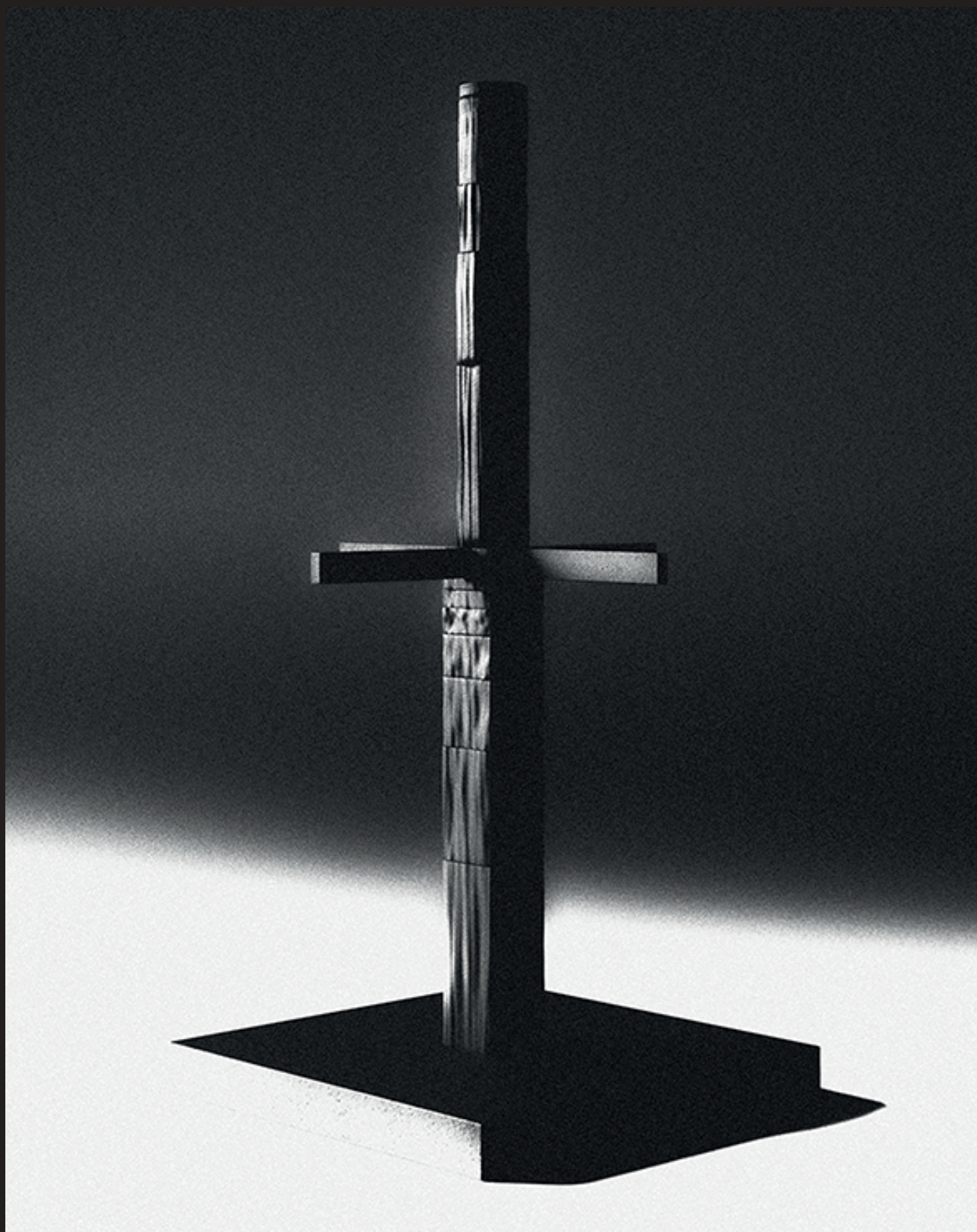


Motto Torre Viva | Torre Afona

Progetto architettonico Houssam Mahi

Scultore Lorenzo Manunta



Houssam Mahi, Lorenzo Manunta (Scultore) Torre Viva | Torre Afona

Abstract

«Gli istanti si susseguono gli uni agli altri: nulla conferisce loro l'illusione di un contenuto o la parvenza di un significato; si svolgono; il loro corso non è il nostro; prigionieri di una percezione inebetita, li guardiamo passare; il vuoto del cuore dinanzi al vuoto del tempo: due specchi, uno di fronte all'altro, che riflettono la loro assenza, una stessa immagine di nullità... Come sotto l'effetto di un'idiozia sognante, ogni cosa si livella: niente più cime, niente più abissi... Dove scoprire la poesia delle menzogne, il pungolo di un enigma?» (Cioran 1996, p. 26). In questa "convalescenza incurabile" guidata dalla noia, ci si chiede in che modo, in una realtà in cui «i dati e le informazioni non possiedono alcuna forza simbolica, per cui non consentono il riconoscimento» (Chul Han 2021, p. 12), il Monumento possa imprimere nella memoria un determinato evento.

Parole Chiave

Aion — Supporto — Hybrid — Mito — Amnesia

«Guarda questa porta carraia, nano» continuai: «essa ha due fronti. Due strade si congiungono qui: nessuno finora le ha percorse fino in fondo. Questa lunga strada all'indietro: essa dura un'eternità. E quella lunga strada in avanti: quella è un'altra eternità. Esse si contraddicono, queste strade; cozzano con la testa l'una contro l'altra: e qui, sotto questa porta, è il punto in cui esse si congiungono. Il nome della porta sta scritto sopra di essa: "attimo". Ma chi si inoltrasse su una di esse — e andasse sempre più oltre, sempre più lontano: credi tu, nano, che queste strade si contraddirebbero in eterno?».

«Tutto ciò che è diritto mente» borbottò sprezzantemente il nano.

«Ogni verità è curva, il tempo stesso è un circolo». (Nietzsche 2017, p. 161)

A rendere efficace l'atto del "ricordare", scopo a cui dovrebbe rispondere il monumento, è il tempo del "ritorno". Ricordare significa di fatto assistere al ritorno di qualcosa che, non solo fisicamente, non esiste più; un eterno ritorno del cadavere dalla tomba, che viene reso onnipresente agli spettatori. Il monumento si inserisce quindi in un contesto assolutamente "atemporale" e cioè quello dell'eternità. Deleuze (2005, p. 147) ne "La logica del senso" tratta il tema dell'Aion, spiegando che:

Secondo Aion soltanto il passato e il futuro insistono e sussistono nel tempo. Invece di un presente che riassorbe il passato e il futuro, un futuro e un passato che dividono a ogni istante il presente, che lo suddividono all'infinito in passato e futuro, nei due sensi contemporaneamente. O meglio, è l'istante senza spessore e senza estensione che suddivide ogni presente in passato e futuro, invece di presenti vasti e spessi che comprendono gli uni rispetto agli altri il futuro e il passato. (Deleuze 2005, p.147)

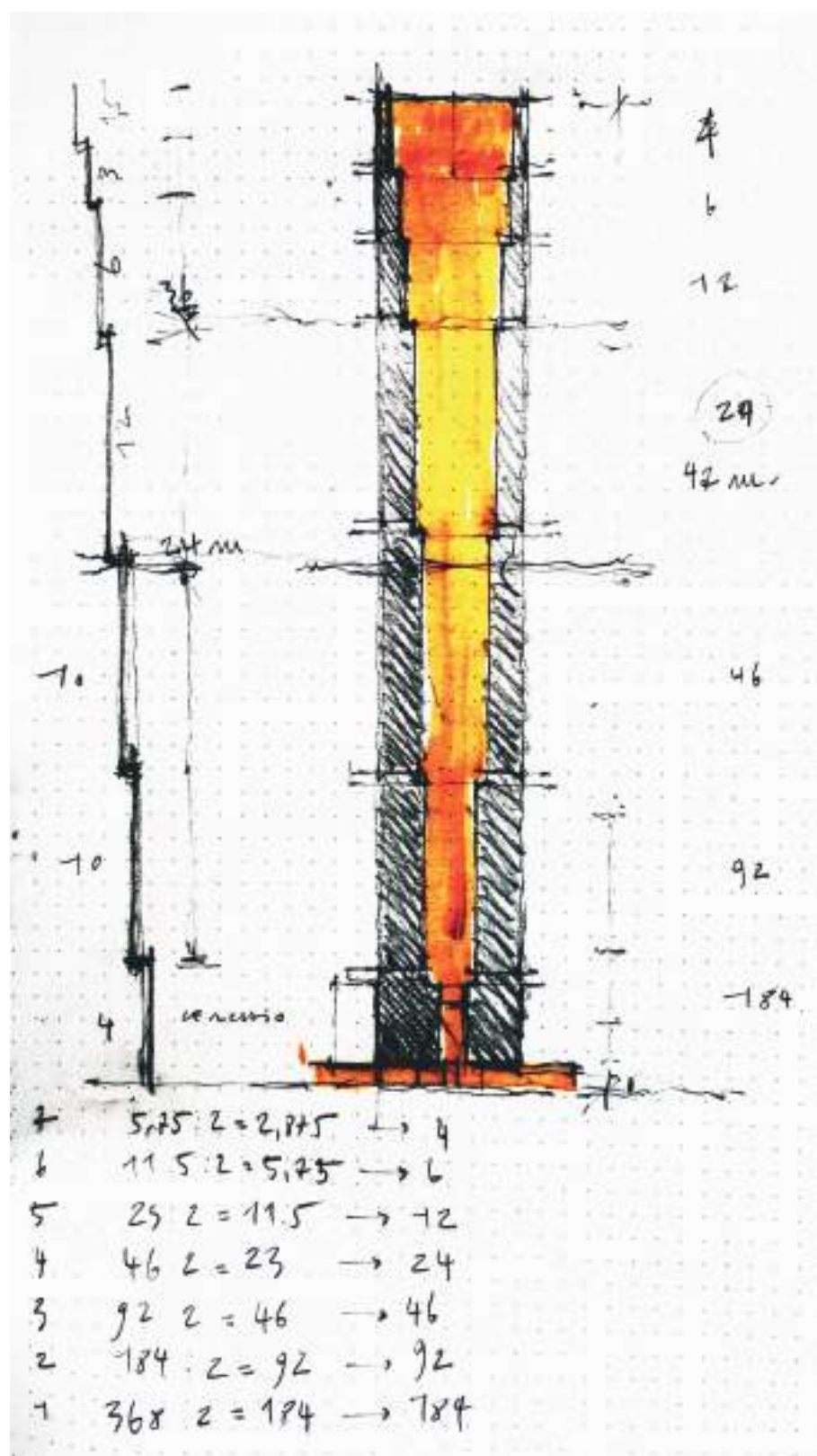
Non esiste, nella concezione antica, un presente che spera nel futuro e piange il passato. Esiste invece la coesistenza tra passato e futuro e, tra

Fig. 1

Nella pagina precedente: Vista del modello del monumento Torre Viva | Torre Afona.

Fig. 2

Immagine del bozzetto del monumento "Torre Viva | Torre Afoa".



TORRE VIVA | TORRE AFONA

La torre è un unico volume verticale che si sviluppa verso il cielo.
La torre è un unico volume verticale che si sviluppa sotto il mare.

Uno spazio cruciforme, lungo 47 metri per lato e alto 3 metri,
presenta un vuoto centrale che collega il cielo con il mare.

Le estremità dei bracci guardano in direzione dei 4 venti: Tramontana, Levante, Ostro, Ponente.

La torre viva ha un diametro di 7 metri e si sviluppa per 47 metri sopra il livello del mare.
La torre afona ha i lati di 7 metri e si sviluppa per 47 metri sotto il livello del mare.

La torre viva è formata da 7 rocchi cavi.
La torre afona è formata da 7 rocchi cavi.

La torre viva ha 368 facce e 368 bocche.
La torre afona ha 4 facce e nessuna bocca.

Gli esterni della torre viva sono in calcestruzzo armato.
Gli interni della torre viva sono rivestiti con lamiera dorata.

Gli esterni della torre afona sono in calcestruzzo armato.
Gli interni della torre afona sono rivestiti con lamiera dorata.

Il I rocchio della torre viva, alto 18,46 metri, ha 6 facce e 6 bocche.
Il II rocchio della torre viva, alto 11,44 metri, ha 12 facce e 12 bocche.
Il III rocchio della torre viva, alto 7,04 metri, ha 24 facce e 24 bocche.
Il IV rocchio della torre viva, alto 4,40 metri, ha 46 facce e 46 bocche.
Il V rocchio della torre viva, alto 2,64 metri, ha 92 facce e 92 bocche.
Il VI rocchio della torre viva, alto 1,76 metri, ha 184 facce e 184 bocche.
Il VII rocchio della torre viva, alto 0,88 metri, ha infinite facce e 0 bocche.
All'estremità della torre viva, alto 0,36 metri, un anello d'orato.

I rocchi della torre afona hanno le stesse altezze dei rocchi della torre viva.
I rocchi della torre afona hanno 4 facce e 0 bocche.

Le bocche della torre viva sono poste alla base di ogni rocchio e sono numerate dalla 1 alla 368.
Le bocche della torre viva iniziano il loro lamento quando vengono attraversate dal vento.

La torre afona non presenta bocche, ma solo una grande gola soffocata dal mare.

È consentito l'accesso solo a una persona per volta.
È consentito l'accesso solo alle 3:30 di notte (ora dell'incidente).

Al centro dello spazio cruciforme è presente una stanza a pianta quadrata.
L'altezza della stanza a pianta quadrata è di 2,10 metri.
Al centro della stanza quadrata sono presenti due bucatore.

La prima bucatore verso l'alto, dal diametro di 2,10 metri, guarda il cielo.
La seconda bucatore verso il basso, dal diametro di 2,10 metri, guarda l'abisso.

Il fiato del mare soffia costantemente attraverso la torre viva.
La violenza del mare soffoca costantemente la torre afona.

La torre viva guarda il cielo e grida al mondo.
La torre afona è osservata dal cielo e resta in silenzio.

Lo spettatore è testimone della morte attraverso la vita (torre viva),
e della vita attraverso la morte (torre afona).

Fig. 3

Poesia descrittiva del progetto
"Torre Viva | Torre Afona"; per:
"Un Monumento memoriale
nel Mediterraneo"; luogo: Isola
di Lampedusa; data: 3 ottobre
2013; evento: la strage di 368
migranti.

**Fig. 4**

Disegno di progetto “Torre Viva | Torre Afona”: “Un Monumento memoriale nel Mediterraneo”; luogo: Isola di Lampedusa; data: 3 ottobre 2013; evento: la strage di 368 migranti. Planivolumetrico.

loro, una linea virtuale che li separa. Proprio in quella particolare dimensione si trovano anche i monumenti. D'altronde per narrare il passato al futuro bisogna essere unicamente eterni. Il monumento non parla né la lingua del passato, né la lingua del futuro, esso vive in un luogo – supporto¹ – posto sulla soglia che separa/unisce due direzioni opposte, riportando a noi l'immagine del Giano bifronte o Janus il Dio degli inizi.

Si veda come architetti come Ledoux, Boullée e Lequeu, i cosiddetti “architetti visionari” della Rivoluzione francese, abbiano attinto e modificato in senso più radicale dal sistema classico figure architettoniche, lavorando sul tema del pantagruelico, smisurato, commisto e del sublime².

Costoro non credevano più, come era avvenuto nel Rinascimento, che la figura architettonica corrispondesse ad una realtà nascosta, rivelata attraverso l'autorità biblica o dei classici; continuavano, ciò nonostante, ad avvalersi del repertorio greco-romano, i cui significati si consideravano stabili dell'uso sociale. [...], essi combinavano gli elementi tradizionali in modo nuovo, riuscendo così ad estendere e a modificare i significati classici. [...] si può pertanto dire che essa rappresenta non soltanto una architettura parlante, ma anche una “architecture qui parle de soi meme”: essa manipola consapevolmente un codice esistente (Colquhoun 1989, p. 123).

Questa ibridizzazione dei significati, rapportata con l'eternità della natura e della morte, nel caso degli esempi citati, è tutta di stampo barocco; una Vanitas a tutti gli effetti, la cui “Hybris”³ ne sottolinea l'invulnerabilità e ne rimarca il suo compito fondamentale, cioè «perpetuare la memoria» (Boullée 1981, p.122). Questa concezione di “armonia perfetta”, che possiamo, non troppo forzatamente, trasporre nella categoria del “mostruoso”, è riscontrabile nell'opera di Boullée – “Monumenti funerari o Cenotafi”⁴ – le cui descrizioni, e “caratteri”, si manifestano attraverso una forte dimensione simbolica e figurativa.

In questo senso il progetto architettonico, attraverso il suo carattere, diventa un manufatto evocatore di diversi significati che provoca in noi un certo tipo di impressione. Il concetto acquisisce forza attraverso la forma, e la forma viene esaltata dall'utilizzo di figure ben precise. Infatti,

mentre il concetto di figura ricomprende significati convenzionali e associativi, quello di forma li esclude; mentre il concetto di figura presuppone l'architettura come linguaggio composto da una serie limitata di elementi già esistenti nella loro specificità storica, quello di forma presuppone che le forme architettoniche possano essere ridotte ad un astorico “grado zero”; l'architettura in quanto fenomeno storico non è determinata da ciò che esisteva prima, ma da fatti sociali e tecnologici emergenti, operanti in base a un numero minimo di leggi fisiologiche e psicologiche costanti (Colquhoun 1989, p. 122).



Figg. 5-6

Disegno di progetto "Torre Viva | Torre Afona"; per: "Un Monumento memoriale nel Mediterraneo".

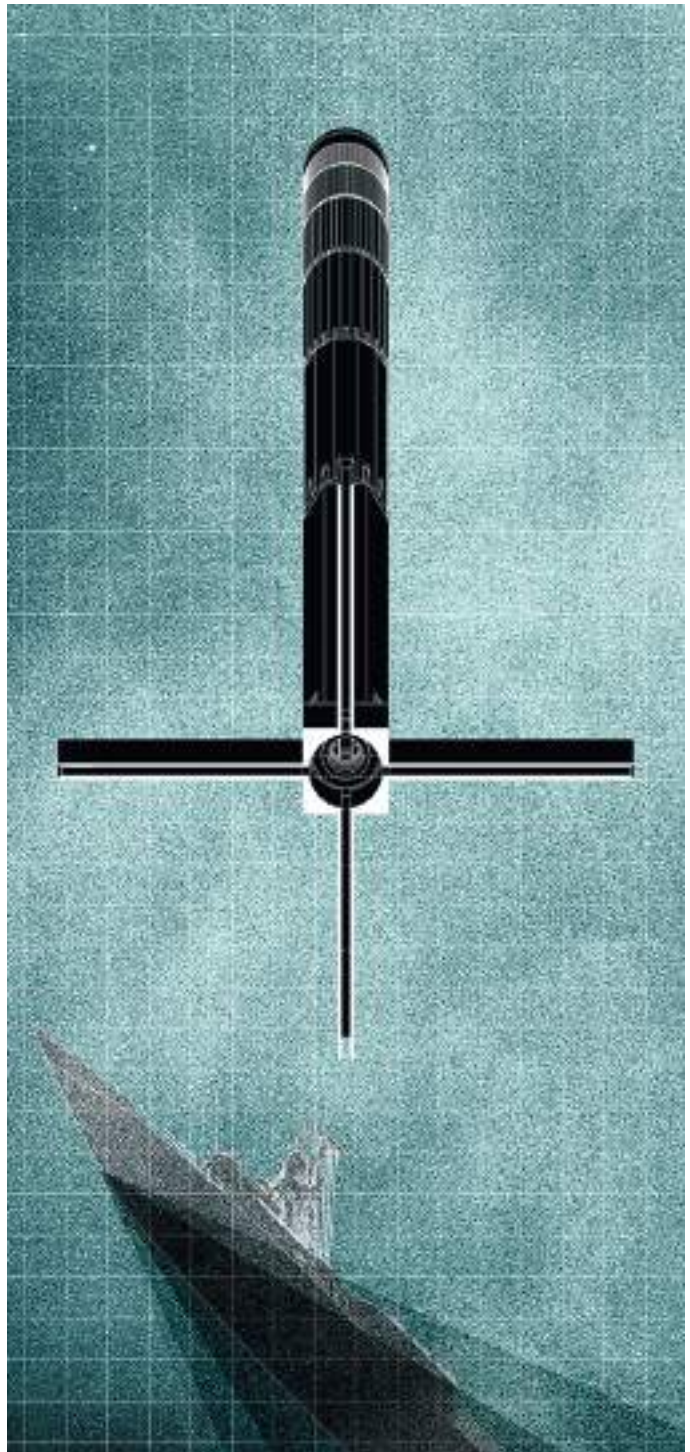
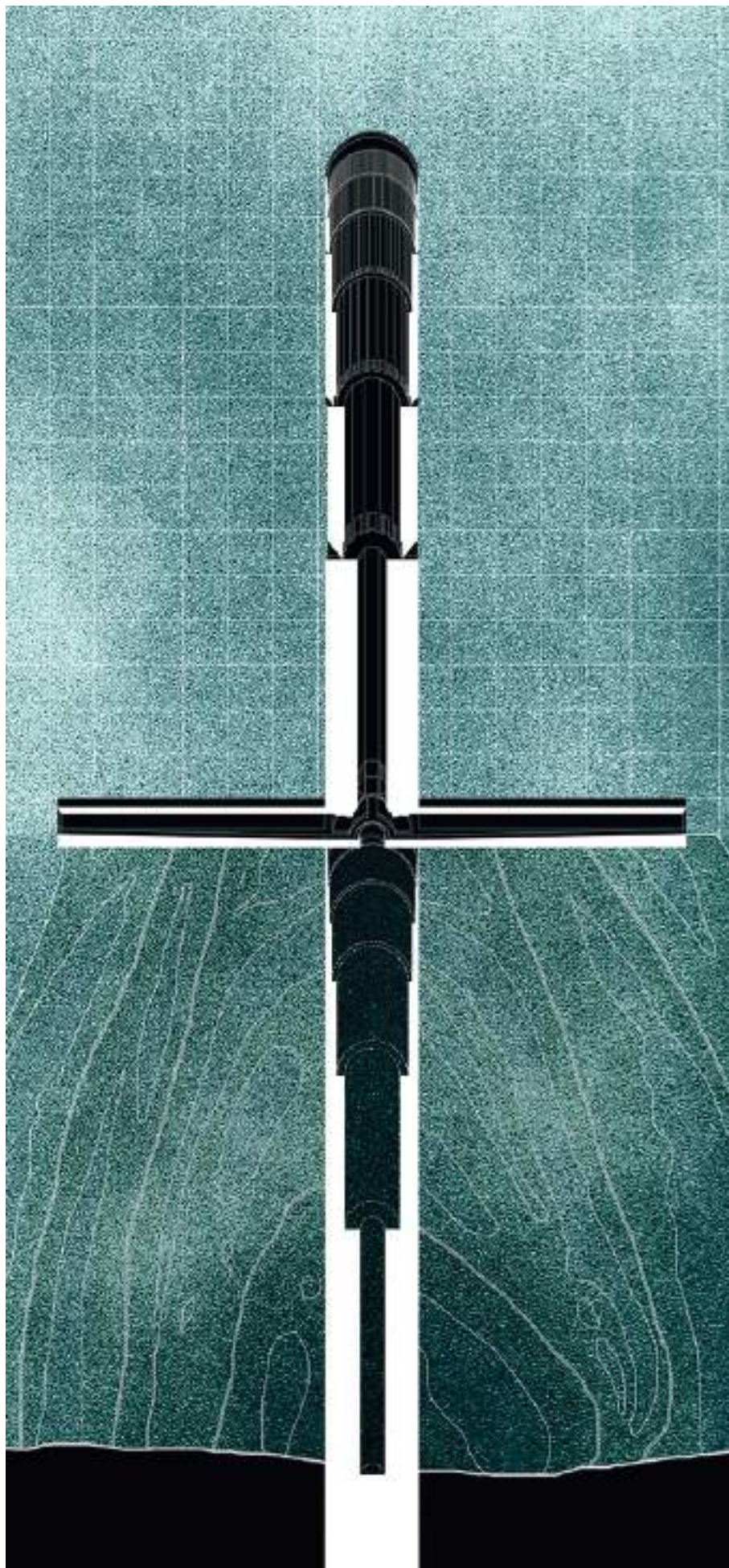


Fig. 7

Disegno di progetto "Torre Viva | Torre Afona"; per: "Un Monumento memoriale nel Mediterraneo".



Così l'idea di sublime si scontra con una densa stratificazione di significati, ponendoci di fronte ad una idea di mostruosità incarnata nelle vesti della "Hybris", etimologicamente traducibile in "eccesso, insolenza, tracotanza", intesa quindi, in senso antico, come «una qualsiasi violazione della norma della misura, cioè dei limiti che l'uomo deve incontrare nei suoi rapporti con gli altri uomini, con la divinità o con l'ordine delle cose» (Abagnano e Fornero 1998, p. 547). Ma è pur vero che il monumento non può più essere inteso in senso "arcaico", in quanto la società non è più strutturata in senso arcaico, l'ethos e la polis del mondo greco fanno spazio alla tecnica (téchne prende il sopravvento sull'archè, diversamente dal mondo classico dove invece le due dimensioni coesistevano). Si veda come già Schlegel, nel "Discorso sulla mitologia", sostenga che la «poesia manca d'un centro quale era la mitologia per quella degli antichi, e tutto l'essenziale per cui la poesia moderna resta addietro all'antica può essere espresso con il dire che non abbiamo una mitologia» (Schlegel 1967, p. 192).

Questo passaggio segna la necessità di un nuovo mito, contrario a quel romanticismo estetico della fine del XVIII e inizi del XIX secolo, in questo caso una "Mitologia della ragione", andando incontro ad una tecnicizzazione del mito. Il monumento, e la sua capacità amuletica di trasmettere nel tempo un determinato concetto, viene trasformato e con sé tutto il suo stato corporeo e incorporeo. Questo capovolgimento di paradigma pone nuove questioni di tipo formale oltre che di significato, elargendo all'arte la capacità di alterare e modificare la natura attraverso la tecnica, potendo, in questo modo, produrre un'altra natura. Riprendendo le parole di Virillo, riportate da Tschumi in "Architettura e disgiunzione", possiamo vedere come

di fatto non esistono più norme e regole. [...] nel Medioevo la società era autoregolamentata, si regolava da sé. La regolamentazione avveniva al centro della società stessa. Il principe della città dettava le norme [...]. Nell'era industriale le società hanno iniziato ad essere regolamentate artificialmente. Il potere delle forze economiche e industriali ha preso il sopravvento (Tschumi 2005, p. 176).

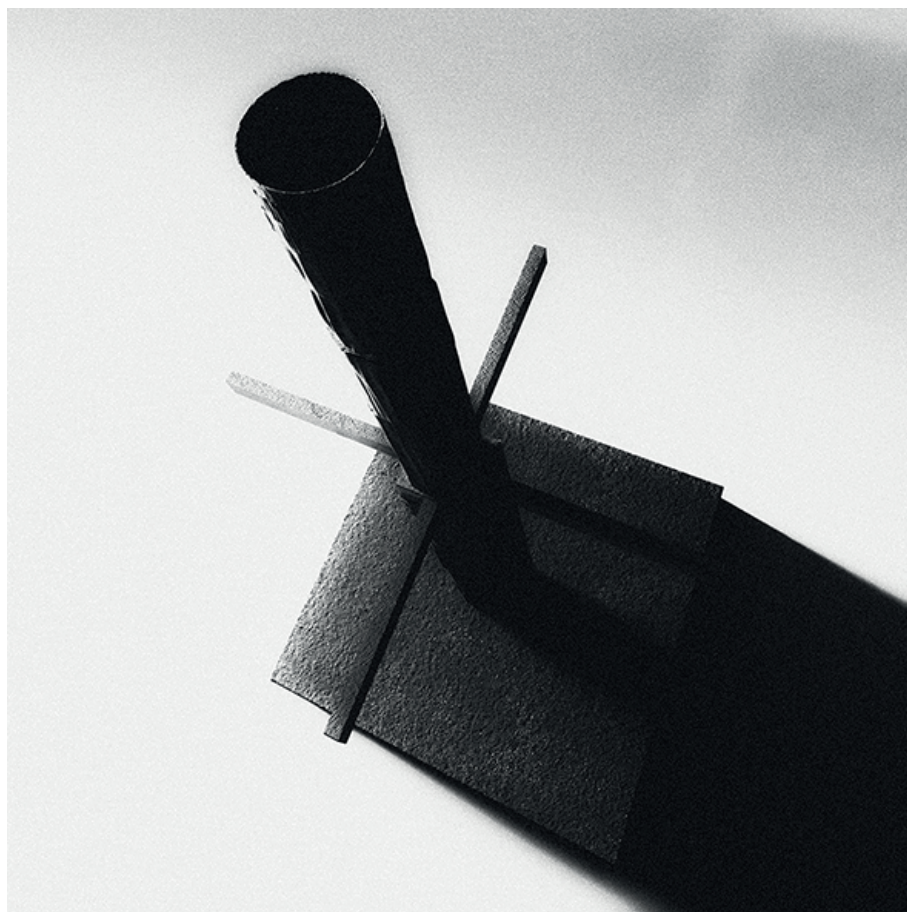
La difficoltà nel mantenere legati le forme con i significati ha modificato il rapporto con gli spazi e il modo di viverli. Questo importante stacco produce un'autonomia dell'immagine rispetto al proprio "supporto", togliendo

profondità psicologica al personaggio per consentire che l'attenzione si focalizzi in toto sull'azione. [...] in altri termini la vicenda, il plot narrativo precede idealmente e sovrasta la psicologia del personaggio (Vercellone 2014, p. 29).

Il concetto precede il manufatto, e in questo caso il concetto è il tempo. In che modo, quindi, è possibile sopravvivere al/nel tempo? Gli antichi ci insegnano che è attraverso il rito, il mito, e il ritmo sia possibile mantenere vivo un, o "il", concetto. Lo sono un esempio le Litanie, o suppliche, e le preghiere in generale. L'eternità musicale permette in questo modo al concetto di sopravvivere nel tempo. Unito al ritmo del canto c'è il ritmo del corpo che infrange e corrompe lo spazio. Questa alterazione si manifesta mediante la "violenza" di un corpo "A" su un corpo "B" (in questo caso lo spazio). Questa ritualità, nell'ambito dell'architettura, viene oggi accompagnata dai ritmi dello spazio che il "programma" gli conferisce. In questo senso il monumento per poter preservare nel tempo la sua NON-funzione – l'eternità dell'Aion – deve essere in grado di poter dar forma alla propria Hybris – intesa come "violazione della norma" – favorendo l'ibridazione e quindi la sua dimensione di mostruosità, al fine

Fig. 8

Vista del modello del monumento "Torre Viva | Torre Afona".



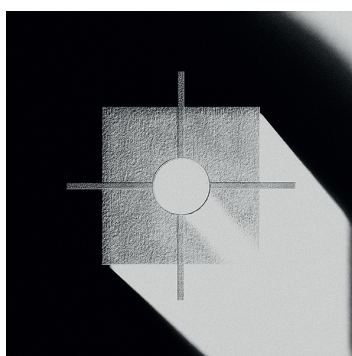
di garantire la sua persistenza nella memoria nel corso del tempo. Ciò può avvenire solo mediante l'espedito narrativo, in cui il programma funzionale diventa un semplice "canovaccio". L'ibridazione della NON-funzione con il programma narrativo permette di riprendere quel concetto dell'Hybris e tramutarlo in Hybrid, tentando di dare nuova forma al monumento, includendone i frammenti del concetto originale. Questo è tutt'oggi ancor più necessario dato che

siamo obbligati ad affrontare un'approfondita riconsiderazione di tutti i concetti legati alla raffigurazione e alla rappresentazione: la costante tempesta di immagini cui siamo esposti (siano esse disegni, grafici, fotografie, film, immagini televisive o generate dal computer) annulla in maniera sempre più decisa qualunque tentativo di ristabilire l'ideale rinascimentale della coincidenza tra la realtà e la sua rappresentazione» (Tschumi 2005, pp.176),

andando incontro ad un appiattimento generale. La memoria in questo modo si atrofizza, diventando malleabile tanto quanto la realtà in cui viene esercitata, diventando capace di riconfigurarsi quando vuole.

[...] In una tale condizione di precarietà ontologica, dimenticare diventa una strategia di adattamento (oblio collettivo). [...] In una condizione in cui realtà e identità vengono "aggiornate" alla stessa maniera di un software, sorprende poco che uno dei principali sintomi di ansia culturale siano disturbi della memoria (Fisher 2018, p.116).

Con tali premesse, nel progetto "Torre Viva | Torre Afona" si è cercato di interpretare attraverso gli strumenti dell'arte, e quindi dell'architettura, l'evento catastrofico del 3 ottobre 2013 che ha visto la morte di 368 migranti nel Mar Mediterraneo. Un evento che, tutt'oggi, si ripropone ciclicamente lungo le tratte e le coste del Mediterraneo⁵. Il manufatto è pensato e inseri-

**Fig. 9**

Vista dall'alto del modello del monumento "Torre Viva | Torre Afona".

Figg. 10-11

Vista frontale e vista dal basso del modello del monumento "Torre Viva | Torre Afona".

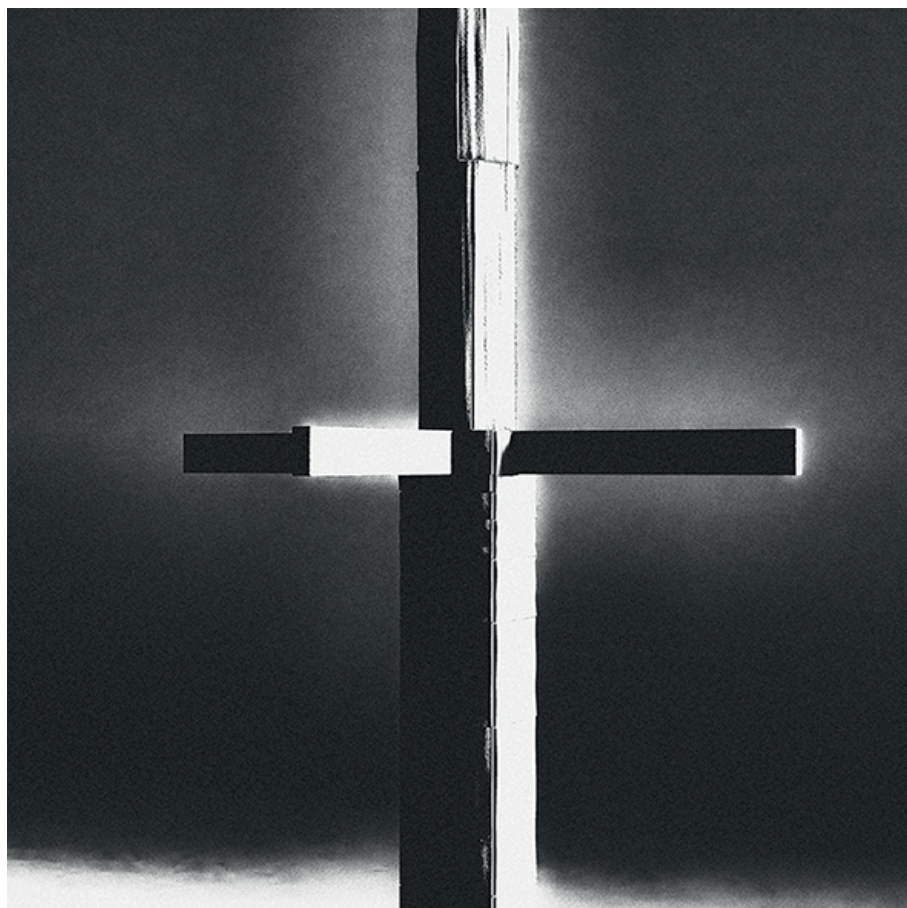


Fig. 12

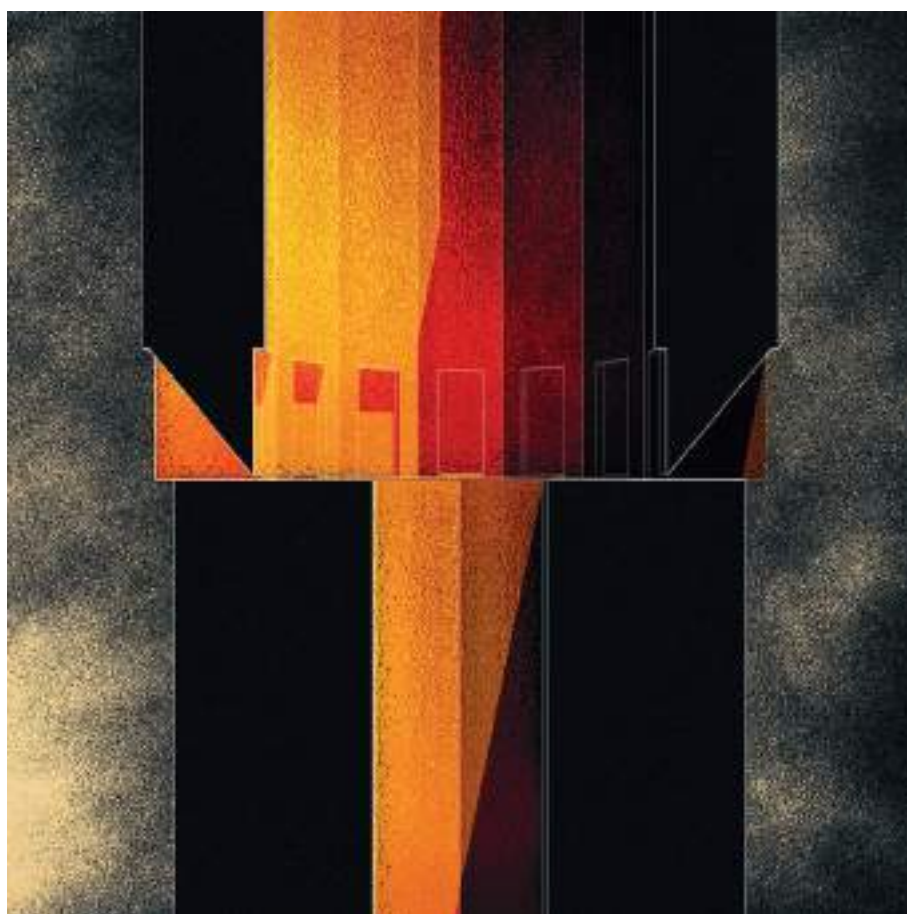
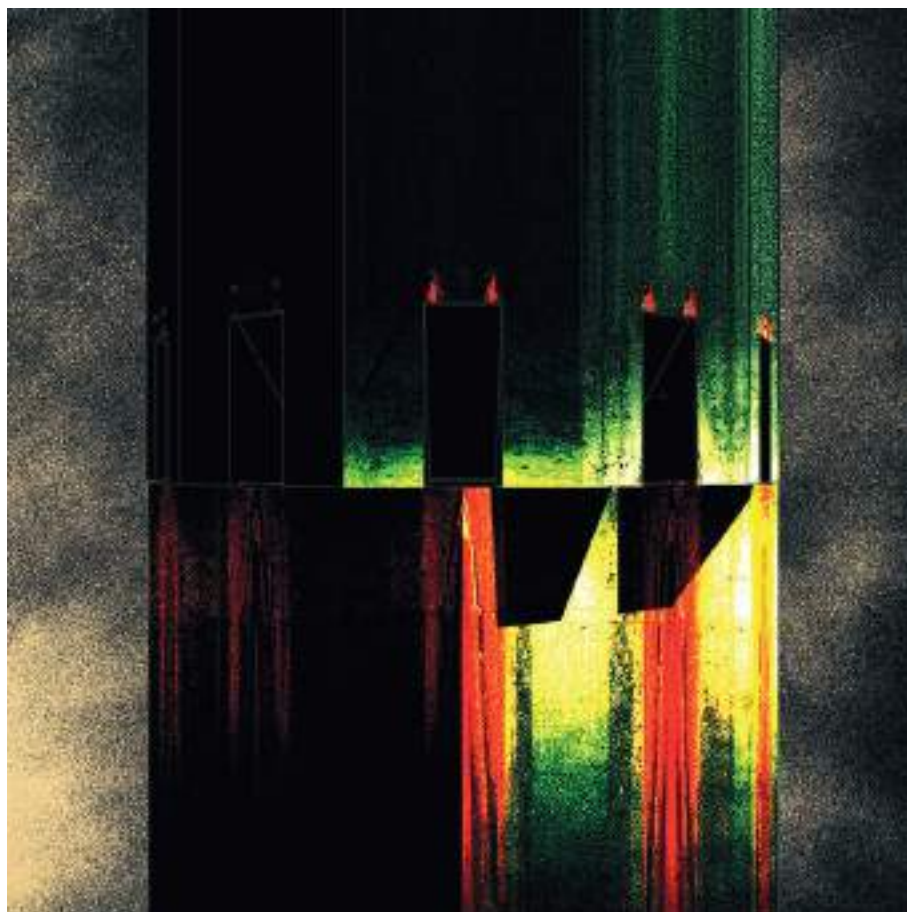
Vista assonometrica del monumento "Torre Viva | Torre Afona".

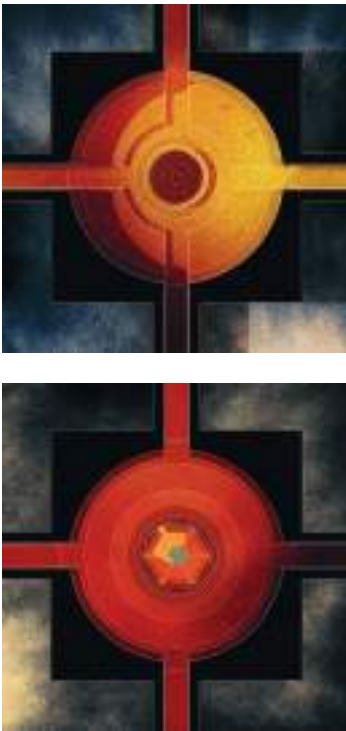


to nel punto esatto dell'incidente a circa 1,6 chilometri dalle coste di Lampedusa, dove la profondità del fondale è di circa 47 metri. La narrazione poetica⁶, ancor prima dell'opera architettonica, collabora nella descrizione del manufatto. In questo senso l'Hybrid, mediato dalla sua Hybris, prende le sembianze del mostruoso, facendosi spazio nel campo del perturbante. La struttura verticale, chiamata Torre, si erge come un singolo volume che si estende in direzione del cielo. Questo stesso edificio, la Torre, si estende invece verso il basso, verso il fondale marino. Una spaziosa area a forma di croce, con lati di 47 metri e altezza di 3 metri, presenta un vuoto al centro che connette il cielo e il mare, una «soglia dell'origine prima, là dove l'anima è sorta seguendo il ritmo del tamburo del cuore. Quando la terra è diventato il tamburo del cielo, la cui cavità dello strumento è l'utero della vita e della morte»⁷. Gli estremi dei bracci puntano verso i quattro punti cardinali: Tramontana, Levante, Ostro e Ponente. La torre "viva" possiede un diametro di 7 metri e si innalza per 47 metri sopra il livello del mare. La controparte, la torre "afona", ha dimensioni simili, ma si sviluppa per 47 metri sotto il livello del mare. Entrambe le torri consistono in sette blocchi cavi sovrapposti. La torre "viva" è composta da 7 rocchi cavi, ognuno dei quali presenta 368 facce e 368 bocche. Mentre, la torre "afona" possiede solo 4 facce, prive di aperture. L'involucro esterno della torre "viva" è costituito da calcestruzzo armato, mentre gli interni sono rivestiti in lamiera dorata. La torre "afona" ha caratteristiche simili per quanto riguarda i materiali e il rivestimento. Ogni rocchio della torre "viva" varia in altezza, da 18,46 metri per il primo rocchio a 0,88 metri per il settimo rocchio. Ogni rocchio presenta una quantità diversa di facce e bocche. All'estremità superiore della torre "viva", ad un'altezza di 0,36 metri, è posizionato un anello dorato. I rocchi della torre "afona" corrispondono in altezza a quelli

Figg. 13-14

Dettagli (bocche) del monumento "Torre Viva | Torre Afona".





Figg. 15-16

Sezioni prospettiche del monumento "Torre Viva | Torre Afona". Campo e controcampo.

della torre "viva", ma differiscono nella struttura, con solo 4 facce e nessuna bocca. Le bocche della torre "viva" sono posizionate alla base di ciascun roccchio e sono numerate da 1 a 368. Queste bocche producono lamenti quando attraversate dal vento. Mentre, la torre "afona" non presenta bocche, ma un'enorme apertura soffocata dal mare. L'accesso alla torre è limitato a una persona alla volta e solo alle 03:30 di notte, ora dell'incidente.

Al centro dello spazio cruciforme si trova una stanza quadrata con un'altezza di 2,10 metri. Questa stanza ha due aperture: una rivolta verso l'alto con un diametro di 2,10 metri che guarda il cielo, e l'altra verso il basso con le stesse dimensioni che guarda l'abisso. Un costante soffio marino attraversa la torre "viva", mentre la torre "afona" è costantemente soffocata dalla furia del mare. La torre "viva" sembra fissare il cielo e comunicare con il mondo tramite il suo grido. La torre "afona", al contrario, è osservata dal cielo e rimane in silenzio. L'osservatore è testimone della morte tramite la vita attraverso la torre "viva", e della vita tramite la morte con la torre "afona".

Il monumento è quindi da intendersi inserito in una contemporaneità caratterizzata da una «realtà infinitamente plastica, capace di riconfigurarsi come e quando vuole» (Fisher 2018, p.110), pregna di nuove patologie mnemoniche come l'amnesia o, come direbbe Fisher, un "oblio collettivo". Questo carattere di "invisibilità" (Musil 2004, p. 62) dev'essere contrastato attraverso lo scontro dei codici dell'eternità (archè) con i codici delle stratificazioni (téchne), e quindi rimarcando ancora di più il passaggio dalla Hybris – arcaico – con l'Hybrid, potendo provocatoriamente ammettere che l'architettura – come la poesia – sia tutto ciò che in una costruzione non miri all'utilità.

Note

¹ «Per supporto è da intendere qui la soglia, cioè il luogo ideale della riflessione e del rispecchiamento. [...] ciò che esso mostra è una figura [...] è appunto questa figura che appare, non il supporto, che è mero luogo di una soglia inoggettivabile ed evento della separazione originaria. [...] Accadendo, il due proietta indietro la sua figura sull'uno, figurando la sua origine, e insieme proietta avanti il suo significato o il suo telos, nella figura del tre». (Sini 1990, pp. 150-152).

² «L'antitesi positiva del bello sublime è il bello piacevole. Il sublime tende all'infinito, mentre il piacevole si adagia nei limiti della finitezza. Il primo è grande, forte, maestoso; il secondo grazioso, giocoso, attraente. L'antitesi negativa del sublime, il volgare, contrappone al grande il meschino, al forte il debole, al maestoso il vile. L'antitesi positiva del bello piacevole è il ripugnante, che contrappone al grazioso il goffo, al giocoso il vuoto e il morto, all'attraente l'orrendo. [...] Il ripugnante viene dal bello piacevole come sua contrapposizione. Come opposizione positiva del sublime in senso quantitativo il piacevole è quel piccolo, ben visibile nella sua totalità dell'esecuzione delicata nelle sue parti, che noi tedeschi chiamiamo "niedlich", grazioso. [...] L'opposizione positiva del sublime dinamico è il piacevole, il giocoso. Il sublime in quanto potenza esprime la sua infinità nel creare e nel distruggere il grande» (Rosenkranz 2020, pp. 184-185).

³ «I Greci intesero una qualsiasi violazione della norma della misura cioè dei limiti che l'uomo deve incontrare nei suoi rapporti con gli altri uomini, con la divinità o con l'ordine delle cose» (Abbagnano e Fornero 1998, p. 547).

⁴ «Tempio della morte! La tua immagine ferma i nostri cuori. L'artista fugge la luce del cielo. Discende nei sepolcri e traccia figure al barlume pallido e morente delle lampade sepolcrali! È evidente che il nostro fine, nell'innalzare monumenti, è di immortalare la memoria di coloro al quale sono consacrati. Bisogna quindi che questi monumenti siano concepiti in modo da sfidare la devastazione del tempo» (Boullée 1981, p. 120).

⁵ Secondo l'O.I.M. (Organizzazione Internazionale per le Migrazioni), dal 2014 a oggi oltre 26 mila persone sono morte o andate disperse nel tentativo di attraversare il Mar Mediterraneo.

[<https://italy.iom.int/it/news/mediterraneo-il-naufraggio-di-sabato-evidenzia-lurgente-necessita-di-fare-di-piu-salvare-vite#:~:text=Secondo%20il%20Progetto%20Mising%20Migrants,nel%20Mar%20Mediterraneo%20dal%202014>].

⁶ «Questo è ciò che la distingue – l'Architettura – dall'edilizia, la sua sacralità che provoca emozioni e sentimenti e turba la nostra anima o inconscio. L'architettura è questo coinvolgere, la mente attraverso i sensi, in una narrazione.» dalla trascrizione di una lezione di Luciano Semerani dal titolo "Architettura Arte Cosmica" nell'ambito del primo degli appuntamenti del ciclo "Narratività e Architettura" all'interno della rassegna Gaia che passione, dialoghi tra discipline il 27 maggio 2013. Presso la Stazione Rogers di Trieste. [<https://www.youtube.com/watch?v=ccUysHPbQFY>].

⁷ Sini C.; Scoto Eriugena e la Teologia - Sessione 5. [<https://www.youtube.com/watch?v=FtaO1HSagRc>]

Bibliografia

- ABBAGNANO N. e FORNERO G. (1998) – *Dizionario di filosofia*. UTET, Torino.
- BOULLÉE E. T. (1981) – *Architettura Saggio sull'Arte*, con l'introduzione di Aldo Rossi. Marsilio Editori, Padova.
- CHUL HAN B. (2021) – *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*. Notte-tempo, Milano.
- CIORAN E. M. (1996) – *Sommario di Decomposizione*. Adelphi, Milano.
- COLQUHOUN A. (1989) – *Architettura moderna e storia*. Laterza, Bari.
- DELEUZE G. (2005) – *Logica del senso*. Feltrinelli, Milano.
- FISHER M. (2018) – *Realismo capitalista*. NERO, Roma.
- MUSIL R. (2004) – *Pagine postume pubblicate in vita*. La Vita Facile, Milano.
- NIETZSCHE F. (2017) – *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*. Feltrinelli, Milano.
- PANOFSKY E. (1999) – *Il significato nelle arti visive*. Einaudi, Torino.
- ROSENKRANZ K. (2020) – *Estetica del brutto*. Aesthetica Edizioni, Sesto San Giovanni.
- SCHLEGEL F. (1967) – *Frammenti critici e scritti di estetica*. Sansoni, Firenze.
- SINI C. (1990) – *La mente e il corpo. Filosofia e psicologia*. Adelphi, Milano.
- TSCHUMI B. (2005) – *Architettura e disgiunzione*. Pendragon, Bologna.
- VERCELLONE F. (2014) – *Dopo la morte dell'arte*. Il Mulino, Bologna.

Houssam Mahi (Sesto S. Giovanni, 1995), Dottorando, si laurea con lode alla facoltà di Architettura di Milano con la prof. Francesca Bonfante e il prof. Federico Acuto. Dal 2018 svolge attività di supporto alla didattica presso il corso di Progettazione dell'Architettura II del prof. Elvio Mangano. Nel 2017 fonda ARGON, un gruppo di ricerca e progettazione architettonica, insieme a Davide Libretti e Marco Monico. Attualmente sviluppa la sua ricerca di dottorato in composizione architettonica (Icar 14) presso il Politecnico di Milano. Tra le pubblicazioni a cui ha contribuito: *Disegnando l'utopia. Visioni e vedute di altri mondi possibili* (Mimesis edizioni, Milano 2018).

Lorenzo Manunta (Sesto S. Giovanni, 1995), Scultore, si laurea con lode presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. La sua ricerca si propone di indagare i nuovi sistemi relazionali tra l'essere umano e i suoi prodotti culturali, attingendo da differenti campi scientifici. Il risultato di tale approccio produce oggetti, installazioni e composizioni apparentemente prive di tempo, un'archeologia del presente dove i simboli e gli elementi, come delle parole, vengono decontestualizzati per entrare a far parte di un nuovo linguaggio. Tra le mostre a cui ha partecipato: *Petricore* (a cura di: Riccardo Vailati, Lorenzo Valota e Giulia Mariachiara Galiano. Castello Visconteo di Pagazzano, Pagazzano (BG) 2023); *Colostro* (a cura di: Riccardo Vailati e Giulia Mariachiara Galiano. Torre Massimiliana A, Venezia 2022); *Proiezioni di una Breccia* (a cura di: Riccardo Vailati. Castello Visconteo di Pagazzano, Pagazzano (BG) 2022); *Posso – pensare – ad – una – sola – parola – ma – non – alla – frase – intera* (a cura di: Riccardo Vailati. Palazzo Visconti, Brignano (BG) 2019); *Spazio Pollice Quadrato. No Entry* (a cura di: AA ASS., Milano 2018).