3° QUADERNO di

QUASINULLA
Tra arte e architettura

Lucio Altarelli, Giancarlino Benedetti Corcos

I quaderni di XY: obiettivo immagine
Cataloghi

UNIVERSITÀ DI TRENTO

I quaderni di XY: obiettivo immagine

COLLANA FONDATA DA ROBERTO DE RUBERTIS

3

"I quaderni di XY: obiettivo immagine" raccolgono riflessioni, esperienze e documenti pensati per un pubblico con formazioni ed esigenze diverse, anche non specialistiche. Con l'intento di approfondire i diversi ruoli che le immagini assumono nel mondo contemporaneo, la sezione "Cataloghi" mette in primo piano il valore delle idee sottese agli allestimenti espositivi, pubblicando i materiali qualificati prodotti a corredo di mostre e collezioni, pubbliche e private.

Comitato scientifico
Lucio Altarelli - Paolo Belardi
Alessandra Cirafici - Gianni Contessi
Antonella Di Luggo - Edoardo Dotto
Francesca Fatta - Fabrizio Gay
Paolo Giandebiaggi - Francesco Maggio
Carlos Montes Serrano - Philippe Nys
Franco Purini - Fabio Quici
Livio Sacchi - Rossella Salerno
José Antonio Franco Taboada - Marco Tubino
Ornella Zerlenga

Comitato di redazione
Elena Casartelli - Fabio Luce
Giovanna A. Massari - Margherita Parrilli
Cristina Pellegatta - Lorella Pizzonia
Roberta Claudia Vitale - Cristiana Volpi

QUASINULLA

Tra arte e architettura

Lucio Altarelli, Giancarlino Benedetti Corcos

Presentazione di Orazio Carpenzano

Università degli Studi di Trento

UNIVERSITÀ
DI TRENTO

Pubblicato da:
Università degli Studi di Trento
38122 Trento | via Calepina, 14
tel. 0461 283016 - 281722
casaeditrice@unitn.it

1 ed., 2026
ISSN online: 2974-5608
ISBN online: 978-88-5541-177-6
DOI: https://doi.org/10.15168/quaderni-di-xy.v3i0

Revisione dei testi: Giovanna A. Massari, Margherita Parrilli
Testi inglesi: Roberta C. Vitale
Impaginazione: Lorella Pizzonia, Vittorio Tosetti

Tutte le note dei testi sono interattive

Copyright © 2026 Lucio Altarelli, Giancarlino Benedetti Corcos

Licenza Creative Commons Attribuzione – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale

Volume ad accesso aperto (Diamond Open Access Policy) sottoposto a un processo di valutazione a cura del Comitato scientifico (tutti i dettagli nel sito *XYdigitale* e nella corrispondente piattaforma *OJS*)

INDICE

9 **Il “quasinulla” del segno e del sogno / The ‘Almost Nothing’ of Sign and Dream**
Presentazione di / Introduction by *Orazio Carpenzano*

15 **Quasi nulla. Omaggio all’*Architecture presqu’à rien* e alla *Cabane rustique* di Marc-Antoine Laugier**
Lucio Altarelli

29 **Quasi nulla. Arte e architettura come frammenti**
Giancarlino Benedetti Corcos

47 **Disegni / Drawings**
Lucio Altarelli

65 **Su Lucio Altarelli / On Lucio Altarelli**
Giancarlino Benedetti Corcos

67 **Quadri / Paintings**
Giancarlino Benedetti Corcos

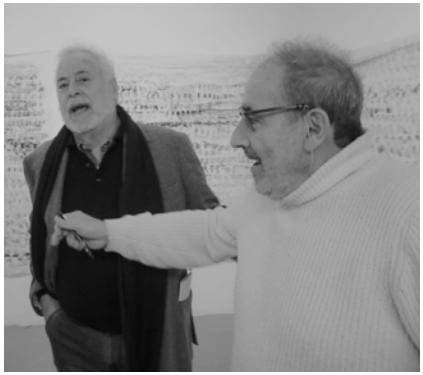
85 **Su Giancarlino Benedetti Corcos / On Giancarlino Benedetti Corcos**
Lucio Altarelli

89 **Biografia / Biography**
Lucio Altarelli

97 **Biografia / Biography**
Giancarlino Benedetti Corcos



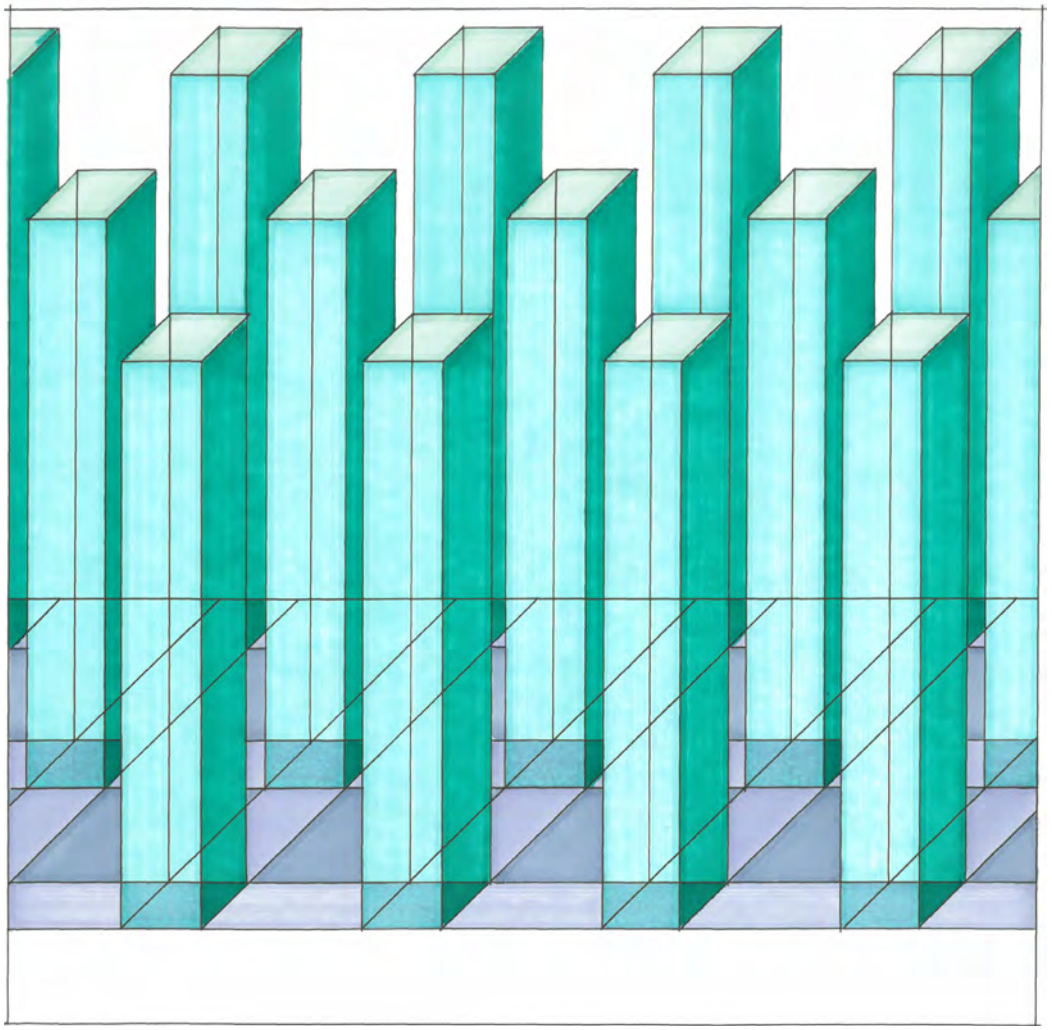





Quasi nulla, fotografie del *vernissage* della mostra
(Roma, Galleria André, 23 ottobre - 15 novembre 2025).



Nella Galleria André di via Giulia a Roma sono stati esposti i quadri di Giancarlino Benedetti Corcos e i disegni di Lucio Altarelli, come confronto tra un artista e un architetto sul tema “quasi nulla”.



Lucio Altarelli, *Omaggio al Danteum di Terragni*, 2026.

IL "QUASINULLA" DEL SEGNO E DEL SOGNO
Presentazione di *Orazio Carpenzano*

Le idee e le immagini che indagano i territori di confine tra le discipline esigono, oggi più che mai, uno sguardo capace di scardinare le rigide tassonomie accademiche per rintracciare i vettori di una sinergia profonda. È in questo preciso solco che si colloca il quaderno *Quasi nulla. Tra arte e architettura*, prezioso regesto del confronto dialogico tra l'architetto Lucio Altarelli e l'artista Giancarlino Benedetti Corcos, consumatosi nella cornice della Galleria André di via Giulia a Roma. Questo incontro, ben lungi dall'esaurirsi in una fortuita o episodica esposizione a due voci, si rivela come la messa in scena di un'antinomia feconda e di un'archeologia profonda dell'immaginario.
La portata speculativa di questa operazione è, per chi scrive, strettamente riferibile al grande tema della poeticità in architettura[1]. Una poeticità che non risiede affatto nella ridondanza decorativa o nell'assertività monumentale della forma; al contrario, essa si manifesta come un atto primordiale di svelamento che avviene "per via di levare". Si tratta di un'istanza lirica che scaturisce dalla tensione dialettica tra il peso costrittivo della materia e l'evaporazione del segno, laddove l'architettura smette di essere mero manufatto utilitaristico e si eleva a "oggetto a reazione poetica", capace di dialogare con l'inconscio e con la memoria profonda di ogni suo abitante[2].
In questa prospettiva, il titolo prescelto dai due autori si fa manifesto epistemologico di un comune registro narrativo fondato sulle figure della sottrazione, dell'a-

THE 'ALMOST NOTHING' OF SIGN AND DREAM
Introduction by *Orazio Carpenzano*

The ideas and images that investigate the border territories between disciplines demand, today more than ever, a gaze capable of dismantling rigid academic taxonomies in order to trace the vectors of a profound synergy. It is precisely within this terrain that the volume *Quasi nulla. Tra arte e architettura* (*Almost Nothing. Between Art and Architecture*) is situated: a valuable record of the dialogic exchange between the architect Lucio Altarelli and the artist Giancarlino Benedetti Corcos, which unfolded within the setting of the André Gallery on Via Giulia in Rome. This encounter, far from being exhausted in a fortuitous or episodic two-voice exhibition, reveals itself instead as the staging of a fertile antinomy and of a profound archaeology of the imaginary.
The speculative scope of this operation is, to this writer's mind, closely connected to the great theme of poeticity in architecture[1] – a poeticity that does not reside at all in decorative redundancy or in the monumental assertiveness of form; on the contrary, it manifests itself as a primordial act of unveiling achieved 'by way of subtraction'. It is a lyrical instance arising from the dialectical tension between the constraining weight of matter and the evaporation of the sign, whereby architecture ceases to be a mere utilitarian artefact and rises to become an 'object of poetic reaction', capable of engaging with the unconscious and with the profound memory of each of its inhabitants[2].
From this perspective, the title chosen by the two authors becomes an epistemological manifesto of a shared

scesi formale e della leggerezza. Come opportunamente evidenziato nel saggio di Altarelli, il termine evoca l'*Architecture presqu'à rien* e il celebre frontespizio della *Cabane rustique* di Marc-Antoine Laugier (1755), disegnato da Charles Eisen. La capanna primigenia, vera e propria epifania dell'infanzia dell'architettura nel paesaggio edenico, non si offre come un modello formale da replicare, bensì come un principio etico: un invito perentorio a decantare la scrittura costruttiva fino al raggiungimento di una verità strutturale e nuda, capace di contrastare le stravaganze e le bulimie segniche della contemporaneità[3].

I disegni d'invenzione di Altarelli raccolti nel quaderno, definiti giustamente "disegni teorici" in quanto condensano ed esprimono una precisa teoria della composizione, incarnano magistralmente questa estetica dello scavo. Attraverso l'evocazione di triliti, archi, torri e rovine, Altarelli opera un prosciugamento radicale delle figure classiche, riducendole a esili, aerei telai geometrici. È una ricerca del poco e niente, che fluttua sospesa tra il rigore tettonico del Bauhaus, esplicitamente richiamato da Giancarlino nelle sue note "Su Lucio Altarelli", e il paradigma immateriale del digitale. La sua è una traiettoria catartica che riduce per far vibrare lo spazio atmosferico, a dimostrazione del fatto che, in architettura, sono proprio i vuoti che occorre presidiare e progettare, assumendo l'aria e la luce quali autentici materiali da costruzione.

Sul versante opposto, ma in modo strettamente speculare, si colloca l'opera visionaria di Giancarlino Benedetti Corcos. Se Altarelli persegue la poeticità attraverso la trasparenza e l'esattezza della griglia concettuale, Giancarlino la conquista per il tramite della frammentazione del sogno e dell'analitica *anxietas* del

narrative register, grounded in the figures of subtraction, formal asceticism, and lightness. As aptly highlighted in Altarelli's essay, the term evokes *Architecture presqu'à rien* and the celebrated frontispiece of Marc-Antoine Laugier's *Cabane rustique* (1755), designed by Charles Eisen. The primordial hut, a true epiphany of architecture's infancy within the Edenic landscape, does not present itself as a formal model to be replicated, but rather as an ethical principle: a compelling invitation to distil constructive language until it reaches a structural and bare truth, capable of countering the extravagances and sign-bulimias of contemporaneity[3].

The inventive drawings by Altarelli collected in the volume, rightly defined as 'theoretical drawings' insofar as they condense and express a precise theory of composition, masterfully embody this aesthetics of excavation. Through the evocation of trilithons, arches, towers, and ruins, Altarelli performs a radical drying-out of classical figures, reducing them to slender, airy geometric frames. His is a quest for the little and the nothing, suspended and fluctuating between the tectonic rigour of the Bauhaus – explicitly recalled by Giancarlino in his notes "On Lucio Altarelli" – and the immaterial paradigm of the digital. His is a cathartic trajectory that reduces in order to make atmospheric space resonate, demonstrating that, in architecture, it is precisely the voids that must be safeguarded and designed, taking air and light as authentic building materials.

On the opposite side, yet in a strictly specular manner, lies the visionary work of Giancarlino Benedetti Corcos. If Altarelli pursues poeticity through the transparency and exactitude of the conceptual grid, Giancarlino attains it by way of the fragmentation of dream and the analytic *anxietas* of manual making. His canvases, delib-

fare manuale. Le sue tele, programmaticamente prive di cornici e adagiate alle pareti come lenzuoli abbandonati, rifiutano il dogmatismo e la perimetrazione imposta dalla "cornice reazionaria" (per mutuare un fulminante monito di Bruno Zevi)[4]. Giancarlino lavora sui lacerti e sulle epifanie che l'inconscio procura alla psiche, arpionando i frammenti della storia e del mito, come nell'intenso ciclo dedicato alla solitudine solipsistica dell'imperatore Tiberio a Capri, per tradurli in una figurazione astratta, fluttuante eppure intrinsecamente, misteriosamente gioiosa[5].

È proprio nei concetti di frammento e di rovina che le due poetiche trovano la loro sintesi più felice e strutturata. Le rovine non possono mai essere intese come detriti inerti o nostalgici del passato, ma come elementi dinamici di fantasticazione e di resistenza intellettuale. Esse rappresentano la forma più pura della sottrazione, il corpo che ha smarrito la propria densità funzionale e tettonica per acquistare uno statuto puramente poetico, arazionale e spirituale[6]. Giancarlino, come acutamente annota Achille Bonito Oliva, non agogna a ricomporre un'unità perduta, ma accetta la rovina nella sua complessa irrisolutezza, assumendola alla stregua di un *ready-made* fantastico utile a umanizzare il nostro rapporto col passato[7]. Altarelli, dal canto suo, scorge nella rovina l'essenza stessa del progetto e il futuro di ogni cosa: un ponte atemporale che connette la complessità dell'universo modernista all'archetipo originario[8].

In definitiva, questo quaderno dimostra che il dialogo proficuo tra arte e architettura non può e non deve ridursi a una sterile contaminazione formale o a un prestito estetico, poggiando invece su una condivisa urgenza etica e lirica. Riducendo la scrittura al "quasi nulla", Altarelli e Giancarlino scelgono, attraverso la via dell'esperately deprived of frames and laid against the walls like abandoned sheets, reject the dogmatism and the boundaries imposed by the 'reactionary frame' (to borrow a striking warning from Bruno Zevi)[4]. Giancarlino works on fragments and epiphanies brought forth by the unconscious into the psyche, grasping shards of history and myth – as in the intense cycle devoted to the solipsistic solitude of the Emperor Tiberius in Capri – in order to translate them into an abstract figuration, at once fluctuating and yet intrinsically and mysteriously joyful[5].

It is precisely in the concepts of fragment and ruin that the two poetics find their most felicitous and structured synthesis. Ruins can never be understood as inert or nostalgic remnants of the past, but rather as dynamic elements of imagination and intellectual resistance.

They represent the purest form of subtraction: the body that has lost its functional and tectonic density in order to acquire a purely poetic, arational, and spiritual status[6]. Giancarlino, as Achille Bonito Oliva acutely observes, does not aspire to recompose a lost unity; instead, he accepts the ruin in its complex irresolution, embracing it as a kind of fantastic ready-made capable of humanising our relationship with the past[7]. Altarelli, for his part, sees in the ruin the very essence of the project and the future of all things: an atemporal bridge connecting the complexity of the modernist universe to the primordial archetype[8].

Ultimately, this volume demonstrates that the fruitful dialogue between art and architecture cannot and must not be reduced to a sterile formal contamination or to an aesthetic borrowing; rather, it is grounded in a shared ethical and lyrical urgency. By reducing their language to the 'almost nothing', Altarelli and Giancarlino choose, through the path of the essential, to enact

senziale, di operare una scissione salvifica dal rumore del tempo presente per riconquistare una lentezza feconda. Attraverso il gioco sapiente del segno e del sogno, essi ci restituiscono un'architettura e un'arte che tornano finalmente a respirare, a vibrare e a resistere.

1. Si fa qui riferimento esplicito alle tesi esposte in Carpenzano O. (2025), *Architettura, poesia, poeticità. La necessità della dimensiona artistica per la costruzione dello spazio*, Siracusa, Lettera22, in cui si teorizza la necessità di uno statuto lirico e antropologico dello spazio edificato.
2. Il concetto di "oggetto a reazione poetica", mutuato storicamente dalle intuizioni lecorbusieriane, viene qui esteso alla dimensione del disegno d'invenzione e del frammento artistico come catalizzatori di risonanze interiori.
3. Laugier M.-A. (1755), *Essai sur l'Architecture*, Paris, Duchesne; trad. it. *Saggio sull'Architettura* (1987), a cura di V. Ugo, Palermo, Aesthetica, p. 12.
4. Zevi B. (2018), *Architettura e storiografia. Le matrici antiche del linguaggio moderno*, Macerata, DiAP Print. Si veda anche la dichiarazione di Franco Albini in Bucci F., Rossari A., a cura di (2005), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Milano, Electa, p. 6.
5. Cfr. in questo testo Altarelli L., "Su Giancarlino Benedetti Corcos".
6. Cfr. la mia trattazione teorica sul valore dello scavo e dell'erosione formale: la perdita di peso della materia non è un atto distruttivo, ma la condizione essenziale affinché l'architettura possa farsi pura poesia visiva.
7. Bonito Oliva A. (2018), *Introduzione*, in *Giancarlino e l'albero della vita al Palatino*, catalogo per il muro in ceramica al Palatino, Roma.
8. Altarelli L. (2022), *L'immaginario delle rovine. Da Piranesi al Moderno*, Siracusa, LetteraVentidue.

a salvific separation from the noise of the present time in order to reclaim a fertile slowness. Through the skilful interplay of sign and dream, they restore to us an architecture and an art that finally return to breathe, to vibrate, and to resist.

1. Here explicit reference is made to the theses presented in Carpenzano O. (2025), *Architettura, poesia, poeticità. La necessità della dimensione artistica per la costruzione dello spazio*, Siracusa, Lettera22, in which the necessity of a lyrical and anthropological status of built space is theorised.
2. The concept of the 'poetic reaction object', historically derived from Le Corbusier's insights, is here extended to the dimension of the invention drawing and the artistic fragment as catalysts of inner resonances.
3. Laugier M.-A. (1755), *Essai sur l'Architecture*, Paris, Duchesne; Italian translation by V. Ugo, *Saggio sull'Architettura* (1987), Palermo, Aesthetica, p. 12.
4. Zevi B. (2018), *Architettura e storiografia. Le matrici antiche del linguaggio moderno*, Macerata, DiAP Print. See also the statement by Franco Albini in Bucci F., Rossari A., a cura di (2005), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Milano, Electa, p. 6.
5. Cf. in this volume Altarelli L., "On Giancarlino Benedetti Corcos".
6. See my theoretical discussion on the value of excavation and formal erosion: the loss of material weight is not a destructive act, but rather the essential condition through which architecture can become pure visual poetry.
7. Bonito Oliva A. (2018), *Introduzione*, in *Giancarlino e l'albero della vita al Palatino*, catalogue for the ceramic wall at the Palatine, Rome.
8. Altarelli L. (2022), *L'immaginario delle rovine. Da Piranesi al Moderno*, Siracusa, LetteraVentidue.



Giancarlino Benedetti Corcos, *Papaveri colorati al vento*, 2023.



Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'Architecture*, 1755, frontespizio, elaborazione di Vittorio Tosetti.

QUASI NULLA. OMAGGIO ALL'*ARCHITECTURE PRESQU'À RIEN* E ALLA *CABANE RUSTIQUE* DI MARC-ANTOINE LAUGIER

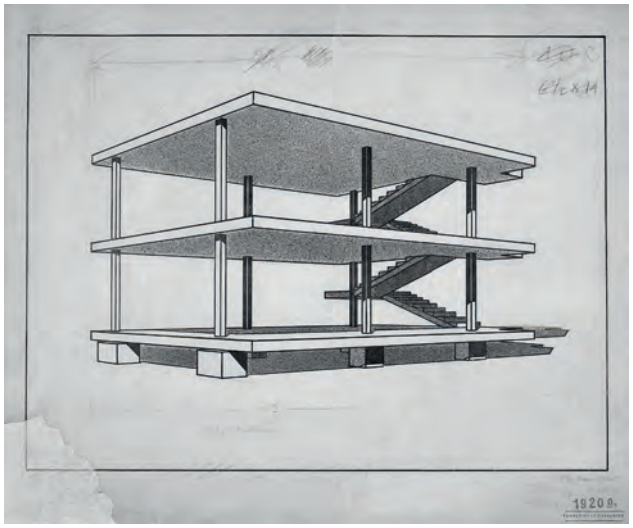
Lucio Altarelli

«La cancellatura non è quell'atto distruttivo che si pensa. È un dire no per poter dire sì alle cose che contano»[1]
Emilio Isgrò

«Le sottrazioni sono difficili perché richiedono un pensiero riflessivo a cui si arriva dopo aver sbagliato»[2]
Paolo Legrenzi

La mostra *Quasi nulla. Tra arte e architettura* alla Galleria André di via Giulia ha diverse motivazioni e finalità. Tra queste, quella di promuovere un confronto tra arte e architettura, nell'opinione condivisa che l'architettura si nutre dell'arte e quest'ultima trova a sua volta ispirazione dai paesaggi urbani. Questo confronto mette in scena contiguità e differenze tra le due scritture: diverse per strumenti e poetiche, ma tuttavia destinate a contaminarsi.
Quello che lega me e Giancarlino è il ricorso a un analogo registro narrativo legato alle figure della sottrazione e della leggerezza e a un racconto più evocativo che descrittivo. Giancarlino prende spunto dalla storia di Tiberio e dal paesaggio di Capri per ricondurli a una figurazione astratta, decostruita, come decostruite sono le sue tele, prive di cornici ed esposte semplicemente alle pareti come lenzuoli appesi. I miei disegni evocano un'"estetica della sottrazione" come epifania delle diverse problematiche che agitano il Moderno e i distretti del digitale. Parlando di leggerezza, trasparenza e avvicinamento a un grado zero di scrittura.
Quello che unisce le due scritture è un "pensiero archeologico", dove l'archeologia è intesa come crasi tra *archè*, origine, e *logos*, discorso. Si predilige questa etimologia rispetto a quella più usuale, ma meno significativa, di *archaios*, antico, in quanto il termine "antico" sconta un eccesso di genericità, mentre il termine "origine" chiama in causa non ciò che eravamo, ma ciò che siamo, coniugando essenza ed invenzione, rigore e creatività.
Bruno Zevi, in *Architettura e storiografia. Le matrici antiche del linguaggio moderno*, guarda alle forme archetipiche e al tema dell'origine come epifania di un'essenzialità da perseguire nell'attività progettuale: «In architettura azzerare vuol dire riproporre tutti i problemi basici, come se dovessimo costruire la prima casa della Storia»[3].
Il termine comune "quasi nulla" ha diverse declinazioni, espresse nei sottotitoli dei nostri contributi: *Omaggio all'Architecture presqu'à rien e alla Cabane rustique* di Marc-Antoine Laugier è il tema di riferimento dei miei disegni; *Arte e architettura come frammenti* è invece quello di Giancarlino.
Nel campo specifico dell'architettura, "quasi nulla" identifica una serie di azioni trasgressive, diverse per tempi e linguaggi, tuttavia convergenti verso una distanza critica dalla monumentalità, dalla ridondanza e dalla

bulimia di segni: azioni che privilegiano un atteggiamento di reticenza, una ricerca di essenzialità e un problematico avvicinamento ad un grado zero di scrittura.
Questa "estetica della sottrazione" ha lungamente orientato le mie scelte progettuali e i miei disegni d'invenzione, come quelli esposti alla Galleria André. In particolare alcune figure, trasversali per tempi e linguaggi, rivestono per me una particolare importanza. Tra queste, alcuni temi e teorie dell'Illuminismo e, parallelamente, alcuni aspetti del Moderno che, per brevità, cerco di riassumere attraverso alcune figure che ritengo più significative.
Il tema dell'estetica della sottrazione trova una prima interpretazione nel secolo dei Lumi, nel mito del buon selvaggio di Jean-Jacques Rousseau, nel rapporto dialettico tra natura e artificio, molto distante dalle odierne pratiche ambientali, spesso mimetiche.
Denso di significati è il frontespizio che compare nell'*Essai sur l'architecture* dell'abate Marc-Antoine Laugier: come tutti i frontespizi dei trattati, da quelli rinascimentali a quelli illuministici, l'immagine anticipa il testo scritto, affidando alla dimensione del disegno un carattere simbolico ed esplicativo.
Il frontespizio di Laugier del 1775 raffigura, sul lato sinistro, la *Cabane rustique* con i suoi tronchi-pilastro ancora verdi e ricoperti di foglie; sul lato destro una giovane, seduta su alcuni resti marmorei, indica con il braccio alzato e l'indice della mano destra la presenza della capanna. La giovine prende atto dell'identità dell'architettura come messa in opera della natura; i resti invece che giacciono inerti al suolo, combinazione dei tre ordini canonici, ionico, dorico e corinzio, simboleggiano la decomposizione dell'età classica.
Sulla sinistra, tra la capanna e la donna, compare un piccolo genio alato, figura intermedia tra l'angelo dell'annuncio e un cupido. La *Cabane rustique* rappresenta la prima apparizione dell'architettura nel paesaggio originario, costituisce inoltre l'antecedente logico della colonna, dell'architrave e del timpano, e parallelamente è il modello, per usare le parole di Laugier, «*selon lequel on a imaginé toutes les magnificences de l'Architecture*»[4]. Epifania dell'"infanzia dell'architettura" nel paesaggio edenico, essa è, nello stesso tempo, presupposto logico di qualsiasi architettura a venire: principio morale più che modello formale, ricordando il ruolo religioso rivestito da Laugier.
La modernità della *Cabane rustique* è la sua tensione verso un codice sottrattivo, per dare luogo a quella che Laugier chiama l'*architecture presqu'à rien* facendo coincidere verità ed essenzialità delle forme. Il suo "quasi nulla" ha un risvolto polemico: contrastare le ridondanze del Barocco che per Laugier costituiscono le «stravaganze del Cavalier Borromini»[5]. Il "quasi nulla" laugeriano anticipa molti temi e narrazioni del Moderno, tra cui il celebre aforisma di Mies van der Rohe *less is more*.
La *Cabane* è un "quasi nulla" che contiene però in sé tutti i principi dell'architettura e gli elementi basici di un edificio quali la separazione esterno/interno, pubblico/privato. Un invito etico da parte del religioso Laugier ad esprimere l'essenziale e a confrontarsi con l'origine delle cose e della stessa esistenza.
«La piccola capanna primitiva che ho appena descritto costituisce il modello a partire dal quale ogni magnificenza architettonica è stata concepita; e solo approssimandosi alla semplicità di questo primo modello, nella pratica dell'arte, sarà possibile evitare i difetti più radicali e raggiungere l'autentica perfezione. I tronchi



Le Corbusier, *Maison Dom-Ino*, 1914. © Fondation Le Corbusier/ ADAGP, https://cdn.essentiels.bnf.fr/media/images/cache/cache/rc/MpJ2ahk8/uploads/media/image/20201204210025000000_pas_2935.jpg (ultima consultazione 26/8/2026).

eretti verticalmente ci hanno fornito l'idea della colonna; quelli orizzontali, quella della trabeazione; e quelli inclinati, che formano il tetto, quella del frontone. […] Oramai è facile distinguere gli elementi essenziali nella composizione di un ordine architettonico, da quelli dettati dalla necessità, o che vi si sono aggiunti per puro capriccio»[6].

La ricerca del meno, del *less is more*, come pratica di quell'essenza in cui lavorano in simbiosi l'avanzamento delle conoscenze tecniche e l'ermeneutica dell'archetipo, caratterizza diverse scritture del Moderno. Il termine essenza è inteso nel suo duplice significato: essenza come essenzialità, ovvero come soppressione degli apparati decorativi ed accademici; essenza come ricerca della verità, ovvero come superamento dell'inerzia delle consuetudini e come evocazione del paesaggio nativo dove tutto è cominciato.

Emblematica delle diverse tensioni che agitano il Moderno è la *Maison Dom-Ino* di Le Corbusier, concepita nel 1914, e che per molti versi rappresenta la versione moderna della *Cabane rustique*. La *Dom-Ino*, una delle architetture più significative e preveggenti del Moderno, s'incarica di portare alle estreme conseguenze la tecnica del cemento armato, appresa da Le Corbusier durante il suo apprendistato presso l'*atelier* di Auguste Perret, trasformandola in un radicale linguaggio. Il suo nome, come altre opere di Le Corbusier, è un gioco di parole. Come modulo insediativo allude al gioco combinatorio delle tessere di origine cinese; come cellula per la costruzione in serie di residenze il suo nome è una crasi tra *Domus*, abitazione, e *Innovation*, progresso. La *Dom-Ino* è uno spazio vuoto, permeabile al vento e alla luce. Sei nudi pilastri, arretrati sui due fronti principali e in misura ridotta su quelli laterali,



Mies van der Rohe, *Casa Farnsworth*, Plano (US), 1951. WikiArquitectura, © All rights reserved, https://en.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/Farnsworth-House-Mies-van-der-Rohe-WikiArchitecture_002-1920x1280.jpg (ultima consultazione 26/8/2026).

sorreggono tre solai: uno al piano terra più due in elevazione, di cui l'ultimo fa da copertura piana. Una scala, anch'essa in cemento armato, collega al primo piano e alla copertura piana, segnalandone la praticabilità. Non esistono ambienti interni, tamponamenti perimetrali né finestre: è uno spazio che attende di essere allestito, tanto nell'articolazione interna quanto nei tamponamenti, dati entrambi come elementi suscettibili di diverse interpretazioni.

Questa sorta di rudere della modernità, che oggi si confonde con le immagini quotidiane degli edifici incompiuti, come quelli largamente presenti nell'Italia meridionale, oppure con ciò che rimane dopo un sisma, è in realtà un progetto-manifesto. Staccata dal suolo, con il tetto piano accessibile, con la pianta e le facciate suscettibili di diverse configurazioni, la *Dom-Ino* anticipa i cinque punti dell'architettura moderna: i *pilotis*, il tetto-giardino, la pianta libera, la finestra a nastro e la facciata libera. Temi, questi, che saranno teorizzati circa un decennio dopo, nel 1926, come puntualizzato dallo stesso Le Corbusier in *Precisazioni*.

«Ma eccovi la mia soluzione del 1914, che si chiamava le case *Dom-Ino*. Studio le celebri vecchie case dell'architettura di Fiandra; ne disegno uno schema; scopro che si tratta di case di vetro: del XV, XVI, XVII secolo. Allora immagino le seguenti operazioni: una impresa getterà (senza casserature, per mezzo di un ingegnoso materiale di cantiere) le ossature portanti della casa: sei pilastri, tre piani di solaio e la scala. Le dimensioni: metri 6x9. I pilastri standard sono posti in opera a distanza standard di 4 metri […]. Non vi sembra favorevole ad un uso residenziale questa superficie? Entro le ossature portanti che vi ho descritto, ho studiato innumerevoli soluzioni di piante residenziali. Tutto risultava





Giuseppe Terragni, *Casa del Fascio*, Como, 1932-36, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Como_-_Casa_del_Fascio_-_27-09-2017.jpg?utm_source=it.wikipedia.org&utm_campaign=imageinfo&utm_content=thumbnail_unscaled (ultima consultazione 26/8/2026).

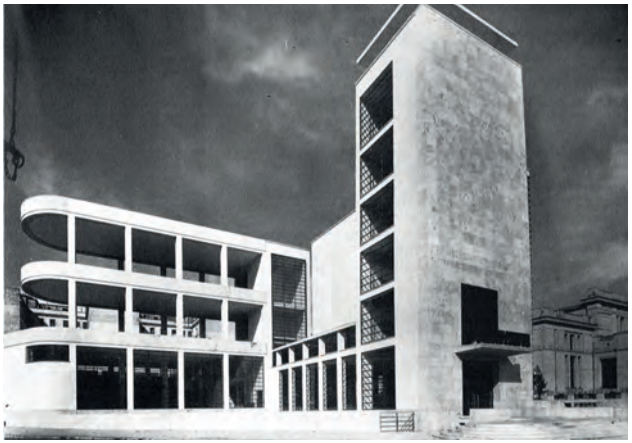
Giuseppe Terragni, *Asilo Sant'Elia*, Como, 1936. Da Zevi B., a cura di (1980), *Giuseppe Terragni*, Bologna, Zanichelli, pp. 120, 121.

possibile. Automaticamente, avevo a mia disposizione le finestre in lunghezza o le pareti di vetro. Ma allora non ne ero ancora consapevole»[7].

Se però da un lato la *Dom-Ino* contiene *in nuce* i "cinque punti" dell'architettura moderna che sono alla base del pensiero di Le Corbusier, dall'altro contraddice altri principi cardinali del Funzionalismo. Nello scheletro sostanzialmente vuoto della *Dom-Ino* l'assenza di una pianta, formalmente definita, contraddice l'assioma "la pianta determina il tutto: è il momento decisivo"; l'assenza invece dei prospetti contraddice il principio secondo cui "l'esterno è il risultato di un interno". Questa architettura, priva interamente di facciate e costituita unicamente dal telaio delle sue strutture portanti, depotenzia il ruolo tradizionale dei tamponamenti murari e apre alla trasparenza degli edifici in *pan de verre* come quelli che saranno sperimentati successivamente, tra 1922 e il 1925, nei grattacieli cruciformi del *Plan Voisin*. La permeabilità della *Dom-Ino* al vento e alla luce destabilizza i rapporti lineari di causa/effetto tra interno ed esterno e quelli tra pubblico e privato.

Se per molti aspetti il vuoto e la permeabilità della *Cabane* laugeriana costituiscono i presupposti della *Dom-Ino*, tra loro esiste una sostanziale differenza. La capanna laugeriana è un modello teorico/morale, mentre la *Dom-Ino* è un modello pratico/costruttivo legato alla prefabbricazione industriale; il primo è un *unicum*, il secondo è un modulo ripetibile. La doppia identità della *Dom-Ino* come figura primigenia e come modulo industriale ne contrassegna la sua complessa ambiguità. Vista come oggetto isolato, rappresenta una figura archetipica che si rifà al mito della *Cabane rustique*; vista invece come modulo insediativo di più unità residenziali, come quelle previste a Messina e a Pessac,





Enrico Del Debbio, *Casa del Balilla*, Roma, Foro Italico, 1933. Da Neri M.L. (2006), *Enrico del Debbio*, Milano, Idea Books.

Luigi Moretti, *Casa della Gioventù*, Roma, Trastevere, 1933. Da Greco A., Remiddi G. (2006), *Luigi Moretti. Guida alle opere romane*, Roma, Palombi ("Il Moderno attraverso Roma", 8).

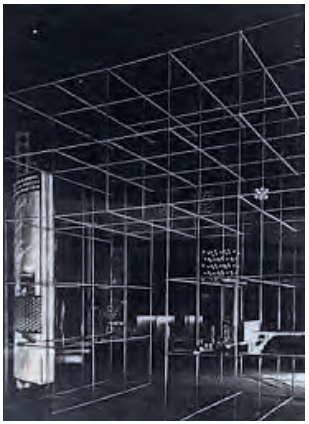
elegge il linguaggio delle case in serie e l'ideologia della *machine à habiter*.

Anche il Razionalismo italiano trasforma in linguaggio le risorse del cemento armato. Il reticolo di travi e pilastri si estroflette all'esterno delle architetture come un esoscheletro geometrico. La Casa del Fascio e l'asilo nido a Como di Giuseppe Terragni, la Casa della Gioventù a Roma di Luigi Moretti e la Casa del Balilla al Foro Italico romano di Enrico Del Debbio, tutte degli anni Trenta, sono alcuni degli esempi più significativi di questa tendenza. A differenza dello spirito *machiniste* di Le Corbusier, il Razionalismo italiano ha un'istanza classica che evoca la mediterraneità, la sincerità strutturale dei templi marmorei, l'archeologia e il tema delle rovine.

I linguaggi del Razionalismo italiano trovano ulteriore e non marginale riscontro con gli allestimenti italiani degli anni Trenta. Allestimenti che per il loro statuto impermanente vantano maggiori gradi di libertà e di sperimentazione rispetto a quelli concessi all'architettura tradizionalmente intesa. La Sala delle medaglie d'oro per la V Triennale di Milano di Marcello Nizzoli e Edoardo Persico, la Sala dell'Aerodinamica al Palazzo dell'Arte di Milano di Franco Albini, la Sala delle Priorità Italiche dei BBPR per la VI Triennale di Milano, la *Mostra dell'antica oreficeria italiana* di Franco Albini e Giovanni Romano rappresentano una distinguibile linea di ricerca. In queste opere prevale una sintesi felice tra i modelli iconici del classicismo mediterraneo e il loro *transfert* nella leggerezza degli apparati espositivi, come attuazione della ricerca di scavo e di erosione delle forme attuata da Terragni nelle sue architetture.

Il tema della leggerezza, connaturato alla natura stessa degli allestimenti, è praticato non come evasione ma

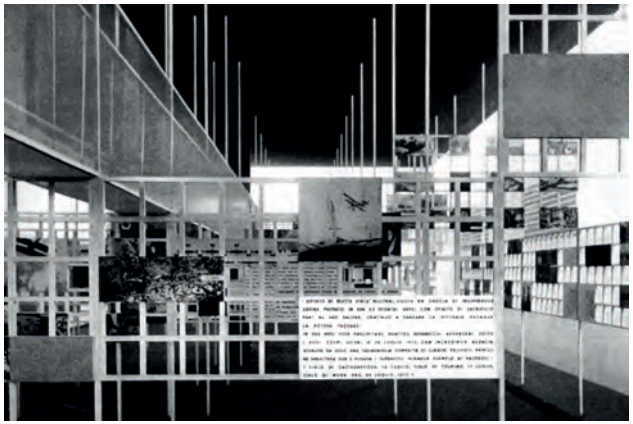




Frederick Kiesler, *La città nello spazio*, 1925, Esposizione Internazionale delle Arti Decorative ed Industriali (Parigi, Les Invalides, aprile - ottobre 1925), https://i0.wp.com/thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2013/11/friedrich-kiesler-raumstadt-city-in-space-1925-paris-photo-unknown-c2a9-2013-austrian-frederick-and-lillian-kiesler-private-foundation-vienna.jpg?fit=857%2C1200&ssl= (ultima consultazione 26/8/2026).

Walter Gropius, Joost Schmidt, *Mostra dei metalli non ferrosi*, 1934 (Berlino, Ausstellungsgelände am Kaiserdamm, 21 aprile - 3 giugno 1934), https://www.zeroundicipiu.it/wp-content/uploads/2012/02/1934_Walter-Gropius-Joost-Schmidt_Exhibition-of-Non-ferrous-Metals.jpg (ultima consultazione 26/8/2026).

come ricerca costante di un graduale affrancamento dal peso della materia, rappresentando un elemento distintivo degli allestimenti italiani degli anni Trenta.
Se il tema della leggerezza come sottrazione di materia e quello dell'essenzialità come esito di un rigore compositivo indirizzano il linguaggio degli allestimenti italiani, questi temi trovano una delle rappresentazioni più chiare e significative nel costante lavoro di Albini che dalle sperimentazioni degli anni Trenta arrivano fino agli anni Sessanta, attraverso un coerente e complesso percorso formativo.
Gli allestimenti di Albini rappresentano un confronto a distanza con alcune forme iconiche della mediterraneità e del classico che vengono reinterpretate attraverso un articolato codice espressivo riferito a diverse figure: la colonna isolata, il trilite e il reticolo rinascimentale; figure ampiamente ricorrenti nella sua grammatica compositiva.
I primi allestimenti di Albini degli anni Trenta s'inseriscono all'interno di una comune ricerca, volta a sensibilizzare un ambiente espositivo attraverso l'esibizione di pochi ma determinanti elementi, nei quali predomina la trasparenza di esili telai e quella di rarefatti moduli spaziali, come nelle realizzazioni per le Triennali di Milano, le Fiere di Milano e la Fiera del Levante di Bari.
A partire dagli anni Quaranta, e successivamente negli anni del dopoguerra, assistiamo ad una rinnovata ricerca stilistica, tesa a ridurre ulteriormente segni e materiali attraverso un progressivo alleggerimento dei pregressi modelli compositivi per offrire al pubblico un'esposizione concettuale di frammenti e sconnessioni. «È mia opinione che sono proprio i vuoti che occorre costruire, essendo aria e luce i materiali da costruzione. L'atmosfera non deve essere ferma, stagnan-





Marcello Nizzoli, Edoardo Persico, *Sala delle medaglie d'oro*, 1934, Esposizione aeronautica italiana (Milano, Palazzo dell'Arte, giugno - ottobre 1934). Da Ciucci G., Dal Co F. (1991), *Atlante dell'architettura italiana del Novecento*, Milano, Electa, p. 28.

Franco Albini, *Mostra dell'antica oreficeria italiana*, 1936, VI Triennale (Milano, Palazzo dell'Arte, 30 maggio - 31 ottobre 1936). Da Bucci F., Rossari A. (2005), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Milano, Electa, p. 97.

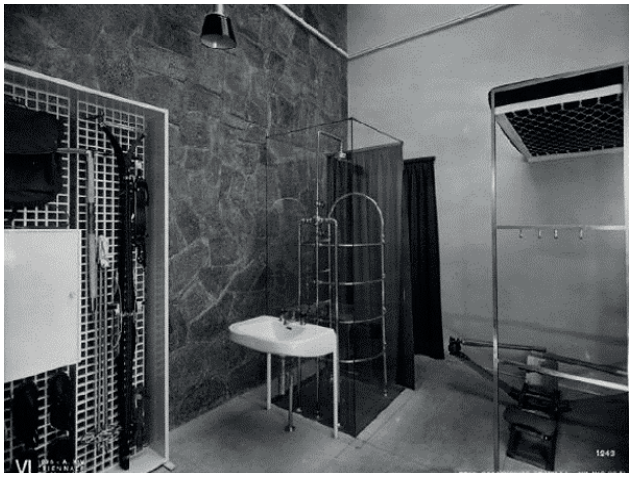
te ma vibrare, e il pubblico si deve trovare immerso e stimolato, senza che se ne accorga»[8].

Alcuni allestimenti, come la *Stanza per un uomo* e la *Mostra dell'antica oreficeria italiana*, entrambe per la VI Triennale di Milano del 1936, l'Istituto di dermatologia cosmetica Hotz & C. del 1945 e il sorprendente Stand Montecatini per la Fiera campionaria di Milano del 1961, partono da una comune griglia tridimensionale data come "antecedente logico", memoria del reticolo prospettico del Rinascimento, e arrivano a scompaginare, attraverso successive azioni di sottrazione, l'impianto geometrico di riferimento, creando equilibri dinamici e rapporti inediti tra le cose. Nella *Stanza per un uomo*, che inaugura una serie di allestimenti successivi, è particolarmente evidente la graduale operazione di sottrazione di pezzi e moduli del reticolo virtuale di riferimento per creare lo "spazio atmosferico" la cui materia è il vuoto. L'esito di questo processo compositivo si offre come una "ruderizzazione" del modello ideale di riferimento.

In altri allestimenti, come la *Mostra Scipione e del Bianco e Nero* alla Pinacoteca di Brera del 1941, la *Mostra di Arte contemporanea italiana* a Stoccolma del 1953 e il Negozio Olivetti a Parigi del 1961, quest'ultimi due in collaborazione con Franca Helg, gli elementi verticali, costituiti da esili aste a fuso a supporto di teche e di ripiani, sono collegati da un reticolo aereo di cavi in acciaio che, oltre ad essere sostegni invisibili, tracciano a mezz'aria, nel vuoto delle sale, le matrici della composizione in rapporto con lo spazio esistente. In questi allestimenti l'immagine delle aste rappresenta un prosciugamento delle figure delle colonne, mentre la trama dei cavi aerei è la forma residuale del reticolo rinascimentale.

Le composizioni di Albini, che nel corso della sua atti-





Franco Albini, *Stanza per un Uomo*, 1936, VI Triennale (Milano, Palazzo dell'Arte, 30 maggio - 31 ottobre 1936). In alto, https://www.federicamorgillo.it/wp-content/uploads/2020/04/franco-albini-stanza-per-un-uomo-04-3-2048x1542.jpg (ultima consultazione 26/8/2026); in basso, https://www.federicamorgillo.it/wp-content/uploads/2020/04/franco-albini-stanza-per-un-uomo-07.jpg (ultima consultazione 26/8/2026).

vità evolvono verso gradi progressivi di astrazione formale, mettono a frutto diverse sollecitazioni del mondo dell'arte, operando una sintesi del tutto originale tra le suggestioni neoplastiche di Piet Mondrian, di Gerrit Rietveld e di Van Doesburg, l'astrattismo di Paul Klee, di Josef Albers e di Vasilij Kandinsky e lo spazialismo di Lucio Fontana. Le opere di questi artisti rappresentano per Albini la declinazione di altrettanti linguaggi della sparizione.

L'importante lascito delle architetture e degli allestimenti del Razionalismo italiano, è fatto proprio da Costantino Dardi, architetto friulano d'origine ma romano d'adozione, autore di celebrati allestimenti e progettista che adotta il linguaggio dell'impermanenza. Nelle sue opere realizzate e nei disegni d'invenzione ricorre la trasparenza di tralicci geometrici e telai, realizzati in profilati metallici, rappresentando un riconoscibile e coerente linguaggio autoriale legato al tema della smaterializzazione. Il senso di Dardi per la leggerezza, espresso attraverso la trama di sottili reticoli trasparenti, si radica negli allestimenti della Sala delle medaglie d'oro di Persico e Nizzoli, nella *Mostra dell'antica oreficeria italiana* di Albini, nel *Monumento ai caduti nei campi di concentramento* dei BBPR (Banfi, Belgioso, Peressutti e Rogers), legati alla scarnificazione e rarefazione delle forme che si traduce nelle esili gabbie spaziali. Come nelle architetture di Terragni, e nel Cimitero Monumentale di Milano di Carlo Maciachini degli anni Quaranta, il *Monumento* è progettato come un reticolo completamente trasparente, intersezione tra le linee di un cubo e quello di una croce greca, che affida ad una struttura vuota e silenziosa l'assoluta drammaticità della memoria.

Il tema della leggerezza in Dardi si rinnova grazie





Franco Albini, *Mostra Scipione e del Bianco e Nero*, 1941 (Milano, Pinacoteca di Brera, 1941). © Fondazione Franco Albini Collection, https://www.researchgate.net/profile/Gabriela-Campagnol/publication/273636004/figure/fig2/AS:294764109942792@1447288648342/Franco-Albini-Pinacoteca-di-Brera-Brera-Art-Gallery-Mostra-Scipione-e-del-Bianco-e.png (ultima consultazione 26/8/2026).

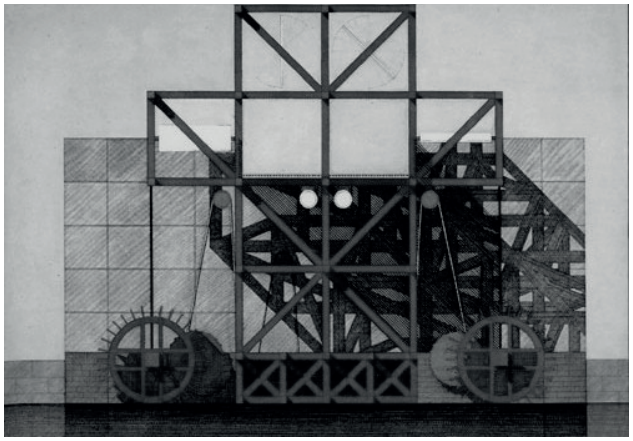
Franco Albini, *Stand Montecatini*, 1961 (Milano, Fiera Campionaria, 12-27 aprile 1961). © Ufficio Fotografico Montecatini, 14-15/4/1961, https://www.lombardiabeniculturali.it/assets/immagini/liv2/AF310RLSUP/SC/F/3h140/0000/F_SUP-3h140-0000159_IMG-0000000159.jpg (ultima consultazione 26/8/2026).

all'apporto di sollecitazioni provenienti dal mondo effimero per antonomasia del set cinematografico, con il proprio apparato di luci, ponteggi e velari riflettenti.
Dardi guarda con stupore felliniano al mondo del cinema traducendone le sollecitazioni in un linguaggio architettonico. Questo avviene nei tralicci in ferro come nei ricorrenti apparati di illuminazione indiretta dei suoi allestimenti che, attraverso diverse inclinazioni e giaciture dei pannelli in tela, interpretano il tema dell'architettura e degli allestimenti come luogo di una mobile provvisorietà, prossima a quella propria dei set del cinema. Dardi incontra direttamente il fascino di un set quando è chiamato da Peter Greenaway a curare le scenografie di *Il ventre dell'Architetto* che narra di un architetto americano chiamato a Roma per allestire una mostra su Boullée all'interno degli spazi sconfinati del Vittoriano di Giuseppe Sacconi. Anche in questo caso gli allestimenti di Dardi per il film giocano in dissolvenza con la severità del luogo allestendo, lungo le scale e gli ambienti interni del Vittoriano, coni, piramidi e cilindri, ora grandi ora piccoli, che realizzati con materiali poveri esibiscono la loro natura effimera. Una voluta presa di distanza dalla monumentalità sia di Sacconi che di Boullée.
Il linguaggio di Dardi si esplica attraverso un sottile gioco d'equilibrio tra una *pars destruens* e una *pars construens* che dà luogo ad una *concordia discors*. La *pars destruens* si coglie nel riferimento ai suoi modelli spaziali che sono l'esito di uno scavo e che, nei progetti sull'antico, si contrappongono alla materia densa di edifici e monumenti. Nei progetti romani, come nel progetto del margine urbano nell'area dei Fori Imperiali, nelle *tabernae* ai Mercati Traianei per Roma Capitale e negli allestimenti alle Mura Aureliane per la



BBPR, *Monumento ai caduti nei campi di concentramento*, Milano, Cimitero Monumentale, 1946. © Marco Introini, https://ilgiornaledellarchitettura.com/wp-content/uploads/cache/2023/05/4_BBPR_Monumento-caduti-campi-concentramento/3579539488.jpg (ultima consultazione 26/8/2026).

mostra *Avanguardia/Transavanguardia*, tutti degli anni Ottanta, le bianche ed esili strutture geometriche si stagliano sull'umida porosità delle strutture archeologiche, imponendo all'ambiente nuove trame e prospettive che, sovrapponendosi all'esistente, lo rivelano per discontinuità, stabilendo con esso rapporti necessari.
Per Dardi la geometria delle sue griglie spaziali, costituite essenzialmente di vuoto, più che affermare certezze manifesta quel rigore sintetico in cui la memoria della tradizione del Moderno incontra il sogno.
La *pars construens* del percorso dardiano è quella invece che, facendo riferimento alle figure di cubi, piramidi, coni e cilindri, s'incarica d'inscrivere gli atti del presente nel solco di quella tradizione del Moderno rappresentata emblematicamente dalla figura dei solidi platonici; figura che va da Boullée a Le Corbusier, da Paul Cézanne a Georges Braque. In Dardi l'*esprit de géométrie*, più che essere strumento di una supposta condizione manierista, muove dal senso di distanza dai toni assertivi del Movimento Moderno per indagare gli scarti e i residui della modernità che sono presenti nell'attuale condizione contemporanea. Il gioco sapiente dei solidi platonici, inscrivendosi nello sguardo del presente, sottolinea per contrasto diversità e dissonanze rispetto al passato. Il "segreto della geometria" di Dardi, come nota Paolo Portoghesi, si riverbera allora del senso della nostalgia: "nostalgia per la natura", per il paesaggio originario e per il paradiso perduto della modernità. Tra nostalgia del passato e nostalgia del futuro, com'è evidenziato nello scritto di Dardi "L'acquedotto di Spoleto" che figura in *Semplice lineare complesso*.
«Ho scoperto i solidi platonici su una mensola polverosa della prima aula di disegno che ho frequentato. Li ho visitati nella pittura di Cézanne [...]; li ho amati nel-



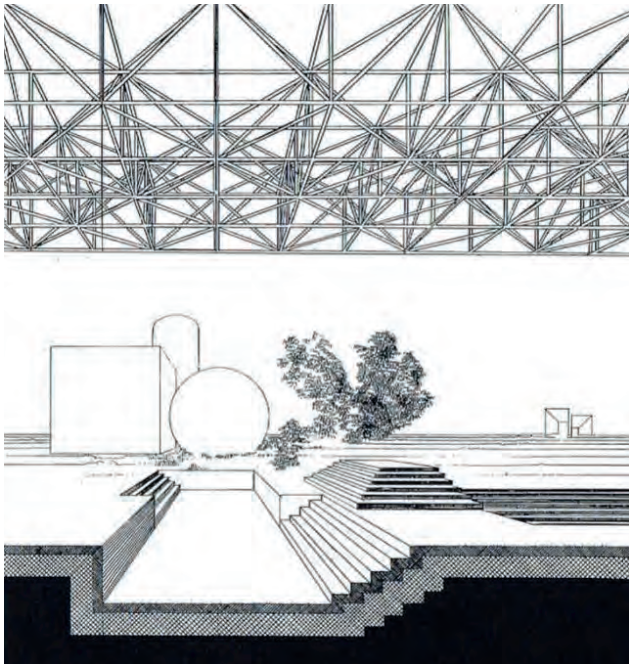


Costantino Dardi, *Ponte dell'Accademia*, Venezia, 1985. Da DARDI C. (1987), *Semplice Lineare Complesso*. L'acquedotto di Spoleto, Roma, A.A.M. /Coop, p. 161.

Costantino Dardi, *Sala di lettura*, Roma, Facoltà di Architettura di Valle Giulia, 1981, https://i.pinimg.com/1200x/9a/18/24/9a1824ab21e6f10feb65e6debf52c727.jpg (ultima consultazione 26/8/2026).

le fascinose pagine del Le Corbusier di *Vers une architecture*, li ho ritrovati nel *Libellus de quinque corporibus regolaribus* di Piero della Francesca, ma è nella città araba che queste figure assolute, queste condizioni-limite della figurazione e della forma mi hanno rivelato quale è il loro paesaggio più vero: percorrendo le piste di sabbia, bordate dalle agavi, dell'isola di Djerba, ho scoperto centinaia di piccole moschee ove le forme primarie dei solidi platonici, il cubo, la sfera, un cilindro, un prisma, ogni volta diversi per dimensione e dislocazione, combinano le loro relazioni sempre nuove secondo mutazioni che sembrano guidate da una norma matematica. [...] In visita sentimentale e pellegrinaggio intellettuale alla tomba del grande regista giapponese Ozu, l'occidentale ed europeo Wim Wenders nel film *Tokio-Ga* scopre una semplice figura, un piccolo cubo di granito nero, la figura della geometria euclidea per eccellenza, sulla quale è inciso un solo ideogramma, la parola Ma, il vuoto, il nulla, la forma, lo spazio, la relazione per antonomasia»[9].

Il tema della sottrazione, a lungo perseguito dalle avanguardie architettoniche e artistiche del Moderno che hanno privilegiato l'assenza, la scomposizione e il vuoto, trova un significativo riscontro nell'evaporazione del reale introdotta dal paradigma digitale e nella rappresentazione della città dei bit. Altrove ho chiamato questa città, che trae alimento dalle condizioni presenti, *Light City*[10], facendo riferimento contestuale sia alla leggerezza che alla luce come aspetti della condizione presente. Questa città leggera, ma non immemore di trascorse stagioni, rappresenta un punto di convergenza tra l'estetica sottrattiva della modernità ed i nuovi distretti immateriali del digitale come avvicinamento al "quasi nulla" perseguito da diverse narrazioni.



Costantino Dardi, Senza titolo, 1980, acquaforte e acquatinta su carta di Pescia, 25 x 35 cm, mostra *Costantino Dardi/Giulio Paolini "Duetto"* (Roma, A.A.M., 29 settembre - 24 ottobre 1980), https://ffmaam.it/i/870x650_zc3/K3Isp3A6oz56YaMaY1EBJIyFEHjiZv8jYmZiBF8lZQZ5YmRmBQLkAGHkZmL-/Costantino-Dardi-Costanti.jpg (ultima consultazione 26/8/2026).

A questi diversi temi e figure si aggiunge il mio interesse per *L'immaginario delle rovine*[11], titolo di una mia pubblicazione dove le rovine sono viste come presenze attive, come oggetti a reazione poetica che alimentano i processi d'invenzione legati ai temi della sottrazione, dell'erosione e della perdita di peso.

1. Giaume G. (2024), *A Urbino apre la Scuola della Cancellatura del grande artista Emilio Isgrò*, *Artribune*, https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2024/05/urbino-scuola-cancellatura-emilio-isgro/ (ultima consultazione 29/7/2026).
2. Bellini B. (2022), "*Quando meno diventa più*". *Intervista a Paolo Legrenzi*, *Change Makers Magazine*, https://change-makers.cloud/quando-meno-diventa-piu-intervista-a-paolo-legrenzi/ (ultima consultazione 29/7/2026).
3. Zevi B. (2018), *Architettura e storiografia. Le matrici antiche del linguaggio moderno*, introduzione di A. Muntoni, Macerata, DiAP Print, quarta di copertina.
4. Ugo V. (1987), *Presentazione. Teoria e progetto - Le dimensioni essenziali dello spazio del λόγος*, in Laugier M.-A., *Saggio sull'Architettura*, Palermo, Aesthetica, p. 12.
5. Laugier M.-A., cit., p. 32.
6. Laugier M.-A., cit., p. 48.
7. Le Corbusier (1930), *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Crés et Cie, Paris; trad. it. *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica*, Bari, Laterza, 1979, pp. 111-113.
8. Bucci F., Rossari A., a cura di (2005), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Milano, Electa, p. 6.
9. Dardi C. (1987), *Semplice lineare complesso. L'acquedotto di Spoleto*, Roma, Kappa, p. 41.
10. Altarelli L. (2006), *Light City. La città in allestimento*, Roma, Meltemi ("Babele", 43).
11. Altarelli L. (2022), *L'immaginario delle rovine. Da Piranesi al Moderno*, Siracusa, LetteraVentidue.



Giovan Battista Piranesi, *Avanzi di un portico coperto*, 1748, Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975. © Composizione digitale di Vittorio Tosetti.

QUASI NULLA. ARTE E ARCHITETTURA COME FRAMMENTI

Giancarlino Bendetti Corcos

«In fondo l'arte è la capacità di non incontrare mai il proprio nemico»[1]
Achille Bonito Oliva

«Lo spirito creativo dell'artista può essere metaforicamente rappresentato come la perla che nasce dalla malattia della conchiglia»[2]
Karl Jaspers

Architettura come frammenti e arte come frammenti, nella loro relazione, è qualcosa che mi ha sempre affascinato.
Tutto ciò parte dal sogno: i lacerti e gli avanzi che il sogno ci procura a partire dall'inconscio non sono altro che questi frammenti. Il sogno lavora per frammenti e noi dobbiamo cogliere questa frammentazione-scissione che è una caratteristica della nostra società odierna e della nostra psiche, un mondo che oggi è frammentato da guerre che stanno cambiando il diritto internazionale, i confini e le relative mappe.
Il tempo che scorre molto più veloce ci offre questa opportunità nel suo fluire, come nel fiume di Eraclito (dove "non ci immergiamo mai nella stessa acqua"), e ci consente di valorizzare i frammenti e di arpionarli come pescatori nel fluttuare veloce del mare.
L'evoluzione della musica rappresenta anche questo.
Come consideriamo ad esempio Schönberg? La rivoluzione della dodecafonia, l'evoluzione del *jazz*, del *free jazz*, passando per Ravel, Gershwin, Schönberg e il Gruppo di Vienna, rappresentano un flusso di trasformazioni che inaugurano una nota apparentemente stonata di Bruno Maderna nella "Caduta di Iperione", ma che procedono veloci verso la musica, caratterizzata sempre più dalla sperimentazione.
Anche l'archeologia è come uno spartito mai fermo; nell'archeologia dobbiamo vedere il dolore del tempo passato e delle civiltà passate, riconoscendone quello di vestigie di società che non possono più difendersi. Noi siamo soli di fronte alla storia e dobbiamo conservare le rovine, riportarle a noi e ispirarci per il loro restauro.
La nostra creatività vede nelle rovine archeologiche la possibilità di passare dal vuoto della società di oggi ad una "intercapedine" dove la polvere del passato ci riporta a riesumazioni di vite vissute che non possono tornare indietro. Certamente irripetibili ma aperte alla fantasia dell'"eterno ritorno" o, forse, alla creatività in forma diversa dove alberga il sogno.
Nelle rovine l'artista apre il suo immaginario ad una pulsione laterale di distruzione compiuta attraverso l'opera. Questo, facendo riferimento a Friedrich Nietzsche, ci permette di aprire degli spazi nei quali l'arte non è più teleologica e finalistica ma permette di ricostruire qualcosa che spiazza l'uso consumatorio di un'arte ridotta a *brand*. Qui entra in gioco l'elemen-

to poetico della creatività. Come afferma Achille Bonito Oliva sulle mie ceramiche: «quello che interessa Giancarlino è la rovina e un desiderio mai agognato di ricostruire un'unità perduta ma di lasciarla com'è nella sua complessità»[3]. Le rovine diventano una base per poter rileggere la storia e per aprire molte finestre per la nostra creatività ma, nello stesso tempo, facendo riferimento a Carducci nella poesia *Davanti alle terme di Caracalla* (1877), «qui si vede l'occhio piangente del poeta che guarda i due muri enormi delle terme che permangono nello spazio e che ci fanno pensare ad un dualismo dell'arte, tra un occhio asciutto che non si commuove ed un occhio umido, appunto quello di Carducci, che vede tra le rovine una possibilità umana di sciogliere le proprie lacrime di fronte ad una visione delle rovine; qualità salvifica in noi tutti esseri umani»[4].
Come un colibrì cercherò di andare un po' a zig zag per affrontare dei temi apparentemente diversi, ma in realtà uniti tra loro da un filo rosso. C'è un termine francese, *décalage*, e un termine inglese con un significato diverso, *floating*, che significa ondeggiare con la nostra memoria tra le rovine attraverso momenti diversi del tempo. Questo dobbiamo farlo attraverso la nostra fantasia!
In un articolo su Robinson, Bonito Oliva, citando una frase di Nietzsche secondo cui l'arte nella sua tensione creativa contiene anche un desiderio di distruzione, sostiene che «questa proposizione ci apre verso gli scenari della Archeologia. Vediamo che Nietzsche aveva già intuito che l'archeologia è "il passaggio naturale" entro cui l'artista si muove. E propone la sua creazione, dunque al di là di certe ideologie che vorrebbero l'arte capace di trasformare il mondo e di migliorarlo in quanto strumento al servizio dell'uomo e della società, Nietzsche svela la ambivalenza strutturale della creazione là dove appunto sottolinea questa funzione distruttiva che accompagna ogni atto creativo. Questa ambivalenza si segnala proprio perché mette in risalto lo scenario entro cui l'artista opera e crea la propria immagine a partire dalla storia che gli gira intorno e immortalata nel reperto con la sua cordialità che è interessante. […] In qualche modo si propone e si apre per un contatto, per un gesto di fantasia. […] Il reperto archeologico possiede la capacità di umanizzare il rapporto col passato. Permettendo di riappropriarcene, di utilizzarlo come *ready made*, elemento da innestare in un gesto di cleptomania, di assorbimento e ricostruzione tutta fantastica. […] Questa dichiarazione di Nietzsche è fondamentale perché ci aiuta a superare la dicotomia, la contrapposizione che si è creata in questi ultimi anni, tra un'arte finalistica e un'arte laterale, tipica del Manierismo»[5].
Il Manierismo infatti è un movimento del Cinquecento che si caratterizza per la sua opposizione alla cultura dominante. Per la sua complessità e la sua ricerca laterale alla società ha influenzato alcuni artisti contemporanei. Un esempio del passato è rappresentato da Francesco Borromini. Prima di intervenire nel complesso di Santa Maria in Vallicella faceva lunghe passeggiate sulla via Latina per studiare il Mausoleo di Annia Regilla. Oggi la scissione benefica dell'artista dal tempo presente lo aiuta a preparare una fattiva ricomposizione nel "trovare" e "ricomporre" la sua frattura dei significanti, osservando il mondo passato e presente.
Attraverso la poetica di Borromini possiamo osservare che nel Barocco esiste un'antinomia tra il più e il meno. Nel Barocco c'è sia il più che il meno.
La piega del manto infinito della beata Ludovica Al-





Gian Lorenzo Bernini, *Estasi della Beata Ludovica Albertoni*, Roma, 1674, fotografia di insieme e particolare, https://giovannipediconeart.altervista.org/wp-content/uploads/2019/01/3.BEATAL1-980x450.jpg (ultima consultazione 26/8/2026).

bertoni e quella di Santa Teresa nelle opere del Bernini sono analizzate splendidamente nel libro *La piega. Saggio su Leibnitz e il Barocco* di Gilles Deleuze[6]. Questa piega infinita si ferma di fronte ad un Borromini che con la sua architettura lavora ad una sorta di sottrazione attraverso il concavo e il convesso; guardando certamente all'ordine gigante di Michelangiolo "senza fare il copista", come lui stesso scriveva. Ecco dunque i due versanti del Barocco: l'abbondanza del Bernini e un certo minimalismo borrominiano.

Lo stesso Raffaello che diventò il primo sovraintendente ai beni archeologici con Leone X certamente dialogava fortemente con i blocchi di pietra che catalogava sapientemente.

Bonito Oliva così commenta il mio lavoro di sculture e tele che ho realizzato per la mostra *Omaggio a Borromini per il 350° anniversario della morte* sotto i campanili di Sant'Agnese in Agone.

«L'opera e la vita di Borromini portano entrambe verso la sua morte; se il Barocco del Bernini è per il tutto pieno, Borromini è invece per la sua scomparsa, per l'assenza; volatile è Borromini nella sua vita trapiantata a Roma per le forme che ci ha lasciato che tendono tutte a smaterializzarsi, a fondere la propria presenza creando però il sospetto della scomparsa. Così anche Borromini, alla fine di una sua malattia che lo teneva a letto procede e organizza la propria scomparsa. Direi quasi che le sue forme tentano di smaterializzarsi nello spazio, di sottrarre peso all'architettura. Credo che anche l'opera veloce di Giancarlo, per me Giancarlino, è armata di un *anxietas* per combattere l'*horror vacui*; le sue opere tendono a volerci indicare che esiste una strada che buca la realtà e quella di una virtualità che appartiene al singolo fatto di una ossessione o di una





Gian Lorenzo Bernini, *Estasi di Santa Teresa d'Avila*, Roma, 1645, https://www.analisidellopera.it/wp-content/uploads/2019/05/Bernini_Estasi_di_Santa_Teresa_gruppo.jpg (ultima consultazione 26/8/2026).

Francesco Borromini, *Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane*, Roma,1634, https://www.romasegreta.it/krlcrt/wp-content/uploads/2025/11/s.carlo-alle-quattro-fontane-ordine-superiore.jpg (ultima consultazione 26/8/2026).

ossessione delicata, di una ossessione sdrammatizzata e come se entrambi gli artisti a distanza di secoli siano armati da una *pietas* proprio latina, in senso più profondo, che arma la poetica di Giancarlino e lo porta direi ad una produzione manuale costante»[7].

Un ulteriore esempio dell'evocazione del linguaggio delle rovine è offerto da Gordon Matta-Clark. L'artista americano utilizza un concetto di temporalità nell'architettura. È molto significativo perché ci fa vedere un procedimento quasi opposto all'architettura ma esplicativo dell'archeologia. Qui c'è inoltre una sorta di concetto di sparizione perché le sue architetture di rottura creano nella città dei cortocircuiti tra archeologia, elementi ormai obsoleti e architettura. Matta-Clark crea nell'architettura abitativa una frattura che la rende vicina ad un'archeologia del presente.

Matta-Clark incominciò a creare dei dettagli, bucature e fratture all'interno di oggetti tridimensionali a disposizione dei musei newyorkesi. Nel frattempo applicò gli stessi tagli a solai e muri e ad intere case, creando una riflessione sul concetto di svuotamento e riempimento in architettura. Molto importante per il gruppo era il contatto con la musica e Philip Glass era parte integrante del gruppo. Gli interventi di Matta-Clark, specialmente nelle architetture newyorchesi, sono interventi che l'artista fa come su un corpo malato, la megalopoli, per rivitalizzarla e mettere in luce dei nodi che marcano il territorio come delle vere e proprie grandi opere d'arte.

Come Matta-Clark interviene sul corpo della città così noi dobbiamo riflettere sul rapporto tra il corpo dell'artista e l'archeologia. C'è una sorta di proiezione personale di noi stessi nelle rovine, ecco perché dobbiamo rispettarle. Se la visione dell'arte e dell'architettura come





Gordon Matta-Clark, *Reconstructing Office Baroque*, Belgio, 1977. In alto, https://antinomie.it/wp-content/uploads/2021/02/Office-Baroque-1024x720.jpg (ultima consultazione 6/9/2026); in basso, https://img.macba.cat/wp-content/uploads/2024/03/matta_770.jpg (ultima consultazione 6/9/2026).

frammenti è il nostro pensiero, dobbiamo aggiungere a questo binomio la tutela delle rovine e il fatto che non tutto si può consumare. Dobbiamo pensare che queste vestigia siano una parte della nostra anima.
Marcel Duchamp quando creò il *Grande vetro* (*The Large Glass*), esposto al Philadelphia Museum of Art, inserisce in questo vetro fratturato casualmente, ma non del tutto rotto, vari frammenti che creano alchemicamente "un ritardo in vetro", come lo chiamava l'artista. La "sposa" che viene spogliata rappresenta l'alchimia, attraverso gli amici celibi e la "macchina della cioccolata". Tutti questi frammenti inseriti nel vetro sono come dei lacerti di sogno, come delle rovine lasciate lì; sono come dei brandelli, delle vestigia del mondo dell'arte ma forse qualcosa in più, come il mondo del nostro inconscio, un mondo appunto alchemico. Tutto questo ci porta a ritrovare una lentezza, una riflessione e un traguardo in una zona inconscia assolutamente salvifica. E la finezza e la fragilità di quest'opera ci pongono interrogativi misteriosi, ma prima di tutto, il problema della trasformazione delle cose legate al tempo; ma un tempo rallentato, direi contro l'ingiuria stessa del tempo.
Nelle *Lezioni americane* Italo Calvino mette a confronto rapidità e velocità. Nella creatività ciascuno ha bisogno della prima, e poi della lentezza. La lentezza è un concetto importantissimo in tutte le arti. Un esempio è l'invenzione rivoluzionaria del "crescendo rossiniano". Tutta l'orchestra, come tanti affluenti ciascuno con le proprie colorate partiture, confluisce nel grande fiume del crescendo che, dopo il suo svilupparsi irruento, ha bisogno di un momento di pausa e di lentezza, di un adagio, e poi si ricomincia.
Dopo aver realizzato la grande ceramica al Palatino ho





Giovanni Battista Piranesi, *Veduta del Tempio ottangolare di Minerva Medica*, 1764, https://www.matteocrespi.eu/wp-content/uploads/2021/01/IMG-1738.jpg (ultima consultazione 26/8/2026).

Giovanni Battista Piranesi, *Veduta degli Avanzi de' Mausolei, e delle Fabbriche sepolcrali sparse per la Via Appia*, 1756, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/df/Piranesi-3008.jpg/1920px-Piranesi-3008.jpg?utm_source=commons.wikimedia.org&utm_campaign=index&utm_content=thumbnail&_=20091031130116 (ultima consultazione 26/8/2026).

incontrato l'architetto Lucio Altarelli. La conoscenza è avvenuta quasi casualmente: ho bussato alla porta della sua lezione per il dottorato di ricerca Architettura. Teorie e progetto a Fontanella Borghese e immediatamente mi ha accolto; gli ho fatto vedere il mio lavoro sul Palatino, la grande ceramica caolino lucido e oro zecchino che ho realizzato sotto il Pedagogio, vicino agli scavi del Lupercale, e immediatamente sono entrato in sintonia col suo lavoro sulle rovine. Nel suo dottorato ha invitato gli architetti Orazio Carpenzano, Carlo Prati, Carmine Baglivo, Stefano Bigiotti e Marco Falsetti per illustrare i loro lavori e disegni sul tema delle rovine. Questo argomento è stato il nostro medium e poi Lucio mi ha proposto di fare una lezione nella sede di Fontanella Borghese dal titolo *Arte, archeologia e rovine come custodia*. Molti anni fa Bruno Zevi mi accolse nella Facoltà di Architettura di Valle Giulia per far vedere i miei disegni su carta e mi disse, con mia grande curiosità e simpatia, che la cornice intorno a un disegno era "reazionaria"; osservazione che mi rimase impressa e che mi fece pensare! Infatti ho poi evitato cornici.
Nella mia lezione da Altarelli ho parlato di come fosse importante per l'artista il tema delle rovine. E lui ne parlava per l'architettura, mostrandomi e donandomi il suo ultimo libro *L'immaginario delle rovine. Da Piranesi al Moderno*.
L'artista vede nella psicologia delle rovine una via di uscita, forse anche dalla sua nevrosi. La frantumazione e la difficoltà di ricostruire un'unità perduta e forse mai agognata rappresentano qualcosa di importante e l'arte è un risarcimento, un tentativo di ricostruire ciò che è perduto definitivamente, ciò che non si può ritrovare. E per arrivare a questo risarcimento bisogna entrare probabilmente nella porta del nulla. Questa porta





Marcel Duchamp, *Grande vetro*, 1915-1923, Philadelphia Museum of Art (US). In alto, https://arteinbreve.it/wp-content/uploads/2023/09/Duchamp-e-il-Grande-Vetro-arte-in-breve_1_11zon.webp (ultima consultazione 26/8/2026); in basso, https://hips.hearstapps.com/hmg-prod/images/marcel-duchamp-holding-a-glass-study-for-the-large-glass-news-photo-1685027720.jpg?crop=1.00xw:0.449xh;0,0.212xh&resize=980:* © Library of Congress - Getty Images (ultima consultazione 26/8/2026).

potrebbe essere anche la porta del sogno? Il nulla di Ipnos fratello di Thanatos, figli entrambi di Nux, la Notte, riesce a comunicare con l'aldilà con un mondo altro, a entrare nel nulla, nella sottrazione

Il confronto tra me e Lucio, tra arte e architettura, tra immaginario delle rovine ed invenzione del nuovo, ha trovato una successiva occasione nella mostra romana alla Galleria André di via Giulia, mostra che abbiamo creato insieme e abbiamo chiamato *Quasi nulla*. In quella sede ho esposto le vicende legate a Tiberio e a Capri, dove lo sguardo dell'imperatore si perde in una sorta di nulla, quello di un mare caprese sconfinato, che ho rappresentato come un mare distillato.

Questa mostra, partita dalle mie opere e da un mio testo, da teatro dell'assurdo, sull'imperatore Tiberio, è stata integrata dai disegni architettonici di Lucio che considero affini al Neoplasticismo e che mi hanno colpito per l'uso del colore e per la loro trasparenza che richiama quella di vetrate madreperlacee. Disegni che ci fanno immaginare una nuova e possibile architettura.

Lucio crea una sorta di ponte tra l'architettura e l'archeologia. Lo dimostrano i suoi quadri, esposti alla Facoltà di Architettura di Valle Giulia nello spazio creato da Orazio Carpenzano e Andrea Grimaldi. Queste opere nascono dalla realtà dei suoi progetti architettonici, esposti in ordine cronologico, che corrono verso l'arte, verso una capacità di essere fruibili come opere d'arte. Penso ad alcuni artisti del Bauhaus e del gruppo Forma 1, pur rimanendo in queste opere il progetto intrinseco dell'architetto. Del resto Lucio si considera solo un architetto. Io credo invece che queste sue opere sconfinino nell'arte pura, così come Walter Gropius, fondatore del Bauhaus, si sentiva in contatto con Moholy-Nagy e Theo van Doesburg. Anche Sant'Elia





Giancarlino, Ramundo e Portoghesi, Calcata, Casa Portoghesi, stanza della musica, 2015.

Benedetti Corcos e Achille Bonito Oliva, fotografia del *vernissage* della mostra *Serra con vista e le Anime morte di Gogol* (Roma, Galleria Pian de' Giullari, 2016) a cura di Achille Bonito Oliva e Andrea Bottai.

è presente in alcuni suoi disegni.
Sono portato a pensare che il rapporto tra noi e l'archeologia sia in realtà un rapporto anche con il nostro corpo, con il procedere del tempo del nostro corpo, con le trasformazioni alle quali siamo soggetti. Quindi, in qualche modo, c'è una compenetrazione psicologica che ci fa vedere questi resti non solo nella dimensione storica ma in quelle legata alla nostra psiche. L'artista utilizza proprio questo nel suo inconscio, dentro di lui e fuori nel karma del suo fare e creare.
Ho sempre lavorato usando linguaggi diversi. La letteratura, l'architettura, la pittura e, a volte, anche la musica. Non esiste separazione tra loro: hanno linguaggi diversi ma che s'intrecciano reciprocamente. Molte volte infatti nelle mie *performance* ho lavorato con musicisti e attori che, attraverso la lettura di un mio piccolo testo, scritto a quattro mani con Laura Rosso e accompagnato dai costumi di Adelaide Innocenti, prendevano spunto dalla musica di Arnold Schönberg e di Bruno Maderna e Giulio Razzi. Ricordo *La casa sulla cascata* scritta con Laura Russo: una filastrocca che, partendo dal luogo wrightiano della *Kaufmann House*, arrivava a porre molte domande sulla biologia e sulla continuazione della vita.
Oltre alla pittura e alla scrittura ho un particolare interesse per la ceramica. La grande ceramica al Palatino, voluta dalla sensibilità dell'architetta Maddalena Scoccianti e dalla soprintendente Alfonsina Russo, parla del viaggio della rinascita della Roma mediterranea, ispirato ai marmi augustei, per ricomporre le culture del Mediterraneo attraverso figure mitopoietiche[8].
Come scrive Piero Meogrossi «Il bisogno di connettere l'arte a persone e cose stimola in genere a cercare le relazioni tra sogno e reale, a ricordare vite vissute ancora da vivere attraverso contaminazioni personali, come



Altarelli, Giancarlino e Cappelli, fotografia del *vernissage* della mostra *Quasi nulla* (Roma, Galleria André, 23 ottobre - 15 novembre 2025).

per i simbolismi borrominiani e il ricordo della amata Laura, riferimento essenziale in Giancarlino per inventare ogni volta i suoi fili di Arianna colorati (la danza della gru, Geranos) o quelle di ceramica per mostrare nei suoi labirinti diversi giochi sulla complessità del mondo in cui siamo tutti immersi e della cui duplicità siano spesso inconsapevoli. Questa materia di terracotta lucida, variata e compatta al tempo stesso, finalmente libera la mente ed avvicina il visitatore come accade quotidianamente nello studio *en plein air* dell'artista in via dei Cappellari. Questa ceramica trattata a mano è un doppio sogno materiale e immateriale; un bi-sogno come quello che si nasconde nello scudo doppio di Roma, l'ancile, nuovamente calato dal cielo in terra»[9].
Lucio Altarelli parla delle mie ceramiche, quella del Palatino come di altre mie opere, come narrazione programmaticamente frammentaria.
«Le tessere in ceramica di Giancarlino evocano il tema del mosaico in chiave evocativa/simbolica piuttosto che in quella meramente tecnica/esecutiva. Nel mosaico tradizionale le tessere hanno una valenza ancillare rispetto l'epifania dell'insieme. In Giancarlino le figure, quelle delle maioliche, come peraltro anche le figure delle sue tele, rivendicano una dichiarata autonomia formale. Le stesse sequenze e giustapposizioni sono inoltre programmaticamente instabili: possono cambiare posizione senza per questo sovvertire l'esito narrativo della loro cosmogonia. Giancarlino destabilizza pertanto le relazioni lineari tra insieme e frammento e rende labili e permeabili i confini tra ordine e casualità, tra programmazione e libertà, tra narrazione e suggestione. Anche nella mappa di Roma, esposta nella Galleria André di via Giulia, dove vengono rappresentati in ordine sparso i principali monumenti ico-





Giancarlino Benedetti Corcos e Maddalena Scoccianti, 2021, Roma, Palatino.

Giancarlino Benedetti Corcos, *L'albero della vita*, 2021, Roma, Palatino.

nici della città eterna, si registra una doppia polarità. In alto, come nuvole, figurano campiture dorate, mentre scendendo gradualmente verso il basso predomina una accentuata tonalità scarlatta. L'oro e la porpora sono i colori del gonfalone della Capitale. L'oro è quello della Roma *pulcherrima*; il rosso è invece il sangue dei suoi abitanti. Presenti e passati. Vittime ed eroi. La mappa di Giancarlino, rappresentata attraverso la giustapposizione dei suoi monumenti (il Pantheon, il Colosseo, Castel Sant'Angelo, il Campidoglio, San Pietro, Sant'Ivo, ecc.), richiama altre piante immaginarie di Roma: la *Antiquae urbis Romae image* di Pirro Ligorio, il *Campo Marzio dell'antica Roma* di Giovanni Battista Piranesi e *La lezione di Roma* di Le Corbusier presente in *Verso un'architettura*. Rappresentazioni queste che evocano la poetica dei moduli in collisione»[10].

Carlo Severati evoca "fantasmi della sopraffazione imperiale" .

L'etologo Enrico Alleva così commenta a sua volta la ceramica del Palatino. «Questo *Albero della vita* è un intricatissimo cespuglio dove rami, ramoscelli e rametti si biforcano correndo, irradiandosi verso località cangianti, spunti di luce, di nutrimento, di vitale ispirazione generativa. Potremmo dire che Giancarlino propone una visione sempre verde, darwiniana»[11].

Devo aggiungere questo pensiero di Eleonora Carrano che dice che «In un tempo che ferisce città e persone disegnare per Roma significa assumersi la responsabilità di non distogliere lo sguardo. In ogni segno dedicato a Roma affiora la traccia di quelle città che il tempo e la violenza non ha saputo proteggere; così il segno come il sogno diventa la nostra forma più radicale di resistenza»[12].

Dopo aver realizzato la ceramica al Palatino, caratterizzata da una reminiscenza della pace augustea e da





Giancarlino Benedetti Corcos, *L'albero della vita*, 2021, Roma, Palatino, particolari.

una fiducia nel futuro del Mediterraneo, l'Europa e il mondo sono state lacerate da guerre a pezzi, come diceva papa Francesco, prodromi di una guerra più estesa.
La mia arte ha sempre avuto una doppia valenza: da una parte un'assoluta soggettività, dall'altra una sensibilità alla storia e al presente, come nella mostra *Le mappe smappate* sempre presso la Galleria André. Una mostra che è stato un piccolo baluardo contro la violenza della guerra e di tutte le atrocità che stiamo vivendo. Donatella Simeone così commenta la mostra. «La scrittura veloce di Giancarlino, una sorta di rapidi appunti su tela e su carta, rappresenta "mappe smappate" che denunciano la falsità di quelle stabili e ordinate, che vorrebbero tramandare la rappresentazione di un mondo perfetto, ma inesistente»[13]. Bonito Oliva parla delle "mappe smappate", ovvero delle "mappine", come catastrofi.
«La bellezza è una promessa di felicità e per un periodo anche prolungato questa è stata anche la definizione che ha connotato i giudizi sull'arte, che è diventata "Belle Arti". Il supporto di questa bellezza sono le mappe che a Napoli diventerebbero "mappine" cioè a dire delle mappe scontornate, imprevedibili, fatte di rifiuti e di resti che circondano questa definizione. […] Quindi la mostra è una mostra di "mappine" che ha la capacità di affrontare anche il tema della bellezza accettando la possibilità di essere definita con un termine che non è la bellezza ma la bruttezza, ma bruttezza dovuta al fatto che queste mappe sono divenute ormai "mappine" […] Sono i resti che riguardano sia il nostro tempo sia, se si può dire, la rappresentazione di una catastrofe che riguarda il tempo […]. L'arte non chiede più, come una volta, immortalità e durata […]. L'arte delle "mappine" ha la capacità di durare nel





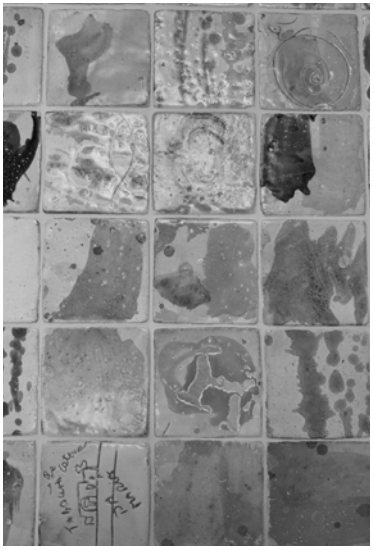
Giancarlino Benedetti Corcos, *Grande ceramica*, 2025, Roma, via Vesalio, particolari.

tempo, sfidando il tempo e assumendo la capacità di documentare la catastrofe del nostro tempo, la violenza che si vive e direi anche le diffuse rovine che oramai abitano il nostro mondo»[14].

Aggiunge Lorenza Foschini: «È come se Giancarlino Corcos volesse fermare il flusso inarrestabile della sua memoria che sgorga non evocata, ma proustianamente involontaria disegnando la sua città attraverso quelle che lui chiama "mappe smappate", senza una geometrica precisione, ma al contrario disordinatamente, seguendo la disposizione incontrollabile che suscita l'affastellarsi di emozioni scaturite dalla reminiscenza e dalla nostalgia. Raggi di sole illuminano l'intrico delle strade di Roma, l'affastellarsi di cupole e palazzi poeticamente descritti da Valentino Zeichen: "E dopo il tramonto le facciate delle case colorate a calce tinta diventano tele di muro: rosa, sabbia, cilestrine". All'interno dei palazzi ci sono le stanze che racchiudono il calore dell'infanzia, custodiscono i sogni, resuscitano l'amore perduto. La cucina dove l'amata Laura preparava i quadrucci in brodo e i maltagliati. Mentre fuori dal tepore rassicurante della dimora materna, l'orrore della guerra»[15].

Facendo riferimento alla propria esperienza progettuale, Orazio Carpenzano riflette sui diversi rapporti che legano corpo, architettura, fratture e ricomposizioni. «L'architettura è un corpo che respira nel respiro stesso della vita quotidiana e dunque non può disgiungersi dalla guerra che ne incrina e riplasma la sostanza. La guerra non colpisce soltanto i corpi umani, ma la stessa trama del vivere quotidiano stappando via via interi tessuti, strade, case, la pelle urbana che riveste il nostro esistere. In questo lacerante divenire l'architettura diventa campo di battaglia e testimone muto, destinata a





Giancarlino Benedetti Corcos, *Terrazzo a Talenti*, 2026, Roma, omaggio a Pino Pascali, particolari.

resistere oppure a cedere sotto il peso di un conflitto. Nei miei progetti tento di conferire ad ogni spazio il senso di un dialogo tra forma, tempo e memoria, per cui anche la città in guerra è un campo dove si scontrano potere e debolezza. Le costruzioni, rasate al suolo o trasformate in fortificazioni, incarnano la doppia natura dell'architettura: strumento di sopraffazione e insieme di resistenza, luogo in cui la storia si incide nelle pietre e nei vuoti. Nella prospettiva di chi abita e plasma lo spazio l'architetto si fa consapevole testimone di una complessità, dove progettare significa anche confrontarsi con la frattura, con l'ambiguità politica e con l'urgenza morale di ripensare luoghi per la serenità e la ricostruzione»[16].

Questi temi e interessi che ho illustrato prevalentemente attraverso i commenti che mi sono pervenuti in occasione delle diverse mostre che ho via via realizzate, trovano una loro esaustiva declinazione nell'ultima mostra cui ho accennato all'inizio, *Quasi nulla*, tenuta alla Galleria André.

Il titolo della mostra, suggerito da Lucio Altarelli, deriva dalla citazione dell'*Architecture presqu'à rien* di Marc-Antoine Laugier. Scritto che è illustrato nel saggio introduttivo di Lucio sulla *Cabane rustique* la cui immagine figura nel frontespizio dell'*Essai sur l'architecture*. Titolo questo che è perfetto per descrivere lo sguardo di Tiberio che, isolato dal mondo, contempla il nulla osservando il mare di Capri. Oltre ad adattarsi alle trame immaginifiche dei disegni di Lucio.

Ho raffigurato Tiberio nell'ultimo periodo della sua vita, quando l'imperatore entra in una dimensione solipsistica assurda, governando quasi esclusivamente dalle sue ville capresi. Le raffigurazioni di Tiberio e il mare, parabole dell'ascesa e caduta dell'imperatore, era-

no accompagnate da un mio breve testo, recitato dalle voci narranti di Rossella Or, Massimo Fedele, Giuseppe Alagna, Giovanna Floris e Sofia Scripilliti, interpretato dalla danza di Giulia Alvear con i suoi costumi.
Il poeta Franco Di Matteo commenta la mostra *Quasi nulla* alla Galleria André con il suo scritto *Il futile utile di Giancarlino Benedetti Corcos*. «È sempre sorprendente e suadente l'esercizio pittorico di Giancarlino. Stavolta nel suo distillare il mare goccia a goccia, inonda la tela con un mega *pointillisme* degno di Seurat. In questa mostra, rapportandosi con l'imperatore Tiberio, non fa emergere il consueto profilo raccontato da Svetonio, ma il contemplante che durante il suo esilio caprese edificò dodici ville in omaggio alle dodici divinità maggiori dell'Olimpo, e Benedetti sembra voglia abbagliarci con dodici vedute diverse del mare di Capri. Vi sono anche delle spettrali sagome nere a ricordarci delle turpitudini imperiali, che ancora aleggiano tra le rovine di Villa Jovis, ma il tocco di Benedetti rende fragili quelle *silhouette*, distillandone appunto la *Nigredo*, *versus* l'*Albedo* delle sue lenzuola tante volte risciacquate, e sempre istoriate da filamentose *texture* popolaresche e gergali. L'esposizione è completata da raffinatissimi studi dell'architetto Lucio Altarelli in omaggio ad un architetto francese del Settecento in odore di utopia, dove le macchine desideranti si fondono con gli edifici, come già preconizzato negli anni Settanta, da Roland Barthes»[17].
Concludo questo mio scritto con un estratto del mio testo su Tiberio.
«Dove sono i miei nervi?
Sono imperatore o prigioniero?
La verità forse dorme sotto le scaglie di uno squalo.
Ma io non ho la lista delle scaglie… Suvvia!





Giancarlino Benedetti Corcos, *Le mappe smappate*, 2024, Roma, Galleria André, *performance* e coreografie di Giulia Alvear.



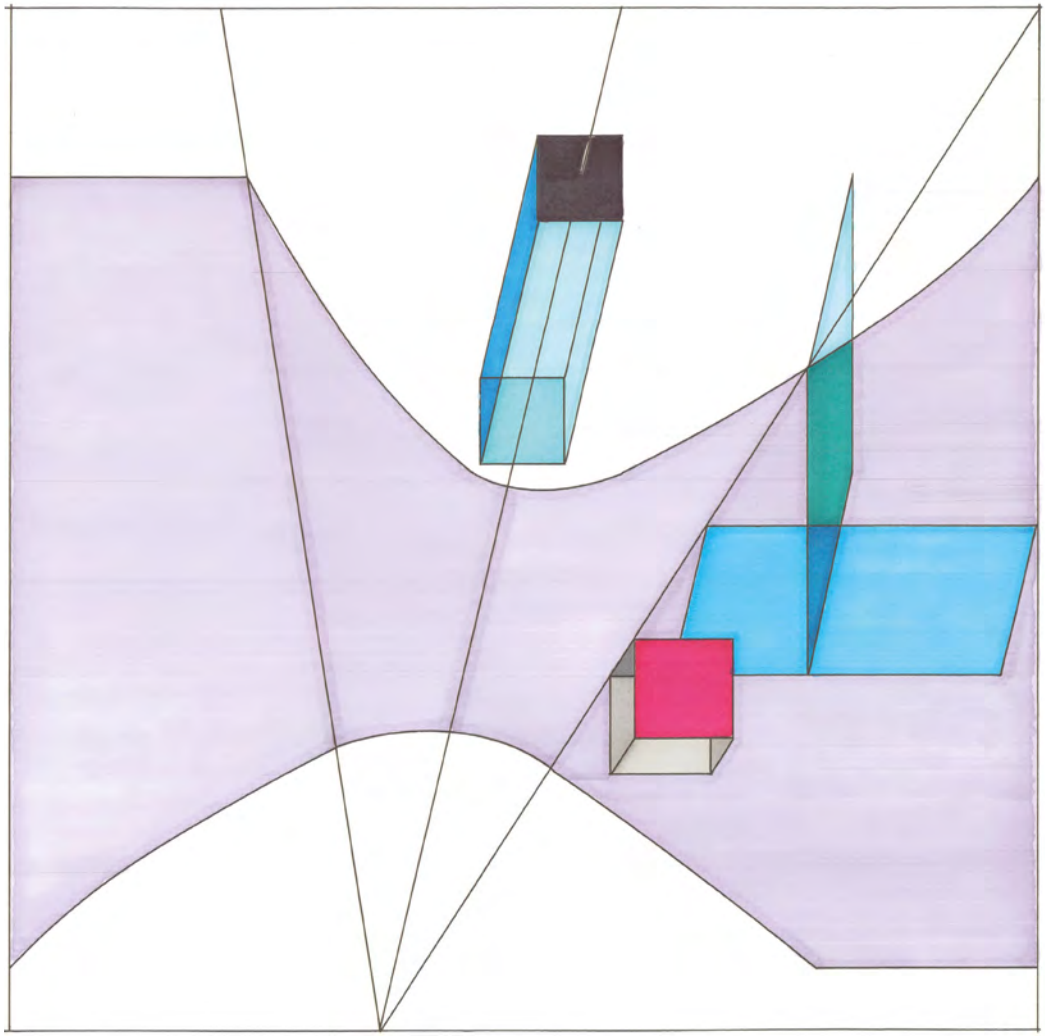
Capri…
Isola-strega. Ventre di mare e di fuoco.
Mio rifugio, mio carcere.
Occhio non vede cuore non duole, ma io vedo tutto.
La bellezza che diventa terrore.
Le feste, le carni, le risa: tutto odora di decomposizione sacra.
Ogni volto è una maschera, ogni sguardo un tradimento»[18].

Giancarlino Benedetti Corcos, per gli *Uccelli*, 2018, Roma, Macro Asilo, flautista Valeria Desideri.



Claudio Grandoni, *Rosso Del Debbio*, 2014, Roma, cortile della Facoltà di Architettura di Valle Giulia.

1. Bonito Oliva A. (2011), scritto inedito per Giancarlino Benedetti Corcos in occasione della mostra *Lazzarillo de Tormes* (Galleria André, Roma, 2011).
2. Jaspers K. ([1922] 1990), *Genio e Follia*, Milano, Rusconi, p. 120.
3. Bonito Oliva A. (2011), *ibidem*.
4. Bonito Oliva A. (2018), *Introduzione*, in *Giancarlino e l'albero della vita al Palatino*, catalogo per il muro in ceramica al Palatino, Roma.
5. Bonito Oliva A. (2021), *Il futuro è archeologia*, «Robinson», allegato di «La Repubblica», 12 giugno 2021.
6. Deleuze G. ([1990] 2004), *La Piega. Leibniz e il Barocco,* Torino, Einaudi.
7. Bonito Oliva A. (2021), *Scritto per Giancarlino*, in Giancarlino, Innocenzi A., Meogrossi P., a cura di, *Omaggio a Borromini per il 350° anniversario della morte,* catalogo della mostra (Campanile di Sant'Agnese in Agone, Roma, 2017).
8. Giancarlino, Russo L. (2011), *Dal fracasso al silenzio*, mostra con esibizione musico-teatrale (Casa delle Letterature, Piazza dell'Orologio, Roma). Costumi di Adelaide Innocenzi, pianoforte Sebastiano Brusco, percussioni Marco Bugarini, contrabbasso Pietro Cardarelli, violoncello Benny Penazzi. Attrici Rita Carlini, Margherita di Rauso, Rita Carlini e Alessandra Vanzi.
9. Meogrossi P. (2018), scritto per *L'albero della vita*, in *Giancarlino e l'albero della vita al Palatino*, cit.
10. Altarelli L. (2025), scritto per *Frammentarte. Dalle mappe smappate ai quadrucci in brodo*, catalogo della mostra (Fondazione Besso, Roma, 30 aprile - 14 maggio 2025).
11. Alleva E. (2018), scritto per *L'albero della vita*, in *Giancarlino e l'albero della vita al Palatino*, cit.
12. Carrano E. (2025), scritto per *Quasi nulla. Tra arte e architettura*, catalogo della mostra (Galleria André, Roma, 23 ottobre - 15 novembre 2025).
13. Simeone D. (2025), scritto per *Frammentarte. Dalle mappe smappate ai quadrucci in brodo*, cit.
14. Bonito Oliva A. (2025), scritto per *Frammentarte. Dalle mappe smappate ai quadrucci in brodo*, cit.
15. Foschini L. (2025), scritto per *Frammentarte. Dalle mappe smappate ai quadrucci in brodo*, cit.
16. Carpenzano O. (2025), scritto per *Quasi nulla. Tra arte e architettura*, cit.
17. Di Matteo F. (2025), scritto per *Quasi nulla. Tra arte e architettura*, cit.
18. Giancarlino (2025), estratto del testo teatrale *Tiberio a Capri*, in *Quasi nulla. Tra arte e architettura*, cit.



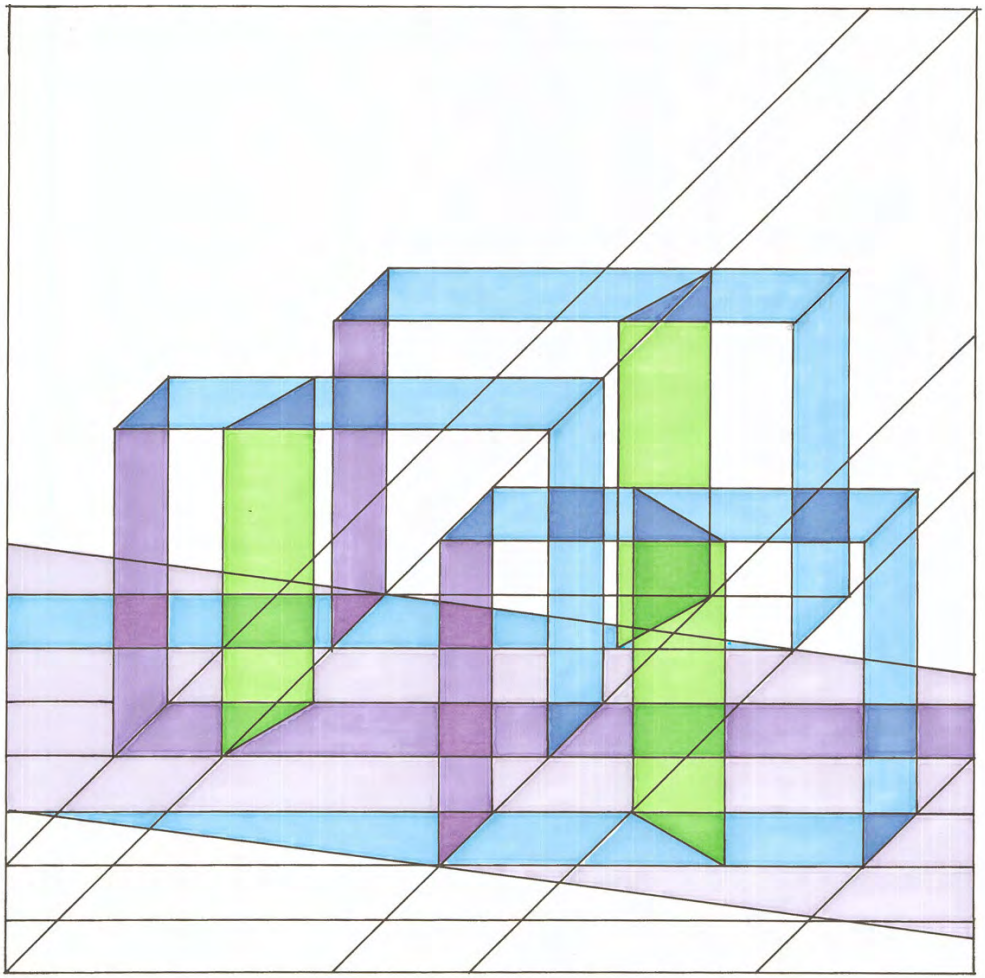
Lucio Altarelli, *Omaggio a El Lissitzky*, 2026.

DISEGNI
Lucio Altarelli

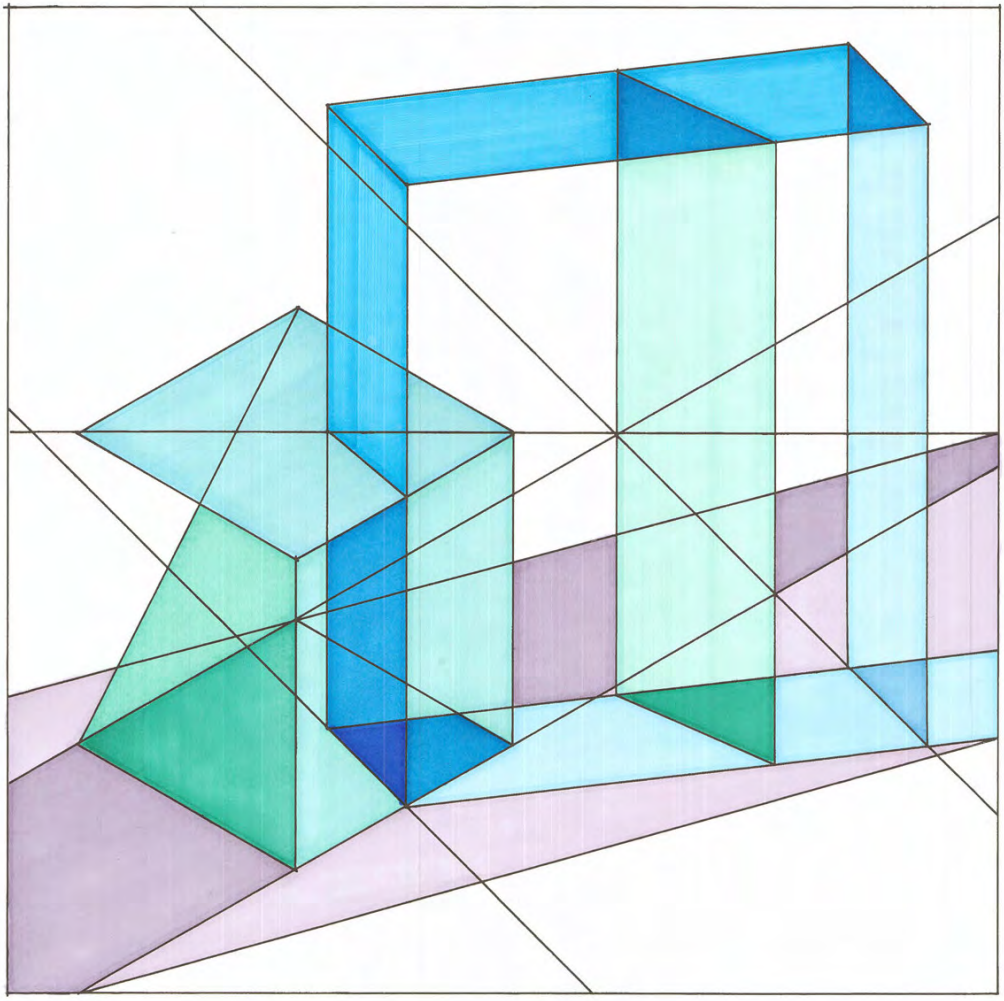
Ho sempre accompagnato i testi scritti, quelli di libri o saggi, a "disegni d'invenzione" come quelli qui rappresentati e finalizzati a mettere in scena i temi della sottrazione, della trasparenza e della perdita di materia, coniugando il lascito di alcune figure storiche ai temi introdotti oggi dal digitale.
I "disegni d'invenzione" rivendicano una condizione di libertà rispetto ai dettami del progetto tradizionale legato ai rigori vitruviani della *firmitas*, dell'*utilitas* e della *venustas*, per sondare i temi del linguaggio architettonico, privilegiando quindi quelli della *venustas*. Più che di disegni astratti parlerei di disegni teorici, in quanto esprimono una teoria della composizione architettonica. Coniugando, per usare le parole di Giancarlino, "segno e sogno". I "disegni d'invenzione" non rappresentano un'evasione dal progetto tradizionale, ma sono uno strumento per approfondire i temi del linguaggio e le diverse contaminazioni tra arte e architettura. Non si confrontano con un luogo specifico, urbano o territoriale; sono quindi, da questo punto di vista, utopici. Ma hanno un tempo concreto: quello intermedio tra esperienze consolidate nelle pregresse pratiche progettuali e sperimentazioni future, tra passato ed avvento. I "disegni d'invenzione" sono pertanto uno strumento che feconda, per un architetto, l'invenzione del nuovo. E apre a nuovi e ulteriori progetti.

DRAWINGS
Lucio Altarelli

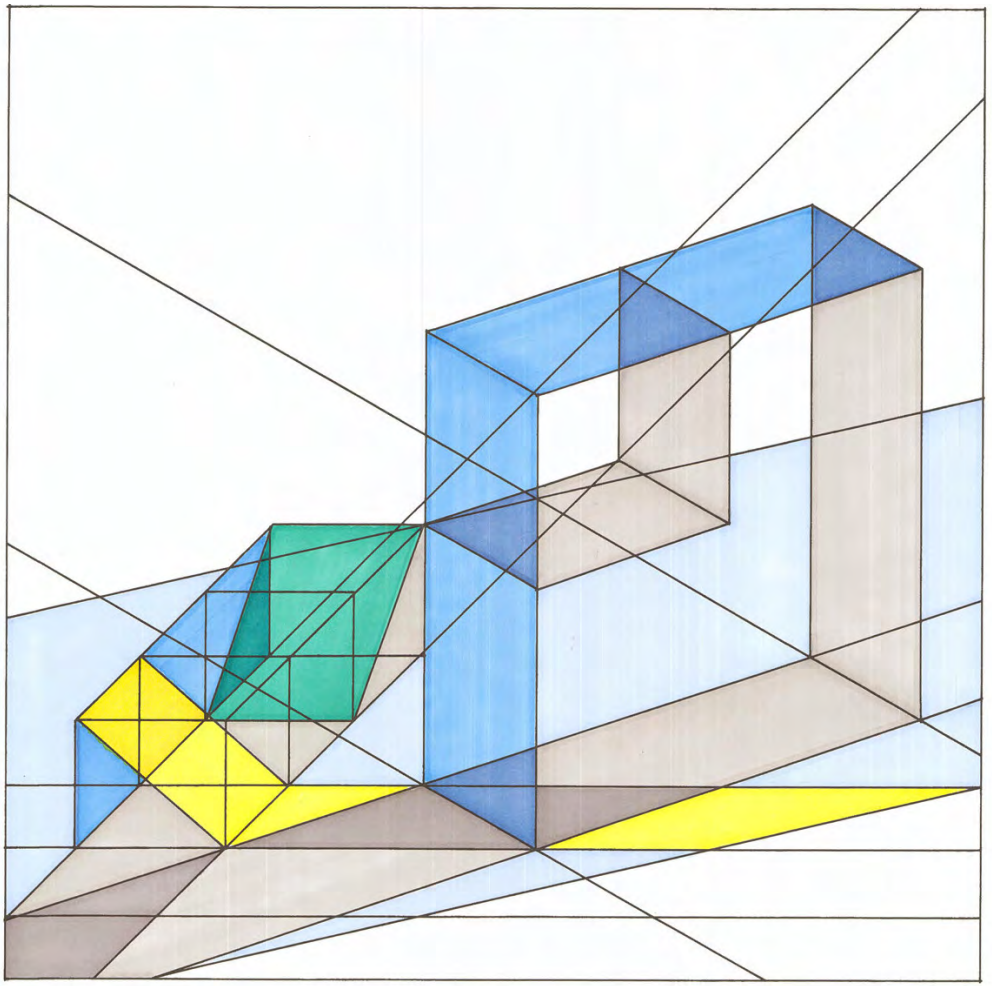
I have always accompanied written texts – books and essays – with 'inventive drawings' like those presented here, conceived to explore themes of subtraction, transparency, and the loss of matter, bringing together the legacy of historical figures with issues introduced today by the digital realm.
These 'inventive drawings' claim a condition of freedom from the constraints of traditional design, tied to the Vitruvian principles of *firmitas*, *utilitas*, and *venustas*, in order to investigate the language of architecture, with a particular focus on venustas. Rather than abstract drawings, I would define them as theoretical drawings, as they express a theory of architectural composition.
To combine, in Giancarlino's words, 'sign and dream'. These drawings do not represent an escape from traditional design; rather, they are a tool to deepen the exploration of architectural language and the various intersections between art and architecture. They are not tied to a specific place – urban or territorial – and are therefore, in this sense, utopian. Yet they exist within a concrete time: an intermediate space between consolidated past experiences and future experimentation, between what has been and what is to come. They are thus a tool that nourishes, for an architect, the invention of the new. And opens the way to further projects.



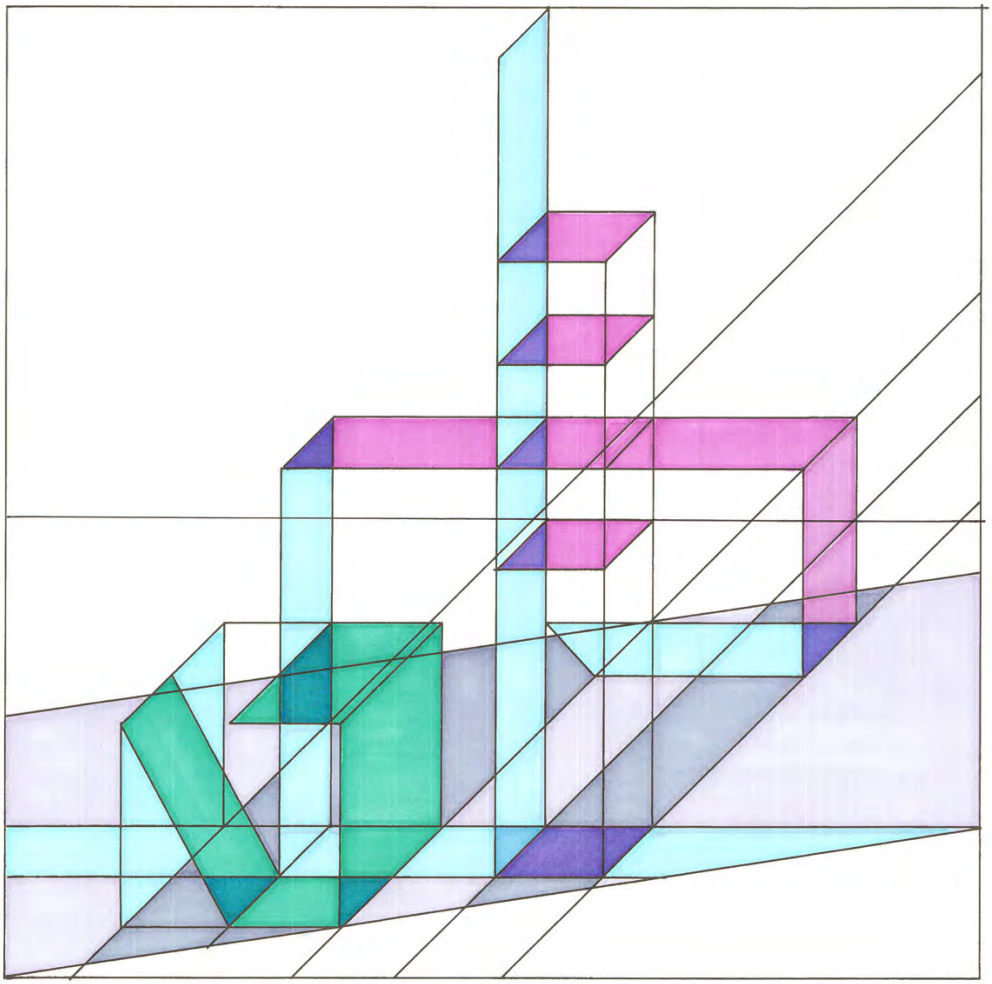
Lucio Altarelli, *Triliti*, 2025.



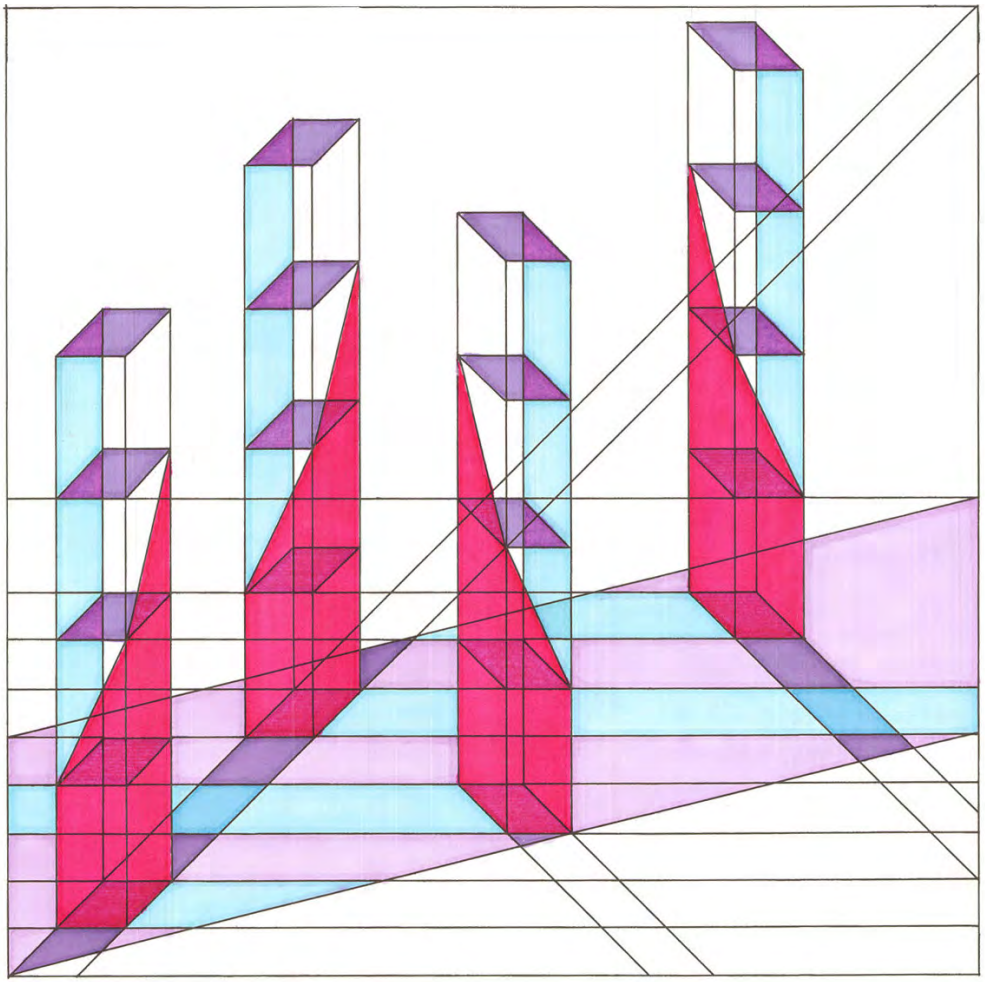
Lucio Altarelli, *Arco*, 2025.



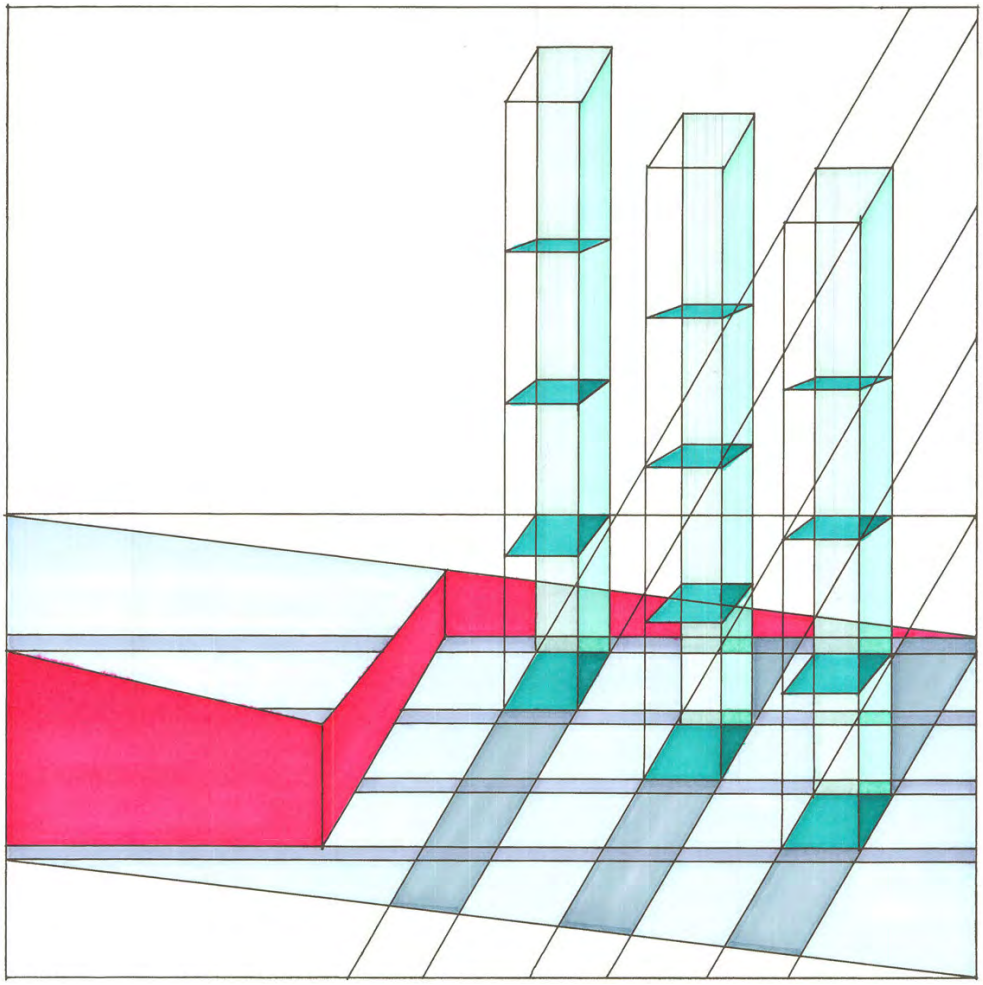
Lucio Altarelli, *Portale*, 2025.



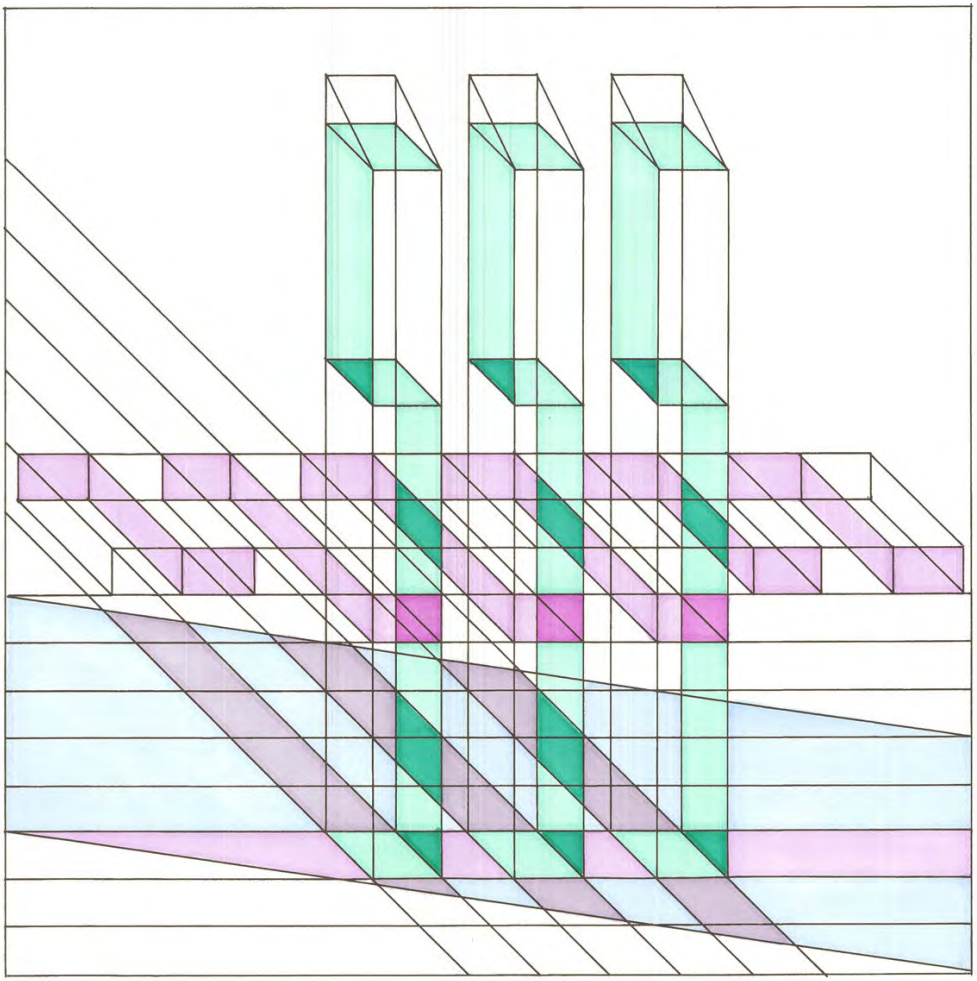
Lucio Altarelli, *Rovine*, 2025.



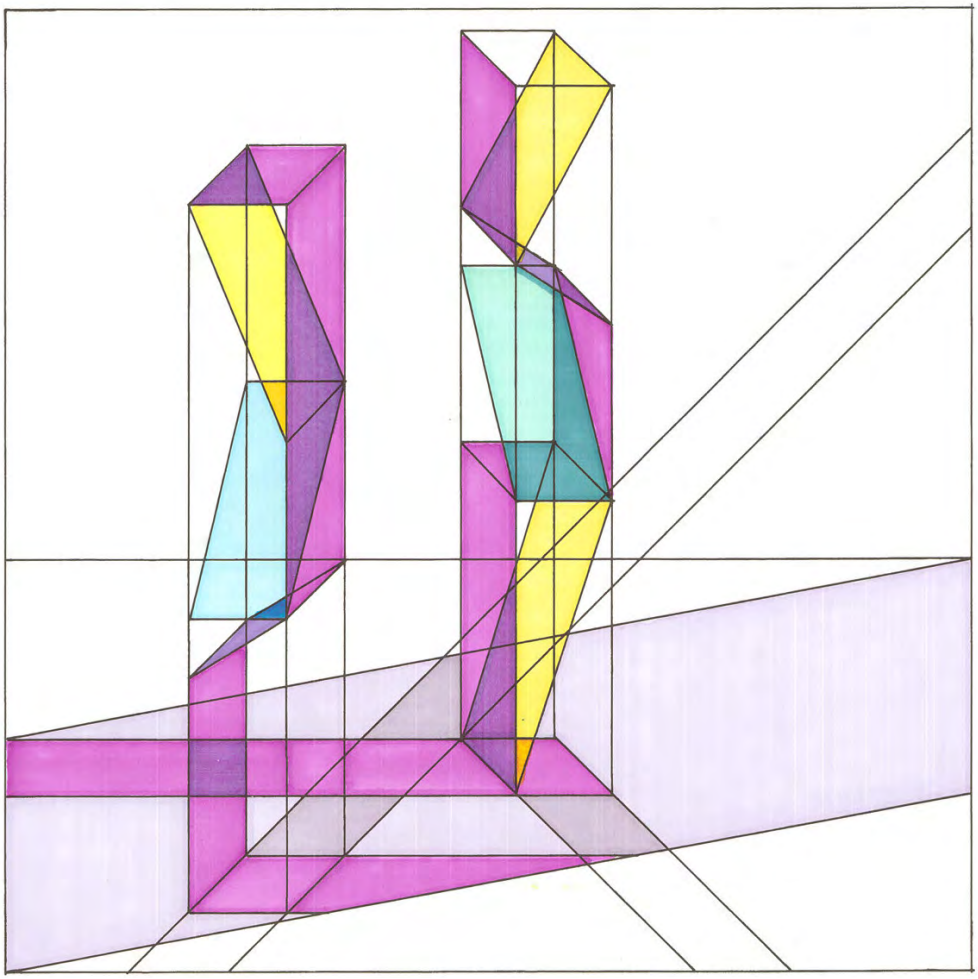
Lucio Altarelli, *Torri*, 2025.



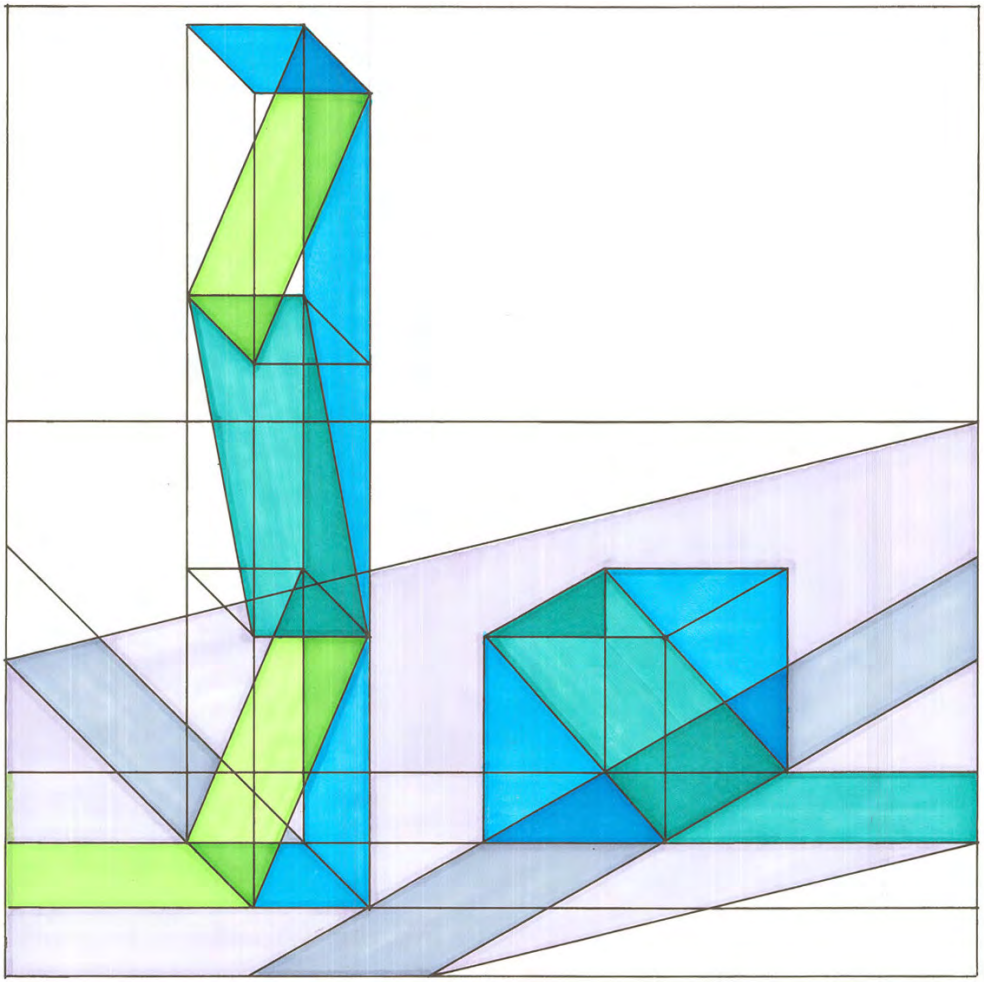
Lucio Altarelli, *Torri*, 2025.



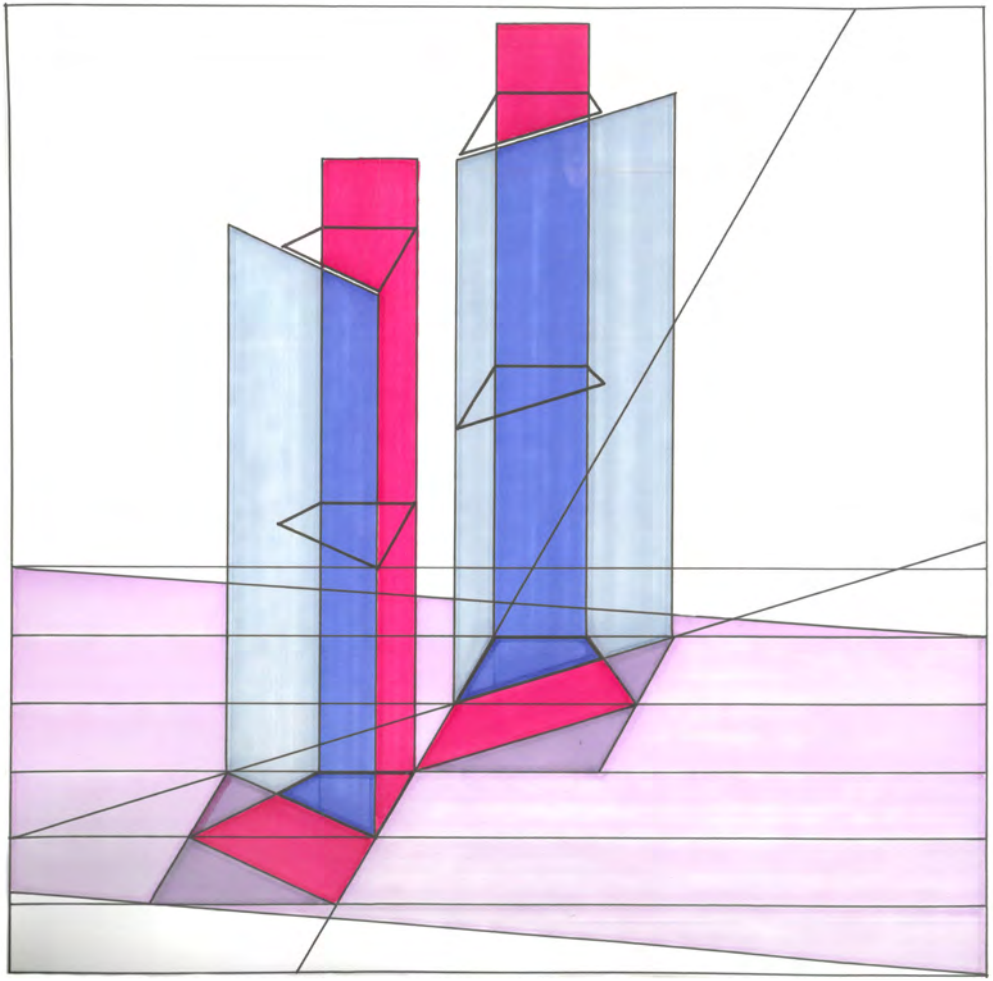
Lucio Altarelli, *Omaggio a Sant'Elia*, 2025.



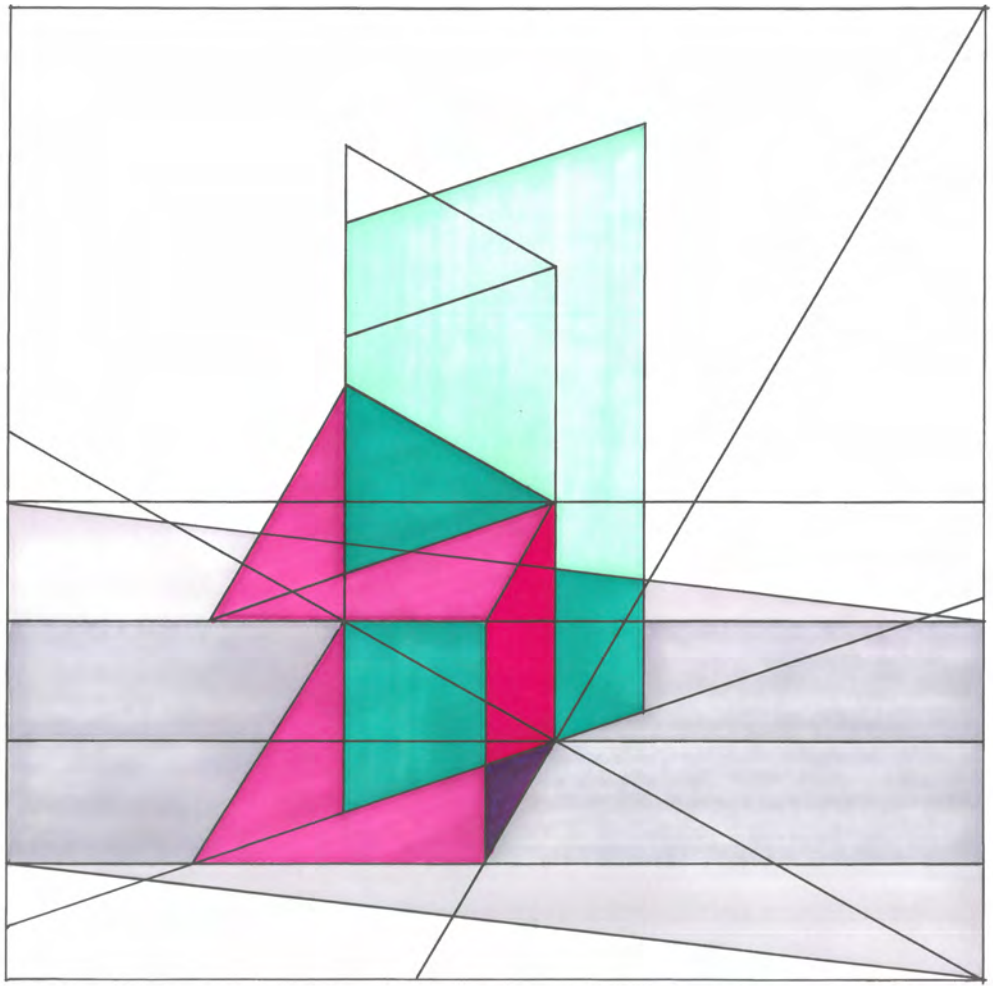
Lucio Altarelli, *Duetto*, 2025.



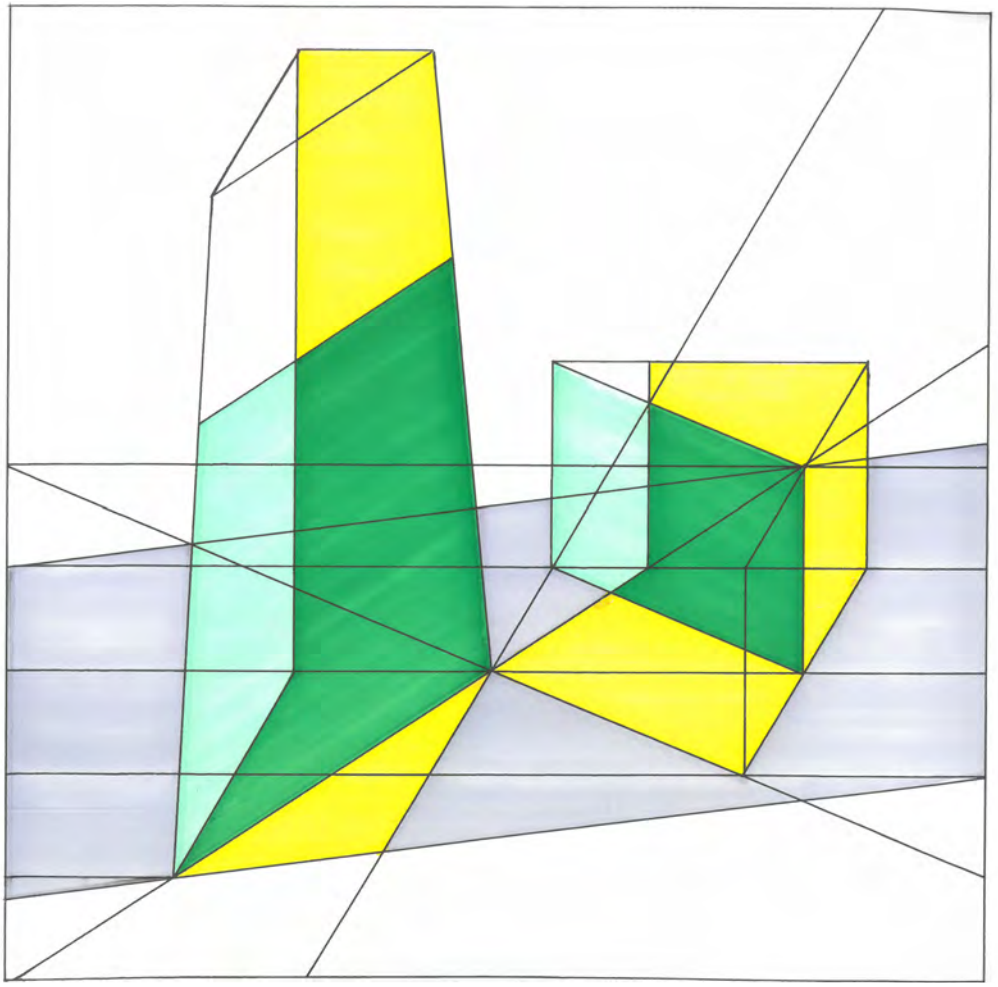
Lucio Altarelli, *Duetto*, 2025.



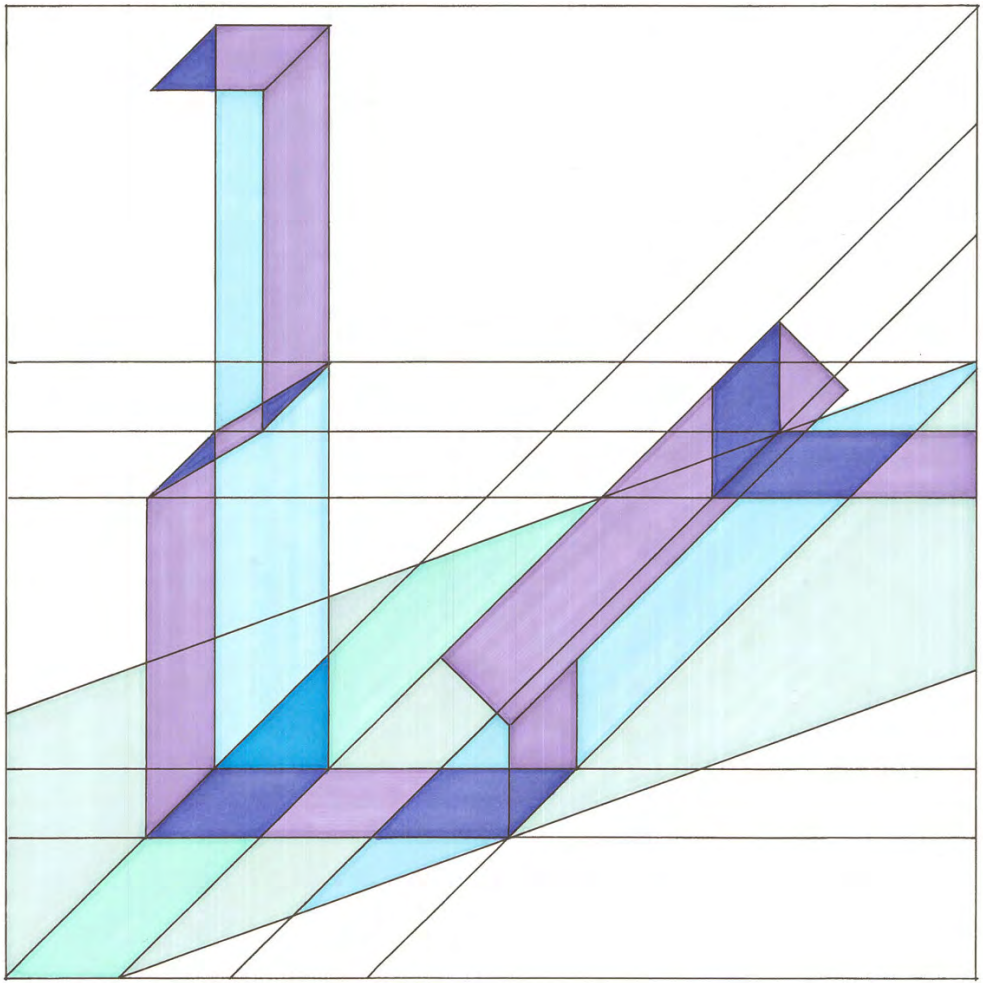
Lucio Altarelli, *Torri*, 2025.



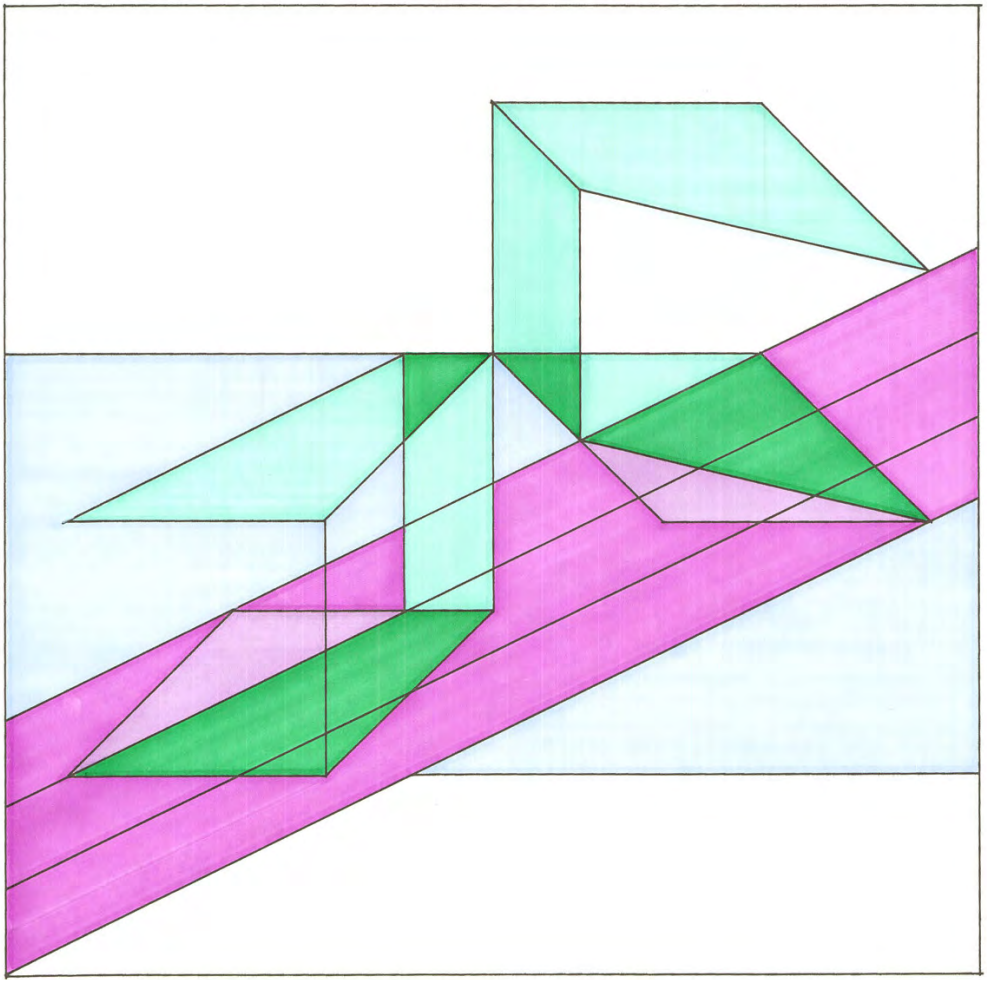
Lucio Altarelli, *Figure*, 2025.



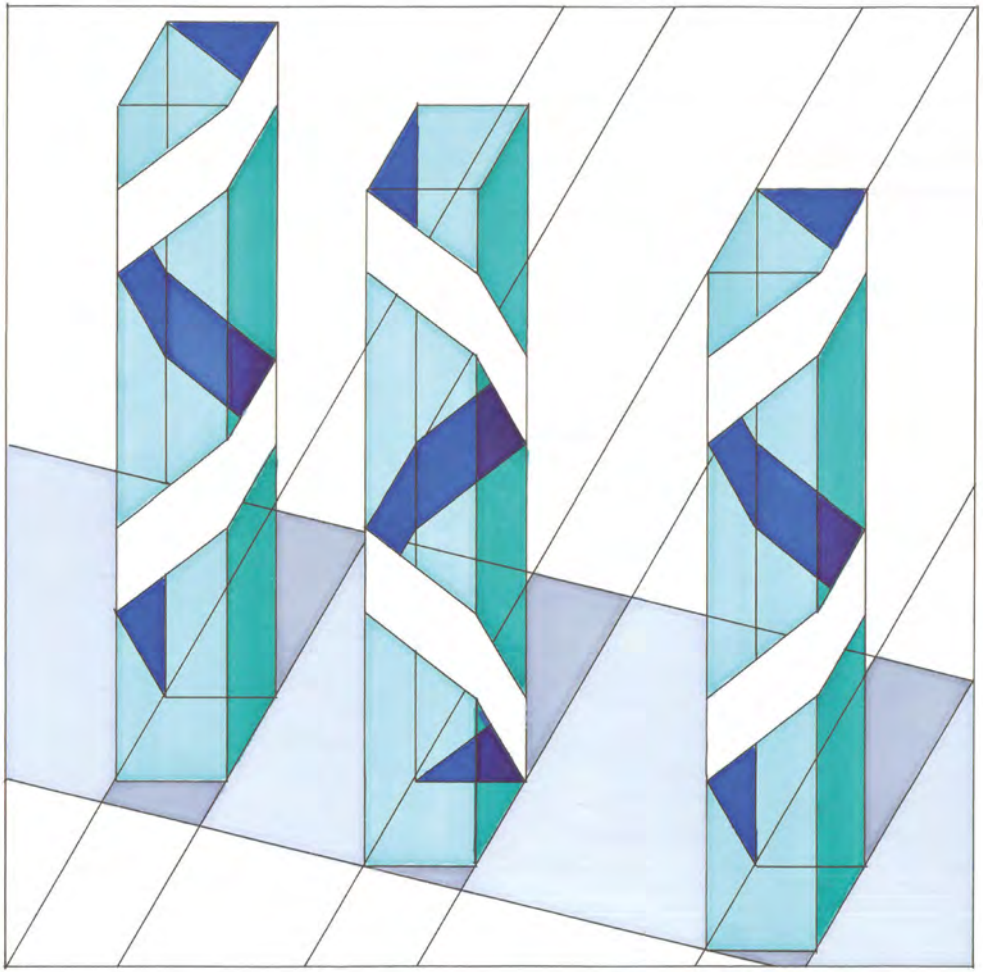
Lucio Altarelli, *Duetto*, 2025.



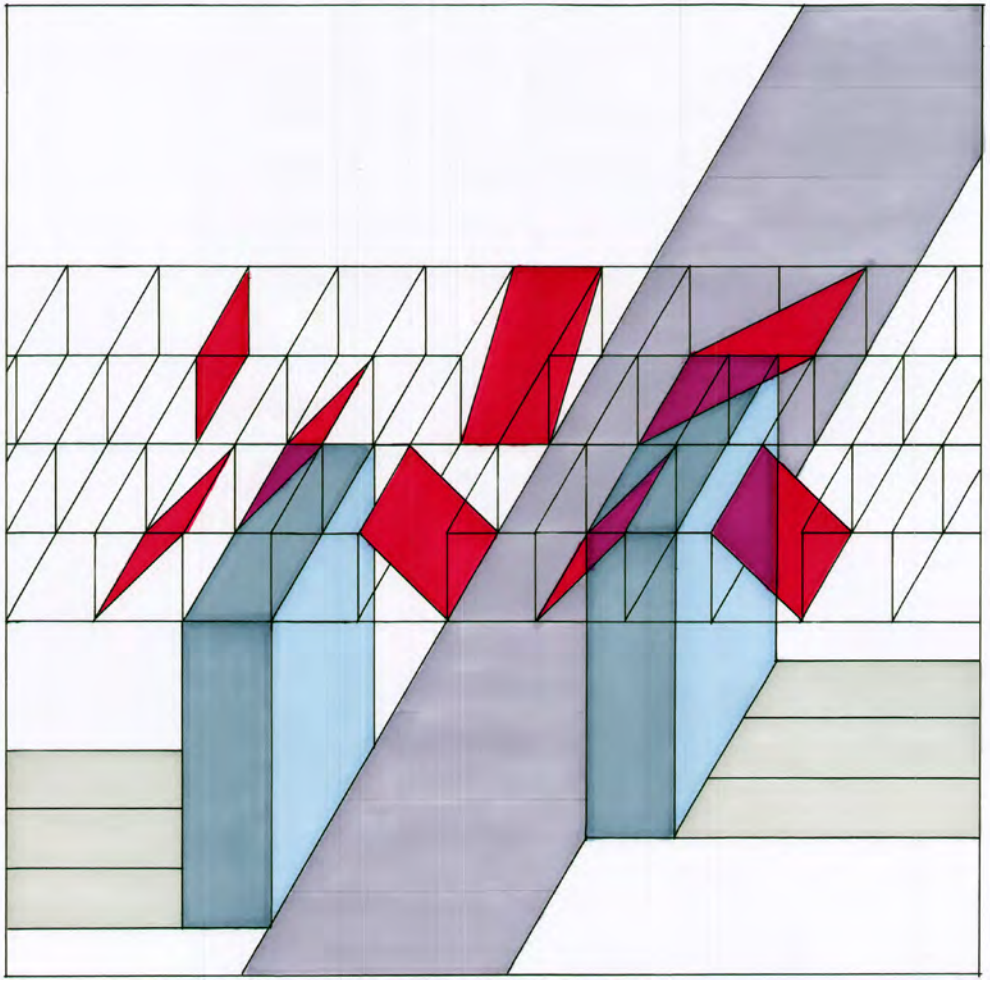
Lucio Altarelli, *Folding*, 2025.



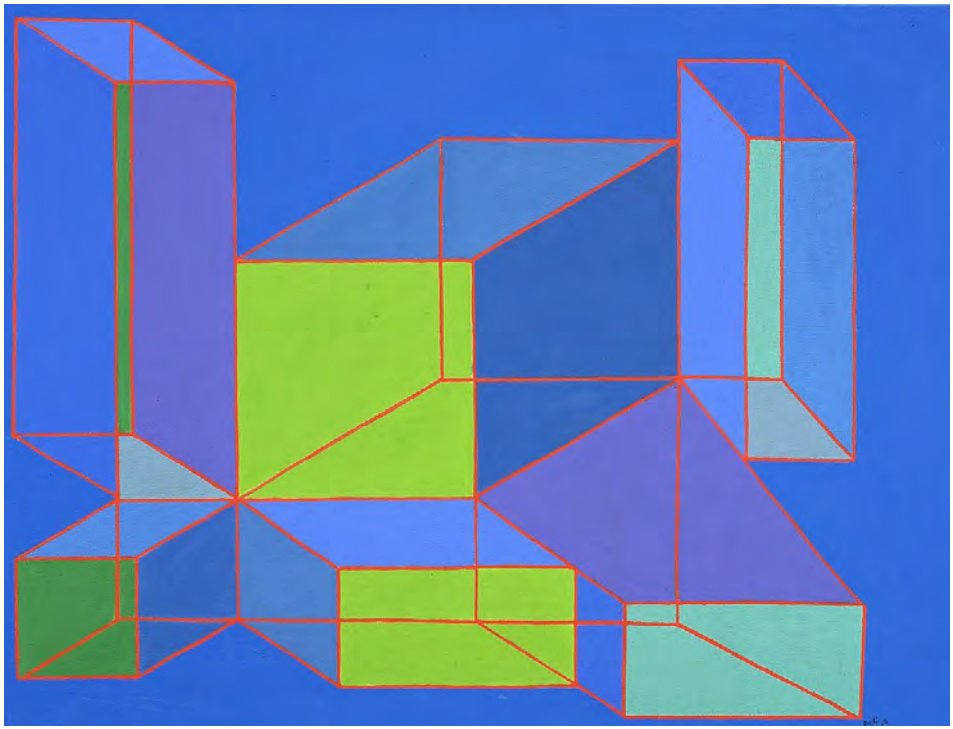
Lucio Altarelli, *Contrappasso*, 2025.



Lucio Altarelli, *Torri danzanti. Omaggio a Oskar Schlemmer*, 2025.



Lucio Altarelli, *Ponte. Omaggio a Costantino Dardi*, 2025.



Achille Perilli, *Contractes*, 1978, https://collezionedarte.bancaditalia.it/documents/20121/190967/achille-perilli--contractes.jpg/9e0e5803-0629-249e-20f8-c3b160b8de60?t=1645703638254 (ultima consultazione 15/11/2026).

SU LUCIO ALTARELLI

Giancarlino Benedetti Corcos

Le opere di Lucio Altarelli potrebbero essere una continuazione ideale, sia artistica che architettonica, del Bauhaus. Perché in Lucio si sente l'importanza di una scuola organica presente in tutto il suo lavoro. Dico questo perché la ricerca cromatica e la creazione di spazi razionalisti e, al tempo stesso, quasi suprematisti, di una sintesi assoluta, alla Kazimir Malevič, sottendono certamente il suo lavoro. Sicuramente l'impronta del Bauhaus è presente nel progettare spazi che sembrano vetri attraversati dalla luce del sole. Possibili architetture scomponibili che tendono da una parte al "quasi nulla", dall'altra a un approccio fantasioso, più libero, in cui si intravedono vedute futuriste come, ad esempio, alcuni progetti di Sant'Elia. Fino ad arrivare a una dimensione tra sogno e realtà. Molte sue opere sono metamorfosi delle rovine, che creano, nella raffigurazione dei suoi spazi, lacerti, vuoti e frammenti.
Ulteriormente significative sono le opere esposte nella mostra *Disegni. Tra progetto e astrazione* (2024) a Valle Giulia, dove si condensano, con colori accesi molto forti, quasi irreali, i riferimenti ai suoi progetti più importanti, realizzati attraverso il tempo. Disegni astratti, tratti dalla rivisitazione successiva di alcuni suoi progetti che fanno pensare a certi lavori di Achille Perilli e del gruppo Forma 1.
In Perilli l'impegno anche verso la scienza, presente soprattutto nelle prime opere, va di pari passo con l'impegno di Lucio nella costruzione di figure geometriche che tendono verso un traguardo ideale, analoghe a quelle del futurista Ivo Pannaggi.

ON LUCIO ALTARELLI

Giancarlino Benedetti Corcos

Lucio Altarelli's works could be seen as an ideal continuation – both artistic and architectural – of the Bauhaus. One can feel the importance of an organic school throughout his work. His chromatic research and the creation of rationalist spaces that are at the same time almost suprematist, in an absolute synthesis reminiscent of Kazimir Malevich, clearly underpin his practice. The Bauhaus imprint is evident in the design of spaces that resemble glass surfaces crossed by sunlight – possible architectures that can be deconstructed, tending on one side towards the 'almost nothing', and on the other towards a freer, more imaginative approach, where one can glimpse futuristic visions such as those of Sant'Elia. All the way to a dimension suspended between dream and reality. Many of his works are metamorphoses of ruins, generating fragments, voids, and remnants within the representation of space.
Particularly significant are the works shown in the exhibition *Drawings. Between Project and Abstraction* (2024) at Valle Giulia, where references to his most important projects are condensed through intense, almost unreal colours. These abstract drawings, derived from later reinterpretations of his own projects, recall certain works by Achille Perilli and the Forma 1 group.
In Perilli, a commitment to science – especially in early works – parallels Altarelli's engagement in constructing geometric figures that strive toward an ideal goal, similar to those of the futurist Ivo Pannaggi.



Giancarlino, *Teatro di ferro*, 2010.

QUADRI
Giancarlino Benedetti Corcos

Le opere qui selezionate, nella loro diversità, seguono un sottile filo rosso. Fluttuano nel tempo della storia secondo un concetto di sincronismo per molti versi junghiano: dalla grande mappa di una Roma seicentesca ad un quadro sulla prima guerra mondiale elaborato, quest'ultimo, ripensando al capolavoro di Stanley Kubrick *Orizzonti di gloria* (1957). I temi degli orrori bellici trovano ulteriori declinazioni nelle "mappe smappate", quelle che Achille Bonito Oliva chiama le "mappine" e che rappresentano una riflessione impellente sul problema della violenza della guerra che ci viene incontro e che ci costringe a elaborare i confini labili e le mappe fragili; le mappe violate come corpi.
Gli amanti (2024), *La casa* (2025), *I quadrucci in brodo* (2024) cucinati da Laura Rosso, costituiscono la dimensione interiore, sono la nostra parte salvifica, la nostra dimensione domestica. Per arrivare, infine, alla mostra *Quasi nulla* (2025) dedicata alla figura dell'imperatore Tiberio che, isolandosi nel vasto mare di Capri, cura sé stesso, ritrovando forse quel sé perduto in una vita precedente.
La storia governa questi salti temporali ripensando anche al concetto di Friedrich Nietzsche su "l'utilità e il danno della storia".

PAINTINGS
Giancarlino Benedetti Corcos

The works presented here, in their diversity, follow a subtle common thread. They move through historical time according to a concept of synchronism that is, in many ways, Jungian: from a large map of seventeenth-century Rome to a painting on the First World War, the latter reimagined through Stanley Kubrick's *Paths of Glory* (1957). The themes of the horrors of war find further expression in the 'unmapped maps' – what Achille Bonito Oliva calls 'little maps' – which urgently reflect on the violence of war confronting us, forcing us to rethink fragile borders and unstable geographies: maps violated, like bodies.
The Lovers (2024), *The House* (2025), and *I quadrucci in brodo* (2024), prepared by Laura Rosso, represent an inner dimension – our saving space, our domestic sphere. This leads, finally, to the exhibition *Almost Nothing*, dedicated to the figure of Emperor Tiberius, who, isolating himself in the vast sea of Capri, seeks self-care, perhaps rediscovering a lost self from a previous life.
History governs these temporal leaps, also recalling Friedrich Nietzsche's reflections on 'the use and abuse of history'.



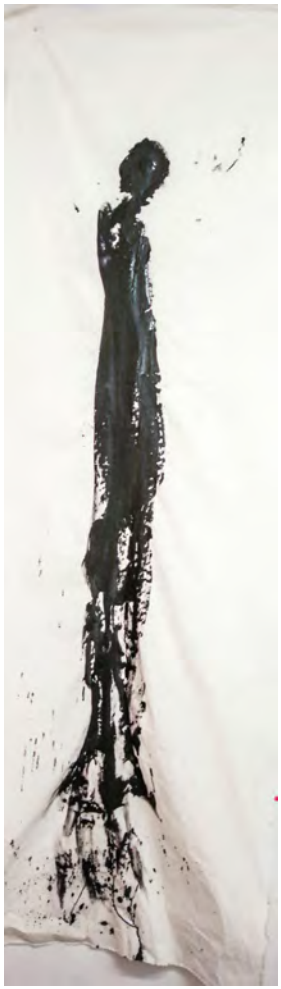
Giancarlino, *Tiberio imperante*, 2025.



Giancarlino, *Tiberio incontra il femminile*, 2025.



Giancarlino, *Tiberio pensante*, 2025.



Giancarlino, *Tiberio*, 2025.



Giancarlino, *Le mappe smappate*, 2024.



Giancarlino, *La prima guerra Mondiale...orizzonti di gloria*, 2011.



Giancarlino, *Roma Amor*, 2018.



Giancarlino, *Roma Amor*, 2024.



Giancarlino, *Ritmo del mare*, 2025.



Giancarlino, *Ritmo del mare*, 2025.



Giancarlino, *Il salto di Tiberio*, 2025.



Giancarlino, *Ritmo del mare*, 2025.



Giancarlino, *Papaveri*, 2023.



Giancarlino, *Iris*, 2023.



Giancarlino, *I quadrucci in brodo*, 2024.



Giancarlino, *Gli amanti*, 2024.



Giancarlino, *Senza titolo*, 2010.



Giancarlino, *La venditrice di cartoline*, 2010.



Marc Chagall, *Il violinista blu*, 1947, https://www.passion-estampes.com/puzzles/eg/chagall/puzzle-chagall-violoniste-bleu.jpg (ultima consultazione 26/8/2026).

SU GIANCARLINO BENEDETTI CORCOS

Lucio Altarelli

Le opere di Giancarlino mettono in scena una doppia polarità: tra ironia e impegno, tra sacro e profano, tra scena tragica e scena comica. Temi intesi non come realtà opposte ma come necessaria descrizione dell'*imago mundi*. La scena tragica è rappresentata dalle guerre, dalle mappe e dai confini violati, dalla figura shakespeariana di Tiberio, tra ascesa e caduta; quella comica è rappresentata da figure essenziali e frammentarie che abitano scene ed interni più domestici e quotidiani, come quelli dei *Quadrucci in brodo* e della *Venditrice di cartoline* esposte alla Galleria Besso.
Figure queste in magica sospensione tra realtà e sogno, che richiamano le immagini di Marc Chagall e tra queste, in particolare, *Il violinista blu* (1947) e *La sposa* (1950).
Quello che comunque prevale in questa commistione di generi è un registro più evocativo che descrittivo; aspetto questo che chiama in causa la partecipazione attiva dello spettatore cui spetta, in ultima analisi, ricomporre il racconto, assecondando personali percorsi emozionali.
Il carattere decostruttivo di Giancarlino trova ulteriore conferma nell'uso di teli semplicemente appesi alle pareti, senza supporto e senza cornici, come lenzuoli abbandonati. Questi drappi richiamano diverse figure: quelle ancestrali di pelli di animali essiccate al sole e quelle offerte dal riferimento a diverse opere d'arte. Vengono in mente, tra queste, le carcasse rosso sangue dei quarti di bue appesi ai ganci da macellaio di Rembrandt e di Velázquez; la pelle di San Bartolomeo che nel *Giudizio universale* (1536-1541) della Cappella

ON GIANCARLINO BENEDETTI CORCOS

Lucio Altarelli

Giancarlino's works stage a dual polarity: between irony and commitment, sacred and profane, tragic and comic. These are not opposing realities, but necessary components in describing the *imago mundi*. The tragic dimension appears in wars, maps, violated borders, and the Shakespearean figure of Tiberius, suspended between rise and fall. The comic emerges in essential, fragmented figures inhabiting more domestic and everyday scenes, such as the *Quadrucci in brodo* and *The Postcard Seller* exhibited at Galleria Besso.
These figures exist in a magical suspension between reality and dream, recalling the imagery of Marc Chagall – particularly *The Blue Violinist* (1947) and *The Bride* (1950).
What ultimately prevails in this blending of genres is a more evocative than descriptive register, calling for the active participation of the viewer, who is invited to reconstruct the narrative through personal emotional paths.
Giancarlino's deconstructive approach is further evident in the use of canvases simply hung on walls, without supports or frames, like abandoned sheets. These drapes evoke multiple references: ancestral images of animal skins drying in the sun, as well as echoes of artworks. Among these, one recalls the blood-red carcasses of flayed oxen hanging from butchers' hooks in paintings by Rembrandt and Velázquez; the skin of Saint Bartholomew, who in the *Last Judgment* of the Sistine Chapel holds the instrument of his own mar-

Sistina regge l'oggetto del proprio martirio e che, però, mostra le sembianze anamorfiche del volto sofferente di Michelangelo; i cappotti neri e dimenticati di Kounellis i cui corpi abitano l'altrove.
Anche il *nom de plume* Giancarlino è un'opera di sottrazione dove convivono alto e basso. Il riferimento allo pseudonimo di celebri pittori, come Pollaiolo, El Greco, Tintoretto e Caravaggio; nello stesso tempo Giancarlino è il nome chiamato affettuosamente da chi si aggira nei paraggi del suo studio/laboratorio di via dei Cappellari.

tyrdom, yet bears the anamorphic features of Michelangelo's suffering face; the black, abandoned coats of Kounellis, whose bodies inhabit an elsewhere.
Even the *nom de plume* Giancarlino is an act of subtraction, where high and low coexist: on one hand, referencing the pseudonyms of great painters such as Pollaiolo, El Greco, Tintoretto, and Caravaggio; on the other, a familiar name used by those around his studio/workshop in Via dei Cappellari.



Marc Chagall, *La sposa*, 1947, https://arthive.com/res/media/img/oy800/work/b10/260829@2x.webp (ultima consultazione 26/8/2026).



Lucio Altarelli, 2026.

BIOGRAFIA
Lucio Altarelli

Lucio Altarelli, già ordinario di Composizione architettonica presso la Facoltà di Architettura della Sapienza Università di Roma, ha pubblicato scritti, saggi e monografie sui temi della progettazione architettonica e urbana. Ha svolto attività scientifica e progettuale nel coordinamento di programmi di ricerca finanziati, di incarichi istituzionali e di concorsi nazionali e internazionali di progettazione.
L'attività progettuale, oltre a figurare nelle principali riviste di settore, è oggetto di due monografie: *Paesaggi dell'architettura* (Gangemi, 1998) e *Architetture residuali* (Diagonale, 1999). *Progetti per Roma*, una selezione di progetti elaborati per la capitale, ha ricevuto il Premio Luigi Piccinato per la valorizzazione dell'architettura contemporanea nel Lazio, promosso dall'Ordine degli Architetti di Roma, dall'InArch Lazio e dall'Acer.
Tra le sue attività progettuali più recenti e significative si segnalano: la partecipazione alla *call* internazionale di progettazione per l'area centrale e monumentale di Roma, primo premio *ex aequo* (capogruppo Purini e Valle, 2016), e il progetto di musealizzazione e valorizzazione delle Terme di Caracalla elaborato a seguito della collaborazione scientifica tra la Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma e il Dipartimento di Architettura e Progetto – DiAP della Sapienza Università di Roma (2013).
Tra le monografie più recenti si segnalano: *Light City. La città in allestimento* (Meltemi, 2006), *La cit-*

BIOGRAPHY
Lucio Altarelli

Lucio Altarelli, formerly Full Professor of Architectural Design at the Faculty of Architecture of Sapienza University of Rome, has published writings, essays, and monographs on architectural and urban design. He has carried out scientific research and design activities through the coordination of funded research programmes, institutional appointments, and national and international architectural design competitions.
His design work, in addition to being featured in the leading architectural journals, has been the subject of two monographs: *Paesaggi dell'architettura* (Gangemi, 1998) and *Architetture residuali* (Diagonale, 1999). *Progetti per Roma*, a selection of projects developed for the Italian capital, received the Luigi Piccinato Prize for the Promotion of Contemporary Architecture in Lazio, awarded by the Ordine degli Architetti di Roma, InArch Lazio, and ACER.
Among his most significant recent design activities are his participation in the international design competition for the central monumental area of Rome, where the proposal was awarded first prize *ex aequo* (team led by Purini and Valle, 2016), and the project for the museum enhancement and valorisation of the Terme di Caracalla, developed as part of the scientific collaboration between the Special Superintendency for Archaeology, Fine Arts and Landscape of Rome and the Department of Architecture and Design (Dipartimento di Architettura e Progetto - DiAP) of Sapienza University of Rome (2013).
His most recent monographs include *Light City. La città*

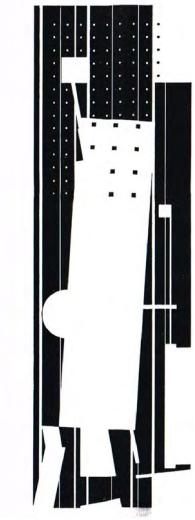
tà plurale. Architetture e paesaggi della postmodernità (Postmedia, 2015), *Complessità e contraddizioni* in *Le Corbusier* (ARE – Architetti Roma Edizioni, 2017) e *L'immaginario delle rovine. Da Piranesi al Moderno* (LetteraVentidue, 2022). Ha curato inoltre i seguenti volumi: *Allestire* (Palombi, 2005), *Il sublime urbano. Architettura e New Media* (Mancosu, 2007), *Il Mostro di San Lorenzo. Progetti per la Tangenziale Est di Roma* (Gangemi, 2008).
Alcuni libri sono accompagnati dall'elaborazione di specifici "disegni d'invenzione" che si pongono come realizzazione di un ulteriore testo critico.

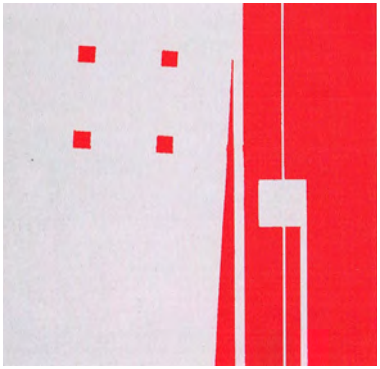
in allestimento (Meltemi, 2006), *La città plurale. Architetture e paesaggi della postmodernità* (Postmedia, 2015), *Complessità e contraddizioni* in *Le Corbusier* (ARE – Architetti Roma Edizioni, 2017), and *L'immaginario delle rovine. Da Piranesi al Moderno* (LetteraVentidue, 2022). He has also edited the following volumes: *Allestire* (Palombi, 2005), *Il sublime urbano. Architettura e New Media* (Mancosu, 2007), and *Il Mostro di San Lorenzo. Progetti per la Tangenziale Est di Roma* (Gangemi, 2008).
Several of these publications are accompanied by a series of original 'inventive drawings' that serve as an additional critical text in their own right.



Lucio Altarelli, 2026.









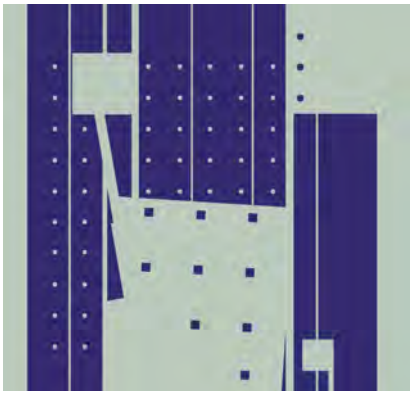




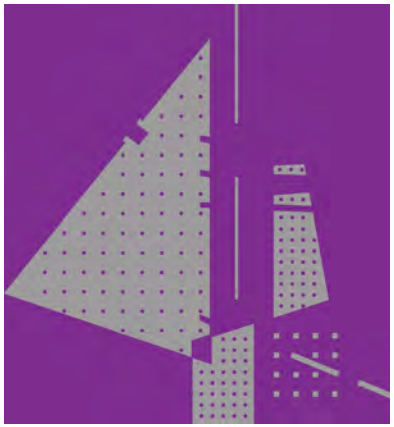
Lucio Altarelli, copertina e immagini del volume *Paesaggi dell'architettura*, Roma, Gangemi, 1998.







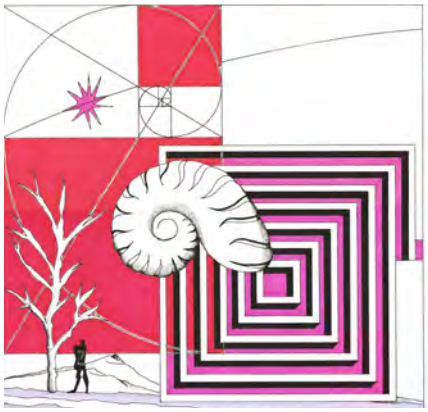




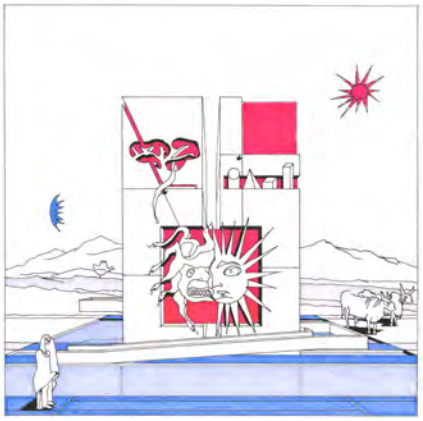


Lucio Altarelli, copertina e immagini del volume *Architetture Residuali*, Roma, Diagonale, 1999.







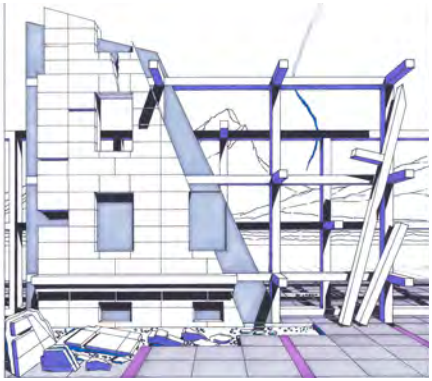


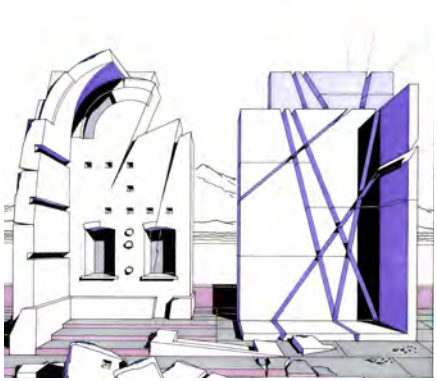




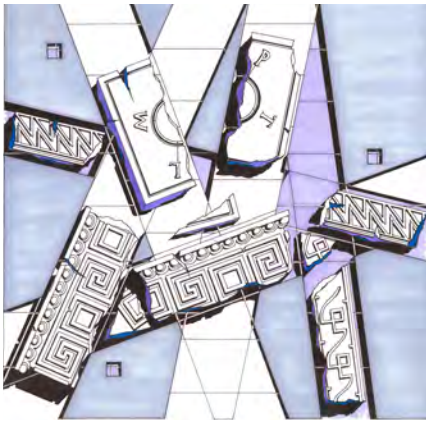
Lucio Altarelli, copertina e immagini del volume *Complessità e contraddizioni in Le Corbusier*, Roma, ARE, 2017.

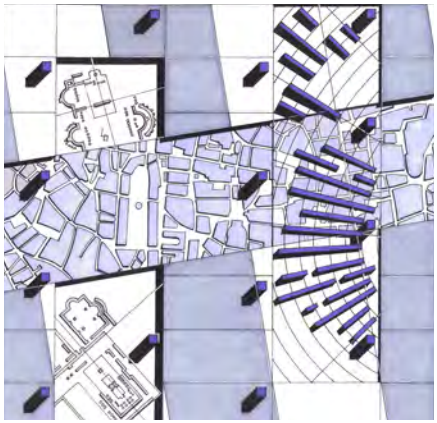












Lucio Altarelli, copertina e immagini del volume *L'immaginario delle rovine. Da Piranesi al Moderno*, Siracusa, LetteraVentidue, 2022.



Giancarlino, Roma, Galleria
Pian de Giullari, 2025.

BIOGRAFIA
Giancarlino Benedetti Corcos

Giancarlino Benedetti Corcos è una figura eminente nel panorama artistico contemporaneo italiano, un pittore espressionista che da oltre quattro decenni esplora le potenzialità del colore e della forma, intrecciando passato e presente in un dialogo vibrante tra figurazione e astrazione. La sua arte, profondamente radicata nella tradizione del barocco romano, si distingue per l'uso evocativo della cromia e per una continua tensione verso la sperimentazione, che negli ultimi dieci anni lo ha portato a esplorare anche il *medium* della ceramica. Nato e cresciuto a Roma, città al contempo musa e contesto, Benedetti Corcos ha sviluppato un linguaggio pittorico che attinge alla ricchezza visiva del barocco, filtrandola attraverso una sensibilità moderna. Le sue opere sono un palinsesto di riferimenti storici, culturali e personali, in cui il colore diventa il protagonista assoluto, capace di costruire e de-costruire spazi e figure in una danza incessante tra caos e ordine, tra presenza e assenza. Il suo studio in via dei Cappellari, nel cuore pulsante di Roma, è un luogo che incarna questa dualità tra passato e presente. Qui, Benedetti Corcos dà vita a creazioni che non sono solo pitture, ma vere e proprie esperienze sensoriali, dove la materia e il colore si fondono in un atto creativo che è al contempo un omaggio e una sfida alla tradizione.

BIOGRAPHY
Giancarlino Benedetti Corcos

Giancarlino Benedetti Corcos is a prominent figure in the contemporary Italian art scene, an Expressionist painter who for more than four decades has explored the expressive potential of colour and form, weaving past and present into a vibrant dialogue between figuration and abstraction. His work, deeply rooted in the tradition of the Roman Baroque, is distinguished by its evocative use of colour and by a sustained commitment to experimentation, which over the past decade has also led him to explore the medium of ceramics. Born and raised in Rome – a city that is both muse and setting – Benedetti Corcos has developed a pictorial language that draws upon the visual richness of the Baroque while reinterpreting it through a contemporary sensibility. His works form a palimpsest of historical, cultural, and personal references, in which colour takes centre stage, constructing and deconstructing spaces and figures in a continuous interplay between chaos and order, presence and absence. His studio in Via dei Cappellari, in the historic heart of Rome, embodies this dialogue between past and present. It is here that Benedetti Corcos creates works that are not merely paintings but genuine sensory experiences, where matter and colour merge in a creative act that is both a tribute to and a challenge to tradition. The introduction of ceramics, with its com-

L'introduzione della ceramica, con la sua duttilità e resistenza, ha aperto nuove possibilità espressive. Un elemento centrale nella vita e nella carriera di Giancarlino è il suo rapporto artistico, creativo e affettivo con Laura Rosso, storica dell'arte e compagna di vita per oltre trent'anni. La loro collaborazione ha dato vita a un dialogo intenso e fruttuoso, che si è tradotto in una serie di commediole scritte a quattro mani per la realizzazione delle loro *performance*. Insieme, hanno fuso le rispettive competenze e sensibilità per dar vita a opere che trascendono i confini tra pittura, scrittura e teatro. Laura Rosso, con la sua profonda conoscenza della storia dell'arte, ha giocato un ruolo fondamentale nel sostenere e arricchire il lavoro di Giancarlino, contribuendo non solo alla realizzazione delle *performance*, ma anche all'evoluzione del suo linguaggio artistico. L'incontro del 1981 con Achille Bonito Oliva è denso di creatività. Ma l'opera di Benedetti Corcos non si ferma alla pittura e alla ceramica. La sua visione artistica è interdisciplinare, unendo diverse forme d'arte come il teatro, la scrittura e la *performance* in un *corpus* unico che sfida le categorizzazioni. La sua pratica artistica è una sorta di teatro dell'anima, in cui ogni gesto creativo diventa una *performance*, ogni segno un atto di scrittura che si inscrive nel grande libro della storia dell'arte. In questo contesto, Benedetti Corcos si fa non solo pittore, ma regista e drammaturgo, capace di orchestrare una sinfonia visiva che coinvolge tutti i sensi e invita lo spettatore a diventare parte attiva del processo creativo.

bination of malleability and durability, has opened up new expressive possibilities. A central element in Giancarlino's life and career is his artistic, creative, and personal relationship with Laura Rosso, an art historian and his life companion for more than thirty years. Their collaboration has generated an intense and fruitful dialogue, resulting in a series of short, light-hearted plays written jointly as the basis for their performances. Together, they have combined their respective expertise and sensibilities to produce works that transcend the conventional boundaries between painting, writing, and theatre. Through her profound knowledge of art history, Laura Rosso has played a fundamental role in supporting and enriching Benedetti Corcos's work, contributing not only to the realisation of their performances but also to the development of his artistic language. His encounter with Achille Bonito Oliva in 1981 marked a particularly fertile moment of creative exchange. Benedetti Corcos's work, however, extends well beyond painting and ceramics. His artistic vision is inherently interdisciplinary, bringing together theatre, writing, and performance into a unified body of work that resists conventional categorisation. His artistic practice may be understood as a theatre of the soul, in which every creative gesture becomes a performance and every mark an act of writing inscribed within the broader history of art. In this sense, Benedetti Corcos emerges not only as a painter but also as a director and playwright, capable of orchestrating a visual symphony that engages all the senses and invites the viewer to become an active participant in the creative process.



Giancarlino, 2026.



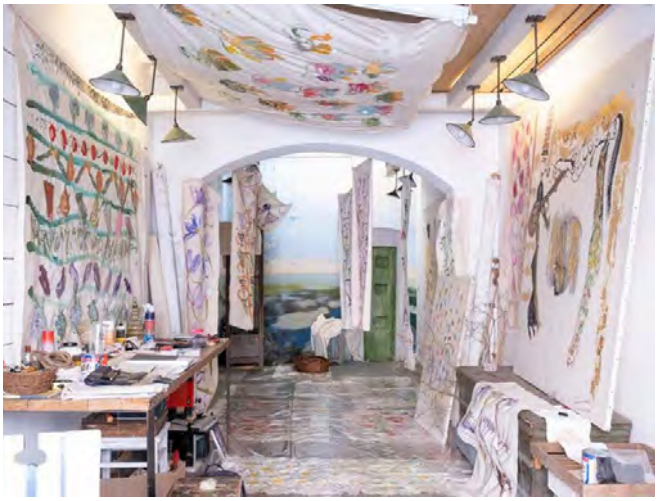








In alto a sinistra, Giancarlino, manifesto per la mostra *Stracciarola* (Torino, Castello di Rivara, 4 ottobre - 9 novembre 2008), a cura di Achille Bonito Oliva, Andrea Bottai e Alvise Chevallard. In alto a destra, Adelaide Merletti Innocenti, costumi per la *Stracciarola*, 2008. In basso a sinistra, Giancarlino, *Sisifo*, 2008. In basso a destra, Giancarlino, *Disegno*, 2008.









Giancarlino, allestimento per la mostra *Serra con vista e le Anime morte di Gogol* (Roma, Galleria Pian de' Giullari, 2016) a cura di Achille Bonito Oliva e Andrea Bottai.

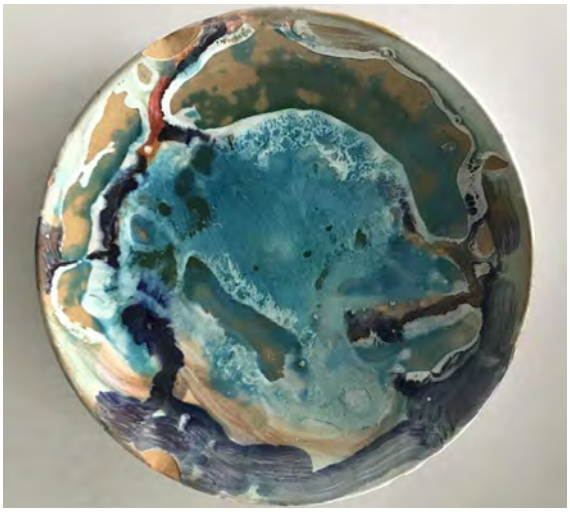








In alto. Giancarlino, *Tutti gli artisti*, camino, 2023, Nepi. In basso, Giancarlino, *La Valentina nuova*, particolari del pavimento, 2016, Toscana, Talamone.

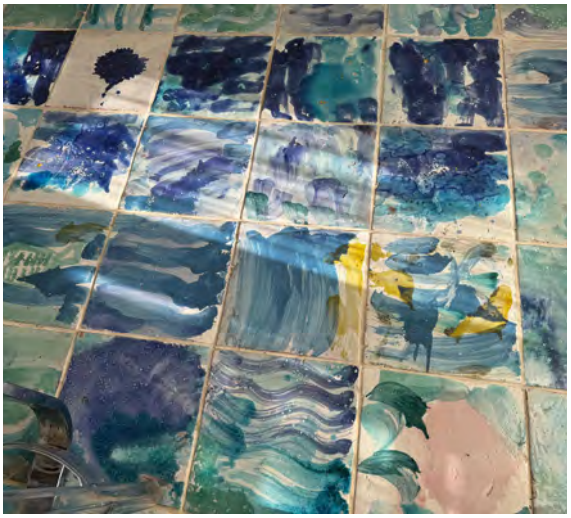


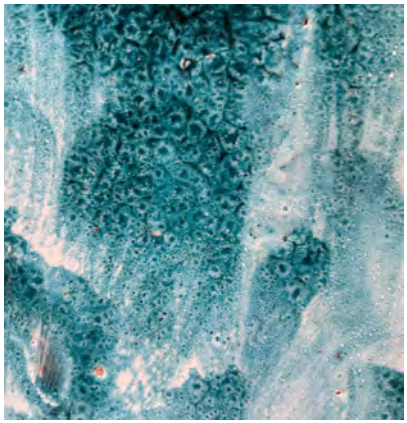


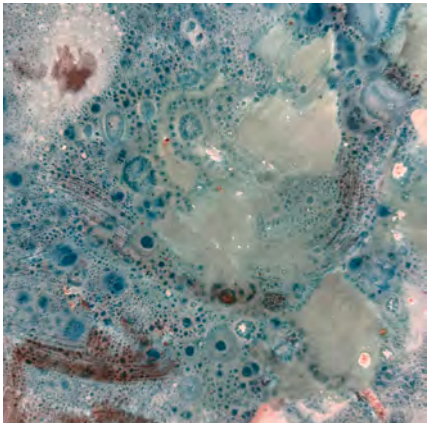




Giancarlino, ceramiche, 2010, Collezione Massimo Lupoli.









Giancarlino, *Il Mare*, pavimento, 2010, Gaeta, Casa Borbonica, tessitura e particolari.

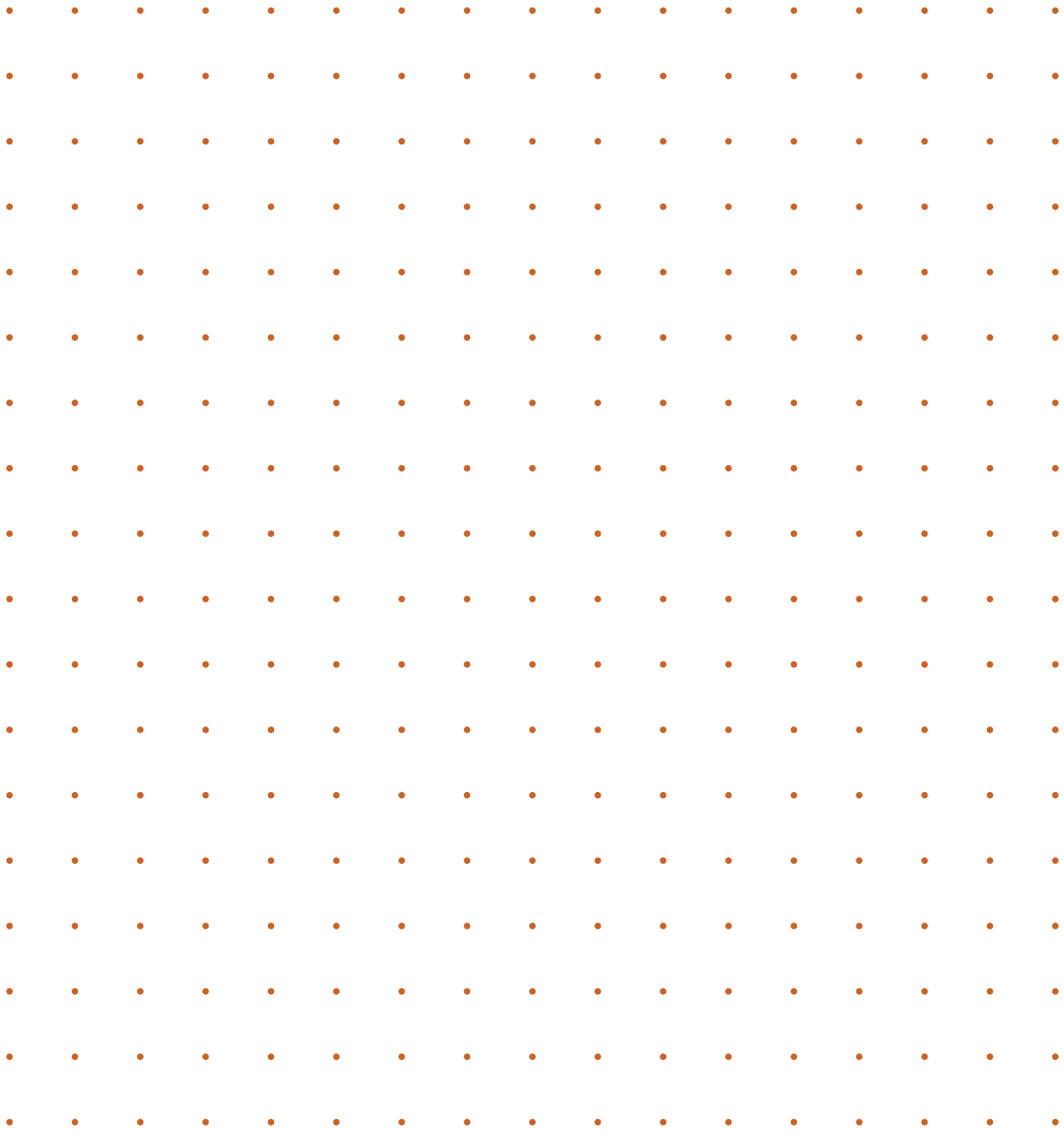


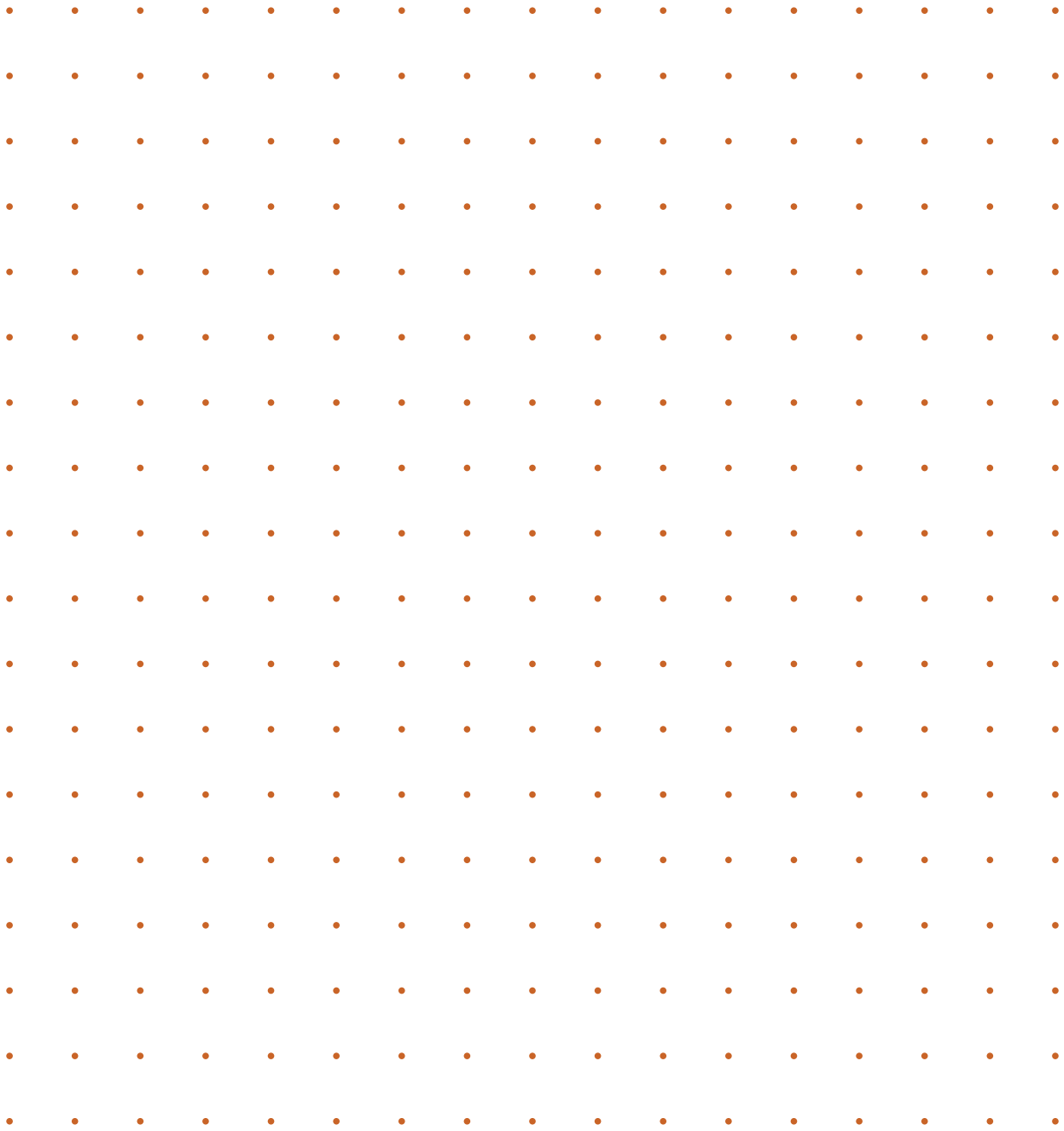






Giancarlino, *La Spiaggia*, 2010, pavimento, Gaeta, Casa Borbonica, tessitura e particolari.





Nato dal dialogo tra l'architetto Lucio Altarelli e l'artista Giancarlino Benedetti Corcos alla Galleria André di Roma, *Quasi nulla* indaga il confine fecondo tra arte e architettura. Contro gli eccessi del presente, la mostra rivendica un'estetica della sottrazione, un atto "per via di levare" che trasforma vuoto, aria e luce in autentica materia. Tra i telai aerei di Altarelli e le tele libere e oniriche, senza cornice, di Benedetti Corcos, la rovina e il frammento si fanno motori di visione e resistenza. Un percorso etico e lirico in cui segno e sogno si riducono all'essenziale, perché l'opera torni a respirare e vibrare.

Lucio Altarelli, già ordinario di Composizione Architettonica presso la Facoltà di Architettura di Roma "La Sapienza", ha pubblicato scritti, saggi e monografie sui temi della progettazione architettonica e urbana. Ha svolto attività scientifica e progettuale nel coordinamento di programmi di ricerca finanziati, d'incarichi istituzionali e di concorsi nazionali e internazionali.

Giancarlino Benedetti Corcos è una figura eminente nell'ambito del panorama artistico contemporaneo italiano, un pittore espressionista che da oltre quattro decenni esplora le potenzialità del colore e della forma, intrecciando passato e presente in un dialogo vibrante tra figurazione e astrazione.

ISSN online: 2974-5608

ISBN online: 978-88-5541-177-6

DOI: https://doi.org/10.15168/quaderni-di-xy.v3i0

Licenza Creative Commons

Except where otherwise noted, contents on this paperbook are licensed under a Creative Commons Attribution – Share Alike 4.0 International License. Eccetto ove diversamente specificato, i contenuti del quaderno sono rilasciati sotto Licenza Creative Commons Attribuzione – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale.