

LINEE

# Esistenza minima

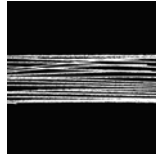
Stanze, spazi della mente, reliquiario

SAVERIO PISANIELLO



STRUMENTI  
PER LA DIDATTICA E LA RICERCA

– 64 –



*linee*

*Consiglio Scientifico*

Adolfo Natalini (*Università di Firenze, Direttore*)  
Fabrizio F.V. Arrigoni (*Università di Firenze, Direttore*)  
Arno Walter Noebel (*Università di Dortmund*)  
Vittorio Savi (*Università di Ferrara*)  
Guido Spezza (*Università di Firenze*)

*Titoli pubblicati*

Fabrizio F.V. Arrigoni, *Il cervello delle passioni. Dieci tesi di Adolfo Natalini*  
Saverio Pisaniello, *Esistenza minima. Stanze, spazi della mente, reliquiario*

Saverio Pisaniello

## **Esistenza minima**

Stanze, spazi della mente, reliquiario

Firenze University Press  
2008

Esistenza minima : stanze, spazi nella mente, reliquiario  
/ Saverio Pisaniello. – Firenze : Firenze University Press,  
2008.

(Strumenti per la didattica e la ricerca ; 64)

<http://digital.casalini.it/978-88-8453-798-0>

ISBN 978-88-8453-798-0 (online)

ISBN 978-88-8453-797-3(print)

721

Questa pubblicazione è il risultato di una ricerca finanziata dall'Università degli Studi di Firenze dal titolo *Avanguardia e/o Tradizione*.

© 2008 Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
Firenze University Press  
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy  
<http://www.fupress.com/>

*Printed in Italy*

# Indice

INTRODUZIONE	
<b>ARCHITETTURE DEL MONDO NUOVO</b>	11
<i>di Fabrizio F.V. Arrigoni</i>	
PRE-TESTI	
<b>LETTERE</b>	23
<i>di Caio Plinio, Franco Rella, Adolfo Natalini</i>	
ESISTENZA MINIMA	
<b>PREMESSA</b>	35
<b>CAPITOLO 1</b>	
Strategia per due azioni	37
Azione I	38
Azione II	38
<b>CAPITOLO 2</b>	
Esistenza minima	45
Scena I	45
Intermezzo	60
Scena II	61
<b>CAPITOLO 3</b>	
Riflessioni	69

6 Esistenza minima

CAPITOLO 4

Rifugio 99

Dialogo 99

CAPITOLO 5


Disegni e modello 113

BIBLIOGRAFIA 125

*All'amico Filiberto Walter Lupi*



L'autore vuole ringraziare in modo particolare Marcello Fibbiani con il quale ha condiviso l'ideazione e la realizzazione delle «serie» fotografiche che si possono interpretare anche come una ricerca parallela e autonoma, e inoltre Patrizia Pisaniello che ha costruito il libro con spirito narrativo, ricucendo e relazionando materiali testuali e grafici spesso di non facile comprensione.



## Introduzione



## Architetture del mondo nuovo

Il volume *Esistenza minima* può essere osservato attraverso due lenti: una prima capace di illuminare l'occasione che l'ha generato, una successiva interessata più propriamente all'oggetto, e dunque investigazione delle modalità in esso adottate e dei risultati in esso conseguiti.

*Esistenza minima* è il prodotto di una tesi di laurea e nonostante una esplicita impossibilità a divenire campione riproducibile, o tipo, è paradossalmente oggetto esemplare. Se riconosciamo infatti come esso possa ben testimoniare quel processo attraverso il quale un'intera vicenda didattica fissa il proprio momento di sintesi e ricapitolazione, dall'altro questo stesso condensarsi appare consegnato all'insularità della singola biografia, alle traiettorie irripetibili del suo accadere misterioso. È la comune condizione di ogni lavoro di fine studi che, nel caso in questione, è possibile scorgere in un'evidenza vicina al paradigma: per un verso essa rivela i lineamenti ereditati da una scuola, da un magistero, per un altro sarà proprio questa sapienza condivisa a incrinarsi secondo i molti riflessi del lavoro autonomo, libero-liberato da ogni vincolo di fedeltà e appartenenza<sup>1</sup>.

Può darsi che in un futuro prossimo le tesi di laurea – nelle Facoltà di Architettura – dovranno subire delle modifiche riguardo il loro ruolo e la loro fisionomia complessiva: la condizione odierna fa di esse un punto di discontinuità mediano tra il regolare corso di studio e la professione. Rispetto a questo scenario l'operazione di Pisaniello consta nel dilatare, amplificare al massimo grado consentito, il suddetto stato di eccezione, consumando fin quasi all'estinzione il legame scuola-mestiere. Non è costume diffuso, né attitudine premiata, che i laureandi traducano l'eserci-

<sup>1</sup> Su questi temi mi permetto di rimandare a F. Arrigoni, *Il cervello delle passioni*, Firenze University Press, Firenze 2008.

zio di tesi in sintesi, arrischiata quanto faticosa, delle loro conoscenze e passioni; molto più agevole ignorare il tacito, sotterraneo, desiderio delle tante, dissimili e sparse competenze e influenze a divenire tutte – nessuna esclusa – materiali del e per il progetto e dunque tessere ridotte a un medesimo mosaico. Tuttavia è proprio questa caduta di ogni singola, personalissima monade, in un processo di radicale inclusione e condivisione che rende la prova eccentrica a qualsivoglia standard e simultaneamente fonte per ulteriori ricerche<sup>2</sup>.

*Esistenza minima* non è la formulazione di una teoria, né la razionale produzione di una schiera di enunciati sotto l'aspetto del *katalogos*; seppure il suo fuoco non sembri orientato alla trasformazione contingente di un dato sito in un dato tempo secondo un dato programma – se tutto ciò potrà essere accennato sarà solo per il tramite di un *topos* della letteratura artistica quale quello della ricostruzione della villa Laurentina di Plinio il Giovine – non è opera che aspiri alla forza dello sguardo fermo, stabile, saldo (*theo-mai*)<sup>3</sup>. Seppure indifferenti ai vincoli e alle legalità di un'occorrenza empirica il comporsi modulato del testo secondo famiglie, variazioni, incrementi è falsamente avvicicabile alle movenze del trattato, cioè allo strumento principe che il pensiero di architettura ha messo a punto, nel suo divenire, per sagomare i diversi profili di una comune prassi. Non si rintracciano catene mezzi-fini e del tutto assente risulta la messa in chiaro di un percorso logico che garantisca un «super-ordine dei fatti» e la corrispondenza tra la parola e la cosa – con il corollario della possibile trasmissibilità e resistenza delle conquiste ottenute<sup>4</sup>. Piuttosto è la polifonia delle voci e l'intreccio inesauribile delle loro interpretazioni e del loro mutuo combinarsi in trame sottili che *Esistenza minima* ha cura di rendere comprensibile, rendendo palpabile col procedere delle pagine quel «mondo della non definitività» che ormai sembra costituire il nostro mondo. Tramontata ogni preoccupazione per l'ingegneria di qualsivoglia apparecchiatura metodologica, non c'è foglio di Pisaniello che

<sup>2</sup>Da qui perfettamente logico appare il saccheggio dell'autore del passo d'apertura aldorossiano: «Da un certo punto della mia vita ho considerato il mestiere e l'arte come una descrizione delle cose e di noi stessi, per questo ho sempre ammirato la Commedia dantesca che inizia intorno ai trent'anni del poeta. A trent'anni si deve compiere o iniziare qualcosa di definitivo e fare i conti con la propria formazione». A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche editrice, Parma 1990, p. 7.

<sup>3</sup>Questa è infatti la tonalità dominante di ogni autentica fondazione teorica, sottofondo a ogni metamorfosi dei predicati e dei principi espressi in rapporto alla specifica declinazione storica; una ricostruzione dei sistemi teorico-architettonici recenti e una sistemazione bibliografica di grande utilità sono contenuti in Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1985 (trad. it di E. Canone e S. Cantucci, *Storia delle teorie architettoniche dall'Ottocento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 1987).

<sup>4</sup>In questo mi sembra consistere la sostanziale differenza rispetto a una metodologia di derivazione o di predilezione strutturalista; seppure destinata a un'esistenza di cartone la casa del Pisaniello nulla condivide quindi con gli infiniti martiri linguistici delle famosissime *cardboard houses* di un Peter Eisenman.

non possa valere come appendice documentaria al ribaltamento operato da Aldo Gargani: «un osservatore mentre descrive un mondo, sta contemporaneamente descrivendo se stesso che descrive quel mondo»<sup>5</sup>.

*Esistenza minima* è un'ambigua indagine sul potere e sulla forza della rappresentazione. La premessa – introdotta con la chiarezza di una dichiarazione di intenti – sta nel riconoscere nell'Accademia l'intervallo cui sono stati sottratti, per statuto, l'avventura e il pericolo dell'*edificatio*: ergo i soli spazi effettivamente agibili saranno quelli della scrittura, nelle sue più vaste e poliverse manifestazioni: «quindi il progetto è progetto del «modello», progetto della «macchina» che manifesta i suoi elementi costitutivi. L'articolazione delle sue parti espone il processo»<sup>6</sup>.

Parole e disegni, fotografie e *maquettes* tridimensionali più che essere disciplinati dalla predizione o dalla previsione di una fantasmatica *fabrica a-venire*, saranno i mezzi adottati al fine di delineare i contorni di una *ratiocinatio* assoluta quanto avvolta su di sé<sup>7</sup>. Nel termine «rappresentazione», in questo caso, suona più il significato secondo del mettere in scena che l'espedito predisposto per rendere presente un'assenza, una risorsa ancora latente del reale – e questa nota giustifica e rende comprensibile il mancato ricorso alla forma simbolica della prospettiva o a ogni altro virtuosismo illusionistico disponibile. Le visioni assonometriche della villa, gli alzati e le planimetrie tracciate con perizia non devono trarre in inganno: il centro degli interessi del Pisaniello non risiede in quell'opera distante, ora miseramente solo virtualità in attesa, che l'abilità e la tecnica dell'artefice vuol farci credere pur sempre verosimile, quanto il «flagrante accadimento fenomenico» offerto dalla concretissima galleria di immagini ideate, prodotte e finalmente (rap)presentate. Le antiche virtù dell'architetto (*magna solertia, scientia summa*) sono qui tutte orientate alla messa in opera di un insieme fatto da costellazioni e frammenti di immagini. Immagini che valgono per le loro trame immateriali e sfuggenti quanto per i loro corpi vicini e fermi: richiami e labirinti letterari ma anche spessori e grane, brani di pensiero e memorie ma anche ferro patinato e cerato, legno consunto, carte e il *ductus* denso di una spatola o di un pennello immerso nella pasta di un colore o di un gesso ancora liquido. Ciò che è avvenuto è prossimo a un traslato: la fuga del tettonico, la perdita della costruzione, lascia ai soli strumenti e attrezzi a disposizione della mente la possibilità di un esercizio

<sup>5</sup> Sull'urgenza e impossibilità della teoria nel nostro mestiere vedi Vittorio Gregotti, *Necessità della teoria*, «Casabella», n. 494, settembre 1983; poi in Id., *Questioni di architettura*, Einaudi, Torino 1986, pp. 62-65. Riguardo alle nuove grammatiche del sapere in uno spettro che coinvolge più discipline rimane di grande interesse il volume *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, a cura di A. Gargani, Einaudi, Torino 1979.

<sup>6</sup> *Infra* p. 37.

<sup>7</sup> Rovesciando la fortunata metafora albertiana potremmo dire che i *tableaux* di *Esistenza minima* non sono finestre spalancate sull'edificio futuro quanto specchi – fatti di parole che incrociano i segni grafici – sui quali il pensiero può riflettere.

sulle facoltà seduttive dell'oggetto esposto all'occhio e alla mano, alla visione ma anche, e talvolta soprattutto, al tocco, allo strofinamento, al suono.

*Esistenza minima* estremizza quella contraddizione ineliminabile tra mera funzione predittivo-illustrativa del progetto e il suo comunque strutturarsi attraverso simulacri capaci di caratteri e proprietà indipendenti. Un'autonomia di tale fascinazione e pienezza da proporsi come un compiuto, risolto, «testo parallelo»: «la rappresentazione di un oggetto non rimanda solo all'oggetto rappresentato, ma è essa stessa un oggetto e cioè qualcosa che possiede una sua realtà, un suo codice, una sua riconoscibilità, un'entità che appartiene a un genere di altri prodotti simili»<sup>8</sup>.

Se lo scopo di un passo critico, seppure di sola introduzione, consiste anche nel trovare, o supporre, antecedenti o atmosfere comuni al caso in oggetto di analisi allora è forse lecito accostare *Esistenza minima* a quel fenomeno battezzato come *architettura disegnata* se con essa intendiamo un

[...] approccio alla progettazione architettonica che, a partire dall'esigenza di riflettere sui suoi contenuti espressivi e conoscitivi, tende a rivalutare, fuori da facili retoriche, il processo formalizzante e a ribadire il valore autonomo del progetto architettonico in analogia con le arti figurative<sup>9</sup>.

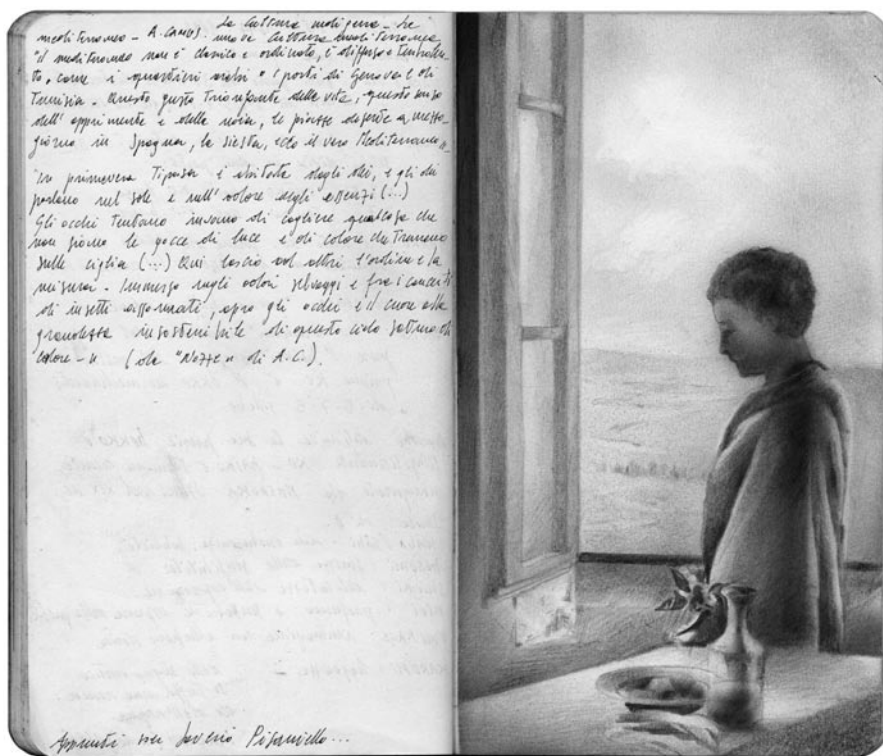
In questa ritrazione, in questo movimento di autolimitazione che separa l'immagine anticipante dalla cosa costruenda, *Esistenza minima* non è che un ulteriore episodio di una storia che ha origini remote e che le due formelle esagonali dell'architettura e dell'arte di edificare sbalzate da Andrea Pisano e dalla sua bottega per il campanile della fiorentina Santa Maria del Fiore rendono in maniera definitiva<sup>10</sup>.

*Esistenza minima* è, nel suo complesso, un'installazione che evoca la *stillstehende Sache*. «Natura morta» è termine che nella critica d'arte comporta una ampia oscillazione dei significati; nella fattispecie il libro qui pubblicato non è che il riflesso parziale di una serie di oggetti – un tavolo, una scatola magica, alcune fotografie, una serie omogenea di tavole dipinte secondo tecniche miste – altrove prodotti e che comunque godono di una loro vita,

<sup>8</sup> Franco Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 94.

<sup>9</sup> Francesco Moschini, *Architettura disegnata*, in *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, a cura di M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi, Skira La Triennale di Milano, Milano 2007, p. 48. Se la parentela può essere accertata occorre allora sottolineare quella meritoria inattualità delle intenzioni dell'autore: assai rare sono infatti le tesi di laurea che con una tale radicalità sconfessano l'immediata relazione progetto-edificazione. Sorprendentemente la piccola casa immaginata dal Pisaniello è assai più lontana delle travolgenti iper-architetture nella generalità dei casi proposte dagli allievi a fine carriera.

<sup>10</sup> Le due plastiche nella loro diametrica complementarietà credo possano costituire l'*incipit* di ogni possibile corso di progettazione architettonica: idea *vs* oggetto, astratto *vs* oggettuale, occhio *vs* mano, debolezza *vs* forza, sincronia *vs* diacronia, solitudine *vs* vicenda pubblica. Sull'intero ciclo decorativo cfr. Mariella Parlotti, Mariapia Cattolico, *L'uomo che lavora. Il ciclo delle formelle del Campanile di Giotto*, Società editrice fiorentina, Firenze 2001.



Fabrizio Arrigoni, Appunti dai Quaderni neri.



silente quanto evidente. Seppure mai dichiarato come punto di traguardo dall'autore purtuttavia scandagliando alcuni passi dello scritto si rileva come la mole dei materiali allestiti possa essere ricondotta sotto il «genere» richiamato<sup>11</sup>. Del mondo delle *cose ferme* l'universo ordito dal Pisaniello condivide la vocazione al palcoscenico e al teatro, la vertigine concettuale quando non esplicitamente allegorica (dove «ogni cosa, ogni rapporto, può significarne qualsiasi altro») malcelata sotto la seduzione epidermica della cosa esposta, una certa perentorietà nel porgersi, nel rendersi accessibile, che sembra bilanciare il vettore rivolto verso l'interiorità del *technites*.

*Esistenza minima* è una collezione ampia di figure<sup>12</sup>; c'è un'immagine, un'autentica immagine-pensiero, che tuttavia non compare e che viceversa sembra essere la volta capace di sostenere il peso dell'intera silloge: si tratta della *Melencolia I*, «confessione e autoritratto spirituale» che Dürer incise nel 1514<sup>13</sup> (o forse quell'angelo, dopo percorsi accidentati e difficili da comprendere, è ricomparso sotto mentite spoglie nell'acquarello di Natalini e da lì migrato nel libro del Pisaniello per divenirne il benevolo *genius* protettore della soglia..). L'arresto e la sospensione, il progressivo collasso dell'esperienza nell'emblema, la riduzione del paesaggio anche più prossimo e familiare a cifra, il graduale quanto inarrestabile sprofondare nel *rimuginare* meditabondo scisso e impossibilitato a ogni azione<sup>14</sup> che pervadono l'acquaforte ben descrivono la *Stimmung* di questo lavoro, il suo destino apparentemente già tracciato.

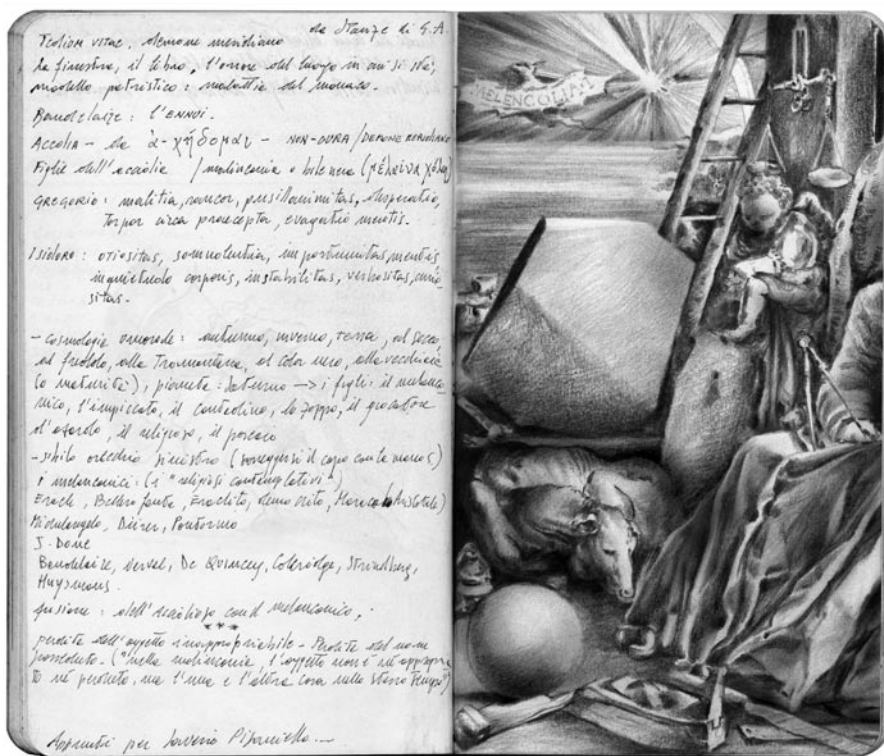
Eppure non è difficile supporre, o fantasticare, un compimento felice per questa avventura; una fine come conquista e approdo a una creaturale temporalità. Un futuro auspicabile come quello di finire la propria esistenza

<sup>11</sup> Potremmo, con un salto, confondere l'aula abbandonata dopo la discussione di tesi con i suoi fogli appesi e i modelli e le sculture lasciate sui tavoli con i frigidì, intonsi, interni di un'esposizione in una galleria d'arte. Per una primo sguardo sul genere in questione cfr.: Alberto Veca, *Forma vera. Contributi a una storia della natura morta italiana*, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1985; *La natura morta in Italia*, direzione scientifica di F. Zeri, Electa, Milano 1999; S. Ebert-Schifferer, *La natura morta. Storia, forme, significati*, Jaca Book, Milano 1999; *L'alibi dell'oggetto. Moranti e gli sviluppi della natura morta in Italia*, a cura di M. Pasquali, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca 2007.

<sup>12</sup> «La «figura» è il movimento stesso di un «altro pensiero», rispetto a quello della filosofia classica, di un pensiero che transita attraverso le «immagini» letterarie e i concetti, che tiene insieme le due «mezze verità» che sempre si manifestano nel tempo del moderno: la massima astrazione del concetto e la massima forza di ciò che è stato via via definito mito, sragione, analogia, immagine. La figura, come dice Musil, abita fra questi due mondi». Franco Rella, *Miti e figure del moderno*, Pratiche editrice, Parma 1981, p. 9. Tutto l'argomentare del Pisaniello è poco afferrabile se non rapportato all'ermeneutica del filosofo di Rovereto.

<sup>13</sup> Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, (primo stato Alverthorpe Gallery, Jenkintown, Pennsylvania) incisione B. 74 (181), 239x168 mm. Per una prima esegesi di questa immagine cfr. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928 (trad.it. di E. Filippini, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1971); Giorgio Agamben, *Stanze*, Einaudi, Torino 1977 e Id., *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata 1994.

<sup>14</sup> Sulla melanconia come scissione tra *Kunst* (conoscenza-teoria) e *Brauch* (pratica-prassi) ha insistito Erwin Panofsky, *The Life and the Art of Albrecht Dürer*, 1955 (trad.it. di C. Basso, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, Abscondita, Milano 2006, pp. 204-222). La *Melencolia I* come autoritratto dissimulato è valutazione dello stesso Panofsky.



Fabrizio Arrigoni, Appunti dai Quaderni neri.

divenendo banale e dimenticato mobili in una stanza calcinata di una qualunque casa del meridione o di un'isola o di una spiaggia africana spalancata sulla luce, bianca e distinta, del vicino Mediterraneo. Una stanza assai comune, sgombra, con una porta e una finestra di legno verniciato con lino cotto e un pavimento scuro; una stanza di mura possenti e rinfrescata da uno Zefiro primaverile che scuote le tende madreperla; e poi questa felicità incomprensibile, leggera ma presente, la cui origine potrebbe derivare dall'essere fortunatamente sopravvissuti all'estraneazione del museo e alla sua cronofobia congenita; una stanza di una casa dove sia possibile mangiare o incontrarsi, o suonare una canzone mentre il cane attende fiducioso un avanzo di cibo o una carezza come in quel pomeriggio trascorso a Fiesole e definitivamente bloccato dai pennelli di Baccio Maria Bacci in un giorno del millenovecentoventisette<sup>15</sup>. I bicchieri, la frutta, un fiore raccolto in un campo vicino, le sedie impagliate e poi il conversare, l'attendere, e lo sguardo che può correre oltre i vetri verso l'indistinto lontano: «delle nuvole in corsa al fondo del cielo curvo (non c'era là in fondo il mare?) si ammicchiavano nella chiarezza argentea dove l'aurora aveva lasciato un ricordo dorato».

Poche cose che valgono come una correzione e un ostacolo a quella pulsione che ha imposto, e impone, la costruzione dell'astuccio, della custodia, del guscio – per parafrasare ancora Benjamin – e che, come la nota talpa, ha pervaso e corroso molte parti dell'opera del Nostro.

*Wer in sich selbst nicht heruntersteigen will, weil es zu schmerzhaft ist, bleibt natürlich auch mit dem Schreiben an der Oberfläche...* Chi non vuole discendere in se stesso perché è troppo doloroso, risulta naturalmente superficiale anche nello scrivere...

L'approccio e lo stile di Pisaniello sembrano essere stati direttamente trascritti dal programma accennato sui taccuini del filosofo<sup>16</sup>: il passo successivo, l'impresa ancora da compiere, sarà saggiare il profondo significato della fisica, concreta, cosa costruita e il luogo collettivo, sempre dialogico e plurale, dentro il quale, nel tempo e col tempo, essa raggiunge come una festa il proprio spesso, pesante, imperfetto *corpus*.

## Postilla

*In illo tempore* quando per i più disparati motivi un vetro di casa si frangeva, l'istinto e l'educazione consigliavano che solo il minimo andasse irrimediabilmente perduto. Così una ulteriore manipolazione dell'intero

<sup>15</sup> Baccio Maria Bacci, *Pomeriggio a Fiesole*, 1927, olio su tela, 223x180 cm.; bibliografia: L.M. Personè, *Baccio Maria Bacci*, Firenze 1952, n. 34, tav. XXXIV. Il passo citato è dai *Canti Orfici* di Dino Campana.

<sup>16</sup> Cfr. R. Rhees, *Postscript*, in Id., *Recollections of Wittgenstein*, Oxford University Press, Oxford 1984, p. 174. Il quaderno del viennese cui si fa cenno è datato dicembre 1937.

poteva generare formati minori buoni per altri usi o per riserve sino ad arrivare all'avanzo apparentemente inservibile. L'ultima stazione dei passaggi a ogni buon conto, giusto poco prima del bidone della spazzatura, era riservata ai bambini la cui energia trasformatrice era notoriamente accertata («i bambini, infatti, dispongono della capacità di rinnovare l'esistenza come di una prassi centuplicata e mai in imbarazzo»: Walter Benjamin, *Ich packe meine Bibliothek aus*, 1931). Il ragazzino dunque – la vicenda riguardava in effetti prevalentemente il genere maschile – divenuto fortunatamente possessore di un pezzo dal perimetro sghembo, accidentato se non puntuto, iniziava allora a radunare una quota della propria ricchezza materiale; quell'elenco poteva comprendere piccole ossa di animali e conchiglie, biglie di vetro e penne di tortora, figurine di calciatori e legnetti bruciati o sbiancati dalla salsedine, soldatini mutilati e macchine di metallo verniciato. Terminata la difficile selezione con la consueta smania si procedeva poi allo scavo di una buca nell'orto di casa (raro, ma non impossibile, poteva essere scelto come luogo idoneo qualche angolo remoto della vicina pineta o la base di un albero in una piazza ancora non completamente asfaltata); per compensare la loro naturale friabilità le pareti della fossa venivano prima bagnate con perizia e poi battute e pressate con animosità; gli artefici più prudenti o pignoli comunque rivestivano i fianchi con sassi e scampoli di lamiera e il pavimento di sovente veniva cosparso di foglie – scure e secche o smaglianti e flessibili a seconda della stagione. Su questo impianto, con un certo talento per l'espore, era disposta la collezione la cui protezione era affidata al già ricordato scarto di vetro, ora trasformato in rigido tetto trasparente. A concludere terra, erbacce strappate e pietruzze mimetizzavano il tutto, lasciandolo disponibile a visite e ispezioni future (il gioco, infatti, non si riduceva certo alla mera predisposizione dell'impianto anche se questo momento poteva impegnare più di un pomeriggio; parimenti decisivo risultava essere il sorprendente, inatteso, equilibrio tra ricordo e oblio, tra ciò che doveva esserci e ciò che effettivamente compariva una volta rimosso, dopo mesi o settimane, il mascheramento...).

Ancora oggi può capitare che durante rifacimenti e ristrutturazioni edili queste trascurabili camere delle meraviglie ritrovino la luce: chiusi e perfetti universi-bunker un tempo conosciuti tra i bambini in città con il nome di *mondi nuovi*.





Pre-testi



Caio Plinio  
F. Rella  
A. Natalini

## Lettere

Caio Plinio invia i suoi saluti al caro Gallo

[1] Tu ti stupisci come mai io provi una così viva soddisfazione a stare nel mio Laurentino o, se ti va più a genio, nel mio Laurente: cesserai di stupirtene quando avrai conosciuto l'incanto della villa, la felice scelta del posto, l'estensione della spiaggia.

[2] Si è cercata una sede tranquilla a diciassette miglia da Roma, in modo che tu vi puoi giungere per passarvi la notte dopo aver ultimato tutti i tuoi affari, quando ormai la giornata è stata completamente occupata e sfruttata. C'è più di una via, per giungervi: infatti vi conducono sia la Laurentina che l'Ostiense, ma dalla Laurentina bisogna deviare alla quattordicesima pietra miliare, dall'Ostiense all'undicesima. Da una parte e dall'altra si imbrocca una strada parzialmente sabbiosa, che è abbastanza disagiata e lenta per chi procede in calesse, mentre è rapida e soffice per chi va a cavallo. [3] Il paesaggio si presenta vario da una parte e dall'altra: infatti ora la strada viene stretta dai boschi che le si fanno incontro, ora si snoda e spazia in mezzo a prati a perdita d'occhio; ci sono molti greggi di pecore, molte mandrie di cavalli e di buoi che, dall'inverno scacciati dai monti, prosperano in mezzo a queste erbe in un tiepido clima primaverile.

[4] La villa è in grado di soddisfare a tutte le esigenze e la manutenzione non è dispendiosa. Si comincia con un'atrio sobrio ma dignitoso; viene poi un loggiato che s'incurva a somiglianza di una D, delimitando tutto all'intorno un cortile, piccolino ma grazioso. Quest'ambiente costituisce un'ottimo asilo contro le inclemenze atmosferiche; infatti è protetto da invetriate e molto di più dall'aggetto dei tetti. [5] Dirimpetto al suo centro si stende un ridente cortile coperto, poi una sala da pranzo abbastanza bella che si protende verso la spiaggia e, quando il mare è battuto dal libeccio, viene dolcemente sfiorata dalle ultime lingue dei flutti ormai smorzati. Da ogni



parte ha delle porte o delle finestre non meno spaziose delle porte e così, dai fianchi e dalla fronte, si potrebbe dire che offra la vista di tre mari; alle spalle guarda il cortile coperto, un lato del loggiato, il cortiletto, l'altro lato del loggiato, poi l'atrio, dei boschi e, lontano sull'orizzonte, le montagne.

[6] Sulla sinistra di questa sala da pranzo, alquanto arretrata, c'è un'ampia camera da letto, poi un'altra più piccola che da una finestra accoglie il sole che sorge e dall'altra lo trattiene quando tramonta: da quest'ultima si vede ancora il mare che sotto, un po' più da lontano, è vero, ma con maggior sicurezza. [7] I muri della camera da letto di qui e della sala da pranzo di là rinchiudono un'angolo il quale trattiene e potenzia nel riverbero i raggi che il sole dardeggia attraverso una limpida atmosfera. Questo è l'accampamento invernale ed è anche la palestra dei miei dipendenti; qui tacciono tutti i venti, eccetto quelli che portano il nuvolo e tolgono più il sereno del cielo che non l'uso del luogo. [8] A quest'angolo è adiacente una stanza incurvata a semicerchio, che con tutte le sue finestre segue l'orbita del sole. In una delle sue pareti è stato incastrato un armadio a guisa di biblioteca, in cui sono riposti i libri che richiedono non una semplice lettura ma una frequente consultazione. [9] Contiguo si trova un ambiente per dormire che è disgiunto dal locale precedente da un andito, il quale è stato sopraelevato per lasciare passare sotto il suo pavimento delle tubazioni, così che accumula il calore e, temperandolo in maniera igienica, lo distribuisce e fornisce ai diversi vani. Il resto di quest'ala è a disposizione dei servi e dei liberti; le stanze sono per lo più così pulite che possono accogliere anche degli ospiti.

[10] Nell'altro fianco dell'edificio si trova una stanza arredata con fine buon gusto; poi un'altra che può essere adibita sia a spaziosa camera da letto sia a piccola sala da pranzo, tutta illuminata dai raggi del sole e dai bagli del mare che la investono in pieno; viene quindi una stanza da letto fornita di anticamera, adatta all'estate perché è elevata e all'inverno perché è protetta: infatti è al riparo da tutti i venti. Un'altra stanza, pure dotata di anticamera, è affiancata a questa avendo una parete in comune.

[11] Segue la sala per i bagni freddi, spaziosa e vasta, nelle cui opposte pareti sembra che vengano scagliate all'infuori due vasche circolari, che sono molto capaci, se pensi che il mare è a pochi passi. Accanto si trova la stanza per i massaggi e profumi, poi la centrale termica, quindi un locale riscaldato e in seguito due stanze, nelle quali c'è più buon gusto che lusso. In continuazione si stende una magnifica piscina ad acqua calda, dalla quale, nuotando, si può vedere il mare; [12] non lontano c'è la sala per il gioco della palla che, durante le giornate torride, è esposta al sole soltanto quando esso si avvia al tramonto. Qui si erge una torre che ha due locali di soggiorno al pian terreno, altrettanti al primo piano e inoltre una sala da pranzo che domina un estesissimo tratto di mare, un lunghissimo lembo di spiaggia e delle splendide ville. [13] C'è anche un'altra torre nella quale è situata una camera da letto che riceve il sole al suo sorgere e al suo tramon-

tare; poi vi sono un'ampia dispensa e un granaio; sotto si trova una sala da pranzo che, quando il mare è sconvolto, non ne riceve se non il rombo e lo scroscio, ma ormai illanguiditi e morenti; essa dà sul giardino e sul viale destinato alle passeggiate in lettiga che abbraccia il giardino.

[14] Questo viale è fiancheggiato da bosso o da rosmarino, dove il bosso vien meno (infatti il bosso verdeggia rigoglioso per tutto il tratto in cui è protetto dalle costruzioni, ma secca quando si trova all'aria aperta, senza difese dal vento ed esposto agli spruzzi del mare, anche se sono molto lontani); [15] lungo il viale si sviluppa all'interno, su un tracciato circolare, un pergolato, piantato di recente ma già opaco di ombre, il cui suolo è soffice e cedevole anche a piedi nudi. Il giardino è tutto rivestito da una grande quantità di gelsi e di fichi, dato che quel terreno è straordinariamente ubertoso per queste due piante, mentre invece è piuttosto restio a tutte le altre. Tale è il colpo d'occhio, per nulla inferiore a quello del mare, che si gode da questa sala da pranzo che è lontana dal mare: alle spalle è circondata da due camere, le cui finestre sovrastano l'ingresso della villa e un secondo giardino, adibito a orto e fertilissimo in ogni genere di verdura.

[16] Di qui parte una galleria vetrata che starebbe quasi bene in un palazzo pubblico. Da un lato e dall'altro si aprono finestre, più numerose quelle che guardano verso il mare, più rade quelle che danno sul giardino, giacché a due delle prime ne corrisponde una sola di queste. Esse quando il tempo è sereno e tranquillo rimangono tutte spalancate senza recare nessun fastidio; quando invece è agitato da venti da una parte o dall'altra si aprono solo quelle dove il vento non spira. [17] Davanti alla galleria si stende una terrazza olezzante di viole. La galleria, mediante il riverbero del sole che la inonda, accresce il tepore e, mentre trattiene il sole, contemporaneamente impedisce l'accesso alla tramontana e la respinge, di modo che ha tanto calore davanti quanto fresco di dietro. Analogamente essa arresta il libeccio e così rompe e doma i due venti più contrastanti, l'uno su un fianco, l'altro sull'altro. Ecco come essa è attraente d'inverno ma lo è ancora di più nell'estate. [18] Infatti nella mattinata con la sua ombra smorza la calura sulla terrazza, nel pomeriggio la smorza nella parte più vicina del viale per le lettighe e del giardino: l'ombra, a seconda che il giorno sale al suo culmine o vi decresce, si proietta ora più breve e ora più lunga da una parte o dall'altra. [19] La galleria in sé stessa poi protegge massimamente dal sole nel momento in cui esso, più ardente che mai, si trova a picco sulla sua volta. Per di più, attraverso le finestre aperte, essa lascia entrare e uscire gli zefiri e così non ha mai quel greve sentore di chiuso che nasce nell'aria ferma e non rinnovata.

[20] Al termine della terrazza, poi della galleria e del giardino, si innalza un villino che è la mia passione, proprio la mia passione; l'ho fatto sorgere io. In esso si trova appunto una stanza per bagni di sole che da una parte guarda la terrazza, dall'altra il mare e da tutte e due il sole; c'è poi una camera da letto che attraverso a una porta a due battenti offre la vista della

galleria e attraverso a una finestra quella del mare. [21] Nella parete centrale si interna con grazia squisita un'alcova, la quale, mediante paramenti vetrati e cortine che si possono avanzare o ritrarre, ora viene unita alla camera e ora ne viene separata. Contiene un letto e due poltrone; ai piedi si ha il mare, alle spalle delle ville, in direzione del capo i boschi: a ogni tipo di paesaggio corrisponde una finestra, di modo che possono essere colti singolarmente oppure fusi in un solo quadro. Adiacente c'è una camera da letto per dormirvi di notte. [22] Là non arrivano le voci dei servi, non il brontolio del mare, non lo scompiglio dei temporali, non il barbaglio dei fulmini e neppure la luce del giorno, a meno che non si tengano le finestre aperte. Il motivo di una solitudine così appartata e così separata dall'esterno risiede nel fatto che un interstizio frapposto disgiunge la parete della camera da quella del giardino in modo che tutti i rumori si spengono nel vuoto intermedio. [23] Aderente alla camera si trova un impianto di riscaldamento davvero minuscolo che, attraverso a una ristretta botola, emette o trattiene, a piacimento, il calore prodotto al piano inferiore. Vengono poi un'anticamera e una stanza da letto che si protendono verso il sole: lo ricevono appena sorge, al pomeriggio lo prendono solo più di striscio, ma comunque lo prendono ancora. [24] Quando io mi rifugio in questo villino, mi sembra di essere lontano anche dalla mia villa e me lo godo appieno soprattutto durante i Saturnali, quando in tutto il resto della casa rintonano la sfrenatezza di quei giorni e gli schiamazzi festosi: così io non reco impaccio ai divertimenti dei miei ed essi non disturbano con il loro fracasso i miei studi.

[25] In tanta comodità e tanta bellezza fa però difetto l'acqua corrente; ma ci sono pozzi o meglio fontane, dato che la falda acquifera affiora alla superficie. E in generale questa spiaggia ha un sottosuolo davvero mirabile: dovunque tu smuova la terra, ti viene incontro l'acqua, già bell'e pronta, ed è pura e per nulla inquinata da una così grande vicinanza al mare.

[26] I boschi attigui somministrano legna in grande quantità: tutte le altre provviste ce le procura la colonia di Ostia. Se poi uno non ha esigenze troppo raffinate gli basta già il villaggio, dal quale mi divide solo una villa. Ha tre stabilimenti di bagni pubblici, cosa che mette assai a proprio agio, tanto che si arrivi inattesi, quanto che una permanenza troppo breve sconsigli di attivare i propri impianti di riscaldamento.

[27] Il lido è ornato, con una piacevolissima varietà dai caseggiati delle ville che ora si susseguono ininterrotti, ora sono distanziati: sia che uno trascorra in mare, sia che passi per terra, danno l'impressione che si tratti di molte città. La spiaggia è talvolta soffice dopo una lunga bonaccia, ma più spesso è solidificata dal frequente battere frontale delle onde. Il mare non è certo molto ricco di pesci pregiati, tuttavia offre sogliole e gamberi squisiti. La mia villa offre poi anche le derrate proprie della terraferma, e soprattutto il latte; infatti mandrie e greggi, di ritorno dai pascoli, confluiscono là, ogni qualvolta ricercano l'acqua o l'ombra.

[29] Non ti pare dunque che io abbia fondate ragioni per fissare la mia residenza in questo ritiro così appartato, per soggiornarvi, per esserne innamorato? Se tu non ne senti un vivo desiderio, sei davvero un cittadino incorreggibile. E speriamo che questo desiderio tu lo senta davvero! Allora ai suoi pregi, così numerosi e così grandi, la mia villetta aggiungerà un nuovo importantissimo motivo di essermi simpatica, cioè la tua compagnia.

Stammi bene

\*\*\*\*

Caro Professor Natalini,

ho avuto modo nel corso del tempo di seguire gli sviluppi e ora vedere la conclusione della tesi del suo laureando Saverio Pisaniello. Non sono in grado di pronunciarmi sulla componente più propriamente architettonico-compositiva, ma certamente di apprezzare l'audacia con la quale Pisaniello attraversa alcuni nodi cruciali della modernità a partire dal tema del tempo implicito nel rapporto con l'antico.

Noi non abbiamo mai una via diretta che ci conduca all'antico. Come scrive Didi-Huberman ci troviamo sempre di fronte a delle lacune: alla sparizione delle fonti, se non addirittura alla sparizione dell'oggetto stesso. È necessario allora muoversi verso altre fonti o in direzione delle ragioni della sua sopravvivenza, «accettando di dislocarci in altre sfere della cultura». D'altronde è quasi sempre in un altrove, in un altrove complesso e stratificato, che troviamo queste ragioni, e su queste si inizia a lavorare. In questo lavoro entra sempre in gioco l'immaginazione, senza la quale spesso ci troveremmo paralizzati. Il lavoro dello storico e del critico di immagini si trasforma in un lavoro che ha una parentela indiscutibile con quello che potremmo definire un sapere poetico. Tanto più questo, come nel caso di Pisaniello, se si lavora su immagini producendo immagini, che poi si compongono nell'oggetto complesso di una architettura.

Pisaniello è andato, mi pare, oltre. Nella ricostruzione di un oggetto antico, la casa di Plinio, descritta da Plinio stesso attraverso una visione per segmenti e per frammenti, Pisaniello ha scomposto ulteriormente l'oggetto e ha fatto emergere nella sua ricostruzione (o meglio nella sua costruzione: ma sia Freud che Benjamin ci hanno detto che si può solo costruire e non ricostruire), un'inquietante metamorfosi. Il «domicilio», il *topos* di Plinio, è diventato *atopos*: si è trasformato in esilio e claustrazione, in cui la propria stessa identità è continuamente messa in gioco. Ed esilio e claustrazione, a partire da Baudelaire, Kafka e Proust sono diventate una delle figure di maggior densità significativa del moderno.

Questo mi pare di poter leggere nel complesso del lavoro, insieme alla grande qualità formale delle immagini proposte. È un giudizio per così

dire esterno alla disciplina per la quale Pisaniello di sottopone al vaglio di una Commissione di laurea. Ma sento di potermi comunque, dal mio punto di vista, complimentare con lei e con il suo allievo per il lavoro che ho appena esaminato.

La saluto con ogni cordialità

Franco Rella

\*\*\*\*

Per Saverio Pisaniello

Nei quarant'anni di insegnamento alla Facoltà di Architettura di Firenze ho avuto una sola grande consolazione alla fatica, alle amarezze e alle frustrazioni indotte dall'incomprensibile sistema universitario italiano: le tesi di laurea dei miei studenti. Non era la «consolazione della filosofia», ma la meraviglia della scoperta: seppure ufficialmente prodotte dalla scuola le tesi raramente le somigliavano ma più spesso erano incursioni in altri territori. Nei casi più felici le tesi rispecchiavano insospettabili talenti e sensibilità. Così presentare la pubblicazione di una tesi è il racconto di una scoperta, di un incontro programmato ma sorprendente tra persone di diversa età (e cultura, storia, esperienze); una testimonianza di felicità.

Un giorno Saverio Pisaniello mi chiese di lavorare a una tesi sulla ricostruzione della Villa Laurentina di Plinio il Giovane. A prima vista era una esercitazione accademica, già tentata da altri, un tema bizzarro e antimoderno. Seguirono a scadenze regolari altri incontri, le cosiddette revisioni. Ogni volta Pisaniello arrivava con una nuova idea, producendo slittamenti progressivi di senso a ciò che aveva inizialmente proposto. Si configurava un triangolo tra Plinio il Giovane, Franco Rella e Adolfo Natalini: un letterato, un filosofo e un architetto. All'interno di questo triangolo Pisaniello costruiva lentamente una sua macchina a reazione poetica e di volta in volta ne sottoponeva i pezzi alle revisioni. Malgrado l'impalcatura teorica esposta nella relazione introduttiva, rimanevano oscuri lo schema di montaggio e il funzionamento della macchina celibe di cui mi mostrava i frammenti, anche perché le varie parti sembravano sempre un insieme finito e autosufficiente. Pisaniello costruiva un labirinto concettuale attorno alla fantomatica Villa Laurentina, mentre io cercavo di volta in volta di riportarlo verso le materie del progetto e della costruzione. I suoi disegni avevano qualità pittoriche, le fotografie una nitidezza metafisica, i modelli una sontuosa e laconica bellezza.

Poi alla discussione della tesi, le varie parti hanno trovato il loro posto e la macchina si è messa in moto: gli scritti rimandavano alle foto, le foto ai modelli, i modelli ai disegni e questi di nuovo agli scritti con una sorta di circolarità meccanica. Ma naturalmente non era la macchina del moto per-

petuo: piccoli scarti, oscillazioni e stridori riportavano il meccanismo nella sfera del reale. Diventavano evidenti i rimandi e le connessioni, ma l'insieme era incommensurabilmente maggiore alle sue parti.

Adesso tutti i materiali eterogenei della tesi sono stati ulteriormente ordinati nelle pagine che seguono. Come *incipit* tre lettere: la lettera di Plinio il Giovane, la lettera di Rella a Natalini, quella di Natalini a Pisaniello.

Il primo capitolo espone una «Strategia per due azioni» di un modello-contenitore attraverso il silenzio (il modello è chiuso e protegge i suoi segreti) e la parola (il modello aperto mostra libri, disegni, luce e stanze).

Nel secondo capitolo, «Esistenza Minima», la lettera di Plinio diviene il pretesto per una ricostruzione di spazi mentali, una serie di stanze che appaiono in due sequenze fotografiche.

Nel terzo, «Riflessioni», la lettera e le sue metamorfosi passano da descrizione a programma in una serie di disegni per sette stanze. È «l'incontro possibile tra i desideri del committente e le figure dell'architetto». Le stanze dello specchio, della memoria, delle mani, dei marmi, del legno, del mistero, del sogno mi appaiono familiari: forse molti anni or sono, le ho già attraversate... La rappresentazione rischiosa del vuoto viene tentata attraverso un nuovo modello-reliquiario. Attraversando le sue stanze (celle dorate) si giunge alla «soglia di una piccola casa, questa sì, veramente dimora permanente nel tempo».

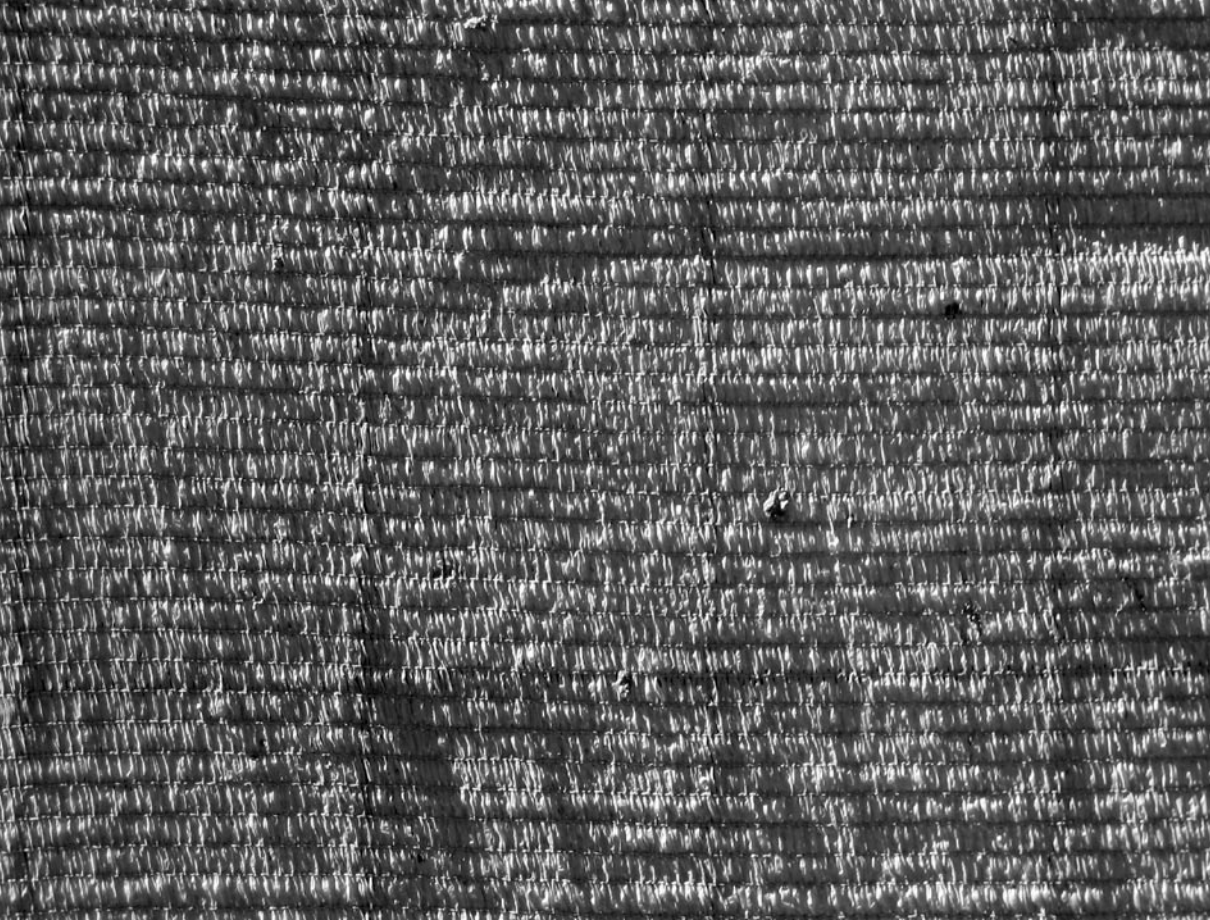
E nel quarto capitolo, «Rifugio», parafrasando il racconto di Kafka «La tana», l'autore scrittore-disegnatore-costruttore ci mostra il suo teatro/museo dell'architettura: «il rifugio inteso come luogo estremo, del disegno, dove si allontana il prossimo e si avvicina il distante in una sospensione spazio-temporale sui limiti di quel regno dell'ombra che è l'architettura, dove l'architetto è il poeta del vuoto (ombra) che il piano (luce) sostiene come orizzonte, sul limitare del quale sta il piccolo grande enigma del costruire una casa, ma forse di più di voler costruire l'abitante di una casa che non c'è».

Così, di pagina in pagina, Saverio Pisaniello ci guida alla ricerca dell'abitare, con un percorso labirintico nelle regioni del disegno, della parola, della costruzione e della rappresentazione. È un singolare percorso da viaggiatore reticente, spesso «costretto a casa», prigioniero volontario del troppo sapere su ciò che l'aspetta fuori, nel mondo esterno dove la poesia ha poco spazio e dove la poesia deve essere ricostruita a viva forza poiché «poeticamente abita l'uomo».

*Post scriptum.* A distanza di quasi cinque anni Pisaniello, ormai uscito dal suo rifugio, si confronta con la realtà e forse la trova ancor più terribile delle sue intuizioni. Continua a perfezionare i suoi strumenti di indagine e si costruisce giorno per giorno gli attrezzi da lavoro: diverranno più affilati con l'incontro-scontro con le cose. I suoi primi passi ci fanno ben sperare.

Adolfo Natalini





Esistenza Minima



*È un giovane,  
innamorato dell'architettura che  
scrive e ritrova  
Nietzsche  
Schopenhauer  
Colli  
Rossi  
Deleuze  
Benjamin  
Schinkel  
Loos  
Laugier*



Adolfo Natalini, *Disegnatore e angeli custodi*.



«È uno scritto destinato a chi ha ancora qualcosa da decidere, sulla sua vita e sul suo atteggiamento di fronte alla cultura. Quando sentiamo in noi una simile incertezza, il desiderio di muovere i primi passi e il bisogno di una guida che ci sorregga, allora arte, scienza, filosofia possono indirizzare la nostra vita, purché prendano la figura di una persona, che incuta in noi rispetto e ammirazione. È scegliendo un maestro, che cominciamo a diventare qualcosa, e ciò per la modestia dell'atto, che attenua l'orgoglio giovanile, e per la fiducia nel sostegno, che dà fermezza al nostro incedere». *L'Architettura* non è, forse, che arte, scienza e filosofia fuse in un tutt'uno; ecco che l'esperienza proposta, passando attraverso la scelta dei maestri (Natalini e Rella) con i quali poter sviluppare un tema, diviene necessario momento di riflessione su ciò che è il «fare» architettura.

«Da un certo punto della mia vita ho considerato il mestiere o l'arte come una descrizione delle cose e di noi stessi, per questo ho sempre ammirato la *Commedia* dantesca che inizia intorno ai trent'anni del poeta. A trent'anni si deve *compiere* o *iniziare* qualcosa di definitivo e fare i conti con la propria formazione».

La *Tesi* rappresenta un luogo altro sia da ciò che la precede (esami) che da ciò che la segue o almeno dovrebbe (mestiere). Ed è in questo spazio liminare che si colloca l'intenzione di mettere in atto una *rappresentazione*, in cui ogni attore ha un ruolo che si determina in relazione con l'altro, poiché «scrivere non ha nulla a che vedere con significare, ma piuttosto con misurare».

Punto di partenza è la scelta di una lettera di Plinio il Giovane nella quale l'autore descrive una delle sue ville, la Laurentina... «Estraniando a forza un frammento del passato dal suo contesto storico, la citazione gli fa perdere di colpo il suo carattere di testimonianza autentica per investirlo di un potenziale di estraneazione che costituisce la sua inconfondibile forza aggressiva».

Un'architettura reale ha generato un testo il quale, però, si dispone anche a un'altra lettura, ossia non mera descrizione del REALE ma vero e proprio PROGRAMMA di una possibile costruzione. E in questa *possibilità* si colloca il COMMITTENTE che dilatando lo spazio bianco fra le parole innesta il testo, appropriandosene, con i propri *desideri*. La stesura del progetto, per questa dimora di un Plinio altro, è il momento nel quale i DESIDERI diventano FIGURA. Sono stati definiti l'inizio e la fine del lavoro; questi due momenti racchiudono il percorso di conoscenza, che tende, attraverso il rapporto epistolare tra committente e architetto, a farsi NARRAZIONE.

Nell'accademia non è dato il COSTRUIRE ma solo il RAPPRESENTARE, pertanto la tesi, che a questo punto potrei definire un vero e proprio *gioco di ruolo*, si configura come un'esperienza più reale del reale, «teatralità» che esibisce nel suo farsi le proprie regole. Come in ogni gioco, anche in questo si ha bisogno di un arbitro; è questo il ruolo proprio di ogni relatore il quale, in questo caso, avrà il compito di controllare la CORRISPONDENZA.

A questo punto bisogna rispondere ad alcune domande che si sono via via fatte strada: perché Franco Rella? «Perché costruisce i propri libri come un architetto»; perché Adolfo Natalini? «Perché racconta le proprie architetture come un poeta»; perché la villa Laurentina? «Perché nei diversi tentativi di ricostruzione grafica rappresenta una delle mitiche figure della modernità, e inoltre, per la sua duplice valenza di "casa" e "città"»; perché il rapporto epistolare? «Per poter avere la massima tensione comunicativa e per registrare ogni passaggio del lavoro, attraverso una narrazione che tende a farsi *disegno-scrittura*»; perché Natalini e Rella, insieme? «Per compiere e raccontare un viaggio nel bosco di Akademeia nel quale è possibile incontrare sia il *tumulo* che la *capanna primitiva*».

## Strategia per due azioni

*Due sono le azioni che individuano la struttura metamorfica del modello, attraverso di esse si pongono le basi del progetto.*

... si dice che il progettare è costruire, ma nell'accademia il secondo termine non è dato, è possibile solo RAPPRESENTARE...

*Pertanto il progetto si esplica nella dimensione della messa in scena; il MODELLO, nel suo valore autonomo e non di descrizione simulata di una possibile costruzione, ne è la fisica espressione. Quindi il progetto è progetto del modello, progetto della «macchina» che manifesta i suoi elementi costitutivi, ossia la ricostruzione della villa Laurentina e il contemporaneo attraversamento di figure della modernità. L'articolazione delle sue parti espone il processo. Ogni atto ri-costruttivo, ridefinendo i limiti di ciò che non esiste, reca in sé, nel suo spazio figurale, la duplice dimensione della PRESENZA e dell'ASSENZA. La villa Laurentina si colloca sul crinale di questa duplicità; il testo pliniano ci propone, nell'attraversamento delle sue parti, una costruzione che si staglia su di un orizzonte senza TEMPO. Paradossalmente nella «casa» non c'è posto per la «vita». Questo permette il salto storico di una ricostruzione moderna. Il rinvenimento della TRACCIA avviene nello spazio/tempo di una narrazione che riterritorializza il testo originario nell'ambito di uno spazio definito dalle figure di una plurale e moderna opera autobiografica. Incontro possibile, sul piano della scrittura-disegno, tra i DESIDERI del committente e le FIGURE dell'architetto. Il de-siderare è costruzione parallela di un «cielo interiore», definizione di un nuovo spazio siderale la cui visione è permessa necessariamente dal ripiegamento sul sé; percorso intimista, quindi, ma non inteso come ultimo gesto di un nichilismo senza speranza, altresì come tentativo di intessere un racconto attraverso il quale ricomporre una possibile relazione con l'altro. Sentiero possibile alla ricerca di una dimensione poetica del fare stesso. L'incontro tra il committente e l'architetto avviene all'interno dei concatenamenti del desiderio, definendo attraverso di essi un comune e «trasversale» livello topologico, quello della CARTA.*

## AZIONE I

## SILENZIO

Il modello è chiuso su sé stesso ed espone solo la sua struttura.

La forma è quella di un tavolo, nel quale sono ricavati due cassetti segreti nelle testate chiuse (lati corti) e altri sette sui lati lunghi (questi ultimi possono essere aperti da entrambi i lati del tavolo): *il cassetto dei libri, il cassetto dei disegni, i cassetti della luce*. Sopra il tavolo trovano spazio sette scatole cubiche, le sette stanze della casa: la stanza dello specchio, la stanza della memoria, la stanza delle mani, la stanza dei marmi, la stanza di legno, la stanza del mistero e la stanza del sonno ... e come un bambino... affonda le mani nei cassetti del vecchio mobile, alla ricerca di una storia.

## AZIONE II

## PAROLE

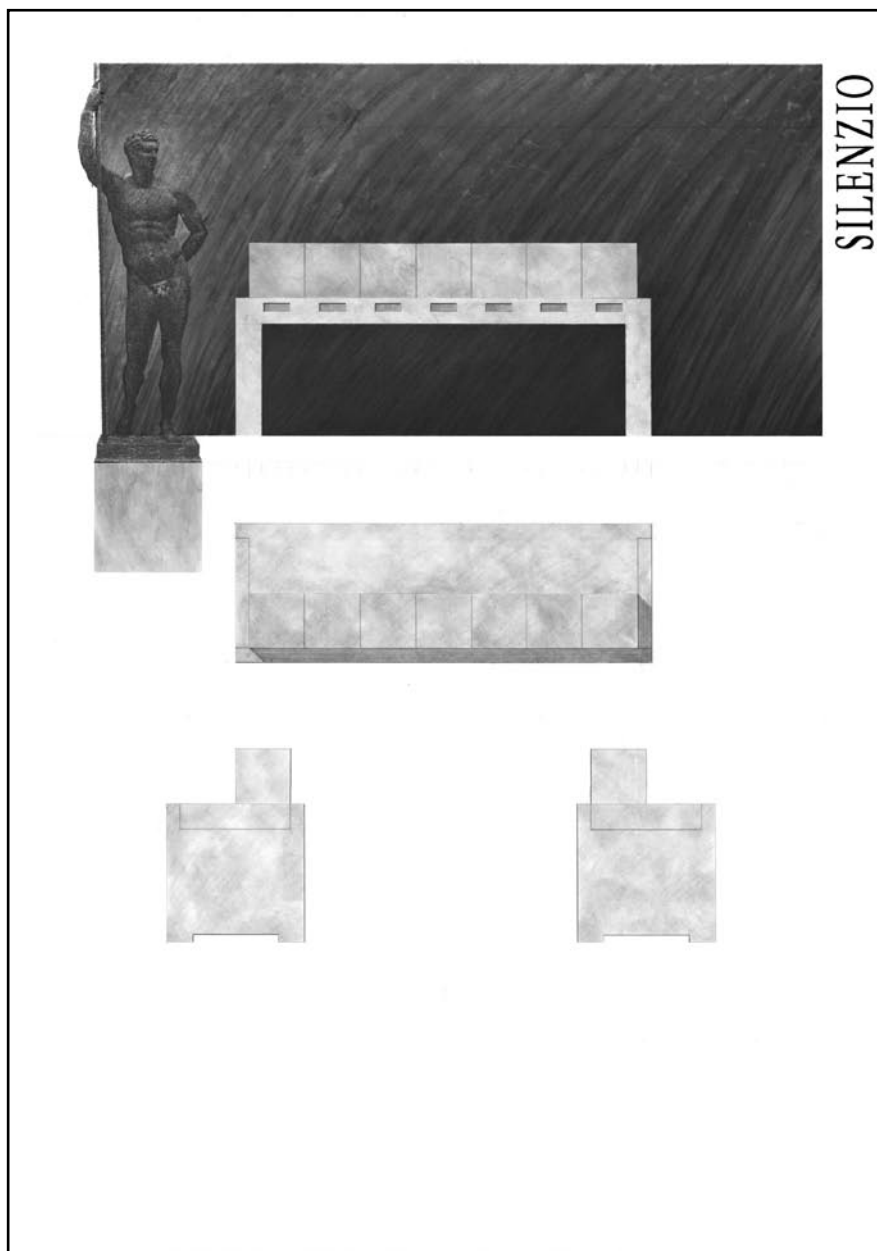
Il modello è aperto ed espone il suo contenuto.

*Cassetto dei libri*. Contiene, composti con caratteri mobili da tipografia, gli autori e i titoli dei testi. È possibile leggere la «lastra» (cliché) solo attraverso la riflessione in uno specchio (le lettere sono composte da destra a sinistra).

*Cassetto dei disegni*. Contiene dieci tavole + una. La prima è una trasposizione della mappa di Bellmann, dove i termini che la delimitano sono stati sostituiti dalla sequenza delle parole chiave (in prima approssimazione: malattia, rispecchiamento, mito, incrinatura, ombra, abisso, lapsus, attraversamento, limite e corpo). Le altre raccontano, attraverso una composizione di frammenti (quasi a farsi moderna forma-urbis), i tessuti di relazione della casa, ossia ciò attraverso cui l'architettura è vissuta. Da questi disegni sono sparite le «parole», la cornice che li delimita è ciò che resta della mappa. I segni passano dall'una all'altra a negare il limite che la cornice impone; quest'ultima diventa una sorta di grande «lente» che permette la visione dei molteplici spazi contenuti nello spessore della CARTA.

*Cassetti di luce*. Contengono sette fotografie che registrano altrettante «note» di luce. Le note vengono fatte risuonare e registrate all'interno di un set costruito per l'occorrenza – una sorta di STANZA magica.

*Scatole/Stanze*. Contengono, ognuna, uno dei sette nuclei costitutivi della «casa»; questi ultimi sono rappresentati attraverso *plastici* volumetrici tali da mettere in evidenza ciò che dell'architettura si percepisce ossia i valori di massa. Ogni parte – ogni nucleo – è progettato con un autonomo valore



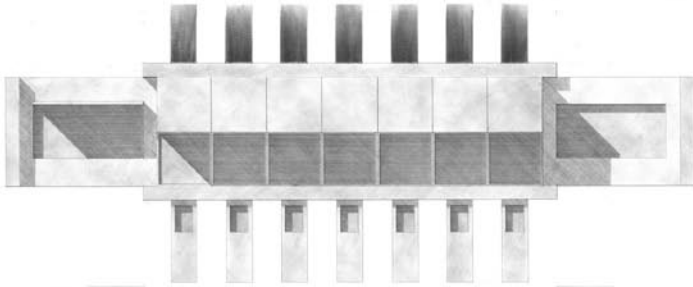
Azione I.



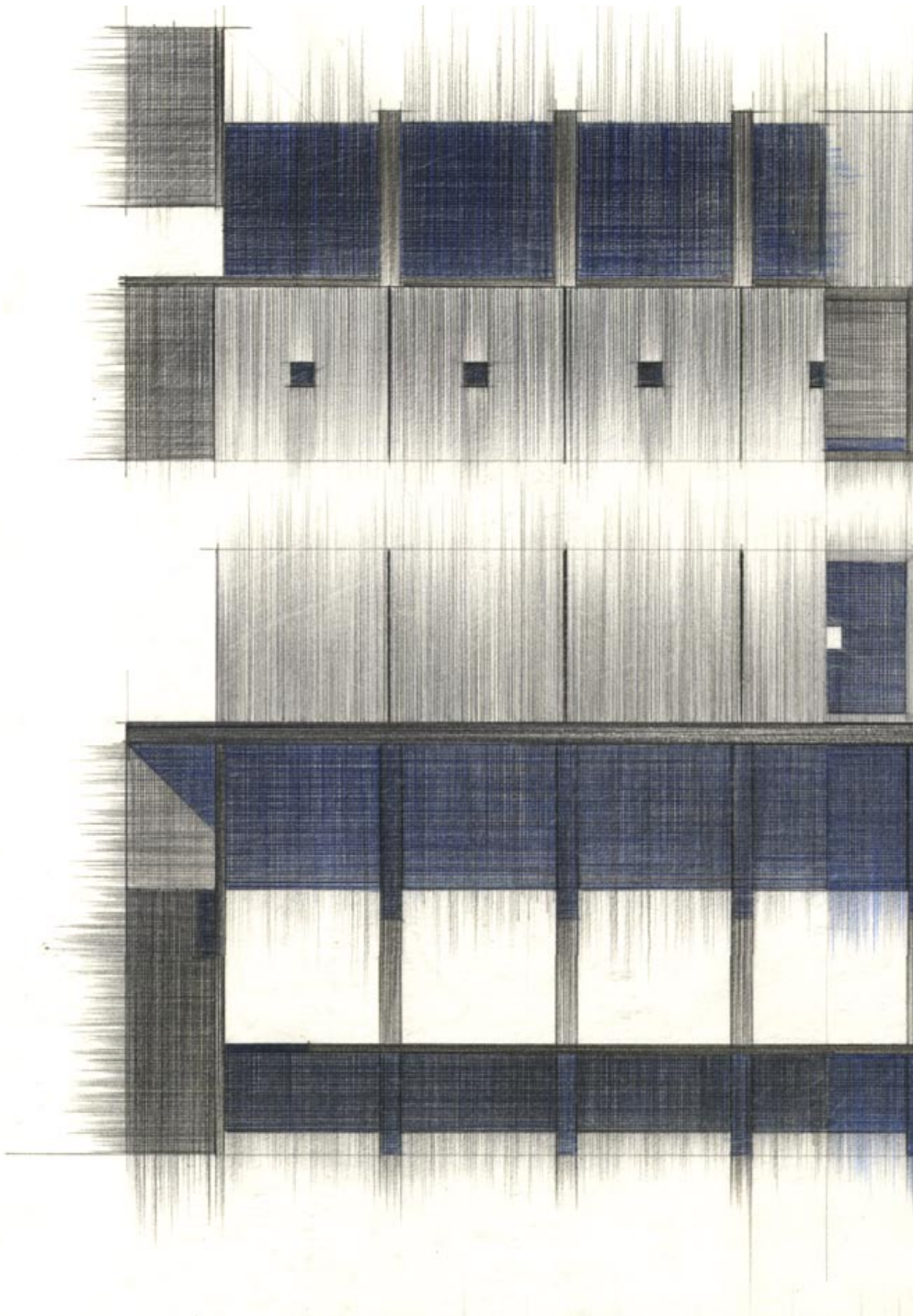
di scala, quindi le relazioni reciproche sono unicamente per accostamento; sono infine possibili molteplici combinazioni reciproche.

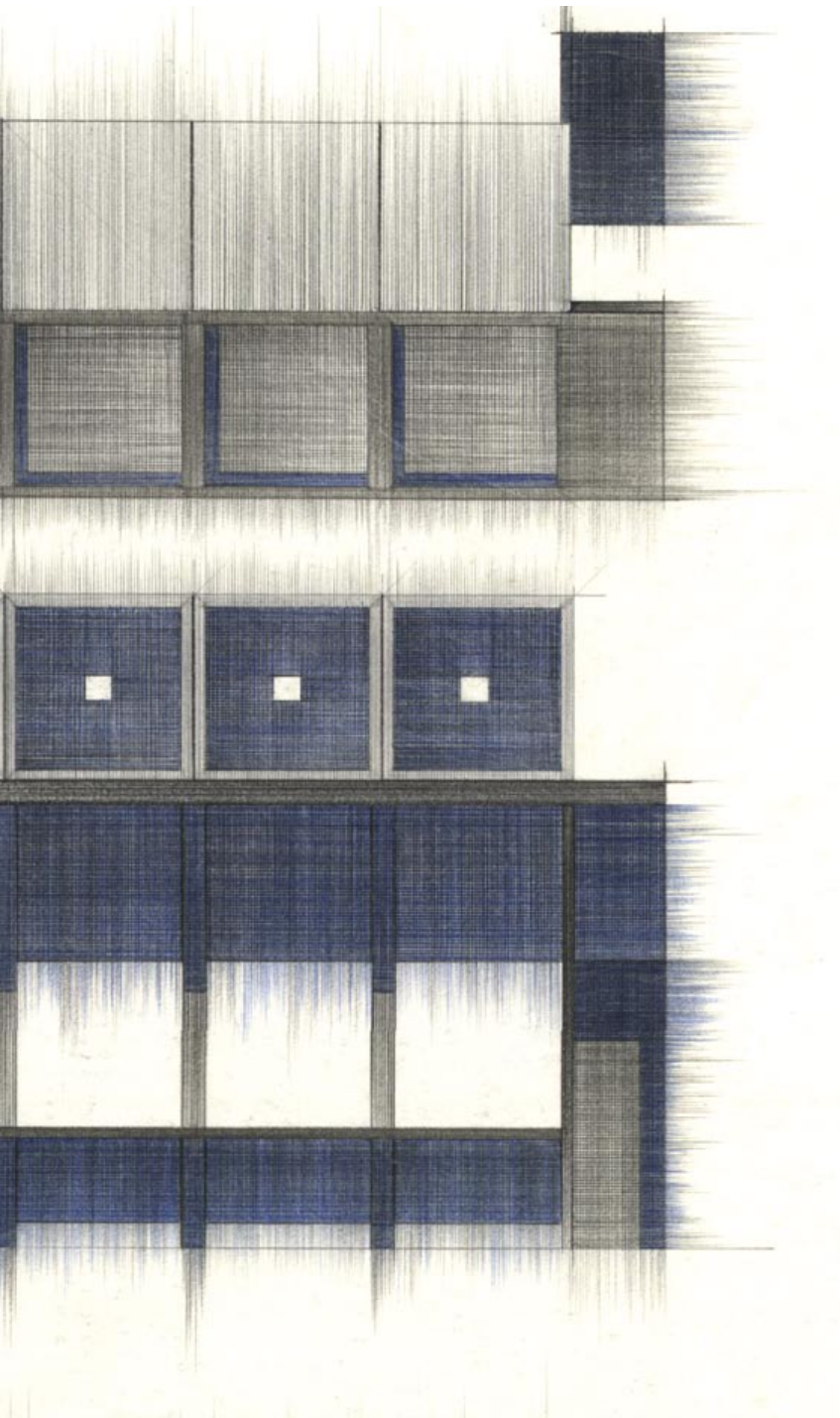
Nello spazio tra il SILENZIO e le PAROLE si colloca il progetto, inteso come progressivo articolarsi dei termini. Momento del *gioco* e proprio giocando ci si può ritrovare al parco la domenica avendo negli occhi Seurat e nelle orecchie le parole di Schapiro: «i puntini di Seurat possono essere visti come una specie di collage. Essi creano una cavità spaziale all'interno della cornice, spesso una vasta profondità, ma ci costringono anche a vedere il quadro come una superficie finemente strutturata e costituita da un numero infinito d'entità sovrapposte. Nella Grande Jatte, si possono guardare molti quadri contemporaneamente, ciascun dei quali è un mondo in sé stesso...».

PAROLE



Azione II, tecnica mista, formato 50x70 cm.







## Esistenza minima

*La scrittura di un testo narrativo in forma di sceneggiatura introduce nell'ambito delle figure della modernità. La lettera di Plinio il Giovane a Gallo si destruttura incorporando in se altri frammenti testuali*

### SCENA I

... stare malinconici sui limiti del proprio regno...

Esiliarsi, distanziarsi apparentemente dalle cose del mondo per osservarne le mutue relazioni. Dimensione auto-riflessiva che trova sul piano della CARTA il proprio *topos*. Ed è qui che disegno e scrittura incidono il percorso arabescato nella/della modernità. De-limitarsi..., dislocarsi nello spazio della mente... quasi a lambire l'afasia della morte. De-siderio di figure che rivendicano il loro appartenere alla personale autobiografia. La «tesi» pertanto viene a essere definita quale momento di decantazione e ridefinizione di un percorso di formazione, riflessione che necessariamente porta con sé la scelta di maestri o, meglio, delle opere di questi. Progressivo avvicinamento alla propria storia attraverso una sorta di «obliqua diversione... perché le storie sono tutte intransitive: non possono essere commentate, ma solo riflettersi in altre storie... quello che sto cercando di fare è raccontare la mia storia perché la loro, una rifrazione della loro, possa rendersi visibile nella mia».

Un percorso labirintico sui limiti dei confini operativi con l'ausilio di ciò che può essere definito un vero e proprio PRE-TESTO. La lettera nella quale Plinio il Giovane attraversa, per l'amico Gallo, la sua residenza a Laurentino viene assunta come una sorta di mappa, di carta geografica, sulla quale vengono individuati e tracciati i percorsi di una progressiva

ri-costruzione moderna. L'avvicinamento e la ricontestualizzazione sono messe in scena, visualizzate in una sequenza di immagini dove il dato iniziale si disfa delle proprie determinanti storiche sprofondando nel mondo di *Hypnos* dove il soggetto scopre che...

Le sue facoltà erano evidentemente ammalate e i sogni cercavano di sopraffarne lo spirito. Nei sogni perdeva la sua identità e spesso lo trascinarono in epoche antiche della storia...

[MALATTIA]

... nella stanza il suo sguardo fu catturato da uno specchio, sembrava murato alla parete, la stessa parete che correndo sui quattro lati portava su di sé lievi tracce di decorazioni passate. Il rispecchiamento è ancora un atto involontario, gli occhi seguono il profilo dello specchio, che appare costituito da un insieme di sagome ricomposte, certamente da mani esperte, in un profilo bizzarro. Lo strato di gesso e la sottile lamina d'oro si sono fatte scricigno dell'alito umido e caldo dell'artigiano, solo qua e là affiorante da piccole scorticature. È ora nei suoi occhi ma la vista si scolora nel mito di un ricordo...

[RISPECCHIAMENTO]

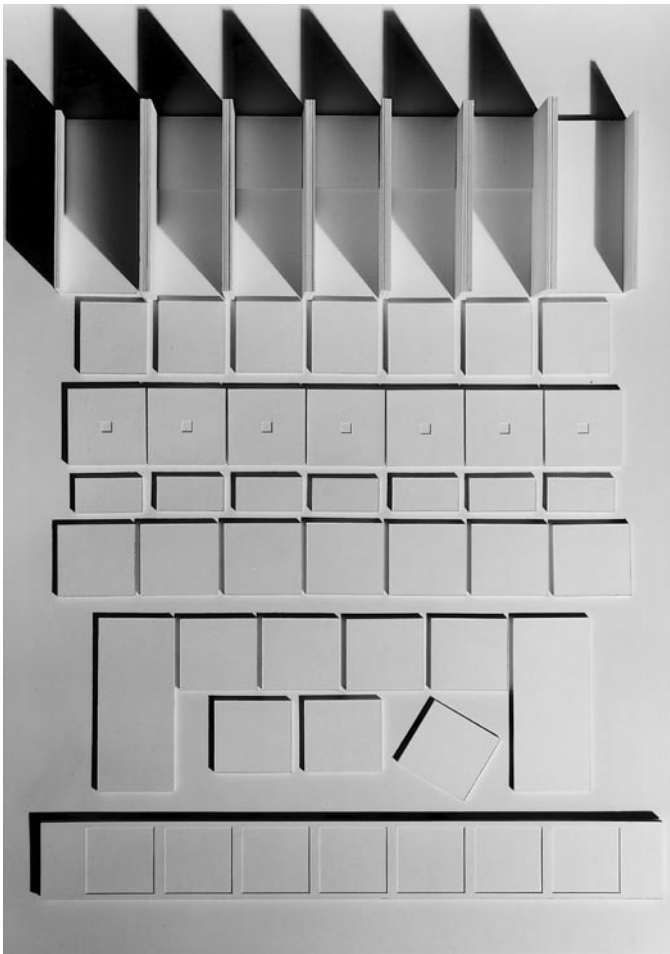
... qui spossato dalla fatica venne a sdraiarsi, attratto dalla bellezza del posto e dalla fonte, ma mentre cercava di calmare la sete, un'altra sete gli nasce... Per un attimo, solo per un attimo, socchiude gli occhi... ignora ciò che vede, ma quel che vede l'infiamma e proprio l'illusione che l'inganna eccita i suoi occhi. Ingenuo, perché t'illudi d'afferrare un'immagine che fugge?

[MITO]

E di nuovo... ancora, dice «Che fare?» Essere implorato o implorare? E poi cosa implorare?... e delirando torna a contemplare quella figura e con le sue lacrime sconvolge lo specchio che si fa d'acqua offuscandone lo splendore. Adesso del suo colorito rosa misto al candore non v'è più traccia, né del fuoco, né delle forze, né di ciò che prima incantava la vista e nemmeno il corpo è più quello di un tempo.

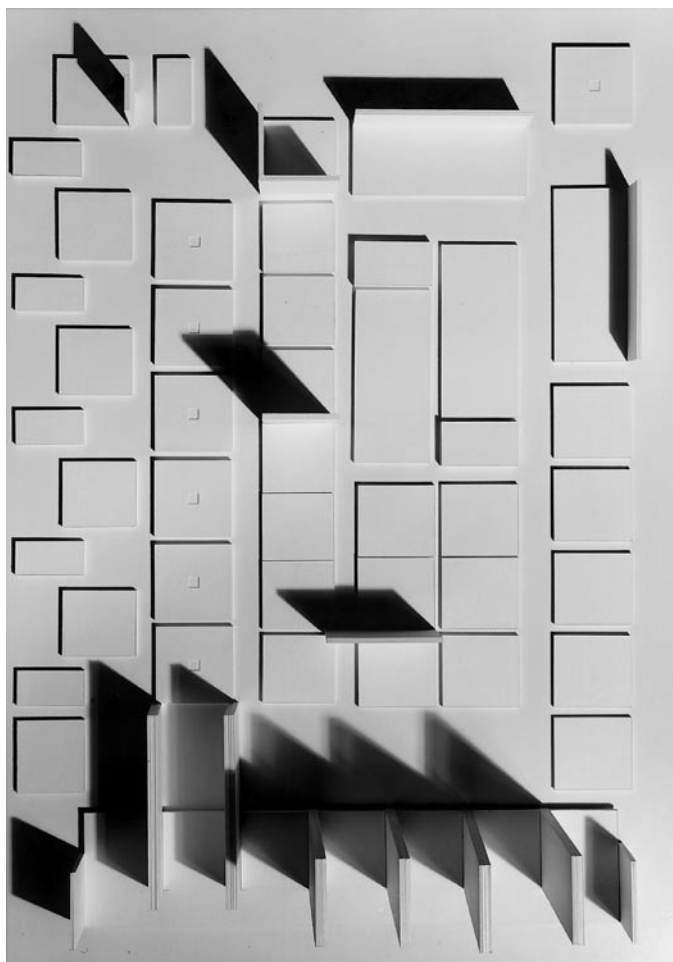
[INCRINATURA]

Ciò che in un primo momento era apparso saldamente ancorato alla parete, mostrava un'incrinatura, sempre più individuabile man mano che aumentava la possibilità di un'apertura. Lo specchio cede su un lato, facendosi porta sull'altrove. Il retro gli appare ombra, un buio nel quale è ancora possibile specchiarsi, è ancora possibile trovarsi quadrato su quadrato.

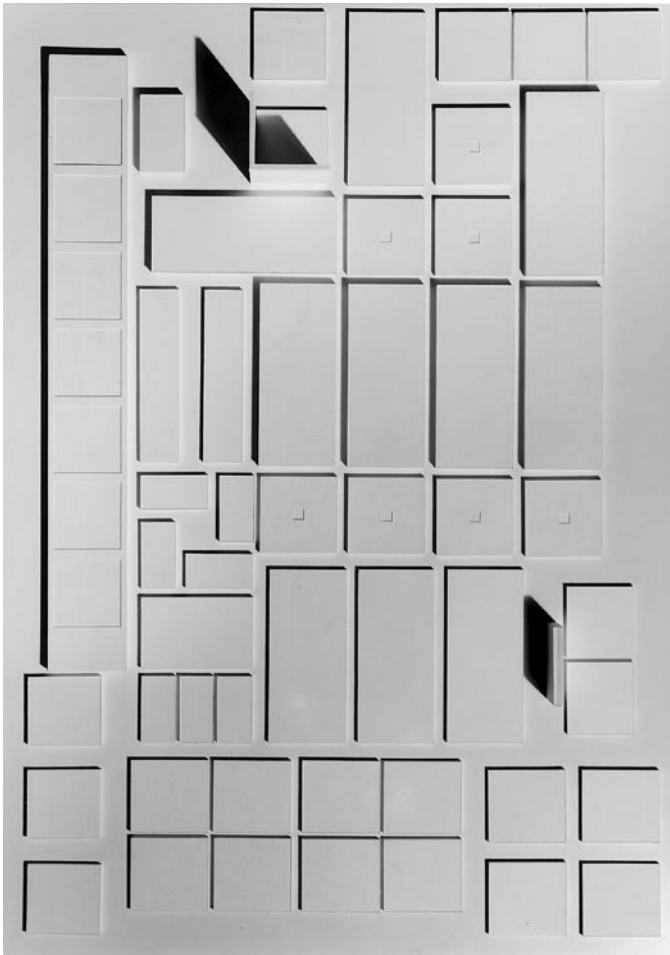


Spazi della mente – *Malattia*.





Spazi della mente – *Rispecchiamento*.



Spazi della mente – *Mito*.

Osservando la sua traccia si trova fra le mani pochi fogli arrotolati, tenuti insieme da un nastro, era ciò che lo specchio celava da un tempo abissale.

I fogli una volta stesi risultavano coperti da una fitta calligrafia, che stinge la propria leggibilità in macchie irregolari. La curiosità lo porta a scorrere il testo alla ricerca di qualcosa che spieghi:

*... invia i suoi saluti a...*

domande in sequenza serrata si fanno strada: chi scrive? a chi? è una lettera, un racconto, o forse un programma costruttivo?

Le domande cedono lo spazio alla lettura, di loro non rimane che un debole sospetto...

*[...] la villa comincia con un atrio [...] viene poi un loggiato che s'incurva a somiglianza di una D, delimitando tutto all'intorno un cortile [...] un ottimo asilo, infatti, è protetto da invetriate e molto di più dall'aggetto dei tetti.*

*Dirimpetto al suo centro si stende un cortile coperto, poi una sala per il pranzo [...] che si protende verso la spiaggia [...]*

*si potrebbe dire che offra la vista di tre mari, alle spalle guarda il cortile coperto un lato del loggiato, il cortiletto, l'altro lato del loggiato, poi l'atrio, dei boschi, e lontano sull'orizzonte, le montagne [...]*

*sulla sinistra c'è un'ampia camera da letto, poi un'altra più piccola che da una finestra accoglie il sole che sorge e dall'altra lo trattiene quando tramonta [...] i muri [...] rinchiudono un angolo il quale trattiene e potenzia nel riverbero i raggi del sole.*

*A quest'angolo è adiacente una stanza incurvata a semicerchio, che con tutte le sue finestre, segue l'orbita del sole [...] in una delle sue pareti è incastrato un armadio a guisa di biblioteca [...] contiguo un ambiente per dormire...*

*[...] il resto di quest'ala è a disposizione [...]*

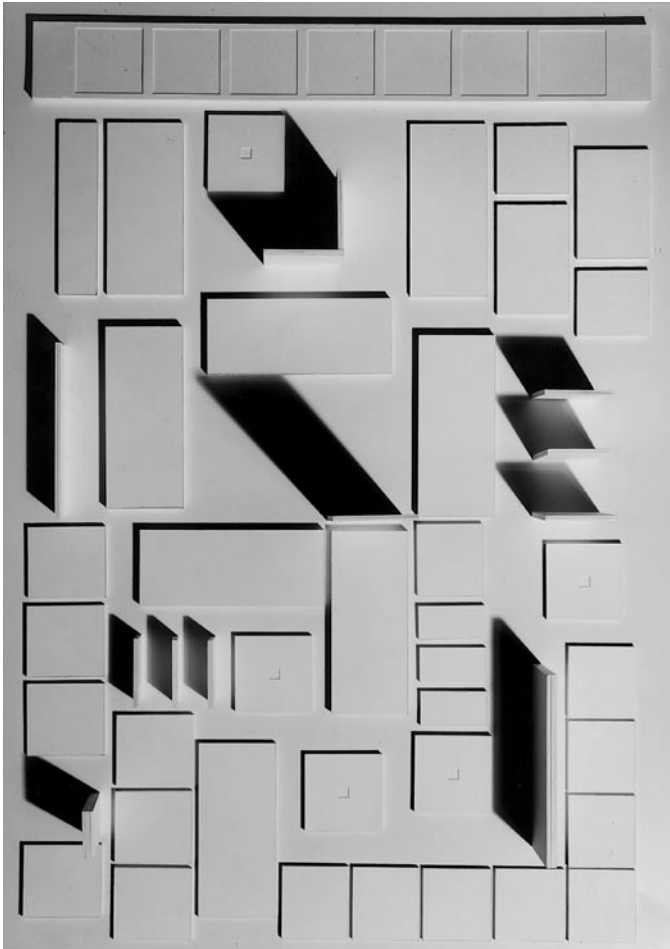
[OMBRA]

*Nell'altro fianco dell'edificio si trova una stanza [...]; poi un'altra [...] tutta illuminata dai raggi del sole e dai barbagli del mare che la investono in pieno, viene poi una stanza da letto [...] al riparo da tutti i venti, un'altra stanza è affiancata a questa avendo una parete in comune. Segue la sala per i bagni freddi, spaziosa e vasta, nelle cui opposte pareti sembra che vengano scagliate all'infuori due vasche circolari [...] accanto si trova la stanza per i massaggi e i profumi, poi la centrale termica, quindi un locale riscaldato e in seguito due stanze.*

*[...] in continuazione si stende una magnifica piscina ad acqua calda, dalla quale nuotando, si può vedere il mare, non lontano c'è la sala per il gioco [...]*

*[...] qui si erge una torre, che ha due locali al pian terreno, altrettanti al primo piano e inoltre una sala che domina un estesissimo tratto di mare [...]*

*C'è anche un'altra torre nella quale è situata una camera da letto che riceve il sole al suo sorgere e al suo tramontare; poi vi sono un'ampia dispensa e un granaio; sotto una sala [...] essa dà sul giardino e sul viale delle passeggiate [...]*



Spazi della mente – *Incrinatura*.

*lungo il viale, all'interno, su un tracciato circolare, un pergolato [...] il giardino è tutto rivestito da una grande quantità di gelsi e fichi ... tale è il colpo d'occhio, per nulla inferiore a quello del mare [...]*

*una sala lontana dal mare è circondata da due camere, le cui finestre sovrastano l'ingresso della villa, e un secondo giardino adibito a orto...*

[ABISSO]

*Una galleria vetrata [...] da un lato e dall'altro si aprono finestre, più numerose verso il mare, più rade verso il giardino.*

*La galleria, mediante il riverbero del sole che la inonda, accresce il tepore e, mentre trattiene il sole, contemporaneamente impedisce l'accesso ai venti [...] l'ombra a seconda che il giorno sale al suo culmine o vi decresce, si proietta ora più breve e ora più lunga, da una parte o dall'altra [...] davanti una terrazza di viole [...] terrazza, galleria, giardino [...] poi un villino [...] l'ho fatto sorgere io [...] un solarium, una camera [...] una porta offre la galleria [...] una finestra il mare.*

[LAPSUS]

*Nella parete centrale s'interna un'alcova [...] ora unita alla camera ora separata [...] un letto e due poltrone [...] ai piedi il mare [...]*

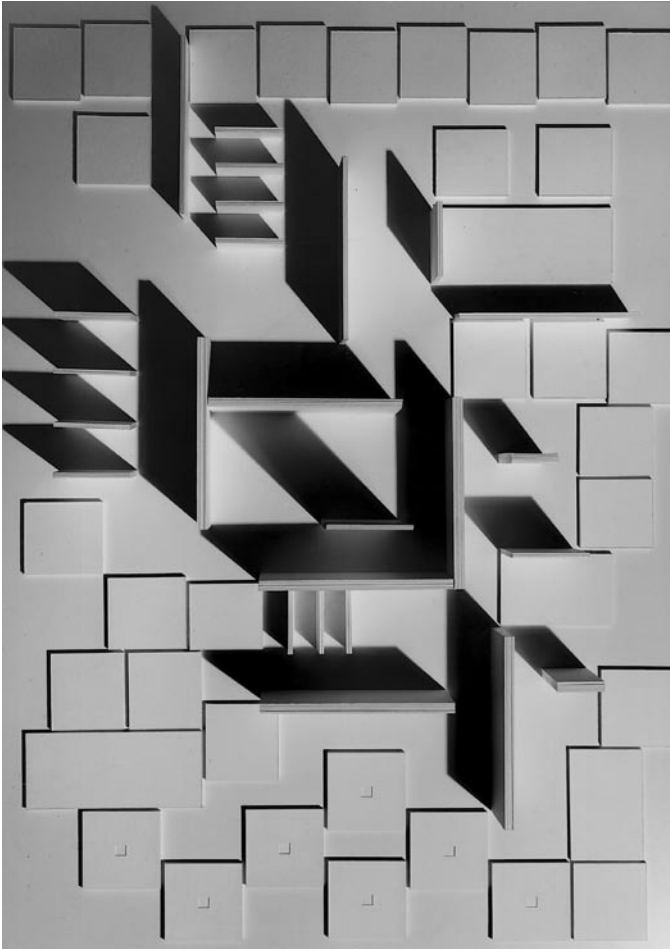
*ogni tipo di paesaggio corrisponde a una finestra [...] possono essere colti singolarmente o fusi in un solo quadro. Adiacente c'è una camera da letto [...] là non arrivano le voci [...] il brontolio [...] lo scompiglio [...] il barbaglio [...] aderente alla camera, un impianto di riscaldamento; vengono poi un'anticamera e una stanza da letto [...] verso il sole. Quando mi rifugio in questo villino, mi sembra d'essere lontano [...]*

Le ultime parole spariscono nel bianco dell'ultimo foglio che trattiene nelle mani. «L'architettura è un lapsus fra lapis e lapide»: aveva sentito molte volte queste parole come un'eco di una frase letta un giorno tra le pagine di un libro... lapis e lapide... lapis... lapide, due parole per de-signare la stessa casa.

Tra i fogli sparsi per terra è caduta anche una matita, forse la stessa che ha tracciato il testo, ha una punta aguzza e scintillante...

... di un disegno acuto, preciso, chiaro... illuminato e illuminante, si dice che sia fatto in punta di matita; con la stessa punta e le parole, che nella sua mente si sono fatte figura, prova a tracciare una linea.

La punta si spezza, la linea diviene permeabile, frastagliata, mutevole. Una frenesia mista a rabbia lo prende, spingendolo a fuggire. Attraversa le stanze, le stesse che tante volte, fin da bambino, in una lunga *enfilade* aveva rincorso; stanze che adesso gli apparivano seguirsi come in un gioco di specchi contrapposti. Supera velocemente le soglie che separano l'una dalle altre, ognuna reca inciso su una sottile striscia di bronzo un nome: *stanza della memoria, delle mani, dei marmi, di legno, del mistero...*



Spazi della mente – *Ombra*.

Sull'ultima si arresta, non ne ricorda il nome, nel cercarlo deve piegarsi, quasi interrogativo sul limite di un orizzonte indefinito.

[ATTRAVERSAMENTO]

La placca reca inciso: *stanza del sonno*. Il limite che aveva sempre attraversato adesso lo frena; davanti a sé intravede, immerso in un cono d'ombra, quasi un velario, un letto. È costruito su un ceppo d'albero le cui radici affiorano qua e là dal pavimento.

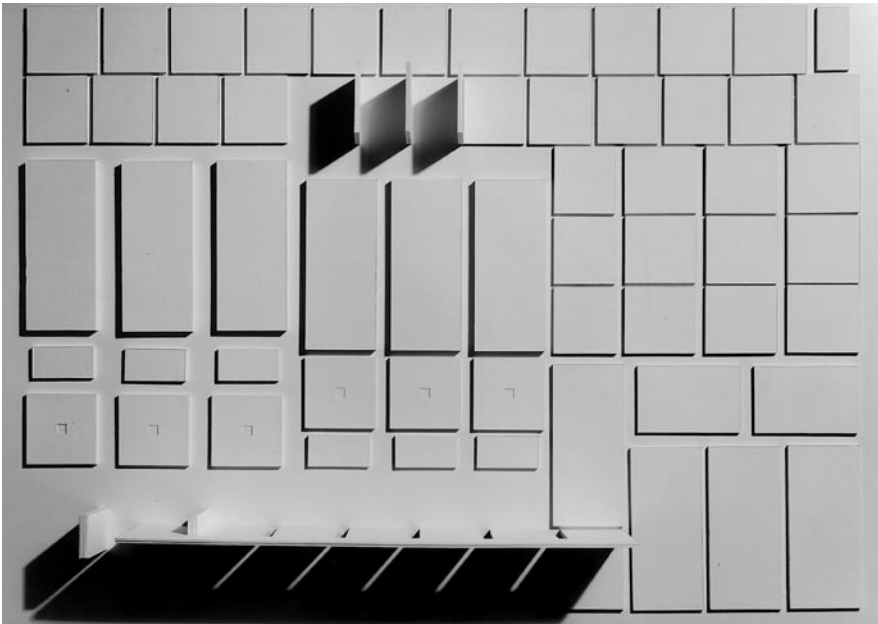
[LIMITE]

La stanchezza gli dà la forza di attraversare.

[CORPO]

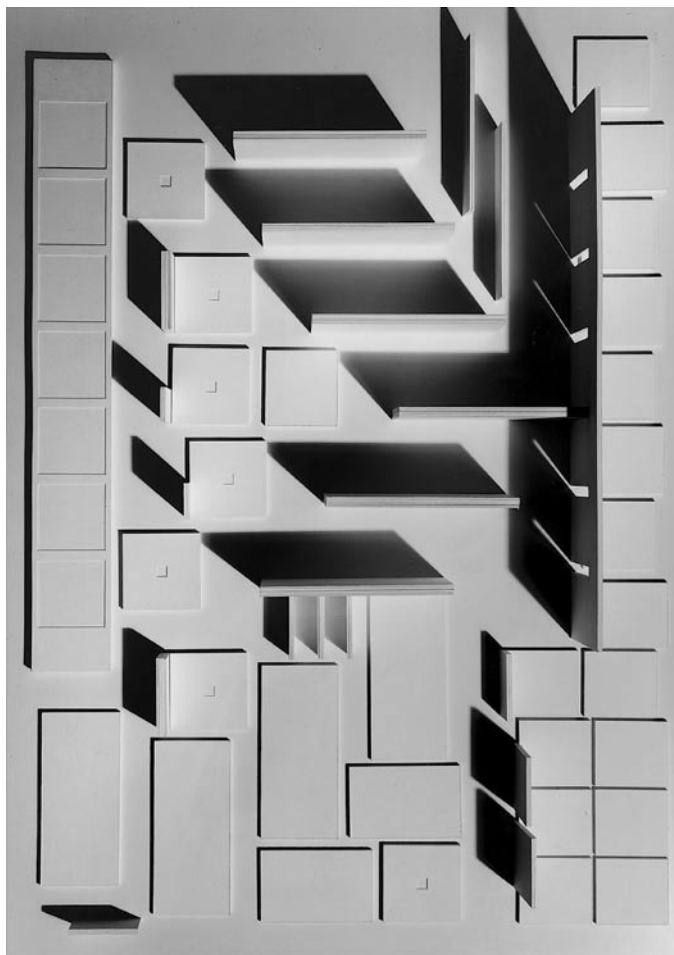
Seduto sul bordo del letto, che ha ancora le lenzuola candide e intonse, si accorge di aver stretto nella mano il foglio... che lascia cadere, a terra, accartocciato. Con l'altra mano percorre il letto, sente un leggero tepore che si fa sempre più impronta di un corpo, ma non c'è nessuno, solo lenzuola scomposte.

Pian piano con tutto il corpo ricerca il calore e in esso si ripiega in un sogno.

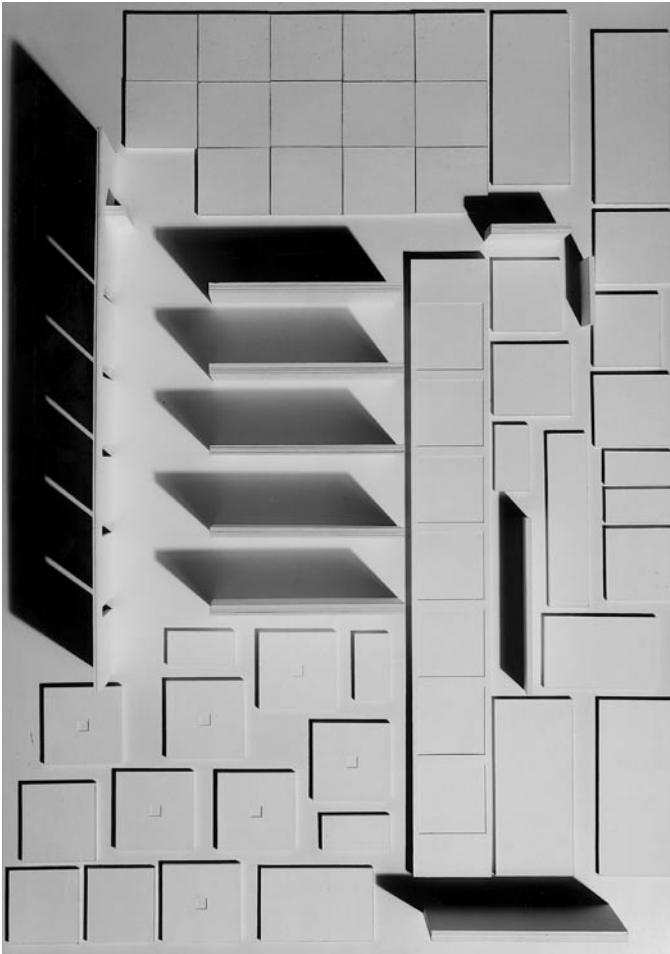


Spazi della mente – *Lapsus*.

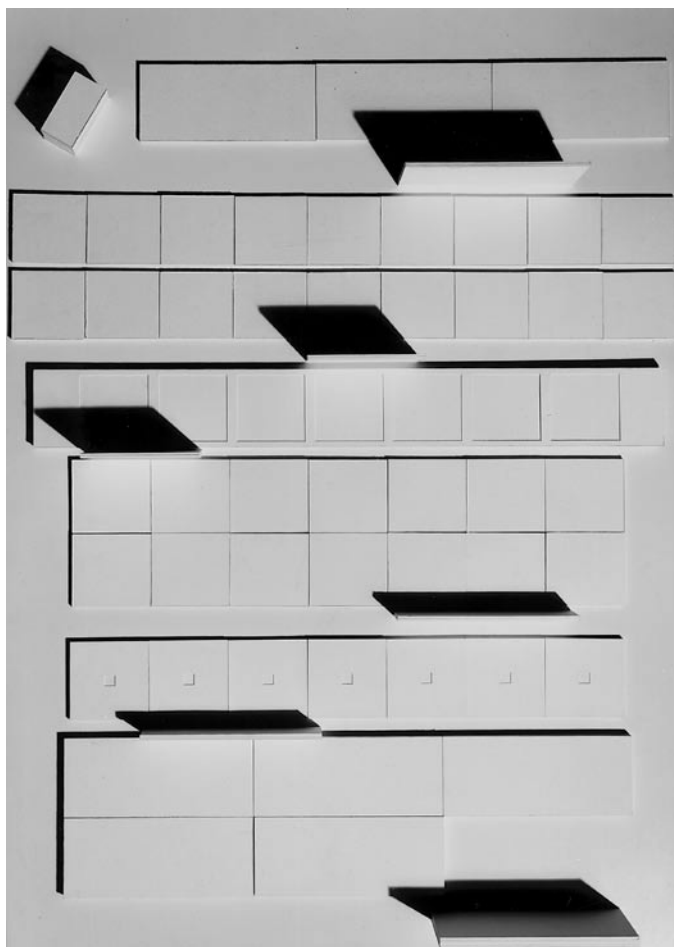


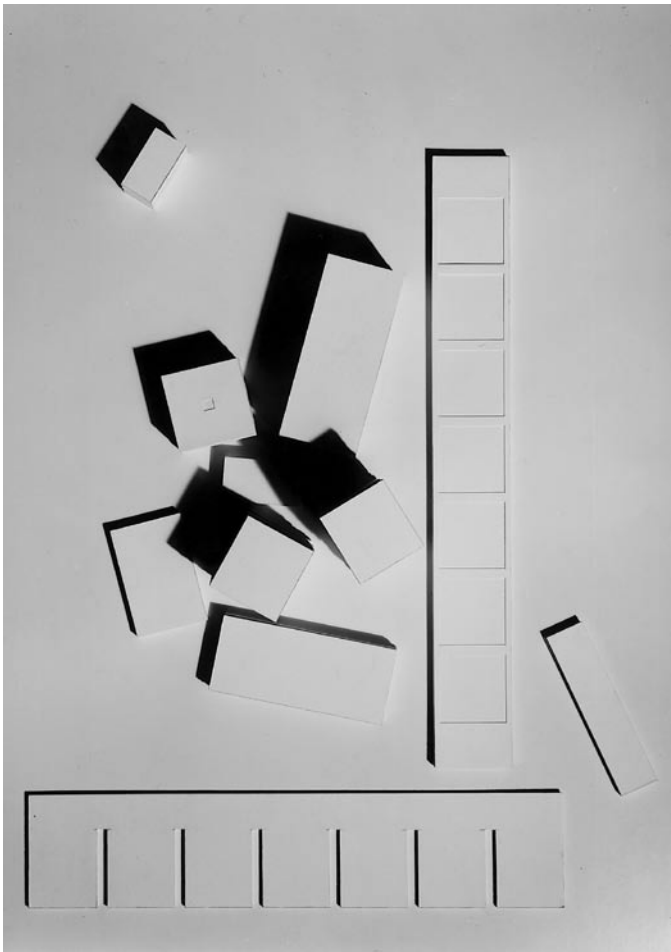


Spazi della mente – *Abisso*.



Spazi della mente – *Attraversamento.*





Spazi della mente – *Corpo*, stampa b/n su carta baritata 50x70 cm.

## INTERMEZZO

... La sequenza, che accompagna il testo in parallelo, cerca di individuare, in una prima approssimazione, i termini di un possibile progetto.

Se termini della questione, essi vanno pertanto questionati, ricercando in essi gli elementi di tensione. L'attraversamento dei testi è il momento; in esso le parole tendono a farsi possibile figura; la scrittura diventa disegno.

La ricostruzione della villa, fuori da ogni determinazione archeologica, è l'ambito dove la processualità del progetto viene rappresentata. Costruzione moderna, pertanto azione che si esplica nella modernità, nella dimensione temporale della crisi. Due le età, due i termini per definirle: angoscia e ansia; unica l'azione che le accomuna: il ripiegamento sul sé. Nella ricostruzione grafica della Laurentina, operata da Schinkel, l'architettura si specchia nel mare.

Il disegno non ha colori, solo rapporti di bianco e di nero... non mimesi, quindi, ma astrazione e concetto. Architettura-limite, soglia tra il bianco del cielo e il nero del mare. La casa si costruisce per parti, ricercando, in questo, il tempo della costruzione della città. Una volta conclusa si specchia e... si perde. Identità che si riconosce e si scolora. Perdita dell'unità, forse del canone vitruviano...

«cos'è l'architettura? La definirò con Vitruvio l'arte del costruire? Certamente no. Vi è in questa definizione un errore grossolano. Vitruvio prende l'effetto per la causa. La concezione dell'opera precede l'esecuzione. I nostri antichi padri costruirono le loro capanne dopo averne creata l'immagine... l'architettura è disposizione delle masse sotto la luce. Sarà la disposizione delle masse fra di loro, con la luce e le ombre che comunicherà le sensazioni relative al carattere degli edifici»... Massa, luce e ombra... materiale e immateriale. Elementi nella dimensione spazio-temporale del sogno e del progetto, nei quali frammenti di realtà si ricompongono secondo nuovi ordini. Ma anche ambito nel quale i desideri del committente e le figure dell'architetto entrano in tensione.

Tensione come incontro sul piano dell'autobiografia.

Perché se l'autobiografia non contiene solo l'opera, l'opera necessariamente contiene solo l'autobiografia, forse. Quindi percorso indiziario, dove l'unica mappa a disposizione è quella di Bellmann, dove le possibilità sono sottese. In fondo la tesi è una rappresentazione senza un'espressa relazione. Sentiero del possibile dove l'incontro con i testi è «incidente».

## SCENA II

L'attraversamento narrativo della dimora si trasforma in un possibile programma costruttivo. L'unità si frantuma. Sette sono i nuclei chiaramente riconoscibili. Attraverso la composizione per parti, la casa tende a farsi città. L'apparente successione gerarchica diviene percorso labirintico, dall'ordine smarrito. Le relazioni sono per accostamento. La tensione è celata.

Possibile percorso in soggettiva, che instaura un rapporto inclusivo con l'esterno. Esterno inquadrato, incorniciato, conosciuto e rilanciato dalla combinazione di multiple aperture. Porta, stanza, finestra, paesaggio, orizzonte e poi... sole... sole... sole... orientamento corretto, secondo l'asse elio-termico?

Non solo. Luce avvolgente e pervasiva. Interni di luce, stanze calamitate, angoli specchianti. Pareti che si incurvano, arredi che vi si incastrano. Acqua, lamina sottile, gelida, metallica, si spande, dal vasto interno, rilucente di marmi, al liminare dell'orizzonte. Casa-città estesa, piana, quasi una linea...

Due torri: richiamo all'esterno, recesso all'interno.

Occhi strabici, di là il mare, di qua le passeggiate e i profumi; ora di nuovo convergenti nell'unità del cristallo riflettente d'ombra, inaccessibile al soffio.

Esilio, necessità. L'esilio è un singolare modo di osservare il mondo, guardare all'interno come altri le stelle. Pochi gli oggetti solo silenzio, visioni caleidoscopiche di paesaggi, passaggi dell'altrove.

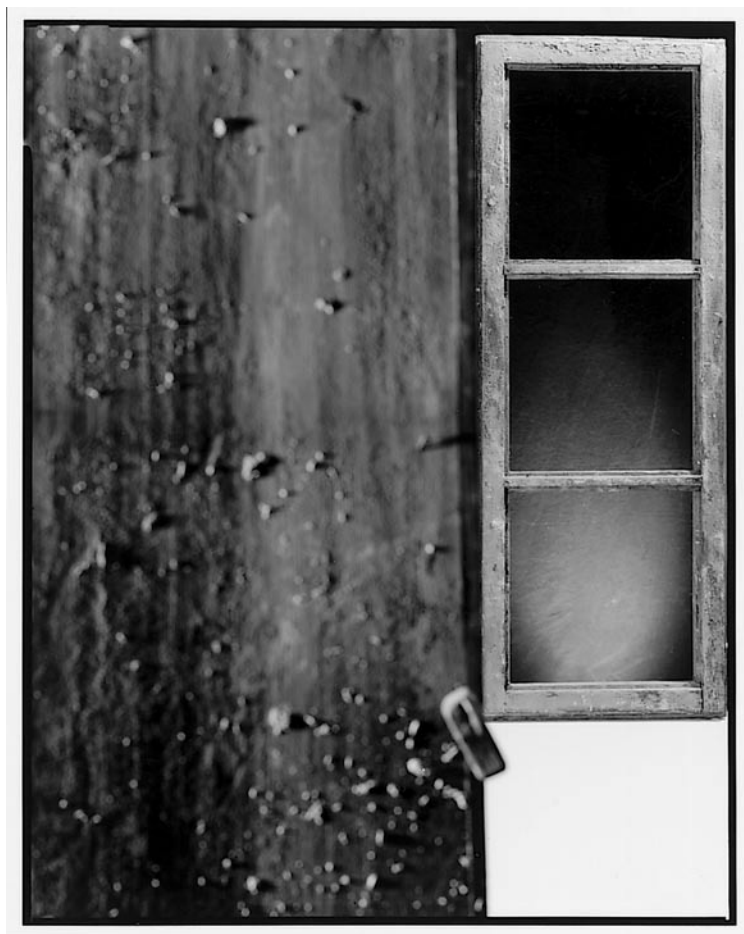


*Stanze – Stanza dello specchio.*



Stanze – Stanza della memoria.





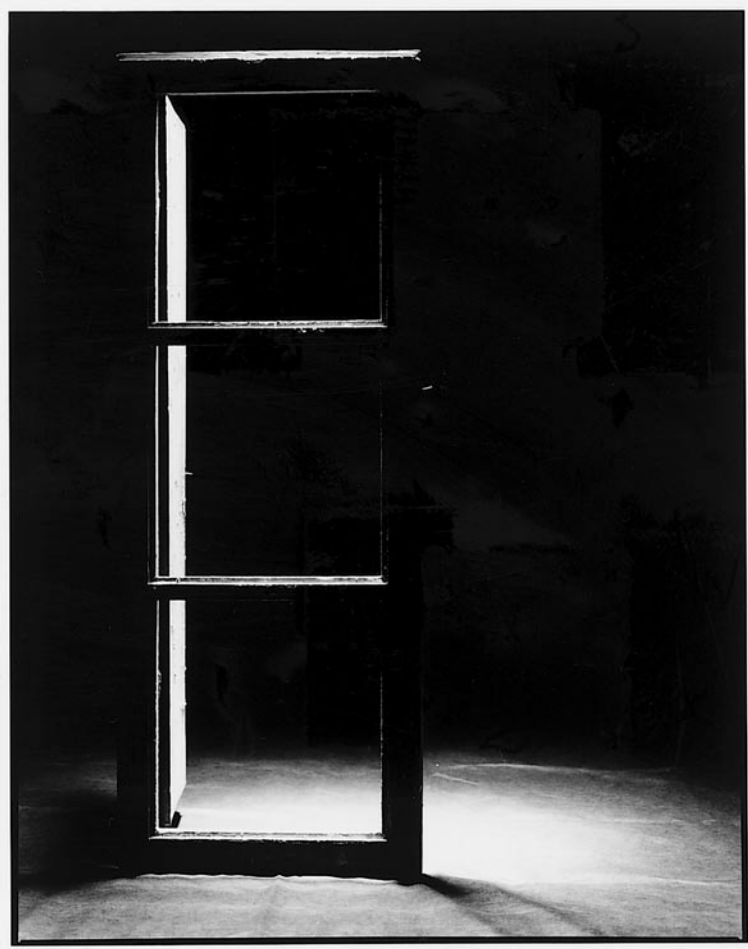
Stanze – *Stanza delle mani.*



Stanze – *Stanza dei marmi.*



Stanze – Stanza di legno.



Stanze – Stanza del mistero.



Stanze – *Stanza del sogno*, stampa fotografica b/n su carta baritata 24x30 cm.

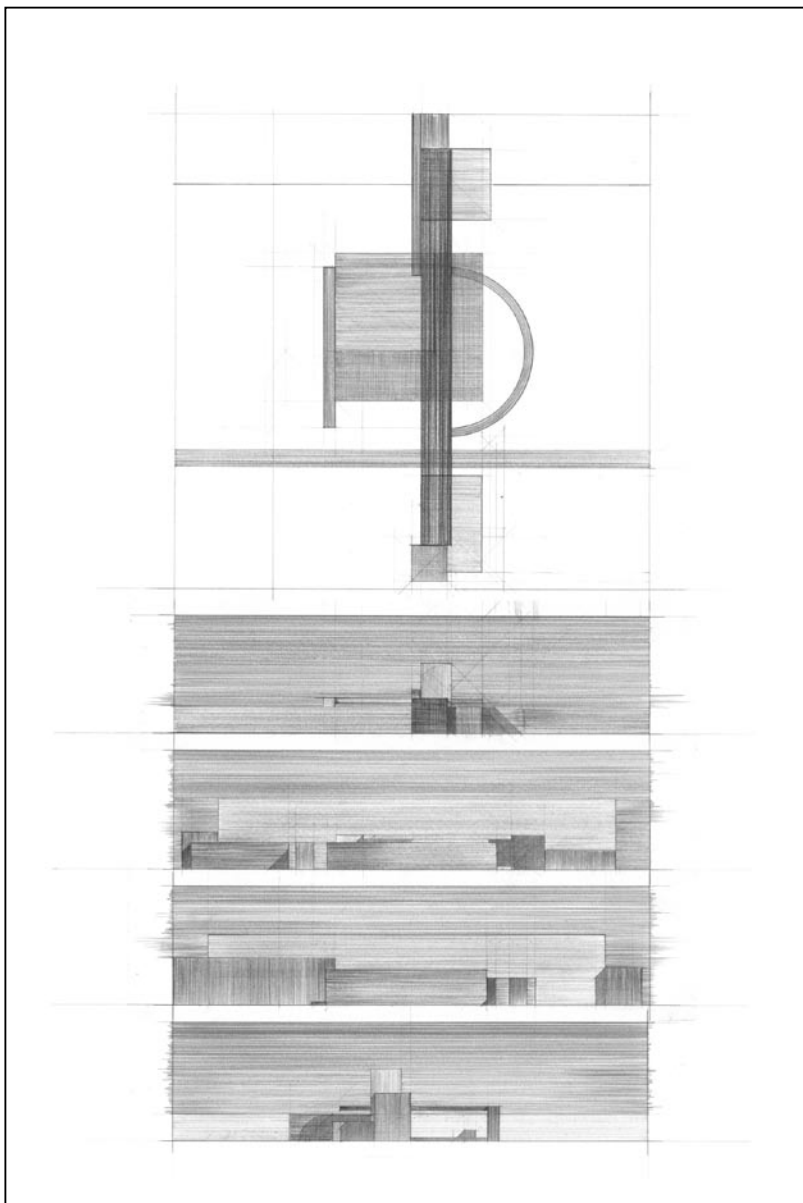
## Riflessioni

La scoperta della «lettera» è un'azione spiazzante, desituante, si viene distratti e nello stesso tempo risucchiati dentro un mondo che ancora ambisce a chiamarsi interiore. Ciò che dovrebbe essere un atto di semplice raccolta documentaria si trasforma in epifania del frammento. La lettera non è più mera testimonianza ma nel momento della sua frammentazione destrutturante subisce una metamorfosi, passando da *descrizione* a *programma*. Proprio questa sua nascosta possibilità permette la messa in figura della villa/dimora, cioè l'inizio di un processo ricostruttivo. Una ricostruzione che reca in sé la dimensione doppia e simultanea della PRESENZA e dell'ASSENZA.

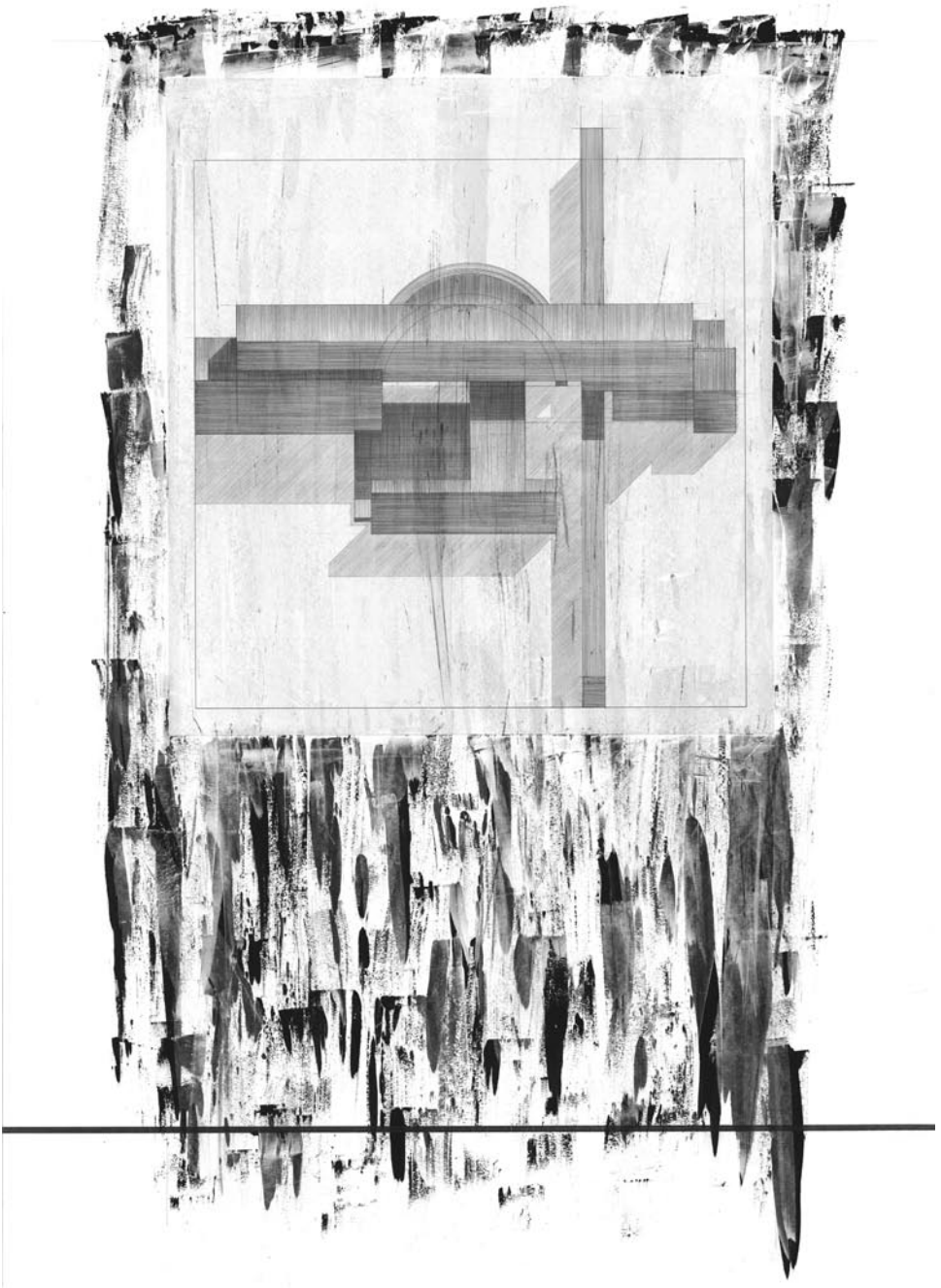
Il compito di tracciare la strada o meglio la rievocazione di un sogno è affidato a un «io» sotteso, che si dispone come narratore e in tale stato si colloca in una condizione indeterminabile e priva di dimora.

Cosa vuol dire che l'io è senza dimora, che è voce narrativa? La *voce narrativa* non è quella di un soggetto che dispone di una posizione, di un luogo proprio fissato attraverso l'essere, bensì indica un *io* non in grado di radicarsi nello spazio poiché privo di punti di riferimento. Fissare la posizione consente di attribuire all'io un'identità. Viceversa l'io si troverà in un non-luogo, pura voce che non appartiene a nessuno, assolutamente «impropria» ed «impersonale». Una voce non assumibile da un'identità, che non può incarnarsi, che non è nel tempo, giacché il tempo è frantumato.

La «scrittura» è un luogo in cui il soggetto è in rapporto con una distanza interiore, con un movimento che impedisce di circoscriverne i confini o i bordi. Entità che si sottrae al nome, alla possibilità di nominare, poiché ogni luogo risulta essere inadeguato. Per quanto non sia respinto, con la conseguenza che esso obbliga a una «traduzione» senza limite, estenuante, a un ritorno dalla parola alla parola, «ripetizione» che ha come punto d'approdo sempre e solo la «distanza», il non-luogo, l'atopia.

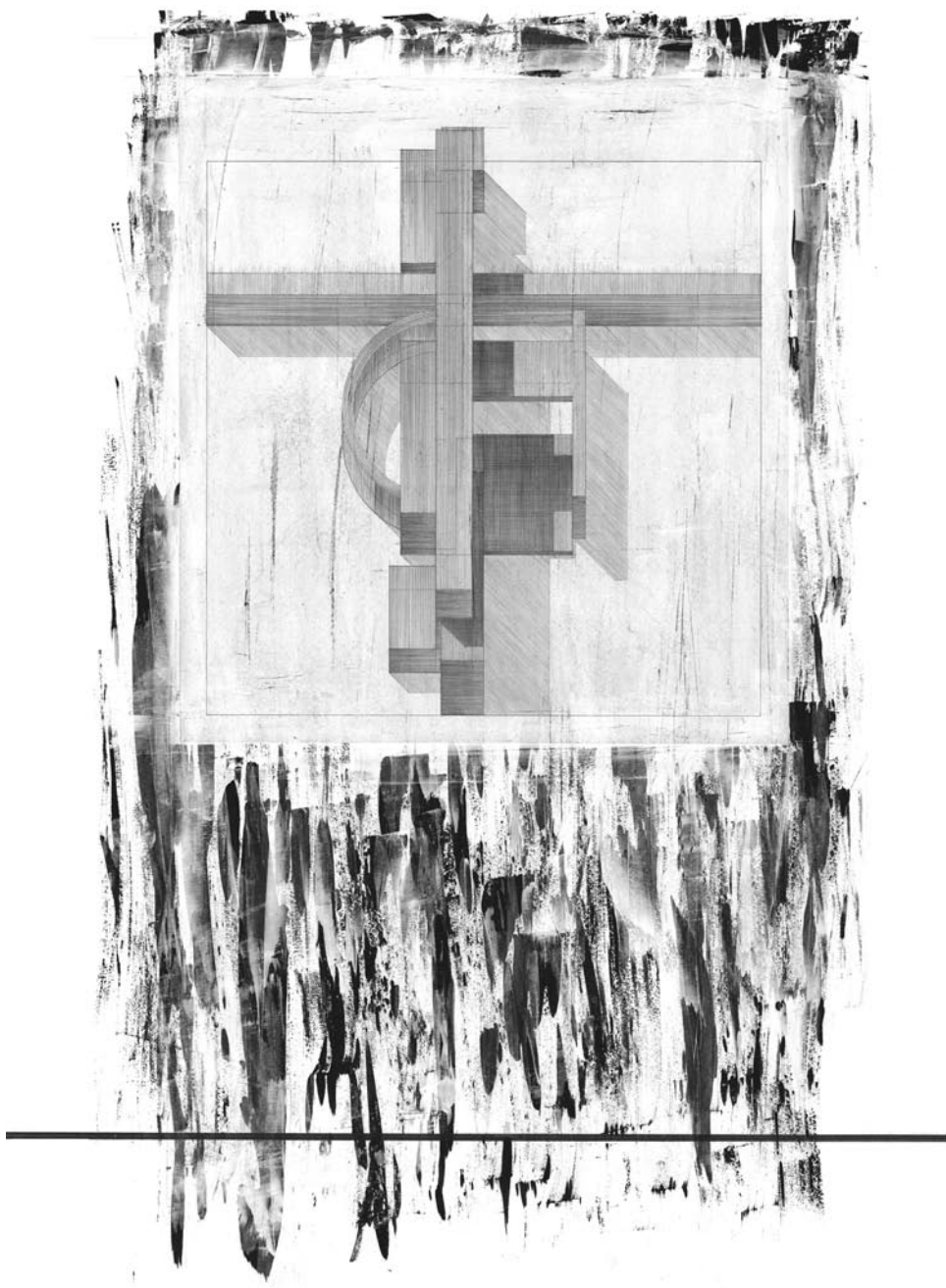


*Stanza 1, Disegno di studio.*

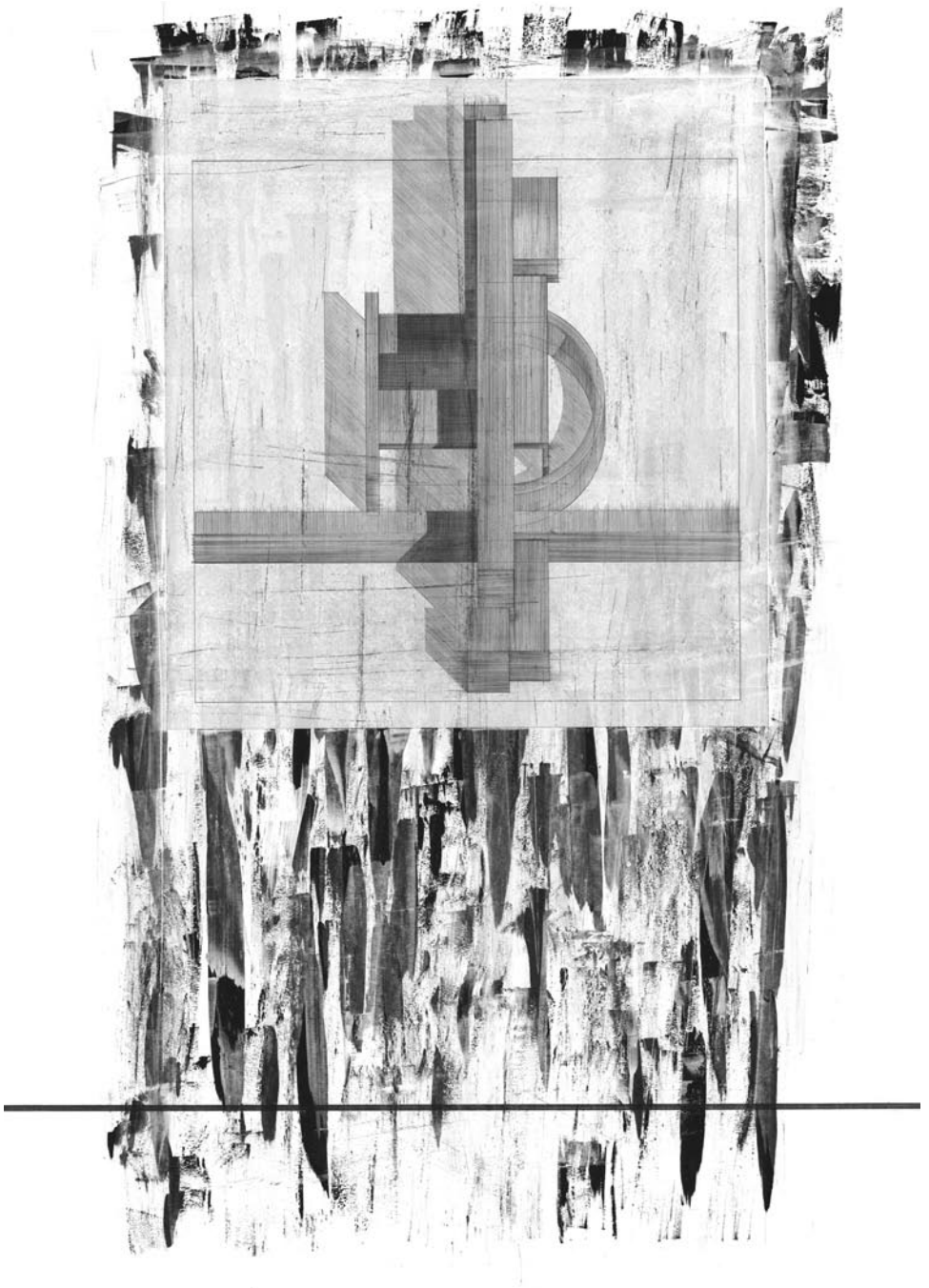


*Stanza 1.*





*Stanza 1.*



*Stanza 1.*

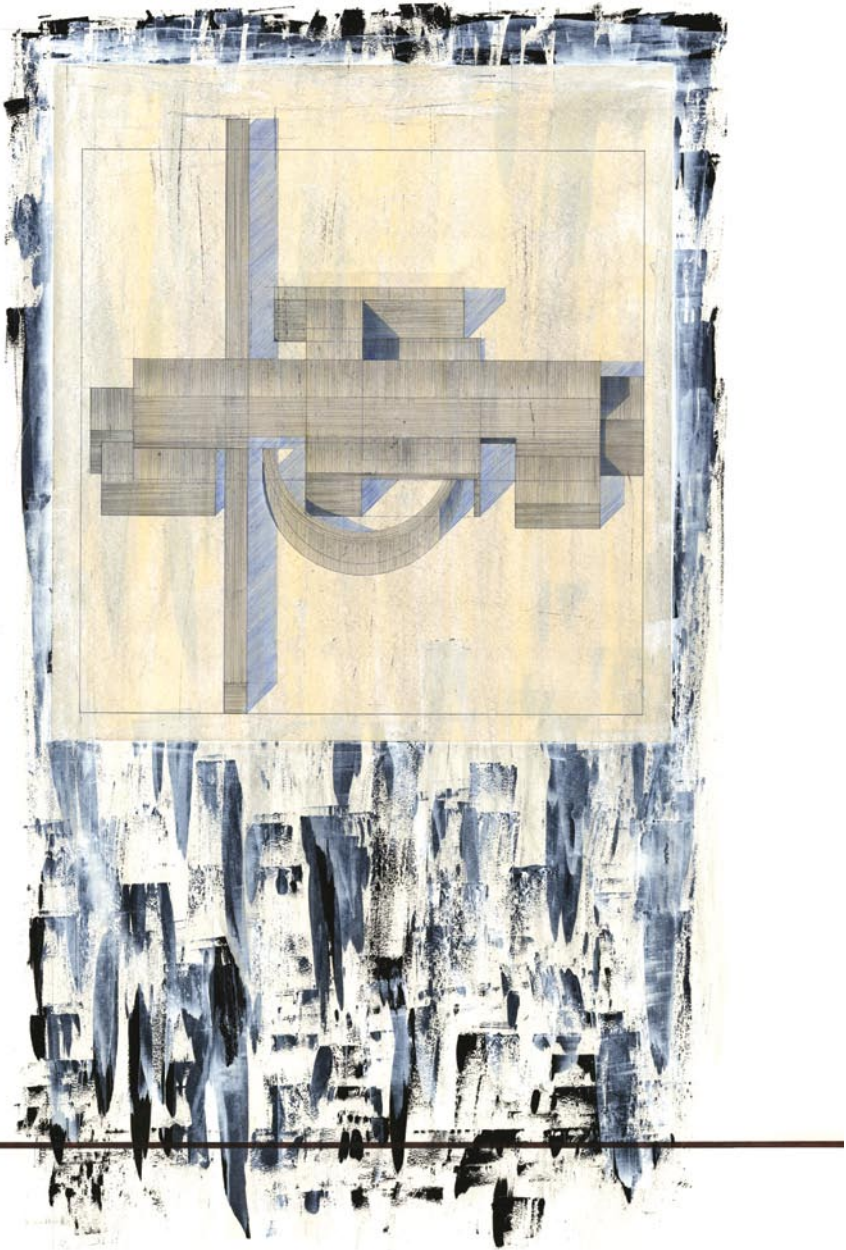
La «scrittura» è eccentricità, incidenza di un tempo posto fuori dal tempo, anacronia in cui viene meno la possibilità di dire: io, qui, là, è. Tutto ritorna nella stravaganza, nell'improprietà che determina lo spezzettamento del «singolare» in nome del «plurale». L'uno, l'unità, sono l'illimitato, l'incommensurabile, il sovrannumero. In altre parole se la scrittura è il luogo privato di tempo e confini, il «soggetto» si trova in rapporto con un'esteriorità che gli è propria e in quanto tale risponde alla legge di un tempo assente: il soggetto di cui parla il «narratore», attraverso l'inclusione della «lettera» (e perciò anche di Plinio), sembra rispondere a un nome quello dell'autore stesso. Dispersione degli elementi nella dimensione del sogno e del progetto, nei quali brani di realtà si ricompongono in un ordine altro.

Ma anche ambito nel quale i desideri e le figure entrano in tensione; tensione come incontro sul piano di una caleidoscopica autobiografia sul piano dell'opera. La progressiva scrittura di un sé, quale ambito nel quale si viene a comporre un vero e proprio spazio, fatto di mutue relazioni fra gli elementi. Lo stesso rinvenimento della «traccia» avviene nello spazio-tempo di una narrazione che ri-territorializza il testo originario nell'ambito di uno spazio definito dalle figure di una plurale e moderna opera autobiografica.

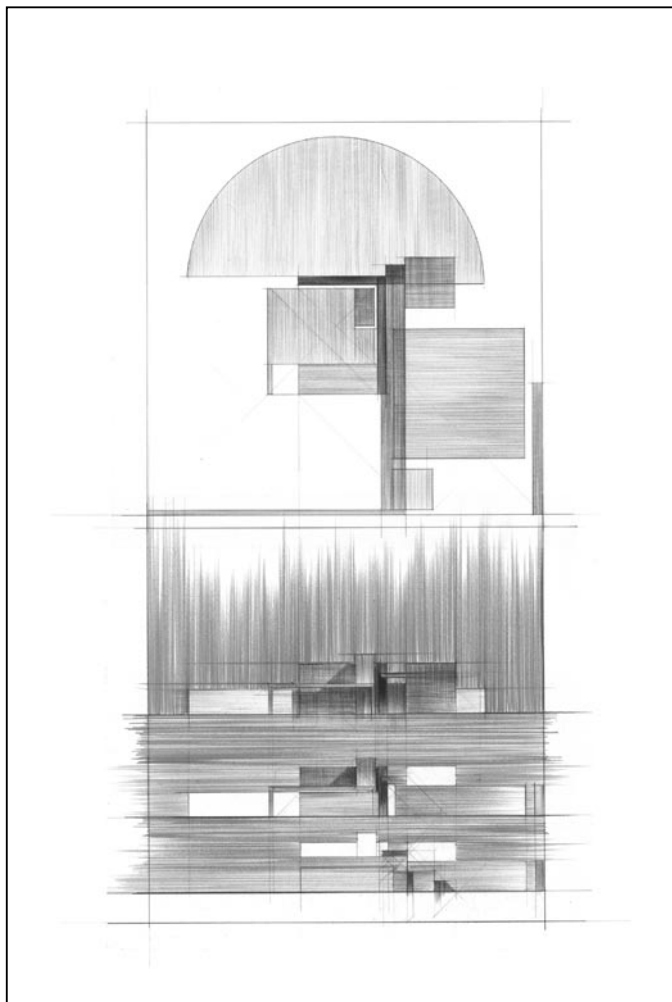
Incontro possibile, sul piano della scrittura-disegno, tra i desideri del «committente» e le figure dell'architetto dove il de-siderare è costruzione parallela di un «cielo interiore», definizione di un nuovo spazio siderale la cui visione è permessa, necessariamente, dal ripiegamento sul sé. Percorso intimista, quindi, ma non inteso come ultimo gesto di un «nichilismo senza speranza» altresì come tentativo di intessere un racconto per mezzo del quale ristabilire una relazione con l'altro. Sentiero possibile alla ricerca di una dimensione poetica del fare; pertanto ciò che apparentemente sembra avere un valore autoreferenziale ricomponne il proprio significato all'interno del tutto attraverso una costante tensione, fatta di reciproci rimandi, che permette di trovare un comune denominatore tra scrittura e disegno, immagine e modello nel più vasto ambito della GRAFIA di un'opera «aperta».

Il pre-testo (la lettera di Plinio) contiene già in sé tutti gli elementi che nel traslato della tesi vengono messi in luce, essendo essa stessa un dispositivo dove l'apparente unitarietà data da una registrazione descrittiva provoca, nel suo sviluppo, una vera e propria scissione del soggetto, inteso nel duplice aspetto di costruzione-esistenza .

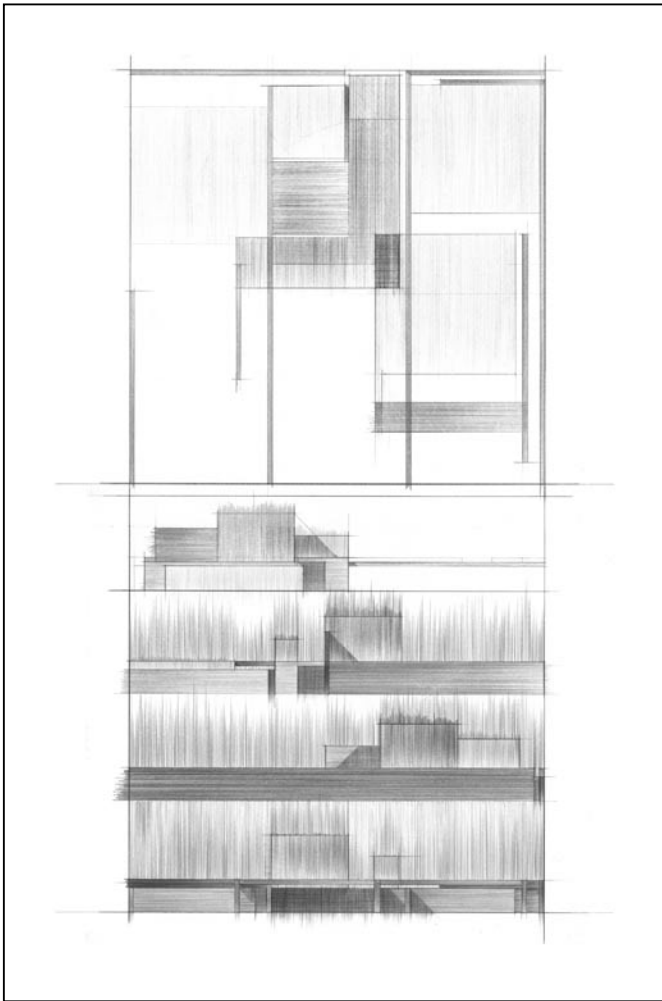
Un'esistenza che si scolora nella dimora o viceversa?



*Stanza 1*, matita, acrilico, gesso 50x70 cm.



*Stanza 2, disegno di studio.*



*Stanza 3, disegno di studio.*

Su questo dubbio è imperniato il testo che dispiega il rinvenimento della traccia. Si «descrive» per estendere, aprire varchi sia di spazio sia di tempo, nei quali finalmente viaggiare.

Il viaggio è inteso come percorso indiziario dove l'unica mappa a disposizione sarà «bianca» e dove le possibilità sono sottese quasi a ricordare che nel percorrere la linea d'ombra si può sprofondare in un cuore di tenebra. Nei varchi d'apparente nulla è possibile rinvenire ciò che il moderno ha cercato di de-signare: il VUOTO.

Lo stesso VUOTO che ci appare, dandoci la vertigine, ogni qualvolta ci soffermiamo a leggere con attenzione la carta della città moderna nella quale non è difficile accorgersi di come la massa delle costruzioni appaia distribuita «casualmente» sul piano del territorio e sia quantitativamente equivalente ai vuoti che la frantumano. Si ha la sensazione di trovarsi di fronte a un arcipelago, a un insieme d'oggetti galleggianti, tutt'al più attratti qua e là dalla forza gravitazionale dei più consistenti; in ciò si può ravvisare una certa similitudine – sia nell'immagine che nel comportamento – con alcune figure cosmiche come le galassie. Con esse, infatti, si ha l'analogia di uno spazio infinito e indifferente nel quale fluttuano porzioni di materia la cui identità formale è molto difficile da stabilire. Sembra proprio di navigare nella sterminata periferia della metropoli moderna, dove i pieni e i vuoti si alternano in uno spazio monotono sempre uguale a se stesso.

Il disordine atipico dei luoghi sposta, di fatto, l'attenzione dalla materialità del costruito, dalla sua qualità nell'occupare lo spazio, a ciò che lo determina, a ciò che ne «definisce» la conformazione, a ciò che in una parola, ne permette la lettura e quindi la conoscenza: il vuoto.

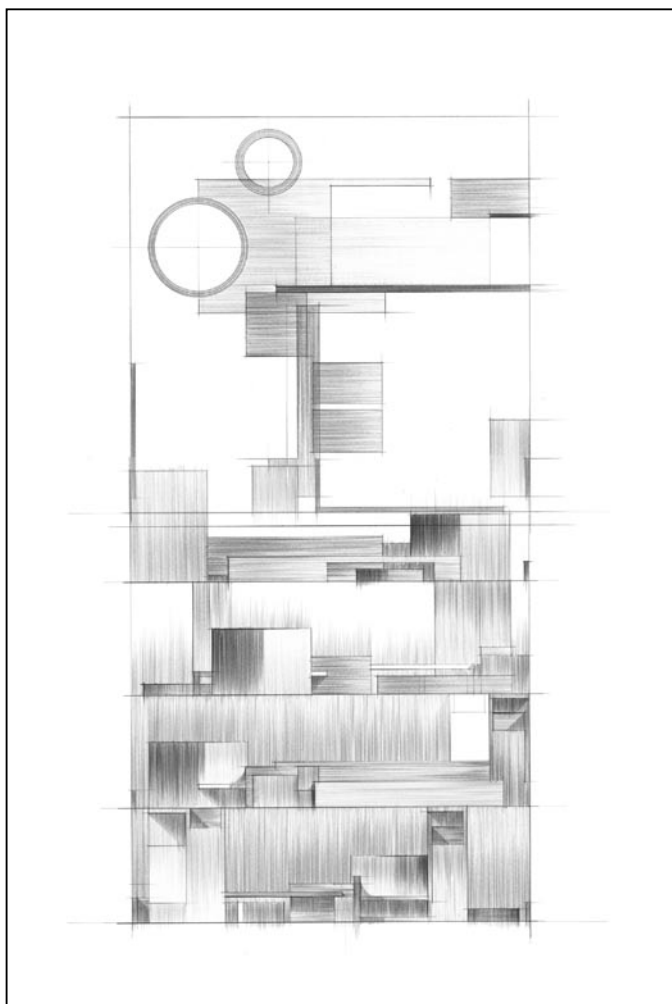
Esso prende forma significativa nello spazio figurativo e architettonico nel momento in cui la RAPPRESENTAZIONE riesce a vedere l'infinito nel suo contrario, il «punto finito», e riesce a disegnarlo allineando tutti i punti finiti sull'orizzonte. Dopo di che, ciò che è tridimensionale può essere rappresentato sulla superficie piana senza perdere nulla della sua plasticità; si apre l'albertiana «finestra» sul mondo.

L'infinito diventa finito, ossia il paradosso dell'infinito visibile genera, appena concepito, il paesaggio. È questa la prima forma del vuoto, la prima conseguenza della demolizione concettuale del vuoto euclideo. La città come «forma simbolica» può essere concepita solo dopo l'altra forma simbolica nascosta all'interno della rappresentazione dello spazio, la quale strutturando il vuoto delle strade-percorsi le riconduce alla geometria della linee e delle rette, strutturando il vuoto delle piazze-invasi assimila queste ultime ai punti di fuga della prospettiva.

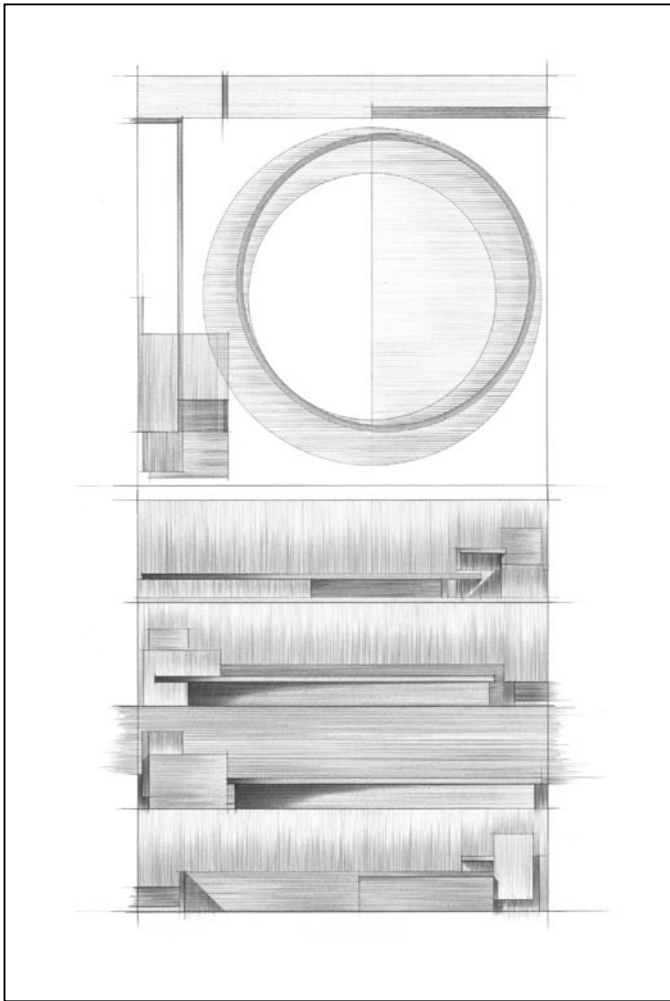


Stanza 2 e 3.





*Stanza 4, disegno di studio.*



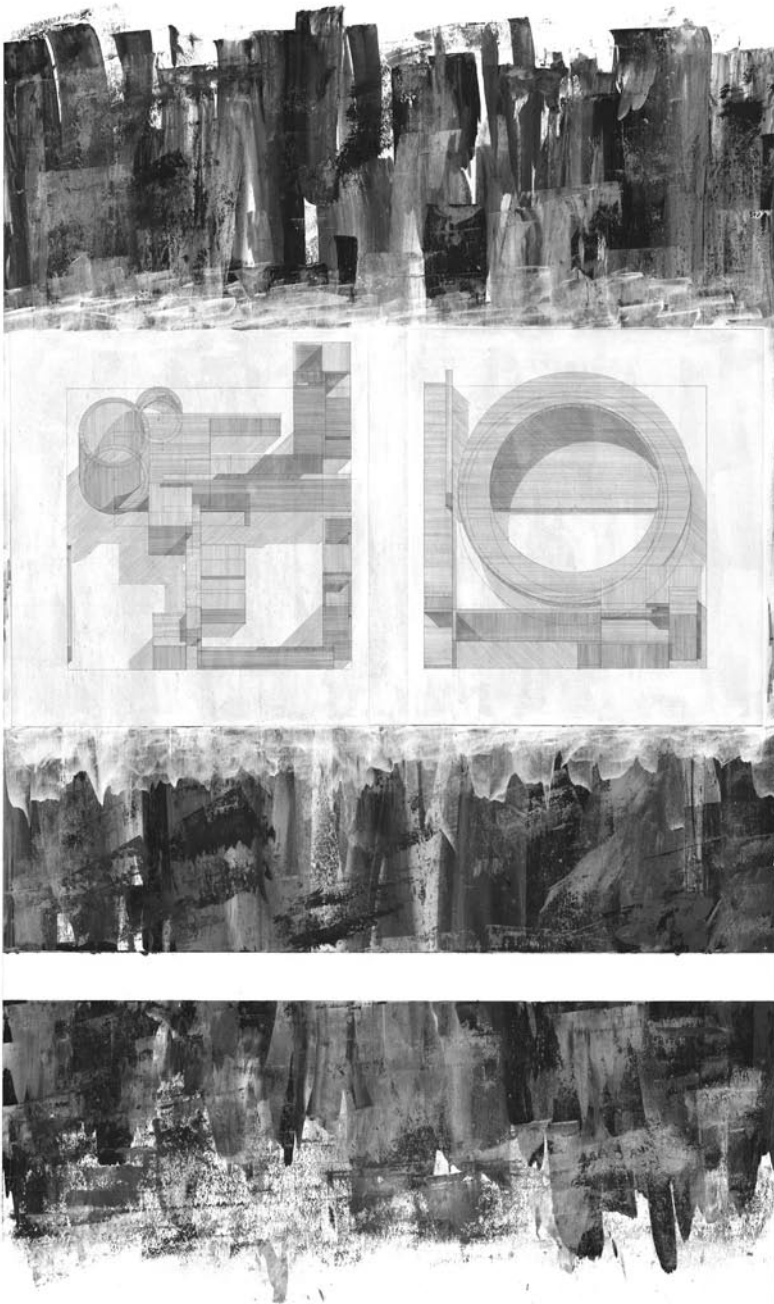
*Stanza 5, disegno di studio.*

Il vuoto strutturato nasce dunque nel Cinquecento e s'invera nelle due categorie della città e del paesaggio. Tali categorie, dapprima, definiranno i limiti entro i quali sarà possibile progettare l'oggetto architettonico, in seguito condizioneranno a tal punto lo sviluppo dell'architettura che sarà distrutta la stessa oggettualità dell'organismo e reso quest'ultimo secondario rispetto al disegno, in negativo, dei tracciati. La città barocca, quella neoclassica e quella eclettica ottocentesca sono concepibili solo come risultato della dialettica tra vuoti tracciati e ciò che risulta positivo all'interno della trama negativa, come i tessuti o come l'insieme degli isolati. Disegnati nel vuoto i tracciati, i tessuti e gli isolati costituiranno i segni caratteristici della città premoderna, la stessa città che registrerà quella che in seguito sarà definita la rivoluzione estetica delle avanguardie.

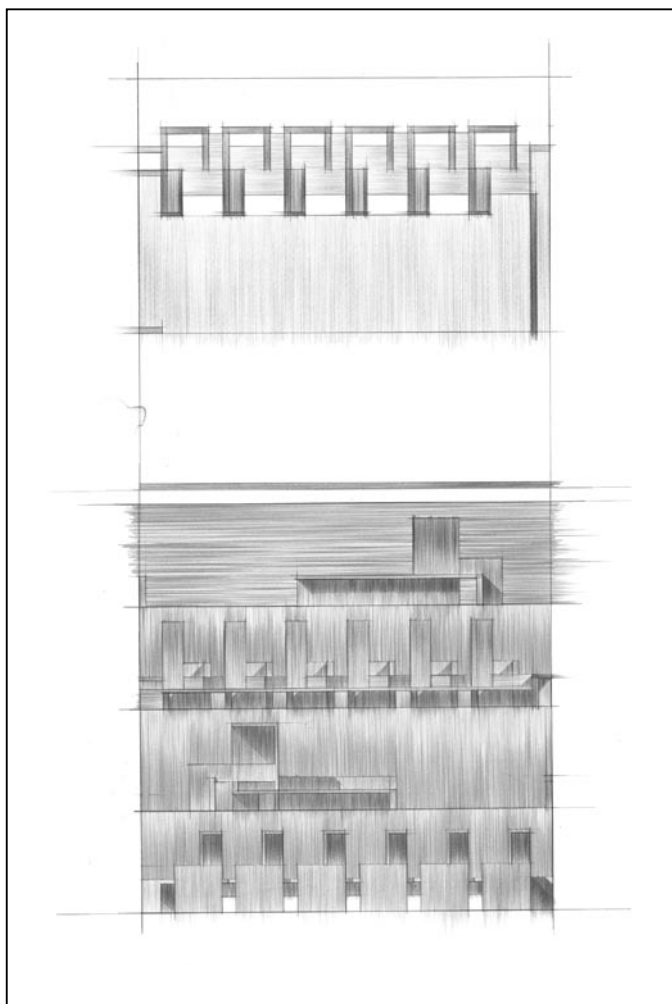
Di questa città resta proprio la capacità di concepire lo spazio architettonico solo in negativo, cioè solo a partire da possibili definizioni, determinazioni, formalizzazioni del vuoto oppure dal tracciare deboli confini tra l'informe e la forma. Eppure il Moderno nella sue esigenze innovatrici e nel suo dimenticare la città aveva scoperto l'oggettualità dell'organismo architettonico. Ma oltre l'oblio, quell'oggetto esisteva nel vuoto, anzi esisteva grazie al vuoto perché ormai poteva essere concepito solo come smontaggio e ricomposizione di pezzi e parti geometriche fluttuanti nello spazio, quest'ultimo tornato a essere di nuovo infinito. Alla condensazione oggettuale dell'architettura fa da parallelo l'esplosione della città a metropoli-megalopoli-galassia urbana, dove il vuoto assume un valore significante autonomo; anzi considerato nella sua «indifferenza» e nel suo «fluire» esso appare come la vera condizione simbolica del costruire contemporaneo. In altri termini come la città tradizionale è scritta dal vuoto così quella moderna è scritta nel vuoto.

Di conseguenza, la perfetta centralità e armonia della città ideale, così come il suo evolversi nella rete del policentrismo necessario per adattarsi a tutte le variazioni del reale, si sciolgono in un insieme di materie e in un addensarsi e allontanarsi di masse, dove trame e tessuti possono essere strutturati solo come pezzi di un meccanismo omologante che le ingloba e le gestisce e dove, in definitiva, periferia e centro si equivalgono.

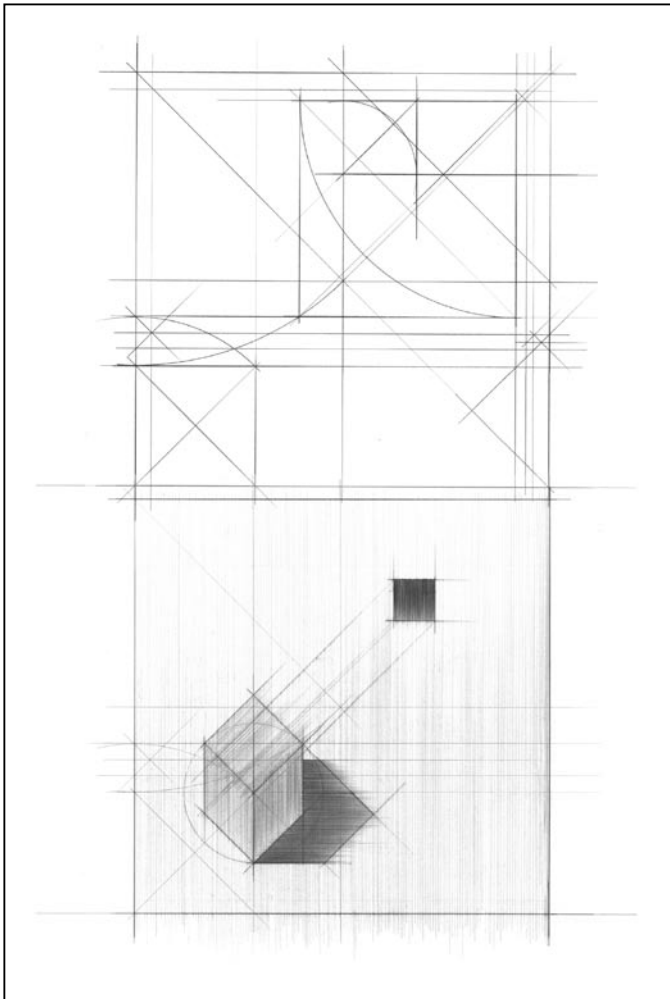
La definizione di questa dimensione estetica si configura come vero e proprio luogo-piega e riconduce a unità due traiettorie; la prima consiste nel «rammentare» e «riconoscere» che la città, intesa quale spazio sia esistenziale che mentale, non è più il frutto di una volontà estetica unificante, bensì nasce dall'accostamento, in apparenza spontaneo, di pezzi e parti (frammenti) o porzioni di antiche forme unitarie, intorno al fluire del vuoto; da qui la coincidenza tra zona interstiziale e forma e la nascita di un sistema di forze in tensione fra loro. La seconda spinge verso la ricerca di un luogo estetico, già consolidato e stratificato (memoria), nel quale sia possibile rinvenire l'operazione d'annullamento dell'oggetto e la formalizzazione dei frammenti, delle materie e del vuoto.



*Stanza 4 e 5.*



*Stanza 6, disegno di studio.*

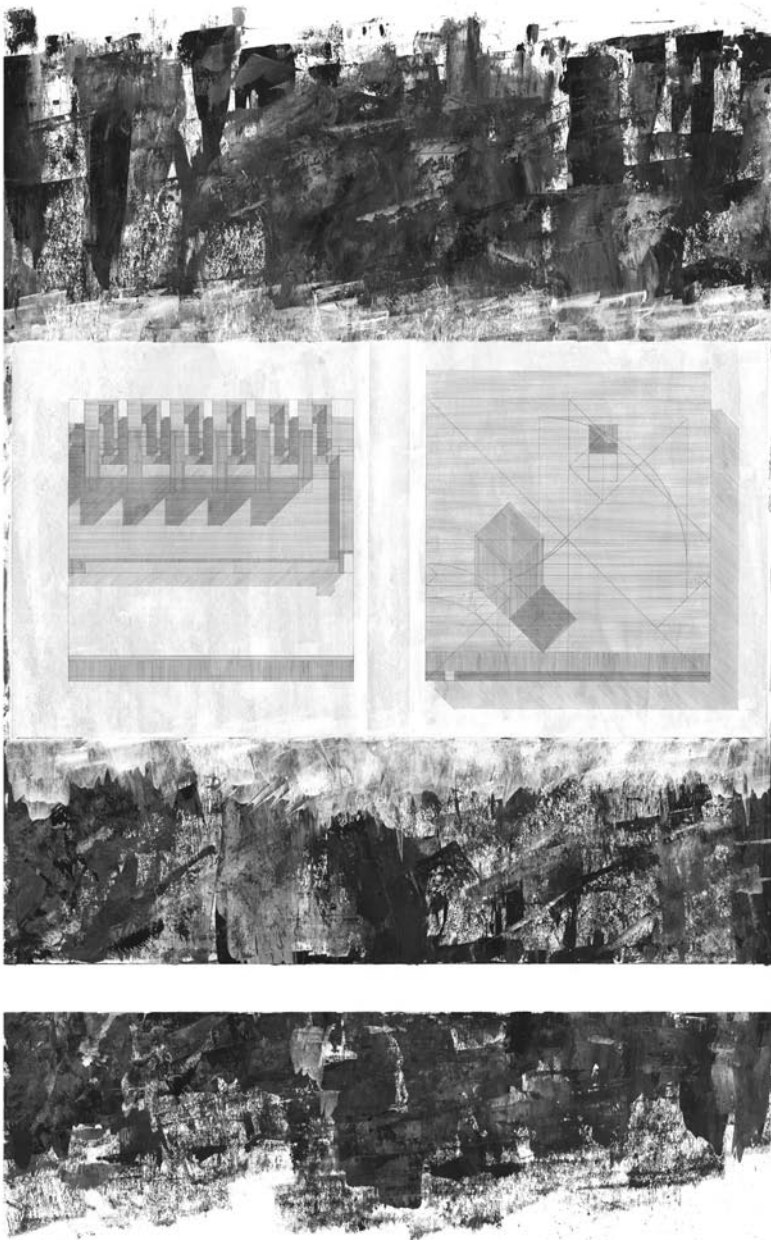


*Stanza 7*, disegno di studio, matita, carta velina, cartone 50x70 cm.

Per l'individuazione di questo LUOGO una strada mi porta nella direzione di una rivisitazione delle avanguardie storiche e verso l'analisi, alla luce delle loro esperienze, della vicenda del territorio MODERNO, ciò che può essere definito come TRADIZIONE. Il futurismo e l'espressionismo astratto possono spiegare reciprocamente l'esplosione dell'oggetto e il coagularsi della materia che diviene essa direttamente fatto estetico, così come i rarefatti assemblaggi suprematisti e le rigorose ri-composizioni neoplastiche introducono nell'atmosfera critica in cui nasce il pulviscolo dei frammenti metropolitani. E poi il portato dell'esperienza informale che, per la prima volta nella storia delle correnti estetiche moderne, viene a definire un'identità per differenza, iniziando così quel percorso caratterizzato dall'energia del negativo. È qui che l'immagine, staccandosi definitivamente dai suoi doveri rappresentativi, assume il massimo del valore astratto, dopo di che sarà impossibile riconnettere la forma ai suoi contenuti e il segno alla sua struttura.

E questa è esperienza recente. Infatti con essa si apre l'epoca della «maschera» o del «distacco» come principio significante, dell'archetipo come pura evocazione e della storia come repertorio di archetipi indifferenti alle proprie origini, entrando con essa al centro della condizione postmoderna.

Anche da questo punto di vista il parziale travestito da unità in sé compiuto, trasporta il suo significato nel vuoto della città. Un parlare per FRAMMENTI, quindi, dove l'unità è solo apparente. La stessa descrizione pliniana dice di un attraversamento che frantuma l'unità della dimora, quasi trovando un inaspettato incontro tra due età nell'ambito di una stessa azione: il «ripiegamento sul sé». Come il narrante si trova ad attraversare, in un atto implosivo le stanze della sua mente, così la Laurentina si va via via decomponendo riportando direttamente in scena il dissolvimento nell'autoriflessione. La casa si costruisce per parti, ricercando in questo lo spazio-tempo della costruzione della città, allenta i suoi legami costitutivi, si dissolve riportandoci alla mente, in un movimento lanciato a connettere passato e futuro, la ri-costruzione schinkeliana, nella quale ci appare un'architettura del limite ergersi tra il bianco del cielo e il nero del mare nel quale paradossalmente si specchia.



*Stanza 6 e 7, matita, acrilico, gesso 50x70 cm.*





*Reliquiario.*



*Reliquiario.*

Massa, luce e ombra... materiale e immateriale.

Tutto ciò si condensa in un ambito minimo, in quello che può essere definito come inizio/fine della casa, la stanza... dimora capace e ricettacolo.

Sette sono le parti riconoscibili della Laurentina... sette sono le stanze attraversate dall'io:

la stanza dello specchio,  
la stanza della memoria,  
la stanza delle mani,  
la stanza dei marmi,  
la stanza di legno,  
la stanza del mistero,  
la stanza del sogno.

In esse la «camera chiara» indaga il valore strutturale della LUCE.

È la luce che costruisce gli spazi della Laurentina, una luce allo stesso tempo, anch'essa, spaziale ed esistenziale. Luce che si manifesta entrando in risonanza con una finestra-frammento, nella quale si allude «al ribrezzo per le pareti di casa e alla passione del viaggio».

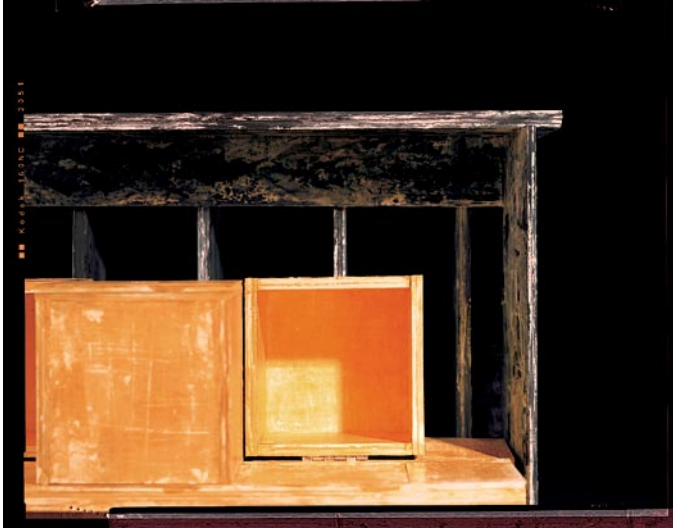
Frammento che diviene vero e proprio dispositivo d'accesso al disvelamento della propria internità.

Una luce cangiante, polimorfa, ma anche fissa, statica, quasi metafisica. Se la prima infrange la stanza, la seconda pervade bianchi spazi della mente, vere e proprie città invisibili, fantasmi che restano sospesi nella loro apparente assenza di vita. La stessa Laurentina si colloca sul crinale di questa duplicità; il testo pliniano ci propone nell'attraversamento delle sue parti, una costruzione che si staglia su un orizzonte senza tempo.

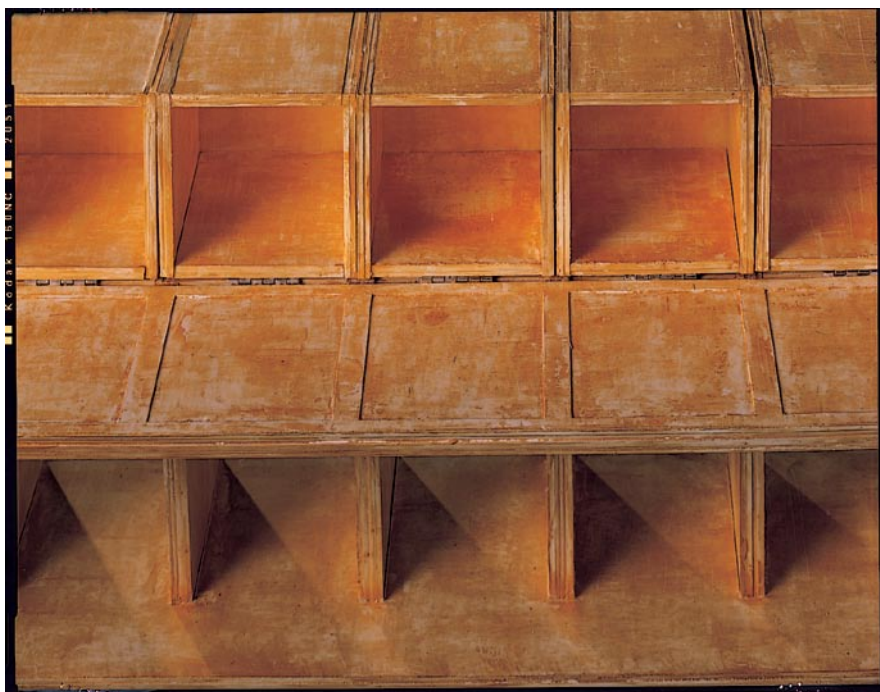
Paradossalmente nella casa non c'è posto per la vita. Il «modello» nel suo valore autonomo e non di descrizione simulata di una possibile costruzione ne è la fisica espressione. Quindi il progetto è progetto del modello, progetto della macchina che manifesta i suoi elementi costitutivi. L'articolazione delle sue parti espone il processo.

I bianchi elementi, ancora non temporizzati dalla materia, si distribuiscono sulla tesa superficie della luce in un inquietante gioco froebeliano.

Vengono come ombre d'invisibili luoghi a manifestare dimensioni figurali, nella loro sembianza di macchine per misurare, di una modernità non ancora assunta a feticcio.



*Reliquiario.*



*Reliquiario.*



*Reliquiario.*

Malattia  
Rispecchiamento  
Mito  
Incrinatura  
Ombra  
Abisso  
Lapsus  
Attraversamento  
Limite  
Corpo

Sono *figure* sospese, a-temporali, che in un moto di dissoluzione aggregativa vanno a combinarsi nell'unità di una RELIQUIA/RELIQUIARIO.

Oggetto polimorfo, e tanto perciò più spiazzante, in una sequenza che lo porta a trasformarsi da «libreria» a «tavolo anatomico/da disegno» a «cassa dorata» a «teca». Giocattolo sul quale il tempo misura sé stesso attraverso la luce, ora non più fissa e bianca ma rilucente d'oro su un abisso di tenebre, in una tensione al teatro. L'attraversamento disgrega, amplia, dissolve il luogo, per ritrovare un proprio centro, inizio e fine del viaggio. Siamo giunti sulla soglia di una piccola casa, questa sì, veramente dimora, permanente nel tempo. Il piccolo RIFUGIO, per guardare e guardarsi. Da lì in fondo non ci si è, mai, mossi, e il dialogo a due tra committente e architetto ne dilata la sua identità.



*Reliquiario.*





*Reliquiario.*



*Reliquiario*, stampa fotografica a colori 50x60 cm.



## Rifugio

### DIALOGO

*... Terrazza, galleria, giardino... poi un «VILLINO» ... l'ho fatto sorgere io...  
Quando mi rifugio in questo villino, mi sembra d'essere lontano...*

È lì, infatti, che mi sembra finalmente di essere lontano. Lontano da che? Mi è forse d'aiuto una remota reminiscenza di un libro di Klages che è appunto intitolato *Eros della lontananza*?

Allontanarsi dal mondo, afferma Klages, significa entrare «nel ritmo della vita cosmica», in cui sparisce il terrore della morte in quanto essa non è altro che la storia, futile ed evanescente, dell'io, «l'oscuro despota».

È l'orrore della morte che mi ha condotto qui, seguendo le tracce della suggestione di Klages? Ma se per Klages «la via per la vita passa attraverso la morte dell'io», quale vita posseggo al di fuori dell'io che si proietta avidamente sul mondo e dal mondo è penetrato? Questa lontananza non è di fatto lontananza dalla percezione dell'immagine mortale della caducità del mondo, che solo la distanza forse può occultare.

Mi guardo intorno e vedo rovine sullo sfondo del cielo, sullo sfondo più scuro del mare. Una religione della vita che è di fatto religione delle morte.

Penso a Benjamin e al suo angelo trascinato nella lontananza, perché nello spazio metropolitano non c'è spazio per la nostalgia, per l'infranto, per ciò che non può più essere ricomposto.

Ho attraversato l'orto. Mi chiedo se orto tragga la sua origine da «orior», nascere. Mi vengono in mente i versi di Eugenio Montale: «orto non era, ma reliquiario».

*... idea di una residenza alla quale remoto è l'esterno...*

*... un recinto imbiancato e uniforme. Il primo guscio non offre occasioni...*

Interno ed esterno. Vivo la casa come un mondo. Allora il remoto non è che l'involucro della casa, il suo esterno. Vento di cosmici spazi, rumore al di là di esso. Importante che l'involucro, il guscio, non offra occasioni. A chi?

*...l' accesso unico è in posizione marginale: varcata la soglia, l'esilio è rifugio...*

Ho scelto l'esilio come patria e rifugio.

Nel 1923 K., un anno prima di morire, scrive uno dei suoi racconti più emblematici e inquietanti: *La tana*.

Nel centro della sua tana, un animale (K? Io?) senza nome, nascosto al centro di numerose volte, protetto da tortuose e inestricabili gallerie, da percorsi ingannevoli che conducono in nessun luogo, che si disperdono nel nulla, da false entrate per stornare eventuali nemici, da ingressi accuratamente mascherati e invisibili, è intento alla sua oscura, paziente, interminabile, costruzione.

Raramente esce all'esterno, e sempre dopo aver preso innumerevoli accorgimenti, dopo lunghissime attese, con cautele infinite, e solo per procurarsi del cibo: si nutre di animaletti catturati all'esterno, o incontrati nello scavo di nuove gallerie, animaletti che comunque, incautamente, sono passati sul suo cammino. Ma un giorno comincia ad avvertire un piccolo rumore, un sibilo, forse il vento o l'aria che percorre qualche galleria non perfettamente protetta. Si tratta di lavorare ancora, di costruire ancora, per individuare l'origine di questo rumore, per escluderlo definitivamente. Ma il rumore rimane inesplicabile e irraggiungibile; l'al di fuori continua a farsi sentire, ma rimane inarrivabile. L'attività si fa frenetica, demenziale. Il racconto non può concludersi, la costruzione, la *Tiefbau* rimane interminabile. Rimane la disperazione, la follia, la malattia, quel punto cioè in cui uno «ha l'esatta visione di sé». Ma che cos'è questa *Tiefbau* se non l'attività a cui ho dedicato la mia vita (io? Plinio?), vale a dire scrivere, e cioè, come dice Kafka, «l'aprirsi fino all'eccesso»? L'attività che si produce dal desiderio di dissimulare e di escludere, censurare e cancellare, ma che produce, nel suo interno, proprio quanto si voleva rigettare? È in questa attività che si produce l'apertura eccessiva verso l'interno e dall'interno: infatti interno ed esterno sono divisioni successive, appartengono al regno della parola detta. Interno ed esterno sono la stessa cosa. I grandi topi, le altre parole, sono già nella cantina. Ma esiste una cantina, che non sia abitata da grandi topi?

*...l'atrio prepara al piacere del recesso: l'una nell'altra le valve della segregazione...*

*...l'esilio è un singolare modo di osservare il mondo: guardare all'interno come altri le stelle...*

*...al primo s'affaccia un secondo recinto: strumento di pietra e scoperchiato ricetto, tra le cui mura scabre si confina un giardino per i «benavventurati»...*



*Rifugio*, tecnica mista su cartone 50x70 cm.

Eppure Simone Weil ha detto che dell'esilio si deve fare patria, perché solo nell'assenza di luogo, nell'atopia, è possibile avere una misura del mondo.

L'esilio per Maria Zambrano è addirittura *ritorno*: il luogo di chi, sventurato, di chi avendo fatto esperienza del dolore e del pathos, rientra ora «benavventurato». E inoltre Benjamin, ancora Benjamin e la sua scoperta del concetto capitale di soglia. La soglia, infatti, è uno spazio, e il suo concetto deve essere nettamente distinto da quello di confine.

«Nella parola soglia sono compresi mutamento, passaggio, maree, significato». Al centro dell'esperienza della soglia, che è quella dell'«ora della conoscibilità», sta l'immagine proustiana che apre *La ricerca del tempo perduto*. È l'immagine che porta nel sapere «una svolta copernicana». L'attimo del risveglio è un'interruzione nel corso lineare del tempo, un essere-ora (*Jetztsein*), un essere cioè nell'attualità, in cui, come in un lampo, il passato si unisce con il presente in una costellazione che si carica così di tempo fino a frantumare ogni falsa unità, fino a presentare le cose remote e le cose vicine nella loro assoluta e irrinunciabile singolarità.

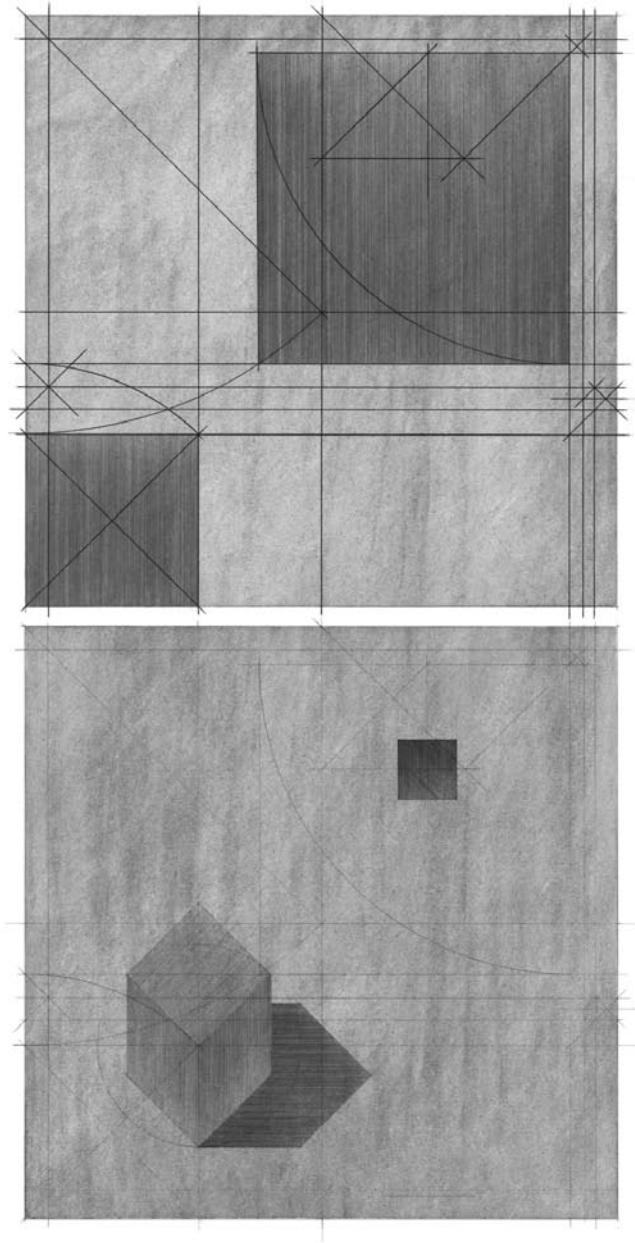
*... tracce di case cancellate dagli alberi e dal cielo, e altre ancora misteriosamente assenti, sottintese e composte dall'unica dominante: le finestre aperte ai venti...*

Le cose e la loro singolarità.

Eliot ne *La terra desolata*: «Niente, ancora niente / E non sai niente ? E non vedi niente! E non ricordi / niente?» No. Non si ricorda nulla, non si dice nulla. E come potremmo? «Le nostre voci secche, quando insieme / mormoriamo / sono quiete e senza senso / Come il fruscio del vento nell'erba secca / o come lo zampetto dei topi sui vetri infranti / nella nostra arida cantina» (*Gli uomini vuoti*). Così procediamo, senza voce e senza senso, con un terzo che ci cammina a fianco. Con il terrore che ci cammina a fianco, in mezzo a frammenti, tra cose disperse, senza voce e senza nome. Ma solo su questi innominati frammenti «ho puntellato le mie rovine».

Solo questo abbiamo, solo questo possiamo indicare, solo questo possiamo trasmettere ad altri. Ma c'è qualcuno che ci ascolti?

Cose, tracce di case e cose cancellate. Ancora Eliot, questa volta i *Quattro quartetti*. «Solo nel tempo è il momento nel giardino delle rose»: del profumo che finisce e che continua a finire, che eternamente finisce. In questo mondo che eternamente finisce, che è «disseccamento del mondo del senso», non c'è possibilità di parola. Nemmeno in sogno possiamo salvare la rosa e il suo profumo. E dunque cosa resta? Cosa abbiamo? Non il profumo della rosa, né una casa, né una storia: «Cenere sulla manica di un vecchio / è tutta la cenere delle rose bruciate. / Polvere sospesa nell'aria / segna il posto dove una storia ebbe fine. / Polvere respirata era una casa».



*Rifugio*, tecnica mista su cartone 50x70 cm.



...il corpo imbiancato si accosta fino ai limiti dello strumento pietroso, vicinissimo e di inaccessibile...

...per il gioco di finestre contrapposte l'estraneo esterno compone, al di là, un paesaggio totalmente isolato: un giardino della terra, fuori della terra.

Ho attraversato rovine per arrivare qui. Riattraverso rovine per sporgermi fuori di qui. Le finestre inquadrano contemporaneamente l'interno, il mio volto, e l'esterno, l'estraneo, fatto di vento, di pietre e di erbe. Una sorta di giardino. Da abitare poeticamente sognava Hölderlin. Io stesso, protetto nella mia casa, lo sogno e ne scrivo, e la mia pagina si riempie di erbe, di venti e di alberi. Sogno e realtà. Chi può decidere il piano della verità? Forse nell'intersezione di piani, in quello spazio in cui si intersecano non solo gli spazi ma anche i tempi. Un'occupazione da santi, diceva Eliot.

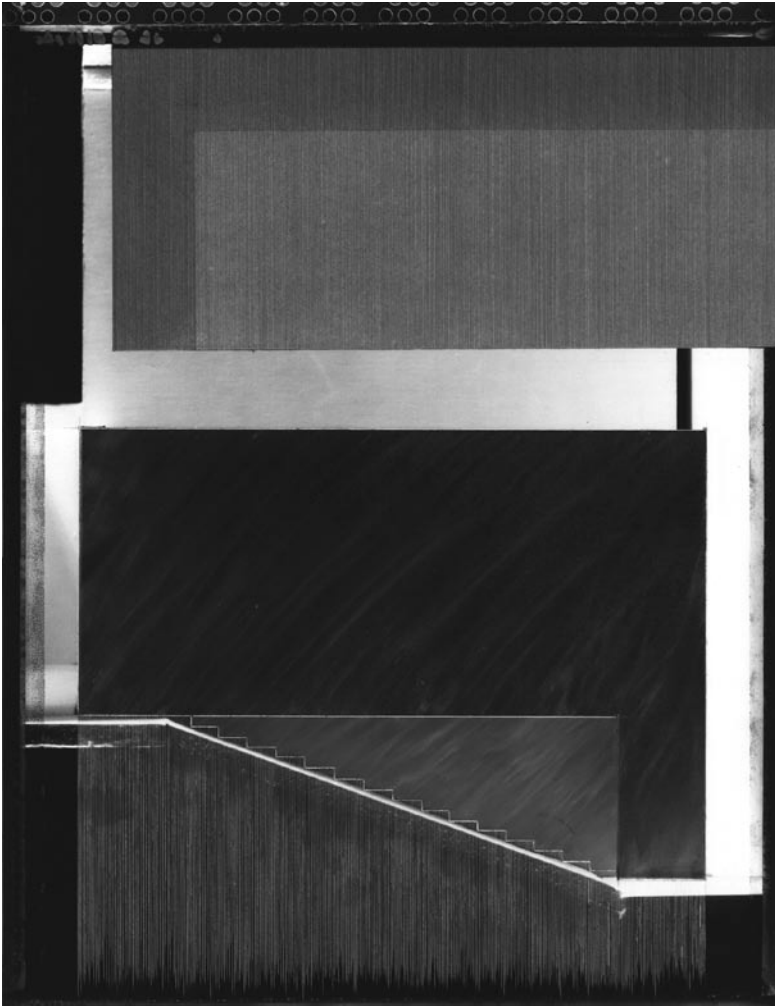
L'occupazione del costruire ogni cosa. Anche se ogni cosa va in rovina qualcosa resta sempre. Perfino il relitto in fondo al mare, diceva Shakespeare, è trasformato in qualcosa di «ricco e di strano», e un giorno la marea lo porterà a riva, e ci chineremo su di esso muti di meraviglia.

Il rifugio è assunto a vero e proprio paradigma di un personale e ideale teatro/museo dell'architettura. È il luogo dove la scrittura trova la sua definitiva dislocazione nel disegno, una vera e propria «scrittura disegnata».

Il percorso interpretato come *Gradus ad Parnasum*, nel susseguirsi di esercizi a grado crescente di difficoltà si conclude con il progressivo tendere a un grado minimo della parola.

Viaggio tutto interno alla RAPPRESENTAZIONE, dalla quale è stata, intenzionalmente, eliminata la proiezione conica tradizionale (prospettiva). Proiezione nella quale è lo spettatore a relativizzare, dalla sua posizione, la condizione dell'oggetto, che resta pertanto qualcosa di esterno, al di fuori dell'occhio che lo percepisce: il trasferimento della qualità dello spazio è trasferita all'osservatore, ricorrendo a quella che è stata definita, a partire dal neoplasticismo, la proiezione isometrica del «diamante». Nella fattispecie si riconoscono due modi, in Theo Van Doesburg e in Piet Mondrian, di concepire l'angolo retto, che può essere considerato il punto di partenza per definire la questione del «diamante», il quadrato ruotato, che troverà in John Hejduk la sua più completa teorizzazione.

Van Doesburg ruota l'angolo retto nello spazio del quadro, mentre Mondrian non modifica la posizione e l'orientamento dell'angolo retto, ma fa in modo che ruoti il contorno, il quadro stesso: la questione del «diamante» era pertanto già implicita in un gesto come questo. Se ammettiamo che la proiezione isometrica di un quadrato viene accompagnata da una certa allusione alla spazialità, alla tridimensionalità, è anche possibile osservare che la proiezione isometrica di un «diamante» genera un quadrato e pertanto «[...] quando il diamante è disegnato in isometria e possiede più di un piano, si verifica un fenomeno molto particolare, le forme appaiono come



*Rifugio.*

bidimensionali, i piani si sovrappongono l'uno all'altro in una visione bidimensionale primaria. Le forme si ribaltano in avanti nell'isometria verso il piano del disegno, esse sono tridimensionali, tuttavia predomina una lettura bidimensionale più forte».

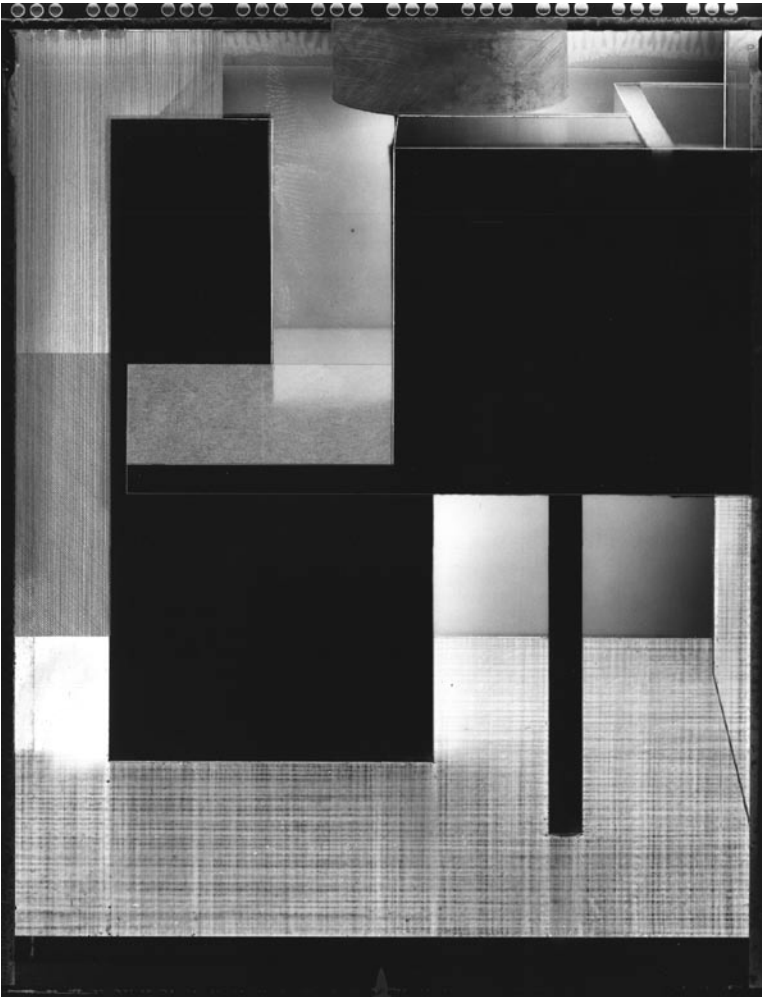
In questo caso ci si trova di fronte a una proiezione piana che appare come una rappresentazione tridimensionale. L'oggetto, già reale nella condizione bidimensionale che il disegno gli conferisce, lascia trascendere la sua spazialità, senza tuttavia perdere la tridimensionalità caratteristica dell'architettura.

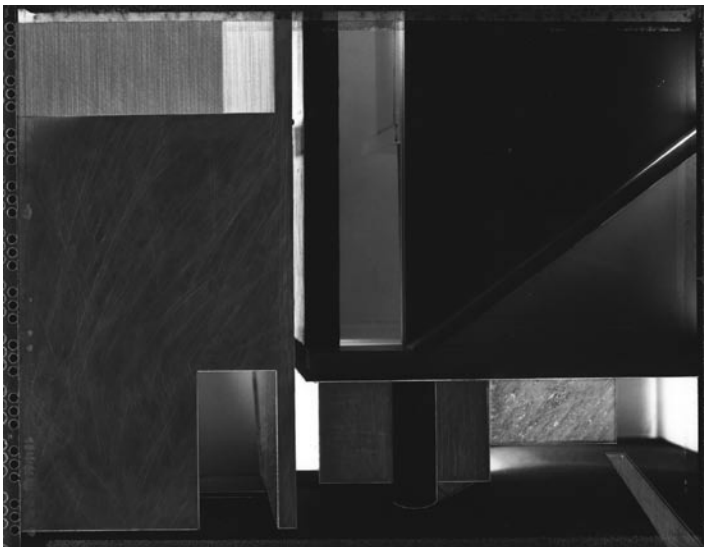
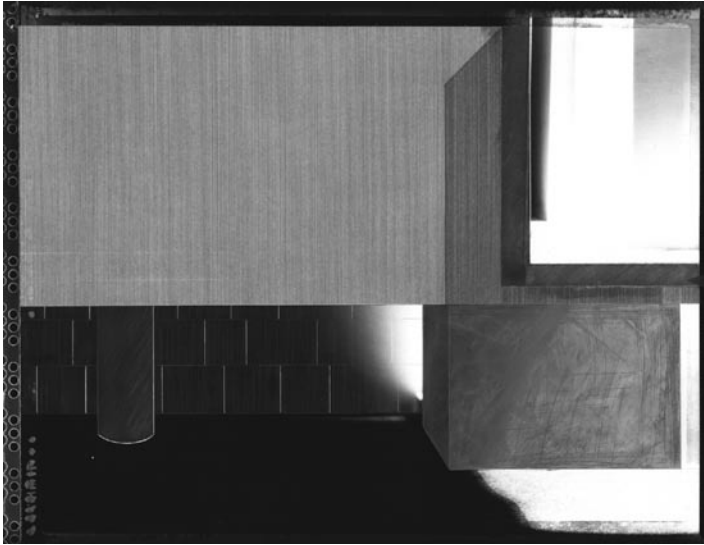
In altre parole, il rapporto fra le due e le tre dimensioni, stabilito attraverso il «diamante» e la proiezione isometrica, porta a considerare che la rappresentazione architettonica deve essere prima di tutto rappresentazione dell'oggetto dall'oggetto, non dell'oggetto dall'osservatore come accade nella proiezione conica, dove l'obiettivo desiderato è la tridimensionalità come rappresentazione dell'oggetto percepito. In architettura l'oggetto è una realtà astratta in grado di presentarsi tanto bidimensionalmente quanto tridimensionalmente.

Il disegno dell'architetto rappresenta, semplicemente, la realtà bidimensionale, non è la riproduzione o la riduzione di un'altra realtà che ha, o dovrebbe avere, maggiori dimensioni. Sia nel disegno (bidimensionale) che nel modello (tridimensionale) si hanno manifestazioni equivalenti della stessa realtà.

Il disegno è teso a cogliere gli attributi formali che caratterizzano l'oggetto con una vita propria e completa; detto in altri termini il disegno non è ciò che lo spettatore vede, o crede di vedere, bensì «deve» essere ciò che l'oggetto architettonico è.

Il rifugio inteso come luogo estremo, del disegno, dove si allontana il prossimo e si avvicina il distante; un soggiorno sui limiti di quel «regno dell'ombra» che è l'architettura, dove l'architetto è il poeta del vuoto (ombra) che il piano (luce) sostiene come orizzonte, sul liminare del quale sta il piccolo grande enigma di costruire una casa; ma, forse di più, di voler costruire l'abitante di una casa che non c'è.

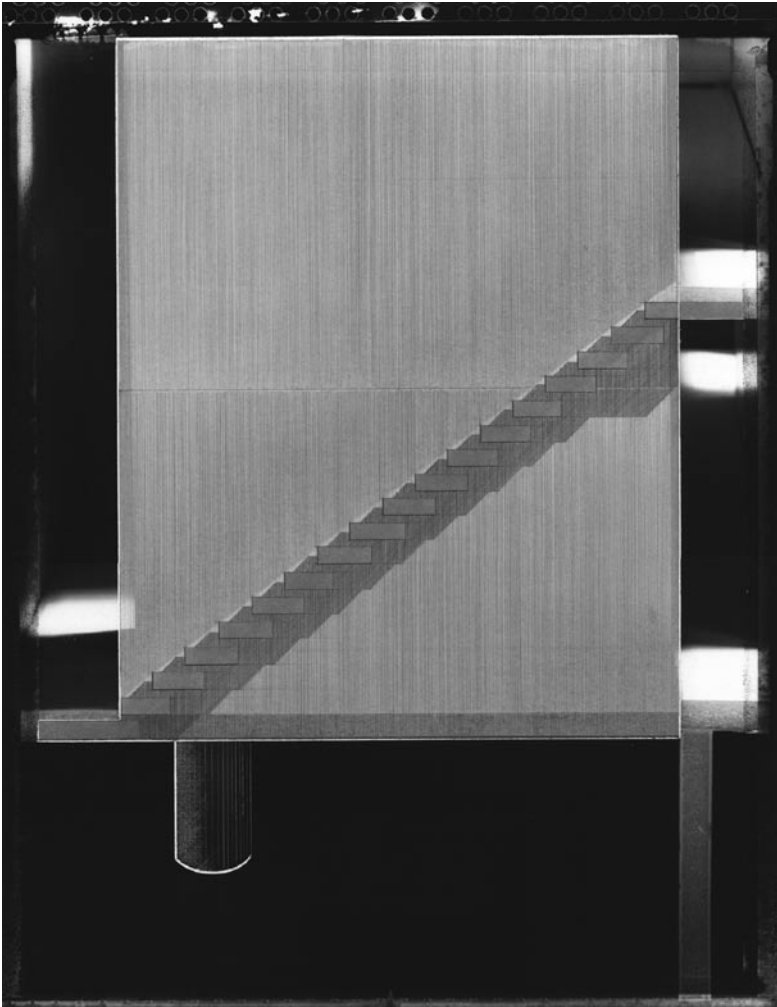




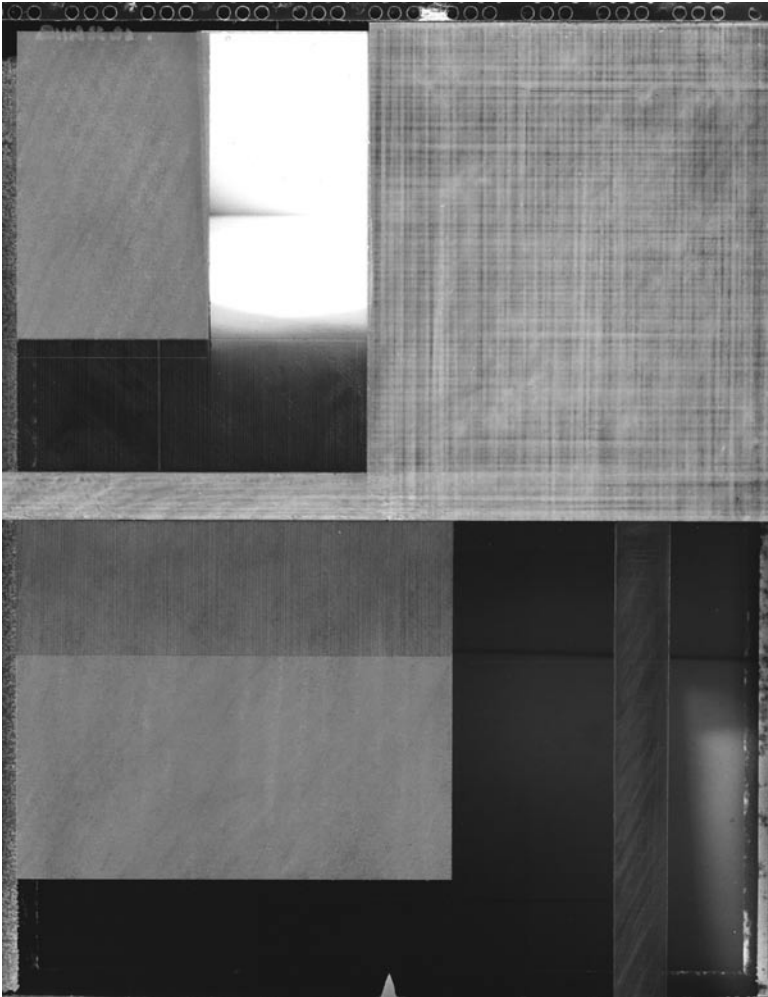
*Rifugio.*



*Rifugio.*



*Rifugio.*



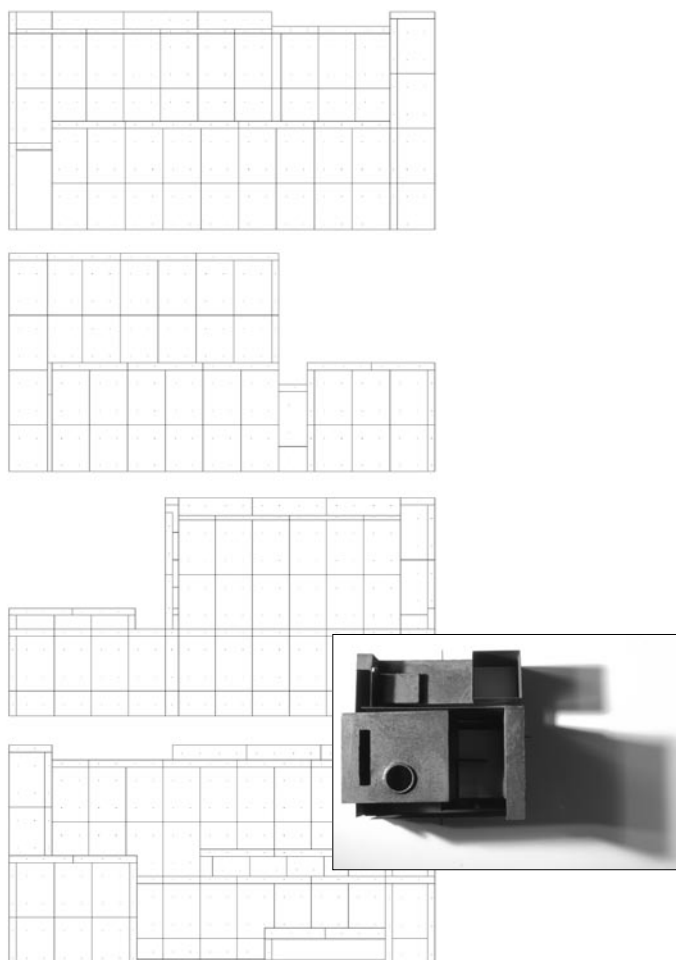
*Rifugio*, tecnica mista su stampa fotografica 30x40 cm.

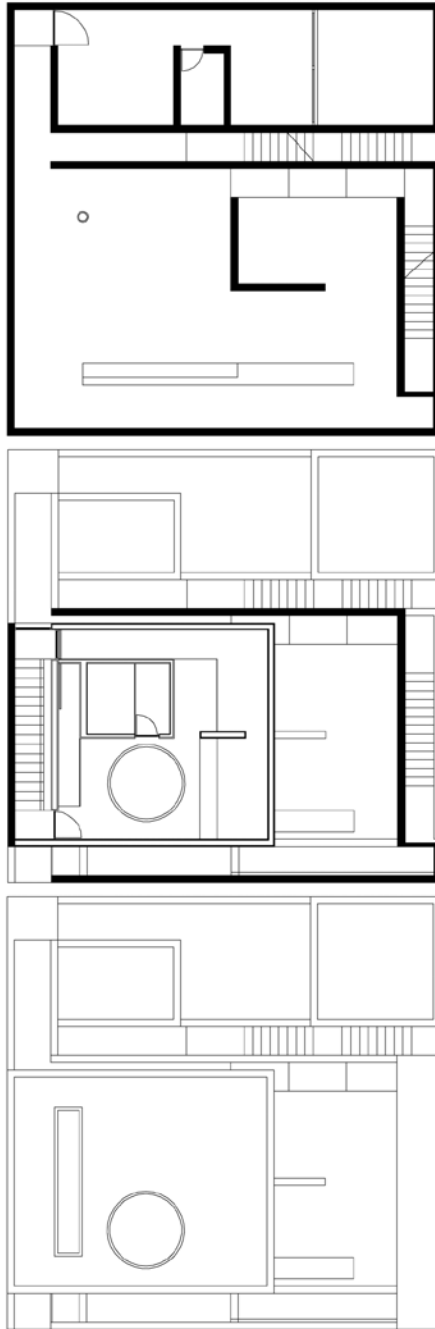




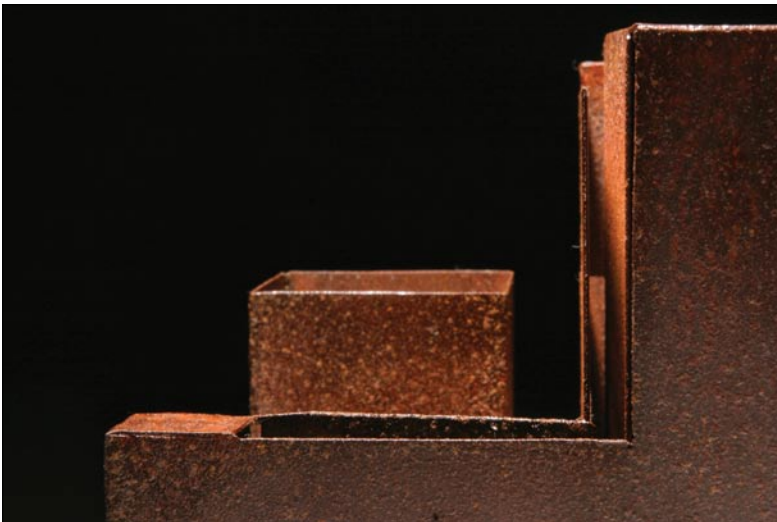
## Capitolo 5

# Disegno e modello

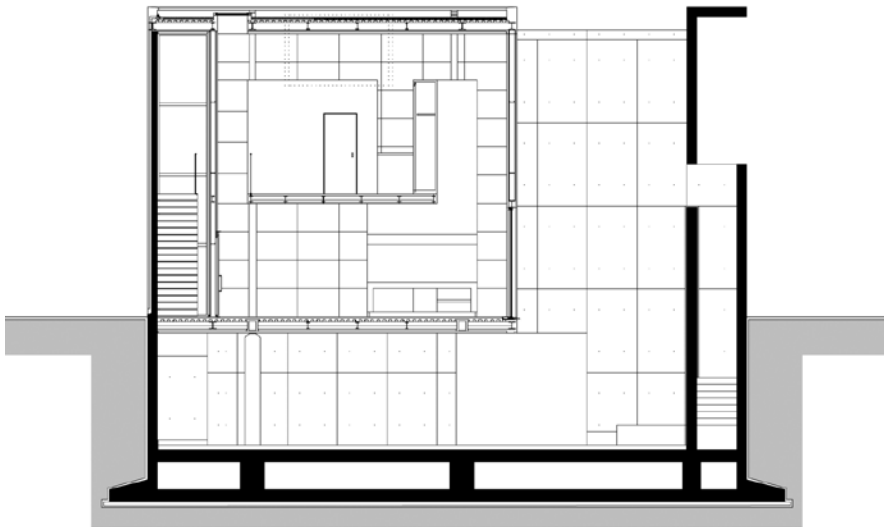




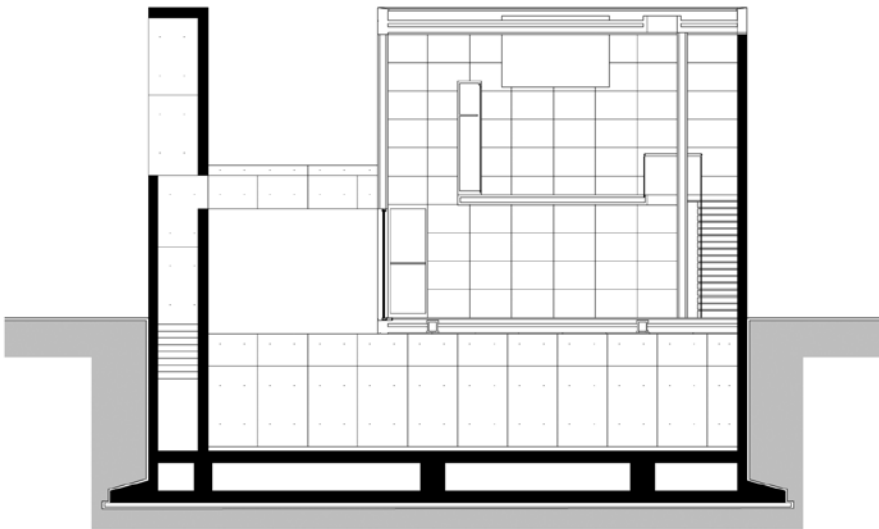
*Piante.*



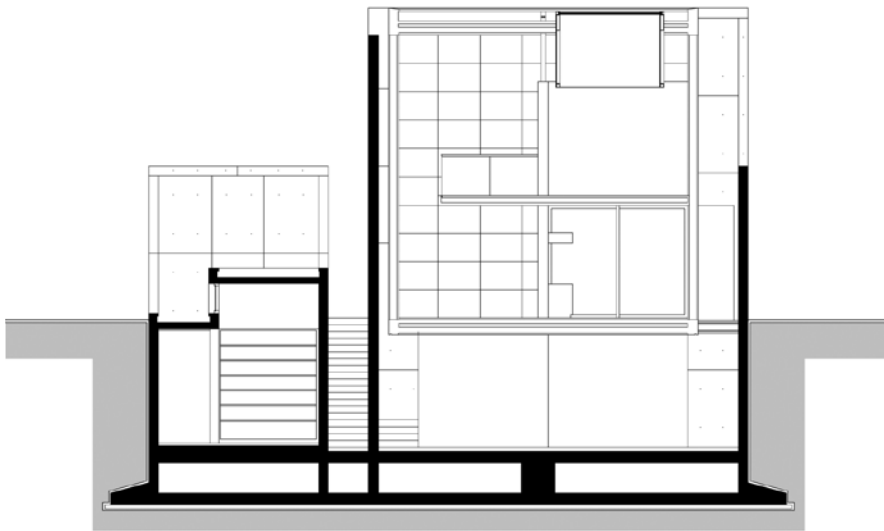
*Modello, lamiera acidata 30x30x15 cm.*



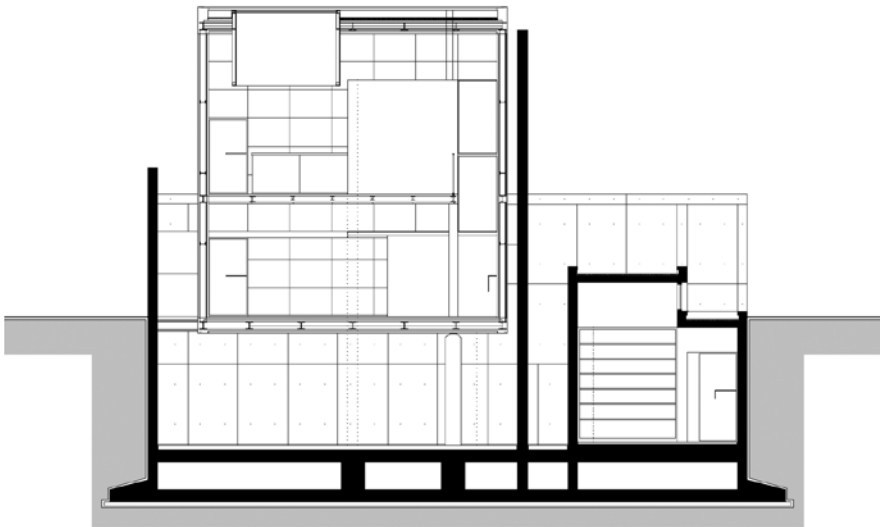
*Sezione.*



*Sezione.*

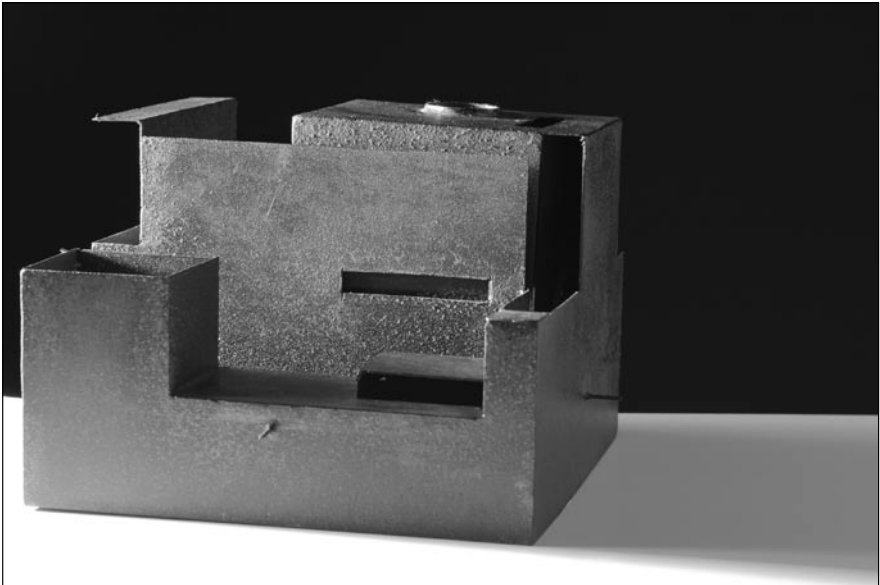


*Sezione.*

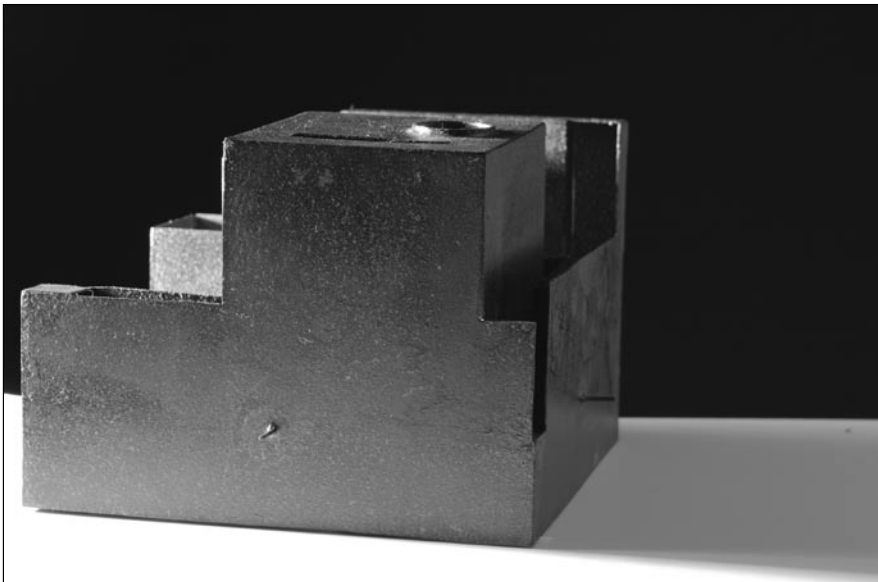


*Sezione.*

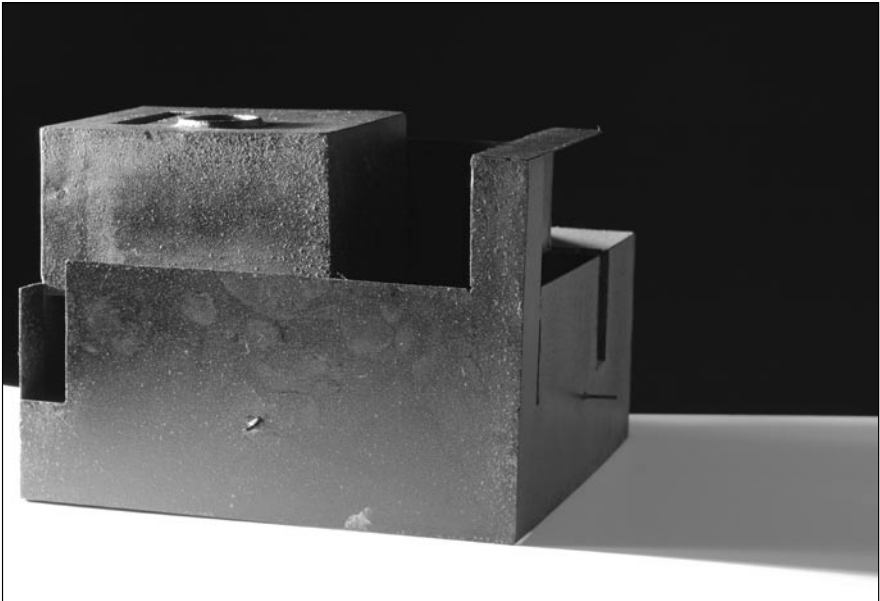




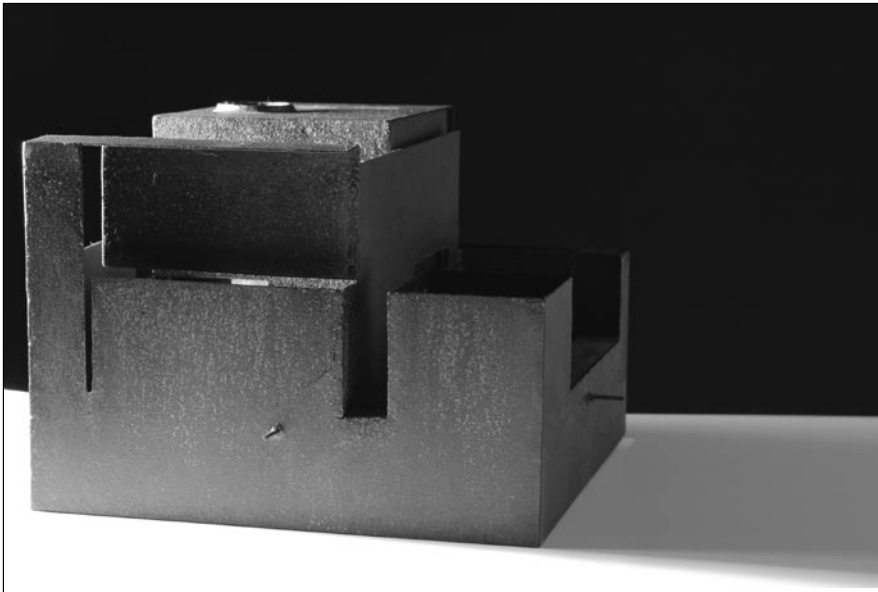
*Modello.*



*Modello.*



*Modello.*



*Modello.*



## Bibliografia

Per la *Lettera a Gallo* si fa riferimento a Plinio Cecilio Secondo, *Opere*, Utet, Torino 1996. Per quanto riguarda notizie storiche della Villa Laurentina con le successive ricostruzioni si rimanda a: «*Ut architectura poësis. La Laurentine et l'invention de la villa romaine*», Institut Français d'Architecture, Edition Du Moniteur, Parigi 1982.

*Architettura razionale*, XV Triennale di Milano, sezione internazionale di architettura, FrancoAngeli, Milano, 1973.

Agamben G., *Stanze*, Einaudi, Torino 1977.

Alpers S., *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press 1983 (trad. it. di F. Cuniberto, *Arte del descrivere*, Bollati Boringhieri, Torino 1984).

Argan G.C., *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965.

Aragon L., *Le paysan de Paris*, Librairie Gallimard, Parigi 1926 (trad. it. di P. Caruso, *Il paesano di Parigi*, Il Saggiatore, Milano 1982).

Assunto R., *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idee poetiche della città*, Jaca Book, Milano 1984.

Auden W.H., *The Age of Anxiety*. Random House, London 1947 (trad. it. di L. Dessi e A. Rinaldi, *L'età dell'ansia*, Mondadori, Milano 1966).

Auster P., *The Invention of solitude*, Faber 1982 (trad. it. di Bocchiola M. *L'invenzione della solitudine*, Anabasi, Milano 1993).

Berman M., *All that is solid melts into air: the experience of modernity*, Simon and Schuster, New York 1982 (trad. it. di V. Lalli, *L'esperienza della modernità*, il Mulino, Bologna 1985).

Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936 (trad. it. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966).

— *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Surkamp Verlag, Frankfurt am Main 1950 (trad. it. di M. Bertalini, *Infanzia berlinese*, Einaudi, Torino 1973).

- *Johan Jacob Bachofen*, «Les Lettres Nouvelles», 11, 1954, rivisto da Maurice Saillet (trad. it. di E. Villari, *Il viaggiatore solitario e il flaneur*, Il Melangolo, Genova 1998).
- *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955 (trad. it. di R. Solmi, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962).
- *Gesammelte Schriften*, voll. I-VII, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972/89 (trad. it. a cura di G. Agamben, *Ombre corte, scritti 1928-1929*, Einaudi, Torino 1993).
- *Passagen-Werk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982 (trad. it. a cura di G. Agamben, *Parigi capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 1986).
- Bodei R., *Scomposizioni*, Einaudi, Torino 1987.
- Borges J.L., *El Aleph*, Editorial Losada, Buenos Aires 1949 (trad. it. di F. Tentori Montalto, *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano 1959).
- Boullée E.L., *Architecture. Essay sur l'Art*, 1793 (pubblicato a Londra nel 1953 con il titolo *Boullée's treatise on architecture*; trad. it. a cura di A. Rossi, *Architettura, saggio sull'arte*, Editore Marsilio, Padova 1967).
- Brusatin M., *Storia dei colori*, Einaudi, Torino 1983.
  - *Storia delle immagini*, Einaudi, Torino 1989.
  - *Storia delle linee*, Einaudi, Torino 1993.
  - *Arte dell'oblio*, Einaudi, Torino 2000.
- Cacciari M., *Geo-filosofia dell'Europa*, Adelphi, Milano 1994.
  - *L'invenzione dell'individuo*, «Micromega 96. Almanacco di filosofia», 1996.
- Calvi E., *Tempo e progetto*, Guerini, Milano 1991.
- Calvino I., *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972.
- Carroll L., *Alice's adventures in Wonderland*, 1865. (trad. it. a cura di M. Graffi, *Alice nel paese delle Meraviglie, Attraverso lo specchio*, Garzanti, Milano 1975).
  - *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, 1871 (trad. it. a cura di M. Graffi, *Alice nel paese delle Meraviglie, Attraverso lo specchio*, Garzanti, Milano 1975).
  - *The Hunting of the Snark*, 1876 (trad. it. di M. Graffi, *La caccia dello Snark*, Studio Tesi, Pordenone 1985).
- Casari R., Loranti M., Persi U., Amaya F.R. (a cura di), *Testo letterario e immaginario architettonico*, Jaca Book, Milano 1996.
- Clark K., *Landscape into art*, Murray, Londra 1950 (trad. it. di M. Valle, *Il paesaggio nell'arte*, Garzanti, Milano 1983).
- Colli G., *Filosofia dell'espressione*, Adelphi, Milano 1969.
  - *Dopo Nietzsche*, Adelphi, Milano 1974.
  - *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano 1975.
  - *La ragione errabonda*, Adelphi, Milano 1982.
- Colquhoun A., *Architettura moderna e storia*, Laterza, Roma-Bari 1989.
- Conrad J., *Heart of darkness* 1902 (trad. it. S. La Bruna, *Cuore di tenebra*, Garzanti, Milano 1954).
- De Luca P., *Attraversamenti*, Pendragon, Bologna 1998.

- De Lucchi M., *Architettura di quaderni*, «Modo», 19, 1979.
- Deleuze G., *Logique du sens*, Paris, Minuit 1968 (trad. it. di M. De Stefanis, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975).
- *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit 1988 (trad. it. di V. Gianolio, *La piega. Leibniz e il barocco*, Einaudi, Torino 1990).
- Dodds E.R., *Pagan and Christian in an age of anxiety: some aspects of religious, experience from Marcus Aurelius to Constantine*, Cambridge, Cambridge U.P. 1965 (trad. it. di G. Lanata, *Pagani e cristiani in un'epoca di angoscia: aspetti dell'esperienza religiosa da Marco Aurelio a Costantino*, La Nuova Italia, Firenze 1970).
- Dubbini R., *Geografie dello sguardo*, Einaudi, Torino 1994.
- Ejzenstein S.M., *Montaz Cinematografico*, 1937 (trad. it. C. De Coro, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia 1985).
- Eliade M., *Images et symboles: essai sur le symbolisme magique-religieux*, Gallimard, Parigi 1952 (trad. it. di M. Giacometti, *Immagini e simboli*, Jaca Book, Milano 1980).
- Estetica delle rovine*, «Rivista di Estetica», numero monografico, 8, 1981.
- Fontane T., *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, 1862-82 (trad. it. a cura di Cometa M., *Vita di Schinkel*, Medina, Palermo 1995).
- Foucault M., *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Parigi 1966 (trad. it. di E. Panaitescu, *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1978).
- Franck G., *Forme del paradosso*, Feltrinelli, Milano 1996.
- Freud S., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, in *Opere* (trad. it. a cura di C. L. Musatti, Boringhieri, Torino 1986).
- Gombrich E.H., *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, National Gallery Publications, Londra 1995 (trad. it. di M.C. Mundici, *Ombre: rappresentazione dell'ombra portata nell'arte occidentale*, Einaudi, Torino 1996).
- Goodman N., *Languages of Art*, Edizioni Hackett, Indianapolis 1968 (trad. it. di F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1976).
- *Ways of worldmaking*, Harvester Press, Hassocks 1978 (trad. it. di C. Marletti, *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma-Bari 1988).
- Gravagnuolo B., *Adolf Loos*, Idea Books, Milano 1981.
- Grassi G., *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Padova 1967.
- Gubitosi C., Izzo A. (a cura di), *Five Architects NY*, Officina Edizioni, Roma 1976.
- Handke P., *Wunschloses Unglück: Erzählung*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main 1974 (trad. it. di B. Bianchi, *Infelicità senza desideri*, Garzanti, Milano 1976).
- Hesse H., *Das Glasperlenspiel versuch einer lebensbeschreibung des magister ludi Josef Knecht samt knechts hinterlassenen schriften*, Suhrkamp Verlag, Berlino 1946 (trad. it. di E. Pocar., *Il gioco delle perle di vetro*, Mondadori, Milano 1955).
- Holderlin F., *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, SE, Milano 1987.
- «I quaderni bianchi» del Superstudio.
- Kafka F., *Sogni*, a cura di G. Giudice, Sellerio, Palermo 1997.



- Kaufmann E., *Three revolutionary architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu*, American Philosophical Society, Philadelphia 1952 (trad. it. di M. Grandi e V. Saredi, *Tre architetti rivoluzionari*, FrancoAngeli, Milano 1976).
- Kern H., *Labirinti. forme e interpretazioni: 5000 anni di presenza di un archetipo: manuale e filo conduttore*, Feltrinelli, Milano 1981.
- Klages L., *Vom Kosmogonischen Eros*, Jena 1922 (trad. it. di U. Colla, *Dell'eros cosmogonico*, Multhipla, Milano 1979).
- Klee P., *Schöpferische Konfession*, «Tribüne der Kunst und Zeit», a cura di K. Edschmid e E. Reiss, 13, 1920 (parzialmente ripubblicata da W. Hausenstein in *Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und von Kunst dieser Zeit*, Kurt Wolf, München 1921; trad. it. di M. Spagnol e R. Sapper, *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1959).
- Klein A., *Lo studio delle piante e la progettazione degli spazi negli alloggi minimi, scritti e progetti dal 1906 al 1957*, a cura di M. Baffa Rivolta e A. Rossari, Mazzotta, Milano 1975).
- Kubin A., *Die andere Seit*, 1909 (trad. it. di L. Secci, *L'altra parte*, Adelphi, Milano 1965).
- Kubler G. A., *The shape of time*, Yale U.P., New Haven 1968 (trad. it. di G. Casatello, *La forma e il tempo: considerazioni sulla storia delle cose*, Einaudi, Torino 1976).
- Laugier M.A., *Essai sur l'architecture*, ed. Duchesne, 1755 (trad. it. di V. Ugo, *Saggio sull'architettura*, Aesthetica, Palermo 1987).
- Leopardi G., *Zibaldone dei pensieri*, Garzanti, Milano 1991.
- Lynch K., *Managing the sense of a region*, Mit Press, Cambridge, Mass. 1976 (trad. it. di M. Parodi, *Il senso del territorio*, Saggiatore, Milano 1981).
- Martini A., *La scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2001.
- Mc Ewan I., *The daydreamer*, Cape, Londra 1994 (trad. it. di Basso S., *L'inventore dei sogni*, Einaudi, Torino 1994).
- Melotti F., *Lo spazio inquieto*, Einaudi, Torino 1971.
- Merleau-Ponty M., *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964 (trad. it. di A. Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1969).
- *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1964 (trad. it. di G. Invitto, *L'occhio e lo spirito*, Milella, Lecce 1971).
- Mies van der Rohe: *The Villas and country houses*, The Museum of Modern Art, New York 1985.
- Moneo R., *La solitudine degli edifici e altri scritti*, vol. 1, Allemandi, Torino 1999.
- Mongardini C., *Saggio sul gioco*, FrancoAngeli, Milano 1993.
- Natalini A., *Figure di pietra*, quaderno di «Lotus International», Electa, Milano 1984.
- Nietzsche F., *Schopenhauer als Erzieher*, 1874 (trad. it. in *Opere di Friedrich Nietzsche* voll. III tomo I, *Schopenhauer come educatore*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1972).
- Novalis, *Fragmente*, 1798 (trad. it. di E. Pocar, *Frammenti*, Rizzoli, Milano 1976).

- Ortega y Gasset J., *Meditaciones del Quijote*, 1914 (trad. it di B. Arpaia, *Meditazioni del Chisciotte*, Guida, Napoli 1986).
- Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di M. Ramous, Garzanti, Milano 1992.
- Pasolini P. P., *La sceneggiatura come «struttura che vuole essere altra struttura»*, in *Empirismo Eretico*, Garzanti, Milano 1972.
- Pettena G., *Superstudio 1966-1982, Storie, Figure, Architettura*, Electa, Milano 1982.
- Proust M., *Alla ricerca del tempo perduto*, Einaudi, Torino 1978.
- Recinti, «Rassegna», 1, 1979.
- Rella F., *Il silenzio e le parole*, Feltrinelli, Milano 1981.
- *Miti e figure del moderno*, Pratiche, Parma 1981.
- *Limina*, Feltrinelli, Milano 1987.
- *Asterischi*, Feltrinelli, Milano 1989.
- *Bellezza e verità*, Feltrinelli, Milano 1990.
- *Enigma della bellezza*, Feltrinelli, Milano 1991.
- *Romanticismo*, Pratiche, Parma 1994.
- *Negli occhi di Vincent*, Feltrinelli, Milano 1998.
- *Egli*, Tre Lune, Mantova 1999.
- *Pensare per figure*, Pendragon, Bologna 1999.
- Rosenstiehl P., *Labirinto*, in *Enciclopedia* vol. VIII, Einaudi, Torino 1979.
- Rossi A., *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Clup, Milano 1975.
- *Autobiografia scientifica*, Pratiche, Parma 1990.
- *I quaderni azzurri*, edizione anastatica a cura di F. Dal Co, Electa, Milano 1999.
- Rousseau J.J., *Les rêveries du promeneur solitaire*, 1782 (trad. it. di N. Cappelletti, *Fantasticherie del passeggiatore solitario*, Rizzoli, Milano 1979).
- Rowe C., *The mathematics of the Ideal Villa and others Essay*, MIT Press, Cambridge Mass. 1976 (trad. it. di P. Berdini, *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Zanichelli, Bologna 1990).
- Rustichelli L., *La profondità della superficie*, Mursia, Milano 1992.
- Rykwert J., *On Adam's House in Paradise*, 1972 (trad. it. di E. Filippini e R. Lucci, *La casa di Adamo in Paradiso*, Adelphi, Milano 1972).
- *The idea of a town*, St. Georges Gallery, Londra 1976 (trad. it. di G. Scattone, *L'idea di città*, Einaudi, Torino 1981).
- Salvemini F., *La visione e il suo doppio, la prospettiva tra arte e scienza*, Laterza, Roma-Bari 1990.
- Savi V., *Adolfo Natalini. Architetture raccontate*, Electa, Milano 1989.
- *Adolfo Natalini. Natalini architetti, nuove architetture raccontate*, Electa, Milano 1996.
- Schapiro M., *Modern art, 19th and 20th centuries: Selected papers*, Braziller, New York 1978 (trad. it. di R. Pedio, *L'arte moderna*, Einaudi, Torino 1986).
- Schinkel K.F., *Sammlung Architektonischer*, Ernst-Korn, Berlino 1866 (*Disegni di architettura*, Federico Motta Editore, Milano 1991).
- Schopenhauer A., *Ueber das Sehen und die Farben*, 1816 (trad. it. a cura di M. Montinari, *La vista e i colori*, Boringhieri, Torino 1959).

- Sedlmayr H, *Verlust der Mitte: die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Muller, Salisburgo 1948 (trad. it. di M. Guarducci, *Perdita del centro: le arti figurative dei secoli diciannovesimo e ventesimo come sintomo e simbolo di un'epoca*, Rusconi, Milano 1974).
- Serres M., *Les origines de la geometrie: tiers livre des fondations*, Flammarion, Parigi 1993 (trad. it. di A. Serra, *Le origini della geometria*, Feltrinelli, Milano 1994).
- Starobinski J., *1789: les emblemes de la raison*, Flammarion, Parigi 1979 (trad. it. di S. Giacomoni, *1789. I sogni e gli incubi della ragione*, Garzanti, Milano 1981).
- Steiner G., *Real presences: is there anything in what we say?*, Faber and Faber, Londra-Boston 1991 (trad. it. di Beguin C., *Vere presenze*, Garzanti, Milano 1992).
- Superstudio. Storie con Figure 1966-73.*
- Superstudio-Fragmente aus einem personlichen Museum*, catalogo della Neue Galerie am Landsmuseum Joanneum, Graz 1973.
- Szambien W., *Jean-Nicolas-Louis Durand, 1760-1834: de l'imitation a la norme*, Picard, Parigi 1984 (trad. it. di G. Lupo, *J.N.L. Durand, il metodo e le norme nell'architettura*, Marsilio, Venezia 1986).
- Tafari M., *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino 1980.
- Three projects John Hejduk*, The Cooper Union School of Art and Architecture, New York 1969.
- Valery P., *Cahier*, ed. in facsimile in 29 volumi a cura del Centre National de la Recherche Scientifique, Parigi 1956-66 (trad. it. di R. Guarini, *Quaderni*, vol. I, Adelphi, Milano 1985).
- *Piece sur l'art*, Gallimard, Parigi 1934 (trad. it. di V. Lamarque, *Scritti sull'arte*, Guanda, Parma 1984).
- Venezia F., *Scritti brevi 1975-1989*, Clean, Napoli 1990.
- Wenders W., *The act of seeing*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1992 (trad. it. di R. Menin, *L'atto di vedere*, Ubulibri, Milano 1992).
- Zambrano M., *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid 1991 (trad. it. di C. Ferrucci, *I beati*, Feltrinelli, Milano 1992).
- Zanini P., *Significati del confine*, Mondadori, Milano 1997.
- Zoppis N., *Museo della memoria. Reliquiari*, Art&, Tavagnacco (Ud) 1996.

STRUMENTI  
PER LA DIDATTICA E LA RICERCA

1. Brunetto Chiarelli, Renzo Bigazzi, Luca Sineo (a cura di), *Alia: Antropologia di una comunità dell'entroterra siciliano*
2. Vincenzo Cavaliere, Dario Rosini, *Da amministratore a manager. Il dirigente pubblico nella gestione del personale: esperienze a confronto*
3. Carlo Biagini, *Information technology ed automazione del progetto*
4. Cosimo Chiarelli, Walter Pasini (a cura di), *Paolo Mantegazza. Medico, antropologo, viaggiatore*
5. Luca Solari, *Topics in Fluvial and Lagoon Morphodynamics*
6. Salvatore Cesario, Chiara Fredianelli, Alessandro Remorini, *Un pacchetto evidence based di tecniche cognitivo-comportamentali sui generis*
7. Marco Masseti, *Uomini e (non solo) topi. Gli animali domestici e la fauna antropocora*
8. Simone Margherini (a cura di), *BIL Bibliografia Informatizzata Leopardiana 1815-1999: manuale d'uso ver. 1.0*
9. Paolo Puma, *Disegno dell'architettura. Appunti per la didattica*
10. Antonio Calvani (a cura di), *Innovazione tecnologica e cambiamento dell'università. Verso l'università virtuale*
11. Leonardo Casini, Enrico Marone, Silvio Menghini, *La riforma della Politica Agricola Comunitaria e la filiera olivicolo-olearia italiana*
12. Salvatore Cesario, *L'ultima a dover morire è la speranza. Tentativi di narrativa autobiografica e di "autobiografia assistita"*
13. Alessandro Bertirotti, *L'uomo, il suono e la musica*
14. Maria Antonietta Rovida, *Palazzi senesi tra '600 e '700. Modelli abitativi e architettura tra tradizione e innovazione*
15. Simone Guercini, Roberto Piovan, *Schemi di negoziato e tecniche di comunicazione per il tessile e abbigliamento*
16. Antonio Calvani, *Technological innovation and change in the university. Moving towards the Virtual University*
17. Paolo Emilio Pecorella, *Tell Barri/Kahat: la campagna del 2000. Relazione preliminare*
18. Marta Chevanne, *Appunti di Patologia Generale. Corso di laurea in Tecniche di Radiologia Medica per Immagini e Radioterapia*
19. Paolo Ventura, *Città e stazione ferroviaria*
20. Nicola Spinosi, *Critica sociale e individuazione*
21. Roberto Ventura (a cura di), *Dalla misurazione dei servizi alla customer satisfaction*
22. Dimitra Babalis (a cura di), *Ecological Design for an Effective Urban Regeneration*
23. Massimo Papini, Debora Tringali (a cura di), *Il pupazzo di garza. L'esperienza della malattia potenzialmente mortale nei bambini e negli adolescenti*
24. Manlio Marchetta, *La progettazione della città portuale. Sperimentazioni didattiche per una nuova Livorno*
25. Fabrizio F.V. Arrigoni, *Note su progetto e metropoli*
26. Leonardo Casini, Enrico Marone, Silvio Menghini, *OCM seminativi: tendenze evolutive e assetto territoriale*
27. Pecorella Paolo Emilio, Raffaella Perobon Benoit, *Tell Barri/Kahat: la campagna del 2001. Relazione preliminare*
28. Nicola Spinosi, *Wir Kinder. La questione del potere delle relazione adulti/bambini*
29. Stefano Cordero di Montezemolo, *I profili finanziari delle società vinicole*

30. Luca Bagnoli, Maurizio Catalano, *Il bilancio sociale degli enti non profit: esperienze toscane*
31. Elena Rotelli, *Il capitolo della cattedrale di Firenze dalle origini al XV secolo*
32. Leonardo Trisciuzzi, Barbara Sandrucci, Tamara Zappaterra, *Il recupero del sé attraverso l'autobiografia*
33. Nicola Spinosi, *Invito alla psicologia sociale*
34. Raffaele Moschillo, *Laboratorio di disegno. Esercitazioni guidate al disegno di arredo*
35. Niccolò Bellanca, *Le emergenze umanitarie complesse. Un'introduzione*
36. Giovanni Allegretti, *Porto Alegre una biografia territoriale. Ricercando la qualità urbana a partire dal patrimonio sociale*
37. Riccardo Passeri, Leonardo Quagliotti, Christian Simoni, *Procedure concorsuali e governo dell'impresa artigiana in Toscana*
38. Nicola Spinosi, *Un soffitto viola. Psicoterapia, formazione, autobiografia*
39. Tommaso Urso, *Una biblioteca in divenire. La biblioteca della Facoltà di Lettere dalla penna all'elaboratore. Seconda edizione rivista e accresciuta*
40. Paolo Emilio Pecorella, Raffaella Pierobon Benoit, *Tell Barri/Kahat: la campagna del 2002. Relazione preliminare*
41. Antonio Pellicanò, *Da Galileo Galilei a Cosimo Noferi : verso una nuova scienza. Un inedito trattato galileiano di architettura nella Firenze del 1650*
42. Aldo Burresti (a cura di), *Il marketing della moda. Temi emergenti nel tessile-abbigliamento*
43. Curzio Cipriani, *Appunti di museologia naturalistica*
44. Fabrizio F. V. Arrigoni, *Incipit. Esercizi di composizione architettonica*
45. Roberta Gentile, Stefano Mancuso, Silvia Martelli, Simona Rizzitelli, *Il Giardino di Villa Corsini a Mezzomonte. Descrizione dello stato di fatto e proposta di restauro conservativo*
46. Arnaldo Nesti, Alba Scarpellini (a cura di), *Mondo democristiano, mondo cattolico nel secondo Novecento italiano*
47. Stefano Alessandri, *Sintesi e discussioni su temi di chimica generale*
48. Gianni Galeota (a cura di), *Traslocare, riaggregare, rifondare. Il caso della Biblioteca di Scienze Sociali dell'Università di Firenze*
49. Gianni Cavallina, *Nuove città antichi segni. Tre esperienze didattiche*
50. Bruno Zanoni, *Tecnologia alimentare 1. La classe delle operazioni unitarie di disidratazione per la conservazione dei prodotti alimentari*
51. Gianfranco Martiello, *La tutela penale del capitale sociale nelle società per azioni*
52. Salvatore Cingari (a cura di), *Cultura democratica e istituzioni rappresentative. Due esempi a confronto: Italia e Romania*
53. Laura Leonardi (a cura di), *Il distretto delle donne*
54. Cristina Delogu (a cura di), *Tecnologia per il web learning. Realtà e scenari*
55. Luca Bagnoli (a cura di), *La lettura dei bilanci delle Organizzazioni di Volontariato toscane nel biennio 2004-2005*
56. Lorenzo Grifone Baglioni (a cura di), *Una generazione che cambia. Civismo, solidarietà e nuove incertezze dei giovani della provincia di Firenze*
57. Monica Bolognesi, Laura Donati, Gabriella Granatiero, *Acque e territorio. Progetti e regole per la qualità dell'abitare*
58. Carlo Natali, Daniela Poli (a cura di), *Città e territori da vivere oggi e domani. Il contributo scientifico delle tesi di laurea*
59. Riccardo Passeri, *Valutazioni imprenditoriali per la successione nell'impresa familiare*
60. Brunetto Chiarelli, Alberto Simonetta, *Storia dei musei naturalistici fiorentini*
61. Gianfranco Bettin Lattes, Marco Bontempi (a cura di), *Generazione Erasmus? L'identità europea tra vissuto e istituzioni*

62. Paolo Emilio Pecorella, Raffaella Pierobon Benoit, *Tell Barri/Kahat. La campagna del 2003*
63. Fabrizio F.V. Arrigoni, *Il cervello delle passioni. Dieci tesi di Adolfo Natalini*
64. Saverio Pisaniello, *Esistenza minima. Stanze, spazi della mente, reliquiario*
65. Maria Antonietta Rovida (a cura di), *Fonti per la storia dell'architettura, della città, del territorio*

