

L'Atlante di progettazione architettonica è uno strumento di accompagnamento alla didattica dell'architettura che permette allo studente di svolgere esercizi progettuali in totale autonomia seguendo istruzioni passo-passo, affrontando molteplici problemi che caratterizzano il progetto architettonico, sperimentando diversi approcci didattici espressi dalla varietà culturale dei suoi autori, tutti docenti di composizione architettonica e urbana. L'Atlante, composto da 24 moduli didattici formati da una lezione e un'esercitazione di progettazione architettonica, contiene complessivamente 20 test, 44 esercizi e 66 schede di esempi progettuali. I moduli, ognuno redatto da un diverso autore, sono organizzati in 4 sezioni dedicate ai rapporti che il progetto stabilisce con i testi, con i luoghi, con le architetture di riferimento e con le tecniche compositive.

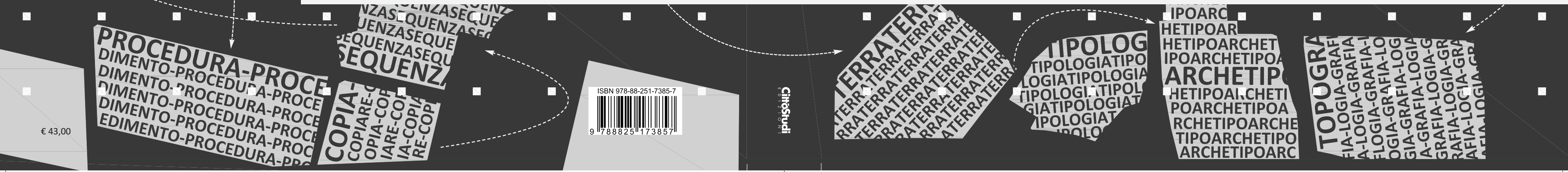
Alla costruzione dell'Atlante hanno partecipato: Gustavo Ambrosini, Roberta Amirante, Federico Bilò, Francesca Bonfante, Emanuele Carreri, Luigi Coccia, Dario Costi, Francesco Defilippis, Salvatore Farinato, Stefano Fiorito, Giovanni Galli, Silvia Gron, Filippo Lambertucci, Martina Landsberger, Marco Lecis, Maurizio Meriggi, Francesco Orsi, Riccardo Palma, Cristina Pallini, Carmine Piscopo, Pisana Posocco, Carlo Ravagnati, Annalisa Scaccabarozzi, Paola Scala, Andrea Sciascia, Carolin Staphenhorst, Luigi Stendardo, Margherita Vanore.

**ATLANTE  
DI PROGETTAZIONE  
ARCHITETTONICA**

A cura di  
**Riccardo Palma e Carlo Ravagnati**

**ATLANTE  
DI PROGETTAZIONE  
ARCHITETTONICA**

**CittàStudi**  
EDIZIONI



€ 43,00

ISBN 978-88-251-7385-7  
9 788825 173857

CittàStudi







# ATLANTE DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA

a cura di  
Riccardo Palma e Carlo Ravagnati



**CittàStudi**  
EDIZIONI





*«All'Università, con ogni evidenza,  
non si progetta, si impara a progettare  
POI  
l'unico modo per imparare a progettare è progettare  
QUINDI  
insegnare a progettare è molto difficile,  
molto più difficile di progettare».*

(Emanuele Carreri)

Questo l'avevi scritto qualche anno fa.  
Quest'anno stavi insegnando ai tuoi studenti a progettare  
la quarta isola del golfo di Napoli.  
Ci hai lasciato un insegnamento e un indirizzo.  
Questo libro per insegnare a progettare,  
che hai scritto con noi,  
lo leggerai nell'isola che, dopotutto, potrebbe esserci.



## INDICE

**Introduzione**

Riccardo Palma, *L'Atlante di progettazione architettonica: istruzioni per l'uso in 7 domande* XII

Che cos'è un *Atlante di progettazione architettonica*?; Com'è fatto l'*Atlante*?; Come funzionano gli esercizi dell'*Atlante*?; Come si legge/guarda/usa l'*Atlante*?; A chi si rivolge l'*Atlante*?; Quale "teoria" fonda gli esercizi dell'*Atlante*? Chi sono gli autori dell'*Atlante*?

Carlo Ravagnati, *Teorema. Automatismi nell'insegnamento della progettazione architettonica* XVIII

Antropologia e didattica del progetto; Teorema. Automatismi e Surrealismo; Dissoluzione di un mito (ovvero Miti d'oggi); Sul lettino di Freud. «*Cadavre exquis*» e l'eclettismo del progetto; Un libro «come un cielo stellato».

**Guida grafica alle lezioni e agli esercizi** XXVI**1 Progettare con i testi**

Roberta Amirante, Emanuele Carreri, *Anche le parole sono materiale da costruzione (E.N. Rogers)* 2

«L'architettura e i testi», di Emanuele Carreri. 1 (Pompei); 2 (Victor Hugo); 3 (Jacques Derrida); 4 (William Morris); 5 (Le Corbusier); 6 (Vitruvio); 7 (Gustave Flaubert); 8 (Ernesto N. Rogers).

«Il laboratorio e i testi», di Roberta Amirante. Dalla prescrizione alla trascrizione; Dalla trascrizione alla iscrizione; Dalla iscrizione alla descrizione.

**1 Le parole. Riconoscere i problemi nel testo**

Lezione 1.1 Luigi Stendardo, *Testo concetto forma* 16

Esempio 1 - *Le House I, II, III...* di Peter Eisenman; Esempio 2 - Étienne Louis Boullée, *La biblioteca del Re*, 1785; Esempio 3 - Luigi Cosenza e Bernard Rudofsky, *La casa per Positano e per... altri lidi*, 1937; Test; Esercizio - La torre di Sigismondo.

Lezione 1.2 Carmine Piscopo, *Il demone dell'analogia* 36

Logico e analogico; Gli studi urbani; Com'è fatta una città; *La Plage*; Esempio 1 - Giovanni Antonio Canal (detto Il Canaletto), *Capriccio con*

*architetture palladiane*, 1742-1744, secondo la lettura di Aldo Rossi; Esempio 2 - Aldo Rossi, *La città analoga*, 1976; Esempio 3 - Giovan Battista Piranesi, *Campo Marzio*, 1762, secondo la lettura di Peter Eisenman; Test; Esercizio - La colonna dorica.

**2 Dalle parole alle immagini. Riconoscere le figure nel testo**

Lezione 2.1 Paola Scala, *Il testo dell'architettura* 56

Emblematicità nel senso di riconoscibilità e originalità; I significati dell'architettura; Carattere - modi - definizioni; Imparare a leggere. Le letture critiche; Esempio 1 - I significati dell'architettura, Rafael Moneo, *Cattedrale di Nostra Signora*, Los Angeles 1998; Esempio 2 - Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio a Newton*, 1784; Esempio 3 - Lettura critica. Frank Lloyd Wright, *D.D. Martin, House*, Buffalo N.Y. 1904, secondo la lettura di Peter Eisenman; Test - L'architettura racconta e si racconta; Esercizio - L'architettura si racconta.

Lezione 2.2 Andrea Sciascia, *La figura dell'iceberg* 74

Introduzione; Scrittori e pittori; Dalle affinità elettive al rapporto programma/progetto; L'architettura dall'architettura; Riconoscere le figure nel testo. Archetipi; Esempio 1 - Dalla caverna alla vetta; Esempio 2 - Dalla capanna alla colonna; Test; Esercizio - Scavare, tendere, comporre.

**3 Dalle immagini di nuovo alle parole. Costruire la relazione di progetto**

Lezione 3.1 Silvia Gron, *L'architetto narratore* 92

Esempio 1 - Peter Eisenman, *Cannaregio*, 1978; Esempio 2 - Peter Eisenman, *Moving Arrows, Eros and Other Errors. Romeo and Juliet*, 1985; Esempio 3 - Bernard Tschumi, *Joyce's Garden*, 1976-77; Test; Esercizio - Dalla descrizione alla narrazione; Fase di orientamento; Fase della narrazione.

Lezione 3.2 Emanuele Carreri, *Lettera alla signora Savoia* 108

Esempio 1 - Case/Ville degli anni Venti; Esempio 2 - Maison Dom-Ino; Esempio 3 - I cinque punti di una nuova architettura; Esempio 4 - Le quattro composizioni; Esempio 5 - Savoye I (primo progetto e progetto realizzato); Esempio 6 - Savoye II (concept/programma); Test; Esercizio - Lettera alla signora Savoia.



**2 Progettare con i luoghi**Luigi Coccia, *Progetto e luogo* 130

Luoghi sublimi e progetti esportabili; Luoghi identitari; Dis-locazioni e nuovi sistemi relazionali; Contestualismo e universalità; Progetto e luogo: indirizzi operativi.

**4 Acquisire consapevolezza degli spazi**Lezione 4.1 Gustavo Ambrosini, *Saper vedere il territorio dall'alto* 152

Esempio 1 - *Progetto di trasformazione dell'area industriale Bicocca a Milano* di Roberto Gabetti e Aimaro Isola (con Guido Drocco, Mario Carrara, Luigi Falco, Piero Gastaldo); Esempio 2 - *Progetto del Giardino del Carmine a Salemi: Teatro all'aperto* di Marcella Aprile, Roberto Collovà, Francesco Venezia; Esempio 3 - *Parco della Trinità a Barcellona* di Enric Battle e Joan Roig; Esercizio 1 - Leggere il territorio; Esercizio 2 - Individuare alcuni temi progettuali.

Lezione 4.2 Filippo Lambertucci, *Situarsi* 168

Con-testi (o del palinsesto); Punti di vista; Misura - Proporzione - Scala; Situare - Situarsi; Esempio 1 - Monumento come palestra spaziale Aldo Rossi, *Monumento alla resistenza a Cuneo*; Esempio 2 - Fare spazio/Lasciare spazio; Test - Saper vedere gli spazi che occupiamo; Esercizio 1 - Rintracciare, montare, situare; Esercizio 2 - Costruire sequenze; Esercizio 3 - Situarsi.

**5 Rintracciare i principi insediativi**Lezione 5.1 Carlo Ravagnati, *La città della differenza* 186

Le permanenze e le differenti forme della città nel tempo, ovvero gli strati della città; La memoria collettiva, il *locus* e le individualità nello spazio urbano, ovvero il ritorno alle forme della Terra; Esempio 1 - *Isolato residenziale al Checkpoint Charlie a Berlino* di Peter Eisenman, ovvero gli strati della città; Esempio 2 - *Villaggio turistico in Val Veneguera*, Gran Canaria, di Heinz Tesar, ovvero il ritorno alle forme della Terra; Esercizio - Stratificazioni geografiche.

Lezione 5.2 Luigi Coccia, *Topologia urbana* 206

Esempio 1 - Sperimentazione topologica 1, C. Dardi, Progetto per il teatro di Forlì, 1975-78; Esempio 2 - Sperimentazione topologica 2, A. Rossi, *Progetto per l'area di Fiera-Catena a Mantova*, 1982; Esempio 3 - Sperimentazione topologica 3, G. Polesello, *Progetto per l'isola dei Granai a Danzica*, 1989; Esercizio - La città adriatica. Osservare\_Descrivere\_Astrarre\_Sperimentare.

**6 Indagare il rapporto tra costruzione e luoghi**Lezione 6.1 Francesco Defilippis, *L'architettura del basamento* 228

Esempio 1 - Antoni Gaudì, *Il mercato coperto di Parc Güell a Barcellona*,

1900-1914; Esempio 2 - Charles Frédéric Chassériau, *Il "basamento" del nuovo fronte a mare di Algeri*, 1860-1865; Esempio 3 - Karl Frederick Schinkel, *Il museo della Crimea nel Palazzo ad Orianda*, 1840 ca.; Test - I sistemi costruttivi principali e i loro caratteri; Esercizio 1 - Le forme fisiche della terra e i loro caratteri; Esercizio 2 - L'architettura del basamento.

Lezione 6.2 Margherita Vanore, *STRATIgrafie* 246

Il valore contemporaneo della stratificazione; Continuità, riciclaggio e contaminazione; Luoghi dell'archeologia; Architettura e archeologie; Dal luogo; Esempio 1 - Peter Zumthor, *Il museo diocesano Kolumba a Colonia*, Germania; Esempio 2 - José María Sánchez García, *Area archeologica del tempio di Diana a Mérida*, Spagna; Esempio 3 - Laurent Savioz e Claude Fabrizio, *Copertura per le rovine dell'Abbazia di St. Maurice a Saint Maurice*, Svizzera; Test - Il progetto che svela la forma del luogo; Esercizio - Copertura di resti archeologici.

**3 Progettare con i riferimenti**Francesca Bonfante, *Progettare con i riferimenti* 268

Preambolo; Due letture: il riferimento come cultura storica; Tre viaggi di studio: per un atlante immaginario; Il riferimento in relazione al luogo, al tipo, al programma: tre architetture per la scuola; Sei autori per sei lezioni e dodici "esercizi".

**7 Impiegare un riferimento in relazione al luogo**Lezione 7.1 Cristina Pallini, *Edificio e città: l'innesto* 284

Introduzione; Il progetto di Jappelli; Lo stato di fatto (ricerca dell'identikit della città); Immedesimazione 1: la definizione dell'impianto a scala urbana; Immedesimazione 2: relazioni tra l'edificio e l'impianto a scala urbana; Test; Esercizio 1 - Riconoscere gli interventi di progetto; Esercizio 2 - Dalla città all'edificio; Esercizio 3 - Dimensioni e carattere degli spazi pubblici.

Lezione 7.2 Pisana Posocco, *Un luogo come riferimento* 296

Esempio 1 - Riferimento per misura: usare un riferimento per determinare una misura e prefigurare uno spazio; Esempio 2 - Riferimento per figura: usare un riferimento per determinare una figura e prefigurare una forma; Esempio 3 - Riferimento per capacità adattiva: usare un riferimento per rispondere alle esigenze climatiche di un luogo; Test - Riconoscere i diversi tipi di riferimenti; Esercizio 1 - Inquadrare, mettere in sequenza; Esercizio 2 - Costruire una casa, organizzare il racconto degli spazi; Esercizio 3 - Differenti declinazioni per lo stesso racconto.

**8 Impiegare un'architettura in relazione al tipo**Lezione 8.1 Martina Landsberger, *Analogia e tipo nel progetto di architettura* 314

Esempio 1 - Le Corbusier, *Convento Sainte Marie de la Tourette a Evieux*

*sur-Arbresle*, 1952-1960; Esempio 2 - Casa e tre corti; Esempio 3 - Louis Kahn, *First Unitarian Church and School a Rochester*, 1959-1967; Test - Procedimento analogico e composizione; Esercizio 1 - Comporre parti di città: la costruzione della strada; Esercizio 2 - Comporre parti di città: la costruzione dell'isolato; Esercizio 3 - Comporre parti di città: la costruzione per elementi isolati; Esercizio 4 - Comporre edifici isolati.

#### Lezione 8.2 Annalisa Scaccabarozzi, *La pianta centrale*

336

Una premessa essenziale sul concetto di tipo; La «dissezione» del tipo a pianta centrale; Le «variazioni» sul tipo della pianta centrale; L'«uso» della pianta centrale nella tradizione architettonica; Rinascimento; Novecento; Una breve conclusione; Esempio 1 - Louis Kahn, *Phillips Academy Library a Exeter*, 1965-1972; Esempio 2 - Erik Gunnar Asplund, *Biblioteca pubblica a Stoccolma*, 1922; Esempio 3 - La proporzione armonica nella composizione; Test; Esercizio 1 - Tracciati regolatori: le proporzioni; Esercizio 2 - Tracciati regolatori: le figure; Esercizio 3 - Idee di configurazione: il tema e i riferimenti; Esercizio 4 - Idee di configurazione: il programma e le soluzioni.

### 9 Impiegare un riferimento in relazione al programma

#### Lezione 9.1 Federico Bilò, *Programma e spazio: note su un rapporto complesso*

358

Le parole; Storicità della questione; Il Funzionalismo; Alle origini del contemporaneo 1: antropologia e critica del Funzionalismo; Alle origini del contemporaneo 2: l'affermazione del programma; Koolhaas e l'Indeterminatezza programmatica; Tschumi e l'Evento; Precisazioni sul programma; Conclusioni: l'architettura come organizzazione e formalizzazione dello spazio; Esempio 1 - Giancarlo De Carlo, *Università di Dublino*; Esempio 2 - Rem Koolhaas, *Biblioteca di Seattle*; Test - Dallo spazio al programma; Esercizio - Dal programma allo spazio.

#### Lezione 9.2 Riccardo Palma, *Progettare per il museo dell'architettura*

376

Istruzioni per questa e altre letture; In sintesi cosa afferma la lezione?; GEOGRAFIA. Il progetto di architettura non si fa con la storia dell'architettura ma con i materiali che la storia dell'architettura ha prodotto; PROBLEMA. Il progetto di architettura non afferma verità assolute ma risolve problemi; RAPPRESENTAZIONE. Analisi e progetto si confondono una nell'altro perché entrambi sono procedimenti fondati sulla rappresentazione; RIDISEGNO. Per essere risolto, ogni problema di progetto necessita di una nuova rappresentazione del riferimento; SERIE. Ogni rappresentazione impiegata come soluzione di progetto appartiene ad una serie infinita; MACCHINA. I passaggi necessari alla progettazione di un'architettura sono complessivamente descrivibili nel loro funzionamento; Conclusione?; Esempio 1 - Il problema della decorazione Leon Battista Alberti, *Facciata di Palazzo Rucellai a Firenze*, 1446-1451; Esempio 2 - Il problema delle funzioni, Rem Koolhaas, *Progetto per il Parc de la Villette a Parigi*, 1982; Esempio 3 - La

serie. La sezione della cupola del Pantheon; Test; Esercizio 1 - Individuare il problema di progetto; Esercizio 2 - Individuare il sistema di rappresentazione del problema; Esercizio 3 - Impiegare diversi riferimenti nel progetto.

### 4 Progettare e comporre

#### Giovanni Galli, *Progettare e comporre*

396

Introduzione; Comporre con le forme; Comporre con i significati; Comporre con le procedure; Conclusione.

### 10 Comporre le architetture attraverso la forma

#### Lezione 10.1 Maurizio Meriggi, *Spazio, massa e ritmo*

432

L'architettura è fatta di spazio; La forma architettonica è rivelata dal movimento delle linee che definiscono le forme nello spazio. Scopo dell'architettura è organizzare il movimento del corpo nello spazio; La forma architettonica rende lo spazio visibile; La composizione architettonica organizza le forme seguendo delle regole: regole di posizionamento, rapporti matematici, rapporti geometrici; Lo spazio in architettura si manifesta attraverso masse; Esempio 1 - Gli strati spaziali della forma architettonica. *Palazzo della Ragione di Milano*, *Palazzo della Ragione di Vicenza* (Basilica Palladiana); Esempio 2 - Logiche combinatorie degli spazi architettonici. Konstantin S. Mel'nikov, *Padiglione dell'URSS all'Esposizione Internazionale di Arti Decorative di Parigi*, 1925; Esempio 3 - Metrica e ritmo della forma architettonica. Guido Canella, *Quartiere residenziale IACP a Bollate* (MI), 1976; Esercizio a1a2 - Lettura della struttura ritmica, della metrica spaziale e dei rapporti proporzionali; Esercizio b1b2 - Modellazione plastica dello spazio coperto e dello spazio aperto.

#### Lezione 10.2 Dario Costi, *Album pedagogico dell'architettura*

446

Senso ed equilibrio della forma; Esercizi come sperimentazioni sulla forma architettonica; Esempio 1 - Mies van der Rohe, *Padiglione della Germania* e Vincenzo Melluso, *Padiglione "una scatola di luce, un gioco di sguardi"*; Esempio 2 - Paolo Zermani, *Uffici a Metanopoli* e Alessandro Anselmi, *Progetto di riqualificazione urbanistica e riuso dell'ex Michelin e delle aree limitrofe*; Test; Esercizio - La ripetizione differente.

### 11 Comporre le architetture attraverso il significato

#### Lezione 11.1 Salvatore Farinato, *The best copy is no copy*

462

Esempio 1 - Gordon Matta Clark, *Circus or The Caribbean Orange*, 1978; Esempio 2 - Archizoom Associati, *No-Stop City*, 1969; Esempio 3 - Aldo Rossi, *Casa dello Studente di Chieti*, 1976; Test; Esercizio.

#### Lezione 11.2 Marco Lecis, *La durezza del pezzo e l'armonia della composizione*

470

Il compito del compositore; Strategie di composizione: proporzioni e forme; Al di là delle relazioni formali. Comporre utilizzando figure e significati; La composizione e le figure della tecnica; Composizione, carattere e

funzione; Composizione, simboli e citazioni; Conclusioni; Esempio 1 - Prima sequenza: il fronte del tempio; Esempio 2 - Seconda sequenza: la cittadella turrita; Test; Esercizio - Ricorrenze di figure e migrazioni di significati.

## **12 Comporre le architetture attraverso il processo**

Lezione 12.1 Stefano Fiorito, Francesco Orsi, *L'approccio procedurale alla composizione architettonica* 480

La composizione come procedura; *Rule-based design*; Esempio 1 - José Pinto Duarte, *Malagueira Shape Grammar*, 2001; Esempio 2 - Aedas Computational Design and Research team, *Abu Dhabi Educational Council*, 2010; Esempio 3 - Michael Hansmeyer, *Subdivided Columns – A New Order*, 2010; Test; Esercizio.

Lezione 12.2 Carolin Stapenhorst, *Organizzare l'addizione* 490

La composizione architettonica come processo; Arte processuale: forme seriali e arte di disporre una cosa dopo l'altra; La similitudine tra punti d'arresto e istanti significativi; Procedimenti additivi in architettura; Esempio 1 - Alessandro Antonelli, *La volta della Mole Antonelliana a Torino*, 1893-1889; Esempio 2 - MRDV, *Silodam*, Amsterdam 2002; Esempio 3 - Herman Hertzberger, *Uffici "Centraal Beheer"*, Apeldoorn, Olanda 1967-1972; Test; Esercizio - Organizzare l'addizione.

**Mappa concettuale** 507

**Gli autori, note biografiche** 512

# ATLANTE DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA

## ***Introduzione***

**Riccardo Palma**, *L'Atlante di progettazione architettonica: istruzioni per l'uso in 7 domande*

**Carlo Ravagnati**, *Teorema. Automatismi nell'insegnamento della progettazione architettonica*

**Guida grafica alle lezioni e agli esercizi**



DISPOSIZIONE DELLA LEZIONE RISPETTO ALL'INDICE GENERALE ESPRESSA CON DUE NUMERI SEPARATI DA UN PUNTO

## Guida grafica alle lezioni e agli esercizi

Sottotitolo della lezione

Nome Cognome dell'autore della lezione

### Obiettivi didattici

Questo breve testo contenuto nel box grigio che precede ogni lezione, descrive sinteticamente gli obiettivi didattici del modulo composto dalla lezione, dal test e dall'esercizio.

Il testo della lezione, corredato da un proprio apparato iconografico, illustra i caratteri generali della questione progettuale relativa, di volta in volta, ai rapporti tra il progetto e i testi, e i luoghi, e i riferimenti e gli aspetti di natura

compositiva. La lezione ha il compito di dotare lo studente degli strumenti concettuali necessari allo svolgimento dell'esercizio. Per ottenere questo obiettivo le lezioni sono caratterizzate da uno sguardo ampio che mette in luce i legami tra i temi proposti e i temi che la cultura architettonica ha già sviluppato su ogni singolo aspetto toccato dai diversi autori.

All'interno del testo sono evidenziate le **parole-chiave** relative alla mappa concettuale. Il tono della lezione riproduce quello di una lezione *ex-cathedra*. Chiude ogni lezione una bibliografia che permette di delineare i primi riferimenti per ogni approfondimento dei contenuti della lezione stessa.

### Esempio

Ogni lezione è corredata da schede di esempi che hanno un duplice scopo: da una parte essi mostrano il funzionamento del progetto rispetto alla tematica trattata nel testo della lezione; dall'altro essi esemplificano una delle possibili interpretazioni delle richieste poste nell'esercizio che chiude il modulo didattico.

L'apparato iconografico è importante tanto quanto il testo. Infatti ad esso è dedicato ampio spazio e generalmente occupa tutto il campo destro del box.



## TEST DI VERIFICA

Il test di verifica che precede l'esercizio è composto da una parte di testo in cui sono fornite le indicazioni per lo svolgimento e sono spiegati i materiali forniti sul libro oltre a quelli che eventualmente sono

scaricabili dal sito web [www.cittastudi.it](http://www.cittastudi.it). Nella maggior parte dei casi, il test richiede di compilare una tabella come quella qui a fianco. Sul sito sono consultabili le soluzioni di ogni test.

	1	2	3	4
a			X	
b	X			
c				
d		X		
e				X

## ESERCIZIO - Titolo dell'esercizio

Nelle prime colonne a sinistra sono collocate, ove occorra, le istruzioni per lo svolgimento degli esercizi.

A volte gli esercizi sono composti da diversi passaggi esposti in forma sequenziale. Altre volte, a seconda degli obiettivi didattici, sono invece completamente autonomi. Dopo aver letto le istruzioni in questa parte della pagina si devono seguire i "passi" seguendo la loro numerazione.

### PASSO.....1

In questi blocchi di testo sono contenuti i passaggi che devono essere seguiti. Si tratta di spiegazioni molto tecniche e il più dettagliate possibili.

#### AVVERTENZA

In alcuni casi sono presenti frecce tratteggiate che rimandano ad alcune spiegazioni particolari o a richiami di attenzione.

### PASSO.....2

Le frecce indicano il percorso da seguire.

### PASSO.....3

Alla conclusione di ogni singolo esercizio occorre accedere al sito web per confrontare il proprio lavoro con le soluzioni.

### SITO WEB....

Sul sito web della casa editrice, all'indirizzo: <http://www.cittastudi.it/> saranno disponibili **le soluzioni dei test e le tracce per la verifica degli esercizi progettuali.**

Queste risorse web sono accessibili inserendo il codice ISBN del volume nel campo: «Cerca le risorse web del tuo libro» sull'homepage del sito e seguendo poi le istruzioni on line.



# ATLANTE DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA

## ***Progettare con i testi***

***Roberta Amirante, Emanuele Carreri, Anche le parole sono materiale da costruzione (E.N. Rogers)***

### ***1 Le parole. Riconoscere i problemi nel testo***

Lezione 1.1 Luigi Stendardo, *Testo concetto forma*

Lezione 1.2 Carmine Piscopo, *Il demone dell'analogia*

### ***2 Dalle parole alle immagini. Riconoscere le figure nel testo***

Lezione 2.1 Paola Scala, *Il testo dell'architettura*

Lezione 2.2 Andrea Sciascia, *La figura dell'iceberg*

### ***3 Dalle immagini di nuovo alle parole. Costruire la relazione di progetto***

Lezione 3.1 Silvia Gron, *L'architetto narratore*

Lezione 3.2 Emanuele Carreri, *Lettera alla signora Savoia*



## LEZIONE 2.2

## La figura dell'iceberg

Andrea Sciascia

**Obiettivi didattici**

Guidare lo studente a cogliere le peculiarità del rapporto fra scrittura e progetto è l'obiettivo di questa lezione. Si desidera, in particolar modo, approfondire la relazione fra i contenuti essenziali del programma (di progetto) e il progetto stesso. Nel perseguire tale meta la lezione svelerà, passo dopo passo, quali "figure" possono essere riconosciute nel testo e come fra queste vi siano delle costanti atemporali che, ciclicamente, si manifestano. Tali contenuti stabili coincidono con le figure della capanna, della caverna e della tenda; architetture archetipiche le quali, a loro volta, si propagano nel tempo grazie alla eco delle loro immagini. Più frequentemente gli archetipi restano in vita, attraverso alcune azioni di progetto in grado di produrre le spazialità con cui si è soliti identificare gli archetipi stessi. Tali azioni di progetto possono essere così riassunte: per la capanna, comporre elementi; per la tenda, tendere ma anche tessere e intrecciare; per la caverna, scavare e sottrarre. Così come le figure archetipiche, questi verbi consentono di individuare, a monte, nella lettura del programma, o a valle, nella relazione conclusiva di progetto, un preciso modo di concepire e costruire l'architettura. Riassumendo, gli obiettivi didattici della lezione sono:

- 1) individuare l'archetipo o gli archetipi a cui riferire le figure descritte nel testo;
- 2) individuare a quale famiglia di archetipi appartengono alcune immagini di architetture incluse nel testo;
- 3) comprendere e, quindi saper descrivere, le caratteristiche spaziali degli archetipi, tenendo presente che è facile imbattersi in casi ibridi;
- 4) conoscere le azioni di progetto, implicite negli archetipi studiati, e svilupparle come temi conduttori di embrionali esperienze di progetto.

**Introduzione**

Che rapporto esiste fra scrittura e architettura? In che modo il programma di progetto condiziona il progetto stesso e la successiva realizzazione? Il passaggio fra la prima e la seconda domanda limita, con eccessiva immediatezza, la

riflessione. In realtà tale repentino restringimento di campo può avere, ai fini didattici, un effetto negativo. Infatti scrittura e architettura hanno dei legami a prescindere dal rapporto fra programma (di progetto) e progetto.

La relazione tra scrittura e architettura può essere inclusa nella *Ekphrasis* (Panzarella, 2011, pp. 613-622, Il vol.), descrizione delle immagini, figura retorica che, nella teoria letteraria e nella teoria dell'architettura, ha un ruolo centrale. La scrittura può spiegare ogni aspetto dell'architettura, la sua forma, il luogo in cui si insedia, la sua struttura, le sue parti.

«Architettura, ha scritto Le Corbusier, significa formulare con chiarezza i problemi, tutto dipende da questo, questo è il momento decisivo. Così questa architettura pensata ritorna continuamente nei maestri antichi e moderni, ritorna quasi ossessivamente negli scritti di Adolf Loos che dichiara che l'architettura la si può descrivere ma non può essere disegnata anzi questo carattere di formulazione logica che ne permette la descrizione è caratteristico della grande architettura: il Pantheon lo si può descrivere, le costruzioni della Secessione no» (Rossi, 1968, pp. 126-128). L'architettura pensata è, di fatto, l'architettura (de)scritta perché, sia per formulare i problemi dell'architettura da progettare sia per conoscere l'architettura realizzata, in maniera esplicita, si richiama la scrittura come strumento indispensabile. Sull'importanza della scrittura come strumento di ricerca, si sofferma il filosofo Carlo Sini. «Parliamo adesso della scrittura del sapere alfabetico, alla quale conferisco



Fig. 1. Paul Cézanne, *Mele e biscotti*, 1880.



Fig. 2. Charles Eisen, *Allegoria della capanna*, frontespizio alle *Observations sur l'Architecture* di Marc-Antoine Laugier, 1777.

tanta enfasi dando per scontato quello che non dovrei, cioè che vi sia chiaro che, come oramai ci risulta sempre più evidente da un po' di anni, noi non avremmo nessuna scienza senza la pratica della scrittura alfabetica; essa ha messo in cammino il sapere scientifico occidentale» (Sini, 1992, p. 90).

Attraverso la scrittura l'architettura è inclusa, dai maestri del passato e del presente, nell'alveo della ricerca volta alla comprensione e alla trasmissione del sapere acquisito. Grazie alla scrittura il pensiero si precisa e le questioni poste hanno sempre maggiore chiarezza. Ciononostante esiste fra le due "pratiche", architettura e scrittura, una sorta di slittamento, di zona d'ombra, dove alcuni aspetti restano non detti.

### Scrittori e pittori

Prima di inoltrarsi a capire in cosa consiste tale zona d'ombra si osserva questo rapporto dalla parte opposta, cioè come le immagini possano influenzare le parole di un testo. Per indagare tale relazione si recuperano alcune risposte date da Ernest Hemingway a George Plimpton dopo che l'autore de *Il vecchio e il mare* aveva incluso fra le figure da cui aveva imparato di più, insieme ad una serie di scrittori, molti pittori e fra questi Hieronymus Bosch.

«Plimpton: "Ma torniamo all'elenco che ha fatto prima. Prendiamo uno dei pittori, Hieronymus Bosch, per esempio. I suoi paesaggi simbolici, da incubo, sembrano piuttosto lontani da quelli dei suoi libri".

Hemingway: "Incubi ne ho anch'io e conosco quelli degli altri, ma non c'è bisogno che li trascriva nei miei libri. Se lo scrittore decide di non inserire nel testo qualcosa con cui ha dimestichezza, il suo bagaglio di conoscenze in un modo o nell'altro verrà fuori lo stesso. Ma è quando lo scrittore omette qualcosa che ignora, che si notano i vuoti"» (Hemingway, 1996, pp. 41-44).

Questo concetto sembra chiarirsi quando Plimpton pone una ulteriore domanda nel prosieguo dell'intervista.

«Plimpton: "Allora quando scrive è sempre attento, alla ricerca di qualcosa che le potrebbe tornare utile?"

Hemingway: "Certo. Se uno scrittore smette di osservare è finito. Ma non è che debba farlo consapevolmente, pensando che potrebbe servirgli. Forse all'inizio è diverso, ma col tempo, tutto quello che lo scrittore vede finisce nella grande riserva delle cose che ha osservato o che conosce. Ammesso che a qualcuno possa interessare, io cerco sempre di scrivere secondo il principio dell'iceberg: i sette ottavi di ogni parte visibile sono sempre sommersi. Tutto quello che conosco è materiale che posso eliminare, lasciare sott'acqua, così il mio iceberg sarà sempre più solido. L'importante è quel che non si vede. Ma se uno scrittore omette qualcosa perché ne è all'oscuro, allora le lacune si noteranno"» (Hemingway, 1996, p. 61).

Fra i sette ottavi è incluso quanto appreso dai pittori, costituendo parte del substrato su cui *fondare* un breve racconto o un lungo romanzo. Resta da chiarire quale *surplus* di esperienza accumula uno scrittore nell'osservare un quadro. Sul rapporto *pittura-scrittura* è limpida una proposizione di Georges Simenon: «Io cercavo di dare alle parole il peso che una pennellata di Cézanne sapeva dare a una mela» (Collins, 1998, p. 47). Il riferimento privilegiato, la figura da riconoscere nel testo, in questo caso pittorico, non è la mela in sé, ma è l'azione che sulla mela compie Cézanne. La pennellata traduce, insieme, tecnica pittorica e punto di vista dell'artista, che osserva il frutto, in realtà quasi sempre i frutti (mele o mele e pere, ciliegie e pesche), da un inusuale, sino ad allora, punto di vista e dando nuova concretezza alla forza di gravità. L'acutezza di Cézanne e la sua abilità pittorica trasformano la mela in qualcosa di assolutamente inedito.

Nei sette ottavi dell'iceberg si può pensare che si sommino e si addensino quegli sguardi in grado di rendere palesi aspetti della realtà solo apparentemente noti. Punti di vista, grazie ai quali una mela non è più soltanto una mela. Tale arricchimento si riversa nel lavoro di Simenon, ad esempio, nel modo in cui lo scrittore riesce a trasformare figure tutt'altro che eroiche in protagonisti, grazie al compiersi di un destino ineluttabile e quasi sempre tragico.

#### Dalle affinità elettive al rapporto programma/progetto

Sino ad ora, nell'illustrare la relazione fra pittura e scrittura, si è fatto leva su un rapporto definito, nei casi presi in esame, dalla sensibilità dello scrittore mentre, con tutt'altra natura, si prospetta il legame fra programma e progetto.

L'affinità elettiva che lega scrittori a pittori perde il suo carattere di scelta per trasformarsi in una richiesta (il programma) alla quale si risponde attraverso il progetto. Nel costruire la richiesta, il programma oscilla fra prescrizione e descrizione (Motta Pizzigoni, 1988, p. 89), come tesi e antitesi, in cui il progetto si inserisce come momento di sintesi. In altri termini, avvicinandosi al rapporto *testo-immagine*, *testo-progetto*, *testo-architettura*, almeno inizialmente, ci si sente autorizzati a tracciare una linea di demarcazione netta e senza eccezioni fra un rapporto scaturito da un'affinità elettiva, come quella descritta tra uno scrittore e un pittore, rispetto a quella connessione, apparentemente più meccanica, che può esistere fra un programma di progetto, il progetto e la successiva realizzazione. Il confine netto, questa soglia invalicabile, è in realtà un limite molto più labile perché nel testo del programma, in modo palese o sotterraneo, sono presenti quelle figure, figlie di altre affinità, che influenzeranno il progetto.

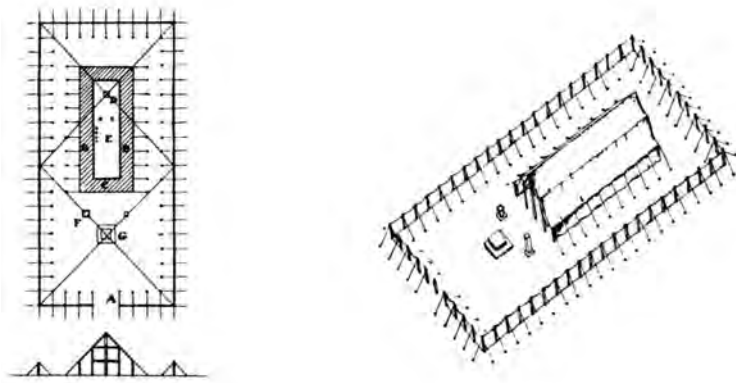
#### L'architettura dall'architettura

La trincea fra programma e progetto si stempera, rileggendo le parole di Aldo Rossi: «Osserviamo ora un monumento: il Pantheon. Prescindiamo dalla complessità urbana che presiede a questa architettura. In un certo senso noi possiamo riferirci al progetto del Pantheon o addirittura ai suoi principi, agli enunciati logici, che presiedono alla sua progettazione. Io credo che la lezione che posso prendere da questi enunciati sia del tutto attuale quanto la lezione che noi riceviamo da un'opera dell'architettura moderna; o possiamo confrontare due opere, e vedere come tutto il discorso dell'architettura, per quanto complesso, possa essere compreso in un solo discorso, ridotto agli enunciati base.

Allora l'architettura si presenta come una meditazione sulle cose, sui fatti; i principi sono pochi e immutabili ma moltissime sono le risposte concrete che l'architetto e la società danno ai problemi che via via si pongono nel tempo. L'immutabilità è data dal carattere razionale e riduttivo degli enunciati architettonici» (Rossi, 1968, p. 126).

Il Pantheon è una delle risposte possibili ma è un'architettura, anzi un monumento, che con più forza e con maggiore chiarezza di altri presenta, rende visibili, alcuni principi. Il Pantheon, in quanto monumento, svolge all'interno dell'architettura, nella trasmissione dei suoi principi, un ruolo particolare. Di ulteriore chiarimento, su questo argomento, sono le parole di Vittorio Ugo: «*Μνημοσυνη*, come si sa, era la madre delle Muse ed il verbo *μνησκω* (*moneo*, in latino) vuol dire rammento, ricordo, richiamo alla mente. Il monumento è quindi legato alle arti e costituisce principio di memoria storica, attualizzata nella discussione critica e nell'uso che ne fa il progetto; esso è là per ricordarci qualcosa (la morte, innanzitutto) e perché non lo si dimentichi; è l'elemento fondamentale della teoria e della disciplina architettonica, di cui costituisce unità di misura. Il monumento si rapporta anzi alla misura in doppio modo: ha misura ed è misura; ha le misure afferenti alle diverse geometrie, ai rapporti col corpo umano, alle funzioni che assolve, ai dati ambientali, alla struttura tettonica e spaziale ecc.; nel contempo, esso è misura in relazione al luogo, alle attività umane, alle concezioni estetiche, alla serie tipologica alla quale appartiene ed all'insieme delle nuove edificazioni e dei nuovi progetti, rispetto ai quali si pone come "fonte" e come termine di confronto» (Ugo, 1982, p. 11).

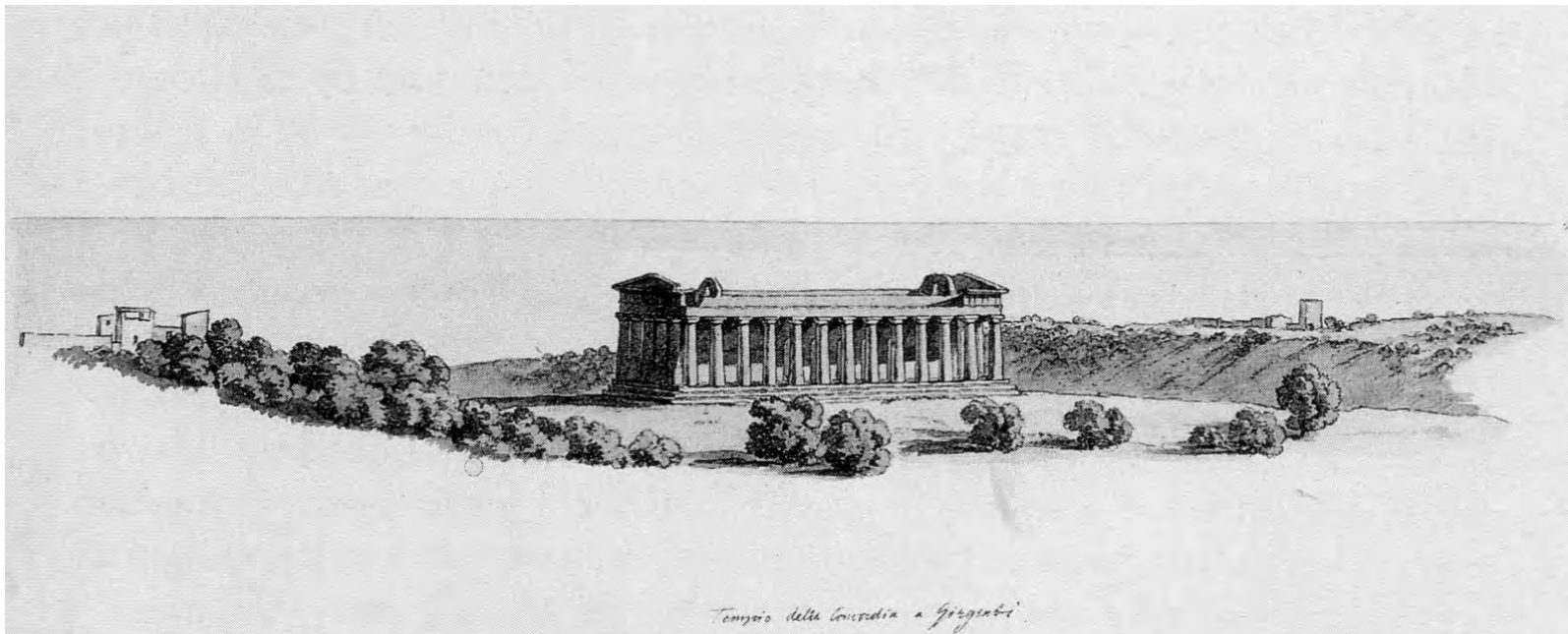
Se l'aver *misura* del monumento richiama le proposizioni di Le Corbusier in *Vers une architecture*, quando descrive l'operato dell'uomo primitivo che decide di piantare la tenda in una radura nel bosco o quando ricorda il modo in cui gli uomini della tribù desiderano "mettere al sicuro" il loro Dio; – «Per costruire bene e per distribuire i suoi sforzi, per la solidità e l'utilità dell'opera



3

(l'uomo) ha preso delle misure, ha scelto un modulo, ha regolato il suo lavoro, ha dato ordine» (Le Corbusier, 1984, pp. 53-55) – l'essere misura del monumento, l'essere fonte e termine di confronto per le altre architetture permette di affermare che esiste, anzi che deve esistere, un legame stabile tra architettura e architettura, come un etimo che resta costante nel significato ma genera, in relazione alle varie epoche, vocaboli diversi.

La *conditio sine qua non* del programma consiste nel riferirsi direttamente ad alcune *figure* o a quei principi immutabili che sono alla base o coincidono con le figure stesse. L'effetto logico di tale impostazione è che «la più importante condizione che un programma di architettura deve rispettare è ancora una volta qualcosa di paradossale: chiedere la produzione di una nuova architettura mettendo insieme riferimenti a ciò che è già stato fatto. È necessario che un programma sia costruito sulla base di riferimenti all'architettura, che parli di architettura. Un programma deve domandare o



4

Fig. 3. *Tempio primitivo*, da Le Corbusier, *Vers une architecture*.

Fig. 4. Karl Friedrich Schinkel, *Il tempio della Concordia ad Agrigento*, 1804.

meglio prescrivere la costruzione di architettura, ma non può farlo che descrivendo altre architetture, appoggiandosi alla descrizione di edifici o di città che il programma può anche astenersi dal nominare espressamente, ma che devono essere presenti nella stesura del programma» (Motta, Pizzigoni, 1998, p. 89).

Da questa affermazione di Giancarlo Motta e Antonia Pizzigoni, vista alla luce delle parole di Aldo Rossi e Vittorio Ugo, forse si può togliere il termine paradossale e sostituirlo con consequenziale. Nel testo del programma esisteranno, in maniera diretta o indiretta, dei «riferimenti a ciò che è stato fatto». Diretta o indiretta perché nella redazione del programma, come per qualsiasi testo, può prevalere il principio dell'iceberg di Hemingway e cioè chi scrive può lasciare sott'acqua qualcosa che conosce molto bene, facendo emergere soltanto una piccola porzione, sostenuta da un'ampia base.

Ma chi scrive il programma?

«Filarete [...] aveva configurato l'opera di architettura come prodotto dell'unione tra il committente – padre e l'architetto – madre, evidenziando la dimensione organica, amorosa ed edonistica dell'architettura, accanto a quella tecnica e razionale» (Ugo, 1982, p. 19). Quindi, in questa occasione, volendo prescindere dalle situazioni particolari, si deve presupporre che il committente, autore del programma, non abbia competenze specifiche nell'ambito dell'architettura. Tale figura di committente avrà comunque la capacità, nella scrittura del testo, di includere quei riferimenti e quindi quelle figure che in modo a volte oscuro, a volte palese, anticipano l'esito del progetto. Ma nell'ipotesi che si porta avanti i cosiddetti riferimenti hanno un substrato, dei rimandi ultimi ai quali l'architettura nel suo compiersi, in modo perpetuo, richiama.

Perché «ogni realizzazione è sempre copia e ripetizione di un unico modello, l'archetipo o il paradigma alle cui forme si rifanno per mezzo di procedimenti di imitazione fondati sulla memoria, i singoli edifici, ogni idea di architettura, casa, tomba, tempio o altro è prima di tutto la forma generale a cui guardano le diverse case, le diverse tombe, i diversi templi o altro. L'idea di architettura è l'archetipo; ogni volta l'edificio ne è una realizzazione, ne determina le forme particolari e la geometria» (Motta, Pizzigoni, 1998, p. 32).

#### Riconoscere le figure nel testo. Archetipi

Non modelli da imitare ma archetipi che restano sullo sfondo a cui l'architettura in modo ineluttabile continua a riferirsi indipendentemente dalla scala di intervento. Per giungere a cogliere questa verità bisogna accorciare la catena e immaginare, per una volta, che lo scrittore (del programma), il

progettista e il costruttore coincidano con una sola figura. Si cancella quella distinzione, descritta in modo sapiente da Giulio Carlo Argan (Argan, 1969, pp. 164-165), per cui dal Rinascimento in poi l'unica tecnica che appartiene all'architetto è la tecnica della progettazione. Fatta questa premessa si trova utile ricordare l'esperienza del naufrago Robinson Crusoe di Daniel Defoe, approdato in un'isola sconosciuta.

Le abitazioni-rifugio di Robinson sembrano scaturire spontaneamente perché primo obiettivo dell'abitare è, in maniera prepotente, il proteggere (Heidegger, 1976, pp. 96-108).

Nelle realizzazioni del protagonista di Defoe si chiamano in causa i tre archetipi: la caverna (per quanto sotto forma di cavità rientrante), la tenda e il successivo padiglione-capanna. Nella descrizione ogni opera è controllata dalla geometria, laddove possibile, euclidea, e vi è un continuo riferirsi alle misure, e quindi ai rapporti fra queste. Le forme archetipiche sembrano scaturire naturalmente laddove si è ad un grado zero della scrittura architettonica, mentre misure e geometria si pongono nella narrazione come strumenti irrinunciabili. Altrettanto evidente è la progressione con cui Defoe, nel suo romanzo del 1719, fa giungere il suo naufrago dalla caverna-tenda al padiglione-capanna come esito di una serenità dell'abitare lentamente acquisita. Il padiglione-capanna sembra coincidere con la *cabanne rustique*, protagonista dell'*Essai sur l'architecture* scritto nel 1753 da Marc Antoine Laugier. Defoe e Laugier, da sentieri diversi e con differenti finalità, descrivono il processo costruttivo seguito dal *bon sauvage* che, nel caso dello scrittore inglese, è un naufrago costretto a ripetere le esperienze dell'essere selvaggio per necessità; mentre per l'abate francese la figura dell'essere umano, immaginato alla sua origine, costituisce un espediente per dimostrare una sua precisa tesi. La finalità di Laugier è chiara e nota: vedere depositato nella capanna primitiva il genoma dell'architettura classica, fatta di elementi e parti – colonna, trabeazione, frontone – e trovare in questa l'espressione architettonica più elevata in contrapposizione alle barbarie dell'architettura gotica.

«La piccola capanna primitiva [...] costituisce il modello a partire dal quale ogni magnificenza architettonica è stata concepita; e solo approssimandosi alla semplicità di questo primo modello, nella pratica dell'arte, sarà possibile evitare i difetti più radicali e raggiungere l'autentica perfezione» (Laugier, 1987, pp. 47-48).

È bene precisare che la capanna non è un'invenzione letteraria né di Defoe né di Laugier; diciassette secoli prima di loro Vitruvio, nel II libro del suo *De Architectura*, ne aveva ampiamente trattato e lo stesso autore, nel libro III, spiegando il concetto di simmetria, legava, in modo indissolubile, le

proporzioni dell'architettura a quelle del corpo umano. Ma a metà del Settecento l'enfasi torna sulla capanna in virtù delle scoperte archeologiche e degli scritti coevi, dove emerge in primo piano il rapporto fra tale costruzione primitiva e l'architettura greca. «I greci “con le leggi severe del dorico” sono stati i primi a portare a compimento il sistema implicito nella capanna primitiva sviluppando il rapporto tra la colonna e gli architravi, e seguendo in questo proprio le indicazioni che venivano dalla natura» (Cometa, 1999, p. 5). La capanna assume, quindi, una dimensione mitica, *l'αρχή*, che precede il valore e il ruolo che i monumenti avranno nella storia dell'architettura e come figure indispensabili nella redazione del programma.

Nel passaggio da Defoe a Laugier, dall'esperienza del romanzo dello scrittore inglese a quella del “progetto teorico” dell'abate francese, sembra sfuggire un elemento, un *archetipo*, che pur citato da Robinson, scompare divenendo evanescente: la tenda. Nel romanzo di Defoe la tenda è un *object trouvé*; è parte del bottino che il protagonista riesce a recuperare dal relitto della nave. Sembra appartenere ad una modernità lontanissima, figlia di una eredità culturale e industriale del tutto aliena dall'esperienza selvaggia dell'isola. La realtà, però, è ben diversa e grazie ad alcuni stralci tratti da *I quattro elementi dell'architettura* di Gottfried Semper si riuscirà a fare chiarezza.

«L'uso di intrecciare pali per delimitare la proprietà, delle stuoie e dei tappeti come coperte per i piedi, per ripararsi dal sole o dal freddo e per separare i vani interni alle abitazioni, nella maggior parte dei casi, e specialmente in condizioni climatiche favorevoli, precedette l'uso delle pareti in muratura. Quest'ultima era uno sviluppo dell'arte muraria che si era formata in precedenza per i muri a terrazza, in condizioni stilistiche molto differenti.

Essendo l'intreccio l'elemento originario, anche più tardi, quando le leggere pareti di stuoia si trasformarono in solidi muri in mattoni di terra, laterizi o cubi di pietra, esso conservò, in realtà o anche solo idealmente, tutto il peso della sua primitiva importanza, la vera *essenza* della parete.

Il tappeto rimase sempre la parete, la delimitazione spaziale visibile. I muri dietro di esso, spesso molto solidi, erano necessari per altri scopi, che non riguardavano la spazialità, ma la sicurezza, la portata, la maggiore durata e così via» (Semper, 1991, pp. 206-209).

Nel sostenere l'origine tessile dell'architettura, Semper chiarisce in modo netto la distinzione fra spazio e struttura. L'intrecciare e poi il tessere sono le attività dalle quali l'architettura trova il suo *incipit*, un inizio che segna il *limen* fra interno ed esterno; diaframma continuo ed alternativo, nel suo essere, a quello della capanna primitiva costituita da elementi discontinui.

In particolar modo nel molto più corposo *Der Stil in den technischen und tecktonischen Künsten oder praktische Ästhetik* del 1863, Semper descrive il ruolo spaziale e strutturale che hanno le colonne staccate dalle pareti nelle sale coperte da volte a crociera delle terme romane. «Mediante queste colonne all'interno degli spazi viene soddisfatto, per quanto concerne il soffitto, l'antico principio indogermanico per cui il muro non deve sostenere ma solo racchiudere, e quest'ultimo si emancipa sotto quest'aspetto dalla servitù della volta» (Semper, 1992, p. 184). A partire da questa riflessione dell'architetto tedesco, Giovanni Fanelli e Roberto Gargiani arrivano a sostenere che «con le opere degli anni 1925-27, in cui definisce e precisa il principio dell'arretramento delle strutture verticali all'interno dell'edificio, Le Corbusier, si ricollega indirettamente alla problematica che Semper aveva ripercorso nel passo citato, e arriva a risolvere coerentemente dal punto di vista sia strutturale sia formale il rapporto tra parete e colonna. Le pareti delle architetture puriste obbediscono al principio indogermanico del muro che non deve sostenere ma soltanto racchiudere. Così i *5 Points d'une Architecture nouvelle* hanno un'importanza capitale non solo negli svolgimenti interni dell'opera di Le Corbusier, ma anche nella più generale storia della classicità in quanto è proprio attraverso la soluzione dell'arretramento delle strutture verticali che la linea classica vitruviana può aprirsi anche al confronto con il mito semperiano dell'origine tessile della parete con tutte le implicazioni di libertà di disegno che ne discendono» (Fanelli, Gargiani, 1996, p. 274).

*Curtain wall* (letteralmente “muro di tenda”, o “muro di sipario”) e più recenti *pellì* architettoniche, realizzate fra il Ventesimo secolo e l'inizio del Ventunesimo, possono essere lette, alla luce di questa ermeneutica di Fanelli e Gargiani, come echi del mito semperiano. Del tutto indipendenti da questa interpretazione inclusiva sono quelle architetture che concretamente hanno continuato ad utilizzare membrane o tessuti, in anni più recenti, come, ad esempio, nelle sperimentazioni di Frei Otto.

Nel confronto in cui restano visibili muro e colonna o muro e parasta, e quindi nella interazione tra superfici continue ed elementi discontinui, anche laddove si passa da un sistema strutturale trilitico ad uno intelaiato, si possono recuperare alcune architetture dei primi decenni del Ventesimo secolo. Emblematiche nel contrassegnare tale dialettica sono le soluzioni elaborate da Gunnar Asplund per il municipio di Göteborg e da Sven Markelius per l'auditorium di Helsingborg. Entrambe le opere, nel lungo e complesso sviluppo dei progetti, si svestono progressivamente dagli elementi del classicismo (nordico) e, tuttavia, restano intrise dei suoi contenuti più profondi, come un DNA persistente oltre le forme.

Il modo in cui l'ordine architettonico permane, sotto o sopra la superficie, dell'architettura occidentale consentirebbe di attraversare millenni di storia seguendo la eco della capanna primitiva ma l'interesse della lezione è capire come l'archetipo sia oltre che forma soprattutto *logos*. Ragionamento per comporre la spazialità peculiare dell'archetipo stesso.

Da questa prospettiva ci si accorge del diverso ruolo giocato dalla geometria e dalle misure – intese come rapporti e proporzioni – definite nel corso della lezione, come strumenti. Nella forma e nelle proporzioni degli elementi di tutta l'architettura che ha nella capanna primitiva la sua indissolubile matrice, geometria e proporzioni non possono essere relegate alla sola funzione di *mezzi* ma diventano spesso un fine. Esito finale di un *modus operandi*, di una attenta ricerca che tocca, probabilmente, il suo acme nell'architettura dell'umanesimo, periodo nel quale, attraverso lo studio di Pitagora, si era fermamente convinti della possibilità, che anche in architettura, attraverso specifici rapporti, si potesse riprendere l'*armonia mundi*.

Questa fiducia nella geometria, nelle proporzioni, nei tracciati regolatori, non riguarda soltanto un passato remoto, divenendo motivo di polemiche anche all'interno del Movimento Moderno, ad esempio nelle invettive di Hugo Häring contro Le Corbusier.

«Le figure-pilota, che poniamo alla base delle nostre forme creative, non le traiamo dal mondo della geometria, bensì da quello delle formazioni organiche, avendo noi appreso che la via seguita dalla vita nel configurare, nell'erigere, nel creare non può essere che quella stessa che la natura percorre, la via cioè della formulazione organica in obbedienza ad un piano, non la via della geometria. [...]

Noi vogliamo indagare le cose e far loro dispiegare la loro propria forma.

È contraddittorio dar loro una forma, determinarla dall'esterno, trasferire su di esse una qualunque legalità derivata, far loro violenza. Abbiamo sbagliato quando le abbiamo trasformate in teatro di dimostrazioni storiche, ma altrettanto abbiamo sbagliato trasformandole in oggetti dei nostri capricci individuali.

E parimenti sbagliamo a ricondurre le cose a figure geometriche o cristalline, perché ciò facendo usiamo loro violenza (come fa Le Corbusier). Le figure geometriche non sono forme né configurazioni originarie. Sono al contrario astrazioni obbedienti a leggi» (Häring, 1925).

La controversia Häring-Corbu introduce il rapporto tra architettura e corpo umano, entrando nel vivo delle differenze spaziali degli archetipi. Nella capanna, come nel tempio, la figura umana è misura di riferimento e di confronto per le dimensioni dei suoi elementi sino a coincidere con questi, ad esempio, nelle straordinarie cariatidi dell'Eretteo o nei stupefacenti

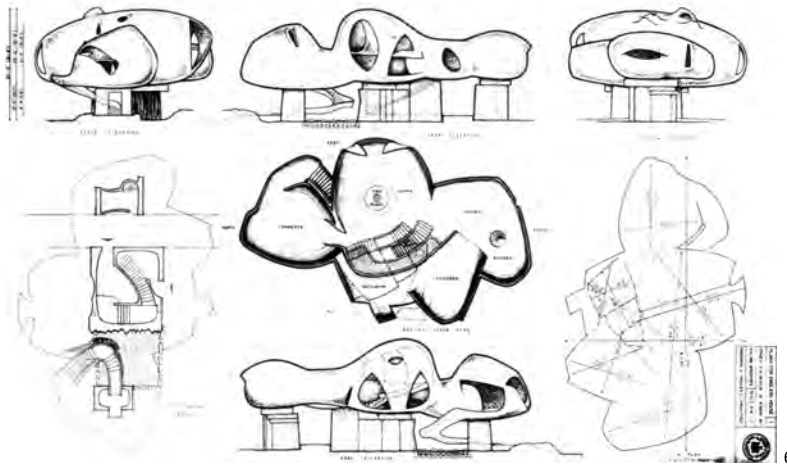
Telamoni di Agrigento ma, il corpo umano è, nella fruizione di queste architetture, sempre distinguibile dall'architettura; mentre nella tenda, ancor di più nella caverna vi può essere una simbiosi ancestrale.

«Ditemi se la struttura costrittiva delle sei pareti non vi opprime, e se il sarcofago ripieno delle vostre mille necessità non ha mai insinuato in voi il segreto desiderio di essere circondati dal ritmo del respiro della vostra anima; se non avete mai desiderato penetrare come una entità aeriforme nello spigoloso massiccio di un masso erratico e sprigionare i vostri impulsi nella docile materia della terra» (Finsterlin, 1921-22).

Alle equilibrate composizioni derivanti dalla capanna primitiva si sovrappone la potenza delle immagini richiamate da Hermann Finsterlin dove diviene più difficile distinguere tra il corpo dell'uomo e quello dell'architettura come, ad esempio, nelle varie versioni della *Endless House* di Friedrich Kiesler.

Millenni prima delle suggestioni di Finsterlin e delle proposte di Kiesler, la caverna antro naturale diviene artificio, spazio sottratto all'orografia, cavità scavata nella roccia come nelle abitazioni dei Pueblos indiani in Arizona, nei villaggi tunisini utilizzati da Geoge Lucas in *Guerre Stellari*, negli insediamenti abitativi rupestri in Cappadocia o nei tanti altri esempi presentati da Manfredi Nicoletti nel suo volume *L'architettura delle caverne* (Nicoletti, 1990). Spazi ipogei che all'esterno si manifestano soltanto attraverso alcune bucatore sul fianco della collina o sulla crosta del terreno pianeggiante. In altri casi, come in quello di Kiesler e in particolar modo nella sua *Endless House* (1956/60), l'architettura è interamente fuori terra pur conservando la plasticità di un masso scavato. Con Kiesler, in maniera diversa nelle architetture di André Bloc, la riflessione progettuale sostituisce l'*homo ad circulum* o *ad quadratum* con un uomo immerso nel cosmo e nella casa nella quale, con il suo movimento, plasma i vuoti e la configurazione esterna segue contrazioni e dilatazioni dell'interno senza ulteriori preoccupazioni di forma.

In conclusione caverna, tenda e capanna, come si è cercato di dimostrare, si propagano in maniera diacronica; archetipi dichiarati o nascosti nei programmi, in forme ibridate o ortodosse nei progetti e nelle realizzazioni e, in queste ultime, indipendentemente dalla loro dimensione. D'altra parte, come sosteneva Frank Lloyd Wright «*If he is not a whore, the architect should understand that there is no difference between big and small*» (Wright, 2009, pp. 2-3).



### Bibliografia

- Argan G. C., *Tecnica*, in Portoghesi P. (diretto da), *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Istituti Editoriale Romano, Roma 1969.
- Collins C., *Intervista con Georges Simenon*, Minimum Fax, Roma 1998.
- Cometa M., *Il romanzo dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1999.
- D'Amato C. (a cura di), *Città di pietra*, Marsilio, Venezia 2006.
- Defoe D., *La vita e le strane sorprendenti avventure di Robinson Crusoe*, Rizzoli, Milano 1976.
- Fanelli G., Gargiani R., *Il principio del rivestimento*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- Faegre T., *Tende. Architetture dei nomadi*, Dedalo, Bari 1981.
- Finsterlin H., *Architettura degli interni*, "Frühlicht", Fascicolo 2, 1921/22, ed. it. Aa.Vv., 1920-1922 *Frühlicht, Gli anni dell'avanguardia architettonica in Germania*, Mazzotta, Milano, 1974, pp. 107-111.
- Galfetti E., *Due progetti di Eugenio Galfetti per Bellinzona*, "Lotus international", n. 48/49, 1986, pp. 111-112.
- Goethe J. W., *Philipp Hackert*, Tubinga 1811; trad. it. *Philipp Hackert. La vita*, Novelli Radice M. (a cura di), Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1988.
- Gravagnuolo B., Tentori F. (a cura di), *Lo stile*, Laterza, Roma-Bari 1992.
- Häring H., *Die Form*, 1925; ed. it. *Itinerari verso la forma*, "L'architettura cronaca e storia", n. 775, p. 47.
- Heidegger M., *Costruire Abitare Pensare*, in Id., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976.
- Hemingway E., *Il gran fiume dai due cuori I e II*, in Id., *I quarantanove racconti*, Einaudi, Torino 1981, pp. 191-209.
- 5 - Hemingway E., *Il principio dell'iceberg. Intervista sull'arte di scrivere e narrare*, Il Melangolo, Genova 1996.
- Kulka H., *Adolf Loos*, Löcker Verlag, Wien 1931; ed. it. *Loos A., La civiltà occidentale. «Das Andere» e altri scritti*, Zanichelli, Bologna 1981.
- Laugier M.-A., *Essai sur l'architecture*, Parigi 1752, ed. it. *Saggio sull'architettura*, Ugo V. (a cura di), Aesthetica Edizioni, Palermo 1987.
- Le Corbusier, *Verso una architettura*, Longanesi, Milano 1984.
- Motta G., Pizzigoni A., *L'orologio di Vitruvio. Introduzione a uno studio della macchina di progetto*, Edizioni Unicopli, Milano 1998.
- Nicoletti M., *L'architettura delle caverne*, Laterza, Roma-Bari 1990.
- Panzarella M., *Ekphrasis inversa. Un approccio alla narrazione in Architettura*, in D'Amato C. (a cura di), *Il progetto di architettura fra didattica e ricerca*, PolibaPress / Arti Grafiche Favia, Bari 2011, pp. 613-622 del II vol.
- Quitzch H., *La visione estetica di Semper*, in Semper G., *I 4 elementi dell'architettura*, Jaca Book, Milano 1991.
- Rossi A., *Architettura per i musei*, in Aa.Vv., *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari 1968, pp. 122-137.
- Semper G., *Die Vier Elemente Der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde Braunschweig*, 1852; trad. it. in Quitzsch H., *La visione estetica di Semper*, seguito da *I 4 elementi dell'architettura*, Scarpa L. (a cura di), Jaca Book, Milano 1991.
- Semper G., *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 1863, ed. it. Burelli A. R., Cresti C., Sini C., *Pensare il progetto*, Tranchida Editori, Milano 1992.
- Ugo V., *Dimensioni dell'architettura*, Cogras, Palermo 1982.
- Venezia F., *L'architettura, gli scritti, la critica*, Electa, Milano 1998.
- Wharton A. J., *The Tribune Tower: Spolia as Despoliation*, in Brilliant R., Kinney D. (a cura di), *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Burlington, Ashgate 2011.
- Wright F. L., *La grandezza del piccolo*, "Casabella", n. 784, 2009, pp. 2-3.

Fig. 5. Tunisia, Matmâtâ, pianta di un'abitazione ipogea.

Fig. 6. Frederick Kiesler, *Endless House*, versione 1959-1960, pianta e prospetti.



### Esempio 1 - Dalla caverna alla vetta

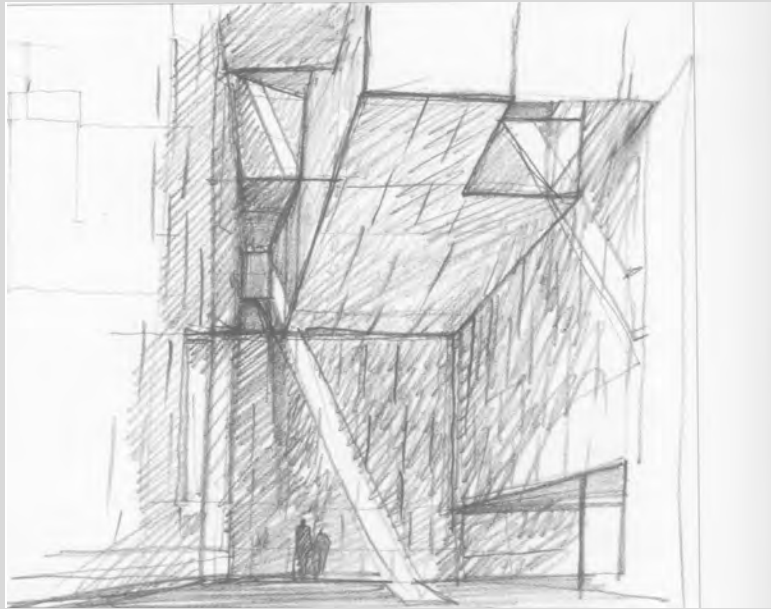
Per comprendere il modo in cui si manifesta l'**archetipo** della caverna in relazione ad alcune richieste (testi-programmi) potrebbe essere sufficiente mettere a confronto alcune di quelle esperienze di progetto che trovano il loro fulcro nell'attraversare la crosta terrestre. Si possono prendere in esame gli esiti del concorso per le latomie dei Capuccini di Siracusa (D'Amato, 2006) o i progetti, come quello di Aurelio Galfetti per il restauro del Castello di Bellinzona, che hanno fra i propri compiti quello delle risalite. Nel capire la relazione esistente fra testo e progetto, nel tentativo di svelare le figure contenute nel primo, si trova utile invertire l'ordine dei fattori e quindi verificare, a valle, come si esprimono i progettisti nella descrizione delle loro architetture ipogee. Nel caso di Galfetti è interessante constatare come la sua relazione, nel momento in cui descrive la risalita, tenga a precisare la distanza da quello che poteva prospettarsi come un mero compito funzionale. «Dovevo costruire un ascensore. Un ascensore è un fatto meccanico: si può ridurre il problema al disegno del pulsante e al colore della porta lasciando la responsabilità alla ditta costruttrice. Può però essere il pretesto per raccontare ad esempio della fatica necessaria per scavare una montagna. Si può anche, nel fare un ascensore, evidenziare la tensione che si prova nel vedere il cielo (il cielo del castello dove si vuole arrivare) da una finestra 2 x 2 m "sepolti" sotto quaranta metri di roccia. Si può pensare che sotto **terra** è bello vedere la roccia bagnata e sentire invece il beton, fatto dall'uomo perfettamente asciutto. O ancora quando si parla sotto terra, in una caverna, è bello sentire il rimbombo. A queste cose pensavo quando ho cercato di trasformare una scala di sicurezza in un percorso e poi in una struttura, staccata dalla roccia, a significare uno spazio che l'uomo si crea in opposizione alla natura» (Galfetti, 1986). Al progetto di Galfetti si possono affiancare i progetti di Francesco Venezia da lui raggruppati con il titolo *Architettura nella roccia*. Fra questi, in particolare, si vuole ricordare l'accesso al tempio di Segesta. «Un'architettura invisibile all'esterno, tagliata nella roccia, fatta di echi ed ombre, che rende espressiva con la sua natura di elemento di circolazione l'inscindibile unità del paesaggio di Segesta: il teatro – altura edificata e l'antro – cavità profonda» (Venezia, 1998, p. 77). Altrettanto forte è il rapporto con gli spazi ipogei nel progetto di Hans Hollein, poi non realizzato, per il museo di Salisburgo.

Dopo questi esempi e gli stralci di relazioni *ex post*, riecheggiano le parole di Hermann Finsterlin, richiamate nel testo della lezione, e in maniera ricorrente, tornano alcuni termini, (cavità, cielo, luce, ombra, vista, silenzio) che sembrano descrivere insieme agli spazi dell'architettura, alcuni stati d'animo. L'architettura deve sempre produrre stati d'animo ma quando questa entra in una relazione stringente con le cavità ctonie, le sensazioni sembrano prevalere diventando protagoniste assolute. Allora nel riconoscere le figure nel testo e nella possibile individuazione dell'archetipo caverna è possibile intravedere, in un **programma** di progetto, insieme a precise richieste funzionali, anche altre *esigenze* che si manifestano laddove si comprenda come la diversa densità dei vuoti sottratti alla terra genera percezioni più acute. In questi spazi anche un filo di luce diventa una conquista, una semplice scala di sicurezza un percorso, la roccia naturale puro artificio. In altri termini sembrerebbero porsi contemporaneamente due livelli di richiesta paralleli: una mera richiesta funzionale ed una richiesta implicita legata agli stati d'animo che emerge come una piccola vetta di un'ampia e sommersa base di un iceberg.

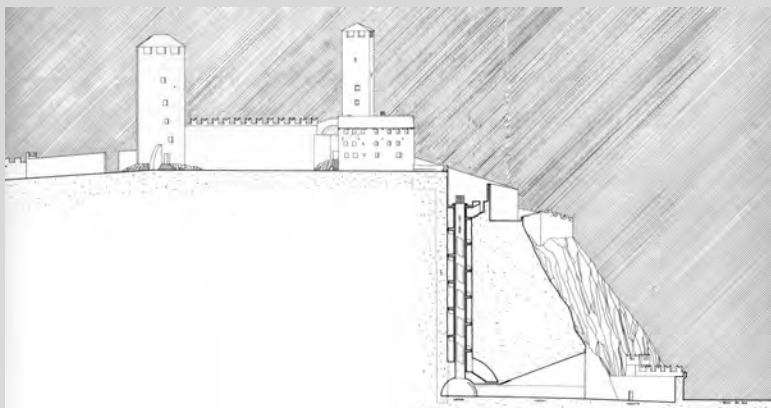
Questa "maggiore" dotazione di senso dell'architettura è un obiettivo costante, ad esempio, nei laboratori di progettazione di Marcello Panzarella – tenuti presso la Facoltà di architettura di Palermo – all'interno dei quali fornisce ai suoi allievi, insieme a un dettagliato programma didattico, al cui interno è compresa una stringata richiesta funzionale, alcuni racconti, di cui è egli stesso l'autore. Questi costruiscono, questa volta in maniera palese, un piano parallelo di approfondimento delle tematiche progettuali. Particolarmente pertinente rispetto al tema della caverna è quello della risalita meccanica alla Rocca di Cefalù trattato da Panzarella, nel laboratorio di sintesi dell'anno accademico 2006-07. «Il tema del Laboratorio [...], riguarda la definizione di un sistema di organismi architettonici, costituito essenzialmente dai locali terminali di un impianto di risalita meccanica, e dalle sistemazioni al piede, nel parco di stazione di una linea ferroviaria da dismettere.

Il compito progettuale sarà svolto a partire dalla interpretazione di una traccia esposta in un testo narrativo, secondo un programma funzionale fornito dalla docenza, ma destinato a essere sottoposto da parte dello studente a una discussione critica, il cui esercizio farà parte dello stesso compito didattico».

Insieme i due testi, il programma funzionale e la **narrazione**, guidano lo studente nell'esperienza di progetto risalendo verso il belvedere della Rocca e scendendo sempre più nelle complesse ed entusiasmanti **stratificazioni** di significato dell'architettura.

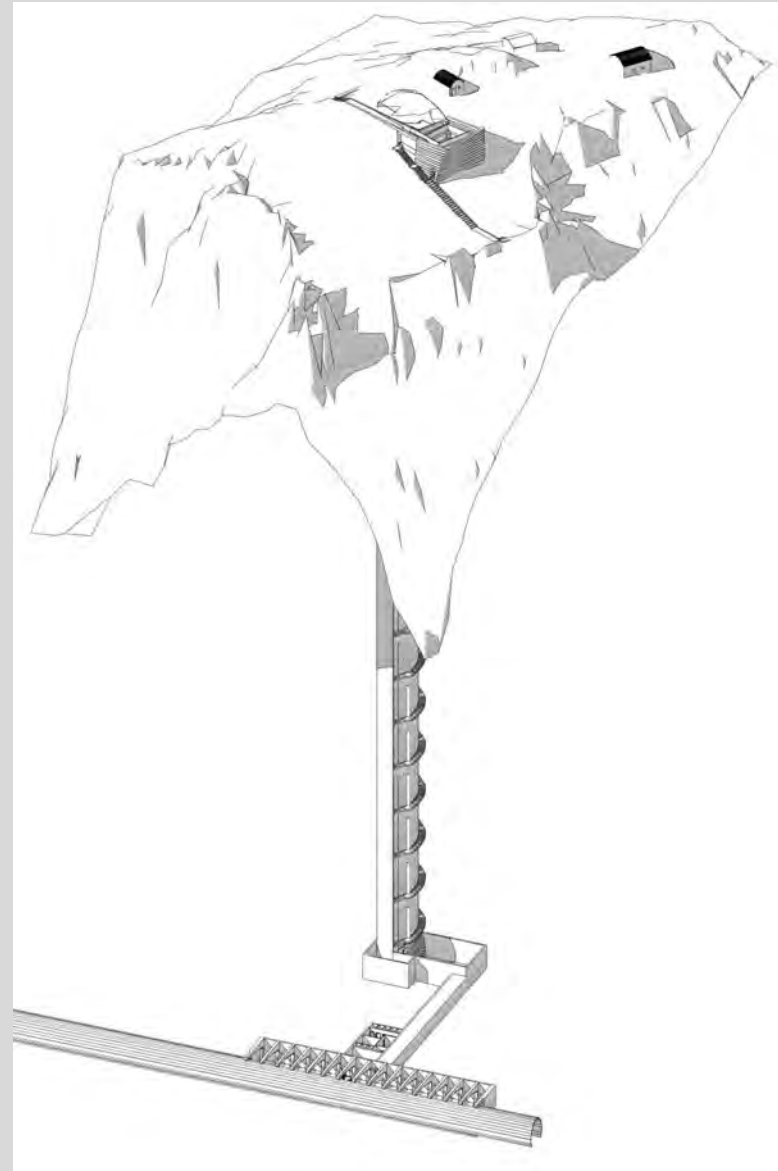


7



8

Fig. 7. Francesco Cellini, *Latomie dei Cappuccini, la grande sala ipogea*, schizzo di studio.  
 Fig. 8. Aurerio Galfetti, *Restauro di Castelgrande a Bellinzona*, sezione longitudinale sull'ascensore e sul cunicolo d'ingresso.  
 Fig. 9. *Progetto dell'impianto di risalita alla Rocca di Cefalù* di Davide Petyx, Laboratorio di Sintesi finale del Prof. Marcello Panzarella, Palermo 2006-2007.



9

## Esempio 2 - Dalla capanna alla colonna

Si riportano di seguito quattro brani, in realtà brevi stralci, e alcune **immagini** relative alla proposta di Adolf Loos per la nuova sede del “Chicago Tribune”. Il primo testo è tratto dal *Essai sur l'architecture* di M. A. Laugier, il secondo è una sintetica descrizione del Tempio di Giove Olimpico di Agrigento di J. W. Goethe, il terzo riporta due proposizioni del bando di concorso per la nuova sede del “Chicago Tribune”, tratte da un saggio di Annabel J. Wharton e, a seguire, sono poste le considerazioni conclusive dello stesso Loos sul suo progetto. L'esempio suggerisce quale relazione possa esistere fra la richiesta del bando di concorso e la proposta di Loos. Quale figura riconoscere nel testo? In che modo il carattere prescrittivo e al contempo descrittivo del **programma** anticipa la soluzione ancora da trovare? Quando il bando richiede «the design “for a structure distinctive and imposing – the most beautiful office building in the world”». Per raggiungere “The most beautiful” un architetto come Loos, che si è sempre dichiarato erede della tradizione classica, deve rimanere all'interno di quella scia culturale che trova nella capanna primitiva la sua origine e nei templi greci, composti da colonne, architravi e trabeazioni, il suo culmine. A partire dal programma e dalla componente soggettiva del progettista si intende costruire attraverso gli stralci un percorso che porta alla “inevitabilità” della proposta di Loos, dove la massima bellezza coincide con l'elemento per antonomasia della architettura greca: la colonna dorica.

«Analogamente a quanto avviene in ogni altra Arte, i principi dell'Architettura si fondano sulla pura natura, nei cui processi si trovano chiaramente impresse le sue regole.

Consideriamo l'essere umano alla sua origine: le sue sole risorse, l'unica sua guida, risiedono nell'istinto e nei desideri naturali. Egli necessita di un luogo dove riposarsi: scorge un prato sulla riva di un placido ruscello; la tenera verzura piace ai suoi occhi e l'erba vellutata gli appare invitante. Raggiunto il prato, vi si distende mollemente e non pensa che a godersi in pace i doni della natura. Nulla gli manca; null'altro desidera. Ben presto, però, il sole cocente lo induce a cercare un riparo e, scorta una foresta che gli offre la frescura della sua ombra, corre a nascondersi nel folto della vegetazione; ed eccolo nuovamente felice, quando densi vapori si innalzano e si

condensano in spesse nubi, dalle quali una pioggia tremenda scroscia come un torrente sull'accogliente foresta. Mal protetto dal fogliame, il nostro uomo non sa come difendersi dall'umidità che da ogni parte lo assale fastidiosamente. Scorta allora una caverna, vi si lascia scivolare e, trovandosi finalmente all'asciutto, si compiace della sua scoperta. Nuovi disagi rendono tuttavia sgradevole il suo soggiorno, avvolto dalle tenebre e dove si respira un'aria malsana. Esce dunque all'aperto, risoluto a supplire col suo ingegno alla rudezza ed alla negligenza della natura, e deciso a costruirsi un alloggio che lo copra senza seppellirlo. Alcuni rami divelti costituiscono il materiale idoneo al suo disegno ed avendone scelti quattro fra i più robusti, li erige verticalmente piazzandoli ai vertici di un quadrato. Alla loro sommità, ne pone orizzontalmente quattro, sui quali altri ancora, inclinati e congiunti all'estremità, sono disposti in modo da formare una sorta di tetto, che viene ricoperto da fogliame abbastanza fitto perché né la pioggia né il sole possano penetrare. Ed ecco, finalmente, il nostro uomo sistemato nel suo alloggio. È vero che, in una casa aperta da ogni lato, freddo e calura faranno sentire i loro scomodi effetti; basterà però che egli chiuda il vano tra i pilastri, per essere completamente al riparo.

Tale è il corso della pura natura; ed è proprio all'imitazione dei suoi procedimenti che l'Arte deve la sua nascita. La piccola capanna primitiva che ho appena descritto costituisce il modello a partire dal quale ogni magnificenza architettonica è stata concepita; e solo approssimandosi alla semplicità di questo primo modello, nella pratica dell'arte, sarà possibile evitare i difetti più radicali e raggiungere l'autentica perfezione» (Laugier, 1987, pp. 47-48).

«Abbiamo fatto quindi sosta innanzi alle rovine del tempio di Giove. Questo si distende per un lungo tratto, come la carcassa d'uno scheletro gigantesco, entro e fuori alcuni poderi, circoscritti da siepi e sparsi di piante alte e cespugli. Ogni forma d'arte è scomparsa sotto l'ingombro di tante macerie, tranne un triglifo enorme (*ungeheuer*) ed un frammento di colonna della stessa proporzione. Mi son provato a misurare il triglifo a braccia aperte, senza riuscire a contenerlo; quanto alla scannellatura della colonna, basti che, a tenermi diritto in piedi, la riempivo come se mi fossi trovato in una nicchia, toccandone il sommo con le spalle. Ventidue uomini, l'uno accanto all'altro in giro, rappresenterebbero press'a poco la circonferenza d'una colonna. Ce ne siamo allontanati sentendo purtroppo che per un disegnatore non c'era nulla da fare» (Goethe, 1988, p. 281).

«In 1922, the Chicago Tribune Corporation held an international competition to secure the design “for a structure distinctive and imposing – the most beautiful office building in the world”. “The World's Greatest Newspaper” the newspaper itself claimed, “had helped materially in the

*building of a world-city (Chicago) in a new world; it would give to that city the ultimate in civic expression – “the world’s most beautiful office building”» (Wharton, 2011, p. 179).*

«Le grandi colonne sono state finora costruite solo in stile romano, mai in stile greco. Questo pensiero, rimasto finora sonnecchiante in me, prende ora forma.

La grande colonna dorica verrà costruita. Se non a Chicago, in un'altra città. Se non per la “Chicago Tribune”, per qualche altro giornale. Se non da me, per un altro architetto» (Kulka, 1981, p. 156).



10

Fig. 10. Karl Ludwig W. Zanth, *Rovine del tempio di Giove Olimpico ad Agrigento*, 1831.

Fig. 11. Adolf Loos, *Progetto di concorso per la sede del Chicago Tribune*, 1922.



11

## TEST DI VERIFICA

### 1 Cosa si propone il test?

Dalla lezione introduttiva emergono alcuni nessi stringenti tra parole e immagini, soprattutto laddove le prime derivano da testi letterari e le seconde sono delle architetture essenziali, di prima necessità, come nel caso di quelle presenti in Robinson Crusoe. Necessità è sia il rifugio nella caverna – cavità fortificata dalla recinzione, sia il padiglione, seconda casa, del naufrago di Daniel Defoe. Nel riproporre alcuni testi, e continuando a ragionare su questi, sembrano prevalere come delle costanti atemporali, delle parole “ultime”, in maniera più propria dei verbi, e con ulteriore maggiore precisione delle coppie di verbi, a cui sembra potersi riferire, con buona approssimazione, qualsiasi spazio dell’abitare. A questi verbi corrispondono, a loro volta, con immediatezza degli archetipi.

- A. sottrarre – scavare. Caverna
- B. comporre – edificare. Capanna
- C. tessere – tendere. Tenda

Il test, quindi, in prima battuta è un esercizio di riconoscimento. In altri termini propone all’alveo di costruire delle “famiglie”, degli insiemi di architetture in relazione alla coppia di verbi, e al relativo archetipo, a cui è possibile ricondurle.

### 2 Cosa contiene il test?

I materiali del test sono alcune descrizioni, già presenti nella lezione introduttiva (Daniel Defoe,

Marc Antoine Laugier) che, in modo differente, contengono gli archetipi di riferimento e alcune immagini (disegni e foto) di architettura.

### 3 Cosa bisogna fare?

**Passo 1** Disponi in tre elenchi, distinti per affinità rispetto alla coppia di verbi e in relazione agli archetipi, le immagini di architettura riportate alle pag. 87, 88 e 89 che hanno come didascalie esclusivamente i titoli dei progetti e/o delle realizzazioni.

**Passo 2** Ricerca l’autore dell’opera e riformula gli elenchi tenendo in considerazione l’ordine cronologico disponendo le immagini dalla più antica alla più recente.

**Passo 3** Su una carta geografica, appositamente predisposta, individua la localizzazione delle opere architettoniche.

**Passo 4** Ridisegna, con tecnica libera, le immagini di alcuni degli esempi riportati (C, L, N) posizionando la sagoma di un uomo in posizione eretta.

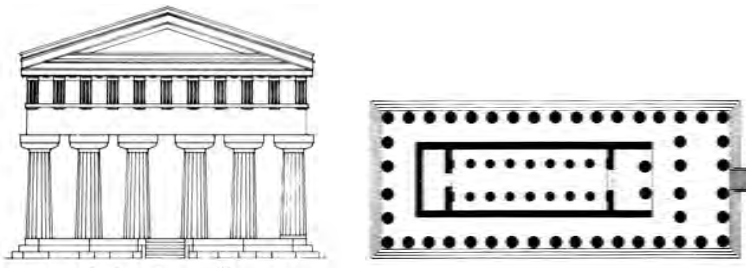
CAVERNA opera	autore	data	luogo

TENDA opera	autore	data	luogo

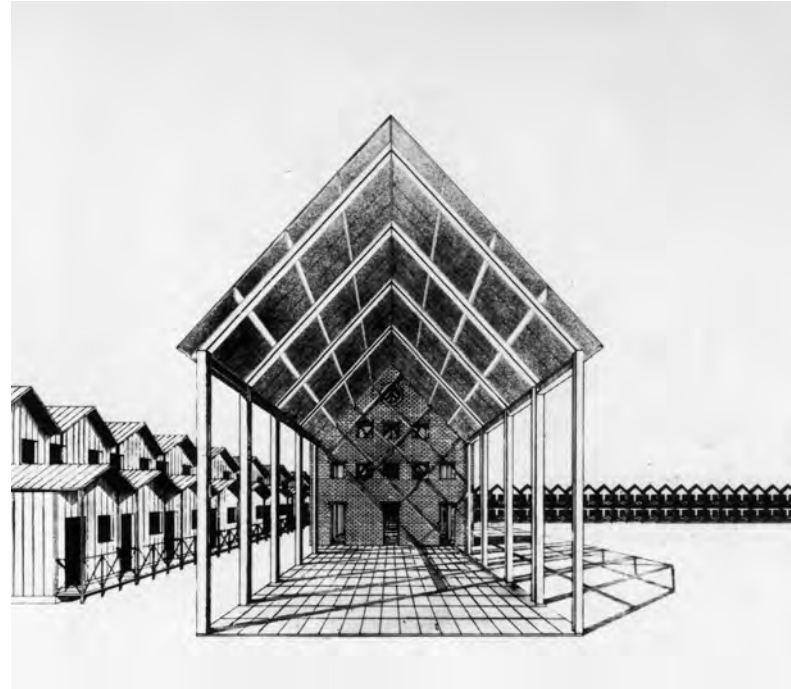
CAPANNA opera	autore	data	luogo



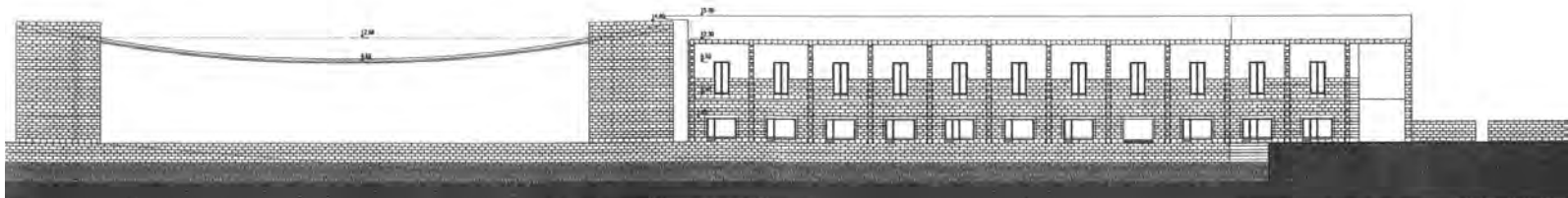
A. Monumento a Federico II.



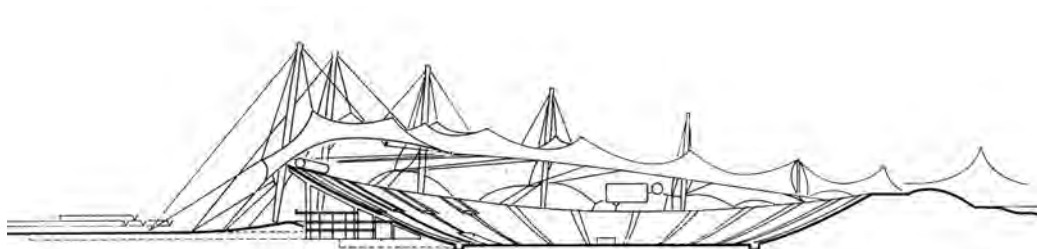
B. Tempio di Apollo.



C. Casa dello studente.



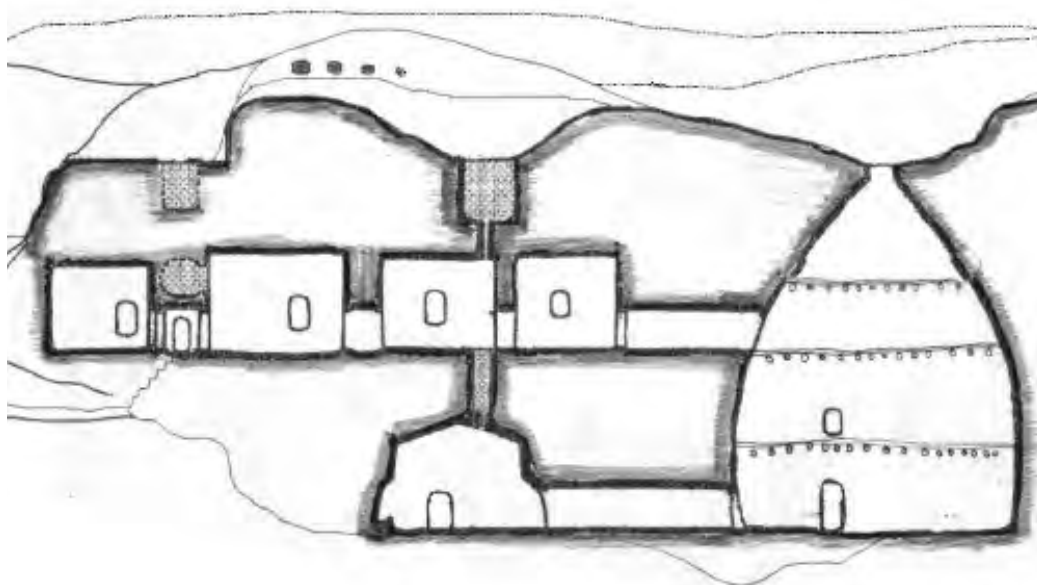
D. Padiglione portoghese.



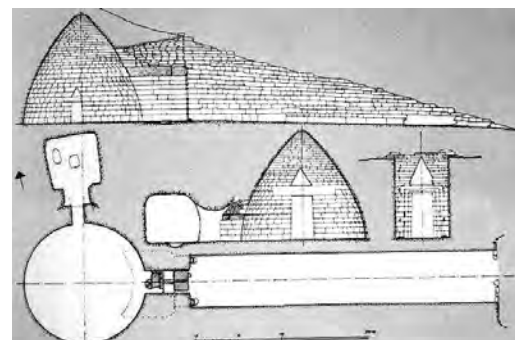
E. Copertura dello Stadio Olimpico.



F. Padiglione Philips.



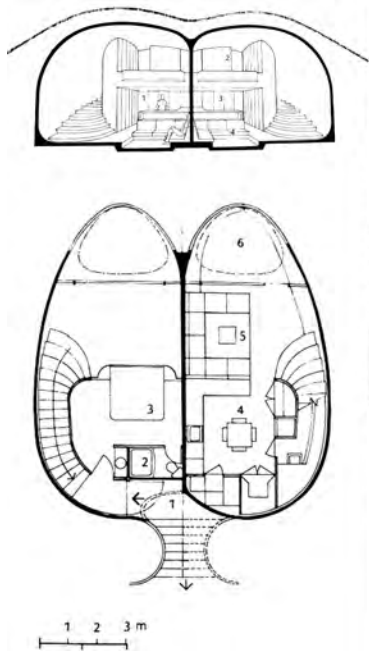
G. Grotte della Gurfa.



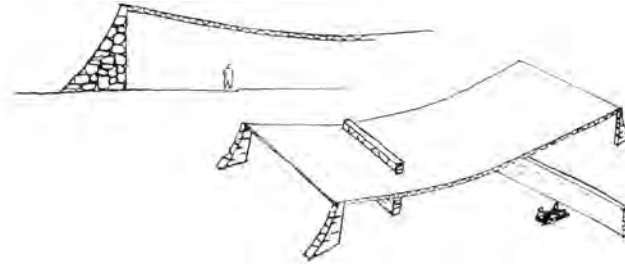
H. Tesoro di Atreo.



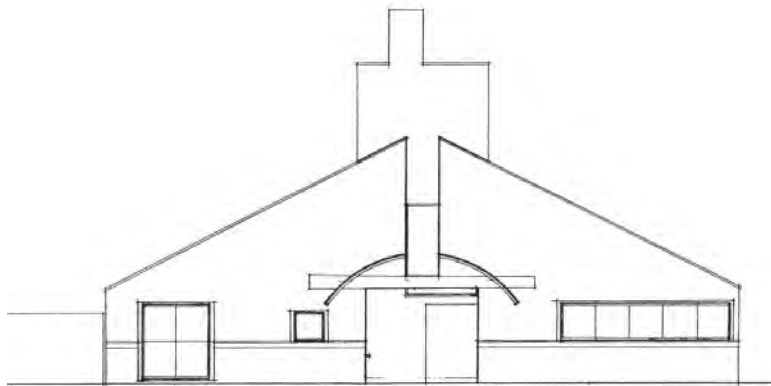
I. Geier House.



L. *Dune House.*

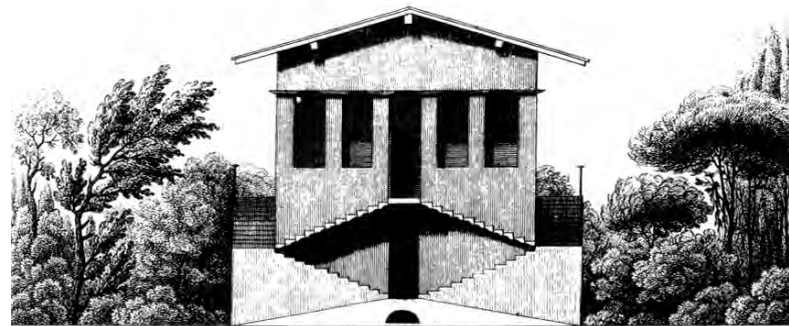


M. *Residenza Edmundo Cavanelas.*



N. *Vanna Venturi House.*

*Elevation*



O. *Casa per un impiegato.*



## ESERCIZIO - Scavare, tendere, comporre

### Cosa devo fare?

L'esercizio è costituito da due esperienze parallele che trovano descrizione in due testi: il primo di Werner Tsholl, il secondo un breve stralcio, tratto da uno scritto di Cino Zucchi. Entrambi tratteggiano delle architetture essenziali, (la casa stanza e la casa rifugio), contenute nella loro dimensione massima, e quindi non necessariamente coincidenti con questa, in un cubo di 4 metri di lato.

Nell'azione di riconoscimento delle figure nel testo sarà necessario individuare, per ambedue le descrizioni, uno schemadiagramma delle parti e, se necessario, con l'ausilio di alcuni schizzi preliminari, produrre due differenti maquette.

Come si leggerà nei testi, in tutte e due le architetture descritte da Tsholl e Zucchi sono, in differente modo, contenute le idee archetipiche della capanna, della caverna e della tenda.

Fra i materiali dell'esercizio si inserisce il *Modulor* di Le Corbusier indispensabile per definire la spazialità della casa stanza e della casa rifugio.

Come realizzare le *maquettes*?

Il primo esercizio può essere svolto utilizzando fogli di polistirolo cartonato o del cartone vegetale, o della balsa. Lo stesso esercizio può essere svolto impiegando della plastilina o qualsiasi materiale su cui, con facilità, si può operare per scavo.

Il secondo esercizio necessita contemporaneamente dei fogli di polistirolo cartonato o di materiali equivalenti sopramenzionati e della stoffa elasticizzata, ancora meglio una rete elasticizzata.

### Casa con zaino di Werner Tsholl

Martin Lengen, Slovacchia. Età 30 anni. Operaio stagionale nell'agricoltura.

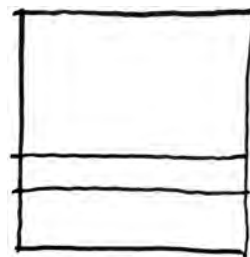
Il problema che cerco di risolvere è l'alloggio per l'operaio stagionale che viene nel nostro paese come manovale, per i contadini durante i periodi primaverili ed estivi e soprattutto per la raccolta.

La casa-stanza per Martin consiste di due volumi: la zona "giorno" dell'abitare, e la zona "notte" nello zaino annesso, raggiungibile salendo cinque scalini.

Nell'intersezione dei due volumi nasce un terzo elemento. Questo volume di arredo contiene tutte le funzioni e le attrezzature tecniche necessarie, dal bagno alla cucina, dal letto agli spazi del ripostiglio e dell'armadio fino alla libreria. Così il vano principale rimane completamente libero. La casa è concepita come una "caverna"; si chiude su tre lati, per dare la massima protezione, mentre si apre verso il lato dell'ingresso con ampie vetrate per la massima illuminazione.

### PASSO.....1

Dopo una lettura attenta del testo scegli in che rapporto dimensionale (di 4x4x4 metri) devono stare nella casa le zone "giorno" e "notte" e la parte compresa fra le due, e fissa questa relazione in due diagrammi per la pianta e per l'alzato.



### PASSO.....2

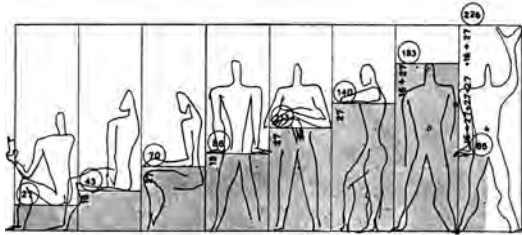
Una volta stabilito il rapporto fra le parti inizia a costruire la maquette in scala 1:20 tenendo conto che al suo interno l'uomo deve potere stare in posizione eretta, seduta e sdraiata.

### PASSO.....4

Sulla base dei disegni torna a ragionare sul testo aggiungendo e quindi completando il rilievo con quelle parti indispensabili alla vita dell'uomo contenute nella porzione di mezzo e in grado di modificare lo spazio con la loro dimensione definitiva. I disegni, così completati, si potranno confrontare con le soluzioni presenti sul sito web [www.cittastudi.it](http://www.cittastudi.it).

### PASSO.....3

Dopo aver dato forma alla maquette procedi al suo rilievo, rispettando la stessa scala 1:20, disegnando la pianta, almeno due sezioni fra loro ortogonali e i prospetti.

Fig. 12. Le Corbusier, *Modulor*.

## PASSO.....1

Dopo una lettura attenta del testo scegli il rapporto dimensionale e le diverse sagome dei due involucri, quello di legno (perimetro esterno) e quello interno in tela stretch (perimetro interno).

Fissa questa relazione in un diagramma sia per la pianta sia per l'alzato.

## PASSO.....4

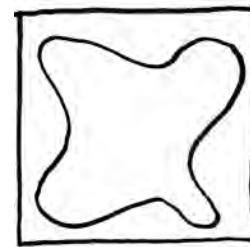
Sulla base dei disegni torna a ragionare sul testo aggiungendo e quindi completa il rilievo con tutti quegli elementi presenti nella descrizione di Zucchi e in grado di modificare lo spazio complessivo. I disegni, così completati, si potranno confrontare con le soluzioni presenti sul sito web [www.cittastudi.it](http://www.cittastudi.it).

### The Boho light trap di Cino Zucchi

Il "committente-abitante" da noi scelto, Gustavo Gandini, etologo e promotore di battaglie per la salvaguardia ambientale è il prototipo dello scienziato "impegnato" che si muove frequentemente da un ambiente urbano e accademico a uno più primario e selvaggio.

La sua casa (con)temporanea prende le forme da un doppio involucro, che evoca climi e ambienti tropicali. L'involucro esterno del padiglione è costituito da un astratto volume cubico di 4x4x4 m in pannelli di truciolare riciclato.

Il cubo di legno è forato da piccoli buchi disposti secondo una maglia regolare, interrotta da finestre tonde di dimensione più grande. All'interno, i pochi e allusivi elementi di arredo – una branda, un secchio per le abluzioni, una sedia, un tavolino da campo – sono protetti da una sorta di grande tenda-zanzariera in tessuto stretch che articola lo spazio unitario in una serie di "pieghe" che ospitano le funzioni primarie.



## PASSO.....3

Dopo aver dato forma alla maquette procedi al suo rilievo, rispettando la stessa scala 1:20 disegnando la pianta, almeno due sezioni fra loro ortogonali e i prospetti.

## PASSO.....2

Una volta stabilito il rapporto fra i due involucri inizia a costruire la maquette in scala 1:20 tenendo conto che al suo interno l'uomo deve poter stare in posizione eretta, seduta e sdraiata.