

GINO BALDI, GIULIA BERSANI, THOMAS
BISIANI, ALESSANDRO BRUNELLI,
LISA CARIGNANI, FELICE CIMATTI,
SEBASTIANO CIMINARI, SERENA COMI,
EGIDIO CUTILLO, JACOPO DI CRISCIO,
DAMIANO DI MELE, PAOLO D'ORAZIO,
GIANLUCA DRIGO, LUCA ESPOSITO,
PIETRO FRANCHIN, MASSIMILIANO
GIBERTI, VINCENZO GIOFFRÈ,
SILVANA KÜHTZ, LUCA LANINI,
JACOPO LEVERATTO, INA MACAIONE,
MARIA MASI, ANNALISA METTA, ELISA
MONACI, VINCENZO MOSCHETTI,
LAURA MUCCIOLO, ALBERTO
PETRACCHIN, ALBERTA PISELLI,
ALESSANDRO RAFFA, MARTINA RUSSO,
FRANCESCO STORTI, ALESSANDRO
VALENTI, VINCENZO VALENTINO,
CECILIA VISCONTI, MATTEO ZAMBON,
FRANCESCA ZANOTTO, DAVIDE ZAUPA

BESTIARIO. NATURE E PROPRIETÀ
DI PROGETTI REALI E IMMAGINARI

A CURA DI EGIDIO CUTILLO



||
S
Y
L
V
A

BESTIARIO. NATURE E PROPRIETÀ DI PROGETTI REALI E IMMAGINARI

A CURA DI
EGIDIO CUTILLO

Mimesis

BESTIARIO. NATURE E PROPRIETÀ
DI PROGETTI REALI E IMMAGINARI
a cura di Egidio Cutillo

Il *Bestiario* si propone come indagine corale sulla
nozione di *selva* attraverso la raccolta e la narra-
zione critica di architetture “estraneie al consue-
to ordine naturale” che popolano l’immaginario
e la realtà silvestre. Il volume raccoglie gli esiti di
una call for paper bandita nell’ambito del Prin
«SYLVA» dalle unità di ricerca dell’Università luav
di Venezia e dell’Università degli Studi di Genova.

EDITORE
Mimesis Edizioni
Via Monfalcone, 17/19
20099 Sesto San Giovanni
Milano – Italia
www.mimesisedizioni.it

PRIMA EDIZIONE
Aprile 2023

ISBN
9788857598383

DOI
10.7413/1234-1234014

STAMPA
Finito di stampare nel mese di aprile 2023
da Digital Team – Fano (PU)

CARATTERI TIPOGRAFICI
Union, Radim Peško, 2006
Jjannon, François Rappo, 2019

LAYOUT GRAFICO
bruno, Venezia

IMPAGINAZIONE
Egidio Cutillo

© 2023 Mimesis Edizioni
Immagini, elaborazioni grafiche e testi
© Gli Autori

Il presente volume è stato realizzato con
Fondi Mur-Prin 2017 (D.D. 3728/2017).
Il libro è disponibile anche in accesso aperto.

Ogni volume della collana è sottoposto alla
revisione di referees scelti tra i componenti del
Comitato scientifico.

Per le immagini contenute in questo volume
gli autori rimangono a disposizione degli
eventuali aventi diritto che non sia stato
possibile rintracciare. I diritti di traduzione, di
memorizzazione elettronica, di riproduzione e
di adattamento anche parziale, con qualsiasi
mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Laddove non diversamente specificato, tutte le
traduzioni sono degli autori.

COLLANA SYLVA
Progetto dell’Unità di ricerca dell’Università
luav di Venezia nell’ambito del PRIN «SYLVA.
Ripensare la “selva”. Verso una nuova alleanza
tra biologico e artefatto, natura e società,
selvatichezza e umanità». Call 2017, SH2. Unità
di ricerca: Università degli Studi di Roma Tre
(coordinamento), Università luav di Venezia,
Università degli Studi di Genova, Università
degli Studi di Padova.

DIRETTA DA
Sara Marini
Università luav di Venezia

COMITATO SCIENTIFICO
Giorgia Aquilar
Berlin International University of Applied Sciences
Piotr Barbarewicz
Università degli Studi di Udine
Alberto Bertagna
Università degli Studi di Genova
Malvina Borgherini
Università luav di Venezia
Marco Brocca
Università del Salento
Fulvio Cortese
Università degli Studi di Trento
Esther Giani
Università luav di Venezia
Massimiliano Giberti
Università degli Studi di Genova
Stamatina Kousidi
Politecnico di Milano
Luigi Latini
Università luav di Venezia
Jacopo Leveratto
Politecnico di Milano
Valerio Paolo Mosco
Università luav di Venezia
Giuseppe Piperata
Università luav di Venezia
Alessandro Rocca
Politecnico di Milano
Micol Roversi Monaco
Università luav di Venezia
Gabriele Torelli
Università luav di Venezia
Laura Zampieri
Università luav di Venezia
Leonardo Zanetti
Alma Mater Studiorum Università di Bologna

BESTIARIO. NATURE E PROPRIETÀ DI PROGETTI REALI E IMMAGINARI

Σ
Υ
Λ
V
Δ
I
-
-
-
U
-
-
-
A
-
-
-
V

SUL BESTIARIO

10 — 19 ARCHITETTURE ESTRANEE AL
CONSUETO ORDINE NATURALE.
LOGICHE DEL PROGETTO
TRA BESTIALE E MOSTRUOSO
EGIDIO CUTILLO

20 — 34 AVVILUPPATI SPAZI E NOBILI
DEFORMITÀ. OSSERVAZIONI SUL
RAPPORTO EROE/*SYLVA*
NELL'IMMAGINARIO MEDIEVALE
(E NON SOLO)
FRANCESCO STORTI

GEOMORFE

36 — 47 JUNYA ISHIGAMI+ASSOCIATES, *FOREST KINDERGARTEN*, 2015
IL DIVENIRE-ANIMALE DELLA SOGLIA.
L'ASILO-FORESTA DI JUNYA ISHIGAMI
MARIA MASI, VINCENZO VALENTINO

48 — 61 ARAKAWA + M. GINS, *BIOSCLEAVE HOUSE*, 1999-2008
ABITARE PER NON MORIRE.
BIOSCLEAVE HOUSE DI ARAKAWA E
MADELINE GINS
MARTINA RUSSO

62 — 75 L. ESPOSITO, *FUOCHI FATUI*, 2018
LA GEOGRAFIA DEI MOSTRI. TEORIA
DELLA COALESCENZA: VERSO UNA
NUOVA EPIDEMIA VERDE
LUCA ESPOSITO

76 — 94

MURO DI CONFINE NELLA FORESTA DI BIAŁOWIEŻA/BELAVEŽSKAJA, 2022

*PARS MONSTRUENS: (S)CONFINAMENTI
SELVATICI. BORDER(SCAPE)* NELLA
FORESTA DI BIAŁOWIEŻA/BELAVEŽSKAJA
SILVANA KÜHTZ, INA MACAIONE,
ALESSANDRO RAFFA

ZOOMORFE

96 — 113 A. ANSELMi, PROGETTI PER SOTTEVILLE-LÈS-ROUEN, 1995
FIGURE MOSTRUOSE A SOTTEVILLE-
LÈS-ROUEN. IL TERMINAL E CENTRO
COMMERCIALE DI ALESSANDRO
ANSELMi
ALESSANDRO BRUNELLI

114 — 125 C. MOLLINO, *DRAGO DA PASSEGGIO*, 1963
ARCHITECTURE PRÊT-À-EMPORTER.
NOTE DISINTERESSATE SUL *DRAGO DA
PASSEGGIO* DI CARLO MOLLINO
ANDREA PASTORELLO

126 — 137 A. ROSSI, *BAGNI VERA*, 1980
ALDO ROSSI: PRESENZE ANIMALI
VINCENZO MOSCHETTI

138 — 155 F. KIESLER, *ENDLESS HOUSE*, 1965
KIESLER, SPAZIO E ANIMALI
LISA CARIGNANI

156 — 171 V. GIORGINI, *CASA SالدARINI*, 1965
LA BALENA. OVVERO COME SI ABITA
IL VENTRE
ELISA MONACI

- 172 — 185 F. DI GIORGIO MARTINI, *ROCCA DI SASSOCORVARO*, 1475
LA TARTARUGA. FRANCESCO DI
GIORGIO MARTINI E LA ROCCA DI
SASSOCORVARO
ALBERTO PETRACCHIN
- 186 — 199 F. HIGUERAS, *CIUDAD DE LAS GAVIOTAS*, 1970
CITTÀ DEI GABBIANI. UNA SELVA
NELL'ARIDO DESERTO VULCANICO
DAMIANO DI MELE
- 200 — 214 ANT FARM, *DOLPHIN EMBASSY*, 1974-1978
DOLPHIN EMBASSY: ARCHITETTURA
COME TERRITORIO DI MEDIAZIONE
INTERSPECIE
FRANCESCA ZANOTTO

FITOMORFE

- 216 — 235 E. JAMES, *LAS POZAS*, 1948-1984
LA CASA DELLE ORCHIDEE.
L'ARCHITETTURA COME INNESTO
JACOPO LEVERATTO
- 236 — 253 VACUUM ATELIER, *OLOTURIA*, 2021-IN CORSO
OLOTURIA. ROVINA E SALVEZZA
GINO BALDI, SERENA COMI
- 254 — 275 G. TANGO, *COMPLESSO PSICHIATRICO LEONARDO BIANCHI*, 1909
LA SYLVA DEI PAZZI. IL PARCO
DELL'EX COMPLESSO PSICHIATRICO
LEONARDO BIANCHI A NAPOLI
VINCENZO GIOFFRÈ

- 276 — 291 PROGETTO DI RECUPERO DELL'EX POLVERIERA DI ROMANS D'ISONZO, 2022
UN'ESPLORAZIONE METODOLOGICA
DI FUTURI POSSIBILI. L'EX
POLVERIERA DI ROMANS D'ISONZO
THOMAS BISIANI
- 292 — 308 Z. BRAVHARĀRHA, *ALGARIO DEI TURCHI*, 2021-IN CORSO
ALGARIO DEI TURCHI. PAESAGGI DI
UNA CITTÀ-ACQUARIO
PAOLO D'ORAZIO, ANNALISA METTA

TEOMORFE

- 310 — 327 B. IOFAN, V. ŠČUKO, V. GEL'FREICH, *PALAZZO DEI SOVIET*, 1932-1939
L'ASSE DEL MONDO NUOVO. BORIS
IOFAN, VLADIMIR ŠČUKO E VLADIMIR
GEL'FREICH, IL *PALAZZO DEI SOVIET*,
MOSCA 1931-∞
LUCA LANINI
- 328 — 339 OMA, *HYPERBUILDING*, 1996
HYPERBUILDING. MUSO DI AEREO,
BUSTO DI MISSILE, PILONI PER
GAMBE, VOMITANTE CORPI
LAURA MUCCIOLO
- 340 — 356 HITLER-JUGEND, *ACCAMPAMENTI*, 1937 CA.
FENRIR E I LEGACCI
DELL'HITLER-JUGEND
GIANLUCA DRIGO, PIETRO FRANCHIN

SEMIOMORFE

358 — 371 MARK FOSTER GAGE ARCHITECTS, *GUGGENHEIM MUSEUM HELSINKI*, 2014

DECALCOMANIE. IL MOSTRO
E LA SUPERFICE
GIULIA BERSANI, DAVIDE ZAUPA

372 — 389 T. BUZZI, *LA SCARZUOLA*, 1957

SULLA NATURA DELLA *SCARZUOLA*
DI TOMASO BUZZI. LA SINFONIA CHE
RISARCISCE LA PERDITA
ALBERTA PISELLI

390 — 399 GRANMA, *PALAZZETTO DELLO SPORT DI SASSOCORVARO*, 1970

SUPERSTITI. IL PALAZZETTO DELLO
SPORT DI SASSOCORVARO
SEBASTIANO CIMINARI

400 — 419 BRANDLHUBER+ EMDE, BURLON, *ANTIVILLA*, 2015

ANTIVILLA. L'EVOLUZIONE
OPPORTUNISTA DI UN'ARCHITETTURA
(NON SOLO) DOMESTICA
ALESSANDRO VALENTI

420 — 433 J. HURLEY, R. CLARWORTHY, G. MILO, *BATES MOTEL*, 1960

ROOM N. 1
MASSIMILIANO GIBERTI

434 — 449 H.L.W. FINSTERLIN, *CASA NOVA*, 1920-1923

CASA NOVA. MANIFESTO DI
UN'ARCHITETTURA DEL FUTURO
JACOPO DI CRISCIO, CECILIA
VISCONTI

M. ZAMBON CON J. BONAT, *IO VIVO LA TUA CASA*, 2022

450 — 467 *IO VIVO LA TUA CASA*. IMMAGINI
ARCHETIPE PER IL RISVEGLIO
DELL'INCONSCIO COLLETTIVO
MATTEO ZAMBON

AUTOSTRADA SALERNO-REGGIO CALABRIA, 1962-2017

468 — 490 A3. "UN ESERCIZIO DI ALTA DIFFICOLTÀ"
FELICE CIMATTI

492 — 506 BIBLIOGRAFIE

508 — 510 BIOGRAFIE

DECALCOMANIE. IL MOSTRO E LA SUPERFICE

GIULIA BERSANI,
DAVIDE ZAUPA*

Progetto indagato
Mark Foster Gage Architects, *Helsinki Guggenheim Museum*,
Helsinki, 2014 (concorso)

359

DECALCOMANIE

“Ecco dunque che anche essere troppo profondi è un difetto. La verità non si nasconde sempre in un pozzo; anzi, per quel che concerne le nozioni più importanti, ritengo che essa sia invariabilmente superficiale. Le valli dove noi la ricerchiamo sono profonde, ma è sulla cima delle montagne che la si trova”^Q. L’architettura di superficie è un paradosso, un’anomalia, un’elisione. Invita il progetto ad agire sui propri connotati figurativi – ovvero sulla componente materiale che ne configura l’aspetto esteriore – attraverso la netta separazione dell’involucro dal contenuto valoriale ad esso riferito. Nessun significato metaforico, nessun messaggio nascosto, nessuna allegoria da interpretare, l’architettura di superficie articola spazi emancipati dalla necessità di giustificare funzionalmente i propri esiti formali. Svuotato di ogni contenuto simbolico, il progetto si manifesta in sé e per sé, come pura apparenza, come estensione superficiale infinitamente alterabile. Il seguente testo indaga le potenziali conseguenze teoriche di un’architettura votata alla superficie, a partire da un dispositivo concettuale, o meglio, da uno strumento di pensiero che presenta caratteristiche e proprietà analoghe: il mostro.

ASSENZE

Di mostri, oggi, non se ne vedono più, se n’è persa ogni traccia^L. Forse, un giorno, torneranno a manifestarsi, occupando nuovamente gli spazi domestici, condizionando ancora le vicissitudini quotidiane, ma per il momento il mostruoso rimanda alle proprietà generiche, dalla spiccata connotazione negativa, di oggetti e creature che esistono solo nei reami del meraviglioso, nelle regioni della tradizione folkloristica e nei registri storici delle scienze umane, come reminiscenze di un passato misterioso ed esoterico, talvolta ricordato con nostalgia talvolta così ingombrante da meritare l’oblio.

Di mostri, oggi, non se ne vedono più, se n’è traslato il referente semantico. Esistono le patologie e le anomalie cromosomiche, lo smarrimento e il dolore implacabile, le mutazioni genetiche e le ibridazioni tra organismi, ma nulla di tutto ciò merita di essere definito veramente mostruoso. “Quando lo merita, è per via del suo significato morale e politico che può coinvolgere gli esseri umani a causa delle loro scelte, dei loro comportamenti, delle loro azioni”^M. Il mostro spogliato del suo involucro, della sua apparenza, sembra configurarsi esclusivamente in qualità di statuto etico: sono mostruose le opere perpetrate in nome di ideali perversi, non certo le deformazioni e le malformazioni somatiche che affliggono il corpo di alcuni individui.

Di mostri, oggi, non se ne vedono più, se n’è dimenticato il portato simbolico. In un mondo votato al disincanto^L le correla-

zioni allegoriche, i legami alchemici, l'inscindibile congiunzione tra il reale e l'onirico deflagrano in una costellazione di frammenti tra loro scollegati e, di conseguenza, impenetrabili alla decifrazione. La progressiva razionalizzazione del reale svuota di senso ogni oggetto non classificabile entro le rigide maglie della logica, cancella la pluralità delle interpretazioni, nega la possibilità di osservare il mondo secondo altre logiche, altre teorie.

Di mostri, oggi, non se ne vedono più, ma cosa succederebbe se queste creature tornassero ad abitare i vasti territori della realtà? ^L

CUSPIDI

Prima di indagare il rapporto che intercorre tra il progetto d'architettura e il sistema di simboli e concetti che orbita attorno al mostruoso, sembra necessario definire brevemente l'orizzonte culturale dal quale il mostro proviene. Solo delineandone i tratti e le proprietà caratteristiche, infatti, è possibile ipotizzare le ragioni della sua disgregazione. Percorrere a ritroso la sfaccettata moltitudine di eventi che caratterizza la storia del mostro trascina la narrazione in un vortice di interpretazioni mutevoli, a volte antitetiche, che questo breve testo non riesce ad affrontare esaustivamente. Nell'impossibilità di registrare le innumerevoli virate che punteggiano l'itinerario di questa storia conviene, forse, soffermarsi sulla principale inversione di rotta che contraddistingue le vicende del mostruoso: la nascita della teratologia ^{*}. Ma procediamo con ordine. L'etimologia latina di "mostro" – *monstrum* – come d'altronde quella di "mostrare" – *monstrare* – deriva dal predicato verbale *monere*, traducibile in italiano con i termini "ammonire", "avvertire", ma anche "consigliare", "suggerire". *Monstrum*, però, a differenza di *monstrare*, non si limitava ad indicare l'esposizione di un prodotto delle facoltà rappresentative, ma "segnalava una violazione del patto stipulato con gli dèi" [¶]. Il significato originario del termine rientrava nelle definizioni appartenenti al vocabolario dei segni divinatori romani – assieme ad *ostentum*, *portentum*, *prodigium* ed altri ancora – e descriveva l'avvertimento divino, un monito recante le esplicite volontà degli dèi. Scorrendo le pagine di un generico dizionario etimologico, tuttavia, la prima definizione che si incrocia sotto la voce "mostro", recita più o meno ovunque così: "essere che si presenta con caratteristiche estranee al consueto ordine naturale", oppure "essere vivente che presenta forti anomalie", o ancora "essere mitologico, creato con innaturali accostamenti di elementi naturali, spesso esagerati o deformati" ^Λ. L'evidente discrepanza di senso che scaturisce dal confronto tra le due accezioni del

mostruoso precedentemente analizzate, evidenzia il progressivo slittamento semantico che interessa la storia di tale concetto. Liberato dal suo primigenio portato mistico e religioso, il *monstrum* rappresenta semplicemente un evento straordinario, un fatto eccezionale in sé e per sé; "non designa altro, non è l'indice, il segno di un'altra cosa" [¶] [¶], non si costituisce più come tramite tra il divino e il terreno. Questa variazione di significato, però, non riesce ad emancipare il mostro da giudizi e considerazioni di carattere morale, "la sua autonomia ontologica, infatti, è presto invalidata dal fatto di essere l'immagine rovesciata della regola naturale. Aberrazione, anomalia, errore sono termini di un'ontologia negativa che non riesce a trattare positivamente il mostro, pur riconoscendogli un'autonomia e un'indipendenza" [¶] [¶]. Sotto la patina di straordinarietà di cui è avvolto, il mostro conserva ancora la moltitudine di attributi simbolici derivanti dall'orizzonte culturale da cui proviene; organizza un sistema di significati allegorici – raccolti nelle leggende, nelle suggestioni e nelle credenze popolari – da interpretare e decifrare con chiavi di lettura magiche ed esoteriche. Il punto di flesso di questa vicenda, ovvero il ribaltamento del mostruoso da "stato di eccezione" a categoria scientifica, si colloca nella Francia positivista a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo; e più precisamente nelle aule universitarie dove Étienne e Isidore Geoffroy Saint-Hilaire – padre e figlio – verificavano le loro ipotesi sull'anatomia animale. Il mostro, ispezionato dall'occhio clinico della teratologia – è proprio questo il nome che Isidore assegna alla nuova "scienza delle mostruosità" – si configura come "soggetto liberato dalla superstizione e sottoposto allo sguardo del filosofo della natura il quale, nell'analizzarlo, vi ritrova le stesse leggi che la natura impiega nella formazione di qualsiasi individuo" [¶] ^Ω. Nelle classificazioni teratologiche il mostro non è un essere integralmente deforme, ma un individuo diviso, eteroclito, un aggregato di strutture autonome appartenenti ad organizzazioni biologiche differenti. In tal senso, le malformazioni somatiche che affliggono i mostri non rappresentano le aberrazioni di un apparato malato, ma configurano sistemi ibridi nei quali le componenti analoghe di specie diverse coabitano in simbiosi [¶] [↓]. "Il prezzo di questa distinzione, il cui prezioso guadagno consiste nel non considerare il mostro per l'essere vivente che non è stato ma per l'essere vivente che effettivamente rappresenta" [¶] ^Λ, è la frammentazione, o meglio la scissione, dello stesso. La suddivisione del mostro nelle sue compagini materiali e spirituali, individuate rispettivamente dalla superficie esterna e dal portato metaforico ad esso associato, permette alle catalogazioni scientifiche di sospendere qualsiasi giudizio di valore sul significato etico e sociale del soggetto

mostruoso, ma al contempo ne riduce enormemente la complessità simbolica. Del mostro, dopo aver attraversato il “rasoio” teratologico, non rimane che un involucro vuoto, perfettamente descritto nelle sue componenti morfologiche e naturali, ma privato totalmente del suo spirito allegorico.

ITINERARI

La successione di teorie, di interpretazioni e di ripensamenti che delineano i principi costitutivi del mostruoso, sebbene configuri un paesaggio di concetti disomogeneo e contraddittorio, evidenzia, al contempo, una modalità di pensiero sistemica e trasversale. Oltrepassando le barriere disciplinari e specialistiche, il mostruoso, da categoria biologica o da speculazione esoterica, tramuta in dispositivo concettuale, strumento teorico che invita ad una riflessione – di carattere generale – sul rapporto che intercorre tra significato e significante, tra contenuto e contenitore, tra exteriorità ed interiorità, ma soprattutto, tra superficie e simbolo. Questa dialettica, in perenne disequilibrio, indirizza la prassi architettonica lungo i binari di un tracciato duplice e asimmetrico; induce il progetto a percorrere strade sconnesse, costrette a diramarsi tra definizioni sfuggenti ed eredità intangibili. Diviso in due parti tra loro non più comunicanti, il mostruoso sottolinea sia l'importanza della superficie architettonica in sé e per sé, indipendentemente dal significato simbolico o politico ad essa attribuito, che l'instabilità e la mutevolezza di tali significati. Ma torniamo all'origine di questa biforcazione, percorrendo a ritroso i due segmenti che compongono il tragitto. Da un lato, in adiacenza alla tratta più estesa e maggiormente praticata dell'itinerario, si collocano i progetti che attuano un capovolgimento dello statuto etico e politico del mostruoso; dall'altro, in prossimità del percorso più breve e meno frequentato, si dispongono le architetture che ne indagano e ne modificano lo strato epidermico, alterandone le caratteristiche visivamente percepibili.

CAPOVOLGIMENTI

Nel primo caso, il progetto, invitato a relazionarsi con l'aura negativa dell'oggetto mostruoso, non può che immaginarne un'inversione di segno, una traduzione in positivo, un ribaltamento di significato verificato attraverso la netta separazione del portato simbolico dell'architettura dalla sua componente formale. Questo rovesciamento assegna una nuova funzione, un nuovo compito, un nuovo destino al progetto, modificando le “condizioni al contorno” e il punto di vista sul precedente significato. Lungo questa direzione,

nel 1972, a coronamento del percorso formativo sostenuto presso l'AA School of Architecture, Rem Koolhaas ed Elias Zenghelis – con la partecipazione di Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis – presentano *Exodus. Or the Voluntary Prisoners of Architecture*. La tesi, corredata da una serie di acquerelli, disegni e collage, propone il progetto di un'*enclave*, un dispositivo lineare calato all'interno del tessuto urbano londinese. Il riferimento architettonico proviene dal muro di Berlino, che Koolhaas visita da studente alla fine degli anni Sessanta. Il sistema fortificato tedesco viene studiato, rilevato e documentato alla stregua di un'architettura convenzionale, al fine di verificarne l'effettivo impatto nella società e nella città berlinese. In particolare, l'architetto olandese registra il “paradosso per cui Berlino Ovest, nonostante fosse circondata da un muro, era ‘libera’, mentre l'area al di là del Muro, molto più estesa, non era considerata tale”¹. Nel blocco occidentale della città, infatti, la forza separatrice del confine murario si rovescia, trasfigurando la prigionia del muro in un'intrinseca condizione di libertà. Questo capovolgimento, già presente nel contesto berlinese – seppur velatamente – definisce i principi teorici e formali del progetto koolhaassiano, successivamente tradotti e adattati alla conformazione urbana di Londra. Il muro, da dispositivo di sorveglianza e controllo, tramuta in spazio del desiderio, abitato da “prigionieri volontari” che accettano, o meglio ricercano, la condizione di clausura. In tal senso “potremmo immaginare questa forza intensa e devastatrice – *il muro* – utilizzata per scopi positivi. [...] Squilibri, aggressività e paranoie: l'aspetto negativo di queste parole potrebbe essere rovesciato”² e conseguentemente accolto da un'architettura analoga, capace di esorcizzare, senza però eliminare, gli spiriti demoniaci del sistema difensivo. Tale operazione traduce in progetto il ribaltamento dello statuto morale del mostro: il muro di Berlino, infatti, non viene contestato nella sua struttura formale – che nella tesi di Koolhaas diventa, addirittura, riferimento progettuale – ma nel sistema di valori ad esso connessi. Il risultato di questa trasformazione non elide la componente mostruosa dell'architettura cancellando le contraddizioni in essa contenute, ma suggerisce un nuovo punto di vista che permetta di rielaborare gli eventi passati alternandone il precedente significato simbolico. La prima conseguenza dalla scissione del mostro, in ultima istanza, conduce alla sparizione dello stesso, che ribaltando il proprio ordinamento valoriale tramuta gli attributi negativi in qualità positive.

INCRESATURE

Indagato rapidamente il tracciato principale, non resta che imboccare la diramazione secondaria: l'itinerario che conduce

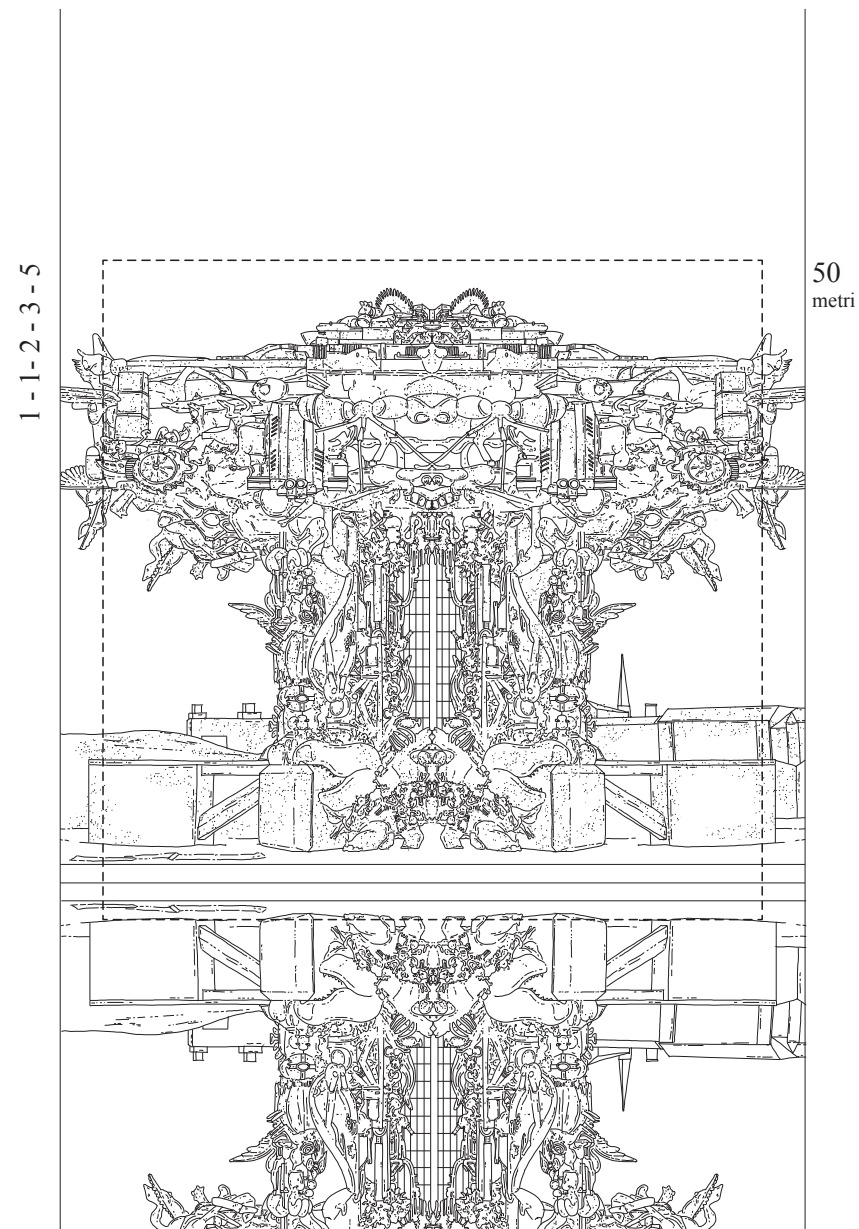
allo strato epidermico del mostro. L'alterazione della superficie, infatti, costituisce la seconda modalità d'intervento che il progetto può intraprendere in seguito alla divisione del mostruoso. Tuttavia, a differenza dell'operazione precedentemente analizzata, che considerava i significati simbolici del mostro come una totale negatività da ribaltare, il corrugamento dell'involucro esterno esaspera, positivamente, un connotato specifico insito nella natura dello stesso: la capacità di accatastare sistematicamente oggetti eterogenei – reali e concettuali – tra loro indipendenti. Il mostro, interpretato secondo questa accezione, sembra prefigurare un eccesso di visibilità, un accumulo di materiale figurativo ammassato e modellato nelle deformazioni della sua superficie. La conformazione disomogenea del corpo mostruoso moltiplica esponenzialmente i “piani di lettura”[¶] osservabili, aumenta la complessità morfologica del proprio involucro stratificando progressivamente elementi tra loro dissimili. Il mostruoso come effetto di superficie orienta il progetto verso un procedimento di carattere trasformativo, la decalcomania, che descriveremo brevemente nei suoi connotati teorici ed empirici a partire dall'ambito artistico, dove il risultato di questo processo appare particolarmente evidente.

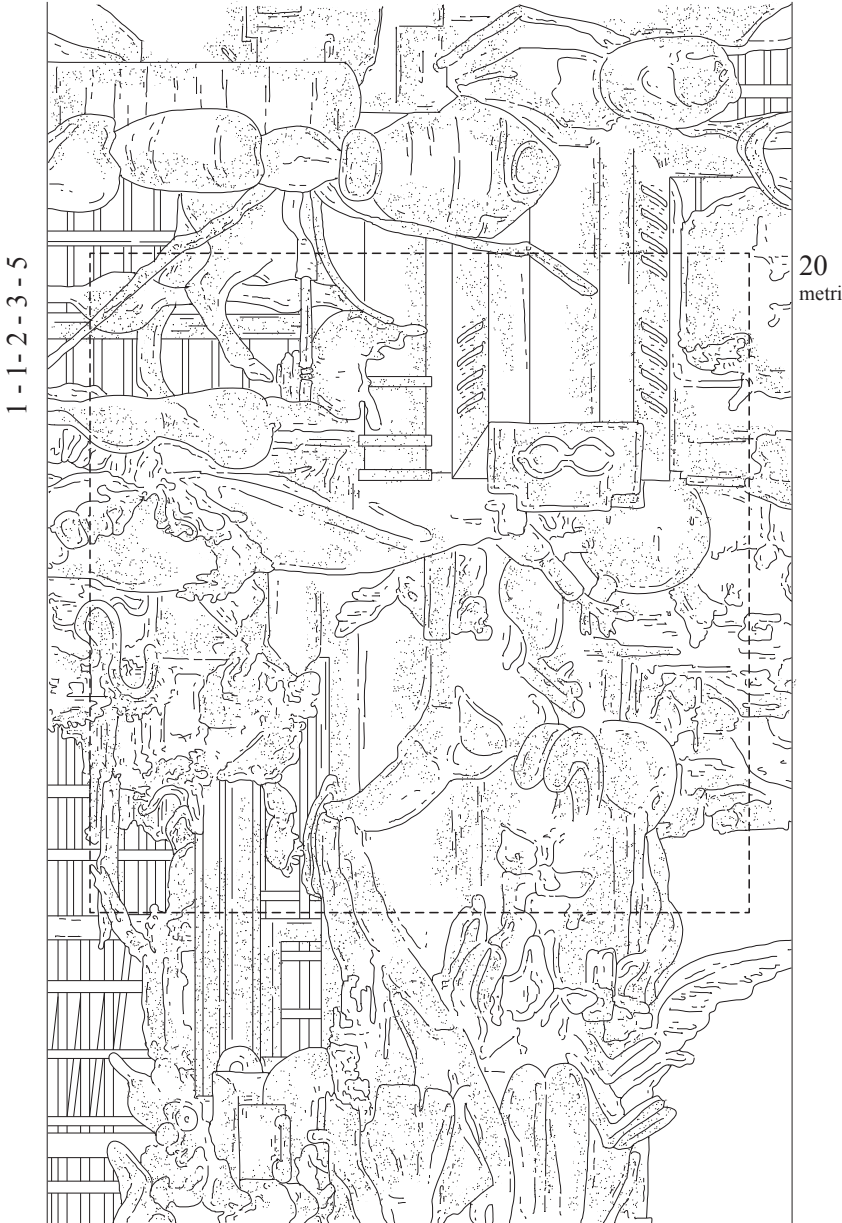
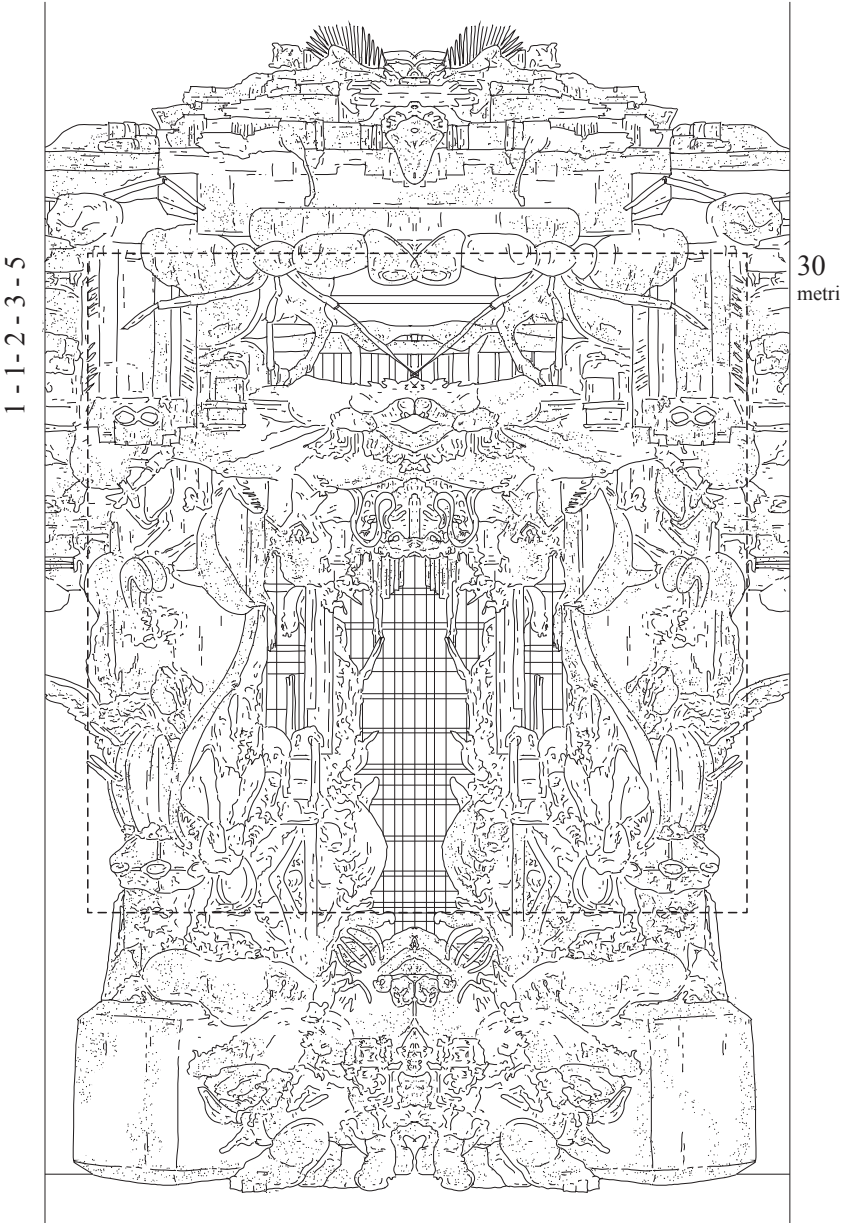
DECALCOMANIE

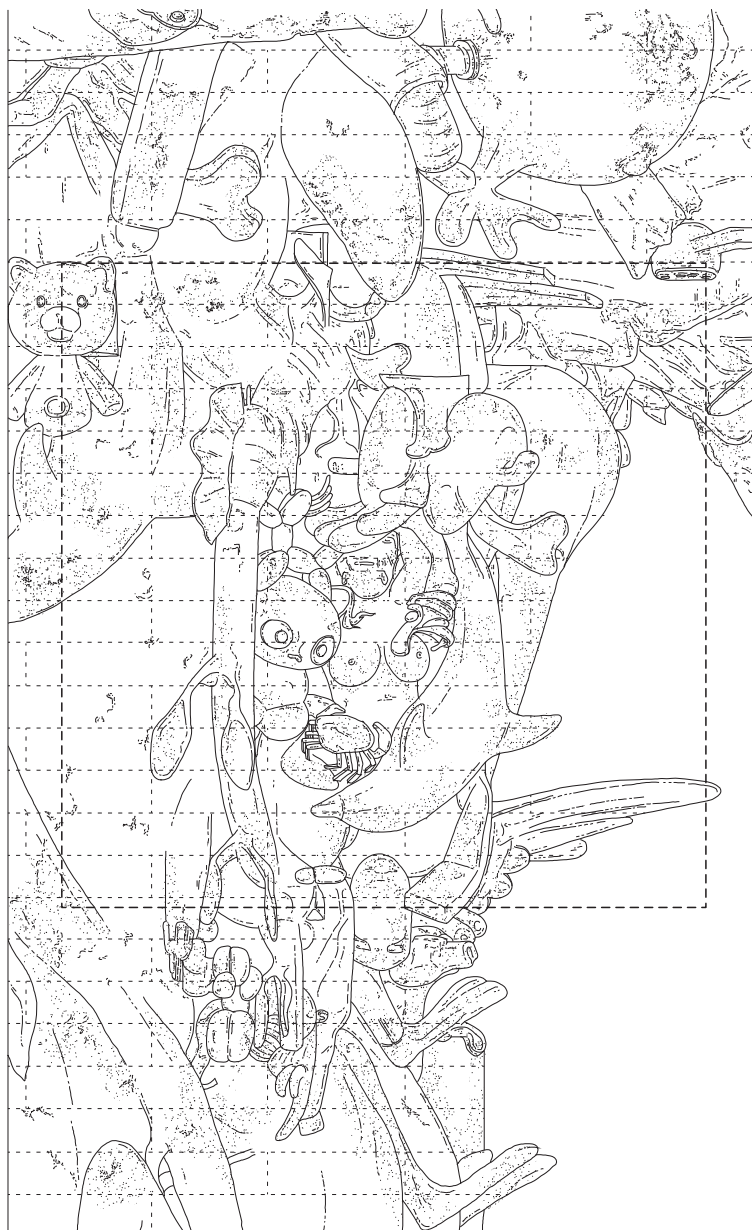
Un anfiteatro di incrostazioni lapidee delimita il perimetro di uno specchio d'acqua, nel quale si riflettono le intricate geometrie che disegnano la morfologia dei faraglioni retrostanti. Soltanto una creatura abita questa scena; è sdraiata a margine del lago, parzialmente disciolta nella pietra. Non si muove, non respira, come tutto quello che la circonda. *L'œil du silence*, dipinto da Max Ernst tra il 1943 e il 1944, raffigura un paesaggio onirico e perturbante, articolato dalla successione di inquietanti conglomerati architettonici; macerie ibridate dalla commistione di elementi vegetali e minerali. La mescolanza tra organico e inorganico, nella produzione dell'artista surrealista, incrementa il grado di complessità dell'oggetto rappresentato attraverso l'accumulazione di elementi figurativi e la composizione del maggior numero possibile di significati allegorici. Mediante la tecnica della decalcomania[¶], Ernst imprime le microscopiche prominenze di una membrana cartacea direttamente sul pigmento fresco dell'opera, corrugando lo strato superficiale della materia pittorica. Tali increspature, prodotte automaticamente dalla tessitura del foglio, tratteggiano i contorni di architetture convulse e stratificate, o più semplicemente: mostruose. La modellazione plastica della superficie, tuttavia, non agisce esclusivamente in

aderenza al piano bidimensionale delle arti figurative, ma trova il proprio corrispettivo spaziale nella disciplina architettonica. L'accumulazione sistematica di oggetti articola il progetto presentato da Mark Foster Gage Architects in occasione del concorso indetto dalla Solomon R. Guggenheim Foundation – nel 2014 – per la nuova sede museale di Helsinki. Un alto volume verticale, interrotto in sommità da un parallelepipedo ad esso ortogonale costituisce il corpo centrale dell'architettura. Ai piedi della torre, suddivisa simmetricamente rispetto all'ingresso, poggia una coppia di volumi monolitici, collegati tra loro da un piano flottante che sostiene i sistemi di risalita e individua la quota d'accesso della prima sala espositiva. Tutt'attorno una moltitudine di alberi punteggia il paesaggio collinare e, al contempo, incornicia il fronte d'acqua nel quale si affaccia l'edificio. Lo spazio interno, suddiviso in otto ambienti sovrapposti scanditi da altrettante partizioni orizzontali, organizza la circolazione di persone e opere d'arte attorno ad un grande vuoto centrale, che attraversa l'edificio da terra a cielo. Rappresentato nelle sue linee di forza, il progetto dello studio newyorkese – che nel proseguo del testo indicheremo con l'acronimo MFGA – sembra collassare in una schematica linea verticale intersecata alla base e all'apice da due segmenti orizzontali e paralleli; tuttavia, questa apparente semplicità compositiva esplode in un caleidoscopio di superfetazioni scultoree che articolano, o meglio plasmano, lo spazio dell'architettura. A fronte di un impianto planimetrico piuttosto convenzionale la facciata del museo accoglie una costellazione di paesaggi schizofrenici, un agglomerato di oggetti eterogenei provenienti dai più disparati immaginari iconografici. Attraverso l'addizione e la ricombinazione di modelli tridimensionali scaricati da portali *open source*, MFGA scolpisce un altorilievo monumentale nel quale i singoli oggetti, spogliati di qualsiasi attributo funzionale, acquistano rilevanza esclusivamente in funzione della loro presenza, o meglio, della loro apparenza. Nessun intento allegorico, nessun messaggio nascosto, nessun riferimento formale, il progetto dello studio americano manifesta semplicemente la complessità della propria superficie[¶]. La composizione polimorfa dell'involucro architettonico, d'altronde, deriva dal progressivo accatastamento di modelli tridimensionali riciclati, selezionati unicamente in base al loro grado di definizione. La ricombinazione e il montaggio di questi elementi, il *kitbashing*, procede per libere associazioni, inseguendo suggestioni figurative spontanee e causali ma non per questo involontarie e meccaniche. Le operazioni booleane che plasmano l'epidermide del progetto, infatti, non originano dall'applicazione di funzioni parametriche automatizzate ma dall'assemblaggio manuale, o meglio autoria-

le, dei singoli oggetti. L'aggregazione di questi modelli stabilisce relazioni di prossimità inedite, suggerisce interazioni che non esauriscono la singolarità delle parti, aumenta le caratteristiche osservabili della superficie architettonica moltiplicandone i piani di lettura. Questa posizione teorica – che potremmo definire *orientata all'oggetto* – sottolinea la necessità di considerare il dispositivo architettonico come un'entità autosufficiente, come pura immanenza, e non in base alla ragnatela di relazioni che è in grado di tessere con le altre componenti della realtà. Il corretto orientamento geografico, la capacità di accogliere e indirizzare flussi di persone, il rapporto con le preesistenze circostanti – secondo l'interpretazione di MFGA – costituiscono un sistema di pre-requisiti necessari ma non sufficienti a definire le caratteristiche del progetto, le cui proprietà intrinseche non si esauriscono mai nella relazione con il contesto o nella percezione soggettiva dello stesso, ma si manifestano sempre come eccedenza, sia di materia che di significato. Le architetture disegnate dallo studio americano rifiutano la semplificazione, l'astrazione, il diagramma come principio compositivo, al fine di accogliere la complessità del reale, la cui superficie allude, ma in nessun modo rivela.







10
metri

✱ Il contributo è stato ideato congiuntamente da entrambi gli autori. Davide Zaupa è autore dei paragrafi *Assenze*, *Incrispature* e *Decalcomanie*; Giulia Bersani è autrice dei paragrafi *Cuspidi*, *Itinerari* e *Capovolgimenti*.

✱ E. A. Poe, *I delitti della Rue Morgue*, in *I racconti del mistero*, Rizzoli, Milano 2014, p. 337; ed. or. *The Murders in the Rue Morgue*, in "The Graham's Magazine", Philadelphia 1841.

✱ Le riflessioni sulla progressiva disgregazione del mostro nella società contemporanea, che costituiscono i principi teorici a fondamento del seguente testo, sono ampiamente trattate in: M. Tedeschini, *Il mostro è un paradosso*, in "Studi di estetica. Sensibilia", 14 (*Cose mostruose*), 2021.

✱ Ivi, p. 240.

✱ "Non occorre più ricorrere alla magia per dominare o per ingraziarsi gli spiriti, come fa il selvaggio per il quale esistono simili potenze. A ciò sopprimono la ragione e i mezzi tecnici. E soprattutto questo il significato della intellettualizzazione come tale". M. Weber, *La scienza come professione*, in Id., *Il lavoro intellettuale come professione. Due saggi*, Einaudi, Torino 1966, p. 20; ed. or. *Wissenschaft als Beruf*, Duncker & Humblot, Berlin 1919.

✱ La cancellazione del mostro dal dibattito scientifico e dalla cultura popolare necessita, però, d'una precisazione di carattere interpretativo. I mostri, infatti, in apparente antitesi con quanto sostenuto precedentemente, popolano in gran quantità gli schermi e le pagine dell'industria culturale, sia occidentale che orientale. Si pensi, ad esempio, a prodotti d'intrattenimento come *anime*, film d'animazione, *manga* e *graphic novels*; oppure alla grande diffusione del genere cinematografico fantasy e horror. La proliferazione di creature fantastiche, tradizionali o di nuova invenzione, tuttavia, si traduce in una fruizione generalmente edulcorata del mostruoso, legata spesso a questioni di carattere ludico-commerciale che appiattiscono il mostro a pura apparenza.

✱ Sulla nascita e lo sviluppo della teratologia come scienza tassonomica di matrice positivista si veda, ad esempio: M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Anatomia del mostro. Antologia di scritti di Étienne e Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, La Nuova Italia, Firenze 1995.

✱ M. Tedeschini, *art. cit.*, p. 241.

✱ Le precedenti definizioni bibliografiche si riferiscono alla voce *mostro*, consultata il 21/07/2022, nei seguenti dizionari online: www.treccani.it, www.garzantilinguistica.it, www.dizionari.repubblica.it.

✱ M. Tedeschini, *art. cit.*, p. 243.

✱ Ivi, pp. 243-244.

✱ M. Mazzocut-Mis, *La nascita della teratologia*, in "Studi di estetica. Sensibilia", 14 (*Cose mostruose*), 2021, p. 184.

✱ "Gli eccessi di sviluppo, che colpiscono gli organi di un soggetto mostruoso appartenente a una determinata specie, si possono riscontrare anche in individui appartenenti a specie più sviluppate. La natura non sembra 'creare' alcunché di nuovo, ma solo modificare indefinitamente le sue forme". Ivi, p. 187.

✱ M. Tedeschini, *art. cit.*, p. 248.

✱ H.U. Obrist, *Interviste*, a cura di T. Boutoux, Charta, Milano 2003, vol. 1, p. 524.

✱ R. Koolhaas, E. Zenghelis, *Exodus o i prigionieri volontari dell'architettura*, in "Casabella", 378, XXXVII, 1973, pp. 42-43. Corsivo nostro.

✱ "Sembrirebbe che il mostruoso nell'arte rinvii al tentativo di comporre il maggior numero possibile di piani di lettura in una sola immagine". D. Cecchi, *Media mostruosi, immagini sublimi*, in "Studi di estetica. Sensibilia", 14 (*Cose mostruose*), 2021, p. 73.

✱ "Sans objet préconçu ou décalcomanie du désir). Etendez au moyen d'un gros pinceau de la gouache noire, plus ou moins diluée par places, sur une feuille de papier blanc satiné que vous recouvrez aussitôt d'une feuille semblable sur laquelle vous exercez une pression moyenne. Soulevez sans hâte cette seconde feuille". A. Breton, voce *Décalcomanie*, in *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, Paris 1938.

✱ "No longer is it sufficient to be a mere line. Now a line must also have a story, a reason, a rationale for its straight-laced life. [...] The architectural line is now defensible only if it is the direct result of an act of analysis, of a process, a mapping exercise, or just about any manipulation of data emerging from any body of factors". M.F. Gage, *In Defense of Design*, in "Log", 16, 2009, p. 39.

✱ "Architects' interest today in the philosophy of *object-oriented ontology* – OOO – and its umbrella philosophy, *speculative realism*, is growing out of a frustration that architecture is increasingly justified solely by its relations and not by its own particular and autonomous qualities". Id., *Killing Simplicity: Object-Oriented Philosophy in Architecture*, in "Log", 33, 2015, p. 95.

De Magistris A., *Per una storia del concorso del Palazzo dei Soviet, 1931-1934*, in "Casabella", 838, giugno 2014, pp. 58-79.

Figes O., *Sospetto e silenzio. Vite private nella Russia di Stalin*, Mondadori, Milano 2009; ed. or. *The Whisperers. Private Life in Stalin's Russia*, Penguin Books, London 2007.

Fitzpatrick S., *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*, Oxford University Press, New York 1999.

Groys B., *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale. Arte e vita, estetica e politica, utopia e fine della storia dalle avanguardie al realismo socialista al postmoderno*, Garzanti, Milano 1992; ed. or. *Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, Carl Hanser, München 1988.

Hoisington S.S., "Ever Higher": *The Evolution of the Project for the Palace of Soviets*, in "Slavic Review", vol. 62, 1, 2003, pp. 41-68.

Ilyne M., *Palais de Soviets a Moscou*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", 8, novembre 1931, pp. 27-33.

Kazus' I., *Da Tatlin a Iofan. Il fenomeno concorsuale nella storia del Palazzo dei Soviet, in URSS anni '30-'50. Paesaggi dell'utopia staliniana*, catalogo della mostra, a cura di De Magistris A., Mazzotta, Milano 1997.

Kirilova L.I., Minervin G.B., Šemjakin G.A. (a cura di), *Materialy konkursa 1957-1959 gg.*, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, Moskva 1961.

Koolhaas R., *Palace of the Soviets. Virtual Architecture: a Bedtime Story*, in OMA, Koolhaas R., Mau B., S,M,L,XL, 010 Publishers, Rotterdam 1995, pp. 823-825.

Koop A., *L'architecture de la période stalinienne*, PUG, Grenoble 1978.

Lizon P., *Quest for an Image to Serve a Revolution: Design Competition for the Palace of Soviets*, in "Journal of Architectural Education", vol. 35, 4, 1982, pp. 10-16.

Id., *The Palace of the Soviets: The Paradigm of Architecture in the USSR* (1992), Lynne Rienner, Boulder 1995.

Manina A., *Concorso per l'edificio-simbolo del Paese: il Palazzo dei Soviet*, in AA.VV., *Mosca, Capitale dell'utopia*, Mondadori, Milano 1991, pp. 99-107.

Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets, Moskau 1931-1933, catalogo della mostra, a cura di Moser B., Berlinische Galerie, Berlin 1992.

Paperny V., *Cultura due. L'architettura ai tempi di Stalin*, Artemide, Roma 2017; ed. or. *Kul'tura dva*, NLO, Moskva 1996.

Samonà A. (a cura di), *Il Palazzo dei Soviet 1931-1933*, Officina, Roma 1976.

Schlögel K., *L'utopia e il terrore. Mosca 1937. Nel cuore della Russia di Stalin*, Rizzoli, Milano 2016; ed. or. *Terror und Traum. Moskau 1937*, Carl Hanser, München 2008.

Id., *Moscow*, Reaktion Books, London 2005.

Sedov V., *Stalin's Architect. The Rise and Fall of Boris Iofan*, Dom Publishers, Berlin 2022.

Slezkine Y., *La casa del governo. Una storia russa di utopia e terrore*, Feltrinelli, Milano 2018; ed. or. *The House of Government*, Princeton University Press, Princeton 2017.

Sudjic D., *Architettura e potere. Come i ricchi e i potenti hanno dato forma al mondo*, Laterza, Roma-Bari 2011; ed. or. *The Edifice Complex.*

How the Rich and Powerful Shape the World, Penguin Books, London 2005.

Trifonov Y., *La casa sul lungofiume*, Editori Riuniti, Roma 1977; ed. or. *Dom na naberežnoj*, Družba Nororov, Moskva 1977.

Vask'in A.A., *Stalinskie Nevockreby. Ot Dvortsa Sovetov k vysotnim zdanjam*, Sputnik+, Moskva 2009.

HYPERBUILDING. MUSO DI AEREO, BUSTO DI MISSILE, PILONI PER GAMBE, VOMITANTE PERSONE
LAURA MUCCILO

Boullée É.-L., *Saggio sull'arte*, Marsilio, Padova 1967; ed. or. *Architecture. Essai sur l'art*, 1799.

Canetti E., *Massa e potere*, Adelphi, Milano 1981, pp. 34-36, ed. or., *Masse und Macht*, Carl Hansen Verlag, München 1960.

Koolhaas R. (a cura di), *Content. Triumph of Realization*, Taschen, Köln 2004.

Koolhaas R., Harvard Design School Project on the City, Boeri S., Multiplicity, Kwinter S., Fabricius D., Obrist H.U., Tazi N., *Mutations*, Actar, Barcelona 2001.

Marini S., *Lo stile antropocene. Lo spazio della partecipazione e il linguaggio dell'architettura | The Anthropocene Style. The Space of Participation and the Language of Architecture*, in "TECHNE. Journal of Technology for Architecture and Environment", 14, dicembre 2017, pp. 46-50.

van Mensvoort K., *Real Nature is Not Green*, in Id., Grievink H.-J. (a cura di), *Next Nature. Nature Changes Along with Us*, Actar, Barcelona 2012, pp. 30-34.

Morton T., *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York 2016.

Nancy J.-L., *Corpus*, Métailié, Paris 1992.

"New Geographies", 6 (*Grounding Metabolism*), a cura di Ibañez D., Katsikis N., novembre 2014.

"New Geographies", 10 (*Fallow*), a cura di Chieffalo M., Smachylo J., maggio 2019.

OMA, Koolhaas R., Mau B., S,M,L,XL, 010 Publishers, Rotterdam 1995.

Redfield J., *L'uomo e la vita domestica*, in Vernant J.-P. (a cura di), *L'uomo greco*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 153-185; ed. or. *L'Homme grec*, Le Seuil, Paris 1993.

"San Rocco", 10 (*Ecology*), inverno 2014.

Sebenico S., *I mostri dell'Occidente medievale: fonti e diffusione di razze umane mostruose, ibridi ed animali fantastici*, Eut, Trieste 2005.

TVK, *The Earth is an Architecture*, Spector Books, Leipzig 2021.

"Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", 3 (*Nella selva | Wildness*), autunno-inverno 2020.

FENRIR E I LEGACCI DELL'HITLER-JUGEND
GIANLUCA DRIGO, PIETRO FRANCHIN

Chapoutot J., *Greeks, Romans, Germans. How the Nazis Usurped Europe's Classical Past*, University of California Press, Oakland 2016.

Cuppers K., *Bodenständigkeit: the Environmental Epistemology of Modernism*, in "The Journal of Architecture", vol. 21, 8 (*Architectural History in the Anthropocene*), dicembre 2016, pp. 1226-1252.

Id., *Governing Through Nature. Camps and Youth Movements in Interwar Germany and the United States*, in "Cultural Geographies", vol. 15, 2, aprile 2008, pp. 173-205.

Id., *Making Camp. Landscape and Community in the Interwar German Youth Movements*, in Heynicks R., Avermaete T. (a cura di), *Making a New World. Architecture & Communities in Interwar Europe*, Leuven University Press, Leuven 2012, pp. 115-125.

Francé R.H., *München: Die Lebensgesetze einer Stadt*, Bruckmann, München 1920.

Morton T., *Where the Wild Things Are*, in "LA+: Interdisciplinary Journal of Landscape Architecture", 1, 2015, pp. 60-65.

Kulturamt der Reichsjugendführung, *Freude, Zucht, Glaube. Handbuch für die kulturelle Arbeit am Lager*, Voggenreiter, Postdam 1937.

Sloterdijk P., *The Elmauer Rede: Rules for the Human Zoo. A Response to the Letter on Humanism*, www.web.stanford.edu/~mvr2j/docs/Elmauer.pdf, consultato il 24/07/2022.

"Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory", 3 (*Nella selva | Wildness*), autunno-inverno 2020.

DECALCOMANIE. IL MOSTRO E LA SUPERFICE
GIULIA BERSANI, DAVIDE ZAUPA

Agamben G., *Lo stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Breton A., *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, Paris 1938.

Id., *Il surrealismo e la pittura*, Abscondita, Milano 2010; ed. or. *Le surréalisme et la peinture*, Éditions Gallimard, Paris 1928.

Emery N., *Distruzione e Progetto. L'architettura promessa*, Christian Marinotti, Milano 2011.

Fisher M., *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante del mondo contemporaneo*, minimum fax, Roma 2018; ed. or. *The Weird and the Eerie*, Repeater Books, London 2016.

Gage M.F., *Aesthetic Theory. Essential texts for architecture and design*, Norton & Company, New York 2011.

Id., *In Defense of Design*, in "Log", 16, 2009, pp. 39-45.

Id., *Killing Simplicity: Object-Oriented Philosophy In Architecture*, in "Log", 33, 2015, pp. 95-106.

Id., *Mark Foster Gage. Projects and Provocations*, Rizzoli, New York 2018.

Id., *Speculation vs. Indifference*, in "Log", 40, 2017, pp. 121-135.

Koolhaas R., Zenghelis E., *Exodus o i prigionieri volontari dell'architettura*, in "Casabella", 378, XXXVIII, 1973, pp. 42-45.

"Lo Sguardo", IX (*Spazi del mostruoso. Luoghi filosofici della mostruosità*), 2012.

Mazzocut-Mis M. (a cura di), *Anatomia del mostro. Antologia di scritti di Étienne e Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, La Nuova Italia, Firenze 1995.

Miyake T., *Mostri del Giappone. Narrative, figure, egemonie della dis-locazione*

identitaria, Edizioni Ca'Foscari, Venezia 2014.

Obrist H.U., *Interviste*, a cura di Boutoux T., Charta, Milano 2003.

Perfect Acts of Architecture, catalogo della mostra, a cura di Kipnis J., Museum of Modern Art, New York 2001.

Poe E.A., *I delitti della Rue Morgue*, in *I racconti del mistero*, Rizzoli, Milano 2014; ed. or. *The Murders in the Rue Morgue*, in "The Graham's Magazine", Philadelphia 1841.

"Riga", 42 (*Max Ernst*), 2020.

"Studi in estetica. Sensibilità", 14 (*Cose mostruose*), 2021.

Venturi R., *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 1980; ed. or. *Complexity and contradiction in architecture*, Museum of Modern Art, New York 1966.

Id., Scott Brown D., Izenour S., *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, Quodlibet, Macerata 2018; ed. or. *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1972.

Weber M., *Il lavoro intellettuale come professione. Due saggi*, Einaudi, Torino 1966; ed. or. *Wissenschaft als Beruf*, Duncker & Humblot, Berlin 1919.

SULLA NATURA DELLA SCARZUOLA DI TOMASO BUZZI. LA SINFONIA CHE RISARCISCE LA PERDITA
ALBERTA PISELLI

Alpago Novello A., *Un'inedita follia. L'incredibile acropoli*, in "Casa Vogue", 162, 1985, pp. 230-243.

Bachelard G., *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 2011; ed. or. *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris 1957.

Bilancioni G., *Terremoto e Tragedia: riti della festa e tensione mondana*, in Cassani A.G. (a cura di), *Tomaso Buzzi. Il principe degli architetti 1900-1981*, Electa, Milano 2008, pp. 9-43.

Bisi L., *Tomaso Buzzi: sogni di pietra*, in "Eupalino", 6, 1986, pp. 49-55.

Calvesi M., *Il sogno di Polifilo prenestino*, Officina, Roma 1980.

Cassani A.G., *Antichi maestri, anime affini*, in Id. (a cura di), *Tomaso Buzzi. Il principe degli architetti 1900-1981*, Electa, Milano 2008, pp. 45-104.

Cassani A.G., *La Scarzuola 1956-2004. L'autobiografia in pietra di Tomaso Buzzi; Tomaso Buzzi, 1900-1981; Migrazioni di un simbolo. Gli occhi volanti di Tomaso Buzzi*, in "Casabella", 722, maggio 2004, pp. 62-66, 67-76, 79-87.

D'Angelo P., *Filosofia del paesaggio* (2010), Quodlibet, Macerata 2014.

Id., *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Laterza, Roma-Bari 2021.

Dal Falco N., *Un viaggio alla Scarzuola. La città ideale di Tomaso Buzzi*, Marietti 1820, Bologna 2021.

Fenzi E. (a cura di), *Tomaso Buzzi. Lettere, pensieri, appunti: 1937-1979*, Silvana Editoriale, Milano 2000.

Id., *La cultura di un architetto*, in Cassani A.G. (a cura di), *Tomaso Buzzi. Il principe degli*