

# eksédra

disegno rilievo progetto comunicazione visiva



Edizioni Caracol

Eksédra 2007. Disegno, rilievo, progetto, comunicazione visiva.  
Collana del Dipartimento di Rappresentazione dell'Università di Palermo.

Responsabile scientifico: Benedetto Villa, Direttore del Dipartimento di Rappresentazione dell'Università di Palermo.

Comitato scientifico: Michele Inzerillo, Giuseppe Leone, Nunzio Marsiglia.

Curatela: Fabrizio Avella, Gianmarco Girgenti, Olivia Longo, Romina Pistone.

Redazione, progetto grafico e impaginazione: Romina Pistone.

ISBN: 978-88-89440-15-5

Edizioni Caracol s.n.c. - via V. Villareale, 35 - 90141 Palermo  
e-mail: info@edizionicaracol.it  
© Caracol 2006

Tutti i diritti di memorizzazione elettronica e di riproduzione sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta in alcuna forma compresi i microfilm e le copie fotostatiche, né memorizzata tramite alcun mezzo, senza il permesso scritto dell'editore. Ogni riproduzione non autorizzata sarà perseguita a norma di legge.

Le immagini che corredano i testi raccolti in questo volume vengono pubblicate solo a scopo di studio e di documentazione.

In copertina: fotogramma tratto dal video di B. Viola, *The Deluge*, da *Going Forth By Day*, 2002.

## INDICE

---

7	Benedetto Villa	Editoriale
		Teoria
13	Giuseppe Leone	Concezione dello spazio in architettura come componente dell'esperienza umana tra continuità e innovazione
25	Giovanni Francesco Tuzzolino	Architettura del visibile e dell'invisibile
33	Olivia Longo	Architettura di soglie sceniche
43	Clara Arezzo di Trifiletti	L'architettura protagonista nel cinema. Architetto versus regista
49	Romina Pistone	Il risveglio della città inconscia
		Territorio e città
57	Maria Eliana Madonia	Architettura come racconto. Il "dialogo mediterraneo" nella topografia dell'approdo
71	Joan Font Galdric Santana	Riflessioni sulla comunicazione visiva dei progetti urbanistici. L'esperienza del quartiere di Oliveretes
83	Giacinto Barbera	La città disegnata: sperimentazioni digitali su Cefalù
93	Antonio Gaziano	Archivio del moderno. Agrigento tra le due guerre

103	Alessio Ammoscato Gino Dardanelli Andrea Scianna Benedetto Villa	Monitoraggio ambientale con tecnologia gnss di c.e.m. e rappresentazione 2d e 3d  Storiografia e analisi
113	Valentina Acierno	Caratteri generali della tradizione architettonica catalana a partire dal fenomeno avanguardista
123	Francesco Maggio	Ridisegnare l'architettura. La casa per due scultori di Eileen Gray
133	Fabrizio Avella	Un complesso rapporto tra esterno ed interno. Il palazzo dei Congressi di Juan Navarro Baldeweg
145	Gian Marco Girgenti	Un'architettura mai realizzata. La chiesa di S. Gaetano a Vicenza di Guarino Guarini
155	Claudia Fiore	La ricostruzione virtuale della sala da ballo del teatro Comunale di Siracusa. Il disegno come documento per le riconfigurazioni storiche
165	Marcella Moavero	La rappresentazione degli elementi vegetali. Dal giardino reale al giardino disegnato
175	Manuela Milone	Un caso di studio: l'architettura del bow-window
187	Salvatore D'Amelio Davide Emmolo Mauro Lo Brutto Benedetto Villa	Applicazioni fotogrammetriche su superfici a semplice e doppia curvatura: la cappella Palatina di Palermo

## RIDISEGNARE L'ARCHITETTURA.

### LA CASA PER DUE SCULTORI DI EILEEN GRAY

Eileen Gray. Una sintesi

Eileen Gray è certamente l'architetto, tra le donne, tra i più importanti della storia dell'architettura, in particolar modo del Movimento Moderno, insieme a Charlotte Perriand, Lilly Reich e Margaret Schütte-Lihotzky.

A differenza di quest'ultime<sup>1</sup>, però, Gray lavorò quasi sempre da sola forse per il carattere schivo ed enigmatico e per il forte individualismo che non le permetteva legami.

Eileen Gray nasce nel sud-est dell'Irlanda il 9 agosto del 1878 nella prestigiosa casa di famiglia a due miglia da Enniscorthy. Nel 1900 si reca per la prima volta a Parigi con la madre, immediatamente dopo aver subito due drammatici eventi: la morte del fratello prima (ucciso nella seconda guerra Boera) e la successiva morte del padre.

Il viaggio a Parigi suscita una immediata e profonda influenza sulla sua vita. Tornata in patria frequenta nel 1901 la *Slade School of fine arts*, collegata all'Università di Londra, luogo di formazione concesso alle donne provenienti da classi altolocate. Ma il desiderio di tornare nella capitale francese e continuare lì i propri studi ossessionava, in un certo senso, Gray.

Nel 1902 ottiene dalla madre il permesso di andare a Parigi insieme alle amiche, da Eileen stessa convinte, Kathleen Bruce e Jesse Gavin. Insieme vanno a vivere in una piccola pensione al n. 7 di rue Barras, una piccola e stretta via non lontana da Montparnasse, luogo, unitamente a Montmartre, dove vivevano gli artisti. In quegli anni molti artisti vedevano Parigi come un rifugio; tra questi un giovane scrittore irlandese di ventuno anni, James Joyce, che andò ad abitare non lontano da dove risiedeva Eileen ed anche uno scrittore polacco, che lei ammirava molto, Guglielmo-Alberto Kostrowitzky meglio conosciuto come Apollinaire; dall'America arrivò Leo Stein per raggiungere la sorella Gertrude che già abitava nella capitale parigina con Alice Toklas. Eileen Gray e le sue due amiche frequentarono dapprima una scuola popolare d'arte, l'*École Colarossi* in rue de la Grande

FRANCESCO MAGGIO

Fig. 1 Eileen Gray fotografata a Parigi nel 1926 da Berenice Abbot.



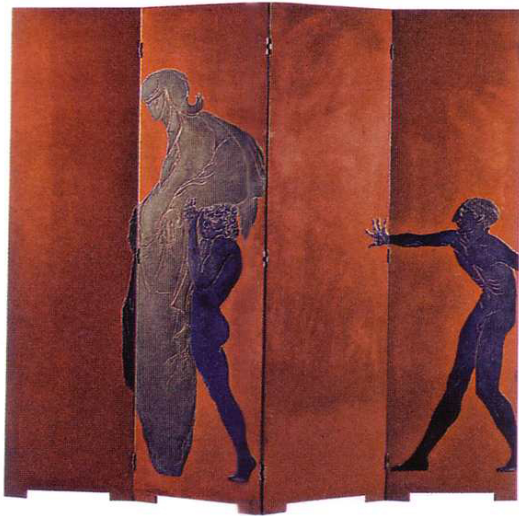


Fig. 2 Paravento *Le Destin*, 1914.

Chaumière e successivamente l'*Académie Julian in rue de Dragon*. Nel 1905, tre anni dopo, Eileen torna in Inghilterra perché la madre si ammala gravemente. Un giorno, a Londra, incontra, nella propria bottega in Dean Street, Mr. D. Charles che, insieme a due aiutanti, restaura antichi paraventi in lacca. Qui Eileen comincia il suo apprendistato cimentandosi, in modo straordinario, nell'arte della lacca.

Torna a Parigi nel 1907 e vi si stabilisce definitivamente acquistando, con il permesso e l'aiuto economico della madre, un appartamento al n. 21 di rue Bonaparte nel quale visse sino alla fine dei suoi giorni. Pur mantenendo frequenti contatti con Mr. Charles, Eileen incontra a Parigi l'uomo che è stato il suo maestro nell'arte della lacca: Seizo Sugawara. Quest'ultimo, arrivato a Parigi a vent'anni per restaurare le lacche che il Giappone aveva inviato per l'Esposizione Universale del 1900, vi rimase a vita sino al 1970. L'artista, nativo di Jahoji, un piccolo villaggio nel nord del Giappone, è stato il maestro di Gray per le *lacquers* sino a quando le loro vite "professionali" non si separarono per il fascino che Eileen subì dalla possibilità dell'uso dei "nuovi" materiali<sup>2</sup>. Sino allo scoppio del primo conflitto bellico l'attività di Eileen Gray è rivolta soprattutto alla produzione di paraventi, pannelli e porte, due divani e un piccolo mobile armadio.

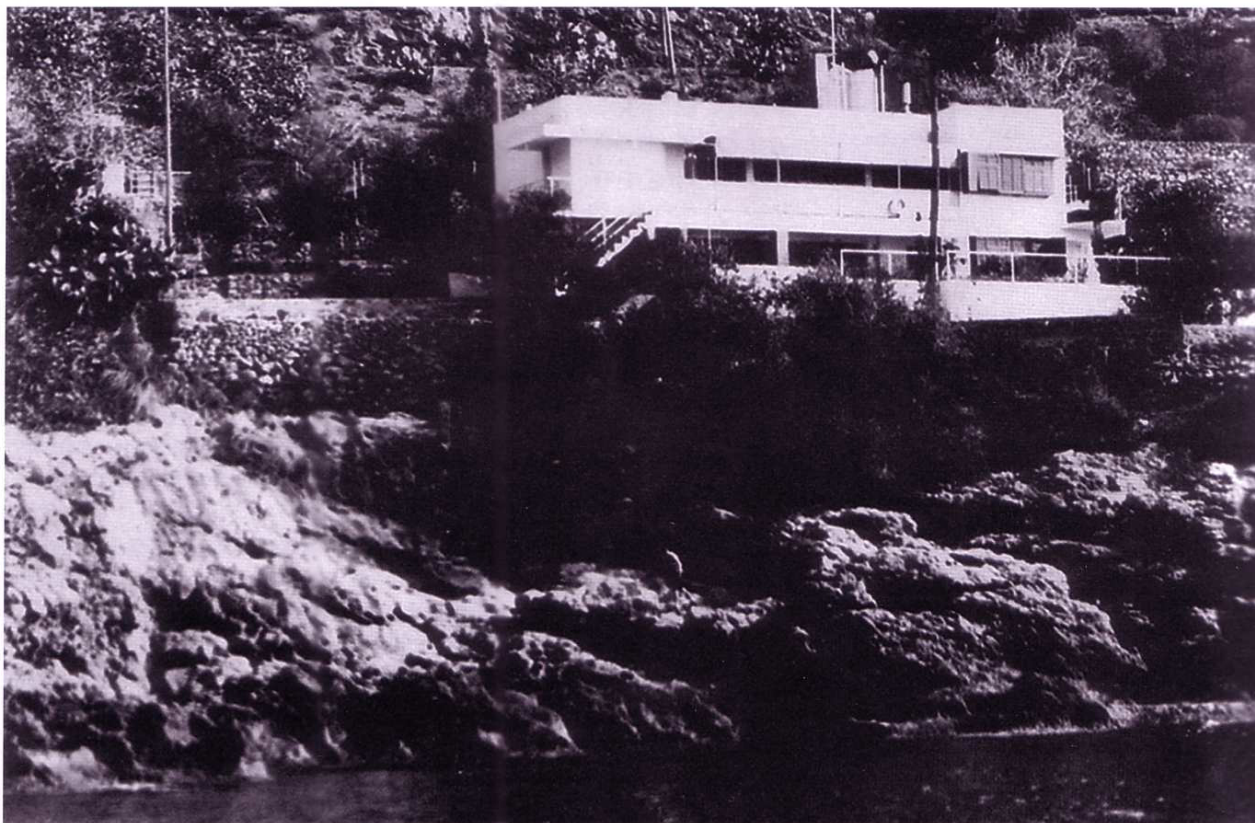
Nel 1914 realizza il paravento "Le Destin" per il mecenate d'arte Jacques Doucet. L'oggetto è rifinito con lacca di colore rosso scuro e meraviglia per l'uso di stili completamente diversi sui due lati. Prescindendo dal fatto che entrambe le riproduzioni siano bidimensionali e posseggano la stessa tonalità, sembrano rappresentare due tendenze artistiche molto diverse. Le figure della faccia anteriore interpretano una raffinata rappresentazione decorativa, mentre le forme astratte della faccia posteriore danno l'impressione di sintetizzare il moderno. Questa differenza dà l'impressione che l'artista volesse dimostrare di sapersi muovere con facilità in entrambe le tendenze.

Successivamente, durante la guerra, si arruola per guidare l'ambulanza che altro non era che la propria automobile messa a disposizione per l'aiuto umanitario. Questo episodio sottolinea certamente un aspetto del carattere di Gray, già evidente sin dall'infanzia, proso più alla sostanza delle "cose" piuttosto che alla loro "forma"<sup>3</sup>.

L'episodio che segna il futuro di Gray è l'incontro con Jean Badovici, architetto rumeno, uomo senza scrupoli e non senza ambizioni<sup>4</sup>, che vede in Eileen una donna con elevate capacità artistiche ma soprattutto una persona le cui finanze gli avrebbero permesso di trasformare le proprie idee in pratica. Badovici

coinvolge Gray sentimentalmente costringendola, a mio avviso, ad un lungo esilio dalla storia dell'architettura e allontanandola poi definitivamente, anche se promotore della famosissima opera di Gray, la casa "E1027"<sup>5</sup>, dai possibili "effetti" sulla "contemporaneità". Al termine della loro relazione Badovici abiterà la E1027 e permetterà a Le Corbusier di realizzare al suo interno alcune pitture murali per le quali Eileen andò su tutte le furie ritenendo l'intervento di Le Corbusier svilente non solo la spazialità della casa ma anche i principi fondativi della stessa. Dal 1929, anno in cui viene terminata la "E1027", al 1931 Gray lavora alla trasformazione di un appartamento, sempre di Badovici, in rue de Chateaubriand a Parigi. Alla fine della sua relazione con l'architetto rumeno e lasciategli, come già detto, la "E1027", Gray progetta e costruisce per sé stessa la casa chiamata *Tempe à paille*, "tempo della mietitura"<sup>6</sup>. Per il progetto e per la sua realizzazione vengono impiegati due anni (1932-1934) e questa casa segnerà la fine delle opere

Fig. 3 E. Gray, J. Badovici, E1027, 1926-29.



effettivamente realizzate da Gray sino al 1958, anno in cui, all'età di settantacinque anni, costruisce vicino Saint Tropez, sempre per sé stessa, la casa chiamata "Lou Pèrou".

Il fatto che Eileen Gray abbia, in fondo, sempre costruito per sé stessa, lascia chiaramente intravedere il suo carattere particolarissimo ma anche, a mio avviso, come Badovici, forse a causa della fine della loro relazione, sia riuscito ad emarginarla dalla cerchia delle sue influenti amicizie e di conseguenza limitare una propria ed autonoma forma di espressività.

L'attività di Gray comunque è fervida ed ella produce, in questi anni di isolamento, almeno trentadue progetti che fondamentalmente riguardano case unifamiliari.

Quasi tutti i disegni sono conservati a Londra al Victoria ed Albert Museum. La maggior parte dei progetti non realizzati si manifestano soltanto come schizzi e bozze che in pochissimi casi contengono annotazioni scritte o la data di realizzazione ed è per questo motivo che gli studiosi non hanno potuto definire una puntuale cronologia dei progetti dell'architetto irlandese.

È da sottolineare che, pur se esiste una differenza tra i disegni di progetti di opere non realizzate e quelli di edifici realmente costruiti, questa non sia effettivamente sostanziale poiché Gray considerava l'architettura come "opera d'arte in tutto" progettando non solo il "corpo" architettonico ma anche tutti gli arredi, dai guardaroba agli sgabelli e perfino tappeti e specchi.

Questa considerazione induce a ritenere che Gray passasse la maggior parte del tempo in cantiere e che preferisse progettare l'esecuzione esatta direttamente sul posto. È molto probabile, allora, che il disegno assumesse il valore di un chiaro appunto concettuale del tutto simile ai precisi schemi di Alexander Klein per lo studio delle abitazioni popolari.

La straordinaria produzione di progetti invita a uno studio più dettagliato dell'opera di Eileen Gray per restituire le forme di una idea di architettura non sempre facilmente decifrabile dai disegni/pensiero conservati negli archivi.

A Peter Adam<sup>7</sup> si deve lo studio della biografia di Eileen Gray, l'unica pubblicazione esistente che raccoglie gli episodi della sua vita e la sua opera artistica e architettonica. Il libro di Adam è di straordinaria bellezza perché, oltre ad assumere quasi la forma letterale di un romanzo, delinea la personalità artistica di Gray ed i suoi rapporti con il momento culturale del suo tempo raccontando anche i suoi legami con inquietanti personaggi tra i quali, fra tutti, Aleister Crowley "il mago".

Sono però Stephan Hecker e Christian Müller che indagano in



maniera differente gli archivi confrontando gli schemi dei disegni realizzati per tutti i progetti per rintracciare e delineare il pensiero architettonico di Eileen Gray. Tra le loro conclusioni si evince che:

«[...] la suddivisione di uno spazio in vari “luoghi” si ottiene mediante spostamenti e con l’ausilio dei mobili-schermo. A proposito si possono comparare tra loro le camere da letto della casa a quattro piani, le camere per gli studenti della “Casa per un professore” e le camere dell’edificio residenziale del “Centro per vacanze”. Nella “Casa per due scultori”, il modello mostra come si divide il soggiorno mediante mobili-schermo. Le affinità tra i progetti non realizzati ed i progetti costruiti portano alla conclusione che l’opera architettonica rivela chiare costanti»<sup>8</sup>.

L’attività di Eileen Gray e la sua personalità all’interno della storiografia architettonica sono state dimenticate e relegate a un ignoto destino per circa quaranta anni anche se alcune sporadiche apparizioni pubblicistiche sono avvenute nel 1937, 1959, 1966 e nel 1971<sup>9</sup>.

La riscoperta dello straordinario personaggio si deve, più che a una ricerca, a un fatto insolito che ha successivamente prodotto approfondimenti sulla sua personalità.

L’8 novembre del 1972, nella sala d’asta dell’Hotel Drouot a Parigi, durante la vendita di oggetti schedati come *Art Deco*, viene “battuto” il paravento *Le Destin* per trentaseimila dollari. L’evento “fa notizia” e ne parlano i giornali “Le Figaro”, “Le Monde”, il “Times” e l’“Heralde Tribune”.

Eileen Gray esce inconsapevolmente dall’oblio. Ha 94 anni. Muore a Parigi il 31 ottobre 1976, quattro anni dopo, lasciando detto «Il giorno che morirò non voglio nessuno». Il suo desiderio è stato esaudito. La radio francese annuncerà la sua morte nel pomeriggio dello stesso giorno ed è stata la prima volta che la radio ha pronunciato il suo nome.

## Ridisegnare

«Sulla constatazione che nessuna vicenda progettuale è integralmente ricostruibile, forse neppure da chi ne è stato il protagonista, si fonda la certezza che a maggior ragione non è possibile conoscere fino in fondo un edificio. La stessa natura del progettare, fatta come sappiamo di un fitto intreccio tra scelte conseguenti, automatismi e casualità, non consente che la sua fenomenologia sia ricostruibile secondo riconoscibili coerenze»<sup>10</sup>.

Tale affermazione induce a ritenere che ridisegnare un'opera architettonica, o comunque un progetto non realizzato, vuol dire, in prima istanza, affrontare momenti inerenti l'azione progettuale. La rappresentazione architettonica, ambito dell'analisi critica, assume, in tal senso, un ruolo sostanziale nel momento in cui essa indaga il progetto di architettura che è il luogo centrale della sua vera espressione<sup>11</sup>.

Queste considerazioni rivelano che il disegno di architettura è il rapporto tra l'io-indagante e il soggetto indagato e che esso, poichè si "sposta" all'interno della sfera del possibile, mette in scena non la vera realtà ma l'idea che ognuno di noi ha di essa. Ed è per questo motivo che il disegno assume un valore assolutamente soggettivo poichè, in questa prassi basilica, si manifesta il rapporto tra chi analizza e l'oggetto analizzato,

«[...] immersi ambedue in un'area di reciproche influenze al punto che dovremmo parlare non tanto dell'analisi di un oggetto quanto delle analisi delle trasformazioni dell'analista indotte dall'oggetto in quanto a sua volta soggetto capace di attivare autonomamente una complessa rete di relazioni»<sup>12</sup>.

La questione, quindi, abbraccia campi estesi della nozione del comprendere e pertanto l'operazione di ridisegno può considerarsi come vera e propria prassi ermeneutica.

«Rappresentare è pensare e costruire simulacri. Simulacri di ciò che esiste, di ciò che è esistito e che non esiste più, di ciò che non è più come fu all'inizio della sua esistenza o in qualche altra sua fase, e che vuole essere restituito alla sua immagine primaria. È anche simulacro di ciò che esisterà o non potrà esistere. Il disegno evoca quindi anche l'invisibile e l'impossibile. Rappresentare è dunque un atto sostitutivo. Esso crea una entità vicaria, che sta al posto di qualcosa che per una serie di ragioni non può essere realmente presente in un determinato momento in un certo punto dello spazio. Tuttavia il disegno non esaurisce il suo ruolo nella creazione di queste parvenze suppletive, di questi surrogati. In altre parole esso non è soltanto un servizio. Nel momento stesso in cui si dà vita a una replica differita di un oggetto si definisce infatti una seconda realtà, un universo parallelo nel quale il simulacro è altrettanto vero dell'oggetto cui esso rimanda»<sup>13</sup>.

Ancora con grande lucidità Purini delinea il senso dell'atto del disegnare ponendo, al contempo, questioni sostanziali tendenti a definire il possibile rapporto disegno/progetto e quindi ciò che tra essi è contiguo.

Rappresentare è l'azione che permette non solo di metter in

forma tale rapporto ma anche di indagare come esso possa essere reso esplicito, ovvero con quali metodi della rappresentazione. Gli scenari del disegno sono, ormai da anni, assolutamente cambiati e le tecniche, anche quelle più sofisticate, sono sempre più interagenti tra loro:

«[...] non più tavola, o acquarello, o *rendering* informatico, ma tutte queste cose assieme e molto di più. Dunque nient'affatto sostituzioni di una tecnica ma al contrario integrazione e tempo che la macchina restituisce alla manualità<sup>14</sup>.

È nella interagenza fra le tecniche di rappresentazione, l'io-indagante e l'oggetto indagato, da ricercare, credo, il senso del ridisegnare superando le ormai dozzinali questioni sul pro o contro il disegno automatico. A quest'ultimo non si può

«[...] contestare l'estrema versatilità strumentale... nei settori della *firmitas* e della *utilitas*. Molto diversamente vanno invece le cose per quanto concerne la *venustas*, i modi del progetto, il pensiero dello spazio, l'interpretazione dei monumenti, l'estetica, la conoscenza. Mirabolanti effetti speciali, *rendering*, fotorealismo [...] in realtà nascondono quasi sempre un vuoto di contenuti, un'assenza di critica e una povertà espressiva [...] Loos era orgoglioso che i suoi spazi non facessero alcun effetto di fotografia»<sup>15</sup>.

Forse la strada verso la *venustas*, auspicata da Vittorio Ugo, è da ricercarsi in uno "straniamento" di colui che disegna dalle sbalorditive possibili prestazioni dello strumento informatico per indagare, invece, i "luoghi" della precisione intesa non come esattezza ma come "strumento" per

«[...] istituire ed indagare ogni misurata ambiguità [...] per costruire con paziente andirivieni il tessuto del progetto la cui trama organizzativa è nello stesso tempo struttura, colore, disegno, materia, forma»<sup>16</sup>.

#### Casa per due scultori (1934)

La "casa per due scultori", progettata da Gray nel 1934, è l'unico progetto per una committenza privata che l'architetto ha inserito nel proprio portfolio. È abbastanza probabile che il progetto sia stato commissionato dai fratelli Jan e Joel Martel, membri fondatori, insieme alla stessa Gray, dell'U.A.M. (Union des Artistes Modernes)<sup>17</sup>, ma, come afferma Caroline Costant<sup>18</sup> nell'archivio della famiglia Martel non vi è alcuna traccia.

L'inserimento nel proprio *book* da parte di Eileen fa ritenere una

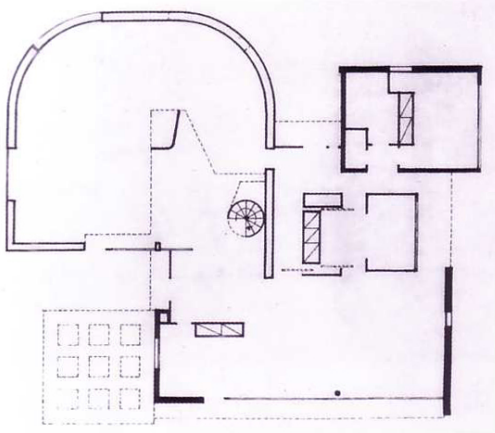
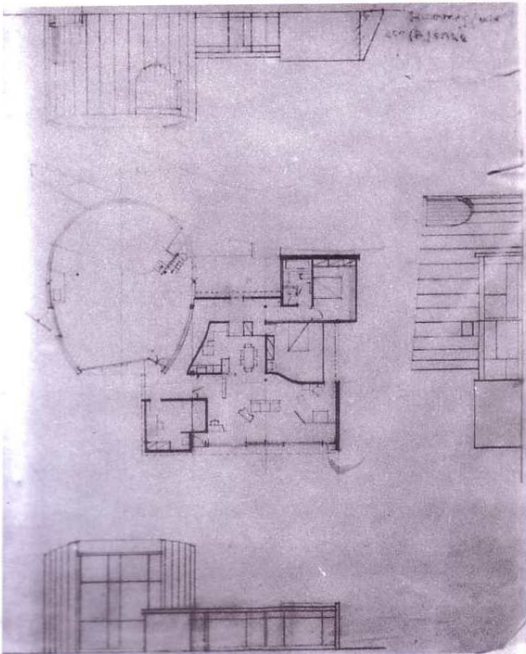


Fig. 4 Casa per due scultori, primo progetto, 1934.

Fig. 5 (sotto) Casa per due scultori, secondo progetto, 1934.

Fig. 6 (a destra) Modello digitale.

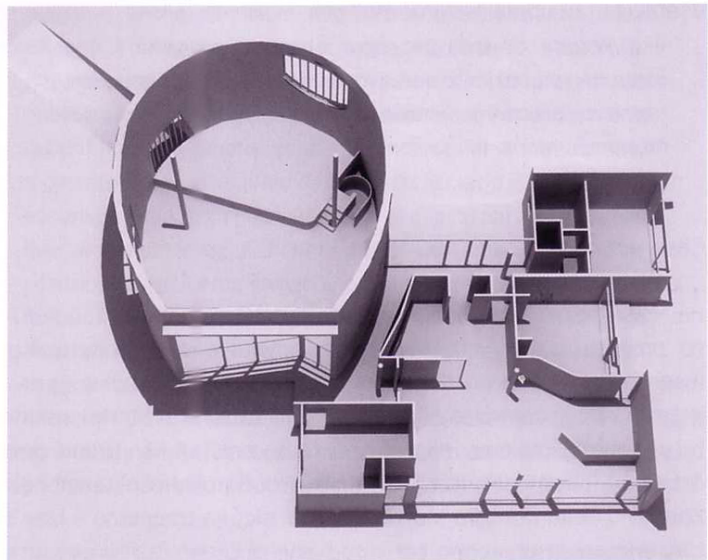


eventuale realizzazione della propria idea progettuale ma è da ritenere, a mio avviso, che il distacco da Badovici abbia determinato il non proseguimento del progetto. Questa considerazione trova un suo riscontro nel fatto che i disegni di archivio presentano la stessa "grafia" dei progetti realizzati piuttosto che quella dei "non realizzati".

I materiali pubblicati, disegni e modelli, illustrano due versioni del progetto ciascuna delle quali ci mostra un edificio formato da un alto *atelier* ed una residenza ad un piano.

Nella prima versione l'artista ha integrato casa e *atelier*, in pianta ed in alzato, attraverso la sovrapposizione di forme semplici e discrete. L'ingresso principale era situato al di sotto di un portico di forma quadrata nella cui copertura, sorretta all'angolo da un tronco d'albero (inteso come vera e propria scultura quasi ad indicare la professione dei padroni di casa), erano previsti nove fori quadrati che lasciavano entrare la luce del sole.

Sia la prima che la seconda versione del progetto lasciano intravedere una organizzazione spaziale risultante dagli "spostamenti" delle pareti mobili e dalle diverse collocazioni dei paraventi che determinano una varietà di "luoghi" ognuno dei quali costituisce una unità spaziale e possiede una funzione specifica. Lo spazio complessivo rimane tuttavia leggibile come unitario. Si può citare, come esempio significativo, la "sala" della "E1027" che è suddivisa in soggiorno, pranzo, guardaroba, una alcova con letto per gli ospiti e una doccia e che, per mezzo di paraven-



ti e grazie allo spostamento degli stessi, può essere vissuta “separatamente”. Per Gray l’autonomia degli spazi è tema fondamentale nell’organizzazione della casa

«Il problema della indipendenza degli spazi: ciascuno, incluso in una casa di dimensioni ridotte, deve avere la possibilità di essere libero, indipendente. Deve poter avere l’impressione di essere solo e, se lo desidera, completamente solo»<sup>19</sup>.

Osservando attentamente il disegno di pianta di entrambe le versioni della “casa per due scultori” si evince distintamente la maestria di Gray nel separare gli spazi mantenendo il carattere di unitarietà. Considerando che l’architettura è per Eileen Gray “opera d’arte in tutto” e che progettava sia il “contenitore” che il “contenuto” si può decisamente affermare che l’artista oppone

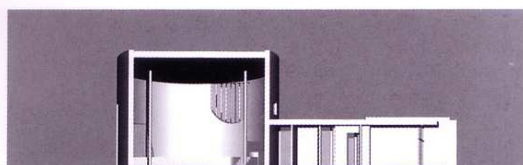
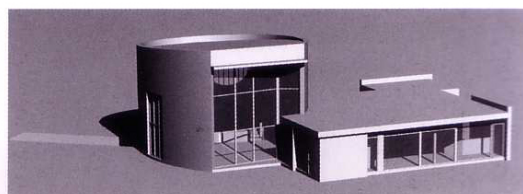
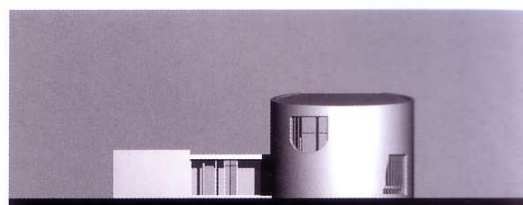
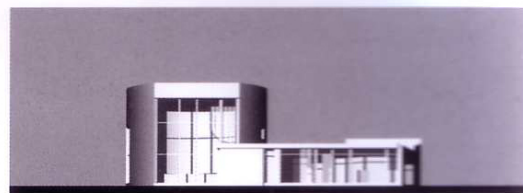
«[...] alla *promenade architecturale* concepita per uno spettatore [...] in movimento una scenografia architettonica dove l’utente è attore a pieno diritto»<sup>20</sup>.

Nella seconda versione la trasformazione sostanziale sta nel fatto che Gray modifica la pianta dell’atelier disegnando un ovale tronco al posto della precedente forma di U aperta.

Tale modifica ha aumentato le differenze formali tra i due volumi che vennero “ridotte” attraverso l’uso di sottili “inflexioni” dei muri interni della casa.

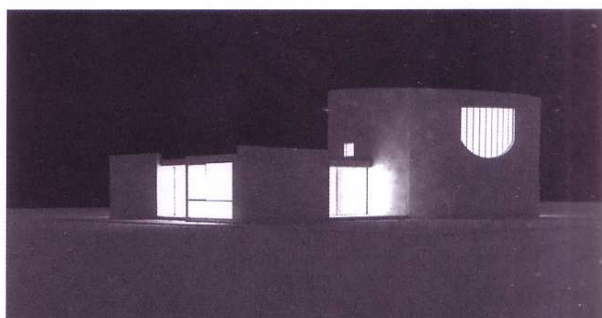
L’atelier è formato da due livelli; il più alto è costituito da una piattaforma che poteva servire sia come “palco” per mostrare le sculture, sia come stanza di lavoro separata anche se inserita in un unico volume. Al di sotto di essa Gray ricava un garage o comunque un deposito. L’autore orienta a sud lo studio e il soggiorno, a est le stanze da letto e ha isolato il bagno e la stanza da letto dallo spazio aperto costituito dalla stanza da pranzo, dal soggiorno e dalla cucina e, infine, dalla stanza destinata agli ospiti. La casa ha due ingressi: uno congiunge l’atelier con il salone principale e la stanza degli ospiti, l’altro conduce alla cucina e alla stanza da letto padronale. I disegni esistenti riguardanti il secondo progetto della “casa per due scultori” sono sostanzialmente la pianta e la rappresentazione di tre prospetti disegnati in un unico foglio.

Le rappresentazioni prodotte ex-novo costituiscono un tentativo di formalizzazione dello spazio architettonico così come pensato da Gray e mai costruito. Nelle rappresentazioni sono stati sottratti gli arredi, pur se di straordinaria importanza all’interno dell’attività progettuale di Gray, per conferire alla sua opera qualcosa che la sottragga al tempo storico per immobilizzarla in un tempo sospeso sopra la storia.



Figg. 7-10 Casa per due scultori, secondo progetto, 1934, viste del modello digitale.

Fig. 11 Prospettiva da nord-est.



## Note

<sup>1</sup> Charlotte Perriand, Lilly Reich e Margaret Schütte-Lihotzky lavorarono rispettivamente nell'atelier di Le Corbusier Pierre Janneret, nello studio di Ludwig Mies van der Rohe e l'ultima prima con Adolf Loos e successivamente con Ernst May. Cfr. «Parametro» n. 257, maggio - giugno 2005.

<sup>2</sup> Cfr. Adam P., *Eileen Gray*, New York 2000.

<sup>3</sup> Fin da bambina Eileen considerava ogni ostentazione volgare. Per questo motivo ebbe dei problemi con la sorella Ethel quando questa sposò Henry Tufnell Campbell, il figlio di Lord Lindsay, che considerava un vero e proprio snob.

<sup>4</sup> Jean Badovici, architetto, critico ed editore de *L'Architecture vivante*, una delle riviste di architettura più importanti del momento. Fu uno dei primi critici dell'opera di Gray e colui il quale la spronò costantemente a progettare edifici. Tramite questi, Gray ebbe a disposizione la documentazione completa di tutti i progetti più significativi del momento. Egli era in contatto con molti esponenti del giovane Movimento Moderno e introdusse la giovane britannica, timida e riservata, in questi circoli. Cfr. Hecker S., Müller C. F., *Eileen Gray*, Barcelona 1993.

<sup>5</sup> Il nome della casa "E1027" è un acronimo che sta per E=E(ileen) 10=Jean (J è la decima lettera dell'alfabeto) 2=B(adovici) 7=G(ray).

<sup>6</sup> La casa viene completamente distrutta durante la seconda guerra mondiale.

<sup>7</sup> Adam P., *Eileen Gray...* cit.

<sup>8</sup> Hecker S., Müller C. F., *Eileen Gray...* cit.

<sup>9</sup> In particolare si fa riferimento a: Le Corbusier, *Le Centre de vacances. Des canons des Munitions C.I.A.M.*, Paris 1937; *Project pour un centre culturel par Eileen Gray* in «L'architecture d'Aujourd'hui», n. 82/1959; Rykwert J., *Un omaggio a Eileen Gray - Pioniera del design*, in «Domus», n. 468/1966; *Two houses and an interior* in «Perspekta», nn. 13-14/1971.

<sup>10</sup> Purini F., *La conoscenza degli edifici*, in «Disegno», n. 8, Istituto di Rappresentazione della Facoltà di Architettura di Genova, Genova 1984.

<sup>11</sup> Cfr. Ugo V., *Mimesis. Sulla critica della rappresentazione dell'architettura*, Libreria Clup, Milano 2004.

<sup>12</sup> Purini F., *La conoscenza degli edifici...* cit.

<sup>13</sup> Purini F., *Costruire lo sguardo*, in «XY» nn. 35-36-37/1999.

<sup>14</sup> Cfr. Migliari R. (a cura di), *Disegno come modello*, Roma 2004.

<sup>15</sup> Ugo V., *īBiçóéô...* cit.

<sup>16</sup> Gregotti V., *Dentro l'architettura*, Torino 1991.

<sup>17</sup> Tra i nomi del gruppo fondatore dell'U.A.M. si trovano: Pierre Chareau, Sonia Delaunay, Jean Fouquet, René Herbst, Francis Jourdain, Le Corbusier e Pierre Janneret, Pierre Legrain, Jan e Jole Martel, Robert Mallet-Stevens, Ernst May, Charlotte Perriand, Jean Prouvé, Jean Purificat, Man Ray. Cfr. Bassanini G., *Eileen Gray* in «Parametro» n. 257, maggio - giugno 2005.

<sup>18</sup> Costant C., *Eileen Gray*, Londra 2000.

<sup>19</sup> Cfr. Gray E., Badovici J., *E.1027. Maison en bord del mer* in «L'architecture Vivante», n. 2/1929.

<sup>20</sup> Barrès R., *E1027 Maison en bord de mer*, in «Lotus» n. 119/2003.

Finito di stampare nel mese di gennaio 2007  
presso la Tipografia Priulla - Palermo.

*Concezione dello spazio in architettura come componente  
dell'esperienza umana tra continuità e innovazione*

*Architettura del visibile e dell'invisibile*

*Architettura di soglie sceniche*

*L'architettura protagonista nel cinema.  
Architetto versus regista*

*Architettura come racconto. Il "dialogo mediterraneo"  
nella topografia dell'approdo*

*Il risveglio della città inconscia*

*Riflessioni sulla comunicazione visiva dei progetti urbanistici.  
L'esperienza del quartiere di Oliveretes*

*La città disegnata: sperimentazioni digitali su Cefalù*

*Archivio del moderno. Agrigento tra le due guerre*



collana a cura del  
DIPARTIMENTO DI RAPPRESENTAZIONE  
Università degli Studi di Palermo

*Monitoraggio ambientale con tecnologia gnss di c.e.m.  
e rappresentazione 2d e 3d*

*Caratteri generali della tradizione architettonica catalana a  
partire dal fenomeno avanguardista*

*Ridisegnare l'architettura.  
La casa per due scultori di Eileen Gray*

*Un complesso rapporto tra esterno ed interno.  
Il palazzo dei Congressi di Juan Navarro Baldeweg*

*La ricostruzione virtuale della sala da ballo del Teatro  
Comunale di Siracusa. Il disegno come documento  
per le riconfigurazioni storiche*

*Un'architettura mai realizzata.  
La chiesa di S. Gaetano a Vicenza di Guarino Guarini*

*La rappresentazione degli elementi vegetali.  
Dal giardino reale al giardino disegnato*

*Un caso di studio: l'architettura del bow-window*

*Applicazioni fotogrammetriche su superfici a semplice  
e doppia curvatura: la Cappella Palatina di Palermo*

€ 27,00

ISBN: 978-88-89440-15-5