Vesper
Rivista di architettura, arti e teoria
Journal of Architecture, Arts & Theory

No. 6 | Magic
Primavera | Estate 2022
Spring | Summer 2022

ISBN 978-88-229-0817-9
ISSN 2704-7598
DOI 10.1400/289275

Saggi | Essays
142 – 157

Luka Skansi

Space, Magic, and Remembrance. Genealogy of an Initiation to Contemplation
Spazio, magia e ricordo. La genealogia di un'iniziazione alla contemplazione

DOI 10.1400/288566

Abstract

Space, Magic, and Remembrance. Genealogy of an Initiation to Contemplation

The great architects of the anti-fascist and war monuments and memorials in Yugoslavia – Bogdan Bogdanović, Zdenko Kolacio, and Edvard Ravnikar –, dedicate to the relationship between 'primitivism', abstraction, and spatial relationism, a substantial part of their career, both professional and theoretical. Kolacio dedicates theoretical studies to Stonehenge, to the tradition of the dolmens and menhirs, subsequently interpreting them in his works in a contemporary key. Ravnikar try to merge in his monuments the Neolithic art of the Balkan civilisations with oriental art and that of Max Bill and Henry Moore, working on highly refined spatial tensions between objects, paths, and places. Bogdanović, who focuses all his creativity on the search for *mythologems*, figures, forms, and archetypal languages, capable of creating the first elements of the new Yugoslav revolutionary culture, will look at the tradition of the Neolithic and Etruscan necropolises as with Sumerian, Hittite, and Egyptian sculpture. In this context, Zdenko Sila's memorial dedicated to twenty-six frozen partisans and the memorial of Tićan were designed to incite 'magic of a secular ecstasy', through this particular symbolic and spatial link with nature (the eternal), and with the experience of the meaning of death (memory).

Spazio, magia e ricordo. La genealogia di un'iniziazione alla contemplazione

I grandi architetti dei monumenti e dei sacrari alla lotta antifascista in Jugoslavia, Bogdan Bogdanović, Zdenko Kolacio e Edvard Ravnikar, dedicano al rapporto tra "primitivismo", astrazione e relazionismo spaziale una parte sostanziale della loro carriera, sia professionale che teorica. Kolacio dedica i suoi studi teorici a Stonehenge, alla tradizione dei dolmen e dei menhir, interpretandoli successivamente nei suoi lavori in chiave contemporanea. Ravnikar cerca di fondere nei suoi monumenti l'arte neolitica dei popoli dei Balcani con l'arte orientale e quella di Max Bill e Henry Moore, lavorando su raffinatissime tensioni spaziali tra oggetti, percorsi e luoghi. Bogdanović, che focalizza la sua intera creatività alla ricerca di *mitologemi*, di figure, forme e linguaggi archetipici, in grado di creare degli elementi primi della nuova cultura rivoluzionaria jugoslava, guarda alla tradizione delle necropoli neolitiche ed etrusche come alla scultura sumera, ittita ed egizia. In questo contesto, il Memoriale ai ventisei partigiani congelati e il Memoriale di Tićan sono progettati da Zdenko Sila per incitare alla "magia di un'estasi laica", attraverso un particolare legame simbolico e spaziale con la natura (l'eterno), e con l'esperienza del significato della morte (la memoria).

VESPER No. 6

MAGIC

Letizia Battaglia, *Ospedale Psichiatrico. Via Pindemonte, Palermo*, 1983 (ristampa | reprint 2016). Courtesy MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione Fotografie del MAXXI

Università Iuav di Venezia
Department of Architecture and Arts

Spring | Summer 2022
Journal of Architecture, Arts & Theory

VESPER No. 6

MAGIC

Quodlibet

9 788822 908179
ISBN 978-88-229-0817-9
ISSN 2704-7598 € 18

VESPER No. 6

MAGIC

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto

Primavera | Estate 2022
Rivista di architettura, arti e teoria

Vesper
Rivista di architettura, arti e teoria

Vesper è una rivista scientifica semestrale, multidisciplinare e bilingue, si occupa delle relazioni tra forme e processi del progetto e del pensiero. Ponendo lo sguardo al crepuscolo, quando la luce si confonde con il buio e l'oggetto illuminante non è più visibile, *Vesper* intende leggere l'atto progettuale seguendo e rendendo evidente il moto della trasformazione. Pitagora identificò nel pianeta Venere sia la stella della sera (*Hesperos*) che quella del mattino (*Phosphoros*), i due nomi si riferiscono allo stesso astro ma posto in condizioni temporali differenti. *Vesper* dichiara quindi una posizione più che un oggetto e privilegia il situarsi che ne profila lo statuto. Non è qui accesa la luce tagliente dell'alba, che promette giorni completamente nuovi e alti sol dell'avvenire, ma quella che fa intravedere nella penombra una possibilità nell'esistente.

Richiamando e rinnovando la tradizione delle riviste cartacee italiane, *Vesper* ospita un paesaggio articolato di modalità narrative, accoglie forme di scrittura e stili differenti, privilegia l'intelligenza visiva del progetto, dell'espressione grafica, dell'immagine e delle contaminazioni tra linguaggi. La rivista è pensata nella sua successione di numeri tematici come discorso sulla contemporaneità, nello spazio di ogni singolo numero è articolata in un insieme di rubriche che gettano luci differenti sul tema. Nel procedere delle diverse sezioni – editoriale, citazione, progetto, racconto, lezione, saggio, inserto, traduzione, archivio, viaggio, ring, tutorial, dizionario – mutano i riverberi tra idee e realtà, si accende l'intreccio tra evidenze concrete e loro potenzialità, potenziali trasformativi, immaginari. Le rubriche sono pensate non per aggiornare istantaneamente ma per indagare condizioni progettuali e per fornire strumenti e materiali dall'*ombra lunga*.

Vesper
Journal of Architecture, Arts & Theory

Vesper is a six-monthly, multidisciplinary and bilingual scientific journal which deals with the relationships between forms and processes of thought and of design. Gazing into the dusk, when light slowly merges with darkness and the illuminating object is no longer visible, *Vesper* aims to interpret the act of designing through tracing and revealing the movement of transformation. Pythagoras identified in the planet Venus both the evening star (*Hesperos*) and the morning star (*Phosphoros*), assigning the two names to the same star observed in different temporal conditions. *Vesper* thus states a perspective rather than an object, privileging the condition that defines its status. Rather than the sharp light of dawn, heralding a brand-new day and promising a brighter future, it is the twilight that allows you to have a glimpse at the potential of what is already there.

Following the tradition of Italian paper journals, *Vesper* revives it by hosting a wide spectrum of narratives, welcoming different writings and styles, privileging the visual intelligence of design, of graphic expression, of images and contaminations between different languages. The journal is conceived as a series of thematic issues that build a discourse on the contemporary. Each issue is divided into sections that offer a range of diverse perspectives on the theme analysed: editorial, quote, project, tale, lecture, essay, extra, translation, archive, journey, ring, tutorial, dictionary. Throughout the different sections, reverberations between ideas and reality change, connections emerge between tangible facts and their potentials, transformative prospects, collective perception. The principal aim of these sections is not to provide instant news, but to offer an in-depth investigation of different instances of design and to provide tools and materials that have a long-lasting effect.

Università Iuav di Venezia
Department of Architecture and Arts

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto

VESPER No. 6

MAGIC

Spring | Summer 2022
Journal of Architecture, Arts & Theory

Primavera | Estate 2022
Rivista di architettura, arti e teoria

Letizia Battaglia, *Discarica sulla costa di Acqua dei Corsari (tema: Costa est di Palermo)*, 2003. Stampa b/n ai sali d'argento su carta baritata | B/W gelatin silver print on baryta paper, 40 × 50 centimetri | centimetres. Courtesy MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione Fotografie del MAXXI.

Editoriali | Editorials
6 – 13 Sara Marini
Magic

14 – 17 Franco Purini
Attendere una magia
Waiting for a Little Magic

Citazione | Quote
18 – 22 Luigi Ghirri
Il paese dei balocchi
The Land of Toys

Breve estratto da un testo critico che definisce la rotta o le coordinate di attraversamento del tema. | Brief excerpt from a critical text concerning different perspectives on the topic.

Progetti | Projects
24 – 33 Cherubino Gambardella
La casa magica
The Magic House

34 – 45 Carlos Casas
Chid/Avalanche. Vernacular Domestic Architecture in the Pamirs, its Cosmological and Magical Dimensions and its Transposition into an Audiovisual Project
Chid/Avalanche. L'architettura domestica vernacolare nel Pamir, le sue dimensioni cosmologiche e magiche e la sua trasposizione in un progetto audiovisivo

46 – 57 Michel Carlana
Wunderkammer. Una camera e alcune reali illusioni
Wunderkammer. A Room and Some Real Illusions

58 – 68 Petr Stolín, Alena Mičeková, Filip Šenk
Blur

Contributi che indagano le ragioni, le *mise-en-scène*, le risultanti di progetti realizzati attraverso le voci degli autori e/o di critici. | Contributions that investigate the reasons, the *mise-en-scènes*, and the results of an accomplished project throughout the voices of the authors and/or the critics.

Racconti | Tales
70 – 71 Redazione Vesper
Un percorso d'ombra e un altare che brucia. Steilneset Memorial di Peter Zumthor e Louise Bourgeois
A Path of Shadow and a Burning Altar. Steilneset Memorial by Peter Zumthor and Louise Bourgeois

72 – 77 Luca Porqueddu
Oltre il Continente della Ragione
Beyond the Mainland of Reason

Narrazioni testuali o per immagini attraverso realtà note o ipotetiche. | Textual or visual narratives exploring actual or hypothetical worlds.

78 – 82 Massimo Crispi
Colloquio sentimentale
Sentimental Conversation

83 – 86 Adelita Husni-Bey
The Reading
La seduta

Saggi | Essays
88 – 109 Andrea Gritti
Da Firenze a “Psicon”. Cronache di un viaggio all’interno e all’intorno dell’architettura
From Florence to “Psicon”. Chronicles of a Journey within and around Architecture

Saggi critici articolati in citazioni, note, iconografie e una bibliografia. | Essays including quotes, notes, iconography and bibliography.

110 – 125 Emanuele Garbin
Promontorium somni: il bordo invisibile dell’architettura
Promontorium Somnii: The Invisible Border of Architecture

126 – 141 Ilaria Bussoni
Conoscere senza sapere. Il cantiere estetico del fare mondo
Understanding without Knowing. The Aesthetic Construction Site of World-Making

142 – 157 Luka Skansi
Space, Magic, and Remembrance. Genealogy of an Initiation to Contemplation
Spazio, magia e ricordo. La genealogia di un’iniziazione alla contemplazione

Inserto | Extra
160 – 169 Superstudio e | and Luca Galofaro
Ideali
Ideal

Forma e modo d’espressione di questa rubrica sono a discrezione dell’autore. | The section consists in the original contribution of an author.

Archivio | Archive
170 – 176 Michela Bassanelli
Interni come scatole magiche: dalle ambientazioni domestiche alla sala da ballo Lutrario di Carlo Mollino
Interiors as Magical Boxes: from Carlo Mollino’s Domestic Settings to Lutrario Ballroom

Testo critico che accompagna una selezione di materiali d’archivio presentati con le loro coordinate di provenienza. | Critical text accompanying a selection of archival material presented with its source reference.

Viaggi | Journeys
178 – 185 Stefano Pifferi
“Lo Stradone” per “Remoria”. Per una rilettura storico-esoterico-visionaria di Roma
‘Lo Stradone’ to ‘Remoria’. A Historical-Esoteric-Visionary Re-reading of Rome

Resoconto di un viaggio fisico o immaginario e delle sue evoluzioni temporali e spaziali. | A physical or imaginary journey in its temporal and spatial development.

186 – 193 Milo Adami
Diaporama. Viaggio nell’obsolescenza di un dispositivo
Diaporama. Journey into the Obsolescence of a Device

Tutorial
194 – 203 Angela Squassina
Il linguaggio arcano della traccia materiale. Un’esplorazione temporale dell’architettura attraverso la stratigrafia
The Arcane Language of the Material Trace. A Temporal Exploration of Architecture through Stratigraphy

Manuale d’uso per l’esecuzione di pratiche e/o operazioni. | Instructions to carry out practices and/or operations.

Dizionario | Dictionary
204 – 205 Kevin Benham
Power

206 – 207 Demetra Vogiatzaki
Quō

208 – 209 Sonia D’Alto
Release

210 – 211 Damiano Di Mele
Destino

212 – 213 Giuseppe Caldarola
Evocazione

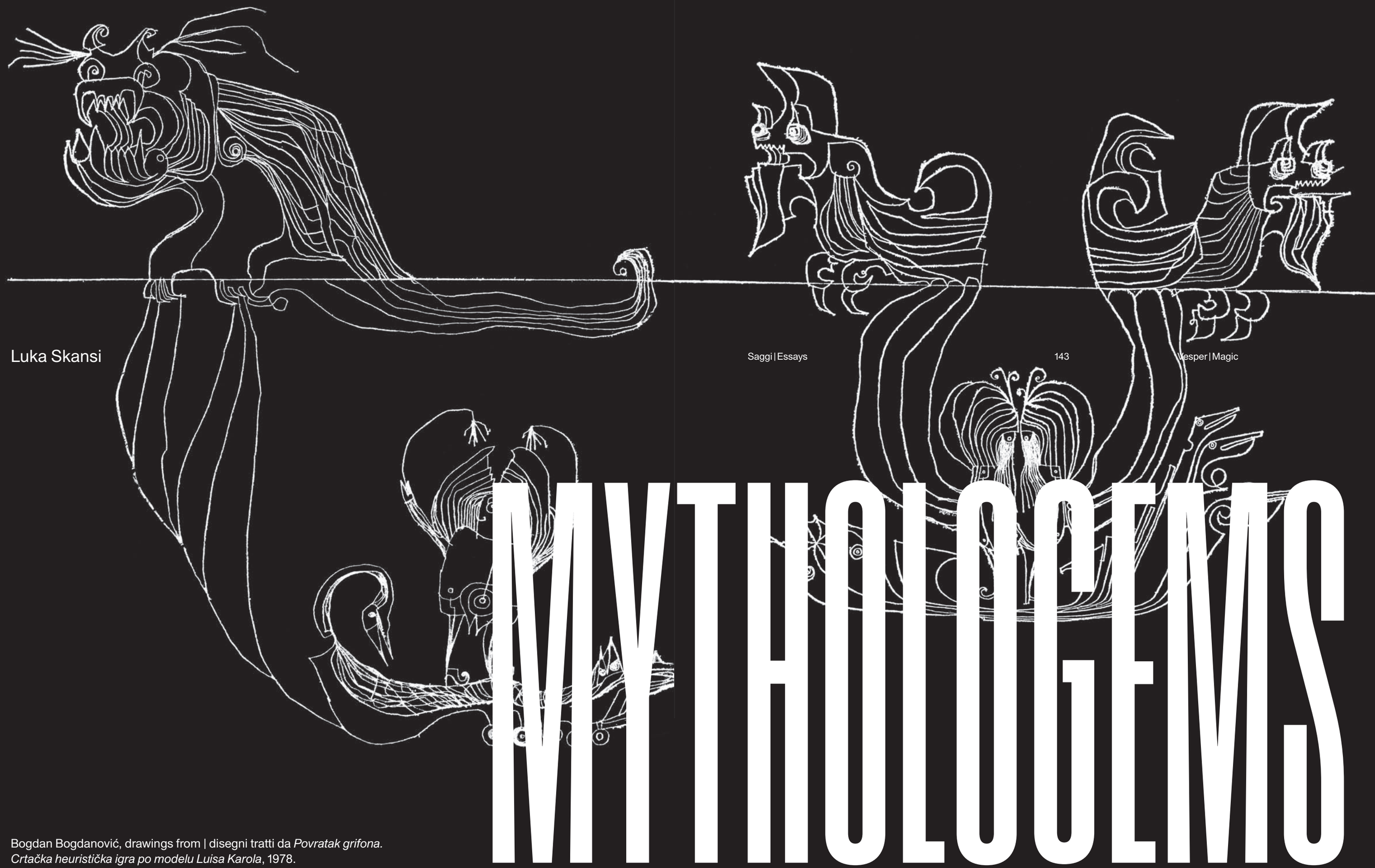
214 – 215 Esther Giani
Fantasia

Definizioni critiche di tre lemmi in italiano e tre lemmi in inglese contribuiscono alla precisazione del tema. Il dizionario prosegue con l’evolvere di “Vesper”, si compone in itinere. | Critical definitions of three headwords in Italian and three headwords in English that contribute to point out the issue’s topic. The definitions through the issues of “Vesper” will compose an ongoing dictionary.

Space, Magic, and Remembrance. Genealogy of an Initiation to Contemplation

Spazio, magia e ricordo. La genealogia di un'iniziazione alla contemplazione

Luka Skansi



MYTHOLOGEMS

Bogdan Bogdanović, drawings from | disegni tratti da *Povratak grifona. Crtačka heuristička igra po modelu Luisa Karola*, 1978.

> I was wrong: that building [the Ronchamp chapel] "mediates" something, the vision of the landscape, of nature. But this, to tell the truth, is a fairly primitive way, even druidic, of introducing men to contemplation of the divine or the sacred. Such a process holds more of the magical than the religious, and this explains why the construction vaguely evokes protohistoric forms.[1]

Invited by Ernesto Nathan Rogers to express on the pages of "Casabella" his opinion on the newly built Ronchamp chapel, Giulio Carlo Argan captures a peculiar aspect of the building, which is crucial for introducing the theme that we intend to discuss in this text. Le Corbusier is criticized by the art historian for having broken in that project a centuries-old rule that characterized the typology of ecclesiastical building, namely that of having eliminated its 'religious value'. What was supposed to be a place of assembly and meditation, although of high symbolic significance, is actually transformed into a 'scenographic apparatus' that 'exhorts and incites ecstasy'; it is, for Argan, a 'secular' exhortation, made by a laic architect who 'in an arbitrary way identifies religiosity with irrationality'[2]. What essentially should have been an autotelic place, a space valid in itself, becomes an element of mediation between *other* factors: the chapel, thanks to its own spatial and plastic conformation, acts as a device of interaction between man and nature, between the perceiver and the scales of the landscape.

Without going into the details of this critique – in which Argan focuses on post-war Le Corbusier and his polemic towards (his) 'rationalist' season and its overcoming –, what interests us is rather that the tools of this – as Argan defines it – 'apology of the irrational' by the Swiss master, can be traced back to the techniques of preclassical monuments. To those techniques that gave shape to primitive memorials, where the

> Ho sbagliato: qualcosa quell'edificio [la cappella di Ronchamp] 'media', la visione del paesaggio, della natura. Ma questo, a dir vero, è una maniera abbastanza primitiva, addirittura druidica, d'iniziare gli uomini alla contemplazione del divino o del sacro. Un processo siffatto tiene piuttosto del magico che del religioso, e questo spiega perché la costruzione evochi vagamente forme protostoriche.[1]

Invitato da Ernesto Nathan Rogers a esprimere il proprio giudizio all'interno di "Casabella" sull'appena realizzata cappella di Ronchamp, Argan coglie un aspetto peculiare di quell'edificio, del tutto cruciale per introdurre il tema che ci si propone di discutere in questo testo. Le Corbusier viene criticato dallo storico dell'arte per aver infranto in quel progetto una regola secolare della tipologia dell'edificio ecclesiastico, e cioè quella di aver eliminato la sua "valenza religiosa". Quello che doveva essere un luogo di riunione e di raccoglimento, per quanto di alto significato simbolico, viene in realtà trasformato in un "apparato scenografico" che "esorta e incita all'estasi"; e si tratta, per Argan, di un'esortazione "laica", operata da un architetto laico che "in maniera arbitraria identifica la religiosità con l'irrazionalità"[2]. Quello che in sostanza doveva essere un luogo autotelico, uno spazio che vale per sé, diventa un elemento di mediazione tra fattori *altri*: la cappella, attraverso la propria conformazione spaziale e plastica, funge da dispositivo di interazione tra uomo e natura, tra colui che percepisce e le scale del paesaggio.

Senza entrare nei particolari di questa critica – che Argan incentra nei confronti del Le Corbusier del dopoguerra e della sua polemica verso la (propria) stagione "razionalista" e del suo superamento –, quello che ci interessa rilevare piuttosto è che gli strumenti di questa "apologia dell'irrazionale" del maestro svizzero, come la definisce Argan, vengano ricondotti alle tecniche monumentali preclassiche. A quelle tecniche che diedero forma ai sacrari primitivi, dove la dimensione magica della meditazione e dell'estasi, come quella dei rituali druidici del culto, portarono ad una del tutto particolare orchestrazione spaziale del rapporto tra uomo, oggetto/artefatto e paesaggio.

A ben vedere, è stato proprio il dopoguerra ad averci offerto, nei vari decenni, una vera e propria esplosione delle tendenze primitiviste, orientaliste, etniche, in generale pre- o anticlassiche, nelle diverse forme artistiche ed architettoniche[3]. Va ricordato che si tratta di un interesse che era insito già nella tradizione delle avanguardie di inizio secolo, basti ricordare l'importanza con la quale le arti africane, orientali o quelle dell'antica Rus' condizionarono le opere di un Picasso, di Giacometti o di Malevič[4]. Tuttavia, salvo alcune rare eccezioni, l'architettura sembra accorgersi della potenzialità figurativa e spaziale dell'architettura primitiva in maniera più diffusa solo in seguito alla seconda guerra mondiale, in una fase nella quale probabilmente si libera definitivamente dall'impeto della sua necessaria rivoluzione linguistica degli anni Venti e Trenta, e inizia un processo di una propria riforma etica ed estetica. Ed è proprio questa potenzialità relazionale che l'arte del paesaggio primitiva possiede a essere osservata e studiata nelle sue più diverse articolazioni.

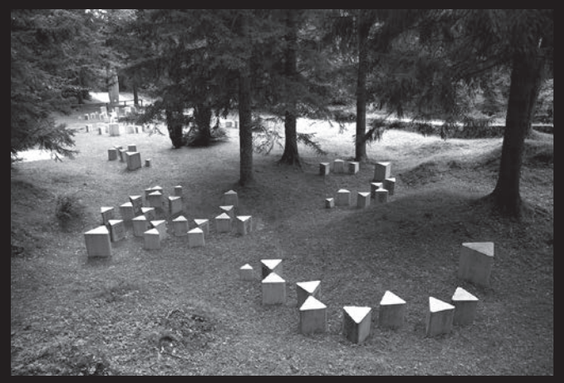
I grandi architetti dei monumenti e dei sacrari alla lotta antifascista in Jugoslavia, Bogdan Bogdanović, Zdenko Kolacio e Edvard Ravnikar, dedicano a questo rapporto tra 'primitivismo', astrazione e relazionismo spaziale una parte sostanziale della loro carriera, sia professionale che teorica. Al tema posto dal momento storico – il ricordo della sofferenza e del sacrificio nazionale nel corso della sanguinosa e lacerante guerra tra il 1941 e il 1945 –, gli architetti cercano di universalizzare il messaggio della memoria nei suoi più puri e condivisibili valori etici[5]. E sarà lo sguardo alla preistoria, o perlomeno al pre-classico, a rappresentare una strada fertile, e in fondo forse abbastanza neutrale, per raggiungere questi obiettivi. Kolacio dedicherà studi teorici a Stonehenge, alla tradizione dei dolmen e dei menhir, interpretandoli successivamente nei suoi lavori in chiave contemporanea[6]. Ravnikar cercherà di fondere nei suoi monumenti l'arte neolitica dei popoli dei Balcani con l'arte orientale e quella di Max Bill e Henry Moore, lavorando su raffinatissime tensioni spaziali tra oggetti, percorsi e luoghi[7]. Bogdanović, che focalizzerà la sua intera creatività alla ricerca di *mitologemi*, di figure, forme e linguaggi archetipici, in grado di creare degli elementi primi della nuova cultura rivoluzionaria jugoslava, guarderà alla tradizione delle necropoli neolitiche ed etrusche – si veda il suo celebre saggio sul rapporto

Zdenko Sila, *Monument to 26 Frozen Partisans* | *Monumento ai 26 partigiani congelati*, Matić Poljana (Croatia), 1966-1969. Ph. Luka Skansi, 2019.

Zdenko Kolacio, Zdenko Sila, *Monument to Vladimir Gortan* | *Monumento a Vladimir Gortan*, Beram-Vermo (Croatia), 1953. Ph. Luka Skansi, 2019.

Zdenko Sila, *Tićan Memorial Area* | *Memoriale di Tićan*, Tićan (Croatia), 1966. Ph. Luka Skansi, 2019.

Stanko Kristl, *Monument to the Partisan Hospital Pavla* | *Monumento all'ospedale partigiano Pavla*, Hudo Polje, Vojsko (Slovenia), 1961. Ph. Marko Zaplatil, 2018.



Edvard Ravnikar, *Cemetery of Hostages* | *Cimitero degli ostaggi*, Draga pri Begunjah (Slovenia), 1953. Ph. Miran Kambič, 2008.

Jože Plečnik, *Murka Pavilion* | *Padiglione Murka*, Begunje (Slovenia), 1937-1938. Ph. Luka Skansi, 2019.

magical dimension of meditation and ecstasy, like that of the druidic rituals of the cult, led to a very particular spatial orchestration of the relationship between man, object/artifact, and landscape.

Upon closer inspection, it was precisely the post-war period that offered us, in its various decades, a real explosion of primitivist, orientalist, ethnical, and in general pre- or anti-classical tendencies, in various artistic and architectural forms[3]. It should be remembered that this is an interest that was already inherent in the tradition of the avant-garde at the beginning of the century: it is enough to recall the importance with which the African, oriental, or ancient Rus' arts influenced the works of Picasso, Giacometti, or Malevič[4]. However, with a few rare exceptions, architecture seems to realize the figurative and spatial potential of primitive architecture in a more widespread way only after the Second World War, during a phase in which it probably frees itself, definitively, from the impetus of its necessary linguistic revolution of the 1920s and 1930s, and when begins a process of its own ethical and aesthetic reform. And it is precisely the relational potential that the art of the primitive landscape possesses that has been observed and studied in its most diverse articulations.

The great architects of the anti-fascist and war monuments and memorials in Yugoslavia – Bogdan Bogdanović, Zdenko Kolacio, and Edvard Ravnikar –, dedicate to this relationship between 'primitivism', abstraction, and spatial relationism, a substantial part of their career, both professional and theoretical. On the theme posed by the historical moment – the memory of suffering and national sacrifice in the course of the bloody and lacerating war between 1941 and 1945 – the architects try to respond by universalizing the message of memory in its purest and most acceptable ethical values[5]. The gaze at prehistory, or at least to pre-classic cultures, will represent a fertile, and ultimately perhaps neutral enough way to achieve these objectives. Kolacio will dedicate theoretical studies to Stonehenge, to the tradition of the dolmens and menhirs, subsequently interpreting them in his works in a contemporary key[6]. Ravnikar will try to merge in his monuments the Neolithic art of the Balkan civilisations with oriental art and that of Max Bill and Henry Moore, working on highly refined spatial tensions between objects, paths, and places[7]. Bogdanović, who will focus all his creativity on the search for *mythologems*, figures, forms, and archetypal languages, capable of creating the first elements of the new Yugoslav revolutionary culture, will look at the tradition of the Neolithic and Etruscan necropolises – see his famous essay on the relationship between architecture and magic[8] – as with Sumerian, Hittite, and Egyptian sculpture[9].

But what these architects have in common from a methodological point of view, although their works are different in language and form, is the creation of relational spaces: their objects, sculptures, architectures in landscape, are not plastic objects that stand alone, but are instead contextual operations, which interact in an always-different way with the environment for which they are designed (urban or, for the most part, natural) and, at the same time, are strongly conditioned by the memory of events that have occurred in specific places (massacres, battles, prison camps, partisan hospitals...), events that determine their form, space, and relation. These monuments and memorials are therefore transformed, again paraphrasing Argan, into devices for the exaltation of emotions, for the contemplation of memories. They are designed to provoke the 'magic of a secular ecstasy', through this particular symbolic and spatial link with nature (the eternal), and with the experience of the meaning of death (memory)[10].

To better understand the particularity of design and uniqueness of this epoch of Yugoslav architecture, it is worth analysing in detail one of its most particular monuments, the shape of which arises precisely from the themes introduced up to here.

If you climb up to Matić Poljana, a highland about one thousand meters above sea level, in Gorski Kotar between Rijeka and Zagreb, you will have the chance to experience one of the most peculiar and intriguing land-art interventions realized in post-war Yugoslavia. Matić Poljana is a kind of long plateau, with gentle and soft slopes; in the middle of the field, there is a lawn surrounded by dense forest. On this lawn, in the middle of the valley, along the unpaved road, you will find twenty-six standing stones of various shapes, a kind of contemporary menhirs, set in a slight and precise curve.

We are talking about the Memorial dedicated to twenty-six frozen partisans, conceived by architect Zdenko Sila between 1966 and 1969. A monument erected in honour of the partisans who died in this area on a windy, freezing night between the 19th and 20th of February 1944 while escaping from the Nazi and Ustaša raid on the villages of Tužević and Drežnica, around a forty-kilometer walk away through the mountains of Gorski Kotar. A monument that was built far from any urbanized areas, away from villages, in the middle of a wild, untamed nature, in winter almost uninhabitable by men.

If we analyze the spatial arrangement of this monument, we will notice a series of different architectural themes. (1) Firstly, the upright stones draw a single precise curve, with a clear geometry – this geometry, like every abstract act, is opposed to nature. However, at the same moment, (2) this opposition (which will be discussed later) is denied at the material level – these objects are made of local stone, chosen from local quarries. They are practically untreated, 'as found'. In this sense, these rocks, as figures, behave as extremely contextual – without any doubt, we can consider this operation both spatially and materially contextual, or as it was called in those years – a *site-specific* operation. (3) The third theme we grasp while analysing the monument is the topic of the treatment of these stones. They are of different dimensions, in fact composed of

tra architettura e magia[8] –, come alla scultura sumera, ittita ed egizia[9].

Ma quello che accomuna questi architetti dal punto di vista metodologico, sebbene le loro opere siano diverse nei linguaggi e nelle forme, è la creazione di spazi relazionali: i loro oggetti, le loro sculture, le loro architetture nel paesaggio, non sono oggetti plastici a sé stanti, ma sono operazioni contestuali, che interagiscono in maniera sempre diversa con l'ambiente nel quale vengono progettati (urbano o, per la maggiore, naturale) e, allo stesso tempo, sono fortemente condizionati dalla memoria degli eventi accaduti nei specifici luoghi (eccidi, battaglie, campi di prigionia, ospedali partigiani...), eventi che ne determinano forme, spazi e appunto relazioni. Questi monumenti e sacrari si trasformano dunque, parafrasando ancora Argan, in dispositivi di esaltazione delle emozioni, di contemplazione di memorie. Essi sono progettati per incitare alla "magia di un'estasi laica", attraverso questo particolare legame simbolico e spaziale con la natura (l'eterno), e con l'esperienza del significato della morte (memoria)[10].

Per comprendere più a fondo la particolarità progettuale e l'unicità di questa stagione dell'architettura jugoslava, vale la pena analizzare in dettaglio uno dei suoi monumenti più particolari, la cui forma scaturisce proprio a partire dai temi introdotti fino a qui.

Salendo a Matić Poljana, un altopiano a circa mille metri sul livello del mare, nel Gorski Kotar tra Rijeka e Zagabria, si ha la possibilità di conoscere uno degli interventi di land art più particolari e suggestivi realizzati nella Jugoslavia del dopoguerra. Matić Poljana è una sorta di lungo pianoro, con dolci e lievi pendii; al centro dell'area, vi è un prato circondato da una fitta foresta, sul quale, in mezzo alla valle, lungo la strada sterrata, si trovano ventisei pietre erette di varie forme, delle sorte di menhir contemporanei, disposti secondo una curva leggera e precisa.

Si tratta del Memoriale ai ventisei partigiani congelati, concepito dall'architetto Zdenko Sila tra il 1966 e il 1969. Un monumento eretto in onore dei partigiani morti assiderati in questa zona in una notte ventosa e gelida tra il 19 e il 20 febbraio 1944 mentre fuggivano dal raid nazista e ustascia nei villaggi di Tužević e Drežnica, circa quaranta chilometri a piedi attraverso le montagne del Gorski Kotar. Un monumento che è stato costruito lontano da ogni area urbanizzata, lontano dai villaggi, in mezzo a una natura selvaggia, indomita, in inverno quasi inabitabile per gli uomini.

Se analizziamo la disposizione spaziale di questo monumento, noteremo una serie di temi architettonici diversi. (1) In primo luogo, le pietre erette disegnano un'unica curva precisa, con una geometria chiara; tale geometria, in quanto atto astratto, si

contrappone alla natura. Tuttavia, allo stesso tempo, (2) questa opposizione (che sarà trattata più avanti) viene negata a livello materiale in quanto gli oggetti sono formati da sassi locali, selezionati da cave del posto. Sono praticamente non trattati, come recitava uno slogan di questi anni "as found". In questo senso, queste rocce, in quanto figure, si presentano come estremamente contestuali; senza dubbio, possiamo considerare questa operazione sia spazialmente che materialmente contestuale, o – come veniva definita in quegli anni – un'operazione *site-specific*. (3) Il terzo tema che cogliamo analizzando il monumento è quello relativo al trattamento di queste pietre. Esse sono di dimensioni diverse, composte da due blocchi di pietra tenuti insieme da un'invisibile barra di ferro centrale, non equamente distanziati l'uno dall'altro. Ancora una volta astrazione e contestualità si trovano a coesistere: non c'è alcun riferimento naturalistico a corpi o figure umane; tuttavia, a scala del paesaggio, per un principio di analogia, percepiamo il movimento di una "colonna", una lenta progressione di persone, ciascuna con le proprie caratteristiche, difficoltà, con il proprio passo ed esitazione. In tal senso, non dovrebbero essere chiamati menhir, anche se sembrano presentarsi come tali: in qualche modo le tecniche con cui sono stati realizzati sono simili (sebbene le pietre di Sila non siano monolitiche), ma la loro funzione non lo è (non si riferiscono ad antiche cerimonie religiose, ma piuttosto a un tragico episodio della guerra). (4) Il quarto tema, e forse il più importante, è quello che si riferisce al processo di percezione, o meglio, al processo di interazione, che l'architetto crea tra noi e l'opera d'arte. Non c'è centralità, non c'è una focalizzazione monumentale (come quasi sempre accade con i monumenti), ma solo un "flusso commemorativo":

two pieces of stone held together by an invisible central iron bar, not equally spaced from one another. Again we find abstraction and contextuality co-existing: there is no naturalistic reference to bodies or human figures; however, at the scale of the landscape, by the principle of analogy, we experience the movement of this 'column', a slow progression of people, each entity with his own characteristics, difficulties, each with his own pace and hesitation. In this sense, they should not really be called menhirs, even though they look as such: although the techniques by which they were made are similar (although Sila's stones are not monolithic), their goals are not (they do not refer to ancient religious ceremonies, but rather to a tragic episode from a past war). (4) The fourth topic, and perhaps the most important, is the one that refers to the process of perception, or better yet, to the process of interaction, which the architect creates between us and the work of art. There is no centrality, no strict monumental focus (as is almost always the case with monuments), but just a 'memorial flow': we experience the monument spatially through time, walking from stone to stone, discovering step by step the diversity of the single upright stones, their spatial relationships, and learning about invisible incidents through time (crossing a ditch, hiding behind a tree), until the column takes us out into the woods, where it disappears. The fifth theme (5) is the topic of participation. The monument was erected by the local forestry workers, and instead of producing the usual architectural project of a landscape design, architect Zdenko Sila approached the creation of the monument directly, on the spot. He placed living people in a real and corporeal column, which he could model, observe, and position. In 1967, twenty-six forest workers and former partisans participated in this task. The positions of single stones and their dimensions and combinations were marked on the ground as a result[11].

The more we analyse the monument, the clearer it becomes that there is nothing accidental about it: all the themes are the result of a project, of desired effects, invented by a skilled architectural hand. When we think about all these topics, and especially if we think about this dialectical tension between abstraction (geometry) and the contextual operation (space, material), we realize that the monument in Matić Poljana is a rather peculiar operation. Peculiar especially when we compare this monument with the great tradition of monuments and memorials that have characterized Yugoslavia since the beginning of the 1960s. Unlike the great sculptures of Dušan Džamonja, Vojin Bakić, Miodrag Živković, Bogdan Bogdanović, which are mostly abstract sculptures in a natural environment, that clearly mark a centre and create monumentality in the sculptural act itself, Zdenko Sila's project is a very special and quite subtle operation. Its reasons, or better yet, roots, might be sought elsewhere.

As we have said, on one side we have the dialectical tension between the act of abstraction and contextuality and, on the other, we experience a peculiar spatial interaction

viviamo il monumento a livello spaziale attraverso il tempo, passando di pietra in pietra, scoprendo passo dopo passo la diversità delle singole pietre erette, le loro relazioni spaziali, cogliendo avvenimenti precedentemente invisibili (l'attraversamento di un fosso, il celamento di uno di essi dietro un albero), finché la colonna ci porta verso il bosco, dove scompare. Il quinto tema (5) è quello della partecipazione. Il monumento è stato eretto dal personale forestale locale, e invece di realizzare il consueto progetto architettonico o paesaggistico, l'architetto Zdenko Sila ha svolto l'atto creativo direttamente sul posto. Ha posizionato delle persone viventi a formare una colonna reale, così da poterla modellare, osservare e disporre. Nel 1967, ventisei lavoratori forestali ed ex partigiani parteciparono a questa impresa, dando posizione, forma e dimensioni delle singole pietre con il proprio corpo sul posto[11].

Più analizziamo il monumento, più diventa chiaro che non vi è nulla di casuale: tutti i temi sono il risultato di un progetto, di effetti desiderati, ideati da un'abile mano architettonica. Se pensiamo a questi temi nel loro insieme, e soprattutto se riflettiamo sulla tensione dialettica tra l'astrazione (geometria) e l'operazione contestuale (spazio, materiale), ci rendiamo conto che il monumento di Matić Poljana è un'operazione piuttosto particolare. Singolare soprattutto se confrontiamo questo monumento con la grande tradizione di monumenti e memoriali che hanno caratterizzato la Jugoslavia dall'inizio degli anni Sessanta. A differenza delle grandi opere di Dušan Džamonja, Vojin Bakić, Miodrag Živković, Bogdan Bogdanović, che sono per lo più sculture astratte collocate in un ambiente naturale, che marcano chiaramente un centro e creano monumentalità nell'atto scultoreo stesso, il progetto di Zdenko Sila è un'operazione particolare e piuttosto sottile. Le cui ragioni, o meglio, le cui radici potrebbero essere cercate altrove.

Come abbiamo detto, da un lato abbiamo una tensione dialettica tra atto di astrazione e contestualità e, dall'altro, sperimentiamo una peculiare interazione spaziale tra noi e l'opera d'arte: stiamo parlando di temi che caratterizzano i fenomeni

between us and the artwork: we are talking about themes that characterize the chronologically almost parallel phenomena of American land art. Let's take, just as an example, Robert Smithson's *Spiral Jetty*, a paradigmatic piece that for many reasons recalls Zdenko Sila's monument. In the American context of the mid-1960s, artists were already creating artworks far outside the galleries and museums, making landscape both the subject and the material of their monumental creations. Landscape not only visually represents the protagonist of their artwork, but additionally, it is the essence of the landscape, its matter, that shapes the art project: the mud, the sand, the earth, the water, stones… And, furthermore, another for us extremely important aspect of land art, and in general of the minimal art movement in America during this period, is that the only way to experience a work of art is to be inside it, to experience it site specifically, whether within the natural environment, within the public space, or inside the gallery. All these works make sense exclusively in their spatial interaction with the visitor, with us. As Rosalind Krauss reminds us, in land art and minimal art, 'the meaning of sculpture moves – from the classical privacy of an intimate psychological space – to a public, natural, cultural, collective space'[12]. Not anymore an autothelic object, but a relational one, that calls us to participate in a magical dimension of meditation on nature, space, and memory.

It should be recalled that the monument on Matić Poljana is not the only Yugoslav monument that we can associate with the American artworks of the 1960s and 1970s. An aforementioned figure like Zdenko Kolacio, very close to Sila in these years, created monumental spaces that are strikingly reminiscent of certain masterpieces of minimal art of the time, especially in this perceptive relationship between visitors, artifacts, and ambience[13]. In his theoretical reflections, Kolacio states how 'the menhirs, dolmens, and cromlechs enriched the work of modern sculptors. The search for new ways of expression has prompted artists to look for the very origins, to start from tabula rasa. […] Minimal art, with its extremely simple forms, attempts to express the very essence of the idea, stripped of all unnecessary additions'[14]. Minimal art, as land art, in its geometric simplification and spatial interaction with the perceiver – forms of art that, as mentioned, cannot be understood outside of their spatiality – are clearly associated by Kolacio to prehistoric memorials. Therefore, we witness in Yugoslavia in these years a perfect consciousness of the parallelism of these practices, in the precise moment when experimentation with a new typology of sculpture, or better yet, a new typology

cronologicamente quasi paralleli della land art americana. Prendiamo, solo come esempio, *Spiral Jetty* di Robert Smithson, un'opera paradigmatica che per molte ragioni ricorda il monumento di Zdenko Sila. Nel contesto americano della metà degli anni Sessanta, gli artisti stavano già creando opere d'arte ben al di fuori delle gallerie e dei musei, facendo del paesaggio sia il soggetto che il materiale delle loro creazioni monumentali. Il paesaggio non è solo visivamente il protagonista delle loro opere d'arte, ma è l'essenza del paesaggio, la sua materia, che dà forma al progetto artistico: il fango, la sabbia, la terra, l'acqua, le pietre… Inoltre, un altro aspetto per noi estremamente importante della land art, e in generale del movimento della minimal art in America in questo periodo, è che il solo modo di sperimentare queste opere d'arte è quello di essere al loro interno, di viverle in modo specifico, siano esse collocate nell'ambiente naturale, nello spazio pubblico o in una galleria. Tutte queste opere hanno senso esclusivamente nella loro interazione spaziale con il visitatore, con noi. Come ci ricorda Rosalind Krauss, nella land art e nella minimal art, "il significato della scultura si sposta – dalla riservatezza tipica di uno spazio psicologico intimo – a uno spazio pubblico, naturale, culturale, collettivo"[12]. Non più un oggetto autotelico, ma relazionale, che ci chiama a partecipare a una dimensione magica di meditazione sulla natura, lo spazio e la memoria.

Va ricordato che il monumento di Matić Poljana non è l'unico monumento jugoslavo che possiamo associare alle opere americane degli anni Sessanta e Settanta. Una figura già citata come Zdenko Kolacio, molto vicino a Sila in questi anni, ha creato spazi monumentali che ricordano in modo sorprendente certi capolavori dell'arte minimale dell'epoca, soprattutto in questo rapporto percettivo tra visitatori, artefatti e ambiente[13]. Nelle sue riflessioni teoriche, Kolacio afferma che "i menhir, i dolmen e i cromlech hanno arricchito il lavoro degli scultori moderni. La ricerca di nuovi modi di espressione ha spinto gli artisti a cercare le origini stesse, a partire dalla tabula rasa. […] L'arte minimale, con le sue forme estremamente semplici, cerca di esprimere l'essenza stessa dell'idea, spogliata di ogni aggiunta non necessaria"[14]. La minimal art, come la land art, nella loro semplificazione geometrica e nell'interazione spaziale con chi la percepisce – forme d'arte che, come detto, non possono essere comprese al di fuori della loro spazialità – sono chiaramente associate da Kolacio ai memoriali preistorici. Si assiste dunque in Jugoslavia in questi anni a una perfetta coscienza del parallelismo di queste pratiche, nel preciso momento in cui inizia la sperimentazione di una nuova tipologia di scultura, o meglio, di una nuova tipologia di memoriale, che porterà architetti e artisti a concepire oggetti artistici che andranno oltre il ruolo tradizionale dell'arte statuaria.

Ma certamente va specificato che c'è una differenza sostanziale tra la land art americana e quella jugoslava, e sta chiaramente nella funzione di questi artefatti. Smithson, Judd, Morris, Heizer hanno prodotto degli interventi concettuali nello spazio, dove non vi è un significato altro. Il significato dell'opera è puramente concettuale, in ciò che abbiamo già definito

Bogdan Bogdanović, drawings from | disegni tratti da *Povratak grifona. Crtačka heuristička igra po modelu Luisa Karola*, 1978.

of sculptural memorial, begins, one which will bring architects and artists to conceive artistic objects that will go beyond the traditional role of the statuary.

But it certainly should be specified that there is a substantial difference between American and Yugoslavian land art, and it clearly lies in the function of these artifacts. Smithson, Judd, Morris, Heizer produced conceptual operations in space, where there is no other meaning. The meaning of the work is purely conceptual, in what we have already defined as the perceptual relationship between the visitor, the artifact, and the space, while Yugoslavian architects and artists created memorial areas, monuments that serve collective memory, which gives to the operation a radically different significance, in particular to the social and political role of the process of perception-contemplation.

At this stage, what is particularly intriguing is to understand more the conceptual roots of Sila's project for Matić Poljana, without tracing forced connections or presumed influences from across the Atlantic. To be more precise, to find the roots of this attitude, that links landscape art and architecture, and that represents a specific vein-episode within the Yugoslavian scene of the 1960s and 1970s.

It is difficult to separate the work of Sila from the work of his close colleague Zdenko Kolacio, with whom – in their architecture of monuments – he developed this particular affinity to perceptual play / perceptual relation, in which natural environment, artifact, and visitor form a unique entity. Of the various projects, we will mention only two. The first is the monument to Vladimir Gortan in Beram (Istria), where Kolacio and Sila used the essential 'primary structures' of the early Yugoslavian monumental practice: the obelisk and the sarcophagus. These 'standard' elements represent just the physical image, the surface of the ceremonial practice. But what makes this monument special is the spatial relationship that the authors create in an analogous way between the visitors, the elements, and the landscape. The visitor, once he enters the memorial area, relates and identifies himself with the sarcophagus (where the war hero Gortan is laid to rest) and sublimates the private dimension of the experience of memory. This experience intersects the collective dimension of memory represented by the obelisk (which, as it is remembered on the epigraph, 'is erected by the people of Istria') that echoes, on a larger scale, the nearby settlement of Beram – the hometown of Gortan[15].

come il rapporto percettivo tra il visitatore, l'artefatto e lo spazio, mentre gli architetti e gli artisti jugoslavi hanno creato aree commemorative, monumenti che servono la memoria collettiva, il che conferisce all'operazione un significato radicalmente diverso, in particolare rispetto al ruolo sociale e politico del processo di percezione-contemplazione.

A questo punto, ciò che risulta particolarmente affascinante è capire meglio le radici concettuali del progetto di Sila per Matić Poljana, senza ricorrere a connessioni forzate o presunte influenze d'oltreoceano. Per essere più precisi, ritrovare le radici di questo atteggiamento che lega l'arte del paesaggio all'architettura e che rappresenta uno specifico episodio nel panorama jugoslavo degli anni Sessanta e Settanta.

È difficile separare il lavoro di Sila da quello del suo collega Zdenko Kolacio, con il quale – nell'architettura dei monumenti – sviluppò questa particolare affinità per i giochi percettivi, in cui ambiente naturale, artefatto e visitatore formano un'unica entità. Dei vari progetti, ne citeremo solo due. Il primo è il monumento a Vladimir Gortan a Beram (Istria), dove Kolacio e Sila hanno impiegato le *primary structures* della prima tecnica monumentale jugoslava: l'obelisco e il sarcofago. Questi elementi per così dire "standard" rappresentano solo l'immagine fisica, la superficie della pratica cerimoniale. Ma ciò che rende speciale questo monumento è la relazione spaziale che gli autori creano tra i visitatori, gli elementi e il paesaggio. Il visitatore, una volta entrato nell'area commemorativa, si relaziona e si identifica con il sarcofago (dove riposa l'eroe di guerra Gortan) e sublima la dimensione privata dell'esperienza della memoria. Tale esperienza interseca la dimensione collettiva della memoria rappresentata dall'obelisco (che, come viene ricordato nell'epigrafe, "è eretto dal popolo dell'Istria") che rimanda, su scala più ampia, al vicino insediamento di Beram, la città natale di Gortan[15].

Il secondo monumento (di cui è autore solo Sila) è il Memoriale di Tićan (Istria), dedicato ai partigiani e ai civili uccisi dai soldati nazisti durante un raid l'11 settembre 1943. Notevole esempio di interazione tra spettatore e monumento, la sequenza di punti da cui osserviamo il monumento produce una successione di informazioni diverse che, combinate tra loro, trasmettono la complessità del ricordo. Quando guardiamo il monumento da lontano, vediamo che i sette blocchi eretti sono perfettamente disposti (come un *unicum*, in una sorta di formazione quasi militare, di fronte ai nazisti). Tuttavia man mano che ci avviciniamo a loro, ci rendiamo conto che sono ben lungi dall'essere disposti geometricamente: da vicino, iniziano a muoversi, cambiando la loro relazione reciproca. Stiamo parlando di un effetto voluto che sembra a prima vista casuale e caotico, ma che in realtà mostra l'intenzione dell'architetto di caratterizzare con precisione ogni singolo elemento del memoriale: il carattere dei singoli blocchi, che richiamano i partigiani, i contadini, i civili commemorati. Dall'astrazione iniziale (che rappresenta la memoria generale dell'evento), si passa gradualmente alla memoria privata, nella sfera dell'individualizzazione, attraverso un processo di sineddoche visiva. Un effetto voluto fino alla scala del dettaglio, che si percepisce una volta raggiunti i blocchi da vicino, quando si notano i diversi simboli incisi profondamente nella superficie delle pietre (un forcone, un'ascia, una falce…).

In conclusione, ciò che va precisato è il motivo di questo ruolo centrale assegnato al processo percettivo che, se ricordiamo

The second monument (this one is authored only by Sila) is the Tićan Memorial Area (Istria), dedicated to the partisans and civilians killed by German soldiers during a raid on September 11, 1943. A remarkable example of interaction between spectator and monument, the sequence of points from where we observe the monument produces a succession of different information, that when combined, will transmit the complexity of the memory. When we look at the monument from a distance, we see that the seven standing blocks are perfectly arranged (as a collective, in a kind of almost military formation, facing the Nazis). But as we approach them, we realize that they are far from being geometrically disposed: walking toward them, they begin to move, to change their mutual relationship. We are talking about a desired effect that seems at first stance as casual and chaotic, but in fact shows the intention of the architect to characterize precisely every single element of the memorial: the character of individual blocks, that recall the memorialized partisans, peasants, civilians. From the initial abstraction (that represents the general memory of the event), we gradually move to private memory, into the realm of individualization, through a process of visual synecdoche. This is achieved at the scale of detail, which we observe once we come close to the blocks, and notice the different symbols deeply engraved into each standing block (a pitchfork, an axe, a sickle…).

In conclusion, what should be furthermore explained is the reason for this central role assigned to the process of perception that, if we recall Argan, represents that magical technique of the initiation to mystical contemplation. We must not forget that the majority of Yugoslavian war and resistance monuments were built on sites where the tragedies actually took place. From the first years after the war, we not only witness the demand, if not necessity – from war associations, relatives of the victims – to remember, but we can also trace a theorization sustained by artists and art historians to interpret the historical moment artistically, in the place where the incidents happened. In this sense, even if this practice characterizes the whole of Yugoslavia, in order to understand the uniqueness of Matić Poljana and its particular form of contextuality, we will direct our gaze toward the specific cultural environment that formed Zdenko Sila's sensibility: Slovenian architectural culture. Zdenko Sila was in fact Slovenian, and attended the Ljubljana School of Architecture, as a pupil of the great architect Jože Plečnik.

Already in 1952, many years before the boom of land art, the Slovenian architect Marjan Šorli selected, under the mountain Storžič in the middle of a forest, a massive rock, which was erected with the help of the veterans in order to celebrate the spot

Argan, costituisce quella tecnica magica di iniziazione alla contemplazione mistica. Non va dimenticato che la maggior parte dei monumenti alla guerra e alla resistenza jugoslava sono stati eretti nei luoghi in cui le tragedie hanno effettivamente avuto luogo. Fin dai primi anni dopo la guerra, non solo assistiamo alla richiesta, se non alla necessità – da parte delle associazioni di guerra, dei parenti delle vittime – di ricordare, ma possiamo anche riscontrare una teorizzazione che gli artisti e gli storici dell'arte sostengono volta a interpretare artisticamente il momento storico, là dove i fatti sono accaduti. In questo senso, anche se questa prassi contraddistingue tutta la Jugoslavia, per comprendere l'unicità di Matić Poljana e la sua particolare forma di contestualità, volgeremo lo sguardo verso uno specifico ambiente culturale che ha formato la sensibilità di Sila: la cultura architettonica slovena. Sila era infatti sloveno e frequentò la Scuola di Architettura di Lubiana, come allievo del grande architetto Jože Plečnik.

Già nel 1952, molti anni prima dell'esplosione della land art, l'architetto sloveno Marjan Šorli selezionò, sotto il monte Storžič in mezzo a una foresta, una roccia massiccia, che con l'aiuto dei veterani eresse per celebrare il luogo dove, durante la guerra, fu costituito il battaglione partigiano Storžić. Qui rintracciamo lo stesso tema partecipativo sviluppato a Matić Poljana, che rappresenta la cornice di un simbolo collettivo commissionato dai membri della resistenza. L'obiettivo è quello di far rivivere (come una sorta di moderno menhir) un gesto quasi primordiale che diviene un memoriale, un qualcosa che Šorli definisce "nel luogo dell'avvenimento"[16]. Il valore di questa operazione non è da ricercare solo nella scelta del luogo per la scultura, poiché, come abbiamo detto, molti scultori e architetti in questi anni erigono le loro sculture proprio dove sono avvenuti i fatti. Il valore si trova piuttosto, se prendiamo di nuovo in prestito la terminologia americana, nell'operazione puramente *site-specific*: innalzare un monumento, che sta tra architettura e scultura, sia sotto forma di una pietra eretta, sia – come si riscontra in un altro esempio famoso – sotto forma di una muta panchina pentagonale di pietra, posizionata attorno al tronco di un albero dove avvenne una tragedia (dove fu impiccato un partigiano)[17].

Qualcosa di simile fu fatto qualche anno dopo, nel 1961, da Stanko Kristl, altro importante architetto sloveno. Nel luogo dove un tempo sorgeva l'ospedale partigiano Pavla, nei boschi della Slovenia occidentale, Kristl eresse, su tre sottili travi di ferro, una roccia massiccia non trattata. In modo molto interessante, l'atto contestuale e il gesto astratto coesistono all'interno di un unico progetto: una pietra pesante (elemento locale) paradossalmente fluttua (e in questo senso è astratta), mentre il materiale totalmente estraneo a questo ambiente (il ferro)

Bogdan Bogdanović, drawing from | disegno tratto da *Povratak grifona. Crtačka heuristička igra po modelu Luisa Karola*, 1978.

where, during the war, the Storžić Partisan Battalion was founded. Here we trace the same participatory theme developed in Matić Poljana, which is the setting of a collective symbol commissioned by members of the resistance. The aim is to bring to life (as a kind of modern menhir) an almost primordial gesture that becomes a memorial, something which Šorli defines as, 'at the place of the occurance'[16]. The value of this operation is not to be found only in the choice of place for the sculpture – as we mentioned, many sculptors and architects during these years erect their sculptures on the places where events occurred. The value is to be found more in, if we again borrow the American terminology, the purely site-specific operation: the erection of a monument, which is between architecture and sculpture, either in the form of a stone rock, or – as we find in another famous example – in the form of a mute pentagonal stone bench, placed around the trunk of a tree where another tragedy took place (where a partisan was hanged)[17].

Something similar was made a few years later (1961) by Stanko Kristl, another important Slovenian architect. At the spot where once stood the Partisan Hospital Pavla, in the woods of western Slovenia, Kristl erected, on three thin iron beams, a massive untreated rock. In a very interesting way, the contextual act and abstract gesture coexist within a single project: a heavy stone (local element) is paradoxically floating (and in that sense is abstracted), while the material totally foreign to this environment (iron) behaves contextually, in dialogue with the thin trunks in the surrounding forest.

Although, in all these cases we are faced with single artifacts, which for sure determined Sila's standing stones. But to understand more widely the possible genealogy of the Matić Poljana monument, in particular its memorial flow, its negation of a monumental centrality, we are forced to propose a further comparison. In particular, the conceptual step made by Edvard Ravnikar in the Hostage Cemetery of Draga (1953), a monument that in 1961, in an issue of the "Arhitektura" journal entirely dedicated to the Yugoslav memorials, its editor Kolacio would define as 'our most beautiful monument'[18]. Groups of small treated stones, triangular in plan, of various dimensions and dispositions, were placed only apparently by accident, under canopies, on the grass, at the site of the cemetery where the hostages of the Begunje concentration camp were shot. It is a small but polycentric complex, in which there are various environments and objects of different hierarchies, which we discover slowly, walking, through time and space. This perceptual process is extremely important because it creates a very layered interaction with the visitor: the meaning here is not to be found in the specific artifacts (in these small

si comporta contestualmente, dialogando con i sottili tronchi della foresta circostante.

In tutti questi casi siamo di fronte a singoli artefatti, che hanno sicuramente influenzato le pietre di Sila. Ma per comprendere più precisamente una possibile genealogia del monumento di Matić Poljana, in particolare del tema del flusso commemorativo, ossia la negazione di una centralità monumentale, siamo costretti a proporre un ulteriore confronto. In particolare, il passo concettuale compiuto da Edvard Ravnikar nel Cimitero degli Ostaggi di Draga (1953), un monumento che nel 1961, in un numero della rivista "Arhitektura" interamente dedicato ai memoriali jugoslavi, il suo direttore Kolacio definirà "il nostro più bel monumento"[18]. Dei gruppi di piccole pietre trattate, a pianta triangolare, di varie dimensioni e con diverse disposizioni, vennero collocate solo apparentemente in modo casuale, sotto delle tettoie, sull'erba, in corrispondenza del cimitero dove erano stati fucilati gli ostaggi del campo di concentramento di Begunje. Si tratta di un complesso piccolo ma policentrico, in cui sono presenti vari ambienti e oggetti di diversa gerarchia, che scopriamo lentamente, mentre camminiamo, attraverso il tempo e lo spazio. Questo processo percettivo è estremamente importante perché crea un'interazione molto stratificata con il visitatore. Il significato qui non è da rintracciare negli artefatti specifici (in questi piccoli monoliti, nella scultura, nel piccolo obelisco all'ingresso, nei muri circostanti), ma nella loro interrelazione. L'ambiente, gli artefatti e noi come osservatori sono tutti interdipendenti, e rappresentano un *unicum*, una sola entità: una sorta di spazio interattivo, o semplicemente, uno spazio definito dalle interazioni visive.

Questo spazio interattivo o, come lo abbiamo definito prima, dispositivo per la contemplazione mistica, caratterizza tutto il lavoro di Ravnikar sui memoriali dedicati alla guerra[19]. Ciò che è particolarmente significativo è che egli offre una base teorica a questa ricerca: nel suo famoso saggio *Architettura, Scultura e Pittura* del 1964[20], Ravnikar sostiene che l'arte può e deve conquistare nuovi spazi, che deve smettere di svolgere un ruolo esclusivamente decorativo (e quindi diventare un'arte socialmente impegnata), ma che soprattutto l'opera d'arte deve essere più vicina alla gente (e quindi uscire dalle gallerie, dai musei e invadere l'ambiente urbano e naturale), e che architetti e artisti – con le loro ricerche – devono dare una nuova forma a questo nuovo tipo di arte. Egli vede la soluzione nella ricerca di qualcosa che ha caratterizzato l'arte visiva durante tutta la sua storia, ma che non ha trovato la giusta risposta durante la crisi del modernismo: trovare una nuova forma per la sintesi delle arti, in particolare l'architettura e la scultura. Questa sintesi è rappresentata in null'altro se non nella relazione spaziale interattiva tra ambiente, artefatto e persone, come percettori.

monoliths, in the sculpture, in the small obelisk at the entrance, in the surrounding walls), but in their inter-relationship: the environment, the artifacts, and we as observers are all interdependent, and represent one whole, one entity: a kind of interactive space, or simply, a space defined by visual interactions.

This interactive space, or as we defined it before, a device for mystical contemplation, characterizes the entire work of Ravnikar on war memorials[19]. What is particularly significant is that he offers a theoretical background to this research: in his famous essay *Architecture, Plastics and Painting* from 1964[20], Ravnikar not only claims that art can and must conquer new spaces, that art must not only stop playing an exclusively decorative role (and has to become a socially engaged art), that artwork not only needs to be brought closer to the people (and must get out of galleries, museums and invade the urban and natural environment), but that architects and artists – with their research – must give a new form to this new type of art. He sees the solution in the search for something that characterized visual art throughout all its history, but that did not have the right answer during the crisis of modernism: to find a new form for the synthesis of arts, in particular architecture and sculpture. This synthesis is represented in nothing other than in the interactive spatial relationship between the environment, the artifact, and the people, as perceivers.

Without pushing the investigation on the genealogy of Matić Poljana too much into history, it is nonetheless impossible not to mention that the spatial sensibility we discussed until now, namely, the perceptual process, and the interactive space that architecture creates, is a lesson that these Slovenian pupils learned from their master Jože Plečnik. His built examples that attest to an awareness of the importance of this topic are endless. In this context, I will mention just one that is somehow paradigmatic. The Murka Pavilion in Begunje (Slovenia, 1937-1938) is a small wooden pavilion set up as a resting spot for the local convent nuns. To reach it, we are forced to climb slowly the path leading to the edge of the nearby forest. We realize the richness of the spatial interactivity when we finally enter under the covered space, surrounded by six wide massive untreated tree trunks which carry a roof. The spatial effect is almost impossible to describe in words: through the pavilion, at the very edge of the forest, thanks to this artifact

Senza inoltraci eccessivamente con la ricerca sulla genealogia di Matić Poljana nella storia, è tuttavia impossibile non menzionare che la sensibilità spaziale di cui abbiamo parlato finora, cioè il processo percettivo, e lo spazio interattivo che l'architettura crea, è una lezione che questi allievi sloveni hanno appreso dal loro maestro Jože Plečnik. Gli esempi che egli ha realizzato e che attestano la consapevolezza dell'importanza di questo tema sono innumerevoli. In questo contesto, ne citerò solo uno che è in qualche modo paradigmatico. Il Padiglione Murka a Begunje (Slovenia, 1937-1938) è una piccola struttura in legno allestita come luogo di riposo per le suore del convento locale. Per raggiungerlo, si deve salire lentamente il sentiero che porta ai margini della vicina foresta. Ci rendiamo conto della ricchezza dell'interattività spaziale quando finalmente entriamo sotto lo spazio coperto, circondato da sei larghi e massicci tronchi d'albero non trattati che sostengono il tetto. L'effetto spaziale è quasi impossibile da descrivere a parole: attraverso l'artefatto (il padiglione), proprio ai margini della foresta, veniamo immediatamente immersi nella foresta. Non stiamo parlando di un semplice effetto di contemplazione della natura da una pergola: ciò che è particolare è che ci sentiamo immersi nella foresta, ma in realtà non ci siamo dentro, la stiamo solo guardando da sotto il padiglione. Questo manufatto non rappresenta alcuno spazio centrale, ma è piuttosto un filtro spaziale e transitorio tra noi e la natura densa nel nostro percorso, un ponte nello spazio e nel tempo. Ciò è confermato dal materiale utilizzato per il padiglione (spessi tronchi di legno), che è sicuramente contestuale, ma trasfigurato in modo semperiano in un artefatto. In un istante, viviamo questa iniziazione all'ambiente naturale, la magica partecipazione e contemplazione dello stesso.

Sicuramente, ciò che gli architetti e gli artisti del dopoguerra hanno raggiunto è la trasformazione di questo processo empatico, totalmente intriso nella cultura spaziale del XIX e inizio XX secolo, in un'esperienza culturale e sociale dell'epoca rivoluzionaria socialista, quando il nuovo pubblico, la gente comune, i sopravvissuti di una guerra lacerante, i combattenti, divennero i nuovi soggetti dell'esperienza dello spazio, della memoria, dell'arte.

(the pavilion), at one moment we are submerged deep into the forest. We are not talking about the simple effect of contemplating nature through a pergola: what is particular is that we feel as though immersed in the forest, but actually we are not in it, we are just looking at it from under the pavilion. This artifact does not represent any central space, but is rather a transitional, spatial filter between us and the dense nature in our path, bridging, in a sense, both space and time. This is confirmed by the material (the thick wooden trunks) of the pavilion, which is definitely contextual, but transfigured in a Semperian way into an artifact. In an instant, we experience this initiation into the natural environment, this magical participation and contemplation of the same.

Surely, what the post-war architects and artists achieved is the transformation of this empathic process, totally imbued in the spatial culture of the 19th and beginning of the 20th century, into a cultural and social experience of the socialist revolutionary age. When the new public, the common people, the survivors of the lacerating war, the fighters, became the new subjects of the experience of space, of memory, of art.

1 G.C. Argan, *Dibattito su alcuni argomenti morali dell'architettura*, in "Casabella", no. 209, 1956, p. 2.
2 All quotations are taken from | Tutte le citazioni sono tratte da G.C. Argan, *Dibattito su alcuni argomenti morali dell'architettura*, in "Casabella", no. 209, 1956, pp. 2-3; En. tr. by the author. | En. tr. dell'autore.
3 F.P. Campione, *Novecento primitivo. L'arte e lo sguardo sull'altro. Un'antologia*, Electa, Milano 2019.
4 R. Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Vintage Book, New York 1967.
5 L. Skansi, *Monumento III*, in S. Marini (ed. | a cura di), *Teorie dell'architettura. Affresco italiano*, Quodlibet, Macerata 2021, pp. 210-215.
6 Z. Kolacio, *Stonehenge*, in "Čovjek i prostor", no. 9, 1980, p. 3; Idem, *Spomenici i obilježja / Monument and Memorials 1953-1982*, Globus, Zagreb 1984.
7 E. Ravnikar, *Arhitektura, plastika in slikarstvo*, in "Sinteza", no. 1, 1964, pp. 2-15; En. tr. *Architecture, Plastics and Painting*, in A. Vodopivec, R. Žnidaršič (eds. | a cura di), *Edvard Ravnikar. Architect and Teacher*, Springer, Berlin 2010.
8 B. Bogdanović, *Magija i arhitektura*, in "Umetnost", no. 2, 1965, pp. 24-37.
9 B. Bogdanović, *Urbanističke mitologeme*, Vuk Karadžić, Beograd 1966; Idem, *Povratak grifona / The Return of the Griffon*, Jugoart, Beograd 1983.
10 It is possible to trace a series of reflections on this topic in contemporary Yugoslav literature: | Su questi temi è possibile rintracciare nella letteratura jugoslava del tempo una serie di riflessioni: Ž. Turinski, *Sakralne građevine Bogdana Bogdanovića*, in "Umetnost", no. 1, 1965, pp. 55-72; B. Bogdanović, *O postavljanju spomenika*, in "Arhitektura i urbanizam", no. 10, 1961, pp. 26-27; E. Franković, *Javnost spomenika*, in "Život umjetnosti", no. 2, 1966, pp. 17-24; A. Pasinović, *Prostorna analiza spomenika*, in "Život umjetnosti", no. 2, 1966, pp. 25-29; G.C. Argan, *Džamonja*, Jugoslovenska Revija, Beograd 1981. See also the fundamental historiographical work of | Si veda anche il fondamentale lavoro storiografico di S. Horvatinčić, *Spomenici iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj*, PhD Thesis | tesi di dottorato, University of Zadar, 2017.
11 Z. Sila, *Kako je stvoren spomenik na Matić Poljani*, in "Memorijal 26 smrznutih partizana", vol. 1, no. 1, 1982, p. 12.
12 R. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, in "October", vol. 8, 1979, pp. 30-44; today in | ora in Idem, *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1985.
13 See e.g. | Vedasi per esempio Monument and Charnel House of Fallen National Liberation War Fighters at | a Rijeka (with | con Z. Sila, 1957), Memorials at | a Anindol (1959), Šumarice (1976) and | e Drežnica (1981). Z. Kolacio, *Spomenici i obilježja / Monument and Memorials 1953-1982*, cit.
14 *Ibid*., pp. 112-113.
15 In the moment we step onto the memorial slab, we find the sarcophagus standing in front of us. Approaching it, we encounter on our left the obelisk, which faces (on our right) the valley. Beyond the valley, on the hill, stands the village of Beram, dominated by the thin vertical bell tower. The obelisk and the bell tower enact a surprising visual relation on the scale of the landscape. | Appena mettiamo piede sulla lastra commemorativa, troviamo il sarcofago di fronte a noi. Avvicinandoci, troviamo alla nostra sinistra l'obelisco, che guarda (alla nostra destra) la valle. Oltre la valle, sulla collina, si trova il villaggio di Beram, dominato dal sottile campanile verticale. L'obelisco e il campanile stabiliscono un sorprendente rapporto visivo sulla scala del paesaggio.
16 M. Sorli, *Spomeniki NOB na prizoriščih dogodkov*, in "Arhitekt", no. 16, 1955, pp. 18-19.
17 *Ibid*., p. 18.
18 Z. Kolacio, *Spomenici narodnooslobodilačkoj borbi u Sloveniji*, in "Arhitektura", no. 1, 1961, p. 15.
19 F. Ivanšek (ed. | a cura di), *Hommage à Edvard Ravnikar 1907-1993*, Katalozni, Ljubljana 1995.
20 See footnote 7. | Vedasi nota 7.

BIBLIOGRAFIE

Andrea Gritti

Da Firenze a "Psicon". Cronache di un viaggio all'interno e all'intorno dell'architettura

From Florence to "Psicon". Chronicles of a Journey within and around Architecture

Argan G.C., *La storia dell'arte*, in "Storia dell'Arte", nos. 1-2, 1969, pp. 20-24.
Battisti E., *L'antirinascimento*, 2 voll., Garzanti, Milano 1989.
Idem, *L'antirinascimento*, Feltrinelli, Milano 1962.
Idem, *Rinascimento e Barocco*, Einaudi, Torino 1960.
Bevilacqua M., Cazzato V., Roberto S. (a cura di | eds.), *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, Gangemi, Roma 2014.
Brugellis P., Pettena G., Salvadori A. (a cura di | eds.), *Utopie radicali. Archizoom, Remo Buti, 9999, Gianni Pettena, Superstudio, UFO, Zziggurat*, Quodlibet, Macerata 2017.
Chatman S., Eco U., Klinkenberg J-M. (a cura di | eds.), *A Semiotic Landscape/Panorama sémiotique. Proceedings of the I Congress of the International Association for Semiotic Studies, Milan-June 1974*, De Gruyter Mouton, Den Hague-Paris 1979.
Dezzi Bardeschi M., *Autenticità. Cari luoghi: un viaggio di 50 anni a Firenze e dintorni*, Sillabe, Livorno 2014.
Idem, *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, FrancoAngeli, Milano 1992.
Idem, *L'antirinascimento*, in "Comunità", no. 113, 1963, pp. 70-74.
Idem, Bassi G., *Il futuro della memoria. Testimonianze sulla ricerca architettonica contemporanea*, Tipografia Moderna, La Spezia 1972.
Eco U., *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano 1968.
Fagiolo M., *Architettura e massoneria. L'esoterismo della costruzione*, Gangemi, Roma 2006.
Idem, *Palladio e il significato dell'architettura*, in "Bollettino CISA", no. 14, 1972, pp. 27-41.
Frank C., Pedretti B. (a cura di | eds.), *L'architetto generalista*, Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale, Mendrisio-Cinisello Balsamo 2013.
Guidoni E., *Arte e urbanistica in Toscana 1000-1315*, Bulzoni, Roma 1970.
Mello P., *Firenze e le avanguardie radicali. Un seminario di ricerca*, DidaPress, Firenze 2017.
Idem, *Neoavanguardie e controcultura a Firenze. Il movimento Radical e i protagonisti di un cambiamento storico internazionale*, Pontecorboli, Firenze 2017.
Orefice G., Romby G.C. (a cura di | eds.), *La storia dell'architettura. Problemi di metodo e di didattica*, atti del convegno | proceedings of the conference, Istituto di Storia dell'Architettura, Firenze 1976.
Panofsky E., *Studies in Iconology*, Oxford University Press, Oxford 1939; tr. it. *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1962.
Pavolini L. (a cura di | ed.), *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975)*, Donzelli, Roma 2006.
Persona M., *"Psicon" una rivista di architettura nella Firenze degli anni Settanta*, tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte | Master's Degree Course in History of Art, relatore | supervisor prof. A. Nigro, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2016/2017.
Piva A., Galliani P.F. (a cura di | eds.), *Eugenio Battisti. Storia, critica, progetto nella continuità della ricerca*, Gangemi, Roma 2009.
Portoghesi P., *Dopo la mostra dell'Aquila. Tendenze delle nuove generazioni di architetti*, in "Comunità", no. 115, 1963, pp. 44-59.
"Psicon", no. 1 (*Architettura e simbolismo solare*), 1974; nos. 2-3 (*Dall'Espressionismo al Razionalismo*), 1975; no. 4 (*Architettura e cultura dell'Illuminismo*), 1975; no. 5 (*America latina: le città coloniali*), 1976; no. 6 (*Il colossale in architettura*), 1976; no. 7 (*Le meraviglie del mondo*), 1976; nos. 8-9 (*La città italiana nel Cinquecento*), 1977.
Sanpaolesi P., O. Banti, *Il campanile di Pisa. Una città e la sua torre*, Pacini, Pisa 1956.
Sanpaolesi P., *Il Duomo di Pisa e l'architettura romanica toscana delle origini*, Nistri-Lischi, Pisa 1975.
Vanini F., *La rivoluzione culturale. La Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano 1963-1974*, Associazione GRU, Milano 2009.
Warburg A., *Gesammelte Schriften*, B.G. Teubner, Leipzig-Berlin 1932; tr. it. *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di G. Bing, La Nuova Italia, Firenze 1966.

Emanuele Garbin

Promontorium somni: il bordo invisibile dell'architettura

Promontorium Somnii: The Invisible Border of Architecture

Adam R., *Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, 1764.
Alberto Sartoris, catalogo della mostra a cura di | exhibition catalogue edited by Gubler J., ETH, Zürich 1978.
Bois Y.-A., *Metamorphosen der Axonometrie / Metamorphosis of Axonometry*, in "Daidalos. Berlin Architectural Journal", no. 1, 15 settembre | September 1981, p. 57.
Calasso R., *Il rosa Tiepolo*, Adelphi, Milano 2006, pp. 193-194; En. tr. *Tiepolo Pink*, Bodley Head, London 2006.
Catel F.L., *Schinkel in Neapel*, Alte Nationalgalerie, Berlin 1824.
de Wailly C., *Intérieur de la nouvelle salle de la Comédie Française (ancien projet non réalisé)*, Musée Carnavalet, Paris 1776.
Didi-Huberman G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, Paris 1992; tr. it. *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, Fazi, Roma 2008.
Fried M., *Art and Objecthood*, in Idem, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1998.
Friedrich C.D., *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1818.
Idem, *Frau vor untergehender Sonne*, Museum Folkwang, Essen 1818.
Idem, *Kreidefelsen auf Rügen*, Sammlung Oskar Reinhart "Am Römerholz", Winterthur 1818.
Gadamer H.G., *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr Paul Siebeck, Tübingen 1960; tr. it. *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 2004; En. tr. *Truth and Method*, Continuum, London-New York 2006.
Hébrard E.M., *Le Palais de Dioclétien à Spalato*, Ch. Massin, Paris 1911.
Heidegger M., *Bremer und Freiburger Vorträge*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1994; tr. it. *Conferenze di Brema e Friburgo*, Adelphi, Milano 2002; En. tr. *Bremen and Freiburg Lectures. Insight Into That Which Is and Basic Principles of Thinking*, Indiana University Press, Bloomington 2012.
Idem, *Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre Von Den Transzendentalen Grundsätzen*, Max Niemeier, Tübingen 1962; tr. it. *La questione della cosa. La dottrina kantiana dei principi trascendentali*, Mimesis, Milano-Udine 2011; En. tr. *The Question Concerning the Thing. On Kant's Doctrine of the Transcendental Principles*, Rowman & Littlefield, Lanham 2018.
Idem, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main 1950; tr. it. *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1997; En. tr. *Off the Beaten Track*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
Hugo V., *Promontorium somnii. Édition critique*, Les Belles Lettres, Paris 1961; tr. it. *Il promontorio del sogno*, Editori Riuniti, Roma 2012; En. tr. *Victor Hugo's Intellectual Autobiography (Postscriptum De Ma Vie)*, Funk & Wagnalls, New York 1907.
Husserl E., *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, Martinus Nijhoff, Leiden 1973; tr. it. *La cosa e lo spazio. Lineamenti fondamentali di fenomenologia e critica della ragione*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009; En. tr. *Thing and Space. Lectures of 1907*, 7 voll., edited by Rojcewicz R., Springer, Berlin 1997.
Idem, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Max Niemeyer, Halle 1913; tr. it. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Einaudi, Torino 2002; En. tr. *Ideas. General Introduction to Pure Phenomenology*, George Allen & Unwin, London 1931.
Koerner J.L., *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, Reaktion Books, London 2009.
Malpas J.E., *Place and Experience. A Philosophical Topography*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
Merleau-Ponty M., *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964; tr. it. *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2007; En. tr. *The Visible and the Invisible*, Northwestern University Press, Evanston 1968.
Idem, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945; tr. it. *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003; En. tr. *Phenomenology of Perpection*, Routledge, London 2010.
Nevola F., *Giovanni Battista Piranesi. I Grotteschi*, Ugo Bozzi, Roma 2010.
Pinon P., Amprimoz F.-X., *Les envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie*, École Française de Rome, Roma 1988.

BIBLIOGRAPHIES

Piranesi G.B., *Vedute di Roma disegnate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano*, Roma 1761.
Idem, *Opere Varie di Architettura, Prospettiva, Groteschi Antichità Inventate, ed Incise da Giambattista Piranesi Architetto Veneziano*, Bouchard, Roma 1750.
Rave P.O., *Karl Friedrich Schinkel*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 1948; tr. it. *Karl Friedrich Schinkel*, Electa, Milano 1989.
Saint Girons B., *Fiat lux. Une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, Paris 1993; tr. it. *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, Aesthetica, Milano 2003.
Seure G. (a cura di | ed.), *Monuments antiques relevés et restaurés par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, 3 voll., Ch. Massin, Paris 1912.
Stoichita V.I., *L'effet Sherlock Holmes. Variations du regard de Manet à Hitchcock*, Hazan, Vanves 2015; tr. it. *Effetto Sherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano 2017.
Idem, *The Pygmalion Effect: Towards a Historical Anthropology of Simulacre*, The University of Chicago Press, Chicago 2006; tr. it. *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano 2006.
Idem, *L'instauration du tableau*, Klincksieck, Paris 1993; tr. it. *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Il Saggiatore, Milano 1998.
Talamona M., *Casa Malaparte*, Princeton Architectural Press, New York 1996.
The International Competition for a New Administration Building for the Chicago Tribune, MCMXXII (1923), Rizzoli, New York 1980.
Treib M., *To End a Continent: The Courtyard of the Salk Institute*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", no. 65, 3, settembre | September 2006, pp. 402-427.
Venezia F., *L'architettura, gli scritti, la critica*, Electa, Milano 1998.

Ilaria Bussoni

Conoscere senza sapere. Il cantiere estetico del fare mondo

Understanding without Knowing. The Aesthetic Construction Site of World-Making

Agamben G., *Gusto*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1979, vol. VI, pp. 1019-1038.
Berque A., *Le sauvage et l'artifice. Les japonais devant la nature*, Gallimard, Paris 1986.
Brigati R., Gamberi V. (a cura di | eds.), *Metamorfosi. La svolta ontologica in antropologia*, Quodlibet, Macerata 2019.
Campanella T., *Metafisica*, Levante, Bari 2000; En. tr. *Selected Philosophical Poems of Tommaso Campanella*, a cura di | edited by Roush S., The University of Chicago Press, Chicago-London 2011.
Camporesi P., *Le officine dei sensi. Il corpo, il cibo, i vegetali. La cosmografia interiore dell'uomo* (1985), Garzanti, Milano 2009.
Clément G., *Éloge des vagabondes. Herbes, arbres et fleurs à la conquête du monde*, Nil Éditions, Paris 2002; tr. it. *Elogio delle vagabonde. Erbe, arbusti e fiori alla conquista del mondo*, DeriveApprodi, Roma 2020; En. tr. *In Praise of Vagabonds*, in "Qui parle", vol. 19, no. 2, 2011, pp. 275-297.
Consigliere S., *Favole del reincanto. Molteplicità, immaginario, rivoluzione*, DeriveApprodi, Roma 2020.
Idem, *La fine di un mondo*, in "Kaiak. A Philosophical Journey", no. 2 (*Apocalissi culturali*), 2015, pp. 1-14.
De Martino E., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle catastrofi culturali*, Einaudi, Torino 1977.
Escande Y., *Jardin de sagesse. En Chine et au Japon*, Éditions du Seuil, Paris 2013; tr. it. *Giardini di saggezza in Oriente. Cina e Giappone*, DeriveApprodi, Roma 2018.
Federici S., *Reincantare il mondo. Femminismo e politica dei commons*, ombre corte, Verona 2018.
Goethe J.W., *Die Wahlverwandtschaften*, Cottaifchen Buchhandlung, Tübingen 1809; tr. it. *Le affinità elettive*, Marsilio, Venezia 2020; En. tr. *Elective Affinities. A Novel*, Collier, New York 1900.
Graeber D., *Radical Alterity is Just Another Way of Saying "Reality": A Reply to Eduardo Viveiros de Castro*, in "Hau. Journal of Ethnographic Theory", vol. 5, no. 2, 2015, pp. 1-41.
Hadot P., *N'oublier pas de vivre. Goethe et la tradition des exercices spirituels*, Albin Michel, Paris 2008; tr. it. *Ricordati di vivere. Goethe e la tradizione degli esercizi spirituali*, Raffaello Cortina, Milano 2009; En. tr. *Philosophy as a Way of Life*, Blackwell, London 1996.
Hallé F., *Éloge de la plante. Pour une nouvelle biologie*, Éditions du Seuil, Paris 1999.
Lapaque S., *Théorie de la bulle carrée*, Actes Sud, Arles 2019.
Latouche S., *Comment réenchanter le monde. La décroissance et le sacré*, Bibliothèque Rivages, Paris 2019; tr. it. *Come reincantare il mondo. La decrescita e il sacro*, Bollati Boringhieri, Torino 2020.
Lorigliola L., *È un vino paesaggio. Pratiche e teorie di un vignaiolo planetario in Friuli*, DeriveApprodi, Roma 2017.
Mancuso S., Viola S., *Verde brillante. Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale*, Giunti, Firenze 2015.
Meschiari A., *L'etica del reincanto*, Tassinari, Firenze 2018.
Pineau C., *La corne de vache et le microscope. Le vin "nature", entre sciences, croyances et radicalité*, La Découverte, Paris 2019.
Richards R.J., *The Tragic Sense of Life. Ernst Haeckel and the Struggle over Evolutionary Thought*, University of Chicago Press, Chicago 2008.
Stimilli E., *Il debito del vivente. Ascesi e capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2011.
Taussig M., *The Devil and Commodity Fetishism in South America*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1980; tr. it. *Il diavolo e il feticismo della merce. Antropologia dell'alienazione nel "patto col diavolo"*, DeriveApprodi, Roma 2017.
Tsing A.L., *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton 2015; tr. it. *Il fungo della fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, Keller, Trento 2021.
Zanazzi L., *Uomini e piante. Le passioni dei collezionisti di verde*, DeriveApprodi, Roma 2013.

Luka Skansi

Space, Magic, and Remembrance. Genealogy of an Initiation to Contemplation

Spazio, magia e ricordo. La genealogia di un'iniziazione alla contemplazione

Argan G.C., *Džamonja*, Jugoslovenska Revija, Mladost-Beograd-Zagreb 1981.
Idem, *Dibattito su alcuni argomenti morali dell'architettura*, in "Casabella", no. 209, 1956, pp. 2-3.
"Arhitekt", no. 9, 1953; no. 1, 1961.
"Arhitektura", no. 155, 1975; nos. 158-159, 1976.
"Arhitektura i urbanizam", no. 10, 1961.
Bogdanović B., *Povratak grifona / The Return of the Griffon*, Jugoart, Beograd 1983.
Idem, *Urbanističke mitologeme*, Vuk Karadžić, Beograd 1966.
Idem, *Magija i arhitektura*, in "Umetnost", no. 2, 1965, pp. 24-37.
Campione F.P., *Novecento primitivo. L'arte e lo sguardo sull'altro. Un'antologia*, Electa, Milano 2019.
Goldwater R., *Primitivism in Modern Art*, Vintage Book, New York 1967.
Horvatinčić S., *Spomenici iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj*, PhD Thesis | tesi di dottorato, University of Zadar, 2017.
Ivanšek F. (ed. | a cura di), *Hommage à Edvard Ravnikar 1907-1993*, Katalozni, Ljubljana 1995.
Kolacio Z., *Spomenici i obilježja / Monument and Memorials 1953-1982,* Globus, Zagreb 1984.
Idem, *Stonehenge*, in "Čovjek i prostor", no. 9, 1980, p. 3.
Krauss R., *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1985.
Ravnikar E., *Arhitektura, plastika in slikarstvo*, in "Sinteza", no. 1, 1964, pp. 2-15; En. tr. *Architecture, Plastics and Painting*, in Vodopivec A., Žnidaršič R. (eds. | a cura di), *Edvard Ravnikar. Architect and Teacher*, Springer, Berlin 2010.
Sila Z., *Kako je stvoren spomenik na Matić Poljani*, in "Memorijal 26 smrznutih partizana", vol. 1, no. 1, 1982, p. 12.
Skansi L., *Monumento III,* in Marini S. (ed. | a cura di), *Teorie dell'architettura. Affresco italiano*, Quodlibet, Macerata 2021, pp. 210-215.
Šorli M., *Spomeniki NOB na prizoriščih dogodkov*, in "Arhitekt", no. 16, 1955, pp. 18-19.
Turinski Ž., *Sakralne gradevine Bogdana Bogdanovića*, in "Umetnost", no. 1, 1965, pp. 55-72.
"Život umjetnosti", no. 2, 1966.

Vesper
Rivista di architettura, arti e teoria
Journal of Architecture, Arts & Theory

No. 6 | Magic
Primavera | Estate 2022
Spring | Summer 2022

Vesper è un progetto di | is a project by Pard – Publishing Actions and Research Development / Ir.Ide – Infrastruttura di Ricerca Integral Design Environment
Dipartimento di Culture del progetto – Dipartimento di eccellenza
Università Iuav di Venezia

Direttore | Editor
Sara Marini, Università Iuav di Venezia

Consiglio editoriale | Editorial Board
Fabrizio Barozzi, Cornell University
Felice Cimatti, Università della Calabria
Dario Gentili, Università degli Studi Roma Tre
Sebastián Irarrázaval, Pontificia Universidad Católica de Chile
Sandro Marpillero, Columbia University
Angela Mengoni, Università Iuav di Venezia
Gundula Rakowitz, Università Iuav di Venezia
Luka Skansi, Politecnico di Milano

Comitato scientifico | Advisory Board
Giuliana Bruno, Harvard University
Emanuele Coccia, École des Hautes Études en Sciences Sociales
Michele Cometa, Università degli Studi di Palermo
Giovanni Corbellini, Politecnico di Torino
Kaat Debo, MoMu Antwerp
Nicola Emery, Accademia di Architettura di Mendrisio, Università della Svizzera italiana
Serenella Iovino, University of North Carolina at Chapel Hill
Andreas Kreul, Universität Bremen
Mario Lupano, Università Iuav di Venezia
Gianfranco Marrone, Università degli Studi di Palermo
Inés Moisset, Universidad de Buenos Aires - Conicet
Fiamma Montezemolo, University of California, Davis
Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, University of Westminster
Andrea Pinotti, Università degli Studi di Milano
Alessandro Rocca, Politecnico di Milano
Annalisa Sacchi, Università Iuav di Venezia
Federico Soriano, Universidad Politécnica de Madrid
Federica Villa, Università degli Studi di Pavia
Mechtild Widrich, School of the Art Institute of Chicago

Redazione | Editorial Staff
Giorgia Aquilar, Laura Arrighi, Francesco Bergamo, Giulia Bersani, Giovanni Carli, Egidio Cutillo, Giacomo De Caro, Stefano Eger, Elisa Monaci, Arianna Mondin, Andrea Pastorello, Alberto Petracchin, Francesca Zanotto, Davide Zaupa, Luca Zilio.

Traduzioni | Translations
Just!Venice
Per quanto riguarda le citazioni all'interno dei contributi laddove non diversamente specificato tutte le traduzioni sono di Just!Venice. | The citations in this journal are translations by Just!Venice, unless otherwise specified.

Layout grafico | Graphic Layout
bruno, Venezia

Impaginazione | Layout
Redazione Vesper | Vesper Editorial Staff

Caratteri tipografici | Typefaces
Union, Radim Peško, 2006
JJannon, François Rappo, 2019

Editore | Publisher
Quodlibet srl
via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 - 62100 Macerata
www.quodlibet.it

Abbonamento annuo (due numeri) | One Year Subscription (two issues)
Italia | Italy € 25 Estero | International € 50

Per abbonamenti e ulteriori informazioni | For subscriptions and any further information: ordini@quodlibet.it

© Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory

Periodicità semestrale | Six-monthly Journal

Fondi per la pubblicazione | Publication Funding
Dipartimento di eccellenza 2018 - Finanziamento Miur

Contatti | Contacts
Per qualsiasi altra informazione | For any further information:
pard.iride@iuav.it | www.iuav.it/vesperrivista | www.iuav.it/vesperjournal

Iscrizione al Registro Stampa del Tribunale di Venezia n. 4/2019 del 24/10/2019
Direttore responsabile: Sara Marini

Autori | Authors
Milo Adami, *regista di documentari e docente*, ISIA Urbino.
Luigi Arcopinto, *dottorando in Architettura*, Sapienza Università di Roma.
Michela Bassanelli, *ricercatrice in Architettura degli Interni e Allestimento*, Politecnico di Milano.
Letizia Battaglia, *fotografa*, Palermo.
Kevin Benham, *FAAR '21, Jon Emerson/Wayne Womack Assistant Professor*, Robert Reich School of Landscape Architecture, Louisiana State University.
Ilaria Bussoni, *dottoranda in Filosofia*, Università degli Studi di Padova.
Giuseppe Caldarola, *assegnista di ricerca*, Università Iuav di Venezia.
Michel Carlana, *architetto e docente*, Università di Genova.
Carlos Casas, *Artist*, Paris.
Massimo Crispi, *musicista e scrittore*, Firenze.
Sonia D'Alto, *Phd Candidate in Documental Studies,* HFBK Hamburg.
Damiano Di Mele, *dottorando in Architettura*, Sapienza Università di Roma.
Luca Galofaro, *professore associato in Composizione Architettonica e Urbana*, Università di Camerino.
Cherubino Gambardella, *professore ordinario in Composizione Architettonica e Urbana*, Università degli Studi della Campania *Luigi Vanvitelli*.
Emanuele Garbin, *professore associato in Disegno*, Università Iuav di Venezia.
Esther Giani, *professoressa associata in Composizione Architettonica e Urbana*, Università Iuav di Venezia.
Andrea Gritti, *professore associato in Composizione Architettonica e Urbana*, Politecnico di Milano.
Adelita Husni-Bey, *artista*, Milano.
Piotr Łakomy, *Artist*, Gorzów Wielkopolski.
Alena Mičeková, *Architect and Professor in Architecture*, Technical University of Liberec.
Stefano Pifferi, *ricercatore in Italianistica*, Università degli Studi della Tuscia.
Luca Porqueddu, *assegnista di ricerca*, Sapienza Università di Roma.
Franco Purini, *professore emerito*, Sapienza Università di Roma.
Filip Šenk, *Full Professor in Theory and History of Fine Arts*, Technical University of Liberec.
Luka Skansi, *professore associato in Storia dell'architettura*, Politecnico di Milano.
Petr Stolín, *Architect and Full Professor in Architecture*, Technical University of Liberec.
Angela Squassina, *ricercatrice in Restauro*, Università Iuav di Venezia.
Demetra Vogiatzaki, *PhD Candidate, History and Theory of Architecture*, Harvard University.

I disegni a | Drawings at pp. 70-71 sono della redazione | are by the Editorial Staff.
Le figg. | Figs. 4b, 4c, 4d, 4e, 4f, 5, 8b a | at pp. 197-201 sono fotografie di | are photos by Sissi Cesira Roselli.

Tutti i contributi pubblicati in questo numero sono stati sottoposti a un procedimento di revisione tra pari (Double-Blind Peer Review) ai sensi del Regolamento Anvur per la classificazione delle riviste nelle aree non bibliometriche, ad eccezione dei testi presenti nelle rubriche Citazione, Inserto e Racconto. | All published contributions are submitted to a Double-Blind Peer Review process according with Anvur Legislation of journals rating in "not bibliometric" scientific fields, except for the sections Quote, Extra and Tale.

Vesper è inclusa nell'elenco delle riviste scientifiche dell'Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca (Anvur) per le aree non bibliometriche *08 - Ingegneria civile e Architettura* e *11 - Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche*. | Vesper has been acknowledged the status of 'scientific journal' by the Italian National Agency for the Evaluation of Universities and Research Institutes (ANVUR) in the academic fields of *Civil Engineering and Architecture*, as well as *History, Philosophy, Pedagogy and Psychology* (areas *08* and *11* in the Italian academic areas, with the exception of their bibliometric subfields). Vesper è indicizzata su | is indexed in EBSCO, Torrossa e | and JSTOR.

ISBN 978-88-229-0817-9
ISSN 2704-7598

Finito di stampare nel mese di maggio 2022 da | Printed on May 2022 by Industria Grafica Bieffe, Recanati (MC).

Università Iuav di Venezia
dcp dipartimento di Culture del Progetto
Quodlibet

Questo volume è concesso in licenza secondo i termini della Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND 4.0 International License) che permette di scaricare le opere, a patto che si accrediti l'Autore(i), non potendo modificarle in alcun modo o utilizzarle commercialmente. Le immagini o altro materiale di terze parti non è incluso nella licenza Creative Commons della rivista e l'uso non è permesso dalla normativa vigente, o eccede l'uso consentito. Per l'utilizzo si dovrà ottenere il permesso direttamente dal titolare del copyright. | This publication is licensed under a Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND 4.0 International License). This license allows downloading the articles provided that they are properly attributed to their Author(s), without modifying them in any way or using them for commercial purposes. Images and other third parties' material is not included in the Creative Commons license of the Journal and their use is not allowed by current legislation, or exceeds the permitted use. It is necessary to ask permission from copyright holders for the use.