

**Linda Flaviani**

Architect and PhD candidate in “Project for Heritage” at Politecnico di Bari with a research on the *archaeology* of water forms. After the bachelor degree at Roma Tre, she graduated with honors from the Mantova Campus of Politecnico di Milano with a thesis on the ancient aqueducts of the Roman Campagna, awarded in the IV AR&PA Prize of Valladolid University and finalist in the Federico Bucci Award.

## Drawing the Invisible: the *manual* representation of landscape in the work of three contemporary Italian architects

The drawings of an architect can reveal much about their way of interpreting reality: as a tool of knowledge and design, the representation of a project, even before the project itself, offers a privileged means of delving into an author's thought.

Furthermore, when marked by deep historical stratifications, the built landscape presents itself as a privileged context for understanding the relationship between permanence and transformation, and representation becomes the means that guides the project.

Starting from these premises, the contribution proposes to explore the modalities of *manual* representation in the design research of three contemporary Italian architects who, despite the authorial differences, share a similar hermeneutic tension toward the ancient landscape: Luigi Franciosini (Orvieto, 1957), Francesco Venezia (Lauro, 1944), and Renato Rizzi (Rovereto, 1951).

The analysis is based on a comparison between hand drawings and physical models, selected from notebooks and direct sources, in the conviction that representation possesses a cognitive, descriptive, and analytical value – as a design action in itself.

In an era where digital tools and artificial intelligence increasingly drive creative processes, the *manual* work of these architects invites reflection on the value of an *analog* approach to design. In such an approach, the gesture of the hand reveals a *multiple* time – from the slow lingering to the sudden appearance of an idea – mirroring the *stratified* time that characterizes the landscape itself.

Through this correspondence, the drawing of the landscape becomes a drawing of time, giving tangible form to what is most invisible.

### Keywords:

Hand drawing; physical model; manual representation; ancient landscape; Italian architects

## ARCHITECTS THROUGH THEIR DRAWINGS

In a recent seminar dedicated to architecture archives, the architect Francesco Cellini interpreted some drawings by Mario Ridolfi, describing the path of his design thought through the movement of his hands on the paper [1]. Cellini's critical exercise demonstrates how, through the reading of specific (descriptive, analytical, technical) details, the drawings of an architect can reveal much about his ideas and his way of interpreting the world: drawing, as an "instrument of knowledge" (Cellini, 2025), becomes a privileged means of delving into an author's thought and method.

This hypothesis supports the methodology with which, in this contribution, I intend to investigate the ways of representing the landscape in the design research of three contemporary Italian architects – Renato Rizzi, Luigi Franciosini and Francesco Venezia.

When marked by deep historical stratifications, the built landscape offers itself as a privileged context for understanding the relationship between permanence and transformation, and representation becomes the medium that guides and orients the project. The analysis conducted here is based on a comparative analysis between hand drawings and physical models, selected through the study of notebooks and direct sources, in the conviction that every representation possesses a cognitive, descriptive and analytical value, and that it is, in itself, a design tool.

In the instantaneous and accelerated time of digital tools and artificial intelligence, which increasingly drive creative processes, the study of the *manual* work of some contemporary architects presents an opportunity to reflect on the value of an *analog* approach to design. This approach makes it possible to rediscover, in the gesture of the hand, a *multiple, stratified* time, absorbing within itself many different temporalities, from the slow time of the study of the territory to the sudden one of the emergence of an idea. A time of this kind reflects the palimpsest structure of the landscape, defined in fact as "the place of time" (Venturi Ferriolo, 2009).

According to this correspondence, the drawing of a landscape is always, in itself, a drawing of time, giving tangible form to what is most invisible.

### CATEGORIE ITALIANE: HERMENEUTIC THOUGHT IN ARCHITECTURE

Between 1974 and 1976, Giorgio Agamben, Italo Calvino, and Claudio Rugafori collaborated on a project for a journal, dedicating a section of it to the definition of the main "categories" of the Italian literary tradition. Later on, Agamben took up and expanded the project, and in 1996 he published the collection of essays *Categorie italiane* with Marsilio. The key idea was to delineate a physiognomy specific to Italian literature, capable of constituting a cultural structure and, at the same time, a lens for interpreting "contemporary" time, in the meaning that Agamben himself attributes to the term: as that which, "dividing and interpolating time, can relate it to other times, to read its history in an unprecedented way" (2008, 24).

Similar to the *Italian Categories* in the literary context, it is possible to recognise some "core" characters of Italian design thought that "cross" several times, as *con-temporary*. These characters include the *hermeneutic* thought, corresponding to that special interpretative tension that manifests itself in the ability to read and describe places

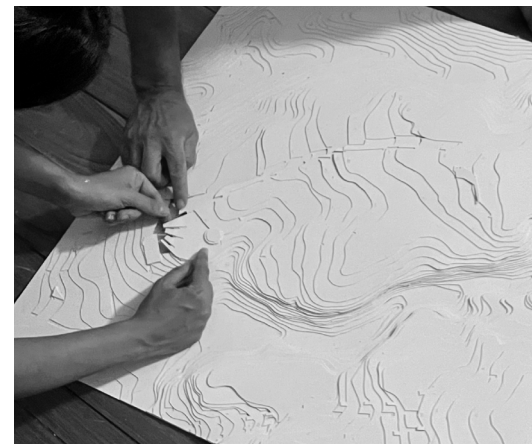


Fig. 1/2 - Moments of the 9th DHTL (Designing Heritage Tourism Landscape) Network workshop "Etruscan places. Mediterranean glances", held in Santa Severa in September 2022, organised by the Universities of Roma La Sapienza and Università degli Studi Roma Tre. Photographs by the author, 2022.



sympathetically, grasping their previous signatures and allowing oneself to be amazed by their ability to bring back ancient forms and characters. The critical reading of the drawings of some architects, among whom are the three authors examined in this contribution, supports the inscription of a particular mark of contemporary Italian architectural culture in this perspective. Indeed, their work, despite the variety of authorial figures, reveals a common sensitivity in the interpretation and representation of the landscape.

At the same time, this reading – which is rooted in a broader reflection matured within the culture of the 20th century, not only in the field of architecture but also in philosophical thought – could be extended to other authors who share a similar hermeneutic tension expressed in manual representation (I think, for example, of the drawings of Francesco Cellini, Alberto Ferlenga, or Fabrizio Foti, or the models of Michele de Lucchi).

In summary, it is possible to establish certain analogies between the design research of architects such as Luigi Franciosini, Francesco Venezia, and Renato Rizzi, as they share, through different ways of constructing the project, the centrality attributed to representation as an instrument of thought. In the light of this common substratum, the authorial differences are even more interesting, suggesting the delineation of specific categories, here defined as drawing as *re-cognition*, as *synthesis*, and as *unveiling*.

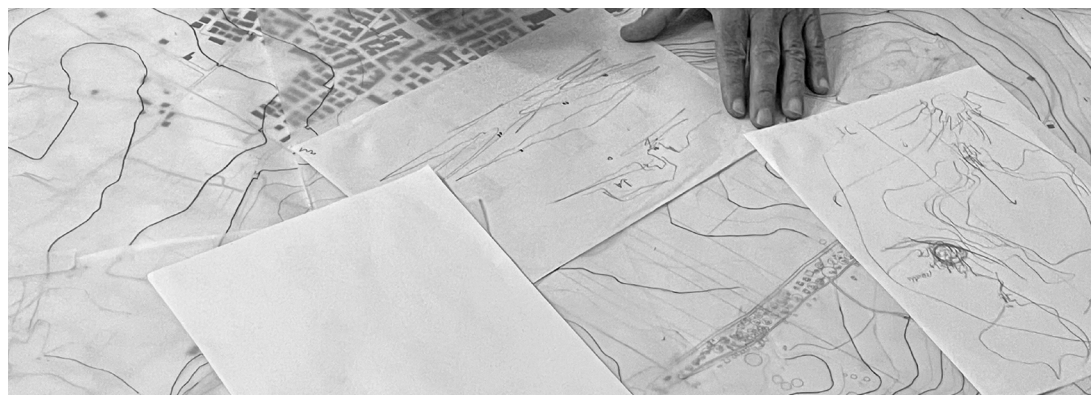
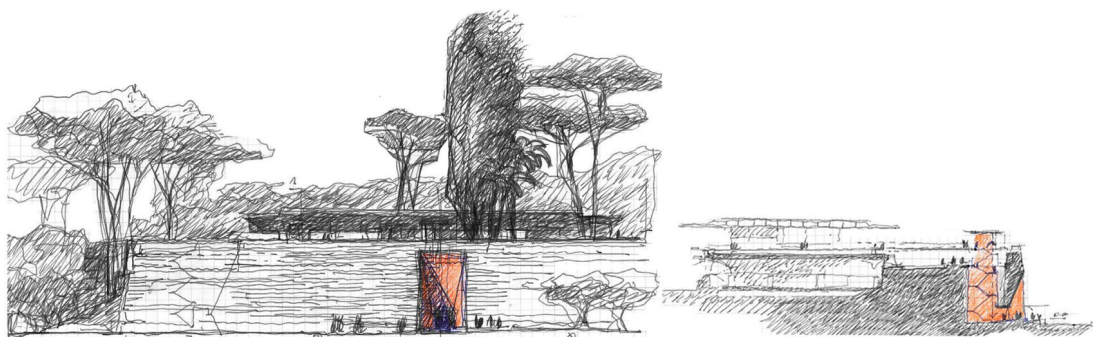


Fig. 3 - A moment of the 9th DHTL (Designing Heritage Tourism Landscape) Network workshop "Etruscan places. Mediterranean glances", held in Santa Severa in September 2022, organised by the Universities of Roma La Sapienza and Università degli Studi Roma Tre. Photograph by the author, 2022.

Fig. 4 - Study sketch for the project for the Cisterna delle Sette Sale in Rome, 2022, Luigi Franciosini, 21x29.7 cm, pencil and coloured pencil on paper. Original drawing. Source: Author's archive.



The methods of each architect will be illustrated with the support of original materials, which are partly related to three emblematic projects: Luigi Franciosini's project for the Cisterna delle Sette Sale in Rome (2022), Francesco Venezia's project for San Leucio in Caserta (1984), and Renato Rizzi's project for the north-western *limes* of Tivoli (2016).

The three cases share the common feature of being addressed to ancient landscapes characterised by the condition of the *palimpsest* (Corboz, 1983), which, in a more or less evident way, are animated by the element of water.

Water – which has traced, through its flow, the physiognomy of the Earth (as evocatively suggests the word "hydro-graphy", literally "writing of water") – already requires, in itself, an intellectual exercise to be represented, manifesting itself in the landscape sometimes as a presence that is still tangible, other times as an implicit that the project aims to make evocative again. The projects by Luigi Franciosini, Francesco Venezia, and Renato Rizzi illustrated here recall the ancient memory of the landscape – a memory always intimately linked to water – and do so through a shared hermeneutic tension in which manual representation is the privileged tool for *understanding* reality, offering a *synthesis* of it, and *unveiling* what is no longer visible.

## DRAWING AS RE-COGNITION. LUIGI FRANCIOSINI'S SKETCHBOOKS

In the studio of Luigi Franciosini [2], architect and professor at the University of Roma Tre, hand-drawing accompanies the entire design process, and “before being a tool of communication”, it “represents a moment (perhaps the only possible one) of reasoning and awareness” (Casadei, in Sansò, 2023, 32). At the beginning of every project, the drawing is the necessary means to get to know a place, to delve into it and read its formative rules (figs. 1-2-3). As the composer Igor Stravinsky wrote in *Poetics of Music* – a text dear to the architect – “the faculty of creating is never given to us all by itself. It always goes hand in hand with the gift of observation” (1995, 40): every author is, first and foremost, endowed with a careful gaze, capable of being stimulated by the most common and familiar things. In this stage of the project, drawing intervenes in the world’s regime of visibility, activating a different degree of attention: by translating traces into signs, the hand slowly unveils the profound memory of a place, and therein lies the *cognitive* value of representation. As André Corboz has written, “to represent the territory is already to take possession of it” (1983, 25): drawing, by selecting, a discerning and a reconnecting the elements of each palimpsest, *semantizes* the landscape, becoming the first act of the project.

Most of Luigi Franciosini’s design research is recorded in sketchbooks, often on squared paper, full of drawings and notes that investigate and measure the project through continuous rethinking and confirmations. As written by Claudia Sansò, curator of the (itinerant) exhibition *Luigi Franciosini. Taccuini di Architettura* [3], in the architect’s drawings “that uncertainty is restlessness, an obsession with truth, an almost unbridled vivacity, typical of someone who is moved by a longing, an inordinate desire, like an irrepressible impulse of a rich, complex, passionate mind” (2023, 8).

The sketchbooks record the entire process through drawings that vary in scale and topic as the thought unfolds: from the dilated time of the study of the territory and topography, to the instant

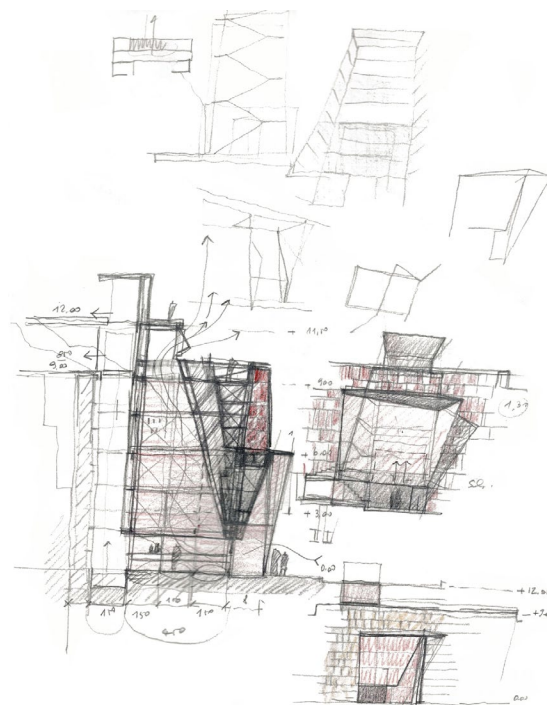


Fig. 5 - Study sketches for the final project for the Cisterna delle Sette Sale, 2024, Luigi Franciosini, 21x29.7 cm, pencil and coloured pencil on paper. Original drawing. Source: Author's archive.

one of the arising of the idea, the circular one of doubt and hesitation, until the increasingly calm time of the final draft, when the architect achieves the “exactness” of the form of Calvinian memory. These general observations on the architect’s method can be verified by looking at the drawings of the recent project for the Cisterna delle Sette Sale in Rome [4]. The first study sketches – drawn on the squared sheets of several sketchbooks, some of which were on display in the exhibition (fig. 4) – collect the architect’s reflections on the site, where he broadens the theme on a larger scale, investigating the relationship of the cistern to the topography of the Oppio hill and the transforma-

tions of the Esquilino area that led to the monument breaking away from its context.

Two-dimensional drawings – such as plans, diagrams and sections – at different scales, are juxtaposed on the pages, accompanied by brief annotations that aim to define the elements, naming them one by one, and the use of colour contributes to the same purpose. Each page offers a ‘constellation’ of coherent drawings and details (fig. 5), which are often tested by a perspective or an axonometry, proving the idea – to which the architect often goes back – that only the direct experience of a place can verify the truth of a formal idea, re-inventing the landscape.



Landscape does not exist *a priori*, we must always invent it, and its value depends on the ability to inhabit our gaze, to activate that form of completion, of metamorphosis of reality, able to transform the visible into history, project and destiny. (Franciosini, 2015, 73-74)

## DRAWING AS SYNTHESIS.

### FRANCESCO VENEZIA'S DRAWINGS

Francesco Venezia's sketches are seductive, like poetic fragments of words freely arranged on a white page. Always dated, the drawings are pieces of a meditation of which the architect intends to fix the coordinates. Through a highly synthetic language, devoid of any pictorial tension, the hand is the instrument to give visible form to abstract concepts, reflections, and images of the mind.

For these reasons, Venezia's sketches seem to take the form of *ruins*, whose broken form expresses much more than the original one, releasing that "involuntary beauty" of which Marguerite Yourcenar wrote in *That Mighty Sculptor, Time*: "man's design expresses itself right to the bottom in the ruin of things" (1994, 52). In this regard, it is significant that, as Mauro Marzò recalls, in some university courses, Venezia used to assign students the exercise of interpreting sketches of unrealised works by other architects, inviting to reflect on the importance of the design conceptual phase and to establish an ideal dialogue with the authors (Marzò, 2012).

According to this perspective, we could approach the architect's drawings with the eye of the archaeologist, or, more appropriately, of the literary critic who is about to carry out the allegorical exegesis of a poetic extract, in order to decipher a symbolic meaning in the words: a more profound sense that one can find by turning backwards, through the "fields and vast quarters of memory" of which Saint Augustine wrote in the *Confessions*. Precisely with these words, Venezia introduced a lecture held in Venice and entitled *La separazione fatale* (2022, 12), in which he described how eve-

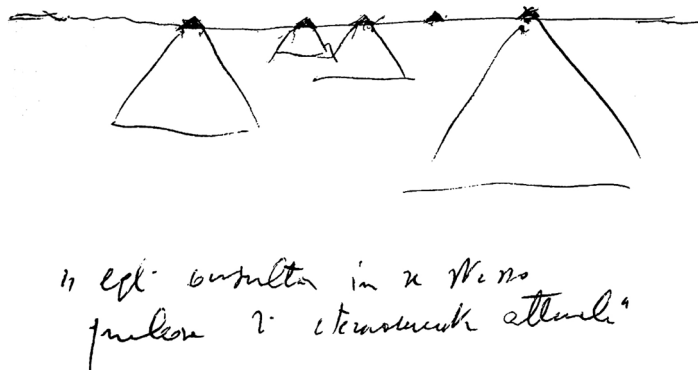


Fig. 6 - Sketch realized for the lecture *The Fatal Separation* held in Venice in 2009; the annotated sentence reads: "he searches within himself something eternally present". Francesco Venezia, ink on paper. Original drawing. Source: Venezia, 2022, p. 47.

ry project begins with a *recall*, and he did so with the help of a sketch, drawn up for the occasion, in which a series of pyramids, symbols of our accumulated knowledge over time, barely emerge from a horizon (fig. 6). The project stems from the gesture of completing one of the pyramids, bringing to light the one that best answers the question posed: it follows that every architecture hides a conceptual base that lies submerged in the depths of a hidden realm, a source of continuous rebirth – our memory.

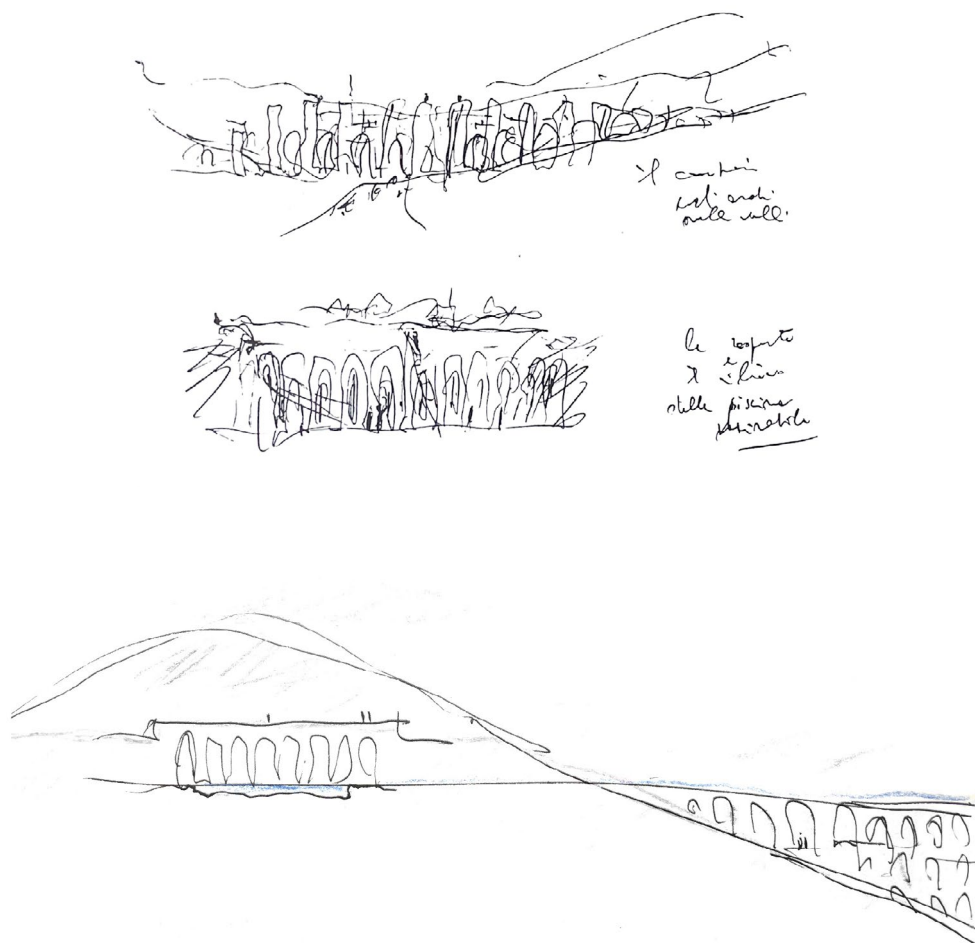


Fig. 7/8 - *Synthesis* sketches for the project for San Leucio, 1984, Francesco Venezia, ink on paper. Original drawing. Source: Venezia, 1998, pp. 25-26.

Thus, in one of the first sketches made for the project for San Leucio [6], Francesco Venezia, turning back to the infinite “background” of his memory, evokes an image that holds together, in the same drawing, two distant things: the construction site of the Archi della Valle and the ruin of the Piscina Mirabilis (fig. 7), “one the beginning of a nascent aqueduct, the other the remnant of another one” (Venezia, 1998, 25). In this drawing, that we can think of as a fragment of the author’s *immaginario*, lies the hermeneutic tension that Venezia addresses to the Casertan territory, in which he unveils a “realm of water” (ibid.) that the project intends to complete.

However, perhaps the most significant sketch related to the same project is a section of the San Leucio mountain, in which the interior of the new hypostyle cistern – a *typological translation* of the Piscina Mirabilis in the Belvedere courtyard – is placed in continuity with the Archi della Valle through the same horizontal line that draws the water flow (fig. 8). Few lines and a detail of colour condense the meaning of the entire project: the invented form, re-interpreting precise characters and models, recognises the same syntactic field of Vanvitelli’s construction. In admitting that the contemporary dimension may result from the transformation of the ancient one, to which it does not have to exhibit a gap, Francesco Venezia expresses an idea of a different time, “in helical form” (Venezia, 1998, 35), that the interpretation of his sketches allows us to grasp.

#### DRAWING AS UNVEILING. RENATO RIZZI’S MODELS

Crossing the threshold of the Accademia di San Luca in Rome, a room completely covered in white models appears (figs. 9-10): it is the *eden-eden* exhibition dedicated to the work of Renato Rizzi [7], architect and professor at the luav in Venice. In a scenographic reversal of the gaze, in the room it is the models that look at us, as happens in the landscape, a “theatre” in which we are actors and spectators at the same time (Turri, 2001).

It is precisely on the *gaze*, moving between categories linked to representation and vision, that Rizzi's projects focus, whose intent is always the "epiphanic restitution of the forms of place" (Rizzi, Tagliapietra, 2021, 21). To rediscover this ancient *visio*, the model re-creates reality, grasping and shaping the 'ideal' often kept in the geology of a place, in the stratigraphic maps of time, in the 'unsaid', in what remained hidden or was lost. In Renato Rizzi's models, made of plaster by superimposing hundreds of contour lines, orographic or bathymetric, the material becomes a tool to bring out what is no longer visible. Analysing the architect's models allows us to approach a method described in its stages in the book *The Daemon of Architecture. Manuale* (Rizzi, Piscicella, Rossetto, 2014): a work in the form of a ritual that, through a slow and rigorous exercise, unveils an unseen vision of the landscape, restoring form to the invisible.

All Rizzi's projects are continuations of scenographies that must be re-composed in the *Geomythography* of a place (Piscicella, 2024), and emblematic of this attitude is the project developed for the north-western *limes* of Tivoli [9].

In the study of the Tiburtine landscape, the architect's gaze wanders in search of the point of greatest vulnerability, and therefore of most remarkable openness ("vulnerability" derives from *vulnus*, "wound", that is nothing more than an "opening"): the foundation of the town on which Pirro Ligorio decided to erect Villa d'Este, once the most scenic front – furrowed by imposing waterfalls and dotted with Roman villas – and today the most fragile and delicate. Rizzi's projection is to complete this interrupted landscape through the symbolic restitution of an image, or rather a *scene*, in which water, now an implicit feature of the landscape of Tivoli, is brought back into a great architectural figure (fig. 11).

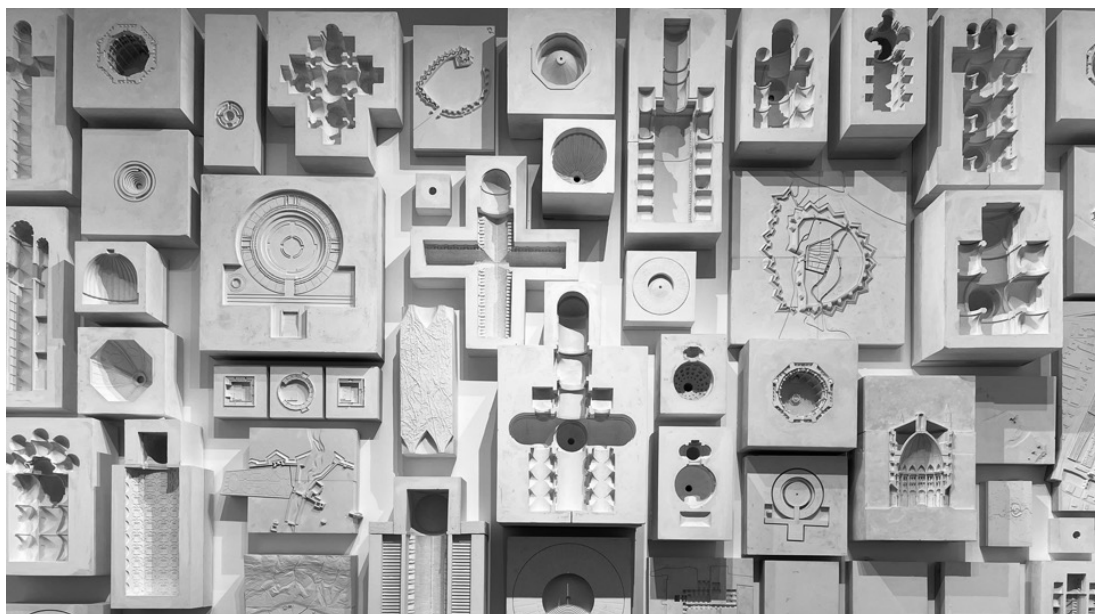
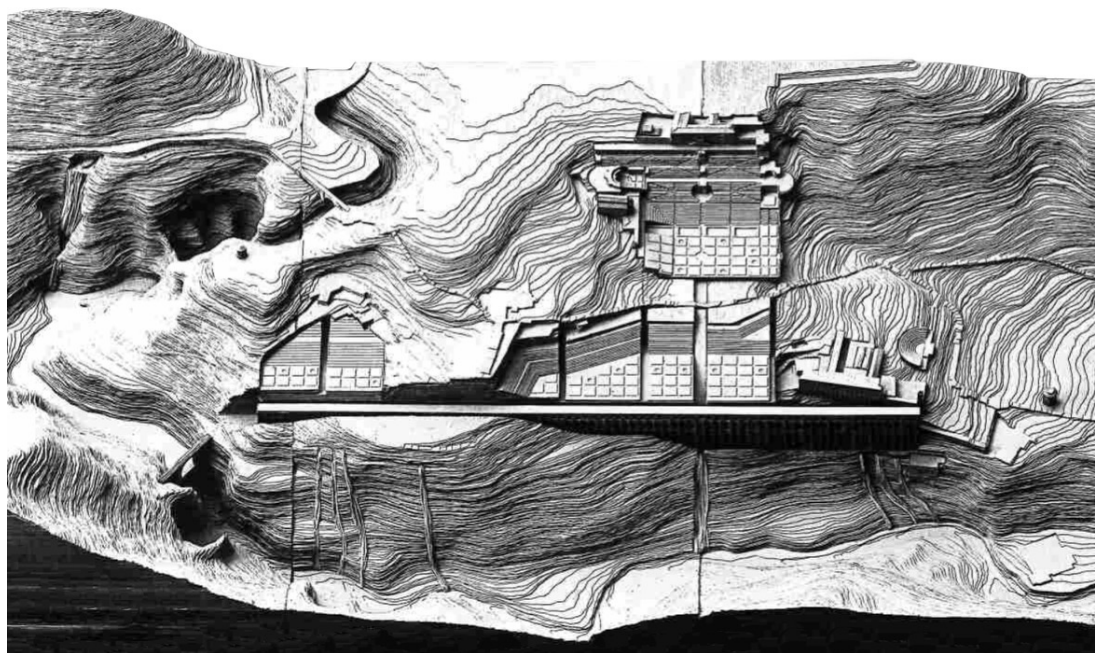


Fig. 9/10 - Images of Room I of the exhibition eden-eden, held in Rome, at the Accademia di San Luca, from 17 December 2022 to 3 March 2023. Photographs by the author, 2022.





"Architecture has always constructed scenes and spoken through its petrified representation" [10]. In Rizzi's projects, the great scenography guides the research on form, coming from a very deep reading of the territory. In this research, the methodology of the model makes it possible to achieve that reversal of the gaze and give the landscape back its "subjectivity" (Pisciella, 2024, 22): the eyes with which it looks at us. In this way, on the other side of the matter, we become spectators of an epiphany, as happened in ancient times with great architecture, which spoke to everyone, and did so through amazement.

## CONCLUSION: APOLOGY FOR SLOWNESS

We live in a time that has lost all *scent*, as revealed by the philosopher Byung-Chul Han's reflection (2017): an accelerated, "atomized" time that does not allow any capacity to experience duration and "contemplative lingering".

A crisis of time is, inevitably, a crisis of *sense*: in a time as ephemeral and transient, instantaneous and fleeting as that of digital tools, and even more so of artificial intelligence, reasoning can no longer gain depth. As architects (and as men), the risk we are increasingly exposed to is that we forget how to *give ourselves time* and value slowness and permanence.

Fig. 11 - Physical model for the project for the north-western limes of Tivoli, 2018, Renato Rizzi, 144x72 cm, plaster, scale 1:2000. Source: Rizzi 2018, p. 109. Photograph by arch. Lorenzo Sivieri.

It is in this perspective that it becomes particularly valuable to study those authors who, in our time, are representatives for a design method that claims the "patience of doing", defined by Renato Rizzi as the "symbolic figure that links human doing to the autonomy of *necessary time*" (Rizzi, Tagliapietra, 2021, 26).

Precisely in *temporality* rests, according to Francesco Venezia, the "poetic nature of architecture", which is identified "in the presence and unfolding of time in its existence" (1990, 16). Architecture requires and gives time, and only in the light of an interval of duration can it reveal its significance.

This statement is particularly true for the landscape, which is only accessible, by its very nature, to a long, contemplative gaze. A gaze that, according to Luigi Franciosini, must be "re-educated", through a slow exercise, "to emotionally and culturally re-inhabit the reasons for the appearance of things" (2015, 76).

The comparative analysis of the drawings and models of the three architects – united, as this contribution intended to highlight, by a similar hermeneutic tension in the representation of the ancient landscape – reveals a shared sensitivity, rooted in Italian design culture, which recognises in the hand "the instrument of creation, but first and foremost the organ of knowledge", as the art historian Henri Focillon wrote in his *In Praise of Hands* (2002, 114): "it is thanks to them that man comes into contact with the hard consistency of thought" (idem, 105).

To conclude, in the present day, the *manual* representation methods that characterise the architectural research of Luigi Franciosini, Francesco Venezia and Renato Rizzi might appear "out of time". Yet, it is precisely this "displacement", or "asynchrony", with respect to their own historical moment that, according to Giorgio Agamben, characterises every true *contemporary* (2008, 9).



## NOTE

[1] The seminar "Architecture of an Archive. Architecture through Archives", curated by Gian Paolo Consoli and Antonio Labalestra, was held at the Aula Magna Domus Sapientiae of the Politecnico di Bari on 29 January 2025.

[2] Luigi Franciosini (Orvieto, 1957) lives and works between Rome and Etruria. PhD in Architectural Composition in 1992, since 1996, he has been teaching at the Faculty of Architecture of Roma Tre, where he is full professor in Architectural and Urban Composition and in 2013 he founded the Architecture, Innovation and Heritage Doctoral Programme.

His research, teaching, and professional activity are mainly focused on architectural design in ancient landscapes, with particular attention to archaeological sites. Since 2009, he has been collaborating with architect Cristina Casadei.

[3] The exhibition "Luigi Franciosini. Taccuini di Architettura", curated by Claudia Sansò, promoted by the Department of Architecture of the University of Naples Federico II, was hosted between 2 and 18 May 2023 in Palazzo Gravina, then moved to the Hall of Honour of Palazzo Tassoni Estense in Ferrara, and to Politecnico di Milano with the new title "Familiar Landscapes".

[4] The Cistern was the subject of a two-stage international design competition launched in 2022 by the Sovrintendenza Capitolina di Roma, aimed at recovering and enhancing the monument and the broader context. The proposal of the group coordinated by Luigi Franciosini with Paola Brunori, Cristina Casadei and David Careri (collaborators Francesca Angelini, Giulia Bacciu and Alessandro Bar-

bagallo, consultants Alessandra Carlini, Alessandro Gabbianelli and Giorgio Ortolani, archaeologist Francesca Carboni, geologist Roberto Salucci, consultants for structures BGD Progetti, and consultants for the installations Sequas Ingegneria), first prize winner, stands out for the intuition of evoking, through the order of movement, the ancient sense of water.

[5] Francesco Venezia (Lauro, 1944) graduated in Architecture from the University of Naples in 1970, where he began his research activities and started a design studio. Full professor in Architectural Composition, he has taught at several Italian and foreign universities, as the Faculty of Architecture in Genoa and the IUAV in Venice. In his intense professional activity, he carried out many prestigious projects, including architectural designs (such as the museum in Gibellina) and museum setups (such as the exhibition *Gli Etruschi* at Palazzo Grassi in Venice). Among the recurring themes in his design research is the relationship between architecture and ruin and, more broadly, between architecture and time.

[6] The project by Francesco Venezia (collaborators Rosaria Gargiulo, Riccardo Lopes, Bruno Messina, Filippo Morelli, Gabriele Petrusch; hydraulic consultant Michele Di Natale) was part of an International Consultation of Ideas coordinated in 1984 by Vittorio Gregotti, in which five renowned architects reflected on the restoration and functional recovery of the San Leucio complex. The results were published in issue 505 of *Casabella*, in which Gregotti highlighted how the contributions by Francesco Venezia and Álvaro Siza were the most sensitive in interpreting the complexity of the territory.

[7] The exhibition was held at the Accademia Nazionale di San Luca from 17/12/2022 to 03/03/2023, on the occasion of Rizzi being awarded the 2017 President of the Republic Prize for Architecture.

[8] Renato Rizzi (Rovereto, 1951) graduated in Venice in 1977. From 1984, he worked with Peter Eisenman in New York for about ten years, before returning to Italy to devote himself to his professional activity and to teaching Architectural Composition at the IUAV University of Venice. His extensive work includes participation in competitions – among them the one he won in 2005 for the construction of the new Shakespeare Theatre in Gdansk – and publications, often on topics linking architecture and aesthetics. In his design research, geography guides the conception of form, which is often the continuation of a scenography re-collected in what is hidden or lost in the landscape.

[9] The project "Villa Tivoli", coordinated by Renato Rizzi, Andrea Tagliapietra (Vita-Salute San Raffaele University of Milan), Monica Centanni and Susanna Piscicella (IUAV University), with collaborators Alessandro Modonese, Alvise Rittà Ziliotto, Angelica Stern, Anna Franchini, Giovanni Svalduz, Carolina Sartori, Nikita Iskusov, Elena Panfilova, and the structural consulting of Eng. Armando Mammino, stems from the opportunity offered in 2016 by the international call *Piranesi Prix de Rome*, which invited to reflect on the transformation of Villa Adriana's buffer zone, setting itself apart by choosing to focus on the northeastern limes of the town.

[10] Extract of an interview with the architect Susanna Piscicella, Renato Rizzi's collaborator, transcribed by the author on 24/04/2025.

## REFERENCES

Agamben, G. (2008). *Che cos'è il contemporaneo?*. Milano: Notte-tempo.

Agamben, G. (1996). *Categorie italiane. Studi di poetica*. Venezia: Marsilio.

Antonoli, G., Piscicella, S., & Rizzi, R. (2022). *eden-eden: Renato Rizzi. Guida breve alla mostra*. Roma: Accademia Nazionale di San Luca.

Corboz, A. (1983). Il territorio come palinsesto. *Casabella*, 516, 22-27.

Focillon, H. (2002). *Vita delle forme* followed by *Elogio della mano*. Torino: Einaudi.

Franciosini, L. (2015). Voci nel silenzio: paesaggio e memoria. In L. Franciosini & C. Casadei (Eds.), *Architettura e Patrimonio: progettare in un paese antico* (80-100). Roma: Carlo Mancosu.

Franciosini, L. (2019). Sul disegno di architettura. Come la forma deve essere fatta. Percorsi del riconoscimento. In C. Prati (Ed.), *Nuovo disegno di architettura italiano. La centralità ritrovata* (4-6). Roma: Edizioni Azienda Speciale Palaexpo.

Franciosini, L., & Casadei, C. (2024). Restauro e valorizzazione del Complesso delle Sette Sale a Colle Oppio. *U+D*, 21, 18-33.

Han, B.-C. (2017). *Il profumo del tempo. L'arte di indugiare sulle cose*. Milano: Vita e Pensiero.

Marzo, M. (2012). Schizzi e rovine. Relazioni tra cose nascenti e cose in via di estinzione nella didattica di Francesco Venezia. *La Rivista di Engramma*, 96, 14-20.

Piscicella, S. (2024). *Geo-mitografie*.

*Architettura delle infrastrutture*. Siracusa: LetteraVentidue.

Renato, R., Piscicella, S., & Rossetto, A. (2014). *Il Daimon di Architettura*. Manuale. Milano: Mimesis.

Rizzi, R. (2018). Villa Tivoli: il palcoscenico della città. *Identità dell'Architettura Italiana*, 16, 108-109.

Rizzi, R. (2021). Il Modello: mistero e stupore (The Model: Mystery and Wonder). *STOA*, 01 [Modelli], 16-25.

Rizzi, R., & Tagliapietra, A. (2021). *Il segreto nel nome Architettura*. Milano: Mimesis.

Sansò, C. (2023). *Luigi Franciosini. Taccuini di architettura*. Napoli: CLEAN.

Stravinsky, I. (1995). *Poetica della musica*. Pordenone: Studio Tesi.

Turri, E. (2001). *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Venezia: Marsilio.

Venezia, F. (1984). Il regno dell'acqua. *Casabella*, 505, 16-19.

Venezia, F. (1990). *La natura poetica dell'architettura*. Pordenone: Giavedoni.

Venezia, F. (1998). *Francesco Venezia: l'architettura, gli scritti, la critica* (24-29). Milano: Electa.

Venezia, F. (2022). *Che cosa è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*. Milano: Electa.

Venturi Ferriolo, M. (2009). *Percepire paesaggi. La potenza dello sguardo*. Torino: Bollati Boringhieri.

Yourcenar, M. (1994). *Il tempo, grande scultore*. Torino: Einaudi.

## Disegnare l'Invisibile. La rappresentazione *manuale* del paesaggio nel lavoro di tre architetti italiani contemporanei

GLI ARCHITETTI ATTRAVERSO I LORO DISEGNI

In un recente seminario dedicato agli archivi di architettura, Francesco Cellini ha intrapreso l'esegesi di alcuni disegni di Mario Ridolfi, descrivendo il percorso del suo pensiero progettuale attraverso il movimento delle mani sul foglio [1]. L'esercizio critico di Cellini dimostra come, attraverso la lettura di alcuni dettagli (descrittivi, analitici, o tecnici), i disegni di un architetto possono rivelare molto sulle sue idee e sul suo modo di interpretare il mondo: il disegno, come "strumento della conoscenza" (Cellini, 2025), si trasforma in un mezzo privilegiato per addentrarsi nel pensiero e nel metodo di un autore.

Questa ipotesi sostiene la metodologia con cui, nel presente contributo, si intende guardare alle modalità di rappresentazione del paesaggio nella ricerca progettuale di tre architetti italiani contemporanei – Luigi Franciosini (Orvieto, 1957),

Francesco Venezia (Lauro, 1944) e Renato Rizzi (Rovereto, 1951). Quando è segnato da profonde stratificazioni storiche, il paesaggio costruito si offre come un contesto privilegiato per comprendere il rapporto tra permanenza e trasformazione, e la rappresentazione diventa il mezzo che guida e orienta il progetto. L'analisi qui condotta si basa su un confronto tra disegni a mano e modelli fisici, selezionati attraverso lo studio di taccuini e fonti dirette, nella convinzione che ogni rappresentazione possieda un valore cognitivo, descrittivo e analitico, e che sia, essa stessa, un'azione progettuale.

Nel tempo istantaneo e accelerato degli strumenti digitali e dell'intelligenza artificiale, che guidano una parte sempre maggiore dei processi creativi, lo studio del lavoro manuale di alcuni architetti restituisce un'opportunità per riflettere sul valore di un approccio *analogico* al progetto. Questo tipo di approccio consente di riscoprire, nel gesto

della mano, un tempo molteplice, che assorbe in sé molti tempi diversi, dal tempo lento dello studio del territorio a quello fulmineo dell'affiorare di un'idea: un tempo *stratificato*, come il tempo che contraddistingue il paesaggio, definito "il luogo del tempo" (Venturi Ferriolo, 2009). È così che il disegno del paesaggio diventa, esso stesso, disegno del tempo, dando forma tangibile a ciò che esiste di più invisibile.

"CATEGORIE ITALIANE".  
 IL PENSIERO ERMENEUTICO IN ARCHITETTURA

Tra il 1974 e il 1976, Giorgio Agamben, Italo Calvino e Claudio Rugafiori lavorano al progetto di una rivista in cui una parte sarebbe stata dedicata alla definizione dei caratteri portanti della tradizione letteraria italiana; il progetto fu ripreso e ampliato da Agamben, che nel 1996 pubblicò con Marsilio la raccolta di saggi *Categorie italiane*.

L'idea di fondo era quella di delineare una fisionomia propria della letteratura italiana, capace di costituire un'ossatura culturale e, al tempo stesso, una lente per interpretare il tempo "contemporaneo", nel significato che lo stesso Agamben attribuisce al termine: come ciò che, "dividendo e interpolando il tempo, è in grado di metterlo in relazione con gli altri tempi, di leggerne in modo inedito la storia" (2008, 24).

In modo analogo alle *Categorie italiane* in ambito letterario, si potrebbero riconoscere alcuni caratteri portanti del pensiero progettuale italiano che attraversano più tempi, risultando *con-temporanei*. Tra questi, ci sarebbe il pensiero *ermeneutico*, corrispondente a quella speciale tensione interpretativa che si manifesta nella capacità di leggere e descrivere i luoghi in modo simpatico, cogliendone le precedenti segnature e lasciandosi stupire dalla loro capacità di inverare forme e caratteri antichi.

La lettura critica dei disegni di alcuni architetti, tra cui si collocano i tre autori presi in esame in questo contributo, sostiene l'inscrivere in questa prospettiva una particolare segnatura della cultura architettonica italiana contemporanea. La loro opera, pur nella varietà delle cifre autoriali, rivela, infatti, una comune sensibilità nell'interpretazione e rappresentazione del paesaggio. Al tempo stesso, questa lettura – che si fonda su una riflessione più ampia maturata all'interno della cultura del Novecento, non solo in ambito architettonico ma anche nel pensiero filosofico – potrebbe essere estesa ad altri autori che condividono una simile tensione ermeneutica espressa nella rappresentazione manuale (si pensi, a titolo esemplificativo, ai disegni di Francesco Cellini, di Alberto Ferlenga, o di Fabrizio Foti, o ai modelli di Michele de Lucchi).

In sintesi, è possibile istituire alcune analogie tra le ricerche progettuali di architetti come Luigi Franciosini, Francesco Venezia e Renato Rizzi perché accomunate, attraverso modalità diverse di costruzione del progetto, dalla centralità attribuita alla rappresentazione come strumento del pensiero. Alla luce di questo sostrato comune, le differenze autoriali risultano ancora più interes-

santi, suggerendo la delineazione di alcune categorie: il disegno come *ri-conoscimento*, come *sintesi*, e come *dis-velamento*.

Il metodo di ciascuno degli architetti è illustrato con il supporto di materiali originali in parte relativi a tre progetti emblematici: il progetto di Luigi Franciosini per la Cisterna delle Sette Sale a Roma, quello di Francesco Venezia per San Leucio a Caserta, e quello di Renato Rizzi per il *limes* nord-occidentale di Tivoli. I tre casi sono accomunati dall'essere rivolti a paesaggi contraddistinti dalla condizione del *palinsesto*, che, in modo più o meno manifesto, sono animati dall'elemento dell'acqua. L'acqua – che ha *segnato*, attraverso il suo scorrere, la fisionomia della Terra (come evocativamente suggerisce la parola "idro-grafia", letteralmente "scrittura dell'acqua") – richiede, già di per sé, un esercizio intellettuale per essere *rappresentata*, manifestandosi nel paesaggio alcune volte come una presenza ancora tangibile, altre come un implicito che il progetto intende rendere nuovamente evocativo. I progetti di Franciosini, Venezia e Rizzi richiamano alla presenza la memoria antica del paesaggio – una memoria sempre intimamente legata all'acqua – e lo fanno grazie ad una tensione ermeneutica che vede nella rappresentazione manuale lo strumento privilegiato per comprendere la realtà, per offrirne una sintesi, e per svelare ciò che oggi non risulta visibile.

#### IL DISEGNO COME RI-CONOSCIMENTO. I TACCUINI DI LUIGI FRANCIOSINI

Nello studio di Luigi Franciosini [2], architetto e professore all'Università di Roma Tre, il disegno a mano accompagna l'intero processo ideativo, e "prima di essere strumento di comunicazione", "rappresenta un momento (forse il solo possibile) di ragionamento e presa di coscienza" (Casadei, in Sansò, 2023, 32).

All'inizio di ogni progetto, il disegno è il mezzo necessario per venire a conoscenza del luogo, per scandagliarlo e decifrarne le leggi formative (figg. 1-2-3). Come scriveva il compositore Igor Stravinskij in *Poetica della musica* – un testo caro

all'architetto – "la facoltà di creare non ci viene mai data da sola, ma è sempre accompagnata dalla capacità di osservazione" (1995, 40): ogni vero autore è, innanzi tutto, dotato di uno sguardo attento, capace di essere sollecitato dalle cose più comuni e conosciute.

In questa fase del progetto, il disegno interviene sul regime di visibilità del mondo, attivando un diverso grado di attenzione: traducendo le tracce in segni, la mano lentamente svela la memoria profonda di un luogo, e in questo risiede il valore *cognitivo* della rappresentazione. Come ha scritto André Corboz, "rappresentare il territorio è già impadronirsene" (1983, 25): il disegno, operando una selezione, un discernimento ed una riconnessione degli elementi di ciascun palinsesto, semantizza il paesaggio, traducendosi nel primo vero atto del progetto.

Gran parte della ricerca formale di Luigi Franciosini è registrata attraverso taccuini, spesso a quadretti, fitti di schizzi e annotazioni, dove il progetto è indagato e misurato attraverso continui ripensamenti e conferme. Come scrive Claudia Sansò, curatrice della mostra (itinerante) *Luigi Franciosini. Taccuini di Architettura* [3], nei disegni dell'architetto "quell'incertezza è irrequietezza, ossessione di verità, vivacità quasi sfrenata, propria di chi è mosso da una brama, un desiderio smodato, come un impulso irrefrenabile di una mente ricca, complessa, passionale" (2023, 8). I taccuini registrano l'intero processo, attraverso disegni che variano, nella scala e nei soggetti, al variare dell'incedere del pensiero: dal tempo dilatato dello studio del territorio e della topografia, a quello fulmineo dell'affiorare dell'idea, o ancora a quello circolare del dubbio e dell'indugio, fino al tempo sempre più pacato della stesura finale dell'idea, quando si raggiunge l'*esattezza* della forma di calviniana memoria.

Se si avrà l'onore di sfogliare un taccuino di Luigi Franciosini, o di osservarlo disegnare, si avrà l'impressione di ascoltare i suoi pensieri, seguendo il decorso dalle prime intuizioni fino alla comprensione della forma, quando, finalmente, può affermare: "riesco a disegnarlo" (Casadei, in Sansò, 2023, 32).

Queste osservazioni generali sul metodo dell'architetto possono essere verificate osservando i disegni del recente progetto per la Cisterna delle Sette Sale a Roma [4]. Nei primi schizzi di studio – elaborati sui fogli a quadretti di diversi taccuini, alcuni dei quali esposti nella mostra (fig. 4) – sono raccolte le riflessioni sul sito, in cui l'architetto allarga il tema su una scala più ampia, investigando il rapporto della cisterna con la topografia del colle Oppio e le trasformazioni del quartiere Esquilino che hanno determinato la cesura del monumento dal suo contesto. Disegni planari – come piante, schemi e sezioni – in scale diverse, si giustappongono sui fogli, accompagnati da brevi annotazioni che hanno lo scopo di *definire* gli elementi, nominandoli uno ad uno, e allo stesso scopo concorre l'uso del colore. Ogni foglio offre, così, una 'costellazione' di disegni e dettagli fra loro coerenti (fig. 5), spesso messi alla prova da una prospettiva o un'assonometria, a testimonianza dell'idea – su cui l'architetto spesso ritorna – che solo l'esperienza diretta di un luogo è in grado di verificare la *verità* di un'idea formale, *re-inventando* il paesaggio.

Il paesaggio non esiste a priori, dobbiamo sempre inventarlo, e il suo valore dipende dalla capacità di abitare il nostro sguardo, di attivare quella forma di completamento, di metamorfosi della realtà, capace di trasformare il visibile in storia, progetto e destino. (Franciosi-ni, 2015, 73-74)

#### IL DISEGNO COME *SINTESI*. GLI SCHIZZI DI FRANCESCO VENEZIA

Gli schizzi di Francesco Venezia [5] sono seduttivi, come frammenti poetici composti di parole liberamente disposte sul fondo bianco del foglio. Sempre datati, i disegni sono brani di una meditazione di cui l'architetto intende fissare le coordinate. Attraverso un linguaggio estremamente sintetico, scevro da ogni tensione pittorica, la mano è lo strumento per dare forma visibile a concetti astratti, a riflessioni e immagini della mente. Per questi motivi, gli schizzi di Venezia sembrano

assumere la forma delle *rovine*, la cui forma diruta esprime più di quella originaria, sprigionando quella "bellezza involontaria" di cui parlava Marguerite Yourcenar ne *Il Tempo, grande sculture*: "il disegno dell'uomo si afferma sin in fondo nella rovina delle cose" (1994, 52). A questo proposito, come ricorda Mauro Marzo, è significativa l'usanza che aveva Venezia di sottoporre ai suoi studenti universitari l'esercizio di interpretare gli schizzi di opere non realizzate di altri architetti, invitandoli a riflettere sull'importanza della fase ideativa del progetto e ad instaurare un ideale dialogo con gli autori (Marzo, 2012).

In base a questa prospettiva, dovremmo avvicinarci ai disegni dell'architetto con l'occhio dell'archeologo, o del critico letterario che si accinge a svolgere l'esegesi allegorica di un brano poetico, nell'intento di decifrare nelle parole un significato simbolico, più profondo e più vero: un significato che bisogna ritrovare procedendo a ritroso attraverso i "campi e i vasti quartieri della memoria" di cui scriveva Sant'Agostino nelle *Confessioni*, citato da Venezia nell'incipit di una lezione (2022, 12). In questa, intitolata "La Separazione Fatale", l'architetto raccontava come ogni progetto abbia inizio con un ricordo, e lo faceva con l'ausilio di uno schizzo elaborato per l'occasione, in cui da un orizzonte affiorano appena una serie di piramidi, simbolo del nostro sapere accumulato nel tempo. Il progetto nasce dal gesto di completare una delle piramidi, portando alla luce quella che meglio risponde alla domanda posta: ogni architettura custodisce una base concettuale sommersa nella profondità di un ambito nascosto, risorsa di continua rinascita – la nostra memoria (fig. 6). Così, se osserviamo uno dei primi schizzi realizzati per il progetto per San Leucio [6], l'architetto, volgendosi indietro verso il "retroterra" infinito della sua memoria, evoca un'immagine che tiene insieme, nello stesso disegno, due cose apparentemente lontane: il cantiere degli Archi della valle e il rudere della Piscina Mirabilis (fig. 7), "l'una principio di un acquedotto nascente, l'altra superstita di un altro acquedotto" (Venezia, 1998, 25). In questo disegno, frammento dell'*immaginario* dell'autore, si cela la tensione ermeneutica

che l'architetto rivolge al territorio di San Leucio, scoprendovi un "regno dell'acqua" (ibidem) che il progetto intende completare.

Tuttavia, lo schizzo forse più significativo dello stesso progetto è una sezione del monte San Leucio, in cui l'interno della nuova cisterna ipostila – *traslazione tipologica* della Piscina Mirabilis nel cortile del Belvedere – è posto in continuità con il Ponte degli Archi della Valle attraverso una linea orizzontale che disegna il filo dell'acqua (fig. 8). In poche linee e un dettaglio di colore si racchiude il significato dell'intero progetto: la forma inventata, re-interpretando precisi caratteri e modelli, riconosce lo stesso campo sintattico della costruzione del Vanvitelli. Nell'ammettere che la dimensione contemporanea possa risultare dalla trasformazione di quella antica, rispetto alla quale non deve esibire uno scarto, Francesco Venezia esprime un'idea di tempo *altro*: un tempo "in forma eliocidale" (Venezia, 1998, 35), a cui l'interpretazione dei suoi schizzi consente di avvicinarci.

#### IL DISEGNO COME *DISVELAMENTO*. I MODELLI DI RENATO RIZZI

Varcata la soglia della prima sala dell'Accademia di San Luca a Roma, ci ritroviamo in una stanza dalle pareti completamente ricoperte di modelli bianchi (figg. 9-10): è la mostra *eden-eden* [7] dedicata al lavoro di Renato Rizzi [8], architetto e docente presso lo Iuav di Venezia. In uno scenografico rovesciamento dello sguardo, nella stanza sono i modelli a guardare noi, come accade nel paesaggio, "teatro" in cui siamo attori e spettatori al tempo stesso (Turri, 2001). Proprio sullo *sguardo*, muovendosi tra categorie legate alla rappresentazione e alla visione, si concentrano i progetti di Rizzi, il cui intento è sempre la "restituzione epifanica delle forme del luogo" (Rizzi, Tagliapietra, 2021, 21). Per riscoprire questa antica *visio*, il modello ri-crea la realtà, cogliendo e mettendo in forma l'ideale spesso custodito nella geologia, nelle mappe stratigrafiche del tempo, in quello che nel paesaggio è rimasto nascosto o che si è perso.



Nei modelli di Renato Rizzi, realizzati in gesso sovrapponendo centinaia di curve di livello, orografiche o batimetriche, la materia diventa uno strumento per far emergere ciò che non è più visibile. Analizzare i modelli dell'architetto permette di avvicinarsi ad un metodo, le cui fasi sono descritte nel libro *Il Daimon di Architettura. Manuale* (Rizzi, Piscicella, Rossetto, 2014): un lavoro sotto forma di rituale che, attraverso un esercizio lento e rigoroso, disvela nel processo una visione inedita del paesaggio, restituendo corpo all'invisibile. Tutti i progetti di Rizzi sono prosecuzioni di scenografie che vanno ri-raccolte nella *Geo-mitografia* di un luogo (Piscicella, 2024), ed emblematico di questo atteggiamento è il progetto elaborato per il *limes* nord-occidentale di Tivoli [9].

Nello studio del paesaggio tiburtino, lo sguardo dell'architetto vaga alla ricerca del punto di maggiore vulnerabilità, e quindi di maggiore *apertura* ("vulnerabilità" deriva da *vulnus*, "ferita", che altro non è che un'*apertura*), arrivando a concentrarsi sul basamento del borgo su cui Pirro Ligorio decise di erigere Villa d'Este: anticamente il fronte più scenografico – solcato da imponenti cascate e costellato di ville romane – e oggi quello più fragile e delicato. La proiezione è quella di completare questo paesaggio interrotto attraverso la restituzione simbolica di un'immagine, o meglio di una *scena*, in cui riportare anche l'acqua, ormai elemento implicito nel paesaggio di Tivoli, dentro una grande figura architettonica (fig. 9).

"L'architettura ha sempre costruito delle scene e ha sempre parlato attraverso la sua rappresentazione pietrificata" [10]: nei progetti di Rizzi, la grande scenografia guida la ricerca sulla forma, ripartendo da una lettura del territorio molto profonda. In questa ricerca, la metodologia del modello consente di realizzare quel rovesciamento dello sguardo e restituire al paesaggio la sua "soggettività" (Piscicella, 2024, 22): gli occhi con cui guardarci. In questo modo, dall'altro lato della materia, noi diveniamo spettatori di un'epifania, come avveniva anticamente con la grande architettura, che parlava a tutti, e lo faceva attraverso lo stupore.

## CONCLUSIONE: APOLOGIA DELLA LENTEZZA

Abitiamo in un tempo che ha perso ogni *profumo*, come rivela la riflessione del filosofo Byung-Chul Han (2017): un tempo accelerato, "atomizzato", che non concede alcuna capacità di fare esperienza della durata e di un "indugiare contemplativo". Una crisi del tempo è, inevitabilmente, una crisi del *sensu*: in un tempo effimero e transitorio, istantaneo e fugace come quello degli strumenti digitali, e ancor di più dell'intelligenza artificiale, il pensiero non può guadagnare profondità. Come architetti (e come uomini), il rischio a cui siamo sempre più esposti è, allora, che disimpariamo a *darci tempo*, a dare valore alla lentezza e alla permanenza.

È in questa prospettiva che assume particolare importanza studiare quegli autori che, nel nostro tempo, sono portavoce di un metodo progettuale che rivendica la "pazienza del fare", definita da Renato Rizzi come la "figura simbolica che ricollega il fare umano all'autonomia del tempo *necessario*" (Rizzi, Tagliapietra, 2021). Proprio nella *temporalità* riposa, secondo Francesco Venezia, la "natura poetica dell'architettura", che si identifica "nella presenza e nel dispiegarsi del tempo nella sua esistenza" (Venezia, 1990, 16).

L'architettura richiede e regala tempo, e solo alla luce di un intervallo di durata essa può dischiudere la sua significatività. Questo è particolarmente vero per il paesaggio, il quale è accessibile, per sua natura, soltanto ad uno sguardo lungo e contemplativo. Uno sguardo che, secondo Luigi Franciosini, bisogna "rieducare", attraverso un lento esercizio, a "ri-abitare emotivamente e culturalmente le ragioni dell'apparire delle cose" (2015, 76).

L'analisi a confronto dei disegni e dei modelli dei tre architetti – accomunati, nonostante le differenze autoriali, da una simile tensione ermeneutica nel rappresentare il paesaggio – mette in luce una sensibilità condivisa, radicata nella cultura progettuale italiana, che riconosce nella mano "lo strumento della creazione, ma prima di tutto l'organo della conoscenza", come Henri Focillon scriveva nel suo *Elogio della mano* (2002, 114): "è

grazie a loro che l'uomo entra in contatto con la dura consistenza del pensiero" (idem, 105).

In conclusione, il metodo di rappresentazione *manuale* che caratterizza la ricerca progettuale di Luigi Franciosini, Francesco Venezia e Renato Rizzi potrà apparire *fuori tempo*. Eppure, è proprio questa "sfasatura", o "discrepanza", rispetto al proprio momento storico a contraddistinguere, secondo Giorgio Agamben, ogni vero *contemporaneo* (2008, 9).

## NOTE

[1] Il seminario "Architettura di un Archivio. Architettura attraverso gli Archivi", a cura di Gian Paolo Consoli e Antonio Labalestra, si è tenuto presso l'Aula Magna Domus Sapientiae del Politecnico di Bari il 29 gennaio del 2025.

[2] Luigi Franciosini (Orvieto, 1957) vive e lavora tra Roma e l'Etruria. Dottore di ricerca in Composizione Architettonica nel 1992, dal 1996 insegna presso la Facoltà di Architettura di Roma Tre, dove è professore ordinario in Composizione Architettonica e Urbana, e dove nel 2013 fonda il Dottorato Architettura, Innovazione e Patrimonio.

La sua attività di ricerca, come quella didattica e professionale, è rivolta prevalentemente al progetto di architettura in paesaggi antichi, con particolare attenzione ai luoghi dell'archeologia. Dal 2009, la sua attività è svolta in collaborazione con l'architetta Cristina Casadei.

[3] La mostra "Luigi Franciosini. Taccuini di Architettura", a cura di Claudia Sansò, è stata promossa dal Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II e ospitata tra il 2 e il 18 maggio 2023 nel Palazzo Gravina a Napoli. La stessa mostra è stata poi spostata nel Salone d'onore del Palazzo Tassoni Estense a Ferrara, e poi al Politecnico di Milano, con il nuovo titolo "Paesaggi familiari".

[4] La Cisterna è stata oggetto di un concorso internazionale di progettazione in due gradi indetto nel 2022 dalla Sovrintendenza Capitolina di Roma e mirato al recupero e alla valorizzazione del monumento e alla più ampia riqualificazione del contesto. La proposta del gruppo di progettisti coordinato da Luigi Franciosini, con Paola Brunori, Cristina Casadei e David Careri (con

i collaboratori Francesca Angelini, Giulia Bacciu e Alessandro Barbagallo, i consulenti Alessandra Carlini, Alessandro Gabbianelli e Giorgio Ortolani, l'archeologa Francesca Carboni, il geologo Roberto Salucci, i consulenti per le strutture BCD Progetti e per gli impianti Sequas Ingegneria) primi classificati, si distingue per l'intuizione fondamentale di seguire ed evocare, attraverso l'ordine del movimento, l'antico senso dell'acqua.

[5] Francesco Venezia (Lauro, 1944) si laurea in Architettura all'Università di Napoli nel 1970, dove inizia la sua attività di ricerca e apre uno studio. Docente ordinario di composizione architettonica dal 1986, insegna in diverse università italiane ed estere, tra cui la Facoltà di Architettura di Genova e lo IUAV di Venezia.

Nel corso della sua intensa attività professionale, numerosi sono gli interventi di prestigio, tra progetti architettonici – come il museo a Gibellina (1986) – e allestimenti museali – come la mostra *Gli Etruschi* a Palazzo Grassi a Venezia (2000). Tra i temi principali della sua ricerca progettuale, c'è il rapporto dell'architettura con la rovina e, in senso più ampio, con il tempo.

[6] La proposta fu elaborata da Venezia (con i collaboratori Rosaria Gargiulo, Riccardo Lopes, Bruno Messina, Filippo Morelli, Gabriele Petrusch, e Michele Di Natale come consulente per gli aspetti idraulici) nell'ambito di una Consultazione Internazionale di Idee coordinata nel 1984 da Vittorio Gregotti, in cui cinque architetti furono invitati a riflettere sul restauro e recupero funzionale del complesso di San Leucio. Gli esiti sono pubblicati nel numero 505 di Casabella; qui Gregotti individuava i progetti di Venezia e Álvaro Siza come i più sensibili nell'interpreta-

re la complessità della forma fisica del territorio.

[7] La mostra fu allestita nell'Accademia Nazionale di San Luca tra il 17/12/2022 e il 03/03/2023, in occasione del conferimento a Rizzi del Premio Presidente della Repubblica 2017 per l'Architettura.

[8] Renato Rizzi (Rovereto, 1951) si laurea a Venezia nel 1977. Dal 1984, per circa dieci anni collabora con Peter Eisenman a New York, per poi tornare in Italia e dedicarsi all'attività professionale e come professore di composizione architettonica allo Iuav di Venezia.

Numerosi sono i progetti, le partecipazioni a concorsi – tra cui quello vinto nel 2005 per il nuovo Teatro Shakespeare di Danzica – e le pubblicazioni, spesso su temi che legano l'architettura e l'estetica. Nella ricerca progettuale di Rizzi, la geografia guida l'ideazione della forma, che spesso è la prosecuzione di una scenografia da raccogliere in quello che nel paesaggio è rimasto nascosto o si è perso.

[9] Il progetto "Villa Tivoli", coordinato da Renato Rizzi, Andrea Tagliapietra, Monica Centanni e Susanna Piscicella (con i collaboratori Alessandro Modonese, Alvise Rittà Ziliotto, Angelica Stern, Anna Franchini, Giovanni Svalduz, Carolina Sartori, Nikita Iskusov, Elena Panfilova, e la consulenza strutturale dell'ing. Armando Mammino) nasce dall'occasione offerta dalla call internazionale Piranesi Prix de Rome che nel 2016 invitava a riflettere sulla buffer zone di Villa Adriana, da cui prende le distanze concentrandosi su un altro ambito: il limes nord-orientale del borgo.

[10] Estratto di un colloquio con l'arch. Susanna Piscicella, collaboratrice di Renato Rizzi, trascritto dall'autrice, 24 aprile 2025.

## REFERENCES

Agamben, G. (2008). *Che cos'è il contemporaneo?*. Milano: Notte-tempo.

Agamben, G. (1996). *Categorie italiane. Studi di poetica*. Venezia: Marsilio.

Antonoli, G., Piscicella, S., & Rizzi, R. (2022). *eden-eden: Renato Rizzi. Guida breve alla mostra*. Roma: Accademia Nazionale di San Luca.

Corboz, A. (1983). Il territorio come palinsesto. *Casabella*, 516, 22-27.

Focillon, H. (2002). *Vita delle forme* seguito da *Elogio della mano*. Torino: Einaudi.

Franciosini, L. (2015). Voci nel silenzio: paesaggio e memoria. In L. Franciosini & C. Casadei (a cura di), *Architettura e Patrimonio: progettare in un paese antico* (80-100). Roma: Carlo Mancosu.

Franciosini, L. (2019). Sul disegno di architettura. Come la forma deve essere fatta. Percorsi del riconoscimento. In C. Prati (a cura di), *Nuovo disegno di architettura italiano. La centralità ritrovata* (4-6). Roma: Edizioni Azienda Speciale Palaexpo.

Franciosini, L., & Casadei, C. (2024). Restauro e valorizzazione del Complesso delle Sette Sale a Colle Oppio. *U+D*, 21, 18-33.

Han, B.-C. (2017). *Il profumo del tempo. L'arte di indugiare sulle cose*. Milano: Vita e Pensiero.

Marzo, M. (2012). Schizzi e rovine. Relazioni tra cose nascenti e cose in via di estinzione nella didattica di Francesco Venezia. *La Rivista di Engramma*, 96, 14-20.

Pisciella, S. (2024). *Geo-mitografie. Architettura delle infrastrutture*. Siracusa: LetteraVentidue.

Renato, R., Piscicella, S., & Rossetto, A. (2014). *Il Daimon di Architettura. Manuale*. Milano: Mimesis.

Rizzi, R. (2018). Villa Tivoli: il palcoscenico della città. *Identità dell'Architettura Italiana*, 16, 108-109.

Rizzi, R. (2021). Il Modello: mistero e stupore. *STOA*, 01 [Modelli], 16-25.

Rizzi, R., & Tagliapietra, A. (2021). *Il segreto nel nome Architettura*. Milano: Mimesis.

Sansò, C. (2023). Luigi Franciosini. *Taccuini di architettura*. Napoli: CLEAN.

Stravinsky, I. (1995). *Poetica della musica*. Pordenone: Studio Tesi.

Turri, E. (2001). *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Venezia: Marsilio.

Venezia, F. (1984). Il regno dell'acqua. *Casabella*, 505, 16-19.

Venezia, F. (1990). *La natura poetica dell'architettura*. Pordenone: Giavedoni.

Venezia, F. (1998). *Francesco Venezia: l'architettura, gli scritti, la critica* (24-29). Milano: Electa.

Venezia, F. (2022). *Che cosa è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*. Milano: Electa.

Venturi Ferriolo, M. (2009). *Percepire paesaggi. La potenza dello sguardo*. Torino: Bollati Boringhieri.

Yourcenar, M. (1994). *Il tempo, grande scultore*. Torino: Einaudi.