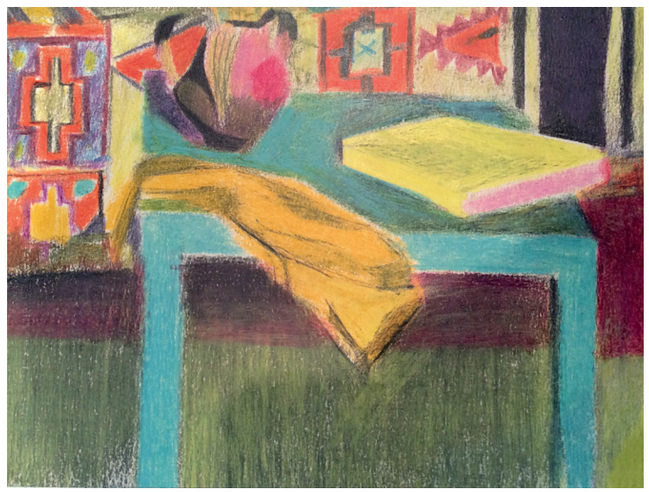
C’era qualcos’altro in queste stanze, qualcosa che non avevo mai considerato prima e che ora voglio spiegare.

There was something else about these rooms that I had never considered before and which I now want to explain.

18,00 €
ISBN 978-88-229-2169-7

Theodor Cron Stanze italiane / Italian Rooms Quodlibet



Theodor Cron

Stanze italiane
Italian Rooms

*A cura di*
*Edited by*
Markus Breitschmid
Enrico Molteni

Quodlibet

Quodlibet Studio

Città e paesaggio
Fuori formato

Scoperto di recente negli archivi dell'architetto Theodor Cron, *Stanze italiane* è un testo originalissimo sulla concezione dello spazio architettonico e sulla sua continua ridefinizione. Scritto nel 1947, è il risultato di un viaggio nel Sud Italia in cui l'autore osserva anonime stanze *saracene* e ne confronta le qualità architettoniche rispetto ai canoni dell'architettura praticata nel Nord Europa. "Qui si abita sul pavimento, mentre noi viviamo tra quattro mura": è l'affermazione paradigmatica che permette a Cron di proseguire con una serie di osservazioni originali, secondo una concezione dello spazio genuinamente diversa dai paradigmi spaziali del Movimento Moderno. Il saggio, ancor più che per il suo carattere storico, si caratterizza dunque per un apporto teorico che, in questo senso, ha un valore senza tempo e fa del testo una sorta di rivelazione nel panorama del contemporaneo.

Theodor Cron (Basilea 1921-Klosters 1964), architetto svizzero emigrato a Lima, è tuttora poco noto in Europa, mentre la sua è una delle figure di maggior rilievo per l'architettura moderna in Perù. *Stanze italiane* è il suo unico testo conosciuto.

Recently discovered in the archives of the architect Theodor Cron, *Italian Rooms* is a highly original text on the conception of architectural space and its continuous redefinition. Written in 1947, it is the result of a trip to Southern Italy in which the author observed anonymous Saracen rooms and compared their architectural qualities with the canons of architecture practiced in Northern Europe. "Here, one dwells on the floor, while we live between four walls:" this is the paradigmatic statement that allows Cron to continue with a series of original observations, according to a conception of space genuinely different from the spatial paradigms of the Modern Movement. The essay, even more than its historical character, is therefore characterized by a theoretical contribution which, in this sense, has a timeless value and makes the text a sort of revelation in the contemporary panorama.

Theodor Cron (Basel 1921-Klosters 1964), a Swiss architect who emigrated to Lima, is still little known in Europe, while he is one of the most important figures for modern architecture in Peru. *Italian Rooms* is the only known text by him.

Theodor Cron

# Stanze italiane
# Italian Rooms

*A cura di*
*Edited by*
Markus Breitschmid
Enrico Molteni

Quodlibet

Titolo originale / Original title:
*Die Italienischen Zimmer* (1947)
© 2024 Estate of Theodor Cron

Courtesy Estate of Theodor Cron:
foto / photo p. 8, dattiloscritto / typescript pp. 31-38

Traduzione italiana: Enrico Molteni
Revisione della traduzione italiana: Sebastian Carella

English translation: Markus Breitschmid
Proofreading of English translation: Abbigale Evans

English proofreading of the Commentary and Biographical information: Emily Burch

In copertina / Cover:
Theodor Cron, Natura morta / Still life
colori a pastello / crayon colors, metà anni Quaranta /mid 1940s
© 2024 Estate of Theodor Cron

Progetto grafico di copertina / Cover design:
CH RO MO

© 2024 Quodlibet srl
Macerata, via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23
www.quodlibet.it

ISBN 978-88-229-2169-7

Indice / Contents


9 Stanze italiane

19 Italian Rooms

29 Dattiloscritto / Typescript

39 Commento / Commentary
di / by Markus Breitschmid, Enrico Molteni

59 Nota biografica / Biographical information



# Stanze italiane

Da fine di febbraio a inizio giugno sono stato in Italia per la seconda volta. Questa volta, ho cercato regioni remote del sud a me sconosciute. Ogni giorno, tanta bellezza mi ha così sorpreso che ora sono pieno di entusiasmo per quelle regioni e vorrei tornarci presto.

La cosa più impressionante del Sud Italia sono le stanze. Poiché non ho mai soggiornato in un hotel mentre viaggiavo, ho avuto l'occasione di stare in molte stanze diverse e, nonostante le loro differenze, ho presto scoperto un tratto comune che le rende così diverse dalle nostre stanze del Nord.

La loro bellezza non risiede tanto nelle proporzioni, sulle quali noi ci impegniamo molto, quanto piuttosto nel gioco incredibilmente sofisticato di materiale e luce. Un disegno in pianta di queste stanze del sud non potrebbe mai dare un'impressione completa. Esse prendono vita solo di concerto con la luce. Queste incredibili possibilità della luce, che non avevo mai visto prima, mi hanno sorpreso così tanto che vorrei scriverne.

La maggior parte di queste stanze erano a pianta quasi quadrata e molto alte, quattro metri o più. La luce del giorno entra, in relazione alle dimensioni della stanza, attraverso una porta-finestra piuttosto piccola. Questa descrizione darà forse l'impressione di una stanza poco ospitale. Ed invece, a ragion

veduta, non avrei mai potuto immaginare una stanza così bella se non l'avessi vista di persona.

Queste stanze calabresi e siciliane sono completamente imbiancate; soffitto e pareti si fondono nello stesso bianco candido per mezzo di una modanatura concava, la cosiddetta "sguscia". Quello splendore bianco si posa sopra un pavimento colorato. La luce del sud batte sulle piastrelle di ceramica attraverso le porte-finestre. La parete che contiene la finestra, che si presume essere scura e incolore in base alla pianta, appare immersa in un caldo riflesso. Non mi stupirei se un pittore raffigurasse la parete più luminosa e colorata del cielo che è direttamente visibile attraverso la porta-finestra.

Come sono spesso bui e morti i nostri muri e pilastri accanto alla luce accecante della finestra! Al Sud, è proprio lì, in quelle parti del muro in ombra, che emerge una luce interessante che anima e illumina tutto! Illuminato dal riflesso del suolo, anche l'architrave non appare severo e pesante, come accadrebbe nelle nostre stanze, ma si anima in modi incredibilmente inaspettati.

Credo che non sia solo la luce del Sud ad essere responsabile di queste qualità, ma che siano in gioco alcune proporzioni specifiche della finestra e della stanza. Ed è di quelle che intendo scrivere.

C'era qualcos'altro in queste stanze, qualcosa che non avevo mai considerato prima e che ora voglio spiegare.

Ogni oggetto ordinario sembra bello e completa l'intera stanza. Quando ho comprato le arance e le ho lasciate da qualche parte, mi è sembrato che la stanza fosse fatta apposta per quelle arance. E se erano limoni, allora le stanze esistevano solo per questi limoni. Sempre e ovunque risaltava una natura morta. A Taormina avevo una stanza estremamente semplice. A parte il letto, era arredata solo con una sedia di paglia. Tutto diventava natura morta in quella stanza! I frutti che ho messo sulla sedia o i miei vestiti, che sono stato costretto a mettere

per terra, hanno "arredato" l'intera stanza e, in qualche modo, sono diventati parte di essa. Questa capacità di dare vita a nature morte-in-divenire [nel testo originale tedesco Cron conia l'espressione *Stilleben-Entstehen-Lassen*] l'ho percepita come qualcosa di nuovo e di bello.

Credo sia questo il motivo per cui, molto raramente, riusciamo a dare vita ad una natura morta nelle nostre stanze: al nord ogni mobile ha il suo posto e spesso la stanza è fatta proprio per i mobili che deve contenere. Pertanto, dove viviamo, ogni nuovo oggetto ingombra e porta disordine invece che vivacità. Un altro ostacolo a tali nature morte, lo riscontro nel nostro desiderio di strutturare il più possibile e definire architettonicamente le stanze. Separiamo il soffitto dalle pareti in termini di materiale e colore. E non è tutto. Infatti, dividiamo anche ogni elemento dell'edificio in portante e tamponamento. Poi, se possibile, diamo alle parti portanti un disegno composito e definito da ragioni statiche. Infine, applichiamo delle griglie sulle parti di riempimento. Questo, ovviamente, può essere molto bello (ad esempio, nelle tipiche stanze di vecchi edifici della regione dell'Appenzell in Svizzera) e creare proporzioni meravigliose. Ma, in tutto ciò, qualcosa di molto bello si perde: l'imprevedibilità dei giochi di luce sulla superficie indefinita della parete.

A mio parere, la più grande attrazione di quelle stanze meridionali risiede nel modo in cui le pareti e il soffitto scorrono l'uno nell'altro in modo così graduale.

Le pareti bianche e il soffitto si inarcano come un tutt'uno sul pavimento colorato, come il cielo si inarca sugli orizzonti piatti della terra o del mare. Al contrario, le nostre stanze, dove ci sono quattro pareti e un soffitto sopra di esse, mi ricordano più una valle dove il cielo sembra posato sul monte come un coperchio.

Penso che il senso dello spazio sia molto diverso al Nord rispetto al Sud. Personalmente, amo il contrasto semplice e im-

pressionante tra volta e pavimento più della divisione in tre parti tra soffitto, pavimento e pareti, con i suoi numerosi spigoli di transizione. Adoro come si vive per terra in quelle stanze alte del sud. Cestini e frutta giacciono intorno, bambini e animali giocano, e le pareti e il soffitto si inarcano sopra ogni cosa. Qui si abita sul pavimento, mentre noi viviamo tra quattro mura. Queste cose le sentivo ancor più fortemente nelle stanze saracene di Amalfi e Positano. Qui, dove l'unità di soffitto e parete è particolarmente forte a causa delle volte a crociera piatta, il pavimento mi è sembrato così singolarmente importante che ho avuto la sensazione che reggesse e tenesse insieme l'intera stanza. Per noi, la forma del profilo del pavimento è replicata con precisione nel soffitto, e il pavimento viene così privato, *a priori*, della sua singolare unicità. Questo è particolarmente vero quando la stanza è alta solo tre metri, e ci costringe quindi a mantenere la testa costantemente a metà tra pavimento e soffitto.

La reciprocità settentrionale di soffitto e pavimento si traduce in viste prospettiche, mentre la singolarità del pavimento e la singolarità della "volta celeste" evocano la presenza di quelle bellissime nature morte. Anche una sedia in un angolo della stanza era qualcosa di meraviglioso, perché collegava il pavimento e il cielo. Al Nord, una sedia in un angolo spesso sembra rigida, perché si trova nel punto di osservazione delle tante linee che definiscono la stanza. Credo che l'immagine prospettica composta da molte linee sia qualcosa di brutto, o almeno di non pittorico. Inoltre, una sedia risalta in modo molto più bello davanti a una superficie piana che davanti a griglie, cornici, imbottiture e profili. In Italia ho visto sedie diventare così belle che non vorrei più fare a meno dell'impulso che generano all'interno di una stanza.

Naturalmente, sono anche empatico alla bellezza del contrasto che una superficie splendidamente suddivisa può evocare in combinazione con una superficie piana. La necessità di linee e griglie, in contrasto con le grandi superfici indivise, trova risposta nel pavimento di quelle stanze italiane.

Solitamente il pavimento è composto da piastrelle di ceramica meravigliosamente colorate (Vietri). Queste piastrelle hanno spesso forme così fantasiose che le linee di giunzione creano un meraviglioso disegno. In questo modo il pavimento forma un grande contrasto con la volta bianca, ravvivata solo dalla luce.

Per quanto riguarda i colori, trovo che le stanze bianche con pavimenti dai colori caldi siano le più belle. Non appena il bianco puro viene modificato anche leggermente, in freddo o caldo, quel fascino va perduto. Solo quando queste stanze erano tinteggiate in un bianco puro e opaco, le incredibili ombre blu apparivano nei loro angoli. In quei casi, a causa del riflesso del pavimento, il soffitto imbiancato spesso era caldo come un soffitto in legno non potrebbe esserlo.

Ma per questo tipo di stanze è richiesto il sole; non qualsiasi luce solare, ma il sole del Sud. Credo anche che sia necessaria la vastità del mare, perché in quelle stanze si sente molto la presenza del mare.

La camera più bella era la sala di un ristorante sul mare vicino a Catania. La stanza era di 6 x 5 metri. Al centro del lato più lungo c'era una porta-finestra larga 1,5 metri e alta solo poco più di 1,6 metri. Gli imbotti di questa porta-finestra e l'architrave formavano un arco ribassato. Mentre aspettavo di sedermi al ristorante, non vedevo l'orizzonte del mare, perché l'apertura della bassa porta finestra era riempita interamente dall'acqua del mare. Mi sono sentito subito di dovermi sedere a uno dei deliziosi tavolini coperti di tovaglie bianche. Ora la stanza era improvvisamente diversa. Ora vedevo l'orizzonte del mare, e tutta la stanza, pur essendo quasi completamente chiusa, era così piena di mare che è difficile da descrivere. Una stanza moderna con una finestra a nastro avrebbe raggiunto questo obiettivo? La luce riflettente delle onde giocava sulla superficie inferiore della volta. Ho sentito la vastità del mare all'interno della stanza più che in piedi sulla spiaggia. La porta-finestra

non aveva ringhiera. Apparentemente, l'arco ribassato offriva una protezione sufficiente per evitare di cadere. Senza una ringhiera, il pavimento, splendidamente piastrellato, si protendeva otticamente verso il mare e collegava così la stanza, piccola e molto chiusa, con la distesa del mare.

Qui ho scoperto che una porta-finestra, a differenza di una finestra a nastro, non acceca. Non so perché sia così: probabilmente è l'assenza della zona più buia, ovvero il parapetto, sotto la parte più luminosa della finestra. Ricordo anche come, inesorabilmente, la luce che cade attraverso una finestra a nastro divide l'intera stanza nel contrasto tra luce e ombra. Il contrasto tra luce e ombra rompe la stanza, la distrugge. Avevamo una stanza con una finestra a nastro, a casa. Quando entravo in quella stanza, riuscivo a distinguere i fiori sul tavolo o le persone solo come figure scure, contro la luce abbagliante della finestra, e non come oggetti in una stanza. Una porta-finestra, invece, innesca sorprendentemente nella stanza innumerevoli transizioni di luce colorata, mentre una finestra a nastro produce solo contrasti chiaro-scuro. Viene in mente quante volte i pittori francesi (Matisse, Bonnard, Barrand) abbiano dipinto porte-finestre con donne sedute in un angolo della stanza.

Personalmente, una porta-finestra mi è più vicina perché poggia sul pavimento e assume proporzioni strettamente legate a quelle di una persona. Una porta-finestra collega anche la dimensione umana con l'universo in modo molto più bello di una finestra a nastro, nella quale il mondo appare sempre incorniciato ed estraniato.

Per quanto riguarda la forma della stanza, ho subito sentito che la pianta quadrata, o vicina a un quadrato, era coerente con la concezione meridionale dello spazio. Corrisponde anche alla volta, mentre le nostre stanze rettangolari corrispondono al soffitto con travi di legno. La stanza quadrata evita qualsiasi mobile fisso, dove ogni cosa ha il suo posto; perché nessun posto all'interno di una stanza quadrata sembra migliore di un altro. Inoltre, non è così facile suddividere una

stanza quadrata in diverse aree, come la zona giorno, l'area di lavoro ecc. L'intera stanza è tutto allo stesso tempo. È organizzata secondo le necessità del momento. Le stanze meridionali mi sono sembrate quasi sempre come un "atelier" dove si creano continuamente nuove nature morte e dove la stanza assorbe molto facilmente qualcosa di specifico dalla persona che ci vive. Se in passato ho giudicato priva di tensioni la stanza quadrata in base alla pianta, dalle stanze quadrate della Sicilia ho presto imparato che si tratta di un pregiudizio. Per me, la stanza alta, luminosa e quadrata ora ha qualcosa della libertà e della perfezione della stanza circolare a cupola. Gli oggetti e i mobili più semplici, collocati liberamente al suo interno e accarezzati dalla luce, mi appaiono come sculture di pregio. Molto di ciò che sarebbe accidentale o infondato in un disegno in pianta è ordinato da qualche ombra o riflesso incalcolabile. L'apparente casualità degli oggetti sparsi per la stanza fa sì che la stanza appaia tanto più chiaramente non come qualcosa di casuale ma come qualcosa di unico. Qui casualità non significa disordine o incompletezza, ma verità. Definire un ordine rigido, come una panca ad angolo con sedie allineate, porterebbe disordine in una stanza del genere, perché questo ordine rigido confonderebbe l'ordine generale della stanza. Mi ha colpito con quanti meno mobili ci si riesca a cavarsela al Sud rispetto al luogo dal quale vengo. La superficie generosa di queste stanze semplici può sempre assorbire quei pochi mobili, non importa quanto siano "buttati in giro". Le nostre stanze, invece, devono svolgere molte attività e, quindi, richiedono mobili diversi – e quando molti mobili diversi devono essere organizzati in uno spazio ridotto, è necessaria la pianificazione; ed è così che nascono gli allineamenti e gli angoli retti; così nascono ambiti abitativi, circolazione, aree di lavoro; è così che si creano sequenze e visuali.

Penso che entrambe le stanze, la stanza a Sud e le stanze a Nord, possano essere di grande pregio architettonico perché entrambe sono corrette nella loro rispettiva concezione.

Personalmente non voglio più vivere in una stanza del Nord, anche se fosse il salotto più bello dell'Appenzell. Sebbene ne ammiri le proporzioni delicate e la costruzione raffinata, ora sono molto più entusiasta degli spazi, della luce e delle superfici delle stanze italiane.

Italian Rooms

From the end of February to the beginning of June, I experienced Italy for a second time. This time, I sought out rural regions in the south thus far unknown to me. So much beauty surprised me there every day that I am now full of enthusiasm for those regions and want to go back there soon.

The greatest impression on me in Southern Italy made the rooms of buildings. Because I never lived in a hotel while traveling there, I got to know many rooms and, in spite of their differences, soon detected a commonality about them that makes them so different from our rooms in the north.

Their beauty lies less in good proportions of the rooms, in the way we strive for, than in the incredibly delightful play of material and light. A plan drawing of these rooms could never give a full impression. These rooms come to life only in concert with light. These incredible possibilities of light, which I had never expected before, surprised me so much that I want to write about them.

Most of these rooms were almost square in plan and very high, at 4 meters and more. Daylight enters, in relation to the size of the room, through a rather small French window door. This description will perhaps give the impression of a very inhospitable room. In any case, I could never have imagined such a room as beautiful until I had seen it for myself.

Now, these Calabrian and Sicilian rooms are completely whitewashed; the ceiling and walls merge into one another in the same pure white by means of a concave moulding, a so-called cavetto. That white splendor is grounded by a colored floor. The southern light falls on the clay tiles through the French doors. The wall that contains the window, which one assumes to be dark and colorless based on the plan, appears bathed in a warm reflection. I would not be surprised if a painter would depict the wall brighter and more colorful than the sky that is directly visible through the French door.

How dark and dead our window-containing walls and pillars often exist next to the blinding light of the window! And there in the south, it is exactly in those parts of the shaded wall where an interesting light emerges which enlivens and illuminates everything! Brightened by reflection from the ground, even the high-up lintel does not appear severe and heavy, as it would be the case in our rooms, but becomes alive in incredibly unexpected ways.

I believe that it is not only the southern light that is responsible for those qualities, but that certain specific proportions of the window and the room are at play. Those, I want to study now.

There was something else about these rooms that I had never considered before and which I now want to explain.

Every ordinary object looks beautiful and complements the entire room. When I bought oranges and left them somewhere in my room, it seemed to me that the room was made just for those oranges. And if they were lemons, then the rooms existed for these lemons only. Always and everywhere a still life emerged. In Taormina, I had an extremely simple room. Apart from the bed, it was furnished with a straw chair only. Just everything became a still life there! Fruits that I put on the chair or my clothes that I was forced to put on the floor were able to “furnish” the

whole room and somehow became a part of it. This chance of *still life come-into-being* [translator's note: in the German original text Cron calls the concept *Stilleben-Entstehen-Lassen*] I perceived to be something new and beautiful.

I believe this is the reason why we create a still life in our rooms so rarely: because in the north every piece of furniture has its place and the room is often made exactly for the furniture that it must contain. Therefore,where we live, each new object brings clutter and disorder instead of liveliness. Another obstacle to such still lifes, I see in our desire to structure and determine rooms architectonically as much as possible. We set the ceiling apart from the walls in terms of material and color, and that is not all. We also divide each building element into load-bearing and infill once more. Then, if possible, we give the load-bearing parts composite and static-defining profiles. Moreover, we apply patterns on the infills. This, of course, can be very beautiful (for example, typical rooms in old buildings of the Appenzell region of Switzerland) and create wonderful proportions. But something very beautiful is lost with this: the undefined wall surface with the play of light and its emerging coincidences.

For me, the greatest attraction of those southern rooms was of how the walls and ceiling flow into one another so gradually.

The white walls and the ceiling arch as a oneness across the colored floor, like the sky arches over the flat horizons of the earth or the sea. In contrast, our rooms, where there are four walls and a ceiling over them, remind me more of a valley where the sky appears to be laid over the mountains like a lid.

I think the sense of space is very different in the north than in the south. Personally, I love the simple and impressive contrast of vault and floor more than the three-part division of ceiling, floor and walls with its many transitional edges. I love how one lives on the floor in those tall rooms of the south.

Baskets and fruit lie around, children and animals play, and the walls and ceiling arch above everything. Here, one dwells on the floor, while we live between four walls. I felt these things most strongly in the Saracen rooms of Amalfi and Positano. Here, where the unity of ceiling and wall is particularly strong due to the flatlycoved vaults, the floor seemed so singularly important to me that I had the feeling that it carried and held together the entire room. For us, where the shape of the floor outline is precisely replicated in the ceiling, the floor is *a priori* deprived of its singular uniqueness. This is especially the case when the room is just 3 meters high, forcing us to keep our head constantly midway between floor and ceiling.

The northern reciprocity of ceiling and floor results in perspectival views, while the singularity of the floor and the singularity of the "heaven's vault" evoke those beautiful still lifes. Even a chair in a corner of the room was something wonderful because it connects the floor and the sky. Up north, a chair in a corner often seems stiff because it stands in the vantage point of so many room-defining lines. I believe that the perspectival vantage of many lines is something ugly, or at least unpainterly. Also, a chair stands out much more beautifully in front of a plane surface than in front of grids, frames, fillings and profiles. In Italy, I had seen such beautiful chairs that I no longer want to do without the impulse they cause in a room.

Of course, I am also empathetic to the beauty of the contrast that a beautifully subdivided surface can evoke in combination with a plane surface. The need for lines and grids, as a contrast to the large, undivided surfaces, is met in the floor in those Italian rooms.

Usually, the floor consists of wonderfully colored ceramic tiles (Vietri). These tiles often have such imaginative shapes that the joint lines create a wonderful play on the floor. In that way, the floor forms the great contrast to the white vault, which is enlivened by light only.

As far as the colors are concerned, I found the pure white rooms with warm-colored floors the most beautiful. As soon as the white was changed even slightly to cold or warm, the greatest appeal was lost. Only if these rooms where held in pure and matt white did the unbelievably blue shadows appear in their corners. In those cases, due to the reflection of the floor, the whitewashed ceiling often was as warm as a wooden ceiling could not be warmer.

But for this kind of rooms sun is required; not only any sunlight, it requires southern sun. I also believe that the vastness of the sea is needed, because one can feel the presence of the sea so much in those rooms.

The most beautiful room was a seaside restaurant near Catania. The room was 6 x 5 meters. In the middle of the longer side there was a 1.5-meter-wide and only 1.6-meter-high French window door. The reveal of this window door and the lintel formed a basket arch. As long as I was waiting to be seated in the restaurant, I did not see the horizon of the sea because the opening of the low French window was filled entirely by the water of the sea. I immediately felt compelled to sit down at one of the delightful small tables covered with white tablecloths. Now the room was suddenly different. Now, I saw the horizon of the sea and the whole room, despite being almost fully enclosed, was so filled with the sea that it cannot be described. Would a modern room with a ribbon window have achieved this? The reflective light of the waves played on the underside of the vault. I felt the vastness of the sea inside the room more than standing at the beach. The French window had no railing. Apparently, the low basket arch gave sufficient protection against stepping over the ledge. Without a railing, the beautifully-tiled floor reached out optically to the sea and thus connected the small and very enclosed room with the expanse of the sea.

Here I made the discovery that a French window door, in contrast to a ribbon window, does not blind. I do not know why this is the case: probably it is the absence of the darkest area, namely the parapet, next to the lightest part of the window. I also remember how relentless the light that falls through a ribbon window into our rooms divides the whole room into the contrast of light and shadow. The contrast of light and shadow fractures and tears apart the room. We had a room with a ribbon window at home. When I entered that room, I could make out the flowers on the table or the people therein only as dark backdrops against the dazzling light of the ribbon window and not as things in a room. A French door, on the other hand, triggers innumerable surprises and colored transitions of light in the room, whereas a ribbon window only produces light-dark contrasts. It comes to mind how often French painters (Matisse, Bonnard, Barrand) painted French windows with seated women in a corner of the room.

Personally, a French door is closer to me because it sits on the floor and takes on proportions that are closely related of a person. A French door also connects the human realm with the universe much more beautifully than a ribbon window. Through the ribbon window, the world appears as a frame and enraptured.

As far as the shape of the room is concerned, I soon felt that the square plan, or one close to a square, was consistent with the southern conception of space. It also corresponds to the vault while our rectangular rooms correspond to the ceiling of wooden beams. The square room avoids any fixed furniture, where everything has its place; for no place within a square room seems better than any other. It is also not so easy to subdivide a square room into different areas, such as living area, work area, etc. The whole room is everything at the same time. It is arranged according to the need at the time. The southern rooms almost always seemed to me to be a studio where new still lifes are constantly being created and where the room very readily takes on something personal from the person who lives

in it. If in the past I immediately judged the square room based on the ground plan to be without tension, I soon learned from the square rooms of Sicily that this is a prejudice. For me, the tall, bright, square room now has something of the freedom and perfection of the circular domed room. The simplest object and furniture – placed freely in it and caressed by light – appear to me like valuable sculptures. Much that would be accidental or unfounded in a plan drawing is justified by some incalculable shadow or reflection. The apparent randomness of the objects scattered across the room makes the room appear all the more clearly not as something that is random but unparalleled. Here coincidence does not mean disorder or incompleteness, but truth. Putting up a rigid order, such as a corner bench with aligned chairs, would bring disorder to such a room, because this rigid order would confuse the overall order of the room. It struck me how much less furniture you can get by with in the South than here where I come from. The large surfaces of these simple rooms always can absorb these few pieces of furniture, no matter how "messy" they are standing around. Our rooms, on the other hand, have to fulfill many activities and, therefore, they require many different pieces of furniture – and when many different pieces of furniture have to make due in a small space, planning is needed; and this is how alignments and right angles arise; this is how living corners, traffic zones, work areas result; this is how sequences and vistas are created.

I think both rooms, the southern room and northern rooms, can be of great architectonic merit because they are both correct in their respective conception.

I personally do not want to live in a northern room anymore, even if it were the most beautiful parlor in the Appenzell region. Although I admire their delicate proportions and refined construction, I am now much more excited about the spaces, light, and surfaces of southern rooms.

Dattiloscritto / Typescript

Riproduzione del dattiloscritto in possesso della famiglia Cron.
Un facsimile è conservato anche presso l'Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (GTA) – ETH, Zürich

Reproduction of the typescript in the possession of the Cron family.
A facsimile is also kept at the Institute for the History and Theory of Architecture (GTA) – ETH, Zurich

Im Theater Corso

# DIE ITALIENISCHEN ZIMMER

Seit Ende Februar bis Anfang Juni erlebte ich zum zweiten Male Italien. Diesmal suchte ich einfache und mir bisher unbekannte Gegenden im Süden auf. Dort überraschte mich täglich so viel Schönheit, dass ich nun voller Begeisterung jener Gegenden bin und bald dorthin zurückkehren will.

Den allergrössten Eindruck machten mir dort unten die Zimmer. Weil ich nie im Hotel lebte, lernte ich viele Zimmer kennen und empfand bald, trotz ihrer Verschiedenheiten, etwas gemeinsames an ihnen, was sie von den unsrigen so stark unterscheidet.

Ihre Schönheit liegt weniger in guten Proportionen des Raumes, wie wir sie anstreben, als im unglaublich reizvollen Spiel des Materials und des Lichtes. Ein Plan dieser Zimmer vermöchte nie den richtigen Eindruck zu erwecken. Erst in ihrem Licht beginnen diese Zimmer zu leben. Diese unglaublichen Möglichkeiten des Lichtes, mit denen ich bisher nie gerechnet hatte, überraschten mich so, dass ich darüber schreiben will.

Die meisten dieser Zimmer hatten einen fast quadratischen Grundriss und waren sehr hoch, 4 Meter und noch mehr. Das Tageslicht kam durch eine, im Verhältnis zur Raumgrösse, aber kleine Fenstertüre herein geflutet. Diese Beschreibung wird vielleicht den Eindruck eines sehr unwohnlichen Zimmers erwecken. Auf jeden Fall hätte ich mir ein solches Zimmer nie als schön vorstellen können, bevor ich es nicht selber gesehen hatte.

Nun sind aber diese kalabrischen und sizilianischen Zimmer vollkommen geweisselt; Decke und Wände gehen im gleichen

reinen Weiss in einer Hohlkehle ineinander über. Diese weisse Pracht wird gehalten durch einen farbenen Boden. Auf seine Tonplatten fällt durch die Fenstertüre das südliche Licht und die Fensterwand, welche man, nach dem Plan zu schliessen, dunkel und farblos vermutet, erscheint in einen warmen Reflex getaucht. Es würde mich nicht überraschen, wenn ein Maler sie heller und farbiger sehen würde als den Himmel, der neben ihr in der Fenstertüre sichtbar wird.

Wie dunkel und tot stehen bei uns oft die Fensterwände und Pfeiler da neben dem blendenden Licht des Fensters! Und dort im Süden spielt gerade in diesen Partien des Eigenschattens so ein interessantes Licht, welches alles lebendig und licht werden lässt! Aufgehellt durch einen Reflex des Bodens erscheint auch der hohe Sturz nicht hart und schwer, wie es bei uns der Fall wäre, sondern er lebt in unglaublichen Ueberraschungen.

Ich glaube, dass an diesen Dingen nicht nur das südliche Licht schuld ist, sondern dass bestimmte Proportionen des Fensters und des Raumes im Spiel sind, welche ich nun studieren möchte.

Es war noch etwas an diesen Zimmern, was ich früher nie bedacht hatte und was ich mir nun erklären will: Jeder einfache Gegenstand wirkt schön darin und erfüllt den ganzen Raum. Wenn ich Orangen gekauft hatte und sie irgendwo in meinem Zimmer liegen liess, so schien es mir, als wäre der Raum nur für diese Orangen gemacht. Und waren es Zitronen, so lebte der Raum nur für diese Zitronen. Immer und überall entstanden Stilleben. In Taormina hatte ich ein äusserst einfaches Zimmer. Darin befand sich ausser dem Bett nur ein Strohsessel. Hier wurde überhaupt alles zum Stilleben. Früchte, welche ich auf den Stuhl legte oder meine Kleider, die ich gezwungen war auf den Boden zu legen, vermochten den ganzen Raum zu

"möblieren" und verbanden sich irgendwie mit ihm. Diese Möglichkeit zum Stilleben-Entstehen-Lassen empfand ich als etwas neues und schönes.

Ich glaube, dies ist der Grund, weshalb bei uns so wenig Stilleben enstehen, weil jedes Möbel seinen Platz hat und der Raum oft gerade nur für diese Möbel gemacht ist, die darin sind. Deshalb bringt jeder neue Gegenstand statt leben nur Unordnung. Ein anderes Hindernis für Stilleben sehe ich darin, dass wir möglichst vieles architektonisch durchbilden und bestimmen wollen. Wir setzen die Decke in Material und Farbe von den Wänden ab. Und nicht genug damit. Wir unterteilen jedes wieder in tragende und füllende Teile. Den tragenden Teilen geben wir möglichst noch ein zusammengesetztes, möglichst statisches Profil und den füllenden Teilen drücken wir einen Raster auf. Das kann natürlich sehr schön sein (Appenzellerstube) und wunderbare Proportionen hervorrufen. Etwas sehr schönes geht aber dabei verloren: Die unbestimmte Fläche mit dem Spiele des Lichtes und des Zufalles.

Der grösste Reiz jener südlichen Zimmer lag für mich darin, dass Wände und Decke so unbestimmt ineinander übergehen.

So wölben sich die weissen Wände und die Decke als Einheit über den farbigen Boden, wie sich der Himmel über die flache Erde oder das Meer wölbt. Unsere Zimmer, wo vier Wände dastehen und darüber eine Decke gelegt ist, erinnern mich eher an ein Tal, wo auch der Himmel über die Berge gelegt erscheint.

Ich glaube das Raumgefühl ist bei uns und im Süden sehr verschieden. Ich persönlich liebe nun diesen einfachen und eindrücklichen Kontrast von Gewölbe und Boden mehr, als die Dreiteiligkeit Decke, Boden, Wände mit den vielen Kanten. Ich liebe es, wie man im hohen Zimmer des Südens

auf dem Boden lebt. Hier liegen Körbe und Früchte, spielen Kinder und Tiere und über alles wölben sich hoch die Wände und die Decke. Man lebt auf dem Boden, während man bei uns zwischen 4 Wänden lebt. Am stärksten empfand ich diese Dinge in den sarazenischen Zimmern von Amalfi und Positano. Hier, wo infolge der flachen Klostergewölbe die Einheit von Decke und Wänden besonders stark ist, kam mir der Boden so einmalig und wichtig vor, dass ich das Gefühl hatte, er müsse den ganzen Raum tragen und halten. Bei uns, wo sich die Form und die Ebene des Bodens an der Decke genau wiederholt, ist der Boden zum vorherein um seine Einmaligkeit gebracht und dies besonders dann, wenn der Raum gerade 3 Meter hoch ist, sodass man gezwungen ist, seinen Kopf ständig in der Mitte zwischen diesen beiden Ebenen zu tragen.

Die Gleichwertigkeit von Decke und Boden bei uns ergibt diese perspektivischen Anblicke, während die Einmaligkeit des Bodens und die Einmaligkeit des "Himmelsgewölbes" jene schönen Stilleben hervorruft. Nur schon ein Stuhl in einer Ecke des Raumes war etwas wunderbares, weil er Boden und Himmelsgewölbe miteinander verbindet. Bei uns wirkt ein Stuhl in einer Ecke oft steif, weil er im Fluchtpunkt so vieler Kanten steht. Ich glaube, dass die perspektivische Flucht von vielen Linien etwas unschönes oder wenigstens unmalerisches ist. Auch zeichnet sich ein Stuhl viel schöner vor einer Fläche als vor Rastern, Rahmen, Füllungen und Profilen. In Italien hatte ich so schöne Stühle gesehen, dass ich nicht mehr gerne in einem Zimmer auf diesen Reiz verzichten möchte.

Selbstverständlich empfinde auch ich die Schönheit des Kontrastes, den eine schön unterteilte Fläche im Verein mit einer ruhigen Fläche hervorrufen kann. Diesem Bedürfnis nach Linien und Rastern, als Kontrast zu den grossen, ungebildeten Flächen, kommen jene italienischen Zimmer im

im Boden nach.

Meist besteht der Boden aus herrlich farbigen Keramikplatten (Veitri). Diese Platten haben oft so fantasiereiche Formen, dass im Boden ein wunderbares Spiel der Linien der Fugen entsteht. So bildet der Boden auch hierin den grossen Kontrast zu dem nur vom Licht belebten weissen Gewölbe.

Was nun die Farben betrifft, so fand ich die rein weissen Zimmer mit den warm farbenen Boden am schönsten. Sobald das Weiss nur eine Spur gegen kalt oder warm abgewandelt war, ging der grösste Reiz verloren. Nur in rein und matt weissen Zimmern entstanden in den Ecken diese unglaublich blauen Schatten und oft war die reingeweisselte Decke durch den Reflex des Bodens so warm, wie eine Holzdecke nicht wärmer sein kann.

Aber für diese Zimmer braucht es Sonne draussen und zwar südliche Sonne. Ich glaube auch, dass es die Weite des Meeres braucht, denn man spührt auch im Zimmer so sehr das Meer.

Das allerschönste Zimmer war ein Restaurant am Meer in der Nähe von Catania. Der Raum war 6 x 5 Meter gross. In der Mitte der längern Seite befand sich eine 1,5 Meter breite und nur 1,6 Meter hohe Fenstertüre. Die Leibung dieser Fenstertüre und den Sturz bildeten ein Korbbogen. Solange ich im Restaurant stand sah ich infolge der niedern Fenstertüre den Horizont des Meeres nicht, sondern den ganzen Ausschnitt der Oeffnung füllte das Meer aus. Sofort fühlte ich mich gezwungen, mich an eines der appetitlich weiss gedeckten Tischchen zu setzen. Nun war der Raum plötzlich ein anderer. Ich sah nun den Horizont des Meeres und der ganze Raum war trotz seiner Geschlossenheit so erfüllt vom Meer, dass es nicht zum beschreiben ist. Ob wohl ein moderner Raum mit Fensterband dies auch erreicht hätte? Das Licht der Wellen spielte im Gewölbe. Ich empfand die Grösse

des Meeres in diesem Raum stärker als am Strand.
Die Fenstertüre besass kein Geländer. Offenbar empfand man den niedern Korbbogen als genügenden Schutz gegen Hinaustreten. Auf diese Weise reichte der Boden mit seinen schönen Platten optisch bis ans Meer und verband so den kleinen und sehr geschlossen Raum mit der Weite des Meeres.

Hier macht ich die Entdeckung, dass eine Türe (Fensterfüre), im Gegensatz zu einem Fenster, nicht blendet. Ich weiss nicht woran es liegt, wahrscheinlich am Fehlen der dunkelsten Fläche, der Brüstung, neben der hellsten des Fensters. Ich erinnerte mich auch, wie unerbärmlich beim Eintreten das Licht, welches durch ein Fensterband in unsere Stuben fällt, den ganzen Raum in Licht und Schatten teilt, sodass er zerstört und zerissen wird. Zuhause hatten wir ein Zimmer mit Fensterband, wo ich beim Eintreten die Blumen auf dem Tisch oder die Menschen nur als dunkle Kulissen vor dem blendenden Licht des Fensterbandes empfand und nicht als Dinge in einem Raum. Eine Fenstertüre hingegen ruft unzählige Ueberraschungen und farbige Uebergänge des Lichtes im Raum hervor, wo ein Fenster nur helldunkel Kontraste bewirkt. Es kommt mir in den Sinn, wie oft von modernen Malern (Matisse, Bonnard, Barrand) Fenstertüren mit sitzenden Frauen, in einer Ecke des Raumes, gemalt wurden.

Mir persönlich steht eine Fenstertüre näher, weil sie auf dem Boden steht und Proportionen annimmt, welche eng durch den Menschen bedingt sind. Viel schöner verbindet auch eine Fenstertüre den Raum des Menschen mit dem Weltraum, als ein Fenster, durch welches die Welt wie ein Bild durch einen Rahmen gesehen und entrückt erscheint.
Was die Form des Raumes betrifft, so empfand ich bald den quadratischen oder dem dem Quadrat nahen Grundris, als für

die südliche Raumauffassung konsequent. Er entspricht ja auch dem Gewölbe wie unsere Rechteckräume der Balkendecke entsprechen. Der quadratische Raum verbietet jede feste Möblierung, wo jedes Ding seinen Platz hat; denn kein Platz erscheint im quadratischen Raum ausgezeichnet gegenüber einem andern. Er lässt sich auch nicht so leicht unterteilen und in verschiedene Teile, wie Wohnecke, Arbeitsecke etc. zerlegen. Der ganze Raum ist alles zugleich. Je nach Bedürfnis wird arrangiert. So sind mir die südlichen Zimmer fast immer als Atelier vorgekommen, wo immer wieder neue Stilleben entstehen und wo der Raum bald etwas persönliches des Menschen, der darin lebt, annimmt. Wenn ich früher den quadratischen Raum nach dem Grundris hin sofort als spannungslos beurteilte, so lernte ich bald in den quadratischen Zimmern von Sizilen, dass dies ein Vorurteil ist. Der hohe, helle, quadratische Raum hat für mich nun etwas von der Freiheit und Vollkommenheit des kreisrunden Raumes mit Kuppel. Die einfachsten Dinge und Möbel, frei in ihn gestellt und vom Licht umspielt, erscheinen mir in ihm wie wertvolle Plastiken. Vieles, was im Grundris gesehen, zufällig oder unbegründet wäre, erhält durch irgend einen unberechenbaren Schatten oder Reflex seine Berechtigung. Die so über das Zimmer hin zerstreuten Gegenstände lassen in ihrer Zufälligkeit den Raum nur umso deutlicher als etwas nicht zufälliges und einmaliges erscheinen. Hier bedeutet der Zufall nicht unordnung oder Unfertigkeit, sondern Richtigkeit. Eine strenge Ordnung hingegen, etwa eine Eckbank mit Tisch und ausgerichteten Stühlen, würde Unordnung in einen solchen Raum bringen, weil diese starre Ordnung, die grosse Ordnung des Raumes verwirren würde. Es ist mir aufgefallen, mit wie viel weniger Möbeln man im Süden auskommt, als bei uns. Die grossen Flächen des einfachen Raumes mögen diese wenigen Möbel immer zu schlücken, wenn sie noch so " unordentlich" herumstehen. Unsere Stuben müssen jedoch sehr

viele Aufgaben erfüllen, sie bedürfen deshalb vieler verschiedener Möbel und wo vieles auf einem engen Raum lebt, braucht es Planung und so entstehen gerade und rechte Winkel, Wohnecken, Verkehrszonen, Arbeitsplätze, Hintereinander und Perspektiven.

Ich glaube, beide Räume, das südliche Zimmer und unsere Stuben können grosse Kunstwerke sein, denn die Auffassung beider ist richtig.

Ich persönlich möchte nicht mehr in einer Stube leben und wenn es die schönste Appenzellerstube wäre. Obwohl ich ihre feinen Proportionen und die sauberen Konstruktionen bewundere, so begeistert mich jetzt doch viel mehr der Raum, das Licht und die Flächen der südlichen Zimmer.

Markus Breitschmid
Enrico Molteni

# Commento / Commentary

Le ragioni per pubblicare e tradurre in più lingue il saggio di Theodor non sono di natura storica. Ciò che ci interessa sono i principi, se non i concetti teorici, che Cron ha individuato in queste *Stanze italiane*, "così diverse dalle nostre stanze del nord".

*Die Italienischen Zimmer* è l'unico testo scritto da Theodor Cron, fatto da cui possiamo dedurre un suo modesto interesse verso qualsiasi teorizzazione in forma scritta. Il saggio è di fatto l'esito di un incarico concreto. Il protocollo del consiglio universitario dell'Istituto Federale Svizzero di Tecnologia (ETH) del 10 novembre 1945 attesta che a Cron fu riconosciuto un cospicuo *stipendio di viaggio* – che veniva concesso a uno studente di architettura neolaureato – grazie al Friedrich-Stipend-Fund per un importo di 500 franchi svizzeri. Il successivo protocollo, del 16 luglio 1946, accoglie la richiesta scritta di Cron di non intraprendere un viaggio per studiare le cattedrali in Francia, come Cron aveva programmato inizialmente, ma di visitare invece l'Italia. Un altro protocollo, del 14 gennaio 1948, lo stesso anno in cui Cron sarebbe emigrato in Perù, conferma che Cron si recò effettivamente in Italia dalla "fine di febbraio a inizio giugno" del 1947. Al suo ritorno dall'Italia e alla consegna del saggio – qui tradotto per la prima volta in italiano e in inglese –, Cron riceve la seconda metà dell'importo dello stipendio.

We make *Italian Rooms* available to a wider audience not for historical reasons but because Theodor Cron "detected a commonality about them that makes them so different from our rooms in the north." What interests us is the principles, if not to say the theoretical concepts, that lie in these Italian Rooms.

A few things should be said about how the essay came to be. *Die Italienischen Zimmer* is the only known text authored by Theodor Cron and it is therefore fair to infer that he had only modest interest at any sustained theorization in written form. The essay was an assignment. The protocol of the university council of the Federal Swiss Institute of Technology (ETH) of November 10, 1945 attests that Cron was awarded a handsome travel stipend – to be bestowed upon a recently graduated architecture student – by the Friedrich-Stipend-Fund in the amount of 500 Swiss Francs. The subsequent protocol from July 16, 1946 grants Cron's written request not to pursue a trip to study the cathedrals in France, as Cron had planned first, but to visit Italy instead. Another protocol of January 14, 1948, the very year Cron would emigrate to Peru, confirms that Cron did in fact travel to Italy "from the end of February to the beginning of June" of 1947. Cron's submission of the essay – here translated into Italian and English languages for the first time – was required to receive the second half of the stipend amount upon his return from Italy.

*Stanze Italiane – Stanze Saracene*

Sebbene i protocolli dell'università non forniscano un itinerario del viaggio, il testo stesso rivela che si tratta della seconda visita di Cron in Italia e che Cron scelse di visitare regioni del sud, semplici e, almeno per lui, ancora sconosciute. Più avanti nel testo si fa riferimento a "stanze calabresi e siciliane"; viene menzionata la famosa località turistica di Taormina, le cui origini risalgono a prima che l'antica Grecia stabilisse la sua prima colonia in Sicilia nel 734 a.C. Dal testo deduciamo che Cron trovò la sua stanza preferita in un ristorante di Catania; e sottolinea il suo interesse per queste "stanze saracene", già manifestatosi anche lungo la Costiera Amalfitana.

Il fatto che Cron si interessi delle stanze *saracene*, significa soprattutto che Cron non ha avuto interesse per edifici di cui ci si aspetterebbe che un architetto si occupi quando si reca in queste parti d'Italia. Sarebbe stato normale, per esempio, scrivere dei templi di Paestum – forse gli edifici che meglio di qualsiasi altro mostrano i principi e le regole dell'architettura dell'antica Grecia, per il semplice fatto che sono pervenuti in condizioni migliori rispetto a qualsiasi edificio presente sul territorio della Grecia propriamente detta. Attraverso il lavoro dello storico Jacob Burckhardt, nato nella stessa città di Cron e autore di libri con cui Cron era quasi certamente familiare, Paestum era diventata l'apice archeologico per qualsiasi architetto di mentalità classica. Più a sud, in Sicilia, Cron aveva davanti a sé una vera e propria collezione di edifici greci e romani, bizantini, moreschi, romanici, normanni, rinascimentali e barocchi, ma il testo non menziona nemmeno una volta Segesta, Agrigento o Noto. L'immaginazione di Cron si era rivolta altrove.

"Saraceno" non è un termine molto comune oggi. È l'unico termine usato nell'intero saggio che necessita di una spiegazione. Saraceno era un termine usato nei primi secoli, sia nelle scritture greche che latine, per indicare le popolazioni che vivevano in quella che era designata dai Romani come Arabia Petraea e Ara-

*Italian Rooms – Saracen Rooms*

While the university's protocols do not give an itinerary of Theodor Cron's journey, the text itself reveals that it is Cron's second visit to Italy and that he selected to visit simple and, for him, as of yet unknown regions in the South. Later in the text he refers to "Calabrian and Sicilian rooms"; he mentions the well-known resort town of Taormina, whose origins reach back before Ancient Greece established its first colony on Sicily in 734BC. From the text we gather that Cron found his favorite room in a restaurant in Catania; and he points out his intrigue for these "Saracen rooms" that he also found along the Salerno region's Amalfi Coast.

When Cron studies *Saracen* rooms, it means above all else that Cron does not write about the typical buildings that one would expect an architect to focus on when traveling to these parts of Italy. For example, it is easy to imagine that one would write about the temples at Paestum – maybe the buildings that display better than any other temples the principles and rules of Ancient Greek architecture, for the simple fact that they were left in much better condition than anything on the territory of Greece proper. Through the work of the seminal historian Jacob Burckhardt, who shares the same hometown with Cron and with whose books Cron almost certainly was familiar, Paestum had become the archeological pinnacle for any classically-minded architect. Further south, on the island of Sicily, Cron was presented with a veritable buffet of buildings of Ancient Greece and Rome, Byzantine, Moorish, Romanesque, Norman, Renaissance, and Baroque architecture but Cron's text does not once mention Segesta, Agrigento, or Noto. Cron's imagination was triggered elsewhere.

*Saracen* is not a very common term today. It is the only term used in the entire essay that needs explanation. Saracen was a term used in the early centuries, both in Greek and Latin writings, to refer to the people who lived in what was designated

bia Deserta. L'Arabia Petraea comprende una regione costituita all'incirca da parti dell'odierna Giordania, la regione meridionale del Medio Oriente, la penisola del Sinai e la regione appena ad est del Golfo di Aqaba. L'Arabia Deserta coincide con la parte interna della penisola arabica. Degno di nota per il nostro ragionamento è che questa terra sia stata abitata da beduini nomadi che vivevano in tende, sedendosi sui tappeti che ricoprivano il suolo. Più tardi, la chiesa romano-cattolica usò il termine saraceno per riferirsi ai musulmani; e ancora più tardi, in tempi sempre più secolari, il termine saraceno giunse ad indicare tutto ciò che era al di fuori della tradizione romano-cristiana, che fosse apertamente religioso o meno (ad esempio, il codice legale). Cron non fornisce ulteriori indicazioni per capire da quale contesto intenda riprendere il termine "saraceno". Tuttavia, utilizzandolo, in combinazione con ciò che scrive al riguardo, possiamo dedurre che la volontà di Cron sia quella di evidenziare l'alterità delle stanze italiane e il modo in cui vengono abitate.

*A confronto con il modernismo*

Sembra opportuna una breve nota sulla contrapposizione proposta da Cron per spiegare questa alterità. Metodologicamente, il testo di Cron procede in modo lineare: si tratta di un confronto tra due diversi tipi di stanza. Ciò rende il testo accessibile a qualsiasi lettore: anche uno studente di architettura del primo anno può leggerlo e comprenderlo con facilità. Forse la questione più importante non sta quindi nella scelta delle due stanza messe a confronto da Cron. Cron confronta ciò che vede nelle stanze del Sud Italia con ciò che già ben conosce, ovvero tutto quello che sta a nord delle Alpi, da dove viene. Cron è dunque colpito dalle qualità di queste stanze straniere, che ha trovato in Sicilia, in Calabria e a Salerno, proprio da una prospettiva intellettuale calibrata su idee e concetti che provengono della cultura illuministica europea e, in particolare, dal discorso architettonico modernista, i cui centri sono Parigi, Berlino e Vienna. La sezione biografica di questo volume descrive bene

by the Romans as Arabia Petraea and Arabia Deserta. Arabia Petraea encompasses a region consisting roughly of parts of today's Jordan, the southern Levant region, the Sinai Peninsula and the region just east of the Gulf of Aqaba. Arabia Deserta coincides with the desert interior of the Arabic peninsula. Noteworthy for our topic is that this land was inhabited by nomadic Bedouins who lived in tents and on the carpeted floor. Later, the Roman-Catholic church used the term Saracen to refer to Muslims; and still later, in increasingly secular times, the term Saracen denoted anything that was outside of the Roman-Christian tradition, whether it was outright religious or not (e.g., legal code). Cron gives no further historical elaboration in what context he invokes the term "Saracen." However, by using it, combined with what he writes about it, we can surmise that Cron posits a distinct otherness in the conceptual quality of Saracen rooms and how they are used.

### *In Comparison with Modernism*

A brief note should then be made how Cron contrasts this otherness. Methodologically, Cron's text proceeds straightforward: it is a comparison. This makes the text very accessible for any reader – any first-year architecture student can read and comprehend the text with ease. Maybe the most important question is therefore not that the essay is a comparison but with what these Saracen rooms are compared with. Simply speaking, Cron compares what he sees in the rooms of Southern Italy with what he knows from home – roughly speaking everything north of the Alps. In other words, Cron perceives the qualities of these foreign rooms he found on Sicily, in Calabria and Salerno from the vantage point of someone whose intellectual compass has been calibrated by ideas and concepts that stem from the various centers of European Enlightenment culture at large and modernist European architectural discourse in specific, with its centers in Paris, Berlin, and Vienna. The biographical section in this volume describes to what degree Cron was educated in the orbit of

come Cron sia cresciuto nell'orbita del modernismo ortodosso o, per meglio dire, nel solco del *diktat lecorbusiano*.

Sosteniamo che una sinossi del breve scritto, di sole 2.000 parole, sia ridondante. È sufficiente un quarto d'ora per leggere l'intero saggio. Inoltre, non intendiamo oscurare la brevità del testo di Cron con una lunga esegesi. Non pensiamo che il lettore abbia bisogno di aiuto per capire ciò che Cron descrive. Gli accostamenti e le differenziazioni sono espliciti.

Sebbene Cron inizi il suo saggio con il credo, apparentemente più familiare, del "gioco incredibilmente sofisticato di materiale e luce", si fa subito chiaro, per chiunque abbia familiarità con i principi dell'architettura moderna, quanto Cron sia scettico sulla validità apparentemente universale di quei dogmi. Ad esempio, Cron mette in discussione la logica della finestra a nastro orizzontale, *la fenêtre en longueur*, per il semplice motivo che questo tipo di finestra lascia entrare troppa luce.

Una questione che contribuisce alla chiarezza del saggio, oltre all'osservazione di Cron sul contrasto di luce, troppo forte, della finestra a nastro, è la successiva descrizione del rapporto tra quel tipo di finestra e il corpo umano, con le proprie capacità e limiti fisiologici e psicologici, a partire dalla forma e dalle dimensioni. Nell'argomentazione di Cron, si fa sempre più evidente un certo scetticismo verso principi architettonici basati sulla meccanizzazione e sulla geometrizzazione e non più sugli attributi specifici degli esseri umani. È su tali premesse che Cron giunge ad affermare che "una porta-finestra collega anche la dimensione umana con l'universo in modo molto più bello di una finestra a nastro, nella quale il mondo appare sempre incorniciato ed estraniato".

Già nel primo passaggio, Cron afferma che la "bellezza non risiede tanto nelle belle proporzioni", prendendo le distanze dall'ideale di bellezza rinascimentale. Sebbene già Étienne-Louis Boullée avesse soppiantato alla fine del XVIII secolo, l'idea rinascimentale della proporzione, basata sul rapporto matematico, dobbiamo anche ricordare che nel 1947, quando Cron scrisse il

orthodox modernism, if not to say in the fairway of *Le Corbusian* dictum.

We argue that a synopsis of the short essay of a mere 2,000 words is redundant. It takes less than a quarter of an hour to read the entire essay. Moreover, we also do not aim to overshadow the brevity of Cron's essay with a lengthy *exegesis.* We do not think that the reader requires much help to understand what Cron describes. The juxtapositions and differentiations are explicit.

Despite the fact that Cron begins his essay with the seemingly familiar credo of "the incredibly delightful play of material and light," it becomes abundantly clear for anyone who is familiar with the tenets of modern architecture that Cron is skeptical about the propagated seemingly universal validity of these tenets. For example, Cron questions the logic of the horizontal ribbon window, the *fenêtre en longeur*, for the plain reason that this type of window lets in too much light.

Something that contributes to the entire tone of the essay is not only Cron's observation that the ribbon window tends to create light contrasts that are too bright, he also examines the shape and dimensions of windows and establishes in these observations a direct relationship with the human body and its various physiological and psychological capacities and limits. In Cron's argumentation, we detect a hint of caution towards subjecting architectural principle on the basis of mechanization and geometrization that is not based any longer on the attributes of human beings. Such a stand by Cron lets him assert: "A French door also connects the human realm with the universe much more beautifully than a ribbon window. Through the ribbon window, the world appears as a frame and enraptured."

Already in the very first passage, Cron severs the fundamental and enduring Renaissance ideal when he states that "beauty lies less in good proportions". While Étienne-Louis Boullée had already supplanted the old Renaissance understanding of proportion based on mathematical ratio in the late 18th century, we

suo saggio, libri come *La Poétique de l'espace* (1958) di Gaston Bachelard, in cui troviamo intuizioni che hanno un fondamento analogo a quelle di Cron, non erano ancora usciti. Quelle di Cron sono, dunque, le limpide ed autentiche osservazioni di un architetto, anche perché sembra improbabile che Cron fosse a conoscenza delle prime battaglie fenomenologiche di Martin Heidegger contro il modernismo e contro i suoi presupposti cartesiani.

*"Qui si abita sul pavimento, mentre noi viviamo tra quattro mura"*

Cron prosegue con uno dei passaggi più originali dell'intero saggio, argomentando nello specifico in cosa "il senso dello spazio sia molto diverso al Nord rispetto al Sud". Rileva che le stanze saracene sono strutturate in modo diverso, in quanto "le pareti e il soffitto scorrono l'uno nell'altro in modo così graduale", e che questa condizione crea un "contrasto semplice e impressionante tra volta e pavimento". Ciò differisce fondamentalmente dalla "divisione in tre parti tra soffitto, pavimento e pareti, con i loro numerosi spigoli di transizione", comune nel Nord. Con parole poetiche e grandezza quasi cosmologica, Cron afferma che "le pareti bianche e il soffitto si inarcano come un tutt'uno [...], come il cielo si inarca sugli orizzonti della terra o del mare". Continua contrapponendo questa unità spaziale alle "nostre stanze" quando le descrive come dotate di "quattro pareti e un soffitto sopra di esse", asserendo che ricordano "una valle dove il cielo sembra essere posato sul monte come un coperchio". Cron identifica "l'unità di soffitto e parete" e stabilisce che è quell'unità che rende il pavimento "così singolarmente importante che ho avuto la sensazione che reggesse e tenesse insieme l'intera stanza". Al contrario, in una stanza in cui il soffitto replica il pavimento, "il pavimento è privato, *a priori*, della sua singolare unicità". Cron riassume queste osservazioni nella frase assiomatica: "Qui si abita sul pavimento, mentre noi viviamo tra quattro mura".

should remember that by the year 1947, when Cron wrote his essay, books such as Gaston Bachelard's *The Poetics of Space* (1958) in which we find similarly-grounded insights, had not been written yet. Most likely Cron's are the genuine and unadulterated observations of an architect as it seems far-fetched that Cron had knowledge of Martin Heidegger's beginnings of a phenomenologist pushback against modernism with its often-Cartesian underpinnings.

*"Here, one dwells on the floor, while we live between four walls"*

Theodor Cron goes on to write down the most original statement of the entire essay on the basis of his observation that "the sense of space is very different in the north than in the south." He detects that Saracen rooms are structured differently inasmuch as "the walls and ceiling flow into one another gradually" and that this condition creates a "simple and impressive contrast of vault and floor." This differs fundamentally from "the three-part division of ceiling, floor and walls with its many transitional edges" common in the north. In poetic words and quasi-cosmological magnitude, Cron states that the "walls and the ceiling arch as a oneness […] like the sky arches over the flat horizons of the earth or the sea." He goes on to contrast this oneness with "our rooms" when he describes them as having "four walls and a ceiling over them" that recall "a valley where the sky appears to be laid over the mountains like a lid." Cron identifies "the unity of ceiling and wall" and stipulates that it is that unity that makes the floor "so singularly important to me that I had the feeling that it carried and held together the entire room." In contrast, a room in which the ceiling replicates the floor, "the floor is *a priori* deprived of its singular uniqueness." Cron summarizes these observations in the axiomatic sentence: "Here, one dwells on the floor, while we live between four walls."

Cron prosegue descrivendo come "si abita sul pavimento". Conia persino una terminologia propria, nel tipico modo in cui la lingua tedesca permette di collegare singole parole per arrivare a un nuovo concetto. Cron usa l'espressione *Stilleben-Entstehen-Lassen*, traducibile in italiano come "nature morte-in-divenire". Cron scrive: "Ogni oggetto ordinario sembra bello e completa l'intera stanza. Quando ho comprato le arance e le ho lasciate da qualche parte, mi è sembrato che la stanza fosse fatta apposta per quelle arance. E se erano limoni, allora le stanze esistevano solo per questi limoni. Sempre e ovunque risaltava una natura morta". Questi oggetti ordinari sul pavimento hanno "'arredato' l'intera stanza e, in qualche modo, sono diventati parte di essa".

Cron si rende conto che nelle "nostre stanze" ogni mobile ha il suo posto specifico e spesso la stanza è fatta apposta per l'arredo che deve contenere. Nelle stanze saracene non esiste una relazione causale di questo tipo tra arredamento e spazio. In realtà si potrebbe andare oltre: Cron sembra prefigurare, seppure con un'argomentazione completamente diversa, la radicale affermazione di Bernard Tschumi, avanzata decenni dopo, secondo cui negli edifici non esiste alcuna relazione tra la loro forma e le attività che si svolgono al loro interno. Mentre le stanze saracene possono assorbire o integrare oggetti, nelle nostre stanze "ogni nuovo oggetto ingombra e porta disordine invece che vivacità". Tuttavia, secondo Cron, questo fenomeno non è limitato agli oggetti all'interno di una stanza. È la stanza stessa che impedisce di creare nature morte. Cron sostiene che "l'ostacolo" risiede "nel nostro desiderio di strutturare il più possibile e definire architettonicamente le stanze. Separiamo il soffitto dalle pareti in termini di materiale e colore. E non è tutto. Infatti, dividiamo anche ogni elemento dell'edificio in portante e tamponamento. Poi, se possibile, diamo alle parti portanti un disegno composito e definito da ragioni statiche. Infine, applichiamo delle griglie sulle parti di riempimento". Cron riconosce che tale architettura può avere una sua bellezza, ma lamenta la perdita della "imprevedibilità dei giochi di

Cron goes on to describe "how one lives on the floor." He even coins his own terminology for what he attempts to explain. In the typical way with which the German language affords to connect individual words in order to arrive at a new concept, Cron stipulates a *Stilleben-Entstehen-Lassen,* translated into English as *still life-coming-into-being.* Cron writes: "Every ordinary object looks beautiful and complements the entire room. When I bought oranges and left them somewhere in my room, it seemed to me that the room was made just for those oranges. And if they were lemons, then the rooms existed for these lemons only. Always and everywhere a still life emerged." These ordinary objects "on the floor were able to 'furnish' the whole room and somehow became a part of it."

Cron realizes that in "our rooms" every piece of furniture has its specific place and the room is often made exactly for the furniture that it must contain. No such causal relationship between furnishing and room exists in Saracen rooms. Actually, one could go further: Cron seems to foreshadow, albeit with a completely different argumentation, Bernard Tschumi's radical claim, made decades later, that in buildings there exists no relationship between their shape and the events that take place within them. While Saracen rooms can absorb or integrate objects, in our rooms "each new object brings clutter and disorder instead of liveliness." However, according to Cron, this phenomenon is not limited to the objects inside a room. It is the room itself that contributes to "the reason why we create a still life in our rooms so rarely." Cron argues that the "obstacle" lies "in our desire to structure and determine rooms architectonically as much as possible. We set the ceiling apart from the walls in terms of material and color, and that is not all. We also divide each building element into load-bearing and infill once more. Then, if possible, we give the load-bearing parts composite and static-defining profiles. Moreover, we apply patterns on the infills." Cron acknowledges that such architecture can have its own beauty but he laments the loss of "the undefined wall surface with the play of light and its emerging

luce sulla superficie indefinita della parete". "Adoro come si vive per terra in quelle stanze alte del Sud. Cestini e frutta giacciono intorno, bambini e animali giocano, e le pareti e il soffitto si inarcano sopra ogni cosa". "Anche una sedia in un angolo di una stanza era qualcosa di meraviglioso, perché collegava il pavimento e il cielo".

Cron è colpito dal fatto che ci siano pochissimi mobili in quelle stanze saracene rispetto a quello che conosce al nord delle Alpi. L'osservazione di un numero limitato di mobili lo porta ad introdurre l'idea dell'ineguagliabile. Cron comprende che un numero molto limitato di oggetti e mobili collocati liberamente sul pavimento sembrano "sculture di pregio". Se è il pavimento a tenere insieme l'intera stanza senza l'interferenza di pareti e soffitto, "molto di ciò che sarebbe accidentale o infondato in un disegno in pianta è ordinato […]. L'apparente casualità degli oggetti sparsi per la stanza fa sì che la stanza appaia tanto più chiaramente non come qualcosa di casuale ma di unico". Cron prosegue collegando la singolarità dell'ineguagliabile – il fatto che qualcosa accada o esista una sola volta – con la verità. Cron afferma: "Qui coincidenza non significa disordine o incompletezza, ma verità".

Quando Cron parla del desiderio di abitare "per terra", nota un'altra qualità che va sottolineata perché menzionata solo di sfuggita nella sua analisi del ristorante di Catania: l'apertura della finestra e i mobili sono tenuti bassi. Non è tanto la forma di questi elementi e oggetti che conta, ma il fatto che siano fisicamente vicini al pavimento. Cron ci dice che, solo una volta sedutosi, ha potuto comprendere del tutto la bellezza di quella sala da pranzo, a Catania, e in particolare il modo con cui si collegava al mondo esterno. Naturalmente, poiché Cron sottolinea il carattere saraceno di queste stanze italiane, la sua osservazione ci ricorda come i beduini, in quanto popolo originario delle stanze saracene, vivevessero seduti direttamente sui tappeti all'interno delle loro tende. La linea dell'orizzonte degli occhi degli abitanti è bassa e vicina al pavimento. Pertan-

coincidences." "I love how one lives on the floor in those tall rooms of the south. Baskets and fruit lie around, children and animals play, and the walls and ceiling arch above everything." "Even a chair in a corner of a room was something wonderful because it connects the floor and the sky."

Cron is struck by the fact that there are very few pieces of furniture in those Saracenian rooms compared to what he knows from home. The observation of a limited number of pieces of furniture leads him to introduce the idea of the unparalleled. Cron discerns that a very limited number of objects and furniture placed freely on the floor "appear to me like valuable sculptures." If it is the floor that holds together the entire room without interference of walls and ceiling, Cron discovers, "much that would be accidental or unfounded in a plan drawing is justified […]. The apparent randomness of the objects scattered across the room makes the room appear all the more clearly not as something that is random but unparalleled." Cron goes on to connect the singularity of the unparalleled – the fact that something occurs or exists only one single time – with truth. Cron states: "Here coincidence does not mean disorder or incompleteness, but truth."

When it comes to the desired living "on the floor," Cron notices another quality that briefly should be pointed out because he only mentions it in passing in his analysis of the restaurant in Catania: the window opening and furniture are kept low. It is not so much the shape of these elements and objects that matters but the fact that they are physically close to the floor. Cron shares with us, that he only fully discovered the beauty of the dining room in Catania, particularly how it connected to the realms, once he was seated. Of course, since Cron stresses the Saracen character of these Italian rooms, his observation reminds us of how the Bedouin people, as the original people of Saracen rooms, lived very directly on the carpets inside their tents. The horizon line of the eyes of the inhabitants is low and close to the floor. Therefore, it follows that the openings in

to, ne consegue che anche le aperture nelle loro abitazioni sono state mantenute molto basse, e chiaramente non erano fatte per panorami e sequenze incorniciate nel modo in cui la maggior parte di noi pensa alle finestre, ma piuttosto per far entrare una quantità misurata di luce diurna sul pavimento.

Cron rileva inoltre che, per stare "per terra", esiste una forma-tipo più adeguata. "Ho subito sentito che la pianta quadrata, o vicina a un quadrato, era coerente con la concezione meridionale dello spazio". Cron sostiene che la stanza di forma quadrata è più libera perché non è direzionale: "la stanza quadrata […] ha qualcosa della libertà e della perfezione della stanza circolare a cupola". Cron intuisce che la natura morta che viene in essere corrisponde meglio a una stanza in cui nessun posto è migliore di un altro. Una stanza di questo genere consente il maggior numero di configurazioni di nature morte e, dal punto di vista dell'abitante, le maggiori possibilità di nuove esperienze esistenziali. Non solo non c'è un'area preferita, ma non è nemmeno così facile suddividere una stanza quadrata in diverse aree come la zona giorno, le aree di lavoro, ecc. Per quanto riguarda la forma della stanza e il suo potenziale utilizzo funzionale, Cron afferma apoditticamente: "L'intera stanza è tutto allo stesso tempo".

*Concezione dello spazio: "nature morte-in-divenire"*

Ciò che Cron descrive è diverso da altri concetti spaziali modernisti come lo "spazio universale" o la "pianta libera" che sono stati attribuiti a Mies van der Rohe, dalla Farnsworth House alla Casa 50x50. Le case di Mies – pur avendo meno pareti divisorie – erano comunque concepite per una condotta di vita classica, attentamente orchestrata e più o meno rigorosa. Nelle case di Mies, nonostante la minimizzazione dei muri, concettualmente viviamo tra i muri – muri che guidano l'abitante. Come ha dimostrato Fritz Neumeyer, la "costruzione della realtà" è quasi tanto hegeliana quanto nietzscheana nella concezione dello spazio di Mies. Le case di Mies conferiscono

their dwellings were kept very low also and they were distinctly not made for vistas and framed sequences in the way most of us think of windows, but rather to let in a measured amount of daylight.

Cron spots that there exists a preferred shape for rooms when it comes to fit them for living "on the floor": "I soon felt that the square plan, or one close to a square, was consistent with the southern conception of space." Cron argues that the square-shaped room is more liberated because it is not directional: the "square room […] has something of the freedom and perfection of the circular domed room." Cron senses that the still life-come-into-being corresponds best with a room in which no place within it is better than any other. Such a room allows for the largest number of still life configurations and, from the point of the inhabitant, the most possibilities for new existential experiences. Not only is there no preferred area in such a room, "it is also not so easy to subdivide a square room into different areas, such as living area, work areas, etc." In regard to the shape of the room and its potential of how such a room can be used functionally, Cron makes the apodictic statement: "The whole room is everything at the same time."

*Conception of Space: "still life come-into-being"*

What Cron describes is different from the so-called "universal space" or "open space plans" that have been attributed to Mies van der Rohe's Farnsworth House or to his unrealized 50x50 House. Mies' houses – even though they had fewer dividing walls – still were conceived for a carefully orchestrated and more or less rigorous classical conduct of life. In Mies' houses, despite the minimizing of walls, conceptually, we live between walls – walls that guide the inhabitant. As Fritz Neumeyer has demonstrated, the "Construction of Reality" is almost as much Hegelian as it is Nietzschean in Mies' conception of space. Mies' houses bestow their freedom by way of

la loro libertà consentendo ai loro abitanti di spostarsi da una zona all'altra. I mobili di Mies sono pensati per essere punti di sosta lungo il percorso, per trovare il proprio posto nell'universo. L'abitante ideale della Farnsworth House è simile a Pegaso, possiede le ali. La casa non è davvero sollevata da terra, a causa delle acque del fiume Fox. Nelle stanze italiane che Cron descrive, la libertà non è data da un continuum spaziale vissuto da una persona in perpetuo movimento, quanto piuttosto dal costante reinventarsi di sempre nuove nature morte. Per citare le parole di Cron: "Le stanze meridionali mi sono sembrate quasi sempre come un 'atelier' dove si creano continuamente nuove nature morte e dove la stanza assorbe molto facilmente qualcosa di specifico dalla persona che ci vive". Il "saraceno" ha un'idea spaziale diversa: lo spazio qui non è espansivo: crea il suo movimento attraverso un costante spostamento, ri-arrangiamento e cambiamento di posizione. Cron ha astutamente individuato in questo costante divenire di nature morte una concezione dello spazio diversa da quella che conosciamo.

affording their inhabitants movement from one area to another. Mies' furniture is intended to be rest stops along the way to find your own place in the universe. The ideal inhabitant of the Farnsworth House is Pegasus-like, owning wings. The house is not really off the ground because of Fox River's water. In the Italian rooms that Cron describes, the freedom is not afforded by a spatial continuum experienced by a person in perpetual motion but, rather, by the constant reinventing of ever-new still lifes. In Cron's own words: "[The Room] is arranged according to the need at the time. The southern rooms almost always seemed to me to be a studio where new still lifes are constantly being created and where the room very readily takes on something personal from the person who lives in it." The Saracen owns a different spatial concept: space here is not expansive but it creates its motion through constant shifting, re-arrangement, and changing of position. Cron astutely detected this ever-new coming-to-being of still lifes as a different conception of space from the one we know.

# Nota biografica / Biographical information

Theodor Cron (1921-1964) è in gran parte sconosciuto al di fuori del Perù. In Perù, al contrario, Cron ha raggiunto uno status di culto tra gli architetti. Poche discussioni sull'architettura moderna passano senza fare riferimento a Cron e all'opera che si è lasciato alle spalle durante i quasi quindici anni di vita e di lavoro nel paese andino.

Theodor Cron arrivò in Perù nel 1948 all'età di 26 anni. Sarebbe tornato in Svizzera nel 1962. Poco più di un anno dopo – il 25 febbraio 1964 –, all'età di 43 anni, Cron si suicidò camminando tra le montagne innevate durante una vacanza invernale nella località alpina di Klosters. Il suo suicidio ha contribuito non poco a costruire il personaggio leggendario che Corn è diventato negli ambienti architettonici peruviani. Di analoga importanza è il fatto che non sembra esistere alcuna spiegazione logica e convincente circa l'emigrazione di Cron in Sud America. Tutto ciò esalta l'immagine di un individuo sfuggente e indecifrabile di cui si conosce molto ben poco.

Il mistero è ulteriormente accresciuto dal fatto che Cron non si è lasciato molto alle spalle, poiché la maggior parte dei suoi edifici sono stati distrutti o alterati a un livello tale da non poter più essere considerati suoi. La conservazione storica in Perù non è paragonabile agli standard italiani, svizzeri o di altri paesi dell'Europa occidentale. Il saggio *Die Italienischen Zimmer* – a cui questo volume è dedicato – è dunque un documento

Theodor Cron (1921-1964) is largely unknown outside of Peru. In Peru, however, Cron has attained cult status among architects. Few discussions on the topic of modern architecture pass without referencing Cron and the œuvre that he left behind during his one-and-a-half decades of living and practicing in the Andean country.

Theodor Cron arrived in Peru in 1948 at the age of 26. He would return to his home country of Switzerland in 1962. A little bit more than a year later – on February 25, 1964 –, at the age of 43, Cron committed suicide by walking off into the snowy mountains while on skiing vacation in the Alpine resort town of Klosters. His suicide has contributed in no small part to build the legendary character that Corn has become in Peruvian architectural circles. Almost of equal importance for his opaque personality is the fact that there seems to exist no obvious and compelling rationale for Cron's emigration to South America. All of this enhances the image of an elusive individual about whom is known very little.

The mystery is further heightened by the fact that Cron did not leave behind very much – as most of his buildings are either destroyed or altered to a degree that they cannot be considered Cron's work anymore. Historical preservation in Peru is not to be compared with the standards and institutional requirements in Italy, Switzerland, or elsewhere in Western Europe. The essay

raro e originale che ci trasmette inalterate le idee di Cron, perché solo di recente è emersa la consapevolezza di conservare o restaurare i suoi edifici.

La vita di Cron è invece ben documentata nel periodo prima della sua emigrazione. I suoi anni di formazione descrivono la storia di un giovane che ha ricevuto la migliore preparazione possibile per essere protagonista nell'architettura. Theodor Cron è il rampollo di una famiglia della classe benestante della città di Basilea, dove è nato il 9 novembre 1921. La famiglia Cron gestisce tutt'oggi una delle più importanti imprese di costruzioni in quella regione della Svizzera, e i membri dell'ampia famiglia Cron ricoprono cariche pubbliche nei più alti gradi amministrativi e governativi. Le difficoltà economiche – il motivo più tipico dell'emigrazione – non potevano essere la ragione del suo trasferimento a Lima, come tantomeno possiamo pensare a ragioni legate alla sua formazione.

Il successo professionale arrivò in Perù. Ed arrivò grazie anche ad una sorprendente velocità di produzione. In meno di 14 anni – tra i 26 e i 40 anni – Theodor Cron costruì 22 case unifamiliari, una casa a schiera bifamiliare, un condominio, una chiesa luterana, un cinema, una centrale elettrica, una banca, due edifici per uffici, un edificio per laboratori, un concessionario di automobili. Lo fece senza assumere architetti nel suo ufficio. Cron lavorava da solo, impiegando solo occasionalmente un disegnatore quando il lavoro si accumulava. Tuttavia lavorò a stretto contatto con ingegneri strutturali e si impegnò con le imprese di costruzione in modo molto diretto, principalmente in cantiere, istruendo i lavoratori su cosa e come costruire. All'età di 27 anni Cron aveva completato il suo primo incarico, subito pubblicato in Perù e in Svizzera. Ad oggi, gli edifici più noti sono il suo primissimo edificio, il Roma Street Building (1949) nel distretto di San Isidro di Lima; la Casa Hochköppler (1950/1953), sempre a San Isidro; il Peruano-Suiza Office Building (1952), uno dei primi se non il primo edificio moderno per uffici nel centro di Lima; la Casa Le Bienvenu (1954) nel

*Die Italienischen Zimmer* – to which this volume is devoted – is therefore a rare artifact that presents Cron's ideas unaltered because only recently has there been an emerging awareness that it would be of value to preserve or restore buildings by Cron.

What is best documented about Cron's life is the period until he emigrated to Peru. His formative years describe a story of a young man who received the best possible preparation to make a mark in architecture. Theodor Cron is the scion of a well-to-do upper-class family from the city of Basel, where he was born on November 9, 1921. The Cron family still operates one of the largest construction companies in that region of Switzerland, and members of the wider Cron family hold public offices in the higher administrative and governmental echelons. Economic hardship – the most typical reason for emigration – cannot be the rationale for his move to Lima; neither can it be any educational disadvantages.

Professional success did come in Peru. And it came in a seemingly astonishing speed of production: in less than 14 years – between the age of 26 to 40 – Theodor Cron was able to build 22 single-family houses; a two-family row house; an apartment building; a Lutheran church; a movie theatre; an electric power plant; a bank; two office buildings; a laboratory building; and a building for a car dealership. He did so without employing architects at his office. Cron worked alone – only intermittently employing a draughtsman when work piled up. He did however work closely with structural engineers; and he engaged with contractors in a very direct manner – mostly on site instructing the workers what and how to build. Cron had completed his first commission at age 27. Soon thereafter his work was published in Peru and Switzerland. From today's vantage point, the most well-known buildings are his very first building, the Roma Street Building (1949) in the San Isidro District of Lima; the Hochköppler House (1950/1953), also in San Isidro; the Peruano-Suiza Office Building (1952), one of the first if not the first modern office building in Downtown Lima; the Le Bienvenu House (1954)

distretto di Chaclacayo alla periferia di Lima, dove inizia il magnifico deserto lunare; il Cinema Roma (1955) nel centro della capitale; e l'Hesselmann Apartment Building (1962), sempre nel quartiere alto-borghese di San Isidro, il suo ultimo edificio.

Non si può essere certi che questi siano davvero i migliori edifici di Cron, ma di certo sono quelli meglio conservati. Una valutazione architettonica della qualità di altri edifici è resa difficile dal fatto che la documentazione d'archivio è scarsa, sia perché Cron ha prodotto pochi disegni, mal archiviati, sia per il fatto che ciò che era rimasto è stato successivamente distrutto da fuoco e acqua. Gli archivi delle città e degli uffici comunali lasciano molto a desiderare e in molti casi sono inesistenti. Pertanto, il materiale di partenza è troppo limitato per consentire valutazioni più accurate in merito a costruzioni come la centrale elettrica (1956) lungo la Panamerican Highway, la casa Bentín (1959) nella località balneare di Ancón, o la Concessionaria auto Volkswagen (1959) a San Isidro-Lima.

Theodor Cron – Theddy Cron come era conosciuto da familiari e amici – era cresciuto nella grande e maestosa casa a schiera urbana di cinque piani in Spalenring 89 a Basilea. L'edificio è la testimonianza del successo imprenditoriale della sua famiglia. Tuttavia, la dinastia Cron non apparteneva alle famiglie di Basilea di lunga data e tradizionalmente più potenti. I Cron erano immigrati cattolici romani, in una città che era orgogliosamente protestante sin dalla Riforma: la parte paterna della famiglia Cron si trasferì a Basilea dalla regione francese del Sundgau situata a ovest di Basilea; la famiglia di sua madre arrivò a Basilea dalla città di Ulm, nella Germania meridionale, attraverso il cantone svizzero di Argovia. Cron aveva quattro fratelli (tre sorelle e un fratello). Cron non si sarebbe mai sposato e non avrebbe mai avuto figli propri. Sebbene Cron fosse probabilmente omosessuale, ebbe una lunga relazione familiare con una vedova peruviana di nome María Luisa "Lucha" Martinto (1913-?) e con i suoi due figli.

in the Chaclacayo District at the outskirts of Lima, where the city ends and the magnificent moon surface-like desert begins; the Roma Movie Theater (1955) in the capitol's city center; and the Hesselmann Apartment Building (1962), again in the upper-class neighborhood of San Isidro, his last building.

One cannot be certain if these are indeed Cron's best buildings, but those are the ones that are best preserved. An architectural assessment of the quality of other buildings is also difficult because the archival documentation of many buildings is sparse due to the fact that Cron manufactured few drawings, did not keep records well, and due to the fact that what was preserved was later destroyed by fire and water. The completeness of the drawing materials in archives in city and town offices leaves much to be desired and is inexistent in many cases. Therefore, the source material is too minimal and rudimentary to allow for more certain assessments of the merit of building such as the Electric Power Plant (1956) along the Panamerican Highway, the Bentín House (1959) at the beach town of Ancón, or the Volkswagen Car Dealership (1959) in San Isidro-Lima.

Theodor Cron – Theddy Cron as he was known to family and friends – grew up at the large, stately five-story urban row house at Spalenring 89. The building is testimony of the entrepreneurial success of his family. However, the Cron dynasty did not belong to the long-established and traditionally most powerful families of Basel. The Crons were Roman-Catholic immigrants on both sides of the family to a city that was proudly Protestant since the Reformation: on the paternal side the Cron family moved to Basel from the French Sundgau region located west of Basel; his mother's family got to Basel from the Southern German city of Ulm via the Swiss Canton of Argovia. Cron had four siblings, three sisters and one brother. Cron never would marry or have children himself. While it has been attributed to Cron that he was homosexual, he did have a domestic long-term relationship with a Peruvian widow named María Luisa "Lucha" Martinto (1913-?) and her two children.

L'arte della costruzione avrebbe svolto un ruolo importante nella vita di Theodor Cron sin dall'inizio. Suo padre Niklaus Corn (1887-1970) era un costruttore e, tra altre cose, eresse a Basilea la famosa chiesa modernista Antonius Kirke, il primo edificio religioso in Svizzera interamente costruito in cemento armato completamente a vista. Inoltre la chiesa fu progettata da Karl Moser (1860-1936), un architetto molto influente e professore di architettura al Politecnico federale di Zurigo (ETH) e, tra le altre cose, anche primo presidente del CIAM, il Congresso internazionale di architettura moderna. Inoltre, la chiesa si trova proprio in fondo alla strada dove abitava la famiglia Cron ed era anche la chiesa dove la famiglia assisteva regolarmente alla messa. Si può solo immaginare quale impressione dovesse suscitare sul giovane Cron il monumentale e moderno linguaggio espressivo del vasto spazio della chiesa. Ancor oggi, a un secolo dal suo completamento, l'edificio si distingue per la severità e per la grandiosità, seppure formalmente contenuta. Il progetto di diploma di Cron all'ETH fu una chiesa. Per dare un altro dato relativo all'educazione di Cron, in una famiglia artisticamente sensibile, va ricordato il fatto che sua madre Lina Cron-Gröber (1882-1983), tessitrice, eseguì a mano la stoffa che ricopre ancor oggi l'altare maggiore della chiesa di Antonius, dal disegno assolutamente non figurativo e modernista, ricco di colori vibranti. Anche il canto e la musica in generale svolsero un ruolo importante nella vita familiare di Cron. Lo stesso Theodor prendeva lezioni di musica e suonava il violoncello.

Theodor Cron ebbe la possibilità di frequentare il locale Humanistisches Gymnasium per la sua istruzione secondaria. Non è questa la sede per descrivere il posto di rilievo che la città di Basilea occupava in Europa in quel momento. La reputazione della città, così come quella della scuola, era tale da raggiungere tutte le regioni d'Europa di lingua tedesca: il grande matematico Leonhard Euler (1707-1783), il più importante storico del XIX secolo Jacob Burchkardt (1818-1897) e lo psicologo di fama mondiale Carl Gustav Jung (1875-1961) sono alcuni tra i numerosi diplomati della scuola che avrebbero avuto in seguito un impatto sul mondo.

The building trade would play an important role in Theodor Cron's life early on. His father Niklaus Corn (1887-1970) was a builder for the contractor who erected the famed modernist Antonius Church in Basel, the first religious building in Switzerland entirely constructed in fully exposed reinforced concrete, designed by Karl Moser (1860-1936), a very influential architect and architecture professor at the Federal Swiss Institute of Technology (ETH) in Zurich, and, among other accolades, the founding president of CIAM, the International Congress of Modern Architecture. Moreover, the church is located just down the street from the Cron family home and it was the very church where the family attended mass regularly. One can only guess how impressive the monumental yet modern architectonic expression-language of the vast space must have affected the young boy. Even today, a century after its completion, the building stands out from its neighbors with its severity and its grand yet formally reductive spaces and volumes. Cron's diploma project at the ETH would be a church. To give one more example of the intertwining of Cron's upbringing in an artistically sensitive family is the fact that his mother Lina Cron-Gröber (1882-1983) was a weaver whose hand-woven cloth – designed in an exceedingly non-representational and modernist pattern with a vibrant color palette – covers the high altar of the Antonius Church to this very day. Singing and music in general played another important part in the family life of Cron. Theodor himself took music lessons and played the cello.

This is not the place to describe the prominent place the city of Basel held within Europe. However, it was that prestige that would afford Theodor Cron to attend the local Humanistisches Gymnasium Basel for his secondary education. The reputation of the school was stellar and it reached throughout the German-speaking regions of Europe, as the great mathematician Leonhard Euler (1707-1783), 19th century's foremost historian Jacob Burchkardt (1818-1897), and the world-renowned psychologist Carl Gustav Jung (1875-1961) were among a number of graduates from the school who would impact the world.

Theodor Cron iniziò i suoi studi in architettura presso la Eidgenössische Technische Hochschule (ETH), l'Istituto federale svizzero di tecnologia, nell'ottobre 1941. I suoi documenti di immatricolazione mostrano che Cron aveva completato un apprendistato di tre mesi come muratore prima di entrare all'università. Poiché in Svizzera il servizio militare è obbligatorio per gli uomini, Cron fu anche arruolato nelle forze armate, nel periodo dei suoi studi che coincise con la Seconda guerra mondiale. Cron trascorse la maggior parte del suo periodo di leva in bunker di artiglieria sotterranei, nascosti nelle Alpi svizzere. Cron sostenne l'esame di diploma finale il 25 luglio 1945; fu uno dei nove laureati della sua classe. Due suoi compagni di classe furono Otto Glaus (1914-1996), che aveva già lavorato nell'atelier di Le Corbusier a Parigi prima di iniziare a studiare all'ETH, e Adolf Bührer (1918-2003), con il quale Cron ebbe un rapporto particolarmente stretto di amicizia, continuato anche in Sud America. I principali professori di Cron all'ETH furono Friedrich Hess (1887-1963), William Dunkel (1893-1980) e Hans Hofmann (1897-1957). Il background internazionale e l'approccio decisamente modernista degli edifici progettati da Dunkel e Hofmann testimoniano il tipo di idee con cui Cron era entrato in contatto all'ETH. Non va dimenticato che, in quel momento, solo pochissime scuole di architettura in tutto il mondo erano impegnate nel modernismo.

L'ETH non è stato l'unico luogo in cui Theodor Cron è stato educato all'architettura moderna. Particolarmente degno di nota è il suo tirocinio presso Alfred Roth (1903-1998), iniziato quando Cron era ancora uno studente, che favorì uno scambio professionale e un'amicizia personale rimasta intatta anche dopo la partenza per il Perù. Il tirocinio comportò la collaborazione presso lo studio di architettura, nonché l'impegno all'interno di "Werk", l'importante rivista di architettura di cui Roth era, in quel periodo, direttore.

Per apprezzare appieno l'impatto che Roth deve aver avuto sull'allora ventiduenne Cron, è importante ricordare il ruolo fondamentale di Roth a favore dell'architettura moderna in

Theodor Cron began his studies in architecture at the Eidgenössische Technische Hochschule (ETH), the Federal Swiss Institute of Technology, in October 1941. His matriculation papers show that Cron had completed a required 3-month apprenticeship as a mason before entering the university. Cron was also enlisted to serve in the Swiss Armed Forces, as the time of his studies coincided with World War II and military service is mandatory for all Swiss males. Cron would spend most of his time in the army in subterranean artillery bunkers tucked away in the Swiss Alps. Cron took his final diploma exam on July 25, 1945; he was one of nine graduates of his class. Two of his classmates were Otto Glaus (1914-1996), who had already worked in the atelier of Le Corbusier in Paris before he began to study at the ETH, and Adolf Bührer (1918-2003), with whom Cron fostered a particularly close friendship that would continue in South America. Cron's main professors at the ETH were Friedrich Hess (1887-1963), William Dunkel (1893-1980), and Hans Hofmann (1897-1957). The international background and the distinctly modernist approach of buildings designed by Dunkel and Hofmann point to what sort of ideas Cron was introduced to at the ETH. It should not be forgotten that very few schools of architecture around the world were committed to modernism at that point in time.

However, the ETH was not the only place where Theodor Cron was exposed to modern architecture. Particularly noteworthy is Cron's work for Alfred Roth (1903-1998) that began when Cron was still a student. They fostered a professional exchange and a personal friendship that remained intact well after the time when Cron left for Peru. Cron's employment for Roth involved work at the latter's architecture office as well as duties for the prominent architecture magazine *Werk* that was under the auspices of Roth during that time.

To fully appreciate the impact Roth must have had on the then-22-year-old Cron, it is important to recall the seminal role of Roth on behalf of modern architecture in Switzerland

Svizzera e altrove. Roth era stato il collaboratore principale di Le Corbusier per il progetto del Palazzo della Società delle Nazioni a Ginevra (1926) e per i due edifici della leggendaria Weissenhofsiedlung (1927). Roth – insieme al cugino Emil Roth (1893-1980) e all'architetto di origine ungherese Marcel Breuer (1902-1981) – progettò inoltre i Doldertal Apartment Buildings a Zurigo (1935-36), il cui committente era Sigfried Giedion (1888-1968), l'autore di *Space, Time & Architecture* (1941), spesso definito la "bibbia dell'architettura moderna". In termini generali, Roth deve essere quindi considerato uno dei più importanti ed attivi sostenitori del Neues Bauen, e uno dei portavoce più attivi, a livello internazionale, dei suoi principi. Queste relazioni dimostrano in quale tipo di background intellettuale Cron sia cresciuto come architetto. Cron non avrebbe potuto avere un amico e mentore più influente e meglio connesso di Roth. Ed è quindi quasi inevitabile pensare a Cron come ad un predestinato dell'architettura.

Tuttavia nei decenni successivi alla sua prematura morte, Cron è rimasto in gran parte un fenomeno esclusivamente peruviano. Durante la sua vita, il suo lavoro è stato pubblicato su riviste di architettura come "El Arquitecto Peruano" e "Bauen und Wohnen". I suoi edifici sono stati anche mostrati e discussi con studenti di architettura durante le lezioni, ad esempio all'ETH. Purtroppo, un numero speciale della rivista "Werk" programmato sul tema "Architettura moderna in Perù" non fu mai pubblicato. Senza dubbio sarebbe stato di grande aiuto per diffondere l'opera di Cron al di fuori del Perù, dove la sua influenza è invece perdurata, presumibilmente per il semplice fatto che i suoi edifici potevano essere visti e visitati, almeno fino alla loro distruzione o deturpazione. Non va certo dimenticato che, ancora oggi, il paese andino è relativamente remoto, nonostante l'importante flusso turistico verso Machu Picchu. In Perù ci sono prove di un interesse accademico ricorrente, e tentativi di raccogliere il lavoro di Cron in modo scientifico. La maggior parte dei tentativi è rimasto però incompiuto o mancava del rigore necessario per raggiungere un pubblico

and beyond. Roth was Le Corbusier's most trusted associate for the famed League of Nations Palace project (1926) in Geneva and the two iconic landmark buildings at the legendary Weissenhofsiedlung (1927). Roth – together with his cousin Emil Roth (1893-1980) and Hungarian-born architect Marcel Breuer (1902-1981) – was also the architect for the Doldertal Apartment Buildings (1935-36) in Zurich. Altogether, Roth must be considered one of the most important and effective advocates of Neues Bauen, and one of the most internationally-active spokesman for its tenets. Moreover, the client for the two Doldertal buildings was Sigfried Giedion (1888-1968), the author of arguably the most important and standard-setting book *Space, Time & Architecture* of 1941 – often referred to as the "bible of modern architecture." These relationships demonstrate in what sort of intellectual haze Cron came to grow as an architect. Theodor Cron could not have had a more influential and better-connected friend and mentor than Roth. And it is thus almost needless to say that Cron was destined to impact the field of architecture as well.

Still, Cron remained largely a Peruvian phenomenon in the decades since his premature death. Cron's work was published in architecture magazines such as *El Arquitecto Peruano* and *Bauen und Wohnen* during his lifetime. His buildings were also shown to and discussed with architecture students during lectures, for example at the ETH. A planned special issue on the subject of "Modern Architecture in Peru" by the aforementioned *Werk* magazine did not come to fruition, however. Without doubt it would have helped greatly to disseminate the work of Cron outside of Peru, where his influence endured – presumingly for the simple fact that his buildings could be seen and visited there first-hand until their destruction or defacement. It should not be forgotten that even today the Andean country is relatively remote, the over-bearing tourist stream to Machu Picchu notwithstanding. Inside Peru, there exists evidence of a recurring academic interest and attempts to collect Cron's work in a scholarly manner. Most

più vasto. Un ultimo tentativo è iniziato nei primi anni 2010 con l'obiettivo di pubblicare la prima monografia in assoluto su Cron e il suo lavoro. Intitolata semplicemente *Theodor Cron*, la monografia in lingua spagnola, curata dalla giornalista Irene Arce e dall'architetto Johann Schweig, è uscita nel 2023, edita da Mirada Libre & Arcadia/Mediática. Una mostra sul lavoro di Cron è in programma al Museo di Arte Moderna di Lima a metà del 2024.

attempts remained unfinished or lacked the necessary rigor to reach a larger audience. A new attempt to present the work of Cron began in the early 2010s and will result in the first ever monograph on Cron and his work. Titled simply with *Theodor Cron*, the Spanish-language monograph is edited by journalist Irene Arce and architect Johann Schweig, and published by Mirada Libre & Arcadia/Mediática in 2023. An exhibition of Cron's work is planned at Lima's Museum of Modern Art in mid of 2024.

MARKUS BREITSCHMID, architetto, è uno studioso di architettura e professore universitario. I suoi scritti hanno avuto un impatto internazionale e sono stati tradotti in più di dieci lingue. Tra i suoi libri ricordialmo *Der Bauende Geist. Friedrich Nietzsche und die Architektur* (Quart Verlag, 2001), *The Significance of the Idea* (Niggli, 2008) e *Non-Referential Architecture* (Simonett & Baer, 2018; Park Books, 2019). Il lavoro di Breitschmid è stato esposto e presentato in sedi come la Biennale Architettura di Venezia, la Galerie d'Architecture a Parigi, la Biennale di Architettura di Chicago, la Trienal de Arquitectura de Lisboa e la Bund Deutscher Architekten Galerie a Berlino. Breitschmid è professore al Virginia Polytechnic Institute & State University (Virginia Tech) dal 2004. Ha avuto incarichi di insegnamento alla Cornell University, alla University of North Carolina, alla Catholic University of America e alla University of Louisiana. Dal 2020 è visiting professor di Teoria dell'Architettura presso l'Universidad de Piura. Breitschmid è stato docente e critico invitato in molte università, associazioni professionali e musei, in America, Asia ed Europa.

MARKUS BREITSCHMID is an architect, author on architecture, and university professor. Breitschmid's international impact stems from a series of books and other writings that have been translated into more than ten languages. His most influential books are *Der bauende Geist. Friedrich Nietzsche und die Architektur* (Quart Verlag, 2001), *The Significance of the Idea* (Niggli, 2008), and *Non-Referential Architecture* (Simonett & Baer, 2018; Park Books, 2019). Breitschmid's work has been exhibited and presented at such venues as the Biennale Architettura di Venezia in Venice, the Galerie d'Architecture in Paris, the Architecture Biennale of Chicago, the Trienal de Arquitectura de Lisboa, and the Bund Deutscher Architekten Galerie in Berlin. Breitschmid is a professor at Virginia Polytechnic Institute & State University (Virginia Tech) since 2004. He had teaching appointments at Cornell University, the University of North Carolina, The Catholic University of America, and the University of Louisiana. He holds a visiting professorship for architectural theory at the Universidad de Piura since 2020. Breitschmid has been an invited lecturer and critic at many universities, professional associations, and museums in the Americas, Asia, and Europe.

ENRICO MOLTENI è un architetto e professore. Ha studiato al Politecnico di Milano, alla Arkitektskolen i Aarhus e alla Universitat Politècnica de Catalunya, dove ha conseguito il dottorato di ricerca. Apre il suo studio nel 1997 a Milano, per un periodo in collaborazione con Andrea Liverani. Ha partecipato a più di 130 concorsi, ottenendo oltre 30 risultati positivi tra premi e menzioni, 9 come vincitore. L'ultimo progetto vincitore è stato di recente ultimato presso il Campus Universitario di Parma. Il suo lavoro, inclusi progetti in Italia, Corea del Sud e Thailandia, è stato pubblicato e riconosciuto a livello internazionale. Ha insegnato per otto anni all'Accademia di architettura di Mendrisio ed è attualmente professore associato all'Università di Genova. Ha tenuto conferenze e partecipato a mostre di architettura in numerose istituzioni, come la Biennale di Venezia, sia in Italia che all'estero. Tra i suoi libri ricordiamo *Álvaro Siza. Barrio de la Malagueria, Évora* (Ediciones UPC, 1997), *Álvaro Siza. Case 1954-2004* (Skira, 2004) e *Learning Architecture 1. Four Elements* (Libria, 2018). Ha preso parte al dibattito architettonico, in particolare come redattore di "Casabella".

ENRICO MOLTENI is an architect and professor. He studied at the Politecnico di Milano, at the Arkitektskolen i Aarhus and at the Universitat Politècnica de Catalunya, where he obtained his PhD. He opened his office in 1997 in Milan, for a period in collaboration with Andrea Liverani. He has participated in more than 130 competitions, obtaining 30 positive results between prizes and mentions, 9 as winner. The last winning project is now under construction in the University Campus of Parma. His work, including projects in Italy, South Korea and Thailand, has been published and recognized internationally. He has been teaching for eight years at the Mendrisio Academy of Architecture and is currently a professor at the University of Genoa. He has lectured and participated in architecture exhibitions in numerous institutions, such as the Biennale di Venezia, both in Italy and abroad. His most important books are *Álvaro Siza. Barrio de la Malagueria, Évora* (Ediciones UPC, 1997), *Álvaro Siza. Private Houses 1954-2004* (Skira, 2004) and *Learning Architecture 1. Four Elements* (Libria, 2018). He has been part of the architectural debate, in particular as editor of *Casabella*.

Stampato in Italia / Printed in Italy
Print on web s.r.l., Isola del Liri (FR)
Gennaio / January 2024