

Saverio Ciarcia

ARCHITETTURA DELLA MORTE

viaggio asistemico nel tempo e nello spazio del dolore



Giannini Editore

Saverio Ciarcia

ARCHITETTURA DELLA MORTE
viaggio asistemico nel tempo e nello spazio del dolore



Giannini Editore

© Copyright 2015 Giannini Editore
ISBN 978-88-7431-788-2

Giannini Editore
Via Cisterna dell'Olio, 6/b
80134 Napoli
www.gianninisp.it

Finito di stampare
a Napoli nel mese di luglio 2015
presso le Officine Grafiche Francesco Giannini & Figli S.p.A.

In copertina: Nicolas Poussin, *Pastori dell'Arcadia* (1640 circa)
In IV di copertina: Claesz Pieter, *Natura morta vanitas* (1630)

Alla morte non è possibile sfuggire, fa purtroppo parte dell'esperienza di ciascuno di noi. Ma, se esiste la morte che è mutamento, caducità, trasformazione, deve esserci per forza, da qualche parte, l'eternità, l'indistruttibile continuità dell'essere, l'ineffabile fissità del tutto.

L'infinita durata è naturalmente una caratteristica non umana, sovrumana, trascendente: se non la prima è certamente una delle fondamentali qualità del divino.

Al concetto di eternità ecco dunque abbinata l'idea inevitabile della o delle divinità, necessarie a proteggere gli uomini dal dolore, dalla morte e dalla funesta imprevedibilità di entrambi.

Per Lucrezio eterni e immutabili sono soltanto gli atomi, principi primi della materia, nel loro moto ininterrotto ravvivato da imprevedibili scarti, mentre continuamente variabili sono le forme dei corpi e degli oggetti, temporanei aggregati di particelle indivisibili e imperiture: la morte non è la fine, ma la condizione stessa della vita che incessantemente si rinnova.

Lucrezio era però una voce abbastanza isolata, anche ai suoi tempi.

Altri orientamenti hanno finito per prevalere nel corso della storia: concezioni peculiari per le diverse culture umane, spesso in rotta tra loro per intolleranza e incapacità di comunicare, quasi sempre incuriosite dall'apparente stranezza delle credenze altrui. Cominciò Erodoto ad appuntare meticolosamente nei suoi libri la bizzarria dei costumi egizi. Nelle *Ἱστορίαι* (*Historíai*, *Storie*), primo esempio di storiografia nella letteratura occidentale, scritte dal 440 al 429 a.C. circa, egli si sofferma sui costumi del popolo egizio, annotando in particolare, nel II libro, le usanze funerarie. Nel suo interesse etnografico ante-litteram si coglie il generale stupore dei greci di fronte al fatto che in Egitto i vivi abitassero case di fango e i morti case di pietra. Al defunto venivano assicurate scorte di cibo, utensili e oggetti più o meno preziosi a lui necessari nel viaggio e nella vita d'oltretomba; il corpo imbalsamato e chiuso in un sarcofago veniva custodito in una tomba degna dell'importanza rivestita in vita.

Quanto diverso fosse rispetto agli Egizi il rapporto degli antichi Greci con la morte e con l'oltretomba lo chiarisce bene Omero nel passo dell'*Odissea* in cui mostra Ulisse nel regno dei morti, a colloquio con l'ombra di Achille. Accolto alla corte dei Feaci, Ulisse racconta delle sue peregrinazioni e soprattutto del suo viaggio nell'*Ade*, allo scopo di ottenere informazioni circa il suo ritorno dall'indovino Tiresia. Evocate le ombre dei morti con il sangue di un montone nero sgozzato, come aveva raccomandato Circe, gli vengono incontro la madre Anticlea e Agamennone che gli svela la sua misera fine al rientro in patria. Subito dopo ecco finalmente l'ombra di Achille. Ulisse cerca di blandirlo ricordandogli che in vita è stato onorato come un dio dagli Argivi e che anche ora grande è il suo potere tra i morti. Ma Achille risponde adirato e mesto insieme: «Vorrei bracciante servire un altro uomo, un uomo senza podere che non ha molta roba; piuttosto che dominare tra tutti i morti defunti». ¹ Per gli antichi Greci non esistevano dopo la morte né premi né condanne: tutti dopo la morte finivano nell'*Ade*, un luogo nel quale i morti conducevano un'esistenza molto sbiadita ed infelice, pallida immagine della vita che avevano condotto sulla Terra. Nella *religione olimpica* la vita dei

defunti non è una vita piena eternamente felice; la dimensione soteriologica è quasi completamente assente, dal momento che il problema relativo alla salvezza dell'uomo dopo la morte non viene in pratica affrontato.

Qualunque sia l'atteggiamento dominante nei confronti della morte, che la si voglia esorcizzare attraverso la complessità di riti magici e propiziatori, celebrare nelle forme consolatorie della religione o laicamente esaltare come eroica ultima sfida dell'umana finitudine all'oblio della storia, con la morte ogni società umana deve fare necessariamente i conti.

La morte dovrebbe in verità essere vissuta serenamente, come preparazione allo schiudersi di una nuova vita – eterna e beata per i giusti, come credono i cristiani, dopo tanto affannoso peregrinare sulla matrigna terra – o forse più semplicemente, come sosteneva Epicuro, perché non c'è possibilità di contatto tra morte e coscienza individuale, a causa di un'irrisolvibile sfasatura temporale (“quando ci siamo noi non c'è la morte e quando c'è la morte non ci siamo noi”).

Comunque sia, la morte resta una tappa fondamentale, ancorché secondo alcuni non definitiva, dell'esistenza umana. Ci coglie quasi sempre inattesa, improvvisa: solo uno stanco Gattopardo, per un attimo liberato dal frastuono delle bertucce saltellanti sui divani di Casa Ponteleone, si abbandona con malinconica voluttà a immaginare il momento terribile e mesto del trapasso; ne prefigura con quasi palpabile precisione le tristi movenze, i pianti strazianti, lo sporco e il lezzo inevitabili, che quasi sempre accompagnano i morenti.

Se la morte non si può evitare, né è possibile scegliere tempi e modalità più o meno dignitose, si può però evitare la fine del ricordo, l'oblio polveroso che cancella le tracce del defunto: ciò che interessa non è, in questo caso, la sopravvivenza della specie, che madre natura più o meno a lungo spontaneamente assicura, ma la sopravvivenza egotistica del singolo o per lo meno della sua imperitura memoria.

A questo fine è quanto mai essenziale che almeno resista agli attacchi del tempo l'ultima gloriosa dimora: l'architettura che ha scandito le ore liete e tristi della vita sarà allora l'unica guida sicura e fedele, capace di accompagnare oltre la morte, se qualcosa ci attende al di là di essa.

Con l'idea della morte e della sepoltura, dunque, l'architettura ha dovuto sin da subito misurarsi: anzi il tema della fine, che peraltro interroga anche sul senso e sullo scopo della vita dell'uomo, si è caricato, come era naturale, di particolari significati e valenze simboliche, più che mai presenti anche nella cultura moderna.²

Tutto ebbe inizio quando i nostri lontani progenitori abbandonarono la vita nomade da cacciatori per dedicarsi all'agricoltura, si fondarono i primi villaggi stabili e i morti cominciarono ad essere deposti in luoghi a ciò riservati: si può dire che la cura dei defunti è in qualche modo nata con le pratiche agricole. Se a ciascun morto è assegnato un luogo e uno spazio, individuale o collettivo, queste “case” cominciano a moltiplicarsi e sorge presto la necessità di disporle secondo un qualche criterio organizzatore: nasce così la *necropoli* o “città dei morti”, dal greco *necròs* (morto) e *pòlis* (città).

Le necropoli sono dunque le aree in cui sono localizzate le sepolture dei membri di una comunità: sono insomma i cimiteri dell'antichità, una delle fonti più preziose di informazioni per la ricerca archeologica sulla composizione sociale, sui costumi e sulla

cultura di un gruppo umano stanziato in un certo territorio. Poiché gli individui tendono a conservare anche dopo la morte il proprio ruolo sociale, attraverso le differenze nel trattamento del cadavere e nel corredo funebre è possibile ricostruire abbastanza fedelmente articolazione e rango sociale e rapporti di parentela. Pur riconoscendone l'alto valore antropologico e culturale, noi per la verità non approfondiremo le differenze a volte significative nei modi di seppellimento e nei beni di corredo, né ci occuperemo della “urbanistica della morte”, se non nei casi in cui l'articolazione di insieme mostri una particolare valenza spaziale e una forte carica architettonica, difficilmente separabile dall'analisi della singola struttura edificata.

Nulla forse di più duraturo è stato creato dall'uomo delle tombe dei Faraoni, le piramidi, solidi regolari a base quadrata realizzati sovrapponendo ad arte mastodontici blocchi di granito. Esse simboleggiano una scala, mezzo di tramite per la salita verso il cielo, la resurrezione. Ma rappresentano anche, si dice, raggi di sole pietrificati, simbolo di Amon-Ra, re di tutti gli dei egizi, che riscalda l'universo e assicura la vita. Le Piramidi concentrano quindi il calore e la luce divina, canalizzandoli verso i corpi deposti in essa, così che essi possano rinascere al momento della fusione di Amon-Ra con Osiride.

L'esaltazione dei contenuti simbolici di queste forme straordinarie innalzate sulle dune sabbiose è stata però resa concretamente possibile dalla soluzione – ben più prosaica e operativa – di impegnative tematiche costruttive: raggiungere la maggiore altezza possibile con il materiale più solido disponibile, per configurare una struttura particolarmente salda, capace di garantire, con la stabilità, la massima durata nel tempo.

Una delle prime figure di grande architetto e costruttore che la storia ci ha tramandato è quella di Imhotep (Colui che viene in pace), “scriba reale del Basso Egitto, primo dell'Alto Egitto, amministratore della Residenza, di nobile nascita, alto sacerdote a Heliopolis, architetto, scultore e sovrintendente alla produzione di vasi”, nonché “Figlio di Ptah” (divinità che proteggeva gli artigiani e gli artisti), nume protettore dell'intera comunità urbana di Menfi e dio della medicina. A lui è attribuita la realizzazione della prima piramide (ancora a gradoni), quella di Saqqara nel complesso funerario di Djoser realizzato tra il 2630 e il 2611 a.C. A lui soprattutto si deve l'intuizione – fondamentale per i successivi sviluppi dell'architettura, funeraria e non – di costruire utilizzando integralmente la pietra in sostituzione dei mattoni crudi di argilla cotti al sole impiegati fino a quel momento, come ancora ricorda 2400 anni dopo lo storico Manetone, che lo definisce “inventore dell'arte della pietra tagliata”.

Chiunque abbia osservato quale configurazione spontaneamente assume un cumulo di sabbia che scivoli dalle mani chiuse a coppa, sa che essa si dispone con pareti laterali inclinate secondo l'angolo di attrito interno specifico per ciascun materiale in determinate condizioni di imbibizione.

Dopo svariate prove e parziali fallimenti, l'angolo giusto per sovrapporre stabilmente blocchi di granito di svariate tonnellate (senza che scivolassero o subissero schiacciamenti per il peso eccessivo gravante sugli strati più bassi rispetto alle capacità portanti del materiale impiegato) fu alla fine trovato: le tre gigantesche piramidi di Cheope, Chefren e Micerino potevano finalmente levarsi orgogliose sull'afa ondulata del deserto (**Fig. 1, 2**).

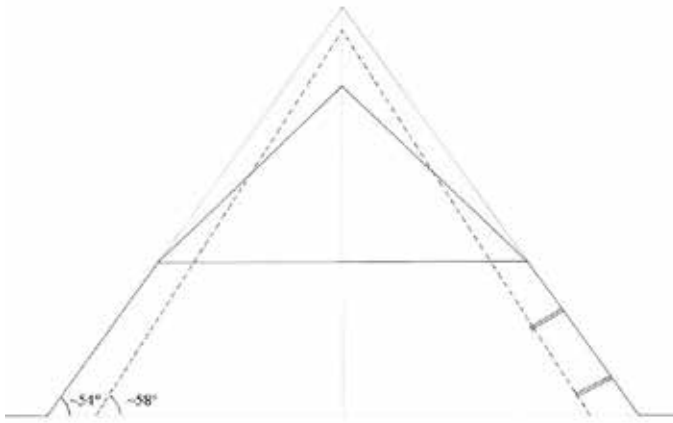


Fig. 1 – prove costruttive per la ricerca dell'inclinazione ottimale delle facce della piramide



Fig. 2 – Le piramidi di Cheope, Chefen e Micerino, secondo, quarto e quinto sovrano della IV dinastia (2613/2498 a.C. circa)

La scala monumentale accompagna sin dall'origine i monumenti funebri: la mole immensa sta lì a "schiacciare" l'osservatore, sfruttando appieno quel meccanismo psicologico elementare e ben collaudato, di incontestabile violenza, che mostra imponente e invincibile l'adulto agli occhi del bambino. Il verbo latino *monere* significa appunto ammonire, minacciare e impaurire insieme, affinché il ricordo di un comando, di un divieto o delle opere grandiose di un uomo venga efficacemente conservato, memorizzato e considerato insostituibile esempio. Se il monumento architettonico ha questo scopo, a nessun evento si addice il monumento e la scala monumentale quanto alla morte.

L'accesso alla camera mortuaria è reso però il più possibile invisibile, nascosto, per evitare visite indesiderate di profanatori

interessati a sottrarre al defunto il ricco corredo funerario, con scarsa considerazione delle di lui persistenti necessità di utilizzo nella vita ultramondana. Al limite, per non rischiare, si occulta completamente tutta la tomba, magari sotto il greto di un fiume momentaneamente deviato, come per Alarico re dei Goti, seppellito secondo la leggenda nel letto del Busento; oppure sotto una collina artificiale che la renda indistinguibile da quelle naturali circostanti, celando sotto una spessa coltre terrosa un'intera poderosa armata: lunghe schiere ordinate di migliaia di fanti, arcieri e cavalieri di terracotta vegliano in imperturbabile silenzio – con le armature in pietra e le armi in acciaio ancora affilatissime dopo duemila anni – sul primo imperatore della Cina Qin Shi Huang (260 - 210 a. C.), nella tomba scoperta in Cina a Xi'an nella provincia di Shaanxi (**Fig. 3, 4**).



Fig. 3 – L'armata di terracotta rinvenuta a Xi'an nello Shaanxi (tumulo funerario del primo imperatore Qin Shi Huang, 260/210 a.C.)



Fig. 4 – Uno dei guerrieri di terracotta

Sotto l'enorme tumulo si troverebbe, ancora ben conservato, un grandioso palazzo, con volte decorate da pietre preziose e perle in forma di costellazioni, a coprire una complessa struttura di monti, canali e invasi riempiti di mercurio, simbolo del fluire ininterrotto delle acque di fiumi e mari, sulla cui superficie galleggiavano fagiani dorati. Per ironia della sorte, fu forse proprio il mercurio, che secondo gli antichi cinesi avrebbe dovuto garantirgli vita perpetua, a causare la sua fine prematura a soli cinquant'anni, per l'avvelenamento prodotto dalle pillole a base di quel metallo che egli costantemente ingeriva, convinto di assicurarsi in tal modo l'immortalità.³

Spesso il nobile defunto si ritrova a godere della più o meno folta e spontanea compagnia di servi, concubine e dignitari ordinatamente disposti accanto a lui e degli stessi operai artefici della sistemazione, magari cancellata in superficie dal calpestio degli zoccoli di migliaia di cavalli, come nel caso di Gengis Khan (sepolto in Mongolia in una località segreta ancora oggi non identificata) o dei mille altri feroci tiranni che hanno scandito il breve corso della storia umana.

Occorre in verità ricordare che tutte le trappole più imprevedibili e i meccanismi più ingegnosi messi in atto per proteggere la privacy del defunto hanno purtroppo quasi sempre fallito lo scopo cui erano destinati, essendosi mostrati di gran lunga inferiori alle attese, in una guerra senza fine, tragica e grottesca insieme, tra guardie e ladri.⁴

Del resto anche oggi, sia pure con un fine di arricchimento non economico e personale, ma culturale e collettivo, non è con spirito di ricerca in qualche modo affine che gli archeologi continuano a perlustrare esausti territori, sollecitando l'insopprimibile istinto voyeuristico del gentile pubblico pagante? Se Alessandro Magno ancora fremente al pensiero di essere disturbato nell'eremo ignoto in cui consuma il sonno eterno della morte, non se la passa tanto bene neanche il cagnolino preferito da Francis Neville Reid, nobile filantropo scozzese esperto di botanica e d'arte antica. La sepoltura nei giardini di Villa Ruffolo a Ravello dell'insostituibile e affezionato quadrupede amovibilmente ricomposto sotto una lastra di marmo è stata appena riportata agli onori della cronaca, a ricordarci che la storia italiana più recente è fatta di cagnolini più o

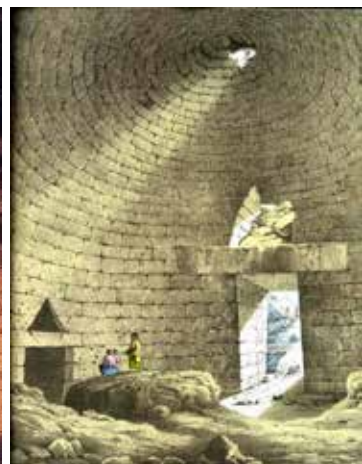
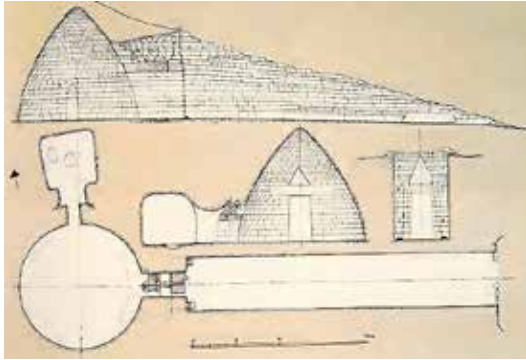


Fig. 5, 6, 7, 8, 9, 10 – Il cosiddetto Tesoro di Atreo a Micene (metà del XIII sec. a. C.), grafici di rilievo in pianta e sezione, vista del dromos di accesso, scorci del portale di ingresso dall'esterno e dall'interno e una stampa ottocentesca del 1834

meno aggraziati, strumenti inconsapevoli e immaginifici di un vacuo quanto invasivo potere mediatico.⁵

Praticamente entro terra erano anche le tombe dette “a thòlos” (in greco θόλος, in latino *Tholus*), costruzioni tronco-coniche realizzate con anelli di blocchi lapidei progressivamente aggettanti a formare una pseudocupola, particolarmente frequenti nelle civiltà preelleniche.

Tra i sepolcri di questo tipo uno dei più noti è il cosiddetto Tesoro di Atreo, che sorgeva appena fuori la cinta muraria di Micene (**Fig. 5, 6, 7, 8, 9, 10**).

Mentre le pareti laterali salgono a contenere il terreno disposto sopra il tumulo, la vista dell'esterno progressivamente si riduce fino a scomparire, con lo stesso effetto psicologico che si avrebbe lungo una rampa in ripida discesa verso il mondo tenebroso dei defunti.⁶ Il buio dell'interno è rotto solo dalla luce accecante che entra dalla porta di accesso e piove dall'apertura triangolare, messa ad alleggerire il carico gravante sull'enorme architrave monolitico. L'eterno contrasto tra luce e ombra, vita e morte, è già tutto esaurientemente espresso in questa tomba. E se il suo scopo è quello di tramandare i ricordi, come potrà un museo interrato, destinato a custodire e conservare preziose memorie collettive, non assumere una configurazione “a thòlos”, magari articolando più camere sepolcrali? Alla luce di queste premesse, la soluzione adottata da Albini per il Museo di San Lorenzo a Genova sembra non dico obbligata, ma assai meno imprevedibile e imprevista.

Non a lungo i sepolcri rimasero inglobati e quasi nascosti nel suolo che li circondava e rivestiva: al re Mausolo fu infatti dedicato, per volontà della sorella e moglie Artemisia, un imponente monumento sepolcrale fuori terra, considerato una delle sette meraviglie del mondo, a cui lavorarono gli architetti Satiro e Pitide e gli scultori Scopas, Leochares, Briasside e Timoteo (**Fig. 11, 12**).



Fig. 11 – Ricostruzione grafica del Mausoleo di Alicarnasso (353/350 a.C.)



Fig. 12 – Vista prospettica del modellino ligneo

Tali erano la magnificenza e l'imponenza della tomba che il termine mausoleo venne poi usato per indicare tutte le grandi tombe monumentali. L'opera, terminata dopo la morte di Artemisia, comprendeva un corpo base rettangolare sormontato dalla cella circondata da 36 colonne, a sua volta conclusa da una piramide a gradoni coronata da una quadriga: a questo edificio dovette ispirarsi l'imperatore Augusto per realizzare la tomba destinata ad accogliere le spoglie sue e dei suoi più stretti familiari nella zona nord del Campo Marzio, naturalmente nel consueto fuori scala tipicamente romano. Il monumento sepolcrale era sempre tripartito in altezza, ma caratterizzato da corpi cilindrici di diametro decrescente, con il possente tamburo centrale sormontato da file di cipressi. L'aspetto più importante era costituito proprio dalla pesante cappa troncoconica di terreno vegetale e dalle possenti costruzioni murarie realizzate a raggiera per sostenerne il carico (**Fig. 13, 14**). Da quel momento il cipresso, albero sacro caro ad Apollo, era destinato a presidiare con continuità i luoghi destinati ad accogliere lo spirito dei defunti, silente, fedele presenza e allusivo riferimento al mondo tenebroso su cui regna Plutone.⁷

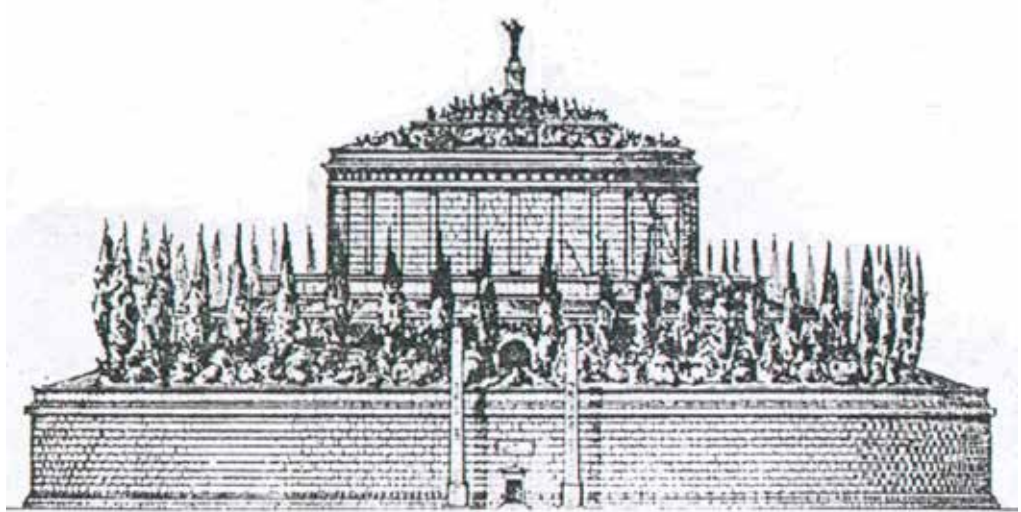


Fig. 13 – Ricostruzione grafica del Mausoleo di Augusto (28 a.C.) secondo G. Gatti

Anche Adriano, per non essere da meno del suo illustre predecessore, costruirà sulla sponda opposta del Tevere un mausoleo, la Mole Adriana, dove verranno poste le ceneri degli imperatori del II secolo. L'edificio presentava questa volta un'imponente base quadrata, su cui era impostato un tamburo colonnato. Un secondo tamburo a lesene scanalate sosteneva in cima un tumulo alberato di cipressi, circondato da statue marmoree e concluso in alto da una quadriga guidata dal dio Helios affiancato dall'imperatore. La parte architettonica fuori terra aveva un ruolo senza dubbio più importante rispetto al monumento sepolcrale fatto erigere da Augusto (**Fig. 15**). In questi imponenti edifici funerari i romani recuperavano anche la tradizione etru-

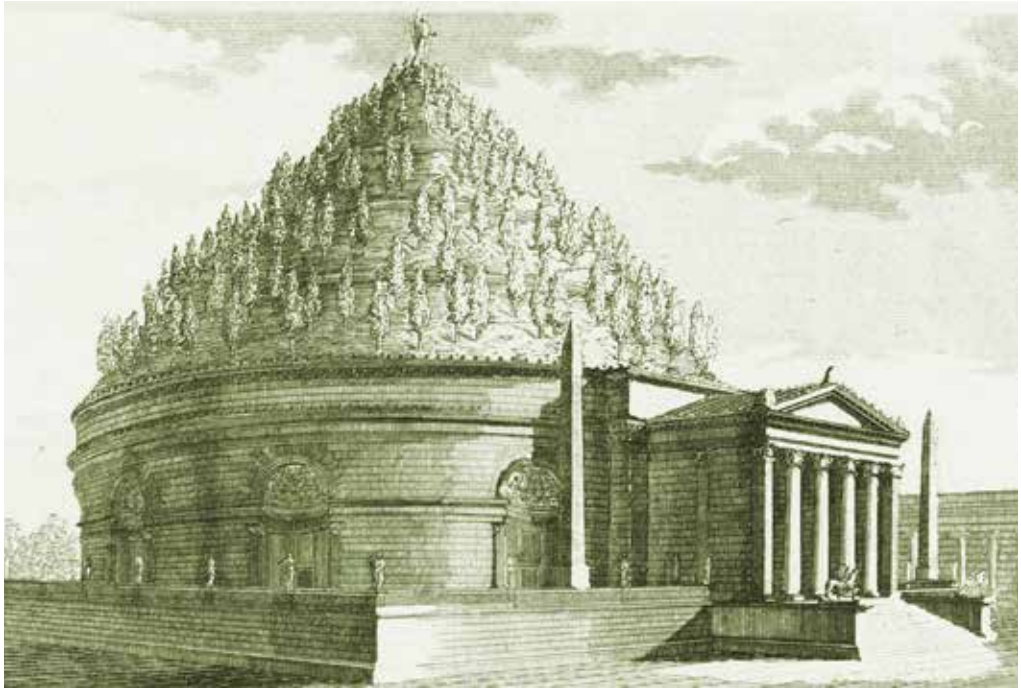


Fig. 14 – Ricostruzione grafica del Mausoleo di Augusto risalente al 1851

sco-italica, rappresentata ad esempio, dai grandi tumuli della necropoli di Cerveteri, presso Roma. Formati in genere da un’alta base circolare intagliata nel tufo, il cui

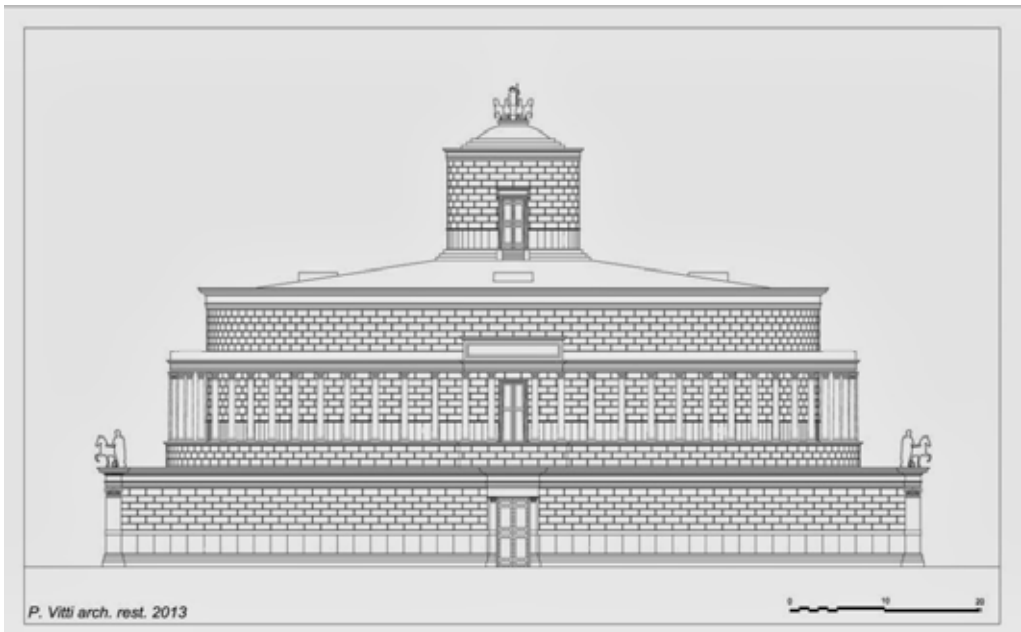


Fig. 15 – Ricostruzione grafica del Mausoleo di Adriano (130/139 d.C.), oggi noto come Castel Sant’Angelo

Il pensiero della morte domina la vita di ogni uomo: a quel triste e ineluttabile destino, che Atropo indifferente distribuisce a tutto il genere umano, è da sempre subordinato ogni atteggiamento, ogni azione, ogni speranza di sopravvivenza. Se non nel corpo, almeno nel ricordo dei nostri simili.

È per questo che, sin dagli albori della civiltà, un ruolo centrale ha sempre rivestito nelle più varie culture umane il momento commemorativo e celebrativo dei defunti e l'elemento che ne rappresenta fisicamente e materialmente le istanze più profonde: il monumento funerario appunto. Il testo opera una rapida disamina delle tradizioni funerarie che si sono succedute nella storia dell'umanità e che hanno dato luogo a interpretazioni a volte molto diverse del rapporto con la morte. In esse l'Architettura funeraria finisce per essere l'unico ponte riconoscibile e dunque efficace tra il mondo dei vivi e quello dei morti, l'unica concreta illusione di eternità. Dal re Mausolo ai Faraoni d'Egitto, dagli Etruschi agli Imperatori romani, da Gengis Kan al Primo Imperatore della Cina, schiere di personaggi, tiranni terribili e sanguinari o saggi e potentissimi sovrani, passano in lunga e malinconica processione davanti ai nostri occhi: ognuno regalandoci sprazzi inaspettati di umana follia o ammirevole pietà.

L'analisi è accompagnata da un ricco e puntuale corredo grafico e fotografico, non importante in sé per presunti caratteri artistico-espressivi, quanto piuttosto per essere sempre strettamente subordinato alla fedele illustrazione per immagini dei concetti espressi nel testo. Ogni episodio è indagato cercando di inquadrarlo nel contesto culturale e storico-sociale nel quale fu prodotto, come elemento in grado di restituirci, da un'angolazione particolare, quello che i tedeschi chiamano lo *Zeigeist*, lo *spirito del tempo*.

Si passa così dal Rinascimento al Seicento, dal mondo Barocco, dominato dalla sua ossessiva concezione di un'oppressiva immanenza della morte, all'algida parentesi neoclassica e infine all'Ottocento diviso tra l'epoca napoleonica e la ricca fioritura dell'Eclettismo, durata fino alla metà del Novecento. Alla suddivisione temporale occorre però associare anche una variazione geografica, dovuta al prevalere in diversi continenti di opposte culture: da una parte quella diffusa e in qualche modo imposta dai *conquistadores* spagnoli, dall'altra quella protestante di ascendenza nordica. L'ultima emozionante tappa di questo breve e fascinoso viaggio ci riporta in Italia, al tentativo per tanti versi sfortunato dell'ampliamento del Cimitero di Urbino di Arnaldo Pomodoro e a quello ancor più potentemente poetico di Carla Scarpa a San Vito di Altivole, per la cappella della famiglia Brion: un giardino immerso nella pace della campagna trevigiana, dove vagare pensando al "nulla eterno", accompagnati per mano a riscoprire tutti i segreti messaggi criptati dall'architetto.

Saverio Ciarcia è nato a Grottaminarda (AV) nel 1950. Si è laureato in architettura a Napoli nel 1973. Borsista dal 1974 al 1976 è diventato, nel 1980, ricercatore confermato presso la stessa facoltà. Dal 1993 al 2005 ha tenuto corsi di Allestimento e Museografia e di Progettazione architettonica: dal 2006 insegna Composizione Architettonica.

È autore di numerosi saggi su testi e riviste nazionali ed estere specializzate con particolare riguardo a letture metodologico-linguistiche di architetture storiche e contemporanee.

Negli ultimi anni si è particolarmente dedicato al recupero ambientale di centri storici e di singoli edifici monumentali e alla progettazione architettonica con particolare riferimento agli aspetti illuminotecnici: dall'illuminazione di spazi interni ed esterni, facciate, giardini e parchi, fino al disegno esecutivo di supporti per apparecchi esterni e subacquei e alla predisposizione di vere e proprie "scenografie di luce". Dal 2013 è segretario dell'AIDI (Associazione Italiana di Illuminotecnica) per la Regione Campania.

Oltre a vari saggi contenuti in *Treni* (1992) ed in *Divieti - Riflessioni su cosa non fare in Architettura* (1994), tra le sue principali pubblicazioni ricordiamo: *Allestimento Museale - questioni di dettaglio* (1998), dedicato alle problematiche inerenti le strategie espositive ed esecutive degli allestimenti museali, e *Ignazio Gardella - Il padiglione di arte contemporanea di Milano* (2002), omaggio ad uno dei maestri dell'architettura italiana del '900, attraverso l'analisi di una delle sue opere più emblematiche e celebrate nel campo dell'architettura museale. Nel 2012 ha pubblicato, sempre su Ignazio Gardella, un libro monografico dal titolo *L'architettura di Ignazio Gardella - Il Pensiero e le opere*. È infine del 2014 un suo testo su *Le Città Ideali del Rinascimento - Contributi per una lettura iconologico-architettonica delle tavole di Urbino, Baltimora e Berlino*, una serrata analisi critica non soltanto delle caratteristiche spaziali delle famose rappresentazioni ma dei correlati e spesso solo allusivi richiami alla cultura e alle vicende storiche di quell'epoca avvincente e travagliata.