

Constructing with ruin. José Ignacio Linazasoro: buildings for marginalized places in Madrid

Nicola Panzini¹, orcid 0000-0002-1569-5795

¹Department of Architecture, Construction and Design, Polytechnic University of Bari

Primary Contact: Nicola Panzini, nicola.panzini@poliba.it

This article has been accepted for publication and undergone full peer review but has not been through the copyediting, typesetting, pagination and proofreading process, which may lead to differences between this version and the Version of Record.

Published: May 30, 2024

10.36253/techne-15951

Abstract

Spain's large cities have long suffered from decay and crime in the central areas and the impoverishment and depopulation of the smaller towns located in the crown. Madrid represents an example of this. The Lavapiés neighborhood was a site of rampant unauthorized building practices, then a shelter for sub-Saharan migrants, and is now among the best known to the tourist masses, who, however, mask its delinquency and social deterioration. On the contrary, the rural hamlet of Valdemaqueda has shrunk to its current number of six hundred inhabitants. Its economy is limited to religious pilgrimages, thus risking the disappearance of the local community. José Ignacio Linazasoro (1947), a Spanish architect living and working in Madrid and winner of the International Brick Award and the Piranesi Prix de Rome, took on the task of 'healing' the Lavapiés neighborhood and the Valdemaqueda hamlet through the integrated construction of two ruins with strong civic value.

Keywords: Ruin; Construction; Integration; Rehabilitation; Linazasoro.

Please cite this article as: Panzini, N. (2024). Constructing with ruin. José Ignacio Linazasoro: buildings for marginalized places in Madrid. *Techne. Journal of Technology for Architecture and Environment*, Just Accepted.

Ruin and unfinished. Encounters with modernity

During a trip dating back to the summer of 1993, «basically born to learn about Asplund's projects», José Ignacio Linazasoro instead came across some of Sigurd Lewerentz's (1885-1975) most important works, «such as St. Mark's Church in Björkhagen and the Chapel of the Resurrection in Stockholm's South Cemetery». The discovery of Lewerentz's work left a «strong impact» in Linazasoro, producing a «kind of turning point» in his trajectory (Linazasoro, 2023). This encouraged him to return to southern Sweden to visit St. Peter's Church in Klippan a few years later.

The encounter with Lewerentz showed Linazasoro «the essentially fragmentary condition of modern architecture and the need to complete it with past architecture in a search for totality» (Linazasoro, 2022), defined by parts and deriving from the elaboration of new construction figures.

The Chapel of Resurrection in Stockholm is Lewerentz's first attempt to question the unity of the building, which is broken down into autonomous parts located in relation to the paths through the wooded cemetery. The ceremonial hall, a smooth plaster-treated body devoid of ornamentation and resting directly on the ground, is accessed through a stately porch consisting of columns and a tympanum. On closer inspection, the porch is detached and barely rotated from the ceremonial hall. It appears as a sizeable classical fragment in support of an inert volume.

Inside the ceremonial hall, however, is another ancient fragment: the aedicule canopy above the altar, a miniature piece of the outer porch. Two fragments produce monumentality in a bare architectural object – the porch juxtaposed to the hall, the altar isolated within the hall – and represent the «ritual steps» (St John Wilson, 2001) leading the coffin to the burial.

In St. Mark's and St. Peter's churches, a combination of parts remains, while the usual masonry construction receives several alterations, corresponding to an «ever open and unprejudiced» action (Linazasoro, 2023). The main front of St. Mark's Church is unfinished, with the parts containing the liturgical spaces facing the wood: a buttressed wall for the uncovered atrium, two curved walls interrupted by windows for the worshippers' area, a wall that bends into a cusp for the altar, and a wall with facer bricks over the driveway, alluding to archaeological relics from «another time» embedded in an ordinary texture. The walls' clinkers are drowned in abundant cement mortar. They are heavy, monolithic, independent masses, so much so that they have aligned joints.

St. Peter's Church's isolated support and roof even achieve an «interrupted» organicity, representing Lewerentz's legacy to modernity. In the brick box of the church, fleshed-out support rises, consisting of a pair of pillars on which long beams, minute braces, and, finally, girders lie. Between them, brick vaults of different curvatures run. This *masonry velarium*, swaying over the liturgical space, is kept in the air by a rough iron column, 'grooved' by voids, divided into juxtaposed and overlapping pieces, seemingly recalling one of the most archaic building systems, a wooden trunk with a transversal element on it.

In an important article in the '80s, Friedrich Kurrent wrote that «through the rough brickwork, roof setting, and details developed with originality and surprising simplicity, Lewerentz's works unintentionally remind us of Döllgast», who, perhaps, «having to make do with the fewest resources, derived the greatest effect in terms of greater economy» (Kurrent, 1987). It is no coincidence that Linazasoro repeatedly associates the Nordic Lewerentz with the Bavarian Hans Döllgast (1891-1974), pointing to them as «the two great modern masters of ruin». (Linazasoro, 2022). Indeed, both elect late antiquity and anonymous architecture – Linazasoro's favorite themes – as references.

Döllgast's most emblematic interventions are the restoration of the Alte Pinakothek and St. Bonifaz Church in Munich, partially destroyed by wartime bombing. The art gallery suffered from a severe gap on its southern front. Döllgast filled it with a rudimentary wall composed of reclaimed bricks, rendered mortar, and exposed concrete curbs, anticipated by Mannesmann tubular steel profiles supporting a meager canopy. These few elements were enough for Döllgast to enshrine the plastic analogy and formal redundancy with the layout of the old building – in other words, a significantly simplified facade fragment, which nevertheless follows the same rhythmic score as the surviving elements. The integration also triggered a new route within the picture gallery, endowing it with a large entrance hall and a double staircase shrouded in a veil of pinkish plaster, suggesting the wall's texture. On the façade, the same fragment is bare toward the city to testify to those dramatic events, then disappears into the halls to serve as a tenuous backdrop.

For St. Bonifaz's Church, where half the walls of the aisles and the curved one of the apse remained, Döllgast also employed a «creative remaking» (Nerdinger, 1987) related to the surviving elements. With a reclaimed brick wall, stiffened by massive scaled buttresses, he closed the aisles shortened by the collapses and placed the altar in a barycentric position, thus transforming the liturgical space. On the outside, the new walls recalled the old ones through rhythmic alignments and material concordances, yet based on different expression registers. The decor of a 19th-century church was juxtaposed with the "timeless" character of an essential brick building. Inside, the new walls were covered with a dense, grainy blanket of grayish plaster, which masked the suture lines and gave them a more subdued tone.

It could be said that Döllgast builds architecture integrated with ruin, together with ruin, standing out in the urban landscape. Instead, Lewerentz builds architecture in the form of ruin, amassing ruins that lie in wooded landscapes. This is perhaps the legacy of the "two masters of ruin" (Fig. 1): manipulating the constructive substance of buildings while keeping the *mémoire* of past forms, restoring it as an active presence in dialogue with the context. In Linazasoro's words, it informs us that «ruin and fragment suggest the world they are or were part of because they unavoidably belong to a superior world, an existing or lost totality, which both can evoke» (Linazasoro, 2015).

Tectonics of the fragment. Rehabilitating the context

During the civil war in Madrid in the 1930s, the Escuelas Pías boarding school, which encumbered an entire block in the decayed Lavapías neighborhood, was looted and heavily damaged by fire. It lost its lantern dome and gable facade with bell towers from the 18th-century Church of San Fernando, whose nave faced Calle de Paredes.

The remains of the building were left to neglect and abandonment for seventy years, surrounded by general markets, blocks of social housing, and a parking area. Then, Linazasoro proposed its rehabilitation and transformation into a cultural center, giving back to the neighborhood its most iconic monument – «an urban monument whose location could recall the ruins drawn by Piranesi» (Linazasoro, 2022).

The arrangement of the surrounding void was Linazasoro's first step to reestablishing a relationship between the Escuelas Pías and the city. The parking area was buried on the northern front, letting a paved surface 'emerge'. That is Plaza de Agustín Lara (1996-2001), characterized by different materials for different uses of public space: granite slabs of alternating sizes delimit the plaza, marking the circulation zones from one side of the neighborhood to the other; exposed concrete,

with the traces given by the formwork, for the connecting stairways between Calle de Paredes and the Plaza, within a hard border with a 'belvedere' overlooking podium; granite blocks and earth for a tree-lined garden, at the back of the Plaza; black and white Portuguese cobblestones for the Plaza, sown in rhomboidal mosaics in the guise of a carpet, to sit and admire the remains of the building. This 'inlaid' pavement, serving as a secular churchyard and gathering place for the neighborhood's inhabitants, corrects the site's sloping topography and seems to anticipate the building around it as if it were unearthed from an archaeological excavation (Fig. 2).

Plaza de Agustín Lara also needed a suitable frame. Linazasoro obtained it through additions and integrations to the 18th-century church (1996-2004), which could only be recognized in the southern walls of the nave and the octagonal choir. The old block boundary was thus occupied by an additional wall juxtaposed to the mutilated church tower, facing the square, hosting the community library. The wall is an authentic unfinished, "artificial ruin" placed among ruined objects: at the bottom, Linazasoro employs rows of header bricks, making up a dense weave directly emerging from the ground; at the top, rows of stretcher bricks obtained from church rubble, therefore brownish and worn, whose "invented" weave includes the intrusion of some rows of facer bricks. Finally, walls bend with windows in the void, with bricks stacked and brought together by vertical lines of mortar – the last two cases are a legacy of what Lewerentz does in the walls of Björkhagen and Klippan.

This "recomposed wall" is a large facade fragment interposed between the remains of the church, creating a new totality with them – the same strategy Döllgast uses for the art gallery. It also represents a layered palimpsest accommodating the incomplete pieces of a rediscovered portal, a sort of plastic ornament on a still mass sublimated into a *lapidarium*, a talking text in memory of past events (Fig. 3).

The impossibility of rebuilding "as it was" in the urgency of rehabilitating the surviving elements occurred again to Linazasoro. It was the commission for extending the Church of St. Lawrence in the hamlet of Valdequeda (1997-2001) in the majestic Guadarrama plateau, beaten by the winds and scorching sun. The humble population living in rural homes demanded that their only monument be restored to collective use.

The only remains of the church were the late Gothic apse, made of ochre-gray sandstone, and a Renaissance-era aedicule-shaped door made of local granite, as the nave was destroyed in the 1940s and replaced by a plastered volume. The latter was also removed due to its deterioration. In the first instance, Linazasoro merges these two surviving elements of the church's history into a new architectural narrative, adding a box-shaped body to the late Gothic apse (Fig. 6).

On the outside, the brick structure of the box-shaped body is covered with a face of granite slabs in gray-blue-green colors in three sizes with abundant mortar. Immediately, one can read the co-presence of two parts that announce two different expressions. One is the massive wall of the old apse, with its heavy and inert character, which ignites and 'wears out' in the sunlight. The other is the opus vittatum wall of the new body, with its rough and vibrant character, which changes color and 'moves' in the sunlight – ultimately, two architectures in accordance with the arid and rocky landscape of the Castilian plateau.

Inside, the structure of the box-shaped body is covered with a grayish mortar grout, making the texture of the brick face barely discernible. In doing so, this "lined wall" gives the box-shaped body a solemn face on the small village, with granite and its noble beauty (Fig. 7) – a masonry-based solution like in the chapels of St. Knut and St. Gertrud in Malmö by Lewerentz – and a sober facade

overlooking the sacred space, with the grout gently enveloping it – a handcrafted, resource-saving solution similar to what Döllgast does in St. Bonifaz or the art gallery in Munich.

But that's not the end of the story: a concrete pillar stands out in the void of the box-shaped body on which a concrete beam rests. Above it is a string of initially horizontal and then inclined wooden beams, which function according to the traditional strut or half truss system. In turn, the system rests on a transverse concrete beam, emphasizing the threshold with the late Gothic apse, physically detached from the perimeter face and the jack arch leading to the altar.

Considering that Linzasoro relocated the Renaissance-styled door on the corner of the church, it can be stated that the dry extension is conceived as “reused architecture”. Past elements coexist in it: the Renaissance door, raised by anastylosis, is a classical fragment, separated from the granite cladding by thin light; the strut system is a technical fragment, hidden in the grout lining and isolated by «luminous fractures» (Venezia, 2002). This recalls Lewerentz's Chapel of Resurrection, where the porch is separated from the hall by a glow of light, and the canopy is hidden and wrested from the penumbra by the light from a window. Through this “tectonics of the fragment” – critical freedom against permanence – the memory of an accident or the mention of an architectural fact is signaled to the eye of the beholder. It can determine the form of the work as an encounter of forms from other times.

Room of Wishes. Evoking memory

In a scene from the movie *Stalker*, shot in 1979, Andrej Tarkovsky pushes the three main characters to the threshold of a room where all their innermost desires are reportedly fulfilled. The destination is the room, although what matters is the journey of observation and mutual listening that allows the protagonists «to experience, think about, and evaluate many things in new ways». In retrospect, Tarkovsky wrote, «it was very important for me to respect the three units of time, place and action. [...] I longed for time and its flow to be revealed and exist *within* a frame» (Tarkovskij, 2015).

Time, place, and action thicken out in the antechamber of the room of wishes, with its ruined walls filled with domestic relics – a wooden chair by the window, lamps and bottles on the floor, and a rusted iron bed base. There, the three characters pause in horror: before them, by the large, torn-off door, opens the Room of Wishes, another dim room with plaster walls, a tumbled floor, and a probably broken attic, from which rain and light fall, cutting through the darkness and suspending the grave moment. Sitting on the floor, the three characters remain silent and reflect on «their imperfection; they have enough courage to look inside themselves». The room of wishes turns into a time machine, a place of references where the characters find themselves and their history – «Time is our vital atmosphere. [...] Time and memory are fused into each other. Outside time, there is not even memory» (Tarkovskij, 2015).

The room of wishes may be located in an old Russian house; it could be its living room, still recognizable by its dimensions even if transfigured by the relentless flow of events. Tarkovsky declared: «In all the movies I have made, I have always been very concerned with the theme of roots, of ties to the paternal home, to childhood [...] Establishing my belonging to a tradition, culture, circle of people and ideas has always been very important. The Russian cultural traditions originating from Dostoevsky are of extraordinary importance to me» (Tarkovskij, 2015).

These arguments suggest that Linzasoro constantly attempts to rethink “his history”, producing «typically Spanish architecture derived from the Hispano-Muslim tradition» (Linzasoro, 2021).

Within this architecture, the «action of temporality» – what is triggered between object and viewer – is decisive, as it «suggests walking through the building together with the mental game of references proposed in it» (Linazasoro, 2007). Re-establishing identity by “looking inside” history to redeem the dignity of those who live there is Linazasoro’s highest gift to the Lavapíes neighborhood and the village of Valdemaqueda.

The Escuelas Pías library suggests an approximation to Spanish Baroque art, especially given the luminous intrusions into the reading rooms. The first hall, cramped within concrete frames supporting a mezzanine, and the second hall, vast and set on the old nave, are connected by a *promenade* and covered by a system of wooden vaults mounted between the structures of ribbed arches (Fig. 4).

The vaults appear illusorily ‘suspended in the air’ and perforated, as the wide-meshed boards nailed to the structure behind it, disappearing due to the black paint, are crossed by faint light in several places. This *wooden velarium* is also detached from the short sides of the nave by beams of brighter light with an uncertain source. Two large skylights concealed beyond the key of the vaults introduce a dramatic light that rips through the penumbra and glides over the ruined walls and the added rough walls (Fig. 5). Light makes the parts of the building “alike” and welds the fragments into a totality. This is like in Velázquez’s painting *Las Meninas* or El Greco’s *Adoration of the Shepherds*, where light establishes the order of the subjects, who would otherwise be lost in generous settings.

Instead, the atmosphere in the Church of St. Lawrence reminisces Spanish Romanesque art. The author confirms this: «Romanesque was my first experience of sacred space, the one I experienced in my youthful excursions through the lands of Navarre or Castile» (Linazasoro, 2021). Upon closer inspection, the strut system, which is rooted to the ground with a lone pillar, configures a particle of space tucked away in the casket of the granite box, covered by a wooden pitch under which to stand in intimate prayer. It is «an almost extreme space, which synthesizes my deepest desires», Linazasoro later confided.

With its superimposed concrete beam, the pillar recalls the primitive gesture of forming a shelter – a return to the origins of construction, already visible in Klippan’s iron column. Instead, the strut system resembles a bay of a medieval vestibule, like in the many attached to the Romanesque single-nave churches of Castile – think of San Clemente or the Santísima Trinidad in Segovia, where a “typological inversion” allows knowing the space by entering from the side.

In Valdemaqueda, light orients movements in space and fixes the logic that holds the fragments together: a first skylight illuminates the background of the pillar, accentuating its contours and inviting one to walk around it to go from the baptismal font to the confessional; a second skylight illuminates the transitional threshold between the pitch-covered area and the Renaissance altarpiece, immersed in the dark shadows of the apse (Fig. 8).

The glare of light in the masonry box is genuinely striking: Linazasoro brings to life a “gray light” yet sweet in tone, maternally proximal to life. The rough grout caressed by the penumbra is just as «sweet in tone» (Venezia, 2002) – the same light found in Ribera’s *Jacob’s Dream* or Murillo’s *Holy Family*. In the latter, a pale light reveals and stirs otherwise inanimate subjects, softening candidly on their faces and the folds of their clothes. This is quite different from Lewerentz’s “black light”, as Linazasoro names it, which is cold in tone, beyond-human in its proximity to death, just as cold in tone is the shadow-devoured pile of bricks in Björkhagen or Klippan.

Regarding Scandinavian architecture, in which he recognized something «extremely modern and intensely timeless, deprived of any stylistic conditioning», Linazasoro wrote, «some images stick in

the memory» (Linazasoro, 2007). Those images are “time flowing in a frame”. This also applies to the ruins staged on Lavapiés’s plaza, whose constructive ‘fabrics’ are sewn to each other, or to the elegant granite ‘robe’ worn by the Church of St. Lawrence, where the gray granite of the Escorial and the beautiful cities of Segovia and Toledo resonates, which secretly cradles the «penumbra of an interior amid the bright Castilian plateau» (Linazasoro, 2021).

References

- AV Monografías (2001), “Iglesia, Valdemaqueda”, *AV Monografías*, nn. 87-88, pp. 84-87.
- AV Monografías (2004), “Biblioteca y aulario de la UNED, Madrid”, *AV Monografías*, nn. 105-106, pp. 118-123.
- Carabajal, G. (2018), “Conversazione con José Ignacio Linazasoro”, *Quaderni di Architettura e Design*, n. 1, pp. 173-181.
- De Solà-Morales, I. (1998), “Imitación esencial. La arquitectura de José Ignacio Linazasoro”, in García Grinda, E. (Ed.), *José Ignacio Linazasoro. Obras y proyectos 1988-97*, Fundación Argentaria, Madrid, pp. 9-13.
- Guarrera, F. (2014, Ed.), *Trentasette domande a José Ignacio Linazasoro*, CLEAN, Napoli.
- Kubler, G. (2002), *La forma del tempo. La storia dell’arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino.
- Kurrent, F. (1987), “Eine Eule nach Athen”, in Gaenssler, M., Kurrent, F., Nerdinger, W. and Peter, F. (Eds.), *Hans Döllgast 1891-1974*, Callwey, München, pp. 8-16.
- Linazasoro, J. I. (2004), *Evocando la ruina. Sombras y texturas*, Camerlo, Madrid.
- Linazasoro, J. I. (2007), “Questioni d’architettura”, in Presi, S. (Ed.), *José Ignacio Linazasoro. Progettare e costruire*, Casa dell’architettura, Latina.
- Linazasoro, J. I. (2015), *La memoria dell’ordine. Paradossi dell’architettura moderna*, LetteraVentidue, Siracusa.
- Linazasoro, J.I., Blanes, E., and Manasseh, T. (2020, Eds.), *Hans Döllgast et le projet de Sauvegarde*, EPFL-École Polytechnique Fédérale de Lausanne.
- Linazasoro, J. I. (2021), “Su Valdemaqueda. Progettare uno spazio sacro”, *FAMagazine*, nn. 57-58, pp. 68-75.
- Linazasoro, J. I. (2022), *La arquitectura del contexto. Una respuesta antimoderna*, Asimétricas, Madrid.
- Linazasoro, J. I. (2023), *I paradossi di Lewerentz*, LetteraVentidue, Siracusa.
- Nerdinger, W. (1987), “Hans Döllgast – Aussenseiter der modernen Architektur”, in Gaenssler, M., Kurrent, F., Nerdinger, W. and Peter, F. (Eds.), *Hans Döllgast 1891-1974*, Callwey, München, pp. 16-23.
- Sedlmayr, H. (1975), *Perdita del centro*, Rusconi, Santarcangelo di Romagna.
- Sedlmayr, H. (2020), *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, Aesthetica, Sesto San Giovanni.
- St John Wilson, C. (2001), “Sigurd Lewerentz. Edifici e luoghi sacri”, in Flora, N., Giardiello, P. and Castiglione, G. (Eds.), *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Electa, Milano, pp. 11-37.
- Tarkovskij, A. A. (2015, Ed.), *Andrej Tarkovskij. Scolpire il tempo. Riflessioni sul cinema*, Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, Firenze.
- TC Cuadernos (2020), *Linazasoro & Sánchez. Arquitectura 1994-2020*, Arquitectura, Valencia.
- Venezia, F. (2002), “Una composizione binaria”, *Casabella*, n. 697, pp. 10-11.

Images



Fig. 01 – Ruin and fragment: St. Mark's Church in Björkhagen, Sigurd Lewerentz, from Flora, Giardiello, Castiglione 2001; old art gallery in Munich, Hans Döllgast, from Gaenssler, Kurrent, Nerdinger, Peter 1987.

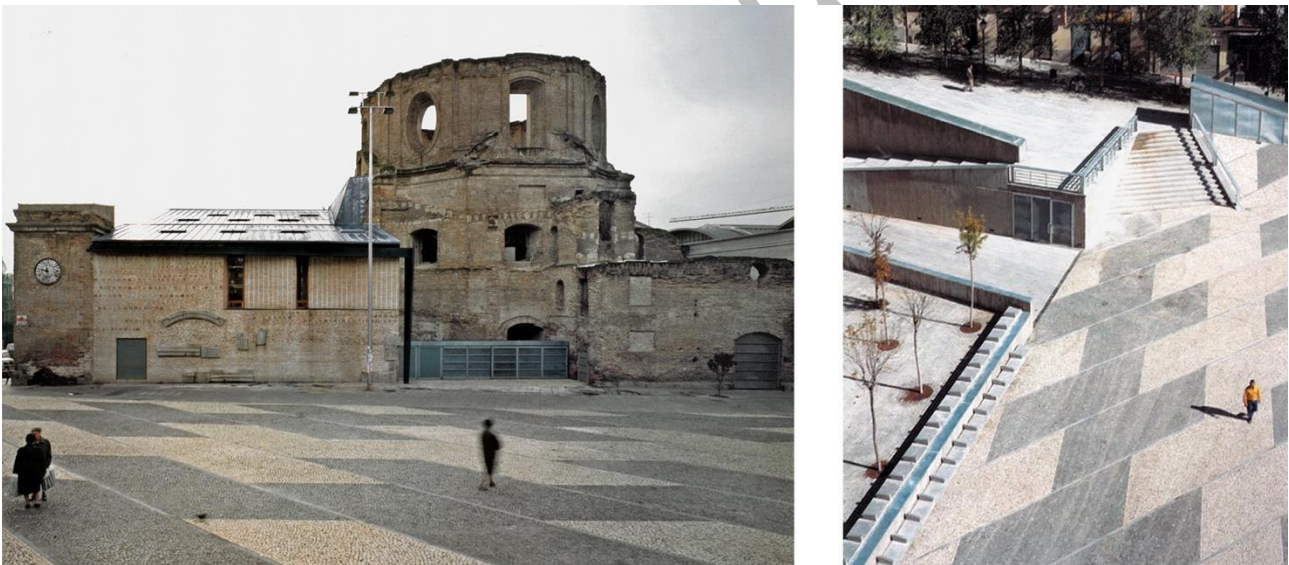


Fig. 02 – Plaza de Agustín Lara in front of the Escuelas Pías, photo by Miguel de Guzmán

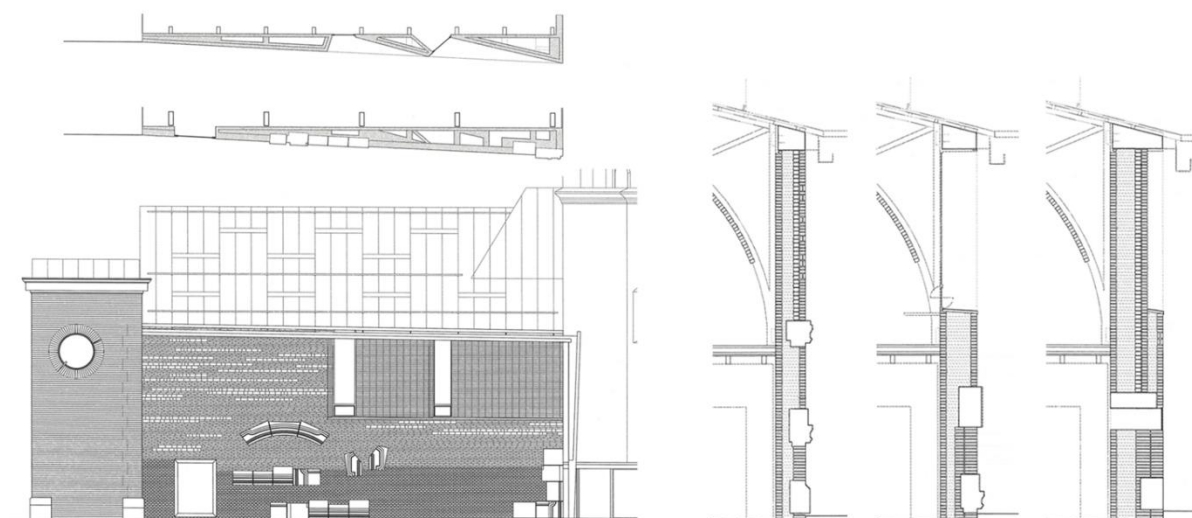


Fig. 03 – Construction details of the Escuelas Pías “recomposed wall”, drawings by Linazasoro&Sánchez

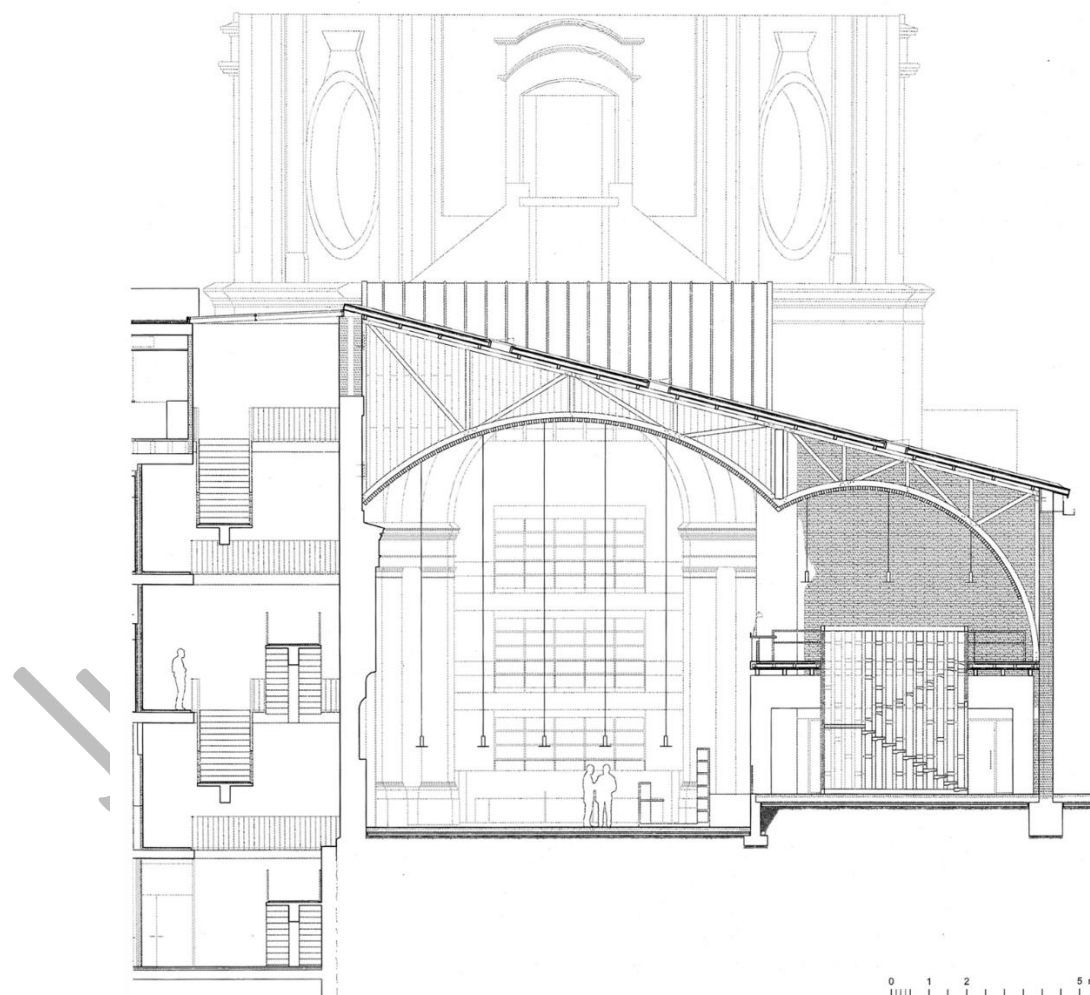


Fig. 04 – Construction section of the Escuelas Pías *wooden velarium*, drawing by Linazasoro&Sánchez

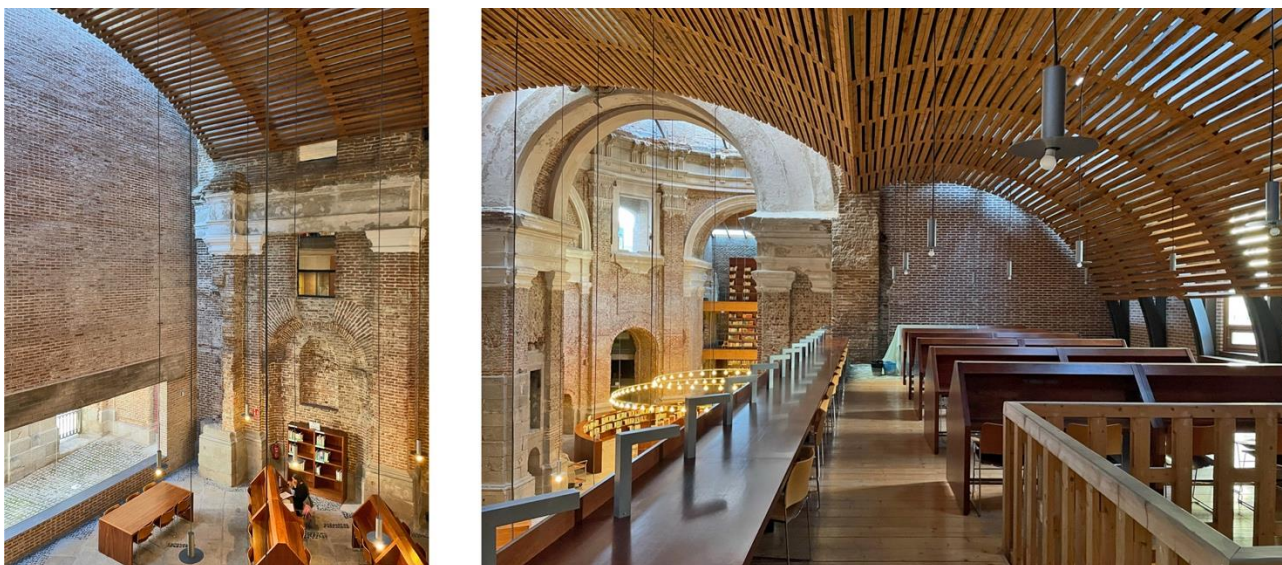


Fig. 05 – Inside the community library of the Escuelas Pías, photo by Nicola Panzini

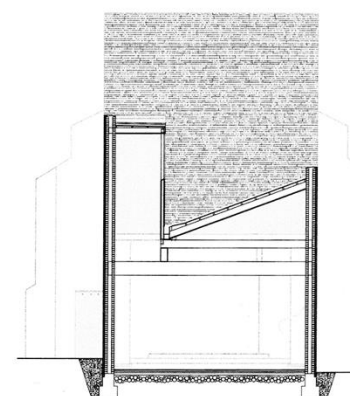
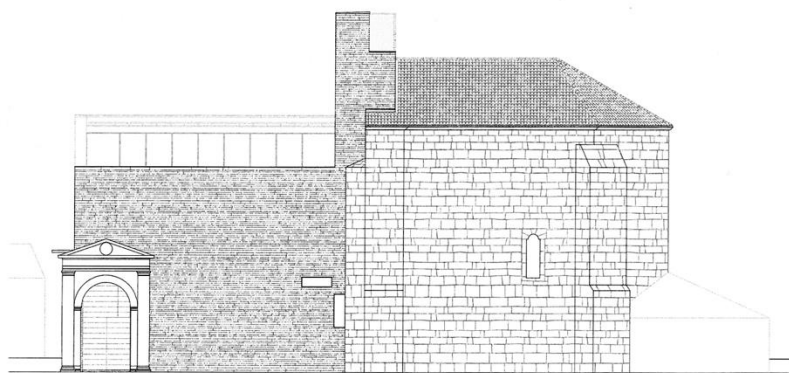
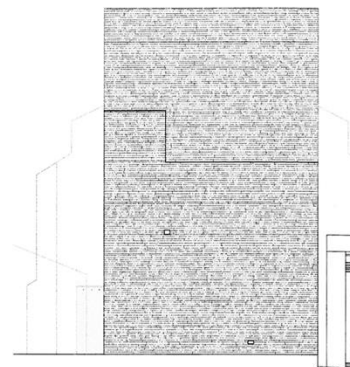
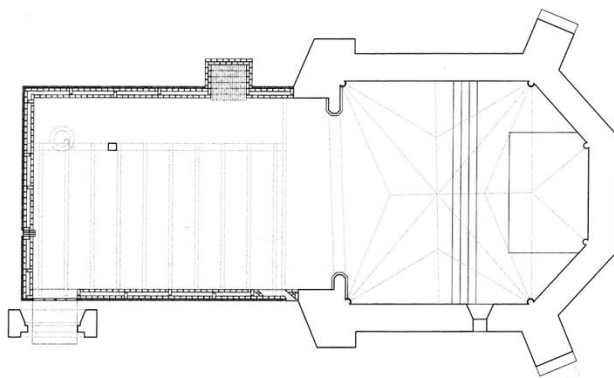


Fig. 06 – Final design of the Church of St. Lawrence, drawings by Linzasoro&Sánchez

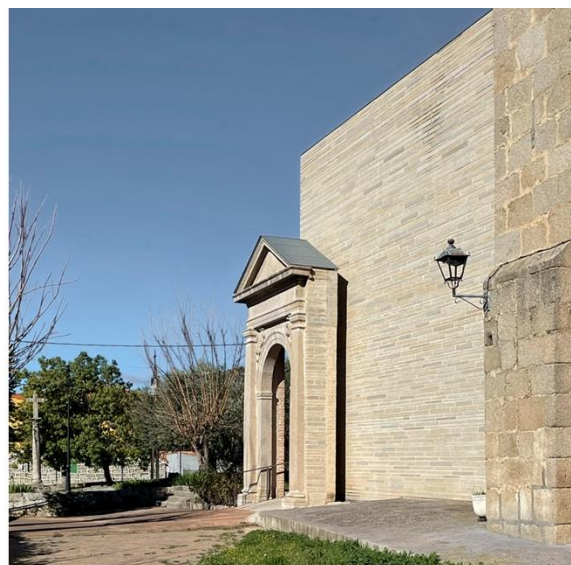


Fig. 07 – The granite “lined wall” of the Church of St. Lawrence, photo by Nicola Panzini



Fig. 08 – Inside of the Church of St. Lawrence, photo by Javier Azurmendi

Costruire con la rovina. José Ignacio Linazasoro: edifici per le marginalità di Madrid

Nicola Panzini¹, orcid 0000-0002-1569-5795

¹Department of Architecture, Construction and Design, Polytechnic University of Bari

Primary Contact: Nicola Panzini, nicola.panzini@poliba.it

Abstract

Le grandi città della Spagna soffrono da tempo di degrado e criminalità nelle zone centrali, abbandono e spopolamento dei centri minori posti a corona. Madrid rappresenta un esempio a riguardo. Il quartiere Lavapiés, prima luogo dell'abusivismo dilagante, poi crogiolo di migranti subsahariani, è oggi tra i più noti alla massa turistica che ne maschera però delinquenza e deterioramento sociale. All'opposto, il borgo rurale di Valdemaqueda si è ridotto all'attuale numero di seicento abitanti e ha ristretto l'economia ai soli pellegrinaggi religiosi, rischiando la sparizione della comunità locale. José Ignacio Linazasoro (1947), architetto spagnolo che vive e lavora a Madrid, vincitore dell'International Brick Award e del Piranesi Prix de Rome, si è fatto carico di 'curare' il quartiere Lavapiés e il borgo di Valdemaqueda attraverso la costruzione integrata di due rovine dal forte valore civile.

Parole chiave: Rovina; Costruzione; Integrazione; Riabilitazione; Linazasoro.

Rovina e non-finito. Incontri con la modernità

In un viaggio risalente all'estate del 1993, «nato sostanzialmente con l'obiettivo di conoscere i progetti di Asplund», José Ignacio Linazasoro ebbe invece l'opportunità di imbattersi in alcune delle opere più importanti di Sigurd Lewerentz (1885-1975), «come la chiesa di san Marco a Björkhagen e la cappella della Resurrezione nel cimitero sud di Stoccolma». La scoperta del lavoro di Lewerentz, che suscitò in Linazasoro un «forte impatto» provocando una «sorta di svolta» (Linazasoro, 2023) nella sua traiettoria, lo incoraggiò qualche anno dopo a tornare nel sud della Svezia per visitare la chiesa di san Pietro a Klippan.

L'incontro con Lewerentz mostrò a Linazasoro «la condizione essenzialmente frammentaria dell'architettura moderna, e la sua necessaria complementarietà con quella del passato alla ricerca di una totalità» (Linazasoro, 2022), che si definisce per parti e proviene dalla elaborazione di nuove figure costruttive.

La cappella della Resurrezione a Stoccolma è il primo tentativo di Lewerentz di mettere in discussione l'unità dell'edificio, che viene scomposto in parti autonome disposte in relazione ai sentieri che attraversano il cimitero boschivo. L'accesso all'aula delle cerimonie, un corpo liscio trattato ad intonaco, privo di ornamenti e poggiato direttamente al suolo, avviene per il tramite di un portico maestoso costituito di colonne e timpano. A ben guardare, il portico è staccato e appena ruotato rispetto all'aula delle cerimonie, e appare come un grande frammento classico posto a corredo di un volume inerte.

All'interno dell'aula delle cerimonie si trova, però, un altro frammento antico, che è il baldacchino a edicola che si erge sopra l'altare, un pezzo in miniatura del portico esterno. Due frammenti, dunque, attribuiscono monumentalità a un oggetto architettonico spoglio – il portico accostato all'aula, l'altare isolato dentro l'aula –, e interpretano i «passaggi rituali» (St John Wilson, 2001) che accompagnano il feretro fino alla sepoltura.

Nelle chiese di san Marco e san Pietro resta la combinazione di parti, e all'usuale costruzione muraria vengono inflitte una serie di alterazioni che corrispondono a un fare «sempre aperto e spregiudicato» (Linazasoro, 2023). Il fronte principale della chiesa di san Marco è un non-finito costituito da parti rivolte al bosco, che contengono i luoghi della liturgia: un muro a contrafforti per l'atrio scoperto; due muri incurvati interrotti da finestre per la zona dei fedeli; un muro che piega a cuspidi per l'altare; un muro con mattoni disposti di piatto sul viale d'arrivo, che alludono a reperti archeologici di un "altro tempo" inseriti in una tessitura ordinaria. I muri, con i clinker affogati in una malta cementizia abbondante, sono ammassi pesanti, monolitici, autonomi, tant'è che presentano fughe allineate lungo le facce di giunzione.

Il sostegno isolato e la copertura della chiesa di san Pietro conquistano addirittura una organicità "interrotta", che sarà il lascito di Lewerentz alla modernità. Nella scatola in mattoni della chiesa s'innalza un sostegno scarnificato, costituito da una coppia di pilastri su cui si appoggiano delle lunghe travi, poi dei puntelli minuti e infine putrelle, tra cui si distendono voltine in mattoni dalle curvature differenti. Questo *velarium murario*, che ondeggia sullo spazio della liturgia, è spinto per aria da una colonna di ferro grezzo, 'scanalata' dagli svuotamenti, suddivisa in pezzi accostati e sovrapposti, che sembra richiamare uno dei sistemi costruttivi più arcaici, ovvero un tronco ligneo su cui giace un elemento a stampella.

Friedrich Kurrent, in un importante articolo degli anni Ottanta, scriveva che «con le murature in mattoni grezzi, l'impostazione dei tetti e i dettagli sviluppati con originalità e sorprendente semplicità, le opere di Lewerentz ci ricordano involontariamente Döllgast», il quale, forse, «dovendo arrangiarsi con il minor numero di risorse, ha ricavato il massimo effetto in termini di maggiore economia» (Kurrent, 1987). Non è un caso che Linazasoro affianchi ripetutamente al nordico Lewerentz proprio il bavarese Hans Döllgast (1891-1974), indicandoli come «i due grandi maestri moderni della rovina» (Linazasoro, 2022) – entrambi eleggono a riferimento il tardoantico e l'architettura anonima, che sono, tra l'altro, gli ambiti d'affezione di Linazasoro.

Gli interventi più emblematici di Döllgast riguardano la restaurazione dell'Alte Pinakothek e della chiesa di san Bonifaz a Monaco, distrutti parzialmente a seguito dei bombardamenti bellici. La pinacoteca presentava una grave lacuna sul fronte meridionale che viene occupata da Döllgast con un muro dall'aspetto rudimentale, composto di mattoni di recupero, malta rinzaffata e cordoli in cemento a vista, anticipato da tubolari Mannesmann che portano una esigua tettoia: questi pochi elementi bastarono a Döllgast per sancire l'analogia plastica e la ridondanza formale con

l'impaginato del vecchio edificio – in altri termini, un frammento di facciata semplificato all'estremo, che segue tuttavia lo stesso spartito ritmico della preesistenza. L'integrazione innescò anche una nuova percorrenza all'interno della pinacoteca, dotandola di un grande salone d'ingresso e di una doppia scalinata avvolta da un velo d'intonaco rosato, che lasciava intravedere la trama del muro – lo stesso frammento di facciata si denuda sulla città per essere testimonianza di eventi drammatici, scompare nelle sale per fare da tenue sfondo.

Anche per la chiesa di san Bonifaz, di cui rimasero per metà le pareti delle navate e quella ricurva dell'abside, Döllgast adoperò un «rifacimento creativo» (Nerding, 1987) che interrogava la preesistenza. Con un muro di mattoni di recupero, irrigidito da imponenti contrafforti scalettati, chiuse le navate accorciate dai crolli e collocò l'altare in posizione baricentrica, trasformando così lo spazio della liturgia. All'esterno, i nuovi muri richiamavano i vecchi tramite una sintonia ritmica e un accordo materico basato, però, su differenti registri espressivi: al decoro di una chiesa ottocentesca si accostò il carattere “senza tempo” di una essenziale costruzione in mattoni. All'interno, i nuovi muri furono rivestiti da una densa e granulosa coltre di intonaco grigiognolo, che mascherò le linee di sutura e attribuì loro un tono più sommo.

Si potrebbe dire che Döllgast costruisce architetture integrate alla rovina, con la rovina, che si stagliano nel paesaggio urbano, mentre Lewerentz costruisce architetture in forma di rovina, cumulando rovine, che si adagiano nel paesaggio boschivo. Questa è forse l'eredità dei “due maestri della rovina” (Fig. 1): manipolare la sostanza costruttiva dell'opera avendo *mémoire* delle forme del passato, restituendola come presenza attiva e dialogante col contesto. Informandoci, per usare le parole di Linzasoro, che «rovina e frammento suggeriscono il mondo di cui fanno parte, o di cui facevano parte, perché appartengono immancabilmente a un mondo superiore, a una totalità esistente o perduta, che entrambi hanno la capacità di evocare» (Linzasoro, 2015).

Tettonica del frammento. Riabilitare il contesto

Durante la guerra civile che imperversava a Madrid negli anni Trenta, il collegio delle Escuelas Pías, che ingombrava un intero isolato del quartiere degradato di Lavapiés, fu saccheggiato e pesantemente danneggiato da un incendio, perdendo la cupola con lanternino e la facciata a timpano con torri campanarie della chiesa settecentesca di san Fernando, la cui navata era rivolta a calle de Paredes.

I resti dell'edificio furono lasciati all'abbandono e all'incuria per settant'anni, circondati da mercati generali, blocchi di alloggi popolari e area a parcheggio, quando Linzasoro ne propose il recupero e la trasformazione in centro culturale, restituendo al quartiere il suo monumento più rappresentativo – «un monumento urbano che potrebbe ricordare, per la sua collocazione, le rovine disegnate da Piranesi» (Linzasoro, 2022).

La sistemazione del vuoto circostante è stato il primo passo avanzato da Linzasoro per ristabilire un rapporto tra le Escuelas Pías e la città. Sul fronte settentrionale, l'area a parcheggio è stata interrata lasciando 'emergere' una superficie pavimentata, la plaza de Agustín Lara (1996-2001), caratterizzata da materiali diversi per usi diversi dello spazio pubblico: lastre di granito di pezzature alternate perimetrano la piazza, e indicano le zone di circolazione da un versante all'altro del quartiere; cemento a vista, con le tracce date dai casseri, per le scalinate di raccordo tra calle de Paredes e piazza, entro un bordo duro con un podio 'belvedere' di affaccio; blocchetti di granito e terra per un giardino alberato, sul retro della piazza; acciottolato portoghese bianco e nero per la

piazza, seminato a mosaici romboidali a modi tappeto steso per sedersi e ammirare i resti dell'edificio. Questa pavimentazione 'intarsiata', assunta come sagrato laico e luogo di adunanza per gli abitanti del quartiere, corregge la topografia declive del sito e sembra anticipare l'edilizia dell'intorno, come fosse rinvenuta da uno scavo archeologico (Fig. 2).

La plaza de Agustín Lara necessitava, inoltre, di una cornice adeguata, che Linazasoro ha ottenuto tramite aggiunte e integrazioni alla chiesa settecentesca (1996-2004), riconoscibile ormai nei soli muri meridionali della navata e nel coro ottagonale. Il vecchio confine dell'isolato fu così occupato da un muro ulteriore giustapposto alla torre mutilata della chiesa, rivolto alla piazza e in grado di ospitare la biblioteca comunitaria. Il muro è un'autentica "rovina artificiale", non-finita, posta tra oggetti in rovina: in basso, Linazasoro adopera filari di mattoni disposti a una testa, che restituiscono una fitta trama che affiora direttamente da terra; in alto, filari di mattoni di costa rinvenienti da macerie della chiesa, perciò brunastri e consunti, la cui trama "ad invenzione" subisce l'intromissione di alcuni filari di mattoni di piatto; infine, pareti che piegano con due finestre nello scarto, con mattoni impilati e riuniti da linee verticali di malta – negli ultimi due casi, un retaggio di ciò che fa Lewerentz nei muri di Björkhagen e Klippan.

Questo "muro ricomposto" è un grande frammento di facciata che si interpone tra i resti della chiesa e con essi fonda una nuova totalità – è la stessa strategia di Döllgast per la pinacoteca – ma è anche un palinsesto stratificato che accoglie i pezzi incompleti di un portale ritrovato, una sorta di ornamento plastico su un ammasso fermo che si sublima in *lapidarium*, un testo parlante a memoria delle vicende del passato (Fig. 3).

L'impossibilità di ricostruire tal qual era nell'urgenza di riabilitare ciò che c'è, si ripresentò a Linazasoro con l'incarico per l'estensione della chiesa di san Lorenzo nel borgo di Valdemaqueda (1997-2001), a ridosso del maestoso altopiano di Guadarrama, battuto dai venti e dal sole cocente. La gente, modesta e appartata in case rurali, chiedeva che il loro unico monumento fosse riportato a un uso collettivo.

Della chiesa, in realtà, restavano soltanto l'abside tardogotica, in pietrame di arenaria grigio-ocra, e una porta in forma di edicola di età rinascimentale, in granito locale, poiché la navata fu distrutta negli anni Quaranta e sostituita da un volume intonacato, che fu pure rimosso a causa del suo deterioramento. In prima istanza, Linazasoro fa confluire questi due episodi superstiti della storia della chiesa in un nuovo racconto architettonico, che vede un corpo scatolare aggiungersi all'abside tardogotica (Fig. 6).

All'esterno, la struttura in mattoni del corpo scatolare viene rivestita da un paramento di lastre di granito a colori grigio-azzurro-verde, in tre pezzature con malta abbondante. Immediatamente si legge la compresenza di due parti che annunciano due differenti espressività: quella del muro a massa della vecchia abside, dal carattere greve e inerte, che s'infiama e 'si logora' alla luce del sole; quella della parete listata del nuovo corpo, dal carattere rugoso e vibrante, che cambia cromia e 'si muove' alla luce del sole – in definitiva, due architetture in consonanza con il paesaggio riarso e roccioso dell'altopiano castigliano.

All'interno, la struttura del corpo scatolare viene ricoperta da una boiaccia di malta grigiognola, da cui si percepisce appena la tessitura del paramento in mattoni. Così facendo, questo "muro foderato" attribuisce al corpo scatolare un volto solenne sul piccolo borgo, con il granito e la sua nobile bellezza (Fig. 7) – una soluzione muraria simile a quella delle cappelle di san Knut e santa Gertrud a Malmö di Lewerentz –, e un volto dimesso sullo spazio sacro, con la boiaccia che lo avvolge delicatamente

– una soluzione artigianale, in economia di risorse, simile a ciò che fa Döllgast in san Bonifaz o nella pinacoteca di Monaco.

Ma non è finita qui: nel vuoto del corpo scatolare campeggia un pilastro in cemento, su cui si poggia una trave in cemento e sopra di essa una infilata di travi lignee prima orizzontali e poi inclinate, che funzionano secondo il tradizionale sistema a puntoni o mezza capriata. Il sistema è a sua volta poggiato su una trave trasversale in cemento, che rimarca la soglia di passaggio verso l'abside tardogotica, ed è staccato fisicamente sia dal paramento perimetrale che dall'arco ribassato d'ingresso all'altare.

Se si considera che la porta rinascimentale viene ricollocata da Linzasoro sull'angolo della chiesa, si può affermare che l'asciutta estensione è pensata come "architettura di spoglio", in cui convivono elementi del passato: la porta rinascimentale, rialzata per anastilos, è un frammento classico, separato dal rivestimento granitico tramite una esigua distanza di luce; il sistema a puntoni è un frammento tecnico, nascosto nella fodera a boiaccia e isolato da «fratture luminose» (Venezia, 2002) – alla stregua della cappella della Resurrezione di Lewerentz, dove il portico è separato dall'aula da un bagliore di luce, e il baldacchino è nascosto e strappato alla penombra dalla luce di una finestra. Attraverso questa "tettonica del frammento", che è libertà critica di fronte alla permanenza, la memoria di un accidente o la citazione di un fatto vengono segnalati agli occhi di chi guarda, e possono determinare la forma dell'opera come incontro di forme di altri tempi.

La stanza dei desideri. Evocare la memoria

In una scena del film *Stalker*, girato nel 1979, Andrej Tarkovskij sospinge i tre personaggi principali sulle soglie di una stanza dove, a quanto si dice, vengono esauditi tutti i desideri più riposti. La meta è la stanza, anche se ciò che conta è il viaggio di osservazione e reciproco ascolto che consente ai protagonisti «di provare, pensare e valutare in modo nuovo molte cose». A posteriori, Tarkovskij scriverà: «Per me è stato molto importante rispettare le tre unità, di tempo, di luogo e di azione. [...] Desideravo che il tempo e il suo fluire si rivelassero ed esistessero all'interno di una inquadratura» (Tarkovskij, 2015).

Il tempo, il luogo e l'azione si raddensano nell'anticamera della stanza dei desideri, con le sue pareti dirute, colma di relitti domestici – una sedia in legno vicino la finestra, lampade e bottiglie per terra, la rete in ferro arrugginita di un letto – dove i tre personaggi si fermano atterriti: dinanzi a loro, in virtù della grande porta divelta, si apre la stanza dei desideri, un altro ambiente dimesso, con le pareti ad intonaco, il pavimento in ammattonato e un solaio probabilmente rotto, da cui cadono pioggia e luce che tagliano il buio e sospendono l'attimo nella sua drammaticità. I tre personaggi, seduti per terra, restano in silenzio e riflettono sulla «propria imperfezione; hanno abbastanza coraggio per guardarsi dentro». La stanza dei desideri si tramuta in una macchina del tempo, un luogo di rimandi nel quale i personaggi ritrovano se stessi e la loro storia – «Il tempo è la nostra atmosfera vitale. [...] Il tempo e la memoria sono fusi l'uno nell'altra. Al di fuori del tempo, non esiste neppure la memoria» (Tarkovskij, 2015).

La stanza dei desideri è allocata forse in una vecchia casa russa, ne sarebbe il soggiorno ancora riconoscibile dalle sue dimensioni anche se trasfigurato dallo scorrere inesorabile degli eventi. È Tarkovskij a dichiararlo: «In tutti i film che ho realizzato mi è sempre stato molto a cuore il tema delle radici, dei legami con la casa paterna, con l'infanzia [...] È sempre stato molto importante stabilire la mia appartenenza a una tradizione, a una cultura, a una cerchia di persone e idee. Rivestono per

me un'importanza straordinaria le tradizioni culturali russe che hanno origine da Dostoevskij» (Tarkovskij, 2015).

Queste argomentazioni, di riflesso, lasciano presumere che anche Linazasoro avanzi costantemente un ripensamento della "sua storia", producendo «architetture tipicamente spagnole, derivate dalla tradizione ispano-musulmana» (Linazasoro, 2021), in cui è decisiva «l'azione della temporalità», ciò che si innesca tra oggetto e spettatore, che «suppone il percorrere l'edificio assieme al gioco mentale di riferimenti che in esso si propone» (Linazasoro, 2007). Ridestare l'identità "guardando dentro" la storia, per riscattare la dignità di chi vi abita: in fondo, è questa l'offerta più alta che Linazasoro fa al quartiere Lavapiés e al borgo di Valdequeda.

La biblioteca delle Escuelas Pías suggerisce un certo avvicinamento all'arte barocca spagnola, soprattutto se si considerano le incursioni luministiche nelle sale di lettura. La prima sala, stretta entro telai in cemento che sorreggono un mezzanino, e la seconda sala, ampia e posta sul sedime della vecchia navata, vengono connesse da una *promenade* e coperte da volte lignee montate tra le strutture di archi centinati (Fig. 4).

Le volte appaiono illusoriamente 'sospese per aria' e traforate, poiché le tavole a maglia larga, chiodate alla struttura retrostante che scompare a seguito di una verniciatura nera, sono attraversate in più punti da una debole luce. Si riscontra pure che questo *velarium ligneo* si stacca dai lati corti della navata per mezzo di fasci di luce più intensa, la cui fonte è incerta: infatti, due grandi lucernai, celati oltre la chiave delle volte, introducono una luce drammatica che squarcia la penombra e scivola sui muri in rovina e sui muri grezzi dei completamenti (Fig. 5). La luce mette "in somiglianza" le parti dell'edificio, e salda i frammenti in una totalità – la stessa che si ritrova nel quadro *Las Meninas* di Velázquez o nella *Adorazione dei pastori* di El Greco, in cui la luce fissa l'ordine di disposizione dei soggetti, altrimenti persi in generose ambientazioni.

Un'atmosfera che rievoca l'arte romanica spagnola si avverte, invece, nella chiesa di san Lorenzo – è l'autore a confermarlo: «il romanico era la mia prima esperienza dello spazio sacro, quella che ho vissuto nelle mie escursioni giovanili attraverso le terre di Navarra o Castiglia» (Linazasoro, 2021). A un'attenta analisi, il sistema a puntoni, che si radica a terra con il pilastro solitario, configura una particella di spazio riposta nello scrigno della scatola granitica, coperta da una falda lignea sotto cui stare in intima preghiera – «uno spazio, quasi estremo, che sintetizza i miei desideri più profondi», confiderà più tardi Linazasoro.

Se il pilastro, con la sovrapposta trave in cemento, richiama il gesto primitivo di formare un riparo – un ritorno alle origini della costruzione, già visibile nella colonna ferrea di Klippan –, il sistema a puntoni sembra una campata di un vestibolo medievale, come se ne trovano numerosi addossati alle chiese romaniche a navata unica della Castiglia – si pensi a san Clemente o alla Santísima Trinidad a Segovia, che attuano una "inversione tipologica" che consente di conoscere lo spazio entrando dal fianco.

A Valdequeda, la luce orienta i movimenti nello spazio e fissa la logica che tiene insieme i frammenti: un primo lucernaio illumina lo sfondo del pilastro, ne accentua i contorni e invita a girarci intorno per andare dal fonte battesimale al confessionale; un secondo lucernaio illumina la soglia di transizione tra la zona coperta a falda e la pala rinascimentale, immersa nell'ombra oscura dell'abside (Fig. 8).

Ciò che colpisce è il riverbero della luce nella scatola muraria: Linazasoro dà vita a una "luce grigia" ma dolce nel tono, materna nella sua prossimità alla vita, così come «dolce nel tono» (Venezia,

2002) è la boiaccia ruvida carezzata dalla penombra – la stessa che si trova nel *Sogno di Giacobbe* di Ribera o nella *Sacra Famiglia* del Murillo, in cui una luce pallida svela e smuove i soggetti altrimenti inanimati, sfumando candidamente sui loro visi e sulle pieghe dei loro vestiti. Ben diversa, ad esempio, dalla “luce nera” di Lewerentz, come la nomina Linazasoro, che è fredda nel tono, oltremutana nella sua prossimità alla morte, così come freddo nel tono è l’ammasso di mattoni divorato dall’ombra a Björkhagen o Klippan.

A proposito dell’architettura scandinava, in cui riconosceva qualcosa di «estremamente moderno ed intensamente atemporale, privato di ogni tipo di condizionamento stilistico», Linazasoro scriveva che «vi sono immagini che si fissano nella memoria» (Linazasoro, 2007). Quelle immagini sono “il tempo che fluisce in una inquadratura”, e ciò vale anche per le rovine messe in scena sulla piazza di Lavapiés, i cui ‘tessuti’ costruttivi sono cuciti gli uni agli altri, o per l’elegante ‘veste’ di granito che indossa la chiesa di san Lorenzo – in essa risuona il granito grigio dell’Escorial e delle meravigliose città di Segovia e Toledo –, che culla segretamente la «penombra di un interno in mezzo al luminoso altopiano castigliano» (Linazasoro, 2021).

References

- AV Monografías (2001), “Iglesia, Valdemaqueda”, *AV Monografías*, nn. 87-88, pp. 84-87.
- AV Monografías (2004), “Biblioteca y aulario de la UNED, Madrid”, *AV Monografías*, nn. 105-106, pp. 118-123.
- Carabajal, G. (2018), “Conversazione con José Ignacio Linazasoro”, *Quaderni di Architettura e Design*, n. 1, pp. 173-181.
- De Solà-Morales, I. (1998), “Imitación esencial. La arquitectura de José Ignacio Linazasoro”, in García Grinda, E. (Ed.), *José Ignacio Linazasoro. Obras y proyectos 1988-97*, Fundación Argentaria, Madrid, pp. 9-13.
- Guarrera, F. (2014, Ed.), *Trentasette domande a José Ignacio Linazasoro*, CLEAN, Napoli.
- Kubler, G. (2002), *La forma del tempo. La storia dell’arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino.
- Kurrent, F. (1987), “Eine Eule nach Athen”, in Gaenssler, M., Kurrent, F., Nerdinger, W. and Peter, F. (Eds.), *Hans Döllgast 1891-1974*, Callwey, München, pp. 8-16.
- Linazasoro, J. I. (2004), *Evocando la ruina. Sombras y texturas*, Camerlo, Madrid.
- Linazasoro, J. I. (2007), “Questioni d’architettura”, in Presi, S. (Ed.), *José Ignacio Linazasoro. Progettare e costruire*, Casa dell’architettura, Latina.
- Linazasoro, J. I. (2015), *La memoria dell’ordine. Paradossi dell’architettura moderna*, LetteraVentidue, Siracusa.
- Linazasoro, J.I., Blanes, E., and Manasseh, T. (2020, Eds.), *Hans Döllgast et le projet de Sauvegarde*, EPFL-École Polytechnique Fédérale de Lausanne.
- Linazasoro, J. I. (2021), “Su Valdemaqueda. Progettare uno spazio sacro”, *FAMagazine*, nn. 57-58, pp. 68-75.
- Linazasoro, J. I. (2022), *La arquitectura del contexto. Una respuesta antimoderna*, Asimétricas, Madrid.
- Linazasoro, J. I. (2023), *I paradossi di Lewerentz*, LetteraVentidue, Siracusa.
- Nerdinger, W. (1987), “Hans Döllgast – Aussenseiter der modernen Architektur”, in Gaenssler, M., Kurrent, F., Nerdinger, W. and Peter, F. (Eds.), *Hans Döllgast 1891-1974*, Callwey, München, pp. 16-23.

- Sedlmayr, H. (1975), *Perdita del centro*, Rusconi, Santarcangelo di Romagna.
- Sedlmayr, H. (2020), *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, Aesthetica, Sesto San Giovanni.
- St John Wilson, C. (2001), "Sigurd Lewerentz. Edifici e luoghi sacri", in Flora, N., Giardiello, P. and Castiglione, G. (Eds.), *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Electa, Milano, pp. 11-37.
- Tarkovskij, A. A. (2015, Ed.), *Andrej Tarkovskij. Scolpire il tempo. Riflessioni sul cinema*, Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij, Firenze.
- TC Cuadernos (2020), *Linazasoro & Sánchez. Arquitectura 1994-2020*, Arquitectura, Valencia.
- Venezia, F. (2002), "Una composizione binaria", *Casabella*, n. 697, pp. 10-11.

Just Accepted Article