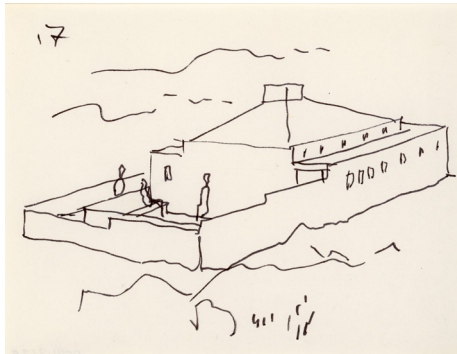


The chapel, located on the coast and overlooking the bay of Capo Ceraso, represents the most interesting synthesis of Roberto Menghi's research. The small sacred space, set among the rocks of the Mediterranean scrub, appears as a natural outcrop of the surrounding landscape, almost as if it were the result of a tectonic movement which settled on the terrain as a mound-tumulus. The concept of the design has its most profound meaning in the development of a few simple elements – the wall, the roof, the variations of light and shadow – which, through composition, become architecture. In the construction of the sacred space of the chapel, the tangent elements coincide with the image of the Mediterranean walled house, completely introverted and closed-in on itself.



Roberto Menghi

La cappella di Capo Ceraso, Olbia-Tempio

The Chapel at Capo Ceraso, Olbia-Tempio

Giuseppe Cosentino

23 maggio 1934. Questa data segna l'inizio del diario di viaggio che accompagnerà George Simenon per molti mesi a bordo di una barca a vela alla scoperta del Mediterraneo. Lo spirito che guida Simenon nel viaggio è la ricerca di una risposta a una domanda o meglio una definizione: che cos'è il Mediterraneo? Nelle prime righe del suo diario Simenon annota delle osservazioni sulle caratteristiche morfologiche e geografiche del mare che sta attraversando: «tanto per cominciare è piccolissimo. Non a caso viene detto bacino, ma faremo meglio a chiamarlo corso. Ed è un corso ve lo garantisco che somiglia più di quanto possiate immaginare alla strada principale di una città di provincia»¹. Sulla strada del mediterraneo, ieri come oggi, hanno viaggiato popoli, sono state veicolate idee e scambiate opere dell'ingegno umano. Ma Simenon racconta anche di un viaggio in un tessuto storico del Mediterraneo, dove il tempo sembra intrecciarsi seguendo altre regole, dove il passato vive nelle forme del presente. Nell'ultima pagina del diario annota «Ci sono persone che vivono senza sapere di avere dei polmoni, che coltivano i loro campi senza conoscere la borsa di Londra o di New York, che comprano asini senza preoccuparsi del loro rendimento in cavalli vapore, che fabbricano vasi come al tempo dei greci»². Come Georges Simenon, anche l'architetto Roberto Menghi intraprende più volte viaggi³ che lo portano alla ricerca del senso del Mediterraneo: sia solcando il mare con la sua barca a vela, sia a terra, per approdare nei suoi luoghi d'elezione, le coste dell'Elba e della Sardegna. Abitare le sponde mediterranee, sia per Simenon che per Menghi, significa vivere fuori dal tempo, in un orizzonte dove l'arcaicità si sovrappone senza soluzione

May 23, 1934. This date marks the beginning of the travel journal Georges Simenon kept for several months while sailing on a boat in the Mediterranean. The spirit that guides Simenon during his journey is the search for an answer to a question, or rather a definition: what is the Mediterranean? In the first lines of his diary, Simenon writes down some observations on the morphological and geographical features of the sea he is navigating: “for a start, it is very small. It is no coincidence that they call it a basin, but it would be better to call it an avenue. And it is an avenue which, I assure you, looks more like the main street of a provincial town than you can imagine”¹. On the Mediterranean route, today as in the past, people have travelled, ideas have been shared, and works resulting from human ingenuity have been exchanged. Simenon, however, also narrates a journey into the historical fabric of the Mediterranean in which time seems to unfold following other rules, where the past continues to live in the forms of the present. In the last page of his diary he writes: “There are people who go through life without knowing that they have lungs, who cultivate their fields without knowledge of the London and New York stock exchanges, who buy donkeys without worrying about their performance in terms of horsepower, who make vases as they did in ancient Greece”².

In the same way as Georges Simenon, the architect Roberto Menghi also undertook several journeys³ in search of the meaning of the Mediterranean: either navigating the sea in his sailing boat, or by land, returning to his favourite places, the coasts of the islands of Elba and Sardinia. Living on the shores of the Mediterranean, both for Simenon and for Menghi, means to live outside of time, under a horizon in which the archaic is seamlessly superimposed on the modern, and reality is memory. While Simenon explores the Mediterranean through a process



di continuità con la modernità e dove la realtà è memoria. Se Simenon esplora il Mediterraneo attraverso una ricerca speculativa e letteraria, Menghi, da architetto, trova nelle forme archetipiche dell’architettura mediterranea la sua chiave interpretativa. Una ricerca che non si esaurisce nella teoria, ma si traduce in una pratica progettuale concreta, culminando in due opere emblematiche proprio sulle coste sarde: Villa Franchetti, progettata tra il 1967 e il 1969, e la cappella privata della villa, completata alcuni anni più tardi nel 1975.

Ed è proprio nella cappella, situata sulla costa e affacciata sulla baia di Capo Ceraso, che la ricerca di Roberto Menghi raggiunge la sintesi più interessante. Il piccolo spazio sacro, incastonato tra le rocce della macchia mediterranea, si configura come una naturale concrezione del paesaggio circostante, frutto quasi di un movimento tellurico depositatosi come un cumulo-tumulo sul terreno. Questa immagine è avvalorata anche dall’asperità dei materiali usati e delle tecniche di costruzione adottate, una muratura in pietrame trattata a calce che con il passare del tempo rivela sotto l’epidermide la sua natura terragna. Non c’è alcun intento mimetico in questo processo progettuale: la cappella non si limita alla semplice traduzione spaziale di un contesto ambientale, ma si carica di una tensione simbolica ed evocativa nel ricostruire il rapporto primordiale tra l’uomo e la terra.

La matrice progettuale, come evidenziato in alcuni schizzi⁴, trova il suo senso più profondo nella elaborazione di pochi semplici elementi – il muro, il tetto, la variazione di luce e ombra – che nella loro composizione si fanno architettura.

L’elemento centrale e distintivo è un possente muro continuo che, avvolgendosi su se stesso, dà forma e identifica tutti gli altri spazi. Inizialmente il muro si sviluppa come un *dromos* lungo 20 m, definendo un percorso che guida e introduce progressivamente all’interno dello spazio sacro. Nella sua parte terminale il muro si chiude e si trasforma, generando un patio: una stanza a cielo aperto che funge da punto di raccordo e luogo dell’attesa prima di entrare nella cella.

Il percorso quasi labirintico all’interno del progetto è descritto del recinto sacro che, come il *temenos*, delimita il confine del luogo più intimo e spirituale, denso di contenuti consci e inconsci. Il muro, chiuso totalmente verso l’esterno, nel suo elevarsi gradualmente man mano che si entra nello spazio sacro, evidenzia il carattere rituale del percorso, capace di celare e custodire una geografia interna che si intuisce ma non si svela, se non in ultimo. Procedendo verso la cappella si compie quindi un distacco dal paesaggio esterno, di cui solo la luce naturale rimane come elemento essenziale, affermandosi simbolicamente come anticipazione del divino. Per Menghi l’architettura del sacro implica un lento e progressivo allontanarsi, come sembra ribadire anche nella scelta di collocare la cappella, pur appartenente a Villa Franchetti, in un luogo quasi eremitico, uno spazio dedicato alla vita dello spirito, distante dalle contingenze del quotidiano. Al suo interno, a fare da viatico nello spazio coperto della cappella è la luce naturale. L’importanza della luce come elemento di costruzione è già riconoscibile nell’impianto planimetrico. Menghi decide di orientare l’edificio in direzione est-ovest, così come era consuetudine in antichità, con l’altare rivolto verso Gerusalemme. Varcata la soglia, segnata dalla presenza di due gradini, lo spazio si articola attraverso un ombroso deambulatorio che avvolge il perimetro della cappella e trova nell’aula centrale il punto di arrivo. In un’ultima redazione del progetto Menghi aggiunge due spazi absidati, che si configurano come momenti di pausa, illuminati entrambi da una fessura verticale celata dalla muratura nel punto di raccordo dello spigolo angolare. Tutto il percorso interno è scandito da un graduale e

of speculative and literary research, Menghi, being an architect, uses the archetypal forms of Mediterranean architecture as his interpretative key. Menghi’s research is not limited to theory, but translates into a concrete design practice which culminated in two iconic works on the Sardinian coast: Villa Franchetti, designed between 1967 and 1969, as well as the villa’s private chapel, completed a few years later, in 1975.

It is precisely in this chapel, located on the coast and overlooking the bay of Capo Ceraso, that Roberto Menghi’s research attains its most interesting synthesis. The small sacred space, set among the rocks of the Mediterranean scrub, appears as a natural outcrop of the surrounding landscape, almost as if it were the result of a tectonic movement which settled on the terrain as a mound-tumulus. This image is reinforced by the roughness of the materials and construction techniques utilised, such as a lime-treated stone masonry that reveals its underlying earthy nature with the passage of time. There is no attempt at mimesis in this design process: the chapel is not limited to being a simple spatial translation of an environmental context, but is rather charged with a symbolic and evocative tension that results from reconstructing the primordial relationship between man and the earth.

The concept of the design, as highlighted in some sketches⁴, has its most profound meaning in the development of a few simple elements – the wall, the roof, the variations of light and shadow – which, through composition, become architecture.

The central and most distinctive element is a massive continuous wall that, coiling around itself, shapes and determines all the other spaces. The wall develops initially as a 20 metre-long *dromos* which serves as a path that guides and gradually introduces the visitor into the sacred space. In its concluding section, the wall closes in and transforms itself, producing a courtyard: an open-air room that doubles as a connection point and as a place to wait before entering the chamber.

The almost labyrinthine path within the project is represented by the sacred enclosure, which, in the same way as the *temenos*, marks the boundary of the most intimate and spiritual space, dense with both conscious and unconscious significance. The wall is completely closed toward the outside, and as it rises gradually as one enters the sacred space, it highlights the ritual nature of the path, concealing and safeguarding an internal geography that can be sensed but is not revealed, except at the very end. Proceeding towards the chapel, a detachment takes place from the exterior landscape, of which only the natural light remains as an essential element, symbolically asserting itself as an anticipation of the divine. For Menghi, sacred architecture implies a slow and progressive detachment, as he seems to reiterate as well when choosing to locate the chapel, although belonging to Villa Franchetti, in an almost eremitic place, in a space devoted to spiritual life and removed from everyday events.

Natural light serves as a guide through the interior, covered space of the chapel. The importance of light as a building element is already clearly evident in the floor plan layout. Menghi decides to give the building an east-west orientation, as was the ancient tradition, with the altar facing in the direction of Jerusalem. Once the threshold, marked by the presence of two steps, is traversed, the space is articulated through a shadowy aisle that runs along the perimeter of the chapel and concludes at the central hall. In the last draft of the project Menghi added two apsidal spaces, configured as a pause in the design, both illuminated by a vertical split concealed by the masonry at the corner junction. The whole interior path is rhythmmed by a gradual and carefully planned relationship to the light. In some of the sketches, when indicating the window sections, Menghi annotates “light decreases”, near the entrance, and “light increases”, toward the central space. This design intention, as in a musical score, is aimed at creating an atmosphere that balances an almost theatrical quality with the sense of the sacred. The hall, rectangular in shape and measuring 7.5 by 4.2 meters, features a *tholos*-like roof. At its highest point, 4.2 meters above-ground, the roof is crowned by a rectangular skylight, through which light pours into the shaded chapel, illuminating the central altar. The shape

studiato rapporto con la luce. In alcuni schizzi, nell’indicare le sezioni delle finestre, Menghi annota «le luci diminuiscono» in prossimità dell’ingresso e «le luci aumentano» in direzione dello spazio centrale, con un’intenzione progettuale che, come una partitura musicale, vuol costruire un’atmosfera in tensione tra il carattere quasi teatrale e il sentimento del sacro. Lo spazio dell’aula, di forma rettangolare dalle misure 7,5 x 4,2 m, ha una copertura a forma di *thòlos* che nel punto più alto, a 4,2 m, è chiuso da un lucernario anch’esso rettangolare, dal quale piove la luce che rischiarà lo spazio umbratile della cappella e lambisce l’altare posto al centro. La forma della luce è l’elemento di principale caratterizzazione spaziale della cappella e trova espressione in due ulteriori elementi: due fessure a forma di croce, orientate verso i punti cardinali est e ovest, che conferiscono una forte direzione simbolica. Si aggiunge a queste la disposizione di semplicissime candele che, collocate lungo il perimetro del muro, guidano fino all’aula centrale con la loro flebile luce in continuo movimento, come segnali che nella notte indicano la via⁵.

La luce, così come è concepita da Menghi, in tutte le sue declinazioni, va intesa come elemento di rivelazione: manifestazione divina e al tempo stesso elemento fisico della natura, indispensabile perché le cose possano mostrarsi e apparire. La luce è ciò che svela lo spazio architettonico indagandone la più profonda intimità. Questa visione di Menghi dello spazio come forma rivelata dalla luce trova un’affinità col pensiero di Silvano Petrosino, il quale propone l’apparire come chiave di risoluzione della diade tra Essere e luce. «La luce», scrive Petrosino, «svela e rivela, laddove il ri-velare deve essere inteso proprio come il culmine stesso della capacità svelante della luce⁶».

Non è solo la luce a informare lo spazio, ma l’impianto progettuale della cappella di Capo Ceraso trova dei riferimenti in tutta quell’architettura protosarda che va dai nuraghi alla tradizionale architettura anonima. È proprio quest’ultima, nella sua essenzialità e sincerità, che Menghi considera la più affine e capace di orientare il progetto. Il riferimento tipologico principale è il *pinnettu*⁷, la tipica abitazione dei pastori sardi, chiusa e isolata nella macchia mediterranea, una condizione che si ritrova appieno nella cappella di Capo Ceraso. Il *pinnettu* è costruito con soli due elementi: un basamento in pietra, solido e impenetrabile, che radica l’edificio al suolo, e una copertura più leggera in legno, dalla forma tronco-conica che, come una tenda, racchiude lo spazio centrale. Questi riferimenti, desunti dal luogo, diventano per Menghi vivo materiale da costruzione. Il luogo è infatti molto più di uno spazio inteso nelle sue caratteristiche topografiche, ma ha un potere di morfogenesi, non è un contenitore ma è generatore, riprendendo la definizione di Alberto Magno «locus est generationis principium attivum»⁸. Gli elementi che caratterizzano la piccola cappella di Capo Ceraso – il tetto a *thòlos*, il recinto, il patio e la luce naturale – richiamano in modo evidente i limpidi elementi archetipici della casa mediterranea. Nella costruzione dello spazio sacro della cappella, gli elementi di tangenza coincidono con l’immagine della casa murata, completamente introversa e chiusa su se stessa. Sono questi gli stessi elementi che, a partire dagli anni Trenta, Gio Ponti ha esplorato nei suoi progetti pubblicati sulle pagine di «Domus» ⁹. La narratività della casa mediterranea pontiana viene reinterpretata nell’architettura di Menghi in un percorso da attraversare lentamente, fatto di soste per meditare e guardare. È un continuo esercizio dello sguardo che mette in connessione il paesaggio, l’architettura nonché la memoria. Nel percorrere la capella di capo Ceraso si sente quella «danza dello spirito» di un’architettura peripatetica così come definita

of the light is the main element that defines the spatial character of the chapel, expressed through two additional elements: two cross-shaped slits oriented towards the east and west cardinal points, thus providing a strong symbolic sense. This is complemented by the placement of simple candles around the perimeter of the wall, which guide the visitor to the central hall with their soft, constantly shifting light, like signs pointing the way in the night⁵.

Light, as conceived by Menghi, in all its various derivations, is to be understood as an element of revelation: as a manifestation of the divine and, at the same time, as a natural, material element, necessary in order for things to appear and show themselves. Light is what reveals the architectural space and explores its deepest intimacy. Menghi’s view of space as form revealed by light shares an affinity with Silvano Petrosino’s approach, which proposes ‘appearance’ as the key for understanding the Being-Light dyad. “Light”, writes Petrosino, “unveils and reveals, where re-vealing must be understood as the very culmination of the unveiling capacity of light”⁶.

It is not only light that shapes the space: the design layout of the Capo Ceraso chapel refers to the whole of proto-Sardinian architecture which ranges from the *nuraghi* to traditional anonymous architecture. It is precisely the latter, in its simplicity and sincerity, which Menghi considers as the most akin and capable of guiding the project. The main reference in terms of type is to the *pinnettu*⁷, the typical dwelling of Sardinian shepherds, enclosed and isolated within the Mediterranean scrub, a condition fully shared by the Capo Ceraso chapel. The *pinnettu* is composed of only two building elements: a stone base, solid and impregnable, which roots the building to the ground, and a lighter timber roofing with a truncated conical shape which, like a tent, surrounds the central space. These references, derived from the place itself, become for Menghi fertile building material. The place is, in fact, much more than a space understood in terms of topographical features. It has the power of morphogenesis, it is not a container, but rather a generator, according to Albertus Magnus’ definition: “*locus est generationis principium attivum*”⁸. The elements that characterise the small chapel at Capo Ceraso – the *tholos*-like roof, the enclosure, the courtyard and natural light – clearly recall the limpid archetypal elements of the Mediterranean house. In the construction of the sacred space of the chapel, the tangent elements coincide with the image of the walled house, completely introverted and closed-in on itself. These are the same elements which Gio Ponti had explored since the 1930s in his projects published in the magazine *Domus*⁹. Menghi’s architecture reinterprets the narrative of Ponti’s Mediterranean house through a journey that unfolds slowly, consisting of moments for pause, reflection, and observation. It is a continuous exercise of the gaze which connects landscape and architecture, as well as memory. When visiting the Capo Ceraso chapel, one feels that “dance of the spirit” of an architecture, defined as peripatetic by Ponti, which “with its sequences, invites us to cross every threshold, to climb every staircase, to look out of every window, to watch every vanishing point”¹⁰. However, whereas Ponti was determined, in his exploration of the Mediterranean house, to go back to the roots of man’s primordial dwelling, Menghi, in his reinterpretation of sacred space as a house, places light at the centre of the project, elevating it to a preeminent and symbolic position. The spatial coexistence of sacred and domestic elements is a theme that Roberto Menghi certainly traces back to the myths that inhabit the shores of the Mediterranean. In Ovid’s *Metamorphoses*, Baucis and Philemon’s cottage is transformed into a temple as a result of the sacred value ascribed to their hospitality. Despite living in poverty, they are the only ones to welcome Jupiter and Mercury, who had come disguised as pilgrims. In this way, their dwelling becomes a place of shelter and is thus turned into a temple: “Wooden poles became pillars, and the reed thatch grew yellow, until a golden roof appeared, richly carved doors, and a marble pavement covering the ground”¹¹.

A deep bond is established between sacred space and the Mediterranean

da Ponti che «con le sue sequenze, invita ad oltrepassare ogni soglia, a correre ogni scala, ad affacciarsi ad ogni finestra, a guardare ogni sua fuga»¹⁰. Tuttavia, se Ponti, nel suo scandagliare la casa mediterranea, si prefiggeva di risalire alle radici della dimora primigenia dell'uomo, Menghi, nella sua reinterpretazione dello spazio sacro come casa, pone al centro la luce, elevandola a preminente e simbolico abitante.

La coesistenza spaziale di sacralità e domesticità è un tema che Roberto Menghi certamente rintraccia nei miti che hanno abitato le sponde del Mediterraneo. Nelle *Metamorfosi* di Ovidio, la casa di Bàucide e Filèmone si trasforma in un tempio per il valore sacro che assume il loro atto di ospitalità. Nonostante vivano in povertà, i due sono gli unici ad accogliere Giove e Mercurio, che si presentano sotto le sembianze di pellegrini. La loro dimora, luogo di rifugio, diventa così un tempio: «le colonne sostituiscono i pali, il tetto di paglia dorata sprigiona riflessi d'oro, le porte sono finemente cesellate e il pavimento si veste di marmo»¹¹. Un legame profondo tra lo spazio sacro e la casa mediterranea che trova nella piccola cappella di Capo Ceraso la sua espressione più sintetica e per la quale sembrano adattarsi perfettamente le parole che Elio Vittorini, attraversando la Sardegna, usa per descrivere le chiese del paese di Tempio: «Piccolissime, somigliano tutte alle abitazioni, cresciute un po' di comignolo che è diventato campanile. D'aspetto più aspro anzi, si direbbero scoperchiate e che, dentro, gli altari crepino al sole»¹².

house, finding its most succinct expression in the small chapel at Capo Ceraso. Elio Vittorini's words to describe the churches in Tempio, as he travelled through Sardinia, seem to perfectly capture this connection: “Very small, they resemble houses, with a little chimney that has turned into a bell tower. With an even more rugged appearance, they almost seem to be roofless, while inside the altars are crumbling in the sun”¹².

Translation by Luis Gatt



¹ G. Simenon, *Il Mediterraneo in barca*, Adelphi, Milano 1973, p. 12.

² *Ivi*, p. 180.

³ Cfr. Sul racconto dei viaggi in barca di Roberto Menghi e il suo rapporto con il mare Mediterraneo si rimanda al film: *Il sottile filo rosso della memoria*; ideato da Veronica Menghi, 2013.

⁴ Negli schizzi di progetto conservati presso il CSAC di Parma, emerge come lo studio del percorso in pianta e lo studio della luce naturale siano gli elementi generatori dello spazio.

⁵È interessante notare come Roberto Menghi è stato, nella realizzazione di allestimenti, tra i più attenti sperimentatori di una inedita concezione della luce artificiale intensa soprattutto nel suo aspetto tecnologico e forma espressiva. Tra i suoi lavori più significativi c'è sicuramente quello per Kartell del 1955, che non solo ha fatto scuola, ma ha anche influenzato il lavoro di altri importanti architetti, come sottolineato da Daniel Sherer, in particolare quello di Franco Albini. Tuttavia, quando Menghi si trova a lavorare con spazi sacri, abbandona ogni ricerca tecnologica e sperimentale. In questi casi, la sua interpretazione della luce diventa quasi mistica: privilegia la luce naturale e quella ancestrale delle candele, simboli di una tradizione più profonda. Questo approccio si manifesta chiaramente anche nel suo intervento a Capo Ceraso, ma trova un precedente significativo nella cappella di Casa Rocca, realizzata nel 1962, dove le candele illuminano le panche disposte per la preghiera, restituendo allo spazio l'atmosfera intima e meditativa tipica degli ambienti monastici.

⁶ S. Petrosino, *Piccola Metafisica della luce. Una teoria dello sguardo*, Vita e pensiero, Milano 2021, p. 55.

⁷ Il riferimento tipologico all'architettura del *pinettu* è documentato dalle numerose fotografie conservate presso il CSAC di Parma. Ancor prima di intraprendere il progetto di Villa Franchetti e della cappella di Capo Ceraso, Menghi aveva avviato una sistematica campagna di studi sull'architettura anonima sarda.

⁸ Cfr. B. Nardi, *La dottrina d'Alberto Magno sull'inchoatio formae*, in «Studi di Filosofia medievale», Edizioni di storia e letteratura, Roma 1960, p. 69-101.

⁹ Cfr. G. Ponti, *Una casa al mare*, in «Domus», n.138, giugno 1939, p. 34; G. Ponti, *Quale sarà la nostra casa domani?*, in «Domus», n. 49, gennaio 1932, p. 2. Per un maggiore approfondimento sul rapporto tra il lavoro di Roberto Menghi e la tradizione dell'architettura mediterranea si rimanda a: M. Landsberger, *Delimitare e abitare*, in *Roberto Menghi, architetto e designer. Approfondimenti*, C. Gandolfi e M. Landsberger (a cura di), Silvana Editore, Milano 2023, pp. 123-137; E. Prandi (a cura di), *Ignazio Gardella, Roberto Menghi, Luigi Vietti. Architetture per il mediterraneo*, Electa, Milano 2023, pp. 68-121.

¹⁰ G. Ponti, *L'architettura è un cristallo*, Edit Editore italiano, Milano 1945, p. 68.

¹¹ Ovidio, *Metamorfosi*, Libro Ottavo, 611-725, Einaudi Torino, p. 329.

¹² E. Vittorini, *Sardegna come un'infanzia*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1952, p. 27.

¹ G. Simenon, *Il Mediterraneo in barca*, Adelphi, Milan, 1973, p.12.

² *Ibid.*, p.180.

³ On Roberto Menghi's boat trips and his relationship with the Mediterranean Sea, see the film: *Il sottile filo rosso della memoria*, directed by Veronica Menghi, 2013.

⁴ In the project sketches preserved at the CSAC in Parma, it can be seen how the study of the layout and of natural light are the elements which generate the space.

⁵ It is interesting to remark how Roberto Menghi experimented, in the creation of installations, with a new approach to intense artificial light, focusing especially on its technological aspects and expressive form. Among his most significant works, in this respect, is the one undertaken for Kartell in 1955, which not only set a standard but also influenced the work of other prominent architects, as noted by Daniel Sherer, especially that of Franco Albini. However, when Menghi was working on sacred spaces, he abandoned all technological and experimental research. In these cases, his interpretation of light becomes almost mystical: he favours natural lights, as well as the ancestral illumination of candles, which serve as symbols of a deeper tradition. This approach is clearly manifested in his intervention in Capo Ceraso, yet also has a significant precedent in the chapel of Casa Rocca, built in 1962, where candles illuminate the pews arranged for prayer, thus bestowing on the space the intimate and meditative atmosphere that is typical of monastic spaces.

⁶ S. Petrosino, *Piccola Metafisica della luce. Una teoria dello sguardo*, Vita e pensiero, Milan, 2021, p.55.

⁷ The typological reference to the architecture of the *pinettu* is documented in the numerous photographs preserved at the CSAC in Parma. Even before initiating his work on the project for Villa Franchetti and the chapel at Capo Ceraso, Menghi had already begun a systematic research on Sardinian anonymous architecture.

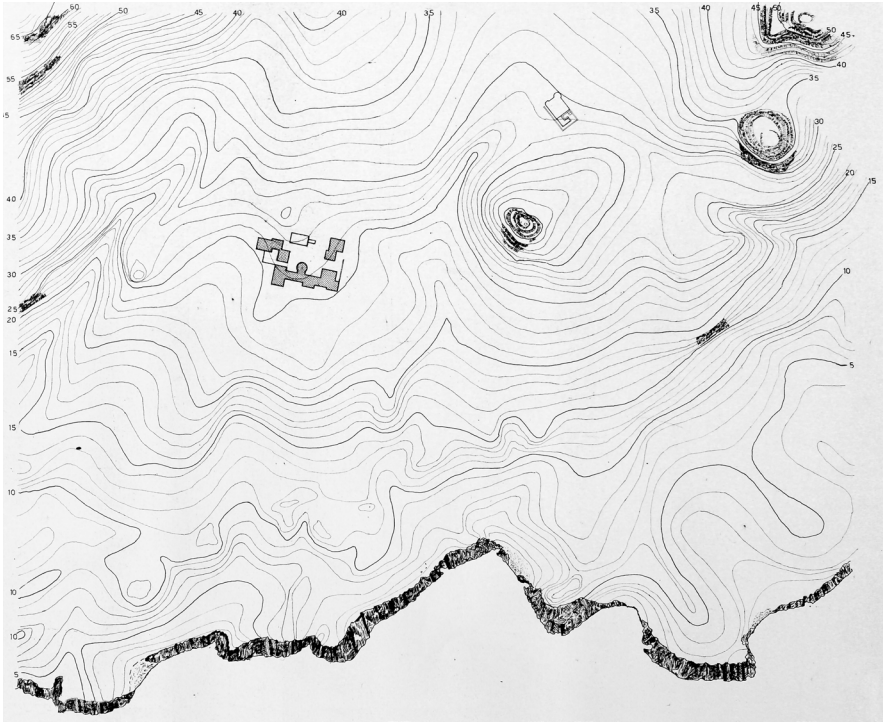
⁸ Cf. B. Nardi, “La dottrina d'Alberto Magno sull'inchoatio formae”, in *Studi di Filosofia medievale*, Edizioni di storia e letteratura, Rome, 1960, p. 69-101.

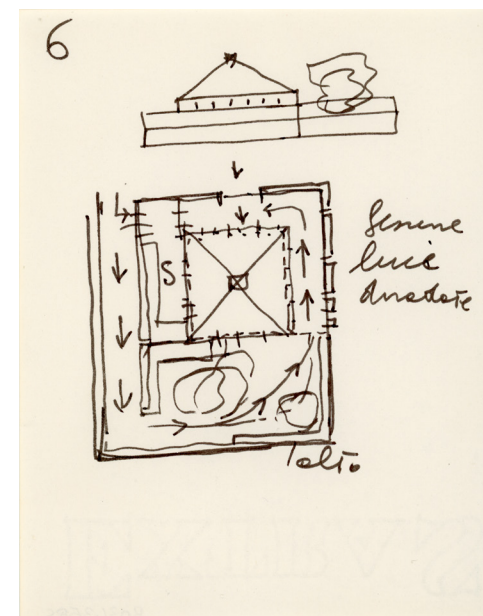
⁹ Cf. G. Ponti, “Una casa al mare”, in *Domus*, a. XI, n.138, June 1939, p.34; G. Ponti, “Quale sarà la nostra casa domani?”, in *Domus*, a. IV, n.49, January 1932, p.2. For an in-depth analysis of the connection between Roberto Menghi's work and the tradition of Mediterranean architecture see: M. Landsberger, “Delimitare e abitare”, in *Roberto Menghi, architetto e designer. Approfondimenti*, C. Gandolfi and M. Landsberger (eds.), Silvana Editore, Milan, 2023, pp.123-137; E. Prandi (ed.), *Ignazio Gardella, Roberto Menghi, Luigi Vietti. Architetture per il mediterraneo*, Electa, Milan, 2023, pp.68-121.

¹⁰ G. Ponti, *L'architettura è un cristallo*, Edit. Editore italiano, Milan 1945, p.68

¹¹ Ovid, *Metamorfosi*, Libro Ottavo, 611-725, Einaudi, Turin, p.329.

¹² E. Vittorini, *Sardegna come un'infanzia*, Arnoldo Mondadori Editore, Milan, 1952, p.27.





pp. 152-153
Schizzo di progetto della capella di Capo Ceraso, Fondo Menghi, © CSAC
Vista dell'esterna della cappella nel suo rapporto con il paesaggio collinare, Fondo Menghi, © CSAC-Università di Parma.
 p. 157
Dettaglio della copertura in relazione al mare e all'arcipelago di isole, Fondo Menghi, © CSAC-Università di Parma.
Planimetria della cappella di Capo Ceraso, in relazione alla topografia delle colline e del mare circostante, © CSAC-Università di Parma.
 pp. 158-159
Vista dal dromos, che segna il percorso d'ingresso verso il patio, Fondo Menghi, © CSAC-Università di Parma.
Vista di dettaglio del patio e della porta d'ingresso dello spazio coperto, Fondo Menghi, © CSAC-Università di Parma.
Schizzo di progetto della capella, pianta e prospetto, Fondo Menghi, © CSAC-Università di Parma.
 pp. 160-161
Vista dell'aula centrale con la copertura a thòlos, Fondo Menghi, © CSAC-Università di Parma.
Dettaglio di una delle absidi, illuminata da un taglio di luce radente, Fondo Menghi, © CSAC-Università di Parma.

