructura portante como imagen¹¹.

Tras estos primeros ejercicios, tanto Cabrero como Sota, ya desde una poética decididamente moderna y atendiendo a la frialdad de la razón, reinterpretarán la Basílica de Terragni (1943) en el concurso de la catedral de Madrid⁸ (1950) o en las palazzinas


 En principio, todos
 los edificios de gobierno
 Civil, lo recuerda uno
 así. —


 y un bloque
 para viviendas,
 así →


 Un bloque representativo
 en la horizontal


 vivienda representativa
 vivienda
 o más


 programa de
 la Torreque
 de al volu-
 (vivienda-2)


 bloque representativo — bloque de vivienda

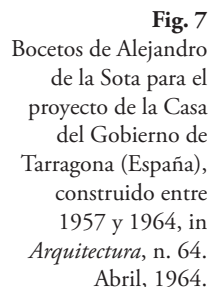

 V.


 G.


 G.

volúmenes de Torreque
 bloques a una altura de 4-5
 m. principal que puede
 pasar a ella las viviendas

La forma de repa-
 ración, volúmenes.

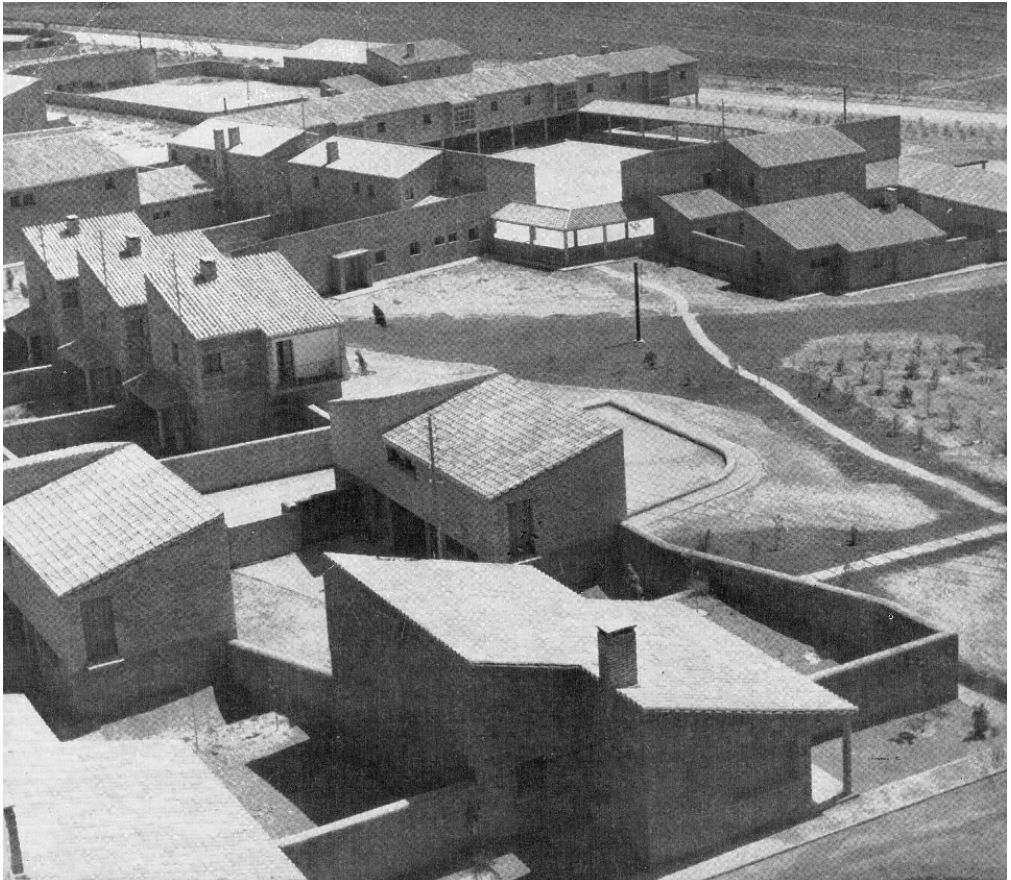


José Luis Fernández
del Amo, Cañada
del Agra, Albacete
(España) 1960.

124

al *elogiar la barraca*, pero que la mayoría de los arquitectos interpretarán como el uso de todos los medios expresivos para representar la realidad, como define Rossi la arquitectura de Ridolfi. Realidad que diferirá según autores y proyectos, pero que entroncará con la necesidad de la tercera generación de una arquitectura al servicio de las necesidades psicológico-sociales del hombre.

Los poblados dirigidos de Caño Roto (1957), de Iñiguez de Ozoño y Vásquez de Castro, Entrevías de Oiza, Alvear y Sier-ra, se nos presentaran como una realidad moderna, urbana, escalada y perfectamente reconocible para sus moradores. Por otro lado, *El Barrio Juan XXII* (1963), de Ferran, Mangada y Romani, o el *Bloque en la C/ Pallards* (1955), de Oriol Bohigas y Martorell, con sus cubiertas inclinadas, la articulación de sus alzados, los corredores y sus texturas nos retrotraen a



otra realidad cercana en el tiempo de la arquitectura sin arquitectos como propuso De Carlo en *Spine Bianche* (1954).

8. Tradición. Lo vernáculo

La arquitectura en años cincuenta revisará la tradición como punto de tensión entre el Estilo Internacional y los falsos historicismos. La normalización de lo vernáculo, de la obra de Gardella, y la búsqueda de un no estilo de Ridolfi, dedicado más a la calidad material que a estilemas impuestos, se convertirá junto con la obra de De Carlo en los exponentes del uso de la tradición en España.

Pagano en 1943, propuso que el futuro de la arquitectura italiana se debía fundamentar en los recursos regionales, las condiciones ambientales, la racional necesidad de nuestras necesidades psicológicas y las justificadas tradiciones técnicas (Molinari 1977, p. 7). En esta continuidad, España e Italia buscarán una tradición propia. La arquitectura española, desde el Manifiesto de la Alambra (1952) hasta las propuestas de Fisac, Cabrero, Sota, Bohigas, Coderch o Fernández del Amo (Fig. 8), no dejará de buscar el mesti-

Fig. 9

Jose A. Coderch, Las
Cocheras de Sarriá,
fotomontaje realizado
a partir de unas casas
populares de un
pueblo madrileño,
1960.

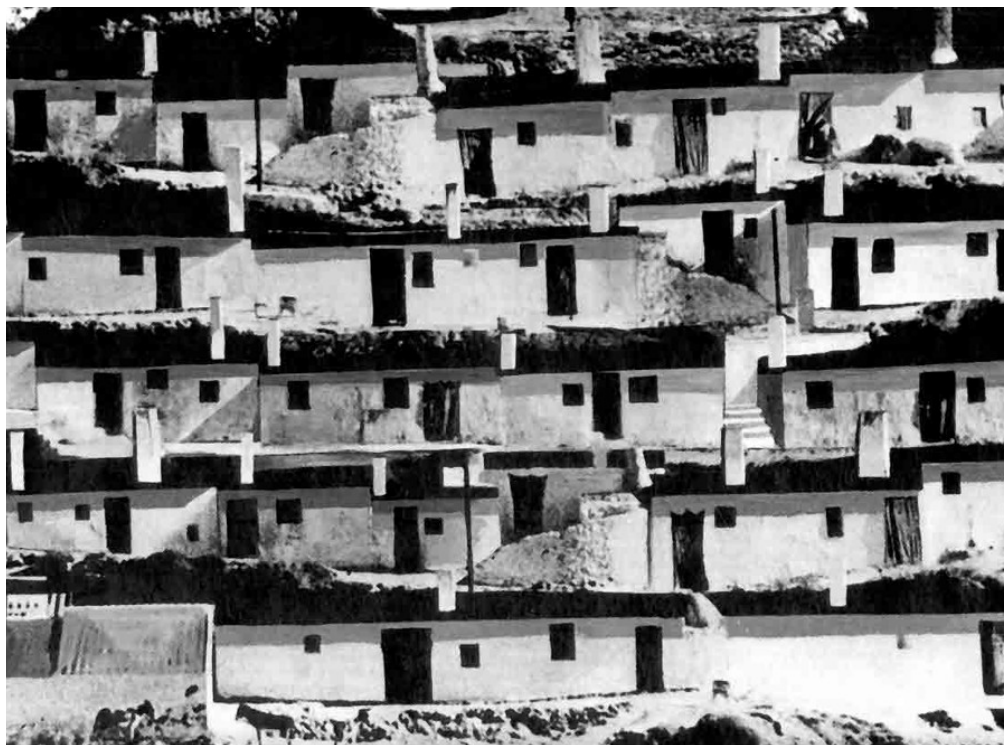




Fig. 10
Ludovico Quaroni,
et al., Barrio *la*
Martella, Matera
(Italia), 1951.

zaje de la arquitectura vernácula con el Movimiento Moderno. España, probablemente sin un sólido debate sobre la modernidad en comparación con el existente en Italia, busco y encontró una modernidad en continuo cambio. No solo fue una incorporación esquemas de modo epitelial o mimético de la ortodoxia moderna

Así, Fernández del Amo moderniza la tradición, en sintonía con de Carlo o Quaroni, mientras que Coderch, tradicionaliza la modernidad (Figg. 9-10). Acaso el debate italiano se entendió tan fácilmente por ser el constante debate español, entre la tradición y modernidad. Siempre puede haber otro falso amigo. Todo es especular.

“Pocas veces en nuestro país, cuando se hable de experiencias europeas, se tiene un profundo conocimiento de cuanto las grandes naciones de Europa han producido en la historia moderna, prefiriéndose la referencia a la simplificación que, por nosotros, en varios momentos y por diversos motivos, se ha dado de aquellos movimientos” (Canella, Rossi, 1956, p. 13).

Notes

[1] Texto incluido en Canella & Rossi (1956). “Architectti italiani: Mario Ridolfi”. *Comunità*, n. 41, pp. 50-55.

[2] Traducción libre del concepto británico *false friends*, usado para definir una similitud formal entre elementos de dos culturas que lleva a equívocos semánticos.

[3] El debate propugnado desde las revistas *Casabella continuità*, *Metron* y *Domus*, con Ponti, Rogers y Zevi, configuraron el nuevo panorama que cambió la arquitectura italiana en dos décadas. Cfr. Molinari, L. (2000). Entre la continuidad y la crisis. 2G, n. 15. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Sobre crítica y revistas de Cfr. AA. VV. (1977). *Il Debatino Architettonico in Italia 1945-1976*. Roma: Bulzoni Editore.

[4] En la exposición del MoMa la arquitectura italiana era presentada como una *continuidad* desde Terragni, Ligeri o Pagano a Albini, Gardella, De Carlo o el BBPR.

[5] Cita extraída de (Rovira, 1987, p. 200). Este artículo está incluido en Monteys, X. (1987). *La arquitectura de los años cincuenta en Barcelona*. Barcelona: COAC – Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya.

[6] Nunca fue un grupo organizado y coherente, es más fue disperso y heterogéneo. Probablemente sin saberlo, este conjunto de arquitectos jóvenes como Cabrero, Sota Fisac, Corrales, Molezún. Fdez. del Amo Oiza... desarrollo la arquitectura moderna en España.

[7] Extracto de la memoria de la memoria proyecto de Esquivel, Alejandro de la Sota (1952 recogida por (Doménech, 1999, p. 25).

[8] Los galardones más importantes de los arquitectos españoles en el extranjero son, en 1951, Coderch y Valls premio en la IX Trienal de Milán; en 1954, Miguel Fisac, Medalla de Oro en la Exposición de Arquitectura Religiosa de Viena; en 1957 Premio Reynolds para Ortiz de Echagüe, Barbero y de La Joya; en 1957, Carvajal y García de Paredes, Primer premio en la XII Trienal de Milán; y en 1958 Corrales y Molezún, Medalla de Oro al Pabellón de España en la Feria internacional de Bruselas.

[9] Publicado en *BDGA*, julio 1950 y reeditado en Sostres, J. M. (1983). *Opiniones sobre arquitectura*. Murcia: COAATMU – Colegio Oficial de Arquitectos de la Región de Murcia.

[10] Editorial sin firma de *Cuadernos de arquitectura*, n. 32 de 1958. Nótese que es el mismo título que el publicado por Rogers (1957) *Casabella continuità*.

[11] Cabrero introduce el concepto de Ambiente en su camaleónico edificio, donde cada elemento es lo uno y lo otro Cfr. Cabrero, F. (1956). “Resumen de la memoria del anteproyecto de Francisco Cabrero, arquitecto”. *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 97. Cfr. Grijalba, A. (2002). *La arquitectura de F. Cabrero*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Bibliografía

AA. VV. (1977). *Il Debatino Architettonico in Italia 1945–1976*. Roma: Bulzoni Editore.

Alomar, G. (1948). “Sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española actual”. *BDGA* n. 7.

Baldellou, M.A., Capitel, A. (1995). *Arquitectura Española 1971-92*. Summa Artis, vol. XL. Madrid: Espasa.

Banham, R. (1959) “Neoliberty. The italian retreat from modern architecture”. *Architectural Review*, n. 747.

Cabrero, F. (1956): “Resumen de la memoria del anteproyecto de Francisco Cabrero, arquitecto”. *RNA*, n. 97.

Cabrero, F. (1948). “Comentario a las tendencias”. *BDGA*, n. 7.

Calcaprina, C., Cardelli A. & M. Ridolfi (1946). *Manuale dell'architetto*. Consiglio Nazionale della Ricerche.

Capitel, A. (1982). “La aventura moderna e la Arquitectura Española”. *Arquitectura*, n. 237.

Coderch, J. A. (c. 1953-1955). *Las Cocheras de Sarriá*. Barcelona.

Doménech, L. (1991). *Arquitectura de siempre: Los años 40 en España*. Barcelona: Tusquets Editores.

Fernández Alba, A. (1961). “Para una localización de posguerra”. *Arquitectura*, n. 26.

Fisac, M. (1948). “De lo clásico y lo español”. *RNA*, n. 78.

G. Canella, G & Rossi, A. (1956). “Architectti italiani: Mario Ridolfi”. *Comunità*, n. 41.

Giner de los Ríos, B. (1980). *50 años de arquitectura española*, Vol. II. Madrid: Adir.

Grijalba A. (2002). *La arquitectura de F. Cabrero*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Grijalba A. (2012). “1961. Cincuenta años. Revista Arquitectura: de la localización al panorama”. AA.VV (2012). *Las revistas de arquitectura (1900-1975) crónicas, manifiestos y propaganda*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra. Pamplona: T6 Ediciones.

Molinari, L. (1989). "Entre la continuidad y la crisis". *Postwar Italian Architecture 1944-1960*, 2G, n. 15. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Montaner, J. (1999). "Después del Movimiento Moderno". *GG*. Barcelona: Gustavo Gili.

Rodríguez, C., & Torres, J. (1994). *Grupo R*. Barcelona: Gustavo Gili.

Rota, I. (1979). "Ma gli architetti dormono tutti..." *Domus*, n. 764, pp. 94-95.

Rovira, J. M. (1987). Es hora de abandonar el silencio. X. Montejó. *La arquitectura de los años cincuenta en Barcelona*. Barcelona: COAC – Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya.

Smith, G. E. K. (1955). *Italy builds: Its modern architecture and native inheritance / L'Italia costruisce*. New York: Museum of Modern Art.

Sostres, J. M. (1959). "El funcionalismo y la nueva plástica". *BDGA*. n. 15.

Sostres, J. M. (1983). *Opiniones sobre arquitectura*. Murcia: COAATMU – Colegio Oficial de Arquitectos de la Región de Murcia.

Vitale, D. (1986). "Ignacio Gardella". *Arquitectura*, n. 259.

«To those who today study the present conditions and the recent past of architecture, it seems that it has always been articulated more by the encounter of diverse personalities than by the confrontation of tendencies. The cause of this lies in the lack of specialized criticism»¹.

1. Introduction

Let's not be mistaken!

These are not the words of any Spanish architect but belong to the critical-vindictive preamble with which Cannella and Rossi began their 1956 article on "Mario Ridolfi: Italian Architect" in the magazine *Comunità*. In the text, they demand a change in Italian architecture which, after years of state production control, found itself with a new framework for research and reflection.

Its similarity to the words of Fernández Alba: "The development of contemporary architecture themes that took place in Spain in the 50-60 decade was partial because the phenomenon is more mimetic than conceptual, more about schemes and formalisms than about analysis of the environment" (Fernández Alba, 1964, p. 21). This reflection makes us consider to what extent the re-reading of the history of Spanish architecture in the fifties and its relationship with Italian architecture is full of friends and misunderstandings (Fig. 1)².

Italy in the forties and early fifties was in full theoretical effervescence and presented itself in the international context with the exhibitions *Italian Architecture* at the RIBA in London (1951) and *Italy Builds* at the MoMa in NY (1955) (Fig. 2)³.

The new and controversial proposals were presented as a continuity of those made in the thirties⁴. At the same time, a new reflection arose between history, tradition, and the Modern Movement.

These proposals would play a prominent role in the international imagery, disseminated through their well-known magazines *Metron*, *Domus*, and *Casabella*. All this led Reyner Banham to propose their exclusion from modern culture in his well-known article "Neoliberty" in the *Architectural Review* in April 1959.

Fig. 0

Italo Rota, *Centotrenta anni d'Architettura. Venti anni di altro*, (Rota, 1979, p. 95).

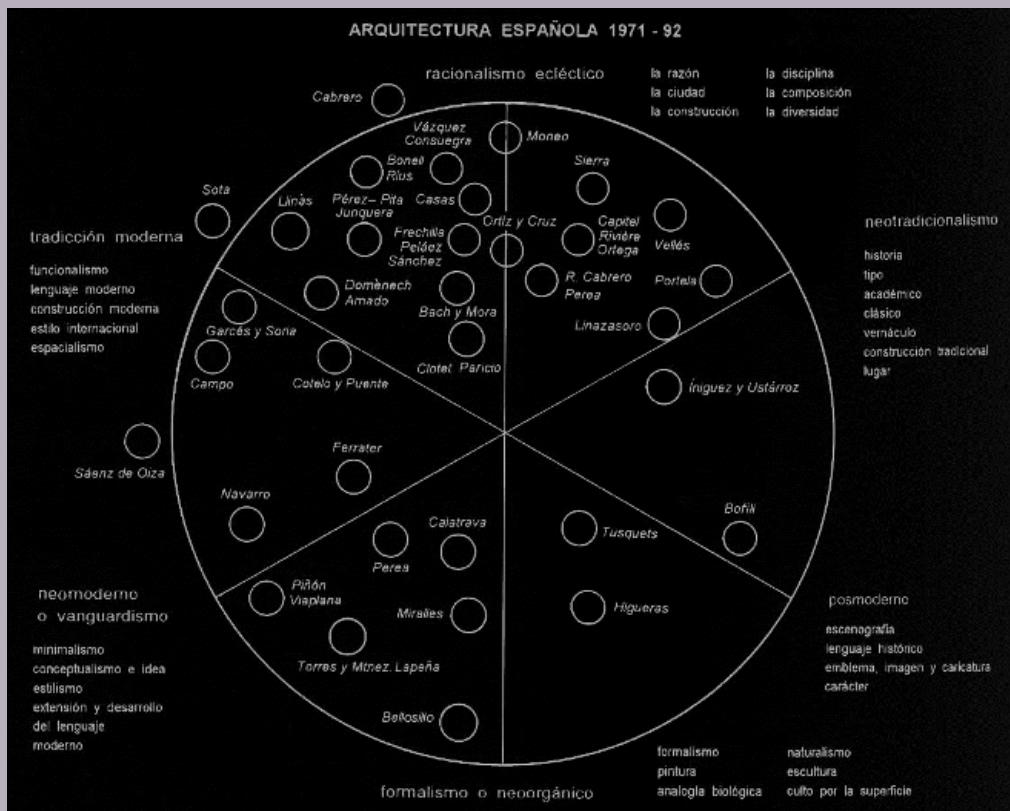
Fig. 1

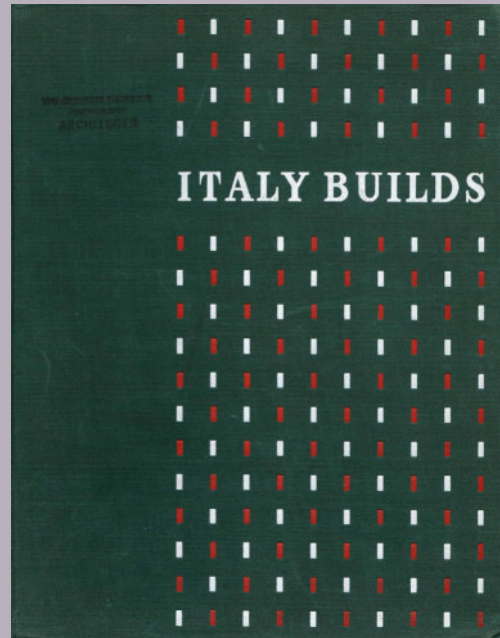
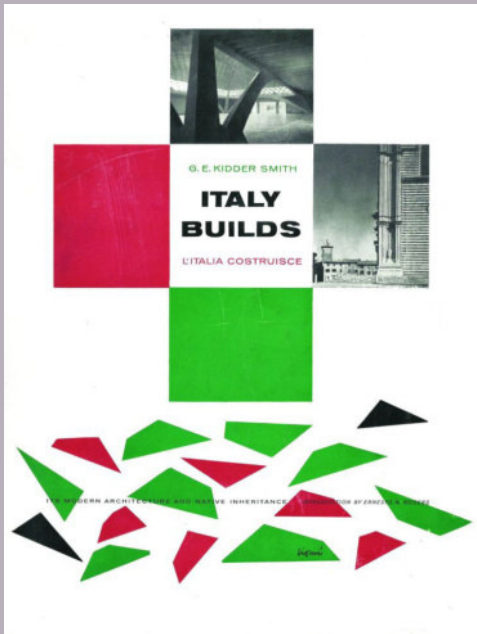
Antón Capitel, *Arquitectura Española 1971-92, 1995*.

2. Friends. The Journey

In contrast to this reality, Spanish architecture was at a dead end after the autarky period. On the one hand, we find the frustration of not having found a proper national architecture by the majority of architects who participated in its search, and on the other, the reflection that followed the first news arriving from abroad. Juan de Zabala denounced this at the V National Assembly of Architects in 1949: “not only the text, but the images speak in another language” (Giner, 1980, p. 161).

This situation led Spanish architects in the fifties to seek a modernity that they should have inherited. Thus, Miguel Fisac, in his 1948 article “On the Classic and the Spanish”, acknowledged that Spanish architecture had achieved total, or almost total, unity, but it was also true that this path led nowhere. At the same time, Gabriel Alomar suggested following a path of their own, encouraging his colleagues to join the currents that sweep human culture, as one cannot deny the era in which one lives (Alomar, 1948, p. 11).





Following Italy's example, Spain would open up to the outside world in the late sixties. Architects travelled, and projects travelled (Grijalba, 2012) (Fig. 3).

3. Friends. Presence, Discovery, Construction, and Continuity

Ponti's well-known words at the V Assembly of Spanish Architects in 1949 became a turning point: "I want to share a confidence with my colleagues. I find uncertainty and disorientation among you" (Domenech, 1989, p. 48). This critical reality had already been the subject of internal debate in Spain, as Francisco Cabrero explained in 1948 in the same issue of *BDGA* (Cabrero, 1948, p. 17).

Ponti discovered Coderch at the V Assembly, and two years later, Coderch received the International Prize at the IX Milan Triennale. This marked the beginning of Spanish architecture's international journey (Fig. 4).

Friends, in terms of the existence of a community of ideas and interests in search of the constructive tradition and traditional cultural values of the Mediterranean, in contrast to the technological ones of Central Europe. Friends, in the syncretism, in the need for good work and an effective codified construction system that

Fig. 2
Everard Kidder,
*Italy Builds (L'italia
Costruisce)*, 1954.



would allow building in Southern Europe. The *Manual del arquitecto* (Architect's Manual) of 1956, in which Ridolfi had collaborated, and re-edited in '53 and '62, was a reference book for Spanish architects due to the construction solutions so close to their technological knowledge.

Friends even in the heartfelt farewells, acknowledging influences and debts from Rogers' editorials in *Casabella continuità*, as Bohigas did in *Serra d'Or*.

4. Misunderstandings

The misunderstandings will be due to erroneous cultural, social, or political identifications between both countries.

Misunderstandings of equivalence, which did not confuse two of the Spanish architects who showed the most affinity with the Italian debate. Cabrero would affirm his discovery of modernity in Italy with the phrase: "I have seen something different in Italy" (Cabrero, 1948, p. 12). Bohigas would recognize in 1952 that at some point Spanish architecture thought that following the steps of Speer or Piacentini was an advanced position (Rovira, 1987, p. 189)⁵. "To advance, in continuity, the only way was to change," affirmed Ignazio Gardella (Vitale, 1986, p. 16).

Fig. 3
Arquitectura, n. 64.
 Abril 1964 (Silvano
 Braido, Treviso, 1990).

With the turn of the decade, after the end of the international blockade on Spain and the incipient opening of our economy to the outside world, *The Modern Adventure of Spanish Architecture* would begin, as recognized by critics (Capitel, 1982). In Madrid, after the *Casa Sindical* competition, the founding act of the so-called “Madrid School” a new group of architects in opposition to the “Madrid Group” would embody this search⁶. In Barcelona, José Antonio Coderch, along with the ‘*Grupo R*’ in 1951 – between the accurate critical judgment of Sostres and the polemical spirit of Bohigas – would dominate the change process (Fig. 5).

5. But What Was Modernity in the Fifties?

After the CIAM in Dubrovnik in 1956, the third generation emerged. A generation that no longer sought, like its predecessors, to change customs, ways of life, or means of production. They proposed adopting the values of tradition, environmental pre-existences, urban context, and place. Vernacular references would legitimize their production, emphasizing method rather than the exhausted references of the Modern Movement. Unity, as Gropius recognized in 1969, was almost entirely lost.

Thus, Spanish architects had a double task. On the one hand, to found and establish a modernity that had been denied and de-



Fig. 4

Gio Ponti at the 5th Assembly of Architects. 1949, Valencia. Spain.

Fig. 5

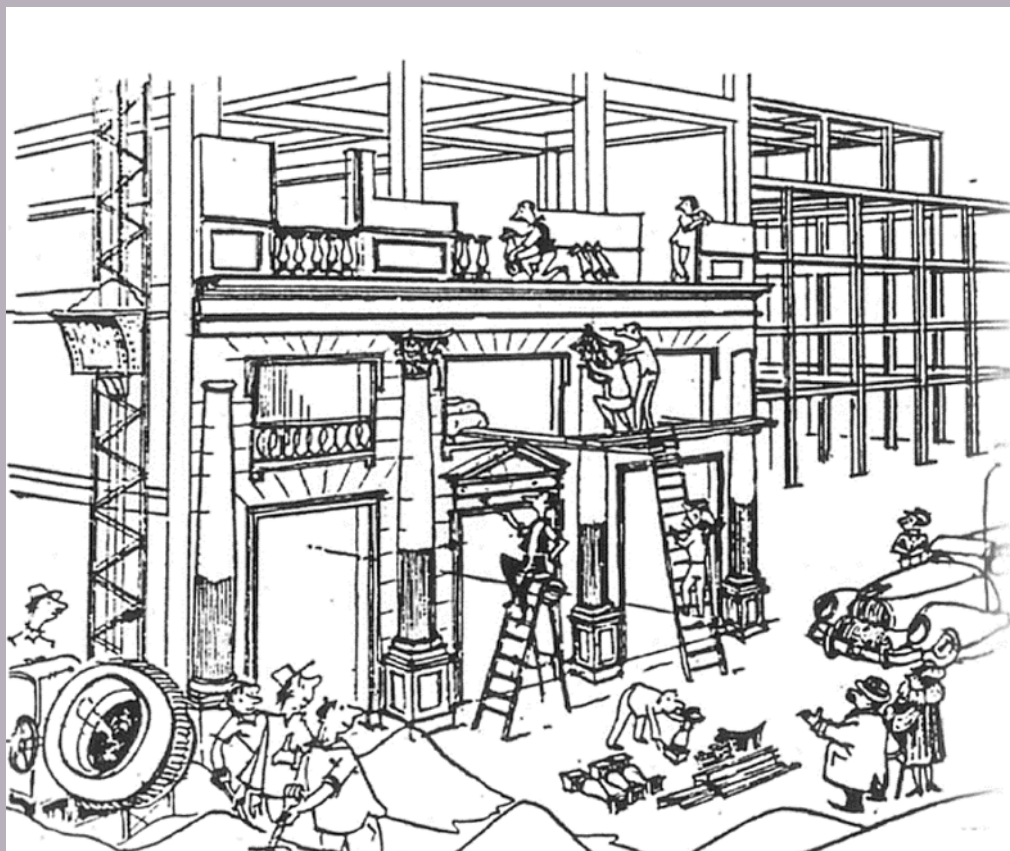
J. Cano Lasso, J. L. Picardo, F. Cabrero, L. Moya Y A. de la Sota, 1992.



sired until then – a titanic task in itself. On the other, to find the arcana of a modernity in continuous change and without a clear reference in the international theoretical landscape and debate. Alejandro de la Sota stated: “It is hard when, to succeed, we must precisely forget everything, almost everything little we know” (Doménech, 1999, p. 25)⁷.

In this search, references to international architecture, the new referents found, would be discussed and shared in magazines. Carlos de Miguel inaugurated the *Sesiones Críticas de Arquitectura* (Critical Sessions of Architecture) (1950-1964). The conferences by Zevi (1950), Aalto (three in 1951), Pevsner (1953), and Neutra (1954) would serve as a catalyst. The opening to the outside world meant greater contact with international currents. International magazines began to arrive freely, and Spanish ones started publishing articles on international architecture. Spanish architects traveled and stayed in Europe and North America. The firsthand news they would bring, the contribution of the newly graduated, and the result of their first works would do the rest⁸.

In this context, with a debate that was, if you will, lukewarm, only intuited by a minority, as Cabrero recognized, Spanish architects were influenced by universal architectural currents, although it was difficult to apply them correctly (Cabrero 1948, p. 12). It is within this critical framework that architectural and intellectual production in Spain must be situated. Most of the actors of Spanish modernity would belong to the third generation and, during the fifties, would become contaminated by its postulates.



In “Functionalism and the New Plasticity”, Sostres rightly warned that the time of the avant-garde had passed⁹. In the text, he advocates for a new constructive tradition that adjusts to reality, rather than a mannerist repetition of the masters of the Modern Movement (Sostres 1950, p. 11).

On the other hand, Mitjans, ironizing about the traditionalist effervescence, asks, commenting on a drawing by Llimona, “Where is the commitment between the architect and his architecture?” (Fig. 6).

In their need to join the debate, aware of the lack of communication that prevented them from reading, in the strictest sense that Zavala commented, international architecture, they immersed themselves in the study of the architecture of their surroundings: Germany, North America, Holland, Great Britain, and Italy. Tradition, vernacular construction systems, and history served as a turning point to strain modern orthodoxy.

Fig. 6

Francesc Limona en Mitjans, *Pero en nuestras ciudades no crece la hierba*, in BDGA, n. 14, 1950.

6. Tradition and Reality. Two Bridges

*Crisis or Continuity*¹⁰. By the end of the decade, this anonymous headline reflected the awareness in Spain that the Modern Movement had changed from its orthodoxy, through heterodox paths, to a new reality. The especially fruitful Italian heterodox debate was interpreted directly, although sometimes without too much rigor, in national architectural production (Rodríguez-Agüilera 1994, p. 27).

In this way, Bridges of knowledge were built in search of a reinterpretation of the modern from Spain towards Italy.

Bridges, due to the Spanish architecture's demand for communication, decontextualized in time and space, at the beginning of the decade.

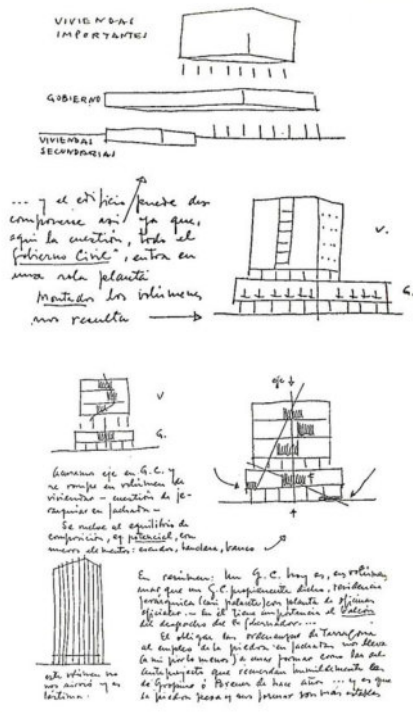
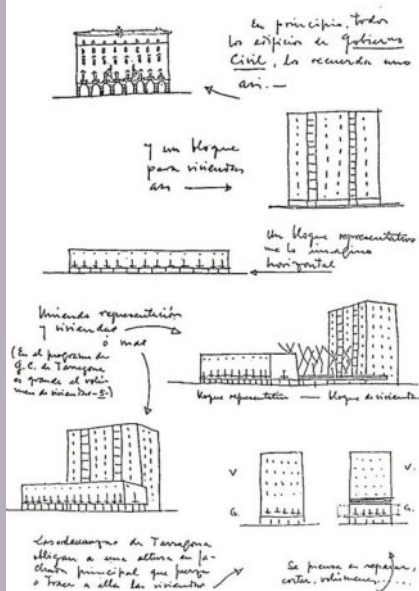
Bridges, for uniting topographically close points with different orientations, since despite sharing the Mediterranean in common, each one maintained the need for its own tradition and reality.

Bridges, for uniting two points with different altimetry, depending on the development of their two societies. Italy in the midst of an economic miracle, while Spain was in full transition from autarky to a market economy.

Cabrero, Moragas, or Sostres traveled to Italy. Corrales, García de Paredes, and Carvajal were scholarship holders at the Spanish Academy in Rome. In parallel with their Italian colleagues, they would aspire to the universal certainties, inherent and constant in the architecture of all times, to the reality and Rogersian pre-existences along with the Ridian tradition. Cabrero and Coderch, in their proposals for the *Casa Sindical* competition (1949), would discover alternative traditional values in the modern movement among Italian architects. Perhaps in them there was still an academic memory; they introduced novel concepts such as *ambiente* (environment), the correspondence between form-construction, and the load-bearing structure as an image¹¹.

After these first exercises, both Cabrero and Sota, already from a decidedly modern poetic and attending to the coldness of reason, would reinterpret Terragni's Basilica (1943) in the Madrid Cathedral competition [8] (1950) or in the Milanese *palazzinas*. Although Sota gave us a lesson with his proposal for the Civil Government of Tarragona. In his generative sketch of his proposal, we find the definition of the method demanded by both Rogers and the Third Generation. The functional, the recognizable tradition, the vernacular. Forms are found, not sought (Fig. 7).

Gobierno Civil - Proyecto para su estudio en el caso concreto de Tarragona.



7. Aspiration to reality

The aspiration to reality, as Gregotti defined the period of Italian architecture between 1951-58, would soon be communicated to this other side of the bridge. But the term reality would be understood not only as the neorealist arcadia communicated by Italian filmography, also present in Spain with Ferreri's *El Pisito* (1953) or Berlanga's *Bienvenido Mister Marshall* (1953). It is the need to find, in a critical way, reality, between classicist historicism and the figurative utopias of the Modern Movement.

A reality that in its most extreme case would lead Bohigas to praise the *barraca* (shack), but which most architects would interpret as the use of all expressive means to represent reality, as Rossi defined Ridolfi's architecture. A reality that would differ according to authors and projects, but which would connect with the third generation's need for an architecture at the service of man's psychological-social needs.

The '*poblados dirigidos*' (directed settlements) of Caño Roto (1957), by Íñiguez de Ozoño and Vázquez de Castro, Entrevías by Oiza, Alvear, and Sierra, would present themselves as a modern, urban, scaled, and perfectly recognizable reality for their inhabitants. On the other

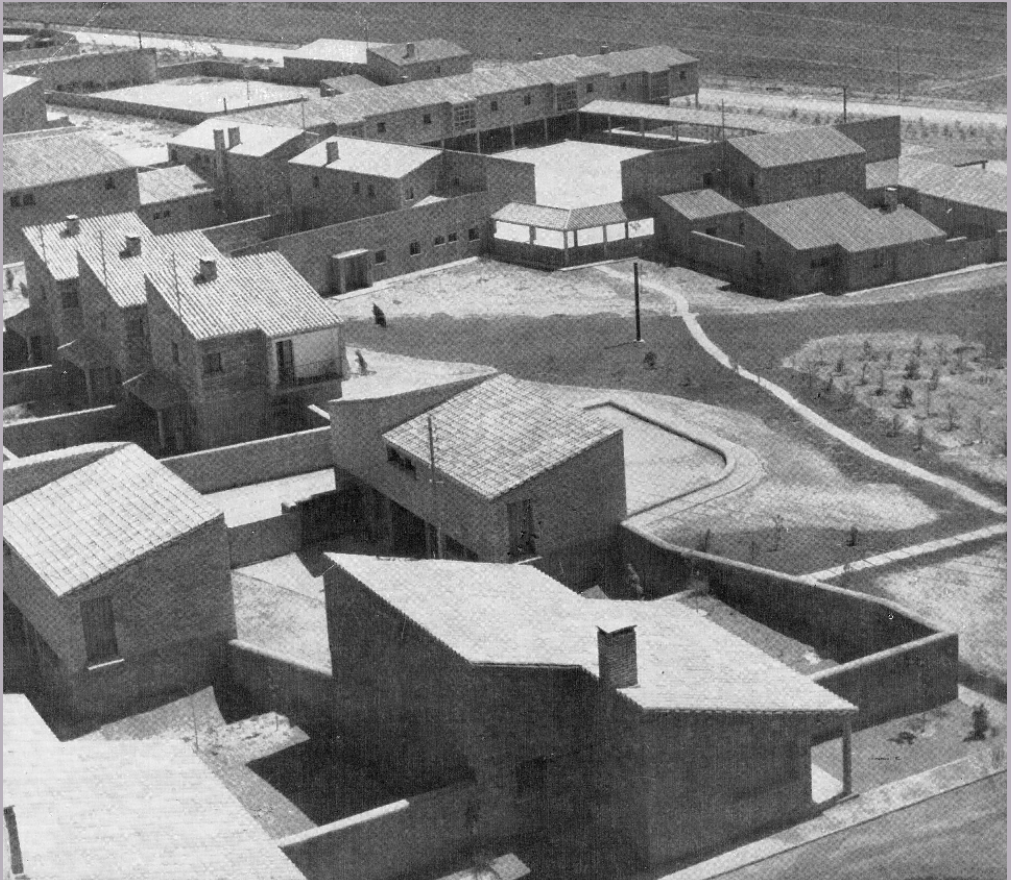
Fig. 7
Bocetos de Alejandro de la Sota para el proyecto de la Casa del Gobierno de Tarragona (España), construido entre 1957 y 1964, in *Arquitectura*, n. 64. Abril, 1964.

Fig. 8
José Luis Fernández del Amo, Cañada del Agra, Albacete (España) 1960.

hand, El Barrio Juan XXII (1963), by Ferran, Mangada, and Romani, or the Block on C/ Pallards (1955), by Oriol Bohigas and Martorell, with their sloping roofs, the articulation of their elevations, the corridors, and their textures, take us back to another reality close in time to the “architecture without architects” as proposed by De Carlo in *Spine Bianche* (1954).

8. Tradition. The vernacular

Architecture in the fifties would review tradition as a point of tension between the International Style and false historicisms. The normalization of the vernacular, Gardella's work, and Ridolfi's search for a non-style, dedicated more to material quality than to imposed stylistic elements, would become, along with De Carlo's work, the exponents of the use of tradition in Spain.

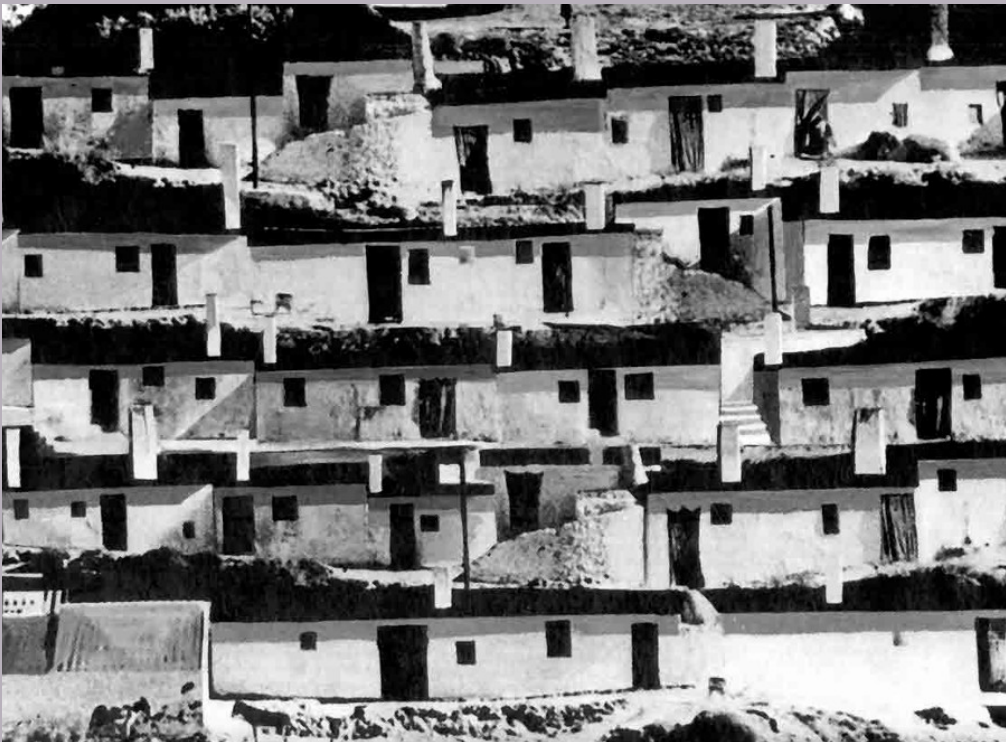


Pagano in 1943 proposed that the future of Italian architecture should be based on regional resources, environmental conditions, the rational necessity of our psychological needs, and justified technical traditions (Molinari 1977, p. 7).

In this continuity, Spain and Italy would seek their own tradition. Spanish architecture, from the *Manifiesto de la Alambra* (1952) to the proposals of Fisac, Cabrero, Sota, Bohigas, Coderch, or Fernández del Amo, would not cease to seek the crossbreeding of vernacular architecture with the Modern Movement. Spain, probably without a solid debate on modernity compared to the one existing in Italy, sought and found a modernity in continuous change. It was not just an incorporation of schemes in an epithelial or mimetic way of modern orthodoxy. Thus, Fernández del Amo modernizes tradition, in tune with De Carlo or Quaroni, while Coderch traditionalizes modernity. Perhaps the Italian debate was understood so easily because it was the constant Spanish debate, between tradition and modernity. There can always be another false friend. Everything is speculative.

Fig. 9

Jose A. Coderch, *Las Cocheras de Sarriá*, photomontage created using images of social housing in a village near Madrid, 1960.





“Few times in our country, when speaking of European experiences, is there a deep knowledge of what the great nations of Europe have produced in modern history, preferring the reference to the simplification that, by us, at various times and for various reasons, has been given of those movements” (Canella & Rossi, 1956, p. 13).

Notes

[1] Text included in Canella & Rossi (1956). “Architetti italiani: Mario Ridolfi”. *Comunità*, n. 41, pp. 50-55.

[2] Free translation of the British concept ‘false friends’, used to define a formal similarity between elements of two cultures that leads to semantic misunderstandings.

[3] The debate promoted by the magazines *Casabella continuità*, *Metron* and *Domus*, with Ponti, Rogers, and Zevi, shaped the new panorama that changed Italian architecture in two decades. Cfr. Molinari, L. (2000). “Entre la continuidad y la crisis”. *2G*, n. 15. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. On criticism and magazi-

Fig. 10
Ludovico Quaroni,
et alt., *la Martella*
neighborhood, Matera
(Italia), 1951.

nes Cfr. AA. VV. (1977). *Il Debatino Architettonico in Italia 1945-1976*. Roma: Bulzoni Editore.

[4] In the MOMA exhibition, Italian architecture was presented as a *continuity* from Terragni, Liguori, or Pagano to Albini, Gardella, De Carlo, or the BBPR.

[5] Quote extracted from (Rovira, 1987, p. 200). This article is included in Monteyns, X. (1987). *La arquitectura de los años cincuenta en Barcelona*. Barcelona: COAC – Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya.

[6] It was never an organized and coherent group; rather, it was dispersed and heterogeneous. Probably without knowing it, this group of young architects such as Cabrero, Sota, Fisac, Corrales, Molezún, Fdez. del Amo, Oiza... developed modern architecture in Spain.

[7] Extract from the project memory of Esquivel, Alejandro de la Sota (1952) collected by (Doménech, 1999, p. 25).

[8] The most important awards for Spanish architects abroad are, in 1951, Coderch and Valls prize at the IX Milan Triennale; in 1954, Miguel Fisac, Gold Medal at the Exhibition of Religious Architecture in Vienna; in 1957, Reynolds Prize for Ortiz de Echagüe, Barbero, and De La Joya; in 1957, Carvajal and García de Paredes, First Prize at the XII Milan Triennale; and in 1958, Corrales and Molezún, Gold Medal for the Spanish Pavilion at the Brussels International Fair.

[9] Published in *BDGA*, July 1950 and re-edited in Sostres, J. M. (1983). *Opiniones sobre arquitectura*. Murcia: COAATMU – Colegio Oficial de Arquitectos de la Región de Murcia.

[10] EUnsigned editorial in *Cuadernos de arquitectura*, n. 32 de 1958. Note that it is the same title as the one published by Rogers (1957) *Casabella continuità*.

[11] Cabrero introduces the concept of Ambiente (Environment) in his chameleonic building, where each element is one thing and the other. Cfr. Cabrero, F. (1956). “Resumen de la memoria del anteproyecto de Francisco Cabrero, arquitecto”. *Revista Nacional de Arquitectura* n. 97. Cfr. Grijalba, A. (2002) *La arquitectura de F. Cabrero*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

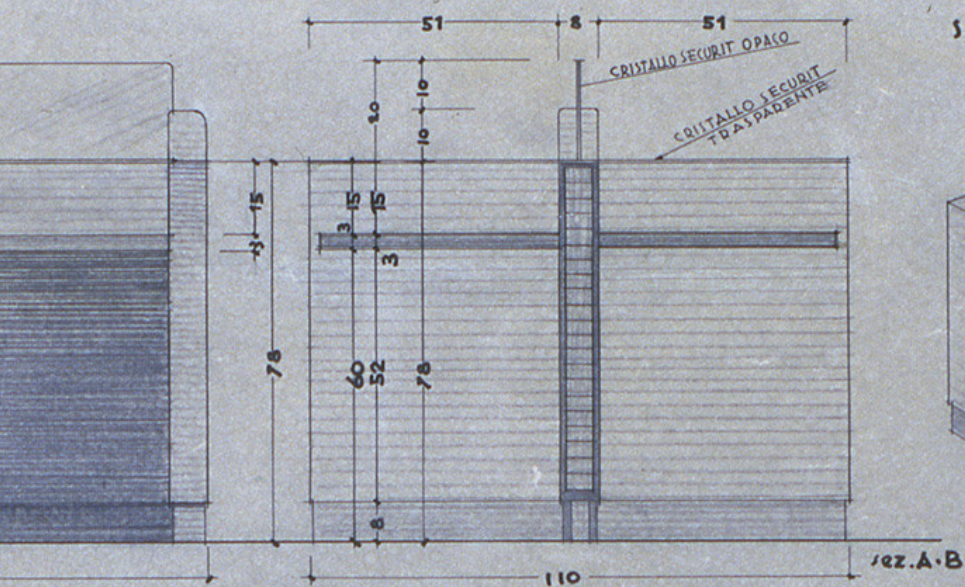
L'Archivio del '900, l'architettura, la città di Trento: qualche documento dai fondi del Mart

The 20th-Century Archive, architecture, the city of Trento: a documental selection from the Mart's collections

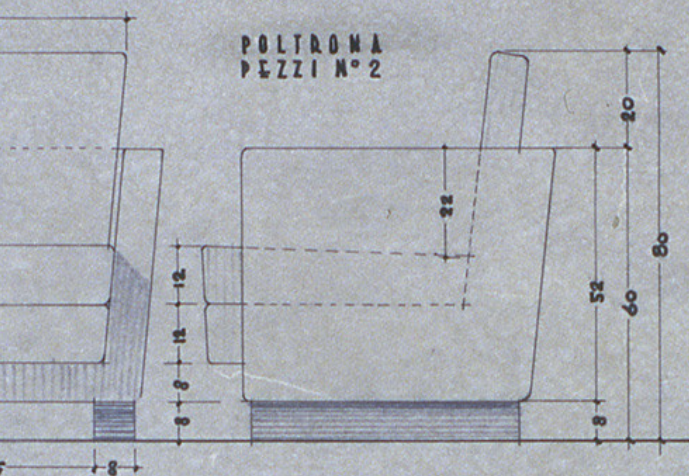
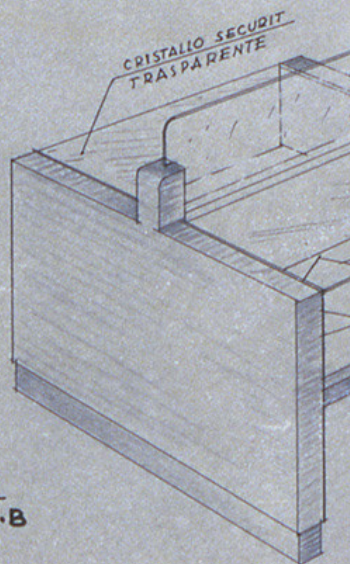
Paola Pettenella

già Responsabile dell' Archivio del '900 presso il Mart
Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto
Per contatti con l'Archivio del '900: archives@mart.tn.it

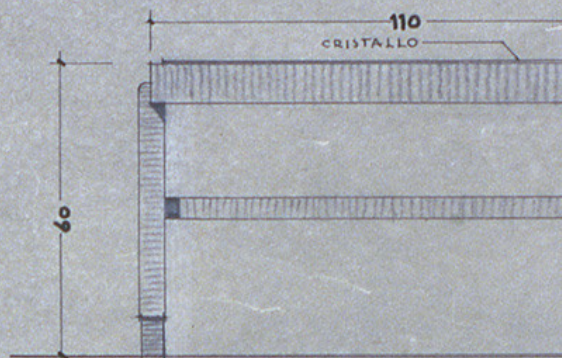
L A D I S C R I T T U R A



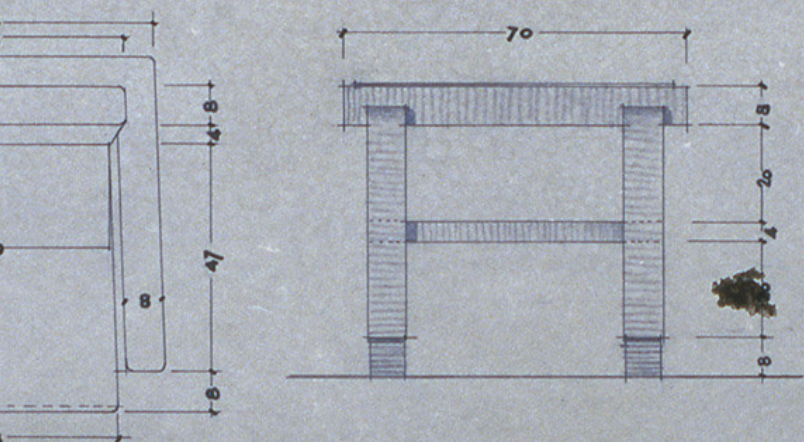
SCRIVANIA



POLTRONA
PEZZI N° 2



TAVOLINETTO BASSO



Archivi
Architettura
Patrimonio
Progetto
Ricerca

Archives
Architecture
Heritage
Design
Research

Il contributo presenta e analizza la raccolta di fondi documentari e librari di architetti e ingegneri conservata presso l'*Archivio del '900* del Mart, costituita da una quindicina di nuclei eterogenei per consistenza e tipologia, che coprono un arco cronologico compreso tra l'inizio del XX secolo e la contemporaneità. Inserita in un più ampio sistema che comprende anche archivi e biblioteche di artisti, critici e promotori culturali, tale raccolta si configura oggi come uno dei principali poli a livello nazionale per la conservazione, lo studio e la valorizzazione dei materiali di progetto.

Questo ruolo è stato progressivamente rafforzato nel tempo attraverso una fitta rete di collaborazioni con università, accademie, ordini professionali e istituzioni culturali, contribuendo a consolidare il museo come punto di riferimento per la ricerca sull'architettura e sulle pratiche progettuali del Novecento. Un elemento distintivo della raccolta è rappresentato dal forte radicamento nel territorio trentino, evidente sia nella presenza di fondi relativi a protagonisti locali, sia nelle attività espositive e scientifiche promosse dal museo fin dalla fine degli anni Ottanta. Mostre dedicate a figure come Adalberto Libera, Ettore Sottsass senior, Gigiotti Zanini, Josef Zotti e Gino Pollini hanno infatti svolto un ruolo decisivo nell'avviare processi di studio, catalogazione e acquisizione documentaria, spesso culminati nell'ingresso di materiali originali o in copia all'interno dell'*Archivio del '900*.

A questi si sono progressivamente aggiunti archivi di professionisti locali e fondi di rilievo nazionale legati a correnti quali il Futurismo e il Razionalismo italiano, contribuendo a delineare un patrimonio

This paper presents and discusses the collection of documentary and book holdings of architects and engineers preserved at the *Archivio del '900* of Mart, which consists of around fifteen fonds varying in size and typology and spanning a time frame from the early twentieth century to the present day. As part of a broader archival system that also includes the archives and libraries of artists, critics, and cultural promoters, this collection has developed into one of the leading national centers for the preservation, study, and enhancement of design materials.

This role has been progressively established through an extensive network of collaborations with universities, academies, professional associations, and cultural institutions, positioning the museum as a key reference point for research on twentieth-century architecture and design practices. A distinctive feature of the collection is its strong connection to the Trentino region, evident both in the presence of archives relating to local figures and in the exhibition and research activities promoted by the museum since the late 1980s. Exhibitions dedicated to figures such as Adalberto Libera, Ettore Sottsass Sr., Gigiotti Zanini, Josef Zotti, and Gino Pollini played a crucial role in initiating processes of study, cataloguing, and acquisition, often resulting in the incorporation of original or reproduced materials into the *Archivio del '900*.

Over time, these holdings have been enriched by the addition of archives of local professionals, as well as fonds of national relevance con-

articolato e stratificato, strettamente connesso alle vicende storiche e culturali del territorio regionale. Il testo mette inoltre in evidenza il ruolo attivo degli archivi nella ricerca contemporanea, prendendo in esame l'esperienza della summer school NEMESI, che ha offerto ai partecipanti la possibilità di entrare in contatto diretto con le fonti. In questo contesto, l'archivio si configura non solo come luogo di conservazione, ma come spazio dinamico di conoscenza e sperimentazione, capace di supportare approcci interdisciplinari e innovativi allo studio della città e del patrimonio costruito.

La consultazione diretta dei materiali consente infatti di ricostruire in modo puntuale le diverse fasi del processo progettuale, dagli schizzi preliminari ai disegni esecutivi, fino ai documenti di cantiere, restituendo la complessità operativa e tecnica dell'atto progettuale. Parallelamente, la varietà e la materialità dei documenti – che spaziano dai negativi fotografici su vetro agli elaborati grafici realizzati su differenti supporti – stimolano una riflessione critica sulla dimensione pre-digitale della produzione documentaria e sulle trasformazioni dei processi di archiviazione e trasmissione della conoscenza. Infine, la natura stessa degli archivi di persona, spesso caratterizzati dalla presenza di materiali eterogenei e di frammenti di vita privata, consente di ampliare lo sguardo oltre la dimensione strettamente professionale, offrendo preziose informazioni biografiche e relazionali e aprendo a una comprensione più ampia dei contesti culturali, sociali e creativi in cui i progetti architettonici sono stati concepiti e realizzati.

nected to movements such as Futurism and Italian Rationalism, thus shaping a complex and stratified heritage closely linked to the historical and cultural developments of the region. The paper also highlights the active role of archives in contemporary research through the case of the NEMESI summer school, which provided participants with direct engagement with archival sources. In this context, the archive emerges not merely as a place of preservation but as a dynamic space of knowledge and experimentation, capable of supporting interdisciplinary and innovative approaches to the study of the city and the built environment.

Direct consultation of archival materials allows for a detailed reconstruction of the various stages of the design process, from preliminary sketches to working drawings and construction documents, thereby revealing the technical and operational complexity of architectural practice. At the same time, the diversity and materiality of the documents – ranging from glass photographic negatives to drawings produced on different types of paper – encourage critical reflection on the pre-digital nature of documentary production and on the transformations affecting archival practices and the transmission of knowledge. Finally, the intrinsic characteristics of personal archives, often including heterogeneous materials and fragments of private life, make it possible to move beyond a strictly professional perspective, providing valuable biographical and relational insights and contributing to a broader understanding of the cultural, social, and creative contexts in which architectural

La raccolta di fondi documentari e librari di architetti e ingegneri del Mart è costituita da una quindicina di nuclei grandi e piccoli lungo un arco temporale che va dall'inizio del XX secolo ai giorni nostri; i fondi sono ospitati presso l'*Archivio del '900*, insieme a una rilevante serie di archivi e biblioteche di artisti, critici d'arte e promotori di cultura.

Nel corso degli anni il museo è andato configurandosi come uno dei principali poli di conservazione, studio e valorizzazione a livello nazionale, collaborando con le principali realtà che custodiscono i materiali di progetto: tante sedi universitarie, accademie, ordini professionali. Gli archivi degli architetti al Mart vantano fin dalle origini forti legami col territorio provinciale.

Fu infatti alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso che il museo, da poco istituito, dedicava una importante mostra a Adalberto Libera, seguita da quelle su Ettore Sottsass senior nel 1991, Gigiotti Zanini nel 1992, Josef Zotti nel 1993, Gino Pollini (con Luigi Figini) nel 1996: tutte personalità insomma che in Trentino erano nate.

Il forte interesse mostrato da parte dei curatori, il lavoro svolto nel corso della catalogazione dell'opera e nella preparazione dei cataloghi ragionati portarono in molti casi ad acquisire documentazione, in originale e in copia. In quello stesso periodo, e fino ad anni recenti con la donazione al Mart del fondo di Giovanni Leo Salvotti, archivi di professionisti locali si sono aggiunti ai primi: basti citare i nomi di Giovanni Lorenzi, Michelangelo Perghem Gelmi, Armando Ronca.

Fig. 0

Giovanni Lorenzi, particolare della *Sala di scrittura* per il Grande Albergo Trento, 1940-1942. Mart, Archivio del '900, Fondo Giovanni Lorenzi.

Fig. 1

Palazzo della Regione Trentino Alto Adige, progetto di Adalberto Libera con l'ingegnere Sergio Musmeci. Foto del cantiere nel corso della costruzione del Parlamentino. Mart, Archivio del '900, Fondo Adalberto Libera.

These projects were conceived and developed.

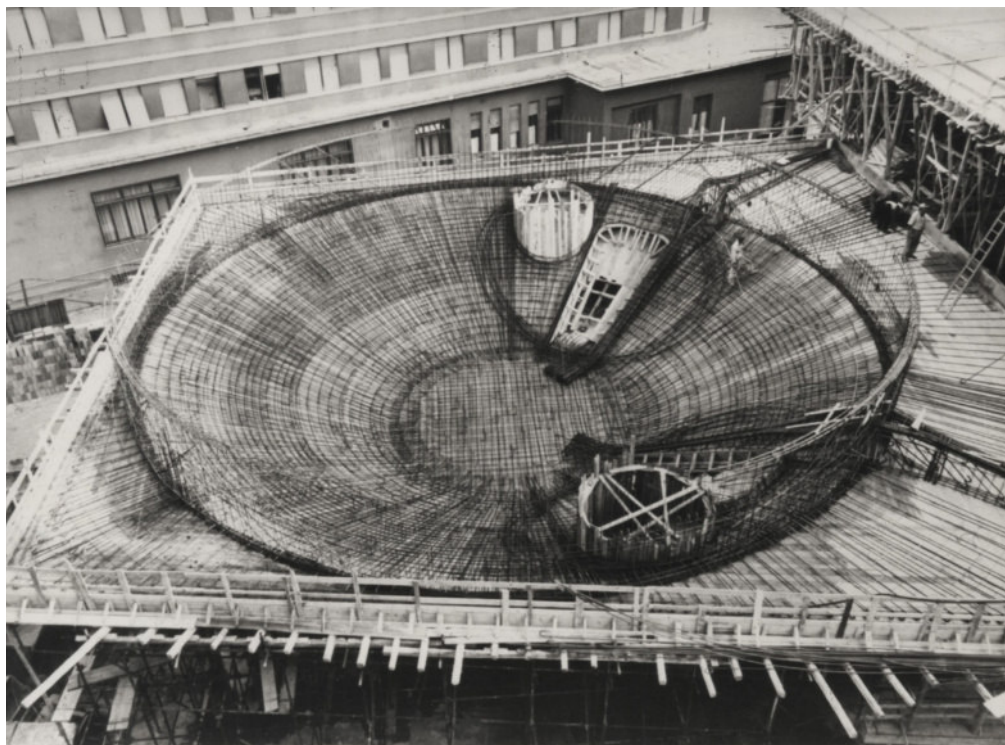


Fig. 2
 Ritratto di Adalberto
 Libera, anni Venti
 del XX secolo. Mart,
 Archivio del '900,
 Fondo Adalberto
 Libera.





Altri fondi connessi alla storia del Futurismo - come quello di Angiolo Mazzoni - o alle vicende del Razionalismo italiano - come nel caso dello studio padovano Francesco Mansutti-Gino Miozzo - riguardano da vicino la storia regionale: intensa la progettazione degli uni e dell'altro in Sud Tirolo, ma importantissima, per quanto riguarda Mazzoni, anche la presenza nella città di Trento.

Non è strano dunque che proprio il Mart abbia accolto i partecipanti alla *NEMESI_Narration of Explorative Maps and virtual Experience of architectural Spaces. Imagine Trento*, Summer school promossa in seno al Dicam. Ad essi - in un incontro che si è tenuto il 4 luglio 2025 - ha offerto la possibilità di vedere dal vivo la documentazione d'archivio maggiormente legata alla ricerca in corso; ricerca che costituisce un esempio fra altri (basti ricordare la recente ultima proposta dell'app *Hidden Trento*, sviluppata dall'Istituto Storico Italo-Germanico di Fbk proprio con la facoltà di Ingegneria e con la *Fondazione Museo storico del Trentino*, che

Fig. 3

Negativi su vetro e stampe, accanto alle vecchie scatole delle lastre.

Mart. Archivio del '900, Fondo Angiolo Mazzoni.

riguarda *La città al tempo del fascismo*) per appropriarsi in modo interattivo e fecondo di pezzi di città e di storia.

Il contatto con gli archivi diventa particolarmente interessante proprio in relazione al patrimonio costruito: presenta diverse fasi di realizzazione dei progetti, dagli schizzi ai documenti di cantiere (Fig. 1).

Ma la visita ad un archivio non offre solamente la possibilità di una conoscenza diretta delle fonti, dando spessoro alla ricerca: apre anche ad esperienze trasversali.

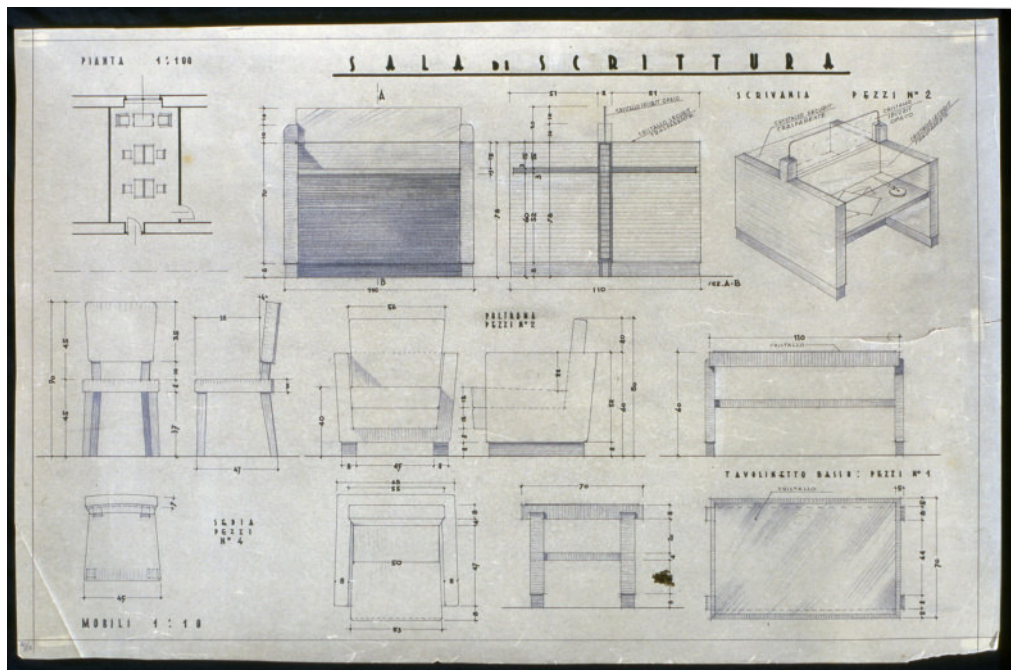
Prima di tutto, l'avvicinarsi alla documentazione del secolo passato, a un'epoca appunto pre-digitale, ha fatto nascere nei partecipanti curiosità, interrogativi, riflessioni.

Sono state presentate loro tipologie di materiali piuttosto diverse le une dalle altre, con qualche affondo legato a tecniche o supporti desueti: dai negativi fotografici su vetro (Fig. 3) agli elaborati grafici, realizzati su vari tipi di carta (Fig. 4).

Per loro natura poi gli archivi di persona includono spesso frammenti di vita privata (Fig. 2), portano in sé preziose informazioni biografiche, danno modo di ricostruire tessuti relazionali; i documenti non rispecchiano

Fig. 4

Giovanni Lorenzi,
Sala di scrittura per
il Grande Albergo
Trento, 1940-1942,
china e matita su
carta da lucido. Mart,
Archivio del '900,
Fondo Giovanni
Lorenzi.



solo l'attività professionale, ma sconfinano spesso verso spazi creativi sorprendenti e inaspettati (Fig. 5).

Ci auguriamo che di tutto questo i partecipanti a NEMESI abbiano avuto un assaggio, e che ne abbiano tratto con piacere qualche frutto.

Ricordiamo che l'*Archivio del '900* è aperto a tutti coloro che ne fanno richiesta.



Fig. 5

Gian Leo Salvotti,
Coppia di griglie
(Modello per la mostra
*La griglia flessibile per
la città soffice*, Galleria
d'Arte l'Argentario),
1979. Mart, Donazione
Gian Leo Salvotti de
Bindis.

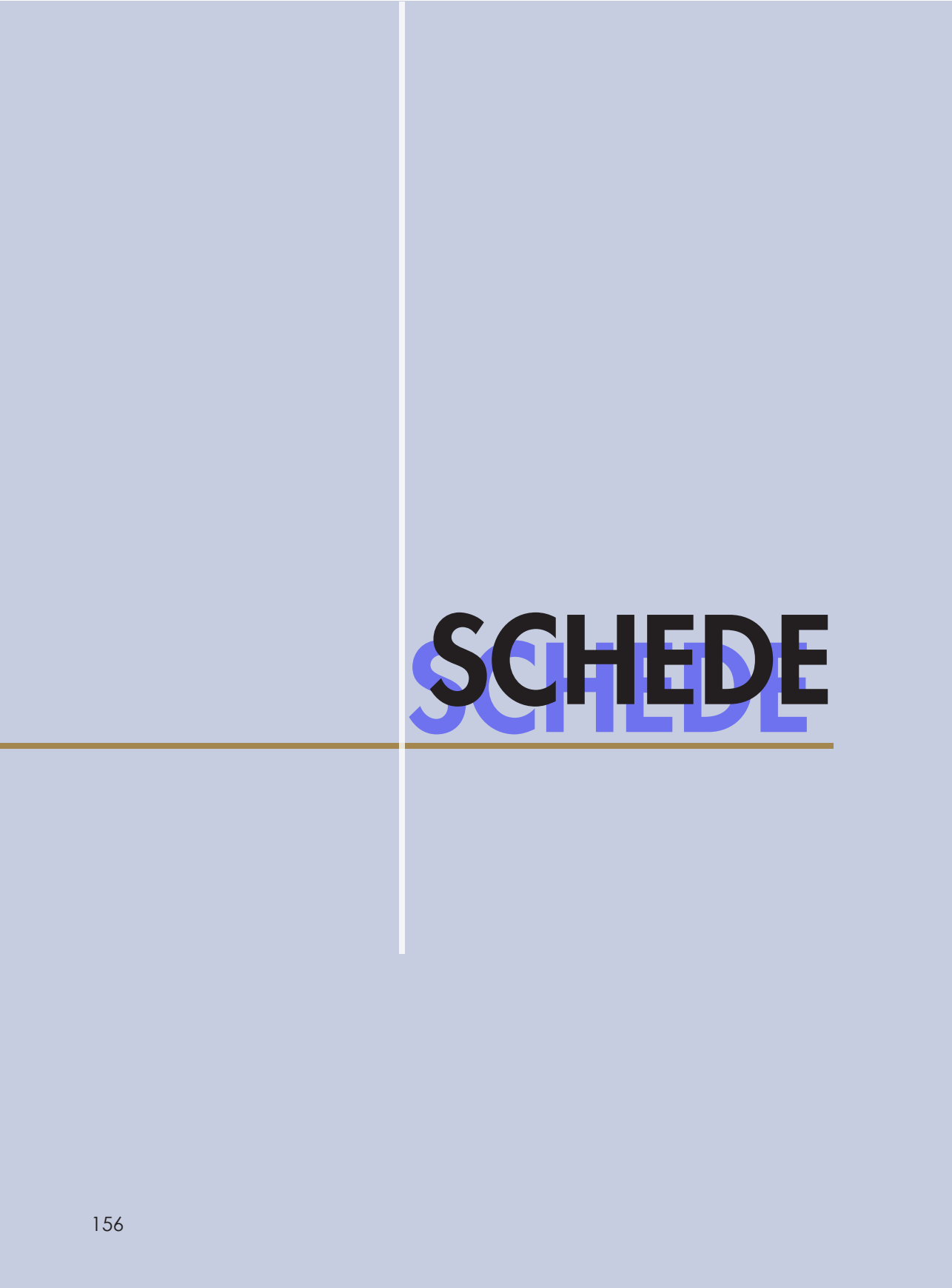
Per ogni informazione generale:

<https://www.mart.tn.it/archivi-opere>

Per una ricerca tra i fondi documentari:

<https://cim.mart.tn.it/cim/pages/>

SCHUDE



SCHEDA_01

**Scuole elementari in piazza Raffaello Sanzio a Trento,
progetto di Adalberto Libera (1931-1934)**

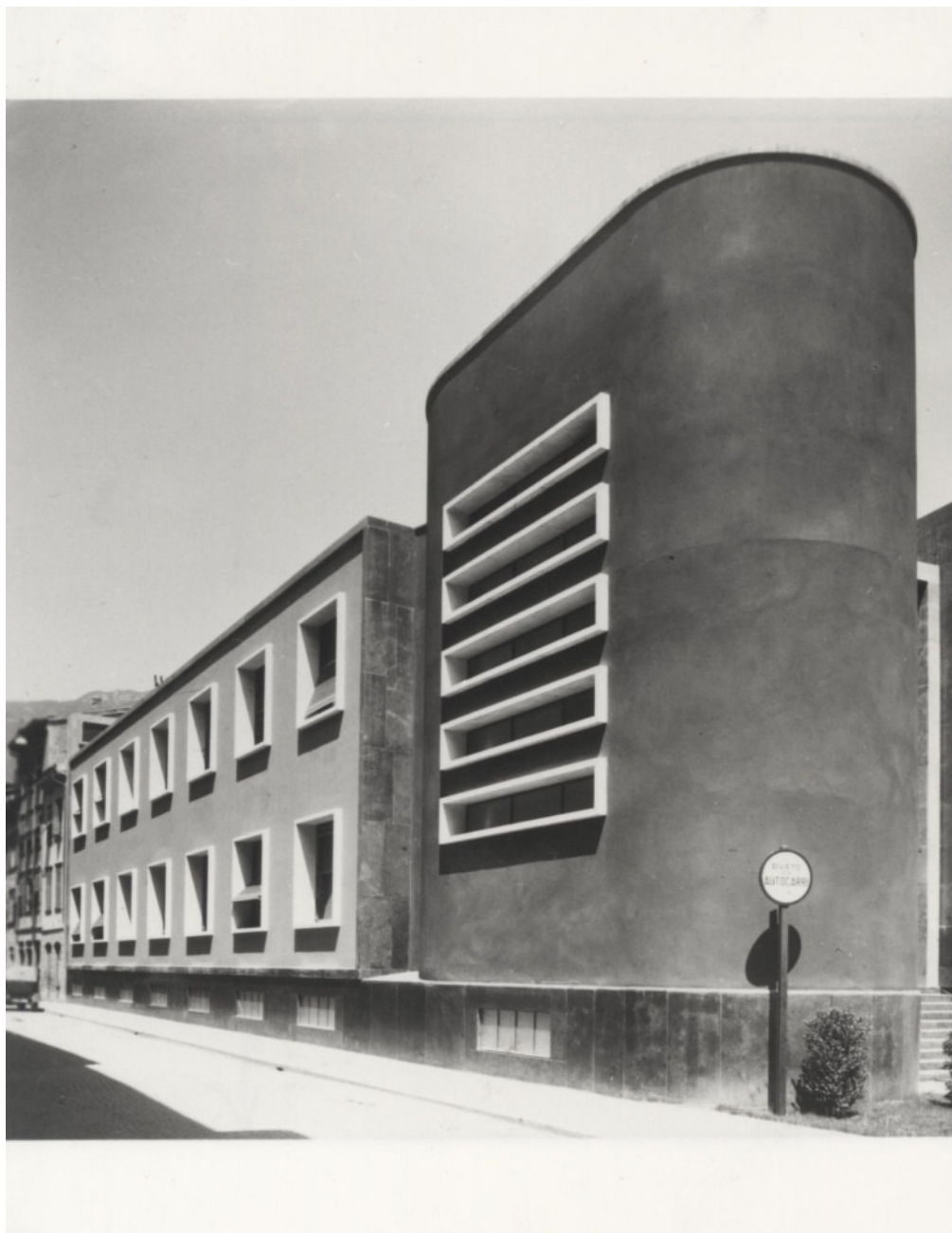
[ristampa fotografica 1989]

Mart, Archivio del '900, Fondo Adalberto Libera

Quando vince il concorso per le scuole, nel 1931, Libera è giovanissimo e si misura subito con la difficoltà di inserire l'edificio in un lotto di terreno irregolare, a forma di trapezio, adiacente alla mole monumentale del Buonconsiglio. L'immagine mette in risalto uno dei due corpi scala, che riecheggiano idealmente i torrioni del Castello.

Questa fotografia, insieme ad altre cinque che documentano l'edificio appena realizzato, fa parte dei materiali raccolti alla fine degli anni Ottanta del XX secolo per la preparazione della mostra tenuta a Palazzo delle Albere a Trento (21 gennaio-2 aprile 1989) e del catalogo ragionato *Adalberto Libera. Opera completa*, a cura di G. Polin e G. Marzari (Milano 1989). Le scuole vennero poi restaurate da Giovanni Marzari, che ha lasciato all'Archivio del '900 copia della documentazione prodotta fra il 1993 e il 1995.

Nato a Villa Lagarina, vicino a Rovereto, nel 1903, e morto a Roma nel 1963, Libera conclude i suoi studi presso la Regia Scuola di Architettura di Roma. Si avvicina alla cerchia milanese del Gruppo 7, di cui diventa membro, ed è promotore con Gaetano Minnucci della I Esposizione Italiana di Architettura Razionale (1928) e segretario del MIAR fra il 1930 e il 1932. È molto coinvolto alla fine degli anni Trenta nel cantiere dell'E42, ma durante il secondo conflitto mondiale risiede a Villa Lagarina, dove inizia a riflettere sull'edilizia residenziale di massa e sulla scala del quartiere, temi per i quali lavorerà nel dopoguerra.



Anche l'Archivio storico del Comune di Trento conserva documentazione sulle scuole Sanzio. La parte sostanziale dell'archivio di Adalberto Libera si trova invece presso la *Bibliothèque Kandinsky* del Centre Pompidou a Parigi:
<https://tinyurl.com/mpjadmzu>

SCHEDA_02

Direzione generale delle Poste e telegrafi di Trento, progetto di Angiolo Mazzoni (1931-1934)

Foto E. Unterveger, Trento, 1934 circa

Mart, Archivio del '900, Fondo Angiolo Mazzoni

Su questo progetto, come su molti altri legati a edifici postali, il fondo Mazzoni del Mart non conserva quasi materiale grafico; sono invece consultabili i ritagli stampa dell'epoca, alcuni carteggi che vanno dagli anni Trenta agli anni Settanta del '900 e soprattutto una ricca raccolta di immagini, che documenta l'edificio e che Mazzoni ha raccolto in album e cartelle.

Questo scatto mette in evidenza in modo particolare l'angolo sud-est, con l'unione fra la costruzione nuova e il rinascimentale Palazzo a Prato, ristrutturato dall'intervento di Mazzoni.

Le Poste di Trento, celebri anche per il contributo di opere di molti artisti, hanno ricevuto molta attenzione storico-critica nell'ultimo ventennio, e in particolare dopo la stipula di un accordo tra la Provincia Autonoma di Trento, il Comune di Trento e la Società Europa Gestioni Immobiliari spa, che prevede non solo un restauro conservativo, ma un parziale mutamento d'uso con una redistribuzione degli spazi interni.

Bolognese di nascita, nel 1924 Angiolo Mazzoni (1894-1979) viene trasferito a Roma al Servizio lavori e costruzioni della Direzione generale del Ministero delle Comunicazioni: progetta per quasi due decenni in tutta Italia decine di edifici postali e fabbricati viaggiatori, cui si aggiungono sedi dopolavoro e case per ferrovieri, ma anche pensiline, binari e edifici di servizio delle stazioni, dalle cabine apparati ai serbatoi alle centrali termiche.

Nel 1933 aderisce ufficialmente al Futurismo; ma è a partire dagli anni Sessanta del '900 che sviluppa una rilettura della sua opera in chiave futurista, rilettura che lo porterà alla donazione del proprio archivio al Museo Depero di Rovereto.



SCHEDA_03

Stazione ferroviaria di Trento, progetto di Angiolo Mazzoni (1934-1936)

Fotografia Anderson, Roma, 1936

Mart, Archivio del '900, Fondo Angiolo Mazzoni

Documentatissima in archivio, grazie al prezioso reportage dello studio fotografico Anderson, ma anche attraverso materiali grafici, l'altra grande opera che Mazzoni realizza per il capoluogo trentino, ovvero la stazione ferroviaria, di cui si è concluso recentemente il restauro.

Tra i fascicoli relativi alla stazione, nel fondo Mazzoni di Rovereto, vanno segnalati quelli che contengono i disegni per il taglio della pietra, oltre una cinquantina di elaborati che permettono di esaminare minutamente l'opera di rivestimento dell'intero edificio. Alla stazione di Trento il Mart ha dedicato il primo della serie dei *Quaderni di architettura* (1994), una collana volta a valorizzare la documentazione d'archivio attraverso l'esame di opere o figure specifiche.



Per una indagine completa sul progetto della stazione, si ricorda che a Roma è conservato un fondo Mazzoni presso la Fondazione FS. Molti elaborati grafici sono consultabili attraverso il database della Fondazione:
<https://tinyurl.com/3rpd7w2b>

SCHEDA_04

Giovanni Lorenzi, *Grande Albergo Trento*, 1939 circa

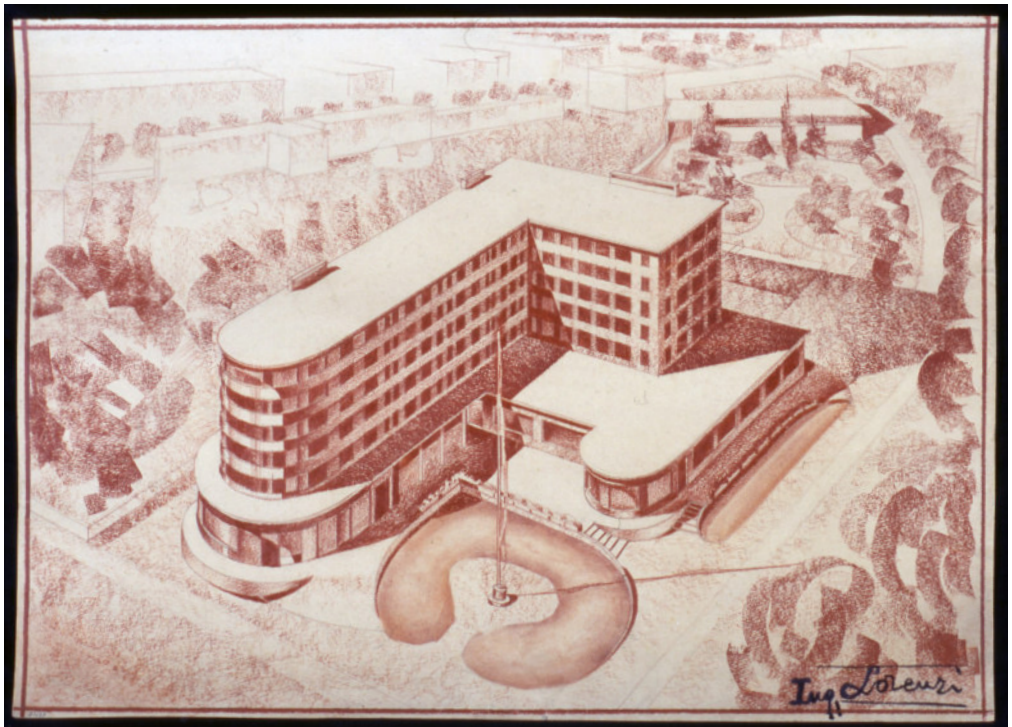
matita e sanguigna su cartoncino

Mart, Archivio del '900, Fondo Giovanni Lorenzi

Il progetto dell'albergo, per il quale esiste documentazione anche presso l'Archivio storico del Comune di Trento, l'Ente Provinciale per il Turismo e l'Archivio Fotografico della Soprintendenza trentina, è attestato al Mart da 31 tavole con la planimetria dell'area, piante sezioni e vedute prospettiche (fra cui questa, che porta la firma dello stesso ingegnere).

Considerato un emblema della Trento moderna, posto di rimpetto alla stazione di Angiolo Mazzoni (1936), l'edificio ha subito una serie di modifiche negli anni 1956-1957 per la creazione di un nuovo bar e in vista di un collegamento con il futuro Palazzo della Regione; ma sono stati gli interventi di ristrutturazione dei primi anni Novanta a stravolgerne in parte l'immagine. A Giovanni Lorenzi e a tutta la sua produzione il Mart ha dedicato il più recente dei suoi *Quaderni di architettura* (1919).

Lorenzi nasce a Lavis, alle porte di Trento, nel 1901, e muore nel capoluogo trentino nel 1962. Laureatosi in ingegneria a Padova nel 1927, negli primi anni Trenta, da giovane professionista, attira l'attenzione di Fortunato Depero; grazie all'artista roveretano, parteciperà alla Prima mostra nazionale futurista (Roma, 1933). Nella seconda metà del decennio realizza – oltre al Grande Albergo – i suoi più importanti progetti per la città di Trento: il padiglione per l'*Ufficio informazioni turistiche* (poi demolito), il *Supercinema Vittoria*, la *Casa Littoria*.



SCHEDA_05

**Gian Leo Salvotti, *Condominio Buonarroti*, prospetto
ovest, 1971**

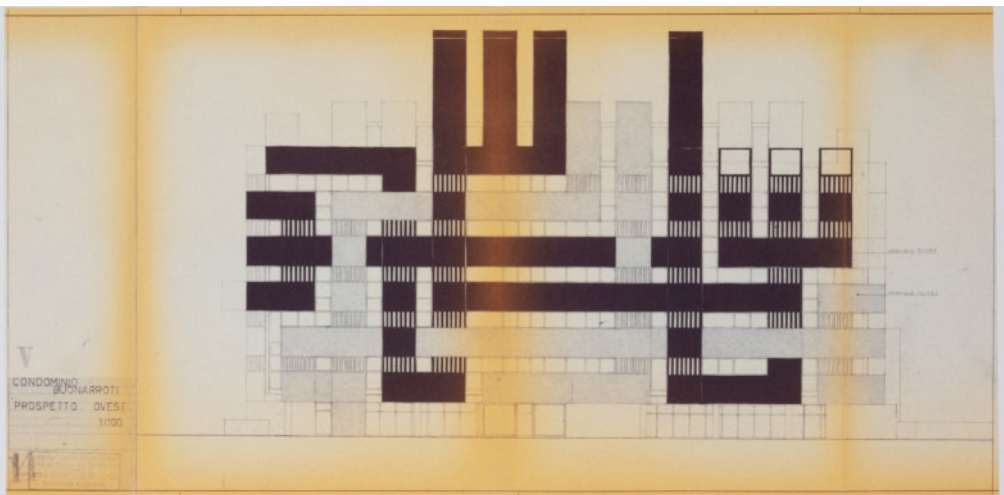
copia eliografica, scala 1:100

Mart, Archivio del '900, Fondo Gian Leo Salvotti

Il Condominio “Il Rosso e il Nero” in via Buonarroti a Trento (1971-1973) attraversa diverse fasi di progettazione, con varianti documentate sia dai disegni dell'Archivio di deposito del Comune di Trento, sia da un paio di modelli conservati al Mart.

Di questo edificio, che senza dubbio contribuisce a connotare il tessuto urbano nella zona a ridosso della stazione, staccandosi dal contesto novecentesco, si è parlato come di “un’evidente operazione scultorea dalla forte componente espressionista” (A. Franceschini, *Filosofia in forma di pietra*, in *Gian Leo Salvotti De Bindis. Fra progetto e utopia*, a cura di M. de Pilati, R. Festi, G. Lorenzoni, Mart 2020). Negli anni Sessanta e Settanta del XX secolo, Salvotti progetta vari condomini cittadini, come “Italia ‘68” o quello in via Travaì.

Nato a Trento, Giovanni Leo Salvotti (1931-2025) si laurea a Firenze nel 1955 e trascorre un periodo di formazione presso lo studio di Adalberto Libera a Roma. Oltre a vari edifici ad uso residenziale e commerciale, progetta la ristrutturazione dell'ex sanatorio di Mesiano, sulla collina est di Trento, per farne la sede della facoltà di Ingegneria. Tra gli anni Settanta e gli anni Novanta, Salvotti è stato segretario e poi presidente dell'Ordine degli architetti di Trento, fondatore della sezione trentina dell'Istituto Nazionale di Architettura (In/Arch), membro del Comitato scientifico del Mart: ha donato il suo archivio al Museo nel 2020.



The collection of documentary and book holdings of architects and engineers at Mart consists of around fifteen large and small fonds spanning a time period from the early 20th century to the present day; these fonds are housed in the *Archivio del '900*, together with a significant series of archives and libraries belonging to artists, art critics, and cultural promoters. Over the years, the museum has developed into one of the main centers in Italy for conservation, research, and enhancement, collaborating with leading institutions that preserve design materials: numerous universities, academies, and professional associations.

The architects' archives at Mart have, from the outset, maintained strong ties with the local territory. It was in the late 1980s that the newly established museum dedicated an important exhibition to Adalberto Libera, followed by exhibitions on Ettore Sottsass Sr. in 1991, Gigiotti Zanini in 1992, Josef Zotti in 1993, and Gino Pollini (with Luigi Figini) in 1996 – all figures who were born in Trentino. The strong interest shown by curators, along with the work carried out during the cataloguing of the works and the preparation of catalogues raisonnés, often led to the acquisition of documentation, both original and copied.

During that same period, and continuing until recent years with the donation of Giovanni Leo Salvotti's archive to Mart, the archives of local professionals were added to the initial holdings: among them Giovanni Lorenzi, Michelangelo Perghem Gelmi, and Armando Ronca. Other fonds connected to the history of Futurism – such as that of Angiolo Mazzoni – or to the development of Italian Rationalism – such as the Padua-based studio of Francesco Mansutti and Gino Miozzo – are also closely linked to regional history: both were intensely active in South Tyrol, while Mazzoni also had a significant presence in the city of Trento.

Fig. 0

Giovanni Lorenzi,
detail of the *Sala
di scrittura* for the
Grande Albergo
Trento, 1940-1942.
Mart, Archivio del
'900, Fondo Giovanni
Lorenzi.

Fig. 1

Regional Government
Building of Trentino-
Alto Adige, project
by Adalberto Libera
with engineer Sergio
Musmeci. Photo of
the construction site
during the building
of the *Parlamentino*.
Mart, Archivio
del '900, Fondo
Adalberto Libera.

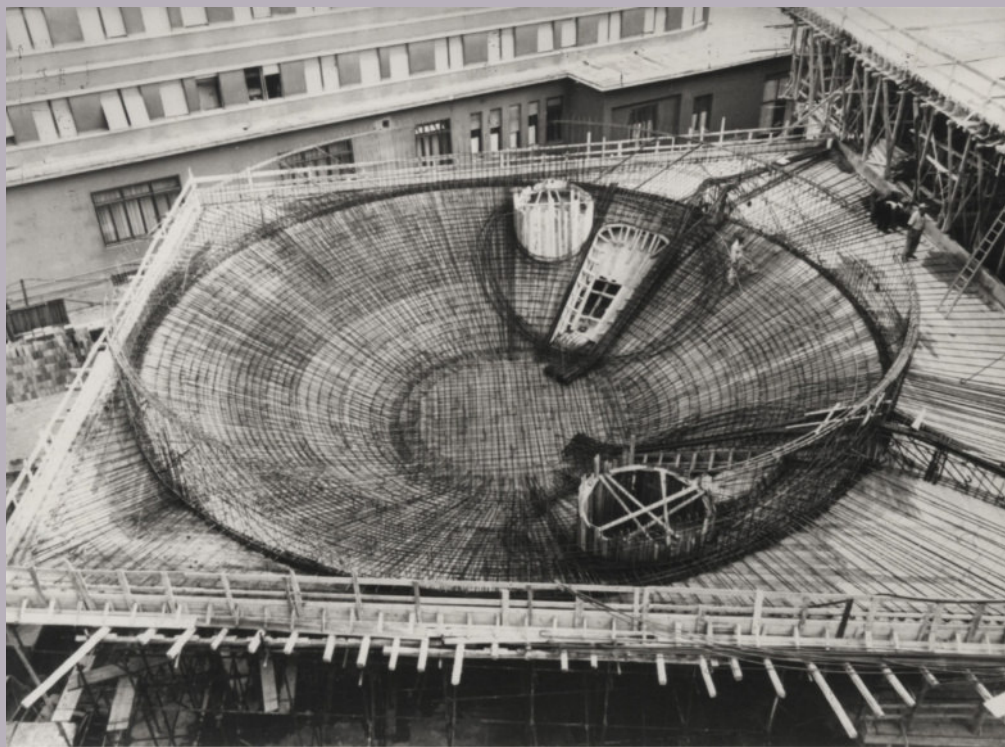


Fig. 2
Portrait of Adalberto
Libera, 1920s. Mart,
Archivio del '900,
Fondo Adalberto
Libera.



It is therefore no coincidence that Mart hosted participants in *NEMESI. Narration of Explorative Maps and Virtual Experience of Architectural Spaces. Imagine Trento*, a summer school promoted within the Department of Civil, Environmental and Mechanical Engineering (DICAM). During a meeting held on July 4, 2025, participants were given the opportunity to view archival documentation directly related to the ongoing research; research that represents one among several examples (one might recall the recent *Hidden Trento* app, developed by the Italian-German Historical Institute of FBK in collaboration with the Faculty of Engineering and the *Fondazione Museo Storico del Trentino*, focusing on *The city during the Fascist period*) and enabling an interactive and productive engagement with parts of the city and its history.

Direct contact with archives becomes particularly interesting in relation to the built heritage: it reveals the various stages of project development, from sketches to construction documents (Fig. 1).

Fig. 3

Glass negatives and prints, alongside the original plate boxes.

Mart, Archivio del '900, Fondo Angiolo Mazzoni.

Fig. 4
Giovanni Lorenzi,
Writing room for the
Grand Hotel Trento,
1940-1942, ink and
pencil on tracing
paper Mart. Archivio
del '900, Fondo
Giovanni Lorenzi.

We hope that participants in NEMESI were able to gain a glimpse of all this and derive some benefit and enjoyment from it. The *Archivio del '900* is open to anyone who wishes to consult it.

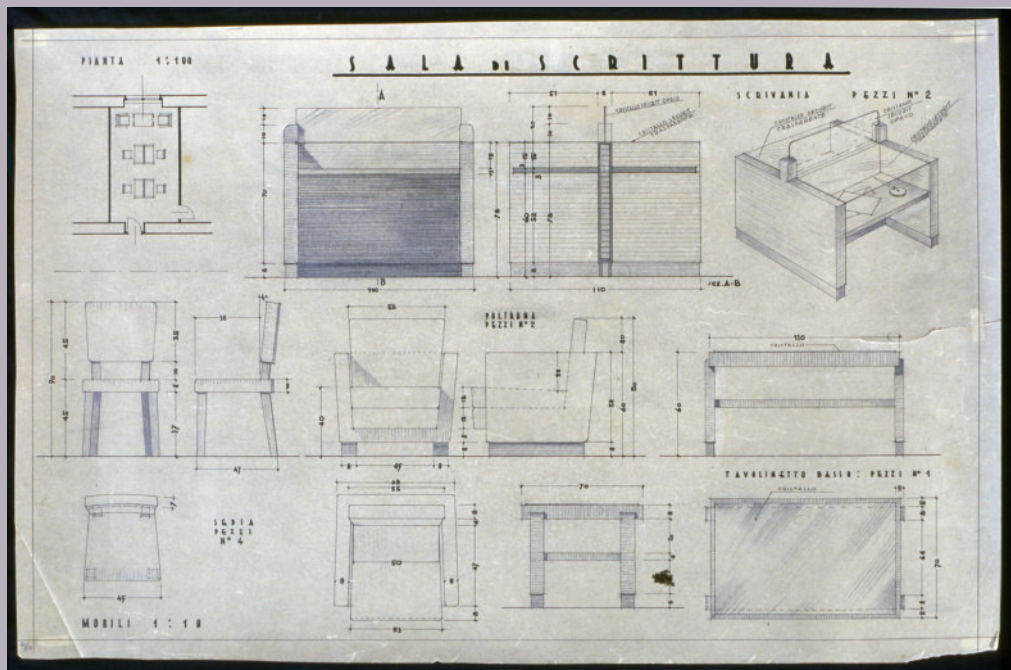




Fig. 5

Gian Leo Salvotti,
Pair of grids (Model
for the exhibition *The
Flexible Grid for the Soft
City* Galleria d'Arte
l'Argentario), 1979,
balsa wood and colored
cardboard. Mart,
donation of Gian Leo
Salvotti de Bindis.

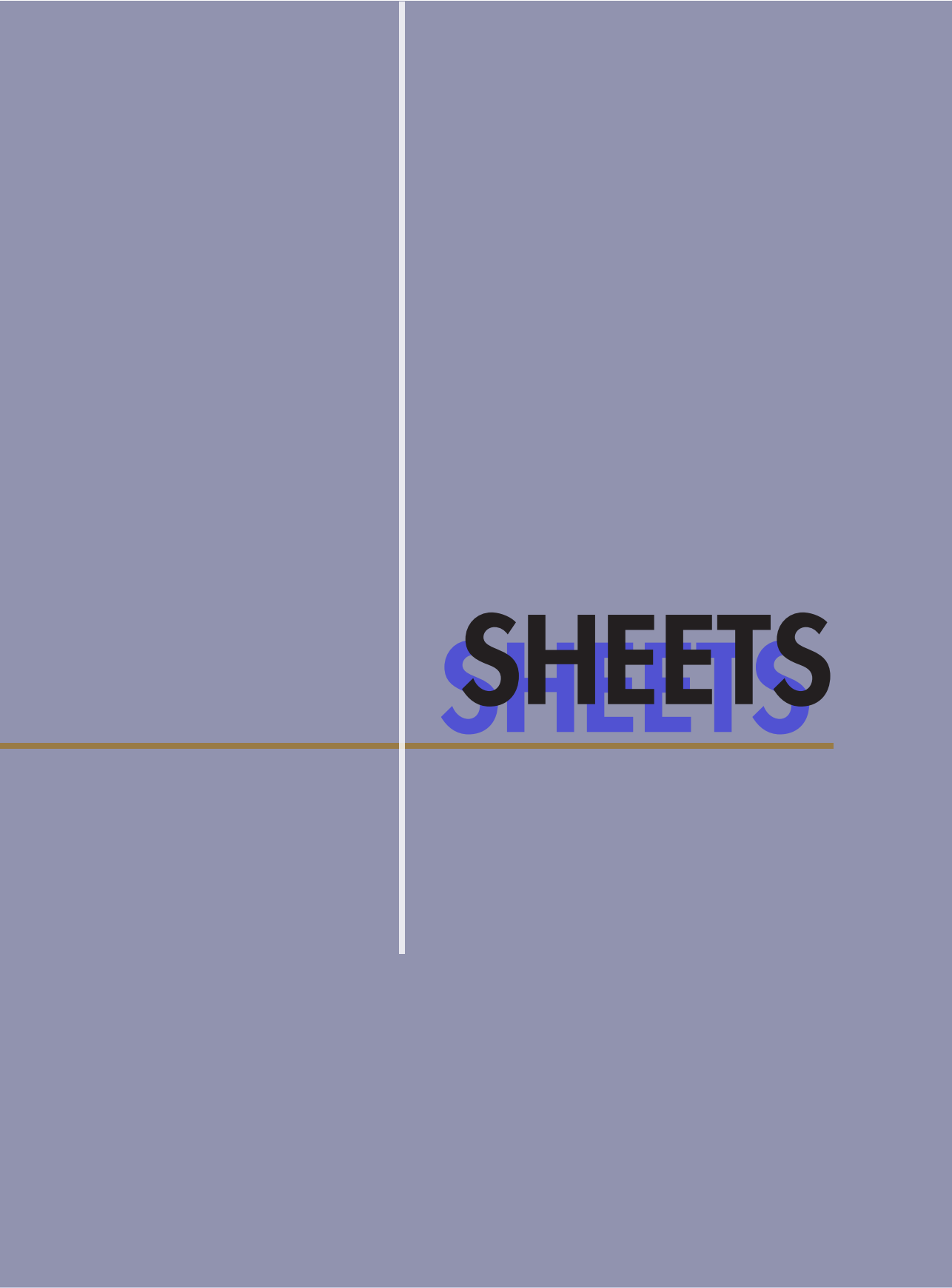
For general information:

<https://www.mart.tn.it/archivi-opere>

For research within the documentary fonds:

<https://cim.mart.tn.it/cim/pages/>

SHEETS

The image features a solid light blue background. A thin vertical white line is positioned on the left side. A thin horizontal gold line is positioned in the lower half of the image. The word "SHEETS" is written in a bold, sans-serif font. The first instance of the word is in black and is partially obscured by the vertical white line. A second, semi-transparent blue instance of the word "SHEETS" is positioned directly behind the black one, centered horizontally.

SHEET_01

Primary schools in Piazza Raffaello Sanzio in Trento, project by Adalberto Libera (1931–1934)

[photographic reprint, 1989]

Mart, Archivio del '900, Fondo Adalberto Libera

When he won the competition for the schools in 1931, Libera was very young and immediately faced the challenge of fitting the building into an irregular, trapezoidal plot adjacent to the monumental mass of the Buonconsiglio Castle. The image highlights one of the two stair towers, which echo the castle's turrets. This photograph, together with five others documenting the newly completed building, is part of the materials collected in the late 1980s for the exhibition held at Palazzo delle Albere in Trento (January 21–April 2, 1989) and for the catalogue raisonné Adalberto Libera. Opera completa, edited by G. Polin and G. Marzari (Milan, 1989). The schools were later restored by Giovanni Marzari, who deposited copies of documentation produced between 1993 and 1995 in the *Archivio del '900*. The Historical Archive of the Municipality of Trento also preserves documentation on the Sanzio schools. The main part of Libera's archive is held at the Bibliothèque Kandinsky of the Centre Pompidou in Paris.

Born in Villa Lagarina near Rovereto in 1903 and deceased in Rome in 1963, Libera completed his studies at the Royal School of Architecture in Rome. He became associated with the Milanese Group 7, of which he became a member, and promoted – with Gaetano Minnucci – the First Italian Exhibition of Rational Architecture (1928), serving as secretary of MIAR from 1930 to 1932. He was deeply involved in the E42 project in the late 1930s but resided in Villa Lagarina during World War II, where he began reflecting on mass housing and neighborhood-scale design – topics he would pursue after the war.



The Historical Archives of the Municipality of Trento also hold records relating to the Sanzio schools. The bulk of Adalberto Libera's archive, however, is held at the Bibliothèque Kandinsky at the Centre Pompidou in Paris
<https://tinyurl.com/mpjadmzu>

SHEET_02

General Directorate of Post and Telegraph Services in Trento, project by Angiolo Mazzoni (1931–1934)

Photo by E. Unterveger, Trento, c. 1934

Mart, Archivio del '900, Fondo Angiolo Mazzoni

For this project, as for many others related to postal buildings, the Mazzoni fonds at Mart preserves very little graphic material; however, period press clippings, selected correspondence dating from the 1930s to the 1970s, and above all a rich collection of images are available. These photographs document the building and were collected by Mazzoni in albums and folders. This particular shot highlights the southeast corner, showing the junction between the new structure and the Renaissance Palazzo a Prato, which was renovated as part of Mazzoni's intervention. The Trento Post Office, also renowned for the contribution of works by numerous artists, has received considerable historical and critical attention over the past two decades, particularly following an agreement between the Autonomous Province of Trento, the Municipality of Trento, and *Europa Gestioni Immobiliari S.p.A.* This agreement provides not only for conservation restoration, but also for a partial change of use, involving a redistribution of the interior spaces.

Born in Bologna, Angiolo Mazzoni (1894-1979) was transferred to Rome in 1924 to the Works and Construction Service of the General Directorate of the Ministry of Communications. Over nearly two decades, he designed dozens of postal buildings and railway service

facilities throughout Italy, including recreational centers for railway workers and housing, as well as canopies, tracks, and station service structures, ranging from signal cabins to reservoirs and power plants.

In 1933 he officially joined the Futurist movement; however, it was from the 1960s onward that he developed a reinterpretation of his work through a Futurist lens – a reinterpretation that ultimately led him to donate his archive to the Depero Museum in Rovereto.



SHEET_03

**Trento railway station, project by Angiolo Mazzoni
(1934-1936)**

Photo by Anderson, Rome, 1936

Mart, Archivio del '900, Fondo Angiolo Mazzoni

Extensively documented in the archive – thanks to the valuable photographic report by the Anderson studio, as well as graphic materials – the other major work carried out by Mazzoni in the Trentino capital is the railway station, which recently concluded restoration.

Among the files related to the station in the Mazzoni fonds in Rovereto, particular note should be made of those containing drawings for stone cutting, along with over fifty items that allow for a detailed examination of the building's cladding work. Mart dedicated the first volume in its *Quaderni di architettura* series (1994) to the Trento station, a publication series aimed at enhancing archival documentation through the study of specific works or figures.



For a comprehensive investigation of the station project, it should be noted that another Mazzoni fonds is preserved in Rome at the Fondazione FS. Many graphic materials can be consulted through the foundation's database:

<https://tinyurl.com/3rpd7w2b>

SHEET_04

Giovanni Lorenzi, *Grand Hotel Trento*, 1939 circa

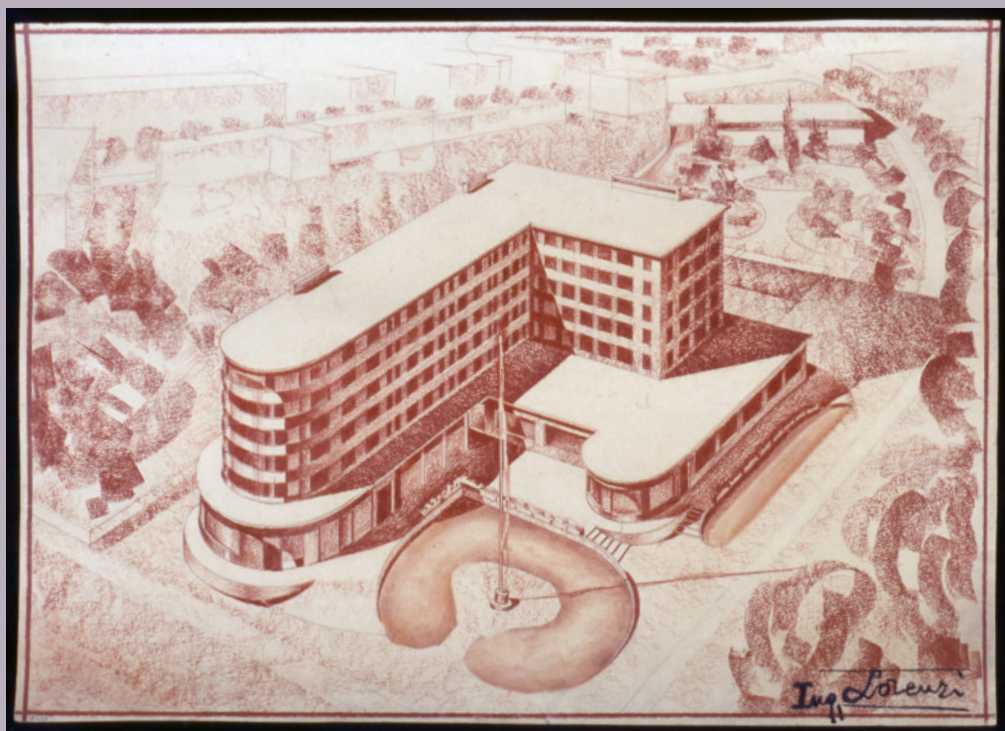
pencil and sanguine on cardboard

Mart, Archivio del '900, Fondo Giovanni Lorenzi

The hotel project – also documented in the Historical Archive of the Municipality of Trento, the Provincial Tourism Board, and the Photographic Archive of the local Superintendency – is represented at Mart by 31 drawings, including site plans, floor plans, sections, and perspective views (among them this one, signed by the engineer himself).

Considered an emblem of modern Trento and located opposite Angiolo Mazzoni's railway station (1936), the building underwent a series of modifications in 1956-1957 for the creation of a new bar and in anticipation of a connection with the future Regional Palace; however, it was the renovations of the early 1990s that significantly altered its appearance. Mart has dedicated the most recent volume of its *Quaderni di architettura* (Books of Architecture) series (2019) to Giovanni Lorenzi and his entire body of work.

Lorenzi was born in Lavis, near Trento, in 1901 and died in the city in 1962. He graduated in engineering in Padua in 1927 and, in the early 1930s, as a young professional, attracted the attention of Fortunato Depero; thanks to the Rovereto-based artist, he participated in the *First National Futurist Exhibition* (Rome, 1933). In the second half of the decade, in addition to the Grand Hotel, he produced his most important projects for the city of Trento: the pavilion for the *Tourist Information Office* (later demolished), the *Supercinema Vittoria*, and the *Casa Littoria*.



SHEET_05

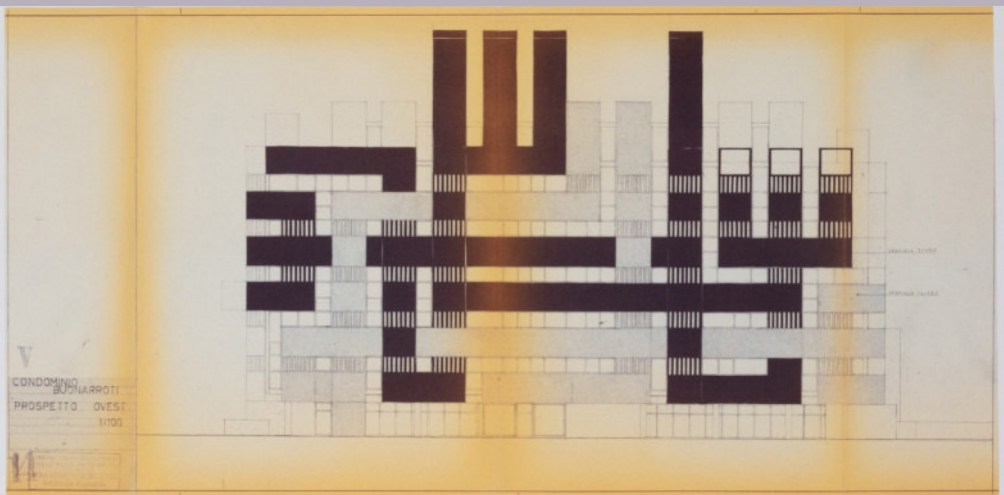
Gian Leo Salvotti, *Buonarroti Condominium*. West elevation, 1971

heliographic copy, scale 1:100

Mart, Archivio del '900, Fondo Gian Leo Salvotti

The condominium known as *Il Rosso e il Nero* on Via Buonarroti in Trento (1971-1973) went through several design phases, with variations documented both in drawings held in the Municipal Archive of Trento and in a couple of models preserved at Mart. This building – undoubtedly contributing to shaping the urban fabric in the area near the railway station, while standing apart from the 20th-century context – has been described as “a clearly sculptural operation with a strong expressionist component” (A. Franceschini, *Philosophy in the form of stone*, in Gian Leo Salvotti De Bindis. Between project and utopia, edited by M. de Pilati, R. Festi, G. Lorenzoni, Mart 2020). In the 1960s and 1970s, Salvotti designed several residential buildings in the city, such as *Italia* '68 and the one on Via Travaì.

Born in Trento, Gian Leo Salvotti (1931-2025) graduated in Florence in 1955 and spent a period of training in the studio of Adalberto Libera in Rome. In addition to various residential and commercial buildings, he designed the renovation of the former sanatorium in Mesiano, on the eastern hill of Trento, transforming it into the headquarters of the Faculty of Engineering. Between the 1970s and 1990s, Salvotti served first as secretary and then as president of the Order of Architects of Trento, founded the Trentino section of the National Institute of Architecture (In/Arch), and was a member of Mart's Scientific Committee; he donated his archive to the

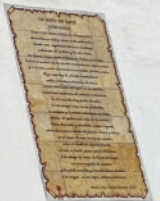


Dibujo y arte urbano en la ciudad turística: intervenciones en el patrimonio en Málaga

Drawing and urban art in the tourist city: interventions in Málaga's heritage

Lourdes Royo Naranjo

Universidad de Sevilla. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas
lroyo@us.es



Ciudad
Patrimonio
Dibujo
Arte urbano
Identidad

City
Heritage
Drawing
Urban art
Identity

En la presente comunicación se plantea un discurso crítico en torno a las intervenciones artísticas en la ciudad patrimonial, analizando las complejas relaciones entre arte y arquitectura desde diversas perspectivas teóricas y proyectuales. Se toma como caso de estudio el espacio público de la ciudad de Málaga, entendido no solo como soporte físico, sino como escenario simbólico de apropiación cultural, conflicto y representación. En este contexto, se reflexiona sobre el papel del arte contemporáneo en la construcción de narrativas urbanas y en la redefinición de la identidad de la ciudad histórica en un marco fuertemente condicionado por dinámicas turísticas y procesos de espectacularización. Con motivo de la efeméride *Picasso Celebración 1973-2023*, a lo largo del año 2023 se impulsaron diversas acciones artísticas, especialmente concentradas en la ciudad de Málaga. Estas iniciativas respondían a un objetivo explícito: reforzar la proyección internacional de la ciudad a través de la figura de Pablo Picasso y consolidar su posicionamiento como destino cultural. Sin embargo, más allá de su dimensión promocional, dichas acciones evidencian tensiones entre cultura, mercado y política urbana, generando intervenciones cargadas de intencionalidad que inciden directamente en la percepción y uso del espacio público. Como resultado, se observa la progresiva configuración de una ciudad entendida como museo

This paper develops a critical discourse on artistic interventions in the heritage city, analyzing the complex relationships between art and architecture from multiple theoretical and project-based perspectives. The public space of the city of Málaga is taken as a case study, understood not only as a physical support but also as a symbolic arena of cultural appropriation, conflict, and representation. In this context, the role of contemporary art in the construction of urban narratives and in the redefinition of the identity of the historic city is examined, within a framework strongly shaped by tourism dynamics and processes of urban spectacularization. On the occasion of the *Picasso Celebration 1973-2023*, a series of artistic actions were carried out throughout 2023, particularly in the city of Málaga.

These initiatives pursued a clear objective: to strengthen the city's international projection through the figure of Pablo Picasso and to consolidate its position as a cultural destination. However, beyond their promotional dimension, these actions reveal tensions between culture, market forces, and urban policy, generating interventions charged with intention that directly affect the perception and use of public space. As a result, a progressive configuration of the city as an expanded museum can be obser-

expandido, donde se superponen itinerarios artísticos, dispositivos expositivos al aire libre y miradas externas que reinterpretan el territorio. Este proceso plantea interrogantes sobre la autenticidad, la instrumentalización del patrimonio y el papel de la ciudadanía frente a estas transformaciones. Entre los casos analizados destaca *La distancia que une*, del escultor Manolo Paz, cuya instalación en 2023 se desplegó a lo largo de ejes urbanos significativos, desde la Alameda Principal hasta el Centro Pompidou, alterando la lectura del paisaje urbano mediante la inserción de piezas escultóricas de fuerte carga simbólica. Asimismo, el proyecto *Málaga Loves* se presenta como una serie de intervenciones de arte urbano desarrolladas en el barrio del Soho, que ponen de manifiesto la capacidad del *street art* para activar procesos de regeneración, pero también su potencial cooptación por estrategias de marketing urbano. Finalmente, se aborda *Puede que hablemos de Picasso* como una reflexión crítica sobre el turismo cultural y sus narrativas, donde el arte se convierte en argumento central de una disputa simbólica. En este sentido, se propone entender estas prácticas no solo como expresiones artísticas, sino como herramientas de intervención en el imaginario colectivo, cuya gestión debe ser liderada desde la cultura, la creatividad y la construcción de una identidad urbana consciente y crítica.

ved, where artistic itineraries, open-air exhibition devices, and external perspectives overlap to reinterpret the territory. This process raises questions about authenticity, the instrumentalization of heritage, and the role of citizens in the face of these transformations. Among the case studies, *The Distance That Unites* by the sculptor Manolo Paz stands out. Installed in 2023 along significant urban axes – from Alameda Principal to the Pompidou Centre – its strategically placed pieces transformed the urban landscape through the insertion of sculptures with strong symbolic value. Likewise, the project *Málaga Loves* is presented as a series of urban art interventions developed in the Soho district, highlighting both the capacity of street art to activate regeneration processes and its potential co-optation within urban marketing strategies. Finally, *Perhaps We Will Talk About Picasso* is addressed as a critical reflection on cultural tourism and its narratives, in which art becomes a central argument in a symbolic struggle. In this sense, these practices are understood not only as artistic expressions but also as tools for intervening in the collective imagination, whose management should be led by culture, creativity, and the construction of a conscious and critical urban identity.

1. Introducción

En la vida siempre hay oportunidades para captar la inspiración creativa. Viajar es más que un mero desplazamiento de un lugar a otro, es una oportunidad de alimentar el alma creativa y desvelar las inspiraciones ocultas que el día a día, nuestra más absoluta normalidad, no puede ofrecerte. Cada ciudad, al igual que el museo, dispone de su propia colección y, depende de la gestión que se haga de la misma para que el visitante, el viajero y el ciudadano, logren experimentar una oportunidad de aprendizaje relevante.

La identidad patrimonial de las ciudades históricas expresa y se hace entender desde lo que fue, es y podrá ser la ciudad, en toda su magnitud. Ofreciendo un conocimiento integral de su historia, de sus mecanismos de participación y cohesión social, así como de sus bienes culturales y su propia creatividad.

La comprensión de la ciudad desde su manifestación artística y cultural implica un reconocimiento y una vinculación con los verdaderos usuarios de la urbe. La ciudad es el espacio público por excelencia en el que confluyen acciones diarias que pasan desapercibidas y a las que no prestamos atención más allá de lo consideramos verdaderamente necesario. Sus habitantes producen recorridos y usos que de forma individual van construyendo múltiples ideas de ciudad. Intervenir desde el arte en estas ideas y construcciones, es más que una actitud, un objetivo al que responden colectivos y artistas que con sus entradas provocan precisamente nuevas formas de mirar, nuevas formas de entender esa ciudad, y nuevos recorridos. Ahora bien, es importante tener en cuenta ante cualquier proceso de renovación cultural urbana, de-

Fig. 0

Lourdes Royo
Naranjo, *Arte en
Genalguacil*, 2023.

Fig. 1

*Plano del proyecto
Málaga Arte Urbano
SoHo (MAUS)*
(<https://tinyurl.com/47ee79zz>), 2023.

sde dónde se plantean las acciones y a quienes van dirigidos estos cambios y manifestaciones, pues la ciudad, un espacio público común, es el contexto más difícil de gestionar.

El objetivo de este trabajo es plantear a partir de varios casos de estudio vinculados a la ciudad española de Málaga, la importancia que supone la traslación de ejercicios culturales y artísticos a contextos urbanos desconectados, provocando como consecuencia la aparición indiscriminada de nuevas actitudes y acciones artísticas urbanas distanciadas de la realidad tanto social como cultural que las acoge. De este modo, descubrimos que, al entender la ciudad, el espacio se configura como un ejercicio imprescindible para entender la efectividad y continuidad de dichas manifestaciones artísticas, que tienen al espacio urbano como contexto y motivo principal de sus acciones.

2. El arte urbano en la regeneración urbana del S.

XXI. La definición de las ciudades creativas

El arte urbano se caracteriza como un elemento que mejor representa el carácter reivindicativo y popular de un sector urbano, de un barrio, a través de acciones artísticas como los grafitis y los murales urbanos. La ciudad histórica es el lugar por excelencia de la representación pública y de la ciudadanía.



SOHO Málaga Arts District



El arte urbano es ante todo una defensa del espacio público en el que se pueden diferenciar dos corrientes principales de actuación, una primera mayoritaria basada en la identidad y en la repetición como encadenación de series o encuentros. Por otro lado, encontramos otra corriente o forma del arte urbano más basada en el contexto (Urda, 2011).

De manera reciente se viene produciendo en muchas ciudades europeas la aparición de lo que denominamos “industria de la cultura” como reclamo turístico en potencia de un patrimonio artístico y cultural de la ciudad no siempre real o natural. En ese contexto puede entenderse la creciente estridencia de las marcas culturales; que no es (sólo) fruto de una moda sino de una situación de fuerza mayor: se trata de una lucha contra el anonimato. Con la construcción y diseño de la marca cultural, no necesariamente gráfica, se llega a utilizar como instrumento un modelo determinado de ciudad que deviene en estereotipo y marca puramente comercial en pro de un abanderado potencial artístico y cultural que se ofrece al ciudadano y al visitante.

Así, las calles son un lienzo donde la historia y la creatividad contemporánea chocan y se funden. El compromiso de la ciudad con el arte callejero es inconfundible, y cada callejón, plaza y fachada de edificio sirve como testimonio de esta vibrante forma de arte. Los grafitis son el resultado de

Fig. 2

Lourdes Royo,
Arte urbano Soho
(MAUS), 2018.



una serie de acciones creativas que fomentan la educación y el arte, herramienta de protesta al situarse en edificios abandonados o en solares vacíos.

El desarrollo del concepto de clase creativa está vinculado al proceso de mercantilización de la cultura, es decir, de la conversión de los valores del arte y la cultura en valor productivo o de mercado. Este hito tiene como marco no solo la aparición de la economía creativa a principios de los años 2000 como una nueva estrategia de desarrollo económico vinculada a la creatividad, de los servicios y de la innovación tecnológica, sino todo un proceso cuyos orígenes remontan a los años 1960. Los procesos de regeneración urbana que se promueven a partir de este período aportan dos características importantes a la transformación del espacio urbano por parte de las administraciones locales y que se observan hasta hoy: aprovecharse de la “culturalización” y “artistificación” de los espacios urbanos a partir de esta nueva estética artística a fin de embellecer la ciudad para atraer no solo a usuarios temporales, como los turistas, sino también a los trabajadores de alto nivel, vinculados a la actividad financiera y, actualmente, los teletrabajadores de carácter internacional que impulsarían el desarrollo económico de las ciudades, consolidando una nueva clase, un nuevo modelo de sociedad y de ciudad; además de nuevas estrategias de promoción de la ciudad, representadas por el marketing urbano y por los nuevos barrios o distritos culturales (Abarca, 2009).

Sin embargo, la apropiación del arte y del ambiente cultural que se produce por parte de promotores privados y la administración pública para alcanzar objetivos económicos o de rentabilidad urbanística no facilita entender los procesos que se están llevando a cabo en algunas ciudades europeas, donde el arte urbano se está utilizando como moneda de cambio para la transformación la ciudad en un destino turístico, más reciente (Meloni y Royo, 2023). Este es el caso de Málaga, que representa el caso más evidente de construcción “ciudad como museo “vivo”, ciudad como instalación.

3. Cultura y turismo en la ciudad de Málaga: ciudad de los museos, ciudad de la cultura

La ciudad de Málaga se encuentra situada al sur de

España. Durante mucho tiempo estuvo desvinculada del modelo turístico hasta bien entrado el S. XX. Cuando destacó en un turismo internacional de sol y playa como la capital de la Costa del Sol. Sin embargo, de manera reciente, apenas 20 años, reconocemos un esfuerzo donde las acciones promocionales para la ciudad de Málaga se han centrado en la relación entre cultura y arte urbano.

En la década de noventa, a partir de la publicación del tercer Plan de Ordenación (1996) y de la Iniciativa Urban (1999-2011), se consolidaron nuevas estrategias que enfatizaban la consideración económica de la cultura al promover la recuperación del patrimonio arquitectónico otorgándole valor como producto cultural (Royo, 2013). El deseo de situar la ciudad como un distrito cultural de la Costa del Sol es un elemento clave en la ordenación del territorio que se lleva a cabo en la ciudad y convierte la cultura en un motor del desarrollo urbano, al situar el patrimonio cultural como una herramienta de reclamo turístico. De ahí que entre los años 1993 y 2004, se promueven dos Planos Estratégicos en la ciudad que situaron el patrimonio cultural como elemento de incentivo al turismo y a la atracción de inversiones y de visitantes, posibles a partir de la Planificación Estratégica implementada por el gobierno local y por las herramientas de financiación de los planos estratégicos a través de los *Fondos Europeos de Desarrollo Regional* (FEDER) promoviendo un nuevo modelo de desarrollo capaz de convertirla en un lugar donde el turismo, el patrimonio y la cultura garantizarían su progreso. Entre las actuaciones más importantes encontramos la utilización de la cultura para la promoción de las transformaciones urbanas y la regeneración de la imagen de la ciudad, que se consolidará dentro de una red de museos en el centro histórico de la ciudad.

Entre los años 2011 y 2014 el Ayuntamiento de Málaga promovió el *Plan Director del Barrio de las Artes-SoHo Málaga* (Fig. 1). Un proyecto cuyo objetivo fue la reconversión del barrio del Ensanche Heredia, situado en la zona central de la ciudad, creando de la nada un barrio de las artes, a partir de la incorporación de estrategias de renovación urbana y artística, que generasen una nueva identidad y un nuevo paisaje urbano. Se construyó entonces el SoHo Málaga y se desarrolló en base a dos acontecimientos importantes para la defini-



ción de su nueva identidad artística: la implementación del CAC y el proyecto Málaga Arte Urbano Soho (MAUS).

Las calles del Nuevo Barrio SoHo se llenaron de grafitis y muestras de arte urbano generado y creado para esta parte de ciudad histórica. Artistas de renombre internacional ocuparon los lienzos de calles y edificios. Los grafitis empezaron a destacar por su escala, originalidad y reconocimiento artístico (Vázquez, 2021). Calles abandonadas daban paso a enormes obras de arte que resignificaban los espacios.

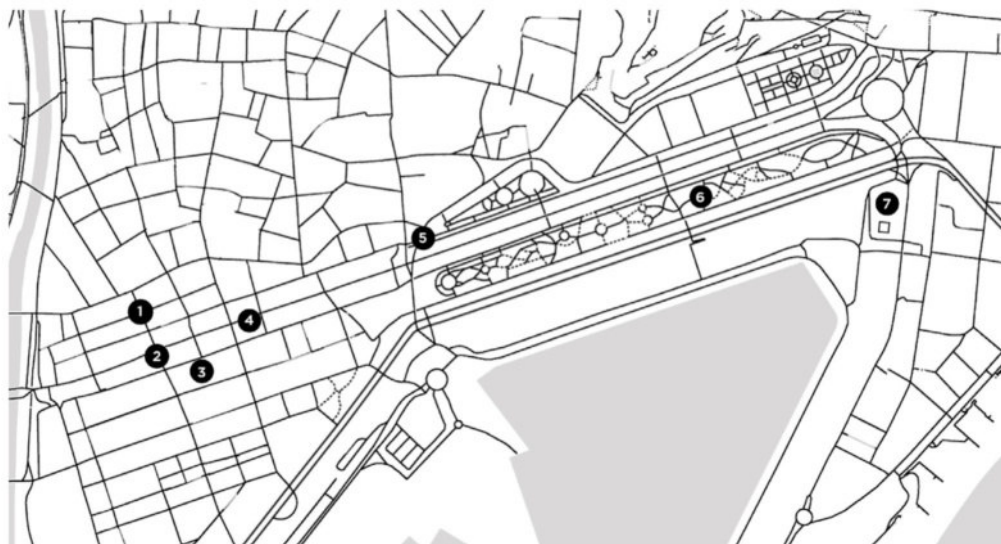
En emplazamientos estratégicamente pensados se crearon murales para la consecución del proyecto artístico y urbano. En la Alameda de Málaga, espacio público más importante de la ciudad, destacamos algunos ejemplos (Figg. 2, 3).

Apenas cinco años después, en este deseado (o no) viaje turístico se conmemoró en el año 2023 el 50 aniversario de la muerte de Pablo Picasso, con numerosas exposiciones y acciones artísticas en la ciudad natal del pintor, Málaga, con el propósito de promocionar internacionalmente la figura tanto de la ciudad como del arte. El objetivo principal del segundo ejemplo intencionadamente vinculado a la ciudad de Málaga tiene que ver con la iniciativa de marketing cultural *Puede que hablemos de Picasso*. El objetivo de este proyecto institucional fue resaltar la obra y el legado del artista y promocionar la ciudad de Málaga como ciudad de la cultura.

Fig. 3

Lourdes Royo Naranjo,
Arte urbano Soho
(MAUS), 2019.

LOCALIZACIONES | LOCATIONS



- | | |
|---|---|
| 1. Alameda Principal <i>Menhir</i> | 5. Alameda Principal <i>Bolboreta</i> |
| 2. Alameda Principal <i>Mundo Cortado</i> | 6. Paseo del Parque <i>Horizonte</i> |
| 3. Archivo Municipal de Málaga <i>Ventana</i> | 7. Centre Pompidou Málaga <i>Transparencias</i> |
| 4. Alameda Principal <i>Menhir abierto</i> | |

Una de estas acciones fue *La distancia que une* del escultor Manolo Paz, que se desarrolló en el espacio público que existe desde la Alameda Principal hasta el Centro Pompidou de Málaga en el año 2023.

Manolo Paz es uno de los escultores más sobresalientes del panorama artístico. Su trabajo, al margen de modas, tiene el objetivo de convertir la materia inerte en obra de arte. Desde sus comienzos trabaja con materiales industriales como el hormigón o el metal, alternando protagonismo en su producción con elementos naturales como el granito o la madera. Sus obras transforman las ciudades desde su Galicia natal hasta Japón y forman parte del paisaje urbano de ciudades como Bruselas, Stuttgart o Chicago.

Sus piezas fueron estratégicamente instaladas con la idea de transformar el paisaje. La exposición *La distancia que nos une* contaba con siete esculturas distribuidas por uno de los lugares más emblemáticos de Málaga, creando un diálogo entre el arte contemporáneo, los museos más importantes de la ciudad y la naturaleza, piedra angular de la práctica artística

Fig. 4
Lourdes Royo
Naranjo, Plano de
intervención artística
en Málaga *La distancia
que nos une*, 2024.



Fig. 5
Lourdes Royo Naranjo,
Obras en Málaga, 2023.

del artista. En su obra, el artista Manolo Paz nos invita a recorrer este paseo a partir de la parada de sus esculturas, que quedan perfectamente integradas en el paisaje urbano de la ciudad de Málaga.

En enclaves como la Alameda Principal, el Archivo Municipal, Molina Lario, el Parque de Málaga y la plaza del Centre Pompidou Málaga, las esculturas conectan este eje de la cultura, el arte y el paisaje, convirtiéndose en el escenario idóneo para un diálogo con el arte contemporáneo (Figg. 4, 5).

Como tercer ejemplo, exponemos una serie de obras agrupadas bajo el lema *Málaga Loves*, campaña internacional de arte urbano promovido por el estado español. En este mismo año, 2023, tuvo lugar el proyecto *Málaga Loves*, que nació como un conjunto de acciones de ‘Street Art’, programadas en el Soho de Málaga con ocasión de la celebración de la efeméride *Picasso* y que ya ha sido llevada a cabo en las ciudades de Múnich, Basilea y Shanghái (Fig. 6).

A través de estas acciones artísticas, Málaga buscaba dejar huella perdurable en determinados espacios del mundo a través del arte urbano, ya que se estaba comprobando en la pro-

pia ciudad de Málaga cómo el arte urbano supone un atractivo por sí mismo en el barrio creado con este fin en la capital.

Málaga Loves, surge como campaña de promoción cultural de una seña de identidad, a partir de la figura y obra de Picasso para reconocer la importancia del arte urbano y la cultura programadas por el gobierno español.

Si bien los ejemplos anteriores se desarrollaron en la ciudad de Málaga, las que a continuación repasamos se han desarrollado en ciudades como Múnich Basilea (Suiza) en Nueva York y Miami (EE. UU) o en países como Canadá, Brasil, Argentina, Singapur, Japón, India o Filipinas.

En la ciudad de Shanghai el artista malagueño Eduardo Luque Puertas (Lalone) realizó otro mural de 14x4 metros con motivos malagueños, guiños a Shanghái y elementos de inspiración cubista para “resaltar los paralelos entre la cultura china y malagueña”. En la ciudad de Kohlenberggasse (Suiza) el artista suizo Dest Jones ha colaborado con el artista malagueño Eduardo Luque Puertas (Lalone), quien ganó en 2021 la Liga Nacional de Grafiti de España, una obra mural de diez metros de alto por nueve metros de ancho. La obra se sitúa en el mismo corazón de la ciudad histórica jun-

Fig. 6

Lourdes Royo Naranjo,
Grafitis en el centro
de Málaga proyecto
Málaga Loves, 2022.





to a algunos de los principales museos de Basilea. En dicha obra se desgranaban los iconos y rincones más reconocibles de ambas ciudades, como las catedrales. En la ciudad de Seúl, en Corea del Sur, el proyecto *Málaga Loves* también se ha realizado en la misma línea una obra que recoge los elementos identitarios de la cultura de Málaga (Fig. 7).

Sin embargo, y a pesar del valor artístico de las obras mencionadas, el verdadero arte urbano no entiende de marcas, de modas ni de promociones turística institucionales y se desarrolla de manera voluntaria, alcanzando desde su propia creación, en el espacio urbano, su razón de ser.

Este es el caso del verdadero barrio de las artes, el barrio de Lagunillas, también en el centro histórico de Málaga, pero por razones mucho menos atractivas, fuera de los itinerarios turísticos o culturales oficializados (Figg. 8, 9).

Todos estos graffitis han surgido desde la población local, de manera voluntaria, sin reactivación institucional que las haya promovido ni provocado. Son fruto de la creatividad y del lugar, también en el centro histórico de Málaga (Royo, 2015).

Fig. 7
Graffiti de Lalone y
Dest Jones en Khlen-
berg, Proyecto *Málaga*
Loves, 2023.

4. Conclusiones

A pesar de todas las actuaciones identificadas, la regeneración urbana se ha convertido en una herramienta para la consolidación del espacio gentrificado, cosa muy diferente a la idea que relaciona



cultura y espacio público. Desde el arte y la arquitectura, atendemos a una ciudad transformada en museo al aire libre como sumatoria de derivas artísticas y miradas, pero no siempre funcionan porque el diálogo no se produce de manera natural, sino impuesto desde la oficialidad. En algunos casos, la apropiación de la obra artística ha servido para promover la revalorización de una zona, con la justificación de aportar valores culturales, provocando efectos muy negativos (subida de los precios vivienda, privatización de los espacios urbanos y de servicios, etc.).

Resultado del interés de los promotores públicos y privados en apropiarse de la estética del arte y no necesariamente de fomentar un espacio creativo y cultural acorde con las necesidades e intereses de la ciudadanía.

La labor del arte y la cultura deben destacar por su potencialidad en la contribución de crear ciudades con una

Fig. 8

Isabella Meloni
Massarotto, *Plano
de grafitis en barrio
Lagunillas*, 2022.

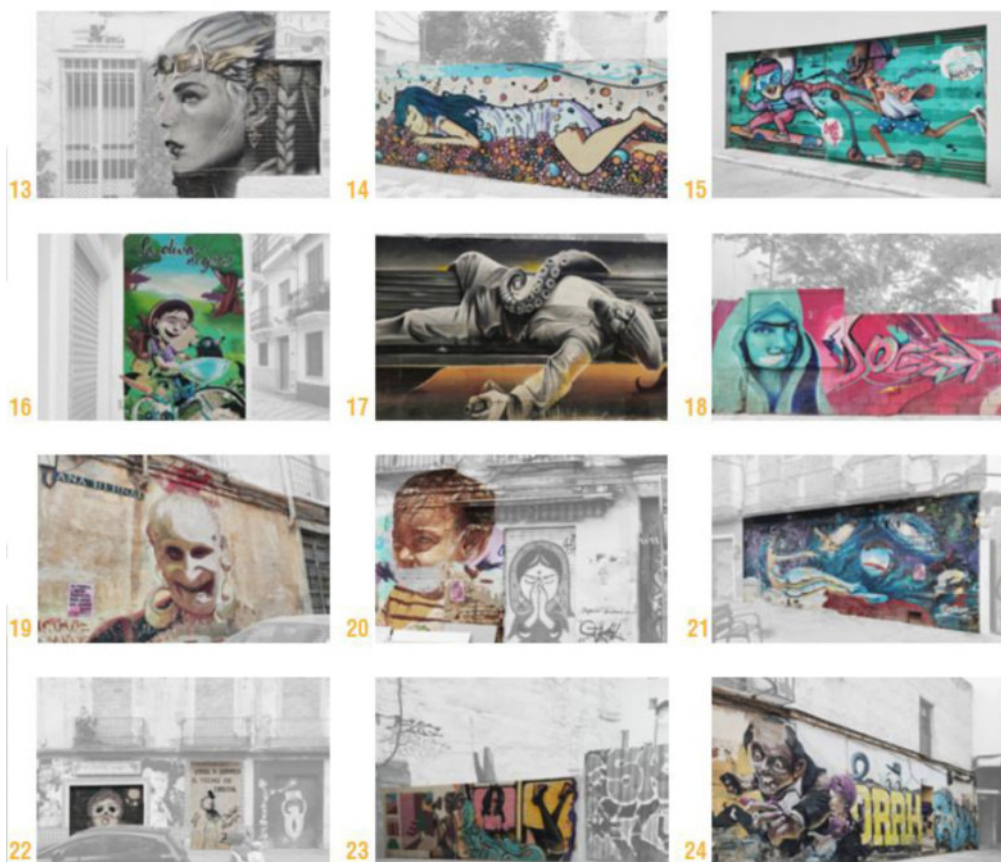


Fig. 9
 Isabella Meloni
 Massarotto, Plano
 de grafitis en barrio
 Lagunillas, 2022.

calidad de vida dignificada. Como ejemplo de ello y de buenas prácticas exponemos para concluir, el caso de Genalgual, localidad de Málaga, que desde el año 1994, puso en marcha unos encuentros de artesanos que creaban sus piezas y las situaban en distintos puntos del municipio, convirtiendo las calles en un museo al aire libre. Una década después de esos encuentros llegó el Museo de Arte Contemporáneo, que alberga exposiciones itinerantes del panorama artístico global (Fig. 10).

Las ciudades deben establecer un diálogo con sus ciudadanos y el papel de las instituciones socioculturales para ofrecer acciones formativas significativas, que permitan al ciudadano acceder, participar y disfrutar de su entorno y su ciudad histórica. La ciudad puede ser un museo o una instalación artística y el arte y la creatividad pueden educar desde

los espacios urbanos, desde sus elementos patrimoniales que proyectan un discurso narrativo necesario, propio, que desvelar al transeúnte, al viajero, para que pueda comprender en profundidad la ciudad.

El arte urbano es y debe ser una manifestación artística independiente, capaz de actuar en defensa del espacio público y cargada de una legitimidad propia que sepa y pueda establecer un grito en defensa del arte, el asombro, lo maravilloso de la creación y la ironía, el encuentro fortuito entre realidad y sueño, entre el artista y público.

No obstante, ante nuevas modalidades de “gestiones importadas” de marcas culturales, debemos oponer firmemente la diferencia entre un ejercicio en pro de la cultura y la capacidad de lesionar su propio sentido con actividades cercanas a acciones descargadas de cualquier identidad urbana contextual, que en los términos de Zygmunt Bauman (Bauman, 2003) no hacen más que acelerar la instalación de esa modernidad “líquida” no tan esperada por el mundo del arte.

El arte urbano no debe ser el campo de batalla para forzar una identidad (Royo, 2019). El arte urbano es más que eso, es el camino y la fuente de inspiración, es un espejo, son distancias que unen y es, sobre todo, un viaje con desplazamiento, incluido o no.

Fig. 10

Lourdes Royo
Naranjo, *GAte ur-*
bano en Genalguacil,
Málaga, 2023.



Bibliografía

Ayuntamiento de Málaga (2012). Plan Director del Barrio de Las Artes SOHO Málaga, Málaga.

Abarca, J. (2009). “Arte urbano como facilitador de los procesos de gentrificación”. Fernández, B. y Lorente, J. P. (Coords.). *Arte en el espacio público*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica.

Cullen, G. (1961). *El paisaje de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Meloni Massarotto, I. y Royo Naranjo, L. (2023). “Arte y creatividad en la ciudad contemporánea. La gentrificación oculta en los procesos de regeneración urbana. Experiencias en la ciudad de Málaga”. *Metrópolis reflexiva: diálogos interdisciplinarios sobre la ciudad contemporánea*. Sierra Sánchez J. y Rangel, C. (coord.), pp. 221-258.

Menchén, F. (2009). “La ciudad creativa en tiempo de crisis”. *Encuentros Multidisciplinares*. Madrid: Fundación General de la Universidad Autónoma de Madrid, n. 31, pp. 33- 42.

Royo Naranjo, L., (2013). “El suelo de la calle como espectáculo. Relaciones y transferencias entre arte y ciudad”. *Icosmos 14*. Actas III Congreso Internacional de Ciudades Creativas. Vol. 1, pp 441-452.

Royo Naranjo, L., Del Espino Hidalgo, B., Pérez Cano, M.T. y Mosquera Adell, E. (2015). “Recuperación de centros históricos: Málaga, capital del turismo cultural urbano del S.XXI”. *Impulso al desarrollo económico a través del Turismo: VIII jornadas de investigación en turismo*. Sevilla: Facultad de Turismo y Finanzas, pp. 429-450.

Royo Naranjo, L. (2019). “Conflictos y derivaciones de un proceso de “turistización” en el centro histórico de Málaga”. *Revista PH*, vol. 98, pp.382-385. <https://doi.org/10.33349/2019.98.3612>.

Sequera Fernández, J. (2020). *Gentrificación: capitalismo cool, turismo y control del espacio urbano*. Madrid: Los Libros de la Catarata.

Urda Peña, L., (2011). “El espacio público como marco de expresión artística”. *Actas II Jornadas Internacionales Arte y Ciudad, Grupo de Investigación Arte*. Madrid: Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea. Universidad Complutense de Madrid, pp. 325-336.

Vázquez de la Rosa, H. (2021). “La transformación del Ensanche Heredia en Soho. Ciudades creativas, gentrificación y promoción cultural en Málaga”. *Arte y políticas de identidad*. Vol. 25, pp. 143-162. <https://doi.org/10.6018/reapi.506311>.

1. Introduction

In life, there are always opportunities to capture creative inspiration. Travelling is more than just moving from one place to another; it is an opportunity to feed the creative soul and reveal hidden inspirations that everyday life, our absolute normality, cannot offer you. Every city, like a museum, has its own collection, and it is up to how this collection is managed to ensure that visitors, travellers and citizens alike have the opportunity to learn something meaningful.

The heritage identity of historic cities expresses and conveys what the city was, is and could be, in all its magnitude. It offers a comprehensive understanding of its history, its mechanisms of participation and social cohesion, as well as its cultural assets and its own creativity.

Understanding the city through its artistic and cultural expression implies recognition of and connection with the city's true users. The city is the public space par excellence where daily actions converge, unnoticed and ignored beyond what we consider truly necessary. Its inhabitants produce routes and uses that individually construct multiple ideas of the city. Intervening in these ideas and constructions through art is more than an attitude; it is an objective to which collectives and artists respond, whose contributions provoke new ways of looking, new ways of understanding the city, and new routes.

However, it is important to bear in mind, in any process of urban cultural renewal, where the actions are proposed and who these changes and manifestations are aimed at, since the city, a common public space, is the most difficult context to manage.

Fig. 0

Lourdes Royo
Naranjo, Arte en
Genalguacil, 2023.

Fig. 1

*Plano del proyecto
Málaga Arte Urbano
SoHo (MAUS)*
(<https://tinyurl.com/47ee79zz>), 2023.

The aim of this work is to use several case studies linked to the Spanish city of Malaga to highlight the importance of transferring cultural and artistic exercises to disconnected urban contexts, resulting in the indiscriminate emergence of new urban artistic attitudes and actions that are detached from the social and cultural reality that hosts them.

2. Urban art in 21st-century urban regeneration.

The definition of creative cities

Urban art is characterized as the element that best represents the protest and popular nature of an urban sector or neighbourhood through artistic actions such as graffiti and urban murals. The historic city is the place par excellence for public representation and citizenship. Urban art is above all a defence of public space, in which two main currents of action can be distinguished: the first, which is predominant, is based on identity and repetition as a chain of series or encounters. On the other hand, we find another current or form of urban art that is more context-based (Urda, 2011). Recently, many European cities have seen the emergence of what we call the 'culture industry' as a potential tourist attraction for the city's artistic and cultural heritage, which is not always real or natural.



In this context, we can understand the growing stridency of cultural brands, which is not (only) the result of fashion but of a situation of force majeure: it is a struggle against anonymity. With the construction and design of the cultural brand, not necessarily graphic, a certain model of the city is used as an instrument, which becomes a stereotype and a purely commercial brand in favour of a potential artistic and cultural standard-bearer that is offered to citizens and visitors.

Así, las calles son un lienzo donde la historia y la creatividad contemporánea chocan y se funden. El compromiso de la ciudad con el arte callejero es inconfundible, y cada callejón, plaza y fachada de edificio sirve como testimonio de esta vibrante forma de arte. Los grafitis son el resultado de una serie de acciones creativas que fomentan la educación y el arte, herramienta de protesta al situarse en edificios abandonados o en solares vacíos.

The development of the concept of the creative class is linked to the process of commodification of culture, that is, the conversion of the values of art and culture into productive or market value. This milestone is framed not only by the emergence of the creative economy in the early 2000s as a new economic development strategy linked to creativity, services and technological innovation, but also by a who-

Fig. 2
 Lourdes Royo,
Arte urbano Soho
 (MAUS), 2018.



le process whose origins date back to the 1960s. The urban regeneration processes promoted since this period have contributed two important characteristics to the transformation of urban space by local administrations, which can still be observed today: taking advantage of the 'culturalisation' and 'artisticisation' of urban spaces based on this new artistic aesthetic in order to beautify the city and attract not only temporary users, such as tourists, but also high-level workers linked to financial activity and, currently, international teleworkers who would boost the economic development of cities, consolidating a new class, a new model of society and city; in addition to new strategies for promoting the city, represented by urban marketing and new cultural neighbourhoods or districts (Abarca, 2009).

However, the appropriation of art and the cultural environment by private developers and public administrations to achieve economic or urban profitability objectives does not facilitate understanding of the processes taking place in some European cities, where urban art is being used as a bargaining chip to transform the city into a tourist destination (Meloni and Royo, 2023).

This is the case in Malaga, which represents the most obvious example of the construction of the 'city as a living museum', the city as an installation.

3. Culture and tourism in the city of Malaga: city of museums, city of culture

The city of Malaga is located in southern Spain. For a long time, it was disconnected from the tourism model until well into the 20th century, when it stood out in international sun and beach tourism as the capital of the Costa del Sol. However, in recent years, just 20 years ago, we recognise an effort where promotional activities for the city of Malaga have focused on the relationship between culture and urban art.

In the 1990s, following the publication of the third Urban Development Plan (1996) and the Urban Initiative (1999-2011), new strategies were consolidated that emphasised the economic value of culture by promoting the restoration of architectural heritage and giving it value as a cultural product (Royo, 2013).

The desire to position the city as a cultural district of the Costa del Sol is a key element in the city's land use planning and makes culture a driver of urban development by positioning cultural heritage as a tool for attracting tourists.

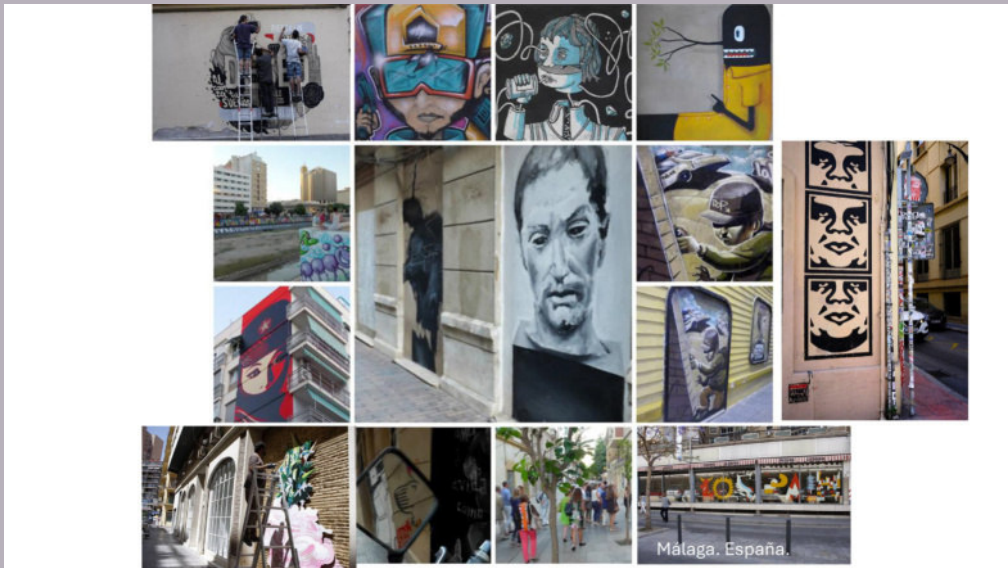
Hence, between 1993 and 2004, two Strategic Plans were promoted in the city that positioned cultural heritage as an incentive for tourism and for attracting investment and visitors, made possible by the Strategic Planning implemented by the local government and by the financing tools of the strategic plans through the *European Regional Development Fund* (FEDER), promoting a new development model capable of turning it into a place where tourism, heritage and culture would guarantee its progress. Among the most important actions are the use of culture to promote urban transformation and the regeneration of the city's image, which will be consolidated within a network of museums in the historic city center.

Between 2011 and 2014, Malaga City Council promoted the Master Plan for the Arts District-SoHo Malaga. The aim of this project was to regenerate the Ensanche Heredia district, located in the central area of the city, creating an arts district from scratch through the incorporation of urban and artistic renewal strategies that would generate a new identity and a new urban landscape. SoHo Málaga was then built and developed on the basis of two important events that defined its new artistic identity: the implementation of the CAC and the Málaga Arte Urbano Soho (MAUS) project (Fig.1).

The streets of the New SoHo neighbourhood were filled with graffiti and urban art created specifically for this part of the historic city. Internationally renowned artists took over the canvases of streets and buildings. The graffiti began to stand out for its scale, originality and artistic recognition (Vázquez, 2021). Abandoned streets gave way to enormous works of art that redefined the spaces.

Murals were created in strategically chosen locations to achieve the artistic and urban project. In the Alameda de Málaga, the city's most important public space, we highlight some examples (Figg. 2, 3).

Just five years later, in 2023, this much-anticipated (or not) tourist trip commemorated the 50th anniversary of



Pablo Picasso's death with numerous exhibitions and artistic events in the painter's hometown of Málaga, with the aim of promoting both the city and art internationally. The main objective of the second example, intentionally linked to the city of Málaga, has to do with the cultural marketing initiative Perhaps we can talk about Picasso. The aim of this institutional project was to highlight the artist's work and legacy and to promote the city of Málaga as a city of culture.

One of these actions was *La distancia que une* (The Distance that Unites) by sculptor Manolo Paz, which took place in the public space between the Alameda Principal and the Pompidou Centre in Malaga in 2023.

Manolo Paz is one of the most outstanding sculptors on the art scene. His work, regardless of trends, aims to transform inert matter into works of art. Since his early days, he has worked with industrial materials such as concrete and metal, alternating their prominence in his work with natural elements such as granite and wood.

His works transform cities from his native Galicia to Japan and form part of the urban landscape of cities such as Brussels, Stuttgart and Chicago.

His pieces were strategically installed with the idea of transforming the landscape.

Fig. 3

Lourdes Royo Naranjo,
Arte urbano Soho
(MAUS), 2019.

LOCALIZACIONES | LOCATIONS



- | | |
|---|---|
| 1. Alameda Principal <i>Menhir</i> | 5. Alameda Principal <i>Bolboreta</i> |
| 2. Alameda Principal <i>Mundo Cortado</i> | 6. Paseo del Parque <i>Horizonte</i> |
| 3. Archivo Municipal de Málaga <i>Ventana</i> | 7. Centre Pompidou Málaga <i>Transparencias</i> |
| 4. Alameda Principal <i>Menhir abierto</i> | |

The exhibition *La distancia que nos une* featured seven sculptures distributed throughout one of Malaga's most emblematic locations, creating a dialogue between contemporary art, the city's most important museums and nature, the cornerstone of the artist's practice. In his work, the artist Manolo Paz invites us to take a stroll starting at his sculptures, which are perfectly integrated into the urban landscape of the city of Malaga. In locations such as the Alameda Principal, the Municipal Archive, Molina Lario, Malaga Park and the Plaza del Centre Pompidou Malaga, the sculptures connect this axis of culture, art and landscape, becoming the ideal setting for a dialogue with contemporary art (Figg. 4, 5).

As a third example, we present a series of works grouped under the slogan *Málaga Loves*, an international urban art campaign promoted by the Spanish government. This year, 2023, saw the *Málaga Loves* project, which began as a series of street art events organised in Málaga' Soho district to mark the Picasso anniversary celebrations and which

Fig. 4
 Lourdes Royo
 Naranjo, Plano de
 intervención artística
 en Málaga *La distancia
 que nos une*, 2024.



Fig. 5
 Lourdes Royo Naranjo,
Obras en Málaga, 2023.

has already been held in the cities of Munich, Basel and Shanghai (Fig. 6).

Through these artistic actions, Malaga sought to leave a lasting mark on certain areas of the world through urban art, as it was becoming clear in the city of Malaga itself how urban art is an attraction in its own right in the neighbourhood created for this purpose in the capital.

Málaga Loves emerged as a cultural promotion campaign for a hallmark of identity, based on the figure and work of Picasso, to recognize the importance of urban art and culture programmed by the Spanish government. While the above examples took place in the city of Malaga, those reviewed below have taken place in cities such as Munich, Basel (Switzerland), New York and Miami (USA), and in countries such as Canada, Brazil, Argentina, Singapore, Japan, India and the Philippines.

In the city of Shanghai, Malaga artist Eduardo Luque Puertas (Lalone) created another 14x4-metre mural with Malaga motifs, nods to Shanghai and elements of Cubist inspiration to 'highlight the parallels between Chinese and

Malaga culture'. In the city of Kohlenberggasse (Switzerland), Swiss artist Dest Jones collaborated with Malaga artist Eduardo Luque Puertas (Lalone), who won the 2021 Spanish National Graffiti League, on a mural measuring ten meters high by nine meters wide.

The work is located in the heart of the historic city, next to some of Basel's main museums. It showcases the most recognisable icons and landmarks of both cities, such as their cathedrals. In the city of Seoul, South Korea, the *Málaga Loves* project has also been carried out along the same lines, with a work that brings together the identifying elements of Málaga's culture (Fig. 7).

However, despite the artistic value of the aforementioned works, true urban art is not concerned with brands, fashions or institutional tourism promotions.

It develops voluntarily, achieving its *raison d'être* from the moment of its creation in the urban space. This is the case of the true arts district, the Lagunillas neighbourhood, also in the historic center of Malaga, but for much less attractive reasons, outside the official tourist or cultural itineraries (Figg. 8, 9).

Fig. 6

Lourdes Royo Naranjo,
Graftis en el centro
de Málaga proyecto
Málaga Loves, 2022.





All these graffiti have emerged from the local population, voluntarily, without any institutional reactivation to promote or provoke them.

They are the result of creativity and the location, also in the historic center of Malaga (Royo, 2015).

4. Conclusions

Despite all the actions identified, urban regeneration has become a tool for consolidating gentrified spaces, which is very different from the idea that links culture and public space.

From the perspective of art and architecture, we see a city transformed into an open-air museum as a sum of artistic drifts and perspectives, but this does not always work because dialogue does not occur naturally but is imposed by the authorities. In some cases, the appropriation of artistic work has served to promote the revaluation of an area, with the justification of contributing cultural values, causing very negative effects (rise in housing prices, privatization of urban spaces and services, etc.). This is the result of the interest of public and private developers in appropriating the aesthetics of art and not necessarily in promoting a creative and cultural space in line with the needs and interests of citizens.

Fig. 7
Graffiti de Lalone y
Dest Jones en Khlen-
berg, Proyecto *Málaga*
Loves, 2023.



The work of art and culture should stand out for its potential to contribute to the creation of cities with a dignified quality of life. As an example of this and of good practices, we conclude by presenting the case of Genalguacil, a town in Malaga, which since 1994 has been organizing gatherings of artisans who create their pieces and place them at different points throughout the municipality, turning the streets into an open-air museum.

A decade after these gatherings, the Museum of Contemporary Art was established, which hosts travelling exhibitions from the global art scene (Fig. 10).

Cities must establish a dialogue with their citizens and the role of socio-cultural institutions in order to offer meaningful educational activities that enable citizens to access, participate in and enjoy their environment and their historic city.

Fig. 8

Isabella Meloni
Massarotto, *Plano
de grafitis en barrio
Lagunillas*, 2022.

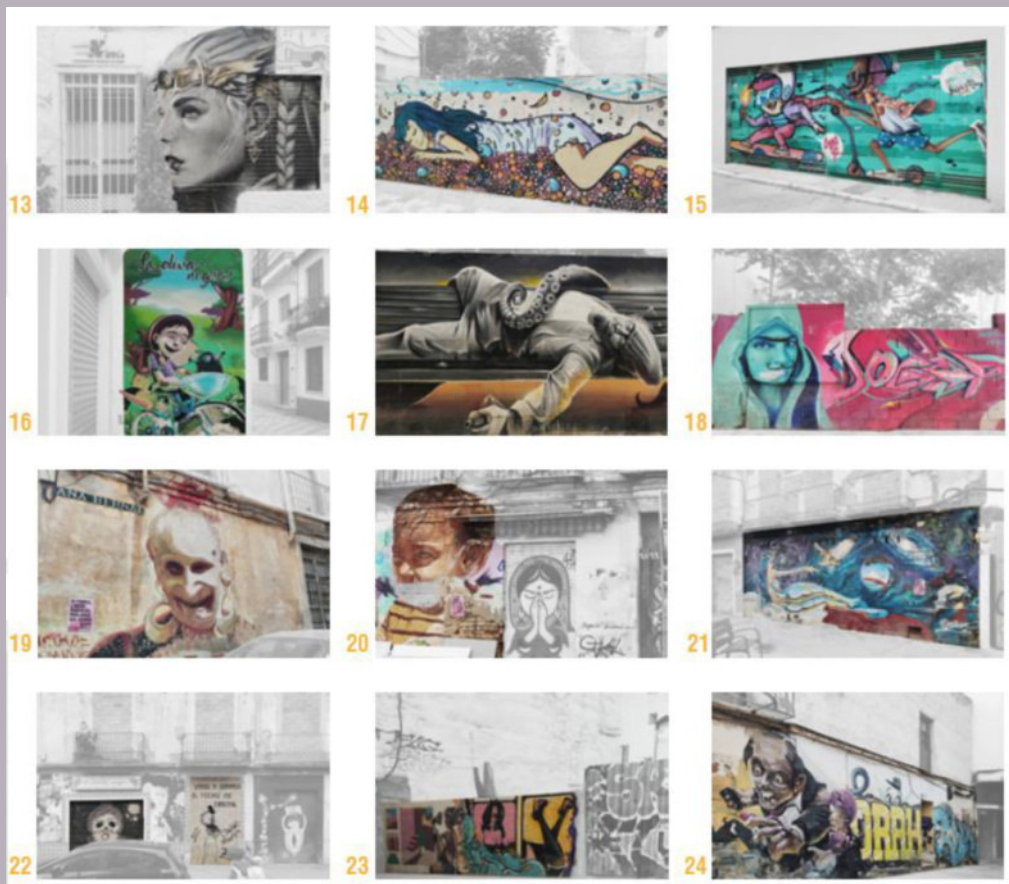


Fig. 9
Isabella Meloni
Massarotto, Plano
de grafitis en barrio
Lagunillas, 2022.

The city can be a museum or an art installation, and art and creativity can educate from urban spaces, from their heritage elements that project a necessary, unique narrative discourse to reveal to passers-by and travellers so that they can gain a deeper understanding of the city.

Urban art is and must be an independent artistic expression, capable of acting in defence of public space and imbued with its own legitimacy, knowing how and being able to raise a cry in defence of art, wonder, the marvel of creation and irony, the fortuitous encounter between reality and dream, between the artist and the public.

However, in the face of new forms of 'imported management' of cultural brands, we must firmly oppose the difference between an exercise in favour of culture and the ability to damage its very meaning with activities that are

close to actions devoid of any contextual urban identity, which, in the words of Zygmunt Bauman (Bauman, 2003), only accelerate the installation of that 'liquid' modernity not so eagerly awaited by the art world.

Urban art should not be a battleground for forcing an identity (Royo, 2019). Urban art is more than that; it is the path and the source of inspiration, it is a mirror, it is distances that unite, and above all, it is a journey with movement, whether included or not.

Fig. 10

Lourdes Royo Naranjo, *Arte urbano en Genalguacil*, Málaga, 2023.



Architetture per la modernità: forme e misure della città di Trento

Architectures for Modernity: Forms and Proportion of the City of Trento

Claudia Sansò

Università degli Studi di Trento

Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Meccanica

claudia.sanso@unitn.it



Bellezza urbana
Città
Modernità
Misura
Trento

Urban beauty
Cities
Modernity
Proportion
Trento

Il testo affronta il tema complesso della bellezza urbana, partendo da una serie di interrogativi apparentemente semplici: perché alcune città risultano piacevoli, armoniose e riconoscibili, mentre altre appaiono disordinate, anonime o ostili? Riprendendo le riflessioni di Aldo Rossi, si evidenzia come la qualità della città dipenda dalla presenza di “fatti urbani” – architetture, monumenti, spazi – capaci di costruire identità, memoria e riconoscibilità. Il dibattito contemporaneo, richiamato anche attraverso contributi come quelli di Cino Zucchi e Marco Biraghi, amplia questa riflessione interrogandosi sulla possibilità che la città sia ancora “bella” oggi.

Da un lato si sottolinea l'importanza di un approccio progettuale attento all'“urbanità” e alla continuità tra centro e periferia; dall'altro emerge una visione più problematica, che distingue tra grandi città – spesso percepite come caotiche e prive di qualità architettonica – e centri minori, dove l'architettura può ancora costruire luoghi significativi. In questo contesto, il testo individua nelle città di piccola e media dimensione, in particolare italiane, un terreno privilegiato per una modernità equilibrata, capace di coniugare innovazione e radicamento nel paesaggio.

Figura centrale di questo processo è Adalberto Libera, protagonista di una serie di interventi pubblici che hanno contribuito a ridefinire l'immagine della città. Le sue opere trentine – tra cui le Scuole Raffaello Sanzio, il Palazzo della Regione e il Palazzo INA – esprimono un linguaggio moderno fondato su chiarezza, misura e controllo compositivo. Libera non impone modelli estranei, ma

The text addresses the complex theme of urban beauty, starting from a series of seemingly simple questions: why do some cities appear pleasant, harmonious, and recognizable, while others seem disordered, anonymous, or even hostile? Drawing on the reflections of Aldo Rossi, it highlights how the quality of a city depends on the presence of “urban artifacts” – architectures, monuments, and spaces – capable of constructing identity, memory, and recognizability. The contemporary debate, also evoked through contributions by Cino Zucchi and Marco Biraghi, expands this reflection by questioning whether the city can still be considered “beautiful” today. On the one hand, the importance of a design approach attentive to “urbanity” and to the continuity between center and periphery is emphasized; on the other, a more problematic view emerges, distinguishing between large cities – often perceived as chaotic and lacking architectural quality – and smaller centers, where architecture can still create meaningful places. Within this framework, the text identifies small and medium-sized cities, particularly in Italy, as a privileged ground for a balanced modernity, capable of combining innovation with a strong connection to the landscape.

A central figure in this process is Adalberto Libera, who played a key role through a series of public projects that redefined the image of the city. His works in Trento – including the Raffaello Sanzio Schools, the Regional Government Building, and the INA Building – express a modern language based on clarity, proportion, and compositional control.

rielabora i principi del razionalismo adattandoli al contesto locale: attenzione alla luce, ai materiali, alla scala e al rapporto con le preesistenze storiche. Le Scuole Raffaello Sanzio, ad esempio, mostrano una raffinata capacità di mediazione tra vincoli urbani complessi e ordine tipologico, instaurando un dialogo diretto con il vicino Castello del Buonconsiglio. Il Palazzo della Regione, invece, introduce una monumentalità misurata e civile, capace di strutturare lo spazio pubblico attraverso un linguaggio rigoroso ma non retorico. Anche il Palazzo INA, pur nella dimensione più domestica dell'edilizia residenziale, conferma questa ricerca di equilibrio tra forma, funzione e contesto urbano. Accanto alla stagione moderna rappresentata da Libera, il testo analizza l'esperienza contemporanea di Renato Rizzi, autore del Palazzetto dello Sport. L'edificio è concepito non come oggetto isolato, ma come parte integrante del suolo, quasi una forma scavata nella materia, in dialogo con la dimensione geologica e con la storia del luogo. La modernità, in questa prospettiva, non è rottura ma continuità, ovvero capacità di leggere il contesto e tradurlo in nuove forme di ordine, misura e significato. In conclusione, Trento emerge come un vero laboratorio di riflessione sull'architettura e sulla città, in cui la qualità urbana nasce dall'equilibrio tra progetto, paesaggio e memoria. La lezione che ne deriva è attuale: la bellezza della città non è un dato spontaneo, ma il risultato di un processo consapevole, fondato sulla precisione del disegno, sulla responsabilità del costruire e sulla capacità dell'architettura di interpretare e trasformare il contesto in forma urbana significativa.

Libera reinterprets the principles of rationalism by adapting them to the local context, with careful attention to light, materials, scale, and the relationship with historical preexistences. The Raffaello Sanzio Schools demonstrate a refined ability to mediate between complex urban constraints and typological order, establishing a direct dialogue with the nearby Buonconsiglio Castle. The Regional Government Building, introduces a measured and civic monumentality, capable of structuring public space through a rigorous yet non-rhetorical language. The INA Building, although belonging to the more domestic scale of residential architecture, confirms this balance between form, function, and urban context. Alongside the modern phase represented by Libera, the text also examines the contemporary work of Renato Rizzi, designer of the Sports Hall. It is conceived not as an isolated object, but as an integral part of the ground, in dialogue with the geological dimension and history of the place.

In this perspective, modernity is not understood as rupture but as continuity – the ability to interpret the context and translate it into new forms of order, proportion, and meaning. In conclusion, Trento emerges as a true laboratory for reflection on architecture and the city, where urban quality arises from the balance between design, landscape, and memory.

The lesson is relevant: urban beauty is not a spontaneous condition, but the result of a conscious process grounded in precision of design, responsibility in building, and the capacity of architecture to interpret and transform context into meaningful urban form.

1. Cosa fa bella la città?

È una domanda che sembra semplice, ma che contiene in realtà molte altre domande: perché alcune città ci piacciono più di altre? Perché riconosciamo subito la qualità di certi luoghi e percepiamo invece altri come disordinati, anonimi, perfino ostili? Perché molte periferie ci appaiono “brutte”, mentre alcuni centri storici, anche minimi, ci commuovono per armonia e misura? Ne *L'Architettura della città*, Aldo Rossi affermava che a “fare bella” la città sono le sue architetture, i monumenti, i “fatti urbani”, la riconoscibilità dei luoghi, il carattere degli edifici. Molti anni dopo le riflessioni di Rossi, la rivista di architettura *GIZMO* in numero di quest'anno, pone una domanda a studiosi e progettisti italiani – tra cui Cino Zucchi e Marco Biraghi: «È sempre bella la città?» (2025).

Zucchi ha risposto che sì, è ancora bella se la si guarda con occhi da progettista che mira a non segregare la periferia dai nuclei urbani consolidati (Zucchi, 2025) suggerendo di porsi ancora le domande di Trystan Edwards nel suo *Good and Bad Manners in Architecture* del 1924 in merito alla nozione di “urbanità” legata alle “buone maniere” di un progettista. Biraghi senza dare una risposta che ne possa pretendere esaustività ad una domanda così difficile e provocatoria, usa le *Operette morali* di Giacomo Leopardi per mettere in campo una riflessione sulla differenza tra le grandi città (alla quali evidentemente *GIZMO* si riferisce) percepita da chi la vive ai tempi del poeta come “la tomba dell'architettura” e le città «mediocri e piccole» quelle in cui, secondo lo storico, «le architetture possono ancora “sperare” di avere dimora, vale a dire di crearvi – o di farvi sopravvivere – dei luoghi» (Biraghi, 2025).

Queste riflessioni toccano un tema che riguarda da vicino molte città italiane: quelle di piccola e media dimensione in cui è possibile riconoscere episodi di grande intensità architettonica, capaci

Fig. 0

Claudia Sansò, Il
Palazzo della Regione
Trentino-Alto Adige
visto dal Doss Trento,
2025.



Fig. 1
Claudia Sansò, *Scuole*
Raffaello Sanzio di
Adalberto Libera,
2025.



di esprimere una modernità sobria, civile, radicata nel paesaggio. La città di Trento ne è un esempio chiaro. Spesso identificata per il suo straordinario contesto naturale, è anche una città che, nel corso del Novecento, ha saputo esprimere una propria idea di modernità attraverso l'architettura.

2. Trento e la modernità costruita. I progetti urbani di Adalberto Libera

Nella città di Trento, l'architettura del Novecento ha avuto il compito di aggiornare l'immagine urbana, introducendo un linguaggio contemporaneo capace di dialogare con la scala e il carattere del paesaggio di valle.

In questo processo, l'architettura moderna ha trovato nei lavori di alcuni maestri un'espressione particolarmente significativa, primo tra tutti Adalberto Libera, che nel periodo iniziale e quello

Fig. 2

Lorenzo Palladino,
*Palazzo della Regione
Trentino-Alto Adige*
di Adalberto Libera,
2026.

finale della sua carriera progetta nella sua città natale alcuni edifici pubblici tra i più significativi della Trento moderna.

Le sue opere trentine, le scuole Raffaello Sanzio, il Palazzo della Regione e il Palazzo delle Assicurazioni INA, testimoniano un'idea di architettura fondata sulla chiarezza, sulla misura come "principio ordinatore", su una modernità capace di dialogare con il contesto.

Libera non porta a Trento un carattere estraneo, importato da altre esperienze (si pensi alle grandi architetture che costruisce a Roma) ma lo adatta con intelligenza alla scala del luogo, traducendo i principi del razionalismo in forme più sobrie, attente alla qualità della luce di un paesaggio di valle e alla materia costruttiva.

Ne risulta un'architettura che si integra nel paesaggio urbano senza rinunciare alla sua identità moderna, e che ancora oggi rappresenta uno dei momenti più alti della cultura architettonica trentina del Novecento.

Le Scuole Raffaello Sanzio rappresentano una delle prime opere di Libera, esito del concorso che l'architetto vince nel 1931, a soli ventotto anni, e costituiscono una prova complessa dal punto di vista compositivo, per il delicato rapporto tra tipo e carattere che il progetto è chiamato a risolvere.

L'edificio sorge in un'area del centro storico di Trento segnata da importanti preesistenze – il Castello del Buonconsiglio e l'antica Torre Verde – dove, a seguito della demolizione di alcune abitazioni, il lotto disponibile assume una forma trapezoidale, difficile da gestire planimetricamente.

Libera affida la composizione in pianta al tipo a corte, che ruota leggermente su uno dei lati corti, quello adiacente al Castello, nel quale "incastra" con precisione l'aula della palestra, risolvendo così la complessità del perimetro irregolare e stabilendo un equilibrio tra ordine tipologico e adattamento al luogo.

Uno dei due lati lunghi si affaccia su piazza della Mostra, la cui sistemazione costituiva in quegli anni una delle questioni urbane più urgenti da affrontare; il progetto della scuola offre infatti a Libera l'occasione per estendere la riflessione allo spazio pubblico, immaginando la piazza come una passeggiata a giardino lungo le mura del Castello, raccordata attraverso scalinate al nuovo tracciato stradale generato dalla demolizione delle vecchie case.

Dal punto di vista del carattere dell'edificio invece, Libera lavora in analogia con l'architettura del castello, fissando a 12 metri l'altezza totale della scuola ripresa esattamente quella della cinta muraria di fianco e proponendo in una seconda e definitiva soluzione di progetto, due elementi turriti ad angolo in cui inserisce i corpi scala, in analogia alle torri del castello. Le facciate sono affidate al rigore geometrico delle aperture, verticali e tripartite e a tutt'altezza lungo il corpo che affaccia sulla piazza, e orizzontali nei lati degli elementi turriti, tutte contornate da una cornice aggettante che restituisce un leggero gioco d'ombra sulle superficie lisce in porfido lucido e "avvolte" da una superficie in pietra rossa della Val di Cembra leggermente aggettante.

A difesa di quanto fu scritto, sulla rivista "Trentino" in quegli anni a proposito del fatto che la facciata sembrava una "gigantesca batteria di radiatori destinata a scaldare la piazza", si può convintamente affermare che si tratta di scelte legate all'uso sapiente del *decoro*.

Dal punto di vista del carattere, Libera lavora per analogia con il vicino Castello del Buonconsiglio, fissando a dodici metri l'altezza complessiva dell'edificio, identica a quella della cinta muraria adiacente, così da instaurare un rapporto di continuità tra le due architetture.

Nella seconda e definitiva versione del progetto introduce, agli angoli, due elementi turriti che accolgono i corpi scala, reinterpretando in chiave moderna le torri del Castello e rafforzando il dialogo figurativo con il contesto.

Le facciate sono impostate su un rigoroso ordine geometrico: le aperture, verticali, tripartite e a tutt'altezza lungo il fronte principale verso piazza della Mostra, si alternano a quelle orizzontali dei volumi turriti, tutte evidenziate da cornici aggettanti che producono un delicato gioco d'ombra sulle superfici lisce rivestite in porfido lucido e avvolte da una pelle in pietra rossa della Val di Cembra leggermente sporgente (Fig. 1).

A dispetto delle critiche apparse all'epoca sulla rivista *Trentino* – dove la facciata fu paragonata, con tono polemico, a una "gigantesca batteria di radiatori destinata a scaldare la piazza" – è possibile riconoscere in queste scelte una ricerca consapevole sul tema del *decoro*, inteso come strumento di misura e di controllo del carattere architettonico.

A distanza di oltre vent'anni, dopo la lunga esperienza romana, Libera torna nella sua terra natale per progettare il Palazzo della Regione Trentino-Alto Adige, esito di un concorso in due fasi bandito per la nuova sede istituzionale da realizzarsi in piazza Dante, di fronte alla stazione ferroviaria di Angiollo Mazzoni, in una posizione di cerniera tra la città storica e le aree di espansione novecentesca.

L'architetto disegna un edificio paratattico, composto da tre corpi distinti: l'edificio degli Assessorati, quello della Giunta e del Consiglio e la Sala Consiliare, con i primi due disposti ad "L" e l'ultimo configurato come un'aula a pianta centrale collocata nella corte interna.

L'edificio degli Assessorati, in via Gazzoletti, è un corpo di fabbrica alto cinque piani, sorretto da dodici appoggi con struttura "ad albero", la stessa che Libera riprenderà nel pro-



Fig. 3
Claudia Sansò,
*Palazzo per l'Istituto
Nazionale delle Assicu-
razioni* di Adalberto
Libera, 2025.



getto per la sede della Democrazia Cristiana all'EUR di Roma.

È però l'edificio della Giunta e del Consiglio, alto solo tre piani, a instaurare il rapporto più diretto con lo spazio pubblico della città (Fig. 2): lungo settantadue metri e largo sedici, è sostenuto da soli due appoggi al piano terra, con un interasse di quaranta metri, che generano un profondo portico destinato a divenire una soglia urbana, uno spazio di riparo e di percorrenza di fronte alla piazza che separa l'edificio di Libera da quello della stazione di Mazzoni.

La monumentalità che ne deriva non è espressiva, ma costruttiva: nasce dal controllo geometrico, dalla ripetizione modulare, dalla coerenza interna del disegno.

In questa misura, il Palazzo della Regione non si impone come un oggetto isolato, ma come un dispositivo urbano capace di restituire forma e dignità allo spazio pubblico: un'architettura che costruisce la città, traducendo in termini moderni l'antica idea di edificio civile come luogo di rappresentazione collettiva.

A conferire un'immagine moderna alla città di Trento è anche il Palazzo per l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, che Libera progetta in una posizione urbana più minuta ma altrettanto strategica, tra piazza Venezia e largo Porta Nuova. Il lotto su cui sorge l'edificio, all'angolo tra via Galilei e piazza Venezia, si confronta con la presenza dominante della nuova Casa Littoria di Giovanni Lorenzi.

Fig. 4

Marco Introini,
*Palazzetto dello
Sport*, Renato Rizzi,
Maurizio Piazza
(*Strutture*).

In questa occasione diversa, che lo porta a misurarsi con il tema dell'edificio residenziale, Libera sperimenta un modo di fare architettura capace di dialogare direttamente con la strada, con il fronte compatto della città e con la dimensione più domestica dell'edilizia civile.

L'andamento irregolare di via Galilei suggerisce una serie di soluzioni che Libera elabora nel lungo ventennio di discussioni sulla realizzazione dell'edificio. In una prima ipotesi, il lungo fabbricato residenziale è interpretato come composto da due corpi distinti – nei disegni del Fondo storico immobiliare di Trento sono indicati come “corpo A” e “corpo B” – ma nella soluzione definitiva l'architetto approda a un impianto apparentemente unitario, che segue la linea spezzata della strada.

In un punto di via Galilei si percepisce tuttavia un lieve sfalsamento: l'edificio ad angolo con piazza Venezia risulta arretrato di poche decine di centimetri e più basso di un piano rispetto al corpo che prosegue lungo via Galilei.

Anche i tetti, molto aggettanti, restano separati ai due diversi livelli, con il duplice compito di coprire in parte la sporgenza dei balconcini e di conferire un coronamento all'intero volume (Fig. 3).

Fig. 5

Claudia Sansò e
Filippo Marconi,
*Omaggio a Bruno
Taut e Adalberto
Libera. Architettura
aplina: Scuole Raffaello
Sanzio e Castello del
Buonconsiglio*, Collage
digitale-IA, 2025.



La scansione regolare delle finestre e il disegno controllato dei prospetti restituiscono un senso di equilibrio urbano che rimanda, ancora una volta, all'idea di misura propria di Libera.

A definire il ritmo delle facciate è una teoria di balconcini fortemente aggettanti, analoghi a quelli dei villini realizzati per la Società Tirrena a Ostia, elementi che testimoniano l'interesse costante dell'architetto per il tema dell'abitare negli anni Trenta e Quaranta.

In un articolo pubblicato nel luglio 1947 sul secondo numero della rivista *Strutture*, Libera scrive: «Loggia e balcone corrispondono alla funzione complessa del "soggiornare all'aperto" e devono disporre, a portata di mano, di un proprio arredo» (Volpi, 2023, p. 71).

Come negli altri suoi lavori trentini, anche in questo progetto Libera costruisce una modernità sobria ma riconoscibile, fatta di ordine, proporzione e controllo, in cui la chiarezza della composizione si traduce in valore estetico e, insieme, civile.

Anche in questi edifici lontani da Roma, Libera prosegue la sua personale ricerca sul rapporto tra composizione e costruzione, «in cui la soluzione tettonica si specifica come struttura formale primaria, come tipo architettonico, in cui la qualità tettonico-costruttiva e qualità formale si identificano e costituiscono la regola stessa dell'organizzazione spaziale» (Quilici, 1989, p. 83).

Considerate nel loro insieme, queste architetture raccontano una parte essenziale della storia urbana di Trento nel Novecento: mostrano come la città, pur nelle sue dimensioni contenute, sia stata capace di accogliere la modernità senza subirla, traducendola in forme coerenti con la propria identità e con il paesaggio che la circonda.

La volontà di Libera sembra andare in questa direzione: le sue architetture non interrompono il dialogo con la città storica, ma lo prolungano, aggiornandolo attraverso nuove regole compositive, nuove proporzioni, nuovi materiali.

In questo senso, Trento non appare come una periferia della modernità, ma come uno dei suoi laboratori più consapevoli, un luogo in cui la modernità si misura con la realtà concreta della città, con la sua luce, la sua topografia, il suo modo di abitare.

Una modernità che trova nella costruzione il proprio linguaggio e nella misura del luogo le condizioni permanenti della bellezza urbana.

3. La città come pensiero

Negli ultimi decenni, il tema del rapporto tra architettura, città e costruzione ha trovato a Trento un rinnovato campo di riflessione anche attraverso interventi di scala urbana, come il progetto delle Albere di Renzo Piano. Qui la costruzione della città avviene attraverso un disegno unitario che organizza lo spazio urbano mediante una chiara struttura compositiva: il MUSE e la biblioteca universitaria assumono il ruolo di polarità capaci di definire e misurare il sistema dei corpi residenziali e direzionali, contribuendo alla formazione di un nuovo brano urbano riconoscibile.

Accanto a questa modalità, più esplicitamente insediativa, il lavoro di Renato Rizzi per il Palazzetto dello Sport (con Maurizio Piazza come strutturista), uno degli edifici contemporanei più significativi della città, sviluppa una riflessione sul tema urbano che si radica nel rapporto tra costruzione e suolo. In questo caso, la città non è tanto organizzata per parti, quanto interrogata a partire dalla sua condizione originaria: l'edificio si configura come una massa incisa nel terreno, un frammento di topografia costruita che stabilisce un legame diretto con la dimensione geologica e con il limite della valle.

La sua presenza, nella periferia sud, segna un punto di contatto tra la struttura urbana e il paesaggio naturale, tra la for-

Fig. 6

Claudia Sansò e
Filippo Marconi,
*Omaggio a Bruno Taut
e Adalberto Libera.*
Architettura aplina:
*Palazzo della Regione
Trentino-Alto Adige,*
Collage digitale-IA,
2025.





ma costruita e la dimensione chiusa della valle (Fig. 4).

È un'opera che si colloca consapevolmente all'interno di quella tradizione trentina di modernità misurata, ma che al tempo stesso ne rinnova radicalmente il significato.

L'edificio, inserito nell'Atlante di Architettura Contemporanea del Ministero della Cultura, sorge su un'ex discarica la cui bonifica ha riportato alla luce antichi tracciati romani.

La fase ideativa del progetto si concentra sul significato della città, dei suoi confini e della condizione tellurica che si stabilisce nel rapporto tra l'edificio sportivo e il suolo di quella porzione di città trentina esterna al centro storico.

Per contrastare l'accezione negativa del concetto di "periferia" – dal greco *perí pheréin*, "portare intorno senza scopo" – intesa come agglomerato indistinto (*sinoichia*), Rizzi trova un referente poetico nell'opera di Marcel Duchamp, *Il Grande Vetro*, e nella celebre immagine fotografica di Man Ray, *Élevage de poussière*.

Per Rizzi, quell'immagine diventa il vero motore concettuale del progetto: «Ho sempre pensato che l'amalgama d'argento dell'opera finale di Duchamp e Ray fosse il deposito irregolare di rifiuti di Trento, e lì si trattava di ripulire quel luogo per dare senso e struttura al progetto.

Il risultato è la trasposizione, la traduzione di un'opera surrealista che rimanda a un paesaggio lunare riflesso nella storia della città di Trento. «Ho cercato di "rubare" il pathos di quella immagine, trovando però anche dei riferimenti tra gli assi generati dalle incisioni della spatola nell'amalgama d'argento e gli assi della struttura urbana dei tracciati antichi» (Sansò, 2020, pp. 49-53).

Rizzi concepisce il Palazzetto non come un oggetto isolato, ma come una parte del suolo, un frammento di topografia costruita. La massa compatta e scura dell'edificio, incastonata nel terreno, stabilisce un rapporto diretto con la materia geologica del luogo: la pietra, la terra, la luce che filtra dall'alto.

L'architettura si presenta come un organismo unitario, un volume scolpito più che costruito, in cui la forma non deriva da un'espressione esteriore ma da un processo interno, quasi geologico. Il disegno planimetrico, centrato e misurato, e la copertura piegata che definisce la grande sala interna traducono l'idea che la costruzione possa essere un atto di pensiero prima ancora che di tecnica: un modo per dare forma a una visione della città e del suo rapporto con il paesaggio.

Fig. 7

Claudia Sansò e
Filippo Marconi,
*Omaggio a Bruno
Taut e Adalberto
Libera. Architettura
aplina: Palazzo per
l'Istituto nazionale delle
Assicurazioni*, Collage
digitale-IA, 2025.

4. Conclusioni

Dalle scuole Raffaello Sanzio al Palazzetto dello Sport, la città di Trento si rivela come un laboratorio di riflessione sulla modernità e sul modo in cui l'architettura costruisce la forma della città.

Le opere di Adalberto Libera e Renato Rizzi, pur appartenendo a epoche e linguaggi differenti, condividono una stessa tensione intellettuale: in entrambe, la costruzione non è mai mero fatto tecnico, ma misura attraverso cui l'architettura pensa sé stessa e il proprio rapporto con il luogo.

Libera traduce la modernità in regole di proporzione e di equilibrio, in una composizione che dialoga con la storia e con la scala della città; Rizzi, invece, la interroga come materia di pensiero, trasformando il costruire in un atto simbolico che restituisce senso e struttura al paesaggio urbano contemporaneo.

In entrambi, la modernità non appare come rottura, ma come continuità: la capacità di leggere ciò che esiste e di tradurlo in nuove forme di ordine e di senso.

Queste architetture mostrano che il progetto nasce dal confronto con la realtà concreta del luogo, con la sua topografia, la sua luce, la sua materia.

È proprio nel rapporto con il contesto che esse trovano la loro forza: non imitano il paesaggio, ma lo interpretano, trasformandolo in costruzione, in misura, in forma urbana.

In un tempo in cui la città tende spesso a smarrire la propria coerenza, la lezione che viene dalla Trento moderna e contemporanea resta attuale: la bellezza urbana si costruisce attraverso la precisione del disegno, la misura dello spazio e la responsabilità del gesto architettonico.

Questa riflessione si è estesa anche sul piano visivo nei collages realizzati insieme a Filippo Marconi in occasione della Summer School NEMESI (Figg. 5, 6, 7).

In queste visioni, le architetture vengono astratte dal contesto urbano e ricollocate in scenari alpini, come presenze assolute sospese tra la realtà e la visione.

Poste nel paesaggio montano, diventano immagini di un dialogo rinnovato tra costruzione e natura, tra architettura e luogo.

Questi lavori, concepiti in omaggio ai collages di Bruno Taut per *Alpine Architektur*, non sono esercizi utopici, ma riflessioni critiche: un modo per restituire a quelle opere la loro carica ideale, la loro capacità di continuare a suggerire, ancora oggi, una direzione possibile per il progetto.

Così, la lezione di Libera e quella di Rizzi – lette attraverso il filtro della rappresentazione e del pensiero visivo – indicano che il compito dell'architettura contemporanea non è solo costruire spazi, ma interpretare i luoghi, restituendo loro forma e significato.

In questa prospettiva, le architetture moderne e contemporanee di Trento non appartengono al passato, ma al futuro: continuano a insegnarci che ogni progetto, per essere autentico, deve nascere da un pensiero sul luogo, sulla misura e sulla responsabilità del costruire.

Bibliografia

Biraghi, M. (2025, June 22). “È sempre bella la città?”. *GIZMO*.

Bocchi R., Oradini C. (cur.) (1983). *Immagine struttura della città. Materiali per la storia urbana di Trento*. Bari: Laterza.

Bocchi R., Temi T. (1983). “Forma urbana e ruolo delle istituzioni municipali nei processi di sviluppo della città moderna: Trento nell'età del podestà Paolo Oss Mazzurana”. *Arte*, n. 62.

Libera A. (1947), “Logge e balconi. Analisi funzionale”, in *Strutture*, n. 2, luglio 1947, pp. 10-11, 1947. Tratto da Volpi, C. (2023). *Adalberto Libera a Trento. Il palazzo per l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni (1936-1950)*. Trento: Università degli Studi di Trento.

Polin G., Marzari G. (a cur.) (1989). *Adalberto Libera, Opera*

1. What makes a city beautiful?

This seemingly basic question encompasses numerous others: why do certain cities attract us more than others? What reasons for our quick recognition of the quality of certain places while describing others as chaotic, impersonal, or even hostile? Why do numerous suburbs seem ugly to us, yet certain historic centres, regardless of size, evoke emotions by their harmony and proportionality?

In *The Architecture of the City*, Aldo Rossi contended that the beauty of a city is derived from its architecture, monuments, “urban facts”, the recognisability of its locations, and the character of its buildings.

Years later to Rossi’s reflections, the architectural magazine *GIZMO* enquired of Italian architects and academicians, including Cino Zucchi and Marco Biraghi: “Is the city still beautiful?” (2025).

Zucchi affirmed that the city can retain its beauty when perceived through the lens of an architect who aims to integrate the periphery with established urban centres (Zucchi, 2025), implying that we should continue to consider the enquiries raised by Trystan Edwards in his 1924 work, *Good and Bad Manners in Architecture*, concerning ‘urbanity’ as a component of architectural appropriateness.

Biraghi, while not striving for an exhaustive response to such a challenging and provocative inquiry, alluded to Giacomo Leopardi’s *Operette morali* to contemplate the distinction between large cities –viewed by the poet as ‘the tomb of architecture’ – and smaller towns, where architecture “can still aspire to find a home, that is, to create – or to preserve – places” (Biraghi, 2025).

These observations highlight a theme pertinent to numerous Italian cities: those of small and medium scale, where one can yet

Fig. 0

Claudia Sansò, *Il Palazzo della Regione Trentino-Alto Adige visto dal Doss Trento*, 2025.



Fig. 1
Claudia Sansò,
Raffaello Sanzio
School, by Adalberto
Libera, 2025.



encounter instances of significant architectural intensity, capable of conveying a type of modernity that is measured, rooted, and civic-minded. Trento serves as a definitive example. Frequently associated with its remarkable natural environment, the city also articulated its unique conception of modernity through architecture over the twentieth century.

2. Trento and the built modernity. The urban projects of Adalberto Libera

In the city of Trento, twentieth-century architecture played the role of renewing the urban image by introducing a contemporary language capable of dialoguing with the scale and character of the valley landscape. In this process, modern architecture found a particularly significant expression in the work of Adalberto Libera, who, both in the early and final phases of his career, designed in his native city some of the most meaningful

Fig. 2

Lorenzo Palladino,
*Palazzo della Regione
Trentino-Alto Adige*
by Adalberto Libera,
2026.

public buildings of modern Trento.

His Trentino projects – the Raffaello Sanzio Schools, the Regione Trentino-Alto Adige Building, and the INA Insurance Building – embody an idea of architecture grounded in clarity, in ‘measure’ as the ordering principle, and in a modernity capable of engaging with context.

Libera did not import a foreign language from his Roman experience but adapted the rationalist principles intelligently to the local scale, translating them into sober forms attentive to the light of the valley and the tactile presence of local materials.

The result is an architecture that integrates into the urban landscape without renouncing its modern identity, and which still today represents one of the highest expressions of Trentino’s twentieth-century architectural culture.

The Raffaello Sanzio Schools are among Libera’s earliest works, the outcome of a competition he won in 1931 at the age of twenty-eight. The project posed a complex compositional challenge, requiring a careful balance between type and character.

The building stands in a central area of Trento marked by significant historical preexistences – the Buonconsiglio Castle and the ancient Torre Verde. After the demolition of several old houses, the resulting trapezoidal lot proved difficult to manage in plan.

Libera based his plan on the courtyard type, rotating it slightly along one of the short sides adjacent to the Castle, where he precisely inserted the gymnasium hall. In this way, he resolved the irregular perimeter and established an equilibrium between typological order and contextual adaptation.

One of the two long façades faces Piazza della Mostra, whose arrangement was among the most urgent urban issues of those years. The design of the school offered Libera the opportunity to extend his reasoning to the public space, envisioning the piazza as a garden promenade along the castle walls, connected through stairways to the new road created by the demolition of the old houses.

From the standpoint of architectural character, Libera worked in analogy with the Castle’s architecture, setting the total height of the school at twelve meters – exactly that of the adjacent defensive walls – and, in the final design, adding two corner towers to house the stairwells, reinterpreting the castle’s towers in a modern key.

The façades rely on geometric rigor: vertical, tripartite win-

dows extend full height along the main body facing the piazza, while horizontal openings characterize the tower-like elements. All are framed by projecting borders that create subtle shadows on the smooth porphyry-clad surfaces, wrapped by a slightly projecting skin of red stone from the Val di Cembra (Fig. 1).

Despite contemporary criticism – an article in *Trentino* compared the façade to a “giant battery of radiators meant to heat the piazza” – these choices reveal a conscious search for decorum as an instrument of proportion and architectural character.

Over twenty years later, after a long Roman experience, Libera returned to his homeland to design the *Palazzo della Regione Trentino-Alto Adige*, the result of a two-stage competition for the new regional headquarters to be built in Piazza Dante, opposite Angiolino Mazzoni’s railway station, a position acting as a hinge between the historic city and the twentieth-century expansions.

Libera conceived a paratactic composition of three distinct bodies: the building for the Regional Departments, that of the Council and Executive, and the Assembly Hall, with the first two arranged in an ‘L’ shape and the third – a centrally planned volume – placed within the inner courtyard. The Departments Building, on Via Gazzoletti, rises five stories and is supported by twelve “tree-shaped” structural supports, a system Libera would later revisit in his design for the headquarters of the Christian Democratic Party in Rome’s EUR district.

It is, however, the Council and Executive Building, only three stories high, that establishes the most direct relationship with the city’s public space (Fig. 2). Seventy-two meters long and sixteen meters wide, it rests on only two supports with a forty-meter span, generating a deep portico that serves as an urban threshold, a covered promenade facing the square between Libera’s building and Mazzoni’s station.

The resulting monumentality is not expressive but constructive: it arises from geometric control, modular repetition, and internal coherence of design. In this sense, the Palazzo della Regione does not assert itself as an isolated object but as an urban device, restoring dignity and form to the public realm, a modern reinterpretation of the ancient idea of civic building as a space of collective representation.

Equally significant in defining Trento’s modern image is the *INA Insurance Building*, designed for a more modest yet strategically important site at the corner of Piazza Venezia and Largo Por-

ta Nuova. The irregular plot, bounded by Via Galilei, had to confront the dominant presence of Giovanni Lorenzi's *Casa Littoria*.

In this different context, focused on residential architecture, Libera explored a design approach more directly engaged with the street, the continuous urban frontage, and the domestic scale of civil building.

The irregular course of Via Galilei prompted several alternative solutions over nearly two decades of discussion. Initially, Libera conceived two distinct volumes – labeled 'Block A' and 'Block B' in the archival drawings – but ultimately arrived at a seemingly unified structure that follows the broken line of the street.

A slight displacement, however, remains perceptible: the corner building facing Piazza Venezia is set back a few centimeters and is one story lower than the rest of the block.

The deeply projecting roofs emphasize this shift, half-covering



Fig. 3
Claudia Sansò,
*Palazzo per l'Istituto
Nazionale delle Assicu-
razioni* by Adalberto
Libera, 2025.



the small balconies and providing a distinct crowning element (Fig. 3). The regular rhythm of the windows and the measured façade design convey a sense of urban equilibrium that again reflects Libera's idea of measure. The elevations are defined by a series of strongly projecting balconies, similar to those of the seaside villas he designed in Ostia for the Tirrena Company (1933-34), confirming his sustained interest in the theme of dwelling.

As he wrote in *Strutture* (July 1947): "The loggia and the balcony correspond to the complex function of 'living outdoors' and must be provided with their own furnishings within easy reach" (Volpi, 2023, p. 71). As in his other Trentino works, Libera achieves here a discreet yet distinct modernity, built on order, proportion, and control, where compositional clarity becomes both an aesthetic and a civic value.

In these works, far from Rome, Libera continued his personal inquiry into the relationship between composition and construction, "in which the tectonic solution defines itself as the primary formal structure, as an architectural type, where tectonic-constructive and formal quality coincide, constituting the very rule of spatial organization" (Quilici, 1989, p. 83).

Considered together, these buildings narrate an essential chapter in Trento's urban history. They show how the city, despite its small scale, managed to embrace modernity without being

Fig. 4
Marco Introini,
Palazzetto dello
Sport, Renato Rizzi,
Maurizio Piazza
(*Strutture*).

overwhelmed by it, translating it into forms coherent with its identity and with the surrounding landscape.

Libera's architecture extends the dialogue with the historic city rather than interrupting it, updating it through new compositional rules, new proportions, and new materials.

In this sense, Trento does not appear as a periphery of modernity but as one of its most conscious laboratories, a place where modernity confronts the concrete reality of the city, its light, its topography, its modes of inhabiting.

A modernity that finds in construction its language and in the measure of place the enduring condition of urban beauty.

Fig. 5

Claudia Sansò and
Filippo Marconi,
*Omaggio a Bruno
Taut e Adalberto
Libera. Architettura
aplina: Scuole Raffaello
Sanzio e Castello del
Buonconsiglio*, Collage
digitale-IA, 2025.

3. The City as thought

In recent decades, the relationship between architecture, city, and construction has found in Trento a renewed field of reflection, also through urban-scale interventions such as the Le Albere project by Renzo Piano. Here, the construction of the city takes place through a unified design that organizes urban space by means of a clear compositional structure: the MUSE and the university library act as polarities capable of defining and measuring the system of residential



and office buildings, contributing to the formation of a new and recognizable urban fragment.

Alongside this more explicitly settlement-oriented approach, the work of Renato Rizzi for the *Sports Hall* (with Maurizio Piazza as structural engineer), one of the most significant contemporary buildings in the city, develops a reflection on the urban condition rooted in the relationship between construction and ground. In this case, the city is not so much organized through parts as it is questioned from its original condition: the building takes the form of a mass incised into the terrain, a fragment of constructed topography that establishes a direct relationship with the geological dimension and the edge of the valley.

Located in the southern periphery, the building marks a threshold between the urban structure and the natural landscape, between the built form and the enclosed dimension of the valley (Fig. 4).

It consciously situates itself within Trento's tradition of measured modernity, while at the same time radically renewing its meaning.

Included in the Ministry of Culture's *Atlas of Contemporary Architecture*, the building stands on a reclaimed landfill site where the excavation revealed traces of ancient Roman layouts.

The conceptual phase of the project focuses on the meaning of the city, its boundaries, and the telluric relationship established between the sports hall and the ground of this peripheral territory outside the historic center.

To counter the negative connotation of 'periphery' – from the Greek *peri pherein*, "to carry around without purpose" – understood as an undifferentiated agglomeration (*synoikia*), Rizzi found a poetic reference in Marcel Duchamp's *Large Glass* and in Man Ray's photograph *Élevage de poussière*.

For Rizzi, that image became the conceptual catalyst for the project: "I have always thought that the silver amalgam in Duchamp and Ray's final work was like the irregular deposit of Trento's waste. The task was to cleanse that place, to give it meaning and structure. The result is the transposition – the translation – of a surrealist work that recalls a lunar landscape mirrored in the history of Trento. I tried to 'steal' the pathos of that image, finding correspondences between the incisions of the spatula in the silver dust and the structural axes of the ancient urban traces" (Sansò, 2020, pp. 49-53).

Rizzi conceives the building not as an isolated object but as a fragment of constructed topography. Its compact, dark mass, em-

bedded in the earth, establishes a direct relationship with the geological matter of the site, the stone, the soil, the light filtering from above. The architecture appears as a single organism, a volume sculpted rather than built, where form derives not from exterior expression but from an internal, almost geological process.

The measured, centralized plan and the folded roof that defines the great interior hall embody the idea that construction can be an act of thought before it is an act of technique, a way to give form to a vision of the city and its relationship with landscape.

4. Conclusions

From the Raffaello Sanzio Schools to the Palazzetto dello Sport, the city of Trento emerges as a laboratory of reflection on modernity and on the ways architecture constructs the city's form.

The works of Adalberto Libera and Renato Rizzi, though belonging to different times and languages, share the same intellectual tension: in both, construction is never a mere technical fact but a means through which architecture thinks itself and its relation to place. Libera translates modernity into rules of proportion and equilibrium, in a composition that dialogues with history and the urban scale; Rizzi interrogates it as a matter of thought, tran-

Fig. 6

Claudia Sansò and
Filippo Marconi,
*Omaggio a Bruno Taut
e Adalberto Libera.*
Architettura aplina:
*Palazzo della Regione
Trentino-Alto Adige,*
digital collage-IA,
2025.





sforming building into a symbolic act that gives meaning and structure to the contemporary landscape.

In both, modernity appears not as rupture but as continuity, the ability to read what exists and to translate it into new forms of order and meaning.

These architectures demonstrate that design arises from the confrontation with the tangible reality of place, its topography, its light, its material density. It is precisely in this dialogue with context that they find their strength: they do not imitate the landscape but interpret it, transforming it into construction, into measure, into urban form.

At a time when cities often lose their coherence, the lesson offered by modern and contemporary Trento remains relevant: urban beauty is built through precision of design, spatial measure, and the ethical responsibility of the architectural act.

This reflection also extended into a visual dimension through the collages I produced together with Filippo Marconi during the NEMESI Summer School (Figg. 5, 6, 7). In these visual studies, the architectures are abstracted from their urban setting and re-situated within alpine landscapes, as absolute presences suspended between reality and vision. Placed in the mountain context, they become images of a renewed dialogue between construction and nature, between architecture and place.

These works, conceived as a tribute to Bruno Taut's *Alpine Architektur*, are not utopian exercises but critical reflections, a way of restoring to those buildings their ideal charge and their continuing ability to suggest, even today, possible directions for architectural design.

Thus, the lesson of Libera and that of Rizzi – interpreted through the lens of representation and visual thought – suggest that the task of contemporary architecture is not only to construct spaces but to interpret places, restoring to them form and meaning. In this sense, Trento's modern and contemporary architectures do not belong to the past but to the future: they continue to remind us that every authentic project must begin from a thought on place, on measure, and on the responsibility of building.

Fig. 7
Claudia Sansò and
Filippo Marconi,
*Omaggio a Bruno
Taut e Adalberto
Libera. Architettura
aplina: Palazzo per
l'Istituto nazionale delle
Assicurazioni*, digital
collage-IA, 2025.

**La bellezza delle storie nascoste nelle collezioni
dell'Archivio Progetti. Rappresentazioni di Trento**

**The beauty of hidden histories from Archivio
Progetti collections. Representations of Trento**

Teresita Scalco

Responsabile del servizio Archivio Progetti

Università Iuav di Venezia

tescalco@iuav.it



Visual culture
Rappresentazione urbana
Patrimonio
Disegni
Ricerca d'archivio

Visual culture
Urban representation
Heritage
Drawing
Archive research

L'ideazione e la rappresentazione dell'architettura si sono da sempre avvalse di strumenti visivi quali il disegno e la fotografia, che, nel corso del tempo, hanno conosciuto trasformazioni significative sia dal punto di vista tecnico sia in relazione ai materiali utilizzati e ai punti di vista adottati.

Questi cambiamenti non hanno solo influenzato le modalità di restituzione del progetto, ma hanno anche contribuito a ridefinire il modo di interpretare e comunicare l'architettura.

Il contributo sviluppa un'esplorazione attraverso diverse interpretazioni del patrimonio architettonico trentino, evidenziando come esso sia stato analizzato, letto e rappresentato da differenti protagonisti della cultura architettonica italiana tra il 1920 e il 1990.

L'obiettivo è quello di evidenziare la pluralità di sguardi e approcci che hanno contribuito a costruire nel tempo una narrazione complessa e stratificata del territorio. Dopo una breve introduzione all'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia, inteso come fondamentale luogo di conservazione, studio e valorizzazione della memoria progettuale, l'attenzione si concentrerà su alcune figure chiave del panorama architettonico italiano, tra cui Giorgio Wenter Marini,

The conception and representation of architecture have always relied on visual tools such as drawing and photography, which, over time, have undergone significant transformations in terms of techniques, materials, and points of view.

These changes have not only influenced the ways in which projects are represented, but have also reshaped how architecture itself is observed, interpreted, and communicated.

In this contribution, I aim to develop an exploration of different interpretations of the architectural heritage of Trentino, highlighting how it has been observed, analyzed, and represented by various figures in Italian architectural culture between 1920 and 1990. The objective is to emphasize the plurality of perspectives and approaches that have contributed to constructing a complex and layered narrative of the territory over time. After a brief introduction to the Archivio Progetti of the Iuav University of Venice, understood as a fundamental place for the preservation, study, and enhancement of design heritage, the focus will shift to key figures in the Italian architectural scene, including Giorgio Wenter Marini,

Egle Renata Trincanto, Edoardo Gellner e Giancarlo De Carlo. Attraverso l'analisi dei loro elaborati grafici, fotografici e teorici, verranno messi in evidenza i diversi modi in cui ciascuno di essi ha interpretato la città e il paesaggio architettonico, rivelando sensibilità, metodologie e finalità progettuali differenti. Un ulteriore approfondimento sarà dedicato all'evoluzione degli approcci pedagogici alla rappresentazione architettonica nel corso del Novecento, con particolare attenzione all'innovativa visione educativa di Bruno Zevi. Il suo progetto di costruire un "indice dei monumenti" si inserisce in una più ampia riflessione sul ruolo dell'esperienza diretta nella formazione dell'architetto: Zevi, infatti, incoraggiava gli studenti e le studentesse a visitare personalmente i luoghi, a osservare criticamente gli edifici e a realizzare rilievi come strumenti fondamentali di conoscenza. In questo contesto, il caso di studio di Trento diventa un terreno privilegiato di indagine, in cui si intrecciano pratiche didattiche, strumenti di rappresentazione e interpretazioni progettuali, offrendo una prospettiva concreta per comprendere come il patrimonio architettonico possa essere letto, documentato e trasmesso attraverso differenti generazioni di architetti.

Egle Renata Trincanto, Edoardo Gellner, and Giancarlo De Carlo. Through the analysis of their drawings, photographs, and theoretical writings, the paper will highlight the different ways in which each of them interpreted the city and the architectural landscape, revealing distinct sensibilities, methodologies, and design intentions. A further section will be devoted to the evolution of pedagogical approaches to architectural representation throughout the twentieth century, with particular attention to the innovative educational vision of Bruno Zevi. His project of creating an 'index of monuments' is part of a broader reflection on the role of the direct experience in architectural education: Zevi encouraged students to visit sites in person, to critically observe buildings, and to carry out surveys as essential tools for knowledge. Within this framework, the case study of Trento becomes a privileged field of investigation, where teaching practices, representational tools, and design interpretations means intersecting and offering a concrete perspective on how architectural heritage can be read, documented, and transmitted across different generations of architects.

1. Introduzione

Quali strategie consentono di narrare, interrogare ed esplorare le fonti primarie per rendere il patrimonio culturale realmente accessibile? Questo contributo analizza l'interazione tra la riflessione teorico-critica e le pratiche di valorizzazione messe in atto dall'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia. Attraverso l'integrazione di nuovi strumenti digitali e di comunicazione, l'Archivio Progetti cerca di democratizzare il proprio patrimonio, moltiplicando i punti d'accesso ai documenti.

Partendo dal presupposto che l'architettura si è sempre avvalsa della sua rappresentazione attraverso fotografie e disegni – strumenti in costante evoluzione – questo articolo presenta una selezione di materiali d'archivio rilevanti per il tema della scuola estiva NEMESI. In questo quadro, utilizzando le collezioni dell'Archivio Progetti come risorsa chiave, lo studio illustra come gli archivi storici del progetto, le ricerche interdisciplinari e gli strumenti digitali favoriscano nuovi modi di vivere e comprendere il patrimonio urbano e architettonico di Trento, nel suo contesto urbano o alcuni progetti dagli anni '20 agli anni '90.

L'attenzione si concentra su figure di spicco come gli architetti Giorgio Wenter Marini, Egle Renata Trincanato, Edoardo Gellner e Giancarlo De Carlo, esaminando le loro prospettive uniche sul rapporto tra città e progettazione architettonica. Inoltre, il contributo approfondisce l'evoluzione degli approcci pedagogici alla rappresentazione architettonica, evidenziando l'innovativa visione didattica di Bruno Zevi. L'obiettivo di Zevi fu quello di creare un catalogo dei monumenti, incoraggiando gli studenti a condurre rilievi in situ degli edifici storici, trova il suo caso di studio ideale a Trento, trasformando il materiale d'archivio in un generatore di nuovi e diffusi paesaggi di conoscenza.

Figg. 0-1
Open Archive,
collezione modelli
e study room
dell'Archivio Progetti,
Università Iuav di
Venezia. Fotografia di
Luca Pilot, 2024.

2. Archivio Progetti Iuav: missione, collezioni e azioni di ricerca

Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia è una struttura archivistica e di ricerca, aderente al Sistema Bibliotecario dal 2008, dedicata alla documentazione e alla valorizzazione scientifica del patrimonio che documenta, attraverso modelli di pensiero, disegni e fotografie, la cultura progettuale architettonica e urbana del XX e XXI secolo.

La missione di Archivio Progetti è quella di attivare, come una gioiosa armonia, la sinfonia della ricerca interdisciplinare, favorire studi storico-critici, collaborazioni didattiche, al fine di stimolare il dibattito sul patrimonio architettonico e progettuale, inteso come generatore di processi culturali. Attraverso la conservazione, la gestione, l'accessibilità e la comunicazione delle collezioni materiali e digitali.

In particolare, raccoglie la collezione di oltre 500 modelli architettonici di studio e di concorso di progetti realizzati da architetti italiani, nonché realizzati negli ultimi trent'anni nell'ambito di attività di ricerca, mostre e didattica promosse dall'Università Iuav di Venezia. Questi modelli, realizzati con materiali e tecniche diverse, costituiscono la prima rappresentazione tridimensionale in scala ridotta del progetto finale, fungendo da strumenti fondamentali per lo studio e la presentazione.



La collezione comprende modelli di grande rilevanza, pertanto nel 2025, nell'ambito di *Italy at work* (evento esterno alla Biennale di Architettura di Venezia), abbiamo inaugurato la galleria-deposito di modelli *Open Archive* (a cura di chi scrive e Giovanni Marras) (Fig. 1) dove sono esposti i progetti realizzati per i concorsi promossi dalla Biennale di Architettura per il Padiglione Italia (1988) di Franco Purini e Laura Therms, Guido Canella e Roberto Gabetti-Aimaro Isola; il concorso per l'edilizia popolare all'Ex-Saffa a Venezia (1989) di Vittorio Gregotti. Sono stati esposti anche progetti di architettura paesaggistica di Edoardo Gellner e Franco Zagari; progetti museali, come quelli di Gianugo Polesello per il Museo della Resistenza di San Sabba a Trieste (1966) e il Museo Archeologico di Maa a Cipro (1987) di Andrea Bruno. Inoltre, saranno evidenziati i modelli di Giancarlo De Carlo, tra cui quelli per l'Istituto d'Arte di Urbino (1975), l'Ospedale di Mirano (1987) e il Blu Moon al Lido di Venezia (1995-2000). Questi modelli rappresentano un'importante testimonianza della sua attività progettuale ed erano esposti in continuità con la mostra *Giancarlo De Carlo. Opera aperta*.

Questa esposizione permanente di modelli è un luogo di grande valore didattico, di studio e culturale, che ripercorre la storia e l'evoluzione della progettazione architettonica e urbana, sia dei Maestri Luav che dei progettisti italiani del dopoguerra. Le mostre e le pubblicazioni sono esiti delle ricerche, che è al centro delle nostre attività, per questo motivo puntiamo a fornire un'assistenza costante, strumenti digitali (integrando il catalogo online con una strategia di comunicazione, che include mostre online come i *Petit tour* e la cura dei contenuti sui canali social media) (Scalco, 2025).

3. Learning from Trento

Oltre ai modelli, gli archivi degli architetti conservano numerosi elaborati grafici e fotografici. Partendo dal concetto che le immagini hanno il potere di costruire e plasmare il nostro immaginario, di rappresentare mondi pre-fisici, in un'evoluzione cronologica, intraprenderò una passeggiata attraverso alcune visioni, rappresentazioni e progetti realizzati a Trento da diversi architetti italiani provenienti dalle collezioni dell'Archivio Progetti [1].

Tra questi l'archivio dell'architetto-ingegnere, artista e grafico ante litteram, Giorgio Wenter Marini (1890-1973) testimonia la sua lunga e prolifica attività professionale, artistica e saggistica, iniziata con la formazione presso la Reale Scuola Elisabettiana di Ro-

vereto (1901-1909) e successivamente presso la Reale Scuola Tecnica Superiore di Monaco di Baviera (1912-1914).

Tornato a Trento nel 1912 è tra i fondatori del Circolo artistico trentino con Luigi Bonazza, Luigi Ratini, Oddone Tomasi ed Ettore Sottsass senior.

Ampiamente documentata è la sua attività a Trento, dove tornò nel 1919 per lavorare presso l'Ufficio Monumenti, Antichità e Belle Arti diretto dal professor Giuseppe Gerola, e successivamente presso gli Uffici Provinciali (1919-1927), ricoprendo anche il ruolo di consigliere di Soccorso alle chiese danneggiate dalla guerra.

Proseguendo poi negli anni, dal 1938 insegnò presso la cattedra di decorazione d'interni, architettura d'interni e arredamento presso il Regio Istituto Universitario di Architettura di Venezia; dal 1953 diresse il Regio Istituto d'Arte.

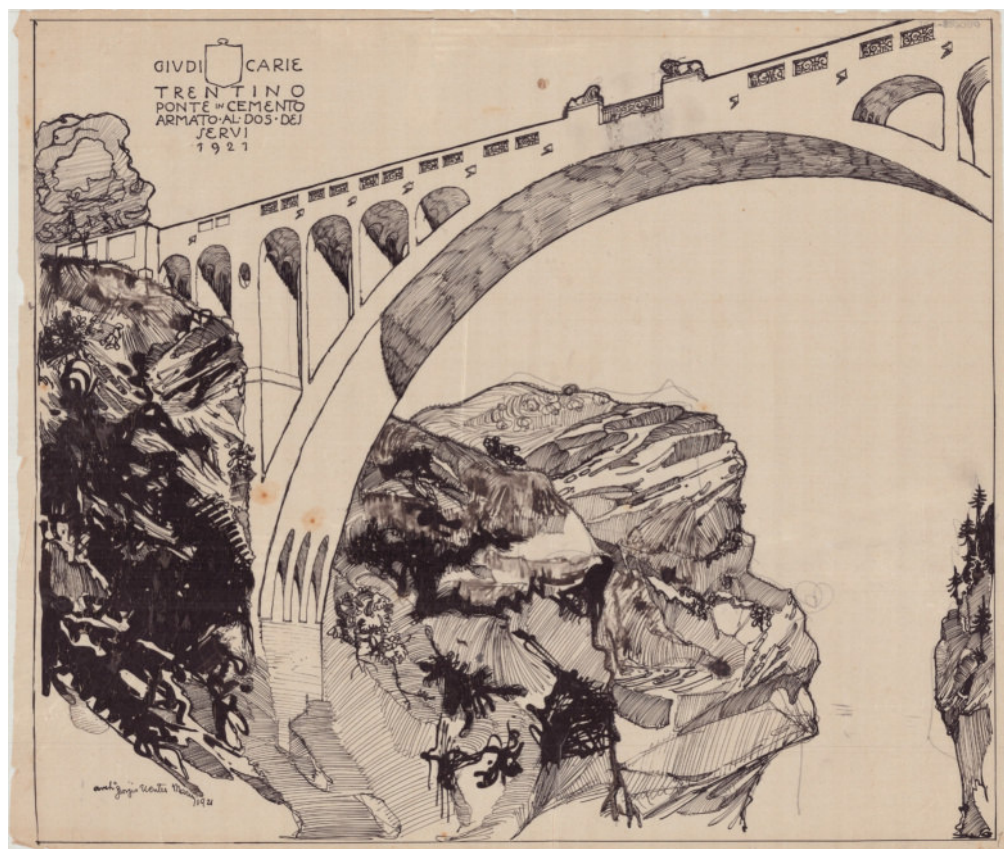
Disegni, lettere, appunti, incisioni, fotografie, *ex libris*, pubblicazioni, loghi e lavori di studenti attestano il suo costante impegno professionale in ciascuno di questi campi e la ricca rete di relazioni che ebbe origine nella città di Rovereto e che continuò a crescere e svilupparsi nel corso degli anni.

La sua attività privata durante gli anni dell'insegnamento (1927-1959), sia come architetto che come arredatore d'interni – in particolare in collaborazione con lo studio dell'architetto Fran-

Fig. 2

Incisioni sul *Trentino* per pubblicazioni dell'editore Bertieri & Vanzetti di Milano, incisore: Giorgio Wenter Marini (periodico *Risorgimento Grafico*, 1920).
Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Wenter Marini.





cesco Bonfanti a Bassano del Grappa – è rappresentata da numerosi disegni e studi. La sua attività di incisore, appresa durante il corso di figura e incisione presso la Reale Accademia di Belle Arti di Monaco di Baviera (1910-1911), è inoltre ampiamente documentata da incisioni inserite nelle pubblicazioni delle riviste *Alba Trentina* e *Risorgimento Grafico* dal 1916 in poi.

Autore e grafico del saggio intitolato *Le sfide dell'edilizia moderna a Trento* (Wenter Marini, 1920, pp. 330-350) esamina le problematiche architettoniche e urbanistiche affrontate dalla città di Trento all'inizio del XX secolo, in seguito alla sua crescita come capoluogo di provincia.

L'autore, Giorgio Wenter Marini, analizza come conciliare l'espansione moderna con la conservazione del patrimonio storico e artistico della città, criticando le demolizioni indiscriminate e proponendo soluzioni che rispettino l'armonia tra antico e moderno. Il saggio evidenzia il contrasto tra l'approccio funzionale-coinvolgente e quello estetico-artistico nella pianificazione urbana, citando esempi tratti da città

Fig. 3

Giorgio Wenter Marini, *Giudicarie, Trentino, ponte Dos dei Servi*, 1921.

Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Wenter Marini.

italiane ed europee per illustrare i principi di bellezza e proporzione. Propone inoltre interventi specifici per Trento, come la valorizzazione di piazze e monumenti, la gestione del traffico e lo sviluppo di nuovi quartieri, sempre nel rispetto dell'identità storica e paesaggistica della città (Figg. 2, 3).

Ben diverso è invece l'uso della fotografia per studiare il contesto.

Le fotografie si fondano sulla visione presente e istantanea, retroattiva, e contribuiscono a rappresentare il patrimonio architettonico e paesaggistico. Come ha sottolineato Italo Zannier, "Piuttosto che documenti indiscutibili, cioè meccanici, la fotografia propone principalmente idee – e spesso concetti sublimi – sull'immaginario della realtà, che può essere definito in una straordinaria varietà di modi impliciti nel suo linguaggio" (Zannier, 1991, p. 191).

Fig. 4

Fogli di provini estratti dall'album fotografico realizzato da Edoardo Gellner: *documentazione fotografica sull'architettura e il paesaggio trentino*, s.d.

Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Edoardo Gellner.



Edoardo Gellner ed Egle Renata Trincanto utilizzarono la fotografia con questo approccio e guardarono attentamente all'architettura. Edoardo Gellner (1909-2004) è stato un influente architetto italiano, noto per il suo profondo e innovativo rapporto con gli ambienti montani, in particolare quelli alpini.

Come architetto-fotografo, aveva una profonda comprensione del paesaggio alpino, dell'architettura vernacolare e uno sguardo organico più moderno. Credeva che gli architetti dovessero sviluppare una profonda conoscenza del luogo prima di modificarlo, assicurandosi che gli edifici crescessero organicamente a partire dall'ambiente circostante e dalla storia del sito. Le sue fotografie mirano a catturare e preservare l'unicità e la riconoscibilità del paesaggio alpino, promuovendo al contempo nei suoi progetti l'espressione architettonica moderna e la funzionalità sociale (Figg. 4, 5, 6).

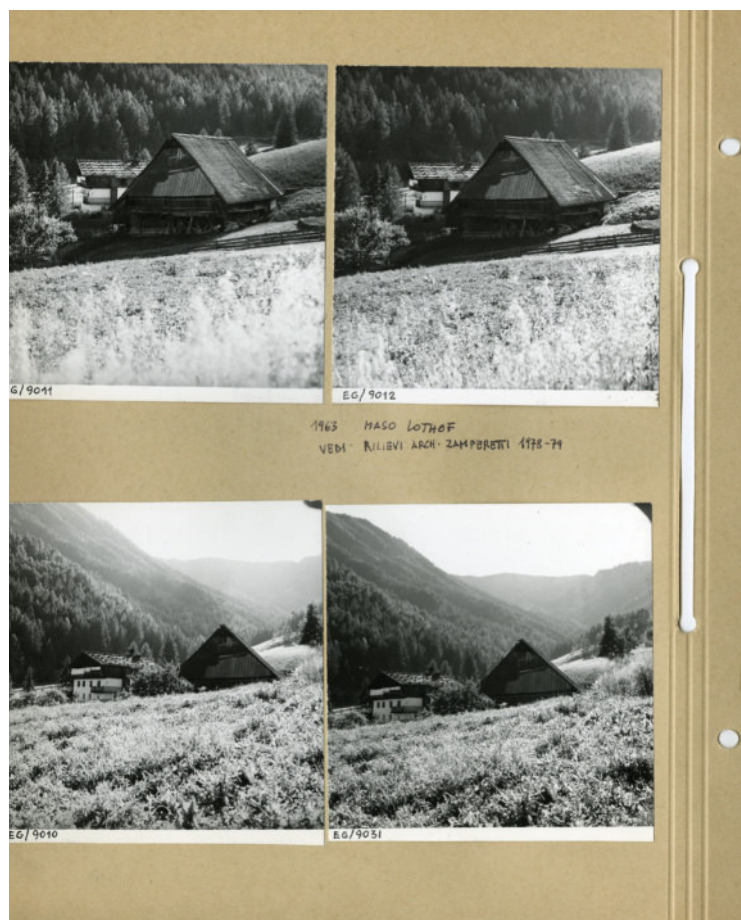


Fig. 5

Fogli di provini estratti dall'album fotografico realizzato da Edoardo Gellner: *documentazione fotografica sull'architettura e il paesaggio trentino*, s.d.

Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Edoardo Gellner.



Fig. 6

Fotografia del paesaggio trentino, diapositiva a colori, s.d. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Edoardo Gellner.

L'eredità di Edoardo Gellner nell'architettura montana è definita dal suo approccio integrato con l'ambiente e il suo progetto architettonico e paesaggistico più celebre è il Villaggio Eni a Borca di Cadore, commissionato da Enrico Mattei nel 1954 e nel 1957, concepito come un ecosistema in dialogo con la natura.

Allo stesso modo, Egle Renata Trincanato (1910-1998), prima donna architetto laureatasi alla Regia Scuola di Architettura di Venezia (poi Istituto Universitario di Venezia, IUAV) nel 1938, fin dagli anni della sua formazione, a metà degli anni Trenta, sviluppò un solido rapporto con la fotografia, utilizzandola come strumento di ricerca e didattica. In seguito, i suoi reportage fotografici documentarono il suo lavoro di progettazione architettonica e crearono repertori iconografici per i suoi progetti editoriali ed espositivi. Fu fortemente influenzata dall'opera di László Moholy-Nagy, come dimostrano le sue inquadrature dal basso verso l'alto e dal punto di vista obliquo (Marin, Scalco, 2024) (Fig. 7). Con una visione didattica innovativa e con l'obiettivo di creare un *Indice dei monumenti italiani*, Bruno Zevi [2] chiese ai suoi studenti di visitare personalmente i siti e di effettuare rilievi di edifici storici, non solo in Italia.

Gli studenti realizzarono tavole con prospetti, proiezioni ortogonali e analisi spaziali e volumetriche a diverse scale, che vennero poi valutate durante gli esami.

Questo approccio contribuì in modo decisivo alla formazione e all'identità dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Tra gli autori dei disegni figurano studenti che sarebbero poi diventati docenti o figure di spicco, come Ignazio Gardella, Pietro Mainardis, Valeriano Pastor, Arrigo Rudi e Luciano Semerani, oltre a Guido Guidi, che in seguito divenne un maestro della fotografia di architettura.

L'Indice di Zevi funge sia da vasto archivio culturale che da quadro didattico: la sua straordinaria collezione comprende circa 3.100 negativi fotografici su lastra di vetro, che documentano i rilievi in loco svolti dagli studenti dei corsi di Storia dell'arte e Storia e stili dell'architettura presso l'Istituto Universitario di Architettura tra il 1948 e il 1963. La visione didattica di Zevi era innovativa in quanto combinava una rigorosa analisi architettonica in loco con l'obiettivo didattico di creare un indice completo dei monumenti, non limitato solo all'Italia ma esteso a livello internazionale.

Concentrandosi sul caso specifico di Trento, la ricerca mette in evidenza il rilievo del 1949-1950 della chiesa di San Lorenzo, eseguito nel 1949-50, che mostra lo studente impegnato a disegnare disegni analitici meticolosamente trasferiti su negativi in vetro. Tali manufatti incarnano l'intersezione tra le tecniche di rilievo manuale e l'evoluzione tecnica della documentazione architettonica, riflettendo il passaggio pedagogico verso il coinvolgimento diretto in cantiere.

Muovendosi dalla documentazione analitica del passato, oltre l'ambito del rilievo pedagogico, la ricerca esamina anche la trasformazione attiva del tessuto urbano contemporaneo.

Un ultimo esempio è il progetto di Giancarlo De Carlo del 1990 per Piazza della Mostra a Trento, redatto in collaborazione con Maddalena Ferrara, Antonio Troisi e Paolo Bonvini; la consulenza strutturale fu affidata a Giuseppe Carniello, su incarico del sindaco Adriano Goio e dell'assessore all'Urbanistica Claudio Visintainer. L'obiettivo era valorizzare il centro storico integrando nuove funzioni e sostenendo l'identità culturale di Trento, concentrando sulla rivitalizzazione di una delle piazze più antiche della città attraverso la creazione di spazi interrati destinati a parcheggio e museo. L'intervento, non realizzato, mirava a valorizzare il centro storico, all'epoca in grave stato di degrado, integrando nuove funzioni a supporto dell'identità culturale e urbana di Tren-



Fig. 7
 Egle Renata Trin-
 canato (ph.), *Arco di*
Trento: veduta della
chiesa, 1962.
 Università Iuav di
 Venezia, Archivio
 Progetti, fondo Egle
 Renata Trincanato.

to (Figg. 8, 9). Il progetto si inquadrava in un più ampio progetto di riqualificazione urbana, enfatizzando le relazioni tra spazio pubblico e tessuto urbano. De Carlo propose soluzioni innovative, come l'inserimento interrato di nuove strutture per preservare l'integrità visiva e il carattere aperto della piazza sovrastante.

L'approccio di De Carlo esemplifica una metodologia partecipativa e sensibile al contesto, in cui il coinvolgimento della comunità e il rispetto per l'identità del sito erano fondamentali. La continuità dalla scala urbana fino al dettaglio progettuale è particolarmente evidente in disegni tecnici come

“La geometria dei cordoli”, che rivelano la precisione strutturale ed estetica dell’opera.

In definitiva, la visione di “apertura” di De Carlo definisce il processo di progettazione non come un obiettivo statico, come hanno sottolineato Marini e Petracchin: “Il lavoro di De Carlo è un modo di guardare al contesto esistente e alla natura del processo di progettazione [...] è il movimento di attraversamento degli spazi, è lo scopo, non il fine, l’obiettivo, ovvero lo spazio della conoscenza e del cambiamento di posizione e direzione” (Marini, Petracchin, 2025, p. 17), promuovendo confini intellettuali e trasformando il documento architettonico in uno strumento vivo per il cambiamento urbano (Figg. 10, 11).

La relazione di progetto è organizzata in tre capitoli più quattro appendici tecniche. Il primo capitolo è una definizione del concetto di piazza; il secondo è se Piazza della Mostra sia attualmente una vera piazza; il terzo è una descrizione degli interventi sul tessuto circostante, interventi ipogei sulla superficie della Piazza. Il progetto nasce dalla richiesta del Comune di reidentificare il centro città con un monumento situato al suo interno, il Castello, pur rimanendone esterno. “Le città possono essere interpretate come un insieme di contesti, costituiti da spazi costruiti e spazi aperti, connessi tra loro da stretti rapporti di corrispondenza. Ogni contesto è diverso da tutti gli altri perché diverso è il suo rapporto di corrispondenza tra lo spazio aperto che lo anima

Fig. 8

Giancarlo De Carlo,
*Progetto Piazza della
mostra a Trento,
argomenti di lettura
e progetto*, gennaio
1990, tavola.
Università Iuav di
Venezia, Archivio
Progetti, fondo
Giancarlo De Carlo.





e le sequenze di edifici che si affacciano sulle sue rive (Marini, Petracchin, 2025, p. 51).

4. Conclusioni

Concentrandomi su poche rappresentazioni della città di Trento, ho cercato di estrapolare e sottolineare solo alcuni progetti e collegare le storie racchiuse nel nostro patrimonio materiale.

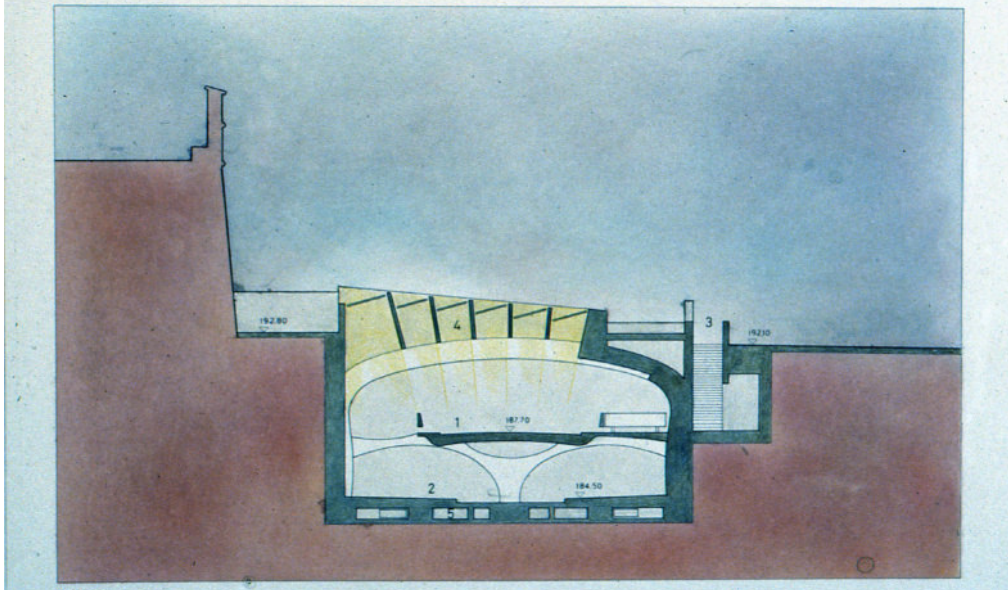
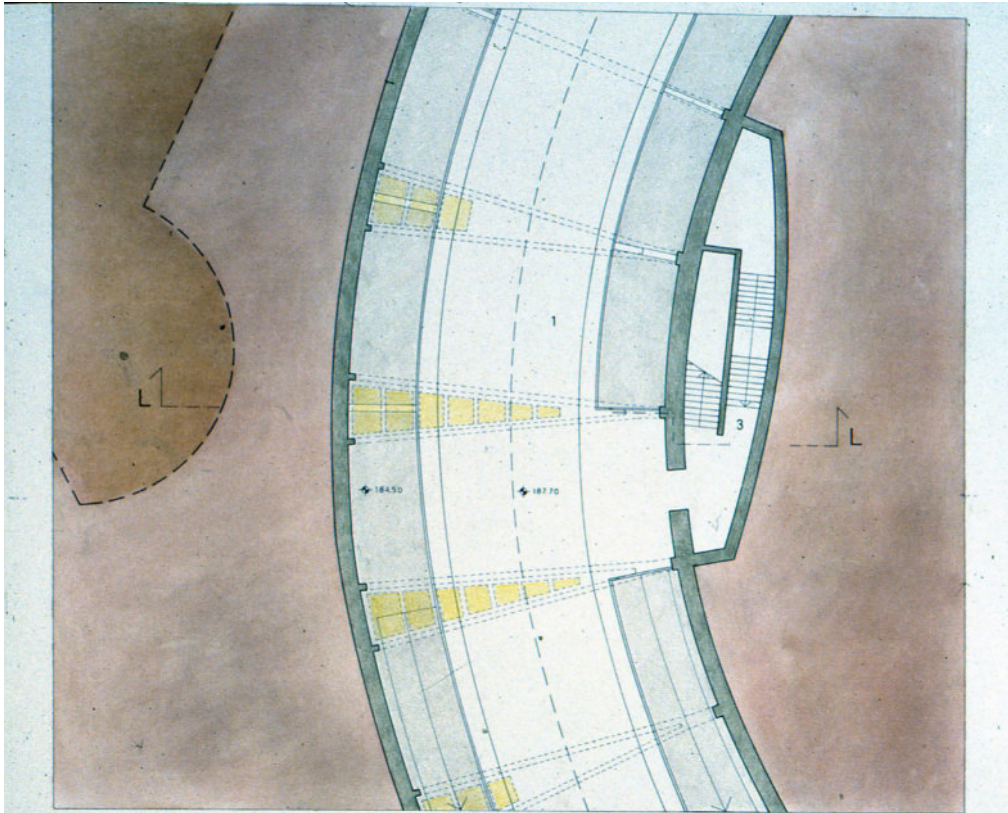
La metodologia interdisciplinare che ho adottato è stata suggerita dalle suggestioni di Ines Tolic, la quale sostiene che “saper vedere per poter narrare e saper descrivere per poter dimostrare sono i due requisiti per chiunque voglia narrare una storia – come nel caso dell’organizzazione di collezioni e mostre – il cui materiale è costituito principalmente da immagini e oggetti” (Tolić, 2007, p. XIII).

Gli studenti, non solo dottorandi o studiosi, sono invitati a esplorare il potenziale intrinseco delle fonti d’archivio per attivarle come risorse visive da riutilizzare all’interno del processo creativo, per ampliare e migliorare progetti in corso con la ricerca d’archivio ed esplorare nuovi modi di apprendere attraverso il confronto con il passato.

Fig. 9

Giancarlo De Carlo,
*progetto Piazza della
mostra a Trento,*
veduta prospettica,
1990.

Università Iuav di
Venezia, Archivio
Progetti, fondo
Giancarlo De Carlo.



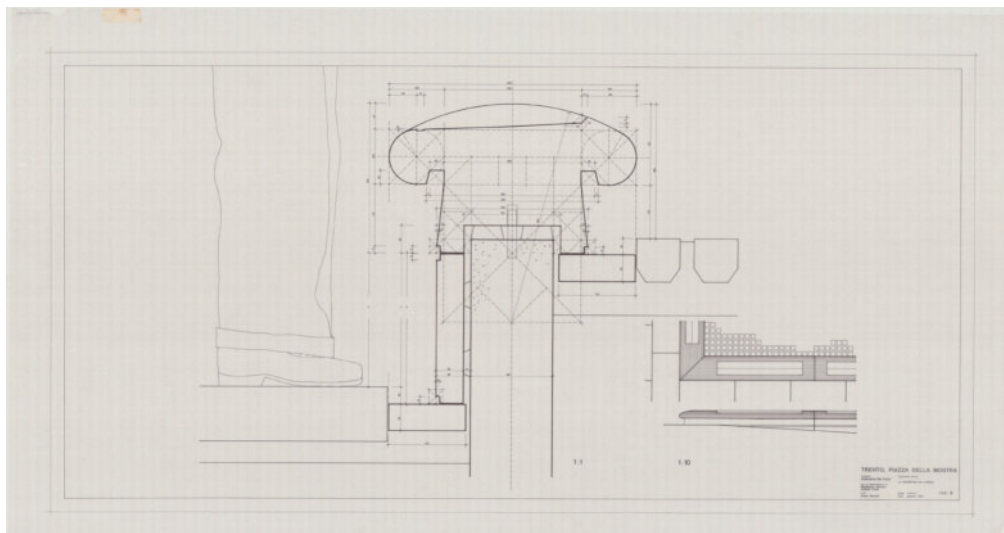


Fig. 10
 Giancarlo De Carlo,
*progetto Piazza della
 mostra a Trento, s.d.*
 Università Iuav di
 Venezia, Archivio
 Progetti, fondo
 Giancarlo De Carlo.

Fig. 11
 Giancarlo De Carlo,
*progetto Piazza della
 mostra a Trento, la
 geometria dei cordoli,*
 scala 1:1, gennaio
 1990, tavola.
 Università Iuav di
 Venezia, Archivio
 Progetti, fondo
 Giancarlo De Carlo.

L'obiettivo è quello di promuovere una nuova pedagogia che stimoli a prendersi “cura dello sguardo” (Arminio, 2020) e a osservare attentamente queste registrazioni del microcosmo su disegni e fotografie, usando il potere dell’immaginazione per colmare il divario tra memoria storica e trasformazione futura.

Imparare non solo dalla città, ma anche dal patrimonio, è ciò che Salvatore Settis ci ha insegnato, e che può essere considerato un bene comune in quanto fondamento morale, etico e culturale (Settis, 2012, pp. 126-139).

La cultura non è una questione accessoria, ma credo sia un bisogno primario, un diritto e un dovere insieme, un processo a cui ognuno di noi è chiamato a contribuire, creando valore culturale e condividendolo con tutti.

Abbracciando il concetto di “apertura” di De Carlo – non come obiettivo finale, ma come movimento continuo attraverso spazi fisici e intellettuali – l’Archivio Progetti Iuav realizza così la sua missione: democratizzare l’accesso alla conoscenza e trasformare l’archivio in un paesaggio vivente nel quale poter scrivere nuove storie.

Note

[1] Il mio approccio di ricerca si è sempre concentrato sull'ibridazione disciplinare tra istituzioni culturali, come la creazione di collezioni, teoria e pratica del design, e il loro impatto sulla pedagogia, a partire dalla mia tesi di dottorato: *Learning from Istanbul. Integrating design and museum studies*, Università Iuav di Venezia, a.a. 2012-2013.

[2] È possibile accedere all'intera collezione dal catalogo online: https://cataloghidededicati.iuav.it/it/ricerca/dettaglio/A_267652/

La catalogazione e la digitalizzazione, guidate da Anna Zenaro Casagrande, facilitano un accesso più ampio e supportano la ricerca digitale contemporanea nell'ambito dell'architettura e degli studi sul patrimonio culturale. Il progetto unisce così la pratica archivistica storica alle moderne metodologie digitali, migliorando la conservazione e la divulgazione del patrimonio monumentale italiano.

Bibliografia

Scalco, T. (2025). "Educate about beauty: Petit Tour, online exhibitions as a means of designing a more democratic cultural heritage". In F. Renaville, R. Adam, & C. Oger (Eds.), *Opening up our heritage: Opportunities in digitalizing and promoting cultural and research collections*. Liège: ULiège Press. <https://presses.uliege.be/produit/opening-up-our-heritage/>

Wenter Marini, G. (1920). "Nuovi problemi edilizi di Trento". *Studi trentini*, pp. 330-350.

Zannier, I. (1991) *Architettura e fotografia*. Bari: Laterza.

Marin S., & Scalco T. (Eds.) (2024). "Documentare il divenire. Gli sguardi di Edoardo Gellner ed Egle Renata Trincanato tra fotografia e progetto". *do.co.mo.mo Italia*. Giornale, 3(38). *Immagini sul Moderno: cantieri, realizzazioni, legacy*.

Marini, S., & Petracchin, A. (2025). *Giancarlo De Carlo: The open work. Conegliano: Anteferma*.

Tolić, I. (2007). Rappresentare! Collezionare! Mostrare! In A. Aymonino & I. Tolić (Eds.), *La vita delle mostre* (p. XIII). Milano: Bruno Mondadori.

Arminio, F. (2020). *La cura dello sguardo. Nuova farmacia poetica*. Milano: Bompiani.

Settis, S. (2012). *Azione popolare. Cittadini per il bene comune*. Torino: Einaudi, pp. 126-139.

1. Introduction

What strategies allow us to narrate, query, and explore primary sources to make cultural heritage truly accessible? This contribution analyzes the intersection between theoretical-critical reflection and the enhancement practices implemented by the Archivio Progetti of Università Iuav di Venezia.

Through the integration of new digital and communication tools, Archivio Progetti has expanded the reach of its collections, promoting multiple perspective aimed at democratizing access to documents.

Starting from the premise that architecture has always represented itself through photographs and drawings – tools that have evolved in terms of techniques and materials – this paper presents a selection of archival materials relevant to the theme of the NE-MESI summer school. Within this framework, using the Archivio Progetti collections as a key resource, the study illustrates how historical archives, interdisciplinary research, and digital tools foster new ways of experiencing and understanding the urban and architectural heritage of Trento, within its urban context or through their own projects from 1920 until 1990.

The focus is on notable figures such as the architects Giorgio Wenter Marini, Egle Renata Trincanato, and Giancarlo De Carlo, examining their unique perspectives on the relationship between the city and urban design. Moreover, the contribution delves into the evolution of pedagogical approaches to architectural representation, highlighting the innovative educational vision of Bruno Zevi. Zevi's goal of creating an index of monuments, encouraging students to conduct on-site surveys of historical buildings, finds its ideal case study in Trento, transforming archival material into a generator of new and widespread landscapes of knowledge.

Figg. 0-1
Open Archive,
collezione modelli
e study room
dell'Archivio Progetti,
Università Iuav di
Venezia. Fotografia di
Luca Pilot, 2024.

2. Archivio Progetti Iuav: mission, collections and research actions

Archivio Progetti of the Università Iuav di Venezia is an archival and research structure belonging to the Library System since 2008, dedicated to the documentation and scientific enhancement of the heritage, which documents thought models, drawings and photos, the architectural and urban design culture of the XX e XXI century.

The mission of Archivio Progetti is to activate, like a joyful harmony, the symphony of interdisciplinary research, foster historical-critical studies, teaching collaborations, to encourage the debate on architecture and design heritage, intended as creator of cultural processes. By preserving, managing, making accessible and communication the material and digital collections.

It collects the collection of over 500 architectural models of study and competitions of projects created by Italian architects, as well as created in the last thirty years as part of research, exhibitions and educational activities promoted by Università Iuav di Venezia. These models, made with different materials and techniques, are the first three-dimensional representation on a reduced scale of the final project, serving as fundamental tools for study and presentation.



The collection includes models of great importance, therefore in 2025, in the frame of *Italy at work*, and external event at the Venice Architectural Biennale di Venezia, we inaugurated the model gallery-depo *Open Archive* (curated by me and Giovanni Marras) (Fig. 1) where are displayed the projects created for the competitions promoted by the Biennale Architettura for the *Padiglione Italia* (1988) by Franco Purini and Laura Therms, Guido Canella and Roberto Gabetti-Aimaro Isola; the social housing competition at Ex-Saffa in Venice (1989) by Vittorio Gregotti. Also landscape architectural projects by Edoardo Gellner and Franco Zagari were displayed; for museums, such as those of Gianugo Polesello for the Museum of Resistance San Sabba in Trieste (1966) and the Archaeological Museum of Maa in Cyprus (1987) by Andrea Bruno. Moreover, there will be highlights on Giancarlo De Carlo's maquettes, including those for the Art Institute in Urbino (1975), the Mirano Hospital (1987) and the Blu Moon at Lido di Venezia (1995-2000).

These models represent an important testimony of his design activity and has been showed in continuity with the exhibition *Giancarlo De Carlo. Open work*.

This permanent models exhibition is a place of great educational, study and cultural value, which trace the history and evolution of architectural and urban design, both by Ivano Maisters and Italian designers of the post-war period.

Research is at the heart of our activities; therefore, we aim to provide constant assistance, digital tools (by integration the catalogue online with a communication strategy, which include online exhibition such as *Petit tour* and social media curation) (Scalco, 2025).

3. Learning from Trento

Starting from the concept that the images have the power to build and shape our imagination, represent a pre-physical worlds, in a chronological evolution, I will take on a promenade through some visions, representations and projects in Trento by several Italian architects from the Archivio Progetti collections [1]. The archive of architect-engineer, artist and graphic designer ante littera, Giorgio Wenter Marini (1890-1973) bears witness to his long and prolific professional, artistic and essayists activity, beginning with his education at

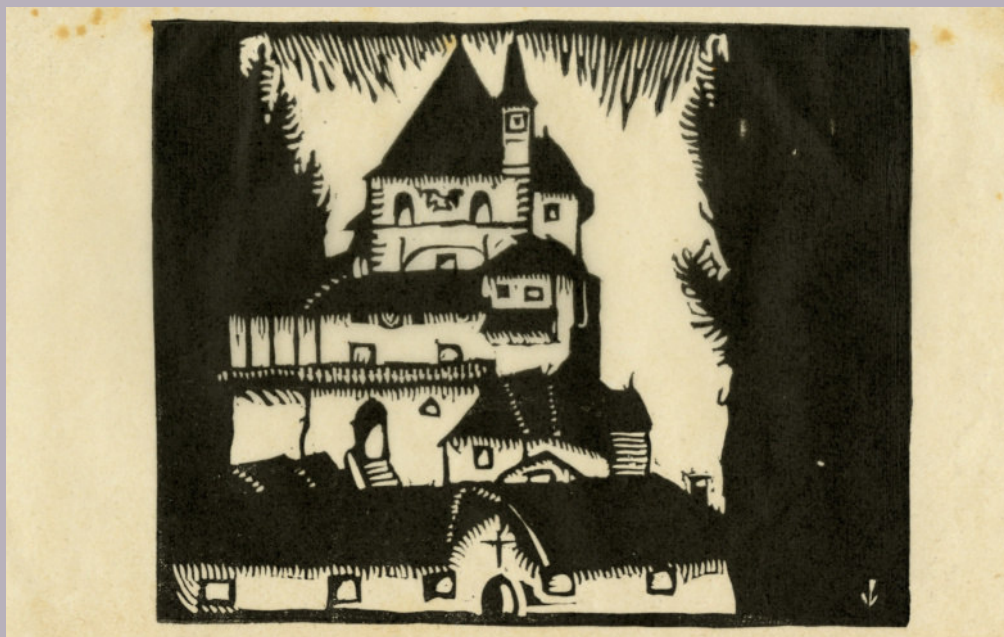


Fig. 2
Incisioni sul *Trentino*
per pubblicazioni
dell'editore Bertieri
& Vanzetti di
Milano, incisore:
Giorgio Wenter
Marini (periodico
Risorgimento Grafico,
1920).
Università Iuav di
Venezia, Archivio
Progetti, fondo
Giorgio Wenter
Marini.

the Royal Elizabethan School of Rovereto (1901-1909) and subsequently at the Royal Higher Technical School of Munich (1912-1914).

Back to Trento in 1912 is among the founders of the *Circolo artistico trentino* with Luigi Bonazza, Luigi Ratini, Oddone Tomasi and Ettore Sottsass senior.

His activities in Trento are extensively documented, where he returned in 1919 to work at the Office of Monuments, Antiquities and fine arts directed by Professor Giuseppe Gerola, and later at the Provincial offices (1919-1927) also serving as a counselor for the Relief work for churches damaged by the war.

Then he continues through the years teaching from 1938 at the interior decorating, interior architecture and furniture at the Royal University Institute of Architecture in Venice; from 1953 he directed the Royal Institute of Art.

Drawings, letters, engravings, notes, photographs, *ex libris*, publications, logos, and students works attest to his constant professional commitment in each of these fields and to the rich network of relationships that originated in the town of Rovereto and continued to grow and develop over the years.

His private practice during the years of teaching (1927-1959) both as an architect and interior designer – especially in

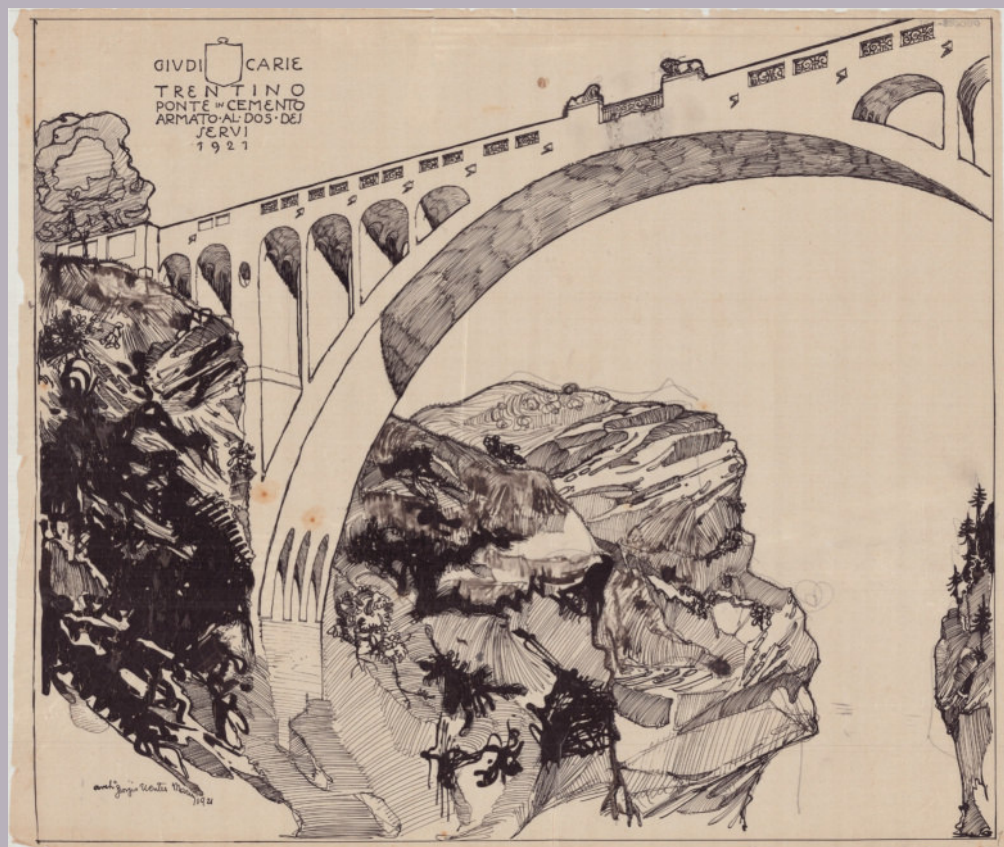
collaboration with the studio of architect Francesco Bonfanti in Bassano del Grappa – is represented by numerous drawings and studies. His work as an engraver, learned during the figure and etching course at the Royal Academy of Fine Arts in Munich (1910-1911) is also well documented by engraving included in publication of the magazines *Alba Trentina* and *Risorgimento Grafico* from 1916 onward.

Both author and graphic design of essay titled *New building challeges in Trento* (Wenter Marini, 1920, pp. 330-350) examines the architectural and urban planning issues faced by the city of Trento at the beginning of the 20th century, following its growth as a provincial capital. The author, Giorgio Wenter Marini, analyzes how to reconcile modern expansion with the preservation of the city's historical and artistic heritage, critizing indiscriminate demolitions and proposing solutions that respect the harmony between old and new.

Fig. 3

Giorgio Wenter Marini, *Giudicarie, Trentino, ponte Dos dei Servi*, 1921.

Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Wenter Marini.



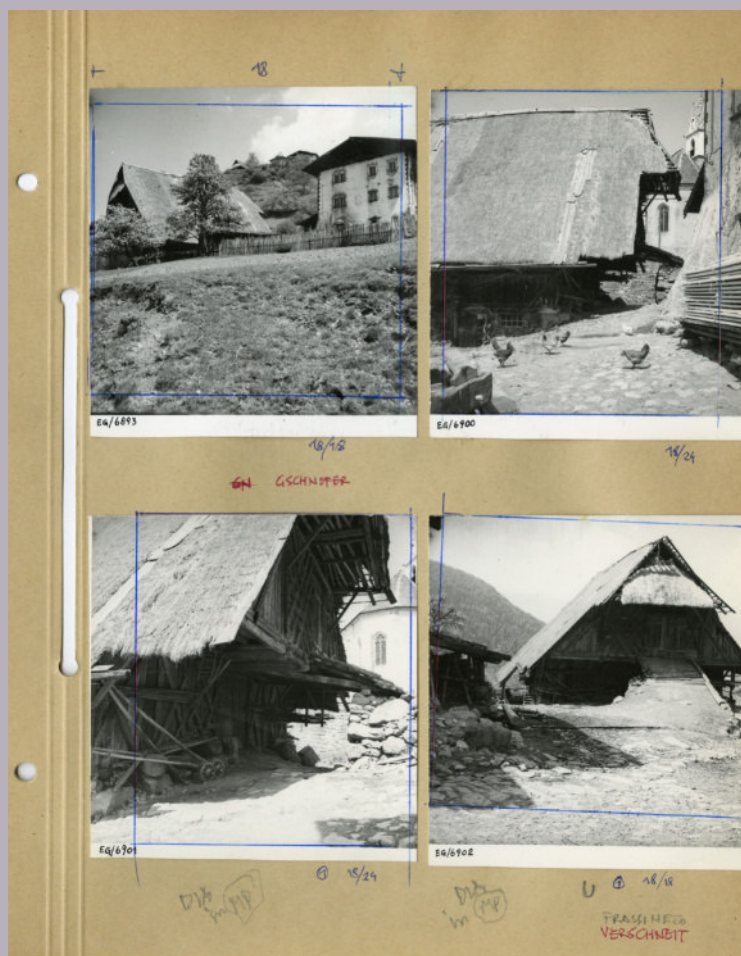


Fig. 4

Fogli di provini estratti dall'album fotografico realizzato da Edoardo Gellner: *documentazione fotografica sull'architettura e il paesaggio trentino*, s.d.

Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Edoardo Gellner.

The essay highlights the contrast between the engaging-functional approach and the artistic-aesthetics approach in urban planning, citing examples from Italian and European cities to illustrate principles of beauty and proportion. It also proposes specific interventions for Trento, such as the enhancement of squares and monuments, traffic managements, and development in new neighborhoods, always respecting the city's historical and landscape identity (Fig. 2, 3).

The use of photography to study context, however, is quite different. Photographs establish with the present and instantaneous, retroactive vision and contribute to representing architectural and landscape heritage. As Italo Zannier pointed out, "Rather than indisputable, that is, mechanical, documen-

ts, photography mainly proposes ideas – and often sublime concepts – about the imagery of reality, which can be defined in an extraordinary variety of ways that are implicit in its language” (Zannier, 1991, p. 191).

Edoardo Gellner and Egle Renata Trincanato used photography with this approach and looked closely at architecture.

Edoardo Gellner (1909-2004) was an influential Italian architect renowned for his deep and innovative relationship with mountain environments, particularly in the Alps. As an architect-photographer he had a profound understanding of the alpine landscape, the vernacular architecture and a more modern organic gaze. He believed architects must develop a profound knowledge of the place before altering it, ensuring

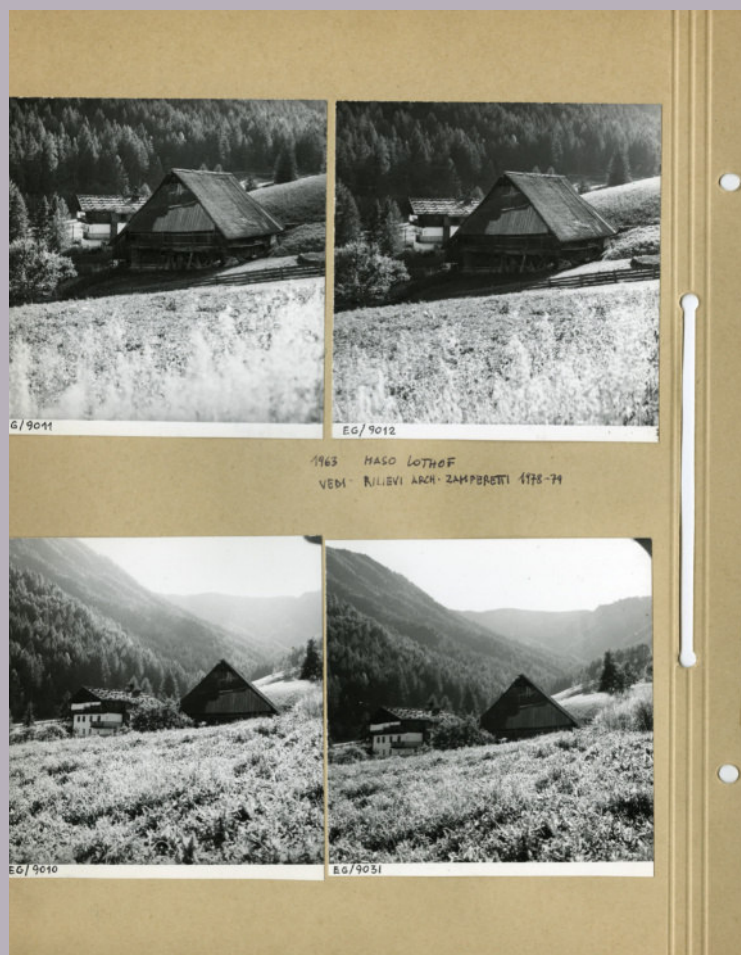


Fig. 5

Fogli di provini estratti dall'album fotografico realizzato da Edoardo Gellner: *documentazione fotografica sull'architettura e il paesaggio trentino*, s.d.

Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Edoardo Gellner.



Fig. 6

Fotografia del
paesaggio trentino,
diapositiva a colori,
s.d.

Università Iuav di
Venezia, Archivio Pro-
getti, fondo Edoardo
Gellner.

that buildings grow organically from their surroundings' and the history of the site. His photographs aim to capture and preserve the uniqueness and the recognizability of alpine landscape while fostering in his project's modern architectural expression and social functionality (Figg. 4, 5, 6).

Edoardo Gellner's legacy in mountain architecture is defined by his environmentally integrated approach and his most celebrated giant architectural and landscape project is the Villaggio Eni in Borca di Cadore, commissioned by Enrico Mattei in 1954 and 1957, conceived as a ecosystem in dialogue with the nature.

Alike, Egle Renata Trincanato (1910-1998), the first woman architect graduated at Istituto Universitario di Venezia (IUAV) in 1938 - since her formative years in the mid-1930s - she developed a solid relationship with photography, using it as a tool for research and pedagogy. Later, her photographic reports documented her own architectural design work and created iconographic repertoire for her editorial and exhibitions projects. She was update and highly influenced by the

László Moholy-Nagy as demonstrated by their bottom up and oblique point of view frame (Marin, Scalco, 2024) (Fig. 7).

With an innovative educational vision and the aim of creating an *Index of Italian monuments*, Bruno Zevi [2] asked his students to visit sites in person and carry out surveys of historical building, not only in Italy. The students produced drawing boards with elevations, orthogonal projections, and spatial and volumetric analyses at different scales, which were then evaluated during exams.

This approach made a decisive contribution to the training and identity of the Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Among the authors of the drawings are students who would go on to become teachers or prominent figures, such as Ignazio Gardella, Pietro Mainardi, Valeriano Pastor, Arrigo Rudi, and Luciano Semerani, as well as Guido Guidi, who later became a renowned architectural photographer. Zevi's *Index* serves both as a vast cultural repository and a didactic framework with its extraordinary collection comprising approximately 3,100 glass plate photographic negatives, documenting site surveys undertaken by students attending the History of Art and History and Styles of Architecture courses at the Istituto Universitario di Architettura between 1948 and 1963. Zevi's educational vision was innovative in that it combined rigorous on-site architectural analysis with a didactic aim of creating a comprehensive index of monuments, not solely confined to Italy but extended internationally.

Focusing on the specific case of Trento, the research highlights the 1949-1950 survey of the survey of San Lorenzo church done in 1949-50, that shows the student drawing analytical drawings that were meticulously transferred onto glass negatives. Such artifacts embody the intersection between manual survey techniques and the technical evolution of architectural documentation, reflecting the pedagogical shift toward direct site engagement.

Moving from the analytical documentation of the past, beyond the scope of pedagogical survey, the research also examines the active transformation of the contemporary urban fabric.

A final example is Giancarlo De Carlo's 1990 project for Piazza della Mostra in Trento, which was drawn up in collaboration with the collaboration of Maddalena Ferrara, Antonio Troisi and Paolo Bonvini, the structural consultant was Giuseppe Carniello, on behalf of the mayor Adriano Goio and the Urban Planning councilor Claudio Visintainer.



Fig. 7
 Egle Renata Trin-
 canato (ph.), *Arco di*
Trento: veduta della
chiesa, 1962.
 Università Iuav di
 Venezia, Archivio
 Progetti, fondo Egle
 Renata Trincanato.

With sought to enhance the historic city center by integrating new functions while supporting Trento's cultural identity, by focusing on the revitalization of one of the city's oldest squares through the creation of underground spaces intended for a parking facility and a museum. The not realized intervention aimed to enhance the historic city center, which was at the time in a state of significant decline, by integrating new functions that would support Trento's cultural and urban identity (Figg. 8, 9).

The design was part of a broader urban regeneration effort, empathizing with the relations between public space and historic

fabric. De Carlo proposed innovative solutions such as the underground placement of new facilities to preserve the visual integrity and open character of the square above.

De Carlo's approach exemplifies a participatory and context-sensitive methodology, where community involvement and respect for the site's identity were paramount.

The continuity from the urban scale down to the design detail is particularly evident in technical drawings such as *La geometria dei cordoli*, which reveal the structural and aesthetic precision of the work. Ultimately, De Carlo's vision of 'openness' defines the design process not as a static goal, as Marini and Petracchin pointed out "De Carlo's work is a way of looking at the existing context and the nature of the design process [...] it's the movement of crossing spaces, it's the aim, not the goal, the objective, that is, the space of knowledge and of changing one's positions and directions" (Marini, Petracchin, 2025, p. 17) fostering intellectual boundaries, transforming the architectural document into a living tool for urban change (Figg. 10, 11). The project report is organized into three chapters plus four technical appendices. The first chapter is a definition of the concept of a square; the second is whether the Piazza della Mostra is currently a true square; the third is a description of the interventions on the surrounding fabric, interventions underground on the surface of the Piazza. The project stems from the Municipality's request to reidentify the city center with a monument located within it, the Castle,

Fig. 8

Giancarlo De Carlo,
*Progetto Piazza della
mostra a Trento,
argomenti di lettura
e progetto*, gennaio
1990, tavola.
Università Iuav di
Venezia, Archivio
Progetti, fondo
Giancarlo De Carlo.





yet remaining external. “Cities can be interpreted as a set of contexts, made up of built spaces and open spaces, connected to each other by close relationships of correspondence. Each context is different from all the others because its relationship of correspondence between the open space that animates is and the sequences of buildings overlooking its banks is different” (Marini, Petracchin, 2025, p. 51).

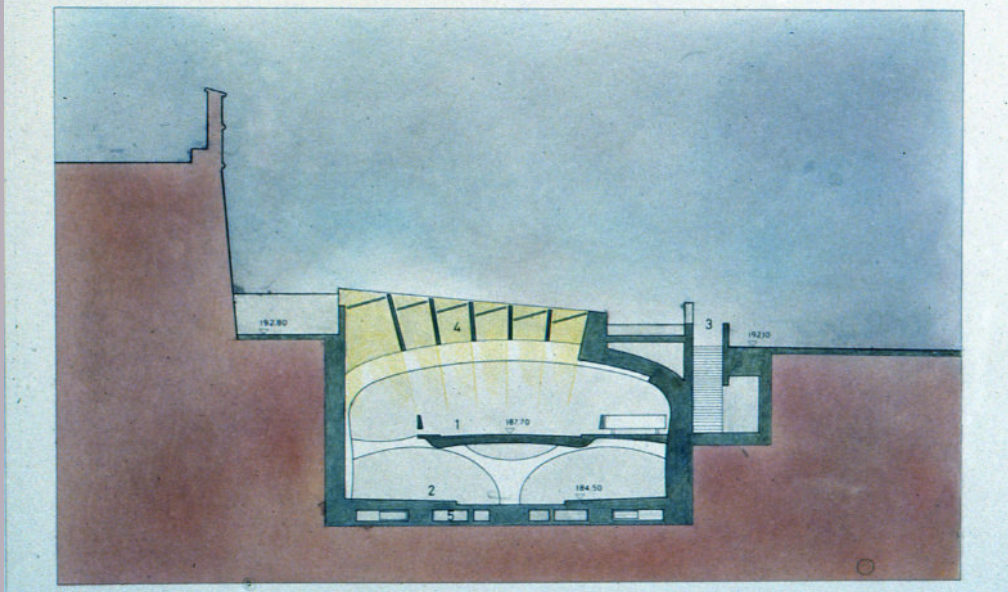
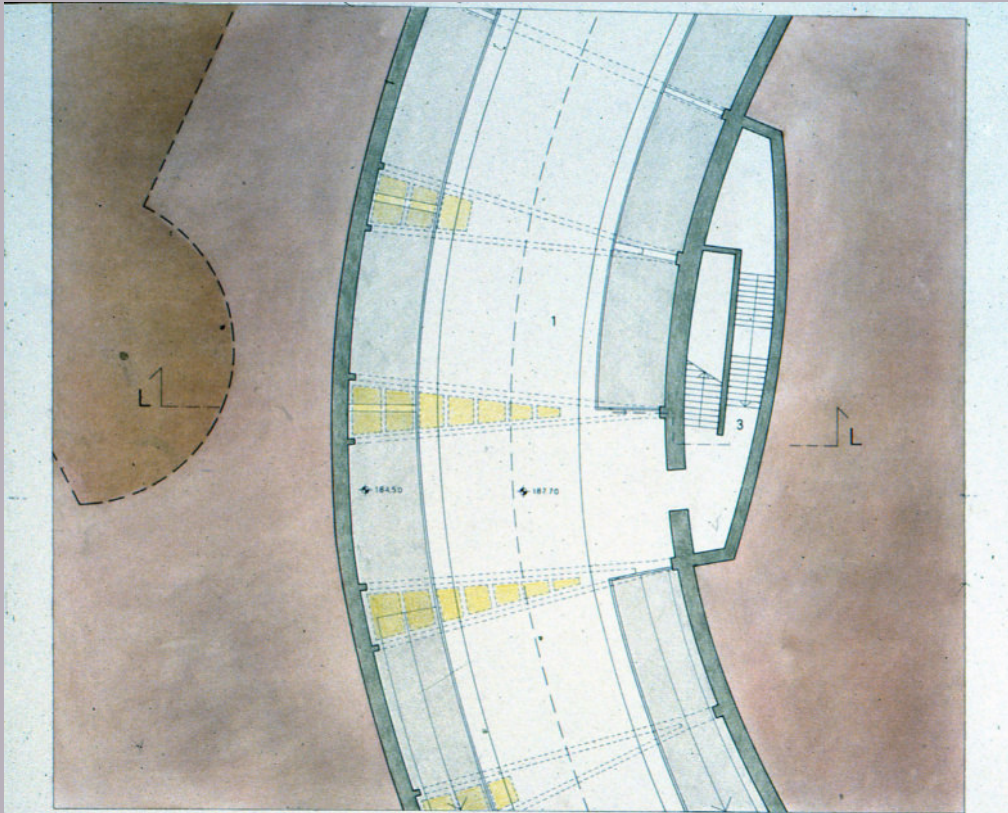
4. Conclusions

By focusing on few representations of the city of Trento, I have attempted to extrapolate and underline only some projects and bridge the histories embodied within the material heritage, by addressing the relevance to these documents from collections from Archivio Progetti. The interdisciplinary methodology that I have adopted has been suggested by the ideas of Ines Tolić, who maintains that “knowing how to see so as to be to narrate and knowing how to describe so as to demonstrate are the two requirements for whomever wishes to narrate a history – as in the case of organizing

Fig. 9

Giancarlo De Carlo,
*progetto Piazza della
mostra a Trento,*
veduta prospettica,
1990.

Università Iuav di
Venezia, Archivio
Progetti, fondo
Giancarlo De Carlo.



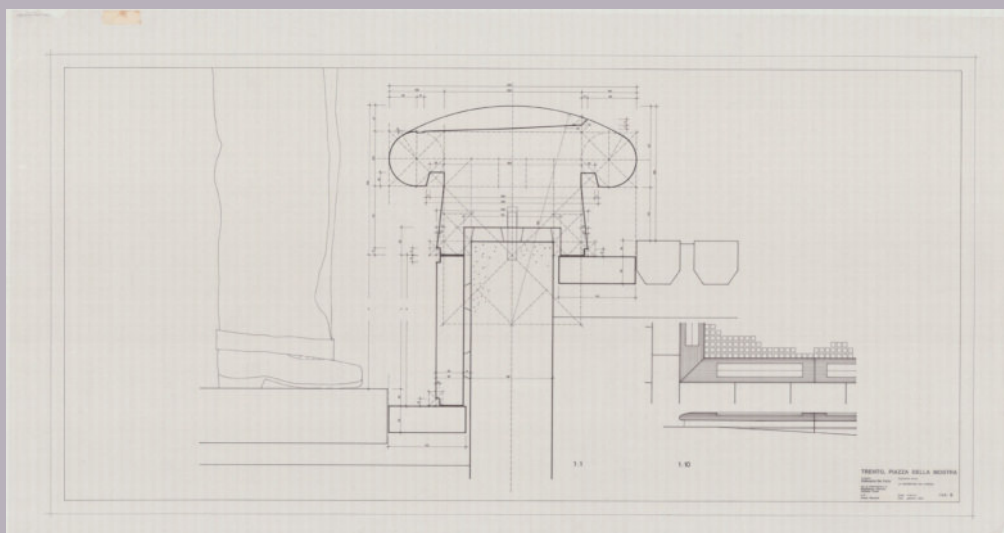


Fig. 10
 Giancarlo De Carlo,
*progetto Piazza della
 mostra a Trento, s.d.*
 Università Iuav di
 Venezia, Archivio
 Progetti, fondo
 Giancarlo De Carlo.

Fig. 11
 Giancarlo De Carlo,
*progetto Piazza della
 mostra a Trento, la
 geometria dei cordoli,*
scala 1:1, gennaio
1990, tavola.
 Università Iuav di
 Venezia, Archivio
 Progetti, fondo
 Giancarlo De Carlo.

collections and exhibitions – the material of which is mainly made up of images and objects” (Tolić, 2007, p. XIII).

Students, not only PhD candidates or scholars, are invited to explore the inner potential of archival sources to activate the materials, as visual resources for a re-use it within the creative process to expand upon enhance a current project with archival research and explore new way of learning by engaging with the past. The aim is to toward a new design pedagogy that stimulate to take “care of the gaze” (Arminio, 2020) and look closely these microcosmos records on drawings and photographs, using the power of imagination to bridge the gap between historical memory and future transformation.

Learning from, not only the city, but the heritage is also what Salvatore Settis taught us that can be considered as common good as our moral, ethical and cultural foundation (Settis, 2012, pp. 126-139). Culture is not a supplementary matter, but I believe in a primary need, a right and a duty both together, a process to which each of us we are called to contribute, by creating cultural value and sharing it with all. By embracing De Carlo’s concept of “Openness” – not as a final objective, but as a continuous movement across physical and intellectual spaces – the Archivio Progetti Iuav fulfills its mission: democratizing access to knowledge and transforming the archive into a living landscape where new histories can be written.

Notes

[1] My research approach has always focused on the interdisciplinary convergence between cultural institutions – such as the creation of collections, design theory and practice – and their impact on pedagogy, beginning with my doctoral thesis: *Learning from Istanbul. Integrating design and museum studies*, Università Iuav di Venezia, academic year 2012–2013.

[2] It is possible to access to the full collection from the catalogue online: https://cataloghidedicati.iuav.it/it/ricerca/dettaglio/A_267652/

The cataloguing and digitization have been led by Anna Zenaro Casagrande, facilitates wider access and supports contemporary digital scholarship in architecture and heritage studies. The project thus bridges historical archival practice with modern digital methodologies, enhancing the preservation and dissemination of Italy's monumental heritage.

Gli esiti grafici

Disegni, stampe 3D, modelli virtuali

Le immagini presentate in questa sezione documentano gli esiti grafici del workshop, mettendo in evidenza la pluralità di approcci adottati nelle rappresentazioni, nell'interpretazione e nelle ibridazioni grafiche che raccontano la città di Trento attraverso le architetture oggetto di NEMESI.

Lecture stratificate del contesto urbano, i cui frammenti mostrano le sovrapposizioni e le relazioni visuali che concorrono a costruire una narrazione complessa della città e dei suoi spazi. Negli elaborati realizzati dalle studente di NEMESI, l'immagine non si limita a rappresentare, ma diviene strumento attivo di indagine, capace di rivelare connessioni latenti e qualità spaziali non immediatamente visibili.

Il valore dell'immagine emerge, dunque, come linguaggio per la comprensione dei luoghi esperiti. Attraverso processi di selezione, di montaggio e di manipolazione, le studente hanno elaborato dispositivi visivi in grado di interpretare criticamente il rapporto tra architettura e contesto vissuto, sia attraverso l'esplorazione in ambiente digitale sia costruendo visualità in modalità analogica. Immagini di luoghi non sempre accessibili che diventano testimonianza di modalità ibride del guardare alla città; immagini come occasioni di condivisione e territorio di dibattito.

Le immagini a seguire testimoniano il connubio tra l'esperienza d'archivio e lo spazio virtuale, come mostra l'acquisizione di scansioni 3D di alcuni dei modelli originali realizzati dagli stessi architetti oggetto di indagine che, per gentile concessione dell'Archivio del '900 - Mart di Rovereto, sono stati resi disponibili alla classe di NEMESI.

Le studente hanno potuto osservare da vicino sia i disegni originali sia la monolitica plasticità delle opere, operando un salto di scala tra l'architettura costruita e il suo "modello", cogliendo i si-

graphic outcomes

Drawings, 3D printing, virtual models

The images presented in this section document the graphic outcomes of the workshop, highlighting the plurality of approaches adopted in representation, interpretation, and graphic hybridizations that narrate the city of Trento through the architectures investigated by NEMESI.

They offer stratified readings of the urban context, whose fragments reveal the overlaps and visual relationships that contribute to constructing a complex narrative of the city and its spaces. In the works produced by NEMESI students, the image does not merely represent but becomes an active investigative tool, capable of revealing latent connections and spatial qualities that are not immediately visible.

The value of the image thus emerges as a language for understanding experienced places. Through processes of selection, montage, and manipulation, the students developed visual devices capable of critically interpreting the relationship between architecture and lived context, both through exploration in digital environments and through the construction of visuality in analog form.

Images of places not always accessible become testimonies of hybrid modes of observing the city; images as occasions for sharing and as territories of debate. The images that follow bear witness to the interplay between archival experience and virtual space, as demonstrated by the acquisition of 3D scans of some of the original models created by the architects under investigation. These were made available to the NEMESI class courtesy of the Archivio del '900 – Mart of Rovereto.

Students were able to closely observe both the original drawings and the monolithic plasticity of the works, performing a shift in scale between the built architecture and its “model,” thus grasping the most intimate meanings of the relationship between de-

gnificati più intimi del rapporto tra ideazione progettuale e rappresentazione del reale, tra il supporto originale e i metodi della rappresentazione adottati.

I flyer dedicati ai singoli casi studio, realizzati attraverso tecniche di collage e manipolazioni digitali, sintetizzano tali esperienze, evidenziando il dialogo tra il progetto costruito e la sua reinterpretazione grafica. In essi, la rappresentazione si configura come spazio di mediazione tra analisi e progetto, restituendo in forma visiva la complessità delle architetture studiate e dei processi conoscitivi attivati.

Un ulteriore ambito di sperimentazione ha riguardato l'impiego della realtà aumentata e delle applicazioni di disegno tridimensionale in ambienti immersivi, che hanno ampliato significativamente le modalità di lettura e l'interpretazione dello spazio architettonico. Attraverso questi strumenti, lo studente ha potuto operare direttamente all'interno di modelli virtuali, costruendo e modificando segni nello spazio, in una dimensione esperienziale che supera la bidimensionalità della rappresentazione tradizionale. La realtà immersiva ha così favorito un approccio più intuitivo e percettivo, lasciando emergere interpretazioni soggettive e plurali dei luoghi indagati. In questo contesto, il disegno 3D si configura non solo come tecnica di restituzione, ma come pratica esplorativa capace di integrare percezione, movimento e interazione, offrendo nuove possibilità di comprensione dello spazio e valorizzando il ruolo attivo dell'utenza nella costruzione del significato architettonico.

sign conception and the representation of reality, between the original support and the representational methods employed.

The flyers dedicated to individual case studies, created through collage techniques and digital manipulation, synthesize these experiences, highlighting the dialogue between the built project and its graphic reinterpretation. In them, representation takes shape as a space of mediation between analysis and design, visually conveying the complexity of the studied architectures and the cognitive processes activated.

A further field of experimentation involved the use of augmented reality and three-dimensional drawing applications in immersive environments, significantly expanding the modes of reading and interpreting architectural space. Through these tools, students were able to operate directly within virtual models, constructing and modifying signs in space within an experiential dimension that surpasses the bidimensionality of traditional representation. Immersive reality thus fostered a more intuitive and perceptual approach, allowing subjective and plural interpretations of the investigated places to emerge. In this context, 3D drawing is configured not only as a technique of representation but as an exploratory practice capable of integrating perception, movement, and interaction, offering new possibilities for understanding space and enhancing the active role of users in constructing architectural meaning.

The background is a solid bright pink. It features several white lines: a vertical line on the left, a vertical line on the right, a diagonal line from the top left to the bottom right, and a horizontal line near the top. The text 'gli esiti grafici' is centered in the middle-right area.

gli esiti grafici

The background is a solid bright yellow. It features several thin black lines: a vertical line on the left, a vertical line on the right, a diagonal line from the top-left towards the bottom-right, and another diagonal line from the top-right towards the bottom-left. The text 'graphic outcomes' is centered in the middle of the composition.

graphic outcomes



Another Trento
ANALOG COLLAGE
by Abby Cate



The background of the page is white and features several thin, dark grey lines. There are two vertical lines on the right side, one slightly to the left of the other. A diagonal line runs from the top left towards the middle right. Another diagonal line runs from the bottom left towards the middle right. These lines intersect to form a grid-like structure.

Another Trento
ANALOG COLLAGE
by Abby Cate



The background of the page is white and features several thin, dark grey lines. There are two vertical lines on the right side, one slightly to the left of the other. A diagonal line runs from the top left towards the middle right. Another diagonal line runs from the bottom left towards the middle right. These lines intersect to form various geometric shapes and frames.

Another Trento
ANALOG COLLAGE
by Abby Cate

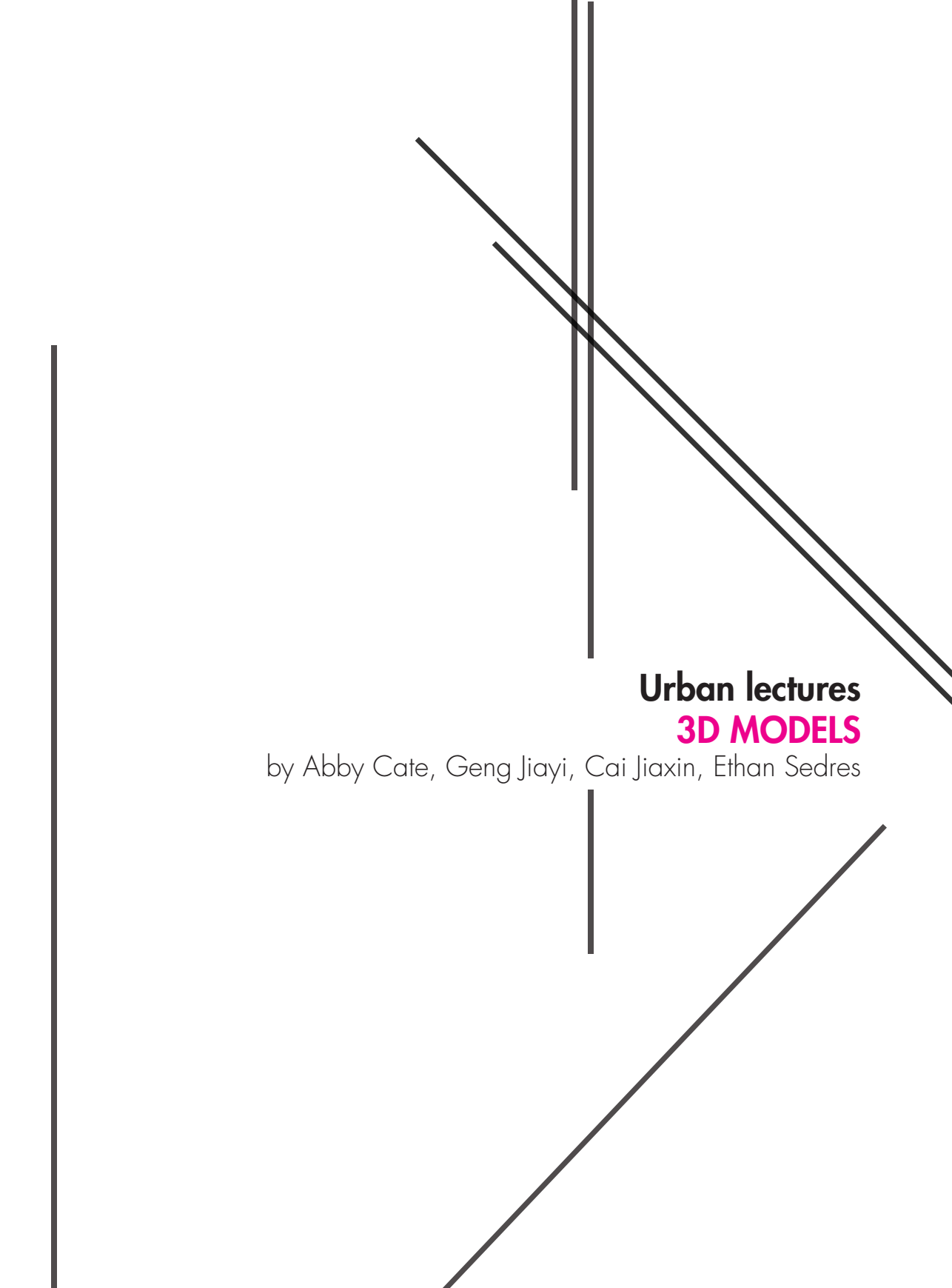


CHURCHES

CROSSA IS SAINT MARK OF ST. MARK

MUSEUMS

- 1. Museo Nazionale (Palazzo Ducale)
- 2. The 'Redacted' Tunnel
- 3. Torre Vigna
- 4. The 'Redacted' Tunnel
- 5. Palazzo Ducale (Palazzo Ducale)
- 6. Palazzo Ducale (Palazzo Ducale)
- 7. Palazzo Ducale (Palazzo Ducale)

The background of the page is white and features several thin, dark grey lines. There are two vertical lines on the right side, one slightly to the left of the other. A diagonal line runs from the top left towards the bottom right, crossing the vertical lines. Another diagonal line runs from the top left towards the bottom right, parallel to the first one but further to the right. A third diagonal line runs from the bottom left towards the top right, crossing the other lines. The text is positioned in the lower right quadrant of the page.

Urban lectures **3D MODELS**

by Abby Cate, Geng Jiayi, Cai Jiaxin, Ethan Sedres

Urban lectures **3D MODELS**

by Abby Cate, Geng Jiayi, Cai Jiaxin, Ethan Sedres

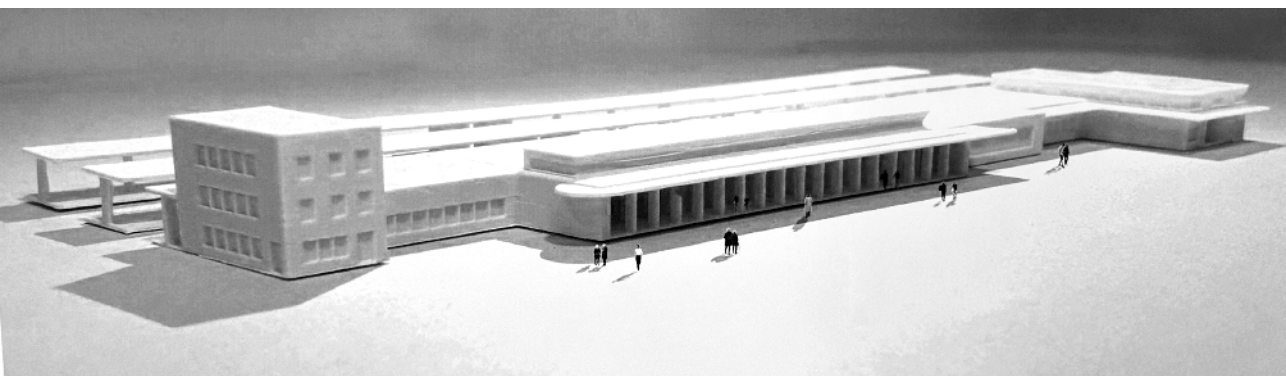
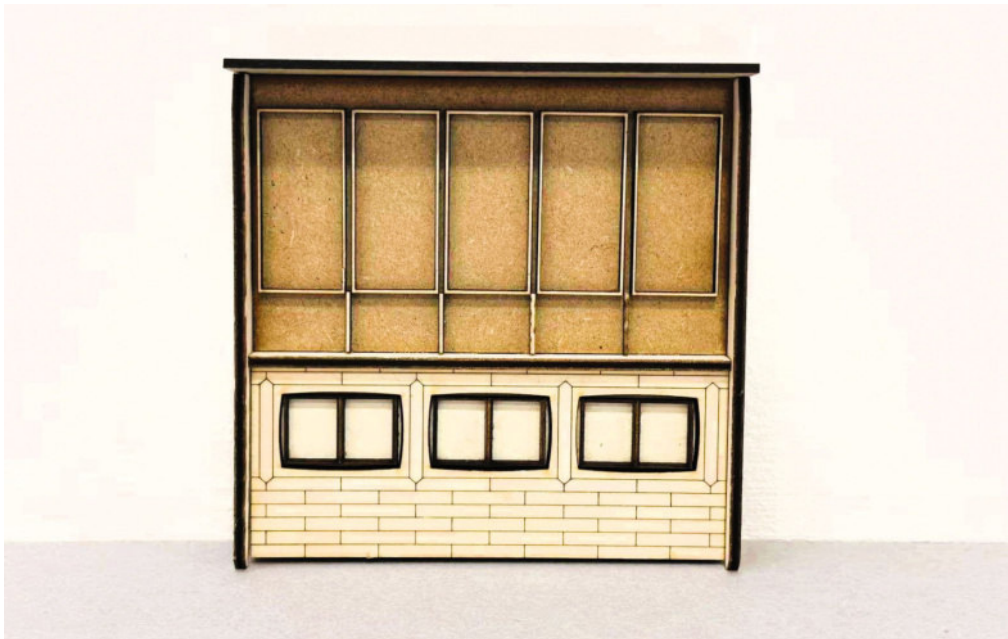


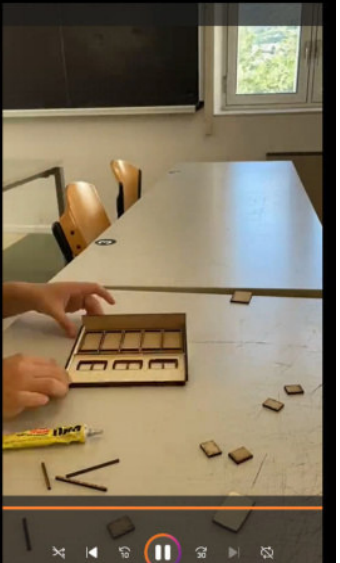
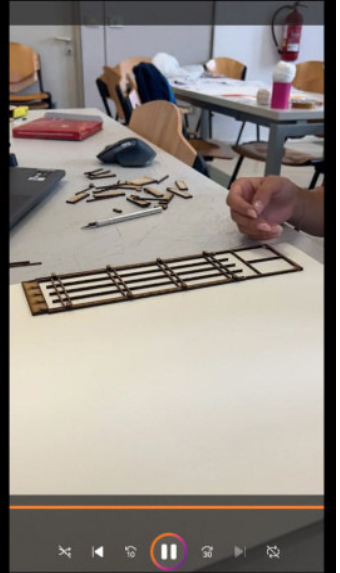
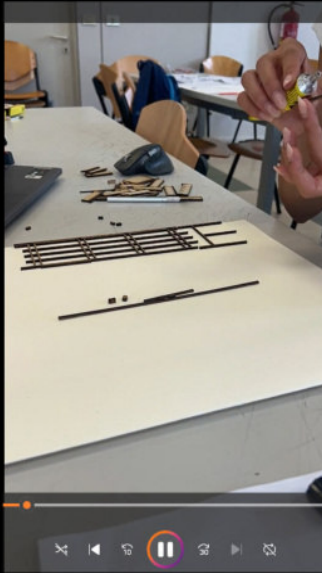
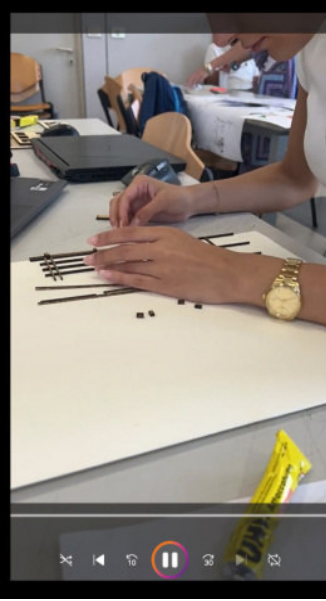


Recontstructing techniques

3D MODELS

by Mario Fernández Blanco, Paula López Hernández,
Ana Maroto Jiménez, Helena Lores Perote

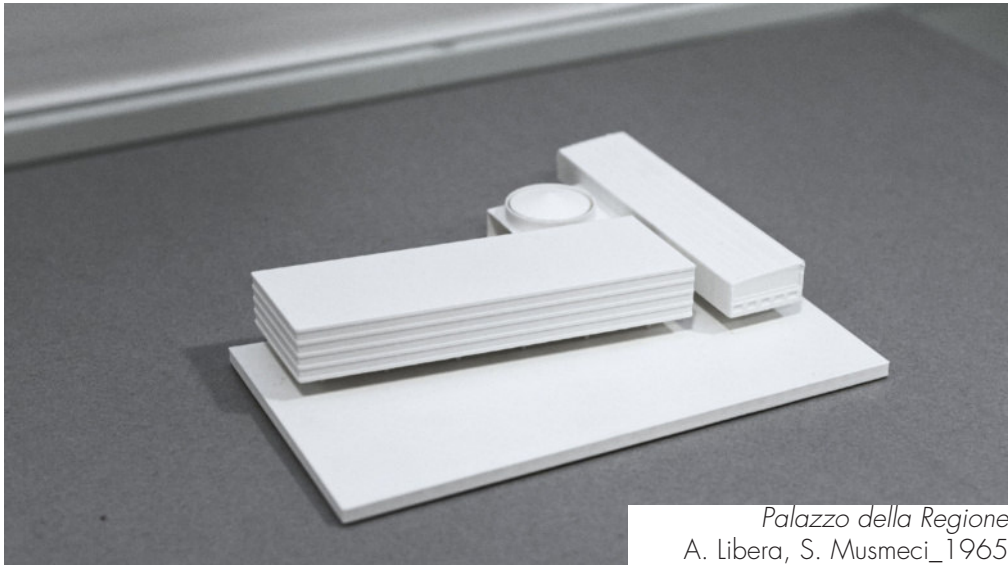




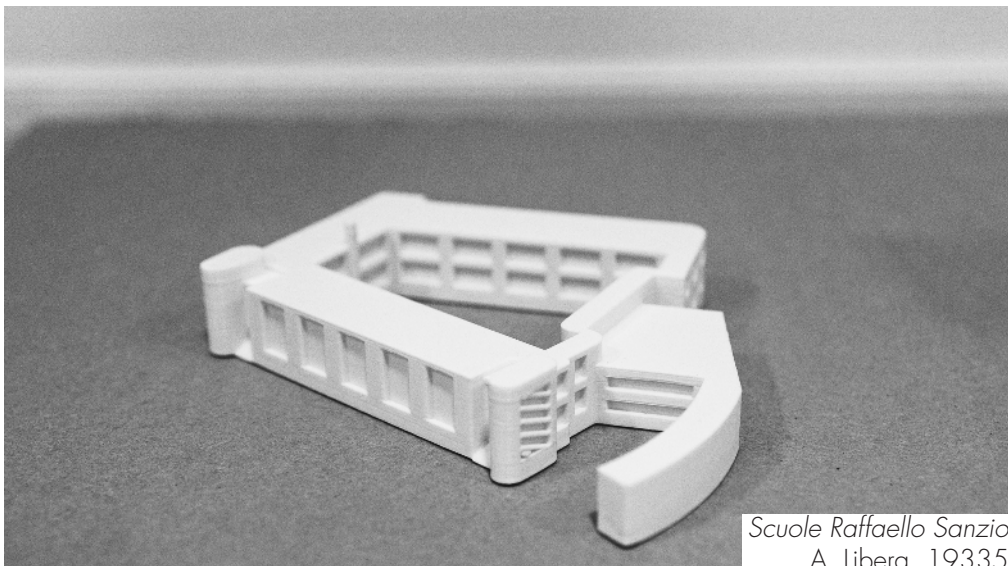
Recontstructing techniques

3D PRINTED MODELS

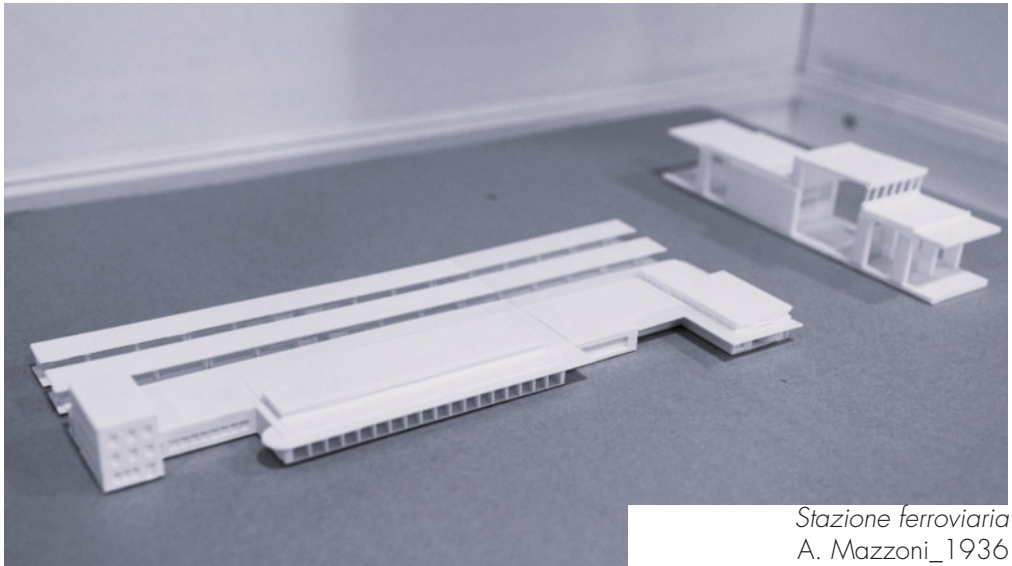
by Mario Fernández Blanco, Paula López Hernández,
Ana Maroto Jiménez, Helena Lores Perote



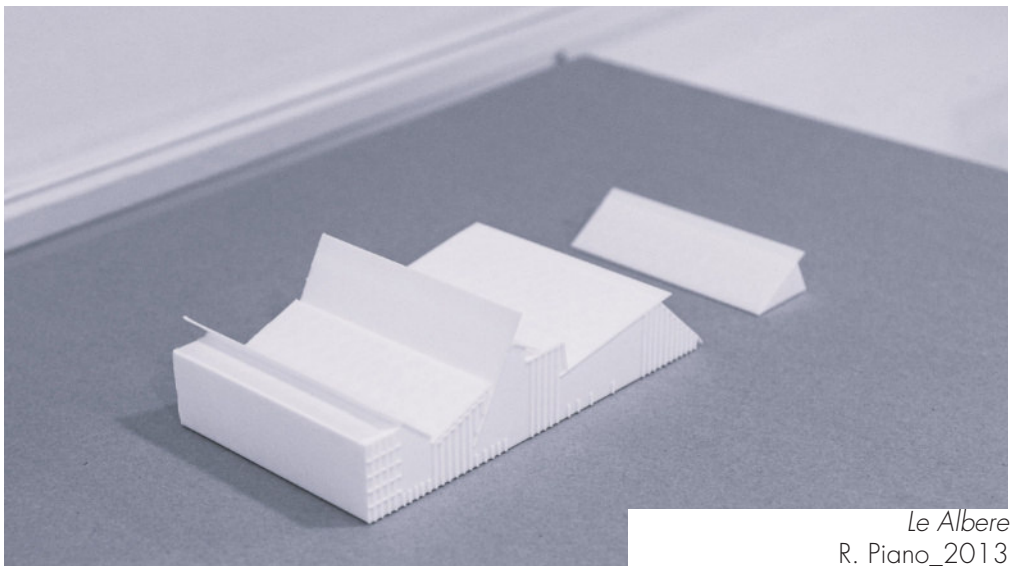
Palazzo della Regione
A. Libera, S. Musmeci_1965



Scuole Raffaello Sanzio
A. Libera, 19335



Stazione ferroviaria
A. Mazzoni_1936



Le Albere
R. Piano_2013

Workflow

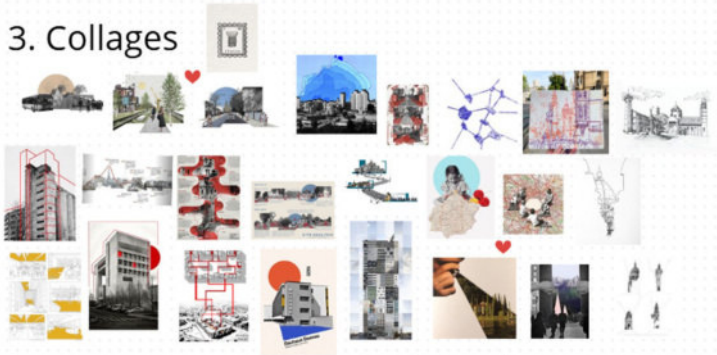
INTERACTIVE MAPPING ACTIVITIES

by Ania Magnuszewska, Nanda Gouvêa Russo Brigagão
Jagoda Solińska, Karine Ueta

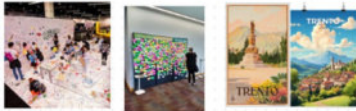
1. Folder



3. Collages



2. Interactive wall



4. Map of the exhibition

5. Poster in the entrance

6. Video showing the process of the exhibition

7. Logo of NEMESI



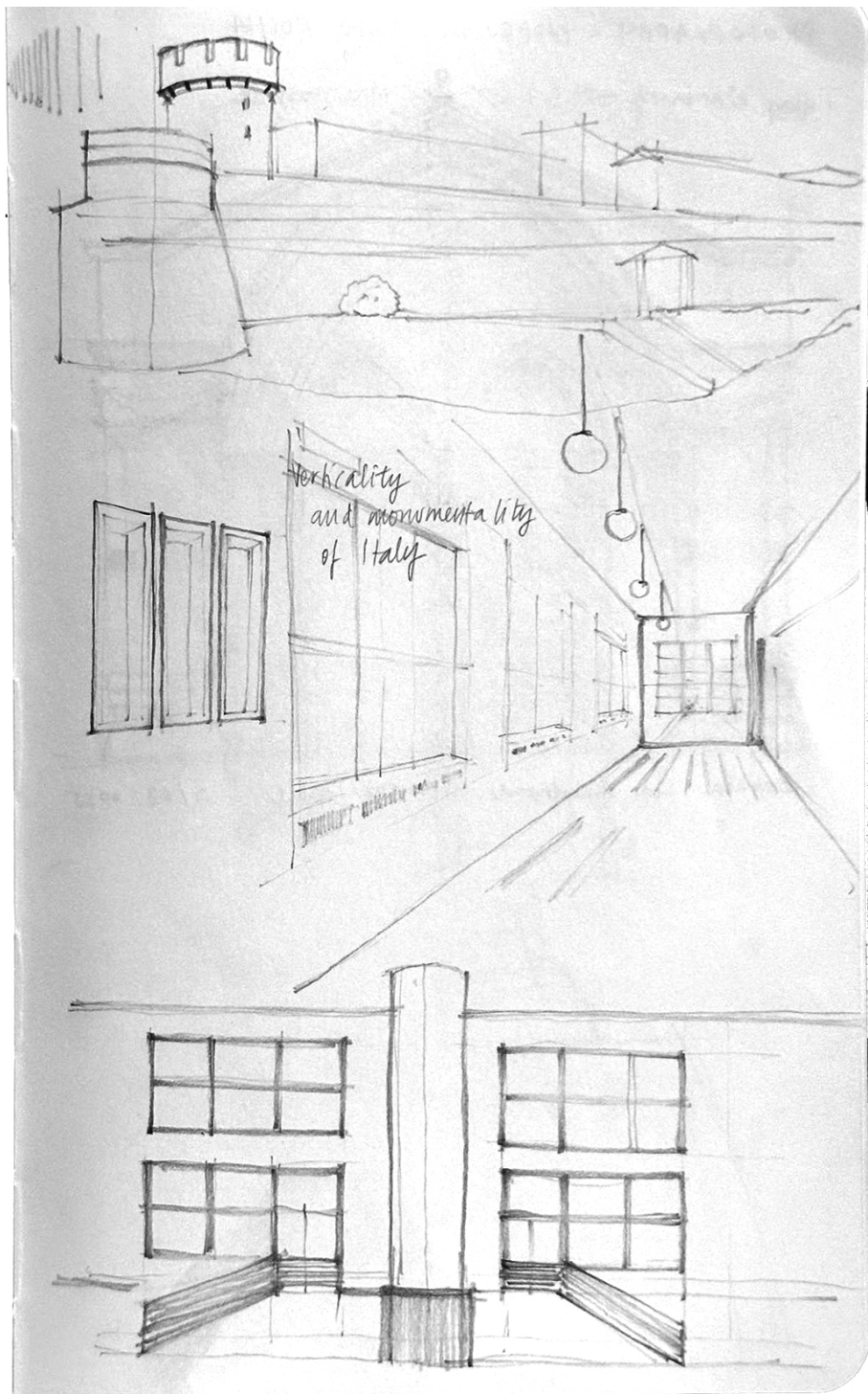
INTERACTIVE WALL



- QUAL MÚSICA TE FAZ PENSAR EM TRENTO?
- QUAL LUGAR VOCE SE SENTE MAIS VOCE EM TRENTO?
- QUAL SEU LUGAR DE ESCAPE EM TRENTO?
- QUAIS SAO AS TRES PRIMEIRAS PALAVRAS QUE TE VEM A MENTE QUANDO VOCE PENSA EM TRENTO?
- QUAL COMIDA VOCE ASSOCIA A TRENTO?
- QUAL A SUA MEMORIA FAVORITA EM TRENTO?

- USAR DIFERENTES CORES PARA DIFERENTES PERGUNTAS
- MURAL QUE COMEÇA NA PAREDE E DESCE ATÉ O CHÃO





Scorpi di più con AR



- 1. (Se hai) apri l'applicazione „ART VIVE”**
(Se non hai l'app, utilizza uno dei nostri tablet.)

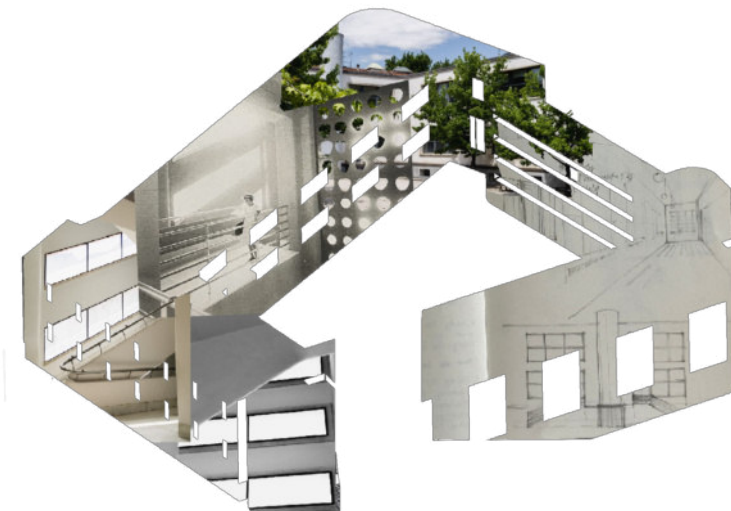
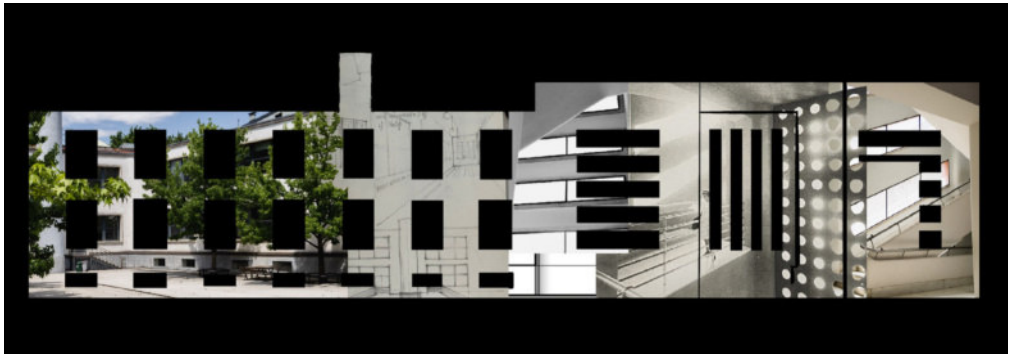
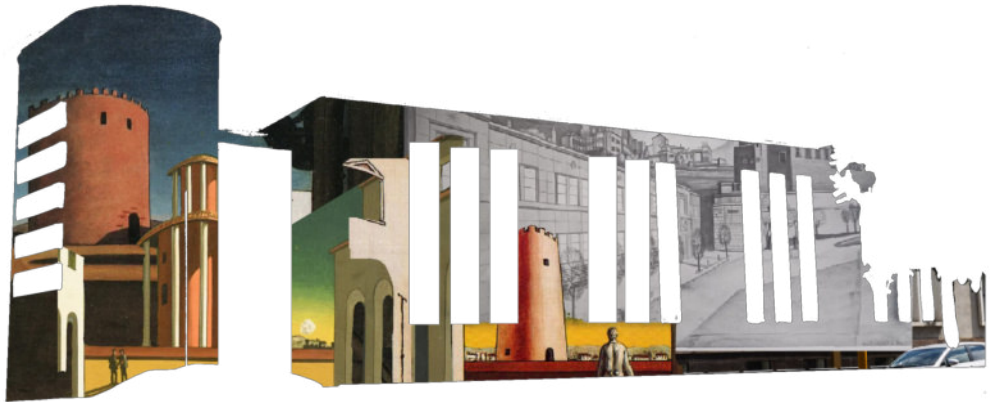


- 2. Segui le istruzioni accanto ai modelli.**
- 3. Scopri di più con la realtà aumentata e conosci la Trento che non conoscevi.**



o crea la tua Trento in VR





Scuole Raffaello Sanzio **DIGITAL COLLAGE**

by Mateen Haider, Yang Haoyue, Mona Von Hein

by Mateen Haider, Yang Haoyue, Mona Von Hein

DIGITAL COLLAGE

by Mateen Haider, Yang Haoyue, Mona Von Hein



Mart models
3D SCANS
by Mateen Haider



Casa Monauni
(G. L. Salvotti De Bindis, 1968-73)



Palazzo delle Poste Roma Ostiense
(A. Libera, M. De Renzi 1933-35)





1. SCUOLE ELEMENTARI "RAFFAELLO SANZIO"

Architetto: Adalberto Libera
Indirizzo: Piazza Raffaello
Sanzio, 13



2. STAZIONE FERROVIARIA CENTRALE DI TRENTO

Architetto: Angiolo Mazzoni
Indirizzo: P.za Dante



3. PALAZZO DELLA REGIONE DI TRENTO

Architetto: Adalberto Libera
Indirizzo: P.za Dante, 16



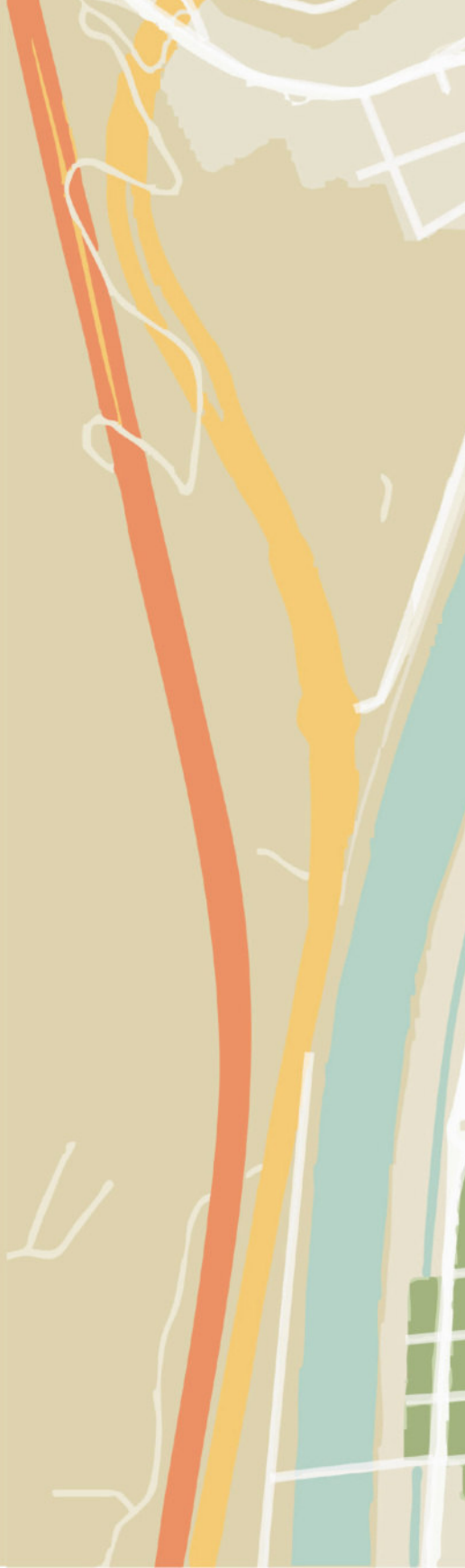
4. CASA MONAUNI

Architetto: Gian Leo Salvotti
Indirizzo: Via Grazioli, 7



5. QUARTIERE LE ALBERE

Architetto: Renzo Piano



CITTÀ ALTRA

NEMESI SUMMER SCHOOL
EXHIBITION

1. SCUOLE ELEMENTARI "RAFFAELLO SANZIO"

Architetto: Adalberto Libera
Indirizzo: Piazza Raffaello
Sanzio, 13

2. STAZIONE FERROVIARIA CENTRALE DI TRENTO

Architetto: Angiolo Mazzoni
Indirizzo: P.zza Dante

3. PALAZZO DELLA REGIONE DI TRENTO

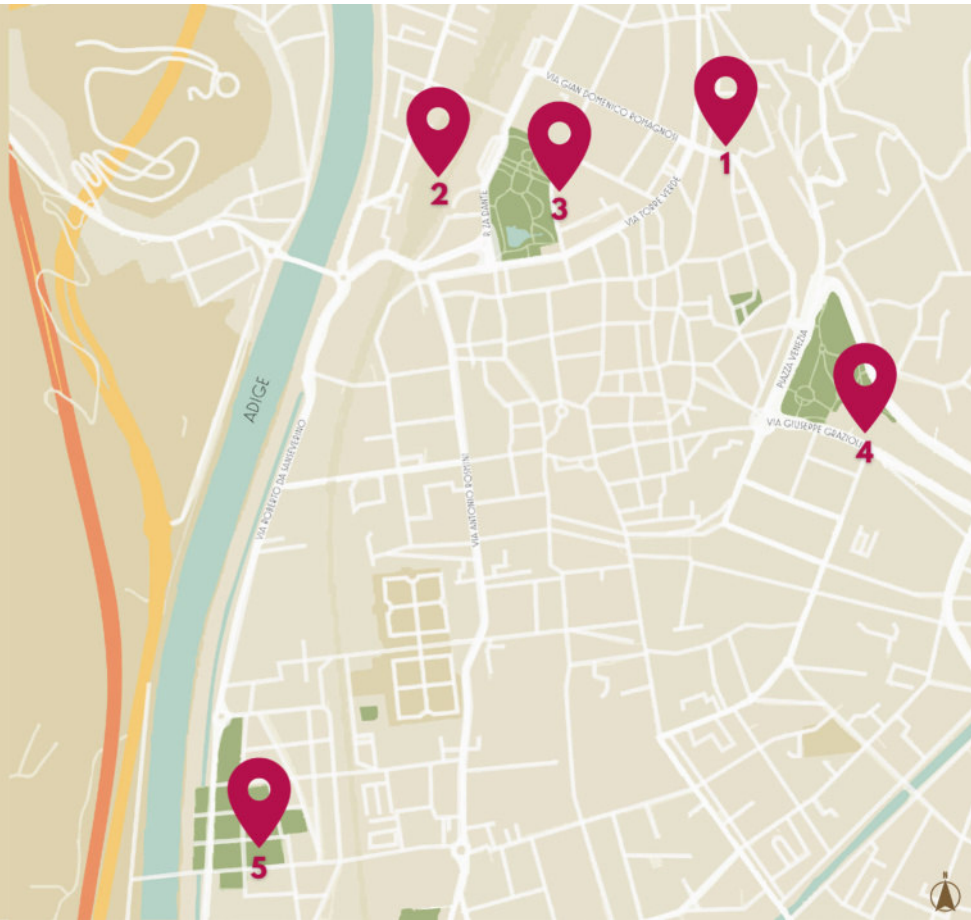
Architetto: Adalberto Libera
Indirizzo: P.zza Dante, 16

4. CASA MONAUNI

Architetto: Gian Leo Salvotti
Indirizzo: Via Grazioli, 7

5. QUARTIERE LE ALBERE

Architetto: Renzo Piano



Case studies

MAPS AND PLACES

by Ania Magnuszewska, Nanda Gouvêa Russo Brigagão
Jagoda Solińska, Karine Ueta

CITTÀ ALTRA

NEMESI SUMMER SCHOOL EXHIBITION

11 luglio 2025 10:00-19:00

Fondazione Caritro
via Calepina 1, Trento





Case studies

FLYERS

by Ania Magnuszewska, Nanda Gouvêa Russo Brigagão
Jagoda Solińska, Karine Ueta

CITTÀ ALTRA

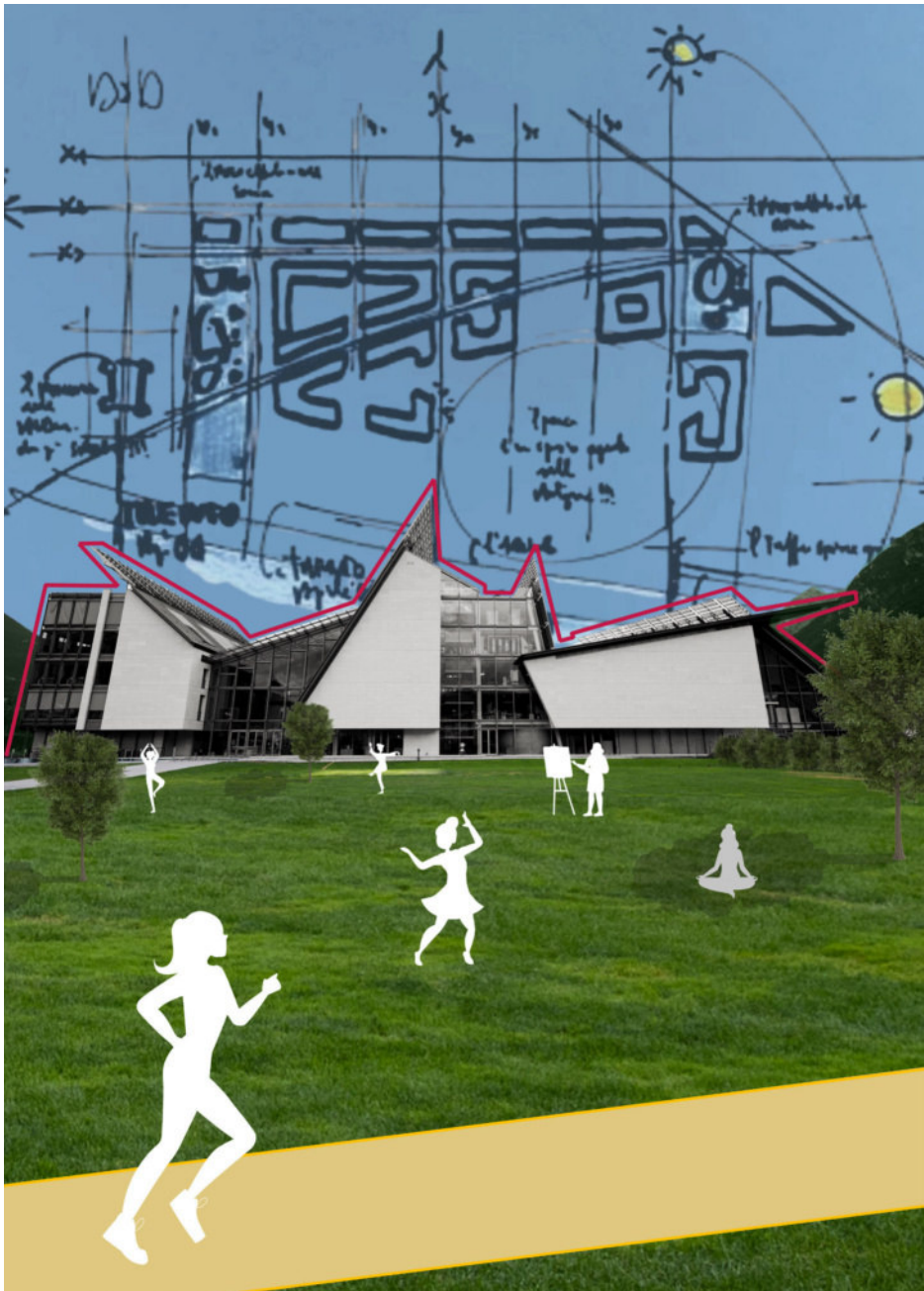
NEMESI SUMMER SCHOOL EXHIBITION

11 luglio 2025 10:00-19:00

Fondazione Caritro
via Calepina 1, Trento



Quartiere "Le Albere"



Case studies

LE ALBERE_R. PIANO

by Ania Magnuszewska, Nanda Gouvêa Russo Brigagão
Jagoda Solińska, Karine Ueta

CITTÀ ALTRA

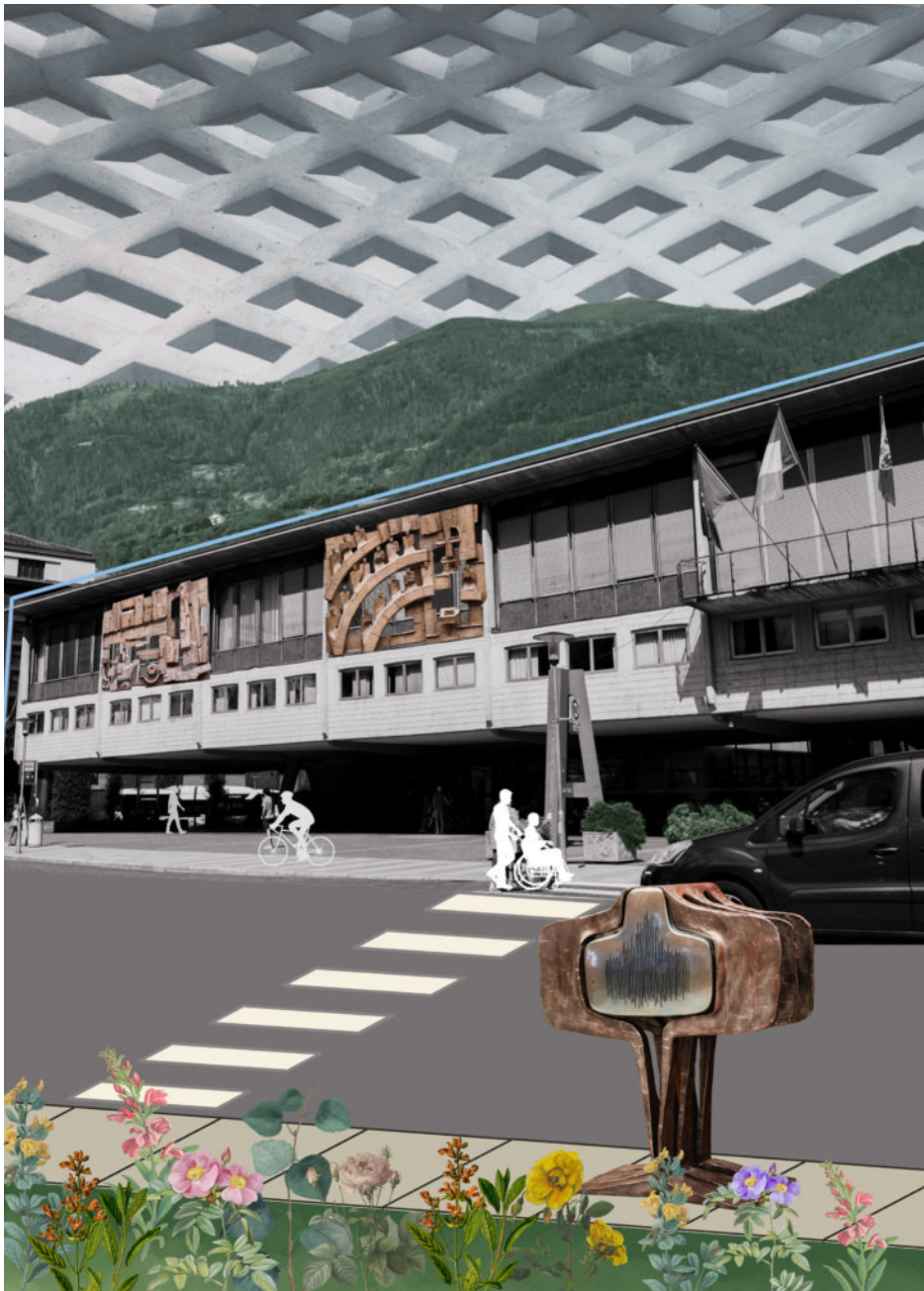
NEMESI SUMMER SCHOOL EXHIBITION

11 luglio 2025 10:00-19:00

Fondazione Caritro
via Calepina 1, Trento

Palazzo della Regione di Trento





Case studies

PALAZZO DELLA REGIONE_A. LIBERA

by Ania Magnuszewska, Nanda Gouvêa Russo Brigagão
Jagoda Solińska, Karine Ueta

CITTÀ ALTRA

NEMESI SUMMER SCHOOL EXHIBITION

11 luglio 2025 10:00-19:00

Fondazione Caritro
via Calepina 1, Trento

Stazione ferroviaria di Trento





Case studies

STAZIONE DEI TRENI_A. MAZZONI

by Ania Magnuszewska, Nanda Gouvêa Russo Brigagão
Jagoda Solińska, Karine Ueta

CITTÀ ALTRA

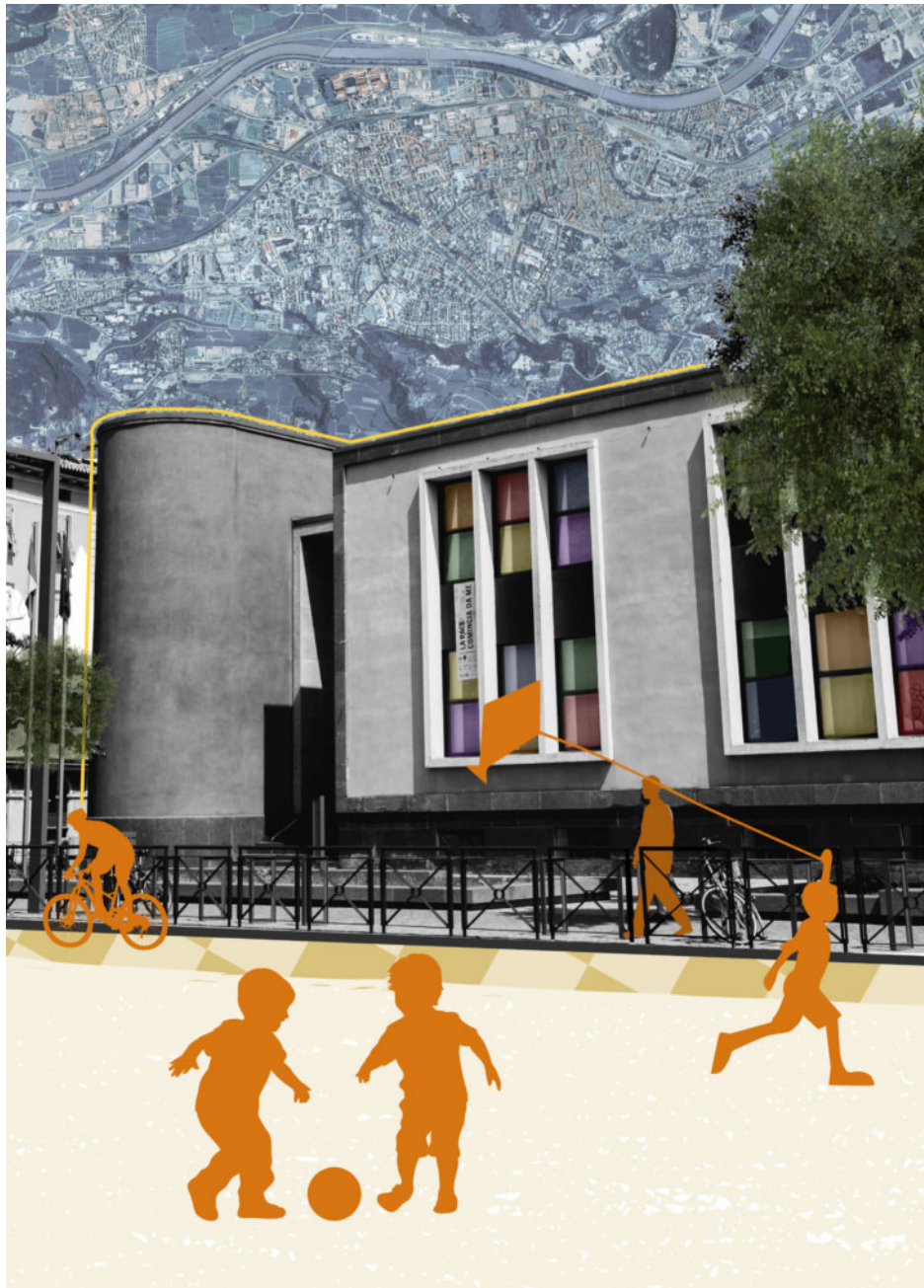
NEMESI SUMMER SCHOOL EXHIBITION

11 luglio 2025 10:00-19:00

Fondazione Caritro
via Calepina 1, Trento



Scuole elementari Raffaello Sanzio



Case studies

SCUOLE RAFFAELLO SANZIO_A. LIBERA

by Ania Magnuszewska, Nanda Gouvêa Russo Brigagão
Jagoda Solińska, Karine Ueta

la mostra

Gli esiti

Questa sezione riporta alcune delle immagini più significative dell'allestimento finale, le elaborazioni grafiche, digitali e analogiche, le esperienze in VR e AR, le maquettes e la campagna fotografica d'apertura, pensata per accentuare la vocazione sociale, culturale ed emotiva dei luoghi di studio.

La sezione fotografica, realizzata da Evin Eriş e riportata a chiusura di questo volume, inizia con la cinta muraria medievale di Piazza Fiera e ripercorre tutti i casi studio e i luoghi urbani che li connettono definendone la fisionomia. Apparato grafico che conclude la narrazione di NEMESI.

Una passeggiata lenta e silenziosa che – attraverso il mezzo fotografico – restituisce visioni di spazi apparentemente noti, svelandone punti di vista e particolari disallineati con la percezione comune.

La mostra a chiusura della summer school *NEMESI_Trento. Città Altra*, ha avuto luogo presso la Fondazione Caritro di Trento, in data 11 luglio 2025.

the exhibition

The outcomes

This section presents a selection of the most significant images from the final exhibition, including graphic elaborations – both digital and analog – VR and AR experiences, maquettes, and the opening photographic campaign, conceived to emphasize the social, cultural, and emotional vocation of the sites studied. The photographic section, created by Evin Eriş and placed at the conclusion of this volume, begins with the medieval wall in Piazza Fiera and retraces all the case studies and the urban spaces that connect them, thereby defining their morphology. This visual apparatus brings the narrative of NEMESI to a close.

It unfolds as a slow and silent walk that – through the photographic medium – returns visions of seemingly familiar spaces, revealing perspectives and details that are misaligned with common perception.

Exhibition of the Summer School *NEMESI_Trento. Città Altra*, Fondazione Caritro, 11 July 2025 - Trento.

The background is a solid, vibrant pink. Overlaid on this are several thin, white, geometric lines. There are two parallel vertical lines on the left side. A single vertical line runs down the center. A diagonal line starts from the bottom left and extends towards the top right. Another diagonal line starts from the top left and extends towards the bottom right. These lines intersect to form various geometric shapes and patterns.

la mostra

The image features a solid yellow background with several thin, black, geometric lines. A vertical line runs down the right side, with a shorter segment above it. A diagonal line descends from the upper left towards the right edge. Another diagonal line runs from the upper right towards the bottom left. A horizontal line is positioned near the bottom. The text 'the exhibition' is centered in a bold, magenta, sans-serif font, with a faint, larger, light-yellow shadow of the same text directly behind it.

the exhibition

CITTÀ ALTRA

NEMESI SUMMER SCHOOL EXHIBITION

Lo studente:

Abby Cate
Cai Jiaxin
Geng Jiayi
Ethan Sedres
Mateen Haider
Mana von Hein
Yang Haoyue
Ania Magnuszewska
Jagoda Solińska
Karine Ueta
Ana Maroto Jiménez
Helena Lores Perote
Paula López Hernández
Mario Fernández Blanco
Maria Fernanda Gouvêa Russo Brigagão

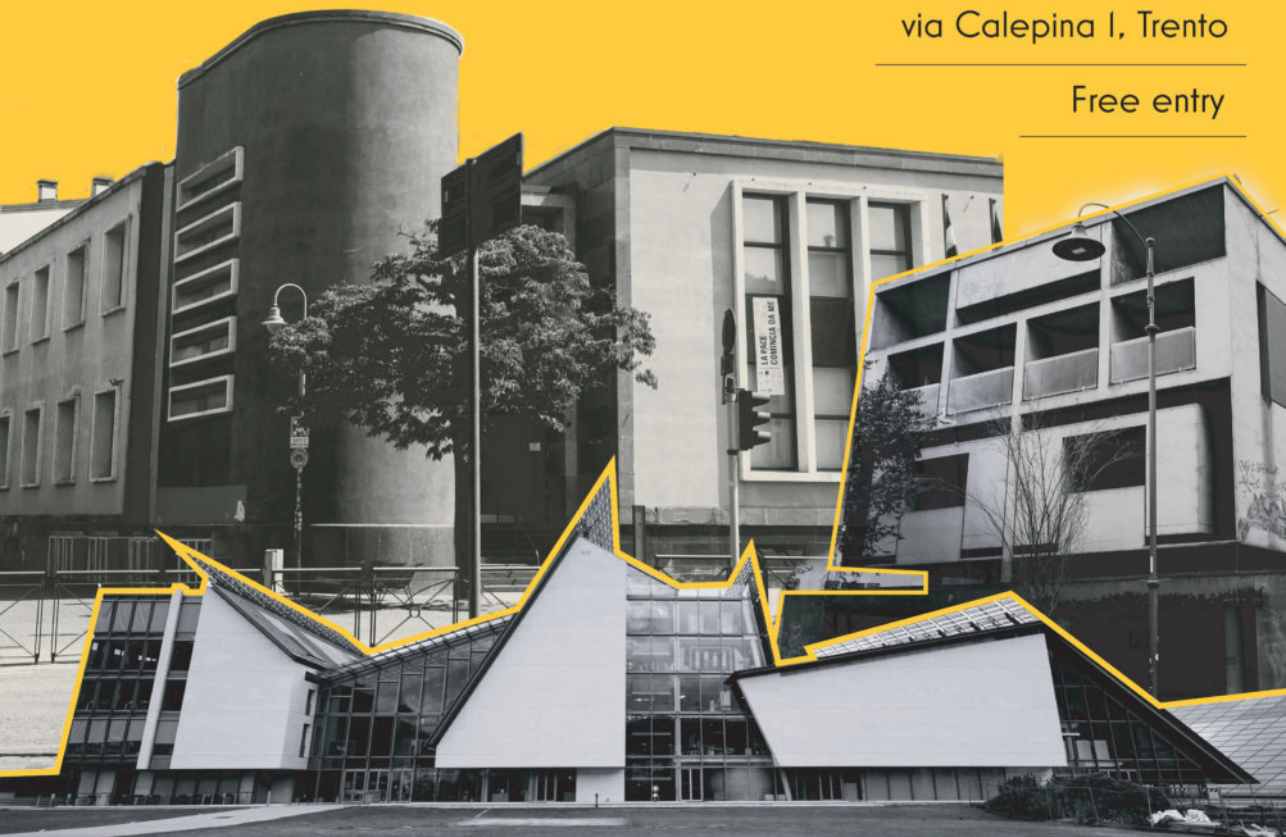
La professoressa:

Prof. Starlight Vattano, Università di Trento
Prof. Claudia Sansò, Università di Trento
PhD T. Scalco, Università Luav di Venezia
Prof. A. M. Jiménez Jiménez, Universidad de Sevilla
Jorge Cruz Pinto, University of Lisbon
PhD Sarah Lewis, University of Innsbruck
MSc student Jennifer Lüedtker
Prof. Erin Erij, University of Cottbus-Senftenberg
Prof. A. Grijalba Bengoetxea, Universidad de Valladolid
Prof. J. Magalhães Rocha, University of Evora

11 luglio 2025 10:00-19:00

Fondazione Caritro
via Calepina 1, Trento

Free entry



**UNIVERSITÀ
DI TRENTO**
Department of
Civil, Environmental and Mechanical Engineering



**FONDAZIONE
CARITRO**
CASSA DI RISPARMIO DI TRENTO E ROVERETO



**FAB
LAB**
UNITRENTO

The background is a solid yellow color. Overlaid on this are several thin black lines of varying lengths and orientations. There are two vertical lines, one on the left and one on the right. There are also several diagonal lines, including one that runs from the top left towards the bottom right, and another that runs from the top right towards the bottom left. These lines intersect to create a series of geometric shapes and patterns.

Poster of the Exhibition
TRENTO. CITTÀ ALTRA

by Ania Magnuszewska, Nanda Gouvêa Russo Brigagão
Jagoda Solińska, Karine Ueta



6



4



8

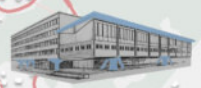


11

1. Post Office Building of Trento
- Mazzoni
- 1929-34
2. Raffaello Sanzio Elementary School
- Libera
- 1932-35
3. National Insurance Institute (INA) of Trento
- Libera
- 1938-43
4. Railway Station of Trento
- Mazzoni
- 1936
5. Palace of the Regional Council of Trento
- Libera-S. Musmeci
- 1954-65
6. Red and Black Residential Building
- G. L. Salvotti
- 1971
7. 66 Italian Building / Città Monanni
- G. L. Salvotti
- 1978-79
8. Faculty of Law of Trento
- M. Botta
- 2006
9. Trento Sports Hall
- R. Rizzi
- 1984-2005
10. Prodi Building
- Ishimoto Architectural and Engineering
- 2012
11. "Le Albero" District
- R. Piano
- 2013



2



5



1



7



3

15min

The background is a solid yellow color. It features several thin black lines that intersect to form a geometric pattern. A vertical line runs down the right side. A horizontal line runs across the middle. Two diagonal lines intersect the vertical line, one from the top-left and one from the bottom-right. Another diagonal line runs parallel to the one from the bottom-right, slightly offset to the right.

Opening of the Exhibition
TRENTO. CITTÀ ALTRA

by Abby Cate, Geng Jiayi, Cai Jiaxin, Ethan Sedres

CITTÀ ALTRA

NEMESI SUMMER SCHOOL EXHIBITION

Con la direzione della International Relations Division dell'Università degli Studi di Trento e il coordinamento scientifico delle ricercatrici Starlight Vattano e Claudia Sanò della summer school NEMESI, Narration of Explorative Maps and virtual Experience of architectural Spaces, Imagine Trento, un gruppo internazionale di studenti provenienti da diversi Paesi, tra cui Sudafrica, Brasile, Polonia, Turchia, Austria, Spagna, Finlandia e Stati Uniti è impegnato a ripensare una Trento altra, che prende forma attraverso immagini e immaginari, suggestioni grafiche e restituzioni digitali. L'architettura moderna della città di Trento diventa un filo rosso tra le narrazioni visuali, virtuali e analogiche.

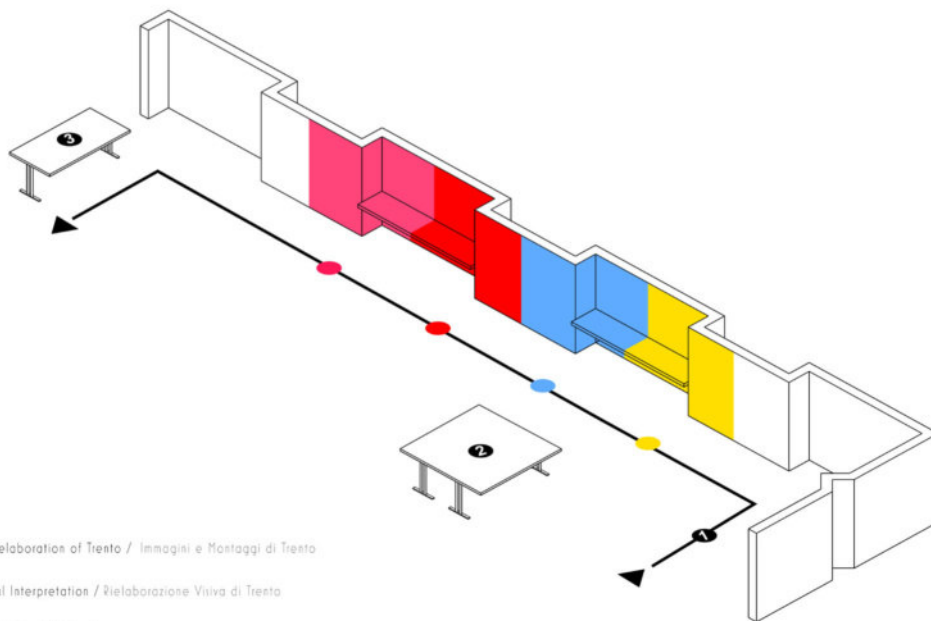
Plastici, disegni, scatti fotografici, realtà virtuale e collage di alcune tra le architetture trentine moderne più significative che, all'interno dei percorsi offerti dalla mostra, ci invitano a fare una pausa, a guardare con nuovi occhi e a prendere parte attiva nel re-immaginare la realtà di Trento.

L'esposizione NEMESI mette in mostra i lavori svolti con la supervisione di docenti invitate a lavorare nelle due settimane di attività, a diretto contatto con il gruppo di lavoro: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla; Lisbon School of Architecture, University of Lisbon; Brandenburg University of Technology Cottbus-Seiftenberg; Archivio Progetti Luov, Università Luov di Venezia; Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid; Escola de Artes, Universidad de Évora. Durante le due settimane di attività tra le aule di Ingegneria edile-Architettura, a Merano e il centro storico della città le giovani studiose hanno potuto esplorare modelli digitali e riprodurli in scala, con il supporto di LevelUp Trento e del FabLab UniTrento.

Ricostruzioni visuali itineranti che si aprono alla cittadinanza e alle persone che avranno il desiderio di farsi guidare dagli occhi di chi ha percorso spazi molto noti, per alcuni, ma con il senso della meraviglia di chi guarda per la prima volta. La summer school mette in mostra ripensamenti grafici e progettualità di architetture scelte con il supporto dell'Archivio del '900, del Mart di Rovereto. Le scuole Raffaello Sanzio, il quartiere Le Albere, l'edificio residenziale rosso e nero, Casa Monconi, per citarne alcuni, faranno da sfondo al racconto di NEMESI: un'altra Trento, una "città analoga", per dirla con Aldo Rossi.

La mostra si compone di una sezione fotografica (ph. Evin Erik) sui casi studio di NEMESI Images and elaborations of Trento (1), un plastico che sintetizza tridimensionalmente i casi studio Trento's Visual Interpretation (2), una sezione con l'esperienza all'interno della ricostruzione virtuale Virtual Reality (3). Seguono i quattro casi studio: scuole Raffaello Sanzio (giallo), Palazzo della Regione (Azzurro), stazione ferroviaria di Trento (rosso), quartiere "Le Albere" (fucsia).

Vera e propria giovani viaggiatore che hanno raggiunto Trento con l'obiettivo di scoprirla attraversandola e riscoprirla ridisegnandola, impiegando tecniche di rappresentazione sia analogiche sia virtuali, in grado di far prefigurare nuove prospettive e possibilità di progetto. L'esperienza della mostra NEMESI è quella delle immagini immaginate e di luoghi sospesi nel progetto per offrire ulteriori immagini della città di Trento.



- 1 Images and elaboration of Trento / Immagini e Montaggi di Trento
- 2 Trento's Visual Interpretation / Rielaborazione Visiva di Trento
- 3 Virtual Reality / Realtà Virtuale
- Primary School "Raffaello Sanzio" by Adalberto Libera / Scuola Primaria "Raffaello Sanzio" di Adalberto Libera
- Regional Palace by Adalberto Libera / Palazzo della Regione di Trento di Adalberto Libera
- Trento's Railstation by Angiola Mazzoni / Stazione Ferroviaria di Trento di Angiola Mazzoni
- Albere District by Renzo Piano / Quartiere "Le Albere" di Renzo Piano

The background is a solid yellow color. It features several black lines of varying lengths and orientations. A vertical line runs down the right side. A diagonal line runs from the top left towards the bottom right. Another diagonal line runs from the top left towards the bottom right, parallel to the first one but shifted to the right. A third diagonal line runs from the top left towards the bottom right, parallel to the others but shifted further to the right. A fourth diagonal line runs from the top left towards the bottom right, parallel to the others but shifted further to the right. A fifth diagonal line runs from the top left towards the bottom right, parallel to the others but shifted further to the right.

Exhibition thematic paths

TRENTO. CITTÀ ALTRA

by Marta Bogotto, Francesca Richiusa

Exhibition at Fondazione Caritro

TRENTO. CITTÀ ALTRA

by NEMESI Students



Exhibition at Fondazione Caritro

TRENTO. CITTÀ ALTRA

NEMESI Students



Exhibition at Fondazione Caritro

TRENTO. CITTÀ ALTRA

by NEMESI Students



Exhibition at Fondazione Caritro

TRENTO. CITTÀ ALTRA

NEMESI Students



Exhibition at Fondazione Caritro
TRENTO. CITTÀ ALTRA
by NEMESI Students



Exhibition at Fondazione Caritro

TRENTO. CITTÀ ALTRA

NEMESI Students



Exhibition at Fondazione Caritro
TRENTO. CITTÀ ALTRA
by NEMESI Students



Exhibition at Fondazione Caritro

TRENTO. CITTÀ ALTRA

NEMESI Students



attività di gruppo

Le due settimane

Nel corso delle due settimane della summer school NEMESI, le attività sono state strutturate secondo un percorso intensivo e progressivo, volto a integrare l'esperienza diretta dello spazio con gli strumenti per la lettura e la rappresentazione del progetto architettonico. In tale prospettiva, il disegno ha assunto un ruolo fondativo e trasversale, configurandosi non solo come mezzo di restituzione, ma soprattutto come dispositivo critico di comprensione e interpretazione dello spazio costruito.

Le visite guidate alla città di Trento hanno costituito un primo momento di immersione nel contesto urbano, permettendo alle studente di confrontarsi con la stratificazione storica e morfologica della città. A queste si sono affiancate attività di disegno dal vero, che hanno favorito l'affinamento delle capacità osservative e la relazione tra corpo, spazio e proporzione, consolidando una pratica del disegno intesa come strumento cognitivo e propiocettivo.

Particolare rilevanza hanno assunto i sopralluoghi al Palazzo della Regione in Piazza Dante, durante i quali la classe di NEMESI ha sperimentato modalità integrate di documentazione e analisi, combinando rilievo fotografico e restituzione grafica. In questo contesto, il disegno si è configurato come mezzo di selezione e sintesi, capace di evidenziare le qualità spaziali e costruttive dell'architettura osservata.

Il calendario delle attività ha previsto una giornata condivisa con la summer school parallela SLICE, svolta presso UniTrento Beach, sul lago di Caldonazzo, costituendo un ulteriore momento di apertura interdisciplinare e di confronto informale. Le attività svolte presso il Centro Nautico Augsburgerhof – tra cui gare di dragon boat, escursioni in barca a vela e canoa – hanno contribuito a rafforzare la dimensione collettiva della summer school, offrendo al contempo un'esperienza diretta del paesaggio lacustre e delle sue dinamiche spaziali.

group activities

The two weeks

During the two weeks of the NEMESI summer school, activities were structured along an intensive and progressive path aimed at integrating the direct experience of space with the tools for reading and representing the architectural project. Within this framework, drawing assumed a foundational and transversal role, configuring itself not only as a means of representation but, above all, as a critical device for the understanding and interpretation of built space.

Guided visits to the city of Trento constituted an initial moment of immersion in the urban context, allowing students to engage with the historical and morphological stratification of the city. These were complemented by on-site drawing activities, which fostered the refinement of observational skills and the relationship between body, space, and proportion, consolidating a practice of drawing understood as both a cognitive and proprioceptive tool.

Particular significance was given to site visits to the Palazzo della Regione in Piazza Dante, during which the NEMESI class experimented with integrated modes of documentation and analysis, combining photographic survey and graphic restitution. In this context, drawing emerged as a means of selection and synthesis, capable of highlighting the spatial and constructive qualities of the observed architecture.

The activity schedule also included a shared day with a parallel summer school SLICE, held at UniTrento Beach on Lake Caldorazzo, constituting a further moment of interdisciplinary exchange and informal interaction. Activities at the Centro Nautico Augsburgerhof – including dragon boat races, sailing excursions, and canoeing – contributed to strengthening the collective dimension of the summer school, while also offering direct experience of the lakeside landscape and its spatial dynamics.

attività di gruppo

Le due settimane

Le attività in esterno sono proseguite con il sopralluogo presso la scuola Raffaello Sanzio, con l'obiettivo di rafforzare l'approccio analitico la studenta, orientata verso una lettura attenta delle relazioni tra architettura, contesto e uso dello spazio.

Analogamente, la visita guidata presso il MART e l'Archivio del '900 ha ampliato il quadro di riferimento culturale, mettendo in luce il ruolo delle pratiche artistiche e documentarie nella costruzione della memoria e dell'identità dei luoghi.

Le immagini mostrate a seguire mostrano il dietro le quinte, le attività condotte dai gruppi di lavoro nelle diverse sedi di NEMESI, evidenziando il carattere itinerante dell'esperienza didattica. Tale dimensione dinamica ha permesso di articolare lo studio degli spazi urbani e delle architetture attraverso continui spostamenti e confronti in situ, rafforzando il legame tra osservazione diretta, pratica del disegno e interpretazione progettuale.

NEMESI ha promosso un uso differenziato delle tecniche di rappresentazione – dal disegno a mano libera al rilievo fotografico, fino alle restituzioni VR – in relazione alle specificità delle architetture studiate. Tale approccio ha permesso alla classe di sviluppare una comprensione profonda del progetto, inteso come processo critico e interpretativo espresso attraverso formati e modalità differenti e stratificate.

group activities

The two weeks

Outdoor activities continued with a site visit to the Raffaello Sanzio school, with the aim of reinforcing the students' analytical approach, oriented toward a careful reading of the relationships between architecture, context, and the use of space.

Similarly, the guided visit to the MART and the Archivio del '900 expanded the cultural framework, highlighting the role of artistic and documentary practices in the construction of memory and the identity of places.

The images presented below reveal the behind-the-scenes dimension of the workshop, documenting the activities carried out by the working groups across the different NEMESI venues and emphasizing the itinerant nature of the educational experience. This dynamic dimension made it possible to articulate the study of urban spaces and architectures through continuous movement and in situ comparison, strengthening the connection between direct observation, drawing practice, and design interpretation.

NEMESI promoted a diversified use of representational techniques – from freehand drawing to photographic survey, up to VR-based restitutions – according to the specific characteristics of the architectures studied. This approach enabled the class to develop an in-depth understanding of the project, conceived as a critical and interpretative process expressed through multiple, layered formats and modalities.

The background is a solid magenta color. It features several white geometric lines: a vertical line on the left, a vertical line on the right, a diagonal line from the top-left towards the center, and another diagonal line from the bottom-left towards the center. The text 'attività di gruppo' is centered in the middle of the page.

attività di gruppo

The background is a solid bright yellow. It features several thin black lines: a vertical line on the left, a vertical line on the right, a diagonal line from the top-left towards the bottom-right, and another diagonal line from the top-right towards the bottom-left. These lines intersect to form a geometric pattern.

**group
activities**

Attività di gruppo

COSTRUIENDO NEMESI

Le persone



Group activities

MAKING NEMESI

People



Attività di gruppo

COSTRUIENDO NEMESI

Le persone



Group activities

MAKING NEMESI

People



Attività di gruppo **COSTRUIENDO NEMESI**

Le persone



Group activities

MAKING NEMESI

People



Attività di gruppo

COSTRUIENDO NEMESI

Le persone



Group activities

MAKING NEMESI

People



fotografare Trento

A raccontare l'architettura come esperienza spaziale viene riportata a seguire la campagna fotografica di Evin Eriş. Questa passeggiata arricchisce l'apparato iconografico e scientifico a complemento della narrazione di NEMESI. Gli scatti qui raccolti ocumentano i luoghi più emblematici delle connessioni visuali e tematiche che hanno tessuto l'immagine della *Trento. Città Altra*, configurandosi come un'estensione critica ed eco delle analisi urbane e architettoniche.

Il percorso fotografico prende le mosse dalle radici storiche del tessuto insediativo della città per poi dipanarsi lungo i molteplici casi studio e i luoghi urbani che ne determinano la fisionomia. Eriş adotta una metodologia di indagine che invita ad attraversare l'architettura, analizzandola da molteplici punti di vista per restituire la complessità volumetrica e spaziale dei contesti osservati.

Particolare attenzione è rivolta alla narrazione dell'involucro e alla resa delle superfici, diventano il fulcro del racconto architettonico dove il dettaglio fotografico si fa strumento di analisi della materialità, esaltando il dialogo tra la luce e la consistenza delle superfici. Attraverso questo sguardo, i materiali, le ombre e le texture diventano elementi parlanti di un dialogo continuo tra permanenza storica e trasformazione urbana, offrendo una sintesi visiva indispensabile per comprendere l'identità architettonica dei luoghi indagati.

shooting Trento

To narrate architecture as a spatial experience, the photographic campaign by Evin Eriş is presented below. This visual journey enriches both the iconographic and scientific apparatus, bringing the narrative of NEMESI to completion. The images collected here document the most emblematic sites of the visual and thematic connections that have shaped the image of *Trento. Città Altra*, configuring themselves as a critical extension and echo of the urban and architectural analyses.

The photographic path begins with the historical roots of the city's settlement fabric and unfolds through the various case studies and urban spaces that define its morphology. Eriş adopts an investigative methodology that invites the viewer to traverse architecture, analyzing it from multiple viewpoints in order to convey the volumetric and spatial complexity of the observed contexts.

Particular attention is devoted to the narrative of the envelope and the rendering of surfaces, which become the focal point of the architectural account. Here, photographic detail operates as an analytical tool for exploring materiality, enhancing the dialogue between light and the consistency of surfaces. Through this lens, materials, shadows, and textures become expressive elements within a continuous dialogue between historical permanence and urban transformation, offering an essential visual synthesis for understanding the architectural identity of the investigated places.

The background is a solid magenta color. It features several white geometric lines: a vertical line on the left, a vertical line on the right, a diagonal line from the top left to the bottom right, and a shorter diagonal line in the upper left quadrant. The title 'Fotografare Trento' is centered in a large, bold, black sans-serif font. A faint, semi-transparent version of the same title is visible behind the main text.

Fotografare Trento

di Evin Eriş

The background is a solid yellow color. It features several black lines: a vertical line on the left, a vertical line on the right, a diagonal line from the top-left towards the bottom-right, and another diagonal line from the top-right towards the bottom-left. These lines intersect to form a series of geometric shapes, including triangles and rectangles.

Shooting Trento

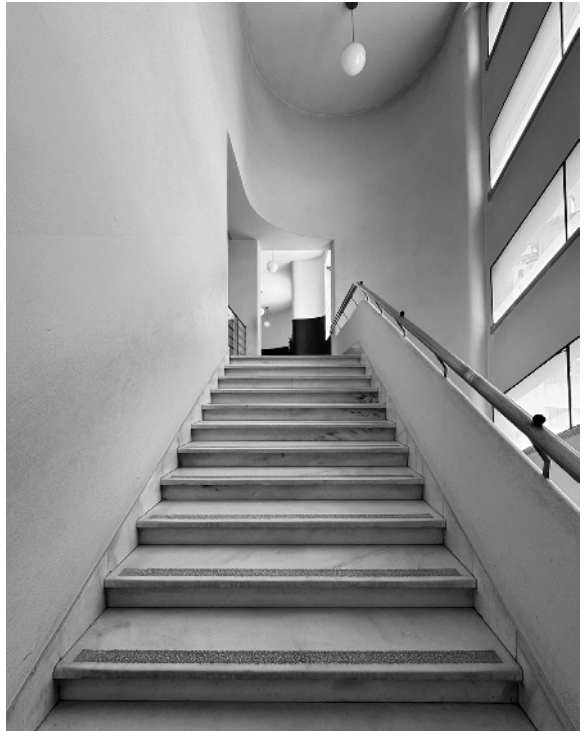
di Evin Eriş



A. Libera
SCUOLE RAFFAELLO SANZIO
1932-35



A. Libera
SCUOLE RAFFAELLO SANZIO
1932-35



A. Libera
SCUOLE RAFFAELLO SANZIO
1932-35



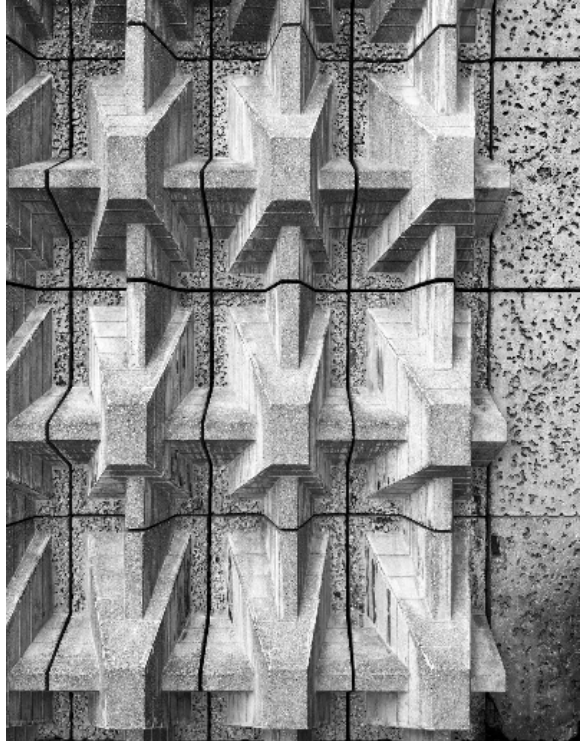
A. Libera
SCUOLE RAFFAELLO SANZIO
1932-35



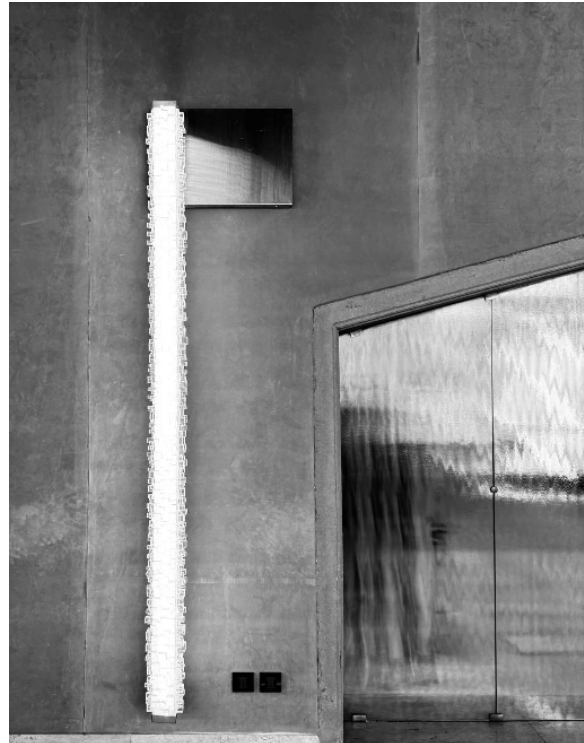
A. Libera, S. Musmeci
PALAZZO DELLA REGIONE
1954-65



A. Libera, S. Musmeci
PALAZZO DELLA REGIONE
1954-65



A. Libera, S. Musmeci
PALAZZO DELLA REGIONE
1954-65



A. Libera, S. Musmeci
PALAZZO DELLA REGIONE
1954-65



M. Botta
MART
2002



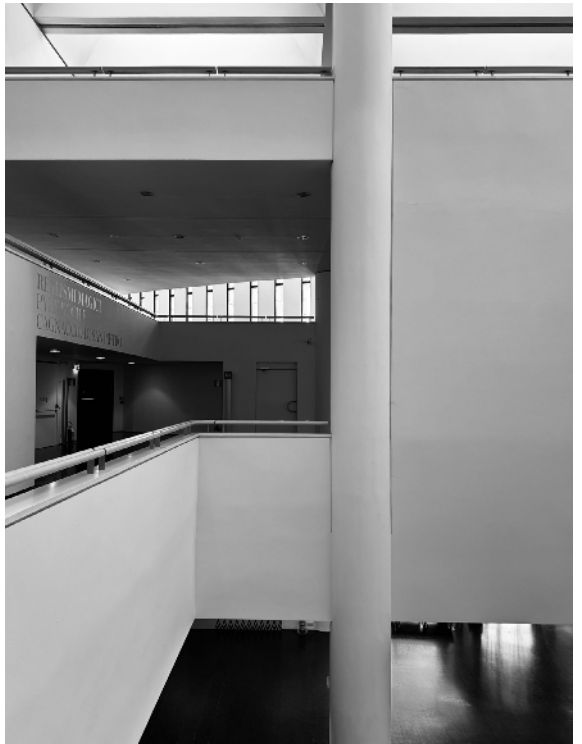
M. Botta
MART
2002



M. Botta
MART
2002



M. Botta
MART
2002



A. Mazzoni
PALAZZO DELLE POSTE
1929-34



A. Mazzoni
PALAZZO DELLE POSTE
1929-34



A. Mazzoni
PALAZZO DELLE POSTE
1929-34



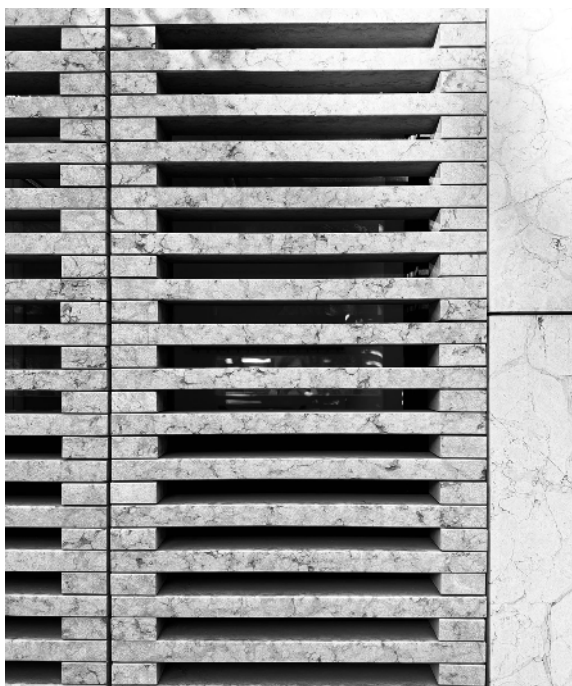
A. Mazzoni
PALAZZO DELLE POSTE
1929-34



M. Botta
FACOLTÀ DI GIURISPRUDENZA
2006



M. Botta
FACOLTÀ DI GIURISPRUDENZA
2006



G. L. Salvotti De Bindis
CASA MONAUNI
1978-79



G. L. Salvotti De Bindis
CASA MONAUNI
1978-79



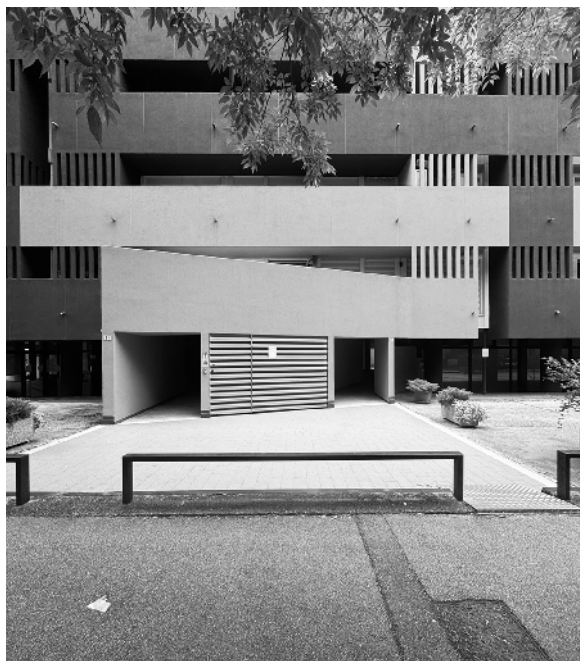
G. L. Salvotti De Bindis
EDIFICIO RESIDENZIALE ROSSO E NERO
1971



G. L. Salvotti De Bindis
EDIFICIO RESIDENZIALE ROSSO E NERO
1971



G. L. Salvotti De Bindis
EDIFICIO RESIDENZIALE ROSSO E NERO
1971



Ishimoto Architectural and Engineering

PALAZZO PRODI

2012



Ishimoto Architectural and Engineering

PALAZZO PRODI

2012



R. Piano
QUARTIERE "LE ALBERE"
2013



R. Piano
QUARTIERE "LE ALBERE"
2013



R. Piano
QUARTIERE "LE ALBERE"
2013



R. Piano
QUARTIERE "LE ALBERE"
2013



STUDENTS

Abby Cate

(University of Massachusetts Lowell, Science in Civil Engineering, United States)

Mario Fernández Blanco

(Universidad de Valladolid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, España)

Nanda Gouvêa Russo Brigagão

(State University of Campinas, Faculty of Architecture and Urbanism, Brazil)

Mateen Haider

(Tampere University, Master of Science in Data Science, Finland)

Yang Haoyue

(Sapienza Università di Roma, Italy, Landscape Architecture)

Cai Jiaxin

(Sapienza Università di Roma, Italy, Landscape Architecture)

Geng Jiayi

(Sapienza Università di Roma, Italy, Landscape Architecture)

Paula López Hernández

(Universidad de Valladolid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, España)

Helena Lores Perote

(Universidad de Valladolid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, España)

Ania Magnuszewska

(Lodz University of Technology, Faculty of Design, Poland)

Ana Maroto Jiménez

(Universidad de Valladolid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, España)

Ethan Sedres

(Stellenbosch University, Commerce in Financial Accounting, South Africa)

Jagoda Solińska

(Lodz University of Technology, Faculty of Design, Poland)

Karine Ueta

(State University of Campinas, Faculty of Architecture and Urbanism, Brazil)

Mona Von Hein

(Paris Lodron University Salzburg, Human-Computer Interaction, Austria)

the names

NEMESI ORGANIZATION

Organised by

International Relations Division, University of Trento

Scientific coordinators

Proff. Starlight Vattano, Claudia Sansò

Tutors

Elena Bernardini, Marta Bogotto, Chiara Chioni, Filippo Marconi,

Francesca Richiusa

Student coordinator

Clara Calvi

Duration

30 June-11 July

Venue

**Department of Civil, Environmental and Mechanical Engineering,
University of Trento**

LECTURERS

Prof. Jorge Cruz Pinto

University of Lisbon, Lisbon School of Architecture

Department of Architecture, Portugal

Prof. Evin Eriş

Brandenburg University of Technology Cottbus-Senftenberg

Department of Design and construction in existing buildings, Germany

Prof. Alberto Grijalba Bengoetxea

Universidad de Valladolid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Departamento de Urbanismo y Representación de la Arquitectura, Spain

Prof. Ana Jiménez Jiménez

Universidad de Sevilla, Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas, Spain

Sara Lewis

Universität Innsbruck

M.Sc. in Environmental Management of Mountain Areas, Austria

Prof. Maria Lourdes Royo Naranjo

Universidad de Sevilla, Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas, Spain

Jennifer Lüdtke

Universität Innsbruck

M.Sc. in Environmental Management of Mountain Areas, Austria

PhD Teresita Scaco

Archivio Progetti Iuav

Università Iuav di Venezia

Prof. João Magalhães Rocha

Universidade de Évora

Departamento de Arquitetura, Portugal

PhD Francesca Fiore

FabLab Unitrento - Università degli Studi di Trento

Tommaso Rosi

Level Up Trento

Innovazione Didattica e Comunicazione STEAM

Final exhibition

Fondazione Caritro (Trento)

Student candidates' countries of origin

Brazil, Iran, Poland, China, Turkey, Austria, Russia, Finland, Spain,

South Africa, United States, Portugal

NEMESI teaching staff's countries of origin

Germany, Italy, Spain, Portugal

LECTURES

Drawing as a Tool in Architecture: Interventions in Heritage

J. Cruz Pinto, A. M. Jiménez Jiménez

The (Re)Production of the Image as a Tool of Representation

E. Eriş

Architectural interactions between Italy and Spain in the 1940s and 1950s.

Mismatches, friends and two bridges

A. Grijalba Bengoetxea

Filming and telling landscapes: suggestions on building video-images

S. Lewis, J. Lüdtke

Museum City: the (tourist) city as a battlefield for urban art.

Málaga Loves, the distance that unites, and we might talk about Picasso

L. Royo Naranjo

Photography and architecture

J. Rocha

The beauty and the hidden histories of Archivio Progetti: representations of Trento

T. Scalco

Drawings, Project, Itineraries

S. Vattano, C. Sansò

STARLIGHT VATTANO
NEMESI-I GRAFIE ITINERANTI
EIKÓNES DI UN'ALTRA TRENTO

© PUBLICA, Alghero, 2026
ebook ISBN 978 88 99586 75 1
Pubblicazione e stampa Agosto 2026

STARLIGHT VATTANO

NEMESI-I GRAFIE ITINERANTI

EIKÓNES DI UNA TRENTO ALTRA

Con i contributi di:

Jorge Cruz Pinto, Evin Eriş, Alberto Grijalba Bengoetxea,
Ana M. Jiménez Jiménez, Paola Pettenella,
Lourdes Royo Naranjo, Claudia Sansò, Teresita Scalco

PVBLICA

