

Francesca Mugnai è professoressa associata di Composizione architettonica e urbana all'Università degli Studi di Firenze. La sua attività di ricerca teorica e applicata è prevalentemente volta a indagare il rapporto fra architettura, paesaggio e memoria, con l'obiettivo di delineare gli elementi fondanti di una progettazione sensibile alla specificità dei luoghi.

ISBN 978-88-6764-325-7



€ 16,00

Francesca Mugnai

Un senso per l'architettura



Un senso per l'architettura

Francesca Mugnai



L I B R I A

Comporre l'architettura significa delimitare e connotare lo spazio secondo una 'forma' che consegue a una costruzione concettuale, che risponde cioè a un sistema di principi agenti come punti fissi, elementi fondanti della costruzione materiale. Tale sistema di ordine culturale e spirituale assunto a riferimento è l'unica garanzia di 'forma' autentica, plasmata su quel «contenuto di verità» che, toccando le corde emotive, culturali e spirituali, è in grado di risuonare nel profondo dell'animo umano.

MOSAICO

Un senso per l'architettura

Francesca Mugnai

L I B R I A

Collana Mosaico

Comitato scientifico

Mario Pisani, Paolo Portoghesi, Nasrine Seraji

Metodi e criteri di referaggio

La collana adotta un sistema di valutazione dei testi basato sulla revisione paritaria e anonima (peer-review). I criteri di valutazione adottati riguardano: l'originalità e la significatività del tema proposto; la coerenza teorica e la pertinenza dei riferimenti rispetto agli ambiti di ricerca propri della collana; assetto metodologico e il rigore scientifico degli strumenti utilizzati; la chiarezza dell'esposizione e la completezza d'analisi.

Coordinamento Editoriale

Antonio Carbone

Progetto grafico

Brunella Guerra

Prima edizione

Maggio 2023

© Copyright

Casa editrice Libria
Melfi (Italia)
Tel/fax + 39 (0)972 23 60 54
ed.libria@gmail.com
www.librianet.it

ISBN 978-88-6764-325-7

Stampato in Italia per conto della Casa editrice Libria

Traduzione in inglese di Luis Gatt

Per le immagini si ringraziano:
Fondation Le Corbusier
Centro di Documentazione Giovanni Michelucci (Comune di Pistoia)
Museo di Roma, Archivio Iconografico
Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali
Istituto Centrale per la Grafica
Ministero per i Beni e le Attività Culturali

In copertina:
Il Nibbio (foto di Francesca Mugnai)

Sommario
Summary

Premessa Foreword	10
Un senso per l'architettura A sense for architecture	12
Opere e progetti Works and projects	51
Bibliografia Bibliography	110

Un senso per l'architettura
A sense for architecture

Premessa

Questo breve scritto rappresenta la sintesi di alcune riflessioni sul sedimento simbolico-culturale che ogni opera di architettura dovrebbe possedere per definirsi tale. Tali riflessioni, suscitate dal diluvio di stereotipi e di *nonsense* che da tempo sta sommergendo la disciplina e violentando i luoghi, cercano di rispondere in prima istanza a personali interrogativi sul valore dell'architettura nella cosiddetta «fluidità» contemporanea alimentata dalla globale condizione di incertezza: se cioè abbia ancora senso pensare all'architettura come risposta a quell'antica, primordiale necessità di ordine – nell'accezione di Cosmos – originata, secondo Emanuele Severino, da una «volontà di salvezza»¹. Interrogativi che assumono una qualche valenza collettiva nel momento del progetto e dell'insegnamento.

La scelta del termine 'senso' al posto di 'significato', oltre ad allontanare il rischio di indebite associazioni ad alcuni lavori che applicano i criteri della comunicazione all'architettura, è dovuta proprio alla sua ambiguità, al suo potersi intendere in varie accezioni, con riferimento sia agli organi di senso coi quali l'essere umano muovendosi nello spazio compie l'esperienza estetica, sia alla 'sensibilità' necessaria all'atto compositivo, sia infine a una possibile 'direzione' che, senza la pretesa di proporre nuovi percorsi, semplicemente rielabora le rotte proprie della cultura italiana del progetto. L'iniziale articolo indeterminativo intende, poi, lasciare spazio al confronto e al dubbio.

Lo scritto è seguito da una selezione di esperienze di progetto.

Foreword

This brief text offers a synthesis of some reflections on the symbolic-cultural sedimentation that any work of architecture must possess in order to be considered as such. These reflections, which have been inspired by the deluge of stereotypes and *nonsense* that for some time now have been plaguing the discipline, as well as ravaging places, seek to respond first of all to personal questions concerning the value of architecture in the so-called contemporary «fluidity», fueled by a global condition of uncertainty: in other words, whether it still makes sense today to think of architecture as a response to a need for order – in the sense of the Greek word Cosmos – following what Emanuele Severino has called a «will to salvation»¹. Questions that acquire a certain degree of collective significance at the moment of designing and teaching.

The choice of the term 'sense' instead of 'meaning', in addition to dispelling the risk of improper associations to some works that apply the criteria of communication to architecture, is due precisely to its ambiguity, to its being able to be interpreted in various ways, referring both to the organs of sense through which the human being, moving in space, engages in aesthetic experience, and to the 'sensibility' necessary for the act of composition, and ultimately to a possible 'direction' that, without claiming to propose new paths, simply re-configures those that already belong to the Italian culture of design. The initial indefinite article thus has the purpose of leaving room for both debate and doubt.

The text is followed by a selection of project experiences.

Un senso per l'architettura

«La poesia è l'uomo», scrive Salvatore Quasimodo nel *Discorso sulla Poesia*², ma tale affermazione può essere valida anche se volta in: «L'architettura è l'uomo».

L'assunto di partenza è infatti che l'architettura, certamente come tutte le arti, ma ancor più nello specifico come disciplina che si occupa di costruire lo spazio degli essere umani, ha un valore esistenziale, ovvero è prodotto ed espressione della condizione umana intesa nella sua più ampia accezione: naturale, storico-culturale, spirituale. «Abbiamo detto che lo spazio è esistenziale», scrive Merleau-Ponty in *Fenomenologia della Percezione*, «avremmo potuto dire altrettanto propriamente che l'esistenza è spaziale»³. Ma se è vero che la vita ha bisogno di uno spazio per svolgersi, non è altrettanto vero che ogni spazio sia effettivamente adeguato a favorire la piena realizzazione della vita. Lo spazio non è infatti un contenitore neutro: qualsiasi siano le sue qualità, esso finisce per condizionare e plasmare la vita delle persone che lo abitano, talvolta purtroppo con risultati disastrosi. A fronte del valore esistenziale dell'architettura, ciò che ne dovrebbe formare la sostanza, ancor prima della sua materialità – che tuttavia non è affatto secondaria dal momento che calcestruzzo, laterizio, acciaio o pietra hanno la stessa valenza dei colori per la pittura o del marmo per la scultura – è l'idea fondativa, ovvero quel sistema di relazioni e di significati tra le cose necessari a offrire una risposta congiunta ai bisogni materiali e spirituali di una comunità intera e degli individui singolarmente, i quali vorranno riconoscersi, sentirsi 'abitanti' di ogni nuova costruzione che entri a far parte del loro 'paesaggio' fisico e mentale. Non è necessario essere committenti di

A sense for architecture

«Poetry is man», wrote Salvatore Quasimodo in his *Discorso sulla Poesia*², yet this affirmation can be valid also when transformed into: «Architecture is man».

The initial assumption is in fact that architecture, like all the arts, but especially as a discipline that is involved in the construction of space for human beings, has an existential value, in other words is both the product and expression of the human condition, understood in its widest sense: natural, historical-cultural, and spiritual. «We have said that space is existential», wrote Merleau-Ponty in *Phenomenology of Perception*, «we could just as well have said that existence is spatial»³. While it is true that life needs space to unfold, it does not necessarily follow that any space is adequate for favouring the full realisation of life. In fact, space is not a neutral container: whatever its qualities, it ends up by conditioning and shaping the lives of the people who inhabit it, unfortunately sometimes with disastrous results. In view of the existential value of architecture, what should form its substance, even before its material nature – which, however, is by no means secondary since concrete, brick, steel or stone have the same value as colours in painting or types of marble in sculpture – is the foundational idea, in other words that system of meanings and relationships between things that is necessary for offering a joint answer to the material and spiritual needs of an entire community or of the individuals that compose it, and who will wish to recognise themselves, to feel that they are 'inhabitants' of every new construction that becomes part of their physical and mental 'landscape'. It is not necessary to be the person who commissions a work or its direct intended user

un'opera o esserne i destinatari diretti per poter godere della sua presenza o, al contrario, subirla come un fatto estraneo, perfino imposto. Da questa prospettiva comporre l'architettura significa delimitare e connotare lo spazio secondo una 'forma' che consegue a una costruzione concettuale, ovvero che risponde a un sistema di principi agenti come punti fissi, elementi fondanti della costruzione materiale. Tale sistema di ordine culturale e spirituale assunto a riferimento, sia esso frutto della sintesi operata dall'architetto o sia esso assorbito nella regola della consuetudine come nel caso dell'architettura spontanea, è l'unica garanzia di 'forma' autentica, cioè plasmata su quel «contenuto di verità»⁴ – per usare un'espressione tratta dall'ambito della filosofia estetica – che è in grado di risuonare nel profondo dell'animo umano toccando le corde emotive, culturali, spirituali.

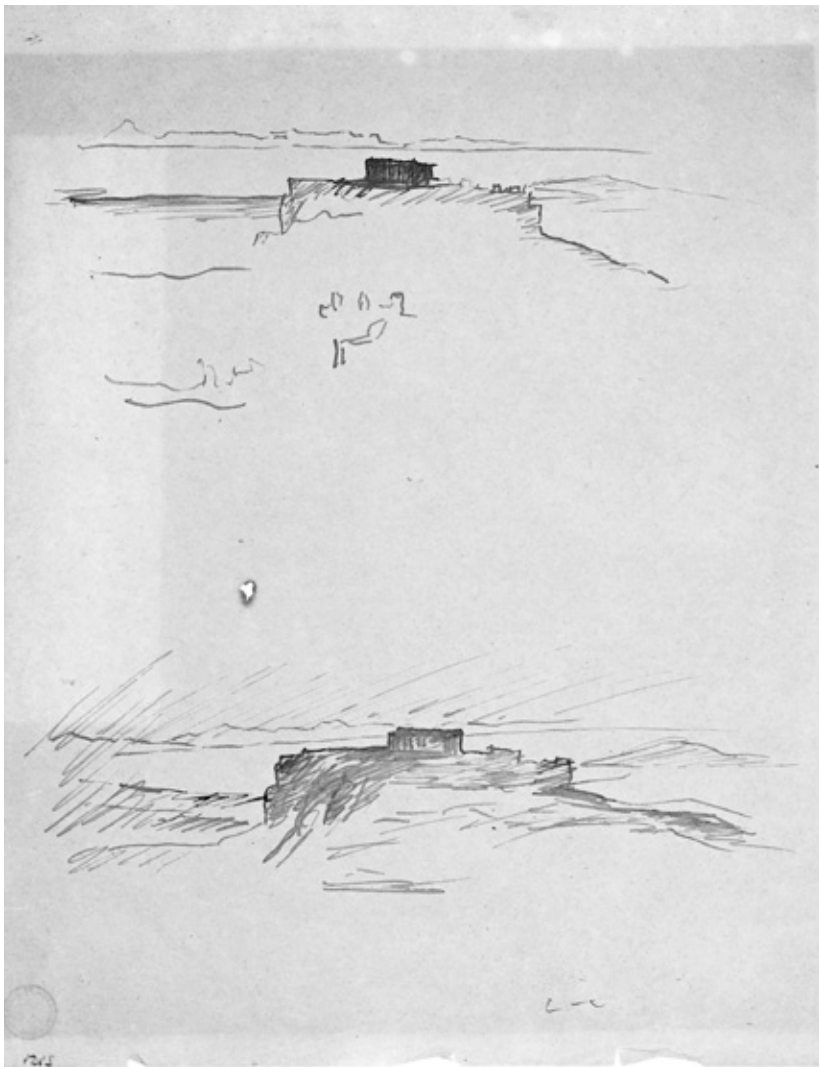
In *Verità e metodo* Gadamer ci spiega che l'arte – e a maggior ragione l'architettura – è sempre rivolta a qualcuno anche quando il destinatario è ignoto e che l'esperienza artistica è esperienza conoscitiva del reale sia per chi la concepisce sia per chi la fruisce. L'opera d'arte è, di fatto, una chiave di accesso alla comprensione del mondo: in essa «impariamo a comprendere noi stessi, il che significa che superiamo la discontinuità e puntualità dell'*Erlebnis* nella continuità della nostra esistenza»⁵. D'altro canto Salvatore Settis, nel richiamare gli architetti alla loro responsabilità di costruttori – o talvolta distruttori – di paesaggi, ricorda che lo spazio in cui viviamo è, come dimostrano recenti studi, «un formidabile 'capitale cognitivo', che fornisce coordinate di vita, di comportamento e di memoria, costruisce l'identità individuale e quella, collettiva, delle comunità»⁶.

Accogliendo il pensiero di Gadamer e l'appello di Settis, comporre l'architettura implica, allora, un movimento di andata e ritorno, una sorta di 'discesa agli Inferi' conoscitiva da cui risalire arricchiti di una intuizione di 'verità' che è compito dell'architetto esprimere per mezzo di una 'forma'. Movimento che si traduce nel conoscere e interpretare la complessità del reale oltre il dato meramente sensibile, nel cogliere e ridisegnare la trama delle relazioni che connette le cose del mondo, nel selezionare frammenti del visibile e ricomporli secondo un plausibile ordine rinnovato, non banale, capace di innescare processi

in order to enjoy its presence or, on the contrary, to suffer it as an alien, imposed element.

From this perspective, composing architecture means delimiting and connoting space according to a 'form' that follows a conceptual construction, in other words, responding to a system of principles that act as fixed points, as foundational elements of the material construction. Taking such a system of cultural and spiritual order as reference, whether it is the result of a synthesis brought about by the architect, or whether it derives from the rules of custom as in the case of spontaneous architecture, is the only guarantee of authentic 'form', since it is moulded on that «content of truth»⁴ – to use an expression derived from aesthetic philosophy – which is capable of resonating the emotional, cultural and spiritual chords lying in the depths of the human soul.

In *Truth and Method*, Gadamer explains that art – and all the more so architecture – is always addressed to someone, even when the recipient is unknown, and that artistic experience is a cognitive experience of the real both for he or she who conceives it and for those who enjoy it. The work of art is indeed a key to understanding the world: through it «We learn to understand ourselves in it, and that means that we preserve the discontinuity of the experience in the continuity of our existence»⁵. On the other hand, Salvatore Settis, in reminding architects of their responsibility as builders – or sometimes destroyers – of landscapes, also recalls that the space in which we live is, as demonstrated by recent studies, «a formidable 'cognitive capital' which provides guidelines for living, behaviour and memory, while also building individual identity and the collective identity of communities»⁶. Accepting both Gadamer's thought and Settis's plea, architectural composing must imply a back-and-forth movement, a kind of cognitive 'descent to the Underworld' from which to rise again enhanced by an intuition of 'truth', that it is then the architect's task to express through a 'form'. A movement that translates into knowing and interpreting the complexity of the real beyond the merely perceptible fact, into grasping and redesigning the network of relations that connects the things of the world, selecting fragments of the visible and recomposing them



Le Corbusier, Vista dell'Acropoli di Atene (due diversi punti di vista), 1911
 Inchiostro su carta, 250 mm x 205 mm
 Firmato «L-C», non datato
 FLC 2454, Paris. Fondation Le Corbusier
 © FLC/ADAGP



Le Corbusier, Acropoli di Atene. Basamento e colonnato, 1911
 Acquerello su carta, 385 mm x 385 mm
 Firmato e datato: «Ch. E. Jeanneret / Athènes; fait sur l'Acropole 1911 sept»
 FLC 2850, Paris. Fondation Le Corbusier
 © FLC/ADAGP

collettivi di autoriconoscimento e di costituirsi come possibile esperienza. Impregnando l'architettura dell'essenza della realtà, lo spazio può essere davvero abitato, etimologicamente 'posseduto' dalla vita.

Poc'anzi si è usata l'espressione «contenuto di verità»: ma qual è il contenuto esprimibile dall'architettura? E in quali termini si può parlare di 'verità'?

Davanti alla meraviglia dell'Acropoli ateniese, Le Corbusier osserva che il Partenone, in virtù della sua perfetta astrazione, dà paradossalmente la sensazione dell'elemento naturale. «Le forme sono così svincolate dagli aspetti della natura [...], sono così ben studiate in rapporti ragionati di luce e di materia, da apparire come collegate al cielo, alla terra, naturalmente. Ciò crea un fatto altrettanto naturale per il nostro intendimento del fatto "mare" o del fatto "montagna"»⁷. Il simbolo della perfezione architettonica, precisa anche Le Corbusier, non è una costruzione isolata che esaurisce in se stessa il proprio significato, ma fa parte di un sistema di edifici – l'Acropoli appunto – «che appartengono a un unico pensiero e che hanno raccolto attorno a sé il paesaggio desolato, assoggettandolo alla composizione»⁸, e il cui reciproco rapporto, apparentemente casuale, al contrario «è determinato dal famoso paesaggio che si estende dal Pireo al monte Pentelico»⁹. È assai celebre, poi, l'affermazione per cui il Partenone è «un prodotto di selezione applicato a uno standard»¹⁰, discorso che implicitamente mette l'architettura in relazione alla sua propria storia. Si può dire, dunque, che per riferirsi al mondo, l'architettura ha bisogno di esprimere insieme due livelli di contenuto che chiameremo rispettivamente Universale e Singolare: il primo di ordine cosmico-naturale, il secondo di ordine storico-culturale nel quale è compresa l'architettura stessa.

Il livello Universale o cosmico-naturale

Il senso della bellezza, film di Valerio Jalongo uscito nel 2017 che documenta l'attività di una comunità internazionale di scienziati del CERN, impegnati a cercare particelle infinitesimamente piccole per spiegare l'infinitamente grande, dimostra con grazia e intelligenza che

according to a plausible renewed, relevant order, capable of activating collective processes of self-recognition and constituting itself as a possible experience. By permeating architecture with the essence of reality, space can truly be inhabited, etymologically 'possessed' by life.

Just a moment ago we used the expression «content of truth» yet what is the content that can be expressed by architecture? And in what way can we speak of 'truth'? Standing before the marvel that is the Athenian Acropolis, Le Corbusier observed that the Parthenon, by virtue of its perfect abstraction, paradoxically conveys the feeling of the natural element. «The forms used are so separate from natural aspect [...], they are so deeply thought out in regard to light and materials, that they seem, as it were, linked to earth and sky, as if by nature. This creates a fact as reasonable to our understanding as the fact 'sea' or the fact 'mountain'»⁷. The symbol of architectural perfection, Le Corbusier also explains, is not an isolated building that exhausts its meaning in itself, but is part of a system of buildings – the Acropolis, precisely – «which are animated by a single thought drawing around them the desolate landscape and gathering it into the composition»⁸, and whose apparently random reciprocal relationship is determined, instead, «by the famous landscape which stretches from Piraeus to Mount Pentelicus»⁹. The well-known affirmation that the Parthenon is «a product of selection applied to an established standard»¹⁰ is a statement that implicitly relates architecture to its own history. It can therefore be said, that in order to refer to the world, architecture needs to express simultaneously two levels of content that may be called, respectively, the Universal and the Singular: the first of a cosmic-natural order and the second, which includes architecture itself, of a historical-cultural order.

The Universal, or cosmic-natural order

The sense of beauty, a film by Valerio Jalongo from 2017, which documents the activities of an international community of scientists belonging to the European Organisation for Nuclear Research (known by its French acronym, CERN) engaged in the search for infinitesimally small particles to explain the infinitely large, gracefully and intelligently

le costruzioni teorico-matematiche volte a rappresentare la struttura dell'Universo non fanno altro che confermare quanto l'arte da sempre ha espresso attraverso il principio della *mimesis*, ovvero accettando con intelligenza le regole della natura: facendo, potremmo dire, «di necessità virtù». Vediamo dunque scienziati affermare che in una formula fisico-matematica la bellezza intrinseca della sua composizione di caratteri alfanumerici e segni di relazione – somma, sottrazione ecc. – è condizione necessaria alla sua verità, alla sua efficacia nell'aderire ai fenomeni del Cosmo, confermando dunque l'attualità del concetto classico di bellezza come riflesso dell'armonia dell'Universo. Armonia, sia ben chiaro, che non è sinonimo di 'pace', ma equilibrio attivo fra gli opposti: ordine e disordine, unione e disgregazione. Così, anche se a livello astronomico l'Universo ci appare informe, esso è governato da leggi rispondenti a una 'simmetria' invisibile ai nostri occhi – tecnicamente Supersimmetria – costituita da corrispondenze e ricorrenze nelle quali tuttavia si insinuano eccezioni e singolarità, proprio come accade nella struttura del corpo umano e, in generale, di tutti gli esseri viventi animali e vegetali: una *concinnitas* dinamica che è all'origine del continuo rinnovarsi della vita. Più complesso è l'organismo, più il corpo è 'formato', strutturato, traendo vantaggio dall'ordine 'ingegneristico' della sua costituzione. La forma e l'ordinata disposizione delle parti sono garanzia di funzionamento: in sostanza, di vita. Alla luce delle attuali teorie della fisica delle particelle, l'analogia fra Universo e Uomo assume quindi un nuovo significato. L'architettura, che insieme alla musica è peraltro la meno 'mimetica' tra le arti, è intrinsecamente legata alle leggi naturali perché da queste condizionata. «Le leggi di gravità, di statica e dinamica», afferma Le Corbusier, «si impongono mediante la riduzione all'assurdo: resistere o crollare»¹¹. Il vincolo fisico-naturale è una condizione, ad esempio, che l'architettura gotica ha sublimato in straordinarie invenzioni statiche e spaziali senza che queste si esaurissero nella sola audacia tecnica, ma anzi subordinandosi al programma simbolico-teologico della Chiesa medievale e strutturandosi secondo i canoni formali della filosofia scolastica¹².

In passato la costruzione dello spazio abitabile corrispondeva a un

ly demonstrates that theoretical-mathematical constructions aimed at representing the structure of the universe only confirm what art has always expressed through the principle of *mimesis*, in other words, accepting and sublimating the rules of nature: making, one may say, «a virtue of necessity». We therefore see scientists affirming that in a physical-mathematical formula the inherent beauty of its combination of alphanumeric characters and relation symbols – addition, subtraction, etc. – is a necessary condition for its truth, for its effectiveness in conforming to the phenomena of the Cosmos, thus confirming the contemporary relevance of the classical concept of beauty as a reflection of the harmony of the universe. A harmony, let it be clear, which is not the equivalent of 'peace', but rather the active balance between opposites: order and disorder, unity and disintegration. In this way, even though the universe appears formless from an astronomical perspective, it is actually governed by laws that abide to a 'symmetry' that is invisible to our eyes – technically a Supersymmetry – composed of correspondences and recurrences in which, however, exceptions and singularities also occur, just as in the case of the structure of the human body and, in general, in that of all living beings, whether animals or plants: a dynamic *concinnitas* which lies at the origin of the continuous renewal of life. The more the organism is complex, the more the body will be 'formed', structured, and take advantage of the 'engineered' nature of its constitution. The form and ordered arrangement of the parts are a guarantee of function: in essence, of life. Thus, in the light of current particle physics theories, the analogy between universe and man takes on a new meaning.

Architecture, which, by the way, together with music is the least 'mimetic' of the arts, is intrinsically linked to natural laws because it is conditioned by them. «The laws of gravity, of statics and dynamics», affirms Le Corbusier, «impose themselves by a *reductio ad absurdum*: everything must hold together or it will collapse»¹¹. Gothic architecture, for example, sublimated physical-natural constraints into extraordinary static and spatial inventions which, however, were not exhausted merely in the form of technical audacity, but rather by subordinating to the symbolic-theological programme of the mediaeval church and be-

atto di 'cosmizzazione', vale a dire di ricostruzione della struttura dell'ordine cosmico¹³. Tale operazione, dal carattere rituale, aveva lo scopo di circoscrivere, orientare, organizzare, dotare di una forma una porzione di mondo sottratta all'informe, all'ignoto, al Caos. Lo spazio dell'Uomo è dunque in origine spazio 'consacrato' perché reso 'conforme' all'immagine dell'Universo, ed è in virtù di un'attribuzione di forma all'informe che l'essere umano diventa 'abitante', cioè possiede, conosce e riconosce il proprio ambiente. A tal proposito, Emanuele Severino scrive: «Nella tradizione dell'Occidente la città, la casa, il tempio, il teatro, lo stadio, la chiesa, il castello [...] volendo rispecchiare l'Ordinamento eterno del mondo, vogliono esserne il 'simbolo'. L'uomo trova un riparo nelle proprie abitazioni non perché riceve da esse certe prestazioni, ma perché è il loro essere simbolo dell'Eterno che consente loro di fornirle. È perché le costruisce in modo che siano simbolo dell'Eterno che egli, abitandole, si sente al riparo»¹⁴.

I vocaboli 'ordine' e 'rito' sono connessi dal punto di vista etimologico al sanscrito *rta*, che indica l'ordine cosmico e contiene il concetto di movimento regolare, quale può essere quello del sole in un giorno, delle stagioni in un anno, della luna in ventotto giorni. Il rito è, d'altro canto, una precisa sequenza di azioni compiuta nello spazio 'consacrato' – il tempio come la casa – secondo un ordine che richiama sulla Terra il Cosmo.

Si può allora facilmente capire quanto l'ordine spaziale e il movimento del corpo – dei corpi – nel rito religioso o nel rito quotidiano e ciclico della vita siano reciprocamente correlati, quanto lo spazio e il movimento si conformino vicendevolmente. A ben vedere, il 'tipo' architettonico, che è evocazione di un modo di stare e muoversi nello spazio – quello spazio in origine 'consacrato', cioè in comunione con la realtà metafisica – è strumento imprescindibile del progetto, perché non solo è «promessa di architettura»¹⁵, ma è anche promessa di forma significativa, attagliata alla vita e al suo fluire. Secondo Severino «il movimento nello spazio vuoto del tempio greco (e di ogni edificio della tradizione occidentale) è il simbolo del divenire del mondo, cioè del processo in cui le cose escono dal nulla e vi ritornano; la regolarità che il movimento è costretto ad assumere dal carattere

coming structured in accordance with the formal canons of scholastic philosophy¹².

In the past, the construction of inhabitable space corresponded to an act of 'cosmisation', in other words, of reconstructing the structure of the cosmic order¹³. This operation, ritual in nature, served the purpose of delimiting, orienting, organising and providing with a form a section of the world subtracted from the formless, the unknown, chaos. The space of man is thus originally a 'consecrated' space because it is made to 'conform' to the image of the universe, and it is by virtue of attributing form to the formless that man becomes 'dweller', that he possesses, knows and recognises his own environment. In this regard, Emanuele Severino says: «In the western tradition the house, the temple, the theatre, the stadium, the church, the castle [...] in attempting to mirror the eternal Order of the world, wish to become its 'symbol'. Man finds shelter in his dwellings not because he obtains from them certain benefits, but rather because they are a symbol of the Eternal and this allows them to provide the said benefits. It is because he builds them as symbols of the Eternal that in inhabiting them, he feels protected»¹⁴. The terms 'order' and 'ritual' are related from an etymological point of view by the Sanskrit *rta*, which indicates the 'cosmic order' and contains the concept of regular movement, such as that of the sun throughout the day, of the seasons in a year, or the moon every twenty-eight days. The ritual, on the other hand, is a precise sequence of actions carried out within the 'consecrated' space – be it the temple or the home – in accordance with an order that beckons the Cosmos to the Earth.

It is thus easy to appreciate to what extent the spatial order and the movement of the body – of the bodies – are reciprocally correlated, be it in religious ritual, or in the everyday and cyclical rituals of life, to what extent space and movement conform to each other. Upon closer examination, the architectural 'type', which is an evocation of a way of being and of moving in space – that originally 'consecrated' space, in other words a space in communion with metaphysical reality – is an essential tool for the project, because it is not only «a promise of architecture»¹⁵, but also the promise of a meaningful form, well adapted to the flow of life. According to Severino: «The movement in the

geometrico delle costruzioni è il simbolo della regolarità a cui il divenire del mondo è sottoposto dall'eterno ordinamento divino»¹⁶. Dunque, il movimento ordinato del rito, di cui il tipo distilla l'essenza nell'«impronta» planimetrica, necessita di forme intelligibili. La chiarezza della forma è qualità necessaria a rappresentare l'ordine cosmico-naturale, tanto più nella tradizione occidentale radicata nel mondo classico, dove l'Uomo trova rifugio dal Caos, dall'angoscia del Nulla, nella «sapienza incontrovertibile dell'episteme»¹⁷.

L'espressione che più rappresenta la distanza dall'adesione all'ordine naturale del Mondo è «sostenibilità ambientale»: da un lato perché il suo solo esistere evoca di per sé il problema che l'ha generato, ovvero la presunzione degli umani di potersi tirare fuori da quell'ordine naturale; dall'altro perché il termine «ambiente» rimanda a un'idea 'tecnicistica' di Natura, vista come fenomeno parametrizzabile, scindibile analiticamente nei molteplici aspetti in cui si presenta, lontana invero da una visione che abbracci la piena complessità delle implicazioni teorico-scientifiche, filosofiche, esistenziali¹⁸.

I disegni di Giovanni Michelucci, come anche le sue riflessioni, spesso indulgono sul tema della Natura come termine di riferimento per l'architettura. Gli schizzi delle innumerevoli versioni del progetto per il memoriale di Michelangelo a Foce di Pianza, sulle Alpi Apuane¹⁹, mostrano quella ricerca di comunione con l'elemento naturale che caratterizza soprattutto la sua opera tarda e che qui si arricchisce del dialogo con l'opera michelangeloesca. In alcuni disegni Michelucci rende omaggio all'artista aretino sovrapponendo all'orografia del sito ora il busto del Cristo morente della Pietà Bandini, ora il dio Fiume²⁰. Non è sempre chiaro come queste figure possano tradursi in architettura, talvolta esse sembrano piuttosto costituire le coordinate di un tracciato regolatore sul quale impostare il progetto. Molto più dell'esito finale, gli schizzi di studio esprimono tutta la forza di una profonda riflessione teorica sulla triade architettura-natura-cultura.

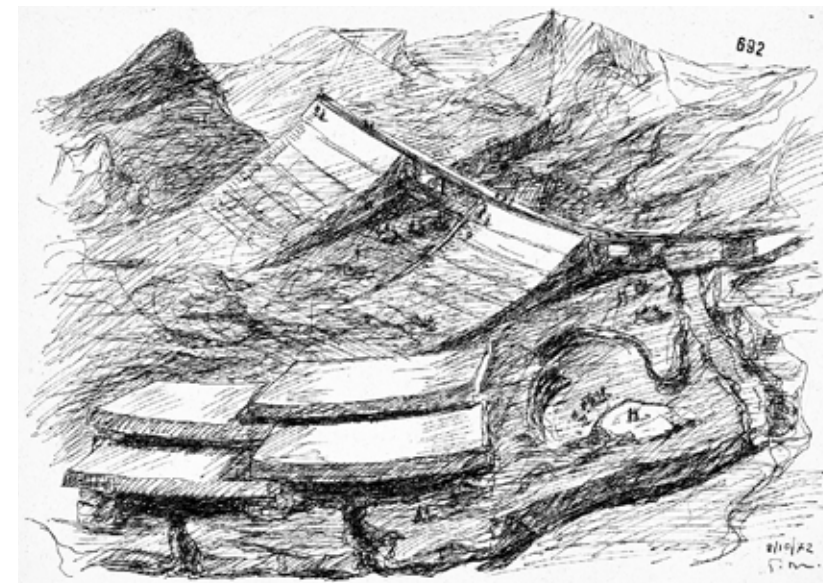
Gli scalpellini presso i quali crebbe il giovane Michelangelo chiamavano «carne» la pietra serena cavata dai colli fiorentini: un nome che evoca il corpo nel quale si può trasformare il blocco di pietra e insieme l'idea della terra come madre generatrice di materiali per costruire

empty space of the Greek temple (and of every building in the western tradition) is symbolic of the becoming of the world, in other words, of the process through which things come out of nothingness and return to it; the regularity to which movement must conform as a result of the geometric features of the buildings is symbolic of the regularity to which the becoming of the world is subjected by the eternal divine ordering»¹⁶. Therefore, the orderly movement of the ritual, the essence of which the type distils into the planimetric 'imprint', requires intelligible forms. The clarity of the form is a necessary quality for representing the cosmic-natural order, especially in the western tradition rooted in the classical world, in which man finds refuge from Chaos, from the anguish of Nothingness, in the «irrefutable wisdom of the episteme»¹⁷. The expression that better represents the distance from the adherence to the natural order of the World is «environmental sustainability»: on the one hand because its mere existence evokes in itself the problem that generated it, and on the other because «environment» refers back to a 'technicist' idea of nature, understood as a phenomenon that can be broken down into parameters, analytically decomposable into the various aspects under which it presents itself, and far from a perspective that embraces the full complexity of its theoretical-scientific, philosophical and existential implications¹⁸.

Giovanni Michelucci's drawings, as well as his thoughts, often dwell on the theme of nature as a reference for architecture. His sketches of the numerous versions of the project for Michelangelo's memorial at Foce di Pianza, in the Apuan Alps¹⁹, reveal the search for a communion with nature which characterises his late work especially and is enhanced here by the interaction with Michelangelo's work. In some of the drawings, Michelucci pays homage to the sculptor from Arezzo by overlaying the topography of the site with the bust of the dying Christ of the Pietà Bandini, or with the River god²⁰. It is not always clear how these figures can be translated into architecture, in some cases they seem to actually constitute the guidelines of a master plan on which to develop the project. To a greater extent than the final outcome, these study sketches express the full force of a deep theoretical reflection on the relationships between architecture, nature and culture. The stonemasons



Giovanni Michelucci, Progetto di un memoriale a Michelangelo sulle Alpi Apuane, 1972
 Penna, pennello e inchiostro su carta, 250 mm x 350 mm
 Iscrizioni autografe: «12/12/72. G.M.»
 Inv. n. AD0431
 © Pistoia, Centro di Documentazione Giovanni Michelucci (proprietà del Comune di Pistoia)



Giovanni Michelucci, Progetto di un memoriale a Michelangelo sulle Alpi Apuane, 1972
 Tecnica mista su carta, 250 mm x 350 mm
 Iscrizioni autografe: «8/10/72. G.M.»
 Inv. n. AD0692
 © Pistoia, Centro di Documentazione Giovanni Michelucci (proprietà del Comune di Pistoia)

e scolpire, ma anche di pigmenti per dipingere. Cavatori e scalpellini sviluppavano un legame viscerale con la pietra: ne leggevano i segni, ne riconoscevano il 'carattere', ne respiravano la polvere.

Immaginando di riportare i corpi scolpiti da Michelangelo alla loro origine – alla terra, alla montagna – Michelucci legge la Natura in chiave esistenziale per il tramite dell'opera michelangiolesca. Queste figure, fondendosi col suolo marmifero delle Apuane, rappresentano infatti un 'cavare' corpi dai blocchi di marmo che equivale al plasmarli dalla terra, con chiara allusione alla grandezza 'divina' di Michelangelo e alla sacralità della creazione artistica. Nello schizzo del dio Fiume compare anche il profilo terrazzato di un pendio che richiama i gradoni tipici delle pareti di cava, primo abbozzo di figurazione architettonica. In un altro disegno, invece, che mostra una maggiore definizione, lo spazio risulta letteralmente scolpito. Ci sono volumi in forma di lastre che paiono sollevarsi o slittare l'una sull'altra sotto la spinta dei movimenti tellurici di una tormentata, primordiale crosta terrestre: paesaggio drammatico della Genesi, «veramente nato» – si potrebbe dire ricorrendo alle parole di Leon Battista Alberti²¹ – capace di riunire, nella sintesi del progetto, la geologia antropizzata dei rilievi apuani, la memoria del lavoro umile e titanico dei cavatori, il pathos espresso dall'opera di Michelangelo.

Il livello Singolare o storico-culturale

Quando nell'agosto del 1911 Le Corbusier arriva a Istanbul, complice il maltempo la città lo delude. «Per tre settimane ho sfogato il mio rancore contro queste cose che – ne ero indignato – si erano vestite a modo loro, secondo il loro capriccio, per prepararsi all'incontro [...] Arrivai perfino a chiedermi, con angoscia, se ero tanto imbecille al punto da rimanere insensibile davanti a Stambul, a Pera, a Scutari. Ma, alla fine, anch'io trovai la mia 'via di Damasco' e capii questa grandiosa Unità e potei vivere, giorno dopo giorno, di questi principi trinitari»²². A Firenze, nell'autunno del 1907, davanti alla cupola del Brunelleschi prova un analogo sentimento di inadeguatezza, ora imputato alla modestia della costruzione, ora a se stesso: finché della cupola non

among whom the young Michelangelo grew up called the pietra serena stone quarried from the Florentine hills «flesh»: a name that evokes the body into which the block of stone can be transformed, as well as the idea of the earth as a fertile mother, generator of materials for building and sculpting, but also of pigments for painting. Both quarrymen and stonemasons developed a visceral connection to the stone: they read its signs, recognised its 'character', and breathed its dust.

By imagining a return of the sculpted bodies to their origin – to the earth, to the mountain – Michelucci interprets Nature, through Michelangelo's work, in an existential key. These figures, which merge with the marble soil of the Apuan Alps, in fact represent an 'excavating' of bodies from marble blocks that is equivalent to shaping them from the earth, thus clearly alluding to Michelangelo's 'divine' greatness, as well as to the sacredness of artistic creation. In the sketch of the River god, the terraced outline of a slope is also present, recalling the steps that are typical of quarry walls and representing the first hint of an architectural figuration. In another, which shows a greater resolution, space appears as literally sculpted. There are slab-like volumes which seem to rise or to slide over each other, driven by the thrust of the telluric movements of a tormented, primordial Earth's crust: a dramatic Genesis landscape, «truly born» – to use the words of Leon Battista Alberti²¹ – capable of bringing together, in the synthesis of the project, the anthropised geology of the Apuan mountains, the memory of the humble and titanic work of the quarrymen, and the pathos of Michelangelo's work.

The Singular, or historical-cultural level

When Le Corbusier visited Istanbul in August 1911, albeit not helped by the bad weather, the city disappointed him. «For three weeks I vented my resentment against these things, which – I was indignant – had clothed themselves in their own way, according to their whim, to prepare for our encounter [...] I even asked myself, with anguish, whether I was so imbecile as to remain insensitive before Stambul, Pera and Üsküdar. But in the end I also found the 'road to Damascus' and un-

arriva a cogliere il significato in relazione al paesaggio dei colli fiorentini²³. D'improvviso quella modestia diventa virtù, capacità di ascolto, felice reinterpretazione in chiave prospettica del dialogo antico che la città intrattiene con la campagna.

Ciò che dissolve le nebbie del dubbio, a Istanbul come a Firenze, è finalmente la comprensione del sistema di relazioni che connette le cose fra loro e riconduce entità apparentemente isolate all'unità di un 'tutto' pregno di senso, nel quale ogni elemento trova la sua ragion d'essere. Una tale epifania richiede impegno in chi da un lato la appresta e in chi dall'altro la osserva: «Bisognava lavorare e soprattutto voler amare», scrive Le Corbusier guardando il Bosforo²⁴. Ma amare cosa? Amare, forse, l'umanità che intride l'architettura, la città, il paesaggio; quindi capire l'umano lavoro, l'umano pensiero, lo spirito che nel tempo ha prodotto quelle forme.

Del paesaggio nel quale è immersa Firenze, Piero Calamandrei fa una descrizione appassionata che si sofferma sul principio umanistico alla base dell'armonia compositiva che lo caratterizza ed è frutto di una coraltà di intenti che attraversa i secoli e accomuna le generazioni: «Ogni sasso porta il segno di un'arguta intelligenza: ogni passante anonimo ha saputo da secoli aggiungervi, senza tradir lo stile del luogo, il suo discreto ritocco, anche il contadino che ha tracciato i filari delle vigne, anche lo scalpellino che ha forato le cave»²⁵. Se di fronte al paesaggio siamo tutti attori e insieme spettatori, come sostiene Eugenio Turri²⁶, lo è a maggior ragione l'architetto investito del compito di aggiungere una piccola tessera al mosaico secolare – sedimento di storia, natura, cultura – che è ogni luogo. L'architetto è un «passante», meteora nel tempo e nello spazio che, mentre lavora a quella piccola tessera, dovrebbe prendersi cura del mosaico complessivo, perpetuando l'intreccio di relazioni manifeste e nascoste che ne formano l'ossatura storica. Le città, i luoghi, hanno un corpo visibile, che si può toccare, percorrere, misurare, e un'anima impalpabile che si palesa come miraggio della memoria, del desiderio, dell'attesa. Serve, allora, «lavorare» per conoscere, «voler amare» per capire davvero.

John Dewey definisce la forma estetica dell'opera d'arte «in termini di completezza di relazioni entro un medium prescelto»²⁷. Se ne desume

derstood this great Unity and could live, day after day, following these trinitarian principles»²².

In Florence in the Autumn of 1907, he experiences a similar feeling of inadequacy before Brunelleschi's cupola, which he ascribes either to the modesty of the building, or to himself, until he finally grasps the significance of the dome in relation to the landscape of the Florentine hills²³. Suddenly, that modesty became a virtue, an ability to listen, a successful reinterpretation in terms of perspective of the ancient dialogue of the city with the surrounding countryside.

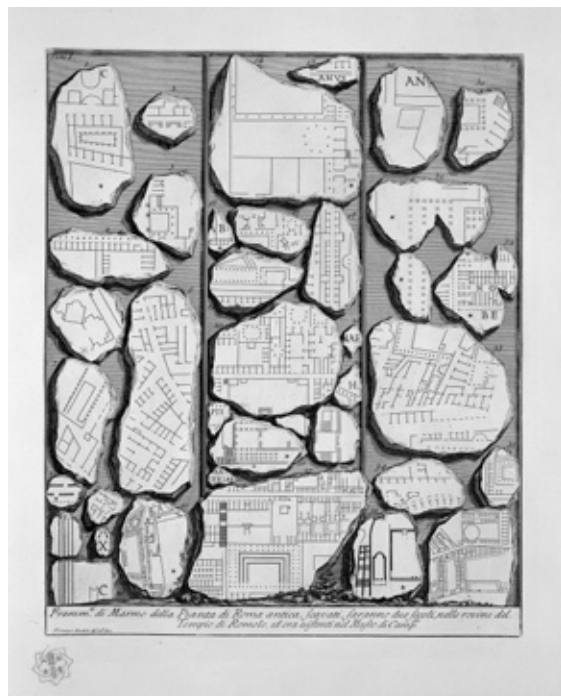
What finally dissolves for him the mists of doubt, both in Istanbul and in Florence, is an understanding of the system of relationships that connects things together and brings apparently isolated entities back to the unity of a 'whole' that is pregnant with meaning, in which each element finds its purpose. Such an epiphany requires commitment in those who enable it, on the one hand, and in those who observe it, on the other: «It was necessary to work and, above all, to want to love», writes Le Corbusier as he gazes at the Bosphorus²⁴. But to love what? To love, perhaps, the humanity that permeates architecture, the city, the landscape; and thus to understand the human labour, the human thought and spirit which over time has produced those forms.

Piero Calamandrei makes a passionate description of the landscape in which Florence is immersed, that dwells on the humanistic principle underlying the compositional harmony that characterises it and which is the result of a choral intent that spans centuries and unites generations: «Every stone bears the mark of a sharp intelligence: every anonymous passerby has for centuries been able to add to it, without betraying the style of the place, his own subtle touch, even the farmer who laid out the rows of the vineyards, even the stonemason who excavated the quarries»²⁵. If in front of the landscape we are all both actors and spectators, as Eugenio Turri²⁶ affirms, even more so the architect who is entrusted with the task of adding a small tile to the centuries-old mosaic – sediment of history, nature, culture – that is every place. The architect is one such «passerby», a meteor through time and space who, while working on that small tile, must take care of the whole mosaic, perpetuating the network of relationships, both

che l'architettura è materia – spazio, struttura, involucro – che prende forma in virtù di un sistema di relazioni significanti che investono sia il modo in cui le parti dell'edificio si uniscono reciprocamente, sia il modo in cui l'organismo architettonico si pone rispetto al contesto topografico-paesaggistico. Il progetto, allora, è attività conoscitiva volta a rintracciare, ricostruire e rivelare le relazioni che innervano quello che abbiamo definito il 'mosaico' dei luoghi, compiendo, rispetto alla mappa delle risultanti triangolazioni storico-culturali, una selezione ordinatrice ma non mutilante. Da medesime relazioni possono nascere forme diverse in virtù del lavoro prettamente compositivo operato dal progetto, consistente nel selezionare e riorganizzare proprio tali relazioni e i significati connessi. «La ricorsività estetica», scrive Dewey «è vitale, fisiologica, funzionale. Le relazioni ricorrono, non gli elementi, e lo fanno in contesti differenti e con conseguenze diverse, cosicché ogni ricorrenza è una novità e al tempo stesso un ricordo»²⁸. Tale matrice 'relazionale' di nessi organizzati prepara l'incontro fra passato e presente facendo convivere nello stesso momento la registrazione di ciò che è stato e l'evocazione di ciò che sarà: un incontro che può avvenire, tuttavia, solo sul piano dell'intuizione, come lampo di rivelazione che, nel chiarificare l'inestricabile, si costituisce esperienza dell'arte e, nello specifico, dell'architettura. È l'«inatteso» di cui parla Aldo Rossi, per il quale l'invenzione ha origine dentro quel margine di imprevedibilità reso paradossalmente disponibile dall'ordine tracciato nell'atto ripetitivo e rituale del comporre: margine che è spazio di innesco di analogie e opposizioni in grado di riconnettere i frammenti del reale. «L'emergere delle relazioni tra le cose, più che le cose stesse, pone sempre nuovi significati», scrive Rossi²⁹, il quale notoriamente assume la città come campo di sperimentazione ove misurare le potenzialità dei nessi semantici mediante l'iterazione del 'tipo' quale vettore di senso che attraversa le epoche, oppure anche per mezzo della lente straniante del 'fuori scala' che, alterando distanze e rapporti, reinventa un possibile ordine sovrapponibile, ma non alternativo, a quello preesistente, capace di mostrare il mondo da una nuova, diversa angolazione e rivelare così il senso poetico dello stare nei luoghi, dell'abitare il paesaggio.

overt and concealed, that form its historical framework. Cities, like places, have a visible body, which can be touched, traversed, measured, as well as an elusive soul that reveals itself as a mirage of memory, of desire, and expectation. It is thus necessary to «work» in order to know, to «want to love», in order to truly understand.

John Dewey defines the aesthetic form of the work of art «in terms of completeness of relations within a chosen medium»²⁷. We can deduce from this that architecture is matter – space, structure, envelope – shaped as the result of a system of signifying relationships that influence both the way in which the parts of the building are connected and the way in which the architectural organism stands in relation to the topographical-landscape context. The project is thus a cognitive activity aimed at tracing, reconstructing and revealing the relationships that sustain what we have called the 'mosaic' of places, which performs, with regard to the map of the resulting historical-cultural triangulations, a selection that orders without mutilating. In this way, different forms can arise from the same relations, by virtue of the purely compositional work carried out by the project and consisting in selecting and reorganising the existing relations and the meanings connected to them. «Aesthetic recurrence», writes Dewey, «in short is vital, physiological, functional. Relationships rather than elements recur, and they recur in differing contexts and with different consequences so that each recurrence is novel as well as a reminder»²⁸. This 'relational' matrix of organised nexuses prepares the encounter of past and present by making the registering of what has been and the evocation of what will be coexist at the same moment: an encounter which can only take place, however, on the plane of intuition, like a flash of revelation that, in disentangling the inextricable, becomes experience of art, and specifically of architecture. This is the «unexpected» referred to by Aldo Rossi, for whom invention originates within that margin of unpredictability that is made available, paradoxically, by the order derived from the repetitive and ritual act of composing: a margin that is the space where analogies and oppositions, capable of reconnecting the fragments of reality, are activated. «The emergence of relationships among things, more than things themselves, always gives rise to new



Giovanni Battista Piranesi, Frammenti di Marmo della Pianta di Roma antica, 1756
 Acquaforte su rame, 461 mm x 379 mm (foglio 760 mm x 490 mm)
 Iscrizioni: «Framm.ti di Marmo della Pianta di Roma antica, scavati, saranno due secoli, nelle rovine del / Tempio di Romolo, ed ora esistenti nel Museo di Camp.glio; Piranesi Archit. dis et inc.»
 Inv. n. S-CL2393_18563. Collocazione: Calcografia; FONDO PIRANESI; volume 1PIR
 © Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Istituto Centrale per la Grafica, Roma



Giovanni Battista Piranesi, Arco di Costantino, 1771
 Acquaforte, 620 mm x 824 mm
 Inv. n. MR-2635
 Roma, Museo di Roma, Gabinetto delle Stampe
 Referenze fotografiche: Roma, Museo di Roma, Archivio Iconografico, Foto: Alfredo Valeriani
 © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Le note incisioni di Piranesi che ritraggono i frammenti della *Forma Urbis Severiana* ricomposti a formare il catalogo involontario di una nuova tassonomia urbana, ben rappresentano il tessere trame inedite del comporre architettonico all'interno di quel sedimento di pietre, di tracce e di tipi che è il luogo. Costruire 'nei' luoghi – che equivale a costruire 'i' luoghi – significa misurare e definire nuove 'distanze' in grado di riconfigurare non solo lo spazio, ma anche il tempo. «Lo spazio costruito è tempo condensato», sostiene Ricoeur³⁰, ma si potrebbe anche dire che è tempo rinnovato.

L'Arco di Costantino, in special modo alla luce della straordinaria lettura di Federico Zeri, è, in questo senso, 'luogo' emblematico di una volontaria alterazione temporale, primo esempio noto di consapevolezza storica e di 'uso' della storia, che non a caso riguarda l'architettura: di tutte le arti quella da sempre considerata la più adatta a sfidare il tempo. Insieme eterogeneo di pezzi coevi alla sua costruzione e di altri recuperati dai monumenti di Adriano, di Traiano e di Marco Aurelio, col preciso intento di glorificare l'imperatore venuto dall'Oriente, l'Arco di Costantino è «frutto di una spoliazione ragionata perché simbolica»³¹ e, in quanto tale, saggio plastico di una volontà di 'relazione' che, avvicinando elementi distanti per epoca e stile, non solo sancisce una continuità storico-culturale con le vicende passate, ma rende la memoria materia viva, fonte di legittimazione del presente e garanzia della permanenza dell'ora nel tempo futuro. Mai monumento fu più monito.

Il tempo dei luoghi e dell'architettura è il tempo della tradizione, ossia di un nuovo che riesce a trasmettere l'antico non per ripetizione ma per rielaborazione. «Trasmissione», scrive Gadamer, «implica che non si lasci tutto immutato e semplicemente conservato, ma si impari ad afferrare e comprendere ciò che di nuovo c'è nell'antico»³².

Per questo motivo il 'tipo' è ancora un potente mezzo di 'relazione'. In quanto principio di ordine, esso contiene un'indicazione di rapporto tra le cose; in quanto matrice, ricongiunge l'architettura a se stessa, lo spazio al tempo, gli edifici ai luoghi, i luoghi alla vita. Ne è riprova il fatto che l'amnesia tipologica, almeno quando è scientemente programmatica, nel migliore dei casi produce esperimenti dal valore

meanings», writes Rossi ²⁹, who notoriously uses the city as a field of experimentation for measuring the potential of semantic connections through the repetition of 'type' as a vector of meaning that traverses eras, or also through the alienating lens of the 'out-of-scale' which, altering distances and relationships, reinvents a possible order that can overlap, but is not alternative, to the existing one, and which can show the world from a new, different angle, thus revealing the poetic sense of being in a place, of inhabiting the landscape.

The well-known etchings by Piranesi that depict the fragments of the *Forma Urbis Severiana*, reassembled so as to form the unintentional catalogue of a new urban taxonomy, well represent the way in which architectural composition weaves novel patterns within that sediment of stones, traces and types that is the place. Building 'in' places – which is tantamount to building 'the' places – means measuring and determining new 'distances' that can reconfigure not only space, but also time. «Built space is condensed time», affirms Ricoeur³⁰, but it could also be said that it is renewed time. The Arch of Constantine, especially in the light of Federico Zeri's extraordinary writings, is, in this sense, an emblematic 'place' of a voluntary temporal alteration, the first known example of historical awareness and of the 'use' of history which, it is no coincidence, concerns architecture: of all the arts, architecture is the one that has always been considered as the most suitable to challenge time. The Arch of Constantine, a heterogeneous collection of pieces from the period of its construction, together with others taken from the monuments of Hadrian, Trajan, and Marcus Aurelius, with the specific purpose of glorifying the emperor who came from the East, is «the result of a process of despoliation which was reasoned because it was symbolic»³¹ and, as such, an expressive example of a will to 'relate' that, by bringing together elements that are distant in terms of historical periods and styles, not only establishes a cultural-historical continuity with the past, but also turns memory into living matter, into a source of legitimation of the present and a guarantee of the persistence of the 'now' in the future. Never was a monument a greater testimonial.

The time of places and architecture is the time of tradition, in other words, of a new that manages to transmit the ancient not through

provocatorio ma conclusi in se stessi, oltre che totalmente sganciati dalla vita vissuta, cosicché il loro destino non è quello di innescare una nuova tradizione, ma di invitare alla vacua imitazione. Comporre significa, al contrario, istituire relazioni di senso in grado di attraversare lo spazio e il tempo per la loro capacità di rinnovare e non replicare l'architettura.

L'inganno dello specchio o l'equivoco della verità

L'aver definito i due livelli di contenuto formanti la sostanza concettuale dell'architettura, richiede adesso alcune precisazioni in merito al criterio di selezione del contenuto stesso.

Nel saggio *Sugli specchi*, Umberto Eco scrive: «Può accadermi di trovare un messaggio in una bottiglia, con sopra scritto "io sono naufragato nell'arcipelago Juan Fernandez" e saprei pur sempre che un altro (qualcuno che non sono io) è naufragato. Ma se trovo uno specchio nella bottiglia, una volta che abbia compiuto il considerevole sforzo di tirarlo fuori, vedrò sempre me stesso, chiunque lo abbia inviato come messaggio. Se lo specchio 'nomina' (ma chiaramente si tratta di una metafora) esso nomina un solo oggetto concreto, ne nomina uno per volta, e nomina sempre e solo l'oggetto che gli sta di fronte»³³. Lo specchio, dunque, restituisce una copia ovvia del reale che non aggiunge niente all'originale. Poiché il punto di partenza coincide col punto di arrivo, il dialogo tra copia e originale è intransitivo, lo scambio impossibile.

Lo specchio rappresenta sempre una barriera che impedisce la piena comprensione della realtà, anche se duplice è il modo di intendere l'impedimento, come il 'mito' ha simbolicamente rappresentato nelle opposte figure di Narciso e di Alice: il primo annulla nel riflesso di se stesso il senso della propria identità; la seconda oltrepassa lo specchio per raggiungere un mondo immaginario svincolato dal reale. In ogni caso si tratta di un inganno che induce a far coincidere il riflesso con la realtà, fino a confondere il vero col falso. Questa confusione è uno dei tratti distintivi della nostra epoca nella quale il sistema economico del consumo ha spacciato per verità le menzogne

repetition but by a process of reworking. «This transmission», Gadamer writes, «does not imply that we simply leave things unchanged and merely conserve them. It means learning how to grasp and express the past anew.»³². This is the reason why 'type' is still a powerful means of 'relation'. As a principle of order, it contains an indication of the relationships between things; as a matrix, it reconnects architecture to itself, space to time, buildings to places, and places to life. Proof of this is the fact that typological amnesia, at least when it is deliberately programmatic, produces, in the best of cases, experiments that may carry provocative value yet are self-contained and totally disconnected from actual life, so that their fate is not to initiate a new tradition, but rather to invite empty imitation. Conversely, composing means establishing meaningful relationships that, due to their capacity of renewing, rather than replicating architecture, are able of traversing space and time.

The deception of the mirror or the misunderstanding of truth

Now that the two levels of content that determine the conceptual substance of architecture have been defined, it is now necessary to clarify certain aspects concerning the criterion for selecting the content itself. In his essay *On Mirrors*, Umberto Eco writes: «It may occur to me to find a message in a bottle, with the words 'I am shipwrecked in the Juan Fernandez Archipelago' written on it, and I would know that someone else (someone who is not me) is shipwrecked. But if I find a mirror in the bottle, once I have managed with great effort to take it out, I will see myself, regardless of who has sent it as a message. If the mirror 'names' (but clearly this is a metaphor) it names a single concrete object, one at a time, and always only the object standing before it»³³. Since the point of departure corresponds to the point of arrival, the dialogue between copy and original is intransitive, and interaction impossible.

The mirror always represents a barrier that prevents the full comprehension of reality, although there are two way of understanding this obstacle, as the 'myth' has symbolically represented in the opposing figures of Narcissus and Alice: while the former cancels the meaning of his own identity in the reflection of himself; the latter goes beyond the

del mercato, convincendo che il caos è adesione all'ordine naturale, che il «paesaggio degradato» è comunque paesaggio³⁴, che il brutto è bello, che il virtuale è reale ecc., riuscendo a «convincere ognuno che quell'agglomerato informe di banalità e di trivialità 'sono' la sua vita e soprattutto che gli appartengono intimamente, più di ogni altra cosa»³⁵. Tutto questo allo scopo di prevenire ogni tentativo di eversione e assicurarsi non la semplice accettazione, rispetto alla quale si può sempre cambiare idea, ma l'assimilazione di massa dello stato eteroimposto delle cose.

Ma la verità è tutt'altro che una tautologia. Martin Heidegger ha formulato la nota definizione di 'verità' come disvelamento congiunto del manifestabile e del non-manifestabile, dove quest'ultimo è destinato però a rimanere celato per sua natura. Ciò significa che al fondo della verità c'è un 'mistero' insondabile che può essere espresso solo per mezzo del linguaggio simbolico, quindi non razionalmente afferrato³⁶. D'altro canto per Hans Georg Gadamer, allievo di Heidegger, il linguaggio artistico è linguaggio simbolico che ha come scopo quello di «conferire durata»³⁷, trattenere quanto sfugge. Ciò avviene mediante il processo del riconoscimento che consente di vedere «il permanente nel fuggevole»³⁸, ed è il simbolo – di per sé ricongiunzione di ciò che è separato – il veicolo di tale incontro.

«Ciò che propriamente si sperimenta in un'opera d'arte», scrive Gadamer riferendosi anche all'architettura, «ciò che in essa attrae la nostra attenzione, è piuttosto il suo essere o no vera, il fatto cioè che chi la contempla possa riconoscere in essa qualcosa e insieme se stesso. Che cosa sia il riconoscimento, nella sua essenza più profonda, non lo si capisce se ci si limita a osservare che in esso viene conosciuto di nuovo qualcosa che già si conosce, che il conosciuto viene riconosciuto. Il piacere del riconoscimento consiste piuttosto nel fatto che in esso si conosce 'più' di ciò che già si conosceva. Nel riconoscimento la cosa conosciuta emerge, per così dire, come attraverso una nuova illuminazione [...] e viene colta nella sua essenza»³⁹.

Alla luce di quanto sopra esposto, si può comprendere tutta l'ingannevolezza dell'assumere come vera la replica ovvia e triviale della realtà che, anziché tendere al cuore delle cose, si arresta alla pelle che le

mirror to arrive in an imaginary world that is dissociated from reality. In both cases it is a deception that induces mistaking the reflection for reality, to the point of confusing the true and the false. This confusion is one of the distinctive traits of our age in which the consumer-based economic system has passed off the lies of the market as the truth, persuading us that chaos is but adherence to the natural order, that the «degraded landscape» is landscape nonetheless³⁴, that what is ugly is beautiful, that the virtual is real, etc., managing in so doing to «convince each of us that the formless agglomerate of banalities and trivialities 'are' our life and above all that they belong to us intimately, more than any other thing»³⁵. All of this with the purpose of preventing any attempt at subversion and ensuring not only mere acceptance, which individuals can always change their mind about, but also mass assimilation of the externally imposed state of things.

The truth is anything but a tautology. Martin Heidegger drew-up the well-known definition of 'truth' as the joint unveiling of that which can be manifested and of the non-manifest, in which the latter, however, is destined, by its very nature, to remain hidden. This means that at the bottom of truth there is an unfathomable 'mystery' that can be expressed only through symbolic language, in other words it cannot be grasped by reason alone³⁶. On the other hand, Hans Georg Gadamer, who was Heidegger's disciple, the language of art is a symbolic language whose purpose is to «bestows permanence»³⁷, to retain what is slipping away. This takes place through a process of recognition, the symbol is by definition a reconnection of what is separate, which allows us to elicit «the permanent from the transient»³⁸.

«What one experiences in a work of art and what one is directed towards», writes Gadamer, «is rather how true it is, ie to what extent one knows and recognises something and oneself. But we do not understand what recognition is in its profoundest nature, if we only see that something that we know already is known again, ie that what is familiar is recognised again. The joy of recognition is rather that more becomes known than is already known. In recognition what we know emerges, as if through an illumination, from all the chance and variable circumstances that condition it and is grasped in its essence. It

avvolge. Il valore di un'opera d'arte, al contrario, si misura in rapporto alla sua capacità di scavare nella profondità del reale per avvicinare il mistero del mondo. Il Pantheon è un capolavoro senza tempo proprio in virtù del suo immenso contenuto simbolico, della sua capacità di ricongiungere gli opposti, perché lo spazio raccolto sotto la sua cupola transitiva è insieme utero e tumulo, è uranico e ctonio, è luce e ombra. Il nostro tempo si trova nel pieno di una tragica *impasse*, nella quale la constatazione della disarmonia che ci circonda, conseguente alla perdita di punti fissi in molteplici aspetti della vita, e la colpevole accettazione del caos come fatto ineluttabile, non solo inibiscono la tensione verso la costruzione di un'alternativa, ma finiscono per tacitare di conservatorismo ingenuo o, all'opposto, di pericoloso radicalismo, ogni posizione di resistenza che spinge verso la costruzione di una rinnovata armonia, avente al centro le esigenze materiali e spirituali connesse al pieno sviluppo della vita umana.

Tradotto più concretamente nei termini prima espressi riguardo al sedimento concettuale dell'architettura, ciò significa che, per riferirsi al mondo, il contenuto del progetto non può e non deve limitarsi alla replica dell'informe prodotto dal Caos. Cosa offre, infatti, la replica dell'informe oltre la ripetizione di ciò che il Caos è? Nessuna intuizione di trascendenza o di immanenza, nessuna evocazione dello «sguardo luminoso di Mnemosyne, la musa del trattenere e del conservare, che ci contraddistingue»⁴⁰ come esseri umani. La registrazione della condizione incerta, frammentata e caotica del nostro tempo, che inevitabilmente impregna la produzione contemporanea, dovrà comunque tradursi nel tentativo del suo superamento, qualsiasi cosa ciò significhi, altrimenti la dovuta presa d'atto della realtà si tramuta in adesione irresponsabile. Gli strumenti di tale superamento non possono che essere interni all'architettura, dentro la sua stessa tradizione disciplinare, e tra questi strumenti il principio di astrazione occupa un posto preminente. Se, infatti, lo scopo dell'architettura è da sempre quello di circoscrivere spazi per l'Uomo a protezione fisica dalle intemperie e a conforto spirituale dall'angoscia del divenire, e da sempre lo ha fatto cercando di riprodurre l'ordine e l'armonia del Cosmo mediante forme intelligibili, la rinuncia alla chiarezza della

is known as something»³⁹. In the light of what has been said above, one can understand how misleading it can be to assume an obvious and banal replica of reality as true. Instead of tending toward the core of things, we stop at the thin layer that envelops them. The value of a work of art, on the contrary, is measured in relation to its capacity of digging into the depths of reality to get closer to the mystery of the world. The Pantheon is a timeless masterpiece by virtue of its immense symbolic content, because the space under its transitive cupola is both uterus and tumulus, both celestial and chthonic, light and shadow.

Our time is caught in the middle of a tragic *impasse*, in which the awareness of the discord that surrounds us, which in turn results from the loss of fixed references in numerous aspects of life and the guilty acceptance of chaos as an inevitable fact, not only inhibits the trend towards the construction of an alternative path, but also ends up by labelling as forms of naive conservatism or, on the contrary, of dangerous radicalism, any position of resistance that pushes for the creation of a renewed harmony which has at its core the material and spiritual needs that are connected to the full development of human life.

Translated more concretely into the terms expressed earlier concerning the conceptual sediment of architecture, this means that, in referring to the world, the content of the project cannot, and should not, be limited to replicating the formlessness produced by Chaos. What does formlessness have to offer, in fact, other than repeating what is? No suggestion of transcendence or immanence, no evocation of the «penetrating gaze of Mnemosyne, the muse who maintains and retains»⁴⁰ and marks us out as human beings. The registering of the uncertain, fragmented and chaotic condition of our time, which inevitably permeates contemporary production, must, however, turn into an attempt to an attempt to overcome it, whatever this may mean, otherwise it will not even be an acknowledgment, but merely an irresponsible, often oblivious, adherence. The tools for this overcoming must be internal to architecture, must come from within its own disciplinary tradition, and among these the principle of abstraction has a central role. If, in fact, the goal of architecture has always been that of enclosing spaces for man in order to provide for him a material shelter from the elements

forma, con tutto quello che comporta in termini di perdita di nessi significanti, equivale a condannare l'umanità al disagio e alla sofferenza della solitudine esistenziale. «La bellezza», scrive Gadamer, «per quanto inaspettata possa essere, è come una garanzia che, in tutto il disordine del reale, in tutte le sue incompiutezze, cattiverie, torture, parzialità, in tutti i suoi fatali sconvolgimenti, il vero purtuttavia non resti irraggiungibilmente lontano, ma ci si faccia incontro. La funzione ontologica del bello è appunto quella di colmare l'abisso che si apre tra l'ideale e il reale»⁴¹. La bellezza è cura dell'anima e si rende disponibile nella corrispondenza tra forma e realtà 'vera'.

I luoghi sono letteralmente lo specchio della salute psichica di una società, dal momento che insieme la determinano e ne sono conseguenza. Comprendere il 'mosaico' dei luoghi è un atto di responsabilità che richiede uno sforzo di penetrazione per arrivare a cogliere il loro 'carattere' permanente oltre la coltre spesso e confusa di un oblio esclusivamente funzionale alla compravendita universale di tutto e di tutti, nella quale la prima ad essere svalutata è la vita umana. Nel già citato passo sulla città di Firenze, Calamandrei coglie acutamente il nesso fra il paesaggio e i valori umani, fra le forme e lo spirito che le ha prodotte: «Il paesaggio toscano, con quelle pietre e quei cipressi e quegli ulivi, è un paesaggio di limpida grazia ma anche di chiaro-veggente mestizia. Non per nulla i cipressi che sono gli alberi fatti per le ville sono anche gli alberi fatti per i viali dei cimiteri [...] il pensiero della morte è come disciolto nell'aria di questo paesaggio cristallino. Io amo credere che questo ci venga dagli etruschi»⁴².

Viene da pensare alla relazione istituita da Heidegger tra il costruire e l'abitare: si può costruire solo se si ha la capacità di abitare. Pare implicita, allora, la deduzione che si può costruire poeticamente solo se poeticamente siamo capaci di vivere.

and spiritual comfort from the angst of becoming, and has always done this by attempting to reproduce the order and harmony of the Cosmos through intelligible forms, giving up on the clarity of the form, with everything this entails in terms of the loss of meaningful relationships, is tantamount to condemning humanity to distress and to the sorrows of existential solitude. Writes Gadamer: «however unexpected our encounter with beauty may be, it gives us an assurance that the truth does not lie far off and inaccessible to us, but can be encountered in the disorder of reality with all its imperfections, evils, errors, extremes, and fateful confusions. The ontological function of the beautiful is to bridge the chasm between the ideal and the real»⁴¹. Beauty is care of the soul and is made available through the correspondence between form and 'true' reality.

Places are, literally, the mirrors of the psychological health of a society, since they both determine it and are a consequence of it. Understanding the 'mosaic' of places is an act of responsibility which requires a penetrating effort aimed at grasping the permanent 'character' that lies under the thick and confusing layer of forgetfulness which serves exclusively the universal buying and selling of everything and of everyone, in which the first to be devaluated is human life. In the passage quoted earlier on the city of Florence, Calamandrei grasps with great insight the connection between the landscape and human values, between forms and the spirit that has given shape to them: «The Tuscan landscape, with those stones and those cypresses and those olive trees, is a landscape of limpid grace but also of clairvoyant melancholy. It is no coincidence the cypresses, which are the trees of choice for villas, are also the trees for the avenues that lead to cemeteries [...] the thought of death seems to dissolve in the air of this crystalline landscape. I love to believe that this came to us from the Etruscans»⁴².

One cannot help but think of the relationship established by Heidegger between building and dwelling, in other words, that one can build only if one is capable of dwelling. The inference would seem implicit, therefore, that we can build poetically only if we are capable of living poetically.

- ¹ E. Severino (a cura di R. Rizzi), *Tecnica e struttura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003, p. 87.
- ² Pubblicato in S. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, Mondadori, Milano 1980, pp. 281-291.
- ³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Giunti-Bompiani, Firenze-Milano 2018, p. 383.
- ⁴ L'espressione ricorre, ad esempio, in Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975.
- ⁵ H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 2000, pp. 218-219. Si riporta il testo dell'Enciclopedia Treccani di *Erlebnis*: «Reso in italiano con l'espressione "esperienza vissuta" o "vivente", indica l'aspetto personale, unitario per cui i contenuti della coscienza non sono recepiti in modo passivo, ma colti in modo vivo nel fluire della coscienza» (<https://www.treccani.it/enciclopedia/erlebnis/> visitato il 23.02.2023).
- ⁶ S. Settis, *Architettura e democrazia*, Einaudi, Torino 2017, p. 136.
- ⁷ Le Corbusier, *Verso un'architettura*, Longanesi, Milano 1989, p. 171.
- ⁸ *Ivi*, p. 166.
- ⁹ *Ivi*, p. 39.
- ¹⁰ *Ivi*, p. 106.
- ¹¹ *Ivi*, p. 56.
- ¹² Si veda E. Panofsky, *Architettura gotica e filosofia scolastica*, Abscondita, Milano 2014.
- ¹³ Si veda la vasta produzione scientifica di Mircea Eliade, di cui si cita in particolare *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino 2001 [1957].
- ¹⁴ E. Severino, cit. p. 89.
- ¹⁵ G. Grassi, *Architettura lingua morta*, Electa, Milano, 1988.
- ¹⁶ E. Severino, cit., p. 90.
- ¹⁷ *Ivi*, p. 88.
- ¹⁸ Si veda a questo proposito S. Settis, *Paesaggio, Costituzione, Cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Einaudi, Torino 2010, in particolare il capitolo 6, *L'Italia si fa in tre: paesaggio, territorio, ambiente*, pp. 252-281.
- ¹⁹ Il memoriale, commissionato nel 1972 in occasione delle celebrazioni per i quattrocento anni della morte di Michelangelo, doveva ospitare un centro studi sul marmo dove si sarebbero incontrati scultori e allievi. Il memoriale non sarà mai realizzato. Sull'intera vicenda si veda il volume di M. Ciampolini, E. Ferretti (a cura di), *1972 Michelucci, Moore e Michelangelo. La vitalità del marmo*, Edifir, Firenze 2022. Si tratta del catalogo dell'omonima mostra tenuta al CARMi di Carrara tra aprile e settembre 2022. Approfondimenti sull'architettura del memoriale si trovano nel saggio di L. Mingardi, *"Un centro studi sul marmo: scultori e allievi.*

- ¹ E. Severino (edited by R. Rizzi), *Tecnica e struttura*, Raffaello Cortina Editore, Milan 2003, p. 87.
- ² In S. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, Mondadori, Milan 1980, pp. 281-291.
- ³ M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge, New York 2013, p. 307.
- ⁴ The expression appears frequently, for example, in Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory* (Ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Trans. Christian Lenhardt, Routledge and Kegan Paul London and Boston, 1984).
- ⁵ H.G. Gadamer, *Truth and Method*, The Seabury Press, New York 1975, p. 86.
- ⁶ S. Settis, *Architettura e democrazia*, Einaudi, Turin 2017, p. 136.
- ⁷ Le Corbusier, *Towards a new architecture*, Dover Publication Inc., New York 1986, p. 209.
- ⁸ *Ibid.*, p. 204.
- ⁹ *Ibid.*, p. 52.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 135.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 74.
- ¹² See E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, New American Library, Westford 1976.
- ¹³ See Mircea Eliade's vast body of work, and in particular *The sacred and the profane* (1957).
- ¹⁴ E. Severino, cit. p. 89.
- ¹⁵ G. Grassi, *Architettura lingua morta*, Electa, Milan, 1988.
- ¹⁶ E. Severino, cit. p. 90.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 88.
- ¹⁸ In this respect see S. Settis, *Paesaggio, Costituzione, Cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Einaudi, Turin 2010, in particular chapter 6, *L'Italia si fa in tre: paesaggio, territorio, ambiente*, pp. 252-281.
- ¹⁹ The memorial, commissioned in 1972 in celebration of the 400th anniversary of Michelangelo's death, was to include a marble research centre where sculptors and students would meet. The memorial was never built. For more on this, see the book by M. Ciampolini, E. Ferretti (eds.), *1972 Michelucci, Moore e Michelangelo. La vitalità del marmo*, Edifir, Florence 2022. It is the catalogue of the exhibition held under the same name at CARMi in Carrara between April and September 2022. Further details concerning the architecture of the memorial can be found in L. Mingardi's essay, *Un centro studi sul marmo: scultori e allievi. Vita in comune. Il Memoriale a Michelangelo progettato da Giovanni Michelucci (1972-1975)*, pp. 20-27.
- ²⁰ The river god is a sculpture by Michelangelo that exists only as an unbaked clay model, which was to be used as a guide for making the marble sculptures of the

²⁰ Il dio Fiume è una scultura di Michelangelo esistente solo come modello in terra cruda, che doveva servire da guida per realizzare le sculture dei Fiumi previsti ai piedi delle Tombe Medicee nella Sagrestia Nuova in San Lorenzo. Per la prima volta lo studio raccolto nel volume di M. Ciampolini e E. Ferretti ha riconosciuto il dio Fiume nei disegni di Michelucci.

²¹ L'Alberti definisce la cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze «veramente nata» nella dedica rivolta al Brunelleschi nel *De Pictura*, alludendo alla sintesi di architettura e natura di cui la cupola è esempio supremo.

²² Le Corbusier (a cura di G. Gresleri), *Viaggio in Oriente, Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, Marsilio-Fondation Le Corbusier, Venezia 1995, p. 220.

²³ Si vedano le lettere a L'Eplattenier, 19 settembre, FLC E2(12)8 e 8-10 ottobre, FLC R1(4)25.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ P. Calamandrei, *Parlare di Firenze*, La Nuova Italia, Firenze 1957, p. 9.

²⁶ E. Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio Editori, Venezia 1998.

²⁷ J. Dewey (a cura di G. Matteucci), *Arte come esperienza*, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, p. 145.

²⁸ *Ivi*, p. 175.

²⁹ A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuove Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 29.

³⁰ P. Ricoeur (a cura di F. Riva), *Leggere la città*, Lit Edizioni, Roma 2013, p. 87.

³¹ Dalle lezioni tenute da Zeri nel 1989 e raccolte in F. Zeri, *L'arco di Costantino. Divagazioni sull'antico*, Skira, Milano 2004, p. 68.

³² H.G. Gadamer, *L'attualità del bello. Studi di estetica ermeneutica*, Casa Editrice Marietti, Genova 1986, p. 53.

³³ U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985, p. 20.

³⁴ È quanto stabilisce la Convenzione europea del paesaggio (2000).

³⁵ A. Tagliapietra, *Sincerità*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012, p. 153.

³⁶ Si veda M. Heidegger (a cura di A. Marini), *Essere e tempo*, Mondadori, Milano 2006.

³⁷ H.G. Gadamer, *L'attualità del bello*, p. 51.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, p. 146.

⁴⁰ H.G. Gadamer, *L'attualità del bello*, p. 50.

⁴¹ *Ivi*, p. 16.

⁴² P. Calamandrei, cit. p. 22.

rivers that were to stand at the foot of the Medici Tombs in the New Sacristy at the Basilica of San Lorenzo. The study collected in the book by M. Ciampolini and E. Ferretti recognised the river god in Michelucci's drawings.

²¹ Alberti describes the cupola of Santa Maria del Fiore in Florence as being «truly born» in his dedication to Brunelleschi in *De Pictura*, alluding to the synthesis of architecture and nature of which the dome is a supreme example.

²² Le Corbusier (edited by G. Gresleri), *Viaggio in Oriente, Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, Marsilio-Fondation Le Corbusier, Venice 1995, p. 220.

²³ See the letters to L'Eplattenier, 19 settembre, FLC E2(12)8 and October 8-10, FLC R1(4)25.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ P. Calamandrei, *Parlare di Firenze*, La Nuova Italia, Florence 1957, p. 9.

²⁶ E. Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio Editori, Venice 1998.

²⁷ J. Dewey, *Art as an experience*, Perigee, New York 1980, p. 134.

²⁸ *Ibid.*, p. 169.

²⁹ A. Rossi, *A Scientific Autobiography*, MIT Press, Cambridge (Mass.)-London 1981, p. 19.

³⁰ P. Ricoeur (edited by F. Riva), *Leggere la città*, Lit Edizioni, Rome 2013, p. 87.

³¹ From the lectures held by Zeri in 1989 and collected in F. Zeri, *L'arco di Costantino. Divagazioni sull'antico*, Skira, Milan 2004, p. 68.

³² H.G. Gadamer, *The relevance of the beautiful and other essays*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.) 1994, p. 49.

³³ U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milan 1985, p. 20.

³⁴ As established by the European Landscape Convention. (2000).

³⁵ A. Tagliapietra, *Sincerità*, Raffaello Cortina Editore, Milan 2012, p. 153.

³⁶ See M. Heidegger, *Being and time*, Blackwell, Oxford-Cambridge (Mass.), 2001.

³⁷ H.G. Gadamer, *The relevance of the beautiful and other essays*, p. 47.

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, p. 102.

⁴⁰ H.G. Gadamer, *The relevance of the beautiful and other essays*, p. 46

⁴¹ *Ibid.*, p. 15.

⁴² P. Calamandrei, *Op. cit.*, p. 22.

Casa unifamiliare a ZhangGuanTun
Hebei (Cina)

Con Chiara De Felice; collaboratori: Valentina Ronzini, David Vezzosi,
Silvia Poggiali, Camilla Tinti; visualizzazione grafica: Domenico Pasculli.
2016

Nella Villa medicea della Petraia, a Firenze, è custodita una raccolta di stampe cinesi acquistate da Pietro Leopoldo di Lorena alla fine del Settecento dopo essere approdate, con ogni probabilità, al porto di Livorno. Si tratta delle prime manifestazioni in Occidente di un interesse verso l'estremo Oriente, destinato a crescere a cavallo tra Ottocento e Novecento quando le arti occidentali guarderanno, tra i più diversi ambiti culturali, anche alla Cina e al Giappone, alla ricerca di una nuova 'autenticità' che possa rinascere dalle ceneri degli ordini classici e dei principi umanistici della prospettiva. Uno degli aspetti dell'arte orientale che finisce senz'altro per impregnare l'arte moderna occidentale è quello della «risonanza» in opposizione alla «somiglianza». La seconda è ripetizione formale dell'esistente, la prima è espressione di un'energia, un «soffio» interiore in assenza del quale la forma è vacua¹. Di altro tenore è il rapporto attuale dell'Ovest con la Cina che, in costante crescita economica da decenni, ha offerto ingenti occasioni di lavoro agli architetti occidentali. Vittorio Gregotti ha ben spiegato cosa significa il progetto di architettura nella Cina contemporanea, descrivendo i 'vizi' che minacciano la cultura cinese «sospinta dal terrore della povertà e dall'ossessione dell'arretratezza»² e dimentica, si potrebbe aggiungere, del suo contributo involontario a quella moderna cultura occidentale che oggi ha assunto acriticamente a modello.

La storia di questa casa e del suo proprietario è *à rebour* rispetto alla consuetudine della Cina di oggi. Zhang ha lasciato da qualche anno il villaggio rurale di ZhangGuanTun, situato a circa 250 km a sud di Pechino, per trasferirsi con la moglie e i tre figli nella vicina Canzhou,

Single-family house in ZhangGuanTun
Hebei (Cina)

With Chiara De Felice; collaborators: Valentina Ronzini, David Vezzosi,
Silvia Poggiali, Camilla Tinti; architectural visualization: Domenico Pasculli.
2016

The Medici Villa of Petraia in Florence houses a collection of Chinese prints purchased by Pietro Leopoldo of Lorraine in the late 18th century, after having arrived, in all probability, to the port of Livorno. This is one of the first expressions in the West of an interest in the Far East, which would grow during the turn of the 19th and 20th centuries, when the Western arts would turn their gaze, among a wide variety of cultural spheres, also toward China and Japan, in search of a new 'authenticity' which could be reborn from the ashes of the Classical orders and of the humanist principles related to perspective. One of the aspects of Oriental art which will decidedly permeate modern Western arts is that of the prevalence of «resonance» over «similitude». The latter is a formal repetition of the existing, whereas the former is the expression of an energy, an inner «breath» without which form is empty¹. Very different is today's relationship with China, a country in constant economic growth for the past few decades which has offered significant work opportunities for Western architects. Vittorio Gregotti has clearly explained what the architectural project means in contemporary China, describing the 'vices' that menace a Chinese culture that is «driven by the fear of poverty and the obsession with backwardness»² and is forgetful – it could be added – of its involuntary contribution to the modern Western culture which it has acritically adopted as a model. The history of this house and of its owner goes against the grain of what is customary in China today. Zhang left the rural village of ZhangGuanTun, located about 250 km south of Beijing, a few years ago to move with his wife and three children to nearby Canzhou, where he bought an apartment in a thirty storey building. Whenever its possible,

dove ha acquistato un appartamento in un edificio di trenta piani. Appena può, Zhang torna al villaggio per curare il suo campo di granturco e trascorrere le feste con gli amici e i parenti; per questo ha bisogno di una casa per le sue fughe dalla città.

Il villaggio di ZhangGuanTun mantiene, anche nelle aree di edificazione più recente, la sua struttura tradizionale formata da file regolari di case a corte realizzate in laterizio e legno, con tetto a due falde. Le abitazioni, in genere di proprietà della stessa famiglia – una per i genitori, l'altra per i figli – si dispongono sui due lati lunghi del perimetro, coi fianchi l'uno di fronte all'altro; dei rimanenti due lati, uno contiene la porta d'ingresso alla corte, l'altro uno spazio di servizio. Le strade del villaggio sono vicoli prevalentemente sterrati, nonostante siano percorsi dalle macchine. Tra il tessuto basso e compatto del villaggio si fanno poi largo piccoli specchi d'acqua, residui di una pianura semi alluvionale. La nuova casa di Zhang prosegue una fila di case esistenti riprendendone il tipo, le dimensioni, i materiali e le tecniche costruttive. Il progetto prevede che un lato sia occupato dal volume dell'abitazione vera e propria – un rettangolo di dimensioni 16x18 m – mentre gli altri tre da una galleria-biblioteca di profondità pari a 2 m. L'ingresso, che avviene da un portale ricavato sul fronte lungo il vicolo, introduce nella biblioteca che, come primo ambiente non connesso all'abitazione, assolve simbolicamente alla funzione del tradizionale *yingbi*, il muro posto davanti all'ingresso con funzione apotropaica. Da qui si accede alla corte dove è piantato un albero di giuggiole. Più che luogo di sosta, la corte è uno spazio distributivo che riconnette i diversi ambienti della casa, garantendone la visibilità reciproca, ma, unico spazio di affaccio, proteggendo gelosamente la privacy della famiglia dagli sguardi degli estranei. All'interno dell'abitazione, a un solo piano, le stanze sono organizzate intorno al grande ambiente di soggiorno, che accoglie una tipica stufa in muratura ed è caratterizzato dalla struttura del tetto a vista. Come per le altre case di questa pianura argillosa, i materiali impiegati sono laterizio per le murature e legno per strutture e serramenti.

Note

¹ Si veda F. Jullien, *Quella strana idea di bello*, il Mulino, Bologna 2012, pp. 83-89.

² V. Gregotti, *L'ultimo hutong. Lavorare in architettura nella nuova Cina*, Skira, Milano 2009, p. 84.

he returns to the village to tend his corn fields and spend the holidays with his friends and relatives. As a consequence, he needs a house for the times he is away from the city.

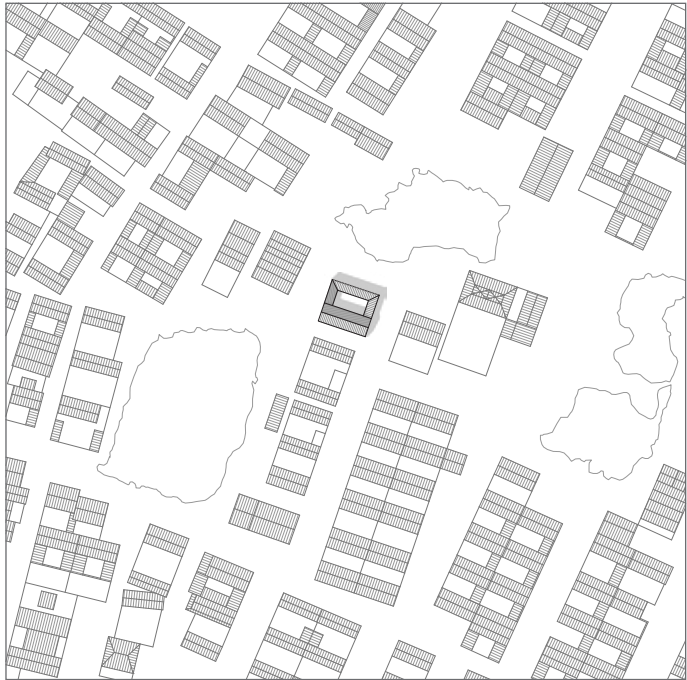
Even in areas of more recent construction, the village of ZhangGuanTun retains its traditional structure consisting of regular rows of courtyard houses made of brick and timber, with double-pitched roofs. The dwellings, usually owned by the same family – one for the parents, the other for the children – are arranged on two opposite sides of the enclosure, with their sides facing each other; of the remaining two sides, one includes the entrance to the courtyard and the other a service space. The streets of the village are mostly dirt alleys open, however, to motor-car traffic. Between the low and compact fabric of the village there are small bodies of water which are the remnants of a semi-alluvial plain. Zhang's new house is part of a row of existing houses and follows their type, size, and building materials and techniques. The project contemplates one side to be occupied by the volume of the dwelling as such, while the other three sides are to house a gallery-library 2 m deep. The entrance is through a doorway carved into the alley wall and leads to the library, which, as the first room not connected to the dwelling, takes on the symbolic function of the traditional *yingbi*, the wall located in front of the entrance which has an apotropaic function. From here one can access the courtyard, where there is a jujube tree. Rather than a place for rest, the courtyard is a distributive space that connects the various areas of the house, ensuring their reciprocal visibility while jealously protecting the family's privacy from outside gazes. The rooms are organised around the only living-room area, which includes a large masonry stove and is characterised by an exposed ceiling.

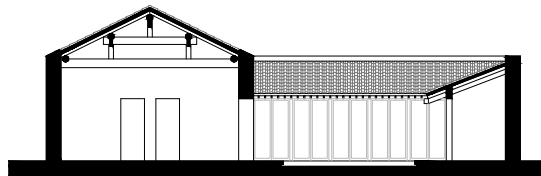
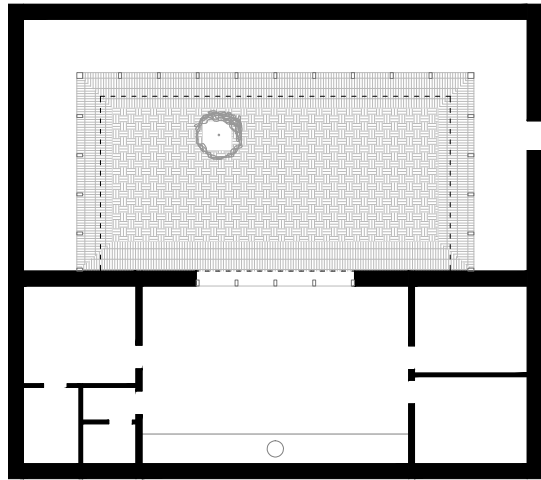
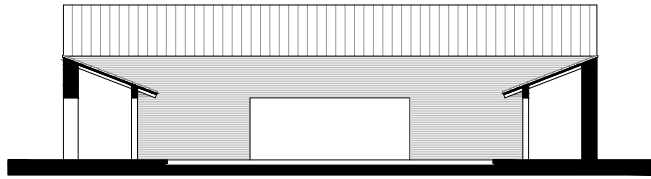
As with other houses on this loamy plain, the materials used are bricks for the masonry and timber for the structural framework, doors and windows.

Notes

¹ See F. Jullien, *This strange idea of beauty*, Bernard Grasset, Seagull, London 2016, pp. 90-98.

² V. Gregotti, *L'ultimo hutong. Lavorare in architettura nella nuova Cina*, Skira, Milan 2009, p. 84.





Scuola di Capoeira
Tibau do Sul, Rio Grande do Norte (Brasile)

Con Chiara De Felice e Valentina Ronzini.
2017

La Capoeira è un gioco che simula un combattimento nelle forme di una danza. Essa trova le sue origini nelle pratiche rituali di alcune tribù africane e viene poi trasmessa, sebbene trasformata nel suo significato, alla cultura brasiliana da quelle stesse tribù deportate in Brasile e schiavizzate durante la colonizzazione portoghese. Sport nazionale dal 1974, il gioco prevede che si formi la *roda* – un circolo di persone che battono i palmi delle mani e cantano al ritmo del *berimbau* e di altri specifici strumenti – intorno a due individui posti al centro, che mimano la lotta. Dal 2014 la Roda de Capoeira fa parte del patrimonio culturale immateriale dell'umanità dell'UNESCO.

La scuola di Tibau du Sol, situata ai margini di un parco naturale a poca distanza dalle spiagge turistiche della costa atlantica nel nord del Brasile, deve il suo impianto circolare a un intreccio di ragioni. Una di queste è senz'altro connessa alla *roda*, quella figura spontanea che i capoeiristi formano coi loro corpi in qualsiasi luogo essi si riuniscano per giocare, fino a dar vita a un vero e proprio spazio simbolico e ideale dal quale si entra e si esce. Nel progetto il movimento circolare della danza e le sue ascendenze religioso-rituali hanno innescato una serie di considerazioni sul tipo e sul valore simbolico del cerchio. Considerazioni che, accompagnate dalla ricerca di una sintesi rispetto al sincretismo culturale del Paese, si sono tradotte nell'individuazione del tipo a corte circolare, quale elemento di congiunzione fra queste terre lontane – non si tratta di una semplice distanza fisica – e il Vecchio Mondo, capace altresì di far emergere le origini più arcaiche, precoloniali, della tradizione insediativa brasiliana.

È noto, infatti, quanto la natura dirompente di questi luoghi ab-

Capoeira School
Tibau do Sul, Rio Grande do Norte (Brazil)

With Chiara De Felice and Valentina Ronzini.
2017

Capoeira is a martial art that simulates combat in the forms of a dance. It finds its origins in the ritual practices of some African tribes and was later transmitted, albeit transformed in its meaning, to Brazilian culture by those same tribes which had been enslaved and deported to Brazil during the Portuguese colonial period. Considered a national sport since 1974, capoeira involves the forming of a *roda* – a circle of people who clap their hands and sing to the rhythm of the *berimbau* and other appropriate instruments – around which two individuals simulate a combat. The Roda de Capoeira was listed as part of UNESCO's Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2014.

The Tibau du Sol school, located on the edge of a natural park, not far from the tourist beaches on the Atlantic coast in northern Brazil, derives its circular layout from a series of interconnected reasons. One of these is undoubtedly related to the *roda* itself, that spontaneous figure that capoeiristas form with their bodies wherever they gather to practice, thus creating an actual symbolic space which one enters or exits. The circular movement of the dance and its religious-ritual origins generated a series of considerations concerning both the type and the symbolic value of the circle. Considerations which, together with the search for a synthesis that reflects the country's cultural syncretism, resulted in the identification of the circular courtyard type as a link between these distant lands – not only a physical distance – and the Old World, capable also of drawing out the more archaic, pre-colonial origins of the traditional Brazilian settlement.

It is well known how the disruptive nature present in these places was, during the 20th century, the main key through which modern

bia rappresentato nel Novecento la principale lente con la quale è stata riletta localmente l'architettura moderna. E proprio la natura, nella sua versione addomesticata di paesaggio o vegetazione, ha suggerito il patio quale figura di connessione con il razionalismo europeo: si pensi alle case brasiliane di Rudofsky o alle ville di Rino Levi. Parallelamente, la tradizione primitiva, la condizione di necessità nella quale è prodotta la cultura materiale, le invenzioni surreali del mondo religioso e favolistico brasiliano sono oggetto di un'attenta osservazione antropologica da parte di Lina Bo Bardi, che si appropria di tutto questo per elaborare un linguaggio anticlassico, disarmonico quanto espressivo.

Interamente pensato in calcestruzzo armato a vista, l'edificio reinterpretava il patio alla luce particolare del Brasile settentrionale, dove il popolo indigeno degli Yanomami costruisce nella foresta i propri villaggi (*shabono*) accostando le capanne l'una all'altra a formare un anello ovale o rettangolare con diametro fino a 100 m. Anche la scuola è un anello, tuttavia perfettamente circolare, che misura 30 m di diametro e presenta una frattura che consente all'edificio di aprirsi verso la strada del paese.

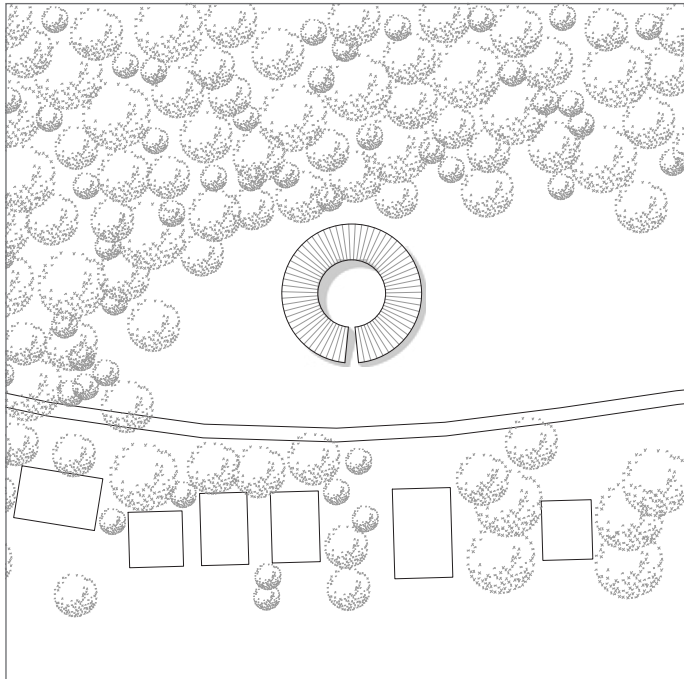
Il cortile centrale rappresenta lo spazio per l'allenamento e l'insegnamento all'aperto. Intorno ad esso si dispongono gli ambienti coperti concepiti nell'ottica della vita comunitaria, com'è nella filosofia del gioco e della pratica della Capoeira: una grande cucina-refettorio, altri spazi comuni, tre camerate, servizi igienici e un deposito per attrezzi e strumenti.

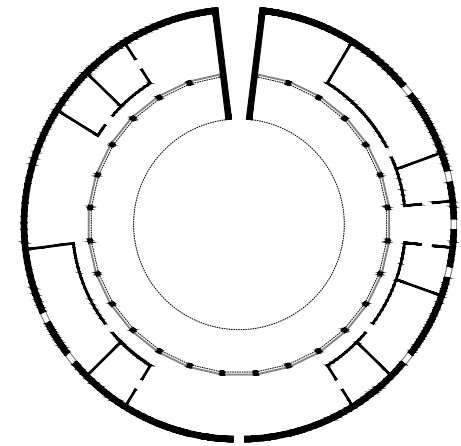
I muri di divisione fra le stanze hanno altezza costante inferiore alla copertura, questa staccata anche dai muri perimetrali così da lasciare circolare l'aria e garantire naturalmente un'adeguata climatizzazione. Un giro di pilastri, tra i quali sono inserite schermature in legno suddivise in tre porzioni orizzontali, segna, insieme al profondo aggetto della copertura proteso verso lo spazio centrale, il passaggio tra l'interno e l'esterno.

architecture has been locally interpreted. And it is precisely nature, in its domesticated version of landscape or vegetation, that suggested the courtyard as a figure that connects back to European rationalism – consider Rudofsky's Brazilian houses or Rino Levi's villas – yet the type is presented here purified from its original Mediterranean connotation. At the same time, the primitive tradition, the condition of necessity in which the material culture is produced, and the surreal inventions of the Brazilian religious and fable worlds are the subject of a careful anthropological observation by Lina Bo Bardi, who appropriates all this to develop an anti-classical language that is as discordant as it is expressive.

Entirely made of exposed reinforced concrete, the school reinterprets the courtyard in the distinctive light of northern Brazil, where the indigenous Yanomami people build their villages (*shabono*) in the jungle by placing a series of huts side by side, which all together form an oval or rectangular ring up to 100 m in diameter. The school is also built as a ring, albeit it perfectly circular, measuring 30 m in diameter and featuring a narrow fracture that opens the building toward the village road. The central courtyard is the space for outdoor training and teaching. Arranged around it are covered spaces designed with community living in mind, as it is in the philosophy of play and practice: a large kitchen-refectory, other common areas, three dormitories, toilets and a storage room for tools and instruments.

The partition walls between the rooms, with the exception of the toilets and bathrooms, have a constant height, inferior to that of the roof, which is detached from the enclosing walls so as to let air flow, thus ensuring a good natural ventilation. The transition between interior and exterior is marked by a ring of pillars with wooden screens divided into three horizontal sections between them, as well as by the extensive overhang of the roof which protrudes toward the central space.





Il nibbio. Monumento agli studi leonardeschi sul volo Fiesole (Firenze)

Con Emanuela Ferretti (consulenza storica), Silvia Mantovani (consulenza paesaggistica), Alessandro Merlo (documentazione morfometrica), Tommaso Rotunno (consulenza strutturale), Iacopo Zetti (Assessore al Territorio del Comune di Fiesole); tutors: Lisa Carotti, Giuseppe Cosentino, Chiara De Felice; studenti: Giovanni Degni, Gianluca Dell'Abate, Marta Galletti, Sara Gavazzi, Francesca Giachini, Laura Mannucci, Maria Chiara Masetti, Allegra Meucci, Veronica Murgi, Valeria Schiavone, Camilla Soldani; supporto alla costruzione: Laboratorio di Autocostruzione del Dipartimento di Architettura di Firenze, Enrico Gugliotti, Gianni Guidotti; fotografie: Stéphane Giraudeau.

2019

Il Nibbio prende il nome dall'uccello predatore studiato da Leonardo per la sua capacità di sfruttare le correnti ascensionali limitando al minimo il movimento delle ali. Tanto Leonardo si sofferma nella descrizione delle sue circonvoluzioni, da porre all'origine di questo suo interesse un ricordo personale, risultato poi degno dell'analisi di Freud. «Questo scriver si distintamente del nibbio», annota Leonardo, «par che sia mio destino, perché nella prima ricordanza della mia infanzia e' mi pareva che, essendo io in culla, che un nibbio venissi a me e mi aprissi la bocca colla sua coda e molte volte mi percotessi con tal coda dentro alle labbra»¹.

Secondo la leggenda, Tommaso Masini, detto Zoaroastro da Peretola, indossando un paio di ali meccaniche progettate da Leonardo da Vinci, nel 1506 riuscì a librarsi in aria per qualche centinaio di metri prima di precipitare rovinosamente al suolo. Il primo volo dell'umanità, che si vuole diretto verso la città di Firenze, sarebbe partito dalla cima del Montececeri, vicino a Fiesole: luogo di cave e di scalpellini che riforniva di pietra serena i più importanti cantieri fiorentini tra il Quattrocento e il Cinquecento e per questo frequentato da artisti e architetti come Brunelleschi e Michelangelo. La leggenda nasce probabilmente dal *Codice sul volo degli uccelli*, dove Leonardo, abbandonando per un attimo il tono distaccato dell'osservazione scientifica, annota: «Piglierà il primo volo il grande uccello dall'alto del Montececeri empiendo l'universo di stupore, empiendo di sua fama tutte le scritture, e gloria eterna al nido dove nacque». Mito o

Il Nibbio. Monument to Leonardo's studies on flight Fiesole (Firenze)

With Emanuela Ferretti (historical consultant), Silvia Mantovani (landscape consultant), Alessandro Merlo (morphometric documentation), Tommaso Rotunno (structural consultant), Iacopo Zetti (Councillor for the Landscape and the Environment of the Municipality of Fiesole); tutors: Lisa Carotti, Giuseppe Cosentino, Chiara De Felice; students: Giovanni Degni, Gianluca Dell'Abate, Marta Galletti, Sara Gavazzi, Francesca Giachini, Laura Mannucci, Maria Chiara Masetti, Allegra Meucci, Veronica Murgi, Valeria Schiavone, Camilla Soldani; support to the construction: Self-construction Lab of the Department of Architecture of the University of Florence, Enrico Gugliotti, Gianni Guidotti; photographs: Stéphane Giraudeau.

2019

Il Nibbio (The Kite) is named after the bird of prey which Leonardo studied for its ability to use updrafts while limiting wing movement to a minimum. Leonardo dwells on the description of its flight to such an extent that he mentions as the origin of his own interest in the bird a personal recollection which would later be worthy of Freud's analysis: «This writing so specifically on the kite», Leonardo writes, «seems to be my destiny, because in the earliest memory of my childhood it seemed to me that while I was in the cradle, a kite came to me and opened my mouth with its tail and many times struck me with the said tail within my lips»¹.

According to legend, in 1506 Tommaso Masini, known as Zoaroastro da Peretola, wearing a pair of mechanical wings designed by Leonardo da Vinci, managed to lift off into the air for a few hundred metres before crashing disastrously into the ground. The first flight of mankind, supposedly in the direction of the city of Florence, is said to have started from the top of Montececeri, near Fiesole: a place of quarries and stonemasons which supplied the most important Florentine construction sites of the 15th and 16th centuries with pietra serena stone, and thus frequently visited by artists such as Brunelleschi and Michelangelo. The legend probably originates in the *Codex on the Flight of Birds*, in which Leonardo, abandoning for a moment the detached style of scientific observation, writes, «He will take his first flight, the great bird, from the top of Montececeri, filling the universe with astonishment, filling all accounts with his fame, and with

realtà, nell'immaginario comune questo luogo è la scena dei suoi esperimenti, delle attente osservazioni sul volo degli uccelli, del sogno precoce di conquistare il cielo.

Tra le diverse iniziative dell'Ateneo fiorentino nell'ambito delle celebrazioni leonardiane del 2019, il Nibbio è un'installazione temporanea che nasce dalla collaborazione tra il Dipartimento di Architettura di Firenze, il Comune di Fiesole e la Fattoria di Maiano – proprietà del parco – ed è l'esito di un seminario didattico fondato su quel «cimentato delle cose» che proprio Leonardo poneva alle origini del sapere. Per lavorare con le tracce del mito e della storia e consentire l'elaborazione di una memoria collettiva mediante gli strumenti dell'architettura, l'opera tiene insieme tre semplici concetti che sono anche immagini archetipiche: un muro, un'ala, una scala, elementi in grado di farsi 'ponte' fra la figura di Leonardo e l'anima del luogo.

L'opera, realizzata in legno e acciaio, è impostata su di una base di dimensioni 430x400 cm che nasconde una struttura formata da travi HEA 100 volta a offrire un appoggio in piano e a contrastare il ribaltamento dell'intera installazione. Sulla base poggiano dieci file di blocchi lignei sovrapposti – per un'altezza totale di 250 cm – che evocano i macigni un tempo estratti dalle cave di Maiano. Ai blocchi di questo 'muro', posto quasi a prosecuzione della parete rocciosa sottostante, è impressa una rotazione via via crescente a partire da un punto in cui blocchi 'si spezzano' per slittare reciprocamente secondo un movimento elicoidale, dando origine all'immagine di una grande ala protesa verso il salto di 16 m della rupe sottostante. Oltre ad essere 'ala', il 'muro' così disposto richiama anche i gradini di una 'scala', che unendo idealmente la roccia degli scalpellini al cielo delle 'macchine volanti' leonardesche, vuole rappresentare la spinta propulsiva dell'ingegno umano.

Ci piace pensare che sotto l'ala del Nibbio abbiano trovato dimora temporanea gli spiriti inquieti quale fu Leonardo.

Note

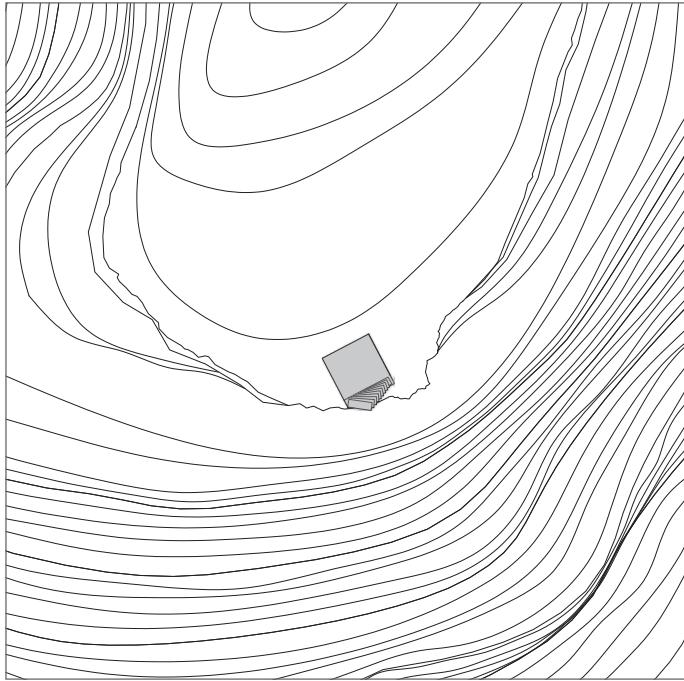
¹ *Codex Atlanticus*, foglio 186v, visionabile all'indirizzo <http://codex-atlanticus.ambrosiana.it/>. Il testo di Freud da titolo *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* è pubblicato in S. Freud, *Leonardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

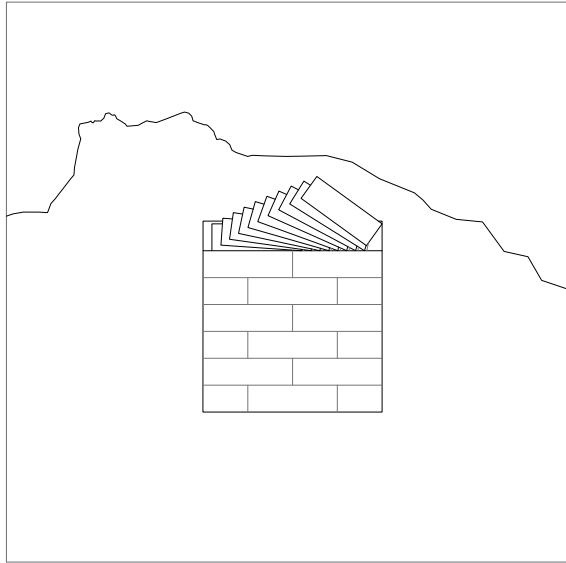
eternal glory the nest where he was born». Whether myth or reality, in the collective imaginary this place is the stage where his experiments, his careful observations of the flight of birds, and his precocious dream of conquering the sky all took place. Part of the numerous initiatives undertaken by the University of Florence in the context of the 2019 Leonardo celebrations, Il Nibbio is a temporary installation that originated from the collaboration between the Department of Architecture of the University of Florence, the Municipality of Fiesole and the Fattoria di Maiano – who owns the property – and is the result of that «test of things» which Leonardo himself placed at the origins of knowledge. In order to work with the traces of myth and history and to develop a collective memory through the tools of architecture, the project brings together three simple concepts that are also archetypal images: a wall, a wing, and a staircase, elements which can become a 'bridge' between the figure of Leonardo and the spirit of the place. The installation, made of timber and steel, is set on a 430x400 cm base that conceals a structure of HEA 100 beams which provides level support and prevents the overturning of the entire piece. Ten rows of superimposed timber blocks are placed on the base – for a total height of 250 cm – thus evoking the boulders that were once extracted from the quarries of Maiano. The blocks of this 'wall', set almost as a continuation of the rock face below, follow a gradually increasing rotation starting from a break in the blocks themselves and according to a helical motion which creates the image of a great wing that extends toward the 16 m drop of the cliff below, while also evoking the steps of a staircase which, conceptually connecting the rock of the stonemasons to the sky of Leonardo's 'flying machines', wishes to represent the propulsive drive of human genius.

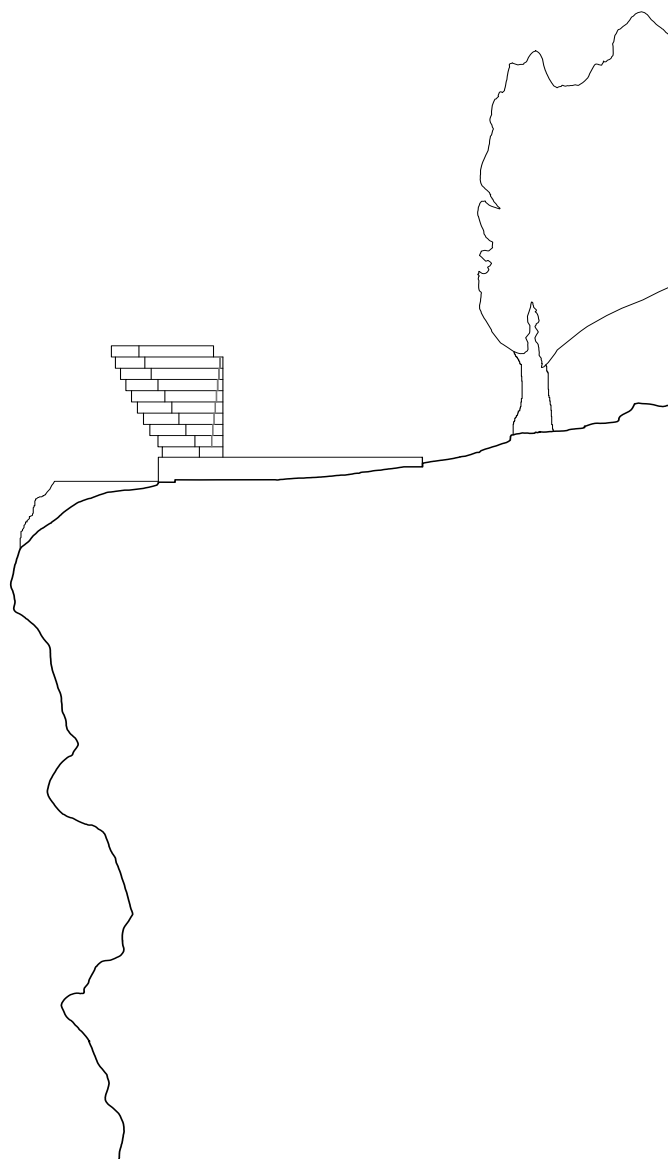
We like to think that restless spirits such as Leonardo's have found a temporary abode under the wing of the Kite.

Notes

¹ *Codex Atlanticus*, page 186v, available for viewing at <http://codex-atlanticus.ambrosiana.it/>. Freud's text entitled *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* is in S. Freud, *Leonardo*, Bollati Boringhieri, Turin 2008.









Scala nello studiolo di S. Firenze

Con Chiara De Felice; collaboratrice: Brunella Guerra;
fotografie: Stéphane Giraudeau.
2021

Lo studiolo di S. occupa una stanza al primo piano e una piccola porzione di mansarda di un villino situato nella zona nord-orientale di Firenze, ai piedi delle colline di Settignano. La scala che collega i due livelli doveva rispettare alcune condizioni: svilupparsi necessariamente lungo una parete di 3.10 m sulla quale si trova una porta, superare un dislivello di altrettanti 3.10 m, e infine, per espresso desiderio della committenza, non essere una scala a chiocciola.

La scala, del tipo alla marinara, è formata da due rampe larghe 80 cm a gradini sfalsati, realizzate in lamiera di ferro verniciato con struttura interna in tubolari di acciaio a sezione quadrata. La rampa inferiore è appoggiata a terra, mentre quella superiore è appesa alla struttura del solaio della mansarda. Infatti le due rampe sono staccate l'una dall'altra, separate da una pausa, un vuoto che segna il cambio di direzione della salita – oppure della discesa – e, per antitesi, evoca l'unione di un 'sopra' con un 'sotto', proprio com'è foriera di saldatura la distanza che separa la stalattite dalla stalagmite prima che queste diventino 'colonna'. La rampa superiore è inoltre protetta da un tramezzo che la separa dalla stanza. L'azione del salire e dello scendere qui è sottolineata dall'inverso movimento cui le rampe rispettivamente alludono, l'una calando dall'alto, l'altra partendo dal basso. L'insidia che le spezza, il gradino mancante, lo *skandalon*, intende attivare una tensione simbolica fra la stanza della biblioteca, al piano inferiore, e lo studiolo collocato in mansarda, così che il rito del salire domestico possa tingersi di un qualche valore 'trascendente'.

La scala di S. è anche una sintesi di memorie, di altre scale percorse

Staircase in S's studio Florence

With Chiara De Felice; collaborator: Brunella Guerra;
photographs: Stéphane Giraudeau.
2021

S's studio occupies a room on the second floor and a small section of the attic of a small villa located to the north-east of Florence, at the foot of the Settignano hills. The staircase connecting the two levels had to comply with a series of conditions: it had to unfold along a 3.10 m wall with a door in it, overcome a height difference of those same 3.10 m, and finally, by the express request of the client, not be a spiral staircase.

The staircase, of the vertical-sailor type, consists of two 80 cm-wide flights with staggered steps, made of painted sheet iron with an internal structure of square-section steel tubes. The lower rung rests on the ground, while the upper rung is suspended from the attic floor structure. In fact, the two flights are separated from each other by a pause, a void that signals the change in direction in the ascent – or descent – and, through a process of antithesis, evokes the connection of an 'above' with a 'below', in the same way that the distance that separates the stalactite from the stalagmite before they become a 'column' heralds their union. The upper rung is protected as well by a partition – placed on the ramp itself – that separates it from the room. The action of ascending and descending is emphasised by the opposite movement to which the flights respectively allude, one descending from above, the other ascending from below. The pitfall that interrupts them, the missing step, the *skandalon*, is meant to activate a symbolic tension between the library – on the lower floor – and the studio in the attic, so that the rite of domestic ascent may be imbued with some 'transcendent' value.

S's staircase is also a compendium of memories, of other staircases

nella vita reale come nella finzione letteraria.

Nella rampa superiore riverberano, ad esempio, quelle lignee di Palazzo Davanzati, che scendono dal piano di servizio per congiungersi alle rampe di pietra del piano nobile. Il profilo 'plastico' dell'estradosso riecheggia invece l'elegante sottolineatura decorativa che accompagna, scolpita sul parapetto in pietra forte, la scala nella corte del Bargello. Più impalpabili, le corrispondenze letterarie rimandano alle acrobatiche ascese di Cosimo Piovasco di Rondò, il Barone Rampante, il cui abitare coi piedi staccati da terra ha qualcosa in comune con la committente.

«Non si pensa abbastanza alle scale. Niente era più bello, nelle vecchie case, delle scale»: così Georges Perec¹ ammonisce gli architetti contemporanei che ne dimenticano il valore simbolico di spazio archetipico di connessione fra realtà e sogno, umano e divino.

Per ricordarlo basterebbe osservare la *Deposizione* del Rosso Fiorentino, dove il corpo esangue del Cristo morto, portato giù dalla Croce per mezzo di un intrico di scale, è al centro di un tramestio che ci narra di un faticoso quanto straordinario andirivieni tra la terra e il cielo.

ascended both in real life and in literary fiction. In the upper flight, for example, reverberate those wooden ones from Palazzo Davanzati which descend to the service level before connecting to the stone steps of the main floor. The 'sculpted' outline of the extrados echoes instead the elegant decorative underlining which, carved on the pietra forte balustrade, graces the staircase in the courtyard of the Bargello. More intangible, the literary references recall the acrobatic ascents of Cosimo Piovasco di Rondò, the Baron in the Trees, whose life with his feet off the ground has something in common with the staircase's client.

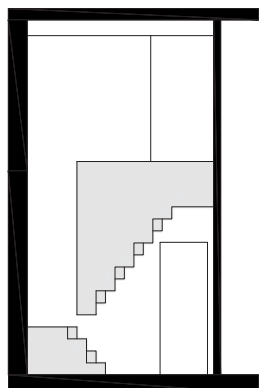
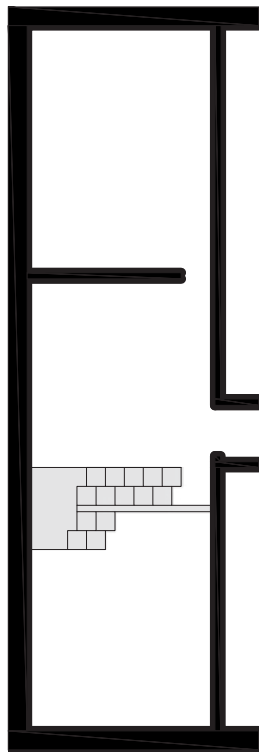
«We don't think enough about staircases. Nothing was more beautiful in old houses than the staircases»: thus Georges Perec¹ admonishes contemporary architects who forget the symbolic value of staircases as an archetypal space that links reality to dreams, humans to the divine. In order to remind us of this, it would suffice to look at Rosso Fiorentino's *Deposition*, in which the pale body of the dead Christ, carried down from the Cross using an intricate set of stairs, is at the centre of a hustle and bustle that tells of a strenuous and extraordinary coming and going between heaven and earth.

Note

¹ G. Perec, *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 49.

Notes

¹ G. Perec, *Species of spaces and other Pieces*, Penguin, London 1997, p. 38.







Interventi di riqualificazione e di costruzione ex-novo per un'azienda agricola biologica
Bagnolo di Sopra, Montemurlo (Prato)

Con Chiara De Felice, Brunella Guerra; collaboratori: Silvia Poggiali, Valentina Ronzini, David Vezzosi; visualizzazione grafica: Domenico Pasculli.
2021-in corso

Il contesto paesaggistico nel quale si trova il territorio di Montemurlo è di grande pregio, brano esemplare del territorio collinare che cinge la piana fra Firenze, Prato e Pistoia, e propaggine dal carattere ancora significativamente agrario di una provincia altrimenti assai industrializzata come quella di Prato. Della sua storia passata si conservano le tracce nelle numerose tenute e ville signorili, eredità dei casati che qui ebbero i loro possedimenti fin dal Medioevo. «Consiste Monte Murlo in una vaga collina che si avanza quasi isolata nella pianura occidentale di Prato, fra l'Agna e il fosso Bagnolo, ultimo risalto dello sprone meridionale del Monte Giavello»¹. Sulla riva destra del fosso, in posizione dominante, si trova la tenuta del Barone, rimasta insuperata dalle altre vicine in quanto a dimensioni e fasto. Da alcuni attribuita ad Antonio da Sangallo il Vecchio o a Baccio d'Agnolo, nel corso del tempo la villa è stata oggetto di numerosi rimaneggiamenti e trasformazioni: da fortilizio medievale a dimora signorile, fino all'immagine che oggi ne resta, ancora capace di evocare il suo valore di «modello della coltura agraria di questo distretto» – citando ancora Repetti – ma privata ormai della sua antica funzione che la teneva in vita.

Posta a nord-est dell'abitato di Montemurlo, l'area d'intervento è caratterizzata dalla presenza di uliveti sistemati a gradoni con tradizionali muretti a secco. Il terreno forma qui un vaso intorno alla linea di impluvio di tre corsi d'acqua, lungo i quali cresce rigogliosa una vegetazione boschiva e arbustiva. L'edificato, di tipo sparso o raggruppato a formare piccoli nuclei, è costituito da fabbricati a destinazione prevalentemente abitativa e agricola, che sebbene oggi

Requalification interventions and new construction work for an agricultural biologic farm,
Bagnolo di Sopra, Montemurlo (Prato)

With Chiara De Felice, Brunella Guerra; collaborators: Silvia Poggiali, Valentina Ronzini, David Vezzosi; architectural visualization: Domenico Pasculli.
Ongoing

Montemurlo is located in a highly valuable landscape context, exemplary of the hilly territory that encircles the plain which lies between Florence, Prato and Pistoia, a ramification of the still significantly agricultural character of an otherwise greatly industrialised province such as that of Prato. Traces of its past history are preserved in the numerous noble estates and villas, legacies of the families who have been landholders here since the Middle Ages. «Monte Murlo consists in a slight hill that advances almost isolated into the western plain of Prato, between the Agna and the trench of Bagnolo, last outcrop of the southern spur of Mount Giavello»¹. The Baron's estate, in a dominant position on the right bank of the trench, has remained unsurpassed in size and splendour by other nearby possessions. Attributed by some to Antonio da Sangallo the Elder or to Baccio d'Agnolo, the villa has undergone throughout the ages numerous renovations and alterations: from mediaeval fortress to noble manor, and finally to the image we have of it today, still capable of evoking its value as «a model of the agrarian vocation of this district» – once again quoting Repetti – yet now lacking the ancient function that made it thrive.

Located to the north-east of the town of Montemurlo, the area of intervention is characterised by the presence of olive groves arranged in terraces with traditional dry stone walls. The land here forms a basin around the watershed line of three watercourses, along which grows a lush woody and shrubby vegetation. The buildings, either scattered or forming small groups, consist mainly of residential and agricultural structures which, although more numerous today than as recorded in the Leopoldine Cadastre, with many of the more recent ones of poor

più numerosi di quanto registrato dal Catasto Leopoldino e i più recenti di scarsa qualità architettonica, non hanno completamente alterato i caratteri originali del luogo.

I fabbricati sui quali si interviene formano un gruppo di edifici denominato Podere Corbino il cui nucleo originario, già dal Settecento afferente alla villa del Barone², compare nella cartografia del 1815. Una serie di integrazioni e di ampliamenti realizzati nella seconda metà del Novecento ha portato alla configurazione attuale.

Come i vecchi coloni toscani, il giovane committente alterna i lavori agricoli ai lavori edili necessari alla manutenzione del 'podere', curando personalmente la terra e i suoi frutti secondo i criteri dell'agricoltura biologica.

Il progetto consiste essenzialmente nella realizzazione di un nuovo fabbricato agricolo e di una nuova addizione al corpo principale della casa padronale. La richiesta di poter realizzare gli edifici in auto-costruzione, utilizzando materiali e tecniche tradizionali, si è rivelata un'interessante opportunità di ricerca per rileggere caratteri e figure dell'architettura rurale che qui sorge ancora numerosa.

La casa padronale in origine era costruita interamente in pietra e aveva un solo piano, ma a seguito di una serie di interventi compiuti negli anni ottanta del Novecento, ha subito pesanti modifiche responsabili della perdita del carattere originario del fabbricato, al quale viene comunque riconosciuto un valore di tipo storico-testimoniale. Adesso la casa consta di un volume a base rettangolare, interamente intonacato, che si sviluppa per due piani fuori terra ed è concluso da una copertura a mezzo padiglione. Poiché il terreno è in pendenza, l'area di stretta pertinenza della casa situata sul lato sud orientale insiste su di un terrapieno in cemento armato a vista. Sfruttando la volumetria resasi disponibile grazie ad alcune mirate demolizioni, viene realizzato un nuovo corpo di fabbrica adibito ad appartamento monolocale, adiacente alla casa e a questa unito in corrispondenza dello spigolo nord-est; la sua posizione risulta vincolata dal rispetto delle distanze dagli edifici vicini. In planimetria esso è costituito da due bracci formanti una L – rispettivamente di 6 e 8 m, con larghezza di 4.50 m – che danno vita a uno spazio aperto

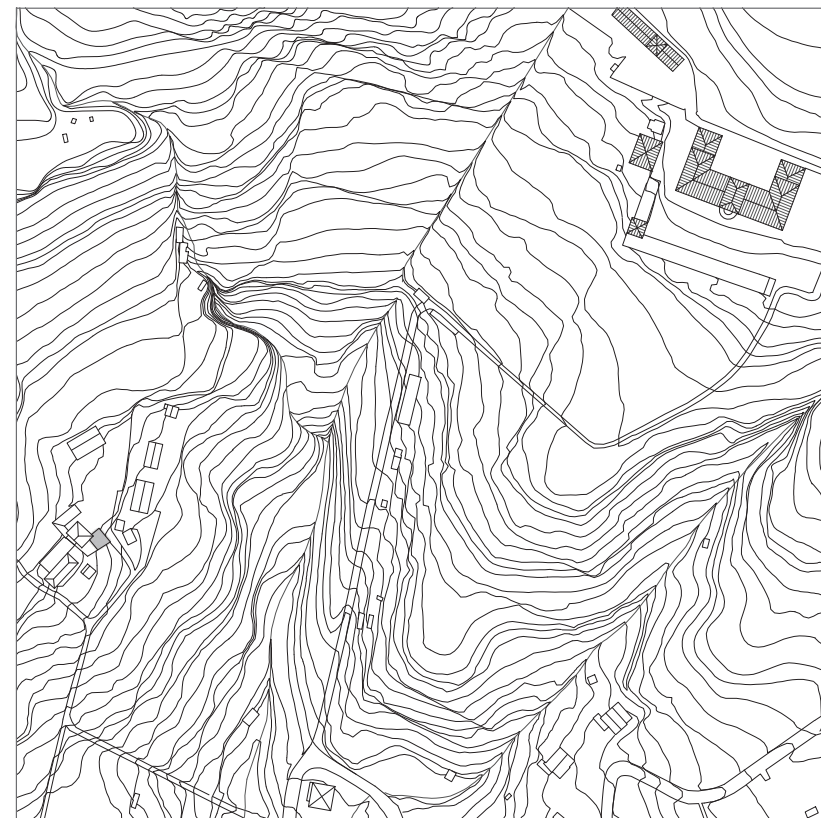
architectural quality, have not completely altered the original character of the place.

The structures intervened form a group of buildings known as Podere Corbino, whose original core, already linked in the 18th century to the Baron's villa², appears in the maps from 1815. A series of additions and expansions undertaken during the second half of the 20th century resulted in its current configuration. Like the Tuscan sharecroppers of old, the young client alternates farm work with the construction work necessary to maintain the 'estate', personally tending the land and its produce in accordance with the principles of 'organic' farming.

The project consists fundamentally of a new farm building and a new extension of the main body of the farmhouse. The request to carry out the works adopting self-construction methods, using traditional materials and techniques, offered an interesting opportunity in terms of research for reinterpreting the features and forms of a rural architecture that is still widespread in the area.

The manor house was originally built entirely of stone and had only one storey, but as a result of a series of interventions carried out in the Eighties, it underwent heavy alterations that resulted in the loss of its original character which, however, is still recognised as having a historical-testimonial value. The house now consists in a rectangular volume, entirely plastered, standing two-storeys above ground and covered with a half-hipped roof. Since the terrain is sloping, the area of the house that stands on the south-eastern side rests on an exposed reinforced concrete embankment.

The intervention, which takes advantage of the space obtained as the result of some deliberate demolitions, consists in the construction of a new building to be used as a studio apartment, adjacent to the house and connected to it at the north-east corner; its position is restricted by compliance with distances from neighbouring buildings. On the plan, it consists of two wings forming an L – 6 and 8 m respectively, with a width of 4.50 m – resulting in an open space measuring 4.61x3.61 m, bordered to the northeast by a stepped wall. This space, intimate and reserved, recalls an *hortus conclusus* from which a fragment of the hilly landscape can be appreciated. The type of reference, also regarding the



Estratto del Catasto leopoldino. Foglio 223_B01, scala 1, Archivio di Stato di Firenze, Deputazione sopra il Catasto e Archivi annessi - Lucidi - Montemurlo - Sezione B - 12950 - Foglio 1. Consultabile da CASTORE, Regione Toscana, <http://www502.regione.toscana.it/geoscopio/castore.html>

Pagina a fronte: planimetria generale con evidenziati gli interventi e la Villa del Barone

di dimensioni 4,61x3,61 m, delimitato a nord-est da un muro gradonato. Tale spazio rappresenta un luogo intimo e riservato, evocativo di un *hortus conclusus* che lascia entrare al suo interno un frammento di paesaggio collinare. Il tipo preso a riferimento, anche nel rapporto col paesaggio, è quello dell'abitazione dei monaci della Certosa del Galluzzo che suggestionò il giovane Le Corbusier durante il viaggio in Italia.

In sostanza il fabbricato si compone di un perimetro esterno di muri in pietra che cingono un corpo interno con pianta a L e copertura piana, affacciato sulla piccola corte grazie alle pareti interamente vetrate. Il muro gradonato, pur proteggendo dalla strada carrabile, lascia entrare la villa del Barone nella prospettiva godibile dalla corte dove, allo scopo, è collocato un sedile in pietra incorporato nella muratura del parapetto. L'edificio si presenta dunque come un volume puro che abbia tuttavia perso la sua originaria compattezza, come corrotto dal tempo ma ancora capace di rievocare la nitida stereometria dell'architettura rurale. Entro la scorza disgregata dei muri in pietra si cela un nucleo in acciaio e vetro, metafora nel nuovo che nasce dai frammenti superstiti del passato.

Il rivestimento, in pietra alberese reperita in loco – la stessa con la quale fu edificato il primo nucleo – arriva fino a terra, coprendo quindi anche il muro del terrapieno in cemento armato, così che il nuovo corpo appaia coevo alla sostruzione e tutt'e due insieme fungano da elementi ordinatori della preesistenza: la casa padronale, cui peraltro nel tempo erano già state aggiunte altre parti senza rispettare i criteri di aggregazione tipici dell'architettura rurale toscana, trova nei nuovi interventi l'occasione di una regola sintattica. Internamente lo spazio è libero, articolato nei due bracci della L; all'intersezione sono collocati il servizio igienico e il suo antibagno.

relationship with the landscape, is that of the monks' dwellings at the Florence Charterhouse in Galluzzo which inspired a young Le Corbusier during his journey to Italy.

In sum, the building consists of an outer perimeter of stone walls that enclose an inner structure with an L shaped plan and a flat roof, facing the small courtyard thanks to its fully glazed facades. Although the stepped wall protects from the roadway, it also allows the Baron's villa into the view that can be enjoyed from the courtyard, where a seat has been incorporated for that purpose into the masonry of the parapet.

The resulting building is thus a pure volume which may have lost its original compactness, as if corrupted by time, yet is still capable of evoking the clear stereometry of rural architecture. The broken shell of the stone walls conceals a steel and glass core, metaphor of the new that is born from the surviving fragments of the past.

The cladding, in locally extracted alberese limestone – the same with which the first nucleus was built – reaches to the ground, thus also covering the wall of the embankment in reinforced concrete, so that the new structure appears to be coeval with the substructure and both together serve as ordering elements of the pre-existing constructions. The manor house which, however, had already had sections added to it throughout the years, without respecting the principles of the extensions typical of Tuscan rural architecture, finds in the new interventions the opportunity for a syntactic rule.

The interior space is free, articulated into the two branches of the L, at the intersection of which are located a bathroom and its dressing room.

Note

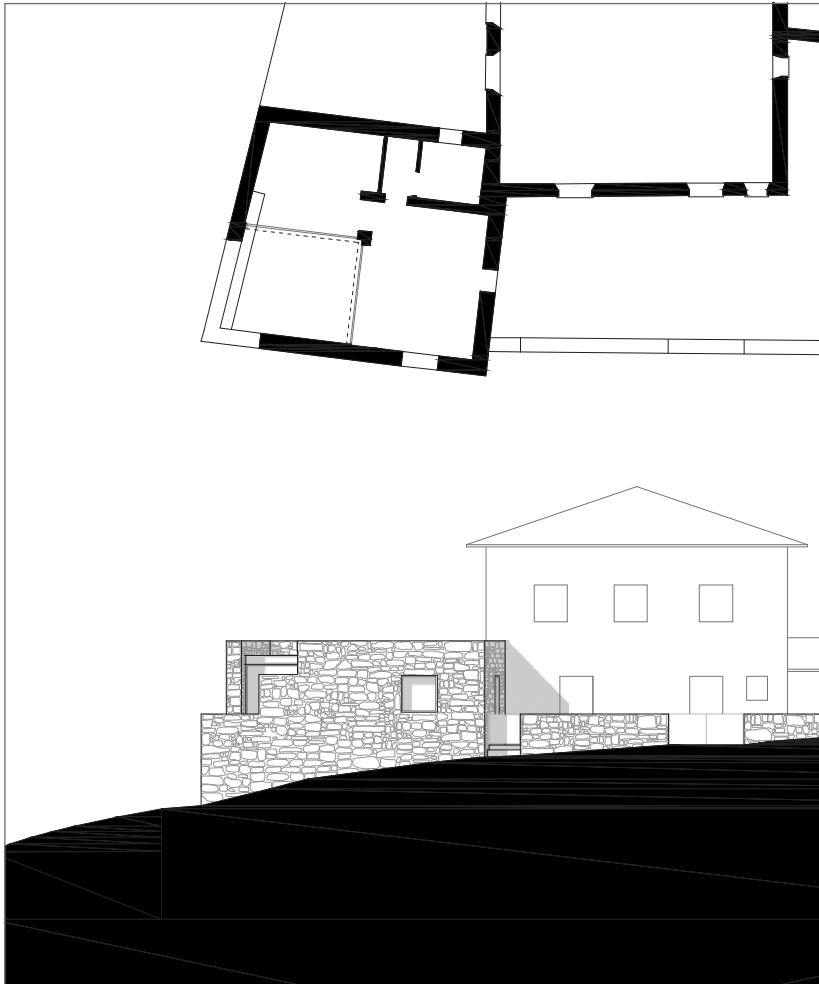
¹ E. Repetti, *Dizionario Geografico Fisico della Toscana*, Firenze 1833, consultabile al link <http://stats-1.archeogr.unisi.it/repetti/>.

² M. Visonà, *Ville e dimore di famiglie fiorentine a Montemurlo*, EDAM, Firenze 1991, p. 45.

Notes

¹ E. Repetti, *Dizionario Geografico Fisico della Toscana*, Florence 1833, accessible at the following link: <http://stats-1.archeogr.unisi.it/repetti/>.

² M. Visonà, *Ville e dimore di famiglie fiorentine a Montemurlo*, EDAM, Florence 1991, p. 45.





Sistemazione di Piazza dei Mezzadri Caldine, Fiesole (Firenze)

Con Silvia Mantovani (paesaggista); collaboratori: Mattia Gennari, Federico Gracola, Brunella Guerra, Silvia Poggiali; visualizzazione grafica: Domenico Pasculli.
2022

Il contesto territoriale, rappresentato dalla valle del Mugnone con i suoi affluenti, è caratterizzato dal tracciato storico della via Faentina che corre in gran parte in aderenza al corso del torrente Mugnone, lungo il quale, a sua volta, si trova la serie policentrica degli abitati di Pian di Mugnone, Caldine, Querciola e Olmo.

Piazza dei Mezzadri si trova in un quartiere residenziale edificato a partire dagli anni ottanta a ovest dell'abitato storico delle Caldine, nel Comune di Fiesole. Situata alla confluenza dei torrenti Mugnoncello e Mugnone, la piazza è delimitata sul lato est dalla strada e sugli altri lati dal cosiddetto *Centro Civico Caldine*. Tutt'intorno sono visibili le pendici collinari agricole, paesaggio dominato dalla coltura dell'olivo e punteggiato di nuclei e case sparse di origine rurale. Il luogo ha dunque il carattere ibrido di un quartiere periferico a bassa densità situato in un contesto ancora prevalentemente rurale. Circondata da dodici giovani lecci, la piazza si presenta oggi come uno spazio indifferenziato senza carattere o qualità, eppure molto frequentato in qualsiasi momento della giornata. Proprio la preferenza accordata a questo luogo da persone di ogni età, è all'origine di alcuni problemi di convivenza. In particolare, il gioco del calcio esteso a tutta la piazza preclude ogni altra attività e scoraggia le persone più fragili, come bambini e anziani, a frequentare lo spazio pubblico in alcuni orari della giornata.

Col proposito di contribuire ad allentare le tensioni fra cittadini, il progetto opera una suddivisione dello spazio in aree a vocazione differenziata sulla base delle preferenze degli abitanti, senza tuttavia creare separazioni nette, bensì agendo sulle quote altimetriche della piazza.

Refurbishing of Piazza dei Mezzadri Caldine, Fiesole (Florence)

With Silvia Mantovani (landscape architect); collaborators: Mattia Gennari, Federico Gracola, Brunella Guerra, Silvia Poggiali; architectural visualization: Domenico Pasculli.
2022

The territorial context of the Mugnone valley with its tributaries, is characterised by the historic Via Faentina, which runs largely following the course of the Mugnone stream, along which, in turn, the polycentric series of settlements of Pian di Mugnone, Caldine, Querciola, and Olmo are located.

Piazza dei Mezzadri is located in a residential neighbourhood which was begun being built in the Eighties west of the historic town of Caldine, in the Municipality of Fiesole. Located at the confluence of the Mugnoncello and Mugnone streams, its perimeter borders to the east with the road and on the remaining sides with the structure known as *Centro Civico Caldine*. All around it are views of the agricultural hill-sides, a landscape dominated by the cultivation of olives and dotted with rural settlements and scattered houses. The place has, therefore, the hybrid character of a low-density suburban neighbourhood located in a still predominantly rural context.

Surrounded by twelve young holm oaks, the square appears today as an anonymous space without character or quality, and yet it is frequently visited at all times of day. It is precisely the presence in this place of people of all ages that lies at the bottom of some coexistence issues. In particular, the football games which take up the entire square prevents any other activity and discourages some of the more fragile sectors of the population, such as children and the elderly, from frequenting the public space at certain times of the day.

It is with the purpose of helping to ease tensions between citizens, that the project carries out a division of the space into areas with different vocations, based on the preferences of the inhabitants, yet wi-

Il disegno trova la sua ragione nel toponimo stesso di Caldine derivante da «caldaia» ovvero marmitta, intesa come bacino d'acqua che si forma lungo il corso di un fiume a causa dell'erosione. Il progetto prevede infatti di scavare la parte centrale della piazza scendendo 50 cm sotto l'attuale quota per ricavare uno spazio più intimo, che diventa quindi il cuore dello spazio pubblico, protetto e isolato dal traffico. Si determinano così due quote: la prima, che definiamo quota zero, rimane invariata rispetto all'attuale piano di campagna e corrisponde alla parte perimetrale; la seconda, a quota -50 cm, corrisponde alla parte centrale.

Il bordo dello scavo è formato da una serie di spazi che si possono immaginare come 'stanze' rettangolari di varie dimensioni, tra loro separate dalle rampe di collegamento tra i due livelli e disegnate in modo da consentire la conservazione dei lecci già presenti, oltre che permettere la piantumazione di ulteriori alberi e arbusti caratteristici della zona fitoclimatica.

I bassi muri di contenimento di questo articolato perimetro formano una corona di sedute rivolte verso il centro della piazza a costituire un salotto pubblico a cielo aperto. Per rimanere nella metafora offerta dalla suggestione topografica e toponomastica, tale centro scavato è pensato come punto di 'confluenza' della popolazione, invaso petroso che è un invito alla socialità e alla convivenza intergenerazionale.

Il disegno della pavimentazione, in lastre irregolari di calcestruzzo drenante, si struttura secondo le direttrici del progetto, formando all'interno dello scavo un reticolo irregolare di campi rettangolari. La pezzatura e la disposizione delle lastre sono variabili, ma formano una tessitura omogenea ove risaltano alcune macroscopiche eccezioni di lastre quadrangolari di maggiore dimensione. Inoltre, nell'area intorno allo scavo la pavimentazione si dirada gradualmente man mano che ci si avvicina al bordo delle 'stanze', così che queste non abbiano contorni netti ma piuttosto sfumati e indefiniti. Le lastre sono posate su sottofondo in misto di cava compattato e livellato, mentre gli spazi lasciati liberi sono riempiti con terreno vegetale idoneo alla crescita delle piante.

without creating clear separations, and operating instead on the square's height differences.

The design derives from the toponym of Caldine, which comes from «boiler» or cauldron, understood as a basin of water formed along the course of a river due to erosion. The project in fact contemplates excavating the central part of the square to descend 50 cm below the current elevation to create a more intimate space, which will become the core of the public space, protected and isolated from traffic. Two elevations are thus established: the first, elevation 0, remains unchanged from the current ground level and corresponds to that of the perimeter; the second, at elevation -50 cm, corresponds to the central section.

The edge of the excavation includes a series of spaces that can be imagined as rectangular 'rooms' of various sizes, separated from each other by the ramps that connect the two levels, so as to allow the preservation of the existing holm oaks, as well as the planting of additional trees and shrubs typical of that phytoclimatic zone.

The low retaining walls of this articulated perimeter form a ring of seats which face the center of the square, thus creating an open-air public lounge. Continuing with the metaphor offered by the topographical and toponymic evocation, this excavated center is conceived as a point of 'confluence' for the population, a stony living-space that fosters social interaction and inter-generational coexistence.

The design of the paving, which uses irregular slabs of pervious concrete, is structured in accordance with the project guidelines and forms an irregular grid of rectangular fields within the excavation. The size and arrangement of the slabs are variable, yet form a homogeneous texture in which some macroscopic exceptions consisting of larger square slabs stand out. Additionally, in the area surrounding the excavation, the paving dwindles as it nears the edge of the 'rooms', in such a way that they do not have clear-cut, but rather blurred and undefined boundaries.

The slabs are laid on a compacted and leveled quarry mix subgrade, while the free spaces in between are filled with garden soil suitable for growing plants.





Bibliografia

Bibliography

THEODOR W. ADORNO, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975.

THEODOR W. ADORNO, *Aesthetic Theory* (ed. GRETEL ADORNO and ROLF TIEDEMANN), Routledge and Kegan Paul, London and Boston, 1984.

LEON BATTISTA ALBERTI, *De Pictura*, Laterza, Roma 1975 [1435].

MAURIZIO BETTINI, *A che servono i Greci e i Romani?*, Einaudi, Torino 2017.

PIERO CALAMANDREI, *Parlare di Firenze*, La Nuova Italia, Firenze 1957.

MARCO CIAMPOLINI, EMANUELA FERRETTI (a cura di), 1972 *Michelucci, Moore e Michelangelo. La vitalità del marmo*, Edifir, Firenze 2022.

JOHN DEWEY, *Art as an experience*, Perigee, New York 1980.

JOHN DEWEY (a cura di GIOVANNI MATTEUCCI), *Arte come esperienza*, Aesthetica Edizioni, Milano 2020.

UMBERTO ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985.

SIGMUND FREUD, *Leonardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

HANS G. GADAMER, *L'attualità del bello. Studi di estetica ermeneutica*, Casa Editrice Marietti, Genova 1986.

HANS G. GADAMER, *The relevance of the beautiful and other essays*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.) 1994.

HANS G. GADAMER, *Truth and Method*, The Seabury Press, New York 1975.

HANS G. GADAMER, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 2000.

GIORGIO GRASSI, *Architettura lingua morta*, Electa, Milano 1988.

VITTORIO GREGOTTI, *L'ultimo hutong. Lavorare in architettura nella nuova Cina*, Skira, Milano 2009.

MARTIN HEIDEGGER, *Being and time*, Blackwell, Oxford-Cambridge (Mass.), 2001.

MARTIN HEIDEGGER (a cura di ALFREDO MARINI), *Essere e tempo*, Mondadori, Milano 2006.

FRANÇOIS JULLIEN, *Quella strana idea di bello*, il Mulino, Bologna 2012.

FRANÇOIS JULLIEN, *This strange idea of beauty*, Bernard Grasset, Seagull Books, London 2016.

LE CORBUSIER, *Verso un'architettura*, Longanesi, Milano 1989.

LE CORBUSIER (a cura di GIULIANO GRESLERI), *Viaggio in Oriente, Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, Marsilio-Fondation Le Corbusier, Venezia 1995.

LE CORBUSIER, *Towards a new architecture*, Dover Publication Inc., New York 1986.

MAURICE MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Giunti-Bompiani, Firenze-Milano 2018.

MAURICE MERLEAU-PONTY, *Phenomenology of Perception*, Routledge, New York 2013.

ANTONIO MONESTIROLI, *L'architettura della realtà*, Allemandi, Torino 1999.

ANTONIO MONESTIROLI, *La ragione degli edifici. La Scuola di Milano e oltre*, Christian Marinotti, Milano 2010.

CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, *Il significato nell'architettura occidentale*, Electa, Milano 2012 [1974].

CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, *Esistenza Spazio e Architettura*, Officina Edizioni, Roma 1975.

GEORGES PEREC, *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.

GEORGES PEREC, *Species of spaces and other Pieces*, Penguin, London 1997.

ERWIN PANOFSKY, *Architettura gotica e filosofia scolastica*, Abscondita, Milano 2014.

ERWIN PANOFSKY, *Gothic Architecture and Scholasticism*, New American Library, Westford 1976.

SALVATORE QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, Mondadori, Milano 1980.

EMANUELE REPETTI, *Dizionario Geografico Fisico della Toscana*, Firenze 1833.

PAUL RICOEUR (a cura di FRANCO RIVA), *Leggere la città*, Lit Edizioni, Roma 2013.

RENATO RIZZI, *Il Dáimon in architettura. Theoría - Eresia*, Pitagora Editrice, Bologna 2006.

ERNESTO N. ROGERS, (a cura di CESARE DE SETA), *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Christian Marinotti, Milano 2006.

ALDO ROSSI, *Autobiografia scientifica*, Nuove Pratiche Editrice, Milano 1999.

ALDO ROSSI, *A Scientific Autobiography*, MIT Press, Cambridge (Mass.)-London 1981.

SALVATORE SETTIS, *Paesaggio, Costituzione, Cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Einaudi, Torino 2010.

SALVATORE SETTIS, *Architettura e democrazia*, Einaudi, Torino 2017.

EMANUELE SEVERINO (a cura di RENATO RIZZI), *Tecnica e struttura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003.

ANDREA TAGLIAPIETRA, *Sincerità*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012.

EUGENIO TURRI, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio Editori, Venezia 1998.

FRANCESCO VENEZIA, *Che cosa è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*, Electa, Milano 2011.

MARA VISONÀ, *Ville e dimore di famiglie fiorentine a Montemurlo*, EDAM, Firenze 1991.

ANDREA ZANZOTTO, *Luoghi e paesaggi*, Bompiani, Milano 2013.

FEDERICO ZERI, *L'arco di Costantino. Divagazioni sull'antico*, Skira, Milano 2004.

PAOLO ZERMANI (a cura di), *A cosa serve l'architettura?*, De Luca Editore d'Arte, Roma 2010.

PAOLO ZERMANI, *Architettura: luogo, tempo, terra, luce, silenzio*, Electa, Milano 2015.

