

drawing disegnare

n. 61
idee immagini
ideas images

Rivista semestrale del Dipartimento di Storia, Disegno
e Restauro dell'Architettura – Sapienza Università di Roma
*Biannual Journal of the Department of History, Representation
and Restoration of Architecture – Sapienza Rome University*

Worldwide distribution and digital version EBOOK
www.gangemeditore.it

Anno XXXI, n. 61/2020
€ 15,00 - \$/£ 20.00

Full english text

estratto dal volume





Rivista semestrale del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, finanziata da Sapienza Università di Roma
Biannual Journal of the Department of History, Representation and Restoration of Architecture, financed by Sapienza Rome University

Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 00072 dell'11/02/1991

© proprietà letteraria riservata

GANGEMI EDITORE
INTERNATIONAL

via Giulia 142, 00186 Roma
tel. 0039 06 6872774 fax 0039 06 68806189
e-mail info@gangemieditore.it
catalogo on line www.gangemieditore.it

Le nostre edizioni sono disponibili in Italia e all'estero anche in versione ebook.
Our publications, both as books and ebooks, are available in Italy and abroad.

Un numero € 15,00 – estero € 20,00 / \$/£ 24.00
Arretrati € 30,00 – estero € 40,00 / \$/£ 48.00
Abbonamento annuo € 30,00 – estero € 35,00 / \$/£ 45.00
One issue € 15,00 – Overseas € 20,00 / \$/£ 24.00
Back issues € 30,00 – Overseas € 40,00 / \$/£ 48.00
Annual Subscription € 30,00 – Overseas € 35,00 / \$/£ 45.00

Abbonamenti/Annual Subscription

Versamento sul c/c postale n. 15911001
intestato a Gangemi Editore SpA
IBAN: IT 71 M 076 0103 2000 0001 5911 001
Payable to: Gangemi Editore SpA
post office account n. 15911001
IBAN: IT 71 M 076 0103 2000 0001 5911 001
BIC SWIFT: BPPIITRRXXX

Distribuzione/Distribution

Librerie in Italia e all'estero/
Bookstores in Italy and overseas
Emme Promozione e Messaggerie Libri Spa – Milano
e-mail: segreteria@emmepromozione.it
www.messaggerielibri.it

Edicole in Italia e all'estero/
Newsstands in Italy and overseas
Bright Media Distribution Srl
e-mail: info@brightmediadistribution.it

Abbonamenti/Annual Subscription

EBSCO Information Services
www.ebscohost.com

ISBN 978-88-492-4048-1
ISSN IT 1123-9247

Finito di stampare nel mese di dicembre 2020
Gangemi Editore Printing

Direttore scientifico/Editor-in-Chief

Mario Docci
Sapienza Università di Roma
piazza Borghese 9, 00186 Roma, Italia
mario.docci@uniroma1.it

Direttore responsabile/Managing editor

Carlo Bianchini
Sapienza Università di Roma
piazza Borghese 9, 00186 Roma, Italia
carlo.bianchini@uniroma1.it

Comitato Scientifico/Scientific Committee

Piero Albinin, Roma, Italia
Carlo Bianchini, Roma, Italia
Giovanni Carbonara, Roma, Italia
Laura Carnevali, Roma, Italia
Francis D.K. Ching, Seattle, USA
Cesare Cundari, Roma, Italia
Laura De Carlo, Roma, Italia
Mario Docci, Roma, Italia
Marco Gaiani, Bologna, Italia
Angela García Codoñer, Valencia, Spagna
Riccardo Migliari, Roma, Italia
Douglas Pritchard, Edinburgh, Scozia
Franco Purini, Roma, Italia
Mario Santana-Quintero, Ottawa, Canada
José A. Franco Taboada, La Coruña, Spagna

Comitato di Redazione/Editorial Staff

Laura Carlevaris (coordinatore)
Emanuela Chiavoni
Carlo Inglese
Alfonso Ippolito
Luca Ribichini

Coordinamento editoriale/

Editorial coordination
Monica Filippa

Traduzioni/Translation

Erika G. Young

Segreteria/Secretarial services

Marina Finocchi Vitale

Redazione/Editorial office

piazza Borghese 9, 00186 Roma, Italia
tel. 0039 6 49918890
disegnare@uniroma1.it

In copertina/Cover

Mario Botta, chiesa di San Carlino, lungolago di Lugano, Svizzera, 1999 (smantellamento 2003).
Mario Botta, Church of San Carlino, lakeside promenade, Lake Lugano, Switzerland, 1999 (dismantled in 2003).

Anno XXXI n. 61, dicembre 2020

- 3 Editoriale di Mario Docci, Carlo Bianchini
I progettisti e il disegno d'ideazione: la storia della rubrica disegno
Editorial by Mario Docci, Carlo Bianchini
Designers and ideation drawings: the history of the column drawing
- 7 Mario Botta
Il disegno: momento di studio e confronto
Drawing: a moment of study and engagement
- 12 Victor A. Lafuente Sánchez, Daniel López Bragado
L'influenza di Dufy nella collaborazione grafica tra Asplund e Persson per l'Esposizione di Stoccolma del 1930
Dufy's influence on the graphic works jointly developed by Asplund and Persson for the 1930 Expo in Stockholm
- 20 Paolo Belardi, Valeria Menchetelli
L'Arca vecchia di sant'Ubaldo: dal rilievo integrato alla valorizzazione per la fruizione ampliata
The Old Ark of St. Ubaldo: from an integrated survey to enhancement for broader fruition
- 32 Carlos L. Marcos, Roberta Spallone, Eduardo Carazo
Fenomenologia, tettonica e luogo nel piano orizzontale dell'architettura residenziale moderna e contemporanea. Tre strategie compositive
Phenomenology, tectonics and the site in the horizontal plane of modern and contemporary residential architecture. Three compositional strategies
- 44 Gabriella Liva
Immagini divine. Le metamorfosi digitali dei corpi antichi
Divine Images. Digital metamorphoses of ancient bodies
- 56 Paolo Clini, Ramona Quattrini, Renato Angeloni, Mirco D'Alessio, Rosalba Cappucci
Realtà virtuale e potenzialità dei facsimili digitali per i musei. Il caso dello Studiolo del Duca di Urbino
Virtual reality and the potential of digital facsimiles for museums. The Duke of Urbino's Studiolo
- 68 Carlo Bianchini, Mario Docci
La Scuola Romana del Disegno nel centenario della Facoltà di Architettura della Sapienza Università di Roma
The Roman School of Drawing and the 100th Anniversary of the Faculty of Architecture of Sapienza University of Rome
- 80 Alfonso Giancotti, Andrea Grimaldi
100 anni di Scuola di Architettura alla Sapienza di Roma. Un viaggio tra le idee, le storie e i protagonisti
The centennial of the School of Architecture at Rome Sapienza University. A journey through ideas, stories and protagonists
- 82 Adil Mansure, Skender Luarasi
Il disegno come campo espanso: San Carlo alle Quattro Fontane di Francesco Borromini
Drawing as an expanded field: Francesco Borromini's San Carlo alle Quattro Fontane

Víctor A. Lafuente Sánchez, Daniel López Bragado

L'influenza di Dufy nella collaborazione grafica tra Asplund e Persson per l'Esposizione di Stoccolma del 1930

Dufy's influence on the graphic works jointly developed by Asplund and Persson for the 1930 Expo in Stockholm

In 1930 Gunnar Asplund's classicist style changed radically when he adopted the principles of the International Style and Functionalism. The objective of the Expo in Stockholm, which he was commissioned to design, was to display the new scenario prompted by changes in art and industry within the framework of everyday life and housing. Asplund called the plastic artist Rudolf Persson to work with him and produce graphic images of the Exposition; Persson was inspired by Raoul Dufy's pictorial works, so in several watercolours he masterfully captured the joyful, festive atmosphere of the Exposition.

Keywords: Gunnar Asplund, Rudolf Persson, Raoul Dufy, representation of architecture, Exposition.

Born in Stockholm in 1885, Gunnar Asplund is one of the most important members of a generation that sparked an important process of advancement in Scandinavian architecture and representation, a process that later influenced prominent figures such as Alvar Aalto, Arne Jacobsen or Jørn Utzon and their most genuine principles.

After graduating as an architect in 1909, Asplund began to travel, initially in Europe and then in the United States to complete his training based on a strong Romantic tradition. Thus began the first phase of his creative career during which he gradually became a rising star in the firmament of Nordic classicism in Sweden, until he abandoned it in 1930 for a modernised version of neoclassicism. That was the moment when he freely and spontaneously reinterpreted the principles of the international style, exemplified by the rationalism that reigned in Germany, the Netherlands and France, and made it a permanent trait of his works. This marked a turning point in his production. During that first phase Asplund designed the paradigmatic building of the Stockholm Public Library (1922). In a critique he wrote for Byggmästaren,¹ he refers almost exclusively to the building's functional features, completely ignoring its formal and aesthetic traits. His purist vision is exemplified on the cover of the publication: a simple view of the library, not positioned along the building's axis of symmetry, with several truly minimalist graphic traits. In the image the representation of the library's plain, neutral geometry overshadows its more material aspects.

Nel 1930 lo stile classicista di Gunnar Asplund subì un cambiamento radicale sotto la spinta dei principi dello stile internazionale e del funzionalismo. L'Esposizione di Stoccolma, della quale assunse l'incarico di progettazione, mirava a mostrare la nuova situazione determinata dai cambiamenti nell'arte e nell'industria nell'ambito della vita quotidiana e dell'abitare. Per l'apparato grafico relativo all'Esposizione, Asplund si avvale della collaborazione dell'artista plastico Rudolf Persson che, in alcuni acquarelli, ispirandosi all'opera pittorica di Raoul Dufy, seppe cogliere in maniera magistrale l'atmosfera allegra e festosa presente all'interno del recinto espositivo.

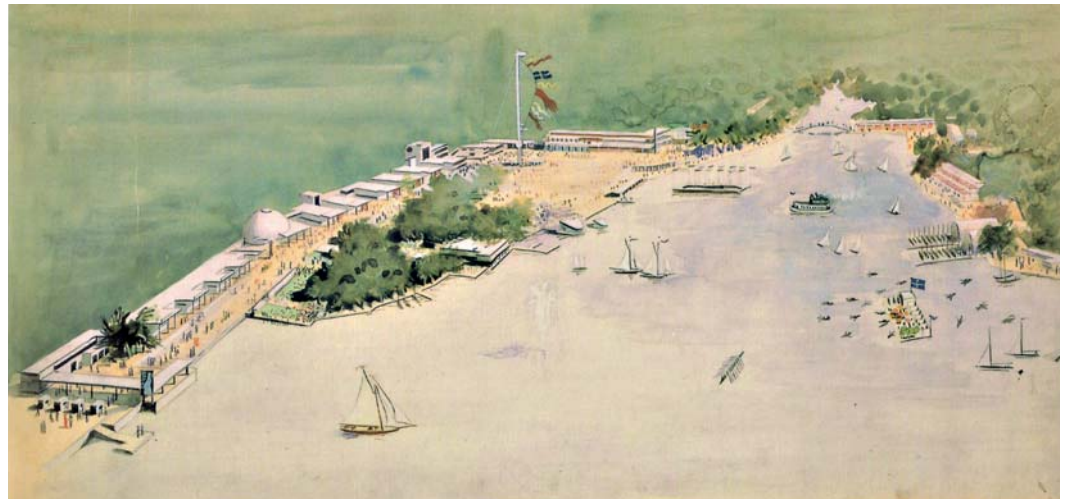
Parole chiave: Gunnar Asplund, Rudolf Persson, Raoul Dufy, rappresentazione dell'architettura, Esposizione.

Nato a Stoccolma nel 1885, Gunnar Asplund è uno dei maggiori esponenti di una generazione che ha avviato un importante processo di maturazione nell'ambito dell'architettura e della rappresentazione scandinave che in seguito hanno influenzato, nei loro principi più genuini, figure di primo piano come Alvar Aalto, Arne Jacobsen o Jørn Utzon.

Dopo aver conseguito il titolo di architetto nel 1909, Asplund inizia a viaggiare prima in Europa e poi negli Stati Uniti per completare la sua formazione sulla base di una decisa tradizione romantica. Con questo egli dà inizio alla prima fase della sua carriera creativa, durante la quale rivendica una posizione emergente nell'ambito del Classicismo nordico in Svezia, fino a quando non se ne allontana nel 1930, con una versione modernizzata di Neoclassicismo. È in quel momento che i principi dello stile internazionale, esemplificati nel razionalismo dominante in Germania, Olanda e Francia, entrano a far parte in maniera definitiva della sua opera con una reinterpretazione personale più libera e spontanea dando luogo, all'interno del suo lavoro, a una svolta determinante.

Da questa prima fase nasce il paradigmatico edificio della Biblioteca di Stoccolma del 1922. Lo stesso Asplund, in un suo articolo critico per *Byggmästaren*¹, fa riferimento, in maniera quasi esclusiva, agli aspetti funzionali dell'edificio, senza alcun interesse per gli aspetti formali o estetici. Esempio di questa visione purista è la stessa copertina della pubblicazione, con una semplice prospettiva della Biblioteca, spostata rispetto all'asse di simmetria dell'edificio stesso e con alcune caratteristiche grafiche veramente minimaliste; prevale in questo modo la rappresentazione della geometria essenziale e neutra rispetto ad aspetti più legati alla sua matericità.

La descrizione realizzata da Asplund su *Byggmästaren* viene completata da un commento critico dell'edificio di Uno Ahren (1897-1977), suo antico aiuto e collaboratore nel progetto per il Cinema Skandia. Qui si sostiene che la Biblioteca rappresenta una tragedia nel confronto irrisolto «tra diverse visioni della forma, [...] al confine tra due epoche dell'architettura svedese [...] profondamente diverse nelle loro mentalità». Così, pur ri-



1/ *Pagina precedente.* Rudolf Persson, Progetto preliminare per l'Esposizione di Stoccolma. Vista a volo di uccello, 1928. Museo Svedese di Architettura, Stoccolma (Blundell Jones 2006, p. 130).

Previous page. *Rudolf Persson, Preliminary project for the Expo in Stockholm. Bird's-eye view, 1928. Swedish Centre for Architecture and Design, Stockholm (Blundell Jones 2006, p. 130).*

conoscendo l'eccezionale abilità di Asplund nell'efficiente organizzazione delle sale di prestito, mette in dubbio l'atmosfera creata nelle sale di lettura, più appropriate nel loro design «per i monaci che per moderne ragazze da ufficio»². Ahren è già una figura di spicco della generazione successiva a quella di Asplund e sta per diventare uno dei principali modernisti sulla scena svedese; difensore dunque di una nuova visione dell'architettura, vede nella esemplare Biblioteca aspetti inutili e inadeguati, come la sua stessa monumentalità o il persistere di aspetti decorativi al suo interno.

Una esposizione per una nuova realtà: l'Esposizione di Stoccolma

La Società Svedese di Artigianato e di Design, dopo un certo numero di esposizioni organizzate a partire dalla sua fondazione nel 1845 e per tutto il XX secolo, vede la necessità, nel 1915, di una profonda riorganizzazione. Si cerca di fronteggiare da un lato la sfida lanciata dall'avvento della macchina in questi settori produttivi, dall'altro, e in conseguenza di quanto detto, l'accettazione generalizzata dei manufatti derivati da questa incipiente innovazione.

Queste nuove coordinate non vengono accettate, allo stesso modo, da tutti i membri della Società, e ciò provoca una divisione tra due posizioni diametralmente opposte; la più significativa è quella sostenuta dai modernizzatori, capeggiata dallo storico dell'arte Gregor Paulsson, che mira a una maggiore integrazione di questi nuovi prodotti nell'ambito del design. Nel 1920 la Società elegge come direttore lo stesso Paulsson che, dopo il successo delle più recenti esposizioni svedesi (come l'Esposizione dell'abitazione, tenutasi presso la Liljevalch Art Gallery di Stoccolma nel 1917, o la sezione svedese dell'Esposizione di Parigi del 1925), inizia a sognare l'idea di una manifestazione ambiziosa, che sia un riflesso fedele del momento creativo e artistico che segue il primo quarto del XX secolo.

L'idea, trasmessa ai suoi consiglieri nel 1927, viene accolta con straordinario entusiasmo e ben presto ottiene il sostegno istituzionale dello Stato svedese e della città di Stoccolma. Paulsson viene consacrato, quindi, come direttore e come promotore politico del pro-

getto che sta per essere avviato e, dato il rapporto preesistente e l'ammirazione reciproca che professano l'uno per l'altro³, ciò fa di Asplund il capo architetto della Esposizione. Dopo aver scelto il luogo e approvato il programma, Asplund lavora al progetto a partire dal giugno 1928, con l'obiettivo di mostrare al mondo la nuova situazione creata dalle innovazioni industriali nelle arti e la loro applicazione nell'ambito della vita quotidiana e, in particolare, nel contesto abitativo. La sua innovativa proposta architettonica, che fa del funzionalismo lo stile predominante in Svezia, è quindi una provocazione diretta alla società svedese dell'epoca.

Lo sviluppo grafico del progetto, nelle sue diverse fasi, dai disegni a scala urbana fino alle prospettive e alle vedute della soluzione finale, è il risultato di un'interessante collaborazione tra Gunnar Asplund e Rudolf Persson. Quest'ultimo è un artista visivo, nato nel 1899 nella contea di Örebro, e morto nel 1975, che ha studiato presso la Scuola Superiore di Arte e Design e l'Accademia di Arte di Stoccolma, perfezionando in seguito la sua formazione pittorica in Germania, Francia e Italia.

Nonostante siano andati perduti tutti i riscontri grafici, le linee guida della proposta iniziale sono note per essere state presentate da Paulsson nella sua autobiografia. Secondo quanto da lui riferito, l'ispirazione per la proposta a livello urbano sarebbe derivata dalle potenzialità del luogo, con una formalizzazione eminentemente classica degli edifici. Le costruzioni sono progettate, sin dall'inizio, con una precisa idea di durata e una chiara volontà effimera: ciononostante, le idee sviluppate nella fase progettuale sarebbero sopravvissute all'Esposizione stessa, influenzando i principi della residenza in Svezia negli anni successivi. Di conseguenza, nell'acquerello del progetto preliminare di Persson (fig. 1) della fine del 1928 gli edifici sono semplicemente suggeriti per mezzo di forme non ancora definitive, prive di una progettazione compiuta. Tuttavia appaiono già chiaramente indicati tutti gli aspetti relativi all'impianto urbano, come la disposizione degli edifici e le relazioni spaziali tra i diversi elementi.

Alcune delle prospettive di Persson (fig. 2) mostrano questa iniziale idea di uno svilup-

2/ Rudolf Persson, Vista prospettica del Corso, 1929. Museo Svedese di Architettura, Stoccolma (Blundell Jones 2006, p. 133).

Rudolf Persson, View of the Corso, 1929. Swedish Centre for Architecture and Design, Stockholm (Blundell Jones 2006, p. 133).



At the end of Asplund's description in Byggmästaren there was a critical comment about the building by his former friend Uno Ahren (1897-1977) with whom he collaborated on the project for Cinema Skandia. In the article Ahren wrote that the Library was a tragedy due to the unsolved comparison "between different visions of form, [...] bordering two eras of Swedish architecture [...] with profoundly different mentalities". So, although Ahren acknowledged Asplund's exceptional skill in designing the lending rooms, he questions the atmosphere created in the reading rooms, saying that their design was more suited "to monks rather than modern office girls".² Ahren was already a prominent member of the generation that came after Asplund's and was about to become one of the most famous Swedish modernists; as a defender of a new vision of architecture he identified useless and unsuitable features in the exemplary library, for example its monumentality or the persistent presence of decorative features in its interior.

An exposition for a new reality: the Expo in Stockholm

After several exhibitions organised by the Swedish Society of Crafts and Design, after its foundation in 1845, and throughout the nineteenth century, in 1915 the Society decided to radically revamp its organisation. On the one hand it tried to tackle the challenge posed by the

3/ Rudolf Persson, Vista del progetto preliminare della piazza del Festival, 1928. Museo Svedese di Architettura, Stoccolma (Blundell Jones 2006, p. 132). *Rudolf Persson, View of the preliminary project for the Festival Square. Swedish Centre for Architecture and Design, Stockholm (Blundell Jones 2006, p. 132).*



po longitudinale per il progetto, formalizzato come una strada che lo stesso artista avrebbe definito, in onore alle sue incursioni in Italia, “Corso”. Questo desiderio di assegnare un nome ad alcuni elementi del progetto risponde a una strategia chiara poiché, come dice López Peláez⁴, «per Asplund una chiave importante del progetto consiste nell’assegnare un nome agli elementi come azione fondamentale del processo creativo, perché lo stesso suono conferisce loro un contenuto reale, ancor prima che siano prese le decisioni per definirne la figurazione concreta».

La proposta urbana presentata verso la fine del 1928, che mostra alcuni passaggi angusti tra i padiglioni, non piace e ciò spinge Asplund e Paulsson a compiere un viaggio per tutta l’Europa in cerca di ispirazione in altre esposizioni contemporanee. Il risultato di questo riciclo creativo è l’idea finale che, in uno squisito equilibrio tra il Neoclassicismo e l’ondata dirompente del Funzionalismo, si traduce in un nuovo linguaggio architettonico basato su portici aperti (fig. 3) che ottiene rapido e ampio consenso da parte del Comitato.

Tuttavia, nonostante l’apparente raffinatezza che per l’epoca la nuova proposta promuove, Asplund risolve il tracciato e l’ordinamento degli spazi aperti in relazione agli edifici realizzando uno spazio urbano non perfettamente coerente con i programmi dell’architettura moderna, basato su una estetica festiva piuttosto che su una vera e propria scoperta formale. Infatti, dagli schizzi iniziali in cui è già suggerita la presenza di palloncini prigionieri tra i primi edifici, i disegni evolvono in una vera e propria profusione di bandiere, luci, ghirlande e decorazioni di

4/ Max Söderholm, Vista notturna del progetto preliminare per l’Esposizione di Stoccolma, 1929. Museo Svedese di Architettura, Stoccolma (<<https://digitaltmuseum.org/011014981754/stockholmsutställningen-1930-fagel-perspektiv-over-hela-området-1930>>; ottobre 2020). *Max Söderholm, Night view of the preliminary project for the Expo in Stockholm, 1929. Swedish Centre for Architecture and Design, Stockholm (<<https://digitaltmuseum.org/011014981754/stockholmsutställningen-1930-fagel-perspektiv-over-hela-området-1930>>; October 2020).*



ogni tipo, più adatte a una fiera che a una esposizione artistica. Questo clima di festa, voluto e ricercato, si riflette chiaramente nell’acquerello che Max Söderholm (fig. 4), un altro dei collaboratori di Asplund, ambienta al tramonto, contrastando la luminosità dell’Esposizione con il resto della città, che appare immersa nel buio.

Un nuova revisione critica dell’opera di Dufy e la sua influenza su Persson

Raoul Ernest Josep Dufy (1877-1953) è un pittore *fauve*, un artista grafico e un disegnatore tessile francese. Egli sviluppa uno stile colorato e decorativo che diviene popolare nei disegni per ceramica, nei tessuti e negli schemi compositivi per gli edifici pubblici. Viene influenzato dai paesaggi di Claude Lorrain, pittore che ha sempre ammirato, e la sua attività creativa si distingue, principalmente, per le sue scene di eventi sociali all’aperto. La naturalezza illustrativa e decorativa, ottimista e alla moda dell’epoca, di gran parte della sua opera fa sì che la sua produzione sia svalutata da quegli artisti che affrontano temi di natura



advent of machines in productive sectors; on the other, and as a result of this development, the widespread acceptance of the objects created by this incipient innovation.

Many members of the Society had differing views about these new coordinates, a discord that led to two diametrically opposite positions. The most important was the one supported by modernizers, spearheaded by the art historian Gregor Paulsson who wanted to achieve greater integration of these new products into the field of design. In 1920 the Society elected Paulsson as its Director. After the success of several Swedish expositions (e.g., the Expo on Housing held at the Liljevalch Art Gallery in Stockholm in 1917, or the Swedish section of the Expo in Paris in 1925) Paulsson began to caress the idea of a more ambitious exhibition, faithfully reflecting the creative and artistic period following the first 25 years of the twentieth century.

In 1927 he conveyed his idea to his board members who were extremely enthusiastic; they very soon obtained the institutional support of the Swedish State and the city of Stockholm. Paulsson was consecrated as director and political promoter of the upcoming project. Given the pre-existing relationship and reciprocal admiration between Paulsson and Asplund,³ the latter was named head architect of the Exposition. After choosing the site and approving the programme, in June 1928 he began working on the design; he wanted to show the world the new situation created by industrial innovation in the arts, their use in everyday life and, in particular, the home. His innovative architectural proposal – making functionalism the predominant style in Sweden – was therefore a direct provocation of contemporary Swedish society.

The interesting collaboration between Gunnar Asplund and Rudolf Persson led to the production of the project’s graphics, ranging from urban scale drawings to the perspectives and views of the final solution. Persson, born in Örebro county in 1899, was a visual artist who died in 1975; he studied at the Secondary School of Art and Design and the Academy of Art in Stockholm, later completing his pictorial training in Germany, France and Italy. Despite the fact all his graphic images have

5/ *Pagina precedente, in basso.* Raoul Dufy, *Il porto di Le Havre*, 1906, olio su tela. Musée des beaux-arts, Nantes, inv. 9308 (De Cos Martín, Briend, Krebs, Pérez-Tibi, López-Manzanares 2015, p. 59). Previous page, bottom. Raoul Dufy, *The port of Le Havre*, 1906, oil on canvas. Musée des beaux-arts, Nantes, inv. 9308 (De Cos Martín, Briend, Krebs, Pérez-Tibi, López-Manzanares 2015, p. 59).

6/ Raoul Dufy, *Strada addobbata con bandiere*, 1906, olio su tela. Centre Pompidou, Museo di Arte Moderna, Parigi (De Cos Martín, Briend, Krebs, Pérez-Tibi, López-Manzanares 2015, p. 18).

Raoul Dufy, *Street decorated with flags*, 1906, oil on canvas. Centre Pompidou, Musée d'Art Moderne, Paris (De Cos Martín, Briend, Krebs, Pérez-Tibi, López-Manzanares 2015, p. 18).

7/ Raoul Dufy, *Festa a Sainte-Adresse*, 1906, olio su tela. Collezione Bruce Toll (De Cos Martín, Briend, Krebs, Pérez-Tibi, López-Manzanares 2015, p. 62).

Raoul Dufy, *Festivity in Sainte-Adresse*, 1906, oil on canvas. Bruce Toll Collection (De Cos Martín, Briend, Krebs, Pérez-Tibi, López-Manzanares 2015, p. 62).

8/ Raoul Dufy, *Festa sul mare, Le Havre*, 1925, olio su tela. Museo di Arte Moderna, Parigi (De Cos Martín, Briend, Krebs, Pérez-Tibi, López-Manzanares 2015, p. 118).

Raoul Dufy, *Festivity on the sea, Le Havre*, 1925, oil on canvas. Musée d'Art Moderne, Paris (De Cos Martín, Briend, Krebs, Pérez-Tibi, López-Manzanares 2015, p. 118).

sociale; senza dubbio, la complessità proposta dall'opera di Dufy è stata sempre trascurata. La prima parte della produzione artistica di Dufy può essere inquadrata nel solco nell'eredità dell'Impressionismo, come dimostrano le chiassose scene di moli e mercati che egli dipinge in Normandia e anche a Marsiglia e Martigues, in occasione del suo viaggio nel Midi del 1903. A partire dal 1905 va abbandonando gradualmente queste tematiche, schiarendo la sua gamma tonale e mantenendo il tratto per descrivere scene più neutre, non tanto influenzate dall'atmosfera luminosa del momento specifico. In effetti, la sua visita al Salon des Indépendants e l'impressione che riceve dai quadri di Matisse comporta una svolta radicale nella sua opera e un progressivo allentamento dai principi più genuini dell'Impressionismo, avvicinandolo a quella che sarebbe stata la sua finale identificazione con il linguaggio *fauve*. A partire dal 1906, quando la sua carriera professionale e artistica comincia a decollare, compaiono alcune sue opere che presentano già caratteristiche fondamentali, che rivestono un particolare interesse nella disamina della produzione grafica di Persson per l'E-sposizione. Da una parte la presenza quasi ossessiva del paesaggio marino, colorato e luminoso, grazie al trattamento del bianco che si staglia sullo sfondo azzurro. Dufy è sempre stato legato al mare, anche perché, a quattordici anni, ottiene il suo primo lavoro in una ditta di importazione di caffè dal Brasile come controllore della qualità di prodotto che arriva sulle navi. Questa attività all'aria aperta lo fa muovere su navi d'oltremare e le sue giornate in porto accendono la sua fantasia⁵ e accrescono la sua passione per la vela. Dall'altra parte il fatto che i paesaggi che egli crea siano lo scenario di una celebrazione, di un evento festoso, che favorisce due caratteristiche della sua prima produzione pittorica: la prima rappresentata dalla moltitudine di persone le cui *silhouette* contrastano in generale con i fondali chiari a causa dei loro abiti di tessuto scuro tipici dell'epoca; la seconda, e più importante, è il fatto che nelle sue prime opere pittoriche compaiono in maniera ossessiva alberi (fig. 5), che si traducono in una marcata verticalità, e bandiere (fig. 6), che danno origine a un sovrapporsi di piani



been lost, the guidelines of his initial proposal are well-known because Paulsson presented them in his autobiography. He states that the site's potential inspired the urban proposal and the buildings' eminently classical design. From the start they were designed to last, but also to clearly be ephemeral; nevertheless the ideas that were developed during the design phase survived longer than the Expo and influenced housing principles in Sweden in the years to come. As a result, the buildings in Persson's watercolour of the preliminary project (fig. 1), painted in late 1928, are simply implied using indefinite forms and without a finished design. However, all the features of the urban layout are clearly indicated, e.g., the layout of the buildings and spatial relationships between the elements. Some of Persson's perspectives (fig. 2) present this initial idea of a longitudinal layout, formalised in a road he called the 'Corso' in honour of his travels in Italy. This desire to assign a name to certain elements of the project reflects a clear strategy because, as stated by López Peláez,⁴ "Asplund believed that a key feature of the project and fundamental act of the creative process was to give a name to the elements, because their sound gives them real content, even before a decision is taken to define their tangible figuration".

The urban proposal presented in late 1928 reveals several narrow passages between the pavilions; since this satisfied neither Asplund nor Paulsson they sought inspiration by visiting other contemporary expos around Europe. This creative recycling generated the final concept; in an exquisite balance between Neoclassicism and the explosive wave of Functionalism, it turned into a new architectural language based on open porticoes (fig. 3) – a novelty the Committee rapidly approved with a large consensus. Nevertheless, despite the design's apparent elegance – a novelty for that period – Asplund established the position and layout of open spaces around the buildings by creating an urban space not fully in line with modern architectural programmes, but instead based on festive aesthetics rather than on a truly formal invention. In fact, while the initial sketches already hint at the presence of small balloons imprisoned between the first buildings, the drawings evolve into a

9/ Rudolf Persson, Vista notturna del Planetario con la sua forma sferica, 1929. Museo Svedese di Architettura, Stoccolma (Blundell Jones 2006, p. 133).
Rudolf Persson, Night view of the spherical Planetarium, 1929. Swedish Centre for Architecture and Design, Stockholm (Blundell Jones 2006, p. 133).

profusion of flags, lights, garlands, and all sorts of decorations, more suited to a fair than an art expo. The intentional, sought-after festive atmosphere is clearly reflected in the watercolour by Max Söderholm (fig. 4), another of Asplund's collaborators, juxtaposing the luminosity of the Expo against the rest of the city, enveloped in darkness.

A new critique of Dufy's works and his influence on Persson

Raoul Ernest Josep Dufy (1877-1953) was a French fauvist painter, graphic artist and textile designer. He developed a colourful, decorative style that became fashionable for designs on ceramics and textiles as well as in decorative patterns for public buildings. Dufy was influenced by the landscapes of a painter he had always admired: Claude Lorrain. His creative production focused chiefly on open-air scenes of social events. The optimistic, fashionable, illustrative and decorative naturalness of most of his works caused them to be depreciated by artists who tackled social issues. Undoubtedly the complexity in Dufy's works has always been neglected.

The first part of Dufy's artworks are considered to have been influenced by the legacy of the Impressionists, e.g., the busy, rowdy scenes of docks and markets he painted in Normandy, Marseille and Martigues during his travels in the Midi region in 1903. In 1905 he gradually began to abandon these topics, lightening his tonal range and maintaining lines to describe more neutral scenes, less influenced by the luminous atmosphere of the moment. In fact, his visit to the Salon des Indépendants, and the feelings he felt when viewing Matisse's paintings, marked not only a radical change in his works, but also gradual detachment from the more genuine principles of Impressionism. It was to lead him towards what was to be his final identification with the Fauvist style.

In 1906 his professional and artistic career began to bloom; he created several works with the key characteristics of his style – works that are particularly interesting when examining Persson's graphic production for the Expo. On the one hand, the almost obsessive presence of a coloured, luminous marine landscape thanks



multicolori, utilizzati come pretesto per introdurre un maggiore luminosità. Nelle sue viste della spiaggia di Sainte-Adresse (fig. 7), ad esempio, così come del porto e delle strade di Le Havre (fig. 5), abbellite con bandiere per la festa del 14 luglio, la sua *palette* assume tonalità più chiare per arricchire con zone di luce ampie aree di colore, brillante e casuale, eliminando le ombre nere. Consapevole dei limiti di uno stile pittorico eminentemente visivo, è questo il principio del processo che conduce a una pittura più sintetica, più concreta e, allo stesso tempo, più permanente e universale.

Questa autentica passione per l'evento celebrativo e il mancato coinvolgimento per tematiche più compromesse della società contemporanea fanno sì che la critica specializzata, negli anni Venti, consideri la sua pittura come qualcosa di banale, incentrato sul piacere e con un certo gusto edonista. Senza dubbio una lettura più profonda della sua opera ci porta a considerare che, in particolare, il suo accostarsi a un linguaggio *fauve*, attraverso Albert Marquet, lo porta a dotare la sua produzione pittorica di un grande equilibrio interno di linee e colori indipendenti dalla realtà, con una costruzione personale e interiorizzata della stessa. A questo contesto corrispondono opere come *Festa sul mare*, *Le Havre* (fig. 8), del 1925, strutturate in varie fasce cromatiche che alludono alla profondità spaziale e da dove i diversi elementi acquisiscono presenza in funzione della loro relazione cromatica con il tono predominante; in questa, inoltre, si utilizza il ricorso alla veduta

a volo di uccello, che anche Persson adotta in alcuni dei suoi disegni per l'Esposizione.

La proposta finale e l'apporto grafico di Rudolf Persson

L'Esposizione viene infine progettata in una zona abbandonata a est della città, su alcuni terreni che, a quei tempi, fanno parte del Giardino dei Cervi del Re, e dove in seguito vengono realizzate caserme militari e relativi campi di esercitazione, poi abbandonati intorno al 1925. Il luogo, anche così, per via del suo ambiente naturale, è potenzialmente bello e ricco di possibilità. Nonostante la concezione longitudinale dell'Esposizione, l'accesso viene stabilito in un punto intermedio, tra una fermata dei mezzi pubblici e un molo dove sbarcano i visitatori che arrivano in barca; Asplund è affascinato dalle possibilità offerte dall'acqua e cerca di utilizzare la maggior parte della riva nord della laguna, includendo il trasporto nautico tra le opzioni per raggiungere l'Esposizione.

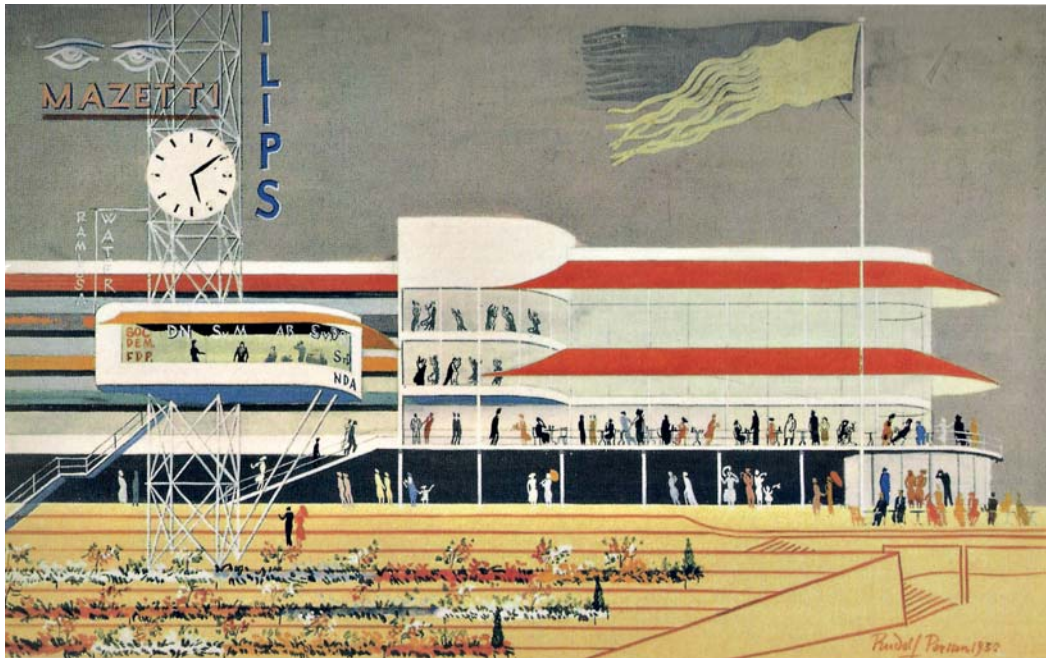
Il primo gruppo di padiglioni è disposto a sinistra del percorso principale, il Corso, parallelamente alla laguna. Nel punto in cui questo percorso piega aprendo, lo spazio viene sfruttato per collocare la forma circolare del Planetario (fig. 9), con un'abile strategia geometrica, per utilizzarlo come perno o cerniera, ruotando anche la direttrice della strada. Cambiato l'angolo della sua direttrice nel Planetario, il Corso continua in parallelo con la riva, che si amplia e si rettifica grazie a un passaggio marittimo costruito *ad hoc*. Lo spazio profondo esistente sulla riva nord dà luogo a padiglioni più ampi e ad altri edifici che, nella parte posteriore, intendono offrire allo spettatore una ricercata illusione di profondità.

L'ampio spazio tra il Corso e la laguna si trasforma nella vasta piazza del Festival (fig. 10), con un grande teatro all'aperto. È proprio il disegno realizzato da Persson per questa spianata uno di quelli che meglio illustra la sua ispirazione legata all'atmosfera pittorica di Dufy. In effetti, «seguendo lo stile *fauve* francese di Raoul Dufy, egli illustra la festa in maniera colorata»⁶, ottenendo, con il suo particolare stile grafico, di eclissare la proposta architettonica. «In primo piano, e in maniera teatrale, sono stati collocati



10/ Rudolf Persson, Vista della piazza del Festival con il grande traliccio pubblicitario, 1929. Museo Svedese di Architettura, Stoccolma (<<https://digitaltmuseum.org/021025911068/ritning>>; ottobre 2020).
 Rudolf Persson, View of Festival Square with the big publicity pylon, 1929. Swedish Centre for Architecture and Design, Stockholm (<<https://digitaltmuseum.org/021025911068/ritning>>; October 2020).

11/ Rudolf Persson, Immagine prospettica del ristorante Paradise con la cabina stampa sospesa in aggetto, 1930.



to the use of white, in stark contrast to the sky-blue background. Dufy always loved the sea because when he was fourteen his first job was as a product quality controller in a company that imported coffee by sea from Brazil. This open-air activity involved boarding foreign ships and the days he spent in port sparked his imagination⁵ and increased his love of sailing. On the other hand, the fact his landscapes are the scenario of a celebration, of a festive event, enabled him to use two characteristics of his early pictorial production: firstly, the crowds where the silhouettes of the individuals contrast with the light-coloured backgrounds due to the typical dark fabric of their clothes; the second, more important characteristic, is the fact that certain features are obsessively present in his early pictorial works: trees (fig. 5), creating a marked verticality, and flags (fig. 6) that lead to a superimposition of multicoloured planes which he uses as a pretext to introduce greater luminosity. For example, when visiting the beach in Sainte-Adresse (fig. 7) or the port and streets of Le Havre (fig. 5) decorated with flags for the July 14th celebrations, he chose a paler palette so that the lighter areas could enrich the brilliant, haphazard areas of colours and eliminate dark shadows. Since he was aware of the limits of an extremely visual pictorial style, this is the principle behind a process that led him to adopt a more concise, more concrete, but also more permanent and universal style of painting. In the twenties his genuine passion for celebratory events, coupled with a lack of interest in more comprised topics of contemporary society, prompted art critics to consider his painting banal, focused on pleasure, and with a certain hedonistic taste. A more in-depth interpretation of his work undoubtedly reveals that, thanks to Albert Marquet, he was drawing closer to a Fauvist style and that this gave his works a greater internal balance of lines and colours – a balance reliant more on a personal, interiorised construction than on reality. For example, in works such as his 1925 painting entitled Festivity on the sea, Le Havre (fig. 8), structured in several chromatic phases alluding to spatial depth from which several elements acquire a certain presence depending on their chromatic relationship with the dominant tone. In addition, Dufy uses

Museo Svedese di Architettura, Stoccolma
(Blundell Jones 2006, p. 136).

Rudolf Persson, *Perspective image of the Paradise restaurant with the protruding suspended press office, 1930*. Swedish Centre for Architecture and Design, Stockholm
(Blundell Jones 2006, p. 136).

12/ *Pagina precedente*. Rudolf Persson, *Entrata al Padiglione principale con il lago sulla destra, 1929*. Museo Svedese di Architettura, Stoccolma
(Blundell Jones 2006, p. 132).

Previoue page. *Rudolf Persson, Entrance to the main Pavilion with the lake to the right, 1929*. Swedish Centre for Architecture and Design, Stockholm
(Blundell Jones 2006, p. 132).

a bird's-eye view in this painting, something that Persson was also to adopt in several of his drawings for the Exposition.

The final proposal and Rudolf Persson's graphic input

The site of the Expo was finally chosen: an abandoned area east of the city on several plots of land which were then part of the Royal deer hunting estate; some time later military camps and exercise fields were built there and then abandoned in 1925. The site's natural environment made it potentially beautiful and open to development. Despite the Expo's longitudinal design, the entrance was placed at an intermediate point between a public bus stop and a dock for visitors arriving by boat. Asplund was fascinated by the possibilities provided by the river and tried to exploit most of the north bank of the lagoon; this included making nautical transport an option visitors could choose to reach the Expo.

The first group of pavilions was located to the left of the Corso, the main street parallel to the lagoon. The space where the street bends and opens up was used as the site for the circular Planetarium (fig. 9); Asplund used a clever geometric strategy to turn the Planetarium into a hinge or pivot, also rotating the direction of the street. After the Corso changed its angle of direction it continued parallel to the riverbank which broadened and straightened thanks to an ad hoc maritime passage. The depth of the space on the north bank was perfect for bigger pavilions and other buildings which, at the rear, were meant to give spectators a sophisticated illusion of depth.

The huge space between the Corso and the lagoon became the sprawling Festival Square (fig. 10) with a big open-air theatre. Persson's drawing for this esplanade is one of the drawings that best reflects the inspiration triggered by Dufy's pictorial atmosphere. In fact, "following Raoul Dufy's French fauvist style he colourfully illustrates the celebration",⁶ and in the process his unique graphic style eclipses the architectural proposal. "Several elegant visitors have been theatrically placed in the foreground, almost relegating Asplund's design to the background".⁷

alcuni eleganti visitatori, cosa che relega quasi in secondo piano il progetto di Asplund»⁷.

La pianta preliminare mostra una disposizione sostanzialmente ripetitiva delle strutture dei padiglioni, molto meglio di quanto non si rilegga nelle immagini della versione definitiva. Quasi tutti i padiglioni sono progettati, infine, in modo da aprirsi sul fronte orientato verso l'Esposizione stessa e la laguna, tramite una copertura che poggia su esili pilastri metallici e che si estende longitudinalmente fino all'acqua. In particolare, degni di nota sono, nella versione finale, il Ristorante Paradise (fig. 11) e il Padiglione di Accesso, orientati alla più pura avanguardia, con la loro struttura a vista di acciaio e le loro grandi superfici vetrate, drammaticamente illuminate di notte.

Chiamato da Asplund per la rappresentazione grafica del progetto definitivo dell'Esposizione, Rudolf Persson si trova a dover mettere in risalto il bagaglio pittorico di tutta la sua carriera. Esperto in paesaggi urbani, ambienti naturali e nature morte, egli mostra durante l'arco della sua vita artistica uno stile dotato di una particolare leggerezza, che sembra introdurre l'aria in qualcosa di così estatico come la pittura, grazie al suo magistrale uso dei colori chiari, e, in particolare, dell'azzurro. Inoltre, l'ispirazione derivata dalla pittura di Dufy, con il suo carattere edonista e spensierato, fa sì che i disegni di Persson mostrino chiaramente, forse anche meglio di quelli di Asplund, il carattere festoso e allegro della Esposizione al fine, intenzionalmente ricercato, di mostrare l'aspetto più gradevole dell'architettura moderna⁸. Come dice Aalto⁹ tornando dall'Esposizione, «per Asplund il turista finlandese che sale su un pattino e fa un giro della baia di Djurgården rappresenta un oggetto prezioso che dà vita all'Esposizione».

Le proposte architettoniche delle prime figure del panorama svedese, come Sven Markelius, Paul Hedqvist, Nils Ahrbom, Helge Zimdal o Uno Ahren offrono nuove idee per l'abitare. L'anno successivo molti di loro firmeranno un manifesto il cui titolo, *Acceptera!*, raccoglie lo slogan della stessa Esposizione e appoggia la necessità di orientare la produzione dell'abitazione e i beni di consumo in direzione del funzionalismo. La leggerezza

dei padiglioni cela una curiosa metafora del contenuto espositivo mostrato al suo interno, arrivando a formalizzare l'architettura con allusioni al trasporto e alla nautica. Tuttavia, per Asplund, il successo dell'Esposizione risiede nella vita apportata dalle persone che la visitano, negli eventi che vi si svolgono e nelle relazioni sociali e personali che vi hanno origine e che durano nel tempo. La festa, le bandiere e i fuochi d'artificio sono importanti o più importanti dei padiglioni stessi e del racconto della mostra che contengono; il risalto delle bandiere, che già abbiamo visto onnipresente nell'opera di Dufy, è una parte fondamentale del padiglione della *reception* (fig. 12) e dell'intera Esposizione.

In conclusione, e attraverso le parole di Alvar Aalto¹⁰: «L'influenza della manifestazione sociale nella quale si è trasformata l'Esposizione di Stoccolma si è dotata di un linguaggio architettonico di pura e spontanea allegria. C'è una festosa raffinatezza, ma anche un bisogno infantile di raggiungere la totalità. [...] il proposito è la celebrazione senza pregiudizi, sia in senso architettonico che in qualunque altro. Non è solo una composizione in pietra, vetro e acciaio, come potrebbero pensare i visitatori contrari al funzionalismo, ma composta di case, bandiere, riflettori, fiori, fuochi d'artificio, persone allegre e drappi puliti».

Traduzione dallo spagnolo di Laura Carlevaris

1. Asplund 1928, p. 100.

2. Ahren 1928, p. 93.

3. López Peláez 2002.

4. Ivi, p. 53.

5. De Cos 2015, p. 159.

6. Bingham 2013, p. 97.

7. Ivi, p. 97.

8. Bigas, Bravo 2008.

9. Aalto 1930, p. 18.

10. Ivi, p. 10.

In the preliminary plan the pavilions were basically arranged in a repetitive manner, a much better choice compared to how they appear in the images of the final version. Nearly all the pavilions were designed with entrances along the façade towards the Exposition and lagoon; the roof over the entrances rested on thin steel pilasters stretching longitudinally down to the water. Two pavilions worthy of note are present in the final version: the Paradise Restaurant (fig. 11) and the Entrance Pavilion, shaped in pure avant-garde style, with visible steel structures and big glass surfaces, lit dramatically at night.

Rudolf Persson was commissioned by Asplund to submit a graphic representation of the final design of the Exposition; to fulfil his obligation he had to exploit the pictorial expertise he had accrued throughout his career. As a skilled artist of urban landscapes, natural environments and still life, his style had always been characterised by a particular lightness which, thanks to his masterly use of light colours, especially sky blue, seemed to introduce air into something so ecstatic as painting. Furthermore, the inspiration triggered by Dufy's paintings and their hedonistic and light-hearted style meant that Persson's drawings clearly show – perhaps even more so than Asplund's – the festive, joyous spirit of the Exposition; their declared intent was to display the more

agreeable features of modern architecture.⁸ After visiting the Exposition, Aalto⁹ wrote: "Asplund considers the Finnish tourist who gets on a rowboat and goes around the bay of Djugarden as a precious object bringing the Exposition to life".

The proposals by the protagonists of Swedish architecture – Sven Markelius, Paul Hedqvist, Nils Ahrbom, Helge Zimdal or Uno Ahren – provided new ideas for housing. The following year many of them were to sign a manifesto entitled *Acceptera!*, the slogan of the Exposition; the manifesto supported the idea that housing and consumer goods should be produced with functionalism in mind. The lightness of the pavilions masks a curious metaphor of the exhibited content within their halls; it succeeds in formalising architecture with references to transport and sailing. Nevertheless, Asplund believed that the success of the Exposition lay in the energy brought by visitors, in the events that took place, and in the social and personal relationships that were triggered by the Expo and lasted over the years. The festivity, flags and fireworks are important, or more important than the pavilions and the narrative of the exhibition within their walls: the prominence of the flags, omnipresent in Dufy's works, is a crucial part of the reception pavilion (fig. 12) and entire Exposition.

In conclusion, and using Alvar Aalto's words,¹⁰ "The influence of the social event that the Exposition in Stockholm has turned into exploits an architectural language of pure, spontaneous happiness. There is a festive elegance, but also an infantile need to achieve totality. [...] the objective is unprejudiced celebration, both in an architectural sense and all other senses. It is not just a composition in stone, glass and steel, as visitors contrary to functionalism may think, it is a composite of houses, flags, spotlights, flowers, fireworks, happy people and clean banners".

1. Asplund 1928, p. 100.

2. Ahren 1928, p. 93.

3. López Peláez 2002.

4. Ivi, p. 53.

5. De Cos 2015, p. 159.

6. Bingham 2013, p. 97.

7. Ivi, p. 97.

8. Bigas, Bravo 2008.

9. Aalto 1930, p. 18.

10. Ivi, p. 10.

References

- Aalto Alvar. 1930. L'Esposizione di Stoccolma I. In Alvar Aalto. *Idee di architettura. Scritti scelti (1921-1968)*. Bologna: Zanichelli Editore, 1987, pp. 16-19. ISBN: 978-88-0802-658-3.
- Ahren Uno. 1928. Comentario crítico a "Stockholms Stadsbibliotek". *Byggmästaren, Journal of swedish building*, 1928. Stockholm: Byggmästaren, 1928, pp. 93-99.
- Asplund Gunnar. 1928. Stockholms Stadsbibliotek. *Byggmästaren, Journal of swedish building*, 1928. Stockholm: Byggmästaren, 1928, pp. 100-104.
- Bigas Vidal Montserrat, Bravo Farré Luis. 2008. Dibujo, imagen y arquitectura, notas sobre el inicio del proceso gráfico del proyecto en Aalto y Miralles. *EGA*, 13, 2008, pp. 150-159. ISSN: 1133-6137; <<https://doi.org/10.4995/ega>>.
- Bingham Neil. 2013. *100 años de dibujos de arquitectura: 1900-2000* [Rovira Gimeno, Josep María (rev.); Cantenys Félez (trad.)]. Barcelona: Blume, 2013. 320 p. ISBN: 978-84-9801-378-8.
- Blundell Jones Peter. 2006. *Gunnar Asplund*. London: Phaidon, 2006. 239 p. ISBN: 978-07-1486-315-3.
- De Cos Martín Leticia, Briend Christian, Krebs Sophie, Pérez-Tibi Dora, López-Manzanares Juan Ángel. 2015. *Raoul Dufy. 17 de febrero - 17 de mayo de 2015*. Catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza). Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2015. 176 p. ISBN: 978-84-1511-362-1.
- Gauthier Maximilien. 1955. *Raoul Dufy (1877-1953)*. Paris: Flammarion, 1955. 66 p.
- López Peláez José Manuel. 2002. *La arquitectura de Gunnar Asplund*. Barcelona: Caja de Arquitectos, 2002. 191 p. ISBN: 84-9325-422-3.
- López Peláez José Manuel, Fernández Elorza Héctor, Rudberg Eva. 2004. *Erik Gunnar Asplund: Exposición universal de Estocolmo, 1930*. Madrid: Rueda, 2004. 107 p. ISBN: 84-7207-147-2.
- Seelow Atli Magnus, Caldenby Claes, Nilsson Fredrik. 2006. *Reconstructing the Stockholm Exhibition 1930*. Estocolmo: Arkitektur Förlag, 2006. 272 p. ISBN: 978-91-8605-094-8.

La rivista è inclusa nella Web of Science Core Collection (Clarivate Analytics), dove è indicizzata nell'Arts & Humanities Citation Index e nel database di Scopus dove sono presenti gli abstract dei contributi.

La selezione degli articoli per *Disegnare. Idee Immagini* prevede la procedura di revisione e valutazione da parte di un comitato di referee (*blind peer review*); ogni contributo viene sottoposto all'attenzione di almeno due revisori, scelti in base alle loro specifiche competenze. I nomi dei revisori sono resi noti ogni anno nel numero di dicembre.

The journal has been selected for coverage in the Web of Science Core Collection (Clarivate Analytics); it is indexed in the Arts & Humanities Citation Index and abstracted in the Scopus database.

The articles published in Disegnare. Idee Immagini are examined and assessed by a blind peer review; each article is examined by at least two referees, chosen according to their specific field of competence.

The names of the referees are published every year in the December issue of the journal.

Per l'anno 2020 la procedura di lettura e valutazione è stata affidata ai seguenti *referee*:
The 2020 examination and assessment of the articles was carried out by the following referees:

Fabrizio Ivan Apollonio, *Bologna, Italia*
Leonardo Baglioni, *Roma, Italia*
Maria Teresa Bartoli, *Firenze, Italia*
Cristiana Bedoni, *Roma, Italia*
Stefano Bertocci, *Firenze, Italia*
Marco Bini, *Firenze, Italia*
Stefano Brusaporci, *L'Aquila, Italia*
Fabiana Carbonari, *La Plata, Argentina*
Mario Centofanti, *L'Aquila, Italia*
Antonio Conte, *Matera, Italia*
Cesare Cundari, *Roma, Italia*
Agostino De Rosa, *Venezia, Italia*
Edoardo Dotto, *Catania, Italia*
Tommaso Empler, *Roma, Italia*
Marco Fasolo, *Roma, Italia*
Marco Gaiani, *Bologna, Italia*
Fabrizio Gay, *Venezia, Italia*
Jose Maria Gentil Baldrich, *Siviglia, Spagna*
Paolo Giandebiaggi, *Parma, Italia*
Riccardo Migliari, *Roma, Italia*
Marcella Morlacchi, *Roma, Italia*
Francisco Martínez Mindeguiá, *Barcellona, Spagna*
Sandro Parrinello, *Pavia, Italia*
Alberto Sdegno, *Trieste, Italia*
José Antonio Franco Taboada, *La Coruña, Spagna*
Graziano Mario Valenti, *Roma, Italia*

Gli autori di questo numero *Authors published in this issue*

Renato Angeloni

Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Architettura
Università Politecnica delle Marche
via Brece Bianche, 12
60131 Ancona, Italia
r.angeloni@pm.univpm.it

Paolo Belardi

Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale
Università degli Studi di Perugia
via Duranti, 93
06125 Perugia, Italia
paolo.belardi@unipg.it

Carlo Bianchini

Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura
Sapienza Università di Roma
piazza Borghese, 9
00186 Roma, Italia
carlo.bianchini@uniroma1.it

Mario Botta

via Beroldingen, 26
6850 Mendrisio, Svizzera
mba@botta.ch

Rosalba Cappucci

contrada Piano del Marchese, snc
71013 San Giovanni Rotondo (FG), Italia
rosalbacappucci@gmail.com

Eduardo Carazo

Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad de Valladolid
avenida de Salamanca, 18
47014 Valladolid, Spagna
eduardo.carazo.lefort@uva.es

Paolo Clini

Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Architettura
Università Politecnica delle Marche
via Brece Bianche, 12
60131 Ancona, Italia
p.clini@univpm.it

Mirco D'Alessio

Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Architettura
Università Politecnica delle Marche
via Brece Bianche, 12
60131 Ancona, Italia
m.dalessio@pm.univpm.it

Mario Docci

Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura
Sapienza Università di Roma
piazza Borghese, 9
00186 Roma, Italia
mario.docci@uniroma1.it

Alfonso Giancotti

Dipartimento di Architettura e Progetto
Sapienza Università di Roma
via Flaminia, 359
00196 Roma, Italia
alfonso.giancotti@uniroma1.it

Andrea Grimaldi

Dipartimento di Architettura e Progetto
Sapienza Università di Roma
via Flaminia, 359
00196 Roma, Italia
andrea.grimaldi@uniroma1.it

Víctor Antonio Lafuente Sánchez

Departamento de Urbanismo y Representación
de la Arquitectura
Universidad de Valladolid
avenida de Salamanca, 18
47014 Valladolid, Spagna
victorantonio.lafuente@uva.es

Gabriella Liva

Dipartimento di Culture del Progetto
Università Iuav di Venezia
Dorsoduro, 2196
30123 Venezia, Italia
gabrliv@iuav.it

Daniel López Bragado

Departamento de Urbanismo y Representación
de la Arquitectura
Universidad de Valladolid
avenida de Salamanca, 18
47014 Valladolid, Spagna
daniel.lopez.bragado@uva.es

Skender Luarasi

Polis University
rruga Bylis 12, Autostrada Tiranë-Durrës, Km 5, Kashar
1051, Tiranë, Albania
luarasi@hotmail.com; skender_luarasi@universitetipolis.edu.al

Adil Mansure

Ocad University
100 McCaul St.
Toronto, ON M5T 1W1, Canada
adilmansure@gmail.com

Carlos L. Marcos

Universidad de Alicante
Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos
carretera de San Vicente del Raspeig, s/n
03690 San Vicente del Raspeig, Alicante, Spagna
carlos.marcos@ua.es

Valeria Menchetelli

Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale
Università degli Studi di Perugia
via Duranti, 93
06125 Perugia, Italia
valeria.menchetelli@unipg.it

Ramona Quattrini

Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Architettura
Università Politecnica delle Marche
via Brece Bianche, 12
60131 Ancona, Italia
r.quattrini@univpm.it

Roberta Spallone

Dipartimento di Architettura e Design - Castello del Valentino
Politecnico di Torino
viale Mattioli, 39
10125 Torino, Italia
roberta.spallone@polito.it

Mario Botta

Il disegno: momento di studio e confronto
Drawing: a moment of study and engagement

Victor A. Lafuente Sánchez, Daniel López Bragado
L'influenza di Dufy nella collaborazione
grafica tra Asplund e Persson per l'Esposizione
di Stoccolma del 1930

*Dufy's influence on the graphic works jointly
developed by Asplund and Persson for the 1930
Expo in Stockholm*

Paolo Belardi, Valeria Menchetelli

L'Arca vecchia di sant'Ubaldo: dal rilievo
integrato alla valorizzazione per la fruizione
ampliata

*The Old Ark of St. Ubaldo: from an integrated
survey to enhancement for broader fruition*

Carlos L. Marcos, Roberta Spallone, Eduardo Carazo

Fenomenologia, tettonica e luogo nel piano
orizzontale dell'architettura residenziale moderna
e contemporanea. Tre strategie compositive
*Phenomenology, tectonics and the site in the
horizontal plane of modern and contemporary
residential architecture. Three compositional strategies*

Gabriella Liva

Immagini divine. Le metamorfosi digitali
dei corpi antichi
*Divine Images. Digital metamorphoses
of ancient bodies*

Paolo Clini, Ramona Quattrini, Renato Angeloni,

Mirco D'Alessio, Rosalba Cappucci

Realtà virtuale e potenzialità dei facsimili digitali per
i musei. Il caso dello Studiolo del Duca di Urbino
*Virtual reality and the potential of digital facsimiles
for museums. The Duke of Urbino's Studiolo*

Carlo Bianchini, Mario Docci

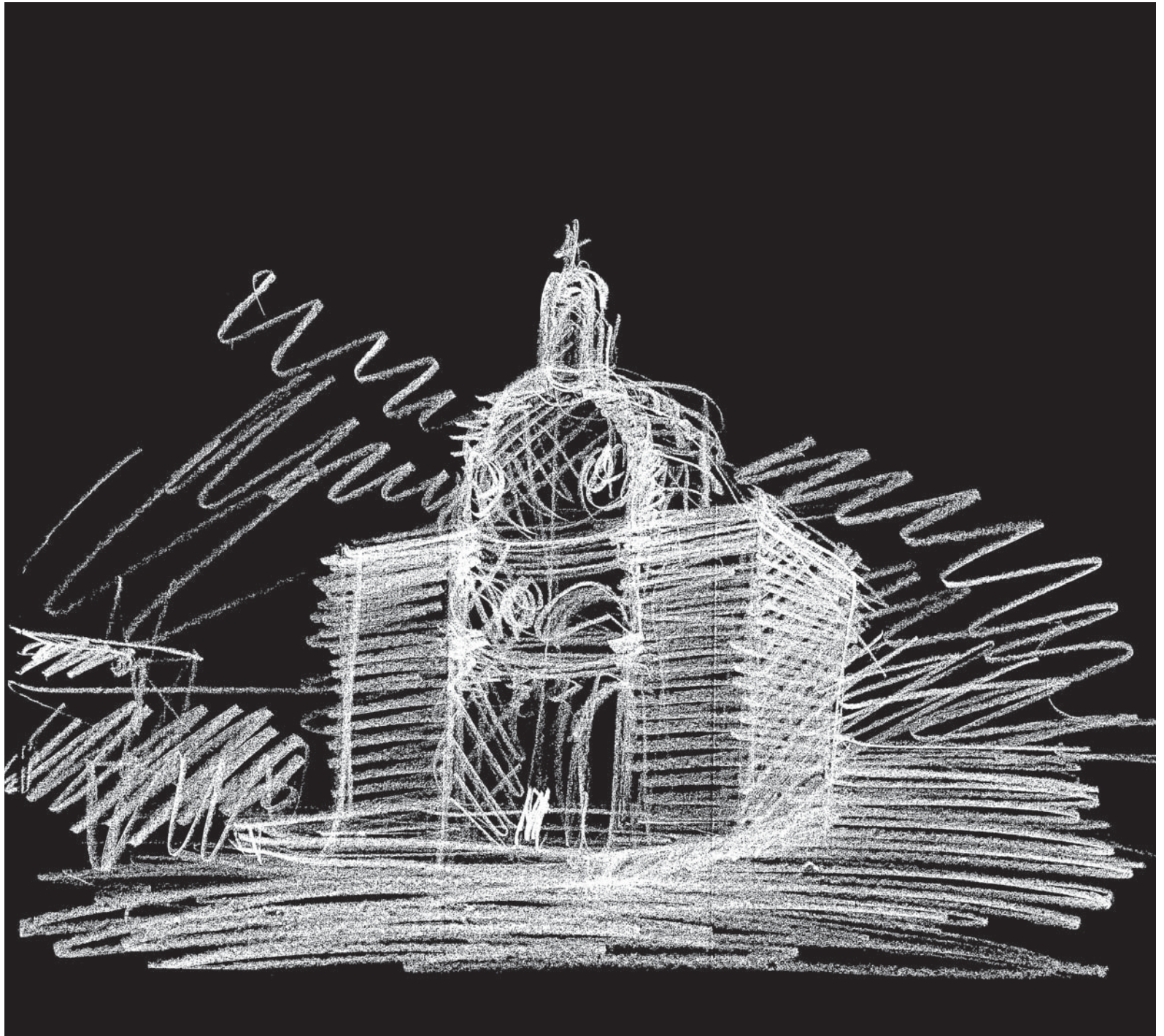
La Scuola Romana del Disegno nel centenario
della Facoltà di Architettura della Sapienza
Università di Roma
*The Roman School of Drawing and the 100th
Anniversary of the Faculty of Architecture of
Sapienza University of Rome*

Alfonso Giancotti, Andrea Grimaldi

100 anni di Scuola di Architettura alla Sapienza di
Roma. Un viaggio tra le idee, le storie e i protagonisti
*The centennial of the School of Architecture at
Rome Sapienza University. A journey through
ideas, stories and protagonists*

Adil Mansure, Skender Luarasi

Il disegno come campo espanso: San Carlo
alle Quattro Fontane di Francesco Borromini
*Drawing as an expanded field: Francesco
Borromini's San Carlo alle Quattro Fontane*



WORLDWIDE DISTRIBUTION

AND DIGITAL VERSION

EBOOK

AMAZON, APPLE, ANDROID

WWW.GANGEMEDITORE.IT