

LA RICERCA CHE CAMBIA

Venezia, 1-2 dicembre 2022

Atti del terzo convegno nazionale
dei dottorati italiani dell'architettura,
della pianificazione, del design,
delle arti e della moda

A cura di Luca Velo

Giunto alla terza edizione, il convegno *La ricerca che cambia* (Venezia, 1-2 dicembre 2022) si è tenuto presso la Scuola di Dottorato dell'Università Iuav di Venezia e ha inteso mettere in dialogo i metodi, gli approcci e le questioni della ricerca con la comunità dottorale nazionale nei campi dell'architettura, della pianificazione, del design, delle arti e della moda (SSD: ICAR/10, ICAR/11, ICAR/12, ICAR/13, ICAR/14, ICAR/15, ICAR/16, ICAR/17, ICAR/18, ICAR/19, ICAR/20, ICAR/21, L-ART/03, L-ART/04, L-ART/05, L-ART/06) al fine di monitorare i cambiamenti in corso e di contribuire a interpretarli nel lungo periodo.

Gli atti costituiscono una testimonianza che si pone in continuità con le esperienze precedenti del 2014 e 2016 e provano a restituire, anche se solo parzialmente, come nei decenni recenti la ricerca dottorale italiana abbia attraversato i grandi cambiamenti sociali ed economici. La ricerca dottorale ha permeato nuovi e rinnovati modi nel rapporto tra teorie e pratiche, adeguandosi ad agende, sempre più numerose, che impongono spesso i canali di finanziamento, rapportandosi alla conoscenza tecnica e riscrivendo continuamente gli statuti epistemologici e semantici del fare ricerca nell'ambito dell'area 08 dell'ANVUR.

Gli atti del convegno si organizzano di cinque parti, coinvolgendo diverse voci, includendo chi dirige o partecipa alla riforma del sistema dottorale italiano, i docenti appartenenti ai collegi dottorali, i dottorandi e i giovani dottori di ricerca: 1. Fare ricerca dottorale in Italia, 2. Cambiamenti in atto, 3. Dottorati dell'area 08 e L-ART 02-06, 4. Le parole come luoghi del confronto, 5. Verso un *Osservatorio della ricerca dottorale in Italia*.

In questo scenario di trasformazioni dell'assetto e dei ruoli dei dottorati e dei dottori di ricerca, i contributi di chi ha partecipato attivamente al convegno e gli esiti dell'*Osservatorio della ricerca dottorale* (curato da Lucilla Calogero, Cristiana Cellucci e Matteo Basso) convergono nell'obiettivo di monitorare le trasformazioni in atto e di restituire il complesso quadro dell'organizzazione delle strutture dottorali, i temi e le forme di una ricerca in costante cambiamento.

Luca Velo è ricercatore (RtdB) in Urbanistica presso il dipartimento di Culture del Progetto dell'Università Iuav di Venezia. Membro del comitato scientifico del Dottorato in urbanistica presso la Scuola di dottorato dell'Università Iuav di Venezia, è stato Research Fellow presso il *Canadian Center for Architecture* di Montreal, svolge attività di ricerca all'interno del *City Lab*, cluster di ricerca sulla città e il territorio e nell'ambito della Terza Missione per lo Iuav di Venezia.

ISBN 9788831241687



Bembo Officina Editoriale

Comitato scientifico Bembo

Pippo Ciorra
Raffaella Fagnoni
Fulvio Lenzo
Anna Marson
Luca Monica
Fabio Peron
Salvatore Russo
Maria Chiara Tosi Presidente
Angela Vettese

Direzione editoriale

Raimonda Riccini

Coordinamento redazionale

Rosa Chiesa
Maddalena Dalla Mura

Redazione

Matteo Basso
Marco Capponi
Andrea Iorio
Olimpia Mazzarella
Michela Pace
Claudia Pirina
Francesco Zucconi

Segreteria di redazione e revisione editoriale

Anna Ghiraldini
Stefania D'Eri

Art Direction

Luciano Perondi

Progetto grafico

Federico Santarini, Vittoria Viale, Emilio Patuzzo

Impaginazione e adattamento visualizzazioni dati

Irene Sgarro

Web Design

Giovanni Borga

Automazione processi di impaginazione

Roberto Arista
Giampiero Dalai
Federico Santarini

Coordinamento

Simone Spagnol

Tutti i saggi sono rilasciati con licenza
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0
International (CC BY-NC-SA 4.0)

2023, Venezia

ISBN: 9788831241687

Convegno promosso da

Scuola di dottorato Iuav
Maria Chiara Tosi, Direttrice

Università Iuav di Venezia

Benno Albrecht, Rettore

Convegno a cura di

Chiara Tosi, Maddalena Dalla Mura, Luca Velo

Atti a cura di

Luca Velo

Comitato scientifico convegno

Matteo Basso
Francesco Bergamo
Lucilla Calogero
Marco Capponi
Cristiana Cellucci
Maddalena Dalla Mura
Jacopo Galimberti
Andrea Iorio
Saul Marcadent
Claudia Pirina
Luca Velo

Ambiti di ricerca coinvolti

Sono stati coinvolti dottorandi afferenti a corsi di dottorato italiani nelle seguenti aree di ricerca: composizione architettonica e urbana, architettura degli interni e allestimento, architettura del paesaggio, urbanistica, tecnica e pianificazione urbanistica, architettura tecnica, produzione edilizia, tecnologia dell'architettura, storia dell'architettura, restauro, disegno, design, moda e arti per i seguenti settori SSD: ICAR/10, ICAR/11, ICAR/12, ICAR/13, ICAR/14, ICAR/15, ICAR/16, ICAR/17, ICAR/18, ICAR/19, ICAR/20, ICAR/21, L-ART/03, L-ART/04, L-ART/05, L-ART/06.

I paper presentati al convegno e qui di seguito pubblicati sono esito di una selezione, secondo procedura blind review, sulla base delle 270 proposte presentate alla call for papers destinata ai dottorandi e ai giovani dottori dal XXXII al XXXVI ciclo.

4 · 2 · 9 L'ESPERIENZA
CINETICA-
EMPATICA DELLA
MEMORIA: LE
RAGIONI DELLA
RICERCA E
IL CASO DEL
CIMITERO
PARTIGIANO DI
VOJSKO

Contesti

SUSANNA CAMPEOTTO
*Università Iuav di Venezia,
Architettura, Città e Design, curriculum Composizione architettonica*

Ciclo
XXXVI

SSD di riferimento
ICAR/14

UNA SCELTA PARTIGIANA

La Scuola di Dottorato di Venezia affonda le proprie radici in un progetto di ricerca nell'ambito della Composizione architettonica, intesa come area disciplinare specifica. La lettura, l'analisi, la scomposizione e la ricomposizione sono le modalità attraverso cui le opere vengono dissezionate, con lo scopo di comprendere il senso e gli obiettivi della peculiare modalità intellettuale e operativa individuata (Gallo, 2012).

La ricerca, ancora in corso, è volta ad indagare con gli strumenti della composizione architettonica, le relazioni tra il paesaggio, l'oggetto e il soggetto fruitore nei memoriali alla resistenza partigiana e alle vittime del nazifascismo, realizzati in Slovenia da Edvard Ravnikar tra gli anni cinquanta e gli anni sessanta del Novecento.

Sono stati selezionati tre casi studio – il cimitero degli ostaggi di Draga, il cimitero partigiano di Vojsko e il cimitero dei combattenti caduti del III battaglione della brigata Prešeren – per la lettura di una composizione spaziale nel paesaggio, pensata per innescare relazioni con il visitatore ed essere esperita nel tempo.

Se una scelta così circoscritta (tre opere specifiche di un architetto che ha operato in un luogo e in un tempo che mai potranno ripetersi) può in prima battuta sembrare lontana da un interesse contemporaneo o rischiare di relegare la figura di Ravnikar entro una lettura parziale e regionalistica, nella sua dimensione operativa significa studiare la struttura profonda delle opere, individuarne i principi, i caratteri e le tecniche compositive usate, facendoli entrare in risonanza con il dibattito culturale locale e internazionale, con le sperimentazioni artistiche, con la tradizione, con la politica. Dunque, una scelta partigiana – di parte ma non parziale – che procede per affondi verticali e sguardi trasversali, consentendo “un allargamento dell'orizzonte delle culture messe tra loro in comunicazione” (Semerani, 2012, p. 19).

2 PERCHÉ I MEMORIALI?

All'indomani della Seconda Guerra Mondiale, la Jugoslavia aveva avuto un tasso di vittime tra i più alti in Europa (Horvatinčić, 2018) e in questo contesto la resistenza era la base, umana e ideologica, della ricostruzione avviata sotto la guida del partito comunista. La prima legge sull'autogestione nell'ambito della Federazione Jugoslava del 1950 diventa un'importante occasione di sperimentazione e un momento di "rottura" (Krin, 2019) rispetto alla tradizione precedente, ove l'arte, che pure aveva adottato il linguaggio del realismo socialista per aderire durante la guerra a un blocco compatto antifascista, era comunque confinata in un ambiente urbano borghese. Ecco allora che l'arte esce dalle città e dai muri dei palazzi istituzionali e con la medesima capillarità territoriale con cui i partigiani avevano combattuto, si iniziarono a commemorare i caduti nei villaggi, nelle radure, nei boschi (Skansi, 2021).

L'intero territorio della Jugoslavia venne costellato di memoriali che per numero, distribuzione, varietà tipologica e formale costituiranno un fenomeno artistico *site-specific* senza precedenti. Queste opere, commissionate dalle comunità locali attraverso concorsi che coinvolsero tra i più talentuosi architetti jugoslavi del periodo post-bellico, costituiscono un *corpus* unico, (Horvatinčić, 2018) veicolo di una memoria comune che potesse concorrere alla ricostruzione dell'identità di una nazione fortemente provata dalla guerra.

Grazie alla continua richiesta di costruzione dei memoriali, fu possibile sperimentare soluzioni figurative nuove ed eterogenee, con esiti spesso affini alle tendenze contemporanee dell'arte intesa come "forma concreta di un'idea astratta" (Bill, 1952). La grande differenza tra queste opere e la *concrete art* risiedeva nel fatto che qui il concetto c'era: la celebrazione della memoria dei tragici eventi passati.

Coerentemente con il programma politico di ricostruzione teso a rafforzare i sentimenti di fratellanza e unità, si valorizza in quegli anni il concetto di *patrimonio dei popoli della federazione della repubblica popolare jugoslava* soprattutto per quanto riguarda l'architettura. Nell'omonimo articolo pubblicato in *Likovni Svet* 1951^①, Dušan Grabrijan ripercorre tutti gli elementi della tradizione vernacolare jugoslava che presentano una coerenza semantica con i principi del movimento moderno (1951). Anche gli *Stećci*, le pietre tombali tardo medievali sparse tra Bosnia, Montenegro, Croazia e Serbia, sono riscoperte proprio in quegli anni come simbolo di una popolazione caratterizzata da un forte senso di fratellanza – le sepolture sono collettive – e integrazione con il paesaggio naturale.

Ma non solo. L'arte arcaica ben rispondeva al principio della "sincerità del materiale e della lavorazione lasciata dalle tracce di strumenti, tecniche o incollaggi" (Ravnikar, 1964), in un contesto post-bellico dove i materiali a disposizione erano pochi e le forme derivavano direttamente dalle caratteristiche del materiale e dalle tecniche costruttive (Skansi, 2018).

Queste caratteristiche etiche, relazionali e materiche dell'arte funeraria primitiva (o pan-slava), filtrate attraverso l'esperienza del moderno, entreranno a far parte del linguaggio figurativo unico sperimentato dai memoriali alla lotta antifascista, nella ricerca di una dimensione plastico-scoltorea capace di entrare in relazione con il paesaggio e con le persone che,

attraverso l'esperienza della memoria, avrebbero potuto ricordare intimamente e comprendere universalmente gli eventi passati.

Si decide dunque di approfondire questo fenomeno, foriero di nuove sperimentazioni compositive spaziali, in costante tensione dialettica tra astrazione e contestualità.

3 PERCHÉ EDVARD RAVNIKAR?

Colto architetto, editore, pittore, docente, Edvard Ravnikar (1907-1933) è stato in grado di rispondere ai tragici eventi storici della Seconda Guerra Mondiale transcendendo ogni rigida posizione ideologica, attraverso un linguaggio architettonico misurato ma carico di un potente ritmo interiore, un "modernismo liquido" (Kulić, 2013), declinato come sintesi di frammenti di un mondo antico e promessa di uno nuovo. La sua visione dell'architettura come arte dell'integrazione di arcaico e moderno, capace di rendere "visibili quelle cose invisibili che contano così tanto nella vita" (Ravnikar, 1964), affonda le radici nelle teorie elaborate tra Ottocento e Novecento nel contesto culturale tedesco, quali il concetto di *Raumgestaltung* proposto da August Schmarsow nel 1894 e i principi espressi da Wilhelm Worringer, reinterpretate attraverso le figure di Jože Plečnik prima e di Le Corbusier poi, guide costanti nella ricerca di un linguaggio moderno, adeguato al suo tempo. I Maestri però non bastano per collocare adeguatamente nel panorama internazionale la figura di questo architetto sloveno. Tra tutti, l'amicizia con Max Bill, grazie al quale era entrato in contatto con i principi dell'arte concreta ed era stato invitato come lecturer alla scuola di Ulm, ma anche i rapporti con Alvar Aalto a seguito dei concorsi vinti in Finlandia e le relazioni con Franco Albini e Franca Helg, in un periodo storico in cui "Italia" era ancora una parola difficile da nominare.

Edvard Ravnikar ha dedicato una cospicua parte della sua carriera alla progettazione di memoriali, affiancando alla produzione delle opere una ricca ricerca teorica sulla tradizione, sull'astrazione, sul primitivismo, sull'arte di avanguardia e sulla sintesi delle arti. Nel suo saggio più noto *Architettura, Scultura e Pittura* (1964), rivendica la necessità dell'arte di emanciparsi dai suoi luoghi tradizionali di esposizione e dal suo ruolo di mera decorazione, entrando in contatto diretto con la gente, negli spazi aperti "dove c'è possibilità di contemplazione, senza la quale qualsiasi opera d'arte è semplicemente un oggetto come un altro"; difatti solamente trasferendo "l'accettazione di cui l'arte gode all'interno della sfera privata e la sua grande accessibilità lì, anche in un live happening nello spazio" verrebbe offerta la "possibilità per una vera sintesi, viva ed unica che avrebbe sia un nuovo significato che un nuovo ragionamento" (Ravnikar, 1964).

Queste indagini non solo sono riscontrabili in maniera chiara e coerente nelle sue architetture, ma furono la base di una importante sperimentazione di riforma didattica che attuò a Ljubljana nel 1960-1962, il *B-smer* nel quale si occupò della formazione dei futuri architetti (Ravnikar, 1982) conscio del fatto che la rifondazione del fare architettura non poteva prescindere da una sua costruzione teorica trasmissibile.

4 I MODI DEL “FARE” RICERCA

Tenendo in considerazione tutti questi aspetti, l’opera di Ravnikar può essere analizzata e compresa con l’obiettivo di individuarne i principi compositivi a partire dalle intime relazioni capaci di innescare una relazione interattiva tra l’opera, il paesaggio e il soggetto fruitore. Qui, i paradigmi del processo creativo riscontrati a fronte dell’operazione di dissezione possono essere confrontati con gli apparati teorici e i fondamenti didattici da lui elaborati.

I memoriali alla lotta antifascista ben si prestano a questo scopo.

La selezione e lo studio di alcuni specifici progetti nell’ambito della produzione culturale di un architetto sono già di per sé la base critica della ricerca. Resta il problema del *come fare*, considerando che “tanto più il concetto che un architetto può avere della vita è articolato e complesso” in termini di necessità cui lo spazio costruito deve rispondere, “tanto meno il lavoro e l’indagine sulla forma può eludere il dato sensibile, percettivo, e quindi le tecniche proprie del fare artistico” (Gallo, 2012, p. 113).

Per rendere trasmissibile la lettura delle opere nella loro dimensione sensibile e cinestetica, ottenuta grazie alla tensione tra astrazione e contestualità, sono stati realizzati disegni interpretativi sempre accostati alla fotografia, strumento necessario per restituire il dato percettivo secondo un inevitabile primo sguardo critico. Questa duplice lettura consente, in una tematizzazione più ampia, di indagare l’esperienza collettiva della memoria – attivata da un linguaggio universale e da strategie compositive che mirano a specifiche interazioni con l’artefatto – e l’esperienza individuale della commemorazione in cui le forme inventate “costituiscono il ricordo di un’azione assai più che l’oggetto in se stesso” (Semerani, 2007, p. 29).

5 IL METODO

Dal punto di vista metodologico, il lavoro si fonda sullo studio delle fonti dirette – numerosi sono gli articoli di carattere teorico scritti da Ravnikar sulle principali riviste dell’epoca – e dei materiali di archivio del fondo Zveza Borčev (Arhiv Republike Slovenije, AS 1238) e si è reso fondamentale un continuo dialogo con la disciplina della Storia dell’architettura per contestualizzare correttamente le riflessioni e i manufatti. Trattandosi infatti di architetture con una fortissima componente simbolica e archetipica, si prestano a molteplici interpretazioni – e in questo consiste la loro attualità –, per non perdere tuttavia la focalizzazione sull’oggetto della ricerca, è risultato necessario mettere continuamente in risonanza le questioni emerse dall’affondo verticale sull’opera sia con il pensiero dell’autore che con l’orizzonte della storia e della cultura contemporanea.

Si è riscontrato un certo scarto tra la ricchezza argomentativa presente nei testi critici di carattere teorico e nelle opere costruite e l’essenzialità delle informazioni grafiche e descrittive relative agli specifici memoriali; in questo senso i numerosissimi schizzi inediti di Ravnikar oggi ancora in possesso della famiglia – spesso espressione di paesaggi immaginari, composizioni e memoriali di invenzione – sono stati utilizzati come uno strumentario per affiancare e sostanziare la ricerca, riconoscendo in questi

piccoli disegni le riflessioni generatrici relative ai temi esplicitati nelle opere costruite.

6 GLI AFFONDI

L'esplorazione verticale dei principi compositivi è condotta e articolata attraverso lo studio di tre architetture memoriali di Edvard Ravnikar, selezionate in ragione delle loro peculiari caratteristiche topologiche.

Non sono opere astratte, perché pur partendo da una geometria chiara e riconoscibile, presentano relazionalità strettissime con il suolo a tal punto da farne parte come se si fossero trovate da sempre nel sito della loro costruzione. Sono fatte della stessa materia del luogo (terreno, pietra locale, sassi) e si appoggiano sul suolo, lo scavano, lo penetrano, lo contengono.

I loro elementi costitutivi sono sempre ricorrenti, declinati secondo diverse lavorazioni della materia o inventati a partire da forme di uso comune. Il muro/recinto/dosso, il tumulo, le steli/obelischi, i cippi, si relazionano reciprocamente e con il contesto secondo principi della composizione dello spazio differenti. Non sono monumenti da contemplare a debita distanza né, per questioni di scala, si mostrano a distanza: si tratta di luoghi della memoria da percorrere e percepire secondo una liturgia spaziale del movimento contemporaneamente intima e universale.

Senza entrare nel merito della dissezione analitica dei singoli casi studio, effettiva anima dell'indagine dottorale in corso, si anticiperanno in questa sede le riflessioni in essere elaborate relativamente ad uno di essi, esemplificative della dimensione operativa del fare e rappresentative delle potenzialità della ricerca e dei metodi adottati.

Il cimitero partigiano di Vojsko (Edvard Ravnikar, con Savin Sever e Milko Kožar, Vojsko, 1951-1956) è assunto come caso emblematico per affrontare il tema della costruzione plastica della forma (fig. 1). Si tratta di un memoriale inedito, sia in termini morfologico-spaziali, sia nell'uso di figure simbolico-plastiche dense di significato evocativo, inventate a partire dalla metamorfosi di oggetti semplici e di uso comune.

Nuove prospettive alla sperimentazione compositiva e scultorea sono aperte in quest'opera, che manifesta la sua eloquenza attraverso la combinazione di opposti: la figura concava contrapposta a quella convessa, il riconoscimento dell'individualità in una produzione seriale, la morbidezza ottenuta dalla lavorazione della materia dura, il movimento – percepito – di figure in realtà infisse nel suolo. Contemporaneamente, rivela una grande complessità semantica unendo il tema della morte – evento statico per eccellenza – a quello della (ri)nascita nel grembo femminile, un movimento potente ed eterno.

In questo luogo, che è topologia ma anche luogo del rito e della tradizione, sono sepolti 188 combattenti che presero parte alla resistenza.

Per descrivere il cimitero partigiano di Vojsko, è possibile procedere secondo diverse letture, al fine di comprendere lo spazio del memoriale. Alla forma della sepoltura puramente geometrica si contrappone quella morbida appartenente alla tradizione agricola locale della raccolta, operazione antica che costellava il paesaggio di conche delimitate da dossi

morbidi, vegetali. Una ulteriore interpretazione sul carattere della forma trova i suoi presupposti nel breve periodo in cui Ravnikar lavorava nello studio parigino di Le Corbusier ed era entrato in contatto con il progetto per Algeri, che significava anche, per il maestro svizzero, una riscoperta del corpo femminile. Nelle donne di Algeri dipinte da Le Corbusier le forme dei seni, del ventre, dei fianchi – le parti del corpo femminile che più delle altre accolgono la vita – assumono sempre maggiore autonomia figurativa fino a diventare elemento plastico, archetipico della femminilità primitiva.

All'interno della forma concava che le contiene, le 38 lapidi in pietra sbazzata sono disposte secondo una griglia a maglia triangolare che risponde sia a principi simbolici, sia a ragioni ottico-percettive che permettono al visitatore, attraverso il movimento, di entrare in relazione con esse. Non esiste nessun riferimento figurativo tra le lapidi e i corpi umani; tuttavia, la loro disposizione nello spazio e il modo di trattare la materia, che mantiene l'unicità di ogni singola figura attraverso il gesto della lavorazione, concorrono a far percepire sia il comportamento in gruppo dei personaggi, che la loro intima individualità (fig. 2).

Oltre alle strategie compositive che si rivolgono alle categorie universali degli archetipi – la femminilità uterina che protegge e che può generare nuova vita – l'opera parla anche un linguaggio locale, rivolto direttamente al ristretto gruppo etnico locale. La regione di Idrija è depositaria dell'antica tradizione del merletto a tombolo, un'attività delicata e tutta femminile, tramandata dalle donne che tengono tra le loro mani la Bula, il cuscino per il ricamo che assomiglia alle lapidi smussate del cimitero di Vojsko (fig. 3). Ecco allora come un oggetto di uso comune ed estremamente familiare per un gruppo di persone, che si tiene tra le mani con delicatezza materna, attraverso un'operazione di metamorfosi acquisisce nuovi significati (fig. 4).

Lo studio di quest'opera restituisce una sensibilità plastica capace di trasformare e caratterizzare le geometrie di base dell'architettura attraverso un linguaggio che funziona ancora oggi. La memoria, attivata dalla tensione tra forme astratte e primitive e paesaggio naturale, esula dalla sua dimensione commemorativa didascalica diventando un'esperienza cinetica ed empatica.

Questo entrare dentro le opere mantenendo sempre uno sguardo al contesto, in conclusione, non solo consente di acquisire gli strumenti per studiarle là dove la documentazione è magari carente, ma permette anche di uscirne portando con sé un bottino di principi compositivi teorici e pertanto applicabili a tempi e ambiti altri.



fig. 1. Cimitero partigiano di Vojsko © Susanna Campeotto.



fig. 2. La griglia ottico-percettiva. Individuazione e interpretazione. © Susanna Campeotto.



fig. 3. La forma della tradizione locale. 1.8.1959, F0000016/251 Cipkarstvo (merletti) Vojsko. Courtesy: Arhiv Slovenski etnografski muzej.



fig. 4. Metamorfosi della forma e rilettura della tradizione figurativa locale © Susanna Campeotto.

NOTE

①: Likovni Svet (Trad: Il Mondo dell'Arte) era una rivista annuale che raccoglieva tutti gli articoli più attuali relativi al dibattito sulle arti. In questo numero gli argomenti trattati sono eterogenei, ma tutto concorre a formare un'idea di patrimonio nazionale relativo al mondo delle arti: memoriali, relazione tra architettura e pittura, arti pittoriche, scultura, archeologia, arte del vetro.

BIBLIOGRAFIA

- Bill, M. (2004). Monument to the Unknown Political Prisoner, in K. Gimmi (Cur.), *Max Bill arquitecto*, 2G: Revista internacional de arquitectura, 29-30, (pp. 144-149), Barcellona
- Gallo, A., Postfazione in Id. (Cur.) (2012). *The clinic of dissection of art*, (pp. 113-115), Marsilio
- Grabrijan, D., Dediščina narodov federative ljudske republike jugoslavije v arhitekturi, in *Likovni Svet 1951*
- Horvatinčić, S., Memorial sculpture and architecture in socialist Yugoslavia, in M. Stierli, & V. Kulić, (Cur.), *Toward a concrete utopia: architecture in Yugoslavia 1948-1980*, (pp. 104-112), The Museum of Modern Art, New York, 2018
- Kulić, V., Edvard Ravnikar's Liquid Modernism: Architectural Identity in a Network of Shifting References, in I. Berman & E. Mitchell (Cur.), *ACSA101: New Constellations, New Ecologies*, Washington D.C. Association of Collegiate Schools of Architecture, 2013
- Krin, G. (2019). *Partisan Ruptures. Self-Management, Market Reform and the Spectre of Socialist Yugoslavia*, Pluto Press
- Ravnikar E., Arhitektura, plastika in slikarstvo (Architecture, plastics and painting), *Sinteza*, 1, (pp. 2-15), Ljubljana, 1964
- Ravnikar E., Študij formske izraznosti pri seminarskem delu, *Arhitektov bilten - AB*, 60-61, (pp. 46-48), Ljubljana, 1982
- Semerani, L., Il Circolo Malevič - La Scuola UNOVIS, 1919-1922. Il Dipartimento di Ricerca Formale e Teorica del Museo di Cultura Artistica di San Pietroburgo, 1923-1926, in A. Gallo (Cur.), op. cit., (pp. 12-31)
- Semerani, L. (2007). *L'esperienza del simbolo: lezioni di teoria e tecnica della progettazione architettonica*, CLEAN
- Skansi, L., Monumento III, in S. Marini (Cur.) (2021). *Teorie dell'architettura. Affresco italiano*, (pp. 210-215), Quodlibet
- Skansi, L., Unity in heterogeneity: building with a taste of structure, in M. Stierli, & V. Kulić, (Cur.), op. cit., (pp. 64-71)