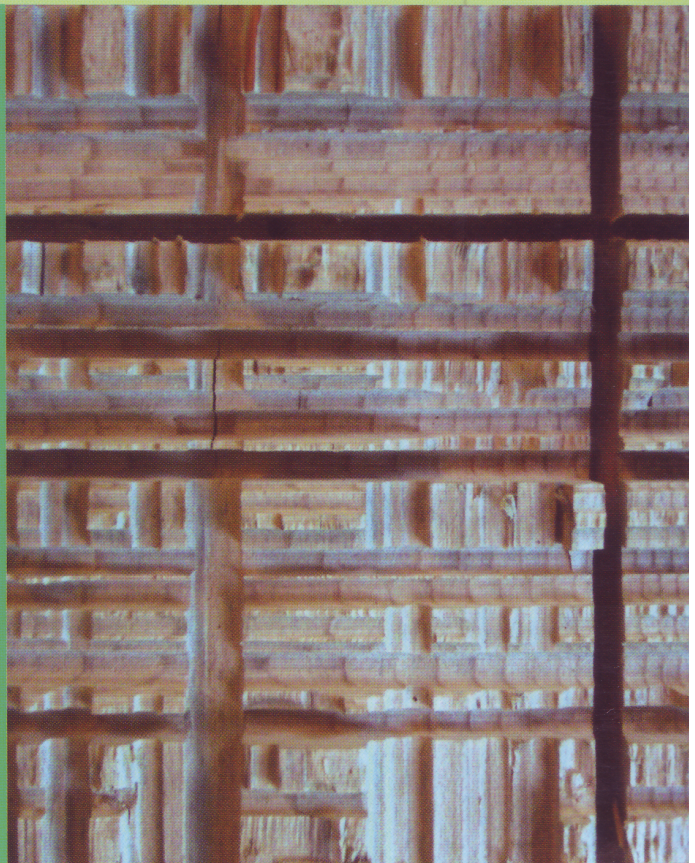


eksédra

disegno rilievo architettura comunicazione visiva



Edizioni Caracol

Eksédra 2008. Disegno, rilievo, progetto, comunicazione visiva.
Collana del Dipartimento di Rappresentazione dell'Università di Palermo.

Responsabile scientifico: Benedetto Villa, Direttore del Dipartimento di Rappresentazione dell'Università di Palermo.

Comitato scientifico: Michele Inzerillo, Giuseppe Leone, Nunzio Marsiglia.

Curatela: Fabrizio Avella, Gianmarco Girgenti, Romina Pistone, Salvatore Rugino.

Redazione, progetto grafico e impaginazione: Romina Pistone e Salvatore Rugino.

ISBN: 978-88-89440-33-9

Edizioni Caracol s.n.c. - via V. Villareale, 35 - 90141 Palermo
e-mail: info@edizionicaracol.it
© Caracol 2008

Tutti i diritti di memorizzazione elettronica e di riproduzione sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta in alcuna forma compresi i microfilm e le copie fotostatiche, né memorizzata tramite alcun mezzo, senza il permesso scritto dell'editore. Ogni riproduzione non autorizzata sarà perseguita a norma di legge.

Le immagini che corredano i testi raccolti in questo volume sono state fornite dagli autori e vengono pubblicate solo a scopo di studio e di documentazione.

In copertina: *Passaggi*, (foto di R. Pistone).

INDICE

9	Fabrizio Avella, Gianmarco Girgenti, Romina Pistone, Salvatore Rugino	Editoriale
		Teoria
15	Fabrizio Agnello Mirco Cannella	Tre scale
27	Michele Inzerillo	La geometria del disegno, risorsa di base. Riflessioni e proposte
39	Giuseppe Verde	La camera ottica, occhio geometrico dei pittori
51	Fabrizio Avella	Criteri di discretizzazione e di proiezione nel pensiero post-rinascimentale
63	Valentina Acierno	La questione della forma tra architettura e costruzione
75	Salvatore Rugino	Logica liquida. Combinazioni, configurazioni e nuove organizzazioni in architettura
87	Raffaello Frasca Daniela Guarneri Francesco Paolo Triscari	Nuovi scenari e metodologie per la lettura critica dell'architettura
99	Giuseppe Spina	Architettura arte e rappresentazione: nuove e vecchie corrispondenze

109	Giuseppe Azzaro	Il tema della luce nel disegno di architettura. Il rendering come tecnica espressiva Territorio e città
121	Giuseppe Leone	Il vecchio non è ancora morto. Il nuovo non è ancora nato
133	Giovanni Francesco Tuzzolino	Il progetto e l'architettura della città
145	Romina Pistone	Dal simbolo al segno
155	Giuliana Campanella Gian Marco Girgenti	Il rilievo tra archeologia e analisi del territorio. I teatri greci di Sicilia
167	Roberta Tumbiolo	Palermo tra genio e sublime
177	Giuseppe Todaro	Architetture nel vuoto
187	Maria Eliana Madonia	Lungo il tracciato ferroviario sequenze di un parco lineare. Una "architettura del territorio" come spartito narrativo Storiografia e analisi
201	Marco Alesi Francesco Maggio	Due progetti di Walter Gropius

- | | | |
|-----|---|--|
| 211 | Filippo Terranova
Antonio Gaziano
Magda Richiusa | La dimensione nascosta. Il Teatro Massimo V. E. di Palermo |
| 221 | Fabrizio Agnello
Mirco Cannella
Gianni Giordano
Mauro Lo Brutto
Benedetto Villa | Misura, Interpretazione, Racconto: il soffitto della Sala Magna nello Steri di Palermo |
| 231 | Francesco Maggio | Piero Bottoni ed Enrico Griffini. Il disegno della casa popolare |
| 241 | Raffaello Frasca
Daniela Guarneri
Daniel Guralumi
Francesco Paolo Triscari | La rappresentazione digitale: versatilità per l'indagine e la ri-progettazione del patrimonio architettonico |
| 255 | Salvatore D'Amelio
Mauro Lo Brutto | Recupero degli archivi fotogrammetrici storici per lo studio e la conservazione dei Beni Architettonici |
| 267 | Nunzio Marsiglia | Jean Houel e il rilievo del tempio di Diana sulla rocca di Cefalù |

Casa Wilinsky

Tra il 1928 e il 1929, dopo avere lasciato il Bauhaus, Walter Gropius progetta, in collaborazione con Adolf Meyer, la casa per il signor Wilinsky, un ricco commercialista berlinese.

La casa doveva sorgere su una grande area alberata di circa 1700 mq appartenente alla famiglia della moglie di Wilinsky, i Sommerfeld⁸.

I primi disegni di questo progetto vennero eseguiti alla fine di settembre del 1928; si trattava di un progetto di massima con molte varianti, a testimonianza di come il programma distributivo non fosse ancora ben definito.

L'impianto compositivo è costituito da uno schema a L, leggibile sia nella sezione orizzontale che nei quattro fronti, che scaturiva dalla sovrapposizione di semplici volumi parallelepipedi «orientati in funzione del soleggiamento ottimale dell'edificio»⁹.

La casa è composta da un piano seminterrato e da tre piani fuori terra che contengono rispettivamente la zona degli impianti e delle cantine, la zona giorno, la zona notte e, infine, un piccolo



Fig. 8 Casa Gropius, foto di Lucia Moholy del 1926 (da M. Droste, *Bauhaus*, Taschen, Colonia 2006, p. 50).

Fig. 7 Progetto di casa Wilinsky, piante (da P. Berdini, *Walter Gropius*, Zanichelli, Bologna 1983, p. 104).



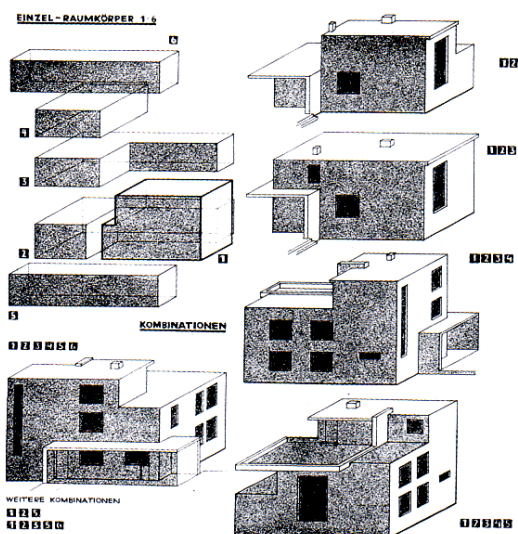


Fig. 9 Gioco delle costruzioni in grande (da W. Nerdinger, Walter Gropius, Electa, Milano 1988, p. 90).

ambiente per lo studio o, semplicemente, per isolarsi da ciò che avveniva nel resto dell'abitazione.

Le rappresentazioni pubblicate su questa casa, almeno quelle rintracciate nella maggior parte dei volumi editi in Italia, sono soltanto una prospettiva, le quattro sezioni orizzontali e i quattro fronti che, peraltro, mostrano delle incongruenze fra loro ed alcuni evidenti errori di rappresentazione corretta delle norme grafiche.

È a tutti noto il fatto che Gropius fosse impossibilitato a disegnare e che il lavoro grafico fosse demandato ad altri che "mettevano in forma" le idee del maestro attraverso le lunghe discussioni tenute con lui.

Ma questo è certamente un problema secondario perché il fatto che un disegno sia stato eseguito personalmente dal maestro oppure, secondo le sue indicazioni, da un collaboratore è di importanza meramente filologica.

Nelle botteghe del Cinquecento, per esempio, molti allievi collaboravano ad opere che poi venivano attribuite in tutto e per tutto al maestro e pertanto, se consideriamo che per i disegni di architettura la componente strumentale oltrepassa quella autonoma, l'aspetto della firma può essere facilmente superato.

I disegni ci informano di un impianto che ricorda sia la casa del direttore che le case doppie dei maestri a Dessau, progettate qualche anno prima, tra il 1925 ed il 1926. Questa "vicinanza" temporale fra i progetti ci fa capire come, in quel momento, la ricerca di Gropius fosse orientata verso la creazione di volumi puri ad evidenziare, con opportune sottrazioni o con tagli negli angoli del paramento murario, l'esattezza sistematica della composizione.

Una sorta di manifesto di questo modo di comporre e "trattare" i volumi si rintraccia nella proposta *Baukasten Im Grossen*, gioco delle costruzioni in grande, formulata nel 1923 con Adolf Meyer, che sviluppa considerazioni sull'edilizia economica e che ricorda l'idea, espressa da Le Corbusier, della casa come macchina per abitare.

Osservando l'impianto di casa Wilinsky non possiamo non ricordare quelli di casa Rauth, di casa Harnischmacher o di altri edifici pubblici in cui appare evidente la rotazione dei volumi a testimonianza di un coerente modo di operare di Gropius soprattutto nella "fase berlinese".

Il concetto di rotazione è bene espresso da Franco Purini a commento di uno dei suoi disegni esposti in una mostra allestita nella biblioteca dell'Accademia di Brera nel 1993:

«Ruotare è una delle operazioni più diffuse nelle poetiche moderne. Se si vuole connotare come moderna una composizione una rotazione è pressoché obbligatoria. La rotazione a volte è indotta dal contesto. Nel caso del nostro paese sono numerosissimi i contesti urbani dove le rotazioni dei tessuti, dovuti alla stratificazione storica, sono estremamente presenti. O è frutto di una scelta, come nel caso delle "archeologie artificiali" disegnate da molti architetti americani. La rotazione è un modo della temporalità che si definisce come un movimento attorno a un centro, fuoco ideale della composizione e spesso suo fulcro "ideologico". Poeticamente la rotazione evoca l'inizio di uno spostamento, di un viaggio. Un viaggio che torna però su se stesso»¹⁰.

Il "centro" di cui parla l'architetto romano può, in un certo senso, identificarsi negli spazi di soggiorno della casa progettata da Gropius che non solo è da intendersi come il fulcro dell'intero edificio ma anche come quell'invaso spaziale che guarda a 360° l'interno e l'esterno, fissandosi nella sua "staticità" quasi a volere contrapporsi alla *promenade architecturale* lecorbuseriana. L'abitazione appare all'esterno come una compenetrazione di corpi parallelepipedi che creano un armonioso equilibrio di forze verticali ed orizzontali che rimandano, per certi versi, ad alcune immagini dello "spirito" De Stijl.

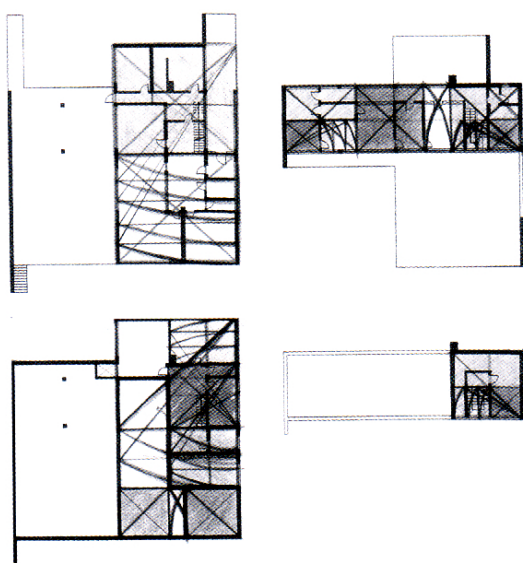
E non è un caso che Gropius, per mostrare le sue architetture, usasse la rappresentazione assonometrica tanto cara agli architetti olandesi.

Se pensiamo al dipinto del 1924 di Theo van Doesburg, *Costruzione dei colori nella quarta dimensione dello spazio-tempo*, e contemporaneamente alla rappresentazione assonometrica della casa modello Haus am Horn¹¹, realizzata in occasione dell'esposizione di architettura del 1923, ci possiamo rendere conto delle analogie tra il movimento olandese e lo spirito, in questo caso, del Bauhaus.

Lo spirito dell'architetto berlinese non era quello di creare uno "stile" o una forma perfettamente riconoscibile aprioristicamente, ma quello di trovare un'impostazione nuova nel progetto di architettura ma anche nelle proposte urbane.

L'associazione del proprio operato a una definizione di stile venne assolutamente criticata da Gropius in una conferenza tenuta nel maggio del 1953, in occasione del suo settantesimo compleanno, su invito dell'Illinois Institute of Technology di Chicago.

«Aprendo un nuovo capitolo della mia vita, che, all'opposto di quel che normalmente ci si attende dopo i settant'anni, mi



appare movimentato e pericoloso quanto il tempo che l'ha preceduto, m'accorgo di essere una figura coperta di etichette, al punto forse da esserne oscurata. Definizioni come "stile Bauhaus", "stile internazionale", "stile funzionale", sono giunte a occultare quasi dietro di sé la mia personalità: e dunque sono ansioso di aprire qualche spiraglio in questa mascheratura nella quale gente frettolosa mi ha avviluppato»¹².

La casa, lontana da una definizione di stile, fa riferimento, più in generale, al periodo fecondo del razionalismo europeo.

La pianta del seminterrato e del piano terra sono riconducibili ad un doppio quadrato (diapason), quella del primo piano alla somma tra due quadrati e un rettangolo dinamico e l'ultimo, lo studio, ancora ad un quadrato. Questa analisi dell'impronta dell'edificio e delle sue stratificazioni orizzontali ci informa dell'estrema chiarezza dell'impianto formale che acquista la sua "bellezza" attraverso la rotazione e la sottrazione di masse dai volumi che produce un'alternanza fra i pieni e i vuoti.

«L'operazione dell'Alternare è di una evidenza tale da non richiedere spiegazioni particolari. Qualsiasi serie è fatta dall'alternanza di elementi intervallati da pause, e proprio l'importanza della pausa è ciò che questa azione mette in evidenza. La pausa non è comunque uno spazio della neutralità ma un campo attivo che "legittima" gli elementi che separa motivandoli nella loro sequenza. L'azione dell'alternare introduce anche la successione positivo/negativo come base di qualsiasi metrica architettonica»¹³.

L'alternanza di cui parla Purini è rintracciabile, in casa Wilinsky, non solo nella lettura della composizione delle masse, ma anche in quella dei prospetti caratterizzati da finestre a nastro che al primo piano, per esempio, corrono per tutto il fronte longitudinale dell'abitazione. Il primo piano, al quale si accede dalla scala che a partire da una giacitura rettilinea si involupa poi su sé stessa, si contraddistingue per i due fronti completamente finestrati a testimonianza di come l'architetto berlinese abbia attinto, poiché da lui condiviso, al pensiero lecorbuseriano.

Le immagini della casa sono come delle icone. Nulla si conosce del rapporto con l'ambiente circostante né come sia stato l'andamento planimetrico del lotto in cui avrebbe dovuto "fondarsi".

Le rappresentazioni esistenti, totalmente decontestualizzate, ferme nella loro "staticità", fanno sembrare questa architettura una sorta di manifesto dell'architettura di Gropius così come, in fondo, le rappresentazioni di altri progetti.

Osservare i progetti di Walter Gropius ci permette di potere affer-

Fig. 10 Casa Wilinsky, analisi grafica delle piante (disegno di M. R. Unterfrauner).

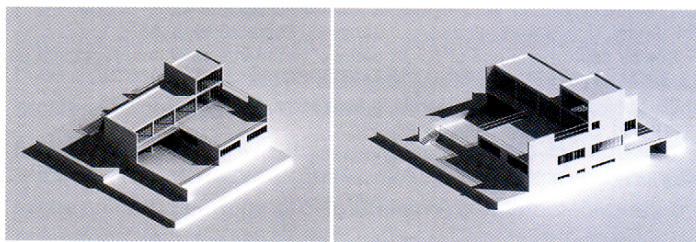
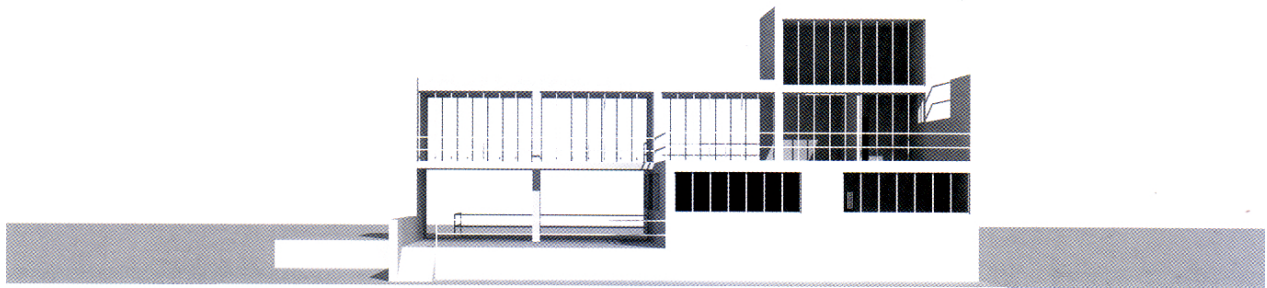


Fig. 11 Progetto di casa Wilinsky, prospetto (disegno di M. R. Unterfrauner).

Fig. 12 Progetto di casa Wilinsky, assonometrie (disegno di F. Maggio).

mare la predilezione dell'architetto berlinese verso una forma di rappresentazione, l'assonometria. Solo così egli poteva far comprendere, con più immediatezza, i meccanismi dell'abitare e della composizione della forma, nonché, attraverso gli schemi assonometrici colorati delle semplici piante, il rapporto tra le varie funzioni dell'edificio.

Questa constatazione, questo "dato di fatto", ha permesso di operare una scelta nella rappresentazione di questa casa prediligendo l'assonometria come forma esplicativa ma anche interpretativa.

«Interpretare significa comprendere, riformulando in una nuova forma ciò che si è compreso; in sostanza l'interpretazione consiste nel mostrare qualcosa. In ambito figurativo, dove interpretare significa produrre forme e cose, immagini, gesti o forme plastiche, l'interpretazione è strutturalmente correlata alla produzione e alla comunicazione. In questa pratica interpretativa dei dati dello spazio si annida l'atto inventivo. Il processo inventivo ha proprio origine nell'operazione di apprendimento e trascrizione dei dati (interpretazione del mondo) attraverso la produzione di immagini»¹⁴.

Francesco Maggio

Note

¹ W. Gropius, *Programma per la fondazione di una società generale di costruzioni su una base artistica unitaria*, in H. M. Wingler, *Il Bauhaus*, Milano 1972, p. 73.

² A. Behne, *Der moderne zweckbau*, (1° ed. Munchen 1926), ed. it. Firenze 1968, pp. 35-36.

³ R. Koolhaas, *Delirious New York*, Electa, Milano 2000, p. 233.

⁴ Ivi, p. 234.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Adolf Sommerfeld, fratello della moglie del commercialista, mecenate del legno, fu uno dei più importanti sostenitori dell'opera di Walter Gropius. Dall'architetto berlinese si fece costruire una casa in legno nel 1921 ed inoltre gli commissionò alcuni importanti progetti.

⁹ P. Berdini (a cura di), *Walter Gropius*, Zanichelli, Bologna 1983, p. 104.

¹⁰ F. Purini, *Una lezione sul disegno*, Gangemi, Roma 1996, p. 68.

¹¹ L'unica costruzione che si possa definire veramente Bauhaus, realizzata su progetto del pittore Georg Muche con l'aiuto di Adolf Meyer.

¹² W. Gropius, *Architettura integrata*, Il Saggiatore, Milano 1963, p. 11.

¹³ F. Purini, *Una lezione...*, cit., p. 86.

¹⁴ G. Pierluisi, "Piramidi" o il disegno come trasformazione del visibile, in R. Migliari (a cura di), *Disegno come modello*, Edizioni Kappa, Roma 2004, p. 28.

Finito di stampare
nel mese di novembre 2008
presso la tipografia Priulla - Palermo

Tre scale

La camera ottica, occhio geometrico
dei pittori

La geometria del disegno, risorsa di
base. Riflessioni e proposte

Criteri di discretizzazione e di proiezione nel
pensiero post-rinascimentale

La questione della forma tra architettura e costruzione

Nuovi scenari e metodologie
per la lettura critica dell'architettura

Logica liquida. Combinazioni, configurazioni e
nuove organizzazioni in architettura

Architettura arte e rappresentazione: nuove e vecchie corrispondenze

Il tema della luce nel disegno di architettura. Il rendering
come tecnica espressiva

Il vecchio non è ancora morto. Il nuovo non è ancora nato

Dal simbolo al segno

Il progetto e l'architettura della città



collana a cura del
DIPARTIMENTO DI RAPPRESENTAZIONE
Università degli Studi di Palermo

Il rilievo tra archeologia e analisi del territorio

Palermo tra genio e sublime

Architetture nel vuoto

Lungo il tracciato ferroviario sequenze di un parco lineare.
Una "architettura del territorio" come spartito narrativo

Due progetti di Walter Gropius

La dimensione nascosta. Il Teatro Massimo V.E. di Palermo

Misura, Interpretazione, Racconto: il soffitto della Sala Magna
nello Steri di Palermo

Piero Bottoni ed Enrico Griffini. Il disegno della casa popolare

La rappresentazione digitale: versatilità per l'indagine e la ri-progettazione
del patrimonio architettonico

Recupero degli archivi fotogrammetrici storici per lo studio e la
conservazione dei Beni Architettonici

Jean Houel ed il rilievo del tempio di Diana
sulla rocca di Cefalù

€ 30,00

ISBN: 978-88-89440-33-9