

rendendoli più riconoscibili. Avrebbe potuto, con un ulteriore sforzo di rilevamento, rappresentare il piano di copertura della città, come accadrà nella cartografia del XX secolo e come la fotografia satellitare ha reso oggi banale (ma la sporgenza di cornicioni avrebbe quasi cancellato la vista dei vicoli più stretti). Avrebbe potuto spostare il piano di sezione orizzontale per esplorare il piano nobile dei palazzi, rivelando i grandi saloni, le infilate di appartamenti, le cappelle e i teatrini privati e perfino quei passaggi sospesi che, scavalcando le strade e collegando palazzi ‘affiliati’ nel corso dei secoli, vanno a definire una viabilità segreta e alternativa a quella stradale, capace probabilmente di raffigurare la mappa del potere politico romano meglio di tante parole. Avrebbe anche potuto rappresentare integralmente gli edifici sezionati e non limitarsi solo ad alcuni spazi, probabilmente ottenendo una pianta illeggibile per l’assenza di pertinenze e gerarchie chiare, in cui le piazze non si sarebbero distinte dalle sale e le strade dai corridoi interni.

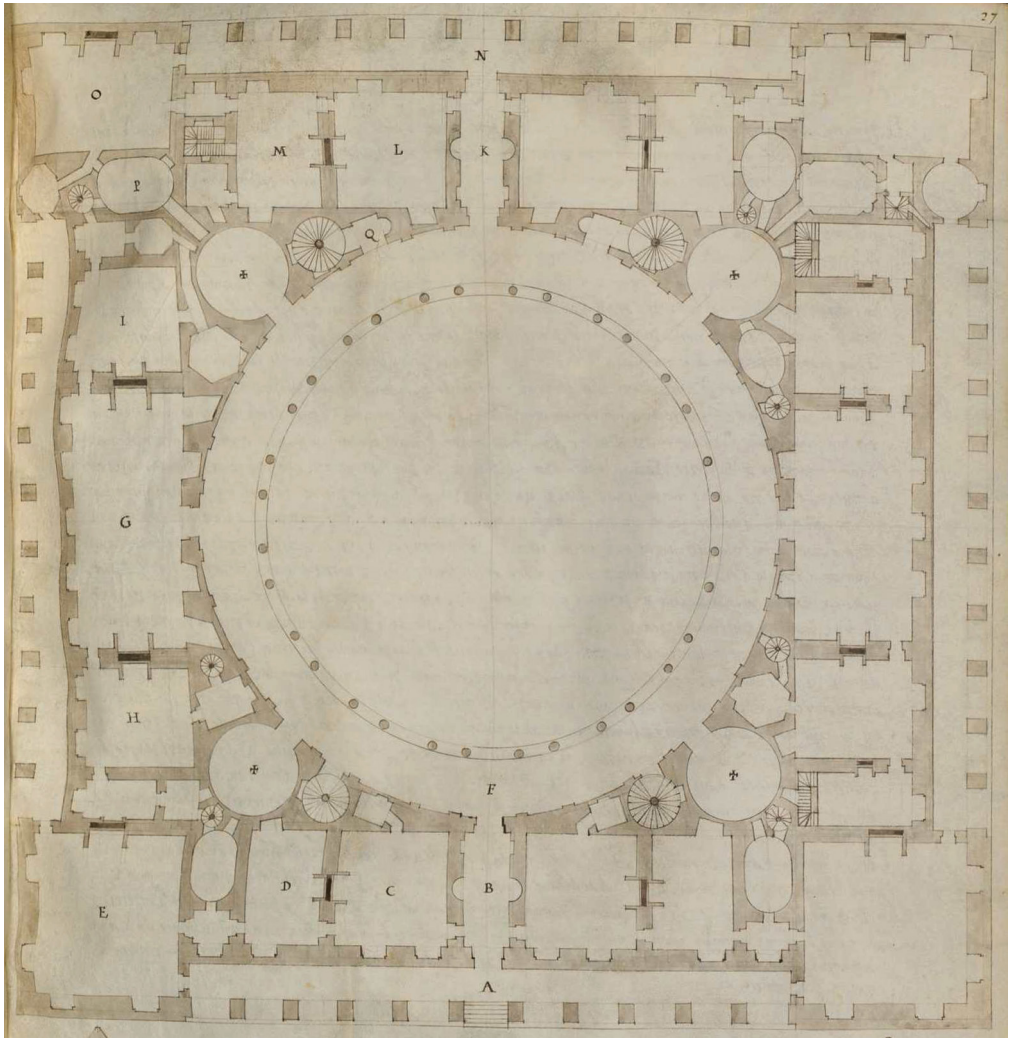
Nolli ha scelto invece – ma si potrebbe discutere sul ruolo che possono aver avuto consulenti e artisti coinvolti – di rivelare quello che oggi è definito spazio pubblico, spazio semi-pubblico (come i teatri, le chiese o i cortili, soggetti a particolari regimi di uso) e parte dello spazio semi-privato (le scale ma non le sale di ricevimento, per ovvi motivi legati al piano di sezione) come un insieme omogeneo, senza neppure differenziare le parti coperte da quelle scoperte o i diversi gradi di *privacy*.

L’idea di città che Nolli raffigura è la *Civitas*, in cui sono impresse sia le relazioni quotidiane tra i cittadini che plasmano i luoghi della collettività – il mercato coperto, i portici, gli allineamenti tra i percorsi, le strutture pubbliche in generale – sia le individualità di principi e comunità religiose. Questa idea di città, su cui si fonda l’urbanistica medioevale e che Bufalini tramanda lucidamente nella sua icnografia cinquecentesca, è racchiusa ancora nella celebre definizione di Giovanni Botero:

Città s’addimanda una ragunanza d’uomini ridotti insieme per vivere felicemente, e grandezza di città si chiama non lo spatio del sito o il giro delle mura, ma la moltitudine degli abitanti e la possanza loro. Or gl’uomini si riducono insieme mossi o dall’autorità, o dalla forza, o dal piacere, o dall’utilità che ne procede. (1588, I, p. 1)

Fig. 8

Sebastiano Serlio,
*Della casa del principe
illustrissimo alla
campagna*, dal Sesto
Libro d’architettura.
Delle habitazioni fuori
e dentro delle città
(Lyon, 1547-1550).
München, Bayerische
Staatsbibliothek, Cod.
icon. 189, f. 27r, dett.



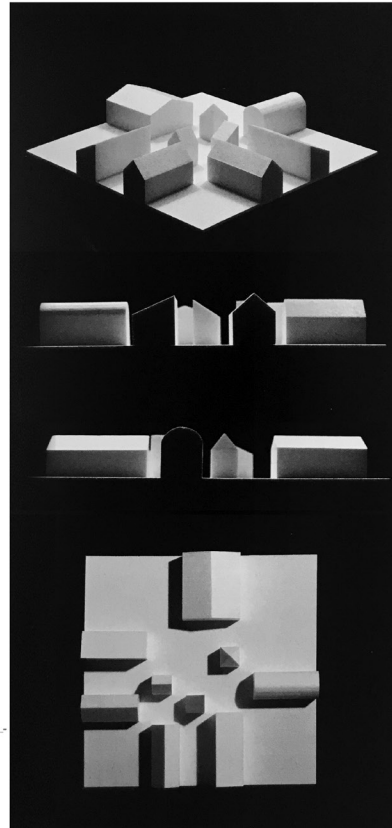
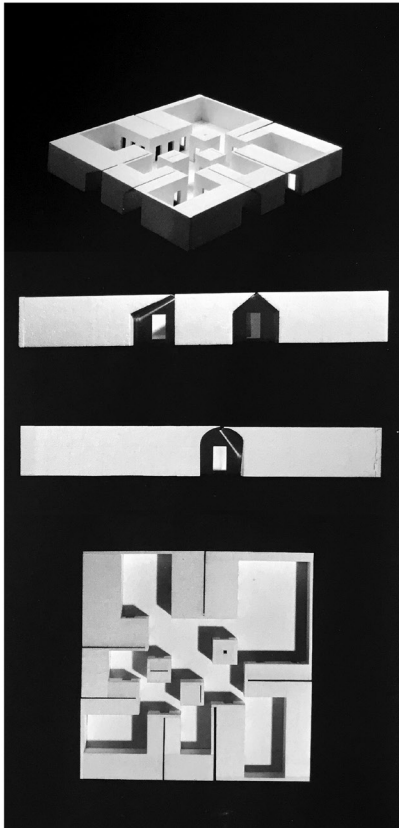
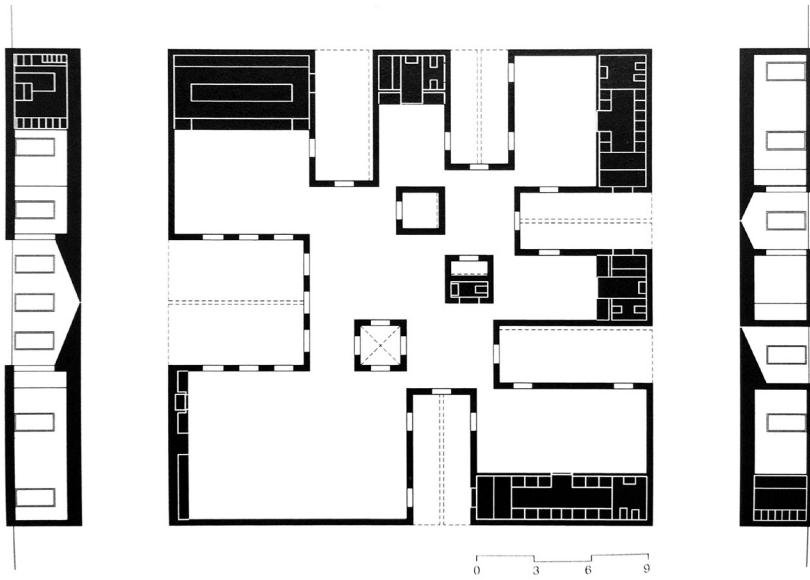
Negli stessi anni, un concetto più materialistico della città, incentrato non più sulla comunità ma sugli edifici ed espresso dal termine *Urbs*, inizia a prendere il suo posto. Un primo segnale si può cogliere nel titolo del libro di Braun Hogenberg, la cui edizione del 1572 recita *Civitates orbis terrarum* mentre quella del 1581 diventa *Urbs orbis terrarum*. Alla fine del XVII secolo, la città è divenuta “l’insieme di molti edifici e case disposti lungo le strade e chiuse da una barriera fisica che è normalmente composta da mura e un fossato” [2] oppure “un insediamento circondato da mura, che contiene diversi quartieri, strade, piazze pubbliche e altri edifici”, come si legge nell’*Encyclopédie* di Diderot, pubblicata nel 1751 [3]. Come suggerisce Farinelli (2009, p. 137), la persistenza di questo concetto traspare dall’immagine spettrale delle fotografie del XIX secolo, in cui le figure umane sfumano in scie o sono ‘cancellate’ dalla lunga esposizione richiesta dai primi apparecchi fotografici.

La medesima oscillazione concettuale sembra riflettersi nella parallela produzione cartografica, almeno nel caso romano. Mentre la mappa di Bufalini, con i contorni ondulati delle sue *insule* – di nome e di fatto – mostra la natura compatta della *civitas* ed esalta le similitudini tra le varie parti, le vedute a volo d’uccello che si impongono negli anni successivi illustrano piuttosto l’idea di *Urbs*, di un insieme di edifici, generalmente un sistema di emergenze monumentali circondate da distese di abitazioni affastellate ed anonime. Per oltre due secoli, scrive Mario Bevilacqua,

l’immagine di Roma accoglie la veduta dall’alto, rimasta fino ad allora meno praticata, per la costruzione di nuovi modelli in grado di farsi strumenti versatili di conoscenza antiquaria, di gestione urbanistica, e, più che l’astrazione planimetrica di Bufalini, veicoli più immediati di messaggi politici e spirituali. (2018, pp. 24-25)

La lunga sequenza di vedute a volo d’uccello della Roma antica o di quella contemporanea, anche quando sono costruite sulle misurazioni di Bufalini, sottopongono la realtà effettiva del territorio ad una serie di aggiustamenti che sacrificano la misurabilità e la vera forma alle pragmatiche esigenze dell’occhio del lettore (e del turista). Ancora le vedute del Cartaro, di Greuter o di Maggi, di poco anteriore a Nolli, mostrano tutta una serie di stratagemmi posti in essere per differenziare ed esaltare i luoghi principali: l’allargamento dei cavi stradali per delimitare con contorni chiusi le

Fig. 9
Manuel e Francisco Aires Mateus,
Progetto per una casa ad Alcácer do Sal,
2003. A sinistra, i volumi ottenuti; a destra, i volumi sottratti; al centro, pianta e sezioni con applicazione del *poché*. Courtesy Aires Mateus.



insule, che di conseguenza vengono compresse quanto serve; la riduzione dell'altezza del tessuto edilizio laddove l'architettura viene magnificata; il generale disinteresse per gli spazi aperti senza particolari prerogative artistiche oltre che per i campi e gli orti che circondano l'abitato, ecc.

Mentre in queste opere a metà tra la carta e la veduta i risultati sono ampiamente affidati alla perizia tecnica e artistica del singolo, Nolli propone un modello operativo che potrebbe essere eseguito da un bambino. La sua *Pianta* mostra una assoluta inversione di tendenza, non solo recuperando il concetto di *Civitas* ma allineandosi ai modelli icnografici seicenteschi elaborati a Parigi e Londra, che inseguivano

l'esaltazione di una magnificenza diversa, intessuta di monumentalità e funzionalità, efficienza, necessità di razionale pianificazione, controllo amministrativo e sociale (Bevilacqua, 2018, pp. 78, 79)

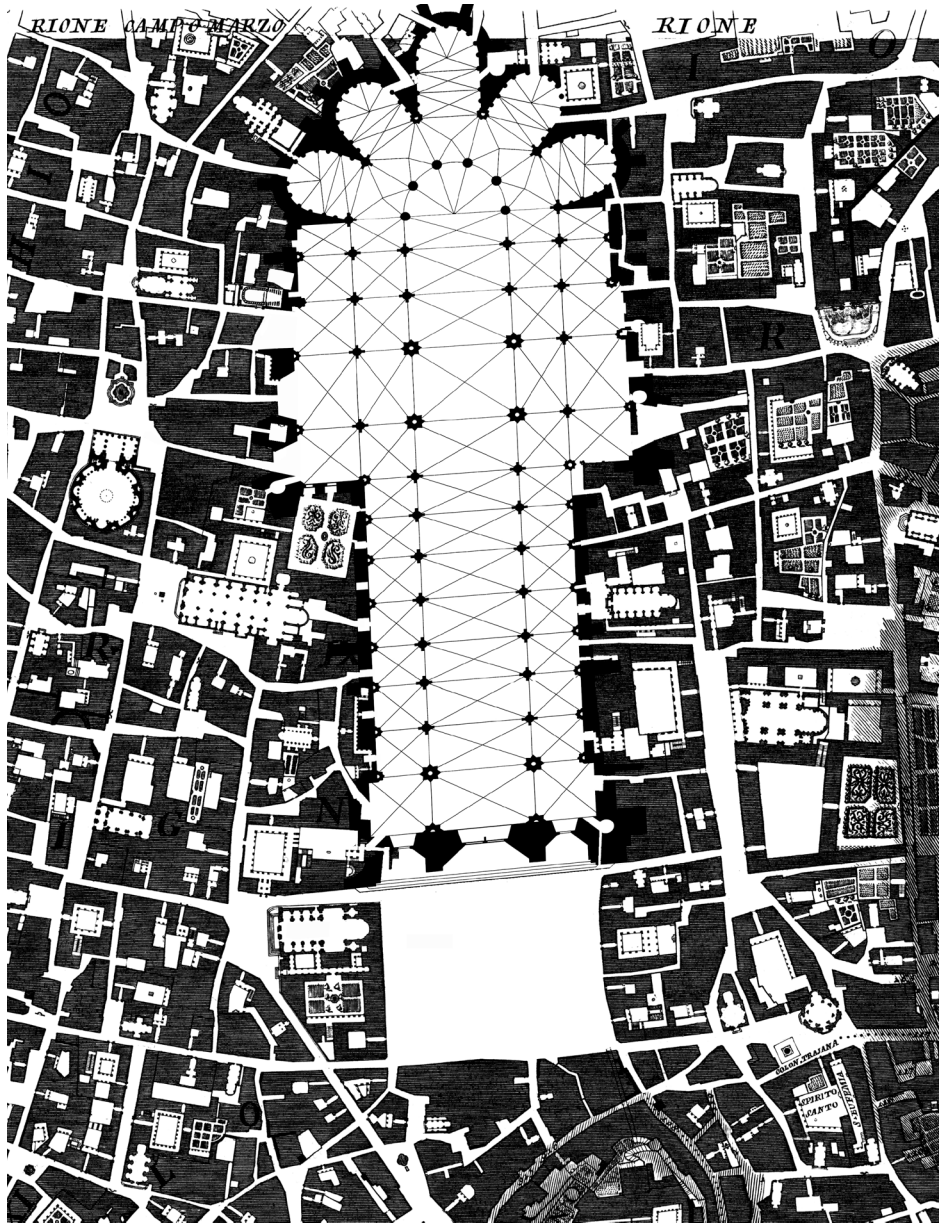
attraverso una cartografia basata sul rilevamento e sulla sua restituzione in termini scientifici.

La figurazione del *poché*

Già participio passato francese del verbo 'affogare' (di inchiostro?), intrinsecamente legato al significato di 'tasca' o un 'sacchetto', il termine *poché* sembra evocare la condizione di elemento celato eppure esistente e visibile, almeno nel suo ingombro esteriore. Il *poché* viene acquisito dal linguaggio grafico *Beaux Arts* (Lucan, 2005) e codificato sotto forma di campitura a tratteggio, come si vede nei raffinati rilievi romani 'rettificati' di Paul-Marie Letarouilly, o di campitura rosa, colore convenzionale ereditato dalla predominanza degli apparati laterizi (Baudez, 2021). Come sottolineava John F. Harbeson (1926, p. 137), il "*poché* mostra quali sale sono importanti [...] così il *poché* dà immediatamente scala e carattere alla pianta", soprattutto alle grandi composizioni classiciste. Non solo, ma può essere disegnato più denso laddove i muri portano carichi più concentrati e meno denso laddove le sale sono più piccole e basse.

Il *poché* viene usato non tanto per la rappresentazione dei disegni esecutivi, dove l'interno di murature e carpenterie rimane

Fig. 10
Fabio Colonnese,
Senza titolo, 2016.
Collage digitale.



bianco, ma per i disegni di presentazione o di analisi, oltre che le ricostruzioni. L'applicazione di Nolli, forse ispirata anche da certe mappe giubilari in cui apparivano solo le strade principali e le emergenze monumentali, ne suggerisce anche l'uso per rappresentare la 'circolazione' negli edifici. Tale termine è importato dall'anatomia, dove era stato coniato da Sir William Harvey nel 1628 (Forty, 2004, p. 88-96), e poi ripreso dall'architetto francese Pierre Patte nel 1769 per descrivere il movimento dell'aria (Patte, 1769, p. 72), il traffico delle carrozze (pp. 19, 21, 39) ma anche lo spostamento delle squadre di operai (p. 42). Piante con la circolazione si diffondono tra i *pensionnaires* romani che nell'ultimo ventennio del secolo frequentano l'Academie di Roma: se ne trovano tra i disegni di Charles Percier, con campiture rosse [4], o nel consistente corpus di Pierre-Adrien Pâris conservato a Besançon [5], come i disegni di Palazzo Ercolani e Palazzo Stella a Bologna [6] che rimandano esplicitamente alla *Pianta* di Nolli (fig. 7).

Nell'evidenziare un sistema spaziale rispetto alla totalità degli ambienti di un edificio, in termini concettuali, il *poché* va a incarnare (e a rappresentare) il distacco tra il progetto dell'involucro esterno di un edificio e il progetto dei suoi spazi interni. In questo modo, da semplice dispositivo grafico diventa un dispositivo concettuale che stimola lo sviluppo di un certo numero di strumenti operativi per l'analisi e il progetto architettonico e urbano (Lucan, 2005; Castellanos, 2012; Lueder, 2015; Young, 2019), soprattutto in termini critici rispetto alla corrispondenza (o trasparenza) tra forma e funzione prescritta dai teorici del Movimento Moderno.

Louis Kahn confessa apertamente che dal *poché* ha appreso la differenza tra un muro cavo (*hollow*) e uno pieno (*solid*):

I got that directly from Beaux-Arts. And what's wrong with it? [...] I made the wall a container instead of a solid. That came directly from my training in Beaux Arts. So did the idea of service spaces and spaces served (citato in Jordy, 1974, p. 332).

Robert Venturi adotta il *poché* con due accezioni diverse. In primo luogo esso dimostra l'empirico raccordo necessario a compensare due realtà inconciliabili, indice di quella indifferenza tra interno ed esterno che attribuisce complessità e contraddizioni all'architettura (Venturi 1966, p. 84). In secondo luogo, è la tecnica grafica perfetta per rendere ancora più evidente il fenomeno dello *sprawl* urbano che caratterizza Las Vegas.

Questa applicazione stimola l'interesse di Colin Rowe (1990, p. 130), che è affascinato dalla possibilità del *poché* di essere pieno e vuoto al tempo stesso, a seconda che l'edificio assuma un ruolo urbano, come nelle planimetrie del suo libro *Collage City*, o architettonico, 'ingaggiando' il vuoto intorno. Questo revival del *poché*, certamente stimolato dal più ampio interesse verso il classicismo dei fautori del Post-moderno, si ritrova negli studi percettivi di Peter Bosselmann (1998) e stimola riflessioni sia in Peter Eisenman che in Rem Koolhaas (Lueder, 2015). Il primo lo adotta non solo per indagare la natura dell'*in-between*, il cosiddetto spazio interstiziale, ma anche come dispositivo critico per rileggere l'architettura rinascimentale. Egli individua un momento chiave nell'evoluzione del concetto di spazio architettonico nel celebre Piano di Pergamena di Bramante, la semi-sezione orizzontale della nuova Basilica di San Pietro in cui le parti piene sono omogeneamente campite con un inchiostro rosso-arancio che intensifica il contrasto tra i pieni e il vuoto. Nel passaggio tra Pavia e Roma, tra la sottostruttura interna del Duomo e il celebre pilastro angolare di San Pietro, Eisenman (Eisenman et al., 2003) individua l'intenzione di Bramante di conformare il 'pieno' in funzione dei 'vuoti' in una chiave innovativa prettamente prospettica e narrativa. Si tratta di un approccio progettuale che va a discapito della pura logica compositiva e costruttiva o del migliore rendimento dei materiali nelle parti strutturali e induce l'osservatore a interrogarsi sui motivi della mancata corrispondenza rigorosa tra intradosso ed estradosso. Proprio tale approccio sarà diffuso dai tanti allievi di Bramante soprattutto grazie ai libri di Sebastiano Serlio (fig. 8), i cui progetti residenziali sono spesso giocati sulla giustapposizione di figure geometriche regolari contornate da interstizi funzionali immersi in una generica campitura ad inchiostro (Rosenfeld, 1996).

Per Rem Koolhaas il *poché* è invece la manifestazione della 'lobotomia' della città, dove l'architettura della facciata svolge una funzione scultorea urbana e consente di adottare criteri autonomi e mutevoli negli interni (Koolhaas, 1978), così come il dispositivo grafico per riflettere sullo spazio rarefatto moderno e per ibridare la sua architettura di connotati urbani e paesaggistici (Colonnese, 2021b). Ma diventa anche, a partire dal progetto di concorso per la *Très Grand Bibliothèque* di Parigi (1989), dispositivo per lavorare sul concetto di 'sezione libera' a partire dall'idea di *objet trouvé* (Colonnese, 2020) e dall'inversione tra pieno e vuoto, come si vedeva già nei celebri modelli in gesso di Luigi Moretti (1952-1953)

e come diventerà abituale nell'architettura dei fratelli portoghesi Aires Mateus. Il loro approccio, sempre più orientato alla spazialità essenziale dell'architettura rupestre (Carpiceci & Colonnese, 2020) è ben rappresentato dal progetto per una casa isolata ad Alcàcer do Sal del 2003, il cui parallelepipedo primitivo è letteralmente scavato sia dall'interno che dall'esterno attraverso forme archetipiche dell'architettura (fig. 9). A corollario di questo successo critico del *poché*, occorre segnalare l'insospettabile contributo fornito dalle tecniche di modellazione digitale solida. In particolare, le operazioni Booleane di 'sottrazione', 'unione' e 'intersezione' hanno abituato un'intera generazione di architetti a pensare alle forme sensibili in un'ottica plastica nuova, dove prevale una stretta corrispondenza fra pieni e vuoti, favorendo il *revival* grafico e teorico della tecnica grafica di Nolli.

Conclusioni

Alla metà del Settecento, la visione della *Pianta* di Giovan Battista Nolli deve essere stata traumatica per i romani, che hanno improvvisamente preso coscienza degli effettivi rapporti dimensionali delle loro case, palazzi e chiese con l'immediato intorno e con la città tutta. Se c'è una cosa che la pianta promuove è proprio il confronto posizionale e dimensionale tra luoghi distanti e tra le figure del pieno e del vuoto, e simili confronti devono essere stati quanto meno deludenti. Rimossa la patina di magnificenza architettonica che copriva le vedute, l'icnografia rivela una figura amorfa che richiede al lettore un grosso sforzo di immaginazione per ricondurla all'esperienza visiva quotidiana. Eppure esistono molti motivi per cui la *Pianta* di Nolli suscita così tanti studi e attenzioni e che dimostrano come parte del suo successo rimandi direttamente alla capacità del suo autore di attingere al codice genetico della città.

Innanzitutto la questione figurativa. Le riflessioni di Venturi e di Rowe sul *poché* hanno attribuito alla *Pianta* di Nolli il valore di una figura capace di incarnare la scivolosa idea di qualità urbana a misura d'uomo utile a illustrare il fenomeno dello *sprawl* e dello spazio dilatato delle periferie e dei sobborghi che ha interessato lo sviluppo urbano del mondo occidentale dal secondo dopoguerra in poi. In secondo luogo, individuando nel *poché* l'indice visivo del raccordo tra l'identità interna dell'architettura, nella sua

relazione individuale con gli abitanti, con l'identità esterna, nella sua relazione collettiva con lo spazio urbano, tali riflessioni hanno promosso interpretazioni retrospettive della rappresentazione storica dell'architettura e della sua relazione con l'evoluzione del concetto di spazio.

La rilettura critica del *poché* arancio della pianta di Bramante mette in luce la nuova centralità dello spazio come motore della forma architettonica, secondo un principio già latente in Brunelleschi ma certamente ispirato alla spazialità romana di epoca imperiale e tardoantica, storicamente legata alla maturazione nell'uso dell'*opus coementicium* (Bettini, 1978). Il *poché* di Nolli, simbolicamente ereditato da Bramante, appare quindi un dispositivo figurativo in grado di catalizzare proprio questa informazione genetica presente nella forma della città, che non a caso appare scavata come una necropoli etrusca piuttosto che assemblata meccanicamente come il Campo Marzio piranesiano. La riflessione che Koolhaas sviluppa con la sezione libera della sua biblioteca parigina offre un'altra chiave di lettura relativa alla crescita della città medioevale su quella romana. Al pari dei grandi vuoti attorno a cui si organizza la biblioteca, la città è cresciuta per secoli colonizzando le preesistenze monumentali e, indirettamente, preservando porzioni della forma antica e rendendo manifesto il processo di stratificazione nel tempo, che anche Nolli, soprattutto differenziando le campiture dei resti monumentali, ha cercato di mantenere visibile. Questo aspetto appare ancora più rilevante, dal punto di vista figurativo, perché si ricollega alle tecniche di modellazione solida digitale basate sulle operazioni di Boole, che richiedono spesso la sottrazione come metodo per ottenere una forma di risulta, e che inevitabilmente influenza il modo stesso di organizzare le procedure e quindi, indirettamente, portano a pensare alle forme sensibili in diretta relazione ai vuoti attorno a esse.

Un'ulteriore riflessione sul *poché* riguarda invece la dimensione mentale e l'immaginazione, perché 'nascondere' può paradossalmente diventare un modo di 'porre all'attenzione'. Come il *poché* affida alla mente del lettore il compito di stabilire la corrispondenza tra un interno ed un esterno che dichiarano la loro apparente autonomia, allo stesso modo stimola ad immaginare gli interstizi che si celano fra i cortili, le navate e le strade, aumentando il coinvolgimento dei lettori moderni e degli studiosi. Allo stesso modo, le infinite articolazioni che corrugano il contorno orizzontale stimolano una immaginazione capace di

ipotizzarne la terza dimensione, rimandando implicitamente all'esperienza diretta dei luoghi.

Poi c'è la questione politica.

Nella *Pianta* di Nolli, lo spazio urbano e lo spazio architettonico si fondono non solo figurativamente ma anche concettualmente. Questa fusione esprime, da una parte, la continua relazione percettiva tra i due domini che si sperimenta passeggiando, mentre, dall'altra, mostra la città come *Civitas*, come un organismo unico, interrelato, secondo un concetto che negli stessi anni Pierre Patte sta sviluppando e illustrando a Parigi e che giungerà a maturazione nei decenni del Barone Hausmann e di Camillo Sitte.

Con i canoni odierni, la sua Roma appare inaspettatamente 'permeabile', 'democratica' e 'inclusiva'. Alla gerarchia del tempo (antichità) o del ceto (nobiltà), Nolli preferisce la gerarchia dello spazio e della circolazione e finisce per attribuire indirettamente un nuovo significato a 'pubblico' e 'privato', con cui le generazioni successive si sono confrontate. E certamente anche questo aspetto deve essere stato poco apprezzato dalla nobiltà romana. D'altronde, questa pianta è frutto anche di quell'Illuminismo che avrebbe posto la 'ragione' al di sopra di gerarchie secolari come l'aristocrazia o la religione. Come nella migliore tradizione della 'precessione del simulacro' definita da Jean Baudrillard (1981), Nolli disegna il manifesto politico di una città che non esisteva ma che, in qualche misura, contribuirà a creare, anche solo come idea. Nella *Pianta*, Roma appare 'aperta', come poteva apparire a chi aveva i permessi per accedere ovunque o come poteva forse apparire a quei fortunati viaggiatori del *Grand Tour* che avevano mezzi e conoscenze in grado di aprirgli i palazzi e le collezioni d'arte private; 'aperta' come il titolo del film di Roberto Rossellini e pronta ad accogliere il giovane Federico Fellini che si racconterà in *Roma* (1972) e migliaia di altri emigranti come lui.

Ammesso che lo spirito di una tale Roma si sia mai incarnato nelle sue mura, è forse negli anni del secondo dopoguerra che va cercata la sua ultima apparizione, prima che gli interessi della politica e dei grandi investitori, indirettamente profetizzati da Italo Insolera nel suo polemico progetto di ampliamento della Camera dei Deputati del 1962 (Tafari, 1968, pp. 76-81), iniziassero ad estromettere i residenti dal centro, privatizzando e limitando l'accessibilità di tanti di quegli spazi bianchi della *Pianta*. Anche l'autore ha sperimentato una parte di quella Roma, esplorando le infinite concatenazioni spaziali di un tessuto urbano forse più degradato ma

assai più permeabile, accogliente e abitato di quello attuale, nel quale continuano ad abitare sogni e memorie. Il collage digitale in figura 10 mostra come la *Pianta* di Nolli si presti ad accogliere la rappresentazione di un sogno di qualche anno fa. Nel sogno appariva una immensa cattedrale a cui si accedeva direttamente dai vicoli, dalle piazze e dai cortili della città, senza incontrare porte o barriere. Una cattedrale laica che nella fresca penombra delle sue altissime volte accoglieva migliaia di persone intente in mille attività diverse, come certe raffigurazioni fiamminghe della Torre di Babele. La sua pianta, ripresa da una generica cattedrale nord-europea, è impressa come un'immensa cavità cruciforme nel bel mezzo del Campo Marzio (il sagrato corrisponde all'attuale piazza Venezia). I suoi margini frastagliati si fondono con le preesistenze, a segnalare che non è stata imposta dall'alto, da qualche autorità o divinità, ma è stata piuttosto scavata ed edificata dal basso, adattando la materia urbana esistente ad un sogno collettivo.

Crediti

Questo contributo deriva da una ricerca iniziata più di dieci anni fa, i cui primi esiti sono stati pubblicati in: Fabio Colonnese, 2011. Giovan Battista Nolli e il disegno degli spazi aperti. *A&A Architettura e Ambiente*, 21, 6-13.

Note

[1] Il processo di attualizzazione della mappa, in corso da alcuni anni, avviene attraverso le informazioni ricavabili dalla fotografia satellitare e da indagini dirette, non sempre consentite dagli attuali proprietari o affittuari degli immobili.

[2] Ville, in *Dictionnaire de L'Académie Française*, Vve J. B. Coignard et J. B. Coignard, 1694, p. 644.

[3] Louis de Jaucourt, Ville, in *Encyclopedie*, ou dictionnaire raisonné de sciences, des arts et des métiers, ed. Denis Diderot e Jean Baptiste le Rond D'Alembert, 17, p. 277 (tradotto dall'autore)

[4] Charles Percier, Plan des espaces de circulation au rez-de-chaussée du palais Madame à Turin. Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms. 1010, f. 13r, n. 30; Palazzo Patrizi à Rome, Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms. 1007, f. 105, n. 244.

[5] Pierre-Adrien Pâris, Plans de vestibules, d'escaliers et de cours de différents palais de Turin. Besançon, Bibliothèque municipale, Vol. 481, n. 41.

[6] Pierre-Adrian Pâris, Plan de la disposition générale du palais Ercolani et de son grand escalier à Bologn; Plan de la disposition du Palais Stella à Bologne. Besançon, Bibliothèque municipale, Vol. 481, nn. 32, 31.

Bibliografia

- Baudez, B. (2021). *Inessential Colors: Architecture on Paper in Early Modern Europe*. Princeton University Press.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Galilée.
- Bettini, S. (1978). *Lo spazio architettonico da Roma a Bisanzio*. Dedalo.
- Bevilacqua, M. (1998). *Roma nel secolo dei lumi. Architettura erudizione scienza nella pianta di G.B. Nolli "celebre geometra"*. Electa.
- Bevilacqua, M. (2018). *L'immagine di Roma moderna da Bufalini a Nolli. Un modello europeo*. Artemide.
- Bosselman, P. (1998). *Representation of Places: Reality and Realism in City Design*. University of California Press
- Botero, G. (1588). *Delle cause della grandezza delle città*, 3 voll. Giovanni Martinelli.
- Carpicci, M., & Colonnese, F. (2020). The image of Rock-Cut Habitat in Cappadocia between Scientific Documentation and Experience of Place. *EdA Esempi di Architettura International Journal*, 8(2), 213-223.
- Castellanos, R. (2012). *Plan Poché*. Fundación Arquia.
- Colonnese, F. (2011). Giovan Battista Nolli e il disegno degli spazi aperti. *Architettura e Ambiente*, 21, 6-13.
- Colonnese, F. (2020). Mapping the Objet Trouvé as a model, between analogical and digital approaches. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 25(40), 156-167.
- Colonnese, F. (2021a). Transparent Paper as a Modernist Architectural Design Environment. In C. Bartolomei, A. Ippolito, & S.H. Tanoue Vizioli (Eds.), *Digital Modernism Heritage Lexicon* (pp. 57-79). Springer.
- Colonnese, F. (2021b). Rem Koolhaas and the landscape as an urban medium. In F. Bianconi, & M. Filippucci (Eds.), *Digital Draw Connections. Representing Complexity and Contradiction in Landscape* (pp. 601-631). Springer.
- Eisenman, P., Davidson, C., Galiano, L., Hays, K.M., Jameson, F., Rajchman, J., & Purini F. (2003). *Blurred zones: investigations of the interstitial*. Eisenman Architects, 1988-1998. Monacelli Press.
- Eisenman, P. (2007). Piranesi and the City. In S. Lawrence (Ed.), *Piranesi as Designer* (pp. 301-305). Cooper-Hewitt.
- Fagiolo, M. (2012). Piante di Roma antica e moderna: l'ideologia e i metodi di rappresentazione. In M. Bevilacqua, & M. Fagiolo (Eds.), *Piante di Roma dal Rinascimento ai catasti* (pp. 22-62). Artemide.

- Farinelli, F. (2009). *La crisi della ragione cartografica*. Einaudi.
- Ferrando, D. T., Lootsma, B., & Trakulyingcharoen, K. (2020). *Italian Collage*. LetteraVentidue Edizioni.
- Forty, A. (2004). *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*. Pendragon.
- Harbeson, J. F. (1926). *The Study of Architectural Design. With Special Reference to the Program of the Beaux-Arts Institute of Design*. The Pencil Points Press.
- Ingersoll, R. (2004). *Sprawltown: Looking for the City on Its Edge*. Princeton Architectural Press.
- Jordy, W. H. (1974). Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas. Library, Phillips Exeter Academy, Exeter, New Hampshire. *The Architectural Review*, 928.
- Koolhaas, R. (1978). *Delirious New York. A retroactive Manifesto for Manhattan*. Oxford University Press.
- Lucan, J. (2005). Généalogie du *poché*. De l'espace au vide. *Matières*, 7, 41-55.
- Lueder, C. (2015). Poché. The Innominate Evolution of a Koolhaasian Technique. *OASE*, 94, 125-131.
- Moretti, L. (1952). Strutture e sequenze di spazi. *Spazio*, 7, 9-20.
- Patte, P. (1769). *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*. Chez Rozet.
- Pinto, J. (1976). *Origins and Development of the Ichnographic City Plan. Journal of the Society of Architectural Historians*, 35(1), 35- 50.
- Rosenfeld, M. N. (1996). *Serlio on Domestic Architecture*. Dover.
- Rowe, C. (1990). *La matematica della villa ideale e altri scritti* (P. Berdini, Ed.). Zanichelli
- Sartogo, P., Dardi, C., Grumbach, A., Stirling, J., Portoghesi, P., Giurgola, R., Venturi, R., Rowe, C., Graves, M., Krier, R., Rossi, A., & Krier, L. (1978). *Roma Interrotta*. Officina.
- Tafuri, M. (1968). *Il concorso per i nuovi uffici della Camera dei deputati: un bilancio dell'architettura italiana*. Edizioni universitarie italiane.
- Venturi, R. (1966). *Complexity and Contradiction in Architecture*. Museum of Modern Art.
- Young, M. (2019). Paradigms in the Poché. In A. Kulper, G. La, & J. Ficca (Eds), *Proceedings of the 107th Association of Collegiate Schools of Architecture Annual Meeting* (pp. 190-195). <https://doi.org/10.35483/ACSA.AM.107.42>