

STUDI E SAGGI

- 173 -

CARRÉ BLANC CARRÉ NOIR

Forme e teorie dell'architettura

Direttore

Maria Grazia Eccheli (Università di Firenze)

Comitato scientifico

Fabrizio Arrigoni (Università di Firenze)

Maria Teresa Bartoli (Università di Firenze)

Emanuele Lago (Università di Firenze)

Hilde Léon (Leibniz Universität Hannover)

Eleonora Mantese (Università Iuav di Venezia)

Alessandra Ponte (École d'Architecture de l'Université de Montréal)

IN LIMINE
BETWEEN EARTH AND ARCHITECTURE

Alberto Pireddu

Firenze University Press
2017

Con una prefazione di Francesco Collotti

In limine : between Earth and Architecture / Alberto Pireddu ;
Con una prefazione di Francesco Collotti. – Firenze : Firenze
University Press, 2017.
(Studi e saggi ; 173)

<http://digital.casalini.it/9788864535203>

ISBN 978-88-6453-519-7 (print)
ISBN 978-88-6453-520-3 (online)

Traduzione all'inglese:

Luis Gatt

Arba Baxhaku (Fisterra, Istanbul)

Paula Asturias (Touching the Earth. Dialogue with Kenneth Frampton)

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons - Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>).

This book is printed on acid-free paper

CC 2017 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

INDEX

Supporting the reasons of the place, rather than those of the context
Foreword by Francesco Collotti

In limine

Touching the earth. Dialogue with Kenneth Frampton

Legendary topographies

A regard across the quiet of the gods

House of the infinite

Memoriae campi

Time and oblivion

Notes

Image reference and credits

INDICE

Sostenendo le ragioni del luogo, piuttosto che quelle del contesto Prefazione di Francesco Collotti	XIII
<i>In limine</i>	3
Toccare la terra. Dialogo con Kenneth Frampton	21
Topografie leggendarie	31
Uno sguardo posato sulla calma degli dèi	49
La casa dell'infinito	71
<i>Memoriae campi</i>	97
Il tempo e l'oblio	117
Note	139
Riferimenti iconografici e crediti	155

FOREWORD
Francesco Collotti

PREFAZIONE
Francesco Collotti

SUPPORTING THE REASONS OF THE PLACE, RATHER THAN THOSE OF THE CONTEXT

The peasants that cultivate the land build embankments and walls for protecting their ancient toils from the water that flows or the herds that plough it.

Shepherds carry their tents, made of poles and carpets, on horses or mules, and set them up in the evening where they think they will find, when morning comes, good grass for their beasts.

Fishermen stay on the shores and build stilt houses with their feet in the water, in order to cast the nets that with their pulleys and meshes are architectures made with threads.

It is more or less in this way that humanity learned to build¹.

Alberto Pireddu is a cultured and refined architect (even too much so, on occasion). Maker of forms and at the same time careful researcher, whose origins, solidly rooted in the Mediterranean, carry him here to look into that very special relationship that marks the boundary between earth and sky, and sometimes between earth, sea and sky.

To learn how to care for a place with the gaze. That is to take care of it.

Looking and transfiguring, at once, in a deep thought capable of generating a project. Portela's regular prisms address not only the sea, allowing awed looks over the horizon beyond the surface that is never still, but with their very presence take care of the place and become actors in it. To look is here an act that is capable both of caring and transforming. Much more than a 19th century panorama, of a balcony animated by admiration, the *belvedere* is an act of responsibility toward the landscape. This gaze is both project and act of analysis.

I would like to mention all the great windows from which I have seen the sea through ancient walls.

In Cefalù, from one of the great halls of the cloister *à côté* of the cathedral, in the heat of July, you remain enchanted looking at the beauty framed between the water and the sky, in this place that was a refuge for those who came from the water in the storm.

SOSTENENDO LE RAGIONI DEL LUOGO, PIUTTOSTO CHE QUELLE DEL CONTESTO

I contadini che coltivano la terra costruiscono terrapieni e muri, a proteggere la loro fatica antica dall'acqua che scorre o dalle mandrie che la arano.

I pastori portan sui muli o sui cavalli le loro tende, che son pali e tappeti, e le montano alla sera dove pensano di poter trovare all'indomani erba buona per le bestie.

I pescator stan sul bordo dell'acqua e fan palafitte coi piedi a mollo, per calare le reti che con loro pulegge e i rimandi son da sole architetture fatti di fili.

Più o meno così l'umanità ha imparato a costruire¹.

Alberto Pireddu è un architetto colto e raffinato (fin troppo a tratti). Facitore di forme e al contempo studioso attento, le cui radici saldamente radicate nel sentire mediterraneo si spingono qui a indagare quel particolarissimo rapporto che segna il confine tra terra e cielo, e talvolta, tra terra, mare e cielo.

Imparare a badare a un luogo con lo sguardo. Cioè a dire, farsene carico.

Guardando e trasfigurando, a un tempo, in un pensiero profondo capace di generare progetto. I prismi regolari di Portela non solo si rivolgono al mare consentendo sguardi ammirati sull'orizzonte oltre la superficie che non sta ferma mai, ma con la loro stessa presenza si prendon cura del luogo e se ne fanno attori. Il guardare è qui un atto capace di badare e trasformare al contempo. Molto di più di un panorama ottocentesco, balcone animato dall'ammirazione, il belvedere è un atto di responsabilità verso il paesaggio. Questo guardare mirato è insieme atto di analisi e progetto.

Vorrei dire di tutte le grandi finestre da cui ho guardato il mare attraverso muri antichi.

A Cefalù, da una delle grandi sale del chiostro à côté della cattedrale, nel caldo di luglio, resti incantato a guardare la bellezza inquadrata tra l'acqua e il cielo, in questo luogo che fu rifugio per chi dall'acqua in tempesta veniva.

In Ischia you catch a glimpse of a flash of light and the blue line of the sea, while descending toward the cathedral of the Aragonese castle, just before walking down the extraordinary covered road that reaches the bridge.

In Istanbul, not far from Little Hagia Sophia, looking at the sea of Marmara between the gigantic white stone frames that remain as incunabula of the ancient palace, suspended on the edge of Topkapi between the cries of the seagulls.

Or yet – back once more in Sicily, like other Mediterranean islands a place of origins – a little way above the tuna-fishery of Scopello, a wall, a simple wall – such as those made by peasants, precisely – that kneels before you for an instant to make you catch a glimpse of a small house that looks at you with windows like big eyes, and behind it the expanse that shines in the afternoon sun. These are my windows that look out to the sea.

Our ancestors would rest for a long time on the site of future cities to question their destinies. They would investigate the propitious signs, ward off bad luck. In order to do our jobs as architects well we should always listen to the place. And we do not refer only to its mechanical features, that is to mention the compact solidity and safety of a place, or the strata carried away by a flood. What we mean is that capacity to grasp the long-term duration of a place, its transformations over time and its slow processes of sedimentation, which in any case represent its context, that is its surroundings here and now, the current relationships involved.

«I have considered the context», students often say, in their accounts of how much they have concealed things with respect to the surroundings; they should, instead, make an effort to understand the place, questioning it first with their design, and then establishing reasonable limits to the project. Speaking of the context one gets caught in the events that surround us and which belong all to the same plane, as in Lynch's wire drawings, which narrate a road with those details that make us lose sight of the general picture.

The context distracts us, while the place determines us.

Places contaminate the type, adapt it. Places are the hill on which the castle finds its contour lines², places are the Acropolis for whose construction ramps were previously set for a slow ascent, as

A Ischia cogli di scorcio un lampo di luce e la linea dell'azzurro, scendendo sotto alla cattedrale del castello aragonese, appena prima di infilare la straordinaria strada coperta che arriva al ponte.

A Istanbul, poco discosto dalla piccola Santa Sofia, traguardando il mar di Marmara tra le cornici gigantesche di pietra bianca che restano a incunabolo dell'antico palazzo, sospese sul bordo della platea di Topkapi tra le grida dei gabbiani.

O ancora – di nuovo in Sicilia, come altre isole del Mediterraneo luogo delle origini – poco più a monte della tonnara di Scopello, ecco un muro, un semplice muro – come appunto i contadini li fanno – che si inginocchia per un istante a farti cogliere una piccola casa che ti guarda con finestre dagli occhi grandi e dietro la distesa che brilla nel sole della sera.

Queste le mie finestre che traguardano il mare.

Gli antichi sostavano a lungo sul sito della città futura a interrogarne i destini. Indagavano i segni propizi, scacciavano le malesorti. A far bene il nostro mestiere di architetti toccherebbe sempre porsi in ascolto del luogo. Non parliamo certo qui solo delle caratteristiche meccaniche, cioè a dire del sodo di una platea compatta solida e sicura, o degli strati portati da un'alluvione. Intendiamo piuttosto quella capacità di cogliere di un luogo la durata più lunga, le sue trasformazioni nel tempo e il suo lento sedimentarsi, che non sono in ogni caso il contesto, cioè l'intorno del qui e ora, le relazioni del momento.

«Ho considerato il contesto», dicono spesso gli studenti raccontando di quanto han mimetizzato le cose rispetto all'intorno; dovrebbero, invece, sforzarsi di comprendere il luogo, interrogandolo prima col disegno e poi dandosi dei limiti razionali col progetto.

Parlando di contesto ci si impiglia negli eventi che stanno intorno e che sono tutti sullo stesso piano, come nei disegni a fil di ferro di Lynch che raccontano di una strada con quelle particolarità che ci fan perdere di vista il generale.

Il contesto ci distrae, il luogo invece ci determina.

I luoghi contaminano il tipo, lo adattano. I luoghi sono la collina su cui il castello prende le curve di livello², i luoghi sono l'Acropoli alla cui messa in opera presiedono le rampe per un'a-

well as the base for the Propylaeum, places are the many mountain cities in which the ancient plan was modified and adapted, and is yet recognisable.

This is what *Schinkel* means when he defines architecture as the «setting at work of nature». And this brings back the echo of Goethe who speaks of a «second nature that operates for civil purposes».

Walls as built by peasants? On the other hand, cultivating and building have the same root in German.

In the continuous exchange between the generalities of type and the specificities of a place, oscillates the experience of every architecture. Varying sensibilities make non-negotiable the tendency toward the rigidity of forms considered as immutable, which however are not perfectible or else recognise the capacity of the site to adequately provide the sought form. In both cases one must be cautious of extreme solutions. If, in fact, these two attitudes should always be a part of the work of the designer or builder, in their more extreme versions they generate impassable forms: on the one hand intransigent objects, proud of their stubborn solitude, incapable of relating to the specificities which from time to time are offered to us as opportunities, and on the other shapeless outlines, defeatist and subordinated, dictated exclusively by the hand-to-hand encounter with the accidents of the situation.

The features of type and the reasons of place should be inseparable.

Composed, or rather re-composed.

It must be remembered that, contrary to the context which is mutating and obsolete instant, places have a longer duration. Places narrate stories.

We speak here of the privilege that places have of possessing a memory, in reference to the revealing of the sunken ships in Istanbul by Francesco Cellini, or else of the materialising of Pompeii by Francesco Venezia, both at the Archaeological Museum of Naples and in the arena of the Amphitheatre.

It is the duty of the project to put memory at work. Memory in its becoming a time that returns. Places are thus gaze and memory.

scesa lenta e il basamento dei Propilei, i luoghi sono le tante città di montagna in cui la pianta antica è stata modificata e piegata, eppure ancora riconoscibile.

Questo intende *Schinkel* quando definisce l'architettura come la «messa in opera della natura». E qui riecheggia ancora Goethe che parla di una «seconda natura che opera a fini civili». Muri come i contadini li fanno? Del resto coltivare e costruire hanno in tedesco la medesima radice.

Nel continuo scambio tra la generalità del tipo e la specificità di un luogo oscilla l'esperienza di ogni architettura. Sensibilità diverse fanno prevalere ora la propensione verso la rigidità non contrattabile di forme considerate immutabili, comunque non ulteriormente perfezionabili, ora invece riconoscono al sito la capacità di plasmare con adeguatezza la forma cercata. In entrambi i casi bisogna diffidare delle soluzioni estreme. Se, infatti, questi due atteggiamenti dovrebbero sempre essere compresenti nel lavoro di chi progetta e costruisce, nei due loro aspetti più radicalizzati producono forme intransigibili: da un lato oggetti intransigenti, orgogliosi della loro solitudine caparbia, incapaci di scambiare con le specificità che di volta in volta ci si offrono come occasione, e d'altro lato sagome senza forma propria, rinunciarie e subordinate, dettate unicamente dal corpo a corpo con gli accidenti della situazione.

I caratteri del tipo e le ragioni del luogo dovrebbero restare inseparabili.

Composti, ovvero ri-composti.

Ancora toccherà ricordare che, a differenza del contesto che è istantaneo mutevole e caduco, i luoghi hanno un tempo più lungo. I luoghi raccontano le storie.

Del privilegio dei luoghi di possedere una memoria si parla qui in modo determinante a proposito del disvelamento delle navi sommerse a Istanbul da parte di Francesco Cellini, oppure del re-inveramento di Pompei da parte di Francesco Venezia al Museo Archeologico di Napoli o nell'arena dell'Anfiteatro.

Compito del progetto è mettere in opera la memoria. Memoria nel suo farsi tempo che ritorna. I luoghi dunque son sguardi e memoria.

Kenneth Frampton, in the precious considerations made during the interview made by Pireddu and Asturias, returns to the relationship between type and place, supporting the reasons of an architecture that rises from the place rather than placed upon, or over, the place.

Rooting, rather than taking ground, is Campo Baeza's house of the infinite. The Modern movement had accustomed us to ethereal, 'roosting', bodies, slender and uncertain on thin legs, lying flat on slopes that were not grazed by the construction. Here, on the contrary, the building is made of the same matter as the shore and becomes a solid which is then dug, even more rooted because put together in order to remove. Transparent and solid at the same time. Naturally emerging from the sand.

The building rises instead of being placed?

Exemplary in this sense is the work by Eccheli and Campagnola at the cemetery in Verona, where intangible elements such as shadows and light become building materials that contribute in a fundamental way to give character to the building.

Heavy rather than light?

Rooted and not indifferent. Never indifferent.

Students in the first years at the Faculty of Architecture should be taught, among the first things, to manipulate the experience of good architecture through time, the most certain typologies together with the teachings of the Masters that have preceded us, contaminating and deforming it according to the specificities of a particular site. In this way the general tendency toward *atopia*, according to which objects disconnected from their surroundings (and therefore lacking in memory) are fine anywhere, may be opposed. Dramatic objects, icons and solo standing machines. And which, presumptuously, being late-comers pretend to modify the surrounding environment. Our idea of a fertile exchange between type and place is quite different. Tradition is certainly not understood here in a picturesque sense, but as energy necessary for the project. We must find once again those two forces which, in the words of Nathan Rogers, form tradition as the slower time which precedes the transformation of places: «one is the vertical, permanent rooting of phenomena to places, their objective reason for consistency; the second is the circular, dynamic connecting between one phenomenon and the other, through the varying intellectual exchange among human beings»³.

Kenneth Frampton, nelle considerazioni preziose che affida all'intervista qui raccolta da Pired-du e Asturias, ritorna sul rapporto tra tipo e luogo, sostenendo più le ragioni di un'architettura che dal luogo sorga piuttosto che nel luogo, o sul luogo, si posi.

Radicamento piuttosto che prender la terra è la casa dell'infinito di Campo Baeza. Il Moderno ci aveva a tratti abituato a corpi eterei, 'appollaiati', gracili e incerti su gambe sottili, planati su declivi che non venivan scalfiti dalla costruzione. Qui, al contrario, l'edificio è delle stessa materia della riva e si fa solido che viene poi scavato, reso ancor più radicato perché composto per levare. Trasparente e sodo al contempo. Naturalmente emerso dalla sabbia.

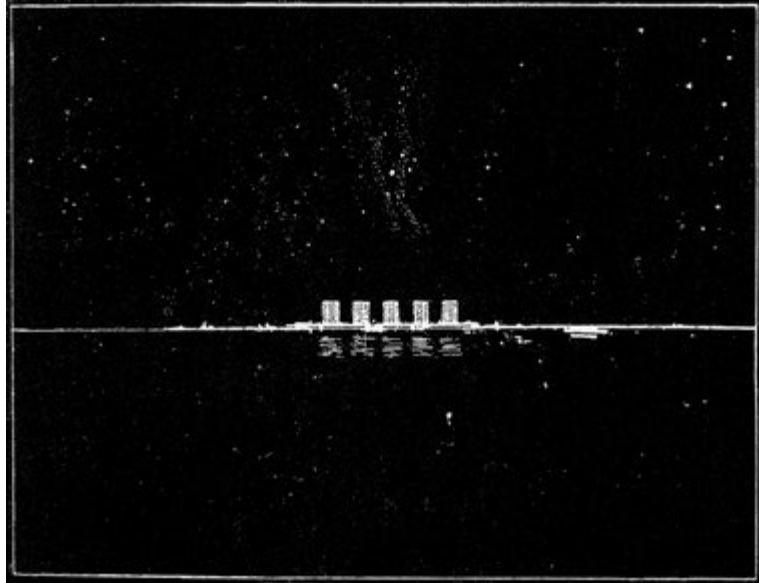
L'edificio sorge e non si posa?

È qui in tal senso esemplare il lavoro di Eccheli e Campagnola al cimitero di Verona, laddove elementi immateriali come l'ombra e la luce divengono materiali da costruzione che in modo determinante concorrono al carattere dell'edificio.

Pesante piuttosto che leggero?

Radicato e non indifferente. Giammai indifferente.

Agli studenti dei primi anni delle Facoltà di Architettura, tra le prime cose, si dovrebbe insegnare a manipolare l'esperienza della buona architettura nel tempo, i tipi più certi unitamente alla lezione dei Maestri che ci hanno preceduti, contaminandola e deformandola in ragione delle specificità di un sito particolare. Si cerca per questa via di contrastare una generalizzata tendenza alla atopia, secondo la quale oggetti avulsi dall'intorno (e perciò privi di memoria) stanno bene dappertutto. Oggetti drammatici, icone e macchine celibi. E che, presuntuosamente, da ultimi arrivati pretendono di modificare l'ambiente intorno. Altra era l'idea di scambio fecondo tra tipo e luogo che ci eravamo fatti. La tradizione è qui intesa non certo nel senso del pittoresco, ma come energia necessaria al progetto. Dovremmo ritrovare quelle due forze che, con Ernesto Nathan Rogers, compongono la tradizione come tempo più lento che presiede alla trasformazione di luoghi: «una è il verticale, permanente radicarsi dei fenomeni ai luoghi, la loro ragione oggettiva di consistenza; la seconda è il circolare, dinamico connettersi di un fenomeno all'altro, tramite il mutevole scambio intellettuale fra gli uomini»³.



IN LIMINE

In his introduction to the Italian edition of Kenneth Frampton's *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Vittorio Gregotti reflects on the deep relationship which unites architecture and the earth, on earthwork as the foundation of building.

The invisible surface of contact with the ground – geometric and mathematical place from which the interrogation «concerning the possibilities of an existing structure to include and provide support by modifying itself»¹ stems – is, at the same time, both beginning and result of every project; it is the abstract plane from which architecture arises and takes shape. It is impossible to transcend, even when human action seems to «want to violate the nature of the land»² or to probe the poetical, modern idea of a construction separate from the earth.

Well aware of the metaphoric nature of his arguments, Gregotti questions himself on certain issues which are consubstantial to the activity of the architect:

On what, therefore, are architecture and its project founded? Is its purpose, its action, to dig in search of a recognition and highlight the confrontation between the tectonic order of the construction and the order of the earth? And in that confrontation, is the tension transformative in the sense that it is a tension which reveals the truth of the earth or rather the truth of action? And is the action of the project in turn a truth to be revealed, or the tension toward a truth to be constructed with the tools that are specific to the field? Perhaps there are no contradictions between these two aspects: truth is always tension toward the truth, at least in our day and age, and to reveal therefore means to reiterate by building the existence of that tension³.

The condition of threshold in which he places architecture is extraordinary, and masterfully suspended in the undefinable (because necessary) tension between a truth to be revealed and a truth to be built: the foundation of the project is to be sought, therefore, in the mutual relationship identified by Frampton between the *topos*, the *typos* and the «tectonic», which is thus doubly linked to the specific conditions of a place and to the universal existence of the architecture⁴.

Frampton himself – after having programmatically declared that the purpose of his research was to reveal the expressive potential of building technique⁵ – recalled Gregotti's interest for the site and the

IN LIMINE

Nell'introdurre il libro di Kenneth Frampton *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica del XIX e XX secolo*, Vittorio Gregotti riflette sul profondo rapporto che unisce l'architettura e la terra, sul basamento, la fondazione, come «fondamento» del costruire.

L'invisibile superficie di contatto con il suolo – geometrico e matematico luogo in cui s'invera l'interrogazione «intorno alle possibilità di un esistente di accogliere e sostenere modificandosi»¹ – è, a un tempo, principio e risultato di ogni progetto; è il piano astratto da cui scaturisce e prende corpo l'architettura. Impossibile trascenderla, anche quando l'operare umano paia «voler violare la natura dei terreni»² o sondare la poetica, moderna, idea di una costruzione separata dalla terra.

Consapevole dell'evidenza metaforica della propria argomentazione, Gregotti s'interroga su alcune questioni consustanziali rispetto all'agire dell'architetto:

Su cosa si fondano dunque l'architettura e il suo progetto? Il suo compito, la sua azione è scavo per riconoscere e mettere in evidenza il confronto tra l'ordine tettonico della costruzione e l'ordine della terra? Ed in tale confronto la tensione è trasformativa in quanto tensione rivelatrice della verità della terra o della verità dell'agire? E l'agire progettuale è a sua volta verità da rivelare o tensione verso una verità, da costruire con gli strumenti specifici della disciplina? È probabile che non vi siano contraddizioni tra questi due aspetti: verità è sempre tensione verso la verità, almeno nel nostro tempo, e rivelare significa dunque ribadire costruendo l'esistenza di quella tensione³.

È straordinaria la condizione di soglia nella quale egli colloca l'architettura, magistralmente sospesa nell'indefinibile (perché necessaria) tensione tra una verità da rivelare e una da costruire: il fondamento del progetto è da ricercarsi, pertanto, nella mutua relazione individuata da Frampton fra il *topos*, il *typos* e il «tettonico», il quale è così doppiamente legato alle condizioni specifiche di un luogo e all'universale esistenza dell'architettura⁴.

Lo stesso Frampton – dopo aver programmaticamente dichiarato come lo scopo della propria ricerca sia di rivelare il potenziale espressivo della tecnica costruttiva⁵ – ricorda l'interesse

origin of the settlement, quoting his words pronounced before the New York Architectural League in 1982:

Before transforming a support into a column, a roof into a tympanum, before placing stone on stone, man placed the stone on the ground to recognize a site in the midst of an unknown universe: in order to take account of it and modify it. As with every act of assessment, this one required radical moves and apparent simplicity. From this point of view, there are only two important attitudes to the context. The tools of the first are mimesis, organic interpretation and the display of complexity. The tools of the second are the assessment of physical relations, formal definition and interiorization of complexity⁶.

This volume gathers some architectural structures chosen for their relationship to the earth and as examples of the search for that double truth mentioned above.

From Verona to Fisterra and Cádiz, from Istanbul to Pompeii, the extraordinary nature of the site establishes the principle of the settlement, but not only: the project, moving within the precise limits of the discipline, defines for them solid conceptual, even prior to material, bases.

If the proximity to the Neo-classical cemetery of Barbieri and the theme of death induce Maria Grazia Eccheli and Riccardo Campagnola to seek a dialogue with the sky through the opening of a large truncated pyramid, in the granite cliffs in Galicia and the beach at Zahara it is towards the horizon that separates sea and sky that César Portela's tombs and Alberto Campo Baeza's solid platform turn to. While in the neighbourhoods in Yenikapi Francesco Cellini develops a project that attempts to combine everyday uses and functions with the dense archaeological stratification of the area, in the shadow of Vesuvius, instead, the ephemeral nature of an exhibition and the intangibility of the arena of the Amphitheatre inspire the «monstrous» forms of Francesco Venezia's wooden cenotaph, lightly placed on the ground, within which the sunbeam of a sundial seems to reconcile for an instant the time of man and the time of the world.

A DOUBLE BELONGING

*A Sentimental Topography*⁷ (1935) is perhaps the text by Dimitris Pikionis which more clearly defines the unfathomable relationship that links architecture to the earth and moves the spirit of those who know how to observe:

di Gregotti per il sito e il principio dell'insediamento, citando le parole da lui pronunciate in occasione di un discorso presso la New York Architectural League nel 1982:

Prima di trasformare un appoggio in una colonna, un tetto in un timpano, prima di collocare una pietra sopra l'altra, l'uomo ha posto la pietra sul terreno per riconoscere un sito nel bel mezzo di un universo sconosciuto: al fine di tenerne conto e modificarlo. Come ogni atto di accertamento, questo richiedeva movimenti radicali e un'apparente semplicità. Da questo punto di vista, ci sono soltanto due importanti atteggiamenti rispetto al contesto. Gli strumenti del primo sono la mimesi, l'imitazione organica e il dispiegamento della complessità. Gli strumenti del secondo sono l'accertamento delle relazioni fisiche, la definizione formale e l'interiorizzazione della complessità⁶.

Questo volume raccoglie alcune architetture colte nel loro rapporto con la terra e certamente partecipi della ricerca di quella duplice verità sopra evocata.

Da Verona a Fisterra e a Cádiz, da Istanbul a Pompei, la straordinarietà del sito fissa il principio insediativo, ma non solo: il progetto, muovendosi entro i limiti precisi della disciplina, definisce per esse solide basi concettuali, prima che fisiche.

Se la prossimità del cimitero neoclassico del Barbieri e il tema della morte, inducono Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola a ricercare un dialogo con il cielo, attraverso l'apertura di una grande piramide tronca, sulle granitiche scogliere della Galizia e sulla spiaggia di Zahara è verso la linea d'orizzonte che separa mare e cielo che le arche di César Portela e il solido basamento di Alberto Campo Baeza volgono il proprio sguardo. Ancora, se nei quartieri di Yenikapi Francesco Cellini elabora un progetto che tenta di coniugare gli usi e le funzioni della quotidianità con la densa stratificazione archeologica dell'area, all'ombra del Vesuvio, il carattere effimero di una mostra e l'intangibilità dell'arena dell'Anfiteatro ispirano a Francesco Venezia le forme «mostruose» di un ligneo cenotafio, appena adagiato sul suolo, all'interno del quale il raggio di sole di una meridiana pare riconciliare per un istante il tempo dell'uomo e il tempo del mondo.

UNA DOPPIA APPARTENENZA

*Topografie estetiche*⁷ (1935) è, forse, lo scritto di Dimitris Pikionis nel quale si definisce con maggiore chiarezza l'insondabile rapporto che lega l'architettura alla terra e scuote l'animo di chi sa osservare:

O earth – he writes –, you reduce everything to yourself as the measure, the *modulus* which penetrates all things.

You gave the shape to the city and to the city's various forms of government. You gave shape to the sounds that make up language. You foreshadowed the arts that involve words and forms⁸.

Pikionis imagines he is describing a walk along a solitary path, through the «three dimensions [of Space]»⁹, in a peaceful Winter's day.

Valleys, hills and mountains alternate with places that announce the vicinity of the sea and everywhere, above the «fixed, motionless geometry of the earth [...] the perpetually moving domain of air and light» is deployed¹⁰.

Light – he continues – created the world. Light preserves it and makes it fruitful. Light reveals the world to our corporeal eyes so that the light of our spirits might in turn illuminate the world¹¹.

The gaze of the architect rests on the matter from which the earth is made: fragments of stone and rock, «the dust born of the fruitful soil, its particles as uncountable as the stars»¹².

And it is to a stone that he addresses the words of a discourse of pure poetry¹³. In it the harmony of the whole meets the laws of singularity; the Whole is hidden in the Part and the Part is the Whole. The edges of its outline thus become «slopes, ridges, noble precipices»¹⁴, while its cavities «become caverns, where water silently trickles from the cracks in the rose-coloured rock»¹⁵.

That stone coincides with the landscape and, inevitably, with architecture¹⁶, revealing how the forms of life and nature mutate into forms of Art and vice versa, in absolute concordance¹⁷. The rock is transmuted into epistyle and the red clay gives colour to «the walls of an imaginary shrine»¹⁸, pebbles from the river recall the heads of heroes, and a polymorphic hill is like a Greek statue. Likewise, «the statues on the pediments [appear] as mountains»¹⁹, and Zeus' hair resembles a cliff. Reflecting on the mystery of nature and of its contrasts, as well as on Time and Space, Pikionis finally understands the last secret of the Doric column (and through it of architecture itself), its static tension and the luminous vibration which connects its tone to the tone of the sky above and to that of the rock on which it stands:

[...] this hour reveals [oh Doric column] that this longed-for union would project and condense the culmination of nature's dramatic mystery within an art form corresponding to nature itself.

O terra – scrive –, tu riporti tutto a te stessa, come all'unità di misura. Veramente tu sei il *modulus* che entra in ogni cosa. Sei stata tu a dar forma alla Città e alle sue istituzioni. Tu hai modulato i suoni della lingua. Tu hai stabilito le arti della parola e della forma⁸.

Pikionis immagina di descrivere una passeggiata lungo un sentiero solitario, attraverso le «tre dimensioni dello Spazio»⁹, in una calma giornata d'inverno.

Valli, colline e montagne si alternano a luoghi che annunciano la vicinanza del mare e ovunque, sopra la «immota geometria della Terra»¹⁰, si dispiega «il moto perenne delle potenze dell'Aria e della Luce»¹¹.

La luce – continua – ha plasmato questo mondo; la luce lo conserva e lo rende fertile. Ed è sempre la luce che lo rende visibile ai nostri occhi materiali, affinché illumini la luce del nostro spirito¹².

Lo sguardo dell'architetto si posa poi sulla materia di cui la terra si compone: frammenti di pietra e roccia, «la polvere dagli innumerevoli grani, innumerevoli come le stelle del cielo»¹³.

E a una pietra egli rivolge le parole di un discorso di pura poesia¹⁴. In essa s'incontrano l'Armonia del Tutto e le leggi dell'Individualità; nella Parte si nasconde il Tutto e il Tutto è la Parte. I bordi del suo profilo diventano, così, «le pendici di una collina, le vette di un monte, declivi e precipizi abissali»¹⁵, le sue cavità «sono grotte, e dalle loro fenditure della roccia rosata scorre silente l'acqua»¹⁶.

Quella pietra coincide col paesaggio e, inevitabilmente, con l'architettura¹⁷, rivelando come le forme della vita e della natura mutino in forme dell'Arte e viceversa, in un'assoluta omoritmia¹⁸. La roccia si tramuta in epistilio e l'argilla rossa tinge del suo colore «le mura di un sacro recinto immaginario»¹⁹, ciottoli di fiume paiono teste di eroi, un monte polimorfico è come una statua greca. Viceversa «le statue sui frontoni [...] sembrano montagne»²⁰, la chioma di Zeus appare come un dirupo.

Riflettendo sul mistero della natura, sui suoi contrasti, sul Tempo e lo Spazio, Pikionis comprende, finalmente, l'ultimo segreto della colonna dorica (e, con essa, dell'architettura), la sua tensione statica e la vibrazione luminosa che connette il suo tono col tono del cielo sovrastante e con quello della roccia su cui si eleva:

[...] questo momento mi rivela che se realizzi questa connessione [o colonna dorica] è per prolungare e per compendiare in te, in una forma d'arte analoga a quella della natura, il colmo del suo mistero tragico.

There is an undecipherable connection between these stories, this bitter grass, these green shadows, these voices that streak the air, the southern breezes, the torn plumes of the clouds, all this dramatic mystery which appears to be composed of irreconcilable opposites; all these are made one in the equation of your grooves²⁰.

And through that mystery, the Principle that nature teaches: that nothing exists in isolation, that all things are connected to each other and that it is not possible to understand one of them without understanding the others²¹.

Similar observations led Jørn Utzon to understand, during a voyage undertaken in 1949, the secret of the great Mayan platforms of Mexico²²: built by the indigenous population in the deepest and most impenetrable jungle, they set a plane at the same height as the crowns of trees in order to establish a new dimension of life²³.

The limited perceptive experience of everydayness in the tangle of the virgin forest – «no large views, no up and down movements»²⁴ – was suddenly substituted with the experience of a new greatness, the roof of the jungle as an infinite plain, and from it «[the access] to the sky, the clouds and the breeze»²⁵.

Like the Doric column, marvellously described by Pikonis, the Mexican platforms are connected to the earth on which they stand and live in the tension that projects them toward «a new planet»²⁶. «The feeling under your feet – writes Utzon – is the same as the firmness you experience when standing on a large rock»²⁷, since stone, architecture and landscape, once again inevitably coincide.

THE INFINITE HORIZON

Among the sketches that accompany Utzon's reflections on the pages of «Zodiac» (number 10, 1962), one in particular represents a cumulus cloud reflecting on the waters (of the sea?), clearly separated by the line of the horizon. The clouds are, for the Danish architect, the metaphor of the great coverings which in China seem to magically play with the platforms of houses and temples, creating spaces that are dense with meaning. It is therefore indicative that in the play between the clouds and their double the horizon should appear: if that space is architecture, then the horizon itself is part of architecture.

Si, una relazione imperscrutabile connette queste pietre e l'erba amara, quest'ombra verde, le voci che fendono l'aria, il soffio di Noto e gli orli frammentati delle nubi: tutto questo mistero tragico, composto di contrasti discordi, con l'isometria delle tue scanalature...²¹

E con quel mistero, il Principio che la natura vuole insegnare: che non esiste nulla di isolato, che tutte le cose si compenetrano le une nelle altre e che non è possibile comprenderne una se non si comprendono le altre²².

Analoghe osservazioni condurranno Jørn Utzon a comprendere, durante un viaggio del 1949, il segreto delle grandi piattaforme Maya del Messico²³: costruite dalle popolazioni indigene nella più profonda e impenetrabile giungla, esse definivano un piano alla stessa quota delle chiome degli alberi in cui ritrovare una nuova dimensione di vita²⁴.

Alla limitata esperienza percettiva della quotidianità tra i vergini intrichi – «nessuna possibilità di vedere in distanza, nessun movimento verso l'alto o verso il basso»²⁵ – si sostituiva, improvvisamente, l'esperienza di una nuova grandezza, il tetto della giungla come un'infinita pianura, e da questa «l'accesso al cielo, alle nubi e al vento»²⁶.

Come la colonna dorica, mirabilmente descritta da Pkionis, le piattaforme messicane si legano alla terra da cui si elevano e vivono nella tensione che le proietta verso «un nuovo pianeta»²⁷. «Camminando su di esse – scrive Utzon –, sotto i piedi si prova la stessa sensazione di fermezza di quando si sta su una roccia»²⁸, poiché pietra, architettura e paesaggio, ancora una volta, inevitabilmente, coincidono.

L' ORIZZONTE INFINITO

Tra gli schizzi che accompagnano le riflessioni di Utzon sulle pagine del numero 10 (1962) di «Zodiac», uno in particolare rappresenta un cumulo di nubi che si specchia sulle acque (del mare?), essendone separato da una definita linea di orizzonte. Le nubi sono, per l'architetto danese, la metafora delle grandi coperture che in Cina paiono giocare, magicamente, con le piattaforme delle case e dei templi, creando spazi densi di significato. È, pertanto, indicativo che nel gioco tra le nubi e il loro doppio compaia l'orizzonte: se quello spazio è l'architettura, allora l'orizzonte è esso stesso parte integrante dell'architettura.

The sketch recalls the famous drawing chosen by Le Corbusier for the cover of his *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*²⁸, in which five skyscrapers rise over the infinite horizon of the Argentinian Pampa, while reflecting on the waters of the Río de la Plata.

In the book, which gathers the ten conferences given in Buenos Aires in October 1929, Le Corbusier dwelled on the theme of the horizon and, addressing the audience at the Faculty of Exact Sciences during the third conference, exclaimed:

I would like to lead you to listen to something sublime in which man, for a succession of culminating points, managed to manifest his mastery: I call it «the place of all measures»:

I am in Brittany; this pure line is the limit between the ocean and the sky; a vast horizontal plane that extends toward me. I amorously accept this masterful sense of rest. Some cliffs are on the right. The sinuosity of the sandy beaches enchants me like an extremely sweet modulation of the horizontal plane. I am walking. I suddenly stop. Between the horizon and my eyes a sensational event took place: a vertical rock, a rocky boulder stands, like a menhir; its verticality creates a right angle with the horizontal line of the sea. Crystallisation, fixation of place. This is a place where man stops, because it is endowed with a total symphony, with the magnificence of relationships, with nobility. The vertical line seals the sense of the horizontal. One lives because of the other. These are the powers of synthesis²⁹.

Confessing his emotion before such a spectacle, Le Corbusier affirms having understood, that day, the «sublime limits»³⁰ that are the key to architecture, «extension» and «elevation», translating them into the drawing of two lines that form a cross. But also greater architectural truths, which a few years later a small stone would reveal to Dimitris Plkionis: that nothing exists in isolation, that the outside is like a room that envelops us in its wholeness; that «harmony has faraway sources, everywhere, in every thing»³¹ and that this harmony can exist anywhere and at all times thanks to the work of the architect. The experience of the horizon, understood as a complex and not purely visual phenomenon, will remain a constant in the work of the Swiss master, both in the relationship between built forms and surrounding landscape, and in the composition of the plane itself.

The mutual relationship between the vertical and horizontal lines affirmed in the above-mentioned passage gives meaning and sense to the relationship between the point of view and the formation of the space around it: sometimes it is the first to prevail over the second, justifying, for example, the

Lo schizzo non può non richiamare il celebre disegno che Le Corbusier scelse per la copertina del suo *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*²⁹, nel quale cinque grattacieli si stagliano sull'infinito orizzonte della Pampa argentina, riflettendosi sulle acque del Rio de la Plata.

Nel libro, che raccoglie le dieci conferenze pronunciate a Buenos Aires nell'ottobre del 1929, Le Corbusier si sofferma più volte sul tema dell'orizzonte e, rivolgendosi al pubblico riunito presso la Facoltà di Scienze Esatte, in occasione del terzo incontro, esclama:

Vorrei condurvi ad ascoltare una cosa sublime, nella quale l'uomo, per successivi punti culminanti, è riuscito a manifestare la sua maestria: io lo chiamo «il luogo di tutte le misure».

Ecco:

Mi trovo in Bretagna; questa linea pura è il limite dell'oceano contro il cielo; un vasto piano orizzontale si estende verso di me. Accolgo con voluttà questo magistrale senso di riposo. Eccovi qualche scogliera sulla destra. La sinuosità delle spiagge di sabbia mi rapisce come una modulazione estremamente dolce del piano orizzontale. Sto camminando. Improvvisamente mi arresto. Tra l'orizzonte ed i miei occhi si è prodotto un avvenimento sensazionale: una roccia verticale, un masso di granito si erge in piedi, come un menhir; la sua verticale fa con l'orizzontale del mare un angolo retto. Cristallizzazione, fissazione del luogo. È questo un posto dove l'uomo si arresta, perché è dotato di una sinfonia totale, di magnificenza di rapporti, di nobiltà. La verticale suggella il senso della orizzontale. Una vive a causa dell'altra. Ecco le potenze di sintesi³⁰. Confessando la propria emozione dinanzi a un simile spettacolo, Le Corbusier afferma di aver compreso, in quella occasione, i «limiti sublimi»³¹ che sono la chiave dell'architettura, «estensione» e «elevazione», traducendoli nel disegno di due linee che formano una croce. Ma anche più ampie verità architettoniche, le stesse che pochi anni più tardi una piccola pietra avrebbe rivelato a Dimitris Pikionis: che non esiste nulla di isolato, che l'esterno è come una camera che ci avvolge nel suo tutto; che «l'armonia ha sorgenti lontane, dappertutto, in ogni cosa»³² e che tale armonia può esistere ovunque e sempre grazie al lavoro dell'architetto.

L'esperienza dell'orizzonte, pensata come un fenomeno complesso e non puramente visivo, rimarrà una costante nell'opera del maestro svizzero, sia nella relazione tra forme costruite e paesaggio circostante, sia nella composizione vera e propria della pianta.

development of a *promenade* within the architectural structure; others it is the second that prevails over the first and, in that case the (vertical) point of view of the visitor is made a significant element of the composition of the plan, which seems to obstruct the capturing of the infinite in order to confer to it, instead, more *pathos* and intensity³².

THE ROOTS OF THINGS

To dig for building a foundation – continues Gregotti in his above-quoted reflection – also means highlighting the architectural value of the sections and their contact with the various densities and materials of the strata; and even raising awareness to the problem of the line of emergence from the ground. The traces of the foundations then set placements and alignments, they are the certain place of future archaeology; from their geometry depends the exactness of the lines of the facades, the strategy of the distribution of bodies and weights.

The foundation and its excavation are ultimately the highlighting of the geological substance with which the surrounding geography is built. The digging for the purpose of the foundation underlines the problem of the meaningful architectural use of that geological substance, that is of its dialogical consonance with the geographical context³³.

Once again, two beautiful sketches by Le Corbusier support this reasoning.

The first regards the memory of a famous episode which, in the Thirties, marked the site of the Swiss Pavilion at the Cité Universitaire in Paris: the discovery, during the excavation for the foundations, of some quarries from which stone was extracted for building ancient Paris. Le Corbusier transformed a simple «technical incident» into an event à *réaction poétique*, sublimating the drawing of the engineer in the foundational image for a «new idea of architecture».

The second is the drawing of a small *four à briques* in which the hypogean world is contrasted to the essential nature of a roof supported by pillars and with the tenuous outline of a faraway mountain range.

Francesco Venezia reminded us of the meaning and importance of these two small drawings by Le Corbusier, within a wider reflection on the world of foundations, on architecture in the rock, on the

La mutua relazione tra la linea verticale e quella orizzontale affermata nel passo sopra citato dà senso e significato alla relazione tra il punto di vista e la formazione dello spazio intorno ad esso: talvolta è il primo a prevalere sulla seconda, giustificando, ad esempio, lo sviluppo di una *promenade* dentro l'architettura; altre volte è la seconda a prevalere sul primo e, in tal caso, il punto di vista (verticale) del visitatore è reso significativo dalla composizione della pianta, che pare ostacolare la cattura dell'infinito per conferirle, invece, maggiore *pathos* e intensità³³.

LE RADICI DELLE COSE

Scavare per costruire una fondazione – continua Gregotti nella sua citata riflessione – significa poi anche mettere in evidenza il valore architettonico delle sezioni e il loro contatto con le diverse densità e materie degli strati; e anche rendere sensibile il problema della linea di emersione dal suolo. Le tracce delle fondazioni poi fissano giaciture e allineamenti, sono il luogo certo dell'archeologia futura; dalla loro geometria dipende l'esattezza dei fili delle fronti, la strategia della distribuzione dei corpi e dei pesi. La fondazione e il suo scavo sono infine messa in evidenza della sostanza geologica con cui è costruita la geografia del circostante. Lo scavo di fondazione ci propone il problema della utilizzazione architettonica significativa di quella sostanza geologica, cioè della sua consonanza dialogica con la geografia del contesto³⁴.

Ancora una volta, due bellissimi schizzi di Le Corbusier danno ragione di tale argomentazione.

Il primo fissa il ricordo di un celebre episodio che segnò, negli anni '30, il cantiere del Padiglione Svizzero della città Universitaria di Parigi: il rinvenimento, durante gli scavi per la realizzazione delle fondazioni, di alcune cave da cui era stata estratta la pietra utilizzata per costruire l'antica Parigi. Le Corbusier trasforma un mero «incidente tecnico» in un avvenimento à *réaction poétique*, sublimando il disegno dell'ingegnere nell'immagine fondativa di una «nuova idea di architettura».

Il secondo è il disegno di un piccolo *four à briques* nel quale il mondo ipogeo si confronta con l'essenzialità di un tetto sorretto da pilastri e col tenue profilo di una lontana catena di monti.

È Francesco Venezia a ricordarci il significato e l'importanza di questi due piccoli disegni di Le Corbusier, a margine di una più ampia riflessione sul mondo delle fondazioni, sulle architetture

'belly' of Naples as a paradigm of a relationship with the earth which necessarily implies a relation with what has been, with that which has preceded us³⁴.

Founded for protecting the tomb of a siren [...] – the Neapolitan architect writes –, Naples subtends to its own enchanting beauty the force of its deeper part which reveals as deceptive the serenity of the enchantment.

Any superficial knowledge is fallacious. The signs of the accesses to the depths are dispersed: built on its own tuff – mother-quarry of its own matter – it has densely accumulated the natural sequence of gorges, caverns, caves, tunnels and grottoes, open to the echoes of the sea [...]

Equally exposed to the dominion of the sun and of darkness, the city lives the dialogue between ground and underground³⁵. Many of Venezia's drawings represent architectures built in subterranean voids, either natural or obtained through the subtraction and transposition of matter to the surface, architectures over other architectures that precede them, or those in which it is difficult to identify the new surface textures from the subterranean continuity: Mount Echia, Segesta, Herculaneum, the Temple of Fortuna Primi-genia in Palestrina, Posillipo, Toledo...

TIME OF LIFE AND TIME OF THE WORLD

Pikionis and Utzon's profound observations, Le Corbusier's precocious archaeological intuitions and Venezia's consequent reflections, bear witness to a time of life that does not coincide with the (longer) time of architecture, with the permanent nature of its formal features and its identity³⁶.

This divergence seems to recall, under certain aspects, the one identified by Hans Blumenberg between the life of men and the time of the world³⁷, which «acquires for itself, beyond human greatness, its own temporal rhythm: its own wider periodicity which surpasses days, lunar phases, seasons and years, which distances itself from the time of the life of men, from the time that flows in tangible units»³⁸.

It was the «attention directed to the starry skies, anywhere and at any moment it arose, whichever interest had preceded its birth»³⁹, to transform in man the consciousness of time, to suggest the opening of a «temporal scissor»⁴⁰, between the time of consciousness and cosmic time, which would eventually assume connotations far more complex than those suggested by astronomy.

nella roccia, sul 'ventre' di Napoli quale paradigma di un rapporto con la terra che implica, necessariamente, una relazione con ciò che è stato, ciò che ci ha preceduto³⁵.

Fondata per proteggere la tomba di una sirena [...] – scrive l'architetto partenopeo –, Napoli sottende alla propria incantevole bellezza la forza di quella sua parte profonda che disvela come ingannevole la serenità dell'incanto.

Fallace ogni conoscenza superficiale. Dispersi gli indizi degli accessi al profondo: costruita com'è del suo stesso tufo – cavamadre della propria materia – ha infittito a dismisura la naturale sequenza delle gole, antri, caverne, cunicoli e grotte, aperte agli echi del mare [...]

Esposta in egual misura al dominio del sole e delle tenebre, la città vive il colloquio tra suolo e sottosuolo³⁶.

Sono molteplici i disegni di Venezia che rappresentano architetture costruite su vuoti sotterranei, naturali oppure ottenuti per sottrazione e trasposizione di materia verso la superficie, architetture su architetture che le precedono, o quelli in cui è difficile distinguere le nuove tessiture dalle permanenze sotterranee: il Monte Echia, Segesta, Ercolano, il Tempio della Fortuna Primigenia a Palestrina, Posillipo, Toledo...

TEMPO DELLA VITA E TEMPO DEL MONDO

Le profonde osservazioni di Pikionis e Utzon, le precoci, archeologiche, intuizioni di Le Corbusier e le conseguenti riflessioni di Venezia, testimoniano di un tempo della vita che non coincide con il (più lungo) tempo dell'architettura, con il permanere dei suoi caratteri formali e della sua identità³⁷.

Tale divergenza pare richiamare, sotto certi aspetti, quella individuata da Hans Blumenberg tra il tempo della vita degli uomini e il tempo del mondo³⁸, che «acquista per sé, al di là delle grandezze umane, la propria cadenza temporale: la propria più ampia periodicità, che oltrepassa i giorni, le fasi lunari, le stagioni e gli anni, che si allontana cioè dal tempo integrato nella vita degli uomini, dal tempo che scorre in unità palpabili»³⁹.

Fu «l'attenzione rivolta al cielo stellato, dovunque e in qualunque momento essa sia sorta, qualunque interesse abbia presieduto alla sua nascita»⁴⁰, a trasformare nell'uomo la coscienza del tempo, a suggerire l'aprirsi di una «forbice temporale»⁴¹, tra il tempo della coscienza e il tempo cosmico, che avrebbe poi assunto connotati ben più complessi di quelli suggeriti dall'astronomia.

Blumenberg's beautiful text concludes with a *Third section* tellingly entitled *The original foundation*, in which he reflects on the crisis of the sciences in terms of their relationship to their own goals, but also, and especially, in relation to their foundations⁴¹.

To return to the origins – he writes – is considered a Romantic suggestion.

During great crises it is quickly forgotten where the exhortation came from to go back to the depths and to the roots, the beginnings; the deeper and more general these crises are, the more difficult it is to determine what they consist of. Until the arrival of the definers, who know it and lead it back to the ending point – or to that of the origin⁴².

To the complexity of the search for an «original foundation», which saves human history from uselessness, at the moment in which man realises that he is only an episode in the world⁴³, he counterposes the solid certainty of Rilke's *Ninth Elegy*, quoted as a prologue to the conclusions of the book:

Once,

for each thing, only *once*. *Once*, and no more.

And we too,

once.

Never again.

But this

once, to have been,

though only *once*,

to have been an earthly thing – seems irrevocable⁴⁴.

The metaphor, mutated from Edmund Husserl, of a *Crisis* of science generated by the absence of sufficiently solid foundations for supporting the weights of its own great results, reveals unexpected points in common with Frampton and Gregotti's reflections of the *status* of contemporary architecture and with their attention to the only Semperian category that is truly inalterable by heteronomous factors: the base-foundation. In philosophy as in architecture, to paraphrase Blumenberg once more, no «raised part» may ever conceal the insufficiency of the foundation which will be felt at an advanced phase of the construction – constituting an original static defect – and any attempt to limit «the damages derived from the technical devices adopted for going ahead with the work»⁴⁵ will be in vain.

Il bellissimo testo di Blumenberg si conclude con una *Parte terza* significativamente intitolata *La fondazione originaria*, nella quale egli riflette sulla crisi delle scienze in relazione al loro fine, ma anche e soprattutto, in relazione ai loro fondamenti⁴².

Ritornare alle origini – scrive – è considerato un suggerimento romantico.

Nelle grandi crisi si dimentica in fretta da dove venne l'esortazione ad andare al fondo e alle radici, agli inizi; quanto più profonde e generali sono tali crisi, tanto più difficile appare determinare in cosa esse consistano. Finché arrivano i definitori, i quali lo fanno e riconducono al punto della fine – o a quello dell'origine⁴³.

Alla complessità della ricerca di una «fondazione originaria», che salvi dall'inutilità la storia umana, nel momento in cui l'uomo si rende conto di essere soltanto un episodio del mondo⁴⁴, egli contrappone la solida certezza della *IX Elegia* di Rilke, citata come prologo alla parte conclusiva del libro:

Ogni cosa

Una volta, *una* volta soltanto. *Una* volta e non più.

E anche noi

una volta.

Mai più.

Ma quest'essere

stati *una* volta, anche *una* volta sola,

quest'essere stati terreni pare irrevocabile⁴⁵.

La metafora, mutuata da Edmund Husserl, di una *Crisi* della scienza generata da una mancanza di fondazioni sufficientemente solide per sostenere il peso dei propri grandi risultati, rivela inattese tangenze con le riflessioni di Frampton e Gregotti sullo *status* dell'architettura contemporanea e con la loro attenzione nei confronti dell'unica categoria semperiana realmente inalterabile da fattori eteronomi: il basamento-fondazione. In filosofia come in architettura, per dirla ancora con Blumenberg, nessuna «sopraelevazione» potrà mai mascherare l'insufficienza della fondazione che si farà sentire a costruzione avanzata – costituendo un originario difetto della statica – e qualsiasi tentativo di limitare «i danni sorti a causa degli espedienti tecnici adottati per poter andare avanti nel lavoro»⁴⁶ risulterà vano.



TOUCHING THE EARTH

Dialogue with Kenneth Frampton

A.P., P.A. Professor Frampton, in your book *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, you invite us to reflect upon earthworks and foundations as basic elements of the tectonic and, consequently, on the importance of the contact surface between building and earth, where it seems to take place a materialization of the «opposition between the tectonic order of the construction and the (intrinsic) order of the earth»¹.

What is the significance of «touching the earth» in architecture?

A.P., P.A. Touching the earth in architecture, does this also mean contextualization and the recognition of site specificity?

A.P., P.A. Duration and durability are critical values for architecture, as buildings themselves undertake the length of time.

Your citation is emblematic of Auguste Perret «we must produce things that look as if they were always there», recalling the concepts of timelessness and radication.

Relating to time and durability, what is the relationship between architecture and earth?

A.P., P.A. [...] the mountain top has been converted into a completely independent thing floating in the air, separated from earth, and from up there you see actually nothing but the sky and the passing clouds – a new planet².

In this passage Jørn Utzon describes pre-Columbian architecture and the «little mountain» of Monte Alban in Southern Mexico, and reveals his profound interest for the elevated platforms.

The unyielding earthwork (or platforms), like the daring and floating roofworks, are principles of his architecture and expressivity. The section sketches that illustrate *Platforms and Plateaus* locate the highest value in these two tectonic elements; the strong void between the floating

TOCCARE LA TERRA

Dialogo con Kenneth Frampton

A.P., P.A. Professor Frampton, nel libro *Tettonica e architettura: Poetica della Forma architettonica nel XIX e XX Secolo* lei invita a riflettere sul tema della fondazione e del basamento quali elementi strutturali della tettonica e, conseguentemente, sull'importanza di quella superficie di contatto tra il suolo e l'edificio in cui sembra materializzarsi il «confronto tra l'ordine tettonico della costruzione e l'ordine (intrinseco) della terra»¹.

Che cosa significa, secondo lei, «toccare la terra» in architettura?

A.P., P.A. «Toccare la terra» vuol dire anche contestualizzare l'architettura? Riconoscere le specificità di un sito?

A.P., P.A. Durata e durabilità sono valori fondamentali dell'architettura, che è chiamata a sfidare il trascorrere del tempo.

A tal proposito è emblematica la sua citazione di Auguste Perret «dobbiamo produrre cose che sembrano essere sempre state lì», che richiama i concetti di radicamento e atemporalità.

Rispetto a questa idea di durata, qual è il rapporto tra l'architettura e la terra?

A.P., P.A. [...] la cima della montagna è stata trasformata in una cosa completamente indipendente e sospesa nell'aria, separata dalla terra, e da lassù non vedete altro che il cielo e il passaggio delle nuvole, – un nuovo pianeta².

Con queste parole Jørn Utzon descrive le architetture precolombiane e la «piccola montagna» del Monte Alban nel sud del Messico, rivelando il suo profondo interesse per le grandi piattaforme sopraelevate.

Il solido, indeformabile, basamento e le audaci coperture sospese sono i due principi sui cui si fonda la sua architettura. Gli schizzi che accompagnano il saggio *Platforms and Plateaus: Ideas*

(roofwork) and grounded (earthwork) is emphasized by the exclusion of the frame and of vertical enclosures.

As you have remarked, there is an awareness of the relationship between the «culture of the light» and the «culture of the heavy» in Utzon's study of «transcultural form» and of the combination of «occidental and oriental paradigms».

How does Utzon play with the gravitational forces of the earth (between the lightweight and the heavy)?

Is there a cosmic significance in the relationship earth and architecture as suggested by Sigfried Giedion?

A.P., P.A. J'ai pensé: il n'existe rien à Buenos Ayres. Mais quelle ligne forte et majestueuse!

The line to which Le Corbusier refers (from a conference in 1929 entitled *Le Plan «Voisin» de Paris. Buenos Ayres peut-elle devenir l'une des plus dignes villes du monde?*³) is that «ligne, éclairée la nuit» where earth, sky, pampas and ocean meet. Above this line he imagines arranging his towers, in the silence of a starry night where everything is magically reflected on the surface of the water.

On page 29 of Volume V (1946-1952) of his *Œuvre Complète*, Le Corbusier presents an image of a heavy mountain positioned above the fragile gable points of a Gothic cathedral. The significance of this enigmatic collage can be understood, maybe, only by entering the Chapel of Notre-Dame du Haut at Ronchamp, where the reinforced concrete roofwork seems to be suspended over the wall's stones, delicately positioned at the top of a few support points and leaving room for light and air. Le Corbusier elevated the rock and built a new mountain over the roof of the church: this is perhaps suggested by a photograph, also included in the *Œuvre Complète*, that portrays the roof as an immense field, where in the distance a pine tree seems to rise from the ground to touch the blue sky⁴.

In your analysis, what is the relationship of Le Corbusier's work with the tectonic?

How does Le Corbusier touch the earth with his architecture?

of a Danish Architect sottolineano chiaramente il valore di questi elementi tettonici: in essi il vuoto compreso tra i tetti che si librano in alto nello spazio e le piattaforme vigorosamente ancorate al suolo è enfatizzato dall'assenza di qualsivoglia struttura o chiusura verticale.

Inoltre la consapevolezza di una dialettica tra «la cultura di ciò che è leggero» e «la cultura di ciò che è pesante» informa – come lei ha evidenziato – gli studi di Utzon sulla «forma transculturale» e sulla possibilità di una combinazione tra «paradigmi occidentali ed orientali».

In che modo Utzon «gioca» con le forze gravitazionali della terra (tra leggerezza e pesantezza)? C'è un significato cosmico nel rapporto tra terra, piattaforma, copertura e cielo, così come suggerito da Sigfried Giedion?

A.P., P.A. J'ai pensé: il n'existe rien à Buenos Ayres. Mais quelle ligne forte et majestueuse!

La linea cui Le Corbusier si riferisce, in una conferenza del 1929 intitolata *Le Plan «Voisin» de Paris. Buenos Ayres peut-elle devenir l'une des plus dignes villes du monde?*³ è quella «ligne, éclairée la nuit» in cui si incontrano la terra ed il cielo, la pampa e l'oceano. Su di essa egli immagina di adagiare i suoi grattacieli, nel silenzio di una notte stellata in cui tutto è magicamente riflesso dalle acque del Río de la Plata.

Alla pagina 29 del V volume (1946-1952) della sua *Œuvre Complète*, Le Corbusier pubblica l'immagine di una pesante montagna che si appoggia sulle fragili guglie di una cattedrale gotica. Il significato di questo enigmatico collage può essere compreso, forse, solo entrando nella Cappella di Notre-Dame du Haut a Ronchamp, dove la copertura in cemento armato pare levitare sulle pietre dei muri sottostanti, posandosi delicatamente su pochi elementi puntuali e lasciando un respiro d'aria e di luce. Le Corbusier solleva la roccia e costruisce una nuova montagna sopra il tetto della chiesa: così, almeno, suggerisce quella fotografia – contenuta anch'essa nella *Œuvre Complète* – che ritrae la copertura come un immenso prato, sullo sfondo del quale un pino sembra nascere dalla terra per stagliarsi contro l'azzurro del cielo⁴. Quale è, secondo lei, il rapporto dell'opera di Le Corbusier con la forma tettonica? In che modo egli «tocca la terra» con le sue architetture?

A.P., P.A. When introducing the chapter *Carlo Scarpa and the Adoration of the Joint*, you describe a stereotomic earthwork that the architect introduces in the sixteen-century *palazzo* of the *Fondazione Querini Stampalia* in Venice: «a monolithic concrete tray, that serves not only to contain but also to represent the seasonal flooding of the city»; it is accessible simultaneously from the *campielo* and the *canale*, by a lightweight bridge and the *portego* arcades.

The work of Scarpa embodies the construction tradition of Venice, resolving the passageway between water and earth and (ideally) offering a support to the delicate architecture above.

«Touching the earth» in Venice has, at all times, a particular significance.

What is Carlo Scarpa's contribution to the tectonic culture and the concern to the particular of touching simultaneously earth and water?

K.F. I would prefer to respond to your multiple questions in the form of a continuous reflection upon the potential of architecture in terms of the self-realization of the species. I find it somewhat difficult to comprehend the formulation «touching the earth» since I have never employed this term. At the same time, this concept seems to be indirectly related to Vittorio Gregotti's thesis that architecture does not begin with the primitive hut but with «the marking of ground», in order, as he puts it, to establish a cosmos in relation to the primordial chaos of nature. The earthwork may thus be seen as an elaboration of this initial microcosmic gesture. Gottfried Semper's *Four Elements of Architecture* of 1851, comprising the podium, the hearth, the roof and the screen wall, may be simplified into a fundamental opposition between the earthwork and the roofwork. Since this dyad may be readily associated with the earth, on the one hand, and the sky, on the other, we are close here to the Heideggerian, cosmological 'fourfold' of the earth, sky, mortals and gods. At the same time, we are made acutely aware of the horizon as that interface between earth and sky which is fundamental to all the architecture. However, this does not diminish the importance of the opposition between the earthwork and the roofwork, nor with the fact that of the two, the earthwork is the more fundamental. Le Corbusier's *Five Points of a New Architec-*

A.P., P.A. Nell'introdurre il capitolo *Carlo Scarpa e l'adorazione del giunto*, lei descrive il basamento stereotomico che l'architetto inserisce nel cinquecentesco palazzo della Fondazione Querini Stampalia a Venezia: un ripiano-vassoio monolitico in calcestruzzo, che contiene e rappresenta l'allagamento stagionale della città ed è accessibile, contemporaneamente, dal campiello e dal canale attraverso un leggero ponte e le arcate di un *portego* esistente.

L'intervento di Scarpa incarna i caratteri più tipici della tradizione costruttiva veneziana, risolvendo il problema del passaggio tra l'acqua la terra e contribuendo a sostenere (idealmente) la delicata architettura soprastante.

«Toccare la terra» a Venezia possiede da sempre un significato particolare.

Qual è, secondo lei, il contributo di Carlo Scarpa alla cultura tettonica in relazione a questo suo singolare modo di toccare insieme la terra e l'acqua?

K.F. Preferirei rispondere alle vostre diverse domande attraverso un'unica e continua riflessione sul potenziale dell'architettura in termini di auto-realizzazione delle specie. Trovo qualche difficoltà nel comprendere l'espressione «toccare la terra» poiché non ho mai utilizzato questo termine. Allo stesso tempo, tale concetto sembra essere indirettamente relazionato alla tesi di Vittorio Gregotti secondo la quale l'architettura non inizia con la capanna primitiva bensì con il «riconoscimento di un sito», con lo scopo di stabilire, come lui stesso sottolinea, un *cosmos* nel primordiale *chaos* della natura. Il basamento può così essere visto come un'elaborazione di questo primo gesto volto alla creazione di un microcosmo. *I Quattro Elementi dell'Architettura* di Gottfried Semper del 1851, comprendenti il basamento, il focolare, il tetto e la leggera membrana di chiusura, possono essere semplificati in una fondamentale opposizione tra il basamento e la copertura. Poiché questa diade può essere rapidamente associata con la terra, da un lato, e il cielo, dall'altro, siamo vicini all'heideggeriano 'quadrato' cosmologico di terra, cielo, divinità e mortali. E, allo stesso tempo, diveniamo pienamente consapevoli dell'orizzonte come di quell'incontro tra la terra e il cielo che è fondamentale per tutta l'architettura. Ma ciò non sminuisce

ture of 1926 may be seen in this context as an effort to invert this time-honored opposition by dematerializing both terms; in the first instance, through elevating the building above the ground on *pilotis* and in the second, through a reduction of the roof to a flat plane, in which case it may reassert itself paradoxically as an artificial, elevated ground, miraculously suspended above the atavistic earth.

In Eduard Sekler's seminal essay *Architecture and the Flow of Time*, (1987) we read:

Architecture and time are interwoven in many ways and subject of mutual influence. Time (*chronos*), according to the Orphic philosophers, has as its mate necessity (*ananke*). But forgetting is also time's mate, and in the fight against its all-devouring power, architecture is one of man's most faithful allies.

In the past, a work derived its authenticity not only from the personality of the creator but also from the fact that work was in keeping with the highest social and spiritual aims of the culture in which it originated.

Today such unifying goals are less easily definable. Often they have been replaced by the much vaunted ideal of individual self-realization, an ideal that forces the artist to rely exclusively on his/her own spiritual resources of strength; authenticity then becomes something very personal, something at times even questionable.

Thus architecture as a world creating activity transcending individual mortality is meant to stand against the erosive forces of time and hence, in its deepest essence, be durable. At this juncture, one may distinguish between the monumentality of architecture, as this is poignantly expressed through the German term *Denkmal* which etymologically links thought to time and the relative impermanence of the inherently renewable vernacular, intimately linked to the life process. It is significant in this context that «architecture» is a noun and «building» is a gerund. However, both architecture and building are equally exposed to the debilitating forces of nature, above all, of course, to the ravages of the climate and use. However, in as much as architecture stands within and against the flow of time, it should be capable of being marked by time; in other words, it should be able to register through weathering, etc. in its long haul towards its own eventual demise. All of this gives to the durability a highly complex significance in as much as the flow of time makes itself manifest both culturally and physically. We should also perhaps note, at this juncture, the fundamental opposition between «monumentality» and «instrumentality». To

l'importanza dell'opposizione tra il basamento e la copertura, neppure col fatto che tra i due, il basamento è quello veramente fondamentale. *I Cinque Punti della Nuova Architettura* di Le Corbusier del 1926 possono essere visti, in tale contesto, come un tentativo di invertire questa antica opposizione, smaterializzando entrambi i termini; in primo luogo, sollevando l'edificio dal suolo attraverso i *pilotis* e, secondariamente, riducendo la copertura ad una superficie piana che può, paradossalmente, riaffermare se stessa come un piano artificiale sopraelevato, miracolosamente sospeso sull'atavica terra.

Nell'autorevole saggio di Eduard Sekler *L'Architettura e il Fluire del Tempo* (1987), si legge:

L'architettura ed il tempo si intrecciano in molti modi e sono soggetti ad un'influenza reciproca. Il tempo (*chronos*), secondo i filosofi Orfici, ha come compagno la necessità (*ananke*). Ma anche l'oblio è un compagno del tempo, e nella lotta contro il suo potere di divorare ogni cosa, l'architettura è uno dei più fedeli alleati dell'uomo.

Nel passato, un'opera derivava la propria autenticità non solo dalla personalità del suo artefice, ma anche dal fatto che l'opera era in totale armonia con i più alti obiettivi spirituali e sociali della cultura nella quale nasceva.

Oggi è più difficile definire simili obiettivi comuni. Spesso essi sono stati sostituiti dal tanto decantato ideale dell'auto-realizzazione individuale, un ideale che costringe l'artista a confidare esclusivamente sulle proprie forze spirituali; l'autenticità allora diviene qualcosa di estremamente personale, qualcosa a volte persino discutibile.

Così l'architettura come attività generatrice di un mondo che trascende la vita degli uomini è chiamata a contrastare le forze erosive del tempo e perciò dovrebbe, nella sua essenza più profonda, essere durevole. In questa circostanza si può distinguere tra la monumentalità dell'architettura, così come è acutamente espressa dal termine tedesco *Denkmal* che etimologicamente lega il pensiero al tempo, e la relativa impermanenza del di per sé rinnovabile vernacolare, intimamente connesso al processo della vita. È significativo in questo contesto il fatto che «architettura» è un *sostantivo* mentre ciò che gli inglesi chiamano «*building*» è un gerundio. Ma entrambi (*architecture* e *building*) sono ugualmente esposti alle debilitanti forze della natura, soprattutto ai danni causati dal clima e dall'uso. Tuttavia, proprio perché l'architettura sta dentro e contro il fluire del tempo, dovrebbe avere la capacità di essere segnata dal tempo, in altre parole, dovrebbe essere in grado di registrare il degrado dovuto agli agenti atmosferici etc. nel

the extent that contemporary architectural practice tends to become ever more instrumental it becomes increasingly inimical to the flow of time and in this sense it tends towards becoming an amortizable commodity.

As far as the vernacular is concerned, I have always been intrigued by the universal shift between «the culture of the heavy» and «the culture of the light», depending largely on the climate and the ready availability of natural building materials. In the treeless heat of the desert, one builds in stone, i.e. with the heavy, whereas in the temperate, forest one builds in wood, i.e. with the light. From this there follows a vernacular based on compression versus a vernacular based on tension. While these forces almost always function reciprocally in order to maintain the stability of a structure, we may still distinguish between the compressive tendency of the earthwork versus the tensile tendency of the roofwork. In the «culture of the heavy» the compressive earthwork rises, as it were, to envelope the entire building, whereas in the «culture of the light» the roofwork predominates. Jørn Utzon is an exemplary architect in all of this in as much as his work is predicated on an ever changing dialogue between the earthwork and the roofwork. However, the work of Carlo Scarpa obliges us to acknowledge a third term, namely the «waterwork» as a supplement to the earthwork, in as much as the podium of Semper's primitive hut is raised above the ground in order to facilitate its drainage. In other words, an earthwork presupposes a waterwork and vice-a-versa. This complementary subset is particularly evident in the work of Scarpa, although it is present in one form or another throughout building culture.

lungo viaggio verso il proprio eventuale declino. Tutto ciò conferisce alla durabilità un significato altamente complesso, in quanto il passaggio del tempo si manifesta insieme culturalmente e fisicamente. Forse dovremmo anche notare, in questa occasione, la fondamentale opposizione tra «monumentalità» e «strumentale utilità». Nella misura in cui la pratica architettonica contemporanea incrementa la propria strumentalità, diviene sempre più nemica del fluire del tempo e tende a tradursi, in questo senso, in un bene ammortizzabile.

Per quanto concerne il vernacolare, sono stato sempre affascinato dall'universale alternanza tra «la cultura di ciò che è pesante» e «la cultura di ciò che è leggero», in funzione del clima e dell'immediata disponibilità di materiali da costruzione naturali. Nella calura priva di alberi del deserto si costruisce con la pietra, esempio di ciò che è pesante, mentre in una foresta dal clima temperato si costruisce con il legno, esempio di ciò che è leggero. Da ciò segue un vernacolare basato sulla compressione in contrapposizione ad un vernacolare basato sulla tensione. E mentre queste forze quasi sempre interagiscono reciprocamente al fine di garantire la stabilità di una struttura, possiamo ancora operare una distinzione tra la tendenza alla compressione del basamento e la tendenza alla tensione della copertura. Nella «cultura di ciò che è pesante» il basamento sollecitato a compressione si eleva come se dovesse avvolgere l'intero edificio, mentre nella «cultura di ciò che è leggero» è la copertura a prevalere. Jørn Utzon è un architetto esemplare in questo senso dal momento che la sua opera si basa su un dialogo sempre mutevole tra il basamento e la copertura. Tuttavia l'opera di Carlo Scarpa ci obbliga a riconoscere un terzo termine, vale a dire il *waterwork* come integrazione al basamento, nello stesso modo in cui il *podium* della capanna primitiva di Semper è sollevato dal suolo per facilitarne il drenaggio. In altre parole il basamento presuppone il *waterwork* e viceversa. Questo sottoinsieme complementare è particolarmente evidente nell'opera di Scarpa, sebbene sia presente in una forma o in un'altra attraverso tutta la cultura architettonica.

LEGENDARY TOPOGRAPHIES

In his essay *La topographie légendaire des évangiles en Terre sainte. Étude de mémoire collective*¹, Maurice Halbwachs demonstrates how Christian collective memory has always adapted the memories and details of the life of Christ and of the material remains related to it to its own aspirations, inventing and re-inventing divinities and places throughout the centuries.

The consequent, mutating and uncertain, geography of faith, would therefore be the result of a continuous operation of recognition and discovery, rather than of a proper attention to the origins, to the events from which everything else derived.

The book begins recalling the first pilgrim who visited Jerusalem and Palestine around the year 300 A.D., *le pèlerin de Bordeaux*, whose travel journal from his place of departure to the final destination is an essential document to understand, through his quotations, but also his omissions, what was then being shown to the Christians². But, it has been noted, the journey to the Holy Land can be carried out in a variety of frames of mind: in addition to the pilgrims there were those also who attempted to verify the authenticity and validity of Christian traditions, and through them to understand some of the laws upon which the «collective memory» is based³.

If the mission of humanity throughout the ages – says Halbwachs –, has been that of making an effort to create or recreate the gods, in order to go beyond itself, this is precisely the essence of the religious phenomenon that these stones, raised and preserved from crowds, and from generations of men, allow us to retrace. Traces, not of an individual existence, either human or supernatural, but of certain groups, led by a collective faith, touching regardless of its true nature, which have evoked it in every era, as well as those associated to it⁴.

In the same way as the sociologist turns his attention to the «collective memory» which made some topographies «imaginary», the architect places his gaze on the stones that are the most concrete, material testimony of those traces, and on the places that are the symbolic and material space of those social contexts.

TOPOGRAFIE LEGGENDARIE

Nel suo saggio *La topographie légendaire des évangiles en Terre sainte. Étude de mémoire collective*¹, Maurice Halbwachs dimostra come la memoria collettiva cristiana abbia sempre adattato i ricordi e i dettagli della vita di Cristo e delle vestigia materiali a essa legati ai propri bisogni e alle proprie aspirazioni, inventando e re-inventando, nel corso dei secoli, divinità e luoghi. La conseguente, mutevole e incerta, geografia della fede sarebbe, pertanto, il risultato di una continua operazione di riconoscimento e scoperta, piuttosto che di una reale attenzione nei confronti dell'origine, degli avvenimenti dai quali tutto ebbe inizio.

Il libro si apre con l'evocazione del primo pellegrino che visitò Gerusalemme e la Palestina intorno al 300 D.C., *le pèlerin de Bordeaux*, il cui diario di viaggio dai luoghi d'origine alla meta finale è un documento imprescindibile per comprendere, nelle sue citazioni ma soprattutto nelle sue omissioni, ciò che veniva allora mostrato ai cristiani². Ma, è stato notato, il viaggio in Terra santa può essere compiuto sotto molteplici disposizioni dell'animo: oltre i pellegrini vi fu chi cercò di verificare l'autenticità e la fondatezza delle tradizioni cristiane e chi, invece, tentò di comprendere, attraverso tali tradizioni, alcune delle leggi cui obbedisce, o pare obbedire, la «memoria collettiva»³.

Se la missione dell'umanità – scrive Halbwachs –, durante le epoche, è stata quella di sforzarsi di creare o ricreare gli dèi, per superare se stessa, è proprio questa l'essenza del fenomeno religioso di cui queste pietre innalzate e conservate dalle folle, dalle generazioni successive degli uomini permettono di ritrovare le tracce. Tracce, non un essere individuale, umano o sovranaturale, ma alcuni gruppi, animati da una fede collettiva, emozionante quale ne sia la vera natura, che l'hanno evocato in ogni epoca, lui e coloro che gli furono associati⁴.

Come il sociologo rivolge la propria attenzione nei confronti della «memoria collettiva» che ha reso «immaginarie» alcune topografie, l'architetto posa lo sguardo sulle pietre che di quelle tracce sono la più reale, concreta, testimonianza e sui luoghi che di tale quadro sociale sono lo spazio materiale e simbolico.

A similar attitude has guided over the years the work of Maria Grazia Eccheli and Riccardo Campagnola through «legendary topographies» in which the unique and extraordinary transfiguration of meaning is due to architecture and to its historical stratification: places in which to seek a «subtle resonance» between the new and what has been⁵, in order to guarantee a continuity to the slow sedimentation of things.

It is thus that memory, to quote Franco Purini, «indescribable, yet ready to become concrete through composition, [...] proposes itself as a substance that allows the alchemical transmutation of what is simply existing into something that is operant»⁶.

The same poetics of the fragment, so dear to both architects, in evoking a continuous dialogue with the (lost) whole and a, however, possible completeness, reveals the fleeting meaning of time, suspending the present and constantly referring to a future in which the work will be complete⁷.

Precise in the definition of its own foundations, the architecture of Maria Grazia Eccheli and Riccardo Campagnola successfully undertakes the difficult task of making the tectonic structure and spatial theme coincide, as well as that of putting the type – to which is entrusted «not only the role as a factor in the definition of spaces» but also that of an element which «organises the permanent relations among the spaces themselves»⁸ – to the constant test of places: Verona and its neighbourhoods, Beirut, Venice, Florence, Berlin, Tirana... A double challenge constantly accompanied by the semantic and syntactic coherence of an architecture that finds its paradigm in Classicism.

Thus, in the heart of the Island of Museums, the complex relationship between history, memory and project, is translated into the (impossible) attempt to reconstruct the Castle of Berlin. For Giorgio Grassi an unrepeatable urban fact capable of representing only itself – hiding the various contemporary uses behind an ambiguous «stone mask»: the requested Baroque facades on three of the exterior and interior fronts⁹.

In Regensburg, the «theatrical» space of a courtyard and the volume of a solid angular tower literally re-compose a building which, on the one hand, is proposed as a virtual completion of an ancient palace (the Thon-Dittmer-Palais) and, on the other, seeks a dialogue with the surreal

Una simile attitudine ha guidato negli anni il lavoro di Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola attraverso «topografie leggendarie» in cui si deve all'architettura – e alla sua storica stratificazione – la singolare, straordinaria, trasfigurazione del senso: luoghi nei quali ricercare una «sottile risonanza» tra il nuovo e ciò che è stato⁵, per garantire una continuità al lento sedimentarsi delle cose.

Ecco allora che la memoria, per citare Franco Purini, «indicibile eppure pronta a rendersi concreta nella composizione, [...] si propone come una sostanza che consente la trasmutazione alchemica di ciò che semplicemente si limita a esistere in qualcosa di operante»⁶.

La stessa poetica del frammento tanto cara ai due architetti, nell'evocare un continuo confronto con l'intero (perduto) e un comunque possibile completamento, rivela il significato sfuggente del tempo, sospendendo il presente e rimandando costantemente a un futuro in cui all'opera sia dato di compiersi⁷.

Precisa nella definizione dei propri fondamenti, l'architettura di Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola riesce nel difficile compito di far coincidere struttura tettonica e tema spaziale e in quello di sottoporre il tipo – cui è affidato «non solo il ruolo di fattore di definizione degli spazi» ma quello di elemento «organizzativo delle relazioni permanenti tra gli spazi stessi»⁸ – alla costante prova dei luoghi: Verona e i suoi borghi, Beirut, Venezia, Firenze, Berlino, Tirana... Una doppia sfida costantemente accompagnata dalla coerenza semantica e sintattica di una scrittura architettonica che ritrova nel classico il proprio paradigma.

Così, nel cuore dell'Isola dei Musei, il complesso rapporto tra storia, memoria e progetto, si traduce nel tentativo (impossibile) di ri-costruire il Castello di Berlino – per Giorgio Grassi un fatto urbano irripetibile e capace di rappresentare solo se stesso – celando le molteplici destinazioni d'uso della contemporaneità dietro una ambigua «maschera di pietra»: le richieste facciate barocche su tre dei fronti esterni ed interni⁹.

A Regensburg, lo spazio «teatrale» di una corte e il volume di una solida torre angolare letteralmente ri-compongono un edificio che, da un lato, si propone come virtuale completamento di un attiguo palazzo (il Thon-Dittmer-Palais) e, dall'altro, ricerca un dialogo con il surreale vuoto

emptiness of a square/garden where a thinning process which took place in the 20th century suddenly made part of the complex structure of the city comprehensible¹⁰.

In Legnago, in the region of Veneto, the measures of the lost 15th century fortress subtend the re-designing of the three adjacent squares, generated by a long historical process strictly related to the historical fragility of the course of the river, and justify restoration of the *Torrione*, which is the only remain of the ancient *Rocca*¹¹.

VERONA

In his *Crocefissione di Pietro* at the *Cappella Paolina*, Michelangelo depicts the figures as if caught in a mysterious and unavoidable constriction, an occult oppression.

Empty spaces are juxtaposed to sinister crowds and desolate desert areas are placed next to tightly tangled human knots, as in a bad dream. The depth of space is not gradually obtained, but suddenly opens to the view of a sky that pierces, with its intense blue, the painted surface.

The characters lose every individual feature: the signs of age, sex and temperament are erased and everything tends to abstraction, while the sense of the individual vanishes before the universal nature of the human being, which dissolves before the Absolute.

Michelangelo faces the subject of death in a manner that is at once sublime and dramatic, reaching, as Arnold Hauser has underlined, «the passage from the work of art to the ecstatic confession, a unique vision of the interregnum of the spirit in which the aesthetic sphere borders with metaphysics and expression, oscillating between sensitive and supersensitive, seemingly liberating itself by force from the spirit. And the final creation is close to nothingness, without form, inarticulate»¹².

It is a very delicate subject, in the face of which even Adolf Loos gave up 'talking' with architecture, in the extreme conviction that only in the service of illusory functions is it «possible to build virtual spaces»¹³.

The project for the new *Aula del Commiato* at the Cemetery of Verona by Maria Grazia Eccheli and Riccardo Campagnola initiates from this attempt to freeze in the concreteness of an archi-

di una piazza/giardino dove un diradamento novecentesco ha reso improvvisamente leggibile in sezione parte della complessa struttura della città¹⁰.

A Legnago, nel Veneto, le misure della scomparsa fortezza quattrocentesca sottendono il ridisegno delle tre piazze contigue, generate da una lunga processualità storica strettamente relazionata con la storica labilità del corso del fiume, e giustificano il restauro del Torrione che dell'antica Rocca è l'unica sopravvivenza¹¹.

VERONA

Nel dipingere la *Crocefissione di Pietro* all'interno della Cappella Paolina, Michelangelo coglie le figure come in preda ad una costrizione misteriosa e inevitabile, a un'oppressione occulta. Spazi vuoti si avvicendano con sinistri affollamenti e desolate zone desertiche stanno accanto a grovigli umani strettamente avviluppati, come in un brutto sogno. La profondità dello spazio non è ottenuta gradualmente ma si apre all'improvviso nello scorcio di un cielo che fora, col proprio intensissimo azzurro, la superficie dipinta.

I personaggi perdono ogni carattere individuale: i segni dell'età, del sesso, del temperamento sono cancellati e tutto tende all'astrazione, mentre il senso dell'individuo svanisce di fronte a quello universale dell'essere umano, smarrito dinanzi all'Assoluto.

Michelangelo affronta il tema della morte in maniera sublime e drammatica al tempo stesso, raggiungendo, come ha sottolineato Arnold Hauser, «il trapasso dall'opera alla confessione estatica, una singolarissima visione di quell'interregno dello spirito, in cui la sfera estetica confina con la metafisica e l'espressione, oscillando fra sensibile e soprasensibile, par che si liberi a forza dallo spirito. E quel che infine si crea è prossimo al nulla, informe, inarticolato»¹². È un tema delicatissimo, di fronte al quale si arrende la stessa rinuncia di Adolf Loos a parlare con l'architettura, nell'estrema convinzione che solo al servizio di funzioni illusorie sia «possibile costruire spazi virtuali»¹³.

Il progetto della nuova *Aula del Commiato* nel Cimitero di Verona di Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola parte proprio da qui, dal tentativo di fermare nella concretezza di

ture the moment in which it seems that «the soul must resist while the body gives up trying to affirm itself»¹⁴.

The space of earthly extinction therefore derives into the formal archetype of the truncated pyramid, which has always been associated to the illusion of life after death. A universal shape which restitutes a sort of justice to the sad ritual of last farewells since, as a young Rainer Maria Rilke noted during a visit to Florence, «the essential thing in the end is this: to see everything within life, conferring dignity to every element: even to mysticism, even to death»¹⁵.

The location of the project is a small structure, partly abandoned and in ruins, situated between the northern wall of the church of the *Cimitero Monumentale* and the *Campo degli Evangelici*, at the place in which the compositive harmony and majestic nature of Barbieri's work suddenly slacken, generating spaces that never acquired definitive forms and remained as though suspended, as if waiting for a new order.

The intervention accepts the pre-existing structure and builds an artificial ruin which establishes a precise dialogue with it, both in terms of plan and section. The existing space is divided into three parts following a new interior hierarchy which places the Aula at the centre and to its sides the *Piccola Stanza*, destined to the last farewell for ceremonies which took place elsewhere, and the *Stanza delle Ceneri*, last station of the funeral rite.

The three spaces thus compose an ideal «scene of mourning», which coexists with the «theatre of the world [...], both spaces of the drama in which man plays the last act»¹⁶. Four doors on the walls of the pyramid connect them, while a fifth door, on the back wall, introduces the invisible backdrop where the cremation is effectively carried out.

Behind the building, instead, is the *Giardino del Commiato*, delimited by the wall of the *Cimitero Monumentale* and by a portico which broadens the interior spaces of the chapels and houses, and to the east the place of «memory», which includes the small mounted stones to which Christian piety entrusts the remembrance of the names of the deceased.

Above the portico, the new facade is devised as a fragment, as an incomplete form which narrates the impossibility of establishing a relationship today with the extraordinary scene of the

un'architettura quel momento in cui pare che «l'anima debba resistere mentre il corpo rinuncia ad affermarsi»¹⁴.

Lo spazio dell'estinzione terrena declina, pertanto, l'archetipo formale della piramide tronca, da sempre associato all'illusione di una vita oltre la morte. Una forma universale che restituisce una sorta di giustizia al triste rito del saluto poiché, come annotava un giovane Rainer Maria Rilke in visita a Firenze, «l'essenziale alla fine è questo: vedere tutto dentro la vita, conferendo dignità ad ogni elemento: anche al misticismo, anche alla morte»¹⁵.

Il luogo del progetto è un piccolo edificio del lavoro, in parte dismesso e ridotto a rudere, situato tra la parete nord della chiesa del Cimitero Monumentale e il Campo degli Evangelici, nel punto in cui l'armonia compositiva e la maestosità dell'impianto del Barbieri improvvisamente si allentano, generando spazi che non hanno mai saputo acquisire forme definitive e sono rimasti come sospesi, in attesa di un nuovo ordine.

L'intervento accetta la preesistenza e costruisce al suo interno una rovina artificiale, che instaura con essa una precisa dialettica, in pianta come in sezione. Lo spazio esistente viene tripartito secondo una nuova gerarchia interna, che dispone al centro l'Aula e ai suoi lati la *Piccola Stanza* destinata al luogo dell'ultimo saluto per cerimonie celebrate altrove, e la *Stanza delle Ceneri*, l'ultima stazione del rito.

I tre ambienti compongono così una ideale «scena del lutto», che convive con il «teatro del mondo», «entrambi spazi di quel dramma di cui l'uomo recita qui l'ultimo atto»¹⁶. Quattro porte, ricavate nelle pareti della piramide, li pongono in comunicazione, mentre una quinta porta, sulla parete di fondo, introduce l'invisibile retroscena dove materialmente si consuma la liturgia crematoria.

Antistante all'edificio è, invece, il *Giardino del Commiato*, delimitato dal muro di cinta del Cimitero Monumentale e da un portico che dilata gli spazi interni delle cappelle ed accoglie, a oriente, il luogo della «memoria» con incastonate le piccole pietre a cui la pietà cristiana affida il ricordo dei nomi dei defunti.

Sopra il portico, la nuova facciata è pensata come un frammento, una forma incompiuta che narra dell'impossibilità di stabilire oggi una relazione con la straordinaria scena della Chiesa del

church of the *Cimitero Monumentale*, as well as the brevity of human existence: the bell-like outline of the pre-existing building is emptied so that the pyramid, constrained between the walls that enclose it, has as only true conclusion the emptiness of the sky.

And it is, in fact, with the sky that the *Aula del Commiato* continuously tries to establish a dialogue, in the attempt to reconstitute to the rite its meaning and its inalienable dignity.

A zenithal light descends the wall of the truncated pyramid and reaches the pavement. It varies with the hours and the seasons, it signals the passing of time and, at the same time, as with every zenithal light, it seems independent from it; the entire space is agitated by the contrast between that far-away and luminous blue and the surrounding shadows.

In the *Piccola Stanza*, to the east, the light of early morning reflects on body of water placed where the entrance used to be, with the aim of expanding the space and reducing the shadows, while in the *Stanza delle Ceneri*, to the west, the light shines over a single object (a block of stone at the centre of the room on which the small urn will be placed) from an only opening that frames the empty openings of the Neoclassical cemetery.

The serene luminosity of the spaces underlines the wish for silence that inspires this project, in which the «talking» is done by the few but significant elements described above.

Because it is always in silence that «the solitary echo of the restless spirit dies»¹⁷.

Cimitero Monumentale, oltre che della brevità dell'esistenza umana: il profilo a capanna dell'edificio preesistente è svuotato in modo che la piramide, costretta tra i muri che la chiudono, abbia come vera conclusione il vuoto del cielo.

Ed è, infatti, con il cielo che l'*Aula del Commiato* cerca continuamente di instaurare un dialogo, nel tentativo di restituire al rito il suo significato e la propria inalienabile dignità.

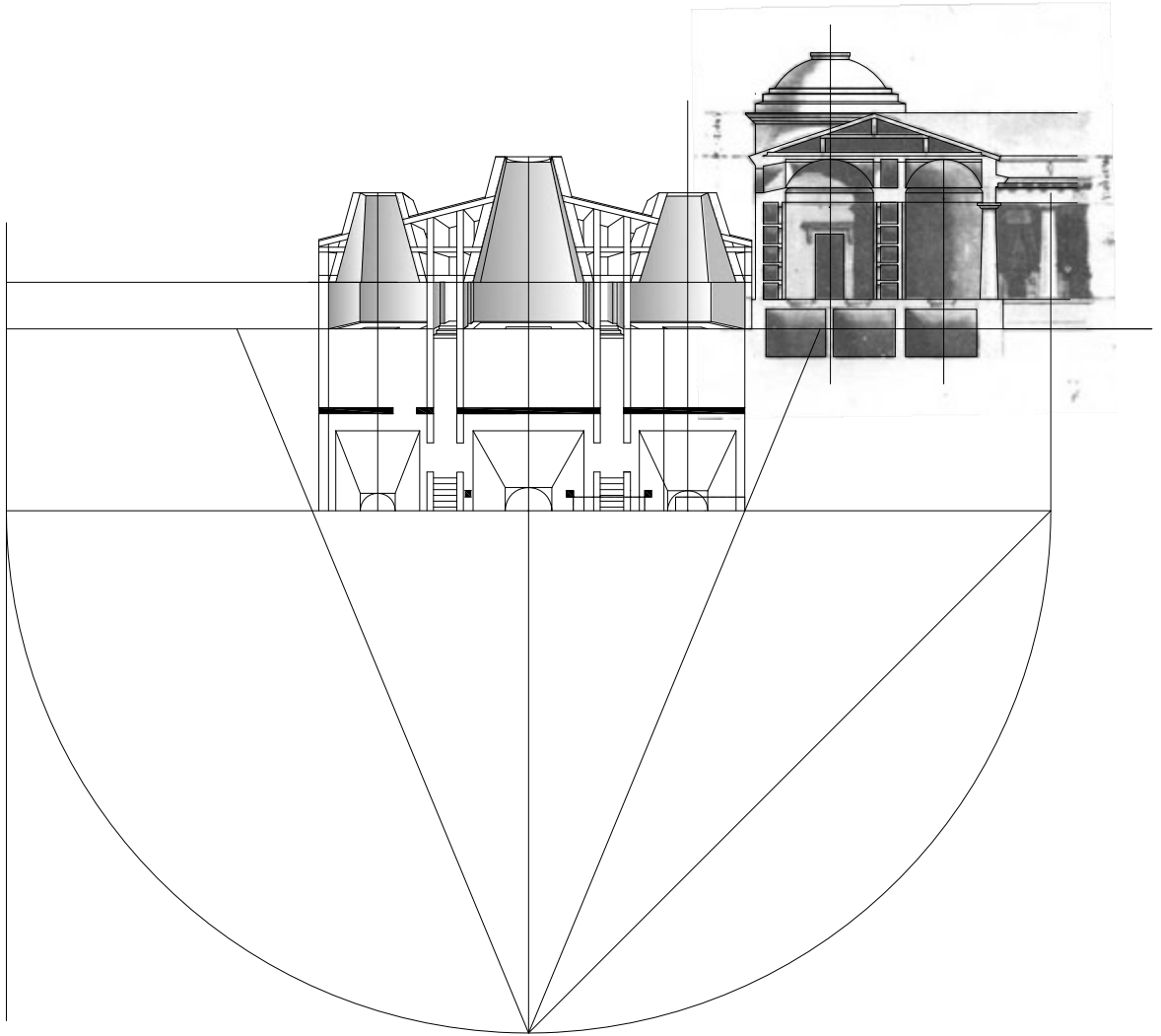
Una luce zenitale discende sulle pareti della piramide tronca fino a fermarsi sul pavimento. Varia con l'ora e la stagione, segna il passare del tempo e, contemporaneamente, com'è per ogni luce zenitale, sembra indipendente da esso; tutto lo spazio è agitato dal contrasto tra quell'azzurro lontano e luminoso e l'ombra dell'intorno.

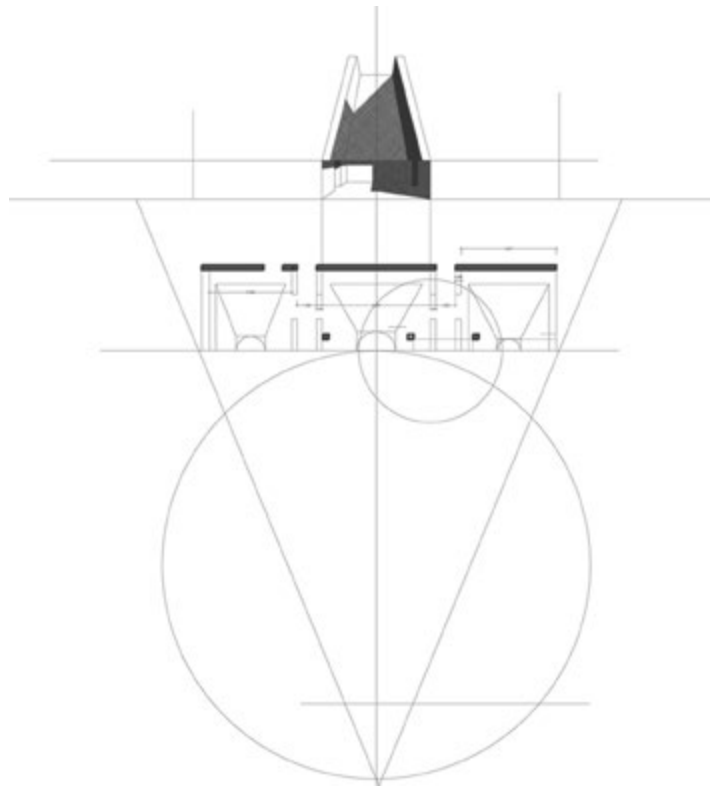
Nella *Piccola Stanza*, a est, il chiarore del mattino si riflette su uno specchio d'acqua posto sul luogo dell'originario accesso con l'intento di dilatare lo spazio e diradarne le ombre, mentre nella *Stanza delle Ceneri*, a ovest, la luce irrompe sull'unico arredo (un blocco di pietra al centro della stanza su cui si appoggerà la piccola urna) da una sola apertura che inquadra le vuote aperture del cimitero neoclassico.

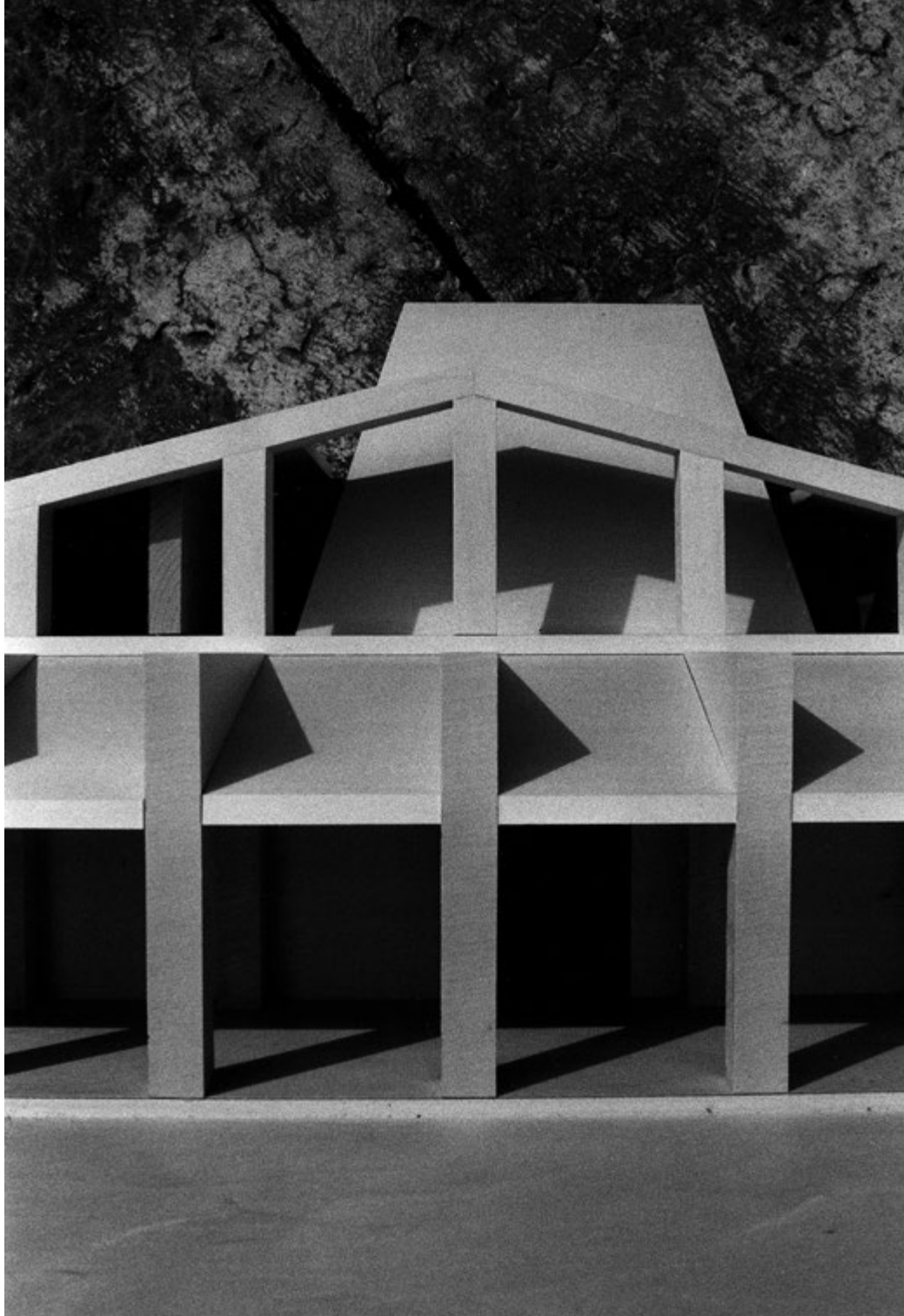
La serena luminosità degli spazi sottolinea il desiderio di silenzio che anima questo progetto, in cui a «parlare» sono i pochi ma significativi elementi sopra descritti.

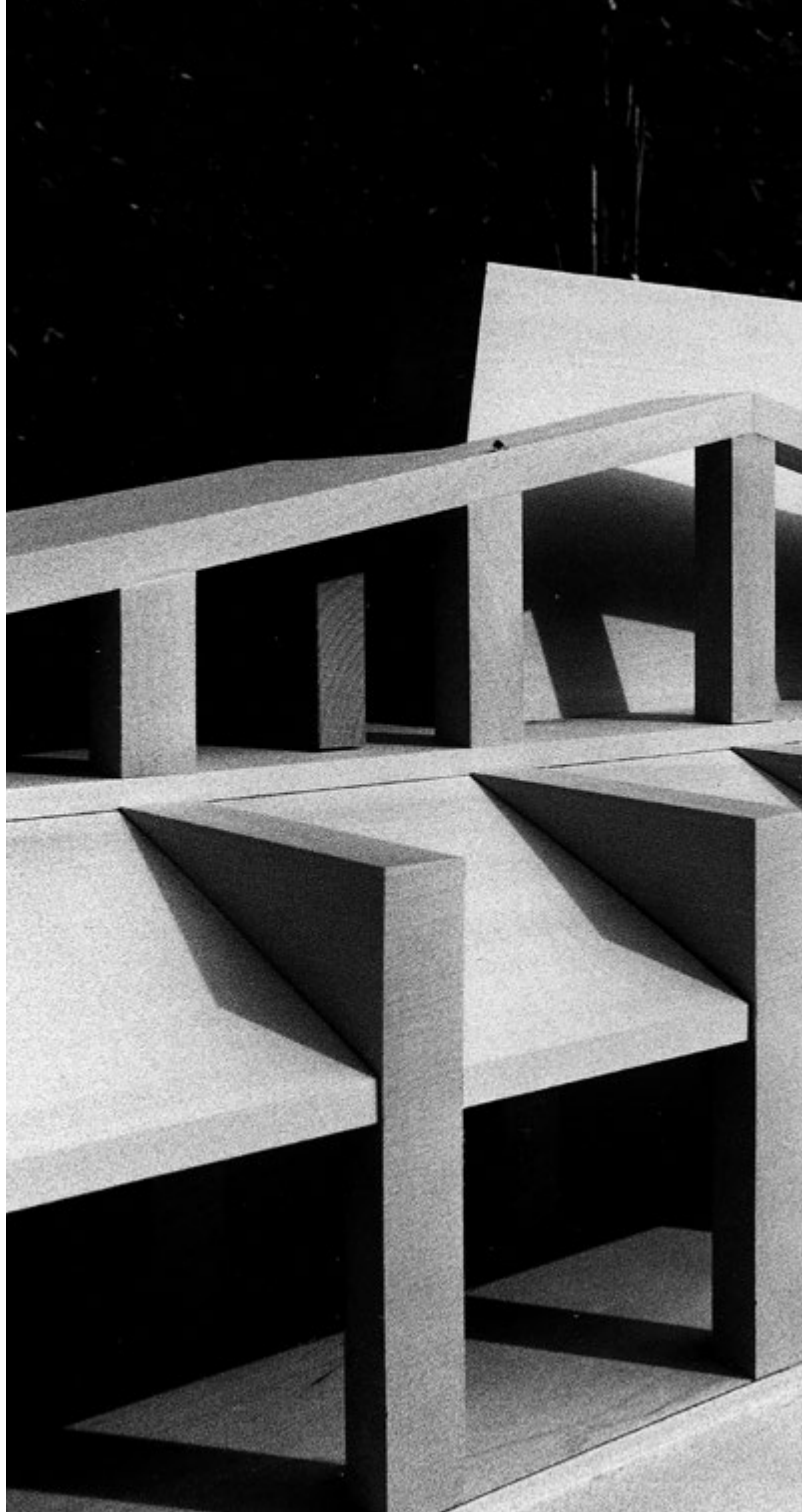
Poiché è nel silenzio che sempre «muore il solitario arpeggiare dell'animo inquieto»¹⁷.

MARIA GRAZIA ECCELI AND RICCARDO CAMPAGNOLA
New Hall of Farewells, Cimitero Monumentale, Verona, 2006

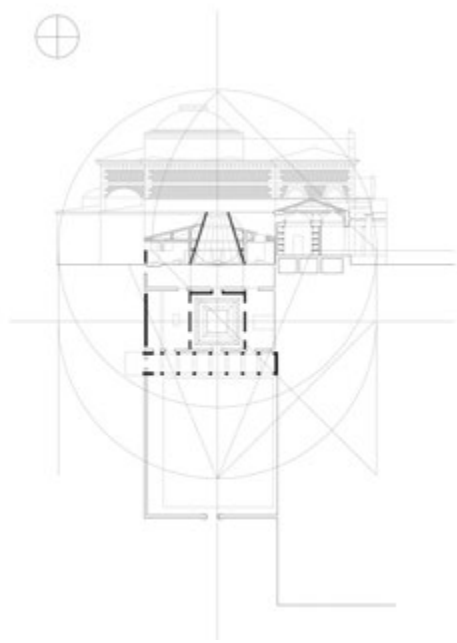


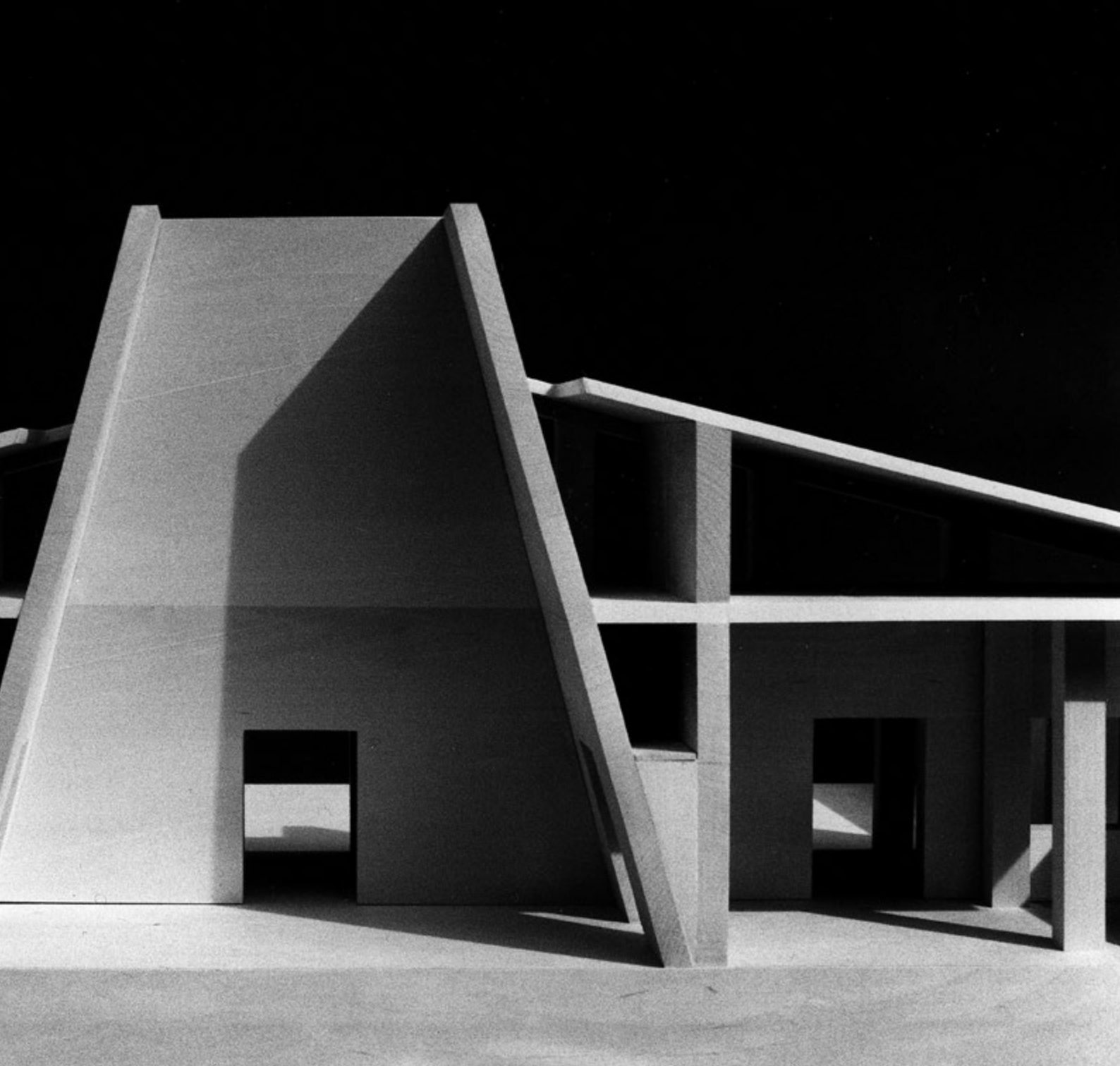












A REGARD ACROSS THE QUIET OF THE GODS

Carlos Martí Arís includes among his *Eloquent Silences* the heroic landscapes of Galicia: gentle elevations alternating with rugged and steep cliffs, cultivated lands, seascapes and estuaries, forever immersed in a humid atmosphere and in a dream-like light, favourable to the proliferation of nuances. Here, in a unique and fortunate coexistence between nature and the works of man, a constellation of *horrea* (small storehouses for grain, typical of the local peasant culture) leads the everyday dimension of work in the fields back to its roots as a sacred conception of the world. Often recalling the forms (and sometimes the dimensions) of sarcophagi, yet functional to the conservation of foodstuff, they evoke, in fact, the idea of transcendence and death, but most of all demonstrate how the life of forms, to quote Henri Focillon, has the unique capacity to harbour unexpected meanings¹.

It is from belonging to such an extraordinary homeland that, according to Martí Arís, derives the energy and imaginative capacity of César Portela's architecture, whose projects continue with a centuries-old work of construction of the landscape, establishing through it the harmony necessary for the conservation of the given balance².

Thus the – almost obsessive – search for an «invisibility of the project», that requires from architecture the task of addressing a wider and more complex argument, in which natural elements and the stratified structure of the territory are given a central role:

Paying attention to the place – writes Martí Arís – means recognising the individuality of inhabited spaces and understanding that they can only be formed through a process of sedimentation and a plurality of actions spread over the course of time. Every place is rooted in the earth, but is transformed by recording the marks of time. Every place exists more or less hidden. Human beings uncover it and reveal it through architecture, whether it be through a building or a simple glance. Every place is a space endowed with memory³.

To inhabit nature, therefore, through architectural structures that recognise the fact of belonging to a consolidated building and typological tradition, even when intervening in fragmentary or marginal occasions.

UNO SGUARDO POSATO SULLA CALMA DEGLI DÈI

Carlos Martí Arís include tra i suoi *Silenzi eloquenti* gli eroici paesaggi della Galizia: morbidi rilievi alternati ad aspre e scoscese scogliere, terreni coltivati, marine ed estuari, da sempre immersi in un'atmosfera umida e in una luce come da sogno, favorevole alla moltiplicazione delle sfumature.

Qui, in una singolare e felice convivenza tra natura e opera dell'uomo, una costellazione di *horrea* (piccoli magazzini per il grano tipici della cultura contadina locale) riconduce la dimensione quotidiana del lavoro dei campi nell'alveo di una concezione sacra del mondo. Spesso evocanti le forme (e talvolta le misure) dei sarcofagi, eppure funzionali alla conservazione degli alimenti, essi evocano, infatti, l'idea della trascendenza e della morte, ma soprattutto dimostrano come la vita delle forme, per citare Henri Focillon, possieda la singolare capacità di accogliere significati inattesi¹.

Dall'appartenenza a tale, straordinaria, terra di origine derivano, sempre secondo Martí Arís, l'energia e la capacità immaginativa dell'architettura di César Portela, i cui progetti proseguono una secolare opera di costruzione del paesaggio, stabilendo con esso quella sintonia necessaria alla conservazione dell'equilibrio dato².

Di qui la ricerca – quasi ossessiva – di una «invisibilità del progetto», che demandi all'architettura il compito di ricucire le trame di un discorso più ampio e complesso, nel quale gli elementi naturali e la stratificata struttura del territorio siano i protagonisti:

Prestare attenzione al luogo – scrive Martí Arís – significa riconoscere l'individualità degli spazi abitati, e comprendere che la loro formazione è possibile solo a partire dalla sedimentazione e dalla pluralità delle azioni dispiegate nel corso del tempo. Ogni luogo è radicato alla terra, però si trasforma registrando le impronte del tempo. Ogni luogo preesiste più o meno occulto. L'essere umano lo scopre e lo rivela attraverso l'architettura, sia questa un'azione costruttiva o un semplice sguardo. Ogni luogo è uno spazio dotato di memoria³.

Abitare la natura, dunque, attraverso architetture che riconoscano la propria appartenenza a una consolidata tradizione costruttiva e tipologica, anche quando si è chiamati ad operare in occasioni frammentarie o marginali.

Romano Guardini – the Veronese priest and refined theologian who, through their common friendship with Rudolf Schwarz, had a great influence on the thought of Mies van der Rohe – already identified in culture the tool through which to measure the critical distance that man necessarily sets between himself and nature.

The third of his *Lettere dal Lago di Como*⁴, the ten letters addressed to an imaginary friend between 1923 and 1925, upon his return to Italy after a long period in Germany, is significantly entitled *L'astrazione*, (*Abstraction*). In it, Guardini describes abstraction as an innate process which is at the root of every cultural creation: in his experiences throughout his life, man feels the need to adopt an attitude that is valid in many cases and that allows him to move on from what merely exists to what is full of meaning. This process, however, can involve a break with the natural and immediate link that exists between man and concrete things, can bring about a loss of «spirit», the vital relationship that has always existed between nature and man, between his creations and the built environment: the «spirit» coincides with the essence – it is its intangible part – and refers thus to the immanent, to that which constitutes the substance of things, to that part of them which is permanent and invariable. In order to avoid this it is necessary that any process of abstraction be, at the same time, a search for the essence of things, through two complementary paths: that of the singular and concrete, and that of the universal and unchangeable.

Like the sailboats on the lake of Como and the old houses in Padua mentioned by the theologian in his text, which are exemplary due to their capacity to govern wind and water, thanks to the deployment of the sails and to the curved shapes of the wood of the hull, and to the capacity of living in a harmonious relationship with the landscape, César Portela's architectures operate a sort of second nature, using local materials, adopting building techniques transferred from generation to generation, and contributing to the creation of a «spirit» that is a synthesis of the universal and the singular, that is both unchanging and concrete.

The architecture of César Portela – to quote Martí Arís once again – seemingly without effort, reconciles his strong sense of space with his ability to integrate specific landscapes and cultures. Therein lies the secret of his vitality and

Già Romano Guardini – il sacerdote e raffinato teologo di origini veronesi che, attraverso la comune amicizia di Rudolf Schwarz, esercitò una grandissima influenza sul pensiero di Mies van der Rohe – individuava nella cultura lo strumento attraverso il quale misurare la distanza critica che l'uomo necessariamente stabilisce con la natura.

La terza delle sue *Lettere dal Lago di Como*⁴, le dieci missive indirizzate a un amico immaginario negli anni compresi tra il 1923 e il 1925, al rientro in Italia dopo un lungo periodo trascorso in Germania, è significativamente intitolata *L'astrazione*. In essa Guardini descrive l'astrazione come un processo innato, che sta alla radice di ogni creazione culturale: nel corso della sua esperienza l'uomo sente la necessità di adottare un'attitudine che sia valida in molti casi e che gli consenta di avanzare da ciò che semplicemente esiste a ciò che è pieno di significato. Tale processo può, tuttavia, comportare una rottura del vincolo naturale e immediato esistente tra l'essere umano e le cose concrete, recare con sé, inevitabilmente, una perdita di «spirito», la vitale relazione che da sempre esiste tra la natura e l'uomo, tra le sue creazioni e l'intorno costruito: lo «spirito» coincide con l'essenza – è la sua parte immateriale – e si riferisce pertanto all'immanente, a ciò che costituisce la sostanza delle cose, ciò che di esse è permanente e invariabile. Perché questo non avvenga è necessario che qualsiasi procedimento di astrazione sia, allo stesso tempo, una ricerca dell'essenza delle cose, attraverso due strade complementari: quella del singolare e del concreto e quella dell'universale e dell'immutabile. Come le barche a vela del Lago di Como e le antiche case di Padova, citate dal teologo nel suo scritto, esemplari per la loro capacità di governare il vento e l'acqua, grazie allo spiegamento della vela e alle forme curve del legno della carena, e di vivere in una relazione armonica con il paesaggio, le architetture di César Portela operano come una seconda natura, utilizzando materiali locali, adottando tecniche di costruzione apprese di generazione in generazione e contribuendo a creare uno «spirito» ancora sintesi tra universale e singolare, immutabile e concreto.

La architettura di César Portela – per citare sempre Martí Arís – riesce a conciliare, senza sforzo apparente, la pienezza del suo senso dello spazio con la capacità di integrazione in un territorio e una cultura specifici. Là risiede il segreto

appeal. In spite of the forcefulness of his constructions, César manages to render his interventions unnoticeable or merges them with the passage of time. What prevails is a sense of belonging to a longstanding tradition that continues to transmit knowledge. César Portela is a creator of places, for which the necessary qualities are modesty, intelligence and a strong vocation for immersing and dissolving himself in his own work, just as human remains return to nature⁵.

«Word in time» and «word on the land», therefore, Portela's architecture rotates «around an ever more precise focal point, immaterial and timeless, archetypal» and tends forward with a growing precision and clarity⁶.

The sea is never spectacle or accident, but origin and oracle⁷: before it the calm of a measured geometry is necessary, which does not express any dominion of man over the elements, but rather the sense of a reassuring proximity.

FISTERRA

The Proem to Book VI of *De Architectura* by Vitruvius tells the story of the Greek philosopher Aristippus who, after being shipwrecked on the island of Rhodes, saw some geometrical figures drawn on the shore and addressed his companions with the famous words, «Let us be of good cheer, for I see the traces of man»⁸. According to Vitruvius, the geometric figures (*geometrica schemata*) traced on the sand were the unmistakable manifestation of human intelligence, giving the poor castaways reason to believe they would be saved.

Today, perhaps similar comfort might be given to anyone emerging from the sea and finding the Platonic geometry of the *Cementerio de Fisterra* that César Portela created on the cliffs of the *Costa da Morte* in Galicia, the scene of epic shipwrecks since time immemorial.

In ancient times this was regarded as marking the outer reaches of the world, and also the end of the *Camino de las estrellas* along which down through the centuries the stories of those looking for eternal life on their way to Santiago interwove with the stories of those losing their terrestrial life. In this mythical place the Galician architect has managed to dissolve the traditional limits of the burial ground to allow the hill, the sea, the stream and the sky to define the «city of the dead».

della sua vitalità e della sua attrazione. Nonostante la forza delle sue costruzioni, Portela riesce, nei suoi progetti, a far sì che il suo intervento risulti impercettibile o si confonda con l'azione del tempo. Prevale in lui il sentimento di appartenenza a una lunga catena i cui anelli trasmettono con naturalezza il sapere giunto attraverso una lunga tradizione. Portela è un realizzatore di luoghi, per fare ciò si richiede modestia e intelligenza e una ferma vocazione a diluirsi nella propria opera, come i resti umani finiscono con il reintegrarsi nella natura⁵.

«Parola nel tempo» e «parola nella terra», dunque, l'architettura di Portela ruota «intorno a un fuoco ogni volta più preciso, immateriale, atemporale, archetipo» e tende in avanti con precisione e chiarezza crescenti⁶.

Il mare non è mai spettacolo o accidente, ma origine e oracolo⁷: di fronte ad esso è data per necessaria la calma di una misurata geometria, che non esprime alcun dominio dell'uomo sugli elementi, ma il senso di una rassicurante prossimità.

FISTERRA

Il Proemio al VI Libro del *De Architectura* di Vitruvio narra la vicenda del filosofo greco Aristippo che, dopo esser naufragato sull'isola di Rodi e aver scorto sulla spiaggia il disegno di alcune figure geometriche, rivolse ai suoi compagni la celebre frase: «Speriamo bene, poiché vedo tracce di uomini»⁸. Nel racconto vitruviano, i segni (*geometrica schemata*) in-scritti nella sabbia erano l'inequivocabile astrazione di un'intelligenza umana, capace di alimentare nei poveri naufraghi la speranza di una salvezza.

Oggi, forse, potrebbero suscitare, in chi giunga dal mare, un analogo sentimento di conforto le platoniche geometrie del *Cementerio de Fisterra* che César Portela ha depresso sulle scogliere della *Costa da Morte* in Galizia, da sempre teatro di epici naufragi.

In questo luogo mitico – qui gli antichi fissavano gli estremi confini del mondo e qui terminava quel *Camino de las estrellas* lungo il quale s'intrecciarono nei secoli le storie di chi cercava la vita eterna sulla via di Santiago e chi vi perdeva la vita terrena – l'architetto gallego dissolve i limiti tradizionali del camposanto per lasciare alla collina, al mare, al fiume ed al cielo il compito di definire la «città dei morti».

His stone tombs are arranged along the way leading to the *Faro de Fisterra*, gathered at the sides of small existing tracks to create an ordered disorder, the imaginary endpoint of which would be a *mirador* looking out over the sea.

He has placed them on a base of scarcely hewn blocks, anchored in the earth, almost as if wishing to indicate a possible reunion of spirit and matter, separated by uneven spaces, singular rays of light and hope.

And lastly the architect decided to give separate definition only to collective functions, with the oratory, the morgue and the autopsy room gathered around a small atrium, beautified through the use of a variety of materials: rough Corten steel, lead and glass panes set to catch the morning light.

The project involves a double process of abstraction: on the one hand a search for crystalline essentiality, capable of dividing the necessary from the contingent and, on the other hand, the attempt to give an eloquent architectural form to the inevitability of death, silence, absence, transcendence and mystery.

It is as if Portela had generalised his perceptions to their maximum point of decomposition, and then went back on his tracks, recomposing them in terms of real objects of measured precision and geometric purity.

His *cajas* lend a sense of balance to the surrounding countryside, with its violent and stormy nature: the conscious gesture of a person who wanted to see his own voice dissolve in the «anonymous territory of Architecture», embedding a few stones holding fragile mortal remains among the granite shapes sculpted by geology.

The emptinesses they enclose embody the intimate ritual of greeting in a «cosmic scenery», that has the power of translating them into the splendid metaphor of a new beginning.

The tombs «gather the spirits of the place», writes Portela in the notes defining his idea of the project, ideally calling them together and striving to preserve their memory among the living: sailors and seafarers caught in shipwrecks, saints and pilgrims, the ancient Celts and their myths.

Dispone le sue arche di pietra in fregio al cammino che conduce al *Faro de Fisterra*, riunendole ai lati di piccole strade esistenti, in un ordinato disordine, e immaginando di concludere il percorso in un *mirador* rivolto verso il mare⁹.

Le adagia su un basamento in blocchi di cava appena sbazzati, legandole alla terra, quasi a voler indicare un possibile ricongiungimento di spirito e materia, e lasciando tra esse spazi sempre mutevoli, singolari spiragli di luce e speranza.

Sceglie, infine, di differenziare le sole funzioni collettive, l'oratorio, la *morgue* e la sala delle autopsie, raccogliendole intorno ad un piccolo atrio e impreziosendole attraverso l'uso di materiali differenti: il ruvido *corten*, il piombo e i vetri posti a catturare la luce del mattino.

Un duplice processo di astrazione informa questo progetto: da un lato la ricerca di una cristallina essenzialità, capace di scindere gli aspetti necessari da quelli contingenti e, dall'altro, il tentativo di tradurre in una forma architettonica eloquente, l'ineluttabilità della morte, il silenzio, l'assenza, la trascendenza e il mistero.

È come se Portela, dopo aver generalizzato le sue percezioni sino al punto di non poterle ulteriormente scomporre, ritornasse sui suoi passi, ri-componendole in oggetti reali di misurata precisione e geometrica purezza.

Le sue *cajas* danno equilibrio al paesaggio che le circonda, segnato da una natura violenta e impetuosa: sono il gesto consapevole di un uomo che ha voluto dissolvere la propria voce nel «territorio anonimo dell'Architettura», incastonando alcune pietre, custodi di fragili spoglie mortali, tra le forme granitiche di una scultoria geologia.

I vuoti che esse racchiudono inquadrano l'intimo rito del saluto in uno «scenario cosmico», che ha il potere di tradurli nella splendida metafora di un nuovo inizio.

Le arche «convocano gli spiriti del luogo», scrive Portela negli appunti che definiscono la sua idea del progetto, chiamandoli idealmente a raccolta e cercando di preservarne la memoria presso i vivi: marinai e naufraghi, santi e pellegrini, gli antichi celti e i loro miti.

Cercano un dialogo con un infinito lontano e sconosciuto; invitano a guardare oltre il mare e il suo intensissimo blu, trascendendo limiti e confini pre-fissati, poiché in realtà:

They search to establish a dialogue with a distant and unknown infinite; they invite us to look beyond the sea and its intense blue, transcending pre-established limits and frontiers, because really:

Boundaries die and are reborn, change place, disappear and then reappear unexpectedly. They chart experience, language, living space, the body with its health and sicknesses, the psyche with its ruptures and rearrangements, [...] the ego with its plurality of fragments, [...] thought with its maps of order⁹.

And life, to quote Arthur Rimbaud, is no more than another name for death, the only one we dare use, hoping thus to stave it off.

Linked to the secular traditions of the *Horrea*¹⁰ and still 'uninhabited', the tombs of *Finis Terrae* wait to begin their voyage in time, deriving strength from their own geometric clarity and the well-known *firmitas* of architecture.

Their poetic hermeticism reflects the unknowable character of death, but dissolves its fear in the brightness to the East.

I confini muoiono e risorgono, si spostano, si cancellano e riappaiono inaspettati. Segnano l'esperienza, il linguaggio, lo spazio dell'abitare, il corpo con la sua salute e le sue malattie, la psiche con le sue scissioni e i suoi riassetamenti, [...] l'io con la pluralità dei suoi frammenti, [...] il pensiero con le sue mappe dell'ordine¹⁰.

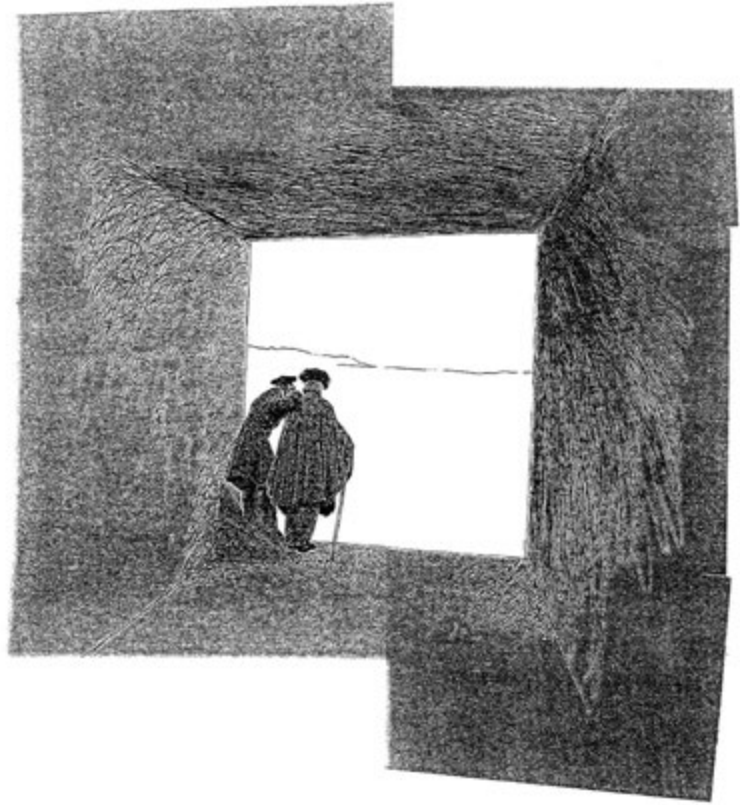
E la vita, per citare Arthur Rimbaud, non è che uno dei nomi della morte, il solo con il quale la si osi chiamare, fingendo di respingerla.

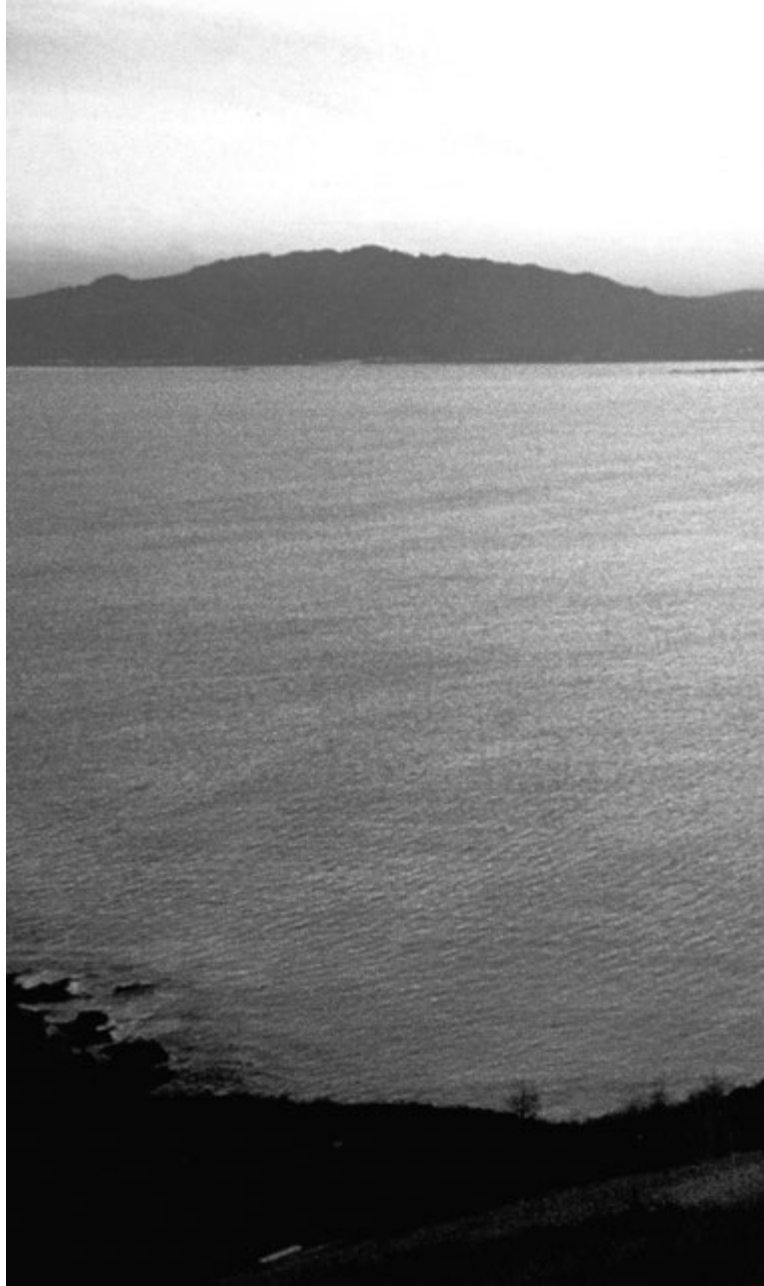
Legate alla secolare tradizione degli *Horrea*¹¹ e ancora 'inabitate', le arche di *Finis Terrae* attendono di iniziare il loro viaggio nel tempo, forti della propria chiarezza geometrica e della riconosciuta *firmitas* dell'architettura.

Il loro poetico ermetismo riflette l'inconoscibilità della morte, ma ne dissolve la paura in un luminoso Oriente.

CÉSAR PORTELA

Cemetery of Fisterra, Fisterra - A Coruña, 1998-2000



















HOUSE OF THE INFINITE

In 2013, Alberto Campo Baeza placed a large stone, mysteriously and provocatively suspended over the visitor's heads, within a semi-cube of luminous white silk, virtually doubled and thus re-composed by its reflection on a mirror set on the ground.

Two square openings on the silk walls and a gangplank made of stone slabs allowed access to an imaginary place of Sisyphus, the mythical son of Aeolus, condemned to an eternal struggle against the forces of gravity, forced to push a rock up from the base of a hill, only to begin again whenever he reached the top.

Like Utzon's clouds, reflected on the waters of a sea that extends all the way to the horizon, the great rock of the pavilion in Verona was a metaphor for architecture, evoked through two of its fundamental components: gravity, which builds space, and light, which builds time. Constant themes in the thought of the Spanish architect, who returns to them often in his writings, asking himself what can derive from their interaction:

And what will this relationship translate into, this dominion of man over Gravity and Light? – writes Campo Baeza – The conclusion of this relationship will be the attainment of Beauty: the *Pulchrum*. If intelligence surrenders to Truth, or *Verum*, and will to Goodness, or *Bonum*, in the field of feelings man surrenders before Beauty¹.

Numerous reflections accompany this walk down the path – always dangerous and revolutionary, yet fascinating – of beauty, which associates Alberto Campo Baeza to many of his acknowledged masters².

First of all the definition, which we will call «Albertian», of architecture as «*idea construida*»: a complex idea, a distillation of multiple elements and the search for a single and unitary result that is translated into real forms, whose dimensions necessarily coincide with those of man.

Then the fascination for the horizon, the virtual limit between a stereotomic world linked to the earth and a tectonic world projected instead towards sky and light, that it is necessary to analyse in depth, precisely in the syntactic transition of the (stereotomic) base to the (tectonic) structure:

LA CASA DELL'INFINITO

All'interno di un semi-cubo di luminosa seta bianca, virtualmente raddoppiato e quindi ricomposto dal riflesso di uno specchio adagiato sul suolo, Alberto Campo Baeza collocava nel 2013 una grande pietra, misteriosamente e provocatoriamente sospesa sulla testa dei visitatori.

Due aperture quadrate sulle pareti seriche e una passerella di lastre di pietra consentivano l'accesso a un immaginario luogo di Sisifo, il mitico figlio di Eolo condannato a un'eterna lotta con la gravità, dovendo spingere un masso dalla base di un monte fin sulla sommità, per poi ricominciare ogni qual volta fosse giunto alla meta.

Come le nuvole di Utzon, riflesse sulle acque di un mare esteso fino all'orizzonte, la grande pietra del padiglione veronese era una metafora dell'architettura, qui evocata attraverso due delle sue componenti fondamentali: la gravità, che costruisce lo spazio, e la luce, che costruisce il tempo. Temi costanti nel pensiero dell'architetto spagnolo, che vi ritorna spesso nei suoi scritti, domandandosi cosa possa scaturire dalla loro mutua interazione:

E, in cosa si tradurrà questa relazione, questo dominio dell'uomo sulla Gravità e sulla Luce? – scrive Campo Baeza – La conclusione di questa relazione sarà il raggiungimento della Bellezza: il *Pulchrum*. Se la Verità, il *Verum*, fa arrendere l'intelligenza, e la Bontà, il *Bonum*, la volontà, nel terreno dei sentimenti l'uomo si arrende dinanzi alla Bellezza¹.

Numerose riflessioni accompagnano questo incedere sulla strada – sempre pericolosa e rivoluzionaria, comunque affascinante – della bellezza, che accomuna Alberto Campo Baeza a molti dei suoi riconosciuti maestri².

Innanzitutto la definizione, che vorremmo albertiana, dell'architettura come «*idea construida*»: un'idea complessa, distillazione di multipli elementi e ricerca di un risultato unico e unitario, che si traduce in forme reali, le cui misure necessariamente coincidono con quelle dell'uomo.

Poi, il fascino per l'orizzonte, virtuale limite tra un mondo stereotomico legato alla terra e un mondo tettonico proiettato, invece, verso il cielo e la luce, che è necessario approfondire proprio nella transizione sintattica dal basamento (stereotomico) alla struttura (tettonica):

When man – explains Campo Baeza – first establishes the horizontal plane, he is accomplishing something more important than merely satisfying a physical need for stability as required by the relentless laws of gravity.

When primitive man establishes himself and takes possession of a place, the first thing he does is to build the horizontal plane. Or to seek flat places. He then encloses them in order to set boundaries. That plane is the earth itself, clearly a stereotomic plane.

And when he builds the horizontal plane with light elements, and makes it movable, he is undertaking something deeper yet: he is rising above the earth in order to dominate it. Through the building of the movable horizontal plane, suspended, already tectonic, he is obtaining mobility and, even more importantly, conquering freedom. The cabin as a sign of freedom with respect to the cave³.

Also, the inevitable coincidence between structure, spatial order and form, as a consequence of the natural resistant condition of the former, and light as unavoidable material with which to confer to created space the spirit of tension, placing architecture in relation with man and his own time.

Finally, the continuous reference to a «poetical» precision that is all at once number, scale, proportion and simplicity, as taught by Maria Zambrano, Osip Maldestam or the Edgar Allan Poe of *The Philosophy of Composition*.

Is it, perhaps, that same «Spanish precision» referred to by Amédée Ozenfant, Vicente Huidobro and Le Corbusier on the pages of «L'Esprit Nouveau»? The perfection of a dance movement or the (calculated) infinitesimal distance between man and beast during the bull-fight; the lucid geometrical combinations of stucco decorations in a sunny Cordobese patio, «hypnotic *divertissement* of the inventors of algebra». A continuous lesson in measure in a variety of artistic manifestations, in which «control» makes passion possible⁴. It is a very similar question to that which Campo Baeza asks regarding the architecture of Alejandro de la Sota, whose formal asceticism was considered by the Spaniards as something alien, closer to international aesthetic standards, and by Europeans as an example of a clarity and sobriety that is quintessentially Spanish. Beyond any (however not exhaustive) answer, we will let his work express itself, let it distill those *Principia Architectonica* on which his thought and work are based.

The *Museum of Italian Art*, in New York, is a sober concrete box whose foyer is a space of opaline light, like the interior of a cloud, generated by the translucent surfaces of the walls and of the covering and

Quando l'uomo – precisa Campo Baeza – stabilisce inizialmente il piano orizzontale, sta compiendo qualcosa di più importante che soddisfare semplicemente una necessità fisica di stabilità richiesta dalle inesorabili leggi della gravità.

Quando l'uomo primitivo si stabilisce e prende possesso di un luogo la prima cosa che fa è costruire un piano orizzontale. O cercare luoghi piani. In seguito li perimetra per delimitarli. Quel piano è la stessa terra, chiaramente un piano stereotomico. E quando costruisce il piano orizzontale con elementi leggeri, e lo rende mobile, sta facendo qualcosa di più profondo: si eleva sulla terra per dominarla. Con la costruzione del piano orizzontale mobile, sospeso, già tettonico, consegue la mobilità e, cosa ancora più importante, conquista la libertà. La capanna come segno di libertà di fronte alla grotta³.

Ancora, l'inevitabile coincidenza tra struttura, ordine spaziale e forma, quale conseguenza della naturale condizione resistente della prima, e la luce come imprescindibile materiale con cui conferire allo spazio creato l'anima di una tensione, ponendo l'architettura in relazione con l'uomo e il proprio tempo.

Infine, il continuo richiamo a una «poetica» precisione che è, insieme, numero, scala, proporzione, essenzialità, come insegnarono Maria Zambrano, Osip Maldestam o l'Edgard Allan Poe di *La filosofia della composizione*.

È, forse, la stessa «precisione spagnola» richiamata da Amédée Ozenfant, Vicente Huidobro e Le Corbusier sulle pagine de «L'Esprit Nouveau»? La perfezione di un movimento di danza o la (calcolata) infinitesimale distanza tra l'uomo e il suo toro durante una corrida; le lucide combinazioni geometriche degli stucchi in un patio assolato di Cordova, «ipnotico *divertissement* degli inventori dell'algebra». Una continua lezione di misura nelle più differenti manifestazioni dell'arte, dove il «controllo» rende possibile la passione⁴. Si tratta di una domanda molto simile a quella già formulata dallo stesso Campo Baeza a proposito dell'architettura di Alejandro de la Sota, il cui ascetismo formale era considerato dagli spagnoli come qualcosa di estraneo, prossimo ai canoni internazionali, e dagli europei come esempio della chiarezza e della sobrietà propriamente spagnole. Al di là di qualsiasi (comunque non esaustiva) risposta, lasciamo che sia la sua opera ad esprimersi, a distillare quei *Principia Architectonica* sui quali si fondano il suo pensiero e il suo lavoro.

Il *Museum of Italian Art*, a New York, è una sobria scatola di calcestruzzo il cui vestibolo d'ingresso è uno spazio di luce opalina, come l'interno di una nuvola, generato dalle superfici traslucide delle

by the reflections of the completely white pavement. As a lantern at night, the area of the foyer is accessible through a threshold that accentuates the intensity of the spatial passage from shadow to light, animated and stretched by the solid and moving light of the sun, which penetrates the volume directly thanks to the calibrated perforations of its double crystalline skin.

The structural lightness of the New York project is counterposed to the solid robustness of the light *impluvium* of the central headquarters of the *Caja de Granada*, a square patio in which the sunlight penetrates through large skylights and reflects on diaphanous alabaster surfaces. The four cylinders that asymmetrically support the covering, reiterate the dimensions of the columns of the city's Cathedral, in the same way as the nearby *Museo de la Memoria de Andalucía* revives the dimensions and proportions of the circular patio of the Palace of Charles V, build by Pedro Machuca inside the Alhambra: a clear demonstration of how memory (understood as *Mnemòsine* and not as *Mimesis*) can, and must, still be a source of inspiration for architecture.

In the building of the *Consultivo de la Junta de Castilla y León* in Zamora, an *hortus conclusus* built on the traces of an ancient convent, an intense dialogue materialises between the opaque solidity of the exterior wall, made of great blocks of sandstone, and the absolute transparency of the interior volume. Whereas in the latter the glass panes used (the largest that current technology offers) define at the corners those crystalline trihedrons favoured by Mies van der Rohe, in the former the will to anchor to the ground is evident, as can be seen by the great corner stone (250x150x50 cm) placed in front of the cathedral.

Between Cádiz and Lanzarote, the horizontal plane loses any superstructure – still present in the De Blas, Onlik Spanu and Rufo houses – in order to affirm its own abstract geometrical perfection before the horizon of the sea: between the two cathedrals of the Phoenician city the (tectonic) plane is both a light covering for the archaeological remains found and a terrace in white Macael marble suspended over the everydayness of the street, whereas on the island in the Canaries it is the extrados of a stereotomic concrete volume, black as lava, inhabited only by shadows, even darker, of the trench-like entrances and of some patios.

pareti e della copertura e dal riflesso del pavimento totalmente bianco. Simile a una lanterna nella visione notturna e accessibile per mezzo di una soglia capace di accentuare l'intensità del transito spaziale dall'ombra alla luce, il volume del vestibolo è animato e teso dalla solida e mutevole luce del sole, che vi penetra direttamente grazie a calibrate perforazioni della sua doppia pelle cristallina. Alla leggerezza strutturale del progetto newyorkese si contrappone la solida robustezza dell'*impluvium* di luce della sede centrale della *Caja de Granada*, un patio quadrato nel quale i raggi del sole penetrano attraverso grandi lucernari e si riflettono su diafane superfici di alabastro. I quattro cilindri, che asimmetricamente sostengono la copertura, reiterano le misure delle colonne della Cattedrale della città come nel vicino *Museo de la Memoria de Andalucía* rivivono le dimensioni e le proporzioni del patio circolare del Palazzo di Carlo V costruito da Pedro Machuca all'interno dell'Alhambra: una chiara dimostrazione di quanto la memoria (intesa come *Mnèmòsine* e non come *Mimesis*⁵) possa e debba essere ancora fonte di ispirazione per l'architettura.

Nell'edificio del *Consultivo de la Junta de Castilla y León* a Zamora, un *hortus conclusus* edificato sulle tracce di un antico convento, si materializza un intenso confronto tra l'opaca solidità del muro perimetrale esterno di grandi blocchi di arenaria e l'assoluta trasparenza del volume interno. Se in quest'ultimo le lastre di vetro utilizzate (le maggiori che la tecnologia attuale possa offrire) definiscono sugli angoli quei triedri cristallini più volte ricercati da Mies van der Rohe, nel primo è evidente la volontà di radicarsi alla terra, come dimostra la grande pietra angolare (di dimensioni 250x150x50 cm) collocata di fronte alla cattedrale.

Tra Cádiz e Lanzarote, il piano orizzontale perde qualsiasi sovrastruttura – ancora presente nelle case De Blas, Onlik Spanu e Rufo – per affermare la propria astratta perfezione geometrica dinanzi all'orizzonte marino: tra le due cattedrali della città fenicia il piano (tettonico) è, ad un tempo, una leggera copertura per i ritrovati resti archeologici e una terrazza di bianco marmo di Macael sospesa sulla quotidianità della strada, mentre nell'isola canaria, esso è l'estradosso di uno stereotomico volume di calcestruzzo, nero come la lava, abitato solo dalle ombre, ancora più scure, degli ingressi in trincea e di alcuni patii.

ZAHARA

If, paraphrasing Artur Rimbaud, it is possible to find eternity in «the sea / gone with the sun»⁶, the *Casa del infinito* (Zahara, 2014) seems to possess the refined, extraordinary capacity of «suspending time», at least at the moment in which the day disappears into the immensity of the ocean.

It could not be otherwise for a house conceived as an absolute horizontal plane before the infinite vastness of the sea, a great stereotomic base, a silent guardian of domestic intimacy.

Beyond the wall which, bordering the street, protects the house from dominant winds, a staircase, still trench-like, placed between the swimming-pool and the covering-terrace's theatre, leads to the first floor, where a small patio and a vestibule introduce a large living-room which distributes on one side the bedrooms and on the other the day zone, the dining-room and the kitchen, opening over a large loggia oriented toward the sea. A second interior staircase leads to the ground-floor where, with a similar layout around a central space, once again opened toward a loggia, the guest-rooms are distributed.

The work is Alberto Campo Baeza's poetical *summa*, which he describes as his «most radical house»⁷.

The empty gaze of the glass panes reflect the warm light of noon and evening, and penetrates a stone *podium* whose sacredness certainly recalls the incumbent antiquity of Cádiz and Bolonia.

From the solid simplicity of the plane and of the volume derives the wholeness of an architecture that we could define as Classical in its measured relationship with the natural elements: the earth and the sea.

But it is in the roof-terrace that the dissolution of that plane takes place, as it turns into a line (the same process evoked by the author in reference to Mies van der Rohe's Farnsworth House), which then blends into the infinite horizon.

As in Malaparte's house in Capri, the technique of control of the horizon «produces sensations and triggers emotions»⁸, yet no «sail turned to stone»⁹ can be composed with motionless sails on the horizon, and the solar space loses its own indifference regarding the interior world of the house, becoming, rather, its most poetical introduction.

ZAHARA

Se, per dirla con Artur Rimbaud, è possibile ritrovare l'eternità nel «mare unito / Al sole»⁶, la *Casa del infinito* (Zahara, 2014) pare possedere la ricercata, straordinaria, capacità di «sospendere il tempo», almeno nell'istante in cui il giorno si spegne nell'immensità dell'oceano.

Non poteva essere altrimenti per una casa concepita come un piano orizzontale assoluto di fronte al mare infinito, un grande basamento stereotomico, silenzioso custode dell'intimità domestica. Oltre il muro che, in fregio alla strada, protegge la casa dai venti dominanti, una scala sempre in trincea, collocata tra la piscina e il teatro della copertura-terrazza, conduce al primo piano, dove un piccolo patio e un vestibolo introducono un grande soggiorno che distribuisce, su un lato, le stanze da letto e, sull'altro, la zona giorno, la sala da pranzo e la cucina, aprendosi su una grande loggia verso il mare. Una seconda scala interna permette l'accesso al piano terra dove, con una distribuzione analoga intorno a uno spazio centrale ancora aperto su una loggia, si distribuiscono le stanze degli ospiti.

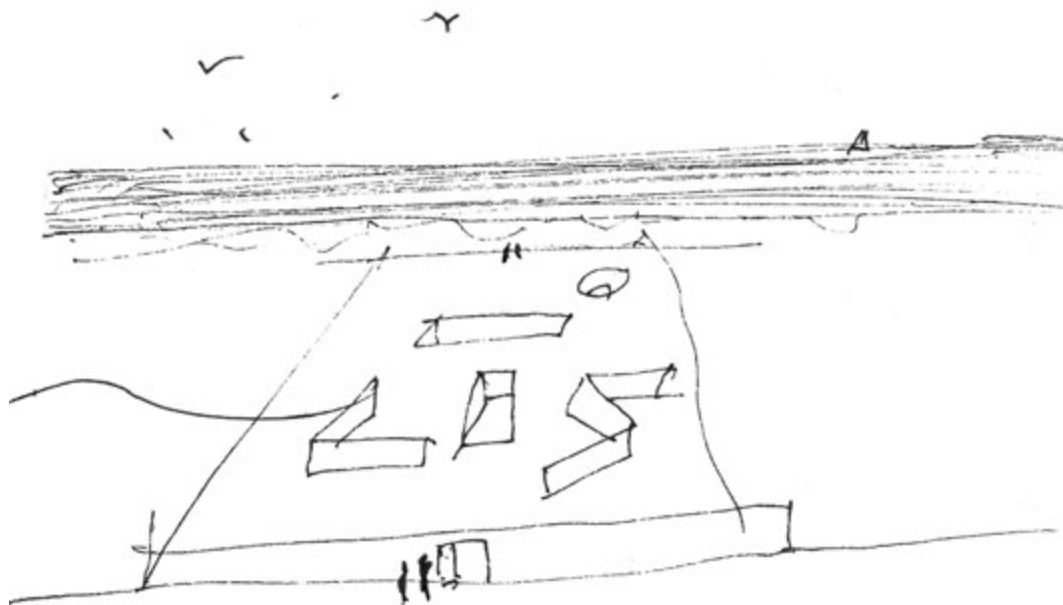
L'opera è una *summa* della poetica di Alberto Campo Baeza, che la descrive come la sua «casa più radicale»⁷.

Nel vuoto sguardo dei vetri si riflette la calda luce del mezzogiorno e della sera, che penetra un *podium* di pietra la cui sacralità è certamente memore dell'incombente antichità di Cádiz e Bologna. Dalla semplicità senza scosse» della pianta e del volume scaturisce la pienezza di un'architettura che potremmo definire classica nel suo misurato rapporto con gli elementi naturali: la terra e il mare.

Ma è nel tetto-terrazza che si compie quella dissoluzione del piano in una linea evocata dall'autore a proposito della Casa Farnsworth di Mies van der Rohe e la sua conseguente con-fusione con l'orizzonte infinito.

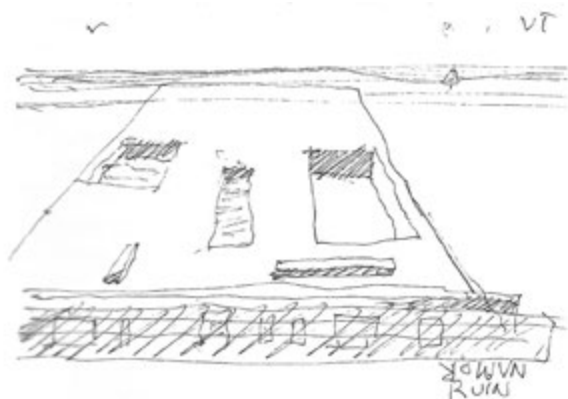
Come nella Casa Malaparte a Capri, la tecnica di controllo di quest'ultimo «produce sensazioni e suscita emozioni»⁸, ma nessuna «vela impietrita»⁹ può comporsi con immote vele all'orizzonte e lo spazio solare perde la propria indifferenza rispetto al mondo interno della casa, essendone anzi la più poetica introduzione.

ALBERTO CAMPO BAEZA
House of the Infinite, Cádiz, 2012-2014









Poetry Library July 19, 2011 NY







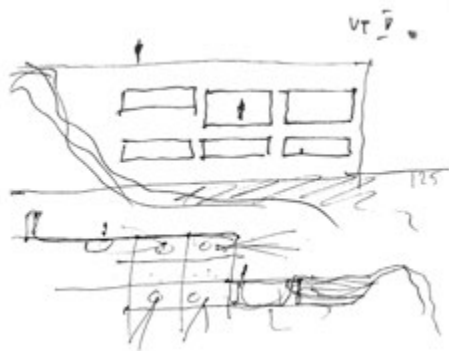








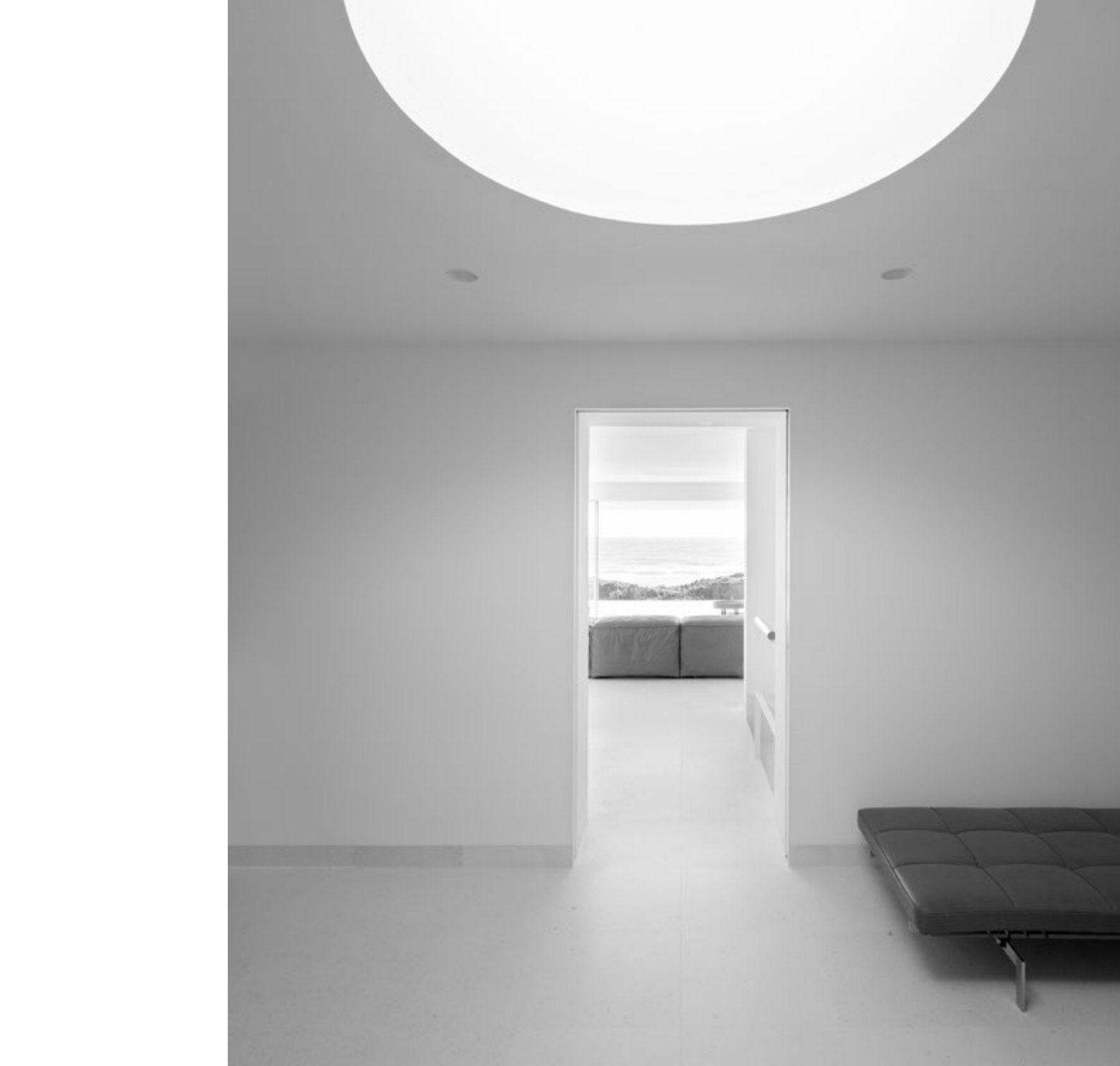












MEMORIAE CAMPI

The extraordinary tectonic vocation of architecture, its relationship to the ground and the reflections on the history and on the foundations of the project are some of the themes that Dal Co identifies as characteristic of Francesco Cellini's «non-Modernity»¹.

In his work, in fact, there is a particular use of the syntax that, in the search for a rigorous propriety – without, however, disregarding a refined lexicon of Euclidean geometries – contributes to the definition of a form whose completeness in turn affirms the parts that compose it. Because architecture can generate emotion in those who use it or contemplate it only if they can «reconstruct it intellectually in its interior formative logic»².

Thus the focus on a structure which generates a spatial richness, balanced yet capable of guaranteeing among its parts that (necessary) tension that alone can be a source of aesthetic vitality: a great cavity which breaks the continuity of a stone wall³, the oculus of a cupola at the centre of a bridge deck⁴, solid suspended volumes which resound as boxes in the larger, also box-like, volume of a hypogeal station⁵ and, projecting toward the exterior, seek a dialogue with the city and with the sky. A static balance of physical forces knowledgeably governed through the study and design of the sections, understood as 'places' (often exposed) in which the architecture «as if cut with a knife, reveals its interior»⁶.

Reference has already been made to the role played by the section in defining, through the excavation, the relationship of architecture to the ground, with the different densities of its strata and its varied geological substance. This role seems fundamental especially in the work by Cellini, who always placed special attention to the outcrops and the geographical complexities of the context.

This is the case, for example, of the project for the re-qualification of the Mausoleum of Augustus in Rome, where a «thin shaded cavity»⁷, placed at the same ground level as the access to the *dromos*, separates the volume of the monument from the surrounding field. The widest of the two opposed flights of steps leads to it, which crossing the archaeological stratigraphy offers the possibility of descending from via di Ripetta and from Piazza Augusto Imperatore and contributes to the reorganising

MEMORIAE CAMPI

La straordinaria vocazione tettonica dell'architettura, il suo rapporto con il suolo e le riflessioni sulla storia e sui fondamenti del progetto sono alcuni dei temi che Dal Co individua come peculiari della «non modernità»¹ di Francesco Cellini.

Vi è infatti, nella sua opera, un particolare uso della sintassi che, nella ricerca di una rigorosa appropriatezza – pur non disattendendo un raffinato lessico di geometrie euclidee – contribuisce al definirsi di una forma la cui compiutezza dà a sua volta ragione delle parti che la compongono. Perché l'architettura può emozionare solo se, a chi la vede o la fruisce, è dato di «ricostruirla intellettualmente nella sua logica formativa interna»².

Di qui l'attenzione per una struttura generatrice di ricchezza spaziale, equilibrata ma capace di assicurare tra le parti quella (necessaria) tensione che sola può essere fonte di vitalità estetica: una grande cavità che interrompe la continuità di un muro di pietra³, l'oculo di una cupola al centro dell'impalcato di un ponte⁴, solidi volumi sospesi che risuonano come scatole nel più ampio volume anch'esso scatolare di una stazione⁵ ipogea e, proiettandosi verso l'esterno, ricercano un dialogo con la città e con il cielo. Un equilibrio statico, di forze fisiche sapientemente governate attraverso il disegno e lo studio delle sezioni, intese quali 'luoghi' (spesso esibiti) dove l'architettura «come tagliata da un coltello, rivela la sua interna verità»⁶.

Si è già richiamato il ruolo che la sezione svolge nel definire, attraverso lo scavo, il rapporto dell'architettura con la terra, con le differenti densità dei suoi strati e con la sua variegata sostanza geologica. Tale ruolo appare fondamentale soprattutto nel lavoro di Cellini, che agli affioramenti e alle complesse geografie del contesto ha sempre riservato una particolare attenzione.

È il caso, ad esempio, del progetto per la riqualificazione del Mausoleo di Augusto a Roma, dove una «sottile cavità ombrosa»⁷, posta alla stessa quota zero nella quale è collocato l'accesso al *dromos*, separa la mole del monumento dal prato circostante. Vi conduce la più ampia delle due gradinate contrapposte che, attraversando la stratigrafia archeologica, consentono la discesa dalla

of pedestrian pathways, seeking always a dialogue with the transformations suffered by the area over the centuries⁸.

The complex dialogue between ancient and modern is required from the section, and is in this case resolved through an «irreducible void»⁹, in which the desired aphony activates the necessary imagination that the re-discovery of an ancient soil carries with it. Since «the meaning (the set of values that has accumulated on the objects of the world) is knowable through research, but is never, through that same method, inferable or evocable; it is only, and partially, activable through a risky individual choice»¹⁰.

It is with this conviction that Cellini's deep interest for history explains itself and finds justification¹¹, a history with which to establish a relationship between art and architecture, after placing them on their «lay beginnings: on doing, on technique»¹². And it is precisely to the definition of these relationships that Cellini devotes some of his most interesting reflections, identifying in it two different derivations, more complementary than alternative: a slow, continuous evolution, to which the trigger of critical innovative processes is contrasted, processes that are often destructive, yet always necessary. History is, in fact, an «undefined and disorganic»¹³ space, crossed by sequential currents that associate events according to provisional reasonings which are, however, evident enough for «legitimising a deterministic interpretation, at least within their interior dynamics»¹⁴.

It is thus that the relationship between history and the project assumes an additional (new) degree of complexity, which makes it susceptible of being continuously re-oriented and re-written:

Every break with the past – affirms Cellini – changes only the objects of the past: the foundations of yesterday become ruins; other ruins, unknown until yesterday, become the centre of a sudden attention (of a rebirth)¹⁵.

ISTANBUL

A suspended interior space in which skeletons of ships cross the seas of geographical maps.

Profound solitude upon lifeless objects, which seem to reveal a new life over the reflection of a warm Byzantine light.

Silent, astonished travelers recall sailors on a forgotten island¹⁶.

via di Ripetta e dalla Piazza Augusto imperatore e contribuiscono al riordino dei percorsi pedonali, ricercando costantemente un confronto con le trasformazioni subite dall'area nei secoli⁸.

Alla sezione è demandato il complesso dialogo tra antico e moderno, che in questo caso è risolto attraverso un «irriducibile vuoto»⁹, nella cui voluta afonia si attivano le necessarie immaginazioni che la riscoperta di un suolo antico reca con sé. Poiché «il senso (l'insieme di valori che si è venuto accumulando sugli oggetti del mondo) è conoscibile per via d'indagine, ma non è mai, per la stessa via, deducibile o rievocabile; è soltanto, e parzialmente, attivabile attraverso una rischiosa scelta individuale»¹⁰.

In questa convinzione trova giustificazione e chiarimento il profondo interesse di Cellini per la storia¹¹, con la quale instaurare un rapporto dell'arte e dell'architettura dopo averle poggiate sul loro «laico inizio: sul fare, sulla tecnica»¹². Ed è proprio alla definizione di tale relazione che Cellini dedica alcune delle sue più interessanti riflessioni, individuando in essa due differenti declinazioni, complementari più che alternative: una lenta, continua evoluzione, cui si contrappone l'inesco di processi critici innovativi, talvolta persino distruttivi, comunque necessari. La storia è, infatti, uno spazio «indefinito e disorganico»¹³ attraversato da correnti sequenziali che associano gli eventi secondo logiche provvisorie ma che comunque sono sufficientemente evidenti da «legittimare una lettura deterministica almeno nella loro dinamica interna»¹⁴.

Ecco allora che il rapporto tra la storia e il progetto assume un ulteriore (nuovo) grado di complessità, che lo rende suscettibile di essere continuamente ri-orientato e ri-scritto:

Ogni rottura con il passato – afferma Cellini – cambia solo gli oggetti del passato: i fondamenti di ieri diventano relitti; altri relitti, fino a ieri incogniti, diventano il centro di un'imprevista attenzione (di una rinascita)¹⁵.

ISTANBUL

Un interno sospeso, in cui scheletri di navi attraversano i mari delle carte geografiche.

Solitudini pesanti su oggetti un tempo morti, che sembrano palesare una nuova vita al riflesso della calda luce bizantina.

Viaggiatori silenziosi ed attoniti, come naviganti sopra un'isola dimenticata¹⁶.

It is the extraordinary metaphysical interior which Francesco Cellini and his team re-compose over fields and quarters of Yenikapi, ancient commercial doorway of the city of Istanbul to the brighter White Sea, crossroad of people and cultures.

Heart of a larger and more complex project, which attempts to combine actual potentiality and destination of the area with its dense archeological stratification, the exceptional fresco of a millennial history in which traces of pre-historical presence coexist with remnants of a glorious past.

For this reason, the labyrinthine Transfer Point in which intersect the essential needs of the railroad and subway lines, is designed in direct visual and physical intercourse with the large hall, similar to a building site that preserves discovered ancient ships, their loads of treasures, docks and facilities of the Port of Theodosius.

Above it, upon big pylons, it lies the keel of the City Archive, a modern cultural laboratory in which research, study and preservation of historical artifacts and documents cohabit with uses and functions of contemporary life.

A project created in section, therefore – in which each object is placed at the exact altitude where it was found – that reveals it's desire to promote the contaminations, people flows, but also the stubborn attempt to capture light: in the *canons a lumière* crossing the solid body of the Archive and in the transparencies of its long and low facades, where a myriad of fragments rest nestled among surfaces of large windows.

Returned to time and to the world, they finally shine under the sun, as the shells on the beach resting in the memories of Emerson's main character in his poem *Each and All*:

I remember when I was a boy, walking along the river, how the colours and shapes of shells used to enchant me. I would collect handfuls of them and put them in my pocket. When I got home I could find nothing of what I had collected: nothing but wretched snails' shells. From this I learnt that the composition and context are more important than the beauty of individual forms. On the shore they lay *in solidarity* with the sky and the sea¹⁷.

Out of this treasure chest of precious marvels, the new Archaeological Park disclaims the measures and forms of the original port of Theodosius, recovering its walls, protecting parts that have not been carved out and bringing water inside, while the Kultur Park disappears under a green roof garden,

È lo straordinario interno metafisico che Francesco Cellini e il suo gruppo ri-compongono sugli antichi campi e quartieri di Yenikapi, da sempre porta commerciale della città di Istanbul verso il più luminoso Mare Bianco, crocevia di uomini e culture.

Cuore di un progetto più ampio e complesso, che tenta di coniugare le potenzialità e le attuali destinazioni dell'area con la sua densa stratificazione archeologica, l'inedito affresco di una storia millenaria in cui tracce di preistoriche presenze convivono con i resti e le testimonianze di un glorioso passato.

Proprio per questo, il labirintico *Transfer point*, nel quale si incrociano le imprescindibili necessità della ferrovia e delle linee della metropolitana, è pensato in diretto rapporto fisico e visivo con la grande sala che, simile a un cantiere, custodisce le navi ritrovate, i loro carichi di ricchezze, i moli e le strutture del porto di Teodosio.

Sopra di essa, adagiata su grossi piloni, la carena del *City Archive*, un moderno laboratorio culturale nel quale la ricerca, lo studio e la conservazione dei reperti e dei documenti storici convivono con gli usi e le funzioni della quotidianità.

Un progetto di sezione, dunque – in cui ogni oggetto trova posto alla quota esatta del suo ritrovamento – che rivela la propria volontà di favorire le contaminazioni, i flussi di persone, ma anche l'ostinato tentativo di catturare la luce: nei *canons à lumière* che attraversano il corpo solido dell'*Archive* e nelle trasparenze delle sue lunghe e basse facciate, dove una miriade di frammenti riposa incastonata tra le superfici di ampie vetrate.

Restituiti al tempo e al mondo, essi risplendono finalmente sotto il sole, come le conchiglie sulla spiaggia nelle memorie del protagonista dell'*Each and All* di Emerson:

Ricordo quando ragazzo, camminando lungo la riva, mi incantavano i colori e le forme delle conchiglie. Ne raccoglievo manciate e le mettevo in tasca. Tornato a casa, non ritrovavo niente di ciò che avevo raccolto: nient'altro che miseri gusci di lumaca. Da ciò appresi che la composizione, il contesto è più importante della bellezza delle forme individuali. Sulla riva esse giacevano in *solidarietà* col cielo e col mare¹⁷.

Fuori da questo scrigno di preziose meraviglie, il nuovo Parco Archeologico declina le misure e le forme dell'originario porto teodosiano, recuperandone le mura, tutelando le parti non ancora

spreading out around 'arabesque' small square courts. Moreover, quoting Le Corbusier, in Istanbul, where soil «is a desert»¹⁸, when «we build, trees are planted»¹⁹.

The Armenian quarter of Yali, risen during the sixteenth century in one of the basins of access to the port and the nineteenth-century neighborhood Inebey, along the Mustafa Kemal Caddesi street, find the right balance between architectural emergencies and minor building, often consisting of brittle wooden houses.

The sea gets closer to the city, through a rational redesign of all the road connections which provides underground fast movement roads, and the transformation process of the coastline finds its fulfillment in the creation of two artificial islands in front of the park and the harbor, this last expanded and reorganized. The area of the Foro Boario finally released from the presence of road junctions, turns into an elevated pedestrian square, immersed in vegetation.

The Yenikapi project is the stunning metaphor of a journey.

A *Voyage d'Orient* among monuments of the city – mosques, *hans*, «Hagia Sophia and the palace of the Sultan»²⁰, gardens and cemeteries, fountains, «pavements covered with smooth porphyry, with malachite, antique green glass and jade»²¹ – which new architectures seek for comparison in a complete table that brings all together.

A journey through the complexities and contradictions of contemporary megalopolis, inside its schemes and infrastructure: driveways, tramways, networks of underground subways, *tapis roulant*, railroad tracks, large vessels.

An imaginary journey to ports still to be explored, «chimeric sands»²², «climbing heaven»²³, where treasures of the palaces and precious stones of the menageries meet in «marvellous jewels made of stars and air»²⁴.

A journey through time, inside the story of the indefinable border between Orient and Occident, in which the invention is always performed by intelligence.

Since, as taught in Baudelaire's last poem in his *Fleurs du Mal*, we want «to find the new» into «the Unknown's depths»²⁵.

scavate e riportando l'acqua al suo interno, mentre il *Kultur Park* scompare sotto il verde di un tetto-giardino, distribuendosi intorno agli 'arabeschi' di piccole corti quadrate. Del resto, per citare Le Corbusier, a Istanbul, dove la terra «è un deserto»¹⁸, quando «si costruisce si piantano alberi»¹⁹. Il quartiere armeno di Yali, sorto nel XVI secolo all'interno di uno dei bacini di accesso al porto e l'ottocentesco quartiere Inebey, in fregio alla Mustafa Kemal Caddesi, ritrovano un giusto equilibrio tra emergenze architettoniche e edilizia minore, spesso costituita da fragili case in legno.

Il mare si riavvicina alla città, attraverso un razionale ridisegno di tutte le connessioni viarie, che prevede l'interramento delle strade per la circolazione veloce, e il processo di trasformazione della linea di costa trova un suo compimento nella realizzazione di due isole artificiali di fronte al Parco e al porto, quest'ultimo ampliato e riorganizzato.

L'area del Foro Boario, infine, liberata dell'ingombrante presenza di arterie e nodi stradali, si trasforma in una piazza sopraelevata e pedonale, immersa nel verde.

Il progetto per Yenikapi è la splendida metafora di un viaggio.

Un *Voyage d'Orient* tra i monumenti della città – le moschee, gli *hans*, «Santa Sofia e il palazzo del Sultano»²⁰, i giardini e i cimiteri di cipressi, le fontane, i «lastricati di porfido liscio, di malachite, di verde antico e di giada»²¹ – con i quali le nuove architetture cercano un 'confronto' nella tavola che le riunisce.

Un viaggio tra le complessità e le contraddizioni della megalopoli contemporanea, dentro le sue trame e infrastrutture: strade carrabili, tramvie, reti di sotterranee metropolitane, *tapis roulant*, binari ferroviari, grandi imbarcazioni.

Un viaggio immaginario verso porti ancora da esplorare, «terre chimeriche»²², «paradisi sfavillanti»²³, dove i tesori dei palazzi e le pietre preziose dei serragli incontrano «magnifici gioielli fatti di stelle e di etere»²⁴.

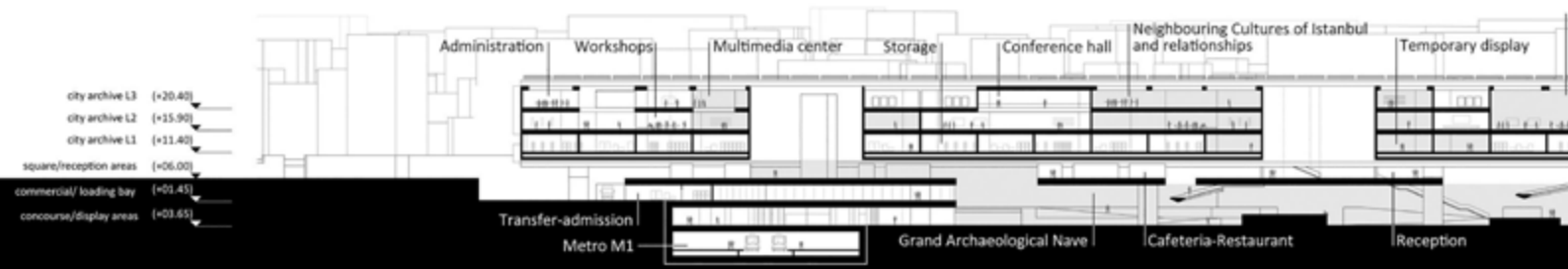
Un viaggio nel tempo, dentro la storia dell'ineffabile confine tra Oriente ed Occidente, nel quale l'invenzione è sempre ordinata dall'intelligenza.

Poiché, come insegna Baudelaire nell'ultima poesia dei *Fleurs du Mal*, vogliamo «discendere l'ignoto»²⁵ per «trovarvi nel fondo affine il nuovo»²⁶.

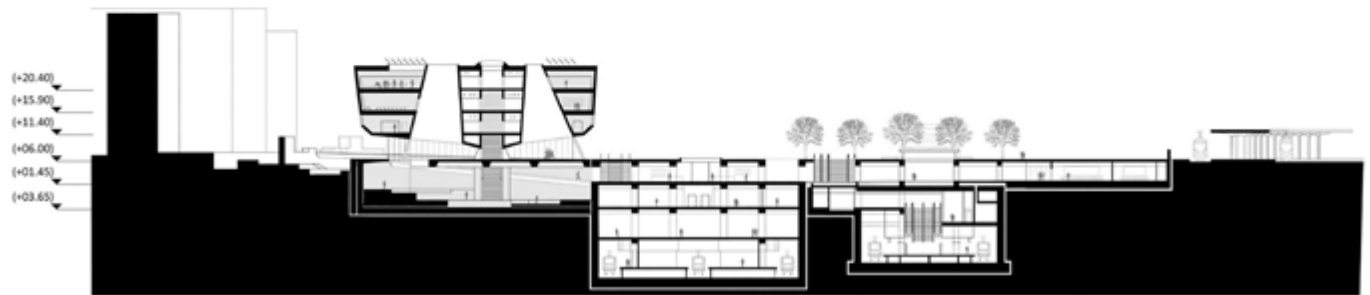
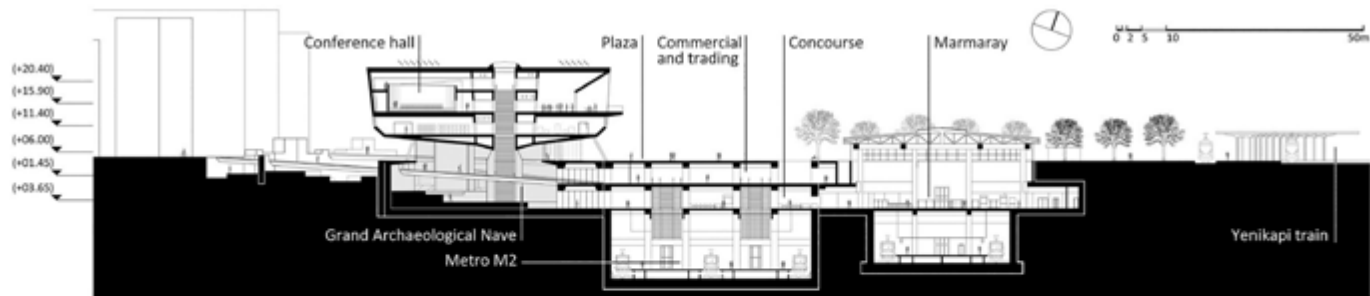
FRANCESCO CELLINI

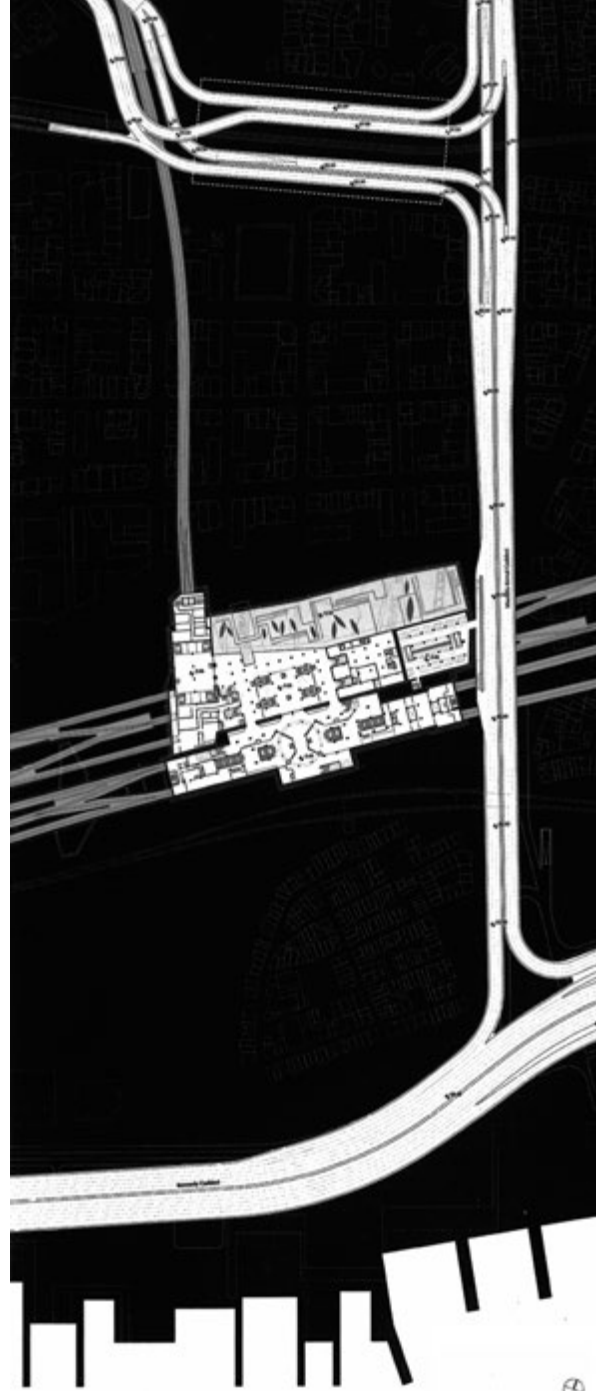
Yenikapi Transfer Point and Archaeo-Park Area, Istanbul, 2012







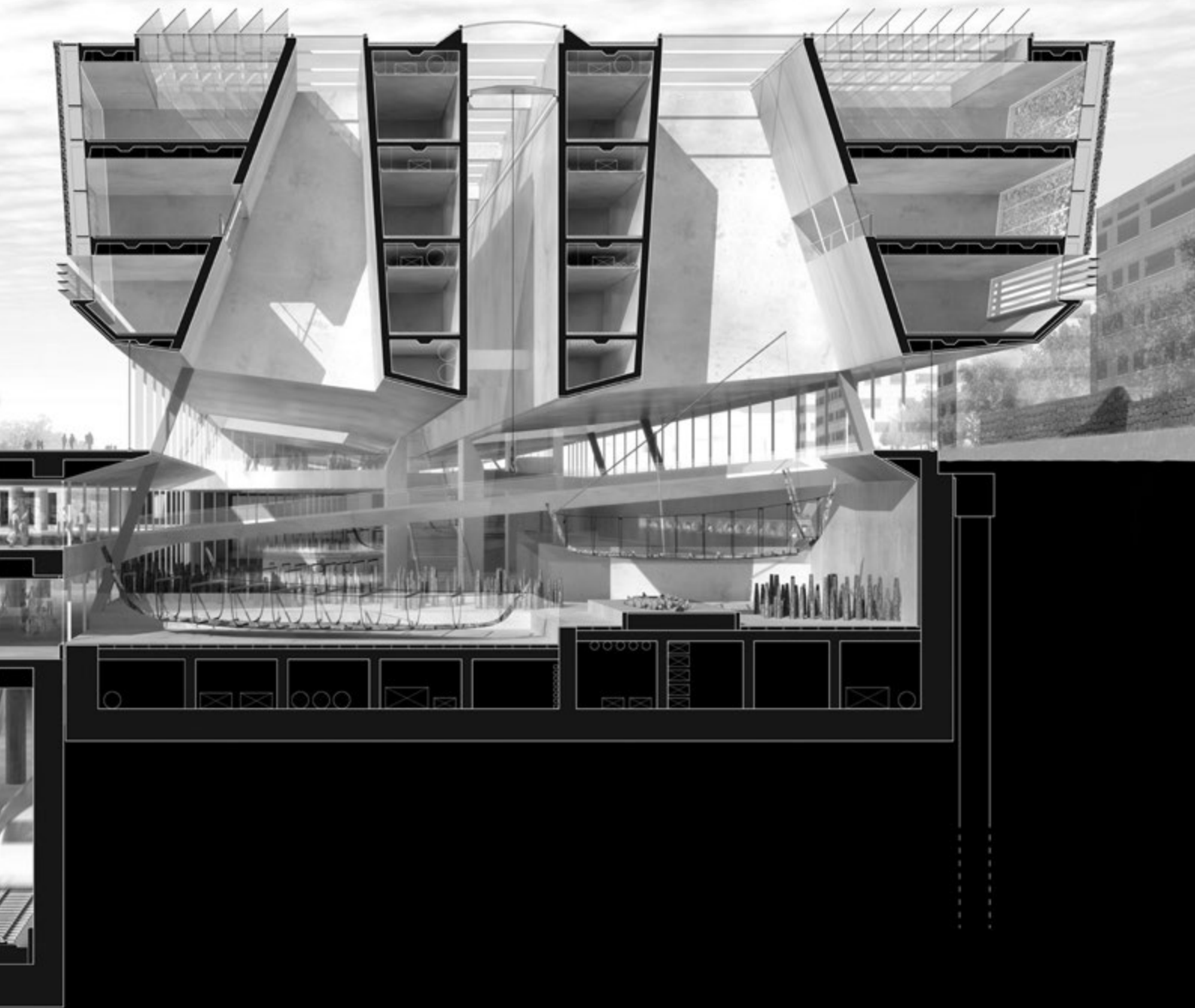




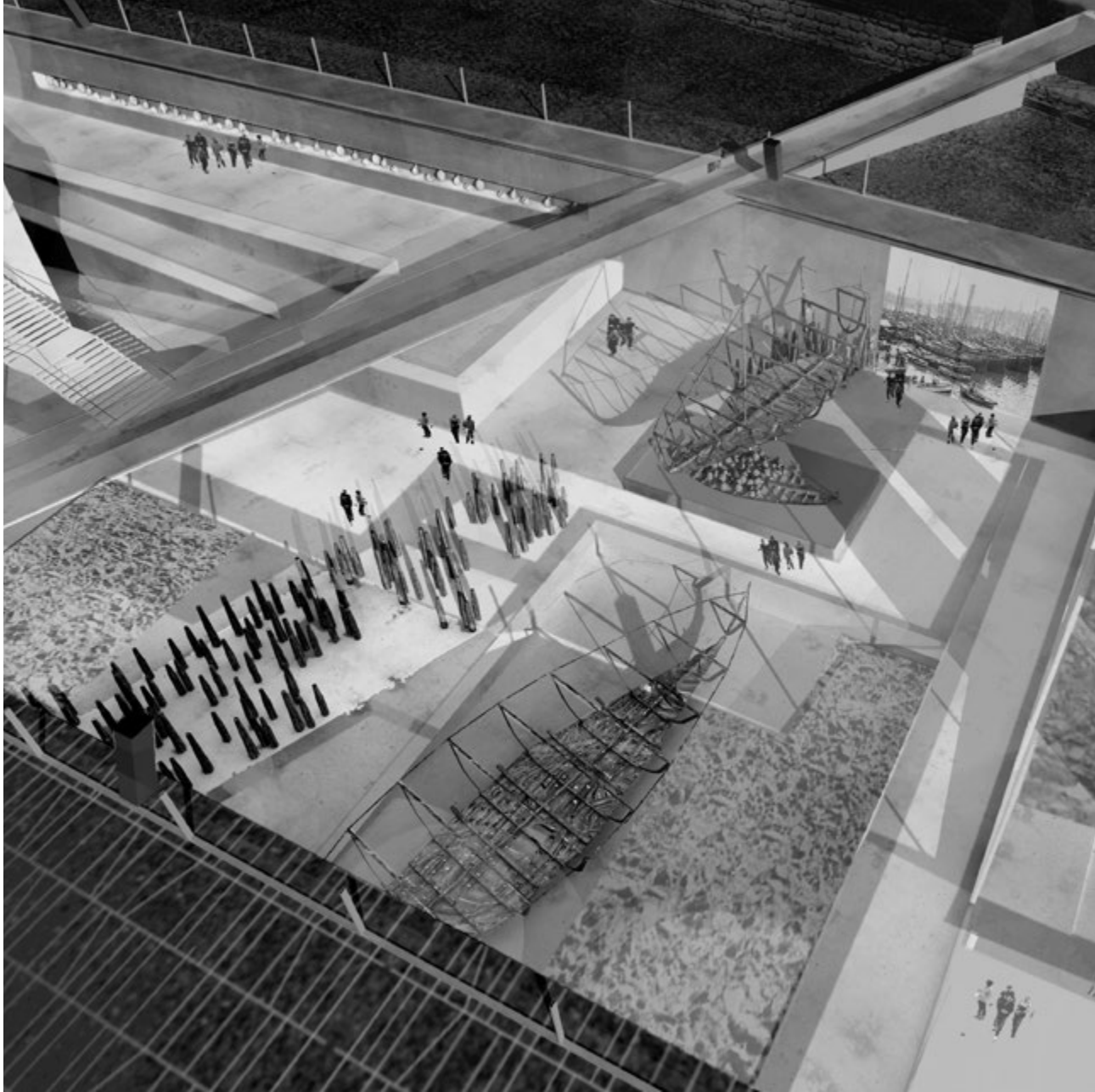
Plan underground level















TIME AND OBLIVION

In *Das Sanduhrbuch*¹, 1954, Ernst Jünger investigates with precision and systematic rigour the ancient philosophical question of time, analysing in depth its different natures: the cyclical and linear time of the so-called «elementary clocks», and the abstract time of more recent mechanical clocks. The rising and setting of constellations, the eternal return of the Sun, inspired the realisation of the first gnomon, a simple vertical object for measuring the passage of the shadows. It is a movement that is independent from man, a testimony of orbits and revolutions that certainly do not depend on his presence:

The earth – writes Jünger – transforms into the measure of time that which, if we were to distance ourselves, would be nothing other than space and unchanging refraction, mortal light. Like a great cosmic mill it grinds for us the richness of the universe. This is what makes it to our eyes our native land: each of us finds within its order our own true law².

Perfected throughout the centuries with the evolution of the theory of gnomonics³, sundials measure time as a cyclical force, a time that returns and therefore «gives and restitutes»⁴; there are in it «dawns and sunsets, low and high tides, constellations and culminations»⁵.

Matter that flows in a linear manner, on the other hand, is the physical principle which underlies water and sand clocks, telluric instruments by definition, to which corresponds the idea of a linear time that passes and escapes, a time that can only be measured on a graduated scale. The most famous and widespread of these is the hourglass, whose «small hill, formed by all the lost instants which fall upon each other, could be interpreted as a consoling sign that time is dispersed but does not vanish. It grows in depth»⁶.

Although very different in terms of their underlying principles and functioning, «elementary clocks» – in the famous definition by Domenico Martinelli – have in common the fact that they measure «'real' time, both in its complete rotation and in its smaller units»⁷.

The case of mechanical clocks is different, since in their inner workings the force of gravity is suspended, temporarily annulled:

IL TEMPO E L'OBLIO

In *Das Sanduhrbuch*¹, 1954, Ernst Jünger indaga, con precisione e sistematico rigore, l'antico problema filosofico del tempo, approfondendo le sue differenti nature: il tempo ciclico e il tempo lineare, propri dei cosiddetti «orologi elementari», il tempo astratto dei più recenti orologi meccanici.

Il sorgere e il tramontare delle costellazioni, l'eterno ritorno del Sole, ispirarono la realizzazione del primo gnomone, un semplice oggetto verticale atto a misurare il corso delle ombre. Si tratta di un movimento indipendente dall'uomo, testimone di orbite e rivoluzioni che certamente non lo presuppongono:

La terra – scrive Jünger – trasforma in misura del tempo ciò che, se noi ce ne staccassimo, altro non sarebbe che spazio e rifrazione inalterabile, luce mortale. Come un grande mulino cosmico essa macina per noi la ricchezza dell'universo. È questo che la rende ai nostri occhi terra natia: ciascuno di noi trova la propria vera legge entro il suo ordinamento².

Perfezionatisi nei secoli attraverso l'evoluzione della teoria della gnomonica³, gli orologi solari misurano un tempo come forza ciclica, un tempo che ritorna e pertanto «dona e restituisce»⁴; ci sono in esso «albe e tramonti, basse e alte maree, costellazioni e culminazioni»⁵.

La materia che fluisce in senso lineare è il principio fisico che sottende, invece, gli orologi ad acqua e a polvere, strumenti tellurici per definizione, cui corrisponde l'idea di un tempo lineare che scorre e fugge e può essere misurato solo su una scala graduata. Tra tutti, il più celebre e diffuso fu certamente la clessidra, il cui «piccolo monte, formato da tutti gli attimi perduti che cadevano gli uni sugli altri, lo si poteva intendere come un segno consolante del fatto che il tempo dilegua ma non svanisce. Cresce in profondità»⁶.

Per quanto molto differenti, per principio e funzionamento, gli «orologi elementari» – nella celebre definizione di Domenico Martinelli – sono accomunati dal fatto che essi misurano il «tempo 'vero' tanto nella sua rotazione completa quanto nelle sue piccole unità»⁷.

What results is (therefore) an abstract, intellectual time. Not a time that is offered as a gift, such as the light of the sun or the natural elements, but a time that man bestows upon himself and which he has at his disposal⁸.

The mechanical clock is, for Jünger, comparable to the first machine, it is the first symptom of a dynamic perception of the world that can also, and especially, be found in architecture⁹.

What we truly fear from the bottom of our hearts – he affirms – is that it [...] thrusts open like a flower, like a crown of fire. It doesn't separate us from infinite spaces; it tends on the contrary to penetrate them. Never before had man conceived of such temples¹⁰.

From here derives the ancient fear of a tyrannical time that devours everything, an enemy of man – one of the great themes of art and mythology¹¹: the fearsome Chronos, whose hourglass is his representation and distinctive symbol.

To the darkest of the gods Jünger devotes a last, illuminating reflection, recalling how the ancients did not in fact have a god-time with those characteristics and how he is rather a product of Mediaeval culture, which created it based upon the figure of the Greek Cronus, known as Saturn in the Roman world¹². The description of the con-fusion of Cronus and Chronos is emblematic, time personified, which only an allegorical and philosophical interpretation of the myth could originate:

Independently of this – writes Jünger – even in the great Titan Cronus temporal traits are manifested in an extreme synthetic form. In his father Uranus, who followed Chaos, the unmovable forces of space predominate, the unalterable blue of the sky which surrounds Gea in a timeless eternity. When Cronus took his father's virile force with his sickle he spilled it on the earth, giving way to an extraordinary, mythical fertility.

As a consequence of this, time began to flow faster [...]

But how is it that now, Cronus-Saturn, who defeated his father, becomes more cruel than his father before him and devours his own children¹³?

A question that man has been trying to answer, forever and in vain.

The time that returns, the time of the Sun, is one of the fundamental themes in the thought and the architecture of Francesco Venezia, ever since his 1978 essay, *La Torre d'Ombra o l'architettura delle apparenze reali*, in which he studies in depth the remarkable building for Chandigarh's Capitol, with the backdrop of a virtual dialogue between Le Corbusier and Paul Valéry. At the centre of

Diverso è il caso degli orologi meccanici, nei cui ingranaggi la forza di gravità è sospesa, temporaneamente annullata:

Quello che ci viene dispensato è (pertanto) tempo astratto, tempo intellettuale. Non è un tempo che ci venga offerto in dono, come la luce del sole o gli elementi naturali, ma un tempo che l'uomo elargisce a se stesso e di cui dispone⁸.

L'orologio meccanico è, per Jünger, assimilabile alla prima macchina, è il primo sintomo di una percezione dinamica del mondo che è possibile riscontrare, anche e soprattutto, nell'architettura⁹.

Ciò che realmente temiamo al fondo del nostro cuore – afferma – è che essa [...] si spalanchi in alto come un fiore, come una corona di fuoco. Non ci separa dagli spazi infiniti; tende anzi a penetrarvi. Mai prima di allora l'uomo aveva concepito simili templi¹⁰.

Di qui l'atavico timore di un tempo tiranno e divoratore, comunque nemico dell'uomo – tra i grandi temi dell'arte e del mito¹¹: il temutissimo Chronos, di cui l'orologio a polvere è rappresentazione e simbolo distintivo.

Al più lugubre degli dèi Jünger dedica un'ultima, illuminante riflessione, ricordando come gli antichi non conoscessero un dio-tempo con tali caratteristiche e come esso sia, piuttosto, un prodotto della cultura medievale che lo creò riallacciandosi alla figura del greco Crono, già Saturno per il mondo romano¹². Emblematica la descrizione della con-fusione di Crono con Chronos, il tempo personificato cui solo l'inizio di una considerazione del mito dal punto di vista allegorico e filosofico poteva dare origine:

Indipendentemente da ciò – scrive Jünger – anche nel gran titano Crono si manifestano nella loro estrema sintesi tratti temporali. In suo padre Urano, che succede al Caos, predominano le forze immote dello spazio, l'azzurro inalterabile del cielo che avvolge Gea in una eternità senza tempo. Quando Crono con la falce priva il padre della forza virile, la versa anche sulla terra, dando così origine a una portentosa, mitica fertilità.

Ne deriva che anche il tempo comincia a scorrere più rapidamente [...]

Ma come è possibile che, ora, Crono-Saturno, il vincitore del padre, più crudele del padre stesso, divori i suoi propri figli?¹³

the discourse, the changing light and shadows of the architecture, caught between the reality of «technically foreseeable and mathematically calculable effect»¹⁴ and the appearance of a phenomenon linked to «the unforeseeable happening of circumstances – the battle of the sun with the clouds – which give it its fleeting and intense existence»¹⁵. In this permanent condition as threshold the dramatic nature of the architecture lives and is completed.

The convergence with Valéry is manifested on the plane of pure poetry, obtained with different means in literature and in architecture; after all, «what is not connected to creation can be [...] assimilated to the ideal, in the mirror of an eternal perfection»¹⁶. In architecture, tending toward the state of poetry means considering «among the rules that mark the passage from the arbitrary to the necessary [...] the belonging of castles in the air to the realm of the sun and of the seasons»¹⁷, in a word, to the laws of Nature; transmuted into an instrument that emphasizes them.

With Valéry and Le Corbusier, Francesco Venezia entrusts to the light (of the sun) the definition of a present belonging to architecture, in relation to its aspiration to eternity, the tension of the play between instant and duration.

The time that returns is the force that models and gives new life to the ruins of the tormented Sicilian projects, where the sun finally warms the stones of a re-built facade, the metaphysical columns mounted on the ramp of a theatre, the ashlar blocks of the limiting arches or small secret gardens.

The small garden – wrote Venezia – has walls and windows.

Like an uncovered house [...] A concrete situation in the existence of the inhabitants: a complete or partially ruined building becomes a garden, thanks to the different play of light and shadow that results from the absence of a roof. The presence at the same time of houses that have just been finished and of the remains of other houses – walls with doors and windows that open to the void like eye sockets – determines a feeling of time as an inescapable cycle, of time shaped as a helicoid¹⁸.

But not only that: it is the renewed breath of «architectures in the rock»¹⁹, marine caves and caverns from which the dwellings of man developed, emerging platforms, real and symbolic foundations.

Francesco Venezia's eyes – Álvaro Siza wrote – rapidly consume leaves, branches, tree-trunks. They search for the roots of things.

Una domanda cui l'uomo cerca da sempre, invano, di rispondere.

Il tempo che ritorna, il tempo del Sole, è uno dei temi cardine del pensiero e dell'architettura di Francesco Venezia, sin dal saggio del 1978 *La Torre d'Ombre o l'architettura delle apparenze reali*, in cui egli approfondisce lo studio del singolare edificio per il Campidoglio di Chandigarh, sullo sfondo di un virtuale dialogo tra Le Corbusier e Paul Valéry. Al centro del discorso, la luce e le ombre mutevoli dell'architettura, colte tra realtà di un «effetto teoricamente prevedibile, matematicamente calcolabile»¹⁴ e l'apparenza di un fenomeno legato «all'imprevedibile verificarsi di altre circostanze – la battaglia del sole con le nuvole – che ne rendono precaria l'esistenza e l'intensità»¹⁵. In questa perenne condizione di soglia vive e si consuma la drammaticità dell'architettura.

La convergenza con Valéry non può che manifestarsi sul piano della pura poesia, ricercata con mezzi differenti in letteratura come in architettura; del resto «ciò che non è collegato nella creazione può essere [...] assimilato nell'ideale, nello specchio di una eterna perfezione»¹⁶. In architettura tendere allo stato di poesia significa considerare, «tra le regole che segnano il passaggio dall'arbitrio alla necessità [...] l'appartenenza della costruzione all'aria, al dominio del sole e delle stagioni»¹⁷, in una parola, alle leggi della Natura; tramutarla in uno strumento che le enfatizzi.

Con Valéry e Le Corbusier, Francesco Venezia affida alla luce (del sole) la definizione di un presente proprio dell'architettura, in relazione alla sua aspirazione all'eternità, la tensione del gioco tra istante e durata.

Il tempo che ritorna è la forza che modella e dona nuova vita ai ruderi e alle rovine dei tormentati progetti siciliani, dove il sole finalmente riscalda le pietre di una facciata ri-costruita, le metafisiche colonne incastonate nella rampa di un teatro, i conci degli archi liminari a segreti e piccoli giardini.

Il piccolo giardino – ebbe a scrivere Venezia – ha muri e finestre.

Come una casa scoperchiata [...] Una situazione concreta nell'esistenza degli abitanti: un edificio compiuto o parzialmente rovinato si trasforma in giardino, per il gioco diverso della luce e delle ombre determinato dall'assenza

This is why his constructions are weightless and emerge from the Earth: from the rocks and the dust, from metals and conglomerates. Transferred and transfigured matter, complements to underground voids.

Hidden foundations are not enough, they are doubly wasted. Let their useless representation move us at least, as Le Corbusier's drawing that Francesco Venezia constantly quotes: poles which look for solid ground while crossing archaeological strata unharmed.

It is as though in the Earth's sphere – from the atmosphere to the inner fire – the movements of the successive strata were equally apparent and autonomous. Thus, in this same way, do Architecture and the landscape slowly move. Everything which appears *sous la lumière* is done and undone as the shapes of the clouds²⁰.

A well can therefore be rebuilt in the atrium of the Palazzo Grassi in Venice, as a staged introduction to the exhibition *Gli Etruschi*: here, at the centre of a space that already has the features of a *Lichthof*, the purity of a prism encloses «a broken spherical cap that opens toward the light of the sky»²¹. Inside it the broken Figure by Henry Moore, a metaphor of ancient and new re-compositions, lies on a veil of water that reflects the large semi-sphere clad in oxidised copper, green as the rock, tuff, covered in moss and lichen.

The well is the result of the classic procedure that Venezia favours and which consists in a «transfer of structural and functional relationships into something that is purely formal»²²: on the banks of the Grand Canal the atrium of the Etruscan and Roman house is evoked in the *impluvium* which is inhabited by sculptures, and placed at the centre of a space that represents the natural typological evolution of that same *atrium*.

NAPLES - POMPEII, 2015

In his study of the *Torre d'ombre*, with the purpose of showing the extraordinary coherence and unity of Le Corbusier's thought, Venezia considers significant to compare some travel notes on Athens and Pompeii, taken from the mythical *Voyage d'Orient*, with the first sketches for Chandigarh:

Between the sketch of the ruins of the Forum at Pompeii, the colonnade of the Temple of Jupiter that faces the Lattari mountains – he writes –, and the sketch of the *emplacement* for the Palace of Justice set against the Himalaya range

del tetto. La compresenza di case appena compiute e di ciò che di altre case resta – muri con occhiaie di porte e finestre che si aprono nel vuoto – determina un sentimento del tempo di ciclica ineluttabilità, di un tempo in forma elicoidale¹⁸.

Ma non solo: è il rinnovato respiro delle «architetture nella roccia»¹⁹, antri e grotte marine su cui sorgono le dimore degli uomini, di affioranti basamenti, fondazioni reali e simboliche. Gli occhi di Francesco Venezia – annotava Álvaro Siza – consumano rapidamente foglie, rami, fusti. Cercano le radici delle cose.

Per questo le sue costruzioni non pesano, ma piuttosto emergono dalla Terra: dalle rocce e dalla polvere, dai metalli e dai conglomerati. Materia trasferita e trasfigurata, complemento di vuoti sotterranei.

Non bastano fondazioni nascoste, è un duplice spreco. Che ci commuova almeno la loro inutile rappresentazione, come nel disegno di Le Corbusier che Francesco Venezia cita costantemente: pali che cercano terreno solido, attraversando, incolumi, strati archeologici.

È come se nella sfera della Terra – dall'atmosfera al fuoco interno – fossero ugualmente manifesti, e anche autonomi, i movimenti degli strati successivi. Così, in questo stesso modo, si muovono lentamente il paesaggio e l'Architettura. Tutto ciò che appare *sous la lumière* si fa e si disfa come figure di nubi²⁰.

Un pozzo può essere, pertanto, ricostruito – quale scenografica introduzione alla mostra *Gli Etruschi* – nell'atrio del veneziano Palazzo Grassi, dove, al centro di uno spazio che già possiede le caratteristiche di un *Lichthof*, la purezza di un prisma racchiude «una calotta infranta che si apre verso la luce del cielo»²¹. Al suo interno, la *Figura spezzata* di Henry Moore, metafora di antiche e nuove ri-composizioni, è adagiata su un velo d'acqua che riflette la grande semisfera rivestita di rame ossidato, verde come la pietra, il tufo, ricoperta di muschi e licheni.

Il pozzo è frutto di quel procedimento classico caro a Venezia consistente in un «trasferimento di relazioni strutturali e funzionali a qualcosa di puramente formale»²²: sulle sponde del Canal Grande l'atrio della casa etrusca e romana è come evocato nell'*impluvium* popolato di sculture, posto al centro di uno spazio che di quell'*atrium* rappresenta la naturale evoluzione tipologica.

there is no interruption in continuity. They are two moments of a single research, aimed at investigating the initial reasons for constructing, beyond practical and utilitarian needs²³.

Pompeii – universal symbol of rebirth «after ancient oblivion»²⁴ – and Naples have always been his 'landscape of the soul', the secret reason for the (already) rare and crystalline coherence of his architecture. Between Pompeii and Naples the two halves of a splendid exhibition mounted in the Summer of 2015 are recomposed²⁵.

The Neapolitan section, *Pompei e l'Europa. 1748-1943*, significantly, is hosted inside the Great Room of the Sundial, on the first floor of the Archaeology Museum, where the brass listel of a sundial invades the marble pavement decorated with the figures of the twelve zodiacal signs in order to let the sun mark during the different seasons «the ancient hour of midday»²⁶. Here the perspectival deceit of a trapezoidal exhibition box, barely touched by the «celestial ray»²⁷, narrates to the visitor a story of archaeology and contamination, suppression and remembrances, inspirations of generations of artists and architects, historians and writers, photographers and collectors²⁸. Thus, in the depths of the display cases, which refer to the domestic dimension and the private time of the *lararia*²⁹, and on the precious nature of the mountings, the most heterogeneous exhibits can co-exist with Le Corbusier's sketches, obviously, as well as with other modern pieces: Antonio Canova's *Le Danzatrici*, *Mount Vesuvius in Eruption: The last Days of Pompeii* by Jacob More, *Une trouvaille à Pompéi* by Hippolyte Moulin, *La sete* by Arturo Martini, *Nudo* by Achille Virgilio Socrate Funi, *Composizione di figure* by Mario Sironi, *La course* by Pablo Picasso, and *Urnenbild* by Paul Klee, among others.

The more dramatic second part of the exhibition, *Rapiti alla morte. I calchi - le fotografie (Stolen from Death. The moulds - the photographs)*, is housed in the «crater of the Amphitheatre»³⁰ of Pompeii, at the northern limits of the excavations. A truncated pyramid projects its own shadow on the rough ground of the arena, in proximity of one of the focuses of the ellipse which underlies the perfect geometry: the comparison is inevitable with the darker shade of the volcano, «whose imponderable motion transmits to us a sense of spiritual force»³¹, passing above us fast as a wing. Monstrous in the sense that Galileo gave to the word³², it reveals only a section of its secret, which is comprised

NAPOLI - POMPEI, 2015

Nel suo studio sulla *Torre d'ombre*, al fine di rilevare la straordinaria coerenza e unità del pensiero lecorbuseriano, Venezia ritiene significativo comparare alcuni appunti di viaggio ad Atene e Pompei, risalenti al mitico *Voyage d'Orient*, con i primi schizzi per Chandigarh:

Tra lo schizzo dei ruderi del Foro di Pompei, con il colonnato del Tempio di Giove che si affaccia sul profilo dei monti Lattari – scrive –, e lo schizzo di *emplacement* del Palazzo di Giustizia disteso contro la catena dell'Himalaya non c'è soluzione di continuità. Sono due momenti di un'unica ricerca, tesa ad indagare le ragioni iniziali del costruire, al di là dei bisogni pratici ed utilitar²³.

Pompei – universale simbolo di rinascita «dopo l'antica oblivion»²⁴ – e Napoli sono da sempre il suo 'paesaggio dell'anima', la ragione segreta della (ormai) rara e cristallina coerenza della sua architettura. Fra Pompei e Napoli si ricompongono le due metà di una splendida mostra allestita nell'estate del 2015²⁵.

La sezione napoletana, *Pompei e l'Europa. 1748-1943*, è significativamente ospitata all'interno del Gran Salone della Meridiana, al primo piano del Museo Archeologico, dove il listello d'ottone di una meridiana irrompe nel pavimento marmoreo abitato dalle figure dei dodici segni zodiacali per consentire al sole di segnare nelle differenti stagioni «l'ora antica del mezzodi»²⁶. Qui l'inganno prospettico di una scatola espositiva trapezoidale, appena infranta dal «celeste raggio»²⁷, narra al visitatore di archeologia e contaminazioni, di rimozioni e ricordi, ispirazioni di generazioni di artisti e architetti, storici e scrittori, fotografi e collezionisti²⁸. Così, nella profondità delle teche, che richiamano la dimensione domestica e il tempo privato dei *lararia*²⁹, e sulla preziosità dei supporti, i reperti più eterogenei possono convivere, oltre che ovviamente con gli schizzi di Le Corbusier, con moderne opere d'arte: le *Danzatrici* di Antonio Canova, *Il monte Vesuvio in eruzione. L'ultimo giorno di Pompei* di Jacob More, *Une trouvaille à Pompéi* di Hippolyte Moulin, *La sete* di Arturo Martini, *Nudo* di Achille Virgilio Socrate Funi, *Composizione di figure* di Mario Sironi, *La corsa* di Pablo Picasso, *Urnenbild* di Paul Klee tra le altre.

La più drammatica seconda parte della mostra, *Rapiti alla morte. I calchi - le fotografie*, è ospitata nel «cratere dell'Anfiteatro»³⁰ di Pompei, limite settentrionale degli scavi. Una piramide tronca

of «an external part which is Egyptian [...] and an internal part which is Roman»³³, a central space surmounted by a large cupola. The spherical cap of this cupola is cut following an inclined plane that creates an approximately circular oculus beyond which the intrados of the wooden pyramid stands out. A gnomonic opening is made and, as in Albrecht Dürer's *Melancholia*, «an alchemical fire burns on a cosmic backdrop»³⁴. Its light reverberates no longer on the signs of the zodiac – imprinted on the cold marble surface – but on the contorted forms of the restored moulds, gathered in a dark, black pit, as in a common cenotaph. Each of them restitutes the posture of a body at the moment in which life abandoned it: of the dissolved body only the form and the tension of the last threshold remain, forever fixed by the earth and the brilliant intuition of an archaeologist. Surrounding the great pit there is a slightly raised pathway – accessible from the outside by an inclined ramp – leading to the photographs of the excavations and a *pastiche* of images that resemble fragments of frescoes³⁵. The visitor cannot avoid the play of references between the «naked truths of the moulds»³⁶ and the scientific nature of the iconographic documents, which only the technique of *collage* could dissolve into a flashback of dramatic instants.

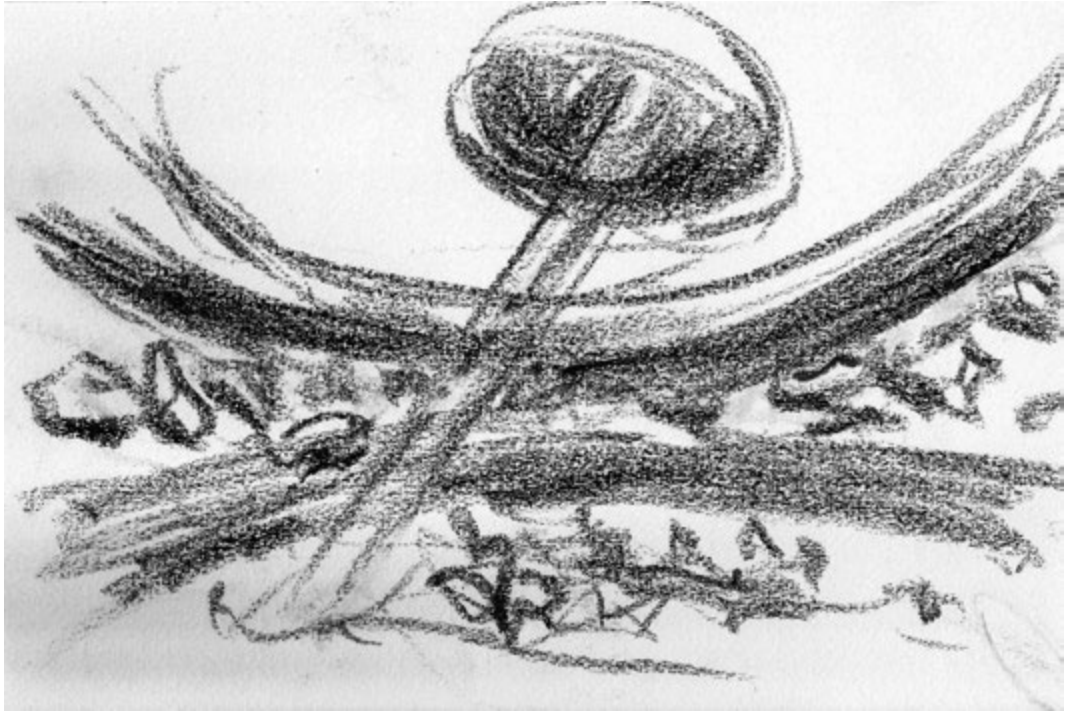
Whoever reaches the arena of the amphitheatre through the half-light of the southern vomitorium sees Francesco Venezia's pyramid as architecture, sign and symbol: it lives in the light of the present time, fixating with its own measure the abstract and incomplete condition of the surrounding ruins, recalling that Egyptian universe which Pompeii contributed to make known. The temple of Isis is not far, on a tangent of the cavea of the theatre, and as the ancient divinity (who recomposed the remains of her brother Osiris, bringing him back to life), Francesco Venezia restores, for the brief duration of an exhibition, the sun and the light, not only to the moulds 'stolen' from death, but also to those far away and, for many, lost worlds.

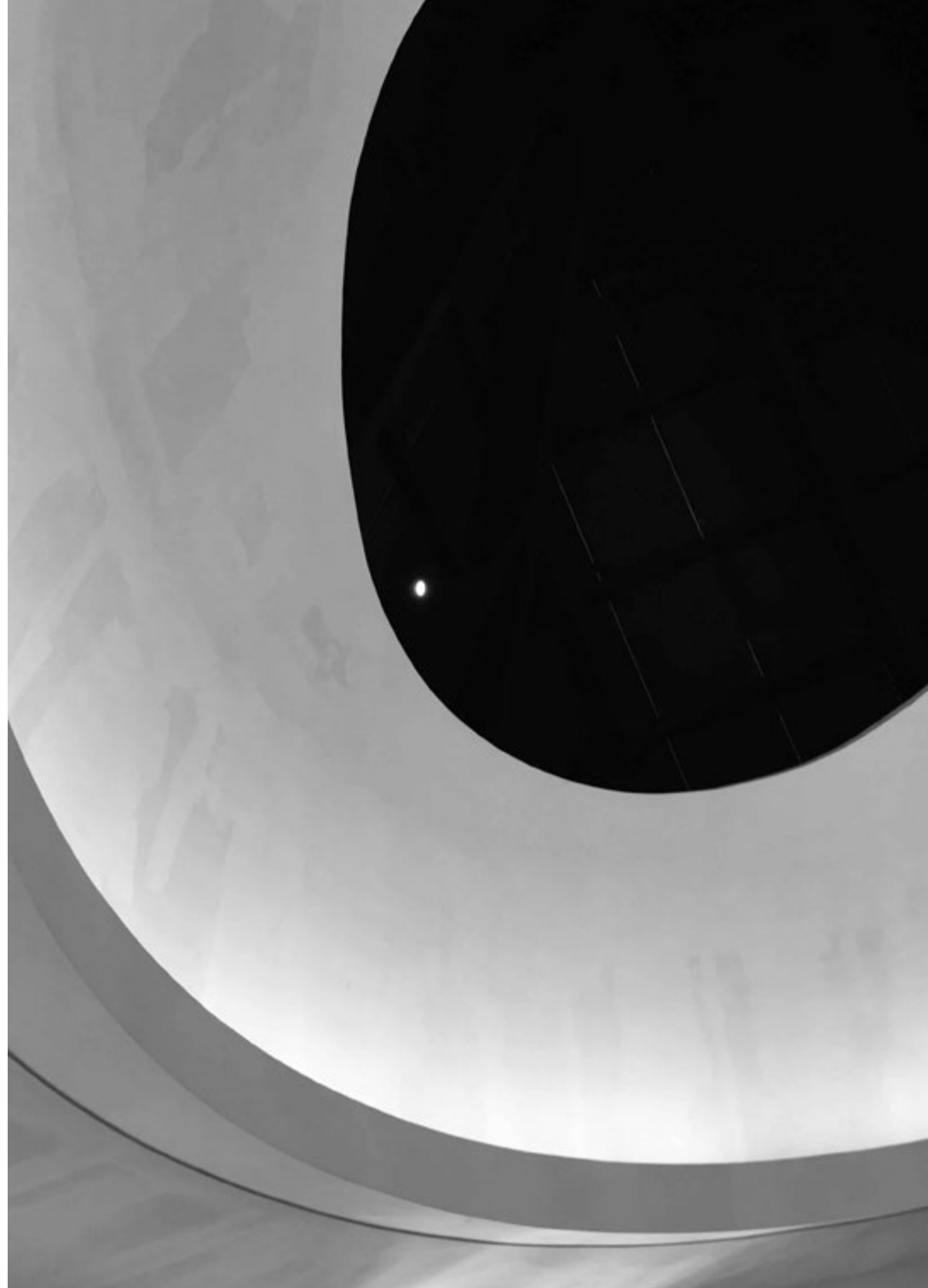
proietta la propria ombra sul ruvido suolo dell'arena, collocandosi in prossimità di uno dei fuochi dell'ellisse che ne sottende la perfetta geometria: inevitabile il confronto con la più cupa ombra del vulcano, «la cui imponderabile corsa ci trasmette un senso di forza spirituale»³¹, passando su di noi rapida come un'ala. Mostruosa nel senso che Galileo volle dare alla parola³², essa disvela soltanto in sezione il suo segreto, componendosi di «una parte esterna che è egizia [...] e di una parte interna che è romana»³³, uno spazio centrale sormontato da una grande cupola. La calotta di quest'ultima è tagliata secondo un piano inclinato che definisce un oculo di forma approssimativamente circolare oltre il quale si staglia l'intradosso della piramide lignea. Su questo è praticato un foro gnomonico e, come nella *Melancholia* di Albrecht Dürer, «un fuoco alchemico arde sullo sfondo cosmico»³⁴. La sua luce riverbera non più sui celesti segni dello Zodiaco – impressi sulla superficie di un algido pavimento marmoreo – ma sulle contorte forme dei restaurati calchi, raccolti in una oscura, nera, fossa, come in un cenotafio comune. Ognuno di essi restituisce la postura di un corpo nell'istante estremo in cui veniva abbandonato dalla vita: del corpo ormai dissolto restano solo la forma e la tensione dell'ultimo trapasso, fissati per sempre dalla terra e dalla geniale intuizione di un archeologo. Intorno alla grande fossa un camminamento leggermente rialzato – accessibile dall'esterno mediante una leggera rampa inclinata – distribuisce un percorso attraverso le fotografie degli scavi e un *pastiche* di ritagli d'immagini simili a frammenti di affreschi³⁵. Il visitatore non può sottrarsi al gioco di rimandi tra le «nude verità dei calchi»³⁶ e la scientificità dei documenti iconografici, che solo la tecnica del *collage* poteva dissolvere in un *flashback* di drammatici istanti.

Per chi giunga nell'arena dell'anfiteatro attraverso la penombra del vomitorio meridionale, la piramide di Francesco Venezia si presenta, a un tempo, come architettura, segno e simbolo: essa vive nella luce del tempo presente, fissa con la propria misura la condizione astratta e incompleta delle rovine circostanti, richiama quell'universo egizio che Pompei contribuì a far conoscere. Il tempio di Iside è poco lontano, tangente alla cavea del teatro, e come l'antica divinità (che ricompose i resti del fratello Osiride, riportandolo in vita), Francesco Venezia restituisce, nel breve volgere di una mostra, il sole e la luce trasparenti non solo ai calchi 'sottratti' alla morte, ma anche a quei mondi lontani e per molti perduti.

FRANCESCO VENEZIA

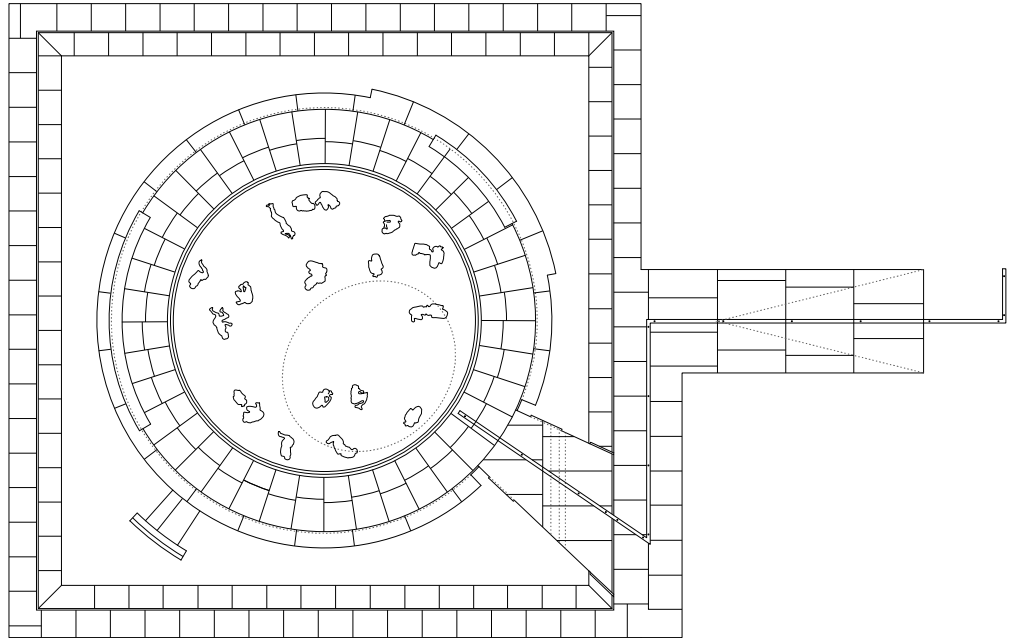
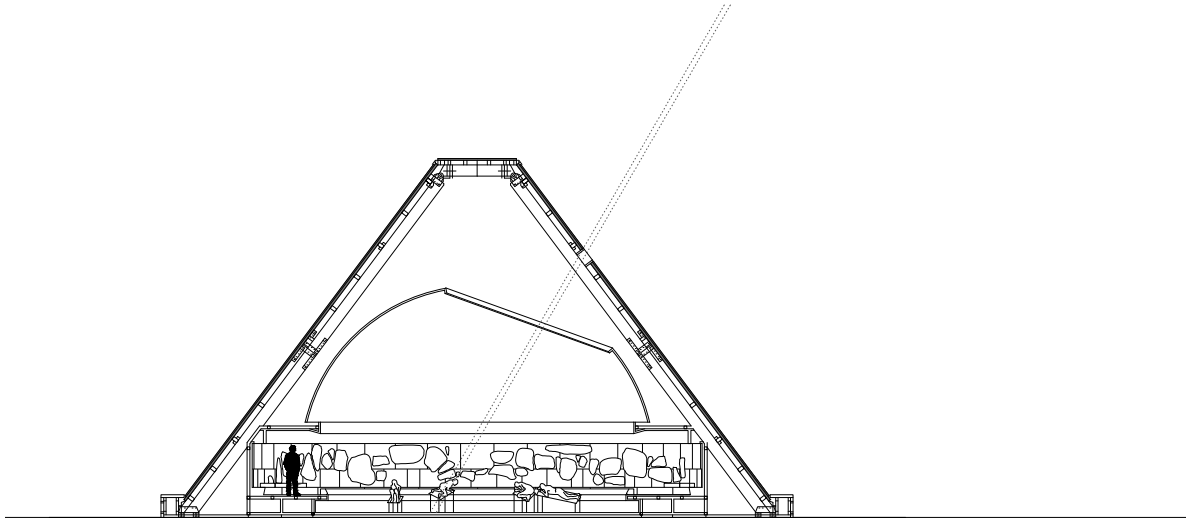
In the Pyramid of the Amphitheatre, Stolen from Death. The moulds - the photographs
Pompeii, May 2015 - January 2016

















NOTES

SUPPORTING THE REASONS OF THE PLACE, RATHER THAN THOSE OF THE CONTEXT

¹ G. Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, Vieweg, Braunschweig 1851.

² A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.

³ E. N. Rogers, *La responsabilità verso la tradizione*, «Casabella-Continuità» 202, 1954.

IN LIMINE

V. Gregotti, *Introduzione*, in K. Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano 2007, p. 10.

² *Ibid.*

³ *Ivi*, p. 11.

⁴ See *Ibid.*

⁵ Cf. K. Frampton, *Reflections on the Scope of the Tectonic*, in *Id.*, *Studies in tectonic culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, The MIT Press, Cambridge, London 1995, p. 2.

⁶ V. Gregotti, Speech given before the New York Architectural League in October 1982, later published in «Section A1» 1, 1983, cit. in *Ivi*, p. 27.

⁷ D. Pikionis, *Dimitri Pikionis, Architect 1887-1968. A Sentimental Topography*, Architectural Association, London 1989, pp. 68-69.

⁸ *Ivi*, p. 68.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ See *Ivi*, pp. 68-69.

NOTE

SOSTENENDO LE RAGIONI DEL LUOGO, PIUTTOSTO CHE QUELLE DEL CONTESTO

¹ G. Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, Vieweg, Braunschweig 1851.

² A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.

³ E. N. Rogers, *La responsabilità verso la tradizione*, «Casabella-Continuità» 202, 1954.

IN LIMINE

¹ V. Gregotti, *Introduzione*, in K. Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano 2007, p. 10.

² *Ibid.*

³ *Ivi*, p. 11.

⁴ Cfr. *Ibid.*

⁵ Cfr. K. Frampton, *Riflessioni sullo scopo della tettonica*, in Id., *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, cit., p. 20.

⁶ V. Gregotti, Discorso tenuto presso la New York Architectural League nell'ottobre del 1982, poi pubblicato in «Section A1» n. 1, 1983, cit. in *Ivi*, p. 27.

⁷ D. Pikionis, *Topografie estetiche*, traduzione a cura di M. Centanni, in A. Ferlenga, *Pikionis (1887-1968)*, Electa, Milano 1999, pp. 329-331.

⁸ *Ivi*, p. 330.

⁹ *Ivi*, p. 329.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

Alberto Pireddu, *In limine. Between Earth and Architecture*, ISBN 978-88-6453-520-3 (online), ISBN 978-88-6453-519-7 (print), CC BY 4.0, 2017 Firenze University Press

¹⁴ *Ivi*, p. 68.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ «Stone, you compose the lineaments of this landscape. You *are* the landscape. You are the Temple that is to crown the precipitous rocks of your own Acropolis». *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ivi*, p. 69.

²¹ «[...] nothing exists on its own; everything is part of the total harmony. All things are interconnected; for they are all affected and changed by each other. We can apprehend one thing only through the intermediary of everything else».

Ibid.

²² J. Utzon, *Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect*, «Zodiac» 10, 1962, pp. 113-123.

²³ *Ivi*, p. 114.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ivi*, p. 116.

²⁷ *Ivi*, p. 114.

²⁸ Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Les Éditions G. Crès et Cie, Paris 1930.

²⁹ *Ivi*, p. 76.

³⁰ *Ivi*, p. 77.

³¹ *Ibid.*

³² On this subject see, A. Moulis, *Le Corbusier's Horizon: Technique and the Architectural Plan*, «Architectural Theory Review» 2, 2003, pp. 134-142.

³³ V. Gregotti, *Introduzione*, cit., pp. 10-11.

³⁴ F. Venezia, *Un piccolo giardino a Gibellina 1984-1987*, in *Francesco Venezia. Le idee e le occasioni*, Electa, Milano 2006, p. 119.

¹⁴ Cfr. Ivi, pp. 329-330.

¹⁵ Ivi, p. 330.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ «Tu, pietra, tracci i diagrammi di un paesaggio. Sei tu il paesaggio stesso. Ancor più sei il Tempio che farà da corona alle pietre scoscese della tua Acropoli». *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² «Non esiste nulla di isolato, ma tutto è parte dell'universale Armonia. Tutte le cose si compenetrano, l'una nell'altra, e l'un l'altra patiscono, e l'una nell'altra si trasformano. E non è possibile comprenderne una, se non attraverso le altre...». Ivi, p. 331.

²³ J. Utzon, *Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect*, «Zodiac» 10, 1962, pp. 113-123.

²⁴ Ivi, p. 114.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Ivi, p. 116.

²⁸ Ivi, p. 114.

²⁹ Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Les Éditions G. Crès et Cie, Paris 1930.

³⁰ Le Corbusier, *Precisazioni sullo stato presente dell'architettura e dell'urbanistica*, Traduzione a cura di F. Tentori, Laterza, Roma-Bari 1979, p. 93.

³¹ *Ibid.*

³² Ivi, p. 94.

³³ Su questo tema cfr. A. Moulis, *Le Corbusier's Horizon: Technique and the Architectural Plan*, «Architectural Theory Review» n. 2, 2003, pp. 134-142.

³⁴ V. Gregotti, *Introduzione*, cit., pp. 10-11.

³⁵ *Ivi*, p. 97.

³⁶ On this subject see, R. Moneo, *La vita degli edifici e la moschea di Cordova*, in *Id. La solitudine degli edifici e altri scritti*, vol. I, Umberto Allemandi & C., Torino 2004, pp. 131-159.

³⁷ H. Blumenberg, *Tempo della vita e tempo degli uomini*, translated by B. Argenton, Società editrice il Mulino, Bologna 1996. Edizione originale: H. Blumenberg, *Lebenszeit und Weltzeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986.

³⁸ *Ivi*, p. 120.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ The entire *Second Part* of H. Blumenberg's book is devoted to the «opening of the temporal scissor».

⁴¹ See *Ivi*, p. 349.

⁴² *Ibid.*

⁴³ See *Ivi*, 398.

⁴⁴ R. M. Rilke, *The Ninth Elegy*, English translation by A. S. Kline.

⁴⁵ *Ivi*, p. 356.

TOUCHING THE EARTH. DIALOGUE WITH KENNETH FRAMPTON

¹ V. Gregotti, *Introduzione*, in K. Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, cit., pp. 9-12.

² J. Utzon, *Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect*, cit., 1962, pp. 113-123.

³ See Le Corbusier, *Le Plan «Voisin» de Paris. Buenos Ayres peut-elle devenir l'une des plus dignes villes du monde?*, in *Id., Précision sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Éditions Vincent, Fréal & C, 1960, pp. 167-213.

⁴ See L. M. Mansilla, *Ronchamp, excavada. En el sueño de la Sainte Baume*, «Circo» 5, 1993, pp. 1-11.

³⁵ F. Venezia, *Un piccolo giardino a Gibellina 1984-1987*, in *Francesco Venezia. Le idee e le occasioni*, Electa, Milano 2006, p. 119.

³⁶ Ivi, p. 97.

³⁷ Su questo tema cfr. R. Moneo, *La vita degli edifici e la moschea di Cordova*, in Id. *La solitudine degli edifici e altri scritti*, vol. I, Umberto Allemandi & C., Torino 2004, pp. 131-159.

³⁸ H. Blumenberg, *Tempo della vita e tempo degli uomini*, traduzione di B. Argenton, Società editrice il Mulino, Bologna 1996. Edizione originale: H. Blumenberg, *Lebenszeit und Weltzeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986.

³⁹ Ivi, p. 120.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ All'«aprirsi della forbice temporale» è dedicata l'intera *Parte seconda* del volume di H. Blumenberg.

⁴² Cfr. Ivi, p. 349.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Cfr. Ivi, 398.

⁴⁵ R. M. Rilke, *IX Elegia*, in Id. *Elegie duinesi*, Torino, 1979, p. 55. Cit. in Ivi, p. 349.

⁴⁶ Ivi, p. 356.

TOCCARE LA TERRA. DIALOGO CON KENNETH FRAMPTON

¹ V. Gregotti, *Introduzione*, in K. Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, cit., pp. 9-12.

² J. Utzon, *Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect*, cit., pp. 113-123.

³ Cfr. Le Corbusier, *Le Plan «Voisin» de Paris. Buenos Ayres peut-elle devenir l'une des plus dignes villes du monde?*, in Id., *Précision sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Éditions Vincent, Fréal & C, Paris 1960, pp. 167-213.

⁴ Cfr. L. M. Mansilla, *Ronchamp, excavada. En el sueño de la Sainte Baume*, «Circo» 5, 1993, pp. 1-11.

LEGENDARY TOPOGRAPHIES

M. Halbwachs, *La topographie légendaire des évangiles en Terre sainte. Étude de mémoire collective*, Quadrige/PUF, Paris 2008. First edition, PUF, Paris 1941.

² See *Ivi*, pp. 9-49.

³ M. Halbwachs devoted a series of studies to the subject of the «collective memory», gathered in the posthumous volume, *La Mémoire collective*, PUF, Paris 1950.

⁴ M. Halbwachs, *La topographie légendaire des évangiles en Terre sainte. Étude de mémoire collective*, cit., pp. 163-164.

⁵ F. Purini, *Centri di resistenza poetica*, in M. G. Eccheli, R. Campagnola, *Architetture topografie leggendarie*, Alinea, Firenze 2008, p. 9.

⁶ *Ivi*, p. 10.

⁷ *Ivi*, p. 9.

⁸ *Ibid.*

⁹ See S. Malcovati, *La maschera di pietra. Sulla ri-costruzione del Castello di Berlino*, «Firenze architettura» 2, 2009, pp. 20-27.

¹⁰ See R. Campagnola, *Casa a corte con torre Im Driessel*, in *Architetture topografie leggendarie*, cit., pp. 16-23.

¹¹ See R. Campagnola, *Ri-scrittura di piazza della Libertà e/o dell'antico castrum*, in *Architetture topografie leggendarie*, cit., pp. 90-95.

¹² A. Hauser, *Storia sociale dell'arte. Rinascimento, Manierismo, Barocco*, Einaudi, Torino 1987, p. 113.

¹³ M. Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1980, p. 334.

¹⁴ K. Burdach, *Riforma, Rinascimento, Umanesimo*, Sansoni, Firenze 1935, p.138.

¹⁵ R. M. Rilke, *Il dialogo fiorentino*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1990.

¹⁶ M. Biraghi, *La scena del lutto*, «Casabella» 682, 2000, p. 85.

¹⁷ G. Trakl, *Poesie*, Einaudi, Torino 1979, p. 57.

TOPOGRAFIE LEGGENDARIE

¹ M. Habwachs, *La topographie légendaire des évangiles en Terre sainte. Étude de mémoire collective*, Quadrige/PUF, Paris 2008. Prima edizione, PUF, Paris 1941.

² Cfr. Ivi, pp. 9-49.

³ Al tema della «memoria collettiva» M. Habwachs ha dedicato differenti studi raccolti nel volume pubblicato postumo *La Mémoire collective*, PUF, Paris 1950.

⁴ Ivi, pp. 163-164.

⁵ F. Purini, *Centri di resistenza poetica*, in M. G. Eccheli, R. Campagnola, *Architetture topografie leggendarie*, Alinea, Firenze 2008, p. 9.

⁶ Ivi, p. 10.

⁷ Ivi, p. 9.

⁸ *Ibid.*

⁹ Cfr. S. Malcovati, *La maschera di pietra. Sulla ri-costruzione del Castello di Berlino*, «Firenze architettura» 2, 2009, pp. 20-27.

¹⁰ Cfr. R. Campagnola, *Casa a corte con torre Im Driessel*, in *Architetture topografie leggendarie*, cit., pp. 16-23.

¹¹ Cfr. R. Campagnola, *Ri-scrittura di piazza della Libertà e/o dell'antico castrum*, in *Architetture topografie leggendarie*, cit., pp. 90-95.

¹² A. Hauser, *Storia sociale dell'arte. Rinascimento, Manierismo, Barocco*, Einaudi, Torino 1987, p. 113.

¹³ M. Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1980, p. 334.

¹⁴ K. Burdach, *Riforma, Rinascimento, Umanesimo*, Sansoni, Firenze 1935, p.138.

¹⁵ R. M. Rilke, *Il dialogo fiorentino*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1990.

¹⁶ M. Biraghi, *La scena del lutto*, «Casabella» 682, 2000, p. 85.

¹⁷ G. Trakl, *Poesie*, Einaudi, Torino 1979, p. 57.

A REGARD ACROSS THE QUIET OF THE GODS

See C. Martí Arís, *Granai della Memoria*, in Id., *Silenzi eloquenti*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2002, pp. 157-161.

² See C. Martí Arís, *César Portela, place maker*, in *César Portela. Emotion and reason in architecture*, Loft, Barcelona 2012, pp. 6-7.

³ *Ibid.*

⁴ R. Guardini, *Lettere dal Lago di Como*, Morcelliana, Brescia 1953.

⁵ C. Martí Arís, *César Portela, place maker*, cit., p. 6.

⁶ See D. Álvarez Sala, *The poetry of architecture in César Portela*, in *César Portela. Emotion and reason in architecture*, cit., p. 8.

⁷ See M. Aguiló, *César Portela, the architect and the sea*, in *César Portela. Emotion and reason in architecture*, cit., p. 10.

⁸ «*Bene speremus, hominum enim vestigia video*». See Vitruvio, *Lib. VI, proemio*.

⁹ C. Magris, *Come i pesci il mare*, in «Frontiere», insert to «Nuovi Argomenti» 38, 1991, p.12.

¹⁰ See C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti*, cit., pp. 157-161.

HOUSE OF THE INFINITE

¹ A. Campo Baeza, *La idea construida*, Biblioteca Nueva, Madrid 2006, p. 25.

² On these subjects see A. Campo Baeza, *La idea construida*, cit.; A. Campo Baeza, *Pensar con las manos*, Nobuko, Buenos Aires 2009; A. Campo Baeza, *Principia architectonica*, Mairera Libros, Madrid 2012.

³ A. Campo Baeza, *Principia architectonica*, cit., p. 40.

⁴ See A. Ozenfant, *Ce mois passé*, «L'Esprit Nouveau» 18, 1922, pp. 1-4.

⁵ See A. Campo Baeza, *Mnemosine vs Mimesis*, in Id., *Principia architectonica*, cit., pp.47-53.

⁶ A. Rimbaud, *L'éternité*, in Id. *Derniers vers*, 1872.

⁷ See A. Campo Baeza, *Casa del infinito. Casa VT, Cádiz*, report on the project, 2014.

⁸ F. Venezia, *Casa Malaparte*, in *Adalberto Libera. Opera completa*, Electa, Milano 2001, p. 241.

⁹ *Ibid.*

UNO SGUARDO POSATO SULLA CALMA DEGLI DÈI

¹ Cfr. C. Martí Arís, *Granai della Memoria*, in Id., *Silenzi eloquenti*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2002, pp. 157-161.

² Cfr. C. Martí Arís, *César Portela, hacedor de lugares*, in *César Portela. Emotion and reason in architecture*, Loft, Barcelona 2012, pp. 402-403.

³ *Ibid.*

⁴ R. Guardini, *Lettere dal Lago di Como*, Morcelliana, Brescia 1953.

⁵ C. Martí Arís, *César Portela, hacedor de lugares*, cit., p. 402.

⁶ Cfr. D. Álvarez Sala, *Poética de la arquitectura en César Portela*, in *César Portela. Emotion and reason in architecture*, cit., p. 403.

⁷ Cfr. M. Aguiló, *César Portela, el arquitecto y el mar*, in *César Portela. Emotion and reason in architecture*, cit., pp. 403-404.

⁸ «*Bene speremus, hominum enim vestigia video*». Cfr. Vitruvio, *Libro VI, proemio*.

⁹ C. Magris, *Come i pesci il mare*, in «Frontiere», supplemento a «Nuovi Argomenti» 38, 1991, p.12.

¹⁰ Cfr. C. Martí Arís, *Granai della Memoria*, cit., pp. 157-161.

LA CASA DELL'INFINITO

¹ A. Campo Baeza, *La idea construida*, Biblioteca Nueva, Madrid 2006, p. 25. Traduzione della citazione a cura di A. Pireddu.

² Su questi temi Cfr. A. Campo Baeza, *La idea construida*, cit.; A. Campo Baeza, *Pensar con las manos*, Nobuko, Buenos Aires 2009; A. Campo Baeza, *Principia architectonica*, Marea Libros, Madrid 2012.

³ A. Campo Baeza, *Principia architectonica*, cit., p. 40.

⁴ Cfr. A. Ozenfant, *Ce mois passé*, «L'Esprit Nouveau» 18, 1922, pp. 1-4.

⁵ Cfr. A. Campo Baeza, *Mnemosine vs Mimesis*, in id., *Principia architectonica*, cit., pp.47-53.

⁶ A. Rimbaud, *L'eternità*, in Id. *Derniers vers*, 1872. Traduzione della citazione a cura di A. Pireddu.

⁷ Cfr. A. Campo Baeza, *Casa del infinito. Casa VT, Cádiz*, relazione di progetto, 2014.

⁸ F. Venezia, *Casa Malaparte*, in *Adalberto Libera. Opera completa*, Electa, Milano 2001, p. 241.

⁹ *Ibid.*

MEMORIAE CAMPI

See F. Dal Co, *Architetto non moderno*, in *Francesco Cellini*, Electa, Milano 2016, pp. 7-13.

² F. Cellini, *Un sommario elenco di convincimenti e delle loro principali applicazioni pratiche*, in *Francesco Cellini*, cit., p. 15.

³ See F. Cellini, *Progetto per il padiglione Italia, Giardini di Castello*, in *Francesco Cellini*, cit., pp. 68-79.

⁴ See F. Cellini, *Progetto per il Ponte dell'Accademia*, in *Francesco Cellini*, cit., pp. 54-57.

⁵ See F. Cellini, *Progetto per la nuova stazione alta velocità*, in *Francesco Cellini*, cit., pp. 166-171.

⁶ F. Cellini, *Un sommario elenco di convincimenti e delle loro principali applicazioni pratiche*, cit., p. 16.

⁷ See F. Cellini, *Riqualificazione del mausoleo di Augusto e di piazza Augusto imperatore*, in *Francesco Cellini*, cit., p. 198.

⁸ See *Ivi*, pp. 192-203.

⁹ *Ivi*, p. 192.

¹⁰ F. Cellini, *Un sommario elenco di convincimenti e delle loro principali applicazioni pratiche*, cit., p. 15.

¹¹ See F. Cellini, *Storia e Progetto*, in *Francesco Cellini*, cit., pp. 230-232.

¹² *Ivi*, p. 231.

¹³ *Ivi*, p. 234.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ With such words Carlo Belli describes the metaphysical paintings of Carlo Carrà and Giorgio De Chirico in his book *Kn*. See Carlo Belli, *Kn, All'insegna del Pesce d'Oro*, Milano 1935, p. 131.

¹⁷ The paraphrase of the poem *Each and All* by Ralph Waldo Emerson shown here is contained in: Manfredo Tafuri, *Il soggetto e la maschera*, «Lotus International» 20, 1978, p. 28.

¹⁸ C. E. Jeanneret, *Le Corbusier. Il viaggio d'Oriente (Le voyage d'Orient)*, Faenza Editrice, Imola 1975, p. 105.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² C. P. Baudelaire, *Le Voyage*, in *Les Fleurs du mal*, 1857.

MEMORIAE CAMPI

¹ Cfr. F. Dal Co, *Architetto non moderno*, in *Francesco Cellini*, Electa, Milano 2016, pp. 7-13.

² F. Cellini, *Un sommario elenco di convincimenti e delle loro principali applicazioni pratiche*, in *Francesco Cellini*, cit., p. 15.

³ Cfr. F. Cellini, *Progetto per il padiglione Italia, Giardini di Castello*, in *Francesco Cellini*, cit., pp. 68-79.

⁴ Cfr. F. Cellini, *Progetto per il Ponte dell'Accademia*, in *Francesco Cellini*, cit., pp. 54-57.

⁵ Cfr. F. Cellini, *Progetto per la nuova stazione alta velocità*, in *Francesco Cellini*, cit., pp. 166-171.

⁶ F. Cellini, *Un sommario elenco di convincimenti e delle loro principali applicazioni pratiche*, cit., p. 16.

⁷ Cfr. F. Cellini, *Riqualificazione del mausoleo di Augusto e di piazza Augusto imperatore*, in *Francesco Cellini*, cit., p. 198.

⁸ Cfr. Ivi, pp. 192-203.

⁹ Ivi, p. 192.

¹⁰ F. Cellini, *Un sommario elenco di convincimenti e delle loro principali applicazioni pratiche*, cit., p. 15.

¹¹ Cfr. F. Cellini, *Storia e Progetto*, in *Francesco Cellini*, cit., pp. 230-232.

¹² Ivi, p. 231.

¹³ Ivi, p. 234.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Con parole simili Carlo Belli descrive la pittura metafisica di Carlo Carrà e Giorgio De Chirico nel libro *Kn*. Cfr. C. Belli, *Kn*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1935, p. 131.

¹⁷ La parafrasi della poesia *Each and All* di Ralph Waldo Emerson qui riportata è contenuta in: M. Tafuri, *Il soggetto e la maschera*, «Lotus International» 20, 1978, p. 28.

¹⁸ C. E. Jeanneret, *Le Corbusier. Il viaggio d'Oriente (Le voyage d'Orient)*, Faenza Editrice, Imola 1975, p. 105.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² C. P. Baudelaire, *Le Voyage*, in *Les Fleurs du mal*, 1857.

²³ *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

TIME AND OBLIVION

E. Jünger, *Das Sanduhrbuch*, Stuttgart, Klett-Cotta Verlag, 1954. Italian translation by A. La Rocca, G. Russo, *Il libro dell'orologio a polvere*, Milano, Adelphi Edizioni 1994.

² E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, cit., pp. 57-58.

³ «To lengthen or reduce the simple indicator depending on the season; to adapt the angle to the geographical latitude; to trace around it concentric circles to avoid having to measure the length of the shadow; to discover how to make these circles coincide with the arch made by the sun, and which varies according to the time of year; to develop a calculation table of the shadows for all the months of the year and for every place: all of these are chapters in the story of gnomonics, or theory of sundials, a science which is linked both to mathematics and astronomy». *Ivi*, pp. 31-32.

⁴ *Ivi*, p. 64.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ivi*, p. 12.

⁷ *Ivi*, p.73.

⁸ *Ivi*, pp. 74-75.

⁹ *Ivi*, p. 74.

¹⁰ *Ivi*, p. 122.

¹¹ See *Ivi*, p. 127.

¹² See *Ivi*, pp. 213-215.

¹³ *Ivi*, pp. 214-215.

¹⁴ F. Venezia, *La Torre d'ombre o l'architettura delle apparenze reali*, Napoli, Fiorentino editrice 1978, p. 18.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, cit., p. 50.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

IL TEMPO E L'OBLIO

¹ E. Jünger, *Das Sanduhrbuch*, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1954. Traduzione italiana a cura di A. La Rocca, G. Russo, *Il libro dell'orologio a polvere*, Adelphi Edizioni, Milano 1994.

² E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, cit., pp. 57-58.

³ «Allungare o accorciare il semplice indicatore in rapporto alla stagione; adeguare il suo angolo alla latitudine geografica; tracciare intorno a esso cerchi concentrici per evitare di dover misurare la lunghezza dell'ombra; scoprire come far coincidere questi cerchi con l'arco descritto dal sole, arco che varia nei vari periodi dell'anno; elaborare una tabella di calcolo delle ombre per tutti i mesi dell'anno e per ogni luogo: tutti questi sono capitoli della storia della gnomonica, o teoria degli orologi solari, una scienza che confina da un lato con la matematica, dall'altro con l'astronomia». Cfr. Ivi, pp. 31-32.

⁴ Ivi, p. 64.

⁵ *Ibid.*

⁶ Ivi, p. 12.

⁷ Ivi, p.73.

⁸ Ivi, pp. 74-75.

⁹ Ivi, p. 74.

¹⁰ Ivi, p. 122.

¹¹ Cfr. Ivi, p. 127.

¹² Cfr. Ivi, pp. 213-215.

¹³ Ivi, pp. 214-215.

¹⁴ F. Venezia, *La Torre d'ombre o l'architettura delle apparenze reali*, Fiorentino editrice, Napoli 1978, p. 18.

¹⁵ *Ibid.*

- ¹⁷ F. Venezia, *La Torre d'ombre o l'architettura delle apparenze reali*, cit., p. 94.
- ¹⁸ F. Venezia, *Un piccolo giardino a Gibellina 1984-1987*, in *Francesco Venezia. Le idee e le occasioni*, cit., p. 87.
- ¹⁹ See Francesco Venezia. *Le idee e le occasioni*, cit., p. 9.
- ²⁰ Á. Siza, *La trasformazione attenta*, in *Francesco Venezia. Le idee e le occasioni*, cit., p. 298.
- ²¹ F. Venezia, *Allestimento della mostra Gli Etruschi a Palazzo Grassi a Venezia 2000*, in *Francesco Venezia. Le idee e le occasioni*, cit., p. 234.
- ²² F. Venezia, *Usque ad infera usque ad coelum*, in *Francesco Venezia. Le idee e le occasioni*, cit., p. 260.
- ²³ F. Venezia, *La Torre d'ombre o l'architettura delle apparenze reali*, cit., p. 67.
- ²⁴ G. Leopardi, *La ginestra o Il fiore del deserto*, 1836.
- ²⁵ For an in depth analysis of the Exhibition *Pompei e l'Europa. 1748-1943*, see F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, «Casabella» 851-852, 2015, pp. 4-41.
- ²⁶ F. Venezia, in F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, cit., p. 5.
- ²⁷ *Ibid.*
- ²⁸ See F. Dal Co, *Francesco Venezia e l'arte del porgere*, in *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, cit., p. 11.
- ²⁹ *Ibid.*
- ³⁰ F. Venezia, in F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, cit., p. 31.
- ³¹ E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, cit., p. 38.
- ³² See F. Venezia, in F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, cit., p. 31.
- ³³ *Ibid.*
- ³⁴ E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, cit., p. 12.
- ³⁵ See F. Dal Co, *La mostra a Pompei*, in *Id, Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, cit., p. 37.
- ³⁶ *Ibid.*

- ¹⁶ E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, cit., p. 50.
- ¹⁷ F. Venezia, *La Torre d'ombre o l'architettura delle apparenze reali*, cit., p. 94.
- ¹⁸ F. Venezia, *Un piccolo giardino a Gibellina 1984-1987*, in Francesco Venezia. *Le idee e le occasioni*, cit., p. 87.
- ¹⁹ Cfr. Francesco Venezia. *Le idee e le occasioni*, cit., p. 9.
- ²⁰ Á. Siza, *La trasformazione attenta*, in Francesco Venezia. *Le idee e le occasioni*, cit., p. 298.
- ²¹ F. Venezia, *Allestimento della mostra Gli Etruschi a Palazzo Grassi a Venezia 2000*, in Francesco Venezia. *Le idee e le occasioni*, cit., p. 234.
- ²² F. Venezia, *Usque ad infera usque ad coelum*, in Francesco Venezia. *Le idee e le occasioni*, cit., p. 260.
- ²³ F. Venezia, *La Torre d'ombre o l'architettura delle apparenze reali*, cit., p. 67.
- ²⁴ G. Leopardi, *La ginestra o Il fiore del deserto*, 1836.
- ²⁵ Per un approfondimento della Mostra *Pompei e l'Europa. 1748-1943* cfr. F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, «Casabella» 851-852, 2015, pp. 4-41.
- ²⁶ F. Venezia, in F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, cit., p. 5.
- ²⁷ *Ibid.*
- ²⁸ Cfr. F. Dal Co, *Francesco Venezia e l'arte del porgere*, in Id., *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, cit., p. 11.
- ²⁹ *Ibid.*
- ³⁰ F. Venezia, in F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, cit., p. 31.
- ³¹ E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, cit., p. 38.
- ³² Cfr. F. Venezia, in F. Dal Co, *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, cit., p. 31.
- ³³ *Ibid.*
- ³⁴ E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere*, cit., p. 12.
- ³⁵ Cfr. F. Dal Co, *La mostra a Pompei*, in Id., *Francesco Venezia mette in mostra Pompei*, cit., p. 37.
- ³⁶ *Ibid.*

IMAGE REFERENCE AND CREDITS

IN LIMINE

p. 1: Le Corbusier, *Buenos Aires* © FLC, by SIAE 2017.

TOUCHING THE EARTH. DIALOGUE WITH KENNETH FRAMPTON

Firenze - New York, October 2010

Interviewed by: Alberto Pireddu and Paula Asturias

p. 19: Le Corbusier, *La toiture (construction en coque)* © FLC, by SIAE 2017.

LEGENDARY TOPOGRAPHIES

Maria Grazia Eccheli, Riccardo Campagnola

New Hall of Farewells, *Cimitero Monumentale*, Verona, 2006

Commissioned by: AGECE

Project: Maria Grazia Eccheli, Riccardo Campagnola

In association with: Ufficio tecnico AGECE

Collaborator: Michelangelo Pivetta

Model: James Annovi

p. 41: The relation to the *Cimitero Monumentale* in the solution with three pyramids placed side by side, study drawing.

p. 42: The Hall of Farewells, subtended geometries, study drawing.

p. 43: North facade, view of the model. Photograph © Carmelo Provenzani.

pp. 44-45: The new portico alongside the *Cimitero Monumentale*, view of the model. Photograph © Carmelo Provenzani.

p. 46: Dimensions: plan and section (the new intervention with respect to the pre-existing structure is highlighted with a coloured background).

pp. 46-47: The Hall of Farewells, view of the model. Photograph © Carmelo Provenzani.

RIFERIMENTI ICONOGRAFICI E CREDITI

IN LIMINE

p. 1: Le Corbusier, *Buenos Aires* © FLC, by SIAE 2017.

TOCCARE LA TERRA. DIALOGO CON KENNETH FRAMPTON

Firenze - New York, Ottobre 2010

Intervista a cura di: Alberto Pireddu e Paula Asturias

p. 19: Le Corbusier, *La toiture (construction en coque)* © FLC, by SIAE 2017.

TOPOGRAFIE LEGGENDARIE

Maria Grazia Eccheli, Riccardo Campagnola

Nuova Aula del commiato, Cimitero Monumentale di Verona, Verona, 2006

Committenza: AGECE

Progetto: Maria Grazia Eccheli, Riccardo Campagnola

Con: Ufficio tecnico AGECE

Collaboratori: Michelangelo Pivetta

Modello: James Annovi

p. 41: Il rapporto con il Cimitero Monumentale nella soluzione con tre piramidi affiancate, disegno di studio.

p. 42: L'Aula del Commiato, geometrie sottese, disegno di studio.

p. 43: La facciata nord, vista del modello. Fotografia © Carmelo Provenzani.

pp. 44-45: Il nuovo portico in fregio al recinto del Cimitero Monumentale, vista del modello. Fotografia © Carmelo Provenzani.

p. 46: Misure: pianta e sezione (il nuovo intervento a fronte della preesistenza è segnato con una campitura).

pp. 46-47: L'Aula del Commiato, vista del modello. Fotografia © Carmelo Provenzani.

Alberto Pireddu, *In limine. Between Earth and Architecture*, ISBN 978-88-6453-520-3 (online), ISBN 978-88-6453-519-7 (print), CC BY 4.0, 2017 Firenze University Press

A REGARD ACROSS THE QUIET OF THE GODS

César Portela

Cemetery of Fisterra, Fisterra - A Coruña, 1998-2000

Project: César Portela

Construction management: César Portela

Surveyor: Miguel Ángel Rodríguez López de la Llave

Collaborators: Juan Mosquera Muiños, Serafín Lorenzo Cadilla, Fabián Estévez

Developers: Concello de Fisterra- Diputación A Coruña

Contractors: Construcciones Ponciano Nieto e Construcciones García Justo

p. 59: View from the interior, study drawing.

pp. 60-61: The Cemetery seen from Rúa Cabo Fisterra.

pp. 62-63: View in the direction of Cabo de Cee.

p. 65: The Cemetery and the sea.

p. 66: Perspective, study drawing.

p. 67: The tombs of the Cemetery in their relationship to the earth.

p. 68: Perspective, study drawing.

p. 69: The Eastern light through the sarcophagi in Fisterra.

HOUSE OF THE INFINITE

Alberto Campo Baeza

House of the Infinite, Cádiz, 2012-2014

Project: Alberto Campo Baeza

Client: Private

Collaborating architects: Tomás Carranza (*codirector de obra*), Javier Montero (*codirector de obra*), Alejandro Cervilla

García, Ignacio Aguirre López, Gaja Bieniasz, Agustín Gor, Sara Oneto

Structure: Andrés Rubio Morán

UNO SGUARDO POSATO SULLA CALMA DEGLI DÈI

César Portela

Cementerio de Fisterra, Fisterra - A Coruña, 1998-2000

Progetto: César Portela

Dirección de obra: César Portela

Ejecución Técnica: Miguel Ángel Rodríguez López de la Llave

Collaboratori: Juan Mosquera Muiños, Serafín Lorenzo Cadilla, Fabián Estévez

Committenza: Concello de Fisterra- Diputación A Coruña

Imprese di costruzione: Construcciones Ponciano Nieto e Construcciones García Justo

p. 59: Vista dall'interno, disegno di studio.

pp. 60-61: Il cimitero da Rúa Cabo Fisterra.

pp. 62-63: Veduta verso Cabo de Cee.

p. 65: Il Cimitero e il mare.

p. 66: Prospettiva, disegno di studio.

p. 67: Le arche del Cimitero nel loro rapporto con la terra.

p. 68: Prospettiva, disegno di studio.

p. 69: La luce d'Oriente tra le arche di Fisterra.

LA CASA DELL'INFINITO

Alberto Campo Baeza

Casa del Infinito, Cádiz, 2012-2014

Progetto: Alberto Campo Baeza

Cliente: Privato

Architetti collaboratori: Tomás Carranza (*codirector de obra*), Javier Montero (*codirector de obra*), Alejandro Cervilla García, Ignacio Aguirre López, Gaja Bieniasz, Agustín Gor, Sara Oneto

Strutture: Andrés Rubio Morán

Quantity Surveyor: Manuel Cebada Orrequia

Contractor: Chiclana

Quality control: Laboratorios Cogesur

p. 79, p. 82, p. 86: The House of the Infinite, study sketches.

pp. 80-81: Sand model.

pp. 82-83: Photomontage and render of the House of the Infinite.

pp. 84-85: View of the roof-terrace. Photograph © Javier Callejas.

p. 87: View of the roof-terrace. Photograph © Javier Callejas.

pp. 88-89: The House of the Infinite in its relationship to the landscape. Photograph © Javier Callejas.

p. 90: Sketch of the north facade.

pp. 90-91: Detail of the openings on the southern facade. Photograph © Javier Callejas.

pp. 92-93: View of the great loggia on the first floor. Photograph © Javier Callejas.

p. 95: View of the sea from the entrance patio on the first floor. Photograph © Javier Callejas.

MEMORIAE CAMPI

Francesco Cellini

Yenikapi Transfer Point and Archaeo-Park Area, Istanbul, 2012

Commissioned by: Istanbul Belediyesi (Istanbul Metropolitan Municipality)

Project: Francesco Cellini (capogruppo), Hüseyin Kaptan, Insula Architettura e Ingegneria srl (Eugenio Cipollone, Paolo Orsini, Roberto Lorenzotti), Atelye '70 (Dogu Kaptan, Marco Lombardini, Gabriella Colacicco, Murat Er), Giovanni Longobardi, Maria Margarita Segarra Lagunes

Collaborators: Paolo Diglio, Giulia Ravaglioli, Giuseppe Colucci, Nicoletta Marzetti, Andrea Giuffrida, Luca Catalano (Osa), Hüseyin Murat Celik, Ali Emrah Ünslü

Activities: Preliminary design and masterplan

Assignment: International competition in two phases; winning project *ex aequo*

Structures / installations: Bolliger + Grohmann Consulting GmbH

Geometra: Manuel Cebada Orrequia

Impresa di costruzione: Chiclana

Controllo di Qualità: Laboratorios Cogesur

p. 79, p. 82, p. 86: La *Casa del Infinito*, schizzi di studio.

pp. 80-81: Modello di Sabbia.

pp. 82-83: Fotomontaggio e render della *Casa del Infinito*.

pp. 84-85: Vista del tetto-terrazza. Fotografia © Javier Callejas.

p. 87: Vista del tetto-terrazza. Fotografia © Javier Callejas.

pp. 88-89: La *Casa del Infinito* nel suo rapporto con il paesaggio. Fotografia © Javier Callejas.

p. 90: Schizzo del prospetto nord.

pp. 90-91: Particolare delle aperture sul prospetto sud. Fotografia © Javier Callejas.

pp. 92-93: Vista della grande loggia al primo piano. Fotografia © Javier Callejas.

p. 95: Vista del mare dal patio di ingresso al primo piano. Fotografia © Javier Callejas.

MEMORIAE CAMPI

Francesco Cellini

Yenikapi Transfer Point and Archaeo-Park Area, Istanbul, 2012

Committenza: Istanbul Belediyesi (Istanbul Metropolitan Municipality)

Progetto: Francesco Cellini (capogruppo), Hüseyin Kaptan, Insula Architettura e Ingegneria srl (Eugenio Cipollone, Paolo Orsini, Roberto Lorenzotti), Atelye '70 (Dogu Kaptan, Marco Lombardini, Gabriella Colacicco, Murat Er), Giovanni Longobardi, Maria Margarita Segarra Lagunes

Collaboratori: Paolo Diglio, Giulia Ravaglioli, Giuseppe Colucci, Nicoletta Marzetti, Andrea Giuffrida, Luca Catalano (Osa), Hüseyin Murat Celik, Ali Emrah Ünslü

Attività: Progettazione preliminare e masterplan

Assegnazione: Concorso internazionale in due fasi; progetto vincitore *ex aequo*

Strutture / impianti: Bolliger + Grohmann Consulting GmbH

Location: Yenikapi, Kennedy Caddesi, Istanbul

Dimensional data: 28 ha (area Archaeo-Park)

Chronology: 2012 design

Archaeology: Francesco D'Andria, Grazia Semeraro

p. 105: The system of great ancient (and modern) architectural complexes and of the delicate urban fabric which characterises the more ancient section of the city.

pp. 106-107: Longitudinal section of the Transfer Point and of the City Archive.

p. 107: The upper city, restructured and softened (in the street-level plan, from above: Aksaray Square, the 18th century district of Inebey, the City Archive with the archaeological park, the old Armenian neighbourhood of Yali and, finally, the marina.

p. 108: Transversal sections of the Transfer Point and of the City Archive.

p. 109: Railways and subterranean roads, underground plan.

pp. 110-111: The volume of the *City Archive*.

p. 112, p. 114: Byzantine ships.

p. 113, pp. 114-115: The main exhibition space of the *City Archive*.

TIME AND OBLIVION

Francesco Venezia

In the Pyramid of the Amphitheatre, Stolen from death. The moulds – the photographs

Pompeii, May 2015 - January 2016

Mounting Project: Francesco Venezia

Collaborator: Andrea Faraguna

Structural project: Salvatore Petriccione

Production: Tecnocoperture srl, Handle srl

p. 129: Sketch of the interior organisation with the ray coming from the «gnomonic opening».

p. 131: The «gnomonic opening» and the «broken spherical cap». Photograph © Maria Grazia Eccheli

Localizzazione: Yenikapi, Kennedy Caddesi, Istanbul

Dati dimensionali: 28 ha (area Archaeo-Park)

Cronologia: 2012 progettazione

Archeologia: Francesco D'Andria, Grazia Semeraro

p. 105: Il sistema di grandi complessi architettonici antichi (e moderni) e di delicati tessuti urbani che caratterizza l'area più antica della città.

pp. 106-107: Sezione longitudinale del *Transfer Point* e del *City Archive*.

p. 107: La città superiore ristrutturata e addolcita (nella pianta alla quota della strada, dall'alto: Aksaray Square, il quartiere ottocentesco di Inebey, il City Archive con il parco archeologico, il borgo armeno e antico di Yali e, infine, la marina).

p. 108: Sezioni trasversali del *Transfer Point* e del *City Archive*.

p. 109: Ferrovie e strade sotterranee, pianta quota *underground*.

pp. 110-111: Il volume del *City Archive*.

p. 112, p. 114: Navi bizantine.

p. 113, pp. 114-115: Lo spazio espositivo principale del *City Archive*.

IL TEMPO E L'OBLIO

Francesco Venezia

Nella Piramide dell'Anfiteatro, Rapiti alla morte. I calchi - le fotografie

Pompei, maggio 2015 - gennaio 2016

Progetto di allestimento: Francesco Venezia

Collaboratore: Andrea Faraguna

Progetto strutturale: Salvatore Petriccione

Realizzazione: Tecnocoperture srl, Handle srl

p. 129: Schizzo della sistemazione interna con il raggio proveniente dal «foro gnomonico».

p. 131: Il «foro gnomonico» e la «calotta infranta». Fotografia © Maria Grazia Eccheli

pp. 132-133: Mounting of the exhibition inside the Pyramid of the Amphitheatre of Pompeii. Composition of photographic fragments, «amphitheatre» of the moulds. Photograph © Nunzio Del Piano.

p. 134: Plan and section of the wooden Pyramid built inside the Amphitheatre of Pompeii.

p. 135: The «gnomonic opening» and the entrance on the southern wall. Photograph © Alberto Pireddu.

p. 136-137: The wooden Pyramid built inside the amphitheatre of Pompeii. Photograph © Nunzio Del Piano.

pp. 132-133: Allestimento espositivo all'interno della Piramide dell'Anfiteatro di Pompei. Composizione di frammenti fotografici, «anfiteatro» dei calchi. Fotografia © Nunzio Del Piano.

p. 134: Pianta e sezione della Piramide in legno costruita all'interno dell'Anfiteatro di Pompei.

p. 135: Il «foro gnomonico» e l'ingresso sulla parete meridionale. Fotografia © Alberto Pireddu.

pp. 136-137: La Piramide in legno costruita all'interno dell'Anfiteatro di Pompei. Fotografia © Nunzio Del Piano.

ALBERTO PIREDDU is an Architect. He has been adjunct professor at the *Atelier d'Architecture 1* at the *Ecole EuroMed d'Architecture, de Design et d'Urbanisme* of the Université Euro-Méditerranéenne de Fès since 2017 and, from 2013, adjunct professor of *Caratteri distributivi degli edifici* at the *Scuola di Architettura* of the *Università degli Studi di Firenze*. He graduated in Florence in 2005, focussing on the relationship between contemporary and ancient architecture. In 2010 he achieved the title of *Master en Diseño Arquitectónico* from the *Escuela Técnica Superior de Arquitectura* at the *Universidad de Navarra* in Pamplona, as well as a Ph.D. in Architectural and Urban Design from the *Scuola di Dottorato in Architettura, Progetto e Storia delle Arti* at the *Università degli Studi di Firenze*. In 2014-2015 he obtained a post-doctoral scholarship (Regione Autonoma della Sardegna – European Union) for carrying out a research project entitled *Re-cycling materials as an opportunity for a sustainable re-construction of the landscape in Sardinia*. He has been a member since 2015 of the network *Fundación Arquitectura y Sociedad* (Madrid-Pamplona), and since 2013 a member of the board of editors of the journal «Firenze architettura». He lives and works between Florence and Fes.

ALBERTO PIREDDU, architetto, dal 2017 è *enseignant vacataire* de l'*Atelier d'Architecture 1* presso la *Ecole EuroMed d'Architecture, de Design et d'Urbanisme* della *Université Euro-Méditerranéenne de Fès* e, dal 2013, professore a contratto del corso di Caratteri distributivi degli edifici presso la Scuola di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze. Si laurea a Firenze nel 2005 con una tesi sul rapporto tra l'architettura contemporanea e l'antico.

Nel 2010 consegue il titolo di *Master in Architectural Design* presso la *Escuela Técnica Superior de Arquitectura* della *Universidad de Navarra* a Pamplona (Spagna) e quello di Dottore di ricerca in progettazione architettonica e urbana presso la Scuola di Dottorato in Architettura, Progetto e Storia delle Arti della Università degli Studi di Firenze.

Nel 2014-2015 è titolare di una borsa post dottorato (Regione Autonoma della Sardegna – Unione Europea) per lo svolgimento della ricerca *Il riciclo dei materiali come opportunità per una ri-costruzione sostenibile del paesaggio in Sardegna*.

Dal 2015 è membro della rete della *Fundación Arquitectura y Sociedad* (Madrid-Pamplona) e dal 2013 membro del comitato di redazione della rivista «Firenze architettura».

Vive e lavora tra Firenze e Fès.

STUDI E SAGGI

Titoli pubblicati

ARCHITETTURA, STORIA DELL'ARTE E ARCHEOLOGIA

- Bartoli M.T., Lusoli M. (a cura di), *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il '400 e il '700. Dall'acquisizione alla lettura del dato*
- Benelli E., *Archetipi e citazioni nel fashion design*
- Benzi S., Bertuzzi L., *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze. Documenti, immagini e percorsi multimediali*
- Biagini C. (a cura di), *L'Ospedale degli Infermi di Faenza. Studi per una lettura tipo-morfologica dell'edilizia ospedaliera storica*
- Bologna A., *Pier Luigi Nervi negli Stati Uniti 1952-1979. Master Builder of the Modern Age*
- Eccheli M.G., Pireddu A. (a cura di), *Oltre l'Apocalisse. Arte, Architettura, Abbandono*
- Fischer von Erlach J.B., *Progetto di un'architettura storica / Entwurf einer Historischen Architektur*, traduzione e cura di G. Rakowitz
- Frati M., *"De bonis lapidibus concis": la costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*
- Gregotti V., *Una lezione di architettura. Rappresentazione, globalizzazione, interdisciplinarietà*
- Gulli R., *Figure. Ars e ratio nel progetto di architettura*
- Maggiore G., *Sulla retorica dell'architettura*
- Mantese E. (a cura di), *House and Site. Rudofsky, Lewerentz, Zanuso, Sert, Rainer*
- Mazza B., *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*
- Mazzoni S. (a cura di), *Studi di Archeologia del Vicino Oriente. Scritti degli allievi fiorentini per Paolo Emilio Pecorella*
- Messina M.G., *Paul Gauguin. Un esotismo controverso*
- Pireddu A., *In abstracto. Sull'architettura di Giuseppe Terragni*
- Pireddu A., *The Solitude of Places. Journeys and Architecture on the Edges*
- Pireddu A., *In limine. Between Earth and Architecture*
- Rakowitz G., *Tradizione Traduzione Tradimento in Johann Bernhard Fischer von Erlach*
- Tonelli M.C., *Industrial design: latitudine e longitudine*

CULTURAL STUDIES

- Candotti M.P., *Interprétations du discours métalinguistique. La fortune du sūtra A 1.1.68 chez Patañjali et Bhartṛhari*
- Nesti A., *Per una mappa delle religioni mondiali*
- Nesti A., *Qual è la religione degli italiani? Religioni civili, mondo cattolico, ateismo devoto, fede, laicità*
- Pedone V., *A Journey to the West. Observations on the Chinese Migration to Italy*
- Pedone V., Sagiyama I. (edited by), *Perspectives on East Asia*
- Pedone V., Sagiyama I. (edited by), *Transcending Borders. Selected papers in East Asian studies*
- Rigopoulos A., *The Mahānubhāvs*
- Squarcini F. (a cura di), *Boundaries, Dynamics and Construction of Traditions in South Asia*
- Vanoli A., *Il mondo musulmano e i volti della guerra. Conflitti, politica e comunicazione nella storia dell'islam*

DIRITTO

- Allegretti U., *Democrazia partecipativa. Esperienze e prospettive in Italia e in Europa*
- Bartolini A., Poggio A. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VIII. Cittadinanze amministrative*
- Cafagno M., Manganaro F. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. V. L'intervento pubblico nell'economia*
- Cavallo Perin R., Police A., Saitta F. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. I. L'organizzazione delle pubbliche amministrazioni tra Stato nazionale e integrazione europea*
- Chiti E., Gardini G., Sandulli A. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VI. Unità e pluralismo culturale*
- Cingari F. (a cura di), *Corruzione: strategie di contrasto (legge 190/2012)*
- Civitaresse Matteucci S., Torchia L., *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. IV. La tecnificazione*
- Comporti G.D. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VII. La giustizia amministrativa come servizio (tra effettività ed efficienza)*
- Curreri S., *Democrazia e rappresentanza politica. Dal divieto di mandato al mandato di partito*
- Curreri S., *Partiti e gruppi parlamentari nell'ordinamento spagnolo*
- De Giorgi Cezzi, Portaluri Pier Luigi (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. II. La coesione politico-territoriale*
- Federico V., Fusaro C. (a cura di), *Constitutionalism and Democratic Transitions. Lessons from South Africa*
- Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Otto lezioni su Islam e diritto*
- Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Undici lezioni sul diritto islamico*
- Fossum J.E., Menéndez A.J., *La peculiare costituzione dell'Unione Europea*
- Gregorio M., *Le dottrine costituzionali del partito politico. L'Italia liberale*
- Marchetti B., Renna M. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. III. La giuridificazione*
- Palazzo F., Bartoli R. (a cura di), *La mediazione penale nel diritto italiano e internazionale*
- Ragno F., *Il rispetto del principio di pari opportunità. L'annullamento della composizione delle giunte regionali e degli enti locali*
- Sorace D. (a cura di), *Discipline processuali differenziate nei diritti amministrativi europei*
- Trocker N., De Luca A. (a cura di), *La mediazione civile alla luce della direttiva 2008/52/CE*
- Urso E., *La mediazione familiare. Modelli, principi, obiettivi*
- Urso E., *Le ragioni degli altri. Mediazione e famiglia tra conflitto e dialogo. Una prospettiva comparatistica e interdisciplinare*

ECONOMIA

- Bardazzi R. (edited by), *Economic multisectoral modelling between past and future. A tribute to Maurizio Grassini and a selection of his writings*
- Bardazzi R., Ghezzi L. (edited by), *Macroeconomic modelling for policy analysis*
- Ciappei C. (a cura di), *La valorizzazione economica delle tipicità rurali tra localismo e globalizzazione*
- Ciappei C., Citti P., Bacci N., Campatelli G., *La metodologia Sei Sigma nei servizi. Un'applicazione ai modelli di gestione finanziaria*

Ciappei C., Sani A., *Strategie di internazionalizzazione e grande distribuzione nel settore dell'abbigliamento. Focus sulla realtà fiorentina*
Garofalo G. (a cura di), *Capitalismo distrettuale, localismi d'impresa, globalizzazione*
Laureti T., *L'efficienza rispetto alla frontiera delle possibilità produttive. Modelli teorici ed analisi empiriche*
Lazzeretti L. (a cura di), *Art Cities, Cultural Districts and Museums. An Economic and Managerial Study of the Culture Sector in Florence*
Lazzeretti L. (a cura di), *I sistemi museali in Toscana. Primi risultati di una ricerca sul campo*
Lazzeretti L., Cinti T., *La valorizzazione economica del patrimonio artistico delle città d'arte. Il restauro artistico a Firenze*
Lazzeretti L., *Nascita ed evoluzione del distretto orafa di Arezzo, 1947-2001. Primo studio in una prospettiva ecology based*
Meade S. Douglas (edited by), *In Quest of the Craft. Economic Modeling for the 21st Century*
Simoni C., *Approccio strategico alla produzione. Oltre la produzione snella*
Simoni C., *Mastering the Dynamics of Apparel Innovation*

FILOSOFIA

Baldi M., Desideri F. (a cura di), *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*
Barale A., *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*
Berni S., Fadini U., *Linee di fuga. Nietzsche, Foucault, Deleuze*
Borsari A., *Schopenhauer educatore? Storia e crisi di un'idea tra filosofia morale, estetica e antropologia*
Brunkhorst H., *Habermas*
Cambi F., *Pensiero e tempo. Ricerche sullo storicismo critico: figure, modelli, attualità*
Cambi F., Mari G. (a cura di), *Giulio Preti: intellettuale critico e filosofo attuale*
Casalini B., Cini L., *Giustizia, uguaglianza e differenza. Una guida alla lettura della filosofia politica contemporanea*
Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*
Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Estetiche della percezione*
Di Stasio M., *Alvin Plantinga: conoscenza religiosa e naturalizzazione epistemologica*
Giovagnoli R., *Autonomy: a Matter of Content*
Honneth A., *Capitalismo e riconoscimento*
Mindus P., *Cittadini e no: Forme e funzioni dell'inclusione e dell'esclusione*
Sandrini M.G., *La filosofia di R. Carnap tra empirismo e trascendentalismo. (In appendice: R. Carnap Sugli enunciati protocollari, Traduzione e commento di E. Palombi)*
Solinas M., *Psiche: Platone e Freud. Desiderio, sogno, mania, eros*
Trentin B., *La Città del lavoro. Sinistra e crisi del fordismo*, a cura di Iginio Ariemma
Valle G., *La vita individuale. L'estetica sociologica di Georg Simmel*

LETTERATURA, FILOLOGIA E LINGUISTICA

Bastianini G., Lapini W., Tulli M., *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*
Bilenchi R., *The Conservatory of Santa Teresa*
Bresciani Califano M., *Piccole zone di simmetria. Scrittori del Novecento*
Caracchini C., Minardi E. (a cura di), *Il pensiero della poesia. Da Leopardi ai contemporanei. Letture dal mondo di poeti italiani*

Cauchi-Santoro R., *Beyond the Suffering of Being: Desire in Giacomo Leopardi and Samuel Beckett*
 Colucci D., L'Eleganza è frigida e L'Empire des signs. *Un sogno fatto in Giappone*
 Dei L. (a cura di), *Voci dal mondo per Primo Levi. In memoria, per la memoria*
 Ferrone S., *Visioni critiche. Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*, a cura di Teresa Megale e
 Francesca Simoncini
 Ferrara M.E., *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento: Vittorini, Pasolini, Calvino*
 Filipa L.V., *Altri orientismi. L'India a Firenze 1860-1900*
 Francese J., *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali*
 Francese J., *Vincenzo Consolo: gli anni de «l'Unità» (1992-2012)*, ovvero *la poetica della colpa-espiazione*
 Franchini S., *Diventare grandi con il «Pioniere» (1950-1962). Politica, progetti di vita e identità di genere nella piccola
 posta di un giornalino di sinistra*
 Francovich Onesti N., *I nomi degli Ostrogoti*
 Frau O., Gragnani C., *Sottoboschi letterari. Sei case studies fra Otto e Novecento. Mara Antelling, Emma Boghen
 Conigliani, Evelyn, Anna Franchi, Jolanda, Flavia Steno*
 Frosini G., Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*
 Galigani G., *Salomè, mostruosa fanciulla*
 Gori B., *La grammatica dei clittici portoghesi. Aspetti sincronici e diacronici*
 Graziani M., Abbati O., Gori B. (a cura di), *La spugna è la mia anima. Omaggio a Piero Ceccucci*
 Guerrini M., Mari G. (a cura di), *Via verde e via d'oro. Le politiche open access dell'Università di Firenze*
 Keidan A., Alfieri L. (a cura di), *Deissi, riferimento, metafora*
 Lopez Cruz H., *America Latina aportes lexicos al italiano contemporaneo*
 Mario A., *Italo Calvino. Quale autore laggiù attende la fine?*
 Masciandaro F., *The Stranger as Friend: The Poetics of Friendship in Homer, Dante, and Boccaccio*
 Nosilia V., Prandoni M. (a cura di), *Trame controluce. Il patriarca 'protestante' Cirillo Loukaris / Backlighting Plots.
 The 'Protestant' Patriarch Cyril Loukaris*
 Pestelli C., *Carlo Antici e l'ideologia della Restaurazione in Italia*
 Rosengarten F., *Through Partisan Eyes.. My Friendships, Literary Education, and Political Encounters in Italy (1956-
 2013). With Sidelights on My Experiences in the United States, France, and the Soviet Union*
 Ross S., Honess C. (edited by), *Identity and Conflict in Tuscany*
 Totaro L., *Ragioni d'amore. Le donne nel Decameron*
 Turbanti S., *Bibliometria e scienze del libro: internazionalizzazione e vitalità degli studi italiani*
 Virga A., *Subalterità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*
 Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2015*

MEDICINA

Mannaioni P.F., Mannaioni G., Masini E. (a cura di), *Club drugs. Cosa sono e cosa fanno*
 Saint S., Krein S.L. (con Stock R.W.), *La prevenzione delle infezioni correlate all'assistenza. Problemi reali, soluzioni
 pratiche*

PALEONTOLOGIA, SCIENZE NATURALI

Sánchez-Villagra M.R., *Embrioni nel tempo profondo. Il registro paleontologico dell'evoluzione biologica*

PEDAGOGIA

Mariani A. (a cura di), *L'orientamento e la formazione degli insegnanti del futuro*

POLITICA

De Boni C., *Descrivere il futuro. Scienza e utopia in Francia nell'età del positivismo*

De Boni C. (a cura di), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. 1. L'Ottocento*

De Boni C., *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte prima: da inizio secolo alla seconda guerra mondiale*

De Boni C. (a cura di), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte seconda: dal dopoguerra a oggi*

Caruso S., *Homo oeconomicus. Paradigma, critiche, revisioni*

Corsi C. (a cura di), *Felicità e benessere. Una ricognizione critica*

Corsi C., Magnier A., *L'Università allo specchio. Questioni e prospettive*

Gramolati A., Mari G. (a cura di), *Bruno Trentin. Lavoro, libertà, conoscenza*

Gramolati A., Mari G. (a cura di), *Il lavoro dopo il Novecento: da produttori ad attori sociali. La Città del lavoro di Bruno Trentin per un'altra sinistra»*

Guderzo M., Bosco A. (edited by), *A Monetary Hope for Europe. The Euro and the Struggle for the Creation of a New Global Currency*

Ricciuti R., Renda F., *Tra economia e politica: l'internazionalizzazione di Finmeccanica, Eni ed Enel*

Spini D., Fontanella M. (a cura di), *Sognare la politica da Roosevelt a Obama. Il futuro dell'America nella comunicazione politica dei democrats*

Tonini A., Simoni M. (a cura di), *Realtà e memoria di una disfatta. Il Medio Oriente dopo la guerra dei Sei Giorni*

Zolo D., *Tramonto globale. La fame, il patibolo, la guerra*

PSICOLOGIA

Aprile L. (a cura di), *Psicologia dello sviluppo cognitivo-linguistico: tra teoria e intervento*

Barni C., Galli G., *La verifica di una psicoterapia cognitivo-costruttivista sui generis*

Luccio R., Salvadori E., Bachmann C., *La verifica della significatività dell'ipotesi nulla in psicologia*

SOCIOLOGIA

Alacevich F., *Promuovere il dialogo sociale. Le conseguenze dell'Europa sulla regolazione del lavoro*

Battiston S., Mascitelli B., *Il voto italiano all'estero. Riflessioni, esperienze e risultati di un'indagine in Australia*

Becucci S., Garosi E., *Corpi globali. La prostituzione in Italia*

Bettin Lattes G., *Giovani Jeunes Jovenes. Rapporto di ricerca sulle nuove generazioni e la politica nell'Europa del sud*

Bettin Lattes G. (a cura di), *Per leggere la società*

Bettin Lattes G., Turi P. (a cura di), *La sociologia di Luciano Cavalli*

Burroni L., Piselli F., Ramella F., Trigilia C., *Città metropolitane e politiche urbane*

Catarsi E. (a cura di), *Autobiografie scolastiche e scelta universitaria*

Leonardi L. (a cura di), *Opening the European Box. Towards a New Sociology of Europe*

Nuvolati G., *Mobilità quotidiana e complessità urbana*

Nuvolati G., *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*
Ramella F., Trigilia C. (a cura di), *Reti sociali e innovazione. I sistemi locali dell'informatica*
Rondinone A., *Donne mancanti. Un'analisi geografica del disequilibrio di genere in India*

STORIA E SOCIOLOGIA DELLA SCIENZA

Angotti F., Pelosi G., Soldani S. (a cura di), *Alle radici della moderna ingegneria. Competenze e opportunità nella Firenze dell'Ottocento*
Cabras P.L., Chiti S., Lippi D. (a cura di), *Joseph Guillaume Desmaysons Dupallans. La Francia alla ricerca del modello e l'Italia dei manicomi nel 1840*
Cartocci A., *La matematica degli Egizi. I papiri matematici del Medio Regno*
Fontani M., Orna M.V., Costa M., *Chimica e chimici a Firenze. Dall'ultimo dei Medici al Padre del Centro Europeo di Risonanze Magnetiche*
Guatelli F. (a cura di), *Scienza e opinione pubblica. Una relazione da ridefinire*
Massai V., *Angelo Gatti (1724-1798)*
Meurig T.J., *Michael Faraday. La storia romantica di un genio*
Schettino V., *Scienza e arte. Chimica, arti figurative e letteratura*

STUDI DI BIOETICA

Baldini G. (a cura di), *Persona e famiglia nell'era del biodiritto. Verso un diritto comune europeo per la bioetica*
Baldini G., Soldano M. (a cura di), *Nascere e morire: quando decido io? Italia ed Europa a confronto*
Baldini G., Soldano M. (a cura di), *Tecnologie riproduttive e tutela della persona. Verso un comune diritto europeo per la bioetica*
Bucelli A. (a cura di), *Produrre uomini. Procreazione assistita: un'indagine multidisciplinare*
Costa G., *Scelte procreative e responsabilità. Genetica, giustizia, obblighi verso le generazioni future*
Galletti M., Zullo S. (a cura di), *La vita prima della fine. Lo stato vegetativo tra etica, religione e diritto*

