

Motto Paesaggio e silenzio

Progetto architettonico Andrea Valvason

Scultore Nicola Facchini



Andrea Valvason, Nicola Facchini (Scultore)
Paesaggio e silenzio: un monumento nel Mediterraneo

Abstract

Cosa significa oggi pensare un monumento, stabilire come sia fatto e quale sia l'oggetto della sua presenza? Perché edificare luoghi della memoria per la società odierna? Quale significato assume il monumento e quali possono essere le sue modalità di espressione all'interno del mondo contemporaneo? La risposta a queste domande, attraverso il progetto, avviene allontanandosi volutamente da alcune questioni formali e figurative volte a comunicare messaggi di *pietas* attraverso una monumentalità ormai "stanca" e carica di *pathos* superficiale: è proprio attraverso l'integrazione tra arte e architettura che viene ricercata una possibile via che muove da una visione antiretorica, privilegiando la dimensione esperienziale e il meccanismo mnemonico. Due torri sorgono dai resti di un naufragio; poste al limite tra terra e mare accompagnano i visitatori in un "viaggio della memoria" che si sviluppa in una condizione di continua instabilità, evocando il ricordo di una tragica traversata del Mediterraneo.

Parole Chiave

Monumento – Lampedusa – Memoria – Paesaggio – Percezione

Fig. 1

Nella pagina precedente: Modello. Vista da Nord-Est.

What are the roots that clutch, what branches grow

Out of this stony rubbish? Son of man,

You cannot say, or guess, for you know only

A heap of broken images, where the sun beats,

And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,

And the dry stone no sound of water. Only

There is shadow under this red rock,

(Come in under the shadow of this red rock),

And I will show you something different from either

Your shadow at morning striding behind you

Or your shadow at evening rising to meet you;

I will show you fear in a handful of dust¹.

Thomas Stearns Eliot, *The burial of the dead*, 1922

Nel 1967 George Steiner pubblica *Language and Silence*, una raccolta di saggi sul linguaggio, la letteratura e l'"inumano", in cui il titolo anticipa la profonda riflessione che l'autore affronta in merito alla decadenza della società contemporanea e alla conseguente ricaduta sul linguaggio, sia in campo comunicativo sia in campo artistico, arrivando a chiedersi: «Stiamo forse uscendo da un'epoca storica di predominio verbale – dal periodo classico dell'espressione letterata – per entrare in una fase di linguaggio decaduto, di forme "postlinguistiche", e forse di silenzio parziale?» (Steiner 1967, p. 9). Una prima constatazione arriva subito: «Oggi, come poche altre volte, la poesia sente la tentazione del silenzio» (Steiner 1967, p. 22).

Per descrivere il decadimento culturale odierno, parafrasando l'autore, potremmo affermare che ai giorni nostri sappiamo che un ministro può leggere Dante la sera e il mattino dopo recarsi al lavoro per decidere la sorte di alcune vite umane².



Fig. 2

Inquadramento territoriale.

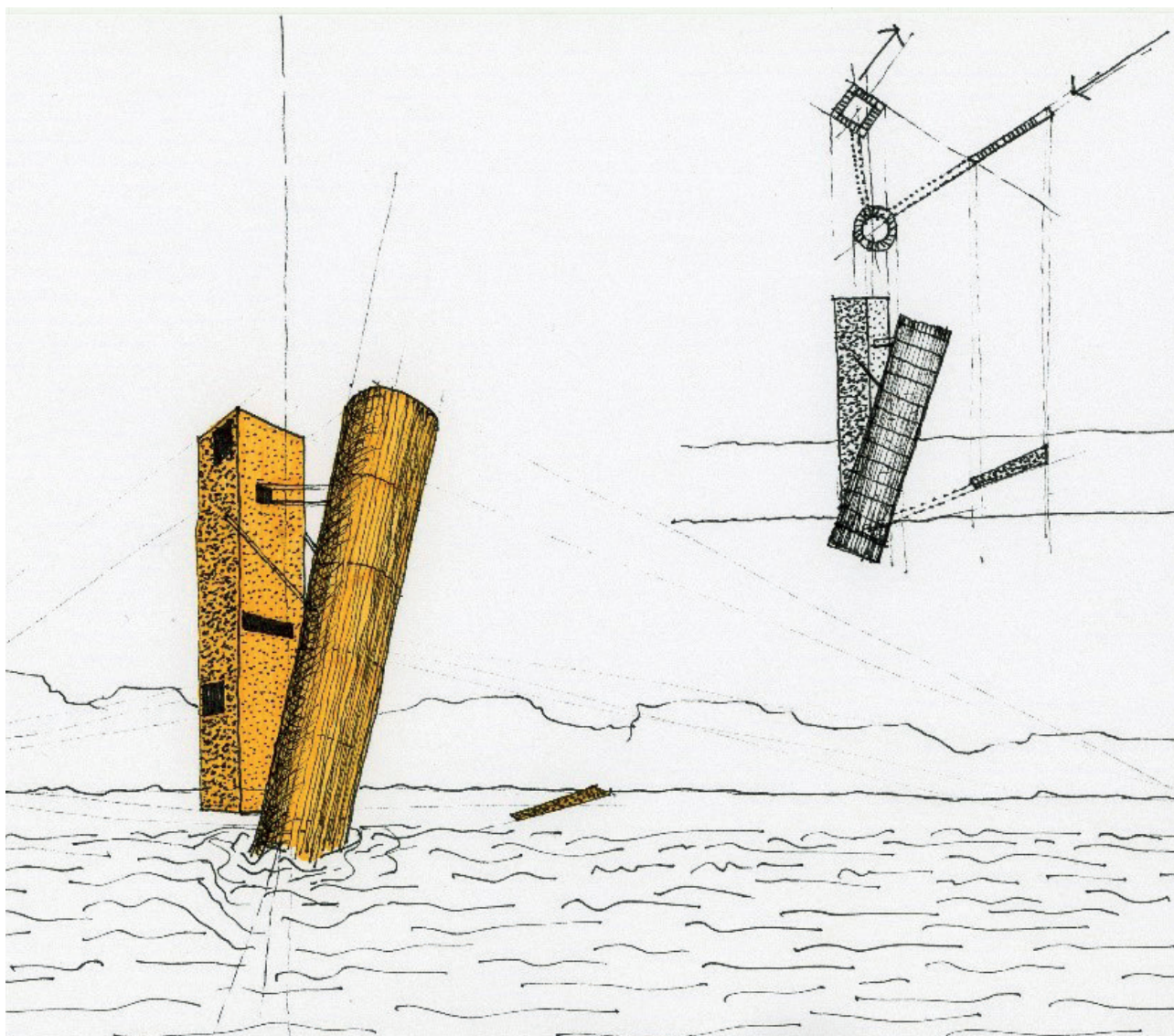


Fig. 3
Bozzetto preparatorio di Andrea
Valvason.

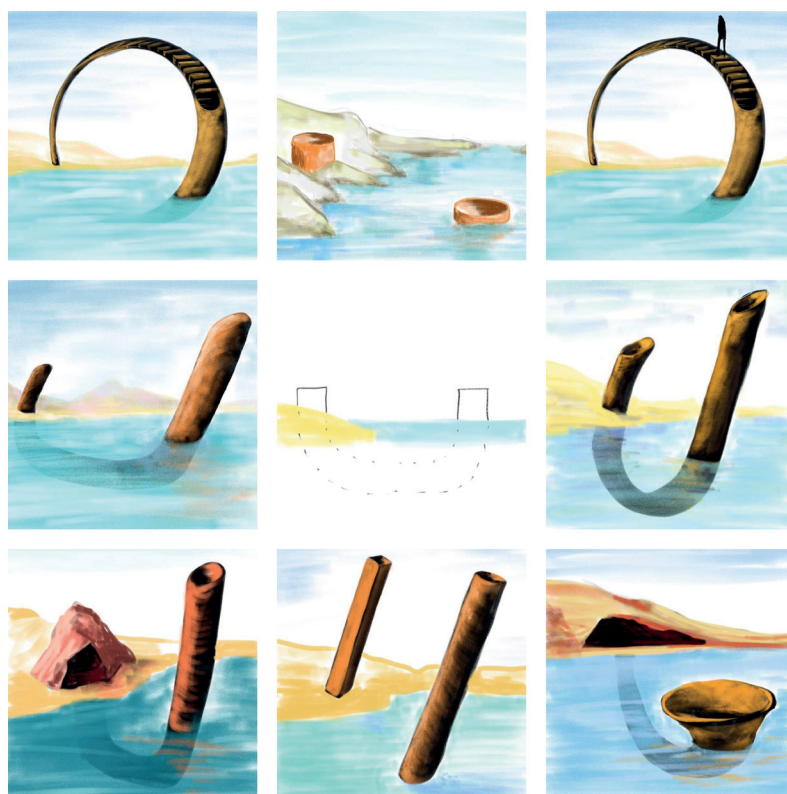


Fig. 4
Bozzetto preparatorio di Nicola
Facchini.

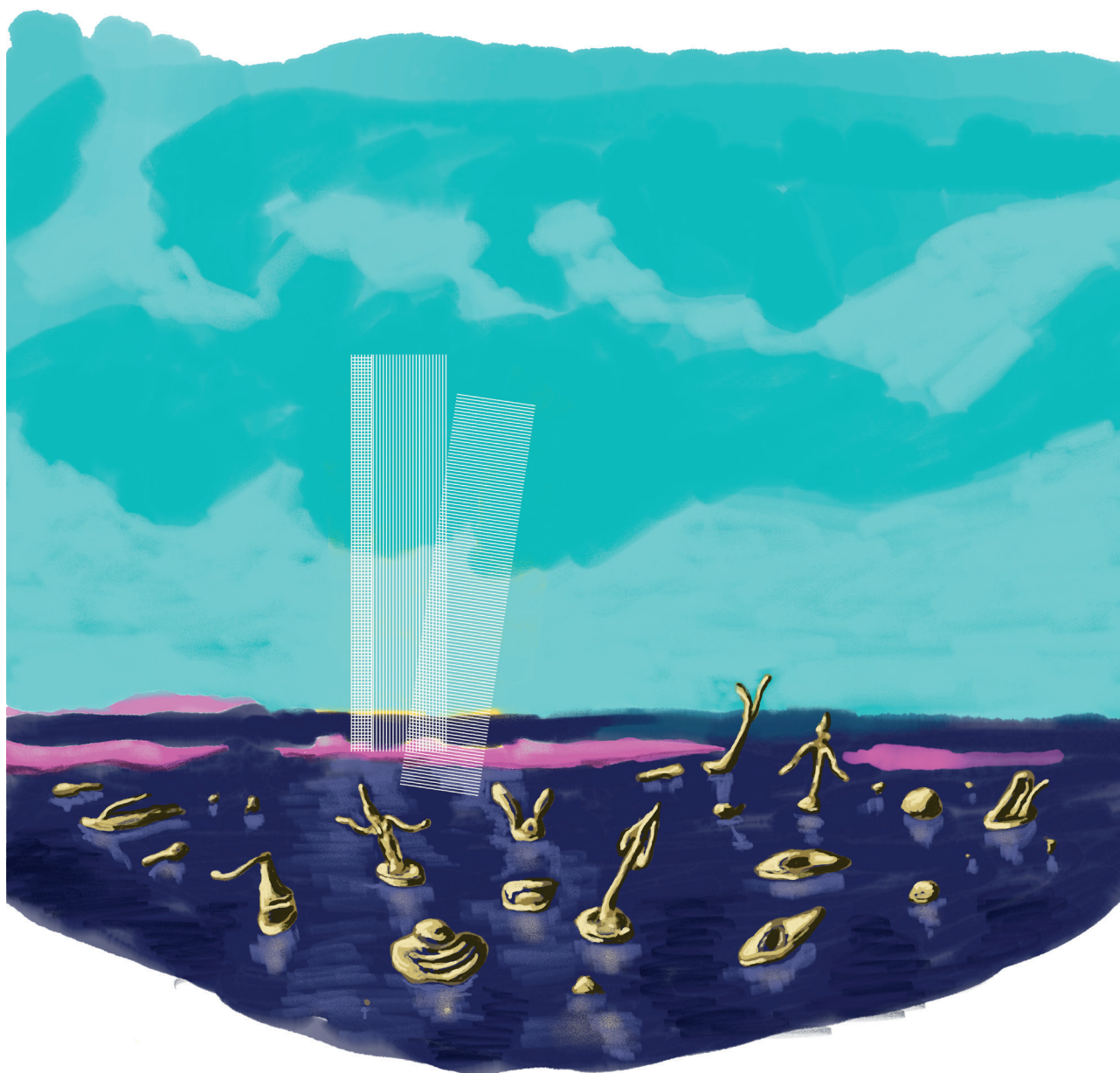
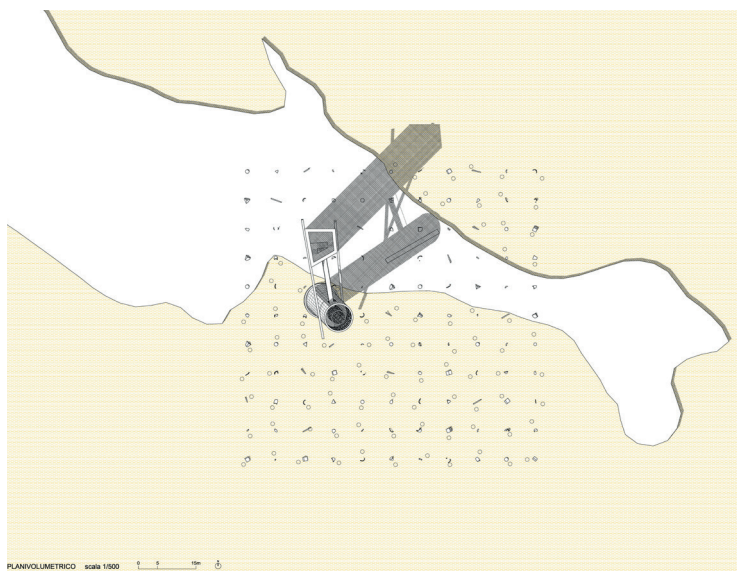


Fig. 5

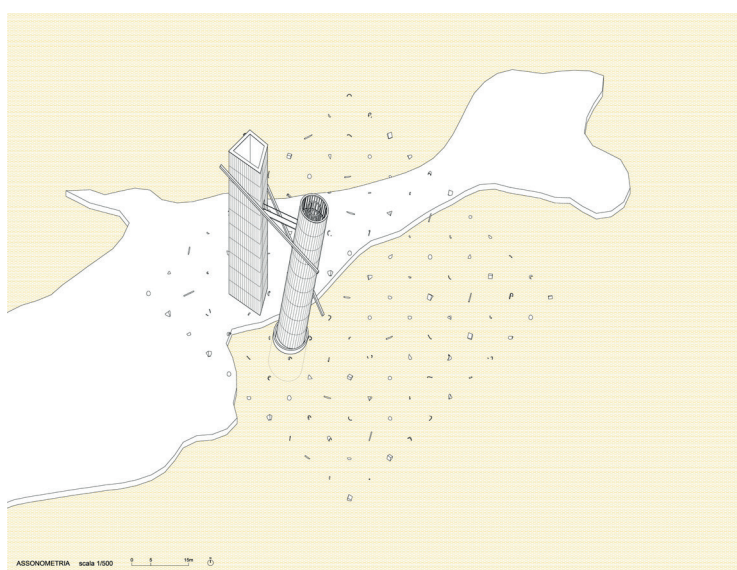
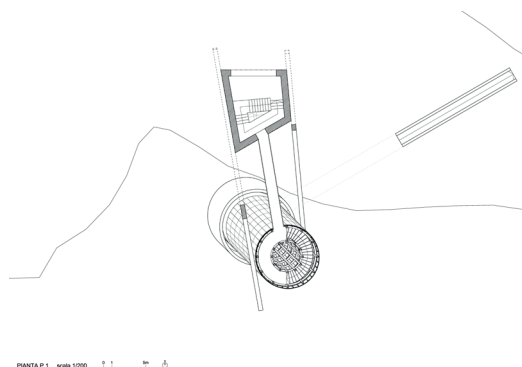
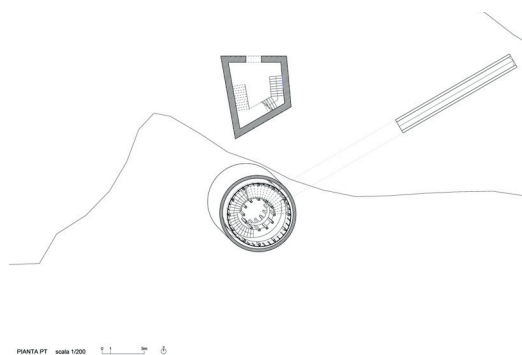
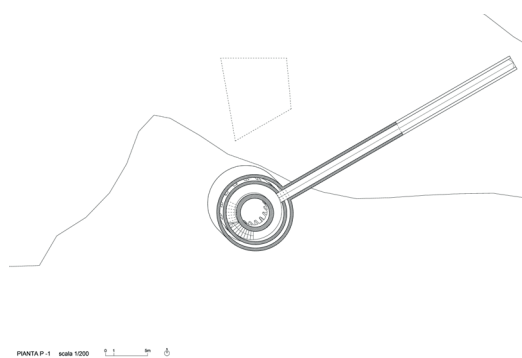
Disegno di studio di Andrea Valvason e Nicola Facchini.

Figg. 6-7

Planivolumetrico; Assonometria

**Figg. 8-9-10**

Pianta P-1; Pianta PT; Pianta P1



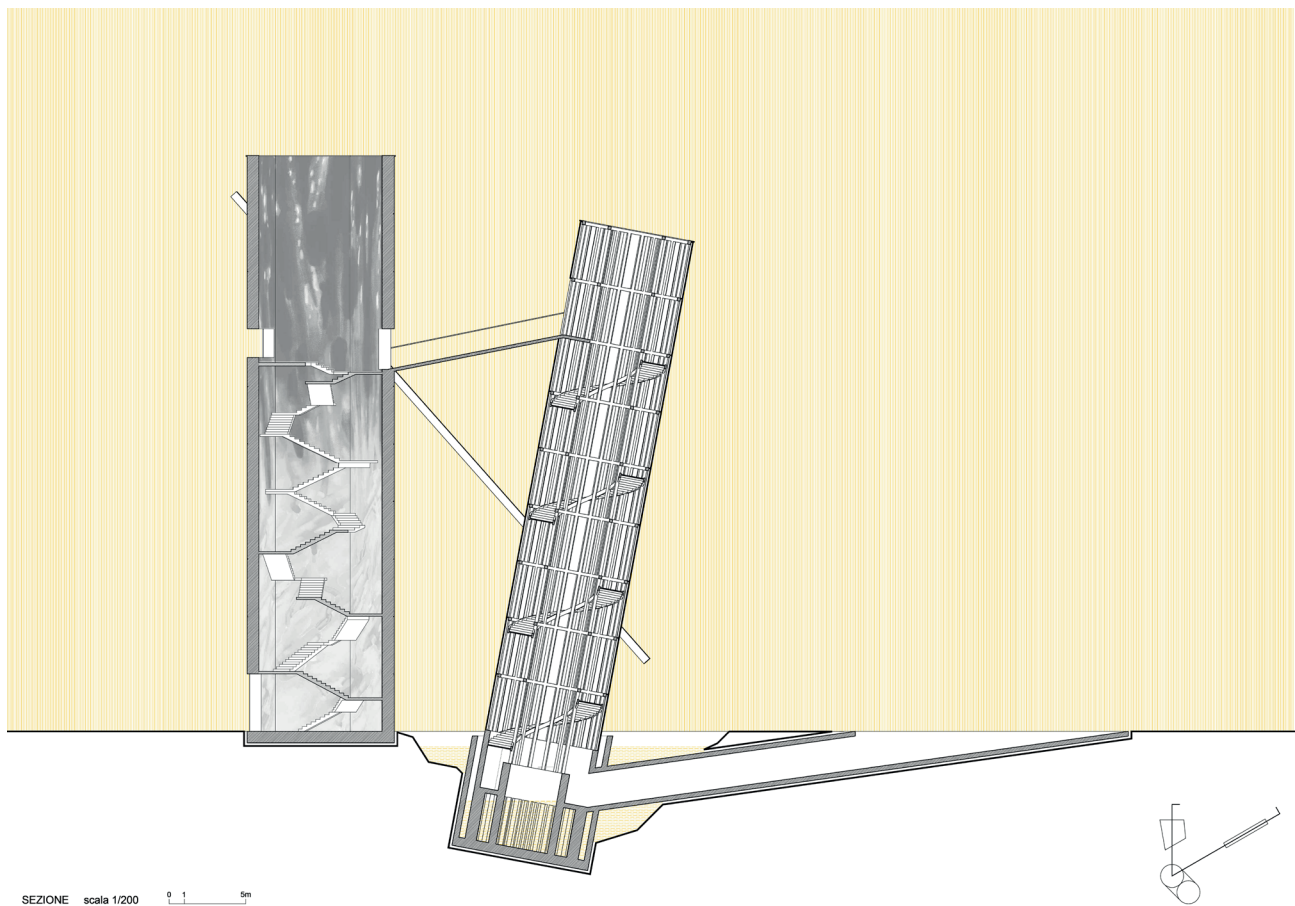


Fig. 11
Sezioni della Torre 2 con gli afreschi delle pareti interne.

Riportando al presente le parole di Steiner, oggi più che mai attuali, nel caso del progetto per “Un monumento-memoriale nel Mediterraneo” sull’Isola di Lampedusa, a seguito della strage di trecentosessantotto migranti del 3 ottobre 2013, sorge spontaneo chiedersi: «A chi è rivolto questo monumento? Di quale memoria si fa portatore? Può, un monumento di questo tipo, avere una risonanza di carattere civile, se non addirittura politica?»

Una possibile risposta – *tra le risposte* – sta nell’interpretare il tema secondo una visione antiretorica, in cui nessuna forma di linguaggio è in grado di esprimere la memoria della tragedia, assumendo la dimensione sensoriale e percettiva del silenzio, metafisica e quasi trascendentale, come l’unica possibile: «Il livello più alto e più puro dell’atto contemplativo è quello che ha appreso a lasciarsi il linguaggio alle spalle. L’ineffabile si trova oltre le frontiere della parola» (Steiner 1967, p. 27). Si pensi per esempio agli “intraducibili” di Wittgenstein³, a una composizione di Webern⁴ o una performance di John Cage⁵. Da qui la conclusione che forse l’architettura è l’unica, fra le *arti*, che, per mezzo di quello che Giuseppe Samonà chiamava “linguaggio-secondo”⁶, è in grado di tradurre un significato nello spazio, attraverso l’esperienza di un luogo, «sapendo che non esistono equivalenze esatte tra le lingue, bensì solo tradimenti, ma che il tentativo di tradurre è una necessità costante se si vuole che la poesia realizzi pienamente la propria vita» (Steiner 1967, p. 23).

Collocato in prossimità di Punta Sottile, il lembo di terra più a sud d’Europa, il progetto si configura attraverso un insieme di elementi percepibili alle diverse scale, secondo un percorso di avvicinamento, da terra o dal mare, che si sviluppa all’interno di un luogo in cui lo spazio segue una prossemica fatta di rimandi che progressivamente ne rivelano il significato. L’esperienza di questo luogo ha inizio da un naufragio. Il monumento,

Figg. 12-13-14
 Prospetto Est; Prospetto Nord;
 Prospetto Sud.

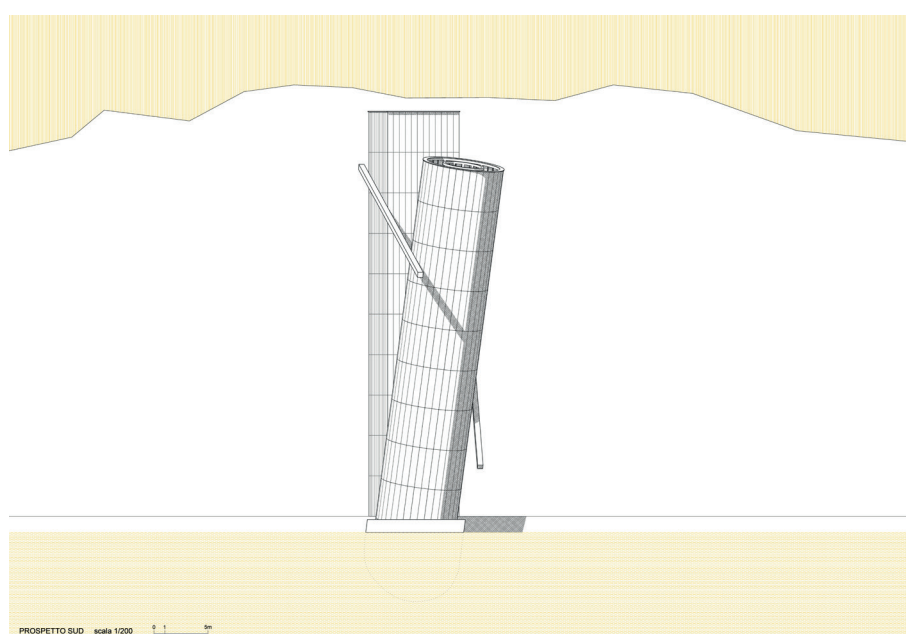
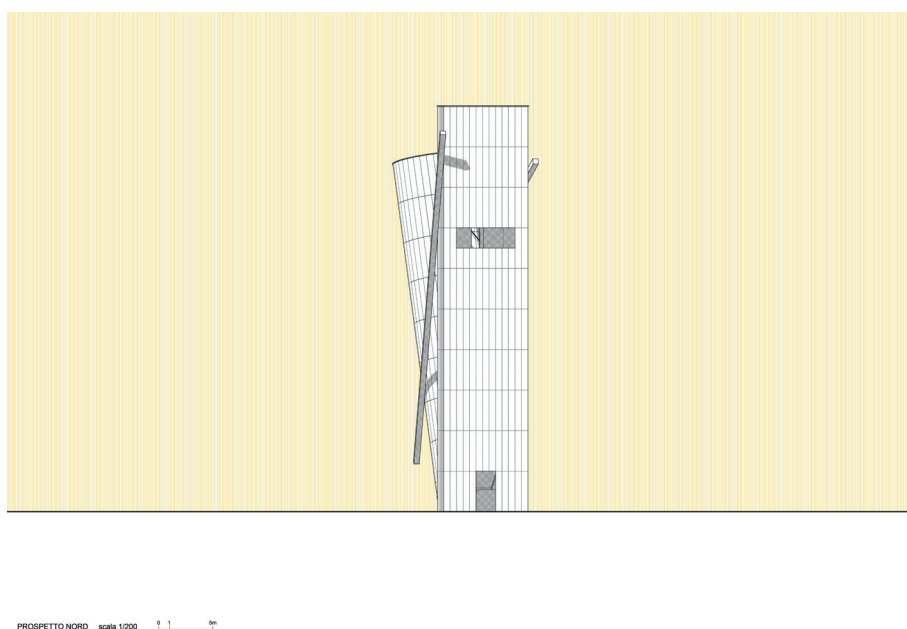
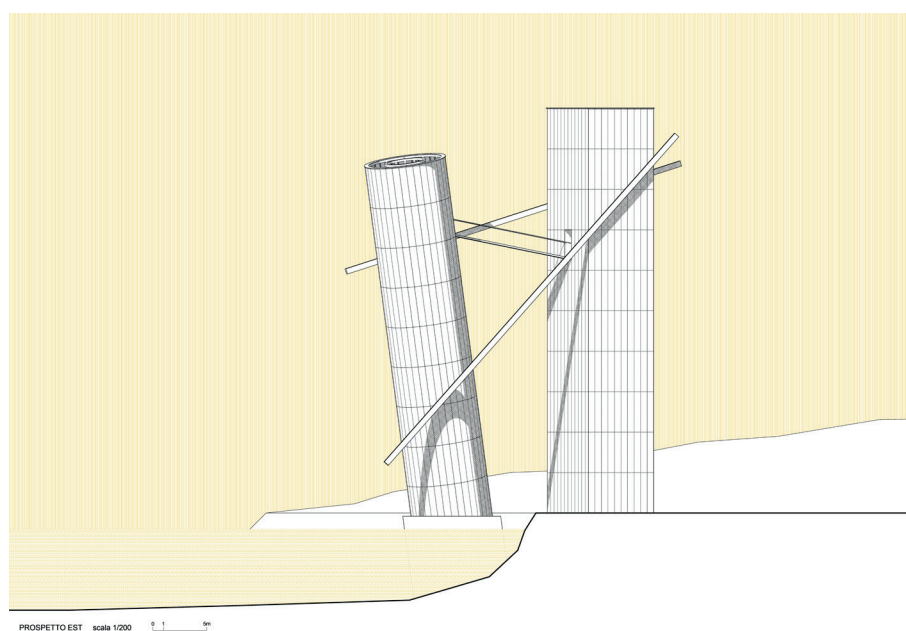




Fig. 15
Silhouette Est-Nord-Ovest-Sud.

alla scala geografica-territoriale, si ritaglia un proprio ambito attraverso un *parterre* fatto di sculture, resti trasfigurati di un incidente avvenuto in mare: frammenti allusivi a un *divenire* spezzato. Questi elementi si dispongono tra la terra e il mare secondo un tracciato regolare⁷ che ordina la composizione generale⁸; possono essere conficcati nel terreno o agganciati al fondale marino funzionando come boe: la loro posizione può variare nel corso del tempo, generando di volta in volta uno scenario differente⁹.

Proseguendo si giunge al momento centrale del percorso rappresentato da due torri, di cui una inclinata, che sorgono tra la terra ferma e il mare, ponendosi in una condizione di limite tra stabile (terra) e instabile (acqua). Due tiranti le uniscono e nel loro prolungarsi, assumendo inclinazioni diverse a seconda del loro posizionamento, da componente tecnico diventano elemento compositivo, caricando drammaticamente la figura per mezzo di un insieme di “dissonanze armoniche” o “consonanze lontane”¹⁰.

Uno scavo nel terreno – «all’ombra di questa roccia rossa»¹¹ – individua l’ingresso del percorso sotterraneo/subacqueo che conduce alla prima torre posizionata in mare. Si tratta di un cilindro cavo leggermente inclinato¹², composto da una struttura metallica innestata su un basamento cementizio che attraverso un sistema ad intercapedine permette all’acqua, a seconda dell’altezza della marea, di invadere il fondo della torre (si pensi al principio dei vasi comunicanti). Il rivestimento esterno è composto da un materiale traslucido che costruisce un ambiente diafano: la luce entra e permea uniformemente lo spazio, ma il nostro sguardo non può uscire se non verso la cavità posta in sommità, verso il cielo; tutto è rivolto verso l’interno, dove gli unici elementi sensoriali sono dati dallo sciabordio delle onde del mare, dal sibilo del vento, dallo scroscio dell’acqua sul fondo del pozzo.

Un percorso ascendente ci invita a fuggire verso il cielo, lasciando alle spalle il buio. L’inclinazione fa sì che la risalita lungo il perimetro della torre non abbia un andamento lineare, causando una sensazione di disorientamento¹³ all’interno di un luogo avverso: si sale faticosamente avvolti e travolti dagli echi di un viaggio in mezzo al mare.

Giunti sulla sommità, un percorso in quota dal carattere filiforme si apre sul paesaggio circostante permettendo di raggiungere la seconda torre.

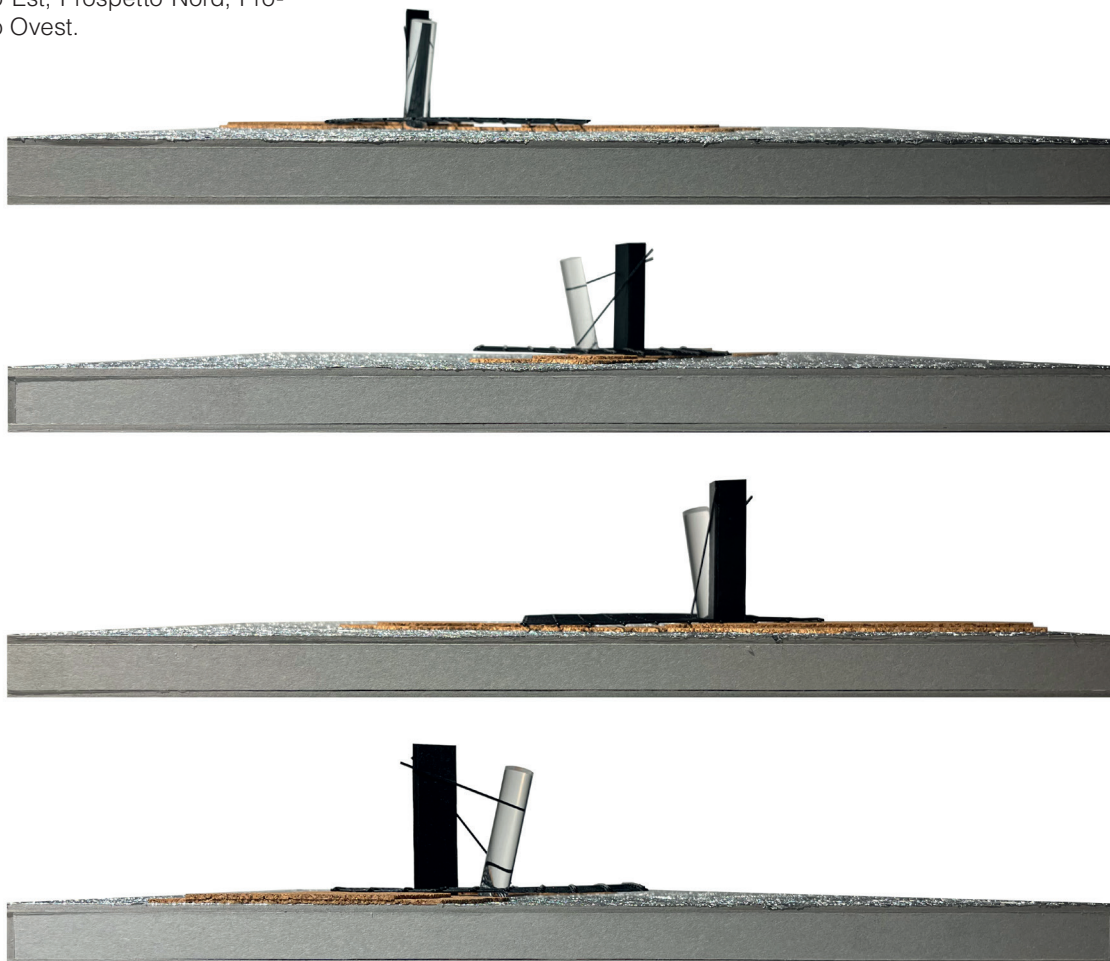
Ancorata a terra, solida e dal carattere murario, essa presenta tuttavia un profilo planimetrico deformato¹⁴, proteso verso quella torre gemella che sembra stia per cadere in mare. Il percorso di collegamento che le unisce si dirige all’interno della seconda torre dove un’apertura rivolta verso nord ritaglia uno scorcio di paesaggio che inquadra all’orizzonte la meta sperata: l’Italia, l’Europa. Ma il viaggio non è concluso.

Mentre l’occhio si abitua alla luce tenue dell’ambiente, si iniziano a percepire gli elementi presenti in questo interno. Sulle pareti, cieche e così spesse da non lasciar trapelare alcun rumore proveniente dall’esterno, si riconoscono delle figure affrescate – come se ci trovassimo in un luogo primitivo – memorie di una tempesta dentro la quale veniamo repentinamente proiettati: è di nuovo buio.

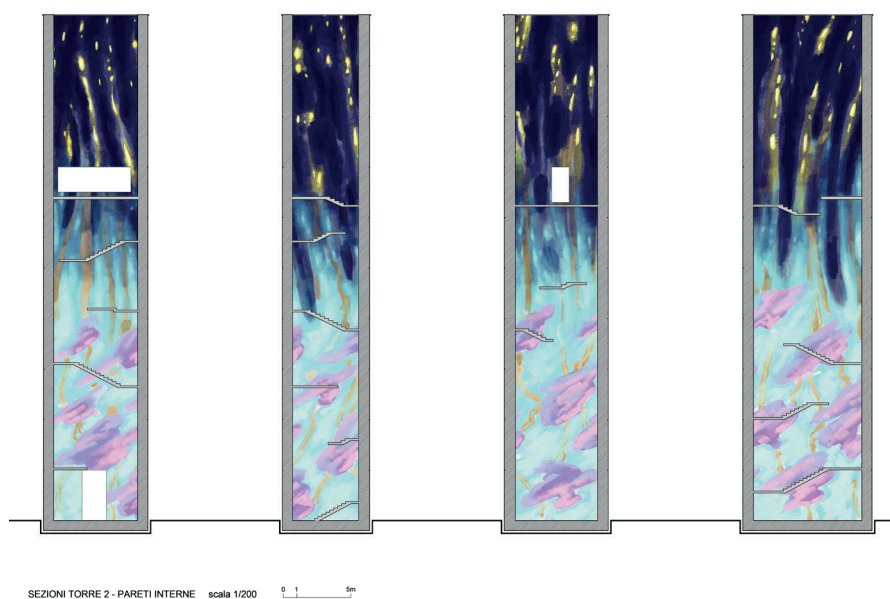
Una scala discendente, che rappresenta l’unica via di fuga, ci invita a scendere. Anche qui il percorso non è lineare, le rampe hanno un andamento

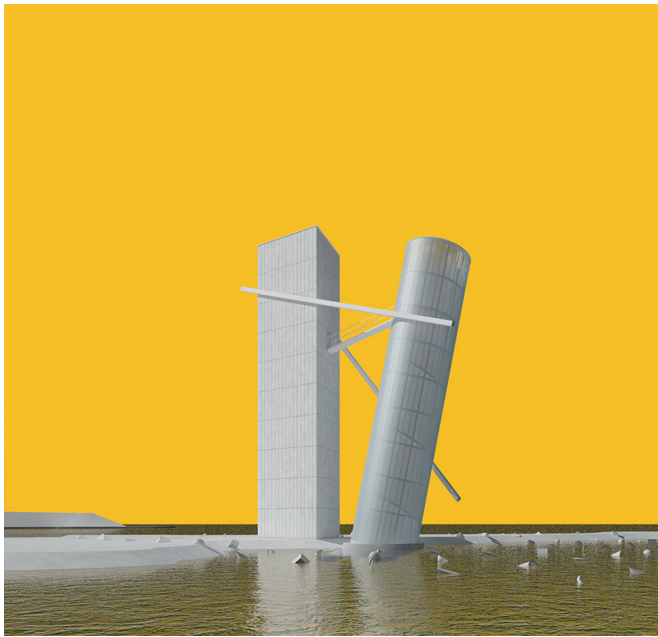
Figg. 16-17-18-19

Modello. Prospetto Sud; Prospetto Est; Prospetto Nord; Prospetto Ovest.

**Fig. 20**

Affreschi sulle pareti interne della Torre 2.



**Figg. 21-22-23**

Vista da Ovest; Vista da Nord;
Vista da Nord-Ovest.

irregolare, ci spingono da una parete all'altra, come se ci trovassimo all'interno di una scena di *Labyrinth*¹⁵. Durante la discesa si inizia a intravedere una luce sul fondo della torre, l'uscita. Le figure sulle pareti assumono toni più chiari e luminosi, stiamo uscendo dalla tempesta, la salvezza è vicina. La discesa si svolge all'interno di un paesaggio capovolto, in alto sta il buio e in basso la luce, come all'interno di un sogno in cui: «il tempo corre, e a velocità accelerata, *incontro* al presente, *in senso contrario* rispetto al movimento del tempo della coscienza di veglia. È *rivoltato su sé stesso*, e sono così parimenti rivoltate anche tutte le sue immagini concrete» (Florenskij 1922, p. 23).

Giunti a terra il percorso si conclude, il paesaggio è nuovamente rasserenato e quella natura ostile da cui si è voluti fuggire è ormai lontana, ma forse la nostra coscienza, il nostro spirito, la nostra memoria non sono più gli stessi, diventiamo anche noi testimoni delle disgrazie avvenute in questi luoghi.

Di notte la torre in mare si accende diventando un faro, una lanterna, una luce nelle acque del Mediterraneo che segnala la presenza dell'uomo.

Il monumento trova il suo significato attraverso più livelli e scale di percezione: quello geografico-territoriale nel suo rapporto terra/acqua e nella sua relazione con il paesaggio; quello figurativo-metaforico di due personaggi che si sostengono a vicenda in mezzo ai resti di un naufragio; quello esperienziale-percettivo, allusivo secondo una lettura remota, che si sviluppa attraverso un percorso catartico di ascesa e discesa che rievoca la tragica memoria del viaggio in mare.

A questo punto sarebbe più opportuno definirlo un anti-monumento¹⁶ inteso alla stregua di una «Pietà per i caduti e per noi che non possiamo più fare Monumenti» (Boico 1975, p. 3), per cui la retorica formale è ridotta al minimo. La sua composizione si sviluppa attraverso pochi segni e piccoli movimenti, mentre il linguaggio si attenua, è rarefatto, teso all'astrazione, in un connubio che tiene insieme architettura, pittura e scultura.

Da questo rapporto dialettico e dalla sintesi che ne deriva nasce questo *segno*, il cui vero significato si trova nell'atto di *abitare* questo luogo, nel percorrerlo, entrandoci e attraversandolo: è la dimensione percettiva e sensoriale a prevalere, la memoria vive nelle persone che fanno esperienza di questo luogo, nella percezione di *questo* spazio *nel* tempo, nel «sentimento

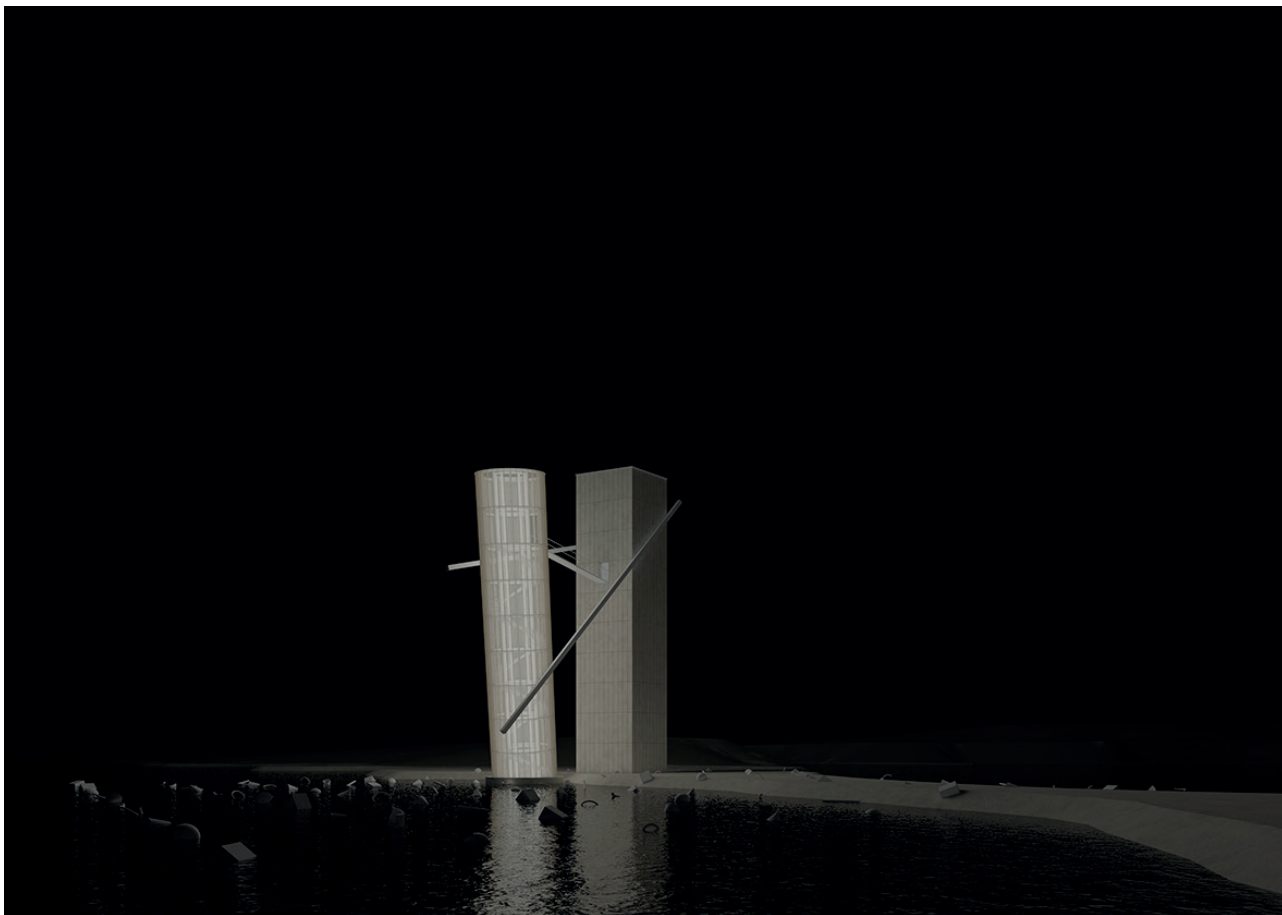


Fig. 24
Vista notturna da Sud-Est.

plastico»¹⁷ che si manifesta lungo il percorso, non nelle possibili forme e nei rimandi simbolici o nella figura del monumento di per sé.

Al contrario di quanto accade in *The Spire* di William Golding (1964), in cui il decano Jocelin auspicava la costruzione di un monumento che “toccasse il cielo” per arrivare a Dio – quest’opera non ci porta da nessuna parte ma, presupponendo l’esistenza nell’uomo di una data *Gestaltung* percettiva e comportamentale¹⁸, essa ci conduce in un viaggio all’interno di noi stessi, in cui il “suono del silenzio” diventa strumento sensoriale di trasporto emotivo¹⁹.

Braque was confronted with
An impossibility
He began to paint frantically
Before everything dried
Rodin went down to the beach
Scattered in the sand
Were all his figures
From the gates of hell
He felt Braque
To be in danger
He sensed the beautiful
Angels had drowned
And his friend
Was painting them²⁰.

John Hejduk, *Sound of the sea*

Note

¹ Thomas Stearns Eliot, *The Burial of the dead* (da *The Waste Land*, 1922), in Id. *T. S. Eliot. Opere. 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano, 2001, pp. 584-587. Traduzione: *Quali sono le radici che s'afferrano, quali i rami che crescono / Da queste macerie di pietra? Figlio dell'uomo, / Tu non puoi dire, né immaginare, perché conosci soltanto / Un cumulo d'immagini infrante, dove batte il sole, / E l'albero morto non dà riparo, nessun conforto lo stridere del grillo, / L'arida pietra nessun suono d'acque. / C'è solo ombra sotto questa roccia rossa, / (Venite all'ombra di questa roccia rossa), / E io vi mostrerò qualcosa di diverso / Dall'ombra vostra che al mattino vi segue a lunghi passi / O dall'ombra vostra che a sera incontro a voi si leva; / In una manciata di polvere vi mostrerò la paura.*

² Si veda George Steiner, *Prefazione*, in Id., *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*, p. 11; l'autore in questo caso faceva un esempio mettendo in relazione la lettura di Goethe e il lavoro ad Auschwitz.

³ Si veda Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di A. G. Conte, Einaudi, Torino, 1987.

⁴ Nelle composizioni dodecafoniche di Anton Webern il silenzio, traducibile come spazio vuoto, assume importanza essenziale all'interno della struttura melodica.

⁵ Si fa qui riferimento specifico alla composizione 4'33" di John Cage, in cui, secondo l'autore, la composizione deve consistere dei suoni presenti nell'ambiente in cui viene eseguita, dando una idea di importanza dell'ambiente stesso. Si guardi ai diversi testi pubblicati da Richard Kostelanetz in merito all'opera del compositore.

⁶ Si veda Giuseppe Samonà, *Il significato storico del presente e i suoi problemi nell'unità del linguaggio architettonico*, in Id., *L'unità architettura-urbanistica. Scritti e progetti: 1929-1973* (II ed.), a cura di P. Lovero, FrancoAngeli, Milano, 1978, pp. 44-50.

⁷ Una griglia 10x10 a maglie quadrate di metri 7,5x7,5 e lato totale di metri 75x75.

⁸ Si veda il progetto di concorso di Rem Koolhaas con OMA per il Parc de la Villette (1982) in cui vengono collocati alcuni "point grids" o "confetti", che definiscono l'organizzazione dello spazio.

⁹ Si vedano i memoriali di Edvard Ravnikar dove le lapidi, a partire da un posizionamento ordinato geometricamente, affondano gradualmente nel terreno cambiando continuamente configurazione.

¹⁰ Si veda in proposito l'osservazione di Arnold Schönberg sul concetto armonico di consonanza e dissonanza, in Id., *Trattato di armonia* (1922), Il Saggiatore, Milano, 2014, pp. 22-27.

¹¹ Il riferimento è diretto ai versi citati sopra di T. S. Eliot.

¹² Il cilindro ha un diametro di metri 7,5 e uno sviluppo in altezza composto da dieci "rocchi" alti 3,75 metri (di cui uno si trova al di sotto del livello del mare), per un'altezza totale di 37,5 metri (33,75 metri sopra il livello del mare). L'inclinazione è data da una doppia rotazione: 7,5° rispetto all'asse YZ e 7,5° rispetto all'asse XZ.

¹³ Si pensi per esempio alla risalita interna alla Torre di Pisa: percorrendo una scala elicoidale lungo un asse obliquo, il baricentro del percorso, in riferimento all'asse normale e quindi alla forza di gravità, cambia ad ogni passo, sbilanciando il normale equilibrio del corpo.

¹⁴ La pianta ha origine da un quadrato di lato 7,5x7,5 metri, innestato sul tracciato regolatore precedentemente descritto. La deformazione avviene sui lati Est, Sud e Ovest, tenendo fisso il lato Nord, in direzione della torre posta in acqua. Lo sviluppo in altezza è composto da dieci "rocchi" alti 3,75 metri, per un'altezza totale di 37,5 metri. I tiranti di sostegno presentano invece una sezione scatolare quadrata di lato 0,5 metri, con inclinazioni differenti a seconda dei punti di ancoraggio più funzionali dal punto di vista strutturale.

¹⁵ Film diretto da Jim Henson con protagonisti David Bowie e Jennifer Connelly, 1986. Qui ci si riferisce in particolare alle scene, riportate anche nel video musicale del brano *Within you* dello stesso David Bowie, in cui l'antagonista Jareth (Bowie) insegue Sarah (Connelly) muovendosi all'interno di uno spazio "escheriano" che causa un forte senso di disorientamento nella protagonista.

¹⁶ L'azione di sdoppiare il monumento in due torri tra loro antitetiche, ma allo stesso tempo gemelle, riduce la carica monumentale del monumento stesso, che non si pone come elemento retorico, bensì come dispositivo fenomenico che offre al visitatore un'esperienza sensoriale anziché imporre un enunciato di carattere oggettivo o idiosincratico. Vi sono

diversi casi precedenti che adottano una strategia di questo tipo. Si ricordano qui il Mausoleo delle Fosse Ardeatine (N. Aprile, C. Calcaprina, A. Cardelli, M. Fiorentino, G. Perugini e gli scultori M. Basaldella e F. Coccia, Roma 1947-49), definito anch'esso all'inizio come anti-monumento; il Memoriale di Mauthausen-Gusen (L. Barbiano di Belgiojoso, Gusen, 1965-67), concepito secondo una riduzione formale in cui il linguaggio architettonico tende all'astrazione; da un ricordo personale, il Memoriale della Risiera di San Sabba (R. Boico, Trieste 1966-1975), pensato attraverso una visione antiretorica e anti-celebrativa sostenendo che nessuna forma di linguaggio è in grado di rappresentare il ricordo della tragedia. Ciò che accomuna queste opere è il fatto di lavorare nello spazio ricavando un luogo per la memoria, attraverso i sentimenti che lo spazio stesso è in grado di evocare nel visitatore.

¹⁷ Il riferimento è ad alcune definizioni che Giuseppe Samonà utilizzò per commentare l'opera di Le Corbusier in occasione della sua presentazione alla conferenza stampa tenutasi a Firenze nel 1963 per la mostra sull'opera del maestro svizzero allestita a Palazzo Strozzi. La citazione è tratta da un episodio del 1963 del programma televisivo Rai "L'approdo – Settimanale di Lettere ed Arti", intitolato *Le Corbusier: verso un'architettura a misura d'uomo* (consultato sul sito web Rai Teche). Cfr. anche: Giuseppe Samonà, *Relazione ufficiale in occasione dell'inaugurazione della mostra dell'opera di Le Corbusier*, in "Casabella-Continuità", n. 274, aprile 1963, pp. 12-15.

¹⁸ Si veda Maurice Merleau-Ponty, *Il metafisico nell'uomo*, in Id., *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano, 1962, p. 108.

¹⁹ Il tema del silenzio e della dimensione sensoriale è stato il punto di partenza su cui abbiamo deciso di lavorare in quanto architetto e artista, pittore prima che scultore. Il poema di Eliot è stata la prima connessione "casuale", o affinità comune, da cui abbiamo scelto di partire, cercando riferimenti al di fuori del panorama figurativo artistico-architettonico e concentrandoci principalmente su testi letterari. La stesura del progetto ha trovato un punto d'incontro nell'approccio bidimensionale alla composizione, sviluppato attraverso il disegno (architetto) e la pittura (artista), ponendo in rapporto dialettico due linguaggi apparentemente antitetici, uno più astratto (architetto) e uno più espressivo (artista), per raggiungere una sintesi che concretizzasse in termini plastici il monumento. Attraverso questa ricerca di una "plasticità bidimensionale" è stato possibile ragionare sulla spazialità e sulla misura di questo luogo, questioni primarie dalle quali si è poi giunti alla sua formalizzazione architettonico-scultorea che si confronta con il contesto paesaggistico dell'Isola di Lampedusa e del Mediterraneo. Arte e figura abitano la struttura e la struttura esiste immersa e fluttuante tra esse, mostrandole al suo interno.

²⁰ John Hejduk, *Sound of the sea* (da *Lines. No fire could burn*, 1999), in Renato Rizzi, Susanna Piscicella, *John Hejduk. Bronx. Manuale in versi*, Mimesis, Milano, 2020, pp. 394-395. Traduzione: *Braque si trovava di fronte a / Un'impossibilità / Iniziò a dipingere freneticamente / Prima che tutto si asciugasse / Rodin scese in spiaggia / Sparse nella sabbia / C'erano tutte le sue figure / Della porta dell'inferno / Avvertì che Braque / Era in pericolo / Sentì che i bellissimi / Angeli erano annegati / E che il suo amico / Li stava dipingendo.*

Bibliografia

ACHLEITNER F., VODOPIVEC A. e ŽNIDARŠIČ R. (2010) – *Edvard Ravnikar. Architect and Teacher*. Springer, Vienna.

BOICO R. (1975) – "Concorso Nazionale bandito il 18 gennaio dal Comune di Trieste per il progetto del Museo della Resistenza nella Risiera di San Sabba a Trieste. Relazione". Archivio Privato Piero Boico, Trieste.

BONFANTI E. e PORTA M. (1973) – *Città, museo e architettura: il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, introduzione di P. Portoghesi. Vallecchi, Firenze.

ELIOT T. S. (1922) – "The burial of the dead" (da "The Waste Land"). In: Id. (2001), *T. S. Eliot. Opere. 1904-1939*, Sanesi R. (a cura di). Bompiani, Milano.

FLORENSKIJ P. (1922) – *Le porte regali. Saggio sull'icona*, [trad. it. L. M. Pignataro (2021). Adelphi, Milano].

- GOLDING W. (1964) – *La guglia*. Mondadori, Milano.
- HEJDUK J. (1999) – “Sound of the sea” (da “Lines. No fire could burn”). In: Renato Rizzi, Susanna Piscella, *John Hejduk. Bronx. Manuale in versi*. Mimesis, Milano, 2020.
- KOLNEDER W. (1996) – *Webern*. Rusconi, Milano.
- KOOLHAAS R. (1995) – “Congestion Without Matter”. In: KOOLHAAS R. e MAU B., *S, M, L, XL*. The Monacelli Press, New York.
- KOSTELANETZ R. (1974) – *John Cage*. Allen Lane, Londra.
- MERLEAU-PONTY M. (1962) – “Il metafisico nell’uomo”. In: Id., *Senso e non senso*. Il Saggiatore, Milano.
- MUCCI M. (2015) – “Il monumento ‘assurdo’ della Risiera di San Sabba a Trieste (1966-75)”. *Engramma*, [e-journal], 123.
- SAMONÀ G. (1963) – “Relazione ufficiale in occasione dell’inaugurazione della mostra dell’opera di Le Corbusier”. *Casabella-Continuità*, 274, 12-15.
- SAMONÀ G. (1978) – “Il significato storico del presente e i suoi problemi nell’unità del linguaggio architettonico”. In: Id., *L’unità architettura-urbanistica. Scritti e progetti: 1929-1973* (II ed.), Lovero P. (a cura di). FrancoAngeli, Milano.
- SCHÖNBERG A. (1922) – “Consonanza e dissonanza”. In: Id., *Trattato di armonia*. Il Saggiatore, Milano.
- STEINER G. (1967) – *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l’inumano*. Rizzoli, Milano, 1972.
- WITTGENSTEIN L. (1921) – “Tractatus Logico-Philosophicus”. In: Id. *Tractatus Logico-Philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Conte A. G (a cura di). Einaudi, Torino, 1987.
- ZEVI B. (1978) – *Cronache di architettura 1. Dal memorial alle Fosse Ardeatine a Wright sul Canal grande*, [articoli] n. 1-29, (II ed.). Laterza, Roma.

Andrea Valvason (Latisana, Udine 1994), architetto, ha conseguito la Laurea Triennale in “Architettura Costruzione e Conservazione” presso lo IUAV di Venezia nell’anno accademico 2015/2016 e la Laurea Magistrale con lode in “Architettura e Disegno Urbano” presso il Politecnico di Milano nell’anno accademico 2018/2019. Dal 2021 è dottorando in Composizione architettonica presso la Scuola di Dottorato dello IUAV di Venezia, con una tesi sulla figura e l’opera di Giuseppe Samonà. Svolge diverse attività di supporto alla didattica presso il Politecnico di Milano. Accanto all’attività accademica, collabora con studi di architettura e partecipa a concorsi nazionali e internazionali e ricerche progettuali.

Nicola Facchini (Trieste 1990), pittore e scultore, ha conseguito la Laurea in Pittura presso l’Accademia di Belle Arti di Venezia nel 2015. Lavora tra Venezia e Borca di Cadore dove collabora con “Dolomiti Contemporanee” presso l’ex Villaggio Eni, è cofondatore di Associazione Fondazione Malutta e autore del monumento in memoria di Maria Teresa d’Austria, con Eric Gerini ed Elena Pockay a Trieste.