

disegno 11.2022



unione italiana disegno
11.2022

disegno

ISSN 2533-2899

english version



diségnó

11.2022

DESIGN DRAWING

diségno



Biannual Journal of the UID Unione Italiana per il Disegno Scientific Society
n. 11/2022
<http://disegno.unioneitalianadisegno.it>

Editorial Director

Francesca Fatta, Presidente dell'Unione Italiana per il Disegno

Journal manager

Valeria Menchetelli

Editorial board - scientific committee

Technical Scientific Committee of the Unione Italiana per il Disegno (UID)

Marcello Balzani, Università degli Studi di Ferrara - Italy
Paolo Belardi, Università degli Studi di Perugia - Italy
Stefano Bertocci, Università degli Studi di Firenze - Italy
Carlo Bianchini, Sapienza University of Rome - Italy
Massimiliano Ciammaichella, Università Luav di Venezia - Italy
Enrico Cicalò, Università degli Studi di Sassari - Italy
Mario Docci, Sapienza University of Rome - Italy
Edoardo Dotto, Università degli Studi di Catania - Italy
Maria Linda Falcidieno, Università degli Studi di Genova - Italy
Francesca Fatta, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria - Italy
Andrea Giordano, Università degli Studi di Padova - Italy
Elena Ippoliti, Sapienza University of Rome - Italy
Alessandro Luigini, Libera Università di Bolzano - Italy
Francesco Maggio, Università degli Studi di Palermo - Italy
Caterina Palestini, Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara - Italy
Rossella Salerno, Politecnico di Milano - Italy
Alberto Sdegno, Università degli Studi di Udine - Italy
Roberto Spallone, Politecnico di Torino - Italy
Graziano Mario Valentì, Sapienza University of Rome - Italy
Chiara Vernizzi, Università degli Studi di Parma - Italy
Ornella Zerlenga, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli" - Italy

Members of foreign structures

Caroline Astrid Bruzelius, Duke University - USA
Glauca Augusto Fonseca, Universidade Federal do Rio de Janeiro - Brazil
Pilar Chías Navarro, Universidad de Alcalá - Spain
Frank Ching, University of Washington - USA
Livio De Luca, UMR CNRS/MCC MAP, Marseille - France
Roberto Ferraris, Universidad Nacional de Córdoba - Argentina
Ángela García Codañer, Universitat Politècnica de València - Spain
Pedro Antonio Janeiro, Universidade de Lisboa - Portugal
Michael John Kirk Walsh, Nanyang Technological University - Singapore
Jacques Laubscher, Tshwane University of Technology - South Africa
Cornelie Leopold, Technische Universität Kaiserslautern - Germany
Carlos Montes Serrano, Universidad de Valladolid - Spain
César Otero, Universidad de Cantabria - Spain
Guillermo Peris Fajarnes, Universitat Politècnica de València - Spain
José Antonio Franco Taboada, Universidade da Coruña - Spain

Editorial board - coordination

Paolo Belardi, Massimiliano Ciammaichella, Enrico Cicalò, Francesca Fatta,
Barbara Messina, Cosimo Monteleone, Paola Puma, Paola Raffa, Veronica Riavis,
Andrea Giordano, Elena Ippoliti, Francesco Maggio, Alberto Sdegno, Ornella Zerlenga

Editorial board - staff

Laura Carlevaris, Luigi Cocchiarella, Massimiliano Lo Turco, Valeria Menchetelli,
Barbara Messina, Cosimo Monteleone, Paola Puma, Paola Raffa, Veronica Riavis,
Cettina Santagati, Alberto Sdegno (delegate of the Editorial board - coordination),
Ilaria Trizio, Michele Valentino

Graphic design

Paolo Belardi, Enrica Bistagnino, Enrico Cicalò, Alessandra Cirafici

Editorial office

piazza Borghese 9, 00186 Roma
redazione.disegno@unioneitalianadisegno.it

Cover

Mario Trimarchi Design, Swan, Hansa, detail.

The published articles have been subjected to double blind peer review, which entails selection by at least two international experts on specific topics. For Issue No. 11/2022, the evaluation of contributions has been entrusted to the following referees:

Giuseppe Amoruso, Adriana Arena, Marinella Arena, Fabrizio Avella, Cristiana Bartolomei,
Marco Giorgio Bevilacqua, Enrica Bistagnino, Maurizio Marco Bocconcino, Alessio Bortot,
Stefano Brusaporci, Pedro Manuel Cabezas Bernal, Cristina Cándito, Camilla Casonato,
Emanuela Chiavani, Maria Grazia Cianci, Alessandra Cirafici, Vincenzo Cirillo,
Gabiella Curti, Giuseppe D'Acunto, Antonella Di Luggo, Tommaso Empler, Laura Farroni,
Vincenza Garofalo, Maria Pompeiana Iarossi, Pedro Antonio Janeiro, Federica Maietti,
Carlos Montes Serrano, Marco Muscogiuri, Lia Maria Papa, Manuela Piscitelli,
Daniele Rossi, Maria Elisabetta Ruggiero, Nicolò Sardo, Marcello Scalzo, Daniele Villa.

Consultant for English translations Elena Migliorati.

The authors of the articles declare that the images included in the text are royalty-free or have obtained permission for publication.

The journal *diségno* is included in the list of scientific journals of the National Agency for the Evaluation of the University System and Research (ANVUR) for the non-bibliometric area 08 - Civil Engineering and Architecture and is indexed on Scopus.

Published in December 2022

ISSN 2533-2899



11.2022

diségno

5 *Francesca Fatta*

Editorial

Cover

7 *Massimiliano Ciammaichella*
Valeria Menchetelli Drawing and Design. Declensions of Terms and Practices Actualizations

Image

14 *Alberto Sartoris* *Cerle de l'Ermitage à Epesses*

15 *Vincenza Garofalo* The *Cerle de l'Ermitage* by Alberto Sartoris.
Axonometry as a Synthetic Representation of the Project

DESIGN DRAWING

Special Column

23 *Mario Trimarchi* The Uselessness of Drawing

Masters and Practices

37 *Patrizia Ranzo* From Digital to Postdigital: the Dialogical Relationship between Drawing and Design

43 *Gabriella Liva* The Drawing of an Intuition. Interrupted Paths in the Design Practice of Vico Magistretti

55 *Vincenzo Paolo Bagnato*
Anna Christiana Maiorano The Design-Drawing Relationship in Small Artifacts. Practices, Reflections and Dynamics of Representation for Arthouse Handles

67 *Rosa Chiesa*
Pierfrancesco Califano Narrated and Imagined Objects. Luca Meda and Drawing

79 *Domenico Medati* The Shapes of Sound. Organic Geometries, Harmonic Ratios and Ethnic Design

91 *Stefano Chiarenza*
Ornella Formati Packaging Design as a Graphic Interface between Traditional Communication and New Technologies

Theories and Methods

105 *Raimonda Riccini* Drawing/Design: Figuration Configuration Interaction

111 *Francesco Bergamo* Interfaces: between Drawing and Design

121 *Matteo Giuseppe Romanato* Hand Drawing and Zoomorphic Design.
Nature Explored by Representation: a Discontinuous Story

131 *Fabrizio Gay* Taxonomic Extroversions of Interior Design and Axiology of Drawing

145 *Alessandra Meschini* The Multiple 'Means' of Drawing for Design. Tests in Repurposing Industrial Products

159 *Benedetta Terenzi* Design vs Disegno. Real vs Virtual. The Digital Twin as a Holistic Approach to Sustainability

Languages and Devices

- 173 *Enrica Bistagnino* D²
- 177 *Luciano Perondi*
Roberto Arista Notes on Morphology of Typefaces
- 189 *Simone Rossi* *The Situationist Times*. Drawing and Design of Sitology
- 199 *Daniele Colistra* Typeface Drawing and Design. Aesthetics and Readability
- 211 *Giuseppe Antuono*
Pierpaolo D'Agostino
Pedro Vindrola Augmented Visual Models of Scientific Zoological Collections. A User Experience at the MUSA University Museum
- 223 *Edoardo Ferrari* From Showing to Connecting. The Design of Exhibitions (*Object Notes #1*)

RUBRICS

Readings/Rereadings

- 237 *Fabio Quici* *La speranza progettuale. Ambiente e società* by Tomás Maldonado. A Rereading

Reviews

- 243 *Laura Carlevaris* Valeria Rotili, Stefania Ventra, Francesco Moschini. (a cura di). (2022). *Il Putto reggifestone di Raffaello. Studi, indagini, restauro*. Genova: Sagep Editori
- 248 *Camilla Ceretelli* Pedro M. Cabezas Bernal, Pablo Rodríguez Navarro, Teresa Gil Piqueras, Juan Cisneros Vivó, Cristian Gil Gil. (2022). *Captura fotográfica gigapíxel de obras de arte*. Valecniá: edUPV
- 251 *Alberto Sdegno* Graziano Mario Valenti. (2022). *Di segno e Modello. Esplorazioni sulla forma libera fra disegno analogico e digitale*. Milano: FrancoAngeli
- 254 *Chiara Vernizzi* Enrico Cicalò, Valeria Menchetelli, Michele Valentino (a cura di). (2021). *Linguaggi Grafici. MAPPE*. Alghero: PUBLICA

Events

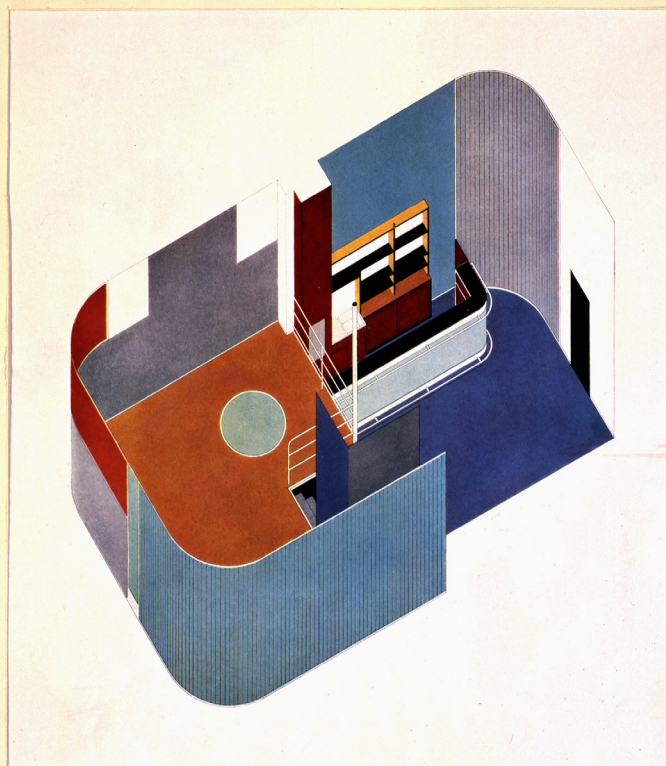
- 259 *Elisabetta Caterina Giovannini* UID PhD Summer School Around Palladio / Attorno a Palladio. Nuove metodologie di disegno per l'architettura
- 262 *Alice Palmieri* BAL – Beyond All Limits 2022
- 265 *Fabiana Raco* The Third Edition of the International Summer School and Academy *After the Damages*
- 268 *Maria Elisabetta Ruggiero* UID2022. DIALOGUES. Visions and Visuality
43rd International Conference of Representation Disciplines Teachers
- 270 *Marco Vitali* REAACH-ID 2022 Symposium

- 275 **The UID Library**

- 279 **UID Awards 2022**

Cercle de l'Ermitage à Epesses

Alberto Sartoris



ARCH. ALBERTO SARTORIS

3

The *Cercle de l'Ermitage* by Alberto Sartoris. Axonometry as a Synthetic Representation of the Project

Vincenza Garofalo

A chromolithograph by Alberto Sartoris, published in 1936 in *The Architectural Review* [Morton Shand 1936], depicts an axonometric cutaway of the dance floor and bar of the *Cercle de l'Ermitage*, designed and realised by the architect in 1935, transforming an old mill into a cultural and social centre for international exhibitions, a private club for artists [1]. Sartoris articulated the interior with a succession of superimposed platforms “in a radically modern way, in order to embody and conceptualize the space into a manifesto of rationalistic architecture, without modifying the outer envelope” [Dunant 2016, p. 78], as requested by the Swiss authorities [2].

The choice of oblique isometric axonometry is a constant in Sartoris' projects, allowing him to control, in a geometrically rigorous manner, the design process, both

when he represents the exterior through overall views of his architecture, sometimes hyposcopic views, and when he needs to focus attention only on the interior. In the second case, by means of axonometric cutaways, Sartoris extrapolates the detail of a part of the project, as he does, for example, for the library of the “House for the painter Jean Saladin van Berchem in Auteil” (1930) or for the studio designed for his “Ideal house in Florence” (1942) [3]. “In the actual experience of the object, the overall meaning is revealed little by little: the perception of a complex space is a process that takes place over time. The axonometric drawing conveys an integral and simultaneous message. Thanks to axonometry, all the dimensions of the building are perceived at a single glance: time becomes space” [Colquhoun 1992, p. 21, authors' translation].

This article was written upon invitation to frame the topic, not submitted to anonymous review, published under the editorial director's responsibility.

The representation method often allows Sartoris to draw an ideal architecture, which is not contaminated by the contingencies of its realisation and is not conditioned by the observer's choice of a privileged point of view; isometric axonometry also guarantees him the security of the relationship between the measurements that are kept constant on the three axes. "If perspective is functional to the observational conditions of the subject, axonometry is functional to the properties of the object" [Reichlin 1979, p. 87, authors' translation].

The drawing of the *Cercle de l'Ermitage* depicts an oblique axonometry in which the architecture is represented as if it were an object, a box with curved corners, without a lid, inside which the space, articulated on several levels, is contained by walls without thickness. It is a synthetic representation of the project, a mental graphic reconstruction of it, which allows Sartoris to reveal the articulation of the surfaces and volumes in the space, in close reciprocal relation: from the lower level, on the right, that houses the bar with its furnishings (counter and wall cabinet), one reaches the dance floor with its luminous circle on the floor, on the left of the drawing, via a short flight of stair, of which only the last steps are visible. The two levels are visually connected by a balcony that from the dance floor overlooks the bar. On some flat and curved surfaces, placed at opposite corners of the large room represented, articulated on two levels, Sartoris uses a corrugated sheet metal laid vertically, to accentuate the perception of free height. In the axonometric cross-section, these sheets are represented by a dense sequence of vertical lines and are coloured grey, near the bar, and turquoise around the dance floor [Morton Shand 1936, p. 183].

Sartoris's drawing continues the series of axonometric cutaways that express theories of colour, applying them to furnished interiors. Thus, for example, the orthogonal axonometry of the "Director's Office at the Bauhaus in Weimar" (1923), draft by Walter Gropius and drawn by Herbert Bayer, is a transparent cube in which the coloured furniture, carpet and lights frame the space; the axonometry of Gerrit Rietveld's "Schröder House" (1924) shows the distribution of the furnishings, in primary colours, leaving the walls transparent; the axonometric cutaway of Le Corbusier's "Maison Cook" (1926) cuts out a portion of the house, as if it were a photographic shot, telling, in the foreground, the use of colour to distinguish surfaces.

Colour gives the architecture of the *Cercle de l'Ermitage* a sculptural and plastic appearance. Abstract painting and construction combine harmoniously [Morton Shand 1936, p. 184]. For Sartoris, colour is "the fourth dimension of architecture", it is its organ, a creative and non-decorative element, which emphasises and transforms forms and planes [Sartoris 1983, p. 436]. The *Cercle de l'Ermitage* "is a chromatic work, composed of planes, a bit like a theatre set" [Frochaux 2018]. For the Epesses project, the architect uses around thirty different shades of paint [Morton Shand 1936, p. 184]. Three, according to Sartoris, are the methods of colour architecture: neoplastic, dynamic and functional [Sartoris 1983]. The first method is based on the principles of *De Stijl* and uses primary colours by integrating them into the geometry of surfaces. The dynamic method, which can be traced back to the theories of Le Corbusier, and which partly inherits Dutch Neoplasticism and French Cubism, uses primary colours on the outside and wider colour ranges on the inside, depending on the different light conditions [4]. The functional method, favoured by Sartoris, uses all colours by integrating them with the architecture, according to psychological and perceptive criteria, to accentuate the parts of the organism, arrange the furniture in a rational manner, determine the proportions, and establish the function of the parts and rooms of a building [Gavello 2019, p. 82]. Thus in the bar and dance floor of the *Cercle de l'Ermitage*, as depicted in the chromolithography, the surfaces of the same room have different colours distinguishing functions in a "juxtaposition of 'discordant' tonal values" [Morton Shand 1936, p. 184], composed in such a way that there are no overlaps or zones of contact between areas of the same shade: the floor of the bar is blue, that of the dance floor is orange, a colour that in the evening enhances "the beauty and skin tone of the women in lounges, boudoirs and dining room" [Sartoris 1983, p. 439, authors' translation]; the walls are alternately grey, turquoise or white, to broaden the perception of space, red is assigned to the bar which has a black counter [Sartoris 1990, pp. 100, 101]. The red band that turns on the curved corner of the dance floor indicates the place allocated to the large painting by Rodolphe-Théophile Bosshard. "The optical function of these elements is thus tested in the design of the Club, which is presented as a visual synthesis of

what should be the final realisation, capable of rendering, if not the actual effect, at least a concentration of it" [Versari 1997, p. 211, authors' translation]. Since the 1970s, Alberto Sartoris has produced hundreds of serigraphies based on old drawings, conceiving them as autonomous artistic forms in which the boundaries between painting and architecture are blurred. Some of these, produced between 1982 and 1995, reproduce, with colour differences, the axonometry of the bar and dance floor of the *Cercle de l'Ermitage à Epesses* and are kept in the *Archives de la construction moderne (Acm)* of the *École Polytechnique Fédérale de Lausanne EPFL, Fonds Alberto Sartoris* [5]. Realised after the circle had been heavily transformed, these polychrome serigraphies are autonomous works of art, the manifesto-images of the relationship between colour and architecture according to Sartoris, an opportunity to continue experimenting with ideal chromatic solutions on an architecture that was no longer his own, but which continued to live on through drawing. The series of serigraphies, produced by the architect several decades after the realisation of the *Cercle de l'Ermitage à Epesses*, brings back a pure dimension to his architecture, freed from its real context and deprived of its accessory elements. In the chromolithography of the *Cercle de l'Ermitage à Epesses*, the coloured surfaces, placed on different

layouts or adjacent to each other, are separated by a white line, by the absence of colour. In the serigraphies, on the other hand, the perimeter of the surfaces is distinctly separated by the compact use of colour without nuances, in a perfect interaction between shade and geometry, adhering to the lesson of *De Stijl*. In either case, the fields representing the walls without thickness also show the colour within their own skin, on the inner face of the masonry, anticipating the possibility, peculiar to digital drawing, of visualising, in shaded mode, the chromatic characteristics of a surface on both its faces. This artifice, in Sartoris's drawing, has a twofold significance: on the one hand, it allows us to show, by reversing the direction, the colour and partition of all the vertical perimeter surfaces, even where the faces of the walls, inside the structure, would not be visible to the observer; on the other hand, it reaffirms that colour is itself a construction material, it is structure. The axonometric view is, therefore, the most appropriate to represent, impartially and without any emotional involvement, all the coloured elements in space, freeing them from perceptual aspects. "These colours, projecting off the floor and walls, demolish the coherence of the usual visual pyramid: the code system that governs illusionism is broken" [Versari 1997, p. 212, authors' translation].

Notes

[1] The chromolithograph *Cercle de l'Ermitage à Epesses* is kept at the *Archives de la construction moderne – EPFL, Fonds Alberto Sartoris, Cote archivistique 0172.04.0266*. The folder contains several project drawings. See <<https://morphe.epfl.ch/index.php/cercle-de-lermitage-a-epesses>> (accessed 10 October 2022).

[2] In 1971, the *Circle* was profoundly transformed and altered. It was recently converted back into a private residence, following a project by Jean-Christophe Dunant, who preserved the spaces designed by Sartoris, restoring many original elements that had been hidden by previous transformations [Dunant 2016, p. 78].

[3] The axonometry of the studio of the "Ideal house" encloses the space in a transparent prism, traced in wire, which, like a mask, isolates the elements represented (the double-height space, the

balcony, the walls, the elements of the house that overlook the studio space from the second floor, on the level below).

[4] In 1931, Le Corbusier designed a collection of solid-colour wall-papers, selecting a range of 43 shades, which, however, did not meet with interest among designers and clients, so much so that the factory stopped producing it. Sartoris often used this colour palette in his interior designs [Sartoris 1983, p. 438].

[5] See, for example, *Cercle de l'Ermitage, Epesses I*, serigraphy from 1982 (Cote 0172.08.0009), *Cercle de l'Ermitage, Epesses II*, serigraphy from 1995 (Cote 0172.08.0030, numéro 9b), *Cercle de l'Ermitage, Epesses III*, serigraphy from 1995 (Cote 0172.08.0031). <<https://morpheplus.epfl.ch/fr/nos-collections/serigraphies/serigraphies-alberto-sartoris/>> (accessed 10 October 2022).

Author

Vincenza Garofalo, Department of Architecture, University of Palermo, vincenza.garofalo@unipa.it

Reference List

Archives de la construction moderne – EPFL, Fonds Alberto Sartoris.

Colquhoun, A. (1992). Assonometria: primitivi e moderni. In A. Abriani, J. Gubler (eds.). *Alberto Sartoris. Novanta gioielli*, pp. 12-23. Milano: Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta.

Dunant, J.C. (2016). Restoration of the Cercle de L'Ermitage in Epesses, Switzerland. In *Docomomo Journal*, No. 54, pp. 78-81.

Frochaux, M. (2018). L'énigme du Cercle de l'Ermitage. In *Tracés* 2018/18, <<https://www.espazium.ch/fr/actualites/lenigme-du-cercle-de-lermitage>> (accessed 10 October 2022).

Gavello, C. (2019). Gli ensembles mobiliari di Alberto Sartoris e l'integrazione delle arti (1925-1953). In *Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura. Rivista dell'Associazione Italiana Storici dell'Architettura*, 5, 3, pp. 76-83.

Morton Shand, P.M. (1936). The 'Cercle de l'Ermitage' at Epesses, Canton de Vaud, Switzerland. Alberto Sartoris, Architect. In *Decoration*, No. 14, The Architectural Review Supplement, pp. 181-184.

Reichlin, B. (1979). L'assonometria come progetto. Uno studio su Alberto Sartoris. In *Lotus International*, No. XXII, pp. 82-93.

Sartoris, A. (1983). L'architecture de la couleur. In *Ingénieurs et architectes suisses*, 23, November 1983, pp. 436-439.

Sartoris, A. (1990). *Tempo dell'architettura-Tempo dell'arte. Cronache dagli anni Venti e Trenta*. Roma: Fondazione Adriano Olivetti.

Versari, M.E. (1997). Razionalismo mediterraneo: mito, colore e progetto in Alberto Sartoris. In *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Serie IV, Vol. II, 1*, pp. 193-213.

Il *Cercle de l'Ermitage* di Alberto Sartoris. L'assonometria come rappresentazione sintetica del progetto

Vincenza Garofalo

Una cromolitografia di Alberto Sartoris, pubblicata nel 1936 dalla rivista *The Architectural Review* [Morton Shand 1936], raffigura uno spaccato assonometrico della pista da ballo e del bar del *Cercle de l'Ermitage*, progettato e realizzato dall'architetto nel 1935 trasformando un vecchio mulino in un centro culturale e sociale dove organizzare mostre internazionali: un club privato per artisti [1]. Sartoris articola gli interni con una successione di piattaforme sovrapposte «in modo radicalmente moderno, al fine di incarnare e concettualizzare lo spazio in un manifesto dell'architettura razionalista, senza modificare l'involucro esterno» [Dunant 2016, p. 78], così come richiesto dalle autorità svizzere [2].

La scelta dell'assonometria isometrica obliqua è una costante nella rappresentazione dei progetti di Sartoris, che gli consente di controllare in maniera geometricamente

rigorosa il processo progettuale, sia quando rappresenta gli esterni attraverso sguardi complessivi sulle sue architetture, talvolta anche in vista iposcopica, sia quando ha la necessità di focalizzare l'attenzione solo sugli interni. Nel secondo caso, mediante spaccati assonometrici, Sartoris estrapola il dettaglio di una parte del progetto, come fa ad esempio per la biblioteca della *Casa per il pittore Jean Saladin van Berchem a Auteil* (1930) o per lo studio progettato per la sua *Casa ideale a Firenze* (1942) [3]. «Nell'esperienza reale dell'oggetto, il significato complessivo si svela poco per volta: la percezione di uno spazio complesso è un processo che si svolge nel tempo. Il disegno assonometrico trasmette un messaggio integrale e simultaneo. Grazie all'assonometria tutte le dimensioni dell'edificio sono percepite in un solo colpo d'occhio: il tempo diventa spazio» [Colquhoun 1992, p. 21].

Articolo a invito a commento dell'immagine, non sottoposto a revisione anonima, pubblicato con responsabilità della direzione.

Il metodo di rappresentazione scelto consente spesso a Sartoris di disegnare un'architettura ideale, che non è contaminata dalle contingenze della sua realizzazione e non è condizionata dalla scelta di un punto di vista privilegiato dell'osservatore; l'assonometria isometrica gli garantisce anche la sicurezza del rapporto tra le misure che sui tre assi si mantengono costanti. «Se la prospettiva è funzionale alle condizioni osservative del soggetto, l'assonometria lo è invece alle proprietà dell'oggetto» [Reichlin 1979, p. 87].

Il disegno del *Cercle de l'Ermitage* raffigura un'assonometria obliqua nella quale l'architettura è rappresentata come se fosse un oggetto, una scatola dagli angoli curvi, senza il coperchio, all'interno della quale lo spazio, articolato su più livelli, è contenuto da pareti senza spessore. È una rappresentazione sintetica del progetto, una sua ricostruzione grafica mentale, che permette a Sartoris di rivelare l'articolazione delle superfici e dei volumi nello spazio, in stretta relazione reciproca: dal livello inferiore, sulla destra, che ospita il bar con i suoi arredi (bancone e mobile a parete), si giunge alla pista da ballo con il cerchio luminoso a pavimento, a sinistra del disegno, attraverso una breve rampa, della quale sono visibili solo gli ultimi gradini. I due livelli sono collegati visivamente attraverso una balconata che dalla pista da ballo si affaccia sul bar. Su alcune superfici, piane e curve, poste ad angoli opposti del grande ambiente rappresentato, articolato su due livelli, Sartoris utilizza una lamiera ondulata posata verticalmente, per accentuare la percezione dell'altezza libera. Nello spaccato assonometrico, tali lamiere sono rappresentate da una fitta sequenza di linee verticali e sono colorate di grigio, in prossimità del bar, e di turchese intorno alla pista da ballo [Morton Shand 1936, p. 183].

Il disegno di Sartoris prosegue la serie di spaccati assonometrici che estrinsecano le teorie del colore, applicandole a interni arredati. Così, ad esempio, l'assonometria ortogonale della *Stanza del Direttore al Bauhaus* di Weimar (1923), progettata da Walter Gropius e disegnata da Herbert Bayer, è un cubo trasparente nel quale gli arredi colorati, il tappeto e le luci incorniciano lo spazio; l'assonometria della *Schröder House* di Gerit Rietveld (1924) mostra la distribuzione degli arredi, dai colori primari, lasciando le pareti in trasparenza; lo spaccato assonometrico della *Maison Cook* di Le Corbusier (1926) ritaglia una porzione della casa, come se si trattasse di un'inquadratura fotografica, raccontan-

do, in primo piano, l'uso del colore per distinguere le superfici.

Il colore conferisce all'architettura del *Cercle de l'Ermitage* un aspetto scultoreo e plastico. Pittura astratta e costruzione si combinano armonicamente [Morton Shand 1936, p. 184]. Per Sartoris il colore è "la quarta dimensione dell'architettura", è un suo organo, un elemento creativo e non decorativo, che enfatizza e trasforma forme e piani [Sartoris 1983, p. 436]. Il *Cercle de l'Ermitage* «è un'opera cromatica, composta da piani, un po' come una scenografia teatrale» [Frochoux 2018]. Per il progetto di Epesses, l'architetto utilizza circa trenta tonalità diverse di pittura [Morton Shand 1936, p. 184]. Tre, secondo Sartoris, sono i metodi dell'architettura del colore: neoplasticismo, dinamico e funzionale [Sartoris 1983]. Il primo metodo si basa sui principi di *De Stijl* e utilizza colori primari integrandoli alla geometria delle superfici. Il metodo dinamico, riconducibile alle teorie di Le Corbusier, che eredita in parte il neoplasticismo olandese e il cubismo francese, utilizza all'esterno i colori primari e all'interno gamme cromatiche più ampie, in funzione delle diverse condizioni di luce [4]. Il metodo funzionale, favorito da Sartoris, utilizza tutti i colori integrandoli con l'architettura, secondo criteri psicologici e percettivi, per accentuare le parti dell'organismo, disporre i mobili in maniera razionale, disegnare le proporzioni, determinare la funzione degli organi e degli ambienti di un edificio [Gavello 2019, p. 82]. Così nel bar e nella pista da ballo del *Cercle de l'Ermitage*, come rappresentato nella cromolitografia, le superfici dello stesso ambiente hanno diversi colori che distinguono le funzioni in una «giustapposizione di valori tonali "discordanti"» [Morton Shand 1936, p. 184], composti in modo tale che non ci siano sovrapposizioni o zone di contatto tra aree della stessa tinta: il pavimento del bar è blu, quello della pista da ballo è arancio, colore che di sera esalta «la bellezza e l'incarnato delle donne in salotti, boudoir e sale da pranzo» [Sartoris 1983, p. 439]; le pareti sono alternativamente grigie, turchesi o bianche, per ampliare la percezione dello spazio, il rosso è assegnato al bar che ha il bancone nero [Sartoris 1990, pp. 100, 101]. La fascia rossa che gira sull'angolo curvato della pista da ballo indica il posto destinato al grande dipinto di Rodolphe-Théophile Bosshard. «La funzione ottica di questi elementi è dunque messa alla prova nel progetto del Club che si presenta come una sintesi visiva di quella che dovrebbe essere la realizzazione finale,

capace di renderne, se non l'effetto vero e proprio, almeno una sua condensazione» [Versari 1997, p. 211]. A partire dagli anni Settanta del secolo scorso, Alberto Sartoris realizza centinaia di serigrafie basate su vecchi disegni, concependole come forme artistiche autonome, nelle quali i confini tra pittura e architettura si mescolano. Alcune di queste, elaborate tra il 1982 e il 1995, riprendono, con differenze cromatiche, l'assonometria del bar e della pista da ballo del *Cercle de l'Ermitage à Epesses* e sono custodite presso gli *Archives de la construction moderne (Acm)* dell'*École Polytechnique Fédérale de Lausanne EPFL, Fonds Alberto Sartoris* [5]. Realizzate dopo che il circolo era stato pesantemente trasformato, queste serigrafie policrome sono opere d'arte autonome, le immagini-manifesto del rapporto tra colore e architettura secondo Sartoris, l'occasione per continuare a sperimentare soluzioni cromatiche ideali su un'architettura che non era più sua, ma che continuava a vivere attraverso il disegno. La serie di serigrafie, elaborate dall'architetto dopo diversi decenni dalla realizzazione del *Cercle de l'Ermitage* di Epesses, restituisce alla sua architettura una dimensione pura, liberata dal contesto reale e privata degli elementi accessori. Nella cromolitografia del *Cercle de l'Ermitage à Epesses* le superfici colorate, poste su diverse giaciture o adiacenti l'una con l'altra, sono separate da una linea

Note

[1] La cromolitografia *Cercle de l'Ermitage à Epesses* è custodita presso gli *Archives de la construction moderne – EPFL, Fonds Alberto Sartoris, Cote archivistique 0172.04.0266*. Il dossier contiene diversi disegni di progetto. <<https://morphe.epfl.ch/index.php/cercle-de-lermitage-a-epesses>> (consultato il 10 ottobre 2022).

[2] Nel 1971 il circolo venne profondamente trasformato e alterato. Recentemente è stato adibito a residenza privata, su progetto di restauro di Jean-Christophe Dunant, che ha ripristinato gli spazi progettati da Sartoris, recuperando molti elementi originali, nascosti dalle trasformazioni precedenti [Dunant 2016, p. 78].

[3] L'assonometria dello studio della *Casa ideale* racchiude lo spazio in un prisma trasparente, tracciato a fil di ferro, che, come una maschera, isola gli elementi rappresentati (lo spazio a doppia altezza, il ballatoio, le pareti, gli elementi dell'abitazione che

bianca, dall'assenza di colore. Nelle serigrafie, invece, il perimetro delle superfici è distinto, in maniera netta, mediante l'uso compatto del colore che non presenta sfumature, in una perfetta interazione tra tinta e geometria, aderendo alla lezione di *De Stijl*. In ambedue i casi, i campi che rappresentano le pareti senza spessore mostrano il colore anche dentro alla propria pelle, sulla faccia interna della muratura, anticipando la possibilità, propria del disegno digitale, di visualizzare, in modalità ombreggiata, le caratteristiche cromatiche di una superficie su entrambe le sue facce. Tale artificio, nel disegno di Sartoris, ha un duplice significato: da una parte consente di mostrare, ribaltandone il verso, il colore e la partizione di tutte le superfici verticali perimetrali, anche laddove le facce delle pareti, interne alla struttura, non sarebbero visibili all'osservatore; dall'altra parte ribadisce che il colore è esso stesso materiale da costruzione, è struttura. La vista assonometrica è, quindi, la più indicata a rappresentare, in maniera imparziale e senza alcun coinvolgimento emotivo, tutti gli elementi colorati nello spazio, affrancandoli dagli aspetti percettivi. «Questi colori, che si proiettano fuori dal pavimento e dalle pareti, scardinano la coerenza dell'usuale piramide visiva: il sistema di codici che regge l'illusionismo è infranto» [Versari 1997, p. 212].

dal secondo piano si affacciano sullo spazio dello studio, al livello sottostante).

[4] Nel 1931 Le Corbusier progettò una collezione di carte da parati a tinta unita, selezionando una gamma di 43 tonalità, che però non riscosse interesse tra progettisti e committenti, tanto che la fabbrica smise di produrla. Sartoris ha adoperato spesso questa tavolozza di colori nei suoi progetti di interni [Sartoris 1983, p. 438].

[5] Si vedano, ad esempio, *Cercle de l'Ermitage, Epesses I*, serigrafia del 1982 (Cote 0172.08.0009), *Cercle de l'Ermitage, Epesses II*, serigrafia del 1995 (Cote 0172.08.0030, numéro 9b), *Cercle de l'Ermitage, Epesses III*, serigrafia del 1995 (Cote 0172.08.0031). <<https://morpheplus.epfl.ch/fr/nos-collections/serigraphies/serigraphies-alberto-sartoris/>> (consultato il 10 ottobre 2022).

Autore

Vincenza Garofalo, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo, vincenza.garofalo@unipa.it

Riferimenti bibliografici

Archives de la construction moderne – EPFL, Fonds Alberto Sartoris.

Colquhoun, A. (1992). Assonometria: primitivi e moderni. In A. Abriani, J. Gubler (a cura di). *Alberto Sartoris. Novanta gioielli*, pp. 12-23. Milano: Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta.

Dunant, J.C. (2016). Restoration of the Cercle de L'Ermitage in Epesses, Switzerland. In *Docomomo Journal*, 54, pp. 78-81.

Frochaux, M. (2018). L'énigme du Cercle de l'Ermitage. In *Tracés* 2018/18, <<https://www.espazium.ch/fr/actualites/lenigme-du-cercle-de-lermitage>> (consultato il 10 ottobre 2022).

Gavello, C. (2019). Gli ensembles mobiliari di Alberto Sartoris e l'integrazione delle arti (1925-1953). In *Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura. Rivista dell'Associazione Italiana Storici dell'Architettura*, 5, 3, pp. 76-83.

Morton Shand, P.M. (1936). The 'Cercle de l'Ermitage' at Epesses, Canton de Vaud, Switzerland. Alberto Sartoris, Architect. In *Decoration*, 14, The Architectural Review Supplement, pp. 181-184.

Reichlin, B. (1979). L'assonometria come progetto. Uno studio su Alberto Sartoris. In *Lotus International*, XXII, pp. 82-93.

Sartoris, A. (1983). L'architecture de la couleur. In *Ingénieurs et architectes suisses*, 23, novembre 1983, pp. 436-439.

Sartoris, A. (1990). *Tempo dell'architettura-Tempo dell'arte. Cronache dagli anni Venti e Trenta*. Roma: Fondazione Adriano Olivetti.

Versari, M.E. (1997). Razionalismo mediterraneo: mito, colore e progetto in Alberto Sartoris. In *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Serie IV, vol. II, I*, pp. 193-213.