

Lamberto Amistadi, Francesco Primari

## **LA LEGGE E IL CUORE. ANALOGIA E COMPOSIZIONE NELLA COSTRUZIONE DEL LINGUAGGIO ARCHITETTONICO**

Nel suo *Dictionnaire historique d'architecture*, Quatremère de Quincy osserva come il concetto di *dispositio* offra «un significato così generale ed illimitato, che potrebbe ridursi a quest'articolo tutta la teoria dell'architettura»<sup>1</sup>. Pur tuttavia il teorico francese, nel tentativo di darne un significato più stringente e fungibile, rileva come tale vocabolo si applichi «quasi sempre ad un'idea d'ordinanza generale» e proprio in questo si distingue dal concetto di distribuzione, limitato all'ordinamento particolare dei locali; caratteristico della *dispositio* è l'abbracciare «tutte le parti dell'architettura e tutti i rapporti di un edificio», essendo «rispetto ad un fabbricato, ciò che la conformazione è rispetto ad un corpo». Un'idea strutturale della forma appare dunque intrinseca a questo concetto, che indica la legge secondo la quale l'architettura trova la sua composizione. Leon Battista Alberti affida questa qualità strutturale della concezione dell'opera ai *lineamenta*, vere e proprie tracce costitutive della forma e linee essenziali dell'idea, la cui ragion d'essere «consiste nel ricercare un'impostazione universale per adattare e congiungere tra loro linee ed angoli, per mezzo dei quali l'aspetto degli edifici risulti perfettamente definito»<sup>2</sup>, ricercando «un'appropriata collocazione, una rispondente proporzione, un genere architettonico adeguato e un ordine armonioso, affinché la forma e la figura dell'edificio riposino interamente in questo disegno». Il carattere astratto dei *lineamenta* dà la possibilità all'Alberti di «progettare intere forme a prescindere dalla materia», svincolan-

## **LAW AND HEART. ANALOGY AND COMPOSITION IN THE CONSTRUCTION OF ARCHITECTURAL LANGUAGE**

*In his Dictionnaire historique d'architecture, Quatremère de Quincy observed how the concept of dispositio offered "a meaning so general and unlimited, that the entire theory of architecture could be reduced to this article"<sup>1</sup>. Yet the French theoretician, in attempting to give a more stringent and fungible meaning, stressed that this term applied "almost always to an idea of general order" and precisely because of this, was distinguished from the concept of distribution, limited to the particular order of premises; characteristic of the dispositio was the embracing of "all parts of the architecture and the relationships of a building", being "with respect to a building, what shape is compared to a body". A structural idea of form therefore appears intrinsic to this concept, which indicates the law with which architecture finds its composition. Leon Battista Alberti entrusted this structural quality of the conception of a work to the lineamenta, the real constituent features of the form and essential lines of an idea, whose raison d'être "lies in the search for a universal setting to adapt and mutually join lines and corners, by means of which the appearance of buildings is perfectly defined",<sup>2</sup> searching for "an appropriate location, a satisfying proportion, an appropriate architectural genre and a harmonious order, so that the form and the figure of the building lie entirely in this design". The abstract character of the lineamenta gave Alberti the possibility to "design*

do il progetto dal modello e dalla “citazione figurale”. Dunque, un carattere della *dispositio* sembra essere questa sua immaterialità, l’essere cioè una legge che ordina la materia – o se vogliamo, la costruzione – senza tuttavia esserne vincolata.

Nella sua *Autobiografia scientifica*, Aldo Rossi ci ha lasciato un bel frammento, in cui scrive: «Dell’analogia di Dumas mi colpiva forse soprattutto la sua affermazione circa “la velocità sbalorditiva del già visto” che ricollegavo all’altra definizione di Ryle per cui l’analogia è la fine di un processo»<sup>3</sup>. La forma sintetica di questo aforisma racconta diverse verità, oltre al disappunto di Aldo Rossi per le “fasi intermedie”<sup>4</sup>: se di processo si deve trattare, cerchiamo almeno di non tenerlo troppo in sospeso, appelliamoci alla “velocità sbalorditiva del già visto”, all’istantaneo dell’associazione analogica e depositiamone finalmente la forma. Tale forma non è dunque il prodotto di alcuno sviluppo conseguente che, a partire da uno schema astratto, si incarna via via nella concrezione architettonica; si tratta piuttosto di una composizione per frammenti, la cui natura è insita fin dall’inizio proprio nella sua fattualità, nell’estremo realismo dell’oggetto strappato al suo contesto, ossia quelle “citazioni figurali”, servendosi delle quali Benjamin avrebbe voluto comporre un’intera opera.

I testi di questo numero 39 di FAMagazine si muovono – percorrendolo per intero o, per lo meno, definendone i capi opposti – lungo lo spazio teorico che copre la distanza tra composizione e montaggio analogico, intesi entrambi e non esclusivamente come gli strumenti per la costruzione del linguaggio dell’architettura. Se vogliamo, si tratta ancora di una questione di tempo, il tempo del processo della Composizione architettonica e il suo oscillare tra l’istante in cui il “già visto” viene richiamato più o meno coscientemente alla memoria – seguendo le ragioni del cuore – e lo sviluppo di un percorso il cui tragitto è indirizzato da un metodo – osservando il rigore di una legge. La leg-

*whole shapes regardless of the material”, freeing the project from the model and the “figurative citation”. Therefore, one characteristic of the dispositio would seem to be its immateriality, namely, its being a law that orders material – or if we wish, the construction – without being constrained by it, however.*

*In his Autobiografia Scientifica, Aldo Rossi left us a beautiful fragment, in which he wrote: “What struck me about Dumas’s analogy, perhaps more than anything else, was his statement about “the stunning speed of the déjà vu”, which linked up to another definition by Ryle that analogy is the end of a process”<sup>3</sup>. The succinct form of this aphorism expresses various truths, in addition to Aldo Rossi’s disappointment with the “intermediate steps”<sup>4</sup>: if a process is to be dealt with, let us at least not keep it pending for too long, let us appeal to the “stunning speed of the déjà vu” at the instant of the analogical association and finally deposit its form. This form is not, then, the product of any consequent development which, starting from an abstract scheme, is gradually embodied in an architectural accretion; rather, it is a composition by fragments, whose nature is inherent from the outset in its factuality, in the extreme realism of the object torn from its context, i.e. those “figurative quotes”, that Benjamin wished to use to compose an entire work.*

*The articles in this issue 39 of FAMagazine move – flowing entirely or at least defining the opposite ends – along the theoretical space that covers the distance between composition and analogue mounting, both grasped, and not exclusively, as tools to construct the language of architecture. If we wish, it is still a matter of time, the time of the architectural composition process and its swinging between the instant in which the “déjà vu” is called more or less consciously to mind – following the reasoning of the heart – and the development of a path whose route is addressed by a*

ge, l'ordine e la razionalità sostengono e promuovono la ricerca incessante di un metodo, la cui formulazione diventerà una delle ossessioni dell'Illuminismo.

Caballero ripercorre alcuni momenti salienti dell'evoluzione delle leggi del pensiero compositivo attraverso l'insegnamento di tre grandi architetti e teorici del XIX – Durand, Guadet e Wagner. Se per Durand la composizione può ancora aspirare a nuove totalità attraverso la *reductio* della forma alla geometria e alle sue infinite possibilità combinatorie, Guadet focalizza la sua attenzione sugli elementi, indipendentemente dall'ordinamento di una qualsivoglia legislazione. A partire da questo atomismo elementare degli elementi costruttivi, Otto Wagner sarà in grado di soppiantare la composizione stilistica dell'architettura in nome della nuova sintesi tettonica di una *Moderne Architektur*. A fronte della disillusione insita nel pensiero elementarista – e funzionalista e tecnicista – in merito alla possibilità della *dispositio* di presentarsi come legge dell'architettura, attraverso la quale rappresentare l'unità del mondo nell'unità dell'architettura, Gorgeri rileva gli “orizzonti mutevoli” entro i quali riconoscere inaspettate *dispositiones*, tramite le quali recuperare la composizione al suo ruolo di scienza di una disciplina comprensibile e trasmissibile. Da un lato, ciò è possibile tentando la riduzione dell'architettura a pochi elementi – i piani e le superfici di Mies, le stanze mai completamente concluse di Kahn, ma anche il tipo ad aula nell'architettura di Monestiroli, di cui ci parla il saggio di Russo – e ristabilendo le leggi di una tettonica che, come una sorta di basso continuo, forniscano la base su cui sperimentare una nuova economia della forma. Dall'altra parte, in un universo infranto e privo di *lineamenta* credibili e capaci di *con-tenere*, è possibile appellarci al ruolo produttivo dell'immaginazione. Le immagini recuperate da collezioni mnemoniche emergono alla coscienza come figure disponibili ad un “assemblaggio atonale”, fatto di opposizioni e disaccordi, posizionate e ricollocate in fratture dello spazio e del tempo, ora non

*method – observing the rigour of a law. Law, order and rationality support and promote the unceasing quest for a method, whose formulation became one of the obsessions of the Enlightenment.*

*Caballero retraces some salient moments in the evolution of the laws of compositional thought through the teachings of three great architects and theorists of the 19<sup>th</sup>C – Durand, Guadet and Wagner. If for Durand composition could still aspire to new totalities through the reductio of form to geometry and its infinite combinatorial possibilities, Guadet focused his attention on the elements, independently from the ordering of any legislation. Starting from this elementary atomism of constructive elements, Otto Wagner would be able to supplant the stylistic composition of architecture in the name of a new tectonic synthesis of a Moderne Architektur. In the face of disillusionment inherent in elementarist, functionalist and technicist thinking, in relation to the possibility of the dispositio to present itself as a law of architecture through which to represent the unity of the world in the unity of architecture, Gorgeri detected the “changing horizons” within which to recognize unexpected dispositiones to recover composition's role as a science in an understandable and transferable discipline. On the one hand, this is possible by trying to reduce architecture to a few elements – the plans and surfaces of Mies, the never fully completed rooms of Kahn, but also the classroom type in the architecture of Monestiroli, which Rosso's essay talks about – and by re-establishing the laws of a tectonics which, like a sort of basso continuo, provide the basis on which to try out a new economy of form. On the other hand, in a shattered universe devoid of credible lineamenta capable of with-holding, it is possible to appeal to the productive role of imagination. The images retrieved from mnemonic collections emerge in the consciousness as figures available*

Lamberto Amistadi, Francesco Primari

LA LEGGE E IL CUORE. Analogia e composizione nella costruzione del linguaggio architettonico

LAW AND HEART. Analogy and Composition in the Construction of Architectural Language



più continui. Esse paiono fluttuare come frammenti su uno sfondo indistinto, in attesa della decifrazione del rebus che disegnano. La trasgressività di cui sono portatrici coinvolge lo spettatore in un lavoro di decodificazione e ricodificazione della legge analogica che sottende il loro stare-insieme e lo chiama al riconoscimento della grammatica e della sintassi di una lingua inedita. Lo stesso Sorrentino rileva come, nel processo analogico, l'immagine non sia solo il riferimento statico di una ri-produzione del "già visto" ma, nel decantarsi della memoria, nel filtro selettivo dell'oblio e nel contaminarsi di associazioni imprevedute, essa costituisca il motore di un vero e proprio processo di riproduzione poetica della realtà. E ancora: se l'analogia si fonda su di una libera associazione che non soggiace alla *mimesis* di una legge ontologica preordinata – e pur tuttavia vuole affermarsi essa stessa come ordinamento – quale sarà il campo entro il quale le figure e loro associazioni dovranno prodursi? Sarà necessario limitarsi all'associazione di immagini che rientrano nell'ambito disciplinare dell'architettura, o non sarà proprio del processo analogico utilizzare materiali eteronomi, ossia non è già insita nel procedimento analogico e nella sua trasgressività una vocazione transdisciplinare? A questa domanda sembra rispondere, in parte, il saggio di Primari, per il quale l'attingere di Giovanni Muzio al repertorio figurativo di Sebastiano Serlio per comporre la sua Ca' Brütta non può che assumere il valore di una scelta di "tendenza". L'architetto lombardo, infatti, è l'artefice di una reinvenzione analogica del linguaggio architettonico, che, a partire dalla selezione di un repertorio definito di architetture, amate e studiate nel loro valore formale e urbano, finisce col ritrovare un principio d'ordine che gli permetta di liberare il linguaggio architettonico dalle morsa dell'eclettismo umbertino. Questo recupero del patrimonio classico, individuato da Muzio nelle sue numerose rinascenze – dai maestri comacini, eredi della sapienza costruttiva romana, ai grandi trattatisti del XV e XVI secolo, fino all'esperienza neoclassica milanese – esplicita il

*to an "atonal assembly" consisting of oppositions and disagreements, positioned and relocated in fractures of space and time, now no longer continuous. They seem to fluctuate like fragments on a blurred background, pending the deciphering of the rebus they draw. The transgression of which they are the bearers involves viewers in a task of decoding and recoding the analogue law that underpins their staying-together and calls upon them to recognize the grammar and syntax of a brand-new language. Sorrentino evidences how, in the analogue process, the image is not only the static reference of a reproduction of "déjà vu" but, in the decanting of memory, in the selective filter of oblivion and in the contamination of unforeseen associations, it constitutes the driver of a real poetic reproduction of reality. And again: if the analogy is founded on a free association that is not subject to the mimesis of a prearranged ontological law – and yet seeks to assert itself as an ordering – what will the field be within which the figures and their associations must occur? Will we need to limit ourselves to an association of images that fall within the disciplinary field of architecture, or will it not be precisely the analogue process to use heteronomous materials, i.e. is a trans-disciplinary vocation not already inherent in the analogue process and in its transgression? This question seems to be answered, in part, by Primari's essay, in that Giovanni Muzio's drawing on Sebastiano Serlio's figurative repertoire to compose his Ca' Brütta could not help assuming the value of a choice that was a "trend". Indeed, the Lombard architect was the author of an analogue reinvention of architectural language which, starting from the selection of a defined architectural repertoire, beloved and studied for its formal and urban value, ultimately rediscovered a principle of order that allowed him to free architectural language from the constraints of Umbertine eclecticism. This recovery of the classical patri-*

Lamberto Amistadi, Francesco Primari

LA LEGGE E IL CUORE. Analogia e composizione nella costruzione del linguaggio architettonico

LAW AND HEART. Analogy and Composition in the Construction of Architectural Language

tentativo genuino di ritracciare il solco di una condizione – ormai solo di “tendenza” – all’interno della disciplina architettonica. La XIV Biennale di Architettura di Venezia, come ci ricorda lo scritto della Belloni, ha rivissuto (ironicamente?) il dramma della perdita definitiva dell’“aura”, a cui la società della tecnica ha ridotto (si tratta, in questo caso di un altro tipo di riduzione, certamente più dolorosa) gli elementi dell’architettura. Riproposte all’interno di una mostra in cui Koolhaas espone senza esporre (perché già “nudi” fin dall’inizio) gli elementi di un catalogo di prodotti edilizi, anche le facciate della Strada Novissima<sup>5</sup> ci appaiono prive di significato.

Il tipo di collezione di cui ci parla Benjamin è qualcosa di molto diverso. Per lui, si tratta di salvare – nell’impossibilità di restituire il mondo alla sua integrità perduta – quegli oggetti, elementi o “piccole cose” dimenticate che hanno preservato il loro significato e la loro autenticità. Si tratta di separare e di conservare ciò che è più «prezioso e raro» come il corallo e le perle, liberarle dalla schiavitù dell’utile e farne il materiale con cui rigenerare il mondo. Che poi è il cruccio di ogni civiltà, del razionalismo dell’Illuminismo come anche di quell’epoca barocca che la Rivoluzione tentò di soppiantare e che poneva l’immaginazione al centro del progetto di salvezza: «L’arte è il prodotto dell’immaginazione e il suo fine precipuo è di insegnare a esercitare l’immaginazione. È importante perché senza immaginazione non vi è salvezza. Proporsi la salvezza significa ammettere che la salvezza è possibile, immaginarsi salvi: significa immaginarsi al di là della contingenza della realtà quotidiana».<sup>6</sup> Questa doppia via per la salvezza – quella della legge e quella del cuore – si riflette nella consistenza che assumono i materiali con cui gli architetti danno forma al linguaggio: elemento, pezzo, frammento, parte. Si tratta, ad ogni modo, di passare al setaccio la realtà dell’architettura, cioè si tratta degli occhi con cui la si guarda, del filtro che si applica al proprio apparato percettivo, dello “stile di analisi”<sup>7</sup> che si adotta. Ciò

*mony, identified by Muzio in its numerous rebirths – by the Comacine masters, heirs of Roman construction wisdom, the great treatise writers of the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries right up to the Milanese neoclassical experience – clarifies the genuine attempt to retrace the furrow of a sharing – by now merely a “trend” – within the architectural discipline. The 14<sup>th</sup> Venice Biennale of Architecture, as we are reminded by Belloni’s essay, relived (ironically?) the drama of the definitive loss of “aura”, that the society of technique had reduced the elements of architecture to (in this case quite another type of reduction, and certainly more painful). Re-proposed within an exhibition where Koolhaas showed without showing items in a catalogue of building products (already “bare” from the start), even the façades of the Strada Novissima<sup>5</sup> seem meaningless.*

*The type of collection Benjamin talks about is something very different. For him, it is about saving – in the impossibility of restoring the world’s lost integrity – those objects, elements or forgotten “little things” that have maintained their significance and authenticity. It is about separating and retaining what is more “precious and rare” such as coral and pearls, freeing them from the slavery of the useful and making them a material with which to regenerate the world. Which is then the torment of every civilization, the rationalism of the Enlightenment as much as that of the Baroque era which the Revolution tried to supplant and which placed imagination at the centre of the project of salvation: “Art is the product of imagination and its purpose is to teach us how to exercise our imagination. It is important since without imagination there is no salvation. Purporting salvation means admitting that salvation is possible, imagining ourselves as saved: it means imagining ourselves beyond the contingency of everyday reality.”<sup>6</sup> This double road to salvation – that of the law and that of the heart – is reflected in the consistency as-*

Lamberto Amistadi, Francesco Primari

LA LEGGE E IL CUORE. Analogia e composizione nella costruzione del linguaggio architettonico

LAW AND HEART. Analogy and Composition in the Construction of Architectural Language

che rimane sul fondo può essere l'elemento di quella "austera astrazione" e "arida algebrizzazione" di cui parla Le Corbusier<sup>8</sup> a proposito della pianta e che composto e issato secondo una tettonica gravitazionale ed una sapiente *dipositio* albertiana dà origine all'articolazione del linguaggio a partire dal sintagma colonna-colonna-architrave; oppure questo "resto", questo "ciò che rimane" ha la consistenza corporea del pezzo, già pronto e disponibile ad essere assemblato e montato in una nuova e diversa configurazione semantica. E tra di loro fa capolino il frammento col suo fascino misterioso e tutta l'ambiguità di una Topica, che – come tutte le topiche – è per metà codificata e per metà proiettiva. Lo spiega bene Roland Barthes nei suoi *Frammenti di un discorso amoroso*: «Ciò che qui si è potuto dire dell'attesa, dell'angoscia, del ricordo, non è mai altro che un modesto supplemento offerto al lettore affinché se ne impossessi, vi aggiunga del suo, vi tolga ciò che non gli serve e lo passi ad altri: intorno alla figura i giocatori fanno correre il furetto; talora, con un'ultima parentesi, l'anello viene trattenuto ancora un istante, prima di passarlo. (Idealmente, il libro [l'opera, l'architettura] sarebbe una cooperativa: "Ai Lettori – agli Innamorati – Riuniti")».<sup>9</sup>

*sumed by the materials with which architects give form to language: element, piece, fragment, part. It means, in any case, sieving the reality of architecture, i.e. the eyes that look at it, the filter that is applied to our perceptual apparatus, the "analysis style"<sup>7</sup> adopted. What remains at the bottom can be the element of that "austere abstraction" and "mere algebraization" mentioned by Le Corbusier<sup>8</sup> in respect of the plan, while that composed and erected according to gravitational tectonics and a skilful Alberti-style *dipositio* gives rise to the articulation of language in the syntagmatic column-column-architrave; otherwise this "leftover", this "what remains" has the corporeal consistency of the piece, pre-prepared and available to be assembled and mounted in a new and different semantic configuration. And between them emerges the fragment with its mysterious charm and all the ambiguity of a Topica, which – like all *topicae* – is half-coded and half-projective. Roland Barthes explained this well in his work *A Lover's Discourse: Fragments*: "What we have been able to say below about waiting, anxiety, memory is no more than a modest supplement offered to the reader to be made free with, to be added to, subtracted from, and passed on to others: around the figure, the players pass the handkerchief which sometimes, by a final parenthesis, is held a second longer before handing it on. (Ideally, the book [the work, the architecture] would be a cooperative: To the United Readers and Lovers)."<sup>9</sup>*

## Note

- <sup>1</sup> Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura*, a cura di V. Farinati e G. Teyssot, Marsilio, Venezia 1985, alla voce "Disposizione", p.192.
- <sup>2</sup> Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, ed. pr., fol. 4r e 4v; trad. it. in *L'arte di costruire*, a cura di V. Giontella, Bollati Boringhieri, Torino 2010, pp. 11-12.
- <sup>3</sup> A. Rossi, *Autobiografia scientifica* (1981), Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 116.
- <sup>4</sup> «Questo "giungere" contiene un inizio e una fine e così senza pensare più a questo mi sarei anni dopo soffermato sul valore dell'inizio e della fine indipendentemente dalle fasi intermedie». *Autobiografia scientifica*, p. 117.
- <sup>5</sup> *Effimero: or the Postmodern Italian Condition*, XIV Biennale di Architettura di Venezia
- <sup>6</sup> G. C. Argan, *Il Barocco nelle arti*, in *Storia dell'arte italiana*, Firenze 1968.
- <sup>7</sup> Cfr. A. G. Gargani, *Stili di analisi. L'unità perduta del metodo filosofico*, Feltrinelli, Milano 1993.
- <sup>8</sup> Le Corbusier, *Verso una architettura* (1921), Longanesi, Milano 1999, pp. 35-37. Cfr. L. Amistadi, *Il disegno della città*, in *Architettura e Città. Saggi*, Festival Architettura Edizioni, Parma 2016.
- <sup>9</sup> R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso* (1977), Einaudi, Torino 1979, p. 6,7.

## Notes

- <sup>1</sup> Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura*, edited by V. Farinati and G. Teyssot, Marsilio, Venice 1985, under "Disposizione", p.192.
- <sup>2</sup> Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, ed. pr., fol. 4r e 4v; Italian transl. in *L'arte di costruire*, edited by V. Giontella, Bollati Boringhieri, Turin 2010, pp. 11-12.
- <sup>3</sup> A. Rossi, *Autobiografia Scientifica* (1981), Pratiche Editrice, Milan 1999, p. 116.
- <sup>4</sup> "This 'arrival' contains a beginning and an end and thus without thinking more of this, years later I was to reflect on the value of the beginning and the end regardless of the intermediate steps." *Autobiografia Scientifica*, p. 117.
- <sup>5</sup> *Effimero: or the Postmodern Italian Condition*, the 14th Venice Biennale of Architecture
- <sup>6</sup> G. C. Argan, *Il Barocco nelle arti*, in *Storia dell'arte italiana*, Florence 1968.
- <sup>7</sup> Cf. A. G. Gargani, *Stili di analisi. L'unità perduta del metodo filosofico*, Feltrinelli, Milan 1993.
- <sup>8</sup> Le Corbusier, *Verso una architettura* (1921), Longanesi, Milan 1999, pp. 35-37. Cf. L. Amistadi, *Il disegno della città*, in *Architettura e Città. Saggi*, Festival Architettura Edizioni, Parma 2016.
- <sup>9</sup> R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso* (1977), Einaudi, Turin 1979, p. 6,7.



Lamberto Amistadi è Ricercatore in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

Lamberto Amistadi is Assistant Professor in architectural and urban Composition at the Department of Architecture of the Alma Mater Studiorum University of Bologna.



Francesco Primari si laurea in Architettura nell'aprile 2006, allo IUAV con la tesi: *Per la città: sei progetti di riqualificazione del margine del centro storico di Pesaro*. Sempre allo IUAV nel marzo del 2012 diviene "Dottore di ricerca in composizione architettonica" con la tesi di dottorato: *La costruzione della città. Le case Bonaiti e Malugani di Giovanni Muzio a Milano*. Dal febbraio 2013 svolge attività di ricerca come assegnista presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna, sede di Cesena, dove dal 2006 è tutor alla didattica nei corsi di progettazione architettonica.

Francesco Primari graduated in Architecture in April 2006, from the IUAV, with a thesis: *For the city: six redevelopment projects for the fringes of Pesaro's old town*. Again at the IUAV in March 2012 he took a PhD in Architectural Composition with a thesis: *The building of the city. The Bonaiti and Malugani houses of Giovanni Muzio in Milan*. Since February 2013 to May 2015, he has been carrying out research as a fellow at the Department of Architecture of the University of Bologna's Cesena branch, where, since 2006, he has been a tutor on architectural design courses.

Lamberto Amistadi, Francesco Primari

LA LEGGE E IL CUORE. Analogia e composizione nella costruzione del linguaggio architettonico

LAW AND HEART. Analogy and Composition in the Construction of Architectural Language