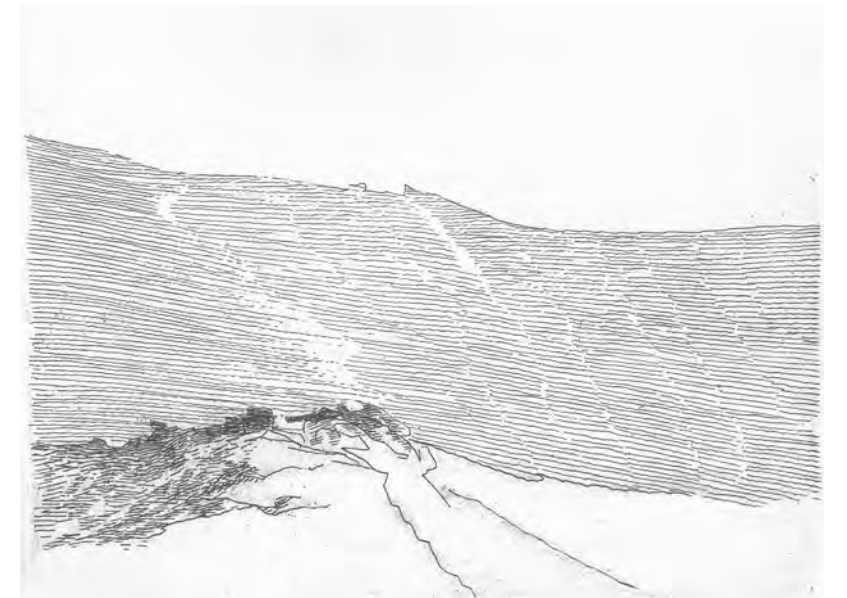


paesaggio

FIRENZE architettura

2.2025



paesaggio

firenze architettura 2.2025

ISSN 1826-0772



9 771826 077002 >

fiu
FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

Periodico semestrale
Anno XXVII n.2
€ 14,00

In copertina:
R. Brusaglia, La luce del vento, acquaforte, 1978
Archivio Renato Brusaglia



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE
DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

FIRENZE architettura

via della Mattonaia, 8 - 50121 Firenze - tel. 055/2755433 fax 055/2755355

Periodico semestrale*

Anno XXVII n. 2 - 2025

ISSN 1826-0772 (print) - ISSN 2035-4444 (online)

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997

Direttore Responsabile - Susanna Caccia Gherardini

Direttore - Paolo Zermani

Comitato scientifico - Jesús Aparicio, Fabrizio Arrigoni, Alberto Campo Baeza, Ulrich Brinkmann, Fabio Capanni, Massimo Carmassi, Francesco Cellini, Francesco Collotti, João Luís Carrilho da Graça, Hidenobu Jinnai, Hilde Lèon, Fabrizio Rossi Prodi, Uwe Schröder, Elisa Valero Ramos

Coordinamento - Maria Grazia Eccheli

Redazione - Gabriele Bartocci, Riccardo Butini, Fabio Fabbrizzi, Francesca Mugnai (caporedattrice), Alberto Pireddu,

Michelangelo Pivetta, Francesca Privitera, Andrea Volpe

Collaboratori alla redazione - Simone Barbi, Edoardo Cresci, Brunella Guerra, Caterina Lisini

Grafica e Dtp - DIDA Dipartimento di Architettura

Segretaria di redazione e amministrazione - Elisabetta Ermanni e-mail: firenzearchitettura@dida.unifi.it

Copyright: © The Author(s) 2025

This is an open access journal distributed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

(CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>)

published by

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

via Cittadella, 7, 50144 Firenze Italy

www.fupress.com

Printed in Italy

Firenze Architettura on-line: www.fupress.com/fa/

Gli scritti sono sottoposti alla valutazione del Comitato Scientifico e a lettori esterni con il criterio del DOUBLE BLIND-REVIEW

L'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti sulle immagini riprodotte nel caso non si fosse riusciti a recuperarli per chiedere debita autorizzazione

The Publisher is available to all owners of any images reproduced rights in case had not been able to recover it to ask for proper authorization

chiuso in redazione dicembre 2025 - stampa Fup

*consultabile su Internet <http://tiny.cc/didaFA>

FIRENZE architettura

2.2025

editoriale	Paesaggio <i>Paolo Zermani</i>	3
paesaggio	Ricomprensere il paesaggio <i>Franco Farinelli</i>	18
	Dopo il paesaggio. Tornare (e credere) ai luoghi <i>Emma Giammattei</i>	22
	Il paesaggio è il racconto. Intervista a Francesco Sossai <i>Andrea Innocenzo Volpe</i>	28
	Tadao Ando – MPAVILION10, Melbourne, Australia <i>Gabriele Bartocci</i>	38
	Orma Architettura – Abitazioni in pino laricio, Cristinacce, Corsica <i>Alberto Pireddu</i>	50
	Luigi Franciosini – Il Parco Archeologico del sepolcreto neolitico di Trinitapoli <i>Chiara De Felice</i>	62
	Manuel Aires Mateus – Torre67, Alezio, Lecce <i>Francesca Cerminara</i>	74
	SOLUM Studio – Casa Patio, Avola, Sicilia <i>Federico Gracola</i>	86
	Vincenzo Latina – Memoriale delle Migrazioni, Lampedusa <i>Giulio Basili</i>	98
	Studio Zermani Associati – Cantina Villa Fontana, Varano dei Marchesi, Parma <i>Cristina Casadei</i>	110
	Alvaro Siza Vieira – La torre di 611 West 56th Street <i>Giuseppe Cosentino</i>	124
	Oscar Tusquets – Casa Victoria, Isola di Pantelleria <i>Riccardo Butini</i>	136
	Nicos Valsamakis – Casa Lanaras e casa Paraschis ad Anavyssos, Grecia <i>Francesca Mugnai</i>	148
	Nello Baroni – Ristorante Mille Miglia, Firenze <i>Brunella Guerra</i>	160
	Afferrare lo spazio. Note sulla Plaza del Tennis a San Sebastián di Luis Peña Ganchegui e Eduardo Chillida <i>Alberto Ghezzi y Alvarez</i>	172
	Il paesaggio chiuso nel cinema di Paolo e Vittorio Taviani o sul 'fare della realtà un teatro' <i>Simone Barbi</i>	180
	«La casa è un desiderio» Capri. Villa Malaparte. Abitare l'architettura, abitare il tempo <i>Maria Vittoria Baravelli</i>	188
letture	<i>Brunella Guerra, Vitangelo Ardito, Fabrizio Arrigoni, Emiliano Romagnoli, Francesca Mugnai, Riccardo Righini, Francesca Cerminara, Giada Cerri, Francesca Mugnai, Edoardo Cresci, Gianluca Buoncore.</i>	194

Paesaggio Landscape

Poco dopo la seconda guerra mondiale, tra il 1945 e il 1946, Kenneth Clark tiene una serie di conferenze alla Oxford University che confluiscono, nel 1949, nel libro *Il paesaggio nell'arte*. Nella parte finale del volume, allorché si trova ad affrontare il tema della pittura di paesaggio in rapporto alla contemporaneità, dopo aver opportunamente rilevato quanto le scienze abbiano modificato la percezione dell'esperienza e conoscenza della natura, lo storico annota:

Ma la creazione di grandi opere d'arte deve poggiare su qualcosa di più di questo comodo adattamento istintivo alle varie reazioni momentanee. E in questi ultimi anni la natura non è sembrata soltanto troppo grande e troppo piccola per la nostra immaginazione: è anche sembrata priva di unità. A chiunque, fuorché a un alto matematico, la natura non sembra più agire conseguentemente in tutte le sue operazioni. In questi ultimi anni abbiamo anche perduta la fede nella stabilità di ciò che con fiducia chiamavamo 'l'ordine naturale'; e, quel che è peggio, sappiamo di essere noi stessi in possesso dei mezzi per distruggere quell'ordine.

Leonardo da Vinci, che usava designare sé stesso «discepolo dell'esperienza», lasciò fra i suoi ultimi scritti la massima: «La natura è piena di infinite ragioni, che non furono mai in isperienza». Rappresentò gli infiniti poteri distruttivi della natura, che egli ben conosceva, in quella serie di disegni di paesaggio ai quali mi sono riferito nel capitolo precedente.

Dissi che quei disegni, oltre a esprimere lo stato d'animo di Leonardo, riflettevano la paura generale che il mondo stesse per finire, che aveva ispirato le Apocalissi e i dipinti di Grunewald. È una paura, questa, che

Shortly after the end of World War II, between 1945 and 1946, to be precise, Kenneth Clark delivered a series of lectures at the University of Oxford, which were later published in 1949 in the book *Landscape into Art*.

In the concluding section of the book, while addressing the relationship between landscape painting and the contemporary world, and after exploring how the sciences have profoundly transformed the way in which humans perceive and understand nature, Clark writes:

But the creation of great works of art must rest on something more than this salutary animal accommodation to the responses of the moment.

And in the last few years nature has not only seemed too large and too small for imagination : it has also seemed lacking in unity. To anyone but a higher mathematician, nature no longer seems to act consistently in all her operations. In the last few years we have even lost faith in the stability of what, we used hopefully to call 'the natural order'; and, what is worse, we know that we have ourselves acquired the means of bringing that order to an end.

Leonardo da Vinci, who used to sign himself 'disciple of experience', left among his latest writings the sentence, 'Nature is full of an infinity of operations which have never been part of experience'. And he illustrated his consciousness of the infinite, unknown destructive powers of nature in the series of landscape drawings which I referred to in an earlier chapter.

I said that these drawings, in addition to expressing Leonardo's state of mind, reflected a general fear that the world was coming to an end, which had inspired the Apocalypses of the late fifteenth century and

sembra impossessarsi dell'uomo occidentale ogni cinquecento anni e poiché la si pone in rapporto con il Millennio, è nota agli storici come chiliasmo. Il nostro attuale chiliasmo è cominciato con cinquant'anni di anticipo; ma la nostra nuova religione ci ha dato argomenti molto più fondati che non l'antica.

Rispetto alla realtà evidenziata settant'anni fa dallo storico inglese è oggi indubbio che anche il paesaggio osservato da Clark non esiste più, se non incorniciato in qualche enclave di sopravvivenza improbabile, perché è ormai rarissimo individuare nell'Europa occidentale e specificamente in Italia una condizione di natura.

Se gli ultimi tentativi di rappresentare una pittura di paesaggio sono stati quelli di Mondrian o di Paul Klee, nella prima metà del Novecento, poi di Sironi, Morandi e Rosai, il soggetto è andato via via scomparendo e non certo perché sepolto dall'arte astratta, dalla performance, dall'ideologia, cioè dalle variate forme di ricerca artistica e loro modalità di rappresentazione, ma per l'eclissarsi di sé nella nuova semantizzazione indotta dall'industrializzazione e dalla rivoluzione tecnologica. Quest'ultima, che avrebbe dovuto teoricamente qualificare il rapporto dell'operare umano nell'ambiente, ha in realtà progressivamente distrutto l'ambiente fino a renderlo irriconoscibile all'arte. È De Chirico a fissare da ultimo in modo significativo, nel Novecento, il tema della rappresentazione di un paesaggio sempre più sfuggente, rintracciandolo unicamente sul piano di una interpretazione psicologica e mitica, definitivo verdetto su una contemporaneità impresentabile, ove la natura non esiste più e i simboli del mito perduto, ancorché immortali, stanno ad attendere, forse unica salvezza, una nuova stagione di coscienza.

Se è chiaro che la pittura di paesaggio si era basata per secoli sulla rappresentazione della natura, ancorché modificata, oggi è per essa oltremodo sfocato ogni soggetto possibile.

Noi siamo vittime altresì, come risulta evidente, del fatto che in nome di una presunta rinnovata adesione ai principi di natura si sia finiti per snaturare il concetto stesso di architettura, privilegiando falsi montaggi scenografici che mostrano, al di là della loro comica, ormai disperante esibizione, soltanto una presuntuosa condizione di impotenza.

Clark ipotizza che il conseguimento di un principio di sensibilità emozionale possa forse rappresentare l'unico modo in cui l'arte del nostro tempo può ambire a restituire un'immagine sensata e fedele di un paesaggio in disfacimento, di una misura alterata del concetto di natura: «come individualista di vecchio stampo» scrive «credo che tutta la scienza e la burocrazia del mondo, che tutte le bombe atomiche e i campi di concentramento non distruggeranno interamente lo spirito umano; e lo spirito riuscirà sempre a manifestarsi in una forma visibile».

«Alla fine del capitolo sesto» riflette ancora «dissi che la migliore speranza per la continuità della pittura di paesaggio consisteva nell'estendersi dell'illusione patetica e nell'uso del paesaggio per mettere a fuoco le nostre emozioni. I grandi artisti del chiliasmo, come Grünewald, erano espressionisti, ed è possibile che il turbamento e il terrore che questo nuovo e terribile universo fa nascere in noi troveranno espressione in modi analoghi, così come l'antica paura delle foreste trovò espressione nell'architettura nordica».

Forse è il momento di sostituire alla parola emozione la parola consapevolezza.

Mentre l'arte ha perduto il soggetto da rappresentare e l'architettura si perde nell'evasione dei luoghi comuni del nostro tempo sono il cinema, nel secondo dopoguerra e i fotografi, negli ultimi vent'anni del Novecento, a porci davanti alla realtà

the paintings of Grünewald. It is a fear which seems to take possession of Western man every five hundred years, and as it is supposed to be connected with the Millennium, it is known to historians as Chiliasm. Our belief in Chiliasm has come fifty years early; but then our new religion has provided a great deal better grounds for it than the old one did.

Compared with the world as described seventy years ago by the English historian, it is clear that the landscape observed by Clark no longer exists, save in rare and unusual enclaves that have survived the transformation of the land. In Western Europe, and in Italy in particular, it is now increasingly difficult to find a truly natural environment.

The last major attempts to revitalise landscape painting can be found, in the first half of the 20th century, in the works of Mondrian and Paul Klee, followed by Sironi, Morandi and Rosai. After them, the subject gradually disappeared, not so much as a result of abstract art, performance art or the influence of ideology, but rather because industrialisation and the technological revolution radically transformed the very meaning of nature and our relationship with it.

The technological revolution, in fact, which was supposed to enhance the ways in which humankind operates within the environment, has instead progressively transformed and consumed the land to the point that, in the eyes of art, it has become almost unrecognisable. It was Giorgio de Chirico who, in the 20th century, offered one of the last significant depictions of a landscape that was becoming increasingly elusive. In his works, the landscape survives only on a psychological and mythical level, as a final statement on a contemporary world that can no longer be depicted: a world in which nature has vanished and the symbols of a lost myth, though immortal, seem to await, perhaps their only salvation, a new era of consciousness.

Although it is clear that landscape painting was based for centuries on the representation of nature, however modified, today any possible subject has become extremely blurred.

We are also victims, it is clearly evident, of the fact that, in the name of an allegedly renewed commitment to the principles of nature, we have ended up by distorting the very concept of architecture. In doing so, we have favoured contrived, theatrical compositions which, beyond their comically desperate display, reveal nothing but a presumptuous condition of impotence.

Clark argues that perhaps the only way in which the art of our time can aspire to offer a meaningful and faithful representation of a landscape in decline, of an altered conception of nature, is by pursuing a principle of emotional sensibility: "as an old-school individualist", he writes, "I believe that all the science and bureaucracy in the world, all the atomic bombs and concentration camps, will not entirely destroy the human spirit; and that the spirit will always find a way to express itself in a visible form".

"At the end of Chapter Six", he goes on, "I said that the best hope for a continuation of landscape painting consisted in an extension of the pathetic fallacy, and the use of landscape as a focus for our own emotions. The great artists of Chiliasm, like Grünewald, were expressionists, and it is possible that the emotions of excitement and awe which this terrible new universe arouses in us will find expression in some such way as the old forest fears found expression in northern art".

Perhaps it is time to replace the word 'emotion' with the word 'awareness'.

While art has lost its subject matter and architecture has gone astray following the clichés of its time, it is cinema in the early postwar period and photography in the final decades of the 20th century that have confronted us with images of a reality in flux,

in trasformazione e a suggerire che non possiamo reagire agli eventi solo con l'amnesia o il rimpianto.

Ho avuto il privilegio di condividere amicizia e ricerca con i due fotografi che, più di altri, forse, hanno portato testimonianza, in modi assolutamente diversi, ma convergenti, della vicenda del paesaggio contemporaneo: Luigi Ghirri e Giovanni Chiaramonte. Luigi Ghirri, lavorando sul primo piano e sul fondale, da sempre i due elementi costitutivi fondamentali dell'arte italiana, ci offre ogni volta un frammento solo apparentemente anacronistico.

È sempre la terra il suo luogo privilegiato, come lo sarà, in certi giorni, il cielo.

È necessario porre attenzione a questa terra, poiché è a partire dalla sua geometria che si riconosce la misura del lavoro di Ghirri, che dalla terra, intesa come materiale attingibile, si trasferisce alla terra intesa come struttura del paesaggio, infine alla terra come luogo dell'anima.

Il fatto che il fotografo definisca ogni questione proprio a partire dalla terra e dalla sua misura è assolutamente fondamentale per l'architettura.

Egli offre al nostro lavoro una potenzialità inespressa, proprio nel momento in cui la terra si sta trasformando davanti ai nostri occhi. 'Ara' il paesaggio ('arare' è misurare per fecondare) e lo riedifica, lo mantiene vivo, scavandone letteralmente l'essenza fino a vedere il 'nuovo'.

I luoghi sembrano dire, in tale direzione «pensa in modo sensato e fai ciò che è giusto. Perché qui sta la virtù, la virtù insita nei modelli stabiliti dell'ordine sociale, qui risiede la sopravvivenza». Vincendo l'opposizione fra il naturale e il costruito Ghirri indaga questi paesaggi come essi fossero dotati di una psiche, un'anima, per dirla con James Hillman «le nostre anime, che annunciano la terra come un territorio psichico che chiede riconoscimento. E più che la terra. Anche qualcosa al di là del pianeta come tale. E se persino immagini di disordine ci attraggono, di cosa si tratta? Quale corda della nostra anima viene fatta vibrare dalla vista di masse disordinate di vegetazione sul ciglio della strada, mucchi di neve sporca a fine marzo, una spiaggia spoglia dopo la marea, cosparsa di rifiuti e di oggetti lasciati dal mare? Luoghi geografici come questi li troviamo nelle poesie, nei dipinti, nella ricerca sull'ecosistema. Anch'essi motivano un'attenzione assidua. Sono forse appelli a ripristinare l'ordine cosmico? Oppure l'attenzione è piuttosto una reminiscenza di un altrove, di un'altra bellezza, un'immaginazione chiamata dalla geografia di questa terra?».

Proprio in quegli anni Luigi Ghirri fotografa *L'Italia in miniatura* di Rimini, il villaggio per bambini in cui i monumenti italiani sono riprodotti in scala, con rapporti e proporzioni mutati.

Il fotografo, autore per definizione di una sintesi a distanza, coglie un'ulteriore distanza.

La mutazione delle cose obbliga a un nuovo censimento della misura in cui ricollocarsi, ove ascoltare le cose che non accettano di lasciarsi sopprimere e riconoscere le cose che stanno aspettando di nascere.

Altra, ma parallela, è la visione di Giovanni Chiaramonte, che con Ghirri condivide per anni, oltre all'amicizia, un punto di partenza assoluto: l'accertamento della dispersione dei caratteri del paesaggio, in particolare di quello italiano, e la necessità di un nuovo ordine di lettura.

La luce delle sue immagini è gialla, sembra provenire da un altro mondo e, quasi, promette di redimere le cose che inquadra.

Ma si appoggia sempre lievemente sul corpo del già stato, non ne prescinde, anzi amplifica il respiro di ciò che illumina.

Le immagini di Chiaramonte, anche quando si tratta di testimoniare una tragedia, si pensi al terremoto dell'Emilia Romagna,

suggesting that we cannot respond to events with amnesia or regret alone.

I had the privilege of working and being friends with two photographers who, perhaps more than any others, have documented the history of the contemporary landscape in two very different but ultimately converging ways: Luigi Ghirri and Giovanni Chiaramonte. Luigi Ghirri explores the relationship between foreground and background, two elements which have always been central to the Italian artistic tradition, and presents us each time with a fragment that is anachronistic only in appearance. The earth was always his favoured subject, just as the sky would be, on certain days.

It is necessary to pay close attention to this land, for it is through its geometry that we can understand the full scope of Luigi Ghirri's work. It begins with the land as a source to draw from, moves on to the land as the structure of the landscape, and finally arrives at the land as the dwelling place of the soul.

The fact that the photographer approaches every subject starting from the earth and its proportions is also fundamental to architecture.

He offers our work an unrealised potential, precisely at a time when the earth is transforming before our very eyes. He 'ploughs' the landscape ('ploughing' is measuring in order to generate new life), reconstructs it and keeps it alive, literally by digging deep into its essence until something new is revealed.

These places seem to be telling us: "Think wisely and do what is right. For herein lies virtue – the virtue inherent in the established patterns of social order – and herein too lies survival".

Overcoming the opposition between the natural and the built, Ghirri explores these landscapes as if they possessed a psyche, a soul. In the words of James Hillman, "our souls, which announce the earth as a psychic territory asking for recognition. And more than the earth. Even something beyond the planet as such. And if even images of disorder attract us, what is it about? Which chord of our soul is made to vibrate by the sight of messy masses of vegetation at the roadside, piles of dirty snow at the end of March, a bare beach after the tide, littered with trash and objects left by the sea? Geographical places like these we find in poems, in paintings, in research on the ecosystem. They too motivate an assiduous attention. Are they perhaps calls to restore cosmic order? Or is the attention rather a reminiscence of an elsewhere, of another beauty, an imagination called by the geography of this earth?" Around that time, Luigi Ghirri photographed *Italia in Miniatura* in Rimini, a theme park where Italian monuments are reproduced to scale, with altered proportions. The photographer, who by definition captures reality by observing it from a distance, in doing so conveys an even greater sense of detachment.

The transformation of things, therefore, requires a new way of measuring and orientation, in which it is necessary to listen to what resists being cancelled out and to recognise what is yet to emerge. Giovanni Chiaramonte's perspective is different from Ghirri's, yet runs parallel to it. For years, he and Ghirri shared not only a friendship but also a fundamental conviction: the realisation that the defining features of the landscape – particularly in Italy – were fading, and the consequent need for a new way of interpreting it. The light in his photography is yellow and seems to come from some other world, almost as if promising to redeem the subjects it frames. Yet it always rests lightly upon the body of what has already been, without ever dismissing it. On the contrary, it amplifies the living presence of that which it illuminates.

Chiaramonte's photographs, even when recording a tragedy, as in the case of the Emilia Romagna earthquake, are images that open to the possibility of a future resurrection, in a strictly legiti-

sono immagini che inducono una possibile futura resurrezione, nella regione più distrutta, in modo assolutamente legale, del Paese.

Qui, dove le ferite sono più evidenti perché allineate come in una rassegna della presunzione lungo la Via Emilia, una corda tesa che ne attraversa interamente il territorio e definisce da venti secoli la vita degli uomini, già negli anni Ottanta Giovanni, con Ghirri e altri grandi fotografi, aveva posato lo sguardo nel *Viaggio in Italia*. Ma dopo due decenni si tratta di tornare, per ribadire che la geografia si è ulteriormente alterata, che le misure della terra e il loro significato sono nuovamente mutati.

Chiaromonte, in un appunto, mi scrive:

Paul Strand, l'artista più geniale e innovativo del gruppo di fotografi americani impegnati tra le rovine di Atlanta e Richmond durante la guerra civile, operanti poi nell'epica visione della scoperta e della conquista dei territori dell'Ovest fino alla California e all'Oregon, autore delle immagini di New York pubblicate nel 1917 su «Camera Work» e del film *Manhatta* girato nel 1921 con Charles Sheeler, opera un profondo ripensamento critico sulla direzione imboccata dalla civiltà occidentale ed indica l'alternativo, determinante compito che il fotografo deve svolgere in essa. Nel saggio *Fotografia e il nuovo Dio* scrive: «attraverso lo scienziato gli uomini hanno consumato un nuovo atto creativo, una nuova Trinità: la Macchina come Dio, l'Empirismo Materialista come figlio, la Scienza come Spirito Santo. E nell'organizzazione di questa chiesa moderna l'artista non ha giocato una gran parte... Egli si trova oggi nella posizione simile a quella dello scienziato nel Medioevo: quella di un eretico rispetto ai valori dominanti».

Più tardi, con *Un paese* Strand e Zavattini comporranno «l'ultima elegia di un mondo sulla soglia della propria sparizione. Il paesaggio che sorge dalla metamorfosi industriale e urbana del secondo dopoguerra fa dell'Italia uno spazio unico e straordinario, lo spazio del contemporaneo, dove sono egualmente e significativamente presenti tutte le forme e tutte le figure dell'intera storia dell'Occidente, in una condizione esistenziale mai prima conosciuta».

E ancora: «Il senso della mia opera è emerso lentamente, nel comprendere il modo e il nome in cui la labirintica complessità del paesaggio italiano dona forma ad ogni sguardo che lo guarda. I termini paese e paesaggio derivano dalla radice indoeuropea 'pak', che ha il duplice significato di seppellire e piantare e la forma della penisola italiana è stata plasmata, come noi oggi la vediamo, secondo una evoluzione antropologica in cui il gesto dello scavare il perimetro geometrico della tomba in cui si seppellisce il cadavere precede di quasi mezzo milione di anni il gesto del piantare il seme di un vegetale».

La visione dei fotografi indica le misure su cui lavorare determinandone un principio di selezione guidato dalla capacità di congiungere, tra arte, archeologia, letteratura, architettura, la lezione del passato e la necessità vera dell'oggi.

Così illumina la scena offuscata del nostro presente esigendone una lettura disciplinata e allontanandone ciò che è voluttuario e superfluo. Quelle misure sospese nella luce dell'immagine possono confluire nelle misure della nostra costruzione architettonica.

Paolo Zermani

mate way, of the most ruined region of the country.

Here, along the Via Emilia — a line that cuts across the entire region and has shaped its life for twenty centuries — the scars are most visible, arranged almost like a display of human presumption. As early as the 1980s, Giovanni Chiaromonte, together with Luigi Ghirri and other major photographers, turned his gaze to these places in the *Viaggio in Italia* project. Yet, two decades later, the time had come to return, to reaffirm that the geography had shifted once again, and that the measures of the earth — and their meanings — had changed anew.

Chiaromonte wrote to me in a note:

Paul Strand was the most brilliant and innovative artist among the group of American photographers who worked amidst the ruins of Atlanta and Richmond during the Civil War, and who later contributed to the epic vision of the exploration and conquest of the Western territories, all the way to California and Oregon. He was also the author of remarkable photographs of New York, published in the journal *Camera Work*; and of the short documentary film *Manhatta*, directed in 1921 together with the painter Charles Sheeler. Strand offers a profound critical re-evaluation of the direction taken by Western civilisation and points to the alternative, yet decisive role that the photographer must play within it. In his essay *Photography and the New God*, he writes: "the machine age had created 'a new Trinity: God the Machine, Materialistic Empiricism the Son, and Science the Holy Ghost'. And in the organisation of this modern church the artist has not played a major role (...) He finds himself today in a position similar to that of a scientist in the Middle Ages: that of a heretic as regards to the dominant values".

Later, with *Un paese: Portrait of an Italian Village*, Strand and Zavattini would compose "a late elegy for a world that is on the brink of disappearing. The landscape that emerges from the industrial and urban transformations of the postwar period makes Italy a unique and extraordinary place, a contemporary place where all the forms and figures of the history of the West are equally and significantly present, in an unprecedented existential condition".

And, he continues: "The meaning of my work emerged gradually, when I realised how the labyrinthine complexity of the Italian landscape gives shape to the observer's gaze. The words 'paese' and 'paesaggio' derive from the Indo-European root 'pak', which means both 'to bury' and 'to plant'. The shape of the Italian peninsula, as we perceive it today, was moulded through a long anthropological process in which the act of digging a grave to bury the dead predated, by almost half a million years, that of sowing the seeds of plants".

The photographer's vision sets out the criteria and proportions to be worked with, establishing a selection principle that connects art, archaeology, literature and architecture, and fosters a dialogue between the lessons of the past and the real needs of the present. In this way, it sheds light on the blurred landscape of our times, demanding a disciplined interpretation which sets aside anything that is superfluous or purely decorative. The elements that emerge from the light of the image can thus also become the elements upon which to base our architectural design.

Paolo Zermani

Translation by Luis Gatt



Collina nera, 2009, olio su tela, cm 90x90
©Tullio Pericoli



Mappe, 2006, olio su tela, cm 50x50
©Tullio Pericoli



Paesaggio agrario, 2004, olio su tela, cm 40x40
©Tullio Pericoli



Senza titolo, 2009, olio su tela, cm 90x90
©Tullio Pericoli



Natura, 2009, olio su tela, cm 90x90
©Tullio Pericoli



Paesaggio, 2008, olio su tela, cm 25x25
©Tullio Pericoli



Controtterra, 2008, olio su tela, cm 70x70
©Tullio Pericoli



Senza cielo, 2008, olio su tela, cm 50x50
©Tullio Pericoli



Sotto il cielo, 2008, olio su tela, cm 30x30
©Tullio Pericoli



Le colline di fronte, 2009, olio su tela, cm 70x70
©Tullio Pericoli



Vecchie strade, 2008, olio su tela, cm 70x70
©Tullio Pericoli

Between Friedrich, Humboldt and the crisis of cartographic representation, landscape emerges as a cognitive model still necessary to understand contemporary reality. Its ambiguity makes it possible to address globalization, change and electronic space without giving up the visible and opaque complexity of the world.

Ricomprendere il paesaggio Rethinking the landscape

Franco Farinelli

Il paesaggio è, storicamente e sotto il profilo cognitivo, la forma del luogo, e perciò la sua storia non finisce ai giorni nostri, anche se è sempre più difficile mettere in rapporto quel che riusciamo a vedere con il funzionamento del mondo. Più quest'ultimo diventa connesso e complesso, più le sue tracce si ritraggono e divengono sfuggenti, non s'imprimono più in maniera chiara ed evidente sulla superficie terrestre, non obbediscono al regime di visibilità cui la modernità ci ha abituato. In fondo, è proprio e soltanto per tale motivo che da qualche decennio i filosofi parlano di postmodernità. In gioco è oggi, in tal modo, la nostra possibilità di spiegare la realtà sulla base di ciò che vediamo: come dire la fiducia che fin qui ha sorretto ogni conoscenza umana. Così, per restare umani come siamo abituati, non rimane che tornare a guardare con attenzione i dipinti di Caspar David Friedrich, il pioniere della pittura romantica tedesca ai tempi di Humboldt e Ritter. Nei suoi quadri il soggetto, immancabilmente al centro di vasti paesaggi dagli sconfinati orizzonti, si staglia quasi sempre di spalle o al massimo di profilo, in maniera da non mostrare comunque mai il viso intero. Lo stesso Friedrich ha spiegato tale atteggiamento, in apparenza misterioso e singolare, come segno della propria appartenenza alla schiera di quanti, come i suoi amici, all'inizio dell'Ottocento avevano abbracciato, contro il dispotico regime aristocratico, la causa di una Germania unita, dotata di una costituzione e retta con il consenso dei cittadini: sicché mostrarne il volto non sarebbe stato prudente. Ma oltre il significato immediatamente politico tutti i quadri di Friedrich avvisano d'altro. Anzitutto che senza il paesaggio non è pensabile il soggetto, che è un osservatore interno al sistema

Historically and from a cognitive perspective, the landscape is the form of a place; for this reason, its history does not end in the present day, even though it is becoming increasingly difficult to relate what we can see to the way the world works. The more interconnected and complex the world becomes, the more its traces recede and become elusive: they no longer leave a clear and evident mark on the Earth's surface and no longer conform to the system of visibility to which modernity has accustomed us. After all, this is precisely the reason why philosophers have been speaking of postmodernity for several decades now. What is at stake today is our ability to explain reality on the basis of what we see – that is to say, the very confidence that until now has sustained all forms of human knowledge.

Therefore, if we are to remain human – in the way that we are used to being – we must return to contemplate the paintings of Caspar David Friedrich, the pioneer of German romantic painting at the time of Humboldt and Ritter. In his paintings, the subject – who is invariably placed at the centre of vast landscapes with boundless horizons – is almost always depicted from behind or, at most, in profile, never showing the full face. Friedrich himself explained this apparently mysterious and unusual approach as a sign that he belonged to that group of people who, like his friends, had advocated since the early 19th century the cause of a united Germany – a nation with a constitution and governed with the consent of its citizens – in opposition to the despotic aristocratic regime: in such a political climate, it would not have been prudent to reveal one's true face. Yet, beyond their clear political meaning, all of Friedrich's paintings point to something deeper. First of all, to the fact that the subject,



R. Brusaglia, *Contrada del vento*, acquaforte, 1991
Archivio Renato Brusaglia

osservato, non esterno a esso. Inoltre vengono così certificati i limiti della nostra visione, nel senso che non possiamo vedere tutto, per esempio il viso di chi nel quadro guarda il paesaggio, contempla lo spettacolo della natura: vedere significa essere vincolati a un unico punto di vista, mentre nella nostra esistenza siamo osservati da ogni lato. In tal modo il misterioso osservatore dipinto da Friedrich è ancor più intrigante di quanto a prima vista non sembri, e già molto più esperto dei meccanismi cognitivi di quanto si possa pensare: egli è il viaggiatore che si arresta nel corso del cammino per accorgersi, come ha argomentato Joseph Leo Koerner, che quel che vediamo non è la natura, ma l'esperienza della natura così come noi successivamente la reimmaginiamo. Come appunto già insegnava Humboldt, per il quale il paesaggio è già «il quadro della natura», già obbedisce cioè a un'intenzione, una volontà, un progetto. Quali fossero per Humboldt lo sappiamo. Ma per noi? Davvero è possibile limitarsi alla conservazione (comunque oltremodo problematica) di tutto quel che resta dei lineamenti del passato, della faccia della Terra che abbiamo ereditato? O non siamo piuttosto chiamati, in vista della comprensione del futuro, a ricomprendere il senso del paesaggio, e della sua natura di modello, nell'ottica di quel che può attenderci?

Insieme all'idea di paesaggio le generazioni passate ci hanno trasmesso anche la coscienza del cambiamento, la possibilità anzi necessità del suo governo, della sua gestione in funzione del futuro dell'umanità intera: non vi è stato un momento nella storia politica del concetto di paesaggio in cui tali obiettivi non si profilassero all'orizzonte. Forse oggi il modello di paesaggio serve proprio alla memoria di questo: non semplicemente a ricordarci che un altro mondo è possibile, ma che sicuramente prima o poi esso si manifesterà. E che ciascuno di noi, singola isolata figurina stagliata contro l'immensità dello scenario naturale, è chiamato a fare la propria parte.

[...] Come spiegava già Michel de Montaigne all'inizio dell'epoca moderna, che proprio da tale consapevolezza nasceva: ciò che ci fa problema non sono le cose, ma l'idea che di esse ci facciamo. Il modello del paesaggio, che non esclude nulla di quel che resta visibile, è ancora l'immagine più completa e immediata della realtà, quella da cui tutto il nostro procedimento cognitivo trae origine, anche se da tempo la bruma è scomparsa dalla sua raffigurazione.

È grazie all'idea di paesaggio che noi moderni diamo ancora per scontato che il mondo si componga di elementi l'un l'altro in qualche modo connessi. Come nel 1845 scriverà Humboldt all'inizio del suo *Kosmos*, tutta l'umanità ha elaborato, dai primordiali oscuri sentimenti fino alla «concatenazione delle vedute dei sensi» e all'effettualità della «ragione coordinatrice» un solo pensiero che pervade ogni grado di rappresentazione: «che tutta la natura vivente è attorcigliata da un comune, regolato ed eterno laccio». Il paesaggio è ancora oggi la forma immediata prodotta da tale concezione, e resta, a dispetto del recente ritrarsi dalla faccia della Terra di alcuni degli elementi di cui il funzionamento del mondo si compone, il modello da cui ogni nostra possibilità di conoscenza in prima battuta dipende, il fondamento di ogni ulteriore possibilità di costruzione, da parte nostra, dell'interpretazione della realtà.

Una realtà che non a caso si presenta oggi nella veste dell'insieme dei processi cui sbrigativamente diamo il nome complessivo di «globalizzazione», termine che andrebbe preso molto più alla lettera di quanto ancora non accada.

Esso corrisponde a un passaggio davvero epocale: quello da un mondo inteso, modernamente, come un insieme di Stati nazionali territoriali centralizzati, a uno in grado invece di funzio-

who is an observer located within the system being observed, and not outside of it, cannot be conceived without the landscape. This also confirms the limits to our vision, in the sense that we cannot see it all, and a good example of this is the face of the character – within the picture – who is looking at the landscape, contemplating the splendour of nature: to see means to be bound to a single point of view, whereas in our existence we are ourselves observed from every direction. In this way, the mysterious observer depicted by Friedrich is even more intriguing than he might initially appear, far more skilled in the workings of the mind than one may think: he is the wanderer that stops along the way to realise, in the words of Joseph Leo Koerner, that what we see is not nature, but rather the experience of nature as we recreate it in our minds.

As Humboldt taught us, the landscape is always, to some extent, a "picture of nature", something that responds to an intention, a will, a design. We know what those intentions were for Humboldt. But what are ours? Can we really limit ourselves to preserving – however difficult this may be – what remains of the forms of the past, of the face of the Earth we have inherited? Or do we need – in order to understand and shape the future – to rethink the meaning of the landscape and its importance as a model, in the light of the transformations that lie ahead?

Along with the concept of landscape, previous generations have also passed on to us the awareness that change is inevitable and that it must be managed and steered with the future of humanity in mind. These objectives have been present ever since the concept of landscape first entered the political scene. Perhaps the model of the landscape serves precisely this purpose today: not merely to remind us that another world is possible, but also that sooner or later it will surely manifest itself, and that each of us, solitary figures standing against the immensity of the natural scenery, is called upon to do our part.

[...] As Michel de Montaigne explained at the dawn of the modern age, which derived from that awareness, what troubles us is not the things themselves, but the idea that we form of them. The landscape model, which does not exclude anything of what remains visible, is still the most complete and immediate image that we have of reality, the one on which our entire cognitive procedure is based upon, even though its depiction has long since lost that sense of uncertainty once evoked by the mist.

It is thanks to the idea of the landscape that we moderns still take for granted the fact that the world is composed of elements which are in some way connected to one another. As Humboldt wrote in 1845, in the opening section of his *Kosmos*, from the most ancient and vague sensations to the "sequence of sensory perceptions" and the workings of a "coordinating reason", humanity has developed a single fundamental idea that runs through every form of representation: the conviction that "all living nature is united by a common, orderly and permanent bond". The landscape remains, still today, the most immediate expression of this view, and even though some of the elements that compose the working of the world as we know it have become less prevalent or visible of recent, it continues to be the starting point for our understanding and the foundation of any interpretation of reality.

It is no coincidence that this reality presents itself today as a set of processes we loosely refer to as "globalisation" – a term that should be taken much more literally than we usually do.

This marks a truly historical transition: from a world understood – in modern terms – as a series of territorially centralised national states, to one that both functions and identifies itself as a single gigantic entity.

[...] Upon closer inspection, this has been the single greatest achievement of modernity: to transform reality into a map.

nare e riconoscersi come un'unica gigantesca entità.

[...] Proprio questa è stata, a farvi davvero caso, la grande, unica operazione della modernità: trasformare la realtà in una mappa. Per esistere, cioè essere riconosciuto, uno Stato deve possedere un territorio che presenti almeno tre caratteristiche, esattamente quelle che nella geometria classica di Euclide specificano ogni estensione: esso dev'essere continuo cioè tendenzialmente tutto di un pezzo; dev'essere omogeneo cioè fatto tutto della sostanza, che qui equivale al complesso delle caratteristiche che facciamo coincidere con la nazionalità, vale a dire la capacità di manipolazione simbolica espressa anzitutto dalla lingua e dalla religione; il territorio statale dev'essere infine isotropico, composto cioè di parti tutte funzionalmente voltate nella stessa direzione: ecco perché esiste di solito una sola capitale, tendenzialmente collocata in corrispondenza del centro, o quasi. Il mondo invece è una sfera, un globo, non soltanto ha tre dimensioni e non due, ma è irriducibile sotto ogni profilo a una mappa: non ha un solo centro come una mappa, ma tutti i suoi punti possono essere centri. Si potrebbe continuare nel gioco delle differenze ma qui basta aggiungerne soltanto una: come il paesaggio e diversamente dalla mappa, il globo implica un soggetto mobile, perché se l'osservatore resta fermo riesce a vederne soltanto una faccia. [...] Proprio in forza della sua connaturata e calcolata ambiguità il paesaggio rimane l'unica immagine del mondo in grado di restituire consapevolmente qualcosa della strutturale opacità della realtà, dunque il più umano e fedele, anche se il meno scientifico, dei concetti. Esso si è mutato da modello estetico-letterario in modello scientifico, in armatura fondamentale e originaria della nostra visione del mondo non per descrivere l'esistente, ma il sussistente, cioè quello che covava sotto di esso, eppure allo stesso tempo si manifestava in tutta la propria bellezza. L'attuale avvento dello spazio elettronico a spese dello spazio metrico ne minaccia oggi l'esistenza, non tanto perché esso comporta la crisi della visibilità ma ancor più perché la diffusione dei computer tende a ridurre il mondo intero a sterminato campo della predicibilità, mentre la nascita del nostro concetto di paesaggio obbedisce esattamente all'intento opposto, al bisogno di arnesi ideali in grado di permettere e gestire il cambiamento, di promuovere il progresso.

Perciò non può esservi crisi, né tantomeno morte del paesaggio, anche se le sue componenti danno oggi l'impressione di ritrarsi progressivamente alla vista, di sottrarsi sempre di più al nostro sguardo: esso è già stato proprio pensato, fin dall'inizio, per venire a patti con la crisi del mondo, il suo vacillamento, il suo tremito. E corrisponde alla prima di quelle «parole pipistrello» (sia uccello sia topo, a seconda di come si consideri) da cui l'epistemologia contemporanea cerca di ripartire per cogliere ancor meglio l'innata bifaccialità del mondo, la sua ambigua costitutiva doppiezza. Quel pipistrello che nei *Fiori del male* Baudelaire assimila alla speranza. E al cui volo «incerto», perché non rettilineo, non resta che continuare ad affidarsi.

Da F. Farinelli, *Il paesaggio che ci riguarda. Un progetto collettivo, un metodo sovversivo*, Touring Editore, Milano 2024 pp.102-112.

In order to exist, that is to be recognised, a state must possess a territory which includes at least three features, exactly those that in classical Euclidean geometry characterise every space: it must be continuous, that is to say, essentially a single, unified entity; it must be homogeneous, in other words, composed entirely of a substance which, in this case, refers to the set of traits we associate with nationality, namely the capacity for symbolic manipulation expressed primarily through language and religion; finally, the territory of the state must be isotropic, that is composed by parts which are functionally oriented in the same direction: this is the reason why there is usually one single capital, for the most part located at the centre of the territory, or almost.

The world, however, is a sphere, a globe. It possesses not two but three dimensions, and it cannot be reduced to a map. Unlike a map, which is organised around a single centre, the world has no single point of reference: every place within it can become the centre. We could go on listing further differences, but one more will suffice: like the landscape, and unlike the map, the globe implies a moving observer, because if the viewer remains stationary, only a single aspect of it can ever come into view.

[...] It is precisely because of its intrinsic and deliberate ambiguity that the landscape remains the only image of the world capable of consciously reflecting something of the structural opacity of reality. For this reason, it is the most human and faithful concept, even if it is the least scientific. It evolved from an aesthetic-literary model into a scientific model, becoming the fundamental and primal structure of our worldview, not in order to describe the existent, but rather the subsistent, in other words what lay concealed beneath it, while at the same time revealing itself in all its beauty.

The current rise of cyberspace at the expense of physical space now threatens the very existence of the landscape. This is not merely because it undermines the dimension of visibility, but above all because the widespread use of computers tends to transform the world into a vast realm of predictability. The modern concept of the landscape, on the other hand, arose from an opposite intention: to equip oneself with the necessary tools for accommodating and governing change, thereby fostering progress.

This is why there is no crisis, let alone death, of the landscape, however much the elements that compose it may seem to recede into the background, to gradually vanish from our gaze: it was conceived, from the very beginning, to come to terms with the crisis of the world, its instability, its shakiness. It is the first of those 'bat-words', that is, concepts which, like the bat itself, defy unambiguous classification and can be interpreted in different ways (as a bird or a mouse, depending on the perspective), which contemporary epistemology relies on to grasp the dual and ambiguous nature of the world. That bat which Baudelaire, in *Les fleurs du mal*, associates with hope, and on whose 'uncertain', non-rectilinear flight, we must continue to rely.

From F. Farinelli, *Il paesaggio che ci riguarda. Un progetto collettivo, un metodo sovversivo*, Touring Editore, Milan 2024, pp.102-112.

The landscape is approached as history, as representation and as an epistemological issue: from the painted image to modern theory, and up to the contemporary crisis of the "metaphysics of the landscape". Drawing on figures such as Rudolph Borchardt, Yves Bonnefoy, Friedrich Hegel, Adolf Loos, Roger Caillois and Giosuè Carducci, the text offers an alternative perspective, in which landscapes are no longer seen merely as sceneries, but also as concrete, enduring places, measurable "at a walking pace", in which memory and community are re-established through the project of "inhabiting the world".

Dopo il paesaggio. Tornare (e credere) ai luoghi Beyond the landscape. Returning to places (and believing in them)

Emma Giammattei

Paesaggio è Storia

Sono sempre le rappresentazioni mentali a creare i nessi con il passato, rivelando perdite e sopravvivenze, e ad attrarre la coscienza contemporanea nella dimensione storica dei fenomeni e dei luoghi. «*Quocumque ingredimur, in aliquam historiam pedem ponimus*», ricordava, con Cicerone, il «Giardiniere appassionato» Rudolph Borchardt, ebreo, tedesco, toscano, antesignano di una visione integrale del rapporto fra mondo visibile, soggetto, e storicità della natura. Nel saggio dedicato nel 1907 all'ambiente storico-naturalistico italiano, *Villa*, Borchardt indicava l'originaria unità della forma paesaggio ormai ridotta in frammenti, dal consumo moderno, che occultava l'esperienza nello stereotipo: «L'Italia dei nostri avi, da quando le ferrovie l'hanno resa inaccessibile, è diventata, come tutti sanno, uno dei paesi più sconosciuti d'Europa»¹. La conoscenza intima di quella «terra non scoperta» dove visse trent'anni, gli faceva scoprire il principio etico-estetico secondo il quale gli uomini dovrebbero sentire «la responsabilità che li sovrasta quando si accostano alle forme». Una lezione ancora viva, antagonista, che comunica, nelle pagine del grande intellettuale e scrittore, la necessità dell'approccio storico come operazione conoscitiva irrinunciabile, se si ambisce ad una semantica dell'azione, a nuove modalità di accesso al mondo. E oggi? Dopo l'eccedenza di comunicazione, mediatica e accademica, tra libri e convegni, che ha prodotto nello scorcio fra XX e XXI secolo, una vera «metafisica del paesaggio», risultante in un «supermercato della teoria»², si registra una rilevata esigenza di analisi e ricostruzioni concrete, a partire dal controllo degli enunciati, del sistema

Landscape is History

It is mental representations that forge links with the past, bringing to light what has been lost and what has survived, and drawing contemporary consciousness into the historical dimension of phenomena and places. «*Quocumque ingredimur, in aliquam historiam pedem ponimus*» ("Wherever we step, we set foot in some history"), recalled the *Passionate Gardener* Rudolph Borchardt, quoting Cicero. A man who was at once Jewish, German and Tuscan by adoption, Borchardt was a forerunner of a comprehensive understanding of the relationship between the visible world, the subject and the historicity of nature. In his essay on the Italian historical-naturalist milieu, *Villa*, Borchardt pointed to the original unity of the landscape, which by 1907 had been reduced to fragments as a result of modern consumerism that concealed experience through stereotype: "The Italy of our ancestors, ever since the railways made it inaccessible, has become, as everyone knows, one of the least-known countries in Europe"¹. The intimate knowledge of that "undiscovered land" where he lived for thirty years, led him to discover the ethical-aesthetic principle according to which humankind should feel "the sense of responsibility that weighs upon it when it approaches these forms". A lesson that remains relevant and challenging today, in which the great intellectual and writer asserts the necessity of a historical approach as an indispensable cognitive tool for anyone seeking to give meaning to their actions and open up new ways of engaging with the world. And today? Following the overabundance of media and academic discourse – including books, conferences and debates – which, between the late 20th and early 21st centuries, helped to produce a veritable "landscape



R. Brusaglia, *Torna il giorno*, acquarello, 1998
Archivio Renato Brusaglia

lessicale messo a soqquadro dal plurilinguismo del ‘www’. ‘Paesaggio’ entra in una triangolazione semantica con ‘ambiente’ e ‘luogo’: ‘ambiente’, parola tecnica siglata dal lessico di Galileo, nomina ciò che sta intorno, il contesto misurabile: l’ambiente ha sempre realtà ed efficacia sugli uomini, ma al modo in cui l’ha tutto il passato, tutta la storia precedente; ‘paesaggio’ conserva la dimensione estetica e percettiva, zona franca e sconfinata che mette in relazione ambiti i più diversi; ‘luogo’, infine, reclama semplicità e resistenza. La sua semplicità è dura, è ciò che trattiene memoria, che consente riconoscimento, che comprova il rapporto fra comunità e territorio. ‘Luogo’ come appartenenza alla «gente del luogo»³ ma anche di profana libertà, disponibile all’azione: non un contenitore ma costruzione stratigrafica e comunitaria, geologia sociale. Infine: trama di linee del terreno e dell’orizzonte sopravvissute alle mutazioni territoriali⁴ e che «fanno testo», da leggere o intravedere tra le righe.

Il paesaggio come quadro dipinto, veduta di scene naturali, o descrizione testuale, fu in realtà un plurisecolare prologo, che affollò di immagini la cultura occidentale. Ed esse furono a lungo sostanza costitutiva, non ancora sostitutiva, dell’umano, il suo modo di strutturare ed «eternizzare» l’esperienza intermittente e fugace, nelle forme stabilizzatrici dell’arte. Che accredita e veicola ciò che ‘forma’: figure e paesi. L’originaria dimensione artistica del genere paesaggio⁵ sembra dunque suggerire che la riproduzione abbia preceduto l’originale, che il *format* abbia anticipato la rappresentazione. *Topoi* o ‘forme semplici’, cioè modelli antropologici che preesistono e di volta in volta ritornano in vesti attuali, importa poco, qui. Il paesaggio con i suoi corrispettivi europei *Landschaft* e *landscape* rimane, nelle infinite variazioni ridefinizioni intrecci disciplinari, fra le strutture portanti dell’immaginario⁶, in modi sempre più impervi, oggi, nell’età della ‘imagologia’, delle immagini che valgono di per sé.

Dal quadro dipinto alla teoria.

Affiorato dentro la linea ideale di una cornice, o nella pagina di una descrizione, il paesaggio – è stato osservato in un libro singolare⁸ – sarebbe una conversione dal testo alla terra, al pari della forma gemella, il volto (e non è forse, nella definizione di Ruskin prelevata dal Croce filosofo e legislatore del paesaggio, il «volto della nazione»⁹?). Nel Rinascimento, la contrapposizione di realismo nordico e idealismo italiano schiude le differenti opzioni del moderno, preannuncia le prime codificazioni e le grandi domande dell’Estetica. Ma il paesaggio come *theoria*, esigenza prospettica di rimotivare l’immagine, nasce fra Sette e Ottocento, all’avvento del pensiero moderno, che approntò insieme rotture e tecniche riparatorie: l’*Humanismus* ispirato dall’Humboldt geografo, viaggiatore, cultore della classicità, lega *studia humanitatis* e *Bildung*, e nomina retroattivamente la rinascita dell’antico e l’ideale di rinnovamento di linguaggi, forme, saperi, che ne era conseguito quattro secoli prima¹⁰. Una scienza nuova ed antica, apparve allora, restauratrice di senso, reinvenzione del visibile e della forma ideale.

Inaugurata nel 1731 dal trattato latino di Baumgarten (*Aesthetik*) e poi articolata nelle teorie pre-romantiche e romantiche di Schiller, Schlegel, M.me de Staël, l’estetica tenta di ricreare l’unità fra esterno e interno, fra natura e soggetto senziente, mentre linguaggio scientifico e linguaggio poetico si spartiscono il sapere dell’uomo: il primo ricerca regolarità, leggi, astrazioni, il secondo governa la superficie scintillante delle cose, la conoscenza sensibile, l’immagine e l’immaginario¹¹. Il paesaggio romantico, fenomeno imponente nella pittura e nella poesia, registra un nuovo modo di guardare la Natura, ciò da cui si comincia a prendere congedo: spesso nel quadro il soggetto che guarda si fa avanti, di spalle, e la rappresentazione della

metaphysics”, culminating in a sort of “theory supermarket”¹², there is now a need to return to concrete analysis and recomposition, beginning with the careful review of statements, of a lexical system that has been profoundly destabilised by the multilingualism of the web. ‘Landscape’ forms part of a semantic triangle, together with ‘environment’ and ‘place’. ‘Environment’, a technical term introduced into the lexicon by Galileo, refers to that which surrounds us, in other words, a measurable context that acts upon human beings, as do the accumulated past and history. ‘Landscape’, instead, retains an aesthetic and perceptual connotation, as an open space capable of connecting spheres that are often far removed from one another; while ‘place’, finally, evokes an idea of simplicity and resilience. Its simplicity is solid, it is what retains memory, enables recognition and confirms the relationship between community and territory. ‘Place’, in the sense of belonging to the “local people”¹³, but also of a profane freedom that is open to action: not a mere container but rather a layered and communal construction, a sort of social geology. And finally, a pattern of lines on the ground and on the horizon that have survived territorial changes⁴ to ‘form a text’, to be read or glimpsed between the lines. The landscape as a painted image, as a view of natural scenery or a textual description, was in fact a centuries-long prelude and which filled Western culture with images. For a long time, these images were the very substance of humanity, and not yet a substitute for it. They represented the way in which humans structure and ‘immortalise’ fleeting, intermittent experience through the stabilising forms of art. Which in turn validates and conveys what gives ‘form’: figures and lands. The initial artistic conception of the landscape genre⁵ seemed to suggest that the reproduction had somehow preceded the original, that the *format* came before the representation. *Topoi*, or ‘simple forms’, understood as pre-existing anthropological models that recur from time to time in updated forms, are of secondary importance here. The landscape, with its equivalents in other European languages, such as *Landschaft* and *paesaggio*, remains nonetheless, in its many variations, redefinitions and interdisciplinary connections, one of the mainstays of the imagination⁶, although this role appears as increasingly arduous today, in the age of ‘imagology’, in which images tend to acquire autonomous value⁷. *From the painted image to theory.*

Emerging within the ideal lines of a frame or on the page of a description, the landscape – as has been observed in a remarkable book⁸ – can be understood as a translation of text into land, just like its human counterpart, the face (and is the landscape not, in John Ruskin’s definition as taken up by Benedetto Croce, the “face of the nation”⁹?). During the Renaissance, the opposing trends of Northern realism and Italian idealism paved the way for the various paths toward modernity, leading to the first codifications and the great questions of aesthetics. Yet the landscape as *theoria*, that is, as the perspectival need to invest the image with renewed meaning, emerged between the 18th and 19th centuries, with the rise of modern thought. This, in turn, led both to fractures and to the search for ways to reconcile them. In this sense, the *Humanismus* inspired by Alexander von Humboldt – geographer, traveller and scholar of classical antiquity – links the *studia humanitatis* to *Bildung*, and retrospectively refers to the revival of antiquity and the ideal of a renewal in language, form and knowledge that had emerged four centuries earlier¹⁰. A science both new and ancient emerged then, restoring meaning and reinventing the visible and the ideal form. Introduced in 1731 by Baumgarten in his Latin treatise *Aesthetica*, and subsequently developed in the pre-Romantic and Romantic theories of Schiller, Schlegel and Madame de Staël, the field of aesthetics attempts to restore the unity between the external and the internal, as well as between nature and the sentient subject, while

rappresentazione duplica l’esperienza estetica come passato. La Natura arretra: è già l’*arrière-pays* di cui dirà parole preziose, nel Novecento inoltrato, il Bonnefoy *italianisant*, riconoscendo nell’Italia del Quattrocento – nelle zolle di Capraia o nella «dimora di Urbino», dinanzi a Piero della Francesca, «architetto, maestro dei numeri» – «il paese della realtà»¹². Là il paesaggio, espressione di comunità consapevoli è «il luogo forte», dove vive la memoria di ciò che ha avuto luogo, memoria di una piechezza prima della frattura, intravista «con un atto di fede». Nella saggezza prospettica, che si cura «di ristabilire un rapporto fra la persona con il suo luogo naturale», Bonnefoy cerca non l’astrazione ma «un’etica della visione», devozione alle cose e alla Terra, alla sua misurabilità «pedestre».

Ritrovare la Natura e con essa il soggetto, sarà il nuovo compito dell’arte; nel trattato di Schiller *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1795), in dialogo con Hegel, il poeta è il custode ultimo della Natura, profeta del paesaggio perduto, di orizzonti cancellati:

Vi sono attimi nella nostra esistenza in cui accordiamo alla natura, nelle piante, nei minerali, negli animali e *nei paesaggi*, come pure alla natura umana, [...] una specie di amore e di toccante attenzione, e non perché ciò blandisca i nostri sensi, né soddisfi il nostro intelletto o il nostro gusto, ma unicamente perché *si tratta appunto di natura...* Cosa potrebbe dar loro *diritto al nostro amore*? E difatti non amiamo questi oggetti, ma l’idea che essi incarnano. Ne amiamo la vitalità silenziosa e attiva, la quieta efficacia, l’esistenza in base a leggi proprie, l’interna necessità, l’eterna unità con sé stessi. Essi *sono* ciò che noi *siamo stati*; sono ciò che *dovremo tornare ad essere*. Siamo stati, proprio come loro, natura e alla natura dovrà ricondurci la nostra cultura per mezzo della ragione e della libertà. Scorgiamo dunque eternamente in essi *ciò che ci manca* [...]¹³.

Emerge qui il tema dell’unità del vivente’ e della nostalgia dell’origine, che ricolloca il paesaggio in diversa gerarchia: là dove il Bello non pertiene all’arte, ma a «ciò che è integro e in sé compiuto». È il tema, per molti versi religioso, della Terra come «cara patria», che ritorna nelle forme risentite dell’ambientalismo contemporaneo, dopo Hans Jonas e la sua domanda, «La Natura ha diritti?», che muove *Il principio responsabilità*¹⁴. Ed è il tema caro al filosofo delle ‘scienze diagonali’ Roger Caillois, nella estrema stagione mineralogica: la coscienza dell’indivisibilità dell’universo lo porta a contestare la ridondanza autosufficiente dei simboli e lo consegna, in nome dell’urgenza della realtà, al culto dell’«antica legittimità delle pietre», ai contro-paesaggi silenti dei minerali: qui né tracce né simboli, ma «etichette taciturne, dubbiose sagome che non divulgano né messaggi né modelli». Il senso delle cose non viene ‘dilapidato’¹⁵. Il paesaggio, ormai, va misurato sulla situazione di arrivo: nel nesso ‘cattivo’ tra prestigio spendibile e abuso-distruzione. *Quando è ‘Paesaggio’?*

Che cos’è dunque paesaggio se non un concetto relazionale, nel dialogo secolare con lo spettatore, dove tutto l’umano è in gioco, in profondità e in superficie e nella articolazione dei diversi saperi? Probabilmente, sarebbe oggi più corretta, sulla scorta delle argomentazioni di Nelson Goodman sull’arte contemporanea, l’altra domanda «Quando è paesaggio?». E si deve, per accenni, guardare indietro:

[...] noi discutiamo attorno alla bellezza della natura anche in un senso ulteriore, quando non abbiamo di fronte nessuna formazione organica vivente; come per esempio la visione di un paesaggio. Non vi è qui alcuna articolazione organica delle parti, determinata mediante il concetto e animata all’insegna della sua unità ideale, bensì da una parte vi è soltanto una ricca pluralità di oggetti e un nesso esteriore di formazioni diverse, organiche e inorganiche: profili di montagne, tortuosità dei fiumi, gruppi di alberi, capanne, case, città, palazzi,

scientific and poetic language divide the study of human knowledge between themselves: the former seeks rules, laws and abstraction, whereas the latter governs the sparkling surface of things, sensory knowledge, the image and the imaginary¹¹. The Romantic landscape, a dominant theme in both painting and poetry, reveals a new way of looking at nature, marked by a sense of detachment. In these paintings, indeed, there is often a figure seen from behind, observing the landscape, and thus the depiction of the act of looking doubles the aesthetic experience, adding a temporal distance to it. Nature retreats: this is already the *arrière-pays* of which the Italianist Bonnefoy would speak so eloquently in the late 20th century, recognising in 15th century Italy – in the clods of Capraia or in the “abode of Urbino”, before Piero della Francesca, “architect, master of numbers” – “the land of reality”¹². There the landscape, as an expression of conscious communities, is the “strong place” where the memory of what has been lives on, the memory of a wholeness before the fracture, glimpsed through an “act of faith”. In the wisdom of perspective, understood as an attempt to “re-establish a relationship between individuals and their natural environment”, Yves Bonnefoy does not seek abstraction, but rather “an ethics of vision”: a form of devotion to things and to the Earth, to its concrete and “mundane measurability”. The new goal of art will be to rediscover nature, and with it the subject; in Schiller’s short treatise *On Naïve and Sentimental Poetry* (1795), which engages in a dialogue with Hegel, the poet is the ultimate guardian of Nature, a prophet of the lost landscape and of vanishing horizons:

There are moments in our life, when we dedicate a kind of love and touching respect to nature in its plants, minerals, animals, landscapes, just as to human nature in its children, [...] not because it is pleasing to our senses, not even because it satisfies our understanding or taste, but rather merely *because it is nature*. [...] What could give it any claim upon our love? It is not these objects, it is an idea represented through them, which we love in them. We love in them the quietly working life, the calm effects from out itself, existence under its own laws, the inner necessity, the eternal unity with itself. They *are* what we *were*; they are what we *ought to become* once more. We were nature as they, and our culture should lead us back to nature, upon the path of reason and freedom. Which remains eternally most dear to us¹³.

Here the theme of the “unity of the living” emerges, as well as a feeling of nostalgia for origins, which assigns a new hierarchy of values to the landscape: beauty no longer belongs primarily to art, but to “that which is whole and complete in itself”. This is the motif, in many respects religious, of the Earth as a “beloved homeland”, destined to resurface, in more indignant forms, in contemporary environmentalism – especially following Hans Jonas’ question regarding whether “nature has rights”, on which *The Imperative of Responsibility* is based¹⁴.

The same theme that is dear to Roger Caillois, the philosopher of “diagonal science”, particularly in his later ‘mineralogical’ phase. His awareness of the indivisibility of the universe leads him to question the self-sufficient redundancy of symbols and, in the name of the urgency of reality, to turn to the “ancient legitimacy of stones”, to the silent counter-landscapes of minerals. In them there are no traces or symbols, but only “taciturn labels, dubious outlines that convey neither messages nor models”. The meaning of things, here, is neither dispersed nor ‘dilapidated’¹⁵. The landscape must now be measured in terms of its current state: in the ‘unfavourable’ relationship between exploitable prestige and abuse/destruction. *When is it ‘Landscape’?*

What is a landscape if not a relational concept that has dialogued with the spectator for centuries, where everything human is at stake, both at a deep level and on the surface, and in the interplay of different fields of knowledge? It would probably be more appro-

vie, navi, cielo e mare, vallate e precipizi; dall'altra parte, all'interno di questa diversità, ci si presenta una coerenza esterna, piacevole o imponente, che suscita il nostro interesse ¹⁶.

In questa pagina dell'*Estetica* hegeliana il paesaggio non è forma in sé, poiché non è formazione organica vivente: è piuttosto visione del paesaggio (*Anschauung einer Landschaft*). La misura dell'arte non si fonda su un contenuto esteriore: tutto accade nel soggetto, nel lavoro del concetto che brucia e fonde ogni raffigurazione. Colpisce la pluralità degli oggetti: non solo naturali, ma case, capanne, palazzi, città. Hegel ricorre alla parola *Sinn*, (*Wunderbar Wort*), ‘senso’: organo dell'apprensione immediata e insieme pensiero, concetto, universale della cosa. In essa esterno e interno stanno congiunti; tutto passa attraverso l'interesse e gli stati d'animo che la visione suscita, aprendo possibilità infinite.

Ma occorre misurare la soglia che inaugura una nuova epoca del pensiero. L'abbandono della tradizione classica della mimesi implica un congedo, la celebre presa d'atto: «l'arte rimane per noi cosa passata»¹⁷. È prospettiva dai tempi lunghi, una lenta dissoluzione: la ‘morte dell'arte’ è ancora il nostro *habitat* mentale, non desertificato del tutto, in un processo che, dirà Croce, è libero e imprevedibile. Semmai vale la pena notare, di scorcio, il posto e il peso della prima fra le arti «per esistenza», l'architettura, anche per la ricezione che quelle pagine hanno avuto in snodi chiave della storia del paesaggio urbano: ulteriore prova del carattere relazionale, semiotico, fra le arti¹⁸. Liquidata l'architettura strumentale, d'uso, si comprende il rilievo del modello instaurativo: la dimora dei morti presso gli Egizi, spazio inutile ai morti – i quali «non necessitano di nulla» – ma capace d'indurre ricordo, e dunque di aggregare la comunità nell'ideale recinto del tempio. Di queste pagine avrebbe fatto gran conto, nel 1910, l'acre moralismo minoritario, di marca krausiana, di Adolf Loos¹⁹. Hegel individua i fattori chiave, ‘memoria’ e ‘tempo’, con implicazioni decisive, all'insegna del binomio richiamato dal curatore: «interiorizzazione/memoria».

La connessione fra arte e memoria, la coesistenza tra bello di natura e bello della Storia, del passato, non resterà senza effetto sul modo di percepire anche l'altro paesaggio, la Città: stratificazione dinamica di passato e presente, forma visibile di una temporalità aperta, immagine da negoziare. Del resto, la dialettica fra paesaggio naturale e Città è antichissima: dal *Fedro* platonico, il binomio oppositivo Città/Campagna arriva, con connotazioni mutevoli, fino al Novecento. George Steiner, nella *Nexus lecture* del 2003, ha saputo ricomporre i due paesaggi entro una stessa dimensione culturale, in «una certa idea di Europa», affiancando alla funzione visiva il paradigma del camminare.

L'Europa è stata e viene ancora camminata. È un elemento fondamentale. La cartografia dell'Europa è il frutto della possibilità del piede umano, degli orizzonti che ci può far percepire. Uomini e donne hanno tracciato queste mappe, camminando di casolare in casolare, di villaggio in villaggio, di città in città. In genere le distanze hanno scala umana. [...] Questo semplice fatto determina la relazione originaria fra l'uomo europeo e il paesaggio. In senso metaforico ma anche nella realtà, quel paesaggio è stato modellato e umanizzato da piedi e mani²⁰.

Luoghi, non loci

Il «paese della realtà» è dunque, ha detto Bonnefoy, quello che insiste dietro la scena, dietro lo *spectaculum*, e dietro le parvenze che prendono il posto delle cose. Testimone d'eccezione, egli ci ha fatto riconoscere spazi e distanze che la prospettiva ha impregnato per sempre delle sue forme. Il «luogo semplice» introduce *l'argument du pari*, della scommessa conveniente

priate today, in light of Nelson Goodman's observations on contemporary art, to ask the other question: “When is it landscape?” To answer, we must look back:

[...] we talk further about the beauty of nature when we have before our minds no organic living creation, for example if we look at a landscape. Here there is no organic articulation of parts, determined by the Concept and animated into an ideal unity; on the contrary, we have on one side only a rich multiplicity of objects and an external aggregation of different formations, organic and inorganic: lines of mountains, winding rivers, groups of trees, huts, houses, towns, palaces, roads, ships, sky and sea, valleys and chasms. On the other side, within this variety there is presented to us an external coherence, pleasing or imposing, which excites our interest ¹⁶. In this passage from Hegel's *Lectures on Aesthetics*, the landscape does not possess form in itself, because it does not constitute a living organic entity: it exists rather as a vision of the landscape (*Anschauung einer Landschaft*). The measure of art, therefore, is not based on an external content, but is realised entirely within the subject, in the work of the concept that consumes and melts down every representation. The variety of objects is striking: not only natural elements, but also houses, huts, palaces and cities. Hegel uses the word *Sinn* here – he calls it a “wonderful word” (*ein Wunderbares Wort*) – which has the meaning of both ‘sense’, referring to the organs of immediate perception, and thought, that is concept, and the universal meaning of the thing. In the term *Sinn*, the external and internal are united: everything depends on the interests and moods aroused by vision, which thus gives rise to infinite possibilities. Yet it is necessary to gauge the threshold that marks the beginning of a new era of thought. The abandonment of the classical tradition of imitation coincides with a departure, with Hegel's famous assertion that “art remains for us a thing of the past”¹⁷. Thus begins a long-term perspective, a slow dissolution: the “death of art” continues to this day to determine our mental *habitat* – which is not entirely barren – following a process that Benedetto Croce describes as both free and unpredictable. It is worth noting, albeit in passing, the place and significance of the first among the ‘existent’ arts, architecture, not least in view of the reception those writings have received at key junctures in the history of the urban landscape: which in turn provides further evidence of the relational, semiotic nature of the arts¹⁸. Once we have moved beyond the notion of a purely instrumental and functional architecture, the value of the ‘institutional’ model – that of the Egyptian funerary dwelling – becomes clear. It is a space that serves no purpose for the dead – who ‘need nothing’ – yet is essential for the living, since it activates memory and brings the community together within the symbolic enclosure of the temple. In 1910, Adolf Loos would have attached great importance to these pages, recognising in them an affinity with his own austere moralism of Krausian inspiration¹⁹. In them, Hegel identifies two fundamental factors – memory and time – whose implications are highlighted in the dichotomy outlined by the editor: “internalisation/memory”. The connection between art and memory, the coexistence of that which is beautiful in nature and in history, that is of the past, cannot but influence the way in which we perceive that other landscape, the City: a dynamic layering of past and present, visible form of an open temporality, an image to be negotiated. The dialectic between the natural landscape and the city is indeed a very old one: from Plato's *Phaedrus*, the contrasting binomial city/countryside persisted, albeit with changing connotations, up to the 20th century. In his 2003 Nexus Lecture, George Steiner managed to bring these two landscapes together within a single cultural framework, relating them to “a certain idea of Europe” by joining vision to walking.

Europe has been, *is* walked. The cartography of Europe arises from the capacities, the perceived horizons of human feet. European men and women have walked their maps, from hamlet to hamlet, from village to

della fede: il postulato del teorico «Bisogna tornare a credere ai luoghi, per ritornare ad abitare il mondo»²¹ significa rimettere al centro la scala umana, la percorribilità, il passo. E qui la letteratura è costituente, custodisce ancora i modi in cui l'esperienza diventa forma e la forma diventa memoria; quando mostra i poteri dell'immaginario, ma per metterli in azione.

Ci sono luoghi che esistono, attivati dalla capacità della parola di riportare in vita qualcosa che fu vero. Se ne ricorda qui un esempio, di grande evidenza. In una storia politica dei luoghi campeggia il Carducci, inventore dell'atlante della Nazione, di una rete di siti, panorami, rovine. L'ode *Alle fonti del Clitumno* è un piccolo poema antiquario fondato su attestazioni classiche; ma la relazione fra il paesaggio reale e la descrizione poetica va rovesciata. Nel primo Novecento l'ispettore dell'agricoltura Francesco Francolini, seguendo alla lettera le indicazioni dell'ode carducciana aveva infatti realizzato un rimboschimento armonioso in quella che all'origine, prima del passaggio taumaturgico del Poeta, era una desolata area lacustre. Il testo diventa esemplare progetto di *Landscape Architecture*. Il paesaggio visitato come luogo di culto lungo tutto il Novecento rivela una immagine ‘che prima non c'era’²².

^[1] R. Borchardt, *Città italiane*, Adelphi, Milano 1989, pp. 22-23. Cfr. R. Borchardt, *Il giardiniere appassionato* (1938), Adelphi, Milano 2003.

^[2] E. Giammattei (a cura di), *Paesaggi. Una storia contemporanea* [con una nota tecnica di Alessio D'Auria], Treccani, Roma 2019, pp. 8-70; e E. Giammattei, *Esperienza estetica ed ermeneutica del paesaggio. Una ricognizione*, in I. Cortesi (a cura di), *Il Paesaggio al centro. Realtà e interpretazione*, LetteraVentidue, Siracusa 2021.

^[3] G. Ferraro, *Il libro dei luoghi*, Jaca Book, Milano 2001, p. 433.

^[4] C. Raffestin, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio: elementi per una teoria del paesaggio*, Alinea, Firenze 2005.

^[5] «Si chiama ‘paesaggio’ in arte un dipinto che ha per oggetto gli aspetti campestri, la natura. Come tale si può dire che l'arte antica, fino all'età ellenistica, non abbia conosciuto il paesaggio»: nella voce del 1935 della *Enciclopedia Italiana*. Cfr. nota 2.

^[6] D. Cosgrove, *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Unicopli, Milano 1990.

^[7] M. Kundera, *L'immortalità*, Adelphi, Milano 1990.

^[8] R. Débray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Ed. Il Castoro, Milano, 1999.

^[9] E. Giammattei, *La forza dei luoghi. Nomi del paesaggio come pensiero e come azione, in Paesaggio 1922-2022, Cent'anni della Legge Croce*, Quaderni di «Napoli Nobilissima», 3, 2022, pp. 31-49.

^[10] E. Giammattei, *Umanesimo, nuovo*, in *Enciclopedia Italiana, Decima Appendice, Parole del XXI secolo*, Treccani Roma 2020.

^[11] J. Ritter, *Paesaggio. La funzione dell'estetico nella società Moderna* (1962), in J. Ritter, *Soggettività*, Marietti, Genova 1997, pp. 109-112.

^[12] Y. Bonnefoy, *L'Entrotterra*, Donzelli, Roma 2004, p. 115 e sgg.

^[13] F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Il Melograno, Roma 1981, pp. 21-23.

^[14] H. Jonas, *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*, Einaudi, Torino 1990.

^[15] R. Caillois, *Malversazioni* (1975), Meltemi, Roma 2003, p. 35.

^[16] G. W. F. Hegel, *Estetica*, Bompiani, Milano 2012-2013, pp. 445-451.

^[17] *Ivi*, p. 171.

^[18] J. M. Lotman, *L'architettura nel contesto della cultura*, in J. M. Lotman, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Moretti & Vitali, Bergamo 1998.

^[19] «Di nuovo su Adolf Loos si stende l'ombra lunga di Hegel: trovando in un bosco un tumulo disposto con la pala a forma di piramide “ci facciamo seri e qualcuno dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno. Questa è *architettura*”. A. Loos, *Parole nel vuoto*, cit.p. 255». F. Valagussa, *Saggio introduttivo* a G. W. F. Hegel, *Estetica*, cit., pp. 94-95.

^[20] G. Steiner, *Una certa idea di Europa*, Garzanti, Milano 2006, pp. 31-32.

^[21] G. Ferraro, *Il libro dei luoghi*, cit. pp. 311-361.

^[22] Tutta la vicenda storico-filologica è in *Rime nuove*, V, LXXII, in G. Carducci, *Prose e Poesie*, tomo II, Collezione Ricciardi, Roma 2011, pp. 231-237.

village, from city to city. More often than not, distances are on a human scale. [...] This foundational fact determines the relationship, the native relationship, between the European and his landscape. Metaphorically, but also in physical reality, that landscape has been moulded, humanised, by feet and by hands²⁰.

Places, not loci.

The “land of reality” is therefore, according to Bonnefoy, the one that lies behind the scenes, behind the *spectaculum* and appearances that take the place of things. Through his work, we have learnt to recognise spaces and distances that perspective has irrevocably imbued with its forms. The “simple place” introduces *l'argument du pari*, the convenient gamble of faith: the theoretical postulate “We must believe once again in places, in order to inhabit the world”²¹, means putting the human scale and walkability back at the centre of things. Here literature is fundamental: it preserves the ways in which experience becomes form and form becomes memory; since it reveals the powers of the imagination, so as to put them into action. There are places that exist, activated by the ability of the word to bring back to life something that was once true. A particularly significant example is worth recalling here. In a political history of places, the figure of Giosuè Carducci emerges as the creator of a veritable atlas of the nation, woven from a network of sites, vistas, and ruins. His ode, *Alle fonti del Clitumno*, is a short ‘antiquarian’ poem, based on classical references; yet the relationship between the real landscape and its poetic description must be reversed. In the early 20th century, the agricultural inspector Francesco Francolini, following almost to the letter the instructions contained in Carducci's ode, carried out a harmonious reforestation project in an area which, before the poet had immortalised it in his verses, had been merely a desolate lakeside region. The text thus becomes an exemplary project of *Landscape Architecture*. The landscape, visited throughout the 20th century as a place of pilgrimage, reveals an image that “was not there before”²².

Translation by Luis Gatt

^[1] R. Borchardt, *Città italiane*, Adelphi, Milan 1989, pp. 22-23. Cf. R. Borchardt, *Il giardiniere appassionato* (1938), Adelphi, Milan 2003.

^[2] E. Giammattei (ed.), *Paesaggi. Una storia contemporanea* [with a note by Alessio D'Auria], Treccani, Rome 2019, pp. 8-70; and E. Giammattei, “Esperienza estetica ed ermeneutica del paesaggio. Una ricognizione”, in I. Cortesi (ed.), *Il Paesaggio al centro. Realtà e interpretazione*, LetteraVentidue, Siracuse 2021.

^[3] G. Ferraro, *Il libro dei luoghi*, Jaca Book, Milan 2001, p. 433.

^[4] C. Raffestin, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio: elementi per una teoria del paesaggio*, Alinea, Florence 2005.

^[5] “In art, a painting that represents rural and natural scenes is known as a 'landscape'. In this sense, it can be argued that ancient art, until the Hellenistic period, did not feature landscapes”: entry on Landscape in the 1935 edition of the *Enciclopedia Italiana*. Cf. note 2.

^[6] D. Cosgrove, *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Unicopli, Milan 1990.

^[7] M. Kundera, *L'immortalità*, Adelphi, Milan 1990.

^[8] R. Débray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Ed. Il Castoro, Milan, 1999.

^[9] E. Giammattei, “La forza dei luoghi. Nomi del paesaggio come pensiero e come azione”, in *Paesaggio 1922-2022, Cent'anni della Legge Croce*, Quaderni di «Napoli Nobilissima», 3, 2022, pp. 31-49.

^[10] E. Giammattei, “Nuovo umanesimo”, in *Enciclopedia Italiana, Decima Appendice, Parole del XXI secolo*, Treccani Rome 2020.

^[11] J. Ritter, “Paesaggio. La funzione dell'estetico nella società Moderna” (1962), in J. Ritter, *Soggettività*, Marietti, Genoa 1997, pp. 109-112.

^[12] Y. Bonnefoy, *L'Entrotterra*, Donzelli, Rome 2004, p. 115.

^[13] F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Il Melograno, Rome 1981, pp. 21-23.

^[14] H. Jonas, *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*, Einaudi, Turin 1990.

^[15] R. Caillois, *Malversazioni* (1975), Meltemi, Rome 2003, p. 35.

^[16] G. W. F. Hegel, *Estetica*, Bompiani, Milan 2012-2013, pp. 445-451.

^[17] *Ibid*, p. 171.

^[18] J. M. Lotman, “L'architettura nel contesto della cultura”, in J. M. Lotman, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Moretti & Vitali, Bergamo 1998.

^[19] “Once again, the long shadow of Hegel falls over Adolf Loos: upon finding a mound in a forest, shaped into a pyramid with a shovel, ‘we become serious and something inside us says: someone is buried here. This is architecture’”. Valagussa, quoting Loos [A. Loos, *Parole nel vuoto*, cit.p. 255.

^[20] G. Steiner, *Una certa idea di Europa*, Garzanti, Milan 2006, pp. 31-32.

^[21] G. Ferraro, *Op. Cit.*, pp. 311-361.

^[22] The full historical and philological account can be found in *Rime nuove*, V, LXXII, in G. Carducci, *Prose e Poesie*, volume II, Collezione Ricciardi, Rome 2011, pp. 231-237.

This conversation with Francesco Sossai traces the origins of his film, *The Last One for the Road*, exploring the relationship between cinema, the landscape of Veneto, memory and architecture. From Italian photography to Carlo Scarpa's Brion tomb, the film is interpreted as a visual device and a form of resistance to the dissolution of places.



Il paesaggio è il racconto. Intervista a Francesco Sossai Landscape is the narrative. A conversation with Francesco Sossai

Andrea Innocenzo Volpe

In passato ho ipotizzato che l'architettura di Scarpa non fosse solo da guardare, ma soprattutto una macchina per guardare, attraverso cui vedere meglio. (Guido Guidi)

Dopo l'inatteso successo critico al Festival di Cannes, *Le città di pianura*, secondo lungometraggio di Francesco Sossai, ha attirato l'attenzione degli spettatori-architetti per la lettura del paesaggio veneto e per l'omaggio a Carlo Scarpa. Piccolo film indipendente divenuto fenomeno di culto e di incassi, ha ricevuto otto David di Donatello 2026, fra cui miglior film, miglior regia e migliore sceneggiatura. È stato definito «profondamente locale e sorprendentemente universale»¹. La conversazione che segue si è svolta alla fine dello scorso novembre, a due mesi dall'uscita nelle sale italiane.

AIV: Nel film si riconoscono riferimenti a una stagione precisa della fotografia italiana di paesaggio: penso a Luigi Ghirri e a Gabriele Basilico.

FS: E a Guido Guidi. I loro libri sono qui, a portata di mano. Mio padre è architetto e ha una passione autentica per Scarpa, Palladio e, più in generale, per l'architettura veneta in tutte le sue forme, comprese quelle più ordinarie che compaiono nel film. Conosce bene anche il tema celatiano delle villette geometriche: in questo mi ha molto influenzato.

AIV: Il cosiddetto informale veneto. In seguito, come Palladio, ti sei trasferito a Roma.

In the past I considered that Scarpa's architecture was not only something to look at, but above all a machine for looking, through which to see better. (Guido Guidi)

After its unexpected critical success at the Cannes Film Festival, Francesco Sossai's second feature film, *The Last One for the Road*¹, caught the attention of those architects among the viewers, due to its depiction of the landscape of Veneto, and for its homage to Carlo Scarpa. A small independent production which became both a cult film and a box-office success, it received eight David di Donatello awards in 2026, including Best Film, Best Director and Best Screenplay. It has been described as "deeply local and surprisingly universal"². The following conversation took place at the end of last November, two months after its release in Italian cinemas.

AIV: In the film we recognise references to a specific period of Italian landscape photography: I am thinking of Luigi Ghirri and Gabriele Basilico.

FS: Also Guido Guidi. Those books are right here, close at hand. My father is an architect and has a great passion for Scarpa, Palladio and, in general, for the architecture of Veneto in all its expressions, including those more ordinary ones that appear in the film. He is also well acquainted with Celati's theme of geometric terraced houses: an imagery that has deeply influenced me.

AIV: The so-called informal style of Veneto. You then moved to Rome, like Palladio himself.



Guido Guidi, Carlo Scarpa-Tomba Brion, 29 gennaio 1997, ore 15:40. Stampa cromogenica a colori, 23,6 x 29,9 cm. © Guido Guidi. Canadian Centre for Architecture, Montréal. Dono della Parnassus Foundation, su concessione di Raphael e Jane Bernstein.

FS: Sì, ma Roma non mi ha colpito in modo decisivo. Vi ho studiato critica shakespeariana e strutture del racconto; mi sono nutrito di letteratura, soprattutto Shakespeare, Beckett e autori tedeschi che sono emersi più avanti. A Berlino, invece, mi sono sentito sradicato dai codici familiari. È una città senza centro, ancora divisa a livello architettonico e urbanistico nonostante la caduta del muro. Lì ho capito che il mio spazio onirico continuava a organizzarsi intorno al Veneto e a Feltre: sognavo luoghi riconducibili al mio paese, come se quella geografia continuasse a strutturare l’immaginazione. Era necessario tornare per raccontare quel mondo.

Una volta rientrato, ho iniziato a chiedermi se altri avessero avvertito la stessa sensazione verso quei luoghi. La prima lettura decisiva è stata *I quindicimila passi* di Vitaliano Trevisan²: mi colpì l’idea del Veneto come enorme spazio non euclideo, dal quale non si riesce mai a uscire perché, appena sembra di arrivare alla fine, si sta già tornando indietro. Trevisan ha saputo descrivere fenomeni apparentemente minori: le villette geometriche, il paesaggio residenziale di cui conoscevo l’effetto ma che non sapevo ancora restituire. In quelle pagine ho riconosciuto una precisione dello sguardo che guardava anche me: non la nostalgia per un Veneto perduto, ma la percezione di un territorio diventato difficilmente leggibile. Poi sono arrivati altri libri, come *Viaggio in Italia* di Guido Piovene.

AIV: E Andrea Zanzotto?

FS: Inevitabilmente. Zanzotto è stato per me un’apertura mentale decisiva. Ha trovato la forma più efficace per descrivere tutto questo. Una sua frase mi ha guidato nella realizzazione del film: «È tutto lo sconoscimento che fu fatto dei miei molti ombrosi e assolati paesi». La parola «sconoscimento» è diventata una chiave: volevo costruire un apologo su questa perdita di riconoscimento.

AIV: Di Zanzotto è stato recentemente ripubblicato *Dietro il paesaggio*³. Nei saggi che accompagnano la riedizione, le liriche sono interpretate come un meccanismo poetico che rovescia il rapporto fra soggetto e oggetto: non tanto un io che guarda, quanto un paesaggio che guarda l’umanità e la decentra. Anche in *Le città di pianura* e in *Altri cannibali* sembra emergere un ribaltamento analogo: i personaggi appaiono osservati, o agiti, dal paesaggio. In *Altri cannibali* i monti bellunesi sono inquadrati attraverso finestre e porte; sembrano osservare i protagonisti e rendere più assurde le loro azioni attraverso la solennità del profilo lontano. In *Le città di pianura* i personaggi giungono a San Vito di Altivole, perduti e decisi a non usare il telefono per trovare la meta. La sequenza prosegue con una carrellata sulle recinzioni, le cascine, le stalle, fino a un palmizio tropicale piantato nella campagna, immagine quasi surreale dell’incongruenza del paesaggio contemporaneo.

FS: Per me il paesaggio è connaturato alla storia; cerco perciò di raccontarlo senza ridurlo a ornamento. Nel cinema contemporaneo il paesaggio spesso diventa una veduta. Di fronte a molte riprese con il drone mi chiedo sempre: chi guarda? Un dio della storia? L’ipotesi che sia il paesaggio a guardare i personaggi mi interessa molto, perché la scelta del punto di vista è radicale. Nella carrellata che citi, il soggetto è Giulio, lo studente di architettura: cammina e guarda. Abbiamo cercato di restituire l’idea dei passi con una soggettiva pura, non con un carrello. Se la carrellata dura abbastanza, tuttavia, si produce l’impressione che sia il paesaggio a guardare noi. È un rovesciamento vicino

FS: Yes, but Rome didn’t have that great an impact on me. I studied Shakespearean criticism and narrative structure, and also immersed myself in literature, particularly Shakespeare, Beckett and German authors who came to prominence later on. In Berlin, by contrast, I felt as if estranged from all the familiar codes. It is a city without a centre, still divided in architectural and urban terms, despite the fall of the wall. It is there that I came to realise that the space of my imaginary was still anchored in Veneto and Feltre: I would dream of places connected to my town, as if that geography continued to shape my imagination. It was necessary for me to return in order to narrate that world. Once I had returned, I began to ask myself whether others had felt the same regarding these places. The first fundamental reading was that of Vitaliano Trevisan’s³ *I quindicimila passi* (The Fifteen Thousand Steps): I was intrigued by the idea of the region of Veneto as a vast non-Euclidean space, one from which you can never truly escape because, just as it seems you have reached the end, you realise you already are on the way back. Trevisan was able to describe what appeared to be minor features: the geometric terraced houses, the residential landscape whose effects I understood, but could not yet describe. In those pages I recognised a certain precision in the gaze that concerned me too: not the longing for a lost Veneto, but rather the perception of a territory that had become difficult to read. Then came other books, such as *Viaggio in Italia* (Journey to Italy), by Guido Piovene.

AIV: What about Andrea Zanzotto?

FS: Undoubtedly. Zanzotto was a decisive intellectual revelation for me. He found the most effective way to describe all of this. A phrase of his guided me during the production of the film: “all the misrecognition that was done to my many shady and sunny villages”. The word ‘misrecognition’ (in Italian ‘sconoscimento’) became a key concept: I wanted to construct an allegory around this loss of recognition.

AIV: A new edition of Zanzotto’s *Dietro il paesaggio*⁴ (Behind the Landscape) has recently been published. In the essays included in this edition, the poems are interpreted as a poetic mechanism that overturns the relationship between subject and object: it is no longer only the “I” that observes the landscape, but the landscape itself that looks upon humanity, displacing it from the centre of the scene. A similar reversal seems to emerge in *Le città di pianura* (The Cities of the Plain) and in *Altri cannibali* (Other Cannibals): the characters seem to be observed, or influenced, by the landscape. In *Altri cannibali*, the mountains of Belluno are framed through windows and doors, and seem to be watching the characters and making their actions seem even more absurd through the solemnity of their distant outline. In *Le città di pianura*, instead, the characters reach San Vito di Altivole, lost yet determined not to use their phones to find their destination. The sequence continues with a sweeping shot of fences, farmhouses and barns, until it reaches a tropical palm grove set in the countryside – an almost surreal image illustrating the incongruity of the contemporary landscape.

FS: For me, the landscape is an integral part of the story. I therefore try to represent it without reducing it to mere decoration. In contemporary cinema, the landscape often becomes a mere backdrop. When I see another drone shot I always ask myself: who is watching? A narrative god? The idea that it is the landscape that observes the character appeals to me, because it is a radical choice of point of view. In the sweeping shot that you mention the subject is Giulio, the architecture student: he walks and observes. We tried to convey the idea of the movement of his steps through a purely subjective shot,

all’operazione compiuta da Zanzotto.

AIV: Vorrei tornare ad *Altri cannibali*, non soltanto per l’influenza di Marco Ferreri, né per la dimensione politico-sociale del film, ambientato in officine di meccanica di precisione dove gli operai sono schiacciati da un lavoro alienante. Si coglie anche un’insistenza nel mostrare un paesaggio che si consuma, quasi una forma di autofagia. Zanzotto, parlando di *Libera nos a Malo* di Luigi Meneghello, riconosceva come il soggiorno inglese avesse consentito all’autore di mettere a fuoco la realtà veneta. Anche tu sei tornato a osservare il Veneto dopo Roma e la Germania. Quale relazione lega i due film? E in che misura vi agisce la commedia all’italiana?

FS: Della commedia all’italiana volevo capire se potesse ancora funzionare come dispositivo, e se potesse ancora funzionare il tema del viaggio in Italia, da Piovene a Ceronetti e Celati. C’è Ferreri, con la narrazione degli eccessi del cinema italiano degli anni Settanta; c’è *Salò*, che resta per me un film fondamentale; ci sono opere diversissime, da *Cannibal Holocaust* ad altri generi. Credo che, se esiste una meta, ci siano molti modi per raggiungerla: un sentiero, un’autostrada, un viadotto, una strada sterrata. Ognuna di queste vie può diventare un film.

Fra i due lungometraggi c’è stato *Il compleanno di Enrico*, un cortometraggio costruito come un giallo all’italiana a partire da un ricordo d’infanzia. Enrico viveva in una casa contadina fuori Sedico, con la nonna inferma; durante una festa di compleanno il padre rientrò all’improvviso, ubriaco, insieme ai colleghi di lavoro. Era accaduto qualcosa che non riuscivo a capire. Il cortometraggio è nato anche dal tentativo di sciogliere quel mistero attraverso il dispositivo del giallo. Anche lì ho provato a recuperare forme narrative del cinema italiano per verificare se avessero ancora senso. Questa attitudine riguarda anche i prossimi progetti: il tentativo di riattivare qualcosa che appartiene a una tradizione, senza trasformarla in citazione inerte. Nel cinema italiano mi colpisce soprattutto il fatto che il paesaggio sia racconto. Penso a *I soliti ignoti*: Monicelli gira al quartiere Africano di Roma e, mentre Gassman avvicina la servetta veneta per provare a entrare nella casa vicina al monte dei pegni, non insiste sui volti ma lascia emergere sullo sfondo i cantieri di una città in crescita. In Antonioni l’inquadratura nasce dal paesaggio prima che dai personaggi; in *Rocco e i suoi fratelli* Visconti descrive una Milano in trasformazione frenetica, dove l’architettura non è semplice fondale ma condizione narrativa.

AIV: Le case in cui si trasferisce la famiglia di Rocco, appena arrivata a Milano, sono di Franco Albini. Per gli architetti le architetture presenti nei film hanno un valore quasi culturale. È importante ciò che dici sulla rilettura delle forme, narrative e architettoniche: anche il progetto può diventare racconto dei caratteri del luogo, dispositivo capace di produrre un *nostos*, un ritorno al paesaggio. I tuoi lungometraggi sono viaggi, o derive: quasi viaggi al termine della notte. Raccontano personaggi radicati e, insieme, in continuo movimento tra strade e autostrade venete, come se abitassero quelle terre pur essendo sempre in transito. Sono viaggi in cerca dell’ultima bevuta, opposti alla saggezza del Conte Bugnello che pronuncia la frase: «Nessuno parla più di terra». Come nasce questa battuta? La parola «terra» sembra diventata impronunciabile, quasi desueta. È un frammento ascoltato in un bar, come la battuta di Doriano «Rovigo? Rovigo non esiste», oppure nasce dalla scrittura?

FS: Se si abita qui, è impossibile non pensare alla terra. I miei

rather than a tracking shot. However, if the tracking shot lasts long enough it creates the impression that it is the landscape that looks at us. It is a sort of reversal similar to the one carried out by Zanzotto.

AIV: I would like to return to *Altri cannibali*, not only because of Marco Ferreri’s influence, or the political and social scope of the film, which was set in precision engineering workshops where the workers are oppressed by alienating work. There is also a strong emphasis on depicting a landscape that is being consumed, almost in a form of auto-cannibalism. Zanzotto, referring to *Libera nos a Malo* by Luigi Meneghello, recognised how his stay in England had made it possible for the writer to focus more clearly on the region of Veneto. Like him, you also returned to observe the region of Veneto after spending time in Rome and Germany. What is the connection between the two films? And to what extent does the *commedia all’italiana* genre feature in them?

FS: Regarding the *commedia all’italiana*, I wanted to understand whether if it could still function as a narrative device, and whether the theme of the “journey to Italy” could still work today, as it did in Piovene, Ceronetti and Celati. We have Ferreri, with his account of the excesses of 1970s Italian cinema; we have *Salò, or the 120 Days of Sodom*, which for me remains a seminal film; and then there are works that are very different from one another, ranging from *Cannibal Holocaust* to other cinematic genres. I think that, if there is a goal, then there are many different ways to reach it: a path, a motorway, a viaduct, or a dirt road. And each of these routes can be turned into a film. Between the two feature films came *Il compleanno di Enrico* (Enrico’s Birthday), a short film conceived as an Italian-style thriller based on a childhood memory. Enrico lived in a farm outside of Sedico, with his disabled grandmother; once, during a birthday party his father suddenly arrived, drunk, with some mates from work. Something had happened that I couldn’t quite figure out. The short film also originated from an attempt to unravel that mystery through the conventions of the crime thriller. Also in that case I tried to use narrative devices from Italian-style cinema in order to see if they still functioned. This approach characterises the following projects too: the attempt to reactivate something that belongs to a tradition, without turning it into a meaningless quotation. One thing that strikes me about Italian cinema is the way the landscape itself is part of the narrative. I’m thinking of *I soliti ignoti* (Persons Unknown): Monicelli shoots in Rome’s Quartiere Africano and, as Gassman approaches the young maid from Veneto to try and get into the house next to the pawnshop, he doesn’t dwell on the faces but allows the building sites of a rapidly growing city to emerge in the background. In Antonioni’s work, the frame is determined by the landscape rather than the characters, while Visconti, in *Rocco e i suoi fratelli* (Rocco and His Brothers), depicts a Milan undergoing frenetic transformation, where architecture is not merely a backdrop but rather a component of the narrative.

AIV: The public housing complex where Rocco’s family moves when they arrive in Milan were designed by Franco Albini. For architects, the architectures featured in films have an almost cult-like value. What you say about the reinterpretation of both narrative and architectural forms is important: a project can convey the character of a place, acting as a means of evoking a *nostos*, a return to the landscape. Your feature films are journeys, or perhaps wanderings: journeys that are almost “to the end of the night”. They tell the stories of characters deeply attached to the places they live in but, at the same time, constantly on the move along the roads and motorways of the region of Veneto, as if they lived in those lands yet were always in transit. Journeys in search of the last drink, in contrast with the wise words of Count Bugnello when he says: “No one speaks about land any-

nonni ne parlavano continuamente. La parola «territorio» era invece usata dal fratello di mio nonno quando ricordava la battaglia sul Don: per lui, e anche per me, è un termine bello. I territori si annettono o si conquistano. Non mi riconosco nell’espressione «narrazioni del territorio»; preferisco parlare di racconto della terra. La scena del Conte Bugnello l’ho scritta in un pomeriggio, in due ore di rabbia. Con Adriano Candiago avevamo quasi completato il film, ma mancava una scena capace di esplicitarne il centro. Il Conte lo dice senza mediazioni: «Distruggeranno tutto in questa regione». Avevo bisogno che un personaggio formulasse il cuore del problema, senza girarvi attorno. Non tutto può restare implicito; a volte una frase netta consente al film di mostrare con maggiore precisione ciò che fino a quel momento aveva solo fatto percepire.

AIV: Seguendo il viaggio dei protagonisti si ha l’impressione che attraversino siti archeologici: una sorta di dopostoria pasoliniana, in cui le rovine non appartengono a un passato remoto ma a un presente appena consumato.

FS: È quanto sosteneva Eugenio Turri nella *Semiologia del paesaggio italiano*⁴: gli italiani sembrano vivere sempre più davanti a un fondale. È vero, disgraziatamente. Ora abito a Venezia, quindi lo vedo ogni giorno.

AIV: Una prima epifania di questo tema compare all’inizio del film, quando il personaggio tedesco spiega a Carlobianchi di essere venuto in Italia per vedere il paesaggio prima che sia distrutto definitivamente. Come nasce una figura che offre subito una chiave interpretativa della vicenda? L’incontro, peraltro, avviene dopo la scena del ballo simil-texano, emblema dello sradicamento.

FS: Durante una passeggiata sulle Dolomiti con mio padre incontrammo un tedesco che leggeva *Gomorra* di Saviano. Parlando in italiano con il gestore del rifugio disse: «Leggo questo libro e mi dico: guarda l’Italia com’è finita». Mio padre gli rispose, contrariato: «Allora legga anche *Memorie del Terzo Reich* di Speer». Il tedesco replicò: «Per fortuna sono riuscito a vedere l’Italia prima che fosse distrutta da voi italiani». L’episodio risale a molti anni fa, ma l’ho conservato. Mi è sembrato un buon modo per raccontare lo sguardo esterno sull’Italia. In entrambi i film c’è un tema sotteso, un mostro, una «Cosa» carpenteriana posta appena fuori dal racconto: la distruzione dei luoghi prodotta dalla globalizzazione. In *Altri cannibali* il protagonista lavora in una fabbrica che produce pezzi meccanici di cui ignora funzione e destinazione; tutto potrebbe arrestarsi appena il mercato smettesse di assorbirli. Anche Carlobianchi e Doriano sono lavoratori lasciati indietro dalla crisi del 2008 in un’azienda del Nord che produce occhiali e subisce un contraccolpo. Sono figure rimaste ai margini di un ciclo economico che le aveva illuse di appartenere al benessere diffuso della regione. Il bar americano con i balli texani diventa il simbolo di questa infiltrazione esterna: qualcosa entra in casa, sembra normale e poi muta forma, distruggendo ciò che incontra, come in *La cosa* di John Carpenter⁵. Anche il turismo è una faccia di questa presenza: si presenta come fruizione innocua dei luoghi, ma può trasformarli in superficie consumabile.

I protagonisti vagano tra le rovine di un mondo già compromesso. Questo motivo conduce il film alla Tomba Brion. L’opera di Scarpa mi sembrava l’unico portale verso un altrove ancora sottratto alla globalizzazione. Lì si affronta un tema che mi interessa molto: non appiattire le differenze, non rendere tutto

more”. How does this phrase originate? The word ‘land’ seems to have become impossible to pronounce, almost obsolete. Is it a fragment of a dialogue overheard in a bar - like Doriano’s line “Rovigo? Rovigo doesn’t exist” - or is it a result of the writing process?

FS: When you live here, it is impossible not to think of the land. My grandparents spoke about it all the time. The word “territory” was used instead by my grandfather’s brother when he recalled the battle of the Don: for him, as it is for me, “territory” is a military term. Territories are annexed or conquered. I don’t recognise myself in the expression “narratives of the territory”; I prefer to speak of tales of the land. I wrote the scene with Count Bugnello in a single afternoon, in two hours of rage. Adriano Candiago and I had almost finished the film, but a scene was still missing that would highlight its core message. The Count puts it bluntly: “They will destroy everything in this region”. I needed a character to clearly spell out the heart of the matter. Not everything can remain implicit, sometimes a direct statement will allow the film to express more accurately what, until that moment, it had only suggested.

AIV: Following the characters in their journey, one has the impression that they are traversing archaeological sites: a sort of Pasolini-style aftermath to a story, in which the ruins do not belong to a remote past, but to a present that has just expired.

FS: This is what Eugenio Turri asserts in his *Semiologia del paesaggio italiano*⁶: Italians seem increasingly to be living against a scenic backdrop. This is unfortunately true. I live in Venice now, so I see this every day.

AIV: An early insight into this theme occurs at the beginning of the film, when the German character explains to Carlobianchi that he has come to Italy to see the landscape before it is forever destroyed. How does a character like this, who immediately offers a key to understanding the story, originate? The scene takes place, in fact, after the Texan-style dance sequence, which serves as a symbol for uprootedness.

FS: During a hike in the Dolomites with my father we came across a German who was reading Saviano’s *Gomorra*. Talking to the hut warden, he said “I read this book and say to myself: just look what has become of Italy”. Somewhat annoyed, my father answered: “Then you should read Speer’s memories, *Inside the Third Reich*”. The German replied: “I’m glad I got to see Italy before you Italians destroyed it”. This exchange took place many years ago, but I’ll never forget it. It seems to me like a good way to describe an outsider’s view of Italy. In both films there is an underlying theme, a monster lurking on the outskirts of the story, like Carpenter’s “Thing”: this is the destruction of places brought about by globalisation. In *Altri cannibali*, the lead character works in a factory that produces mechanical parts whose function and purpose he ignores; and the whole operation could shut down the moment the market stops consuming them. Carlobianchi and Doriano are themselves former factory workers from an eyewear business that went under during the 2008 financial crisis. They were left on the margins of an economic cycle that had led them to believe they were part of the region’s widespread prosperity. The cocktail bar with its Texan dancing becomes the symbol for this external infiltration: something has entered the house which at first seems innocuous, but then mutates, destroying everything that comes in its way, like John Carpenter’s⁶ *The Thing*, precisely. Also tourism is one of the aspects of this presence: it appears as a harmless enjoyment of places, but can easily transform them into a marketable commodity. The characters wander through

equivalente. Il giardino giapponese e Venezia, nelle loro diversità assolute, possono stare insieme senza perdere la propria natura. Un giardino giapponese a San Vito di Altivole, dietro il cimitero del paese, è un’idea paradossale; eppure funziona, è bellissima. Mi pare che Scarpa abbia intuito una deriva futura e abbia costruito, alla Brion, un tentativo di resistenza alla disgregazione. Deleuze, in una conferenza spesso citata anche da Agamben, parla dell’atto di creazione e della grande arte come forma di resistenza⁶; definisce, per esempio, l’opera di Bach una resistenza alla fine del sacro. Forse Scarpa costruisce una resistenza analoga alla globalizzazione, alla fine dei luoghi: non una nostalgia ripiegata su se stessa, ma un dispositivo capace di salvare la complessità delle differenze.

AIV: Una resistenza realizzata, paradossalmente, attraverso una contaminazione.

FS: Sì, ed è significativo che la risposta sia una contaminazione così estrema. Nel film ho tentato qualcosa di analogo usando il *tatami shot*, tecnica di ripresa associata a Yasujiro Ozu, che adotta il punto di vista di chi è seduto sul tatami mediante una lente fissa. Un amico pittore paesaggista mi aveva detto: «Non puoi andare a Brion a girare come vuoi. La tomba è stata fotografata dai più grandi; immagini semplicemente belle potrebbe farle anche un turista». Ho pensato allora che dovessi entrare a Brion con una tecnica. Guardando *Viaggio a Tokyo*⁷ mi sono chiesto se, rendendo il film «giapponese» proprio in quel momento, così come lo diventa la pianura veneta, non avrei potuto rivelare qualcosa. È lo stesso meccanismo di Scarpa: prendere qualcosa da un altrove lontanissimo e inserirlo qui, verificando se l’innesto produce conoscenza invece che semplice esotismo. In un film di carrellate e movimento, che cosa accade se tutto si ferma e l’inquadratura assume la grammatica di Ozu? Era un modo per verificare se quel dispositivo potesse ancora funzionare e, al tempo stesso, per evitare che la Tomba Brion fosse ridotta a un’immagine già codificata.

AIV: A proposito di trame segrete: Scarpa giocava da bambino sui gradini di Palazzo Chiericati a Vicenza e, proprio lì davanti, al Teatro Olimpico, il 9 luglio 1585 furono celebrati quattro giovani ambasciatori giapponesi inviati in Italia dal gesuita Alessandro Valignano⁸. Restando alla Tomba Brion, nel film Giulio spiega che Scarpa ha posto il terreno a una quota più alta di 85 cm per osservare la pianura da un punto di vista diverso. Quando i protagonisti si avvicinano al muro di recinzione si avverte il climax del film; non a caso è questa l’immagine scelta per il manifesto ufficiale. Il recinto, insieme giapponese, veneziano e veneto, diventa un osservatorio. Solo da lì i personaggi possono guardare di nuovo la realtà e ricevere lo sguardo del paesaggio. La macchina da presa si alza all’altezza degli osservatori-osservati e, diversamente da quanto avviene nelle fotografie di Guido Guidi, mostra l’esterno: campi, villette geometriche, una gru lontana, le colline. Come è nata questa scena?

FS: Fin dall’inizio sapevo che il caos del viaggio sarebbe culminato alla Tomba Brion. Solo attraverso quel «portale» i protagonisti avrebbero potuto vedere da un punto di vista diverso il paesaggio che credevano di conoscere. Il film doveva seguire questa parabola: da un paesaggio che non riescono più a vedere, nonostante vi siano immersi, fino all’incontro con Giulio, che introduce un altro sguardo e li conduce alla Brion. Per me l’opera di Scarpa corrispondeva all’ultima parte di *2001: Odissea nello spazio*, quando Bowman, in viaggio verso un altrove

the ruins of a world that is already doomed. This motif leads the film to the Brion Tomb. Scarpa’s creation seemed to me to be the only gateway to a place still untouched by globalisation. It addresses a theme that is of great interest to me: not smoothing away the differences, not making everything equivalent. A Japanese garden and Venice, despite their radical differences, can coexist without losing their true nature. A Japanese garden in San Vito di Altivole, behind the village cemetery, seems like an absurd idea, and yet it works. It is beautiful. It seems to me that Scarpa sensed a future drift and, in the style of Brion, produced an attempt to resist disintegration. Deleuze, in a conference that Agamben liked to refer to, speaks of the act of creation and of great art as a form of resistance⁷. He refers to Bach’s work, for example, as a fight against the end of the sacred. Perhaps Scarpa has built a similar resistance against globalisation, against the end of places: not a navel-gazing nostalgia, but rather a device that is capable of salvaging the complexity of diversity.

AIV: A resistance paradoxically achieved through contamination.

FS: Yes, and it is meaningful that the answer is extreme contamination. I tried something similar in the film when I used the *tatami shot*, a framing technique associated to Yasujiro Ozu, which presents the fixed point of view of someone sitting on a *tatami*. A landscape painter friend of mine had told me: “You can’t just go to Brion and shoot anyway you like. The tomb has been photographed by the best; even a tourist could take pictures that were simply beautiful”. I therefore decided that I needed to approach Brion with a technique. Watching *Tokyo Story*⁸ I asked myself whether making the film a bit “Japanese”, precisely at that moment, just like the Veneto plain does, would not help me reveal something. It is the same mechanism used by Scarpa: take something from a faraway place and insert it here, while making sure that the graft raises awareness, rather than mere exoticism. What would happen, in a film that is full of tracking shots and movement, if everything suddenly came to a standstill with an Ozu-style frame? It was a way of seeing whether that technique could still work and, at the same time, to avoid reducing the Brion Tomb to a pre-codified image.

AIV: Speaking of hidden connections: as a child, Scarpa used to play on the steps of Palazzo Chiericati in Vicenza, right across the street from the Teatro Olimpico, where four young Japanese ambassadors sent to Italy by the Jesuit Alessandro Valignano⁹ had been received on 9 July 1585. Returning to the Brion Tomb, in the film Giulio explains that Scarpa elevated the ground by 85 cm in order to observe the plain from a different perspective. As the protagonists approach the boundary wall, you sense that we are approaching the film’s climax; it is no coincidence that this image was chosen for the official poster. The enclosure, which is Japanese, as well as Venetian, becomes a vantage point. Only from there can the characters see reality once more and meet the gaze of the landscape. The camera moves up to the height of the observers/observed and, unlike what occurs in Guido Guidi’s photographs, shows what lies beyond: fields, geometric terraced houses, a faraway crane, the hills. How did this scene originate?

FS: I knew from the very beginning that the chaos of the journey would come to an end at the Brion Tomb. Only through that “gateway” would the characters come to see from a new perspective the landscape that they thought they knew so well. The film was intended to follow this narrative arc: from a landscape they can no longer see, despite being immersed in it, to their encounter with Giulio, who offers them a different perspective and ultimately leads them to Brion. For me, Scarpa’s creation was like the last part of *2001: A Space*

remoto, entra nella stanza in cui invecchia di colpo. Volevo che il film producesse un passaggio simile: un viaggio interplanetario, per assurdo, a San Vito d’Altivole. È un luogo in cui il tempo della storia, quello del paesaggio e quello dell’architettura si sovrappongono; per questo poteva diventare la destinazione naturale dell’intero percorso.

AIV: Nella Tomba Brion sembra avvenire uno scambio. Carlobianchi e Doriano, come il Gatto e la Volpe, iniziano Giulio alla vita: lo introducono al sesso attraverso Stefi, alla sregolatezza, alla deriva fra ville, bar e infrastrutture. Poi il giovane, ormai cresciuto o traviato, li conduce in un luogo magico e apre loro gli occhi; li ricompensa con un dono. Due generazioni si riflettono l’una nell’altra e tornano a vedere meglio il fuori per vedere meglio anche se stesse. Questa osmosi era già presente in sceneggiatura?

FS: Come sempre, tutto nasce da un’intuizione alla quale bisogna dare forma. Io e Adriano Candiago lavoriamo con il drammaturgo tedesco Franz Rodenkirchen: con Adriano sviluppiamo struttura e personaggi, poi con Rodenkirchen cerchiamo un ordine profondo, basato sui punti di vista dei personaggi e sul punto di vista del film. In questo caso ci interessava partire da Carlobianchi e Doriano e, nel corso della narrazione, entrare nello sguardo di Giulio. È una scelta registica che inizia con la soggettiva in cui Giulio cammina osservando le villette dei geometri e la campagna. La sequenza prepara lo spettatore alla possibilità di vedere attraverso il film. Lo stesso accade nel recinto della Tomba Brion. Scriviamo molto, partendo da intuizioni spesso inconsapevoli: per esempio il «segreto del mondo» che Carlobianchi e Doriano scoprono all’autogrill, dimenticano e poi ritrovano nella scena finale del gelato. È un episodio accaduto a me molti anni fa. Il processo di scrittura è stratificato e viene ripensato molte volte. Non credo si possa andare a girare con una sceneggiatura ancora fragile: sul set si è dentro una montagna russa e non si può cambiare tutto. Una mappa rigorosa permette però all’imprevisto di accadere. Per questo film non avevo storyboard né lista di inquadrature. Conoscevo bene i luoghi e, grazie a una sceneggiatura precisa, potevo assecondare la visione del momento. La preparazione serviva proprio a questo: non a irrigidire il film, ma a creare le condizioni perché il caso potesse entrare senza compromettere la direzione complessiva del racconto.

AIV: In un’intervista hai raccontato che tu e Candiago vi siete rifugiati in una chiesa sconosciuta, disponendo su un lungo tavolo frammenti, note, dialoghi e idee, quasi in un gioco compositivo vicino al Castello dei destini incrociati di Calvino. Come si è svolto quel procedimento?

FS: La raccolta di appunti e scene è durata quasi sei anni. La prima stesura della sceneggiatura è avvenuta a Revine Lago, in una chiesa sconosciuta messa a disposizione dal Lago Film Fest: dieci giorni di lavoro, seguiti però da un anno e mezzo di riscritture prima delle riprese. Durante quel primo trattamento abbiamo disegnato la mappa del film, come fanno i protagonisti sui tovaglioli del bar prima di arrivare ad Altivole. Il film è stato progettato guardando una carta geografica del Veneto: qui l’inizio, poi il bar americano e il tedesco, quindi Venezia e Giulio. Dicevamo: «Il film inizia qui, poi i due protagonisti vanno al bar americano e incontrano il tedesco; poi vanno a Venezia e incontrano Giulio». Abbiamo unito frammenti diversi fino a costruire una specie di Frankenstein nato da una mappa mentale.

Odyssey, when Bowman, in his travels to some remote elsewhere, enters the room where he suddenly grows old. I wanted the film to produce a similar transition: an interplanetary journey, however absurd this may sound, to San Vito d’Altivole. It is a place where the times of the narrative, the landscape and architecture all overlap. It is for this reason that it could become the natural destination of the entire journey.

AIV: An exchange seems to take place at the Brion Tomb. Carlobianchi and Doriano, like the Cat and the Fox, introduce Giulio to the ways of life: to sex through Stefi, to a reckless drifting among suburban houses, bars and infrastructures. Then the young man, who by now has grown up, or perhaps gone astray, leads them to a magical place and opens their eyes, rewarding them with a gift. The two generations mirror each other and become capable of seeing the outside world, and thus also themselves, more clearly. Was this process of interplay already present in the script?

FS: As always, everything derived from an insight, to which it was then necessary to give shape. Adriano Candiago and I work with the German screenwriter Franz Rodenkirchen: Adriano and I develop the structure and characters, then with Rodenkirchen we seek a deeper structure, based on the perspectives of the characters and the film’s point of view. In this case, we decided to begin from the perspective of Carlobianchi and Doriano to then, as the story unfolds, incorporate Giulio’s point of view. It’s a stylistic choice which begins with the subjective shot of Giulio as he wanders about, observing the suburban houses and the countryside. This sequence prepares the viewer to the possibility of seeing through the film. The same thing happens within the walls of the Brion Tomb. We often tend to write by drawing on insights that are often unconscious: for example the “secret of the world” that Carlobianchi and Doriano discover at the *autogrill*, which they then forget before ultimately remembering it during the last scene with the ice-cream. It is something that happened to me many years ago. The writing process is layered, and thought over again and again. You cannot begin shooting with a weak script. Once on set, production is like a roller coaster, and you cannot make major changes. A strict plan, however, allows for the unexpected to happen. I had no storyboard for this film, nor a shot list. I knew the locations well and a detailed script made it possible for me to adapt to any changes in the overall vision. Preliminary planning served precisely this purpose: not to make the film unnecessarily rigid, but rather to create the conditions that allow chance to enter the equation without compromising the flow of the narrative.

AIV: In an interview, you described how you and Candiago took shelter in a deconsecrated church, where you laid out fragments, notes, dialogues and ideas on a long table, constructing the film through a compositional process that is reminiscent of the game in Calvino’s *The Castle of Crossed Destinies*. How did this process come about? FS: This gathering of notes and scenes lasted almost six years. The first draft of the script was made at Revine Lago, in a former church made available by the Lago Film Fest: ten days of work followed by a year and a half of rewriting before actually beginning to shoot. We mapped out the film in that first treatment, just as the main characters do on the napkins in the bar before arriving in Altivole. The film was designed by looking at a map of the Veneto region: this is the beginning, then the cocktail bar and the German, then Venice and Giulio. We would say: “The film starts here, then the two characters go to the cocktail bar and meet the German; then they go to Venice and meet Giulio”. We put different fragments together to build a sort of Frankenstein that originated from a mental map. The geography of the region was not merely a backdrop to the story, but a fundamen-

La geografia non è stata un supporto successivo, ma una matrice drammaturgica.

AIV: Una mappa che, per Korzybski e Bateson, non coincide mai con il territorio. Il film sembra rivelare ciò che si nasconde dietro le infrastrutture e dietro il rumore del traffico: penso alla scena finale, con il paesaggio dei monti, silente e solenne. La Tomba Brion finisce per ricordare la Fortezza Bastiani del Deserto dei tartari; nel film di Zurlini, tratto dal romanzo del tuo compaesano Buzzati, i tartari si intravedono appena prima della fine, mentre qui i tartari fuori dal recinto scarpiano hanno già conquistato tutto. Non sono più l’attesa di un’invasione futura, ma la forma quotidiana di ciò che ci circonda. Nel film compare molto informale veneto: la casa di Genio, con la veranda in alluminio anodizzato e le montagne sullo sfondo; la chiesetta di San Floriano, sotto il viadotto autostradale lungo la strada del Fadalto. Come sono stati scelti questi luoghi?

FS: La preparazione è durata sei anni, con viaggi nel Veneto più noto e in quello più profondo. È stato importante anche Celati: camminare nei luoghi, osservarli. Mi ero imposto una regola: non potevo scrivere una scena senza conoscere il luogo in cui si sarebbe svolta. Nella sceneggiatura non esisteva un generico «interno giorno in casa di Genio» da trovare in seguito; sapevo già quale dovesse essere quella casa, cioè la casa di mio cugino, dell’ultima famiglia contadina di Sedico. È interessante perché contiene uno squarcio da cui si vedono le montagne: un recinto oltre il quale appare il paesaggio, quasi come alla Brion. In quei sei anni ho scattato molte fotografie, poi portate nella chiesa sconosciuta. Anche la scena notturna alla chiesa di San Floriano al Fadalto era già presente nello scatto.

Per noi bellunesi la valle del Fadalto è la porta da superare per raggiungere la pianura. Prima dei viadotti autostradali era ancora simile al paesaggio dipinto da Tiziano in *Amor sacro e amor profano*: sullo sfondo si distinguono un castello con torre, versione idealizzata di San Floriano, e un borgo vicino a Serravalle. Per queste memorie, l’attenzione al paesaggio era inevitabile. I veneti sono intimamente paesaggisti; basta pensare alla storia dell’arte, a Giorgione. È difficile fare un film in Veneto senza parlare del paesaggio. La nostra vita è immersa in questa dimensione. Anche gli eventi familiari più ordinari finiscono per ruotare intorno a quanto esso sia cambiato. È un sottofondo fortissimo, legato al senso della fine dei luoghi: un’osteria che chiude, una strada che viene ampliata, un margine agricolo che scompare diventano segni di una trasformazione percepita come continua e irreversibile. Anche quando il discorso sembra occasionale, riguarda sempre il medesimo tema: la perdita di una forma riconoscibile del paesaggio.

AIV: È un paradosso: chi rimpiange un paesaggio idealizzato del passato, nel quale non vorrebbe più vivere, è spesso anche protagonista della trasformazione del paesaggio contemporaneo veneto. Il tema richiama la nostalgia giapponese per le cose perdute. In Giappone non esiste un sistema di tutela paragonabile alle soprintendenze italiane: molte architetture storiche, case antiche, edifici modernisti e paesaggi sono scomparsi. Ci si commuove per un patrimonio perduto, ma al tempo stesso si continua a distruggere ciò che resta, in un rapporto segnato anche dall’impermanenza buddhista.

FS: Il Veneto è il Giappone d’Italia: si lavora duramente e, dopo il lavoro, si beve con la stessa intensità. Mi interessano queste analogie, soprattutto quelle legate alla partecipazione

tal element of its dramatic structure.

AIV: A map which, according to Korzybski and Bateson, never truly coincides with the territory. The film seems to reveal what is hidden behind the infrastructures and the din of traffic; I am thinking of the final scene, with the landscape of the hills, silent and solemn. The Brion Tomb comes to resemble the Bastiani Fortress from *The Tartar Steppe*: but although in Zurlini’s film (which is based on Buzzati’s novel) the enemy barely appears at the end, here the barbarians have already taken over the world outside Scarpa’s walls. They no longer represent the anticipation of a future invasion, but the everyday form of our surroundings. The region of Veneto appears very informally: Genio’s house, with its anodised aluminium veranda and the mountains in the background, the little church of San Floriano, beneath the motorway flyover along the Fadalto road. How did you choose these locations?

FS: The preparation work took six years, with trips to the most famous parts of Veneto and its more remote areas. Celati was also important: wandering through places, observing them. I had set myself a rule: I would not write a scene without actually knowing the place where it took place. There was no generic “Interior – Genio’s house – day” that we needed to find; I already knew what house it was, in this case my cousin’s house, that of the last farmer family in Sedico. It’s interesting because it features a glimpse of the mountains over a fence, beyond which the landscape comes into view, somewhat reminiscent of Brion’s Tomb. I took many photographs during those six years, which were later brought to the deconsecrated church. The night-scene at the church of San Floriano al Fadalto was also already captured in a photograph.

For us who live in Belluno, the Fadalto Valley is the only route down to the plain. Before the motorway overpasses were built, the landscape there still resembled the one painted by Titian in his *Sacred and Profane Love*: in the background, you can see a castle with a tower, reminiscent of San Floriano, and a village close to Serravalle. A focus on the landscape was thus inevitable. People from Veneto are passionate about the landscape; one need only think of art history, of Giorgione. It is difficult to make a film in Veneto without referring to the landscape. Our lives are immersed in this context. Even the most ordinary family events eventually revolve around how much it has changed. It is a powerful underlying theme, linked to a sense of the way places come to an end: a tavern that closes, a road made wider, or farmland that disappears, become symbols of a transformation that is perceived as continuous and irreversible. Even when the conversation appears to be about something else, it always returns to the same theme: the loss of a recognisable landscape.

AIV: It is a bit of a paradox: those who yearn for an idealised landscape of the past, one in which, however, they would no longer wish to live, are often also responsible for the transformation of the contemporary landscape of Veneto. The theme recalls the Japanese nostalgia for things of the past that have been lost. In Japan, there is no conservation system comparable to that in Italy: many historic buildings, old houses, modernist structures and landscapes have disappeared. People feel a sense of loss for a disappearing heritage, yet they continue to destroy what remains of it, in a relationship with the past that is also influenced by the Buddhist concept of impermanence.

FS: Veneto is the Japan of Italy: you work hard, and after work you drink just as hard. I am interested in these analogies, especially those related to an appreciation of the tangible world, which in Japan is known as *mono no aware*: a sense of melancholy and wonder

alle cose sensibili che in Giappone si definisce *mono no aware*: malinconia e meraviglia per la natura effimera della realtà. È forse ciò che provano i protagonisti quando arrivano alla Tomba Brion: non una rivelazione solenne, ma una sospensione in cui la perdita diventa improvvisamente percepibile.

Per sottolineare questa illuminazione abbiamo lavorato molto sul paesaggio sonoro. Fin dall'inizio Dorian e Carlobianchi sono circondati dal motore a scoppio e dal traffico, vicino o lontano. Anche nel segmento veneziano abbiamo evitato l'idillio acquatico, evocando piuttosto il traffico dei battelli da trasporto della laguna settentrionale. Con il tecnico del suono con cui collaboro da sempre non abbiamo usato materiali d'archivio: a riprese concluse siamo tornati nei luoghi del film e abbiamo registrato i suoni rifacendo il viaggio. Volevamo che il sonoro non fosse un accompagnamento, ma una seconda mappa, capace di restituire la percezione quotidiana della pianura.

Volevamo ricreare una condizione molto comune in Veneto: suoni lontani, sempre attutiti dall'onnipresente brusio del traffico. Un rumore di fondo continuo, che accompagna la vita quotidiana fino a diventare impercettibile. Doveva suggerire il movimento senza sosta delle merci, trasportate da un luogo all'altro senza soluzione di continuità. L'unico luogo in cui abbiamo costruito un paesaggio sonoro da zero, senza traffico, è il recinto della Tomba Brion: acqua, grilli, dialoghi sommessi, come in un giardino giapponese, unico momento di stasi del film. Anche nella soggettiva di Giulio, mentre osserva le villette geometrili, il traffico resta sullo sfondo: la sospensione non cancella il rumore, ma permette di riconoscerlo.

Alla fine mi interessava che nei titoli di coda rimanesse soltanto quel rumore. Quando proietto il film in Veneto e il pubblico resta in sala ad ascoltare cinque o sei minuti di traffico, l'uscita dalla sala produce un effetto particolare: gli spettatori ritrovano nella realtà lo stesso paesaggio sonoro del film, come se racconto e mondo coincidessero. Forse soltanto così possono comprendere la profezia del Conte. Alla fine resteranno il traffico e le infrastrutture che, secondo la vulgata, «modernizzano il territorio». Tutti i sapori andranno perduti: il cocktail di gamberi che Dorian ricordava più buono negli anni Novanta, le lumache della Meri che i protagonisti non riusciranno più a mangiare, il gelato che custodirebbe il segreto del mondo. La perdita non riguarda solo le immagini, ma anche le consuetudini, gli odori, i suoni, le forme minime dell'esperienza. Non si vedrà più alcun paesaggio; resterà solo il movimento incessante di mezzi senza una meta reale, e non rimarrà che coltivare il ricordo di ciò che è stato perduto.

at the impermanence of reality. This is perhaps what the characters feel when they arrive at the Brion Tomb: not a solemn revelation, but a 'pause' in which loss becomes suddenly perceptible. In order to highlight this revelation, we worked very hard on the soundscape. From the very beginning Dorian and Carlobianchi are surrounded by the sound of engines and traffic, both far away and near. Even in the section of the film that takes place in Venice we avoided the usual idyllic scenes on the canals and opted instead to portray the busy traffic of cargo boats in the northern lagoon. Together with the sound engineer that always works with me, we decided not to use archive material, but rather returned to the locations where the film was shot in order to record sounds as they are. We wanted the soundtrack to be not merely an accompaniment, but a sort of second map, capable of conveying the everyday experience of the plains. We wished to recreate something that is quite common in Veneto: the presence of far away sounds, constantly dulled by the ever-present hum of traffic. A steady background noise that accompanies our daily lives until it becomes imperceptible. It was meant to suggest the relentless movement of goods transported continuously from one place to another. The only place where we actually constructed a soundscape from scratch was at the Brion Tomb: water, crickets, subdued dialogues, as in a Japanese garden. The only moment of stillness in the film. Also during Giulio's subjective shot, as he observes the serial residential houses, the traffic remains in the background: the pause in the narrative does not cancel the noise, it allows it to be recognised.

I wanted only that sound to remain at the end of the film, during the closing credits. When the film is screened in Veneto and the audience remains in the theatre listening to five or six minutes of traffic noise, leaving the cinema produces a peculiar effect: spectators encounter in reality the very same soundscape they have just heard in the film, as though the story and the real world had momentarily become one and the same. Perhaps only in this way can the Count's prophecy be understood. All that will remain in the end is traffic and the infrastructures that, according to the dominant narrative, "modernise the territory". Every flavour will ultimately be lost: the shrimp cocktail that Dorian remembered as tasting better in the 1990s, Meir's snails that the protagonists will no longer be able to eat, the ice cream which contained the secret of the world. This sense of loss concerns not only images, but also customs, smells, sounds, all those minimal forms of experience. No landscape will remain to be seen, only the ceaseless movement of vehicles without a true destination, and nothing will be left other than to treasure the memory of what has been lost.

Translation by Luis Gatt

¹ Così l'ha definito il critico Alberto Crespi, *Le città di Pianura: il Veneto secondo Sossai conquista Cannes*, in «La Repubblica», 21 maggio 2025.

² Vitaliano Trevisan (1960-2022) è stato uno degli autori più radicali e interessanti degli ultimi anni. Oltre a *I quindicimila passi*, Einaudi, Torino 2007, Premio Campiello Europa 2008, si ricordano anche *Works*, Einaudi, Torino 2016 e *Black tulips*, Einaudi, Torino 2022. Nel 2020 va in scena con la regia di Giorgio Sangati *Il delirio del particolare. Ein Kammerspiel*, premiato nel 2017 col Premio Riccione per il Teatro. Testo che immagina l'incontro fra un personaggio modellato su Onorina Brion, vedova di un imprenditore (ovviamente ispirato a Giuseppe Brion) e un professore di storia dell'architettura che compie una ricerca sul lavoro dell'architetto - amico di famiglia - Carlo Scarpa.

³ A. Zanzotto, *Dietro il paesaggio*, Padova University Press, Padova 2021, riedizione dell'opera di esordio.

⁴ E. Turri, *La semiologia del paesaggio italiano*, Marsilio, Venezia 2014 (ed. orig. 1979).

⁵ J. Carpenter, *The Thing (La Cosa)*, 1982, 110 min (remake de *La cosa di un altro mondo* diretto da Christian Nyby e - non accreditato - da Howard Hawks nel 1951, 87 min).

⁶ G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione*, a cura di A. Moscati, Cronopio Edizioni, Napoli 2003. La celebre conferenza è invece del 1987.

⁷ Y. Ozu, *Tōkyō Monogatari*, 1953, B/N, 136 minuti.

⁸ La cosiddetta Ambasciata Tenshō (1582-1590), prima missione ufficiale dal Giappone in Europa, fu pianificata e organizzata dal missionario gesuita Alessandro Valignano in collaborazione con i tre feudatari convertiti delle province di Omura, Bungo e Arima.

¹ Translator's note: the film was released in English under the title *The Last One for the Road*.

² This is how the critic Alberto Crespi described it in *Le città di Pianura: il Veneto secondo Sossai conquista Cannes*, «La Repubblica», 21 May 2025.

³ Vitaliano Trevisan (1960-2022) was one of the most radical and compelling authors of recent years. In addition to *I quindicimila passi*, Einaudi, Turin 2007, winner of the 2008 Campiello Europa Prize, his works also include *Works*, Einaudi, Turin 2016, and *Black Tulips*, Einaudi, Turin 2022. In 2020, *Il delirio del particolare. Ein Kammerspiel*, directed by Giorgio Sangati and awarded the Riccione Prize for Theatre in 2017, was staged. The play imagines an encounter between a character modelled on Onorina Brion, the widow of an entrepreneur - clearly inspired by Giuseppe Brion - and a professor of architectural history conducting research into the work of Carlo Scarpa, the family's architect and friend.

⁴ A. Zanzotto, *Dietro il paesaggio*, Padova University Press, Padua 2021, a new edition of the author's debut work.

⁵ E. Turri, *La semiologia del paesaggio italiano*, Marsilio, Venice 2014 (first published 1979).

⁶ J. Carpenter, *The Thing (La cosa)*, 1982, 110 min. (a remake of *The Thing from Another World*, directed by Christian Nyby and, uncredited, Howard Hawks in 1951, 87 min.).

⁷ G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione*, edited by A. Moscati, Cronopio Edizioni, Naples 2003. The celebrated lecture, however, dates from 1987.

⁸ Y. Ozu, *Tōkyō Monogatari*, 1953, black and white, 136 min.

⁹ The so-called Tenshō Embassy (1582-1590), the first official mission from Japan to Europe, was planned and organised by the Jesuit missionary Alessandro Valignano in collaboration with the three converted feudal lords of the provinces of Omura, Bungo and Arima.



Guido Guidi, Carlo Scarpa, Tomba Brion, 5 dicembre 1996. Stampa cromogenica a colori, 23,6 x 29,9 cm. © Guido Guidi. Canadian Centre for Architecture, Montréal. Dono della Parnassus Foundation, su concessione di Raphael e Jane Bernstein.

At Queen Victoria Gardens in Melbourne, Tadao Ando has designed the tenth pavilion commissioned by the Naomi Milgrom Foundation. In the heart of the Australian city, the architect reinterpreted the traditional features of the Japanese garden using just a few essential elements, thus creating an enclosed space conceived as a sheltered and protected place of gathering, where natural and man-made order come together in harmony.



Tadao Ando

MPAVILION10, Melbourne, Australia
MPAVILION10, Melbourne, Australia

Gabriele Bartocci

Wherever you build, there is an existing landscape. In my mind, a reading of the landscape is an extremely important phase. You have to make something that is unique to that place. Bringing the uniqueness out of the landscape is what I try to do¹.

Il 16 novembre 2024, nei Queen Victoria Gardens di Melbourne viene aperto al pubblico l'MPavilion 10, il padiglione temporaneo dedicato alla promozione dell'arte, della musica, del design e dell'artigianato locale progettato da Tadao Ando su commissione della Naomi Milgrom Foundation.

La Fondazione, istituita dall'imprenditrice australiana Naomi Milgrom, dal 2014 è impegnata a finanziare la costruzione di un padiglione all'anno, affidando di volta in volta l'incarico di progetto a un architetto diverso, scelto tra le figure più emblematiche e significative del panorama internazionale.

Tra gli architetti che sono stati selezionati negli anni spiccano i nomi di Rem Koolhaas, MPA architects, Glenn Murcutt, Sean Godsell e Studio Mumbai.

Questi, in ragione del fatto che il padiglione sarebbe dovuto durare 5 mesi, il periodo di svolgimento dell'MPavilion Festival (l'evento a cadenza annuale richiama nei giardini botanici della città più di 300.000 visitatori) decidono di progettare l'architettura sviluppando un'idea di spazio legata al tema della provvisorietà, della temporalità, della levità: Koolhaas sceglie di sospendere sul piano di campagna del parco una piastra, cassettonata all'intradosso, quale soletta di protezione dello spazio di incontro, MPA decide di poggiare su quattro esili pilastri un parallelepipedo, una gabbia composta da un'intelaiatura

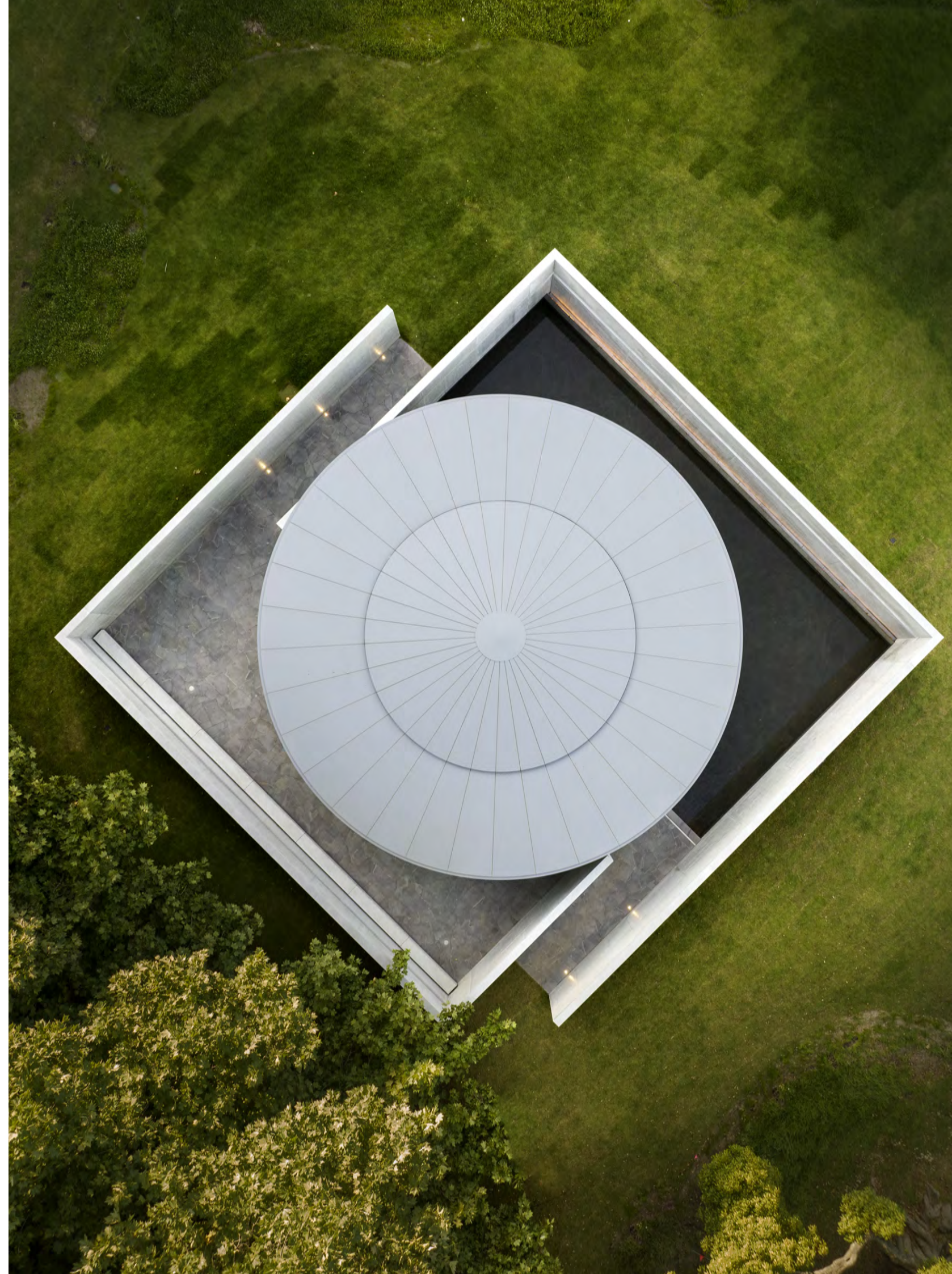
Wherever you build, there is an existing landscape. In my mind, a reading of the landscape is an extremely important phase. You have to make something that is unique to that place. Bringing the uniqueness out of the landscape is what I try to do¹.

The MPavilion 10, designed by Tadao Ando on commission from the Naomi Milgrom Foundation, is a temporary pavilion located in Melbourne's Queen Victoria Gardens, which is dedicated to the promotion of local art, music, design and craftsmanship and was opened to the public on 16 November, 2024.

Established in 2014 by Australian businesswoman Naomi Milgrom, the Foundation has since committed to funding the construction of one pavilion every year, commissioning a different architect for each edition, selected from among the most prominent and influential figures on the international scene.

The architects that have been selected throughout the years include prominent figures such as Rem Koolhaas, MAP Studio, Glenn Murcutt, Sean Godsell and Studio Mumbai.

As the pavilions are intended to stand for just five months – the duration of the MPavilion Festival, which attracts over 300,000 visitors to the city's botanical gardens every year – the designers approached their projects by developing concepts of space based on the themes of transience, temporality and lightness: Koolhaas chose to raise a large platform above the park's ground level, with a coffered underside divided into panels that both structure the roof and create a covered space beneath for people to gather; MAP Studio opted instead to support a rectangular prism on four slender pillars, creating a cage-like structure formed by a frame-





tura di tubolari metallici, Studio Mumbai, così come Murcutt e Godsell, allestisce una copertura a padiglione librata su una grande ombra, conferendo all'edificio il carattere effimero e precario di un manufatto provvisorio.

Ando, a differenza degli architetti che lo hanno preceduto, adotta l'atteggiamento progettuale opposto concependo il progetto dell'MPavilion in termini di gravità, di eternità e di atemporalità, pur avendo consapevolezza che l'edificio non sarebbe durato più di 150 giorni.

La prima operazione condotta dall'architetto giapponese è quella di individuare, nel parco, il punto e la modalità di ancoraggio del padiglione con la struttura urbana della città.

Il manufatto viene posizionato in prossimità del viale che delimita a ovest i Queen Victoria Gardens, la Saint Kilda Road, l'arteria principale nonché il tracciato di fondazione della downtown ottocentesca, vera e propria spina dorsale su cui si è sedimentato il centro città e viene orientato seguendo il parallelismo con il suo asse stradale.

L'architetto progetta uno spazio a pianta centrale, di forma quadrata, privilegiando, nella definizione della figura planimetrica di impianto, l'allineamento nord-sud, quale riverbero di quello del viale.

Gli elementi della composizione architettonica sono due: un recinto murato e una colonna.

Il primo atto progettuale compiuto è quello di definire l'integrità e la purezza geometrica di un quadrato così da poterlo decostruire. Ando scompone il recinto quadrangolare lungo la sua bisettrice d'angolo, trasladando, in direzione est-ovest metà del circuito murario. Dallo scarto generato dalla traslazione del segmento di muro si originano due spazi quali varchi di entrata al padiglione. I due punti di ingresso all'area interna del recinto sono connettivi, uguali e opposti, che i visitatori attraversano reiterando così la stessa direzione di transito che avviene quotidianamente lungo le arterie della città.

Il padiglione costituisce lo strumento di dialogo, a distanza, tra il parco e l'ordito urbano del tessuto ottocentesco di Melbourne ove il piccolo edificio, come una sua propaggine, ne riverbera i flussi negli spazi verdi del giardino.

Il recinto è un quadrato di lato 20 metri al centro del quale si innalza una colonna a sezione circolare del diametro di 3,4 metri. All'apice del piedritto cilindrico è posta una soletta piana, anch'essa a pianta circolare del diametro di 14,4 metri quale copertura dello spazio.

Il perimetro murario ha un'altezza costante, alla quota della cimasa, di 2,5 metri rispetto al piano di campagna del giardino mentre la pensilina è impostata alla quota di 3 metri così da gravare e librarsi a coronamento dell'impianto.

Ando divide a metà il piano pavimentale del padiglione destinando la porzione settentrionale a una vasca d'acqua profonda pochi centimetri e quella meridionale a un selciato in pietra. Le pareti nord e sud, a differenza degli altri segmenti di muro, sono caratterizzate da lunghe aperture a nastro, asole orizzontali dell'altezza di 20 cm sviluppate per tutta la larghezza del paramento murario.

L'apertura rivolta a nord costituisce un affaccio orientato sulla città mentre quella a sud sull'estesa area dei Queen Victoria Gardens: l'architetto predispone due punti privilegiati di osservazione ponendo in correlazione tra loro, attraverso lo sguardo, città e giardino.

Ad eccezione del pavimento e del rivestimento della copertura (sia l'intradosso che l'estradosso della pensilina circolare sono rivestiti in fogli di alluminio) le strutture del padiglione sono in cemento liscio, la cui astrattezza e gravità materica sembrano

work of tubular metal sections; whereas Studio Mumbai, as well as Murcutt and Godsell, all chose to create pavilion-style roofs that hover over a large shaded area, thus giving their projects the ephemeral and precarious character of a temporary structure.

Ando, unlike the architects that preceded him, adopted an opposite approach, conceiving his project for the MPavilion in terms of gravity, of eternity and timelessness, although well aware that the structure would stand for no more than 150 days.

The first operation undertaken by the Japanese architect was to identify within the park the exact place where the pavilion would be anchored and the way in which it would relate to the urban structure of the city.

The structure was placed near the avenue that runs along the western border of the Queen Victoria Gardens, Saint Kilda Road. This is the main thoroughfare, as well as the founding axis of the 19th century down-town area, serving as the backbone upon which the city centre has developed.

The architect designed a square-shaped space with a central plan, oriented mainly along a north-south axis, in line with the direction of the avenue.

The composition is based on just two architectural elements: a walled enclosure and a column.

The first step in the design process was to establish the integrity and geometric purity of a square, in order to be able to then deconstruct it.

Ando divided the rectangular enclosure along its angle bisector, shifting half of the perimeter wall eastwards and westwards. The displacement of this section of wall creates a gap that generates two spaces, configured as entrances to the pavilion. The two entryways to the inner area of the enclosure are interconnected, identical and opposite, and as visitors pass through them they retrace the same route taken daily along the city's main avenues. The pavilion serves as a link between Melbourne's 19th-century urban fabric and the park, where the small building structure as an extension of the city, drawing its flow into the garden's green spaces. The enclosure consists of a square, 20 metres per side, at the centre of which stands a circular column with a 3.4 metre diameter. At the top of this cylindrical column lies a flat slab, also circular and with a diameter of 14.4 metres, which forms the roof of the structure.

The perimeter wall has a uniform height of 2.5 metres, measured from the garden level to its top, while the roof itself stands at a height of 3 metres, so as to tower above and visually complete the building.

Ando divided the floor of the pavilion into two parts, placing a shallow water basin on the northern section and paving the southern section with cobblestones.

Unlike the other walls, those to the north and south have long and narrow horizontal openings – about 20 cm high - that run the full length of the wall.

The one that faces north overlooks the city, while the one facing south offers a view across the vast grounds of the Queen Victoria Gardens: the architect thus provides two vantage points that connect the city and the garden through the viewer's gaze.

Except for the pavement and the roof (both the inner and outer surfaces of the circular canopy are clad in aluminium sheets), the pavilion is made of polished concrete, whose abstract quality and material weight seem to suspend the architecture in time, while anchoring it to the ground.

Ando conceives the space as centripetal, with a single column acting as the pivot around which the pavilion's interior is arranged and set in motion, symbolising the connection between the ground and the architecture. The pillar marks the centre of the space but

sospendere l'architettura nel tempo, radicandola al suolo.

Lo spazio ideato da Ando è uno spazio centripeto ove il perno attorno a cui ruota e si incerniera l'ambiente del padiglione è la colonna, posta a sancire il sodalizio tra il suolo e l'architettura. Attraverso il pilastro, il fulcro centrale del modello spaziale viene marcato e al contempo interdetto vista la giacitura del piedritto sulla mezzera della linea di confine tra la vasca d'acqua e il piano pavimentato che consente al visitatore solo di affiancarsi, non di deambulare circolarmente intorno ad esso.

Il centro, quale luogo di condensazione di tutto il sistema, viene negato nel momento stesso in cui viene concepito, secondo un metodo compositivo il cui obiettivo è raggiungere il massimo della sintesi espressiva e della tensione formale attraverso la conferma e contemporaneamente la negazione dello spazio². L'architettura del padiglione nasce da una riflessione sulla tipologia del giardino giapponese.

Ando, nel cuore della città di Melbourne, all'interno dell'isola verde dei Queen Victoria Gardens circoscrive un fazzoletto di terra, un frammento di paesaggio, un giardino nel giardino quale interpretazione del *nihon teien*.

Nel *Sakuteiki*, il più antico trattato sull'arte dei giardini giapponesi scritto da Tachibana no Toshitsuna nell'XI secolo, vengono posti in rilievo i tre elementi fondativi e inderogabili del *nihon teien*: l'*Ishi* (la roccia), il *Mizu* (l'acqua), la *Shokusai* (la vegetazione antropizzata). Il testo descrive i diversi modi in cui possono essere declinati e giustapposti gli elementi tra loro al fine di raggiungere un equilibrio tra l'uomo e la natura all'interno di un ambiente riparato e protetto.

Ando costruisce un rifugio, un microcosmo, un luogo di aggregazione riservato e introverso e lo fa combinando i tre elementi costitutivi descritti da Toshitsuna nel suo trattato.

La pietra, il Bluestone australiano, basalto vulcanico autoctono proveniente dalle cave dello Stato del Victoria, è destinata a rivestire in opus incertum il piano di calpestio del padiglione; la vasca d'acqua, superficie omologa a quella pavimentale è posta a riflettere come uno specchio l'azzurro del cielo e la luce, conferendo all'ambiente una dimensione mistica e meditativa³; la colonna in cemento, cuore della configurazione formale dell'edificio, si fa astrazione di un tronco d'albero, di una natura pietrificata che sembra affondare le proprie radici nella terra traendone il nutrimento.

La colonna si pone in astratta continuità con gli alberi del parco dimostrando come l'ordine artificiale stabilito dall'uomo e quello naturale possono contaminarsi e fondersi fino a coincidere, secondo un'idea di spazio le cui componenti lasciano fluire l'architettura nel complesso ordinamento della natura.

at the same time restricts its use. Since it stands on the line separating the water basin from the floor, visitors can approach it and stand alongside it, and yet are not able to walk around it.

The centre, as the focal point of the entire system, is negated at the very moment of its conception, following a method of composition that seeks maximum expressive clarity and formal tension through the concurrent affirmation and negation of space².

The architecture of the pavilion derives from a reflection on the Japanese garden type.

In the heart of Melbourne, within the green oasis of Queen Victoria Gardens, Ando has circumscribed a small patch of land, a fragment of landscape, a garden within a garden, offering it as an interpretation of the *nihon teien* (Japanese garden).

The oldest treatise on the art of Japanese gardens, the *Sakuteiki* (or "Records of Garden Making"), written by Tachibana no Toshitsuna in the 11th century, highlights the three fundamental and indispensable elements of the *nihon teien*: *Ishi* (rock), *Mizu* (water) and *Shokusai* (planting and arranging of plants).

The treatise describes, among other things, the various ways in which these elements can be organised and combined in order to achieve a balance between man and nature within a sheltered and protected environment.

Ando builds a shelter, a microcosm, a quiet and secluded gathering place, and he does this by combining the three fundamental elements described by Toshitsuna in the *Sakuteiki*.

The stone used is Australian Bluestone, a local volcanic basalt obtained from quarries in the state of Victoria. This material forms the floor of the pavilion, laid using the *opus incertum* method. The water basin, which occupies a surface equal to that of the pavement, reflects the sky and the light, like a mirror, creating an intimate, almost mystical and meditative atmosphere³. The centre of the composition, fulcrum of the building's formal design, is the concrete column, which abstractly evokes the trunk of a tree: a petrified form that seems to sink its roots into the earth to draw nourishment from it.

The column stands in abstract continuity with the trees in the park, suggesting how the artificial order established by human intervention can interact with that of nature and gradually merge with it. This reflects an idea of space in which the various elements involved enable architecture to flow into the complex order of the natural environment.

Translation by Luis Gatt

¹ P. Jodidio, *Ando. Complete works*, Ed. Taschen America Llc, Los Angeles 2007, p. 7.

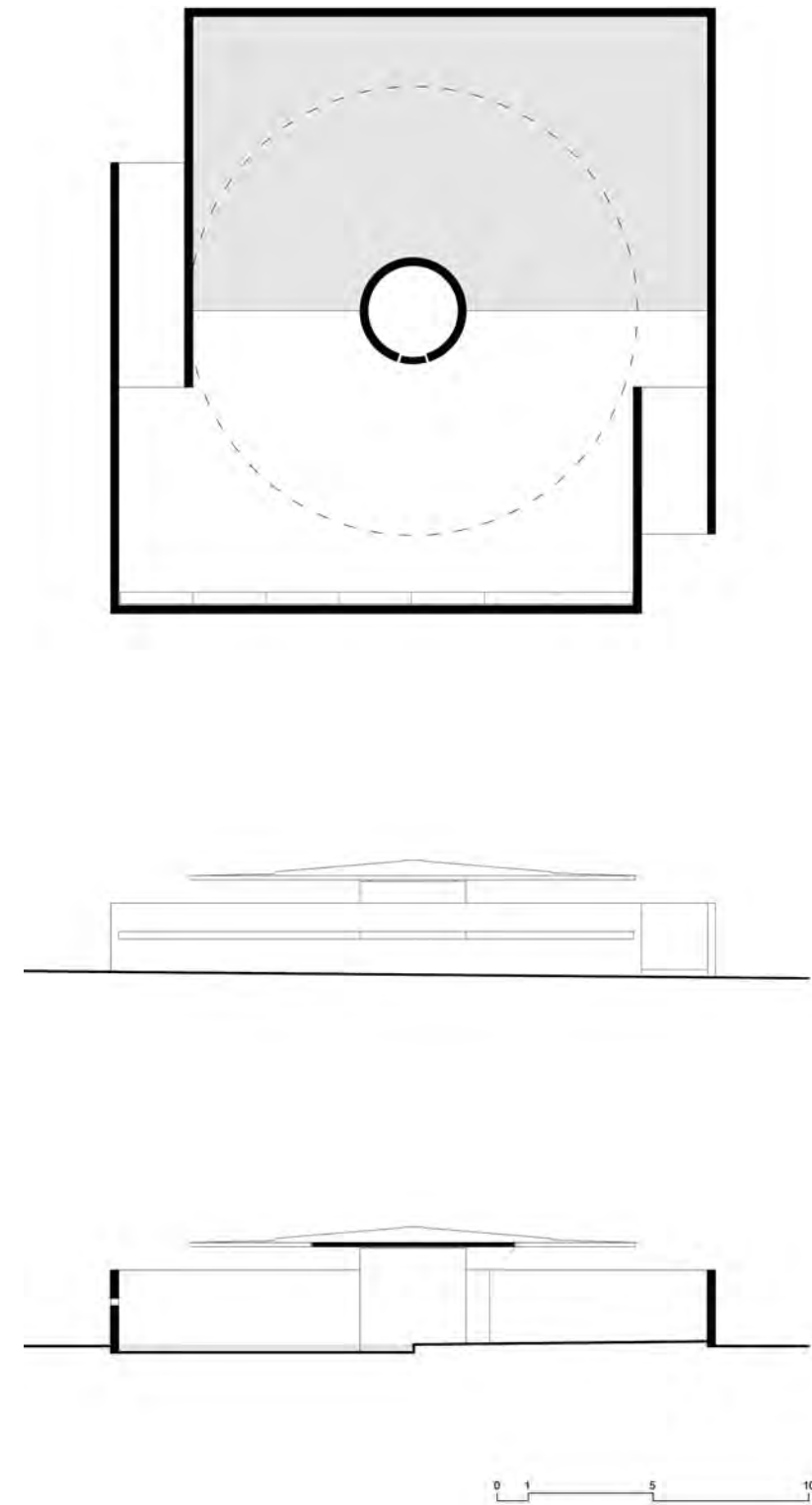
² Masao Furuyama, critico di architettura giapponese e uno dei massimi studiosi dell'opera di Tadao Ando parla di «Architettura di negazione» in merito al binomio affermazione e interruzione dello spazio rilevabile in alcune opere di Ando; a tal proposito scriverà: «L'architettura di Ando è architettura di negazione. La negazione è stata la sua scoperta; è la negazione che egli ha scelto come metodo per ottenere l'intensità spaziale e per configurare il suo stile personale. Il che non vuol dire che egli ami la negazione: piuttosto, egli odia il compromesso, che inquina l'architettura e altera la purezza dello spazio. Negare significa asserire l'indipendenza sociale dell'individuo. Ne deriva che l'azione progettuale richiede insieme una serie di scelte e una serie di negazioni e un'opera di architettura è un monumento alla gloria di tutto ciò che è stato scelto» in M. Furuyama (a cura di), *Tadao Ando*, Ed. Zanichelli, Bologna 2001, p. 26.

³ «For the Japanese, water is not only felt in terms of its physical presence but in spiritual terms. There is an expression for example that has it that we can forget the past by throwing it into the water. The use of water in my architecture is therefore an attempt to bring to bear a spiritual dimension which is directly related to Japanese thought and tradition». Cfr P.Jodidio, *Ando. Complete works*, cit.,p. 12.

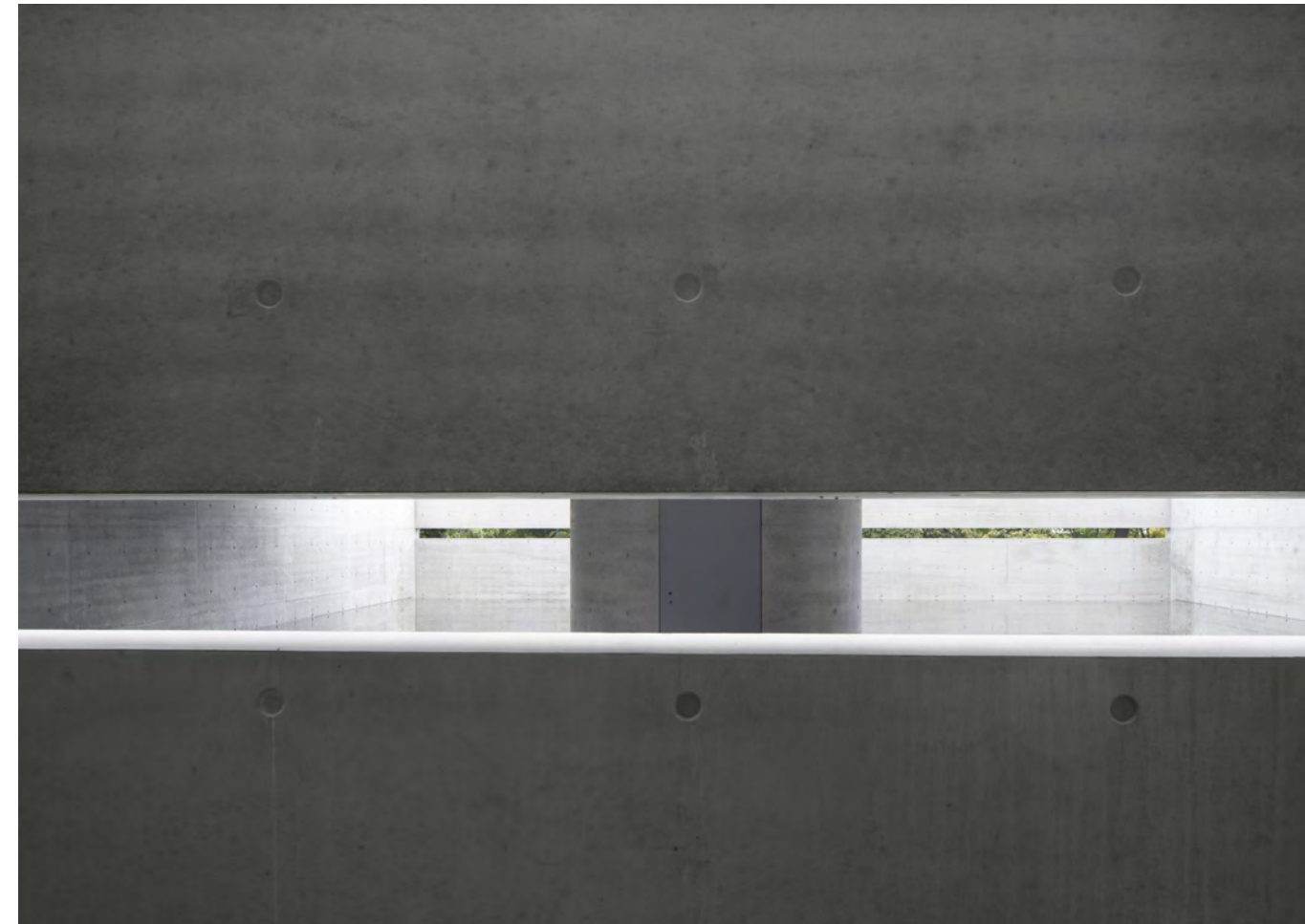
¹ Tadao Ando in P. Jodidio, *Ando. Complete works*, Ed. Taschen America Llc, Los Angeles 2007, p. 7.

² The Japanese architecture critic Masao Furuyama, who is one of the leading scholars of Tadao Ando's work, speaks of 'architecture of negation' when referring to the interplay between affirmation and restriction of space that characterises some of Ando's works: "'Ando's architecture is an architecture of negation. Negation was his discovery; negation is the method he chose to achieve spatial intensity and to shape his personal style. This does not mean that he loves negation, but rather that he hates compromise, which corrupts architecture and alters the purity of space. To negate is to assert the social independence of the individual. This means that the act of design requires both a series of choices and a series of negations, and a work of architecture is a monument to the glory of all that has been chosen", in M. Furuyama (ed.), *Tadao Ando*, Ed. Zanichelli, Bologna 2001, p. 26.

³ "For the Japanese, water is not only felt in terms of its physical presence but in spiritual terms. There is an expression for example that has it that we can forget the past by throwing it into the water. The use of water in my architecture is therefore an attempt to bring to bear a spiritual dimension which is directly related to Japanese thought and tradition". Cf. P. Jodidio, *Ando. Complete works*, Op, cit.,p. 12.







pp. 38-39
Inquadramento territoriale
Veduta zenitale del padiglione inserito nei Queens Victoria Gardens,
foto © John Gollings
pp. 40-41
Scorcio del varco meridionale di accesso al padiglione; sullo sfondo la città,
foto © John Gollings
Pianta, prospetto sud, sezione
pp. 44-45
Vista dell'ingresso meridionale; in primo piano la soglia rivestita in Bluestone
australiano e sul fondo la vasca d'acqua, foto © John Gollings
pp. 46-47
L'interno del padiglione con l'asola orizzontale di affaccio alla città,
foto © John Gollings
pp. 48-49
Vista di dettaglio della seduta e dell'asola rivolta a sud, foto © John Gollings
Dettaglio dell'asola e della colonna in cemento, foto © John Gollings

Cristinacce is one of the many small villages scattered across the rugged hills of Corsica which make up the island's 'human geography'. It consists of roughly fifty modest stone houses clustered along a road that winds through centuries-old chestnut woods, and grouped around a small church. Here, on the site of a building that is now in ruins and can no longer be restored to its original form, a new architecture abstractly reconfigures the lost volumes, while establishing a dialogue with the existing structures precisely by highlighting its own differences, both in terms of language and structure.

Orma Architettura

Abitazioni in pino laricio, Cristinacce, Corsica
Corsican pine dwellings. Cristinacce, Corsica

Alberto Pireddu

«Geografia umana» di un'isola.

Se con Maurice Le Lannou volessimo delineare i tratti di una geografia propriamente «umana», tenderemmo inevitabilmente a interrogarci su come gli uomini vivano nei luoghi, li trasformino e si adattino alle condizioni storiche e naturali date¹. Inizieremmo, inoltre, a indagare le possibili tangenze di questa splendida disciplina con la storia, la sociologia, l'antropologia e, potremmo aggiungere, con l'architettura, attraverso la quale l'uomo da sempre abita (nel senso attribuito alla parola da Friedrich Hölderlin e Martin Heidegger²) e organizza lo spazio. Le Lannou, infatti, pone al centro dei propri studi l'uomo, abitante-della-Terra e soggetto attivo nella costruzione dei territori, intesi come il risultato di una lunga interazione tra fattori naturali, storici e culturali.

Affidiamo, ancora, al geografo francese la descrizione di uno dei caratteri più peculiari della geografia corsa, colta in un interessante confronto con quella della sua isola più prossima, la Sardegna. «Per il viaggiatore che arriva dalla Corsica – annota Le Lannou –, il paesaggio è una sorpresa. Sulla base dei ricordi scolastici, ci si aspetterebbero montagne dentellate, antiche corrugazioni erciniche continuate dalla orogenesi del terziario e tagliate da vallate vertiginose. E invece ti si presentano pesanti altipiani monotoni, tutti a piani, con orizzonti rettilinei e piatti. Questa differenza, vista dal mare, è impressionante»³. Non vi è dubbio che siano i picchi della Corsica a generare tale sensazione, peraltro già notata da Valéry⁴ nella prima metà del secolo decimonono. I destini divergenti delle due terre ebbero origine nel Terziario, quando esse reagirono diversamente all'urto

The "Human geography" of an island.

If, following Maurice Le Lannou, we sought to define the traits of a truly "human" geography, we would inevitably find ourselves inquiring into how people inhabit places, transform them, and adapt to their historical and natural conditions¹. We would also begin to explore the possible connections between this splendid field of knowledge and history, sociology, anthropology, and even architecture, which man has always used to dwell (in the sense attributed to the term by Friedrich Hölderlin and Martin Heidegger²), and to organise space. Le Lannou, in fact, places at the centre of his research mankind, the dweller-of-the-Earth and active agent in the construction of territories, understood as the result of a long interaction between natural, historical and cultural factors. It is once again the French geographer who describes one of the most distinctive features of Corsican geography, observed through an illuminating comparison with the neighbouring island of Sardinia: "For the traveller arriving from Corsica – Le Lannou points out – the landscape is a surprise. Based on our school memories, we would expect rugged mountains, ancient Hercynian ridges whose orogeny continued during the Tertiary Period, cut through by vertiginous valleys. Instead, what you see are vast, monotonous plateaus, all level, with straight, flat horizons. This contrast, when viewed from the sea, is striking"³. It is undoubtedly the Corsican peaks that evoke this feeling, which Valéry⁴ had already noted in the first half of the 19th century. The diverging fates of the two islands originated during the Tertiary Period, when they reacted in different ways to the effects of Alpine orogeny: "Corsica as a whole was lifted to a higher elevation and, as a result, erosion has shaped its landscape





alpino: «la Corsica è stata sollevata in blocco più in alto, e di conseguenza molto più vigorosamente ringiovanita dall'erosione»⁵. L'isola francese è, dunque, una grande catena montuosa svettante sul mare, di ripidi pendii, strette valli e aspri paesaggi, dove prevalgono insediamenti storicamente sparsi e montani, spesso villaggi arroccati per la difesa e il controllo del territorio. Rileggendo una straordinaria riflessione di Aldo Rossi sulla terra dei Sardi, potremmo inoltre immaginare per la Corsica una collocazione analoga ai margini della storia, in una dimensione che pare ignorare e, a tratti, «distruggere» il tempo: «è singolare come la Sardegna – scrive Rossi – accolga o si mescoli con la cultura punica fenicia in una direzione perdente, coscientemente perdente rispetto al mondo classico»⁶. Tale direzione è, forse per entrambe, la ragione di un destino a parte, tra isolamento e ricerca di identità, desiderio sempre vivo di autonomia.

Cristinacce (830 m di altitudine e 77 abitanti censiti nel 2023) è uno dei tanti borghi che compongono la «geografia umana» della Corsica, costellandone i possenti rilievi: una cinquantina di semplici case di pietra disposte in fregio a una strada che attraversa secolari boschi di castagni e raggruppate intorno a una piccola chiesa, per molto tempo caposaldo della comunità. In questo rarefatto villaggio dell'entroterra, nel 2016 l'amministrazione comunale conferisce l'incarico per la realizzazione di tre alloggi allo studio Orma Architettura, fondato da quattro giovani architetti di formazione marsigliese – Alicia Orsini, François Tramonì, Jean-Mathieu de Lipowski e Michel de Rocca Serra – che sin dagli inizi della propria attività si contraddistingue per la sensibilità nei confronti della stratificata natura dei luoghi.

Sono ormai numerosi i progetti realizzati dal gruppo, non solo entro i confini dell'isola. Tra questi, si vorrebbero ricordare qui almeno i seguenti, per il ricorso alle possibilità di un materiale (il legno) che li accomuna alla costruzione di Cristinacce: l'osservatorio del cervo corso all'interno del Parco Naturale Regionale della Corsica, con le tre torri di avvistamento lignee erette a fissare, in una forma riconoscibile, quasi familiare, un punto panoramico da sempre noto agli abitanti; la copertura lamellare collocata in prossimità della *mairie* di Evisa, capace di dialogare con l'assolutezza formale delle architetture del borgo e di evocare l'imponente chioma di un castagno secolare; l'estensione della scuola Defendini a Bastia, nella quale «il legno di pino laricio [...] è scelto come filo segreto che lega l'edificio al suo territorio»⁷. Sul sedime di una costruzione diroccata, impossibile da recuperare nelle forme originali, una nuova architettura restituisce astrattamente i volumi perduti e ricerca un dialogo con le preesistenze a partire dalla esibizione delle proprie differenze linguistiche e strutturali.

I tre alloggi sono differenti tra loro al fine di moltiplicare le possibilità abitative e favorire la *mixité* sociale: al piano seminterrato, accessibile anche per mezzo di una scala disposta all'interno di una loggia, l'appartamento occupa l'intera superficie del lotto, apparendo come 'custodito' tra ciò che resta delle antiche mura e una nuova parete in calcestruzzo a vista realizzata sul filo della strada. Alla quota corrispondente con la strada superiore della costa, due alloggi si sviluppano in altezza: il primo ospita una zona giorno al livello più basso e una zona notte al livello superiore; il secondo, pressoché identico, accoglie però un terzo livello, i cui ambienti si aprono su una grande terrazza, straordinario panottico sulla valle e sul *village*. L'intera composizione è, inoltre, pensata come aperta a future trasformazioni, in funzione di esigenze mutevoli o comunque differenti da quelle attuali. Una sofisticata carpenteria costituisce la struttura e il suo rivestimento, conferendo all'edificio una sobrietà e una uniformità che lo collocano nel presente e consentendo la realizzazione di

much more intensely»⁵. The French island is thus configured as a great mountain range rising from the sea, featuring steep slopes, narrow valleys and rugged landscapes, where sparsely populated, mountainous settlements predominate, often villages perched on hilltops for purposes of defence and territorial control. Rereading an extraordinary reflection by Aldo Rossi on the land of the Sardinians, one might imagine Corsica occupying a similar position on the margins of history, in a realm that seems to ignore and, at times, 'erase' time. "It is striking, Rossi writes, how Sardinia embraced and blended with Phoenician-Punic culture, following a path destined to be defeated by the rise of the classical world while, to some extent, aware of that destiny»⁶. Having followed this path may help explain, for both islands, the nature of their distinct destiny, suspended between isolation and a search for identity, together with a persistent aspiration for independence. Cristinacce (at an altitude of 830 metres above sea level and with a population of 77 inhabitants according to the 2023 census) is one of the many small villages scattered across the rugged hills of Corsica which make up the island's "human geography". It consists of roughly fifty modest stone houses clustered along a road that winds through centuries-old chestnut woods, and grouped around a small church that has long been the heart of the community.

In this remote inland village, in 2016 the municipal council commissioned Orma Architettura to design three residential units. The studio, founded by four young architects trained in Marseilles – Alicia Orsini, François Tramonì, Jean-Mathieu de Lipowski and Michel de Rocca Serra – has distinguished itself from the very beginning by its particular attention to the layered nature of places. The group has now undertaken numerous projects, both within the island and beyond. Among these, it is worth mentioning those that employ timber, a material that establishes a clear link with the building in Cristinacce: the Corsican deer observation post, located within the Regional Natural Park of Corsica, with its three wooden watchtowers, lends a distinctive, almost familiar appearance to a vantage point that has always been well-known by the local people; the laminated timber canopy built next to the *mairie* of Evisa, which interacts with the formal rigour of the village's architecture and evokes the vast crown of a centuries-old chestnut tree; and finally the extension of the Defendini school in Bastia, where "Corsican pine wood [...] was chosen as the subtle thread that links the building to its surroundings»⁷.

Here in Cristinacce, on the site of a building that is now in ruins and can no longer be restored to its original form, a new architecture abstractly reconfigures the lost volumes, while establishing a dialogue with the existing structures precisely by highlighting its own differences, both in terms of style and structure. The three units are different from one another so as to increase the range of housing options and promote social diversity: on the semi-basement floor, which is also accessible via a staircase on the inside of a loggia, the apartment occupies the entire surface area of the lot, as if 'enclosed' between the remains of the old walls and a new exposed concrete wall built right up to the edge of the road. At the level corresponding to the upper road, instead, two units extend upwards: the first features a living area on the ground floor and a sleeping area on the upper level; the second, which is almost identical, includes an additional third level, whose rooms open out onto a large terrace that offers an extraordinary panoramic view of both the valley and the *village*. The entire composition is designed to be flexible and adaptable, allowing for future changes to meet new or different functional requirements.

Both the structure and its cladding are characterised by a refined carpentry work that gives the building a subdued, uniform and contemporary appearance. Unlike the traditional buildings in the

ampie aperture, a differenza di quanto accade nelle architetture tradizionali del borgo, con le loro piccole finestre scavate nelle spesse murature.

Gli autori attribuiscono una grande importanza alla dimensione ambientale del progetto, adottando una soluzione «a basso contenuto di carbonio»⁸ consistente nell'utilizzo di un legno cosiddetto «*ressuillé*» (in questo caso, pino laricio corso), prelevato e messo in opera in loco senza passaggi industriali nella fase di essiccazione: un legno imperfetto e materico, che continua a 'vivere' poiché può trasudare resina, muoversi leggermente e cambiare aspetto nel tempo.

La forma urbana del borgo, intesa con Rossi come «la forma di ogni insediamento o aggregazione di costruzioni che presenta un carattere di associazione e, quasi sempre, caratteristiche collettive o civiche secondo una maggiore o minore complessità»⁹, trova nel nuovo intervento un suo significativo completamento, che possiede il duplice effetto di limitare il consumo di suolo e ritrovare una misura perduta, appartenente alla storia dei luoghi¹⁰. Al di là dei pur fondamentali raggiungimenti nel campo della sostenibilità, della costruzione consapevole e responsabile, l'aspetto più interessante del progetto risiede, forse, nella idea di porre l'uomo al centro dell'attenzione in un territorio che, invece, si sta lentamente spopolando. La scelta, condivisa con le autorità comunali, promotrici dell'iniziativa, di offrire abitazioni di qualità a canoni calmierati appartiene a quella categoria di iniziative che da più parti stanno fiorendo con lo scopo di riabitare territori marginali e fragili, poco attrattivi soprattutto per i più giovani a causa dell'assenza di servizi e opportunità. Interventi intesi come una autentica rilettura critica dei luoghi, capace di riconoscerne le molteplici potenzialità latenti: qualità dell'ambiente, del patrimonio materiale e immateriale, possibilità di sperimentare modelli alternativi di sviluppo.

Orma Architettura riflette su un paesaggio fatto (anche) di cose costruite, ponendosi il problema del loro significato prima ancora del loro uso ed elaborando una strategia alternativa a molte delle tendenze attuali, che vedono le stesse trasformate in sbrigative sistemazioni per turisti lontani e inconsapevoli. E lo fa cercando di interpretare i caratteri più profondi dell'architettura locale, non già i suoi segni esteriori, figurativi, storicamente derivati dai primi e, pertanto, inevitabilmente più deboli¹¹.

L'edificio di Cristinacce non intende assolutamente riproporre gli aspetti formali di quelli attigui o comunque più prossimi, ma ammette la possibilità di una evoluzione morfologica e tipologica come conseguenza di una differente sperimentazione tettonica.

¹ Cfr. M. Le Lannou, *La géographie humaine*, Flammarion éditeur, Paris 1949.

² Cfr. F. Hölderlin, *Hymne «Germania»*, in Id., *Sämtliche Werke in der Darstellung des Originals. Band 4: Gedichte und Hymnen*, Cotta, Stuttgart 1943-1952; M. Heidegger, *Bauen Wohnen Denken. Vorlesung, 1951*, in Id., in *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske, Pfullingen 1954.

³ M. Le Lannou, *Pastori e contadini di Sardegna*, Edizioni della Torre, Cagliari 1992 (ed. orig. 1979), p. 11. Prima edizione in lingua originale: M. Le Lannou, *Pâtres et paysans de la Sardaigne*, Arrault, Tours 1941.

⁴ A.C.P. Valéry, *Voyage en Corse, à l'île d'Elbe et en Sardaigne*, Librairie de L. Bourgeois-Maze Editeur, Paris 1837.

⁵ M. Le Lannou, *Pastori e contadini di Sardegna*, cit., p. 12.

⁶ A. Rossi, *Tessiture sarde*, Storea Editore, s.l., 1988, p. 8.

⁷ Per questi tre progetti si rimanda alla descrizione e alle immagini pubblicate sulla pagina web dello studio: <https://www.orma-architettura.com/projets> [Consultato il 21/01/2026].

⁸ Sugli impegni della Francia nel rispettare l'Accordo di Parigi (2015) cfr.: <https://www.ecologie.gouv.fr/politiques-publiques/strategie-nationale-bas-carbone-snb> [Consultato il 21/01/2026].

⁹ A. Rossi, E. Consolascio, M. Bosshard, *La costruzione del territorio nel Cantone Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Lugano 1979, p. 11.

¹⁰ Per un approfondimento sulle caratteristiche del progetto cfr. Orma Architettura, *Logements en pin laricio, Cristinacce, Corse, 2020*, in «Casabella» n. 976, 2025, pp. 44-47.

¹¹ Per un approfondimento su questi temi cfr. A. Rossi, E. Consolascio, M. Bosshard, *La costruzione del territorio nel Cantone Ticino*, cit., pp. 7-8.

village, which feature thick walls and small openings, this design allows for the installation of large windows. The architects attach great value to the environmental aspects of the project, and have therefore adopted a 'low-carbon' solution⁸ which consists in the use of the so-called "*ressuillé*" timber (in this case Corsican pine, or *Pinus laricio*), which is locally sourced and installed without any industrial processing, especially during the drying phase. It is an imperfect, textured wood that continues to 'live', in the sense that it may release resin, shift slightly and change appearance through time. The urban form of the village, described by Rossi as "the form of any settlement or grouping of buildings that reveals a sense of community and, in most cases, a more or less complex set of collective or civic characteristics"⁹, has been significantly enhanced by this new architecture. The building contributes, in fact, both to limiting land consumption and to re-establishing a settlement scale that is consistent with the history of the area¹⁰. Beyond considerations, however important, regarding sustainability and conscious, responsible building practices, the most interesting aspect of the project lies, perhaps, in the idea of focusing the attention on people, in a region that is gradually becoming depopulated. The decision to provide quality housing at controlled rent rates – taken in agreement with the local authorities that promoted the project – is one of a number of initiatives emerging in many marginalised and vulnerable areas, with the aim of helping to repopulate places which are often considered as unattractive, especially by younger people, due to a lack of services and opportunities. These interventions are conceived as genuine critical interpretations of places, capable of recognising their latent potential: the quality of the environment and of both the tangible and intangible heritage, as well as the opportunity to explore alternative development models. Orma Architettura reflects on a landscape that is (also) made up of built artefacts, inquiring into their meaning even before their function. In doing so, the studio develops an alternative approach to many contemporary trends, which often tend to transform these structures into makeshift accommodations for tourists with little or no understanding of the places they visit. And it does this by seeking to interpret the most profound traits of the local architecture, rather than merely its external, figurative features, which historically derive from those traits, and are therefore inherently more fragile¹¹.

The building in Cristinacce does not seek to replicate the formal style of the adjacent buildings, or even those in the immediate vicinity, instead, it allows for the possibility of a morphological and typological evolution, resulting from a different tectonic approach.

Translation by Luis Gatt

¹ Cf. M. Le Lannou, *La géographie humaine*, Flammarion éditeur, Paris 1949.

² Cf. Friedrich Hölderlin, "Germanien", in *Sämtliche Werke in der Darstellung des Originals*, vol. 4: *Gedichte und Hymnen*, Stuttgart: Cotta, 1943-1952.; also Martin Heidegger, "Bauen Wohnen Denken. Vorlesung, 1951", in *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske, Pfullingen 1954.

³ M. Le Lannou, *Pastori e contadini di Sardegna*, Edizioni della Torre, Cagliari 1992 (first published in 1979), p. 11. Original French edition: M. Le Lannou, *Pâtres et paysans de la Sardaigne*, Arrault, Tours 1941.

⁴ A.C.P. Valéry, *Voyage en Corse, à l'île d'Elbe et en Sardaigne*, Librairie de L. Bourgeois-Maze Editeur, Paris 1837.

⁵ M. Le Lannou, *Op. cit.*, p. 12.

⁶ A. Rossi, *Tessiture sarde*, Storea Editore, s.l., 1988, p. 8.

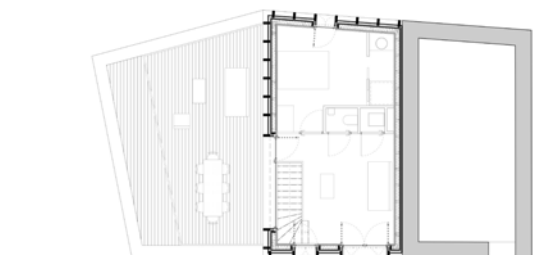
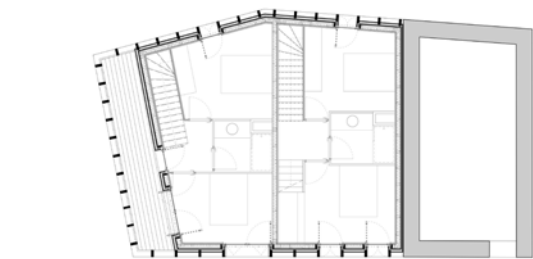
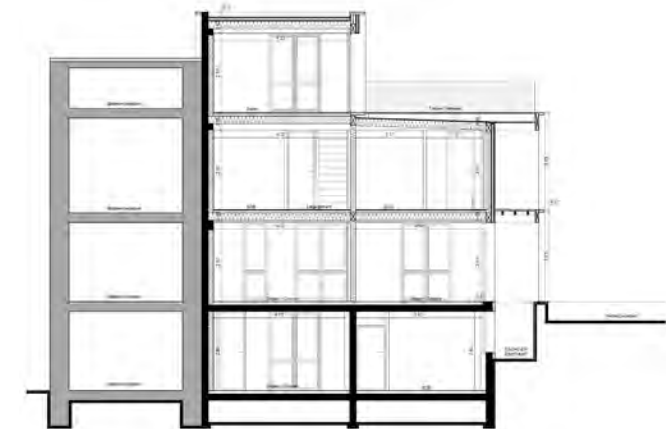
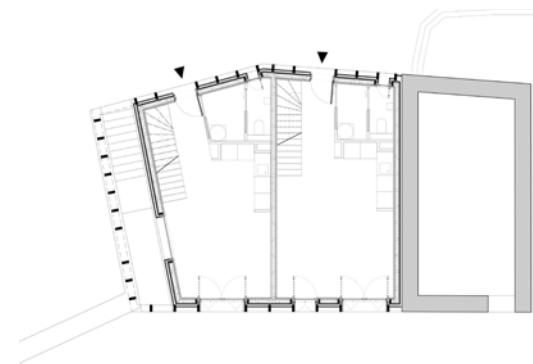
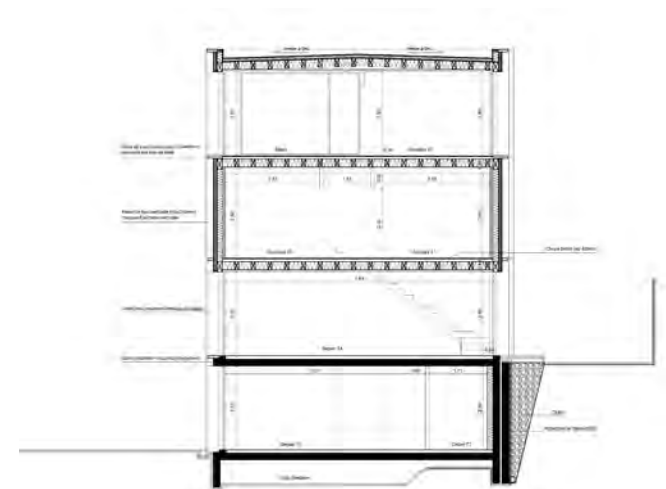
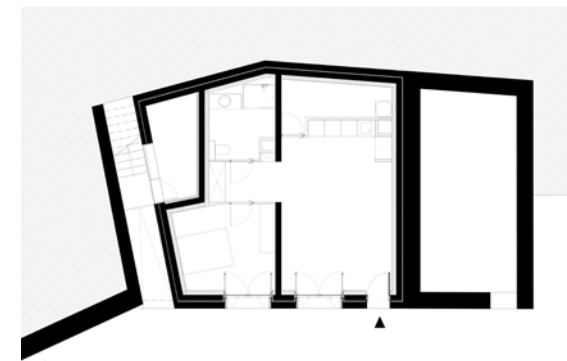
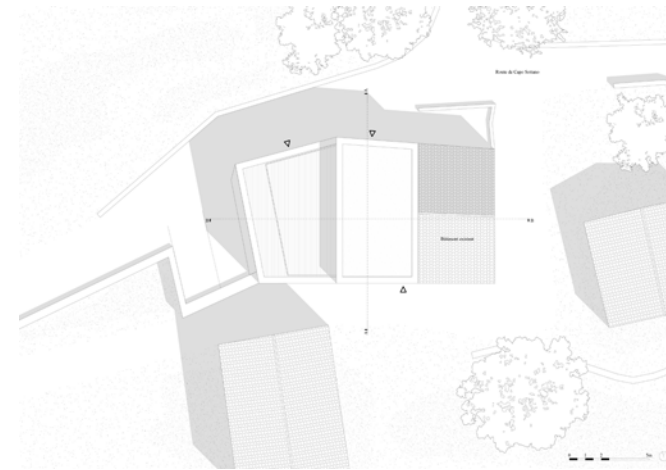
⁷ Regarding these three projects, please refer to the description and images published on the studio's website: <https://www.orma-architettura.com/projets> [Accessed on January 21, 2026].

⁸ France has committed to comply with the Paris Agreement (2015) cf.: <https://www.ecologie.gouv.fr/politiques-publiques/strategie-nationale-bas-carbone-snb> [Accessed on 21/01/2026].

⁹ A. Rossi, E. Consolascio, M. Bosshard, *La costruzione del territorio nel Cantone Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Lugano 1979, p. 11.

¹⁰ For a more detailed analysis of the project's features, see "Orma Architettura, *Logements en pin laricio, Cristinacce, Corse, 2020*", in *Casabella*.n.976, 2025, pp. 44-47.

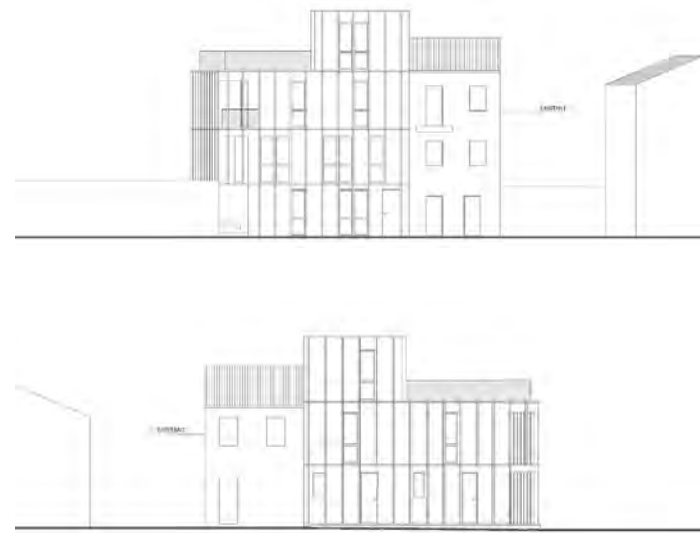
¹¹ For further reading on these topics, see A. Rossi, E. Consolascio, M. Bosshard, *Op. cit.*, pp. 7-8.



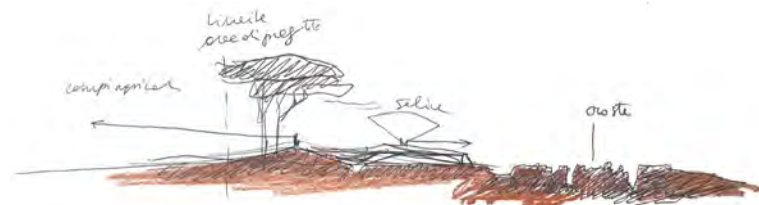
Progetto: Orma Architettura
 Committente: Comune di Cristinacce
 Cronologia: 2016-2020
 Fotografi: David Giancattarina e Julien Kerdraon

p. 51
 Scorcio del borgo di Cristinacce con l'abside e il campanile della chiesa e un frammento delle abitazioni in pino laricio in primo piano
 pp. 52-53
 Vista delle abitazioni dal Capo Sottano
 pp. 56-57
 Scorcio delle abitazioni dalla strada di accesso al piano seminterrato
 Planimetria generale, sezioni e piante
 pp. 58-59
 La loggia a ovest con la scala di accesso al vano tecnico e al piano seminterrato
 Vista del paesaggio dalla loggia al primo piano
 pp. 60-61
 Prospetti sud e nord
 Dettaglio della panca esterna in calcestruzzo a completamento della muratura originaria in pietra
 Scorcio della parete nord dal Capo Sottano





At the Trinitapoli archaeological site, Franciosini reinterprets the ancient form of the rampart and transforms it into a structure capable of broadening the horizons of a vast and fragmented landscape, thus allowing visitors to rise above the level of the remains and becoming the physical backdrop to the open-air theatre, weaving together archaic time and contemporary space into a topographical form.



Luigi Franciosini

Il Parco Archeologico del sepolcreto neolitico di Trinitapoli The Archaeological Park of the Hypogea in Trinitapoli

Chiara De Felice

L'area archeologica di Trinitapoli è una trama fragile distesa su uno scenario quasi lunare, dove il tempo sembra essere passato come un fiume carsico, facendosi strada sommessamente. Come suggerisce Luigi Franciosini negli scritti che accompagnano il suo progetto, sarebbe auspicabile accedere a una così fitta tela di segni si accede con un procedere 'involutivo', simile a quello proposto da Bachelard¹: un moto che consente di prendere contezza della profondità dell'immaginario primordiale e di discendere fino alle viscere di un regno di 'immagini fondamentali' dove mito e *logos* non sono ancora distinti.

Il Parco Archeologico degli Ipogei, posto sul margine nordoccidentale dell'abitato contemporaneo, si apre lentamente verso l'orizzonte in una vasta area pianeggiante, residuo dell'antico lago di Salpi, oggi occupato dalle saline. Il paesaggio muove dalla sagoma più alta del Gargano alla linea del Tavoliere, distesa sconfinata ed esposta che mostra ogni duna e piega, compresa quella dell'antico Tratturo Regio.

È in questa orizzontalità profonda si colloca il santuario dell'età del Bronzo, un complesso esteso per oltre cinque ettari e per secoli frequentato da una divinità tellurica, manifestazione della potenza della terra.

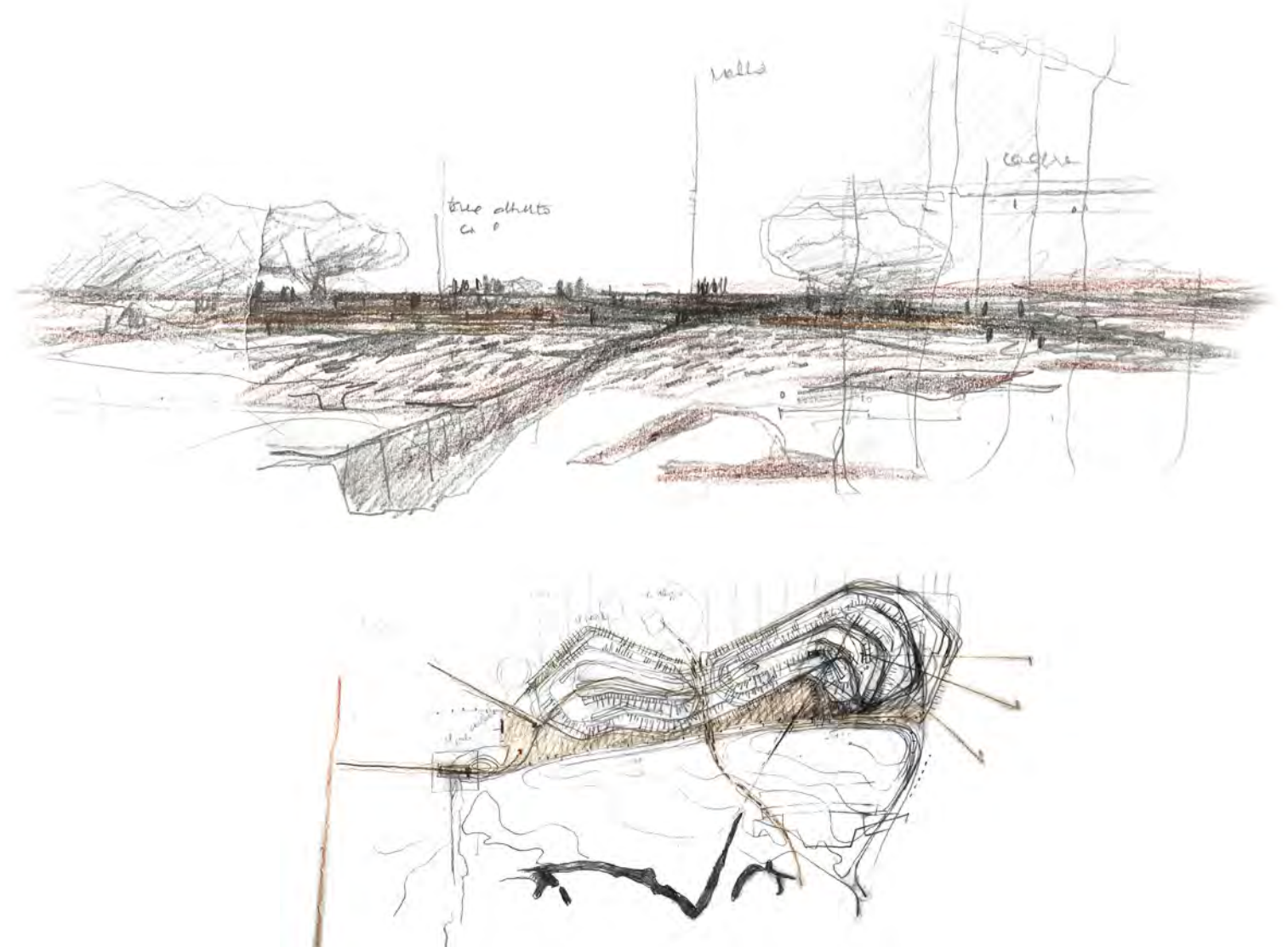
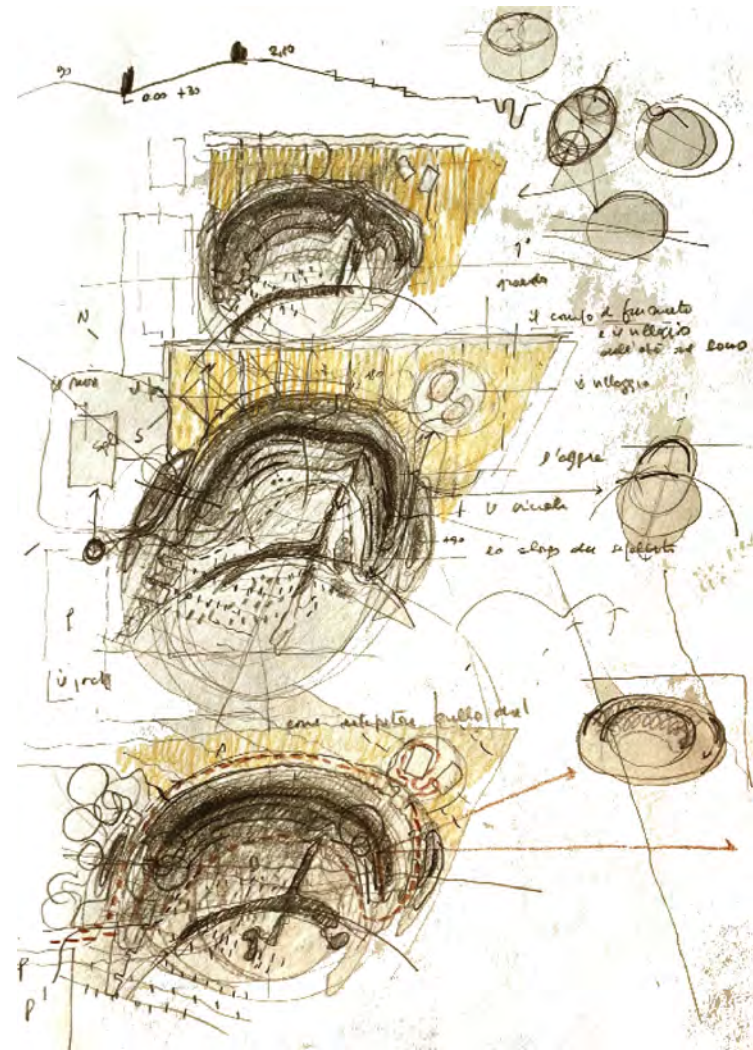
Gli archeologi hanno ascrivito il sepolcreto tra le principali testimonianze della religiosità preistorica della Daunia, un sistema cultuale in cui i riti di inumazione si sono evoluti secondo forme progressivamente più complesse: dalle fosse allineate, agli ipogei minori composti da un'unica camera circolare voltata a botte, fino a quelli monumentali, articolati in un *dromos*, uno *stomion* basso e stretto e infine una vasta camera sotterranea.

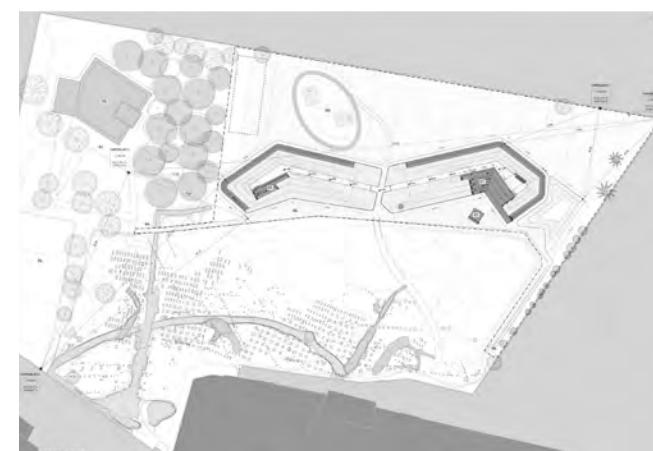
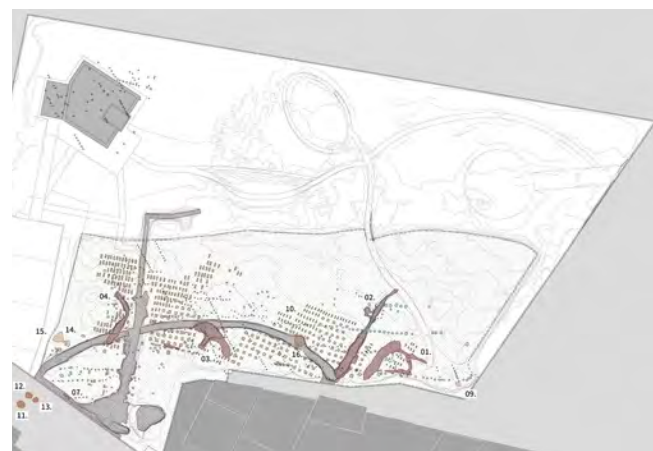
The archaeological site of Trinitapoli is a fragily woven tapestry spread across an almost lunar landscape, where time seems to have flowed like a karstic river, silently carving its way beneath the surface. As Luigi Franciosini suggests in his project notes, this intricate tapestry of signs must be approached using an "involutionary" procedure, similar to the one proposed by Bachelard¹: a process that enables us to grasp the depth of the primordial imagination and to descend into the very bowels of a realm of "fundamental images" where myth and *logos* are not yet separate entities.

The Archaeological Park of the Hypogea, located to the northwest of the contemporary urban settlement, opens gradually toward the horizon in a vast flat area, on the site of the ancient lake of Salpi, now covered by salt pans. The landscape stretches from the outline of the Gargano to the plains of the Tavoliere, a boundless, open expanse that reveals every dune and every fold, including that of the ancient transhumance route known as Tratturo Regio.

The Bronze Age sanctuary is located in a vast, flat expanse, an area covering over five hectares that has been frequented for centuries and dedicated to a telluric deity, an embodiment of the earth's power. Archaeologists regard it as one of the most important examples of prehistoric religious life in the Daunia region: the site documents the evolution of ritual and funerary practices, from simple aligned pits to small hypogean chambers, and finally the more complex monumental structures featuring *dromos*, *stomion* and larger hypogean chambers. A third system of 'agricultural' cavities is added to these remains, arranged in a more regular pattern and likely linked to a combination of ritual and utilitarian activities. As a whole, the site resembles a large bas-relief: a calcarenite







A questi resti si sovrappone una terza maglia di buche 'agricole', più regolari, che testimoniano un uso del suolo sia rituale che utilitaristico.

L'insieme di questi segni forma un grande bassorilievo: un affioramento calcarenitico inciso da perforazioni, trincee e corridoi sotterranei. È un paesaggio lapideo di frammenti lontani, ma ancora potenti e attuali nella loro asciutta riduzione, analogo spontaneo di scenari riconducibili a Burri o a Morris².

Gli ipogei non erano solo tombe, ma dispositivi liturgici, luoghi in cui l'uomo misurava il cosmo, traducendo in geometrie simboliche la relazione con il mondo ctonio³. La terra non è mero spazio da occupare, ma organismo pulsante che fungeva da tramite tra l'umano e il divino nella ricerca di corrispondenza con una dimensione più vasta e profonda, capace di accompagnare «nell'eterno la memoria dell'esser stato», come evidenzia Franciosini attraverso le parole di Jünger⁴.

Eppure, di questo mondo arcaico, carico di senso, ciò che oggi percepiamo un'eco confusa tra molti eventi che si sono susseguiti, non sono che frammenti quasi osteologici di una mappa cosmologica che la storia moderna ha travolto, alterandone il valore semantico senza annullarne la forza generativa, ancora capace di ricondurci al «tempo puro»⁵.

L'espansione urbana, incurante dell'ordine primigenio, ha progressivamente circondato il sito e accerchiato lo spazio sacro con un tessuto periferico e disordinato, fino a dissolvere la necessaria continuità tra terra, mito e memoria. Il luogo appare così ridotto a relitto malmesso e privo di accento, come il satellite calviniano:

Vagava per il cielo, spoglia tarlata e grigia, sempre più estranea al mondo di quaggiù, residuo d'un modo d'essere ormai incongruo. [...] Così ci si cominciò a porre il problema di cosa farne, di questo satellite controproducente⁶.

In questo scenario relittuale Franciosini risponde alla richiesta di riorganizzare i percorsi di visita e introdurre un piccolo teatro all'aperto. Il temaproposto spinge l'architetto ad avviare l'iter progettuale attraverso un ragionamento denso di dubbi, in particolare relativamente all'appropriatezza di un gesto che, a prima vista, appare un'intrusione⁷.

Considerato nella sua conformazione antica, il teatro difficilmente può essere immaginato come oggetto svincolato dal suolo che lo accoglie; il sito di Trinitapoli, tuttavia, non offre morfologie evidenti. Privo di una sponda naturale, il teatro rischia di appoggiarsi al nuovo tracciato di visita come un elemento estraneo, incapace di mediare tra paesaggio e gesto umano.

Da questa necessità di radicamento nasce il progetto. Franciosini si muove tra le tracce del luogo per ricavare un addensarsi di materia su cui impostare una nuova linea di orizzonte: non un segno sovrapposto all'area sacra, né un superamento gerarchico dei suoi tracciati minuti, ma una soglia sospesa da cui ricostruire il sito con lo sguardo. Nel passato remoto della cultura dauna ritrova il nesso tra tempo mitico e spazio attuale; i gesti degli insediamenti neolitici suggeriscono natura e giacitura del nuovo innesto. I recinti difensivi del Tavoliere, fatti di muri a secco e aggeri circolari, ellittici e a ferro di cavallo, diventano il modello di corrispondenza tra suolo e opera umana.

Il terrapieno difensivo rinnova così il proprio valore. L'ammasso di terra conserva il ruolo di *temenos*, posto a discriminare tra «un fuori e un dentro», ma muta significato: da confine fortificato di uno spazio introverso diventa percorso sopraelevato e quota di osservazione, non più riferita soltanto allo spazio, ma a una sequenza temporale, a «un prima e un dopo». Il superamento diventa strategia di connessione, confermata anche dalla breve pensilina aerea che ricongiunge le parti del sito separate da una

outcrop marked by perforations, trenches and underground passages. It is a rocky landscape made of scattered fragments, yet powerful and relevant in their bare simplicity, which offer a spontaneous analogy to the works of Burri or Morris².

Hypogea served not only as tombs, but also as liturgical structures, as places where man measured himself against the cosmos, translating his relationship with the chthonic world into symbolical geometries³. The earth is thus not merely a space to be occupied, but a living organism that mediates between human and divine in the search for a greater and deeper connection, one that carries “into eternity the memory of having being”, as conveyed by Franciosini through Jünger's words⁴.

Only a distant echo reaches us from that archaic world: almost bone-like fragments of a cosmological map that modern history has swept away, changing its semantic value without, however, eliminating its generative power, a force that is still capable of leading us back to the “time of purity”⁵.

Urban expansion, with no regard for this primal order, gradually encroached upon the site and besieged the sacred space with a chaotic, sprawling suburban fabric, to the point of erasing the necessary continuity between earth, myth and memory. The place thus came to be reduced to a dilapidated and featureless wreck, not unlike Calvino's moon:

It wandered through the sky naked, corroded, and gray, more and more alien to the world down here, a hangover from a way of being that was now outdated. [...] That was how we began to consider the problem of what to do with it, this counterproductive satellite⁶.

It is in this context that Franciosini is called upon to reorganise the visiting routes and to introduce a small open-air theatre. This proposal leads him to reflect on the appropriateness of an intervention which, at a first glance, may seem like an “intrusion”⁷.

From the perspective of ancient tradition, it is difficult to conceive the theatre as something disconnected from the land and the characteristics of the place in which it is built. At the Trinitapoli site, however, there are no natural features or land formations that could accommodate it and integrate it into the landscape. Without a natural setting, there was thus a risk that the theatre would appear as an alien element, simply added to the new visiting route, without successfully mediating between the landscape and the man-made intervention. It is from this need to be rooted that the project takes shape. Franciosini works from the traces of the site, concentrating the materials in a way that is capable of delineating a new horizon. It is neither a sign imposed upon the sacred area nor an intervention that hierarchically dominates its delicate features, but rather a suspended threshold offering a new vantage point from which to recombine and understand the site as a whole. The link between mythical time and the present-day landscape is found in the distant past of the Daunian culture, while the traces of the Neolithic settlement suggest the nature and location of this new addition. The defensive ramparts of the Tavoliere, built of dry stone walls and circular, elliptical and horseshoe-shaped embankments, serve as a model for the relationship between the land and human industry.

Thus the defensive rampart takes on a new significance. The mound of earth maintains its role as a *temenos*, which marks the threshold between “an inside and an outside”, yet it also changes meaning: from being the fortified boundary of an enclosed space, it becomes an elevated route and observation point, and is no longer related exclusively to space, but also to a temporal sequence, to a “before and after”. It thus becomes a connecting element, a feature further emphasised by the short overhead structure that reunites parts of the site separated by an excavation trench.

trincea di scavo. Nell'attacco a terra si legge l'attitudine di Franciosini al lavoro in sezione, strumento capace di trasformare l'architettura in un organismo scaturito dall'orografia. Il suolo è sostanza viva che definisce l'opera; la materia vincola le geometrie a un processo di ricomposizione più che di invenzione. Il progetto non disegna un volume, ma modella un suolo.

L'aggere lungo cui si sviluppano i percorsi trasforma la lieve differenza di quota che in antichità consentiva di contemplare il procedere del sole e degli astri in un nuovo orizzonte da cui osservare l'area archeologica nella sua condizione di *ecce homo*, restituendo senso allo spazio compromesso.

Franciosini realizza l'aggere da est a ovest come un rilievo lungo circa 100 metri e alto quasi 2, costruito per strati successivi di materiali naturali costipati e disposto, come un limite abitabile, parallelamente all'area di affioramento del sepolcreto e ai servizi. In questa sequenza di quote il teatro, collocato all'estremità settentrionale del sistema, trova spazio lungo le linee spezzate della topografia rimodellata, senza imporre un ordine ma ricomponendo quello già inscritto nella terra, senza cancellarne i margini. La linea di terra separa e ricuce, cornice del continuo entro cui misurare il discreto. Secondo la distinzione tra città dei morti e città dei vivi, il margine connette l'area sacra dei reperti con la zona prativa destinata all'accoglienza, dove si trovano le ricostruzioni di capanne dell'età del Bronzo realizzate in un precedente intervento.

L'intervento moltiplica le quote di orizzonte, si distende sulla superficie della crosta, muove la terra con garbata decisione: la scava nel solco iniziale, la riporta o la livella in argini e piani. Cambiando i riferimenti, rende possibili tre modalità percettive: dall'alto; da lontano, lungo i tratturi che avvicinano progressivamente il sito; da dentro, discendendo negli ipogei e sperimentando la profondità ctonia del sito.

Lungo i percorsi sommitali alcune sedute introducono spazi di pausa nello spartito dodecafonico del sito. I segni, in una scala di valori equivalenti, si ricompongono in una mappa cosmica nella quale fosse, *dromoi*, camere ipogee e buche agricole appaiono come costellazioni di un cielo rovesciato.

La forma del teatro si genera come spazio quasi inevitabile, non più oggetto autoreferenziale ma parte della modellazione topografica. La cavea diventa un'ampia gradinata lapidea spezzata, primitiva, disposta lungo le pieghe dell'aggere, in corrispondenza tra il proprio centro, marcato da un podio lapideo, e il solco della galleria degli Avori, verso cui si protende l'ultimo percorso sottile, concluso nel punto del *noli me tangere* riservato all'osservazione dello spazio sacro rinnovato.

I materiali, prevalentemente conglomerati cementizi, affinano le linee del progetto e introducono elementi contemporanei con tecniche semplici come il *macadam*, capaci di accostarsi alla «crosta» antica senza eccessiva assertività. Il cemento dei sedili, bocciardato o lavato, pone i blocchi chiari del teatro in corrispondenza con il paesaggio polveroso, come fossero spazzati dallo stesso vento che migliaia di anni fa attraversava gli spazi orizzontali e sacri di questo luogo.

¹ Sul tema della regressione si veda G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Galilimard, Parigi 1938.

² A. Burri, *Cretto di Gibellina*, 1984-1989; R. Morris, *Entitled earthwork*, 1979.

³ A.M. Tunzi, *Il parco archeologico degli ipogei di Trinitapoli*, Mario Adda Editore, Bari 2015.

⁴ Il concetto ripreso da Franciosini nella relazione di progetto si ricollega alle tematiche affrontate da E. Jünger, *Al muro del tempo (An der Zeitmauer)*, Klett Verlag, Stoccarda 1959.

⁵ M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.

⁶ I. Calvino, *Le figlie della luna*, in Id., *La memoria del mondo e altre storie cosmomiche. Romanzi e racconti*, vol. II, C. Milanini (a cura di), Mondadori, Milano 1992, p. 1194 (ed. orig. 1968).

⁷ Cfr. relazione di progetto.

Franciosini's focus on sectional design is evident in the way the building connects to the ground, a mechanism which allows the architecture to emerge from the forms of the landscape. The ground is thus an active element that helps to determine the nature of the work, while the materials bind the geometrical features of the site to a process of reconfiguration, rather than invention; the intervention does not design a volume, but shapes the terrain. The earthwork along which the visiting routes run transforms the slight difference in elevation, that in ancient times allowed the observation of the movement of the sun and the stars, into a new vantage point from which to view the archaeological site in all its material authenticity, restoring meaning to a compromised landscape. Franciosini constructed an east-west oriented *aggere*, approximately 100 metres long and nearly 2 metres high. Built by layering and compacting natural materials, it forms a walkable edge that runs parallel to the area where the burial ground is exposed and to the service buildings. Within this sequence of levels, the theatre, positioned at the northern end of the complex, aligns itself with the fractured geometry of the reshaped terrain. Instead of imposing a new order, it re-establishes the one already embedded in the site, while respecting the boundaries that define it. The linear earthwork both separates and connects the different parts of the site. In keeping with the distinction between the city of the dead and the city of the living, this boundary links the sacred area containing the archaeological finds with the green space at the visitors reception area, where reconstructions of Bronze Age huts, built as part of an earlier intervention, are located. The project multiplies the vantage points across the horizon and settles onto the ground, shaping it with a subtle decisiveness: it carves it into its original furrow, raises it into embankments, or else levels it. This redesigning of the reference points enables three distinct visual experiences: from above; from afar, along the tracks that gradually lead to the site; and finally from within, descending into the hypogean chambers and experiencing the depths of chthonic ritual.

Along the upper paths, a series of seating areas create spaces for respite within the site's complex and intricate layout. The features of the site, on an equal scale, come together to form a cosmic map in which pits, *dromoi*, hypogean chambers and agricultural ditches appear as constellations in an inverted sky.

The form of the theatre emerges almost as an inevitable space, no longer as a self-referential artefact, but as a part of the terrain. The cavea takes the form of a vast, irregular and primitive stone seating area, arranged along the contours of the embankment. Its centre, marked by a stone podium, aligns with the axis of the Hypogeum of Ivories, towards which the final narrow path converges, ending at the '*noli me tangere*' point, intended for the contemplation of the newly renovated sacred space. The materials, predominantly cement-based, define the project's lines with precision and introduce contemporary elements through simple techniques, such as macadam paving, which blend with the ancient 'crust' without imposing themselves upon it. The concrete of the seats, treated with bush-hammered or washed finishes, connects the light-coloured volumes of the cavea with the dusty landscape that surrounds it, as if they had been shaped by the same wind that has swept for thousands of years through the site's open and sacred spaces.

Translation by Luis Gatt

¹ On the topic of regression, see G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, 1938.

² See Burri's *Cretto di Gibellina* (1984-1989) and Morris's *Entitled Earthwork* (1979).

³ A.M. Tunzi, *Il parco archeologico degli ipogei di Trinitapoli*, Mario Adda, Bari 2015.

⁴ The concept referred to by Franciosini in the project report is related to E. Jünger's ideas in his essay entitled *At the Wall of Time (An der Zeitmauer)*, Klett Verlag, Stuttgart 1959).

⁵ M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Turin 2004.

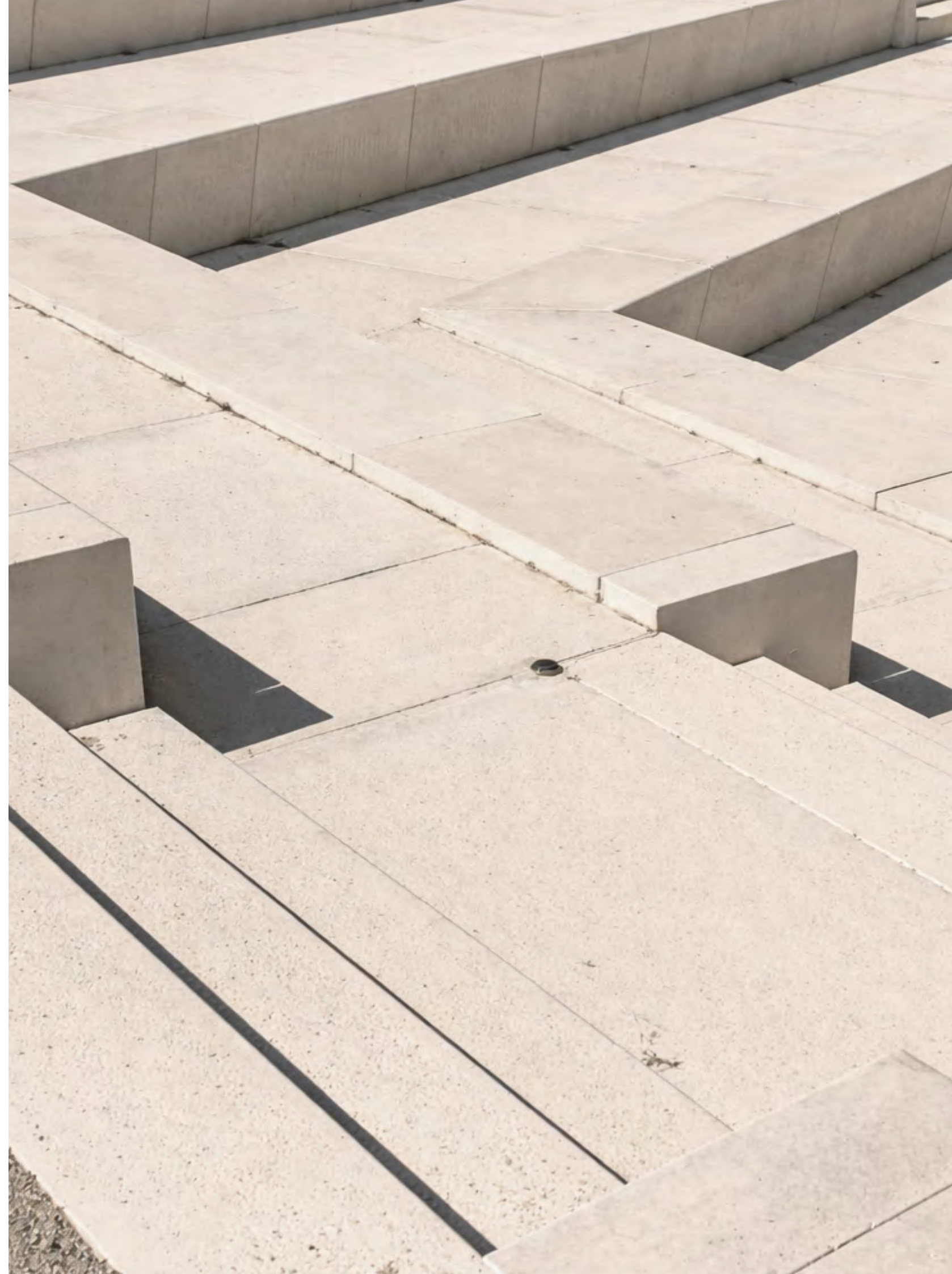
⁶ I. Calvino, "Le figlie della luna", in *La memoria del mondo e altre storie cosmomiche, Romanzi e racconti*, vol. II, C. Milanini (ed.), Mondadori, Milan 1992, p. 1194 (first published in 1968).

⁷ See the project report.

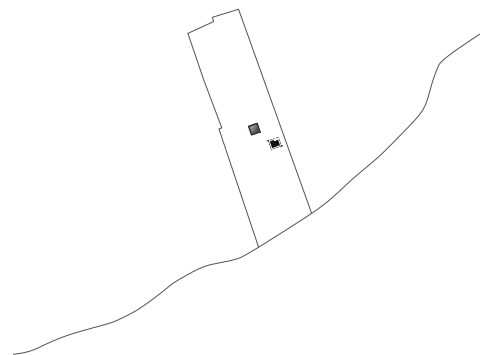


Progetto: Luigi Franciosini, Cristina Casadei, Linda Flaviani
Committente: Comune di Trinitapoli, Soprintendenza Archeologica,
Belle Arti e Paesaggio (BAT e FG)
Collaboratori: Matteo Perrone, Giulio Rossir
Consulenza scientifica: Matteo Leva
Geologo: Alessandro Reina
Fotografie: Carmine Robbe e Luigi Franciosini
Cronologia: 2024-2025

pp. 62-63
Schizzo preliminare
La cavea occidentale vista dalla quota del sepolcreto
pp. 64-65
Tratto del percorso di visita
Veduta d'insieme del sistema dei percorsi
Schizzi preparatori sulla modellazione dell'aggere
La cavea occidentale
pp. 66-67
Veduta del teatro
Pianta e sviluppi altimetrici
pp. 70-71
Dettagli dei blocchi modellati che formano le sedute
Sezione trasversale
pp. 72-73
L'attacco a terra tra percorso e sedute



Torre67 in Alezio is the first 'permanent' work in Italy by Manuel Aires Mateus. Through a minimal intervention, the project restores habitability to a rural tower in Salento, enhancing its material and spatial qualities. A comparison with other works by the studio reveals that the central themes of Aires Mateus's research were already present in the pre-existing structure.



Manuel Aires Mateus

Torre67, Alezio, Lecce
Torre67, Alezio, Lecce

Francesca Cerminara

Nelle campagne di Alezio, in provincia di Lecce, in un paesaggio di ulivi e vigneti, sorge una torre rurale restaurata e rifunzionalizzata ad uso residenziale dall'architetto Manuel Aires Mateus. Caratterizzato da un impianto quadrato e da imponenti masse murarie in tufo, il manufatto fu fondato probabilmente nel XII secolo e completato nel XVI, determinandone l'assetto attuale. L'intervento di Aires Mateus, concluso nel 2024 per volere dei committenti trasferiti in Puglia da Milano, si rapporta con l'esistente attraverso una gestualità minima, assumendo l'identità storica dell'edificio come punto di origine del lavoro progettuale. Nell'immaginario collettivo la Puglia è nota per le torri costiere che ne delineano il profilo paesaggistico; a queste si affianca il sistema di torri rurali, spesso concepite in stretta relazione con le masserie fortificate. Storicamente terra di scambi e incursioni piratesche, la regione ha sviluppato nei secoli un fitto apparato difensivo di castelli, mura e presidi d'avvistamento. Mentre le torri marittime sorsero lungo la costa a distanza visiva l'una dall'altra per trasmettere segnali d'allarme verso l'interno, le strutture interne rispondono a funzioni differenti; alcune fungevano da vedetta a protezione dei casali, altre da case-torri di campagna per la nobiltà locale o da nodi di una rete di punti di osservazione. Dal punto di vista tipologico, queste architetture rinunciavano a qualsiasi tipo di ornamento in favore di forme essenziali. Sebbene la varietà morfologica includa piante circolari, quadrate o poligonali di dimensioni variabili, le torri marittime si distinguevano da quelle rurali per la presenza di una base troncoconica o troncopiramidale a scarpa. Realizzate con materiali locali come pietra calcarea o arenaria posate a secco,

In the countryside of Alezio, in the province of Lecce, amidst a landscape of olive groves and vineyards, stands a rural tower restored and repurposed for residential use by architect Manuel Aires Mateus. Featuring a square plan and imposing tuff masonry walls, the structure was most likely founded in the twelfth century and completed in the sixteenth, acquiring its current form at that time. The intervention by Aires Mateus, completed in 2024 at the request of clients who had relocated to Puglia from Milan, engages with the existing fabric through minimal gestures, taking the building's historical identity as the point of departure for the design process. In the collective imagination, Puglia is known for its coastal towers that define its landscape profile; alongside these stands a system of rural towers, often conceived in close relation to fortified masserie. Historically a land of trade and pirate raids, the region developed over the centuries a dense defensive apparatus of castles, walls, and watchtowers. While the maritime towers were built along the coast within visual range of one another to relay alarm signals toward the interior, the inland structures served different functions: some acted as lookout posts to protect rural hamlets, others as country house-towers for the local nobility, or as nodes in a network of observation points. Typologically, these architectures eschewed all ornament in favour of essential forms. Although the morphological variety includes circular, square, or polygonal plans of varying dimensions, the coastal towers were distinguished from the rural ones by the presence of a truncated-cone or truncated-pyramid battered base. Built with local materials such as dry-laid limestone or sandstone, they featured a raised main entrance for security reasons; many of these structures





presentavano l'accesso principale sopraelevato per ragioni di sicurezza; molte di queste strutture sono andate distrutte o ridotte a rudere¹. Oggi, casi come la Torre67 dimostrano come questo patrimonio possa trovare nuova vita attraverso un progetto contemporaneo rispettoso dell'esistente e della sua storia identitaria. L'inquadramento del contesto socio-culturale definisce il quadro entro cui decodificare le tecniche costruttive, l'organizzazione spaziale e la conseguente configurazione tipologica di tali architetture. È da questa stratificazione, concepita come permanenza storica, che si origina il progetto di Aires Mateus per la Torre67. L'analisi planimetrica evidenzia come il manufatto appartenga alla categoria della dimora temporanea, denominata 'torre', organismo edilizio strettamente interconnesso alla gestione agraria dell'oliveto e del mandorleto. Strutturato su due livelli a pianta quadrata, l'edificio presenta dimensioni esterne comprese tra i 9 e i 12 metri e imponenti murature dallo spessore di 2,50 metri, con altezza variabile dai 7 ai 12 metri. La distribuzione funzionale dei vani risponde a un programma chiaro: il piano terra ospita la cucina con il camino e il pozzo, il primo piano la camera padronale, accessibile da una scala ricavata nello spessore murario, quasi sempre immediatamente sopra al portale d'ingresso². L'occupazione della torre era legata ai cicli agricoli, la necessità di vigilare sui fondi giustificava tanto lo slancio verticale del volume quanto la presenza della copertura piana. La torre si configura come un fulcro isolato nel territorio rurale di Alezio, lambito a breve distanza da complessi masserizi oggi restaurati e convertiti a uso ricettivo.

L'atteggiamento progettuale di Aires Mateus si distingue per una forte sensibilità nei confronti della preesistenza, rivelandosi nel riuso sistematico dei materiali lapidei rinvenuti in sito. La demolizione di un corpo di fabbrica quale superfetazione incongrua ha permesso di riportare la torre alla sua struttura originale e di reimpiagare i blocchi di tufo per la realizzazione delle nuove pavimentazioni e della piscina esterna, elementi nuovi di progetto. L'accesso alla proprietà è marcato da due ulivi secolari che, alla stregua di colonne classiche, definiscono la soglia verso la torre e la vasca d'acqua retrostante. Questa, scavata nel tufo e perimetrata da un cordolo in pietra locale di Soletto, reitera la sagoma della torre riproponendola in negativo: un piano riflettente associato a una massa petrosa. Lo spazio interno preserva la distribuzione originaria: al piano terra, il salone voltato accoglie il soggiorno e la cucina; al livello superiore, accessibile tramite l'originaria scala innestata nel muro si articolano la camera da letto, il bagno e un piccolo studiolo. Da qui una rampa conduce alla terrazza in copertura, belvedere da cui contemplare il paesaggio salentino.

Ogni architettura costituisce per Aires Mateus un avanzamento teorico di ricerca; la casa, in particolare, assume il ruolo di laboratorio sperimentale per la definizione di un codice espressivo. La ricerca dello studio portoghese è guidata storicamente dal binomio materia e spazio: intervenendo sulla massa per sottrazione, le cavità risultanti conformano gli spazi interni. Il pieno determina il vuoto, che assume significato in virtù della materia che lo include e lo circonda. Il progetto indaga i temi della gravità e della massa muraria, «spessore cavo abitabile»³: il muro si fa spazio. Nella Torre67 l'alloggio si insedia all'interno della compagine muraria in perfetta aderenza, differenziandosi da casi precedenti come la Casa ad Alenquer (1998), dove l'innesto si distaccava dalla rovina perimetrale per generare un'estensione ideale e autonoma dello spazio interno. Al contrario, ad Alezio l'intervento valorizza un elemento cardine della tradizione costruttiva pugliese: la scala scavata nella muratura. Questo confronto con lo spessore ereditato evoca

have been destroyed or reduced to ruins¹. Today, cases such as Torre67 demonstrate how this heritage can find new life through a contemporary project that respects the existing structure and its historical identity.

An understanding of the socio-cultural context establishes the framework within which to decode the constructive techniques, the spatial organisation, and the consequent typological configuration of these architectures.

It is from this layering, conceived as historical permanence, that Aires Mateus's project for Torre67 originates. The planimetric analysis reveals that the building belongs to the category of temporary dwelling known as the 'torre', a building type closely interconnected with the agricultural management of olive and almond groves. Structured on two levels with a square plan, the building has external dimensions ranging from 9 to 12 metres, imposing walls 2.50 metres thick, and a height varying from 7 to 12 metres. The functional distribution of the rooms follows a clear programme: the ground floor houses the kitchen with fireplace and well, while the upper floor contains the master bedroom, accessible via a staircase carved into the thickness of the wall, almost always immediately above the entrance portal². The occupation of the tower was tied to agricultural cycles; the need to watch over the landholdings justified both the vertical thrust of the volume and the presence of the flat roof. The tower stands as an isolated focal point within the rural landscape of Alezio, bordered at a short distance by masseria complexes now restored and converted for hospitality use. Aires Mateus's design approach is distinguished by a strong sensitivity toward the existing structure, manifested in the systematic reuse of stone materials found on site. The demolition of an incongruous annex allowed the tower to be returned to its original form, with the recovered tuff blocks reemployed for the new flooring and the outdoor pool, both new elements of the project. Access to the property is marked by two centuries-old olive trees which, like classical columns, define the threshold leading to the tower and the water basin behind it. The latter, excavated in tuff and edged with a kerb in local Soletto stone, reiterates the outline of the tower by reproducing it in negative: a reflective surface paired with a mass of stone. The interior preserves the original layout: on the ground floor, the vaulted hall accommodates the living room and kitchen; on the upper level, reached via the original staircase embedded in the wall, are the bedroom, bathroom, and a small study. From here a ramp leads to the roof terrace, a belvedere from which to contemplate the Salentine landscape.

Every work of architecture represents for Aires Mateus a theoretical advancement in research; the house, in particular, takes on the role of experimental laboratory for the definition of an expressive code. The research of the Portuguese studio has historically been guided by the pairing of matter and space: by working on mass through subtraction, the resulting cavities shape the interior spaces. The solid determines the void, which acquires meaning by virtue of the matter that encloses and circumscribes it. The project explores the themes of gravity and the masonry wall, "inhabitable hollow thickness"³: the wall becomes space.

In Torre67 the dwelling settles within the masonry fabric in perfect adherence, distinguishing itself from earlier cases such as the House in Alenquer (1998), where the insertion detached itself from the perimeter ruin to generate an ideal and autonomous extension of the interior space. In Alezio, by contrast, the intervention enhances a key element of the Apulian building tradition: the staircase carved into the masonry. This engagement with the inherited thickness evokes the studio's past experiments on the genesis of the wall; whereas in the House in Alvalade (1999) there

passate sperimentazioni dello studio sulla genesi del muro; se nella Casa ad Alvalade (1999) si assisteva a una vera e propria costruzione dello spessore, sdoppiando la parete perimetrale al fine di accogliere ambienti di servizio e di passaggio, e nella Casa a Brejos de Azeitão (1999) il muro di un magazzino vinicolo veniva raddoppiato per ospitare scale e ripostigli rendendo lo spessore strutturale abitabile, nella Torre67 tale attitudine si declina in un puro ascolto 'archeologico'. Non è un caso che la nuova cucina sia stata addossata alla parete sfruttando, attraverso arredi semplici, le nicchie presenti nella muratura. Tale indagine sulla pianta centrale quadrata riecheggia la Casa nella Serra de Mira de Aire (2001); stavolta sono i confini privati ad essere scavati all'interno di setti in cemento a vista, parzializzando il muro continuo perimetrale in unità distinte poste a scansione dello spazio.

L'intervento sulla Torre 67 costituisce la prima opera 'permanente' di Aires Mateus in Italia, dopo una serie di collaudate esperienze temporanee come i padiglioni alle Biennali di Architettura di Venezia o il padiglione espositivo per Pibamarmi a Verona del 2010. Dal punto di vista strutturale, il cantiere ha previsto il consolidamento delle orditure orizzontali, unitamente a puntuali interventi di cuci-scuci sulle murature, completati da rinzaffi in malta di calce e canapa, riducendo al minimo l'impatto impiantistico e valorizzando le qualità passive dell'edificio. La pietra, dispositivo linguistico fondamentale dello studio portoghese, è qui offerta direttamente dalla preesistenza. Lo stesso Mateus ha più volte teorizzato come la pietra, con la sua intrinseca capacità di comunicare permanenza, si rivela il materiale d'elezione per architetture destinate a durare⁴. I materiali litici salentini, con la loro tonalità dorata e tessitura porosa, qualificano l'intero organismo edilizio, dai setti perimetrali alla tessitura della volta, fino alla terrazza praticabile.

All'interno, gli spazi acquisiscono autonomia espressiva attraverso l'accostamento di materiali naturali: il travertino, impiegato nella cucina a vista e nei blocchi dei servizi; gli intonaci in argilla dalle calde sfumature terrose; gli arredi in legno, disegnati dall'architetto e realizzati da maestranze locali. Per la definizione delle superfici del bagno, sono stati riproposti gli elementi in pietra naturale che Mateus aveva concepito nel 2010 per lo spazio espositivo di Verona, ricavati per sottrazione di materia da blocchi monolitici. Nelle pavimentazioni, il battuto di tufo originale del soggiorno dialoga con il travertino dei servizi, mentre l'uso del cocchiopesto nei restanti ambienti e nelle tamponature delle tracce degli impianti genera un velato contrasto cromatico e materico con il tufo a vista.

Il lessico della maturità di Aires Mateus, codificato in anni di rigorosa ricerca sulle variazioni tipologiche della casa unifamiliare, trova ad Alezio una sintesi paradigmatica. Il progetto non ambisce a generare una nuova forma, bensì a ri-costruire un'esperienza spaziale. L'intera operazione si configura come rispettosa dell'esistente così da garantire l'abitabilità dello spazio contemporaneo. Si consolida un rapporto teorico e formale con il patrimonio storico: un'architettura che non si sovrappone al passato, ma che ne potenzia le qualità, dimostrando che se un manufatto è resistito fino ai giorni nostri possiede in sé le ragioni della propria permanenza.

Il lessico della maturità di Aires Mateus, codificato in anni di rigorosa ricerca sulle variazioni tipologiche della casa unifamiliare, trova ad Alezio una sintesi paradigmatica. Il progetto non ambisce a generare una nuova forma, bensì a ri-costruire un'esperienza spaziale. L'intera operazione si configura come rispettosa dell'esistente così da garantire l'abitabilità dello spazio contemporaneo. Si consolida un rapporto teorico e formale con il patrimonio storico: un'architettura che non si sovrappone al passato, ma che ne potenzia le qualità, dimostrando che se un manufatto è resistito fino ai giorni nostri possiede in sé le ragioni della propria permanenza.

¹ Per approfondimenti e un descrizione dettagliata si rimanda a R. De Vita, *Castelli, torri ed opere fortificate di Puglia* (4. ed), Adda Editore, Bari, 2001.

² cf. A. Calderazzi, *Le torri costiere nel sistema difensivo del territorio pugliese*, (Convegno Nazionale di Studi Castellologici), 2006, pp. 170-176.

³ F., Cacciatore, *Abitare il limite: dodici case di Aires Mateus & Associados*. LetteraVentidue, Siracusa, 2009 p.19.

⁴ Si rimanda all'intervista *Nient'altro che materia e spazio. Intervista a Manuel Aires Mateus* in D. Turrini, *Manuel Aires Mateus: un tempio per gli Dei di pietra*. Libria, Melfi, 2011 pp. 59-63.

was a veritable construction of thickness, splitting the perimeter wall to accommodate service and circulation spaces, and in the House in Brejos de Azeitão (1999) the wall of a wine warehouse was doubled to house staircases and storage, making the structural thickness habitable, in Torre67 this attitude is expressed as a purely 'archaeological' listening. It is no coincidence that the new kitchen was placed against the wall, exploiting the niches in the masonry through simple furnishings. This investigation of the square central plan echoes the House in Serra de Mira de Aire (2001); here it is the private boundaries that are carved within exposed concrete walls, breaking the continuous perimeter wall into distinct units that punctuate the space.

The intervention on Torre 67 represents Aires Mateus's first 'permanent' work in Italy, following a series of well-established temporary experiences such as the pavilions at the Venice Architecture Biennales and the exhibition pavilion for Pibamarmi in Verona in 2010. From a structural standpoint, the construction works involved the consolidation of the horizontal floor structures, together with targeted stitch-and-repair interventions on the masonry walls, completed with lime and hemp mortar rendering, minimising the impact of the building services and enhancing the building's passive qualities.

Stone, the fundamental linguistic device of the Portuguese studio, is here offered directly by the existing structure. Mateus himself has repeatedly theorised that stone, with its intrinsic capacity to communicate permanence, proves to be the material of choice for architectures intended to endure⁴. The stone materials of Salento, with their golden hue and porous texture, characterise the entire building, from the perimeter walls to the texture of the vault, through to the accessible terrace.

Inside, the spaces acquire expressive autonomy through the juxtaposition of natural materials: travertine, used in the open kitchen and in the service blocks; clay plaster in warm earthy tones; wooden furnishings designed by the architect and crafted by local artisans. For the bathroom surfaces, the natural stone elements that Mateus had conceived in 2010 for the Verona exhibition space were reintroduced, carved by subtraction from monolithic blocks. In the flooring, the original beaten tuff of the living area dialogues with the travertine of the service spaces, while the use of cocchiopesto in the remaining rooms and in the infills over the service traces creates a subtle chromatic and material contrast with the exposed tuff.

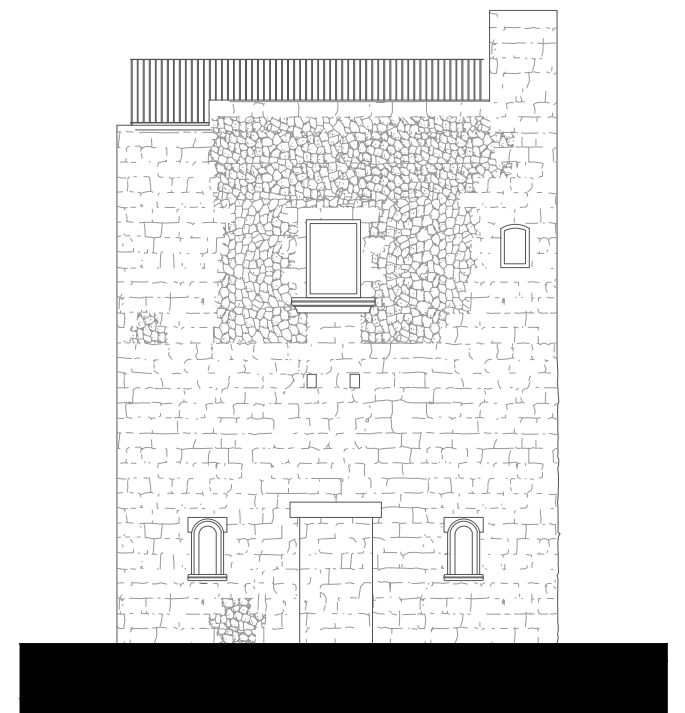
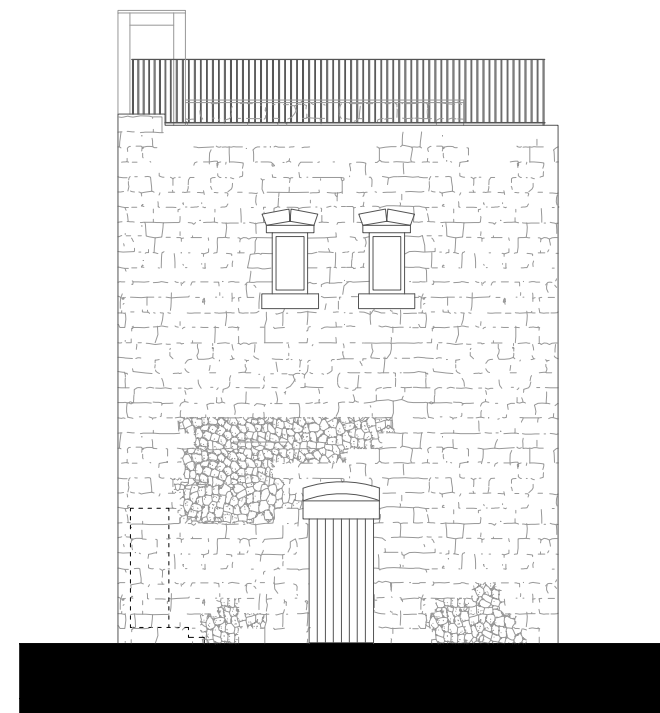
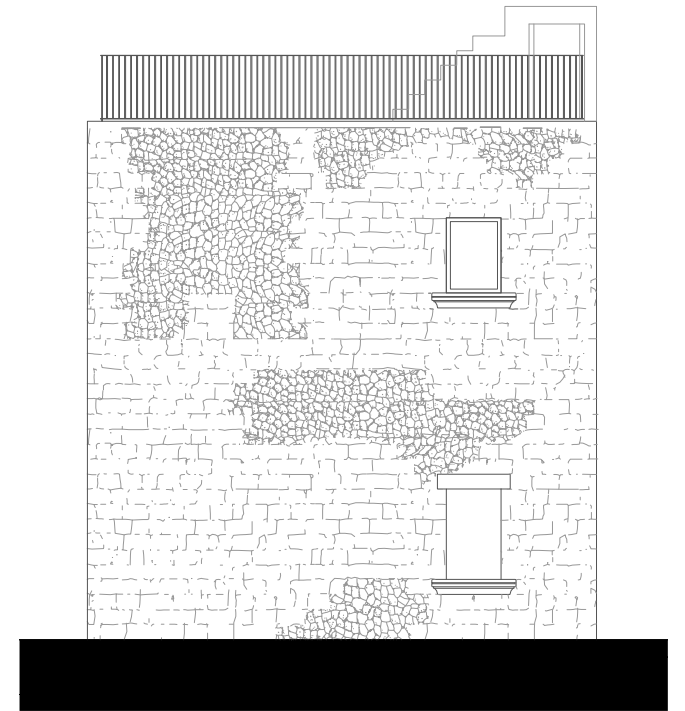
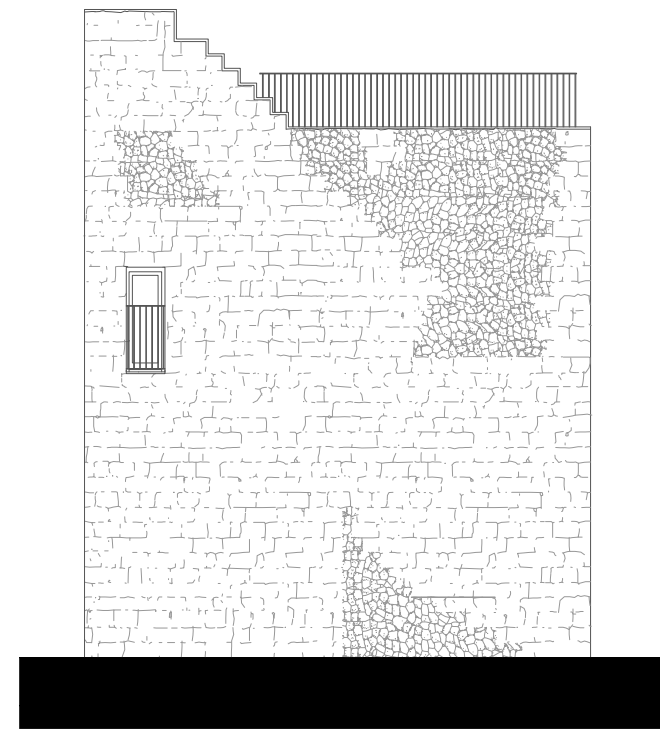
The mature vocabulary of Aires Mateus, codified through years of rigorous research into typological variations of the single-family house, finds a paradigmatic synthesis in Alezio. The project does not aspire to generate a new form, but rather to re-construct a spatial experience. The entire operation is conceived as respectful of the existing fabric so as to guarantee the habitability of contemporary space. A theoretical and formal relationship with the historical heritage is consolidated: an architecture that does not overlay the past, but enhances its qualities, demonstrating that if a structure has endured to the present day it carries within itself the reasons for its own permanence.

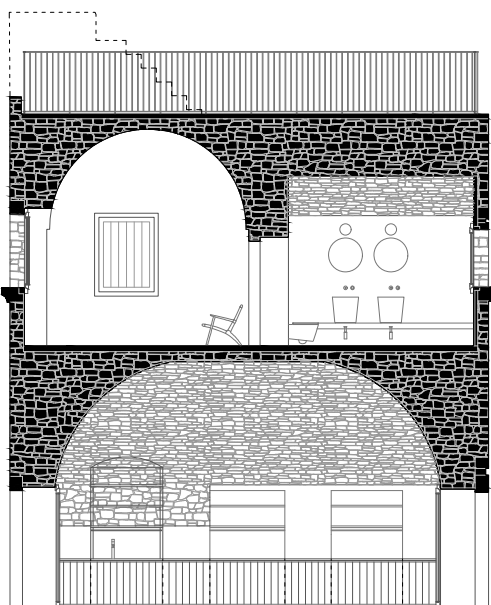
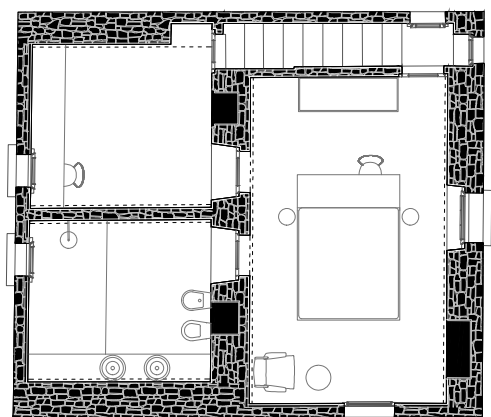
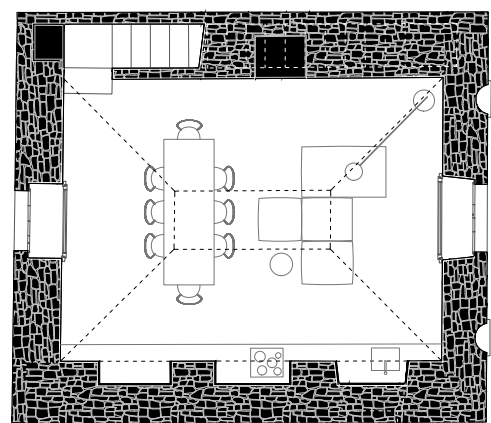
¹ For further details and a comprehensive description, see R. De Vita, *Castelli, torri ed opere fortificate di Puglia* (4. ed), Adda Editore, Bari 2001.

² cf. A. Calderazzi, *Le torri costiere nel sistema difensivo del territorio pugliese*, (National Conference of Castellological Studies), 2006, pp. 170-176.

³ F. Cacciatore, *Abitare il limite: dodici case di Aires Mateus & Associados*. LetteraVentidue, Siracusa 2009, p. 19.

⁴ See the interview *Nient'altro che materia e spazio. Intervista a Manuel Aires Mateus* in D. Turrini, *Manuel Aires Mateus: un tempio per gli Dei di pietra*. Libria, Melfi, 2011, pp. 59-63.





Progetto: Studio Aires Mateus
Collaboratori: Maria Rebelo Pinto, Elena Sofia Calabrò
Project management: Studiotorre67 - Matilde Castellini,
Alessandro Maffioli
Direzione dei lavori: Fabrizio Ria
Impresa: Ditta Stomeo Bruno
Fotografie: Juan Rodríguez
Cronologia: 2024

pp. 74-75
Planimetria generale
La torre vista dalla strada, foto © Juan Rodríguez
pp. 76-77
La piscina in relazione con la torre, foto © Juan Rodríguez
pp. 80-81
Il prospetto principale, foto © Juan Rodríguez
Prospetti
pp. 82-83
Piante e sezione
Particolare della scala innestata nel muro, foto © Juan Rodríguez
pp. 84-85
Lo spazio interno, foto © Juan Rodríguez





Drawing inspiration from Borges's short story "The House of Asterion", this paper analyses SOLUM Studio's Patio House as a labyrinthine architecture that can only be experienced by traversing it. An introverted system of walls, open pathways and courtyards establishes a relationship with the landscape that is based on experience, culminating in the final revelation of the sea.

SOLUM Studio

Casa Patio, Avola, Sicilia
Patio House, Avola, Sicily

Federico Gracola

In uno dei più affascinanti racconti di Jorge Luis Borges, *La casa di Asterione*, breve testo pubblicato nel 1947 sul quotidiano *Los Anales de Buenos Aires* e successivamente incluso nella silloge *El Aleph*, la casa si configura come un dedalo definito dal suo abitante. «Questo è il labirinto di Creta il cui centro fu il Minotauro, che Dante immaginò come un toro con la testa d'uomo e nella cui rete di pietra si persero tante generazioni»¹. Nel racconto, il lettore esperisce una spazialità che rifugge la sintesi. Gli ambienti si accumulano per paratassi e ripetizione: stanze e cortili si susseguono in un'assenza di gerarchia che nega la visione d'insieme. La casa non è un oggetto da contemplare, bensì un senso che si dispiega esclusivamente nel tempo della sua percorrenza. Si delinea così una forma di conoscenza che non risiede nell'osservazione, ma nel movimento: una coscienza che si forma camminando, dove percezione e orientamento giungono a coincidere.

Trasposta in architettura, tale istanza consente di riconsiderare il rapporto fra l'edificio e il contesto. La relazione con il paesaggio non può esaurirsi nella misura dell'inserimento, né nella correttezza del dialogo formale con il sito; essa attiene, piuttosto, alla modalità con cui lo spazio viene vissuto e riconosciuto dal soggetto percipiente. Il paesaggio non è allora solo ciò che si offre allo sguardo ma, come suggerito dalla riflessione estetica moderna, da Petrarca a Baumgarten, esso si configura quale evento dell'esperienza².

Nella *Patio House* ad Avola, opera dei giovani SOLUM Studio, il tema del labirinto si traduce in una condizione spaziale costruita. L'abitazione sorge sulla costa sud-orientale della Sicilia,

In one of Jorge Luis Borges's most fascinating short stories, "The House of Asterion" – a piece published in 1947 in the monthly journal *Los Anales de Buenos Aires* and later included in the collection *El Aleph* – the house is depicted as a labyrinth that is shaped by its occupant. "This is the labyrinth of Crete. This is the labyrinth of Crete whose centre was the Minotaur. This is the labyrinth of Crete whose centre was the Minotaur that Dante imagined as a bull with a man's head in whose stone net so many generations were as lost"¹. In the story, the reader experiences a space that defies a unified view. Spaces, rooms and courtyards follow one another through accumulation and repetition, without any hierarchy or obvious order, making it impossible to perceive it as a whole. The house is not an object to be observed, but rather a meaning that unfolds as one traverses it. A type of knowledge is thus outlined that does not derive from observation, but from movement: an awareness that takes shape as one walks, and in which perception and orientation ultimately converge.

Transposed into architecture, this process makes it possible to reconsider the relationship between the building and its context. The relationship with the landscape cannot be limited to its integration, nor to the extent to which it interacts formally with the site; it concerns, instead, the way in which the space is lived and recognised by the subject that perceives it. The landscape is thus no longer only what presents itself to the gaze but, as suggested by modern aesthetics, from Petrarca to Baumgarten, configures itself as an experiential event².

In SOLUM Studio's *Patio House* in Avola, the theme of the labyrinth is embodied in the built space. The house stands on the south-



su una sottile lingua di terra protesa verso il mare. Tuttavia la casa non si apre ad esso, ma si configura come un organismo compatto e introverso, definito quasi esclusivamente da una sequenza continua di muri. L'edificio appare come uno spazio chiuso, privo di direzioni evidenti, che non si offre allo sguardo ma invita a essere attraversato, richiedendo all'abitante di entrare per comprendere.

Fin dai primi disegni di progetto, concepiti essenzialmente in pianta, la casa nasce come intreccio di muri, generando lo spazio per sedimentazione e accostamento. Ne risulta una figura priva di prospetto principale, un campo denso in cui pieni e vuoti si alternano senza una gerarchia immediatamente leggibile, e in cui gli ambienti appaiono come esiti locali di un sistema più ampio. L'architettura si ripiega su se stessa, scava il proprio spazio, si sottrae allo sguardo diretto. In un contesto come quello siciliano, dove la luce è intensa, il clima severo e il paesaggio iconico, questa scelta assume un valore preciso: costruire una condizione di abitabilità fondata sull'ombra, sulla massa, sulla continuità materica. Ciò conferisce all'architettura un carattere concretamente labirintico; l'αἴσθησις (*aisthesis*) non si risolve in una dimensione puramente simbolica, ma diviene una forma di sapere che integra percezione e costruzione³. I muri mantengono un'altezza costante e una continuità materica che li fa apparire come frammenti di una struttura preesistente, quasi un recinto arcaico. A questi elementi permanenti si innestano i solai, arretrati e ribassati, come aggiunte successive necessarie a rendere abitabile ciò che già esisteva. Gli spazi coperti emergono così come episodi locali all'interno di un organismo più ampio, mentre patii, percorsi e interstizi scoperti conservano una continuità diretta con il sistema murario. In questa logica, l'architettura non costruisce un volume unitario, ma rende abitabile una condizione spaziale già data: un frammento di paesaggio murario che sembra precedere l'abitare stesso⁴.

I diversi ambienti si raggiungono attraverso il percorso centrale scoperto, che attraversa la casa come una sequenza di deviazioni e variazioni. Mai rettilineo né completamente leggibile, si restringe e si dilata seguendo la logica dei muri che lo definiscono. Durante il cammino, lo sguardo non incontra il paesaggio ma solo il cielo: le pareti laterali schermano ogni visione dell'intorno, mentre l'apertura superiore stabilisce una relazione verticale con la luce. Come nel labirinto borgesiano, il senso dello spazio non è dato dalla vista, ma dall'esperienza del muoversi al suo interno. «Tutte le parti della casa si ripetono, qualunque luogo di essa è un altro luogo»⁵. Nel corridoio centrale il soggetto percipiente si trova in uno stato di sospensione, fra possibilità che rimangono indistinte fino all'istante dell'attraversamento. Lo spazio non anticipa le destinazioni né chiarisce le direzioni: l'ambiente si rivela solo nell'atto del suo raggiungimento. Ne deriva un'esperienza di smarrimento intenzionale che eleva il movimento a evento conoscitivo. In questo segmento, il paesaggio rinuncia alla sua natura di dato visivo per farsi condizione atmosferica: è luce zenitale, flusso d'aria lungo i setti murari, silenzio amplificato dalla negazione di aperture laterali. L'architettura non impone un asse univoco, ma suggerisce una temporalità lenta, meditativa, in cui ogni soglia si configura come momento di stasi. Il paesaggio esterno, lungi dall'essere negato, è trattenuto in un regime di differimento. All'ingresso nelle stanze, la percezione muta: gli ambienti, gravitanti attorno ai patii interni, definiscono micro-paesaggi raccolti dove la luce è filtrata e il rapporto con l'esterno è costantemente mediato. Pur nelle variazioni minime richieste dalla destinazione d'uso, le stanze insistono su un medesimo tema spaziale, affidando l'orientamento non a una segnaletica evi-

eastern coast of Sicily, on a narrow strip of land that extends towards the sea. Yet the house does not open directly onto it, but presents itself rather as a compact, introverted entity, defined almost entirely by a continuous sequence of walls. The building appears as an enclosed space, lacking any clear orientation. Rather than revealing itself at a glance, it invites the visitor to move through it in order to grasp its spatial logic.

From the early design drawings, conceived essentially as floor plans, the house came into being as an interweaving of walls, creating space through the interplay of layers and juxtapositions. The result is a structure without any main facade, a dense composition in which solids and voids alternate without any evident hierarchy, and where rooms emerge as the localised outcomes of a greater system. The architecture folds on itself, excavating its own space so as to hide from the direct gaze. In a context such as Sicily, where light is intense, the climate harsh and the landscape iconic, this choice takes on a specific value: to build dwelling conditions based on shadows, mass, and material continuity. This gives the architecture a labyrinthine nature, in which the αἴσθησις (*aisthesis*) is not resolved in a purely symbolic manner, but becomes a form of knowledge that combines perception and construction³. The walls maintain a constant height and a material continuity that makes them appear as fragments of a pre-existing structure, almost like an archaic enclosure. The floors, recessed and lowered, are integrated into these permanent elements, adding to what was already there to make the space fit to live in. Covered spaces thus appear as localised episodes belonging to a wider system, while the courtyards, paths and other open spaces maintain a continuity with the walls. From this perspective, the architecture does not result in a unified volume, but rather makes an existing space inhabitable: a fragment of walled landscape which seems to precede the act of dwelling⁴.

The various rooms are reached through an open central path which traverses the house as a sequence of deviations and variations. Never straight nor entirely legible, it narrows and expands following the form of the walls that determine it. As one traverses it, the gaze does not meet the landscape, only the sky: the side walls conceal the surroundings, while the upper opening establishes a vertical relationship with light. As in Borges' labyrinth, the sense of space is not given by sight, but by the experience of moving within it. "All the parts of the house are repeated many times, any place within it is another place"⁵. When in the central corridor, the perceiving subject finds himself in a state of suspension, between possibilities that remain vague until the moment they are traversed. The space neither reveals its destinations in advance nor clarifies one's orientation; it discloses itself only upon arrival. This results in an intentional feeling of disorientation which elevates movement to a cognitive event. In this section, the landscape ceases to be a visual element, in order to become an atmospheric condition: it is zenithal lighting, the flow of air along the walls, and silence amplified by the absence of lateral openings. The architecture does not impose a single axis, but suggests a slow, meditative temporality, in which every threshold offers a moment of stillness. The exterior landscape, however, is not denied, but rather held in a state of suspension. When entering the rooms the perception shifts: arranged around the internal courtyards, they create intimate micro-landscapes where light is filtered and the relationship with the outside world is constantly mediated. Although there are slight variations dictated by the different functions, the spaces all develop the same spatial theme. Orientation is not determined by hierarchies or obvious signs, but by the direct phenomenological experience of living and spending time there: similar, curving walls, recurring courtyards

dente, ma all'esperienza fenomenologica del sostare; muri analoghi che si avvolgono, patii simili, un controllo rigoroso della luce. Come nella dimora di Asterione, dove ogni soglia è priva di serrature, questa architettura non vincola l'abitante, ma lo invita a perdersi per ritrovarsi. Solo in un punto la sequenza si interrompe e l'architettura muta registro: nel soggiorno, i setti si arrestano, la continuità labirintica si dissolve e lo spazio si apre alla frontalità dell'esterno. Il mare, dopo la lunga sospensione del percorso, appare infine come traguardo e conquista, non più come sfondo inerte ma come rivelazione.

Tuttavia, a forza di percorrere cortili con una cisterna e polverosi corridoi di pietra grigia, raggiunti la strada e vidi il tempio delle Fiaccole e il mare. Non compresi, finché una visione notturna mi rivelò che anche i mari e i templi sono infiniti⁶.

Anche nella *Patio House* l'orizzonte non è dato immediatamente, bensì l'esito di una misurata sequenza di attese. Quando finalmente si manifesta, la visione non nega il percorso compiuto, ma lo porta a compimento. Il soggiorno non conduce direttamente al terreno naturale, ma approda a un basamento artificiale che risolve il lieve declivio del sito; su di esso si distende lo spazio della piscina, inteso come un'ulteriore soglia tra il costruito e il paesaggio.

Qui i muri, che all'interno avevano costruito lo spazio, sembrano dissolversi, eppure la loro logica permane: le linee del basamento, il disegno delle aiuole e il perimetro della piscina assecondano la geometria della casa, quasi ne fossero la traccia residua. È come se il labirinto fosse stato eroso dal tempo, lasciando l'impronta di una struttura preesistente: non più muri che cingono, ma segni che rammentano.

Il labirinto, a questo punto, si dissolve per lasciare il posto alla conquista dell'infinito, inteso non come evasione, ma come consapevolezza. Il paesaggio cessa di essere un'immagine esterna da possedere per farsi dimensione interiore, raggiungibile solo dopo essere stati 'attraversati' dallo spazio.

La forza di tale esperienza è affidata anche a una scelta rigorosa dei materiali. I muri intonacati nei toni della terra, i pavimenti in cemento dai colori caldi, le superfici in pietra di Noto e la pietra lavica della piscina stabiliscono una continuità cromatica con il suolo e con il paesaggio circostante. Più che apparire come un'opera compiuta, la casa sembra emergere dal terreno come un resto, un frammento antico riportato all'uso. La materia non rivendica la propria presenza, ma lavora per assimilazione, rendendo il labirinto simile a una traccia, a una rovina abitata. «Lo credetevi, Arianna?» disse Teseo. «Il Minotauro non s'è quasi difeso»⁷.

¹ J.L. Borges, *Il Labirinto*, in *L'Atlante*, Mondadori, Milano 1985, p. 34.

² Sulla distinzione tra natura e paesaggio quale esito di un'attività estetica e percettiva, si veda E. Giammattei (a cura di), *Paesaggi: una storia contemporanea*, Treccani, Roma, 2019. In particolare, nei saggi introduttivi, il paesaggio viene configurato come «evento dell'esperienza» che si attua nel transito.

³ La dimensione estetica del paesaggio non elide, bensì integra, l'istanza del progetto e del sapere analitico. Si vedano E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza, Bari-Roma 1996, R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini, Napoli 1973, C. De Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, in *Storia d'Italia, Annali*, 5. *Il paesaggio*, Einaudi, Torino 1982, pp. 227-253.

⁴ Il concetto di «rovina abitata» qui proposto si rifà all'estetica del frammento presente nei fondamentali scritti di Simmel (*Die Ruine*, in *Philosophische Kultur* (Gesamtausgabe, Vol. 14), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996, pp. 287-295; tr. it. di M. Sassatelli, *Le rovine*, in Id., *Saggi sul paesaggio*, Armando, Roma 2006, pp. 70-81) e di Yourcenar (*Il tempo, questo grande scultore*, trad. it. di G. Guglielmi, Einaudi, Torino 1986).

⁵ J.L. Borges, *La casa di Asterione*, T. Scarano (a cura di), *L'Aleph*, Adelphi, Milano 1998, p. 57.

⁶ *Ivi*, p. 59.

⁷ *Ivi*, p. 60.

and a careful control of light create a slow and gradual perception of space. As in Asterion's house, where every doorway is without locks, this architecture does not constrain its inhabitants, but invites them to be lost before they can find themselves. Only in one place is this sequence interrupted, thus shifting the nature of the architecture: in the living room, the partitions come to an end, the labyrinthine continuity vanishes, and the space opens up to offer a direct view of the exterior. After the long suspension of the path, the sea finally appears as both a destination and a reward; no longer as a passive backdrop but as a revelation.

However, by dint of exhausting the courtyards with pools and dusty gray stone galleries I have reached the street and seen the temple of the Axes and the sea. I did not understand this until a night vision revealed to me that the seas and temples are also fourteen (infinite) in number⁶.

Also in the *Patio House*, the horizon is not immediately offered to the inhabitant, but the result of a carefully measured sequence of expectations. When it is ultimately revealed, the view does not negate the completed path, but fulfils it. The living room does not lead directly to the surrounding natural terrain, but rather reaches an artificial platform that compensates for the slight inclination of the site. The swimming pool, located on this platform, is designed to serve as a further threshold between the architecture and the landscape. Here, the walls, which inside determined and shaped the space, seem to disappear; yet their underlying logic remains perceptible. The lines of the foundation, the layout of the flowerbeds and the perimeter of the swimming pool echo the geometry of the house, as if preserving a trace of it. It is as though the labyrinth had been dissolved by time itself, leaving the imprint of a pre-existing structure in the landscape: no longer walls that enclose, but signs that evoke a presence.

At this point, the labyrinth dissolves, revealing an opening onto the infinite. understood not as a form of escape but as an awakening of consciousness. The landscape ceases to be an external image to be contemplated or possessed and becomes an inner dimension, accessible only through the experience of having been 'traversed' by space.

The powerful impact of this experience is also achieved through a careful selection of materials. The earthy-toned plastered walls, the warm-coloured concrete floors, the Noto stone surfaces and the volcanic lava stone of the swimming pool create a chromatic continuity with the soil and the surrounding landscape. Rather than appearing as a completed work, the house rises from the ground like a ruin, an ancient fragment reclaimed for a present use. The materials do not impose their presence, but operate through a process of assimilation, making the labyrinth similar to a trace, an inhabited ruin. "Would you believe it, Ariadne?" said Theseus. "The Minotaur scarcely defended himself"⁷.

Translation by Luis Gatt

¹ J.L. Borges, "Il Labirinto", in *L'Atlante*, Mondadori, Milan 1985, p. 34.

² On the distinction between nature and landscape as the result of an aesthetic and perceptive activity, see E. Giammattei (ed.), *Paesaggi: una storia contemporanea*, Treccani, Rome, 2019. In the introductory essays, in particular, the landscape is described as an "experiential event".

³ The aesthetic dimension of the landscape does not cancel out, but rather complements, the scope of the project and of analytical knowledge. See E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza, Bari-Rome 1996, R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini, Naples 1973, and C. De Seta, "L'Italia nello specchio del Grand Tour", in *Storia d'Italia, Annali*, 5. *Il paesaggio*, Einaudi, Turin 1982, pp. 227-253.

⁴ The concept of the "inhabited ruin" refers to the aesthetics of the fragment presented in Simmel's seminal writings ("Die Ruine", in *Philosophische Kultur* (Gesamtausgabe, Vol. 14), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996, pp. 287-295; Italian translation by M. Sassatelli, "Le rovine," in Georg Simmel, *Saggi sul paesaggio*, Armando, Rome 2006, pp. 70-81), as well as in Yourcenar (*Il tempo, questo grande scultore*, Italian translation by G. Guglielmi, Einaudi, Turin 1986).

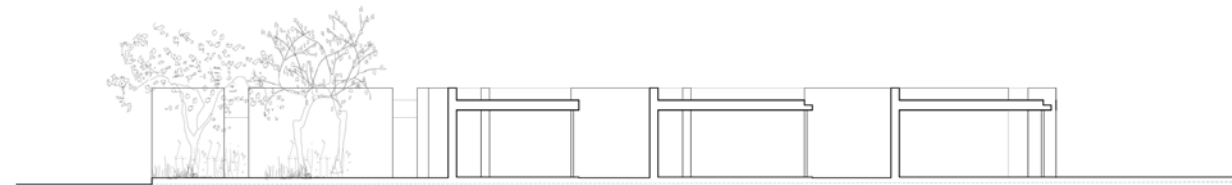
⁵ J.L. Borges, "La casa di Asterione", in *L'Aleph*, Adelphi, Milan 1998, p. 57.

⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁷ *Ibid.*, p. 60.







Progetto: Mattia Agates, Lorenzo Campagna, Filippo Gismondi,
Alessandro Loda (SOLUM studio)
Collaboratore: Gian Mario Vecchiato
Cronologia: 2021-2024

Gli elaborati di progetto e le fotografie sono stati gentilmente forniti da SOLUM studio. Gli scatti fotografici sono di Nicolò Panzeri.
p. 87
Il percorso centrale scoperto
pp. 90-91
L'andamento dei muri dell'abitazione visto dalla copertura
pp. 92-93
Vista dal giardino sul retro: la loggia forata a servizio della camera padronale
Prospetto esterno: la chiusura dei volumi delle camera da letto verso il paesaggio
pp. 94-95
Il percorso scoperto: vista dall'interno del corridoio a cielo aperto.
Pianta e sezione.
pp. 96-97
Scala di accesso alla copertura
La camera da letto



Vincenzo Latina, through this project, gives a place back to the community, shaping and carving into matter, opposing life to death, memory to oblivion, and renewing that collective dimension that has always inhabited this landscape.



Vincenzo Latina

Memoriale delle Migrazioni, Lampedusa

Migration Memorial in Lampedusa

Giulio Basili

Provate a raffigurarvi la Sicilia come un grande corpo che affiora dalle onde. Un corpo, cioè una struttura. Con ossa, muscoli e nervi. Con anfratti di valli, vene d'acqua, il folto pelame dei boschi. Una compagine di escrescenze montuose e nude, fra le quali una eccelle, gonfia di magma rosso e bisognosa di purgarsi, come per un igienico intermittente salasso richiesto dalla natura. Su questo scheletro immane, su questa tozza, triangolare arca di sasso, posta a galleggiare nel mare più glorioso e fatale del mondo, immaginate lungo il corso dei secoli il fitto, vivo, drammatico formicolio della presenza umana¹.

Nell'immaginare il paesaggio siciliano, i suoi molteplici caratteri, le sue metamorfosi cromatiche, Gesualdo Bufalino, in un misto di orgoglio e amarezza, attraverso un'operazione di 'antropomorfizzazione' del paesaggio insulare, sembra cogliere quell'intimo e intenso rapporto tra uomo e ambiente, segnato da armoniose consonanze ma anche da profonde dissonanze, dove la natura imponente e la storia umana sofferta si fondono in un unico destino di bellezza e dolore.

Solo l'idea della terra come vascello di salvataggio della civiltà, l'eternità della pietra contrapposta alla caducità dell'uomo, può conservare la memoria di un luogo.

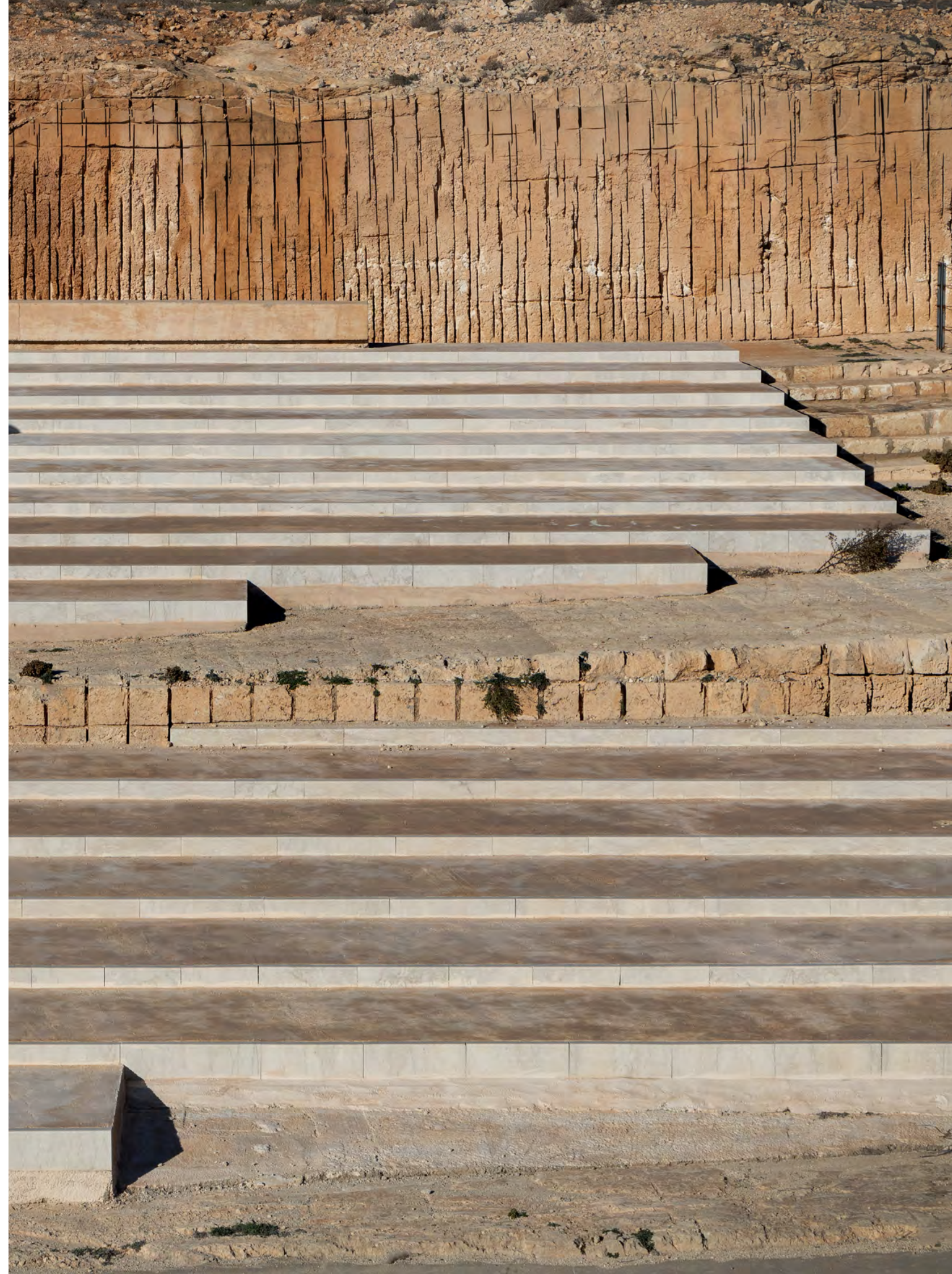
Nell'arcipelago delle isole Pelagie, Lampedusa, la cui etimologia è spesso fatta derivare dal greco λέπας scoglio o λεπός-άδος ovvero i molluschi che li abitano, ma anche più poeticamente λαμπάς faro, vista dal mare appare esattamente come un grande scoglio, le cui bianche pareti rocciose affiorano dall'acqua turchese. Questa piccola isola posta al centro del Mediterra-

Try to imagine Sicily as a great body rising from the waves. A body, in other words, a structure. With bones, muscles, and nerves. With the nooks and crannies of valleys, water veins, and the thick fur of forests. An assortment of bare and mountainous outgrowths, among which one stands out, swollen with red magma and eager to purge itself of it, as if undergoing a periodic, cleansing bloodletting that is required by nature. Upon this enormous skeleton, upon this squat, triangular stone ark set afloat in the most glorious and fated sea in the world, imagine, over the course of the centuries, the dense, vital, dramatic swarming of a human presence¹.

In portraying the Sicilian landscape - with its myriad facets and chromatic transformations - Gesualdo Bufalino, with a mixture of pride and bitterness, resorts to a form of anthropomorphisation of the island. In this way, he seems to grasp the intimate and intense relationship between man and the environment, made up of harmonious consonances but also of profound dissonances, in which the mighty natural world and the troubled history of humankind merge into a single destiny of beauty and pain.

Only the idea of land as the lifeboat of civilisation, of the eternal nature of the stone as opposed to the transience of man, can preserve the memory of a place.

One of the islands of the Pelagian archipelago, Lampedusa, whose etymology is often traced back to the Greek λέπας (rock) or to λεπός-άδος (which is the name given to a type of mollusc that inhabits the area), but also, more poetically, to λαμπάς (lighthouse), appears from the sea exactly like a large rocky outcrop, its white cliffs rising from the turquoise waters. This small island, located in the middle of the Mediterranean and linked geographically –





neo geograficamente e anche geologicamente appartenente al continente Africano, testimone da molti anni di quel ‘fenomeno’ tanto discusso quanto tragico delle migrazioni, rappresenta il punto di approdo delle speranze di milioni di persone che sognano una nuova vita in Europa.

In questo paesaggio da osservare, un paesaggio tagliente messo in risalto da una potente linea di demarcazione tra una luce vivida e profonde ombre, dove le tracce della storia convivono con la realtà, Vincenzo Latina costruisce un luogo dedicato alla memoria e alla commemorazione di una tra le numerose tragedie che si sono consumate in quel tratto di mare spesso ostile; un rigoroso esercizio compositivo fatto di pochi e precisi innesti sovrapposti ad un contesto tanto affascinante quanto complesso che si palesano come brani di un racconto che ha come fondale il Mar Mediterraneo.

Nell'introduzione al libro *Che cosa è l'architettura*, lo stesso architetto, ragionando sugli argomenti trattati nelle conferenze trascritte di Francesco Venezia a proposito del rapporto tra architettura, luogo e memoria scrive:

Il suo lavoro di architetto è attraversato circa il senso del rapporto tra nuovo e antico, del permanere e del manifestarsi dell'opera come espressione del tempo. Deriva da ciò la caratteristica concezione del nuovo come ‘alterità calcolata’, ossia criticamente fondata, che consente alle opere di Venezia di manifestarsi come esplicitazione del limite tra naturalità del sito e l'artificialità del progetto².

Queste stesse considerazioni posso essere valide se analizziamo l'opera di Latina che, soprattutto nei progetti realizzati nella sua terra, dimostra una certa sensibilità e attitudine a confrontarsi con le preesistenze; si pensi ad esempio al Padiglione di ingresso agli scavi del tempio ionico di Siracusa, dove l'architetto inserisce una nuova struttura a protezione delle rovine evidenziando giaciture e misure degli antichi resti archeologici dell'Artemision, senza timore di confronto e tantomeno intenti mimetici, affidandosi alle composizioni di spazi pensati in sezione, ai materiali e alla luce del luogo.

La strategia ideativa nell'affrontare il progetto per Lampedusa non cambia; il suo è un racconto che si misura con un paesaggio dal sapore quasi metafisico, una realtà altra capace di qualificare la qualità intima, ossia la sostanza lirica delle cose. L'architetto lavora sui resti di questo luogo come se fossero le vestigia di un'antica città senza cercare di stupire ma attraverso un approccio responsabile derivato da precise suggestioni e proprio per questo di grande valore evocativo.

L'area di intervento, una cava dismessa tra Punta Sottile e Cala Francese, si configura come un recinto che cinge uno spazio definito dalle geometrie frastagliate delle scabre pareti di cava e da suoli posti a differenti quote; uno spazio scavato nella roccia, ritagliato all'interno di un paesaggio costiero tra terra, mare e cielo. La cava, un vaso di calcarenite ampio 5000 mq profondo fino a 4 metri, attiva sino agli anni Settanta del secolo scorso in seguito abbandonata e utilizzata come discarica abusiva, è stata oggetto di un precedente intervento di bonifica che ha liberato l'area da materiali di risulta e dai rifiuti accumulatisi nel tempo, riportando alla luce la morfologia del sito con i vari piani di estrazione posti a quote diverse.

Gli interventi riutilizzano i resti dei blocchi e dei rilevati già presenti sia all'esterno che all'interno della cava, per realizzare una grande rampa di accesso all'area e ricavare un teatro *en plein air* sui dolci dislivelli già preposti naturalmente ad accogliere la platea, un'ampia gradonata che può ospitare fino a cinquecento persone per eventi, commemorazioni, feste, rappresentazioni teatrali e concerti. Questa gradonata in parte incastonata nel

as well as geologically – to the African continent, has for years been the scene of the widely discussed, yet tragic phenomenon of migration. It has thus come to represent the landing place for the hopes of millions of people who dream of starting a new life in Europe.

In this stark landscape, marked by a clear dividing line between bright light and deep shadows, the traces of history coexist with the current reality. Against this setting, Vincenzo Latina created a space dedicated to the remembrance and commemoration of one of the many tragedies that have unfolded in this often hostile stretch of sea. The project takes the form of a rigorous exercise in composition, consisting of a few precise interventions which, superimposed upon a context that is as fascinating as it is complex, are presented as passages of a narrative which has the Mediterranean Sea as a backdrop.

In his introduction to Francesco Venezia's book, *Che cosa è l'architettura* (What is Architecture?), Vincenzo Latina, reflecting on the themes addressed in Venezia's lectures concerning the relationship between architecture, place and memory, writes:

His [Francesco Venezia's] work is permeated by a constant reflection on the relationship between the new and the old, and on the persistence and manifestation of the work as an expression of time. This results in a conception of the new understood as a 'calculated otherness' – in other words, one grounded in critical thought – which allows his architectural works to be conceived as an expression of the boundary between the natural qualities of the site and the artificial nature of the project².

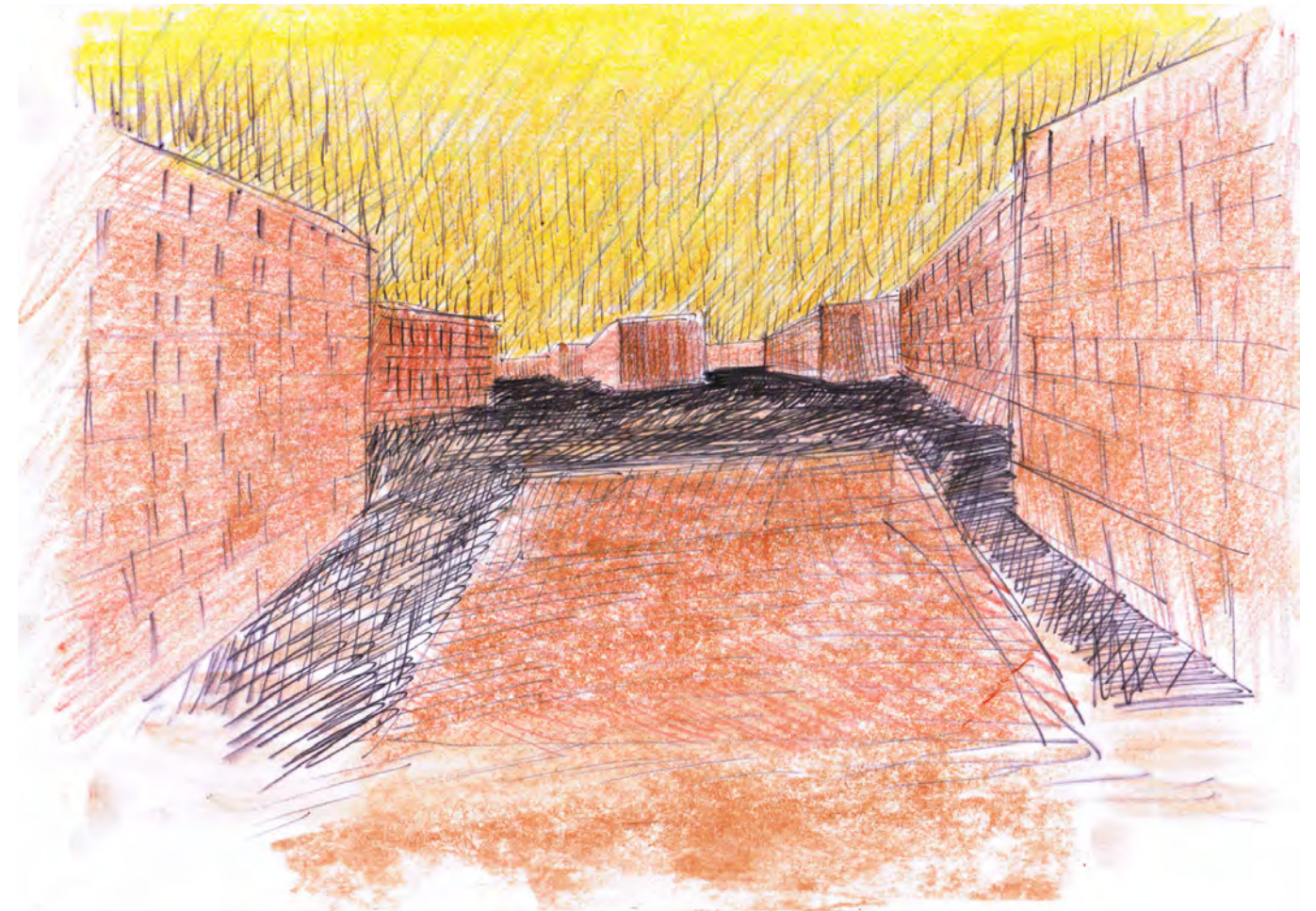
Similar considerations can also be extended to the work of Vincenzo Latina, who, particularly in the projects created in his homeland, shows a keen sensibility in dealing with existing structures. A good example is the entrance pavilion to the excavations of the Ionic temple in Syracuse, where the architect introduced a new structure to protect the ruins, designed to highlight the layout and dimensions of the ancient remains of the Artemision. The intervention engages with its context without hesitation or any intention to imitate, relying instead on a spatial composition conceived in section, as well as on a conscious use of materials and the light of the site.

The design strategy adopted for Lampedusa remains consistent: it is a narrative that engages with a landscape of an almost metaphysical nature, an 'other' reality that is capable of revealing the most intimate and lyrical essence of things. The architect engages with the remains of the site as if they were the traces of an ancient city, avoiding the pursuit of any striking visual effect. Instead, the work is guided by a conscientious approach that derives from specific contextual cues, and it is precisely this that ascribes to the project its strong evocative power.

The site of the intervention is a disused quarry between Punta Sottile and Cala Francese. It takes the form of an enclosed irregular space, defined by the rough walls of the quarry and by terraces at different levels. It is a space carved out of the rock, set within the coastal landscape between land, sea and sky.

The quarry, a calcarenite limestone pit covering approximately 5,000 square metres and up to 4 metres deep, remained in operation until the 1970s, after which it was abandoned and used as an unauthorised rubbish dump. The quarry was later cleaned up of all waste and debris, thus revealing the site's original topography and the various extraction levels.

The project makes use of the existing blocks and earthworks, both inside and outside the quarry, to create a large access ramp to the site. By making the most of the gentle natural slopes, an open-air theatre has also been created, featuring a large tiered seating area capable of accommodating up to five hundred people for



piano di scavo esistente e in parte affiorante è costruita con blocchi di pietra colmata con calcestruzzo fatto con inerti e pigmenti della cava stessa, rendendola anche cromaticamente uniforme all'ambiente. Al lato della platea e perpendicolare ad essa sono stati disposti due sedili che moltiplicano i punti di sosta da cui è possibile osservare, uno sospeso su due gradoni in corrispondenza con l'asse della scena ed un altro posizionato più in basso, sotto una leggera trama trilitica di alcuni profilati metallici. Questo spazio così configurato con gli elementi del teatro che sembrano frammenti rinvenuti attraverso uno scavo archeologico, rappresenta perfettamente il rapporto tra opera architettonica e realtà; è un teatro fuori dal teatro ovvero fuori dallo spazio teatrale inteso come spazio della rappresentazione dove i visitatori sono per paradosso attori della messa in scena di un rito collettivo e universale tra suoni e odori del paesaggio circostante. Dietro la scena, più vicino al mare, la presenza di un relitto recuperato tra quelli usati dai migranti e lì posato dopo aver subito un trattamento a fuoco, tecnica di antica tradizione per la conservazione del legno, diventa reliquia e testimone statica di un'idea di sospensione temporale che permea l'intero luogo.

Il cuore del memoriale è però rappresentato dalla parete meridionale dell'area di cava, quella di confine tra terra e acqua, soglia ma anche barriera che richiama in qualche modo il desiderio leopardiano di vedere ciò che è nascosto alla vista ma percepibile con l'immaginazione, sulla quale 368 cavità circolari, come cicatrici incise nella roccia, imitando una costellazione immaginaria, si accendono in ricordo del naufragio avvenuto il 3 ottobre del 2013, aggiungendo il fuoco, alla terra e all'acqua come elemento metaforico della costruzione.

Vincenzo latina con questo progetto restituisce un luogo alla comunità, plasmando e incidendo la materia, contrapponendo la vita alla morte, il ricordo all'oblio e rinnovando quella dimensione corale che abita da sempre questo paesaggio. Meglio di altri è ancora una volta Gesualdo Bufalino ad esplorare nei suoi scritti, in bilico tra realtà e fantasia, le molteplicità e le contraddizioni di questa terra:

che ha avuto la sorte di trovarsi a far da cerniera nei secoli fra la grande cultura occidentale e le tentazioni del deserto e del sole, tra la ragione e la magia, le temperie del sentimento e le canicole della passione. [...] Così come l'isola tutta è una mischia di lutto e di luce. Dove più nero è il lutto, ivi è più flagrante la luce, e fa sembrare incredibile e inaccettabile la morte³.

events, commemorations, celebrations, theatre performances and concerts. This terraced sitting area, partly set into the existing excavation and partly above ground, is made of stone blocks filled with concrete containing aggregates and pigments from the quarry itself, ensuring a harmonious blend, also in terms of colour, with the surrounding environment. Two benches have been placed perpendicularly to the stalls, thus increasing the number of vantage points from which performances can be viewed. One is suspended on two steps aligned with the central axis of the stage, and another at a lower level beneath a light trilitic frame made of metal sections. The space, configured with theatrical elements that resemble fragments unearthed during an archaeological excavation, perfectly represents the relationship between architecture and reality. It is a sort of theatre 'outside of the theatre', or rather outside of the space of the theatre, understood as the space of representation, in which visitors paradoxically become participants in the staging of a collective and universal ritual, while immersed in the sounds and smells of the surrounding landscape. Behind the stage, closer to the sea, a salvaged shipwreck, among those used by the immigrants and treated using the ancient tradition of charring wood with fire to preserve it, becomes a relic and silent testimony to the idea of suspended time that pervades the entire site. The memorial's centrepiece is the southern wall of the quarry, which marks the boundary between land and water. It is both a threshold and a barrier, evoking Leopardi's yearning to see what lies concealed to the eye, yet is perceptible to the imagination. On this surface, 368 circular cavities, resembling scars in the rock and laid out like a constellation, are illuminated to commemorate the shipwreck of 3 October 2013, thus introducing fire as a third symbolic element alongside earth and water.

With this project, Vincenzo Latina gives back to the community a space that has been transformed through the carving and shaping of the material. In this way he brings opposites such as life and death, memory and oblivion into tension, thus renewing the collective dimension that has always characterised this landscape. Once again, it is Gesualdo Bufalino who, more than any other writer, has explored in his works - suspended between reality and imagination - the many facets and contradictions of this land:

which has had the fortune, over the centuries, to serve as a bridge between the great Western culture and the seductions of the desert and the sun, between reason and magic, temperate emotion and sweltering passion [...] In the same way, the whole island is a mixture of mourning and light. Where the mourning is at its bleakest, there the light is most glaring, and makes death seem inconceivable and unacceptable³.

Translation by Luis Gatt



¹ G. Bufalino, *La luce e il lutto*, Editori Riuniti/Sellerio, 1997, p. 36.

² V. Latina, *Introduzione*, in: F. Venezia, *Che cos'è l'architettura*, Electa 2011, p. 9.

³ G. Bufalino, *La luce e il lutto*, cit., pp. 14-15.

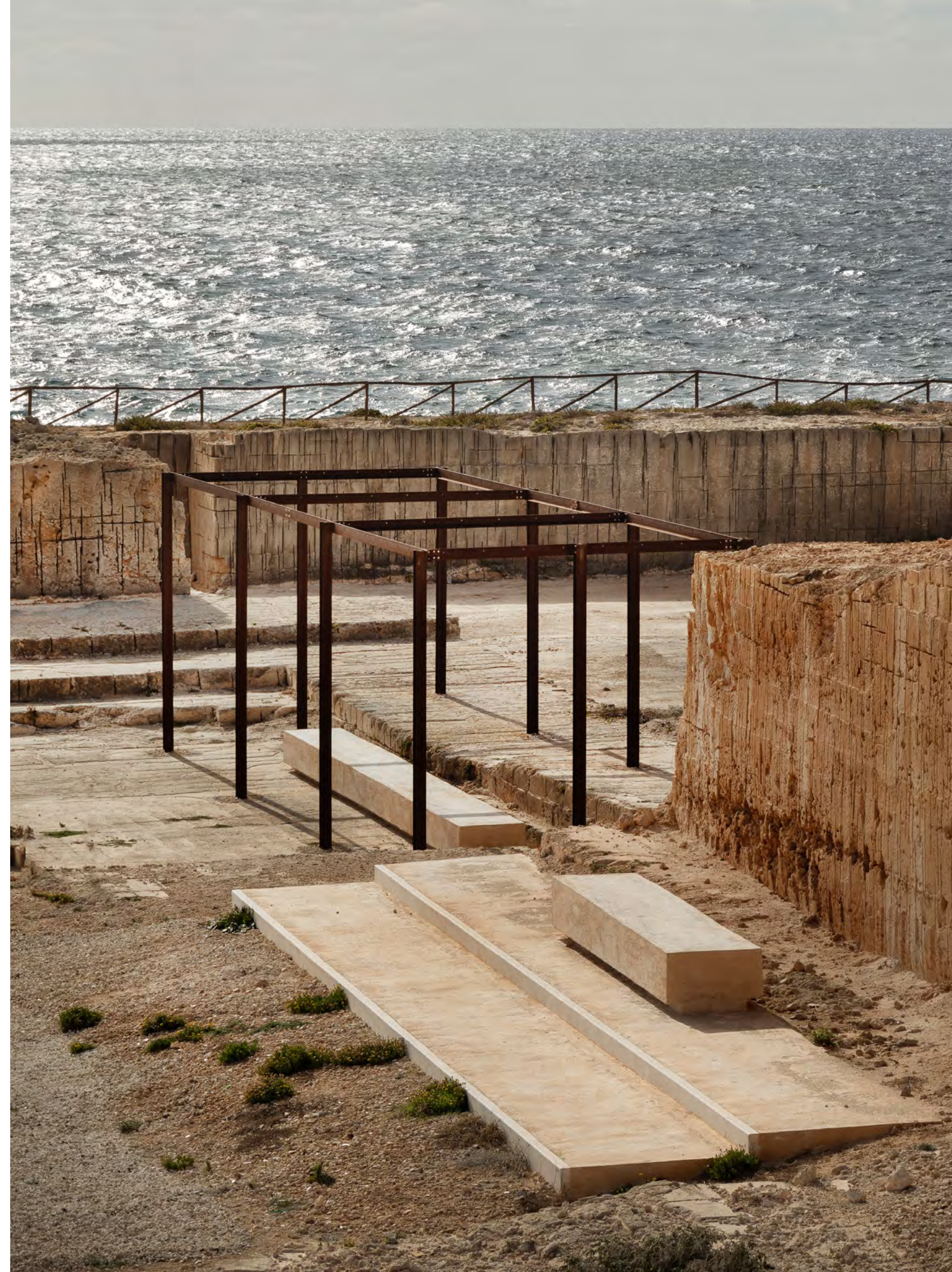
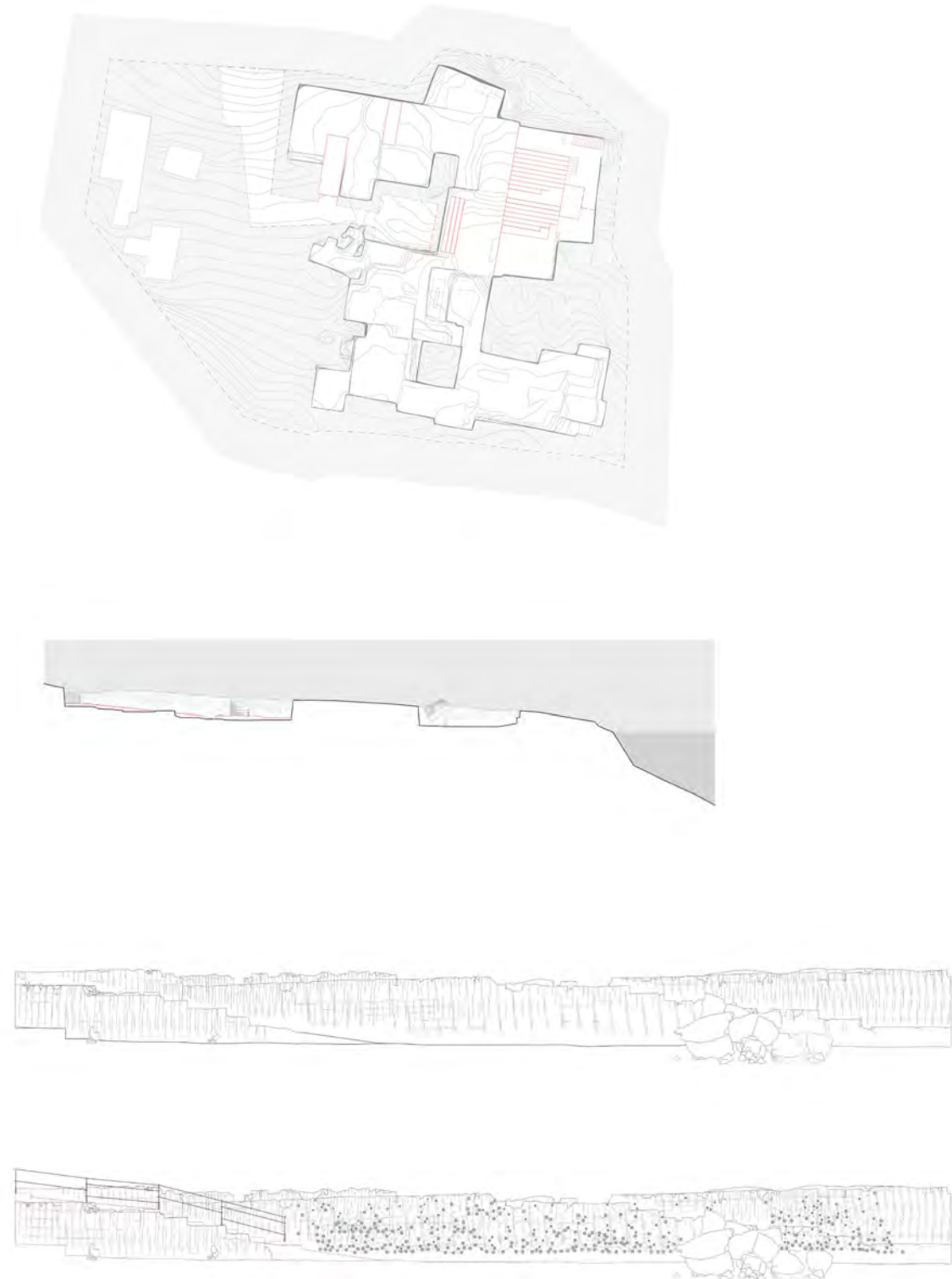
¹ G. Bufalino, *La luce e il lutto*, Editori Riuniti/Sellerio, Palermo, 1997, p. 36.

² V. Latina, "Introduzione", in: F. Venezia, *Che cos'è l'architettura*, Electa, Milan, 2011, p. 9.

³ G. Bufalino, *Op. cit.*, pp. 14-15.

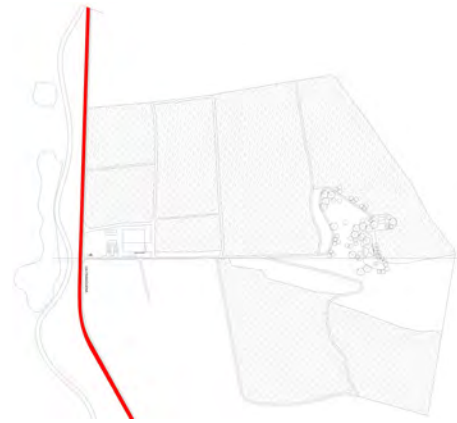
Progetto e direzione lavori: Vincenzo Latina
 Collaboratori: Shai Cristallo, Roberto Germanò, Eleonora Di Mauro
 Consulenti: Gioacchino Sasso rilievo planimetrico; Eur.Eko botanica; Giuseppe Sorrentino geologia.
 Cliente: Comune di Lampedusa e Linosa
 RUP: Onofrio Marco Scarpinato, supporto al RUP Manlio Maraventano
 Impresa costruttrice: ATI D.L. Costruzioni s.r.l.- Impresa Costruzioni Eredi Marotta Salvatore
 Fotografie: Lamberto Rubino, Vincenzo Latina
 Cronologia: 2017-2021

pp. 98-99
L'area della cava nei pressi dell'aeroporto di Lampedusa
Gradinata teatrale vista dal mare, foto © Lamberto Rubino
pp. 100-101
Gradinata teatrale vista da est, foto © Lamberto Rubino
p. 103
Schizzo delle cave interne
p. 105
Gradinata teatrale vista da nord, foto © Lamberto Rubino
pp. 106-107
Planimetria generale, sezione trasversale dell'area e prospetto della
parete del memoriale
Dettaglio della parete della cava e le strutture umbratili, foto © Lamberto Rubino
pp. 108-109
L'area del memoriale, foto © Lamberto Rubino





The Villa Fontana winery, designed by Paolo Zermani is located near Varano de' Melegari in the province of Parma, within a landscape that is neither fully part of the Apennines nor completely flat. It is a subtle yet essential architecture that blends into its surroundings without imposing itself. Through its measured proportions, continuity and relationship with the context, the building allows the layers of the landscape to be appreciated, offering a renewed perception of it.



Studio Zermani Associati

Cantina Villa Fontana, Varano dei Marchesi, Parma
Villa Fontana Winery, Varano dei Marchesi, Parma

Cristina Casadei

Ci sono luoghi che, in quanto tali, devono essere osservati in determinate condizioni atmosferiche: di luce, di stagione, di ora, perché inverino tutta la memoria che su di essi si è depositata. Questi luoghi vanno visti con la mente più che con gli occhi, e descritti attingendo a quell'immaginario condiviso, alimentato nel tempo da racconti, immagini e narrazioni piuttosto che dall'esperienza diretta e contingente dello sguardo.

Il paesaggio emiliano è uno di questi. Grazie alle visioni che nel tempo ci sono state suggerite dai grandi «narratori delle pianure»¹, ma non solo, anche delle colline, fino quasi a divenire appenniniche, è nella nostra mente costantemente pervaso dalla nebbia, «che pone ogni cosa nella sua distanza, la distanza delle cose da noi. Ed è questo credo che ci permette di far tesoro dell'indeterminatezza, di affidarci ad apparizioni che non sappiamo bene cosa possano significare, ma che a volte diventano una misura per vedere tutto il resto»².

È a partire da questa immagine mentale, che probabilmente deve prendere avvio il racconto della cantina Villa Fontana, progettata da Paolo Zermani. Un'architettura che si iscrive rispettosamente in una continuità silenziosa, come tassello nuovo e tuttavia senza data nella lunga durata del territorio dei colli preappenninici.

Siamo poco fuori Varano dei Marchesi, in provincia di Parma, piccolo centro sviluppatosi lungo quello che doveva essere uno dei rami dell'antico tracciato della Via Francigena, nella valle del Recchio, stretto tra le prominente appenniniche delle Ripe di San Biagio. Lasciando il centro abitato e seguendo la strada che scorre a valle in direzione nord-est, il versante settentrionale

There are places that can only be truly appreciated under specific atmospheric conditions – of light, of a specific season, or even of a time of day – because it is only in those moments that the memories they hold are fully revealed.

These places are better appreciated with the mind than through the eyes, and should be described resorting to the shared collective imaginary, enhanced through time by stories, images and narratives rather than by the direct and immediate experience of the gaze.

This is the case with the Emilian landscape. Thanks to the imagery that has been suggested to us over time by the great 'storytellers of the plains'¹, but also of the hills, stretching almost to where they become part of the Apennines, our minds are constantly pervaded with that mist "which places everything at a distance – the distance between things and ourselves. And it is this, I believe, that allows us to make the most of uncertainty, to place our trust in apparitions whose meaning we cannot fully comprehend, but that sometimes serve as a standard by which to view everything else"². It is from this mental image that the story of the Villa Fontana winery, designed by Paolo Zermani, should probably begin. An architectural design that inserts itself discreetly, in silent continuity with its surroundings, as a new, yet timeless piece within the history of the Apennine foothills.

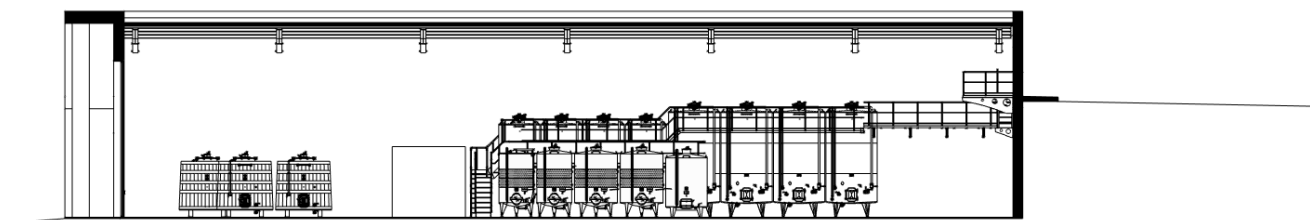
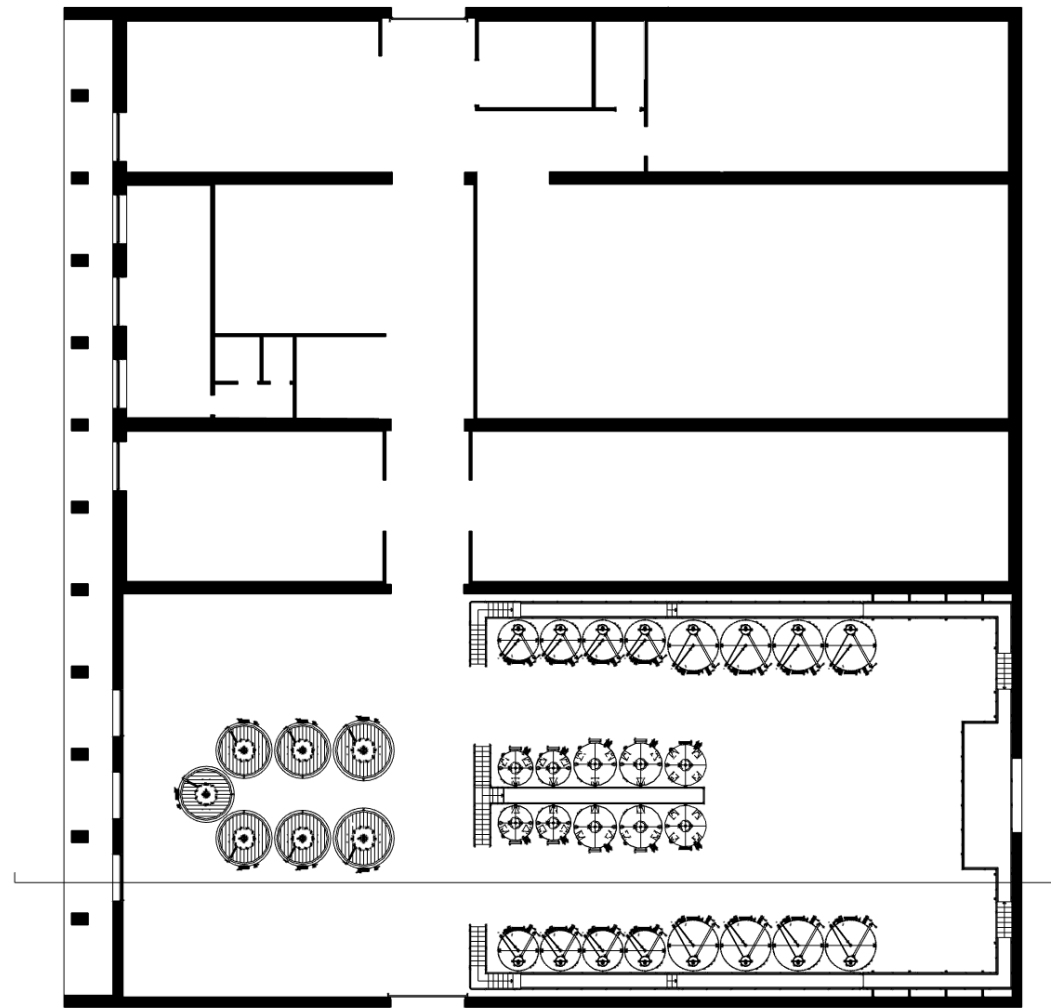
The winery is located just outside Varano dei Marchesi, in the province of Parma, a small town that grew along what was once one of the branches of the ancient Via Francigena, in the Recchio valley, set between the Apennine ridges of Ripe di San Biagio.

Leaving the settlement and following the road that descends in a north-easterly direction, the northern slope gradually eases into









pp. 110-111
Planimetria generale con evidenziata la via Francigena
Veduta della cantina tra i filari delle vigne
 pp. 112-115
La cantina nel rapporto con gli edifici preesistenti e il paesaggio
 pp. 116-117
Pianta e sezione
Vedute degli interni con gli spazi di lavorazione
 pp. 120-121
La scala in tangenza che conduce alle vigne
L'edificio nel paesaggio dei campi arati
 pp. 122-123
Veduta del complesso agricolo dalla via Francigena

Progetto: Paolo Zermani, Eugenio Tessoni (Studio Zermani Associati)
 Committente: Società agricola Villa Fontana
 Cronologia: 2024

si addolcisce divenendo collinare: siamo in punto di passaggio e da qui a poco le catene appenniniche lasceranno spazio alla piana del Taro e del Po. È in questa soglia, né pienamente montana né ancora pianeggiante, che si colloca la cantina. Le colline si levano appena dalla foschia della pianura, pettinate da filari ordinati a rittochino e picchiettate da casali sparsi. In basso, quasi invisibile ma costante, corre la Via Francigena, una struttura latente, che silenziosamente continua a organizzare e informare il territorio, persistendo come matrice nel tempo, sedimentandosi nelle pratiche agricole. È in questo senso che il paesaggio, anche quello quotidiano della campagna, si offre come costruzione nel tempo, esito di una lunga durata in cui ogni intervento si misura con ciò che lo precede. È in questo luogo, senza ombre né ore, che la cantina si inserisce come ulteriore stratificazione: l'edificio appare senza annunciarsi. Affiora dal pendio come una presenza necessaria. Si dispone lungo la strada che risale il versante e, con il suo andamento rettilineo, ne rende leggibile la pendenza. In questo senso, la cantina si comporta come la cappella di Santa Brigitta di Sigurd Lewerentz nel cimitero di Malmö, che si allinea all'asse di strutturazione, rendendolo sommessamente più manifesto.

Condivide con questa celebre architettura l'assunzione, dalla tradizione costruttiva rurale, di quella 'mite legge'³ propria dei fabbricati e delle rimesse agricole, affidando alla semplicità e all'ordinarietà il proprio riverbero estetico. È in questa capacità di operare per minime variazioni, per scarti quasi impercettibili rispetto a ciò che è dato, che l'architettura acquisisce una misura, sottraendosi a ogni tentazione di eccezionalità e riconducendosi invece a una condizione di necessità. La sua natura è duplice. Da un lato si concede allo spazio aperto della campagna: il volume si infossa, la copertura si fa suolo, e l'edificio scompare nella continuità della collina. Dall'altro lato, invece, emerge come massa costruita, riconoscibile, appartenente a quella genealogia di edifici rurali in laterizio che punteggiano il paesaggio. Questa duplicità si conforma accordandosi alle presenze del luogo, tenendo assieme, si potrebbe dire, una visione aerea e una dal basso. Dal piano di campagna, prende forma la copertura verde; mentre sul fronte a valle l'edificio si presenta con un portico articolato su due altezze, che nella sezione pare ricalcare i volumi dei due casali posti dinnanzi, stabilendovi una relazione diretta. Come in quegli edifici senza tempo, e come spesso accade nei lavori di Zermani, il linguaggio è ridotto all'essenziale. Il volume in laterizio non cerca espressività, ma misura: articolato unicamente da poche e ponderate aperture appare muto, anzi, silenzioso. E il silenzio, nelle parole dell'architetto, è una

disciplina di lavoro che si pone come necessario antidoto a ogni gratuita esibizione formale. La sua condizione di esistenza può soltanto accordarsi ai veri valori di una proposizione non guidata e conseguente alle leggi costitutive del proprio stato. In tal senso è sempre chiaramente connesso alla migliore espressione della materialità e trae nella sobria essenza costitutiva di materiali e delle tecniche una delle conferme più evidenti⁴.

In questa logica, anche gli elementi tecnici diventano parte del racconto. Le tracce del processo costruttivo, buche pontate un tempo, ed oggi, in questo contesto, i tirafondi dei setti in calcestruzzo armato con cassero a perdere in mattoni faccia a vista, offrono una leggera vibrazione agli alti muri ciechi.

L'organizzazione interna è affidata a una sequenza rigorosa di setti murari longitudinali che, attraversando l'edificio nel suo intero sviluppo, ne definiscono l'articolazione in quattro campate parallele, poste in relazione da un percorso mediano che taglia trasversalmente gli ambienti e conduce dal fronte orientale a

rolling hills: we are at a point of transition, and the Apennine ranges will soon give way to the plains of the Taro and of the Po. It is within this threshold area, not fully mountainous and not yet part of the plains, that the winery was designed, stands.

The hills rise gently from the mists of the plains, and are characterised by neat rows of grapevines scattered with sporadic farmhouses. Bellow, an almost invisible, yet constant presence, the Via Francigena silently continues to shape and determine the landscape, persisting over time as an underlying framework, and finding expression in agricultural practices.

It is in this sense that the landscape, even that of the familiar countryside, reveals itself as a construction over time, as the result of a long process in which every intervention stands in relation to those that preceded it. In this timeless and shadowless place, the winery stands as an additional layer: the building appears without warning. It emerges from the slope as a necessary presence, developing along the road that ascends it. With its linear shape it renders the gradient clearly understandable. In this sense, the winery functions like Sigurd Lewerentz's Sankta Brigitta Chapel in the Malmö cemetery, which is aligned to the structural axis, subtly making it more apparent.

Like this famous work of architecture, it draws on the rural building tradition to adopt the 'gentle law'³ that is typical of farm buildings and storage sheds, entrusting its aesthetic quality to simplicity and ordinariness. It is in this ability to intervene through minimal variations – through almost imperceptible deviations from what is given – that this architecture finds its true measure, avoiding any tendency to be exceptional and reverting instead to a condition of necessity. This building has a dual character. On the one hand, it opens out onto the surrounding countryside: the structure slopes downwards until it is almost buried, the roof merges with the ground, and the building dissolves into the hilly landscape. On the other hand, however, it presents itself as a clearly recognisable built volume, in keeping with the tradition of the rural brick buildings scattered throughout the landscape. This dual character is established in connection to the site's features, bringing together, in a certain sense, an aerial view and one from below. The green roof rises from the ground level, while the facade on the lower side of the building has a double-height portico. In cross-section, this design seems to replicate the volumes of the two farmhouses opposite, establishing a direct relationship with them.

As in those timeless buildings, and as often occurs with Zermani's works, the language is reduced to the minimum. The brick volume is not seeking expression, but rather measure: with only few and carefully placed openings, it appears muted, even silent. And silence, in the words of the architect, is a

working method that stands as a necessary antidote to every unnecessary formal display. The condition for its existence can only align with the true values of an unguided approach, following the constitutive laws of its own state. In this sense, it is always clearly connected to the highest material expression and finds one of its most obvious confirmations in the sober, constitutive essence of both materials and techniques⁴.

Following this logic, also the technical elements become part of the narrative. The traces of the building process – putlock holes in the past, and today, in this context, the tie bolts of the reinforced concrete partitions with permanent formwork of exposed brick – offer a slight vibrancy to the high solid walls.

The interior layout is defined by a precise sequence of longitudinal partition walls that run the entire length of the building, dividing it into four parallel bays. These are linked by a central transverse corridor, which connects the eastern and western fronts, where it determines the only openings.

quello occidentale, definendo le uniche aperture qui presenti. Le campate sono misurate in larghezza sulla base di un modulo leggibile in facciata attraverso il portico, che ne restituisce il ritmo compositivo. Le prime tre, poste a occidente, organizzano il corpo minore che accoglie le funzioni più raccolte, mentre l'ultima si espande in altezza e dimensione, ospitando la tinaia e le attività di trasformazione e lavorazione dell'uva, alimentate direttamente dal vigneto attraverso l'apertura sommitale. Questa duplice altezza risponde così sia a una necessità funzionale, quella di alimentare direttamente dal vigneto la tinaia, sia, come è stato accennato, all'esigenza di raccordarsi con i casali preesistenti. Dal punto di vista planimetrico, infatti, l'ultima campata si colloca in corrispondenza del fabbricato di maggiore altezza. Mentre il corpo minore sottende, nel suo sviluppo in larghezza, il portico, l'intervallo e il secondo corpo di fabbrica del complesso antistante. All'interno, la luce è trattenuta. L'ambiente è volutamente scuro, adeguato alla cantina. Si presenta come una camera d'osservazione dove le finestre sono le uniche figure percepibili: dispositivi ottici, veri e propri quadri sul paesaggio esterno, attraverso cui la natura entra per frammenti a far parte dell'ambiente della cantina. I filari, il cielo, i profili lontani si offrono come immagini isolate e sospese, come se lo sguardo fosse costretto a una forma di attenzione rallentata. In questo senso, l'interno della cantina sembra riprendere, in forma rovesciata, quella stessa condizione di indeterminatezza evocata dal paesaggio esterno: non è più la nebbia a sospendere le cose nella distanza, ma l'ombra a restituirle come presenze isolate, sottratte alla totalità del visibile.

Nel frattempo, all'interno, le travature a grande luce, in profilati d'acciaio conformati a restituire una lieve doppia falda, si stagliano nere, tono su tono, sul fondo; mentre le superfici argentee delle passerelle e dei tini riflettono appena la luce, restituendola attenuata all'oscurità. L'edificio accompagna anche topograficamente il processo del vino: dalla luce esterna al buio della conservazione, dall'alto al basso, dall'aperto al chiuso, dalla superficie alla profondità. Lo spazio si muove in altezza e nel frattempo si trasforma, fino a riconquistare, con il portico, l'apertura verso il paesaggio esterno. In questa circostanza il volume definisce uno spazio che prima non c'era e anche qui, all'aperto, crea una finestra, una quinta orientata verso il vigneto e più in là verso il profilo degli appennini. Come nella prospettiva leonardesca, i profili montani appaiono come una quinta velata, che man mano va a sfumare nella luce e a confondersi col cielo. E forse è proprio qui, nella capacità di restituire al paesaggio una condizione di leggibilità, di renderlo di nuovo visibile attraverso una presenza che si accorda, che riconosce e allo stesso tempo chiarisce relazioni già esistenti, che si misura il senso dell'intervento. In questo processo, l'architettura contribuisce a orientare lo sguardo, riordinando ciò che già c'è e portando alla luce una struttura latente. «Nella terra, ogni volta, anche oggi, deve ritrovarsi l'origine dell'architettura, attraverso ciò che custodito, protetto, rivelato, diviene riconoscibile e pronto a rinascere»⁵.

¹ Si prende in prestito il titolo della raccolta di novelle di Gianni Celati (1985), che, assieme all'amico Luigi Ghirri, è stato uno di quei narratori del quotidiano con particolare riferimento al paesaggio emiliano.

² G. Celati, *Soglia per Luigi Ghirri: come pensare per immagini*, in L. Ghirri. *Vista con camera. 200 fotografie in Emilia Romagna*, Federico Motta Editore, Milano 1992, p. 189. La citazione, originariamente riferita alla fotografia di Ghirri, viene qui impiegata in modo arbitrario, come se esistesse una sorta di proprietà transitiva tra Ghirri e la nebbia, finendo per attribuire a quest'ultima, soggetto principale del lavoro del fotografo, un valore interpretativo che non le appartiene di natura.

³ Si fa riferimento al principio cardine dell'estetica di Adalbert Stifter, *das sanfte Gesetz*, descritta nelle prefazioni di *Pietre colorate*. A. Stifter, *Bunte Steine*. Gustav Heckenast, Pest 1853.

⁴ P. Zermani, *Il nuovo nell'antico. Architettura e paesaggio italiano*, La nave di Teseo +, Milano 2025, p. 67.

⁵ *Ivi*, p. 60.

The width of the bays is determined by a module that is visible in the facade from the portico, which determines the overall rhythm of the composition. The first three, situated to the west, form the smaller section that houses the more secluded areas; the last section, which is higher and larger, serves as the winemaking cellar and accommodates the grape processing and vinification activities, with grapes delivered directly from the vineyard through an opening at the top. This double-height thus responds to both a functional need, that of feeding the grapes directly from the vineyard into the winemaking cellar, as well as to the need of linking it to the existing farmhouses. From a planimetric perspective, the last bay aligns with the tallest building, while the lower volume develops in width, subtending the portico, the interstitial space, and the second building of the complex opposite. Inside, the light is subdued. The space is deliberately dim, as appropriate for a wine cellar. It appears as an observation room in which the windows are the only recognisable features: optical devices framing the landscape outside, through which nature enters in fragmentary form and becomes part of the cellar's atmosphere. The rows of the vineyard, the sky, and the far-away contours of the landscape appear as isolated and suspended images, as if the gaze was forced into some form of slowed-down attention. In this sense, the interior of the winery seems to echo, in reverse, the same condition of indeterminacy evoked by the landscape outside: it is no longer the mist that suspends things in the distance, but rather the shadows to render them as isolated presences, detached from the totality of the visible.

Meanwhile, inside, the long-span steel trusses – designed to create a gentle double-pitched roof – appear black against the black background, while the silver surfaces of the walkways and vats just barely reflect the light, casting a subdued glow back into the darkness. The building also follows topographically the process of winemaking: from the exterior light to the darkness of the storage areas, from high to low, from open to closed, from surface to depth. The space develops in height and at the same time is transformed until it has reclaimed, through the portico, the opening towards the exterior landscape. The volume thus determines a space which did not exist before, and that here too, in the open-air, is characterised by a window that offers a view towards the vineyard and the outline of the Apennines. As in Leonardo's perspective, the outlines of the mountains appear like a veiled backdrop, fading into the light and merging with the sky. It is perhaps in its ability to render the landscape more readable, to make it visible again through a presence that conforms itself, that the project recognises and at the same time clarifies existing relationships. Through this process, the architecture helps to orient the gaze, reordering what is already there and revealing a latent structure. "It is in the earth, time and again, and even to this day, that the origins of architecture must be rediscovered, through that which, once it has been preserved, protected and revealed, becomes recognisable and ready to be reborn"⁵.

Translation by Luis Gatt

¹ The title is borrowed from Gianni Celati's collection of short stories (1985). Together with his friend Luigi Ghirri, Celati was one of those writers who depicted everyday life, with a specific focus on the Emilian landscape.

² G. Celati, "Soglia per Luigi Ghirri: come pensare per immagini", in L. Ghirri. *Vista con camera. 200 fotografie in Emilia Romagna*, Federico Motta Editore, Milan 1992, p. 189. The quotation, which originally referred to Ghirri's photography, is used here in an arbitrary manner, as if there were some sort of transitive relationship between Ghirri and the mist, thereby attributing to the latter – the central subject of the photographer's work – an interpretative value that does not inherently belong to it.

³ This refers to the central principle of Adalbert Stifter's aesthetics, *das sanfte Gesetz*, described in the prefaces to *Bunte Steine* (Coloured Stones, published in 1853).

⁴ P. Zermani, *Il nuovo nell'antico. Architettura e paesaggio italiano*, La nave di Teseo, Milan 2025, p. 67.

⁵ *Ibid*, p. 60.





Álvaro Siza's debut in Manhattan with the 611 West 56th Street Tower represents the meeting point between a masterful career and the American skyscraper typology. Located in Hell's Kitchen, the 35-storeyed, 136 metres-high building rejects the rhetoric of formal individualism typical of the New York skyline, offering instead a solid and figurative geometry. The project does not mimetically adopt the local codes, but rather reinterprets a cultured vocabulary that is rooted elsewhere. The spatial arrangement of the residential units places the theme of the gaze at the core of the design: their projection towards the exterior transforms the urban landscape – from the DeWitt Clinton Park to the Hudson river – into the conceptual fulcrum of the whole complex, establishing a new dialectical relationship between domestic space and the city.



Alvaro Siza Vieira

La torre di 611 West 56th Street 611 West 56th Street Tower

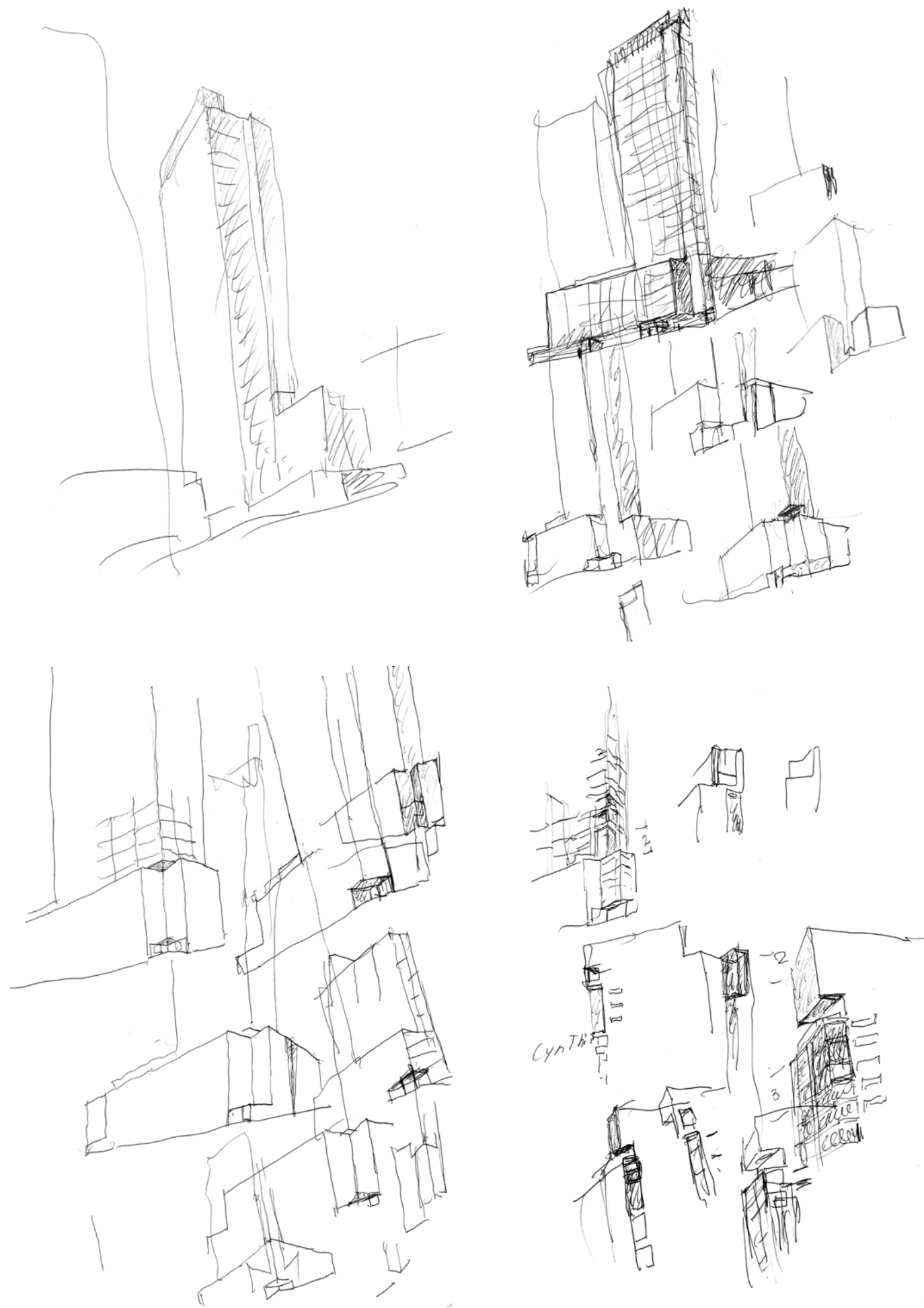
Giuseppe Cosentino

Nel 1931 Cesare Pavese, in un testo dedicato alla produzione letteraria di Sherwood Anderson, intitola significativamente il primo paragrafo *Middle West e Piemonte*. Già in questa scelta nominale si manifesta l'intento di indagare una prossimità non soltanto simbolica, ma anche culturale, geografica e antropologica tra la cultura americana, intesa nello specifico come statunitense, e quella italiana, o più precisamente piemontese. La riflessione di Pavese sembra voler sottrarre l'America alla dimensione dell'esotico e del mitico, restituendola invece come spazio leggibile attraverso categorie familiari all'esperienza europea. In questo senso va letta l'avvertenza rivolta al lettore: «quando sente parlare di Ohio, Illinois, Michigan, Minnesota, Iowa, Indiana, Dakota, Nebraska, lasci stare [...] l'esotismo e s'immagini piuttosto con colori nostrani quei luoghi»¹. L'operazione pavesiana non consiste dunque in una riduzione banalizzante dell'alterità americana, bensì in un gesto critico che invita a riconoscere, al di là delle differenze storiche e politiche, una comune struttura di paesaggio. Il *Middle West* viene così pensato come uno spazio di marginalità relativa, lontano dai centri simbolici del potere e della modernità spettacolare, e proprio per questo accostabile alla provincia piemontese: un luogo in cui la dimensione quotidiana, il lavoro e il silenzio assumono un valore fondativo. Questa maniera di pensare l'America come luogo prossimo, più che lontano, implica uno slittamento di senso rilevante: l'America diventa uno specchio attraverso cui l'Europa può riconoscere se stessa. I «colori nostrani» evocati da Pavese non sono semplicemente cromie paesaggistiche, ma indicano una più profonda continuità di atmosfere, di ritmi, di forme dell'abitare.

In his 1931 essay dedicated to the writings of Sherwood Anderson, Cesare Pavese significantly entitles the first section *Middle West e Piemonte*. This choice of title reveals an intention to explore a connection between American culture – specifically that of the United States – and Italian culture – that of Piedmont, in particular – that is not merely symbolic, but also cultural, geographical and anthropological in nature. Pavese's reflections seem aimed at distancing American culture from the spheres of the exotic and the mythical, in order to present it instead in a way that can be understood by using categories that are familiar to the European experience. It is in this sense that the writer's advice to the reader should be understood: “when you hear about Ohio, Illinois, Michigan, Minnesota, Iowa, Indiana, Dakota, Nebraska, forget all [...] exotic notions and imagine them instead using the colours of our own lands”¹. Pavese's approach does not, therefore, amount to a trivialising of American 'otherness', but rather constitutes a critical stance that invites us to recognise, beyond any historical and political differences, a shared landscape structure. The Midwest is thus conceived as a space of relative marginality, far removed from the symbolic centres of power and spectacular modernity, and for this reason comparable to the Piedmontese countryside: a place in which everyday life, work and silence take on a fundamental significance.

This way of imagining the United States as a place that is close by, rather than distant, implies a considerable shift in meaning: the United States becomes a mirror in which Europe can recognise itself. The “colours of our own lands” referred to by Pavese, are not only landscape hues, they indicate a more profound continuity





In tal senso, l'America pavesiana è già, almeno in parte, un'America europeizzata, o meglio una provincia del moderno che condivide con l'Europa periferica una medesima condizione di sospensione rispetto al centro.

È possibile rintracciare una sorprendente analogia tra questa postura critica e il modo in cui l'architetto Álvaro Siza si confronta, novanta anni più tardi, con il contesto americano. Alle soglie di una carriera lunghissima e consolidata, Siza si trova infatti a lavorare per la prima volta nella penisola di Manhattan, affrontando una delle tipologie simbolo e identitarie della modernità architettonica e urbana: il grattacielo newyorkese. L'America non viene assunta come terreno di adesione mimetica ai suoi codici dominanti, ma come spazio da reinterpretare attraverso un lessico formale e culturale profondamente radicato altrove. La torre di 611 West 56th Street, nella sua icastica e solida geometria, sembra infatti sottrarsi alla retorica dell'individualità e della verticalità che caratterizza gran parte dello skyline di Manhattan. Al contrario, l'edificio rievoca nel bianco della sua litica stereotomia elementi riconducibili alla cultura architettonica mediterranea, che lo stesso Siza rintraccia nelle forme vernacolari dell'abitare in Portogallo: «dall'austera geometria delle case di granito, legno e tegole o ardesia del nord [...] al biancore della calce applicata ai muri di taipa del sud»². In questo senso, l'intervento può essere letto come una traduzione architettonica dell'intuizione pavesiana: anche sulle sponde dell'Hudson River riemergono, in forma traslata, quei 'colori nostrani' che rimandano a un'idea di Europa lenta, stratificata. Manhattan non viene negata, ma viene attraversata da un pensiero altro, che ne attenua l'estraneità e ne rilegge la monumentalità attraverso categorie di prossimità, misura e memoria. Così come Pavese invitava a immaginare il Middle West con gli occhi della provincia piemontese, Siza sembra portare nel cuore della metropoli americana una grammatica architettonica maturata ai margini dell'Europa, dimostrando come l'atto progettuale possa diventare, al pari della scrittura, uno strumento critico di interpretazione culturale. Nell'isola di Manhattan, il grattacielo progettato da Álvaro Siza si colloca all'interno di una concezione del paesaggio inteso come figura composita, ossia come costruzione derivante dall'integrazione di singoli elementi che, nella loro reciproca relazione, concorrono alla definizione di un sistema visivo unitario e coerente. In tale contesto, la torre situata al civico 611 West 56th Street si configura come parte integrante del tessuto urbano, emergendo al contempo con una marcata individualità formale. Essa si manifesta come una sottile linea bianca, essenziale e astratta, capace tuttavia di partecipare a un sentimento collettivo condiviso, instaurando un dialogo con il contesto costruito circostante.

L'edificio sorge nella porzione più settentrionale del quartiere di Hell's Kitchen, occupando una posizione urbana di particolare rilievo all'angolo tra l'11th Avenue e la West 56th Street. Il grattacielo, alto 136 metri e sviluppato su 35 piani, è destinato prevalentemente a funzione residenziale e accoglie unità abitative di diversa tipologia, sia simplex sia duplex. Nel disegno della pianta e nell'organizzazione spaziale emerge con chiarezza l'attenzione progettuale rivolta alla proiezione dello spazio interno verso l'esterno. Il tema dello sguardo e della relazione visiva con il paesaggio urbano assume un ruolo centrale: i riferimenti verso specifici frammenti di città, quali il DeWitt Clinton Park o i Piers che si protendono verso il fiume Hudson, costituiscono il fulcro concettuale dell'intero impianto progettuale.

Contrariamente a quanto ci si potrebbe attendere da un edificio di grande altezza, l'interesse di Siza non si concentra primariamente sullo sviluppo verticale, bensì sul tema dello sguardo,

of atmospheres, rhythms and forms of dwelling. In this regard, the United States as imagined by Pavese are already, at least to a certain extent, a Europeanised United States, or rather a province of modernity that shares with an equally peripheral Europe that same sense of suspension in relation to the centre.

It is possible to discover a surprising analogy between this critical approach and the way in which the architect Álvaro Siza engages, ninety years later, with the American context. Towards the end of a long and distinguished career, Siza found himself working on the island of Manhattan for the first time, addressing one of the most iconic and defining forms of modern architecture and urbanism: the New York skyscraper. In his approach, the United States is not treated as a setting for a mere mimetic adherence to its dominant codes, but as a space to be reinterpreted through a formal and cultural vocabulary that is deeply rooted elsewhere.

The tower at 611 West 56th Street, with its sturdy and distinctive geometry, sets itself apart from the rhetoric of individualism and the vertical thrust that is typical of the Manhattan skyline. On the contrary, through its white colour and its almost 'lithic' composition, the building evokes elements of the Mediterranean architectural tradition, which Siza himself traces back to the vernacular forms of housing in Portugal: "from the austere geometry of the granite, timber and either tiled or slated-roof houses of the north [...] to the whitewashed brightness of the *taipa* walls of the south"². In this sense, the intervention can be interpreted as an architectural translation of Pavese's suggestion: those "colours of our own lands", which evoke that slow, stratified Europe, emerge again, this time on the banks of the Hudson river. Manhattan is not negated, yet it is revisited from a different perspective, which lessens any sense of alienation and reinterprets its monumental quality in terms of proximity, scale and memory. In the same way as Pavese invited us to imagine the Midwest through the eyes of the Piedmontese countryside, Siza seems to bring into the heart of the American metropolis an architectural language that matured at the edges of Europe, thus demonstrating how the act of designing can become, just like writing, a critical tool for cultural interpretation. On the island of Manhattan, the skyscraper designed by Álvaro Siza embodies an idea of the landscape conceived as a whole composed of individual elements which, when considered in relation to one another, help to create a unified and coherent visual system. In this context, the tower at 611 West 56th Street blends into the urban fabric yet retains its own distinctive identity. It stands out as a slender, minimalist white line which, despite its simplicity, manages to engage with its surroundings, contributing to a shared sense of the built environment.

The building stands at the northernmost section of the neighbourhood known as Hell's Kitchen and occupies a particularly prominent urban location on the corner of 11th Avenue and West 56th Street. The skyscraper, rising 136 metres high and divided into 35 floors, is primarily intended for residential use and features a variety of housing units, including both single-storey and duplex flats. The floor plan and spatial layout of the residential units clearly reveals the importance ascribed in the design to their projection towards the exterior. The theme of the gaze and of the visual relationship with the urban landscape take on a central role: thus the relation to certain fragments of the city, such as the DeWitt Clinton Park or the Piers, which jut out into the Hudson river, establishes itself as the conceptual fulcrum of the whole design.

Unlike what one might normally expect in the case of a skyscraper, Siza's interest is not primarily focused on its vertical development, but rather on the theme of the view, in which the window constitutes, in the words of the architect himself, the central element "of all matters concerning architecture"³. In view

di cui la finestra costituisce, come lo stesso architetto afferma, l'elemento centrale «di tutte le questioni che concernono l'architettura»³. Alla luce di queste premesse risultano particolarmente evidenti le ragioni che hanno guidato l'organizzazione della facciata: i quattro fronti non presentano il medesimo sviluppo né un'identica configurazione, ma assumono ruoli differenti e, di conseguenza, articolazioni diverse in relazione al paesaggio verso cui si orientano. Di particolare rilevanza appare la scelta di concepire una facciata totalmente muta sul fronte nord del grattacielo, destinando a questo lato gli elementi di risalita, scale e ascensori, generalmente collocati al centro dell'impianto planimetrico nei grattacieli. Tale scelta progettuale sovverte la consuetudine tipologica e attribuisce al prospetto un carattere compatto e privo di aperture. La facciata si erge così come una pausa nel paesaggio verticale di Manhattan, introducendo una cesura nel ritmo serrato dello skyline.

Il progetto rivela inoltre un rigoroso controllo della dimensione e della composizione, leggibile nella chiara tripartizione dello sviluppo in alzato dell'edificio, riconducibile alla tradizionale struttura telescopica dei grattacieli. Essa è articolata in un basamento di otto piani, sul quale si innesta un corpo principale arretrato rispetto al filo di facciata, caratterizzato da un andamento slanciato e da una scansione regolare di aperture orizzontali. La composizione si conclude con un volume sommitale definito da un coronamento, costituito da un volume sospeso completamente cieco.

L'edificio emerge nel paesaggio come una linea di tensione interamente orientata verso l'alto, in cui il partito architettonico della facciata è governato da una scansione ritmica costante. Una griglia di matrice cartesiana, definita da paraste e architravi di identica dimensione, organizza il disegno dell'involucro edilizio, interamente rivestito in pietra bianca. Tali elementi strutturali costituiscono le parti piene della facciata, poste in contrapposizione ai tagli orizzontali delle finestre, che introducono profondità e ombra. Ciò che potrebbe apparire come una composizione rigida, determinata da una semplice addizione volumetrica, è in realtà il risultato di un'attenta e controllata modellazione plastica dell'involucro, ottenuta attraverso incisioni e giochi di ombre. Come testimonia un piccolo schizzo che, dalla strada, Siza realizza tracciando il profilo del grattacielo, il disegno evidenzia il corpo costruito dall'alternanza e dalla modulazione delle ombre. In questo contesto, il disegno diventa uno strumento di controllo e di ricerca della misura della proporzione: il grattacielo viene concepito come un corpo umano, con un basamento che lo ancora al terreno come piedi, un fusto che lo sostiene come il tronco, e una 'testa' posta al culmine. Nella prassi progettuale di Álvaro Siza ricorre costantemente il riferimento al rapporto tra architettura e corpo umano, disegnare l'architettura è come modellare un corpo «ho cominciato a pensare che la figura umana è decisiva nell'architettura. Anche le ville di Andrea Palladio sono dei volti, e il corpo umano è l'origine di ogni proporzione»⁴.

Attraverso minimi scarti, slittamenti di volumi e sottrazioni di materia, Siza definisce fessure d'ombra, variazioni percettive ed episodi spaziali inattesi. Tra questi assumono particolare rilievo la grande massa in oggetto che conclude l'edificio in sommità. Quest'ultima può essere interpretata come un frammento di memoria morettiana⁵ che, da Corso Italia a Milano, viene idealmente trasposto, seppur in scala ridotta, nel contesto newyorkese dell'11th Avenue. In un articolato processo di indagine progettuale, documentato da numerosi schizzi e studi preliminari, Álvaro Siza concentra una particolare attenzione alla soluzione d'angolo dell'edificio, individuando in tale punto il dispo-

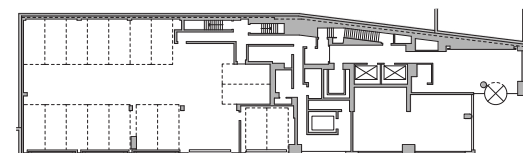
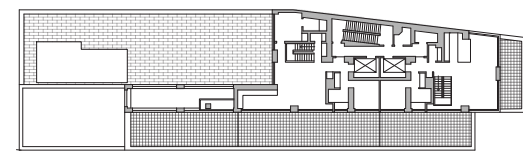
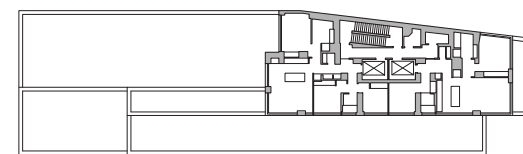
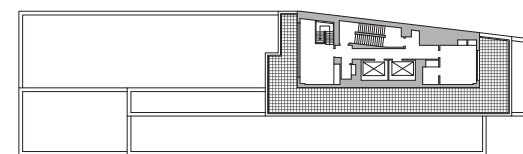
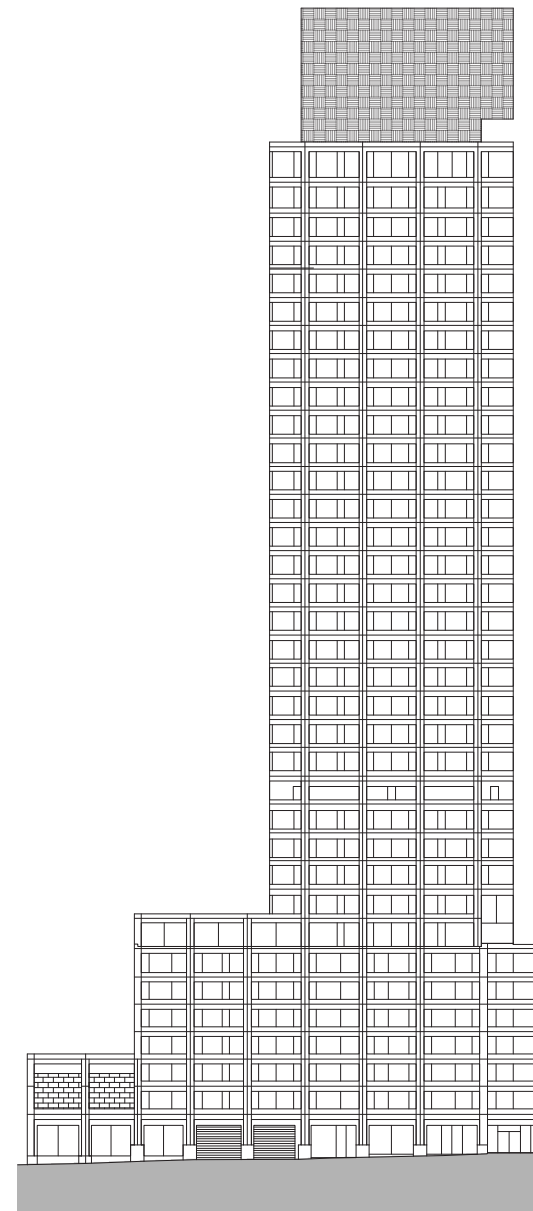
of these considerations, the reasons that guided the design of the facade become clearly evident: the four sides of the building do not feature the same layout or configuration, but rather take on different roles and are consequently articulated in different ways in relation to the landscape they face. Particularly striking is Siza's decision to design a blind facade on the north side of the skyscraper, where he places all vertical circulation services – staircases and lifts - which in skyscrapers are usually located at the centre of the building. This unconventional design choice gives the facade a compact, windowless appearance which, as a result, offers a pause in Manhattan's vertical landscape, interrupting the continuous rhythm of the skyline.

The design also reveals a rigorous control of both scale and composition, which is evident in the clear three-way partition of the building's elevation, which follows the traditional vertical structure of skyscrapers. The building stands on an eight-storey base, above which stands the main body of the structure, set back from the facade and characterised by a slender profile and regular horizontal windows. The composition is completed at the top by a crowning volume in the form of a suspended block that is completely devoid of openings.

The building emerges in the landscape as a line of tension that is entirely oriented upwards, with the design of the facade characterised by a constant rhythmic pattern. A Cartesian grid featuring pilasters and lintels of equal proportions arranges the design of the envelope, which is entirely clad in white stone. These structural elements form the solid sections of the facade, and contrast with the horizontal openings of the windows, which create depth and shadow. What could appear as a static composition, based on the simple sum of volumes, is in fact the result of a careful shaping of the building envelope, obtained through incisions and the interplay of light and shadow. As can also be seen in a small sketch made by Siza from the street, in which he traces the outline of the skyscraper, the design highlights the body of the structure precisely through the alternation and modulation of shadows. In this sense, the design serves as a tool for controlling and defining proportion and scale. The skyscraper is envisioned as a human body: a base that anchors it to the ground, like feet, a central section that supports it, like the torso, and a section at the top, like a 'head'. In Álvaro Siza's design practice, he constantly refers to the relationship between architecture and the human body. For him, designing architecture is like sculpting a body: "I have come to believe that the human figure is decisive in architecture. Even Andrea Palladio's villas are faces, and the human body is the source of all proportion"⁴.

Through subtle variations, shifts in volume and the subtraction of material, Siza creates pockets of shade, subtle shifts in perception and unexpected spatial effects, among which stands out the large projecting mass that tops the building. This crowning element can be interpreted as a fragment that recalls Luigi Moretti's work⁵, conceptually transposed, albeit on a smaller scale, from Corso Italia in Milan, to a new setting in New York City's 11th Avenue.

During a detailed design process, documented by numerous sketches and preliminary studies, Álvaro Siza paid particular attention to the building's corner location, devising a spatial arrangement that mediates in the relationship between the skyscraper, the city and the urban fabric of New York. The void at the very corner is thus not only a simple volumetric subtraction, but also the principle that generates the entire composition, a threshold and a point of articulation between the architectural and urban scales. It is in this void, in fact, that Siza places the main entrance, strategically setting the building back. This choice is not merely a self-standing formal gesture, but rather derives



Progetto: Álvaro Siza 2-Arquitecto, S.A.
 Committente: Sumaida + Khurana e Leny
 Project manager: Álvaro Fonseca
 Collaboratori: Francisca Lopes, Maria Souto Moura
 Progetto degli interni: Gabellini Sheppard Associates, LLP
 Architetto locale: SLCE Architects, LLP
 Impianti: Edwards & Zuck, D.P.C.
 Strutture: McNamara Salvia
 Cronologia: 2015-2022

pp. 124-125
 Álvaro Siza, schizzo di studio. Álvaro Siza fonds, Canadian Centre for Architecture, Montréal. Dono di Álvaro Siza. © Álvaro Siza.
 Vista nord del grattacielo dalla 11th Avenue © João Morgado pp. 126-127
 Álvaro Siza, schizzi di studio. Álvaro Siza fonds, Canadian Centre for Architecture, Montréal. Dono di Álvaro Siza. © Álvaro Siza.
 Vista d'angolo del grattacielo, con in primo piano gli edifici in mattoni degli studios della CBS © João Morgado pp. 130-131
 Vista del grattacielo nel paesaggio urbano di New York, ripresa dal fiume Hudson © João Morgado
 Facciata sud, pianta piano terreno, piano ottavo, piano tipo (dal 14°-15° piano), Attico 36° piano p. 133
 Vista dall'ingresso © João Morgado pp. 134-135
 Vista sud del grattacielo dalla 11th Avenue © João Morgado

sitivo spaziale capace di mediare il rapporto tra il grattacielo, la città e il tessuto urbano di New York. Il vuoto d'angolo si configura così non come semplice sottrazione volumetrica, bensì come principio generativo dell'intero impianto compositivo, luogo di soglia e di articolazione tra scala architettonica e scala urbana. In corrispondenza di tale vuoto, Siza colloca l'ingresso principale, operando un arretramento del volume che assume valore strategico. Tale scelta non risponde a un gesto formale autonomo, ma deriva da una rigorosa lettura del sito di progetto: l'intervento si definisce infatti come esito di un'interpretazione critica degli elementi adiacenti. Il contesto viene assunto quale vero e proprio materiale di progetto, traducendosi in allineamenti, proporzioni e rapporti dimensionali. Emblematico è il trattamento del basamento, la cui altezza si conforma a quella degli isolati contigui, stabilendo una continuità morfologica con l'intorno; al contempo, si attiva una dialettica per contrapposizione nei confronti del grattacielo nero che delimita il sito con la sua imponente massa, cui si accosta la torre ideata da Siza, bianca e sottile, quale figura alternativa e complementare. Continuità e contrapposizione operano dunque come categorie critiche derivate direttamente dal sito, inserendosi in una strategia di ricucitura degli elementi esistenti. Tale impostazione metodologica risulta pienamente coerente con la prassi di Alvaro Siza, per cui il progetto è primariamente un atto di realtà nel senso di traduzione spaziale di un contesto ambientale. Come efficacemente ha osservato Vittorio Gregotti, nei progetti di Siza «è sempre possibile riconoscere riflessa la condizione fisica del sito e dell'ambiente»⁶, sottolineando come l'architettura diventi non un mero atto formale o compositivo, ma uno strumento di conoscenza. In tale prospettiva, il progetto non si sovrappone al contesto, ma ne assume le tensioni e le morfologie come matrici operative, traducendole in forma costruita. Sono questi gli strumenti compositivi attraverso i quali Siza costruisce le proprie architetture, opere in cui la complessità e l'attenzione risiedono, nell'«attingere a un passaggio e ricostruirlo per frammenti differenti, nella sfida di mantenerli uniti»⁷. Ne deriva un paesaggio che spesso non è immediatamente tangibile, ma che si struttura come un processo mentale, capace di manifestarsi attraverso frammenti di memoria e di architettura.

from a careful analysis of the site: the design is the result of a critical interpretation of the surrounding elements. The context is thus incorporated as project material, and finds expression in alignments, proportions and size ratios. The treatment of the base of the building is particularly significant: its height aligns with that of the surrounding blocks, creating a morphological continuity with the urban context. At the same time, a contrast emerges with the black skyscraper adjacent to the site: beside its imposing mass rises Siza's slender white tower, conceived as a figure that is both alternative and complementary to it.

Continuity and contrast thus operate as critical categories that arise directly from the site and guide a strategy for connecting the existing elements. This approach is consistent with Álvaro Siza's method, in which design is above all a concrete response to the context, translated into spatial form. As Vittorio Gregotti has aptly pointed out, in Siza's projects "it is always possible to recognise a reflection of the material conditions of both the site and its surrounding environment"⁶, emphasising how architecture is not merely a formal or compositional exercise, but also an instrument of knowledge. From this perspective, the project is not superimposed on the context, but rather embraces its tensions and forms as a starting point, in order to then translate them into a built form. These are the compositional tools that Siza uses to build his architectures, resulting in works whose focus and complexity lie in "drawing from a section and reconstructing it in different fragments, while trying to ensure that they remain unified as a whole"⁷. The result is a landscape that is not always immediately apparent, one that takes the form of a mental process and manifests itself through fragments of memory and architecture.

Translation by Luis Gatt

¹ L'interesse di Cesare Pavese per l'America non nasceva dal desiderio di scoprire un mondo esotico o lontano. Piuttosto, rappresentava per lui un modo per prendere distanza e rileggere con maggiore lucidità il contesto italiano, allora oppresso dal fascismo. Guardare altrove diventava quindi uno strumento per comprendere meglio ciò che era più vicino e immediato. Non si trattava di evasione, ma di un confronto: «Noi scopriamo l'Italia cercando gli uomini e le parole in America». C. Pavese, *Letteratura americana e altri saggi*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1951, p. 34.

² A. Siza, *Architettura portoghese contemporanea*, in: A. Angelillo (a cura di), Siza. *Scritti di architettura*, Skira, Milano 1997, p.54.

³ Il tema della finestra quale elemento centrale dell'architettura è stato desunto dalla video-intervista rilasciata dall'Álvaro Siza nel settembre 2024, a cura di Julia Zhu, per *Thisispaper*.

⁴ F. Dal Co, *L'uomo e la linea. Un furto a Italo Calvino*, in «Casabella», n 896, aprile 2019, p. 92.

⁵ Si fa riferimento all'edificio per abitazioni e uffici realizzato a Milano tra il 1951 e il 1956 da Luigi Moretti. Confrontandosi parzialmente con una situazione simile a quella di Álvaro Siza, chiamato a progettare su un lotto angolare, Moretti impiega, su scala molto maggiore, un volume dal forte carattere stereometrico e a pronunciato aggetto, capace di definire chiaramente l'angolo urbano e, al contempo, di fungere da cerniera spaziale. L. Moretti, *Spazio Struttura come forma*, n. 6, dicembre 1951-aprile 1952, pp. 5-21.

⁶ V. Gregotti, *Architetture recenti di Alvaro Siza*, in R. Cremascoli e F. Moschini (a cura di), *Alvaro Siza in Italia. Il Gran Tour 1976-2016*, Accademia di San Luca, Roma 2016, p.34.

⁷ P. Zermani, *La luce gialla*, in: *Alvaro Siza in Italia. Il Gran Tour 1976-2016*, cit., p.200.

¹ Cesare Pavese's interest in America did not stem from the desire to discover an exotic or distant world. It was rather a way for him to gain some distance and better understand the Italian context, which at the time was under the yoke of Fascism. Looking elsewhere thus became a way for him to comprehend what was, in fact, closest and most immediate. It was not a form of evasion, but rather a comparison: "We discover Italy by seeking the man and the words of America". C. Pavese, *Letteratura americana e altri saggi*, Giulio Einaudi Editore, Turin 1951, p. 34.

² A. Siza, "Architettura portoghese contemporanea", in A. Angelillo (ed.), *Siza. Scritti di architettura*, Skira, Milan 1997, p.54.

³ The theme of the window as a central element in architecture is taken from a video interview with Álvaro Siza conducted in September 2024 by Julia Zhu for *Thisispaper*.

⁴ F. Dal Co, "L'uomo e la linea. Un furto a Italo Calvino", in *Casabella*, n 896, April 2019, p. 92.

⁵ This is in reference to the residential and office building built by Luigi Moretti in Milan between 1951 and 1956. Facing a situation somewhat similar to that of Álvaro Siza, who was commissioned to design a building on a corner plot, Luigi Moretti designed, on a much larger scale, a volume with a strong stereometric character and a pronounced overhang. This element manages to clearly define the urban corner and, at the same time, serves as a spatial hinge. L. Moretti, "Struttura come forma", in *Spazio*, n. 6, dicembre 1951-april 1952, pp. 5-21.

⁶ V. Gregotti, "Architetture recenti di Alvaro Siza", in: R. Cremascoli and F. Moschini (eds.), *Alvaro Siza in Italia. Il Gran Tour 1976-2016*, Accademia di San Luca, Rome 2016, p.34.

⁷ P. Zermani, "La luce gialla", in: *Alvaro Siza in Italia. Il Gran Tour 1976-2016*, p. 200.





Modern Rentals
TFC.com
trc

Berth 3

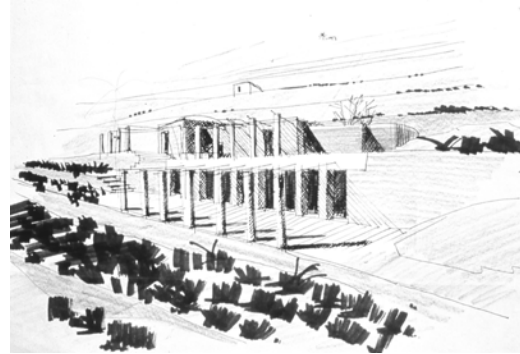
90

U.S.C.G. SECURITY ZONE
UNLAWFUL TO COME

88

WITHIN 300 YARDS OF PIER

Architettura spontanea e architettura classica, qui evocata dall'astratto colonnato, si uniscono per definire il prospetto che si affaccia sulla costa, presentandosi come metafora del non finito, del frammento o della rovina di un'architettura antica, sospesa nel tempo, in attesa del prossimo atto progettuale, accogliendo così le dinamiche di trasformazione che architettura e paesaggio devono necessariamente ammettere.



Oscar Tusquets

Casa Victoria, Isola di Pantelleria
Casa Victoria, Island of Pantelleria

Riccardo Butini

Pantelleria, la maggiore isola del mare africano, dipendente dalla Sicilia [...] È un'isola di origine vulcanica, e si presenta multiforme nel paesaggio [...] vi sono migliaia di casette dalla forma di cubo o di parallelepipedo, a seconda che siano di un vano solo o di più vani, ma tutte a piano terra e molto somiglianti alle «cube» arabe [...] La sua popolazione [...] è dedicata alla coltura dell'uva (famosa per i vini le qualità zibibbo e moscato) che copre quattro quinti della superficie agraria dell'isola¹.

Questa descrizione della piccola isola posta tra l'Italia e la Tunisia offre una sintesi dei principali caratteri del contesto nel quale due giovani architetti spagnoli sono invitati a misurarsi: un paesaggio denso di segni e significati lentamente depositati dagli uomini che nei secoli lo hanno abitato, trasformandolo con cura e rispetto, nel tentativo di addomesticare la natura. Nei primi anni Settanta, Victoria, sposata con un italiano e decisa a costruire una casa di villeggiatura a Pantelleria, un'isola meravigliosa e 'primitiva', destinata a diventare una delle mete turistiche più ricercate del Mediterraneo, si rivolge al cugino, l'architetto Oscar Tusquets Blanca, affidando al suo studio il compito di progettare.

Tusquets, componente del gruppo PER di Barcellona², intraprende assieme a Lluís Clotet – con lui realizza la maggior parte dei progetti fino al 1984 – un'esperienza progettuale che, a dispetto delle dimensioni ridotte dell'intervento richiesto, rappresenta una testimonianza significativa per la loro ricerca, alimentata dall'opera dei 'maestri' di riferimento, tra i quali lo spagnolo Coderch³ e gli italiani Albini e Gardella; è attingendo a questo vivo impulso intellettuale che il progetto prenderà forma,

Pantelleria, the largest of the islands in the so-called 'African Sea' and administratively linked to Sicily [...] is a volcanic island characterised by an extremely varied landscape [...] there are thousands of traditional dwellings, consisting of cubic or rectangular structures, depending on the number of rooms. All are single-storey buildings and bear a close resemblance to the "cubes" of Arab architecture [...] The local population [...] has historically been involved in the cultivation of grapevines: the vineyards, which produce the famous Zibibbo and Moscato wines, cover around four-fifths of the island's agricultural land¹.

This description of the small island located between Italy and Tunisia provides an outline of the main features of the context in which two young Spanish architects were invited to ply their trade: a landscape rich in symbols and meanings, slowly accumulated over the centuries by the people who have lived there, transforming it with care and respect in their attempt to tame nature. In the early 1960s Victoria, who was married to an Italian, decided to have a holiday home built in Pantelleria, a wonderful and 'primitive' island, which was destined to become one of the top tourist destinations in the Mediterranean. For this purpose she involved her cousin, the architect Óscar Tusquets Blanca, commissioning his studio to design it.

Tusquets, a member of the PER group in Barcelona², undertook this project alongside Lluís Clotet, with whom he would collaborate on most of his work until 1984. Although the project was on a modest scale, it marked a significant stage in their design research, which was inspired by the work of several key figures, including the Spaniard José Antonio Coderch³ and the Italians Franco Albini and Ignazio Gardella. The project took shape within this fertile





mostrando un autentico e indiscusso valore degli autori, riconosciuto anche dalla critica internazionale.

Servita da una stretta e scoscesa mulattiera realizzata con bozze irregolari di pietra lavica, che si stacca dalla strada litoranea per puntare verso il mare, la proprietà si trova nella costa nord-orientale, nei pressi di Tracino, uno dei tre porti di epoca romana presenti nell'isola, oggi principalmente utilizzato per l'approdo delle barche da pesca. Le uniche costruzioni presenti, inserite nel profilo terrazzato del terreno coltivato a vigna, si affacciano su un'insenatura; sono strutture di servizio per la pratica agricola, quasi invisibili per le ridotte dimensioni e per il materiale da costruzione, la pietra vulcanica fornita dallo stesso suolo che le accoglie. Nel singolare paesaggio pantesco, protetto da severe ordinanze restrittive, non è consentito altro intervento che l'ampliamento, per una superficie corrispondente a quella già costruita, delle modeste architetture in pietra dalle incantevoli cupolette di tegole: i *dammùsi*,

una tipologia che mantiene un rapporto strettissimo con il suo paesaggio rurale, essendo esso una reazione (quasi istintiva) alle peculiarità climatiche e orografiche dell'isola [...] pare, infatti, il risultato, unico e irripetibile, di un lento processo atemporale di coevoluzione e di adattamento al luogo, alla morfologia, al clima, ai colonizzatori, al vento dominante e ai materiali disponibili⁴.

Il progetto, rispettando il tradizionale processo di addizione volumetrica, prevede, per completare il programma funzionale, un ampliamento volutamente riconoscibile dal *dammùso* preesistente. Il nuovo organismo architettonico, una casa di circa 80 mq, si appoggia, o meglio si radica, al suolo e diviene raccordo tra i dislivelli dei terrazzamenti, disegnando una sezione spazialmente permeabile, anche allo sguardo, dove spazio interno ed esterno possono dialogare. Nell'antico fabbricato rurale, cui si affianca un volume di nuova costruzione, si trovano due camere, collegate da ingressi separati da un bagno comune, aperto su un patio retrostante, uno spazio compresso tra l'edificio e la parete rocciosa affiorante, che prosegue all'interno dalla casa, completandone la composizione materica e spaziale. L'altro volume di nuova costruzione, posto ad una quota inferiore, controterra, è realizzato scavando la solida pietra vulcanica fino a garantire un'altezza libera interna di 3 m, che agli architetti sembra eccessiva – «poco corbuseriana» avrà modo di dire Tusquets⁵ – ma che il regolamento edilizio dell'isola impone. Al suo interno,

il soggiorno, la sala da pranzo e la cucina condividono uno spazio seminterrato che si apre verso il mare con una serie di portefinestre e verso la montagna con un patio posteriore, consentendo una doppia illuminazione e una ventilazione incrociata⁶

che rendono più gradevole la temperatura nella casa, contrastando il clima autenticamente africano dell'isola; un infisso, posto sull'angolo interno del soggiorno, riceve luce dal prolungamento del patio superiore e mostra la natura geologica dell'isola lasciandola entrare nello spazio domestico.

Gli ambienti della casa, disposti su due livelli, sono collegati tra loro dall'esterno grazie all'articolato sistema di terrazze e scale; solo in un secondo momento è introdotta una scala interna. Attorno a sé questa struttura semplice, ma dai caratteri distributivi ben definiti, dispone di spazi complementari esterni, come il patio posteriore, storicamente destinato alle colture per il sostentamento familiare, e le ampie terrazze coperte che possono facilmente trasformarsi in veri e propri 'salotti all'aperto'. Alla composizione articolata dei volumi, esistenti e nuovi, gli architetti sovrappongono, poi, un 'colonnato', cui riconoscono l'utilità di garantire l'ombra, che in estate è imprescindibile, e un

cultural and intellectual context, translating these influences into an original proposal that highlights the internationally recognised quality of the two architects' work. Accessed by way of a narrow, steep mule track made of irregular lava stone blocks, which turns off the coastal road towards the sea, the property is located on the north-eastern coast, near Tracino, one of the island's three harbours from the Roman era, now used mainly as docking places for fishing boats. Set amongst the terraced vineyards and facing a cove, the only structures present are outbuildings used for agricultural purposes. Their modest size and the use of local volcanic stone, sourced from the very soil on which they stand, allow them to blend seamlessly into the landscape, rendering them almost 'invisible'. In the unique landscape of the island, protected by strict conservation regulations, the only intervention allowed is the extension of the modest stone buildings with their charming tiled domes, known as *dammùsi*:

a building type that maintains a close relationship with its rural landscape, since it is an (almost instinctual) reaction to the island's climatic and orographic specificities [...] it seems indeed to be the unique and unparalleled result of a slow, timeless process of co-evolution and adaptation to the place, the terrain, the climate, the settler population, the prevailing winds and the materials available⁴.

The project in question, which respects the traditional process of volume addition, contemplates a purposely recognisable extension of the existing *dammùso*. The new architectural structure, an approximately 80 m² house, is placed, or rather rooted to the ground to become a connection between the various levels of the terraces, creating a spatially permeable section – one that is open to the gaze as well - where the interior and exterior spaces can interact. The old rural building, which has been joined by a new extension, contains two bedrooms. These rooms are connected, through separate entrances, to a shared bathroom that opens onto a rear courtyard: an intimate space nestled between the building and the rocky outcrop, which seems to continue into the interior of the house, thus contributing to the material and spatial continuity of the composition. The new building, instead, is situated at a lower level and against the ground. It was created by excavating the solid volcanic rock to achieve an internal clear height of three metres, which the architects considered excessive – “not very Corbusierian”, as Tusquets remarked⁵ – yet was imposed by the island's building regulations. Inside this structure,

the living room, dining room and kitchen share a semi-basement space that faces the sea through a series of French windows and the mountains by way of a rear courtyard. This provides natural light from two directions, and allows cross-ventilation⁶

which, in turn, helps to regulate the temperature inside the house, providing relief from the island's genuinely African climate. An opening in the inner corner of the living room draws light from the extension of the upper terrace and allows the island's geological features to enter the domestic space. The various rooms of the house, organised on two levels, are connected with each other from the outside through an articulate system of terraces and stairs, while an internal staircase was added at a later stage. Arranged around this simple structure, which nevertheless has a clearly defined layout, are a series of complementary outdoor spaces, such as the rear courtyard – traditionally used for cultivating vegetables for family consumption – and large covered terraces that can easily be converted into veritable 'open-air living rooms'. The architects placed a colonnade over the articulated layout of existing and newly constructed buildings, which serves a dual purpose: it provides shade, which is essential during the summer months, while also

valore simbolico: i pilastri, infatti, proseguono dove non possono più sostenere i dispositivi frangisole e «formano uno schermo organizzato e perenne che incornicia la vista sul mare, dietro la quale si dispiega la mutevole vita quotidiana»⁷. Il pilastro, ripetuto sui due livelli dell'abitazione, con ritmo costante, è assunto come elemento di misura dello spazio esterno che si perde nel mare antistante; nel soggiorno il ritmo dei pilastri si riflette nella scansione serrata delle aperture scavate nella muratura compatta e spesso. Lo sguardo è così guidato dalla griglia dei pilastri. I materiali delle nuove addizioni non corrispondono a quelli impiegati nella pratica costruttiva tradizionale, ma riescono, tuttavia, a trovare con questi un equilibrio materico e cromatico capace di dar vita ad una dialettica articolata e chiara al contempo. Il calcestruzzo è lasciato a vista. La sua ruvidezza, la sua imperfezione, lo avvicinano, tuttavia, a una poetica della materia che rafforza il legame con l'architettura vernacolare e con l'asprezza del carattere del luogo, al quale si contrappone la superficie liscia e riflettente della pavimentazione 'passante' in grès, che unisce spazio interno e spazio esterno. Un linguaggio ridotto ai minimi termini. La sensibilità di Anna Bohigas ci consegna, poi, un disegno degli interni molto raffinato, che completa la ricca ma misurata spazialità, sempre pronta a forzare la frontiera che divide il 'dentro' dal 'fuori', in verità mai separati veramente. Il bellissimo mobile in legno scuro del soggiorno, disposto secondo allineamenti suggeriti dalla pianta, tiene in tensione l'intero spazio e consente, con un unico gesto, il compiersi delle varie attività che quotidianamente si svolgono nel salone. Alle sue spalle, una porta a soffietto tinteggiata come la parete che lo accoglie, nasconde e protegge, quando non è utilizzata, la cucina, inserita in una nicchia ricavata, per tutta la sua ampiezza, nel muro controterra. Infine, un divano angolare dal quale si può guardare sia il mare che il patio interno, godendo, in solitudine o in compagnia, degli effetti piacevoli della doppia ventilazione. La casa, finemente arredata, anche per sfruttare al meglio le esigue dimensioni, propone un concetto di flessibilità che pure non ne intacca la chiarezza distributiva.

Architettura spontanea e architettura classica, qui evocata dall'astratto colonnato, si uniscono per definire il prospetto che si affaccia sulla costa, presentandosi come metafora del 'non finito', del frammento o della rovina di un'architettura antica, sospesa nel tempo, in attesa del prossimo atto progettuale, accogliendo così le dinamiche di trasformazione che architettura e paesaggio devono necessariamente ammettere. «Bella opera preclassica»⁸ o sintesi tra Razionalismo e concettualismo,

la più semplice e poetica. Una dichiarazione di «arte povera» lontana nel tempo, nella materia, nel colore, nello spazio, nella memoria, nella nostalgia⁹.

È certo, oltre ogni ragionevole dubbio, che gli architetti Tusquets e Clotet inseriscono nel frastagliato e roccioso paesaggio costiero un segno capace di mostrarsi, specialmente a chi lo osserva dal mare, come una sorprendente e inattesa scoperta.

taking on a symbolic significance: the columns, in fact, extend beyond the area where shading devices are no longer needed, “forming a permanent, orderly screen that frames the view of the sea, while everyday life unfolds in the background”⁷. The columns, repeated at regular intervals across the two levels of the house, serve to define and organise the outdoor space and, above all, the open view towards the sea. In the living room, this same rhythm is echoed in the closely spaced series of openings set into the thick, solid masonry. The visual grid created by the columns thus guides the eye, directing its gaze and framing the landscape. The materials used for the new construction are different from those used in the local building tradition, yet are capable of establishing a material and chromatic balance with them that results in a clear and articulate dialectic relationship. Concrete is left exposed. Its rough texture and imperfections, however, give it a poetic quality that enhances its connection to vernacular architecture and to the ruggedness of the place itself. This contrasts with the smooth and reflecting surface of the stoneware tiles of the indoor-outdoor flooring. With her refined interior design, Anna Bohigas contributes to creating a complex yet controlled spatial layout, in which the boundary that divides “interior” from “exterior” is constantly called into question, to the point of dissolving the traditional separation between the two spheres. The beautiful dark wood furniture in the living room, placed according to the layout of the room, gives the entire space a sense of cohesion and, with one simple gesture, generates a focal point for the various daily activities that take place in the living room. Behind it, a folding door, painted the same colour as the wall, conceals the kitchen when it is not in use. The kitchen is set into a recess that runs the entire length of the earth-retaining wall. Finally, a sofa is placed at the corner from which both the sea and the interior courtyard can be seen, while enjoying, either in company or in solitude, the pleasant effects of the cross-ventilation. The stylishly furnished house, partly to make the most of its reduced dimensions, proposes a concept of flexibility which, however, does not affect the clarity of its layout. Spontaneous and classical architecture, the latter evoked by the abstract colonnade, combine to determine a facade that looks out over the coast. A metaphor for the non-finite, for the fragment or remains of an ancient architecture, suspended in time, which awaits the next design action, thus embracing the dynamics of transformation that both architecture and landscape must necessarily accept. “A beautiful pre-classical work”⁸, or else a distillation of the contrast between Rationalism and Conceptualism that

is found in the Classical and archaic outcome of some of his works, such as the house in Pantelleria (1973), the simplest and most poetic of all. A statement of “Arte povera” which is far removed in time, in matter, in colour, in space, in memory and nostalgia⁹.

It is true, beyond all reasonable doubt, that the architects Tusquets and Clotet have left a sign on the rugged, rocky coastal landscape that appears, especially to those who see it from the sea, as a surprising and unexpected discovery.

Translation by Luis Gatt

¹ A. Fornaro, *L'isola di Pantelleria*, in «*Tuttitalia. Enciclopedia dell'Italia antica e moderna*», Sicilia vol. 2, Edizioni Sadea Sansoni Firenze, 1962, pp. 634-635.

² Nel 1964 fonda lo studio PER insieme a Lluís Clotet, Pep Bonet e Cristian Cirici.

³ L. Diaz, *Oscar Tusquets Y Luis Clotet Los bambinos de oro de la arquitectura*, in «El correo catalan», 8 febbraio, 1981, p. 15.

⁴ G. De Pasquale, *Il dammùso e i suoi annessi*, <<https://www.parconazionalepantelleria.it/pagina.php?id=18>>

⁵ Dal video *Casa Vittoria, Pantelleria island, Sicily, 1975-OSCAR TUSQUETS*, <<https://www.youtube.com/watch?v=jlzKbSvWyno>>

⁶ Dalla relazione di progetto.

⁷ *Ibid.*

⁸ L'architetto ricorda il commento di Ignazio Gardella su Casa Victoria.

⁹ A. Mendini, “Per”: uno per uno tutti per tutti, in «*Modo*», n. 4, novembre 1977, p. 22.

¹ A. Fornaro, “L'isola di Pantelleria”, in *Tuttitalia. Enciclopedia dell'Italia antica e moderna*, Sicilia vol.2, Edizioni Sadea Sansoni, Florence, 1962, pp. 634-635.

² Tusquets founded Studio PER in 1964, together with Lluís Clotet, Pep Bonet and Cristian Cirici.

³ L. Diaz, “Oscar Tusquets y Luis Clotet: Los bambinos de oro de la arquitectura”, in *El correo catalán*, February 8, 1981, p. 15.

⁴ G. De Pasquale, *Il dammùso e i suoi annessi*, <<https://www.parconazionalepantelleria.it/pagina.php?id=18>>

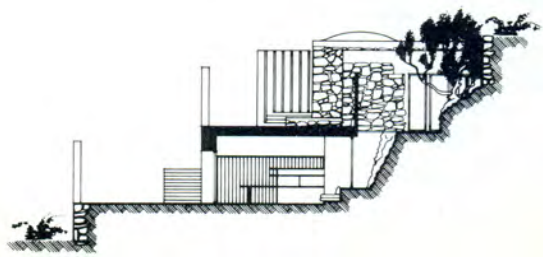
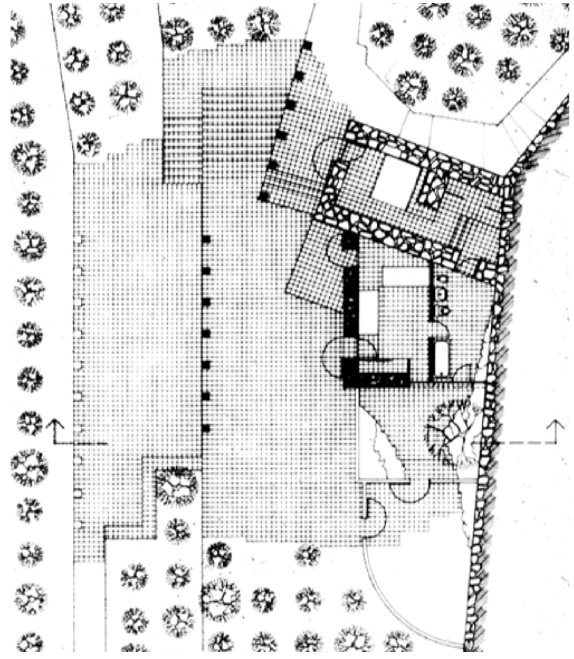
⁵ From the video entitled: *Casa Vittoria, Pantelleria island, Sicily, 1975 – OSCAR TUSQUETS*, <<https://www.youtube.com/watch?v=jlzKbSvWyno>>

⁶ From the project report.

⁷ *Ibid.*

⁸ The architect is referring here to Ignazio Gardella's comment on the Casa Victoria.

⁹ A. Mendini, “Per”: uno per uno tutti per tutti”, in *Modo*, n.4, November 1977, p. 22.





pp. 136-137
Schizzo di studio
Paesaggio, la casa vista dal mare, 1976, ©CloTUS
pp. 138-139
Il 'colonnato', primo livello, 1976, ©CloTUS
pp. 142-143
Pianta del primo livello, il nucleo esistente del dammùso e il suo ampliamento.
Sezione trasversale
Paesaggio, la casa vista dalla costa, 1976, ©CloTUS
pp. 144-145
vista dell'orizzonte marino attraverso il filtro ordinatore del 'colonnato', 2014,
©JordiBernado
pp. 146-147
Anna e Victoria, il sistema di terrazze e scale di collegamento esterne, 1976,
©CloTUS
Scorcio del prospetto principale inserito nel paesaggio di costa pantesco, 2014,
©JordiBernado



The Lanaras and Paraschis houses by Nicos Valsamakis (1961-1963) are interpreted here as expressions of a particular conception of dwelling, understood in a Heideggerian sense as an act of openness to and custodianship of the world. Drawing on a compositional logic rooted in Miesian principles, the architecture is articulated through a system of planes that establishes a profound continuity with the landscape of the Saronic Gulf. The result is a modernity that is rooted to the place, in which formal abstraction is always linked to the ground, the light and the specific features of the Greek context.

Nicos Valsamakis

Casa Lanaras e casa Paraschis ad Anavyssos, Grecia
Lanaras House and Paraschis House in Anavyssos, Greece

Francesca Mugnai

Nel noto saggio *Costruire, abitare, pensare*, Heidegger¹ definisce l'abitare una condizione originaria dell'essere legata al concetto di cura. L'abitare heideggeriano implica una prossimità che non consuma, ma preserva; un rapporto con il mondo che si esprime nella capacità di porsi in ascolto del mondo. Se abitare significa custodire ciò che ci circonda – non solo la terra e i mortali, ma anche il cielo e i divini – ne consegue che la casa è un luogo di relazione cosmica, uno spazio sacro, ancorché laico. Le case Lanaras e Paraschis, realizzate da Nicos Valsamakis nei primi anni Sessanta sulla costa fra Atene e Capo Sunio, sembrano tradurre tale nozione di abitare in termini di custodia del paesaggio, inteso non soltanto come veduta, ma come porzione di mondo che condensa in sé il reale.

Nato nel 1924 ad Atene, dove si forma al Politecnico Statale, Valsamakis è attivo professionalmente dal 1953. Egli appartiene a quella generazione di architetti operante nel pieno della tensione culturale che fu peculiare del dopoguerra greco: da un lato l'attrazione per l'Occidente e la modernizzazione; dall'altro, il richiamo insistito a una identità autoctona. È precisamente entro lo spazio fra i due opposti termini che la sua opera acquista forza esemplare. Più che scegliere fra cosmopolitismo e radicamento, Valsamakis sperimenta linguaggi diversi nel corso della sua lunga vita, collocandosi nel tempo su posizioni apparentemente distanti fra loro, ma sempre volte a scandagliare le possibilità di una sintesi fra modernismo, regionalismo e classicismo, «considerati dai Greci gli stili 'nativi' corretti»² sia per il legame genetico che unisce l'architettura moderna a quella spontanea del Mediterraneo, sia, ovviamente, per la continuità col passato

In his celebrated essay *Building Dwelling Thinking*, Martin Heidegger¹ describes dwelling as an essential condition of Being, closely linked to the notion of care. Heideggerian dwelling implies a proximity that does not consume, but preserves: a relationship with the world expressed through moderation, restraint, and the ability to listen to the world. If dwelling means caring for what surrounds us – the earth and its mortal inhabitants, but also heaven and the divine – the house becomes a place of cosmic connections, a sacred, albeit secular, space. The Lanaras and Paraschis houses, built by Nicos Valsamakis in the early 1960s along the coast between Athens and Cape Sounion, translate this notion of dwelling as safeguarding through complete openness to the landscape. The landscape is not merely as a view to be contemplated, but as a fragment of the world containing the complexity of reality, both present and past.

Valsamakis was born in Athens in 1924 and trained at the National Technical University, before establishing his architectural practice in 1953. He belongs to the generation active amid the cultural tensions of post-war Greece: on the one hand, attraction for the West and modernisation, and on the other, the desire to strengthen the native identity. The strength of his work lies between these trends. Rather than choosing between cosmopolitanism and rootedness, Valsamakis adopted seemingly contradictory positions, all driven by the ambition to reconcile modernism, regionalism, and classicism. These are traditions which are “considered by the Greeks as correct ‘native’ styles”², both because of the existing affinity between modern architecture and the vernacular architecture of the Mediterranean, and because of their continuity with the classical past. What may at first seem a disjointed research journey becomes comprehensible





classico. Quello che può apparire a prima vista un percorso di ricerca non troppo lineare, risulta comprensibile solo se ricondotto alla volontà – peraltro comune a tanti suoi conterranei – di ritrovare una ‘lingua’ greca autentica, nuova e antica allo stesso tempo. Per questo la critica ha potuto leggere Valsamakis ora miesiano, ora interprete del vernacolo cicladico, ora autore capace di una ricomposizione fra l’esperanto modernista e la specifica condizione locale. Rilevando tale complessità, Philippides ha ben descritto le molteplici ma interessanti contraddizioni di questa figura. Se da un lato la sua opera giovanile ha rappresentato una «rivoluzione silenziosa», capace di scuotere l’architettura greca dal torpore postbellico e di sottrarla tanto al regionalismo più ottuso quanto all’eclettismo decadente³, dall’altro il suo approccio pragmatico, mai ideologico, lo ha sempre tenuto lontano dal dibattito sull’architettura vernacolare degli anni Cinquanta e Sessanta, così come dalle posizioni di Pikionis o Konstantinidis⁴. Schivo, perfezionista, intensamente dedito all’architettura – non solo mestiere ma ragione di vita, come scrive Tzakou⁵ –, concentrato sui tanti progetti che il suo studio riesce a produrre a dispetto della dimensione artigianale, Valsamakis resta difficile da classificare: la sua opera è troppo astratta per essere detta regionalista, troppo radicata nei luoghi per essere derubricata come xenofila. Tuttavia è innegabile la fascinazione di Valsamakis per la grammatica di Mies van der Rohe, che gli offre, soprattutto nei primi lavori, un modello di composizione spaziale e di attitudine costruttiva.

La sua produzione, vastissima eppure sempre controllata fin nei minimi dettagli, comprende abitazioni private, edifici per appartamenti, alberghi, banche e uffici. Ma è nella residenza unifamiliare che Valsamakis riesce ad esprimere a pieno la sua idea di abitare e a tracciare con chiarezza i contorni della sua poetica. Le ville Lanaras e Paraschis, entrambe realizzate dal 1961 al 1963, segnano uno dei momenti più alti della sua prima stagione⁶. Situate sul fronte meridionale dell’Attica, in una condizione aspra e ancora intonsa, le due case di Anavyssos, quasi gemelle, si trovano a distanza reciproca di circa 200 m in linea d’aria, separate dalla strada costiera che lambisce la Riviera Attica. Villa Paraschis sorge in un triangolo di costa rocciosa a valle della strada, a meno di 10 m dal bordo dello scoglio; villa Lanaras, posta a monte, è adagiata sul pendio della collina. Le case hanno lo stesso orientamento, entrambe porgendo al mare il lato sud-occidentale; simile è lo schema planimetrico e distributivo formato da due rettangoli, uno sviluppato parallelamente alla costa e ospitante il soggiorno, l’altro orientato ortogonalmente e destinato alle camere. Ma, soprattutto, medesimo è il principio compositivo di ascendenza miesiana, declinato in alcune lievi variazioni legate alle differenti caratteristiche del lotto e alla diversa committenza. La composizione è affidata a un sistema di piani formato da muri in pietra larghi 45 cm e ampie solette in calcestruzzo armato, spesse non più di 20 cm. La presenza di alcuni sottili pilastri metallici, con diametro di 15 cm, ha la funzione canonica di ridurre le ‘luci’ senza allentare la primaria e stretta relazione fra muri e solai. Se sul lato rivolto alla terra l’architettura si manifesta essenzialmente come composizione di piani verticali, sul lato rivolto al mare prevalgono i piani orizzontali: due solette sovrapposte staccate da terra che ‘trattengono’ la linea netta dell’orizzonte marino.

In casa Lanaras il teorema compositivo è cristallino. I piani aggettano in ugual misura allineandosi l’uno sull’altro. Gli esili pilastri, formanti tre campate, attraversano la casa per l’intero sviluppo verticale e, arretrati di 3,60 m rispetto al filo esterno delle solette, fanno apparire queste ultime come sospese dal suolo, protese verso il mare. Lo spazio di soggiorno – 8x11 m in

when linked to the wish – shared by many peers – to find an authentically Greek style, both new and ancient. Thus some critics have read Valsamakis in a Miesian key, others as an interpreter of Cycladic vernacular architecture, or as an architect combining the ‘Esperanto’ of modernism with specific local conditions. Dimitris Philippides has highlighted these contradictions. Whereas his early works represented a “silent revolution”, capable of shaking Greek architecture out of its post-war torpor and to distance it from the more obtuse forms of regionalism, as well as from decadent eclecticism³, his pragmatic approach, little inclined to adopt ideological positions, always kept him far from the debate on vernacular architecture of the 1950s and early 1960s, as well as from the positions of both Pikionis, “the romantic historicist”, and Konstantinidis, “the modern rationalist”⁴. There are elements in his work, nevertheless, that reflect the influence of both of these masters.

A reserved perfectionist who was wholly devoted to architecture – which for him, as Anastasia Tzakou⁵ writes, was not merely a profession but a true *raison d’être* – Valsamakis focused his energies into the numerous projects undertaken by his studio, despite its almost artisanal scale. Valsamakis’ work defies simple classification: it is too abstract to be defined as regionalist and too deeply rooted in its context to be considered xenophile. Nonetheless, Valsamakis’ appreciation for Mies van der Rohe’s architectural language is undeniable, and provided him, particularly in his early works, with both a model for spatial composition and an approach to building. Also the influence of Italian Rationalism is recognisable, especially in his urban projects, where it is expressed as a form of civil composure: a certain quality in which measure, geometrical clarity and a balance between rule and exception are not ends in themselves, but rather express an adherence to the tradition of the Mediterranean city. His extensive yet meticulously detailed work includes private homes, residential buildings, hotels, banks and offices. It is in the single-family home, however, that Valsamakis most fully expresses his vision of dwelling, articulating the principles of his poetics. The Lanaras and Paraschis villas, built between 1961 and 1963, mark one of the highest moments of Valsamakis’ early period⁶. Situated on the southern coast of Attica, in an unspoiled landscape characterised by a rugged nature, the two houses in Anavyssos, which are almost identical, stand approximately 200 metres apart, separated only by the coastal road that runs along the Attica Riviera. Villa Paraschis is located on a rocky stretch of coastline situated below the road, less than ten metres from the edge of the cliff; Villa Lanaras, on the other hand, lies above, perched on the hillside. The two houses share the same orientation, with their south-western sides facing the sea, and have a very similar floor plan: two rectangular volumes, one running parallel to the coast and housing the living area, the other at right angles to it and containing the bedrooms. What they share most, however, is an approach to composition influenced by Mies van der Rohe, interpreted with slight variations determined by the different characteristics of the plots and the requirements of the individual clients. The composition is based on a system of levels formed by 45 cm-thick stone walls and large reinforced concrete slabs, no more than 20 cm thick. A few slender metal pillars, only 15 cm in diameter, reduce the structural spans without affecting the primary relationship between walls and floors. Whereas on the side facing the land, the architecture appears above all as a composition made up of vertical planes, on the side facing the sea, it is the horizontal planes that prevail: two superimposed slabs, raised off the ground, frame and hold the clear line of the sea horizon.

In the Lanaras House, the compositional theorem is crystal clear. The aligned planes jut out in equal measure. The slender pillars, arranged to form three bays, run the full height of the house. Positioned 3.6 metres from the outer edge of the floor slabs, they emphasise the

pianta, 3 m l’altezza interna – è una scatola quasi interamente vetrata⁷ dove un setto alto circa 2 m accoglie il caminetto e crea una separazione rispetto alla fascia distributiva⁸.

Casa Paraschis pare invece scivolare sul terreno, prolungandosi in spazi esterni che ne amplificano la dimensione orizzontale. Qui l’architetto accentua il tema dello sbalzo spingendolo fino a 5 m per lavorare sul contrasto tra la linearità tesa dei piani e il profilo aspro e irregolare della roccia. Tra questi due termini, l’ombra scura funziona come diaframma che assorbe e insieme amplifica l’apparente slittamento della casa verso il mare, trasformando il contatto con il suolo in una relazione dinamica, quasi drammatica. Tuttavia le travi di rinforzo della soletta inferiore intaccano l’assolutezza del principio costruttivo originario. Non a caso, non sono bianchi come il resto, ma lasciati in calcestruzzo a vista, forse perché sentiti dallo stesso architetto elementi esogeni alla logica compositiva originaria.

A questo proposito, è significativo che Valsamakis scelga di descrivere e rappresentare casa Lanaras ricorrendo anche alle fotografie di cantiere che la ritraggono ancora scheletro. Privata di finiture, infissi e arredi, la casa appare per ciò che realmente è: una costruzione per piani, un sistema elementare di relazioni che definiscono un campo abitabile, aperto e continuo, nel quale entra, potente, il paesaggio del Golfo Saronico. In questo senso, la fotografia funziona come una sorta di riduzione fenomenologica, che sospende l’apparenza per far emergere la struttura. Ma questa sottrazione produce un effetto ulteriore. Nel momento in cui l’edificio è mostrato nella sua nudità costruttiva, esso perde ogni carattere contingente per acquistare una qualità più astratta e universale, offrendosi come figura primaria dell’abitare. Mostrando la casa ancora incompiuta, Valsamakis intende rivelare l’essenza profonda della forma compiuta: quella in cui l’architettura coincide con il suo principio, con l’atto minimo che circoscrive lo spazio di vita.

Ed è ancora da quelle stesse immagini che emerge il rapporto di Valsamakis con la cultura architettonica greca, mai intesa come programma ideologico o mero repertorio figurativo. Piuttosto, la greicità affiora per via indiretta: nella misura, nella *reductio ad essentiam*, nel dominio della luce, nella continuità tra interno ed esterno, nella relazione non monumentale ma intensa con il paesaggio. Da questa prospettiva, l’adesione al linguaggio miesiano va letta come una forma di autoriconoscimento: una via per rifondare, in forma astratta, temi originari che appartengono alla tradizione classica, dunque riferibili alla greicità. Si può dire, allora, che le case di Anavyssos rappresentano, nonostante tutto, una modernità inflessa regionalmente, nella quale ogni astrazione vale sì come principio universale, ma da ricondursi al paesaggio greco. Case sulle «rive di Omero»⁹, in cui il mare entra come memoria lunga della forma.

¹ M. Heidegger, *Bauen Wohnen Denken*, in O. Bartning (a cura di), *Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951*, Neue Darmstädter Verlagsanstalt, Darmstadt 1951, successivamente pubblicato dallo stesso Heidegger in M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske, Pfullingen 1954. L’edizione italiana qui citata è: M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 2015.

² A. Tzakou, *Editorial*, in E. Constantopoulos, *Nicos Valsamakis, 1950-83*, 9H Publication, Londra 1984, pp. 6-7 (p. 6).

³ D. Philippides, *The quiet revolution: residential architecture by Nicos Valsamakis*, in E. Constantopoulos, *cit.*, pp. 102-115 (p. 102).

⁴ *Ivi*, p. 114. Ciò nondimeno, nella sua opera si colgono accenti che rimandano alla lezione di entrambi i maestri.

⁵ A. Tzakou, *cit.*, p. 6.

⁶ Esattamente nello stesso periodo, Valsamakis costruisce per sé la casa di Filothei, che si fonda sugli stessi principi delle case di Anavyssos, ma rappresenta l’esperimento tecnologico più avanzato del primo Valsamakis.

⁷ Una delle campate è occupata da una parete cava in legno, che serve da alloggio per i pannelli scorrevoli schermanti.

⁸ Il setto rende più raccolta la zona delle sedute dove il tributo a Mies è dichiarato dalla presenza di una coppia di poltrone *Barcellona* e di sgabelli *Florida*.

⁹ Si fa riferimento ai versi di *Odysseas Elytis in Dignum est (Axion Esti)*: «Greca la lingua che mi hanno dato/povera la casa sulle rive di Omero», pubblicato in Italia in O. Elytis, *Poesie*, Crocetti Editore, Milano 2021.

effect of lightness, making them appear to be suspended above the ground and reaching out towards the sea. The 8x11-metre, 3-metre-high living area is almost entirely glazed⁷. A partition wall approximately 2 metres high houses the fireplace and provides a separation from the circulation areas, making the living room more secluded⁸. The Paraschis House, on the other hand, appears to slide on the terrain, extending outwards in a series of platforms and open spaces that emphasise its horizontal layout. The 5-metre overhang accentuates the contrast between the planes’ strict geometry and the rugged coastline. Between these two extremes, dark shade serves as a diaphragm that both absorbs and makes this apparent sliding of the house towards the sea visible, thus transforming the contact with the ground into a dynamic, almost dramatic relationship. However, the reinforcement beams in the lower slab undermine the purity of the original design principle. It is no coincidence that, unlike the rest of the building, they are not painted white but left in exposed concrete, as if to highlight their dissimilarity from the original design concept. Significantly, Valsamakis also represents Lanaras House through construction photographs, when the building is still reduced to a skeleton. Without finishings, doors, windows and decorations, the house appears as it truly is: a construction made of a series of planes, an elementary system of relationships that determine an inhabitable, open and continuous space, into which the powerful landscape of the Saronic gulf enters. In this sense, photography serves as a sort of phenomenological reduction which suspends appearance in order to reveal the structure. This subtraction has a further effect: shown in its constructive nakedness, the building loses its contingent character and acquires an abstract, universal quality, becoming an archetype of dwelling. By showing the unfinished house, Valsamakis wants to reveal the deep essence of the completed form: that in which architecture coincides with its own principle, with the minimal act that delimits the place for dwelling.

It is from these images that Valsamakis’ relation to the Greek architectural culture emerges, albeit never understood as an ideological programme or a mere formal repertoire. On the contrary, this Greekness surfaces indirectly, through a sense of proportion, a reduction to the essentials, the control of light, the continuity between interior and exterior, and an intense yet not monumental relationship with the landscape. From this perspective, the adherence to a Miesian language is to be interpreted as a form of self-recognition, as a way to re-establish, in an abstract form, primal themes belonging to the classical tradition, and therefore referable to Greek culture.

The houses of Anavyssos may thus be understood as an expression of a regionally inflected modernity, in which abstract and universal principles are constantly brought into dialogue with the particularities of the Greek landscape. Houses on Homer’s shores⁹, into which the sea enters like the ancient memory of form.

Translation by Luis Gatt

¹ M. Heidegger, *Bauen Wohnen Denken*, in O. Bartning (ed.), *Mensch und Raum. Das Darmstädter Gespräch 1951*, Neue Darmstädter Verlagsanstalt, Darmstadt 1951; subsequently published by Heidegger himself in M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske, Pfullingen 1954. The Italian edition cited here is: M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 2015.

² A. Tzakou, “Editorial”, in E. Constantopoulos (ed.), *Nicos Valsamakis, 1950-83*, 9H Publication, London 1984, pp. 6-7 (p. 6).

³ D. Philippides, “The quiet revolution: residential architecture by Nicos Valsamakis”, in E. Constantopoulos, *op. cit.*, pp. 102-115 (p. 102).

⁴ *Ibid.*, p. 114.

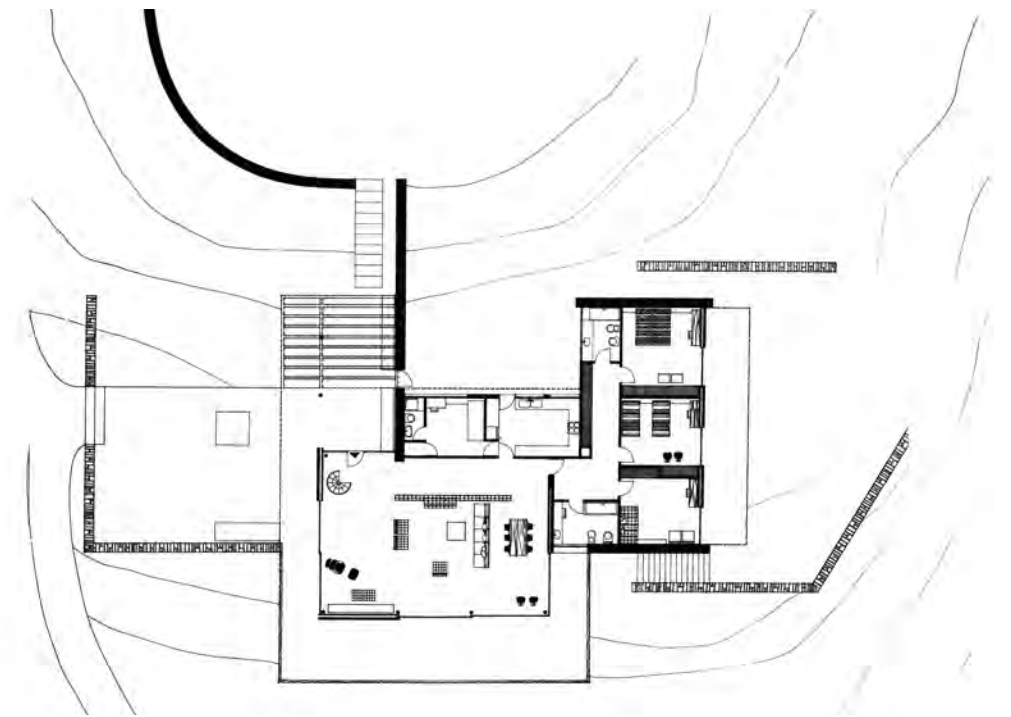
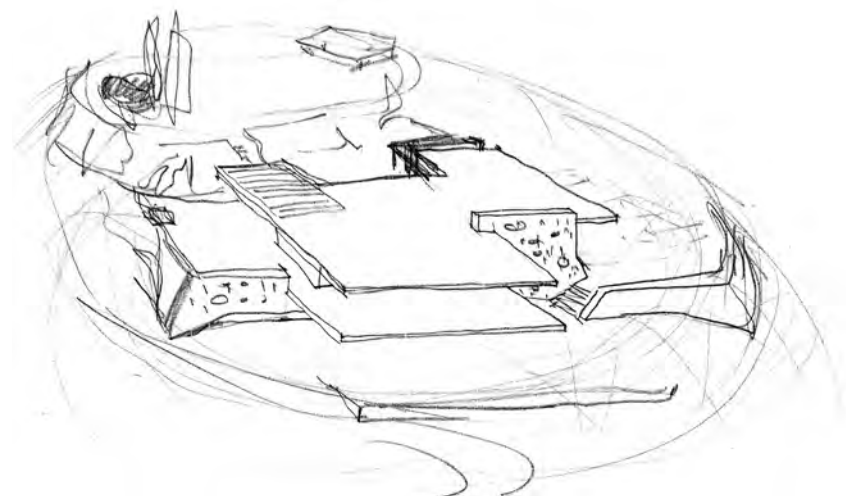
⁵ A. Tzakou, *op. cit.*, p. 6.

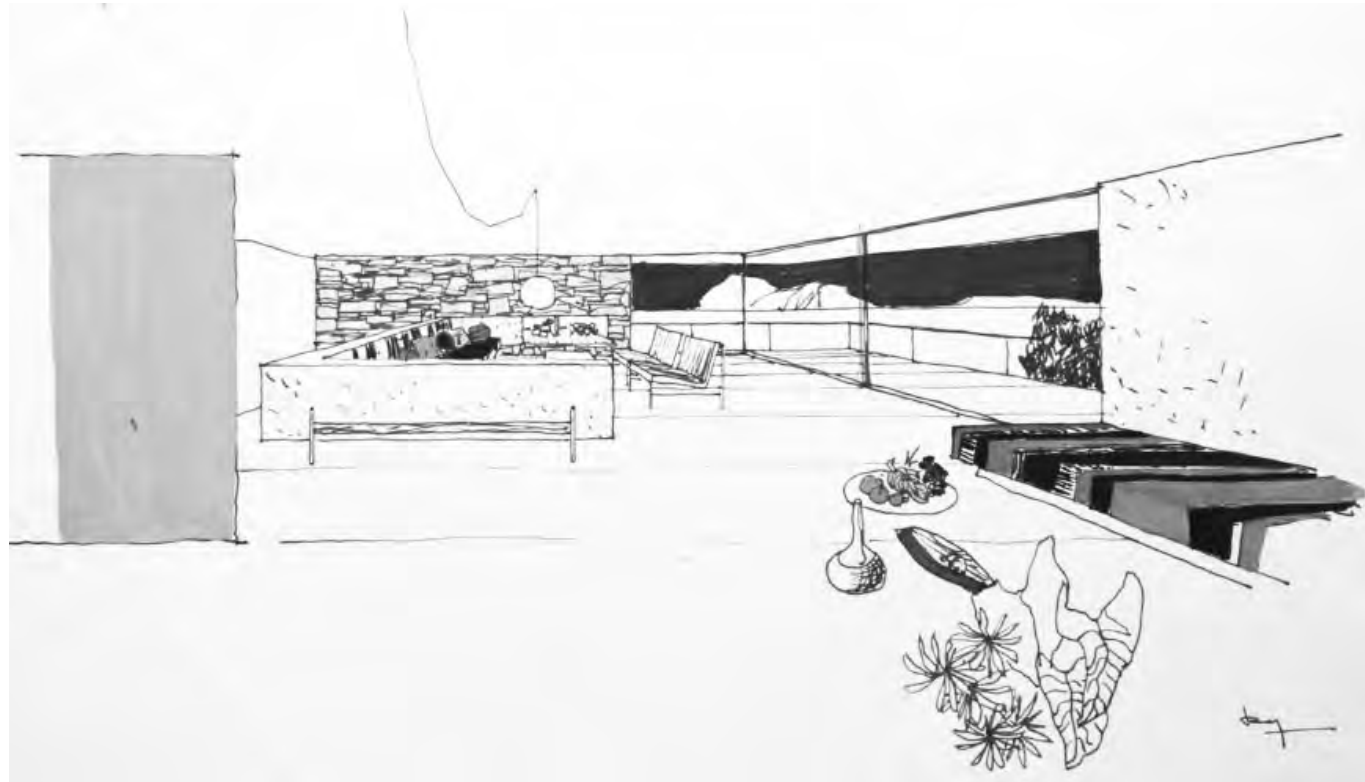
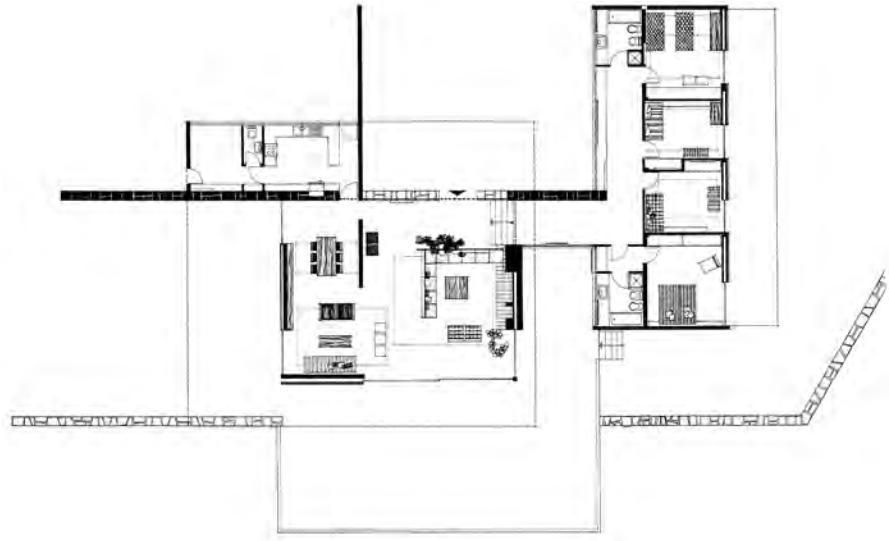
⁶ During the same period, Valsamakis built his own home in Filothei, which is based on the same principles as the houses in Anavyssos, yet features more advanced technical and construction solutions, making it the most experimental project of his early design phase.

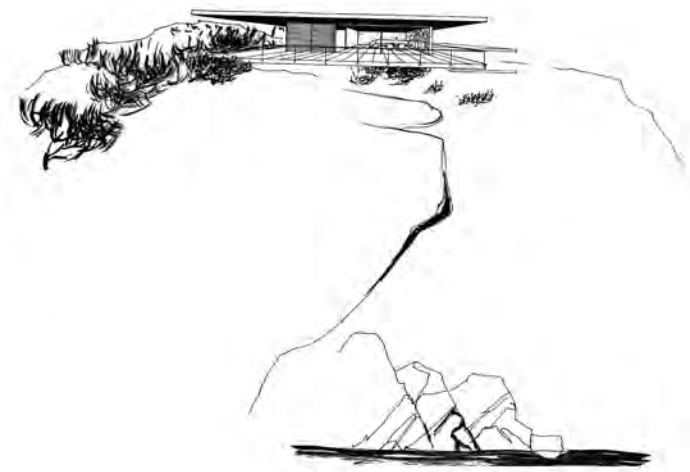
⁷ One of the spans features a hollow wooden wall, designed to house the sliding panels used as screens.

⁸ The homage to Mies is further emphasised by the presence of a pair of *Barcelona* armchairs and *Florida* stools.

⁹ This is in reference to the verses by Odysseas Elytis in *Axion Esti* (Worthy it is): “Greek the language they gave me; / poor the house on Homer’s shores”. (Italian edition: O. Elytis, *Poesie*, Crocetti Editore, Milan 2021).







Per gentile concessione dell'Archivio Nicos Valsamakis.
 p. 149
Casa Lanaras, foto della casa in costruzione che evidenzia il rapporto tettonico fra i piani verticali e quelli orizzontali
 pp. 150-151
Casa Lanaras, le due solette in aggetto nella casa in costruzione
 pp. 154-155
Casa Lanaras, lo spazio della casa ridotto alla sua essenza in questa foto di cantiere; sullo sfondo il paesaggio del Golfo Saronico, con l'isola di Arsida
Casa Lanaras, schizzo assonometrico e pianta del piano terra
 pp. 156-157
Casa Paraschis, pianta del piano terra
Casa Paraschis, vista prospettica dello spazio di soggiorno
Casa Paraschis, vista del soggiorno dove si chiarisce il valore dello spazio nel suo rapporto con l'esterno
 pp. 158-159
Casa Paraschis, fotografia e schizzo prospettico che evidenziano il rapporto fra la casa e lo scoglio
Casa Paraschis, l'ingresso alla casa dove prevale la presenza dei piani verticali

Eden Roc, designed by Nello Baroni and Maurizio Tempestini along Via Bolognese between 1951 and 1952, was conceived as the Ristorante Mille Miglia and translates the culture of the road into an architecture of pause. Two curvilinear terraces, loggias, stairs and terraces transform the slope into inhabitable space, reinterpreting the Tuscan rural tradition in a modern key.

Nello Baroni

Ristorante Mille Miglia, Firenze

Mille Miglia Restaurant, Florence

Brunella Guerra

Nel *Mito di Sisifo*, Camus scrive che «nel fondo di ogni bellezza sta qualche cosa di inumano»¹. Le colline, la dolcezza del cielo, il profilo degli alberi possono sottrarsi al senso illusorio che lo sguardo vi proietta. Il paesaggio manifesta così una distanza: resiste alla veduta, eccede la contemplazione, sfugge al possesso dello sguardo. È materia stratificata, intreccio di natura e artificio, di percorsi, muri, terrazzamenti, coltivi, case, strade. Entro questa distanza può essere letto l'Eden Roc di Nello Baroni e Maurizio Tempestini, progettato e realizzato tra il 1951 e il 1952 lungo la via Bolognese, nel paesaggio collinare a nord di Firenze. Nato come Ristorante Mille Miglia su iniziativa del pilota fiorentino Clemente Biondetti², vincitore per quattro volte della celebre corsa automobilistica, l'edificio porta già nel nome il segno di una modernità legata alla strada, alla velocità e al viaggio in automobile. Baroni traduce quell'immaginario dinamico in un'architettura della sosta: la percorrenza diventa permanenza, la posizione panoramica principio di organizzazione spaziale. L'opera si colloca tra gli episodi in cui la modernità fiorentina del dopoguerra sperimenta un rapporto non mimetico con il paesaggio. Mantenendo sullo sfondo i temi connessi alla casa rurale, alla villa panoramica e all'architettura del tempo libero, il progetto assume il compito di mediare tra paesaggio urbano e paesaggio rurale, tra immagine storica della collina e moderna ritualità dello svago.

La via Bolognese si inerpica dal Ponte Rosso verso Trespiano, lasciandosi alle spalle la città compatta e attraversando una fascia collinare segnata da ville, giardini, conventi, cimiteri e luoghi di villeggiatura. Anche in *Cronache di poveri amanti*³ essa

In *The Myth of Sisyphus*, Camus writes that “at the heart of all beauty lies something inhuman”¹. The hills, the gentleness of the sky, the outline of the trees may withdraw from the illusory meaning projected upon them by the gaze. Landscape thus manifests a distance: it resists the view, exceeds contemplation, eludes possession by the eye. It is stratified matter, an interweaving of nature and artifice, of paths, walls, terraces, cultivated fields, houses, roads. Eden Roc by Nello Baroni and Maurizio Tempestini, designed and built between 1951 and 1952 along Via Bolognese, in the hilly landscape north of Florence, may be read within this distance. Conceived as the Ristorante Mille Miglia on the initiative of the Florentine racing driver Clemente Biondetti², four-time winner of the celebrated motor race, the building already bears in its name the sign of a modernity bound to the road, to speed and to automobile travel. Baroni translates that dynamic imaginary into an architecture of pause: movement becomes permanence, and the panoramic position becomes a principle of spatial organisation. The work belongs among those episodes in which post-war Florentine modernity experimented with a non-mimetic relationship with landscape. Keeping in the background the themes connected with the rural house, the panoramic villa and the architecture of leisure, the project assumes the task of mediating between urban landscape and rural landscape, between the historical image of the hill and the modern ritual of recreation.

Via Bolognese climbs from Ponte Rosso towards Trespiano, leaving the compact city behind and crossing a hilly belt marked by villas, gardens, convents, cemeteries and places of retreat. In *Cronache di poveri amanti*³ too, it appears as a social “elsewhere” that introdu-



compare come «altrove» sociale che introduce una geografia esterna al microcosmo popolare di via del Corno. L'Eden Roc si colloca in questa Firenze «alta», prossima e distante, mentre la strada diventa condizione stessa del progetto.

Allievo di Raffaello Brizzi e di Giovanni Michelucci, partecipe della stagione del Gruppo Toscano e della costruzione della stazione di Santa Maria Novella, Baroni appartiene a quella cultura fiorentina che, tra gli anni Trenta e il secondo dopoguerra, cerca una via alla modernità nella storia, nei tipi e nei caratteri persistenti dei luoghi, più che in più che in forme di naturalismo artificioso presenti in alcune declinazioni della cosiddetta Scuola Fiorentina. L'adesione al contesto diventa, per Baroni, il campo entro cui misurare l'originalità del progetto moderno. La Toscana collinare si presenta come territorio elaborato nel tempo. La forma dei campi, la disposizione dei poderi, l'andamento dei muri, la trama delle strade e la presenza delle case coloniche concorrono alla definizione di un ordine agricolo, economico e spaziale. Come osserva Attilio Brilli,

per comprendere la bellezza armonica della campagna toscana, il senso di compiutezza che essa trasmette, bisogna inquadrarla in un'ottica tipica della civiltà di una regione che si è sempre sentita infastidita della spontaneità della natura, che ha saputo ribellarsi ogni qualvolta un contesto ambientale abbia derogato alle regole della geometria, o non si sia lasciato guidare dal pragmatismo scientifico o dal canone dell'armonia⁴.

Nella chiarezza d'impianto e nel controllo compositivo in relazione alle condizioni orografiche del luogo, l'Eden Roc manifesta il suo essere opera toscana: frutto di un calibrato esercizio di trasformazione e misura, punto di equilibrio tra dato naturale e costruzione umana.

Collocato sul fianco roccioso della collina, l'edificio si compone di due corpi principali, ovvero due terrazzamenti curvilinei che seguono la geometria imposta dalle curve di livello. Il blocco inferiore si dispone circa dodici metri al di sotto del piazzale di arrivo e si articola in due parti: due curve unite da un punto di flesso corrispondente all'entrata. A questo livello gli spazi sono prevalentemente esterni, talvolta coperti da logge, a eccezione degli ambienti di servizio e delle cucine, che occupano la parte centrale posta controterra. L'angolo bar, come nella Bussola⁵, situato sotto la loggia d'ingresso, agisce da spazio filtro e introduce il visitatore al locale. Il blocco superiore, raggiungibile tramite scale esterne e interne, si caratterizza per un volume a falde convergenti e una parete vetrata rivolta verso Fiesole. Qui si trova la sala da pranzo del ristorante, connessa alle cucine e ai magazzini attraverso una scala interna.

Tra i due livelli, terrazze, passaggi coperti e scale esterne realizzano una continuità di percorrenza e di affacci.

Il terrazzamento inferiore si incastona nella parete rocciosa, le cui oblique pieghe geologiche formano un tutt'uno con l'edificio. Come nato dal suolo, esso appare compatto: un muro in pietra rustica posto in continuità con le opere di contenimento della collina. Sopra questa sorta di basamento concreisce il livello superiore, dal carattere più aperto: la sala da pranzo si prolunga in una sequenza graduata di spazi che guidano lo sguardo verso l'ampia veduta sui colli e sulla città.

La figura della loggia è elemento ricorrente nell'architettura di Baroni, attinto direttamente dal ricco repertorio della casa colonica, dove essa è luogo intermedio, spazio di lavoro e di sosta, riparo e dispositivo di mitigazione climatica. Trasformata ora in pergola ora in sottile copertura, la loggia viene trasferita in un edificio di tutt'altra natura: non più legato alla vita nei campi, ma al tempo libero sospeso fra la quiete collinare e il rombo delle

ces a geography external to the popular microcosm of Via del Corno. Eden Roc is situated in this “upper” Florence, at once near and distant, while the road becomes the very condition of the project. A pupil of Raffaello Brizzi and Giovanni Michelucci, and a participant in the season of the Gruppo Toscano and in the construction of the Santa Maria Novella railway station, Baroni belongs to that Florentine culture which, between the 1930s and the second post-war period, sought a path to modernity in history, in types and in the persistent characters of places, rather than in forms of artificial naturalism present in certain declinations of the so-called Florentine School. For Baroni, adherence to context becomes the field within which to measure the originality of the modern project. Hilly Tuscany presents itself as a territory elaborated over time. The form of the fields, the arrangement of the farms, the course of the walls, the network of roads and the presence of farmhouses all contribute to the definition of an agricultural, economic and spatial order. As Attilio Brilli observes,

to understandtheharmoniousbeautyoftheTuscan countryside, thesense of completeness it conveys, one must frame it within an outlook typical of the civilisation of a region that has always felt irritated by the spontaneity of nature, that has known how to rebel whenever an environmental context has departed from the rules of geometry, or has not allowed itself to be guided by scientific pragmatism or by the canon of harmony⁴.

In the clarity of its layout and in its compositional control in relation to the orographic conditions of the site, Eden Roc manifests its being a Tuscan work: the result of a calibrated exercise in transformation and measure, a point of equilibrium between natural datum and human construction.

Set on the rocky flank of the hill, the building is composed of two main bodies, that is, two curvilinear terraces that follow the geometry imposed by the contour lines. The lower block is placed approximately twelve metres below the arrival forecourt and is articulated in two parts: two curves joined by a point of inflection corresponding to the entrance. At this level the spaces are predominantly external, at times covered by loggias, with the exception of the service areas and kitchens, which occupy the central part set against the ground. The bar area, as at La Bussola⁵, located beneath the entrance loggia, acts as a filter space and introduces the visitor to the premises. The upper block, reached by both external and internal stairs, is characterised by a volume with converging pitched roofs and a glazed wall facing Fiesole. Here is the restaurant dining room, connected to the kitchens and storerooms by an internal stair.

Between the two levels, terraces, covered passages and external stairs establish a continuity of routes and views.

The lower terrace is embedded in the rocky wall, whose oblique geological folds form a single whole with the building. As though born from the ground, it appears compact: a rustic stone wall placed in continuity with the retaining works of the hill. Above this sort of base, the more open upper level grows: the dining room extends into a graduated sequence of spaces that guide the gaze towards the broad view over the hills and the city.

The figure of the loggia is a recurrent element in Baroni's architecture, drawn directly from the rich repertoire of the farmhouse, where it is an intermediate place, a space of work and rest, a shelter and a device for climatic mitigation. Transformed now into a pergola, now into a thin roof, the loggia is transferred to a building of an entirely different nature: no longer bound to life in the fields, but to leisure suspended between the quiet of the hills and the roar of racing cars, speeding along Via Bolognese in the many competitions once hosted by the road. The presence of the loggias and the shadow they retain give emphasis to the base, accentuating

automobili da corsa, sfreccianti sulla via Bolognese nelle tante gare che la strada un tempo ospitava. La presenza delle logge e l'ombra da queste trattenuta danno risalto alla parte basamentale, accentuando il contrasto tra pieni e vuoti.

Le scale esterne, siano esse tagliate nella roccia o costruite in legno, rendono plastico il superamento delle quote. L'edificio stesso può essere letto come un percorso ascensionale, parte integrante di un'esperienza architettonica che culmina nella conquista di un punto di vista privilegiato sul paesaggio fiorentino. La scelta dei materiali rafforza la distinzione tra parti massive e parti porose. Alla pietra locale arenaria, riservata al basamento, si affiancano o sovrappongono superfici intonacate e in calcestruzzo a vista. Se la pietra richiama la materia dei terrazzamenti e dei muri di contenimento, il calcestruzzo introduce un registro più esplicitamente moderno, mentre l'intonaco evidenzia la costruzione trilitica. Ne deriva un'alternanza di peso e leggerezza, di radicamento al suolo e di protensione verso la valle.

Le terrazze assumono il carattere di stanze a cielo aperto. Contenute da muri in pietra e attrezzate con sedute e tavoli disegnati da Maurizio Tempestini, trasformano lo «stare» in una condizione dell'abitare. Il contributo di Tempestini diventa qui particolarmente evidente nel dare carattere agli spazi oltre la loro natura architettonica.

L'Eden Roc è a tutti gli effetti un progetto sviluppato in sezione, perché assume la quota come principio generativo dell'architettura. Anche in questo senso l'opera appartiene pienamente alla tradizione della Scuola Fiorentina, nella quale il lavoro sulla sezione consente di indagare profondità spaziali, connessioni, flussi e relazioni tra edificio, città e paesaggio. La sezione non agisce soltanto come strumento di verifica geometrica: rende leggibile la concatenazione tra interno ed esterno, natura e costruzione, movimento del corpo e apertura dello sguardo. Nel Ristorante Mille Miglia il disegno in sezione chiarisce il funzionamento dell'organismo. Il pendio non è corretto né occultato, ma tradotto in una successione di piani abitabili: dal piazzale di arrivo al terrazzamento inferiore, dal nucleo controterra delle cucine alla sala superiore, dalle scale alle logge, dai passaggi coperti agli affacci. La modernità dell'edificio non risiede dunque nella sola immagine panoramica, ma nella capacità di trasformare la pendenza in esperienza spaziale.

Inevitabile è il confronto con le vicine e coeve case a Monterinaldi, opera di Leonardo Ricci, dove il pendio diventa il campo di una ricerca più radicale, che trasforma il volume in un organismo aperto, aderente al terreno ma articolato essenzialmente in un sistema di piani. Baroni non rinuncia al volume; sceglie piuttosto di scarnificarlo via via verso l'alto, in un'operazione di progressivo alleggerimento che finisce per assegnare gravità al basamento. In questa capacità di trasformare il pendio in spazio di vita si riconosce uno dei tratti più significativi della modernità fiorentina di Nello Baroni, che qui disegna un'architettura capace di «rappresentare»⁶ il paesaggio toscano rileggendo figure e temi della tradizione rurale.

^[1] A. Camus, Il mito di Sisifo, trad. it. di A. Borelli, Bompiani, Milano 2017, p. 15.

^[2] C. Biondetti vinse la Mille Miglia nel 1938, 1947, 1948 e 1949. Il Ristorante Mille Miglia, poi Eden Roc, fu commissionato dal pilota lungo la via Bolognese.

^[3] Cfr. V. Pratolini, Cronache di poveri amanti, Vallecchi, Firenze 1947. Il riferimento al «colpo di via Bolognese» introduce nel romanzo una geografia sociale esterna al microcosmo popolare di via del Corno.

^[4] A. Brilli, Lo spirito della campagna toscana, Silvana Editoriale, Milano 1992, p. 8.

^[5] Il dancing club La Bussola, realizzato a Focette, nel comune di Pietrasanta, lungo il litorale versiliese, su progetto di Nello Baroni, Pietro Porcinai e Maurizio Tempestini tra il 1946 e il 1948. Nell'opera il bar assumeva già il ruolo di spazio di mediazione tra ingresso, sala e spazi aperti.

^[6] Per una definizione del paesaggio come «un prodotto della natura, del fare, del percepire, del rappresentare», cfr. R. Milani, L'arte del paesaggio, il Mulino, Bologna 2001, p. 10.

the contrast between solids and voids.

The external stairs, whether cut into the rock or built in wood, render the overcoming of levels plastic. The building itself may be read as an ascending route, an integral part of an architectural experience that culminates in the conquest of a privileged viewpoint over the Florentine landscape.

The choice of materials reinforces the distinction between massive and porous parts. Local sandstone, reserved for the base, is juxtaposed with or overlaid by plastered surfaces and exposed concrete. While the stone recalls the material of the terraces and retaining walls, the concrete introduces a more explicitly modern register, while the plaster highlights the trabeated construction. The result is an alternation of weight and lightness, of rootedness in the ground and projection towards the valley.

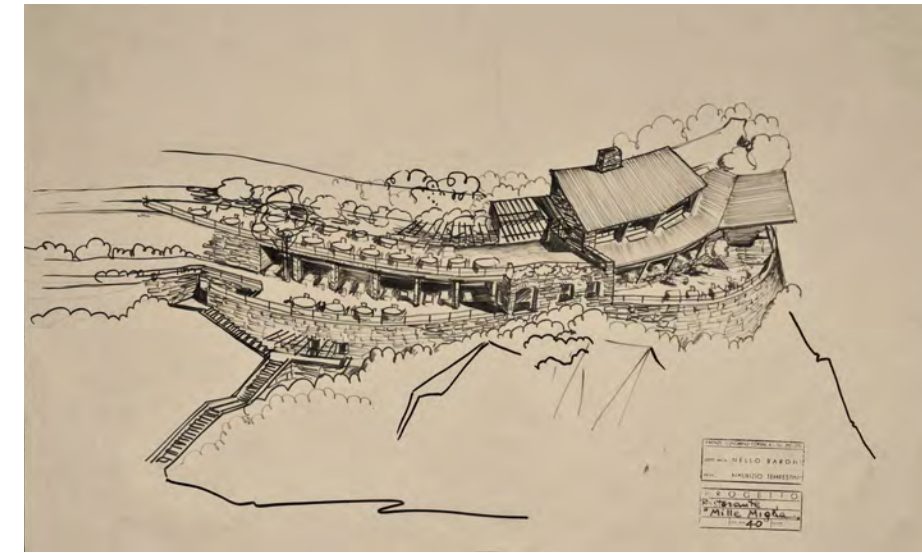
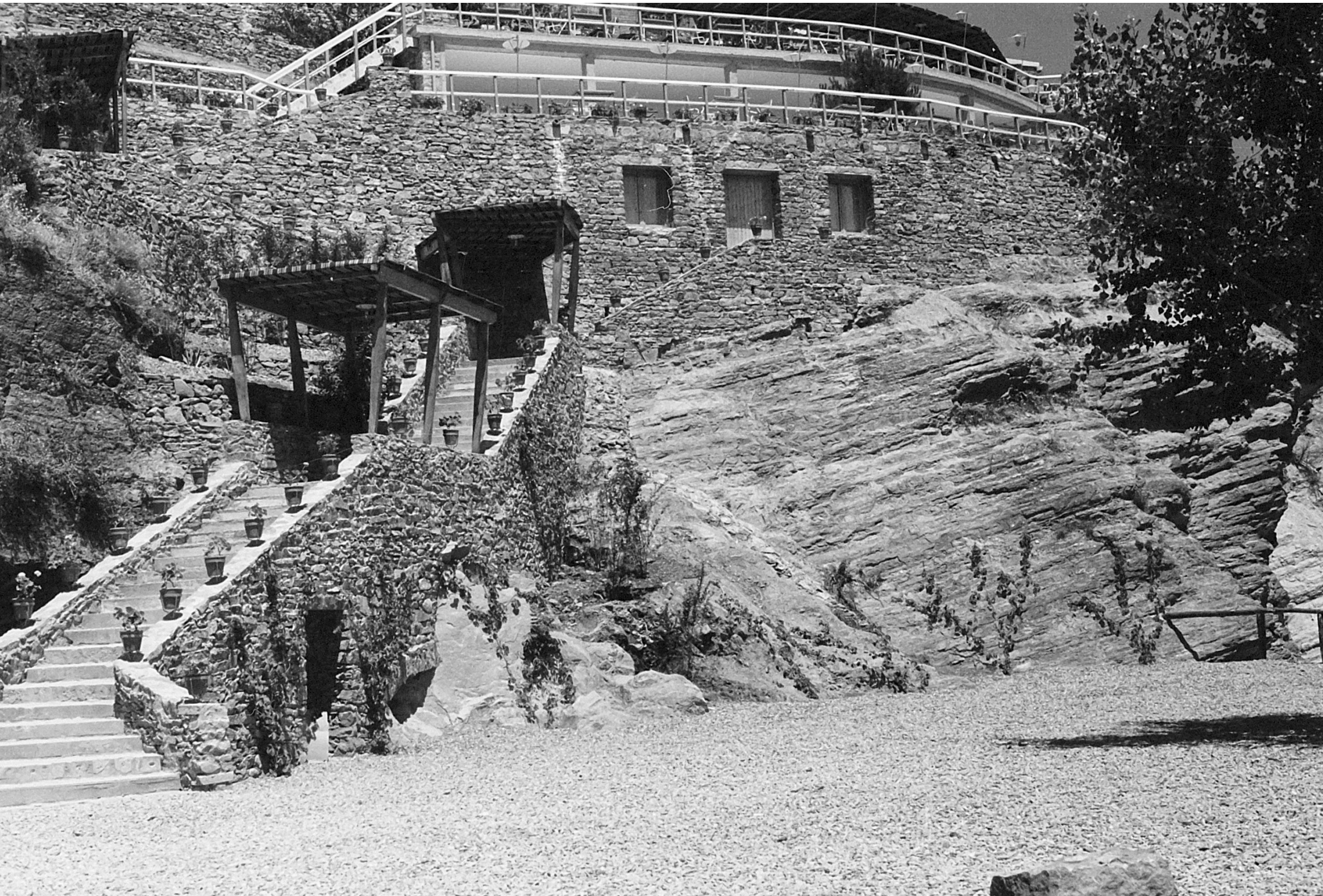
The terraces take on the character of open-air rooms. Contained by stone walls and furnished with seats and tables designed by Maurizio Tempestini, they transform “staying” into a condition of dwelling. Tempestini's contribution becomes particularly evident here in giving character to the spaces beyond their architectural nature. Eden Roc is in every respect a project developed in section, because it assumes level as the generative principle of the architecture. In this sense too, the work fully belongs to the tradition of the Florentine School, in which work on section makes it possible to investigate spatial depths, connections, flows and relations between building, city and landscape. Section does not act merely as a tool of geometric verification: it renders legible the concatenation between interior and exterior, nature and construction, the movement of the body and the opening of the gaze. In the Ristorante Mille Miglia, the sectional drawing clarifies the functioning of the organism. The slope is neither corrected nor concealed, but translated into a succession of inhabitable planes: from the arrival forecourt to the lower terrace, from the kitchens set against the ground to the upper dining room, from the stairs to the loggias, from the covered passages to the views. The modernity of the building therefore lies not only in its panoramic image, but in its capacity to transform inclination into spatial experience.

The comparison with the nearby and contemporary houses at Monterinaldi by Leonardo Ricci is inevitable. There, the slope becomes the field of a more radical investigation, which transforms the volume into an open organism, adhering to the ground yet articulated essentially as a system of planes. Baroni does not renounce volume; rather, he chooses to strip it progressively upwards, in an operation of gradual lightening that ultimately assigns gravity to the base.

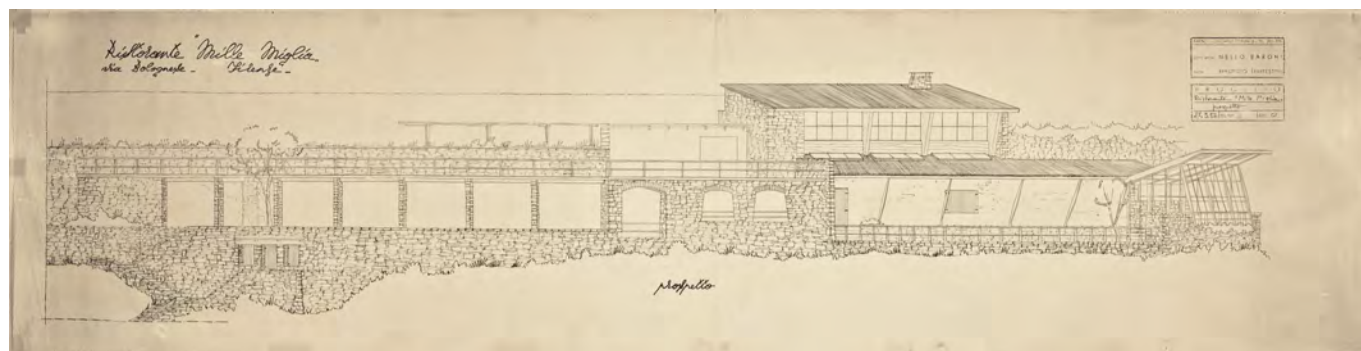
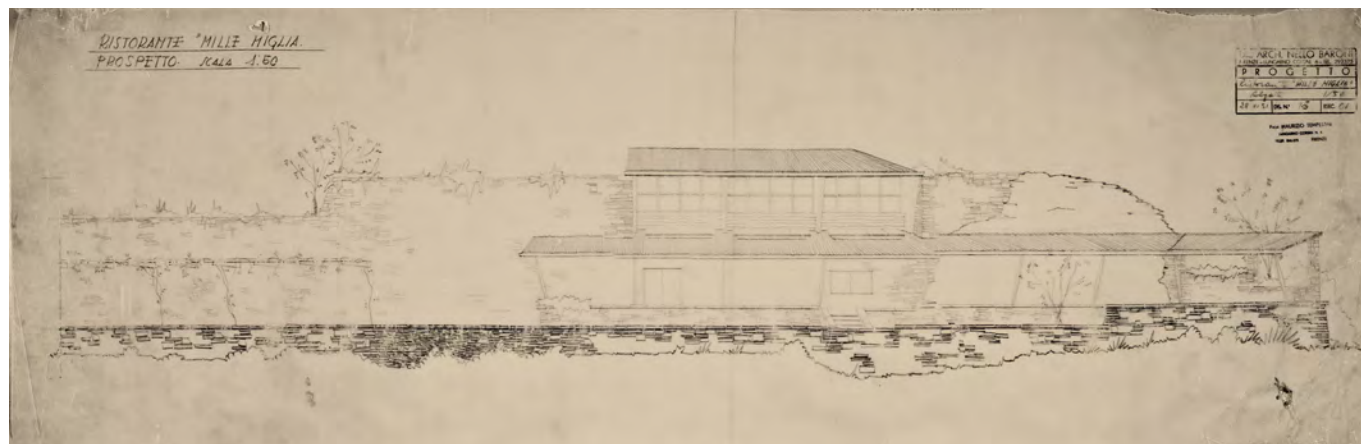
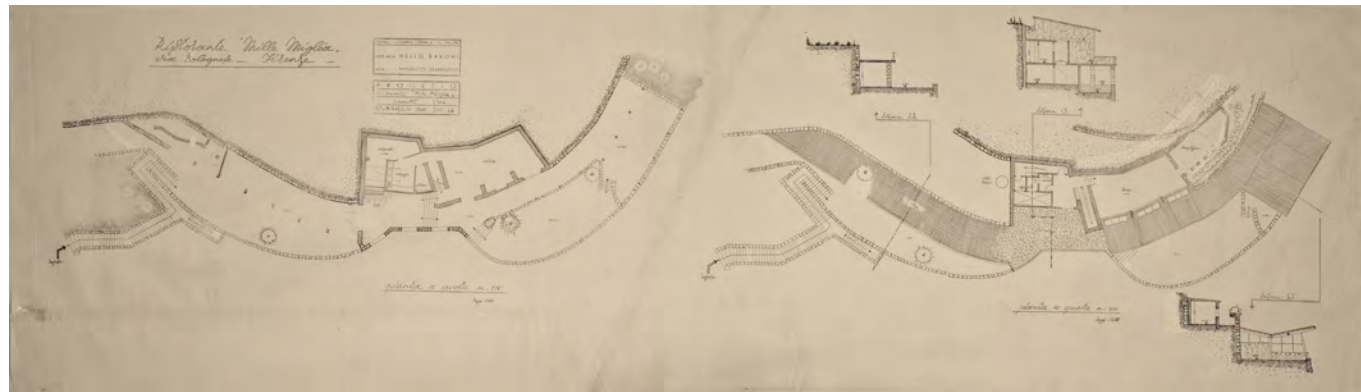
In this capacity to transform the slope into a space of life, one recognises one of the most significant traits of Nello Baroni's Florentine modernity: here he designs an architecture capable of “re-presenting”⁶ the Tuscan landscape by reinterpreting figures and themes of the rural tradition.

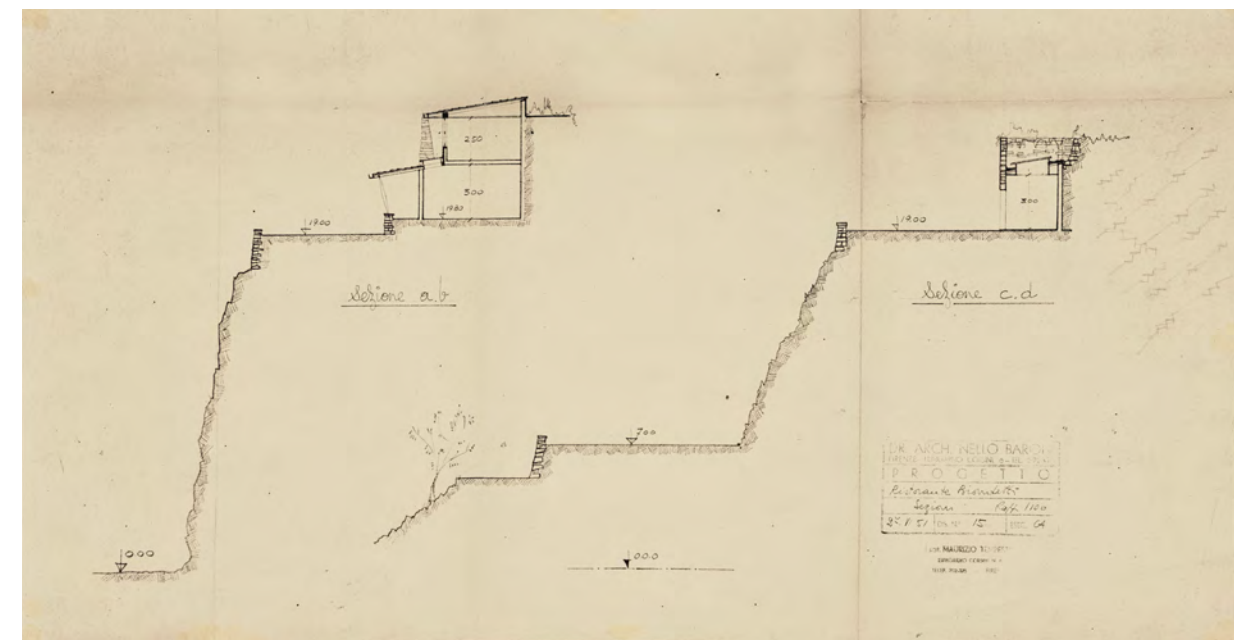
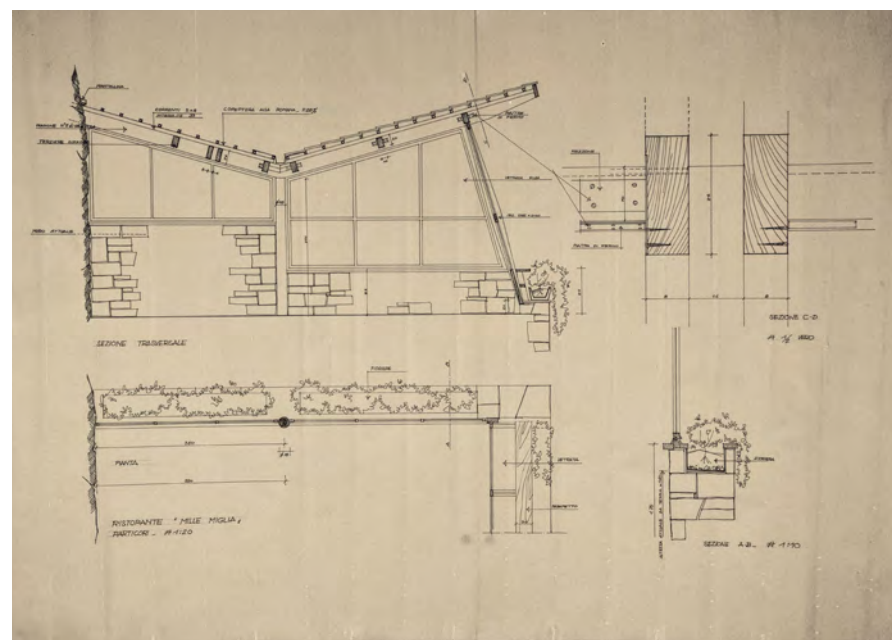
The Eden Roc building, designed by Nello Baroni, is a prime example of the Italian Modernist movement, which sought to create a new architectural language that was both functional and aesthetically pleasing. The building's design is characterized by its clean lines, open spaces, and use of local materials, reflecting the principles of modernist architecture.

^[1] A. Camus, Il mito di Sisifo, Italian trans. by A. Borelli, Bompiani, Milan 2017, p. 15.
^[2] C. Biondetti won the Mille Miglia in 1938, 1947, 1948 and 1949. The Ristorante Mille Miglia, later Eden Roc, was commissioned by the racing driver along Via Bolognese.
^[3] Cf. V. Pratolini, Cronache di poveri amanti, Vallecchi, Florence 1947. The reference to the “colpo di via Bolognese” introduces into the novel a social geography external to the popular microcosm of Via del Corno.
^[4] A. Brilli, Lo spirito della campagna toscana, Silvana Editoriale, Milan 1992, p. 8.
^[5] The dancing club La Bussola was built at Focette, in the municipality of Pietrasanta, along the Versilian coast, to a design by Nello Baroni, Pietro Porcinai and Maurizio Tempestini between 1946 and 1948. In that work, the bar already assumed the role of a space of mediation between entrance, hall and open spaces.
^[6] For a definition of landscape as “a product of nature, of making, of perceiving, of representing”, cf. R. Milani, L'arte del paesaggio, il Mulino, Bologna 2001, p. 10.



p.161
 Il Ristorante Mille Miglia nel paesaggio collinare lungo la via Bolognese,
 foto © Nello Baroni, Archivio di Stato di Firenze, Fondo Nello Baroni
 pp. 164-165
 L'articolazione dei terrazzamenti e delle scale sul fianco roccioso,
 foto © Nello Baroni, Archivio di Stato di Firenze, Fondo Nello Baroni
 Prospettiva generale del progetto, Archivio di Stato di Firenze, Fondo Nello
 Baroni
 pp. 166-167
 Piante e prospetti del Ristorante Mille Miglia, Archivio di Stato di Firenze, Fondo
 Nello Baroni
 La loggia superiore affacciata sulla via Bolognese e sulla valle, foto © Nello
 Baroni, Archivio di Stato di Firenze, Fondo Nello Baroni
 pp. 168-169
 Il rapporto tra l'edificio e il pendio, foto © Nello Baroni, Archivio di Stato di
 Firenze, Fondo Nello Baroni
 La loggia come stanza aperta sul paesaggio, foto © Nello Baroni, Archivio di
 Stato di Firenze, Fondo Nello Baroni
 Dettaglio costruttivo della copertura e sezioni trasversali, Archivio di Stato di
 Firenze, Fondo Nello Baroni
 pp. 170-171
 La terrazza panoramica sotto la pergola, aperta verso Firenze e il paesaggio
 collinare, foto © Nello Baroni, Archivio di Stato di Firenze, Fondo Nello Baroni







The Plaza del Tennis di San Sebastián, designed by Peña Ganchegui to accommodate sculptures by Eduardo Chillida, mediates between the city and the open sea, becoming a space for contemplation. The granite platforms modulate the topography, rendering the boundlessness of the Cantabrian sea inhabitable and transforming the tension between humankind and the vastness of nature into a sensory and existential experience.

Afferrare lo spazio. Note sulla Plaza del Tennis a San Sebastián di Luis Peña Ganchegui e Eduardo Chillida

Grasping space. Notes on the Plaza del Tennis in San Sebastián, by Luis Peña Ganchegui and Eduardo Chillida

Alberto Ghezzi y Alvarez

Il «supporto topografico meraviglioso»¹ di San Sebastián favorisce la leggibilità e comprensione immediata della città basca, e di conseguenza la propria intrinseca qualità figurativa.

L'immenso arco della Playa de la Concha, chiuso a est dal monte Urgull e a ovest dall'Igueldo e punteggiato al centro dall'Isola di Santa Clara, contribuisce a tracciare l'immagine della città, esemplificata dalla propria linea costiera. Al pari della topografia, il disegno urbano alimenta tale figuratività: il centro storico si relaziona direttamente con la mole del monte Urgull, mentre l'*ensanche* ottocentesco mostra l'efficacia del proprio schema urbano a maglia ortogonale.

Pur nella diversità, le diverse aree che compongono Donostia sono tenute insieme da chiari limiti spaziali, come se il confine del profilo costiero sul mare si traducesse in episodi urbani specifici. Non è un caso che i progetti contemporanei più significativi della città si innestino proprio in corrispondenza di episodi di confine: il Kursaal di Rafael Moneo trasforma la piattaforma utzoniana dei suoi teatri in dispositivo nodale tra l'Urumea e la spiaggia di Zurriola; la Plaza de la Trinidad di Peña Ganchegui media la «topografia diabolica»² dell'Urgull con il «serrato intreccio di strade»³ del *casco antiguo*, mentre il museo di San Telmo di Nieto e Sobejano diviene giunzione tra l'Urgull e il Cantabrico. La topografia rassicurante della città con l'abbraccio sicuro della Concha, rendono San Sebastián preda di facili riduzioni pittoresche, come testimonia il proprio stato di località balneare rinomata da quasi due secoli. Al di sotto di questa dimensione, controllabile e commensurabile, se ne cela una sublime, di una natura aspra e capace di soverchiare le sorti umane. Ed è pro-

San Sebastián's "wonderful topographical setting"¹ favours the readability and immediate comprehension of the Basque city, and thus also its intrinsic figurative quality.

The broad arc of La Concha Beach, framed to the east by Monte Urgull and to the west by Monte Igueldo, with Santa Clara Island at its centre, helps define the city's image along the coastline. In parallel with the topography, the urban layout also contributes to this visual character: the historic centre stands in direct relation to the mass of Mount Urgull, whilst the 19th-century expansion (*Ensanche*) of the town centre demonstrates the effectiveness of its orthogonal grid.

While maintaining their diversity, the various parts of the city of Donostia are held together by clear spatial limits, as if the boundary of the coastline were translated into specific urban sectors. It is no coincidence that the city's most significant contemporary projects are located precisely in threshold areas: Rafael Moneo's Kursaal transforms the Utzon-inspired platform of its theatres into a connecting element between the River Urumea and Zurriola beach; Luis Peña Ganchegui's Plaza de la Trinidad links the "diabolical topography"² of Urgull to the "dense network of streets"³ of the *casco antiguo*, while Nieto and Sobejano's San Telmo Museum also serves as a link between Urgull and the Cantabrian Sea.

The city's reassuring topography and the protective embrace of the bay of La Concha invite picturesque representations of San Sebastián, as evidenced by its long history as a renowned seaside resort. Beneath this orderly and predictable surface, however, lies a more rugged and sublime dimension, related to a harsh nature that is capable of dominating human affairs. It is precisely at the



prio nel limite tra questi due termini che si colloca il progetto di Luis Peña Ganchegui e Eduardo Chillida per la Plaza del Tenis. Al termine del lungo percorso che doppia la forma della baia, ci si spinge sempre di più verso il mare aperto. Ai piedi dell'Igueldo, voltandosi indietro, la Concha appare come una linea distante, eclissata dalla massa di Santa Clara, le cui pareti scoscese, colpite dalle onde inclementi del Cantabrico, ricordano la potenza delle forze in gioco.

In questo limite tra l'urbano e il rurale, due termini in simbiosi nel paesaggio basco, così come sottolineato da Lluís Domenech, Eduardo Chillida decide di collocare le proprie sculture in metallo. «Il mare è movimento dalla roccia fissa»⁴ scrive l'artista gipuzcoano, come a voler dichiarare il significato ultimo del proprio intervento: le sculture stesse divengono dispositivi per accentuare la vitalità degli elementi nel paesaggio marino.

Nel 1956, in occasione della prima esposizione parigina della propria opera, l'idea di Chillida è riportata nel catalogo da Gaston Bachelard: «Nella cittadina della costa basca dove vive, edificherà su un macigno di fronte al mare un'antenna di ferro che vibri a tutti i movimenti del vento. Chiama quell'albero di ferro che farà crescere sulla roccia *El peine del viento*»⁵.

Un progetto successivamente compilato dalla municipalità di San Sebastián (1968) colloca invece la scultura sul percorso stesso anziché sullo scoglio, in corrispondenza di una piazzola, nel contesto di una semplice ripavimentazione dell'area. Tale soluzione verrà abbandonata in favore di un ritorno alla collocazione originaria (1973). La municipalità affida infine l'incarico per la risistemazione dello spazio di introduzione alla scultura a Peña Ganchegui, il cui intervento sulla Plaza de la Trinidad di dieci anni prima aveva riscosso pareri favorevoli.

Peña Ganchegui riporta così la propria intenzione: «capii che avrei dovuto creare un preambolo alle sculture in un luogo che è l'inizio e la fine della città con la natura. Di una città che termina in un assoluto che è il mare»⁶.

L'architetto realizza qui un luogo di partecipazione contemplativa, appartenente a quella categoria di spazi che servano, nelle parole di Martí Aris, a «mettere in contatto diretto l'uomo con la dimensione trascendente, senza la mediazione delle istituzioni religiose»⁷. L'autore richiama infatti la necessità di spazi di questo tipo a partire dalle riflessioni di Nietzsche ne *La gaia scienza*, il quale a sua volta auspica «luoghi silenziosi e spaziosi, di ampia estensione, per riflettere»⁸. L'operazione di Peña Ganchegui viene presa a modello:

Nel *Peine del viento* la relazione individuale con il sito prevale sulla dimensione comunitaria. È uno spazio pubblico ma non collettivo. In questo modo osserviamo come il luogo pubblico, oltre alla dimensione sociale, possiede anche una dimensione spirituale⁹.

Nel concreto, una serie di piattaforme gradonate, crepidomi o frammenti teatroidi mettono in scena il paesaggio di fronte. I gradoni di 60x40 cm sono collegati da alzate di 30x20 cm, che permettono la circolazione in questa topografia artificiale utilizzando le misure di un teatro classico. Il tutto è realizzato con blocchi a sezione quadrata di granito galiziano Rosa Porriño di 20x20 cm. Tale configurazione riporta alla mente altri interventi di Peña Ganchegui, che nella Plaza de los Fueros a Vitoria-Gasteiz (1976-1982, altra collaborazione con Chillida) definisce una modellazione del terreno attraverso lo stesso elemento di base, rappresentato dai blocchi di pietra.

Secondo Juan Daniel Fullaondo, la reazione rispetto a una natura aspra è connaturata nell'animo basco:

che, nel momento dell'espedito architettonico tradizionale o popolare, si materializza nell'utilizzo di un elemento (la piattaforma)

boundary between these two extremes that Luis Peña Ganchegui and Eduardo Chillida's project for the Plaza del Tenis is situated.

At the end of the long path that follows the bay's coastline, visitors gradually approach the open sea. At the foot of Mount Igueldo, looking back, La Concha now appears distant, almost hidden by the bulk of the island of Santa Clara, whose steep cliffs, battered by the waves of the Cantabrian Sea, convey a sense of the power of the forces of nature that characterises this landscape.

It is at this threshold between the urban and the rural, two terms which, as pointed out by Lluís Domènech, are in constant interaction in the Basque landscape, that Eduardo Chillida decided to place his metal sculptures.

"The sea is movement from the fixed rock"⁴, writes the artist from Gipuzkoa, as if wanting to declare the ultimate meaning of his piece: the sculptures themselves become devices for highlighting the existing vitality of the elements of the marine landscape.

In 1956, on the occasion of the first Paris exhibition of Chillida's work, his idea for the piece was thus described in the catalogue by Gaston Bachelard: "In the town on the Basque coast where he lives, he will erect an iron mast on a rock by the sea, one that vibrates with every movement of the wind. He calls this iron tree that will grow out of the the rock *El peine del viento* (The Comb of the Wind)"⁵. A subsequent plan drawn by the municipality of San Sebastián in 1968 placed the sculpture along the route, on a small square, as part of a simple repaving project for the area, rather than on the rock. However, this decision was reversed in 1973, and the piece was returned to its original location.

Lastly, the council commissioned Peña Ganchegui, whose work on the Plaza de la Trinidad a decade earlier had been well received, to redesign the area surrounding the sculpture. Peña Ganchegui himself would explain his intentions in the following way: "I understood that I had to create a sort of preamble to the sculptures in a place that marks the beginning and the end of both the city and nature. Of a city that comes to an end in the absolute of the sea"⁶. The architect designed a place that offers itself to contemplation, belonging to that category of spaces which, in the words of Martí Aris, aim to "bring man into direct contact with transcendence, yet without the mediation of religious institutions"⁷. The author, in fact, draws attention to the need for spaces of this kind, following Nietzsche's reflections in *The Gay Science*, in which the German philosopher expresses the need in cities for "quiet and wide, expansive places for reflection"⁸. Peña Ganchegui's intervention is an example of this:

In the *Peine del viento*, the individual interaction with the site prevails over the communal. It is a public, yet not a collective space. In this way, the public space reveals itself to possess not only a social dimension, but also a spiritual one⁹.

In practical terms, a series of stepped platforms, crepidomata and theatre-like elements frame the landscape. The steps, measuring 60x40 cm, are connected by 30x20 cm risers, allowing visitors to move across this artificial topography, conceived according to the proportions of a classical theatre. The whole structure is built using 20x20 cm square blocks of Rosa Porriño granite from Galicia. This recalls other interventions by Peña Ganchegui, such as his work at the Plaza de los Fueros in Vitoria-Gasteiz (1976-1982, another collaboration with Chillida), where he used the same stone blocks as basic element for the paving.

According to the architect Juan Daniel Fullaondo, the reaction to this harsh nature is inherent in the Basque spirit:

which, when it comes to traditional or vernacular architecture, is expressed in the use of an element (a platform) that isolates it from the ground and situates it in space¹⁰.



che lo isola dal suolo e lo colloca nello spazio¹⁰.

La piattaforma che si distacca da terra rimanda anche all'impulso di astrazione descritto da Wilhelm Worringer in *Astrazione e empatia*¹¹. L'agorafobia spirituale nei confronti del vasto, generata da un sentimento del mondo in cui esiste nell'essere umano un residuo dell'angoscia che «aveva provato sentendosi smarrito nell'universo»¹², viene sedata nel sottrarre l'oggetto artistico alla complessità e arbitrarietà del cosmo. Nella Plaza del Tennis la topografia artificiale può essere interpretata come contrappunto rispetto alla terrificante parete di roccia dell'Igueldo, e la maglia definita dai blocchi ripetuti come un disegno generale percettivamente misurabile, in una sorta di griglia assoluta e astratta che definisce lo spazio.

Seguendo la suggestione worringeriana, esiste in questo luogo anche l'impulso contrario, quello di 'empatia', nella dimensione aptica e tattile che questo spazio comunica all'osservatore, rappresentato dalla pietra sbazzata e una volontà chiara di mostrare, quasi come in una tragedia, il succedersi delle scene del mare e delle onde impervie. La collocazione di Peña Ganchequi nella tradizione della modernità matura, allineata con il regionalismo e l'empirismo, che si allontana da una volontà di forma puramente cristallina e astratta dalla natura, concede all'impulso di astrazione una dimensione esistenziale.

La rivista «Carrer de la Ciutat» ha attuato l'analogia tra la condizione provata in questo spazio con il *Viandante sul mare di nebbia* di Caspar David Friedrich¹³. Qui, l'uscita verso il mare aperto mette in scena una condizione più radicale, in cui l'elemento naturale si manifesta come eccedenza ontologica rispetto a ogni possibilità di misura e di controllo umano. In questo senso, più che a Friedrich si rimanda a Lovecraft: un incommensurabile che non offre redenzione, ma espone l'osservatore alla consapevolezza della propria marginalità. È proprio su questo limite che l'intervento di Peña Ganchequi opera una sottile razionalizzazione dello spazio: il paesaggio delle piattaforme, scandite dal modulo astratto del Porriño, non nega l'abisso del mare, ma lo rende abitabile, trasformando l'agorafobia in una condizione di presenza e di misura condivisa; la medesima contemplazione della condizione esistenziale identificata da Chillida con la propria ricerca sul tema dello spazio. Uno spazio che le sue sculture cercano di catturare, atto esemplificato dalla celebre frase *L'aria è ciò che è profondo* utilizzata anche come titolo di alcune opere.

La dimensione olistica che questo luogo sembra porre è che il pieno e il vuoto, lo statico e il movimento, siano in fondo parte di una materia onnicomprensiva. Nella domanda posta da Chillida: «Non è la materia anch'essa uno spazio, uno spazio più lento?»¹⁴.

The platform that rises from the ground also recalls the drive to abstraction described by Wilhelm Worringer in *Abstraction and Empathy*¹¹.

The spiritual agoraphobia in the presence of vastness, which arises in the human being from a sense of the world in which there remains a residue of that anguish "he had experienced when he felt lost in the universe"¹², is soothed by withdrawing the artistic object from the complexity and arbitrariness of the cosmos. The artificial topography of the Plaza del Tennis, can be interpreted as a counterpoint to the formidable rock face of the Igueldo. Likewise, the pattern formed by the repeated blocks can be seen as a perceptibly measurable overall design, a sort of abstract and absolute grid that defines space.

Following Worringer's notion, the opposite impulse – that of 'empathy' – also emerges here, expressed through the haptic and tactile dimensions that the space conveys to the observer, and represented through the rough-hewn stone and a clear intention to display, almost as in a tragedy, the succession of scenes of the sea and of the relentless waves. Peña Ganchequi's position within the tradition of mature modernism, which is close to regionalism and empiricism, distances itself from a notion of form that is purely crystalline and abstract in relation to nature, attributing instead a more existential dimension to the impulse towards abstraction.

The magazine *Carrer de la Ciutat* has drawn an analogy between the experience of this space and *Wanderer above the Sea of Fog* by Caspar David Friedrich¹³. Here, the openness onto the sea sets the stage for a more radical situation, in which the natural element manifests itself as an ontological excess beyond any possibility of human measurement or control. In this sense, more than with Friedrich there is an analogy with Lovecraft: a boundlessness which offers no redemption, but instead confronts the observer with an awareness of his own marginality. It is precisely on this threshold that Peña Ganchequi's intervention carries out a subtle rationalisation of space: the landscape of platforms, arranged by the abstract module of the Porriño granite, does not disavow the abyss of the sea, but rather makes it inhabitable, thus transforming agoraphobia into a condition of shared presence and measure. This is the same contemplation of the existential condition identified by Chillida in his research on the theme of space. A space which his sculptures attempt to grasp, a notion exemplified by the famous phrase *Lo profundo es el aire*, which he used as the title to some of his pieces.

The holistic approach that this place seems to convey is that fullness and emptiness, as well as staticity and movement, are ultimately part of an all-encompassing matter. As Chillida asks: "Is not matter itself a sort of space, a slower space?"¹⁴.

Translation by Luis Gatt



¹ J.A. Ridruejo, *Editorial*, in «Arquitectura», n. 69, 1964, p. 1.

² I. Ábalos, «Genius Materiae», in «El País», 14 luglio 2004, cf: <<https://www.ganchequi.com/munibe/biblio/textos/bn03.htm>> (01/2026).

³ *Ibid.*

⁴ E. Chillida, *Escritos*, La Fábrica, Madrid 2022, p. 27.

⁵ M. Sangalli Uggeri, *La Plaza del Tennis: un lugar autobiográfico*, in «ZARCH», n. 1, 2013, p. 118.

⁶ P. Peña Ganchequi, *Memoria*, 1985, cf. <<https://www.ganchequi.com/munibe/obras/o-149/o-149.htm>> (02/2026).

⁷ C. Martí Arís, *La centina e l'arco. Pensiero, teoría, proyecto in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2022, p. 65.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ivi*, p. 62.

¹⁰ J.D. Fullaondo Errazu, *Luis Peña Ganchequi. Empirismo, Ironia, Cultura*, in «Nueva Forma», n. 59, 1970, p. 2.

¹¹ W. Worringer, A. Pinotti (a cura di), *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile* (1908), Einaudi, Torino 2008.

¹² *Ivi*, p. 19.

¹³ J.M. Pérez Latorre, *Palabras en el vacío sobre la plaza del tenis*, in «Carrer de la Ciutat», n. 5, 1978, p. 14.

¹⁴ E. Chillida, *Escritos*, La Fábrica, Madrid 2022, p. 54.

¹ J.A. Ridruejo, «Editorial», in *Arquitectura*, n. 69, 1964, p. 1.

² I. Ábalos, «Genius Materiae», in *El País*, July 14, 2004, cf: <<https://www.ganchequi.com/munibe/biblio/textos/bn03.htm>> (01/2026).

³ *Ibid.*

⁴ E. Chillida, *Escritos*, La Fábrica, Madrid 2022, p. 27.

⁵ M. Sangalli Uggeri, «La Plaza del Tennis: un lugar autobiográfico», in *ZARCH*, n. 1, 2013, p. 118.

⁶ P. Peña Ganchequi, *Memoria*, 1985, cf. <<https://www.ganchequi.com/munibe/obras/o-149/o-149.htm>> (02/2026).

⁷ C. Martí Arís, *La centina e l'arco. Pensiero, teoría, proyecto in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milan 2022, p. 65.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 62.

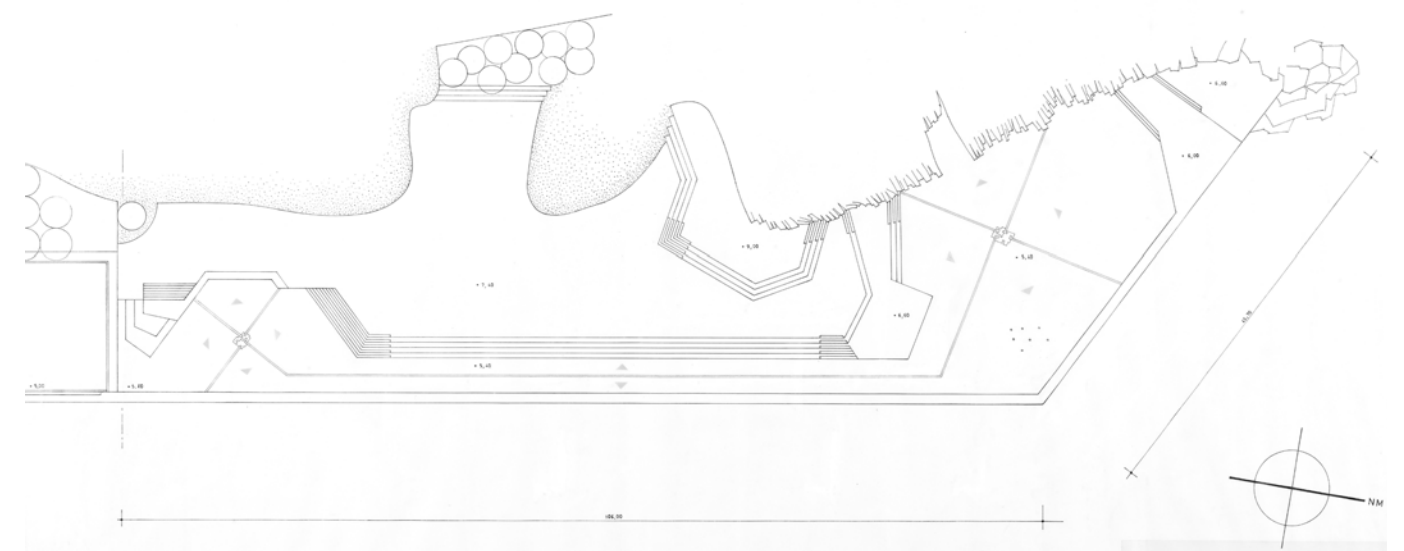
¹⁰ J.D. Fullaondo Errazu, «Luis Peña Ganchequi. Empirismo, Ironia, Cultura», in *Nueva Forma*, n. 59, 1970, p. 2.

¹¹ W. Worringer, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile* (originally published in 1908), Einaudi, Turin 2008.

¹² *Ibid.*, p. 19.

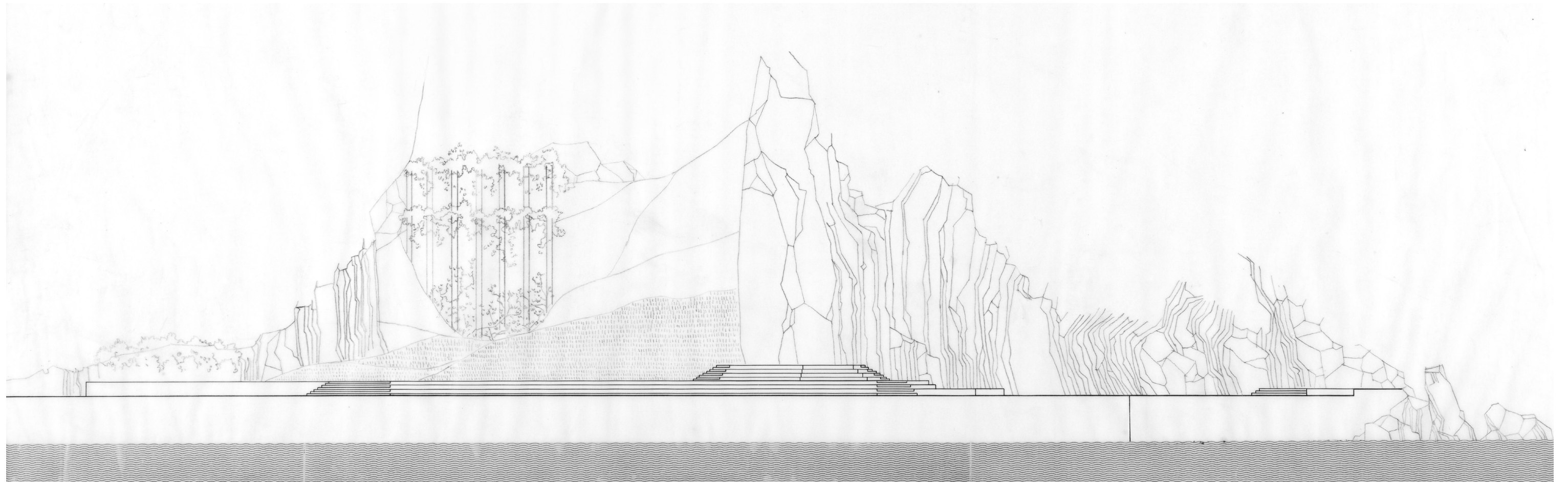
¹³ J.M. Pérez Latorre, «Palabras en el vacío sobre la plaza del tenis», in *Carrer de la Ciutat*, n. 5, 1978, p. 14.

¹⁴ E. Chillida, *Op. cit.*, p. 54.





p. 173
Alberto Ghezzi y Álvarez, fotografía del Peine del Viento di Eduardo Chillida, 2024.
p. 175
Luis Peña Ganchegui, inquadramento urbano del progetto a San Sebastián/Donostia, 1975. Archivio Peña Ganchegui.
Giuliano Mezzacasa, fotografia della Plaza del Tenis, 1978. Archivio Peña Ganchegui.
p. 177
Giuliano Mezzacasa, fotografia della Plaza del Tenis, 1978. Archivio Peña Ganchegui.
Luis Peña Ganchegui, pianta delle piattaforme, 1975. Archivio Peña Ganchegui.
pp. 178-179
Giuliano Mezzacasa, fotografia della Plaza del Tenis, 1978. Archivio Peña Ganchegui.
Luis Peña Ganchegui, prospetto dal mare, in cui si evidenzia dello sviluppo della parte rocciosa del Monte Igueldo, 1975. Archivio Peña Ganchegui.



In the Taviani brothers' cinematic vision, the Italian landscape is often framed in shots that turn it into a sort of isolated stage. Through careful cinematic choices, such as the exclusion of the horizon, the narrowing of the field of view towards the ground, the cropping of the sky and specific camera angles, the two directors create on film a series of unique 'open-air rooms', in which reality takes on a theatrical dimension. By alternating almost exclusively between evocative close-ups and wide-shots enclosed by the horizon, the Tuscan filmmakers transform the filmic space into a visual composition that evokes the Italian pictorial tradition.

Il paesaggio chiuso nel cinema di Paolo e Vittorio Taviani o sul 'fare della realtà un teatro'

The enclosed landscape in the cinema of Paolo and Vittorio Taviani, or on "transforming reality into a theatre"

Simone Barbi

Guarda le cose con gli occhi di quelli che non le vedono più! Ne avrai un rammarico, figlio, che te le renderà più sacre e belle¹.

Nel segmento intitolato *Colloquio con la madre*, epilogo di *Kaos*, film scritto con Tonino Guerra e realizzato dai fratelli Paolo e Vittorio Taviani² nel 1984, l'attrice Regina Bianchi, che interpreta il fantasma della madre di Luigi Pirandello, raccomanda al figlio, e a tutti noi spettatori, di non guardare alle cose con l'abitudine di chi le vede tutti i giorni, ma piuttosto con lo sguardo di chi sta per perderle o le ha già perse.

Le categorie del 'sacro' e del 'bello', che questo modo di osservare il mondo promette, sono anche identificabili come due costanti dell'opera cinematografica dei Taviani. Condizione prima: il sacro, inteso come atto necessario a separarsi dal reale per costruire una oggettività mediata nella finzione drammaturgica³ e in una sorta di indeterminazione⁴ geografica o temporale; orizzonte ultimo: il bello, come risultato di una ricerca espressiva fortemente autoriale e caratterizzata da una «forte espressione formale»⁵, poco interessata al 'testo' e dominata dall'immagine in rapporto al suono⁶ e al silenzio⁷.

La bellezza nell'immagine nei film dei Taviani è ottenuta componendo con cura le inquadrature, interessandosi alle qualità scenografiche degli interni, dei borghi, dei paesaggi italiani, filmati sotto una luce reale, vera. Invece di ricostruire tutto a Cinecittà, sin dagli esperimenti col teatro di massa⁸ a Livorno nel 1950, e poi nei documentari successivi⁹, fino al film d'esordio *Un uomo da bruciare* (1962) – pellicola con cui si fanno subito notare a Venezia¹⁰, impostando sia una precisa estetica visuale che un

Look at things with the eyes of those who can no longer see them! You will feel a sense of regret, my son, that will make them seem more sacred and beautiful¹.

In the scene entitled "Conversation with the Mother", which serves as the epilogue to *Kaos* – a film from 1984 directed by the brothers Paolo and Vittorio Taviani², and co-written with Tonino Guerra – the actress Regina Bianchi, who plays the ghost of Luigi Pirandello's mother, urges her son, as well as us in the audience, not to look at things with the routine eye of someone who sees them every day, but rather through the gaze of someone who is about to lose them or has already lost them.

Categories such as 'sacred' and 'beautiful', which this way of looking at the world offers the viewer, are two recurring motifs in the work of the Taviani brothers. The initial premise is the sacred, understood as the need to establish a distance from reality in order to construct, through dramatic fiction³ and a deliberate absence of geographical and temporal specificity⁴, a mediated view of the world. The outcome is beauty, which results from a highly authorial approach, characterised by a "pronounced formal expression"⁵, that is more interested in the power of the image and its relationship to sound⁶ and silence⁷, that in the central role of the 'text'.

The beauty of the images in the films by the Taviani brothers is obtained by a careful composition of the frame, with a detailed attention to the scenic qualities of interiors, of villages and of Italian landscapes, filmed in real lighting. Instead of building stages in Cinecittà, the Taviani brothers, ever since their first experiments with mass theatre⁸ in Livorno in 1950, in their early documentaries⁹, and





modus operandi tecnico – i Taviani hanno bisogno di grandi spazi, perché, dicono: «facciamo un cinema di finzione e perciò abbiamo bisogno di grandi palcoscenici. Se Fellini costruiva in teatro la realtà, noi della realtà facciamo un teatro»¹¹.

Nonostante la povertà dei mezzi, o proprio grazie alle ridotte disponibilità economiche messe a disposizione dal sodale 'Giuliani' De Negri, affiancato dalla RAI nella produzione dell'opera dei Taviani a partire dal 1972, i due fratelli scelgono la fatica di girare in esterna, concentrandosi sui risultati estetici più che sui dati del box-office¹². Fare cinema gli piace perché li «obbliga ad una pratica dura, da uomini di fatica: bisogna viaggiare, visitare luoghi, genti diverse, scontrarsi con la natura, stare fuori casa, vivere dei mesi come un esercito in battaglia. Dal chiuso del nostro studio [...] ai giorni sotto il sole del deserto, alle notti gelide, alla luce dei proiettori: a noi piace il cinema per tutto questo. [...] e, se tutto va bene, ti senti veramente felice di aver deciso un giorno lontano: cinema o morte»¹³.

Veritieri nel timbro narrativo ma liberi nel contenuto, i Taviani, nei loro film – ma già anche nei loro primi documentari, definiti come «voglie di film»¹⁴ – dipingono la realtà con traduzioni e manipolazioni¹⁵ poetiche di testo, geografia e tempo, senza il giogo della fedeltà storica¹⁶.

Quello di Paolo e Vittorio è un cinema di estrema raffinatezza visiva, dove tutto è subordinato alla contemplazione dei personaggi e del paesaggio in cui si trovano. Dominato da un ricorsivo e quasi esclusivo utilizzo di 'primi piani', in cui la macchina da presa sta addosso ai volti di attori memorabili – Volonté, Tognazzi, Mastroianni, Ottonutti, Borghi, Rossellini, fino al Marinelli di *Una questione privata* –, e 'campi lunghi' sui paesaggi d'elezione: la Sicilia e la Toscana su tutti, per la loro fotogenicità¹⁷. Quando i due registi usano i 'campi medi' è per ritagliare porzioni di fondale in modo da nascondere dettagli che potreb-

ber rendere riconoscibile come cosa a sé¹⁸ edifici o paesaggi, presenti ma volutamente secondari nella inquadratura. Tra queste due divergenti scale dell'immagine – corrispondenti a due interessi opposti nei confronti della «complicità con l'uomo, la fiducia e lo stupore per la sua creatività, nel bene e nel male, [...] e della consapevolezza della sua fragilità»¹⁹ – all'interno dell'universo filmico dei Taviani, «ogni elemento di raccordo è eliminato»²⁰ o quasi. Guardando con particolare attenzione al modo in cui questi registi esaltano il paesaggio italiano, si può dire che è nell'atto di isolare una precisa porzione di mondo – ricordiamo che etimologicamente il termine 'sacro' assume un significato che implica una separazione²¹ – che arrivano a trasformare i luoghi in enormi palcoscenici all'aperto²² in cui mettono in scena sia le allegorie politiche²³ protagoniste della loro prima produzione, che le narrazioni più morali e di ispirazione letteraria²⁴ della fase più matura, fino all'ultimo omaggio a Pirandello di *Lenora addio* (2022) girato dal solo Paolo. È qui però importante iniziare a notare come, nel cinema dei Taviani, il paesaggio, anche quando filmato in campi lunghissimi²⁵, non sia quasi mai presentato nel 'frame' come realmente sconfinato ma piuttosto come limitato e compresso. In un loro testo del 1990, anno di lavorazione di *Il sole anche di notte*, si legge, a proposito di questo tema: «[...] abbiamo cercato i paesaggi dei fondi leonardeschi della Gioconda e della Vergine delle rocce, abbiamo trovato un luogo chiuso in un paesaggio sconfinato»²⁶. I luoghi dove girare le scene dei loro film sono spesso scelti dai Taviani proprio perché circondati da elementi naturali o artificiali che negano il punto di fuga su un orizzonte libero di spaziare oltre il 'secondo piano'. Le valli dei latifondi siciliani riprese nelle coreografie dei braccianti di *Un uomo da bruciare*; come la laguna veneta, oppressiva e senza

up to their first feature film *Un uomo da bruciare* (A Man for Burning, 1962) – a film that attracted immediate attention at Venice¹⁰, establishing the authors' distinctive visual language and technical approach – always favoured large spaces, because, as they said, "we make fiction films, and so we need grand stages. While Fellini constructed reality on the stage, we transform reality into theatre"¹¹. Despite the scarcity of resources – or perhaps thanks to the limited financial funding made available by their associate Giuliani De Negri, who had been supporting the Taviani brothers in the production of their films alongside RAI since 1972 – the two brothers chose the more demanding path of location shooting, prioritising aesthetic considerations over box-office success¹². They enjoy filmmaking because it "forces from them a demanding, hard-working practice: travelling, visiting different places and meeting different people, dealing with nature, being away from home, and spending months living like an army in battle. From the closed confines of our studio [...] to days spent under the desert sun, to freezing nights, to the glare of the spotlights: we love cinema for all of this. [...] and, if all goes well, in the end you feel truly happy to have made that decision long ago: cinema or death"¹³. Although maintaining a strong sense of narrative integrity, the Taviani brothers take some liberties with factual content. In their films, as well as in their early documentaries described as a "desire for films"¹⁴, reality is reinterpreted through a poetic translation and manipulation¹⁵ of historical texts, places and times¹⁶. Paolo and Vittorio Taviani's cinema is characterised by a great visual refinement, in which every stylistic choice is aimed at the contemplation of the characters and the landscapes that surround them. Their style is based almost exclusively on the alternation between close-ups, which bring the camera close to the faces of memorable actors – such as Volonté, Tognazzi, Mastroianni, Ottonutti, Borghi, Rossellini, and finally Marinelli in *Una questione*

ber rendere riconoscibile come cosa a sé¹⁸ edifici o paesaggi, presenti ma volutamente secondari nella inquadratura. Tra queste due divergenti scale dell'immagine – corrispondenti a due interessi opposti nei confronti della «complicità con l'uomo, la fiducia e lo stupore per la sua creatività, nel bene e nel male, [...] e della consapevolezza della sua fragilità»¹⁹ – all'interno dell'universo filmico dei Taviani, «ogni elemento di raccordo è eliminato»²⁰ o quasi.

Guardando con particolare attenzione al modo in cui questi registi esaltano il paesaggio italiano, si può dire che è nell'atto di isolare una precisa porzione di mondo – ricordiamo che etimologicamente il termine 'sacro' assume un significato che implica una separazione²¹ – che arrivano a trasformare i luoghi in enormi palcoscenici all'aperto²² in cui mettono in scena sia le allegorie politiche²³ protagoniste della loro prima produzione, che le narrazioni più morali e di ispirazione letteraria²⁴ della fase più matura, fino all'ultimo omaggio a Pirandello di *Lenora addio* (2022) girato dal solo Paolo.

È qui però importante iniziare a notare come, nel cinema dei Taviani, il paesaggio, anche quando filmato in campi lunghissimi²⁵, non sia quasi mai presentato nel 'frame' come realmente sconfinato ma piuttosto come limitato e compresso. In un loro testo del 1990, anno di lavorazione di *Il sole anche di notte*, si legge, a proposito di questo tema: «[...] abbiamo cercato i paesaggi dei fondi leonardeschi della Gioconda e della Vergine delle rocce, abbiamo trovato un luogo chiuso in un paesaggio sconfinato»²⁶. I luoghi dove girare le scene dei loro film sono spesso scelti dai Taviani proprio perché circondati da elementi naturali o artificiali che negano il punto di fuga su un orizzonte libero di spaziare oltre il 'secondo piano'. Le valli dei latifondi siciliani riprese nelle coreografie dei braccianti di *Un uomo da bruciare*; come la laguna veneta, oppressiva e senza

privata (Rainbow: a Private Affair, 2017) – and sweeping wide shots depicting the landscapes in which the stories unfold: mostly in Sicily and Tuscany, due to their visual appeal¹⁷. When the two directors use medium shots, it is to leave out sections of the background in order to conceal details that might make buildings or landscapes recognisable as distinct entities¹⁸; these elements are present in the frame, yet have a deliberately subordinate role within it. Between these two different scales of the image, which correspond to two opposing interests regarding the "complicity with mankind, the trust and the wonder at its creativity, for better or for worse [...] and the awareness of its fragility"¹⁹, within the Taviani brother's cinematic universe, "every connecting element is eliminated"²⁰, or almost.

When carefully observing the way in which the Taviani brothers depict the Italian landscape, one can see how their aesthetic approach involves isolating specific parts of the world – it is no coincidence that the term "sacred", etymologically speaking, refers to the idea of separation²¹ – and thus the locations chosen by the directors are, in fact, transformed into vast open-air stages²². It is against these backdrops that they stage the political allegories²³ characteristic of their early work, followed by the moral and literary²⁴ narratives of their mature period, culminating in *Leonora addio* (2022), the tribute to Luigi Pirandello which was directed only by Paolo Taviani.

It is important to note, however, that in the cinema of the Taviani brothers the landscape, even when filmed in sweeping wide shots²⁵, is almost never presented in the frame as being boundless, but rather as limited and compressed.

In a text they wrote in 1990 – the year in which they made *Il sole anche di notte* (The Sun also Shines at Night), they say the following on this topic: "[...] we searched for the landscapes of the backgrounds in Leonardo's *Mona Lisa* and *Virgin of the Rocks*,



L'autore desidera ringraziare la dott.ssa Monica Giannotti di Surf Film srl. e il dott. Paolo Zanfini, Direttore scientifico della Biblioteca Malatestiana, per aver messo a disposizione i frame e le foto di scena relative al film *Un uomo da bruciare*, primo lungometraggio diretto dai fratelli Taviani, insieme a Valentino Orsini, nel 1962.

p. 181

Foto di scena FPL-1100_102572, Biblioteca Malatestiana di Cesena. Gian Maria Volonté, circondato da figuranti e attori, in una scena girata nelle cave.

pp. 182-183

Frame del film *Un uomo da bruciare* (1962) per gentile concessione della Surf Film Srl. La prima immagine urbana del film vede quattro figure muoversi da destra a sinistra dell'inquadratura, allontanandosi dalla zona d'ombra.

Frame del film *Un uomo da bruciare* (1962) per gentile concessione della Surf Film Srl. Il protagonista, Salvatore, scala a testa bassa le gradinate del paese, immerso nell'ombra delle case del borgo.

pp. 184-185

Foto di scena FPL-1100_102574, Biblioteca Malatestiana di Cesena. I braccianti in sciopero risalgono la campagna con alle spalle le colline.

Foto di scena FPL-1100_102579, Biblioteca Malatestiana di Cesena. Gli attimi dopo l'omicidio del protagonista in aperta campagna.

scampo, di *San Michele aveva un Gallo* (1972); come i campi di grano della campagna toscana nella battaglia finale in *La notte di San Lorenzo*, sono tra gli esempi più chiari ed epici, nel cinema dei fratelli di San Miniato, di come certe spazialità naturali – concave, piane o convesse che siano²⁷ – si possano trasformare in introverse e drammatiche stanze territoriali²⁸, rivelando la vocazione teatrale del paesaggio italiano.

Dal punto di vista tecnico, se, per Vittorio, «il cinema ha il compito di mostrare, non di usare angolazioni di ripresa esaltanti»²⁹, sin dal primo film, in molti dei loro fotogrammi, tornano con insistenza due particolari angolazioni della macchina da presa che contribuiscono a rafforzare la tesi del ‘paesaggio chiuso’ nell’opera dei Taviani: una con l’asse della focale inclinato verso il basso, parallelo al terreno in discesa, per schiacciare lo sguardo sulle valli o sulle piazze, come se volessero intenzionalmente togliere il cielo dall’inquadratura, costruendo nell’immagine cinematografica una stanza conclusa; l’altra con l’asse rivolto verso il cielo, con la macchina posta nel punto più basso, a cogliere i crinali in una prospettiva tale da farli sembrare come muri e quinde di un teatro naturale o, nelle scene pastorali, come onde pronte a richiudersi sui personaggi in primo piano e sugli spettatori.

Applicata a scaloni di varia forma e dimensione, all’interno di edifici o in esterni urbani, quest’ultima angolazione – apprezzabile già dal primo film dei Taviani, nella scena in cui Salvatore Carnevale³⁰ sale le gradinate del paese dopo aver confessato alla madre di essere sotto minaccia di morte dalla mafia – verrà usata sistematicamente, in molti film, come macchinazione teatrale in cui far muovere i personaggi in concitate e coreografate cerimonie visive³¹.

Osservando meglio l’episodio seminale dello scontro tra fascisti e partigiani in *La notte di San Lorenzo*, i molti figuranti che corrono fra il grano in tutte le direzioni, riportano alla memoria le potentissime coreografie pastorali in bianco e nero presentate all’avvio del film, e quelle degli scioperi della terra apparse per la prima volta esattamente vent’anni prima, in *Un uomo da bruciare*. Nella ‘battaglia toscana’ filmata a colori nel 1982, però non sappiamo e non vediamo quasi niente perché la cinepresa segue l’evoluzione dello scontro scivolando bassa a terra, come impaurita, in un omaggio al sesto grande episodio di *Paisà* (1946)³². Ma se nel film di Rossellini l’inquadratura si assicura di aprire lo sguardo su Firenze, al momento del passaggio dei due protagonisti sul corridoio vasariano, nel campo di grano la valle scelta come scenæ è una conca – un paesaggio chiuso – che l’inquadratura dal basso schiaccia in una bicromia campo-cielo «d’oro e lapislazzuli»³³, quasi bidimensionale, astratta e sospesa nel tempo. Qui il paesaggio toscano è rappresentato dai Taviani come evocazione delle narrazioni pittoriche dei maestri del Trecento e del Quattrocento³⁴. Dalla critica sono stati fatti i nomi di Simone Martini, Paolo Uccello, l’Angelico, Ambrogio Lorenzetti. «Di questo humus visivo non però fanno parte solo i ‘maggiori’, o meglio, i più noti: vi entrano di diritto anche quegli squarci paesaggistici che nascono in tavole di pittori legati ad ambiti culturali più delineati, ma non meno importanti per il costituirsi di quel comune vissuto visivo che entra, consapevolmente o inconsapevolmente, nella coscienza di ogni individuo: dal Sassetta a Filippino Lippi, da Benozzo Gozzoli a Bartolomeo della Porta. Gli stessi con cui i registi hanno formato la propria visione, scelte formali e assunti estetici»³⁵. A questo proposito è interessante recuperare un piccolo testo di Lorenzo Gori Montanelli che, pur trattando del paesaggio nella pittura toscana, ci aiuta ad inquadrare l’opera di questi registi in continuità con «l’esempio miracoloso di un organismo che si è

and found an enclosed space within a boundless landscape”²⁶. The places for shooting the scenes of their films were often chosen by the Taviani brothers precisely because they are surrounded by either natural or artificial elements that deny the vanishing point on a horizon that is thus free to extend beyond the foreground. The valleys of the Sicilian estates depicted in the choreographies with the labourers in *Un uomo da bruciare*, as well as the oppressive and inescapable Venetian lagoon in *San Michele aveva un gallo* (St. Michael had a Rooster, 1972), or the wheat fields of the Tuscan countryside in the final battle scene of *La notte di San Lorenzo* (The Night of the Shooting Stars, 1982), are among the clearest and most epic examples, in the cinema of the Taviani brothers, of how certain natural settings – whether concave, flat or convex²⁷ – can be transformed into introspective and dramatic territorial spaces²⁸, which reveal the theatrical nature of the Italian landscape.

From a technical point of view, although Vittorio Taviani maintained that “the role of cinema is to show, not to use dramatic camera angles”²⁹, ever since their first film, certain specific framing choices recur persistently and help to reinforce the idea of an ‘enclosed landscape’ that runs through their entire body of work. One approach is to tilt the camera downwards, parallel to the sloping ground. This forces the viewer’s gaze downwards towards the valleys or squares, as if wishing to remove the sky from the frame, thus transforming the landscape into an enclosed room. A second approach operates in the opposite direction, with the camera placed lower and angled upwards to the sky. From this perspective, the landscape takes on the appearance of a wall or the backdrop of a natural theatre. In pastoral scenes, the hills seem to transform into waves ready to close in on the characters in the foreground and, ideally, on the audience as well.

This second approach, already evident in the first film by the Taviani brothers – in the scene where Salvatore Carnevale³⁰ climbs the village steps after having told his mother that he is being threatened by the Mafia – would become a recurring feature of their visual style. Applied to steps and staircases of various shapes and sizes, both inside buildings and in open-air urban spaces, it is used as a genuine theatrical device, used for transforming the characters’ movements into intense and meticulously choreographed visual ceremonies³¹.

When paying close attention to the key episode of the clash between fascists and partisans in *La notte di San Lorenzo*, the many extras who run in all directions through the wheat field recall the powerful black and white pastoral choreographies presented at the beginning of the film, as well as those depicting the strike of agricultural labourers which appeared, exactly twenty years earlier, in *Un uomo da bruciare*. In the ‘Tuscan battle’ filmed in 1982, however, we see precious little because the camera follows the evolution of the clash scurrying low to the ground, as if afraid, in a homage to the great sixth episode of *Paisà* (1946)³². Yet, if in Rossellini’s film the framing ensures that the viewer’s gaze in drawn to Florence as the two lead characters traverse the Vasari corridor, in the scene in the wheat field the valley in question is a basin, an enclosed landscape, which the framing from below compresses into a two-tone field-and-sky palette of “gold and lapis lazuli”³³, almost two-dimensional, abstract and suspended in time. The Tuscan landscape is presented here by the Taviani brothers as an evocation of the pictorial narratives of the 14th and 15th century masters, including, among those referred to by the critics, Simone Martini, Paolo Uccello, Fra Angelico, and Ambrogio Lorenzetti³⁴. However, “not only the ‘major’, or better known, masters contribute to this fertile visual ground, there are other glimpses of landscape that derive from the works of painters

sviluppato armonicamente per quasi tre secoli, dove il linguaggio di ogni personalità si connette profondamente a quello delle precedenti, dove i mutamenti avvengono con gradualità e perfino le rivoluzioni non hanno nulla di sussultorio, ma sembrano venire nel punto giusto, in un momento di ristagno, a dare una nuova sintesi di qualcosa che però era già nell’aria”³⁶.

^[1] R. Ferrucci, P. Turini, *Paolo e Vittorio Taviani: la poesia del paesaggio*, Gremese, Roma 1994, p. 16.

^[2] Vittorio Taviani (San Miniato, 20 settembre 1929 - Roma, 15 aprile 2018); Paolo Taviani (San Miniato, 8 novembre 1931 - Roma, 29 febbraio 2024).

^[3] L. Micciché, *Il cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia 2002, p. 232.

^[4] M. Ambrosini, *La prefigurazione del film. Sulle sceneggiature di Paolo e Vittorio Taviani*, ETS, Pisa 2008, p. 86.

^[5] N. Orto, *La notte dei desideri. Il cinema dei fratelli Taviani*, Sellerio, Palermo 1987, p. 12.

^[6] R. Ferrucci (a cura di), *La bottega Taviani*, La casa Usher, Firenze 1987, p. 15.

^[7] Carlo Baroni (a cura di), *Taviani*, Pacini, Pisa 2025, p. 11.

^[8] Con l’amico Valentino Orsini, conosciuto al Cine Club Pisa durante una proiezione di *Paisà* di Rossellini, i giovani Taviani, intessono una lunga collaborazione artistica, avviata con la scrittura e regia di due spettacoli teatrali: *Il nostro quartiere e Marco si sposa*. Produzioni di ambito sindacale in cui sperimentano per la prima volta anche ‘azioni sceniche di massa’, grazie alle quali troveranno i primi lavori a Roma, nelle produzioni di Cinecittà, come assistenti alla regia di Glauco Pellegrini, Pietro Nelli, Carlo Ludovico Bargaglia, Roberto Rossellini.

^[9] Nove documentari girati tra il 1954 e il 1959 a cui si aggiunge *l'Italia non è un paese povero* (1960) realizzato insieme all’olandese Joris Ivens.

^[10] Alla XXIII Mostra d’arte cinematografica di Venezia del 1962, l’opera di esordio di Paolo e Vittorio Taviani, in co-regia con l’amico pisano Valentino Orsini, ottenne riconoscimenti importanti: Premio della critica, Premio Cinema Nuovo, Premio Cinema 60, menzione della giuria per il premio Opera Prima.

^[11] S. Gesù et.al., *La Sicilia di Pirandello nel cinema dei Taviani*, OBI, Catania 2000, p. 21.

^[12] R. Ferrucci, cit., 1987, p. 47.

^[13] *Ivi.*, p. 15.

^[14] G.P. Brunetta (a cura di), *Paolo e Vittorio Taviani*, ETR, 1986 pp. 31-32.

^[15] N. Orto, cit., p. 13.

^[16] Questo avviene soprattutto dopo la separazione da Orsini e l’incontro con Tonino Guerra.

^[17] A. Mancini, *Sguardi, corpi, paesaggi. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Titivillus, Pisa 2008, p. 181.

^[18] A questo proposito Umberto Montiroli, fotografo di scena e storico collaboratore dei Taviani, in un’intervista ad Andrea Mancini, disse che per le scena girata alla Villa Medicea di Poggio a Caiano nel film *Le Affinità elettive* (1996): «i Taviani, non riprendono mai il totale della villa, usano campi medi, con la macchina che si muove. La villa la intravedi solamente».

^[19] A. Mancini, cit., pp. 33-34.

^[20] R. Ferrucci, cit., 1987 p. 60.

^[21] G. Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005, p. 84.

^[22] R. Ferrucci, *La sinfonia toscana di Paolo e Vittorio Taviani in R. Ferrucci, P. Turini, cit.*, 1994, p. 11.

^[23] S. Masi (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale vol.3 (P-Z)*, Einaudi, Torino 2006, p.471.

^[24] *Ibid.*
^[25] A. Mancini, cit., pp. 33-34.

^[26] «I quaderni di Cinecittà», n.2, Roma 1990, p.140, citato in I. Luperini, *Il ‘classicismo toscano’ dei Taviani tra arte e cinema*, in R. Ferrucci, P. Turini, cit., 1994, p. 31.

^[27] L.G. Montanelli, *Architettura e paesaggio nella pittura toscana. Dagli inizi alla metà del Quattrocento*, Firenze, Leo S. Olschki, 1959, p. 30.

^[28] F. Purini, *Un paese senza paesaggio*, in Casabella 575-576/1991, p. 40.

^[29] S.J. Schneider (a cura di), *501 grandi registi*, Atlante, Bologna 2008, p. 332, (ed.orig. 2008).

^[30] Salvatore Carnevale, il personaggio a cui si ispira il soggetto di *Un uomo da bruciare*, è stato un sindacalista siciliano militante nel partito socialista e impegnato nella difesa dei diritti dei braccianti agricoli, assassinato dalla mafia a 31 anni, il 16 maggio 1955.

^[31] S. Bernardi, *Il paesaggio non indifferente*, in V. Zagarrio (a cura di), *Utopisti, esagerati. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Marsilio, Venezia 2004, p. 213.

^[32] V. Zagarrio (a cura di), cit., p. 217.

^[33] M. Luzi, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, in S. Verdino (a cura di), *Mario Luzi. L’opera poetica*, Mondadori, Milano 1998, p. 1088.

^[34] I. Luperini, cit., p. 27.

^[35] R. Ferrucci, P. Turini, cit., p. 29.

^[36] L.G. Montanelli, cit., p. 34.

from more clearly defined cultural milieus, yet no less important for the formation of that shared visual experience which enters, knowingly or not, into the consciousness of every individual: from Sassetta to Filippino Lippi, from Benozzo Gozzoli to Bartolomeo della Porta. The very same artists that have shaped the filmmakers’ own vision, formal choices and aesthetic principles”³⁵. In this sense, it is worth recalling a brief text by Lorenzo Gori Montanelli which, although concerning the landscape in Tuscan painting, helps us to situate the work of these two filmmakers as part of a tradition which reflects “a miraculous example of an organism that harmonically developed over almost three centuries, in which the language of each individual is deeply connected to that of his predecessors, where changes occur gradually and even revolutions are not sudden, but seem to happen at exactly the right moment, at a time of stagnation, in order to offer a new synthesis of something that was, however, already in the air”³⁶.

Translation by Luis Gatt

^[1] R. Ferrucci, P. Turini, *Paolo e Vittorio Taviani: la poesia del paesaggio*, Gremese, Rome 1994, p. 16.

^[2] Vittorio Taviani (San Miniato, September 20, 1929 – Rome, April 15, 2018); Paolo Taviani (San Miniato, November 8, 1931 – Rome, February 29, 2024).

^[3] L. Micciché, *Il cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venice 2002, p. 232.

^[4] M. Ambrosini, *La prefigurazione del film. Sulle sceneggiature di Paolo e Vittorio Taviani*, ETS, Pisa 2008, p. 86.

^[5] N. Orto, *La notte dei desideri. Il cinema dei fratelli Taviani*, Sellerio, Palermo 1987, p. 12.

^[6] R. Ferrucci (ed.), *La bottega Taviani*, La casa Usher, Florence 1987, p. 15.

^[7] Carlo Baroni (ed.), *Taviani*, Pacini, Pisa 2025, p. 11.

^[8] The young Taviani brothers embarked on a long artistic collaboration with their friend Valentino Orsini, whom they had met at the Cine Club Pisa during a screening of Rossellini’s *Paisà*. This collaboration began with the writing and directing of two plays: *Il nostro quartiere* (Our Neighbourhood) and *Marco si sposa* (Marco Gets Married). These were trade union-sponsored productions in which they had the opportunity to experiment for the first time with mass stage scenes, which then allowed them to get their first Cinecittà jobs in Rome, as assistant directors to Glauco Pellegrini, Pietro Nelli, Carlo Ludovico Bargaglia, and Roberto Rossellini.

^[9] Nine documentaries filmed between 1954 and 1959, to which could be added *L'Italia non è un paese povero* (Italy is not a Poor Country, 1960), where they were assistant directors to Dutch filmmaker Joris Ivens.

^[10] The first feature film by Paolo and Vittorio Taviani, co-directed with their friend from Pisa, Valentino Orsini, won several major awards at the 23rd Venice Film Festival in 1962: the Critics’ Award, the ‘New Cinema’ Award, the ‘Cinema 60’ Award, and a Special Mention from the jury for the Best Debut Film.

^[11] S. Gesù, et al., *La Sicilia di Pirandello nel cinema dei Taviani*, OBI, Catania 2000, p. 21.

^[12] R. Ferrucci, *op. cit.*, 1987, p. 47

^[13] *Ibid.*, p. 15

^[14] N. Orto, *op. cit.*, p. 13.

^[15] G. P. Brunetta (ed.), *Paolo e Vittorio Taviani*, ETR, 1986 pp. 31-32.

^[16] This occurred mostly after parting ways with Orsini and beginning to work with Tonino Guerra.

^[17] A. Mancini, *Sguardi, corpi, paesaggi. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Titivillus, Pisa 2008, p. 181.

^[18] In this respect, Umberto Montiroli, who was set photographer and long-time collaborator of the Taviani brothers, said in an interview with Andrea Mancini that, regarding the scene shot at the Villa Medicea in Poggio a Caiano for the film *Le Affinità elettive* (The Elective Affinities, 1996): “[...] the Taviani brothers never shot the villa in its entirety; they used medium shots, with the camera in motion. All you catch of the villa is a glimpse”.

^[19] A. Mancini, *op. cit.*, pp. 33-34.

^[20] R. Ferrucci, *op. cit.*, 1987 p. 60.

^[21] G. Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Rome 2005, p. 84.

^[22] R. Ferrucci, “La sinfonia toscana di Paolo e Vittorio Taviani” in R. Ferrucci, P. Turini, *op. cit.*, 1994, p. 11.

^[23] S. Masi (ed.), *Dizionario dei registi del cinema mondiale vol.3 (P-Z)*, Einaudi, Turin 2006, p.471

^[24] *Ibid.*
^[25] A. Mancini, *op. cit.*, pp. 33-34.

^[26] *I quaderni di Cinecittà*, n.2, Roma 1990, p.140, quoted in I. Luperini, “Il ‘classicismo toscano’ dei Taviani tra arte e cinema”, in R. Ferrucci, P. Turini, *op. cit.*, 1994, p. 31.

^[27] L. G. Montanelli, *Architettura e paesaggio nella pittura toscana. Dagli inizi alla metà del Quattrocento*, Florence, Leo S. Olschki, 1959, p. 30.

^[28] F. Purini, “Un paese senza paesaggio”, in *Casabella* 575-576/1991, p. 40.

^[29] S. J. Schneider (ed.), *501 grandi registi*, Atlante, Bologna 2008, p. 332 (first published in 2007).

^[30] Salvatore Carnevale, the figure who inspired the story behind *Un uomo da bruciare*, was a Sicilian trade unionist and Socialist Party activist who campaigned for the rights of farm labourers. He was murdered by the Mafia at the age of 31 on 16 May 1955.

^[31] S. Bernardi, “Il paesaggio non indifferente”, in V. Zagarrio (ed.), *Utopisti, esagerati. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Marsilio, Venice 2004, p. 213.

^[32] V. Zagarrio (ed.), *op. cit.*, p. 217.

^[33] M. Luzi, “Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini”, in S. Verdino (ed.), *Mario Luzi. L’opera poetica*, Mondadori, Milan 1998, p. 1088.

^[34] I. Luperini, *op. cit.*, p. 27.

^[35] R. Ferrucci, P. Turini, *op. cit.*, p. 29.

^[36] L. G. Montanelli, *op. cit.*, p. 34.

This article reads Casa Malaparte as a device for inhabiting time, horizon and desire. From Villa Jovis to Godard's *Le Mépris* and Peter Welz's works, Capri emerges as a place where architecture, cinema and photography transform a private house into a collective image, suspended between isolation, memory and future.

«La casa è un desiderio»
Capri. Villa Malaparte. Abitare l'architettura, abitare il tempo
“A Home is a Dream”
Capri. Villa Malaparte. Inhabiting architecture, inhabiting time.

Maria Vittoria Baravelli

Capri è una forma verticale che emerge dal Mediterraneo come un frammento di roccia assoluta. L'isola, più di ogni altro spazio, è figura del limite: separazione e concentrazione, isolamento e intensità. Abitare un'isola significa accettare una condizione di distanza, ma anche di esposizione. Il mare delimita e insieme apre. In questo senso, «abitare non coincide semplicemente con il risiedere, ma con il modo in cui l'uomo si rapporta al mondo, alla terra, al cielo, al tempo»¹. L'architettura diventa allora il dispositivo che rende visibile questa relazione: organizza la visione, stabilisce gerarchie, orienta i corpi.

Ogni edificio è una presa di posizione nei confronti dell'orizzonte. Sull'estremità orientale dell'isola si trovano i resti di *Villa Jovis*, la residenza fatta costruire dall'imperatore Tiberio nel I secolo d.C.². Salire fino a quelle rovine significa fare esperienza di una continuità che ci disarmo: il mare che Tiberio osservava è lo stesso che vediamo oggi. Le onde si allontanano e ritornano a infrangersi con un ritmo che attraversa i secoli.

Così il nostro immaginario collettivo oscilla tra il futuro e la nostalgia, tra ciò che verrà e ciò che è stato. La villa, affacciata sull'abisso, traduce in forma architettonica il concetto di distanza e controllo: terrazze, punti di osservazione, verticalità. Il potere si ritira qui per dominare meglio. E tuttavia, nella Capri di Tiberio convivono il paganesimo romano e i segni ancora sotterranei di un cristianesimo nascente. «L'isola è già luogo di dualità, spazio in cui il sacro antico e il sacro futuro si sfiorano senza coincidere»³.

Diciannove secoli più tardi, su un altro promontorio dell'isola, questa tensione ritorna in una forma diversa ma altrettanto

Capri is a vertical shape that emerges from the Mediterranean like a fragment of absolute rock. The island, more so than any other space, is a representation of the concept of limit: separation and concentration, isolation and intensity. To inhabit an island means accepting the condition of distance, but also of being exposed. The sea both delimits and opens. In this sense, “inhabiting is not merely a question of dwelling, but also of the way in which man relates to the world, to the earth, the sky, or time”¹. Architecture becomes the device that makes this relationship visible: it directs the gaze, establishes hierarchies and orients bodies.

Every building represents a stance in relation to the horizon.

At the eastern end of the island stand the ruins of *Villa Jovis*, the residence commissioned by Emperor Tiberius in the first century CE². Walking up to those ruins allows us to experience an overwhelming sense of continuity, for the sea that Tiberius gazed upon is the same one that we see today. The waves retire and return to break upon the shores with a rhythm that spans the centuries. In this way, our collective imaginary oscillates between the future and longing for things past, between what is to come and what already has been. The villa, overlooking the abyss, translates into architectural form the concepts of distance and control: terraces, viewpoints, verticality. Power distances itself in order to better dominate. And yet, in Tiberius' Capri, both Roman Paganism and the still underground signs of a rising Christianity coexist. “The island is a place of duality, a space where the sacred past and the sacred future brush against one another without ever merging into one”³. Nineteen centuries later, on another promontory of the island, this same tension resurfaces in a different yet equally radical



radicale: Casa Malaparte, costruita tra il 1938 e il 1942 per Curzio Malaparte⁴. Il volume rosso ‘pompeiano’ incastonato nella roccia di Punta Massullo non è solo un esempio di architettura moderna; è un manifesto. L'accesso è difficile, il percorso a piedi, l'esposizione totale. La collaborazione iniziale con Adalberto Libera lascia presto spazio all'intervento diretto dello scrittore, che modella la casa come un autoritratto⁵.

La scalinata trapezoidale che conduce al tetto non è un semplice elemento funzionale: è un'ascesa. Il tetto è piattaforma, piazza sospesa, teatro aperto sull'infinito. Malaparte parlò della sua abitazione come di «una casa come me»⁶: l'architettura diventa così estensione dell'identità, superficie su cui si iscrive una postura esistenziale. Se *Villa Jovis* era architettura del potere imperiale, Casa Malaparte è architettura dell'individuo moderno, isolato e insieme desideroso di esposizione.

Nel 1963 Jean-Luc Godard sceglie questa casa come luogo centrale del suo film *Le Mépris*⁷. Il cinema non si limita a documentare l'edificio: lo scolpisce nell'immaginario collettivo. «La casa non è scenografia neutra, ma personaggio vivo».

Le dinamiche tra i protagonisti interpretati da Brigitte Bardot e Michel Piccoli si articolano nello spazio dell'architettura. La scalinata separa e mette in tensione; il tetto espone i corpi all'orizzonte; gli interni austeri amplificano la distanza emotiva. «L'architettura diventa desiderio, estensione dei personaggi, proiezione dei loro silenzi. I film che restano impediscono alle architetture di morire»: le fissano nella memoria, le sottraggono al destino dell'oblio.

Casa Malaparte, attraverso Godard, cessa di essere solo un'a-

form: Casa Malaparte, built between 1938 and 1942 for Curzio Malaparte⁴. The ‘Pompeian’ red volume, nestled in the rocks of Punta Massullo is not only an example of modern architecture, it is also a manifesto. Access to it is difficult, only by foot, and the exposure complete. After an initial collaboration with Adalberto Libera, the writer eventually took control of the intervention, who decided to model the house as a sort of self-portrait⁵.

The trapezoidal staircase that leads to the roof is not only a functional element: it is an ascent. The roof is a platform, a suspended square, a stage that opens onto infinity. Malaparte referred to his home as “a house like me”⁶: architecture thus becomes an extension of identity, a surface on which to inscribe one's own existential stance. Where *Villa Jovis* represented the architecture of imperial power, Casa Malaparte is the architecture of the modern individual, both isolated and wishing to be exposed. In 1963, Jean-Luc Godard decided to use this house as the main setting for his film *Le Mépris*⁷. The film does not only document the building: it sculpts it into the collective imaginary. “The house is not a neutral stage set, but rather a living character”. The interactions between the main characters, played by Brigitte Bardot and Michel Piccoli, unfold within the space of the architecture. The staircase produces a sense of separation, but also of tension, while the roof exposes the bodies to the horizon and the austere interiors amplify the emotional distance. “Architecture becomes desire, an extension of the characters, a projection of their silences. The films that remain prevent architectures from dying”: they fix them in memory, they save them from oblivion.

Casa Malaparte, thanks to Godard, is no longer only a private



bitazione privata e diventa immagine condivisa, forma mentale. Negli anni Duemila l'artista Peter Welz ha ripreso e rielaborato i frame del film, tornando a interrogare la casa come superficie di proiezione⁸. Le sue fotografie isolano dettagli, linee, posture, mostrando come l'architettura continui a generare immagini anche oltre il cinema. Se l'architettura definisce il rapporto tra uomo e spazio e il cinema ne amplifica il significato, la fotografia ne registra la persistenza. L'immaginario continua a oscillare, come le onde di Capri, tra memoria e futuro. Il mare resta uguale da duemila anni. Le forme costruite dall'uomo dialogano con quell'infinito e, quando riescono a entrare nell'immaginario collettivo, resistono alla fine che spetta alle cose. Capri, da Tiberio a Malaparte, da Godard a Welz, mostra come abitare significhi sempre confrontarsi con il tempo. Qualcuno, un poeta, ha scritto che «nessun uomo è un'isola». Eppure davanti a Capri e alla sua casa rossa sospesa sul mare, viene da pensare proprio il contrario. Noi siamo un'isola. Noi, come casa Malaparte rimaniamo isolati e bellissimi, ancorati alla terra eppure in cerca del mare, di un vento continuo che levighi i nostri confini che scolpisca e modelli la nostra essenza.

dwelling, it has now become a shared image, a mental form. In the 2000s, the artist Peter Welz revisited and reworked the film's frames, thus exploring once again the house as a projection surface⁸. His photographs isolate details, lines, postures, revealing the way in which architecture continues to generate images, even beyond the cinema. If architecture determines the relationship between man and space, and cinema heightens its meaning, photography records its persistence. The collective imaginary continues to oscillate, like the waves of Capri, between memory and future. The sea is the same as it was two thousand years ago. The forms built by man interact with this boundless expanse and, when they succeed in entering the collective imaginary, they endure beyond the fate that awaits all things. Capri, from Tiberius to Malaparte, from Godard to Welz, shows us how inhabiting always means coming to terms with time. A poet once wrote that "no man is an island", and yet, standing before Capri and its red house suspended over the sea, one comes to think exactly the opposite. We are an island. Like Casa Malaparte, we remain both beautiful and isolated, rooted to the land yet attracted by the sea, seeking a steady wind that might smoothen our boundaries and mould our essence.

Così il futuro certo agisce su di noi, ma noi restiamo lì, resistiamo lì, esistiamo lì, come quiete al centro del vento.

And so, as the unavoidable future weighs upon us, there we remain, there we resist, there we exist, like the stillness in the eye of the storm.

Translation by Luis Gatt

¹ M. Heidegger, *Costruire abitare pensare* (1951), in G. Vattimo (a cura di), *Saggi e discorsi*, Ugo Mursia, Milano 1976.

² Ministero della Cultura, *Palazzo di Tiberio e Villa Jovis*, scheda ufficiale del sito archeologico.

³ Sulle trasformazioni religiose nel I secolo d.C. e il passaggio dal paganesimo al cristianesimo cfr.: J. Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph*, Oxford University Press, Oxford 1998.

⁴ M. Talamona, *Casa Malaparte*, Città Studi, Milano 1990.

⁵ G. Pettina, *Casa Malaparte, Capri*, Le Lettere, Firenze 1999.

⁶ Curzio Malaparte, lettere e scritti relativi alla costruzione della villa (1938-1942).

⁷ Jean-Luc Godard, *Le Mépris* (1963), tratto da A. Moravia, *Il disprezzo*, Bompiani, Milano 1954.

⁸ Documentazione delle opere di Peter Welz dedicate a Casa Malaparte e al film di Godard, Galleria Fumagalli e archivio dell'artista.

¹ M. Heidegger, "Building, thinking, dwelling" (1951), Italian translation in G. Vattimo (ed.), *Saggi e discorsi*, Ugo Mursia, Milano 1976.

² Ministry of Culture, *Palazzo di Tiberio e Villa Jovis*, official catalogue of the archaeological site.

³ On religious change during the first century CE and the passage from Paganism to Christianity see: J. Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph*, Oxford University Press, Oxford 1998.

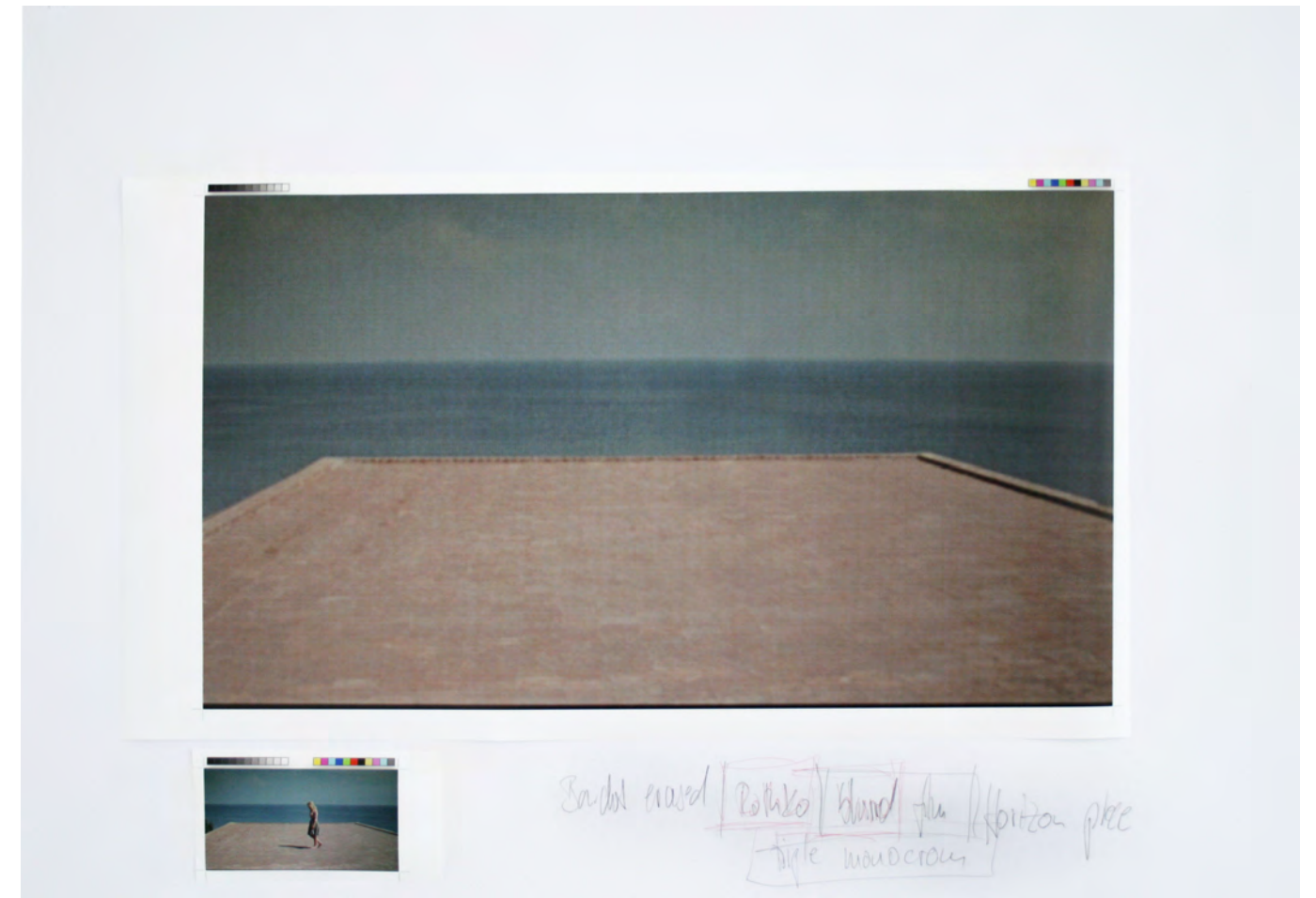
⁴ M. Talamona, *Casa Malaparte*, Città Studi, Milan 1990.

⁵ G. Pettina, *Casa Malaparte, Capri*, Le Lettere, Florence 1999.

⁶ Curzio Malaparte, letters and writings regarding the construction of the villa (1938-1942).

⁷ Jean-Luc Godard, *Le Mépris* (1963), based on A. Moravia, *Il disprezzo*, Bompiani, Milan 1954.

⁸ Documents relating to Peter Welz's works dedicated to Casa Malaparte and Godard's film, Galleria Fumagalli and the artist's archive.



Peter Welz, Casa Malaparte, 2014. Photographic print, marker and tape on paper, 61x86 cm, 73x98x5 cm framed. Courtesy l'Artista e Galleria Fumagalli, Milano
 p. 189
 Study, Staircase
 pp. 190-191
 Study, Curved wall II
 Study, Curved wall III
 pp. 192-193
 Study, Curved wall I
 Study, Horizon Piece



Marco Biraghi
Quel che resta dell'architettura
Un progetto storico
Einaudi, Torino 2025
ISBN 9788806271107

L'architettura continua a moltiplicare edifici mentre sembra perdere le parole con cui nominare le proprie ragioni. È da questa divaricazione tra produzione e significato che muove Marco Biraghi: non per censire i resti di una disciplina al tramonto, ma per riconoscere quanto, nel progetto, conservi ancora una capacità critica e trasformativa. Il titolo indica dunque meno un residuo che una possibilità: ciò che resiste alla riduzione dell'architettura a immagine, prestazione tecnica o prodotto di mercato. Assunto Vittorio Gregotti come interlocutore e, a tratti, come guida, Biraghi attraversa i temi dell'«architettura mancata», dell'utopia, del mercato, del mito e dell'autorialità, fino a interrogare il significato originario dell'*architékton*. La crisi descritta non riguarda infatti la quantità del costruire, ma la progressiva fuoriuscita dell'architettura da sé stessa: la perdita di una tensione conoscitiva, civile e politica, sostituita dall'«estetica del consenso» e dall'accettazione, spesso cinica, delle condizioni imposte. L'utopia non coincide allora con la figurazione di mondi perfetti, ma con il gesto minimo e ostinato di mantenere aperta un'alternativa, cercando nel progetto un «frammento di verità». Nel capitolo conclusivo la riflessione torna alle parole. Come ogni parola possiede un etimo, così ogni edificio dovrebbe riconoscere la propria radice. L'analogia conduce al tipo, inteso non come modello da ripetere, ma come principio originario capace di permanere attraverso le trasformazioni. Gli «edifici con radici» non sono pertanto architetture mimetiche o nostalgiche: traggono fondamento dal suolo, dalla storia, dagli usi e dalle stratificazioni, assorbendo dal luogo le ragioni della propria forma. È qui che il libro incontra più direttamente il paesaggio. Non come veduta o scenario, né come superficie da proteggere attraverso un lessico genericamente sostenibile, ma come campo di relazioni resistenti, nel quale terra, memoria e vita collettiva chiedono di essere interpretate. Radicarsi significa riconoscere ciò che precede il progetto senza limitarsi a rispecchiarlo, trasformandolo e trasmettendolo. Biraghi non propone formule operative; affida piuttosto all'architettura il compito, insieme fragile e necessario, di rifondarsi nel reale. È una rivoluzione della consapevolezza, più che delle forme, rivolta anzitutto a chi progetta. Quel che resta è allora la responsabilità di tornare ad avere un luogo, un peso e una ragione.

Brunella Guerra



Paolo Zermani
Il nuovo nell'antico
Architettura e paesaggio italiano
La nave di Teseo, Milano 2025
ISBN 9788893956789

La ragione di questo lungo saggio di Paolo Zermani, *Il nuovo nell'antico. Architettura e paesaggio italiano*, non è principalmente esporre il suo pensiero teorico sull'architettura quanto riflettere sulla domanda – parafrasando Dostojevskij – se si può ancora credere oggi nell'architettura. Lo scenario è tragico. La risposta, sofferta ma positiva, è raggiunta attraversando alcuni temi che sono propri non solo dell'architettura ma della cultura dell'arte: *il luogo, il tempo, la terra, la luce, il silenzio*. Un registro che si mostra come il punto di contatto tra una disciplina in forte crisi e una dimensione personale dell'esistenza umana; e che trova una sintesi originaria nell'atto primo della stessa architettura, che non è un'idea ma costruire un tumulo nella forma di un basamento, un gesto che precede la casa stessa, perché qui vita e morte si toccano. L'autore parla del corpo, dell'anatomia, che genera misura e presenza ma è «carnalità» – volendo utilizzare la parola di Longhi – Zermani direbbe «corporeità». Le sue architetture, ieratiche ad una lettura superficiale, in realtà non sono astratte ma fatte di «carne», una carnalità controllata. Esse appartengono ad un luogo, sono fatte di terra, non hanno tempo, misurano l'invadenza della luce, invitano al silenzio. Una carnalità sofferente e domata, come nell'abbandono del Cristo morto di Mantegna sulla lastra gelida di marmo, che Zermani stesso descrive osservando le mani e i piedi «traforati e martoriati dai chiodi fino ad aprire piaghe analoghe a crepe estive sulla superficie del materiale». La stessa carnalità che scopriamo nell'Angelico. Perché è ancora interessante occuparsi di architettura? Perché ha a che fare con le domande dell'uomo, con il dolore, la morte, la vita, l'eternità. Non è in potere di essa dare una risposta ma consentire che emergano e l'uomo possa trovare un sollievo. «Modellando spazi di vita che escono dalle pagine e dal pensiero ed entrano nel reale quotidiano [l'architettura] può agire sulla sostanza dell'«essere»». L'architetto ha il compito di trovare nella misura dell'opera l'esatta consistenza del suo spazio. Senza questa postura, quegli stessi temi, che pure appartengono al paesaggio che è il mondo cui l'autore sente di appartenere, perderebbero di efficacia, non ci direbbero più nulla. Ci attende la consapevolezza di un nuovo inizio dell'architettura – e in generale dello stesso atto del pensarla – che può accadere semplicemente soffiando sulla sua cenere, su ciò che sembra morto. Zermani, alludendo al potere autentico della memoria, utilizza il termine trasformazione o, ancora più suggestivo, lo «affida al rimpianto, non al rimpianto».

Vitangelo Ardito



Franco Farinelli
Il paesaggio che ci riguarda
Un progetto collettivo, un metodo sovversivo
Touring Editore, Milano 2024
ISBN 9788836582990

Per introdurre questo piccolo libro, asciutto nella forma quanto denso nei contenuti, possiamo affidarci al celebre *Der Wanderer über dem Nebelmeer*: non è difficile accostare la sua *Rückenfigur* a quel nobile prussiano ventinovenne che decise di bruciare il patrimonio ereditato dalla madre Marie-Elisabeth Colomb per finanziare cinque anni di esplorazioni nelle Americhe (1799-1804). Un viaggio con il sodale Aimé Bonpland il cui resoconto monumentale fu costituito dai trenta volumi del *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*, accompagnati da un corredo di oltre 1.400 incisioni di pregio. È da questa stazione che muove il saggio, da quel «piccolo spirito maligno» che corrisponde al nome di Alexander von Humboldt o più sbrigativamente Alexander, ovvero da colui la cui impresa scientifica sarà riconducibile, nella Germania a cavallo tra Settecento e Ottocento, alla *Erdkunde*, a una conoscenza storico-critica della Terra che corre parallela alle lotte di emancipazione della classe borghese dal dispotismo aristocratico-feudale e dalle sue rappresentazioni geografiche. Al berlinese si deve quel transito che condusse il termine *Landschaft* da «concetto estetico in concetto scientifico» secondo la scansione di tre momenti – *Eindruck, Einsicht, Zusammenhang* – che segnano il passaggio dal passivo sensibile all'attivo intelligibile, un processo di chiarificazione-illuminazione che salvaguarda il momento dell'incontro-scontro con l'evidenza percettivo-visuale. Un elogio del visibile e della sua capacità di trattenere in un insieme «le cose del mondo», concatenate in una ininterrotta «organica unità». Poi certo, sappiamo delle forze, delle spinte, da sempre sottratte allo sguardo e massimamente responsabili del «meccanismo del mondo» e della sua stessa *facies* – leggi economiche, rapporti di classe, statuti normativi, costumi sociali, credenze religiose – (Lucio Gambi, *Una geografia per la storia*, 1973), e sappiamo di quella deriva di «miniaturizzazione e smaterializzazione» che pregiudica lo stesso consistere della *physis* e fonda quello spaesante «regime di visibilità» che è il proprio della condizione contemporanea, ma la riflessione di Farinelli torna sulla nozione di «paesaggio» come strumento per recuperare un oggetto progettuale capace di tessere tra loro, come fu in origine per l'intuizione humboldtiana, indagine conoscitiva e intenzione civile e politica. Così la stessa nebbia e la foschia degli orizzonti che incantavano Goethe e Alexander sono qui lette e interpretate come i margini di un incompiuto, di un ad-veniente ontologicamente «imprevedibile»: il presupposto di ogni consapevole ricerca e di ogni necessaria ipotesi di trasformazione.

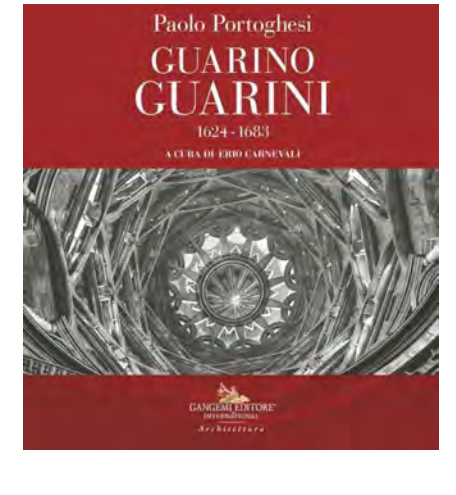
Fabrizio Arrigoni



Mauro Bonazzi
Il demone della nostalgia
L'invenzione della Grecia da Nietzsche a Arendt
Einaudi, Torino 2025
ISBN 9788806256487

Cogliendo una riflessione dell'autore questo testo si presenta davvero come un viaggio. La concatenazione degli eventi, il linguaggio fluido, le continue simmetrie con i contesti sociali e politici nei quali le idee maturano contribuiscono a questa lettura ma il viaggio è soprattutto quello che l'uomo ha compiuto negli ultimi due secoli. Non si tratta di un *Grand Tour* sulle assolate sponde del Mediterraneo, anzi è un percorso complesso non privo di momenti critici sui quali Mauro Bonazzi, nella sua ricostruzione, pone l'attenzione. Il filo conduttore dell'itinerario proposto riguarda l'identità, ovvero la necessità della modernità di «comprendere se stessa» attraverso il passato ma non tutto, solo quello più specificamente rappresentato dall'antica Grecia. Si precisa così un periodo nominale di svolgimento del viaggio che è quello costituito dall'Ottocento e dal Novecento anche se poi, in realtà, è molto più esteso, e si precisano anche le tappe che sono le idee di molti pensatori del tempo – non diremo filosofi perché non tutti si ritenevano tali – che hanno cercato nella Grecia che fu le ragioni o l'incipit di un costruito logico capace di codificare e porre ordine alla frammentarietà del presente. Se si è disposti ad imbarcarsi occorre tenere presente che l'itinerario è serrato e coinvolgente, non c'è spazio per la «stanchezza», occorre essere vigili, aperti alla *theoria* ed anche alla *praxis*, sapersi porre nella giusta condizione per valutare in profondità anche quei momenti più bui e terribili perché non è certa la linearità del tragitto, né che esso sia ancora oggi concluso. Fatte le premesse quello che aspetta è un viaggio capace di fissare dei momenti paradigmatici nel cambiamento delle coscienze, stabilire dei confronti a distanza per misurare le differenze e proporre chiavi di lettura. Ed ancora un viaggio capace di evocare altre rotte. Pagina dopo pagina non sarà difficile pensarsi, o ripensarsi, smarriti al cospetto dei tanti busti del Walhalla, attoniti di fronte alle martoriante colonne del Neues Museum, oppure ancora nostalgici di quella «unità» che la Neue Nationalgalerie traduce. Già... la nostalgia, perché su tutto affiora anche un dolore, quello legato al ritorno ma non tanto verso ciò che è stato e non potrà più essere. Come indica l'autore, «la vera nostalgia è di se stessi, ed è solo tornando a questi antichi [...] che i moderni possono sperare di fare chiarezza nell'enigma di quello che sono». Vale lo stesso anche per i contemporanei?

Emiliano Romagnoli



Paolo Portoghesi, Erio Carnevali (a cura di)
Guarino Guarini 1624-1683
Gangemi Editore, Roma 2024
ISBN 9788849250848

La nuova edizione del libro di Paolo Portoghesi su Guarino Guarini, curata da Erio Carnevali, è la riattivazione critica di un testo decisivo nella fortuna novecentesca dell'architetto modenese. Pubblicato originariamente nel 1956, quando Portoghesi era ancora un giovane studioso, il volume ebbe il merito di sottrarre Guarini a una lettura marginale o eccentrica, restituendolo invece al rango di protagonista della cultura architettonica europea. Rispetto all'edizione del 1956, cambia soprattutto la prospettiva di lettura. Il Guarini scoperto dal giovane Portoghesi era un autore ancora considerato irregolare, bizzarro o laterale. Oggi, il Guarini di questa nuova edizione appare invece come una figura ormai necessaria per comprendere la genealogia della modernità. Portoghesi insiste proprio su questo punto quando lo descrive come un architetto capace di fare della regola lo strumento di una più alta libertà inventiva. I due scritti che si aggiungono al testo originario precisano il senso di questa ripresa. Portoghesi torna, ad esempio, sulla Cappella della Sindone mettendo in luce il suo marcato carattere di congegno metafisico nel quale costruzione e simbolo si compenetrano, così che la materia muraria sembra assottigliarsi fino a divenire trama luminosa, cristallo strutturale, vertigine ascensionale. Nell'opera di Guarini scienza, teologia, matematica e architettura trovano infatti una sintesi rara, aspetto che lo rende un architetto del suo tempo pienamente radicato nella cultura europea a lui contemporanea. Nel saggio dal titolo *Il linguaggio di Guarino Guarini*, il tema è quello del codice formale, esito di un approccio compositivo volto a indagare la forma «trasformata», la cui apparente inquietudine risponde in realtà a una disciplina profonda, a una logica dell'invenzione capace di condurre la regola fino al suo punto di massima tensione espressiva. Così la lezione di Guarini, attraverso lo sguardo di Paolo Portoghesi, insegna che la tradizione è un campo di forze, una materia viva da interrogare e riattivare. Di straordinario rilievo è infine il corredo fotografico costituito dagli scatti dello stesso Portoghesi. Il loro taglio, spesso ravvicinato e intensamente selettivo, rivela la natura plastica dell'architettura guariniana: l'intreccio degli archi, il fremito delle superfici, la profondità delle ombre. Se Guarini vi appare come architetto della materia scolpita, lo sguardo di Paolo Portoghesi restituito da queste fotografie, rivela la sua figura di fine studioso, che fin dagli esordi ha saputo riconoscere nel Barocco una delle grandi officine della modernità.

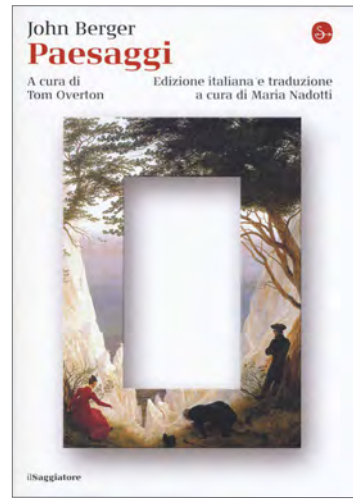
Francesca Mugnai



Anna Ottani Cavina
Terre senz'ombra
Adelphi, Milano 2015
ISBN 9788845929427

«Il disegno è un acceleratore del pensiero» scrive Anna Ottani Cavina ispirandosi alle parole formulate da Brodskij per descrivere il rapporto tra il linguaggio e lo scrittore. Il disegno, infatti, similmente alla scrittura, è uno strumento di analisi, di astrazione e di interpretazione della realtà che permette di espandere i limiti del pensiero. Ed è proprio nella rappresentazione del paesaggio che l'autrice scorge l'inizio di una profonda rivoluzione che non solo ha creato un nuovo genere pittorico, ma ha messo in discussione il rapporto tra apparenza e realtà. Il volume raccoglie alcuni scritti di Ottani Cavina già comparsi in cataloghi di mostre da lei curate a partire dagli anni Settanta, studi il cui filo conduttore è la rappresentazione del paesaggio, naturale o antropico, nella pittura tra Sei e Ottocento. La trattazione si articola in tre temi che definiscono l'evoluzione del paesaggio da sfondo a totalità: «Quando il paese diventò paesaggio» indaga la rottura del mondo dipinto da quello vissuto; «Tramonto dell'Arcadia» illustra invece come la ricerca di una conoscenza empirica abbia necessariamente modificato la produzione artistica; infine «Addio ad un'idea. La natura come sentimento» rappresenta il momento in cui la natura diventa il riflesso dell'interiorità del pittore. Un ricco apparato iconografico affianca la lettura dei diversi capitoli, cui segue una sezione denominata «cartoline d'artista» che restituisce, come in un ricco mosaico, i molteplici sguardi degli artisti attraverso la loro testimonianza diretta. Il perimetro in cui si iscrive la ricerca è quello del territorio italiano scelto da pittori provenienti da tutta Europa che trovano nella penisola un luogo arcadico. Luce, natura, paesi e città, campi e rovine, sono i principali soggetti che li porteranno a oltrepassare gli schemi della formazione accademica, a trovare nuovi linguaggi espressivi e ad abbandonare la pittura in atelier. È così che si inaugura l'*en plein air* come ricerca dell'esperienza dal vero il cui interesse non è replicare la realtà, ma interpretarla attraverso il disegno. *Terre senz'ombra* invita a leggere il paesaggio come fatto culturale, frutto di azioni e di sguardi, in cui l'uomo, come espresso peraltro anche da Turri, è tanto attore quanto spettatore. Saranno questi artisti, infatti, a costruire quell'immagine dell'Italia giunta alla contemporaneità. Citando l'autrice, «paradossalmente si potrebbe dire che il paese reale si sia modellato su quello dipinto» perché rappresentare il paesaggio significa non solo provare a conoscerlo ma anche immaginarlo.

Riccardo Righini



John Berger, Tom Overton (a cura di)
(Edizione italiana a cura di Maria Nadotti)
Paesaggi
Il saggiatore, Milano 2019
9788842824916

Difficile e al contempo riduttivo risulta sintetizzare quest'opera di John Berger, una raccolta ampia e stratificata che restituisce la complessità del suo pensiero in merito al concetto di paesaggio. L'edizione, curata da Tom Overton intitolata *Landscapes*, con postfazione di Maria Nadotti, curatrice dell'edizione italiana, si configura come un insieme di testi autonomi, ciascuno assimilabile a una breve monografia, tenuti insieme da un unico orizzonte tematico. Arte, letteratura, politica, scrittura e filosofia si intrecciano infatti in un percorso che attraversa le molteplici forme dell'esperienza e della rappresentazione. Il risultato è un vero e proprio diario intellettuale in cui Berger, da «storyteller», come egli stesso ama definirsi nel libro, con capacità narrativa e analitica rielabora temi, esperienze e riflessioni maturate nel corso della sua vita. Lontano dall'essere un racconto acritico, la sua scrittura si distingue per attenzione e profondità, restituendo una lettura sensibile e allo stesso tempo rigorosa di tematiche e figure rilevanti nel suo percorso. Nella prima parte del libro l'autore, su un piano teorico, definisce paesaggi in cui incontra personalità che hanno segnato significativamente la sua vita e la sua formazione, da Walter Benjamin a Ernst Fischer, da Gabriel García Márquez a Giacomo Leopardi, fino a Rosa Luxemburg. Il tono è critico e partecipe, capace di coniugare rigore analitico e tensione affettiva. La seconda parte segna un passaggio dalla teoria alla pratica, i paesaggi fisici, soffermandosi sull'evoluzione del linguaggio dei movimenti artistici, a partire dal Rinascimento, passando per il Romanticismo e l'epoca vittoriana fino alla svolta rivoluzionaria del Cubismo, descritta con particolare intensità, e ai cambiamenti significativi che da esso derivano. Il volume, composto da testi originariamente autonomi e successivamente raccolti e riordinati, conserva il carattere frammentario e processuale della riflessione bergeriana. I capitoli, sono tutti datati e si presentano come tappe di un percorso intellettuale in continuo divenire; vere e proprie lezioni. La densità e la stratificazione della scrittura, aspetti significativi del volume, richiedono una lettura attenta e una comprensione non sempre immediata.

Nel complesso, la raccolta consente di immergersi nell'ampiezza e profondità del pensiero di Berger, configurandosi come uno strumento essenziale per comprendere il suo approccio al paesaggio come costruzione culturale, storica e percettiva. Un'enciclopedia del suo irriducibile e sensibile intelletto.

Francesca Cerminara



Orhan Pamuk
Ricordi di montagne lontane
Einaudi, Torino 2023
ISBN 9788806260682

Ricordi di montagne lontane è un flusso di coscienza composto di disegni e parole. Orhan Pamuk costruisce un'opera stratificata, al tempo stesso *cahier de voyage*, quaderno di lavoro, diario d'autore, opera grafica e spazio di riflessione sul mondo e su di sé. Il volume raccoglie una selezione di pagine tratte dai taccuini personali realizzati tra il 2009 e il 2021, tradotte nell'edizione italiana da Margherita Botto. La sequenza non segue un ordine cronologico: il montaggio predisposto dall'autore compone un paesaggio di immagini scritte e figurate, invitando il lettore ad attraversarlo. Chi pratica l'architettura può ritrovarsi, o perdersi, in questi fogli. I taccuini accolgono schizzi progettuali, annotazioni di viaggio, studi dei maestri e flussi di pensiero. Nelle pagine dedicate ai soggiorni fiorentini o alle architetture palladiane, piccoli schizzi sono incastonati in muri di parole; altrove miniature acquerellate si alternano a componimenti tracciati con inchiostri diversi. Talvolta il disegno occupa entrambe le facciate del taccuino, come nelle vedute di Urbino e Mantova, potenziali ambientazioni dei racconti. Sono immagini oniriche, coloratissime, quasi metafisiche. Le figure umane sono assenti e gli oggetti ridotti al minimo, eppure dietro le finestre e dentro le piazze sembra sempre che qualcosa stia accadendo.

La densità materiale delle pagine è centrale. Pamuk vi ritorna anche a distanza di tempo, aggiungendo pensieri, arricchendo i disegni o riempiendo gli spazi rimasti bianchi. Le riflessioni sul Museo dell'innocenza attraversano l'intero libro: appunti progettuali, studi di altri esempi, considerazioni di museotecnica e museologia, richiamate anche nel *Modesto manifesto per i musei*, si intrecciano agli sfoghi sugli ostacoli incontrati nella realizzazione del progetto. Ricorrono inoltre la Turchia, il mare e le montagne, temi nei quali il paesaggio si fa deposito dell'esperienza e materia della memoria. Immagini e parole costruiscono così una riflessione sull'oltre, sul viaggio e sul ricordo. La composizione restituisce una poetica complessa, nella quale scrittura e pittura non sono linguaggi paralleli, ma modi complementari di abitare e trasformare il visibile. «Lo scrittore e il pittore [...] finiranno per capire [...] che le parole e le Immagini sono tutt'uno» (p. 322). L'enigma delle «montagne lontane» coincide allora con la possibilità di ritrovare nell'immagine il germe di una storia e nella parola la persistenza di un paesaggio.

Giada Cerri



Vitangelo Ardito, Wolfgang Voigt
Paul Bonatz
Der Arbeitsstil
Edizioni di Pagina, Bari 2026
ISBN 9788874707287

Paul Bonatz. Der Arbeitsstil è un volume ampio e rigorosamente costruito, in doppia lingua: italiano e inglese. Non una semplice raccolta di saggi, ma un organismo critico coerente, nel quale i diversi contributi si richiamano e si approfondiscono reciprocamente. I testi di Wolfgang Voigt, Hartmut Frank, Vitangelo Ardito, Nicola Panzini e Peter Dübbers accompagnano il lettore nell'opera e nel pensiero di Bonatz da prospettive differenti – storica, teorica, costruttiva e interpretativa – senza mai disperdere la linea argomentativa, che anzi si precisa progressivamente anche grazie al ricco apparato iconografico di disegni e fotografie. Il merito del libro è quello di restituire Bonatz alla sua complessità di figura viva, forte, contraddittoria, persino scomoda: architetto che opera all'interno di una tensione irrisolta fra classicismo e innovazione costruttiva, fra cultura tecnica ed eredità storica. Voigt ben costruisce il ritratto complesso e non pacificato di Paul Bonatz: non solo grande architetto, protagonista della cultura costruttiva tedesca, ma figura attraversata dalle contraddizioni e le ombre del Novecento europeo. Frank, dal canto suo, mette a fuoco il doppio registro romantico e classico dell'opera di Bonatz, facendo emergere una sensibilità molto più mobile e inquietata, stratificata e antidogmatica, che lavora dentro la tradizione senza replicarla passivamente, tenendo insieme disciplina formale e vitalità costruttiva, ordine e concretezza, memoria e invenzione. Ma la grande originalità del volume sta nell'aver dato nuovo risalto alla costruzione, come spiega Ardito nelle prime pagine: «Al centro di questa analisi c'è un documento: l'edificio costruito. Esso contiene, nel racconto analitico di ogni parte e nella successiva ricomposizione, le ragioni che lo giustificano; vi è persino contenuta, a saperla cercare, l'identità stessa dell'autore». Ardito, in particolare, interpreta l'*Arbeitsstil* come una forma di orientamento critico che permette di leggere l'architettura quale pratica concreta, responsabile, capace di unire tecnica, forma e cultura. Approfondendo la Stazione di Stoccarda, Panzini mostra poi come questa idea si incarni proprio in una delle architetture più potenti del Novecento europeo, capolavoro di straordinaria intensità civile e costruttiva. Ed è proprio questo a rendere il libro particolarmente rilevante, sollecitando una riflessione più ampia sull'architettura come fatto costruito, come pensiero che prende forma nella materia e nel lavoro. In tal senso, il volume non offre solo un contributo interpretativo e storiografico, ma prende posizione rispetto a cosa sia architettura.

Francesca Mugnai



Francesco Collotti
La casa semplice di Tessenow
LetteraVentidue, Siracusa, 2017
ISBN 9788822908452

Alle sue origini ciò che è 'banale' ha a che fare con ciò che detta leggi che accomunano gli uomini. 'Banale', dal francese 'banal', procede dal francone 'bann'. Nel sistema feudale il 'ban' era il potere giurisdizionale del signore: il *four banal*, il *moulin banal*, il *pressoir banal* erano strutture d'uso collettivo, 'banale' era ciò che era comune a tutti perché tutti se ne servivano. Solo a partire da fine Settecento il termine inizia a assumere valore negativo e ciò che è 'di tutti e per tutti uguale' si trasforma progressivamente in stigma all'interno di un regime di pensiero sempre più centrato sull'eccellenza individuale. Il libro di Francesco Collotti su «l'(in)attualità di Tessenow» sembra occuparsi, da architetto, dell'(in)attualità del banale, proponendone una riconsiderazione, una rivalutazione. Scavando dietro cose che hanno ancora il potere di rassicurarci Collotti cerca di indicare una strada per «un'idea generale e condivisa di architettura». Nel solco della scelta di un maestro dal quale «apprendere il nostro mestiere», in sei capitoli che gravitano intorno al tema della casa, l'autore delinea una prospettiva di chi è da sempre interessato 'al fare', al 'come fare' per 'fare bene' quello che si deve, nella fiducia che in ciò possa risiedere la promessa di un riscatto. Con confidenza Collotti ci racconta di come i progetti di Tessenow si dimostrino esemplari senza essere presuntuosi, come non inseguano gloria personale, ma l'avanzare di un fatto corale che si preoccupa «di re-istituire la norma laddove è stata perduta, di riportare le questioni nel loro alveo quando se ne sono allontanate». Il fine? Il «buon abitare», che spogliato di ciò che è insignificante si è convinti non possa che corrispondere ad un «abitare semplice», reso possibile solo da un «costruire semplice», per raggiungere il quale verrà da chiedersi se non sia indispensabile la reintroduzione di un certo grado di anonimato, così come l'abbandono della fobia di fare «case normali», perché del 'normale' si sarà ritrovata l'intrinseca bontà, del 'banale' scoperto un rinnovato valore.

Edoardo Cresci



Dario Costi
Mies e Klee
L'arte moderna di costruire tra le cose e l'attesa dell'apparizione
LetteraVentidue, Siracusa, 2025
ISBN 9788862429863

Quale segreta risonanza lega l'essenzialità sospesa delle tele di Paul Klee alla tettonica rarefatta di Ludwig Mies van der Rohe? È possibile rintracciare un'origine comune, un filo rosso logico e sensibile, in grado di unificare la ricerca sull'essenza della forma in ambiti disciplinari che appaiono ad un primo sguardo diversi? E ancora, in che modo il dialogo con l'avanguardia artistica del Moderno ha agito non come semplice citazione, ma come condizione immanente della riflessione spaziale miesiana? L'esercizio interpretativo che Dario Costi conduce in *Mies e Klee* si configura come un atto di riappropriazione critica, un'analisi che interroga le radici profonde di un dialogo mai del tutto svelato. L'autore ci introduce a questa indagine attraverso un'analisi che assume i tratti di un itinerario intellettuale, un viaggio che muove da una fascinazione maturata fin dai tempi del ginnasio attraverso la lettura dei diari di Paul Klee. Questo percorso non è una semplice ricostruzione storica, ma un'esigenza di comprendere la genesi della rivoluzione spaziale miesiana, ricercandone la verità figurativa dietro le immagini essenziali e sospese. Costi ci guida sapientemente tra vicende storiche, professionali e private, supportato da una rigorosa ricerca d'archivio e la ricostruzione della collezione privata di Mies: ventisei tele che lo accompagnano nell'esilio americano, quasi un'ancora concettuale e affettiva alla propria provenienza culturale. Senza scendere nel facile esercizio di tracciare nuovi collegamenti, il lavoro definisce una mappa dove rintracciare affinità, influenze e contaminazioni tra i maestri, dove la *Gestaltung* diventa il legante logico che agisce come principio d'ordine tra il pensiero pittorico e quello progettuale. Sullo sfondo, un'Europa di inizio Novecento attraversata da una nuova e travolgente sensibilità che intreccia filosofia, poesia letteratura e arte, e consegna una nuova visione del mondo. Costi ci invita a guardare alle architetture di Mies non solo come fatti costruttivi, ma come 'polifonie figurative' dove la parete, liberata dal peso della struttura, si eleva a piano concettuale, dialogando idealmente con i piani verticali delle opere di Klee. Una lettura che promette di scardinare le interpretazioni consolidate, offrendo una ricostruzione di senso che invita il lettore ad intraprendere un cammino verso il cuore del Moderno.

Gianluca Buoncore