

In the first years of the 21st century, Claudio Parmiggiani was invited by the University of Iceland to design a lighthouse in an inland area near Reykjavik. The result was a striking and symbolic structure that stands like a beacon amid the island's desolate and primordial landscape. The monument is an imposing iron monolith, a true and proper sculptural architecture with a telescopic shape and a circular base. The structure of the lighthouse gradually tapers upwards, and culminates in a light that is perpetually lit: a silent signal that becomes a timeless symbol of guidance and presence.

Claudio Parmiggiani

Faro d'Islanda
The Lighthouse of Iceland

Giuseppe Cosentino

L'antico mito con cui Plinio il Vecchio ci tramanda la nascita della pittura nell'arte occidentale è un racconto simbolico, incentrato su due elementi fondamentali: la luce e l'ombra. La protagonista, una giovane di Corinto, figlia del vasaio Butade di Sicione, con un gesto di amore verso l'innamorato in procinto di partire «tratteggiò con una linea l'ombra del suo volto proiettata sul muro dal lume di una lanterna; su quelle linee il padre impresse l'argilla riproducendone il volto»¹. Da questa sintetica e poetica immagine possiamo cogliere l'origine della pittura, arte che nasce dall'assenza, da un gesto istintivo, segno lasciato dall'ombra. Una potenza dell'impronta come traccia creativa, che ancora oggi è capace di inventare un futuro nella storia dell'arte, attraverso un'operazione di tipo archeologico che produce nella nostra coscienza un movimento di scavo da cui emergono immagini dialettiche, originarie, oniriche. Forse è solo mantenendo nella memoria il racconto trasmessoci da Plinio, dell'arte come lotta perenne tra luce e ombra, e la viva eredità che questa ancora oggi riesce a produrre, che possiamo avvicinarci al senso più profondo delle opere di un artista come Claudio Parmiggiani. Lui stesso, rievocando le origini del proprio fare arte, scrive: «Ho iniziato e continuato per diversi anni a disegnare e dipingere alla luce di una lampada a petrolio, e forse per questo gran parte delle immagini della mia memoria hanno identificato nella notte la loro provenienza»².

Le opere di Parmiggiani prendono forma da reminiscenze di passato, da frammenti di memoria che riemergono dall'ombra. Ne è uno degli esempi più interessanti, per la sua particolare

The ancient myth with which Pliny the Elder tells us the story of the origin of painting in Western art is a symbolic tale centred on two fundamental elements: light and shadow. According to this account, a young woman from Corinth, daughter of the potter Butades of Sicyon, with a gesture of affection towards her lover as he was about to go abroad, "drew in outline on the wall the shadow of his face thrown by a lamp. Her father pressed clay on this and made a relief"¹. The origin of painting can be grasped from this concise and poetic image. An art form that arises from an absence, from an instinctive gesture, from a mark left by a shadow. The power of the imprint as creative trace, which even today is capable of inventing a future for the history of art through an operation of an archaeological nature that produces a process of excavation in our consciousness, from which, in turn, dialectical, primordial and dreamlike images emerge. Perhaps it is only by keeping Pliny's tale alive in our memory, an account of the eternal struggle between light and shadow, and its vivid legacy today, that we can approach the deepest meaning of the works of an artist such as Claudio Parmiggiani. The artist himself, recalling the origins of his artistic practice, wrote: "I began, and then continued for several years, to draw and paint by the light of a kerosene lamp, and maybe it is for this reason that so many of the images in my mind appear to find their origin in the night"². Parmiggiani's works take on the form of reminiscences from the past, of fragments of memory that resurface from the shadows. One of the most interesting examples of this, due to its unique symbolic intensity, is the striking lighthouse that he designed in the early 2000s, upon an invitation from the University of Iceland,



intensità simbolica, quello che nei primi anni Duemila, su invito dell'Università d'Islanda, Parmiggiani concepisce e realizza nei pressi di Reykjavik. Un icastico faro collocato nell'entroterra islandese, un'immagine evocativa, che si erge come una guida immersa nel paesaggio desolato e primordiale dell'isola. L'opera è un imponente monolite in ferro, una vera e propria architettura scultorea dalla forma telescopica a pianta circolare. La struttura si rastrema progressivamente verso l'alto, culminando con una luce perennemente accesa: un segnale silenzioso che assume il valore di un simbolo atemporale di orientamento e presenza. Ferro e luce: due parole che sintetizzano con forza il nucleo poetico e concettuale dell'opera. In una tavola che raccoglie schizzi di progetto e annotazioni, in un angolo Parmiggiani scrive alcune frasi che fungono da viatico e guida nell'elaborazione e comprensione del progetto: «La verità nei materiali. La luce è luce – il ferro è ferro – il sangue è sangue, il pieno è pieno, il vuoto è vuoto, il finto è falso». Collocare il faro nell'entroterra, lontano da tutto, per Parmiggiani rappresenta una scelta precisa: la luce del faro, che per antonomasia ha lo scopo di rendersi visibile, nella sua opera invece si trasforma in qualcosa da cercare. Non è più una luce che guida, ma una luce che richiede un percorso di scoperta e il visitatore è pertanto chiamato a compiere un viaggio non più per mare, ma per terra, nel silenzio desertico dell'Islanda. È una ricerca che forse ha come fine ultimo quello di far sentire l'uomo meno solo, in un paesaggio inospitale modellato dal vento e scolpito dalle tempeste di neve. La luce del faro non si manifesta con impulsi o intermittenze, come accade nei fari costieri ma è una luce fissa, celata nella notte buia, nel cuore del paesaggio deserto. La presenza del faro in questo paesaggio diventa così uno strumento di misura: offre un punto di riferimento, definisce un sistema, un orientamento possibile nel paesaggio islandese.

Il faro, per la sua struttura e per la sua posizione, invita a un confronto tipologico con la stereotomia di un campanile. La scultura sembra evocare quei sistemi architettonici che punteggiavano la pianura padana, dove le torri campanarie fungevano da elementi di riferimento per segnalare la presenza di una città e, al tempo stesso, da strumenti di misura delle distanze nel territorio. Questo suggerisce un principio di trasposizione non soltanto formale, ma quasi autobiografico. In tal senso, si può cogliere nell'opera una dimensione personale di Parmiggiani, una traccia biografica che affiora attraverso la memoria. In questo contesto, la memoria, non è semplice evocazione del passato, al contrario, come scrive Parmiggiani, è pensiero costruttivo nel tempo³, non stratificazione di epoche, ma materia viva, attiva, presente. Nell'opera di Parmiggiani si delinea una vera e propria poetica del frammento, il cui senso non deriva dalla nostalgia del tempo perduto, ma dalla sua presenza nell'oggi, dalla sua capacità di farsi oggetto del pensiero attuale.

Così come il campanile anche per il Faro d'Islanda, è possibile rileggerlo come un dispositivo che segnala una presenza da lontano – la presenza dell'uomo, dell'*homo faber*, costruttore nel e del paesaggio. L'uomo infatti è centrale nella concezione dell'opera: in uno schizzo, Parmiggiani accosta ripetutamente le misure del faro (composto da quattro cilindri alti tre metri, con diametri variabili da 180 a 125 cm) alla sagoma di una figura umana. In particolare, questo confronto di misure, riportate nel disegno, è più evidente sulla lanterna, le cui dimensioni (1,65 m di altezza e 90 cm di diametro) si avvicinano a quelle del corpo umano. L'attitudine al disegno, allo schizzo preparatorio, per Parmiggiani non è soltanto un atto creativo,

to be built in an inland area not far from Reykjavik. A beacon amid the island's desolate and primordial landscape, the lighthouse is an imposing iron monolith, a true and proper sculptural architecture with a telescopic shape and a circular base. The structure of the lighthouse gradually tapers upwards, and culminates in a light that is perpetually lit: a silent signal that becomes a timeless symbol of guidance and presence. Iron and light: two words that effectively summarise the poetic and conceptual core of the project. In a panel containing project sketches and notes, Parmiggiani wrote a few sentences in one corner that can serve as a guide for developing and understanding the project: "Truth in materials. Light is light – iron is iron – blood is blood, full is full, empty is empty, fake is false".

For Parmiggiani, placing the lighthouse inland, far from everything, was a conscious choice: the light of the lighthouse, which by definition has the purpose of making itself visible, in his work becomes instead something to seek out. No longer a light that guides, but rather a light that requires a process of discovery, and thus the visitor is required to embark on a journey not by sea, but by land, into the desert-like silence of Iceland. It is a quest that perhaps has as its ultimate goal that of making man feel less alone in an otherwise unforgiving landscape, shaped by wind and sculpted by snowstorms. The light of the lighthouse is not pulsing or otherwise intermittent, as in lighthouses along the coast, but is rather a fixed light, hidden in the dark of night, in the heart of the desert landscape. The presence of the lighthouse in this landscape thus becomes a sort of measuring device: it offers a point of reference, determines a system, a possible orientation in the Icelandic landscape.

Due to its structure and its position, the lighthouse suggests a typological comparison with the geometry of a belfry. The sculpture seems to evoke those architectural systems that dotted the valley of the Po, where bell towers served as reference points for signaling the presence of a city, while also as devices for measuring distances within the territory. This suggest as well a principle of transposition, not only formal but almost autobiographical. In this sense, a personal dimension to can be perceived in the work, a biographical trace relating to the artist that surfaces through memory. In this context, memory is not simply an evocation of the past, but quite the contrary, as Parmiggiani himself wrote in this respect, it is constructive thought through time³, not a stratification of eras, but living, acting and present matter. Parmiggiani's work delineates a true and proper poetics of the fragment, whose sense does not derive from a yearning for time lost, but from its actual presence today, from its ability to become the object of current thought.

As with the belfry, it is possible to reinterpret the Lighthouse of Iceland as a device that signals a presence from faraway – the presence of man, of *homo faber*, the builder in and of the landscape. Man is, in fact, central to the whole concept of the work: in a sketch, Parmiggiani repeatedly placed the measures of the lighthouse (made of four three-metre high cylinders with diameters varying between 1.80 and 1.25 m) side by side with the outline of a human figure. This comparison of measurements, shown in the drawing, is particularly evident in the lantern, whose dimensions (1.65 m in height and 90 cm in diameter) approximate those of the human body. For Parmiggiani, drawing and preparatory sketches are not just creative acts, but genuine tools of knowledge. As he himself observes, they are a way of "understanding something important: what measurement is"⁴.

Whereas the belfry recalls an acoustic architecture, the lighthouse instead – through light – is related to an architecture of silence. In this sense the Lighthouse of Iceland becomes even

ma anche uno strumento di conoscenza, un modo, come annota lui stesso, per «comprendere una cosa importante: cosa sia la misura»⁴.

Se il campanile richiama un'architettura sonora, il faro invece – attraverso la luce – aderisce a un'architettura del silenzio. In questo senso il faro d'Islanda si fa ancora più interessante: la sua ascesa per gradoni rimanda simbolicamente alla più archetipica delle costruzioni verticali, la Torre di Babele. Ma se la Torre di Babele era il luogo del conflitto delle lingue, che ne impedisce l'edificazione, Parmiggiani sembra operare un gesto opposto. Elimina il suono, pur evocandolo, per sostituirlo con la luce. Al frastuono delle lingue oppone il silenzio, dando vita a una silente Torre di Babele. In un paesaggio desolato, quasi lunare, dove il silenzio diventa carattere identitario del luogo, l'opera di Parmiggiani nasce in symbiosi con l'ambiente. Occupare un luogo, segnarne la presenza attraverso il silenzio e la luce: ecco l'intento. In questa prospettiva, quella di Parmiggiani può essere letta non solo come un'opera d'arte, ma come un'opera di architettura. Il faro di Islanda, con la sua luce fisica, illumina il paesaggio e allo stesso tempo ne rivela la natura, lo significa, diventa traduttore dell'aura e del genio che appartengono a quel luogo. Con un parlare per simboli, stando dentro il corpo del paesaggio, il faro diventa costruttore silente e si fa architettura, perché trasforma il luogo fisico che abita, instaurando una relazione, che non può più essere scissa, tra l'oggetto – la nuova presenza⁵ – e la geografia islandese. L'immagine che ne viene fuori è quella di un elemento isolato, un'apparizione, che certamente proviene dall'inconscio e dal sogno e ci trasporta in un lungo silenzio. Parmiggiani stesso afferma che davanti un'opera d'arte «si può stare solo in silenzio come quando si assiste a un incendio»⁶.

Il Faro d'Islanda vive di una doppia natura, una fortemente fisica, il corpo stereometrico, possente, costruito in ferro e totalmente avvolto dall'ombra, e una seconda dettata dalla lanterna incorporea e luminosa che nell'emergere dall'ombra rivela una dimensione tragica dell'opera, una tensione all'evidenziazione che rifiuta l'esibizione. «Una torre di ferro e luce», scrive Parmiggiani, capace di dare vita a una precisa idea in Islanda composta da «una materia profondamente fisica unita a un'altra profondamente metafisica; metallo che nasce dal fuoco che genera la luce. Non un oggetto ma un'immagine»⁷. Il faro con la sua luce sempre accesa diventa un chiaro esempio di resistenza, come l'ultimo abitante superstite in quel paesaggio, è una fulgida immagine collocata in un luogo ostile che nei mesi invernali ha solo quattro ore di luce al giorno. Da questa condizione di difficoltà e desolazione nasce una tensione poetica, che si fa motore dell'opera d'arte. È ciò che Georges Didi-Huberman definisce «una messa in movimento del luogo»⁸: l'arte come forza che attiva, che fa parlare lo spazio, che lo trasforma in racconto.

Il faro che nasce dalla terra si eleva come la colonna di un geyser, una nuova sorgente non più di acqua, ma di un magma ferroso che dalla cima illumina il desolato paesaggio circostante. È una poetica dell'impalpabile, capace di mostrarcici l'epifania dell'opera attraverso le semplici radiazioni luminose. La luce imprime, per pochi attimi, nella fitta nebbia della terra d'Islanda, un'impronta, una sagoma in continuo cambiamento che genera a sua volta una caduta immagine dall'infinita morfogenesi. In questo senso il potere creatore della luce, così come osserva Recalcati, al pari e insieme a quello dell'ombra, sono per Parmiggiani «come 'materiali estremi' che consentono di 'scolpire il tempo, di lavorare con il tempo come una materia»⁹. Il Faro concepito da Claudio Parmiggiani non si configura solo

more interesting: its stepped ascending structure symbolically recalls the most archetypal of all vertical constructions, the Babel Tower. However, while the Tower of Babel was a place that represented the conflict of the tongues, which ultimately impeded its construction, Parmiggiani's project seems to operate following an opposite gesture. It eliminates sound, while evoking it, and substitutes it with light. He replaces the din of languages with silence, thus producing a silent Babel Tower. In a desolate, almost lunar landscape, where silence is one of the identifying features of the place, Parmiggiani's work arises in symbiosis with the environment. To occupy a place, to signal its presence through silence and light: this is his goal. From this perspective, Parmiggiani's monument can be understood not only as a work of art, but also as a work of architecture. The Lighthouse of Iceland, with its material light, illuminates the landscape while also revealing its nature. It signifies it, it becomes a means for translating the aura and the *genius* that belong to that place. Through a symbolic language and immersed in the body of the landscape itself, the lighthouse transforms into a silent builder and becomes architecture, as it modifies the physical place it occupies, establishing an indissoluble link between the object – the new presence⁵ – and the geography of Iceland. The resulting image is that of an isolated element, an apparition, which certainly derives from the unconscious and from dreams, and ultimately leads us into a long silence. Parmiggiani himself affirms that before a work of art, "one can only stand in silence, as when witnessing a fire"⁶. The Icelandic Lighthouse possesses a dual nature: on the one hand, a strongly physical presence, an imposing geometrical body, made of iron and immersed in shadow; on the other, an ethereal and luminous lantern that, emerging from the darkness, reveals the tragic dimension of the work – an evocative tension that refuses any form of exhibitionism. "A tower of iron and light", wrote Parmiggiani, which breathes life into a specific idea in Iceland, made of a "deeply physical matter combined with another that is profoundly metaphysical: a metal which originates in the fire that gives light. Not an object, but an image"⁷. The lighthouse with its eternal light becomes a clear example of resistance, a luminous image standing in a hostile location, a place that only has four hours of daylight during the winter months. From this condition of difficulty and desolation a poetic tension arises, which in turn becomes the driving force behind the work of art. It is what Georges Didi-Huberman called a "setting in motion of the place"⁸: art as a force that activates space, that makes it speak, transforming it into a narrative.

The lighthouse rises from the earth like a geyser's column – not a spring of water, but of ferrous magma – casting light across the surrounding landscape from its summit. It is a poetics of the intangible, capable of revealing the epiphany of the work through a simple luminous radiance. For a few moments, light cuts through Iceland's thick fog, leaving an ephemeral trace: a constantly changing silhouette that generates a fragile, transitory image with an endless morphogenesis. In this sense, the generative power of light – as Recalcati observes – together with that of shadow, represent for Parmiggiani "extreme materials" capable of 'sculpting time, working with time as if it were a material'"⁹.

The Lighthouse designed by Claudio Parmiggiani is not only a symbolic representation of light resisting shadow, but, from a complementary perspective, it also becomes a testimony to the presence of shadow as the original womb from which light itself comes to life. It is precisely in this dialectical process of reciprocal regeneration, in which light is not opposed to shadow but emerges from it, that the character of the work is determined: an idea laden with evocative force that crystallises into form and



come una rappresentazione simbolica della luce che resiste all'ombra ma, in una prospettiva complementare, è testimone della presenza dell'ombra come grembo materno da cui ha origine la luce. È proprio in questo processo dialettico di reciproca rigenerazione, in cui la luce non si contrappone all'ombra ma emerge da essa, che si definisce il carattere dell'opera: un'idea densa di potere evocativo che si concretizza in forma e si traduce in costruzione. In questa centralità dell'idea, intesa come essenza profonda dell'opera, e nella sua espressione eminentemente «mentale e immateriale»¹⁰ – che precede e trascende ogni esigenza tecnico-costruttiva – si rivela una profonda affinità tra Parmiggiani e il pensiero di Étienne-Louis Boullée, così come reinterpretato da Aldo Rossi. Quest'ultimo, riflettendo sul concetto di carattere nell'opera dell'architetto francese, osservava: «Boullée, come vedremo, pone la questione del carattere del tema come questione decisiva; pone cioè una scelta che sta prima del progetto architettonico»¹¹. In questo senso, l'opera di Parmiggiani si inserisce nella tradizione teorica dell'architettura illuminista, in cui la dimensione concettuale precede e modella la configurazione formale, rendendo visibile un pensiero in cui non solo la luce, ma soprattutto l'ombra, diventa materia viva da costruzione. Il corpo ferroso del faro, che si dissolve nel paesaggio, sembra delineato dalla fisicità dell'ombra, al punto da far apparire sospesa nell'aria la lanterna luminosa. Si tratta dunque di una scultura-architettura d'ombra, che nasce dal paesaggio e dalla natura stessa, e che avvicina ulteriormente il lavoro di Parmiggiani a quella particolare disposizione di spirito che guidò Boullée quando, affascinato dagli effetti delle ombre proiettate dagli alberi alla luce della luna, ne esaltava il potere costruttivo, e annota: «La natura si offriva in gramaglie ai miei sguardi. Scosso dai sentimenti che provai ho cercato, da quel momento, di applicarli all'architettura. Io volevo un insieme composto dall'effetto delle ombre. Per raggiungere questo io mi figurai che la luce (come avevo osservato in natura) mi restituisse tutto ciò che la mia immagine produceva. Così ho proceduto, quando mi sono applicato alla creazione di una nuova architettura [...] L'architettura delle ombre»¹².

becomes construction.

In this central role of the idea, understood as the deepest essence of the work and in its expression, which is above all "mental and immaterial"¹⁰ – preceding and transcending any technical-constructive necessity – a profound affinity between Parmiggiani and the thinking of Étienne-Louis Boullée, as interpreted by Aldo Rossi, is revealed. The latter, in reflecting about the concept of character in the work of the French architect, observed: "Boullée, as we shall see, places the question of the character of the theme as a decisive question; in other words, he imposes a choice that comes before the architectural design"¹¹. In this sense, Parmiggiani's work belongs to the theoretical tradition of Enlightenment architecture, where the concept precedes and shapes the formal configuration, offering a visible expression of a way of thinking in which not only light, but especially shadow, take on an active role and become tangible elements in the construction. The iron body of the lighthouse, which blends into the landscape, seems to be outlined by the physical substance of the shadow, to such an extent that the luminous lantern appears as if suspended in mid-air. It is therefore a sculpture-architecture of shadows which is generated by the landscape and by nature itself. This approaches Parmiggiani's work even further to the particular sensibility that inspired Boullée, who, fascinated by the effects produced by the shadows of trees illuminated by moonlight, celebrated their building power. In this respect, Boullée remarked: "Nature offered itself to my gaze in mourning. I was struck by the sensations I was experiencing and immediately began to wonder how to apply this, especially to architecture. I tried to find a composition made up of the effects of shadows. To achieve this, I imagined the light (as I had observed it in nature) giving back to me all that my imagination could think of. That was how I proceeded when I was seeking to discover this new type of architecture [...] The architecture of shadows"¹².

Translation by Luis Gatt

¹ Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, XXXV, 151.

² C. Parmiggiani, *Stella, Sangue Spirito*, Actes Sud, Arles 2024, p.182.

³ *Ivi*, p. 118. Nel testo *Tempo e non-tempo* Parmiggiani interpreta il trascorrere del tempo non come passato ma come memoria, intesa nel senso di pensiero. «Mettere a contatto forme lontane, nel tempo e nella mente, fare incontrare un tempo con un altro tempo [...] Conosciamo il tempo meno di ogni altra cosa».

⁴ *Ivi*, p. 162.

⁵ *Ivi*, p. 174. Parmiggiani chiama presenze gli oggetti che animano le sue opere. «Nelle mie opere sono apparsi qua e là nel tempo violini, scale, libri [...] e altre cose che qualcuno ha definito simboli. Io le chiamo presenze; cose che gli occhi osservano e che appartengono alla vita».

⁶ C. Parmiggiani, *Una fede in niente ma totale*, Le Lettere, Firenze 2010, p. 86.

⁷ C. Parmiggiani, *Stella, Sangue Spirito*, cit., p. 270.

⁸ Cfr. In particolare, Didi-Huberman fa riferimento alle opere realizzate da Parmiggiani negli anni '70, intitolate *Delocazione*, un concetto che interpreta come uno spostamento di luogo piuttosto che come una semplice assenza. «Il luogo di deposito della sostanza immaginata – il soggettile (*subjectile*) – viene così spostato con forza: è intorno alla tela che il fumo, versione atmosferica del pigmento, si deposita senza l'uso del pennello». G. Didi-Huberman, *Sculture d'ombra, aria polvere impronte fantasmi*, Electa, Milano 2009, p. 12.

⁹ M. Recalcati, *Il trauma del fuoco. Vita e morte nell'opera di Claudio Parmiggiani*, Marsilio arte, Venezia 2023, p. 115.

¹⁰ C. Parmiggiani, *Stella, Sangue Spirito*, cit., p. 184.

¹¹ Cfr. E.L. Boullée, *Architettura: saggio sull'arte*; introduzione di A. Rossi, Marsilio, Padova 1967, p. 11.

¹² *Ivi*, pp. 123-124. La questione dell'architettura delle ombre, che prende origine da un'attenta e diretta osservazione della natura da parte di Boullée, emerge con chiarezza sia nella prefazione scritta da Rossi che nelle riflessioni dello stesso Boullée. In particolare, quest'ultimo dedica una parte significativa della sua opera all'idea di ombra come elemento costruttivo, trattando questo tema nel capitolo intitolato *Monumenti funerari o cenotafi*.

¹ Pliny the Elder, *Natural History*, XXXV, 151.

² C. Parmiggiani, *Stella, Sangue Spirito*, Actes Sud, Arles 2024, p.182.

³ *Ibid.*, p. 118. In *Tempo e non-tempo* Parmiggiani interpreta il trascorrere del tempo non come passato ma come memoria, intesa nel senso di pensiero. «Mettere a contatto forme lontane, nel tempo e nella mente, fare incontrare un tempo con un altro tempo [...] Conosciamo il tempo meno di ogni altra cosa».

⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁵ *Ibid.*, p. 174. Parmiggiani calls the objects that animate his works 'presences'. "Objects such as violins, staircases, books [...] and other things that some have called symbols appear here and there in my works. I call them presences, things that the eyes observe and which are a part of life".

⁶ C. Parmiggiani, *Una fede in niente ma totale*, Le Lettere, Florence 2010, p. 86.

⁷ C. Parmiggiani, *Stella, Sangue Spirito*, p. 270.

⁸ Cf. Didi-Huberman refers in particular to the works produced by Parmiggiani during the Seventies, entitled *Delocatione*, a concept which he interprets as a shift of place, rather than as a simple absence: "The place where the imagined substance is deposited – the subjectile – is thus radically redefined: it is around the canvas that the smoke, transformed into an atmospheric pigment, settles without any use of the brush". G. Didi-Huberman, *Sculture d'ombra, aria polvere impronte fantasmi*, Electa, Milan 2009, p. 12.

⁹ M. Recalcati, *Il trauma del fuoco. Vita e morte nell'opera di Claudio Parmiggiani*, Marsilio arte, Venice 2023, p. 115.

¹⁰ C. Parmiggiani, *Stella, Sangue Spirito*, Op. cit., p. 184.

¹¹ Cf. E.L. Boullée, *Architettura: saggio sull'arte*; introduction by A. Rossi, Marsilio, Padua 1967, p. 11.

¹² *Ibid.*, pp. 123-124. English translation by Sheila de Vallée, taken from Rosenau, Helen (ed.) *Boullée & Visionary Architecture*, Academy Editions: London, 1976. The question of the architecture of shadows, which derives from Boullée's direct and careful observation of nature, emerges with full clarity both in the preface written by Rossi and in Boullée's own reflections. In particular, the latter devotes a significant part of his work to the idea of shadows as a constructive element. He addresses this topic in the chapter entitled "Funerary Monuments or Cenotaphs".





