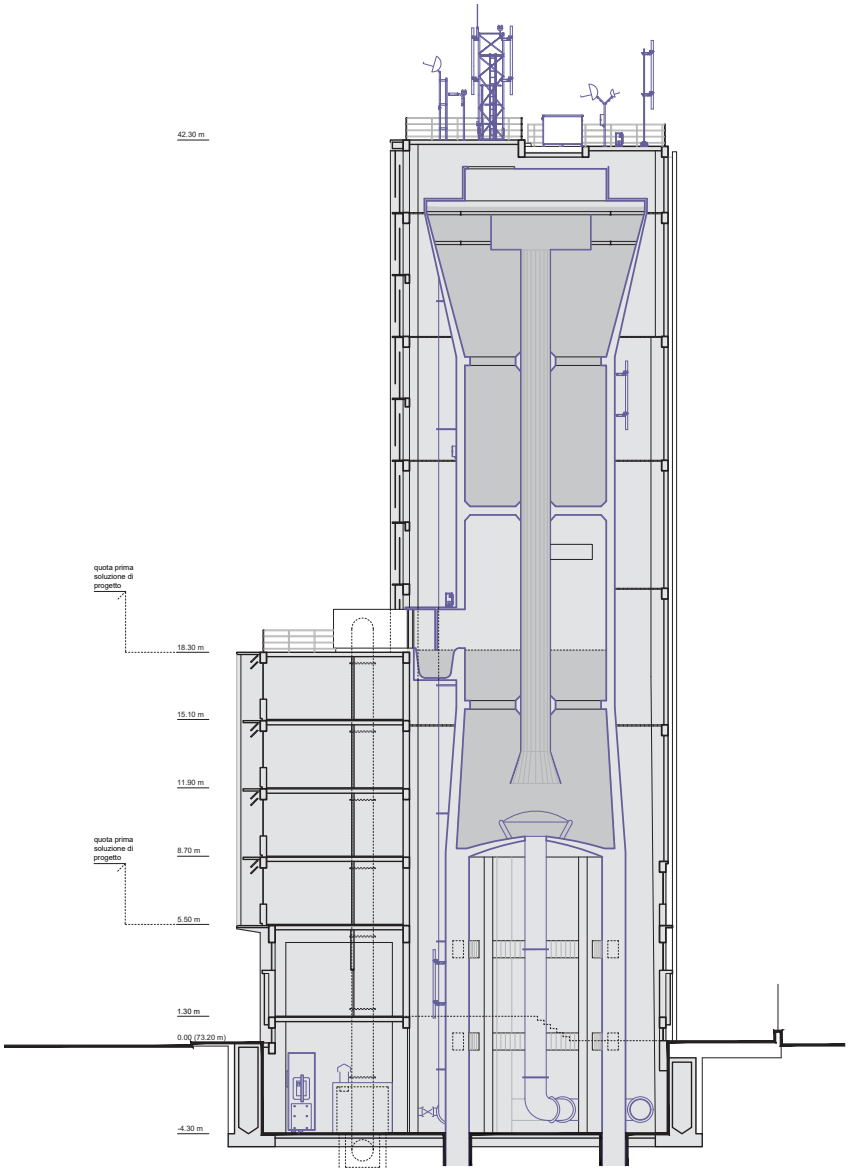
Bloom

RIVISTA SEMESTRALE DI ARCHITETTURA
NUMERO 35 II SEMESTRE 2022



La sede ACEA di Piazza Rosolino Pilo a Roma. Sezione dell'area uffici e della torre piezometrica. Elaborazione grafica: M. Russo

ISSN 2035-5033

Bloom
Rivista semestrale di Architettura

direttore responsabile
Dario Giugliano

direttore scientifico
Antonio F. Mariniello

vice direttore
Gianluigi Freda

comitato scientifico
Renato Capozzi
Alberto Cuomo
Tzafrir Fainholtz
Gianluigi Freda
Dario Giugliano
Sergio Givone
Antonio F. Mariniello
Pasquale Mei
Giovanni Menna
Silvano Petrosino
Federica Visconti

redazione
Paola Galante (coordinatore)
Alberto Calderoni
Maria Gabriella Errico
Federica Deo
Maria Lucia Di Costanzo
Bruna Di Palma
Claudia Sansò
Francesco Sorrentino
Giuliano Zerillo

Indice

call	5	**Architetture del lungo termine. Tipologie**
saggi	7	**Avete detto vuoto?** Claudia Pirina,Viola Bertini
	25	**Tra tipologia e diagrammi. Da Durand agli archivi dei desideri** Francesca Belloni
	39	**Tipologie in Transizione. Indagine su progetti e motodi per i progetti di riuso delle chiese dismesse o sottoutilizzate.** Mariateresa Giammetti
	55	**Il terzo principio. Somiglianze e altri tipi di persistenza delle forme** Giuseppe Ferrarella
	67	**L'eredità strutturale del tipo** Gennaro Di Costanzo
	77	**Dalla tipologia alla topologia. Il processo di "distruzione" della forma elementare in Álvaro Siza** Alessandro Mauro
	91	**Tipi di archetipi. Due culture a confronto** Grazia Maria Nicolosi
opere	99	**Interferenze archeologiche e occasioni progettuali. Il Museu Nacional Machado de Castro oltre la nozione di museo come involucro** Marianna Sergio
	105	**Principi permanenti e nuovi significati. La sede ACEA di Piazza Rosolino Pilo a Roma** Marco Russo
recensioni	111	**Architect, verb.: the new language of building. Il nuovo libro di Reinier de Graaf (OMA)** Davide Guida

Architetture del lungo termine. Tipologie

L'opera di architettura è riuscita quasi sempre a sopravvivere alle grandi trasformazioni che hanno cambiato il volto delle epoche trascorse, soprattutto quando ha assunto un forte valore simbolico. Le fabbriche religiose, gli edifici civili, il palazzo del re hanno resistito al cambiamento sviluppando il gene della longevità grazie all'ingegno di chi ha edificato mirabili esempi di architettura e alla capacità delle città di ricostruirsi, di volta in volta, attorno a tali simboli, che ancora oggi segnano il carattere urbano e l'identità locale. Finita l'epoca delle grandi costruzioni celebrative del potere secolare o del credo religioso, molta architettura è destinata a passare, perché incapace di resistere al cambiamento e, soprattutto, di prevederlo, benché l'epoca attuale prefiguri un futuro del tutto incerto.

Nel primo numero di Casabella del 1985, Vittorio Gregotti raccolse i contributi di Secchi, Scolari, Reichlin, De Carlo, Gubler, De Mauro, Ungers e altri autori di questo calibro, per mettere a fuoco i risultati dell'evoluzione del pensiero sulla nozione di tipologia. Nella presentazione al numero, Gregotti pose tre domande: qual è oggi il ruolo che la riflessione sul tipo esercita sulla progettazione architettonica? Ha ancora senso oggi fondare una nuova certezza disciplinare sulla nozione di tipo? È possibile attraverso la tipologia fondare una base progettuale comune?

A distanza di quasi quaranta anni, e lungo il corso di una radicale trasformazione del mondo, si ripresenta la necessità per gli autori di architettura di porsi simili interrogativi, sia per definire una rinnovata visione della nozione della tipologia, sia per determinare nuovi margini a quei 'terreni della tipologia' che Gregotti fece percorrere ai lettori di Casabella a metà degli anni '80. L'architettura contemporanea sta rideterminando, e in che modo, il significato della tipologia, adeguandolo ai cambiamenti in corso o la maturazione del pensiero intorno al tipo fin qui raggiunta non necessita di ulteriori avanzamenti?

Facendo riferimento a fenomeni che appartengono ad un ampio arco temporale, - dal medioevo, all'illuminismo, al moderno, alle utopie radicali – che arrivi fino alla contemporaneità, quali esempi possono dirsi emblematici delle rivoluzioni finora occorse alla tipologia? Il carattere a-tipologico di alcuni edifici contemporanei rischia di demolire il valore simbolico dell'architettura o ne accresce le potenzialità espressive e adattive? Le pagine che seguono dimostrano quanto la tipologia, interpretata da diverse prospettive critiche, rappresenti un'inesauribile fonte di riflessione per chi studia e per chi pratica l'architettura.

Il vuoto può ancora essere assunto come elemento che articola l'architettura? La sua capacità generativa – a prescindere da programma e funzione – può ancora avere un carattere di attualità e, operando un pensiero analogico, mettere in luce gli influssi reciproci e le corrispondenze tra passato e presente? A queste domande il paper intende provare a rispondere attraverso la lettura di alcune opere di esponenti dell'architettura moderna e contemporanea iberica. L'attenzione, in particolare, è posta sul principio della disposizione alveolare che Martí Arís identifica in alcune opere di Le Corbusier in cui una serie di vuoti, che "attraversano" la costruzione, stabiliscono "un rapporto tra interno ed esterno" generando "una porosità nella massa costruita". Il vuoto si definisce così come principio ordinatore che struttura gli elementi del progetto e che, in un "gioco di complessità" consente di compiere il passaggio dal tipo al progetto, rendendone ancora attuale e vitale il valore.
Le opere indagate nel paper raccontano di quella capacità trasformativa del tipo che, attraverso incroci, raddoppi, ibridazioni, combinazioni, analogie, ecc. sospende il tempo storico, ponendo l'attenzione sul valore della permanenza. "La via del progresso non va cercata negli atti esterni o nelle rivoluzioni ma solo nella più intima natura dell'uomo e nelle sue trasformazioni".

saggi

Claudia Pirina, Viola Bertini

Avete detto vuoto?[1]

Quale vuoto?

Nel 1993, nel doppio numero di Casabella dedicato a "Il disegno degli spazi aperti", André Corboz pubblica il noto testo ***Avete detto spazio***? in cui si interroga sulla relazione tra "i pieni dell'architettura e i vuoti delle vie e delle piazze", indagata – attraverso il progetto – da quella generazione dei CIAM che anelava a una radicale rottura con la tradizione urbana. Nel testo, Corboz osserva criticamente come il termine più frequentemente ricorrente – spazio – sia variabilmente utilizzato dai maestri del moderno per descrivere molteplici condizioni, e implicitamente inteso con l'accezione di "'vuoto', ovvero [di] tutto ciò che sta tra i 'pieni'", apparendo come un'evidenza, a "disposizione […] in quantità illimitata", senza offrire "alcuna resistenza" (Corboz, 1993, p. 20).

Nella condizione odierna, in cui illimitatezza e mancanza di resistenza appaiono sempre più inattuali, è quanto mai urgente tornare a interrogarsi sulla struttura degli spazi "vuoti" delle città, sulle loro potenzialità e sull'origine e mutamento di alcune specifiche condizioni spaziali. In tal senso, il vuoto può essere assunto come elemento che articola l'architettura? La sua capacità generativa – a prescindere da programma e funzione – può ancora rivestire un carattere di attualità e, operando un pensiero analogico, mettere in luce gli influssi reciproci e le corrispondenze tra passato e presente? Ma soprattutto, quale tipo di vuoto?

In antitesi alla necessità espressa da Corboz di un radicale rinnovamento di soluzioni al fine di essere "assai meglio equipaggiati per capire il preteso disordine della periferia", nell'intento di poterlo piuttosto interpretare come "ordine da indovinare" (Corboz, 1993, p. 23), il presente contributo si inserisce nel solco di quegli studi che ragionano sul tema della continuità in vece della discontinuità, che tendono a indagare scenari in mutamento in cui riemergono questioni costanti e/o cicliche e in cui le forme in transizione del patrimonio storico costituiscono la base per immagini del futuro. Secondo tale principio, è proprio nell'intento di indagare la genesi e il divenire della disciplina architettonica che Carlos Martí Arís individua nel tipo quella "struttura della forma" capace di innescare un procedimento conoscitivo che costituisce la base del processo creativo dell'architetto, fornendo strumenti interpretativi e analitici utili per raccordare passato, presente e futuro al fine di orientare scelte operativo-progettuali. Secondo Aris, infatti, "le opere architettoniche si rimandano le une alle altre e, in questo gioco

di corrispondenze, si fonda la nozione di tipo. […] Se il tipo si identificasse con un'opera concreta, ne risulterebbe bloccato e neutralizzato, perché si paralizzerebbe il gioco dialettico tra enunciato e forma, alla base della sua capacità generativa" (Martí Arís, 2010, p. 168). Inserendosi in questo percorso di ricerca, il contributo si propone di esplorare i precedenti quesiti attraverso la lettura di alcune opere di esponenti dell'architettura moderna e contemporanea spagnola che, sviluppando una riflessione sul tipo a patio, indagano il valore del vuoto come costruttore di spazi e come forma di definizione di luoghi (Espueals, 2004).

L'attenzione, in particolare, è rivolta verso una serie di interventi che interpretano il principio della disposizione alveolare che Martí Arís individua in alcuni progetti di Le Corbusier (Martí Arís, 2008). Nelle opere descritte dal teorico spagnolo, una serie di vuoti "attraversano" la costruzione generando "una porosità" in una "massa costruita" (Martí Arís, 2015, p. 108) compatta all'interno della quale si concatenano spazialmente i vuoti. Nei progetti qui proposti, tale porosità interna si rende invece evidente nella conformazione esterna, perfora e modella i volumi costruendo rapporti di relazione tra interno ed esterno, più o meno intimi. In tali opere il vuoto si definisce così come principio ordinatore che struttura gli elementi del progetto e interpreta variabilmente caratteri distintivi di grana, ricorrenza, ampiezza, ritmo, regolarità, orientamento. In un "gioco di complessità" (Martí Arís, 2015, p. 106) si compie così il passaggio al progetto a partire dal tipo 'a patio', il cui valore di vitalità e attualità è riconosciuto nella declinazione di una serie di qualità indispensabili per la città del futuro, tra cui la densità e la capacità di costruire spazi di relazioni umane di infinite gradazioni.

Alcune sperimentazioni progettuali dei maestri tra gli anni '50 e '70

In analogia ai numerosi coevi studi architettonici e alle correnti di pensiero sviluppatesi nel continente europeo (e non solo), le generazioni dei maestri spagnoli nati negli anni '20 e '30 si sono lungamente confrontate con lo studio dell'architettura della tradizione, sia per quanto attiene alla morfologia dei tessuti urbani, che alle tipologie edilizie (Fig. 1).

A partire dalla seconda metà degli anni '40, all'interno dell'Instituto Nacional de Colonización, un gruppo di architetti, che annovera molti dei futuri maestri dell'architettura moderna spagnola, realizzerà una serie di ***pueblos*** che rappresenteranno un'occasione unica di sperimentazione progettuale. Se tali progetti di colonizzazione da un lato comporteranno una radicale tra-

sformazione dei territori[2] e la configurazione di nuovi paesaggi, dall'altro[3] porteranno gli architetti a riflettere su un lavoro di adattamento all'identità dei luoghi di origine, che si tradurrà nell'istituzione di un rapporto dialettico tra architettura della tradizione e nuove istanze di modernità. Gli studi sulla casa tradizionale spagnola[4] e sul tipo a patio[5] rappresenteranno pertanto materiale prezioso per la configurazione di nuovi impianti spaziali, ottenuti attraverso la combinazione, declinazione, articolazione e trasformazione di 'antichi' tipi edilizi.

Alla ricerca di "analogie strutturali tra edifici di stile e fisionomia diversi, riferendoli a un'idea essenziale" (Martí Arís, 2010, p. 20) indifferente alla cronologia, lo scheletro interno e la disposizione logica delle parti di alcuni interventi progettuali disegnati e realizzati tra gli anni '50 e '70 sono di seguito esaminati utilizzando come matrice tipologica il patio.

Sarà proprio la composizione di sei differenti tipi a patio a guidare José Luis Fernández Del Amo nella progettazione del ***pueblo*** di Vegaviana nella provincia di Cáceres, a poca distanza dal confine con il Portogallo, nel 1954-58 (Fig. 2)[6]. In un paesaggio prevalentemente pianeggiante ai margini della nazione, il tracciato urbano prende le mosse dalla presenza di una centenaria vegetazione spontanea intorno alla cui permanenza insistono i nuovi sistemi abitativi. Come dichiarato dallo stesso autore, lo stretto rapporto tra natura e architettura costituisce il nucleo fondativo del progetto, caratterizzato da un predominio di aree verdi che caratterizzano gli spazi di relazione antistanti alle abitazioni adibiti alla sola circolazione pedonale. La varietà dell'insieme è ottenuta grazie all'alternanza e articolazione di gruppi di case uniformi disposte in linea, ciascuno costituito da uno solo dei sei tipi, modulati per rispondere alle esigenze di molteplici nuclei familiari di differente composizione nell'intento di evitare la monotonia, di rispondere alle specifiche condizioni climatiche e di necessità degli abitanti, ma soprattutto di integrare le caratteristiche della tradizione regionale con "concetti assolutamente attuali e di validità universale" (Fernández del Amo, 1958, p. 8). Gli spazi di relazione privati della casa si concentrano all'interno degli isolati, in una serie di giardini in forma di patio separati dai percorsi urbani da nuclei edificati. Il vuoto si definisce così come principio ordinatore che struttura gli elementi del progetto, che aspirano a trasporre in forme nuove la "legge occulta" dell'ordinamento spontaneo dei ***pueblos*** della tradizione che Del Amo ammira e nei quali riconosce "la suprema lezione dell'essenziale, del primario" (Fernández del Amo, 1974, pp. 33-34), esito di una realtà istintiva generata in

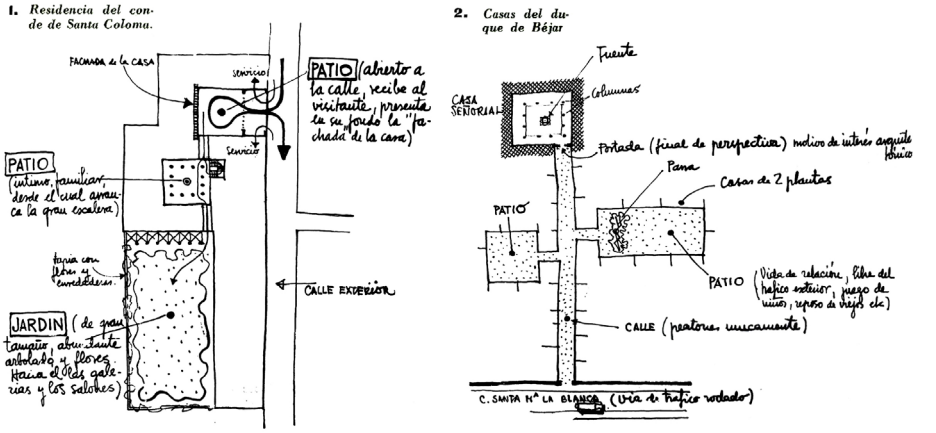
risposta alle specifiche esigenze dello spazio a proprio uso. Se nell'intervento il rapporto con la tradizione si esplicita più chiaramente nei nuclei abitativi, una evidente influenza dei modelli dei piani dei CIAM è riconoscibile nella configurazione urbana e nella suddivisione dei percorsi per tipologia funzionale.

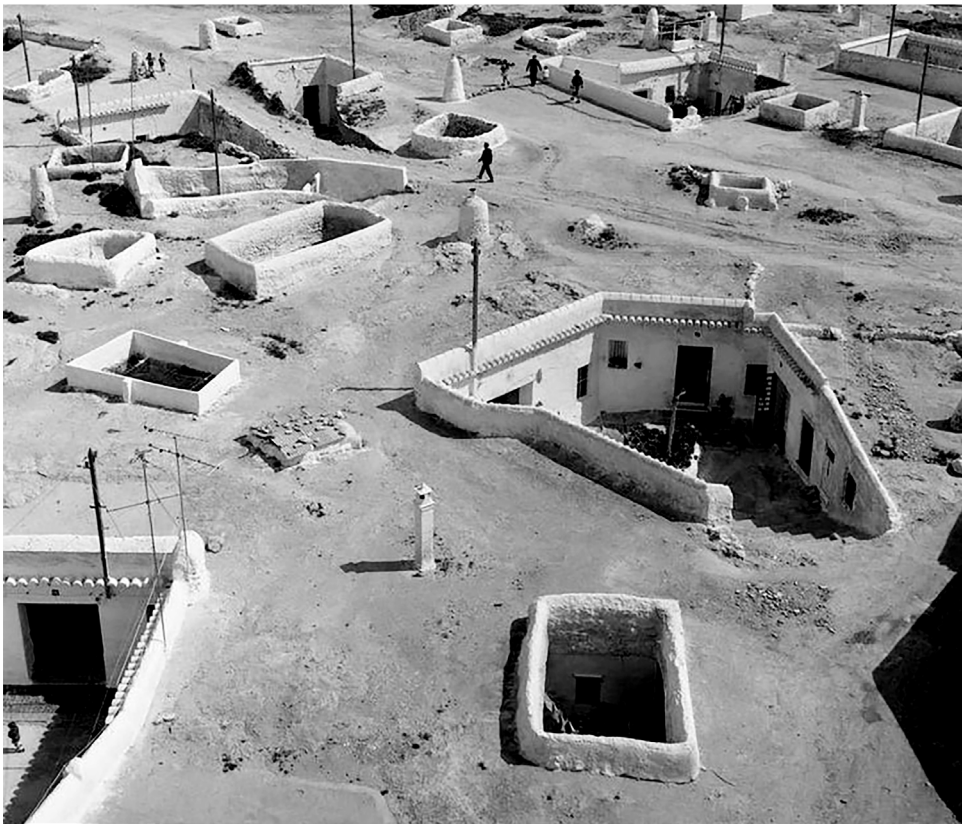
La sperimentazione di principi abitativi additivi, fondati sulla ripetizione di singole unità a patio, era stata sviluppata da José Luis Sert qualche anno prima in Perù nelle abitazioni a Chimbote mai realizzate e successivamente applicata, in forma sperimentale, nell'abitazione che progetta per se stesso nel campus di Cambridge nel 1955-57 (Fig. 2)[7]. Alla struttura dispersa dei nuclei di Vegaviana, si contrappone qui lo sviluppo di 'tappeti' urbani ad alta densità ottenuti da Sert grazie all'articolazione di un sistema di patii, disposti in posizione strategica all'interno del singolo modulo, che garantiscono la privacy e costituiscono il centro delle relazioni dei diversi ambiti della casa. Al patio centrale prevalentemente pavimentato fanno da contrappunto due patii laterali in cui la vegetazione introduce un elemento di filtro rispetto all'esterno. Immaginando una disposizione regolare in forma di griglia, il progetto riscrive in pianta i sistemi tipologici della casa pompeiana, ma soprattutto della casa mediterranea della tradizione, innovata nel linguaggio e nell'articolazione dei volumi e dei vuoti. Obiettivi sono riportare al centro dell'attenzione il ruolo dell'intimità familiare e costruire un nuovo modo di vivere capace di rispondere alle esigenze di una vita comunitaria che non rinunci a "godere del sole, del cielo, degli alberi, senza il disordine del retro del cortile di un vicino o il traffico di una strada rumorosa e molesta" (Sert, 1960, p. 7). In questi complessi residenziali il rapporto dimensionale tra pieno e vuoto genera trame in cui talvolta prevale la condizione primaria di massa scavata, talaltra di aggregazione di volumi in spazi omogenei. La disposizione interna degli elementi, la distribuzione degli spazi e l'articolazione dei percorsi di accesso costituiscono gli elementi regolatori del progetto.

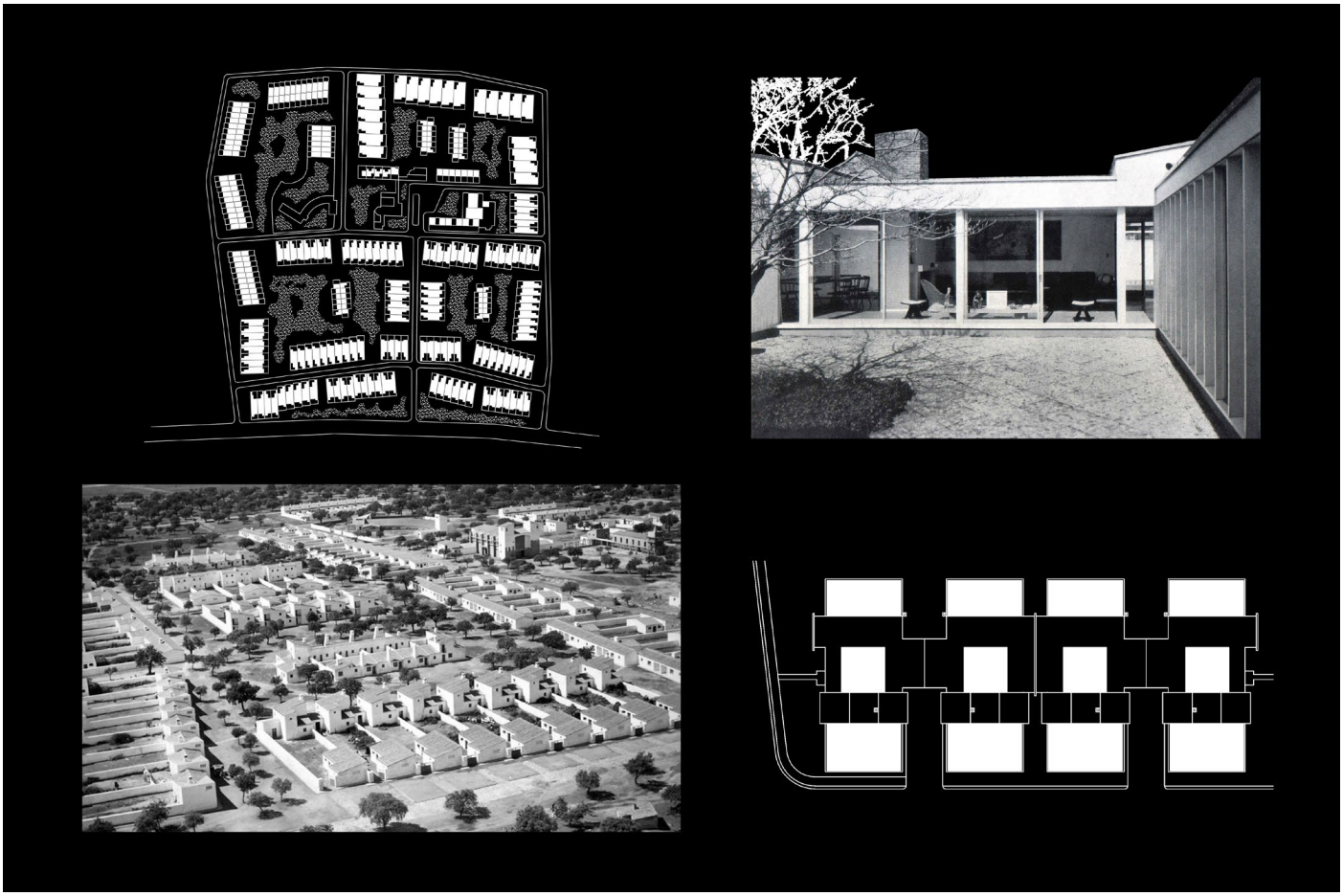
Tra la fine degli anni '50 e la prima metà dei '60, nella periferia di Madrid, un laboratorio tipologico di modelli residenziali innovatore nel progetto dello spazio pubblico fu il ***Poblado Dirigido de Caño Roto,*** opera di Antonio Vázquez de Castro e José Luis Íñiguez de Onzoño (Fig. 3)[8]. Parallelamente alle sperimentazioni dei ***pueblos*** dell'INC, l'esperienza dei ***Poblados Dirigidos*** aveva consentito agli architetti del momento di applicare i propri studi sulla morfologia urbana e la tipologia in un ambito quale la periferia della capitale, in cui il tema del rapporto con la tradizione e con la città di nuova fondazione

lasciava spazio a soluzioni tipologiche e costruttive maggiormente in linea con le sperimentazioni architettoniche della contemporaneità. Nonostante ciò, oltre alla presenza di gruppi di sperimentali abitazioni in linea multipiano e torri, parte fondante dello sviluppo del disegno del sistema urbano è nuovamente un sistema denso di tessuto di abitazioni a patio dalle forme astratte. Il sistema viario, che insiste su un tracciato urbanizzato precedente al progetto, propone la divisione dei flussi, consentendo ai blocchi edilizi di rapportarsi con un sistema di vuoti e spazi pubblici pensati e strutturati per la fruizione pedonale, assicurando grande qualità all'ambiente urbano. Se da un lato l'utilizzo dei densi tessuti del tipo a patio trova riferimento nelle sperimentazioni progettuali realizzate in quel periodo in Spagna e non solo, dall'altro risponde contemporaneamente ai problemi di esposizione solare e intenso calore estivo caratteristici del clima della città di Madrid, rimandando a soluzioni architettoniche della tradizione. Nonostante i limitati tipi abitativi e la rigida trama ortogonale delle figure di base, la struttura è articolata dalla sua disposizione su un terreno orograficamente accidentato che, oltre a garantire un maggior controllo delle ombre, produce un effetto di efficace variazione. Un andamento orografico inclinato caratterizza anche il progetto per l'intervento non realizzato da Alejandro de la Sota nel 1977 in uno degli isolati della città di Madrid prospicienti calle Velázquez (Fig. 3)[9]. Nel progetto, caratterizzato da un principio additivo di un unico modulo abitativo distribuito simmetricamente da un percorso pedonale centrale, la disposizione planimetrica in forma di solido estruso, quasi coincidente con i limiti del lotto, configura un andamento compatto 'a tappeto' che conferisce ai patii un ruolo ordinatore dello spazio e l'immagine di spazi cavati dalla densità del solido. La singola cellula abitativa, muovendosi nello spazio in sezione, si adagia al suolo definendo una serie di spazi privati e pubblici che articolano differenti gradi di privacy. All'allungato patio di specifica pertinenza della casa, fanno da contrappunto gli spazi cavati, di dimensioni ridotte, che articolano il sistema dell'accesso dalla strada. Una sequenza alternata di luce e ombra modella e scandisce lo spazio di distribuzione pubblica, portando alla mente alcuni spazi tipici della tradizione di piccoli centri abitati spagnoli. Una trama ortogonale ordina la forma topografica del solido poroso in cui tra la serrata concatenazione di pieni e vuoti si interpone un intermedio elemento di filtro, in forma di scatola di vetro, che assume il ruolo di cuore della casa, modulando e amplificando la qualità della luce interna nelle ore diurne, e trasformandosi in lanterna in quelle notturne.

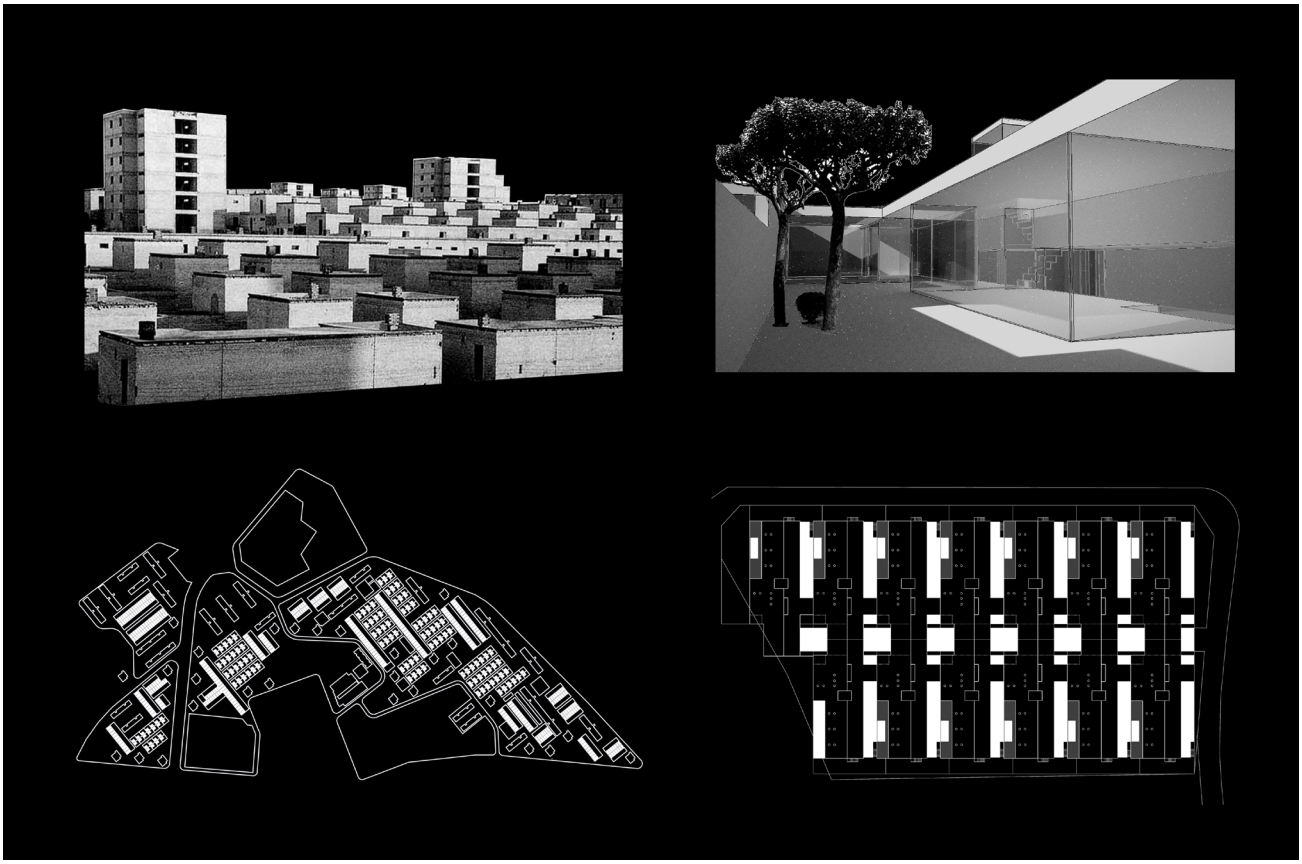
1. Schizzi sul patio della Sessione di critica dell'Architettura di Siviglia del 1953.
Esempio di architettura tradizionale spagnola.
R.N.A, n. 155, 1954; http://www.jdiezarnal.com/benimametcuevas.html







2. Fernández Del Amo, Pueblo di Vegaviana, 1954-58.
Luis Sert, *Case a Cambridge*, 1955-57.
Fotografie e diagrammi interpretativi dei vuoti.
R.N.A., n. 202, 1958; http://issole.blogspot.com/2010/08/casa-en-cambridge-josep-lluis-sert.html;
(elaborazione grafica a cura degli autori)



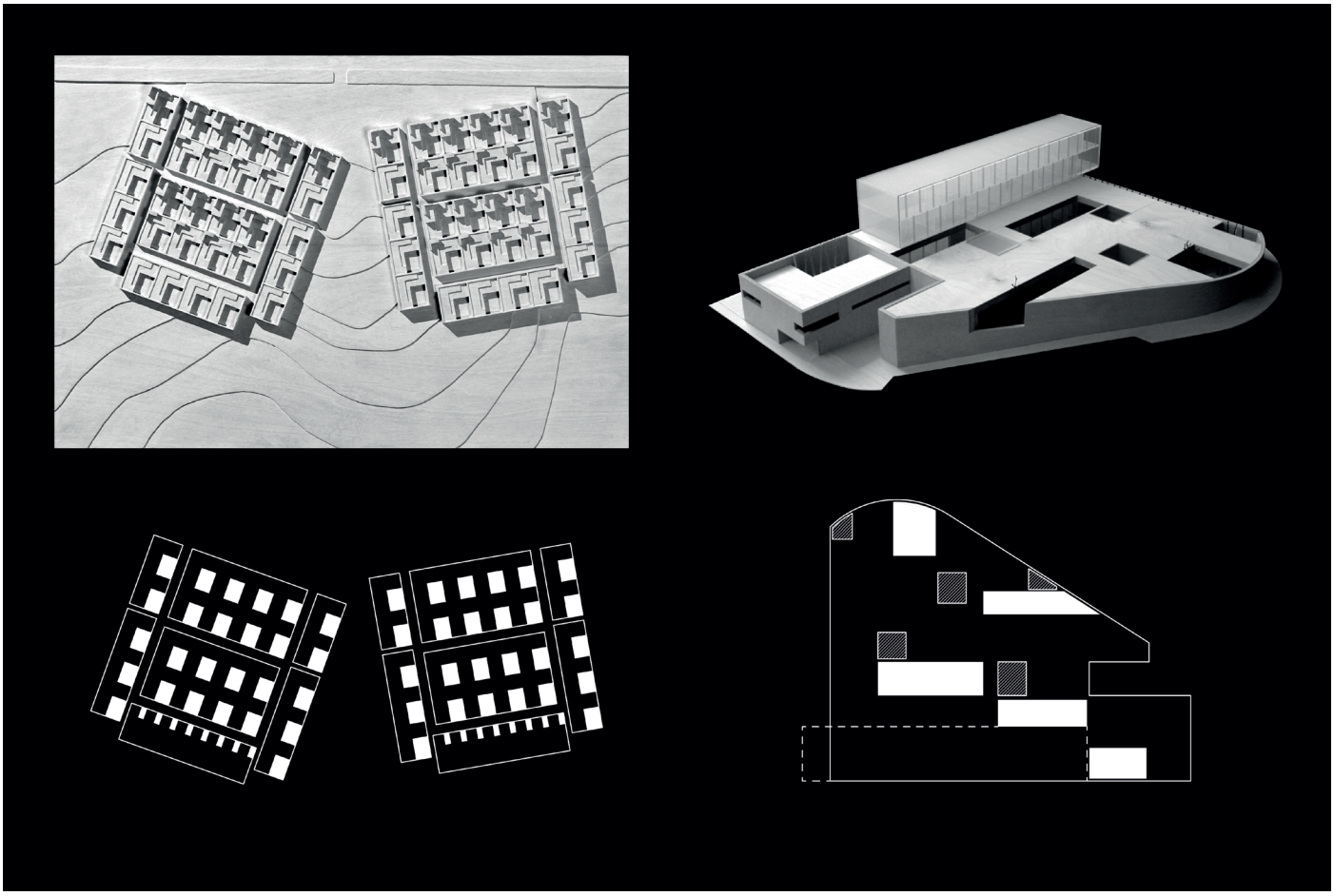
3. Vázquez de Castro e Íñiguez de Onzoño, ***Poblado Dirigido de Caño Roto***, Madrid, 1957-63.
Alejandro de la Sota, Urbanizzazione in Calle Velazquez, Madrid, 1977.
Fotografia, vista del render del patio interno e diagrammi interpretativi dei vuoti. ***http://viewfrommadrid.blogspot.com/1992/06/directed-settlement-of-cano-roto.html;*** (elaborazione grafica a cura degli autori)

Alcune sperimentazioni progettuali contemporanee

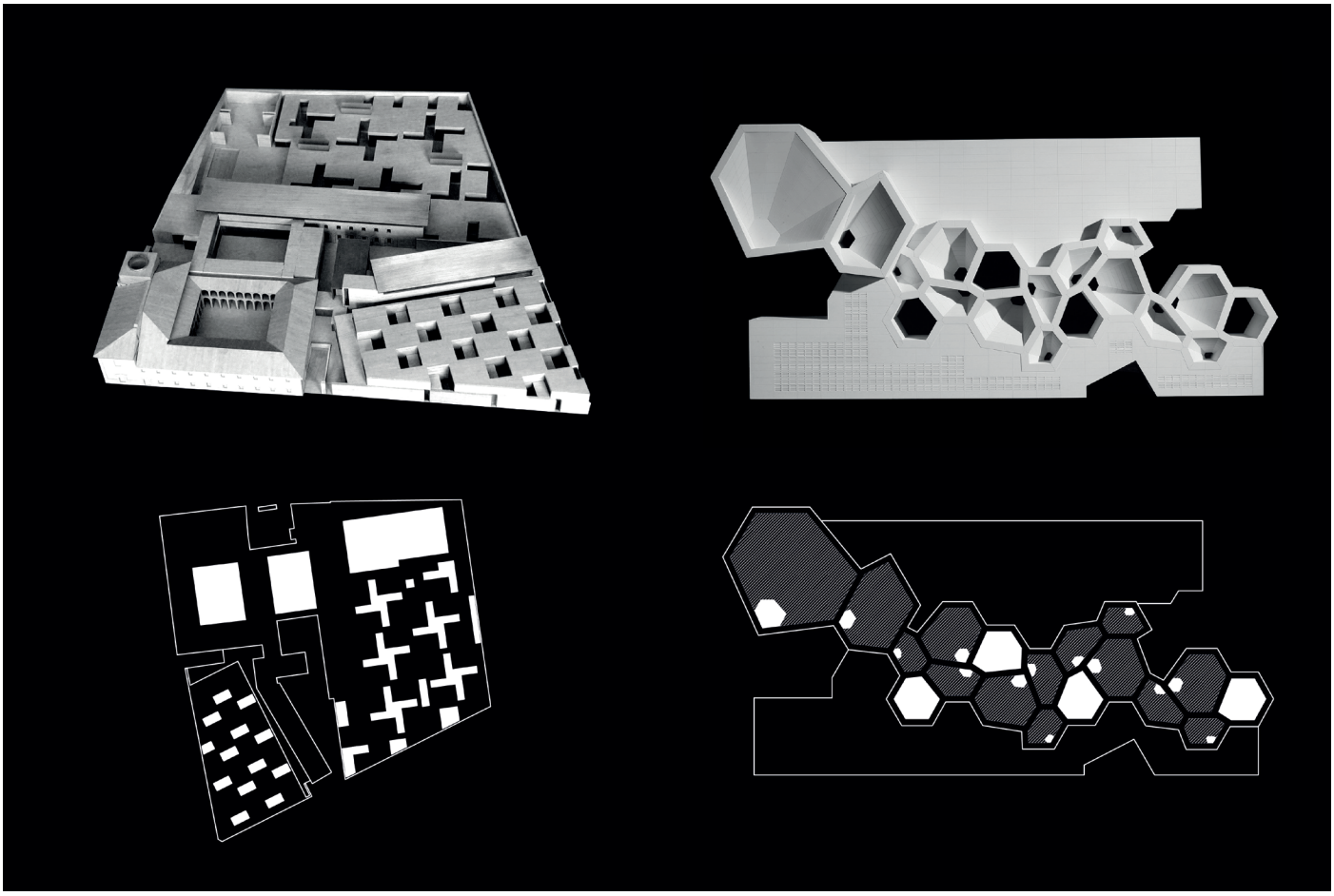
Il tipo a patio, oggetto di riflessioni operative da parte di quel gruppo di architetti spagnoli che, alla metà del XX secolo, si misurano con il disegno di nuovi brani urbani, sembra conservare ancora oggi un carattere di attualità. Lo dimostrano diverse sperimentazioni progettuali contemporanee, in cui il sistema dei vuoti si configura come matrice tipologica e rappresenta il principale elemento ordinatore dello spazio. Queste architetture, sebbene differenti per programmi funzionali, impianti planimetrici, temi compositivi e linguaggi, articolano tutte un ragionamento sull'elemento patio, che, utilizzando le parole di Carlos Martí Arís, è "spazio delimitato e concluso, statico e contemplativo, separato dal mondo esterno […]" (Martí Arís, 2007, p. 109). È, in particolare, la ripetizione e la moltiplicazione di spazi cavi e aperti verso il cielo a organizzare la relazione tra le parti, definendo la "struttura della forma".

Nel progetto per abitazioni estive, realizzato da Antonio Cruz e Antonio Ortiz a Novo Santi Petri, Cádiz, nel 1989-91, una trama regolare di vuoti

permea il costruito (Fig. 4)[10]. Il complesso consta di due identici gruppi di case, ciascuno di forma approssimativamente quadrata e l'uno ruotato rispetto all'altro per assimilare le diverse e rarefatte giaciture rintracciate nel luogo. In ciascun gruppo di case si alternano sette unità residenziali distinte, in cui si susseguono ambienti interni, esterni coperti e patii. Questi ultimi, di forma rettangolare, sono collocati in posizione eccentrica rispetto al nucleo domestico e delimitati, su due lati, dallo sviluppo planimetrico a L del corpo abitativo e, sugli altri due, da muri. Espliciti sono sia il riferimento al progetto di Jørn Utzon per le Kingo houses (Narne e Bertolazzi, 2012), sia la volontà di inserire il progetto nella catena tipologica della casa tradizionale andalusa che, riscritta in pianta, è innovata per linguaggio ed articolazione dei volumi. L'aspetto compatto conferito alle due grandi figure che articolano il complesso risponde, in prima istanza, alle condizioni climatiche del sito; esso risulta dall'aggregazione delle diverse unità abitative, assemblate sulla base di una maglia ortogonale, in rispetto della quale è definito anche il disegno dei percorsi interni a ciascuna parte. Sebbene la composizione si strutturi su un principio additivo, fondato sulla ripetizione delle singole unità, ne risulta una massa in cui patii e percorsi sembrano essere stati cavati dalla densità del solido. Per sottrazione di volume sono definiti i patii rettangolari ed i lucernari di forma prossima al quadrato che perforano la stazione di polizia di Albacete, realizzata tra il 2004 e il 2006 dagli architetti Alberto Martínez Castillo e Beatriz Matos Castaño (Fig. 4)[11]. L'edificio assume sul perimetro la forma dell'isolato in cui si colloca e di cui, al piano terreno, rappresenta l'estrusione; la sola eccezione è costituita dall'arretramento del corpo di fabbrica lungo il lato in cui si trova l'ingresso principale, enfatizzato dall'aggetto del parallelepipedo vetrato che, posto al di sopra del basamento, si estende a sbalzo sino al limite del lotto. Basamento e parallelepipedo rappresentano i due principali elementi della composizione. Il primo è un plinto cementizio che, in parte cieco e in parte ritmato da una trama continua di sottili aperture, ha un carattere marcatamente introverso. Al suo interno, una trama ortogonale ordina la posizione dei percorsi, dei diversi ambienti, dei lucernari che illuminano il garage sottostante e dei patii. La disposizione interna delle parti allude a una struttura urbana in cui lucernari e patii, sottraendo materia e rischiarando il mondo interno, rappresentano la condizione necessaria affinché l'architettura possa essere fruita e abitata. Tali elementi funzionano come episodi discreti, intorno ai quali si dispongono i locali e si snodano i percorsi. La forma topografica del basamento, all'esterno concepita come



4. Cruz y Ortiz, Viviendas en Novo Sancti Petri, Chiclana de la Frontera, Cádiz, 1989-91.
Matos y Castillo, Comisaría provincial de policía, Albacete, 2004-06.
Plastici e diagrammi interpretativi dei vuoti.
www.cruzyortiz.com; www.matoscastillo.com; (elaborazione grafica a cura degli autori)



5. Aranguren y Gallegos, Parador de Alcalá de Henares, Madrid, 2002-07.
Nieto Sobejano Arquitectos, Centro de Creación Contemporánea, Córdoba, 2006-13.
Plastici e diagrammi interpretativi dei vuoti.
www.archdaily.co; www.nieto-sobejano.com; (elaborazione grafica a cura degli autori)

una robusta massa solida, si rivela così essere una struttura porosa.
Sia per addizione di parti che per sottrazione di volumi è definito il disegno del Parador di Alcalá de Henares, progettato da María José Aranguren Lopez e José González Gallegos tra il 2002 e il 2007 (Fig. 5)[12]. La struttura ricettiva occupa gli spazi dell'antico Colegio de Santo Tomás, risalente alla fine del XVI secolo, dove nel tempo si sono susseguite differenti funzioni. Con l'obbiettivo di recuperare il rapporto tra edificio claustrale e giardini di sua pertinenza, Aranguren y Gallegos collocano le nuove strutture alberghiere al di sotto di un giardino pensile, che, addossandosi al recinto preesistente, occupa l'intero spazio disponibile. La nuova parte si presenta così come una costruzione di suolo, là dove in passato vi erano gli orti. È la presenza dei corpi di risalita e dei patii cruciformi a rivelare l'esistenza di un mondo abitato interno, compreso tra il muro perimetrale cieco e la copertura paesaggistica. La forma dei patii ricalca lo schema ad elica dei percorsi di distribuzione alle unità abitative che, disposte sulla base del medesimo schema, sono aggregate intorno ai vuoti e ordinate nel rispetto di un principio insediativo fondato su ripetizione e addizione. Due corti quadrangolari si aggiungono al disegno complessivo: una è scavata nel piano del giardino; l'altra, analoga per forma e dimensioni alla preesistente corte claustrale, risulta dall'inserimento nell'area di nuovi corpi di fabbrica. Infine, l'espansione del complesso prefigurata dagli architetti[13] prevede la realizzazione di una seconda piastra in cui è stabilita una serrata alternanza tra patii quadrati e volume costruito. Il progetto, nel suo insieme, genera un articolato rapporto tra nuovi volumi e preesistenze nel quale, combinando diverse matrici tipologiche, i vuoti sono spazi di relazione che ordinano per parti la composizione.
Figure e sintagmi della composizione sono i patii del Centro d'Arte contemporanea di Cordoba, la cui realizzazione, ad opera degli architetti Fuensanta Nieto ed Enrique Sobejano, è stata completata nel 2013 (Fig. 5)[14]. L'edificio è concepito a partire dalla definizione di un modulo esagonale che, deformato, dà luogo a diversi tipi di spazio. Aggregato e combinato, attraverso una sorta di processo di gemmazione cellulare, tale modulo configura infatti una trama geometrica che organizza l'impianto del complesso espositivo e si riverbera nel disegno delle sue facciate. La maglia di poligoni irregolari è parzialmente compresa entro due fronti rettilinei che, posti paralleli al corso del fiume Guadalquivir, orientano il manufatto ed intessono una relazione con il contesto urbano. Talvolta patii, talaltra ambienti penetrati da lucernari in forma di tronchi piramidali rovesciati, i poligoni sono sempre elementi definiti, vo-

lumi cavi che convogliano la luce all'interno dell'architettura; concatenati gli uni agli altri, essi costruiscono articolate sequenze spaziali e luminose in cui riecheggia quella cultura architettonica ispano-musulmana che è parte della città di Cordoba. In questo caso il vuoto si fa unità compositiva per "dare forma ad un organismo in cui ogni luogo" è "sagomato individualmente" e, contestualmente, ha la capacità di "espandersi e trasformarsi in sequenze eterogenee per dimensioni, usi e qualità spaziali" (Crespi, 2013).

Conclusioni

Gli interventi descritti consentono di sondare le attuali potenzialità di strutture generate dal tipo a patio, la loro durata e sostenibilità nel lungo periodo, nonché la loro capacità di accogliere processi fisici di adeguamento al mutare delle condizioni di vita e delle esigenze degli abitanti.

Tra i quattro progetti degli anni '50 e '70 menzionati, i due realizzati sono stati investiti, nel tempo, da un processo di ammodernamento indotto dai radicali cambiamenti che hanno interessato sia la condizione sociale ed economica che li aveva generati, sia le caratteristiche fisiche dei luoghi nei quali si inseriscono. Tale processo non solo ha permesso di traghettare queste strutture nella contemporaneità, ma consente oggi di riflettere sulla loro capacità di trasformazione e di integrazione con nuove e adiacenti strutture urbane risultanti da differenti matrici tipologiche. Nel caso di Vegaviana, la fondativa condizione dispersa e isolata è rimasta sostanzialmente invariata, ma l'originaria struttura insediativa ha subito alcuni ampliamenti del tessuto edilizio che, sebbene a livello planimetrico riescano a istituire un efficace sistema di relazioni con l'impianto preesistente, dal punto di vista architettonico rivelano una certa difficoltà nel cogliere l'eredità non solo del tipo, ma anche e soprattutto dei raffinati esiti di forme, tecniche e materiali delle singole unità. Nel caso del Poblado Dirigido de Caño Roto, i processi di crescita urbana della città di Madrid hanno invece fagocitato l'intervento all'interno del tessuto periferico della città. Tali trasformazioni hanno reso necessario un adeguamento del sistema di connessioni con l'intorno, ma la riabilitazione strutturale e funzionale compiuta tra il 1994 e il 2004, e in anni più recenti, ha dimostrato la capacità trasformativa del principio compositivo e il suo valore di attualità.

Tale potenzialità si esplica ancor più nella scelta, compiuta nei progetti contemporanei brevemente illustrati, di utilizzare un medesimo principio che, pur essendo espressione di approcci progettuali e programmi funzionali dis-

simili, utilizza sistemi di patii come elementi generatori di spazi per accogliere funzioni, adattarsi alle specificità del luogo e rispondere a volontà di forma differenti. Sebbene in ciascuna architettura sia possibile rintracciare un principio di disposizione alveolare che si sviluppa a partire dal vuoto, ciò che varia, di caso in caso, è il modo in cui le strutture sintattiche sono ordinate. A Santi Petri, l'architettura è configurata a partire dall'addizione di unità in cui la forma e la posizione del patio sono, almeno in parte, codificati nel tipo della casa andalusa tradizionale; ciascuna unità, pur mantenendo la propria autonomia, contribuisce alla costruzione di una struttura di ordine superiore. Ad Albacete, il perimetro dell'isolato definisce i limiti entro i quali è costruito un basamento di forma irregolare, ma internamente governato da una precisa trama geometrica in cui patii e lucernari, cavati dal solido compatto, aggregano gli spazi abitati. Ad Alcalá de Henares, i molti patii sono il risultato di operazioni di scavo, addizione e reiterazione; pur assumendo forme e valori spaziali eterogenei, essi sono l'ambito di relazione tra la parte e l'insieme della composizione. A Cordoba è il vuoto, sia esso patio o cavità, a generare la trama fondativa di un organismo architettonico poroso, che, esternamente definito con precisione, assume all'interno plurime direzioni.

In primo luogo, nonostante le diverse declinazioni, si delinea come la scelta di lavorare con il tipo a patio sia uno strumento attraverso il quale significare l'architettura rispetto ai caratteri del luogo, alla sua memoria e al tema che il progetto si propone di sviluppare: il patio della casa della tradizione, l'interno in forma di città, la corte claustrale o lo spazio dell'architettura islamica. In secondo luogo, emerge come il patio conservi sempre sia il suo significato simbolico, come punto di incontro tra terra e cielo e come ambito di natura all'interno dell'architettura, sia il suo essere principio tipologico, come nucleo capace di articolare le parti della composizione. Anche nei casi in cui il patio sembra essere cavato dalla massa solida, rimandando alle tradizionali case 'cueva' (Fig. 1), esso ordina infatti lo spazio, ed è a partire dal suo moltiplicarsi che si definisce la struttura sintattica complessiva. Infine, si manifesta la capacità trasformativa del tipo che, attraverso incroci, raddoppi, ibridazioni, combinazioni, analogie, sospende il tempo storico, ponendo l'attenzione sul valore della permanenza. "La via del progresso non va cercata negli atti esterni o nelle rivoluzioni ma solo nella più intima natura dell'uomo e nelle sue trasformazioni" (Popper, 1990, p. 203).

Bibliografia

Corboz A. (1993), "Avete detto "spazio"?". ***Casabella***, n. 597-598, pp. 20-25.

Crespi G. (2013), "Nieto Sobejano. Un organismo poroso". ***Casabella***, n. 823, pp. 10-27.

Espuealas F. (2004), ***Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura***. Marinotti Edizioni, Milano.

Fernández del Amo J.L. (1958), "Un poblado de colonización. Vegaviana". ***R.N.A.***, n. 202, pp. 1-14.

Fernández del Amo J.L. (1974), "Del hacer de unos pueblos de colonización". ***Arquitectura***, n. 192, pp. 33-40.

Martí Arís C. (2007), ***La centina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura.*** Marinotti Edizioni, Milano.

Martí Arís C. (2008), "Pabellón y patio, elementos de la arquitectura moderna". ***DEARQ - Revista de Arquitectura / Journal of Architecture***, pp. 16-27.

Martí Arís C. (2010), ***Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura***. Città Studi Edizioni, Torino.

Martí Arís C. (2015), "Gli elementi, i rapporti, il progetto". ***Firenze Architettura,*** n. 2, pp. 106-115.

Narne E., Bertolazzi A. (2012), ***Abitare intorno a un vuoto. Le residenze a patio dalle origini al contemporaneo***. Marsilio, Venezia.

Popper K. (1990), in Rowe C., ***La matematica della villa ideale e altri scritti,*** (a cura di P. Berdini). Zanichelli, Milano.

Sert J.L (1960), "Una casa con patio". ***Arquitectura, n. 20***, pp. 7-13.

*****Per i principali riferimenti bibliografici relativi ai progetti presentati si rimanda alle note.

Note

1. Pur condiviso in tutte le sue parti, la stesura dell'articolo risulta riferibile a Claudia Pirina per i paragrafi ***Quale vuoto?*** e ***Alcune sperimentazioni progettuali dei maestri tra gli anni '50 e '70*** e a Viola Bertini per i paragrafi ***Alcune sperimentazioni progettuali contemporanee*** e ***Conclusioni.***
2. Congiuntamente a radicali politiche agricole e di trasformazione dei suoli.
3. Anche in ragione del loro essere piccole città di nuova fondazione destinate alla popolazione rurale.
4. Tali ricerche, in Spagna, possono essere riassunte attraverso alcune vicende. Nel 1923 Vicente Lampérez si occupa di un ciclo di conferenze nell'Ateneo di Madrid intitolato ***Arquitectura rústica y popular.*** Nello stesso

anno Torres Balbás (nominato nel 1923 ***arquitecto conservador de la Alhambra***) vince il Premio Charro Hidalgo dell'Ateneo di Madrid, con la relazione ***La arquitectura de las distintas regiones de España***, completata e ampliata nella pubblicazione L. Torres Balbás, ***La vivienda popular en España***. F. Carreras Candi, A. Martín, ***Folklore y costumbre de España***, Barcelona, 1931-1933, tomo III. F. García Mercadal, ***La casa popular en España,*** Bilbao, Madrid, Barcelona, Espasa-Calpe, 1930, A. Baeschlin, ***Casas de campo españolas***, Canosa, Barcellona 1930. In anni seguenti usciranno numerose pubblicazioni, tra cui M. Fisac, ***La arquitectura popular española y su valor ante la del futuro***, Ateneo Madrid 1952; e successivamente C. Flores, ***Arquitectura popular española***, Aguilar, Madrid 1973, V volumi; L. Feduchi, I***tinerarios de Arquitectura popular española,*** editorial Blume, IV volumi pubblicati a partire dal 1974.

5. Senza alcuna pretesa di esaustività si nominano solamente le riflessioni emerse nella ***Sesión de Crítica de Arquitectura de Sevilla*** e in quella sull'Alhambra degli anni '50 e A. de la Sota, ***El Elemento Patio como ordenación parcial de vida***, testo inedito, conservato alla ***Fundación Alejandro de la Sota***, dattiloscritto fino alla pagina 6 e manoscritto dalla pagina 7 alla 10.

6. Oltre ai testi in bibliografia sul progetto si vedano: Flores Soto J.A. (2016), "***Vegaviana. Entre Moscú y Sao Paulo, la sencilla arquitectura de un pequeño pueblo extremeño", El genio maligno. Revista de humanidades y ciencias sociales***; https://www.fernandezdelamo.com/portfolio-item/vegaviana-caceres-1954/; http://www.ruralc.com/2014/06/vegaviana-memoria-colonizada-un.html
Sul progetto si vedano: Freixa J. (1989), ***Josep Ll. Sert***. Editorial Gustavo Gili, Barcellona; Pizza A. (a cura di) (1997), ***J. LL. Sert i la Mediterrània***. Collegi d'Arquitectes de Cataluya ; Rovira J.M. (2000). ***José Luis Sert 1901-1983***, Electa, Milano.

7. Sul progetto si vedano: Cánovas A. (2013), ***Caño Roto***, Ministerio de Fomento, Madrid; Calvo del Olmo, J.M. (2014). ***El Poblado Dirigido de Caño Roto: Dialéctica entre morfología urbana y tipología edificatoria***. Thesis (Doctoral), E.T.S. Arquitectura (UPM). https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.32704; https://archive.dpa-etsam.com/projects/cosiendo-cano-roto.

8. Sul progetto si vedano: Carmen Martínez Arroyo, Rodrigo Pemjean (2006), ***Alejandro de la Sota: cuatro agrupaciones de vivienda : Mar Menor, Santander, Calle Velázquez, Alcudia***. Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla La Mancha; Pirina C. (2018, ***Alejandro de la Sota. Frammenti di città***. Clean, Napoli.

9. Sul progetto si vedano: Cruz y Ortiz (2000), "Urbanización Novo Santo Petri, 1987-1991, Chiclana de la Frontera (Cádiz)", ***Aquitectura Viva***, ***Monografías. Antonio Cruz y Antonio Ortiz: La vida de las formas 1975-***

2000, n. 85, pp. 38-41; Cruz A., Ortiz A. (2003), ***Arquitectura de síntesis.*** Junta de Andalucía, Sevilla; Cruz A., Ortiz A. (2016), ***Cruz y Ortiz «12 edificios / 12 textos».*** Fundación ICO, Madrid;Viviendas en Novo Sancti Petri, Chiclana de la Fra., Cádiz, www.cruzyortiz.com/portfolio/viviendas-en-novo-sancti-petri/.

11. Sul progetto si vedano: Matos & Castillo (2007), "Comisaría provincial de policía, Albacete", ***Aquitectura Viva, Monografías.*** España 2007, n. 123-124, pp. 86-91; Martínez Castillo A., Matos Castaño B. (2009), "Comisaría Provincial De Albacete", ***EN BLANCO. Revista De Arquitectura***, v. 1, n. 3, pp. 76-91; Comisaría en Albacete, www.matoscastillo.com/index.php?/proyectos/comisaria-en-albacete/.

12. Sul progetto si vedano tra gli altri: Aranguren y Gallego (2009), "Parador di Alcalá de Henares, Madrid", ***Aquitectura Viva, Monografías. España 2009,*** n. 135-136, pp. 190-197; Suzuki H. (2009), Parador de Alcalá de Henares. Convento de Santo Tomás. Rueda, Alcorcón; "Aranguren y Gallego" (2005), ***Aquitectura Viva***, n. 104, pp. 36-37; Aranguren M., Gallegos J. (2004), "National Hospice in Alcalá de Henares (Sculpted Garden)", ***El Croquis***, n. 119.

13. Il progetto prevede anche la realizzazione di una Scuola di Catering, che dovrebbe collocarsi nella porzione sudoccidentale del complesso. Si veda: Parador Alcalá de Henares, www.arangurengallegos.com/ag/portfolio_page/parador-alcala-de-henares/.

14. Sul progetto si vedano tra gli altri: Crespi, G. (2013), "Nieto Sobejano. Un organismo poroso", ***Casabella***, n. 823, pp. 10-27; Nieto F., Sobejano E. (2014), F***uensanta Nieto Enrique Sobejano Architetture***. Electa, Milano; Nieto & Sobejano (2013), "Centro de Creación Contemporánea, Córdoba", ***Aquitectura Viva, Monografías***. España 2013, n. 159-160, pp. 77-87; Cohn D. (2013), "Concrete Arabesque", The Architectural Review, n. 1393, pp. 62-73; Contemporary Art Centre. Córdoba, Spain 2006-2013, www.nietosobejano.com/project.aspx?i=9&t=CONTEMPORARY_ART_CENTRE.

Claudia Pirina
Università degli Studi di Udine, Dipartimento Politecnico di Ingegneria e Architettura
Viola Bertini
Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Architettura e Progetto

La tipologia non rappresenta (più), nel discorso corrente, una 'base progettuale comune' e questo perché implica una visione atemporale dei fatti architettonici. Ne sono esempi espliciti le tavole di Durand, a partire dalle quali si costruisce la solida visione di un mondo ordinato e unitario.
Una visione che oggi non esiste più o comunque non è più leggibile attraverso gli stessi strumenti.
È forse per questo che, sullo sfondo dell'iconofilia dominante, si assiste a tre fenomeni apparentemente opposti: il ripiegamento narrativo del fatto architettonico, il sempre più frequente impiego del diagramma e la diffusione di numerose raccolte che sull'affinità figurativa, formale e tipologica promuovono un punto di vista sulla composizione a cavallo tra riletture tipologiche, innesti, montaggi e trasfigurazioni.
Fenomeni plurimi, multidisciplinari, aperti e indeterminati.
Fenomeni tuttavia che, se osservati attraverso gli schemi concettuali di Kahn, i piani territoriali di Hilberseimer o le riduzioni formali di Eisenman mostrano come la lettura per tipi sia ancora operata (anche se non più operabile) e come le «promesse di forma» di grassiana memoria abbiano lasciato il campo a un'architettura dei desideri che trova le sue ragioni nella bontà del processo e nella sua esplicitazione, affidando il giudizio ai posteri.

saggi

Francesca Belloni

Tra tipologia e diagrammi. Da Durand agli archivi dei desideri

Se si ripensa all'aforisma citato da Kahn secondo cui «g*ood building would produce a marvelous ruin*» e all'ancor più nota sentenza del principe Miškin, che nell'Idiota di Dostoevskij sosterebbe che «la bellezza salverà il mondo», tra le due affermazioni si scopre una tensione ideale, riconducibile al pensiero di Platone, passando per Schiller e Pseudo Dionigi Aeropagita, che svela una sorta di filosofia del Bello secondo cui l'essenza delle cose passerebbe attraverso la contemplazione della loro perfetta bellezza. Il ***long term thinking*** di questo processo salvifico, almeno secondo alcune interpretazioni della alquanto ambigua affermazione del principe Miškin, sarebbe di per sé compreso nell'idea stessa di Bello. Tuttavia, è sempre Dostoevskij a scrivere in una in una lettera alla nipote Sonija Ivanova: «Il bello è l'ideale, e l'ideale, sia da noi che nell'Europa civilizzata, è ancora lontano dall'essersi cristallizzato» (Dostoevskij, 1973, p. 789).

A distanza di oltre centocinquant'anni la situazione pare invariata.

Di tutto questo la pratica dell'architettura e, in particolar modo, la riflessione sul progetto sembrano oggi disinteressarsi, mentre tendono a bearsi dell'estetica delle immagini, avvallando una sorta di iconofilia intenzionalmente priva di sostanza. In questo senso, qualunque considerazione in merito a questioni tipologiche, intendendo il tipo secondo l'accezione rossiana come «l'idea stessa dell'architettura; ciò che sta più vicino alla sua essenza» (Rossi, 1966, p. 34) parrebbe del tutto superflua. La tipologia non rappresenta (più), nel discorso corrente, una 'base progettuale comune' (se non forse in alcune aule universitarie) e questo perché implica una visione atemporale dei fatti architettonici, una visione cioè di lungo termine. Ne sono prova le tavole di Durand, a partire dal quale l'Ottocento costruisce la solida visione positivista di un mondo ordinato e unitario, riconducibile alle regole chiare e trasmissibili dell'utilità. Un mondo che oggi pare non esistere più o comunque non essere più leggibile secondo i medesimi criteri.

Se infatti, da Vitruvio fino alle grandi costruzioni ottocentesche, i molteplici tentativi di organizzare la materia architettonica sono legati a una visione unitaria della disciplina, che si inscrive nel solco della trattatistica e mira alla trasmissibilità del sapere in funzione della sua applicazione pratica, la progressiva frattura occorsa, a partire dalla fine del XVIII secolo, tra accademia e politecnico, la conseguente rottura operata dal Movimento Moderno e la crisi disciplinare in corso rendono di un certo interesse riflettere sull'idea di tipo, partendo dalla constatazione che il discorso tipologico ha perso valore

all'interno del dibattito a larga scala ed è pressoché scomparso dall'insegnamento del progetto.
In parallelo, sullo sfondo dell'iconofilia dominante, si assiste a tre fenomeni apparentemente opposti: il ripiegamento narrativo del fatto architettonico, unito a una crescente attività editoriale su libri, riviste specializzate, fanzine o blog, il sempre più frequente impiego del diagramma, in una nuova versione rispetto a quella che lo ha visto proliferare nella seconda metà del Novecento, e la diffusione di numerose raccolte che sull'affinità figurativa, formale, finanche tipologica promuovono un nuovo punto di vista sulla composizione, a cavallo tra riletture tipologiche, innesti, montaggi e trasfigurazioni[1]. Fenomeni per loro natura plurimi e indeterminati, in certi casi aleatori, a seconda delle mani che li impiegano e dei fruitori che ne beneficiano. Fenomeni che tuttavia, se letti a ritroso attraverso gli schemi concettuali di Louis Kahn, i piani territoriali di Ludwig Hilberseimer o le riduzioni formali di Peter Eisenman, mostrano come la lettura per tipi dei fatti architettonici sia ancora in qualche modo operata (anche se non più operabile) e come, per converso, le 'promesse di forma' di grassiana memoria abbiano lasciato il campo a un'architettura dei desideri che trova le sue ragioni nella bontà del processo e nella sua esplicitazione.
A tutto questo sembrano in qualche modo correlati la crescente narratività del portato architettonico e il passaggio dal tipo ai diagrammi, intendendo quest'ultimi come veri e propri strumenti performativi, attraverso i quali si crea una sorta di storytelling della pratica progettuale, dei suoi risultati e delle sue aspirazioni. Sebbene tutto possa sembrare apparentemente distante da un qualsiasi ragionamento sulla possibile esistenza di un'architettura di lungo termine, in realtà la crescente diffusione di una conoscenza architettonica dai connotati profondamente differenti rispetto a quella fotografata da Gregotti a metà degli anni Ottanta è da leggersi come la costruenda via di un'architettura che, dopo aver rinunciato al gene (fisico) della longevità, ricerca una diversa identità per poter affrontare il demone dell'incertezza.
Si può ora tornare a Dostoevskij e chiedersi: come – tecnicamente – la bellezza salverà il mondo[2]? Cioè, in relazione alla possibilità di un'architettura di lungo termine, in che misura e secondo quali principi è possibile produrre e riconoscere bellezza? Essa dipende dalla disciplina architettonica e dai suoi portati teorici? E ancora: tra gli strumenti attraverso cui si costruiscono le diverse e molteplici teorie dell'architettura del nostro tempo, il tipo è ancora annoverato? E sotto quali forme?

Eziologia e precedenti storici

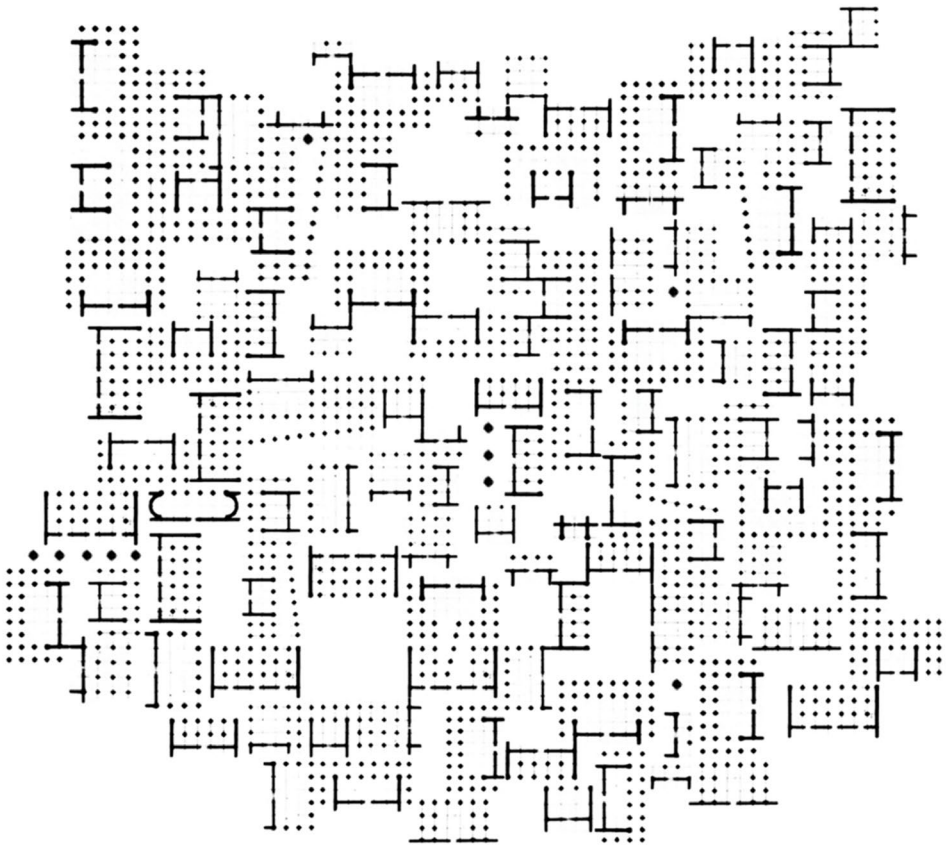
Il riferimento all'opera di Durand, allievo di Boullée e professore di composizione per oltre trent'anni all'École Polytechnique, serve per inquadrare il discorso sugli studi tipologici, riconoscendo nell'impostazione didattica di Durand la prima formalizzazione del razionalismo architettonico, nonché il fondamento di una visione per così dire 'idealizzante' del concetto di tipo, in contrapposizione con una più propriamente 'costruttiva' che da Laugier e Philibert de l'Orme arriva fino a Viollet-le-Duc e Choisy (Belloni, 2014). Oltre che per queste ragioni, riferirsi a Durand è quanto mai attinente perché proprio Durand è spesso impiegato nelle numerose operazioni ***paracompositive*** che affollano gli archivi virtuali a cui ci stiamo riferendo (Fig. 1).

Durand rifiuta il principio mimetico implicito nell'archetipo della capanna primitiva di Laugier e riconosce nella ***Convenance*** e nell'***Économie*** i criteri fondamentali su cui basare la pratica del progetto. Negando le origini mitiche dell'architettura e ponendosi in aperta contrapposizione con il principio di imitazione (su cui viceversa Quatremère de Quincy baserà la sua definizione di tipo), nella ideale successione delle tavole del ***Prècis***, palesa la propria 'indifferenza storica' di fronte al repertorio della tradizione che, come su un tavolo anatomico, viene freddamente sezionato per ricavarne gli elementi atomizzati da impiegare nella composizione. Inoltre, rifiutando l'auctoritas degli antichi, trasforma il trattato di architettura in trattato di composizione (Moneo, 1999, p. 59) con l'obiettivo di approntare un prontuario ragionato di 'prototipi' architettonici facilmente impiegabili nella pratica del progetto. L'***ars combinatoria*** e i differenti meccanismi compositivi divengono il centro del programma didattico di Durand che, con il ***Recueil et Parallèle***, predispone i materiali necessari alla pratica compositiva, estrapolandoli dalla storia e ordinandoli in tavole tematiche, ove i principi di aggregazione e classificazione impiegati, anziché restituire la complessità della stratificazione disciplinare, la annullano, cristallizzandone le eventuali contraddizioni. ***Recueil et Parallèle*** e ***Prècis***, negando in un certo modo la tradizione tipologica dei trattati classici, portano così alla deflagrazione del concetto di tipo e alla sua frammentazione in prototipo (Fig. 2).

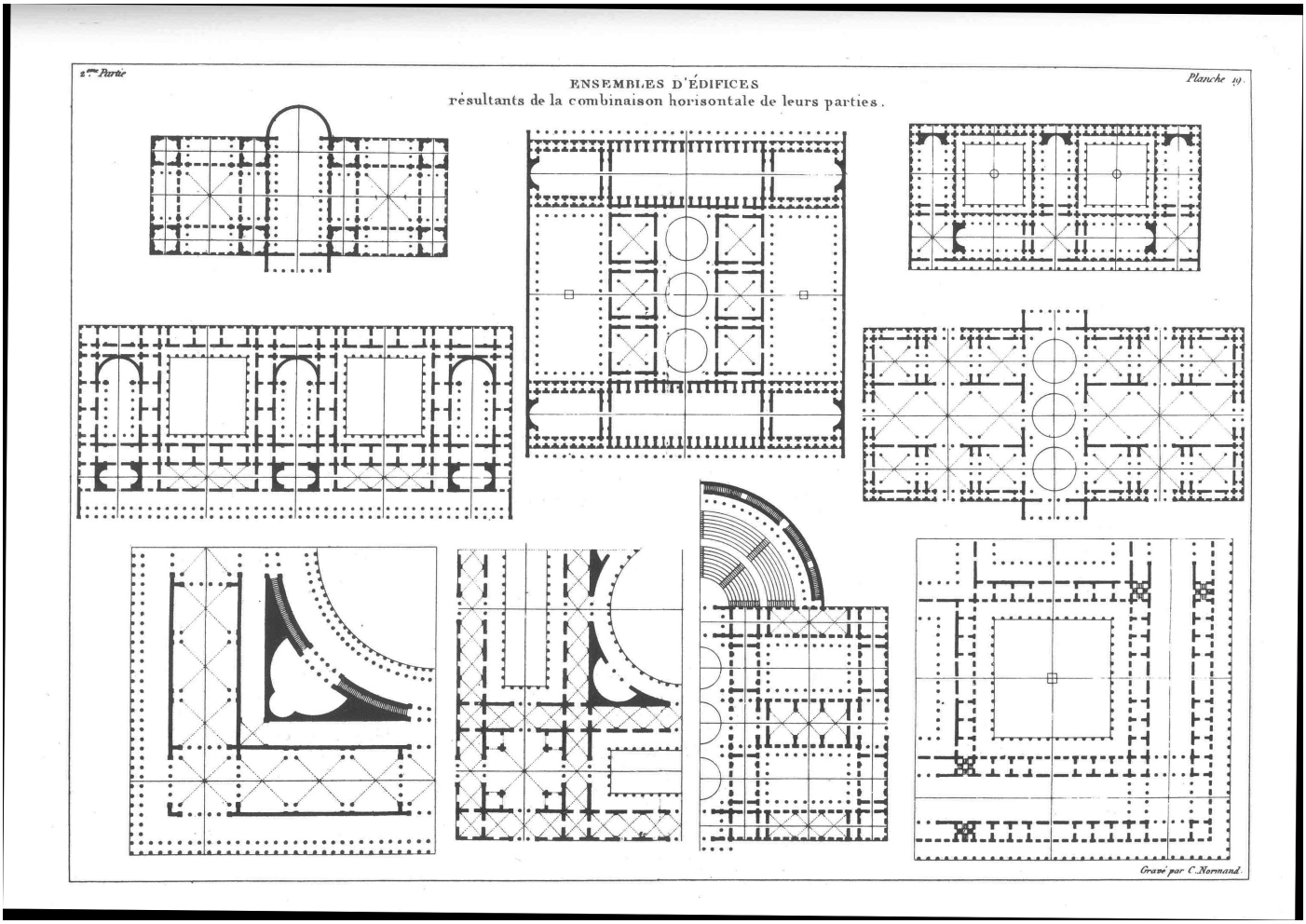
Pensiero analogo e nuovi immaginari

L'ascendenza durandiana dal punto di vista se non logico quantomeno formale degli archivi architettonici a cui ci riferiamo è evidente; questo soprattutto per l'indifferenza storica che è alla base di tali raccolte che, agendo al

1. Andrew Kovacs, Plan for a porch 005 (homage to Durand), in Archive of Affinities, 30.11.2012.



confine tra ricerca sistematica ed esplorazione casuale, riflettono pienamente le caratteristiche delle piattaforme su cui vengono sviluppate e diffuse. Sempre riferendosi a Durand, pare inoltre ravvisabile una certa somiglianza nelle modalità di (rap)presentazione adottate. Nel ***Recueil*** l'impiego delle proiezioni ortogonali, l'uso del bianco e nero e l'omogeneità di scala costituiscono gli strumenti attraverso cui viene costruita una sorta di astrazione alchimistica del portato architettonico. Allo stesso modo, la tendenza attuale ad impiegare canoni visivi immediatamente identificabili e per certi versi affini alla riduzione logica operata da Durand, pur derivandoli da inclinazioni personali più che da espliciti riferimenti a materiali architettonici storici, contribuisce a veicolare un supposto portato scientifico.



2. Jean-Nicolas-Louis Durand, *Prècis de leçons d'architecture données à l'École Polytechnique, Paris 1802-051, 1817-193; vol. 2, parte II, tav. 19 – Ensembles d'edifices resultants de la combinaison horisontale de leurs parties.*

Tra le raccolte più significative varrebbe la pena citare la fertile attività editoriale di Socks, l'operazione messa in atto dal «gruppo di ricerca indipendente per la speculazione architettonica» ***Bridge to Babel*** o ancora l'abbastanza noto e dal nome alquanto evocativo ***Archive of Affinities*** di Andrew Kovacs.
Nel caso di ***Bridge to Babel*** il grado di astrazione con cui la coppia di immagini che compongono il singolo post viene presentata – solitamente in bianco e nero con una certa predilezione per le piante (tipogiche) – unita alla reiterazione del medesimo impaginato, che oltre alle didascalie riporta la dicitura ***#Elective Affinities / #MuséesImaginaires*** – contribuisce a innescare il meccanismo analogico ed enfatizza il processo di comparazione.
L'omogeneità e la chiarezza esplicativa sono certamente le qualità intrinseche di maggior interesse e successo di queste raccolte che, attingendo dall'intero patrimonio della disciplina, producono un genere di conoscenza del tutto nuova, seppur in qualche modo figlia della passata generazione. Il processo di comparazione, caratteristico del pensiero tipologico, trova qui una diversa configurazione che, pur producendosi sotto rinnovate spoglie, fa eco ai procedimenti analitici tipici della tradizione manualistica. Attraverso la serie, la comparazione tra due o più elementi e una certa dose di classificazione, tali raccolte, pur presentandosi in maniera asettica e del tutto acritica, producono pensiero. Un pensiero certamente non connotato dal punto di vista teorico, ma per certi versi analitico. Ne è un esempio ***Archive of Affinities*** che, a detta del suo stesso autore, «è curato, ma curato al volo quasi come una sorta di speed curating. Da una serie di "acquisizioni", scorro le immagini e le aggrego per affiliazioni sciolte, alleanze formali, accoppiamenti fortuiti, strani matrimoni e bizzarre somiglianze. Per me, la velocità consente una forma di visualizzazione molto più agile e malleabile, che alla fine provoca nuove letture e rappresentazioni alternative di opere architettoniche trascurate» (Kovacs, 2014).
Così, se il tipo, in quanto strumento conoscitivo, strumento cioè che permette di operare classificazioni e comparazioni tra oggetti differenti, era stato altresì considerato per estensione strumento progettuale e come tale, cioè in funzione della sua presunta operatività, è entrato a pieno titolo a far parte delle teorie architettoniche e compositive, in questo caso l'analisi operata sul corpo dell'architettura – seppur totalmente asemantica, asistematica e non formalizzata – è immediatamente operativa, poiché direttamente formale.
Quanto poi quanto il riversamento nel progetto di questi processi di comparazione per analogie (formali) sia più o meno positivo è una questione

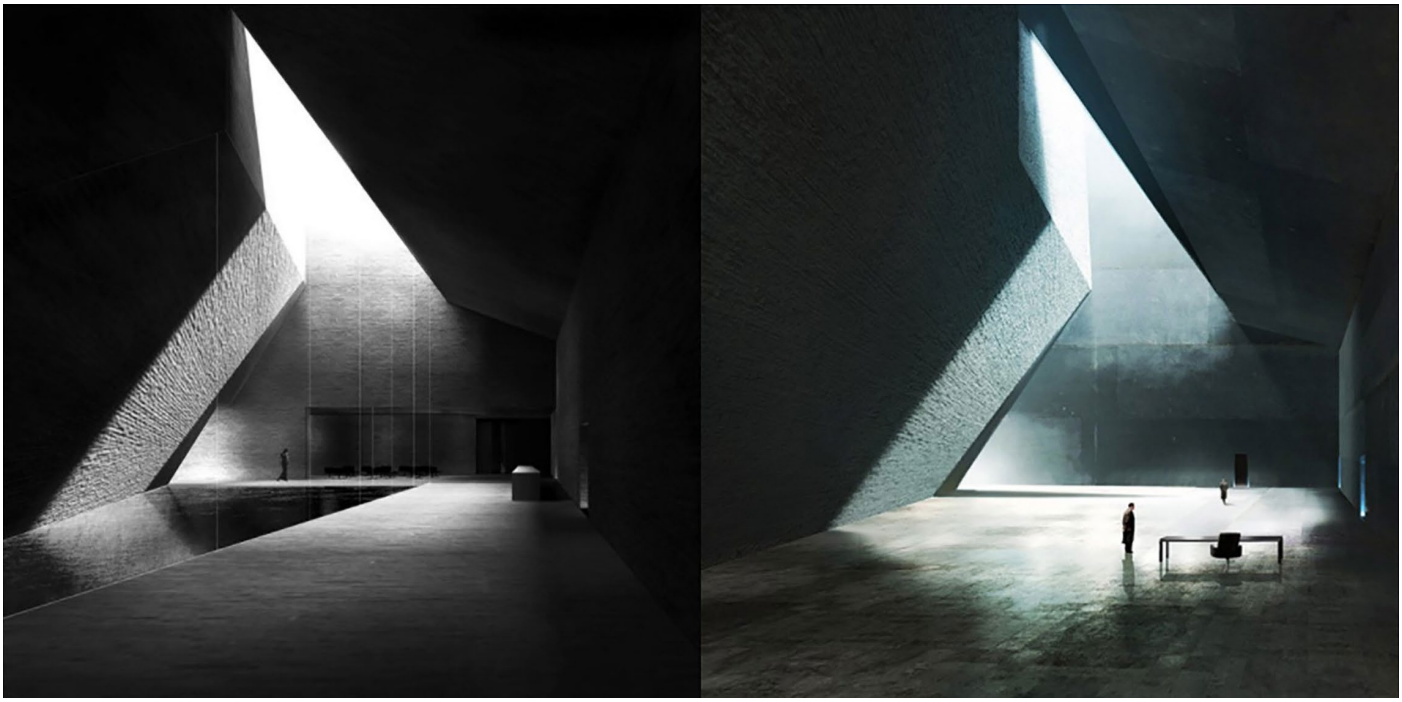
su cui non è possibile generalizzare, ma che è indubbiamente connaturata a queste esperienze. È sempre il curatore di *Archive of Affinities* a sostenere: «Il mio lavoro e la produzione di *Archive of Affinities* sono strettamente collegati tra loro, la ricerca e la produzione si alimentano a vicenda. A volte cercherò deliberatamente opere architettoniche che riguardano un progetto su cui sto lavorando. Altre volte opere architettoniche in cui mi imbatto per caso setacciando la pattumiera della storia scateneranno o influenzeranno un nuovo progetto» (Kovacs, 2014).

A quest'aura di ***serendipity*** afferiscono – tra i casi noti – esempi di diverso genere. In alcuni di essi l'analogia formale si ammanta di un'atmosfera surreale e opera con l'obiettivo di enfatizzarne gli effetti: in tal senso potremmo citare gli espliciti ammiccamenti all'immaginario di ***Star Wars*** della Casa della Musica di Oporto di Rem Koolhaas o la reinterpretazione del progetto di Barozzi Veiga per il ***Neanderthal Museum*** a Piloña in Blade Runner 2049 (Fig. 3). Di altro genere invece sono la rilettura dell'eredità (anche formale) degli Archigram e di Hilberseimer nella ***Stop City*** di Dogma o ancora, sempre per mano di Pier Vittorio Aureli e Martino Tattara, la crasi tra progetti iconici come Locomotiva 2 e gli schemi degli studi territoriali degli urbanisti tedeschi del Piano per la Grande Berlino operata in proposte di stampo idealista e iconoclasta come Spina 4. Locomotiva 3 e ***A Simple Heart*** (Fig. 4).

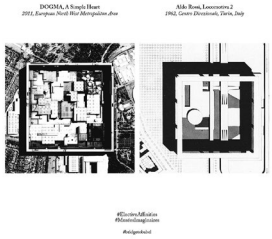
Se si rileggono questi progetti e il processo di archiviazione delle raccolte su cui si sta riflettendo, avallando l'ipotesi per cui nel tipo «convergono il pensiero logico e quello analogico» (Carlos Martí Arís, 1994, p. 167), si potrebbe sostenere che, attraverso tali fenomeni, il tipo sia (definitivamente) sfumato nell'analogia, per far progressivamente posto all'affinità.

Un'ulteriore caratteristica tipica delle raccolte a cui ci riferiamo è messa in luce dall'attività editoriale condotta da Valter Scelsi con ***A List of Analogies*** il cui contenuto visivo si è tradotto in un saggio dedicato all'analogia (Scelsi, 2017) ed è poi confluito in una successiva serie di riflessioni sul montaggio come specifico dispositivo di produzione architettonica tipico della contemporaneità. A ***List of Analogies*** formalizza visivamente la questione della comparazione come strumento o ancor meglio come meccanismo del pensiero architettonico, sostenendo implicitamente che «[…] l'architettura, come ogni altro aspetto dell'esperienza, è suscettibile di analisi» e proprio per questo «è resa più incisiva per comparazioni» (Venturi, 1966, p. 12).

Se dunque per Rossi il tipo era «[…] ciò che, nonostante ogni cambiamento, si è sempre imposto "al sentimento e alla ragione", come il principio



3. Barozzi Veiga, ***Progetto del Neanderthal Museum, Piloña*** / Peter Popken, ***Concept per l'interno dell'ufficio di Wallace***, Blade Runner 2049 (2017). Image via Twitter user@klaustoon



4. ***Bridge to Babel*** **-** DOGMA, A Simple Heart, 2011, European North West Metropolitan Area / Aldo Rossi, ***Locomotiva 2***, 1962, Centro Direzionale, Turin, Italy.

dell'architettura e della città» (Rossi, 1966, p. 34) e per Giorgio Grassi la classificazione (tipologica) rispecchiava la struttura del pensiero logico, gli archivi visivi a cui ci si riferisce mostrano la crescente necessità del pensiero contemporaneo di procedere in modo via via sempre più destrutturato per ampliare i limiti della disciplina – o forse per distruggerli definitivamente – e capire di che cosa sia oggi costituito il pensiero architettonico.

Storytelling e macchine per pensare

Di natura affine è il processo che negli ultimi anni ha visto rifiorire sulla scena architettonica il diagramma, il cui uso, sempre più diffuso, è da leggersi come principale conseguenza della crescente autoriflessione disciplinare. Esso costituisce inoltre la traduzione grafica della volontà (degli architetti) di superare la rappresentazione del solo oggetto architettonico secondo le regole classiche della geometria proiettiva a favore di una plurima molteplicità di elementi – discorsivi, simbolici, temporali, concettuali e previsionali – che diventano progressivamente il centro del progetto. Non più dunque 'promesse' di forma o di architetture, ma interpretazione di processi, messa in scena di desideri e identificazione di tendenze che hanno come obiettivo non certo un'architettura di lungo termine – come quella ereditata dalle grandi costruzioni del passato – quanto piuttosto la liberazione da quelle stesse costruzioni, fossero esse teoriche o fisiche, per erigerne altre che siano specchio delle due reali condizioni del nostro tempo, la complessità e il cambiamento.

Se si concorda sul fatto che il diagramma è una ***machine-à-faire-penser***, serve ricordare che Eisenman e Koolhaas, insieme ad altri, sul finire degli anni Settanta e per tutti gli anni Ottanta, hanno promosso il pensiero per diagrammi (e non per immagini o assunti teorici) evitando l'immediata trascrizione dell'idea – del ***concept*** – nelle forme del progetto, per lasciare aperto il campo al design e dar così corpo alle interazioni logiche e temporali tra gli elementi più che al risultato. Di nuovo il cuore della questione pare essere il pensiero e le modalità – finanche le strategie – attraverso cui esso di produce. Mappature, analisi dei flussi o diagrammi – diventati oggi per certi versi una sorta di 'manierismo culturale' – nelle intenzioni di coloro che li impiegano rappresentano il tentativo di guardare alla città e al territorio non più in termini tradizionali, ma come coreografie complesse e in quanto tali interpretarli tramite sistemi di flussi, sequenze logiche, temporali e spaziali nonché intersezione di elementi materiali e immateriali. Questo modo di concettualizzare l'ambito di applicazione del progetto – cioè di individuare i concetti che lo

compongono e lo rappresentano – presuppone che il diagramma sia concepito come dispositivo analitico e allo stesso tempo come strumento di progetto; in questo senso il progetto rappresenta la coagulazione di una pluralità di narrazioni e interpretazioni dei possibili scenari futuri.
Da qui l'idea di un'architettura dei desideri, di un'architettura cioè che si occupa di interpretare non tanto i bisogni e le richieste dei committenti – come invece le grandi costruzioni celebrative del passato ci avevano abituato a pensare – quanto piuttosto i desideri degli utenti, che di sogni, più che di architetture, vogliono essere i fruitori. Da macchina per pensare ad uso e consumo dei suoi artefici, il diagramma pare progressivamente scivolare nell'ambito della narrazione e conseguentemente della predizione. Esso, infatti, «non funziona mai nella direzione della rappresentazione di un mondo preesistente, ma produce una nuova specie di realtà, un nuovo modello di verità» (Deleuze, 2002, p. 54). Che la tendenza sia dunque non a ripetere 'cose già dette', ma a dire (dopo averle scoperte o concepite) cose mai dette, lo dimostrano le operazioni di studi come MVRDV o BIG che, attraverso i diagrammi, costruiscono mondi, interpretano tendenze e raccontano storie.
Per MVRDV il pensiero diagrammatico si esplicita nei cosiddetti step diagrams, costruiti ad arte in modo da dimostrare, oltre ogni ragionevole dubbio, la necessità del progetto nella sua conformazione finale, quale inevitabile esito di ragionamenti formali e scelte compositive spiegate, attraverso il diagramma stesso, spesso costruito ad arte in modo da motivare il gesto creativo all'origine del progetto stesso. I diagrammi riflettono infatti l'abilità interpretativa del contesto (non solo fisico) e la messa in scena delle richieste funzionali rendendo ragione, in modo pressoché inoppugnabile, della 'volontà di forma' che guida il processo. Il pensiero diagrammatico, investendo sulla capacità dell'analisi di trasformarsi in progetto, comprime in analisi e progetto fino a farli sovrapporre. È esemplare in questo senso quanto abilmente sperimentato da Winy Mass con il suo ***Le Grand Puzzle***, mastodontico studio urbano con cui MVRDV e The Why Factory hanno dato corso alla curatela della Biennale Nomade Europea Manifesta 13 a Marsiglia nel 2020 (Fig. 5).
Su un piano affine opera BIG: «per Ingels, la necessità di materializzare i suoi progetti richiede la costruzione di un pubblico ricettivo, pronto a credere che l'astrazione del diagramma corrisponda in qualche modo alla loro esperienza della città. Che siano post-razionalizzati o generativi, i diagrammi di BIG proiettano un atteggiamento di inevitabilità, suggerendo che la forma



5. *Le Grand Puzzle*, copertina; © MVRDV – The Why Factory.

finale è il risultato necessario» (Justin Fowler, 2012, p. 229). A ciò si aggiunge la carica mediatica della proposta di Ingels che, con lo slogan ***BIGamy (you can have both)***, offre una risposta attraente e persuasiva al mercato dei desideri (se non addirittura dei sogni) che lui stesso si premura di alimentare. ***BIGamy Theory*** rappresenta la propensione a dar vita e forma a idee impensate, che in precedenza sembravano inaudite, per forzare il campo dell'architettura verso obiettivi paradossali, espanderlo oltre i limiti del reale per esplorare nuove condizioni e reiventare quelle esistenti come all'interno di un gioco di realtà virtuale. ***BIGamy*** è espressione del desiderio di un'architettura di lungo termine che si produce cambiando le carte in tavola, senza preoccuparsi che si possa o meno fare, senza curarsi dei risultati, semplicemente facendolo e divertendosi nel farlo.

Desideri e paure

Nelle pieghe del 'nuovo' pensiero analogo, alla cui crescente diffusione stiamo oggi assistendo, come dietro al rinnovato interesse per il corrente pensiero diagrammatico a sfavore di quello tipologico si cela il progressivo smarcamento dal passato, se non il suo rifiuto, almeno in termini operativi. Nel caso dei processi paracompositivi di natura analogica il passato, perso ogni significato disciplinare, assume valore solo in vista di un ipotetico riciclo formale o al limite come strumento per allenare la abilità compositive. Sul versante opposto, data per morta la tipologia o quantomeno riconosciuto il suo stato agonizzante, insieme ad essa si sta procedendo a congedare la complessità che il pensiero comparativo e quello classificatorio comportano, per aprire a una complessità di diverso genere, legata al processo più che all'esito, propensa alla moltiplicazione più che all'uniformità, alla spettacolarizzazione più che alla variazione.

Che questo sia necessariamente negativo non è dato dirlo, bisognerebbe avere il distacco per guardare esclusivamente ai risultati e valutare la loro capacità di 'produrre rovine'. Di certo la crisi degli studi tipologici pare essere legata, dopo il tramonto delle 'grandi narrazioni' e nell'impossibilità di operare per teorie compiute, alla supposta gabbia che il portato tipologico comporterebbe, gabbia che impedirebbe il dispiegamento di un long term thinking secondo l'accezione che nella contemporaneità questo concetto sta assumendo. In un presente dal futuro incerto, non più «buone architetture [come] gesti di fedeltà e di ammirazione per quanto le ha precedute e rese possibili» (Grassi, 1984, p. 247), ma edifici che, in maniera ludica interpre-

tano sogni e producono desideri. Non più costruzione lenta e paziente di una specifica idea di architettura, ma architettura dei desideri capace, almeno nelle intenzioni, di promuovere quella leggerezza che – come sosteneva Calvino – «non è superficialità, ma planare sulle cose dall'alto, non avere macigni sul cuore». Un'architettura dei desideri capace di vincere una delle principali paure del nostro tempo, cioè il passato e la sua fissità, e sfuggire così all'incertezza.

Come poi la bellezza salverà il mondo, rimane indecidibile e indicibile: «È difficile giudicare la bellezza; non mi ci sono ancora preparato. La bellezza è un enigma», sosteneva il principe Miškin più di centocinquant'anni fa (Dostoevskij, 1973, p. 96).

Bibliografia

Kovacs A. (2014), "Beyond Blogging series | Archive of Affinities". 011+, http://www.zeroundicipiu.it/tag/beyond-blogging/

Grassi G. (1984), ***Architettura lingua morta 1***, in Id. (2000), ***Scritti scelti.*** Franco Angeli, Milano.

Belloni F. (2014), ***Ora questo è perduto. Tipo architettura città***. Accademia university press, Torino.

Deleuze G. (1986), ***Foucault***, tr. id. Id. (2002) Foucault. Cronopio, Napoli.

Martí Arís C. (1994), ***Le variazioni dell'identità***. CittàStudi Edizioni, Torino.

Venturi R. (1966), ***Complexity and Contradiction in Architecture***, tr. it. Id. (1980), ***Complessità e contraddizioni nell'architettura***. Edizione Dedalo, Bari.

Dostoevskij F.M. (1869), ***Idiót***, tr. it. Id. (1973), ***L'idiota***. Garzanti, Milano.

Rossi A. (1966), ***L'architettura della città***. Marsilio, Padova.

Moneo R. (1999), ***La proposta pedagogica di Jean-Nicolas-Louis Durand e gli elementi della composizione***, in Id., ***La solitudine degli edifici e altri scritti***. Allemandi, Torino, vol. I, pp. 55-73.

Gasperoni L. (2022), ***Experimental Diagrams in Architecture. Construction and Design Manual***. Dom Publishers, Berlin.

Justin F. (2012), "The Prince: Bjarke Ingels's Social Conspiracy". Thresholds, n. 40, pp. 225–232

Mass W., The Why Factory (a cura di) (2020), ***Manifesta 13 Marseille: Le Grand Puzzle***. Hatje Cantz Verlag, Berlin.

Note

1. Si veda la serie di interviste di Davide Tommaso Ferrando in collaborazione con Giovanni Benedetti dal titolo Beyond blogging, pubblicate qualche anno fa sulla piattaforma "011+". http://www.zeroundicipiu.it/tag/beyond-blogging/

2. È lo stesso Dostoevskij per bocca di Ippòlit a porsi e, di conseguenza, a porre al lettore la domanda cruciale: «Il principe afferma che il mondo sarà salvato dalla bellezza! […] Quale Bellezza salverà il mondo?». (Dostoevskij, 1973, pp. 478-479).

Francesca Belloni
Politecnico di Milano - Dipartimento ABC

L'articolo presenta parte degli esiti della ricerca interdisciplinare condotta in collaborazione con l'Università di Bonn sui temi del progetto di riuso delle chiese dismesse o sottoutilizzate. La trattazione si sofferma su come sta cambiando lo spazio del sacro alla luce delle sempre più numerose strategie di riuso nate per rispondere al progressivo abbandono del patrimonio religioso. In questo tipo di progetti, i programmi funzionali che si prefiggono di essere adattivi alle condizioni future (usi diversi da quello liturgico o ibridi che conservano contemporaneamente l'uso cultuale ed altri usi) influenzano e sono influenzati da tipologie molto caratterizzanti, proprio perché dedite a declinare il tema del sacro, aprendo questioni compositive di non poca complessità.
La trattazione è articolata attraverso due linee di argomentazione: da un lato una riflessione di carattere teorico, dall'altro l'analisi di alcuni casi studio, localizzati sia in Germania che in Italia.
Le due linee di sviluppo dell'articolo sono state pensate come focus utili a costruire temi e domande a supporto del processo di transizione in atto verso una diversa declinazione tipologica del tema del sacro nell'orizzonte del prossimo futuro.

saggi

Mariateresa Giammetti

Tipologie in Transizione. Indagine su progetti e metodi per i progetti di riuso delle chiese dismesse o sottoutilizzate.

Introduzione

Molti progetti di trasformazione e riuso in chiave ibrida di chiese anticipano per certi versi gli esiti del più ampio dibattito sulla trasformazione del senso del sacro nel mondo contemporaneo, una delle cui conseguenze è proprio la progressiva dismissione del patrimonio immobiliare religioso (Gerhards 2021, 2022). L'articolo presenta parte degli studi sviluppati nell'ambito di una ricerca condotta in collaborazione con l'Università di Bonn ed altri atenei tedeschi e che si propone di indagare proprio come e se è possibile definire criteri utili ad accompagnare il processo di transizione che sta investendo il patrimonio culturale religioso e le sue tipologie di spazi (Gerhards et al. 2022).

Spesso, nei progetti di riuso del patrimonio religioso i programmi funzionali che si prefiggono di essere adattivi alle condizioni future (usi diversi da quello liturgico o ibridi che conservano contemporaneamente l'uso cultuale ed altri usi) influenzano e sono influenzati da tipologie molto caratterizzanti, proprio perché dedite a declinare il tema del sacro, aprendo questioni compositive di non poco conto (Giammetti 2019). In questi casi si ratta di capacità adattiva o/e di resilienza (Longhi 2022)? La capacità adattiva riguarda l'attitudine a cambiare adeguandosi a circostanze mutate stimolando, di conseguenza, la resilienza di particolari edifici e/o sistemi urbani in una prospettiva di tipo trasformativo. Tuttavia, una forma di resilienza può essere ravvisata anche nel non adattarsi al cambiamento, nel tornare alla situazione pregressa una volta superato lo shock. La ricerca sta indagando le potenzilità che è possibile rinvenire in alcuni modelli di spazi di preghiera capaci di aprirsi ad una resilienza di tipo trasformativo. Qui la resilienza è il risultato di processi di trasformazione in cui spazio, persone e società interagiscono tra loro al fine di rinvenire, nei modelli dedotti dai progetti di riuso, nuove possibili configurazioni tipologiche quali forme simboliche del carattere del sacro nell'orizzonte contemporaneo e futuro.

Il fatto che molte chiese, fino a pochi anni fa necessarie, ora non lo siano più apre una riflessione importante sulla trasformazione del sacro nella società contemporanea e lancia sfide future per una diversa interpretazione del patrimonio immobiliare della Chiesa e dei i suoi beni culturali. L'antropologia e la topologia del sacro oggi mettono in evidenza come i beni culturali religiosi appartengano non solo alle comunità dei fedeli, ma anche alla storia ed alla cultura delle popolazioni nel loro complesso. Le trasformazioni in atto suggeriscono l'opportunità di ridefinire il concetto di appartenenza dei beni culturali religiosi anche per vigilare sui criteri della transizione da un modello

classico di spazio ***sacro*** ad un nuovo modello ibrido di spazio ***santo*** orientato a salvaguardare la dignità dell'uomo. Qualcuno potrebbe sostenere che il complesso di valori intrinseci del patrimonio culturale religioso è tale per cui non è detto si debba necessariamente trasformarlo o pensarne una riconversione in chiave ibrida. C'è invece chi sostiene che una chiesa abbandonata costituisce di per sé una contro testimonianza, per cui molte diocesi decidono di dare un uso non liturgico all'edifico di culto pur mantenendone la proprietà, oppure di venderlo, o ancora di optare per la sua demolizione. Su questi temi, papa Francesco, nell'***Evangelii Gaudium***, scrive di un improrogabile rinnovamento ecclesiale: «Sogno una scelta missionaria capace di trasformare ogni cosa, perché le consuetudini, gli stili, gli orari, il linguaggio e ogni struttura ecclesiale diventino un canale adeguato per l'evangelizzazione del mondo attuale, più che per l'autopreservazione. La riforma delle strutture, che esige la conversione pastorale, si può intendere solo in questo senso: fare in modo che esse diventino tutte più missionarie» (Francesco 2013 n.27).

L'eventuale processo di dismissione/riuso è un momento delicato ed è utile tenere presente che non tutto è auspicabile in tutti i luoghi e che è necessario vigilare sulla transizione verso un nuovo o nuovi modelli di spazio, dove per nuovo non si intende "qualunque". La dinamica trasformativa che sta investendo il senso del sacro suggerisce che la transizione verso i processi di riconversione avvenga nella forma di una ri-significazione a cui arrivare attraverso quello che il teologo Antonio Autiero definisce un tavolo civile che coinvolga le comunità per interpretare bene il loro senso di apparenza e per pervenire ad una soluzione il cui grado di condivisione sia direttamente proporzionale al livello di accettazione della soluzione scelta da parte delle comunità stesse.

La dimensione performativa dello spazio del sacro.

C'è una forma di spiritualità che di volta in volta va a cercarsi la sua forma. La spiritualità dei luoghi può essere cercata e pensata in senso estensivo ed inclusivo, non solo nei luoghi canonicamente riconosciuti per il loro senso del sacro. Il percorso avviato dal Concilio Vaticano II ha aperto la strada ad una nuova dimensione performativa dello spirituale, per cui la spiritualità dei luoghi può essere declinata attraverso un'idea di trascendenza che si manifesta attraverso una radicale forma di immanenza. Probabilmente è un percorso ancora aperto, che invita a riflettere sulla differenza tra le categorie di sacro e santo, consapevoli che se negli spazi di preghiera non si attiva spiritualità se non attraverso una pratica partecipata e consapevole della liturgia, anche ne-

gli spazi tradizionalmente non riconosciuti tra le forme simboliche del sacro è possibile attivare una certa forma di spiritualità attraverso l'esperienza di abitare consapevolmente il sacro stesso (Giammetti 2018, pp. 42, 43). Cosa diciamo esattamente quando parliamo di spiritualità dei luoghi nei casi in cui non ci riferiamo agli spazi per la preghiera ed il culto? «Quando si afferma che qualcosa ha "spirito", questo indica di solito qualche movente interiore che dà impulso, motiva, incoraggia e dà senso all'azione personale e comunitaria. […] È indispensabile prestare attenzione per essere vicini a nuove forme di povertà e di fragilità in cui siamo chiamati a riconoscere Cristo sofferente, anche se questo apparentemente non ci porta vantaggi tangibili e immediati. […] Perciò esorto i Paesi ad una generosa apertura, che invece di temere la distruzione dell'identità locale sia capace di creare nuove sintesi culturali. Come sono belle le città che superano la sfiducia malsana e integrano i differenti, e che fanno di tale integrazione un nuovo fattore di sviluppo! Come sono belle le città che, anche nel loro disegno architettonico, sono piene di spazi che collegano, mettono in relazione, favoriscono il riconoscimento dell'altro!» (Francesco 2013, n. 210) Un luogo ha "spirito" quando un movente interiore motiva ad avere cura delle fragilità che si manifestano nello spazio naturale e/o antropizzato dando senso all'azione personale e comunitaria. L'approccio suggerito da papa Bergoglio invita a rileggere il palinsesto urbano degli spazi della spiritualità che non è più connessa esclusivamente al tema dell'alterità dei luoghi, ma ad una dimensione performativa della spiritualità che passa attraverso una pratica della cura attivabile attraverso l'esperienza di abitare (non occupare) lo spazio. Sull'***alterità*** dei luoghi può essere utile individuare alcune categorie di spazi quali: i ***luoghi dell'alterità***, gli ***spazi per la preghiera delle comunità*** e i ***luoghi della cura***. I luoghi altri, o luoghi dell'alterità, luoghi del sacro, hanno a che fare con la memoria del sacro. Non sono luoghi e spazi comuni, ma sono ***il Luogo***, ***lo Spazio***. Ci sono luoghi così intrisi di senso del sacro da trasferirlo anche agli edifici che accolgono e che diventano così manifesto dell'unione tra Dio, Natura e Uomo. Qui l'Architettura diventa veicolo dell'irruzione divina nello spazio costruito. Questi spazi sono rappresentazioni costruite di tradizioni ancestrali (Bartning 1919), o, per usare il linguaggio della modernità, espressioni dell'inconscio collettivo della filosofia junghiana che qui si fa materia. Nella tradizione mistica della Kabbalah, Dio è il vuoto assoluto da cui emerge il pieno del mondo, il primo luogo sacro. Durante l'erranza del popolo ebreo nel deserto Dio prescrive a Betzalel, l'architetto capace di comporre le parole di Dio, di costruire il Tabernacolo come riproduzione dell'universo. Il

Tabernacolo del deserto è la realtà stessa, la realtà ed il luogo in cui Dio abiterà in mezzo agli uomini; il luogo del sacro è quindi per prima cosa casa di Dio, intorno a cui avviene l'incontro tra Dio e gli uomini.

Nel palinsensto contemporaneo dello spazio del sacro, accanto ai luoghi altri ci sono ***gli spazi per la preghiera delle comunità*** che possono essere letti come spazi in cui la spiritualità è legata ad una dimensione performativa connessa alla parteciapazione attiva e consapevole al rito. Accanto agli spazi per la preghiera delle comunità ci sono poi ***gli spazi della cura***, dove la spiritualità è attivata da un movente interiore che ci spinge a prenderci cura delle fragilità che emergono nelle relazioni topologiche tra umani e tra umani e non umani.



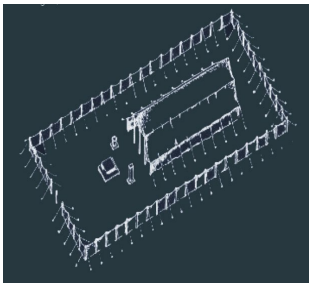
1. 2. Tempio primitivo, da Le Corbusier, Verso un'architettura.

Per chiarire la differenza tra luoghi altri, spazi per la preghiera delle comunità e spazi della cura è utile far riferimento ad una riflessione di Mauro Galantino in merito alla differenza tra ***Tempio*** ed ***Ecclesia***: «Secondo la tradizione che proviene dall'antico Egitto, il Tempio è la casa del dio, dove il dio vive grazie al rito degli adepti, la sua immagine o i simboli, sono accuditi da sacerdoti che ne mantengono la sostanza "in vita". L'Ecclesia è la forma della prima chiesa delle origini, più casa di Emmaus che monumento, luogo dell'assemblea, la casa abitata dalla comunità pre-costantiniana» (Galantino 2016).

Il passaggio dal Tempio all'Ecclesia implica che l'alterità dello spazio non è cosa che attiene allo spazio in sé, ma è un carattere che può donargli chi lo abita. Per quanto attiene gli spazi per la preghiera delle comunità, questo comporta che l'aula di preghiera, non è più un simbolo religioso autonomo e metastorico, ma il suo valore simbolico è legato ad un processo di ricezione e produzione estetica che si realizza nell'esperienza delle comunità di ***abitare*** quello spazio, che potrà avere una risonanza sempre nuova in funzione di chi lo abita.

La spiritualità passa attraverso una dimensione performativa legata all'esperienza di abitare lo spazio: questo accade nello spazio santo così come in qualsiasi altro spazio della città capace di accogliere la dimensione spirituale. In quest'ottica, la spiritualità degli spazi di preghiera per la comunità e degli spazi della cura può essere letta come una categoria che attiene all'***estetica della ricezione.***[1]

L'esperienza di abitare combina un processo di significazione attivo e passivo dello spazio che permette di tratteggiare come ricezione estetica l'azione stessa di abitarlo, sostenendo il primato del ruolo significante di chi lo abita sul valore semantico dello spazio in sé. Sostenere questo primato, significa spostare il tema della significazione della spiritualità, dal luogo in sé, che per essere tale deve essere luogo altro, alle comunità che lo abitano e che, attraverso l'esperienza di abitare, riescono a riconoscersi come proiettate nella dimensione spi-



rituale. «L'esperienza non è una sorta di introspezione individuale sul proprio agire, ma grazie all'accompagnamento ermeneutico della ragione critica e della comunicazione competente, viene inscritta e inglobata in un circuito di carattere comunitario e assume così valenza universale» (Autiero 2016). Autiero proietta questo ragionamento sul nesso tra esperienza ed abitare in una prospettiva teologica per incontrare il tema del ***Sensus fidelium***[2] relativamente alle cose della morale, facendo riferimento a come per ben venticinque volte il termine esperienza ritorni nell'Esortazione Apostolica ***Evangelii Gaudium***, che attesta esplicitamente come «in alcune questioni il popolo è cresciuto nella sua comprensione della volontà di Dio a partire dall'esperienza vissuta» (Francesco 2013, n. 148).

Delle volte in cui l'Esortazione menziona il ***Sensus fidei***, una è esplicitamente messa in riferimento all'autorità di insegnamento di tutti i fedeli e soprattutto dei poveri: «Per questo desidero una Chiesa povera per i poveri. Essi hanno molto da insegnarci. Oltre a partecipare del ***Sensus fidei***, con le proprie sofferenze conoscono il Cristo sofferente. È necessario che tutti ci lasciamo evangelizzare da loro» (Francesco 2013, n. 198). Questo stesso ragionamento, se proiettato nella dimensione performativa dello spazio del sacro, sia alla scala architettonica che alla scala urbana, si può tradurre nelle comunità che, attraverso l'esperienza di abitare lo spazio gli donano alterità.

Le comunità svolgono il loro ruolo significante e lo fanno attraverso una forma di ***intelligenza sensibile*** che chiede all'uomo un nuovo equilibrio tra interno ed esterno di sé, un equilibrio per cui l'esterno e la sfera sensibile non sono più solo lo strumento dell'interno, ma diventano lo strumento di mediazione tra l'uomo e la sua spiritualità, una mediazione che passa anche attraverso l'esperienza.

E' possibile aprire la strada ad un nuovo metodo di composizione ed interpretazione degli spazi della spiritualità nella città contemporanea che potrebbe offrire risposte in termini architettonici ad un ***Sensus fidei*** che ancora non ha parole. Cosa scriverà allora l'alterità della dimensione performativa della spiritualità? L'alterità è quella parte di trascendenza che è solo radicalmente immanente, ovvero è una trascendenza non pensabile al di fuori dell'immanenza. In un orizzonte futuro la ricerca potrà dimostrare come e se c'è davvero un ***Sensus fidelium*** che ancora non ha parole in termini di spazio, ma che, pur nel suo silenzio, è pronto per le pulsioni che nascono dalle grandi disuguaglianze di cui le città contemporanee sono manifesto.

Integrità ed ibridazione

Pur continuando a muoversi nell'orizzonte dubitativo di quanti sostengono che la comprensione della sacralità dello spazio sia una questione ancora da approfondire, la moderna liturgia cattolica ha avviato un processo teso a spostare concettualmente il luogo della celebrazione dal Tempio all'Ecclesia. Lo spazio della chiesa è ***domus Ecclesiae*** o ***domus Dei***? Pur se consapevoli del bisogno di mantenere le differenze, nulla impedisce che entrambe le dimensioni abbiano valore per l'interpretazione dello spazio sacro cattolico. Attraverso l'assemblea, nell'ascolto e nella celebrazione sacramentale della parola, la casa dell'assemblea diventa anche casa di Dio; attraverso il rito l'edificio chiesa acquista significato e diventa casa di Dio.[3] L'eucaristia e gli altri simboli si spostano in una dimensione performativa di evento, dando più valore alla celebrazione liturgica che alla custodia dei simboli.

Come trattare il tema dell'integrità rispetto alla possibilità di affiancare nuovi usi a quello cultuale nella sua dimensione performativa di evento? Cosa si intende per integrità? Integro si dice di ciò che si presenta come intatto, intero, completo. Nel momento stesso in cui pensiamo di ibridare l'uso di una chiesa o di sostituire la funzione cultuale con altra, la categoria di integro (inteso come intatto) viene necessariamente a mancare. Per estensione, in campo etico, la parola integrità suggerisce la possibilità di basare le proprie azioni su un quadro coerente di principi. Questa diversa prospettiva potrebbe aprire la strada ad una ricerca di integrità dello spazio della chiesa che non si fonda sullo stile, ma sul carattere, ovvero su quella proprietà capace di mettere in relazione lo spazio con il suo fine: la capacità di essere abitato (Gargiani 1993). Su cosa si fonda il carattere dello spazio-chiesa in quanto spazio liturgico cattolico? Sulla sua capacità di essere abitato come aula e di orientare chi abita la liturgia verso l'altare. Aula e direzionalità sono le due categorie su cui lavora il modello spaziale chiesa. Aula, dal greco αὐλή nel senso di luogo libero, aperto, libero da ingombri per lasciarsi abitare, per ospitare la comunità, il cui riunirsi rappresenta il significato topologico profondo della sua spazialità. Negli impianti a navate, le navate sono aule nell'aula che partecipano alla formazione dello spazio complessivo della chiesa in una logica che mette a sistema una spazialità composta per ambiti. Per trasformare l'aula in spazio utile ad orientare chi lo abita, gli impianti basilicali enfatizzano ilproprio essere spazio orientato, posizionando il presbiterio in corrispondenza dell'abside. Il carattere direzionale diventa un valido strumento per caricare di senso escatologico l'aula e le navate che, affiancate le une alle altre, contribuiscono ad aumentare la percezione di uno spazio fortemente direzionato. Come trattare le categorie di

aula e direzionalità quando l'uso liturgico viene ibridato introducendo altre funzioni non cultuali come nei progetti di riuso delle chiese? Una delle strategie compositive utilizzabili potrebbe essere ricorrere al tema compositivo 'aula nell'aula' per generare spazialità complementari che ospiteranno i nuovi usi. Ad esempio, negli spazi basilicali a più navate, proprio nelle navate laterali potrebbero trovare posto gli spazi destinati ad usi diversi da quello cultuale, ovvero spazi traducibili topologicamente in aule laiche che riconnettano lo spazio della chiesa in una dimensione organica di coerenza sistemica, ricomponendosi in un ibrido in cui l'integrità è intesa non come il restare intatto, ma come l'essere uno spazio che trova la sua coerenza in una logica sistemica.
Una direzione è la parte o il punto verso cui una persona si muove ed individua il senso verso cui essa è diretta. Nel caso dello spazio liturgico quel verso si carica di valori simbolici che hanno un forte rimando alla spiritualità. Per un laboratorio o per un museo la direzione dello spazio è legata alla costruzione di un percorso ragionato tra le opere (museo), o all'organizzazione della filiera in un'ottica di benessere e produttività (laboratorio ed opificio). Nel progetto di riuso di uno spazio di preghiera è opportuno tenere bene a mente i diversi modi in cui può essere declinato l'uso di una o più direzioni dello spazio e non cedere alla suggestione che può nascere dal ruolo che la direzionalità aveva nello spazio liturgico originario.
Alcuni progetti di riuso, come quello della Digital Church ad Aquisgrana, sono un chiaro esempio delle insidie che si nascondono nei progetti di trasformazione di chiese quando si lavora alla composizione del nuovo usando la categoria della direzionalità assumendone lo stesso carattere e ruolo che aveva nello spazio liturgico originario. Il progetto di riuso di Aquisgrana prevede la realizzazione di un digital HUB nella chiesa di Santa Elisabetta, da qui il nome Digital Church. Costruita agli inizi del Novecento in stile neogotico, la chiesa presenta un impianto a tre navate con presbiterio rialzato posizionato nell'abside poligonale. Per assecondare la forte direzionalità dello spazio che nella chiesa doveva moltiplicare la tensione escatologica della navata principale, il progetto di riuso ha posizionato un grande tavolo di lavoro nel mezzo della navata principale. Il tavolo enfatizza la tensione spaziale verso l'abside dove, però, al posto dell'altare trova posto un grande banco bar completo di luci al led di colore rosa. Il progetto della Digital Church asseconda la direzionalità dello spazio per conservarne l'integrità, ma perviene ad una soluzione errata nel rapporto che il nuovo instaura con le tracce della preesistenza.
Il caso di Aquisgrana suggerisce l'opportunità di non ricorrere alla direzio-



3. Chiesa di Santa Elisabetta ad Aquisgrana. Immagini dello spazio interno trasformato in HUB digitale, da cui il nome Digital Church.

nalità dello spazio liturgico originario per la composizione dello spazio del riuso senza funzione cultuale ed evidenzia come il ricorso a direzioni altre non comporti necessariamente la perdita delle tracce della memoria dello spazio della chiesa.

Un caso interessante di rielaborazione in chiave ibrida delle categorie di aula e direzionalità è il progetto AXIS MAB e la costruzione dell'Oratorio di San Rocco a Trapani. La storia del progetto si intreccia con quella complessa del Palazzo San Rocco, originariamente piccola chiesa francescana sorta nel XVI secolo, successivamente trasformata in grande chiesa barocca nel XVII secolo e neoclassica nel XVIII. Dopo l'unità d'Italia la chiesa passò allo Stato e venne riaperta al pubblico nel 1878 come ufficio postale. Durante la seconda guerra mondiale la volta della chiesa e le cappelle delle navate laterali crollarono, il transetto e l'abside vennero tranciati.

Con la ricostruzione del dopoguerra, l'impianto originario della chiesa venne inglobato in un grande palazzo destinato ad ospitare l'ufficio igiene e profilassi della città di Trapani. Il nuovo edificio venne costruito tutto intorno alla chiesa inglobando e nascondendo ciò che ne restava con le sue murature. Per assecondare l'organizzazione dell'edificio involucro che la conteneva, la chiesa venne divisa in due livelli e sovrastata da un ulteriore piano. Al primo piano furono sistemati uffici comunali, al secondo aule scolastiche, all'esterno diverse terrazze. Così come è stato reso ben visibile dopo il recente restauro, i nuovi solai intercettano l'ordine gigante delle colonne e degli archi dell'antica chiesa che affiorano dal solaio del primo piano. Precedentemente, archi e colonne erano stati inglobati nelle murature dei precedenti rimaneggiamenti. Negli anni '60 l'edificio ritornò di proprietà ecclesiastica, gli uffici pubblici chiusero e dell'immobile cade in abbandono, tanto che nessuno più ricordava che in origine il complesso era stato una chiesa. Nel 2012 l'edificio, ormai fatiscente,



4. Oratorio di San Rocco, Trapani. Vista dalla piazza antistante l'edificio e fotografia aerea del complesso.

venne scelto come sede del progetto AXIS che, grazie all'azione di padre Liborio Palmieri, mano a mano prese piede ed oggi coinvolge giovani e piace moltissimo agli artisti. Il progetto del San Rocco segue un percorso opposto a quello usuale dei progetti di riuso adattivo di chiese: qui l'uso cultuale è presente, sebbene non più praticato, e ad esso vengono affiancati o si sostituiscono nuovi usi di tipo laico; il San Rocco, al contrario, aveva perso la memoria del culto, sopraffatto da usi laici. L'approccio resiliente del nuovo progetto del San Rocco è stato declinato in chiave adattiva nella misura in cui culto e cultura si affiancano e si intteccano in ognuno dei tre livelli. La presenza di più piani è diventata una risorsa in termini di superficie utile per accogliere un gran numero di sale necessarie sia all'attività museale che all'oratorio ed utilizzabili, allo stesso tempo, anche per il culto. Il carattere dello spazio delle sale è tale che esse possono essere abitate in entrambe le configurazioni. La tecnica compositiva attraverso cui raggiungere questa dualità è non enfatizzare l'uso delle direzioni, così come avviene nelle aule di preghiera tradizionali, ma spezzare il legame diretto in termini di assialità tra la porta ed il muro di fondo dell'aula, introducendo degli accessi trasversali; ridurre la profondità dello spazio del presbiterio, quasi a portarlo ad una sorta di bassorilievo inciso nel muro di fondo; organizzare le sedute in maniera flessibile, utilizzando le sedie e non le panche, in modo da adattarsi a diversi tipi di assemblee. Il progetto usa la tecnica dell'aula nell'aula per introdurre 'stanze' ai diversi livelli capaci di accogliere culto e cultura. La chiesa originaria emerge nella forma di tracce che affiorano nelle diverse stanze e che lasciano emergere il palinsesto dello spazio originario di cui si è persa l'integrità formale, ma che tuttavia è ancora così forte da conferire al nuovo assetto integrità sistemica.

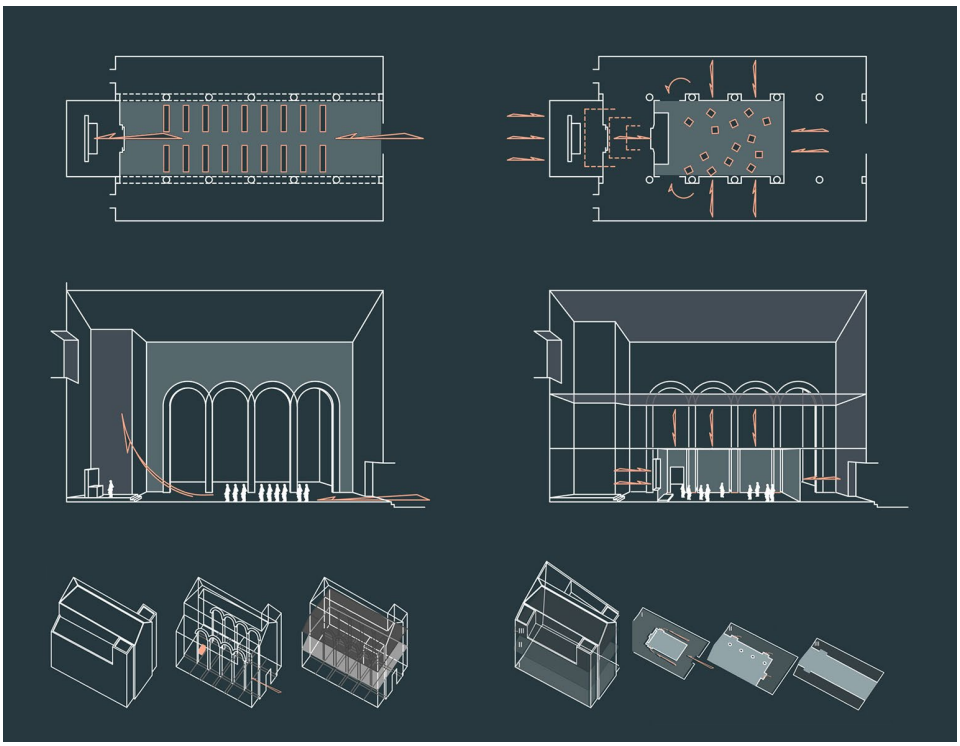
Il progetto di riuso adattivo della chiesa di St. Mariä Empfängnis a Willch in Germania propone una strategia compositiva che lavora sulla ricomposizione



del concetto di aula in chiave ibrida pervenendo ad un modello di spazio per la preghiera della comunità ottenuto grazie alla rielaborazione dell'impianto a croce latina della chiesa originaria.

L'atto di fondazione della chiesa risale al 1652. Durante la sua costruzione si pensò di affiancare alla chiesa un monastero che ne assicurasse il servizio e che sarebbe stato gestito dai Frati Minoriti. Fino al 1798 i Minoriti si occuparono della chiesa e del monastero, sviluppando parallelamente una serie di attività commerciali legate alle attività agricolo pastorali nel convento, che divenne centro di un vivace commercio per la sua regione, così che appena un centinaio di anni dopo la sua costruzione, fu presa in considerazione un'estensione della chiesa e del monastero, estendendoli fino all'asse viario principale che attraversava l'attuale villaggio di Willich. La chiesa formava con il monastero un lungo rettangolo che racchiudeva due piccoli cortili e il chiostro. A seguito della Rivoluzione francese, l'opera dei Minoriti subì una battuta di arresto ed il monastero fu sciolto conseguentemente al processo di secolarizzazione. Il monastero fu trasformato in spazio per gli uffici pubblici dell'amministrazione locale e lentamente subì processi di degrado che portarono alla sua parziale

5. Oratorio di San Rocco: immagini rappresentative di spazi distribuiti sui tre livelli in cui è stato suddiviso il volume della navata originaria.



6. Schemi rappresentativi della trasformazione del modello originario della chiesa di San Rocco in un modello ibrido capace di accogliere spazi dedicati al culto, spazi laici e spazi per entrambi i caratteri.

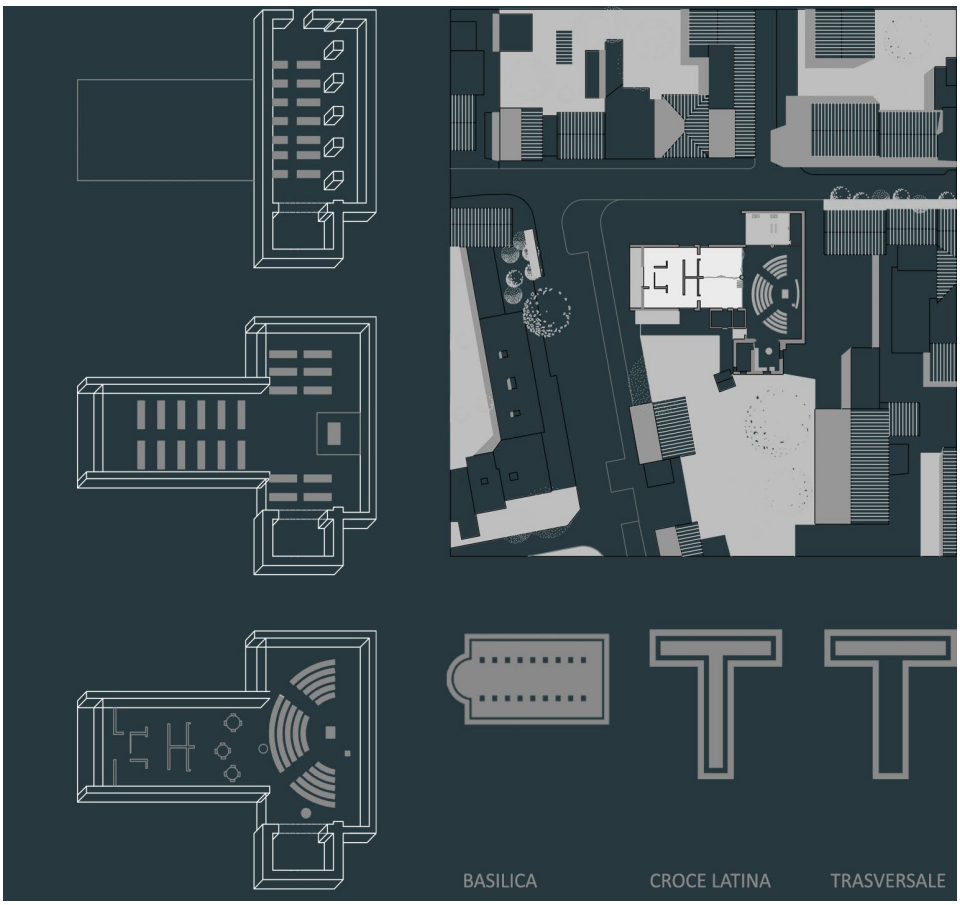
demolizione nel XX secolo. Nel 1960 furono demoliti gli edifici fatiscenti del monastero e la navata della chiesa, divenuta troppo piccola. Al suo posto fu edificata una nuova chiesa inaugurata nel 1962. Il coro della vecchia chiesa con la torretta di colmo caratteristica delle chiese dei Minoriti fu conservato e collegato alla nuova chiesa, ma separato da un muro. Fu costruito anche un centro parrocchiale come luogo di incontro. La chiesa degli anni Sessanta aveva una pianta a croce latina il cui transetto si sovrapponeva alla navata principale della chiesa settecentesca. Il transetto si intersecava con una nuova navata le cui grandi dimensioni rispondevano alle logiche di crescita che si decise dovesse avere il sistema delle nuove chiese cattoliche nella Germania post bellica.

Negli anni dal 2011 al 2012, con il progressivo decremento del numero di fedeli, la nuova chiesa risultò essere sovradimensionata e fu rimaneggiata nuovamente. Il transetto fu trasformato in aula di preghiera e l'antica sala del coro della chiesa del monastero in cappella sacramentale e battesimale, abbattendo il muro di separazione e riconnettendola alla chiesa, così da offrire ai visitatori una visuale libera del tabernacolo nell'ex abside della vecchia chiesa del monastero. I banchi della chiesa sono disposti a semicerchio attorno all'altare,

7. Chiesa di St. Mariä Empfängnis a Willch. In alto l'antica chiesa demolita negli anni '60. In basso immagini della chiesa dopo la trasformazione in chiave ibrida del 2012. Vista dell'esterno, aula di preghiera e centro Caritas.



un'immagine di congregazione che riunisce una comunità di persone tutte uguali attorno al suo centro, l'altare. La grande navata della chiesa degli anni Sessanta è stata adibita a centro parrocchiale, con locali di diverse dimensioni, una biblioteca, un negozio di abbigliamento e un centro della Caritas. Dal punto di vista tipologico il progetto presenta aspetti di grande interesse legati a come l'impianto basilicale originario della chiesa convento sia stato successivamente trasformato in un impianto a croce latina e successivamente in un impianto lineare a sviluppo trasversale. Il progetto mostra come è possibile pervenire ad un diverso modello di spazio per la preghiera ibrido ottenuto frammentando lo schema a croce latina attraverso l'introduzione di pilastri che, pur costruendo una linea immateriale di demarcazione tra lo spazio del centro parrocchiale e della Caritas e l'aula di preghiera, lascino intendere come tra i due spazi ci sia una grande permeabilità. Allo stesso tempo, le dinamiche compositive della nuova aula introducono interessanti spunti di riflessione per un



8. Schemi rappresentativi della trasformazione del modello originario della chiesa di Willich in un modello ibrido.

rinnovato approccio al progetto di questo tipo di spazi come: la relazione tra il nuovo ingresso e l'aula e la connessione tra ciò che resta dell'antica chiesa, trasformata in cappella sacramentale, e l'aula. L'ingresso all'aula è tangenziale rispetto alla sua direzione principale, che è trasversale all'asse dell'altare e non perpendicolare, come negli schemi basilicali. La posizione della cappella sacramentale sottolina l'orientamento trasversale dello spazio, mentre l'asse dell'altare è in connessione non con la porta di ingresso all'aula, ma con l'accesso al centro polifunzionale.

I progetti analizzati evidenziano la possibilità di risolvere in tre modelli diversi i temi aula e direzione, declinando in maniera più o meno critica la questione dell'integrità dello spazio. Si passa da un modello in cui l'aula si lascia percepire nella sua interezza come nella configurazione originaria (Digital Church) a modelli in cui la spazialità viene frammentata attraverso due tecniche: frammentazione orizzontale, attraverso l'introduzione di solai a diverse quote (San

Rocco); frammentazione verticale di tipo puntuale, attraverso l'introduzione di pilastri (St. Maria Empfangnis). La frammentazione, sia essa orizzontale o verticale, pur andando a rompere la continuità spaziale dell'aula, è strutturata in modo da lasciarne percepire l'unità sistemica attraverso le tracce/segni della vecchia chiesa che restano evidenti e concorrono a costruire spazio nella nuova configurazione. Interessante è il meccanismo compositivo attivato nella chiesa di Willich grazie all'introduzione di un solo pilastro nel mezzo della linea che divideva idealmente il transetto dalla navata nella configurazione della chiesa degli anni Sessanta. Un solo elemento, il pilastro è capace di incidere sulla configurazione dell'impianto a croce latina per sdoppiarlo in un sistema ibrido: aula di preghiera a sviluppo trasversale e centro sociale a sviluppo longitudinale.

Bibliografia

Autiero A. (2016), ***Sensus Fidelium e Magistero dal Concilio Vaticano II ad oggi***, in Rovello A. (a cura di), ***La morale ecclesiale tra sensus fidelium e Magistero***, Cittadella editrice, Assisi , 13-36.

Bartning O. (1919), ***Vom neuen Kirchbau,*** Köln, Böhlau, pp. 21-29.

Francesco (2013), ***Esort. Apostolica Evangelii Gaudium***, Città del Vaticano.

Galantino M. (2016), ***Premessa***, in Giammetti M., ***La forma dell'acqua. Emblemi spaziali ed emblemi dello stare in uno spazio di preghiera comune per le tre religioni abramitiche***, Latina, Arca Edizioni, pp. 9-10.

Gerhards A. (2021), ***Raum und Identität***, in Kopp S, Wahle S. (a cura di), ***Nicht wie Außenstehende und stumme Zuschauer. Liturgie – Identität – Partizipation*** (Kirche in Zeiten der Veränderung 7), Freiburg-Basel-Wien, pp. 215-232.

Gerhards A., Bienert S., Deen A. et al. (a cura di) (2022), ***Kirche im Wandel. Erfahrungen und Perspektiven***, Aschendorff Verlag GmbH & Co. KG, Münster.

Gerhards A. (2022), ***Rinnovarsi nello spirito del Vangelo. Alcune forme storiche della liturgia, coma anche I luohgi vanno ripensati,*** in ***Vita Pastorale il mensile per la Chiesa italiana*** 110/2022 Heft.

Giammetti M. (2018), ***Forma e Riforma/e***, Artthink Editions, Latina.

Giammetti M. (2019), ***Dismissione e riuso degli spazi del sacro***, in ***BDC*** 19 n.2/2019, FedoPress, Napoli, pp. 395-416.

Gargiani R. (1993), ***Perret, Auguste. "Note sur l'architecture***, in Gargiani R. (a cura di), ***Auguste Perret 1874-1954***, Milano, Mondadori Electa, p. 90.

Longhi A. (2022), https://aisuinternational.org/macrosessione-4-resilienza-e-o-capacita-adattiva/

Note

1. Sul tema si veda Hans Robert Jauss H. R. (1982), in ***Toward an Aesthetic of Reception***, University of Minnesota Press, Mineeapolis.
2. Sul tema si veda ***Il sensus fidei nella vita della Chiesa,*** disponibile in: ***https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/cti_documents/rc_cti_20140610_sensus-fidei_it.html***
3. Sul tema si veda: Kopp S. (2019), ***Spirituelle und sakrale Räume. Liturgiewissenschaftliche Differenzierungen im Kontext von Spiritual Care***, in ***Spiritual Care Journal 8,*** n. 1/2019, p. 14.

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

Se è certo che la lunga durata di alcuni edifici è riconducibile alla solidità costruttiva e alla continuità d'uso, è altrettanto vero che questa possa essere ricondotta, più che alla materia, alle idee a queste sottese. Nel tentativo di comporre una geografia di tali idee, il saggio effettua una ricognizione dei principi all'origine degli spazi basilicali attraverso l'ordine delle somiglianze, ovvero sulle analogie che intercorrono tra edifici lontani per scala, uso ed esiti figurativi ma avvicinati dallo stesso tipo architettonico, riconducendo il concetto di durata alle strutture spaziali piuttosto che alla materia resistente.

saggi

Giuseppe Ferrarella

Il terzo principio. Somiglianze e altri tipi di persistenza delle forme

Introduzione

Dopo aver delineato il senso dei principi architettonici di bello e utile, il Socrate immaginato da Paul Valery indirizza i pensieri del suo interlocutore – Fedro – verso l'ultimo nodo della terna vitruviana. Il terzo principio viene però chiamato in causa non sotto forma di resistenza statica, ma della ricerca della «durata, perché il […] mondo, le sue leggi come i suoi accidenti, ci obbliga a considerare ogni opera sotto l'aspetto della sua solidità» (Valery, 2011, p. 57).

La solidità suggerita da Valery ha tuttavia poco a che fare con gli aspetti costruttivi, alludendo piuttosto alla possibilità che a permanere più delle architetture siano i principi ad essi sottesi che, riproponendosi con piccole e grandi variazioni, determinano la somiglianza di architetture distanti per tempo, geografia, scala e funzione.

Perché è senz'altro vero che alcuni edifici monumentali hanno dimostrato una straordinaria resistenza al tempo, ma è altrettanto certo che questi costituiscono una porzione algebricamente irrilevante – ancorché determinante – del patrimonio architettonico. Ciò che invece sembra procedere trasversalmente a epoche e culture sono alcune idee di spazio, particolari strutture gerarchiche e articolazioni interne cui si piega tanto la materia degli edifici quanto le funzioni che vi si avvicendano. Si tratta dei tipi architettonici, ovvero quella similitudine strutturale che «riunisce una famiglia di oggetti che posseggono tutti le stesse condizioni essenziali, senza identificarsi con nessuno di essi in particolare» (Martí Arís, 1994, p. 16).

Lo studio della storia dell'architettura può essere senz'altro inteso come un avvicendarsi, sovrapporsi, sfumare ed esaurirsi di stili, ma può essere anche intesa, in maniera forse più conducente nel merito del progetto, come la storia di idee che, declinandosi a luoghi, usi e principi costruttivi, si ripetono in numerosi edifici, determinandone simultaneamente somiglianza e unicità. Questo perché al contrario dell'arte, che pur legata a tradizioni persegue l'originalità, «sembra che le cose vadano in modo del tutto diverso per le forme dell'architettura […], e che queste siano soggette nella maniera più passiva, più legata, a dati spaziali immutabili» (Focillon, 2002, p. 31); l'arte può non rendere conto che a sé stessa e nei esiti possono venir meno le leggi newtoniane, mentre l'architettura deve necessariamente trovare le occasioni di progetto nei suoi limiti – statici, costruttivi, di uso – perché la costruzione si attua nello spazio delle esperienze, quello che si misura con i corpi, con materia e leggi gravitazionali, e su quei limiti costruisce forme che tendono a ripetersi, «sottomesse ad una logica interna che le organizza [così che] un principio occulto, più forte e rigoroso di ogni fantasia inventiva [le] richiama l'una a l'altra [per] scissiparità, per spostamento di tonica, per corrispondenza» (Focillon, 2002, p. 15).

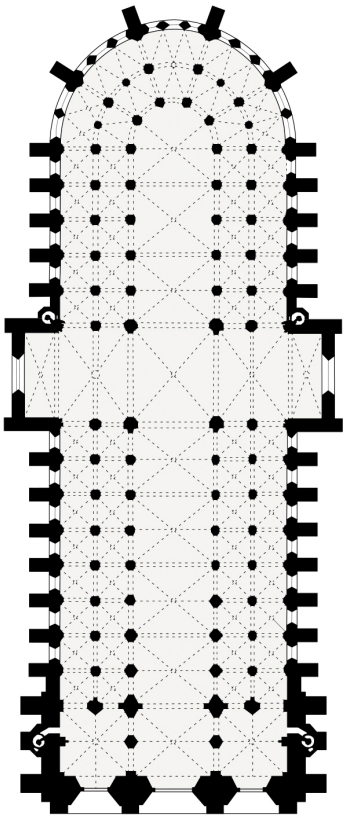
Come è facile intuire, lo studio delle idee d'architettura, della loro persisten-

za e conseguente lunga durata è un tema tanto vasto da coinvolgere potenzialmente ogni edificio mai pensato, e sarebbe impossibile, se non proprio inutile, tentare di stabilire regole e dogmi di consonanza. Questo perché in architettura, così come nel mondo delle belle arti, le risposte disciplinari alle proprie domande hanno un carattere provvisorio, riducendo all'inconsistenza qualsiasi tentativo di sistematizzazione. Nonostante ciò, sembra comunque opportuno tracciare una famiglia di rotte attraverso alcune opere per saggiare quanto possa esserci di concreto nel seguire le consonanze tra gli edifici piuttosto che le loro differenze, tenendo tuttavia sempre ben presente che qualsiasi considerazione - soprattutto quelle che affiancano edifici per molti aspetti piuttosto lontani – non può che essere formulata a posteriori, verificandosi come uno dei tanti possibili riflessi della realtà[1].
Nel tentativo di disegnare il percorso, di seguito si getterà la sonda attraverso un tipo architettonico di lunghissima durata, introducendone una descrizione e circoscrivendone i gradi di somiglianza, focalizzandosi su quelle idee che, attraversando millenni e culture, tendono a persistere.
Piuttosto che sulle differenze proprie delle tassonomie, si decide di orientarsi verso le persistenze, perché lo studio di queste «rappresenta la strategia fondamentale adottata dalla scienza per analizzare i fenomeni. Ogni legge fisica, come del resto ogni sviluppo matematico, definisce una relazione di invarianza» (Monod, 1976, pp. 86-87).
Verso quelle invarianti si dirigono le riflessioni di questo testo.

Le basiliche a volo d'uccello

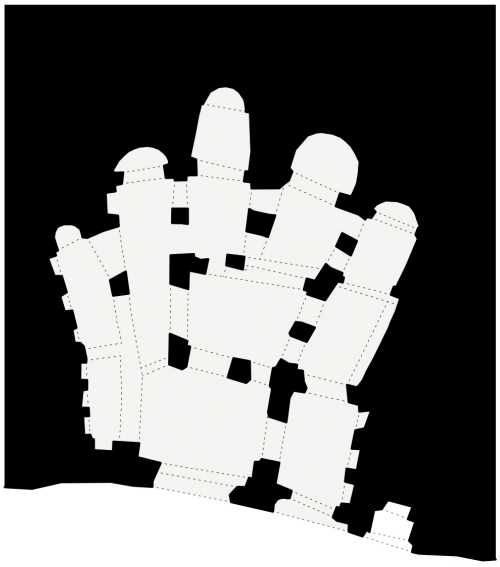
Tra le molte strade possibili per saggiare il tema si è scelto un sorvolo del tipo basilicale. Lo si è scelto per ragioni di opportunità, ovvero la sua straordinaria persistenza di lunga durata, per il suo proporsi trasversalmente a molteplici scale e funzioni. Si tratta di uno spazio che ha attraversato millenni di storie, accolto numerosi usi, assecondato l'esigenza di civiltà e culture distanti temporalmente e geograficamente. Nel ripetersi nei secoli, soprattutto nella sua declinazione cristiana, è espresso con chiarezza il principio secondo cui la reiterazione di un'idea di spazio non comprometta né la qualità delle architetture né, tantomeno, la loro originalità: le chiese si somigliano tutte, eppure non ce n'è una uguale ad un'altra, «mostrando la prodigiosa varietà esteriore […] in fondo alle quali si nasconde un ordine unico. Il tronco non muta: muta a capriccio la vegetazione» (Hugo, 2010, p.87). Il primo grado di somiglianza va rintracciato nella struttura gerarchica del tipo basilicale, ovvero in quella direttrice che, soggetta a più o meno intense interferenze, dilata longitudinalmente lo spazio architettonico.
«Direzionalità e centralità [che sono in fondo le declinazioni geometriche di] percorso e luogo sono due principi basilari nell'organizzazione dello spazio

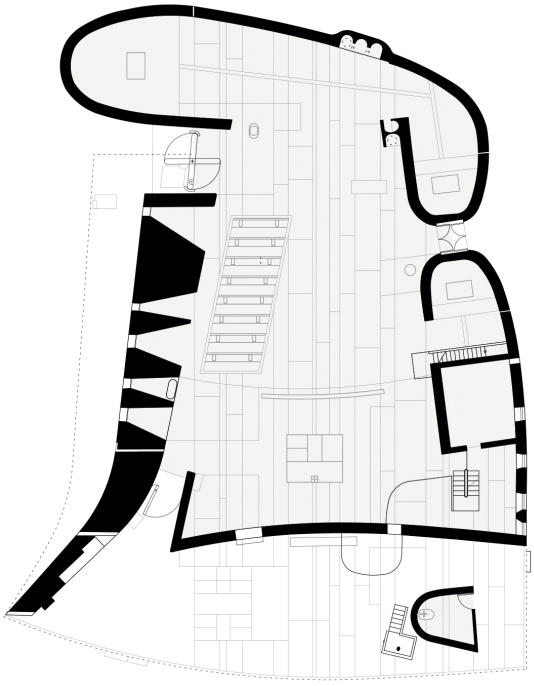
fisico che si ripropongono in modo ricorrente in ogni epoca e cultura» (Martí Arís, 1994, p. 54), e «questi due sistemi si comportano uno di fronte all'altro come il movimento e la stasi» (Riegl, 2013, p. 22); il tipo basilicale si esprime nel movimento e nell'omogeneità gerarchica delle tensioni che, contrariamente al tipo centrale che concentra le relazioni verso un baricentro, si distribuiscono omogeneamente, consentendo una particolare adattabilità a organizzazioni interne. Già le basiliche romane, nel loro sviluppo longitudinale, mostrarono la capacità di ospitare nella grande aula usi molteplici relativi alle attività giuridiche, commerciali e più in generale collettive[2], ed è probabilmente per la loro capacità di accogliere le comunità – cosa impossibile nella tipologia del tempio periptero – che la religione cristiana optò per l'impianto basilicale, assicurandosi di «non prendere a modello alcun edificio sacro a disposizione della Koiné religiosa della società greco romana» (Zanchi, 2005, p. 14). A fianco di questioni compositive vi è una famiglia di ragioni



1. Planimetria della cattedrale metropolitana di Notre-Dame di Parigi.

che va cercata nel periodo in cui la religione cristiana veniva condotta clandestinamente. Il luogo di culto dei primi fedeli era la casa e da qui l'idea che l'assemblea si raduni per condividere un pasto. Si deve immaginare che tra le mura domestiche, lontano dai luoghi pubblici, accadimenti liturgici, percorsi e riti si avvicendavano nello stesso ambiente. La basilica, «caratterizzata per il suo snodarsi progressivo lungo la linea orizzontale che, avanzando, va raccogliendo i diversi elementi» (Martí Arís, 1994, p. 66) si prestava piuttosto bene nell'accogliere puntualmente le liturgie che, nel tempo, si sono definite nella loro dimensione architettonica: il Fonte e Battistero, l'Ambone, l'Altare, Tabernacolo e Ciborio, la Cattedra e la Sede, nonché tutte gli accadimenti liturgici da cui questi si sono evoluti, hanno governato la logica di quello spazio neutro, gerarchizzandolo e modificandone le tensioni interne[3]. La cattedrale è quindi il luogo «capace di contenere idealmente la comunità nel suo complesso, luogo in cui è possibile il raduno ed il raccoglimento, la preghiera individuale e la cerimonia collettiva: "qui si predica, là si porta un malato […] qui avviene un battesimo, là un morto è portato attraverso la chiesa, in





2. Planimetria della Chiesa rupestre di Santa Candida a Bari.

3. Planimetria della Cappella di Cappella di Notre-Dame du Haut a Ronchamp.

un altro luogo ancora un prete legge la messa, oppure benedice un matrimonio […]. Tutte queste cose racchiuse in un unico identico edificio. Noi non abbiamo qui da ricercare una rispondenza con un fine particolare, ma una rispondenza al di sopra di ogni singolarità e finitezza"» (Martí Arís, 1994, p. 75). È probabilmente quella vaghezza dello spazio, lontanissima da qualsivoglia funzionalismo, che permette a Victor Hugo di scrivere della cattedrale di Notre-Dame de Paris come se stesse descrivendo una città, un luogo costituito da centralità, diramazioni, zone d'ombra, tetti e guglie, «con le sue torri, le sue campane, i suoi mostri di pietra, le sue arcate tenebrose e solenni, i suoi passaggi segreti, i suoi recessi polverosi, le sue prospettive vertiginose. [La basilica] "è quasi tutto: monumento architettonico, osservatorio, fortezza, luogo di rifugio"» (Reim, 2010, p. 6) ma, almeno nel racconto, non è mai luogo di preghiera, solo scena fissa dei drammi del Gobbo, dell'Arcidiacono e dei cittadini di Parigi.

Tra le righe del romanzo esistono anche alcuni riferimenti ad un grado di consonanza piuttosto vago, ma sostanziale, che raduna gli spazi del sacro – ed in particolare quelli della basilica – intorno all'idea di luogo sotterraneo, tanto che la cattedrale di Hugo «appena rischiarata da qualche cero scintillante sull'altare maggiore [appare] aperta come una gola di caverna in mezzo alla piazza abbagliante di luce» (Hugo, 2010, p. 240). Invero i luoghi del sacro sembrano spesso il prodotto di forme massive e logiche di sottrazione dei volumi, conseguenza dell'uso della luce come bene limitato e prezioso, esito della concezione dello spazio come luogo cavato dal pieno[4] richiamando, in maniere e forme distinte, i luoghi sotterranei. Sebbene sia documentato un curioso episodio antropologico in cui «all'inizio del XVIII secolo [quando vide Glasgow] "un 'selvaggio' di St. Kilda commentò che i pilastri e gli archi della chiesa erano le grotte più belle che avesse mai visto» (F. Fernández-Armesto, 2010, p. 5), il carattere 'ipogeo' dei luoghi del rito è, in fondo, solo una delle possibili interpretazioni di un manufatto architettonico. Esistono tuttavia alcuni casi in forme e suggestioni lasciano davvero poco spazio ai dubbi, come nella cappella di Notre-Dame du Haut a Rochamp, «dove il suolo non è orizzontale, le pareti rifuggono l'ortogonalità e non sono a piombo, e la finitura è rugosa come i segni di piccone che rimangono sulle pareti di uno spazio scavato» (Algarin Comino, 2006, p. 193). Coerentemente le finestre strombate appaiono come fossero cavate nello spessore della parete sud, e così i confessionali, ottenuti per sottrazione nello spessore dei setti murari. Le cappelle laterali si presentano similmente alle grotte, e la plasticità degli spazi illude l'osservatore a spessori lontani da quelli concessi dal calcestruzzo e più vicini alle misure di cave e miniere. La luce si immette dall'alto e, tramite un dispositivo di captazione opportunamente disposto, si cela la sorgente, suggerendo soltanto una provenienza zenitale che si esprime nella

sfumatura di chiaroscuri radente la parete sopra l'altare[5]. La suggestione dello spessore dei volumi viene evocata, per via analoghe a quelle del Pantheon di Agrippa e di Sant'Andrea a Mantova[6], attraverso un espediente strutturale che consente la 'sottrazione per scavo', ovvero la possibilità di poter operare uno scarto tra interno ed esterno nello spessore del telaio in cemento armato estendendo la spazialità nella massa delle pareti. Degno di nota è il rapporto tra i fuochi liturgici e l'aula nella sua interezza: non vi è una scala gerarchica negli accadimenti architettonici espressione delle liturgie; questi non seguono direttrici preponderanti e non marcano centralità, ma piuttosto articolano lo spazio strutturandone i percorsi. In altre parole si manifesta quel rapporto espresso in apertura secondo cui la basilica è in grado, a causa della sua neutralità, di accogliere singolarità architettoniche organizzate secondo logiche proprie, e queste possono cambiare nel corso del tempo, trasformando conse-



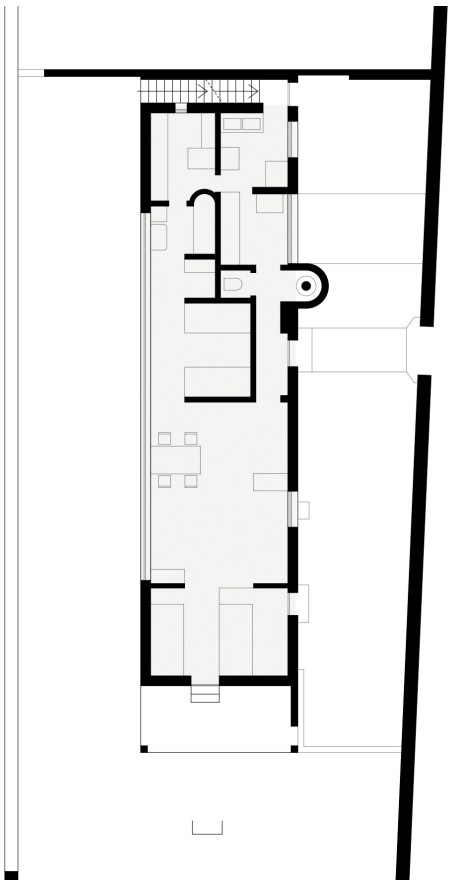
4. Intero dello spazio basilicale del centro culturale Le Centquatre a Parigi.
[Foto di Janet Hetman]

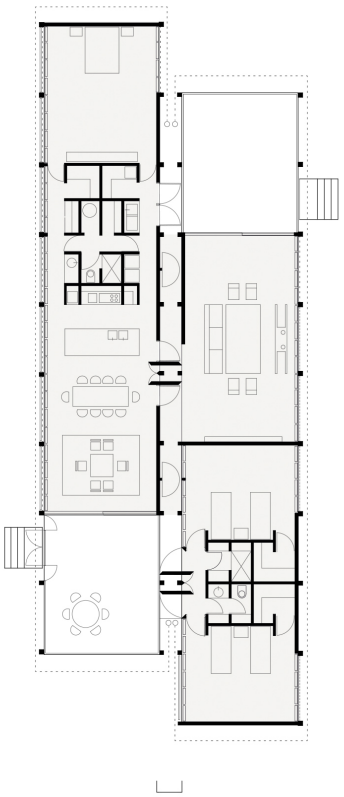


5. Interno della Pensylvania Station di New York, 1900-1920.
[Detroit Publishing Co., Copyright Claimant. https://www.loc.gov/item/2016796407/.]

guentemente la logica dello spazio. Sebbene si tratti di una consonanza, non si può non notare come lo spazio basilicale si presti ad un comportamento analogo a quello della 'piazza' inteso come fenomeno architettonico, come «scena fissa delle vicende dell'uomo» (Rossi, 1995, p. 11), ovvero come luogo dell'indeterminazione adatto ad accogliere eventi e dinamiche mutevoli.
D'altra parte la basilica, già nella sua forma classica, ricorda tanto per impianto quanto per scopi quei grandi padiglioni in ferro e vetro che compariranno a partire dall'ottocento in quelle che furono le periferie delle «grandi città: enormi spazi generici e neutri sotto i quali poter ospitare le funzioni più diversa, dai mercati generali alle stazioni ferroviarie» (Zanchi, 2005, p. 13). Non è difficile non vedere, nella grande hall della vecchia Pennsylvania Station che occupava un vasto lotto tra la trentunesima e la trentatreesima strada nel quartiere di Manhattan una variazione della basilica romana, costruita come quella di Massenzio su un principio compositivo tripartito e simmetrico, con un'articolazione verticale svettante illuminata dall'alto tramite finestre 'termali' a mezzaluna; il grande vestibolo coperto da una volta a botte cassettonata distribuisce i passeggeri tra ingressi e binari, dove le teorie di pilastri e archi ogivali della copertura metallica ricordano prepotentemente gli spazi del gotico flamboyant.
Anche le grandi strutture in metallo e laterizio sorte nelle aree industriali ottocentesche e ora inglobate nei tessuti urbani, probabilmente a causa della necessità di coprire luci vaste sotto le quali accogliere attività diverse, vennero sovente pensate come impianti direzionali e strutture dello spazio assimilabili a basiliche. Non è quindi un caso che molti di quei padiglioni siano stati, in tempi recenti, riadattati per usi culturali. Questi tendono a presentarsi come propaggini dello spazio pubblico, piazze coperte il cui rapporto con la città ricorda eloquentemente quello rappresentato da Giambattista Nolli[7] nella nota rappresentazione della capitale, dove le articolazioni interne delle chiese si oppongono alle campiture dei pieni, mostrandosi come appendici del sistema viario, e così il centro culturale ***La Centquatre*** nel 19° arrondissement di Parigi si propone come estensione del suo quartiere. L'edificio, costruito nel secolo XIX per ospitare i servizi delle pompe funebri della capitale francese, ricalca in maniera quasi pedissequa forma e gerarchia di una basilica a tre navate, e con l'indeterminazione del suo sviluppo longitudinale è in grado di accogliere contemporaneamente eventi pubblici di natura e entità differenti[8].
Si è già accennato della refrattarietà dei tipi alle funzioni che, a ben vedere, sembrano assumere un ruolo secondario e, per certi versi, irrilevante rispetto alle forme. Negli edifici più antichi queste permangono, arrivando ai giorni nostri attraverso minime variazioni, vedendo nei loro spazi l'avvicendarsi di ruoli usi e funzioni, mentre nei più recenti, soprattutto in quelle basiliche

metalliche protagoniste della rivoluzione industriale, gli eventi si affastellano e incrociano con la rapidità propria degli spazi pubblici, con quel tanto di indeterminazione proprio degli luoghi urbani.
C'è tuttavia un'altra caratteristica del tipo architettonico le cui diramazioni si allontanano rapidamente da quanto sinora esposto. Dalle architetture dell'antica Roma alle stazioni ferroviarie sono stato chiamati in causa edifici dalle dimensioni tali da accogliere comunità, eppure i tipi, essendo basicamente enunciati logici sulla forma, non fanno riferimento ad una scala precisa. La dilatazione longitudinale di uno spazio neutro, l'eventuale simmetria centrale, la gerarchizzazione attraverso accadimenti architettonici minori non comportano necessariamente la misura della collettività, e possono esprimersi anche a scale ridotte, prossime agli spazi della casa. Consapevoli che questi ultimi appunti tenderanno verso somiglianze sempre più rarefatte, non si può non notare come molti spazi domestici ricordino, pur nelle dimensioni minute, l'organizzazione e le condizioni degli spazi basilicali. Come la Petite Maison di Le Corbusier sulle rive del Corseaux in Svizzera, le cui articola-





6. Planimetria della casa "Le Lac". Le Corbusier, 1923.

7. Planimetria casa Marie Short. Glenn Murcutt, 1970.

zioni interne si organizzano asimmetricamente sulla scansione simmetrica A-B-A, nella quale di regolano gli accadimenti architettonici – al centro – e le percorrenze – ai margini. Altrettanto accade nella casa di Marie Short progettata da Murcutt, composta da due padiglioni gemelli come le prime cattedrali doppie[9] articolati sul medesimo principio compositivo della Petite Maison, con uno spazio tripartito nel quale si organizzano il soggiorno, il tavolo da pranzo, la cucina e i servizi, raccolti in asse sotto il lungo tetto a falde la cui struttura dello spazio è condizionata unicamente dai fuochi domestici; e la stessa condizione si ravvisa, con echi e riverberi vari, nella casa per l'Ambasciatore tedesco a Washington di Ungers, nella residência Nivaldo Borges di João Filgueiras Lima e molte altri luoghi.

Chi scrive è consapevole di quanto siano profondamente divergenti per scopi, dimensioni ed esiti figurativi le architetture evocate con rapidità in questo scritto, tuttavia lavorare sulla somiglianza – talvolta lontana – comporta contronominalmente l'unicità dei manufatti: perché si possa instaurare un'analogia è necessario che gli oggetti siano diversi.

Osservando le cose da lontano come in questo breve sorvolo non possono che sfuggire molte cose, alcune anche sostanziali, perché la distanza – ovvero la rapidità propria dell'osservazione dei paesaggi – sfuma dettagli e confini. Lo sguardo, inizialmente rivolto verso gli spazi domestici dove i primi cristiani, clandestinamente, celebravano i propri riti, è scorso su cattedrali gotiche, stazioni ferroviarie, centri culturali e, assumendo traiettoria circolare, è tornato a posarsi sulle abitazioni, dove la persistenza delle forme suggerisce altre direttrici che questa breve riflessione non può percorrere, lasciandoci sospesi nel crocevia che conduce alle ville palladiane, al neoclassico, al rinascimento, ribadendo quanto possa essere fitta la rete di consonanze delle buone architetture, ricordando che «senza le somiglianze, non c'è conoscenza, non c'è giudizio» (Sciascia, 1967, p. 6) e che più che la materia, a perdurare sono le forme dello spazio.

Bibliografia

Algarin Comino M. (2006), ***Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio,*** Fundación Caja de Arquitectos, Madrid

Espuelas F. (2011), ***Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura***, Christian Marinotti edizioni, Milano

Ferrarella G. (2021), ***La porta del Pantheon, il muro di Alberti ed il vuoto di Chillida. Forme dell'ipogeo e architettura degli spazi cavi***, in R. Capozzi, C. Pirina (a cura di), "FAMagazine. Forme del Rito, forme dell'Architettura" n°57/2021

Fletcher B. (1945), ***A history of architecture on the comparative method***, Batsford LTD, Londra

Focillon H. (2002), ***Vita delle forme seguito da Elogio della mano***, Enaudi ed., Torino

Frank A., Glaiser M., Thompson E. (2019) – ***The blind spot. It's tempting to think science gives a God's-eye view of reality. But we forget the place of human experience at our peril***. [online] Disponibile a <https://aeon.co/essays/the-blind-spot-of-science-is-the-neglect-of-lived-experience> [Ultimo accesso 04 ottobre 2021]. Traduzione di Govanni Mazzitelli in <https://giovannimazzitelli.blog/2019/01/28/il-punto-cieco-fisica-tempo-e-coscienza/> [Ultimo accesso 04 ottobre 2021]

Hetman J. (2022), ***Architecture, une scène ouverte. Le Centquatre et ses dispositifs***, in M. Peiro, F. Sotinel, L. Bouvier (a cura di) ***Architecture évolutive / réversible – Formes et dispositifs***, Grief

Hugo V. (1844), ***Notre-Dame de Paris***, Perrotin Editeur, Paris

Loos A. (2005), ***Parole nel vuoto***, Adelphi Edizioni, Milano

Martì Arìs C. (1994), ***Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura***, Cittàstudi Edizioni, Torino

Martì Arìs C. (2007), ***La centina e l'arco. Pensiero, teoria e progetto in architettura***, Christian Marinotti ed., Milano

Monod J. (1976), ***Il caso e la necessità. Saggio sulla filosofia naturale della biologia contemporanea***, Arnoldo Mondadori editore, Milano

Moretti L. (1952-1953), ***Strutture e sequenze di spazi***, in "Spazio", 7, p. 10, 1952-1953

Nicoletti M. (1998), ***L'architettura delle caverne,*** Laterza, Bari, p. 195, 1998

Nolli G.B. (1748), ***Nuova Pianta Di Roma Data In Luce Da Giambattista Nolli***, Roma

Piva P. (1990), ***La cattedrale doppia. Una tipologia architettonica e liturgica del Medioevo***, Pàtron editore, Bologna

Poëte M. (1958), ***La città antica, introduzione all'urbanistica***, Einaudi ed.,

Roma
Reim R. (2010), ***Presentazione,*** in V. Hugo, Notre-Dame de Paris, Newton Compton Editori, Roma
Riegl A. (2013), ***Le prime cattedrali. L'industria artistica tardoromana***, Edizioni Ghibli, Milano
Rossi A. (1995), ***L'architettura della città***, CittàStudi Edizioni, Milano
Sciascia L. (1967), ***L'ordine delle somiglianze,*** in L'opera completa di Antonello da Messina, Rizzoli Editore, Milano
Valery P. (2011), ***Eupalino o l'architetto***, Mimesis Edizioni, Milano Udine
Zanchi G. (2005), ***La forma della chiesa***, Edizioni Qiqajon, Magnano

Note

1. Cfr. (Frank, Glaiser, Thompson, 2019)
2. Cfr. (Fletcher, 1945, p. 163)
3. A seguito del Concilio Vaticano Secondo, le indicazioni liturgiche hanno spinto verso un sempre più determinato abbandono degli impianti direzionali, la cui polarità tendeva a vincere sulla pluralità degli accadimenti, aprendo a sperimentazioni che vedono Aule sempre meno polarizzate e più atte ad accogliere le relazioni reciproche dei fuochi liturgici.
4. Cfr. (Ferrarella, 2021)
5. È più che indicativo come la sezione dei dispositivi di captazione della luce delle cappelle siano analoghi a quelli schizzati quarant'anni prima nei taccuini di villa Adriana, dove Le Corbusier studia la sezione e composizione del Serapeo disposto sul lato controterra del Canopo.
6. Cfr. (Ferrarella, 2021)
7. Cfr. (Nolli, 1748)
8. Cfr. (Hetman ,2022)
9. Ci si riferisce alla condizione binaria di molte basiliche di epoca antica e medievale. Cfr. (Piva, 1990)
10. L. Sciascia, ***L'ordine delle somiglianze***, in ***L'opera completa di Antonello da Messina***, Rizzoli Editore, Milano 1967, p.6

Giuseppe Ferrarella
Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento d'Architettura

Il contributo intende analizzare la ragione fondativa del tipo ponendo come questione principale la relazione che si instaura tra tipo e spazio, altresì tra la distribuzione delle parti di cui si compone un'architettura e la relativa corrispondenza delle stesse parti a specifiche funzioni dell'abitare. In tal senso, la nozione di tipo sarebbe da considerarsi consustanziale alla formazione di qualsiasi architettura, antica e moderna; tuttavia, la consapevole adozione del tipo come strumento metodologico con cui si invera l'azione compositiva appartiene all'epoca propriamente moderna, ove alla prassi viene affiancato un parallelo sforzo teorico sentito come necessario. Il tipo come struttura identifica una precisa disposizione di pensiero che riconosce nella Ragione come Ratio la presenza costante di rapporti tra gli elementi, un'essenza apparente che conferisce identità alle parti. Alla luce degli importanti cambiamenti che stanno interessando la società contemporanea, bisogna rilevare come il tipo sia una nozione in grado di registrare gli eventi ma soprattutto consente di predisporre un punto di vista sugli sviluppi futuri: si assiste ad un costante protendersi delle architetture realizzate negli ultimi anni verso un radicale isomorfismo tra struttura costruttiva e struttura tipologica, condizione maturata in seguito alle importanti e paradigmatiche esperienze del Novecento.

saggi

Gennaro Di Costanzo

L'eredità strutturale del tipo

Il tipo può essere inteso come quello strumento conoscitivo e metodologico della disciplina architettonica che assume un ruolo nomotetico fondamentale nel processo di ideazione e costruzione delle opere. Redigere una cronistoria del tipo o finanche immaginare una selezione geograficamente definita delle architetture contraddistinte dall'adozione di uno specifico tipo, forse mostrerebbe alcuni caratteri di questo strumento; tuttavia, bisogna valutare, a parere di chi scrive, il carattere di generalità a cui il tipo ambisce, ossia la sua condizione di validità nel contesto plurale e multiforme in cui riconosciamo oggetti che sono definiti architettura. In seguito all'esperienza architettonica dell'Illuminismo e dopo le prime formulazioni compiute da Quatremère de Quincy nel suo ***Dictionnaire Historique de l'Architecture*** del 1832[1], nel corso del secondo Novecento si è affermata una specifica idea di tipo moderno che ricerca la sua condizione di esistenza, dunque il suo statuto ontologico nel campo di studi sull'architettura, nella permanenza e nell'invarianza della sintassi tra gli elementi, ossia, attraverso l'adozione di un tipo è possibile enucleare alcuni caratteri distributivi comuni a differenti architetture.

Come afferma Aldo Rossi, il tipo è «qualcosa di permanente e di complesso, un enunciato logico che sta prima della forma e la costituisce [...] è una costante, esso è riscontrabile in tutti i fatti architettonici [...] infine il tipo è l'idea stessa dell'architettura […] come principio dell'architettura e della città» (Rossi, 1966, pp. 31-33).

Concetto che verrà ripreso molto tempo dopo da Carlos Martí Aris nella sua ricerca dottorale sul tipo, ***Le variazioni dell'identità***, in cui, fin dalle prime pagine, sarà altresì confermato che «il tipo esprime la permanenza dei suoi aspetti essenziali e pone in evidenza il carattere invariabile di certe strutture formali, che agiscono come punti fissi nel divenire dell'architettura» (Martí Aris, 2006, p. 18). Quest'ultimo, per poter spiegare la natura del tipo, assume come riferimento la teoria epistemologica di Karl R. Popper[2], il quale, dal canto suo, tenta di costruire uno studio della conoscenza a partire dalla distinzione tra soggettività e oggettività elaborando la "teoria dei tre mondi", ove il ***Mondo 1*** comprende gli oggetti del mondo fisico, il ***Mondo 2*** le esperienze soggettive e il ***Mondo 3*** gli enunciati, ovvero i contenuti oggettivi del pensiero. Il tipo, in quanto enunciato logico sulla forma, si inscrive di diritto nel ***Mondo 3***, in quanto formulazione linguistica capace di influenzare gli oggetti fisici del mondo 1. Come si passi dal ***Mondo 1*** al ***Mondo 3*** e viceversa dipende dall'azione svolta dal soggetto, nel caso specifico dalla mente dell'architetto, la quale si pone come mediatrice e descrive due possibili andamenti o direzioni che

permetto l'interazione tra i due campi ontologicamente distinti: dal ***Mondo 1*** al ***Mondo 3*** si descrive un percorso di analisi, al contrario con il senso inverso si descrive il progetto. Come rileva Martí Aris «la stretta connessione che esiste tra progetto e analisi […] sebbene corrispondano a processi mentali di senso inverso, entrambi rispecchiano una finalità conoscitiva comune» (Martí Aris, 2006, p. 36) e non a caso il tipo come enunciato si offre come un valido punto di osservazione di questo fenomeno in quanto è un elemento teorico della disciplina architettonica e per questo mostra con maggior intensità la differenza tra un oggetto d'arte, quale può essere l'opera di architettura, appartenente difatti al mondo 1 e l'idea ad essa soggiacente, appartenente al ***Mondo 3***. È da rilevare come tra i due percorsi si riscontri una finalità comune, l'atto di conoscenza del reale, che ha informato una stagione architettonica avviatasi dagli anni Settanta fino ad esaurire la sua spinta propulsiva alle soglie del nuovo millennio e che ha visto tra i suoi principali protagonisti un gruppo di architetti interessati a costruire un supporto teorico all'esperienza del progetto. Il gruppo denominato "Tendenza" – tra i cui esponenti si vogliono citare Aldo Rossi, Giorgio Grassi e Antonio Monestiroli – ha consolidato la nozione di tipo come permanenza o regola all'interno di alcune famiglie formali validandone la necessaria presenza in quanto strumento utile alla composizione di architetture. Tale milieu culturale ha presentato al dibattito architettonico una cospicua varietà di scritti sul tema in esame, talvolta esprimendo in forma diversa i medesimi concetti. A titolo esemplificativo è di particolare interesse riportare la visione di Giorgio Grassi che, nella Costruzione logica dell'architettura del 1967, arriva a identificare con il tipo non solo uno strumento ma addirittura un fine per l'architettura, proprio in virtù del suo carattere di generalità, il tipo esprime compiutamente l'idea di analiticità dell'architettura, la possibilità ovvero di rilevare un principio unitario e definitorio delle forme. Tale consapevolezza deriva dalla finalità conoscitiva con cui viene inteso il progetto, difatti Grassi pone al centro del suo ragionamento la questione della classificazione, «diretta alla costruzione di possibili ordini seriali e il suo fine è rappresentato proprio da queste possibili combinazioni, indipendentemente anche da una loro utilizzazione o da una loro maggiore o minore efficacia sul piano pratico»; poco più avanti viene chiarito come «il fine di dare un ordine razionale alle conoscenze, il fine delle classificazioni, è quindi un fine essenzialmente conoscitivo. La classificazione è anzitutto una tecnica, un mezzo proprio della conoscenza che ha una sua significativa validità in ogni settore della ricerca scientifica» (Grassi, 2008, p. 47 e ssg). Il ragionamento conduce a

individuare il tipo come risposta stabile e definitiva nel panorama delle forme architettoniche, facendo riferimento al progetto per la ***città verticale*** di Ludwig Hilberseimer[3] ove viene compiuta una precisa scelta formale pur tuttavia manifestata in una laconica definizione delle sue componenti che sembrano attendere un ulteriore processo di sperimentazione e definizione delle parti che, qualora avvenisse, non dequalificherebbe la carica aurorale dell'ideal-tipo originario. Inoltre, la posizione di Grassi evidenzia la stringente relazione tra analisi e progetto, fino a rendere l'oggetto dell'analisi – rilevare tramite classificazione il principio di invarianza delle forme – il fine stesso del progetto, mostrando come l'idea soggiacente e strutturante la forma sia anche il suo ***telos***.
È riscontrabile un elemento pregiudiziale all'interno di questa postura, ossia un rinnovato rapporto tra morfologia urbana e tipologia, ove le forme architettoniche partecipano e determinano la forma della città: inoltre, i criteri della classificazione adottati precedentemente vedono un progressivo affrancamento dal concetto di funzione accogliendo la forma quale campo conoscitivo d'elezione. Tale cambio di paradigma si consolida nel corso degli anni Sessanta attorno al gruppo formatosi presso la Facoltà di Pescara[4], ove confluiscono i diversi protagonisti di quella stagione architettonica italiana, tra cui si vogliono ricordare Uberto Siola e Agostino Renna, i quali erano impegnati negli istituti di "Caratteri distributivi degli edifici" e proprio in ragione di una profonda riflessione sui caratteri della città storica che si afferma la necessità di affrontare il problema compositivo ricercando le sue ragioni esclusivamente nel campo delle forme. La città diviene quel campo di indagine da cui estrarre i principi compositivi, le tecniche di assemblaggio e le strutture d'ordine soggiacenti gli edifici, Aldo Rossi spiega come la questione della funzione sia assolutamente trascurabile rispetto alla portata conoscitiva resa possibile da uno studio a carattere formale iscritto in una prospettiva storica, «l'indifferenza distributiva è proprio dell'architettura; la trasformazione degli antichi edifici […] è la prova nei fatti. Essa ha il valore di una legge; gli esempi delle trasformazioni degli anfiteatri (Arles, Colosseo, Lucca ecc.) prima ancora che trasformazioni urbane significano che la massima precisazione architettonica – in questo caso il monumento – offre potenzialmente la massima libertà distributiva, in senso più generale la massima libertà funzionale. Per molte strade è dimostrata la indifferenza dell'architettura della funzione» (Rossi, 1970, p. 64). Come rileva Anthony Vidler, questa concezione del tipo si afferma come "terza tipologia"[5] ossia fa riferimento non tanto all'idea astratta di natura, come ad esempio avveniva nella capanna primitiva dell'abate Marc-Antoine Laugier, né tantome-

no a quella di macchina, come è intesa da Le Corbusier, piuttosto il referente sembra essere la città tradizionale, che fornisce il materiale di indagine per la classificazione delle forme descriventi gli artefatti in modo atemporale. Da questo punto di vista, viene riconosciuto uno statuto autonomo alla disciplina architettonica radicato nell'idea che i modelli a cui riferirsi siano da ricercarsi nella città della storia, in cui prolifera la varietà tipologica, sedimentazione di culture dell'abitare millenarie. In tale prospettiva, si può cogliere come l'analisi dei materiali forniti dalla città assuma come criterio classificatorio la struttura formale delle architetture, mentre il momento del progetto utilizza quei materiali come un corpus documentario, un campo di singolarità entro cui vengono stabiliti rapporti analogici indipendenti dalle coordinate cronologiche e spaziali. Se si considera la condizione duale dell'ideal-tipo, come fine e mezzo del progetto di architettura e in qualità di modello o schema, si può cogliere come esso assuma un ruolo strutturante all'interno del luogo in cui è insediato, poiché si pone come canone rispetto alla variazione di edifici che presentano i medesimi caratteri tipologici oltre a stabilire relazioni con le altre emergenze del contesto urbano. Come ha rilevato Massimo Scolari in A*vanguardia e nuova Architettura*, il tipo nell'architettura di Aldo Rossi definisce l'ipotesi iniziale per poi essere calato all'interno di un modello che sostanzia l'opera d'architettura, ma il procedimento successivo consiste nel ritorno alla astrazione del tipo, alla sua struttura logica: «la progettazione agisce allora sul modello ipotizzato tentando di riportarlo il più vicino possibile al tipo. Con il tipico procedimento dell'arte essa tenta, per usare le parole di Paul Klee, di liberare il cristallino dalla fangosità del reale» (Scolari, 1973, p. 184).

Si è voluto fare riferimento a questa stagione dell'architettura per porre in evidenza come il tipo abbia avuto una rilevanza tutt'altro che trascurabile nel dibattito accademico e non solo che ha informato la disciplina nel corso del Novecento. Potrebbe essere definito come il fondamento di una determinata scuola di pensiero che ha visto protagonisti i Razionalisti del secondo Novecento permettendo lo sviluppo di una teoria della progettazione che attende ancora di essere fruita nella sua interezza e complessità. Ciò che emerge da questo atteggiamento culturale è la definizione del carattere sostanzialmente strutturale del tipo: in tal senso, la nozione di tipo sarebbe da considerarsi consustanziale alla formazione di qualsiasi architettura, antica e moderna; tuttavia, la consapevole adozione del tipo come strumento metodologico con cui si invera l'azione compositiva avviene in tempi recenti, ove alla prassi viene affiancato un parallelo sforzo teorico sentito come necessario. Dall'epoca dei

Lumi ad oggi, abbiamo affinato una concezione strutturale della forma, consentendone un ampliamento conoscitivo, un incremento dei saperi che valida la metodologia scientifica adottata. Dunque, il tipo come struttura identifica una precisa disposizione di pensiero che riconosce nella Ragione come ***Ratio*** la presenza costante di rapporti tra gli elementi, un'essenza apparente che conferisce identità alle parti[6]. Inoltre, intendere il tipo come struttura della forma – una "promessa di forma" (Collotti, 2002) – rinvia alle considerazioni svolte in sede filosofica dallo strutturalismo[7], che vede la sua nascita nel 1916 con la pubblicazione del ***Corso di linguistica generale*** di Ferdinand de Saussure. Descrivere le influenze o gli autori che hanno costellato questa corrente filosofico-metodologica ci porterebbe troppo lontano dall'obiettivo di questo saggio, si vuole però fare riferimento alle considerazioni svolte da un importante studioso napoletano, Renato De Fusco, il quale evidenzia la duplice accezione di struttura come organizzazione e come modello, concetti che sono quantomai compresenti nella nozione di tipo sopra tratteggiata. Infatti, mentre l'organizzazione è quella proprietà strutturale che «comporta una serie di omologazioni e di invarianti» la struttura come modello referenziale «risponde ad altre esigenze, soprattutto a quella che, per conoscere una serie di fenomeni tra loro dissimili, abbiamo la necessità di riferirci a uno schema generale già noto o più agevolmente costruibile» (De Fusco, 2010, p. 67). Lo stesso De Fusco individua nel concetto di tipo lo strumento metodologico più classico con cui si realizza una struttura-modello: «il 'tipo' è un concetto che tende a unificare gli aspetti invarianti presenti nelle varie forme appartenenti a un determinato campo. Sono stati indicati i 'tipi di visione del mondo' (Dilthey), i 'tipi di umanità (Worringer), i 'tipi di anima' (Jaspers), i 'tipi di civiltà' (Spengler), i 'tipi di carattere' (Klages), i 'tipi visivi nelle arti (Wölfflin), e altri ancora. Ognuno di questi tipi equivale a una struttura-modello, costituita da invarianti, rispetto alla quale si può riferire il singolo evento, documento e monumento al fine di conoscerne le particolarità» (De Fusco, 2010, p. 68).

La nozione di tipo in architettura, in quanto astrazione del fenomeno architettonico al grado di schema, è strettamente legata a quella di struttura sul piano semiologico, ovvero di organizzazione e riduzione degli elementi. In qualità di modello referenziale, il tipo può essere inteso invece come quella struttura della forma ricavata o estratta induttivamente da un ***exemplum*** e, in quanto idea organizzativa della forma, è possibile riconoscere alcune architetture che più di altre possono essere assunte come modelli, ovvero i monumenti nella città della tradizione così come ogni altra grande architettura. In questi "fatti",

o permanenze nella memoria collettiva, è riconoscibile un radicale isomorfismo tra struttura costruttiva e tipologica, si pensi alla selezione di pochi tipi certi e della loro coincidenza con determinate strutture costruttive nell'opera di Ludwig Mies van der Rohe[8].

In ragione della sua natura tutt'altro che deterministica, la nozione di tipo viene assunto nell'insegnamento dell'architettura come strumento che consente una presa visione del fenomeno architettonico attraverso la sua riduzione a simulacro conoscitivo, descrivente le proprietà della forma e agente come matrice per architetture future. Rispetto alle metodologie compositive insegnate nei corsi di progettazione, l'adozione del riferimento per le esercitazioni degli studenti costituisce tutt'oggi un consolidato strumento didattico, un modello appunto da cui, induttivamente, viene ricavato lo schema tipologico, o quantomeno la struttura formale che regola l'esercizio compositivo. Il tipo è uno strumento metodologico che necessità ulteriori interpretazioni per resistere alle tematiche attuali poste dalla città contemporanea e rappresenta altresì una base teorica da tramandare alle generazioni future, per una cultura architettonica consapevole della memoria disciplinare e radicata sul fondamento che il progetto è anzitutto un esercizio di conoscenza.

Bibliografia

Barale M. (1983), I*mmagini della ragione, logos e ratio all'alba della scienza moderna*, Guida Ed., Napoli.

Barthes R. (1966), "L'attività strutturalista", in Id., ***Saggi critici***, trad. it. Einaudi, Torino.

Caja M., Landsberger M., Malcovati S. (a cura di) (2016), ***Tipo Forma Figura, il dibattito internazionale 1970-2000***, Libraccio Ed., Milano.

Carter P. (1974), ***Mies at work***, Pall Mall Press, New York.

Collotti F. (2002), ***Appunti per una teoria dell'architettura***, s.e. Lucerna.

De Fusco R. (2010), ***Architecturminimum. Le basi dello storicisimo, strutturalismo, semiotica, ermeneutica & altre teorie***, CLEAN, Napoli.

Grassi G. (2008), ***La costruzione logica dell'architettura***, Franco Angeli, Torino.

Martí Aris C. (2006), ***Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura***, CittàStudi, Torino.

Popper K. R. (2012), ***I tre mondi. Corpi, opinioni e oggetti del pensiero***, il Mulino, Bologna.

Quatremère de Quincy A.-C. (1832), "Type", in Id., ***Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art,*** Parigi.

Rossi A. (1966), ***L'architettura della città***, Marsilio, Padova.

Rossi A. (1970), "Due progetti di abitazione". ***Lotus n.*** 7, pp. 62-85.

Scolari M. (1973), "Avanguardia e Nuova Architettura", in Id. (a cura di), ***Architettura razionale.*** XV Triennale di Milano, FrancoAngeli, Milano.

Vidler A. (1976), "The third Typology". ***Oppositions n.*** 7, pp. 1-4.

Visconti F., Capozzi R. (a cura di) (2008), ***Architettura Razionale >1973_2008>***, CLEAN, Napoli.

Note

1. Si veda a riguardo la celebre distinzione del teorico francese tra tipo e modello: «la parola tipo non presenta tanto l'immagine d'una cosa da copiarsi o da imitarsi perfettamente, quanto l'idea d'un elemento che deve egli stesso servire di regola al modello […].

Il modello, inteso secondo la esecuzione pratica dell'arte, è un oggetto che si deve ripetere tal qual è; il tipo è, per lo contrario, un oggetto secondo il quale ognuno può concepire delle opere, che non si rassomigliano punto fra

loro. Tutto è preciso e dato nel modello; tutto è più o men vago nel tipo»; in A.-C. Quatremère de Quincy, Type, in Id., ***Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art,*** Parigi 1832.

2. Si vedano a riguardo, K. R. Popper, ***I tre mondi. Corpi, opinioni e oggetti del pensiero,*** il Mulino, Bologna 2012.

3. «Si tratta […] nel caso di Hilberseimer di una scelta notevolmente ideale: 'la particolare qualità di un organismo – scrive Hilberseimer in ***Großstadtarchitektur*** – si manifesta nei caratteri delle parti che la compongono. La Legge generale è rappresentata nella sua generalità dall'intero organismo e acquista validità nei particolari solo nei singoli casi di applicazione»; in G. Grassi, ***La costruzione logica dell'architettura,*** Franco Angeli, Torino 2008, p. 55.

4. Si veda a riguardo l'intervista a Uberto Siola raccolta nel volume ***Architettura Razionale >1973_2008>***; F. Visconti, R. Capozzi (a cura di), ***Architettura Razionale >1973_2008>,*** CLEAN, Napoli 2008.

5. Cfr. A. Vidler, ***The third Typology***, in «Oppositions» n.7, 1976, pp. 1-4, et AA.VV., ***Rational Architecture/Architecture Rationelle,*** Ed A.A.M., Bruxelles 1978, pp. 28-32, et M. Caja, M. Landsberger, S. Malcovati (a cura di), ***Tipo Forma Figura, il dibattito internazionale 1970-2000***, Libraccio Ed., Milano 2016, pp. 91-99.

6. Cfr. M. Barale, ***Immagini della ragione, logos e ratio all'alba della scienza moderna***, Guida Ed., Napoli 1983.

7. Per chiarire le caratteristiche dello strutturalismo a cui ci si riferisce è utile riportare le parole di Roland Barthes: «lo scopo di ogni attività strutturalista, riflessiva o poetica che sia, è di ricostruire un 'oggetto' in modo da manifestare in questa ricostruzione le regole di funzionamento (le 'funzioni) di questo oggetto.

La struttura è dunque in realtà un simulacro dell'oggetto, ma un simulacro orientato, interessato, poiché l'oggetto imitato fa apparire qualcosa che restava invisibile, o, se si preferisce, inintelligibile nell'oggetto naturale.

L'uomo strutturale prende il reale, lo scompone, poi lo ricompone; è ben poco in apparenza […]. Pure da un altro punto di vista, questo poco è decisivo; perché tra i due oggetti, o i due tempi dell'attività strutturalista, si produce del nuovo, e questo nuovo è niente meno che l'intelligibile generale: il simulacro è l'intelletto aggiunto all'oggetto, e questa addizione ha un suo valore antropologico, in quanto è tutto l'uomo, la sua storia, la sua situazione, la sua libertà e la resistenza opposta alla sua mente dalla natura»; in: R. Barthes, ***L'attività***

strutturalista, in *Saggi critici*, trad. it. Einaudi, Torino 1966, p. 246.

8. Si veda a riguardo P. Carter, Mies at work, Pall Mall Press, New York 1974.

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

Attraverso l'analisi di quattro opere (il Padiglione Carlos Ramos, 1985-86; la Scuola Superiore di Setúbal, 1986-94; il Rettorato dell'Università di Alicante, 1995-98 e la Biblioteca municipale di Viana do Castelo, 2001-07), si evidenzia il ruolo della tipologia nell'architettura di Álvaro Siza. Per il maestro portoghese l'adozione di un tipo architettonico è solo il punto di partenza per successive modifiche e alterazioni che ne snaturano la purezza originaria. La sua lezione ci interessa perché ci ricorda che la tipologia architettonica può essere uno strumento vivo, da rielaborare, distorcere e reinventare, se necessario; uno strumento che può omaggiare edifici o evocare aree culturali. La sua metodologia compositiva, conseguenza del suo logorroico istinto progettuale, lavora per accumulo, per giustapposizione di elementi, "sporcando" la forma pura, piegandola, allungandola o frammentandola. Siza, dunque, lungo la sua carriera ha sviluppato un processo di "distruzione" della forma elementare cara al razionalismo. Ma queste alterazioni nascono dalla necessità di adattare l'edificio al luogo e di arricchire l'esperienza, che per Siza è l'assoluta protagonista dell'architettura.

saggi

Alessandro Mauro

Dalla tipologia alla topologia. Il processo di "distruzione" della forma elementare in Álvaro Siza

Si prenda la Sala da Tè di Boa Nova a Leça da Palmeira, poco fuori Porto, e si guardino le piante: è già tanto riuscire a capire da dove si entra. Se invece lo si visita dal vivo le cose cambiano. L'ingresso all'edificio avviene dopo aver percorso tre rampe di scale disposte seguendo un tragitto a "C". Prima si accede in una specie di disimpegno all'aperto chiuso da tre muri, mentre il quarto è costituito dalla prima rampa di scale. Salendo i gradini il primo pianerottolo, privo di parapetto, diventa un piano che invita alla vista della linea dell'orizzonte che si spalanca improvvisa. Proseguendo l'itinerario, l'ingresso all'edificio avviene tramite una porta sottolineata da una bassa e profonda pensilina: un ambiente buio e raccolto. Il legno scuro e la scarsa illuminazione dell'interno contribuiscono al colpo da maestro che Siza ci ha riservato. C'è un momento, scendendo i gradini per raggiungere le sale, c'è un momento in cui il nostro occhio incontra la strettissima fenditura orizzontale che con sorprendente precisione inquadra la linea dell'orizzonte definita dall'oceano.

Álvaro Siza ha iniziato il progetto per la sala da tè e ristorante di Boa Nova nel 1958. In quest'opera sono già presenti le principali linee di ricerca che proseguirà in oltre sessant'anni di carriera e centinaia di progetti sparsi per il mondo. Una di queste è la sua metodologia compositiva, conseguenza del suo logorroico istinto progettuale, di lavorare per accumulo, per giustapposizione di elementi, "sporcando" la forma pura, piegandola, allungandola o frammentandola per adattarla al luogo. Siza è uno di quegli architetti le cui opere non solo meritano ma addirittura esigono una visita; è solo studiando il sito e percorrendo le sequenze che ha predisposto a seguito dei numerosissimi schizzi – quasi degli storyboard –, che si comprende il senso di quelle improvvise pieghe delle piante o di quegli inattesi movimenti della copertura.

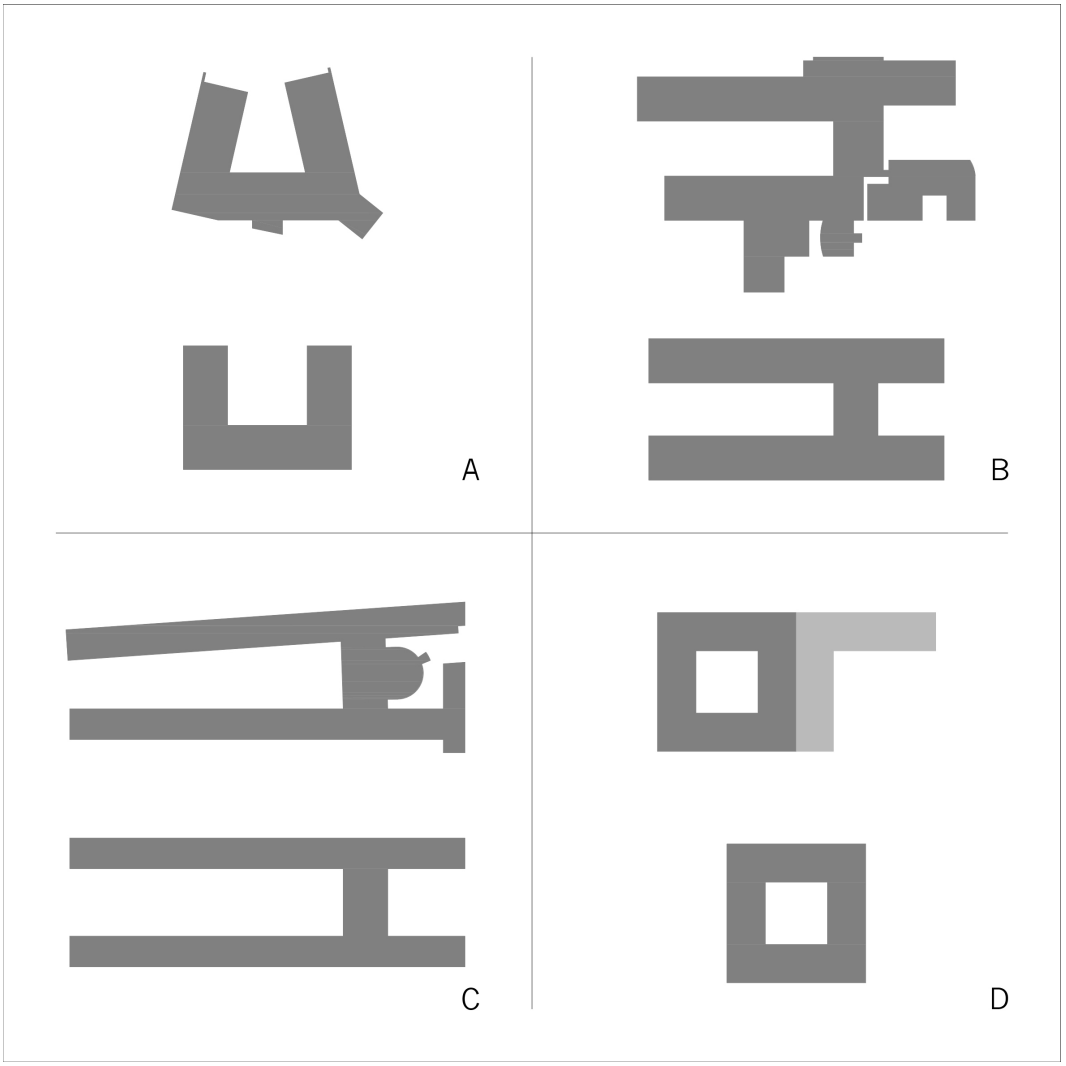
Ho fatto una specie di gioco, una sfida, forse. Ho scorso alcuni dei numerosi testi scritti sull'opera di Álvaro Siza in cerca del termine "tipologia": l'ho trovato solo una volta, ed è lui stesso a pronunciarla: «generalmente gli architetti utilizzano la geometria per controllare le forme del progetto, cosa che ha dato luogo ad architetture molto autonome e con problemi di scala. […] Da un lato vedo la geometria come una forma di comunicazione fra ciò che progetti e ciò che costruisci; ma la forma come risultato finale di un processo è un'altra cosa. È possibile che in qualche occasione ho utilizzato la geometria come riferimento ai modelli tipologici, o direttamente alle forme della natura, ma solo attraverso l'interpretazione si produce e dà senso alla forma» (Siza, 2008, p.34). Siza dunque rifiuta la geometria pura almeno quanto rifiuta l'adozione di modelli tipologici; insomma, fra esprit de géométrie ed esprit de finesse par-

teggia decisamente per il secondo. In fondo basta guardare i suoi progetti per rendersene conto: chi potrebbe immaginare che un architetto così citazionista, dagli eterogenei riferimenti culturali, così attento all'esperienza "fenomenica" del fruitore e così poco attratto dalla forma rigorosa, dalla stentorea precisione delle composizioni d'un Mies o dall'adesione al tipo priva di contestazioni di certi impianti d'un Grassi; chi potrebbe, dico, citare Siza come un architetto in grado di contribuire al dibattito – sempre più affievolito – sulla tipologia architettonica?

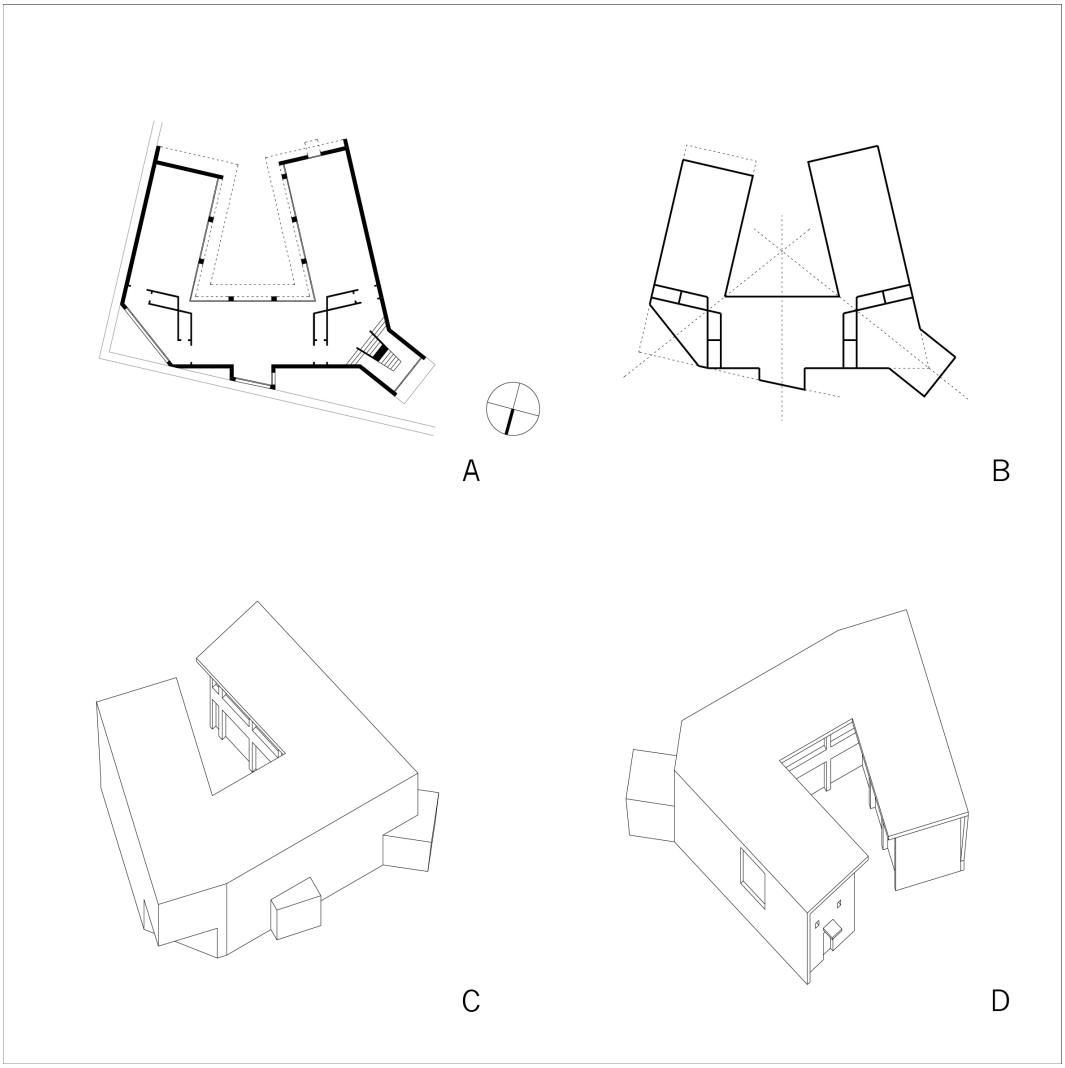
Lo abbiamo detto, Siza progetta per accumulo, e la tipologia architettonica – comunque presente nei suoi progetti – è spesso solo il punto di partenza di continue modifiche e variazioni, distorsioni e licenze, che allontanano l'opera dalla chiarezza iniziale.

Partiamo dal Padiglione Carlos Ramos (1985-86), realizzato qualche anno prima della più nota sede della Facoltà di architettura. Il sito, la Quinta da Povoa, originaria sede della facoltà di architettura di Porto, è un giardino con due edifici storici, tipicamente portuensi, di sommessa regolarità. L'intervento di Siza è posizionato sull'angolo nord-est, delimitato da due sentieri, nel luogo più sfavorevole del sito, per lasciare il più intatta possibile l'area che si affaccia sul Douro. Le ragioni della forma dell'edificio sono semplici: richiudersi in sé stesso contro il rumore della vicina autostrada, lasciando solo poche e selezionate aperture, per aprirsi totalmente sul patio e il giardino, dove ampie vetrate consentono anche l'introspezione e lo scambio fra gli studenti delle aule – si tratta di un edificio destinato ai laboratori (Fig. 2A). Il tipo di riferimento è dunque l'edificio a "C", con tre bracci che definiscono una corte aperta rivolta verso la Casa cor de rosa, in modo da stabilire una relazione fra i due (Fig. 1A). Basta però guardare la pianta del padiglione per accorgersi delle notevoli distorsioni e delle continue affermazioni e negazioni della simmetria. I due bracci delle aule sono piegati verso l'interno e hanno lunghezza diversa; due estroflessioni, sull'angolo nord-est e sul lato nord del fabbricato ne deformano la figura; un troncamento, come una smussatura dell'angolo, fa da contrappunto all'estroflessione dell'ingresso, contribuendo alla distorsione del tipo di riferimento. Queste alterazioni trovano però una loro coerenza, se così si può dire, o perlomeno una loro ragion d'essere, nella relazione con il contesto e con le ragioni geometriche della figura stessa. L'estroflessione sull'angolo nord-ovest è giustificata dalla necessità di evidenziare l'accesso e di evitare, come forse avrebbe fatto un altro architetto, l'ingresso in asse sul braccio centrale, che avrebbe svelato immediatamente la vista sulla corte. Il volume estroflesso, se

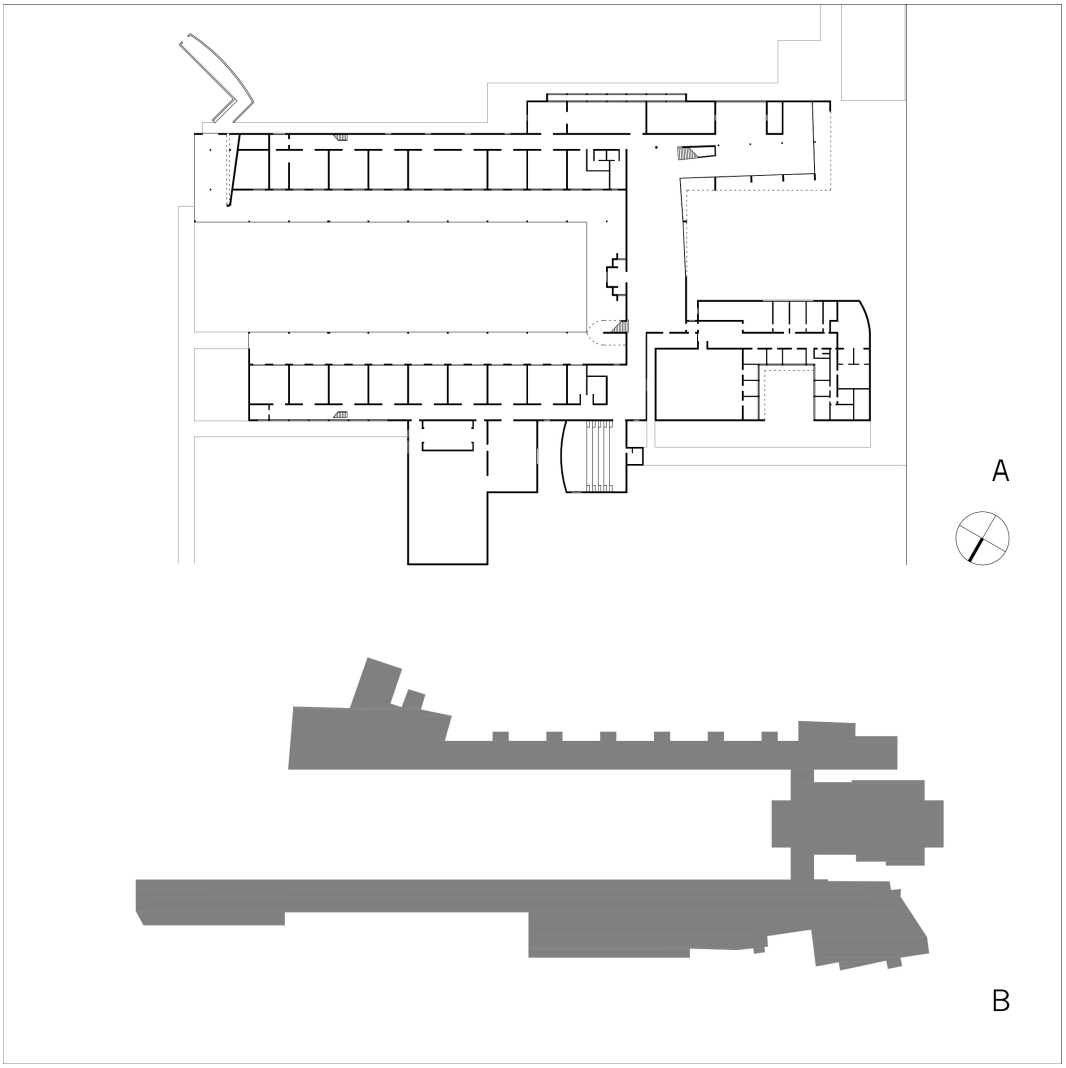
1A. Padiglione Carlos Ramos, Porto, 1985-86, pianta e schema tipologico di riferimento.
1B. Scuola Superiore, Setúbal, 1986-94, pianta e schema tipologico di riferimento.
1C. Rettorato dell'Università, Alicante, 1995-98, pianta e schema tipologico di riferimento.
1D. Biblioteca municipale, Viana do Castelo, 2001-07, pianta e schema tipologico di riferimento.
(elaborazioni grafiche a cura dell'autore)



2A. Padiglione Carlos Ramos, Porto, 1985-86, pianta piano terra.
2B. Padiglione Carlos Ramos, Porto, 1985-86, schema geometrico.
2C – 2D. Padiglione Carlos Ramos, 1985-86, assonometrie.
(elaborazioni grafiche a cura dell'autore)



3A. Scuola Superiore, Setúbal, 1986-94, pianta piano terra
3B. Santuario di Nossa Senhora da Pedra de Mua, Cabo Espichel, Setúbal, 1701-07.
(elaborazioni grafiche a cura dell'autore)



da una parte contraddice la simmetria della figura di riferimento, dall'altra dispone un percorso d'ingresso perfettamente simmetrico rispetto ai tramezzi che ne racchiudono l'area (Fig. 2B). La stessa cosa accade sull'angolo opposto, dove la smussatura è giustificata dalla fitta vegetazione – Siza si è impegnato a non tagliare nessun albero durante l'esecuzione dei lavori – che non avrebbe consentito il passaggio; è infatti solo al piano terra che avviene questo taglio (Fig. 2C). Il volume estroflesso posto al centro del corpo che raccorda i due bracci, una sorta di bow-window, è invece in posizione perfettamente simmetrica, ma la sua faccia principale è allineata con la parte posteriore del braccio est, nonché al sentiero che delimita il giardino maggiore (Fig. 2B).
Come si vede Siza afferma e nega la simmetria continuamente, alternando distorsioni geometriche rigidamente "costruite", quasi manierate, a gesti spontanei, gratuiti o ironici. Come la presenza della pensilina sui lati corti dei due bracci delle aule o le aperture e la piccola pensilina disposte a formare un volto umano, un divertito riferimento – ne farà molti altri nella sua carriera – ad Adolf Loos (Fig. 2D).
Appena terminato il Padiglione Carlos Ramos Siza affronta un altro progetto legato al mondo dell'istruzione: la Scuola Superiore di educazione (1986-93). Siamo a Setúbal, nel Sud del Portogallo, a pochi chilometri da Lisbona. Il riferimento tipologico di questo progetto è la distribuzione ad "H", due lunghi corpi paralleli e uno corto perpendicolare che generano due corti: una, ampia, dove affacciano le aule, e un'altra, più piccola, di pertinenza dell'ingresso al complesso e alle funzioni "pubbliche" (Fig. 1B). Anche in questo caso Siza sfodera distorsioni, alterazioni, eccezioni alla regola. I due bracci delle aule che definiscono la corte maggiore sono incomprensibilmente di differente lunghezza; il volume della biblioteca è disallineato, in larghezza, al braccio delle aule, e in lunghezza al volume del bar-mensa; quest'ultimo ha due prospetti addirittura ruotati, che rompono la rigida ortogonalità del progetto (Fig. 3A). Ancora: i volumi dell'auditorium, della palestra e degli uffici sono dei corpi estroflessi che si oppongono a qualsiasi tentativo di addomesticare il perimetro e ricondurlo al tipo originale (Fig. 3A). Per non parlare dell'utilizzo di pilastri a sezione quadrata, che definiscono il porticato della corte maggiore, e che si alternano ad altri a sezione circolare, due dei quali addirittura inclinati oltre ogni ragionevolezza gravitazionale.
Ma procediamo con ordine. L'adozione dell'impianto ad "H" nasce da evidenti esigenze funzionali; tutto il complesso è orientato lungo l'asse Nord-Est/Sud-Ovest per disporsi perpendicolarmente alla strada. La corte d'accesso,

quella minore, è pavimentata, ha dunque con un carattere più urbano, ed è sopraelevata, per risolvere le differenze di quota del terreno ma anche escludere alla vista le auto in sosta lungo la via. La corte maggiore lascia invece penetrare la campagna, come ha fatto Heinrich Tessenow con la Scuola statale di Dresda (1925-26), uno dei chiari riferimenti del progetto, per orientare la vista delle aule alla distesa verde di querce da sughero che punteggiano l'intorno. Dal lato opposto è presente un'area con valenza naturalistica ma la prevista costruzione di un'autostrada – oggi realizzata – ha suggerito questa scelta.

Al termine del braccio Nord-Est è presente una bizzarra protuberanza: due pareti parallele, piegate ad angolo retto, che generano un passaggio, una sorta di corridoio ipètro (Fig. 3A). Questo percorso termina in corrispondenza della porzione terminale del braccio Nord-Est, sul quale è aperto un varco. Questo passaggio diventa dunque un secondo accesso al complesso, più informale e maggiormente frequentato dagli studenti anche perché è installato nei pressi del parcheggio. In questo modo si comprende perché questo braccio sia più lungo dell'altro, e perché la parete e il solaio che ne determina la forma siano staccati di pochi centimetri dal restante portico. E si comprende anche – almeno in parte – il perché di quei pilotis bizzarramente inclinati, che segnano la separazione, la fenditura che "stacca" una porzione di portico. Certo, le «complessità e contraddizioni» sono sempre abbondanti: la disposizione a "L" del percorso murato, il fatto che una delle due pareti sia curva, i due pilotis collocati accuratamente lungo l'asse di simmetria dell'ingresso – un "errore" che non ci si aspetterebbe nemmeno da uno studente di primo anno. Come si starà capendo questo edificio, come quasi tutta la produzione del maestro portoghese, va semplicemente attraversato, percorso, contemplato. Ha scritto Fernando Tàvora: «come un vino si può apprezzare bevendolo e non ragionando sulla sua formula chimica, così una forma la si potrà comprendere vivendola con le sue circostanze, e non ascoltando descrizioni o osservandone delle rappresentazioni» (Tàvora, 2005, p.48). A parte un certo grado di retorica, chiunque conosca l'opera di Siza sa quanto questa affermazione sia vera.

Le opere di Siza, però, sono anche cariche di citazioni, riferimenti o forse solo inconsapevoli ricordi. C'è il già accennato ed evidente richiamo alla Scuola statale di Dresda, di Tessenow; c'è, lo ricorda William Curtis (Curtis, 2000, p.183), il Giorgio Grassi della Casa dello studente di Chieti (1976-79); c'è l'Alvar Aalto del progetto per la Cappella nel cimitero di Malmi, a Helsinki (1950). Ma c'è, soprattutto, un'opera che è forse la chiave di tutto. Nel distretto di Setúbal, all'estremo ovest, nei pressi di Cabo Espichel, c'è il Santuario di

pellegrinaggio di Nossa Senhora da Pedra de Mua, un edificio settecentesco di sobria e tozza ineleganza, composto da una chiesa e due lunghissime braccia destinate agli alloggi dei pellegrini (Fig. 3B). Basta confrontare le piante: la stessa idea d'impianto di due ali porticate che racchiudono una grande corte; lo stesso stratagemma compositivo di addossare fabbricati con diversa destinazione ai due assi ordinatori, mantenendo la regolarità lungo il perimetro della corte; perfino la differente lunghezza dei due bracci, che a Cabo Espichel è legata alla conformazione del sito (Fig. 3B).

Torniamo all'edificio di Setúbal. I volumi della palestra, dell'auditorium e della biblioteca, che rompono l'ordine tipologico imposto, «esigevano un'altra atmosfera. Queste parti dovevano necessariamente subire un trattamento diverso per una serie di ragioni differenti che vanno dalle dimensioni alle condizioni di illuminazione. Da ciò è nata l'idea di porre sul lato esterno della galleria nord l'accesso ai volumi indipendenti di tali spazi» (Siza Á., 1999, p.84). Ed è così che Siza sceglie di rompere la regolarità della forma, di inserire accidenti e accadimenti che spesso sono dettati dall'organizzazione interna degli ambienti. Tutti gli edifici del maestro portoghese, ma questo con una certa maggiore efficacia di altri, sono l'espressione della contrapposizione fra la forza ordinatrice razionale, simmetrica, misurabile, e il puro gesto plastico. Basta applicare una maglia modulare al perimetro di questo edificio per scoprire che i manierismi di Siza sono infrazioni alla regola che stanno "dentro" la regola.

Con il Rettorato dell'Università (1995-98) Siza si sposta nel Sud della Spagna, all'interno del campus universitario di Alicante. Anche in questo caso adotta uno schema tipologico ad "H", e anche in questo caso lavora sulla pianta contaminandone la purezza formale (Fig. 1C). L'edificio presenta due patii: il maggiore, sul quale affacciano gli uffici amministrativi, e il minore, di rappresentanza, sul quale affaccia l'auditorium, e che è dunque fruibile per eventi svolti anche al di fuori degli orari di lavoro. Un Siza meno loquace di Setúbal, questo, ma non per questo meno efficace nel compiere misurate trasgressioni che snaturano la tersa semplicità del tipo. Le violazioni più evidenti sono tre: la piegatura verso l'interno del patio maggiore di uno dei due bracci; la parziale chiusura del lato Est, sulla corte minore, e la protuberanza sulla testata del braccio Sud: un grande affaccio che snatura il senso dell'edificio a corte, che vuole le aperture, per lo meno le principali, sul patio (Fig, 1C).

Il campus universitario di Alicante sorge su un'area in precedenza occupata da un aeroporto militare, del quale rimane, oggi, solo l'edificio della torre di controllo e la nuda struttura metallica dell'angar. Realizzato nel 1938, la torre

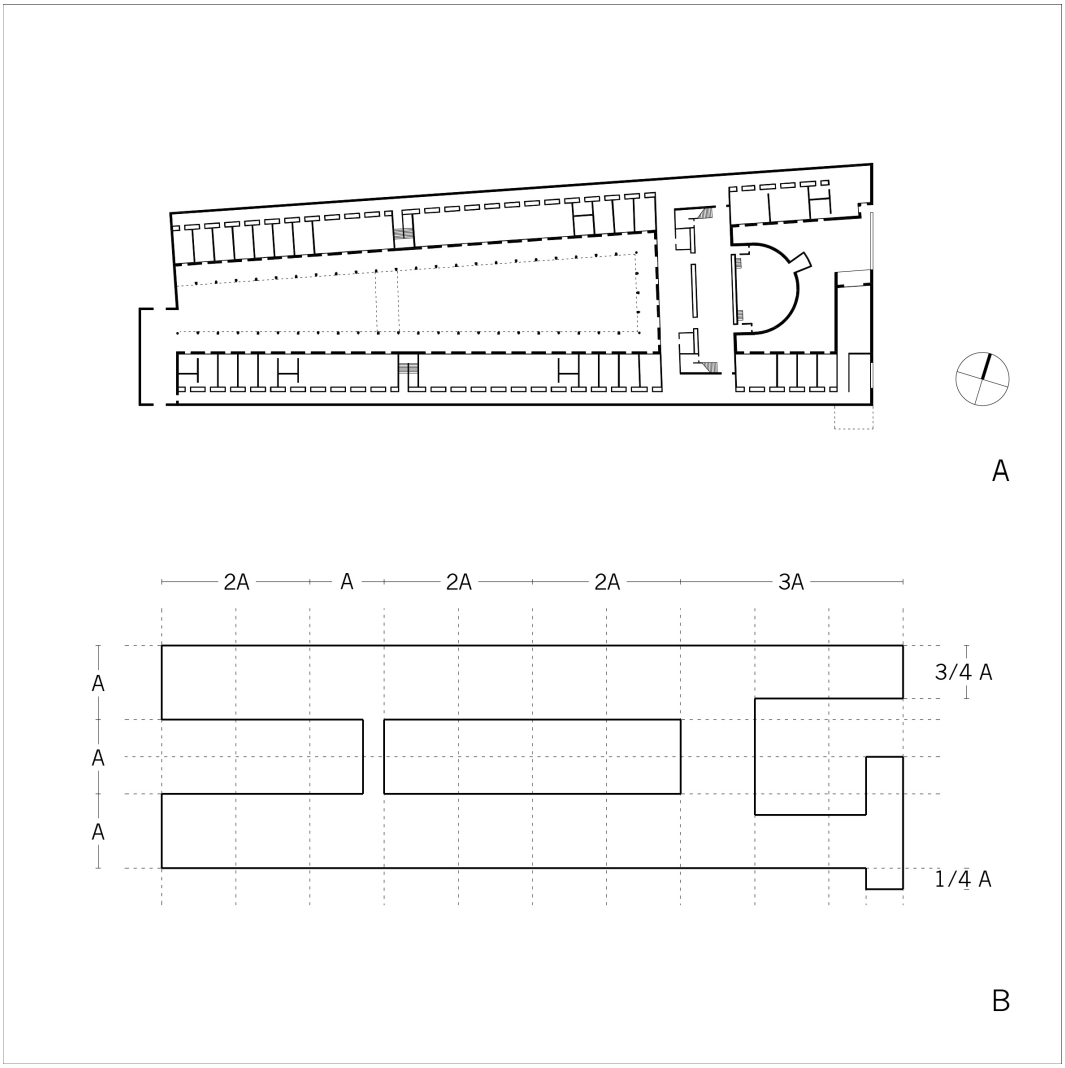
di controllo è un'opera razionalista, contaminata da riverberi classicisti, al quale Siza rende omaggio. La piegatura del braccio Nord del Rettorato restringe la pianta proprio in corrispondenza dell'edificio della torre di controllo, una "sfumatura" che avviene anche in alzato, dove i livelli si riducono passando da due a uno. È proprio qui, nell'estremo Ovest dell'edificio, che sono collocati i due ingressi: uno lungo la strada che costeggia il parco, e l'altro nello scarto che lo slittamento dei bracci dell'edificio genera, in prossimità dell'edificio della torre di controllo. Si accede su un piccolo patio dominato da un albero, dal quale si procede verso la corte maggiore, che è idealmente divisa in due parti dal volume a galleria collocato al primo livello (Fig. 4A). Insomma, questo spazio si presenta come una sequenza di patii interconnessi. Se guardiamo le proporzioni di queste corti; se guardiamo il porticato; se guardiamo i materiali impiegati – intonaco bianco con basamento rivestito di piastrelle, pietra arenaria di Alicante sulla facciata piana dei pilastri, sabbia sulla corte non pavimentata, alberi – tutto complotta per dare a questi spazi l'aroma inconfondibile del Mediterraneo. È lo stesso Siza a parlare degli edifici ispano-moreschi a corte e della lezione dell'Alhambra (Siza Á., 2000, p.176); ed ecco, ancora una volta, l'evocativo meccanismo del ricordo connettere gli edifici di Siza con i luoghi e giustificarne le scelte, per lo meno alcune. La protuberanza sull'angolo Est, che consente l'affaccio al parco da una posizione privilegiata, come tutte le altre "infrazioni" che abbiamo descritto non sono puri formalismi – beh, forse qualcuno si – ma, come a Porto e a Setúbal, infrazioni alla regola che stanno "dentro" la regola (Fig. 4B).

La Biblioteca municipale di Viana do Castelo (2001-07) è uno degli edifici più "regolari" e meno manieristi di tutta la produzione siziana. Forse perché risente dei limiti imposti dal masterplan disegnato da Fernando Távora, cui si attiene con una singolare remissività, e che prevede, oltre questo, edifici dello stesso Távora e di Souto de Moura. La nota logorrea formale di Siza è stata dunque addomesticata soprattutto per quel che riguarda l'altezza dell'edificio e i limiti dell'area. Il modello tipologico scelto è la corte chiusa, che in questo caso, almeno a guardare la pianta della sala di lettura, Siza segue senza evidenti distorsioni (Fig. 1D). Il maestro portoghese, però, con un semplice gesto ne snatura completamente il senso. Concettualmente l'edificio è composto da due corpi: la sala di lettura e il volume che ospita il deposito e il bar. La sala di lettura è però sollevata di un livello e poggia: in due angoli su due sostegni a forma di "L", e nel lato opposto sul volume inferiore (Fig. 5B). La sala di lettura si trova in questo modo in una posizione privilegiata, dalla quale è possibile vedere il

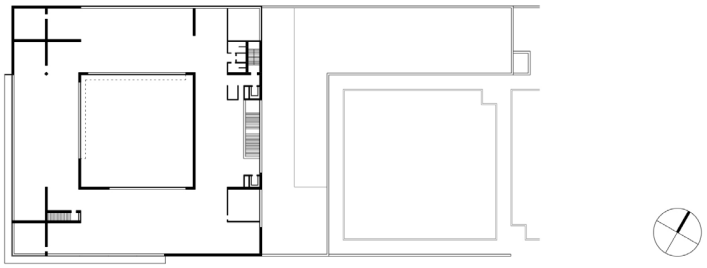
porto e la foce del Limia. Una lunghissima finestra a nastro sull'angolo Sud, sottolineata da una necessaria pensilina, orienta la vista sulla visuale più interessante e consente, almeno in parte, una di quelle infrazioni alla regola tanto ostinatamente perseguite da Siza (Fig. 5A). Il fabbricato al piano terra ospita, come detto, il deposito e il bar, funzioni appropriate alla loro collocazione. Il bar, inoltre, sfrutta il volume soprastante per avere un affaccio all'aperto dove collocare i tavolini, in un'area che almeno in parte può essere coperta ma che è sicuramente protetta dai forti venti di una città come Viana do Castelo.
Anche in questo caso, anche se molto più sobriamente – forse in maniera più matura? – Siza adotta un tipo e poi lo contraddice. Sceglie il tipo a corte, che prevede aperture verso l'interno, e poi dispone gli affacci principali all'esterno, addirittura sull'angolo. Solleva il corpo snaturandone completamente il senso; il piano terra, però, diventa un prolungamento del bar, una piazza sul mare e, come testimoniano le fotografie, "finestre" che inquadrano il porto. Forse con questo edificio potremmo più compiutamente parlare di innovazione, l'adozione di un tipo e la sua risignificazione, il suo adattamento al luogo.
Alvaro Siza, e la breve descrizione di queste opere lo dimostra, è un architetto "equilibrista". Nella sua architettura coabitano, non sempre in accordo, almeno tre tendenze. C'è quella che gli deriva dalla tradizione architettonica portoghese, dall'esperienza nello studio di Távora e dall'Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa – Inchiesta sull'Architettura Regionale Portoghese – (Keil do Amaral F., 1961), di cui Távora è stato uno dei protagonisti. È una tendenza più evidente nel primo Siza, nei lavori realizzati fino agli anni '80, che si manifesta nell'attitudine artigianale delle sue opere, nel gusto del dettaglio, a volte quasi ossessivo, in un'idea di architettura che sappia sparire nel contesto, integrarsi nel luogo. La seconda tendenza, quasi complementare alla prima, è quella che porta un autore così legato alle sue radici, così orgogliosamente "provinciale", al confronto coi grandi autori e le grandi correnti che hanno caratterizzato l'architettura del Novecento. Un autore colto, che conosce la storia e che omaggia nelle sue opere Loos, Aalto, Le Corbusier, Rossi, Venturi. Se queste due tendenze lo collocherebbero in una certa area culturale, la terza spariglia le carte: è quella del Siza che ama il gesto plastico, che vorrebbe liberare la forma dalla schiavitù della funzione e dedicarsi a quella scultura che un compromesso col padre, nei primi anni cinquanta, non gli ha concesso.
Il Movimento Moderno, tranne nelle elaborazioni più originali dei maestri, ha adoperato la tipologia architettonica quasi solo nelle proposte urbanistiche, mentre nei singoli edifici ha spesso ridotto il suo utilizzo a meri schemi

funzionali. Anche la complessità spaziale è stata spesso mortificata a vantaggio dell'unità volumetrica esterna. Solo successivamente si svilupperà un maggiore interesse per l'articolazione spaziale interna, per il legame col sito e con la storia; tre caratteristiche molto presenti nella produzione architettonica di Álvaro Siza, che affronta la tipologia architettonica senza quel timore reverenziale che sembrano avere Grassi o Monestiroli, ad esempio, ma adottandola, e gli esempi descritti lo dimostrano, come il punto di partenza per successive modifiche e alterazioni. La "pulizia" della pianta, la "regolarità" della composizione, è per Siza una sfida, una regola da infrangere. Queste alterazioni non sono però puri formalismi – sebbene Siza sia anche un architetto formalista – ma sacrifici sull'altare dell'esperienza fenomenica e dell'integrazione col sito. I formalisti hanno come obiettivo la forma, mentre Siza ha come obiettivo l'esperienza. Molto di questo il portoghese lo ha appreso probabilmente da Aalto, Venturi gli ha insegnato quella disinvoltura americana di maneggiare forme e contenuti tratte dalla storia, e Rossi gli ha insegnato che la tipologia architettonica è anche un mezzo col quale riannodare legami con la storia e con la città. Il lavoro di Siza, che si muove anche dentro queste coordinate, ha anticipato le odierne rielaborazioni del tipo tese all'affermazione dell'esperienza spaziale. Penso ai portoghesi Aires Mateus, ai cileni Pezo-Von Ellrichshausen, o, in alcune opere, agli svedesi Tham & Videgård, architetti che si sono spinti fino a fare, della tipologia architettonica, un riferimento puramente formale. Siza non arriva a tanto, ma la sua lezione ci interessa perché ci ricorda che la tipologia architettonica può essere uno strumento vivo, da rielaborare, distorcere e reinventare, se necessario. Uno strumento che può omaggiare edifici (il Santuario di Nossa Senhora da Pedra de Mua nella Scuola Superiore di Setúbal) o evocare aree culturali (le corti arabo-andaluse nel rettorato dell'università di Alicante), con l'intento che Álvaro Siza ha perseguito in tutta la sua carriera, edificio per edificio: potenziare il valore dell'esperienza architettonica.

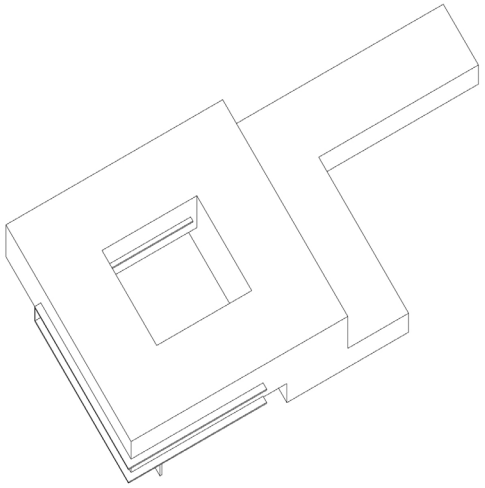
4A. Rettorato dell'Università, Alicante, 1995-98, pianta piano terra.
4B. Rettorato dell'Università, Alicante, 1995-98, schema geometrico-proporzionale
(elaborazioni grafiche a cura dell'autore)



5A. Biblioteca municipale, Viana do Castelo, 2001-07, pianta piano terra.
5B. Biblioteca municipale, Viana do Castelo, 2001-07, assonometria.
(elaborazioni grafiche a cura dell'autore)



A



B

Bibliografia

Curtis W. (2000), "Notas sobre la invención: Álvaro Siza". *El Croquis*, n.68/69+95, pp.181-184

Keil do Amaral F. (a cura di) (1961), *Arquitectura popular em Portugal*, Edição do Sindacato Nacional dos Arquitectos, Lisboa

Siza Á. (1999), "Intervista a Siza", in Burlando P., Moriconi M., *S come Siza*, Joshua Libri, Genova, pp.84-91

Siza Á. (2000), "Una conversación [con Álvaro Siza]". *El Croquis*, n.68/69+95, pp.165-180

Siza Á. (2008), "El sentido de las cosas. Una conversación con Álvaro Siza". *El Croquis*, n.140, pp.6-59

Távora F. (2005), "L'organizzazione dello spazio", in Esposito A., Leoni G., *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano, p.48

Alessandro Mauro
S.D.S. Architettura Siracusa

Come suggerito da Rafael Moneo, ogni argomentazione riguardante l'opera d'architettura determina considerazioni sul concetto di tipo e quindi di serie tipologica. Questo perché, nominare componenti d'architettura - riconoscendo a ogni linguaggio un codice - presuppone una nomenclatura, una tassonomia, una tipizzazione e la storia dell'architettura informa che procedere per tipi ha determinato una evoluzione diacronica di "opere" che potessero essere riprodotte e che rispondessero a esigenze contingenti. Quali le ricadute nella società contemporanea?
La sparizione dell'opera d'arte teorizzata da Paul Virilio, la crisi delle discipline umanistiche e la determinazione di termini quali a-temporalità, a-storicità, a-materialità sono fenomeni che delineano lo scenario della società del XXI secolo. L'uomo contemporaneo pare voler dissolvere ogni legame col passato, ogni considerazione sul futuro, per vivere esclusivamente la contemporaneità, il presente. Tale contesto sembra rifiutare altresì l'idea di tipo intendendolo come meccanismo oltremodo rigido di cui se ne vorrebbe rompere l'ingranaggio.
All'interno del presente contributo la posizione è quella per cui certi tipi, divenendo nei fatti archetipi, costituiscono il fondamento epistemologico dell'architettura. A sostegno di tale assunto si farà riferimento a culture altre.

saggi

Grazia Maria Nicolosi

Tipi di archetipi. Due culture a confronto

È opinione comune che l'abbrivio di un qualsiasi progetto presuppone il confronto con altre costruzioni del passato e con "tipi" (funzionali, strutturali, tassonomici, materiali e immateriali) che determinano, anche se inconsapevolmente "un esercizio di tipologia" (De Carlo, 1985). Ovvero, benché all'opera d'architettura è riconosciuta una specificità perché aderente a un contesto e a un modus operandi contingente, è vero che, nominare l'opera stessa o gli elementi che la compongono, riconoscendone dei codici, implica individuare un processo di tipizzazione e di produzione dell'opera stessa (Moneo, 1999). Tale determinazione non esclude la singolarità sia dell'opera d'architettura che del tipo, i quali acquisiscono caratteri di volta in volta differenti.

Tra le nutrite e spesso inconciliabili enunciazioni sul tipo e di cui ne è ricca l'antologia proposta, tra l'altro, da Michele Caja, Martina Landsberger e Silvia Malcovati, la definizione che meglio abbraccia la scrittura del presente contributo, con le dovute specificazioni, è quella "vaga e generale" (Argan, 1965) proposta da Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy che nel ***Dictionnaire Historique de l'Architecture*** e ancora prima nell'***Encyclopédie Methodique*** del 1825, assimila il tipo a un principio elementare e a una struttura semantica non concepita a partire da una immagine - che condurrebbe altrimenti a una "rassomiglianza formale" - ma da un "frammento" o da uno "schizzo" (Quatremère de Quincy, 1832). Per il teorico francese esiste una "causa primitiva", un "nucleo semantico", ovvero un principio originario, riconosciuto sia dai sentimenti che dalla ragione, a cui sono attribuibili differenti determinazioni formali. Per comprendere tale radice semantica, è necessario tuttavia percorrere le forme con cui è sostanziata l'opera e ricostruire la dimensione filologia del ragionamento. Per Rafael Moneo, tale accezione di tipo risolve "l'eterno problema dell'architettura", determinando un "primo metaforico contatto" tra l'architettura e la propria forma (Moneo, 1999).

Una volta aver inteso il tipo come "principio compositivo", si ritiene che l'attenzione vada posta adesso a quello che Di Benedetto definisce in maniera metaforica e analogica "archeologia dell'architettura", ovvero «la capacità analitica e indagatrice in grado di far emergere, tramite lo studio critico dell'opera architettonica, dei modelli fondativi e archetipici "nei quali origini cronologiche e strutturali, valori paradigmatici e principi teorici coincidono"» (Di Benedetto, 2010, p. 49). Tra gli archetipi, la storia dell'architettura lo dimostra, è possibile annoverare per esempio, quello della grotta, della capanna, del labirinto, del focolare, e altri, a cui corrispondono determinati principi topologici. Di Benedetto, per esempio, riconosce due antitetiche configurazioni

relative all'archetipo del labirinto: la spirale e il deserto. Steven Holl, alla luce della lettura dei testi sulla fenomenologia del filosofo Maurice Merleau-Ponty, rivede le proprie idee di tipo indagate nei pamphlet ***Rural house Types*** e ***The alphabetical City*** e anch'egli opera una azione di trasmutazione di tipologia in topologia. Nuovo archetipo tipo- e topologico per l'architetto americano diviene la porosità, definita nuova "tipologia" dell'essere. Per Peter Eisenman una forma generica, a differenza di quella specifica e contingente, è intesa come entità definibile e dotata di leggi intrinseche, universali, trascendentali e costituita da forze la cui tensione è distinguibile in lineare e centrica. Sono per esempio generiche le forme platoniche, le cui direttrici fanno capo a una centralità, a un nucleo, a un centro finito o infinito e la cui direzionalità è illimitata. La forma di base, quella generica, tuttavia, per Eisenman non fa ricorso a un ordine superiore, a valori o a una motivazione esterna, ma fa riferimento alle potenzialità della forma in sé, alla possibilità di configurare uno spazio. Non è formalismo, non è percezione, non è immagine, non è storicismo, non è significato, non è funzionalismo, ma è concettualismo (Eisenman, 1963). La forma diviene il mezzo tramite cui comprendere il processo. Per Eisenman il reticolo è lo strumento, riconoscibile sia che si tratti di spazio tettonico che di inerzia stereotomica (Campo Baeza, 2012), sia che si tratti di "capanna" che di "caverna". Anch'esso è concettuale e non formale. E ancora, tralasciando il ragionamento riguardante il significato del termine "ornato" differente da quello di "decoro" a cui Cesare Brandi fa riferimento e a cui attribuisce un ruolo «indispensabile nell'ascesa di conformazione della forma» (Brandi, 1956, pp. 157-158), per lo storico e accademico italiano, l'architettura nasce non da modelli esterni all'uomo di cui servirsi per la definizione dell'opera ma da bisogni primordiali che ricorrono al "nucleo della sostanza conoscitiva" (Brandi, 1956). Tali bisogni primordiali, coincidono così con la "nudità funzionale della tettonica", che nel presente ragionamento trova, ancora una volta, assonanza con la concezione di tipo. Rispetto all'attività umana del pensiero, dove risiede tale nozione? Se ne riconosce una valenza oggettiva o soggettiva?

In accordo alla teoria dell'"immaginazione critica" popperiana, contro una epistemologia puramente razionale, secondo cui nella definizione delle teorie scientifiche è necessario avvalersi dell'immaginazione e alla ***Teoria dei tre mondi*** - ampiamente approfondita da Arís nel testo del 1990 - essenziale per condurre il presente ragionamento, si ritiene che il dissolvimento del tipo porterebbe con sé la sparizione altresì dell'architettura per la relazione che sussiste tra ciò che Popper definisce il contenuto oggettivo del pensiero umano

e il mondo fisico "materiale". Ovvero per il filosofo austriaco se al ***Mondo 1*** appartiene "l'universo delle cose fisiche", dove – trasponendo al nostro ambito – poter collocare l'opera d'architettura e al ***Mondo 2*** appartiene l'esperienza e la percezione, quella dello spazio per esempio, al ***Mondo 3*** appartengono i prodotti della mente umana, i tipi (Arís, 1990).
Tali considerazioni sembrano evocare la dottrina delle idee teorizzata da Platone, il mondo ipersensibile dell'"iperuranio", se non fosse che, a differenza della metafisica, il contenuto oggettivo del pensiero popperiano non è esterno all'uomo ma attività antropica. Ovvero, se vi sono coloro che collocano la sacralità e l'arte nell'ulteriorità, in una dimensione altra e trascendente, coloro che (Freud, Jung e gli psicanalisti) collocano l'intuizione irrazionale nel pensiero inconscio (soggettivo) e coloro che scrivono di "organizzazione innata" della mente (Dorfles, 1970, p. 21), Popper definisce una terza condizione: un mondo intellegibile altro, il ***Mondo 3,*** in cui opera una coscienza oggettiva. A tale mondo appartengono, per esempio, i postulati e le scoperte matematiche ed è a partire da questo che hanno origine le opere d'arte. Assumendo per vero tale punto di vista, il tipo, insieme a quelle altre categorie di cui non se ne può dare una definizione razionale ma di cui se ne coglie la presenza, apparterrebbe all'"epistemologia oggettiva dell'architettura" (Arís, 1990). Tale ipotesi sembrerebbe risoluzione anche dell'insoluta dialettica teorizzata da Bernard Tschumi quando scrive di Piramide e di Labirinto. Se la Piramide rappresenta il corpus concettuale dell'architettura (tipi, principi, archetipi), e il Labirinto la percezione dello spazio - comunque incomprensibile nella totalità - il mondo intellegibile popperiano costituirebbe l'alternativa alla sconfitta di Icaro. Da dove nasce la necessità di discorrere sul tipo, sull'archetipo?
L'operazione di riconoscere similitudini in "strutture formali" o in "scheletri interni" che propone Arís è la medesima suggerita da Marc-Antoine Laugier nel ***Saggio sull'architettura***. A essere riconosciuta non è la forma in quanto immagine, ma l'idea e la struttura del principio originario, dell'archetipo, che nel caso specifico coincide con la capanna. Ma c'è dell'altro. L'abate benedettino, opponendosi a tutto quanto interessava il decoro e il manierismo dell'architettura del rococò e del tardobarocco, annuncia, attraverso l'immagine della capanna - presente nel frontespizio dell'edizione del 1755 del trattato - un ritorno alle origini dell'architettura, punto di partenza da cui poter ricominciare (Purini, 1984). Un grado zero.
In aggiunta, vi è un'ulteriore circostanza sostanziale di cui dover tener conto. Di soli pochi anni più tardi, le tavole di Durand, realizzate per i propri allievi

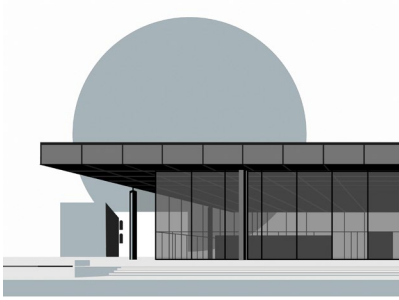
nel primo trentennio dell'Ottocento, rappresentarono un susseguente indicatore della rivoluzione che avrebbero successivamente intrapreso le avanguardie del Novecento. Da una approfondita lettura dell'ampia rassegna, il tipo, che formalmente sembrava aver assunto un carattere esclusivamente classificatorio, sistemico e concreto, aveva avviato, in maniera complementare al trattato di Marc-Antoine Laugier, una «rottura del rapporto tra segno e significato che era stata alla base di tutta l'operazione iniziata nel Quattrocento» facendo divenire la struttura degli ordini, reticolo ortogonale e struttura spaziale (Magnano Lampugani, 1985, p. 86). Precedentemente alle avanguardie del Novecento, in diversi ambiti, si operava secondo una azione di naturalizzazione dell'architettura. Tutto quanto rappresentato - la forma, l'estetica, la materia, lo spazio - aveva come riferimento la natura. Anche la prospettiva, quella albertiana, era a servizio delle proporzioni naturali. Non era strumento di creazione di uno spazio a servizio dell'architettura, ma di uno spazio il cui fine ultimo era la rappresentazione della natura che nei dipinti rinascimentali diveniva quinta prospettica. Solamente a partire dall'architetto padovano Andrea Palladio la rappresentazione prospettica divenne strumento per la misura e la rappresentazione dello spazio d'architettura. Oltretutto, l'operazione di classificazione di Durand, analogamente al trattato di Laugier, opera una rottura non solo con il passato ma con il legame tra l'architettura e la naturalizzazione dell'arte, attuando una astrazione della forma che sarà poi fondamento delle azioni condotte dai rivoluzionari Etienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux, e Jean-Jacques Lequeu e quindi a seguire dalle avanguardie del XX secolo.

Così, mentre l'Europa conosceva la capanna di Laugier e le tavole di Durand, cosa accadeva nel lontano Oriente? Quando alla fine dell'Ottocento terminò il ***Sakoku,*** il periodo di isolamento del Giappone verso l'Occidente, gli intellettuali e gli artisti europei (Moravia, Calvino, Parise tra gli scrittori; Wright, Gropius, Le Corbusier tra gli architetti, per citarne alcuni) poterono compiere dei viaggi verso il paese del Sol Levante e le ***japonaiserie*** (ceramiche, stoffe, ***ukiyo-e***, arredi, testi di riferimento) provenienti dall'Oriente iniziarono a circolare in Europa, facendo scoprire una coscienza estetica e filosofica differente e ignota agli Europei e di cui ne rimasero meravigliati. Oltretutto, tali manifestazioni appartenevano a un periodo antecedente alla "modernità" occidentale, tra il XVII e il IX secolo, durante il quale vi fu l'affermazione in Giappone del buddismo Zen e della dottrina del vuoto *Sūnyatā.* Tale coscienza estetica, che gli europei poterono apprezzare nella ricostruzione della sala della fenice, *Hō-ō-den*, in occasione dell'esposizione universale di Chicago del 1893 e nella

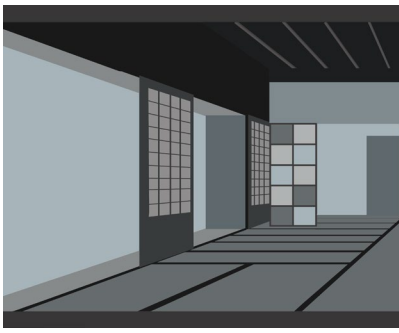
visita della villa imperiale di Katsura di Kyoto, rappresentava tuttavia un senso dell'abitare differente, trasposizione di termini inconciliabili per il mondo occidentale, ineffabili, polisemici, quali – incompiutezza (***wabi***), impermanenza (***anitya***), transitorietà (***sabi)***. Benché non ne potessero comprendere la filosofia sottesa, l'apprezzamento documentato dalle parole di molti, tra cui Bruno Taut e Walter Gropius, non si limitava tuttavia alla sorpresa e meraviglia. Gli architetti occidentali riconobbero i medesimi principi compositivi che ricercavano in quel momento. Riconobbero una sorta di universalità di "strutture semantiche" confermando tutto quanto avevano teorizzato fino a quel momento.
Ci si chiede quindi, se le "regole generali" non definiscono un orientamento ma solo determinazioni storico contingenti, perché i moderni avanguardisti riconobbero nel Giappone tradizionale la medesima ricerca poetica che stavano perseguendo in quel momento? Cos'è che riconobbero? E, se il tipo non è posto a fondamento dell'architettura, com'è stato possibile il verificarsi di tale sincronismo tra due culture così differenti? La filosofia occidentale trae le proprie origini dalla metafisica, l'Oriente è privo di ogni concettualizzazione. L'oggetto del vaso non coincide con la propria forma ma con lo spazio contenuto in esso. E, ciò che è percepito come spazio vuoto, ***Ma***, è dapprima vuoto della mente. Così in architettura.
Gli architetti europei di fronte alla dimora tradizionale giapponese riconobbero la medesima e primitiva condizione del "grado zero" teorizzata dall'abate Laugier. Come se l'evoluzione tipologica dell'elemento lapideo che fin lì era stata raggiunta, fosse stata annullata. L'ipotesi qui formulata è quella per cui l'evoluzione tipologica che ha determinato l'impiego della pietra al posto del legno in Occidente, nel caso dell'architettura giapponese si sia interrotta. Come informa Cesare Brandi, in Occidente, il tempio greco in pietra deriva dalle primitive costruzioni in legno e «le caratteristiche meramente tettoniche, connesse all'esigenza di dar luogo ad uno spazio coperto, si articolarono in un modo tale da permettere il passaggio ad una materia più duratura come la pietra o più nobile come il marmo» (Brandi, 1967, p. 37). In Oriente, l'evoluzione tipologica ha riguardato il legno stesso. Tale teoria è suggerita dalle parole dell'architetto metabolista Kishō Kurokawa che attribuisce la mancata realizzazione del muro in pietra continuo al materiale ligneo e in maniera più significativa, allo sforzo costante di far penetrare reciprocamente interno ed esterno (Kurokawa, 1997) determinando una spazialità volta verso l'orizzonte. Tra i primi architetti che giunsero in Giappone, Bruno Taut che definì l'architettura giapponese "arte dell'omissione" (Taut, 1937, p. 148), scrisse, a proposi-

to della dimora tradizionale, «di linee parallele, perfettamente definite, di porte scorrevoli, di superfici intonacate senza pittura, di elementi in cedro, completamente privi d'ornamento – di una stanza vuota il cui - senso di pienezza era dato dalle stuoie di giunco, i tatami» (Taut, 1937, pp. 10-19). Walter Gropius in una cartolina del giugno del 1954, scrisse all'amico Le Corbusier di un luogo vecchio 2000 anni e di una casa estremamente moderna (Gropius, 2004). Egli aveva scoperto una cultura che già nel passato aveva risposto alle esigenze della modernità riconoscendo che «le antiche case giapponesi possedevano già tutte le caratteristiche essenziali richieste oggi per una moderna casa prefabbricata, ossia una struttura modulare – il tatami, un'unità di circa 75 x 150 centimetri – e divisori mobili. […] semplicità, rapporto esterno-interno, struttura modulare e, nello stesso tempo, varietà di espressione» (Ivi, pp. 349-354). E, benché non si recò mai in Giappone, Adolf Loos proclama la propria visione della casa del futuro che immaginava essere in legno al pari delle dimore giapponesi, descrivendo l'architettura moderna come sintesi tra cultura giapponese e tradizione europea (Bock, 2007). Taluni tuttavia, come il tedesco Mies van der Rohe o l'americano Frank Lloyd Wright, negarono l'influenza che ebbe l'architettura tradizionale e la pittura giapponese per le avanguardie occidentali. Eppure in pittura, i dipinti di Claude Monet e Vincent Van Gogh o le locandine di Henri de Toulouse Lautrec ne sono una minima ma visibile dimostrazione e in architettura, Wright pone il focolare come elemento centrale dell'opera, ricerca l'orizzontalità dei piani e la continuità tra interno ed esterno e analogamente, Mies costruisce lo spazio vuoto della casa Farnsworth o del Neue nationalgalerie (Fig. 1), estrema chiarezza costruttiva, al pari della Sukiya o della dimora tradizionale giapponese (Fig. 2), come espressione di un vuoto rivelazione di una grado zero di forma e funzione (Messina, 2008).

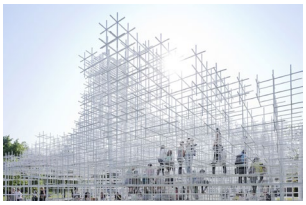
Alla luce di quanto scritto finora, inquadrare le questioni riguardanti il tipo equivale quindi a considerare l'opera d'architettura sia come risposta a funzioni, esigenze e bisogni secondo una visione a posteriori di tipo filologico e fenomenologico, che come frutto dell'adattamento di archetipi a casi specifici secondo un carattere aprioristico, metafisico (Platone) o epistemologico oggettuale (Popper). E, la difficoltà riscontrata nel definire in maniera univoca il tipo in architettura che deriva nei fatti dall'impossibilità di trovare una conciliazione tra analisi e sintesi, tra astrazione e realtà, tra concettualismo e pragmatismo, non esclude il fatto che esso esista. Il tipo non costituisce una prescrizione ma rimane un riferimento di cui anche quando non evidentemente manifesto se ne percepisce la presenza (Fig. 3).



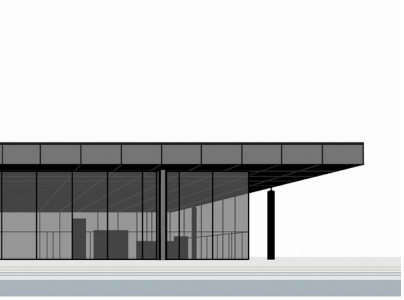
1. Mies van der Rohe, ***Neue nationalgalerie***, Berlino, 1962-1968, Elaborazione grafica: Grazia M. Nicolosi.



2. ***Villa imperiale di Katsura***, Kyoto, 1600, Elaborazione grafica: Grazia M. Nicolosi.



3. Sou Fujimoto, ***Serpentine gallery pavilion***, Londra, 2013, Ph. ©Grazia M. Nicolosi.





Bibliografia

Argan G. C. (1965), ***Progetto e destino***. Il saggiatore, Milano.

Arís C. M. (1990), ***Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura***. CittàStudi, Milano.

Bock R. (2007), ***Adolf Loos. Opere e progetti***. Skira, Milano.

Brandi C. (1956), ***Eliante o dell'Architettura***. Einaudi, Torino.

Brandi C. (1967), ***Struttura e architettura***. Einaudi, Torino.

Caja M., Landsberger M., Malcovati S. (2015), ***Tipo Forma Figura il dibattito internazionale - antologia 1970-1990***. Libraccio, Monza.

Campo Baeza A. (2012), ***L'idea costruita.*** LetteraVentidue, Siracusa.

De Carlo G. (1985), "Note sulla incontinente ascesa della tipologia". ***Casabella, nn. 509-510***, pp. 46-52.

Di Benedetto G. (2010), ***Parole e concetti dell'architettura. Note sui caratteri tipologici e morfologici***. Itinera Lab, Marsala.

Dorfles G. (1970), ***Le oscillazioni del gusto***. Skira, Torino.

Eisenman P. (1963), "Towards an Understanding of Form in Architecture". ***Architectural Design, vol. 33, n. 10,*** pp. 457-478.

Gropius W. (2004), "L'architettura in Giappone" in V. Ponciroli (a cura di), ***Katsura. La villa imperiale***. Electa, Milano.

Kurokawa K. (1997), ***Each One a Hero: The Philosophy of Symbiosi***s. Kodansha Amer Inc, Tokyo.

Magnago Lampugnani V. (1985) "Tipologia e tipizzazione". ***Casabella, nn. 509-510***, pp. 84-87.

Messina B. (2008), ***Spazi domestici del XX secolo***. LetteraVentidue, Siracusa.

Moneo R. (1999), ***La solitudine degli edifici e altri scritti.*** Umberto Allemandi, Torino-Londra.

Nicolosi G.M. (2019), ***Contaminazioni dal mondo fluttuante. A proposito di avanguardie.*** Malcor D', Catania.

Popper K. R. (1972), ***Epistemologia, razionalità e libertà.*** Armando, Roma.

Popper K. R. (1979), ***I tre mondi***. il Mulino, Bologna.

Purini F. (1984), "***Il frontespizio del Saggio sull'architettura di Marc Antoine Laugier: La Cabane rustique come memoria dell'architettura moderna***". Figure. Teoria e Critica dell'Arte, n. 8.

Quatremère de Quincy A.C. (1832), voce ***Tipo*** contenuta nel ***Dizionario Storico di architettura.*** (a cura di) Valeria Farinati e Georges Teyssot. Marsilio, Venezia.

Taut B. (1937), ***Houses and People of Japan***. John Gifford, Londra.

Tschumi B. (1996), ***Architettura e disgiunzione***. Pendagron, Bologna.

Grazia Maria Nicolosi
Università degli studi di Catania, DICAr - Dipartimento di Ingegneria civile e Architettura

opere

Marianna Sergio

Interferenze archeologiche e occasioni progettuali. Il Museu Nacional Machado de Castro oltre la nozione di museo come involucro

Sin dall'inizio del XX secolo, la definizione architettonica e istituzionale di museo riconduce ad una riflessione duale che si confronta con l'originaria ambiguità di spazio reclusorio in cui si ex-pone ciò che è sottratto allo scorrere del tempo (Adorno, 1972).

La concezione elitaria di museo archeologico, radicandosi nella sua storia (Fiorio, 2018), si muove tra un'identità in evoluzione e una molteplicità diffusa di declinazioni, caratterizzandosi in una prima fase come mero involucro e costituendo un ineludibile strumento attraverso cui custodire, ma anche interpretare reperti o, più in generale, preziose collezioni (de Solà-Morales, 2005). Dal ***Mouseion***, apparato annesso alla Biblioteca di Alessandria, ai musei dell'iperconsumo, specificazione ultima del museo globalizzato, risulta evidente che il museo ha nel tempo assunto un senso sempre più ampio per il quale il progetto contemporaneo, pur risentendo delle visioni utopiche del museo ideale e della lunga sequenza di edifici ispirati all'architettura classica per i riferimenti tipologici (la domus), linguistici (il tempio) e costruttivi (le terme), disvela un'attitudine adattiva nel mostrare la complessità della vicenda archeologica intessendo un dialogo con le rovine per costruire conoscenza, memoria e identità (Basso Peressut e Caliari, 2014).

Il Museu Nacional Machado de Castro (1911), dedicato all'omonimo scultore e situato presso l'Alta de Coimbra, nucleo antico dell'omonima città portoghese, rappresenta un caso esemplare di reinterpretazione delle trame di relazioni tra il museo e le rovine in quanto esso stesso costituisce il fulcro di un intenso processo di stratificazione archeologica, caratterizzata da interferenze legate alla complessa evoluzione ritmica del sito archeologico e urbano in cui si innesta. Da foro romano dell'antica città di ***Aemenium*** a Palazzo Vescovile, da chiesa romanica dedicata a S. João de Almedina a museo archeologico tradizionale e, infine, a «scatola piena di sorprese» (Alarcão, 2018, p. 11) innestata nel tessuto urbano contemporaneo, come scrive Vergílio Correia nel 1939. L'adattamento del vecchio ***Paço dos Bispos***, nucleo originario del museo, ha portato alla rivelazione di stratificazioni molto antiche, tra cui il criptoportico romano (de Alarcão, 2009), che hanno evidenziato il dualismo museale in bilico tra contenitore e al contenuto (Correia, 1939). L'intervento architettonico e museografico di rinnovamento del Museu Nacional Machado de Castro, realizzato tra il 2006 e il 2011 da Gonçalo Byrne rappresenta, dunque, un'occasione per la definizione di uno spazio critico capace di intessere trame

1. Interferenze 1: la città e l'innesto contemporaneo, Ph. M.Sergio.



2. Interferenze 2: la Capela do Tesoureiro e il percorso museale, Ph. M.Sergio.

complesse tra le rovine archeologiche e il contesto contemporaneo attraverso il museo, permettendo la lettura delle diverse parti che compongono l'edificio nonché la creazione di nuovi sistemi di relazioni. Il volume si adatta da un lato al tracciato esistente delle strade e alla matericità degli edifici circostanti (Fig. 1), riprendendone come prima interferenzaa il carattere attraverso il rivestimento in pietra sulla facciata, dall'altro alla soluzione insediativa, morfologica e gerarchica originariamente legata al criptoportico romano (Alarcão, 2018).

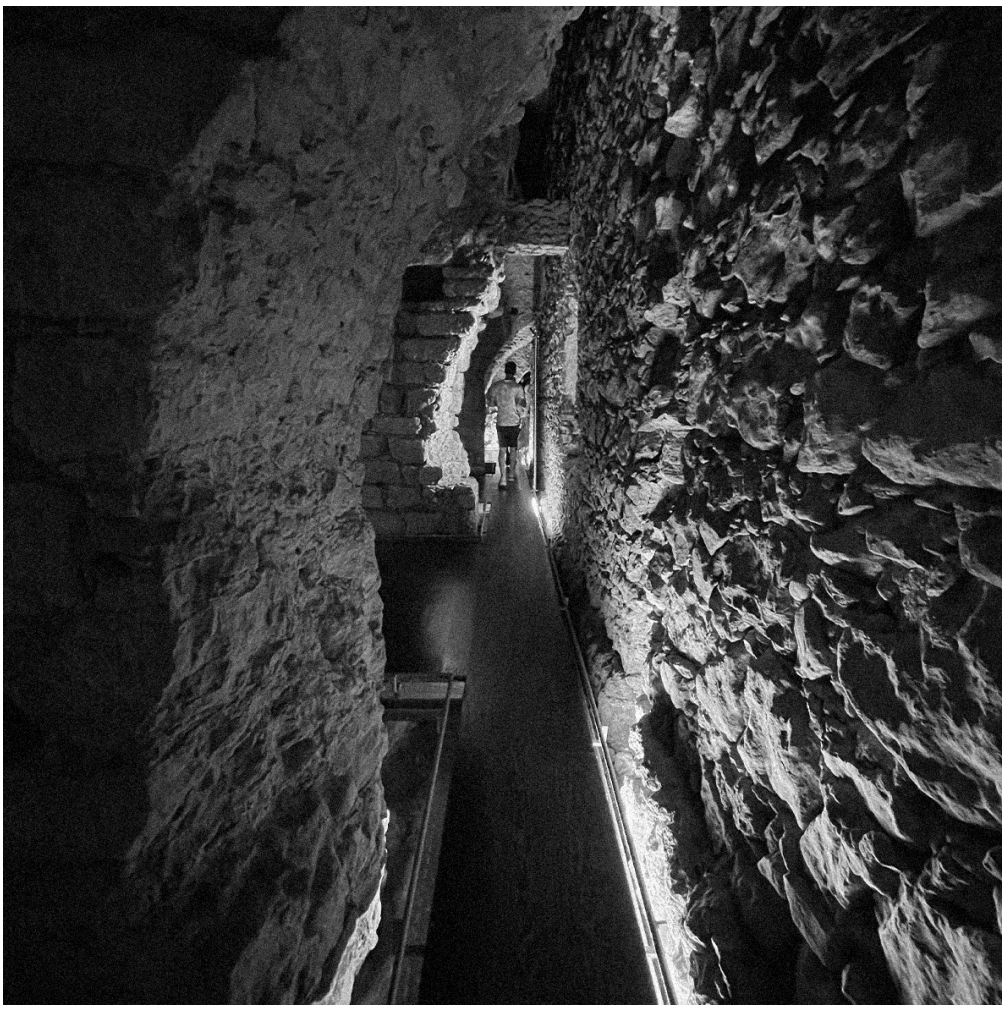
Vincitore del Piranesi Prix de Rome 2014, il progetto si lega a due aspetti fondamentali, evidenziando da un lato, la necessità di modernizzare le questioni funzionali e costruttive, quali la ridefinizione dei circuiti museali e il rispetto dei requisiti di conservazione dei reperti, dall'altro, la necessità di conservazione e di recupero delle strutture preesistenti, costituite dal sistema di interferenze dei frammenti storici (Rabaça, Oliveira Bandeirinha, 2016).

In una condizione di museo che si colloca al di sopra di un altro museo (Correia, 1935), l'intervento contemporaneo sviluppa tre relazioni, tra città e innesto contemporaneo, tra abside settecentesca e percorso museale, tra museo e ipogeo romano del criptoportico. Il progetto del museo si pone in continuità con il foro romano nella volontà di recuperare la dimensione di spazio pubblico attrattivo che si apre alle dinamiche della città e di consentire la lettura delle stratificazioni storiche lungo il percorso di visita. Interpretando la commistione tra contenitore e contenuto, la creazione di un nuovo parametro di scala di riferimento per l'edificio corregge la rottura con il centro storico, causata da accostamenti casuali, mediante due volumi elementari che definiscono uno spazio neutro illuminato da luce diffusa per mostrare la sequenza temporale dei frammenti dell'abside della ***Capela do Tesoureiro*** (Fig. 2). La galleria occupa l'intero volume di forma trapezoidale su quattro livelli, creando una piattaforma adibita come terrazza del ristorante, dove un volume rettangolare di vetro trasparente e traslucido di notte diventa una sorta di lanterna urbana luminosa che si contrappone alla condizione di ombra del percorso museale che si sviluppa negli spazi ipogei del criptoportico (Fig. 3).

Dalla rilettura del rapporto tra rovina e palinsesto urbano, l'idea per il progetto di rinnovamento si fonda su una costante tensione fra termini differenti e si pone come «costruzione di continuità urbane anche parziali, in grado di mettere a sistema i frammenti archeologici appartenenti a diversi tempi della città e di relazionarli a altri luoghi e emergenze urbane» (Miano, 2014, p. 260).

L'attenzione al tema della tutela e della musealizzazione del patrimonio archeologico in situ rappresenta una costante del panorama progettuale portoghese capace di determinare un ampio dibattito sul senso della memoria e del reperto e di riformulare il significato della rovina e il ruolo del museo nelle dinamiche della città e del territorio. Il legame tra il programma conservativo ed espositivo del museo e la sua architettura risente dei processi di trasformazione culturale della società, agendo come strumento attraverso il quale il museo stesso comunica la sua ideologia e il suo significato verso l'esterno e trasformandosi in «architettura parlante» (Criconia, 2011, p. 33).

L'esperienza dello spazio del Museu Nacional Machado de Castro relaziona i frammenti della città di Coimbra, dispiegandosi nel percorso museale attraverso somiglianze, analogie o prospettive contrastanti rispetto alla città stessa e alla sua storia secolare in una percezione unitaria di bellezza.



3. Interferenze 3: lo spazio ipogeo e il foro romano con il criptoportico, Ph. M.Sergio.

Bibliografia

Adorno, T.W. (1972), ***Prismi. Critica della cultura e società.*** Einaudi, Torino.

Alarcão, A. (2018), ***De Paço a Museu. Um Edifício Singular***. Universidade de Coimbra. Centro de Estudos de Arqueologia, Artes e Ciências do Património, Coimbra.

Basso Peressut, L., Caliari, P.F. (2014), ***Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento***. Prospettive Edizioni, Roma.

Correia, V. (1939), "Museu Machado de Castro", in Girão, A., Soaresm T., Correia, V., Coimbra e Arredores. Comissão Municipal de Coimbra, Coimbra, pp. 99-104.

Correia, V. (1935), "Arte e arqueologia: Como se faz um museu", in ***Diário de Coimbra, 1689***, 7 maio 1935.

Criconia, A. (2011), ***L'architettura dei musei***. Carocci Editore, Roma.

De Solà-Morales, I. (2005), ***Archeologia del moderno. Da Durand a Le Corbusier.*** Allemandi & C., Torino.

de Alarcão et al. (2009), ***O Forum de Aeminium. A busca do desehno original***. IMC – Instituto dos Museus e da Conservação, Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra.

Fiorio, M.T. (2018), ***Il museo nella storia***. Pearson, Milano.

Miano, P. (2014), "Indagine archeologica e programma architettonico", in Capuano, A. (a cura di), ***Paesaggi di rovine. Paesaggi rovinati***, Quodlibet, Macerata pp. 252-261.

Rabaça, A., Oliveira Bandeirinha, A. J. (2016), "Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, 1991-2010", in Baptista, L. S. (a cura di), ***Arquitetura em Concurso. Percurso Crítico pela Modernidade Portuguesa***, Dafne Editora, Porto, pp. 125-144.

Marianna Sergio

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



opere

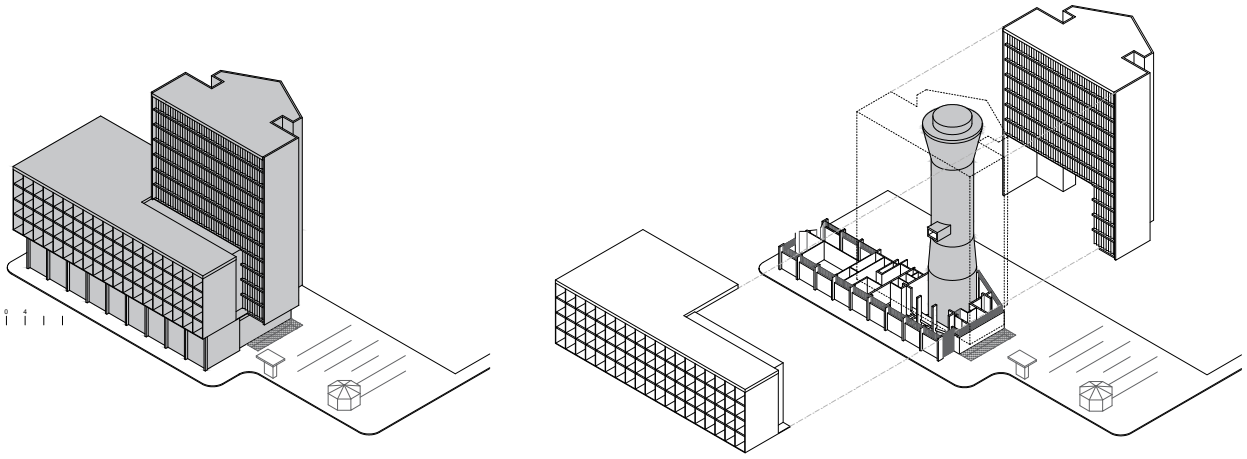
Marco Russo

Principi permanenti e nuovi significati. La sede ACEA di Piazza Rosolino Pilo a Roma

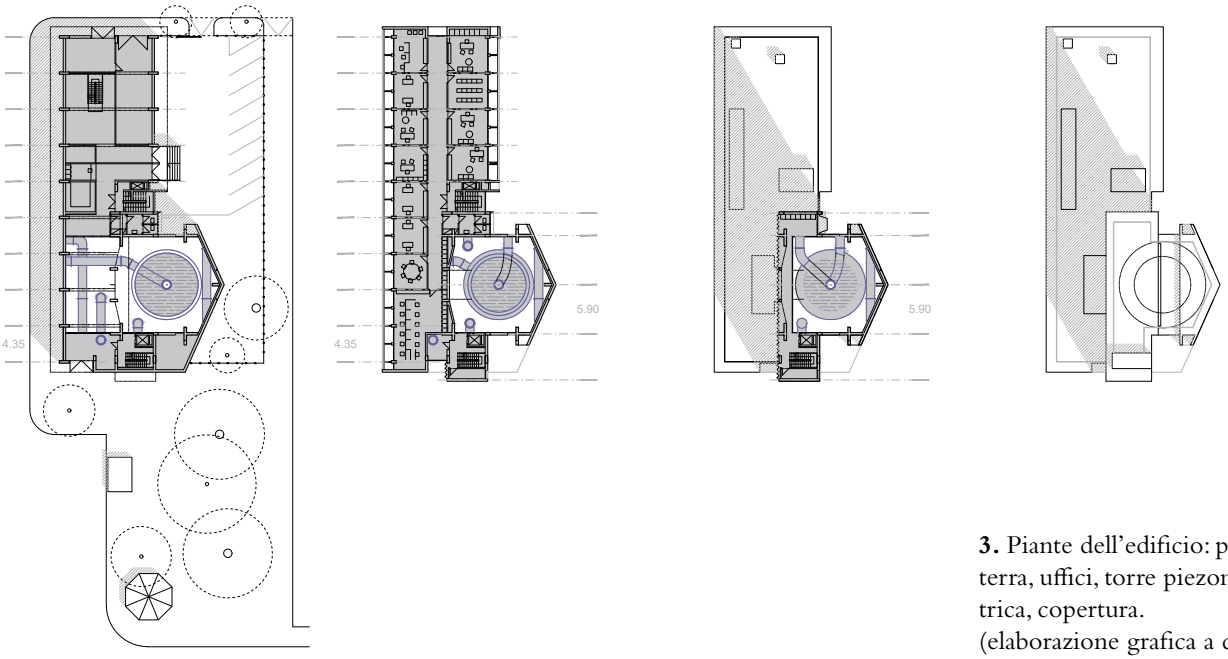
Nel quartiere romano di Monteverde vecchio troviamo un edificio complesso la cui funzione è poco nota anche ai residenti: il centro ACEA di Piazza Rosolino Pilo. La struttura è mascherata da grattacielo, "immagine della nuova metropoli nel periodo post-bellico" (Draxler, 1952, p. 21), ma al suo interno nasconde un piezometro che raggiunge l'altezza di 42,30 m; la sua funzione principale è di normalizzare la distribuzione idrica nei quartieri serviti insieme ai serbatoi del Gianicolo e di Villa Pamphili (Coppa, Pediconi, Bardi, 1984, p. 89). Trattasi di una vera e propria singolarità, in quanto l'edificio afferisce sia alla tipologia a torre sia del serbatoio idrico, entrambi distinti da specifiche caratteristiche. Il progetto è redatto dall'ufficio tecnico interno composto da Ettore Verducci (Direttore Generale), Luigi Pediconi (Capo del Servizio Progetti), Amerigo Tocci (ingegnere esterno) e dall'architetto Enrico Pesci. Tra il 1957 e il 1959 la torre di Piazza Rosolino Pilo prende forma e, dato il contesto urbano, i progettisti trasfigurano la torre piezometrica novecentesca attingendo da più fonti. La costruzione fa parte di tutta una serie di operazioni volte alla modifica della precedente piazza (Fig. 1) composta da un ampio invaso rettangolare alterato proprio in quegli anni (Insolera, 2001). L'intervento asseconda la pratica moderna di comporre la città per "frammenti isolati" (Martí Arís, 2007, p. 71) andando a rifondare l'immagine del quartiere insieme alla chiesa costruita nel 1942 da Tullio Rossi, l'architetto ufficiale della Pontificia Opera per la provvista di nuove chiese in Roma dal 1930.

La sua immagine è contrassegnata dall'imponente prospetto su via Giacinto Carini, distinto da una griglia in cemento armato con la sola funzione di schermare gli uffici interni. Questo volume è sospeso dal suolo a un'altezza di 5,50 m e occupa la maggior parte del lotto. In una prima soluzione il piano degli uffici era maggiormente sollevato dal suolo e il lato corto sulla piazza avrebbe dovuto ospitare una fontana integrata al podio. Dal punto di vista volumetrico l'edificio è il risultato di un assemblaggio di volumi nello spazio (Fig. 2). Seguendo la lezione milanese e romana di Moretti, i volumi sono distanziati da profonde fenditure volte sia a slanciarne la figura sia a ospitare i collegamenti orizzontali e verticali. La convenzionale torre idrica con struttura in cemento armato è presente, ma viene inserita dentro della torre senza mai toccarla (Fig. 3). L'interno è essenzialmente cavo e ci permette di entrare in uno spazio dalla geometria variabile con un'altezza totale di 46,60 m. Il piano tipo (Fig. 4) è ripetuto per quattro li-

1. L'originale configurazione dell'invaso urbano prima della realizzazione del piezometro secondo la descrizione di Italo Insolera; le tracce rimandano alla coeva piazza Vittorio Emanuele II. (elaborazione grafica a cura dell'autore)

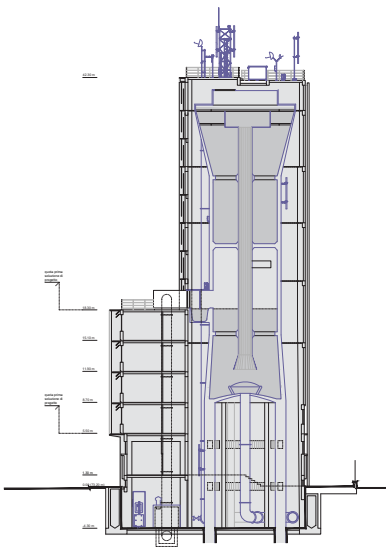


2. Volume del piezometro ACEA di Piazza Rosolino Pilo e scomposizione degli elementi principali.
(elaborazione grafica a cura dell'autore)



3. Piante dell'edificio: piano terra, uffici, torre piezometrica, copertura.
(elaborazione grafica a cura dell'autore)

4. Sezione dell'area uffici e della torre piezometrica. (elaborazione grafica a cura dell'autore)

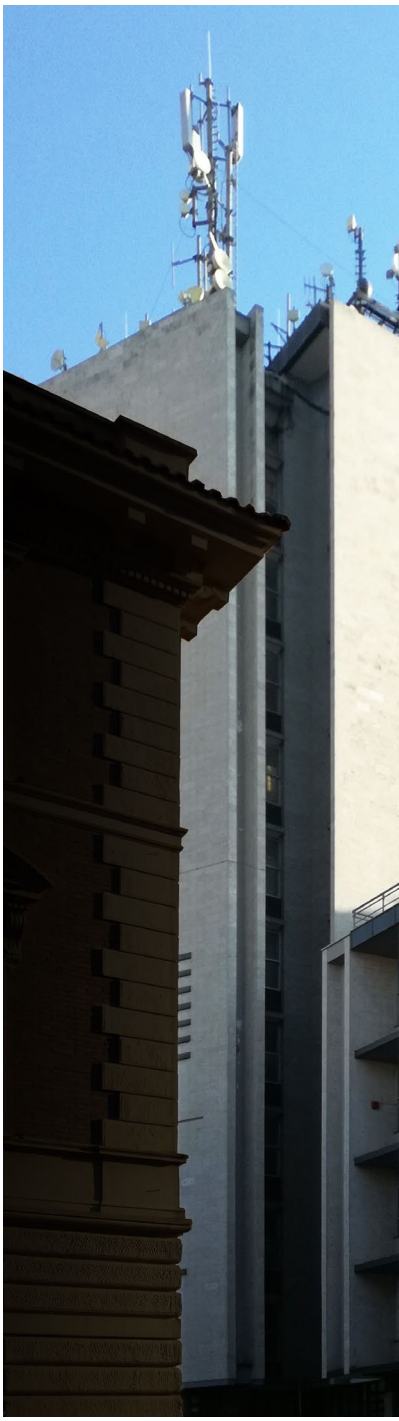


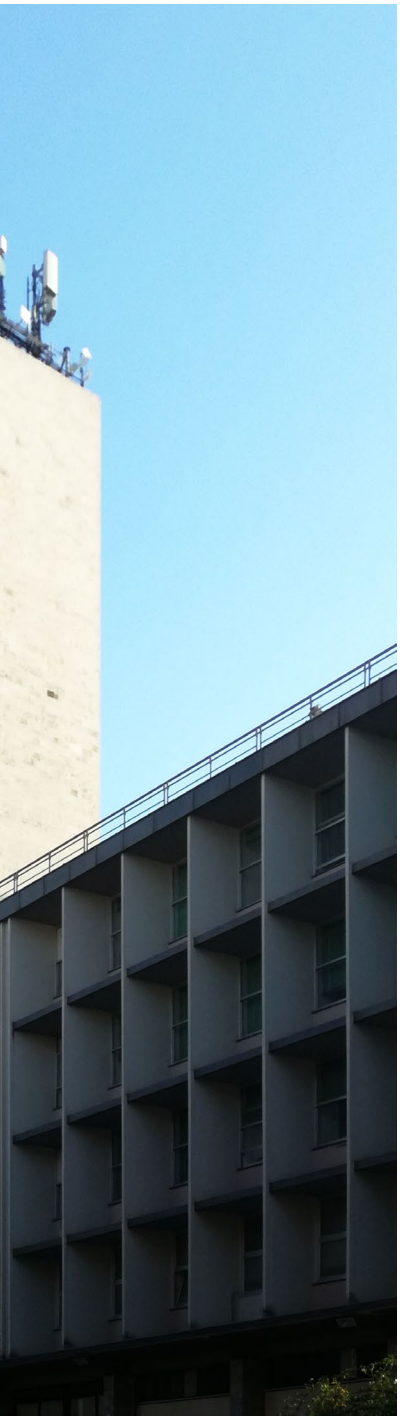
velli e presenta una modifica nel solo attacco alla torre. Dai disegni tecnici pubblicati sulla rivista L'Industria Italiana del Cemento (Bianchi, 1957), la fruizione dei vari blocchi è indipendente e non sussiste una reale interazione tra le parti. Possiamo accedere al blocco uffici tramite la strada laterale, via Gabriele Rossetti (Fig. 5), dove è ubicato l'ingresso di rappresentanza con il parcheggio pertinenziale. L'intero piano terra sembra quasi inaccessibile. La composizione poggia su un blocco orizzontale alto 5,50 m distinto dai restanti elementi da un rivestimento in travertino fino a 3 m, probabilmente una citazione della Palazzina il Girasole di Moretti o della suddivisione tipica della palazzina romana (Andriani, 1996). Il basamento è composto da vari ambienti isolati come gli ingressi per autobotte da via Gabriele Rossetti o gli accessi agli uffici da via Stefano Canzio, mentre il resto del livello è destinato al passaggio degli impianti. La maggiore libertà spaziale permette di apprezzare la struttura portante dell'intero edificio, organizzata secondo dei telai paralleli a interassi di 4,35 m. Il sistema strutturale si ripete per tutta la costruzione tranne nella torre, la quale è sostenuta da quattro elementi cruciformi posti a interasse di 5,90 m. Il risultato è un'opera originale nella quale ritroviamo i caratteri dei piezometri ottocenteschi, dove il serbatoio è mascherato da colonna monumentale o da tozzo bastione; nel corso del Novecento, invece, l'involucro viene man mano eliminato fino all'esposizione dei soli elementi essenziali, come nell'opera di Franco Palpacelli.

L'analisi del piezometro di Piazza Rosolino Pilo ci permette di ragionare su come si possa sperimentare "attraverso una organizzazione non convenzionale di parti convenzionali" (Martì Arìs, 1994, p. 126), un metodo frequentemente utilizzato nell'architettura contemporanea e basato sulla manomissione della "struttura della forma" intesa come la possibilità di alterare sia gli elementi costituenti il tipo sia le relazioni formali tra essi (Ibid.). Nel piezometro di Piazza Rosolino Pilo assistiamo al dialogo tra due tipologie che hanno come unico comune denominatore lo sviluppo in altezza. La convenzionale torre idrica a fungo non presenta alcuna relazione né con il contesto né con altri elementi a essa collegati. Situazione contrapposta se si analizza la tipologia dell'edificio alto, soprattutto nel contesto italiano, dove la torre viene quasi sempre legata al basamento, mentre negli USA l'attacco a terra è trasparente e proietta i flussi verso la lobby. Dovendo necessariamente integrare il serbatoio idrico con l'intorno, il gruppo di progettazione intreccia le due tipologie. La dialettica instaurata tra i vari tipi non è quindi solo il frutto di una diretta necessità, ma la precisa intenzione di sopperire alle 'carenze' ravvisate nel tipo del piezometro. Allo stesso tempo, l'immagine dell'edificio a torre risente della presenza del serbatoio idrico e si modifica di conseguenza.

L'involucro dell'edificio alto viene quasi adattato alla forma cilindrica del piezometro. L'elemento turrito non è un semplice estruso, ma un sistema di pareti solo apparentemente scollegate. Il fronte principale su via Giacinto Carini è oggetto di particolare attenzione tramite un sistema di doppi vetri sagomati e opachi grazie ai quali la silhouette del serbatoio si manifesta in determinati momenti della giornata. La trasgressione e i processi di ibridazione adottati dai progettisti in questo singolare caso studio degli anni cinquanta rappresentano un significativo riferimento sia per la categoria delle architetture utilitaristiche sia per un metodo progettuale quale processo in fieri. L'analisi di quest'opera permette di ragionare su temi di grande rilevanza quali l'integrazione delle infrastrutture con la città contemporanea e del loro possibile recupero, come per il piezometro degli anni '60 nella città danese di Roskilde progettato dagli ingegneri Christen Ostenfeld e Wriborg W. Jønson, successivamente riadattato da Creo Arkitekter + JAJA Architects nel 2021.

5. Piezometro ACEA di Piazza Rosolino Pilo, ingresso posteriore da via Gabriele Rossetti. Ph. M. Russo





Bibliografia

Bianchi T. (1957), "Il Piezometro di Piazza Rosolino Pilo a Roma". *L'Industria Italiana del Cemento, n. 10*, pp. 237-238.

Coppa G., Pediconi L., Bardi G. (1984), *Acque e Acquedotti a Roma. 1870-1984*, Edizioni Quasar, Roma.

Insolera I. (2001), *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica - 1870-1970*. Einaudi, Torino.

Martì Arìs C. (1994), *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura.* Città Studi Edizioni, Torino.

Martì Arìs C. (2007), *La cèntina e l'arco: pensiero, teoria, progetto in architettura*. Christian Marinotti Edizioni, Milano.

Draxler A. (1952), "Post-war architecture", in Hitchcock H.R., Drexler A., *Built in USA: post-war architecture.* MOMA, New York, pp. 20-38.

Andriani, C. (1996), "Palazzine romane di Mario Ridolfi: Dalla Rea alla Zaccardi, alterazione e distorsione e corruzione della figura razionalista". *Rassegna di Architettura e Urbanistica, n. 89-90*, pp. 122-129.

Marco Russo
UniCampania, DADI - Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale

recensioni

Davide Guida

Architect, verb. The New Language of Building. Il nuovo libro di Reinier de Graaf (OMA)



Reinier de Graaf, *Architect, verb. The New Language of Building,* Verso Books, 2023.

Cosa si cela dietro le parole che gli architetti usano oggi per descrivere il loro lavoro? Innovazione, sostenibilità, vivibilità, sono termini che fanno sempre più parte dell'immaginario architettonico contemporaneo, ma cosa vogliono dire esattamente? Quali sono gli effetti reali sulle nostre città di "edifici sostenibili" o di "edifici innovativi"? Nell'epoca dei big data, in cui tutto è misurabile e osservabile, come facciamo a valutare oggettivamente la vivibilità di un edificio o di una città? Sono queste alcune delle domande a cui cerca di rispondere ***architect, verb***, in cui l'architetto e scrittore Reinier de Graaf ricopre ancora una volta il ruolo di ***debunker*** dell'architettura, smascherando dottrine e miti della professione protetti dalle parole di cui gli architetti (e non solo) si servono.

Rispetto al suo precedente lavoro ***Four Walls and a Roof***, in cui sfatava miti proiettati dagli architetti stessi, che creano continuamente una narrazione distorta della loro professione per renderla più appetibile al mondo, qui l'operazione avviene nei confronti dei miti proiettati dall'esterno. L'architettura infatti deve sempre più conformarsi agli standard imposti da altri: una professione assediata, costretta ad adottare atteggiamenti sempre più estremi per conto della finanza, delle scienze sociali, del settore medico, ognuno con prove più o meno discutibili a loro disposizione (de Graaf, 2023, p. 13-14). La necessità di mettere l'architettura di fronte alle sue reali responsabilità, secondo de Graaf, dimostra la sua profonda crisi rispetto alle dinamiche globali: pur di risultare misurabile nelle sue parti (e quindi comprensibile a tutti), l'architettura si attribuisce parametri di misurazione parziali, arbitrari o totalmente inutili. Il saggio stila un elenco di parole che fanno parte dell'architettura contemporanea e che rappresentano i miti da sfatare: ***starchitecure, world-class***, eccellenza, sostenibilità, benessere, vivibilità, ***placemaking***, creatività, bellezza, innovazione; de Graaf prova a spiegarci il reale significato di queste parole (se esiste) ripercorrendo le vicende architettoniche dal Guggenheim di Bilbao fino agli ingegneri della Silicon Valley, che con le loro innovazioni minaccerebbero di lasciare gli architetti senza lavoro. Propone infine un dizionario satirico di ***profspeak***, una sorta di nuova lingua orweliana forgiata dal linguaggio aziendale dei consulenti e degli sviluppatori imposto con forza all'architettura, che timidamente prova a farsene carico.

La critica pungente di ***architect, verb*** ha come obiettivo riassegnare all'architettura il ruolo di disciplina indipendente e critica.

Davide Guida
Scuola di Architettura Urbanistica e Ingegneria delle Costruzioni del Politecnico di Milano