



Un'esperienza con la luce

L'ampliamento del cimitero di Valfabbrica

testo di/text by Andrea Dragoni

info@andreadragoni.it / Architect, Perugia, Italy

An experience with light. The expansion of the Valfabbrica cemetery

"The only way we can conceive of the new is to read it and decipher its hidden features in the forms of the old that passes and dissolves... Only the possible is truly new: if it were already present and effective, it would already be obsolete and aged. Moreover, the possible does not come from the future; it is, in the past, what has not been, what perhaps will never be, but what could have been and therefore concerns us. We perceive the new only if we can grasp the possibility that the past – that is, the only thing we have – offers us for a moment before disappearing forever" (Agamben, 2024).

Some time ago, when I was commissioned to design the extension of a small cemetery in the Umbrian countryside, more precisely in Valfabbrica in the province of Perugia, I began my initial reflections in a bored manner and without any particular enthusiasm. Probably due to the project's small scale and limited resources, my enthusiasm was minimal, and I was unable to tackle this new assignment with determination. I went to view the project sites, which I had not known about, more to overcome this overly expansive and uninspiring dimension than anything else. The space where the intervention was to take place was a strip of land free of buildings, stretching along the perimeter walls that opened onto the countryside, a sus-

"Il solo modo che abbiamo di pensare il nuovo è di leggerlo e decifrarne i tratti nascosti nelle forme del vecchio che passa e si dissolve... Veramente nuovo è solo il possibile: se fosse già attuale e effettivo, esso sarebbe già sempre deciso e invecchiato. E il possibile non viene dal futuro, esso è, nel passato, ciò che non è stato, che forse non sarà mai, ma che avrebbe potuto essere e che per questo ci riguarda. Percepriamo il nuovo soltanto se riusciamo a cogliere la possibilità che il passato – cioè, la sola cosa che abbiamo – per un attimo ci offre prima di scomparire per sempre" (Agamben, 2024).

Qualche tempo fa, quando mi fu commissionato il progetto per l'ampliamento di un piccolo cimitero nella campagna umbra, più precisamente a Valfabbrica in provincia di Perugia, iniziai i primi ragionamenti in forma annoiata e senza alcun trasporto particolare. Probabilmente per la pochezza del programma e le scarse risorse disponibili, l'interesse era minimo e non riuscivo ad affrontare con piglio deciso questo nuovo incarico. Mi recai a visionare i luoghi del progetto, che non conoscevo, più che altro per vincere questa dimensione troppo distesa e poco incline al fare. Lo spazio ove occorreva intervenire era una lingua di terreno libera da costruzioni, distesa lungo le mura perimetrali che si aprivano verso la campagna, uno spazio sospeso in attesa di una sistemazione all'interno dell'enclave del cimitero. A ridosso del complesso cimiteriale si trova la piccola chiesa dedicata a "Santa Maria Assunta" un manufatto a navata unica, ciò che resta dell'antico monastero di S. Maria in "Vallis Fabrica", uno dei più antichi e importanti cenobi dell'Umbria fondato dai benedettini in epoca carolingia. Al suo interno una piccola rivelazione, lungo le pareti una messe incredibile di affreschi purtroppo non pienamente conservati, tra tutti spiccava il brano più bello e significativo della chiesa: il "Compianto sul Cristo Morto" del sec. XIII riconducibile alla scuola di Cimabue. Il cielo sopra a Valfabbrica era nuvoloso, per tutta la durata del sopralluogo la luce solare scendeva morbidamente, non vi era alcuna traccia di quella drammatica dimensione di luce mediterranea che gioca con i volumi architettonici tanto cara a Le Corbusier. L'interno della chiesa era penombra pura, il mio sguardo fu rapito dall'affresco citato, disteso lungo la parete della navata. L'affresco rappresentava la figura del cristo morto disteso e compianto da un serie di figure intorno ad esso. Questo è stato uno dei primi lavori compiuti dagli allievi di Cimabue fuori dal contesto della basilica di Assisi, ove verosimilmente aiutarono il Maestro nello sviluppo dell'imponente ciclo pittorico che impregna tanto la basilica inferiore quanto quella superiore. A Valfabbrica, come nelle opere più importanti di Cimabue, è il tema della rappresentazione della luce ad assumere una potenza forte ed evocativa. Cimabue supera le convenzioni dell'arte bizantina utilizzando per la prima volta chiaroscuri sfumati per dare profondità e volume alle figure. Ma se le sfumature e la modulazione del chiaro-



a sinistra/on the left: Studio preliminare dell'ampliamento (Disegno dell'autore) / Preliminary study of the extension (Drawing by the author)

a destra/on the right: Rendering della facciata esterna dell'ampliamento con rivesti-

mento in mattoni fatti a mano della stessa colorazione delle pietre nella facciata della chiesa / Rendering of the external façade of the extension with handmade brick cladding in the same colour as the stones on the church façade.

pended space awaiting a place within the cemetery enclave. Close to the cemetery complex is the small church dedicated to Santa Maria Assunta. This single-nave building is all that remains of the ancient monastery of S. Maria in "Vallis Fabrica", one of the oldest and most important monasteries in Umbria. The Benedictines founded it in the Carolingian era. Inside, there is a small revelation: along the walls is an incredible collection of frescoes, unfortunately not fully preserved, among which the most beautiful and significant piece in the church stands out: the "Lamentation over the Dead Christ" from the 13th century, attributed to the school of Cimabue. The sky above Valfabbrica was cloudy, and throughout the visit, the sunlight fell softly, with no trace of that dramatic Mediterranean light that plays with architectural volumes so dear to Le Corbusier. The interior of the church was in pure twilight, and my gaze was captivated by the aforementioned fresco stretching along the wall of the nave. The fresco depicted the figure of the dead Christ lying down and mourned by a series of figures around him. This was one of the first works completed by Cimabue's pupils outside the context of the Basilica of Assisi, where they likely assisted their master in the development of the impressive cycle of paintings that adorn both the lower and upper basilicas. In Valfabbrica, as in Cimabue's most significant works, it is the theme of light representation that assumes a powerful and evocative force. Cimabue goes beyond the conventions of Byzantine art by using soft chiaroscuro for the first time to give depth and volume to the figures. However, suppose the nuances and modulation of chiaroscuro used by Cimabue make his characters more expressive and human, anticipating some of the characteristics of the Renaissance. In that case, it is the flavour that light takes on in this dramatic vision of figuration: its realistic dimension that dances and "plays" for the

scuro utilizzate da Cimabue rendono i suoi personaggi più espressivi e umani, anticipando alcune delle caratteristiche del Rinascimento, è il sapore che la luce assume in questa visione così drammatica della figurazione: la sua dimensione realistica che danza e "gioca" per la prima volta, con i volumi dei corpi nello spazio (Bellosi, 2012). Questa immanente forza interpretativa di Cimabue era ed è ancora potentissima, tanto che per un attimo il corpo disteso di Cristo che troneggiava nell'affresco con la sua modellazione di chiaroscuri, mi apparve riflettere una ineffabile fonte luminosa incidente, tanto da rischiarare la penombra dell'interno dell'aula illuminata a malapena dalle piccole finestrate aperte lungo le pareti. Questa esperienza della luce, nella sua dimensione più simbolica e sotterranea che ci possa essere, mi svegliò da questo torpore ideativo, ponendomi una serie di interrogativi che si focalizzarono distintamente sul ruolo che oggi l'architettura riserva alla luce, naturale o artificiale che sia. Se si osservano bene le campagne fotografiche anche di bravissimi fotografi, che interpretano architetture di varia qualità, tanto nella carta stampata quanto nelle volatili pagine dei social, c'è una tendenza sempre più spinta che porta a ritrarre quasi tutti i manufatti in assenza di luce solare incidente, mostrandoli nel loro aspetto più seduttivo: ovvero nel passaggio tra il giorno e la notte. È la voluttuosa ricerca dell'effetto più epidermico e superficiale a farla da padrone. Le "facciate" più modose oggi sono omologate nel disordine compositivo più totale, con rapporti tra vuoti e pieni indifferenti a qualunque senso compiuto, se non a quello di un trattamento calligrafico delle pelli in cerca di una "luce propria". In questi edifici l'assenza di un rapporto con la luce solare pensato e studiato, porta al contrario ad un autocompiaciuto effetto ricco di glamour, indotto dalle seducenti luci artificiali degli interni, l'immagine da trasmettere vive in quella "voluttà piena di frode, felicità consacrata dall'inganno" che Wagner metteva in bocca a Tristano nella sua epica opera. Una diffusa necessità di omologazione e materialismo ha ormai innescato da tempo uno scollamento con la dimensione più sottile e immateriale che governa le nostre vite, della quale anche la ricerca architettonica sembra far drammaticamente le spese. Un'assenza che è ancora più assordante se si parla di rapporto tra spazio architettonico e luce (naturale o artificiale poco importa) oggi praticata con attenzione solo nei programmi sacri e profani, più estremi. Eppure, la felice ricerca degli architetti più sensibili degli anni '70, basti pensare alle prime case di Mario Botta in Ticino, aveva evidenziato la necessità di ripensare e ritrovare un rapporto privilegiato con gli elementi più ancestrali. In un'ansia di ritualizzazione del quotidiano, la casa era intesa come un piccolo tempio ove riconnettersi con il cielo e la luce, nella quale gli spazi di vita erano lo scenario privilegiato, il rinnovato interesse per il passato poneva la "storia della luce come storia dello spazio" (Mariani, 2005, p. 46). Ricerche in questo senso sono poi continuate con grande interesse, ma progressivamente hanno perso di mordente sopraffatte dalle ben più attraenti tentazioni derivate dal cad e dalle potenzialità dall'architettura parametrica. A tutta questa marmaglia pesante di pensieri e considerazioni, venne in aiuto una bella e sempre forte asserzione di Louis I. Kahn rivista per caso nel documentario video del figlio Nathaniel: "Ciò che era, è sempre esistito. Ciò che è, è sempre esistito. Ciò che sarà, è sempre esistito. Perché tale è la natura del principio" (Kahn, 2009). È questo un Kahn ai massimi livelli espressivi, quasi messianico nel reinterpretare il passo biblico contenuto nel libro dell'Ecclesiaste (1, 10) volto a significare l'eterno ripetersi degli eventi nella storia del mondo. Una sorta di mantra ideativo che mi riportò nella giusta modalità mentale per affrontare il progetto, lavorare ancora una volta attraverso gli elementi più iconici e basilari, perché non è possibile fare diversamente. Il principio ideativo del progetto incominciò a diventare chiaro: immaginare un blocco stereometrico disteso a ridefinire il margine di recinto, una sorta di grande elemento murato quasi in continuità con l'impianto della vicina chiesa, ad evocare l'antico sistema di manufatti dell'abbazia di cui la chiesa era parte. Il blocco dell'ampliamento si andava ad articolare planimetricamente con le tombe perpendicolari al muro perimetrale esterno e con un grande loggiato aperto di fronte ad esse, ritmato da un colonnato di ordine gigante verso il resto del cimitero, a delimitarne la dimensione intima dello spazio frontale le tombe. In omaggio a Kahn, ma anche a certi lavori sacri di Ignazio Gardella, in special modo alla chiesa di S. Enrico a Bogliano, realizzata a San Donato nel 1966 (Samonà, 1990, p. 199), decisi che all'interno della figurazione non poteva non esserci un "materiale" antichissimo e quindi nuovissimo come la luce. Naturalmente luce naturale, necessaria per raggiungere un contatto profondo con il cielo e la sua dimensione superiore, evocandone la dimensione ineffabile e sfuggente, che significa svelare la vera sacralità di un luogo (Guenon, 1990). Ma non era solo questo il motivo, decisi di prendere come pretesto l'occasione di progetto per testare la necessità di manipolare la luce, "guidarla" (Sedlmayr, 1979) e piegarla nei modi più vari per renderla ancora una volta protagonista in un edificio mediterraneo come quello in questione, per riaffermare la centralità di questo materiale nel progetto di architettura, come è sempre stato. Il

first time with the volumes of bodies in space (Bellosi, 2012). Cimabue's immanent interpretative power was and still is so powerful that for a moment, the reclining body of Christ, towering in the fresco with its chiaroscuro modelling, seemed to me to reflect an ineffable source of light, illuminating the dim interior of the hall, barely lit by the small windows along the walls. This experience of light, in its most symbolic and subterranean dimension, awakened me from my creative torpor, posing a series of questions that focused distinctly on the role that architecture reserves for light today, whether natural or artificial. Today, if you look closely at the photographic campaigns of even the most talented photographers, who interpret architecture of varying quality, both in print and on the fleeting pages of social media, there is an increasingly strong tendency to portray almost all buildings in the absence of incident sunlight, in order to show them at their most seductive: that is, in the transition between day and night. It is the voluptuous search for the most superficial and epidermal effect that reigns supreme. The most modest "façades" today are normally standardised in total compositional disorder, with relationships between empty and full spaces that are indifferent to any meaningful sense, except that of a calligraphic treatment of surfaces in search of their "own light". In these buildings, the absence of a carefully thought-out and studied relationship with sunlight leads, on the contrary, to a self-indulgent effect rich in glamour induced by the seductive artificial lighting of the interiors. The image to be conveyed lives in that "voluptuousness full of deceit, happiness consecrated by deception" that Wagner put into Tristan's mouth in his epic opera. A widespread need for standardisation and materialism has long triggered a disconnect with the more subtle and immaterial dimensions that govern our lives, of which architectural research also seems to be paying a dramatic price. This absence is even more deafening when it comes to the relationship between architectural space and light (natural or artificial, it matters little), which today is only carefully considered in the most extreme sacred and profane projects. However, the successful research of the most sensitive architects of the 1970s, such as Mario Botta's first houses in Ticino, highlighted the need to rethink and rediscover a privileged relationship with the most ancestral elements. In anxiety to ritualise everyday life, the home was seen as a small temple where one could reconnect with the sky and light, in which living spaces were the privileged setting, and the renewed interest in the past placed the "history of light as the history of space" (Mariani, 2005, p. 46). Research in this direction continued with



© Andrea Draghi

perfetto allineamento nord-sud dell'impianto mi suggerì in prima battuta di tagliare la copertura del grande loggiato con una fessura lineare, necessaria a garantire un incessante rapporto con il cielo (Zermani, 2015). Decisi poi di caratterizzare la parte centrale dell'impianto introducendo un'eccezionalità: una piccola cappella votiva, aperta verso il paesaggio esterno mediante una grande buca-tura lungo il muro perimetrale. Tale varco permetteva allo spazio della cappella di dialogare visivamente e fisicamente con l'esterno, con la luce e il silenzio della campagna, una sorta di scena fissa sul paesaggio, metafora di esperienza spirituale oltre che spaziale (Falsetti, 2023). Testando con modelli di studio i primi ragionamenti progettuali, posizionandoli anche in loco per capirne l'esatto rapporto con le atmosfere dei luoghi, ebbi la conferma che l'orientamento dell'impianto poteva garantire una moltitudine di effetti di luce sul corpo architettonico. Nella fattispecie proprio la grande finestra sul paesaggio della cappella, con orientamento est-ovest si poneva come accesso ad una luce più morbida, meno decisa di quella guidata zenitalmente dalla fessura lineare. La finestra si poneva analogamente ad un "varco albertiano" quale dispositivo mentale, che permetteva alla luce del mattino e del crepuscolo di entrare e scivolare lungo le pareti murate, lasciando presagire l'effetto dei materiali accarezzati da questa luce incidente, sempre mutevole (Venezia, 2011). Luce e spazio si presentavano indissolubilmente legati a rafforzare questo luogo come soglia, promessa di una magia delle cose che solo l'evocazione dell'inatteso e dell'invisibile riesce a dare (Boella & Galli, 2011). Sappiamo bene d'altra parte quanto il simbolismo della luce sia funzionale a segnare e garantire un passaggio, una trasformazione, la luce segna da sempre per l'uomo una evoluzione di carattere spirituale. Attraverso l'esperienza della luce, in generale, l'uomo esce dal mondo profano per prendere contatto con il trascendente, e tale contatto implica tra l'altro, libertà e possibilità di esercitare l'immaginazione creatrice. La luce è la sostanza elementare che è più legata all'intelligibile, tentativo massimo di una sua materializzazione (Ries & Ternes, 1997). "Sulla ricchezza delle relazioni create dai ritmi delle tessiture governa la legge della luce del sole, che, nell'aerea battaglia con le nubi, modifica l'apparenza dell'architettura... nel trarli dal buio che appiattisce e tacita, nel

in queste pagine/on these pages: Vista dello spazio interno con luce solare allineata con l'asse nord-sud e in altri momenti della giornata / View of the interior space with sunlight aligned with the north-south axis and at other times of the day



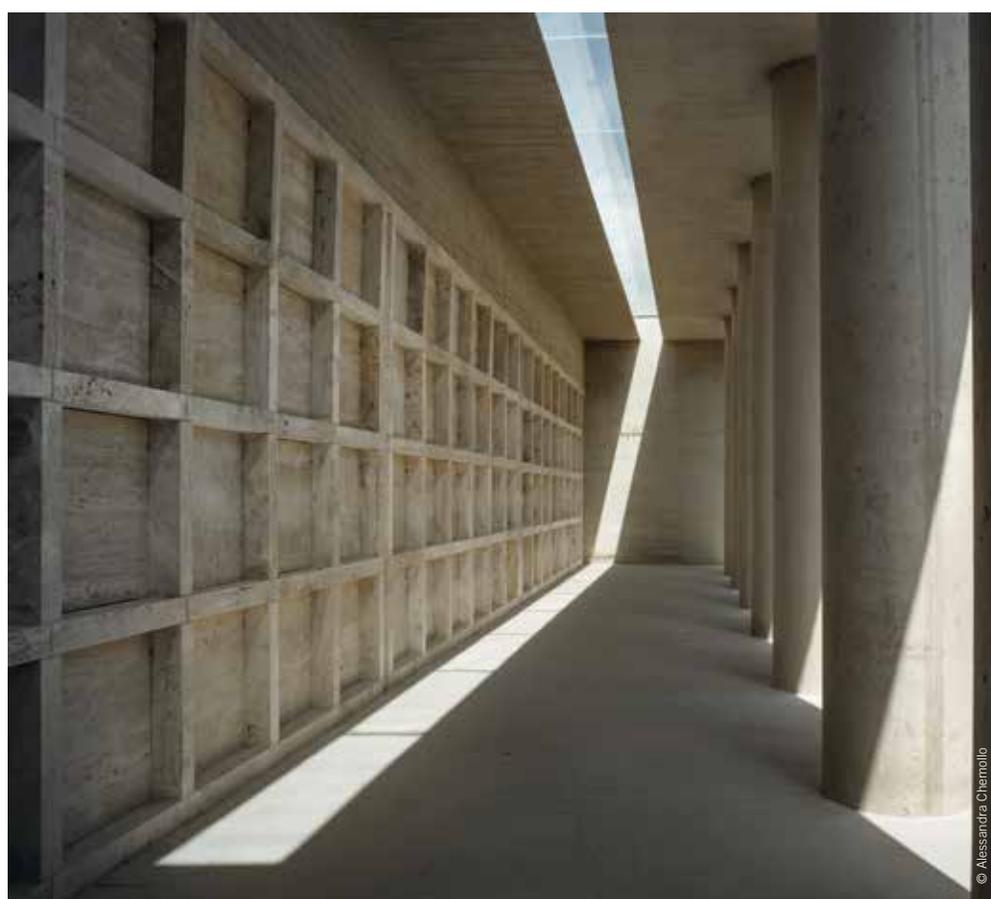
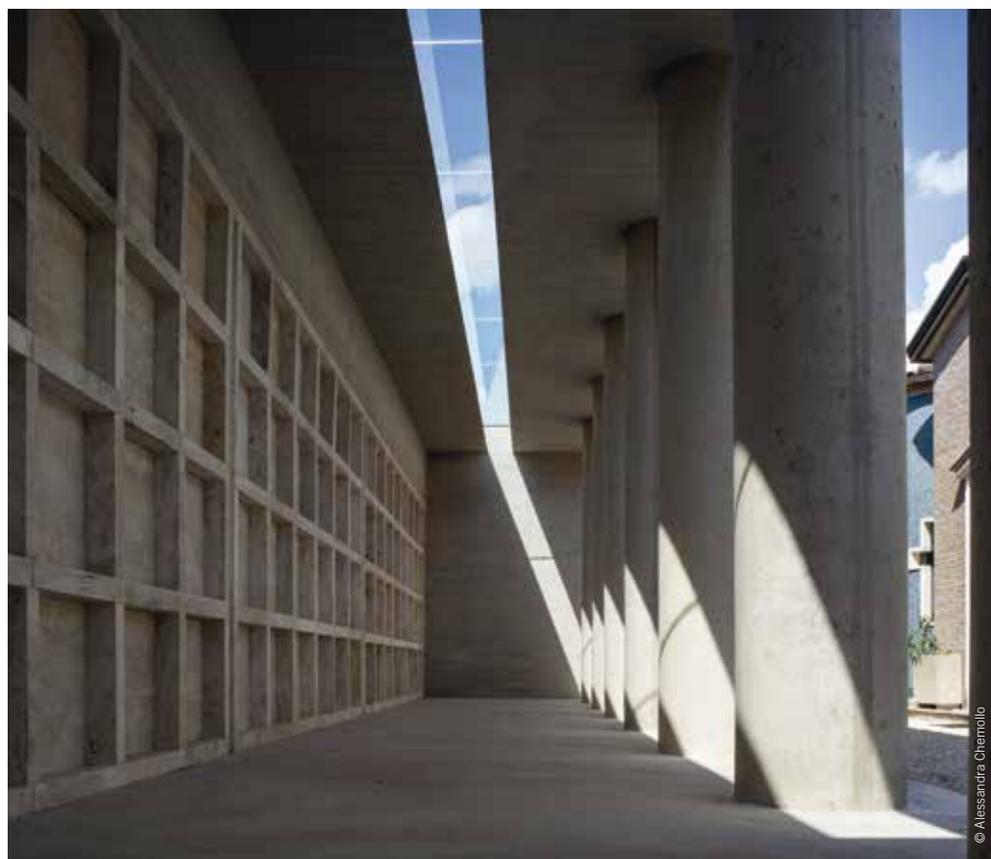
© Alessandra Chemollo

great interest but gradually lost momentum, overwhelmed by the far more attractive temptations of CAD and the potential of parametric architecture. Amidst all this heavy chatter of thoughts and considerations, a beautiful and ever-powerful statement by Louis I. Kahn, revisited by chance in a video documentary by his son Nathaniel, came to the rescue: "What was, always was. What is, always was. What will be, always was. For such is the nature of the principle" (Kahn, 2009). This is Kahn at his most expressive, almost messianic, in his reinterpretation of the biblical passage from the Book of Ecclesiastes (1:10), which refers to the eternal repetition of events in the history of the world. It was a kind of creative mantra that brought me back to the right frame of mind to tackle the project, working once again through the most iconic and basic elements because it is not possible to do otherwise. The conceptual principle of

the project began to become clear: imagine a stereometric block lying down to redefine the boundary of the enclosure, a large walled element almost in continuity with the layout of the nearby church, evoking the ancient system of buildings that the abbey's church was part of. The extension block was articulated planimetrically, with tombs perpendicular to the outer perimeter wall and a large open loggia in front of them, punctuated by a colonnade of giant columns that extended towards the rest of the cemetery, delimiting the intimate dimension of the frontal space of the tombs. In homage to Kahn, but also to certain sacred works by Ignazio Gardella, especially the church of S. Enrico in Bogliano, built in San Donato in 1966 (Samonà, 1990, p. 199), I decided that the design had to include a "material" that was both ancient and therefore brand new: light. Natural light, of course, is necessary to achieve a deep connection

with the sky and its higher dimension, evoking its ineffable and elusive nature, which means revealing the true sacredness of a place (Guenon, 1990). However, this was not the only reason. I decided to take the project as an opportunity to test the need to manipulate light, to "guide" it (Sedlmayr, 1979) and bend it in various ways to make it once again the protagonist in a Mediterranean building such as this one, to reaffirm the centrality of this material in architectural design, as it has always been. The perfect north-south alignment of the building initially suggested cutting the roof of the large loggia with a linear slit, necessary to ensure a constant relationship with the sky (Zermani, 2015). I then decided to characterise the central part of the structure by introducing something exceptional: a small votive chapel, open to the outside landscape through a large opening along the perimeter wall. This opening allowed the

chapel space to interact visually and physically with the outside, incorporating the light and silence of the countryside —a fixed scene on the landscape, a metaphor for both spiritual and spatial experiences (Falsetti, 2023). By testing the initial design ideas with study models and positioning them on site to understand their exact relationship with the atmosphere of the place, I confirmed that the building's orientation could guarantee a multitude of lighting effects on the architectural structure. In this case, the large window overlooking the chapel's landscape, with its east-west orientation, provided access to a softer light, less intense than that directed zenithally by the linear slit. The window was analogous to an "Albertian opening" as a mental device, allowing the morning and evening light to enter and slide along the walls, hinting at the effect of the materials caressed by this ever-changing light (Venice, 2011). Light and space were inextricably linked, reinforcing this place as a threshold, promising magic of things that only the evocation of the unexpected and the invisible can give (Boella & Galli, 2011). On the other hand, we are well aware of how functional the symbolism of light is in marking and guaranteeing a passage, a transformation; light has always marked a spiritual evolution for man. Through the experience of light in general, man leaves the profane world to make contact with the transcendent, and this contact implies, among other things, freedom and the possibility of exercising creative imagination. Light is the elementary substance most closely linked to the intelligible, the ultimate attempt at its materialisation (Ries & Ternes, 1997). "The richness of the relationships created by the rhythms of the textures is governed by the law of sunlight, which, in its aerial battle with the clouds, changes the appearance of the architecture... in drawing them out of the flattening and silencing darkness, in calling them together like instruments in an orchestra, light reveals to the elements of rhythm and texture a set of answers to themselves: their half-shadow. As multiple as they are inevitable, defined and orderly, linked in their predictable unfolding to the unpredictable evolution of the changing balances of the air" (Venice, 1988, p. 96). With this beautiful passage, Francesco Venezia masterfully reminds us how much architecture can benefit from controlling these relationships; all these suggestions together sounded like confirmations, leading me to understand the strength and beauty of these archaic relationships fully. Returning to the design insights, the vision of how light entered the models under the most varied atmospheric conditions suggested that I use exposed reinforced concrete as the material for the façades. The perimeter walls were constructed using horizontal wooden



sotto/below: Vista parziale del colonnato dallo spazio esterno e della cappella votiva / Partial view of the colonnade from outside and the votive chapel

a destra/on the right: Vista della cappella votiva / View of the votive chapel

slats, arranged to maximise the roughness of the surface under the incidence of light. This roughness also worked in the absence of direct light, especially inside the chapel, where the geometry of the walls allowed the light to bounce, in an almost lunar fashion, into the interior of the space, giving it an intimate and reassuring atmosphere, once again "the structure creates light" (Bonaiti, 2002, p. 137). The feedback from the construction site confirmed the strength of the choices and the results imagined. Already during the construction of the exposed vertical slabs, the profound relationships triggered by light were clear, an aspect that made me think back to the vacuous multitude of images of architecture, or so-called architecture, standardised in the glamour of forms to be proposed in increasingly avid forms of social sharing. The actual condition of culture in design, and ultimately in life itself, lies precisely in this ability to say no to the superficial, to fads, to false repetition. It is in the stale, the already said and already seen, that what we will be is written, in defiance of algorithms and artificial intelligence. Once the project was finished, I asked photographer Alessandra Chemollo to do a photo shoot. The morning she arrived, the sky was clear and the natural light was bright and strong, allowing her to capture those moments of profound relationship between space, light, matter and silence. A few months later, I was intrigued by the fact that the Architizer Awards had



included a category called "Architecture+Light", dedicated to projects with a strong relationship with light. Looking at the winners of previous editions, I was utterly discouraged: there was everything that, according to the masters, should not have been there. However, reassured by a first-rate jury, albeit deeply heterogeneous in terms of views and research, I decided to submit my micro work. In a completely unexpected move, the jury selected the Valfabbrica cemetery along with five other projects (all incredibly glamorous and from different parts of the world) to be put to a public vote on the web. The final result was surprising: the vote declared the victory of this modest country cemetery over the other projects (AA.VV., 2024, p. 165). Perhaps this means that there is still a glimmer of hope: if designed in the Albertian spirit and endowed with its personality, the project lives beyond fads, comes to life and enters into harmony with things. This is further proof of the permanence of principles, which give voice to what is most archaic and immanent in all of us. Light, skilfully used, is still necessary to make architectural design pure magic.



chiamarli a raccolta come strumenti di un'orchestra, la luce svela agli elementi dei ritmi e delle tessiture un insieme di riposte a sé stessi: la loro metà d'ombra. Molteplici quanto ineluttabili, definite e ordinate, legate nel loro attuarsi prevedibile all'imprevedibile evolversi dei mutevoli equilibri dell'aria" (Venezia, 1988, p. 96). Con questo bel passo, Francesco Venezia ci ricorda magistralmente quanto all'architettura possa giovare il controllo di questi rapporti; tutte queste suggestioni messe insieme suonarono come conferme, mi portarono a capire fino in fondo la forza e la bellezza di queste relazioni così arcaiche. Tornando alle intuizioni progettuali, la visione delle modalità di ingresso della luce nei modelli, nelle condizioni più varie di atmosfera, mi suggerì di utilizzare come materiale per le facciate il cemento armato a vista. I setti perimetrali vennero realizzati mediante cassetture a listelli di legno orizzontali, disposti a correre al fine di avere una massimizzazione della scabrosità della superficie sotto l'incidenza della luce. Una scabrosità che funzionava anche in assenza di luce diretta, soprattutto all'interno della cappella, ove la geometria delle pareti permetteva alla luce di rimbalzare, in modalità quasi lunare, fino all'interno dello spazio, donandogli un'atmosfera intima e rassicurante, ancora una volta "la struttura crea luce" (Bonaiti, 2002, p. 137). Il riscontro con il cantiere ha confermato la forza delle scelte e dei risultati immaginati. Già durante le fasi di costruzione degli impalcati verticali in ca a vista, emergevano chiare le profonde relazioni innescate dalla luce, aspetto che mi fece ripensare alla vacua moltitudine di immagini di architetture o sedicenti tali, omologate nel glamour delle forme da proporre nelle sempre più avidi forme di condivisione social. La vera condizione di cultura del progetto, ed in fondo della vita stessa, è proprio in questa capacità di dire di no al superficiale, alle mode, alla falsa ripetizione. È nello stantio del già detto e del già visto che è scritto quello saremo, in barba ad algoritmi ed intelligenze artificiali. A progetto terminato chiesi alla fotografa Alessandra Chemollo di realizzare un servizio fotografico, la mattina in cui arrivò il cielo era terso e la luce naturale limpida e forte permise di fermare quegli attimi di profonda relazione tra spazio, luce, materia e silenzio. Qualche mese più tardi, mi incuriosì il fatto che gli *Architizer Awards* avevano previsto una categoria chiamata "Architecture+Light", dedicata a progetti realizzati in forte il rapporto con la luce. Andando a vedere i vincitori delle passate edizioni rimasi del tutto scoraggiato: c'era tutto quello che secondo i Maestri non doveva esserci, ma rassicurato da una giuria di prim'ordine anche se profondamente eterogenea per vedute e ricerche, decisi di presentare il mio micro lavoro. In forma del tutto insperata la giuria selezionò il cimitero di Valfabbrica insieme ad altri cinque progetti (tutti dannatamente glamour e provenienti da diversi parti del globo), in modo da sottoporli successivamente alla votazione popolare del web. L'esito finale fu spiazzante, il voto decretò la vittoria di questo modesto cimiterino di campagna sul resto dei progetti (AA.VV., 2024, p. 165). Forse significa che c'è ancora un barlume di speranza, il progetto se pensato "albertianamente" e dotato di una sua personalità, vive oltre le mode, si anima ed entra in sintonia con le cose. Riprova ulteriore di permanenza dei principii, che danno voce a ciò che di più arcaico e immanente è presente in tutti noi. La luce sapientemente utilizzata è ancora necessaria per rendere il progetto di architettura pura magia.

References

- AA.VV. (2024). *Architizer: The world's best architecture 2025 – 12th annual*. Architizer Edition.
- Agamben, G. (2024). *The old and the new [Il vecchio e il nuovo]*. Quodlibet Online.
- Bellosi, L. (2012). *Cimabue*. 24 Ore Cultura – Motta.
- Boella, A., & Galli, A. (Eds.). (2011). *Divine Sun [Divo Sole]*. Edizioni Mediterranee.
- Bonaiti, M. (2002). *Architecture is: Louis Kahn, the writings [Architettura è. Louis Kahn: gli scritti]*. Electa.
- Falsetti, M. (Ed.). (2023). *Louis I. Kahn: Thoughts on architecture, writings 1931–1974 [Louis I. Kahn. Pensieri sull'architettura, scritti 1931–1974]*. Einaudi.
- Guénon, R. (1990). *Symbols of sacred science [Simboli della scienza sacra]*. Adelphi.
- Kahn, N. (2009). *My Architect: In search of Louis Kahn [Film]*. [My Architect. Alla ricerca di Louis Kahn]. Feltrinelli Real Cinema.
- Mariani, G. (2005). *Light [La luce]*. Gangemi.
- Ries, J., & Ternes, C. M. (Eds.). (1997). *Symbolism and the experience of light [Simbolismo ed esperienza della luce]*. Jaca Book.
- Samonà, A. (1981). *Ignazio Gardella and Italian professionalism [Ignazio Gardella e il professionismo italiano]*. Officina Edizioni.
- Sedlmayr, H. (1979). *Light in its artistic manifestations [La luce nelle sue manifestazioni artistiche]*. Aesthetica.
- Venezia, F. (1988). *The tower of shadows or the architecture of real appearances [La torre d'ombre o l'architettura delle apparenze reali]*. Arsenale Editrice.
- Venezia, F. (2011). *What is architecture [Che cosa è l'architettura]*. Electa.
- Zermani, P. (2015). *Architecture: Place, time, earth, light, silence [Architettura: luogo, tempo, terra, luce, silenzio]*. Electa.