

MD Journal
[12] 2021



STONE AND TIME

MEDIA MD

MD Journal

[12] 2021



STONE AND TIME

Editoriale

**Veronica Dal Buono, Annalisa Di Roma,
Domenico Potenza**

Issue editors

Essays

Luigi Alini, Vincenzo Paolo Bagnato,
Nicola Boccadoro, Santi Centineo,
Silvia Cosentino, Pedro de Azambuja Varela,
Chiara Del Gesso, Annalisa Di Roma,
Giuseppe Fallacara, Marco Ferrero,
Giulio Girasante, Vincenzo Maselli,
Caterina Padoa Schioppa, Nicola Parisi,
Elisabetta Trincherini

MD Journal

Rivista scientifica di design in Open Access

Numero 12, Dicembre 2021 Anno V

Periodicità semestrale

Direzione scientifica

Alfonso Acocella, Veronica Dal Buono, Dario Scodeller

Comitato scientifico

Alberto Campo Baeza, Flaviano Celaschi, Matali Crasset, Alessandro Deserti, Max Dudler, Hugo Dworzak, Claudio Germak, Fabio Gramazio, Massimo Iosa Ghini, Alessandro Ippoliti, Hans Kollhoff, Kengo Kuma, Manuel Aires Mateus, Caterina Napoleone, Werner Oechslin, José Carlos Palacios Gonzalo, Tonino Paris, Vincenzo Pavan, Gilles Perraudin, Christian Pongratz, Kuno Prey, Patrizia Ranzo, Marlies Rohmer, Cristina Tonelli, Michela Toni, Benedetta Spadolini, Maria Chiara Torricelli, Francesca Tosi

Comitato editoriale

Alessandra Acocella, Chiara Alessi, Luigi Alini, Angelo Bertolazzi, Valeria Bucchetti, Rossana Carullo, Maddalena Coccagna, Vincenzo Cristallo, Federica Dal Falco, Vanessa De Luca, Barbara Del Curto, Giuseppe Fallacara, Anna Maria Ferrari, Emanuela Ferretti, Lorenzo Imbesi, Carla Langella, Alex Lobos, Giuseppe Lotti, Carlo Martino, Patrizia Mello, Giuseppe Mincoledi, Kelly M. Murdoch-Kitt, Pier Paolo Peruccio, Lucia Pietroni, Domenico Potenza, Gianni Sinni, Sarah Thompson, Vita Maria Trapani, Eleonora Trivellin, Gulname Turan, Davide Turrini, Carlo Vannicola, Rosana Vasquèz, Alessandro Vicari, Theo Zaffagnini, Stefano Zagnoni, Michele Zannoni, Stefano Zerbi

Procedura di revisione

Double blind peer review

Redazione

Giulia Pellegrini *Art direction*, Annalisa Di Roma, Graziana Florio
Fabrizio Galli, Monica Pastore, Eleonora Trivellin

Promotore

Laboratorio Material Design, Media MD
Dipartimento di Architettura, Università di Ferrara
Via della Ghiara 36, 44121 Ferrara
www.materialdesign.it

Rivista fondata da Alfonso Acocella, 2016

ISSN 2531-9477 [online]

ISBN 978-88-85885-13-4 [print]

Stampa

Grafiche Baroncini



Le immagini utilizzate nella rivista rispondono alla pratica del fair use (Copyright Act 17 U.S.C. 107) recepita per l'Italia dall'articolo 70 della Legge sul Diritto d'autore che ne consente l'uso a fini di critica, insegnamento e ricerca scientifica a scopi non commerciali.

STONE AND TIME



In copertina
Ettore Sottsass jr., *Loto*, tavolo,
Poltronova. Foto Ettore Sottsass jr.
e Alberto Fioravanti.
© Centro Studi Poltronova Archive,
1963/4

- 6 Editoriale
Stone and time
Veronica Dal Buono, Annalisa Di Roma, Domenico Potenza
- Essays
- 12 **Permanenza e mutamento**
Luigi Alini
- 22 **Il linguaggio dei luoghi**
Elisabetta Trincerini
- 36 **Da transitorio a eterno**
Santi Centineo
- 48 **Musealizzare il ricordo**
Giulio Girasante
- 60 **Eternità ed eredità dei paesaggi sepolcrali**
Caterina Padoa Schioppa
- 72 **L'artefatto lapideo tra invenzione e "adattamento"**
Annalisa Di Roma
- 80 **Fori di pietra tra simbolo e ornamento**
Vincenzo Paolo Bagnato
- 92 **Pietra e memoria nella civiltà digitale**
Marco Ferrero
- 106 **Stereotomia e Tempo**
Giuseppe Fallacara
- 118 **Stereotomic vaults**
Pedro de Azambuja Varela
- 128 **Muqarnas garden**
Nicola Parisi
- 142 **Pietre dinamiche**
Vincenzo Maselli, Silvia Cosentino
- 154 **La Teoria della Relatività litica**
Nicola Boccadoro
- 168 **La pietra: materia in evoluzione**
Chiara Del Gesso

Da transitorio a eterno

Un allestimento in pietra: la Scarzuola di Tomaso Buzzi

Santi Centineo Politecnico di Bari
santi.centineo@poliba.it

Nella pietra, più che in altre materie naturali, si sedimentano alcuni significati, che in fase progettuale arricchiscono il senso culturale dell'oggetto e ne determinano alcune caratteristiche fortemente simboliche.

Una di queste è la durevolezza, apparentemente inconciliabile quindi con la possibilità d'uso per un'architettura di matrice allestitiva, dallo statuto effimero e transitorio.

Declinando invece il concetto sull'esempio della Scarzuola di Tomaso Buzzi, nascono alcune considerazioni sulle intersezioni culturali tra design, allestimento e costruzione in pietra.

Allestimento, Scarzuola, Tomaso Buzzi, Simbolo

In the stone, more than in other natural materials, are included some meanings, which in the design phase enrich the cultural sense of the object and determine some strongly symbolic characteristics.

One of these is the durability, seemingly irreconcilable with the possibility of use for a transitory and ephemeral exhibition architecture.

Rather interpreting the concept, according to the example of Tomaso Buzzi's Scarzuola, some considerations arise on the cultural intersections among design, installation, ephemeral architecture and stone construction.

Ephemeral architecture, Scarzuola, Tomaso Buzzi, Symbol

*Εἰκὼν ἢ λίθος εἰμί· τίθησι μὲ Σείκιλος ἔνθα,
μνήμης ἀθανάτου σῆμα πολυχρόνιον.
Ὅσον ζῆς φαίνου,
μηδὲν ὄλωσ' σὺ λυποῦ·
πρὸς ὀλίγον ἔστι τὸ ζῆν,
τὸ τέλος ὁ χρόνος ἀπαιτεῖ.*

*Immagine son io, la pietra: Sicilo qui mi pone,
a segno duraturo d'imperitura memoria.
Quel tanto che vivi, risplendi
e non affliggerti affatto:
a poco vale l'essere in vita,
il tempo presenta il conto.*

Dall'epitaffio della Stele di Sicilo,
II sec. a. C.-II sec. d. C. (trad. dell'autore)

C'è un motivo fondamentale, a dirla con Georg Simmel, per cui il senso inerente alla forma di una cosa «è dato dallo stile e non da quell'unicità grazie alla quale l'interiorità riesce a trovare espressione in un oggetto di volta in volta specifico secondo quello che in essa c'è di unico». Tale motivo è annidato nella piccola nota a fondo pagina di *Das Problem des Stiles*, in cui l'Autore chiosa:

«Anche per questo il *materiale* ha un significato stilistico così pregnante: la forma umana, per esempio, esige di venire raffigurata in modo diverso a seconda che scegliamo di modellarla in porcellana, bronzo, legno o marmo» (Simmel [1908], 2020, p. 110).

Simmel colloca la questione su quel bilico tra principio dell'universalità e principio dell'individualità, tanto cruciale per il design, in quanto concorrente alla linea di discriminazione tra arte e arti (applicative).

Se quindi il materiale concorre alla definizione di una forma espressiva che richiama l'universale a essa sotteso, possiamo anche pensare di attribuirgli un carattere identitario. E in effetti, ottant'anni dopo, in uno dei suoi libri più famosi, *La materia dell'invenzione*, Ezio Manzini scrive: «L'identità di un materiale si costruiva quindi sulla base della conoscenza intesa come prevedibilità dei comportamenti, arricchita dal ripetersi di determinate condizioni di impiego. La memoria sedimentava così sul materiale stesso certi valori culturali, che finivano per diventare anch'essi elementi della comunicazione convenzionale: qualità come "prezioso", "caldo", e "domestico"» (Manzini, 1986, p. 32).

Questa infusione di significati prende avvio in Natura, mentre è di fronte all'*arte factum* (anzi, soprattutto *in* esso e, in una fase più evoluta, *grazie* ad esso) che il soggetto



01

sperimenta quella differenza tra *Zuhandenheit* e *Vorhandensein* [1] di cui parla Trentmann ([2016], 2017, p. 260), citando l'Heidegger ([1927], 2005) di *Sein und Zeit*.

In Natura cioè il materiale si presenta nel suo stato più prossimo, o per lo meno in quanto di più vicino possiamo pensare ed esperire, rispetto al mondo delle Idee platoniche. È chiaro che non si tratta di un approccio diretto alla Sostanza (che ovviamente è inammissibile dal sistema platonico, in cui anzi ogni tentativo di approccio è ingannevole), ma il rapporto dimensionale tra scala della Natura e scala dell'Uomo, sicuramente molto a vantaggio della prima, consente di assimilare per approssimazione il concetto di Natura al concetto di Infinito. Nel concreto infatti, non riusciamo a pensare alcunché di più prossimo all'Idea «pietra» (concetto assoluto), se non la montagna che esperiamo in Natura (non un concetto assoluto, ma almeno assimilabile all'infinito).

A questa scala gli aspetti qualitativi connessi al materiale (tecnologici, fisici, ma anche estetici) e soprattutto il suo comportamento consentono una momentanea sovrapposizione della sua natura ontologica con quella fenomenica. E conseguentemente tutto l'esperibile rispetto a questa sostanza (la sua porosità, il suo peso, la sua resistenza, il suo colore) ricade, come limite di quella stessa finitezza umana che assimila la montagna all'Idea «pietra», nel novero delle sue caratteristiche sostanziali.

È una visione, quella sin qui descritta, che ha molto da condividere con una dimensione esistenziale, che ricon-

01
Facciata del
convento della
Scarzuola, nel
cortile con le
stazioni della
Via Crucis

duce, secondo la visione romantica di Heidegger ([1949], 2012), a una ricerca di senso delle cose in una diramazione di contenuti al di sopra dell'uomo.

Nel momento della realizzazione dell'oggetto e quindi della trasfusione della materia in una forma, avviene quanto descritto da Manzini (che ne fa giustamente un discorso culturale [2]), ossia la riconoscibilità delle qualità univocamente assegnate al materiale che trasmigrano alla piccola scala.

Qualcosa però di ben diverso dalla concezione esistenzialistica romantica, men che meno da qualsivoglia materialismo, ma più prossima, secondo la definizione del Dorfles (1968) di *Artificio e natura*, a un ambito esistente, in cui la ricerca di senso e la diramazione dei significati vengono ritrovate in una compagine di condizioni concrete. Questo momento del pensiero è cruciale per il Design. Un momento che, pur scevro da qualsiasi possibilità di collocazione temporale, in quanto costituisce innanzi tutto un passaggio ideale, giustifica quel tentativo di retrodatare continuamente una fase epica come atto fondativo dello statuto disciplinare del Design: dalla catena di montaggio fordiana alla Great Exhibition (D'Amato [2005], 2020), all'invenzione dei caratteri a stampa (De Fusco, 1985), al Neolitico (Branzi, 2007). Nel mezzo di quella corrispondenza tra mito e natura che si contendeva l'uomo, si inserisce una frapposizione tangibile, un segno, una scrittura, una narrazione: è la storia. Ecco l'importanza di quell'ambito disciplinare, meglio noto come «cultura materiale», che proprio al ruolo della pietra assegna un grande rilievo: dolmen, menhir, sepolture interamente realizzate in pietra, dalle mastabe alle tombe etrusche (e come eredità culturale, anche le sepolture odierne, segnate infatti da una lapide). Tutti segni che declinano e infondono il senso di eternità della sostanza «pietra» su ciò che l'uomo percepisce come definitivo o più grande di sé: il dio, la natura, la morte. Segni di come πρὸς ὀλίγον ἔστι τὸ ζῆν, già riportato in epigrafe, e di come τὸ τέλος ὁ χρόνος ἀπαιτεῖ.



02
La "Fontana del Popolo" alla Scarzuola, a confronto con l'Orco Araldico di Bomarzo

02



03
La "Porta di Giona" della Scarzuola (disegno e realizzazione), a confronto con il Parco dei Mostri di Bomarzo

03

Da un lato quindi la materia è propulsiva all'atto progettuale, ricongiungendosi così in essa quei due lembi del dualismo Forma-Sostanza, in una coalescenza guidata dal designer, assegnatario del compito di trasduzione della Sostanza dal mondo delle Idee al mondo della realtà, esattamente come il Demiurgo platonico [3].

Dall'altro la materia è foriera di valori culturali, già aprioristicamente e indipendentemente da quelli arrecati dal progetto in quanto assetto formale. Tralasciamo cioè, al fine di evitare inutili complicazioni, il discorso funzionalistico. Ma è pur vero che un'altra interessante lettura, per certi versi di segno opposto, pone il soddisfacimento delle necessità al centro della scintilla primordiale che guida l'ontogenesi oggettuale. Da qui l'oggetto ritrova una risalita filogenetica sino allo stadio archetipico, inizio di



04
Il "Teatro acquatico", o "delle Naumachie", con il "Teatro dell'Arnia", o "delle Api"

04



un percorso evolutivo che, in una totale applicabilità al novero oggettuale della teoria darwiniana sull'evoluzione della specie e con tanto di possibilità di ibridazione organica, giunge a declinarla sul sesso o sull'anima (Branzi, 2007, pp. 9 e segg.; pp. 18-20; pp. 62 e segg.; pp. 70 e segg.). Tuttavia è interessante che la voluta sovrapposizione che Branzi attua (con la sua solita sorniona assertività, in bilico tra lucide analisi e oniriche profezie), in una sorta di ricapitolazione haeckeliana, tra ontogenesi e filogenesi oggettuale, non solo è riconducibile a quella necessità di ritrovare una teoria riepilogativa del design (di fatto a tutt'oggi inesistente), ma trascrive e permette di ricondurre le qualità ritrovabili nel singolo oggetto, sottendendole a una qualità assoluta, avvicicabile pertanto a qualcosa di più ampio, quale ad esempio l'Ida platonica di cui sopra. In buona sintesi, converge sulla stessa scorta delle conclusioni tracciate innanzi, pur partendo da una posizione assiomatica divergente dalla prima.

Deriva da questa concreta possibilità di lettura il significato della lapide funeraria, ma anche dell'aggettivo «lapidario», nel cui senso lato (una traslazione metonimica della *lapis* latina) convergono quei significati di *Verewigung*, «eternamento», per dirla con Richard Dehmel [4], scomodando stavolta il simbolismo germanico. È sintomatico che nel passato le leggi venissero incise su pietra, a chiaro conferimento di una volontà simbolica di incorruttibilità (dinanzi al tempo, ma anche dinanzi alla morale universale), ancor più che per un discorso funzionale legato alla durata (le leggi infatti cambiano nei contenuti, ma non nel senso della perentorietà della prescrizione). Così come avveniva per le epigrafi, sia che volessero ricordare un evento, un committente o un dettato morale, circostanze degne tutte *μνήμης ἀθανάτου*, di una «impepitura memoria».

Così il pittore olandese Ferdinand Alexander Wüst, 1837-1876, con il motto «De te saxa loquuntur» celebrava Johan

05
Disegno di Buzzi
e realizzazione
della "Ianua
Coeli", con
l'accesso
all'Acropoli

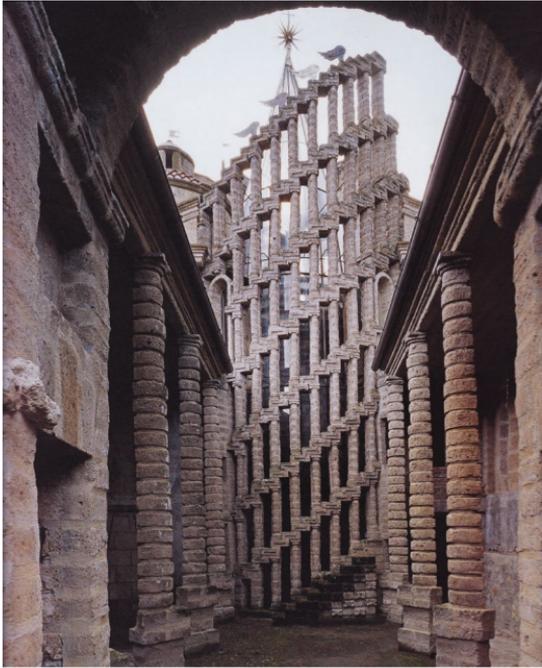
Alois Senefelder, 1771-1834, meritevole di aver utilizzato lastre di calcare di Solnhofen per realizzare il primo procedimento litografico di stampa. Rendere la pietra capace non solo di ricevere il segno, ma di farsi strumento anche della sua riproducibilità e trasmissibilità, apre un coacervo di questioni, ci limitiamo solo a riportare come nella sterminata cultura di Tomaso Buzzi (1900-1981) il motto venga da lui prescelto per sintetizzare il rapporto con il proprio *opus magnum*: la Scarzuola [5].

La definizione dell'eclettica personalità di Buzzi non riesce a esaurirsi in poche righe. Architetto, designer, scenografo, decoratore, arredatore, la sua opera si sventaglia in un periodo cruciale e controverso in cui l'Italia, a cavallo fra le due guerre e divisa tra aneliti rinnovatori e nostalgiche efflorescenze, ricerca un proprio orientamento.

Collaboratore di Gio Ponti sin dalla V Triennale del 1933, ma anche nella produzione di numerosi oggetti, pittore dell'atrio e allestitore della Sala del Golf alla *Mostra nazionale dello sport* al Palazzo dell'Arte di Milano, 1935, per vent'anni architetto degli interni di Villa Necchi-Campiglio, fu anche protagonista di incontri culturali insoliti ed eccentrici. Frequentatore di Dalí e di Charles de Beistegui, committente di Le Corbusier per la progettazione del proprio attico parigino e anfitrione del Ballo del secolo a Palazzo Labia di Venezia (1953), nel 1956 Tomaso Buzzi acquista il convento della Scarzuola (Montegabbione, Terni), dove secondo la tradizione avrebbe soggiornato San Francesco [fig. 01], e dal 1958 al 1971 si dedica alla realizzazione di un visionario progetto di ampliamento, complesso, articolato, aperto, in continuo divenire [6]. Un parco di pietra, composto da architetture scultoree dai molteplici significati ancestrali ed esoterici, dai notevoli rimandi e citazioni del repertorio figurativo più colto: c'è Bomarzo [fig. 02] [fig. 03], Villa Adriana [fig. 04],

06
Il "Ninfeo di Diana e Atteone" con le ninfe imprigionate nei pilastri





sono riconoscibili il Partenone, il Pantheon e il Colosseo [fig. 05], o certi disegni del Filarete, il Pirro Ligorio della fontana della Rometta a Villa d'Este, ma anche citazioni delle fantasie piranesiane, borrominiane e dei disegni serliani e palladiani. Una sorta di traduzione architettonica dell'onirica *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) di frate Francesco Colonna inanella questo percorso più volte definito neo-manierista, dove riecheggia il tema costruttivo del bugnato [fig. 06] [fig. 07] o quello geometrico della spirale, con tutto il voluto sovraccarico simbolico che ne deriva.

Descrivere minuziosamente la Scarzuola significa perdersi, sia per la vastità del sito, sia per la dovizia di particolari e di possibilità interpretative. Ci assolve da questo compito la copiosa bibliografia versata sul tema, cui si rimanda (*ex multis*: Cassani, 2008; Spaccini [2009], 2013).

Piuttosto, attraverso questo esempio, si vuole dare adito a una serie di considerazioni che si interlacciano e contrappongono, rispetto a quanto detto prima.

La prima delle quali concerne le possibilità di coesistenza della materia lapidea con la natura allestitiva dello spazio. Se il primo dei valori simbolici che la pietra incarna è quello della sua durabilità e della *firmitas* vitruviana per



autonomia, l'allestimento invece dispone di uno statuto temporaneo e la sua natura effimera, almeno idealmente, si appella alla transitorietà (tanto in fase di montaggio che di smantellamento) e alla leggerezza del novero dei materiali utilizzati, non rientranti di norma nel tradizionale appannaggio dell'edilizia architettonica. Questo apparente ossimoro costituisce invece uno dei nuclei interpretativi della Scarzuola: Buzzi estende quell'affezione dei luoghi francescani per la pietra (il dantesco «crudo sasso intra Tevero ed Arno», *Par.* XI, 106) all'intento di rappresentare la supremazia e l'eternarsi di quel cammino iniziatico e di ricerca che la fabbrica simboleggia. L'irrituale applicabilità della materia lapidea alla matrice allestitiva dello spazio si incrocia con il cammino di segno opposto, ossia l'adesione delle ragioni di un'architettura non strettamente funzionalista (Ottolini/Rizzi, 2017) e «senza fondamenta» (Vesco, 2004) alla concretezza e alla tettonica della pietra. Privato della sua dimensione meramente scenografica, l'architettura della Scarzuola è leggibile come una sorta di monumento, in bilico tra prodotto e opera d'arte. La rinuncia alla funzionalità di tipo utilitaristico (il kantiano «piacere disinteressato»), a meno di intendere la funzionalità dei valori simbolici (il kantiano «piacere necessario»), non preclude però lo sforzo di comprensione che l'opera necessita a fronte del posizionamento di senso che nemmeno troppo implicitamente richiede al fruitore (Kant [1790], 2008; Bertram [2005], 2008). Ideologicamente questo aspetto viene giustificato dalla poetica di Buzzi, volta all'infusione di significati alchemici, spirituali, metafisici, religiosi, massonici ed esoterici, ma da un punto di vista fenomenologico il criptoculto sotteso è foriero di una narrazione leggibile su due fronti (che avvi-

cinano il tipo di lettura sin qui condotto all'interesse che vi possono ritrovare le discipline del design).

Da un lato infatti la superficie lapidea viene intesa come un derma su cui incidere concretamente i segni di questa narrativa: forme geometriche, rimandi fitomorfici, astronomici [fig. 08], zoomorfi e anatomici [fig. 09] evocano il loro posizionamento concettuale (alla maniera di Dalí o anche dell'inserimento di oggetti nelle composizioni di Picasso).

Dall'altro Buzzi tratta tutte le parti come una sorta di macro-oggetti, convergenti in una composizione di tipo sintagmatico, in cui la parte permette di leggere l'insieme, un po' alla maniera di Arcimboldi, altro riferimento esplicito fra i tanti disseminati nella Scarzuola [fig. 10].



09
La "Camera
dell'occhio"
e il "Theatrum
Mundi" visto
attraverso
l'occhio

09



10

Non è certo un prodotto di design la Scarzuola. Ma consente di avviare spunti di riflessione che per analogie (e per differenze) evocano il non troppo lontano *Giardino dei tarocchi* (Pescia Fiorentina, Grosseto). Questa è un'altra storia, ma riguardando i rivestimenti musivi, frammentati, polimerici e polverizzati che ricoprono le gigantesche sculture abitabili di Niki de Saint Phalle viene vivo alla mente non solo come il differente utilizzo degli elementi lapidei, che qua convivono con altre materie, sia coerente con una diversa poetica; ma anche come, una volta di più, ci si accosta alla kantiana *pulchritudo adhaerens*, subordinata al concetto di ciò che l'oggetto deve («non necessariamente», ma «necessariamente») essere.

10
Veduta del palco
del "Theatrum
Mundi", della
"Janua Coeli"
e dell'Acropoli

NOTE

[1] Letteralmente *Zuhandenheit* e *Vorhandensein* vogliono rispettivamente dire «l'essere alla mano» ed «essere disponibile».

[2] Alla luce del senso degli studi più recenti, in cui ricade tutta la bibliografia citata in calce, il concetto di «naturale», riferito a tutto ciò che aderisce al livello della Natura, trova il suo termine di antitesi dialettica, non tanto in «artificiale», quanto in «culturale», riferito a tutte le sovrastrutture, materiali e immateriali, che si elevano e si distaccano da essa Natura.

[3] Esiste un'analogia tra la figura del Demiurgo, così come descritta da Platone nel *Timeo*, e del designer. Si tratta infatti, in entrambi i casi, di un'entità ordinatrice, imitatrice e plasmatrice, trasduttore della Sostanza in Forma. Altra analogia risiede nel sottinteso ruolo del destinatario dell'azione: nel primo caso è il popolo, già presente nell'etimologia della parola; nel secondo è il fruitore (o consumatore, o utente).

[4] *Verewigung* è il titolo di una poesia di Richard Dehmel (1863-1920) dalla raccolta *Schöne wilde Welt*, 1913.

[5] Si veda in proposito la pagina ufficiale della Scarzuola: <https://www.lascarzuola.it/tomaso-buzzi/> [25.XI.2019].

[6] Alla morte di Buzzi, l'erede Marco Solari, che oggi accoglie i visitatori alla Scarzuola, ha continuato la realizzazione e la complessa e costosa opera di manutenzione del sito.

REFERENCES

Kant Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, **1790** (tr. it. *Critica del giudizio*, Roma, Carocci, 2008, pp. 198).

Simmel Georg, "Das Problem des Stiles", *Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst*, XI, n. 7, **1908**, pp. 307-316 (tr. it. *Il problema dello stile*, pp. 107-118, in: *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, Torino, Einaudi, 2020, pp. xxxiv-438).

Heidegger Martin, *Sein und Zeit*, **1927** (tr. it. *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 2005, pp. 638).

Heidegger Martin, *Das Ding*, **1949** (tr. it. *La questione della cosa*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2011, pp. 212).

Dorfles Gillo, *Artificio e natura*, Torino, Einaudi, **1968**, pp. 260.

De Fusco Renato, *Storia del design*, Bari, Laterza, **1985**, pp. 380.

Manzini Ezio, *La materia dell'invenzione*, Milano, Arcadia, **1986**, pp. 256.

Vesco M. Isabella, *Architetture senza fondamenta*, Palermo, Grafill, **2004**, pp. 176.

Bertram Georg W., *Kunst. Eine philosophische Entführung*, **2005** (tr. it. *Arte: un'introduzione filosofica*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 258).

D'Amato Gabriella, *Storia del design. Dal Novecento al terzo millennio*, Milano, Pearson, **2005**, pp. 350.

Bottini Stefano, Nicoletti Marco, *Scarzuola. Il sogno ermetico di Tomaso Buzzi*, Perugia, Per Corsi d'Arte, **2007**, pp. 118.

Branzi Andrea (a cura di), *Capire il design*, Firenze, Giunti, **2007**, pp. 288.

Cassani Alberto Giorgio, *Tomaso Buzzi, il principe degli architetti*, Milano, Electa, **2008**, pp. 343.

Spaccini Jacqueline, "La Scarzuola de Tomaso Buzzi, exemple d'architecture pseudo-urbaine. Entre rêve et réalité", 2013, p. 149-164, in du Cardonnoy Éric Leroy, *Cités imaginaires (Actes du Colloque «Cités imaginaires», Université de Caen Basse-Normandie, 27-28 novembre 2009)*, Paris, Éditions Pétra, **2013**, pp. 214.

Ottolini Gianni, Rizzi Roberto (a cura di), *Architettura degli allestimenti*, Firenze, Altralinea, **2017**, pp. 78.

Trentmann Frank, *Empire of Things. How We Became a World of Consumers, from the Fifteenth Century to the Twenty-first*, **2016** (tr. it. *L'impero delle cose. Come siamo diventati consumatori. Dal XV al XXI secolo*, Torino, Einaudi, 2017, pp. XXXII-944).