

Politecnico di Milano
School of Doctoral Programmes
Course with foreign Professors
“Construction and History of Cities and Landscapes:
Transformation, Permanence, Memory”
Professors in charge:
Carolina Di Biase - Ilaria Valente - Daniele Vitale

Franco Purini

Facoltà di Architettura “Valle Giulia”
(Università degli Studi di Roma “La Sapienza”)

The project between context and *tabula rasa*

Il progetto tra contesto e *tabula rasa*

2011, 22nd of March

Applications / Iscrizioni:

Dott.ssa Marina Bonaventura - marina.bonaventura@polimi.it

Organization / Organizzazione:

Laura Balboni, Cassandra Cozza, Chiara Occhipinti

Summary / Indice

- 5 **Franco Purini**
Short biography / Profilo biografico
- 7 **Questions of Landscapes**
Franco Purini
- 15 **Questioni di paesaggio**
Franco Purini
- 23 **Bibliography / Bibliografia**

Books and texts of the author / Libri e saggi dell'autore
Books and texts on the author / Libri e saggi sull'autore
Referential books / Testi di riferimento

Franco Purini - Short biography

Franco Purini, architect, born in 1941, is a professor of *Architectural and Urban Composition* at the Faculty of Architecture at La Sapienza University in Rome. Since 1985 he is honorary professor of C.A.Y.C. in Buenos Aires, since 1989 he is member of Italian Accademia Nazionale di San Luca and since 2000 of Accademia delle Arti del Disegno in Florence. In 1983 Franco Purini was decorated with Targa d'Argento Unione Italiana del Disegno; in 1984 with Award Art's Critics Associated in Buenos Aires; in 1985 with Leone di Pietra Biennale di Venezia; in 2003 with Award Grotta di Tiberio per l'Architettura and in 2008 with Award Sebetia per l'Architettura in Naples.

In 1966 Franco Purini started a partnership with Laura Thermes, with whom still now he is collaborating in a research about architectural language and complex urban issues, following an experimental line that associates a strongly rational component to figurative suggestions drawn from the classical tradition. This research has been expressed in many projects, extensively documented by the foremost national and international magazines and included in some 19th Century history book of Architecture.

Franco Purini combines his design activities with a critical and theoretical research, while maintaining a constant commitment in architecture drawing. Several of his drawings can be found at important Design Archives (Venezia, Frankfurt, Buenos Aires, Atlanta) and in a fair amount of private collections. Because of his numerous publications and his famous *Disegni d'Invenzione*, that set him among the most important protagonists of what is known as *Architettura Disegnata*, Franco Purini has greatly influenced the international background by developing a clear copy about the theoretical issues of the disciplinary debate.

Franco Purini - Profilo biografico

Franco Purini, architetto, nato nel 1941, dal 1981 è professore ordinario di *Composizione Architettonica e Urbana* presso la Facoltà di Architettura dell'Università *La Sapienza* di Roma. Dal 1985 è professore onorario del C.A.Y.C. di Buenos Aires, dal 1989 membro dell'Accademia Nazionale di San Luca e dal 2000 dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze. Nel 1983 ha ricevuto la Targa d'Argento dell'Unione Italiana per il Disegno, nel 1984 il *Premio dell'Associazione Critici d'Arte Argentini*, nel 1985 il *Leone di Pietra della Biennale di Venezia*, nel 2003 il *Premio Grotta di Tiberio per l'architettura*, nel 2008 a Napoli il *Premio Sebetia per l'architettura*. Franco Purini dal 1966 ha studio con Laura Thermes, con la quale ha affrontato sia questioni di linguaggio architettonico sia complesse problematiche urbane, seguendo una linea sperimentale che a una componente fortemente razionale associa suggestioni figurative tratte dalla tradizione classica. Tale ricerca si è espressa in un numero consistente di progetti, tra i quali numerosi concorsi nazionali e internazionali, ampiamente documentati sulle più importanti riviste italiane ed estere ed è inserita in più storie ed enciclopedie dell'architettura del Novecento.

All'attività progettuale Franco Purini ha affiancato un costante impegno nella cosiddetta *architettura disegnata*. Numerosi suoi disegni sono conservati nei più importanti archivi di Architettura (Venezia, Francoforte, Buenos Aires, Atlanta) e in numerose collezioni private.

Attraverso i suoi numerosi scritti e i suoi *disegni di invenzione*, che lo collocano fra i maggiori protagonisti della cosiddetta *architettura disegnata*, Franco Purini ha notevolmente influenzato l'ambiente internazionale sviluppando con chiarezza esemplare le questioni teoriche del dibattito disciplinare.

Questions of Landscapes

by Franco Purini

The world of mankind presents us with natural phenomena and their relationships, introducing them in another sphere, that of thinking, of desire, of the established, of the constructed that, in one way or another, are always separate from the natural world: the sphere of cultural realities. It is in this world of culture that man lives.

(Romano Guardini)

The landscape was not born as a work of art. This is only possible after the fact. At the outset it is the result of a series of modifications induced over time by the communities settled on a particular part of the earth's surface. These modifications have to do with a series of primary necessities that, even if they present aesthetic aspects, they are not inscribed, at least not before the passing of a lengthy period of time, in an organic order of composition. For this reason the landscape is thus a work of art after the fact, at the same time as it is also an indirect work of art: not the product of a true artistic intention. This relegates the landscape to a hybrid dimension, making it possible to interpret it both as a system of interventions of a functional nature, tied to necessary, though by nature discontinuous, and relatively casual relationships, and as a coherent text, characterized by its finite and organic qualities. Another observation that can be made has to do with the way in which we experience the landscape. Looking at a painting or a sculpture, we observe the substantial difference between painting and the plastic arts. In its two-dimensionality the canvas is self-referential, projecting itself, as in the work of Mark Rothko, into the space that contains it, leaving those in its presence on the outside; as a three-dimensional reality, a sculpture possesses its own space, which interferes with the real space that contains it. In some way, and at various levels, a sculpture can be considered habitable. Its dimension, even when dealing with large-scale plastic works - the Meeting in Gibellina, by Pietro Consagra, which contains real spaces - it can always be referred back to the body of those experiencing it, exploring its hollow space, matter and volume. By mentally recomposing the partial images collected from the numerous points of view from which it can be observed, a sculpture renews its qualities as a spatially complete and formally defined object. In the case of architecture, the methods used to understand a plastic work are confirmed and exalted. A reading in movement of a building is, in more than one way, an anticipation of that related to the landscape, where contemplation is the result of being immersed in it. Surrounding the figure observing the landscape makes it difficult to understand, should it exist, its unitary nature, proposing it rather as the assembly of individual views. The process-like nature of the experience of a landscape must be added to its vastness, as part of a succession of frames, in which the understanding of the whole is crossed, and often contrasted, by that of its components.

Other than the characteristics highlighted in the above paragraph, the notion of landscape is notoriously very complex, not to mention ambiguous and controversial, for

another series of reasons. This has to do, on the one hand with something objective - a geographic structure modified by human action marked by determinant characteristics, that can be accurately described: on the other hand, the landscape is nothing other than a *state of being*, to use the words of Henri Frédéric Amiel, a collection of *inexpressible* sensations that, for their inherent nature, cannot achieve a defined and stable conceptual state. Given this constitutionally uncertain condition of the landscape, this text does not intend to offer a definition; we will limit ourselves to making some general considerations, regarding a series of structural aspects related to its objective aspects, in order to move on to a discussion of the Italian landscape. The first affirmation that can be made is that the landscape is a *system of regions* or areas identified by perimeters. The word region is used here to describe a part of the physical environment that can be identified as something *unitary*. A region is characterized by the presence of *borders* or, in other similar though not equal terms, perimeters or margins. These elements *institute*, we could say, the region itself, assigning it a dimension and a scale. Margins, perimeters and borders are concrete elements that include a series of other perimeters, of varying nature. These secondary margins can be both physical and *immaterial*. A region is thus composed of *enclosures* of space that also includes other minor spaces, identified in turn by margins that can be either physical or *invisible*, for example alignments, axial relationships, polarizations and atmospheric reverberations of objects. These enclosures can be referred to as *rooms* - territories or landscapes - that can include others, of smaller dimensions. These rooms can also be considered as *environmental units* or *morphological units*. Within these *rooms* we can observe phenomenon of significant importance for their understanding. The first concerns the existence of periods of *temporal memorization*. Walking through a *room*, or a *region*, the mind is able to capture and archive a certain number of images. After metabolizing this *iconic quantity*, there is a sort of saturation that obliges a regeneration and *recharging*, we could say, the mechanism of accumulation of images. The length of these periods of memorization, each of which corresponds with a *time* of recording of what has been observed, depend upon the density of elements that render them evident. These moments of saturation, which anticipate the resetting of the images, correspond with an equal number of thresholds: conditions of passage from one band of memorization to another. Other than the bands of memorization, and the *threshold* between the one and the other, there also exists the phenomenon of the co-presence of *active* elements, resulting from their insertion within a total functionality, and *residual* elements that, while existing and visible, are immersed in a temporal and semantic suspension. The third phenomenon has to do with the deciphering of signs present in the landscape. Signs that must be considered in their individuality and their complex relations. Continuing this analysis, we can thus define the landscape as a succession of rooms, the interiors of which contain what we could call a terrestrial *writing*. This is a system of physical signs - embankments, canals, rows of trees, fences, roads, bridges, cultivated fields, urban patterns and fabrics - that are read and interpreted as a true terrestrial writing. All the same, *terrestrial writing* is not only the metaphor that we can use to

clarify, at least partially, what the landscape is. Even the idea of *body*, a *painted body*, or a decorated *sculpture*, expresses with sufficient precision the essence of a landscape. Hills and mountains, with their deep shadows, their blurred surfaces, are like sculptures, *tattooed* by the signs of dwelling. However, the landscape is also a *fabric*, a *draped fabric*, to use the words of Laura Thermes, whose folds and designs allude to the spatial conditions of the one and the other, as well as the *narrative complexity* of the surfaces of which it is made. Spatiality and complexity within which, as Rosario Assunto has written, *closed finiteness* transcends into *unlimited infinity*.

Based on the considerations made so far, it is now possible to suggest an *in progress* definition of the landscape, a *tentative* definition, to use the term coined by Giancarlo De Carlo, capable of taking into consideration both the subjectivity of personal vision and the objectivity of a given landscape context or, in other words, its structural reality. According to this definition the landscape is the result of an aesthetic reading of a particular portico of the physical world limited by elements capable of making it recognizable as something unitary, characterized by the presence of particularly significant elements, organized in an evident and comprehensible order, elements with a certain degree of invariance over time. The reading of the landscape is not, thus, that of a *painting*. Rather, it is configured as the interaction between the acquisition of concrete data expressed by a given landscape, however, subject over time to continuous transformations, and the *transfer* of these data into the parallel space of *representation*, a fundamental duplication that we will speak about in more detail later on.

Before confronting the theme of the Italian landscape, we must make a few clarifications. The first has to do with the relationship between the idea of territory and that of landscape. The object is the same, however, while the notion of territory indicates all that is *physical* in the natural world transformed by mankind, the landscape has to do with the meaning, in historical, cultural and aesthetic terms of this physical modification. To quote Laura Thermes, in some way the territory is *hardware*, and the landscape *software*. The second clarification has to do with the relationship that can be established between the landscape as we see it, and the *original landscape*. These terms are used to refer to the hypothetical landscape that it is possible to conceive of if we imagine the elimination of all that has been deposited over the course of history upon the natural geographic support. Reconstructing with our mind's eye the aspect of the original landscape may represent an optimum conceptual instrument for better understanding the meaning of the current landscape in which we find ourselves immersed. The third clarification has to do with the idea of the *urban landscape*. This concept, Anglo-Saxon in origin, transports the category of landscape into the city, creating an equivalence that, in modern and contemporary architecture, was and remains central. In any case we are speaking of an equivalence, about which we will speak more later on, that is, in some way unfounded due to the lack of a particular element - a natural setting - with respect to which the transformations induced by man *produce* the landscape.

A landscape possesses its own structural content, its own historical meaning, and a

series of aesthetic values. With regards to what has been said at the beginning of this text, these values are constructed after the fact and indirectly. They are defined as part of a complex cultural operation by which a certain number of descriptions of the landscape, literature, painting and cinema come together in a narration that duplicates the real landscape in a *parallel simulacrum*. This is a *collective representation* that selects and exalts the identifying characteristics of a landscape, making it an *exemplary site*. Even if it has its own intrinsic solidity, this collective narration is subject over time to a progressive decay, a growing consumption that attenuates its effectiveness, in the end provoking a state of *collapse*. When this takes place it is necessary to *regenerate* the representation, reformulating each of its elements. This new representation will have in turn a certain duration, prior to the development of a new *crisis*. This results in the configuration of a double cycle. The real landscape is thus subject to a series of transformations that become an ulterior factor of modification of its parallel representation. This in turn will have the effect, over a certain period of time, of a progressively more rapid and evident loss of meaning.

Following these descriptions, and in light of the coupling between regions and *terrestrial writings*, it is now possible to speak about the Italian landscape. It is defined by three main characteristics. The first consists of the fact that it is composed of *rooms* of limited dimensions, whose margins present themselves as highly visible signs. These rooms of limited dimensions have produced a trend towards a circumscribed modulation of space, an *interstitial measuring* that translates into a punctual definition of spatial rhythms that are extremely recognizable, compact and circumscribed. This same medium and small scale is also responsible for the landscape *rooms* pervaded by the human scale in an extensive and minute manner in the Italian landscape. Equilibrium, harmony and proportion are words that well express this condition. In Italy there are no cities with populations of more than three million people, or metropolitan or regional areas inhabited by more than six million people and neither are there any skyscrapers that exceed one hundred and twenty meters. The second characteristic of Italian landscapes is that of stratification. The signs of the *terrestrial writing* are many, with numerous overlapping at various levels. Stratification has thus become, as in the case of Rome - a true and proper symbolic form of Italian architecture, a method of interpreting design - for example the work of Carlo Scarpa - through which the dialectic between landscape and urban continuity and discontinuity offers a theoretical, thematic and linguistic key that is aware and explicit. Giovanni Battista Piranesi was one of the most profound and inspired interpreters of stratification as a founding paradigm of the Italian image, synthesized in his eyes by the extraordinary overlapping of diverse phenomena in Rome. In his work the succession of the phases of construction of the landscape and the city are colored by emotion and mystery. The third characteristic can be found in a marked idealization of the landscape. This idealization consists of its being invested, first and foremost, with a representation. The landscape becomes a *transfigured scene*, simultaneously the emblem and promise of a superior world. From Francesco Petrarca to Ludovico Ariosto; from Andrea Mantegna

to Leonardo da Vinci; from Paul Brierre to Nicolas Poussin, we can observe how the real landscape, with a few exceptions, is left alone, while the aesthetic project is transferred into painting and literature. We are thus witness to an important point of separation. The real landscape is left to its own structural modifications, tied to the logic of economics, agriculture and industry, while a parallel project is created in paintings, poetry, novels and, at the end of the 19th century, cinema. The absence of an aestheticization that is not represented is exactly what constitutes the fascination of the Italian landscape, that of its truth, which had such an effect on Johann Wolfgang Goethe, Stendhal, Le Corbusier, Alvar Aalto, Louis Kahn and Karl Friedrich Schinkel. A fascination, but also a rather conspicuous limit. The scission between the reality of the landscape and its idealization have in fact allowed for the preservation of the latter, while the real landscape is attacked to the point that it loses a considerable part of its identity.

In the last three decades the Italian landscape has passed through a series of degenerative processes of notable gravity. These include illegal construction, the unstoppable growth of the diffuse city, the failure to complete a series of projects, the abandonment of vast cultivated areas, together with the numerous inhabited centers attached to them, and a process of infrastructural development composed of buildings of scarce quality. These are well-known phenomena, which have led to analysis, investigations, debates, and proposed solutions. With regards to illegal construction, proposals include both extensive and selective demolition. Similar to what took place with the Fuenti Hotel, the *Vele* in Secondigliano and other buildings in Rome, demolition becomes a media opportunity of significant resonance that is not, however, followed by the definition of a strategy to resolve critical situations, or truly effective interventions. With regards to the proliferation of the diffuse city, to date there has been no definition of measures capable of attenuating its effects: not only the waste of territory but, for the most part, a process of peripheralization. The failed completion of interventions, above all residential, is a phenomenon that primarily affects the regions of Southern Italy, in particular Calabria. The consequence is an unresolved landscape, fragmentary and incoherent, a sort of improper *unfinished element* that, while devoid of any suggestion is it also dense with negative values. The abandonment of cultivated areas, especially along the Apennines, produces a sensible degradation of the agricultural landscape, a degradation that does not appear to be easily contrasted, given that its causes are structural, profoundly involving the economic structure of the territories interested.

Finally the significant presence of works of infrastructure in the landscape significantly condition it, and thus represent an area in which a more attentive approach to design may allow for the obtainment of results of notable quality, ensuring that they are configured, in some way, as *direct expressions* of the landscape itself, its *implicit forms*, revealed by an accurate design, within which the correct insertion within the environment is accompanied by an adequate and innovative aesthetic result. Even while variegated and extensive, not to mention worrisome, the degradation of the Italian landscape must not in any case suggest pessimism and renunciation. Neither can this

situation give rise to all-absorbing choices that, if we do not substantially change the structural framework that produces degradation, will result in the impossibility of dealing with the various problems that it creates. It is thus necessary to adopt a realistic strategy, based on interstitial actions, measured with precision on a case-by-case basis.

The limitation of the vastness of the problems related to interventions for the *restoration of the landscape* - because it is restoration that we are talking about - is rendered important and urgent by a phenomenon of notable importance: the fact that in recent years the notion of the landscape has become progressively more inclusive, we could say *invading* environments that once belonged to other disciplines.

Today everything tends to be considered landscape. We have already mentioned the urban landscape, clarifying its relative value, guaranteed only on a metaphorical level. Urban planning itself has been colonized by the landscape, not to mention the world of architecture. In his 1997 *Manifesto di Modena, Paesaggistica linguaggio grado zero dell'architettura*, Bruno Zevi theorized a new season of design in which the usual categories were exhausted, in favor of a new plastic modeling of the ground plane to be used to resolve any functional or formal problem. The expansion of the idea of landscape - a thematic expansion, with something aggressive in its incredibly rapid growth - is at the same time a consequence of the crisis of notions of the city and architecture and one of the causes of the crisis itself. In a certain sense the landscape is now a *vicarious category that substitutes others* without, however, translating them in a clear and finite manner. It tends to *rename* the existing; however the assignment of a new meaning to each of the world's environment cannot avoid the destabilizing and confusing that which is redefined. The expansive, inclusive and pervasive ability of the idea of the landscape is such that it can now be considered as a truly totalizing conceptual form, capable of going beyond languages, and being thematical polarizing. This happened not only in painting - we can mention artists such as Alberto Burri, Paul Jackson Pollock, Ennio Morlotti, Gastone Novelli and Enzo Cucchi, all legible, even if metaphorically, in light of the notion of the landscape - literature, film, architecture and other disciplines. All the same, while the landscape becomes all-absorbing, overlapping a plurality of languages and knowledge, it loses part of its identity, transforming itself into a simple *thematic atmosphere*, a discursive dimension that, with its indubitable suggestion, risks dissolving into a multitude of descriptions.

Up until a few years ago William Morris's well known definition of architecture, confirmed in the mid 1960s by Vittorio Gregotti in the famous edition of *Edilizia Moderna* entitled *La forma del territorio*, to which we owe the diffusion to the topic of the landscape in Italian debate, ensured that architecture *understood* the landscape as one of its expressions. For some years now this concept has been overturned, in parallel with the prevalence, in territories and cities, of the fragmentation of settlement, the crisis of public space, the primacy of non-sites or hyper-sites. Today it is the landscape that not only *contains* architecture as one of its *parts*, but which fully identifies with it. For example, all *that is external or open*, all that is *void*, from streets to public squares, from the terrain vague of parks, parking lots and works to stabilize hillsides, from

beaches, to abandoned quarries, has become landscape. On the contrary, we tend to see architecture merely as the *solid*, the isolated building, robbed of its relationships with context, which has also been absorbed into the domain of the landscape.

The framework defined in the last two paragraphs is most likely destined to become even more complex in the coming years. In fact, the idea of the landscape overlaps with the idea of *networks*, the immaterial entity that requires a visual model in order to be understood and, perhaps accepted. The network has thus become identified with the endless urban grid of Los Angeles seen at night in David Lynch's *Mullholland Drive*, a perspective that renders equally explicit the infinite connections of the network. At the same time, the spatial horizontality of the network itself is inverted in the *zenithal verticality* of Google Earth. The ability to observe any point on the earth's surface from above places the observer outside the world, at the moment when the same *eternalness* of view restores the unity that the landscape appears to have lost in both the modern conception of scales as separate dimensional realities, as well as the unstoppable multiplication of its expressions. Google Earth leads to the completion of a process of theoretical *alienation* that began when, following spatial explorations, it was possible to admire the terrestrial globe in its entirety, an azure-white sphere suspended in the black firmamento. Google Earth in some way marks the end of the *landscape*, as well as its new beginning. A beginning that is dense with mystery and emotion. However, it is not only in Google Earth that the landscape is canceled precisely at the moment that it is reconstructed in other forms. Perspectival space, which appears in the movement of satellite navigators - for example TomTom Go -, is reduced to flat images that, while erasing depth, simultaneously propose a new way of conceiving of the landscape. The landscape as a *pure map*, the essential trace of vectorial directions, of primary topological tensions, mechanized distance and connections within a *neutral* environment, that simultaneously dense with abstract figurative values. To this flat, and in some way *an-iconic* landscape, we must add the images, with their false colors, sent to us from the planet Mars. The views of the *red planet* reveal, more so than those that first showed us the barren surface of the Moon over twenty years ago and push to the extreme the necessity of reducing the landscape solely to its *name*, to an anthological *nudity*, a dramatic *absence of history*, a layered history, even if it is now mute and intransitive. It is also based on these authentic and radical *foundations* that the landscape will probably re-discover its *physicality*, abandoning all that is purely diagrammatic, the recording of flows, the transcription of metropolitan cycles. Renouncing its current all-absorbing development, the landscape can thus return to its thematic confines. In this way it will be capable of re-proposing itself as an entity of theory-design, capable of contributing to the improvement of the inhabited environment and not only its separation into an aestheticizing and evasive multitude of narrations.

Many of the issues dealt with in this text can be found in the project for Vema, the ideal, utopian, innovative and sustainable city of new foundation presented as the theme of the *Padiglione Italiano* at the 10th International Architecture Exhibition at the Venice

Biennale in 2006. The project is the work of twenty groups of young architects who developed a proposed settlement defined by the author of this text, curator of the Padiglione *Italiano*, together with Nicola Marzot, Margherita Petranzan and Livio Sacchi. Located between Venice and Mantua, in a territorial quadrant that will soon be the point of the crossing of trans-European rail lines n. 1 (Berlin - Palermo) and n. 5 (Lisbon - Kiev), Vema is a city within which the landscape assumes a decisive role, with a constant presence that ensures a significant level of structural and morphological coherence. In Vema the landscape is not proposed as a pervasive, totally omnibus-comprehensive entity, such that it becomes generic and, as a result, in the end, inoperative. It confirms itself as the intermediary between nature and inhabitation, a method of designing architecture in which the latter presents itself through its primary signs, the elements of a mysterious and suggestive terrestrial writing, which it can use to discover its own purpose.



Questioni di paesaggio

di Franco Purini

Il mondo dell'uomo innalza i fenomeni naturali e i loro rapporti introducendoli in un'altra sfera, quella del pensato, del voluto, dello stabilito, del costruito, che in un modo o nell'altro sono sempre lontani dalla natura: la sfera delle realtà culturali. In questo mondo della cultura vive l'uomo.

(Romano Guardini)

Il paesaggio non nasce come un'opera d'arte. Lo può divenire solo a *posteriori*. Esso in prima istanza è l'esito di una serie di modificazioni indotte nel corso del tempo dalle comunità insediate in un certo intorno della superficie terrestre. Modificazioni che hanno a che fare con una serie di necessità primarie le quali, se presentano anche aspetti estetici, non li iscrivono, se non dopo un lungo periodo, in un organico ordine compositivo. Per questo motivo il paesaggio è quindi un'opera d'arte a posteriori nel momento stesso in cui è anche un'opera d'arte *indiretta*, vale a dire non prodotta da una vera e propria intenzionalità artistica. Quanto detto consegna il paesaggio a una dimensione *ibrida*, per la quale esso è interpretabile sia come un sistema di interventi di natura funzionale, legati da relazioni necessarie ma in se stesse discontinue, nonché relativamente casuali, sia come un *testo* coerente, caratterizzato da una sua finitezza e da una sua organicità. Un'altra osservazione che si può fare concerne il modo con il quale si fa l'esperienza del paesaggio. Guardando un quadro e una scultura si nota una differenza sostanziale tra la pittura e l'arte plastica. Nella sua bidimensionalità la tela si raccoglie attorno a se stessa irradiandosi, come nel caso delle opere di Mark Rothko, nello spazio che la contiene, lasciando comunque chi è in una sua presenza sempre al suo *esterno*; come realtà tridimensionale la scultura possiede invece un suo spazio che interferisce con lo spazio reale che la accoglie. In qualche modo, e a vari livelli, una scultura è quindi *abitabile*. La sua dimensione, anche quando si tratta di grandi opere plastiche - si pensi al Meeting a Gibellina, di Pietro Consagra, che ospita ambienti veri e propri - è sempre riconducibile a quella del corpo di chi ne sta facendo esperienza esplorandone la cavità, la materia, il volume. Ricomponendo mentalmente le immagini parziali ricavate dai numerosi punti di vista dai quali può essere osservata, una scultura rinnova la sua natura di oggetto spazialmente concluso e formalmente definito. Nel caso dell'architettura la modalità con la quale si prende coscienza di un'opera plastica si conferma e si esalta. La *lettura in movimento* di un edificio è infatti, per più di un verso, un'anticipazione di quella che riguarda il paesaggio, per la cui contemplazione si dà *nell'essere immersi in esso*. Circondando chi lo sta guardando il paesaggio rende difficile coglierne, ove esista l'unitarietà, proponendosi come il montaggio di singole vedute. La natura processuale dell'esperienza di un paesaggio si somma quindi alla sua vastità, in una successione di inquadrature nelle quali la comprensione dell'insieme è attraversata, e spesso contrastata, da quella delle sue componenti.

Oltre che per i caratteri messi in evidenza nel precedente paragrafo, la nozione di paesaggio è notoriamente molto complessa, nonché ambigua e controversa, per un'altra serie di motivi. Essa riguarda per un verso qualcosa di oggettivo, vale a dire un supporto geografico modificato dall'azione umana dotato di determinati caratteri, descrivibile in modo attendibile; per l'altro il paesaggio non è che *uno stato d'animo*, come ha scritto Henri Frédéric Amiel, un insieme di sensazioni *indicibili* che per loro stessa natura non possono conseguire uno statuto concettuale definito e stabile. Data questa condizione costituzionalmente incerta del paesaggio non si tenterà in questo scritto di darne una definizione, ma ci si limiterà a svolgere alcune considerazioni generali, riguardanti una serie di aspetti strutturali relativi ai suoi aspetti oggettivi, per poi dire alcune cose sul paesaggio italiano. La prima cosa che si può affermare è che il paesaggio è un *sistema di regioni*, ovvero di aree individuate da perimetri. Con la parola regione si intende una parte dell'ambiente fisico che è possibile identificare come qualcosa di *unitario*. La regione è caratterizzata dalla presenza di *confini*, vale a dire, usando altri termini non del tutto equivalenti, di contorni o di margini. Tali elementi *istituiscono*, per così dire, la regione stessa assegnando ad essa una dimensione e una misura. Margini, contorni e confini sono fatti concreti che includono all'interno una serie di altre perimetrazioni, di rango diverso. Tali margini secondari possono essere fisici o *immateriali*. Una regione è dunque composta da uno spazio *recintato* che comprende altri spazi minori, individuati a loro volta da margini che possono essere fisici o *invisibili* come nel caso di allineamenti, assialità, polarizzazioni, riverberazioni atmosferiche di oggetti. Questi recinti possono essere chiamati anche *stanze*, stanze territoriali e paesistiche che possono comprenderne altre, di dimensioni più contenute. Le stanze possono essere anche pensate come *unità ambientali* o *unità morfologiche*. All'interno di queste stanze si verificano alcuni fenomeni di un certo rilievo relativi alla loro lettura. Il primo concerne l'esistenza di fasce *temporali di memorizzazione*. Percorrendo una *stanza*, ovvero una regione, la mente riesce a trattenere e ad archiviare un certo numero d'immagini. Dopo aver metabolizzato questa *quantità iconica* interviene una sorta di saturazione che obbliga a rigenerare e *ricaricare*, per così dire il meccanismo di accumulazione delle immagini. Le fasce di memorizzazione, a ciascuna delle quali corrisponde un *tempo* di registrazione delle cose che si stanno osservando, hanno un'ampiezza che dipende dalla densità degli elementi che le rendono evidenti. Questi momenti di saturazione, che anticipano l'azzeramento delle immagini corrispondono ad altrettante *soglie*, e cioè a condizioni di passaggio da una fascia di memorizzazione all'altra. Oltre alle fasce di memorizzazione e alle soglie tra l'una e l'altra esiste poi il fenomeno della compresenza di elementi *attivi* perché inseriti in una funzionalità totale e gli elementi *residuali* i quali, seppure esistenti e visibili, sono immessi in una sospensione temporale e semantica. Il terzo fenomeno è la decodificazione dei segni presenti nel paesaggio. Segni da considerare nella loro singolarità e nelle loro complesse relazioni. Proseguendo in questa analisi, si può dunque definire il paesaggio come una successione di stanze al cui interno è presente ciò che si potrebbe chiamare una scrittura terrestre. Si tratta di un sistema di segni fisici - argini, canali, filari di alberi, recinzioni,

strade, ponti, campi coltivati, tracciati urbani e tessuti - che vengono letti e interpretati come una vera e propria *scrittura terrestre*. Tuttavia quella della *scrittura terrestre* non è la sola metafora con la quale è possibile chiarire, almeno in parte, cosa è il paesaggio. Anche l'idea di corpo, un *corpo dipinto*, ovvero una *scultura decorata*, esprime con sufficiente esattezza l'essenza di un paesaggio. Colline e montagne, con le loro ombre profonde, con le loro superfici sfumate, sono altrettante sculture, tatuate dai segni dell'abitare. Ma il paesaggio è anche un *tessuto*, un *tessuto drappeggiato*, come ha scritto Laura Thermes, che nelle sue pieghe e nei disegni che lo ricoprono allude a spazialità contenute l'una nell'altra, nonché alla *complessità narrativa* delle superfici di cui esso è fatto. Spazialità e complessità nelle quali, *come* ha scritto Rosario Assunto, *la finitezza chiusa trascende nell'infinità illimitata*.

A partire dalle considerazioni finora esposte è possibile a questo punto suggerire una definizione *in progress* del paesaggio, una definizione *tentativa*, per usare un termine caro a Giancarlo De Carlo, capace di tener conto sia della soggettività della visione individuale, sia dell'oggettività di un dato contesto paesistico, vale a dire della sua realtà strutturale. Secondo questa definizione il paesaggio è il risultato di una lettura estetica di un certo intorno del mondo fisico limitato da elementi capaci di farlo riconoscere come qualcosa di unitario, caratterizzato dalla presenza di alcuni elementi significativi organizzati in un ordine evidente e comprensibile, elementi dotati di una certa invarianza nel tempo. La lettura di un paesaggio non è, quindi, quella di un *quadro*. Essa si configura piuttosto come l'interazione tra l'acquisizione dei dati concreti espressi da un determinato paesaggio, peraltro sottoposto nel tempo a continue trasformazioni, e il *trasferimento* di tali dati nello spazio parallelo della *rappresentazione*, una *duplicazione* fondamentale sulla quale si tornerà più avanti.

Prima di affrontare il tema del paesaggio italiano è necessaria fare alcune precisazioni. La prima riguarda il rapporto tra l'idea di territorio e quella di paesaggio. L'oggetto è lo stesso, ma mentre la nozione di territorio indica tutto ciò che c'è di *fisico* nel mondo naturale trasformato dall'uomo, quella di paesaggio riguarda il senso storico - culturale - estetico di questa stessa modificazione fisica. Come ha scritto Laura Thermes, in qualche modo il territorio è un *hardware*, laddove il paesaggio è un *software*. La seconda precisazione riguarda la relazione che si può stabilire tra il paesaggio così come esso si vede e il *paesaggio originario*. Con queste parole si intende quel paesaggio ipotetico che è possibile pensare immaginando di eliminare tutto ciò che nel corso del tempo si è depositato sul supporto geografico naturale. Ricostruire con gli occhi della mente l'aspetto del paesaggio originario può essere un ottimo strumento concettuale per comprendere meglio il senso di quello reale, in cui si è immersi. La terza precisazione ha a che fare con l'idea di *paesaggio urbano*. Questo concetto, di matrice anglosassone, trasporta la categoria del paesaggio nella città fondando un'equivalenza che nell'architettura moderna e contemporanea, è ed è stata, centrale. Si tratta tuttavia di una equivalenza, sulla quale si tornerà più avanti, per qualche verso poco fondata perché manca in essa quel dato - la scena naturale - rispetto alla quale le trasformazioni indotte dall'uomo *producano* il paesaggio.

Un paesaggio possiede un suo contenuto strutturale, un suo significato storico, e una serie di valori estetici. Per quanto si è detto all'inizio di queste note tali valori sono costruiti a posteriori e indirettamente. Il modo con il quale essi si definiscono è quello di una complessa operazione culturale attraverso la quale un certo numero di descrizioni paesistiche, letterarie, pittoriche e filmiche confluiscono in una narrazione che duplica il paesaggio reale in un *simulacro parallelo*. Si tratta di una *rappresentazione collettiva* che seleziona ed esalta i caratteri identitari di un paesaggio istituendolo come un *luogo esemplare*. Anche se dotata di una sua intrinseca solidità, questa narrazione collettiva subisce nel corso del tempo un decadimento progressivo, un consumo crescente che ne attenua l'efficacia fino a provocarle un vero e proprio *collasso*. Quando ciò avviene occorre *rigenerare* la rappresentazione riformulandone tutti gli elementi. Questa nuova rappresentazione avrà a sua volta una certa durata alla fine della quale si produrrà una nuova crisi. Si configura in tal modo un doppio ciclo. Il paesaggio reale subirà una serie di trasformazioni le quali si configurano come un ulteriore fattore di modificazione della sua rappresentazione parallela. Questo a sua volta, sarà effetto, dopo un certo tempo, di una perdita di senso sempre più rapida e marcata.

Dopo queste precisazioni, e ricordando la coppia *regioni - scrittura terrestre*, è possibile ora dire qualcosa attorno al paesaggio italiano. Esso si definisce attraverso tre caratteri principali. Il primo consiste nel fatto che esso è composto di *stanze* di dimensioni limitate, che presentano il loro margine come segni dotati di grande evidenza. Queste stanze di dimensioni limitate hanno prodotto un'attitudine a una modulazione circoscritta dello spazio, una *misurazione interstiziale* che si è tradotta nella messa a punto di metriche spaziali estremamente riconoscibili, compatte e circoscritte. Si deve alla stessa dimensione media e piccola delle *stanze paesistiche* che la scala umana pervada in modo esteso e insieme minuto l'ambiente italiano. Equilibrio, armonia, proporzione, sono parole che esprimono bene questa condizione. In Italia non esistono città superiori a tre milioni di abitanti o aree metropolitane o regionali superiori a sei, così come non esistono grattacieli che superano di molto i centoventi metri. Il secondo carattere del paesaggio italiano è la *stratificazione*. I segni della *scrittura terrestre* sono molti e sovrapposti in un numero elevato di livelli. La stratificazione è così diventata, come nel caso di Roma - una vera e propria *forma simbolica* dell'architettura italiana, un modo di intendere il progetto - si pensi a Carlo Scarpa - attraverso il quale la dialettica tra continuità e discontinuità paesistica e urbana si dà in una chiave teorica, tematica e linguistica consapevole ed esplicita. Giovanni Battista Piranesi è stato l'interprete più profondo e ispirato della stratificazione come paradigma fondativo della immagine italiana sintetizzata per lui dallo straordinario sovrapporsi a Roma di fenomeni diversi. Nella sua opera il succedersi delle fasi di costruzione del paesaggio e delle città si colora di emozione e di mistero. Il terzo carattere si può riconoscere in una marcata idealizzazione del paesaggio. Tale *idealizzazione* consiste nel darle, prima di tutto una *rappresentazione*. Il paesaggio diviene scena *trasfigurata*, emblema e al contempo promessa di un mondo superiore. Da Francesco Petrarca a Ludovico Ariosto; da Andrea Mantenga a Leonardo da Vinci; da Paul Brii a Nicolas Poussin si può osservare come il

paesaggio reale, tranne qualche caso, venga lasciato a se stesso mentre il progetto estetico si trasferisce nella pittura e nella letteratura. Si assiste così a una divaricazione importante. Il paesaggio reale è lasciato alle sue modificazioni strutturali, legate alle logiche economiche, agricole, industriali mentre nasce un paesaggio parallelo che è quello dei quadri, delle poesie, dei romanzi e, dalla fine dell'Ottocento, dei film. L'assenza di una estetizzazione che non sia quella rappresentata è esattamente ciò che costituisce il fascino del paesaggio italiano, quella sua *verità* che aveva colpito Johann Wolfgang Goethe, Stendhal, Le Corbusier, Alvar Aalto, Louis Kahn, Karl Friedrich Schinkel. Un fascino ma anche limite piuttosto vistoso. La scissione della realtà del paesaggio e la sua idealizzazione hanno consentito infatti di preservare quest'ultima mentre il paesaggio reale veniva aggredito fino a perdere una parte considerevole della sua identità.

Il paesaggio italiano ha in effetti subito negli ultimi tre decenni una serie di processi degenerativi di notevole gravità. Tra questi l'abusivismo, la crescita inarrestabile delle città diffuse, la mancata ultimazione degli interventi, l'abbandono di vaste aree coltivate, nonché di numerosi centri abitati ad esse legate, un'infrastrutturazione realizzata con manufatti di scarsa qualità. Si tratta di fenomeni noti, i quali hanno dato vita ad analisi, inchieste, polemiche, proposte di soluzioni. Per quanto riguarda l'edilizia abusiva si è pensato di ricorrere alla demolizione, sia in modo esteso sia selettivo. Come è accaduto per l'Albergo di Fuenti, le Vele di Secondigliano e alcuni edifici a Roma, la demolizione è diventata un evento mediatico di grande risonanza, al quale non è seguita però, la messa a punto di una strategia sulle situazioni critiche, di intervento veramente efficace. Anche sulla proliferazione delle città diffuse non sono state predisposte misure adeguate per attenuare gli effetti, consistenti non tanto nello spreco di territorio quanto nel fatto che esso si è in gran parte *periferizzato*. La mancata ultimazione degli interventi, soprattutto abitativi, è un fenomeno che interessa soprattutto le regioni meridionali, in particolare la Calabria. La conseguenza è un paesaggio irrisolto, frammentario e incoerente, una sorta di improprio *non finito* il quale, se è privo di qualsiasi suggestione, è per contro denso di valenze negative. L'abbandono delle colture, specialmente nell'Appennino, produce un sensibile degrado del paesaggio agricolo, un degrado che non appare facile contrastare, dal momento che le sue cause sono di natura strutturale, coinvolgendo in profondità l'assetto economico dei territori interessati. Infine le infrastrutture, caratterizzate da una grande evidenza nel paesaggio, che per questo condizionano in modo rilevante, rappresentano un ambito nel quale una progettazione più attenta può consentire di ottenere risultati di notevole qualità, facendo sì che esse si configurino, in qualche modo come *espressioni dirette* del paesaggio stesso, sue *forme implicite*, rivelate da un disegno accurato, nel quale un giusto inserimento nell'ambiente si affianchi a un adeguato e innovativo livello estetico. Pur essendo esteso e variegato, oltre che preoccupante, il degrado del paesaggio italiano non deve comunque suggerire comportamenti pessimistici e rinunciatari. Al contempo questa situazione non può dar luogo neanche a scelte totalizzanti per le quali, se non si cambiasse sostanzialmente il quadro strutturale che produce il degrado, non sarebbe possibile affrontare i numerosi problemi che da essa nascono. Occorre quindi adottare una strategia realistica, basata su

azioni interstiziali, commisurate con esattezza alla singola occasione.

La limitazione dell'ampiezza problematica degli interventi di *restauro del paesaggio* - perché di un restauro si tratta - è resa importante e urgente da un fenomeno di notevole importanza, ovvero dal fatto che negli ultimi anni la nozione di paesaggio è divenuta sempre più inclusiva *invadendo*, per così dire, ambiti che erano oggetto precedentemente di altre discipline. Oggi tutto tende a essere considerato come paesaggio. Del paesaggio urbano si è fatto riferimento, chiarendo la sua relativa fondatezza, garantita solo su un piano metaforico. La stessa urbanistica è stata *colonizzata* dal paesaggio, per non parlare dell'architettura. Nel suo *Manifesto di Modena*, del 1997, *Paesaggistica linguaggio grado zero dell'architettura*, Bruno Zevi aveva teorizzato una nuova stagione del progetto nella quale le sue consuete categorie venivano esautorate a favore di una modellazione plastica del suolo attraverso la quale risolvere ogni problema funzionale e formale. L'espansione dell'idea di un paesaggio - un ampliamento tematico, che nella sua crescita rapidissima ha qualcosa di aggressivo - è nello stesso tempo una conseguenza della crisi delle nozioni di città e di architettura e una delle cause di questa stessa crisi. In un certo senso il paesaggio è oggi una *categoria vicaria* che si sostituisce ad altre, senza però tradurle in modo chiaro e compiuto. Esso tende a *rinominare* l'intero l'esistente, ma l'assegnare un significato nuovo a ogni ambito del mondo non può evitare di rendere instabile e confuso ciò che viene ridefinito. La capacità espansiva, inclusiva, e pervasiva dell'idea di paesaggio è tale che essa può essere considerata ormai come una vera e propria *forma concettuale* totalizzante, capace di attraversare ogni linguaggio, polarizzandolo tematicamente. Ciò è avvenuto non solo per la pittura - si pensi alle opere di artisti come Alberto Burri, Paul Jackson Pollock, Ennio Morlotti, Gastone Novelli, Enzo Cucchi, del tutto leggibili, anche se per traslato, alla luce della nozione di paesaggio - la letteratura, il cinema, l'architettura ma anche per altre discipline. Tuttavia, mentre il paesaggio si totalizza, sovrapponendosi a una pluralità di linguaggi e di saperi, esso perde parte della sua identità trasformandosi in una semplice *atmosfera tematica*, una dimensione discorsiva che nella indubbia suggestione rischia di dissolversi in una moltitudine di descrizioni.

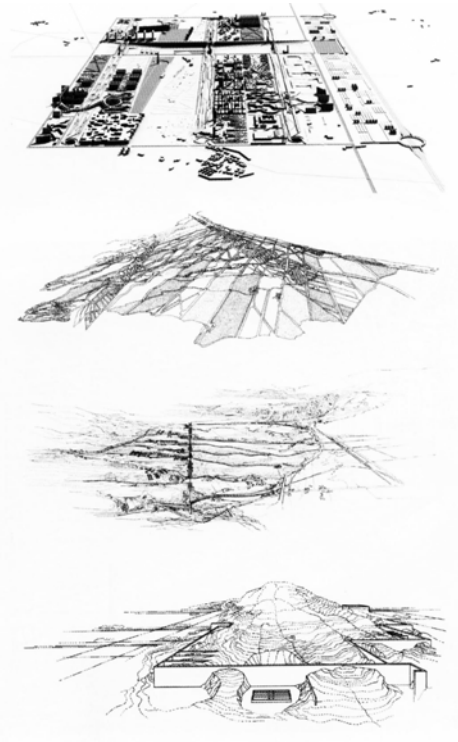
Fino a qualche anno fa la nota definizione che William Morris aveva dato dell'architettura, confermata a metà degli anni sessanta da Vittorio Gregotti con il famoso numero di *Edilizia Moderna* dal titolo *La forma del territorio* al quale si deve, per quanto riguarda il dibattito italiano, la diffusione delle tematiche paesistiche, faceva sì che l'architettura *comprendesse* il paesaggio come una sua espressione. Da qualche anno tale concezione si è ribaltata, parallelamente al prevalere, nel territorio e nella città, della frammentazione insediativa, della crisi dello spazio pubblico, del primato dei non luoghi o degli iperluoghi. È il paesaggio, oggi, non solo *contiene* l'architettura come una sua *parte*, ma si identifica completamente con essa. Ad esempio tutto ciò che è *esterno e aperto*, tutto ciò che è *vuoto*, dalle strade alle piazze, dai *terrain vague* ai parchi, dai parcheggi alla sistemazione dei pendii, delle spiagge, delle cave dimesse è divenuto paesaggio. Per contro si tende a ritenere che l'architettura sia solo il *pieno*, solo l'edificio isolato, privato delle sue relazioni con il contesto, anche queste entrate nel dominio del

paesaggio.

Il quadro tracciato negli ultimi due paragrafi è destinato molto probabilmente a farsi nel prossimo futuro ancora più complesso. L'idea di paesaggio si è infatti sovrapposta a quella della stessa rete, un'entità immateriale che aveva bisogno di un modello visivo per essere compresa e, forse accettata. La rete si è così identificata con la sterminata griglia urbana di Los Angeles vista di notte come in *Mulholland Drive*, di David Lynch, una prospettiva che rende analogicamente esplicite le infinite connessioni della rete. Al contempo l'orizzontalità spaziale della stessa rete si inverte nella *verticalità zenitale* di Google Earth. Poter osservare dall'alto ogni punto della superficie terrestre colloca l'osservatore al di fuori del mondo, nel momento in cui la stessa *eternità* dello sguardo restituisce al paesaggio quell'unità che sembrava esso avesse perduto sia nella concezione moderna delle *scale* come realtà dimensionali separate, sia nella inarrestabile moltiplicazione delle sue espressioni. Google Earth porta a compimento un processo di *straniamento* teorico che era iniziato quando, a seguito delle esplorazioni spaziali, fu possibile ammirare il globo terrestre nella sua interezza, una sfera bianco azzurra sospesa in un firmamento nero. Google Earth segna in qualche modo la *fine del paesaggio* ma anche un suo nuovo inizio. Un inizio denso di mistero ed emozione. Ma non è solo in Google Earth che il paesaggio si azzera nel momento stesso in cui si ricostruisce in altre forme. Lo spazio prospettico che appare negli schemi in movimento dei navigatori satellitari - si veda TomTom Go - si riduce a immagini piatte che mentre annullano la profondità propongono un nuovo modo di concepire il paesaggio. Un paesaggio come *pura mappa*, tracciato essenziale di direzioni vettoriali, di tensioni topologiche primarie, che *meccanizzano* distanze e collegamenti in un ambiente *neutro* ma nello stesso tempo denso di astratti valori figurativi. A questo paesaggio piatto e in qualche modo *aniconico* va poi aggiunto quello che ci restituiscono con falsi colori le immagini provenienti da Marte. Gli scorci del *pianeta rossa* rivelano, più di quelle che venti anni fa avevano mostrato la scabra superficie della Luna, spingono all'estremo la necessità di ridurre il paesaggio al suo solo *nome*, riconducendola a una *nudità* antologica, a una drammatica *assenza di storia*, laddove esso è storia stratificata, anche se oggi muta e intransitiva. Anche sulla base di queste sue autentiche e radicali rifondazioni il paesaggio riscoprirà probabilmente la sua *fisicità* abbandonando tutto ciò che è pura diagrammaticità, registrazione di flussi, trascrizione dei cicli metropolitani. Rinunciando alla sua attuale deriva totalizzante, e accettando il suo essere la stessa cosa del territorio, ma in un altro ambito descrittivo, il paesaggio potrà così rientrare nei suoi confini tematici. In tal modo esso sarà in grado di proporsi di nuovo come un'entità teorico - progettuale capace di contribuire al miglioramento dell'abitare, e non solo al suo scindersi in una estetizzante ed evasiva moltitudine di narrazioni.

Molte delle questioni trattate in questo testo si ritrovarono nel progetto di Vema, la città di fondazione ideale, utopica, innovativa e sostenibile che ha rappresentato il tema del Padiglione Italiano alla 10° Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia 2006. Il progetto è stato elaborato da venti gruppi di giovani architetti che hanno sviluppato uno schema insediativo messo a punto da chi scrive, curatore del

Padiglione Italiano, assieme a Nicola Marzot, Margherita Petranzan e Livio Sacchi. Situata tra Venezia e Mantova, in un quadrante territoriale nel quale si incontreranno i corridoi ferroviari transeuropei n. 1 (Berlino - Palermo) e n. 5 (Lisbona - Kiev), Vema è una città nella quale il paesaggio assume un ruolo decisivo, costituendosi come una presenza costante che assicura ad essa una forte coerenza strutturale e morfologica. A Vema il paesaggio non si propone come un'entità pervasiva, totalmente onnicomprensiva da divenire generica e per questo, in fondo, inoperante. Esso si conferma come il tramite tra la natura e l'abitare, una modalità dell'architettura nella quale quest'ultima si presenta nei suoi segni primari, gli elementi di quella misteriosa e suggestiva scrittura terrestre con i quali essa scopre le proprie finalità.



Bibliography / Bibliografia

Books and texts of the author / Libri e saggi dell'autore

- FRANCO PURINI, *Luogo e Progetto*, foreward by / con presentazione di Francesco Moschini, Editrice Magma (collection / collana «Città e progetto» n. 2), Roma, 1976; II edition / edizione, Edizioni Kappa / A.A.M. Architettura Arte Moderna, Roma, 1981.
- FRANCO PURINI, *Alcune forme della casa*, Edizioni Kappa (collection / collana «Progetto / dettaglio»), Roma, 1979.
- FRANCO PURINI, *L'architettura didattica*, Casa del libro, Reggio Calabria, 1980; I editon / edizione Gangemi (collection / collana «Architettura e urbanistica»), Roma, 2002; editon / edizione Gangemi (collection /collana «Architettura, urbanistica, ambiente»), Roma, 2006.
- FRANCO PURINI, *Around the shadow line: beyond urban architecture*, with introductory essays by Vittorio Gregotti, Pierluigi Nicolini and Micha Bandini, Architectural Association, London, 1984.
- FRANCO PURINI, *Sette paesaggi*, in it / eng, with a text by / con un testo di Micha Bandini, Electa («Quaderni di Lotus» n. 12), Milano, 1989.
- FRANCO PURINI, *Dal progetto. Scritti teorici di Franco Purini*, edited by / a cura di Francesco Moschini e Gianfranco Neri, AAM – Architettura arte moderna, Edizioni Kappa (collection / collana «Città e progetto» n. 11), Roma, 1992.
- FRANCO PURINI *Una lezione sul disegno*, edited by / a cura di Franco Cervellini e Renato Partenope, with a text by / con un saggio di Gianni Contessi, Gangemi, Roma, 1996; ristampe nel 2004 e 2007.
- FRANCO PURINI, *Comporre l'architettura*, Editori Laterza (collection / collana «Universale Laterza» n. 801), Roma-Bari, I ediz. 2000; XII ediz. 2009.
- FRANCO PURINI, *Franco Purini. Le opere, gli scritti, la critica*, Mondadori Electa (collection / collana «Documenti di architettura»), Milano, 2000.
- FRANCO PURINI, *Esercizi di composizione. Case nella campagna romana*, with two introductory notes of / con due note introduttive di Antonio Carbone e Laura Thermes, Edizioni Libria (collection / collana «Mosaico» n. 4), Melfi, 1993; II edition / edizione with postscript of / con postfazione di Paolo Portoghesi, Edizioni Libria (collection / collana «Arianuova» n. 1), Melfi, 2006.

- FRANCO PURINI, *Il luogo del progetto*, in «Casabella» n. 742, march / marzo 2006, p. 59 (56-63).
- FRANCO PURINI, *Disegnare architetture*, edited by / a cura di Stefano Milani, in it / eng, Compositori, Bologna, 2007.
- FRANCO PURINI, LAURA THERMES, *Trentacinque + 9 domande a Franco Purini / Laura Thermes*, edited by a cura di M. D. Morelli, Clean, Napoli, 2007.
- FRANCO PURINI, *Attualità di Giovanni Battista Piranesi*, edited by / a cura di Gianfranco Neri, Edizioni Libria (collection / collana «Mosaico» n. 46), Melfi, 2008.
- FRANCO PURINI, *La misura italiana dell'architettura*, Editori Laterza (collection / collana «Sagittari Laterza» n. 158), Roma, 2008.
- FRANCO PURINI, *Viral Architecture / Architettura Virale*, in «Lotus International» n. 133, february / febbraio 2008, pp. 82-87.

Bibliography / Bibliografia

Books and texts on the author / Libri e saggi sull'autore

- ANTONINO SAGGIO, "Franco Purini. Fra futurismo e metafisica" in *Costruire* n. 131, aprile 1994, pagg. 124-128.
- PASQUALE BELFIORE, "*Casa Pirrello*" in *Area* mar-apr 1998, pagg. 36-42.
- MARIA DOLORES MORELLI, *Trentacinque domande a Franco Purini e Laura Thermes*, Clean, Napoli, 1998.
- ROSARIO DI PETTA, *L'architettura di Franco Purini tra segno poetico e discorso scientifico*, Libria, Melfi, 2002.
- MARGHERITA PETRANZAN, GIANFRANCO NERI, *Franco Purini. La città uguale*, Il Poligrafo, Padova, 2005.

Bibliography / Bibliografia

Referential books / Testi di riferimento

- GASTON BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1957; Italian edition / ed. italiana: GASTON BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 1975; english edition: GASTON BACHELARD, *The Poetics of Space*, Beacon press, Boston, 1969.
- GIANFRANCO CANIGGIA, GIAN LUIGI MAFFEI, *Lettura dell'edilizia di base*, Alinea, Firenze, 1979; new edition /nuova edizione 2008.
- VITTORIO GREGOTTI, *Il territorio dell'architettura*, 1966, Feltrinelli, Milano, 1966; forth edition /quarta edizione 1993.
- LUDOVICO QUARONI, *La torre di Babele*, Marsilio, Venezia, 1982.
- LUCA MOLINARI (edited by / a cura di), *Ernesto Nathan Rogers. Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano, 1997.
- BRUNO ZEVI, *Paesaggistica e linguaggio grado zero dell'architettura*, Canal & Stamperia Edizioni, Venezia, 1999.