



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

www.xydigitale.it

Year X, January - December 2025
Anno X, Gennaio - Dicembre 2025

*Critical review of studies
on the representation
of architecture
and use of the image
in science and art*

*Rassegna critica di studi
sulla rappresentazione
dell'architettura
e sull'uso dell'immagine
nella scienza e nell'arte*

16

**EVOLVING DRAWINGS,
PROJECTS, AND
SURVEYS**

**DISEGNI,
PROGETTI E RILIEVI
IN EVOLUZIONE**

Founder / Fondatore
Roberto de Rubertis

Scientific Direction / Direzione scientifica
Giovanna A. Massari

Scientific Committee / Comitato Scientifico
Lucio Altarelli, Paolo Belardi, Fabio Bianconi, 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

Editorial Direction / Direzione editoriale
Elena Casartelli, Fabio Luce, Cristina Pellegatta, Cristiana Volpi

Editorial Staff / Redazione
Margherita Parrilli, Lorella Pizzonia, Roberta Vitale

Contributor / Collaborazione
Francesco Fuggini

Scientific reviewers of the submitted papers / Revisori scientifici dei testi ricevuti
Giuseppe Amoruso, Leonardo Baglioni, Carlo Bianchini, Pierfederico Caliarì,
Alessandro Castagnaro, Santi Centineo, Enrico Cicalò, Luigi Cocchiarella, Daniele Colistra,
Mariella Dell'Aquila, Antonella Di Luggo, Tommaso Empler, Francesca Fatta, Marco Filippucci,
Alessandro Franceschini, Valeria Menchetelli, Leonardo Paris, Roberta Spallone

Editorial Office / Redazione
Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Meccanica
via Mesiano, 77 - 38123 Trento
tel. +39 0461 282669
www.dicam.unitn.it

Cover.	Marco Falsetti, <i>Re-ruined Rome</i> , ink on watercolor paper, 2025. © Marco Falsetti. <i>The drawing is part of a series dedicated to the future ruins of the most significant buildings in contemporary Rome. As in Piranesi's most famous views, the architectural element – in its role as a ruin – is taken as a starting point for a reflection on the monumental legacy. The drawing deliberately omits references to the circumstances that produced the ruin or to technological elements that might suggest a temporal contextualization. Although it is the ruin of a modern building, the scene is set in a landscape sensitively close to Piranesi's Rome, even evoking its picturesque features, such as the Pinelli-esque chariot, a fragment of an ancient past or a distant future.</i>
In copertina.	Marco Falsetti, <i>Roma nuove rovine</i> , china su carta acquerellata, 2025. © Marco Falsetti. <i>Il disegno è parte di una serie dedicata alle rovine future degli edifici più significativi della Roma contemporanea. Come nelle più celebri vedute piranesiane, il dato architettonico – nella sua valenza di rovina – è assunto come spunto di partenza per una riflessione sull'eredità monumentale. Il disegno omette volutamente riferimenti alle circostanze che hanno prodotto la rovina o a elementi tecnologici in grado di suggerire una contestualizzazione temporale. Pur trattandosi del rudere di un edificio della modernità, la scena è ambientata in un paesaggio vicino, per sensibilità, alla Roma piranesiana, della quale rievoca anche i caratteri pittoreschi come il carro di pinelliana memoria, frammento di un passato antico o di un futuro remoto.</i>
XY:	<i> rassegna critica di studi sulla rappresentazione dell'architettura e sull'uso dell'immagine nella scienza e nell'arte = Critical review of studies on the representation of architecture and use of the image in science and art – A. 10, n. 16 (gen.-dic. 2025) = Y. 10, no. 16 (Jan.-Dec. 2025)</i> <i>Trento: Università degli Studi di Trento; 2016 - . - v. : ill.; 30 cm. – Annuale</i> ISSN (online): 2499-8346 ISBN (online): 978-88-5541-164-6 DOI: http://dx.doi.org/10.15168/xy.v10i16 Università degli Studi di Trento via Calepina, 14 - 38122 Trento tel. +39 0461 283016 - 281722 casaeditrice@unitn.it
	
Except where otherwise noted, contents on this journal are licensed with a Creative Commons Attribution – Share Alike 4.0 International License Eccetto ove diversamente specificato, i contenuti della rivista sono rilasciati con Licenza Creative Commons Attribuzione – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale	

Contents / Indice		
4	<i>E.C., F.L., G.A.M., M.P., C.P., L.P., R.C.V., C.V.</i>	Editorial. A Necessary Adaptation Editoriale. Un adattamento necessario
10	<i>Franco Purini</i>	Drawing as Soul and Life / Il disegno come anima e vita
12	<i>Michele Emmer</i>	Drawing Hyperspace. From Pencil to Computer Graphics Disegnare l’iperspazio. Dalla matita alla <i>Computer graphics</i>
28	<i>Fabio Quici</i>	From Vitruvian <i>Firmitas</i> to Iconic Survival: OMA’s Netherlands Dance Theatre and the Afterlife of Architecture in Images / Dalla <i>firmitas</i> vitruviana alla sopravvivenza dell’architettura nelle sue testimonianze iconografiche: il Teatro nazionale di danza a L’Aia di OMA
44	<i>Laura N. Ferlito Graziano Testa</i>	Schinkel’s <i>Lehrbuch</i> . A Resilient ‘Form’ of Thought Il <i>Lehrbuch</i> di Schinkel. Una “forma” di pensiero resiliente
60	<i>Giulia Lazzaretto</i>	Abstract Fragments: The Transgression of Language in the Representational Logics of Zaha Hadid / Frammenti astratti: la trasgressione del linguaggio nelle logiche rappresentative di Zaha Hadid
76	<i>Hyun-Guk Ryu</i>	Visualising Power in Pyongyang: Political Architecture from Juche to Green / Visualizzare il potere a Pyongyang: l’architettura politica dalla Juche alla <i>green architecture</i>
96	<i>Valentina Castagnolo Anna C. Maiorano</i>	Images of the Survey: Interpreting Architecture between the Perceived and the Inaccessible / Le immagini del rilievo per una lettura dell’architettura tra il percepito e l’inaccessibile
114	<i>Fabrizio Banfi Elena Dellù Francesca R. Paolillo Diego Blanco</i>	From Buried Time to the Resilient Image: The Neanderthal Man and the Lamalunga Cave / Dal tempo sepolto all’immagine resiliente: l’Uomo di Neanderthal e la Grotta di Lamalunga
136	<i>Francesca Gasparetto</i>	Drawing for Art Conservation: A Possible Evolution of Its Language Il disegno per la conservazione delle opere d’arte: una possibile evoluzione del suo linguaggio
154	<i>Cesare Battelli Giovanni Pirari</i>	<i>Imago Resiliens</i> . Signs between the Visible and the Invisible in Artificial Imagination / <i>Imago Resiliens</i> . I segni tra visibile e invisibile nell’immaginazione artificiale
174	<i>Gabriele Casarano</i>	From Drawing to the Sensitive Model: The Epistemology of Data in Digital Architectural and Urban Representation Dal disegno al modello sensibile. Epistemologia del dato nella rappresentazione digitale architettonica e urbana
186	<i>XY 16 2025</i>	The Competition for the Cover Image Il concorso per l’immagine di copertina

From Vitruvian *Firmitas* to Iconic Survival: OMA's Netherlands Dance Theater and the Afterlife of Architecture in Images

Fabio Quici



Since Vitruvius, architecture has been founded upon the principle of *firmitas* – the material condition of durability, stability, and permanence. In contemporary visual culture, however, shaped by dematerialization and digital circulation, architectural survival appears increasingly detached from material endurance and increasingly dependent upon the persistence of images. Drawing on the theories of Aby Warburg, Walter Benjamin, and Georges Didi-Huberman, this article examines the transformation of *firmitas* from a constructive principle into a symbolic condition. Warburg's concept of *Nachleben* defines the survival of forms as the return of the past within the present; Benjamin identifies in images fragments of memory capable of re-emerging across time; Didi-Huberman interprets this vitality as the movement of forms across media and historical epochs. Architecture, therefore, survives not only through matter but also through representation: every drawing, photograph, model, and digital record becomes an act of resistance to cultural oblivion. The case of Rem Koolhaas and OMA's Netherlands Dance Theater (1987–2015) provides a paradigmatic example of this condition. Demolished less than thirty years after its completion, the building continues to exist through its images: in the official photographs by Hans Werlemann and Bas Princen, in the countless photographs produced by visitors, in drawings reproduced in books and journals, and in OMA's digital archives. Its contemporary ruin is essentially medial—an iconographic archive that extends its life beyond physical destruction. From this perspective, *firmitas* is transformed into a form of iconic survival: no longer the solidity of matter, but the symbolic power of visual memory. Architecture survives through its visual traces, and representation – from stone to pixel – emerges as the primary condition of its afterlife.

Keywords: communication, drawing, image, photography, representation.

1. Introduction. The Crisis of *Firmitas* and the Survival of the Image

In the first book of *De Architectura*, Vitruvius established the foundational triad of architectural thought – *firmitas*, *utilitas*, and *venustas* – as a balance between structural stability, functionality, and beauty. Among these principles, *firmitas* represented the primary condition of permanence: the capacity of a building to withstand time, natural forces, and decay. Yet within contemporary culture, characterized by dematerialization and transience, the notion of *firmitas* has undergone a profound transformation.

Traditionally understood as structural stability and material durability, *firmitas* began to be re-interpreted during the Deconstructivist debates of the late twentieth century as an unstable, discursive, and medial condition. In works such as *The Architecture of Deconstruction* (1993), Mark Wigley, drawing upon Jacques Derrida's philosophy, argued that solidity and stability are not intrinsic properties of buildings but cultural effects produced through representation. Ac-

cording to Wigley, perceptions of permanence derive largely from aesthetic conventions, symbolic codes, and cultural frameworks that encourage the reading of architecture as stable and enduring (Wigley 1993: 29).

Within this intellectual context, Rem Koolhaas occupies a particularly significant position. Through concepts such as *Junkspace*¹ and *Bigness*², he describes a contemporary urban condition characterized by instability, flexibility, and continuous reconfiguration. As he famously observed: "While whole millennia worked in favor of permanence, axialities, relationships, and proportion, the program of Junkspace is escalation. Instead of development, it offers entropy" (Koolhaas 2002: 178). Within this framework, the durability of the building gives way to a form of performative resilience, whereby *firmitas* no longer signifies resistance to transformation but rather the capacity to absorb change and operate within mutable systems (Koolhaas 1995: 499).

The emergence of visual studies has further intensified this shift. Architecture is no longer

1. Koolhaas's text *Junkspace* first appeared in *The Harvard Design School Guide to Shopping*, Köln-New York, Taschen 2001, pp. 408-421, and was subsequently republished in «October» journal (Koolhaas 2002: 175-190).

2. The concept was developed by Koolhaas in *Bigness, or the Problem of Large* (OMA, Koolhaas, Mau 1995: 495-516).



Dalla *firmitas* vitruviana alla sopravvivenza dell'architettura nelle sue testimonianze iconografiche: il Teatro nazionale di danza a L'Aia di OMA

Fabio Quici

Fin dall'età di Vitruvio, l'architettura è stata fondata sul principio della *firmitas*, intesa come condizione materiale di durata, stabilità e permanenza. Nella cultura visuale contemporanea, tuttavia, segnata dalla smaterializzazione e dalla circolazione digitale delle immagini, la sopravvivenza dell'architettura appare sempre meno legata alla resistenza della materia e sempre più dipendente dalla persistenza delle sue immagini. Muovendo dalle teorie di Aby Warburg, Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman, questo contributo esamina la trasformazione della *firmitas* da principio costruttivo a condizione simbolica. Il concetto warburghiano di *Nachleben* interpreta la sopravvivenza delle forme come il ritorno del passato nel presente; Benjamin riconosce nelle immagini frammenti di memoria capaci di riemergere nel tempo; Didi-Huberman descrive questa vitalità come il movimento delle forme attraverso media ed epoche storiche differenti. L'architettura, pertanto, sopravvive non soltanto attraverso la materia, ma anche attraverso la rappresentazione: ogni disegno, fotografia, modello e documento digitale diviene un atto di resistenza alla dimenticanza culturale. Il caso del Netherlands Dance Theater – NDT di Rem Koolhaas e OMA (1987-2015) costituisce un esempio paradigmatico di questa condizione. Demolito a meno di trent'anni dalla sua realizzazione, l'edificio continua a esistere attraverso le sue immagini: nelle fotografie ufficiali di Hans Werlemann e Bas Princen, nelle innumerevoli fotografie prodotte dai visitatori, nei disegni riprodotti in libri e riviste e negli archivi digitali di OMA. La sua rovina contemporanea è essenzialmente mediale: un archivio iconografico che prolunga la vita dell'opera oltre la sua distruzione fisica. Da questa prospettiva, la *firmitas* si trasforma in una forma di "sopravvivenza iconica": non più la solidità della materia, ma la forza simbolica della memoria visiva. L'architettura sopravvive attraverso le proprie tracce visive e la rappresentazione – dalla pietra al pixel – emerge come la condizione primaria della sua vita postuma.

Parole chiave: comunicazione, disegno, fotografia, immagine, rappresentazione.

1. Introduzione. La crisi della *firmitas* e la sopravvivenza dell'immagine

Nel primo libro del *De Architectura*, Vitruvio stabiliva la triade fondativa del pensiero architettonico – *firmitas*, *utilitas* e *venustas* – come equilibrio tra stabilità strutturale, funzionalità e bellezza. Tra questi principi, la *firmitas* rappresentava la condizione primaria della permanenza: la capacità di un edificio di resistere al tempo, agli agenti naturali e al degrado. Nella cultura contemporanea, tuttavia, caratterizzata da smaterializzazione e transitorietà, la nozione di *firmitas* ha subito una profonda trasformazione.

Tradizionalmente intesa come stabilità strutturale e durata materiale, la *firmitas* ha iniziato a essere reinterpretata, nel contesto del dibattito decostruttivista della fine del XX secolo, come una condizione instabile, discorsiva e mediale. In opere come *The Architecture of Deconstruction* (1993), Mark Wigley, sviluppando le riflessioni di Jacques Derrida, sosteneva che la solidità e la stabilità non costituiscono proprietà intrinseche degli edifici, bensì effetti

culturali prodotti attraverso la rappresentazione. Secondo Wigley, la percezione della permanenza deriva in larga misura da convenzioni estetiche, codici simbolici e dispositivi culturali che inducono a leggere l'architettura come stabile e durevole (Wigley 1993: 29).

All'interno di questo quadro teorico, Rem Koolhaas occupa una posizione particolarmente significativa. Attraverso concetti quali *Junkspace*¹ e *Bigness*² egli descrive una condizione urbana contemporanea caratterizzata da instabilità, flessibilità e continua riconfigurazione: «Mentre per interi millenni la storia ha lavorato a favore della permanenza, delle assialità, delle relazioni e della proporzione, il programma del *Junkspace* è l'escalation. In luogo dello sviluppo, esso produce entropia» (Koolhaas 2002: 178). In questa prospettiva, la durata dell'edificio lascia il posto a una forma di resilienza performativa, nella quale la *firmitas* non indica più la resistenza alla trasformazione, ma la capacità di assorbire il cambiamento e di operare all'interno di sistemi mutevoli (OMA, Koolhaas, Mau 1995: 499).

perceived primarily as a physical object but increasingly as an image, a visual construct, and a mediated phenomenon whose persistence is enacted through representation and circulation across media. In this perspective, *firmitas* migrates from matter to perception, from construction to image, taking the form of what may be defined as 'iconic survival': the capacity of architecture to maintain identity, legibility, and recognizability through digital platforms, visual networks, and media environments. Such a transformation entails a broader epistemological redefinition of stability itself. *Firmitas* can no longer be understood as an absolute value grounded exclusively in the physical longevity of buildings. Rather, it becomes a dynamic condition encompassing visibility, performance, and resilience across different temporal scales. The persistence of architecture increasingly depends upon the circulation of images rather than upon material solidity. Contemporary culture thus marks a transition from construction to visualization, from physical permanence to iconic durability, in which architectural stability manifests itself through the capacity to resist cultural oblivion and remain recognizable within networks of mediated images. Ephemeral sites such as exhibitions, architectural publications, newspapers – and, today, social media (Quici 2023: 70-72) – paradoxically become privileged spaces of

permanence, since they “are supposedly much more ephemeral media than the building and yet in many ways are much more permanent: they secure a place for an architecture in history” (Colomina 1996: 15).

The survival of architecture, therefore, is no longer measured primarily through the physical persistence of the built environment – often subject to economic and market-driven forces – but through the persistence of its images. Architecture lives on in photographs, drawings, renderings, videos, and digital archives that preserve its form and memory even after its material disappearance. What once guaranteed constructive permanence has increasingly migrated into the visual domain: *firmitas* becomes visual memory.

Through the notion of *Nachleben der Antike* ('afterlife' or 'survival of antiquity'), Aby Warburg demonstrated how visual forms and images outlive their original contexts through successive transformations, generating the return of the past within the present (Warburg 1932). This process constitutes a continuous movement of re-emergence and reactivation, whereby forms charged with historical and emotional significance unexpectedly resurface across centuries. Images become repositories of collective memory, carrying meanings that exceed the circumstances of their original production. In his theses *On the Concept of Histo-*

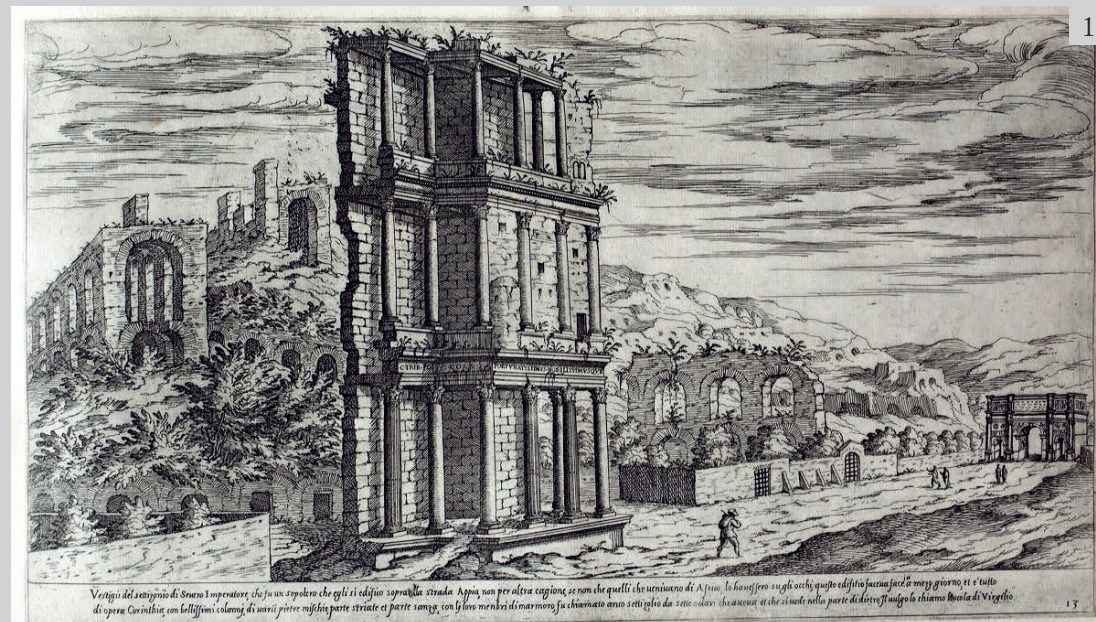


Figure 1
Étienne Dupérac, *Vestiges of the Septizodium of Emperor Severus...*, 16th century, 218 x 383 mm. From DUPÉRAC E. (1575), *I Vestigi dell'antichità di Roma raccolti et ritratti in prospettiva*, Roma, Lorenzo della Vaccheria alla insegna della palma. The renowned Septizodium of Septimius Severus was demolished between 1588 and 1589 under the orders of Pope Sixtus V by Domenico Fontana, as part of a broader policy of reusing materials from ancient Roman monuments.

3. Per Benjamin, l'“immagine dialettica” è un frammento del passato che, quando viene colto nel presente, rivela la sua carica esplosiva unendo, in un unico istante, ciò che è stato e ciò che è, generando così una sintesi inaspettata (COPPOLINO BILLÈ, 2014).

L'emergere dei *visual studies* ha ulteriormente intensificato questa trasformazione. L'architettura non è più percepita principalmente come oggetto fisico, ma sempre più come immagine, costruito visivo e fenomeno mediale, la cui persistenza si realizza attraverso la rappresentazione e la circolazione delle immagini tra *media* differenti. In questa prospettiva, la *firmitas* migra dalla materia alla percezione, dalla costruzione all'immagine, assumendo la forma di quella che può essere definita una “sopravvivenza iconica”: la capacità dell'architettura di mantenere identità, leggibilità e riconoscibilità attraverso piattaforme digitali, reti visive e ambienti mediali.

Questa trasformazione implica una più ampia ridefinizione epistemologica della stabilità stessa. La *firmitas* non può più essere intesa come un valore assoluto fondato esclusivamente sulla longevità fisica degli edifici. Essa diventa piuttosto una condizione dinamica che comprende visibilità, performatività e resilienza attraverso differenti scale temporali. La persistenza dell'architettura dipende sempre più dalla circolazione delle immagini che dalla solidità della materia.

La cultura contemporanea segna così il passaggio dalla costruzione alla visualizzazione, dalla permanenza fisica alla durabilità iconica, in cui la stabilità architettonica si manifesta nella capacità di resistere alla dimenticanza culturale e di rimanere riconoscibile all'interno di reti di immagini mediate. Luoghi effimeri come mostre, pubblicazioni architettoniche, giornali e, oggi, *social media* (Quici 2023: 70-72), diventano paradossalmente spazi privilegiati di permanenza, poiché «sono presumibilmente media molto più effimeri dell'edificio e tuttavia, sotto molti aspetti, molto più permanenti: assicurano un posto all'architettura nella storia» (Colomina 1996: 15).

La sopravvivenza dell'architettura, pertanto, non si misura più principalmente attraverso la persistenza fisica del costruito – spesso soggetta a logiche economiche e di mercato – bensì attraverso la persistenza delle sue immagini. L'architettura continua a vivere nelle fotografie, nei disegni, nei *rendering*, nei video e negli archivi digitali che ne conservano la forma e la memoria anche dopo la sua scomparsa ma-

teriale. Ciò che un tempo garantiva la permanenza costruttiva si è progressivamente trasferito nel dominio del visivo: la *firmitas* diventa memoria visiva.

Attraverso il concetto di *Nachleben der Antike* (“vita postuma” o “sopravvivenza dell'antico”), Aby Warburg ha mostrato come forme visive e immagini sopravvivano al loro contesto originario attraverso metamorfosi successive, generando un'energia di ritorno del passato nel presente (Warburg 1932). Questo processo costituisce un movimento continuo di riemersione e riattivazione, nel quale forme cariche di significati storici ed emotivi riaffiorano inaspettatamente attraverso i secoli. Le immagini diventano depositi di memoria collettiva, portatrici di significati che eccedono le circostanze della loro originaria produzione. Walter Benjamin, nelle tesi *Sul concetto di storia* (1940), concepì le immagini del passato come potenti frammenti, “immagini dialettiche”³ capaci di “balenare nell'attimo di pericolo” rivelando una verità più profonda e messianica (Benjamin 1974). Riprendendo il concetto warburghiano di *Nachleben*, Georges Didi-Huberman ha interpretato la sopravvivenza delle immagini come un movimento vitale sospeso tra scomparsa e riapparizione (Didi-Huberman 2002: 45). Le immagini sopravvivono al proprio momento storico; ritornano in epoche differenti, portando con sé tracce del passato e acquisendo al contempo nuovi significati nel presente.

La demolizione di un edificio culturalmente significativo può cancellarne la presenza fisica, ma non ne estingue l'efficacia simbolica. L'edificio continua a persistere come uno spettro attraverso testimonianze iconografiche e testuali, frammenti citati in progetti successivi e narrazioni storiche che ne riattivano la memoria. Letta attraverso la nozione didi-hubermaniana di “immagine sopravvivenza”, l'architettura demolita non è dunque semplicemente un oggetto del passato, ma una forma visiva anacronistica che continua a operare nel presente come sintomo, memoria incarnata e riattivazione critica della storia (fig. 1).

Da questa prospettiva, l'architettura può essere intesa come un campo di sopravvivenze visive: non semplicemente un insieme di

ry (1940), Walter Benjamin conceived images of the past as powerful fragments – ‘dialectical images’³ capable of ‘flashing up at a moment of danger’ and revealing deeper historical truths (Benjamin 1974). Building upon Warburg’s concept of *Nachleben*, Georges Didi-Huberman has interpreted the survival of images as a vital movement suspended between disappearance and reappearance (Didi-Huberman 2002: 45). Images survive their own historical moment; they return in different epochs, carrying traces of the past while acquiring new meanings in the present.

The demolition of a culturally significant building may erase its physical presence, yet it does not extinguish its symbolic efficacy. The building continues to persist like a specter through iconographic and textual testimonies, through fragments cited in subsequent projects, and through historical narratives that reactivate its memory. Viewed through Didi-Huberman’s notion of the ‘surviving image’, demolished architecture is therefore not merely an object of the past but an anachronistic visual form that continues to operate in the present as symptom, embodied memory, and critical reactivation of history (fig. 1).

From this perspective, architecture can be understood as a field of visual survivals: not simply a collection of material constructions, but an archive of images that preserves and reactivates memory across time. Consequently, *firmitas* should no longer be conceived solely as structural resistance, but also as resistance to cultural oblivion. The history of Rem Koolhaas and OMA’s Netherlands Dance Theater (1987-2015) constitutes a paradigmatic example of this condition: a building whose physical disappearance has been compensated by an extraordinary iconographic afterlife (fig. 2).

2. From Material Permanence to Symbolic Survival

The Vitruvian conception of *firmitas* presupposes a direct relationship between stability and matter: a solid building is a durable building⁴. Yet the history of architecture demonstrates that matter is also the first element destined to dissolve. As the anthropologist Marc Augé observed, “Contemporary architecture



3. For Benjamin, the “dialectical image” is a fragment of the past that, when grasped in the present, reveals its explosive charge by bringing together, in a single instant, what has been and what is, thus generating an unexpected synthesis (COPPOLINO BILLÈ, 2014).

4. “*Firmitas erit habita ratio, cum fuerit fundamentorum ad solidum depressio, quaque e materia, copiarum sine avaritia diligens electio*” (Solidity will be ensured when the foundations are driven down to stable ground and the materials are chosen with care, without skimping on available resources; VITRUVIO POLLIONE [27-23 a.C.] 1997: II, 1).

no longer aims at eternity but at the present – a present, however, that cannot be surpassed. It does not aspire to the eternity of a ‘dream in stone’, but rather to a present that can be ‘replaced’ indefinitely” (Augé 2003: 92). Ruins, fragments, and partial reconstructions have accompanied the entire history of the built environment, generating a constant tension between permanence and loss.

Since antiquity, surveying practices and the visual arts have sought to compensate for this fragility through representation. Reliefs, mosaics, and illuminated manuscripts preserved the image of buildings long after their physical disappearance. During the Renaissance, the ideal cities and the scenographic drawings of architects such as Sebastiano Serlio and Baldassarre Peruzzi constituted a figurative archive of an imagined urban order, while Giovanni Battista Piranesi’s eighteenth-century engravings transformed the ruin into a powerful aesthetic paradigm. In this sense, paper replaces stone: the image becomes a second body of architecture, a durable double capable of resisting time. With the advent of photography in the nineteenth century, this process acquired an unprecedented historical significance. Photo-

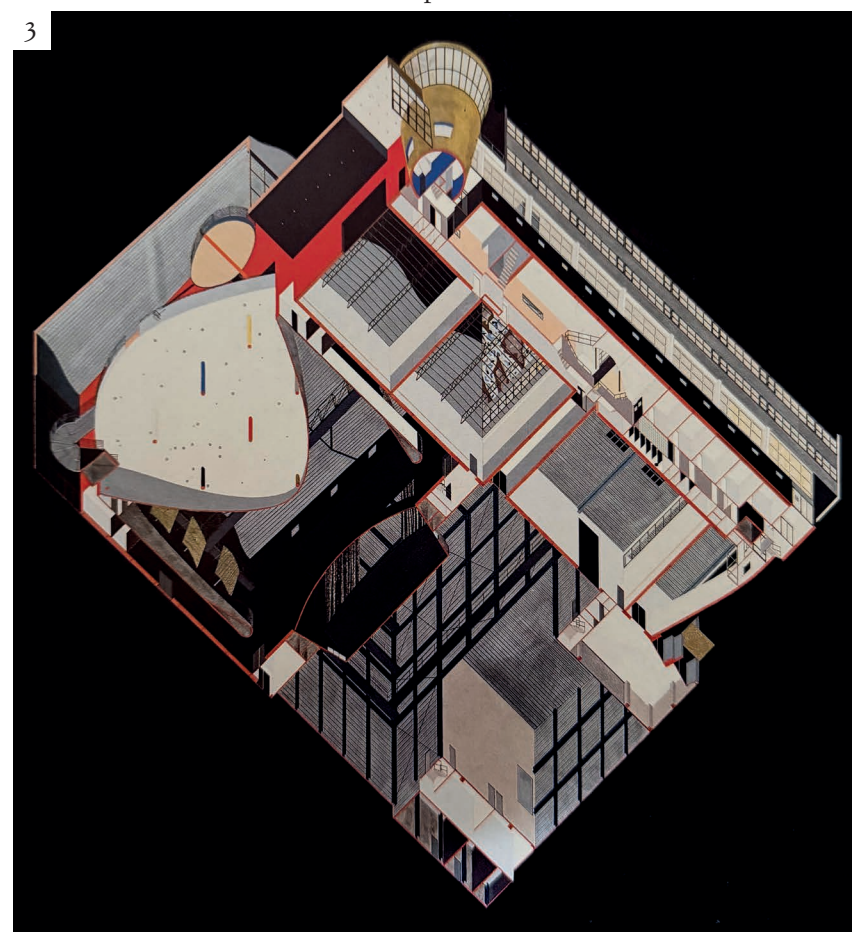
Figure 2
Cover of «a+u» magazine, 217, 1988, dedicated to the Netherlands Dance Theater in The Hague shortly after its inauguration.

Figure 3
OMA, axonometric drawing of the final design for the Netherlands Dance Theater in The Hague (LUCAN 1990: 49).

4. “*Firmitas erit habita ratio, cum fuerit fundamentorum ad solidum depressio, quaque e materia, copiarum sine avaritia diligens electio*” (La solidità sarà assicurata quando le fondamenta saranno infisse fino a raggiungere il terreno stabile e i materiali saranno scelti con cura e senza lesinare sulle risorse disponibili; VITRUVIO POLLIONE [27-23 a.C.] 1997: II, 1).

Figura 2
Copertina della rivista «a+u», 217, 1988, dedicata al Teatro nazionale di danza a L’Aia, a pochi mesi dalla sua inaugurazione.

Figura 3
OMA, assonometria del progetto definitivo del Teatro nazionale di danza per L’Aia (LUCAN 1990: 49).



costruzioni materiali, ma un archivio di immagini che conserva e riattiva la memoria attraverso il tempo. Di conseguenza, la *firmitas* non dovrebbe più essere concepita esclusivamente come resistenza strutturale, ma anche come resistenza alla dimenticanza culturale. La vicenda del Netherlands Dance Theater di Rem Koolhaas e OMA (1987-2015) costituisce un esempio paradigmatico di questa condizione: un edificio la cui scomparsa fisica è stata compensata da una straordinaria vita postuma iconografica (fig. 2).

2. Dalla permanenza materiale alla sopravvivenza simbolica

La concezione vitruviana della *firmitas* presuppone un rapporto diretto tra stabilità e materia: un edificio solido è un edificio durevole⁴. Tuttavia, la storia dell’architettura mostra come la materia sia il primo elemento destinato alla dissoluzione. «L’architettura contemporanea non mira all’eternità ma al

presente: un presente, tuttavia, insuperabile» riconosceva l’antropologo Marc Augé. «Essa non anela all’eternità di un sogno di pietra, ma a un presente “sostituibile” all’infinito» (Augé 2003: 92). Rovine, frammenti e ricostruzioni parziali hanno accompagnato l’intera storia dell’ambiente costruito, generando una tensione costante tra permanenza e perdita. Fin dall’antichità, le pratiche di rilevamento e le arti visive hanno cercato di compensare questa fragilità attraverso la rappresentazione. Rilievi, mosaici e miniature hanno conservato l’immagine di edifici ben oltre la loro scomparsa fisica. Nel Rinascimento, le città ideali e i disegni scenografici di architetti come Sebastiano Serlio e Baldassarre Peruzzi costituiscono un archivio figurativo di un ordine urbano immaginato, mentre le incisioni settecentesche di Giovanni Battista Piranesi trasformarono la rovina in un potente paradigma estetico. In questo senso, la carta sostituisce la pietra: l’immagine diventa un secondo corpo dell’architettura, un doppio durevole capace di resistere al tempo.

Con l’avvento della fotografia nel XIX secolo, questo processo assunse una portata storica senza precedenti. La riproduzione fotografica, come sostenuto da André Malraux attraverso il concetto di “museo immaginario”, liberò le opere d’arte dai vincoli del tempo e dello spazio, dando origine a una nuova forma di permanenza (Malraux 1951). L’architettura fotografata non è più semplicemente documentata: viene, per così dire, rifondata. Ogni immagine genera una presenza autonoma, capace di circolare indipendentemente dall’edificio stesso. Da Piranesi a Malraux, la durata dell’architettura si è progressivamente trasferita dalla materia alla rappresentazione. In questo passaggio, la *firmitas* assume una dimensione simbolica: non coincide più con la stabilità fisica, ma con la capacità di un’immagine di continuare a produrre significato nel tempo. L’edificio sopravvive attraverso la propria iconografia, la cui forza testimoniale e mnemonica ne prolunga l’esistenza oltre la scomparsa materiale. L’architettura entra così nel dominio della memoria visiva, dove la sua vita postuma è garantita non dalla costruzione, ma dalla rappresentazione (fig. 3).

graphic reproduction, as André Malraux argued through the concept of the “Imaginary Museum,” liberated works of art from the constraints of time and place, creating a new mode of permanence (Malraux 1951). Photographed architecture is no longer merely documented; it is effectively reconstituted. Each image generates an autonomous presence, capable of circulating independently from the building itself. From Piranesi to Malraux, the durability of architecture progressively shifted from matter to representation. In this transition, *firmitas* assumes a symbolic dimension: it no longer coincides with physical stability but with the capacity of an image to continue generating meaning across time. The building survives through its iconography, whose testimonial and mnemonic force extends its existence beyond material disappearance. Architecture thus enters the domain of visual memory, where its afterlife is secured not by construction but by representation (fig. 3).

3. The Netherlands Dance Theater in The Hague: The Survival of an Ephemeral Architecture

Designed by Rem Koolhaas and OMA and completed in 1987, the Netherlands Dance Theater – NDT represented one of the most significant moments of late twentieth-century European architectural experimentation. Located in The Hague, the complex accommodated an 800-seat auditorium, offices, rehearsal spaces, workshops, artists’ residences, and a foyer conceived as an interface between

the city and the stage. Its volumetric composition – characterized by sliding planes, metallic surfaces, and suspended volumes – embodied Koolhaas’s conception of space as a field of tension: the building as a performative device. The various iterations of the project, and later its construction, received extensive coverage in specialized architectural journals. In September 1985, «Casabella», under the editorship of Vittorio Gregotti, observed with a degree of skepticism that OMA, “after persistently celebrating the pictorial dimension of architecture” (Brandolini 1985: 4), was now compelled to translate that vision into built reality, confronting the challenges of construction through the production of working drawings (fig. 4), namely the “first evidence provided by a building site” (Brandolini 1985: 4). The dissemination of Koolhaas’s theoretical work – most notably *Delirious New York* (1978) – and of OMA’s architectural production following the office’s founding in 1975 relied heavily upon the seductive drawings and paintings of Madelon Vriesendorp and Zoe Zenghelis. These images proved remarkably effective vehicles for the studio’s growing international visibility⁵. As Kenneth Frampton remarked, “The extraordinary richness and delicacy of OMA’s work defies description” (Frampton 1977: 317), recognizing in their imagery an alternative reality endowed with both radical potential and a critical stance toward what he termed ‘positivist production and populist kitsch’. It has since been widely acknowledged that the artistic practice of

5. Referring to the experience of *Delirious New York*, Koolhaas himself stated: “one important conclusion I reached as a result of these studies is that the representation of projects plays an essential role even in the theoretical field. These almost romantic drawings have served equally to blur theoretical proposals and to reach a wider public” (KOOLHAAS 1985: 3).

5. Come dichiarò lo stesso Koolhaas, riferendosi all’esperienza di *Delirious New York*, «uno degli insegnamenti che ho ricavato da queste ricerche è che la rappresentazione dei progetti svolge un ruolo decisivo anche sul piano teorico. I disegni sfumati, quasi romantici, mitici e popolari di New York sono serviti al tempo stesso a dissimulare le intenzioni teoriche e a conquistare il pubblico più ampio» (KOOLHAAS 1985: 3).

6. La prima versione del teatro, ideato per la città balneare di Scheveningen, fu scelta per la copertina di «De Architect», 4, 1984.

Figura 4
OMA, prospetto del fronte sud del teatro (BARBIERI 1987: 48).

Figura 5
OMA, modello del progetto del teatro per L’Aia (<https://www.tumblr.com/thetriumphofpostmodernism/132856767648/dutch-dance-theatre-the-hague-oma-1984-7/>, ultima consultazione 10/1/2026).

Figura 6
Vista notturna del teatro da sud-est, fotografia di Peter Aaron. Da «a+u», 217, 1988, p. 23.

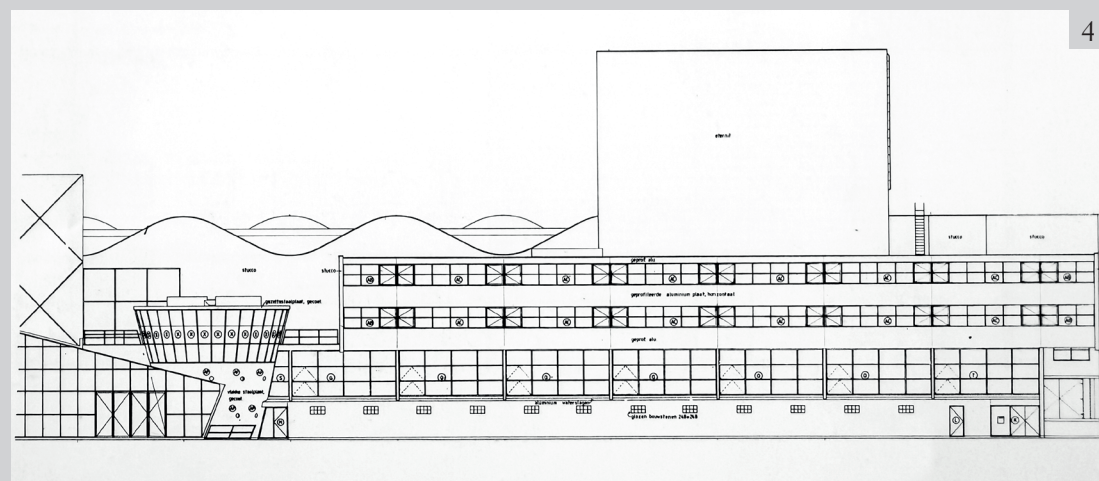
3. Il Teatro nazionale di danza a L’Aia: sopravvivenza di un’architettura effimera

Il Teatro nazionale di danza, progettato da Rem Koolhaas e OMA, completato nel 1987, ha rappresentato uno dei momenti più intensi della sperimentazione architettonica europea tardo-novecentesca. Il complesso, situato a L’Aia, accoglieva una sala teatrale di 800 posti, uffici, sale prove, laboratori, alloggi per artisti e un foyer concepito come interfaccia tra città e scena. La composizione volumetrica, fatta di piani scorrevoli, superfici metalliche e blocchi sospesi, rifletteva la poetica di Koolhaas sullo spazio in tensione: l’edificio come dispositivo performativo.

Le diverse versioni del progetto e poi la realizzazione trovarono spazio su numerose riviste specializzate. Nel settembre 1985, sulle pagine di «Casabella» diretta da Vittorio Gregotti, veniva rimarcato con non poco scetticismo come OMA, «dopo aver insistentemente reso onore alla dimensione pittorica dell’architettura» si trovasse ora a doverla tradurre in realtà, misurandosi con il controllo della sua costruzione mediante l’elaborazione di disegni esecutivi (fig. 4), ovvero la «prima evidenza fornita da un cantiere» (Brandolini 1985: 4).

La diffusione della produzione teorico-critica di Koolhaas prima (*Delirious New York*, 1978) e quella progettuale dello studio OMA dopo, fin dalla sua fondazione nel 1975, trovò nei seducenti disegni e dipinti di Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis dei veicoli molto efficaci per raggiungere il successo mediatico⁵. «La straordinaria ricchezza e delicatezza

dell’opera di OMA sfidano ogni descrizione», ebbe a dire Kenneth Frampton (Frampton 1977: 317) vedendo nelle loro immagini una realtà alternativa con un potenziale radicale e allo stesso tempo critico nei confronti “della produzione positivista e del kitsch populista”. È stato d’altronde riconosciuto come l’approccio artistico delle due co-fondatrici dello studio OMA abbia ridefinito la cultura visuale dell’architettura e aperto nuove possibilità d’indagine sullo spazio e sull’ambiente costruito attraverso il medium della pittura (Issaia, Khosravi 2022: 9). Fu proprio per questo loro riconosciuto apporto che nel 1982 iniziarono il loro corso di Color Workshop nella Communications Unit dell’Architectural Association. I modelli e i disegni del progetto del teatro di danza – già nella sua prima versione del 1980, pensata per la città di Scheveningen⁶ – con il loro richiamo all’estetica costruttivista, ben si adattavano ad interpretare la “cultura della congestione” formulata da Rem Koolhaas già nel 1977-1978 quando insegnava alla Architectural Association. Nel momento in cui si trattò di riformulare il progetto adattandolo ad un sito al centro dell’Aia (fig. 5) – affiancato, oltretutto, da un albergo progettato da C. Weeber e da una sala per concerti affidata allo studio Van Mourik –, il teatro dovette essere trasformato come un *cadavre exquis*⁷, in quanto combinazione di parti del precedente progetto e parti dell’eterogeneo contesto generale con il quale doveva confrontarsi. Gli esterni del progetto finale divennero più neutrali, nascondendo il carattere più marcato degli

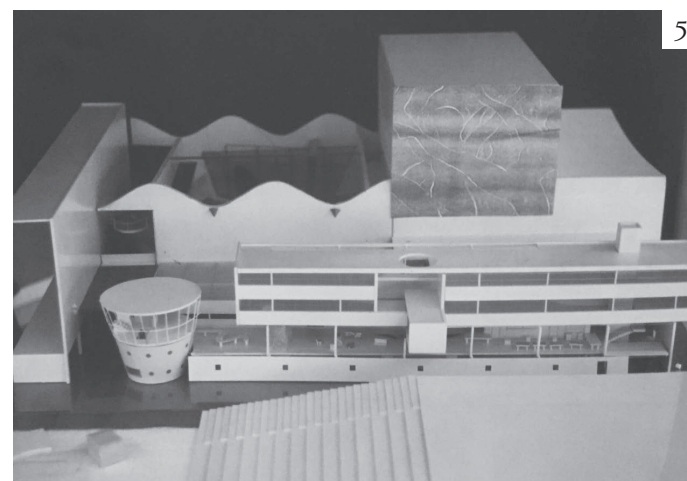


4

Figure 4
OMA, elevation of the theater’s south façade (BARBIERI 1987: 48).

Figure 5
OMA, model of the Netherlands Dance Theater project for The Hague (<https://www.tumblr.com/thetriumphofpostmodernism/132856767648/dutch-dance-theatre-the-hague-oma-1984-7/>, last access 10/1/2026).

Figure 6
Night view of the theater from the southeast; photograph by Peter Aaron. From «a+u», 217, 1988, p. 23.



5



6

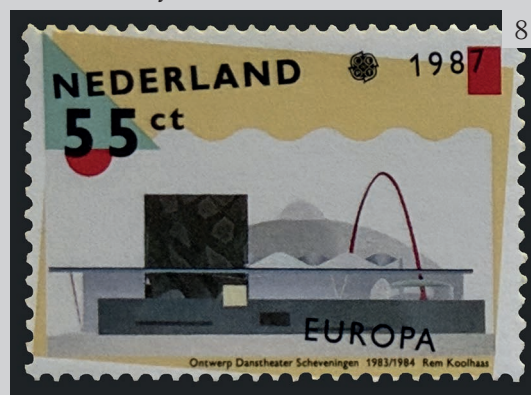
OMA's two co-founders fundamentally redefined the visual culture of architecture, opening new possibilities for investigating space and the built environment through the medium of painting (Issaïas and Khosravi 2022: 9). It was in recognition of this contribution that, in 1982, they began teaching the Color Workshop within the Communications Unit of the Architectural Association.

The models and drawings produced for the dance theatre project – even in its first 1980 version, conceived for the coastal city of Scheveningen⁶ – revealed a strong affinity with Constructivist aesthetics and effectively visualized the 'culture of congestion' that Koolhaas had already been formulating during his teaching at the Architectural Association in 1977-1978. When the project was reformulated for a site in central The Hague (fig. 5) – adjacent to a hotel designed by C. Weeber and a concert hall by Van Mourik –, the theatre was transformed through a process comparable to a *cadavre exquis*⁷: a composite assemblage that combined elements of the original proposal with fragments of the heterogeneous urban context in which it was to be inserted. The exterior of the final design became more restrained, concealing the more expressive character of the interior spaces. The only decorative element on the principal façade – functioning almost as a billboard – was a large mural painted by Madelon Vriesendorp on the stage tower, alluding to the art of dance (fig. 6). Each programmatic component – the service wing, foyer, auditorium, stage, fly tower, and restaurant – was conceived as an autonomous unit, producing an assemblage of forms that housed a series of dynamic objects within. Decisions regarding colour, lighting, and interior textures were made through an innovative simulation process. Images were generated by inserting a periscope into a physical model⁸ and recording the resulting sequences on video. The published images – photographs taken directly from computer screens, as evidenced by their characteristic *moiré* effect – appear today as striking precursors of early digital renderings. These visualizations played a decisive role in establishing the project's international reputation, occupying



prominent positions within the pages of leading architectural journals⁹ (fig. 7).

The cultural significance achieved by the NDT project and its complex development was ultimately confirmed by the issuance of a commemorative postage stamp in 1987, the year of its official inauguration. Despite the iconoclastic nature of the completed building, it is noteworthy that the stamp reproduced the elevation of the original Scheveningen proposal rather than the realized design (fig. 8). The first project had become the recognizable visual emblem of the entire creative process and of the cultural ambition associated with constructing the world's first theatre dedicated exclusively to dance.



6. The first version of the theatre, designed for the seaside town of Scheveningen, was featured on the cover of «De Architect», 4, 1984.

7. *Cadavre exquis* is the term Koolhaas employs when introducing the project in the monograph *S,M,L,XL* (OMA, KOOLHAAS, MAU 1995: 305), referring to the modern technique developed as a form of collective entertainment within Surrealist circles during the mid-1920s.

8. As Koolhaas recounts in *S,M,L,XL* (OMA, KOOLHAAS, MAU 1995: 332), the model of the auditorium, completed in March 1986, was so large that it could accommodate both the director of the Opera, Karel Birnie, and the choreographer Jiří Kylián.

9. Photographs of the model were published in «Casabella» 516 (1985), «Bauwelt» 1-2 (1989), and received particular prominence in the pages of «L'Architecture d'Aujourd'hui» 238 (1985).

Figure 7
Video simulation stills generated from a physical model during the theater's design phase in 1984; photograph by Claudi Cornaz (CASEY, MATHEWSON 1989: 22).

Figure 8
Caes de Jong, commemorative postage stamp issued by the Dutch Postal Service on 12 May 1987, featuring the elevation of OMA's original proposal for Scheveningen.

Figure 9
Demolition of the Netherlands Dance Theater in 2016; photograph by Hans Werlemann (KATS 2016).

7. *Cadavre exquis* è una definizione che usa Koolhaas introducendo il progetto nella monografia *S,M,L,XL* (OMA, KOOLHAAS, MAU 1995: 305) citando una tecnica o strumento tipicamente moderno nato come intrattenimento nel circolo dei surrealisti alla metà degli anni Venti.

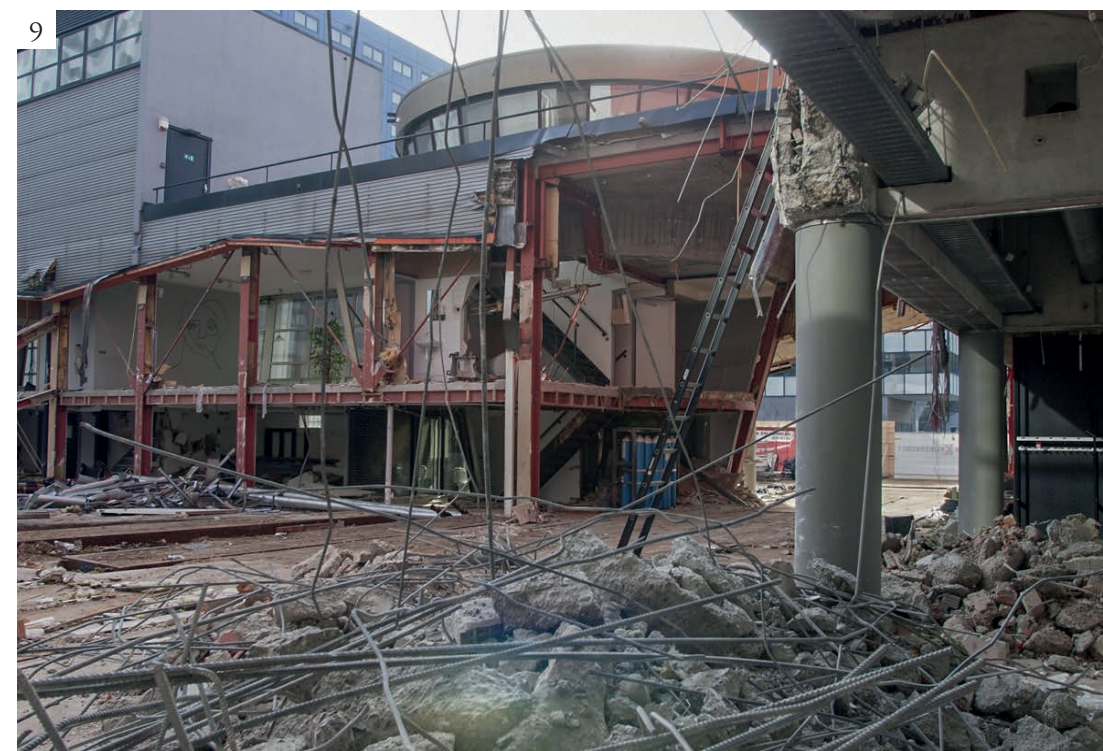
8. Il modello della sala dell'auditorium, realizzato nel marzo 1986, come racconta Koolhaas in *S,M,L,XL* (OMA, KOOLHAAS, MAU 1995: 332), era tanto grande da contenere la direttrice dell'Opera, Karel Birnie, e il coreografo Jiří Kylián.

9. Le foto del modello sono state pubblicate su «Casabella» 516 (1985), «Bauwelt» 1-2 (1989) e con grande risalto nelle pagine de «L'architecture d'aujourd'hui» 238 (1985).

Figure 7
Registrazioni video di simulazione da modello fisico create durante la fase di progettazione del teatro nel 1984, fotografia di Claudi Cornaz (CASEY, MATHEWSON 1989: 22).

Figure 8
Caes de Jong, francobollo commemorativo emesso il 12 maggio 1987 dal servizio postale olandese con il prospetto della proposta progettuale di OMA per Scheveningen.

Figure 9
La demolizione del Teatro nazionale di danza nel 2016, fotografia di Hans Werlemann (KATS 2016).



interni. Unico elemento decorativo sul fronte principale (quasi un *billboard*) era un grande murale sulla torre scenica dipinto da Madelon Vriesendorp che alludeva alla danza (fig. 6). Ogni spazio, corrispondente a funzioni diverse (la stecca dei servizi, il foyer, l'auditorium, il palcoscenico, la torre scenica, il ristorante), venne trattato come un'unità indipendente creando un assemblaggio di forme che ospitavano al loro interno una serie di oggetti dinamici. Le decisioni sulla scelta dei colori, delle luci e delle textures che dovevano caratterizzare gli interni vennero prese sulla base di immagini prodotte in forma di video mediante un periscopio calato in un modello fisico⁸ per dar vita ad una simulazione. Le immagini pubblicate, corrispondenti a foto fatte allo schermo dei primi computer che si affacciavano negli studi di architettura – come rivela l'effetto *moiré* –, appaiono ancora oggi come antesignane di quel carattere che noi siamo soliti attribuire alle prime immagini di sintesi digitali e imposero la proposta progettuale sulla scena internazionale occupando pagine di prestigiose riviste⁹ (fig. 7).

Il livello di popolarità raggiunto dalla nuova sede del NDT, con tutte le sue vicissitudini,

può dirsi sancito dalla emissione di un francobollo commemorativo nel 1987, anno della sua apertura ufficiale. Nonostante il teatro fosse un edificio iconoclasta, fatto di immagini incisive, fu singolare il fatto che per il francobollo fu scelto il disegno del prospetto della prima versione del progetto e non quello corrispondente alla realizzazione (fig. 8). Il progetto per Scheveningen era diventato il simbolo visivo riconoscibile dell'intero processo creativo e dell'ambizione culturale legata alla costruzione del primo teatro al mondo dedicato alla danza. Nonostante l'emissione del francobollo e nonostante tutte le copertine dedicate al progetto e alla sua realizzazione sulle riviste internazionali, dopo meno di trent'anni, nel 2015, il teatro è stato demolito per far posto a un nuovo polo culturale. Eppure, la sua immagine non è scomparsa: essa sopravvive nelle fotografie di Hans Werlemann e Bas Princen, nei disegni pubblicati su libri e riviste, nei filmati promozionali e nei database online dello studio OMA. Le fotografie di Werlemann che ritraggono il cantiere del teatro e la sua demolizione (fig. 9), costituiscono una testimonianza ampia del ciclo di vita del NDT di OMA insieme a tutta la documentazione grafica e filmica che lo

Despite the commemorative stamp and the numerous journal covers devoted to the project, the theatre was demolished in 2015, less than thirty years after its completion, to make way for a new cultural complex. Yet its image did not disappear. Instead, it survives through the photographs of Hans Werlemann and Bas Princen, through drawings reproduced in books and journals, through promotional films, and through OMA's online databases and digital archives. Werlemann's photographs documenting both the construction site and the subsequent demolition of the theatre (fig. 9) provide an extensive visual testimony to the entire life cycle of OMA's NDT, alongside the graphic and audiovisual documentation that accompanied it. The destruction of the building – recorded by Werlemann with the same attention devoted to its construction – paradoxically intensified its visual presence. Today, the theatre survives as a pure image. As Anna Kats observed in «Metropolis Magazine», the body of documentation that remains – including the preservation of selected interior elements – suggests that architecture 'is not fully recorded in built form alone'. Rather, "the building has achieved a kind of afterlife: a conceptual framework that remains intact even as its structural components rarely survive" (Kats 2016).

Koolhaas's architecture, often conceived as a temporal event rather than a permanent object, appears almost to anticipate its own material disappearance, entrusting its future existence to documentation. In this sense, the NDT belongs to a genealogy of contemporary ruins: buildings that survive primarily through their visual archives. This condition testifies to the emergence of a new form of 'iconic *firmitas*', in which digital memory replaces stone and photography becomes a mode of permanence.

Benjamin famously argued that mechanical reproduction emancipates the work of art from the aura of its original (Benjamin 1955). The case of the NDT reverses this dynamic. Here, it is the destruction of the original that generates a new aura: the aura of visual memory. In losing its body, architecture acquires its image (fig. 10).

4. Representation as the New *Firmitas*

The crisis of material *firmitas* does not imply the disappearance of the concept itself, but rather its transformation. Stability is no longer understood as a constructive quality; instead, it assumes the form of a symbolic function: the capacity to resist erasure, to remain available for remembrance, and to sustain processes of reinterpretation over time.

In the age of digital media, photography, rendering, and three-dimensional modelling constitute new technologies of permanence.



Figure 10
View of the Dance Theater complex (right) and the Concert Hall from the main square; photograph by Gabriele Basilico (BARBIERI 1987: 45).

10. Per Barthes l'immagine fotografica è fantasmatica perché porta con sé una presenza che è già perdita. Per Didi-Huberman il fantasma non è solo ciò che ritorna dal passato, ma ciò che continua ad agire nel presente, per cui il fantasma è ciò che insiste, che non si lascia archiviare definitivamente; l'immagine pertanto ci restituisce il soggetto in una temporalità stratificata.

ha accompagnato. La distruzione dell'edificio, documentata da Werlemann come la sua costruzione, ha generato un'intensificazione della sua presenza visiva: il teatro di L'Aia vive oggi come immagine pura. Come ha rilevato Anna Kats in «Metropolis Magazine», l'insieme della documentazione rimasta del teatro, compresa la conservazione di alcuni elementi di arredo, suggerisce come l'architettura "non sia pienamente registrata solo nella forma costruita"; infatti «l'edificio si è guadagnato una sorta di vita dopo la morte: una struttura concettuale che rimane intatta, anche se le componenti strutturali raramente sopravvivono» (Kats 2016). L'architettura di Koolhaas, spesso pensata come evento temporale, sembra anticipare la propria sparizione materiale per affidarsi alla documentazione. In tal senso, il NDT si colloca nella genealogia delle "rovine contemporanee": edifici che sopravvivono soltanto attraverso i loro archivi visivi. Questa condizione testimonia la nascita di una nuova "*firmitas* iconica", dove la memoria digitale sostituisce la pietra e la fotografia diventa forma di durata. Benjamin sosteneva che la riproduzione tecnica emancipasse l'opera d'arte dall'aura del suo originale (Benjamin 1955). Il caso del NDT rovescia questa dinamica. Qui è la distruzione dell'originale a generare una nuova aura: l'aura della memoria visiva. Perdendo il proprio corpo, l'architettura conquista la propria immagine (fig. 10).

4. La rappresentazione come nuova *firmitas*

La crisi della *firmitas* materiale non implica la scomparsa del concetto stesso, bensì la sua trasformazione. La stabilità non è più intesa come una qualità costruttiva; assume invece la forma di una funzione simbolica: la capacità di resistere alla cancellazione, di rimanere disponibile alla memoria e di sostenere continui processi di reinterpretazione nel tempo. Nell'epoca dei media digitali, la fotografia, il rendering e la modellazione tridimensionale costituiscono nuove tecnologie della permanenza. L'architettura diventa immagine archiviata, condivisa e continuamente riattivata. In questa prospettiva, il disegno e la fotografia acquisiscono uno statuto ontologico: non si limitano a illustrare l'opera, ma ne garantiscono

attivamente la sopravvivenza.

Georges Didi-Huberman ha descritto l'immagine come «una forma che sopravvive attraverso la trasformazione», capace di attraversare epoche storiche e supporti materiali differenti (Didi-Huberman 2002: 72). La rappresentazione architettonica diviene così il luogo in cui l'edificio continua a vivere. Ogni fotografia, planimetria, disegno e documento iconografico non funziona soltanto come memoria, ma come riattivazione: un'operazione che restituisce presenza.

Anche la documentazione della demolizione partecipa a questo processo. Come ha osservato Roland Barthes, la fotografia possiede il potere di "presentificare il passato" (Barthes 1980). Il passato ritorna sotto forma di spettro – lo *Spectrum* – dotato di uno statuto ontologico del tutto particolare. La sua spettralità rinvia simultaneamente alla perdita irrevocabile dell'oggetto rappresentato – l'aura mortifera della fotografia intesa come "ritorno del morto" – e al potenziale allucinatorio insito in tale presentificazione. La fotografia appare allora come un *medium* singolare, una "nuova forma di allucinazione", capace di catturare lo sguardo dell'osservatore e di offrirgli, sia pure per un istante, la perturbante sensazione di entrare in contatto con un frammento del passato stesso¹⁰.

Il caso del Netherlands Dance Theater, insieme a quello di molte altre architetture scomparse, mostra come la *firmitas* possa essere ridefinita come "persistenza mediale": la capacità dell'architettura di continuare a generare immagini, discorsi e significati anche dopo la scomparsa del proprio corpo materiale. L'edificio sopravvive attraverso le sue tracce, e sono proprio queste tracce a costituire la sua più durevole struttura di permanenza.

In questa prospettiva, l'architettura non resiste al tempo semplicemente attraverso la costruzione; essa sopravvive attraverso la continua riattivazione delle proprie rappresentazioni. La sua vita postuma si dispiega nelle fotografie, nei disegni, negli archivi, nelle banche dati e nelle reti di circolazione delle immagini. Se la *firmitas* tradizionale garantiva la permanenza fisica dell'edificio, la "*firmitas* iconica" garantisce la persistenza della sua presenza culturale e simbolica.

Figura 10
Il complesso del Teatro nazionale di danza (a destra) e della sala per concerti visto dalla piazza principale, fotografia di Gabriele Basilico (BARBIERI 1987: 45).

Architecture becomes an archived, shared, and continually reactivated image. Within this framework, drawing and photography acquire an ontological status: they do not merely illustrate the work, but actively secure its survival. Georges Didi-Huberman has described the image as “a form that survives through transformation”, capable of traversing historical epochs and material supports alike (Didi-Huberman 2002: 72). Architectural representation thus becomes the site in which the building continues to live. Every photograph, plan, drawing, and iconographic document functions not merely as memory but as reactivation – an operation that restores presence.

Even the documentation of demolition participates in this process. As Roland Barthes observed, photography possesses the power to ‘make the past present’ (Barthes 1980). The past returns in the form of a spectre – the *Spectrum* – endowed with a highly particular ontological status. Its spectrality refers simultaneously to the irrevocable loss of the represented object – the mortuary aura of photography understood as a ‘return of the dead’ – and to the hallucinatory potential inherent in such re-presenting. Photography appears as a peculiar medium, a ‘new form of hallucination’, capable of absorbing the observer’s gaze and offering, however briefly, the unsettling sensation of entering a fragment of the past itself¹⁰. The case of the Netherlands Dance Theater, together with that of many other lost buildings, demonstrates how *firmitas* may be redefined as ‘medial persistence’: the capacity of architecture to continue generating images, discourses, and meanings after the disappearance of its material body. The building survives through its traces, and those traces constitute its most enduring structure of permanence.

From this perspective, architecture does not simply resist time through construction; it survives through the continual reactivation of its representations. Its afterlife unfolds within photographs, drawings, archives, databases, and networks of visual circulation. If traditional *firmitas* guaranteed the physical permanence of the building, iconic *firmitas* guarantees the persistence of its cultural and symbolic presence.

Perhaps documents constitute the ultimate form of *firmitas*: “the things that death cannot destroy”¹¹.

5. Conclusions. From Matter to the Pixel

From the Vitruvian notion of material solidity to the digital survival of the image, architecture has undergone a profound ontological transformation. *Firmitas*, once understood as a structural quality, becomes a mnemonic and symbolic function. In contemporary culture, the durability of architecture is no longer measured by the resistance of stone but by its capacity to inhabit the collective imagination. Demolished and vanished buildings populate digital archives alongside those that still exist, continuing to nourish the infrastructures of contemporary knowledge and memory. Through the circulation of images, their physical absence is constantly transformed into an operative presence. Their enduring ability to influence architectural thought demonstrates that the site of architectural production can no longer be located exclusively within the building site itself, but must also be sought within the immaterial realm of representation, documentation, and visual transmission.

As Beatriz Colomina has argued, “the building should be understood in the same way as drawings, photographs, writings, films, and advertisements; not only because these are the media through which we most often encounter it, but because the building is itself a mechanism of representation” (Colomina 1996: 13). OMA's Netherlands Dance Theater marks a critical threshold within this transition (fig. 11): a building that survives more intensely in absence than it ever did in presence. Photography, film, and digital networks have enabled a new mode of existence – disembodied, yet enduring. Its afterlife demonstrates that architectural permanence can no longer be conceived solely in material terms, but must also be understood through the persistence and circulation of images.

Today, the survival of architecture resides not in its material substance but in its iconographic archive. What remains is the image – and within it, *firmitas* discovers a new modernity.

10. For Barthes, the photographic image is spectral because it carries within itself a presence that is already a form of loss. For Didi-Huberman, the specter is not merely that which returns from the past, but that which continues to act in the present. The specter is what persists, what resists definitive archival closure; the image therefore returns its subject to us within a layered temporality.

11. See the photo-essay by Linda Yasmine Fregni Nagler, *Things That Death Cannot Destroy*, «Domus», 956, 2012, p. 17.

Figure 11
OMA, Netherlands Dance Theater, main foyer; photography by Hans Werelmann (<https://www.oma.com/projects/netherlands-dance-theater>, last access 11/1/2026).

11. Cfr. il *photo-essay* di Linda Yasmine Fregni Nagler in *Things That Death Cannot Destroy*, «Domus», 956, 2012, p. 17.

Figura 11
OMA, Teatro nazionale di danza, foyer principale; fotografia di Hans Werelmann (<https://www.oma.com/projects/netherlands-dance-theater>, ultima consultazione 11/1/2026).



Forse i documenti costituiscono la forma ultima della *firmitas*: «le cose che la morte non può distruggere»¹¹.

5. Conclusioni. Dalla materia al pixel

Dal concetto vitruviano di solidità materiale alla sopravvivenza digitale dell'immagine, l'architettura ha attraversato una profonda trasformazione ontologica. La *firmitas*, un tempo intesa come qualità strutturale, assume oggi una funzione mnemonica e simbolica. Nella cultura contemporanea, la durata dell'architettura non si misura più nella resistenza della

pietra, ma nella sua capacità di abitare l'immaginario collettivo.

Gli edifici demoliti e scomparsi popolano gli archivi digitali accanto a quelli ancora esistenti, continuando ad alimentare le infrastrutture della conoscenza e della memoria contemporanea. Attraverso la circolazione delle immagini, la loro assenza fisica viene costantemente trasformata in una presenza operativa. La loro persistente capacità di influenzare il pensiero architettonico dimostra che il luogo della produzione dell'architettura non può più essere localizzato esclusivamente nel cantiere, ma deve essere ricercato anche nella dimensione immateriale della rappresentazione, della documentazione e della trasmissione visiva.

Come ha osservato Beatriz Colomina, «l'edificio dovrebbe essere inteso alla stessa maniera dei disegni, delle fotografie, degli scritti, dei film e della pubblicità; non solo perché questi sono i media attraverso cui più frequentemente lo incontriamo, ma perché l'edificio è esso stesso un meccanismo di rappresentazione» (Colomina 1996: 13).

Il Netherlands Dance Theater di OMA segna una soglia significativa di questa transizione (fig. 11): un edificio che sopravvive più intensamente nella sua assenza che nella sua presenza. La fotografia, il filmato e le reti digitali hanno reso possibile una nuova modalità di esistenza: disincarnata, ma durevole. La sua vita postuma (*afterlife*) dimostra che la permanenza dell'architettura non può più essere concepita esclusivamente in termini materiali, ma deve essere compresa attraverso la persistenza e la circolazione delle immagini.

La sopravvivenza dell'architettura risiede oggi non tanto nella sua sostanza materiale quanto nel suo archivio iconografico. Ciò che resta è l'immagine – ed è proprio in essa che la *firmitas* ritrova una nuova attualità.

Se un tempo la storia dell'architettura veniva scritta attraverso la permanenza dei monumenti, oggi essa viene sempre più costruita attraverso la sopravvivenza delle loro rappresentazioni. Il passaggio dalla materia al pixel non segna la scomparsa dell'architettura, ma una trasformazione delle condizioni della sua esistenza. L'architettura continua a durare non

Indeed, if the history of architecture was once written through the permanence of monuments, it is now increasingly written through the survival of their representations. The passage from matter to pixel does not signal the disappearance of architecture, but rather a transformation in the conditions of its existence. Architecture continues to endure, not despite its images, but through them.

In this sense, iconic *firmitas* emerges as the contemporary counterpart of the Vitruvian principle: no longer the stability of construction, but the capacity of architectural forms to survive within visual memory, to circulate across media, and to resist cultural oblivion. The building may disappear, yet its image remains active. Its afterlife begins precisely where its material existence ends.

References / Bibliografia

AUGÉ M. (2003), *Le temps en ruines*, Paris, Editions Galilée; trad. it. *Rovine e macerie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

BARBIERI U. (1987), *Rem Koolhaas e OMA Teatro di Danza, L'Aja*, «Domus», 689, pp. 44-55.

BARTHES R. (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.

BENJAMIN W. (1955), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936), in BENJAMIN W., *Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag; trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.

BENJAMIN W. (1974), *Über den Begriff der Geschichte* (1940), in BENJAMIN W., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag; trad. it. *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola, M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 2025.

BRANDOLINI S. (1985), *OMA Office for Metropolitan Architecture. Il Teatro Olandese di Danza all'Aja*, «Casabella», 516, pp. 4-11.

CASEY C., MATHEWSON M. (1989), *Die Inszenierung der Metropole*, «Bauwelt», 1/2, pp. 15-23.

COLOMINA B. (1996), *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, MA-London, The MIT Press.

COPPOLINO BILLÈ G. (2014), *L'immagine dialettica. Lettura delle tesi* Sul concetto di storia di *Walter Benjamin*, «Dialektisch. Rivista di filosofia», anno 16, 10/7/2014, <https://purl.org/mdd/giovanni-coppolino-bille-06> (ultima consultazione 8/1/2026).

DIDI-HUBERMAN G. (2002), *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Editions de Minuit; trad. it. *L'immagine sopravvivenza. Storia dell'arte e tempo dei fantasmi secondo Aby Warburg*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

malgrado le immagini, ma attraverso di esse. In questa prospettiva, la “*firmitas* iconica” emerge come il corrispettivo contemporaneo del principio vitruviano: non più la stabilità della costruzione, bensì la capacità delle forme architettoniche di sopravvivere

nella memoria visiva, di circolare attraverso media differenti e di resistere alla dimenticanza culturale. L'edificio può scomparire, ma la sua immagine continua ad agire. La sua sopravvivenza comincia precisamente là dove termina la sua esistenza materiale.

FRAMPTON K. (1977), *Two or Three Things I Know about Them: A Note on Manhattanism*, «AD Architectural Design», 47, n. 5, p. 317.

ISSAIAS T., KHOSRAVI H. (2022), *Fields, Fragments, Fictions*, in *Zoe Zengbelis: Fields, Fragments, Fictions*, programma della mostra (Carnegie Museum of Art, March 26, 2022 - July 24, 2022), Pittsburgh, Carnegie Museum of Art.

KATS A. (2016), *Amid Zero Protest, OMA's Netherlands Dance Theater Meets Its End*, «Metropolis Magazine», 4/4/2016, <https://metropolismag.com/viewpoints/amid-zero-protest-oma-netherlands-dance-theater-meets-end/> (ultima consultazione 15/1/2026).

KOOLHAAS R. (1985), *La deuxième chance de l'architecture moderne*, «L'architecture d'aujourd'hui», 238, pp. 2-9.

KOOLHAAS R. (2002), *Junkspace*, «October», 100, pp. 175-190.

LUCAN J. (1990), *Oma. Rem Koolhaas*. Architetture 1970-1990, Milano, Electa.

MALRAUX A. (1951), *Le Voix du Silence*, Paris, Gallimard; trad. it. *Il museo immaginario*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1957.

OMA, KOOLHAAS R., MAU B. (1995), *S,M,L,XL*, New York, The Monacelli Press.

QUICI F. (2023), *Architettura e cultura visuale*, Melfi, Libria.

VAN GERREWEY C., ed. (2019), *OMA Rem Koolhaas: A Critical Reader*, Basel, Birkhäuser.

VITRUVIO POLLIONE M. ([27-23 a.C.] 1997), *De Architectura*, a cura di P. Gros, Torino, Einaudi.

WARBURG A. (1932), *Gesammelte Schriften*, Leipzig/Berlin, Teubner; trad. it. *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, Firenze, La Nuova Italia, 1966.

WIGLEY M. (1993), *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, Cambridge, MA-London, The MIT Press.