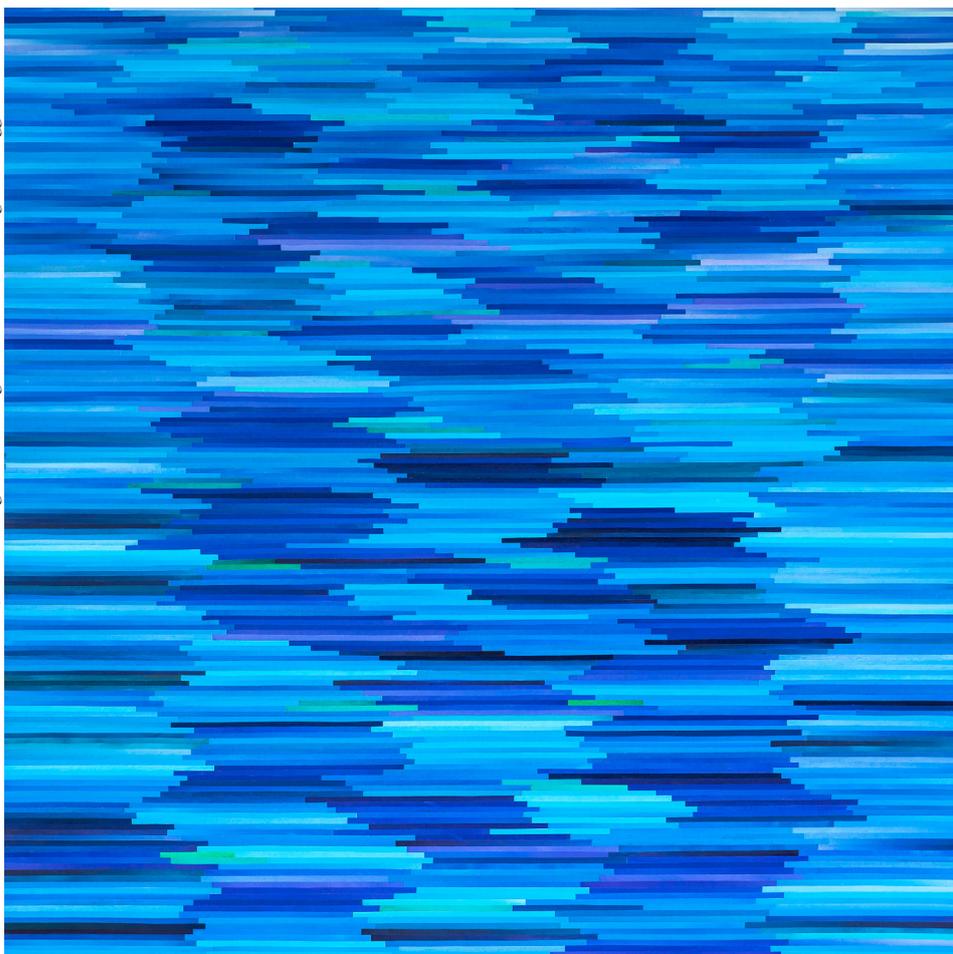


# Bloom

RIVISTA SEMESTRALE DI ARCHITETTURA  
NUMERO 32 I SEMESTRE 2021

Bianco-Valente, *Breviario del Mediterraneo*, 2018, collage: strisce ritagliate da foto di cataloghi di viaggi, 90 x 90 cm



<p><b>Bloom</b> Rivista semestrale di Architettura</p> <p><i>direttore responsabile</i> Dario Giugliano</p> <p><i>direttore scientifico</i> Antonio F. Mariniello</p> <p><i>vice direttore</i> Gianluigi Freda</p> <p><i>comitato scientifico</i> Renato Capozzi Alberto Cuomo Tzafirir Fainholtz Gianluigi Freda Dario Giugliano Sergio Givone Antonio F. Mariniello Pasquale Mei Giovanni Menna Silvano Petrosino Federica Visconti</p> <p><i>redazione</i> Paola Galante (coordinatore) Alberto Calderoni Maria Gabriella Errico Federica Deo Maria Lucia Di Costanzo Bruna Di Palma Claudia Sansò Francesco Sorrentino Giuliano Zerillo</p>	<p>call</p> <p>saggi</p> <p>opere</p> <p>luoghi</p> <p>recensioni</p>	<p>5 7</p> <p>8  22  38  48  62</p> <p>72  82  88</p> <p>96  104</p> <p>111</p>	<p><b>A Sud. Per un atlante meridiano.</b> <b>Bloom32_In rotta</b></p> <p><b>Innumerevoli Sud.</b> <b>Il principio spaziale mediterraneo nella città contemporanea</b> Angela Fiorelli, Alessandro Lanzetta <b>Architettura in alzato.</b> <b>Questioni di territorio, paesaggio, ambiente</b> Antonino Margagliotta, Luigi Savio Margagliotta <b>Terra madre.</b> <b>L'architettura ipogea come forma identitaria dell'abitare meridiano</b> Michele Montemurro <b>Spazi da ricordare, spazi da abitare.</b> <b>Una storia sul colore: Umberto Riva e la Puglia rurale.</b> Nicoletta Faccitondo <b>Dell'ultimo orizzonte il guardo [non] esclude</b> Tiziano De Venuto</p> <p><b>Una casa per Ulisse.</b> <b>Villa-studio per un artista di Figini e Pollini, 1933</b> Gaspere Oliva <b>Abitare organicamente a Sud.</b> <b>Villa Vitolo a Napoli di Giorgio di Simone</b> Mattia Cocozza <b>Forme geografiche e forme urbane come specificità del paesaggio meridionale. Un progetto per il quartiere "Case Nuove" nell'altopiano naturale di Rosarno</b> Oreste Lubrano</p> <p><b>La Sarajevo di Dušan Grabrijan</b> Moreno Baccichet <b>Abitare a Sud.</b> <b>Per un aggiornamento della casa a trullo ad Alberobello</b> Raffaele Tarallo</p> <p><b>Pensare meridiano</b> Gianluigi Freda</p>
---	---	---	---

## A Sud. Per un atlante meridiano

### Crediti\_Bloom 32-33

*call for paper*  
Gianluigi Freda  
con  
Paola Galante  
Francesco Sorrentino

*diffusione della call*  
La redazione di Bloom

*selezione e revisione dei  
contributi*  
La redazione di Bloom

*curatela della rubrica  
recensioni*  
Francesco Sorrentino

*curatela dei numeri 32-33*  
Maria Lucia Di Costanzo  
Paola Galante

Sin dall'antichità, le culture meridionali hanno variamente configurato una geografia del pensiero in continua evoluzione, le cui eredità rinvigoriscono tuttora le discipline umanistiche e scientifiche.

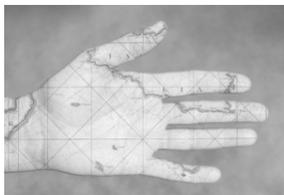
Il Sud è stato un territorio caldo per l'architettura, ospitando la costruzione dell'estetica arcaica e classica, poi diversamente rigenerate nei secoli successivi, dal Rinascimento al Moderno, in nuove teorie e linguaggi. La Mezzaluna Fertile, la Grecia, le coste del Mediterraneo, così variopinte per identità culturali e attitudini alla modernità, hanno impresso nella formazione di intellettuali d'ogni genere e tempo una mappa del Sud che sembra ormai chiara e inevitabile.

Eppure, essere a Sud, oggi, non significa soltanto sentire legami di sangue e di terra con l'eredità poetica del Mediterraneo o ritrovarsi in questa casa dove si avvicendano disciplina e caos, dove prende forma l'attualità e dove il tempo si fa perduto. Il Sud, oggi, è una vocazione, non più soltanto un luogo, che stabilisce modi del pensiero e tempi dell'azione. È dunque possibile darne un'interpretazione meta-territoriale, attribuendo a fenomeni estranei alla sua geografia quell'essenza meridiana che si sostanzia di lentezza e di misura (così come Franco Cassano rivendicava nel suo Pensiero Meridiano) e delle altre categorie che gli autori vorranno rintracciare.

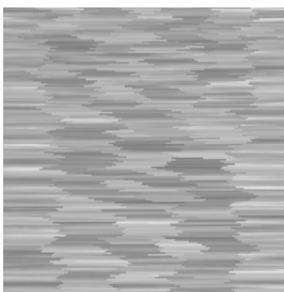
Per questa ragione, in entrambi i numeri previsti per il 2021, Bloom intende riterritorializzare il Meridione, suggerendo nuovi confini attraverso un insieme di punti, ciascuno dei quali possa essere a sua volta rappresentato da uno spazio, un'architettura, un luogo in grado di raccontare un'identità in continua mutazione, stabile nell'opporre ai modelli dominanti le ragioni profonde di esigenze radicali, poco incline a sperimentazioni ideologiche eppure aperta all'innovazione.

Agli autori viene chiesto di esplorare i significati più intimi dell'essere a Sud, rideterminandone il concetto a partire dall'essenza della multiforme identità meridiana per arrivare all'esplorazione delle sue trasformazioni e delle conseguenti implicazioni teoriche e tecniche per l'architettura, la città, il paesaggio, con l'obiettivo di sperimentare una nuova costellazione di punti in cui si addensa e prende forma il pensiero meridiano.

sovrascritture



in rotta



# 32-33

## Bloom 32\_In rotta

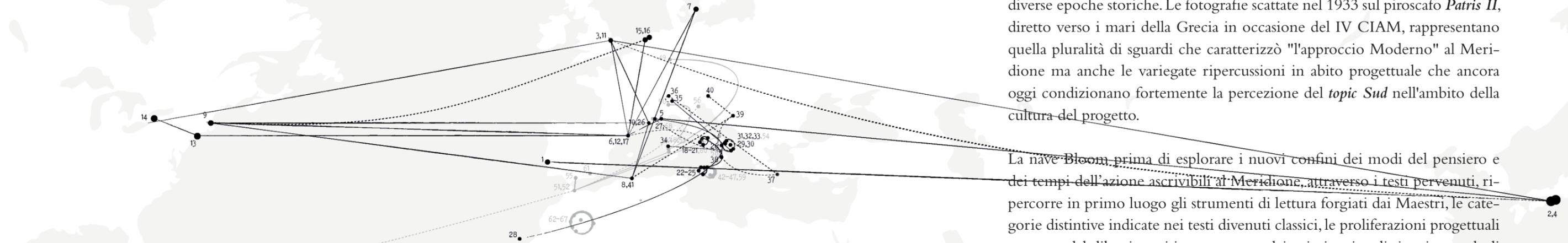
Le eredità delle culture meridionali rappresentano un patrimonio di manufatti ed attitudini al costruire cui si è attinto in molteplici modalità nelle diverse epoche storiche. Le fotografie scattate nel 1933 sul piroscampo *Patris II*, diretto verso i mari della Grecia in occasione del IV CIAM, rappresentano quella pluralità di sguardi che caratterizzò "l'approccio Moderno" al Meridione ma anche le variegate ripercussioni in abito progettuale che ancora oggi condizionano fortemente la percezione del *topic Sud* nell'ambito della cultura del progetto.

La nave *Bloom* prima di esplorare i nuovi confini dei modi del pensiero e dei tempi dell'azione ascrivibili al Meridione, attraverso i testi pervenuti, ripercorre in primo luogo gli strumenti di lettura forgiati dai Maestri, le categorie distintive indicate nei testi divenuti classici, le proliferazioni progettuali generate dal dibattito critico provocato dai primi razionalisti e ripreso dagli allievi.

Se due modi caratterizzano il Sud (Fiorelli-Lanzetti) – quello greco-monumentale dominato da contrappunti tra architetture e paesaggio; quello urbano-mediterraneo fatto di compenetrazioni tra pieni e vuoti – innumerevoli sono i luoghi ove questi modi si manifestano per mezzo di architetture di ogni tempo. La topografia increspata e le proprietà geologiche dei terreni condizionano i codici genetici dei manufatti, i cui caratteri distintivi si ritrovano nei modi di rapportarsi al suolo e da questo elevarsi (Margagliotta-Margagliotta, Cocozza) ma anche nella capacità di interpretare questioni fondative ed archetipiche (Montemurro-Di Venuto, Oliva, Lubrano) senza cedere a mediazioni o manierismi. Manufatti rurali o brani di città costruiti "senza architetti", ma osservati con interesse da architetti già nel secolo scorso, ci rammentano percorsi migratori e consuetudini costruttive ingenerate da esigenze locali – legate ai rapporti tra clima, suoli, materiali disponibili – ed arricchite da gesti rituali, capaci di eludere dogmatici postulati, quali l'uso del colore, e produrre sentimenti di comunità ed appartenenza (Faccitondo, Tarallo, Baccichet).

I riferimenti bibliografici forniti dagli autori, attraverso frequenti ripetizioni dei testi citati e segnalazioni di scritti meno noti, rappresentano un significativo palinsesto utile alla delineazione di un "Sud condiviso" da cui partire per la prefigurazione del *Meta\_Atlante meridiano*.

P.G., M.L.D.C.



- |                        |                              |                                    |
|------------------------|------------------------------|------------------------------------|
| AGRIGENTO (24)         | FUERTEVENTURA (28)           | OTRANTO (29)                       |
| AIT HAMMOU (63)        | GARGANO (54)                 | PALERMO (22)                       |
| AIX-EN-PROVENCE (68)   | GIBELLINA NUOVA (23)         | PAROS (37)                         |
| ALBEROBELLO (33)       | GITE DAR AFRA (64)           | PORTO CONTE (48)                   |
| ALENTEJO (1)           | ISOLOTTO DI SAN MARTINO (60) | PUTIGNANO (31)                     |
| ALGERI (8,41)          | IVREA (50)                   | RAGUSA (45)                        |
| ALGHERO (53)           | KYOTO (4)                    | ROSARNO (38)                       |
| ALHAMBRA (61)          | LACCO AMENO (20)             | ROTTERDAM (15)                     |
| AMSTERDAM (16)         | LAGUNA DI VENEZIA (56)       | SAINT-MAXIMIN-LA-SAINTE-BAUME (27) |
| ASIF OUNILA (65)       | LONDRA (3,11)                | SALVE (30)                         |
| AUGUSTA (47)           | LUBIANA (40)                 | SARAJEVO (39)                      |
| AVELLINO (21)          | MARABELLA (55)               | STINTINO (34)                      |
| BARCELONA (6,12,17)    | MARSIGLIA (10)               | TAFILALT (62)                      |
| CABO NEGRO (52)        | MATERA (26)                  | TAMNOUGALT (66)                    |
| CAMBRIDGE (9)          | MAZZARRONE (42)              | TÉTOUAN (51)                       |
| CAPRI (19)             | MILANO (35)                  | TISSERGATE (67)                    |
| CATANIA (46)           | MODICA (44)                  | TORONTO (14)                       |
| CEFALÙ (59)            | MONACO (5)                   | YOKOHAMA (2)                       |
| CITTÀ DEL MESSICO (57) | MONOPOLI (32)                |                                    |
| COPENHAGEN (7)         | MONREALE (25)                |                                    |
| COSENZA (58)           | NAPOLI (18)                  |                                    |
| COSTA (36)             | NEW YORK (13)                |                                    |
| DARMSTADT (49)         | NOTO (43)                    |                                    |

# 32-33

## Innumerevoli Sud Il principio spaziale mediterraneo nella città contemporanea

**Il principio spaziale mediterraneo attraversa la storia dell'architettura, offrendo, nel complesso processo di costruzione della città, intrecci e risonanze a tutte le latitudini. Tale principio produce architetture e insediamenti fenomenologici dal carattere poroso, dove i vuoti sono altrettanto importanti dei pieni e dove opacità e trasparenza si compenetrano, producendo un habitat adatto a favorire la mixité sociale del vivere contemporaneo; fluide spazialità di limite (e di soglia) si offrono come luoghi adattabili, reversibili, polisemantici, oggi più che mai necessari.**

**La campionatura di casi recenti o contemporanei ha indagato, attraverso la definizione di matrici "analoghe" collocate in tempi e luoghi diversi, la presenza, con diversi gradi di consapevolezza, dell'adozione di questa modalità di costruzione dell'abitare.**

**Lo studio, conduce alla verifica delle configurazioni spaziali di parti di città, alla luce di un archetipico modus operandi che a partire dal bacino mediterraneo è stato esportato in ogni angolo del mondo occidentale e del quale è possibile definirne ancora la validità, quindi la liceità, nello sviluppo della metropoli contemporanea nei tanti Mediterranei del mondo, sempre più, materialmente e immaterialmente, connessi.**

•  
I  
S  
A  
G  
G  
I

### Nei tanti Mediterranei del mondo

Che cosa è il Mediterraneo? Mille cose insieme. Non un paesaggio ma innumerevoli paesaggi. [...] Un Mediterraneo più vasto, dunque, circonda e avvolge il Mediterraneo in senso stretto, servendogli da cassa di risonanza  
Breudel, 1987

A partire dall'origine delle città del bacino del Mediterraneo, due parallele concezioni hanno fornito al mondo *matrici di forma* – ossia etimi strutturanti delle relazioni spaziali – nel rapporto con il *continuum* della natura, per realizzare le architetture del proprio tempo.

La prima è il *modo greco* della classicità, in cui un'arte della disposizione nella costruzione dei grandi luoghi collettivi, per mezzo di una regia di relazioni tra figure primarie, mette in risonanza lo spazio sacro della natura; una sacralità che diviene laica nelle ricerche del Movimento Moderno e che, nell'affrontare il tema della città aperta estesa al territorio, trasforma l'idea dell'isolato urbano nella concezione di "isola urbana nella natura".

La seconda, invece, realizza incessantemente una quotidiana traduzione della natura in architettura, attraverso un brulichio di trame insediative che ne assecondano e interpretano la forma, con linguaggi fondati su un continuo dialogo tra pieni e vuoti.

Una modalità di costruzione dello spazio che, anche a partire dalla lettura che ne danno Walter Benjamin e Asja Lācis nel saggio su Napoli (Benjamin e Lācis, 2007), si trasmette ad una moltitudine di ricerche attuali<sup>1</sup> sul progetto di città, con la parola chiave, polisemica, di *porosità*. Una *porosità* che già nella accezione benjaminiana non si deve riconoscere solo nella natura minerale di queste forme urbane, espressa nelle sequenze di articolazioni intrecciate tra costruito e cavità, aperture, transiti e passaggi, ma nel ruolo che queste organizzazioni spaziali svolgono nell'offrire una mutevole "scena" ai corpi e, reciprocamente, nell'accogliere la loro impronta, la loro febbrile presenza, nelle molteplici occasioni dell'attraversamento e dello stare che modellano un materiale permeabile di varie grane e densità.

Questa *porosità* è un'offerta di qualità sociale e salutare dello spazio di cui la pandemia ha, in questo tempo, reso palese la necessità e la mancanza. Ed è ad una rinnovata "vita mediterranea" che può portarci la *via antica* della morfologia dei suoi spazi.

Da qui il titolo della nostra ricerca *Il respiro della città*<sup>2</sup>: una campionatura di casi recenti o contemporanei, al fine di indagare, attraverso la definizione di matrici “analoghe” collocate in tempi e luoghi diversi, la presenza – con diversi gradi di consapevolezza – dell’adozione di questa modalità di costruzione dell’abitare. Uno studio che conduce alla verifica delle configurazioni spaziali di parti di città, alla luce di un archetipico *modus operandi* che, a partire dal bacino mediterraneo, è stato esportato in ogni angolo del mondo occidentale e del quale è possibile definirne ancora la validità, quindi la liceità, nello sviluppo della metropoli contemporanea nei tanti Mediterranei del mondo, sempre più, materialmente e immaterialmente, connessi.

### **La natura porosa e fenomenologica dello spazio mediterraneo**

La natura labirintico-porosa dello spazio mediterraneo ha un’essenza fenomenologica riscontrabile a ogni scala urbana: dal paesaggio al territorio, dalla città al quartiere, fino alla morfologia interna dei corpi edilizi. La sua modalità di costruzione processuale, contemporaneamente arcaica e moderna, che si struttura a partire da unità primarie (*recinti*) e composizione di esse (*labirinti*), offre una grande risorsa alla città odierna: la capacità di fornire al contesto urbano quel carattere domestico e “ibrido” che trasforma lo spazio abitato in luoghi di comunità, in cui pubblico e privato si *compenetrano*.

In molteplici (e spesso inconsapevoli) riverberazioni con la sua origine mediterranea, questa natura *informale* dello spazio urbano è presente anche a latitudini differenti. Infatti, nelle riflessioni di un Benjamin più maturo, i concetti di *porosità* e di *compenetrazione* vengono applicati in contesti nord-europei come principi che trasmigrano dal paesaggio alla città, invadendo lo spazio, il tempo e ogni aspetto della vita urbana<sup>3</sup>. Ciò determina “l’immagine di una città moderna basata su vestigia arcaiche che coesistono senza temere di contraddirsi” (Di Staso, 2017, p.13). Il tessuto edilizio, così, diventa la sintesi di una società *informale*, ibrida e comunitaria:

L’architettura è porosa quanto questa pietra. Costruzione e azione si compenetrano in cortili, arcate e scale. Ovunque viene mantenuto dello spazio idoneo a diventare teatro di nuove impreviste circostanze. Si evita ciò che è definitivo, formato. Nessuna situazione appare come essa è, pensata per sempre, nessuna forma dichiara il suo ‘così e non diversamente’. È così che qui si sviluppa l’architettura come sintesi della ritmica comunitaria: civilizzata, privata e ordinata solo nei grandi alberghi e nei magazzini delle banchine

– anarchica, intrecciata rustica nel centro in cui appena quarant’anni fa si è iniziato a scavare grandi strade (Benjamin e Lācis, 2007, p.20).

Non v’è dubbio che gli archetipi del “muro” e del “recinto” sono le componenti paradigmatiche di questo habitat: limiti materiali e visivi, ma anche, allo stesso tempo, pareti permeabili ed osmotiche che invitano al loro superamento e attraversamento, sia fisico che percettivo. L’attraversamento conferisce alle tre dimensioni della materia architettonica la quarta, quella del tempo. L’architettura mediterranea così, va qui intesa come costruzione di muri e superamento degli stessi, in un processo continuo che, per mezzo del passaggio, del percorso, costruisce progressivamente il disvelamento di una forma dinamica.

La linea di confine è pertanto un concetto essenziale nella costruzione dello spazio della città e, in senso lato, dell’abitare. Il limite (*limes*) e con esso il suo stesso valicarlo, la soglia (*limen*), rappresentano strutture fisiche e mentali dello spazio dell’uomo e al contempo esprimono le azioni primarie del vivere dell’uomo in questo spazio (lo stare e l’attraversamento). Senza una *soglia* fisica e percettiva non è possibile nessun attraversamento, nessuna *compenetrazione*. Così si origina il labirinto urbano, che, come scrive Franco Rella<sup>4</sup>, pur se apparentemente caotico, è pieno di confini che lo definiscono. Rella suggerisce una comparazione tra lo spazio urbano e la *tana*: un confuso, labirintico ma delimitato “sistema di cunicoli, di gallerie, di falsi ingressi e di uscite illusorie” (Rella, 2019). Un ambiente analogo a quello della metropoli odierna, “ai suoi avvicendamenti, alla sue intermittenze, alla nebbie e ai vapori che stagnano incongrui in certi suoi angoli, al brusio continuo, al silenzio che talvolta l’attraversa come una situazione di vuoto incolmabile” (Rella, 2019). Un sistema ripetibile a differenti scale che reitera in modo indefinito lo spazio finito dell’abitare.

### **Parole chiave della Mediterraneità**

Possiamo ancora riconoscere il *principio spaziale mediterraneo* nella costruzione della città contemporanea? Quali sono le *eredità trasferibili* di questa arcaico codice dell’abitare di cui disponiamo per affrontare le sfide della città futura? Era necessario per noi verificare la validità del modello mediterraneo per la realizzazione di politiche urbane basate sulla *mixité* sociale, funzionale e morfologica, nonché su una concreta sostenibilità ambientale. In tale direzione sono state desunte alcune *parole chiave* che ne raccolgono i temi principali: *Porosità; Soglia; Ambiente; Processo; Comunità*. Questi temi devono es-

sere interpretati nel progetto nella loro reciproca tessitura e sovrapposizione, per concorrere ad offrire qualità al futuro dell'abitare. Perché l'architettura possa *far respirare le città*. Mai come in questo periodo storico infatti prevale l'esigenza di produrre "ossigeno urbano" perché la città torni a "respirare". E la città mediterranea si mostra ad oggi come un modello ancora valido di sviluppo e modificazione urbana, proprio poiché la sua conformazione si espande, ripetendosi a tutte le scale, attraverso una struttura spugnosa fatta di pieni e vuoti, spazi porosi tra privato e pubblico, "sacche di riserva" che comprimono e dilatano uno spazio fondato sull'ibridazione tra *casa e città*. Ciò produce spazialità polisemantiche che possono essere considerate i luoghi resilienti, di cui tanto si parla, adattabili di volta in volta alle necessità contingenti. Vediamo pertanto di seguito quali sono per noi le cinque parole chiave della Mediterraneità.

**Porosità.** Da sempre la città mediterranea è una città conformata attraverso "alveoli urbani" che, in modo frattale, strutturano un tessuto organico, vivo. Questo tessuto poroso è la materia plastica, elastica e malleabile che modella, in un *continuum* metamorfico tra componenti naturali ed artificiali, l'immagine *in fieri* delle nostre città. Di tale *porosità* possiamo leggere diverse grane in base a tre dimensioni scalari che nella realtà si intessono e stratificano: *la casa (microporosità); la città (mesoporosità); il territorio (macroporosità)*.

**Soglia.** Il termine greco *póros* non indica un generico vuoto, ma un passaggio, un'apertura per permettere un transito, un flusso. Implica il movimento del corpo e suggerisce il ritmo duale del respiro tra interno ed esterno, tra vuoto e pieno (Erben, 2018). Nel progetto di una *città aperta* diviene quindi centrale il modo di concepire - nelle diverse declinazioni - le forme di transizione tra un ambiente ed un altro, ossia le *soglie*. Dalla secca perforazione di un solido muro del varco/porta, ad una progressiva transizione che, con un continuo variare dei materiali, guida all'accesso. Lo stesso muro o confine si può dilatare e smaterializzare fino a diventare membrana, scomposto in una pluralità di elementi e strati. Possibile per un edificio, ancora di più, come suggerito da Sennet<sup>5</sup>, nella dimensione territoriale della città.

**Ambiente.** "In che cosa, propriamente, l'ambiente urbano differisce da quello che eravamo abituati a chiamare spazio urbano? Nel fatto, anzitutto, che lo spazio è progettabile [...] mentre l'ambiente può essere condizionato, ma non strutturato o progettato" (Argan, 1984, p.224). In questa dimensione, così, occorre rinunciare alla concezione di un progetto che, calato linearmente dall'alto, sia destinato ad imprimere direttamente la propria forma al

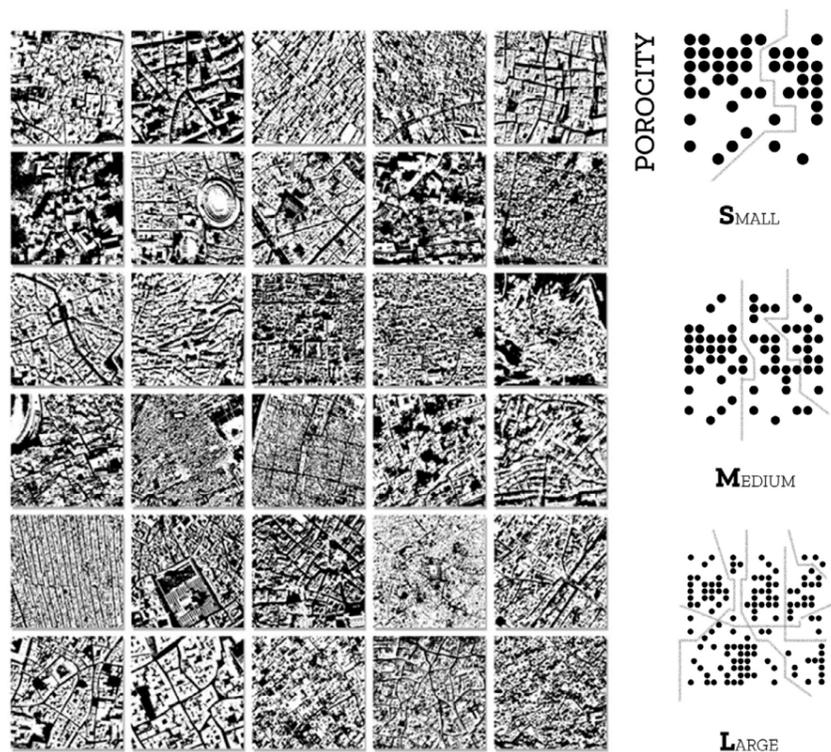
1. Atlante delle Madways immateriali



territorio. Operando soprattutto sul *duro* e trascurando la malleabile terra, le vene superficiali e sotterranee delle acque e la loro ibridazione nelle *wet-lands*. Si moltiplicano, quindi, i materiali, gli agenti e gli attori che trasformano continuamente l'ambiente. A questi, il progetto deve riconoscere lo spazio e, soprattutto, il tempo di libere modificazioni e adattamenti.

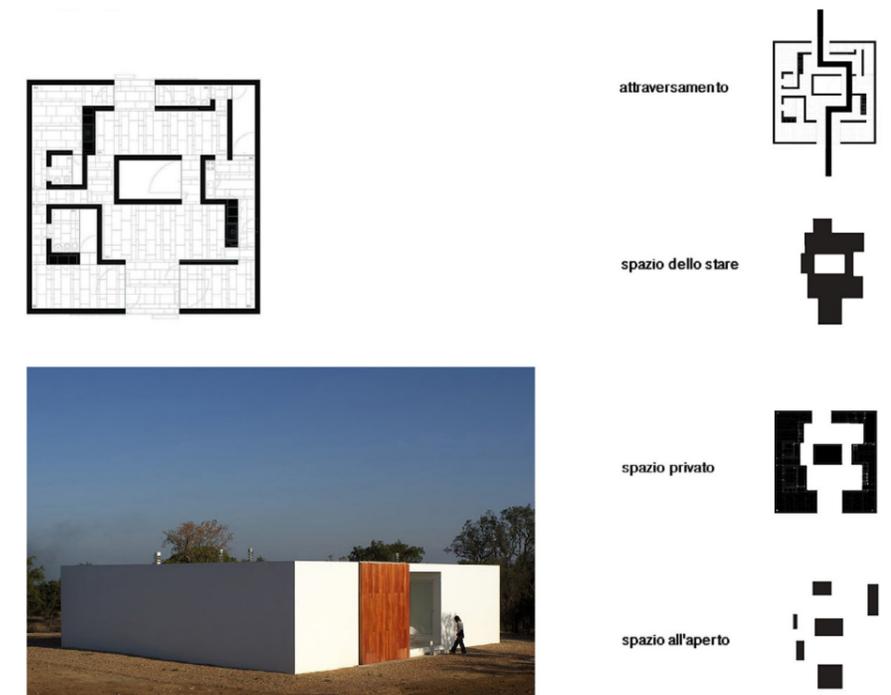
**Processo.** "La città porosa non sarà mai completa" (Harnack, 2018), Il suo continuo mutare nello spazio e nel tempo ne indica, come proprietà precipue: *Indeterminazione; Ambiguità; Contingenza; Adattabilità*. Esiste infatti una natura intrinseca e a-scalare dello spazio mediterraneo che possiamo definire labirintica, permeabile e apparentemente caotica, la quale è frutto di una modalità di costruzione processuale semi-spontanea. Una natura fenomenologica riscontrabile a ogni scala dell'habitat umano, dal paesaggio alla residenza, che è adatta a fornire agli spazi urbani quel carattere domestico e "ibrido" che li trasforma in luoghi di comunità (Lanzetta, 2016).

**Comunità.** "People and places script each other" (Amin, A., Thrift, N., 2002). Quella mediterranea è una forma di produzione dello spazio fondata sul costante dialogo tra la dimensione dell'individuo e quella della collettività. Questo *modus vivendi*, ergo *operandi*, si conforma a livello architettonico e urbano nella sottile reciprocità tra i luoghi pubblici e quelli più domestici e privati. La spazialità mediterranea si forma e conforma sul binomio *casa e città*, non solo in termini di scala dimensionale, ma anche, e soprattutto, in termini di identità (individuale e collettiva). Tale principio è evidente nella Pianta di Roma di Giovan Battista Nolli (1748) in cui lo spazio della città entra all'interno delle architetture generando un unico piano urbano.



2. Microporosità, Mesoporosità, Macroporosità

3. Aires Mateus, Casa Sul Litorale Alentejano, Portogallo, 2000



### Modelli e matrici mediterranei nella città contemporanea

In molti territori della *metropoli globale* contemporanea possiamo cogliere modelli di spazialità mediterranee poiché, come insegna Matvejević, “Il Mediterraneo non è solo geografia. I suoi confini non sono definiti né dallo spazio né dal tempo” (Matvejević, 1991, pp. 17,18).

Attraverso l’indagine di alcuni casi studio odierni, volutamente selezionati senza alcuna limitazione geografica, ci è stato possibile verificare lo stretto legame tra alcune soluzioni tipologico-spaziali attuali e i principi morfologici del Mediterraneo, individuando per ciascuno di essi delle “matrici” spaziali di riferimento definite rossianamente “analoghe”, rintracciabili nella memoria di una comune *koiné* dell’abitare (Fig.1).

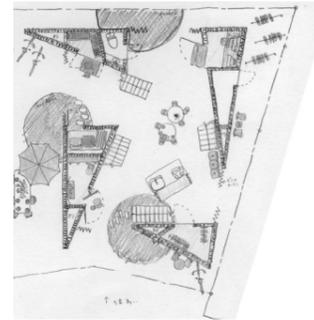
Osserviamo pertanto alcuni dei casi esaminati, tenendo conto che, in riferimento alla dimensione scalare, come precedentemente detto, sono state distinte tre macrocategorie di indagine: *Micro-porosità*, *Meso-porosità* e *Macro-porosità* (Fig.2).

Se parliamo di *microporosità*, la *Casa Sul Litorale Alentejano* (2000) in Portogallo di Aires Mateus, surreale e provocatoria, introversa e permeabile al contempo, segna l’evoluzione tipologica della casa a patio, attraverso un com-

plesso processo che dalla *domus* latina approda alle numerose sperimentazioni della casa unifamiliare dell’avanguardia novecentesca, per trasformarsi qui in una narrazione poetica dello spazio sacro classico dove l’albero centrale è contenuto all’interno di un *naòs* contemporaneo (Fig.3).

Dal patio domestico al labirinto urbano, gli *Yokohama apartments* di Osamu Nishida e Erika Nakagawa (2014) (Fig.4), invece, rappresentano la trasposizione contemporanea del palazzo rinascimentale, inteso come *cluster* di unità abitative attorno ad un vuoto nodale: qui infatti il volume che contiene i quattro alloggi si appoggia su quattro spigoli che definiscono il vuoto permeabile dello spazio comune, aperto però (con la sola chiusura di pesanti tende) all’esterno. Una relazione che rimanda alle analogie morfologiche tra casa e città, ad esempio, con le piccole corti dei tessuti medievali.

In riferimento alla scala della *mesoporosità* il *Donnybrook quarter* di Peter Barber architects a Londra (2006) (Fig.5) propone, con evidente rimando al linguaggio formale ed estetico, la contaminazione tra spazio privato e spazio pubblico dei brulicanti quartieri informali mediterranei. Qui è evidente una nuova interpretazione delle indicazioni della *Task Force anti-zoning* diretta da Rogers, con due strade pedonali alberate che, modellate dall’articolazione dell’edificato, si allargano a formare una piazza, inedita occasione di control-



4. Osamu Nishida e Erika Nakagawa, Yokohama apartments, Yokohama, Giappone, 2014

5. Peter Barber architects, Donnybrook quarter, Londra, Inghilterra, 2006

6. Sanaa, Complesso Nishinoyama, Kyoto, Giappone, 2014



lo sociale e vita comunitaria. Nel complesso *Nishinoyama* di Sanaa a Kyoto (2014) (Fig.6) la tessitura articolata di patii, percorsi e leggeri volumi vetriati scandisce la trama ritmica delle coperture in metallo, in continuità con le figure del contesto. L'ibridazione tra interno ed esterno, tra dimensione individuale e collettiva, l'alternanza di superfici opache e trasparenti è la componente primaria del progetto, in uno spazio introverso ma sempre passante. Espressione della volontà di aprire gli spazi della città "chiusa" ai flussi mobili di una diversa vita urbana di ispirazione mediterranea sono invece i *Fünf Höfe* (cinque cortili) di Herzog & De Meuron a Monaco (2003) (Fig.7): esempio contemporaneo di *passages* urbani, qui un comparto della città storica si fa edificio attraverso vicoli e piazze coperte: l'*attraversamento* diviene elemento plasmante delle architetture stesse, reinterpretando, pur mantenendone le forme, la percezione visiva e fisica dei luoghi. Espediente che d'altronde, in linguaggi e modalità differenti, ritroviamo nei *Tre blocchi nell'Enchanche di Barcellona* di Ferrater (1992) e nel nuovo quartiere *Sluseholmen* di Sjoerd Soeters e Arkitema a Copenhagen (2008).

La modernità, inoltre, ha spesso trasformato la scala architettonica in urbana: alcuni edifici complessi, infatti, sia residenziali, sia commerciali o culturali, sono diventati il centro della vita comunitaria di interi quartieri periferici. Un esempio storico è la porosa *Piazza delle "200 colonne"* del *Climat de France* (1954-1959) ad Algeri di Fernand Pouillon (Barazzetta,2016) (Fig.8), in cui

residenza, commercio e spazio pubblico si compenetrano in un enorme edificio-piazza porticata e rettangolare, che assume il ruolo di baricentro fisico e sociale di un intero settore urbano. In relazione alla spiccata vocazione sociale, invece, il solitario edificio universitario della *Simmons Hall* del MIT (2002) (Fig.9) di Steven Holl ripropone, nei suoi porosi spazi interni comuni, l'habitat dei tessuti urbani informali mediterranei, riprendendo la lezione delle matrici dell'*Unité d'Habitation* (1947-52) di Marsiglia di Le Corbusier, dei *Robin Hood Gardens* (1960-1972) a Londra di Alison e Peter Smithson, nonché del visionario falansterio residenziale postmoderno *Walden 7* (1975) di Ricardo Bofil a Barcellona. Il tema della creazione degli *urban interiors* nella città edificata appartiene a pieno titolo a questa linea. Un esempio di notevole eleganza è l'intervento per la *Morgan Library* a New York di Renzo Piano (2006) o, come motore di una possibile trasformazione agro-urbana della metropoli contemporanea, il blocco al *60 Richmond East* a Toronto di Teeple Architects (2010).

Se attuiamo un passaggio di scala, analizzando quelle che possiamo definire *meso/macro porosità* urbane, il *Markthal* (Market hall) a Rotterdam di MVRD (2014) (Fig.10) è un oggetto dal valore segnico per la città olandese, una macro-architettura che si fa città rappresentando nello stesso tempo un complesso residenziale, un mercato coperto e un cannocchiale urbano passante – memoria di tumultuosi *bazar* innalzati a grande *landmark* del futuro. Il quartiere *Borneo Sporenbourg* ad Amsterdam (1993-2000) (Fig.11), disegnato da West 8 sui moli dei vecchi *Docks*, appare invece ispirato dalle modalità progettuali informali del vernacolare mediterraneo. Borneo, infatti, è un comparto residenziale con confini chiari, ma anche con spazi ibridi e porosi, collocati all'aperto o in volumi multifunzionali disposti in precisi punti, come le *emergenze monumentali* delle città: gli edifici "balena" – così soprannominati – richiamano le grandi cattedrali gotiche che si ergono al di sopra della trama regolare del tessuto minuto.



7. Herzog & De Meuron, Fünf Höfe, Monaco, Germania, 2003



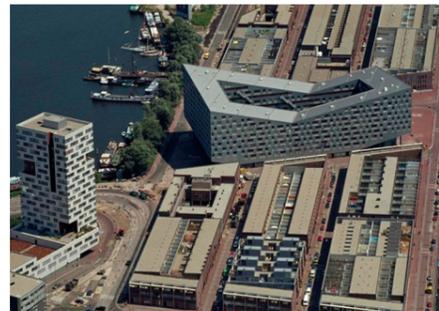
8. Fernand Pouillon, Piazza delle "200 colonne" del Climat de France, Algeri, Algeria, 1954-1959



9. Steven Holl, Simmons Hall del MIT, Cambridge, U.S.A., 2002



10. MVRD, Markthal, Rotterdam, Olanda, 2014



12. Salvador Rueda, Superillas, Barcelona, Spagna, 1993 - 2015



11. West 8, Borneo Sporenbourg, Amsterdam, Olanda, 1993-2000

Una modalità di intervento che merita in ultimo citare, non solo per la soluzione formale ma anche per il portato sociale dell'azione strategica è il programma delle *Superillas* a Barcellona (1993-2015), intuizione di Salvador Rueda di città "post-automobili" (Lanzetta, 2020) (Fig.12): super-isolati costituiti da blocchi di case nelle quali alcune strade interne sono trasformate, attraverso processi di partecipazione dal basso, in ambienti sicuri.

Nelle *Superillas* il traffico motorizzato è limitato alle strade esterne a favore di una mobilità ciclopedonale interna, creando nuovi spazi pubblici pedonali e aree verdi per la comunità. Di nuovo, una *porosità* urbana spaziale e sociale attuata attraverso l'individuazione di *limiti* fisici e *soglie* percettive.

### Una koinè dell'abitare

Possiamo dunque affermare che una sottesa *koinè* unisce distanti culture dell'abitare, una lingua affatto "morta" vive ancora nel significato etimologico delle differenti "parole" che strutturano i nuovi linguaggi della città contemporanea. Ed è per questo che alle cinque *parole chiave* che abbiamo individuato è utile aggiungerne una sesta: *concatenazione*. Per mezzo di questa si deve cogliere, in ogni caso, il necessario intreccio tra i temi che ogni "chiave" indica. Ma, soprattutto, si può comprendere la potenza generativa che ogni architettura contiene nella memoria spaziale che la sua forma evoca. I casi studio indagati sono infatti significativi proprio per la radicale differenza di linguaggi e occasioni d'uso e di localizzazione, come, d'altro canto, per la loro sottesa affinità. Sono opere che appaiono come frammenti possibili di una diversa tessitura dell'abitare il mondo. Depositati nei diversi luoghi annunciano la possibilità di attivare nei diversi contesti una concatenazione, nello spazio e nel tempo, di nuovi "fatti urbani" in cui vengano messi in opera i materiali molteplici di una metropoli futura.

## Bibliografia

- Amin, A., Thrift, N. (2002), *Cities: Reimagining the Urban*, Polity, Cambridge.
- Argan, G. C. (1984), *Storia dell'arte come storia della città*, Editori Riuniti, Roma.
- Barazzetta, G. (2016) *All'ombra di Puillon*, LetteraVentidue, Siracusa.
- Benjamin, W., Laci, A. (2007), *Napoli*, in Benjamin W., *Immagini di città*, Einaudi, Milano.
- Benjamin, W., Laci, A. (2020), *Napoli Porosa*, Dante & Descartes, Napoli, (prima ed. 1924).
- Braudel F. (1987), *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia gli uomini, le tradizioni*, Bompiani, Milano.
- Cortellessa, A. (2020) *Napoli porosa*, in «Antinomie» rivista on line, <https://antinomie.it/index.php/2020/05/03/napoli-porosa/>
- Di Staso, L. (2017), *Una città porosa: gli appunti di Walter Benjamin su Napoli*, in Aveta, A., Marino, B.G., Amore R. (a cura di), *La Baia di Napoli. Strategie integrate per la conservazione e la fruizione del paesaggio culturale. V. II, Interpretazione/Comunicazione e strategie di fruizione del paesaggio culturale*, Artstudiopaparo, Napoli.
- Erben, D. (2018), *Porous-Notes on the Architectural History of the Term*, in Wolfrum S. (a cura di), *Porous City*, cit., p. 25-31.
- Harnack, M. (2018), *Drifting Clouds: Porosity as a Paradigm*, in Wolfrum, S. (a cura di), *Porous City*, cit., pp.38-41.
- Holl, S. (2000), *Parallax*, Princeton Architectural Press, New York.
- Lanzetta, A. (2020), *Barcellona / ESP. Lo spazio pubblico al centro della politica*, in Toppetti, F., Ferretti, L.V., *La cura delle città. Politiche e progetti*, Quodlibet, Macerata, pp. 86-93.
- Lanzetta, A. (2016), *Opaco mediterraneo. Modernità informale*, Libria, Melfi.
- Koolhaas, R. (2006), *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Quodlibet, Macerata.
- Matvejević, P. (1991) *Mediterraneo. Un nuovo breviario*, Garzanti, Milano.
- Rella, F. (2019), *Linee di frontiera*, in «L'arte dei pazzi», rivista on line <https://lartedeipazzi.blog/2019/05/14/rella-linee-di-frontiera/>.
- Secchi, B., Viganò, P. (2011), *La ville poreuse*, Mētis Presses, Geneva.
- Sennett, R. (2007) , *The Open city*, in Burdett, R., Sudjic, D. ( a cura di), *The endless city*, Phaidon, London New York.
- The WhyFactory (2018), *PoroCity*, Nai010publishers, Rotterdam.
- Wolfrum, S. (a cura di) (2018), *Porous City: From Metaphor to Urban Agenda*, Birkhauser, Basilea.

## Note

1 Le ricerche contemporanee nel campo dell'architettura e dei fatti urbani sul concetto implicito o esplicito di *porosità* sono innumerevoli. Tra i molti volume frutto di tali ricerche si segnalano: Holl, S. (2000) , *Parallax*, Princeton Architectural Press, New York; Koolhaas, R. (2006), *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Quodlibet, Macerata; The WhyFactory (2018), *PoroCity*, Nai010publishers, Rotterdam; Wolfrum, S. (a cura di) (2018), *Porous City: From Metaphor to Urban Agenda*, *Birkhauser*, Basilea; Secchi, B., Viganò, P. (2011), *La ville poreuse*, Mētis Presses, Geneva.

2 *Il respiro della città. Matrici spaziali mediterranee per abitare il futuro* è un progetto di ricerca del Dipartimento di Architettura e Progetto di Sapienza Università di Roma, condotto dagli autori insieme al professore Pepe Barbieri e inserito nel più ampio progetto internazionale *MedWays – le Vie del Mediterraneo*, promossa dall'Accademia dei Lincei e dall'Università di Trento, sotto il coordinamento del professore Mosé Ricci.

3 “Il concetto di *porosità* esprimerà un paradigma di “compenetrazione” fra tempi e luoghi distanti che [...] diverrà l'*immagine dialettica* delle *Tesi sul concetto di storia* e di *Parigi capitale del XIX secolo*”. Vedi: Cortellessa, A. (2020) *Napoli porosa*, in «Antinomie» rivista on line, <https://antinomie.it/index.php/2020/05/03/napoli-porosa/>.

4 «Una linea, un limite, una frontiera. All'interno di questa linea tutto è noto: usi, abitudini, linguaggi, comportamenti, memorie, attese, speranze. Al di là della frontiera si estende l'ignoto, l'altro, il diverso». Rella, F. (2019), *Linee di frontiera*, in «L'arte dei pazzi», rivista on line, <https://lartedeipazzi.blog/2019/05/14/rella-linee-di-frontiera/>.

5 Sennett suggerisce agli architetti di pensare ai *territori di passaggio* come appartenenti essi stessi alla natura porosa dello spazio: se il limite tra le parti dovesse assomigliare ad un muro, che esso assomigli ad una membrana cellulare, nello stesso tempo attraversabile e resistente. «*That dual quality of the membrane is, I believe, an important principle for visualizing more modern living urban forms. Whenever we construct a barrier, we have to equally make the barrier porous; the distinction between inside and outside has to be breachable, if not ambiguous*». In. Sennett, R. (2007) , *The Open city*, in Burdett, R., Sudjic, D. ( a cura di), *The endless city*, Phaidon, London New York, p.293.

Questo saggio è frutto di un lavoro comune degli autori e, tuttavia, Angela Fiorelli ha redatto il capitolo *Nei tanti Mediterranei del mondo* e il capitolo *La natura porosa e fenomenologica dello spazio mediterraneo* mentre Alessandro Lanzetta il capitolo *Modelli e matrici mediterranee nella città contemporanea* e il capitolo *Una koiné dell'abitare*. Il capitolo *Parole chiave della Mediterraneanità* è stato scritto da entrambi gli autori.

**Angela Fiorelli, Alessandro Lanzetta**  
Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Architettura e Progetto

## Architettura in alzato Questioni di territori, paesaggio, ambiente

**"Negata alla tipologia", dice Franco Purini, "l'architettura del Sud si riconosce come una perfetta eccezionalità, che ricava dall'essenza singolare del proprio luogo la ragione di un'assoluta "unicità", rappresentata come un alzato, un prospetto mimetico che si incastona perfettamente nel paesaggio, quasi riproponendone la tessitura visibile e il ritmo nascosto".**

**Se la facciata istituisce un rapporto con l'estetica del paesaggio, i temi che essa sottende definiscono altre significative relazioni. L'ordinamento logico delle membrature, la chiarezza geometrica e il rigore dei rapporti espressi da un'antica ricerca della proporzione rimandano ad una architettura che si misura, ed è misura stessa, del territorio e della sua morfologia.**

**A sua volta, lo spessore della facciata esprime la relazione con l'ambiente e interpreta in maniera poetica i condizionamenti climatici, intervenendo sul controllo della luce solare, sui vuoti nei paramenti murari (che non sono mai piani ma hanno una terza dimensione), sulla determinazione dell'ombra, per un'architettura, sottolinea Le Corbusier a proposito di una casa a Capri, che "mette al riparo il corpo, il cuore e il pensiero". In questo modo facciata-proporzione-spessore con i corrispondenti termini di relazione paesaggio-territorio-ambiente definiscono una doppia triade riconducibile a trame e tratti propri del meridione d'Italia e che tuttavia appartengono anche ad altri meridioni d'Europa.**

•  
S  
A  
V  
I  
O

### Introduzione

Anche all'interno dello stesso ambito italiano l'architettura assume specifiche connotazioni in relazione ai caratteri mutevoli dei luoghi che contraddistinguono gli scenari geografici alle differenti latitudini. Infatti, se nelle aree settentrionali l'organizzazione del territorio fondata sulla centuriazione romana determina un'architettura basata sull'impianto tipologico della "pianta"; se nelle aree centrali la diffusa presenza delle rovine romane, con le loro cavità profonde e ombrose, conduce ad una architettura che ricerca i propri caratteri formali nella "sezione"; nel meridione la presenza vigorosa di un paesaggio sempre presente e partecipe – nella sua dimensione mitica e reale – privilegia l'esterno all'interno, attribuendo un particolare ruolo concettuale e reale alla "facciata". Attraverso questa l'edificio trova una propria identità attraverso uno stretto rapporto con il sito; si costruisce assieme ad esso, assumendo e modificando l'orografia del suolo e la configurazione del suo sfondo, in un processo di giustapposizione e ridefinizione del luogo stesso.

Nell'architettura del Sud c'è una rilevanza del paesaggio "la cui presenza nativa" dice Franco Purini

è puro mito, natura attraversata dal pittoresco e contraddizione del 'sublime', forza originaria che secondo un'illuminazione goethiana nega a Napoli come a Palermo la centralità o forse l'esistenza della tipologia. L'edificio trova così la sua misura e la sua identità in un rapporto con i luoghi che è senza mediazioni: la tipologia si fa 'topologia', si fa 'topografia'; la riconoscibilità degli edifici si rovescia sulla confrontabilità dei siti. A fronte di questa dialettica tra esterno e interno che caratterizza lo scambio tra Nord e Centro, il Sud propone una poetica dei materiali come interpretazione fisica e luministica del proprio universo. Negata alla tipologia,

continua Purini

l'architettura del Sud si riconosce come una perfetta eccezionalità, che ricava dall'essenza singolare del proprio luogo la ragione di un'assoluta 'unicità', rappresentata come un alzato, un prospetto mimetico che si incastona perfettamente nel paesaggio, quasi riproponendone la tessitura visibile e il ritmo nascosto (Purini, 2008, pp. 66-67).

In questa condizione, che è ambientale e soprattutto culturale, precisare il fatto architettonico “nell’atto di alzarsi” conduce al racconto dell’edificio che si sviluppa prima nel sottosuolo e poi dal suolo, diventa quindi sensibile alla linea di emersione dal terreno e si rapporta con quanto sta intorno, stabilisce infine le relazioni con il cielo.

Riflettere sulla condizione di esternità come carattere distintivo dell’architettura – e scoprendo “quanto di ideale sotto di essa si cela” (Venezia, 2013, p. 28) – non è una questione di superficie o di apparenza poiché le facciate del Sud presentano differenti “profondità” (rispetto al suolo in cui l’edificio affonda e dal quale emerge, per quanto riguarda lo spessore delle membrature verticali che definiscono la spazialità esterna e quella interna) e rimandano a valori “intrinseci” che l’architettura registra e manifesta; oltre che a profondità di pensiero.

Utilizzando la terminologia propria delle teorie gestaltiche si tratta, allora, di comprendere le ragioni della profondità della superficie verticale (che istituisce un rapporto con l’estetica di un paesaggio interpretato anche attraverso le proporzioni) e del suo stesso spessore (che controlla in maniera poetica le condizioni ambientali), per restituire complessivamente un’architettura – come sottolinea Le Corbusier a proposito di una casa a Capri – che “mette al riparo il corpo, il cuore e il pensiero” (Le Corbusier, 2015, p. 33).

In questo modo facciata-proporzioni-spessore, con i corrispondenti termini di relazione paesaggio-territorio-ambiente, definiscono una doppia triade riconducibile a trame e tratti propri del meridione d’Italia ma che appartengono anche ad altri meridioni d’Europa.

### **Aspetti di una *koiné* del Sud**

È stato scritto che l’architetto che opera attraverso le piante è un “portatore” di concetti mentre quello che lavora soprattutto con le facciate (che i dizionari definiscono come la parte “visibile” dell’edificio) è un “facitore di immagini” (Tamaro, 1993, p. 229).

Forse il meridione (e certamente tutta la cultura mediterranea in contrapposizione a quella nordica, quasi iconoclasta) sin dall’antichità ha elaborato una particolare attenzione (se non addirittura un vero e proprio culto) alle immagini nelle quali ha tradotto – con strumenti ed espressioni diverse – la natura e il tempo, il sentimento dell’uomo e la sua religiosità, perfino i suoi sogni. La propensione verso l’immagine rivela una specifica e costante attitudine culturale all’interpretazione del visibile e del reale, al particolare valore

conferito all’apparenza, a quel che si mostra alla vista che, come dicevano i filosofi discutendo di metafisica, è quel che è percepito dai sensi con immediatezza. L’apparenza, secondo Aristotele, è infatti il punto di partenza per la ricerca della verità che poi la filosofia medievale intenderà come autentica “manifestazione”. E nel meridione, da sempre, la natura ha comunicato attraverso il mito, che traduce in racconti immaginifici i segreti della terra e degli uomini, i loro desideri e i loro pensieri, anche quelli inconfessabili. In questo senso, allora, la facciata non è tanto elemento di apparenza quanto superficie visibile di cose più profonde e nascoste: utilizzando le parole di Ludwig Wittgenstein può essere assunta persino come la “pellicola” superficiale di un’acqua profonda.

A sua volta, il tema della visibilità si esprime attraverso la nitidezza dell’immagine: a questo in architettura si può far corrispondere la solidità della facciata, che non è da ascrivere a questioni statiche o solamente costruttive quanto all’idea di forme materiche e reali che racchiudono e solidificano lo spazio ragionando con il pieno, anche se poi contraddetto dai vuoti. La solidità, in tal modo, non è solo fisica ma pure richiamo alla stabile e perdurante densità dell’architettura a cui persino alla caducità del tempo oppone la forza della gravità. Le forme visibili sono poi rese chiare ed evidenti anche dal rigore geometrico e dalla ricerca dell’essenza che aspira al primario. In una terra che ha formato filosofi è ancora il perdurare di un pensiero antico che, attraverso principi etici, ha generato una vera e propria estetica (nella concezione greca, del resto, etica ed estetica sono complementari) che si riversano nelle pratiche artistiche e nei modi del costruire. Ricordando l’apporto della filosofia classica sul concetto di “elementare”, l’attenzione all’essenzialità – letta e interpretata a partire dalla natura – si lega alla *parrēsia*, cioè al bisogno di “dire il vero”.

La questione della verità, quando si pone al pensiero, fa sorgere la dimensione dell’essenziale come ciò che “sempre rimane”, trascende le variazioni mentali, ignora le decomposizioni temporali... [e nasce] la questione della verità nella sua materialità, permettendo di mettere in luce ciò che “assolutamente resiste” [...] Sorge allora l’elementare, come uno strato di necessità assoluta, conseguente ad una riduzione ascetica (Foucault, 2016, pp. 333–334).

A questi principi corrispondono una poetica e una estetica dell’architettura che, ad iniziare dal rapporto con il suolo (dal quale e sul quale si eleva), aspira al necessario e al primario:

appoggiarsi al suolo e alle sue qualità, erigere come modo di riconoscere l'essenza di un luogo modificandolo e ricucendolo, ristabilendone la conoscenza e su di essa fondare il proprio uso. Proprio questo apre anche il problema del sapere dei mezzi specifici della pratica artistica dell'architettura e della loro verifica di fronte alle specificità delle condizioni" (Gregotti, 2011, p. 44).

La geometria, a sua volta (soprattutto attraverso l'adozione delle geometrie elementari) si offre come strumento sintetico e di intelligibilità universale, mentre la composizione – che procede “per scavo e sottrazione” – rafforza l'idea di una estetica della riduzione e della ricerca dell'essenziale.

Dentro questa cultura dell'abitare e del costruire, che la lenta sedimentazione e una ininterrotta riflessione hanno codificato, si denota una continuità di pensiero riscontrabile nel tempo e nello spazio che si esprime nella convergenza concettuale tra architettura spontanea e architettura progettata (cioè tra cultura popolare e cultura artistica) e che giunge all'astrazione del Movimento Moderno; questo, infatti, nel modello di una architettura completamente rinnovata, riafferma l'idea antica di *koinè*, filtrata dalla riappropriazione della cultura classica, del “mito” e del linguaggio “spontaneo” del Mediterraneo che unifica apporti derivanti da epoche diverse ed esperienze sviluppatasi con processi di continuità e contiguità (Braudel, 1987; Matvejevic, 1998).

### Facciata-Paesaggio

Paesaggio, territorio e ambiente rappresentano tre nozioni differenti che fanno riferimento allo stesso oggetto che, in generale, è il mondo trasformato dall'uomo.

Il paesaggio ne costituisce la componente estetica e percettiva nonché gli aspetti storici e culturali, sia che si tratti di spazi di carattere naturale che di scenari urbani. Nel modo in cui si eleva, ma avendo prima proseguito (a volte in modo nascosto) sotto la linea del terreno, l'edificio stabilisce un particolare rapporto con il paesaggio che nell'architettura del meridione si esplicita nel tema della facciata. Quest'ultima rappresenta, infatti, non solo un paramento dell'edificio, ma l'atto stesso con il quale l'architettura si inserisce nel paesaggio e sul quale, il più delle volte, si staglia collaborando con l'intensa luce del Sud che ne delinea i contorni e distingue con nettezza i piani di figura e sfondo. Ma la facciata è anche l'elemento che condensa l'idea di stratificazione che riguarda gli stati fisici (e poetici) che l'edificio interamente attraversa: da quello solido e pesante del sottosuolo fino a quello aeriforme

1. A. Margagliotta e G.F. Tuzzolino, *Piazza Kennedy* (Porto Empedocle, Agrigento), 1997-98  
Foto di L.S. Margagliotta



nell'incontro con l'aria, la luce e il cielo. A ciascuna di queste stratificazioni corrisponde una specifica intenzionalità: "ognuna", sottolinea Vittorio Gregotti,

costitutiva di una nuova corrugazione della natura che, al di sotto di vegetazione e costruzioni, rivela gli elementi della propria struttura millenaria, i segni degli scontri che l'hanno costruita nel tempo e le misure delle sue stesse modificabilità. Su di essa l'architettura si fonda, si costituisce con i materiali offerti dalla sua continua trasformazione antropologica e con la diversa stabilità e permanenza nel tempo dei suoi strati: sino a ritrovare ciò che forse è stabile da sempre" (Gregotti, 2011, p. 43).

In tal modo l'architettura esprime la sua appartenenza alla Terra e incrocia i temi della geologia, dei processi del farsi e trasformarsi della natura, della partecipazione alle "modificazioni terrestri" ed anche al divenire della vita degli uomini sulla Terra, dove l'architettura si mostra come rappresentazione di un'immagine che si sovrappone alle storie e agli eventi urbani rivelando la narrazione di una idea di città consolidatasi nel tempo (Fig. 1).

Ma è soprattutto nel suo rapportarsi alla natura che l'edificio trova la propria identità, che non si esaurisce nel gesto della costruzione ma si concreta nell'appartenere al paesaggio nel quale si inserisce, bruscamente – come di fatto avviene l'atto di effrazione del costruire – ma anche con equilibrio, lo stesso nel quale si incontrano e si scontrano il mondo dell'architettura e quello della natura "che possono armonizzarsi tra di loro costituendo un'unità ricca di tensione" (Kräftner, 1981, p. 25).

Esiste inoltre uno stretto legame tra il senso ed il valore delle pratiche umane del "costruire" e del "coltivare" contenuta nel profondo segreto delle parole, come ci ha fatto ricordare Heidegger nella sua ricerca dei fondamenti ontologici della cultura architettonica (Heidegger, 1976). Un "coltivare" che nel paesaggio meridionale (ricco di ulivi, mandorli, agrumi, palme) si traduce nell'azione pratica e simbolica del "piantare alberi", presenza significativa di questa terra nella quale, si narra, è nata Cerere. La linea di intersezione con il terreno è quella in cui pure l'albero, come l'edificio, raccoglie tutta la sua grandezza costruttiva iniziando ad alzarsi: dopo avere disteso le radici verso il basso e verso il buio, si slancia in direzione zenitale sfidando la forza di gravità, verso l'alto e verso la luce.

"Come un albero [...] l'edificio", scrive Fernando Távora, con un fatalismo che è espressione della cultura meridionale "ha le sue radici, offre ombra e

protezione ai suoi ospiti, ha i suoi elementi di bellezza, e così come è nato, un giorno morirà, dopo avere vissuto la sua vita" (Esposito e Leoni, 2005, p. 47). Nel resoconto di un viaggio fatto da Giovanni Comisso in Sicilia agli inizi degli anni Cinquanta compaiono paesaggi aridi e brulli, ancora arcaicamente contadini, in cui un albero – specialmente se solitario – è amato quanto una casa

per la sua ombra sotto a cui, nell'ora acuta del sole estivo, il pastore o i contadini si distendono sempre seguiti dai loro cani. In questa isola ci si convince che l'albero è assolutamente consapevole degli uomini protendendo le sue frondi in larghezza rotonda, perché abbiano a goderne dell'ombra, come animali sotto il ventre materno che ceda un'abbondante mammella. Succhiano la freschezza di quest'ombra fitta nella desolata distesa che tremula nella calura e si reclinano al sonno. Un albero solitario

sottolinea Comisso

è una casa risposante e non viene mai distrutto per mano d'uomo. È nato per un dono del cielo e della terra, piantato forse dagli avi veggenti o da un seme portato dal vento, e la devozione a esso cresce e si fonde nella memoria per il conforto delle sue frondi, come di mani carezzanti (Comisso, 1953, p. 13).

La metafora tra albero e edificio, il primo afferente al mondo naturale il secondo alla sfera dell'artificio (ma entrambi appartenenti sia alla Terra che al Cielo) esprime così l'incontro tra architettura e luogo dove l'architettura, non tanto nell'unione quanto nell'integrazione cercata, trasforma e determina il paesaggio, interpretandone le dinamiche, contemplandone la bellezza, creando altra bellezza.

### **Proporzione-Territorio**

Oltre a istituire un rapporto con l'estetica del paesaggio, la facciata sottende e rivela altre significative relazioni. La chiarezza geometrica, il rigore dei rapporti, l'ordinamento logico delle membrature, il controllo dei vuoti, la presenza delle bucatore sui paramenti murari (a cui corrisponde il rapporto tra pieni e vuoti, tra luce e ombra) esprimono un'antica ricerca della proporzione che rimanda ad una architettura che trova il senso della misura nel territorio e nella sua morfologia.

Il territorio costituisce la componente materica dello spazio, ossia tutto ciò

che c'è di fisico nel mondo naturale e antropico; nel Sud, a differenza delle ampie pianure padane in cui l'occhio si perde, esso si caratterizza per la presenza di "stanze territoriali" meno estese e misurabili, nelle quali i rilievi orografici che ne delineano i bordi e la struttura si impongono come frequenti traguardi visivi. Dalla stanzialità dei territori meridionali deriva, per l'appunto, un connaturato senso della proporzione comune a tutti i popoli mediterranei. In questo modo è il tempio greco che, anche se non ha facciata (essendo essenzialmente un recinto), diventa autentica rappresentazione del valore dei rapporti proporzionali e del senso della misura, sia per il rapporto tra diametro e altezza delle sue colonne, sia per quanto riguarda l'altezza totale del tempio in relazione alla sua estensione, sia infine per i valori metrici del suo rettangolo di base.

Se per un verso l'architettura classica ha determinato i rapporti armonici a partire dal corpo umano, per altro verso la tradizione ha utilizzato anche le leggi della natura e l'organizzazione del territorio per derivarne altri. Si pensi alla struttura e al disegno del territorio con le preesistenze naturali, i segni antropici degli impianti viari e dei tracciati urbani, quelli definiti dai perimetri proprietari, le regole stesse delle coltivazioni che determinano le trame di un suolo corrugato dai solchi tracciati per la semina, dai filari dei vigneti, dal sesto con cui si piantano gli alberi in rapporto alle necessità delle specifiche essenze e dei terreni che le accolgono. L'architettura si raffronta con questo mosaico proponendosi come strumento di lettura nel racconto e nel rapporto tra le singole parti, e riproponendone a sua volta la tessitura visibile o nascosta.

Tuttavia, la facciata viene restituita con una forte capacità di astrazione e di ordine, inteso come sistema logico integrato che aspira alla razionalità, la quale si esprime attraverso la geometria dell'artificio esaltato dallo scontro con la natura, spesso irregolare, del suolo. Nelle campagne meridionali, per esempio, sono rari i casi di edifici che sorgono al centro di una radura o in pieni spazi aperti. Questi si insediano invece sugli affioramenti rocciosi perché aree non utili alla produzione agricola e sui terreni più resistenti per evitare la costruzione delle fondazioni; soluzioni date da un senso pratico ed essenziale del fare, dove tuttavia, per opposizione, l'impossibilità dell'edificio di poggiare su un piano orizzontale e regolare esalta il rigore geometrico e le necessità proporzionali di questa architettura, che diventa misura delle variazioni del suolo e, alla grande scala, misura stessa del territorio.

2. I. Gardella, *Terme Regina Isabella* (Lacco Ameno, Isola d'Ischia), 1950 – <https://www.ilgolfo24.it/gardella-a-ischia-il-segno-di-un-grande-maestro-dellarchitettura-italiana-nelle-terme-della-regina-isabella/>



### Spessore-Ambiente

L'ambiente rappresenta, infine, l'aspetto sociale e antropologico di una specifica zona geografica, di cui però indica anche i caratteri climatici. La facciata è allo stesso modo elemento di chiusura, di delimitazione di uno spazio interno privato da uno spazio esterno pubblico, ma anche sistema tecnologico composto da specifici materiali e dotato di uno spessore adeguato alle latitudini meridionali. La sua consistenza materica è dispositivo – in termini antropologici – di riparo, rifugio e di intimità, ma anche – in base a questioni ambientali – apparato di inerzia all'attraversamento del calore e all'incidenza del sole in una terra "stordita dalla luce" come la descrive Gesualdo Bufalino. Si assiste frequentemente, infatti, alla presenza di superfici piane o leggermente curve e con poche bucatore, la cui ragione di filtraggio della luce solare, al quale l'architettura si chiude anziché aprirsi, quasi si confonde con il desiderio di raccogliere la maggior quantità di ombre da proiettare su se stessa (Fig. 2).

Questi temi di necessità biologica nel tempo si sono trasformati in funzioni esatte. Più di ogni altra cosa, infatti, il clima ha influenzato la forma costruita delle regioni del Sud: esso, scrive Hassan Fathy,

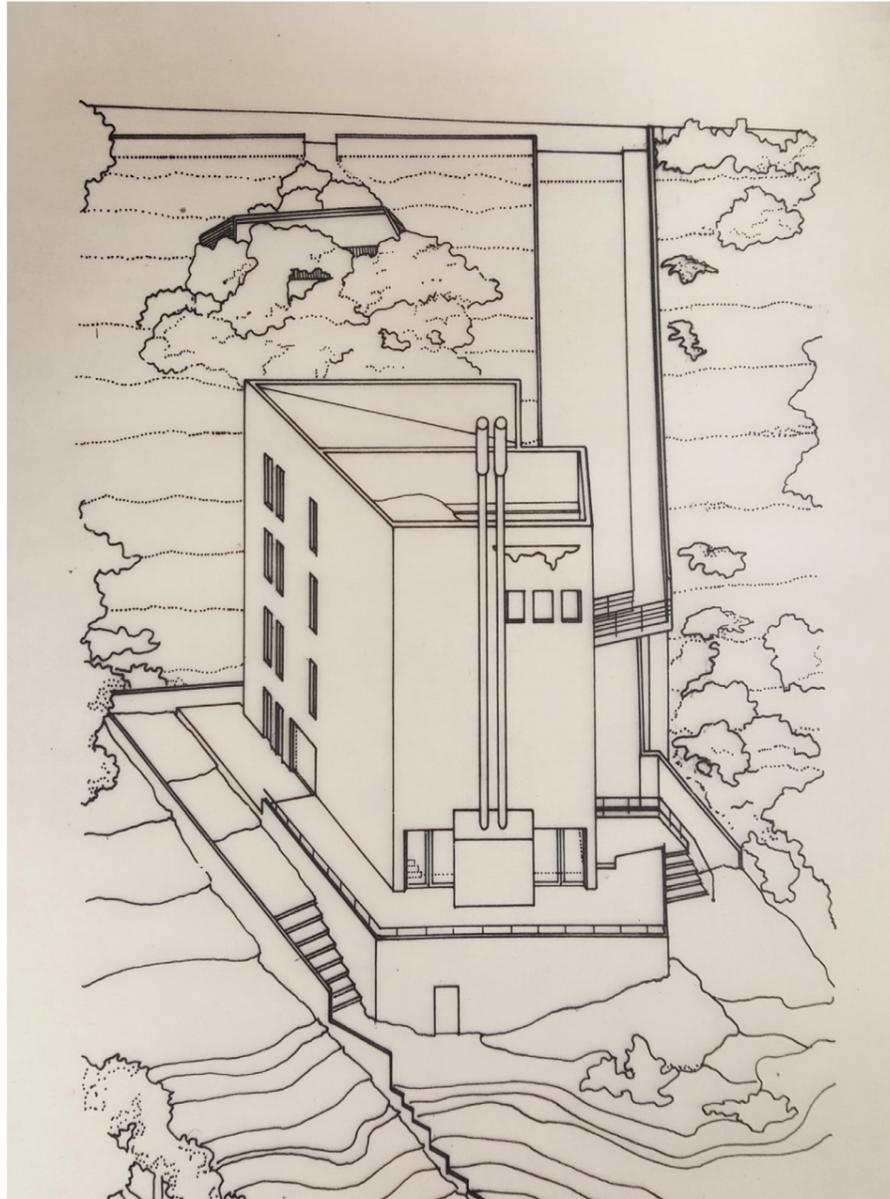
forgia il ritmo della vita così come l'habitat e gli indumenti [...] La gente che vive sotto il sole ardente del deserto costruisce le proprie case con parete spesse per isolarsi dal calore, e con aperture molto piccole per tenere fuori l'aria e la luce accecante del sole. Queste efficaci soluzioni ai problemi del clima non sono il risultato di ragionamenti scientificamente codificati. Esse si sono sviluppate attraverso infinite sperimentazioni e scoperte, a volte anche casuali, e attraverso l'esperienza di intere generazioni di costruttori che continuarono a praticare e migliorare le soluzioni che si rivelavano efficaci. Queste conoscenze sono state tramandate sotto forma di tradizionali, rigide e apparentemente arbitrarie procedure per la scelta dei siti, per l'orientamento degli edifici, per la scelta dei materiali, del metodo costruttivo e del design (Fathy, 1986 in Picone, 2009, p. 149).



3 F. Purini e L. Thermes, *Casa Pirrello* (Gibellina Nuova), 1990, foto di A. Margagliotta

La facciata, sia nel contesto naturale che in quello artificiale, denota inoltre una cultura architettonica che interpreta poeticamente i materiali della costruzione e i relativi colori che sono dettati dall'ambiente fisico e che rivelano anch'essi il modo con cui gli edifici stanno sulla terra: con superfici bianche per opporsi al calore e alla luce (ma non alle sue ombre) o con stinte policromie che esaltano le tradizioni culturali dei paesaggi meridionali o con la stessa pietra, prima sottratta alla natura e poi restituita artificialmente al paesaggio. In questo modo la compattezza dell'edificio che riduce la superficie di esposizione ai raggi del sole, gli spessori murari che danno conto alle tecniche della costruzione e sono inerzia all'irraggiamento, le superfici intese come teatro dell'incontro tra la luminosità piena e il mistero dell'ombra, il controllo delle bucatore divenute profonde cavità che aprono ad una terza dimensione (oltre a offrire respiro e proiezione esterna agli ambienti interni) sono tutte questioni che conducono all'estetica dell'essenziale e del rigore geometrico, della composizione della facciata – allo stesso modo dei volumi – conseguita per sottrazione, attraverso una ricerca costante della riduzione e del giusto equilibrio tra illuminazione e ombra (Fig. 3). Ma mentre l'attacco al suolo è risolto quasi sempre da un elemento basamentale che media il posizionarsi orizzontale dell'edificio sulla Terra, la facciata si interrompe spesso con un taglio netto, senza necessità di coronamento: la conclusione dell'artificio è infatti determinata dal forte contrasto del colore del Cielo, dal quale l'edificio non cerca mediazione né continuità, ma dichiarando ancora una volta il suo appartenere alla Terra (Fig. 4). Così la facciata si conclude apparentemente senza tetto, dove le coperture piane (appena nascoste) diventano stanze a cielo aperto per accogliere l'acqua quando piove, essiccare i prodotti della terra, dormire sotto le stelle nelle notti calde d'estate.

Ma ad un certo punto le questioni ambientali fanno sì che la facciata (considerata come sineddoche dell'architettura) ritorna ad essere misura: questa volta misura del tempo. In una visione tolemaica (che aveva già colto Le Corbusier) l'incidenza della luce nelle diverse ore del giorno ne fanno un orologio che declina il percorso del Sole, il trascorrere del tempo, di un tempo che sempre si rinnova e sempre ritorna: l'illusione dell'eterno presente. In questo modo la facciata, divenuta essa stessa una meridiana, narra le ore del giorno e nell'arco di un giorno rivela se stessa, tutto quel che sa e può dire (Fig. 5). Nello spettacolo di un giorno il sole diventa "maestro delle ombre" (Valéry, 1957, p. 1094).



4. P. Culotta e G. Leone,  
*Assonometria di casa  
 Finocchiaro* (Villa Ciambra  
 Monreale), 1988, Archivio  
 Culotta

Infatti, “nell’arco della giornata” – ha scritto Francesco Venezia –

la luce del sole agisce sulle membrature orizzontali e su quelle verticali, nella profondità di un portico o in quella di una loggia; nelle ore centrali del giorno, in una facciata orientata a mezzogiorno sono le cornici, gli aggetti orizzontali a esprimere il meglio di sé; nelle ore del mattino o del primo pomeriggio, sulla stessa facciata, gli aggetti verticali [...]. Vi è poi, insieme al mondo delle ombre che si formano e si trasformano su di una facciata in piena luce, quello della luce che penetra in una cavità d’ombra giocando sulle sue pareti interne [...] Attraverso il calcolo, la matematica, e attraverso la geometria noi predisponiamo, soltanto predisponiamo una metà dell’edificio. L’altra si dispiegherà nella luce delle ore, dei giorni e delle stagioni (Venezia, 2013, pp. 67 e 69).

#### Conclusioni

Ogni architettura che è partecipe di questi principi è da ascrivere a un Atlante del meridione, anche se si tratta di principi che sfuggono alle leggi del momento poiché contraddistinguono l’architettura di ogni tempo, e quelle considerate spontanee come pure quelle realizzate degli architetti. Se per un conto offrono una narrazione rigorosa e avvincente, in cui il presente si lega alla memoria e definiscono una serrata dialettica tra continuità e innovazione, da un altro punto di vista essendo suscettibili di infinite variazioni, non definiscono un “ritratto” univoco ma i tratti e le trame fondamentali di un pensiero progettuale che è soprattutto “cultura”. In questo modo, se resta difficile definire una identità o una matrice comune per la vasta e composita tradizione che si protende lungo le rive del Mediterraneo – in cui convivono storie, tradizioni e miti differenti (anche se spesso si intrecciano e si integrano) – le architetture che utilizzano tali principi stabiliscono una “misura” dell’architettura del Mediterraneo, in cui l’attenzione per la facciata riverbera e amplifica nel tempo pensieri, linguaggi e forme insediative diverse.

Ripensare a questi caratteri è necessario specialmente adesso poiché si assiste alla perdita di solidità dell’architettura di cui la frantumazione e il disassemblaggio fino al dissolvimento (costruttivo e compositivo) della facciata diventano evidenti segnali. Nel tempo presente, contrassegnato dall’invasione frastornante e labile delle immagini, dalla ricerca dell’incessante novità, dalla debolezza delle idee e dalla liquefazione stessa dell’architettura, si avverte



5. F. Venezia, *Piccola casa a Lauro* (Avellino), 1975-76, Rielaborazione da F. Venezia (1998), *L'architettura, gli scritti, la critica*, Electa, Milano

allora l'esigenza della riappropriazione di una consolidata cultura del progettare e dell'abitare, da ricercare forse proprio nelle ragioni e nelle forme del paesaggio, del territorio, dell'ambiente.

### Bibliografia

- Braudel F. (1987), *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini e le tradizioni*, Bompiani, Milano.
- Comisso G. (1953), *Sicilia*, Pierre Cailler, Ginevra.
- Esposito A. e Leoni G. (2005), *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano.
- Kräftner J. (1981), *L'albero e l'architettura. Uno studio sugli archetipi*, in "Lotus" n. 31.
- Fathy H. (1986), "Natural Energy and Vernacular Architecture: principle and examples with reference to hot arid climates", Chicago University, Chicago, in Picone A. (2009), *La casa araba d'Egitto*, Jaca Book, Milano.
- Foucault M. (2016), *Il coraggio della verità*, Feltrinelli, Milano.
- Gregotti, V. (2011), *L'architettura di Cézanne*, Skira, Ginevra-Milano.
- Heidegger M. (1976), "Costruire, abitare, pensare", in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano.
- Le Corbusier (2015), *L'unica verità dell'architettura*, Castelvechi, Roma.
- Matvejevic P. (1993), *Mediterraneo. Un nuovo breviario*, Garzanti, Milano.
- Purini F. (2008), *La misura italiana dell'architettura*, Editori Laterza, Roma-Bari.
- Tamaro G. (1993), "Facciata", in Semerani L. (a cura di), *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, Edizioni C.E.L.I., Faenza, pp. 225-233.
- Valéry P. (1957), "Essais quasi politiques", in *Oeuvres*, tome I, Ed. Gallimard, Paris.
- Venezia F. (2013), *Che cos'è l'architettura*, Electa, Milano.

### Antonino Margagliotta

Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Ingegneria

### Luigi Savio Margagliotta

Università di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Architettura e Progetto

## Terra madre L'architettura ipogea come forma identitaria dell'abitare meridiano

**Lo spazio finito dell'architettura scavata è una forma archetipa dell'abitare che oppone la sua "internità" alla "esternità" della natura con cui entra in relazione attraverso una singola apertura, luogo di transizione e al tempo stesso, della luce e dell'ombra. La costruzione di insediamenti urbani rupestri è avvenuta prevalentemente negli ambienti caldi e asciutti del Mediterraneo, Turchia, Cina, Africa in corrispondenza di luoghi fisicamente favorevoli, per le loro caratteristiche geologiche, litologiche, climatiche ed ambientali, per la presenza di cavità carsiche e per la lavorabilità delle rocce tenere. La struttura fisica delle forme geografiche è stata quindi una componente essenziale nella definizione della identità del paesaggio ipogeo che assume il valore di radice etimologica del territorio. L'assenza è ciò che rivela la natura profonda dello spazio ipogeo in quanto volume in attesa di contenere, spazio immobile che cattura la vita naturale attraverso la luce di un'apertura. Questa, nell'abitare meridiano, si fa soglia, transizione tra interno ed esterno, assumendo una riconoscibilità formale. La soglia, come la facciata, unisce e separa ciò che è intimo, interno, domestico, dallo spazio esterno, privo di limiti, naturale o urbano, estraneo. In questo, forse, risiede l'intimo segreto dello spazio ipogeo e delle sue forme, insieme archetipo e simbolico dell'unione con la Terra che connota la vita a Sud.**

•  
S  
A  
G  
G  
I

### Dentro la Terra

Lo spazio scavato è una forma archetipa dell'abitare che oppone la sua inter-  
nità all'esternità della natura con cui entra in relazione attraverso una singola  
apertura, luogo di transizione e della compresenza di luce e di ombra. Abitare  
nella terra richiama la condizione primitiva del rifugio, del riparo sicuro ma  
anche il luogo del legame ancestrale con la natura, di prossimità con le divi-  
nità della Madre Terra (Rudofsky, 1977).

La naturale familiarità con lo spazio interno, concavo e circoscritto è parte  
innata della nostra conoscenza sensibile del mondo, di cui il nostro corpo  
rappresenta la prima unità di misura (Comino Algarin, 2006, p.36), di pro-  
porzione e distanza. La dimensione ipogea è stata anche metafora di buio e  
tenebre, riconoscibile nella forma dell'antro oscuro posto tra cielo e terra e  
di significato duale in quanto, al tempo stesso, porta di accesso al luogo d'o-  
blio ma anche luogo per elevarsi alla luce.

L'atto dello scavo, in quanto modificazione della Madre Terra, ha rappre-  
sentato, nelle culture del Mediterraneo, una trasgressione all'ordine naturale  
secondo la quale anche la realizzazione di un pozzo comportava una serie  
di riti molto complessi dedicati agli spiriti della Terra o del mondo minerale  
(Eliade, 1980).

Il mondo sotterraneo e la caverna, come sua forma simbolica, suscitano in-  
sieme attrazione e repulsione come espressione della duplice natura dell'uo-  
mo, teso tra istinto e ragione, producendo più spesso un'impressione negativa  
rispetto al mondo costruito in positivo, perché più naturalmente associati  
ad una condizione animale (grotte e tane), lontane dal mondo della ragione  
(Rykwert, 1991). La stessa forma fisica arcaica della caverna contiene in sé un  
valore metafisico ed un potenziale simbolico coincidenti con i suoi caratteri  
topologici: le categorie spaziali di sopra e sotto, basso e alto, chiaro e scuro,  
si sono identificate per lungo tempo con le categorie morali di bene e male,  
luce e tenebre, salvezza e perdizione<sup>1</sup>. In questi spazi e in quella sensazione di  
istintiva familiarità che evocano, l'uomo crede di riconoscere le connessioni  
con un'altra dimensione, attribuendo ad essi un carattere sacro, di sepoltura  
dei propri antenati. Un'intuizione arcaica che prende forma costruita nelle  
religioni e si articola con i riti depositari di quel necessario ruolo intermedio  
tra l'uomo e il soprannaturale che si trasferisce nelle architetture religiose co-  
struite (Martì Aris, 1996). In questo, forse, risiede l'intimo segreto dello spa-  
zio ipogeo e delle sue forme, forma insieme archetipica e simbolica di quella  
ambizione alla unione con la Terra che connota la vita e la cultura del Sud.



1. Matera, abitazione rupestre nei Sassi

### La materia abitata

Abitare nella Terra esprime un forte legame con la struttura fisica del territorio e con la forma del paesaggio in quanto il presupposto logico degli insediamenti urbani rupestri è direttamente collegato alle caratteristiche geologiche, litologiche, climatiche ed ambientali del sito, ma anche con il tempo storico: la costruzione di insediamenti urbani rupestri è avvenuta prevalentemente negli ambienti caldi e asciutti del Mediterraneo, Turchia, Cina, Africa (Tunisia, Libia, Etiopia) in corrispondenza di luoghi fisicamente favorevoli, per la presenza di cavità carsiche e per la lavorabilità delle rocce tenere, come le calcareniti di origine vulcanica, presenti in molte aree meridionali come Sicilia, Puglia e Basilicata (Fig.1). La struttura fisica delle forme geografiche diventa quindi componente essenziale nella definizione della identità del paesaggio ipogeo meridionale, assumendo il valore di “radice etimologica” (Martì Aris, 2006, p.87) degli insediamenti: “Nel Sud, la prevalenza del supporto orografico, dotato di una forza primigenia, intrisa ancora di suggestioni mitologiche, come in Calabria ed in Sicilia, fa sì che non possano prevalere le logiche insediative” (Purini, 2008, p.105).

### Il problema formale dell'architettura ipogea

Lo spazio ipogeo si realizza “per via di levare”, cioè attraverso la sottrazione di materia naturale fino a produrre un vuoto, uno spazio nella Terra. È una

formatività opposta a quella della costruzione per addizione, di cui si sono individuate da tempo le grammatiche e le strutture logiche e che richiede il riconoscimento di una epistemologia a cui fare riferimento nella definizione delle proprie regole.

I primi spazi ipogei costruiti furono realizzati come modificazione delle cavità naturali attraverso lo scavo di ulteriori stanze o l'ampliamento verso l'esterno di quelli esistenti, tramite la costruzione di strutture elementari fuori terra, delineando così alcuni paradigmi degli spazi ipogei in funzione delle relazioni tra forma dello spazio interno ed accesso: la grotta “a tasca” con un ingresso scavato e stretto e l'antro con un'ampia e irregolare apertura verso l'esterno. Lo spazio del riparo primordiale della caverna, naturale o artificiale, realizzata “per via di levare” è stato trasposto nella forma costruita e positiva della stanza in pietra stereotomica, che razionalizza l'organicità delle caverne naturali ed esprime in maniera icastica la forma dello spazio unitario, concavo, interno a partire dalla condivisione di alcuni caratteri come l'internità, la monomatericità, il valore della massa, la profondità, il valore superficiale e l'unità della forma, propri dello spazio domestico meridiano. La caverna esprime cioè una idea di forma originale di tipo *sottrattivo* dell'architettura, trasfigurato nelle forme stereotomiche della costruzione in pietra, opposta a quella *additiva* della *capanna rustica* assunta da Laugier come primo “semplice e nobile” modello tettonico (Laugier, 2002) dell'architettura. L'origine dell'architettura è stata, infatti, a lungo legata allo spazio ipogeo ed alla azione dello scavare. Il termine *ipogeo* (dal greco arcaico ὑπόγειος composto da ὑπό "sotto" e γῆ "terra") descrive sia il naturale che l'artificiale, cioè sia l'“ambiente cavernicolo, costituito dalle cavità naturali accessibili all'uomo” che “un ambiente delle cavità artificiali, quelle fatte dall'uomo” (Treccani.it). L'architettura è, infatti “un'azione progettuale intesa a costruire tramite il togliere e lo scavare, il cavare e l'estrarre, l'erosione e il sottrarre materia, un diminuire il volume per asporto, [...] sintetizzabile con il segno aritmetico meno”. (Polano, Casabella, n 659, 1998, p.2)

*Scavare*, dal latino *excavare* (*ex-cavare*), possiede etimologicamente il significato di “rendere cavo” mediante l'azione del *subtrahere* (sottrarre). La tecnica dello *scavo* è opposta e complementare alla tecnica dell'*accumulazione* e/o del *montaggio*. È un procedere per sottrazione di volumi, un operare in negativo per asportazione di materiale, erodendo, cavando ed estraendo materia da una massa continua che produce svuotamento ovvero forma uno spazio.

“Lo spazio è un vuoto, una manciata d’aria racchiusa da materia che ne definisce il limite. Lo spazio si costruisce anche come vuoto, una sottrazione. (...) Protagonista è lo spazio”. (Aires Mateus, 2010, p. 48)

È evidente l’irreversibilità di tale processo poiché al contrario della costruzione additiva in questo caso non c’è possibilità di ritorno all’origine. La costruzione è qui coincidente con la distruzione irreversibile: l’architettura realizzata per scavo non permette di poter tornare indietro, di “smontare” il progetto e per questo è un procedimento forse più vicino al concetto di opera d’arte (Comino Algarin, 2006, p.42).

Lo spazio architettonico generato dalla mirata sottrazione di volumi è assai distante dal contenere connotazioni figurali derivate da declinazioni del paradigma tettonico (Frampton, 1999, p.13), in quanto conseguenza di azioni progettuali e di processualità operative che, nella loro essenzialità, finiscono per richiamare memorie insediative originarie e ancestrali, che si manifestano attraverso la forma e dimensioni dello spazio, la materialità delle superfici, il valore della luce, la sua forma in relazione a tipo, dimensione e posizione della apertura. L’azione dello scavare esprime un atto primigenio di costruzione dello spazio interno che risponde all’esigenza, “non soltanto di raggruppare sotto lo stesso tetto la famiglia ed i suoi beni materiali, animali compresi, ma di separarla nettamente dall’esterno (...)” (Aymard, 1987, p.116). La forma derivante dall’azione di scavo è direttamente e plasticamente la matrice formale dello spazio, la sua “controforma” che assume valore direttamente come risultato di un’azione plastica. “Non si può giudicare l’architettura se non attraverso la forma che ha il suo spazio. (Argenti, 1993)

### **La stanza come unità elementare dello spazio ipogeo**

L’unità elementare dello spazio ipogeo è la caverna, corrispondente all’idea di stanza, luogo rappresentativo del possesso della Terra ed in cui la si abita (Gonzalez Garcia, 1986, p. 7). Le pareti della stanza contengono gli spazi per le funzioni della vita e l’apertura è il dispositivo che porta la vita all’interno, che fa penetrare il mondo esterno, con le sue variazioni quotidiane, nella stanza (Yourcenar, 1985, p. 200). Lo spazio scavato, quando si svuota della presenza umana, mantiene il tempo cristallizzato in un momento ben preciso, lasciando “la vita rimane sospesa in quel luogo, scia luminosa di qualcuno che non è lì” (Espuelas, 1999, p. 206). L’assenza è ciò che rivela e descrive la natura profonda dello spazio ipogeo come vuoto in attesa di contenere, come le stanze dipinte da Hopper, spazi immobili, interni che catturano la

vita naturale attraverso la luce di una apertura e la mediazione di una porta, luogo delle relazioni fisiche e virtuali tra interno ed esterno.

La porta, assieme al ponte, è considerata da Simmel come struttura della separazione e della connessione: la porta, rispetto al ponte, mostra "in modo più netto come separazione e congiunzione non siano altro che le due facce di una medesima azione" (Simmel, 2011, p. 4). Forma, dimensioni e orientamento dell’apertura, lunghezza e forma del passaggio, sono gli elementi che caratterizzano la relazione tra esterno e interno dello spazio ipogeo.

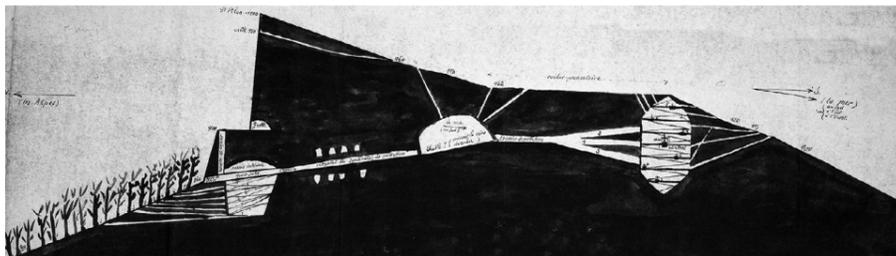
La soglia, come la facciata, unisce e separa ciò che è intimo, interno, domestico, dallo spazio esterno, privo di limiti, naturale o urbano, estraneo. Essa esiste in quanto elemento di riconoscimento dei limiti dello spazio ipogeo rispetto all’esterno, luogo dell’ingresso e dell’uscita, spazio dell’attraversare.

Il concetto di limite è attributo necessario alla definizione dello spazio e diventa per il vuoto un’occasione di molteplici tipi di relazione: i margini esprimono un elevato grado di separazione e di esaltazione delle differenze (Lynch, 1964) evidenti soprattutto in termini di “internità” ed “esternità”.

### **Massa e luce**

L’architettura di scavo è per definizione architettura grave, massiva, lapidea, alla continua ricerca di “luce” fecondatrice e disvelatrice di spazialità. La costruzione per sottrazione è come una sottrazione di peso (Calvino, 1988, p. 5): l’architettura ipogea, infatti, nonostante sia pesante e massiva, è definita da due elementi naturali che spesso sono sinonimo di quella leggerezza di cui parla Calvino, cioè l’aria e la luce. La luce “quando termina di essere luce, diventa materia” (Kahn, 1996) e l’aria ne riempie lo spazio. La luce naturale illumina diventando materia essa stessa.

Esiste una stretta relazione tra il senso e la forma dell’apertura ed il valore della luce. La luce arriva nella caverna da una sola sorgente posta di fronte o in alto. La luce fa arrivare il cosmo all’interno dello spazio circoscritto della stanza: la luce del sole e la luce della luna. Lo spazio distanzia la sorgente. La luce si astrae ed è pura luce, non racconta il mondo che ci circonda ma qualcosa di più alto. È luce mutevole materica ma di una matericità non terrena. La luce è anche ombra. È contrasto tra luce diffusa e luce concentrata. È opposizione tra luce ed ombra, la luce dell’esterno e l’ombra dell’interno ed all’interno esalta e distingue le parti. La sensorialità di luci, ombre, suoni definisce un gioco di alternanze, di immediata e ancestrale percezione, capaci di innescare specialissime esperienze sinestetiche. La luce, in questo



2. Le Corbusier, progetto per la basilica ipogea de la Paix et du Pardon a Saint Baume, 1948

caso, sembra farsi essa stessa materia della costruzione divenendo, in tal modo, dispositivo operante, tangibile e corporeo del progetto.

### Arcaico e contemporaneo

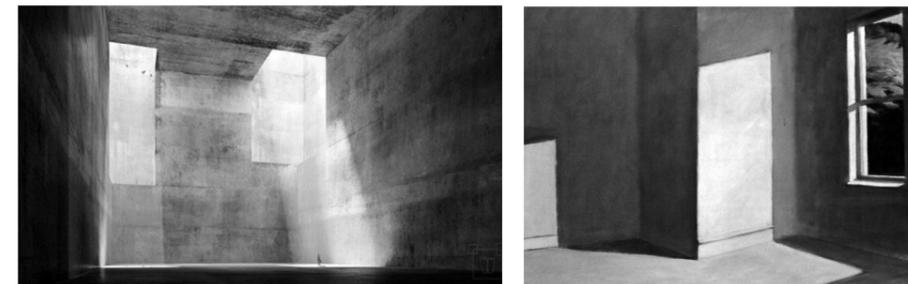
L'architettura della sottrazione («Casabella» n. 659, 1998, p.3) ha valore atemporale poiché rappresenta, più che una modalità costruttiva, un preciso atteggiamento teorico, una tecnica figurale, un ricorrere all'essenza delle cose, poiché lo scavo implica purezza di forme e chiari principi compositivi. Sottrazione versus ridondanza. Ricerca di laconicità espressiva in antitesi all'eccesso di forma e di elementi. Una architettura in cui gesti e procedimenti sono riportati a una loro essenzialità intesa come tentativo del recupero di una memoria ancestrale di un tempo originario all'interno di una riduzione dei segni. "Il mondo sotterraneo è espressione di una autentica e laica modernità" (Venezia, 1998), quella che fa riferimento all'origine stereotomica dell'architettura ed al suo affrancamento dalla limitante storicizzazione in cui è stata erroneamente confinata. Il valore contemporaneo dell'architettura scavata è nel suo valore arcaico o archetipico.

La contemporaneità s'iscrive infatti nel presente segnandolo innanzi tutto come arcaico e solo chi percepisce nel più moderno e recente gli indici e le signature dell'arcaico può essere contemporaneo. Arcaico significa prossimo all'arkè, cioè all'origine. Ma l'origine non è situata soltanto in un passato cronologico: essa è contemporanea al divenire storico e non cessa di operare in questo (...) Lo scarto, e insieme la vicinanza, che definiscono la contemporaneità hanno il loro fondamento in questa prossimità con l'origine, che in nessun punto pulsa con più forza che nel presente. (Agamben, 2008, p.39)

La vera epifania di una differente concezione dell'architettura, se pensiamo, per esempio, alla basilica sotterranea de la Paix et du Pardon a piedi della Sainte-Baume (Fig.2), il più sperimentale e arcaico dei progetti di Le

3. Eduardo Chillida, Progetto Moñtana Tindaya, Fuerteventura, Spagna, 1984.

4. Edward Hopper, The sun into an empty room, 1963



Corbusier oppure al progetto per la Moñtana Tyndaya a Fuerteventura di Eduardo Chillida (Fig. 3). In questo progetto, due soli elementi, luce e materia, configurano un luogo preposto alla manifestazione sensibile del "divino": l'ampio spazio cubiforme, immaginato nel cuore della montagna, risulta invisibile all'esterno ma al suo interno si possono percepire le variazioni del sole e della luna da un incavo *dove non esiste orizzonte* (Esengrini, 2010), generando un luogo più votato allo spirito che alla materia (Heidegger, 2003). La luce lontana, metafisica, sollecita il senso del sacro: esso produce spazio atmosferico, sospeso che si disvela mutevolmente nell'alternarsi ciclico del giorno e della notte; la luce, che proviene da ridotte aperture in alto, distanza ed astrae la luce l'allontana dall'uomo e la rende più vicina al divino che al terreno, più vicina all'universo pur essendo all'interno della Terra. È pura luce che evoca il cielo come nel Pantheon di cui ne ricalca il principio compositivo di uno spazio centrale e assertivo, orientato dal percorso e dalla luce.

### Conclusioni

In quasi tutte le culture del Mediterraneo, il mondo sotterraneo e la caverna come sua immagine emblematica rispecchiano la duplice natura dell'uomo, tesa tra innatismo e contingenza che riconosce nella Madre Terra il luogo del ricongiungimento tra terreno e divino, luogo dell'unità e del rifugio. L'unicità degli insediamenti rupestri di carattere urbano, parziale ragione della loro elezione a ruoli di luoghi simbolici, di valore metafisico, è legata profondamente alle forme fisiche della geografia, alle caratteristiche geologiche, climatiche ed ambientali del territorio, e rende queste strutture fortemente identitarie sia del paesaggio che della cultura di un luogo.

Abitare nella Terra vuol dire esprimere l'appartenenza alla propria origine materiale e spirituale, condividere la dimensione terrena e quella metafisica che caratterizzano molto spesso l'abitare meridiano. Ma le forme dell'archi-

tettura ipogea non sono forme del passato o relative ad una specifica natura materica: la loro trasposizione nelle forme dell'architettura additiva ha segnato nel tempo la permanenza di un modello, di una struttura logica della forma che ha perpetuato i caratteri distintivi dell'architettura muraria. L'attualità dell'architettura ipogea, come risposta formale alle esigenze del nostro tempo, si lega al suo carattere di arcaicità in quanto espressione della "prossimità all'origine" delle sue forme. Il morfema spaziale è costituito dalla stanza, corrispondente allo spazio elementare ed unitario della grotta, esito di un'azione primaria sottrattiva, reale oppure analoga, i cui caratteri spaziali, costruttivi, espressivi, sono resi tangibili dalla luce; luce ed ombra popolano il vuoto dandogli forma di spazio immobile, identitario, interno, che si riempie del succedersi delle fasi della vita esterna, attraverso la presenza della luce "parlante" delle stanze dipinte da Hopper (Fig.4).

## Bibliografia

- Agamben G. (2008), *Che cos'è il contemporaneo*, Nottetempo, Roma.
- Aires Mateus F. e Aires Mateus M. (2010), *Vuoti*, in *People meet in architecture*, catalogo della XII Biennale di Architettura, Marsilio, Venezia.
- Argenti M. (1993), *Lo spazio e la luce, intervista a Giancarlo de Carlo*, in *Rassegna di Architettura e Urbanistica* n°78/79, gen-apr 1993, Roma.
- Aymard M. (1987), *Spazi*, in E. Braudel, *Il Mediterraneo*, Bompiani, Milano.
- Bocchi R. (2009), *Il ventre dell'architettura. (Spazio e paesaggio)*, introduzione al seminario - II Bienal de Canarias-Arte, Arquitectura y Paisaje, Santa Cruz de Tenerife.
- Comino Algarin M. (2006), *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción de espacio*, Colección Arquithesis n°21, Caja de Arquitectos, Barcelona.
- Dostoevskij F. (1986), *Memorie dal sottosuolo*, traduzione di Ettore Lo Gatto, Napoli, L'Editrice Italiana, 1919. - Sansoni, Firenze, 1943; Bompiani, Milano, 2012.
- Emery N. (2011), *Distruzione e progetto*, Christian Marinotti, Milano.
- Esengrini S. (a cura di) (2010), *Chillida E., Lo spazio e il limite. Scritti e conversazioni sull'arte*, Christian Marinotti, Milano.
- Gonzalez Garcia A. (1986), *De una Habitación a la otra*, in Juan Navarro Baldeweg, *Pinturas*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- Heidegger M. (2003), *Die Kunst und der Raum - L'art e l'espace*, Erker, St. Gallen 1969, traduzione italiana di Angelino C., *L'arte e lo spazio*, prefazione di G. Vattimo, Il Nuovo Melangolo, Genova.
- Calvino I., (1988), *Lezioni americane*, Garzanti, Milano.

- Latina V. (2019), *Sulla roccia verso il cielo*, Milano.
- Martì Aris C. (1996), *Le variazioni dell'identità*, CittàStudi editore, Milano.
- Nicoletti M. (1980), *L'architettura delle caverne*, Laterza, Roma-Bari.
- Norberg-Schulz C. (1992), *La chiesa come imago mundi*, in *Architettura e Spazio nella modernità*, catalogo della mostra alla Biennale di Venezia, Abitare/Segesta, Milano.
- Polano S. (1998), *L'architettura della sottrazione*, in «Casabella» n. 659.
- Purini F. (2008), *La misura italiana dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari.
- Ripa C. (2012), *Iconologia ovvero Descrizione di diverse Immagini cavate dall'antichità et di propria inventione*, 1603, oggi in: a cura di Sonia Maffei, *Collana I Millenni*, Einaudi, Torino.
- Rykwert J. (1991), *La casa di Adamo in Paradiso*, Adelphi, Milano.
- Simmel G. (2011), *Ponte e porta. Saggi di estetica*, Archetipo Libri, collana Centopagine, Bologna.
- Venezia F. (1987), *Teatri e Antri. Il ritorno del mondo sotterraneo alla modernità*, in «Quaderni di Architettura e Urbanistica», n. 175, ottobre-novembre-dicembre 1987; in seguito ripubblicato in F. Venezia, *Scritti brevi*.
- Wittkover R. (2006), *La scultura raccontata da Rudolf Wittkover*, Einaudi, Torino.
- Yourcenar M. (1985), *Abbozzo di ritratto di Jean Schlumberger*, in *Il tempo, grande scultore*, Einaudi, Torino.
- Zevi B. (2009), *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino.

## Note

- 1 Il tema del sotterraneo viene ampiamente trattato da Plinio, Seneca, Aristotele, Omero, Virgilio. Lo stesso Platone, nel mito della caverna, lo usa per figurare una metafora che riflette sul rapporto tra luce e tenebra, conoscenza e ignoranza.

**Michele Montemurro**  
Politecnico di Bari, DICAR

## Spazi da ricordare, spazi da abitare. Una storia sul colore: Umberto Riva e la Puglia rurale.

**Nell'ottobre del 1971, *Abitare* riportava in copertina un suggestivo articolo, corredato da fotografie di Francesco Radino, su una serie di costruzioni disperse nella profonda campagna salentina. Il fascino di queste case si sprigionava dall'esplosione di colori e motivi decorativi che ornavano l'intonaco dei muri. La redazione della rivista, che propone il servizio fotografico, provocatoriamente suggerisce di prendere queste case a sud come esempio da seguire anche a Milano. Le case raffigurate dalle foto costituiscono in realtà un *unicum* nell'ambiente rurale pugliese, pur derivando da una cultura locale radicata che, oltre al tradizionale bianco di calce, adoperava, anche intonaci colorati per sottolineare alcuni elementi architettonici. In tempi più recenti, Umberto Riva, architetto milanese, per il suo progetto per la masseria La Lazzara in Salento propone un particolare uso dei colori in uno dei prospetti del corpo di fabbrica principale, decorato con una scacchiera di intonaci in bianco e azzurro. Con questa piccola ma significativa operazione Riva riformula l'uso del colore nella facciata pugliese, ispirato in parte proprio dalle foto di Radino, oltre che dalle architetture del territorio. Questo contributo propone una lettura critica di questi esempi legati fra loro dall'uso del colore, per individuarne i punti di contatto e le influenze reciproche.**

•  
I  
S  
A  
G  
G  
I

### **Una parete a scacchi. Il colore come strumento di progetto.**

Nell'ottobre del 1971 la rivista *Abitare* riportava in copertina una foto di Francesco Radino ritraente il prospetto di una costruzione rurale pugliese. L'immagine corredata un suggestivo articolo su una serie di case disperse nella profonda campagna salentina, il cui fascino si sprigionava dall'esplosione di colori e motivi decorativi che ornava le loro facciate esterne (Fig. 1). L'articolo partiva dall'osservazione di un'iniziativa del Comune di Milano, sede della rivista, che in quel periodo proponeva di utilizzare le facciate cieche dei palazzi come "tele" per artisti, da decorare a loro piacimento. La redazione si poneva in polemica con l'operazione, non tanto perché contraria all'utilizzo della decorazione, quanto alla perdita di connessione con le radici cittadine; si alludeva in particolare alla possibilità di riprendere un'usanza ormai dissolta di ricoprire pareti urbane vuote con dei *trompe l'oeil* che imitavano elementi architettonici reali ricalcando i fronti edilizi, con immagini di cornici e finestre. Sugeriva quindi, provocatoriamente, di prendere piuttosto come esempio da seguire queste case dall'altro capo d'Italia, perché "la povera gente del Sud, i contadini pugliesi hanno capito che un muro non è tela da pittori, non è un campo aperto alle proprie fantasie, a ogni libertà di segno e di colore: un muro, qualunque esso sia, è un pezzo di architettura" (*Abitare*, 1971). Si intuiva di poter quindi riscrivere la propria tradizione, mantenendosi tuttavia sullo stesso palinsesto, e soprattutto poter rielaborare la superficie da decorare trattandola come elemento integrante dell'architettura.

L'uso del colore è caratteristico anche di un altro intervento in Puglia: in tempi più recenti, Umberto Riva per il suo progetto della Masseria La Lazzara in Salento adoperava un particolare uso dei colori in uno dei prospetti del corpo di fabbrica principale. Con questa piccola ma significativa operazione Riva riformula l'uso del colore nella facciata pugliese, ispirato in parte proprio dalle foto di Radino, oltre che dalle architetture del territorio.

Sul prospetto che guarda a sud-ovest della Masseria La Lazzara a Otranto – o prospetto posteriore se ci si orienta secondo l'ingresso principale dell'edificio – ci sono, infatti, due corpi finestrati aggettanti che risaltano sul tracciato dell'elevato. Non è solo la loro differente profondità a caratterizzarli, ma anche e soprattutto la loro colorazione: una scacchiera di riquadri di intonaco azzurro si stende sulla loro superficie e sul colore quasi bianco di fondo (Fig. 2). Lo scopo di tali aggetti è colmare una lacuna nel volume della masseria, raccordare il corpo di fabbrica storico con una torre di cemento armato di nuova costruzione che un giorno ospiterà un vano ascensore. I due corpi,



uno al piano terra e uno al primo piano, sono due parallelepipedi che ricompongono al loro interno un vano di camminamento che completa a ciascun piano di quota, la sequenza di stanze dell'antica impostazione della masseria con uno spazio ricostruito di corridoio e distribuzione.

La Lazzara<sup>1</sup> è uno degli interventi pugliesi di Umberto Riva che, in Salento, ha portato avanti una sorta di laboratorio personale di ricerca e sperimentazione attraverso una serie di committenze, dall'inizio degli anni Novanta del Novecento, fino a poco prima della sua scomparsa, avvenuta a giugno del 2021.

Il progetto, apparentemente semplice, per via della tranquilla giustapposizione dei volumi, dei colori che si mescolano alla luce del luogo, della placida integrazione del corpo della masseria con il substrato roccioso e di terra brulla salentina, è in realtà caratterizzato da una complessità fatta di stratificazione di scelte accurate, frutto di ripensamenti e accorgimenti, sviluppatasi nell'arco di diversi anni di cantiere; un metodo tipico del lavoro di Riva, quello fatto per sequenza di rimaneggiamenti, sia sul disegno di progetto, sia durante il cantiere, che gli consentiva di approssimarsi sempre più alla forma finale ricercata.

La Lazzara partiva da un edificio abbandonato, conosciuto come Casino Marrotta<sup>2</sup>, forse risalente al Settecento, un edificio pensato per essere una residenza di caccia, costituito da due serie di stanze comunicanti, cinque al piano terra e quattro al primo piano, e un corpo scala addossato a sud che conduceva fin sulla copertura. Nella serie di stanze, in entrambi i piani, due erano le principali, più grandi, mentre altre due erano di dimensione minore e di servizio. La stanza in più del piano terra, che regge un terrazzo panoramico superiore da cui si accede dal primo piano, era di originaria forma irregolare, trapezoidale, quasi completamente crollata.

1. Case disperse nei dintorni di Salve, © Abitare, Francesco Radino. source: Abitare, n. 99, 1971



2. Masseria La Lazzara, inquadramento, prospetto sud-ovest e dettagli della decorazione, foto dell'autrice, Otranto, 2021

All'esterno della masseria, poco lontano, sorgeva un rudere, di perimetro poligonale. Di questo edificio Riva ha cercato di mantenere il fascino del carattere di isolamento e decadenza (Neri, 2017), lavorando sul consolidamento, sull'aggiunta di volumi, sull'introduzione dell'allestimento interno fatto di arredi disegnati su misura, sulla risistemazione esterna che ingloba la struttura nella successione di percorsi, piccoli terrazzamenti, aiuole; e infine, e forse soprattutto, sul dosaggio del colore in interventi puntuali, interni ed esterni. Il piccolo rudere adiacente è stato ricostruito, mantenendo la traccia del perimetro, e dotandosi di una ingegnosa copertura che raccorda le diverse giaciture dei muri. Anche la stanza trapezoidale è stata ricostruita, e il muro che la separa dal resto del corpo di fabbrica è carico di segni e tracce che dichiarano molte azioni dell'intervento progettuale: il telaio in cemento armato, necessario alla ricostruzione, viene lasciato a vista; da esso si stacca un grande camino che al suo interno, accessibile dalla stanza sul lato opposto, contiene una stanza da bagno nascosta. Infine, una rientranza nel muro segnala, ricalcandone il contorno, la presenza di una volta al di là della parete. I colori dipingono le grandi volte delle stanze principali, donando a ognuna di esse un'identità diversa, mentre nella stanza trapezoidale, segnano e distinguono le varie componenti del camino e del muro stratificato alle sue spalle. E i colori segnano anche le due pareti a scacchi dei due corpi aggettanti sul prospetto, ma in questo caso non solo diversificano le superfici da caratterizzare, creano piuttosto un vero e proprio apparato decorativo con l'uso del motivo a riquadri alternati. Il colore come tramite di decorazione e definizione di elementi della costruzione è spesso usato da Riva nei suoi progetti e, in questo specifico caso, come succedeva anche nelle sue opere a Stintino

agli inizi degli anni Sessanta, è direttamente e dichiaratamente ispirato all'uso del colore in edifici tradizionali del territorio (Neri, 2020).

È ricorrente in Riva un confronto con la tradizione costruttiva e tipologica dei luoghi, e con il contesto più in generale: in diverse interviste concesse nel corso della sua lunga carriera, Riva è più volte tornato sul metodo di *immersione* nel sito dove operare, partendo dal problema dell'inserimento nel paesaggio, fino ad arrivare al rapporto con il passato:

Ho sempre tenuto in considerazione quello che è l'uso di un posto, la sua destinazione; non ho fatto mai, almeno credo, un'opera di prevaricazione formale su uno spazio che deve avere certe funzioni [...] la gente ha bisogno del senso della continuità e delle radici. Forse i pionieri avevano l'energia e la disperazione di fondare città, ma per la gente, forse, un posto vuol dire tradizione, ricordi (Felice, 2004 riportato in Bottero, 2021, p. 260).

Il lavoro di Riva è quindi carico del recupero di indicazioni date dal contesto, che costantemente vengono lette, riutilizzate e reinterpretate; e la sua capacità di inserirle in una sorta di partitura dettata dal suo linguaggio unico e personale rende inscindibili gli elementi e quasi impercettibile il confine tra l'invenzione e la preesistenza. Il suo è un lavoro teso sul filo dell'innovazione da un lato, e della tradizione dall'altro, una tradizione riconoscibile seppur diversa dalla configurazione che le è solita; Maria Bottero in particolare, definì "sperimentalismo" questa sua peculiare capacità "uno sperimentalismo di trasgressione rispetto alle norme e ai modelli, dettato non tanto dalla ricerca del nuovo quanto dall'impossibilità intrinseca di ripetere il vecchio" (Bottero, 1988, p. 99).

Oltre a questa "volontaria dissoluzione nella tradizione" (Neri, 2020, p. 79), è ricorrente inoltre, ma anche piuttosto quasi inevitabile – dal momento che Riva era pittore prima ancora che architetto – l'uso del colore nelle sue opere, un colore che lavora insieme alla struttura stessa del progetto e che

ha un ruolo importantissimo di contestazione della forma geometrica pura e di riduzione di questa alla dimensione onirica di una spazialità metafisica di profondità indefinita, misurata dagli affioramenti superficiali di stratificazioni diverse (Bottero, 1988, p. 104).

Il colore è quindi strumento, mezzo necessario in Riva per attuare quella convergenza tra elementi del luogo e invenzione architettonica che danno vita alla creazione dello spazio. Spazio da vivere, percorrere, abitare, con la consapevolezza della storia raccontata dal progetto, che si fonde con la memoria del territorio.

#### **Una liama colorata. Il colore nella tradizione abitativa pugliese.**

Le abitazioni ritratte da Radino e pubblicate su *Abitare* erano invece quattro tipiche strutture contadine della Puglia, chiamate *liame*, rivisitate dai rispettivi proprietari con delle vistose decorazioni parietali esterne.

Le *liame* sono diffusissime nel paesaggio pugliese, discendenti dirette delle capanne primitive "concepite come la traduzione in pietra dell'antica capanna vegetale" (Costantini, 1996, p. 14), e pertanto così simili a molte altre espressioni della cultura autoctona in altre aree geograficamente distanti.

Nei territori rurali, dal fitto tessuto di pietre che formano muri, recinti, aiuole, graticci per l'essiccazione del raccolto,

si stagliano maestose le singolari costruzioni trulliformi, testimonianza significativa di quando la campagna salentina pullulava di contadini operosi [...] Costruzioni unicellulari formate generalmente dagli stessi contadini con le pietre ricavate dalla pietra dissodata e coltivata e utilizzate come rustici o come ripari temporanei o giornalieri (Costantini, 1996, p. 14).

Il piccolo riparo è considerato di carattere temporaneo perché usato dal solitario fattore che vi si recava per lavorare i campi, affrontando le naturali minacce che incombevano sui terreni coltivati (dalle intemperie, agli animali selvatici, fino agli episodi di brigantaggio), lasciando nella dimora principale, in un centro abitato, il resto della famiglia. La costruzione veniva edificata disegnando la pianta direttamente sul terreno; le forme dell'ingombro, del tetto e dell'architrave della porta di accesso sono quasi assimilabili a degli elementi di datazione, perché sintomatiche di evoluzioni tecniche e poi formali: la forma circolare è la più primitiva e immediata, discendente dalla capanna con palo centrale, che veniva costruita necessitando di un'intercapedine nel muro di notevole profondità, in modo da poter reggere la copertura a volta o doppia volta. La forma rettangolare in pianta, troncopiramidale in volume – come quella delle case a Salve – è più evoluta, e più simile al casino di campagna, che presentava la difficoltà di risolvere le soluzioni d'angolo e



3. Case disperse nei dintorni di Salve, prospetto e dettaglio della decorazione, foto dell'autrice, Marina di Salve, 2021

la copertura piana, ma che consentiva di ridurre lo spazio e il materiale da impiegare nella creazione dell'intercapedine. Questa conformazione è quella che in particolare prende il nome di *liama* o *lamia*, per distinguerla dalla pianta circolare detta invece *pagliara*. Gli esempi di Salve sono quindi riconducibili a una cultura contadina, legata alla terra che li circondava, ma negli anni Sessanta del Novecento, epoca delle fotografie, erano diventati ormai non più ripari temporanei per lavorare i campi, quanto case per vacanze, per ritirarsi in campagna e vicino al mare.

Questo tipo di edifici veniva solitamente lasciato al rustico, in pietra a vista, o al più intonacato in bianco di calce, mentre le quattro *lamie* ritratte dalle foto usano in maniera molto estesa il colore, rivestendo i prospetti con motivi geometrici che inventano un'architettura diversa, modificando radicalmente la superficie piana.

Nella prima, dei grandi triangoli si stagliano su una facciata altrimenti meramente rettangolare e omogenea, trovando i propri vertici negli angoli delle aperture, che vengono in questo modo idealmente connesse dal bordo della forma colorata. Nella seconda il prospetto viene tripartito, facendo emergere il settore centrale con l'accesso principale rispetto ai due laterali che vengono dotati di una finta cornice superiore, dove i motivi geometrici imitano delle modanature. In un'altra dei grandi rombi invadono il piano dell'elevato, nascendo dall'inclinazione segnata dall'architrave dalla forma triangolare. Nell'ultima, si ripetono su tutta l'estensione del prospetto delle fasce di triangoli che sembra quasi ritracciare, ruotandola, la forma della stretta scala addos-

4. Masseria Luce e Masseria Pinto. Source: De Vita, 1974



sata al prospetto – che consentiva di accedere alla copertura, tipica di queste strutture – che, come effetto ottico, risulta mimetizzata e nascosta (Fig. 3).

In generale l'uso del colore non era anomalo nell'architettura pugliese, anche rurale, ma era piuttosto associato ad altre tipologie, come ad esempio le masserie: edifici ugualmente appartenenti alla tradizione della vita e del lavoro di campagna, ma meno legati alla sola civiltà contadina, con un'economia più consistente, e soprattutto in grado, per posizionamento e dimensioni di essere punto di riferimento nel paesaggio. In questo caso il colore era usato, in maniera più canonica e pedissequa rispetto all'architettura che rivestiva, per distinguere fra loro elementi architettonici già evidenti: cornici di finestre o porte, cornici marcapiano o di coronamento, balaustre, piani di prospetto a quote diverse fra loro (De Vita, 1974). La Masseria Luce presso Monopoli, ad esempio, intonacata in bianco, usava il colore rosso per evidenziare le cornici delle aperture principali, il parapetto di coronamento superiore, e dei piccoli aggetti sorretti da modiglioni che si stagliano centralmente sui muri di cinta. Mentre la Masseria Pinto presso Putignano, usa il rosso per segnare le aperture, ma non sulle cornici, bensì nella superficie interna del serramento. L'ocra dipinge cornici e basamenti al piano superiore, e infine viene introdotto un pigmento più raro, l'azzurro, per rivestire tutta la superficie del piano superiore, rientrando rispetto al piano terra. Il colore segna elementi architettonici, ma crea tridimensionalità e sottolinea profondità, rendendo la giustapposizione delle parti evidente anche da un punto di vista più distante, nel paesaggio diffuso (Fig. 4).

È difficile ricostruire l'uso tradizionale del colore in Puglia, ma non solo, a causa della mancanza di una documentazione appropriata, di saggi, disegni,



5. Masseria Luce, dettagli della decorazione, foto dell'autrice, Monopoli, 2021

e fotografie, che aiutino a ricomporre le tracce di un paesaggio come quello rurale fortemente modificatosi nel tempo. L'uso della fotografia in bianco e nero per decenni prima dell'avvento di quella a colori ha inoltre contribuito in alcuni casi a falsare la memoria e la percezione di alcuni manufatti (Marconi, 1984). Molte masserie di Puglia hanno perso le tracce del colore originario, come la Masseria Pinto, che è oggi imbiancata come la maggior parte delle architetture vernacolari. Mentre alcuni casi sporadici, come la Masseria Luce, salvano la colorazione che avevano un tempo, riprendendo una tradizione del colore in passato maggiormente consolidata (Fig. 5).

Da questi esempi risulta evidente come il rosso fosse il colore più diffuso, insieme al bianco di calce, che è il colore naturale dell'intonaco, e che può essere colorato aggiungendovi diversi pigmenti, artificiali o vegetali (Conti, 2011). Il rosso, nel caso pugliese, era il pigmento più immediato, perché derivante dalla materia prima più diffusa: la "terra rossa" argillosa (Colamonico, 1970).

Le case di Salve si distaccano da questa tradizione anche per l'uso dei pigmenti, dal momento che adoperano una più vasta tavolozza di colori: oltre al bianco e al rosso, e all'ancora tradizionale e diffuso ocra, includono anche il verde e soprattutto l'azzurro. L'introduzione dei pigmenti nell'intonaco non era scontata perché causava un costo di produzione maggiore.

Alcuni studi (Atroschenko e Grundy, 1992) riconducono infatti l'introduzione delle decorazioni nell'architettura tradizionale all'avvento o aumento di prosperità nella vita della casa coinvolta dalla trasformazione, che può tradursi sia nella scelta di preservare lo stato originario delle cose, riconoscendo

all'edificio valore di patrimonio; o sia al contrario nell'iniziativa di apportare cambiamenti e dedicarsi a sperimentazioni. In primo luogo, prima ancora di arrivare a modifiche nella conformazione del manufatto, è più immediata la scelta di decorare, usando materiali diversi per le rifiniture, più costosi della calce o del legno, come ad esempio le maioliche, o in genere introducendo pigmenti colorati nell'intonaco di rivestimento. Per quanto riguarda le *lamie*, l'uso del colore è quindi tanto più notevole sia per l'uso di pigmenti variegati, sia per il costo sostenuto, che non era associato a una tipologia costruttiva appartenente a una civiltà povera ed essenziale quale quella contadina.

Ma nel caso specifico delle quattro di Salve la motivazione dell'improvviso cambiamento di rivestimento, più che in un improvviso benessere da celebrare, va forse ritrovato in un'altra delle ragioni frequenti dietro il decoro dell'architettura vernacolare: la volontà di intrecciare o affermare l'unità di una comunità, e i valori, credenze, linguaggio, anche visivo, che i suoi abitanti condividono (Oliver, 2007). Come suggerisce l'iscrizione apposta sulla cornice di una delle quattro case, che recita "Come Dio vuole", o la storia personale dei quattro proprietari – e pittori – delle *lamie*. Gli abitanti avevano infatti da sé deciso di rivisitare i piccoli edifici, e avevano loro stessi realizzato la decorazione. Almeno uno di loro (a cui si riconducono due delle quattro *lamie*) in particolare era sicuramente ritornato da poco tempo da un lungo periodo di emigrazione, nell'America del Sud<sup>3</sup>, dove aveva probabilmente visto e assimilato una cultura locale della colorazione degli edifici. Ritornato nella terra natia aveva deciso di rendere la sua dimora più consona a quello che nel frattempo era diventato il suo modo di abitare. I colori sono stati quindi anche un modo per asserire all'esterno l'appartenenza a uno stesso gruppo, composto probabilmente da emigranti ritornati in patria, con un nuovo portato di conoscenze che si confrontava con il vecchio. Come si legge nell'articolo dell'epoca:

A noi preme ancora una volta cogliere la bellezza aggressiva e la forza del segno con cui un uomo, vissuto non solo fra questi campi ma che ha anche sperimentato (e rifiutato) l'emigrazione, ha saputo esprimere la sua appartenenza a una cultura antichissima e lasciare una così eloquente testimonianza di sé (*Abitare*, 1971, p. 146).

Le decise decorazioni di queste quattro case, risalenti probabilmente a poco prima della pubblicazione delle fotografie, sono quindi connesse a una tradizione locale, ma non in linea diretta. Pur restando un caso isolato nel ter-

ritorio pugliese, questi esempi così elaborati sprigionano un grande valore, non come esperienza artistica unica, piuttosto per la sapienza e il coraggio di distaccarsi da un modello predominante per poter sperimentare sulla propria identità culturale, attraverso l'architettura. Una "secolare miseria, secolare sapienza" (*Abitare*, 1971), che porta gli autori del disegno, con i loro pochi mezzi, a comprendere l'architettura e a decidere di apporvi un rivestimento; la colorazione è qui ormai puro ornamento, a differenza dell'uso tradizionale del colore in Puglia, come nelle masserie, ancora legato e consequenziale rispetto alla struttura che ricopre.

Radino aveva colto la bellezza che era dietro non solo la fantasia pittorica delle case, ma piuttosto sottesa alla storia identitaria dei loro abitanti, che cercavano nel loro piccolo e in maniera non del tutto consapevole di rivoluzionare un modello abitativo rimasto immobile nei secoli.

#### **In conclusione. Riva e il colore come memoria dei luoghi.**

La Masseria La Lazzara aggiunge un nuovo tassello alla storia del colore in Puglia, riacciando la tradizione locale con l'esperienza maturata da Riva nel suo percorso. Nelle sue opere il colore è elemento importante e spesso "costruttivo" (Bottero, 2021, p. 291), usato per tracciare coperture e aperture di connessione verso il paesaggio; spesso con motivi a riquadri, o triangolazioni, che donano forma quasi tridimensionale alle superfici piane. Come nei tetti delle case per vacanze a Stintino, dove le coperture sono l'unico elemento esterno emergente rispetto al piano della strada, e dove la colorazione data dalle lastre alternate ocra e rosse apre idealmente l'interno della casa verso la terra circostante. O sui soffitti della casa a Taino o per il suo stesso appartamento nell'edificio di Via Paravia a Milano dove i tracciati in grigio scuro inquadrano superfici a rilievi quasi impercettibilmente diversi sui toni del grigio chiaro e del blu, che, simmetricamente rispetto all'esperimento di Stintino, aprono invece l'esterno verso l'interno. Il colore in Riva connette o divide, ma in ogni caso mette in relazione, elementi diversi e l'intera architettura con il suo esterno.

Ritornando alla Masseria La Lazzara, la parete a scacchi colorati ha esattamente questa funzione, essere superficie, tessuto connettivo, che se da un lato evidenzia la disgiunzione, la diversità, tra il corpo nuovo in cemento e la massa storica settecentesca, dall'altro riesce tuttavia allo stesso tempo a tenere insieme le due realtà, legandole. La decisione di Riva di utilizzare il doppio colore, una bicromia, era necessaria per fare in modo che i volumi aggettanti si "staccassero" dalla parete di fondo. Se per il corpo originario avesse potuto

mantenere la pietra a vista, non avrebbe avuto necessità di distinguere le parti con l'uso del colore, dal momento che sarebbero stati gli stessi materiali – la pietra del vecchio, il cemento del nuovo – a dichiarare la loro natura ed età. Con il rivestimento a intonaco, necessario per ragioni di protezione dall'umidità e dall'aria portatrice di salsedine, solo il blocco in cemento del vano ascensore sarebbe risaltato come una torre, mentre i due corpi aggettanti avrebbero corso il rischio di mimetizzarsi, sciogliendosi nel colore di fondo del prospetto. I riquadri azzurri a rilievo sono un espediente, pittorico, che Riva – appunto artista prima che architetto – ha inventato per accennare a questa profondità e differenza, grazie anche al riferimento alla tradizione.

Ma se nelle case a Stintino il riferimento dell'uso del colore rispetto alla tradizione è evidente e dichiarato da Riva in diverse occasioni<sup>4</sup> – ovvero una ripresa della sapienza artigianale sarda delle maioliche usate in particolar modo per delle cupole di chiese locali, che si stagliano aprendosi al paesaggio (Bottero, 2021, p. 291) – nel caso della masseria, la ripresa del colore dalla tradizione non è immediata né esplicitata. Questo anche a causa della poco documentata tradizione del colore nelle architetture anonime o rurali pugliesi, che non consente di vedere un diretto riferimento a una cultura del luogo. O anche a causa della personale rivisitazione di Riva che non traspone semplicemente l'uso tradizionale, ma lo inserisce in una nuova narrativa rendendolo quasi irriconoscibile. L'invenzione è stata, tuttavia, certamente ispirata dalle decorazioni rurali pugliesi che Riva aveva in parte visto in prima persona, e in parte aveva ricostruito nel suo immaginario, documentandosi con delle riviste di settore, come appunto il numero di *Abitare*, il 99 del 1971, che aveva suscitato in lui particolare fascino<sup>5</sup>.

Rispetto al suo percorso, con l'uso del colore ne La Lazzara, Riva infatti conferma il suo metodo, traendo dal colore la possibilità di smaterializzare la parete aprendo un contatto tra interno e contesto; introducendo la possibilità di recuperare la traccia del decoro dalla tradizione, ma piegandola completamente al progetto. Rispetto invece alla tradizione pugliese è forse un passo in più oltre il legame del colore con la struttura, verso l'essere elemento di progetto e ornamento.

Questo percorso tra rimandi e ispirazioni reciproche in differenti epoche storiche, ma tutto all'interno della stessa regione geografica alimenta, infatti, anche degli interrogativi su quanto queste applicazioni di colore siano legate o si allontanino dalla struttura dell'architettura sottesa. Quanto questa tensione continua sia progettata e quanto influisca sull'abitare e sull'edificio finale. E, se nel caso delle masserie tradizionali è evidente all'osservazione che si

tratti di un rapporto più teso verso il decoro, ancora legato al palinsesto dato dall'architettura, mentre in quello delle *lamie* di Salve già si passa a una sovrascrittura della superficie più affine al concetto di ornamento, o rivestimento<sup>6</sup>, nel caso di Riva il colore va ancora oltre il rivestimento e diventa quasi parte esso stesso della costruzione.

L'esperienza di Riva, architetto milanese che ribalta la sua percezione, discostandosi dalle proprie prefigurazioni e immergendosi a Sud in una cultura dell'abitare propria del luogo, capendo oltre la tradizione, il modo di pensare, il modo di abitare il Sud, ci aiuta a capire un po' meglio un pezzo di storia del nostro stesso territorio. Storia che può essere compresa solo se si mantiene la capacità di "perdersi" nell'ambiente, nell'estraneo, nella conoscenza del diverso (La Cecla, 1993) per non restare cristallizzati in una concezione o cultura dominante ma, piuttosto, alimentare la propria di nuova linfa, grazie alle reciproche influenze, per poi ritornare nei propri luoghi e poterli nuovamente conoscere ed abitare.

## Bibliografia

- Abitare (1971), n. 99, pp. 144-151.
- Atroshenko V.I., Grundy M. (1992), *Mediterranean Vernacular: A Vanishing Architectural Tradition*, Rizzoli, New York.
- Bottero M. (1988), *Lo sperimentalismo di Umberto Riva*, in Riva U., Album di disegni, "Quaderni di Lotus" 10, con testi di Canella G. e Bottero M., Electa, Milano.
- Bottero M. (2021), *Incursioni oltre il moderno: l'architettura di Umberto Riva*, Cosa Mentale, Parigi.
- Brandi C. (2010), *Pellegrino di Puglia*, Bompiani, Milano.
- Colamonico C. (1970), *La casa rurale nella Puglia*, Olschki, Firenze.
- Conti G. (2011), *La pratica dell'architettura. Manuale sulle tecniche costruttive tradizionali*, Maggioli, Rimini.
- Costantini A. (1996), *Guida ai monumenti dell'architettura contadina del Salento*, Congedo, Lecce.
- De Vita R. (1974), a cura di, *Castelli, torri e opere fortificate di Puglia*, Adda editore, Bari.
- Fabi A., Piovene G. (2019), *What is Ornament?*, Poligrafa, Lisbona.
- Felice A. (2004), a cura di, *Saper credere in architettura. Trentanove domande a Umberto Riva*, Clean, Napoli.
- La Cecla F. (1993), *Mente locale. Per un'antropologia dell'abitare*, Elèuthera, Milano.

Marconi P. (1984), *Colore e 'colorito' in architettura*, in Supplemento a *Bollettino d'Arte*, n. 6, Libreria dello Stato, Roma, pp- 9-16.

Neri G. (2017), *Umberto Riva. Interni e allestimenti*, LetteraVentidue, Siracusa.

Neri G. (2020), *Palinsesti, ipotesi e ripensamenti*, Casabella, n. 908, pp. 79.

Oliver P. (2007), *Dwellings. The vernacular House World Wide*, Phaidon, New York

Serrazanetti F. (2020), a cura di, *Umberto Riva. Case in salento*, Casabella, n. 908, pp. 78-95.

## Note

1 La masseria è stata oggetto del lavoro di Riva in un lungo cantiere, durato all'incirca dal 2010 al 2015, con le fasi di progetto iniziate qualche anno prima, e alcuni ritocchi successivi. Trattandosi di una delle sue opere più recentemente completate, è stata documentata e pubblicata solo in anni recenti, nel 2017 (Neri, 2017) e in seguito in un servizio sulle realizzazioni pugliesi di Riva in *Casabella* dell'aprile 2020 dedicato ai "Caratteri italiani" (Neri, 2020 e Serrazanetti, 2020).

2 Le informazioni storiche sulla masseria e sullo stato di fatto prima dei lavori di Riva sono ricostruite attraverso i documenti allegati alla tesi di laurea "Umberto Riva: le case del Salento" di Andrea D'Aprile, Massimo Girardi, Valeria Longo, Antonella Lorusso, Annalisa Massaro, Lucia Fanny Giulia Palladino, Andrea Venditti, con relatore il prof. Vitangelo Ardito, svolta presso il DICAR – Politecnico di Bari.

3 Alcuni dettagli sulle storie delle case a Salve derivano da colloqui diretti dell'autrice con alcuni abitanti di Salve e con gli attuali proprietari delle case descritte.

4 Questo riferimento alle maioliche di Stintino è stato approfondito in un dialogo dell'autrice con lo stesso Riva.

5 La spiegazione del processo che ha guidato Riva nel progetto del colore per la Masseria La Lazzara, e l'ispirazione alla rivista *Abitare* sono stati raccontati dallo stesso Riva in un dialogo con l'autrice.

6 La storia e la teoria della dicotomia tra decoro ed ornamento arricchisce l'intera storia dell'Architettura. Ma è ancora attuale e significativo lo studio della loro relazione, tesa su un differente grado di connessione tra rivestimento e struttura (Fabi e Piovene, 2019).

## Nicoletta Faccitondo

dottoranda di ricerca, DICAR – Politecnico di Bari

## Dell'ultimo orizzonte il guardo [non] esclude\*

**Il concetto della nudità custodisce l'idea di una pienezza data da un "nuovo" accordo tra uomo e natura, in cui l'abitare sembra coincidere proprio con l'instaurarsi di un rapporto spirituale con il mondo.**

**Abitare il tempo "con poche cose di grande valore" è la metafora di un'idea del bello che ci "invita a dimorare" attraverso un atteggiamento contemplativo; è una forma di salvezza dai pericoli di un pensiero veloce.**

**Alcune delle case ticinesi di Livio Vacchini costruiscono il proprio luogo dello stare, instaurando una particolare relazione con il paesaggio di natura in cui si collocano, i cui valori sembrano generarsi attraverso un pensiero meridiano.**

**Queste case non si affacciano mai in se stesse, al contrario guardano fuori da sé delimitando lo spazio di una stanza tenuto tra il tetto e il suo pavimento.**

**Wladimir Spacek aveva definito la casa a Paros di Vacchini come una macchina per pensare; l'unico modo di stare in queste case, infatti, è guardare l'orizzonte stando seduti sul proprio divano, lasciandosi alle proprie spalle tutti gli oggetti che abitano l'internità della scena domestica; un elogio della nudità e della lentezza, verso Sud.**

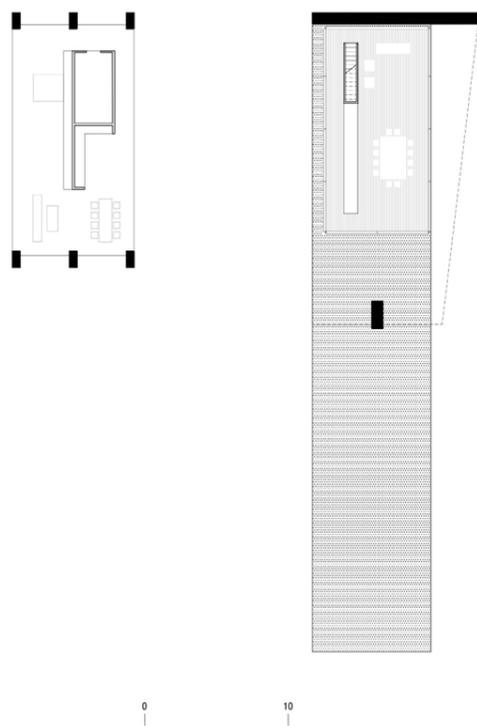
•  
SAGGI

Immaginando di abitare il tempo nella casa a Costa che Livio Vacchini aveva costruito per sé lungo il pendio che scende rapido verso il lago Maggiore, risuonano forti dentro di me alcune parole di Albert Camus, il quale pensava che il lusso o la stessa idea di ricchezza non avesse “mai smesso di coincidere con una certa nudità” (Camus, 2018, p. 11). Un corpo nudo il suo, privo di vesti, ma sazio di un’esperienza felice vissuta in “un giorno di nozze”<sup>1</sup> (Camus, 2019, p. 35) con il mondo, tra il calore del sole e il colore del mare. È così che il valore della nudità – contrapposto spesso a un’idea borghese del benessere domestico – sembra custodire il senso di una pienezza data da un nuovo accordo con il mondo: un’affinità spirituale con la natura, nelle sue molteplici forme. È quello che pensava lo scrittore franco-algerino quando provava a tracciare la via verso la possibilità di una *nuova cultura mediterranea*, al di là dei suoi confini e delle sue molteplici identità geografiche: “l’uomo si esprime nell’armonia con i suoi luoghi” (Ivi, p. 138).

Quando Vacchini racconta l’esperienza della casa a Costa, lo fa descrivendo il carattere del suo paesaggio interiore, tra il corpo e lo spazio, tra l’interno della casa e la grande stanza di natura (sul lago, delimitata dalle vette delle alpi) su cui si affaccia: «il paesaggio non è più quadro ma scena, l’uomo che abita la casa non è più osservatore ma attore» (Vacchini, 1998, p. 72). È così che alcune delle case ticinesi di Livio Vacchini costruiscono il proprio luogo dello stare instaurando una relazione particolarmente radicale con il paesaggio di natura in cui si collocano (Fig. 1). Queste case non si affacciano mai in sé stesse, al contrario, guardano fuori da sé delimitando lo spazio di una stanza tenuta tra il tetto e il suo pavimento. Qui, è il paesaggio, quello esterno della montagna, a costruire lo scenario entro cui si svolge, ogni volta, la vita della piccola casa. Un luogo aperto a uno sguardo verso quell’orizzonte infinito immaginato da Leopardi, dove il carattere di internità dello spazio sembra essere potentemente rivelato sino a coincidere con il suo limite espressivo: è una casa che “non ha più pareti”<sup>2</sup>.

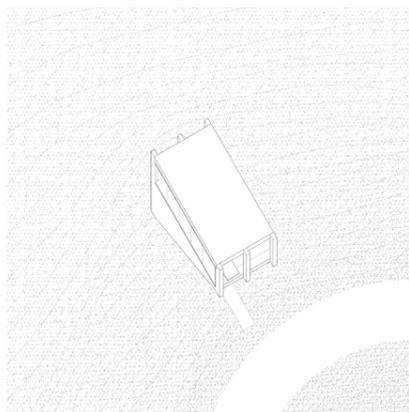
La casa a Costa è senza dubbio una delle opere più rappresentative del lavoro del maestro ticinese e coincide, senz’altro, con l’inizio di una nuova stagione della sua architettura<sup>3</sup>. È un’opera che Vacchini costruisce<sup>4</sup> per sé stesso, all’inizio degli anni Novanta, in un momento professionale significativamente critico, se non infelice. È un’opera decisiva, che aprirà alla profonda radicalità della sua ricerca architettonica<sup>5</sup>, offrendosi come un paradigma di particolare significato. Percorrendo via Contra, lungo i tornanti che risalgono verso la cima del

Cardada, la piccola casa si mostra di scorcio: un potente podio in *béton* che, dal ciglio della strada, si protende con grande slancio verso l'orizzonte lungo delle montagne e del lago (Fig. 2). Una figura di circa 8.5x17.5 metri disposta lungo il pendio, assecondando il suolo roccioso che scende rapido verso valle. Da qui, la casa appare come un monolite (Lucan, 1994, p. 26). Dai lati brevi del podio – idealmente scolpito in un blocco monolitico – emergono alcuni pilastri (tre per ogni lato) che, in una maniera alquanto singolare, potrebbero essere definiti come parti di un muro scarnificato<sup>6</sup>. Sono gli elementi chiamati a sostenere il tetto, definito a sua volta da una piastra post-compressa ordita nella direzione longitudinale dello spazio, su una luce unitaria di circa sedici metri<sup>7</sup>. Descrivendo questo progetto, Vacchini tornava spesso a riflettere sulla sua idea di casa e lo faceva a partire da quelle che aveva visto in Grecia, a Santorini, sul mare Egeo: «sono fatte da due muri, con un'apertura davanti attraverso la quale passa la luce [...] una volta, una profondità che è data dalla pendenza del terreno, e null'altro» (Falasca, 2007, posizione nel kindle 956-958). È una lettura dotata di un forte accento archetipico che sembra porre il pensiero sullo spazio in relazione al concetto costruttivo della campata<sup>8</sup>, “elemento basilare dell'architettura della casa” (Martí Arís, 2016, p. 106). Nella casa a

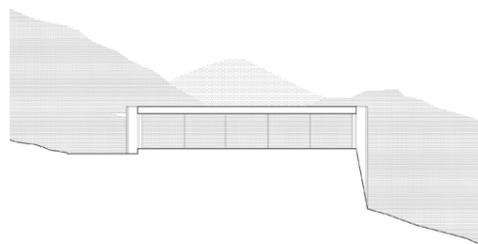


1. Casa a Costa e casa Koerfer, piante. Disegno di Tiziano De Venuto.

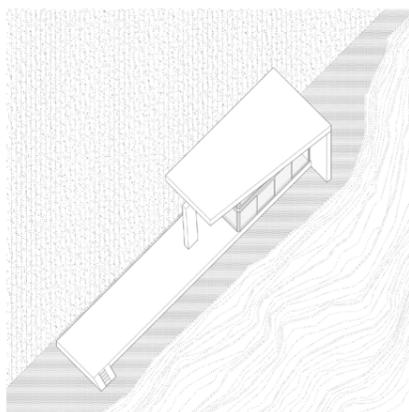
Costa, dall'esterno dell'edificio, la fila dei tre pilastri definisce la struttura di due campate affiancate che sembrerebbero orientare fortemente i luoghi interni della casa verso l'orizzonte, strutturandola attraverso una sequenza binata di spazi. Una dualità necessaria a esprimere la natura dello spazio domestico che per Vacchini si definisce nella dialettica tra spazio servente e spazio servito, luogo dello stare e spazio del riposo. Una riflessione senz'altro antica e culminata, nel '66, nella costruzione della Snider, una delle prime case che Vacchini aveva realizzato con l'amico Luigi Snozzi. Due campate, tre setti murari affiancati: un'interpretazione mediterranea che Le Corbusier<sup>9</sup> aveva già messo a punto in molteplici esperienze (Lucan, 1994, p. 24), lavorando sull'accostamento di due unità spaziali elementari, articolate internamente e in quota secondo il principio della “sezione libera” (Martí Arís, 2016, p. 106). Ma a Costa, al contrario, il tetto si mostra come una forma figurativamente e strutturalmente unitaria che definisce, piuttosto, il luogo unitario di un riparo. È evidente, allora, come il pilastro al centro di ognuno dei due “muri”<sup>10</sup> portanti sia necessario a ridurre l'inflessione della piastra di copertura lungo il suo lato minore, in cui sono alloggiati gli ancoraggi dei cavi di post-tensionamento longitudinali della struttura. In questo senso, sembrano essere piuttosto le coppie longitudinali dei pilastri a definire la figura scarnificata di un muro, la sua riduzione estrema, e forse, la sua stessa metafora. Qui, la volta muraria di Santorini si fa trave, liberando – così come aveva fatto Kahn – “l'architettura dal gioco dei muri portanti laterali che l'aveva dominata per cinquemila anni”<sup>11</sup> (Falasca, 2007, posizione nel kindle 973). Sul lato lungo dell'edificio, podio, pilastro e trave ricompongono piuttosto la figura di un piano continuo plasticamente (e metaforicamente) scavato non rivelando – se non per le committiture tra i casseri – l'assemblaggio costruttivo delle sue parti. È una condizione paradossale per il muro. In una prima versione di lavoro, il piano pavimentale della casa si modellava stereometricamente nello spazio, costruendo, dall'esterno, la figura di un podio<sup>12</sup> monolitico. L'opera costruita, invece, propone una dimensione più analitica tra le parti: da valle la casa si mostra con i suoi imponenti setti longitudinali radicati alla terra. Sono loro a portare il pavimento della casa e il potente tetto precompresso, che appaiono quindi come due piani arretrati dal filo esterno dei pilastri. Il quadro, l'osservatore, la scena, l'attore; è la chiave attraverso cui comprendere l'invenzione strutturale di questa casa e, forse, l'interpretazione di un concetto di ordine più generale<sup>13</sup>. A Costa, Vacchini sembra guadagnare l'espressione più sintetica della sua idea di casa, attraverso la progressiva essenzialità del



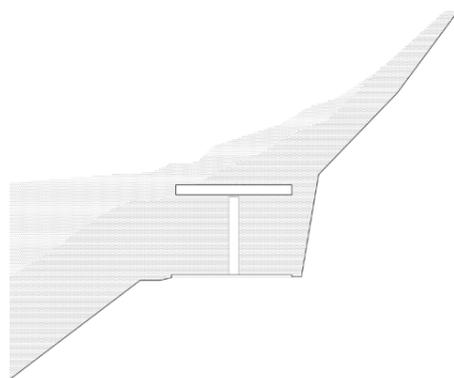
2. Casa a Costa, assonometria. Disegno di Marco Munafò



3. Casa a Costa, sezione longitudinale. Disegno di Tiziano De Venuto



4. Casa Koerfer, assonometria. Disegno di Marco Munafò



5. Casa Koerfer, sezione trasversale. Disegno di Tiziano De Venuto

suo paradigma costruttivo. La struttura binata dello spazio, tra spazi serventi e spazi serviti, si realizza ancora, ma attraverso un piccolo dispositivo murario posto al di sotto dell'imponente tetto monolitico. Qui trovano posto alcuni pochi essenziali spazi di servizio, gli arredi fissi della casa, i suoi quadri, che organizzano lo spazio della stanza senza mai interrompere la continuità del suo involucro vetrato: una superficie riflettente, a specchio, che dall'esterno del "monolite", vela l'interiorità dello spazio, senza mai esporlo. Uno spazio proteso verso l'orizzonte che non inquadra o ritaglia più una porzione di paesaggio con le sue finestre<sup>14</sup>. È una loggia sospesa; potrebbe dirsi, quasi, uno spazio galleggiante. Se non vi fosse il piccolo setto murario interno, infatti, la casa sarebbe completamente aperta verso l'orizzonte. Un paradosso, forse, rispetto a quella stessa idea di orientamento dello spazio così importante per Vacchini<sup>15</sup>. Non è casuale allora che questa spina interna di distribuzione costruisca la profondità virtuale della soglia d'ingresso e individui, allo stesso

tempo, due luoghi della casa che si affacciano quasi sempre lungo quei "muri" longitudinali completamente aperti verso l'orizzonte. La casa di Santorini, adesso, sembra essere molto lontana. Il tavolo da pranzo e il salotto, con le sue poltrone, costruiscono ancora uno spazio unitario orientato lungo il lato corto della casa, ribadendo – contrariamente alla direzione del tetto e, idealmente, delle due campate – la continuità fisica di un riparo aperto sulla grande stanza di natura: qui si è nudi (Fig. 3).

In una dimensione più problematica, ma altrettanto significativa, si inserisce l'esperienza della casa Koerfer a Ronco, costruita sul lago Maggiore da Vacchini e Silvia Gmür<sup>16</sup>. Qui, come nella casa a Costa, è la particolare condizione dal lotto a suggerire, se non imporre, la scelta del sistema insediativo. La casa si dispone su un suolo in forte pendenza che viene interpretato ancora attraverso la costruzione di un podio in *béton*; una stretta fascia di terreno molto allungata che si configura come una terrazza<sup>17</sup> orientata verso il lago. La casa però, parallelamente alle curve di livello, insiste sul fianco di una parete rocciosa, su una sorta di sbancamento del fronte della montagna che la protegge: lo spazio non è più sospeso. Contrariamente alla natura spaziale del podio che ci indurrebbe a rivolgerci frontalmente verso l'azzurro dell'acqua, la casa si struttura nello spazio seguendo l'orientamento del lotto. Bisogna risalire attraverso un sistema di scale, parallelamente alle curve di livello, per guadagnare la quota della lunga piattaforma che si struttura in due parti: uno spazio aperto al cielo, verso l'orizzonte, e uno coperto<sup>18</sup> che costruisce ancora il luogo di un riparo (Fig. 4). Qui, il limite del podio, sul suo lato corto, è segnato da un possente setto in calcestruzzo armato che rigira nello spazio per accogliere, plasticamente, l'imponente figura del tetto: una piastra precompressa<sup>19</sup> su una luce di circa 24 metri e sostenuta, all'estremità, da un possente pilastro scultoreo che si staglia sul piano astratto del basamento. Vacchini e Gmür definiscono lo spazio della casa attraverso la costruzione di uno spazio concavo tenuto tra il tetto e il piano pavimentale del podio: un imponente riparo, al di sotto del quale si dispone, leggera, l'intelaiatura in legno che struttura gli spazi propri dell'abitazione. Una casa su due livelli. All'interno di ognuna delle due stanze è ancora un dispositivo murario a contenere le scale, gli arredi fissi della casa e i suoi servizi. A differenza della casa a Costa, questo non è più al centro dello spazio ma si dispone in prossimità della parete rocciosa, conferendo un carattere di maggiore internità ai diversi luoghi di servizio, che non si affacciano verso l'orizzonte. Le stanze della casa sono così rivolte verso il lago ma in una dimensione che, ambi-

guamente, non è più riferibile alla continuità di una loggia. I quadri qui sono ancora sulle pareti. Alla quota del basamento, senza soluzione di continuità con l'esterno della terrazza, si apre lo spazio contemplativo del soggiorno: la cucina è alle spalle verso il fronte della montagna, la stanza è rivolta verso il lago. Da qui è possibile risalire alle camere da letto del piano superiore: stanze che si conformano secondo il carattere di spazi concettualmente scavati – dato da una *boiserie* in legno che rigira con continuità materica nello spazio – e rivolti verso l'orizzonte del lago. A Ronco, gli spazi della casa sembrano strutturarsi piuttosto attraverso l'idea di una sequenza, seppur questa sia ancora inscritta nella figura unitaria del grande riparo (Fig. 5). È una condizione molto diversa da quella che i due autori propongono nella loro casa a Paros, dove lo spazio della casa si definisce a partire dalla costruzione di una terrazza<sup>20</sup> e di una stanza introversa, ma ancora rivolta verso il mare. “Se vado a costruire un 'interno' faccio una casa sulla roccia e lascio il terreno libero. Se vado a costruire un 'luogo' nuovo costruisco uno spazio esterno il più grande possibile. Il terreno lo si gode sempre tutto!” (Masiero, 2017, p. 26).

Sono alcune delle note che Livio Vacchini inviava a Silvia Gmür mentre lavoravano al progetto per la casa a Paros, le stesse che potrebbero spiegare la sostanziale differenza che si pone tra la casa a Costa e lo spazio della casa Koerfer, dove le felici ambiguità dell'opera sarebbero comunque da inquadrare all'interno del complesso programma da risolvere. Un podio e una terrazza. Due modi diversi, ma ugualmente radicali, di interpretare la costruzione di una dimora secondo una dimensione contemplativa dello spazio e della vita che si sarebbe svolta al suo interno.

Wladimir Spacek aveva definito la casa a Paros di Vacchini come una “macchina per pensare” (Masiero, 2017, p. 12). Uno spazio intimo, che invita ad abitare il tempo “con poche cose [ma] di grande valore” (Cassano, 2005, p. 14). È la metafora di un'idea del bello che “invita a dimorare” (Han, 2019, p. 82) attraverso un atteggiamento contemplativo. È una forma di salvezza dai pericoli di un pensiero che si consuma in un tempo sempre più veloce e per questo, forse, sempre più povero di ritualità. È così che “essere a Sud”, come vocazione e come forma spirituale di salvezza, apre a un interrogativo necessario, se non cruciale per l'architettura. Tutti i progetti di Vacchini sono fondati su un'ideazione strutturale la cui ragione sembra essere rivolta alla conformazione di una particolare idea dello spazio, che coincide sempre con la costruzione di una sua condizione rituale. L'unico vero modo per stare in queste case è guardare l'orizzonte stando sdraiati sul proprio divano, o sulla

propria sedia da giardino. Nella casa a Costa questo avviene con maggiore radicalità, lasciandosi alle spalle tutti quegli oggetti che, insieme a noi, abitano l'internità dello spazio domestico. Un elogio della *nudità* e della lentezza; una ricchezza interiore radicata ai valori più profondi di uno spirito mediterraneo che “abbraccia insieme l'umano e l'inumano” (Valery, 2011, p. 44). Si sta tra le montagne e il blu del lago: uno sguardo rivolto a Sud.

## Bibliografia

- Amaldi P. *et al.* (2018), “Inventer le Tessin 1967-2018”. *Faces. Journal d'architecture*, n. 74, pp. 26-44.
- Borsotti M. (2003), “A colloquio con Livio Vacchini”. *Anfione e Zeto*, n°16, pp. 93-100.
- Camus A. (2018), *Il diritto e il rovescio*. Giunti-Bompiani, Firenze-Milano.
- Camus A. (2019), *L'estate e altri saggi solari*. Giunti-Bompiani, Firenze-Milano.
- Cassano F. (2005), *Il pensiero meridiano*. Editori Laterza, Roma-Bari
- Falasca C. C. (2007), *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*. Franco Angeli, Milano.
- Focillon H. (2002), *Vita delle forme. Elogio della mano*. Giulio Einaudi, Torino. Gmür S., Vacchini L. (2002), “Due case al mare”. *Casabella*, n. 698, pp. 8-15
- Han B.C. (2019), *La salvezza del bello*. Edizioni Nottetempo, Milano.
- Lucan J. (1994), “Livio Vacchini. L'implacabile necessità del tutto”, in Disch P. (a cura di), *Livio Vacchini architetto*. ADV, Lugano, pp. 22-34.
- Lucan J. (2002), “Livio Vacchini et l'intemporel”. *Werk, Bauen + Wohnen*, n. 89, pp. 73-74
- Martí Arís C. (1994), *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*. Città Studi, Torino.
- Martí Arís C. (2007), “Vacchini o la búsqueda de la unidad”. *DPA*, n. 23, pp. 16-21.
- Martí Arís C. (2016), “Gli elementi, i rapporti, il progetto”. *Firenze Architettura*, n°19, pp. 105-115.
- Masiero R. (1999), *Livio Vacchini. Opere e progetti*. Electa, Milano.
- Masiero R. (2002), “L'architettura fa il luogo”. *Casabella*, n. 698, pp. 16-17.
- Masiero R. (2013), *Nel – il +. Livio Vacchini Disegni 1964-2007*. Libria, Melfi.
- Masiero R. (2015), *Silvia Gmür Reto Gmür Architekten*. Electa, Milano.
- Masiero R. (2017), *Una macchina per pensare. La casa a Paros di Silvia Gmür e Livio Vacchini*. Mimesis, Milano-Udine.
- Norberg-Schulz C., Vigato J.-C. (a cura di) (1987), *Livio Vacchini*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Ortelli L. (2017), “Architettura nel Cantone Ticino. Da Tendenze alla condizione contemporanea”. *Archi*, n. 3, pp. 25-29.

Trentin L., Vacchini L. (1999), "La macchina esatta: conversazione con Livio Vacchini". *Archi*, n. 6, pp. 48-49.

Vacchini L. (1988), "Casa Vacchini". *Casabella*, n. 655, pp. 72-74.

Vacchini L. (2003), "Costruire è conoscere, mai sapere: a Luigi Snozzi". *Archi*, n. 5, pp. 10-11.

Vacchini L. (2017), *Capolavori. 12 architetture fondamentali di tutti i tempi*. Libria, Melfi.

Valéry P. (2011), *Ispirazioni mediterranee*. Mesogea, Messina.

## Note

\* Giacomo Leopardi (2019), *L'infinito*, [www.giacomoleopardi.it](http://www.giacomoleopardi.it).

1 "Con il volto madido di sudore, ma il corpo fresco nella leggera tela che ci copre, tutti mostriamo la felice stanchezza di un giorno di nozze con il mondo" (Camus, 2019, p. 35).

2 Ricordando la *stanza* ritratta nella melodia di Gino Paoli, da *Il cielo in una stanza*.

3 È Vacchini stesso a collocare la costruzione della casa nella prospettiva della sua carriera professionale (Falasca, 2007, posizione nel kindle 945-1008).

4 Il primo progetto della casa a Costa è datato alla fine degli anni Ottanta; la sua costruzione, invece, verrà completata nel 1992.

5 "Mi sono fermato [...] e ho deciso di mettermi a costruire una casetta per me. Una casetta inutile che non serviva assolutamente, se non per andare avanti a sperimentare a partire da quello che avevo fatto sino ad allora" (Falasca, 2007, posizione nel kindle 949).

6 È Vacchini a dare questa interpretazione figurativa della struttura, a partire dalla sintassi tra le sue parti: due muri bucati e ridotti a tre possenti pilastri di 53x113 centimetri che portano, longitudinalmente, il tetto (Falasca, 2007, posizione nel kindle)

7 Il progetto strutturale della casa è stato redatto dallo studio di ingegneria Andreotti&Partners, lo stesso ufficio che, con Vacchini, lavorerà alla palestra di Losone e al progetto per la Ferriera di Locarno.

8 Anche Jacques Lucan (1994) descrive la casa a Costa a partire dal significato spaziale e strutturale della campata, costruendo un confronto con la casa Farnsworth di Ludwig Mies van der Rohe.

9 Vacchini ricorda come Le Corbusier fosse ossessionato da questo tema: il suo problema era quello di "bucare questi muri, con problemi costruttivi ai quali non poteva sfuggire" (Falasca, 2007, posizione nel kindle 963).

10 È Vacchini stesso a dare questa descrizione della sua casa: due muri che portano un tetto nella direzione longitudinale dello spazio. (Falasca, 2007, posizione nel kindle 973-85).

11 È in questo senso che potrebbe essere interpretata l'analogia di Vacchini con il *Kimbell Art Museum* di Louis I. Kahn e August Komendant, in cui la volta era stata concepita come una trave, secondo il principio di resistenza per forma della struttura.

12 Jaques Lucan (1994, p. 26) definisce la casa a Costa come una unità indivisibile, una *Gestalt*.

13 "Per tutta la vita ho continuato [...] a lavorare sul modello della Snider, su quel sistema di due tunnel affiancati che all'epoca non avevamo compreso nella sua completezza" (Borsotti, 2003, p. 94).

14 Alla maniera lecorbuseriana di Snozzi (ad esempio).

15 Un pensiero ripreso più volte negli studi e nelle riflessioni critiche di Roberto Masiero (2017, pp. 40-44).

16 Il primo progetto è del 1998: una casa vacanza per tre fratelli (Masiero, 1999, pp. 200-01). La casa, nella sua versione definitiva, è stata costruita tra il 2001 e il 2005.

17 La definizione è stata proposta da Livio Vacchini. Si veda Studio Vacchini (2021), *Casa Koerfer*, [www.studiovacchini.ch](http://www.studiovacchini.ch).

18 *Ibidem*.

19 Il progetto della struttura è di Grignoli Muttoni Partner.

20 Si rimanda alla lettura che Masiero (2017, pp. 11-27) ha dato della casa a Paros, commentando/interpretando le fitte corrispondenze tra Livio Vacchini e Silvia Gmür. È Vacchini a definire la casa come una terrazza, secondo la metafora di una "zattera" nel mare.

**Tiziano De Venuto**

Politecnico di Bari, dipartimento dICAR

Gaspare Oliva

## Una casa per Ulisse Villa-studio per un artista di Figini e Pollini, 1933



# opere

Nella pagina precedente  
Dettaglio di foto d'epoca:  
lo spazio esterno attiguo  
all'atelier

### Il Mediterraneo e la figura di Ulisse

All'interno dell'ampia riflessione elaborata da Franco Cassano sotto la denominazione di *pensiero meridiano*, il Mar Mediterraneo rappresenta l'ambito storico-geografico nel quale l'incontro e la convivenza tra culture differenti è stato praticato ed è ancora praticabile (Cassano, 2021, p. 23), ma esso è anche il simbolo di un *logos* intermedio capace di contemperare posizioni opposte e tenerle insieme dentro una cornice comune che, evitando il doppio rischio dell'omologazione unificante e del *relativismo incurabile*, possa generare una sintesi composita. Con la sua condizione di bacino chiuso, esso è allo stesso tempo mare e continente, un mare nel quale la deriva è un rischio calcolato, un continente fatto di acque piuttosto che di terre. Esso definisce quindi una sintesi tra la deriva oceanica, intesa come metafora della piena e scatenata affermazione della libertà individuale, e la stanzialità terrestre, intesa come radicamento, identità, appartenenza, come idea di collettività che si raduna intorno ad un nucleo di valori comuni (Cassano, 2021, pp. 41-43).

Nella figura di Ulisse, intesa come integrale della versione originale di Omero e di quella proposta da Dante, queste antinomie coesistono (Cassano, 2021, p. 43-46). Prototipo

dell'uomo moderno, egli oscilla tra il desiderio della partenza e l'ansia del ritorno (Audisio, 1943), tra la brama per la conoscenza e la necessità del consolidamento dei valori originari, tra il perseguimento dell'utile immediato e il compimento di un destino trascendentale, tra l'affermazione della propria volontà e l'adesione ad un disegno superiore e, in definitiva, tra ciò che si *vuole* e ciò che si *deve* fare della propria esistenza, tra la libertà e il dovere.

Se osserviamo la sua vicenda complessivamente, notiamo che queste due componenti non risultano giustapposte ma trovano una vera e propria sintesi. L'eroe omerico, ritornando ad Itaca, attua un moto *centripeto* verso l'origine, un ri-accentramento, che lo conduce a riappropriarsi della propria identità, ma per farlo deve opporsi alle numerose forze, sia interiori che esterne, che lo spingono fuori dalla rotta. Tornato ai suoi affetti e ai suoi doveri, la figura dantesca sente una irrefrenabile ansia di riprendere il mare per soddisfare quel desiderio di "*divenir del mondo esperto, e de li vizi umani e del valore*" (Dante, 1321, Inferno: C. XXVI, vv. 98-99), e pone quindi in essere un moto ideale e fisico di segno opposto, un decentramento che tende in maniera *centrifuga* verso l'ignoto.

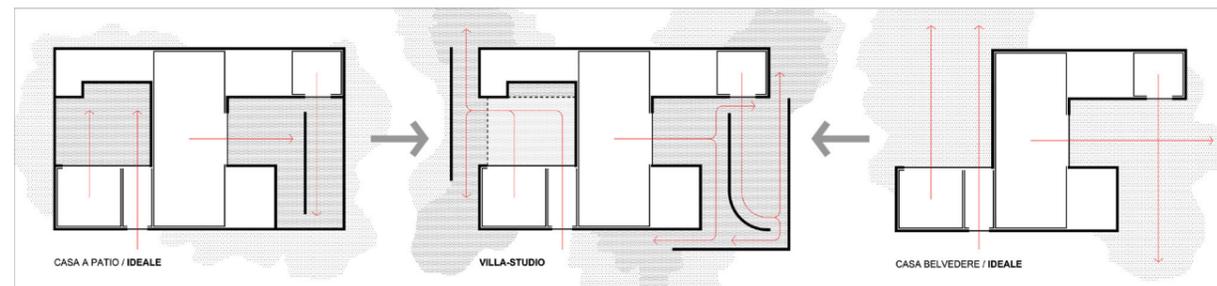
### Introversione vs estroversione

La villa-studio per un artista realizzata da Luigi Figini e Gino Pollini per la V Triennale di Milano nel 1933 sembra tradurre in termini spaziali questa possibilità di ricomposizione tra opposte tendenze centrifughe e centripete, tra decentramento e accentramento, tra apertura e chiusura, e per questo appare congruente con lo spirito ambivalente dell'eroe mitologico. Se ci riferiamo alle possibili relazioni che si possono istituire tra il luogo dell'abitare e la natura, tra lo spazio interno della casa e l'esterno, questa architettura può essere considerata come una sintesi tra le due polarità della completa introversione e della piena estroversione. Da un lato vi è l'idea di casa come recinto, luogo protetto e separato dall'esterno, espressa paradigmaticamente dal *tipo a patio*. Qui, la stanza scoperta determina una connessione verticale tra lo spazio domestico e l'esterno, sottolineando la duplice appartenenza della casa *usque ad infera usque ad coelum*

(Venezia, 2006) e trasferendo, in quanto collegamento ideale tra mondo terreno e divino<sup>1</sup>, una idea di trascendenza. In questo luogo le azioni umane si misurano in funzione di una più alta ragione e pertanto questa casa rappresenta la dimora dell'uomo che agisce eticamente, luogo dell'accentramento.

Dall'altro lato vi è invece l'idea di casa come luogo dell'abitare nella natura, in connessione diretta con l'esterno, esemplificata nella *casa belvedere*. La casa assume il paesaggio come sfondo della vita domestica e al contempo diventa il luogo elettivo dal quale contemplare la natura. La prevalenza dell'orizzontalità<sup>2</sup>, che vuol dire apertura verso il mondo, fa di questa casa una architettura terrena che del mondo intende accogliere ogni manifestazione, dimora dell'uomo che vuole conoscere la realtà delle cose sensibili, luogo del decentramento.

1. Schema: Villa-studio come sintesi di introversione ed estroversione, disegno dell'autore



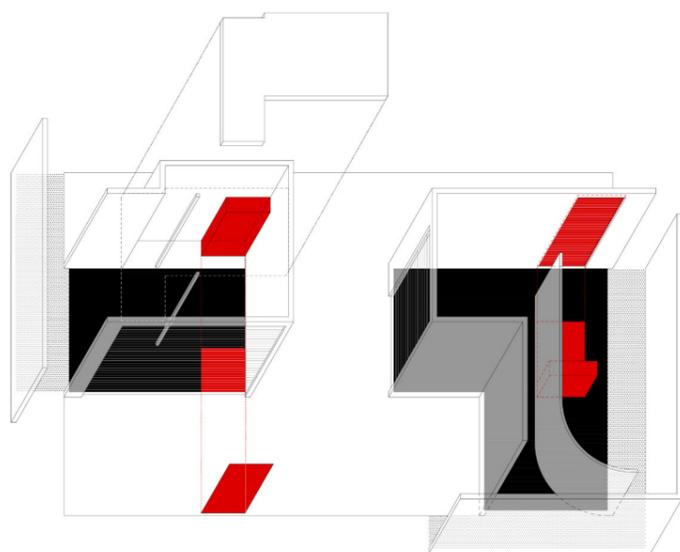
2. Foto d'epoca: lo spazio esterno attiguo all'atelier e quello attiguo alla camera da letto



### Mies vs Figini e Pollini: modi diversi per una sintesi

Mies van der Rohe ha sperimentato numerose possibilità intermedie tra la *casa recinto* e la *casa belvedere*, che rappresentano i due antipodi della sua ricerca sul tema della casa unifamiliare. Tra questi progetti, il padiglione di Barcellona, che si può considerare come una residenza adibita all'uso espositivo<sup>3</sup>, declina la compresenza delle condizioni dell'introversione e dell'estroversione attraverso la giustapposizione di due ambiti diversi, ciascuno dei quali esprime una modalità di relazione con l'esterno: se il patio d'acqua manifesta l'apertura verso il cielo, i setti slittanti, che convogliano lo sguardo verso l'esterno, rispondono alla necessità di apertura sul paesaggio. L'architettura

risultante non ha tuttavia una natura dicotomica, ma si presenta come una sintesi organica delle due condizioni, ottenuta grazie alla capacità unificante della sintassi elementarista e all'armonia metrico-proporzionale. Anche nella villa-studio di Figini e Pollini le due condizioni sono compresenti, ma non è possibile individuare luoghi che univocamente le materializzano (Fig. 1). Esse sembrano infatti sovrapporsi nei due spazi esterni principali, una duplice iscrizione che dà origine alla loro messa in discussione e che si produce nella contemporanea negazione delle condizioni fondative dell'idea di patio e dell'idea di casa come *macchina per guardare*. Nello spazio esterno attiguo all'atelier, la presenza di un tetto parzialmente ritagliato



3. I patii / non patii, disegno dell'autore

mette in discussione la condizione di spazio scoperto, mentre il distacco di un muro dalla massa dell'edificio ne nega la completa separazione rispetto al fuori (Fig. 2). Nello spazio esterno condiviso dal soggiorno e dalla camera da letto, si produce una analoga traslazione di un frammento di recinto, mentre la sua unitarietà viene negata da una parete libera che ha il compito di frazionarlo in due parti, l'una con carattere pubblico e rappresentativo, di riferimento del soggiorno, l'altra, intima e privata, in connessione con la camera (Fig. 2). Questi ambiti sono allo stesso tempo patii potenziali, non ancora descrivibili come tali, e archeologie di patii che furono, di cui il tempo ha lasciato solo dei frammenti. Questa architettura può quindi essere considerata come il risultato della rottura del recinto di una casa introversa, e, allo stesso tempo, come una casa estroversa il cui rapporto con l'intorno viene mediato da dispositivi capaci non soltanto di articolare la vista, ma anche di definire ambiti di intersezione tra il dominio della natura e quello dell'architettura (Fig. 3). Se il padiglione di Mies tiene insieme introversione ed estroversione affermando in termini positivi la possibilità della loro convivenza dentro una singola architettura, nella villa-studio tale coesistenza viene perseguita per via negativa, mettendo

in discussione – e al limite negando – sia la relazione col cielo che quella con l'orizzonte.

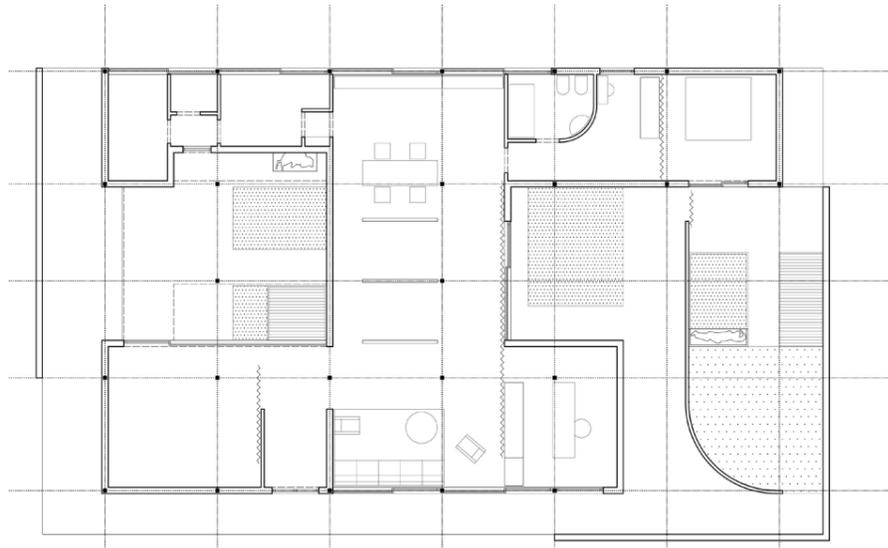
L'architettura viene qui utilizzata come strumento per la verifica dei limiti ontologici dell'idea di casa recinto e di quella di casa belvedere. Gli architetti italiani cercano di capire da quale momento in poi uno spazio esterno attiguo alla casa possa essere riconosciuto come un patio e quando esso cessi di esserlo e, contemporaneamente, provano a stabilire fino a che punto la frammentazione e l'articolazione delle visuali a mezzo di diaframmi architettonici, consenta l'esistenza della *casa belvedere*.

Come ha notato Vittorio Gregotti, la

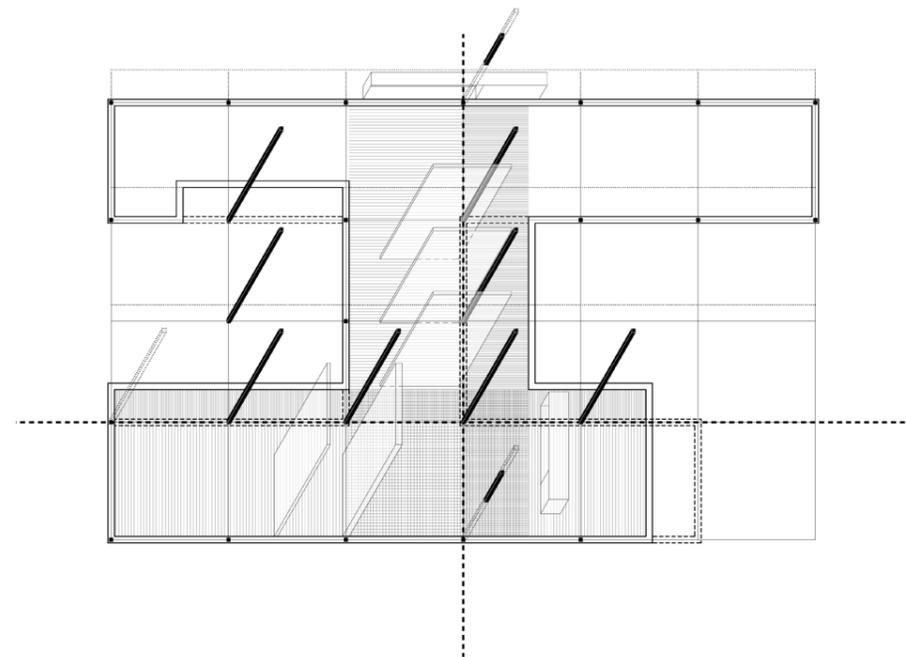
villa è in qualche modo lo specchio rovesciato del padiglione di Mies; (...) utilizzando gli stessi strumenti linguistici, ne ribalta il significato (Gregotti, 2002, p. 19).

Mentre l'edificio di Barcellona traduce in generale una idea di apertura, la villa-studio attiene invece ad una complessiva impostazione introversa. Se il primo edificio sembra quindi appartenere sia al trascendentale che all'immanente, contemplando sia l'asse verticale che quello orizzontale, il secondo non accoglie completamente alcuna delle due condizioni (Fig. 4).

4. Pianta, disegno dell'autore



5. Gerarchia e grammatica dello spazio interno, disegno dell'autore



### Manierismo

Gli elementi che per Edoardo Persico costituivano le prove dell'incompleta adesione di questo edificio al nuovo corso dell'architettura europea (Persico, 2012, 1933, p. 21), possono essere anche interpretati come dubbi circa l'applicazione immediata ed acritica del metodo e del linguaggio razionale. Essi si sostanziano nella messa in discussione di alcuni requisiti diffusamente riscontrabili nella produzione moderna degli anni Venti, quali la chiarezza, l'univocità, l'omogeneità degli spazi e il principio di non contraddizione che deve regolare la loro relazione con gli elementi che hanno il compito di conformarli. Come mostrato precedentemente, gli spazi esterni attigui alla villa-studio presentano infatti più chiavi di lettura, sono eterogenei, all'interno di essi notazioni spaziali differenti si sovrappongono e si produce uno sfalsamento - ai limiti della contraddizione - tra gli elementi e le forme architettoniche, intesi come *significanti*, e il ruolo e l'identità degli spazi, intesi come *significati*<sup>4</sup>. Il risultato è una condizione spaziale perturbante, una *immagine sospesa* (Gregotti, 2002, p.18) tra una razionale armonia e una sottesa inquietudine (Gregotti, 2002, p.16). L'azione critica che questo progetto conduce si estende anche

ad ulteriori criteri moderni di costruzione della forma, come la pianta libera e la maglia strutturale regolare, intesa come condizione necessaria e sufficiente per una libera organizzazione planimetrica<sup>5</sup>. Il criterio dell'indipendenza e dell'autonomia tra sistema strutturale e partizioni verticali viene qui applicato in maniera limitata: vi è una sostanziale corrispondenza tra allineamenti strutturali e compositivi ad eccezione di sole tre situazioni. In corrispondenza del grande soggiorno trasversale e della fascia longitudinale contenente atelier, vestibolo e studio, i pilastri si liberano a causa dell'ispessimento dei corpi di fabbrica. Frammentati longitudinalmente, ciascuno di questi ambienti genera due sotto-unità: una più stretta che funge da percorrenza ed un'altra intesa come luogo dello stare, che assume le misure della campata strutturale. Il terzo momento in cui il sistema costruttivo si rivela è lo spazio esterno attiguo all'atelier, nel quale la messa in evidenza dei pilastri corrisponde alla messa in discussione dell'identità del patio determinata dalla comparsa del tetto, di cui si è precedentemente parlato (Fig. 5). In corrispondenza della parte centrale del soggiorno, dedicata all'esposizione delle opere d'arte, e degli spazi esterni con essa confinanti,

la regolarità della maglia strutturale viene perturbata: la campata ricorrente di 3,60x3,60m viene ridotta a 3,60x3,10m producendo una variazione che ha il compito di sottolineare, nell'organizzazione formale della casa, questa sequenza longitudinale di spazi eterogenei.

Queste soluzioni sono strettamente funzionali alla specificazione topologica di alcuni luoghi cospicui della casa, come l'area espositiva e l'unità spaziale formata dall'atelier e dal patio/non-patio ad esso collegato (Fig. 5).

A valle di questa analisi, possiamo rilevare che la villa-studio non rappresenta semplicemente un tentativo di superamento di una applicazione

ingenua e dimostrativa della sintassi razionale, ma va oltre, in quanto persegue l'adeguatezza espressiva attraverso l'esplorazione dei limiti di questo linguaggio e la verifica della loro tenuta concettuale e formale. In disaccordo con la ricorrente interpretazione storico-critica del lavoro di questi architetti, spesso descritti come esponenti di un razionalismo ortodosso, possiamo definire questo approccio come *manierista*, volendo indicare con questo termine una categoria operativa sovrastorica che si identifica con una riflessione sullo statuto della forma, condotta attraverso la sperimentazione sulla forma stessa<sup>6</sup>.

## Bibliografia

- Alighieri D. (1321), *La Divina Commedia*
- Audisio G. (1943), "Vues sur Ulysse, ou l'ambivalence des Méditerranéens". *Cahiers du Sud*, Febbraio 1943, pp. 271-282.
- Cassano F. (2021, ed originale 1996), *Il pensiero meridiano*. Laterza, Bari.
- Capozzi R. (2017), "Dal recinto alla radura. Il tema della villa in Mies van der Rohe", in Boschi A., Lanini L., *L'architettura della villa moderna. Vol. 2: Gli anni delle utopie realizzate 1941-1980*, Quodlibet, Macerata, pp. 43-49.
- Eisenman P. (2016), *Palladio virtuel*, Yale University Press, New Haven - London
- Eliade M. (2016), *Spezzare il tetto della casa. La creatività e i suoi simboli*, Jaca Book, Milano
- Gregotti V. (2002), "Un prisma di cielo", in Gregotti V., Marzari G. (a cura di), *Luigi Figini e Gino Pollini. Opera completa*, Electa, Milano, pp. 14-23.
- Persico E. (2012), "Gli architetti italiani", in Persico E., *Profezia dell'architettura*, Skira, Milano, pp. 17-25. Edizione originale Persico E. (1933) "Gli architetti italiani", *L'Italia Letteraria*, Agosto 1933.

- Rowe C. (1987), "Mannerism and Modern Architecture" in Rowe C., *The Mathematics of Ideal Villa and other essays*. MIT Press, Cambridge, p. 29-57. Edizione originale Rowe C. (1950) "Mannerism and Modern Architecture" in *The Architectural Review*, n 107, Maggio 1950
- Venezia F. (2006), "Usque ad infera usque ad coelum" in Venezia F., *Le idee e le occasioni*. Electa, Milano, p. 260.
- Wittkower R. (1934), "Michelangelo's Biblioteca Laurenziana" in *Art Bulletin*, 16, 1934.

## Note

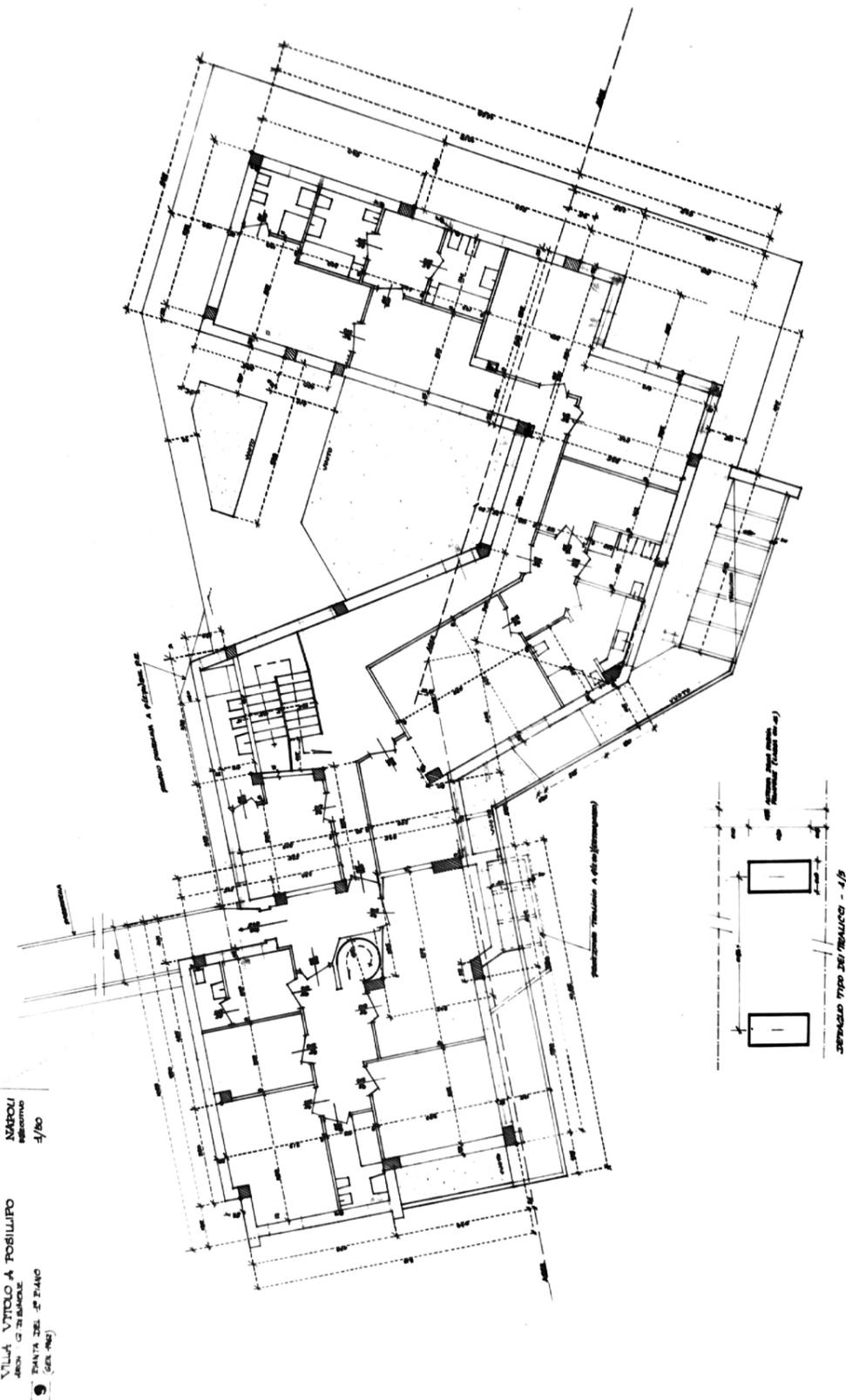
- 1 Mircea Eliade ha sostenuto che la casa costituisce il centro del mondo in quanto luogo di intersezione tra l'asse verticale che collega cielo e terra e quello orizzontale che sintetizza i percorsi di collegamento tra un luogo e l'altro del pianeta. Il riferimento è al volume Eliade M. (2016), *Spezzare il tetto della casa. La creatività e i suoi simboli*, Jaca Book, Milano.
- 2 Il riferimento è ancora alla riflessione di Eliade
- 3 L'indicazione del padiglione di Barcellona come sintesi tra casa recinto e casa belvedere fa riferimento alle argomentazioni espresse da Capozzi R., il quale sostiene che questo manufatto contiene "a un livello ancora 'paritario', sia il mondo del padiglione come presenza isolata, sia quello del recinto – qui solo accennato – come sistema di radicamento al luogo e di definizione degli ambiti più intimi della casa" (Capozzi, 2017, pp. 43-44)
- 4 Peter Eisenman ha riconosciuto in questa imperfetta collimazione tra significato e significante un elemento caratterizzante della condizione manierista, intesa come categoria sovrastorica. Si veda a tal proposito l'introduzione al recente volume dal titolo *Palladio Virtuel*.
- 5 Si veda a tal proposito quanto dichiarato da Mies intervistato da Norberg-Schulz, citato in Capozzi, 2017, p. 46. Si faccia anche riferimento al famoso schizzo del 1929 di Le Corbusier riguardante le quattro modalità di composizione; tra queste, la numero tre rappresenta le possibilità della forma libera in relazione alla regolarità della maglia strutturale.
- 6 Ci riferiamo ai modi in cui questa categoria è stata presentata da autori come Rudolf Wittkower (Wittkower, 1934) o Colin Rowe (Rowe, 1987), oltre che il già citato Peter Eisenman.

## Gaspere Oliva

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli, Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale

Mattia Coccozza

## Abitare organicamente a Sud. Villa Vitolo a Napoli di Giorgio di Simone

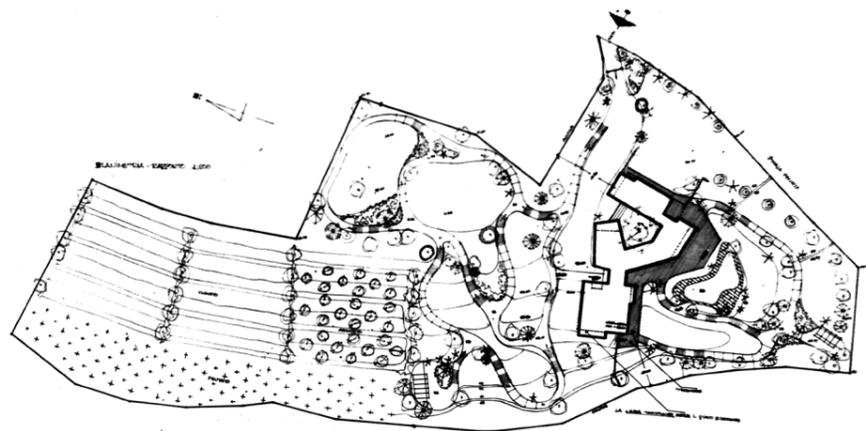


# OPERE

Nella pagina precedente:  
Giorgio di Simone, pianta  
del primo piano.  
© Archivio privato Giorgio  
di Simone. (Fig.4)

Il linguaggio moderno di Giorgio di Simone<sup>1</sup>, figlio della dichiarata ricerca di un'inafferrabile quanto essenziale simbiosi con la natura, non poteva che nascere e svilupparsi "a Sud", e in particolare a Napoli. In una città, cioè, la cui complessa strutturazione orografica, permeata dalla storia e dalla mitologia, necessariamente orienta con veemenza la prassi progettuale di chiunque tenti di *organicamente* abitarla. Eppure proprio i ripidi spalti tufacei di Posillipo, manifestazione evidente di un tormento ctonio insito nelle viscere dell'irrequieto suolo vulcanico, hanno da sempre ospitato dimore specificatamente atte a distendere l'animo, in quel brano di golfo, il cui nome stesso letteralmente invoca una tanto agognata "tregua dal dolore". Un luogo "connesso al culto di Mitra o di Priapo" e "al lusso delle ville imperiali", dove "è il ricordo della scuola del mago Virgilio" e, insieme, "quello della sua tomba di poeta" (De Fusco, 1962), ma anche un inedito campo di sperimentazione, tra gli anni '40 e '60, per la progettazione di una rinnovata idea di architettura dell'*otium*, precipuamente destinata all'alta borghesia della società moderna napoletana. Qui, dove il rapporto della città con il mare si fa più intenso, e dove la vista del lontano Vesuvio si fa meno minacciosa, perché temperata dalla

rassicurante amenità del golfo e delle sue isole, sorge villa Vitolo, progettata da Giorgio di Simone nel 1961. Manifesto della propria, specifica, visione di un'architettura *organica*, riccamente nutrita degli afflitti spiranti dalle opere del maestro di Taliesin, ma declinata attraverso la lente dell'attività progettuale praticata a Napoli presso lo studio di Stefania Filo Speziale; in un contesto culturale, reso dinamico dalle continue contaminazioni accademiche e professionali, ove la città partenopea è indiscussamente assunta a modello "di una profondità geografica e storica che l'architetto deve saper cogliere e la cui comprensione può mettere in crisi la tradizionale contrapposizione tra razionalismo e organicismo" (Amirante, 2008, p. 130). Scevro da tendenziose idee preconcepite, di Simone afferma che "l'architettura-spazio non può rifiutare alcun aiuto al suo progresso. Essa ha bisogno sia del colore, che delle caratteristiche proprie ad ogni materiale; della tecnologia come della fisica; del modulo come del compasso; ma essa non s'identifica con nessuno di questi elementi e tutti li assorbe e li riplasma in nome di una poetica che dall'astratto deve farsi concreta per la vita dell'uomo, in nome di una funzionalità totale fisico-spirituale, che riprenda l'uomo come sua misura e scandisca

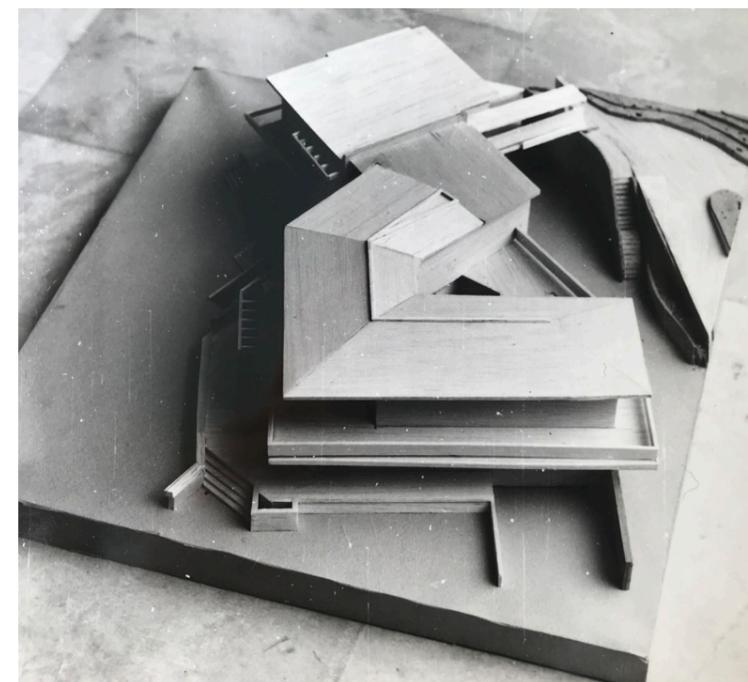


1. Giorgio di Simone, planimetria generale.  
© Archivio privato Giorgio di Simone

assieme a lui, per lui, il pulsare di uno spazio che si relativizza per diventare nostro [...]” (di Simone, 1957, p. 77). Villa Vitolo assurge così a paradigma di un’idea di architettura “che non ingentilisce il paesaggio, ma che ne acuisce l’intensità rinunciando, programmaticamente, a porre in essere quei gratuiti e meccanici orizzontalismi che tanto *wrightismo* degli anni Sessanta ci ha abituato a vedere” (Gambardella, 1999). Localizzata in un’insenatura di Riva Fiorita, la villa appare come un organismo amorfo, fondato sul fascino delle intersezioni geometriche, compiute sui già articolati sedimenti tufacei che digradano verso il mare. I salti di quota presenti originariamente sul sito non sono infatti annullati, per ottenere un nuovo, solido piano di fondazione dell’edificio, bensì enfatizzati dalla costruzione. Intagli nella pietra vulcanica e ar-

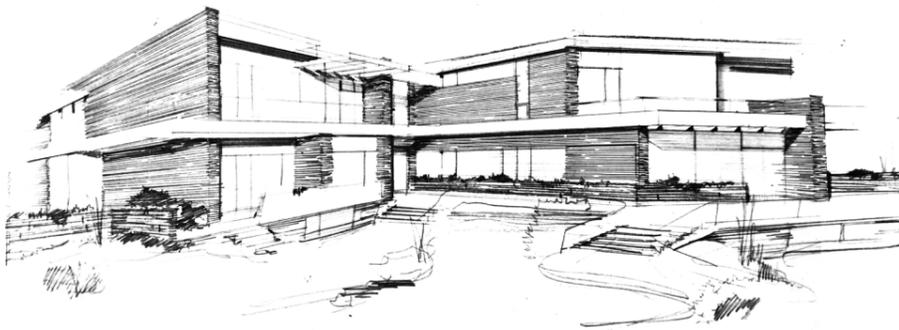
tigianali sostruzioni lapidee danno, in questo modo, luogo al multiforme sistema di percorsi di progressivo avvicinamento alla casa, mediando il tanto ricercato rapporto osmotico tra architettura e natura, efficacemente stigmatizzato dalla figura-impronta della piscina scavata nel podio tufaceo e dalla linea decisa della passerella di accesso alla villa. Questa, sospesa in quota, introduce direttamente al primo piano dell’abitazione ed è chiara memoria della lezione appresa alla scuola di Stefania Filo Speciale, adusa in ogni suo progetto ad estendere poeticamente lo spazio della casa oltre i suoi canonici confini, attraverso fuggevoli e disarticolate propaggini. Lunghe dita, facenti parte di un’unica, complessa figura architettonica, capaci di risolvere brillantemente una questione anzitutto compositiva, prima ancora che distributiva. Dispositivi di rivela-

2. Giorgio di Simone, foto del modello.  
© Archivio privato Giorgio di Simone



zione di una tecnica costruttiva che consentiva, al bisogno, di svincolarsi dal suolo, costruendo una narrazione architettonica che introduceva l’abitante nel ventre della dimora, a partire dal retrostante banco di tufo, per così dire *in medias res*. È la “potenza incisiva della linea” (di Simone, 1958, p. 34), e con essa del piano, dunque, ad animare lo spazio di questa casa “da comporre con l’uomo, per l’uomo” (di Simone, 1957, p. 93), ritmato dalla compresenza dialogica di setti verticali, rivestiti di pietra, e nitidi diaframmi orizzontali, intonacati di bianco. La struttura a telai in cemento armato consente infatti di conferire alla pianta una configurazione di-

sarticolata, su due livelli, organizzata intorno ad un ideale patio su cui si affacciano i percorsi di distribuzione interna. Lo spazio da abitare, così, continuamente si dilata e si comprime, in ragione dei contrappunti che la natura ha predisposto all’esterno. È proprio il protendersi oltre l’*oikos*, di alcuni setti, inoltre, a sottolineare con decisione i punti in cui l’involucro si deforma per fare largo a terrazze panoramiche o spazi pavimentati all’aperto. “Un muro – asserisce lo stesso di Simone – l’abbiamo infatti sempre visto e pensato come qualcosa che limitasse lo spazio, spazio esso stesso, e non come qualcosa che *componesse* lo spazio, mettendone in risalto le possibilità plastiche e poetiche, quale flusso indefinito collegante la terra al cielo” (di Simone, 1957, p. 87). Infrangendosi sui disassati muri che si proiettano all’esterno dell’abitazione, la luce mediterranea diviene così strumento del progetto, contribuendo a plasmare le sinuose travi a ginocchio che, avvolgendo l’intricato edificio, configurano astratte pergole a sbalzo. Villa Vitolo, contorcendosi su sé stessa, e aprendosi con lunghe vetrate su differenti scorci del golfo, si nutre quindi avidamente dei caratteri dello straordinario sito su cui sorge, tentando di solidificare nel cemento quel “vibrante rapporto tra lo spazio dell’uomo e quello della Natura” ove



3. Giorgio di Simone, schizzo.  
© Archivio privato Giorgio di Simone

è possibile “acquietare il dissidio tra corpo e psiche, tra lavoro e libertà, tra le inevitabili necessità della vita sociale e quelle altrettanto urgenti della vita singola” (di Simone, 1957, p. 21). Inseguendo questo specifico obiettivo, – pur conscio, come egli stesso più volte ribadisce nei suoi

scritti, di essere tacciato di “esagerato spiritualismo” – Giorgio di Simone affida alle possibilità espressive e poetiche della sua architettura moderna un compito di non facile attuazione: abitare *organicamente* a Sud.

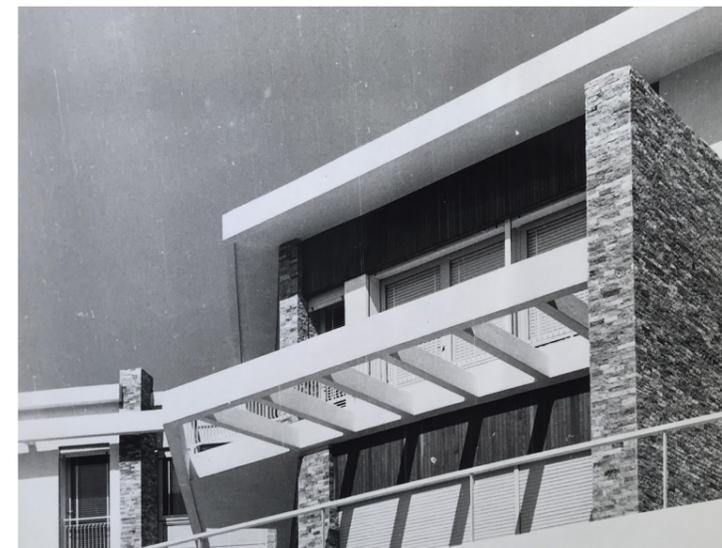
### Riferimenti bibliografici

- Amirante R. (2008), “Insegnare architettura nella città-mondo. Il contributo dell’area della progettazione”, in AA.VV., *La Facoltà di Architettura dell’Ateneo fridericiano di Napoli 1928/2008*, Clean, Napoli, p. 130.
- De Fusco R. (1962), “Gli antichi villaggi di Posillipo”. *Napoli Nobilissima*, vol. II, fasc. II, p. 52.
- Di Simone G. (1957), *La personalità umana e l’architettura*, Treves, Napoli.
- Di Simone G. (1958), *Il disegno, scuola e vita*, Tipografia Hermes, Napoli.
- Di Simone G. (1961), *L’abitazione ed i maestri dell’architettura contemporanea*, Fiorentino, Napoli.
- Gambardella C. (1999), *Posillipo Moderna*, CLEAN, Napoli, p. 120.
- Margherita D. (1991), *Giorgio di Simone*, AA.VV., *Fuori dall’ombra. Nuove tendenze nelle arti a Napoli dal ’45 al ’65*, De Rosa, Napoli, p. 383.

5. Giorgio di Simone, foto di dettaglio.  
© Archivio privato Giorgio di Simone.



6. Giorgio di Simone, foto di dettaglio.  
© Archivio privato Giorgio di Simone



### Note

- 1 Per un approfondimento relativo al profilo biografico di Giorgio di Simone (1925–2018), architetto e docente dell’Università degli Studi di Napoli Federico II, si veda Margherita D. (1991), p. 383.
- 2 Ringrazio l’arch. Gloria di Simone, per l’estrema gentilezza dimostratami nel consentirmi di accedere al materiale di archivio del padre.

### Mattia Cocozza

Università Iuav di Venezia, Dipartimento di Culture del progetto



Oreste Lubrano

## Forme geografiche e forme urbane come specificità del paesaggio meridionale. Un progetto per il quartiere “Case Nuove” nell’altopiano naturale di Rosarno

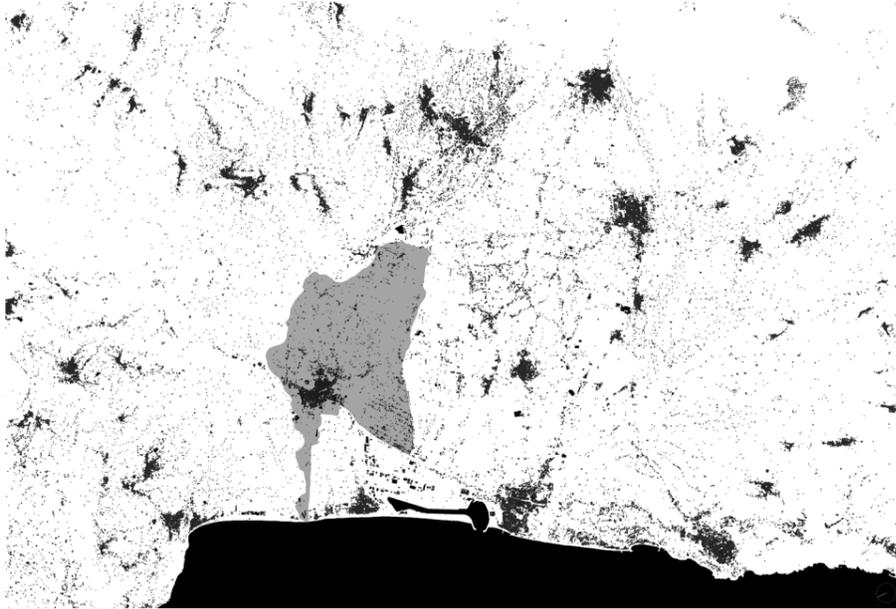
La "città meridionale" (Ciappina *et.al.*, 2008) sembra ritrovare nelle diverse condizioni periurbane e rurali che segnano i territori del Sud italiano, una stringente relazione tra identità dei luoghi e insediamenti antropici che, accogliendo le realtà paesaggistiche e gli elementi geografici che li circondano, li chiariscono sul piano morfologico. È altresì vero che il Meridione italiano è fortemente condizionato da una totale assenza di coerenti linee di sviluppo incentrate su una positiva trasformazione e gestione del territorio, che ne amplificano la forte condizione di marginalità. L'esperienza didattica condotta nei quattro laboratori paralleli di terzo anno del DiARC – Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II – costituisce una importante occasione di riflessione e confronto per ripensare, in senso generale, alla città meridionale.

Orientato sulla costa tirrenica meridionale della Calabria, l'abitato di “Case Nuove” è insediato sull'altopiano naturale di Plan Delle Vigne (Fig. 1) che, seppur caratterizzato dalla dimensione paesaggistica che lo contorna, è prepotentemente condizionato

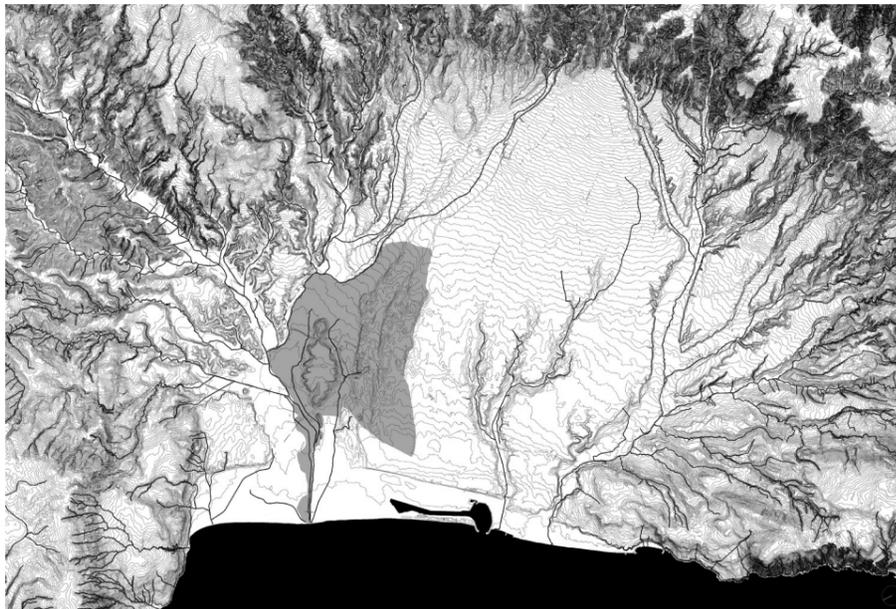
dalla carenza di risorse tradotta, inevitabilmente, in una architettura di bassa qualità. In tal senso, il quartiere oggetto di sperimentazione, esemplificando le contraddizioni prima accennate afferenti la condizione di limite del Sud italiano, richiede una necessaria quanto impellente opera di riconoscimento rivolta al "restauro" (Purini, 1991) della sua immagine teso alla valorizzazione e ri-significazione del legame armonico tra la dimensione geografica e l'opera umana. Natura e infrastruttura vivono qui in un continuo confronto/scontro: un luogo cospicuo in cui le isoipse determinano una peculiarità del territorio, riconosciuta già nel V sec. a.c. dai Greci, che elessero questo singolare altopiano come avamposto a controllo della Piana di Gioia Tauro, fondando *Medma*.

Tuttavia, come anticipato, l'attuale città non sembra in alcun modo riaffermare il valore insediativo del tessuto greco. Difatti, il centro urbano configura una debole quanto indifferente struttura ippodamea che si sovrappone, nella parte alta del quartiere, alle tracce della sub-colonia di *Locri Epizephiri* solo per ragioni speculative e di massimo sfruttamento possibile. Tale tessuto, costituito

Nella pagina precedente:  
Collage di sintesi delle  
proposte progettuali:  
planivolumetrico. Disegno  
dell'autore (Fig.3)



1. La Piana di Gioia Tauro:  
schwarzplan. Disegno  
dell'autore



2. La Piana di Gioia Tauro:  
la forma del suolo e la stru-  
tura del sistema idrografico.  
Disegno dell'autore

4. Collage di sintesi delle  
proposte progettuali: tipolo-  
gico. Disegno dell'autore



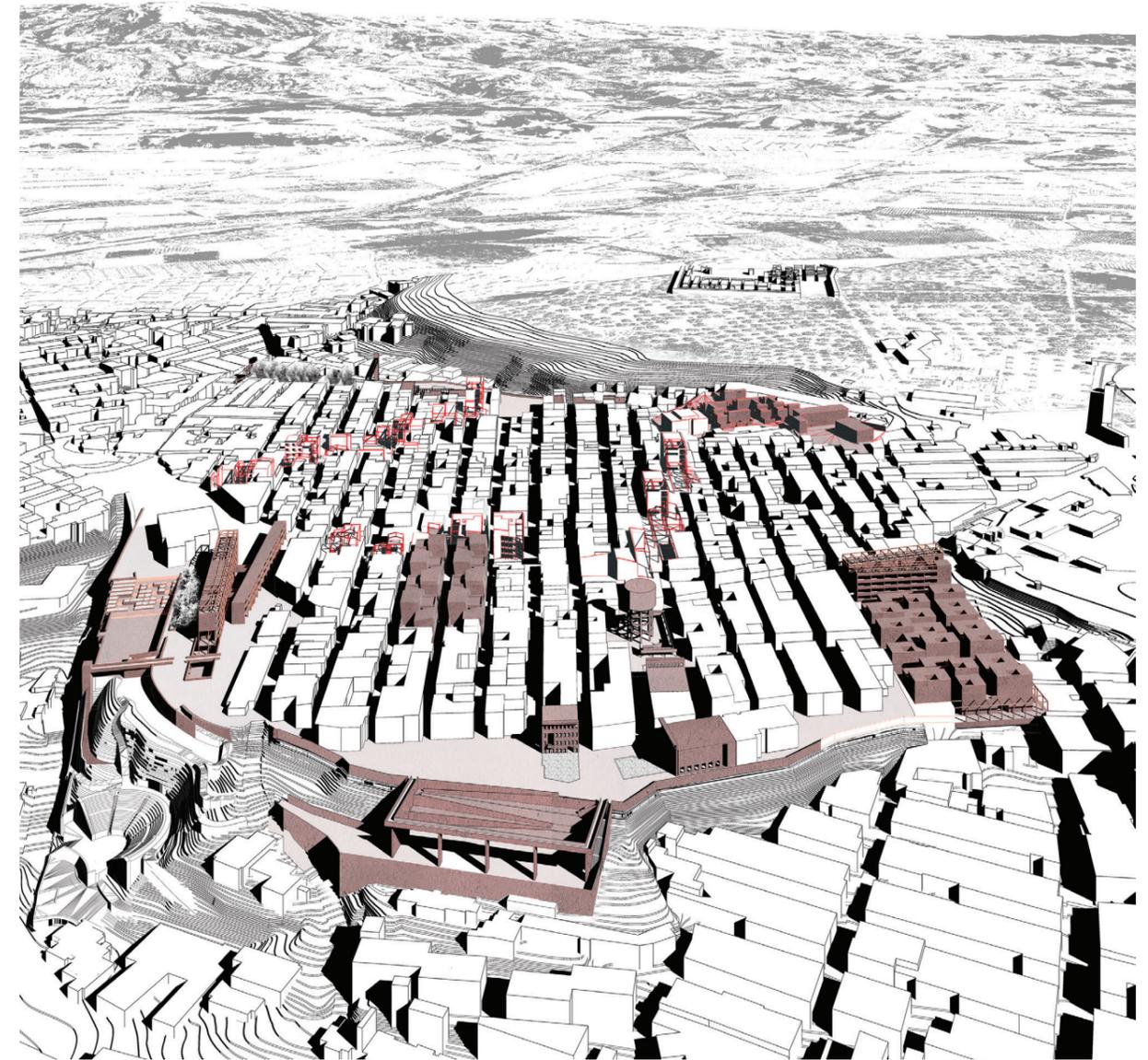
prevalentemente da case basse associate a schiera, ha accolto nel corso del tempo plurime superfetazioni che hanno comportato una “deterritorializzazione” (Thermes, 2000) nonché un esteso degrado sociale e fisico dei luoghi.

La strategia del laboratorio integrato – tenuto dai docenti Antonello Russo e Isotta Cortesi cui chi scrive ha partecipato in qualità di tutor<sup>1</sup> – è stata quella di innalzare la qualità architettonica dell’insediamento

mediante l’introduzione di alcune ‘centralità’ che, accogliendo “l’invito offerto dalle forme della Terra” (Moccia, 2021), riverberino alla scala territoriale il rapporto tra l’interno della città e l’esterno, potente, del *paysage*. Tale premessa ha consentito di strutturare unità formali in punti nodali del sistema insediativo determinando la sostituzione, parziale o totale, di parti di tessuto orientata a stabilire una sequenza spaziale, che si dilata all’esterno

accogliendo le polarità pubbliche poste sul *limes* che riguardano gli elementi del paesaggio. Tali interventi vengono connessi mediante un *parterre* chiamato a introdurre delle percorrenze principali all'interno del tessuto, permettendo così di rendere intellegibile un ordine diverso, finanche riconoscendo ed estraendo delle preesistenze all'interno della città proponendo una rinnovata "relazione dialogica"<sup>2</sup> dell'architettura con il paesaggio. Nello specifico, una meditata lettura e interpretazione della forma del suolo, alla scala territoriale, (Fig. 2) ha consentito di compiere una riscrittura della forma urbana per punti nevralgici significativi a cui corrisponde una profonda riflessione sul tema della accessibilità – Piazzale Genova a nord e Piazza Mercato a sud – attraverso sistemi di risalita e attrezzature pubbliche capaci di stabilire una dialettica tra la finitezza della forma e la geografia dei luoghi (Fig. 3) dove la posizione "è definita dalle relazioni di prossimità tra diversi punti o elementi" (Foucault, 1994) che segnano questa porzione di territorio. Tuttavia, ciò che permane è una attenzione alla scala architettonica: mediante equilibrati interventi di sostituzione di frammenti di tessuto urbano – propriamente definito dalla 'introversione' delle residenze – che si

confronta con la possibilità di inserire puntuali dilatazioni riconducibili a una idea di spazio differente, attribuibile alla nozione di 'esternità'<sup>3</sup>. Riconoscendo la misura dell'unità morfologica abitativa, o "parte elementare" (Neri, 2014), si assume il tipo a patio quale dispositivo formale fondativo e permanente della cultura dell'abitare mediterraneo in grado di determinare nuove unità insediative autonome (Fig. 4) talvolta reiterabili a definire "isole" (Russo, 2020), o parti formalmente concluse e riconoscibili all'interno del quartiere. Si tratta in altri termini di introdurre nuove gerarchie tenute insieme da percorsi pedonali di attraversamento propedeutici al disvelamento delle qualità spaziali – compressione e dilatazione – e alla trasformazione delle logiche sintattiche dei luoghi mediante figure protese verso l'esterno naturale (Fig. 5). La condivisione di alcune modalità e tecniche di rappresentazione<sup>4</sup>, proposte agli studenti, ha permesso di esaltare i temi soggiacenti le proposte di progetto, investigando sulla ragione profonda delle strutture formali con la ambizione di rintracciare quella *dimensione relazionale* di cui parla Michel Foucault capace di far riconoscere i caratteri della rappresentazione attestanti il valore del paesaggio.



5. Collage di sintesi delle proposte progettuali: vista prospettica d'insieme. Disegno dell'autore

Il progetto di architettura in questa esperienza didattica è dunque inteso come interpretazione critica della realtà:

l'idea è nel significato originario null'altro che "forma visibile" delle cose, rispetto a cui prendono senso variazioni, trasformazioni (Gregotti, 1992, pp. 2-3).

Esso quindi si fonda sulla storia e sulla geografia dei luoghi, e il territorio, da questo punto di vista, diviene quell'area topologicamente definita in cui il paesaggio "antropogeografico"<sup>5</sup>, secondo

la definizione che ne dà Vittorio Gregotti, è sia un "modo di essere" sia una "possibilità di modificazione" del luogo. Questo rapporto "morfogenetico" (Gregotti, 1985, p.2) tra la forma geografica e la forma dell'insediamento si definisce a partire da una profonda interpretazione dei "caratteri identitari" (Purini, 2008) della città meridionale che, proiettata nella vasta dimensione territoriale, esplica la relazione tra architettura e paesaggio, in una continua ricerca di rinnovati orientamenti e prospettive dello sviluppo urbano nei territori del Sud italiano.

## Riferimenti bibliografici

- Aa.Vv. (1991) "Il disegno del paesaggio italiano". *Casabella*, n. 575/576.
- Capozzi R. (2011), "Tettonica vs stereotomica? Del discreto e del continuo tra costruzione e composizione", in D'Amato C. (a cura di), *Il progetto di Architettura fra didattica e ricerca. Vol. 4. La costruzione*, Polibapress, Bari.
- Ciappina F., Russo A., Scarcella G. (a cura di) (2008), *Laura Thermes. Progetti per il Sud. Centonove tesi di laurea in Progettazione Architettonica e Urbana 1990/2005*, Il Poligrafo, Padova.
- Foucault M. (1994), *Eterotopie*, Feltrinelli, Milano.
- Gregotti V. (1966), *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano.
- Gregotti V. (1985), "Morfologia, materiale". *Casabella* n. 515, p. 2.
- Gregotti V. (1992), "Elementi di disegno urbano ordinati secondo i principi della modificazione critica". *Casabella* n. 588, pp. 2-3.
- Moccia C. (2021), "Architettura: misura della Terra" in Id., Moccia C., Rizzi R., Schröder U., *Tre lezioni. Un'ora di architettura*, Aión, Firenze, pp. 11-19.
- Neri R. (a cura di) (2014), *La parte elementare della città. Progetti per Scalo Farini a Milano*, LetteraVentidue, Siracusa.
- Purini F. (1991), "Un paese senza paesaggio". *Casabella*, n. 575/576, pp. 40-47.
- Purini F. (2008), *La misura italiana dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari.

Russo A. (2020), *Elementare & Complesso. La Città per Isole*, LetteraVentidue, Siracusa.

Schröder U. (2015), *Pardié. Konzept für eine Stadt nach dem Zeitregime der Moderne. A Concept for a City after the Time Regime of Modernity*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln.

Thermes L. (2000), *Tempi e spazi, scritti teorici, la città e il suo progetto nell'età posturbana*, Diagonale, Roma.

## Note

1 Laboratorio di Composizione Architettonica e Urbana 3 - Architettura del Paesaggio 3B. Modulo ICAR/14 prof. arch. Antonello Russo, modulo ICAR/15 prof. arch. Isotta Cortesi, titolare del contratto per attività didattiche integrative arch. Oreste Lubrano.

2 Il notissimo numero di «Casabella» dedicato al *disegno del paesaggio italiano* rappresenta un 'testo manifesto' in cui i diversi progetti (suddivisi in tre *Antologie*) assumevano il ruolo di 'testimoni' per una proficua relazione nonché "disegnabilità del paesaggio". In prim'ordine vennero collocati i progetti chiamati ad esprimere l'idea di *fondazione di un nuovo paesaggio*; in second'ordine, i progetti ispirati a una *relazione dialogica dell'architettura con il paesaggio*; ed infine, nel terzo gruppo, i progetti che si occupavano del *restauro del paesaggio naturale*. Indagine perlustrativa che tentava dunque di riconoscere, tra gli anni Trenta e Ottanta del Novecento, quella *attitudine paesaggistica* all'interno del panorama di esperienze e figure che definiscono la cultura italiana del progetto. Cfr. Aa.Vv. (1991) "Il disegno del paesaggio italiano". *Casabella*, n. 575/576.

3 Termine introdotto da Uwe Schröder in: Schröder U. (2015), *Pardié. Konzept für eine Stadt nach dem Zeitregime der Moderne. A Concept for a City after the Time Regime of Modernity*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln.

4 Agli studenti è stata proposta una modalità rappresentativa già codificata nei corsi tenuti nel DiARC da Renato Capozzi e Federica Visconti che riproduce la figurazione dell'atto costruttivo - distinguendo le parti stereotomiche da quelle tettoniche - a partire da una riflessione sui disegni urbani di Antonio Monestiroli e Carlo Moccia. Si veda a riguardo: Capozzi R. (2011), "Tettonica vs stereotomica? Del discreto e del continuo tra costruzione e composizione", in D'Amato C. (a cura di), *Il progetto di Architettura fra didattica e ricerca. Vol. 4. La costruzione*, Polibapress, Bari.

5 Locuzione coniata dal geografo Friedrich Ratzel, successivamente ripresa ed estesa da Vittorio Gregotti in quanto «geografia del progetto dell'uomo». Cfr. Gregotti V. (1966), *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano.

## Oreste Lubrano

Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Architettura e Progetto (DiAP)

Moreno Baccichet

## La Sarajevo di Dušan Grabrijan

Sarajevo è una città con un carattere meridionale fondata alla fine del XV secolo poco oltre lo spartiacque danubiano. Seguendo l'espansione ottomana nei Balcani i tipi edilizi di un sud mediterraneo iniziarono a diffondersi anche nelle aree settentrionali e montuose trasformando per sempre la percezione degli insediamenti. Da allora Sarajevo è un pezzo di storia urbana orientale nella cultura europea. Il Mediterraneo turco balcanico si legge nell'impianto urbanistico della città e nei tipi edilizi che la compongono. Tra la fine degli anni '30 e l'inizio del '50 del secolo scorso, Dušan Grabrijan<sup>1</sup> affrontò il tema dell'indagine morfotipologica degli insediamenti storici balcanici con l'intento di orientare la pianificazione urbana del primo dopoguerra. Con una serie di articoli sul carattere orientale dell'insediamento bosniaco Grabrijan solleverà l'attenzione sulle forme urbane del sud della Jugoslavia. Nel 1942 Grabrijan firma una raccolta dei suoi scritti integrata da un'importante serie di disegni dell'amico e collega Juraj Neidhardt (Grabrijan 1942) aprendola con la ristampa di due articoli apparsi una ventina di anni prima sulla rivista tedesca "Der Stadtebau"<sup>2</sup>. Uno di questi era di Camillo Sitte, l'altro di Josef Pospíšil (Pospíšil 1916). Una descrizione seicentesca della città da parte del viaggiatore turco

Evljije Čelebije e quella dell'amico pittore Zoran Didek contribuiscono a introdurre un volume che ha il compito di raccogliere la maggior parte degli articoli scritti da Grabrijan negli anni trascorsi a Sarajevo. I saggi ricomposti sono integrati da molti disegni di Neidhardt che costruiscono di fatto una narrazione parallela (Fig. 1) che vuole partire dalla tradizione orientale per arrivare alla definizione di una nuova architettura ancorata a temi tipicamente mediterranei. I due amici sviluppano con approcci diversi gli stessi argomenti che Neidhardt aveva condiviso con Le Corbusier durante un intenso periodo di collaborazione (1932-1936) per il piano di Algeri. Anche per questo il primo saggio di Grabrijan che apre la teoria di articoli (1936) è dedicato a Le Corbusier e alla ricerca di evidenze che correlino l'esperienza del maestro con l'architettura popolare di Sarajevo (Fig 2), soprattutto la casa orientale. I quartieri residenziali di Sarajevo venivano descritti come antesignani di una città giardino moderna (Fig 3). In questo senso la ricerca di Grabrijan si allontanava dalle molte indagini sull'architettura mussulmana della Bosnia e della sua capitale perché, più che supportare le rivendicazioni nazionali di una componente islamica minoritaria nel contesto del regno degli slavi del sud, proponeva questa tradizione come un modello



Šematski prikaz novoprojektiranih naselja u srednjem bosanskom rudarskom bazu

### LEGENDA

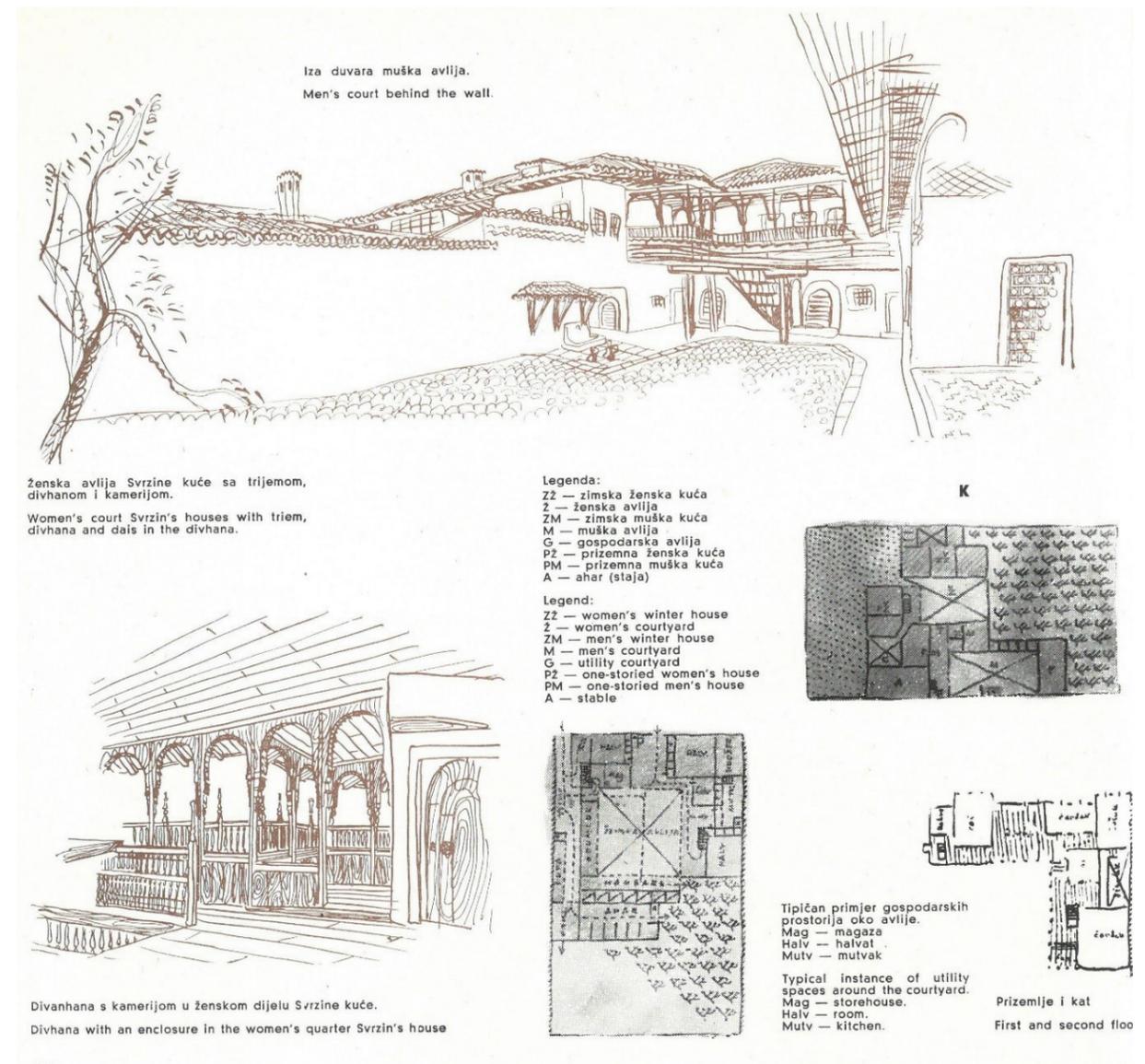
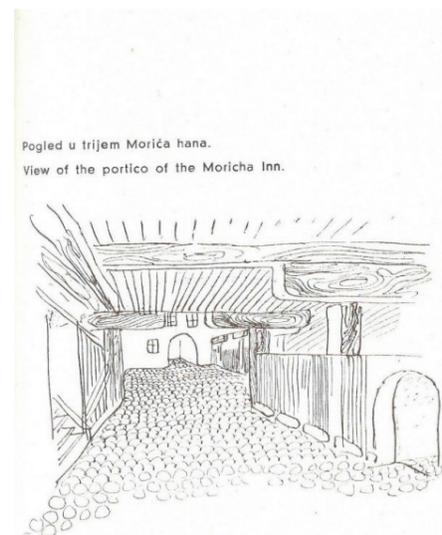
1. Staro i Novo Sarajevo
2. Ilidža
3. Ilijaš
4. Breza
5. Ričica
6. Vareš — Majdan
7. Zenica

Nella pagina precedente: Schema territoriale dello sviluppo di Sarajevo e dei suoi satelliti, Grabrijan, 1942. (Fig.1)

europeo e mediterraneo. Nel tempo a cavallo del conflitto mondiale Grabrijan modificò la sua narrazione. Nel 1942 i tessuti urbani di Sarajevo venivano descritti in termini etnici e religiosi come mussulmani, mentre nel volume del 1957 si farà un gran uso della definizione orientale ormai consolidata nel linguaggio dell'architetto a partire dal saggio *Arhitektura, Orientalna hiša v Sarajevu* del 1949. Nel primo dopoguerra il clima culturale era del tutto cambiato. Nel 1945 iniziarono a palesarsi le proposte per la distruzione del quartiere del mercato, la Baščaršija e iniziarono le demolizioni di un centinaio di piccole botteghe in legno. Grabrijan più conservativo stava ridisegnando i tipi edilizi rilevati con gli studenti di Sarajevo prima della guerra, mentre Neidhardt riproponeva una completa

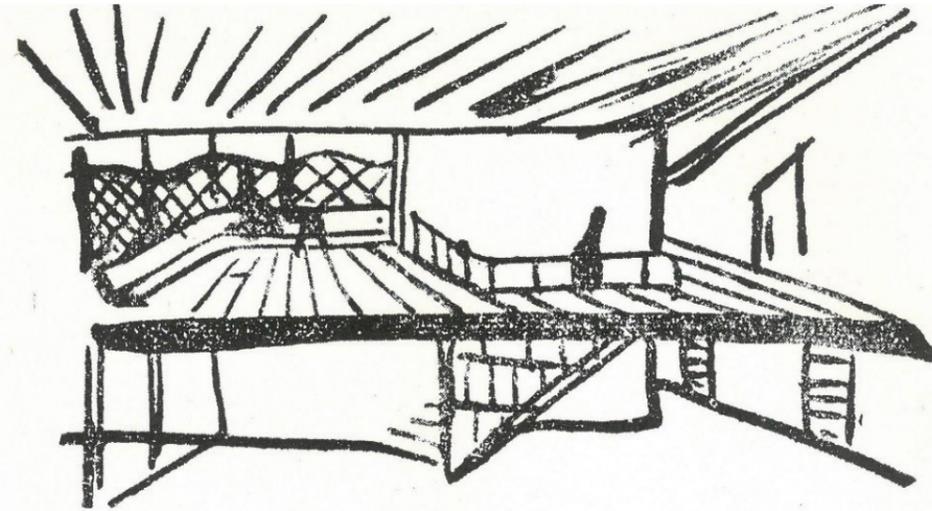
trasformazione della Baščaršija (1952-53) per narrare una nuova situazione politica che prevedeva una pacificazione dei nazionalismi che avevano attraversato la Jugoslavia durante la guerra. Secondo Grabrijan "questo Oriente è meravigliosamente in sintonia con le tendenze della nuova architettura", ma allo stesso tempo nel saggio (Grabrijan 1949) c'è una adesione esplicita all'indagine morfotipologica dell'esistente, mentre mancano quei disegni o schemi di nuove proposte che avevano caratterizzato il periodo degli anni '30. Come si intuisce in questo saggio Grabrijan, a Lubiana dal 1945, stava riorganizzando il materiale raccolto in tanti anni di lavoro con gli studenti bosniaci per chiudere una serie di pubblicazioni interessate al tema del tipo edilizio. Questo lavoro di ridisegno troverà

2. Nel Morića Han Grabrijan evidenzia la struttura portante a pilastri in legno richiamando le affinità con il sistema a pilotis di Le Corbusier (Grabrijan 1957)

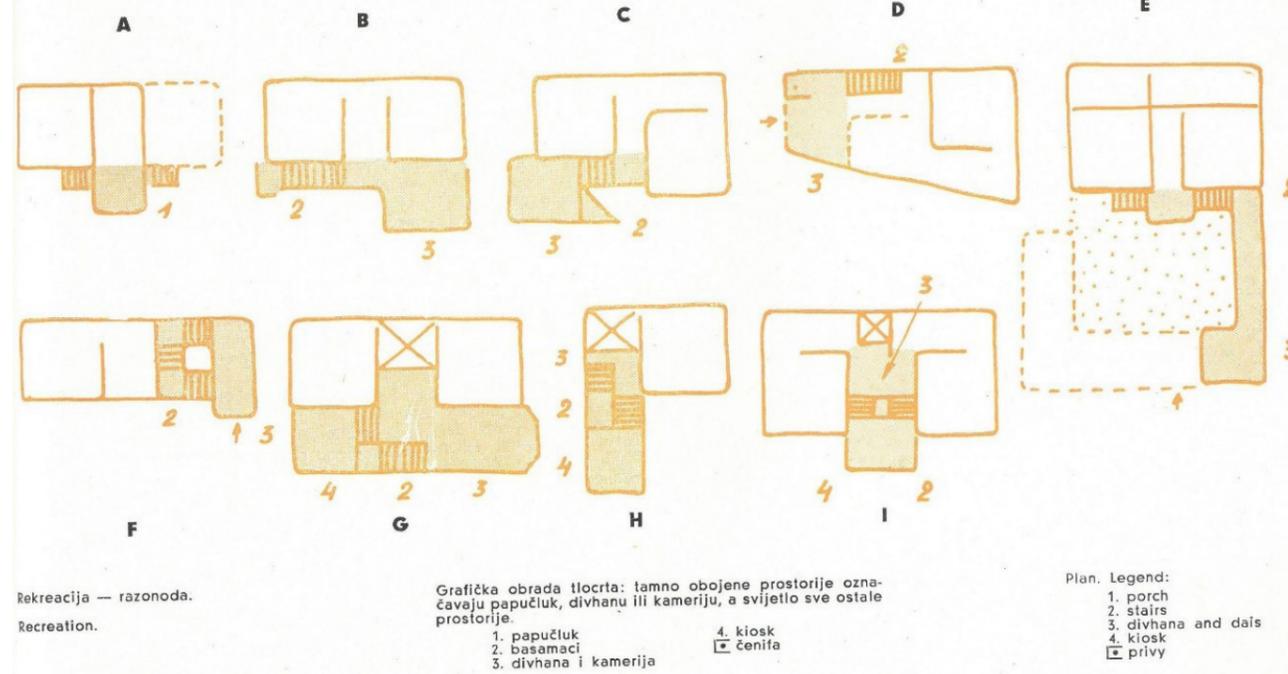


3. Disegni che richiamano le prospettive di Josef Pospíšil (Grabrijan 1957)

Divanhana — sastavni dio odjeće kuće, drveni strop itd. Elementi: mušebak, sećije, basamaci.  
 The divanhana — part of the building shell. Elements: lattices in the windows, built-in bench, stairs, wooden ceiling, etc.

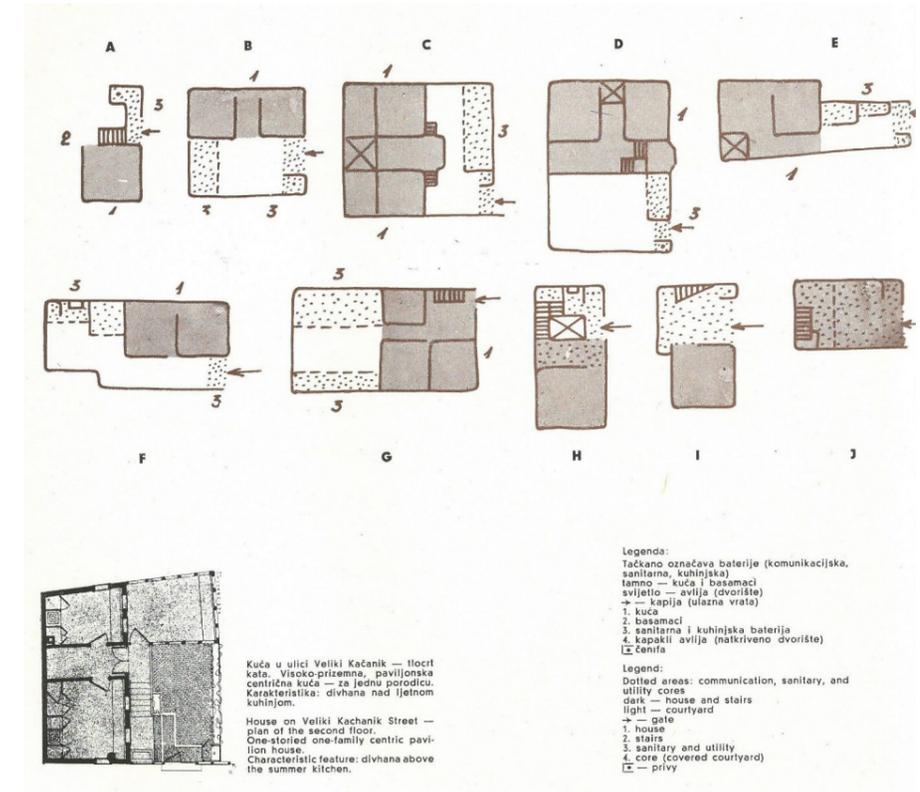


Divhana.  
 Divhana.



4. Schemi che descrivono la posizione del “divan” nella casa (Grabrijan 1957)

5. Schemi tipologici della casa orientale (Grabrijan 1957)



un esito editoriale solo dopo la sua morte: nel 1955 uscirà *Makedonska Kuća ili prelorientalne u suvremenu evropsku kuću* e nel 1957 in *Arhitektura Bosne i put u suvremeno* ancora una volta confermato con Juraj Neidhardt e introdotto dalla prefazione di Le Corbusier. In quest'ultimo importantissimo lavoro Grabrijan affermava che l'architettura balcanica seguiva quei “concetti architettonici mediterranei” che sono facili da riconoscere anche all'interno di vallate segnate da una certa complessità morfologica. Per lui la nuova architettura doveva tener

conto del genius loci e l'interesse per la storia e le tipologie edilizie del passato era funzionale alla definizione di regole che si contrapponevano a uno stile moderno indifferente alla storia (Fig.4). Per Grabrijan gli espliciti riferimenti a una architettura moderna che tenesse conto dello stile di vita della popolazione balcanica, soprattutto nel suo rapporto con il piacere di godere il paesaggio dagli spazi dell'abitazione, andava reinterpretato con l'intento di “costruire cose nuove seguendo vecchi principi”.

Alija Bejtić nel suo studio del 1952 (Bejtić 1953), dimostrò di prestare grande attenzione agli studi di Grabrijan e Neidhardt citando alcuni articoli apparsi nella stampa, ma non è escluso che conoscesse molto bene anche il materiale non ancora pubblicato. L'apparente anarchia urbanistica dell'insediamento storico di Sarajevo ormai era stata spiegata rendendo evidenti una serie di principi morfotipologici che davano più forza a chi voleva conservare il centro storico di Sarajevo. In questo periodo furono pubblicati importanti saggi sulle forme insediative di Sarajevo e gli studi di Grabrijan venivano costantemente citati come esempio di indagine morfologica. Questo atteggiamento è fin da subito evidente con la fondazione della nuova rivista "Naše starine" creata a Sarajevo per dare evidenza a una politica di conservazione del patrimonio architettonico e artistico della Bosnia. Il primo numero della rivista usciva proprio l'anno della morte di Grabrijan con saggi delle principali figure del protezionismo della Bosnia. Non a caso il primo numero aprirà con un saggio di Hamdija Kreševljaković dedicato alle città bosniache: *Stari Bosanski Gradovi* e persino Juraj Neidhardt firmerà con Džemal Čelić un importante articolo sulla necessità di restaurare il ponte di

Mostar all'interno del suo contesto urbanistico.

Sempre nel 1953, a un anno dalla morte di Grabrijan, il comune di Sarajevo formerà una Commissione per decidere come conservare i dieci monumenti più importanti del centro storico all'interno dell'ambiente del bazar di Sarajevo. Per fare questo fu istituita una commissione ampia e rappresentativa alla quale fu affiancata una sottocommissione per studiare i problemi del mercato di Sarajevo composta dal prof. H. Kreševljaković, dagli architetti J. Neidhardt, H. Redžić, E. Kapetanović, Džemal Čelić (*Rad zavoda...* 1954).

Il cuore di Sarajevo era salvo.

## Bibliografia

- Bejtić A. (1953), "Spomenici osmanlijske arhitekture u Bosni i Hercegovini", *Prilozi za orijentalnu filologiju*, n.3-4, pp.229-297.
- Čelić D. (1954), "Spomenici kulture i urbanizam. Neka iskustva i zapažanja", *Naše starine*, v.II, pp.23-36
- Grabrijan D. (1942), "Sarajevo i njegovi trabanti arhitektonsko-urbanistička razmatranja uoči izrade nacrtu za regulaciju grada Sarajeva", *Tehnički Vjesnik*, n.7-9, pp.199-322
- ID. (1949), "Orientalska Hiša v Sarajevu", *Arhitektura*, n.23-24, 1949, 43-61.
- ID. (1957), *Arhitektura Bosne i put u suvremeno*, Lubiana, Ljudska Pravica
- Grabrijan i Sarajevo*, a cura di Džemal Čelić, *Prilozi*, n.3, 1970
- Nametak A (1939), *Islamski kulturni spomenici turskoga perioda u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo, Državna štamparija
- Neidhardt J., Čelić D. (1954), "Stari most u Mostrau", *Naše starine*, v.II, pp.133-140
- ID. (1974), "Arhitekt Dušan Grabrijan i njegov odnos prema gradu Sarajevu", *Prilozi*, n.4, 349-351.
- Pospšil J. (1916), "Das Recht auf Aussicht", *Der Stadtebau*, n.6-7, pp.59-62
- "Rad zavoda u godini" (1954), *Naše starine*, v.II, pp.266-267

## Note

- 1 Sloveno, Grabrijan (1899-1952) fu uno dei primi laureati della scuola di architettura di Plečnik a Lubiana. Dal 1930 si trasferì a Sarajevo dove insegnò presso il locale liceo. Tra il 1947 e il 1950 fu docente presso la facoltà di architettura di Lubiana.
- 2 I testi erano di Dušan Grabrijan, schizzi e progetti di Juraj Neidhardt, mentre i disegni erano attribuiti agli allievi del pittore Zoran Didek.

## Moreno Baccichet

Università di Udine, Dipartimento Politecnico di Ingegneria e Architettura



Raffaele Tarallo

## Abitare a Sud. Per un aggiornamento della casa a trullo ad Alberobello

La struttura territoriale della Puglia centrale evidenzia diverse condizioni idro-morfologiche in cui è compreso il sistema collinare dell'altopiano delle Murge. Alberobello si colloca nella parte meridionale denominata Murgia dei trulli. Uno dei tratti caratteristici degli insediamenti sorti in questo ambito culturale è l'utilizzo della pietra rappresentata tradizionalmente nella tecnica costruttiva cosiddetta "a secco". Il tipo edilizio maggiormente diffuso è il trullo nella forma del ricovero rurale che presenta una caratteristica copertura (pseudo-cupola) conica. La natura del trullo di piccolo organismo a servizio della produzione agricola, che man a mano ha conquistato dimensioni maggiori, trova un diverso assetto costitutivo al momento della nascita dell'insediamento di Alberobello in cui acquisisce gradualmente un maggiore livello di complessità con la formazione di un sistema aggregativo che porta alla nascita di un vero nucleo urbano (Fig. 1).

Le prime rudimentali aggregazioni sono note storicamente a partire dal XVII sec. per volere dei feudatari Acquaviva, conti di Conversano, i quali, dovendo aggirare una serie di divieti conosciuti con il nome di *prammatica de' Baronibus*, con cui si vietava il taglio dei boschi per realizzare nuovi insediamenti,

incentivarono la realizzazione di edifici in pietra a secco. L'inveterata abitudine all'uso di questa tecnica costruttiva, che si protrasse per circa due secoli, portò alla costruzione di un intero abitato di case a trullo, fenomeno ignoto alle città vicine della Valle d'Itria.

Dal punto di vista morfologico, il tessuto urbano di Alberobello è formato da unioni di organismi edilizi a trullo che configurano corti di vicinato: piccoli agglomerati autonomi ed indipendenti appartenenti a diverse famiglie legate da rapporti di parentela ed affacciati solitamente su uno slargo comune. Ciò è il sintomo più evidente di un operare per "coscienza spontanea" in cui si rilegge "l'attitudine dell'uomo ad aderire a norme invase, regole, consuetudini, tradizioni che derivano dalla realtà costruita" (Strappa, 1995). La tipologia edilizia del trullo, aggregata secondo il modello della corte di vicinato, prevede per sua natura l'insediamento in aree pressoché pianeggianti e pertanto si relaziona alla condizione morfologica del luogo vedendo la costituzione di nuclei nelle zone orograficamente più elevate, lungo i percorsi di crinale, laddove si collocano punti cospicui come sommità ed altopiani. La ricostruzione dello sviluppo urbano, che appare senza dubbio complesso, passa dal riconoscimento

Nella pagina precedente:  
Analisi della gerarchia  
dei percorsi e fasce di  
pertinenza. (Fig.2)



dei “percorsi matrice”, preesistenti all’edificazione o di nuovo impianto, su cui si collocano le unità cellulari a trullo. Il riconoscimento delle fasce di pertinenza di ciascun percorso ha messo in evidenza anche quelle parti di costruito costituite da sistemi pianificati e, allo stesso tempo, ha permesso di identificare i “percorsi di impianto” gemmati dai matrice e quelli di “collegamento” a chiusura degli isolati.

Nella prima fase formativa vengono riconosciuti i nuclei formati spontaneamente e impiantati generalmente nelle aree morfologicamente più elevate a diretto contatto con i percorsi matrice, caratterizzati dall’andamento irregolare dovuto all’orografia del suolo. Lo sviluppo di questi percorsi

matrice è, peraltro, influenzato dalla presenza di edilizia speciale (destinata a funzioni collettive) che rappresenta, in alcuni casi, una vera polarità su cui convergono. Il caso più emblematico è rappresentato da corso Vittorio Emanuele che dalla casa del Conte, conduce alla Basilica dei SS. MM. Cosma e Damiano, vero asse urbano generatore dell’intero impianto edilizio di quest’area. Lungo i percorsi di impianto è presente, per lo più, un’edilizia più omogenea riconoscibile da una conformazione regolare dei lotti, con una tendenza alla serialità.

Un’ulteriore fase formativa dello sviluppo del tessuto si riconosce nella formazione di tessuto sui tratti di connessione fra i percorsi di impianto. Frequenti anche il caso di

1. Area oggetto di analisi attorno alla Basilica dei SS. MM. Cosma e Damiano in Alberobello



3. Gerarchia dei percorsi e analisi della struttura aggregativa degli isolati

isolati con aree pertinenziali interne molto dilatate, lasciate spesso ad orto a servizio della residenza per ragioni orografiche, e soggette all’impianto di nuove unità edilizie. (Fig. 2). Analizzando gli aggregati edilizi si evince quanto la modularità costituisca un concetto chiave dell’edificazione. L’analisi dimensionale dei lotti rivela come il passo degli edifici sia omogeneo lungo i percorsi pianificati, e parallelamente come ci sia la riproposizione dello stesso tipo edilizio lungo un fronte

edificato continuo (Fig. 3). Il riconoscimento dei caratteri costituenti il trullo risulta il primo passo dell’analisi tipologica. In particolare, si identifica il modulo base, quale spazio centrale che assolve alle funzioni di soggiorno e sala da pranzo, che stabilisce la dimensione planivolumetrica del trullo. Questo può presentarsi all’interno di tre range dimensionali che individuano la sub-cellula, la cellula e la cellula incrementata. L’accesso al vano principale avviene mediante un

ingresso, centrale o disassato, spesso affiancato da nicchie. Solitamente accanto all'ingresso è collocato il focarile: un vano destinato alla produzione di calore e alla cottura dei cibi.

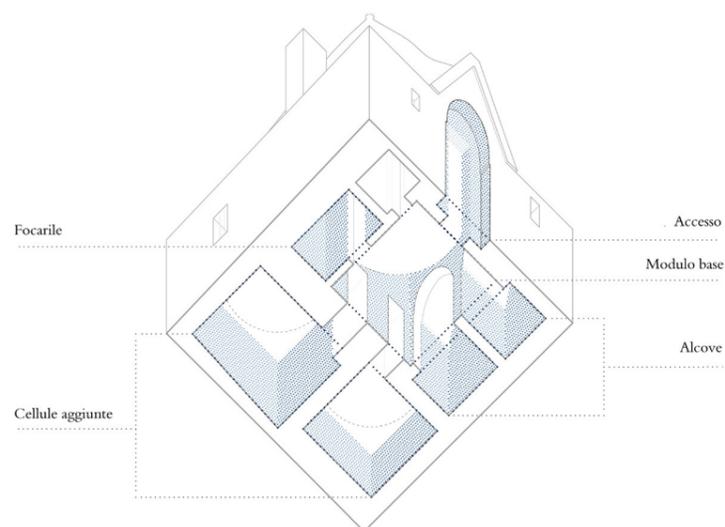
Al trullo possono essere annesse delle alcove, ovvero grandi nicchie utilizzate per il riposo notturno coperte da mezze cupole o da voltine a botte ad arco ribassato, con copertura esterna a chiancarelle raccordata al cono del modulo base. Tali ambienti possono avere una superficie modulare che si confronta, grossomodo, con la dimensione del letto. Infine, i tipi più complessi possono presentare una o più cellule aggiunte, ovvero vani di dimensione simile a quella della cellula elementare, dotati di copertura a cono autonoma (Fig. 4). Dall'identificazione degli elementi caratterizzanti l'edilizia a trullo, e dalla loro aggregazione all'interno dell'organismo edilizio, è stato possibile riconoscere e classificare i tipi portanti e le relative varianti sincroniche, dovuti a condizioni topologiche, orografiche o particellari e diacroniche, dovute a cambiamenti degli standard abitativi o delle esigenze socioeconomiche dell'utenza.

Questa analisi ha permesso la decodifica dei processi insediativi che hanno strutturato il tessuto urbano di Alberobello, ad oggi.

Attraverso la costruzione di un ampio quadro conoscitivo e l'appropriata descrizione dei caratteri costitutivi della casa a trullo è stato possibile avanzare delle ipotesi finalizzate al recupero del patrimonio architettonico di questa area (Fig.5).

Lo studio effettuato vuole proporre uno strumento utile all'indagine della morfologia urbana dei centri minori del meridione d'Italia. Si tratta di aree che generalmente presentano un forte calo demografico. Le ragioni di tale fenomeno sono da ricercare anche nella impossibilità di conciliare gli standard abitativi contemporanei ai tipi edilizi tradizionali. Troppo spesso, a fronte di una crescente domanda di unità abitative, si prediligono soluzioni residenziali periferiche con un conseguente aumento della superficie edificata. Una strategia che voglia invertire

4. Elementi caratterizzanti la tipologia a trullo.



5. Restituzione fotografica e ipotesi di intervento di risanamento conservativo



questa tendenza allo spopolamento dell'edilizia residenziale e dalla sua di queste aree ed al consumo di suolo non può esimersi pertanto, dal riconoscimento del valore del patrimonio storico-architettonico

dell'edilizia residenziale e dalla sua riqualificazione e valorizzazione attraverso l'adeguamento, per quanto possibile, alla condizione abitativa contemporanea.

### Bibliografia

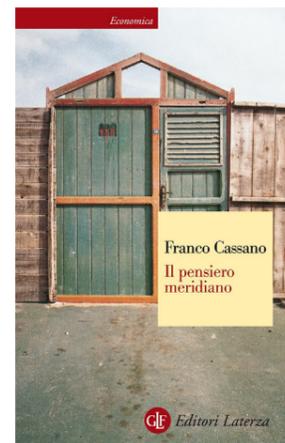
- Ambrosi, A., Radicchio, G., Panella, R. (1997), *Storia e destino dei trulli di Alberobello - Prontuario per il restauro*, Bari
- Esposito, G. (1983), *Architettura e storia dei trulli*, Roma, Gangemi.
- Mongiello, L. (1986), "Identità architettonica nella murgia dei trulli", in *Umanesimo della Pietra*, Martina Franca.
- Strappa, G. (1995), *Unità dell'organismo architettonico. Note sulla formazione e trasformazione dei caratteri degli edifici*, Bari, Dedalo.

### Raffaele Tarallo

Dipartimento dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura, Politecnico di Bari

Gianluigi Freda

## Pensare meridiano



Franco Cassano, *Il pensiero meridiano*, Editori Laterza (nuova edizione 2005, VI rist. 2017), 180 pagine.

Nel capitolo dedicato al pensiero meridiano de *L'uomo in rivolta*, Camus mette in opposizione la cultura mediterranea allo storicismo nordico. Di questa antitesi si fa carico il testo di Franco Cassano che, sin dalla sua prima edizione del 1996, ebbe un vasto riscontro, anche per merito delle letture che ne fecero ambiti disciplinari molto diversi tra di loro. Nel suo libro più famoso e tradotto con successo anche all'estero, Cassano traccia il profilo di alcune categorie in grado di rideterminare la centralità e la modernità del pensiero meridiano: tra queste, la categoria della "lentezza" è stata la più pervasiva, ancorché destabilizzante. Ma il tempo lento invocato da Cassano non era, e non è tuttora, una maniera di rimandare la risposta alle domande pressanti della contemporaneità, bensì una diversa interpretazione della velocizzazione del mondo, che è fondamento della modernità stessa. Una maniera diversa, dunque, di osservare il modello capitalistico, veloce e imperante, posizionandosi in una condizione che contiene sia la rivendicazione di una inevitabile autonomia sia la difesa del diritto e della necessità della diversità culturale e del pluralismo. Qui si nasconde la lezione non esplicita per l'architettura, che dai mutevoli orizzonti del Sud, dalla sua storia e dai suoi ritardi, dai suoi incroci e dalle sue improvvise quanto inaspettate modernità, ha sempre saputo trarre nuovi registri progettuali e operativi. La rimpatriata di elementi mediterranei che il Movimento Moderno utilizzò per rifondare il significato più intimo dell'architettura novecentesca, infatti, può essere letta come un'azione dettata dal pensare meridiano, non soltanto per l'esito linguistico della rivoluzione culturale che si formò in quegli anni, ma anche grazie all'autonomia e agli incroci tra codici diversi che seppe esprimere. Quella modernità è stata un atto di meridiana lentezza in grado di reggere il passo di un'industrializzazione veloce e irrefrenabile. Per l'architettura di oggi, invece, la cultura meridiana non è solo un'eredità, ma la forza che nutre la volontà di costruire una nuova forma di indipendenza e nuove contaminazioni. Perché la geografia che il pensiero meridiano perimetra non appartiene soltanto al Sud, ma da qui parte per raggiungere nuove terre e per riconoscersi entro nuovi confini, opponendo, però, al rischio dell'universalismo una nozione di misura che "[...]si propone di fare qualcosa di più di un'intesa minima tra le culture. È necessario, infatti, fare un altro passo, provare a tradurle l'una nell'altra". I progetti e le riflessioni presentati in questi due fascicoli che Bloom ha dedicato al Sud, traducono linguaggi e geografie distanti tra di loro per cercare ancora una volta nel pensiero meridiano un rinnovato vigore intellettuale, indispensabile alla disciplina dell'architettura.

**Gianluigi Freda**

Università degli Studi di Napoli "Federico II", DiARC – Dipartimento di Architettura