



Comitato Scientifico / Scientific Advisory Board

Atxu Aman - Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Roberta Amirante - Università degli Studi di Napoli Federico II
Pepe Ballestreros - Escuela Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid
Guya Bertelli - Politecnico di Milano
Pilar Chias Navarro - Universidad de Alcalá
Christian Cristofari - Institut Universitaire de Technologie, Università di Corsica
Antonella di Luggo - Università degli Studi di Napoli Federico II
Agostino De Rosa, Università IUAV di Venezia
Alberto Diaspro - Istituto Italiano di Tecnologia - Università degli Studi di Genova
Newton D'souza - Florida International University
Francesca Fatta - Università Mediterranea di Reggio Calabria
Massimo Ferrari - Politecnico di Milano
Roberto Gargiani - École polytechnique fédérale de Lausanne
Paolo Giardiello - Università degli Studi di Napoli Federico II
Andrea Giordano - Università degli Studi di Padova
Andrea Grimaldi - Università degli studi di Roma La Sapienza
Hervé Grolier - École de Design Industriel, Animation et Jeu Vidéo RUBIKA
Michael Jakob - Haute École du Paysage, d'ingénierie et d'architecture de Genève
Carles Llop - Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés-Universitat Politècnica de Catalunya
Areti Markopoulou - Institute for Advanced Architecture of Catalonia
Luca Molinari - Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli
Philippe Morel - École nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais
Carles Muro - Politecnico di Milano
Élodie Nourrigat - École Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier
Gabriele Pierluisi - École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles
Jörg Schroeder - Leibniz Universität Hannover
Federico Soriano - Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
José Antonio Sosa - Escuela Superior de Arquitectura, Universidad de Las Palmas
Marco Trisciuglio - Politecnico di Torino
Guillermo Vázquez Consuegra - architect, Sevilla

Direttore scientifico / Scientific Editor in chief

Niccolò Casiddu - Università degli Studi di Genova

Direttore responsabile / Editor in chief

Stefano Termanini

Vicedirettore / Associate Editor

Valter Scelsi - Università degli Studi di Genova

Comitato di indirizzo / Steering Board

Maria Linda Falcidieno, Manuel Gausa, Andrea Giachetta,
Enrico Molteni, Maria Benedetta Spadolini, Alessandro Valenti

Comitato editoriale / Editorial Board

Maria Elisabetta Ruggiero (coordinamento/coordinator)
Davide Servente, Beatrice Moretti, Luigi Mandraccio

Revisione testi / Texts Editing

Luigi Mandraccio

Progetto grafico e Layout / Graphic Project and Layout

Davide Servente, Beatrice Moretti
con Giulia Accomo, Giulia Analdi, Giada Buzzi, Fulvia Casagrande, Giovanna Castellano, Annalisa Croce,
Mara Cuccu, Giovanna Dagnino, El Shaymaa Daoud, Federica Marin, Giorgia Marullo, Giulia Mazzucco, Be-
atrice Merluzzi, Alessia Moi, Martina Pallavicini, Daniele Panozzo, Francesca Paoli, Beatrice Parisi, Emanuela
Revello, Valentina Ricci, Marta Rivarola, Jonathan Segura, Erika Tiella, Francesco Trucchi, Serena Zianni

Editore / Publisher

Stefano Termanini Editore,
Via Domenico Fiasella, 3, 16121 Genova
Autorizzazione del tribunale di Firenze n. 5513 in data 31.08.2006

Proporre alla riflessione dei nostri autori una riflessione sull'Analogia – così come la redazione ha fatto per questo primo numero del 2021 di GUD Design, terzo della nuova serie – è stata premessa generosa di conseguenze. In nuce così come ex post.

Analogia come modo della percezione, come sostrato, tela, riferimento costante, posto tra il “vecchio”, presente come modello, e il “nuovo” che è chiamato a esistere dentro un tessuto di relazioni. Analogia come linguaggio: ci mette nella condizione di parlare dell'ignoto, mentre ci induce a ragionare sul noto. Analogia come riflesso della cultura “alta”, che si riverbera e attenua in una cultura più diffusa e popolare. Che prende la via della moltiplicazione, non semplice produzione di multipli, priva di originalità, ma riscoperta e, qualche volta, addirittura reinvenzione. Analogia come sviluppo di echi, rimandi, risonanze. Esito (o recupero) dell'inesauribile suggestione del classico, fungibilità dentro la permanenza, eterno ritorno e risemantizzazione degli archetipi.

Per il numero dedicato all'Analogia di GUD questa varietà – che più ancora che nei numeri precedenti corrisponde a varietà delle scritture – trova spazio e disposizione in un rinnovato progetto grafico. Il nuovo layout, che GUD si dà a partire da questo numero, ci pare anche più del precedente limpido e chiaro, capace di dare risalto a immagini e disegni e di accomodarli nello spazio bianco della pagina, in armonia con il testo e con la sua leggibilità.

Stefano Termanini



Petrus Henricus Theodor Tetar Val Elven,
Veduta fantastica dei principali monumenti d'Italia, 1858 ca,
GAM di Nervi, Genova.

ANALOGIA

Dove si colloca l'analogia tra gli strumenti del pensiero, e quali relazioni è in grado di stabilire con l'architettura?

Per la sua stessa natura, ci avvertiva oltre mezzo secolo fa il filosofo **Enzo Melandri**¹, l'analogia occupa una posizione intermedia tra il pensiero puramente formale e quello contenutistico, dove il primo viene comunemente identificato, in sede teoretica, con la *logica* e il secondo con l'insieme dei procedimenti di pensiero che possiamo ricondurre alla *sfera psicologica*. E se da un lato l'analogia richiama una famiglia di concetti, problemi e pratiche che ruotano intorno a un nucleo spesso inafferrabile, un *principio interno di analogia*, dall'altro la componente analogica di un'opera appare la più evidente, quella che si fatica di più a nascondere, a mascherare. Così, tra le altre conseguenze, l'analogia tende a sottrarre le architetture dal loro naturale stato di solitudine, e, fattasi racconto, volendo parlare del già noto finisce per parlare dell'ignoto.

Per la propria natura di *macchina di somiglianze*, l'analogia sostiene la narrazione. Tuttavia, anche se il linguaggio analogico viene comunemente percepito come un linguaggio di relazioni², che comporta movimenti espressivi, segni paralinguistici, dire che il linguaggio analogico procede semplicemente per somiglianze può essere insufficiente.

Storie come quella del **palazzo Farnese di Caprarola** forniscono l'occasione per una riflessione sul senso del rapporto tra analogia, strumento della nostra esperienza quotidiana, e architettura, fenomeno mediatore (così come l'arte) tra sociale e personale, tra individuo e individuo.

Il cortile del palazzo è un cerchio pavimentato con selci e con mattoni disposti a spina di pesce scandito da dieci aperture che illuminano una sottostante sala, detta *del Fungo*, vano ad anello, ampio quanto tutto il cortile e voltato a botte, che ruota intorno a un enorme pilastro circolare centrale. Il pilastro, in realtà, è cavo e contiene un vuoto a forma di imbuto che incanala verso la cisterna

ipogea³ (*pozzo incavato nel tufo nel quale si radunano le scoli*⁴) l'acqua raccolta attraverso il soprastante chiusino scolpito a forma di mascherone, vero centro della pianta dell'intero edificio, realizzato nel 1578⁵ dallo scultore Giovanni Battista Di Bianchi.

Secondo la tradizione del Vasari, **Antonio da Sangallo il Giovane** ricevette l'incarico del disegno di una residenza fortificata a Caprarola dal cardinale Alessandro Farnese il Vecchio, anche se Hans Willich⁶ osserva che in un disegno⁷ attribuito a Baldassarre Peruzzi compare, in calce ad una sezione della rocca, una schematica forma pentagonale riconducibile alla pianta dell'edificio. Le opere per una fortezza pentagonale vennero intraprese intorno al 1530, e sospese, dopo vicende alterne, nel 1546 al momento della morte del Sangallo. Il cardinale Alessandro il Giovane⁸, intendendo avere dimora a Caprarola, volle compiere il progetto dello zio, così, nel 1547 affidò il cantiere a **Jacopo Barozzi da Vignola**. I lavori ripresero solo dopo il 1556⁹ e il Vignola modificò, o forse è meglio dire elaborò sviluppando, il progetto originale¹⁰.

Nel volume sul Sangallo, Gustavo Giovannoni afferma, in materia di metodo dello storico, che «tra le discipline che in certo modo fiancheggiano, e talvolta anche invadono la Storia dell'Architettura, l'archeologia è quella che ha, forse perché più anziana, maggior carattere di serietà»¹¹, e, con lui, potremmo concludere notando che anche in questa *vicenda farnese* il contributo dall'archeologia è in grado di introdurre elementi nuovi nella comprensione dell'edificio.

Lungo la via Appia - la *regina viarum* degli umanisti che, come Antonio da Sangallo, a Roma giungono per formarsi - accanto al circo di Massenzio compaiono le rovine di un mausoleo dinastico, oggi noto come **tomba di Romolo**, dal nome di Valerio Romolo, giovane figlio dell'imperatore Massenzio¹². Ben conosciuta è la triangolazione tra questo monumento, il Pantheon e il tempio

Barbaro a Maser, che si suole datare 1580¹³, opera di Andrea Palladio.

Il primo schizzo planimetrico della tomba di Romolo conservato, con misure e note, è di Francesco di Giorgio Martini (Firenze, Gabinetto Uffizi, datato 1491), prodotto durante la tappa di un viaggio da Siena a Napoli. Nel secolo seguente, il Serlio descrive i resti in un testo con il quale accompagna il rilievo della pianta dell'edificio nel suo trattato (Serlio, 1566): «la parte segnata B è voltata a botte, et la parte di mezzo è un solido che sostiene detta botte».

È il Palladio a proporre la fortunata ipotesi ricostruttiva dell'alzato in un disegno oggi conservato nella raccolta del Royal Institute of British Architecture, mentre nei *Quattro Libri dell'Architettura* (Palladio, 1578) è presente solo la pianta, seppure più completa e corredata da una descrizione dello stato dei resti. Quanto si presenta oggi come un cilindro in muratura volle identificarlo nella parte basamentale di un mausoleo a pianta centrale che, unendosi a un portico colonnato a base rettangolare, produceva un complesso simile al Pantheon romano, e collocato in estrema vicinanza al circo di Massenzio, al terzo miglio della via Appia.

Anche se le stampe delle ricostruzioni del Serlio e del Palladio sono successive all'inizio del cantiere di Caprarola e sicuramente successive al 1546, anno della morte di Antonio da Sangallo il Giovane, tuttavia, la cerchia dei Sangallo aveva ben chiare la natura e le forme di questo edificio, e il disegno di Francesco, cugino di Antonio, presente nel codice di disegni¹⁴ di Giuliano da Sangallo¹⁵ (San Gallo, post 1464 - ante 1516), propone una precisa ipotesi ricostruttiva che si fonda sul rilievo di ciò che ancora si poteva vedere. «Gira intorno volta mezza botte» compare scritto nella parte circolare della pianta, e in calce al disegno del livello inferiore è presente la nota: «bisogna andarvi con torce acese - in Roma a S. Bastiano». Del resto, lo stesso Antonio «aveva iniziato da giovane a

copiare i rilievi di antichi mausolei e tombe dello zio e maestro Giuliano».¹⁶

Stazione delle passeggiate archeologiche, rovina tra quelle maggiormente in grado di restituire le qualità di un ambiente romano voltato sostanzialmente integro, l'edificio presenta, quindi, una pianta circolare con un grosso pilastro centrale e un risultante corridoio anulare nel quale si aprono due ingressi contrapposti e sei nicchie, alternativamente rettangolari e semicircolari, destinate, probabilmente, a ospitare i sarcofagi. Altre otto nicchie, alternate secondo lo stesso schema, compaiono nel pilastro centrale. La sala anulare doveva apparire agli umanisti che la visitavano un'architettura ottenuta per sottrazione, giacché il suo alzato risultava, per effetto dell'interramento e della vegetazione, in gran parte sepolto e l'ambiente: «[...] tenebroso per non havere altra luce che dalla porta, e dai quattro nicchi alcuni piccioli finestrini [...]» (Serlio, 1566).

Architettura introversa, cavità basamentale di un edificio perduto, la rovina del sepolcro romano introduce elementi plastici con un forte carattere di autonomia, in grado di offrire soluzione ad altri e futuri problemi di architettura. Così, con analogia articolazione circolare e con proporzioni simili si svilupperà lo spazio sottostante la mole del palazzo dei Farnese a Caprarola.

I destini delle due architetture vivono le periodiche amnesie della cultura: immersioni nell'oblio, ed emersioni temporanee. Entrambi i luoghi avranno, nella seconda metà del Novecento, occasione di venire proposti a un pubblico esteso. La tomba di Romolo è parte del riacceso interesse per l'Appia Antica¹⁷ promosso, tra gli altri, dal soprintendente Carlo Ceschi e coronato dall'imposizione del vincolo paesaggistico nel 1954¹⁸, mentre la *poetica indifferenza* del segreto spazio circolare di Caprarola è raccontata dalle immagini di un'opera cinematografica: *Le avventure di Pinocchio*, *Storia di un burattino*, film a episodi diretto per la RAI da **Luigi Comencini** nel 1972. Nel film,

il Pinocchio vittima del furto delle monete d'oro viene processato frettolosamente dal giudice, interpretato da Vittorio De Sica, e incarcerato nella *sala del fungo*, nei sotterranei del palazzo Farnese, scelta per dare forma narrativa all'idea stessa, assoluta e drammatica, dell'umana segregazione.

Valter Scelsi

1. Enzo Melandri (Genova, 14 aprile 1926 – Faenza, 25 maggio 1993). Per gli studi sull'analoga si veda quanto contenuto in E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analoga*, Il Mulino, Bologna 1968. (rist. Quodlibet, Macerata 2004).
2. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995 (*Francis Bacon. Logique de la sensation*, Editions de la différence, La Roche-sur-Yon 1981).
3. Incisioni rivelatrici dell'esistenza dei livelli sottomessi nel palazzo sono quelle di Filippo Vasconi (1687 ca./ 1730), eseguite su disegni di Gabriele Valvassori (1683-1761), raccolte nel 1721 in *Studio di Architettura Civile, vol. III*, e stampate da Domenico De' Rossi (1659-1730), e lo sono, in particolare, nel sezionare l'edificio per l'intera sua altezza, nei sensi longitudinale e trasversale.
4. Al punto 12 dell'Indice dello *Spaccato geometrico del Regio Palazzo esistente in Caprarola, corrispondente alla pianta del secondo Appartamento Nobile*, 1746, incisore Giuseppe Vasi (Corleone, 27 Agosto 1710 - Roma, 16 Aprile 1782).
5. In una lettera del 23 luglio 1578 Giovanni Battista Di Bianchi comunica al cardinale che il trasporto a Caprarola è imminente (L.W. Partridge, *The Sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola*, in "The Art Bulletin", 1971, p. 485).
6. H. Willich, *Giacomo Barozzi da Vignola*, Strasburgo 1906.
7. Dis Arch. 500 Uffizi, Firenze.
8. Il 13 ottobre 1954 il cardinale Alessandro Farnese il Vecchio viene eletto papa col nome di Paolo III; il 18 dicembre 1534 egli nomina cardinale il nipote Alessandro Farnese il Giovane.
9. Si veda, a proposito, F. Bilancia, *Palazzo Farnese e l'architettura del Cinquecento a Caprarola*, in «Caprarola», a cura di P. Portoghesi, 1996.
10. Fig. 360 – *Pianta del castello di Caprarola delineata dal Vignola il 31 marzo 1559, con l'indicazione dei lavori precedentemente eseguiti*. Archivio Farnesiano di Parma. In disegno è accompagnato dal seguente testo: «Adi ultimo di marzo 1559. Questa è la prima pianta al piano del cortile ed è alzata et voltata sopra tera tuto quello che è dato di acquerello, eccetto l'armaria signata con A, che sono face di muro sopra tera palmi 9 et volteransi per tutta questa settimana a venire et è cominciato alzare il muro de le 5 stantie segniate B C D E F».
11. G. Giovannoni, *La storia dell'architettura e i suoi metodi*, in G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma 1959, I, pag. IX.
12. A. Nibby, *Del circo volgarmente detto di Caracalla dissertazione di A. Nibby*, Roma 1825.
13. Progetto 1580, costruzione 1580–1584, come da datazione del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, (<http://www.palladiomuseum.org/veneto/opera/40>).
14. Alcuni esempi di raccolte di disegni prodotte da disegnatori e architetti sono contenuti in NESSELRATH A., *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in SETTIS (a cura di), *Memoria dell'Antico nell'arte italiana*. vol. III, pp. 94-99.
15. Biblioteca Vaticana, Codice Barberiniano, Lat. 4424, pubblicato da Hülsen C. *Il libro di Giuliano da Sangallo*, Lipsia, 1910 (rist. Città del Vaticano 1984).
16. C.I. Frommel, *Disegni sconosciuti di Sangallo per le tombe di Leone X e Clemente VII*, in *Architettura alla corte papale del rinascimento*, Electa, Milano, 2003, p. 354; in nota riferimento a S. BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma, 1985, pp. 69-83.
17. Mostra della via Appia Antica, Roma, Palazzo Venezia, 18 aprile – 20 maggio 1956, tip. Artistica Editrice A. Nardini, Roma, 1956, catalogo a cura di Maria D'Amico e Guglielmo Matthiae (mostra a cura di Carlo Ceschi, Soprintendente ai Monumenti di Roma).
18. Antonio Cederna (Milano, 27 ottobre 1921 – Sondrio, 27 agosto 1996) archeologo di formazione e poi giornalista, critico, politico italiano, produsse un impegno costante per promuovere l'azione di tutela della via Appia. Nel 1993 venne nominato presidente dell'Azienda Consortile per il Parco dell'Appia Antica. Si veda, nella collana Album d'Italia, da lui curata per l'editore Mazzocchi: Ferdinando Castagnoli (a cura di), *Appia Antica*, Editoriale Domus, Milano, 1956.

ANALOGY

Where does the analogy lie among the tools of thought, and what relationships can it establish with Architecture? Over half a century ago, philosopher Enzo Melandri warned us that, analogy occupies, by its very nature, an intermediate position between purely formal and content thinking, where, in theory, the former is commonly identified with logic and the latter with the set of thought processes that we can bring back to the psychological sphere. And if on the one hand the analogy recalls a family of concepts, problems and practices that revolve around an often elusive core, an internal principle of analogy, on the other hand the analogical component of a work appears the most evident one, the one that is harder to hide, to disguise.

Thus, among other consequences, the analogy tends to subtract the architectures from their natural state of solitude, and, having become a story, wanting to talk about the already Known, ends up talking about the Unknown. Due to its nature as a machine of similarities, the analogy supports the narrative. Stories such as that of the Palazzo Farnese at Caprarola provide an opportunity to think over the meaning of the relationship between Analogy, an instrument of our daily experience, and Architecture, a phenomenon (such as Art) mediating between social and personal, between individual and individual. The courtyard of the palace is a circle paved with flints and bricks arranged in a herringbone pattern where ten openings open up to illuminate an underlying room, called “del Fungo (of a Mushroom)”, a ring-shaped room, as wide as the whole courtyard and barrel vaulted, which revolves around a huge central circular pillar. The pillar, in reality, is hollow and contains a cylindrical void that channels the waters towards the hypogeum cistern¹ (a well dug in the ‘tufa’ where the drainages are collected²). The waters are collected through the overhanging trap which is sculpted in the shape of a mask, the true center of the plan of the entire building, built by the sculptor Giovanni Battista Di Bianchi in 1578.³

According to Vasari’s tradition, Antonio da Sangallo the Younger was commissioned by Cardinal Alessandro Farnese the Elder to design a fortified residence in Caprarola, even if Hans Willich⁴ observes that, in a drawing⁵ ascribed to Baldassarre Peruzzi, it appears at the bottom of a section of the fortress, a schematic pentagonal shape ascribable to the plan of the building. The works for a pentagonal fortress were undertaken around 1530, and suspended, after ups and downs, in 1546 at the moment of Sangallo’s death. Cardinal Alessandro the Younger⁶, intending to live in Caprarola, wanted to carry out his uncle’s project, so in 1547 he entrusted the construction site to Jacopo Barozzi da Vignola.

The works were resumed only after 1556⁷ and Vignola modified, or perhaps it is better to say elaborated, by developing it, the original project.⁸ In the volume about Sangallo, with regard to the method of the historian, Gustavo Giovannoni affirms that “among the disciplines that in a certain way flank, and sometimes even invade, the History of Architecture, archeology is the one that has, perhaps because it is older,

a greater seriousness»,⁹ and with him, we could conclude by noting that, even in this Farnese story, the contribution from Archeology is able to introduce new elements into the understanding of the building. Along the Via Appia – the *regina viarum* of the humanists who, like Antonio da Sangallo, come to Rome to be trained – near the circus of Maxentius there are the ruins of a dynastic mausoleum, nowadays known as ‘tomba di Romolo’, named after Valerio Romolo, a young son of Emperor Maxentius.¹⁰ It is well known the triangulation among this monument, the Pantheon and the Barbaro temple in Maser, which is usually dated 1580,¹¹ the work of Andrea Palladio. The first preserved planimetric sketch of the tomb of Romulus, with measurements and notes, is by Francesco di Giorgio Martini (Florence, Uffizi Cabinet, dated 1491), produced during the halting place of a trip from Siena to Naples. In the following century, Serlio describes the remains in a text with which he accompanies the relief of the plan of the building in his treatise (Serlio, 1566): «the part marked B is barrel vaulted, and the middle part is a solid which supports this barrel». It is Palladio who proposes the successful reconstructive hypothesis of the elevation in a drawing now preserved in the collection of the Royal Institute of British Architecture, while in the *Four Books of Architecture* (Palladio, 1578) only the plan is present, albeit more complete and accompanied by a description of the conditions of the remains. What appears today as a masonry cylinder, he wanted to identify it in the basement part of a mausoleum with a central plan which, joining a colonnaded portico with a rectangular base, produced a complex similar to the Roman Pantheon, and located in extreme proximity to the circus of Maxentius, at the third mile of the Appian Way.

Although the prints of the reconstructions by Serlio and Palladio are subsequent to the start of Caprarola construction site and certainly after 1546, (the year of Antonio da Sangallo the Younger’s death), however, the Sangallo circle was well acquainted with the nature and forms of this building, and the drawing by Francesco (Antonio’s cousin) present in the drawing code¹² of Giuliano da Sangallo¹³ (San Gallo, post 1464 – ante 1516), proposes a precise reconstructive hypothesis based on the relief of what could still be seen. «Turn around half barrel vault» is written in the circular part of the plan, and, at the bottom of the drawing of the lower level, there is the note: «we must go there with burning torches – in Rome at S. Bastiano». Moreover, Antonio himself «had begun as a young man to copy the reliefs of ancient mausoleums and the tombs of his uncle and master Giuliano».¹⁴

Station of the archaeological walks, one of the ruins which are the most capable to restore the qualities of a substantially intact Roman vaulted environment, the building, therefore, has a circular plan with a large central pillar and a resulting annular corridor where two opposing entrances and six niches are open, alternately rectangular and semicircular, probably intended to house the “sarcophagi”. Another eight niches, alternating according to the same pattern, appear in the central pillar. The annular

hall must have appeared to the humanists who visited it as an architecture obtained 'by subtraction', since its elevation was, due to the effect of the interment and the vegetation, largely buried and the environment: «[...] gloomy because it had only a light from the door, and from the small windows of the four niches [...]» (Serlio, 1566).

As an introverted architecture, a base cavity of a lost building, the ruin of the Roman tomb introduces plastic elements with a strong character of autonomy, capable of offering solutions to other and future architectural problems. Thus, with a similar circular articulation and with similar proportions, the space below the bulk of the Palazzo Farnese at Caprarola will develop. The destinies of the two architectures live the periodic amnesia of culture: immersions into oblivion. In the second half of the twentieth century, both places will have the opportunity to be offered to a large audience.

The tomb of Romulus is a part of the rekindled interest in the Appia Antica¹⁵ promoted, among the others, by superintendent Carlo Ceschi and crowned by the imposition of the landscape constraint in 1954¹⁶, while the poetic indifference of the secret circular space of Caprarola is told by the images of a cinematic work: 'The Adventures of Pinocchio the 'Story of a puppet', an episodic film directed by Luigi Comencini for RAI in 1972. In this film, Pinocchio, victim of the theft of the gold coins is hastily tried by the judge, played by Vittorio De Sica, and imprisoned in the mushroom room, in the basement of Palazzo Farnese, chosen to give a narrative form to the very idea of human segregation.

Valter Scelsi

1. Engravings revealing the existence of the subdued levels in the palace are those by Filippo Vasconi (c. 1687/1730), made from drawings by Gabriele Valvassori (1683-1761), collected in 1721 in *Studio di Architettura Civile*, vol. III, and printed by Domenico De Rossi (1659-1730), and they are, in particular, in dissecting the building for its entire height, in the longitudinal and transverse directions.
2. At point 12 of the Geometric Cross-Section Index of the Royal Palace existing in Caprarola, corresponding to the plan of the second Appartamento Nobile, 1746, engraver Giuseppe Vasi (Corleone, 27 August 1710 - Rome, 16 April 1782).
3. In a letter dated 23 July 1578 Giovanni Battista Di Bianchi informs the cardinal that the transport to Caprarola is imminent (L.W. Partridge, *The Sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola*, in "The Art Bulletin", 1971, p. 485).
4. H. Willich, *Giacomo Barozzi da Vignola*, Strasburgo 1906.
5. Dis Arch. 500 Uffizi, Florence.
6. On 13 October 1954, Cardinal Alessandro Farnese the Elder was elected pope with the name of Paul III; on 18 December 1534 he appoints his nephew Alessandro Farnese the Younger cardinal.
7. By the way, see F. Bilancia, *Palazzo Farnese and the architecture of the sixteenth century in Caprarola*, in "Caprarola", edited by P. Portoghesi, 1996
8. Plan of the castle of Caprarola outlined by Vignola on March 31, 1559, with the indication of the works previously carried out. Farnesiano Archive of Parma. The drawing is accompanied by the following text: "Last of March 1559. This is the first floor plan of the courtyard and is raised and turned over the top of everything that is given in watercolor, except the armaria signed with A, which are of wall over three palms 9 and they will turn for the whole week to come and the wall of the 5 stantie marked BCDEF has begun to be raised».
9. G. Giovannoni, *La storia dell'architettura e i suoi metodi*, in G. Giovannoni, Antonio da Sangallo the Younger, Rome 1959, I, pag. IX.
10. A. Nibby, *Del circo volgarmente detto di Caracalla* dissertation by A. Nibby, Rome 1825.
11. Project 1580, construction 1580–1584, as per the date of the Andrea Palladio International Center for Architectural Studies, (<http://www.palladiomuseum.org/veneto/opera/40>).
12. Some examples of collections of drawings produced by draftsmen and architects are contained in A. Nesselrath, *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in SETTIS (edited by), *Memoria dell'Antico nell'arte italiana*. vol. III, pp. 94-99.
13. Vatican Library, Barberinian Code, Lat. 4424, published by Hülsen C. *Il libro di Giuliano da Sangallo*, Leipzig, 1910 (reprinted by Vatican City 1984).
14. C.L. Frommel, *Disegni sconosciuti di Sangallo per le tombe di Leone X e Clemente VII*, in *Architettura alla corte papale del rinascimento*, Electa, Milan, 2003, p. 354; in note referring to S. BORSI, Giuliano da Sangallo. The drawings of architecture and antiquity, Rome, 1985, pp. 69-83.
15. Exhibition of the Via Appia Antica, Rome, Palazzo Venezia, 18 April - 20 May 1956, typ. Artistica Editrice A. Nardini, Rome, 1956, catalog edited by Maria D'Amico and Guglielmo Matthiae (exhibition curated by Carlo Ceschi, Superintendent of Monuments in Rome)
16. Antonio Cederna (Milan, 27 October 1921 - Sondrio, 27 August 1996) archaeologist by training and then journalist, critic, Italian politician, produced a constant commitment to promote the protection of the Appian Way. In 1993 he was appointed president of the Consortium for the Appia Antica Park. See, in the Album d'Italia series, edited by him for the Mazzocchi publisher: Ferdinando Castagnoli (edited by), *Appia Antica*, Editoriale Domus, Milan, 1956



Aleksandr Ivanovic Gegello, Cartolina postale commemorativa del monumento in granito rosa al rifugio di Lenin a Razliv inaugurato il 15 luglio 1928 e ricostruzione in paglia della capanna originale, Edizioni di Stato, Leningrado 1958. Collezione privata dell'autore.

IL DEMONE DELL'ANALOGIA OVVERO AFFINITÀ E DIVERGENZE FRA IL COMPAGNO ARISTOTELE* E NOI

Nicola Braghieri

This laconic discourse uses the Aristotelian authority to define the role of the analogical procedure in the government of the architectural composition. Respecting its ambiguous balance between mathematical method and attitude of the imagination, analogy is here intended as the relationship between fragments of the structure and the structure in its entirety. Specifically, it is considered as a procedure through which the human being is capable to mutually associate entities of different nature to process and elaborate formal similarities and differences. The philosophical tradition, since beginning of time, introduces this associative model to emancipate the primitive concept of comparison between two entities from a mere “formal similarity between the entities themselves” to a “proportional correspondence between a couple of measures of different entities “. The treatises of Humanism, following the Vitruvian though congenitally permeated by Aristotelian philosophy, introduce in architecture a system of general validity to overcome any particular approach coming from the visual association of apparent or evident forms. ‘Ça va sans dire’ that the analogy permeates every discourse on architecture and, more or less explicitly, guides every project practice from its genesis to its signification. Not accidentally, Vitruvius literally uses the Greek word ‘*analogon*’, only later translating it into Latin ‘*proportio*’. As a proportion he means the correspondence between the measures of the different elements that make up a single work. ‘*Analogon*’ is thus an instrument necessary to mathematically regulate the principles of the design of a building, specifically a temple. Vitruvius therefore intends analogy as a function related to logical-dialectical rather than to the universe of sensory perception. Therefore, he means the analogy in a very different sense and meaning from the intuitive one that will then use the romantic aesthetic and modern philosophy. The analogical procedure for Vitruvius is the “way” through which the elements of the order are regulate, as it was for Aristotle the way to construct the proportional metaphor, considered “the mother of all the rhetorical figures”. In these terms the analogy works as a “proportioning machine” between different entities, but it is not to be considered as an idea of universal metaphysical order.

Following this logic construction, it could be said that for Aristotle the human being is an “analog machine”. This machine proceeds by processes of affinity and similarity, sometimes through linguistic metaphors abstracted from the “logic of facts”, to operate according to what is properly defined as “logic of opinion”. The logic of opinion, or even more properly, the “logic of affection”, is constituted through a continuous game of analogies with the “world of the surrounding and memory”, therefore with the objects of the outside reality and their inner representations. The affinities that are established between objects, then between architectures, arise from external, formal relations, subsequently become affective, sympathetic, finally spiritual. It is this aura of spirituality that paradoxically brings them closer to the abstraction of the Euclidean analogy.

Annoverando la componente ideativa come parte fondamentale del progetto di architettura e dunque considerandola alla stregua di componimento poetico¹, questo breve discorso fa ricorso all'autorità aristotelica per definire il ruolo del procedimento analogico nel governo della struttura compositiva, intesa come rapporto tra i frammenti della narrazione e la narrazione nella sua interezza.² Si prescinde inoltre da un'interpretazione rigorosamente lessicologica o analogista³ che ascriverebbe di diritto l'analogia aristotelica specificamente al campo disciplinare della matematica euclidea⁴ e si fa altresì riferimento all'accezione del termine oggi in uso corrente, che ha allargato il campo dall'identità proporzionale alla sfera più ambigua delle affinità elettive⁵.

1. Qui si considera che l'architettura non sia solo «pratica e teorica», come indicato dalla tradizione vitruviana, ma disciplina che assuma, in quanto arte, altresì funzione «poetica». Le tre anime, per quanto difficilmente alienabili tra loro, sono genericamente definite come «umanistica», «tecnica» e «ideativa». L'albero sistematico della conoscenza allegato al *Prospectus* dell'*Encyclopédie* definisce inequivocabilmente le tre componenti come legate alle tre facoltà dell'animo umano. Si vedano le voci “*Memoire*”, “*Raison*” e “*Imagination*” in: Diderot, D., Le Rond d'Alembert, J-B. (1750). *Encyclopedie, Système figuré des connoissances (sic!) humaines*, Paris: Le Breton et al.

2. «Le parole esprimono un significato, quindi quelle che ci insegnano qualcosa, sono le più gradevoli. [...] Tuttavia, noi impariamo in maniera principale dalle metafore». Aristotele, *Retorica*, III, 10, 1410b .

3. È definita “analogista” la teoria della letteratura latina che sosteneva la necessità di conservare massima fedeltà alla tradizione grammaticale e al significato originario delle parole. Svetonio riporta che Caio Giulio Cesare, attraversando le Alpi, scrisse il *De Analogia*, di cui oggi sopravvivono solo alcuni frammenti, con la finalità esplicita di sostenere l'opportunità dell'utilizzo delle parole in maniera adeguata al loro significato letterale e non al loro uso comune.

4. Aristotele nel V libro dell'*Etica Nicomachea* (1131b) svolge la proporzione matematica secondo la quale è distribuita in maniera corretta la giustizia, nel XIV libro (1093f) della *Metafisica* chiarisce esplicitamente che ai numeri appartiene il bene e il bello grazie ai principi matematici e non prevede altre interpretazioni che quella proporzionale: «tutte le cose hanno tra loro mutui legami e formano un'unità per analogia. Difatti, in ognuna delle categorie dell'essere è presente l'analogo». Nella *Poetica* (1457 b, 20) descrive il «modo analogico» con cui procede la metafora in termini esplicitamente matematici: «Definisco relazione analogica quella relazione in cui il secondo termine sta al primo nella stessa relazione in cui il quarto sta al terzo, così si potrà enunciare il quarto termine invece del secondo o il secondo invece del quarto». La definizione è da mettere in relazione diretta con un passaggio, indubbiamente assai ingarbugliato, del *Timeo* (31c - 32 a) nel quale Platone ricorre alla proporzione per definire l'essenza stessa dei rapporti universali tra le cose, cioè il convenire dei molti nell'Uno: «la più bella delle unioni è quella che di sé stessa e delle cose ad essa unite forma una sola entità di grado supremo. È quanto, per sua natura e nel modo più bello, fa l'analogia. Infatti, quando, considerando qualsiasi si voglia di tre numeri, quantità o forze, il medio sta al terzo come primo sta al secondo, e a sua volta, il secondo sta al primo come il terzo sta al secondo, allora il secondo diventa il primo e il terzo allo stesso tempo, il terzo e il primo diventano tutti e due i secondi, così di necessità succederà che tutte le proporzioni saranno le stesse e, divenute fra di loro uguali, formeranno un'unità» (traduzione dell'autore). Euclide, la cui biografia misteriosa non permette di affermare un rapporto diretto con Aristotele se non la comune attinenza alla scuola platonica, indica con ἀναλογία la proporzionalità di quattro numeri: «Quattro numeri sono proporzionali tra loro, se il primo è multiplo o parte del secondo, come lo è il terzo rispettivamente al quarto». Così dice Euclide, negli *Elementi* (Def. 20 - Libro VII) .

5. «[...] l'attrazione, l'affinità, quest'abbandonarsi, quest'unirsi incrociato, laddove quattro esistenze sin ad ora congiunte a due a due, accostate tra loro abbandonano il precedente legame per stabilirne uno nuovo. In questo lasciar andare e afferrare si intravede una determinazione superiore. Accordiamo a questi esseri determinazione e scelta, e

*Damnatio ad Imitationem*⁶

Benché l'analogia non sia la prima delle sue preoccupazioni filosofiche⁷, Aristotele utilizza estesamente il termine κατ'ἀναλογίαν⁸ nelle sue differenti trattazioni⁹ come complemento di mezzo. È corretto ascrivere l'analogia aristotelica a metodo matematico finalizzato a regolare l'attività della metafora, allo stesso tempo, è possibile definirne la sua applicazione come processo dell'immaginazione. Processo attraverso il quale l'uomo è capace di associare tra loro entità di differente natura per elaborare somiglianze e differenze formali. La tradizione filosofica introduce il concetto di analogia per emancipare il concetto primitivo di «comparazione» tra due entità dalla mera somiglianza formale tra le entità stesse e introdurre un sistema di validità generale. È la ricerca di un metodo che trascenda dal caso particolare per assumere una dimensione universale¹⁰ che interessa i trattati di architettura, a partire da Vitruvio, attraverso tutto l'Umanesimo, fino alle più recenti riflessioni sulla sterzata digitale¹¹. Evidentemente permeato di filosofia aristotelica, il discorso sull'analogia di Vitruvio è strumentale alla definizione di un principio universale che possa essere applicato nei casi particolari al fine di regolare le forme dell'architettura o, meglio, che possa indicare una armoniosa composizione di differenti elementi.

riteniamo assolutamente legittimata l'espressione tecnica di affinità elettive». Johann Johann Wolfgang von Goethe, *Die Wahlverwandschaften*, Cottaischen Buchhandlung, Tübingen 1809, XVII.

6. «Mi pare proprio che Marco Tullio Cicerone, nel dedicarsi interamente all'imitazione dei greci, ne abbia rappresentato la potenza di Demostene, la abbondanza di Platone, l'allegria di Isocrate. Tuttavia le qualità che erano proprie di quegli autori egli non le aveva assunte unicamente con il loro studio: la gran parte delle sue virtù -o forse tutte- le ha modellate il suo felice talento immortale, trovandole in lui stesso.» Marco Fabio Quintiliano, *Elogio di Cicerone*, in: «Institutio oratoria», X, 1, 108-112.

7. È quanto Ezio Melandri argomenta nelle prime pagine de *La linea e il circolo* (1968: 10).

8. «per analogia».

9. Aristotele, partendo da una definizione di analogia come identità di proporzioni, amplia la sua applicazione ai differenti campi del sapere specifici di ogni trattazione: retorica, poetica, matematica, zoologia.... Con la finalità di trovare analogie tra differenti animali, compone la sua opera *Τῶν περὶ τὰ ζῷα ἱστοριῶν* (letteralmente *Indagini sugli animali*) nel quali dispone un complesso affresco di zoologia. Cercando di applicare il sistema della filosofia al mondo naturale, l'opera prende le sembianze di una moderna ricerca sistematica e, di fatto, si può considerare il primo grande trattato sull'«analogia formale». È infatti nel *De partibus animalium* (645 b 6) che Aristotele definisce analoghi gli organi con la stessa funzione prescindendo dal loro rapporto proporzionale.

10. «È vero, senza menzogna alcuna, certo e verissimo, che tutto quanto è in basso è come quanto è in alto e quanto è in alto è come quanto è in basso per fare la meraviglia dell'entità unica. E poiché tutto quanto esiste e proviene da una unica entità, per mediazione di una, così tutto quanto è nato da quest'unico mediante adeguamento » : la «visione analogica» della *Tabula smaragdina* era uno dei capisaldi del *Corpus Hermeticum*, la dottrina di Ermete Trismegisto, padre della scuola ermetica che avrebbe costituito nella traduzione dal greco di Marsilio Ficino una delle basi fondamentali del pensiero neoplatonico rinascimentale.

11. Conosciuta internazionalmente come «Digital Turn», si traduce sterzata con ovvia ironia. Sull'argomento si vedano i testi di Nicola Braghieri e Mario Carpo.

Se all'architettura, dunque, si riconosce lo statuto disciplinare di attività artistica¹² e la si pone in quanto arte all'interno di una lettura filosofica tradizionale¹³, si deve di fatto anche riconoscere la sua necessità imitativa, dunque analogica... dunque analogica per il fatto che l'architettura non dispone in natura di oggetti formalmente pronti ad essere imitati e deve quindi ricorrere a procedimenti che permettano di tradurre in forme architettoniche forme che architettoniche non sono. Questi procedimenti di traduzione sono assicurati dalla «macchina analogica» che in maniera più o meno automatica ha garantito fin d'ora la varietà, l'adattamento, la resistenza e l'evoluzione della forma architettonica. L'analogia permea ogni discorso sull'architettura e, più o meno esplicitamente, guida ogni pratica del progetto dalla genesi alla sua significazione.

Vitruvio utilizza letteralmente la parola greca *analogon*, traducendola in *proportio*.¹⁴ Come proporzione, ha modo successivamente di specificare, intende la corrispondenza tra le misure dei differenti elementi che compongono un'unica opera. L'*analogon* è così uno strumento necessario a regolare matematicamente i principi del disegno di un edificio, nello specifico di un tempio. Vitruvio intende dunque l'analogia come una funzione esplicita, debitrice al pensiero logico-dialettico più che all'universo della percezione sensoriale, dunque con un'accezione assai lontana da quella intuitiva che avrebbe poi utilizzato l'estetica romantica e la filosofia moderna. Per dar seguito pratico e argomentare la giustezza della sua affermazione, Vitruvio, ricorre tuttavia proprio a quella che noi chiamiamo oggi un'analogia formale, cioè la corrispondenza proporzionale tra architettura e il corpo umano preso a modello. L'analogia è per Vitruvio il «modo» attraverso il quale regolare tra loro gli elementi dell'ordine, come per Aristotele lo era per costruire la metafora proporzionale, la madre di tutte le figure retoriche. La buona architettura per Vitruvio si conforma secondo una giusta corrispondenza tra le membra, dunque attraverso il metodo dell'analogia proporzionale, dunque attraverso lo stesso procedimento della metafora retorica. L'analogia funziona alla stregua di una macchina meccanica di proporzionamento tra differenti entità, ma tuttavia non è da considerare come

12. La frase letterale «arte della costruzione» non è in effetti rintracciabile nei *Dieci libri* di Vitruvio. Si tratta di una felice parafrasi adottata dalle traduzioni nelle lingue moderne a partire dal XV secolo.

13. «Il poeta [...] come il pittore e ogni altro artista, deve di necessità imitare una delle tre cose: la realtà passata o presente; le cose come sono descritte o come sembrano essere; le cose come dovrebbero essere» Aristotele, *Poetica*, 25 (1460b; 10) e «alcune cose che la natura non sa fare l'arte le fa, altre invece le imita» Aristotele, *Fisica*, II 8 (199a; 15-17).

14. Letteralmente nel colorito italiano lombardo «La compositione de le aede consta de Symetrie le ratione de la quale diligentissimamente li Architecti deno tenere. Ma questa si aparturisse de la proportion: quale graecamente analogia si dice. La Proportion si e de la rata parte de li membri in ogni opera & del tuto la commodulatione. de la quale si effice la ratione de le symmetrie.» (Vitruvio, *De Architectura Libri Decem*, tradotti e commentati da Cesare Cesariano, Gottardo de Ponte, Como 1521); oppure, se si preferisce, in italiano veneto: «la compositione delle sacre case è fatta di compartimento, la cui ragione deve essere con somma diligenza da gli Architetti conosciuta. Il compartimento si piglia dalla proportion, che Graecamente è detta analogia. La proportion è convenienza di moduli, & di misure e in ogni opera si della rata parte de i membri, come del tutto, della quale procede la ragione de i compartimenti» (Vitruvio, *I dieci libri dell'architettura*, tradotti e commentati da Daniele Barbaro, Francesco de' Franceschi, Venezia 1567, 108-109). «La *composizione* non è sinonimo della *disposizione*: ella riguarda le proporzioni... La *disposizione* poi riguarda l'utile» nota, per evitare equivoci, l'edizione in italiano moderno Amati, C. (1829). *Marco Vitruvio Pollione, Dell'architettura, Libri dieci*, Milano: Pirola, 69.

idea di ordine metafisico universale.¹⁵ Si tratta di un metodo che trova la sua validità nell'applicazione concreta dei termini specifici della proporzione, quindi, per quanto definito attraverso regole generali, di volta produce effetti particolari.¹⁶

L'analogia citata a cui fa riferimento Vitruvio¹⁷, sulla quale tradizione persevereranno tutti i trattati rinascimentali, è fondamentalmente quantitativa, cioè si interessa di fornire all'architetto in maniera precisa e univoca delle regole per costruire correttamente i propri edifici. L'interesse retorico è evidente: la matematica è il linguaggio celeste, dunque appropriato alle costruzioni per gli dei. Benché non ci sia bisogno di specificare esplicitamente che il libro sia dedicato ai templi, la questione non è così scontata come poteva apparire ai traduttori rinascimentali interessati all'emancipazione liberale di un'arte ancora considerate meccanica. Il termine *aedes*, che nell'*editio princeps* non figura univocamente associato ai *templa*¹⁸ è traslato letteralmente in «sacre case»¹⁹, alimentando di fatto la lettura aulica del discorso. Nulla di più simbolico di quanto associare la perfezione celeste della matematica alle costruzioni per gli dei. Questo meccanismo di associazione simbolica attraverso forme regolate da proporzioni matematiche manifesta la redenzione dell'analogia nell'architettura da una condizione quantitativa, necessaria a determinare la giusta forma, a una condizione qualitativa, idonea ad attribuire un significato alla giusta forma²⁰ e, passo successivo, trasferire «per analogia» più che «per antonomasia» la forma sacra della «casa di Dio» all'intera architettura civile.²¹ L'analogia qualitativa è il meccanismo che nell'architettura differenzia il concetto primitivo di so-

15. «Ogni essere vivente è analogo a tutto quanto esiste. Per questa ragione l'esistenza ci appare simultaneamente sia entità disgiunta, sia entità indissolubile. Se ci si sofferma troppo nel dettaglio l'analogia, tutto si confonde nell'identità e diviene identico; se si contempla il generale, tutto si disperde nell'infinito. L'analisi si ritrova così in entrambi i casi in vicolo cieco, una volta è troppo accesa, l'altra è financo morta». Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflektionen*, *Naturwissenschaft*, XIV, 871 .

16. «on bisogna ricercare di ogni cosa la sua definizione, ma bisogna anche riuscire a intendere le cose per analogia [...] L'essere in atto non di disvela in tutte le cose allo stesso modo, ma si coglie piuttosto mediante analogia» , Aristotele, *Metafisica*, IX, 6, 1048a 35 .

17. «Aedium compositio constat ex symmetria, cuius rationem diligentissime architecti tenere debent. Ea autem paritur a proportione, quae graece analogia dicitur. Proportio est ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio, ex qua ratio efficitur symmetriarum. Namque non potest aedis ulla sine symmetria atque proportione rationem habere compositionis, nisi uti ad hominis bene figurati membrorum habuerit exactam rationem». Vitruvius, lib.III, 1.

18. Solo in fine paragrafo si specificherà che si tratta «*maxime in aedibus deorum*», dunque «soprattutto». Vitruvius, lib.III, 1.

19. Cfr. Barbaro che traduce «sacre case» rendendo implicito che il discorso è unicamente legato alla costruzione dei templi. Cesariano mantiene in italiano il termine tardo latino *sacre aede*.

20. Enzo Melandri, nel citato *Studio logico-filosofico sull'analogia*, dedica alla questione dell'analogia qualitativa e quantitativa alcune centinaia di pagine, alle quali si fa qui naturalmente riferimento benché l'accezione utilizzata è strumentalmente adattata al discorso sull'architettura. Cfr. Melandri, 2004: 235

21. È emblematica la difficoltà e le esitazioni con le quali Sebastiano Serlio, pur anticipando nel IV libro alcuni elementi di disegno di facciate per palazzi urbani, passa dal V libro, dedicato ai templi, al VII libro, dedicato «delle habitazioni di

miglianza, cioè il livello di simmetria tra due differenti termini, da quello di comparazione, il quale invece necessita l'identità proporzionale tra due coppie di termini. Un rapporto analogico qualitativo implica un metodo di giudizio, dunque esige la mediazione di un soggetto che sviluppa la comparazione e sceglie i termini della proporzione. La somiglianza, invece, richiede unicamente i due termini del confronto, che non è mediato.

La questione della definizione dell'analogia non deve essere tuttavia ridotta all'applicazione del sistema aristotelico alla regolazione della forma architettonica. Come anticipato, la condizione necessaria all'architettura non è la sola proporzione matematica, ma altrettanto importante è l'attribuzione di significato alle corrispondenze formali controllate dalla formula sillogica. È dunque necessario considerare che una visione logica presuppone contrapposizione tra elementi e finitezza di risultati, mentre una visione analogica implica un principio di continuità e una gradazione di sfumature che solo il giudizio umano è capace di garantire.

Dalla fisica degli elementi alla metafisica delle affezioni

L'architetto, a differenza del poeta, del filosofo o dell'artista, ha il compito primario di realizzare cose concrete e funzionanti, cioè «oggetti» che si devono confrontare con altri «oggetti» e devono soddisfare «necessità» venali o, almeno, assolvere alla loro funzione pratica di «proteggere e contenere» l'uomo e i suoi beni. Altro compito, si potrebbe dire comprimario, è che questi oggetti, per elevarsi dal rango di «costruzioni» e divenire «architetture», devono assurgere a dimensione comunicativa, cioè trasmettere un messaggio, sia esso un'idea, un sentimento o un semplicemente uno stato. Ed è qui che entra in gioco la macchina analogica. Il processo analogico, attraverso l'allegoria, utilizza «oggetti vari» ai quali attribuisce significati differenti finalizzati a trasmettere il messaggio grazie alla composizione tra loro instaurata. Per adempiere a questa funzione è necessaria una specifica attitudine retorica: saper astrarsi dal messaggio e formalizzare un'allegoria. L'allegoria, definita da Aristotele come una metafora continuata è in effetti l'azione di produrre una figura, letteraria o visuale, che materializzi o descriva realisticamente un concetto informe. Di fatto, è dunque una figura retorica narrativa che, per essere efficace, deve costruire un racconto, più che un discorso logico. Questo racconto è costruito, seguendo ancora Aristotele²², con elementi verosimili tra loro assemblati in sequenza narrativa. La potenza del racconto è misurata solo collateralmente nello splendore o nella portata simbolica dei suoi singoli frammenti. Quello che vale, è la credibilità della composizione. Se all'architettura si concede statuto poetico, cioè se si accetta che il suo messaggio possa avere la forza di cambiare gli umori e i destini umani, essa diviene la scena nella quale si svolge il teatro

tutti li gradi di homini». Emblematico altresì è che lo stesso autore non vedrà mai terminati i due libri esclusivamente dedicati all'architettura civile, uno rimasto allo stato prova di stampa, uno edito postumo a Francoforte nel 1575.

22. «È evidente che mestiere del poeta non è raccontare le cose che sono realmente successe, ma le cose che potrebbero succedere, che sarebbero possibili secondo verosimiglianza e necessità [...] Se allora succeda che egli componga una poesia su un fatto realmente accaduto, per questo non è meno poeta, siccome nulla vieta che qualcosa di quanto accaduto sia come quanto era verosimile accadesse, in questo caso lui ne sarà il l'artefice. [...] Si debbono preferire cose impossibili ma verosimili a cose possibili ma incredibili, e non si devono comporre le storie con episodi irragionevoli, di irragionevole non ci dovrebbe proprio esserci nulla, o, se non è possibile, che questo non sia nel racconto». Aristotele, *Poetica* 1451a36-1451b8.

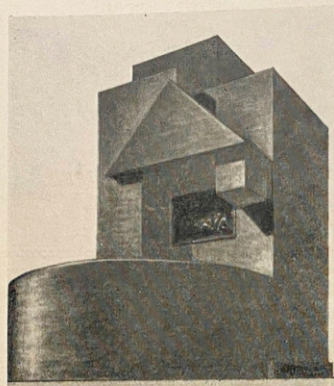
della vita. L'architettura, come allegoria della realtà, assume il carattere della narrazione e ne riflette gli episodi attraverso le sue forme.²³

Per Aristotele l'uomo è una macchina analogica, esso procede per procedimenti di affinità e somiglianza, talvolta attraverso metafore linguistiche prescindendo dalla logica dei fatti, per operare secondo quella che propriamente è definita come «logica dell'opinione». La logica dell'opinione, o ancor più propriamente, la logica dell'affezione, si costituisce attraverso un continuo gioco di analogie con il mondo dell'intorno e della memoria, dunque con gli oggetti dell'esterno e le loro rappresentazioni interiori. Le affinità che si stabiliscono tra oggetti, quindi tra architetture, nascono da relazioni esterne, formali, successivamente divengono affettive, simpatetiche, infine spirituali. È quest'aura di spiritualità che, paradossalmente, le rende vicine all'astrattezza dell'analogia euclidea.

A questo fine, Aristotele, inserisce nel discorso sulla somiglianza una ulteriore sottigliezza che interessa in maniera particolare l'artista figurativo, dunque l'architetto, ancor prima che il poeta: la fondamentale distinzione filosofica tra *Analogon* e *Omologon*. Se l'*Analogon* necessitava di un procedimento imitativo mediato dallo spirito umano, l'*Omologon*, che i latini chiameranno *Simulacrum*, diviene un vero atto riproduttivo di copia conforme, senza alcuna velleità di figurazione o astrazione dell'originale. Tanto quanto nell'*Analogon* è presente lo spirito dell'imitatore, nell'*Omologon* è completamente annullato dalla logica matematica che regola attraverso i numeri la figura delle forme. L'architetto, come detto, difficilmente si trova nella condizione di copiare «tale quale» un originale, ma deve allenare la sua capacità analogica ad adattare le referenze del suo repertorio a continue differenti circostanze. Ma, come dice il poeta, la circostanza crea legami, così come crea... ladri!²⁴

23. Valgano per tutte le tre scene vitruviane, già disegnate da Andrea Palladio e Cesare Cesariano, successivamente rese celebri da Sebastiano Serlio.

24. «[...] il termine affinità si usa perché sembra che un legame venga preferito all'altro, venga scelto in posto piuttosto che in un altro; ma alla fine, forse, è solo una questione di circostanze. La circostanza produce legami così come produce ladri». Johann Wolfgang von Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, Cottaischen Buchhandlung, Tübingen 1809.

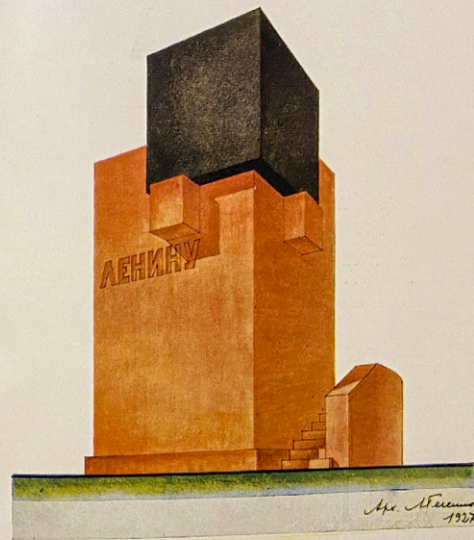


Проект памятника в виде трибуны со стилизованным решением темы шалаша, вид спереди

формируется дальше и уточняется главным образом в отношении лицевого фасада памятника и завершается проектом, законченным мной 13 февраля 1927 г.

Проект показывает, что идея памятника уже выкристаллизовалась и устоялась. Его свободная динамическая асимметричная, но уравновешенная композиция представляет собой почти квадратную в плане, повышенную над уровнем земли площадку. С двух сторон она окружена гладким гранитным парапетом, а с других — ограничена основным вертикальным параллелепипедом и врезанной в него стеной, объединенной с ним пятью ступенчато повышающимися уступами, заворачивающимися на передний фасад. В образованный

144



Проект памятника в виде трибуны с намеком на шалаш; вид спереди

В к
ческий
текст
замыс
новле
раза
функц
доже
мерах
показ
услов
Иллю
ключ
ние
риаль
уже
оруже

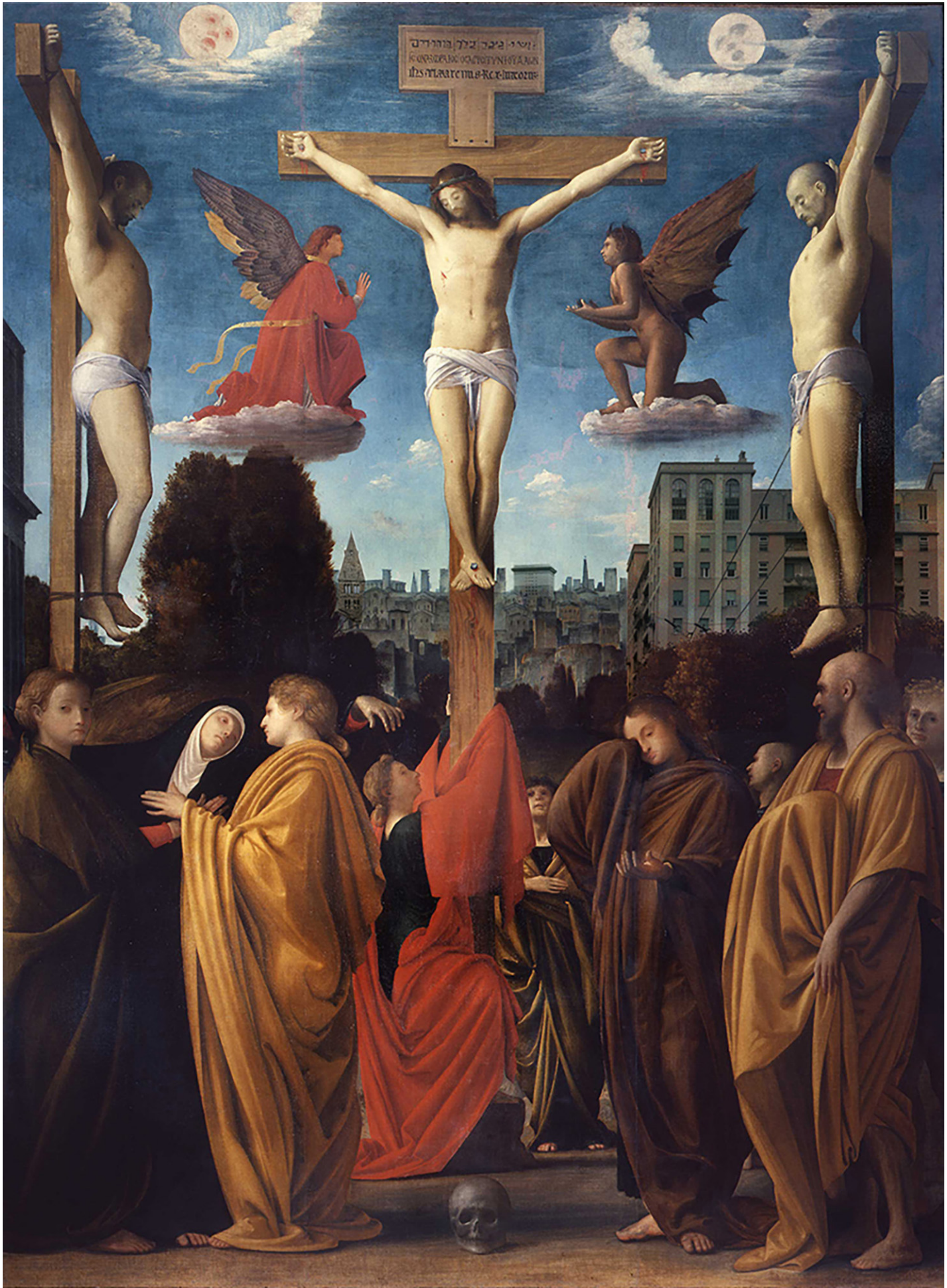
Aleksandr Ivanovic Gegello, progetto preliminare per il monumento al rifugio di Lenin a Razliv nell'estate del 1917, facciata anteriore analoga e facciata posteriore astratta con pulpito per orazioni commemorative, in Gegello, A. I. (1962). *Iz tvorcheskogo opyta. Gosudarstvennoye izdatel'stvo, Leningrado. p. 144. Biblioteca privata dell'autore.*

Riferimenti bibliografici

- Braghieri, N., Carpo, M. (2020). «Transizione digitale e continuità analogica/ Digital Transition and Analogical Continuity». *Casabella*, 914, ott, 3-35.
- Carpo, M. (2011). *The Alphabet and the Algorithm*. Cambridge: MIT Press.
- Carpo, M., (ed), (2013). *The Digital Turn in Architecture; 1992-2012*, AD Reader. Chichester: Wiley & Sons.
- Carpo, M. (2017). *The Second Digital Turn; Design Beyond Intelligence*, Cambridge: MIT Press.
- Melandri, E. (1968). *La linea e il circolo, Studio logico-filosofico sull'analogia*. Milano: Il Mulino.
- Melandri, E. (2004). *La linea e il circolo, Studio logico-filosofico sull'analogia*. Macerata: Quodlibet.
- Popper, K. (1960). *On the Sources of Knowledge and of Ignorance*. In: *Proceedings of the British Academy*, XLVI. London: Oxford University Press.

*Al conseguimento della maggiore età si è imparato a non far cieco affidamento alla parola dei maestri e a non nascondersi dietro i significati letterali o etimologici delle parole stesse. Scopo di questo testo è ridefinire un ambito semantico al concetto di analogia, più che ricostruirne l'uso e l'abuso nei secoli. A questo proposito valga l'ammonimento: «Le parole sono strumenti importanti esclusivamente per la formulazione di teorie, e si dovrebbero evitare assolutamente i problemi terminologici» (Popper, 1960).

Nicola Braghieri
École Polytechnique de Lausanne
nicola.braghieri@epfl.ch



FINGE VIDERE
DESCRIZIONI DI DESCRIZIONI INTORNO
ALL'ALBERGO DEI POVERI DI GENOVA

Angelo Del Vecchio

Most of the analogies, metaphors and seventeenth-century descriptions about the so called “Albergo dei poveri” built in Genoa in those same years, are recorded here with no comment on their real or presumed truth. At that time the building was celebrated as a welfare institution for the beggar people but, from a modern point of view, all those elaborate exegeses seem now nothing more than rhetorical embellishments or emphatic comments on the coercive prison that we see instead linked to that architecture.

We argue that both ancient and modern readings, since they are looking only at different fragments of the whole truth, are not able to clarify the complex baroque machine and, more generally, any non-trivial architectural object.

Yet, when compared with modern athermic studies, the exuberant and programmatically unrealistic baroque wit fascinates us so much: it was directly coming from that pre-scientific world whose fantastic philology is deliberately reproduced in the ending iconographic suggestion as an “exercise in contemplation” belonging to that forgotten mentality.

«La filologia, proprio come il romanzo, non è altro, in fin dei conti, che un'esegesi del possibile, presuppone in larga parte il contributo dell'immaginazione.»
(Mario Pomilio, *Il Quinto Evangelio*)

Chi avesse sostato, l'anno 1656, all'esterno della porta di Carbonara fuor delle vecchie mura occidentali completate un secolo prima a protezione della Repubblica di Genova, avrebbe potuto assistere, da lì a quarant'anni, all'erezione di una fabbrica¹ di mole in città ancora non vista e di potenza evocativa tale da rimanere ineguagliata per i trecento successivi anni.²

La costruzione grandiosa che va formandosi nella valle di Carbonara alla metà del seicento, tra il dilagare della pestilenza, le ricorrenti varianti insediative e la progressiva scomparsa dei benefattori originari, è un complesso architettonico quadripartito posto a diga della scoscesa conca valliva, un'opera quadriturrita³ «emola della Gerusalemme Celeste»,⁴ fianco ideale ricostruzione del «Tempio di Salomone», di quella Gerusalemme ultraterrena mirabile traduzione terrena; una «Reggia della Misericordia» realizzata non per gli aristocratici e nobili tra i genovesi ma per il popolo dei mendicanti, i ripugnanti fra gli ultimi, gli uomini bestiali, così da sottrarli al contagio della peste batterica che li infettava e della peste morale che, nelle loro condizioni di vita – a detta dei promotori del progetto – li assoggettava.

Non è dato sapere quanti fra i contemporanei secenteschi percepissero appieno, con gli occhi della fede, la «Gerusalemme Celeste» sorgere nelle valli desolate fuor di Genova, altrimenti «capitale e campo fortificato di Satana»;⁵ oppure chi di fronte all'Escorial madrilenico – evidente prototipo architettonico dell'Albergo genovese – credesse scorgere davvero il palazzo di Dio in terra, una reggia oltremondana, un cenobio mistico oppure ancora e sempre il «Tempio di Salomone»; nemmeno è possibile dire se si considerasse la costruzione una «Basilica della Pietà» o piuttosto un insieme di attività inconciliabili, una «macchina di Chaos», un centro d'ordine coatto, «una clausura di muraglie», un carcere.

Pochi oggi sarebbero disposti a concedere credibilità alle eloquenti analogie bibliche evocate dalle metafore barocche intorno al complesso, se non come artificio scopertamente retorico; «l'Albergo dei poveri» (il tropo con cui sarà nota la costruzione) perseguirebbe, secondo la moderna lezione corrente, l'obiettivo della grande segregazione secentesca di poveri e mendicanti, intrecciando finalità assistenziali con forme per noi meno accettabili di monachesimo forzato, in anni in cui la differenza tra la casa di cura e la casa di correzione era quantomeno sfumata. Eppure, una volta intese, ciascuna di quelle analogie visionarie, metafore esuberanti e approssimazioni fantastiche finisce per generare una consapevolezza non lineare dell'oggetto osservato della quale, d'ora innanzi, non si potrà più fare a meno: una volta noto cioè l'insieme delle possibili narrazioni intorno alla fabbrica in Carbonara, e a qualsiasi architettura in genere, non sarà più dato considerarla ingenuamente.

La mentalità pre-scientifica ha questo per noi d'irresistibilmente formidabile: una percezione dell'esistenza non realisticamente strumentale (*Albergo dei poveri* = *recluserio assistenziale*) ma profondamente mitica (*Albergo dei poveri* = *Gerusalemme, Tempio, Reggia, Basilica* ecc.) in grado anzi di trasfigurare più livelli di realtà (l'interrealtà del sentimento religioso anzitutto) nell'intuizione vitale della realtà di ogni giorno. Per questo le

rigogliose definizioni barocche, che ancora partecipano di quella sensibilità pre-razionale pur con intenti inequivocabilmente pubblicistici, non sono da rigettare per la loro goffa inverosimiglianza proprio perché mirano a descrivere non come le cose *concretamente sono* ma ad evocare quel che le cose *vogliono essere*, l'ideale cioè verso cui tendono e a cui talvolta finiscono per somigliare davvero – almeno nella mente di chi sa guardarle con gli occhi dell'intelletto.

Non è forse tanto più vero chi tanto più somiglia all'ideale mitico che coltiva di sé stesso?

Del resto, chi reggerebbe un'idea di sé rigorosamente razionale come quella che, qui intorno, intristisce la nostra edilizia senza sogni?⁶

Così ogni degna architettura, proprio come ogni degna individualità, è in fondo soprattutto questo: una prodigiosa geografia di corrispondenze, analogie, memorie, sedimentazioni, ambiguità, echi, sogni e desideri declinati negli infiniti possibili d'una filologia fantastica.⁷

Filologicamente pertinente è dunque l'analogia planimetrica fra l'Albergo genovese e l'Escorial madrilenico che informa poi la ricostruzione fantastica del Tempio gerosolomitano, tutti e tre analogamente debitori – per chiudere il cerchio analogico – dell'alesiana basilica genovese di Carignano.⁸

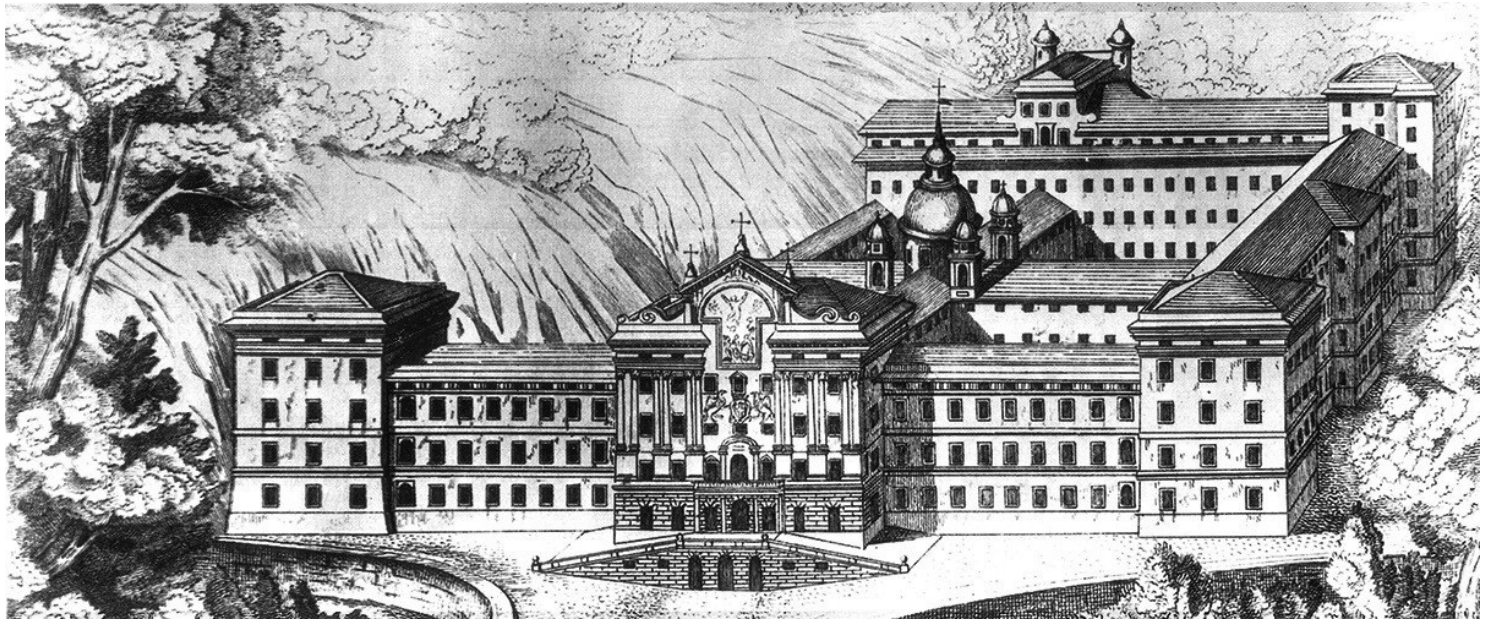
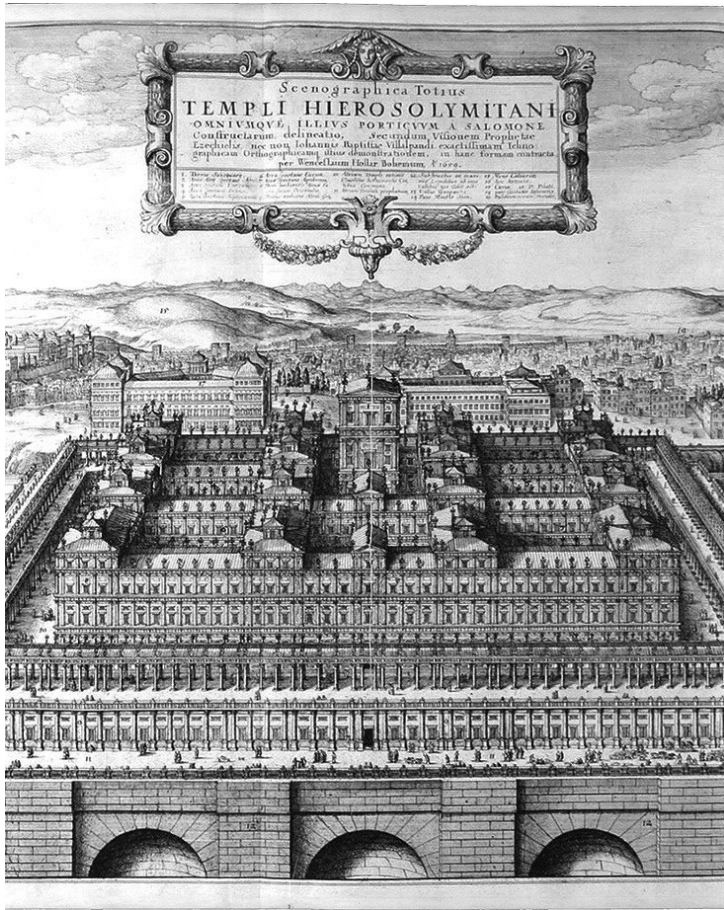
E se davvero l'architettura traguarda il miraggio mitico che incarna – spesso senza nemmeno sospettarlo – fantastica è nondimeno l'analogia tra il quadriturrito Albergo in Carbonara e il quadriturrito Palazzo Lancia, immemore condominio sorto nel ventennio fascista⁹ sul luogo del colle sciaguratamente demolito, prossimo al promontorio della Lanterna, sede storica delle forche patibolari della Repubblica di Genova. Qui, nella topografia memorativa di questo Sacro Monte fuori dal tempo, si potrebbe giungere visionariamente finanche a contemplare il Mistero di quella capitale esecuzione, eternamente presente tra il Tempio di Salomone/Palazzo Lancia e il mare di palazzi d'una Genova/Gerusalemme analoga.¹⁰

«E tuttavia, diceva Browne, ogni conoscenza è avvolta da un'oscurità impenetrabile. Ciò che noi percepiamo sono solo luci isolate nell'abisso dell'ignoranza, nell'edificio del mondo investito da fitte ombre. Noi studiamo l'ordine delle cose, ma il progetto cui esso si ispira, dice Browne, non lo comprendiamo» (Sebald, 2010: 30).

Nell'atrio d'ingresso al piano terra dell'Albergo dei poveri, il percorso della galleria centrale che si inoltra sotto i cortili soprastanti, è attualmente negato. Nel cunicolo debolmente illuminato da bocche di lupo laterali, al di qua della cancellata che barra il cammino, non è possibile distinguere altro che incomprensibili oggetti al piede di pareti convergenti in un'oscurità senza fine.

Forse ogni approssimazione analogica partecipa di un brandello di verità col frammento che tenta l'analogia opposta, nessuna diradando del tutto il buio che avvolge quel che non può essere completamente afferrato.

Nell'aula al livello superiore che conduce alla croce fra i cortili all'aperto, le statue gigantesche dei benefattori secenteschi si alternano ai monumenti più recenti degli ultimi filantropi: paraste, dentelli, ghirlande e trofei marmorei, trasposizioni in dimentiche forme classiche dei materiali prodotti dallo smembramento e



Il Tempio di Salomone, 1660, da una stampa della Bibbia di Re Giacomo.
 Juan de Herrera, Scenographia totius fabricae S. Laurentii in Escoriali, 1589.
 M. Cadenat, Veduta dell'Albergo dei poveri di Genova, sec. XIX, incisione.



Vista attuale dell'ex Palazzo Lancia in Genova Sampierdarena, col profilo della città sul fondo.

Nella pagina a destra: Bramantino, Crocifissione, 1510, olio su tela, Brera, Milano.

riassembaggio dei cadaveri dei sacrifici arcaici,¹¹ assecondano un apparato didascalico che si voleva celebrativo ed è profondamente sepolcrale.

Fino a duemila persone furono accasermate nei diciotto quartieri di questa “cittadella di rifugio” per indigenti.

Non del tutto vano è sapere che «cappellette di divozione alla foggia di quelle del monte di Varallo»¹² vagheggiate nel pendio retrostante alla costruzione, avrebbero realizzato un percorso mnemonico dei luoghi e misteri della Passione di Cristo in Gerusalemme, strumento di evocazione, contemplazione e meditazione per anime formate al precetto: «Imagina te esse presentem et finge videre».¹³

Nemmeno inutile è ricordare che, all’inizio del Novecento, smesse da tempo le costrittive pratiche assistenziali, due mendicanti posteri di quelli antichi – il Carubba e il cieco – che vagavano ormai liberamente per corso Dogali sorto nel frattempo in prossimità dell’Albergo, «storpi ispidi e rognosi / come i cani bastardi dei gitani», avrebbero suggerito a Montale, che in quella via abitava, un presentimento addirittura della «Perfezione: quella che se dico / Carubba è il cielo che non ho mai toccato».¹⁴

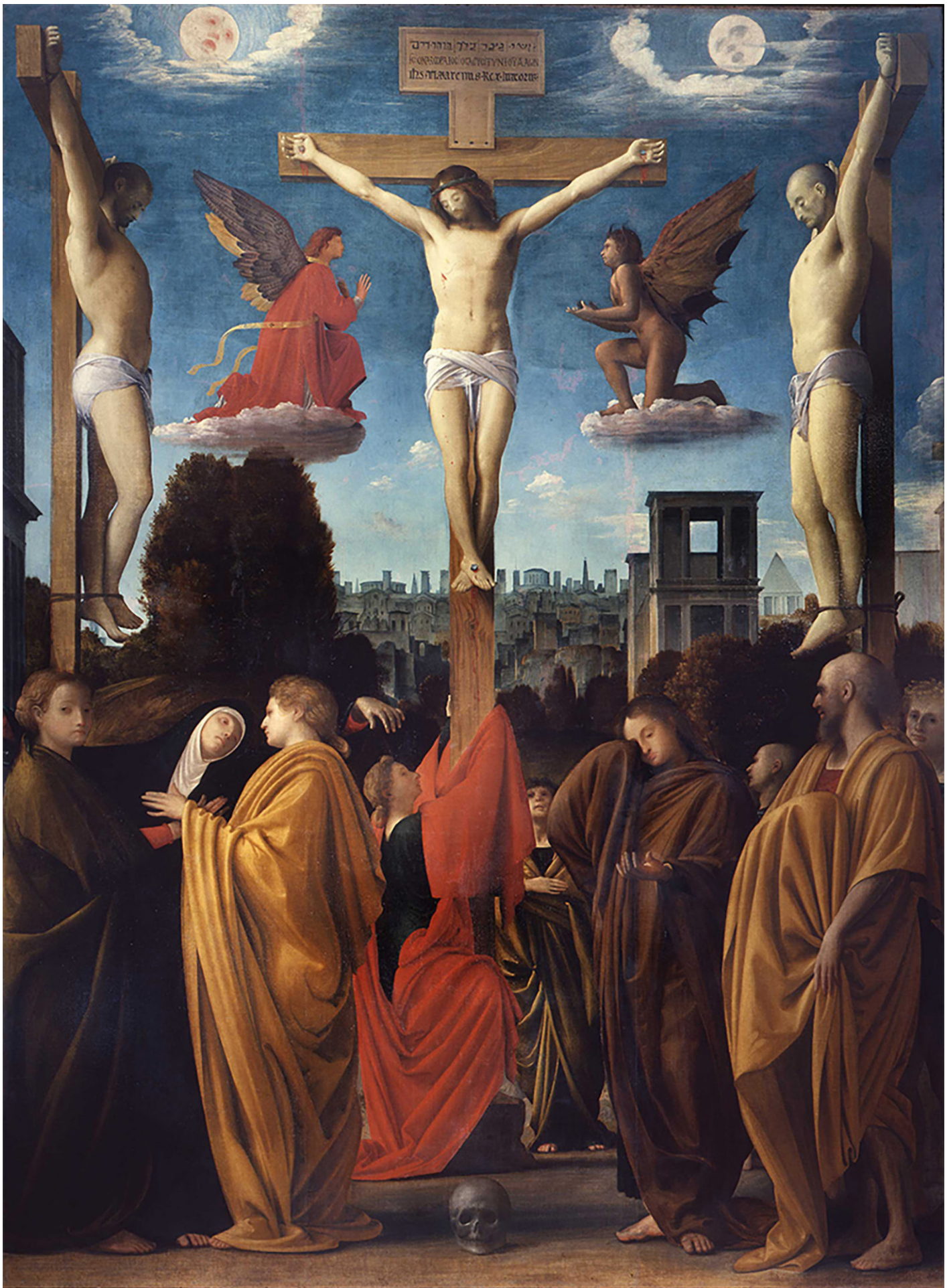
Intuire l’insospettabile progetto mitico (“la Perfezione”) che governa una realtà, anche quella disturbante del Carubba, è contemplare infine un’epifania celeste.

La stessa forse, in Carbonara, di quella dimenticata Celeste Gerusalemme.

1. Sulla biografia edilizia dell’Albergo dei poveri cfr. Molteni, E. (1995). *L’albergo dei poveri di Genova*. In AA.VV., *Il trionfo della miseria. Gli alberghi dei poveri di Genova, Palermo, Napoli*. Milano: Electa e i contributi recenti De Marini, A. (2016). *Emanuele Brignole e l’Albergo dei Poveri di Genova*. Genova: Stefano Termanini Editore e Tachella, P. (2018). *L’Albergo dei Poveri di Genova. Vita quotidiana, continuità e cambiamento di un’azienda benefica” tra Sette e Novecento*. Genova: Stefano Termanini Editore.

2. Almeno fino all’apparizione sul profilo urbano, al termine del secolo scorso, del poderoso torrione aldorossiano disposto da allora a ricordarci ogni giorno che non tutto è ancora perduto. Dalla fine ‘600 naturalmente altre fabbriche cospicue punteggeranno lo skyline genovese, nessuna però dotata della potenza evocativa della torre scenica del teatro Carlo Felice inaugurata nel 1991 su progetto di Aldo Rossi, Ignazio Gardella, Fabio Reinhart e Angelo Sibilla.

3. Nel complesso realizzato, le torri angolari sono molto più pronunciate rispetto a quelle raffigurate nelle stampe che ne tramandano l’immagine. Le torri effettivamente costruite furono poi solo tre delle quattro originarie di progetto.





Particolare della Crocifissione con numerate le quattro torri dell'edificio sul fondo.

4. Tutte le definizioni virgolettate nel testo, quando non diversamente specificato, sono dedotte dalle fonti secentesche citate in Parma Armani, E. (1992). *L'Albergo dei poveri di Genova, una "Fabrica emola de la Celeste Gerusalemme"*. In AA.VV., Sacri Monti. Milano: Jaca Book.

5. Secondo Herman Melville (1819 – 1891), acuto osservatore di epoca più tarda; citato in Marcenaro, G. (1992). *Viaggio in Liguria*. Genova: Sagep, 142.

6. Chi non riconoscerebbe poi la propria biografia sempre più vasta di quell'ambito strettamente documentario che limita invece le biografie critiche delle architetture del passato?

7. Sulla coloritura mitica: «Le valutazioni che potevamo esprimere infatti non erano più basate soltanto sulla funzionalità, il problema era troppo complesso per essere analizzato razionalmente, bisognava assemblare un mito» (Rem Koolhaas a proposito del progetto del Sea Terminal di Zeebrugge, Belgio, 1989); cfr. Koolhaas, R. (2002). *Conferenza. Rice University*. In Kwinter, S. e Rainò, M., Rem Koolhaas. *Verso un'architettura estrema*. Milano: Postmedia, 9.

8. Cfr. Parma Armani, E. (1992) Op. cit. dove, oltre ai rimbalzi alessiani e alla genealogia tipologica dell'Albergo, è sintetizzata la controversia concettuale intorno alla ricostruzione secentesca del tempio salomonico coi riferimenti all'Escorial madrilenò.

9. L'edificio fu completato nel 1934 su progetto di Mario Angelini e Giuseppe Narizzano.

10. Si allude alla Crocifissione (1510 ca.) a Brera, tela (cm.372x270)

del Bramantino (Bartolomeo Suardi, 1465 - 1530). Sul colle delle esecuzioni capitali, il Golgota (a rigore "il Cranio", evocato dal teschio dipinto in primo piano), alle spalle delle croci e degli astanti, è raffigurato il profilo di una lontana città (Gerusalemme) sul fondale di un'architettura con due evidenti torri che, secondo un'interpretazione ricorrente, rimanderebbero alla Cappella Trivulzio (inizio sec. XVI) a Milano progettata dallo stesso Bramantino («Qui è contenuta tutta la mia architettura» avrebbe confessato Aldo Rossi citato da Agosti, G. (2012). *Bramantino a Milano*. In AA.VV., *Bramantino a Milano*. Milano: Officina Libraria, 72, testo che è anche un utilissimo compendio storico della ricezione critica dell'opera bramantiniana. La Cappella Trivulzio è una delle tante eco del torrione aldorossiano genovese). Non mi pare invece sia stato ancora notato (eppure ad un architetto la cosa non può sfuggire, e Bramantino era anche architetto) che in realtà le torri dell'edificio rappresentato nel quadro non sono due ma quattro, come appare chiaro ad un esame ravvicinato del bordo della tela (spesso escluso nelle riproduzioni) secondo l'abitudine criptica dell'autore di celare talune rivelazioni "nelle note a margine", premio a chi sa guadagnarsele (pratica reticente forse adottata, attraverso Bramante, da Piero della Francesca che mirabilmente la occulta nella Pala Montefeltro, 1472, sempre a Brera a poche sale di distanza dal Bramantino): proprio sul margine della Crocifissione infatti si intravede lo scorcio ridottissimo della terza torre che precede la quarta sul fondo. Architettura pertanto quadriturrita; da qui la pertinenza planimetrica del luogo della Crocifissione Analoga proposta, topograficamente congruente all'uso storico dell'area (le forche della Repubblica genovese) e alla situazione reale del sito (il quadriturrito Palazzo Lancia che contempla, tra i suoi infiniti possibili, il torrione aldorossiano/bramantiniano sullo skyline iconico di Genova sul fondo) e persino stilisticamente appropriata nel rimpiazzare l'edificio della «spettrale quinta "novocentista"» bramantiniana (secondo Carlo Pirovano citato da Agosti, G.

(2012), Op. cit., 141) con un edificio oggettivamente novecentista. Questo esercizio di contemplazione analogica, filologicamente fantastico nel cogliere realtà al realismo precluse, è “pensiero per immagini” deliberatamente non storico non filologico, elaborato a ricalco di quella mentalità prescientifica profondamente prevalente un tempo, oggi incomprensibile se non «dove la ragione razionale moderna potrebbe anche non esistere o non essere necessaria per lo scopo di questo lavoro» (Carlo Scarpa a proposito della sua architettura, citato da Pietropoli, G. (2020). A fianco di Carlo Scarpa. Torrazza Piemonte, Torino: Amazon Italia Logistica, 254) che, del resto, è lo scopo anche del nostro lavoro: ideare architettura.

11. Almeno secondo l'eterodossa interpretazione di Hersey, G. (2001). Il significato nascosto dell'architettura classica. Milano: Bruno Mondadori.

12. Parma Armani, E. (1992), Op. cit., 155.

13. “Renditi presente [al mistero] e contempla” (traduzione dell'autore), da Ludovico Barbo (1381-1443) citato da Gentile, G. (1992). *Evocazione topografica, composizione di luogo e tipologia dei Sacri Monti*. In AA.VV., *Sacri Monti*, cit. 92.

14. Montale, E. (1973) “Corso Dogali”, in *Diario del '71 e del '72*. Milano: Mondadori, 22.

Riferimenti bibliografici

Agosti, G. (2012). *Bramantino a Milano*. In AA.VV., *Bramantino a Milano*. Milano: Officina Libraria.

de Marini, A. (2016). *Emanuele Brignole e l'Albergo dei Poveri di Genova*. Genova: Stefano Termanini Editore.

Gentile, G. (1992). *Evocazione topografica, composizione di luogo e tipologia dei Sacri Monti*. In AA.VV., *Sacri Monti*, Milano: Jaca Book.

Molteni, E. (1995). *L'albergo dei poveri di Genova*. In AA.VV., *Il trionfo della miseria. Gli alberghi dei poveri di Genova, Palermo, Napoli*. Milano: Electa.

Hersey, G. (2001). *Il significato nascosto dell'architettura classica*. Milano: Bruno Mondadori.

Koolhaas, R. (2002). *Conferenza. Rice University*. In Kwinter, S., Rainò, M., Rem Koolhaas. *Verso un'architettura estrema*. Milano: Postmedia.

Kwintar, S. e Rainò, M. (2002). *Rem Koolhaas. Verso un'architettura estrema*. Milano: Postmedia.

Marcenaro, G. (1992). *Viaggio in Liguria*. Genova: Sagep.

Montale, E. (1973). *Corso Dogali*. In *Diario del '71 e del '72*. Milano: Mondadori.

Parma Armani, E. (1992). *L'Albergo dei poveri di Genova, una "Fabrica emola de la Celeste Gerusalemme"*. In AA.VV., *Sacri Monti*. Milano: Jaca Book.

Pomilio, M. (1975). *Il quinto evangelio*. Milano: Rusconi.

Pietropoli, G. (2020). *A fianco di Carlo Scarpa*. Torrazza Piemonte, Torino: Amazon Italia Logistica.

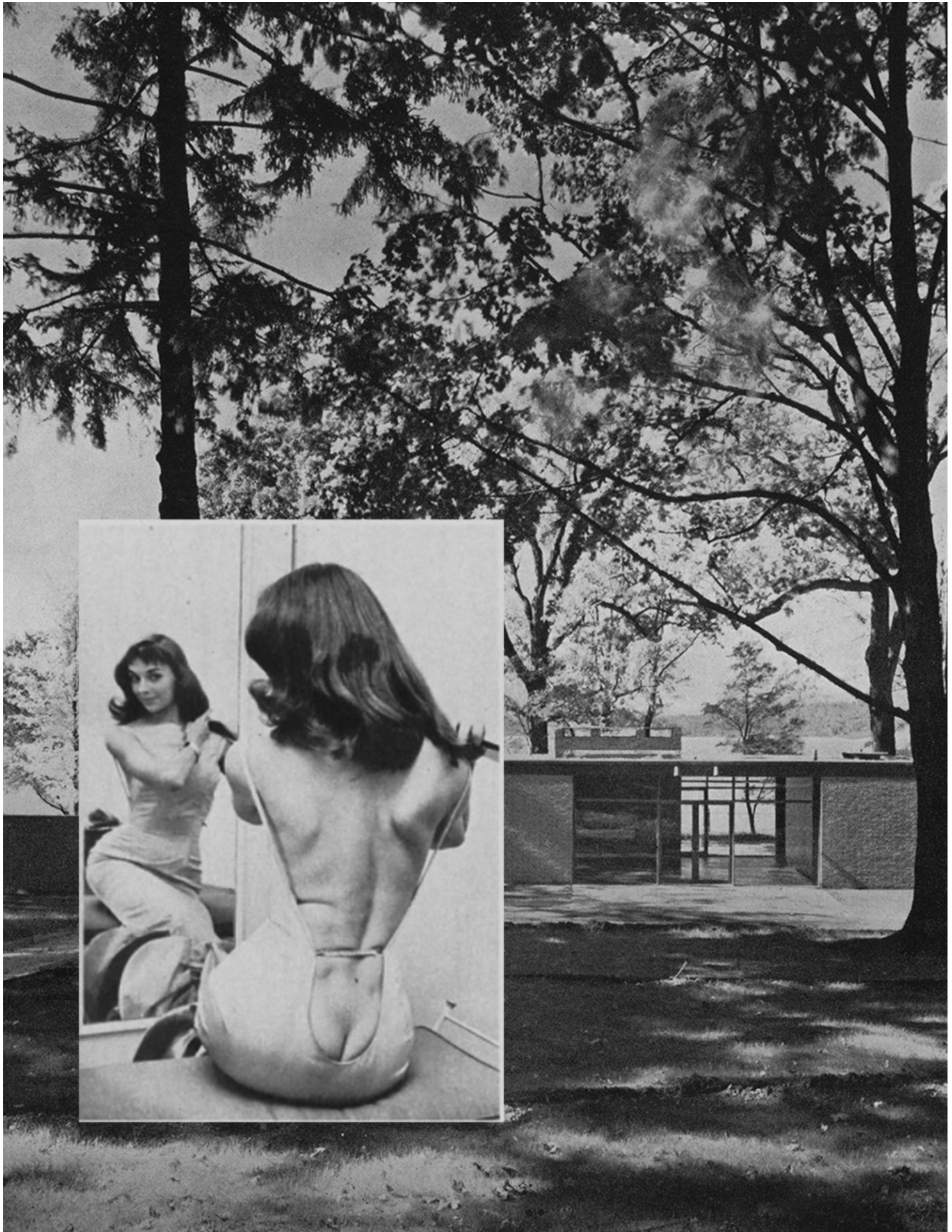
Sebald, W. G. (2010). *Gli anelli di Saturno*. Milano: Adelphi.

Tachella, P. (2018). *L'Albergo dei Poveri di Genova. Vita quotidiana, continuità e cambiamento di un'«azienda benefica» tra Sette e Novecento*. Genova: Stefano Termanini Editore.

Angelo Del Vecchio

Architetto

info@angelodelvecchio.com



TRA IMMAGINARIO E PROGETTO

SUTURA PER BIZZARRE ANALOGIE DOMESTICHE

Laura Arrighi

Domestic architecture and its relationship with the media are major themes that have characterised 20th century architecture. Where conventional criticism portrays modern architecture as a high art practice, in opposition to mass culture, Colomina (1996) sees the emerging communication systems - the mass media - as the real site within which it was produced, considering architectural discourse as the intersection of a series of representational systems, such as drawings, models, photographs, books, films and advertisements. The media terrain on which this discourse has been nurtured is rich and jagged, encompassing not only different media but also multiple narrative strategies that have materialised individual domestic desires in the collective imagination.

Already in the first decades of the 20th century, for example in the periodical *Esprit Nouveau*, editorial projects did not perform a function of pure criticism of the discipline of architecture, but were rather tools for communicating or rather educating about a new way of living. The best, the most functional, the most ergonomic. The aim of the magazine was to promote a Modern architecture that was difficult to live in and a design that was equally difficult to use. At the turn of the Second World War, there was an evolution in communication techniques and therefore in the purpose of the messages expressed. It was no longer about educating, but about making people dream. The magazine did not tell you "how you should live" but "how you could live". If until a few years before the individual was as if deprived of his personality to adhere to a predefined domestic model now the inhabitant became the protagonist of the domestic space. (Giberti, 2015).

Many journals follow this new narrative path, in a more or less resistant way, one can detect from a cross-reading between scientific and popular publishing, a contamination of new narrative methods and tools. This reading underlines the emergence of a convergence of objectives and contents that can clarify how the construction of an imaginary has contributed to the formulation of architectural theories.

The essay intends to sew up the apparent dichotomy between theory and design imagery through an analytical reading and comparison of elements found in a number of scientific and commercial journals, both trade and non-trade, in the historical period from the immediate post-war period to the early 1960s.

L'architettura domestica e le sue relazioni con i media, sono i grandi temi che hanno caratterizzato l'architettura del Novecento. Laddove la critica convenzionale ritrae l'architettura moderna come un'alta pratica artistica, in opposizione alla cultura di massa, Colomina (1996) vede i sistemi di comunicazione emergenti – i mass media – come il vero sito all'interno del quale questa è stata prodotta, considerando il discorso architettonico come l'intersezione di una serie di sistemi di rappresentazione, quali disegni, modelli, fotografie, libri, film e pubblicità. Il terreno mediale su cui si è alimentato questo discorso, è ricco e frastagliato e comprende non soltanto diversi mezzi di comunicazioni ma anche molteplici strategie narrative che hanno materializzato i desideri individuali riguardo la casa nell'immaginario collettivo.

Tra editoria scientifica e commerciale

In America, come ben argomenta Timothy Mennel in *Miracle House Hoop-La* (2005: 340-361), i media utilizzarono negli anni Quaranta il termine “*dream house*” in una vera e propria retorica della casa post-bellica immaginata come una sorta di “casa miracolosa” costruita su un immaginario tecnologico che distoglieva l'attenzione dalle difficili condizioni economiche in cui versava in paese. Questo sviluppo della retorica corporativa indusse cambiamenti nel modo in cui le case erano percepite a livello popolare. A dispetto della pubblicità che alimentò il mercato ideale della casa “autopulente”, “autorespirante”, del bagno “autosterilizzate” ecc. negli anni successivi alla fine del conflitto molte persone arrivarono a credere di aver effettivamente ottenuto la “casa miracolosa”, grazie ad una cucina a misura di elettrodomestico, alla lavanderia elettrica e alle finestre panoramiche. «E chi potrebbe contestare la felicità, in qualunque modo sia stata costruita?» (Mennel, 2005: 357). Mennel sottolinea inoltre come le riviste commerciali più popolari ebbero un ruolo cruciale, insieme a quelle scientifiche, nella diffusione di questa retorica. In modo differente, anche in Europa il desiderio di abitare case moderne o “da sogno” è stato alimentato dai media, attraverso narrazioni di nuovi stili di vita che avevano l'obiettivo di plasmare o meglio suggerire un modo di essere “moderno” attraverso usi, costumi, oggetti. Per fare un esempio, *Domus*, pur essendo una rivista di architettura, fin dalla sua fondazione si proponeva di non fare pura critica disciplinare, ma di considerare tutti gli aspetti che da spazio costruito e allestito internamente, rendono la casa abitazione. Trattava quindi anche le arti minori, quali “l'ornamento”, il giardinaggio, la cucina, la gestione pratica della casa (Ponti, 1928: 7). Concetto che Gio Ponti ribadì nel 1948, rientrando alla direzione di *Domus* dopo la breve ma significativa esperienza di *Stile*, periodico da lui fondato nel 1941 e che diresse fino al 1947, con l'intento di promuovere un programma di diffusione della cultura artistica e architettonica per la formazione di una “cultura dell'abitare” che includesse arti, letteratura, cinema, moda. Non settoriali ma comunque decisive, furono le riviste popolari femminili, come *Amica*, *Annabella*, *Gioia!*, *Grazia*, che con la loro ampia diffusione contribuirono a divulgare il nuovo gusto domestico tra le classi medie attraverso rubriche dedicate all'arredamento e al design industriale (Banali, 2015: 89). Una tipologia di rivista popolare interessante è stata il fotoromanzo. Definito per diverso tempo “fumetto”, è stato a lungo guardato con sospetto tanto dalla sinistra quanto dal mondo cattolico, come se si trattasse di un'intrusione americana nella cultura nazionale. Silvana Turzio ha sottolineato la sua importanza nella diffusione dell'immaginario abitativo, analizzando come «la fotografia inglobasse volutamente dettagli del set per raccontare la localizzazione della vicenda e la sua evoluzione [...] elementi

spazio-temporali e socio-culturali a costruire ciò che Roland Barthes definisce *l'effetto del reale*; dettagli piccoli e apparentemente insignificanti che permettono di indicare l'ambientazione sociale e locale. [...] Molte sono le immagini esteticamente interessanti che raccontano la storia degli interni, dalle cucine ai soggiorni, dai luoghi privati a quelli pubblici» (2019: 58). (Fig. 1) Ragionando sui periodici “di genere” e tornando agli Stati Uniti, non può mancare il riferimento a *Playboy*, rivista maschile nata negli anni Cinquanta che, come sottolinea nel suo libro *Pornotopia*, Beatriz Preciado, si è rivelata «un meccanismo capace di proiezione pubblica del privato e spettacolarizzazione della domesticità» (2011: 8) rivoluzionando non solo il modo di comunicare determinati argomenti, ma anche quello di leggere la società, mettendo in relazione la vita stessa delle persone con il proprio habitat domestico. Il fondatore di *Playboy* ha realizzato «per mezzo delle pagine del suo periodico, ma anche mediante le foto della sua casa, e poi dei Playboy Club, la teatralizzazione dello spazio domestico, sottraendolo al dominio della donna e destinandolo a quello del maschio eterosessuale, singolo, magari anche divorziato: un James Bond della vita quotidiana» (Belpoliti, 2011).

Iconografia dell'abitare e immaginario

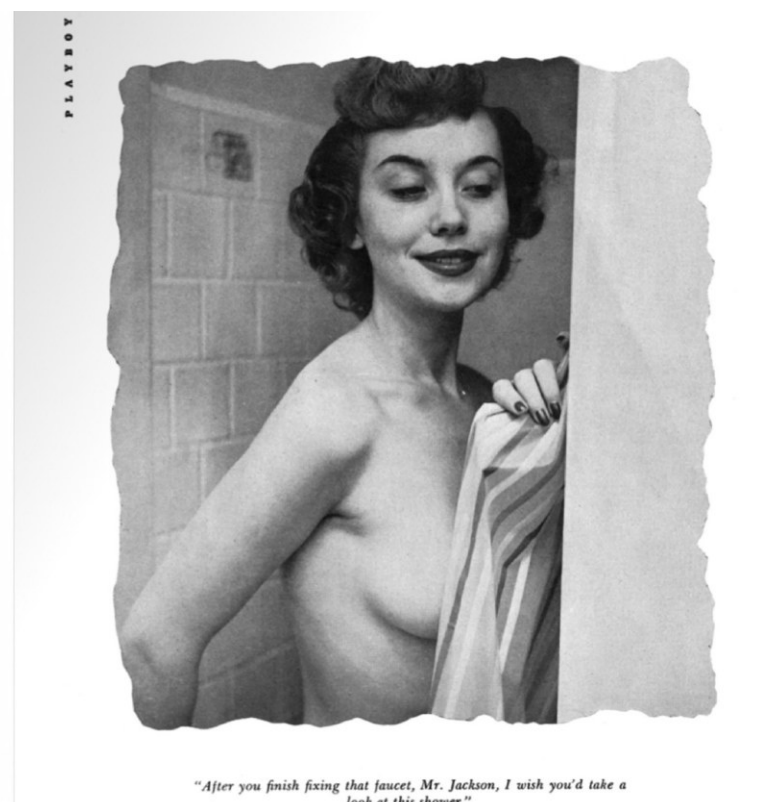
Nel capitolo dedicato all'iconografia dell'abitare Maurizio Vitta afferma che «tra la concretezza dell'abitare e il suo palpitante sentimento s'interpone una mediazione sociale fatta di stereotipi, valori estetici egemoni, indirizzi di moda. La trasformazione della pura abitazione in “casa”, ovvero in esperienza più o meno intensamente vissuta, passa di necessità attraverso il filtro di un tessuto culturale che avviluppa le nostre esistenze e, pur senza compromettere del tutto la libertà soggettiva di giudizio, ne plasma i contorni, facendola tendere nella direzione di una “normalità” stabile e consolidata. Si tratta di un filtro [...] che si manifesta soprattutto sul piano dell'immagine, la quale si concretizza e si organizza nel repertorio visivo delle soluzioni abitative diffuse per lo più dai media (le riviste specializzate, le rubriche dei periodici, i libri sull'arredamento, la pubblicità) e dalle esposizioni commerciali (fiere, saloni, vetrine aziendali)» (2018: 342).

L'iconografia proposta dalle riviste sopra citate e da molte altre, ha fatto probabilmente leva su artifici narrativi e uso di tecniche raffinate di retorica che attraverso le immagini, ad esempio quelle pubblicitarie, hanno rimandato piuttosto che ai contenuti dei singoli prodotti, alle strategie esistenziali su cui essi tendenzialmente si fondavano. Lo hanno fatto attraverso l'uso della figura retorica dell'*exemplum*, uno degli accorgimenti destinati a dimostrare, «sulla base di numerosi casi simili, che una cosa è in un certo modo [...] l'iconografia che da essa è derivata insiste sull'esperienza del prodotto, proiettando il singolo caso raffigurato in una dimensione generale, senza tuttavia togliere ad esso nulla della sua irriducibile individualità. In breve, rendendo esemplare l'immagine proposta» (Vitta 2018: 346). In modo più o meno resistente, si può rilevare da una lettura incrociata tra editoria settoriale ed editoria a carattere più divulgativo-popolare, una contaminazione di metodi e strumenti narrativi che hanno lavorato sull'iconografia della casa. Esempi che possiamo raccogliere a posteriori in curiose analogie nelle quali viene rilevato quello che Roland Barthes dissertando sulla fotografia teorizzava come *punctum*. A differenza dello *studium* che Barthes individuava come ciò che nella fotografia interessa, ma senza destare un particolare turbamento, il *punctum* infrange o scandisce invece quello stato d'animo: «questa volta non sono io che vado in cerca di lui (dato che investo della mia superiore coscienza il campo dello *studium*) ma è lui che, partendo dalla scena, come una freccia, mi



Fig. 1, In alto: Collage analogico.
A sinistr: scena di un fotoromanzo - Grand Hotel 611 (1958).
A destra: immagine sull'architettura americana - Domus 209 (1946).

Fig. 2, In basso
A sinistra: pubblicità di Manifattura Ceramica Pozzi - Domus 273 (1952).
A destra: servizio fotografico - Playboy, December (1953).



**RIUSCIRÀ ELLA A SCOPRIRE
l'invisibile nemica
PRIMA CHE SIA TROPPO TARDI?**

**ECCO COME COMBATTERE
"L'INVISIBILE NEMICO"**

1. Lavate regolarmente i vostri denti, almeno due volte al giorno, con la *Dental Cream Squibb*. Essa li rende bianchi senza esporti ad alcuna azione nociva. Ma non fermatevi qui...
2. Lasciate penetrare la crema tra i denti prima di risciacquarli; ciò vi garantisce di sfruttare al massimo l'azione neutralizzante dell'idrossido di magnesio.

Troppe persone si rendono conto dell'esistenza "dell'Invisibile Nemico" quando è ormai troppo tardi.

Questo "Invisibile Nemico," è l'acidità batterica. Voi non lo vedete, ma esso è lì che attacca lo smalto dei vostri denti causando la formazione di cavità.

Per combattere l'acidità batterica voi dovete lavare regolarmente i vostri denti. Dovete inoltre essere certi di usare un dentifricio adatto, la *Dental Cream Squibb*, che rappresenta qualcosa di più di un semplice dentifricio.

Dato il piacevole sapore della *Dental Cream Squibb* sarà più facile per voi ricordare di lavare i vostri denti almeno due volte al giorno.

La *Dental Cream Squibb* contiene idrossido di magnesio che neutralizza efficacemente l'acidità batterica.

SQUIBB DENTAL CREAM

dentifricio che vi offre ogni

GARANZIA

Odol

Il dentifricio ODOL mantiene la perfetta igiene della bocca grazie alle sue qualità antisettiche, detergenti e schiumogene.

Un prodotto speciale
I' AKTISULFON-H6

studiato e preparato nei laboratori ODOL esplica un eccezionale potere antifermentativo e deodorante che previene la carie ed elimina totalmente l'alito cattivo.

Odol
bocca fresca - denti bianchi

Odol pasta
tubo grande L. 220

PUBBL. LEO N. 263

Fig. 3, A sinistra: pubblicità del dentifricio Squibb - Domus 278 (1953). A destra: trafiletto pubblicitario, dentifricio Odol - Novella, gennaio (1955).

trafigge» (1980: 28).

Partendo da questa riflessione è interessante ricercare il *punctum* nelle pagine delle riviste che hanno creato, nel secondo dopoguerra, il sogno domestico. Immagini che per la loro natura o per la singolare situazione nella quale erano poste, colpiscono e hanno colpito il lettore, creando la curiosità, il sogno, l'aspirazione.

Curiose analogie

Nella costruzione dell'immaginario un peso importante è ricoperto dalla pubblicità. La maggior parte delle riviste, anche settoriali, avendo carattere commerciale le dedicano numerose pagine.¹ L'aspetto interessante è come la rivista di architettura proponga pubblicità in gran parte "di genere". Come già dichiarato, *Domus* vuole suggerire attraverso le immagini un nuovo modo di essere. Così sfogliando le pagine non è difficile imbattersi nella promozione di prodotti per l'igiene personale, profumi, accessori e abiti. Questo avviene in concomitanza con una modificazione dell'architettura popolare in cui il bagno comincerà ad essere una prerogativa centrale nella costruzione delle nuove abitazioni. «I nuovi dettami in materia di igiene vengono accolti da architetti e urbanisti per passare dal modello rurale (ma non solo) del bagno esterno, privo di fognature, a quello urbano che prevedeva una nuova stanza destinata all'igiene personale» (Banali, 2015: 135). (Fig. 2-3)

D'altra parte riviste di architettura a carattere più divulgativo,

pubblicizzano un nuovo modo di abitare, riproducendo tecniche proprie della comunicazione del progetto architettonico, con donne in abito da sposa che tengono in mano modellini di case da sogno, avvicinando così il pubblico più vasto alla cultura architettonica. (Fig. 4)

Sfogliando le pagine di *Playboy* ci si imbatte costantemente in rimandi al mondo dell'architettura. Un esempio si rintraccia nella vicenda della schiena di Vikki Dougan al banchetto di premiazione della Hollywood Foreign Press Association del 1957. Un servizio fotografico apparso su *Playboy* a giugno di quello stesso anno, intitolato *The Back*, mostra la *playmate* ritratta in un abito che lasciava scoperta la schiena e anche parte del sedere: «I bulbi oculari maschili scoppiarono, così come i flash della United Press [...] Si è parlato di "cattivo gusto" da parte delle donne che presentavano una scollatura più convenzionale esposta, Vikki ha detto [...] che la gente in abiti di vetro non dovrebbe scagliare pietre» (1957: 60). Beatriz Preciado (2020: 94-96) sottolinea come per mezzo di Dougan, *Playboy* denunciasse l'ipocrisia dell'abito trasparente, un concetto associabile all'architettura di vetro modernista, per cui la soglia trasparente era necessaria per mostrare. In realtà l'operazione di Dougan, che *Playboy* operava attraverso le telecamere all'interno dell'appartamento, convertiva davvero, secondo la rivista, il privato in pubblico. E lo faceva attraverso una precisa "selezione di immagini". La schiena di Vikki Dougan suggerisce l'analogia visuale con un progetto di Philip Johnson pubblicato sul primo volume di *Perspecta* (1952: 26-28). La *House on the Hudson* scelta dalla rivista per parlare del maestro, suggerisce l'allontanamento di Johnson dall'architettura della *Glass House*. L'allontanamento da un'architettura che come un "abito di vetro" gli permetteva di mostrarsi

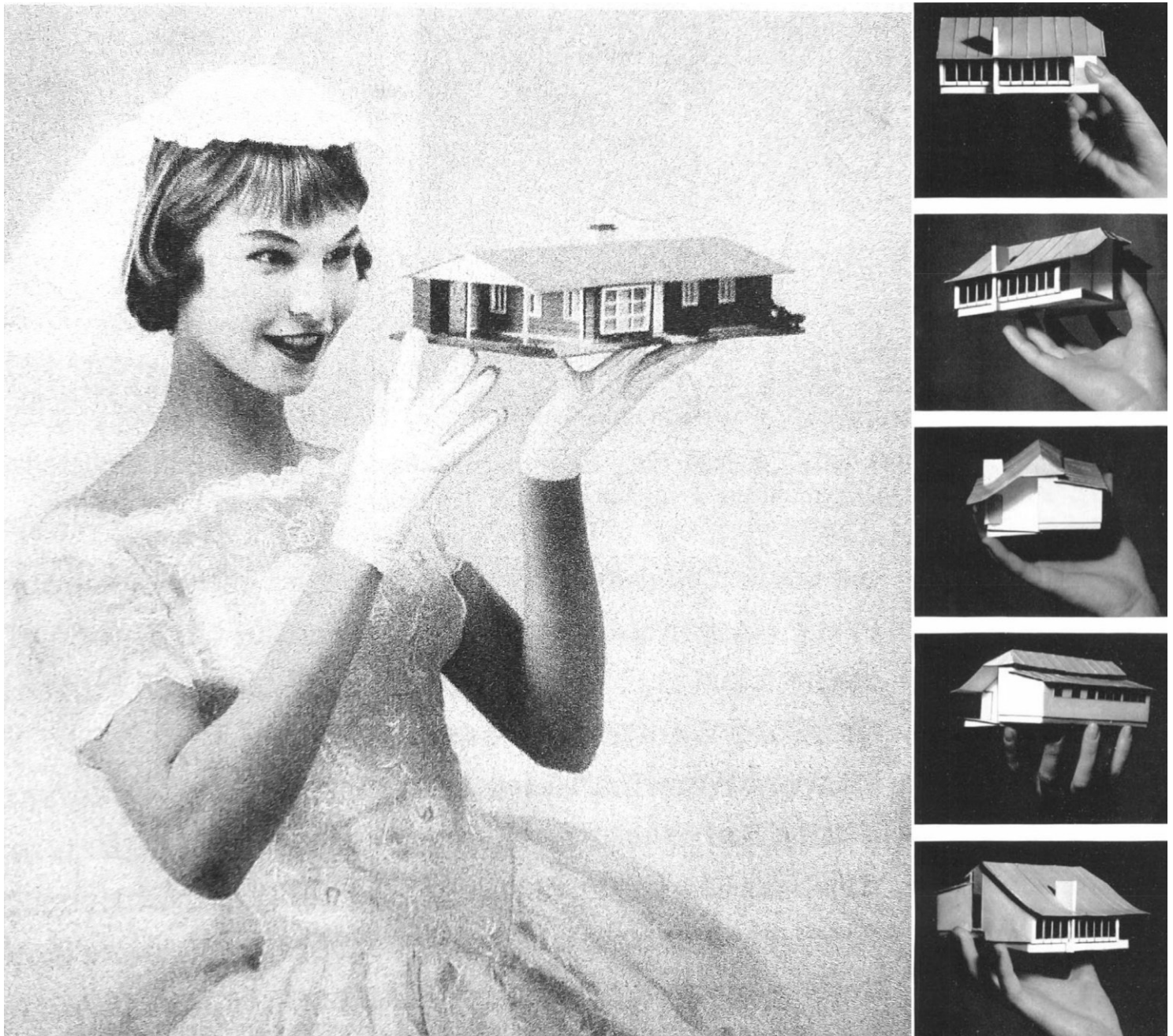


Fig. 4, Collage analogico.
A sinistra: foto dell'ultima di copertina - House Beautiful, May (1956).
A destra: Modelli della Casa sulla sponda del Magra -
M. Tedeschi - Domus 278 (1953).



She sunbathed in it -



She watered my lawn in it -



She even ate lunch in it -

Fig. 5, Collage analogico.

In alto: foto di una piscina privata - F. Albini - Domus 269 (1952).

In basso: servizio fotografico - rubrica di Playboy, December (1953).

al mondo, per intraprendere la sperimentazione di nuovi materiali e nuove spazialità e forse di una nuova relazione interno-esterno, pubblico-privato, operata attraverso una precisa selezione visuale. Il *punctum* nelle pagine di riviste non si limita alla fotografia e all'immagine, ma si trova spesso nei testi, nelle didascalie, che distolgono dalla figura apparentemente principale per aprire nuovi immaginari. In una rubrica di *Playboy* (1953: 27-28) viene raccontata la "geniale" trovata di realizzare una piscina nella casa affittata da un lettore, alla ricerca di un luogo di soggiorno "terapeutico". Un ospite incontrata qualche mese prima, aveva così apprezzato la piscina da passarci intere giornate a mangiarci, curare il verde, prendere il sole. Il lettore aveva deciso allora di prolungare il contratto per tre anni. «La piscina ha un mosaico realizzato con pattern ad intreccio che decora tutto il bordo. Interessante eh?» si legge in una didascalia. La piscina è un terreno di sperimentazione per gli architetti. Come si legge nel volume 269 di *Domus* (1952: 18-19) da quelle di Ponti, a Minoletto a Viganò, sono numerosi gli specchi d'acqua artificiali presentati nelle pagine del periodico. Tutte con caratteri molto diversi tra loro. Il rigore della piscina privata progettata da Albini, inserita all'interno di un prato circondato da alberi, con bar spogliatoio simile ad una *roulotte*, spazi predisposti per il bagno di sole, per la ginnastica e la corsa e con un "bellissimo trampolino" è un microcosmo di benessere. In questo caso, al testo di descrizione tecnica sono accompagnate foto ambientate. Fotografie che narrano le possibilità di vivere lo

spazio aperto in molteplici modi e momenti della giornata. (Fig. 5) Oltre alle pagine pubblicitarie, ai set, e ai servizi giornalistici di approfondimento e alle rubriche, le pagine di notiziario sono sezioni che, soprattutto nel caso delle riviste "di genere", servono ad alimentare la curiosità di una popolazione che si sta, grazie ai media, acculturando. In un fascicolo del 1958 del periodico a fotoromanzi *Grand Hotel* compare una struttura geodetica simile ad una delle declinazioni della *Dymaxion* di Buckminster Fuller, presentate in modo approfondito in numerose pubblicazioni settoriali e riporta la didascalia: «Vorreste una casa simile? Un architetto del Surrey (Inghilterra) ha costruito per sé e per la giovane moglie questa strana casa a strutture geometriche che verrà, secondo lui, prescelta dalle generazioni dell'avvenire». L'edificio a cupola fotografato su *Grand Hotel* è la casa sperimentale progettata ed eretta dall'architetto inglese Hugh Pope composta da una struttura esterna di legno che sostiene 150 triangoli di vetro. Sul primo numero di *Perspecta*, Fuller propone «di eliminare del tutto la casa sempre più ridotta e sempre meno economica e di concentrarci completamente sull'amplificazione della meccanica. Andiamo in campeggio con un armamentario competente che ci renda padroni del nostro ambiente e del tempo come l'uomo non ha mai osato sognare» (1952: 30). (Fig. 6) Questi sono solo alcuni esempi di come le numerose analogie che si rilevano dalla lettura incrociata di periodici scientifici e commerciali, di settore e non, sottolineano l'emergere di una convergenza di obiettivi e contenuti che può chiarire come la costruzione di un'iconografia domestica abbia contribuito alla formulazione di teorie architettoniche, suturando così l'apparente dicotomia tra immaginario e progetto.

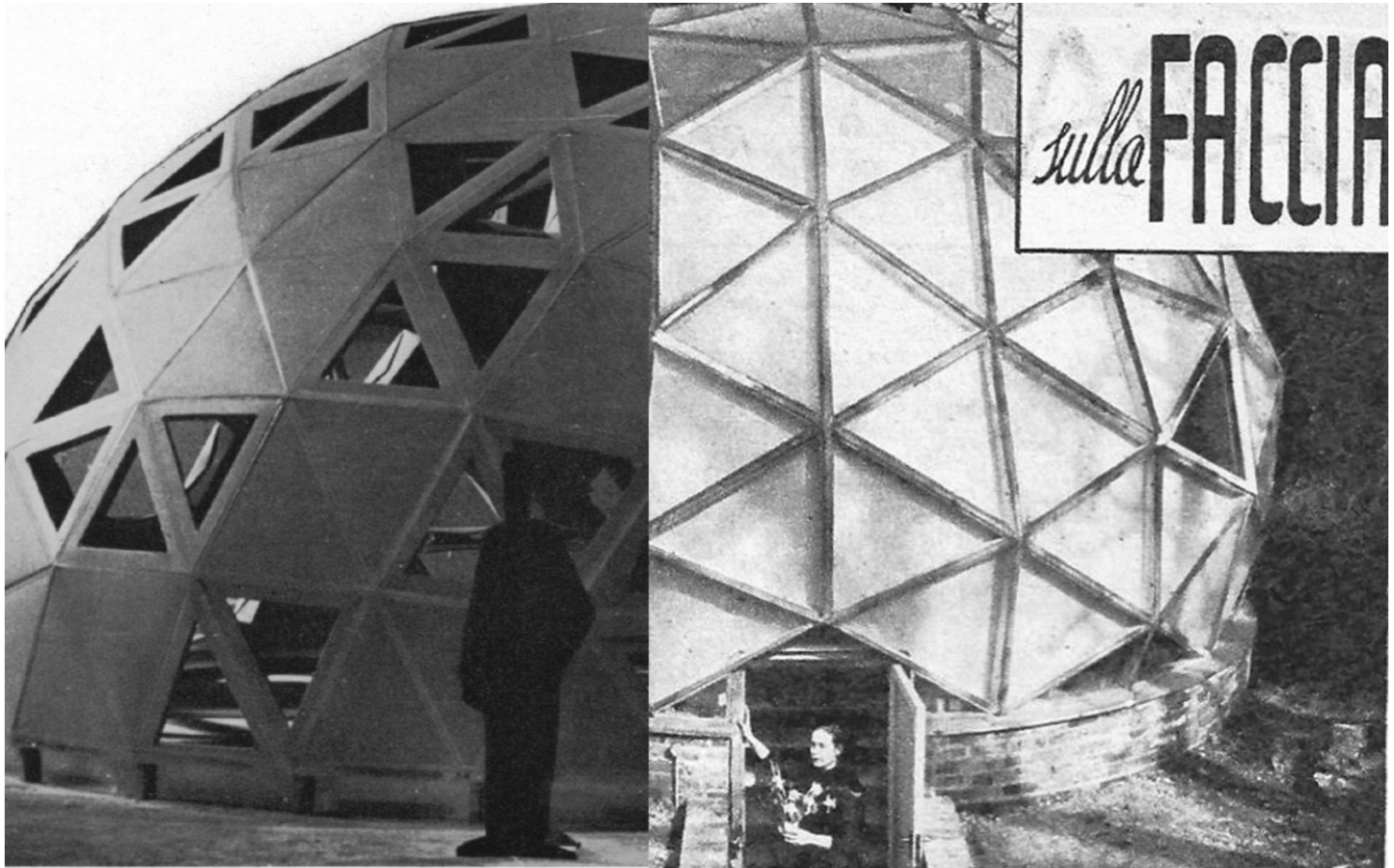


Fig. 6, Collage analogico.
a sinistra: modello della cupola geodetica di B.Fuller - Perspecta 2 (1953).
a destra: cupola di Hugh Pope - Grand Hotel 623 (1958).

1. Banali, A. (2015). Interni immaginati. La casa italiana degli anni Cinquanta e Sessanta nelle riviste femminili dell'epoca. Tesi di Laurea, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità, Corso di Laurea Magistrale in Scienze Storiche, relatore Prof.ssa Carlotta Sorba.

Riferimenti bibliografici

«The Back». Playboy, June 1957, 59-61.

«An open letter from California». Playboy, December 1953, 27-28.

«Buckminster Fuller». Perspecta, 1, 1952, 29-37.

«Philip Johnson». Perspecta, 1, 1952, 26-27.

«Un disegno classico». Domus, 269, 1952, 18-19.

Banali, A. (2015). Interni immaginati. La casa italiana degli anni Cinquanta e Sessanta nelle riviste femminili dell'epoca. Tesi di Laurea, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità, Corso di Laurea Magistrale in Scienze Storiche, relatore Prof.ssa Carlotta Sorba.

Barthes, R. (2003). La camera chiara. Nota sulla fotografia, Tradotto dal francese da Renzo Guidieri. Torino: Einaudi [Barthes, R. (1980). Le chambre claire. Note sur la photographie. Seuil: Edition Gallimard].

Belpoliti, M. (2011). Pornotopia, "Doppiozero" [Online]. Disponibile in: <https://dev.doppiozero.com/materiali/fuori-busta/pornotopia> [17 aprile 2021].

Colomina, B. (1996). Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media. Cambridge: The Mit Press.

Giberti M. (2015) Piccolo Manuale d'Uso. Genova, Sagep Editori.

Mennel, T. (2005). «Miracle House Hoop-La: Corporate Rhetoric and the Construction of the Postwar American House». Journal of the Society of Architectural Historians, (3) 64, 340-361.

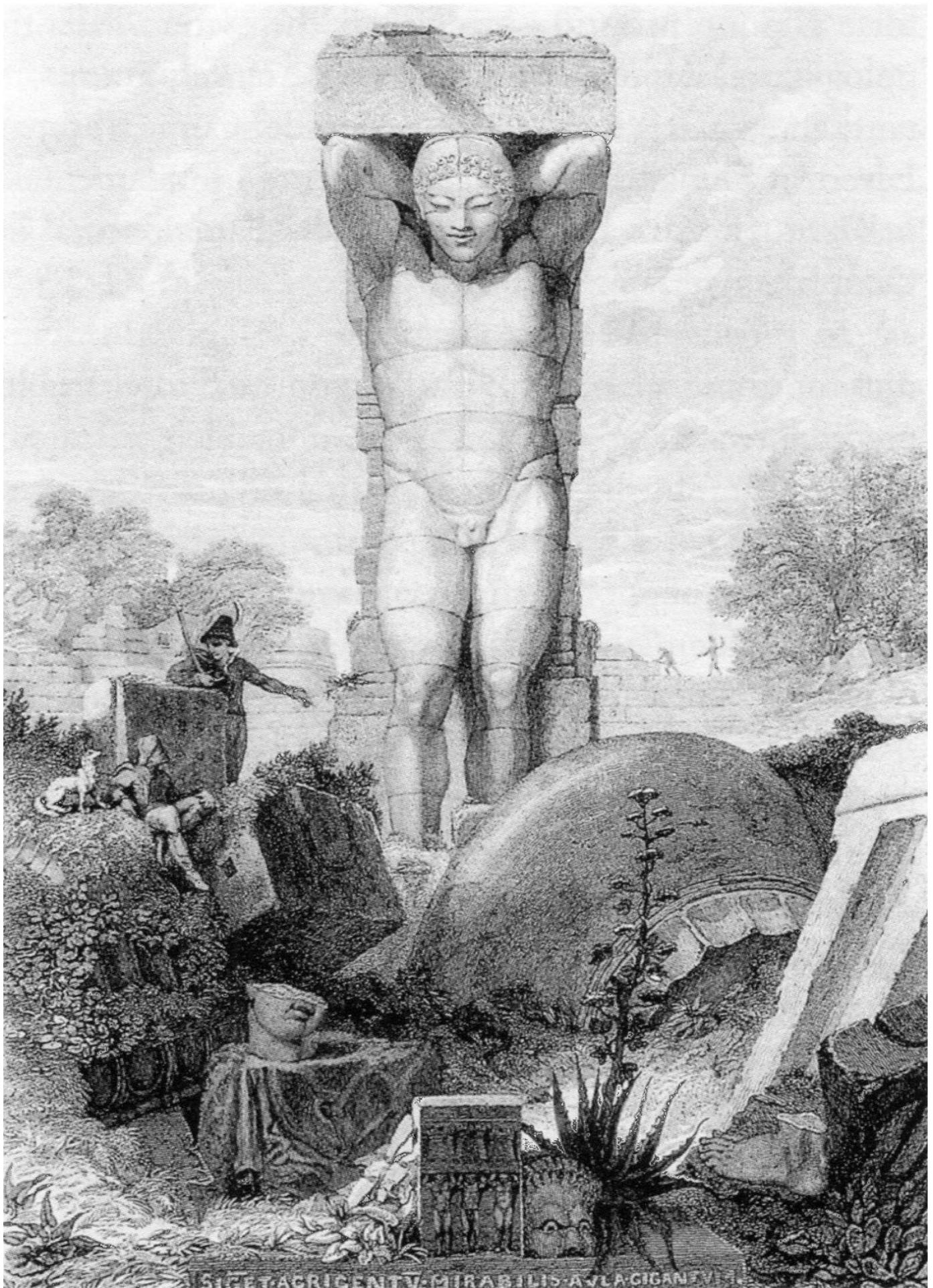
Ponti, G. (1928). «La casa all'italiana». Domus, 1, 7.

Preciado, P.B. (2011). Pornotopia. Playboy: architettura e sessualità, Tradotto dallo spagnolo da Elena Rafanelli. Roma: Fandango Libri [Preciado P.B. (2010). Pornotopia: arquitectura y sexualidad en 'Playboy' durante la guerra fría. Barcelona: Editorial Anagrama].

Turzio, S. (2019). Il fotoromanzo. Metamorfosi delle storie lacrimevoli. Torino: Meltemi.

Vitta, M. (2018). Dell'abitare: Corpi spazi oggetti immagini. Torino: Einaudi.

Laura Arrighi
 Architetto, Ph.D.
larrighi@iuav.it



SI CEE TACRIGENTV MIRABILIS AVLA CIGANTVI

ANALOGIE TRA DESIGN E PROGETTO: DALLE ROVINE MEDITERRANEE ALL'ARCHITETTURA NEOCLASSICA MITTELEUROPEA

Francesca Fatta

When J.J. Winkelmann's essay Notes on the Architecture of the Ancient Temples of Girgenti in Sicily was published in the last years of the eighteenth century, it brought about great interest in the discovery of archaeological Sicily. Aside from rare tests within the reach of few scholars, this essay represented the first document on archaeological Sicily in modern history, due to the fact that its writer was the most important inspirer of German Neoclassicism and father of archaeology. The interest aroused meant that in a few decades, the study itineraries dedicated to Mediterranean architecture underwent a change: the Grand Tour of Southern Italy stretched towards Sicily, both for territorial contiguity and for a common scientific research plan.

Thanks to accurate graphic documentation campaigns and exchanges between archaeologists, architects and intellectuals, both European and Sicilian, new strength was given to an in-depth debate for scientific studies and insights into classical language in Sicily. Thus, a sort of process of study, analysis and reinvention of architecture was formed. In this context we analyse the path followed by a large community of scholars through drawings, with emphasis on understanding the work method pursued.

The great protagonists of Neoclassicism, especially the Germans, once arrived in Sicily, they no longer seemed willing to "dream" as the English landscape tradition dictated, but rather engaged themselves in observing, measuring, collecting and cataloguing. Their relationship with antiquity and ruins was not mere mimesis, nor a simple mythical immersion in a past idealized by poets, but rather a confrontation on the great themes of the contemporary project generated by archaeological research.

The attention to everything ancient and the analogy based on the relationship of similarity between the constituent elements of the classical language were in fact the basis on which the great design utopias of neoclassicism rested. No longer was there an ecstatic vision of ancient vestiges, but an active interest in understanding their most intimate laws in order to identify the classic rules of architecture and use them for a contemporary project.

It is with this spirit, at the beginning of the nineteenth century, that very young architects arrived in Sicily: they intended to finish their apprenticeship among the classic ruins of Sicily. So it was for Karl Friedrich Schinkel, Leo von Klenze and Jacob Ignaz Hittorff, who trained in Paris at the time of Hausmann's plans.

**Fig.1 Charles Robert Cockerell,
Ricostruzione del Telamone del Tempio di Giove Olimpico ad Agrigento (1830).**

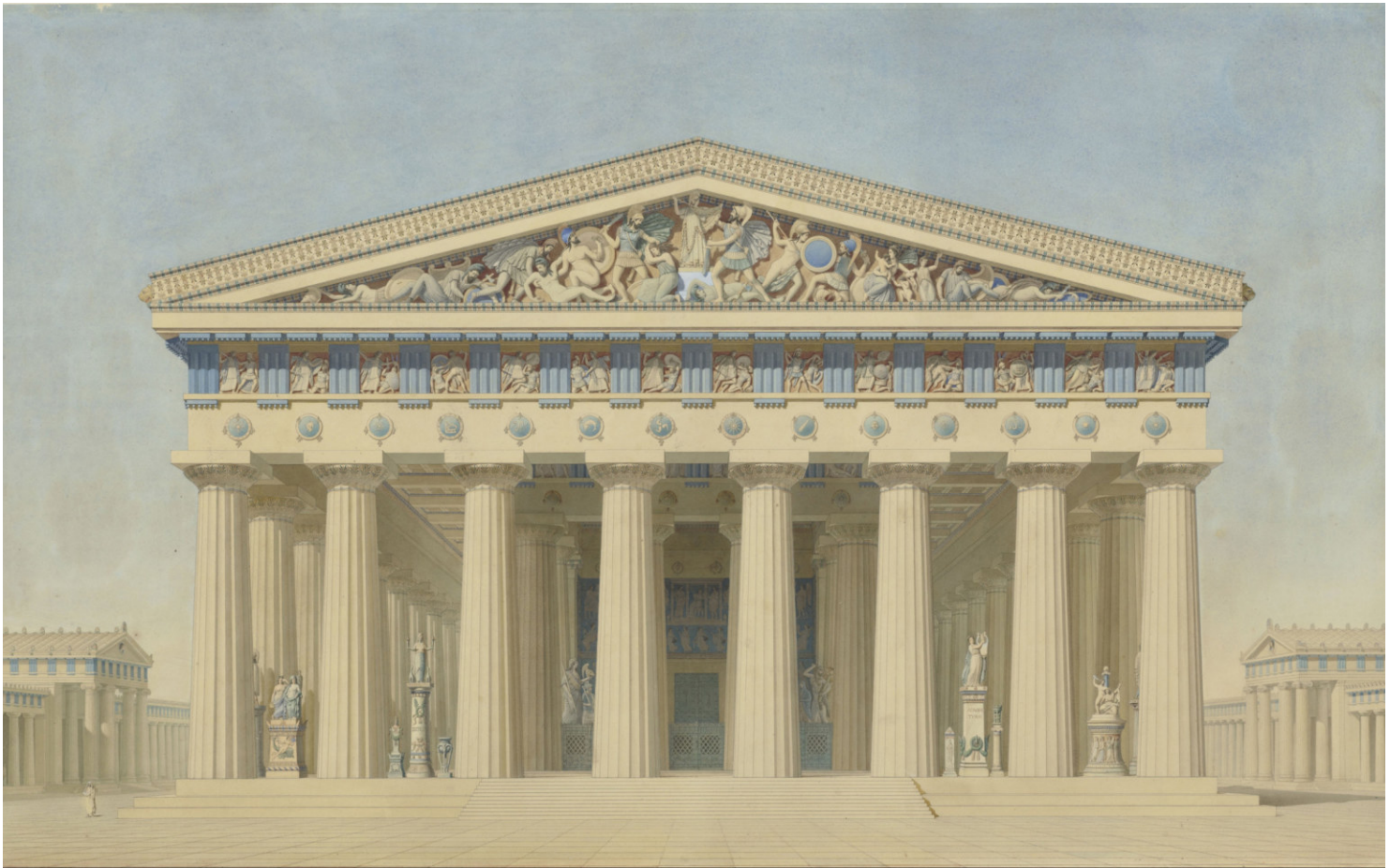


Fig.2 Jaques Ignace Hittorff, Tempio T a Selinunte, Restituzione del prospetto principale, (1859).

Voir c'est savoir, savoir c'est créer
Eugène E. Viollet-le-Duc

Viaggiare per cercare, disegnare per capire

Quando negli ultimi anni del XVIII secolo, in Germania si diffuse il saggio di J.J. Winckelmann *Annotazioni sull'architettura degli antichi templi di Girgenti in Sicilia*, vi fu un grande interesse per la scoperta della Sicilia archeologica. A parte rari testi alla portata di pochi eruditi, il saggio del più importante ispiratore dei principi del Neoclassicismo tedesco e padre dell'archeologia, rappresentò il primo documento sulle grandi architetture siciliane della Magna Grecia in epoca moderna. L'interesse destato fece sì che in pochi decenni si modificarono gli itinerari di studio dedicati all'architettura mediterranea, e il *Gran Tour* del Sud Italia si allungò verso la Sicilia, sia per contiguità territoriale che per un comune piano scientifico di ricerca.

Grazie ad accurate campagne di documentazione grafica e agli scambi tra archeologi, architetti e intellettuali, sia europei che siciliani, si dette nuova forza ad un dibattito approfondito per studi scientifici e approfondimenti sul linguaggio classico in Sicilia. Si formò così una sorta di processo di studio, analisi e reinvenzione dell'architettura in epoca neoclassica.

In questo contesto si analizza il percorso svolto da una numerosa comunità di studiosi attraverso i disegni, ma specialmente si vuol comprendere il metodo di lavoro, perseguito.

I grandi protagonisti del Neoclassicismo, soprattutto tedeschi, una volta giunti in Sicilia, non si mostrarono più disposti a "sognare" come voleva la tradizione paesaggistica inglese, ma si impegnarono piuttosto ad osservare, misurare, raccogliere e catalogare. Il loro rapporto con l'antichità, con le rovine, non fu mera imitazione, né semplice immersione mitica in un passato idealizzato dai poeti, quanto piuttosto confronto sui grandi temi del progetto contemporaneo generato dalla ricerca archeologica.

L'attenzione per l'antico, l'analoga basata sul rapporto di somiglianza tra elementi costitutivi del linguaggio classico, costituiscono infatti la base sulla quale poggiarono le grandi utopie progettuali del neoclassicismo. Non più una estatica visione delle testimonianze antiche, ma l'interesse attivo per comprenderne le leggi più intime, per individuarne le regole e riprenderle per un progetto contemporaneo. Con questo spirito, all'inizio del XIX secolo, arrivarono in Sicilia architetti giovanissimi che vollero concludere il loro apprendistato tra le rovine classiche della Sicilia; così fu per Karl Friedrich Schinkel, Leo von Klenze, e per Jakob Ignaz Hittorff, formatosi a Parigi al tempo dei piani di Hausmann. (Fig.1)

Disegnatori e rilevatori tra architettura e archeologia

Gli studi sull'architettura classica nel Sud dell'Italia, svolti dagli stranieri in Sicilia tra il XVIII e il XIX secolo, si distinguono in diverse scuole di pensiero: la scuola degli architetti e archeologi inglesi, romantica e idealizzata; la scuola dei pittori, degli incisori e degli scrittori, anch'essa relativamente interessata ad una realtà oggettiva e più proiettata verso una vera e propria rivisitazione nostalgica; la scuola dell'*Académie de France* a Roma, i cui *pensionnaires* si misuravano con la pratica degli *envoys*, le celebri



Fig.3 K.F. Schinkel, Il Flauto Magico: Scenografia raffigurante Osiride che sovrasta il portale della Saggiezza (Atto I, scena 15) (1816). Nello sfondo una citazione paesaggistica del vulcano fumante.

restituzioni architettoniche dei monumenti italiani, esercizi di stile richiesti dalla scuola; e i disegnatori tedeschi, pervasi dal principio della scientificità, magari meno fantasiosi dei *pensionnaires* della *Académie*, meno attraenti ma più attenti all'osservazione della realtà.

Anche se determinati luoghi, come la Calabria o l'interno della Sicilia, furono visitabili a prezzo di disagi e rischi, l'Italia meridionale in genere risultò abbastanza aperta ai viaggi, al contrario della Grecia che in quel periodo era sotto l'occupazione turca. E così, specie dopo la riscoperta dei templi di Paestum, ebbe grande successo un tour di studio, che da Napoli e città vesuviane, si spostava in Sicilia, nei luoghi delle rovine dei templi e dei teatri ancora riconoscibili nella loro maestosità, come Segesta, Selinunte, Agrigento e Siracusa.

Il fenomeno, coadiuvato oltretutto dalla presenza di eccezionali monumenti medievali d'epoca islamico normanna e sveva, risultò per i viaggiatori una vera e propria scoperta e venne rafforzato grazie a importanti reportages di Guy de Maupassant, Jean-Pierre Houël, Patrick Brydone, Vivant Denon, Johann Wolfgang Goethe e molti altri.

L'attenzione dei viaggiatori si incentrò più sul significato simbolico delle rovine degli imponenti templi, cui furono dedicate le grandi pubblicazioni del tardo XVIII e del XIX secolo, che dettero

nuova luce ai già conosciuti *Voyages* dell'Illuminismo. Le impegnative opere, a volte in più volumi, di Major, Delagardette, Wilkens, Labrouste, Serradifalco e Hittorff e Zantho marcavano le tappe essenziali nell'evoluzione degli studi archeologici e storiografici. (Fig.2) Per la maggior parte dei loro studi, la "rovina" assunse un significato che va ben oltre l'archeologia stessa. Questa, ad esempio per Schinkel, è l'elemento architettonico che dà forma al paesaggio che crea lo sfondo, la veduta, per una perfetta integrazione tra natura e costruito. L'architetto tedesco e i suoi allievi si misurano, da un lato con i canoni dell'architettura classica, dall'altro con l'immaginario che tali rovine generano, con fantasie ricostruttive dei templi e restituzioni policrome, mentre il complesso paesaggio del teatro di Taormina, oggetto di studio della maggior parte dei viaggiatori, per Schinkel diviene lo spunto per il progetto scenografico de *Il flauto magico* di Mozart. (Fig.3)

Quello di Taormina, oltre a definire uno dei riferimenti più significativi dell'itinerario siciliano percorso dai viaggiatori stranieri, oltre a suscitare emozione per la bellezza del sito, crea lo spunto per l'elaborazione di nuove tipologie teatrali. Sia Jean-Pierre Houel, che Friedrich Weinbrenner e Heinrich Gentz, hanno affrontato il progetto di un rinnovato teatro d'opera secondo riproposizioni di modelli magnogreci (Maglio, 2010).

Il disegno come pratica di apprendimento

Ieri, come d'altronde accade oggi, appariva necessario, oltre che ricercare spunti dal passato attraverso disegni e rilievi dei luoghi visitati, si prendesse atto di un ripensamento sui canoni dell'architettura per trarre dal passato quella conoscenza che potesse dare nuova forza alle idee di progetto.

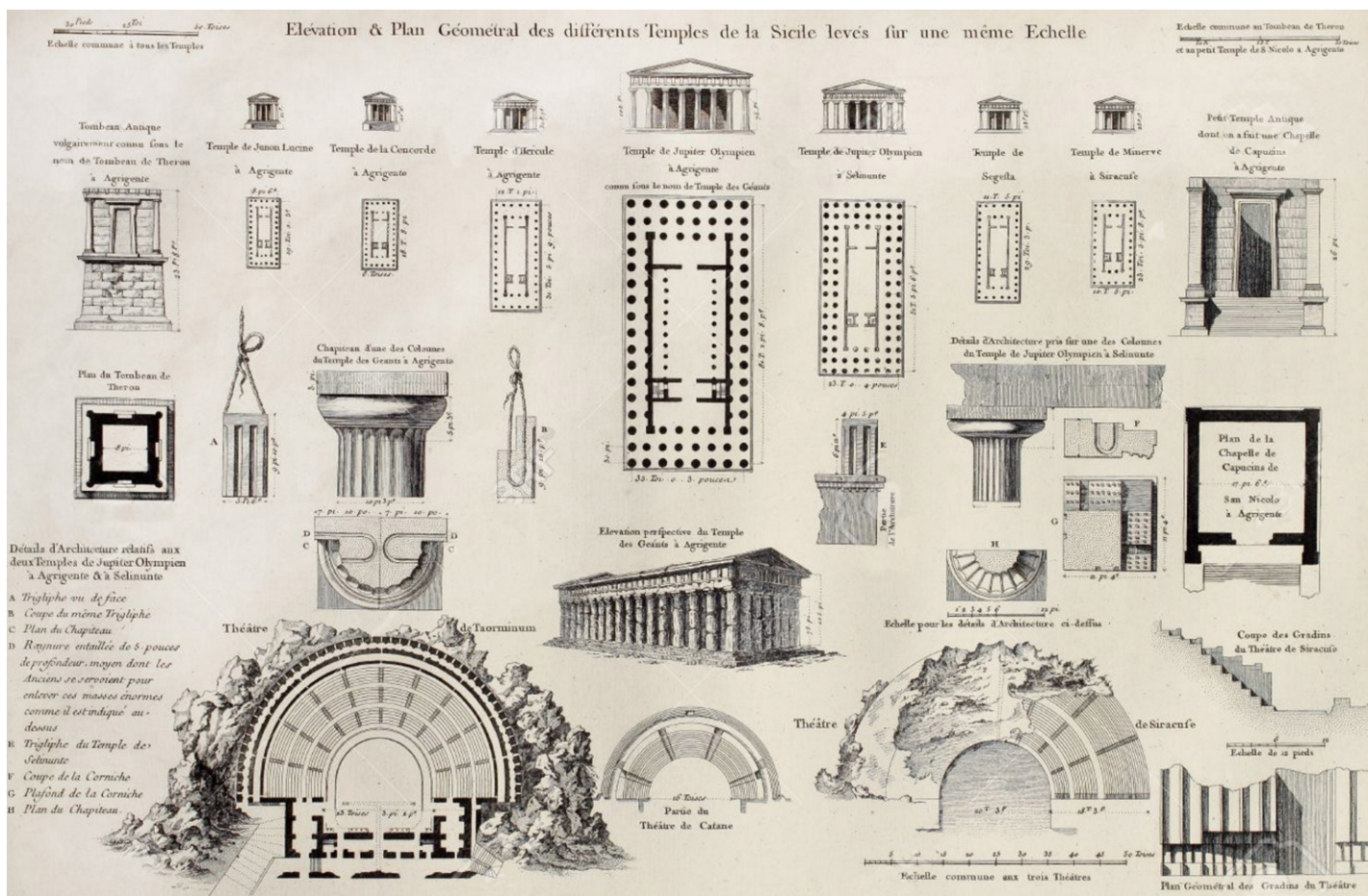


Fig.4 Jean-Agustin Renard, Table comparative des Temples, des Théâtres & de quelques autres Edifices antiques de la Sicile (1786).

A destra
In alto: Fig.5 L'Italia vista dalle Alpi (1853).
In basso: Fig.6 L. von Klenze, pagine di appunti tratte dal Libro degli schizzi in Sicilia, (1823-24).

Partendo per il viaggio di studio, gli architetti europei si portavano dietro, forse inconsapevolmente, i loro retaggi e il desiderio di comprovare teorie già acquisite sul mondo classico, proiettate per la definizione di una nuova concezione architettonica. Il viaggio di architettura definisce così una sorta di circolo virtuoso che porta a far emergere in Europa qualcosa che più tardi, nelle accademie di architettura e nei nuovi politecnici, verrà ripreso dalla nuova manualistica internazionale.

L'iniziativa partiva da un'azione strettamente didattica propria dell'epoca. Nell'Ottocento si andava cercando in architettura un mondo perduto, anche se geograficamente noto, e si sentiva l'esigenza di indagare le stesse antichità romane, già oggetto di studio da secoli e ben radicate nella simbologia e nell'immaginario degli artisti, secondo un approccio di metodo diverso rispetto ai trattatisti. Se durante il '500 la conoscenza e l'uso degli ordini classici erano alla base della trattatistica e della produzione architettonica, la manualistica sviluppata in periodo illuminista documentava l'adozione di un atteggiamento di tipo scientifico, classificatorio e pragmatico dell'arte di edificare per la divulgazione dei principi del costruire. (Fig.4)

Così quasi tutte le scuole di architettura europee, sia tedesche che anglosassoni, istituirono nel loro curriculum un periodo di studio dedicato alle architetture italiane. Tali viaggi di studio ci hanno

lasciato in eredità una infinità di schizzi, disegni e rilievi, testimonianze tangibili di un processo di apprendimento dell'architettura che passa attraverso una immedesimazione con i luoghi.

Il Mediterraneo come centro del mondo

Il mare era per loro grandissimo, non era il centro del mondo, come potrebbe esserlo per chi studia architettura mediterranea, ma rappresentava, all'opposto, il confine stesso del mondo. In questo senso essi erano molto diversi dai mediterranei e dai classici che amavano; d'altronde venivano da terre senza mare, ed è comprensibile che non potevano sentirlo come un elemento connettivo di partenza. Per i mitteleuropei l'Italia iniziava dalle Alpi; la lunga penisola appenninica, che si stende come un pontile nel Mediterraneo, si prolunga in questo mare, si profonde come uno strumento di misura, adatto a concentrarne e leggere la cultura che incarna. (Fig.5)

La tappa siciliana della *Italienreise* non solo rappresentava la più estrema dal punto di vista geografico, ma anche quella che poneva ancor più in discussione le eventuali certezze acquisite e gli inevitabili pregiudizi. L'identità complessa dell'isola «[...]sembra provocare un effetto "straniante" dovuto anche al clima, alla flora, alla fauna, agli usi e, non da ultimo, all'architettura. La Sizilienreise innesca allora un meccanismo di elaborazione critica che pone in dubbio le certezze acquisite. Proprio il mutare degli atteggiamenti di fronte ai monumenti della classicità evidenzia questa necessità di revisione della regola» (A.

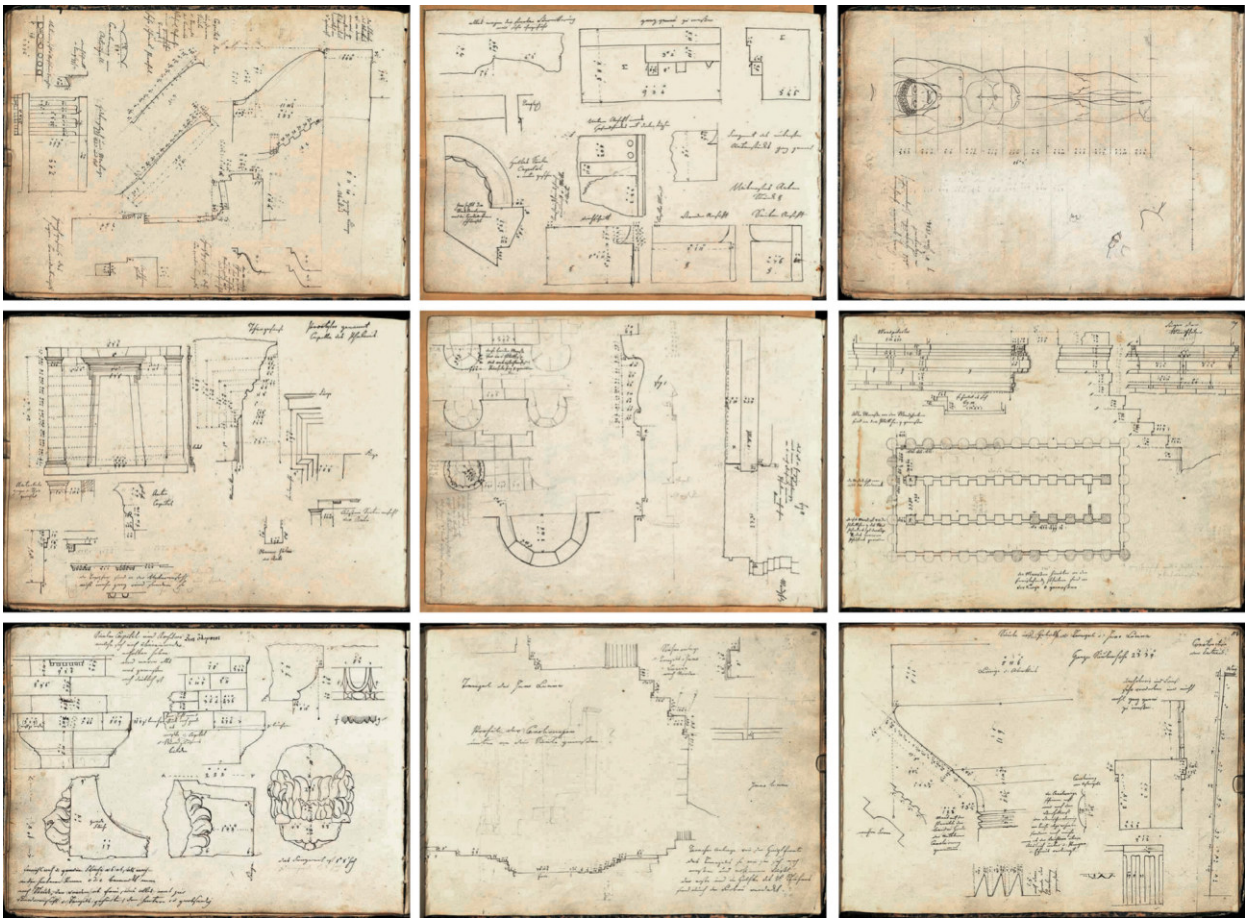
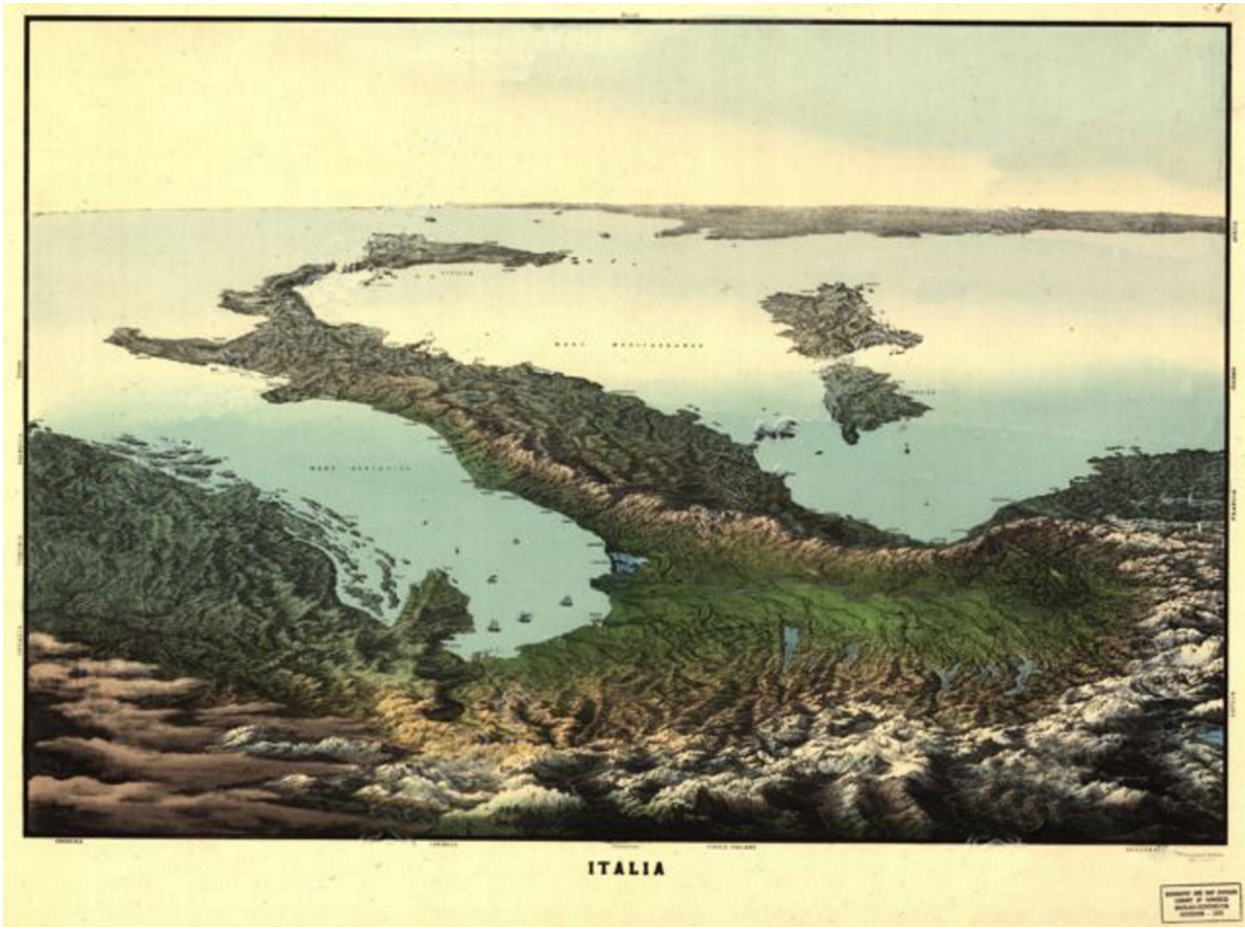




Fig.7 L. von Klenze, Rappresentazione pittorica delTempio della Concordia ad Agrigento, (1857)

Maglio 2017, p. 331)

È qui che si innesta il confronto artistico della rappresentazione che, per citare Platone, secondo i viaggiatori del secolo XIX, si deve basare sul modello della scienza.

Il disegnatore deve “copiare” la natura più realmente possibile ricordando che la vera arte non copia una realtà esistente ma ne “crea” una nuova a partire dalla capacità di elaborazione analogica dell’artista. Secondo Platone, difatti, ci sono due forme di imitazione: «la prima è quella meramente imitativa, che imita solo la natura apparente delle cose che appaiono ai sensi (cfr. Repubblica, 598b). Il poeta tragico che assume un carattere estraneo fa la stessa cosa del pittore che riproduce l’apparenza degli oggetti senza riguardo alla loro natura o al loro significato. Entrambi imitano ciò che non capiscono. La seconda forma di imitazione è quella che imita il mondo ideale. Questa forma può essere raggiunta solo da un uomo di scienza, il quale riconosca sia le idee in *se stesse sia le loro immagini nel mondo sensibile, proprio come si impara a riconoscere tanto le lettere dell’alfabeto quanto le loro immagini distorte in uno specchio o nell’acqua* (cfr. Repubblica 402bc, 500d ss.)». (A. Le Moli 2012, p. 40). In questo caso il secondo tipo di imitazione non è imitativa in senso letterale ma definisce una importante analogia che mette in relazione disegno e progetto.

In questo contesto è importante l’opera di Leo von Klenze, architetto e pittore e attento ai contesti paesaggistici, ma determinato a

studiare nel dettaglio i modelli dell’antichità, tra cui l’*Olympieion* di Agrigento. Questo esempio è un paradigma del processo di apprendimento e di progetto: visitando la Sicilia e poi la Grecia, l’architetto tedesco non si limita a una conoscenza dell’antico mediata dalle descrizioni di poeti e pittori: a lui non interessa un passato idealizzato e imitato, quanto piuttosto un approccio all’architettura antica secondo una visione scientifica, utilizzando l’osservazione, la misurazione e la catalogazione degli edifici per servirsene, poi, nella progettazione (M. Cometa 1999, p. 105). (Fig.6)

Il primo contatto diretto di von Klenze con l’antichità classica in Sicilia era avvenuto nel 1820, per affrontare in modo sistematico lo studio della forma e dell’origine del tempio dorico, perseguendo l’idea che questo costituisse l’espressione più alta mai raggiunta dall’architettura: «Se l’arte dei greci è stata citata in qualche costruzione, [...] ciò è avvenuto grazie all’ordine dorico. L’armonia di questo ordine [...] risulta subito evidente», L. von Klenze, lettera a Ludwig, 3-4 settembre 1855, GHA C22, Monaco. (Fig.7)

Von Klenze, divenuto l’architetto di Ludwig di Baviera, incaricato della progettazione di alcuni dei principali edifici della nuova Monaco, visita i resti di Selinunte e Agrigento con un occhio evidentemente interessato alle specifiche finalità. Per lui archeologia e architettura si trovano coinvolte nel medesimo progetto, si definisce una precisa scelta di mettere in sinergia le competenze delle due discipline attraverso una analogia stringente. (Fig.8)

Dall’idea alla rappresentazione

La storia dei viaggiatori del *Grand Tour* dimostra che l’architettura è un’idea prima ancora che una realtà, è nostalgia per qualcosa che manca, e non per il passato.



Fig.8 L. von Klenze, rappresentazione pittorica dell'edificio dei Propyläen realizzato per Ludwid di Baviera, Monaco (1848).

D'altronde la parola che esprime questo sentimento e tipo di nostalgia è *Sehnsucht*, quasi rimpianto, ma anche desiderio, brama. È una nostalgia non della casa lontana a cui fare ritorno, ma di un posto o un porto lontano da raggiungere.

Le immagini sono spesso 'mitiche'; volutamente studiate attraverso piccoli particolari, poi ricostruite per essere definitive: non sono fotografici specchi della realtà, ma invece dei veri e propri prototipi perfettamente studiati. Disegni che danno un contorno ad un'idea che prende forma. D'altro canto, come espresso per von Klenze e Ludwig, si erano già create le condizioni politiche perché questi viaggi interessassero anche gli uomini di governo.

Si tratta di un lavoro di progetto: si disegnano e si rilevano gli edifici perché la memoria di cui sono portatori ci permetta di comprenderli meglio, si trasformano, collazionando i loro componenti, si organizzano e dispongono in maniera diversa, fino a renderli diversi, ma riconoscibili per qualcosa che non era mai esistito.

Il significato delle rovine

La loro scoperta non passa direttamente attraverso lo studio dei rapporti e dei sistemi proporzionali dei trattatisti; i particolari sono studiati non usando mai riferimenti a lavori o studi precedenti. Essi maturano il particolare in maniera numerica, gli appunti sono appunti di lavoro; se non fossero datati e titolati potrebbero essere confusi con gli schizzi di progetto degli edifici che andranno a realizzare in patria.

Si tratta non di un disegno finito in sé, schizzo preparatorio o definitivo che sia, ma di una fase di raccolta di informazioni in funzione di operazioni da fare in seguito. In studio poi, cioè una volta tornati a casa, il lavoro verrà trasformato per diventare progetto di una nuova architettura. In realtà essi cercano qualcosa che hanno dentro, e ciò è reso chiaro dal fatto che sembrano trovarlo sempre.

In generale le rovine delle architetture sorgevano dalla terra e dai detriti come gli alberi dai campi e dalle montagne, non è quindi casuale che possano essere studiate con la stessa cura. La vegetazione consente una lettura parallela tra natura e architettura creando analogie tra dettagli e decori. Il *Viaggio Pittorresco* di Jean Houel (1777) offre la trasformazione delle rovine del tempio di Giove Olimpico ad Agrigento in un 'mare' di detriti; non solo Houel lo copia in questi termini, ma spiega che questa analogia era proprio la sua intenzione. Egli scrive a proposito della vista delle rovine del tempio maggiore di Selinunte, che le colonne sono visibili da così grande distanza che è come trovarsi in mare, ed esse fossero la guida al pilota della nave. (Fig.9)

Leo von Klenze studiava gli alberi come personaggi principali della sua rappresentazione e il suo è un tratto deciso, leggero; un segno moderno. Gli schizzi estremamente precisi, sono dei veri e propri progetti di rappresentazione, i componenti studiati, specie nei dettagli, verranno ripresi come prototipi, anche in quadri diversi. Dettagli, particolari e colori che possiamo ritrovare in seguito in Germania nelle opere di progetto.

Misurare tra arte e scienza

Nel viaggio, quello che conta è il confronto: l'operazione stessa del confronto rimane il primo e il più efficace degli strumenti di misura;

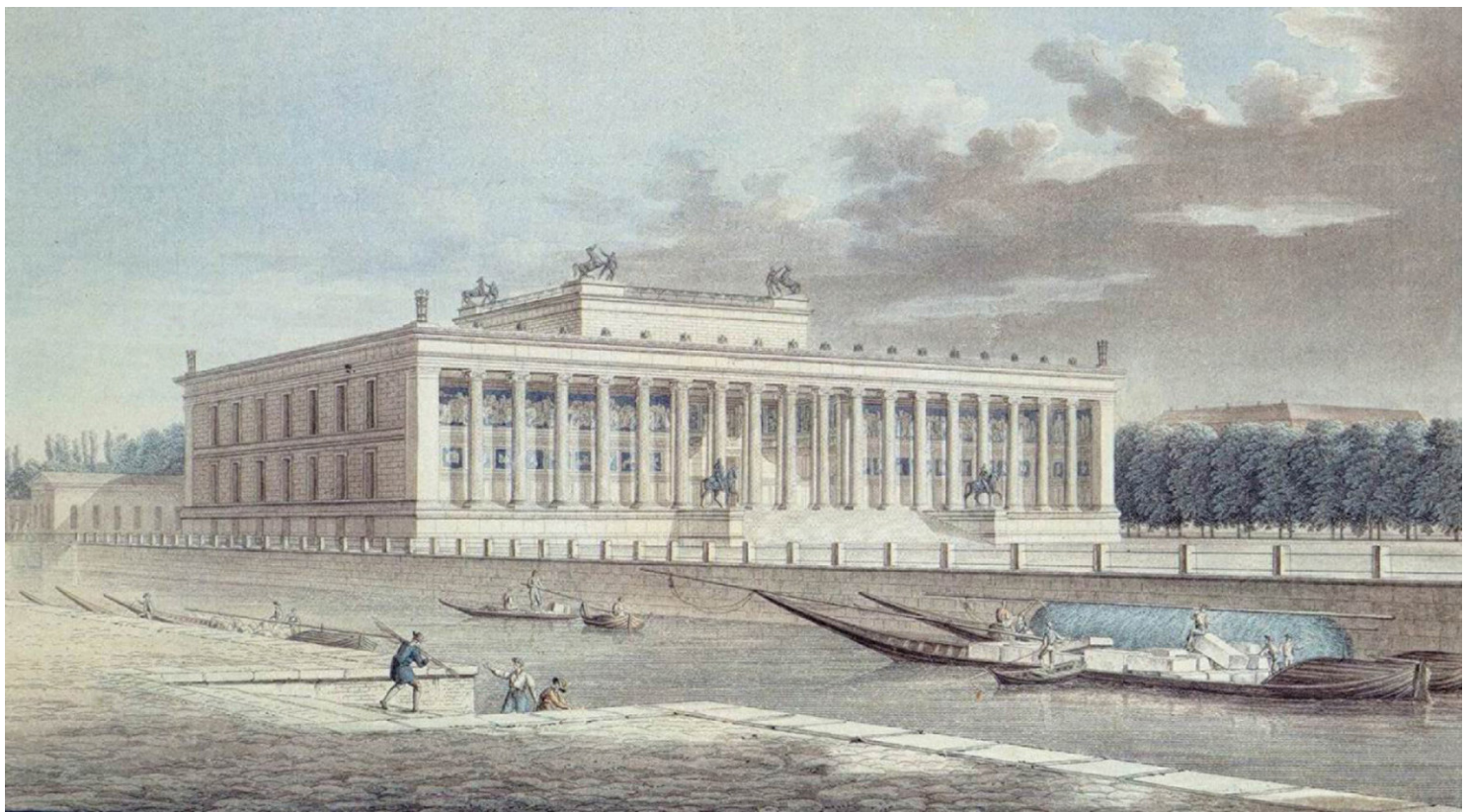
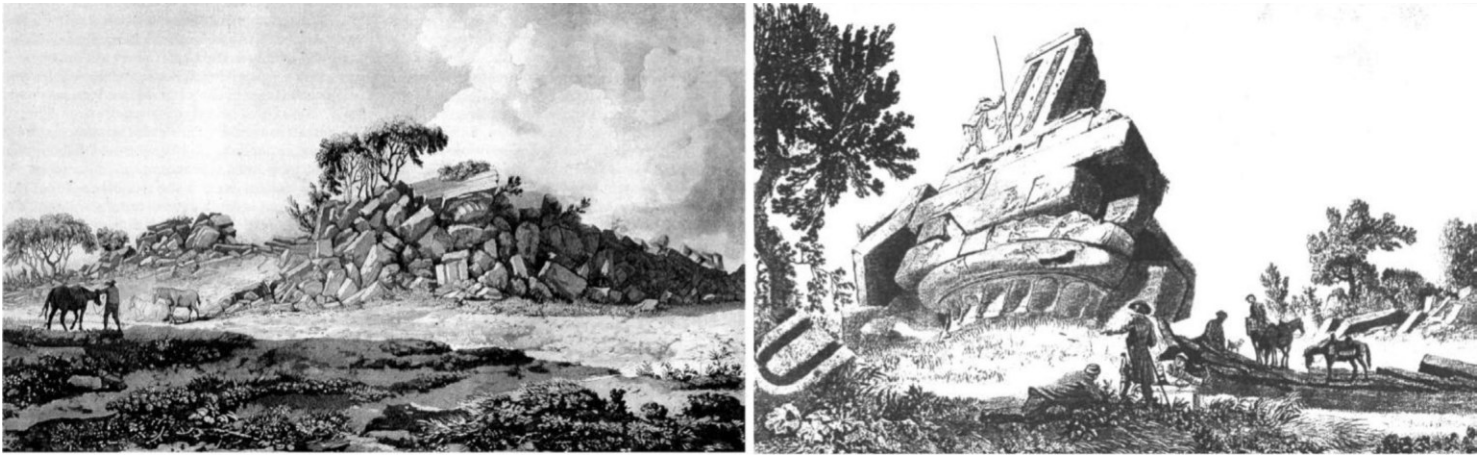


Fig.9 J.P.L. Houel, Due incisioni di Frammenti del Tempio di Giove Olimpico di Adrigento, (1787).

Fig.10 F. A. Thiele, Veduta prospettica dell'Altes Museum a Berlino di Karl Friedrich Schinkel (1830).

si tratta di un modo di conoscere il contesto per proporzioni, non per quantità misurabili in valori assoluti.

Se volessimo esaminare il tema del viaggio inteso come strumento scientifico ci troveremmo in un argomento difficilmente perimetrabile; il viaggio architettonico infatti ne è solo una piccolissima parte. Fattore unificante però dei racconti di viaggio di architettura tra XVIII e XIX secolo, è certo una stretta connessione descrittiva tra arte e scienza di struttura illuminista. In questo senso è difficile distinguere e separare l'estetica scientifica della ricerca da quella contemporanea, espressa da chi seguiva il classico *Grand Tour* o i semplici ricercatori di scene pittoresche. (B.M. Stafford, 1984)

Il viaggiatore, in un contesto straniante vuol riconsiderare la misura di sé stesso lanciandosi alla scoperta dei "margini del mondo", per vedere il non visto e per vivere la sua esperienza in modo diretto, vedendo, toccando le pietre della storia: una esperienza ritenuta necessaria per la pratica dell'architettura. (Fig.10)

In forma di chiusura: cercare per imparare

Prima era la storia di Roma, il Rinascimento, e con questo il riconoscimento e la ricostruzione di un passato fondamentale: ora invece si cerca una descrizione che si trasforma in scoperta: le antichità si leggono come ruderi, si scava secondo lo spirito indicato da Winckelmann, alla ricerca di un nuovo mondo che prenda forza dall'antico.

Proprio perché i disegni erano fatti per conoscere e non per rappresentare, dovevano descrivere anche cose, persone, oggetti quotidiani, che fossero in qualche maniera legati al luogo descritto.

Rimane la domanda, ieri come oggi: cosa cercano gli architetti viaggiatori quando arrivano in Italia? Cosa si aspettano dalle terre del Sud? Forse si aspettano una nuova ispirazione, un nuovo impulso, una serenità nuova, in poche parole una vera e propria rinascita, fisica e spirituale.

Il Mediterraneo infatti è la sede di partenza della cultura del mondo occidentale e sembra che si torni lì per potersi aprire, consapevolmente, come persona di cultura. Il viaggio è e resta strumento di conoscenza, paradigma della vita, una metafora educativa tanto che, alla fine della sua vita e i grandi viaggi erano terminati, Leo von Klenze scrive così: «Solo il viaggio lungo anni, le gioie di un mondo estraneo mi lasciarono separare da tutto. Il nuovo segue sempre al nuovo. Finché nel vuoto del nobile porto mi ritrovo e mi converto».

Riferimenti bibliografici

AA.VV. (1992). *Roma antiqua. "Envois" degli architetti francesi (1786 – 1901). Grandi edifici pubblici*. Catalogo della mostra organizzata dall'Ecole française de Rome, dal Comune di Roma e dall'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Roma, Edizioni Carte segrete, 1992.

Barbera, P., Giuffrè, M., Cianciolo Cosentino, G. (a cura di), (2006). *The Time of Schinkel and the Age of Neoclassicism between Palermo and Berlin*, Biblioteca del Cenide, Cannitello (RC).

Cardone, V. (2014). *Viaggiatori d'architettura in Italia*. Da Brunelleschi a Charles Garnier, Libreria universitaria edizioni, Salerno, 2014.

Cometa, M. (1999). *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*, Laterza, Roma-Bari.

Fresina, A., Bonanno, G. L. (a cura di) (2013). *Selinunte: insieme a Hulot e Fougères*, traduzione italiana di *Sélinonte. Colonie doricane in Sicilia. La Ville, l'Acropole et les Temples* (ed. or. Librairie générale de l'Architecture et des Arts décoratifs, Massin ed., Parigi 1910, pp. XII + 318, 204 ill. e 14 tavv. fuori testo), Palermo: CRICd, 2013, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana. <https://www.cricd.it/produzioni%20editoriali/Selinunte.pdf>.

Le Moli, A. (2012). *Mimesis e ripresentazione. Dal platonismo all'ermeneutica*, in AA. VV., «Ermeneutica e filosofia antica», a cura di F. Trabattoni e M. Bergomi, Cisalpino, Milano 2012, pp. 35-62.

Maglio, A. (2010). *Dal teatro di corte a quello borghese: architetture teatrali a Berlino nel XIX secolo*. In Santini, S., Mozzoni, L., *Architettura dell'eclettismo. Il teatro dell'Ottocento e del primo Novecento. Architettura, tecniche teatrali e pubblico*, Liguori, Napoli, pp. 193-226.

Maglio, A. (2017). *Gli architetti tedeschi e la Sizilienreise nell'Ottocento*, in: Barbera, P., Vitale, M.R., (a cura di), «Architetti in viaggio. La Sicilia nello sguardo degli altri». Ed. LetteraVentidue, Siracusa, 2017.

Stafford, B.M. (1984) *Voyage into substance*, The MIT Press, 1984

Francesca Fatta

Università Mediterranea di Reggio Calabria
ffatta@unirc.it



LA GRAMMATICA DEI PORTI

UNA MORFOLOGIA SPECIALE DI PAESAGGI ANALOGHI, IL CASO DEL *GRAIN ELEVATOR* DI BUFFALO

Beatrice Moretti

Talking about Genoa in *La Città e il Porto* architect Giancarlo De Carlo describes the contaminations that the port language introduces in the codes of urban architecture. «Another aspect of Genoa that [...] had struck me very much was the engineering and naval component of its urban culture. [...] I was enthusiastic about its way of incorporating technical innovation, especially that which came from the port, from steamships and from the sea. One can find the same kind of attention in many port cities, but, in Genoa, much more than elsewhere the modes and images of travelling influenced the architectural warps, the infrastructural apparatuses, the equipment for movements, even the distributive systems of the buildings, the composition of their internal spaces, their relations with the external spaces, the fracture of their constructive and decorative parties». What De Carlo recognizes in the Ligurian port at the end of the 20th century is an architectural and urban apparatus that is the result of hybridizations between the city and its port component. An extensive *heritage*, product of those morphological and structural changes that, in every era, push ports to adapt and evolve in accordance with the same logic of trade and production. If to trace back the codes of formation of port cities, a preferential path of investigation is that outlined by port iconography especially linked with the treatises of classicism, more recently it is maritime geography the discipline that has dealt with these evolutions, cataloguing the urban-port configurations with universally comprehensible interpretative diagrams. Especially between the 19th and 20th centuries, ports underwent similar phases of development, characterized by the impressive expansion of the port territory and the gradual obsolescence and decommissioning of the oldest maritime centers. More recently, global phenomena (i.e. the unification and automation of cargo, naval gigantism, intermodal traffic and the ports regionalization) have forced ports to provide themselves with the same equipment to meet operational needs such as loading and unloading ships, storage, handling and control of goods, distribution and, in some cases, processing of semi-finished products. This proliferation of recurrent forms and devices at the service of mechanization, standardization and, ultimately, of the rules of logistics is the origin of collective characteristics: a special morphology of landscapes and utilitarian architectures that recurs in ports even at very distant latitudes. Following the evolutionary trajectory of a single artefact – such as the grain elevator designed in Buffalo in the United States at the end of the 19th century – and tracing its examples in several world ports, it becomes clear that the morphological-compositional analogies of ports are connective instruments that narrate the signs that have settled down through a mechanism of *reciprocal relationships*. By resembling each other and producing specific landscapes – which Carola Hein defines as *port cityscapes* – port cities are in fact reflections of each other: precisely because of their analogous character, they generate a common grammar that can be continuously replicated, even in the contemporary context.



La città portuale di Alicarnasso.
Cesare di Lorenzo Cesariano, Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri
dece traducti de latino in vulgare affigurati: commentati et con mirando
ordine insigniti...., 1521, libro secondo, XLII.

Iconografia portuale

Nel libro II della prima traduzione a stampa del *De Architectura* di Vitruvio, Cesare Cesariano¹ propone un commento testuale e iconografico a proposito delle strutture murarie antiche, trattandone la qualità, le tecniche realizzative e i corretti posizionamenti. Per districarsi nella complessa normativa vitruviana e integrando la trattazione con ricognizioni contemporanee, Cesariano compie una digressione all'interno della lunga sezione dedicata ai materiali costruttivi descrivendo, per iscritto e mediante una ricca tavola, l'immagine architettonica e urbana della città portuale di Alicarnasso. Dai laterizi di cui si compone il Mausoleo del potentissimo re Mausolo posto al centro della vista, la narrazione si sposta rapidamente alla rappresentazione dell'intera città. La Alicarnasso del tempo appare come un *teatro marittimo* in cui città e porto sono strettamente connessi, financo sovrapposti, a dimostrazione della coesione di spazi, intenti e saperi che caratterizza l'emporio mercantile a inizio Cinquecento. Il disegno urbano unitario, così come emerge nella prospettiva centrale realizzata da Cesariano, trasmette l'idea del porto come *architettura urbana e edificio pubblico*, elemento integrante e qualificante del sistema cittadino.

Per risalire ai codici di formazione della struttura e dell'identità delle città portuali, un percorso di indagine preferenziale e

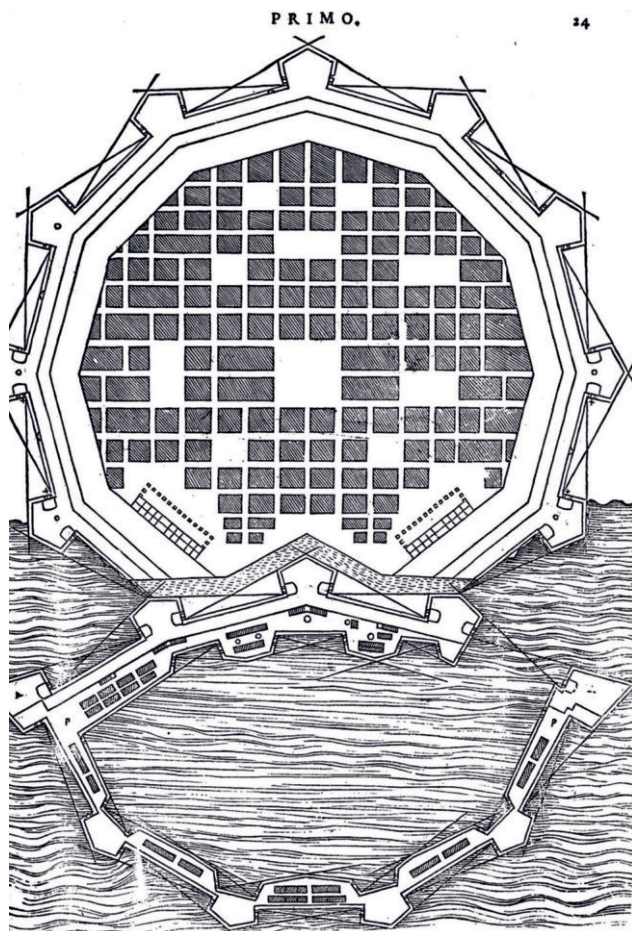
particolarmente incisivo è quello tracciato dall'iconografia portuale. Riferimento obbligato in questo campo è la trattatistica testuale e illustrata del classicismo che, almeno da Leon Battista Alberti, ritrae l'insediamento marittimo come un corpo organicamente inserito nel disegno urbano complessivo. Ben oltre un esercizio di sola raffigurazione, l'iconografia portuale è una produzione simbolica che rileva un messaggio più alto, rappresentando il forte legame sociale, economico e culturale tra una città e il suo porto. Nei secoli, la diffusione di questa pratica iconografica è divenuta testimone delle evoluzioni dell'organismo urbano-portuale sviluppando molteplici declinazioni integrative dell'immagine portuale.

Quando, nel corso del Cinquecento, le città costiere adeguano il loro sistema di fortificazioni a scopo difensivo, le aree urbane e gli spazi portuali si ritrovano all'interno del medesimo dispositivo di difesa. Questo è evidente nei disegni di Pietro Cataneo² sulle città-emporio: immagini rigorose e, al tempo stesso, spettacolari in cui le attrezzature portuali commerciali appaiono subordinate alle mura cittadine bastionate e le zone commerciali, il mercato o la borsa, sono collocate in una zona di interfaccia, di retro-porto, tra le mura e gli approdi.

In seguito e fino all'Ottocento, emerge un carattere più specialistico legato alla progettazione delle aree portuali in trasformazione e, tra i molti esempi autorevoli, ai disegni della trattatistica militare di Francesco di Giorgio Martini.³ Qui perfetta geometria e prospettiva centrale si uniscono a istruzioni tecniche sulle dimensioni delle imboccature e delle antemurali, fornendo a architetti come Filippo Juvarra, Galeazzo Alessi e Luigi Vanvitelli fonti decisive per progettare il layout urbano e architettonico di alcuni porti italiani. In questa pratica emerge la figura del progettista polivalente, capace di dominare la disciplina del costruire e di formulare soluzioni in campo di ingegneria marittima, fortificazioni, idraulica e urbanistica. Pur nella molteplicità di convenzioni grafiche, l'iconografia portuale produce rappresentazioni paradigmatiche: modelli planimetrici o prospettici che comunicano una sorta di *universalità* del concetto e dell'immagine di città portuale. Tale universalità è un carattere ricorrente di questi luoghi, non insensibile al tempo ma capace di protrarsi e di permanere nel tempo, anche in altre forme.

A conferma di ciò, la veduta di una città portuale – quella variamente inclinata rispetto all'orizzonte che si ha provenendo da mare – è per molti secoli l'inquadratura eletta per la raffigurazione e, di conseguenza, per la conoscenza di un porto. Innumerevoli, fin da tempi molto antichi, sono infatti le mappe o i dipinti che, come cartoline romanizzate, combinano arte e geometria per immortalare in un unico *panorama* il golfo naturale, l'insenatura fluviale, le navi in movimento e la grandiosità delle opere marittime. La costruzione di queste prospettive privilegiate espande il catalogo iconografico portuale restituendo, sotto forma di sintesi, la complessità dell'infrastruttura portuale.

La tavola di Alicarnasso, i porti militari in prospettiva centrale e le vedute panoramiche dal mare, così interpretati, sono dunque strumenti tramite cui è possibile esplorare l'identità delle città portuali. Tuttavia, non è tanto la peculiarità del singolo scalo (struttura, contesto, dimensione, ecc.) a essere rilevante in queste rappresentazioni, quanto piuttosto il riconoscimento di valori comuni, caratteri collettivi, di analogie o, in altre parole, la capacità di rappresentare la città portuale *per eccellenza*.



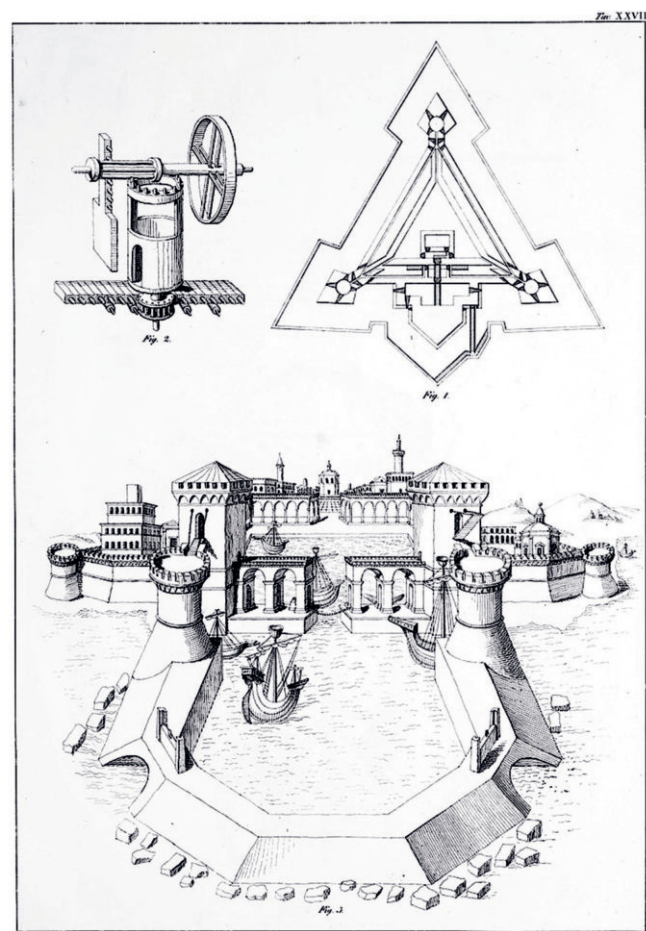
Layout di una città portuale.
Pietro Cataneo, *L'Architettura di Pietro Cataneo Senense*.
Venise, Paulus Manutius, 1567, libro primo.

Modelli universali e Geografia

Parlando di Genova ne *La Città e il Porto*, Giancarlo De Carlo descrive le contaminazioni che il linguaggio portuale introduce nei codici dell'architettura urbana. «Un altro aspetto di Genova che [...] mi aveva colpito molto era la componente ingegneresca e navale della sua cultura urbana. [...] Mi aveva entusiasmato il suo modo di incorporare l'innovazione tecnica, soprattutto quella che veniva dal porto, dai piroscafi e dal mare. In molte città portuali si ritrova lo stesso tipo di attenzione, ma a Genova molto più che altrove le modalità e le immagini del viaggiare hanno influenzato gli orditi architettonici, gli apparecchi infrastrutturali, le attrezzature per i movimenti, perfino gli impianti distributivi degli edifici, la composizione dei loro spazi interni, i loro rapporti con gli spazi esterni, la frattura dei loro partiti costruttivi e decorativi» (De Carlo, 1992: 13).

Ciò che De Carlo riconosce nel porto ligure di fine Novecento è un apparato architettonico e urbano risultato di ibridazioni tra la città e la sua componente portuale: un *patrimonio* esteso, prodotto di quei mutamenti morfologici e strutturali che, in ogni epoca, spingono gli scali ad adeguarsi, e quindi a evolvere, in accordo con le stesse logiche di commercio e produzione.

È la geografia marittima, più di altre discipline, ad essersi occupata di comprendere tali evoluzioni: con modelli schematici, anziché

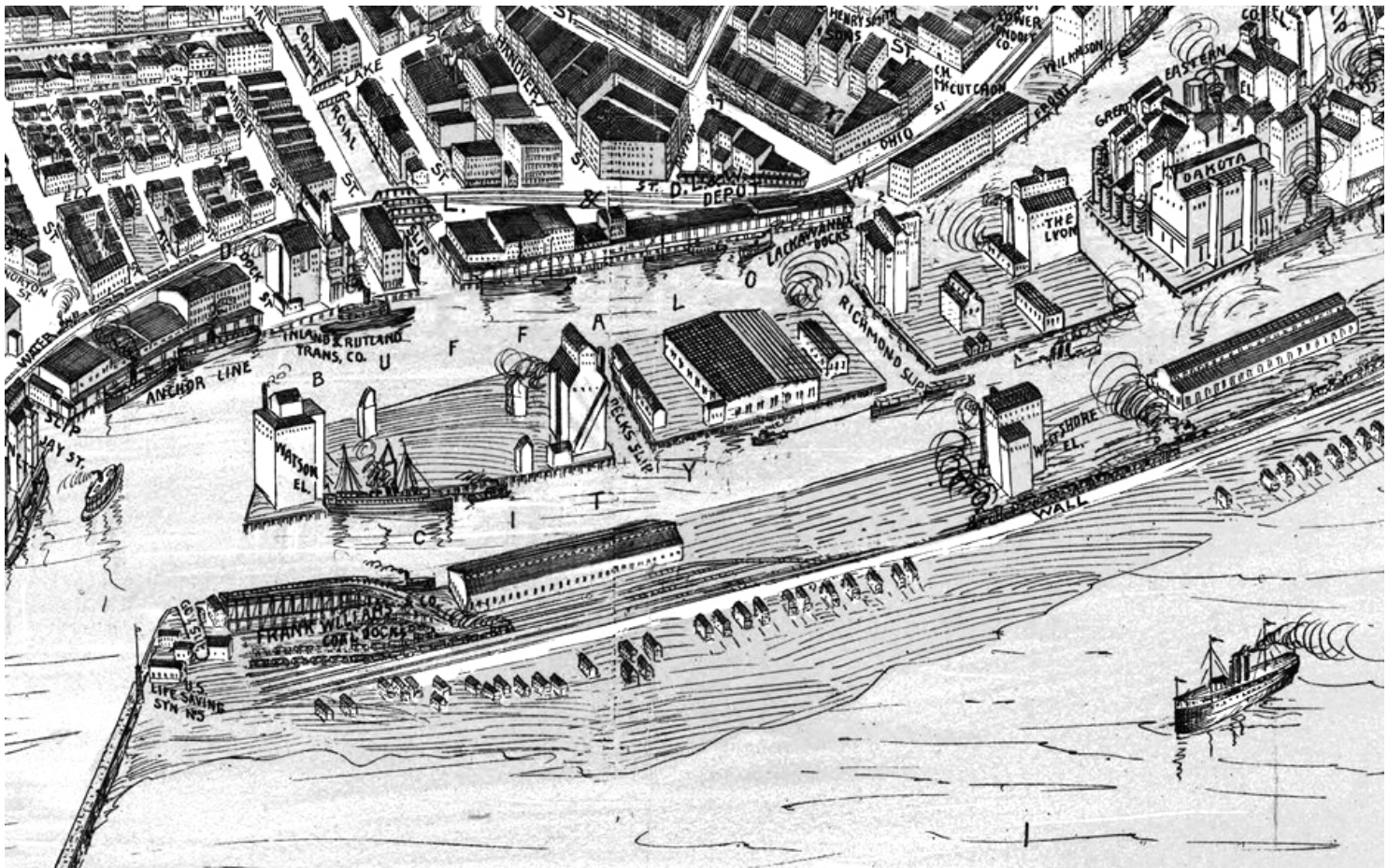


Disegno di una città portuale con cinta muraria.
Francesco di Giorgio Martini, *Trattato di architettura civile e militare, con dissertazione e note per servire alla storia militare italiana*. A cura di Cesare Saluzzo, Torino, 1841, tavola 28.

disegni e vedute simboliche, la città portuale emerge nuovamente come materiale per una catalogazione concettuale che sintetizza le configurazioni urbano-portuali in diagrammi universalmente comprensibili. Punto di partenza di questa ricognizione morfologica è il modello *Anyport* elaborato da James Bird nel 1963⁴ che descrive le trasformazioni del porto, in tempo e spazio, individuando tre fasi: *setting*, *expansion*, *specialization*. *Anyport* non è un modello in cui tutti gli scali sono tenuti a uniformarsi ma uno strumento per indagare e comparare i mutamenti morfologici e strutturali che influenzano in egual modo *ogni porto*.

Alla luce dell'innovazione tecnologica dei porti a metà del Novecento, *Anyport* viene superato dal diagramma di Brian S. Hoyle redatto nel 1989.⁵ Lo schema propone cinque fasi che comprendono un periodo molto vasto che va dall'Alto Medioevo fino ai primi anni 2000 e riduce il porto e la città a due entità estremamente concise dal punto di vista grafico; tema centrale delle varie fasi è lo sviluppo dell'interfaccia tra città e porto.

Nella lunga fase iniziale (*I Primitive Port-City*), durata circa quattordici secoli, città e porto appaiono in una simbiotica integrazione spaziale e coesione funzionale producendo benefici e reciproci risultati. Dall'Ottocento, città e porto crescono simultaneamente e secondo traiettorie divergenti (*II Expanding Port-City*): il passaggio dal naviglio a vela a quello a vapore e la



Mappa del City Ship Canal, Buffalo, NY (1902).
Library of Congress, US, public domain.

A destra:
Great Northern Elevator, Buffalo, Erie County, NY (1897).
Spencer Kellogg Elevator, Buffalo, Erie County, NY (1910).
Foto di Jet Lowe, 1968 ca. Library of Congress.

progressiva modernizzazione dei processi di movimentazione delle merci accelerano l'esodo dei porti dal centro alle periferie cittadine. Lungo il bordo portuale si moltiplicava un denso tessuto fatto di magazzini, uffici commerciali, attrezzature di banchina che supportano la gestione dei carichi. La specializzazione delle merci guida l'evoluzione di un patrimonio di edilizia operativa che, insieme alle molteplici modalità di trasporto e alla manodopera, contribuiscono alla formazione del paesaggio portuale del tempo.

Specialmente tra Ottocento e Novecento, i porti affrontano fasi di sviluppo analoghe, in seguito al boom industriale e soprattutto alla diffusione del container (*III Modern Industrial Port-City*). Fenomeni di scala sempre più globale, quali l'unitizzazione e automazione dei carichi, il gigantismo navale, il traffico intermodale e la regionalizzazione degli scali forzano i porti a dotarsi delle medesime attrezzature per ottemperare a esigenze operative tra cui le operazioni di carico e scarico dalle navi, di stoccaggio, di movimentazione e controllo delle merci, di distribuzione e, in alcuni casi, di elaborazione dei prodotti semilavorati.

Nel giro di pochi decenni, la diffusione del commercio containerizzato e di nuove logiche commerciali e produttive rende obsoleto l'apparato tecnologico del porto originario. Le successive due fasi (*IV Retreat from the waterfront* e *V Redevelopment of the waterfront*) descrivono infatti le trasformazioni che a fine del

Novecento conducono porto e città a separarsi tramite un processo irreversibile. In questa circostanza, il fulcro portuale primitivo è dismesso e diventa oggetto di riconversioni a carattere urbano indirizzate a risarcire la città dei molti anni di distacco dal mare.

Un aggiornamento del modello di Hoyle, presentato da Dirk Schubert nel 2011, avanza una sesta fase nella quale si dà conto delle trasformazioni che, a cavallo del millennio, incrementano le opzioni relazionali tra città e porto, proiettando le azioni oltre il perimetro amministrativo dello scalo e introducendo la formula porto-città-territorio (*VI Renewal of Port-City Links*).

Da questi schemi si nota come, nel suo complesso, l'evoluzione della relazione urbano-portuale origini una reiterazione di forme e dispositivi al servizio della meccanizzazione, della standardizzazione e, come si dirà in seguito, delle regole della logistica. Tale processo produce caratteri permanenti e collettivi: una speciale morfologia di paesaggi e di architetture utilitarie che ricorre nei porti anche a latitudini molto distanti.

Un Vocabolario di Forme

Al netto delle epoche e degli avanzamenti tecnologici, i porti maturano e manifestano una diffusa omogeneità dei caratteri edilizi. Si tratta di un'accumulazione, quasi una *cronologia fisica*, che concorre a definire una tipologia architettonica *propria* in



HAER NO. NY-240-44



HAER NO. NY-246-1

K16



Concrete Central Elevator, Buffalo Erie County, New York (1915)
Foto di Jet Lowe, 1994.
Library of Congress, Wikimedia Commons, public domain.

cui «[...] il ritmo dei volumi in alternanza di pieni e vuoti, la disposizione a loro coordinata delle bucaie sono tutti in funzione dello scorrere del carrozzone, dell'esigenza di scaricare la gru ai piani superiori direttamente da terrazza, e da queste accedere all'interno» (Moriconi, Rosadini, 2004: 9).

A volte inerenti all'aspetto formale dell'architettura e altre, invece, alla funzione industriale o alle scelte costruttive o materiche, i tratti di questa tipologia architettonica hanno radici antiche che si manifestano tramite analogie che le contraddistinguono e, al contempo, le accomunano. Ogni porto, insomma, possiede una *lista di elementi analoghi* che, combinati con la morfologia urbana, lo rendono un luogo insieme peculiare e generico. Si tratta di componenti operativi che, riprendendo Reyner Banham, generano un particolare «vocabulary of forms» (1986), un linguaggio analitico che deriva la sua principale connotazione dal carattere infrastrutturale. Nei primi decenni del Novecento l'estetica industriale di sili, magazzini e bunker che sorgono rapidamente nei porti condiziona lo stile architettonico. Nei suoi quarant'anni di egemonia, l'*International Style* è guidato da una palese autenticità strutturale e costruttiva che porta ogni edificio ad essere espressione di dichiarati bisogni funzionali. Così, la comparsa di *somiglianze industriali* in edifici non industriali è interpretata come un impegno, quasi una promessa, che tali

architetture sarebbero state strutturalmente oneste. A conferma di ciò e alla ricerca di un riferimento sufficientemente incorruttibile, sempre Banham afferma che «[...] the forms of factories and grain elevators were an available iconography, a language of forms, whereby promises could be made, adherence to the modernist credo could be asserted, and the way pointed to some kind of technological utopia» (1986: 11).

Un caso esemplare, in questo senso, è quello del *grain elevator* a cui lo stesso Banham dedica un intero capitolo all'interno di *A Concrete Atlantis. U.S. Industrial Building and European Modern Architecture* (1986). Ideato a Buffalo nel 1842 grazie al contributo dell'imprenditore americano Joseph Dart⁶, il silo granaio è un dispositivo tecnologico che, da metà Ottocento, permette di movimentare rinfuse solide di genere alimentare, perlopiù grano e cereali, dalle stive delle navi commerciali a volumi di stoccaggio collocati a bordo banchina. Progettato per il deposito, il *grain elevator* non può essere considerato, almeno alle origini, un manufatto architettonico, quanto piuttosto un assemblaggio di macchinari con forme e dimensioni variabili a seconda della portata, della funzione nel ciclo produttivo e del sito.

Con la rapida crescita del mercato del grano, a fine secolo, gli spazi di immagazzinamento si espandono e diventano la parte dominante dell'installazione, riducendo la struttura edificata ad un involucro di rivestimento dei macchinari elevatori, «a building filled with bins» chiosa Banham (1986: 123).

Evoluzioni tecnologiche e criticità nella gestione della merce (infiammabilità, corrosione dei materiali costruttivi, reazione statica delle strutture al comportamento di grandi quantità di



Frontier Elevator, ora General Mills Elevator, Buffalo Erie County, New York (1903)

Foto di Jet Lowe, 1994.

Library of Congress, Wikimedia Commons, public domain.

grano compresso, ad esempio), poi, mettono alla prova le tipologie edilizie ideate nel tempo e spingono i progettisti a sperimentare nuovi materiali (dal legno al ferro, laterizio e poi il cemento armato) e nuove configurazioni volumetriche. Enigmi spaziali, esigenze funzionali e di performance guidano i progetti di silo granai fino al Novecento⁷, producendo schemi costruttivi, disposizioni di facciata e consuetudini tecnologiche sempre più sofisticate e complesse, tali da costruire un linguaggio di *superstrutture* operative.

Percorrendo la traiettoria evolutiva di un singolo manufatto – quale il *grain elevator* – e rintracciandone gli esemplari negli scali di tutto il mondo, appare evidente che le analogie morfologico-compositive dei porti sono strumenti connettivi che narrano dei segni sedimentatisi attraverso un meccanismo di reciproca messa in relazione. Nel loro somigliarsi e nel produrre paesaggi specifici – quelli che Carola Hein definisce *port cityscapes* (2001) – le città portuali sono infatti riflessi le une delle altre: proprio per il loro carattere analogo, generano una grammatica comune e replicabile di continuo, anche nel quadro contemporaneo e pur ritrovandosi a latitudini molto distanti.

Questo processo analogico è universalmente riconoscibile ed è capace di reiterarsi nel tempo, anche nel quadro contemporaneo. Come sostiene il recente *Aesthetics and Politics of Logistics* (2019), la crescente diffusione di tecnologie sostenibili e di più efficienti

sistemi di commercio integra nei porti nuove funzioni legate al settore logistico. Ciò fa della logistica non una mera funzione, ma uno dei più inediti campi di sperimentazione per il progetto tra città e porto. Le sue regole, tradotte sugli spazi di interfaccia tra la città, il porto e gli spazi limitrofi di crescente importanza – il retroporto e l'interporto, ad esempio – sostituiscono le regole dell'industria e producono vere e proprie architetture della logistica. Dispositivi spaziali multidimensionali e multifunzionali che, offrendo soluzioni di coesistenza con il fronte urbano a causa della loro natura in larga parte immateriale e diffusa sulla scala vasta, alimentano il catalogo delle analogie portuali.

1. Cesare di Lorenzo Cesariano (1475-1543), architetto, pittore e critico d'architettura, è noto universalmente come l'autore della prima edizione tradotta in italiano volgare del *De architectura* di Vitruvio pubblicata con il titolo *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati: commentati et con mirando ordine insigniti...* Il testo, edito a Como nel 1521 da Gottardo da Ponte, è in lingua volgare e contiene un ampio commento ed un ricco apparato iconografico con molte incisioni tratte da disegni dell'autore.

2. Pietro Cataneo (c. 1510 – 1569-73), teorico dell'architettura, architetto, matematico, ingegnere militare e allievo di Baldassarre Peruzzi, è



noto soprattutto per il suo trattato di architettura I primi quattro libri d'architettura, edito a Venezia nel 1567.

3. Francesco di Giorgio Martini (1439-1501), architetto, ingegnere e critico d'architettura, è noto anche per il Trattato di architettura civile e militare scritto durante la sua permanenza presso la corte del Ducato di Urbino e risalente al periodo 1478-1481.

4. Notteboom, T., Pallis, A., Rodrigue, J-P. (2021).

5. Hoyle, B.S. (1989).

6. Joseph Dart (1799-1876) è stato un avvocato, uomo d'affari e imprenditore associato all'industria del grano americana. A Dart si attribuisce il merito di aver contribuito a inventare il primo elevatore di grano a vapore del mondo, su progetto dell'ingegnere meccanico Robert Dunbar (1812-1890), autore della maggior parte dei primi elevatori di grano a Buffalo, New York City e in Canada.

7. Gli elevatori di grano e i silos realizzati lungo lo City Ship Canal di Buffalo tra la fine dell'Ottocento e la prima metà dell'Ottocento a servizio del porto fluviale, rimangono tra gli esempi più rilevanti di port facilities in Nord America. Inizialmente costruiti in legno intelaiato o crivellato, passarono poi al sistema in laterizio: l'unico manufatto sopravvissuto del sistema brick box è il Great Northern Elevator (1897). In seguito l'acciaio e poi il cemento armato sostituirono legno e mattoni, alcuni esemplari notevoli sono lo Spencer Kellogg Elevator (1910), il Concrete Central Elevator (1915) il cui metodo di costruzione rimase a lungo top secret a causa dei rischi di sabotaggio tedesco durante la seconda Guerra Mondiale e il Frontier Elevator, ora General Mills, poi acquistato dai produttori di farina Washburn-Crosby, proprietari anche di un mulino.

Riferimenti bibliografici

Andriani, C. (a cura di) (2010). *Il patrimonio e l'abitare*. Roma: Donzelli editore.

Banham, R. (1986). *A Concrete Atlantis. U.S. Industrial Building and European Modern Architecture 1900-1925*. Cambridge, MA-Londra: The MIT Press.

De Carlo, G. (1992). *La Città e il Porto*. Torino: Marietti Editore.

Eeck, S. (2005). *The City Ship Canal and General Mills*, "Western New York Heritage" [Online]. Disponibile in: https://www.wnyheritage.org/content/the_city_ship_canal_and_general_mills/index.html [18 aprile 2021].

Genetti, C. (2014). *How Languages Work: An Introduction to Language and Linguistics*, Cambridge: Cambridge University Press.

Hein, C., (ed), (2011). *Port Cities: Dynamic Landscapes and Global Networks*. Abingdon-New York, NY: Routledge.

Hoyle, B.S. (1989). «The Port-City Interface: Trends, Problems and Examples». *Geoforum*, Vol. 20, N. 4, 429-435.

Hoyle, B.S. (2000). «Global and Local Change on the Port-City Waterfront». *Geographical Review*, Vol. 90, N. 3, 395-417.

Khosravi, H., Kuzniecowa Bacchin, T., LaFleur, F., (eds), (2019). *Aesthetics and Politics of Logistics*, Venice-Rotterdam: Humboldt Books.

Moretti, B. (2020). *Beyond the Port City: The Condition of Portuality and the Threshold Concept*. Berlino: Jovis Verlag.

Moriconi, M., Rosadini F. (eds), (2004). *Genova 900. L'architettura del Movimento Moderno. Universale di architettura*, numero 154, Roma: Testo&Immagine.

Notteboom, T., Pallis, A., Rodrigue, J-P. (2021). *The Changing Geography of Seaports. The Evolution of a Port*, "Port Economics, Management and Policy" [Online]. Disponibile in: <https://porteconomicsmanagement.org/pemp/contents/part2/changing-geography-of-seaports/spatial-evolution-port/> [18 aprile 2021].

Pavia, R., Di Venosa, M. (2012). *Waterfront, dal conflitto all'integrazione*. Trento: LiST Lab, BABEL.

Rosselli, A. (2005). «Il porto come struttura e significato». *Portus*, 10, 5-9.

Rovetta, A. (2002). *Cesare Cesariano Vitruvio De Architectura. Libri II-IV. I materiali, i templi, gli ordini*. Milano: V&P Università.

Scelsi, V. (2017). *Opera analogica*. Genova: Sagep.

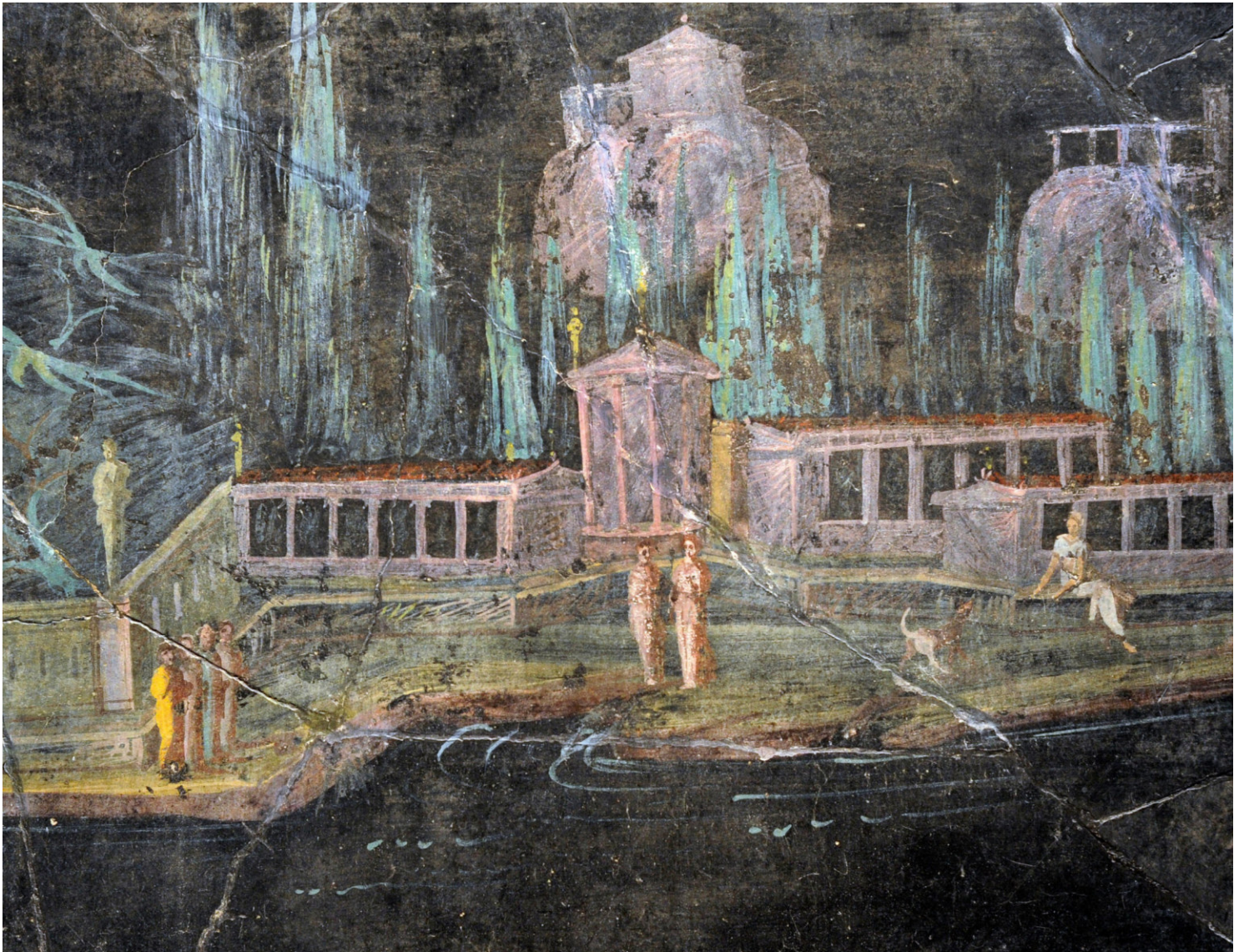
Hein, C., van Mil, Y. (2019). «Towards a Comparative Spatial Analysis for Port City Regions Based on Historical Geo-spatial Mapping». *PORTUSplus. The Journal of RETE Publisher*, 8, "Venice. SPECIAL ISSUE", 1-19.

Silo d'Arenc, ora CEPAC Silo, Marsiglia (1927)
Foto di Stéphane Lagarde, 2008.

Beatrice Moretti

Architetto, Ph.D.

beatrice.moretti@edu.unige.it



Mann Napoli,
affresco da Pompei.

DA TABULA LITTERARIA CUM CAPITULO AD ARCHITETTURA DEL PAESAGGIO: LA VOLIERA DI VARRONE A CASINUM

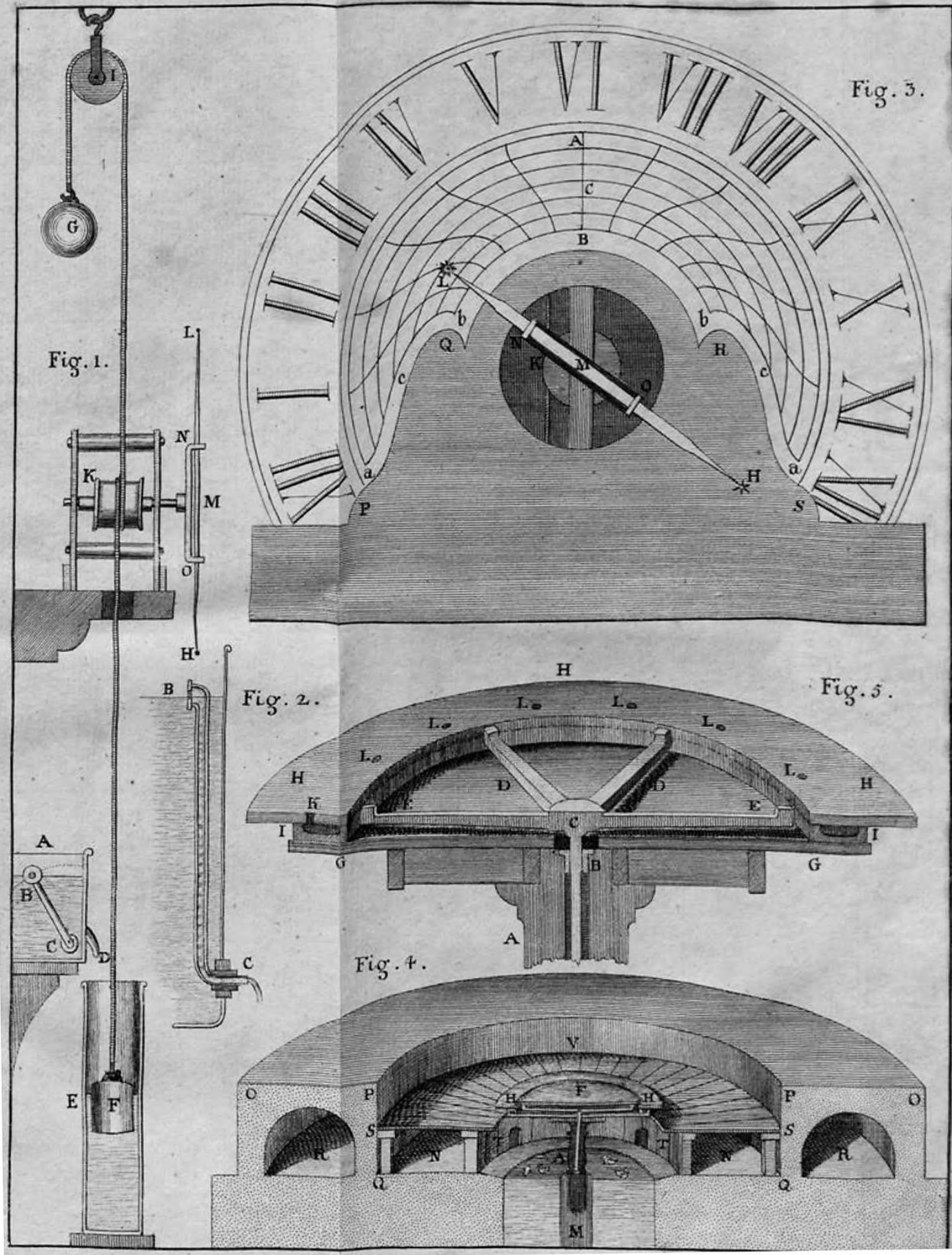
Silvana Errico

Varro describes an Aviary (De re rustica, III, 5, 9-17), built on his estate in Casinum, in an evocative setting, where analogy dominates the scene: he explains that the proportion is called in Greek anà lógon (De Lingua Latina, X, 3, 1-9), distinguishing between two types: one discontinuous and the other continuous. The front area of the Aviary is compared to a writing tablet and the reception area is assimilated to the support ring. From the riverside, next to an enclosure with cages and piscinae, you come to a pond, in which a circular building stands out, with a small theater of songbirds and innovative mechanisms. A grove of tall trees, planted by hand, surrounds and shades the entire work. The landing metaphor is indicated by a walkway between the shore and the cenatio, the island of the lake like the new Ithaca. The temple of Catulus in Rome and the Tower of the Winds in Athens are the models of the tholos, with anemoscope and anaphoric clock, added to a self-service table, with hot and cold water systems. The Villa of Tiberius in Sperlonga follows some aspects of this project, which inspired the architecture of power over the centuries. After Merula's editio princeps, in 1472, the passage aided philological and iconological studies, such as those of L. B. Alberti, G. da Sangallo and F. di Giorgio Martini in the 15th century. From the sixteenth to the twentieth century there are references in Odei, dovecotes, atriums of aristocratic and refined villas, parks and pavilions surrounded by ponds with bridges, while in painting pastoral scenes with temples, lake, river and marine waters spread. The marketing of birds and fish, in the showroom with caveae, as well as the dialogues between friends today show an unexpected topicality. Some reconstructions of the Aviary - due to architects, archaeologists and philologists of the twentieth and twenty-first centuries - become almost "serial" in reproducing an unknown prototype. Although it has been neglected for decades, there is also a thermographic survey of the affected area, in Cassino, which clarifies the shape and location of the Aviary, so we know where its position is, but, until a scientific excavation campaign is launched, we will have to be content with a similar image that reflects the profile but does not probe the matter.

Uno scritto di Varrone ha influenzato nei secoli giardini e parchi con laghetti, ponticelli, padiglioni e boschetti: egli, in base al glorioso passato premiato con *corona navalis*, ha organizzato natura e paesaggio con soluzioni particolari, manifestando le sue qualità di attento linguista e autore di un trattato di Architettura nel *De disciplinis*, ispiratore di Vitruvio. Nel suddetto brano di *De re rustica* (III, 5, 9-17) è descritta una Voliera, costruita nella sua tenuta di *Casinum* – verso l’80 a.C. – tra fiume e campagna, in uno scenario suggestivo, dove l’analogia linguistica e numerico-progettuale, tra metafore e metonimie, domina la scena. La zona anteriore, zootecnica ed espositiva, è paragonata a una tavoletta da scrivere e quella di accoglienza, con stagno e “tempietto”, è assimilata all’anello di sostegno – in una forma “conclusa” circolare, di derivazione neopitagorica – che imita l’*orbis* terraqueo. Nel *De Lingua Latina* egli spiega che la proporzione è detta in greco *aná lógon*, da cui analogia: «se due cose dello stesso genere ma non uguali sono in un certo rapporto, prendendone altre due nello stesso rapporto, ciascuna singola parola è un “analogon” e l’insieme un’analogia [...]» (X, 3, 1-9). Distingue tra due tipi di analogie: uno discontinuo, *i.e.* “uno sta a due così dieci sta a venti” e l’altro continuo, *i.e.* “uno sta a due, così due sta a quattro”. Varrone stabilisce una regola ma anche un metodo: metafore e analogie segnano la ricerca gnoseologica, definendo anche quella metafisica, che nel progetto si affida a un percorso “terreno” che diviene “cosmico” nel chiuso cerchio acquatico terminale. Con dinamici scorci prospettici, in un lussureggiante giardino, nasce una splendida composizione, che si riflette nelle acque strategicamente disposte in vasche e laghetto. L’opera, col suo variegato mondo di animali e piante, si avvale di una simmetria bilaterale, stabilita dall’asse di una passeggiata, che dal lungofiume conduce a un’area recintata con portici, gabbie e *pisinae*, arrivando poi a uno stagno, in cui spicca una *tholos-cenatio* con uccelli canterini e meccanismi innovativi: le reti di chiusura velano in arcani chiaroscuri le profondità di logge e rotonda mentre un boschetto di alberi ad alto fusto, piantati a mano, conclude la scenografia. Le gabbie custodiscono gli uccelli durante le pulizie dei loro alloggi, compreso il teatrino, oltre a ospitarli durante le cene, contro trambusti e cattivi odori. Un affresco di II stile, da Pompei, illustra un paesaggio fluviale – con una *tholos* al centro di muri e porticati – certo consueto e analogo a quello della fattoria casinate. Nell’opera Varrone sceglie con estro nomi di interlocutori e parole, come *plumula* (letteralmente “piccola piuma”), la cui attinenza col tema trattato è fondamentale e sul cui significato esistono varie congetture, fino a quella di “piccola passerella” in legno, da me proposta di recente (Errico, 2020: 73)¹. Analogia e metafora integrano e raccolgono vari aspetti: dagli uccelli – come anime dei defunti – alle anatre – come navi che solcano i mari – con un’inusitata ospitalità per i convitati. Le misure dell’area rettangolare sono in rapporto di 1 a 1,5 – con 48 piedi romani di larghezza per 72 di lunghezza – mentre il diametro di quella circolare consta di 27 piedi romani: esse, basate sull’aritmetologia pitagorica dell’8, suggeriscono un tempio dal sistema astrale laddove il 3, coi suoi multipli, completa un’accurata ricerca analogica e filosofica.² Varrone attua spesso la quadripartizione, in generale e in argomenti specifici, come nei quattro libri di *De vita populi Romani* e *De gente populi Romani*, in *De lingua Latina* con quattro gradi dell’etimologia (V, 7-8), la natura quadruplici dell’analogia (X, 48) e quattro condizioni per la morfologia derivazionale (IX, 37) (Duso, 2017: 20), dove si nota l’influsso del suo maestro, Antioco di Ascalona, nel comporre tesi accademiche con temi stoici, peripatetici e pitagorici. Proporzionando e scegliendo uno strumento per scrivere

come pretesto architettonico, l’autore traspone le sue traversie nella metafora dell’approdo, mediante una passerella tra riva e *insula* della sala da pranzo, una nuova Itaca. Propizi gli dei, proprio come Ulisse – pur maltrattato più a lungo, come leggiamo nella sua satira menippea *Sesqueulixes* – torna a casa. Sacro e profano sono inscindibili: per la rotonda prende a modello il tempio di Catulo e l’ottagonale Torre dei Venti ad Atene, emblema di una *τέχνη* greca all’avanguardia. La *cenatio*, ispirata perciò ad un luogo di culto, si riferisce alla sacralità degli ospiti e, secondo i meccanismi ateniesi e le lezioni di Posidonio di Apamea, si avvale di orologio anaforico e anemoscopio, sommati ad una mensa *self-service*, dotata di impianto idrico caldo e freddo³, costituendo un microcosmo di terra-acqua-aria-fuoco, riferibile al sapere filosofico ed enciclopedico dell’autore.

«Il *mundus* di Roma, secondo Catone in Festo e Varrone in Plutarco, era costruito ad immagine e somiglianza del Cielo e certamente ciò non era estraneo al fatto che quello uranio fosse uno dei significati primari del termine; il *mundus* era, come si diceva, un ambiente a volta. La metafora della volta del cielo era nota ai Romani grazie al pitagorizzante Ennio: Cicerone rammenta che il poeta fu il primo a portarla in teatro e Porfirio riferisce che egli l’aveva appresa da Pitagora e Platone». Secondo Varrone-Plutarco, una città circolare riproduce in scala ridotta l’universo, con al centro il tempio del *mundus* e per Catalano il *mundus* plutarco diventa «la connessione pitagorica fra spazio e tempo», come in Mazzarino. Silvia Marastoni osserva come Ennio avesse influenzato l’architettura, a Roma e nel centro Italia tra II e I sec. a.C., con un proliferare di architetture circolari e grotte come simboli cosmici, tra cui la voliera citata, eccezionale per la descrizione con concetti sottesi all’architettura, da lui stesso esplicitati con la cupola della *tholos* ornata da stelle mobili – indicanti le ore del giorno e della notte – e con un sistema per lo spirare dei venti derivante da Andronico Cirreste. Il significato allegorico di tali templi è ben illustrato da Cassio Dione per il *Pantheon* (Marastoni, 2009: 244-245). «[...] l’architettura imperiale continua tali modelli, con il significato precedente repubblicano, di ispirazione dinastica, della “voliera” nella villa di Varrone a Cassino, circondata da un canale: l’*incipit* è offerto da Tiberio, che a Sperlonga incastona nello specchio d’acqua contenuto nella grotta un isolotto, con effetti conseguenti destinati a ripetersi a fine secolo nel domiziano Ninfeo Bergantino sul lago di Albano, e a Capri [...]. Il punto terminale di questa tendenza ideologica e architettonica sembra potersi ravvisare a Villa Adriana nel Teatro Marittimo, isola circolare ritagliata in uno spazio tra pubblico e privato [...]. Se l’insularità fotografa una specifica angolazione del rapporto tra dinasti e *principes*, il tema del connubio tra acqua e potere può essere letto in chiave più ampia nelle residenze imperiali, come capacità di plasmare il paesaggio all’insegna di una scenograficità di derivazione ellenistica, ma che in ambito romano trova fertile accoglienza e ampia applicazione [...]» (Calandra, 2015: 27-41). La *cenatio* di Sperlonga conserva in pianta un profilo simile al suo modello di *tabula litteraria cum capitulo* mentre il Teatro Marittimo mostra un’analogia solo nella forma circondata dall’acqua, con un’articolazione spaziale molto più complessa. Come “manuale di sopravvivenza” il trattato varroniano di economia rurale fu largamente trascritto negli *scriptoria* monastici e, dopo l’*editio princeps* di Merula stampata nel 1472, la risonanza del passo ha favorito molteplici studi filologici ed iconologici, per cui assonanze lessicali e soluzioni progettuali hanno trovato esecuti versatili e appassionati. Significative sono le citazio-



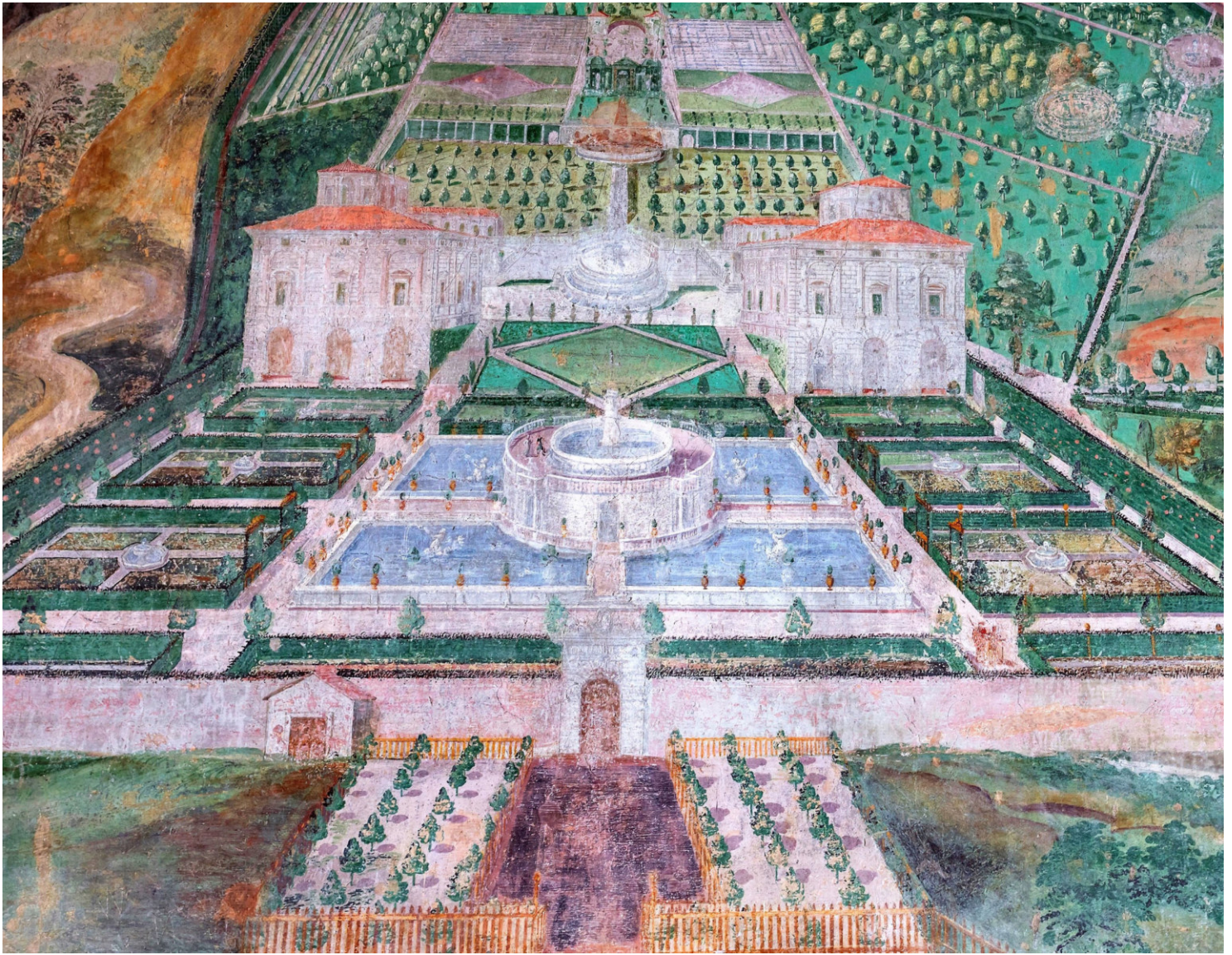


**Pagina precedente, Da Segner, 1774,
tavola I: orologio anaforico
e mensa "self-service" dell'aviario di Varrone.**

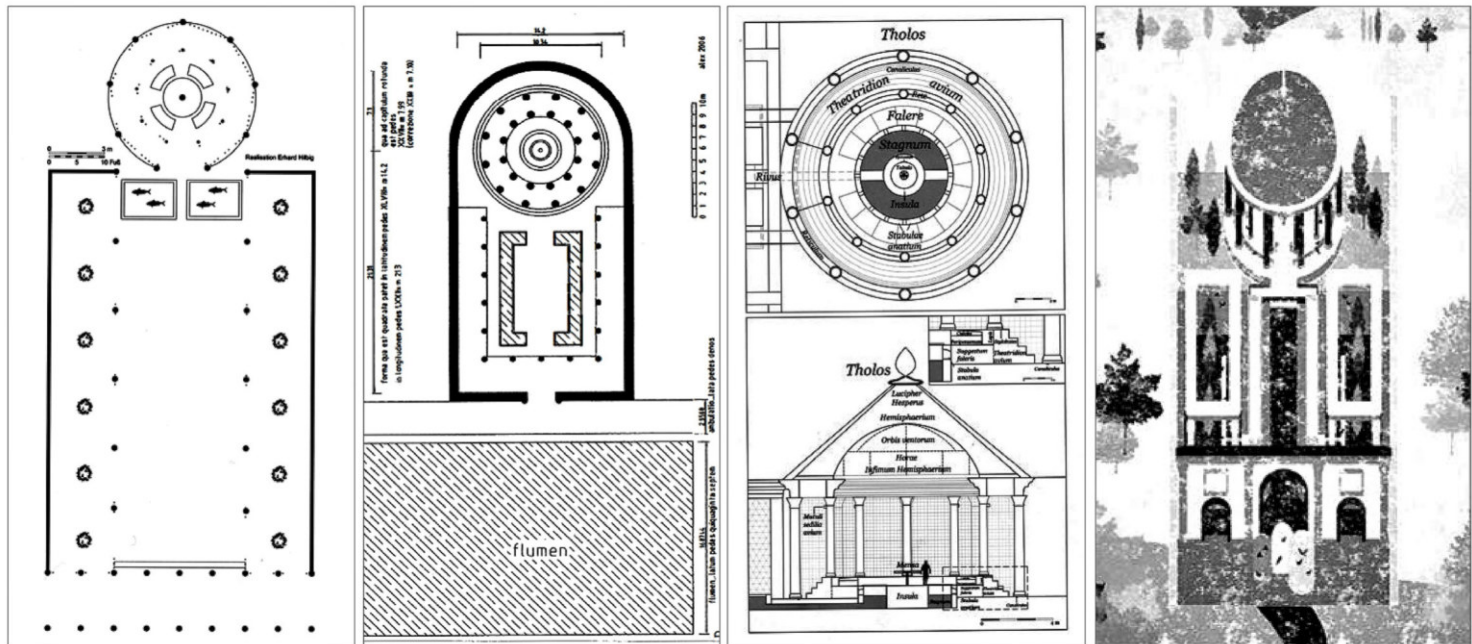
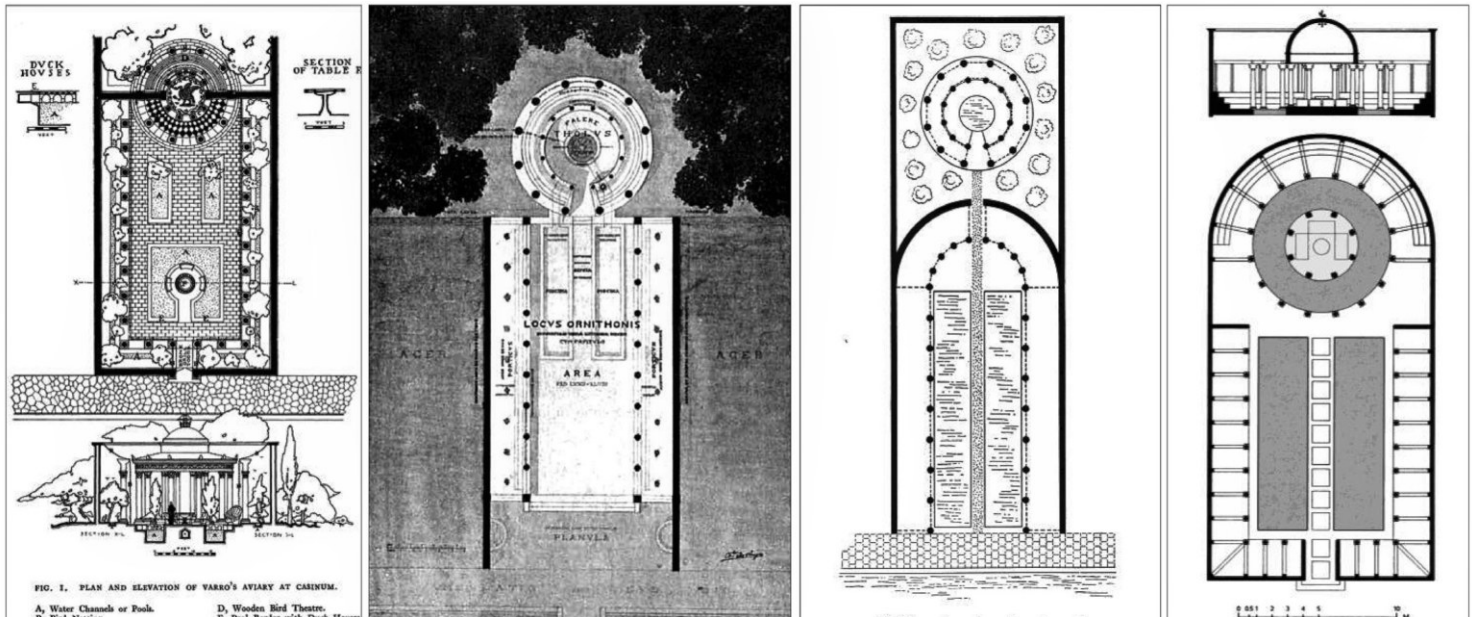
**Mique, Tempietto dell'Amore,
in Recueil des plans du Petit Trianon (1786).
Modena: Biblioteca Estense Universitaria, Ms alfa.&.01.02,22.**

ni relative a Varrone nel *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti (circa 1450), tra cui spiccano quelle sull'orologio e la rosa dei venti. Giuliano da Sangallo (1465) e Francesco di Giorgio Martini (1494-1495) hanno proposto diversi "eidotipi" di strutture in rovina, per tramandare tracce della celebre tenuta a *Casinum* ma, con l'avvento di un'archeologia più consapevole, le loro testimonianze non risultano congruenti a costruzioni del I sec. a.C.. In seguito, dal XVI al XX secolo, ne troviamo riferimenti in edifici con Odei, colombaie, atri di ville nobiliari e signorili, parchi e padiglioni inseriti in specchi d'acqua con ponticelli, mentre in pittura dilagano scene pastorali con tempietti, acque lacustri, fluviali e marine. In tal modo, sulla scia della creazione varroniana, l'Architettura diviene espressione di analogia letteraria e matematica, soprattutto negli studi di fisici come Segner, che alla Voliera ha dedicato studi approfonditi nel XVIII secolo. Come in epoca romana, anche nella cultura occidentale gli elementi salienti si replicano nelle dimore dei dotti e si amplificano in quelle dei potenti, re e imperatori. "L'invito a pranzo e la villa di Eusebio", nel *Colloquium religiosum* (1522) di Erasmo da Rotterdam, è l'occasione per descrivere un giardino con una voliera, i cui uccelli entrano dalla finestra per la gioia dei convitati: «Hic aviarium est in confinio adhaerens ambulacro superior, quod videbitis a prandio; videbitis formas varias variaque linguas audietis [...]. Sunt autem omnes adeo curcume et mansuetae, ut si quando cenem illic aperta fenestra, devolent in mensam

cibumque vel e manibus capiant [...]» (Halkin, L.-E. et al., 1972: 239-240). Malgrado l'analogia iterativa si limiti ad alcuni aspetti del progetto originario, vi sono altri famosi esempi. Il Vignola, oltre alla colombaia ottagonale (1536) di Rocca Isolani a Minerbio, operò anche in Villa Lante a Bagnaia (1568-1578), tra artistiche fontane, giochi d'acqua e geometrie topiarie in bosso. Noto è una quadripartizione di direttrici prospettiche con la vasca della *Fontana dei Mori*, al cui posto, nel 1578, si ergeva un manufatto a pianta centrale. Nella Torre dei Venti nel Vaticano, tra pareti e volta affrescate della Sala della Meridiana (1580), il genio di Danti creò un orologio e un anemoscopio, derivanti da Torre ateniese e Voliera – ponendo le basi per il calendario gregoriano. A Versailles Luigi XIV rivalutò una tenuta di Luigi XIII con l'opera dell'architetto Le Vau, del pittore Le Brun e del progettista di giardini Le Nôtre, che dal 1661 realizzò uno scenario ammaliante di acqua e piante – rivisitato da Mique⁴ col *Tempietto dell'Amore*, che si riflette nei meandri fluviali, in una visione articolata e complessa. Nel XVIII, XIX e XX secolo sono frequenti opere in cui la natura sembra svilupparsi liberamente, malgrado piccoli edifici a *tholos* costituiscano pause ben studiate tra laghetti e alberature, come nel Giardino della Villa Reale a Milano (1790). L'architettura del paesaggio, anche nel nostro XXI secolo, trova originali soluzioni, attingendo al progetto di Varrone in forme e materiali diversi. È da notare che in Giappone, come a Okayama, giardini con passerelle o ponticelli



**Affresco nella Palazzina Gambarà a Bagnaia,
con Villa Lante nel 1578.**



In alto da sinistra,
 le interpretazioni della Voliera di Varrone
 Van Buren & Kennedy, 1919
 Des Angès & Seure, 1932
 Fuchs, 1962
 Stierlin, 1996
 Flach, 2002
 Cassatella, 2006
 Carandini, 2010
 Royster, 2017.

ricordino affreschi di *domus* vesuviane, in una visione atemporale. Ciò indica come il progetto del Reatino sia un'inesauribile fonte di studi e influssi mentre il *marketing* di uccelli e pesci⁵ nonché i dialoghi tra amici - da interpretare come specchi cognitivi, ora studio delle neuroscienze - mostrano un'attualità inaspettata. Alcune proposte di studiosi del XX e XXI secolo risultano quasi "seriali" nel riprodurre uno sconosciuto prototipo dell'Aviario. Intendo valorizzare io, per prima, un lavoro negletto: si tratta di una prospezione termografica della Villa varroniana, interessata da impianti idrici, a Cassino. Il risultato non è stato vagliato e non si è scoperta la Voliera, che ho reperito tra le immagini, verificandone misure e forma. Finché non ci sarà una campagna scientifica di scavi, ci si dovrà limitare a questo rilievo (Errico, 2020: 133-135; Pistilli, 2010: 155)⁶: la sagoma differisce da ipotesi precedenti ma presenta una passerella tra le due zone, a conferma della *plumula*. Quindi, malgrado sia stata tralasciata per decenni, esiste un'immagine analoga che rispecchia il profilo ma non ne sonda la materia, permettendo, comunque, di conoscerne l'aspetto.

1. L'ipotesi ha trovato riscontro nella termografia della Villa di Varrone a Cassino.
2. Larghezza circa 14,40 m; lunghezza circa 21,60 m; diametro circa 8,10 m. (Schulze, 2013: 4) "Proportion – Harmonic and Arithmetic Mean – Analogy (Tetraktys)".
3. Proveniente da un'attenta irreggimentazione dei ruscelli esistenti.
4. Tra il 1775 e il 1784 completò anche la sistemazione del *Petit Trianon* (Zoppi, 2009: 192).
5. Nello *showroom* con *caviae*.
6. Il lavoro, eseguito per la captazione delle sorgenti del Gari, nel 1991-92 - su commissione dell'Acquedotto Campano - dalla società per rilievi e restauri *Il Cenacolo* (ora fallita), non ha riportato la risonanza che meritava.

Riferimenti bibliografici

- Amendolagine, F. (2016). *Jacopo Barozzi da Vignola, ovvero il decoro come nostalgia*. In Affanni A.M., Portoghesi, P. (eds), *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli, 2-3 luglio 2015*. Roma: Gangemi, 63-82.
- Assunto, R. (1988). *Ontologia e teleologia del giardino*. Milano: Guerini.
- Baier, T. (2001). «Varrone tra analogia e anomalia, Riflessioni sulla teoria dell'Origine della lingua e della Cultura in Varrone». *Journal of Latin Linguistics*, 6 (1), 1-20.
- Calandra, E. (2015). «Terra marique: le residenze imperiali nel Latium e l'acqua». *Newsletter di Archeologia CISA*, 6, 27-41.
- Catalano, P. (1978). *Aspetti spaziali del sistema giuridico-religioso romano. Mundus, templum, urbs, ager, Latium, Italia*. In Haase, W. (ed), *Religion Heidentum: Römische Religion, Allgemeines. / Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 16,1, 440-553.

- Duso, A., (ed), (2017). «M. Terenti Varronis De lingua Latina IX». *SPUDASMATA*, band 167, 5-29.
- Errico, S. (2020). *Autoritratto con Varrone*. Lecce: YCP.
- Flach, D. (2002), *Marcus Terentius Varro über die Landwirtschaft*. Buch 3. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Frommel, C.L. (2005). *Villa Lante e Tommaso Ghinucci*. In S. Frommel (ed), *Villa Lante a Bagnaia*. Milano: Mondadori Electa, 79-93.
- Geraldi, E., Gizzi, F. T., Masini, N. (2003). *Termografia all'infrarosso ed archeologia dell'architettura: alcuni esempi, "GNGTS"* [Online]. Disponibile in: http://www3.ogs.trieste.it/gngts/files/2003/2003/contents/pdf/12_18_full.pdf [17 marzo 2021].
- Halkin, L.-E., Bierlaire, F., Hoven, R., (eds), (1972). *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, I, 3. Amsterdam: North Holland, 239-240.
- Keil, H. (1889). *M. Terenti Varronis rerum rusticarum libri tres*. Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri.
- Lafon, X. (2001). *Villa maritima. Recherches sur les villas littorales de l'Italie romaine. III siècle av. J.C.-III siècle ap. J.C.*. Roma: École Française de Rome.
- Lapadula, B. F. (2018). *Giardini e Paesaggi nella Storia - una guida ragionata e bibliografica*. Roma: Pioda Imaging Edizioni.
- Marastoni, S. (2009). *Il Mundus di Grumentum?* In Attilio Mastrocinque (ed), *GRUMENTUM ROMANA, Convegno di studi. Grumento Nova (Potenza), 28-29 giugno 2008*. Moliterno: Valentina Porfidio Editore, 234-250.
- Mazzarino, S. (1966). *Il pensiero storico classico*, vol. 2. Bari: Laterza.
- Mique, R. (1786). *Recueil des plans du Petit Trianon*, Ms. alfa.&.01.02. Modena: Biblioteca Estense Universitaria. [Online]. Disponibile in: <https://n2t.net/ark:/65666/v1/10794> [13 aprile 2021].
- Pagliaro, A. (1958). «La dottrina dell'analogia e i suoi precedenti». *Ricerche Linguistiche*, 4, 1-18.
- Pistilli, E. (2010). «L'ucelliera di Varrone a Cassino dagli scavi del 2001». *Studi Cassinati*, X, 3, 147-157.
- Rinaldi, R. (2004). «L'intero separato. Conservazione e controllo nel *De re aedificatoria*». *Lettere Italiane*, 56, 2, 190-224.
- Salatin, F. (2020). «Osservazioni sulla copia architettonica in età antica». *ArcHistoR*, VII, 14, 5-21.
- Sauron, G. (2019). *The Architectural Representation of the Kosmos from Varro to Hadrian*. In P. S. Horky (ed), *Cosmos in the Ancient World*. Cambridge: Cambridge University Press, 232- 246.
- Schulze, W. (2013). «*symphonon · symmetron · rhythmós · harmonía* Platon and the triangle "Music & Mathematics & Architecture" Tribute to Plato (I): The 2400th Anniversary of the Foundation of Plato's Academy». *CroArtScia*, 09.05.2013,1-15.
- Segner J. A. (1774). *De ornithone Varronis*. In J. M. Gesner, J. A. Ernesti (eds), *Scriptores rei rusticae veteres latini*. Lipsiae: sumtibus Caspari Fritsch, 424-435.
- Traglia, A. (1974). *Varrone, Opere*. Torino: Utet.
- Zoppi, M. (2009). *Storia del giardino europeo*. Firenze: Alinea Editrice.

Silvana Errico
Architetto
silvanaerricodue@gmail.com



**Giovanni Antonio Canal, detto il Canaletto,
Capriccio con edifici palladiani, c. 1756-59**

**LA CITTÀ DELL'ANALOGON RATIONIS.
RAGIONE E ANALOGIA IN ALDO ROSSI
E ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN**

Giovanni Galli

In 1973, Aldo Rossi organized and directed the great exhibition *Architettura Razionale* (XV Triennale di Milano). In the last room of that exhibition, a painting was displayed, commissioned by Aldo Rossi to Arduino Cantafora: *The analogous city*. It wasn't the first time that the concept of analogy peeked out between the folds of Rossi's narratives. And it won't be the last. Again and again it will turn up, always as an anticipation of a book, itself entitled *The analogous city*, that will never see the light. Throughout its various manifestation, the term – and the concept – of analogy will become in Rossi's words ever more nuanced and ambiguous, as if bearing the role of symptom of his evolving and ever more hermetic poetics. In 1753, more than two hundred years before, rationality and analogy had already been coupled together ("*analogon rationis*") in a book destined to change with its name, *Aesthetica*, the history of philosophy, by giving birth to the eponymous discipline characterizing the changing attitude of modernity towards art. No apparent link ties the two events. Yet, the comparative reading we propose here, between the works of a philosopher and an architect separated by two centuries of history, can have a heuristic value for both. Baumgarten's definitions help unravel the history and evolution of the meanings of a complex concept such as the one that analogy assumes in Rossi's theoretical and poetic path. Reciprocally, these meanings can contribute to the re-examination and re-evaluation of a treatise, *Aesthetics*, of which – unjustly – critical literature in general has almost retained just one word, its title, assigning to Kant's *Critique of Judgment* the role of authentic inaugural text of the new philosophical discipline that will follow that name. If it is true that Baumgarten's work remains largely a treatise on poetics, ontological implications emerge between the folds of its instructions allowing Baumgarten to claim authorship's copyright, and to assume a prophetic value, on the role of art and architecture, which will become evident in the second half of the twentieth century.

Analogia di analogie: a) nel primo paragrafo dell'*Aesthetica* (1750), Alexander Gottlieb Baumgarten definisce l'estetica come arte dell'"*analogon rationis*"; b) al termine della grande mostra Architettura Razionale (XV Triennale di Milano, 1973), Aldo Rossi espone un quadro "commissionato" ad Arduino Cantafora, *La città analoga*.

Ragione e Analogia, due volte assieme, a più di duecent'anni di distanza, in un insolito connubio che non converrebbe al loro lignaggio semantico.

Improbabile che Rossi abbia mai letto Baumgarten: non lo ha mai citato. Del resto Baumgarten, nonostante un ambito disciplinare, l'Estetica, esista oggi grazie alla sua invenzione lessicale, gode dai tempi di Kant di una paradossale sfortuna critica. Ma l'Analogia ci ha ormai abituato a strani fenomeni di "sincronicità", che mentre si danno nella loro evidenza si ritraggono dalle interpretazioni. Proseguiremo allora sulla strada che ci ha inopinatamente indicato. Di analogia Rossi parla per la prima volta nel 1969, ne "L'architettura della ragione come architettura di tendenza". La Ragione celebrata è quella dei Lumi; la Tendenza, qui nata ufficialmente [ma vedi l'embrione in Rossi 1975], è il nome-manifesto attorno al quale in futuro si uniranno discepoli e seguaci. Per il momento, individua nelle opere del Frigimelica, di Piranesi, Memmo, Canova e di tanti altri, delle «coincidenze singolari»: «quel misto di descrizione e di deformazione, di invenzione e di conoscenza a cui è legata l'esperienza migliore dell'arte moderna e che qui è risolta in una comune *volontà di stile*» (Rossi, 1975b). Analogia, infine, è il termine adottato per il *Capriccio con edifici palladiani* del Canaletto, ostinato riferimento rossiano, qui descritto come il frutto di un'operazione «logico-formale».

In un testo autobiografico, Roland Barthes racconta la «perfida Analogia» come la sua personale «*bête noire*», per l'«effetto di Natura» che comporta: l'illusione, nella somiglianza delle cose, di poter passare di referente in referente senza intercessione di semiosi. Le oppone l'«Omologia», «semplice corrispondenza strutturale», dove il rapporto tra somigliante e somigliato è «proporzionale». La scelta lessicale è impropria: l'"omologia" barthesiana è a tutti gli effetti l'*ἀναλογία* euclidea, dove $A : B = C : D$ (Barthes 1975: 48). Così, Barthes stempera (intenzionalmente?) il carattere anfibolico dell'analogia, che è rapporto *sia* di somiglianza *sia* di proporzione.

Nondimeno, la distinzione di Barthes illumina per noi una doppiezza presente anche nel testo di Rossi: l'analogia della "tendenza", rappacificante somiglianza tra architetture (palladiane), e quella della "Venezia analoga" del Canaletto, ermetico risultato di una sostituzione di segni in un'eguaglianza di rapporti. L'intero scritto è ancipite: da un lato l'architettura della ragione come «costruzione logica», con «riferimenti ben fondati su un processo razionale»; dall'altro il suo carattere «metafisico, astratto, misterioso». E ancora, un'architettura come «invenzione per conformare il territorio secondo un principio unico; e diventa anche un'imposizione», ma dove «il significato che scaturisce al termine della operazione è il senso autentico, imprevisto, originale della ricerca».

Poiché, «se sappiamo, ed è chiaro, quello che volevamo dire, non sappiamo se dicevamo che quello» (Rossi, ibidem). Non tutto è dicibile, come il Novecento – da von Hofmannsthal a Heidegger – ha scoperto con sgomento, perché «non velato è il vero della conoscenza discorsiva, che però essa in compenso non possiede; la conoscenza che è arte lo possiede, ma come qualcosa di incommensurabile ad essa.» (Adorno 2009: 169).

Delle tre polarità della teoretica/poetica di Rossi (Ragione, Tendenza e Analogia), le prime due prevalgono fino a oscurare la terza nella mostra milanese del 1973, culmine del suo percorso militante e "collettivista". Quando chiama a raccolta amici, compagni e discepoli, per fornire del «materiale concreto» (l'«architettura è parente dell'ingegneria e quindi della fisica»), «nella prospettiva di costruire un unico progetto»: così nella perentoria introduzione/manifesto al catalogo, scritta interamente al plurale. Lì, a un'architettura che ha perso «persino il miserabile gusto dell'invenzione o della trovata degli architetti eclettici», Rossi contrappone l'«uniformità delle soluzioni, questa ripetizione [che] costituisce l'aspetto più importante dell'esperienza della scuola» e preconizza «l'inizio di un'architettura che superi l'individualità fissando un mondo architettonico rigido e di pochi oggetti» (Rossi, 1973). Il quadro di Cantafora, riprodotto a incisione nelle pagine della prefazione, è una rappresentazione plastica dell'analogia *sub species tendentiae*: una prospettiva centrale, al seguito di quelle di Berlino, Urbino e Baltimora, rappresentazione di un'Utopia che allinea, tra la Fontana di Segrate e la *Tour tronconique* di Boullée, le architetture di Rossi e dei suoi "contemporanei" – da Antonelli a Behrens, a Terragni, a Hilberseimer – accomunate da ciò che Rossi interpreta come un "*kunstwollen*" condiviso.

Della parola "analogia" una sola occorrenza nel testo del catalogo: il titolo di un libro di prossima pubblicazione nella medesima collana. *La città analoga* di Aldo Rossi, che non vedrà mai la luce. E sarà il primo di una serie di "atti mancati" che contrassegnano la travagliata storia dell'analogia rossiana. Il secondo, decisivo, è un articolo di due anni dopo, pubblicato in spagnolo su *2C*, "La arquitectura análoga" (Rossi, 1975) e in inglese l'anno successivo (Rossi, 1976). Non verrà *mai* pubblicato in italiano.

«Benché nella mia architettura le cose si vedano con grande chiarezza, mi rendo conto che negli ultimi progetti affiorano o si precisano meglio alcune caratteristiche, memorie e soprattutto associazioni, che spesso danno loro un risultato imprevisto»: questo l'*incipit*. Il tono, qui e di seguito, è intimista, a tratti apologetico, molto diverso da quello assertivo cui Rossi ci aveva abituato. Parla dei suoi progetti, presi «[in] un ampio gioco di associazioni, corrispondenze, analogie»; dell'«inquietudine delle parti e degli elementi [che si sovrappone] all'ordine geometrico delle combinazioni»; dell'impossibilità di fermare per loro significati sempre in movimento, che si sovrappongono a quelli di altri: «gallerie, silos, vecchie case, industrie, fattorie della campagna lombarda, o *Landhäuser* [sic] di quella berlinese e altre ancora». Edifici anonimi, «tra la memoria e l'elenco». «Oggetti d'affezione» che sostituiscono l'affezione per gli architetti della prospettiva milanese. Un catalogo privato, a tratti privatissimo: i setti del Gallaratese riprendono quelli delle gallerie autostradali percorse in macchina per andare a Zurigo. «Nella memoria, l'architettura si converte in autobiografia» dice Rossi, ma forse voleva dire il contrario.

Ritorna, subito all'inizio, il quadro del Canaletto. Era già successo altre due volte, nella prefazione alla riedizione de *L'architettura della città*, 1969, e in quella della traduzione portoghese, 1971. Come nelle volte precedenti, Rossi parla di «operazione logico-formale», ma poi devia bruscamente citando Jung, che al pensiero logico contrappone quello analogico, «fantastico e sensibile, immaginato e muto» e poi «arcaico, inespresso». L'ombra dell'Analogia si allarga sulla Ragione: l'operazione di Canaletto è in sé logica e formale, ma il risultato è adesso «inesprimibile con parole». Le cose non si spiegano, «se non attraverso nuove cose».

Il Canaletto dipinge il suo quadro tra il 1756 e il 1759, Baumgarten pubblica l'*Aesthetica* sei anni prima. Inutile azzardare improbabili influenze o derivazioni fra le due opere, ma che siano contemporanee è un fatto di per sé significativo.

Il densissimo incipit recita così: «*AESTHETICA (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae*» (Baumgarten 2019: §1). La particolare costruzione sintattica spesso induce a saltabeccare, con questo risultato: «L'estetica è la scienza (...) della conoscenza sensibile». Di qui, spesso, la letteratura critica assegna a Baumgarten l'intento originario di oltrepassare i ristretti limiti dell'arte e della bellezza, verso una disciplina che abbracciasse l'intero spettro delle percezioni sensoriali (αἴσθησις = sensazione). Ma nulla di ciò che leggiamo nei suoi libri autorizza a pensarlo. In realtà, la «scienza della conoscenza sensibile» di Baumgarten equivale alla somma delle arti messe tra parentesi: «teoria delle arti liberali» (le belle arti), «gnoseologia inferiore» (conoscenza degradata), «arte del pensare in modo bello» (strana formulazione), «arte dell'analogo della ragione» (ci siamo).

L'*Aesthetica* è uno spin-off dell'universo metafisico di Leibniz, che Baumgarten eredita via Christian Wolff. Un universo dove logica e metafisica coincidono, calcolato da un demiurgo platonico che nel frattempo si è convertito al cristianesimo e ha inventato il calcolo infinitesimale. L'universo leibniziano è l'atto di creazione di un dio che, in un'istantanea, vede tutti gli infiniti mondi possibili, prodotti dalle infinite composibilità tra le infinite sostanze nei loro rapporti infinitesimali; li penetra, li paragona, li pesa gli uni con gli altri e, nella sua infinita saggezza, sceglie il più perfetto. Il più armonioso: quello dove la massima varietà è regolata dal massimo ordine possibile (Leibniz 1967: §225 e 2001: §58).

In questo universo, trionfo della bellezza infinita della ragione, la conoscenza è un integrale che va da zero a infinito: solo Dio, monade suprema, possiede una nozione *adeguata* (infinitesimale) e *intuitiva* (sincronica) dei fenomeni; la conoscenza umana può solo tendere verso quella perfezione e le sue nozioni saranno adeguate solo per quanto il pensiero logico dei filosofi sarà in grado di distillare in descrizioni simboliche (analitiche e calcolabili) il "rumore" delle *confuse* percezioni sensoriali. L'arte, per eccellenza refrattaria a ogni genere di *reductio*, rimarrà per Leibniz l'insondabile regno del «*je-ne-sais-quoi*» (Leibniz, 1968). Ma, ad ogni Platone il suo Aristotele: l'estetica di Baumgarten è un aristotelico tempio neoclassico incastonato in un universo platonico e barocco. Se in Leibniz la sola bellezza è quella intelligibile, che coglie in modo trasparente i nessi logici tra le cose, Baumgarten non vuole rinunciare alla ricchezza di quella sensuale: «ai filosofi sia estremamente chiaro che, qualunque sia il guadagno di perfezione formale nella conoscenza e nella verità logiche, ad esso si accompagna la perdita di molta e grande perfezione materiale. Che cosa è infatti l'astrazione se non una perdita?» [§ 560]. L'estetica, sorella minore (*inferior*) della logica [§13], è scienza della conoscenza (*gnoseologia*) confusa, nel senso etimologico di "con-fuso": un'abbondanza di nozioni, tra loro in-distinte, raccolte in un solo sguardo. Se la logica deduce analiticamente il particolare dall'universale, l'estetica è uno sguardo sintetico che cerca l'universale nel particolare.

«*Ars pulchre cogitandi*» (e non «*pulchri cogitandi*») non significa arte del "bel pensare" (in modo ordinato, preciso), ma porre la bellezza come struttura di un modo del conoscere *che assomiglia a quello della ragione (analogon rationis)*. Il pensiero analogico è l'autentica struttura del tempio baumgarteniano, nei due

significati assegnati da Barthes all'analogia: l'artista crea per analogia, quando «da una cosa bella conosciuta, per il principio di riduzione, si ricava qualcosa di identico (simile, uguale, congruente) ma parzialmente diverso» (§129); e le stesse opere poetiche sono «finzioni analogiche», infiniti mondi possibili dei quali l'artista è un dio minore. «Eterocosmi», li definisce Baumgarten (§516): mondi altri (come la Venezia analoga del Canaletto), paralleli a quelli considerati dal demiurgo di Leibniz, per i quali Baumgarten, da buon aristotelico, stabilisce che l'unico criterio di perfezione è la *verisimiglianza* (mondi possibili, distanti dalla «turpe utopia», *ibid.*).

Nel 1976, Aldo Rossi espone alla Biennale di Venezia *La città analoga*, un collage composto assieme a Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin e Fabio Reinhart. È il terzo atto mancato: la tavola sostituisce il libro che Rossi non pubblicherà mai. Lo capiamo dal testo di accompagnamento, pubblicato su Lotus: «Quest'opera non è la spiegazione della città analoga anche perché non crediamo che esistano spiegazioni» (Rossi 1976b). L'analogia, aveva già detto su 2C, «è inesprimibile, se non attraverso nuove cose» (cit.): il libro sull'analogia non può essere scritto, non come libro di teoria dell'architettura.

Questa *Città analoga* non ha nulla del quadro omonimo esposto alla Triennale tre anni prima. Non è l'utopia della Tendenza, dove ciascuna architettura rimanda all'altra per analogia formale, ma una vera e propria analogia *eterocosmica*: un mondo altro che, letteralmente, si sovrappone a quello esistente. Qualcuno, duecento anni dopo Baumgarten, potrebbe dire un'eterotopia. Anche il commento è molto diverso da quello della Triennale: là l'opera era di un solo autore, e il testo al plurale; qui l'opera è collettiva, ma il testo al singolare. Quello guardava con impazienza al futuro; questo si guarda indietro con amarezza: «che architetti, ingegneri, geometri, veri servi della speculazione nel significato letterale, comincino a togliere le mani dalla città ci riempie di soddisfazione come cittadini». E poi ancora il quadro del Canaletto, per l'ultima volta. Ma qui l'eterocosmia soppianta Jung: la Venezia analoga è «impiantata su quella vera» e propone «un'alternativa nel reale».

Nel 1981 Aldo Rossi pubblica *A Scientific Autobiography*. L'ultimo degli atti mancati: verrà pubblicato in italiano solo nove anni dopo per i tipi di un editore "minore" e per lo più ignorato dal dibattito architettonico. Poi, il testo è il libro mai scritto sulla città analoga, terminato solo dopo aver compreso che l'autobiografia era l'unica forma di scrittura possibile. L'autobiografia di Rossi si confonde con i suoi progetti e le analogie "privatissime" si moltiplicano a dismisura: al Palazzo della Regione di Trieste, che ancora in 2C emergeva da «precise immagini architettoniche», le coperture vetrate del *Lichthof* e del *Kunsthhaus* a Zurigo, si sovrappongono ora le mattine passate a leggere il giornale sotto quelle vetrate, l'*Invernadero* di Barcellona, [i] giardini di Siviglia e di Ferrara, dove provo una pace quasi completa» (Rossi 1990, p. 16). Alla Casa dello studente di Chieti (significativamente del 1976), si sovrappongono «la sabbia e strade bianche in mattine senza tempo e sempre eguali» dell'infanzia (*ibidem*, p. 30). E così via, in analogie che rimandano non tanto e non solo ad altre architetture, quanto ad altri vissuti, mondi altri, distanziati cronologicamente, che si sovrappongono a quelli attuali. Dove la ricerca dell'esattezza si con-fonde e si precisa con la personale ricerca di felicità.

«La ricerca della felicità – scrive – si identifica con un giorno felice, un giorno di festa, anche perché nel fermarsi delle cose sembra



che la felicità non possa essere contrastata». (ibidem, p. 16) E la frase sembra tratta da un celebre passo de *Il tempo ritrovato*, dove l'analogia tra un inciampo fortuito sul selciato nel cortile del palazzo Guermandes e quello di molti anni addietro nella Piazza San Marco a Venezia lega il presente a un ricordo seppellito nella memoria e sprigiona in Marcel l'incontenibile felicità di «vivere, e gioire dell'essenza delle cose: ossia, fuori del tempo»: «un'analogia m'aveva permesso di sottrarmi al presente [per] farmi ritrovare i tempi remoti, il tempo perduto, di fronte al quale gli sforzi della mia memoria e della mia intelligenza eran sempre falliti» (Proust 1963, p. 207).

L'atemporalità a lungo cercata da Rossi nella purezza della geometria emerge finalmente nei varchi temporali aperti dall'analogia, a costo di convertire l'architettura da atto di trasformazione del territorio a fatto letterario.

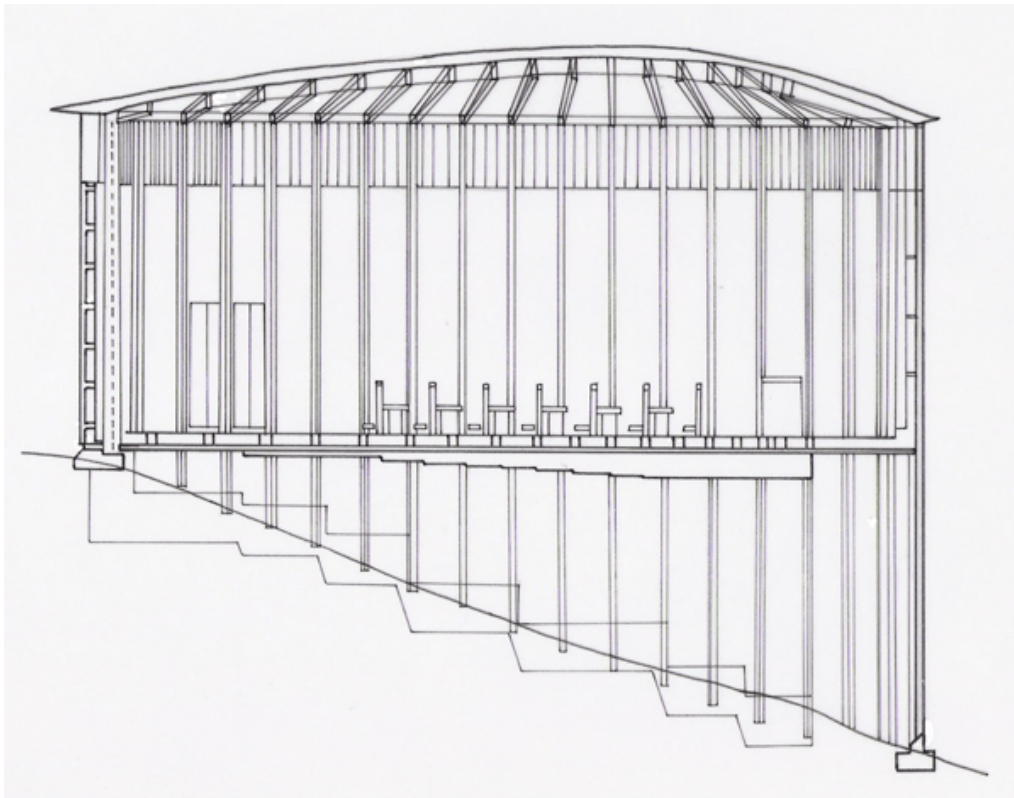
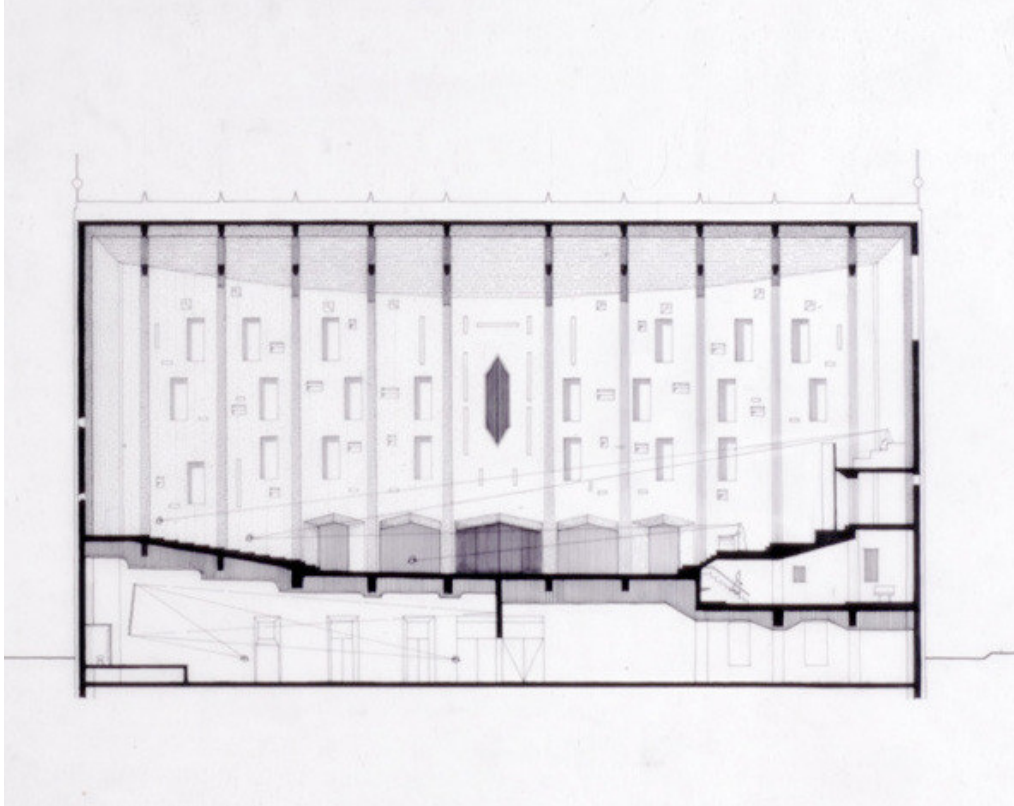
Il difetto principale dell'*Aesthetica* di Baumgarten è quello di essere un libro prematuro, ancora troppo impigliato nella regolistica neoclassica: gran parte delle sue pagine è dedicata alla redazione di norme pensate per assicurare che il *cogitandi* sia veramente *pulchre*, ciò che ne fa in parte una riscrittura in chiave moderna della *Poetica* di Aristotele. Forse anche per questo la *Critica del giudizio* di Kant è tradizionalmente considerata il reale testo inaugurale dell'estetica. Ma dalle pieghe del concetto di *analogon rationis* emergono implicazioni ontologiche che consentono a Baumgarten di rivendicare il diritto di primogenitura e assumono un valore profetico, il cui valore euristico diverrà evidente nella seconda metà del Novecento. *La Città analoga*, *il Monumento continuo*, *la No-stop city*, *Exodus*, *The City of the Captive Globe*, sono altrettante metafore di una condizione ontologica dell'architettura che per lungo tempo il romanticismo Moderno ha rifiutato di vedere: la condizione eterocosmica di tutta l'architettura, compresa quella costruita. Frammenti di mondi altri, sovrapposti in modo puntuale a un territorio che si presenta come l'esito di ben altre dinamiche.

Riferimenti bibliografici

- Adorno, T.W. (2009). *Teoria estetica*. A cura di Desideri, F. e Matteucci, G. Torino: Einaudi [Adorno, T.W. (1970). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag]
- Barthes, R. (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil.
- Baumgarten, A.G. (1999). *Riflessioni sulla Poesia*. Palermo: Aesthetica Edizioni [Baumgarten, A.G. (1735). *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*].
- Baumgarten, A.G. (2000). *L'Estetica*. Palermo: Aesthetica Edizioni [Baumgarten, A.G. (1750). *Aesthetica*].
- Leibniz, G.W. (1967). *Saggi di Teodicea*. In Bianca, D.O., Saggi filosofici di Gottfried Wilhelm Leibniz. Vol. I. Torino: Utet. 375-770 [Leibniz, G.W. (1710). *Essais de Théodicée*].
- Leibniz, G.W. (1968). *Meditazioni sulla conoscenza, la verità e le idee*. In Bianca, D.O., Saggi filosofici di Gottfried Wilhelm Leibniz. Vol. II. Torino: Utet. 679-86. [Leibniz, G.W. (1684). *Meditationes de cognitione, veritate et ideis*].
- Leibniz, G.W. (2001). *Principi della Filosofia o Monadologia*. Milano: Rizzoli. [Leibniz, G.W. (1720). *Lehr-Sätze über die Monadologie*].
- Proust, M. (1963). *Alla ricerca del tempo perduto. Il tempo ritrovato*. Tradotto dal francese da Giorgio Caproni. Torino: Einaudi. [Proust, M. (1927). *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*. Paris: NRF].
- Rossi, A. (1973). *Introduzione*. In Braghieri, G., Raggi, F. [eds.] (1973). *Architettura razionale, XV Triennale, Sezione Internazionale di Architettura*. Milano: Franco Angeli. 13-22.
- Rossi, A. (1975). *Introduzione a Boullée*. In Rossi A., *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*. Milano: clup. 346-64. [Rossi, A. (1967). Id. In Boullée, E.L. (1967). *Architettura. Saggio sull'arte*. Padova: Marsilio].
- Rossi, A. (1975b). *L'architettura della ragione come architettura di tendenza*. In Rossi A., *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*. Milano: clup. 370-78. [Rossi, A. (1969). Id. In Brusatin, M. [ed.] (1969). *Illuminismo e architettura del '700 veneto*. Catalogo della mostra. Resana: Grafiche Giorgio Paroni].
- Rossi, A. (1975c). «La arquitectura analoga». 2C: *Construcción de la ciudad*. N. 2. 8-11.
- Rossi, A. (1976). «An analogical architecture». *Architecture and Urbanism*. N. 56. 74-76.
- Rossi, A. (1976b). «La città analoga: tavola». *Lotus international*. N. 13. 4-9.
- Rossi, A. (1990). *Autobiografia scientifica*. Parma: Pratiche Editrice. [Rossi, A. (1981). *A Scientific Autobiography*. Cambridge Mass-London: MIT Press]

Giovanni Galli

Università di Genova
giovanni.galli@unige.it



Gio Ponti
Sezione della Chiesa di S. Maria Annunciata
all'Ospedale S. Carlo Borromeo, Milano.

Peter Zumthor
Sezione della Cappella di San Benedetto, Sumvitg.

PROGETTARE CON L'ANALOGIA

Angelo Torre

The influence of the analog tool in design actually has ancient roots. From this point of view, the Greek concept of mimesis can be interpreted as a design use of analogy (Campo Baeza, 2012). Constantly referring to an ideal model, in the case of Greek temples, is itself a specific representation of that idea, which in turn becomes the other term of the relationship of similarity. The mimesis, in fact, did not consist in a mere copy but rather in resuming a set of proportions within which, however, a degree of variability remains, precisely because there are infinite possibilities in the material representation of an idea. The contribution and the material of the twentieth century on the theme is wide varied and often intertwined. For example, it is interesting to combine movements such as Postmodernism with currents such as that of surrealism and identify points of proximity or detachment on the design interpretation of analogy. Combining the figures such as Aldo Rossi and the surrealists, for example, have also been highlighted over time by critics such as Carlos Martí Aris (Carlos Martí Aris, 2007). Aldo Rossi published his collage “The analogous city” in the number 13 of Lotus magazine in 1976. In the following years Oswald Mathias Ungers laid the foundations of his analogous city, the “city within the city”, another main topic of this text. The purpose of this text is limited, in short, to investigating the analog process as an instrument of the project, or rather as an “operational procedure” (Braghieri, 2013) of the project, excluding, but inevitably considering, all the semantic and theoretical fields linked to analogy intended as an analysis tool or as a project itself. The research is carried out through the analysis of some authors of the century that has just ended, who in chronological order define analogy through the ever-changing relationship between the design act and the association of images.

Usciti dal XX secolo, il processo analogico si trova già indagato e analizzato in molte sue forme. Il Novecento è stato, per l'analogia, un arco temporale in cui lo strumento è diventato analisi e da analisi è diventato progetto, tramite una vasta rete di esperimenti e attività di intellettuali, progettisti e artisti. All'interno delle vicende culturali del secolo breve, questi sovente hanno scelto il ricorso all'analogia, fino a eleggerlo come strumento d'indagine e di narrazione primario dell'intero secolo scorso¹. Abbiamo potuto però riscontrare, attraverso il lavoro di diversi autori, la possibilità di sfruttare l'analogia all'interno dell'attività di progettazione in modo più o meno speculativo. L'accostamento di due elementi fornisce il supporto pratico per produrre un oggetto comunicativo.

Agli inizi del secolo, nel lasso di tempo tra le due guerre, l'utilizzo dell'analogia per comunicare un'idea e l'uso di questa come strumento prediletto del progetto, si manifestano in modo esplicito nel surrealismo e in particolare nel lavoro di autori quali Salvador Dalí o René Magritte.

La stretta correlazione con la nascita della psicanalisi e l'evolversi delle correnti surrealiste mette al centro le possibilità che risiedono nelle parti più occulte della nostra mente, irraggiungibili da un pensiero logico deduttivo. In questo caso, l'impossibilità di raggiungere significati e conoscenza in modo scientifico-razionale spinge all'utilizzo di associazioni inedite che risvegliano significati sepolti nella memoria di colui che osserva. La base mnemonica dei nostri ricordi risulta infatti il letto nel quale avviene la relazione fra elementi della nostra mente che entrano in contatto, facendo emergere un significato condiviso. Nel metodo paranoico-critico di Salvador Dalí, va ricercato il tentativo di comunicare un significato tramite immagini, provenienti dal nostro subconscio, che di quel significato ne rappresentano una componente specifica e associate ad altre immagini producono una reazione nell'osservatore.

Il rapporto che sussiste tra analogia e progetto (inteso come procedura operativa e non come risultato) è ancora oggi privo di una definizione precisa o di una scienza manualistica che possa essere presa e applicata. Per questo motivo, i casi che si potrebbero prendere in considerazione per affrontare il tema, anche limitandosi all'arco temporale del secolo scorso, sono diversi tra loro.

Nel progetto di architettura la componente comunicativa è innegabile. Nel concetto di costruzione, l'uomo utilizza l'architettura per esprimere un contenuto "altro". Se ipoteticamente qualcuno si accingesse a progettare o costruire in prima persona la propria casa, quella persona si troverebbe necessariamente dinanzi a delle scelte. Di conseguenza l'atto costruttivo rappresenta un elenco delle decisioni prese e, in quanto azione, contiene implicitamente una dimensione comunicativa.

Questa componente comunicativa dell'architettura si manifesta in vari modi e forme, la cui efficacia sulle persone è sorretta dall'esercizio dell'arte retorica (Braghieri, 2013). Nel ventaglio di soluzioni possibili, l'analogia trova spazio, non solo come strumento di ricerca e analisi o come forma retorica, ma anche come vero e proprio strumento del progetto.

Il fenomeno analogico in architettura si consolida per tutto il corso del '900 declinandosi in diversi ambiti (Scelsi, 2017) fino ad avere la sua più esplicita rappresentazione nel lavoro dell'architetto tedesco Oswald Mathias Ungers, quando nel 1978 condivide alcune parti della futura pubblicazione *Morphologie City Metaphors* (Ungers, 1982) per la mostra MAN transFORMS. In questo lavoro, l'analogia viene sfruttata come mezzo di indagine verso nuovi significati

ancora sospesi o rapporti formali semplicemente sottovalutati.

L'anno precedente, il 1977, vengono stampate 300 copie di un interessante lavoro in cui l'architetto tedesco realizza l'uso dell'analogia come vero e proprio strumento progettuale: *The city in the city. Berlin: An Urban archipelago*. La metafora presente nel titolo del manoscritto, nato in seguito alla Summer School tenuta dalla Cornell University a Berlino nel 1977, diventa una dichiarazione programmatica del progetto.

La struttura stessa del progetto di Città nella città si presenta in forma analogica: undici tesi si susseguono una dopo l'altra. Undici schede, ciascuna dotata di un enunciato, uno sviluppo e una conclusione, compresse su una o due facciate di fogli A4. In breve, undici tasselli che associati tra loro producono un pensiero organico, ma che se presi separatamente mantengono una propria autonomia.

Ungers parte dall'analisi del contesto storico, in questo caso quello molto specifico della ricostruzione post-bellica della città. Questo tema lo porta, nelle undici tesi a interrogarsi sulla costruzione dell'identità futura di Berlino. Da questa analisi individua elementi chiave su cui incentrare il progetto, il quale nasce dai rapporti individuati tra le caratteristiche ancora esistenti all'interno del contesto analizzato e quelle socio economiche date dal contesto storico: la decrescita urbana, ormai avviata verso una dimensione non solo locale-berlinese ma anche nazionale e mondiale; la presenza urbanistica di frammenti di città con interi isolati da ricostruire sulle tracce lasciate dalle macerie della guerra; lo svilupparsi di nuove esigenze dell'uomo e della società; la presenza di strutture urbane già dotate di un'identità percepibile anche nei frammenti resistiti agli eventi bellici; una grossa matrice formata da macerie e demolizioni, negativo invece delle parti di città che hanno conservato un'identità riconoscibile. I rapporti che intercorrono tra i temi della sua ricerca conducono ai rapporti riscontrabili nelle immagini dell'arcipelago e della *matrioska*, che evidentemente vantavano, secondo l'architetto tedesco, un rapporto di somiglianza con la soluzione immaginata per i problemi della città. In questo senso, l'analogia rappresenta per Ungers un'opportunità.

«L'idea di città nella città è il concetto di partenza per un futuro modello di Berlino, essa è verificata nell'immagine di Berlino come città arcipelago».

Con questa frase estrapolata dall'enunciato della tesi 5 dal titolo: *La concezione della città nella città*, l'autore denuncia in modo aperto ed esplicito l'utilizzo dello strumento analogico a sostegno del progetto o addirittura, strumento originario del progetto.

Nello sviluppo della tesi 5 Il progetto viene esplicitato in modo discorsivo appoggiandosi sul modello individuato.

Il modello da riproporre in forma analoga è appunto quello dell'arcipelago quale insieme di "città nella città".

Nella tesi 6, identifica le isole urbane e dichiara con fermezza il distacco dall'approccio programmatico al progetto, basato sull'analisi della distribuzione di bisogni e funzioni, in favore di quello analogico. Con approccio analogico si intende dire che il progetto delle isole urbane può essere ottenuto direttamente attraverso «Analogie e confronti con i modelli [...] che possono essere trasposte in senso tipologico» (Ungers, 1977).

Questa operazione è utilizzata al fine di individuare gli elementi condivisi tra l'identità della struttura urbana da riparare e il suo modello di riferimento e la relazione che si instaura tra struttura urbana e modello diventa il progetto stesso.

Tra altri casi che si possono prendere a riferimento per affrontare il tema, tracce di un approccio analogico al progetto si ritrovano frequenti nel lavoro e nel pensiero di Alberto Campo Baeza, specialmente se si riflette in modo organico sul suo operato, composto dai testi, oltre che dalle sue architetture.

Curiosamente mi sono imbattuto di recente in un vecchio numero di «Domus», nel quale erano contenuti allo stesso tempo un testo di Ungers che anticipava la pubblicazione su Berlino e un breve articolo di Campo Baeza sul tema del restauro. Anche in questo caso, nell'articolo dell'architetto spagnolo, viene fatto uso all'operazione di accostare in successione.

L'architettura di Campo Baeza ha spesso un forte potere evocativo e una grande capacità di richiamo dentro e al di fuori del campo dell'architettura.

Pur sostenendo di averli scoperti e chiariti a posteriori, nel suo *Principia Architectonica* Campo Baeza evidenzia apertamente alcuni collegamenti tra le sue architetture e altri riferimenti. Alcuni di questi sono ad esempio i rapporti dimensionali tra le grandi colonne della banca centrale di Granada e le colonne della cattedrale della stessa città. Oppure la forma della rampa elicoidale nel museo della Memoria dell'Andalusia e la rampa dei pinguini di Lubetkin nello zoo di Londra. La questione interessante a sostegno di questa dissertazione su analogia e progetto è il fatto che Baeza pone la memoria al centro del progetto di architettura, o addirittura la definisce come «strumento imprescindibile dell'architettura» (Baeza, 2012). La creazione artistica non è invenzione ma un costante processo di influenza, inconscia o no, dei modelli che la nostra memoria involontariamente immagazzina.

Una volta scomposto il problema progettuale in diversi aspetti, gli attori del richiamo analogico sostengono, sottolineano, o enfatizzano gli elementi e i temi della costruzione. Nella progettazione architettonica, lo scontro dialettico tra memoria e immaginazione fa scaturire l'invenzione artistica (Baeza, 2012). Allo stesso tempo memoria e immaginazione sono gli elementi necessari affinché la nostra mente permetta l'associazione in analogia tra le cose.

La forza dell'analogia risiede nella capacità di andare oltre gli strumenti logico-deduttivi di costruzione del progetto, attingendo a una vasta e praticamente illimitata serie di forme e significati già presenti nella storia, a sostegno o verifica dell'atto progettuale. Sempre per Baeza, il ricorso analogia può essere valido anche per l'individuazione della tipologia strutturale, delle caratteristiche morfologiche di un edificio, richiamandosi al mondo naturale degli animali e delle piante. Addenda

Queste righe aggiuntive vogliono cercare di dare un contributo al tema indagato sul rapporto che intercorre tra analogia e progetto, attraverso un'esperienza personale. Mi è capitato, un giorno pandemico qualunque, nel settembre 2020, di visitare, in modo più o meno fortuito, un bellissimo edificio di Gio Ponti a Milano. Si tratta della Chiesa di San Carlo Borromeo presso l'Ospedale omonimo, anche se accessibile in autonomia rispetto al complesso ospedaliero. L'edificio religioso prevede un'unica navata con il pavimento che si sviluppa su diverse altezze, una copertura a due falde e ambienti di servizio al di sotto dello spazio assembleare principale.

La visita mi ha riportato alla mente in modo spontaneo una piccola cappella di Peter Zumthor a Sumvitg in Svizzera. Al di là delle diverse scale di progetto, la tipologia è la stessa e di conseguenza l'associazione analogica può sembrare scontata. Ma analizzando più a

fondo i due edifici, ci sono elementi di richiamo più sottili: l'ambiente principale che nasconde al di sotto gli ambienti secondari o per altre funzioni; la scansione degli elementi verticali (pilastri) disposti sul perimetro, i quali, definiscono la struttura; le coperture che, pur presentando diverse orditure, costituiscono l'elemento che definisce lo spazio principale.

In questo caso l'associazione analogica fa emergere con forza l'immagine di una barca, presente un po' in entrambi i progetti. Ecco così che la barca, il peschereccio, potrebbero essere l'immagine che entrambi gli architetti avevano in mente progettando questi due edifici di culto, la quale risolve i temi del progetto senza che questo si configuri come semplice copia o citazione diretta.

1. Nel contesto della mostra "Ritratto del Novecento" il poeta Edoardo Sanguineti descrive il clima culturale del secolo in cui ha vissuto, in una successione e accostamento di "tessere". Il materiale è raccolto nella pubblicazione *Ritratto del Novecento* a cura di Lorenzini, N. (2009).
2. Le possibilità di scegliere come posizionare, ad esempio, la griglia dei pilastri sono diverse, dalla più semplice alla più complessa, ma anche la più semplice racchiude in se stessa una sua complessità.
3. *MAN transFORMS: The Documents*, Cooper-Hewitt National Museum of Design in New York in 1976.
4. Il testo viene pubblicato nel 1977. Viene poi diffusa una versione più ristretta e tradotta in inglese nel numero 19 del 1978 della rivista *Lotus International*.
5. Nello specifico A.C.B mette insieme uno dopo l'altro diversi episodi storici a sostegno di un approccio al restauro meno nostalgico e più intraprendente. «Giudici ingiusti e ignoranti». *Domus* 756, 81, 1994.

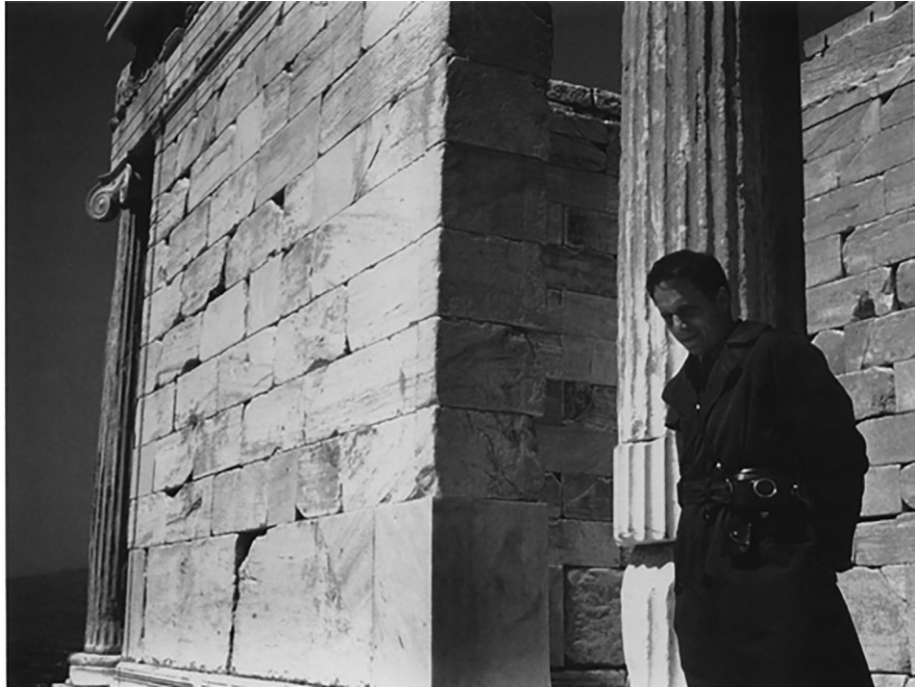
Riferimenti bibliografici

- Martí Arís, C. (2007). *L'impronta surrealista nell'opera di Aldo Rossi*. In *La centina e l'arco*. Milano: Marinotti.
- Braghieri, N. (2013). *Architettura, arte retorica*. Genova: Sagep.
- Scelsi, V. (2017). *Opera analogica*. Genova: Sagep.
- Campo Baeza, A. (2018) [2012]. *Principia architectonica*. Milano: Christian Marinotti Edizioni.
- Lorenzini, N., (ed), (2008). *Edoardo Sanguineti. Ritratto del Novecento*. Lecce: Manni.
- Hertweck F, Marot, S., (eds), (2013). *The City in the City*. Berlin: A Green Archipelago. Baden: Lars Muller Publisher.
- Ungers, O. M. (1982). *Morphologie City Metaphors*. Colonia: Walter Konig.

Angelo Torre

Ingegnere

angelotorre.at@gmail.com



**Le Corbusier. Bozze copertine *Vers une Architecture*.
Fondazione Le Corbusier.**

VERSO UNA COMPLESSITÀ

TEORIA E RAPPRESENTAZIONE IN LE CORBUSIER E ROBERT VENTURI

Domenico Pastore, Francesca Sisci

In 1966 the MoMA (Museum of Modern Arts), in collaboration with the Graham Foundation for Advanced Studies in Chicago, published for the first time the book *Complexity and Contradiction in Architecture* by Robert Venturi. In the introduction, the historian Vincent Scully resolutely defines the book as the most important work on how to make architecture after the book *Vers une Architecture* by Le Corbusier in 1923. Scully also clarifies how deeply Venturi's training and ideas were influenced by a deep knowledge of the literature and the architecture of the Swiss architect. Nonetheless, his theories appear to be opposite to those of Le Corbusier. In fact, to the noble purism of individual buildings and the city as a whole, Venturi responds instead by accepting the contradictions and complexity of urban experience at all levels. But *Vers une Architecture* and *Complexity and Contradiction in Architecture* are both works realised by architects who truly learnt from the architectures of the past. This concept immediately transpires from the pages of the two books, which, as Scully points out, are complementary to each other and essentially very similar.

Indeed, the two architects share a comprehensive and participatory knowledge of their own Time, as well as of the ancient world; this awareness of the Present Time and its ongoing needs and mutations has made them capable of Translating and Transforming experiences into architectural work.

Starting from this reflection, the presented contribution realises a double path of an analysis of the cited texts, aiming to highlight the similarities in the process of elaboration, and communication of architectural theory of one of each.

Ultimately, the work we propose is an attempt to reread the architectural thought of the two authors. The research follows the traces of what in their respective books constitutes the immaterial dialogue between images and words, even more precisely between gesture and word, that each of them has made to organize, write and conceive their book.

Introduzione

Nel 1966 nella collana *Art Papers on Architecture*, realizzata dal MoMA in collaborazione con la Graham Foundation for Advanced Studies di Chicago, viene pubblicato per la prima volta il libro *Complexity and Contradiction in Architecture* di Robert Venturi.

Già in questa prima edizione il libro è accompagnato da una introduzione dello storico Vincent Scully, il quale dopo poche battute lo definisce senza esitazione il più importante scritto sul fare architettura dopo *Vers une architecture* di Le Corbusier del 1923 (Venturi, 2002). Poco oltre, con una tipica narrativa americana: secca e limpida, Scully chiarisce quanto la conoscenza della letteratura e dell'architettura di Le Corbusier abbia influenzato la formazione e le idee di Venturi, benché le sue teorie appaiono contrapporsi a quelle del maestro svizzero. Infatti al nobile purismo dei singoli edifici tanto quanto della città intera, Venturi risponde invece accettando le contraddizioni e la complessità dell'esperienza urbana a tutti i livelli. Ma *Vers une architecture* e *Complexity and Contradiction in Architecture* sono entrambe opere di architetti che hanno realmente imparato dalle opere del passato, e questo lo si apprende direttamente dalle pagine dei due libri che, come Scully mette in luce, sono complementari l'uno all'altro e sostanzialmente molto simili.

A partire da questa riflessione lo studio condotto costruisce un doppio percorso di analisi dei testi citati, ponendosi come obiettivo la ricerca non tanto delle analogie formali, quanto delle analogie nel processo di elaborazione e comunicazione della teoria architettonica.

Questo approccio si è ritenuto necessario in virtù della apparente distanza che i due manoscritti marcano tra loro – per epoca, composizione tipografica e scelte rappresentative – ma che a dispetto di ciò sono molto più vicini di quanto sembra. Le Corbusier e Robert Venturi strutturano i rispettivi documenti teorici basandosi sulla traccia dell'esperienza umana, sarà infatti la percezione dell'architettura e il suo valore costituente il pensiero architettonico a porsi come sottotraccia di entrambi i manoscritti. Per i due autori è fondamentale il percorso di formazione, fatto di un sentito studio dell'architettura del passato, ma anche di viaggi alla volta delle architetture conosciute sui libri. Il mondo greco e orientale saranno i capisaldi del corpo a corpo con l'architettura che Le Corbusier condurrà nei suoi anni di apprendimento, le cui tracce sono ben evidenti nel testo del 1923. Analogamente, e con una ulteriore distanza geografica e culturale, Robert Venturi approderà in Europa per la prima volta nel 1948 per il suo American Grand Tour, subito dopo aver conseguito il Bachelor of Arts presso la Princeton University; per poi tornare nel 1954 e restare fino al 1956 come studente dell'American Academy in Rome. Questi saranno gli anni di studio ed esperienza dello spazio architettonico ed urbano più intensi, dalle cui riflessioni, percezioni e suggestioni prenderà corpo la teoria contenuta nel volume pubblicato nel 1966.

Analogie e differenze

Le osservazioni preliminari fin qui esposte lasciano solo intravedere quanto profonde siano – forse inaspettatamente – le analogie tra Le Corbusier e Robert Venturi. I due architetti operano a distanza di circa quaranta anni uno dall'altro, un periodo di tempo che, seppur breve, è sufficiente a demarcare una profonda evoluzione storica tanto in senso generale quanto nel modo di pensare e fare architettura nel Novecento. Tale considerazione di tipo storico-contestuale non può essere infatti tralasciata se si vuole rendere evidente come i due autori abbiano assunto, più o meno volontariamente, un ruolo

determinante nel panorama internazionale dell'architettura, ma soprattutto quanto il loro agire come singoli individui tesi verso la ricerca di un tentativo di superamento delle pratiche progettuali dominanti li abbia a posteriori resi suscettibili di un giudizio di condanna o consacrazione.

Infatti prima ancora di rivolgere l'attenzione al contenuto dei loro testi teorici, vale la pena riflettere sul ruolo di architetto intellettuale (Biraghi, 2019: 37-75) che sia Le Corbusier che Robert Venturi hanno assunto nel loro Tempo. È questo il primo territorio su cui andare a misurare le distanze che di volta in volta li avvicinano e allontanano.

Com'è noto nel 1923, anno di apparizione della prima edizione di *Vers une architecture*, Le Corbusier era ancora conosciuto solo con il suo vero nome Charles-Edouard Jeanneret, lo pseudonimo con cui poi diverrà universalmente famoso appariva saltuariamente come firma degli articoli sull'architettura e la città che redigeva per la rivista *L'Esprit Nouveau*, da lui fondata insieme ad Amédée Ozenfat nel 1920, e che per una parte andranno a costituire i capitoli del libro (Arrigoni, 2015).

Se il libro-trattato di Le Corbusier arriva quand'egli è più un pittore alla ricerca di una visione in grado di superare le delusioni cubiste che non il vero e proprio architetto del poi; Robert Venturi assembla il suo *Complexity and Contradiction in Architecture* nell'arco dei dieci anni successivi alla sua permanenza presso l'American Academy in Rome, ordinando appunti redatti per le sue lezioni universitarie nate soprattutto dalle esperienze giovanili. Ma l'idea della pubblicazione di un libro contenente tutto quanto aveva appreso dai viaggi nel Mediterraneo, nascerà proprio durante la stesura delle lettere che era solito inviare alla madre in quegli anni per renderla partecipe di quanto lui stesse apprendendo riguardo l'architettura (Sessa, 2020).

Dunque se nel paragrafo precedente è già stato messo in luce come *Vers une architecture* e *Complexity and Contradiction in Architecture* siano da ritenersi l'"esito" del lungo percorso di formazione dei due architetti – di fatto le osservazioni contenute nei due testi sono una raccolta delle esperienze letterarie, di viaggio e didattiche che entrambi matureranno negli anni immediatamente precedenti – ora possiamo aggiungere che questi due libri rappresentano al contempo l'avvio della loro vera e propria carriera professionale.

Il desiderio che spinge prima Le Corbusier e poi Robert Venturi a cimentarsi in un tentativo di traduzione – quindi condivisione – delle esperienze personali in un libro, composto di testo ed immagini, può avere diverse origini ma quelle che troviamo possano coincidere tra i due autori sono da un lato una certa forma di rifiuto all'abitudine, intesa come sguardo sulle cose e quindi come approccio alla progettazione, e dall'altro un ostinato desiderio di rivendicare una indipendenza intellettuale. Questa comunanza d'intenti ci svela una prima grande differenza tra i due architetti, di cui però è necessario far presente che non è a loro stessi che questa differenza compete ma quanto più al contesto in cui essi operano. Le Corbusier è un architetto nato e formatosi nel vecchio continente che si confronta con le Accademie e i retaggi di un modo di guardare alle Arti e al fare Architettura che in quel momento si basavano su sistemi talmente strutturati da arrivare, a suo parere, al totale svuotamento di senso. Questo rivolgersi alla Storia come forma di deferimento della responsabilità individuale del progettista, tipico delle blasonate accademie d'Arte o politecniche, è tutto ciò contro cui Le Corbusier si scaglierà finendo per essere

contraccambiato nel sentimento (Casali, 2014). Robert Venturi è un italo americano di seconda generazione cresciuto sotto l'égida progressista e tutt'altro che nostalgica della famiglia, in particolare della madre. La sua libertà di pensiero e d'azione trovarono sostegno nell'enclave accademico dove lui stesso si formerà, la Princeton University, seppur essa stessa costituirà una eccezione nel panorama americano a quel tempo diviso tra chi sosteneva senza riserve l'affermazione dell'International Style come vero orizzonte dell'architettura della modernità, direttamente mutuato dalle esperienze del Movimento Moderno, e chi in questa stessa corrente stilistica ci vedeva per lo più una forma di speculazione edilizia a detrimento della possibilità di affermazione di una vera e propria Architettura Americana, libera ed indipendente. Robert Venturi perseguirà il suo desiderio di immaginare questa nuova architettura scegliendo di svincolarsi da un qualsiasi percorso che potesse essere anche solo in parte influenzato dall'accademismo tipico dell'École des Beaux-Arts. A tale riguardo diventa importante ricordare la sua caparbia volontà di continuare la formazione post-laurea presso l'American Academy in Rome, cosa che gli costerà ben due rifiuti prima della definitiva ammissione. A ben guardare, infatti, la stessa Accademia Americana a Roma ebbe come fondatore il famoso architetto della East Coast Charles Follen McKim (1847-1909) che, insieme a Frank Lloyd Wright (1867-1959), nel 1894 si rifiutò di proseguire i suoi studi in architettura a Parigi, sancendo in questo modo l'avvio all'autonomia dell'architettura moderna americana (Sessa, 2020; Rispoli, 2012).

Dunque se Le Corbusier e Robert Venturi condividono nel temperamento una forte necessità di autonomia e vitalità, in grado di smarcarsi da posizioni convenienti e convenzionali credendo invece nella necessità di affermazione della propria visione artistica, sono altresì accolti in maniera abbastanza diversa dall'ambiente culturale ed accademico in cui operano. Entrambi esorteranno ad un rinnovamento dello sguardo, della visione della Storia e del suo impiego, invitando ad osservare ogni cosa, anche la più banale o nota, con la meraviglia della scoperta e non mediante l'arroganza dell'accademia o l'avidità della legge del libero mercato. Ma se questo nel mondo americano, aperto e disposto ad accogliere differenze e asimmetrie, non comporterà per Robert Venturi una emarginazione dai luoghi della cultura per Le Corbusier, instancabile provocatore anche a sua insaputa, costituirà la ragione per non essere accolto e riconosciuto lì dove, nella non ancora Europa, la più salda tradizione si arrocca e chiude.

I due libri

Tanto per Le Corbusier quanto per Robert Venturi l'agilità e la libertà di pensiero si traducono in azione. Anche solo sfogliando *Vers une architecture* o *Complexity and Contradiction in Architecture*, salta subito agli occhi quanto la stessa struttura che li compone sia specchio del modo di attraversare l'architettura dei due autori. Un aspetto, questo, che si è scelto di eleggere – anche per ragioni di economia – come argomento attorno a cui costruire una riflessione in grado di mettere in luce aspetti per lo più legati all'apparato iconografico dei due libri.

Entrambi si definiscono architetti operanti, il cui fine ultimo è quello di fare l'architettura, infatti la realizzazione di un testo teorico appare come una operazione volta a dimostrare ed avallare una idea di architettura. Per Le Corbusier questo assumerà un valore che travalica il solo rinnovamento nell'ambito della disciplina ma ha direttamente a che fare con la possibilità di trasformare la società tramite la forza generatrice ed ordinatrice dell'architettura. Questo

lo si evince non solo dal contenuto stesso del libro ma anche dal titolo provvisorio che in una bozza della copertina egli sceglie: *Architecture ou Revolution* [Fig. 1], lasciando così intendere quale sia per lui il valore dell'architettura (Le Corbusier, 2000: V -XII).

Robert Venturi per il suo *Complexity and Contradiction* sceglierà, invece, un tono molto meno perentorio, seppur profondamente critico, strutturando in tal modo un testo aperto piuttosto che definitivo. Nonostante questo nel suo *A Gentle Manifesto* apre il libro servendosi di un linguaggio che non lascia dubbi su quale sia la sua posizione rispetto ai dogmi che dal Movimento Moderno erano derivati. La sua aperta condanna, priva di forme di risentimento ma solo rivolta ad un desiderio di affermazione di una nuova possibilità, sarà la qualità che più di altre decreterà il successo del suo libro. Dunque Le Corbusier e Robert Venturi sono due architetti che costruiscono per fare teoria e fanno teoria per costruire, e per capirlo basta notare che entrambi scelgono di presentare la loro teoria applicata come ultimo capitolo del libro.

La redazione di un libro di teoria dell'architettura è una attività a cui i due autori si applicano in prima persona, ovvero saranno loro stessi a pensare, organizzare ed attuare le scelte stilistiche dei due volumi. Questo consente di poter riflettere sulle differenze e/o analogie che nello sguardo di Le Corbusier e Venturi possono essere colte.

Con la pubblicazione di *Vers une architecture* viene definitivamente sancito il superamento del modello di trattato a cui ci si era abituati a partire dall'epoca rinascimentale, e si apre la stagione di quelli che sono stati definiti trattati-manifesto (Le Corbusier, 2000: V -XII). Da qui in poi, infatti, prenderà avvio una stagione in cui il concretizzarsi delle azioni progettuali saranno per lo più dall'immaginazione al testo, anziché dell'immaginazione alla realtà. Uno sviluppo, questo, piuttosto veloce e frutto di un progressivo isolamento intellettuale dell'architetto all'interno del processo storico, da cui deriverà anche il manifesto di Robert Venturi (Biraghi, 2019: 37-75). Infatti volendo evidenziare una importante differenza nei contenuti tra i due libri-manifesto possiamo dire che se *Vers une architecture* in parte si rifà alla tradizione ambendo a fornire un metodo operativo ed inconfutabile, in *Complexity and Contradiction in Architecture* non troviamo traccia del concetto di metodo, ma piuttosto una serie di categorie da lui selezionate per rendere visibile – dunque condivisibile – il suo parere sull'architettura e come farla. In definitiva entrambi i libri possono essere intesi come uno sforzo di esegesi da parte dell'autore del suo stesso pensiero. Questo implica che osservare le immagini attentamente selezionate dai due autori in parte corrisponde ad immergersi nella loro immaginazione, e qui, in quel territorio di apparente facile accessibilità, troviamo uno pensiero visuale che sorprende per sensibilità ed affinità anche nella differenza.

La principale ragione per cui il pensiero sull'architettura di Le Corbusier e Robert Venturi possono essere posti in contrapposizione è l'opposta dichiarata ricerca del senso di unità dell'architettura. In maniera semplicistica potremmo dire che se per il primo è vero che la forza estetica dell'architettura risiede nella sua possibilità d'essere colta e compresa in un sol colpo d'occhio (Le Corbusier, 2000: 137); per il secondo è vero il contrario, ovvero tanto più potente sarà l'opera tanto più la sua unitarietà sarà difficile da cogliere.

Ammettendo che l'immaginazione sia il luogo dove l'idea dell'architettura trova la sua genesi, allora è interessante notare come nei casi di coincidenza di opere studiate e presentate da entrambi come *exempla* nei loro libri, ci può essere quasi una sovrapposizione dello

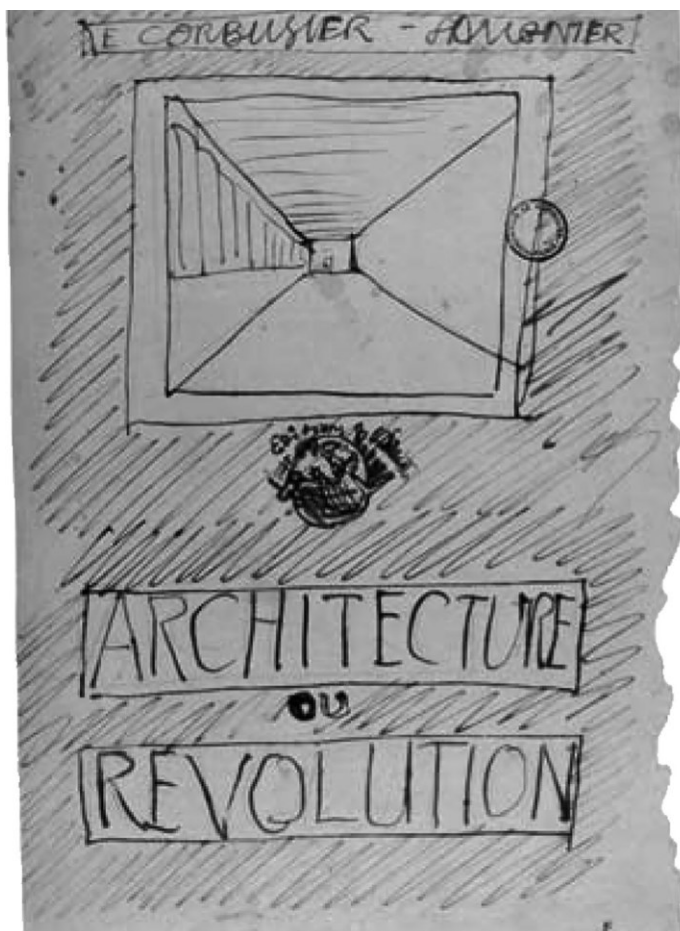


Fig. 1 Le Corbusier. Bozze copertine Vers une Architecture. Fondazione Le Corbusier.

sguardo. Entrambi si rivolgono ad alcune opere di Michelangelo, e per esse selezionano le stesse immagini dall'archivio Alinari-Anderson. Le absidi di San Pietro e Porta Pia a Roma costituiscono per i due architetti motivo di grande interesse. Dal montaggio delle diverse pagine [Fig.2] si denota la tendenza dei due autori a fare uso delle immagini, anche in relazione al testo, in maniera quasi opposta. Se Robert Venturi tende a dedicare una buona parte del foglio al testo e a delegare alle immagini un ruolo ausiliario in piccolo formato, Le Corbusier al contrario dedica alle immagini larga parte dell'impaginato relegando invece il testo quasi solo a forma di commento [Fig.3].

Oltre ad una differenza in termini di peso nell'impaginato tra testo ed immagini, possiamo rilevare una differente tensione tra i due autori nel ritaglio delle fotografie. Le Corbusier, come già in altre occasioni (AA.VV., 1987), tende a creare visioni fotografiche molto ravvicinate benché di essa esiste la visione complessiva, come possiamo vedere nelle stesse immagini scelte invece da Robert Venturi [Fig.4]

Un caso molto particolare è costituito dalle fotografie ritraenti il Battistero di Pisa [Fig. 5]. Se in precedenza la coincidenza consisteva nella scelta della stessa immagine per la redazione del testo, qui invece le fotografie sono da loro scattate, o almeno così possiamo supporre, al momento per quella di Le Corbusier mentre per quella

di Robert Venturi è certo. La quasi perfetta coincidenza del punto di ripresa è il motivo che ci fa supporre che quest'ultimo fosse a conoscenza dell'immagine contenuta in *Vers une architecture*, e che di essa ne aveva buona memoria. Volerla replicare, invece, è qualcosa che compete ad un sentire che in una certa misura accomuna lo sguardo sulle cose dei due architetti.

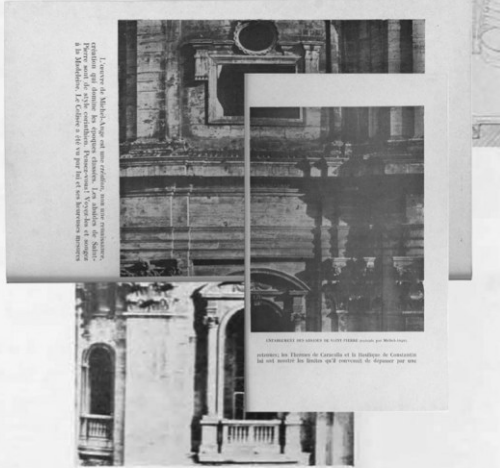
Entrambi attingono dal patrimonio iconografico esistente, e a volte a partire dalle stesse immagini ci dimostrano qualcosa riguardo alla loro personale teoria dell'architettura. Entrambi fanno uso della macchina fotografica, uno strumento del loro tempo, e mediante essa collaborano a dar vita ad una rivoluzione dello sguardo in architettura in maniera quasi pionieristica.

Queste coincidenze, più o meno particolari, hanno il pregio di porre una questione rispetto al valore dell'immagine soprattutto in architettura, infatti viene spontaneo domandarsi se non sia già in esse insito un punto di vista a cui siamo noi a doverci allineare per scorgere nell'architettura il suo insegnamento.

the great scale of Michelangelo's (1) are abruptly similarly wrong and right in relation.

pavilion of the (2) are incorrect fragmentations. Their very contrast the center complex composition at Marly reinforces the positional dualism and the incompleteness of the central axis.

ational space, and directional space, in churches which are formal, programmatical plan of the formal. Its culmination (24), whose short axis rather than open axis of the side toward the altar.

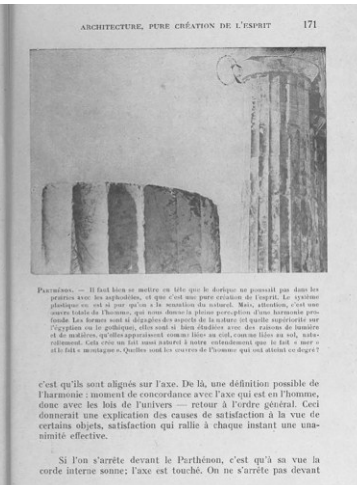


19



170

VERS UNE ARCHITECTURE



ARCHITECTURE, PURE CRÉATION DE L'ESPRIT

171

Praxinos. — Les angles sont si abîmés que la colonne d'origine est invisible. On se sent en un lieu où, à l'origine, les lois de la physique seraient consécutives à cet axe, et si nous reconstruisons (et résumons) la science et ses œuvres, c'est que les uns et l'autre nous laissent admettre qu'ils sont pressurisés par cette volonté première. Si les résultats du calcul nous paraissent satisfaisants et harmonieux, c'est qu'ils viennent de l'axe. Si, par le calcul, l'axe prend l'aspect d'un poisson, d'un objet de la nature, c'est qu'il retrouve l'axe. Si la structure, l'instrument de musique, la turbine, résultats de l'expérimentation et du calcul, nous apparaissent comme des phénomènes organisés, c'est-à-dire porteurs d'une certaine Vie.

Praxinos. — Il faut être si maître en cela que le design se généralise par dans les parties avec les sphères, et que c'est une pure création de l'esprit. Le système philosophique est tel que, par son caractère, il se généralise. Mais attention, c'est une œuvre faite de l'homme, qui nous donne la plus grande idée de son caractère profond. Les formes sont si abstraites qu'elles sont si belles, et si belles que l'œil ne peut s'empêcher de s'arrêter sur elles. Elles sont si belles que l'œil ne peut s'empêcher de s'arrêter sur elles. Elles sont si belles que l'œil ne peut s'empêcher de s'arrêter sur elles.

c'est qu'ils sont alignés sur l'axe. De là, une définition possible de l'harmonie : moment de concordance avec l'axe qui est en l'homme, donc avec les lois de l'univers — retour à l'ordre général. Ceci donnerait une explication des causes de satisfaction à la vue de certains objets, satisfaction qui râlait à chaque instant une unanimité effective.

Si l'on s'arrête devant le Parthénon, c'est qu'à sa vue la corde interne somme; l'axe est touché. On ne s'arrête pas devant

This is different from Kahn's Goldenberg House project (79) where the exceptional diagonal is in part an element of the structural pattern and partially spatial, to make a series of spaces that go around the corners of the building continuously, rather than one side overlapping the other. Mies allows nothing to get in the way of the consistency of his order, of the point, line, and plane of his always complete plan. If Wright camouflages his circumstantial exceptions, Mies excludes them: less is more. Since 1940 Mies has not used a circumstantial diagonal, and in his series of courtyard projects of the 1950s (80) the diagonal is a function of the free plan rather than a condition of the circumstantial. Because the diagonal is dominant rather than exceptional and loosely contained in its rectangular frame, there is little tension between the diagonals and the rectangles. The diagonal chords of the trusses in Mies' large open buildings are, of course, not circumstantial exceptions.

In the Villa Savoy, again, the exceptional diagonal of the ramp is clearly expedient in section and elevation (12) and allows Le Corbusier to create a strong opposition to the regular order of column bays and overhangs. This attitude contrasts greatly with that of Wright, whose insistence on horizontal continuity at the expense of all else is well known. Even in the unusually exposed suite at Fallingwater (81) Wright suppresses all diagonals: there are no strings or rafters, but only the horizontal planes of the trusses and the vertical lines of the rods from which the steel is hung. Similarly, in the interior (82) Wright hides the stairs between walls (as he does in virtually all his houses), while Le Corbusier glories in the expressed diagonals of the ramp and the continuous diagonal of the spiral stair (5, 85). We have already seen how Le Corbusier accommodates architecture instinctively to the exceptional needs of the automobile in the Villa Savoy (84). But Wright's order allows no inconsistencies: the bridge is perpendicular and analogous to the order of the house and the curving path of the automobile is not recognized. The driveway is like a path in the woods begrudgingly dotted in plan (82, 85). That the car can turn is almost irrelevant.

The diagonal, when suggested by circumstances inside or out, is seldom discordant: It hides within the order or else it dominates the composition as a motif. In the Vigo Schmidt House project the diagonal becomes part of the overall triangular module. In the David Wright House the



whole building becomes a diagonal ramp. In the Guggenheim Museum, where the diagonal spiral is the dominant structural order in a more complex program, the rectangular perpendicular form does express exceptional circumstances. Inside, the vertical order of the structure, and particularly of the shaft containing tubes is expressed in order to provide a stable measure for the converging spiral ramp.

Ashin, then, adapts the order to the circumstantial exception symbolized by the diagonal. So does Kahn in the examples given, although in the early schemes for the chapel at Dacca an extreme rigidity predominates, despite the large size and complexity of the project. Le Corbusier juxtaposes the exceptional diagonal. Mies excludes it. Wright hides it or subsumes his whole order so it: the exception becomes the rule.

These ideas are applicable to the design and perception of cities, which have more extensive and complex programs, of course, than individual buildings. The consistent spatial order of the Piazza S. Marco, for example (86), is not without its violent contradictions in scale, rhythms, and textures, not to mention the varying heights and styles of the surrounding buildings. In there are a similar validity to the vitality of Times Square (87) in which the jarring inconsistencies of buildings and billboards are contained within the consistent order of the space itself. It is when book-shop spills out beyond spatial boundaries to the room's land of midtown, that it becomes chaos and height. (If in *Grids, Crowds, Jostling, Peter Blake* had chosen examples of middle landscape for his book which were less extremely "flat," his point, at least involving the banality of middle architecture, would inevitably have been stronger.)

It seems our fate now to be faced with either the endless inconsistency of midtown (88), which is chaos, or the infinite consistency of Levittown (or the ubiquitous Levittown-like scene illustrated in figure 19), which is boredom. In midtown we have a false complexity; in Levittown a false simplicity. One thing is clear—from such false consistency real cities will never grow. Cities, like architecture, are complex and contradictory.



Fig. 2 Montaggio grafico ad opera degli autori. Absidi di San Pietro a Roma.
Fig. 3 Pagine esempio
Fig. 4 Montaggio grafico ad opera degli autori. Porta Pia a Roma.

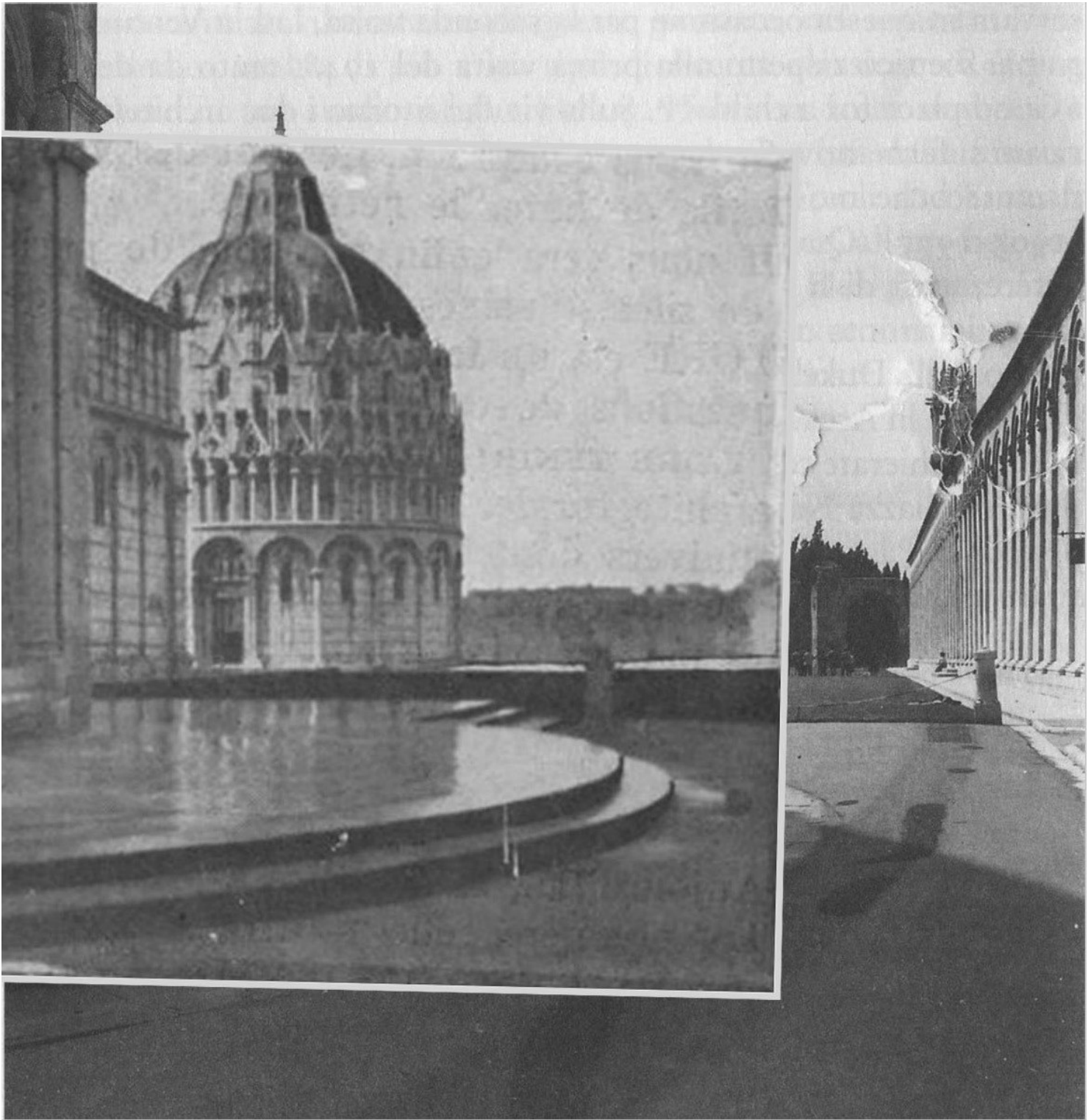


Fig. 5 Montaggio grafico ad opera degli autori. Battistero di Pisa.

Conclusioni

Vers une architecture e Complexity and Contradiction in Architecture custodiscono allo stesso tempo un diario di viaggio ed un trattato teorico, più precisamente forse sono manoscritti teorici di esperienze di viaggio visivo e spaziale.

Ciò che infatti accomuna i due architetti è l'attenta e partecipata conoscenza del loro Tempo, oltre che del mondo antico; questa consapevolezza del Tempo Presente delle sue necessità e mutazioni in atto li ha resi capaci di Tradurre e Trasformare l'esperienza in opera architettonica.

La rilettura del pensiero architettonico di Le Corbusier e Robert Venturi qui presentata, in forma molto contratta, nasce da un tentativo di comprensione che passa dall'osservazione del loro modo di disporsi rispetto all'architettura e che si struttura seguendo le tracce di ciò che nei rispettivi libri costituisce l'immateriale dialogo tra immagini e parole, ancor più esattamente tra il gesto e la parola, che ognuno di loro ha compiuto per organizzare, redigere e concepire il proprio libro. Tale dialogo, inteso come "momento ordinatore" del pensiero architettonico diviene perciò il luogo in cui prende vita quel gesto necessario per tracciarne il corrispettivo segno.

In questo scarto del pensiero, dove alloggia la capacità di dare Vita alle Cose, si ritrova la stessa forza e capacità di interpretare e sublimare l'esperienza visiva dell'architettura nei due artisti.

Riferimenti bibliografici

- AA. VV. (1987). *Le Corbusier. Il viaggio in Toscana (1907)*. Venezia: Cataloghi Marsilio.
- Arrigoni, F. (2015). «Vers une architecture. Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris, 1923». *Firenze Architettura*, 2, 144-145.
- Biraghi, M., Damiani, G., (eds), (2009). *Le parole dell'architettura. Un'antologia di testi teorici e critici: 1945-2000*. Torino: Einaudi Editore.
- Biraghi, M. (2019). *L'architetto come intellettuale*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Casali, V. (2014). *Le Corbusier: Scritti e pensieri*. Roma: Mancosu Editore.
- Gresleri, G. (1984). *Le Corbusier Viaggio in Oriente. Gli inediti di Charles Edouard Jenneret fotografo e scrittore*. Venezia: Marsilio Editori; Paris: Fondation Le Corbusier.
- Jenks, C. (1977). *The Language of Post-Modern Architecture*. New York: Rizzoli.
- Le Corbusier, (2000). *Verso una architettura*, Tradotto dal francese da Pierluigi Cerri, Pierluigi Nicolin e Carlo Fioroni. Milano: Longanesi [Le Corbusier (1923). *Vers une Architecture*. Parigi: Les Éditions G. Crès et Cie].
- Moneo, R. (2005). *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Tradotto da Stefano Giuliani. Milano: Electa [Moneo, R. (2003). *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. New York-Barcelona: Actar Publishers].
- Portoghesi, P. (1998). *Dopo l'architettura moderna*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Rispoli, E. R. (2012). *Ponti sull'Atlantico. L'istituto for Architecture and Urban Studies e le relazioni Italia-America (1967-1985)*. Macerata: Quodlibet.
- Saint Girons, B. (2003). *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, Tradotto dal francese da Carmelo Cali e Rita Messori. Palermo: Aesthetica edizioni [Saint Girons, B. (1993). *Fiat lux. Une philosophie du sublime*. Paris: Édimia].
- Scelsi, V. (2018). *Opera analogica*. Genova: Sagep Editori.
- Sessa, R. (2020). *Robert Venturi e l'Italia. Educazione, viaggi e primi progetti 1925-1966*. Macerata: Quodlibet.
- Stierli, M. (2007). «In the Academy's Garden: Robert Venturi, the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture». *AA Files*, 56, 42-63.
- Turner, P.V. (2001). *La formazione di Le Corbusier. Idealismo e Movimento moderno*, Tradotto da Chiara Guarnieri. Milano: Jaca Book [Turner, P.V. (1987). *The Education of Le Corbusier. Idéalisme & Mouvement moderne*. Paris: Éditions Macula].
- Venturi, R. (2002). *Complessità e contraddizione in architettura*, Tradotto dall'inglese da Raffaele Gorjux e Margherita Rossi Paulis. Bari: Edizioni Dedalo. [Venturi, R. (1966). *Complexity and contradiction in architecture*. New York: Museum of Modern Art].

Domenico Pastore

Architetto, Ph.D.

domenico.pastore@poliba.it

Francesca Sisci

Politecnico di Bari

francesca.sisci@poliba.it



FRAMMENTI DI ANALOGIA

Valerio Paolo Mosco

By its nature, analogy can only be treated by fragments. Involving the whole, or rather the relationship between the parts of the whole, it cannot be grasped in itself. Analogy is in fact comparable to an essential oil that, when exposed to air, evaporates and nothing remains of it. Marcel Proust knew this and had to write seven books about nothingness in order to then, with discretion and tact, make it understood that time, which is always lost, reveals itself only if embodied in analogies, even futile ones.

Il compito, in definitiva, glielo aveva dato Gustave Flaubert: scrivere un libro sul nulla, che “si tenesse su sospeso come la terra nell’universo”. Ma un libro sul nulla, di pura scrittura, di puro incantamento dato dallo scorrere del testo, non sarebbe potuto esistere senza una tecnica, senza un sistema capace di tenerlo insieme. Marcel Proust dibatte su ciò sin dall’inizio: conosce il compito lasciatogli da Flaubert ma non ha ben chiara la tecnica. Poi arriva quella che lui stesso chiama la “vocazione” e con essa la tecnica: quella dell’analogia. Ne escono fuori sette libri insuperabili per raffinatezza, noia, sensibilità, svenevolezza, innocenza e astuzia. Ad inanellare i diversi stati d’animo, le analogie che diventano come le cerniere su cui ruotano le assi dei diversi stati d’animo del narratore indotti dagli eventi e dalle situazioni. Ne risulta un meccanismo continuo dove le cerniere analogiche si muovono lentamente ed inesorabilmente ad un ritmo monotono come meccanismi di altri tempi. Quando lo leggiamo, seguiamo il narratore tenace che ci trascina nel suo racconto che è paragonabile a un

edificio senza esterno, fatto di camere che si susseguono all’infinito, dove persino alcune di esse sono una dentro l’altra, e più ci avviciniamo a quello che potrebbe apparire il centro dell’edificio, più ce ne allontaniamo. Ma il rincorrere le analogie non è fine a sé stesso: il narratore intende celare dietro il congegno analogico il soggetto di un’opera all’apparenza vuota e questa ragione è il più misterioso dei fatti umani, il tempo, che essendo tale, è sempre perduto. Esso è contenuto in una scatola che non è apribile; di essa possiamo apprezzare le pareti che non sono mute, ma ospitano innumerevoli immagini e rappresentazioni, alcune persino a rilievo. Queste immagini sono tenute insieme da corrispondenze e analogie il cui senso, in pochi e determinati momenti, sembra disvelarsi.

Primavera del 1929 Ernst Jünger si aggira con il suo misterioso Magister per la Sicilia e a Mondello fanno visita agli Schmidt, dei loro amici che abitano in una casa solitaria nascosta in un frutteto in cui i “i limoni, che ornano i rami frondosi e le pareti nude, infondevano nell’ambiente una nota

serena dove domina la levità della vita”. Pranzano insieme, frutta e vino, poi passeggiano nel giardino dei limoni. Qui Jünger racconta la sua estasi analogica. Tutto nasce da una corrispondenza: gli odori del giardino gli ricordano l’infanzia, la prima volta che ha visto e mangiato della frutta esotica. Non siamo molto lontano dalla madeleine assaporata da Proust, gran parte delle corrispondenze umane si assomigliano e hanno spesso a che fare con l’infanzia. Dopo la dovuta e un po’ corriva corrispondenza scatta il suo cuore avventuroso, quello che si sbarazza dell’intimismo. Scrive allora Jünger: “E forse, per una volta, ci troviamo a calcare spazi segretamente affini ai frutti nobili della vita umana, alle azioni eroiche, alle opere pie, ai sacrifici dell’amore. Attingiamo energie all’origine”. Il giardino, gli odori, probabilmente il buon vino e il buon cibo attivano la corrispondenza analogica che Jünger sublima in quell’analogia epica che si attesta sulla soglia degli archetipici. Egli ci insegna che l’analogia non si nutre solo di materia, di forme e di figure, ma di spirito, di una sostanza misteriosa, aerea, alle volte gassosa; una sostanza che vien su quando il personale viene travasato nell’universale e quando l’universale si concede calandosi nell’individuale. È quest’ultimo un caso più raro: non dipende dalla nostra volontà, ma solo in parte dalla nostra predisposizione ad accogliere i misteri che, essendo tali, intessono tra loro infinite analogie.

Un giovane Albert Camus si aggira per le rovine della città di Tipasa nella sua Algeria. È un momento elegiaco, un “giorno di nozze con il mondo”. I significati, o almeno ciò che potrebbe essere comparabile ad essi, si susseguono nella mente attivati dalla vista delle rovine. Il romanticismo dominato di Camus vede nelle rovine una liberazione: “oggi finalmente il passato le abbandona, e nulla le sottrae a quella forma profonda che riporta al cuore delle cose che cadono”. Le rovine, quindi, non ricordano il passato, caso mai lo evocano. Nei casi della liberazione dallo stesso esse si ergono impersonali, tautologiche ed enigmatiche: evocano

paradossalmente liberandosi dai ricordi da loro stesse attivati. Anche Georg Simmel aveva colto il potere evocativo degli edifici totalmente distrutti, delle rovine non più in relazione con gli edifici da cui provengono. Ancora Camus: “...bisognerebbe meravigliarsi del fatto che il mondo ci appaia solo dove è stato dimenticato”. Per i greci antichi l’essere umano, il suo spirito, era percorso da due fiumi che scorrono verticali e paralleli, ma con direzioni opposte. Il primo, il Mnemosine, è quello del ricordo, ad esso si oppone il Lete, il fiume dell’oblio. Potremmo considerare le rovine, vedute da Simmel e Camus, come il momento in cui l’alveo dei due fiumi si è talmente avvicinato che solo una fragile paratia li divide. Mnemosine e Lete contengono il gioco analogico delle forme e delle immagini del nostro spirito. Se uno dei fiumi trasbordasse nell’altro sarebbe la catastrofe: guai se il Mnemosine straripasse nel Lete, saremmo destinati alla follia dell’eterno ricordo analogico e impazziremmo come quel personaggio di Borges, Funes, che intendeva ricordare un giorno intero attimo per attimo. Guai anche se l’oblio ci invadesse trascinandoci nello sradicamento più assoluto, nel panico della totale perdita di qualunque centro. Sono due i fiumi che scorrono dentro di noi per evitare che le *eikona*, le icone, si trasformino in *eidola*, in idoli e per evitare al contrario l’incubo di un mondo disumano, dove le *eikona* sono scomparse come sono scoparsi prima di loro gli dei.

È uno degli scritti più intensi di Aldo Rossi; il titolo stesso è catturante: *Le distanze invisibili*. Immaginando queste distanze Rossi sembra denudare la sua melanconia e scrive: “quasi il mondo fosse un tentativo per farci dimenticare ciò che non possiamo possedere”. Sostituiamo al troppo generico mondo un altro termine, architettura. I capolavori della stessa ci consolano di tutto ciò che non siamo riusciti ad ottenere e così facendo si prendono cura di noi. L’arte come consolazione e cura, una magnifica intuizione di Arthur Schopenhauer, contestata e sbeffeggiata ma che sentiamo vera al

cospetto di quel bello che esiste solo in quanto ne vediamo gli effetti. Non siamo molto lontano da una frase di Robert Musil: "...Stanze piccole, grandi, scure, eleganti, luminose, all'antica. Cercavo qualcosa e non sapevo cosa: non uno studio, non una stanza da lavoro, non un soggiorno, ma una camera come se l'avesse abitata prima di me l'uomo che mi sarebbe piaciuto diventare". Le distanze invisibili potrebbero essere allora quelle che si interpongono tra noi e l'idealizzazione di noi stessi. Queste distanze sono ospitate dentro gli spazi delle architetture o sono evocate dagli aspetti delle stesse. L'unità di misura di esse è l'analogia: un'analogia particolare, esistenziale, tra ciò che siamo e ciò che ci sarebbe piaciuti diventare. Le analogie che misurano le distanze invisibili svolgono anche un altro lavoro, più gravoso: nel loro costante tessere il vero o il verosimile con l'ideale, re-incantano il mondo proteggendolo dal furore cieco e nichilista di coloro i quali intendono vederlo così come è, ovvero come materia insopportabile.

Giotto ci ha insegnato che l'architettura per essere degna di essere rappresentata, sarebbe dovuta essere analogica, accessibile e popolare nel senso che avrebbe dovuto evocare altre architetture ben note al pubblico diventando una specie di ipostasi delle stesse. Ma Giotto intuiva i rischi dell'architettura accessibile alla massa. Egli aveva compreso in anticipo di secoli i rischi e le derive di quella che in seguito sarebbe stata chiamata cultura pop. Essa si nutre di immagini stilizzate e stereotipate che tendono di loro natura al cliché. Non solo, la cultura della massima accessibilità è intollerante: la forza assertiva delle sue icone si impone infatti su tutto, accetta accanto a sé solo immagini simili, stilizzate e stereotipate. Poiché aveva compreso questi rischi Giotto modifica le sue architetture straniandole: gli cambia scala riducendole fino a renderle non più architetture, ma modelli in scala ridotta delle stesse. Le figure dei santi e delle Madonne sono come incastonate in spazi talmente ridotti che non permettono ad essi altri gesti se non quelli rappresentati.

Inoltre, sebbene stilizzate, le sue scene architettoniche accettano particolari e una palette di colori che è come se allungassero la corta assertività dello schema iniziale. Giotto parte dal consueto, dal linguaggio condiviso e accessibile, ma lo trasmuta in una dimensione lievemente ineffabile dove l'analogia si allontana, almeno in parte, dall'iconicità.

C'è poi un'analogia a posteriori che nasce da un dialogo tra forme a prima vista incongruenti che nel tempo trovano prima una possibilità di convivenza, poi una forma di amicizia e infine si legano indissolubilmente tra loro. L'analogia a posteriori è un prodotto tipicamente urbano e nella magia del suo attuarsi dimostra come la città abbia inclinazioni e gusti enormemente più sofisticati e raffinati dei suoi abitanti. Ogni città, in gradi certamente diversi, produce analogie a posteriori. Roma ad esempio sembrerebbe rispettare solo la regola dell'analogia a posteriori e ciò da secoli. La città è un anarchico collage di brani diversi, dai ruderi antichi alle palazzine del boom edilizio passando per il medioevo, il barocco, la città ottocentesca e quant'altro. Poiché nessuna di queste città ha vinto sulle altre allora è come se questi brani diversi avessero imparato a convivere tra loro trovando analogici principi di condivisione. È il tempo l'artefice ed il garante di tutto ciò: il tempo fatto da eventi, ma più che altro fatto dalla quotidianità di una popolazione che costantemente e inconsciamente opera affinché gli edifici possano trovare a posteriori il loro principio analogico. È difficile per coloro i quali si affezionano alle città accettare questo processo: per accettarlo è necessario un certo grado di incoscienza e sventatezza che Roma ha da sempre avuto.

Sempre a Roma e per Roma, Paolo Portoghesi nel 1978 redige uno dei progetti analogici più potenti concepiti per la città. La sua è una forzatura indubbiamente figlia dell'appena terminata stagione radical, ma il suo radicalismo, al contrario di quello precedente, è già immerso nella figurazione postmoderna. Portoghesi parte da un'analogia: quella tra le strade che solcano il denso tessuto



**Flores & Prats, Cappella del mattino,
Isola di San Giorgio, Venezia, 2018.**

urbano medioevale del centro di Roma e il sistema delle grandi forre a nord della città. Le forre, ovvero quelle unghiate nel terreno di origine vulcanica che solcano a nord la campagna romana, lunghi fossi folti di vegetazione nel cui fondo scorrono spesso fiumi e ruscelli. L'ipotesi è allora quella di una rinascita della città non alla luce del suo passato, ma alla luce della sua condizione primordiale antecedente la città. Gli stessi edifici proposti sembrano nascere dalle rocce e dal terreno ed il risultato è un'immagine di città fantasiosa e sfacciata, non certo priva di un kitsch che all'epoca Portoghesi dimostrava, come in definitiva la migliore architettura romana, di saper controllare con una certa destrezza. L'analogia tra forme diverse tra loro, che vengono da diversi mondi: l'orografia, il verde, il tessuto urbano, le infrastrutture e quant'altro. Un'ipotesi questa che deve molto a Goethe e alle sue teorie, in parte riprese da un bel libro di immagini a confronto analogico di Oswald Mathias Ungers di poco successivo il progetto di Portoghesi. Questo mondo goethiano, innervato su forti analogie, nutre una parte dell'architettura contemporanea; l'altra parte invece si nutre di ben altro, ovvero di afasia. Mentre l'analogia tende a tessere le relazioni tra le forme, l'afasia le allenta e mentre l'analogia tende a radicarle in altre forme, quasi volesse con ciò legittimare il suo operato, l'afasia tende al contrario a sradicarle sospendendole in un'atmosfera sfuggente ed evasiva. È forse questo dualismo l'ultimo residuo di una tensione tra le forme un tempo molto più accentuata di oggi, un dualismo assopito, come tanti dualismi odierni. Di sicuro analogica, ma non priva di un certo grado di sofisticata afasia, è la piccola cappella che Flores e Prats hanno realizzato nel giardino dell'isola di San Giorgio a Venezia. Come nelle architetture di Giotto la cappella gioca sull'ambiguità dimensionale: in parte è un'edicola di campagna, in parte una cappella vera e propria, in parte, specialmente se vista nel suo prospetto principale, una chiesa, anche se di ridotte dimensioni. La sua potrebbe

essere considerata come un'analogia multipla, un ricordare più cose insieme ma della stessa famiglia. Un tipo di analogia questa tipica del tardo postmoderno che sembrerebbe provenire dall'arte (pensiamo alla Transavanguardia e alla Scuola di Lipsia ad esempio) e dalla musica. Sofisticata ambiguità non solo dimensionale ma anche semantica. La cappella mette in mostra, infatti, elementi di diverso tipo: il cocciopesto veneziano. Le memorie mediterranee alla Rudovsky e Ponti e, nel suo complesso, ricorda le *capillas apertas* sudamericane. Analogie dal punto di vista semantico congruenti tra loro che come tali, se fossero state unicamente citate, avrebbero schiacciato l'opera in una dimensione didascalica. Le analogie vanno trascese, o meglio vanno trasfigurate, se così non fosse il rischio sarebbe il riconoscimento immediato delle icone, ovvero una forma di kitsch ben nota alla peggiore architettura degli anni '80. Il dispositivo trasfigurante che Flores e Prats utilizzano per liberare la loro cappella dal ricatto delle icone lo si comprende in pianta. La cappella ha infatti un'insolita configurazione a triangolo acuto che finisce in una vera e propria punta. Percorrendo il sentiero che la costeggia scorgiamo allora un improbabile muro senza spessore che nel suo svolgimento man mano acquista spessore senza che noi ce ne accorgiamo fino ad ospitare l'elegante antro della cappella stessa. Una configurazione a triangolo incongruente con il vernacolo latino di cui parlavamo prima, la cui matrice analogica è infatti fa riferimento ai triangoli costruttivisti alla El Lissitzky. L'abilità di Flores e Prats è quella di risolvere l'incongruenza con una grazia a svolgimento continuo, che amalgama il tutto mantenendo pur sempre un senso della fragilità della forma che per analogia ci ricorda Giotto. Una fragilità latente, preludio di quella grazia senza la quale le analogie implodono nel loro stesso potere evocativo.

Valerio Paolo Mosco

Università Iuav di Venezia
vmosco@iuav.it

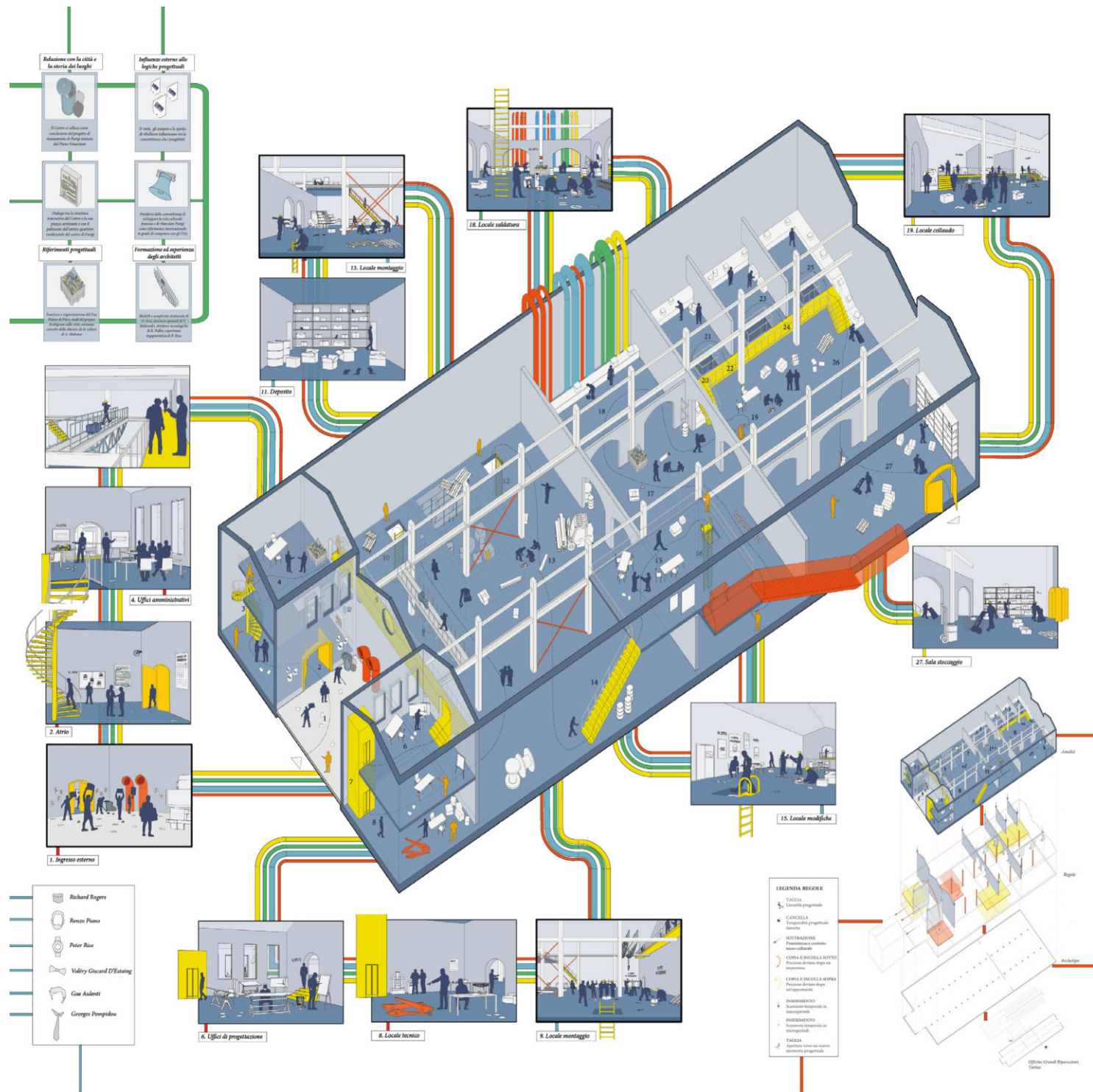


Fig. 1 - Esito del palazzo della memoria, sintesi grafica Laboratorio di Teoria del progetto A, Politecnico di Torino, ottobre 2020 - febbraio 2021.

LA MEMORIA COME *LOCUS*

IL PROGETTO ATTRAVERSO LA RELAZIONE TRA OGGETTO E ARCHETIPO¹

Martina Crapolicchio, Rossella Gugliotta

The Art of Memory uses analogy through the association of images and places for the classification of information. The technique combines elements of human thought with spatial and architectural constructions. The aim of this technique was to synthesise the most significant number of notions, constructing the most comprehensive knowledge. The place was a physical environment or an architectural space simple to remember. Simultaneously, the images, i.e. the concepts, were symbols of what was to be remembered. The effect of this technique, explored by many authors until the end of the eighteenth century, led to the systematisation of words and places, allowing them to be traced back to architectural types. Although these techniques disappeared due to different factors, it is possible to use the tools of mnemonics to study and master theoretical concepts related to architectural design (understood as a process). “The memory palace” is the tool for constructing an analytical sorting programme that allows the links between the object (or architectural project) and archetype (or instrumental model for study) to be defined. Five key points can lead to the construction of the memory palace containing the theoretical knowledge about the project: identifying an archetype, developing a logical path, recognising hierarchy levels, using memory icons, defining a reading matrix. The narrative, together with the coding system, transforms the project into a research product. The project, in this way, can be grasped into a logical cognitive process. This abductive inference leads to continuous questioning of the sequence of successive steps from case to rule.

The research presents the steps for constructing a memory palace elaborated within the Architectural Design Theory Studio course, held during the first semester (October 2020 - February 2021) of the third year of the degree in Science of Architecture at the Politecnico di Torino. The aim is to use the analogy (in terms of the memory palace) as an instrument in experimenting with design theory.

L'analogia tra luoghi e immagini

La *memoria*, insieme a *inventio*, *dispositio*, *elocutio* e *pronuntiatio*, era una parte fondamentale della retorica latina e permetteva all'oratore di ricordare il proprio discorso servendosi dell'analogia tra le parti dell'orazione e una serie di luoghi (o *loci*) e immagini (o *imagines*). I luoghi della memoria erano abitualmente associati ad architetture (palazzi, giardini, teatri) nelle quali venivano collocate le immagini, ovvero la rappresentazione simbolica di ciò che doveva essere ricordato (Manenti, 2012). Le mnemotecniche vennero implementate durante il medioevo, soprattutto dagli ordini ecclesiastici, che utilizzavano le strutture gerarchiche ultraterrene del paradiso e dell'inferno come luoghi della memoria. Tuttavia, l'apice di varietà e complessità nelle tecniche mnemoniche fu raggiunto nel Rinascimento, da Giulio Camillo, con il teatro della memoria, e da Giordano Bruno con l'*Ars Memoriae*. Bruno inventò modi attraverso i quali le immagini e i luoghi potessero combinarsi e comporsi tra loro in un laboratorio fantastico in cui, simultaneamente alle immagini della memoria, si plasmavano anche i concetti da esse raffigurati. Pertanto, un insieme apparentemente limitato di segni mnemonici poteva moltiplicare vertiginosamente le sue possibilità figurative, rappresentando più informazioni e creandone di nuove. In questo modo, i percorsi e gli edifici (o per semplificare palazzi della memoria), non furono più semplici contenitori per le immagini, ma divennero essi stessi immagini, ovvero simboli di quanto era collocato al loro interno (Matteoli, 2008). L'effetto di questa tecnica, approfondito da diversi autori fino alla fine del Settecento, ha portato a sistematizzare rigorosamente parole e luoghi permettendo di ricondurre questi ultimi a tipi architettonici (Visentin, 2007).

L'idea del palazzo della memoria, dapprima teorizzata dalla retorica e poi spiegata dalla filosofia, incontra l'architettura nel momento in cui si serve di uno spazio (o luogo) come teatro degli avvenimenti da ricordare. Se l'oggetto di studio (le immagini) è un manufatto architettonico con il relativo processo progettuale, allora l'architettura come disciplina diventa il soggetto di una ricerca che si spinge a elaborare delle riflessioni di natura teorica. Dunque, non solo il palazzo della memoria in quanto luogo, seppur immaginario, assimilabile a uno spazio archetipico, è considerabile materia di progettazione architettonica nella sua declinazione tipologica, ma le immagini, opportunamente posizionate in esso, possono essere simbolicamente riferite all'analisi di un oggetto architettonico in tutte le sue fasi di progetto. Questo comporta che, se si pensa alla memoria come uno spazio costruito, l'atto del ricordare è immaginato come atto reale, cioè un atto fisico, come ad esempio il camminare (Visentin, 2007). Il palazzo della memoria, così concepito, ha come esito la lettura critica di un oggetto architettonico in tutti i suoi aspetti: costruttivi, procedurali, rappresentativi e operativi.

La costruzione del palazzo della memoria

L'analogia, come metodo didattico capace di innescare ragionamenti sulla teoria del progetto, permette di scomporre l'oggetto architettonico in una serie di passaggi consequenziali e ripetitivi. Per condurre la suddetta analisi è necessario definire il rapporto tra le parti dell'oggetto e quelle dell'archetipo. Tali relazioni possono essere spiegate tramite delle parole chiave: regola, percorso, variazione, memoria e racconto; queste definiscono la struttura del palazzo della memoria e organizzano la conoscenza logica sul progetto.

Le regole hanno lo scopo di agevolare la comprensione e la scomposizione dell'oggetto architettonico all'interno dell'archetipo, instaurando dei rapporti formali tra le due entità. Percorso, variazioni e memoria sono strettamente correlati alle regole e influenzano

in maniera indiretta, ma puntuale, lo sviluppo del palazzo della memoria. Il percorso viene identificato secondo la scomposizione logica del processo progettuale dell'oggetto in analisi. Tale itinerario è intervallato da una serie di sistemi distributivi (equiparati ai cambi di direzione del percorso) che indicano le opportunità e gli imprevisti, ovvero le variazioni del processo progettuale. Al percorso e alle variazioni si aggiunge la memoria come espediente per identificare le relazioni tra oggetto e contesto di appartenenza. Il palazzo della memoria, attraverso questi passaggi, ha come esito l'esplicitazione di un racconto che permetta di analizzare gli elementi, le azioni e i nessi diretti e indiretti nel progetto architettonico [Fig. 1].

Archetipo

L'evoluzione dell'architettura nella storia documenta come, individuata una questione, come la costruzione di una residenza, oppure di uno spazio sacro o ancora di uno spazio di lavoro, ogni epoca abbia definito una forma stabile in grado di rappresentarla. In questo senso è da intendersi la parola tipo/tipologia: non tanto nel ricorso all'utilizzo di forme particolari desunte dalla storia, quanto nella volontà di definizione dei caratteri di un edificio "stabili", certi, necessari al fine di una sua riconoscibilità (Landsberger, 2017). Prendendo in prestito le parole di Quatremère de Quincy il «tipo [...] rappresenta l'idea di un elemento che deve esso servire di regola al modello. Il modello inteso secondo la esecuzione pratica dell'arte, è un oggetto che si deve ripetere qual è; il tipo per contrario è un oggetto secondo il quale ognuno può concepire delle opere che si assomiglieranno punto tra loro. Tutto è preciso e dato nel modello; tutto è più o meno vago nel tipo». Si può desumere che il modello è l'archetipo e il tipo è la sua declinazione; perciò, l'idea di casa, di spazio sacro o di lavoro è l'archetipo mentre il tipo è la forma riconoscibile alla base delle sue infinite variazioni formali.

Per la comprensione del palazzo della memoria è necessario identificare un luogo che sia riconoscibile e familiare ovvero una forma stabile in cui ambientare il racconto dell'oggetto architettonico e del suo processo progettuale. L'archetipo, per la sua stratificazione nella memoria collettiva, si presta a essere il luogo, che diventa tipo nel momento in cui subisce delle variazioni secondo un sistema di regole formali. L'utilizzo di uno schema primigenio come elemento generatore del palazzo della memoria, pone le basi per la costruzione della struttura gerarchica rispetto alla quale incasellare le informazioni sull'oggetto architettonico.

Regola

Le connessioni tra archetipo (luogo) e oggetto di studio (immagini) stabiliscono le gerarchie e le successioni nella sintesi del processo progettuale all'interno del palazzo della memoria. Il problema della progettazione, infatti, può essere scomposto in una serie di sottoproblemi più semplici (Alexander, 1967) che permettono di segnare le tappe principali per lo studio dell'oggetto architettonico. L'oggetto architettonico, così scomposto, è inserito all'interno dell'archetipo, che essendo un sistema rigido, non consente di esplicitare ogni singola tappa. Le regole definiscono le alterazioni dell'archetipo dipendenti dallo studio dei sottoproblemi del processo progettuale, trasformandolo in tipo. La progettazione del palazzo della memoria consente di manipolare l'archetipo, guidando l'analogia con l'oggetto [Fig. 2].

Gli spazi (le stanze) e gli elementi costruttivi (muri, setti, porte, pilastri, ecc.) del palazzo della memoria corrispondono simbolicamente alle macro-fasi (problemi) del processo progettuale; ogni spazio ha un significato paradigmatico per l'oggetto in analisi. Inoltre, la dimensione

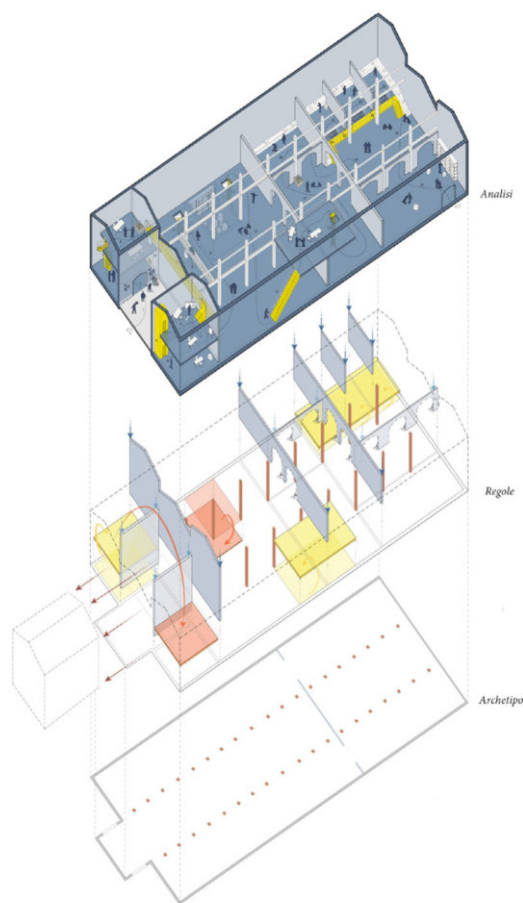


Fig. 2 - Palazzo della memoria, regola
Laboratorio di Teoria del progetto A,
Politecnico di Torino, ottobre 2020 - febbraio 2021.

e il loro posizionamento all'interno del palazzo indica la rilevanza o la durata di ogni fase e le relazioni logiche con gli altri problemi del processo progettuale. In questo modo, la modifica dell'archetipo segue l'analisi dell'oggetto e viceversa in un'ottica di interdipendenza. Procedendo da caso a regola si può definire una matrice dell'oggetto di studio che, anche attraverso l'identificazione delle variazioni che ne segnano il suo sviluppo, e le influenze esterne, consente ad un soggetto terzo di ripercorrere il progetto (Amirante, 2019).

Percorso

La lettura del progetto architettonico come processo esplicita le strutture logiche che identificano le azioni svolte dal progettista, le interazioni tra i diversi attori e le peculiarità dei contesti di azione, enfatizzando la forte ricaduta pratica della teoria del progetto architettonico. L'oggetto può essere studiato riconoscendo i continui passi avanti e passi indietro che si articolano all'interno del progetto [Fig. 3]. Questa lettura si basa sulla definizione di una successione di fasi (sottoproblemi) che si modificano conseguentemente agendo l'una sull'altra (Pigafetta, 2003). Il progetto risulta composto non solo direttamente dall'oggetto, ma da una serie di dati, dalla sua rappresentazione, il suo racconto e la critica dello stesso (De Fusco, 1990). Ognuna di queste parti di differente natura costituisce il processo progettuale che diventa quindi traducibile, all'interno del palazzo della memoria, in una successione di stanze che si sviluppano attraverso un percorso. In questa fase l'atto del camminare

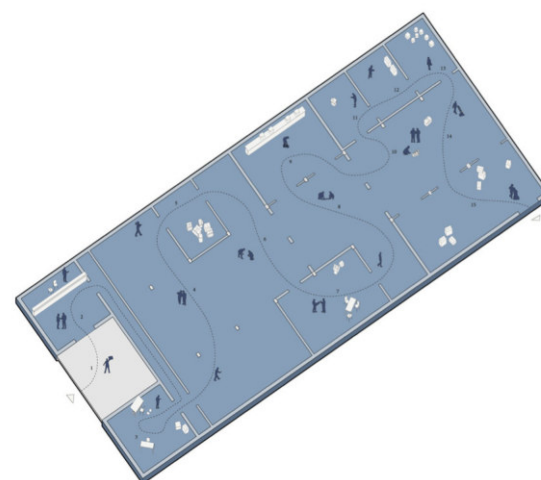


Fig. 3 - Palazzo della memoria, percorso
Laboratorio di Teoria del progetto A,
Politecnico di Torino, ottobre 2020 - febbraio 2021.

1. INGRESSO ESTERNO: contesto socio-culturale internazionale e partigiano
2. ATRIO e UFFICI AMMINISTRATIVI: committenza del presidente G. Pompidou e indicazione di un concreto internazionale
3. UFFICI DI PROGETTAZIONE: 1970; Piano di Bogner e Arup vincono il concorso, 1972 elaborazione dell'avant-projet definitivo
4. LOCALE MONTAGGIO: maggio 1972, inizio del cantiere
5. S. DIPONTO: pausa momentanea del cantiere a causa di problemi con le industrie metalmeccaniche
6. LOCALE MONTAGGIO: proseguimento del cantiere
7. LOCALE MODIFICHE: la biblioteca prevista viene riorganizzata
8. LOCALE SALVATURA: il progetto subisce modifiche, sostituzione dei schermi luminosi in facciata con la scala diagonale
9. LOCALE VERNICIATURA: scelta di utilizzare un codice di colori gli impianti
10. LOCALE COLLAUDO: inaugurazione, apertura ed esposizione alle critiche
11. LOCALE RIBENTURA: 1982, Gas Anzani rielabora spazi interni
12. LOCALE PULITURA: 1992, creazione di nuovi cratni e dipartimenti
13. LOCALE REVISIONE: 1997/99, ristrutturazione ad opera di R. Piano e U. Bindi
14. LOCALE COLLAUDO: 2000, riapertura ed esposizione alle critiche
15. SALA STUCCAGGIO: continuo aggiornamento a parti passate con le nuove proposte

permette di ripercorrere le tappe e gli avvenimenti che contribuiscono alla formazione dell'oggetto architettonico. Ogni stanza contiene al suo interno un apparato di immagini che permette di orientarsi all'interno del palazzo della memoria. Il percorso può essere letto da diverse traiettorie secondo la definizione di un punto di partenza, di conclusione e di una serie di deviazioni e ricorrenze che conferiscono al tragitto il carattere di circolarità caratteristico di un processo progettuale.

Variazioni

La variazione, intesa come un evento favorevole o un ostacolo, dimostra la non linearità del processo progettuale poiché ogni cambiamento implica una conseguente azione in contrasto con le previsioni e gli scenari concepiti in fase preliminare (Shön, 1999). Nel palazzo della memoria la logica del susseguirsi di stanze viene interrotta da elementi di discontinuità. Le variazioni, o azioni endogene ed esogene, sono rappresentate simbolicamente da elementi distributivi. Gli ostacoli architettonici (scale, rampe, ascensori, ecc.) sono in relazione con il percorso del palazzo della memoria e modificano l'assetto spaziale dell'archetipo attraverso la loro dimensione, il posizionamento e il senso di percorrenza [Fig. 4]. Nella lettura del palazzo della memoria più un elemento distributivo ha dimensioni consistenti tanto più la variazione dell'oggetto è rilevante e viceversa, in un rapporto direttamente proporzionale. Inoltre, il collocamento in un determinato punto del percorso rappresenta le relazioni tra

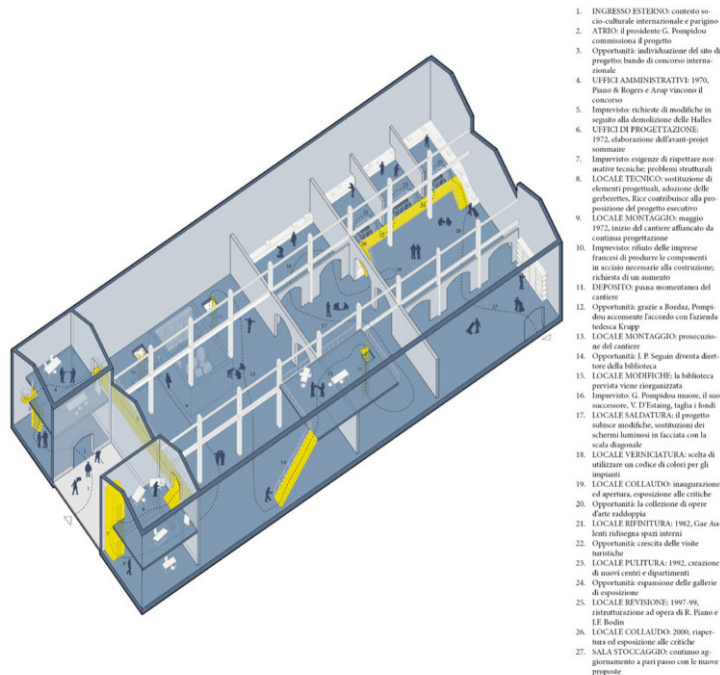


Fig. 4 - Palazzo della memoria, variazioni indicate come opportunità e imprevisti
Laboratorio di Teoria del progetto A,
Politecnico di Torino, ottobre 2020 - febbraio 2021.

la variazione e le azioni progettuali, le tappe, gli avvenimenti che contribuiscono alla formazione dell'oggetto architettonico. Il senso di percorrenza (desunto dalla direzione del percorso principale) degli elementi distributivi definisce la duplice valenza della variazione: un'opportunità (ascendente) o un imprevisto (discendente) per il processo progettuale.

Memoria

Lo studio del processo architettonico si interroga, inoltre, sugli eventi esterni che influenzano, in maniera diretta e indiretta, la progettazione dell'oggetto. L'accezione del termine memoria rimanda ai luoghi, agli avvenimenti, alle forme che caratterizzano il contesto fisico, sociale e culturale in cui l'oggetto è inserito. Secondo la visione di John Ruskin, l'architettura offre la memoria del lavoro umano, sia manuale che mentale; ciò comporta che la memoria non è solo individuale, ma sociale e collettiva e costituisce un'identità tramite la condivisione di ricordi e tracce del passato (Forty, 2004). Individuare i principi della memoria significa comprendere come degli elementi esterni (le relazioni con il contesto, l'utilizzo di riferimenti progettuali e la formazione del progettista) insistano sulla progettazione architettonica e quali siano i legami che si instaurano.

La traduzione rappresentativa degli elementi della memoria all'interno del palazzo avviene tramite oggetti bidimensionali e tridimensionali posti in maniera strategica [Fig. 5]. In questo

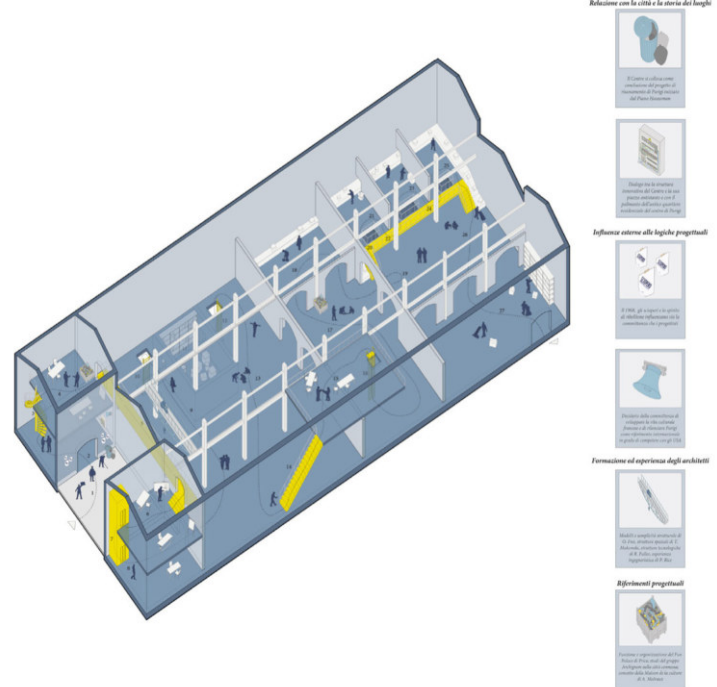


Fig. 5 - Palazzo della memoria, memoria
Laboratorio di Teoria del progetto A,
Politecnico di Torino, ottobre 2020 - febbraio 2021.

modo sia il posizionamento che la forma degli oggetti consente di riconoscere immediatamente i legami e le relazioni tra percorso (o processo) progettuale e la memoria.

Racconto

Nel complesso sistema di interazioni tra archetipo e oggetto, la rappresentazione risulta funzionale al racconto di progetto riconoscendo le forme e i gesti che delineano il carattere identitario dell'architettura. L'operazione di astrazione, propria della rappresentazione, consente di selezionare criticamente il problema della progettazione determinando, attraverso una chiave di lettura, il senso preciso del racconto (Buodon, 1975). Tuttavia, l'astrazione non necessariamente comporta la riduzione e la perdita di informazioni, bensì mette in luce le peculiarità dell'oggetto in analisi [Fig. 6]. Il palazzo della memoria per mezzo del racconto (rappresentazione) è una macchina di lettura del processo progettuale, tuttavia, attraverso la lente critica, assume anche il carattere di indagine. In questo senso, le mnemotecniche, oltre a chiarire ciò che la mente racchiude attraverso un sistema cognitivo, acquisiscono un valore progettuale in grado di stabilire nuove connessioni e combinazioni di dati preesistenti (Kuwaito, 2018) ed esplicitare criticamente i meccanismi processuali del progetto. Il racconto diviene un esercizio critico in grado di decifrare una data conoscenza rilevando i meccanismi nascosti che portano alla formazione dell'oggetto (Amirante, 2019)

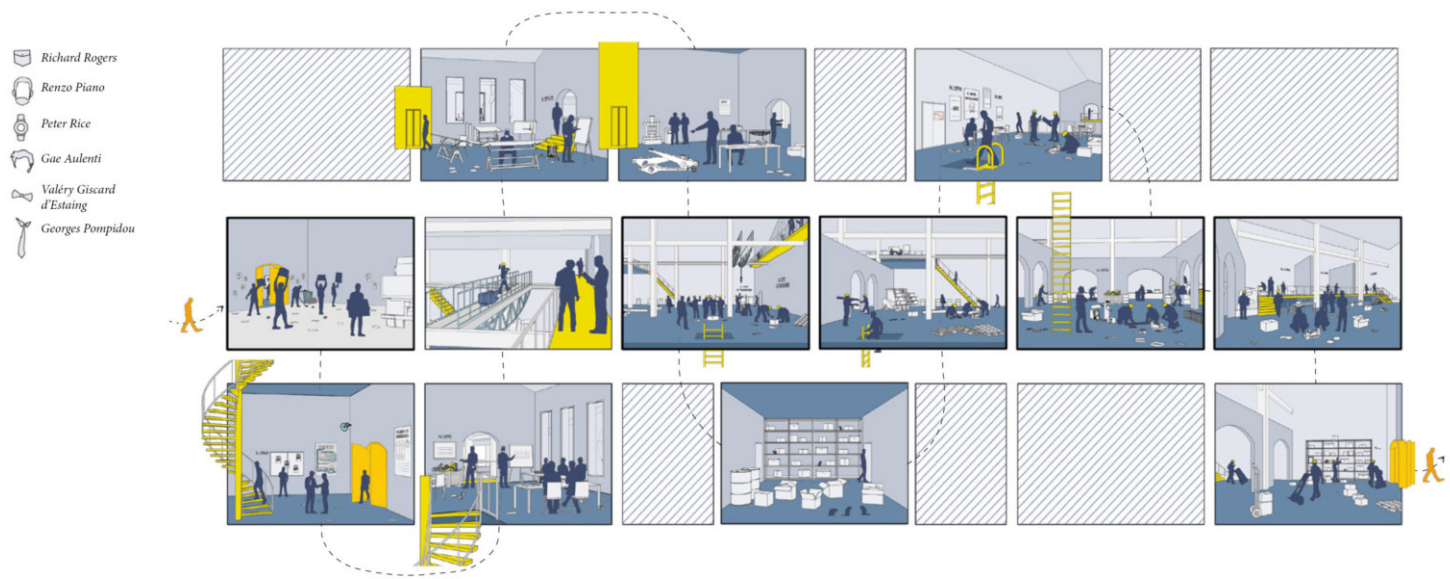


Fig. 6 - Palazzo della memoria, sviluppo del racconto Laboratorio di Teoria del progetto A, Politecnico di Torino, ottobre 2020 - febbraio 2021.

e traducendo il progetto in immagini immediatamente visualizzabili. Il palazzo della memoria rappresenta in maniera ordinata il continuo intreccio tra ricerca, analisi e catalogazione di informazioni. L'analogia nel palazzo della memoria permette di attribuire alla teoria del progetto architettonico un ruolo di ricerca e sperimentazione.

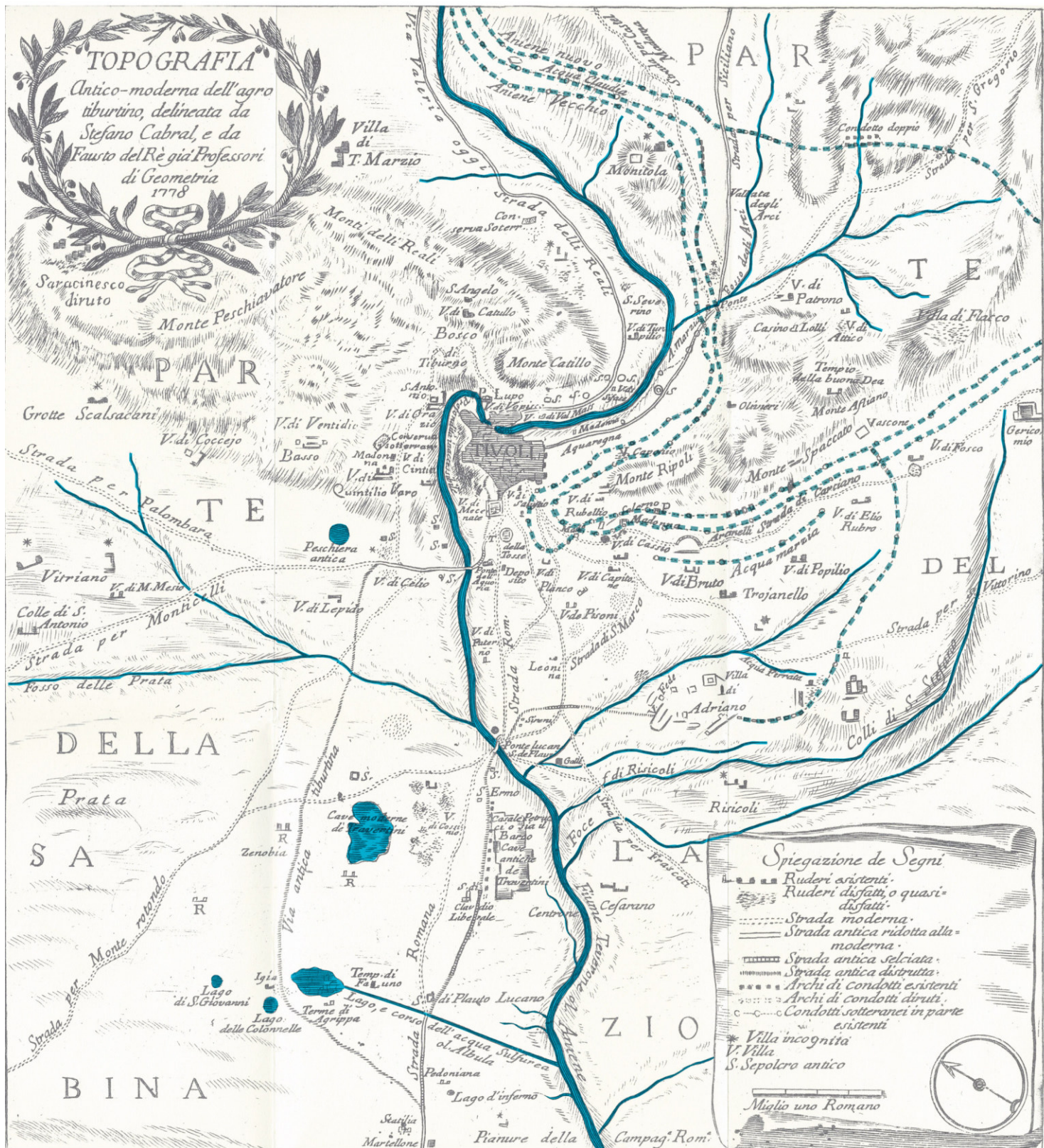
1. L'apparato iconografico che accompagna questa ricerca si riferisce all'esercizio condotto sull'archetipo fabbrica (sul tipo: *Officina Grandi Riparazioni*, Torino, 1895) e sull'oggetto Centre Pompidou di Renzo Piano (Parigi, 1971-1977). L'esercizio è stato elaborato durante il Laboratorio di Teoria del progetto A (primo semestre del terzo anno della Laurea Triennale in Scienze dell'Architettura al Politecnico di Torino), coordinato dal Prof. Marco Trisciuglio insieme alle autrici di questo articolo. Le immagini qui proposte sono state prodotte dalle studentesse Ilaria Boggiatto, Maddalena Gallotto, Elisa Gribaudo e Chiara Jayatunga Arachchige.

Martina Crapolicchio
Politecnico di Torino
martina.crapolicchio@polito.it

Rossella Gugliotta
Politecnico di Torino
rossella.gugliotta@polito.it

Riferimenti bibliografici

- Alexander, C. (1973). *Note sulla sintesi della forma*. Milano: il Saggiatore [Alexander, C. (1964). *Notes on the synthesis of form*. London: Harvard University Press].
- Amirante, R. (2018). *Progetto come prodotto di ricerca: un'ipotesi*. Siracusa: LetteraVentidue.
- Buodon, P. (1975). *Architecture at architecturologie*. Paris: A.R.E.A.
- De Fusco, R. (1990). *Design: una teoria ermeneutica del progetto*, "Op. cit.", 79 [Online]. Disponibile in: <https://opcit.it/cms/?p=145> [23 Aprile 2021].
- Forty, A. (2005). *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*. Bologna: Pendragon.
- Kuwaino, K. (2018). *L'architettura e l'arte della memoria: la fabbrica del mondo progettata nella Tipocosmia (1561) di Alessandro Citolini*. EdA Esempi di Architettura, 1.
- Landsberger, M. (2017). *Il metodo analogico per orientarsi nel progetto*. In Cardinali, M.C., Perego, S., *Tipo Architettura Città*. Sant'Arcangelo di Romagna (RN): Maggioli Editore, 41-52.
- Manenti, L. G. (2012). «*Frances A. Yates e l'arte della memoria fra classicità e Rinascimento*». *Metabasis*, VII, 14.
- Matteoli, M. (2008). *L'arte della memoria. Retorica, metodo, enciclopedia*. In Clericuzio A., Ernst G., *Il Rinascimento italiano e l'Europa*. Volume quinto: *Le scienze*. Treviso: Angelo Colla Editore, 391-402.
- Pigafetta, G. (2003). *Parole chiave per la storia dell'architettura*. Milano: Jaca Book.
- Schön, D. (1983). *Il professionista riflessivo*. Bari: Dedalo.
- Visentin, C. (2007). *Ars reminiscendi. Le architetture della memoria negli sviluppi della memoria scritta e figurata*. Parma: Biblioteca Palatina.
- Yates, F. (1966). *The art of memory*. Chicago: University of Chicago Press.



Il sistema delle acque e degli acquedotti di Tivoli.
 Rielaborazione grafica sulla base della planimetria dell'agro tiburtino di S.Cabral e F. del Re.
 In *Delle ville e de' più notabili monumenti antichi della città, e del territorio di Tivoli.*

IL MODELLO TIBURTINO

ANALOGIE FONDATIVE NELLE ARCHITETTURE D'ACQUA CHE DISEGNANO IL PAESAGGIO DELL'ANIENE

Greta Allegretti, Sara Ghirardini

The Agro Romano is a *topos* that around Tivoli finds its peculiarity in the water element: through centuries, water has strongly affected the territorial development and it's visible in its palimpsest. The orographic situation brings to a natural hydric richness related mainly to the Aniene river, that through imponent waterfalls flows from the mountains to the plain. It actually is the *genius loci* of the area, that has acted for centuries as a pivot element for the social, cultural and productive life of the territory: from the first prehistoric urban settlements, through the sacred roman buildings next to the waterfall or the constitution of the four main aqueducts that served Rome, to the images of romantic beauty that inspired the Grand Tour artists, the presence of water has been the basis for the constitution of a landscape of exceptional beauty.

In this context, three architectural works emerge as worldwide known symbols, all related to the identitarian role of water: Villa Adriana, Villa d'Este e Villa Gregoriana use water as a founding substance and structuring matter. These great water architectures are not interlinked through a direct or formal analogy, but they have common roots in their design process, finding in the archetype of *aqua captiva* (harnessed, tamed, designed water) the continuity between very different architectural expressions, each related to its own age.

In Villa Adriana, built in the 2nd century, water takes over the structural role at different scales: from the general composition and hierarchy of the pavilions, to the direct sensorial and aesthetic dimension. In the 16th century, Pirro Ligorio used the same principles of constitutive variety of the water architectural form in the design of the gardens of Villa d'Este, establishing a new model for Renaissance gardens. Three centuries later, the need for better control of the water power in order to prevent flooding damages, led to the project of a new waterfall landscape garden, Villa Gregoriana, in accordance with the emerging Romantic aesthetic that mixed the fascination of the ruins with the frightening spirit of sublime nature.

These three *Villae* work on different interpretations of the same archetype, in an analogous relation referred to the territorial features. At the same time, each of them suggests a new model of relation between water and architecture that has its resonance in many other architectures, transcending time and space and echoing to the contemporary age.



**Great Cascade,
Tivoli, Rome, circa 1895.
Wikimedia Commons.**

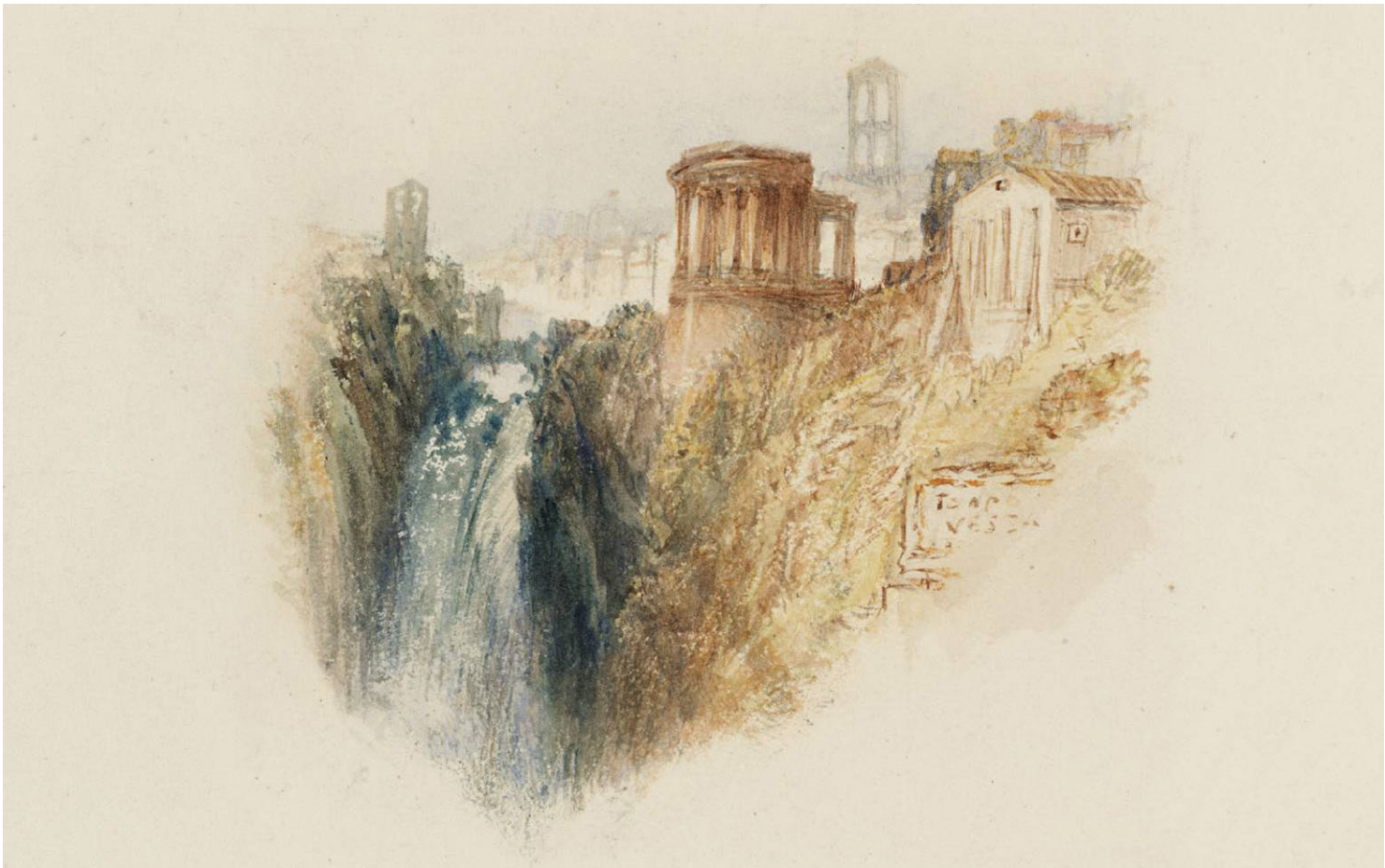
**A destra Veduta della cascata di Tivoli, 1766. Giovanni Battista Piranesi;
Tivoli, for Rogers's "Italy", circa 1826-7.
Joseph Mallord William Turner, Tate, London.**

Il paesaggio di Tivoli è uno dei più celebri e rappresentativi del *topos* dell'agro romano, ricco di storia, cultura e tradizione; punto di transizione tra i rilievi e la pianura, è fortemente connotato dalla presenza dell'acqua, che ne ha determinato il palinsesto storico sia dal punto di vista pratico e produttivo sia da quello simbolico e culturale. Tra le molte risorse idriche, naturali, superficiali e sotterranee, il ruolo principale è giocato dal fiume Aniene, vero e proprio *genius loci* dell'area, che dai monti scende brutalmente verso la campagna dirigendosi verso Roma per confluire nel Tevere. Grazie alla sua presenza si è costituito nel corso dei secoli un paesaggio complesso e di grande bellezza: le sue sponde ospitarono già in epoca preistorica i primi insediamenti della zona ed è attestato, in prossimità delle cascate che segnano la transizione tra i monti e la pianura, un punto di passaggio fondamentale per le antiche carovane di transumanza, un luogo di culto arcaico dedicato ad Ercole. Dopo il II sec. a.C. esso venne trasformato nel maestoso Santuario di Ercole Vincitore, mentre ai piedi delle stesse cascate, presso il bosco sacro di Tiburno, si dice fosse la "casa risonante" della Sibilla Alburnea. Alla celebrazione del valore sacro delle acque tiburtine è fin dall'antichità affiancato il gesto umano della manipolazione e del controllo di una tale forza naturale: in epoca repubblicana e poi imperiale, quattro dei nove acquedotti per l'approvvigionamento idrico di Roma attraversavano il territorio, disegnandolo e marcando con decisione la traccia del potere dell'Urbe. L'acqua da *naturans* diviene così *captiva*

(Caliari, 2021: 9), imbrigliata e modellata a servizio delle esigenze umane, che siano esse di tipo pratico – come le attività produttive, agricole e artigianali che definiranno nei secoli il volto del paesaggio – oppure di tipo rappresentativo e simbolico – come le numerose e sfarzose ville d'*otium* delle famiglie aristocratiche romane.

All'interno di questo contesto eccezionale, che ha affascinato per secoli poeti, pittori e intellettuali di tutta Europa, spiccano per fama e valore riconosciuto alcune opere architettoniche, che mantengono tutt'oggi un'attrattiva unica e sono meta puntuale di grandi flussi di visitatori, nonostante il decadimento dell'aura generale del territorio circostante. Apparentemente accomunate solo dalla prossimità geografica e dal nome, Villa Adriana, Villa d'Este e Villa Gregoriana (le prime due riconosciute patrimonio mondiale dall'UNESCO, la terza iscritta tra i beni FAI) sono in realtà espressioni diverse dello stesso *genius loci*: quell'acqua che, lungi dall'essere elemento puramente decorativo, è invece sostanza fondativa e materia strutturale. Queste tre grandi opere sono reciprocamente unite da un'analogia non diretta né formale, ma che risale alla radice stessa dell'atto progettuale, e che trova nell'archetipo dell'acqua *captiva* il punto di continuità tra fenomeni architettonici differenti, legati a periodi e sensibilità storiche anche lontane tra loro.

In un paesaggio già fittamente punteggiato di residenze nobiliari rurali extraurbane, la grande villa dell'imperatore Adriano si





**Villa Adriana,
vista della vasca del Canopo.
Fotografia di Federica Pisacane.**

**A destra Villa Adriana,
vista del Teatro Marittimo.
Fotografia di Federica Pisacane.**

inserirsi nel II secolo d.C. come un unicum di straordinaria importanza, sicuramente per estensione e sfarzo, ma soprattutto per complessità e originalità compositiva. Dopo secoli di studi sono ancora molte le incertezze legate alla lettura di Villa Adriana, ma sia i dati archeologici che le diverse interpretazioni architettoniche ne evidenziano un elemento certo e fondante: l'onnipresenza dell'acqua come elemento progettuale di grande rilievo. Il duplice utilizzo della risorsa idrica tipico del mondo romano, legato sia al fabbisogno pratico sia alla vocazione estetica e decorativa, diviene nella Villa ossatura portante della forma architettonica: l'acqua non è solo materia dell'architettura, ma è architettura stessa (Conforto, 2000: 90). La sua importanza nella struttura di Villa Adriana è leggibile a diverse scale: innanzitutto nella relazione con il territorio, dalla sua fondazione in prossimità del fiume che collegava simbolicamente e praticamente a Roma, fino all'impianto a più livelli che asseconda e allo stesso tempo ridisegna i percorsi di approvvigionamento idrico. Quindi nella composizione architettonica dei diversi padiglioni, concatenati e gerarchicamente definiti anche dall'utilizzo dell'acqua. Infine, nella varietà delle forme che essa assume, definendo di volta in volta gli spazi della Villa con un carattere diverso, dallo specchio placido del Pecile alla vivacità dei ninfei. Per citare solo due esempi dell'importanza e della versatilità dell'acqua come materia dell'architettura in Villa Adriana, si può fare riferimento al canale che corona l'isola privata dell'imperatore, comunemente chiamata

Teatro Marittimo, che assume il ruolo di soglia e distanza – anche simbolica – tra la sfera pubblica e quella personale; oppure si può analizzare il complesso sistema a caduta che definiva gli ambiti del triclinio imperiale identificato con il Serapeo, che poteva essere modificato a piacimento per creare diversi giochi scenografici e spaziali, fino a formare un vero e proprio muro d'acqua a cascata tra l'edera principale e la lunga vasca prospiciente.

Il segno dell'acqua a Villa Adriana è così indissolubilmente legato alla sua forma da essere visibile anche in assenza della materia. Dopo l'abbandono, infatti, il disuso, i ripetuti saccheggi e l'utilizzo dei terreni come fondi agricoli fecero sì che l'acqua scomparisse dalle rovine. Solo negli anni Cinquanta del secolo scorso, in seguito ai primi importanti restauri, alcune delle strutture più iconiche della villa sono state reintegrate di parte della loro componente idrica (Pecile, Canopo, Teatro Marittimo).

Ma già nel Cinquecento Pirro Ligorio, nominato direttore degli scavi di Villa Adriana per conto del cardinale Ippolito d'Este, pur esplorando le rovine con le grandi vasche quasi totalmente interrato e le fontane inattive, ricoperte dalla vegetazione, riconosce il segno e l'importanza strutturale dell'acqua nella composizione generale, anche grazie alle descrizioni dell'*Historia Augusta*. Al di là dell'attribuzione di nomenclature e funzioni ai singoli padiglioni, Ligorio cattura la presenza dell'acqua come materia che compone gli spazi, senza mai perdere valore simbolico e potenza scenografica.





**Villa d'Este,
prospettiva centrale dei giardini dalla Fontana dell'Organo.
Fotografia di Agnese Perrone.**

Questo principio è alla base del disegno dei giardini di Villa d'Este, progettata a partire dal 1560 su incarico dello stesso cardinale, ed è ciò che la rende un imprescindibile riferimento per i giardini all'*italiana* dal Rinascimento in poi. In uno spirito interpretativo tipico della sua epoca, Ligorio modella il pendio che da Tivoli si affaccia sulla valle dell'Aniene in una complessa e multiforme scenografia, in cui l'acqua gioca il ruolo narrativo fondamentale, conducendo a prospettive maestose e a percorsi sussurrati. Ai momenti celebrativi ed altisonanti, come quello della Fontana dell'Ovato, si alternano viali tranquilli accompagnati da rivoli e zampilli, o misteriose grotte di richiamo mitologico, come quella di Diana, dove l'artificio si mimetizza con la natura. Anche all'interno del Palazzo il rapporto con l'acqua è sempre enfatizzato: non solo per i frequenti scorci panoramici verso i giardini e la valle dell'Aniene, ma anche per i riferimenti territoriali e mitologici presenti negli affreschi delle sale nobili. Apparentemente solo "addomesticata" per lo spettacolo, l'acqua di Villa d'Este è in realtà profondamente "costruita" da Pirro Ligorio, attraverso un importante lavoro ingegneristico di derivazioni dall'Aniene, portato avanti con tenacia e grande visione progettuale.

Dalla necessità pratica di regimentazione delle acque dell'Aniene nasce invece l'idea costitutiva del complesso di Villa Gregoriana; in seguito agli ingenti danni provocati dalle esondazioni nell'alluvione del 1826, papa Gregorio XVI finanzia le opere di deviazione del

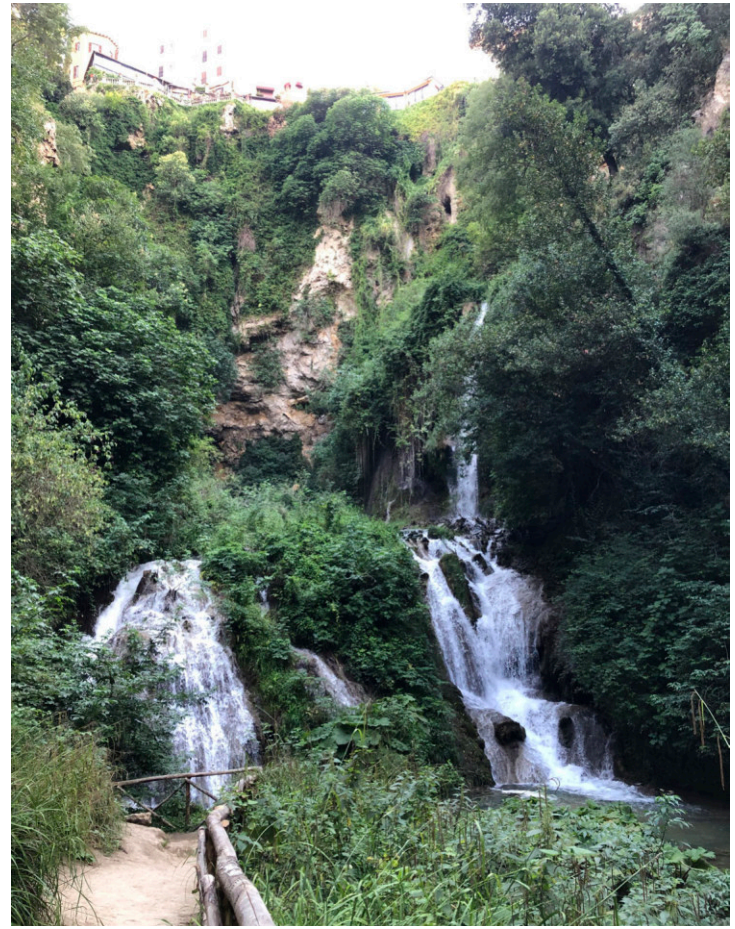
fiume in canali sotterranei, modificando l'assetto naturale delle imponenti e già celebri cascate, che già da tempo affascinano gli spiriti di artisti e intellettuali di indole romantica come Goethe, che nel suo *Viaggio in Italia* scrive: «In questi giorni sono stato a Tivoli ed ho ammirato uno degli spettacoli più superbi. Le cascate insieme alle rovine antiche e tutto l'insieme di quel paesaggio sono cose la cui conoscenza ci arricchisce nell'intimo dello spirito» (Goethe, 2018: 372-374). Attorno alla nuova grande cascata il ridisegno del paesaggio non cancella, ma al contrario enfatizza questo spirito, nel progetto di un pittoresco sistema di giardini, sentieri, vallette, ponti e grotte, che coinvolge le rovine dell'antica villa di Manlio Volpisco e le ricollega ai templi dell'acropoli romana di Tivoli, in una visione romantica in linea con l'emergente estetica del sublime, tra le più rappresentate dai viaggiatori del Grand Tour fino agli inizi del XX secolo.

La vocazione alla bellezza della valle dell'Aniene resta viva oggi, nonostante i cambiamenti e le difficoltà del territorio, anche grazie alla permanenza di queste straordinarie architetture e alla loro interpretazione dell'incredibile paesaggio in cui si inseriscono. Allo stesso tempo, definendo diverse rappresentazioni dell'archetipo di acqua *captiva*, anche in integrazione con quello dell'acqua *naturans*, le tre ville tiburtine definiscono modelli di possibile relazione tra l'architettura e l'acqua stessa. La lettura di questi modelli rende possibile la tessitura di una rete di riferimenti analoghi che riverberano in numerosi progetti di cui sono state riferimento, trascendendo confini spaziali e temporali e giungendo come un'eco fino all'epoca contemporanea.

Riprendendo quanto detto a proposito di Villa Adriana, è possibile



**Villa d'Este,
vista del Viale delle Cento Fontane.
Fotografia di Agnese Perrone.**



**Villa Gregoriana,
vista della gola e del parco naturalistico.
Fotografia di Agnese Perrone.**

individuare un modello in cui l'acqua diventa architettura, sia come elemento figurativo proprio del padiglione – che dalla sua connotazione esperienziale (placida, impetuosa, scenografica, di servizio) ricava la propria immagine finale (vasca, ninfeo, peschiera, terme) – sia come elemento compositivo a scala più ampia, per le relazioni in termini di gerarchie, assi, prospettive. Per quanto la fenomenologia dell'elemento acqua all'interno di Villa Adriana appaia inarrivabile per quantità e varietà, è possibile scoprirne il legame con quelle composizioni, anche lontane nel tempo, che ne condividono l'idea del principio architettonico. Idea che pare fondativa, ad esempio, nella realizzazione scarpiana della Tomba Brion, la quale conta ben due padiglioni d'acqua che reggono e istruiscono relazioni spaziali e visuali con gli altri attori della composizione, oltre che darne una forte caratterizzazione simbolica. Nel padiglione della meditazione, con la sua scatola sospesa, l'acqua manifesta apertamente il suo ruolo di sacro isolamento dal resto del mondo e lo trasforma in una piattaforma galleggiante su uno specchio. Proprio da esso prende avvio il sottile canale che ne gestisce la relazione con l'arcosolio, cerniera del sistema, e quindi con il resto della composizione, sviluppata perpendicolarmente con l'edicola e la cappella. Anche quest'ultima è cinta da una superficie d'acqua che, oltre a definirne una precisa distanza critica spaziale, introduce la dimensione della temporalità, sommergendo alcuni "ricordi" della stessa architettura sul fondale. Tale capacità di significazione degli

spazi si ritrova, con fini più marcatamente celebrativi, nel Vittoriale degli Italiani voluto da Gabriele d'Annunzio e affacciato sul lago di Garda: nella sua complessa e variegata articolazione trova sostanza naturale e connettiva nei due rivi, dell'Acqua Pazza e dell'Acqua Savia, oltre che punti di condensazione nella Fontana dei Delfini, nella Nave Puglia (dove l'acqua è solo evocata) e, soprattutto, nel Laghetto delle Danze, dove la conformazione a violino ne simbolizza e massimizza la vocazione di luogo di totalizzante armonia. La chiave di lettura per Villa d'Este e per il modello ad essa sotteso è quella dell'acqua come elemento ordinatore dello spazio aperto, in grado di disegnare ampie superfici nelle loro geometrie e nelle loro campiture. Come già anticipato, la villa tiburtina realizzata da Ligorio ha una lunga eco nella progettazione dei giardini rinascimentali, secondo uno schema che si radica nel contesto italiano (all'italiana, appunto) ma che raggiunge gli scenari europei delle residenze nobiliari e reali, fino a definire alcuni tratti del giardino alla francese. A questo proposito, osservando sia l'italiana Reggia di Caserta, sia la celeberrima Reggia di Versailles (da cui la prima trae ispirazione) si evince come vasche d'acqua e zampilli diano forma all'ambiente e a tutte le componenti del giardino. In entrambi i casi, immensi specchi d'acqua sviluppati prevalentemente in lunghezza, o anche lungo direzioni differenti, definiscono gli assi principali della composizione, mentre altre fontane, di forma circolare o poligonale, articolano nuclei di aiuole e di percorsi all'interno dei vastissimi



giardini (come il Bassin d'Apollon a Versailles o la Fontana di Margherita a Caserta). Pur largamente fondati su un impianto geometrico, i giardini delle due regge accolgono all'interno del proprio disegno elementi del giardino all'inglese, che nasce proprio in risposta contrastante agli schemi più rigorosi di quello all'italiana e alla francese, introducendo forme organiche e immagini più "naturali", come grotte e boschetti.

Il giardino all'inglese si basa infatti sull'idea che lo spazio debba articolarsi nell'accostamento di elementi naturali e artificiali, attraverso un'esperienza di scoperta continua lungo i suoi percorsi. Il progetto di Parco di Villa Gregoriana sembra accogliere questi tratti, addomesticando e ridisegnando un sito connotato fin dal Cinquecento per la sua "terribilità", per la sua naturalità selvaggia pervasa dalla percezione di un sotteso pericolo (Cogotti, 2014: 51). Se da un lato l'intervento sulla cascata cambia profondamente l'immagine della città, comunque già modificata dalle ingenti alluvioni, dall'altro porta alla nascita di un parco caratterizzato da un'immagine di natura permeata dalla storia, grazie alla presenza delle rovine, che ne determina la grande fortuna e il successo di fronte alle nuove sensibilità romantiche. Un turismo d'élite che rievoca quello che già si era appropriato delle visuali tiburtine nel Cinquecento, e che a sua volta trova fondamento nell'esperienza paesaggistica e pittorica che fino al XIX secolo ha cristallizzato Tivoli in opere magnifiche, da Piranesi a Turner, passando per Lorrain, Van Wittel, Fragonard e numerosi altri. Le stesse viste che insieme alle inesauribili narrazioni ed esperienze delle sue architetture d'acqua lasciano riecheggiare con forza la potenza di un luogo e della sua primigenia naturalità.

**Villa Gregoriana,
vista della cascata sul panorama tiburtino.
Fotografia di Agnese Perrone.**

Riferimenti bibliografici

AA.VV. (2021). «Una premessa storico-metodologica. Intervista a Pier Federico Caliarì». *Arcduecittà*, 9, 4-9.

AA.VV. (2018). *Villa Adriana*. Ananke Speciale n.84.

Basso Peressut, L. (2019). *Rovine e allegorie. L'invenzione moderna del paesaggio classico*. In Basso Peressut, L., Caliarì, P.F., (eds), *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Grande Villa Adriana*. Roma: in edibus - Accademia Adrianea Edizioni, 13-43.

Cabral, S., Del Re, F. (1779). *Delle ville e de' più notabili monumenti antichi della città, e del territorio di Tivoli*. Roma: Stamperia del Puccinelli.

Conforto, M.L. (2000). *Villa Adriana: significati simbolici, connotati formali, scelte funzionali nell'architettura del paesaggio*. In Reggiani A.M., (ed), *Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno*. Milano: Electa Mondadori, 90-93.

Cogotti, M., (ed), (2014). *Tivoli. Paesaggio del Grand Tour. Contributo alla conoscenza e al recupero del paesaggio tiburtino*. Roma: De Luca Editori d'Arte.

Goethe, J.W. (2020). *Viaggio in Italia 1786-1788*. Milano: BUR Rizzoli. [Goethe, J.W. (1816-17). *Italienische Reise*].

MacDonald, W.L., Pinto, J.A. (1997). *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn*. Milano: Electa.

Manderscheid, H. (2010). *Sub nomine Caesaris quinariae... La gestione idrica e l'architettura dell'acqua a Villa Adriana*. In Sapelli Ragni, M., (ed), *Villa Adriana. Una storia mai finita*. Milano: Electa Mondadori, 26-33.

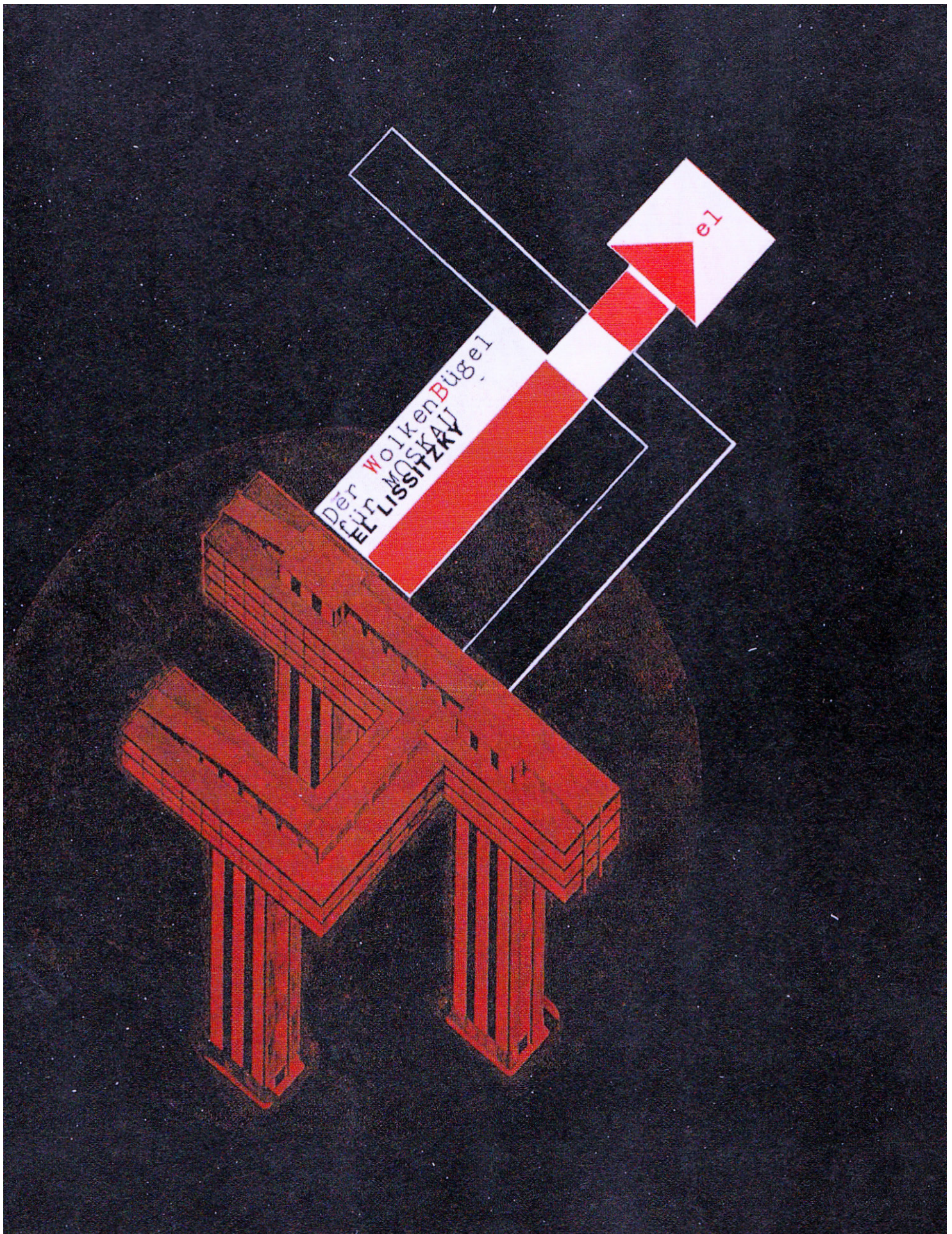
Ten, A., (ed), (2005). *Pirro Ligorio. Libro dell'antica città di Tivoli e di alcune famose ville*. Roma: De Luca Editori d'Arte.

Greta Allegretti

Politecnico di Milano
greta.allegretti@polimi.it

Sara Ghirardini

Politecnico di Milano
sara.ghirardini@polimi.it



ANTE LITTERAM

ANALOGIE CONCETTUALI

Olga Starodubova

Examining the relationships that can be established between the concepts by reading and “decoding” the artworks, can be called a “social game” that flows from a kind of dialogue between the author and the interpreter, where the subject of discussion is the project carried out. A call for a possible reading of the architectural and art works, comparable to a language system, destined for transmitting their sense, that is not revealed in the immediacy of a visual surface, but through a drill-back process of comprehension of the object, of its project and, finally, of its ideation from which it was born. Break “a canvas” of an image for identifying a conceptual essence is a basic condition for this game. Some examples that intertwine architecture with other disciplines will be analyzed, thus researching in depth its own foundation. Once grasped, the concepts can be compared mutually in a scientific or ironical way, intuitive or substantiated, subjective or impartial.

It is proposed to examine three itineraries, by which the main modalities of the formation of the analogies are produced. The assumptions are the three possible positions that the participants of the conceptual dialogue can adopt: one in which the participation of the author stops at the carrying out of the work, thereafter he assumes a passive position and doesn't participate at the process of the forming of the analogies, that just the only interpreter establishes; the other in which the author is an artificer of the analogies that are building up in the mind of an interpreter, inducted to a reading with a specific reference of ascendancy, pre-determined in a conceptualizing phase; and, lastly, in which the author and the interpreter are the part of a bigger process, and both are involved in theoretical experiments, that overcome individual examples. A game, that comes to raise significant matters, calls on to deepen complex issues ranging from hermeneutics to semiology, poses us problems which the expressive language brings along with it, raising doubts that various ways of interpreting an image can trigger, and pushes us to reflect upon the very meaning of the architecture.

Fig.1 El Lisitskij, Progetto di grattacielo per uffici a Mosca, veduta dall'alto (1925).

«... spazi, che costituiscono la dimensione esistenziale dell'analogia, sono, inevitabilmente, spazi sociali, poiché attivano il principio di analogia mediante una trasmissione delle relazioni tra i segni che non può che avvenire in una dimensione collettiva. Lo spettacolo dei segni, oggi come ieri, non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale tra le persone mediato dalle immagini» (Scelsi, 2018: 24).

Questo istinto di socializzare spinge non solo al desiderio di esprimersi, ma anche al desiderio di essere compresi, in un modo o nell'altro, del tutto o parzialmente, da pochi o da molti. Si tratta quindi di un minimo di due partecipanti di una conversazione non verbale: l'*autore* di un'opera e l'*interprete*, considerato come colui che la fruisce. Per costruire un'analogia tra due (o più) opere ci vorranno, quindi tre (o più) interlocutori: i progettisti delle due opere e colui che pratica l'analogia.

L'autore si muove sulla linea concetto-progetto-realizzazione. Egli connota in partenza il suo progetto di un significato, ovvero il messaggio sintetico, che intende trasmettere. Prestabilisce in questo modo *cosa* comunicare e *come*. "Verbalizza" le proprie teorie per mezzo di un linguaggio. Come scrive Beniamino Servino «gli strumenti della parola formano i pensieri» (Servino, 2021: 16). Un'espressione nella quale, per non essere fraintesi, la parola assume il significato di una componente, un'unità elementare di un qualsiasi tipo di linguaggio, anche quello non verbale, naturalmente.

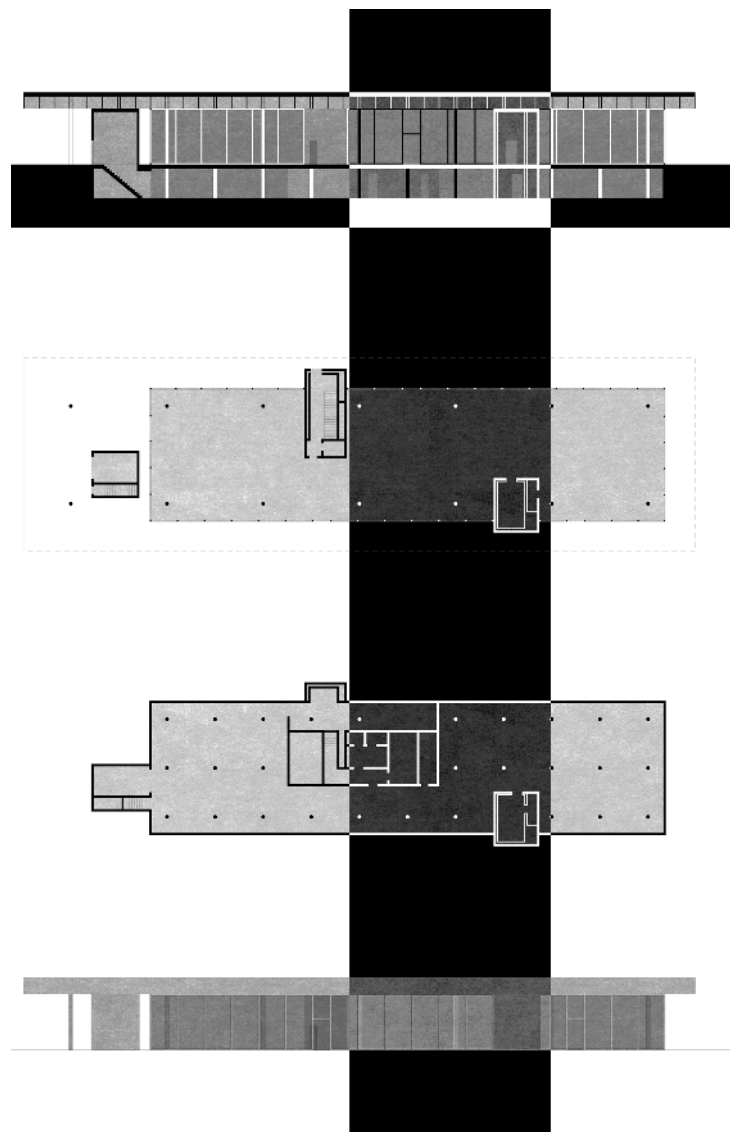
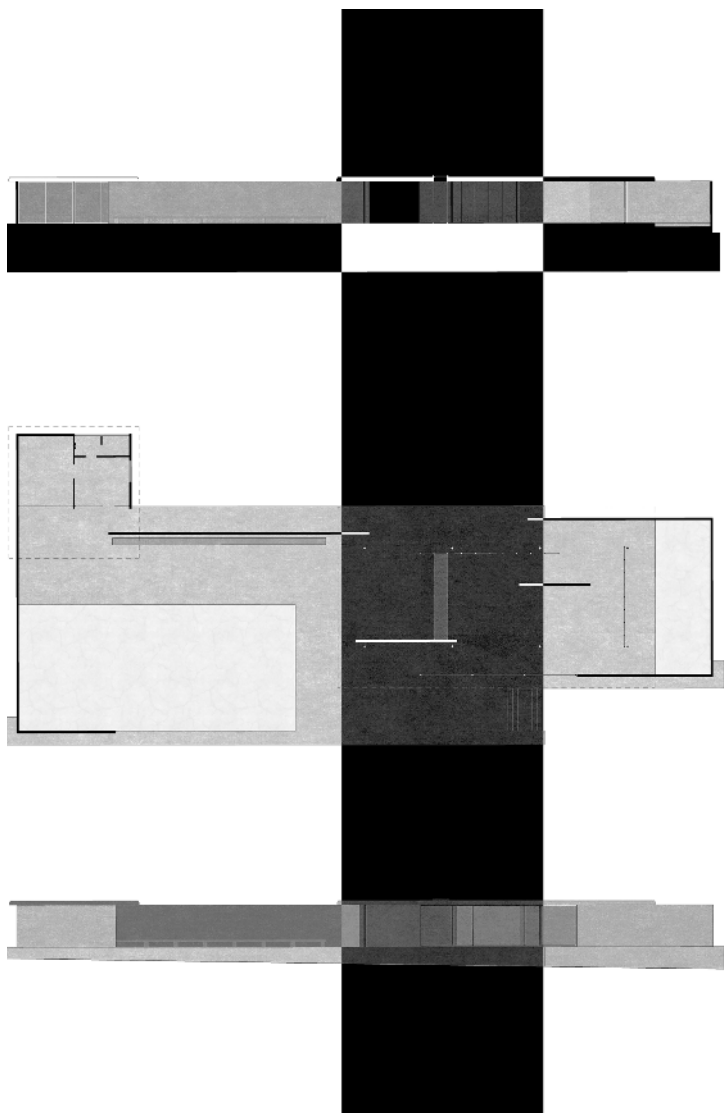
«Possiamo dire che il progetto di architettura è un *protolinguaggio*, essendo quello dell'architettura realizzata un vero e proprio *linguaggio*. Tale distinzione trova riscontro nel binomio *rappresentazione-conformazione*» (De Fusco, 2010: 80). Questa affermazione di Renato De Fusco si riferisce all'architettura, ma in questa sede, con riferimento all'oggetto e l'obbiettivo di presente paper, si assume valida anche per altre discipline. È inoltre possibile trasmutare il succitato binomio in un trinomio, *concettualizzazione-rappresentazione-conformazione*, e di conseguenza, se un *linguaggio* è anticipato da un *protolinguaggio*, ciò che si posiziona ancor prima di un *protolinguaggio*, e dunque "prima della lettera", può essere definito *ante litteram*.

L'interprete per giungere al significato di un'opera effettua una prima "lettura", che gli offre un quadro preliminare della comprensione, e, andando sempre più in profondità, riesce a cogliere l'idea generale del progetto, confermando o invalidando le ipotesi costruite in prima battuta, conosce via via i dettagli, per afferrare, alla fine, la sua essenza: il concetto. Una volta raggiunto, diventa possibile paragonarlo ai significati di altre opere.

Tra le differenti tipologie di analogie che si possono riconoscere e distinguere tra ambiti diversi, quella che tenta di stabilirsi tra le ideologie alla base dei progetti di qualsiasi genere, si può definire come "concettuale". Essa è da ritenersi forse come quella meno immediata rispetto a tutte le altre, proprio perché non sempre è accompagnata o rappresentata da due (o più) immagini che si richiamano a vicenda. Le analogie che riusciamo a percepire visualmente mediante l'accostamento iconografico si formano confrontando prodotti già realizzati, esistenti, e quindi si possono fare dei tentativi per stabilire dei legami tra un ampio numero di categorie o caratteristiche. Le analogie concettuali, a differenza di quelle visive, mettono a confronto le idee e le convinzioni di base



La Neue Nationalgalerie a Berlino (1962-68) di Mies van der Rohe e il Padiglione della Germania all'Esposizione Universale a Barcellona (1929, ricostruzione 1983-86) messi a confronto con la Werkraum Haus di Peter Zumthor ad Andelsbuch (2013), in un montaggio di tre ridisegni interpretativi di Gennaro Di Costanzo (Capozzi, 2020b).



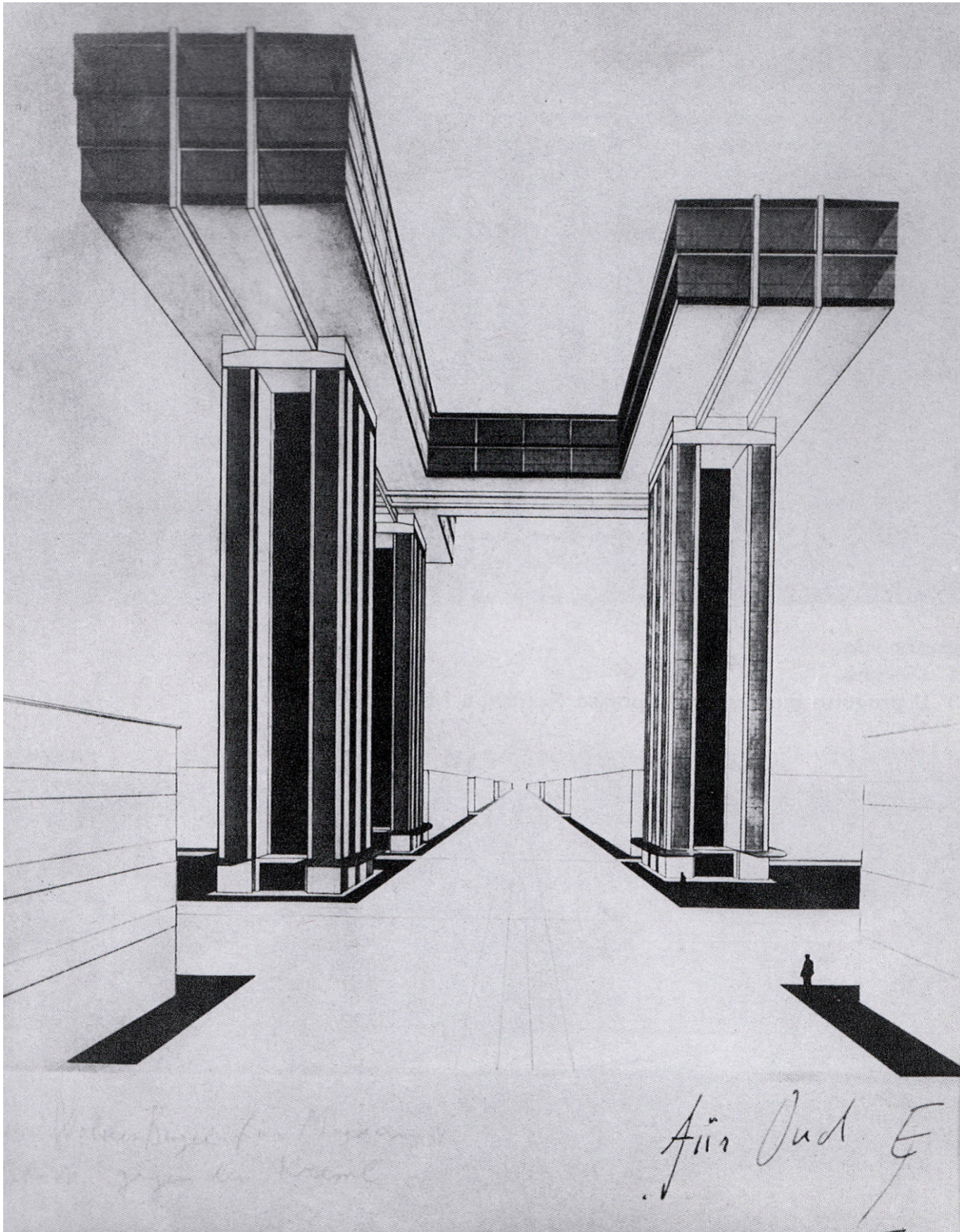


Fig.3 El Lisitskij, Progetto di grattacielo per uffici a Mosca, veduta prospettica (1924).

ancora prima della loro realizzazione fisica o della materializzazione, persino prima della loro progettazione, come si è mostrato precedentemente, e il risultato potrebbe produrre, come potrebbe anche non farlo, una somiglianza visuale esplicita, che ci induce a determinate comparazioni e conclusioni. Per differenziare queste “famiglie”, semanticamente parlando, è forse possibile proporre l'introduzione di due locuzioni: *analogie post factum* e *analogie ante litteram*, con riferimento al succitato trinomio.

Analogie attribuite

Una premessa che si ritiene necessaria è disfarsi dell'idea dell'esistenza di una corrispondenza tra ciò che l'autore di un'opera intende comunicare è quello che poi viene percepito visivamente, per almeno due ragioni.

La prima: la realizzazione di un'opera già di per sé rappresenta un'imitazione del progetto cartaceo, e il progetto a sua volta è un'imitazione del pensiero. *Materializzare l'immateriale* è un iter a dir poco riduttivo, la perizia di un progettista consiste nel diminuire questa divergenza progressiva tra la concezione e il risultato finale. Ogni passaggio successivo alla concettualizzazione comporta un gradiente di distorsione dell'idea iniziale, all'interno di un processo in cui il linguaggio stesso può costituire il problema. La seconda ragione risiede nel fatto che la percezione visiva è un «processo decisionale di tipo intellettuale» (Gregory, 1998: 7), nel senso che stabiliamo noi quello che vogliamo e crediamo di vedere, attribuendo dei valori alle immagini che si formano sulla nostra retina. Le percezioni non sono altro che *ipotesi costruite*. E, poiché le ipotesi sono fondate su caratteri intrinseci di ambiguità e di forte soggettività, possiamo affermare che i significati che l'interprete attribuisce a un'opera sono prettamente personali, peraltro non di rado rafforzati da un'intenzionalità di lettura e da un desiderio di riscontro delle proprie aspettative, mediante la scelta e la messa in relazione di “indizi” per la costruzione del percorso più congeniale per appagarle.

Escludendo i casi di comprensione delle opere progettuali mediante i testi, le dichiarazioni e i manifesti dell'autore, alla luce delle considerazioni precedenti, ciò che noi pensiamo di intendere di un'opera è sostanzialmente un prodotto del nostro immaginario.

Nonostante ciò, il primo approccio a un'opera è quasi sempre quello visivo. Il termine *immagine* negli ultimi tempi purtroppo sta assumendo tutt'altro carattere rispetto alla complessità insita del suo antenato latino *imago*. Le immagini sono diventate un prodotto di consumo, un *fast food* dei social. L'ultima generazione nella sua massa esprime il proprio giudizio con un gesto di assoluta disinvoltura di un “like”. L'argomento non può non toccare questioni di architettura, poiché essa si rapporta sempre al periodo storico nel quale si colloca. E così che si spiegano le immagini impattanti e performanti delle architetture della nostra epoca, assunte purtroppo non come una delle componenti del fenomeno architettonico, ma come l'obbiettivo terminale e principale di un progetto. Come si è sottolineato «oggi non si producono più edifici, ma *simulacri di edifici*» (Purini, 2012: 71).

La leggerezza dell'essere del presente, di cui abbiamo appena fatto un veloce riferimento, trova un'opposizione in alcune opere, quando una loro immagine, invece, è «il riflesso di una realtà profonda» (Baudrillard, 2008: 66). È la seconda osservazione che si ritiene fondamentale per poter stabilire delle relazioni analogiche

concettuali: un'immagine non può essere sterile, non può essere fine a sé stessa, ma deve avere un significato chiaro e determinato.

Con questa premessa si invita a considerare le analogie concettuali come un gioco (nel senso più ampio del termine) della *sensibilità intellettuale*. Carlos Martí Aris, ad esempio, nel suo libro *Silenzi Eloquenti* ritiene sia possibile stabilire delle relazioni tra concetti appartenenti alle opere di Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza, riferendole ad un denominatore comune dello spirito del silenzio, come dimensione di profondità dei significati, a-temporalità ed essenzialità del linguaggio. Un'analisi effettuata mediante un'accurata lettura di opere appartenenti a discipline diverse (letteratura, architettura, cinema, pittura e scultura) induce a cogliere il loro carattere contemplativo come l'asse portante, come idea da trasmettere.

Di tono diverso invece, molto ironica e sottile, è l'analogia che ci propone Erwin Panofsky nel suo saggio *I precedenti ideologici della calandra Rolls-Royce*, che a primo approccio può sembrare un accostamento iconografico, e quindi un'analogia visuale, perché l'autore del saggio lo offre sotto una forma scherzosa, paragonando la griglia frontale, sormontata dalla *Silver Lady*, simile alla *Nike Samotracia*, del radiatore di un'auto della famosa casa automobilistica inglese al “tempio palladiano”, proprio per evocare un'analogia concettuale dell'approcciarsi al progetto di un oggetto d'*industrial design* con la mentalità britannica considerata nella *longue durée*. «La composizione del radiatore riassume in sé per così dire, dodici secoli di capacità e di attitudini anglosassoni» (Panofsky, 2015: 131).

È in questo senso, quindi, che avviene una sorta di lettura di determinati concetti, messi in relazione da un interprete, il quale tenta di affermare una tesi basandosi sulle proprie interpretazioni che nella ricezione vengono adoperate per attribuire un'analogia, che resta, quindi, sempre soggettiva, e che può anche non essere condivisa dagli autori stessi delle opere.

Analogie indotte

Il linguaggio che adopera un autore è strettamente personale, non c'è dubbio, ma allo stesso tempo deve essere anche comprensibile agli altri (nel caso dell'architettura deve esserlo per forza). Di qui la sua duplicità, come ci ricorda sempre Franco Purini.

Consapevolmente o no, un autore opera sempre una scelta del linguaggio con il quale si esprime ancor prima di farlo; sceglie una *famiglia linguistica* a cui appartenere, o una *famiglia concettuale* a lui più vicina, attraverso un processo spontaneo ed empatico (*einführung*), oppure sulla base di un'intenzione programmatica e “razionale”.

Questa scelta in un certo senso può essere definita come una sorta di strumentalizzazione di un linguaggio. Si decide di appartenere a una famiglia morfologica e si adopera quel linguaggio con lo scopo ben preciso di rendere esplicita e chiaramente leggibile questa adesione. Mediante lo strumento linguistico si provoca intenzionalmente nell'interprete un'analogia pre-stabilita tra l'opera e la famiglia di appartenenza, anche utilizzando la dinamica psicologica di azione-reazione. Ed è spesso difficile opporsi, da parte dell'interprete, ad associazioni involontarie indotte, proprio perché scatta l'automatismo del riflesso pavloviano. In una prospettiva di più ampio respiro è stato osservato che «questa posizione andrebbe

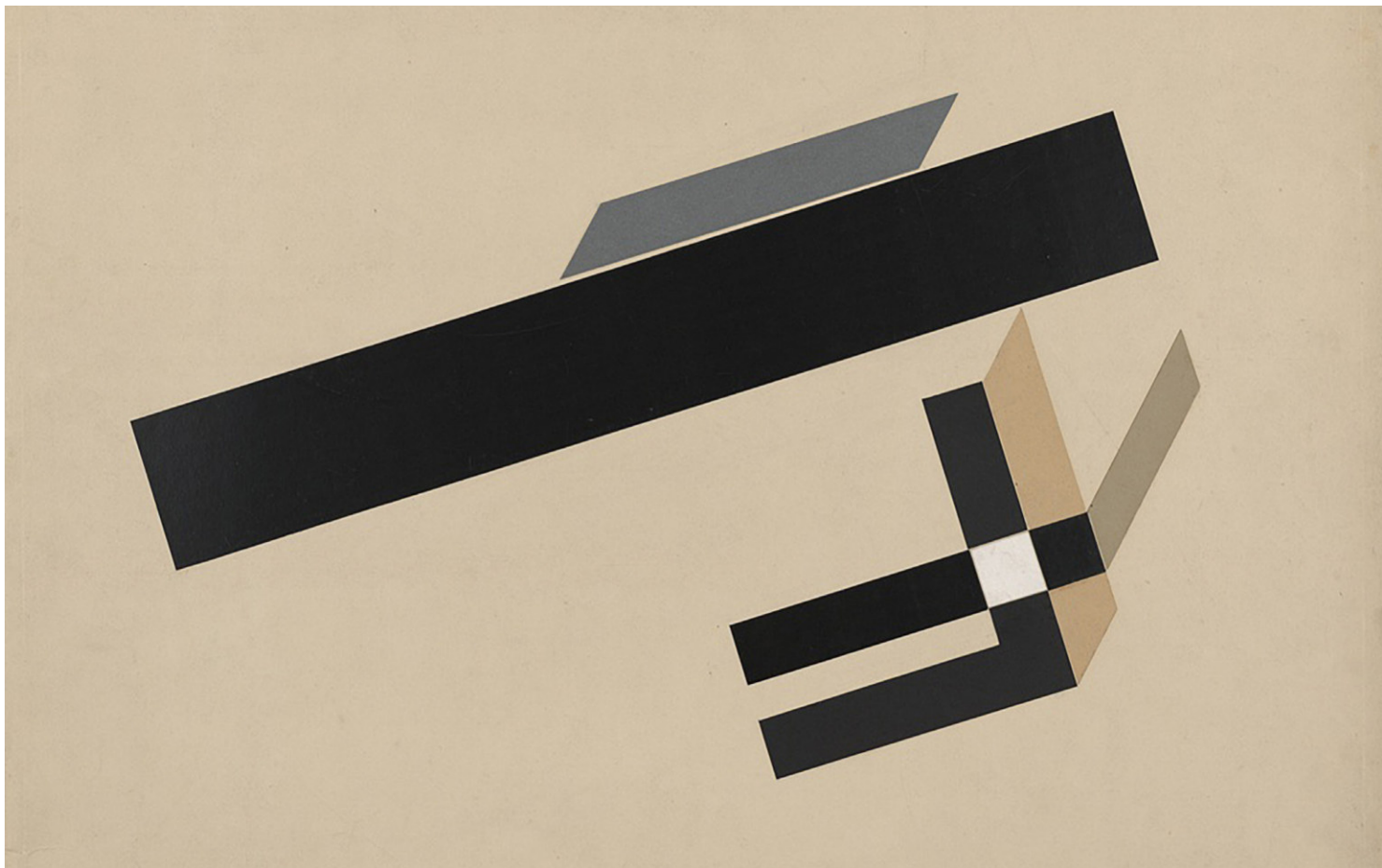


Fig.4 El Lisitskij, Proun 88.
Composizione geometrica, s.d.

nella direzione di intendere, attraverso l'analogia, l'architettura come un *fenomeno trasmettitore* tra individui in grado di istituire, o di simboleggiare, statuti identitari determinanti l'identificazione antropologica tra comunità e architettura. In questa visione, la capacità di lettura del fenomeno analogico può da sé definire l'appartenenza a un gruppo sociale o culturale» (Scelsi, 2018: 24-25). Un meccanismo simile scatta quando si parla di ispirazioni, imitazioni, omaggi o ascendenze. La declinazione della lettura, orientata a una determinata destinazione, è attuata dall'autore dell'opera di proposito. Nell'interprete prende forma un'analogia con il soggetto referente, se rientra, naturalmente, nel suo bagaglio culturale.

Emblematica, a tal proposito, è la lettura effettuata da Renato Capozzi nel suo saggio *Da Mies a Zumthor. Un'idea di Museo: dalle muse alla fabbrica*, nella quale analizza la concezione dell'idea di Museo espressa da Mies in alcuni suoi progetti e la rapporta all'ideazione dei progetti di Peter Zumthor, in particolare del Werkraum Haus ad Andelsbuch in Austria, coniando la definizione di «variazione ammissibile» (Capozzi, 2020a: 108) con «evidenti debiti e ascendenze» (Ivi: 102). Individuando delle relazioni oggettive, Capozzi afferma un'analogia concettuale tra i casi presi in esame e, infatti, conclude: «come si è cercato di mostrare Mies e Zumthor nell'ideazione del museo utilizzano entrambi alcuni assetti tipologici via via combinati e ridefiniti» (Ivi: 113).

Analogie pure

Esistono allora delle analogie concettuali che non sono condizionate dalla percezione del lettore o che subiscono le problematiche del linguaggio?

Valutando, ad esempio, l'avventura dell'avanguardia russa e ponendo il nostro sguardo sulle strette relazioni tra l'arte e l'architettura in quella straordinaria vicenda, si percepiscono similitudini visive e teoriche. È il caso di El Lisitskij, il quale propone e tenta di affermare una nuova espressione d'arte, il *Proun*, che ponendosi come *stazione di transito dalla pittura all'architettura*, esprime legami non solo intuitivi e potenziali, ma idee e programmi che si riteneva potessero e dovessero essere riversati concretamente in entrambi i campi. In effetti, il suo noto progetto di grattacielo orizzontale (la *Staffa delle Nuvole*, 1924-25) non può non provocare un'analogia con i suoi disegni – si veda il *Proun 88* – e viceversa, a conferma delle affermazioni teoriche.

Allo stesso modo i *planiti* e gli *architektoni* di Malevich affiorano immediatamente nella nostra memoria, nel momento stesso in cui osserviamo il progetto architettonico di Lazar Markovich Khidekel per il suo Club dei Lavoratori, e il concetto di suprematismo si mostra effettivamente operativo sul piano delle molteplici possibili relazioni arte/architettura.

Anche la parabola del Bauhaus offre plurime testimonianze di questo tipo di analogie concettuali, e del resto i vari corsi di studi si

nutrivano di un'ideologia comune che era nel programma fondativo stesso della scuola, poiché come è noto la ricerca di un *background* comune tra le varie discipline, con il coinvolgimento non solo di pittura, scultura e architettura, ma anche di altre espressioni, dalla comunicazione visiva al teatro, dalla fotografia alla danza, era stata posta alla base dell'impostazione e dei contenuti dei programmi dell'istituto a Weimar come a Dessau. Come scriveva Manfredo Tafuri «flussi paralleli di informazioni, provenienti da diverse emittenti intersecate fra loro» (Tafuri, 1980: 125).

Come ci ricorda Dirk Scheper, il direttore del laboratorio teatrale Oskar Schlemmer affermava che il teatro avrebbe potuto bilanciare l'architettura come un "ideale contrappeso", e lo metaforizzava come "pallone sperimentale" il cui "diametro, una volta che esso sia stato opportunamente gonfiato, corrisponde a quello della sezione di architettura" (Scheper, 1989: 67), affermando in questo modo che il teatro è in grado di trasmettere gli stessi concetti. Le sue ricerche si basavano sullo studio della tensione e sul rapporto dimensionale tra uomo e spazio progettato, considerato come un equilibrio dinamico, una teoria da applicare alle nuove tendenze dell'abitare e da verificare sul palcoscenico, come, ad esempio, nella famosa danza delle aste *Stäbe Tanz*.

Ritorniamo al quesito, al quale ci siamo impattati all'inizio di questo articolo: il linguaggio è un mezzo che ci fa intendere o è esso stesso un ostacolo nella comprensione di un concetto?

E da qui, come nel seguire il gomito di lana di Arianna, nascono successive domande: esiste un linguaggio universale? Si può accedere al concetto *bypassando* il linguaggio?

Loggettiva difficoltà di dare una risposta a questi quesiti, richiama alla nostra memoria il *Das Glasperlenspiel* di Hermann Hesse, che a suo tempo sollevò – naturalmente su un altro piano – tutta la problematicità di queste domande. «La maggior parte dei nostri insegnanti direbbe: in alcuni secoli abbiamo inventato e sviluppato il Giuoco delle perle come linguaggio e metodo universali per esprimere tutti i valori e concetti spirituali e artistici e ridurli a una misura comune. Ora, tu pretendresti di controllare se tutto ciò è esatto! Vi impiegherai la vita e te ne pentirai» (Hesse, 1955: 122).

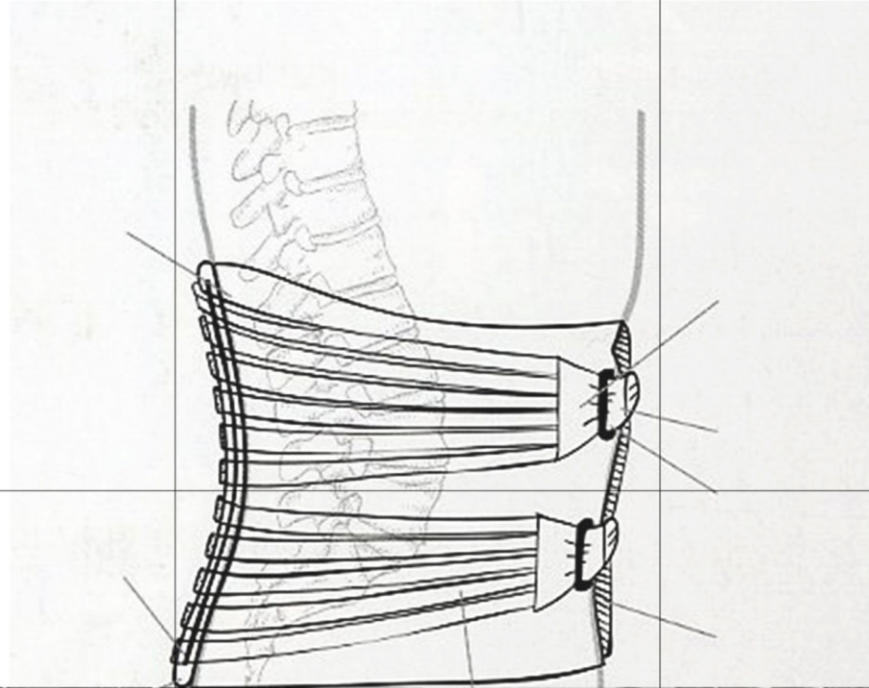
Sono tutti interrogativi che difficilmente troveranno una risposta univoca e condivisa, e tanto meno potranno essere evasi in questa sede, perché superano la portata e la natura di questo articolo. Poco male. Queste riflessioni, indotte dal tema delle analogie concettuali, possono essere assunte, infatti, come un'utile occasione per affrontare alcune questioni centrali del *pensare architettura*.

Riferimenti bibliografici

- Aris, C. M. (2008). *Silenzi eloquenti*. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza, Tradotto dallo spagnolo da Pierini, S. (ed) e Ponti, A. Milano: Christian Marinotti Edizioni [Aris, C. M., (1999). *Silencios elocuentes*. Barcelona: Edicions UPC].
- Baudrillard, J. (2008). *Simulacri e impostura*. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti, Tradotto dal francese da Brega, M.G. (ed). Milano: Pgreco Edizioni [Baudrillard, J., (1981). *Simulacres et Simulation*. Paris: Éditions Galilée].
- Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, Droste, M., (1991). *Bauhaus 1919-1933*. Tradotto dal tedesco da Morandi, E. Köln: Benedikt Taschen Verlag.
- Capozzi, R., (2020a). «Da Mies a Zumthor. Un'idea di Museo: dalle muse alla fabbrica». *FAM. Magazine del festival dell'Architettura* [online], 50, 102-113. Disponibile in: <https://www.famagazine.it/index.php/famagazine/article/view/275/1091> [20 aprile 2021].
- Capozzi, R., (2020b). *Lo spazio universale di Mies*. Siracusa: Lettera Ventidue Edizioni.
- De Fusco, R., (2010). *Architecturminimum. Le basi dello storicismo, strutturalismo, semiotica, ermeneutica e altre teorie*. Napoli: Clean Edizioni.
- Gregory, R. L., (1998). *Occhio e cervello. La psicologia del vedere*. Tradotto dall'inglese da Rebaglia, A. Milano: Raffaello Cortina Editore [Gregory, R. L., (1966). *Eye and brain: The psychology of seeing*. Princeton: Princeton University Press].
- Hesse, H., (1989). *Il Giuoco delle perle di vetro*. Tradotto dal tedesco da Pocar, E. Milano: Arnoldo Mondadori Editore [Hesse, H. (1943). *Das Glasperlenspiel. Versuch einer lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht sant Knechts hinterlassenen Schriften*. Zürich: Fretz und Wasmuth Verlag].
- Lisitskij-Küppers, S., (1992). *El Lisitskij. Pittore, Architetto, Tipografo, Fotografo. Ricordi, lettere, Scritti*, Tradotto dal tedesco da Leone, P. e Scarponi, A. Roma: Editori Riuniti. [Lisitskij-Küppers, S. (1967). *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerunggen. Briefe, Schriften*. Dresden: VEB Verlag der Kunst].
- Panofsky, E., (2015). *I precedenti ideologici della calandra Rolls-Royce*. In Lavin, I., (ed), *Tre saggi sullo stile. Il Barocco, il cinema, la Rolls-Royce*. Tradotto dall'inglese dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli. Milano: Abscondita [Panofsky, E., (1963). *The Ideological Antecedents of the Rolls-Royce Radiator*. In *Proceedings of the American Philosophical Society*, CVII, 4, 1963, 273-288].
- Purini, F., (2012). *Scrivere architettura. Alcuni temi sui quali abbiamo dovuto cambiare idea*. Roma: Prospettive Editori.
- Scelsi, V., (2018). *Opera Analogica*. Genova: Sagep Editori [I edizione, 2017].
- Scheper, D., (1989). *Oskar Schlemmer – Das triadische Ballet und die Bauhausbühne*. Berlin: Akademie der Künste.
- Servino, B., (2021). *La forma finita è temporanea. Trattato in 160 capitoli sull'Aspetto dell'Architettura, della Città e del Paesaggio. Solo testi, senza figure*. Siracusa: Lettera Ventidue Edizioni.
- Tafuri, M., (1980). *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Kozlov, M., (2018). «Пять человек, которые создали супрематическую архитектуру» («Cinque persone che hanno creato l'architettura suprematista»). *Tatlin* [online]. Disponibile in: https://tatlin.ru/articles/pyat_chelovek_kotorye_sozdali_suprematicheskuyu_arxitekturu [19 aprile 2021].

Olga Starodubova

olga@strdbv.com



PROGNOSI QUOAD VITAM

IL PROGETTO DELLE OPERE PROVVISORIALI COME PREVENZIONE DELLA DEVASTAZIONE

Maria Masi

The earthquake overwhelms the territories and consumes its drama in a few seconds. It leaves behind the wounded and dying body of the city. The analogy between the devastated city and the medical imagination is evident in the suspended time that follows the traumatic event. This time of waiting and hope, of recovery and prayer, is a long hospitalization. In the catalog *Città sospesa: L'Aquila dopo il terremoto*, Michele Nastasi, architectural photographer, makes this analogy explicit. The proposed collection of photographs highlights the existence of a long and painful period of time between destruction and reconstruction. During this time the city fights for survival and is marked by a temporary project that stratifies its palimpsest. Nastasi's photographs evoke a surgical imaginary: prostheses, busts, splinting stabilize the body of the city. The images make it clear how the temporary works to make buildings safe change the image and use of the places, defining a bandage that covers the ruins, which helps to generate new dialogues and to build an unprecedented, overwritten landscape. The photographs do not document the tragedy but offer a vision of an alive city. They demonstrate the possibility of interpreting a landscape that actually already exists in a renewed way. The analogy has as its ultimate goal a change of gaze on the post-disaster and the works that inhabit it. This contribution questions the effectiveness of this analogy for the project: through it you can work to avoid that future prediction declared in the prognosis. We therefore intend to investigate the ways in which it is possible to design these works to ensure continuity of living and ensure the survival of the places, pending the realization of long-term projects. The grafts presented can take on a symbolic character if thought as tools for the participation of the user and his involvement in the future transformation. It is therefore possible to consider the structures for the safety of the buildings, the scaffolding for the construction site and all the provisional works as an opportunity for the regeneration of the urban fabric and rethink them through an architectural project that makes them elements capable of triggering new processes of orientation and identification – and therefore of reappropriation of the destroyed spaces – in a changed urban landscape.

Evento-Trauma

Violento e improvviso, il terremoto travolge i territori e consuma in pochi secondi il suo dramma, lasciandosi dietro il corpo ferito e in agonia della città. Evento fisico e fenomeno sociale, è un trauma che interviene come discontinuità nella scansione temporale di un luogo restituendolo danneggiato. Ad esso fanno seguito tutti i diversi tentativi di documentare le trasformazioni innescate. In molti casi le operazioni riguardano racconti fotografici in cui, non solo lo sguardo del fotografo immortalava una oggettiva condizione presente, ma offre una interpretazione della realtà. È questo il caso della ricerca fotografica di Michele Nastasi, pubblicata in *Città sospesa: L'Aquila dopo il terremoto (2015)*, e descritta dalla curatrice Maddalena D'Alfonso con queste parole:

«eccola, scabra, esangue, inerte, senza respiro, la città sembra morta; ecco, steccate e fasciate, le strade pendono sghembe e disarticolate; ecco, avvilluppati e annodati, i resti mutili giacciono uno sopra l'altro, come in un sudario» (D'Alfonso, 2015: 111).

Il lavoro del fotografo milanese rappresenta L'Aquila nella sua condizione di città del post-disastro: paesaggio di rovine allestite, di «imbracature, cinghie, travi di legno, assi ignifughe gialle o rosse, tralicci tubo-giunto fitti come tratteggi che sovrascrivono i caratteri architettonici delle facciate» (Tagliabue Volonté, Bassoli, 2017: 75). La raccolta di fotografie non documenta la tragedia del terremoto ma offre una visione su una città vivente; se questa è un corpo ferito, gli interventi di messa in sicurezza possono essere considerati protesi, fasciature, medicazioni ed è per questo che al reportage fotografico, per analogia, sono state affiancate «[...] illustrazioni di parti del corpo e impianti chirurgici realizzate da Alessandro Busseni, che mostrano con immediatezza l'analogia tra le opere provvisorie e l'immaginario medico» (D'Alfonso, 2015: 126). Gli interventi di messa in sicurezza in contesti colpiti da disastri, come quello riportato da Nastasi, rimandano a operazioni eseguite su un corpo ferito ma ancora in vita.

Devastazione-Prognosi

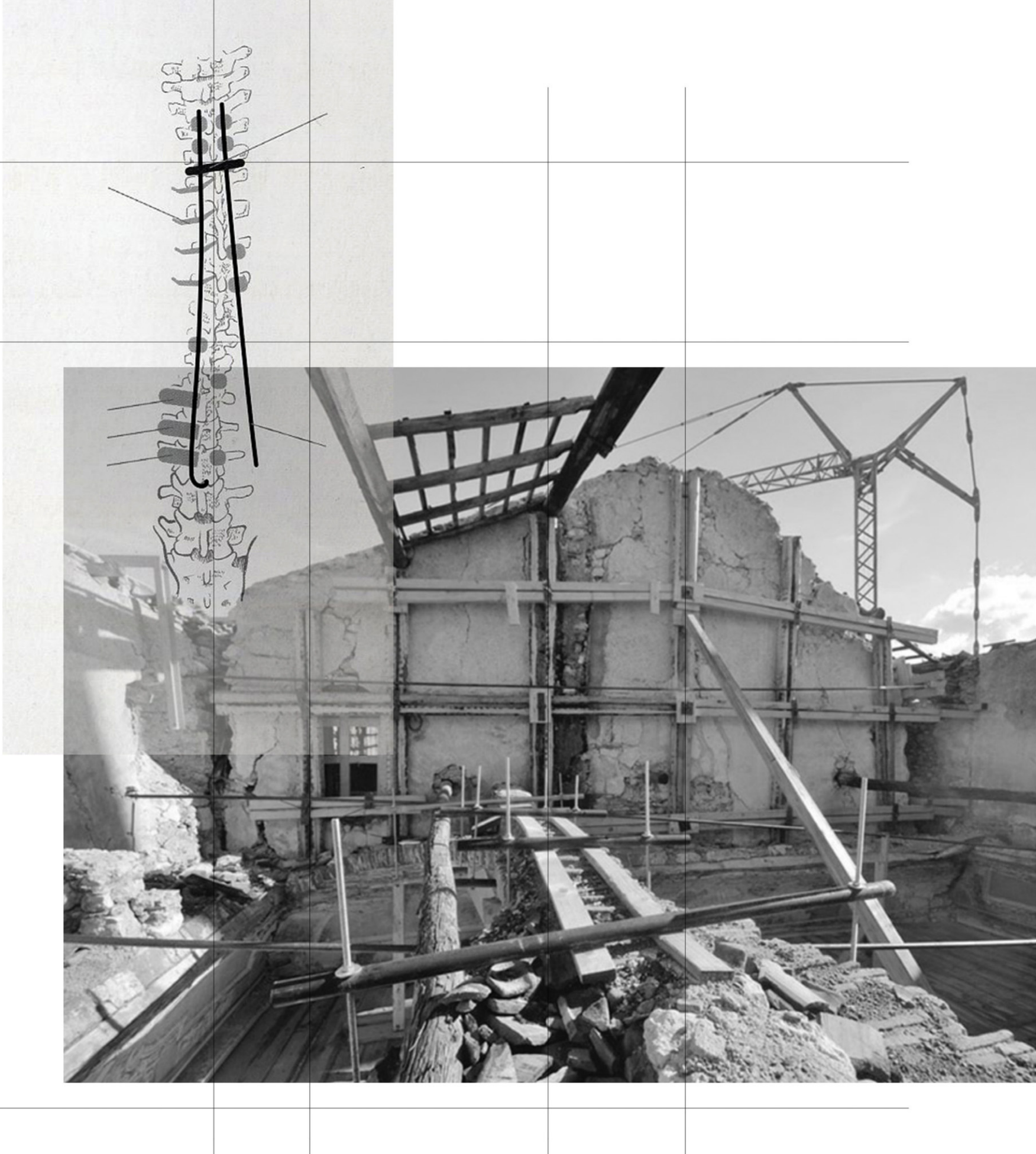
L'analogia medica proposta da Nastasi per l'ambiente costruito può aiutare a indagare anche i danni arrecati dal trauma alla comunità. Infatti, la città è assimilabile a un corpo animato, reale, costruito e presidiato dagli esseri umani che ne regolano i dispositivi vitali. I giudizi di previsione sul probabile andamento futuro in seguito al trauma non possono che riguardare anche quella società che ne è linfa vitale. La previsione più tragica, rispetto all'evento traumatico, è lo svuotamento, la devastazione. Il termine devastare deriva dal latino *vastare* ossia rendere vuoto e, nell'accezione del termine *vastus*, rendere deserto, disabitare. Dopo il trauma la popolazione è bruscamente ricollocata altrove, dispersa, allontanata. Si apre una doppia prospettiva: da un lato i territori svuotati perdono il presidio, la vita, la presenza della popolazione; dall'altro la popolazione sperimenta una progressiva perdita del luogo. Questa, riprendendo quanto affermato da Christian Norberg-Schulz, è una condizione che si evolve parallelamente all'alienazione dell'uomo e che porta a una completa perdita di appartenenza, ancor più drammatica in un contesto in stato di vanificazione.

«Quando gli uomini non sono al loro posto giusto. Ha avuto luogo un cambiamento [...]. Gli uomini non hanno più le loro cose con sé e ora le cercano [...]. Essi vogliono riavere le loro cose, la loro patria. Il bel mondo non si può ricomporlo in modo giusto. Il mondo di prima non c'è più, il bel mondo. (Ora com'è?) Mutato. [...] Anche io non sono più al posto giusto. (Qual è il posto giusto?) Dove si è a casa» (De Martino, 1977:197).

Dall'esperienza del contadino demartiniano comprendiamo la crisi che è in grado di generare la perdita di un singolo punto di riferimento fisico. Quell'albero orientava e significava la vita del ragazzo; la sua perdita è perdita di casa. Nei contesti colpiti dal trauma del terremoto è l'intera città a perdere i punti di orientamento e identificazione. A Norcia, con le scosse del 2016, la Basilica di San Benedetto ha perso completamente la sua conformazione dopo il crollo della navata centrale e del campanile settecentesco. Sono crollati i tetti della Concattedrale di Santa Maria Argentea e delle chiese di San Francesco e Sant'Agostino; totalmente raso al suolo il Santuario della Madonna Addolorata e il suo campanile; porzioni delle mura medievali sono state abbattute facendo posto a nuovi varchi. Nel borgo umbro il terremoto non ha causato morte fisica, ma la perdita di quel patrimonio storico, artistico e religioso segna una possibile morte della comunità. La popolazione è stata collocata in siti costruiti ad hoc. Attorno alle mura esiste una realtà nuova caratterizzata da aree che ospitano le abitazioni temporanee e che generano nuovi poli che hanno "costretto" la città ad aprirsi e guardare oltre il tracciato medioevale. Tutte le attività del centro storico sono state trasferite in strutture provvisorie all'esterno delle mura e le strade interne sono state sostituite con percorsi affidati alla circonvallazione. Si può affermare che la città è in prognosi riservata: le previsioni per il suo futuro dipendono dalla capacità di ricostruire il senso di comunità e appartenenza attraverso la riproposizione di un sistema di segni in grado di ripristinare memoria, orientamento e identificazione, ovvero le funzioni implicite dell'abitare.

Attesa-Degenza

Nel reportage fotografico sull'Emilia colpita dal sisma (2012), il fotografo Giovanni Chiaramonte si concentra sull'immanenza del terremoto attraverso un fermo immagine della condizione dei luoghi immediatamente successivi al trauma, testimoniando le ferite inflitte a quei paesaggi immortalati nella memoria collettiva e resi celebri da Luigi Ghirri. L'attenzione si posa sulle ferite, sulle macerie e i resti dei casali di campagna, sulle lesioni che corrono diagonali sui prospetti principali delle chiese modenesi, sugli elementi architettonici violentemente ricollocati dalla scossa. Questo tipo di approccio è lontano dal lavoro di Michele Nastasi che opera invece per testimoniare un tempo ancora successivo rispetto all'evento traumatico. La sua raccolta fotografica mette in luce l'esistenza di un lungo e doloroso lasso temporale che intercorre tra la distruzione e la ricostruzione. Questo tempo sospeso, di attesa e speranza, di ripresa e preghiera, è analogo a una lunga degenza. Si può affermare che «questo intervallo sia forse il riflesso più drammatico dell'evento. Lo chiameremo il tempo della seconda emergenza. [...] Se la prima emergenza è un soccorso, la seconda è un supporto» (Tagliabue Volonté, Bassoli, 2016: 23). In questo tempo, la città



Maria Masi, Protesi 2, 2021.
Elaborazione grafica: Interno, fotografia di Michele Nastasi; Illustrazione della protesi medica di Alessandro Busseni.

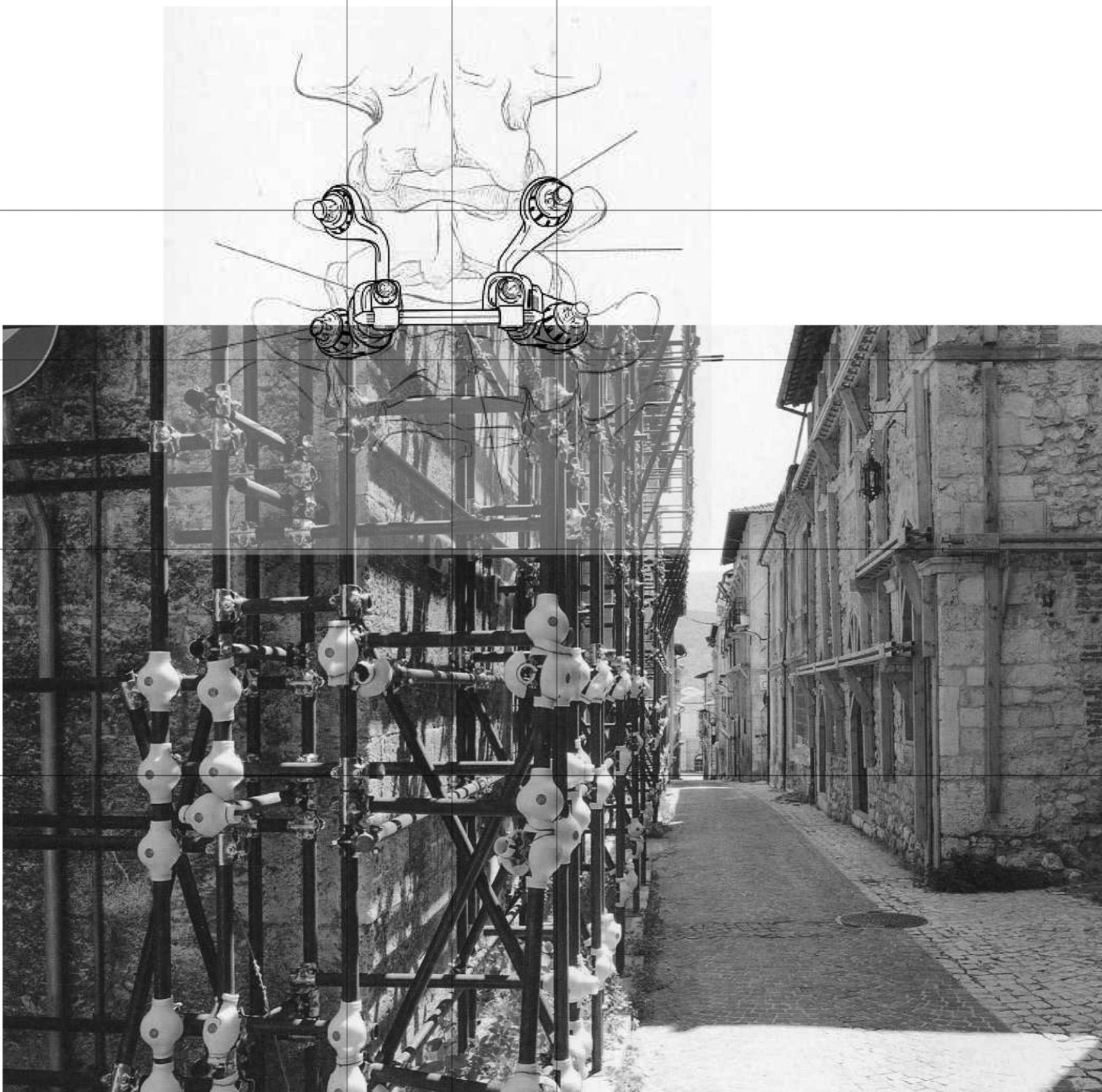


Maria Masi, *Protesi 4*, 2021. Elaborazione grafica: Piazza San Pietro a Coppito, fotografia di Michele Nastasi; Illustrazione della protesi medica di Alessandro Busseni.

combatte per la sopravvivenza ed è marchiata dall'apparato delle opere provvisorie di messa in sicurezza: un progetto temporaneo, stratificazione del palinsesto urbano. L'azione umana interviene attraverso questo nuovo sistema di segni che, sovrapponendosi all'esistente, agisce per contenere i danni. Si tratta di veri e propri *empaquetage* delle fabbriche dirute, aggiunte di segni che, indifferenti all'abitare, «celano la violenza di una dissezione chirurgica sotto forma di un raffinato lavoro artigianale» (D'Alfonso, 2015:119). Gli innesti del post-disastro assumono un carattere simbolico eccezionale: portatori di energia, rappresentano un sostegno e una possibilità di riscatto: sono protesi che rigenerano, operazione d'emergenza e atto ricostruttivo allo stesso tempo. Il territorio, costretto a un fermo forzato, convive con gli effetti del trauma e si pone in una condizione di attesa che non sempre si fa ripresa. Solitamente, infatti, in questi luoghi le riflessioni si polarizzano tra il ricordo di un'immagine passata e le pressanti previsioni di condizioni future. Eludendo completamente la parentesi presente, poco ci si interroga sulle opportunità che questo periodo di degenza possa offrire. Il tempo sospeso è legato inevitabilmente a un "prima" e proiettato a un "dopo", ma accoglie un *Mentre* che è vita e chiede dignità pervaso da una condizione di attesa che caratterizza i contesti devastati e li rende materia viva di un progetto.

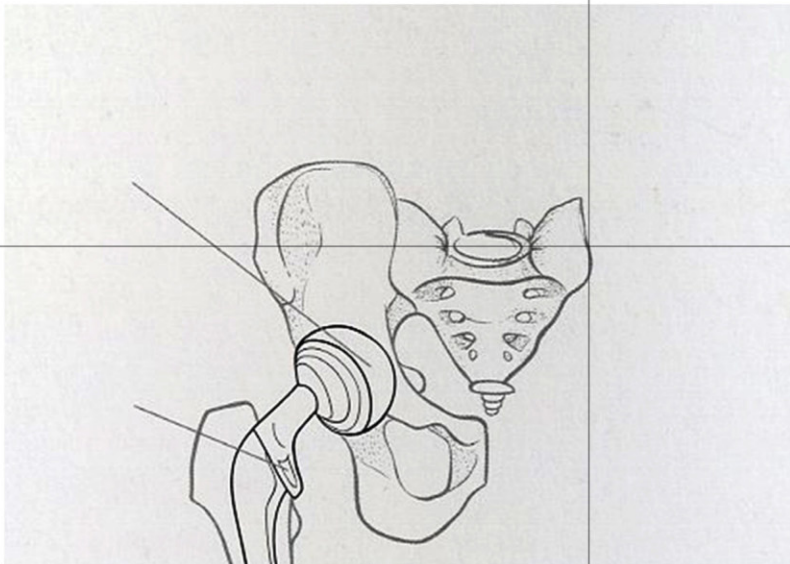
Progetto-Cura

Attraverso il progetto è possibile allontanare la previsione futura della devastazione dichiarata nella prognosi. Progetto e prognosi hanno la stessa radice *πρό*, che mostra la volontà di proiettarsi al futuro, guardare avanti operando in un tempo presente. L'espressione *Prognosi quoad vitam* è usata in campo medico per fare riferimento alla sopravvivenza del paziente come unico obiettivo finale e, nel caso dei contesti feriti, può essere ripresa per alludere alla sopravvivenza dei luoghi e delle comunità, che è l'obiettivo ultimo per evitare la devastazione e lo svuotamento. Il progetto nei contesti devastati è dunque lo strumento che può garantire continuità all'abitare nell'attesa della realizzazione di interventi a lungo termine. Come visto, la città del post-disastro, svuotata dagli abitanti, si popola di nuove strutture tecniche legate alla necessità di mettere in sicurezza il patrimonio costruito. Queste protesi sono la materia prima che l'architetto possiede per la trasformazione e per il progetto nel *Mentre*. Egli si incarica di un'operazione da un lato preventiva, poiché finalizzata a impedire o ridurre l'abbandono, dall'altro, esempio concreto dell'aver cura, rimedio che non può inseguire forme di equilibrio passate. Piuttosto, «di fronte al caos incontrollato e l'impossibilità di ripristinare un ordine perduto [...] il progetto deve farsi portavoce di una nuova armonia contemporanea aggiungendo ulteriori elementi al disordine, capaci di rintracciare, tra le parti in opposizione, un accordo sconosciuto» (Giardiello, 2017: 76). Il progetto delle opere provvisorie di messa in sicurezza dovrebbe puntare a ricercare «una armonia a cui non siamo abituati, la forma complessa di contenuti in divenire che l'aggiunta



Maria Masi, Protesi 3, 2021.

**Elaborazione grafica: Via Accursio, fotografia di Michele Nastasi;
Illustrazione della protesi medica di Alessandro Busseni.**



Maria Masi, Protesi 5, 2021.
Elaborazione grafica: Interno, fotografia di Michele Nastasi; Illustrazione della protesi medica di Alessandro Busseni.

evidente di parti può rendere leggibili, esplicitandone i vari significati» (Giardiello, 2017: 77). In questo senso, le opere descritte si possono leggere in termini architettonici come innesti che possono assumere un carattere simbolico solo se pensati come strumenti per la partecipazione del fruitore e il suo coinvolgimento alla trasformazione futura. Il posizionamento delle impalcature e tutte le operazioni di messa in sicurezza, in quanto «azioni provocatorie di accrescimento della complessità, di densificazione, possono riattivare gli spazi esistenti, qualificarli e indurre l'essere umano ad azioni (e reazioni), altrimenti perdute» (Giardiello, 2017: 92). Insinuarsi nelle possibilità offerte dal trauma vuol dire rileggere i grandi vuoti generati dalla distruzione; sfruttare il nuovo gioco di luci e ombre offerto da impalcature e lamie; riscrivere il racconto al fianco del fruitore affinché egli possa sentirsi protagonista della stessa sceneggiatura. In particolare, la reversibilità e la temporaneità delle opere provvisorie costituiscono una fondamentale opportunità per l'intera operazione. A questo proposito è necessaria una riflessione sui concetti di temporaneità e provvisorietà. Il termine provvisorio, che deriva dal latino pro-videre, guardare avanti, vedere oltre, si pone nell'attesa di un intervento futuro. È necessario promuovere un cambio di sguardo rispetto alle opere provvisorie, intendendole piuttosto come temporanee. Temporaneo è, infatti, tutto ciò che esiste concretamente in un tempo specifico ed è, in questo caso, il tempo del progetto nei luoghi distrutti. La temporaneità non deve più essere concepita come «atto momentaneo ma come risposta definitiva ad un tempo limitato e, pertanto, non permanente; una modalità che non implica una selezione critica tra le esigenze, quanto una risposta diretta ed immediata anche a quelle più superficiali, purché sentite ed espresse largamente dalla società» (Giardiello, 2017: 93). Il principio di reversibilità degli interventi «consente di ripristinare la lettura del preesistente, e di immaginare un futuro dove la complessità non ha più una accezione negativa ma incarna la forma stessa di un linguaggio fatto di compresenza e non di esclusione, di permanenza e non di selezione violenta» (Giardiello, 2017: 92). Questo progetto temporaneo, reversibile, può essere paragonato, in questo senso, a un vero e proprio allestimento della città devastata: è un'opportunità per intessere le trame di un racconto, sovrascrivere, arricchire il palinsesto seppur in maniera limitata nel tempo. Le protesi della messa in sicurezza, che congelano la distruzione, attraverso il progetto devono farsi allestimento per curare il corpo ferito della città del post-disastro e definire «uno spazio dato, nel quale il progetto temporaneo della "scenografia" diventa elemento dinamico, motore di comportamenti e pensieri, all'interno di una densa "sceneggiatura"» (Migliore, 2005). I concetti di allestimento e di città allestita aprono un nuovo scenario attraverso il quale comprendere a pieno le potenzialità di queste opere nella loro capacità di ricostruire un rapporto tra gli esseri umani e lo spazio urbano temporaneamente perduto.

Riferimenti bibliografici

- Chiaromonte, G. (2012). *Interno perduto. L'imminenza del terremoto*. Modena: Franco Cosimo Panini Editore.
- D'Alfonso, M. (2015). *Michele Nastasi, Città sospesa: L'Aquila dopo il terremoto*. New York: Actar Publishers.
- De Martino, E. (2019). *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Charuty, G., Fabre, D., Massenzio, M. (eds). Bologna: Piccola biblioteca Einaudi.
- Ferlenga, A., Bassoli, N., (eds), (2019). *Ricostruzioni. Architettura, città, paesaggio nell'epoca delle distruzioni*. Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Editoriale.
- Giardiello, P. (2017). *Nel/sul. Frammenti di una ricerca (impaziente)*. Siracusa: LetteraVentidue.
- Ligi, G. (2009). *Antropologia dei disastri*. Roma-Bari: Laterza editori.
- Migliore, I. (2005). *Elemento fluido a gravità zero*. In Migliore, I., Servetto, M., Lupi, I., (eds), *Vuoto X Pieno*. Milano: Editrice Abitare Segesta.
- Norberg-Schulz, C. (1979). *Genius Loci: Paesaggio Ambiente Architettura*. Milano: Electa.
- Norberg-Schulz, C. (1996). *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*. Milano: Skira editore.
- Tagliabue Volontè, F., Bassoli, N. (2016), *STEM procedure. Strategie di rigenerazione post sisma / Post earthquake regeneration strategies*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli.
- Vattimo G. (2018). *Introduzione a Heidegger*. Roma-Bari: Laterza.

Maria Masi

Università degli Studi di Napoli "Federico II"
maria.masi@unina.it

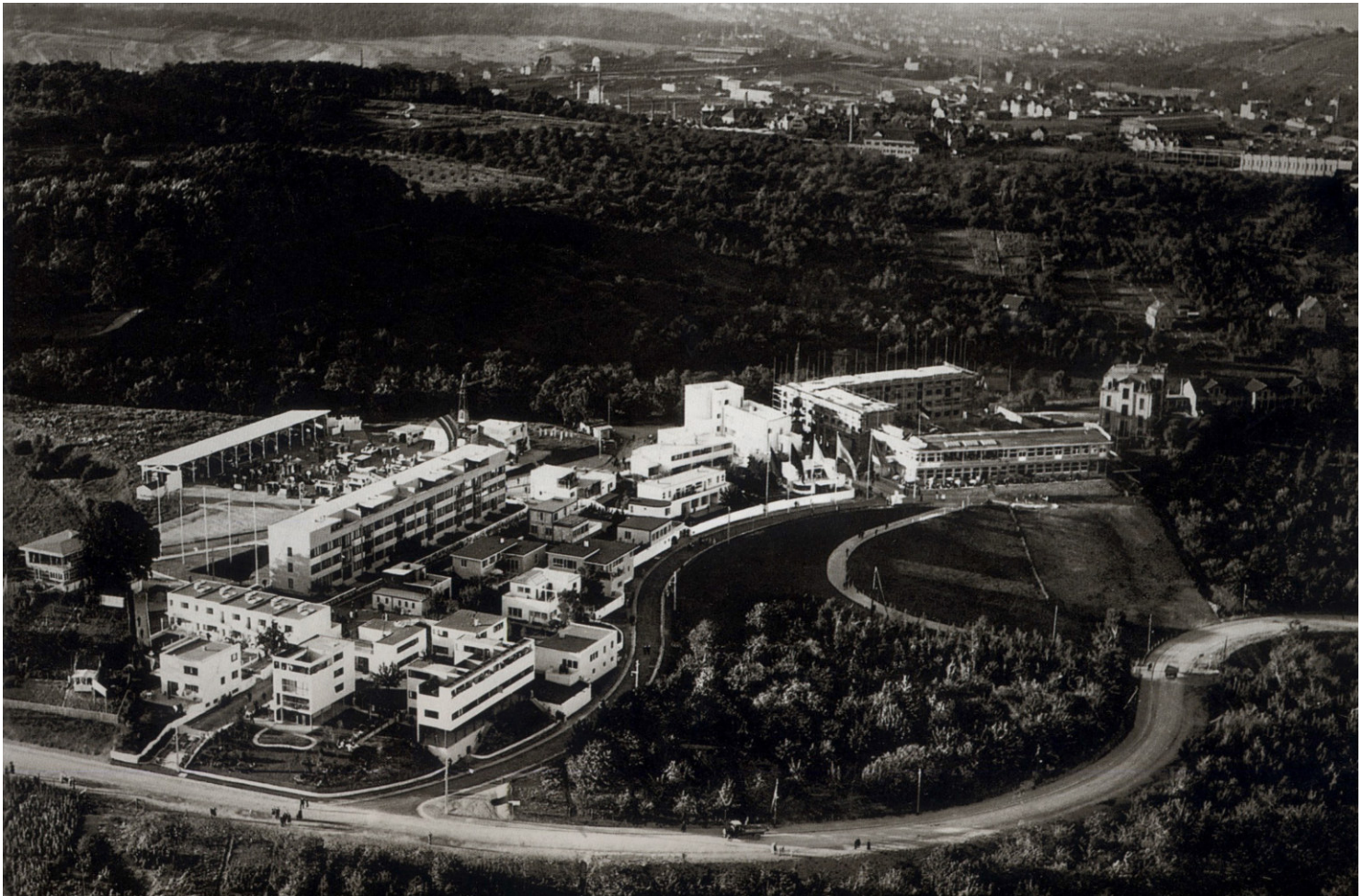


Fig. 1
Fotografia aerea della Werkbund Siedlung a Stoccarda.

**APOLLO MITTELEUROPEO
CASA E CITTÀ NELLA WEISSENHOF SIEDLUNG
DI MIES VAN DER ROHE**

Orsina Simona Pierini

We often talk about the relationship that Mies established with archaic architecture. The photographs depicting the great master sitting on the steps of the theatre of Epidaurus are well known.

Some references are more immediate, as the comparison between Eleusis Telesterion and the Convention Hall suggest, while others are more complex.

The paper deals with the relationship that Mies established with Greek architecture, focusing on the analogies between the Weissenhof Siedlung, mainly in his masterplan, and the morphological structure of Delphi's Sanctuary, in an idea of architecture where the architectural organism is seen as a montage of elements that find their meaning in their relationship.

From the research of an idea of the city, through the figure/ground composition of the arrangement a larger linear building that stands out against a tumult of small minors and the perception of the path and the spaces, up to the idea of space in the modern dwelling with the use of iron columns, there are many elements of continuity that the article aims to retrace, to the search for an idea of archaic as the origin of the present.

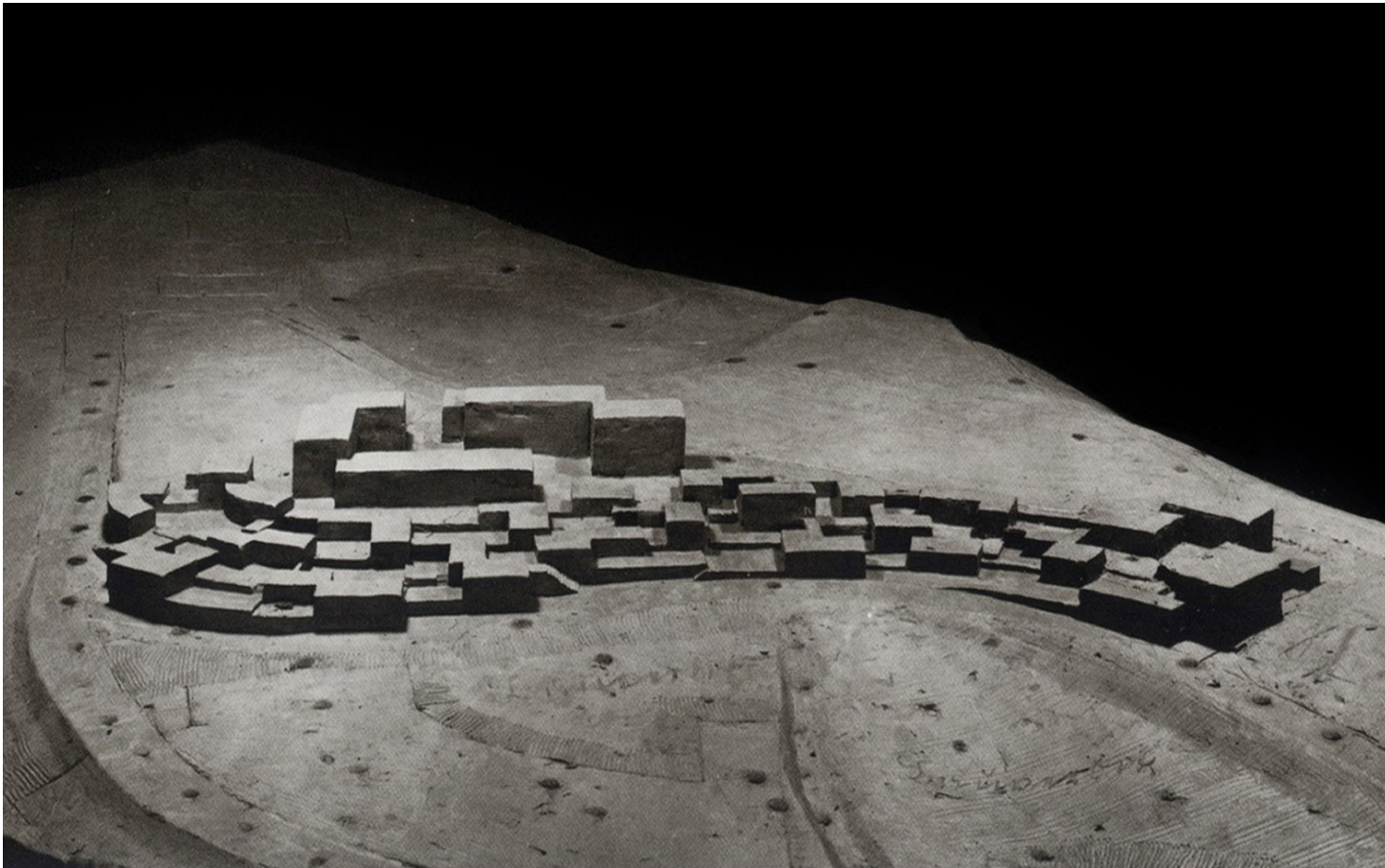


Fig. 2
Modello del primo progetto per la Werkbund Siedlung.
Ludwig Mies van der Rohe, 1925.

Nell'ottobre del 1925 Ludwig Mies van der Rohe viene chiamato a dirigere l'esposizione Die Wohnung per il Deutscher Werkbund a Stoccarda. Con il collega di studio Hugo Häring stende un primo progetto di masterplan per disporre nuove case sperimentali sulla collina; ci restano pochi disegni e le fotografie di un modello in gesso. [Fig. 2] Nel primo progetto, una corona di edifici più alti si dispiega a cingere la sommità della collina, mentre una moltitudine di case di dimensione minore, spesso addossate tra loro, si dispone sul declivio.

Non vi è grande differenza dimensionale tra le parti che compongono l'impianto e il borgo si rivela denso e organico nelle sue forme sinuose. Dalla lettura di questi materiali, è facile rintracciare l'idea della città medievale più volte riprodotta nelle pagine del libro *Stadtkrone* di Bruno Taut, come è spesso stato descritto nella bibliografia dedicata (Magnago Lampugnani, 2001)

Nel luglio del 1926 Mies van der Rohe, dopo varie polemiche e sostituzioni nella squadra degli architetti che avrebbero partecipato all'esposizione, presenta un nuovo progetto, matrice di quanto verrà poi realizzato. Il progetto a prima vista sembra essere uno sviluppo del precedente, ma in realtà si tratta di una proposta completamente diversa.

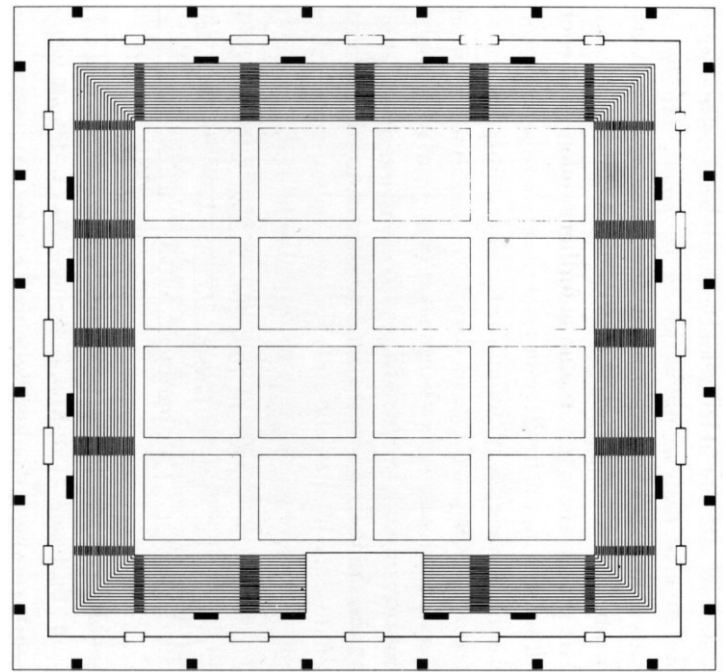
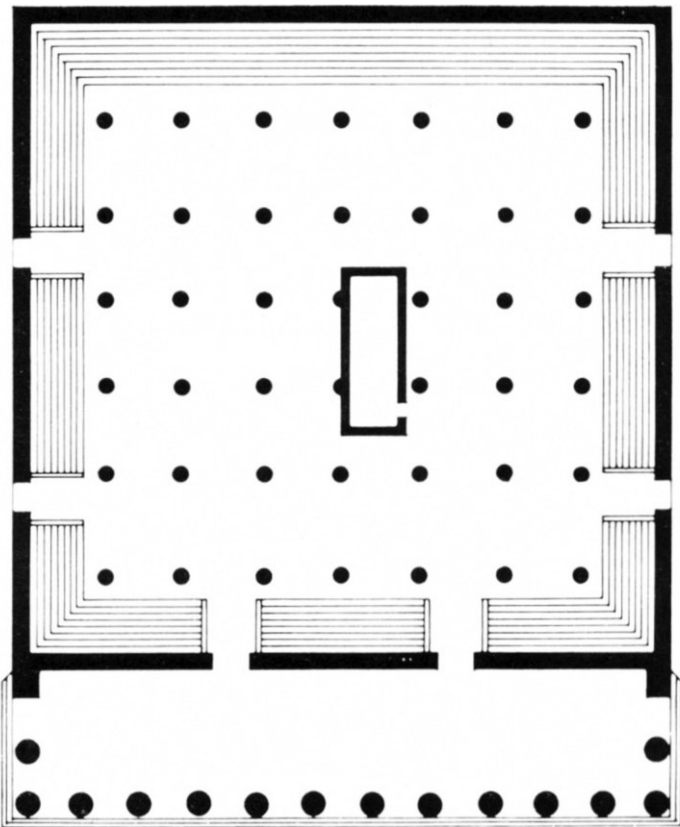
In questa seconda fase del progetto, Mies infatti mette in atto il riferimento a una diversa idea di città. Quella che nella prima proposta era una introversa concentrazione urbana, si distende in un edificio lineare di dimensioni maggiori, che domina la collina e si pone come

A destra
Figg. 3 e 4 Telesterion di Eleusi foto e pianta.
Fig. 5 Convention Hall, pianta, Ludwig Mies van der Rohe, 1953.

fondale degli edifici minori che si dispongono lungo la strada che porta alla sommità.

Se nel primo progetto la corona si chiudeva su sé stessa, nel secondo progetto l'orientamento dell'edificio principale realizza un'altra idea di luogo, che si apre al paesaggio. [Fig. 8]

Si tratta di un edificio in linea con struttura di acciaio, da contrapporre alle altre costruzioni, diverse tipologie che i più noti architetti della modernità europea, in gran parte di origine tedesca, erano chiamati a realizzare. Tema dell'esposizione era infatti la casa e i principali autori del Movimento Moderno si sarebbero espressi attraverso lo studio di tipi edilizi, dalle case unifamiliari fino a quelle a schiera, con frammenti di prototipi senza un riferimento alla loro organizzazione urbana. L'esposizione del Weissenhof di Stoccarda resterà famosa soprattutto per la sperimentazione tipologica sull'alloggio, sicuramente meno per il suo assetto planivolumetrico, così lontano dalle recenti sperimentazioni sugli edifici in linea delle Siedlungen, e senza nessuna concessione all'idea di spazio pubblico urbano. Elemento eccezionale è l'edificio del maestro Peter Behrens, che si poneva, con un volume più importante a terrazze, come chiusura a Est del complesso. Un riconoscimento a Behrens, che sembra confermato anche da un impianto che guarda al passato recente della Künstlerkolonie di Darmstadt, dove il lungo edificio degli atelier sembra tenere a raccolta le singole, piccole case.



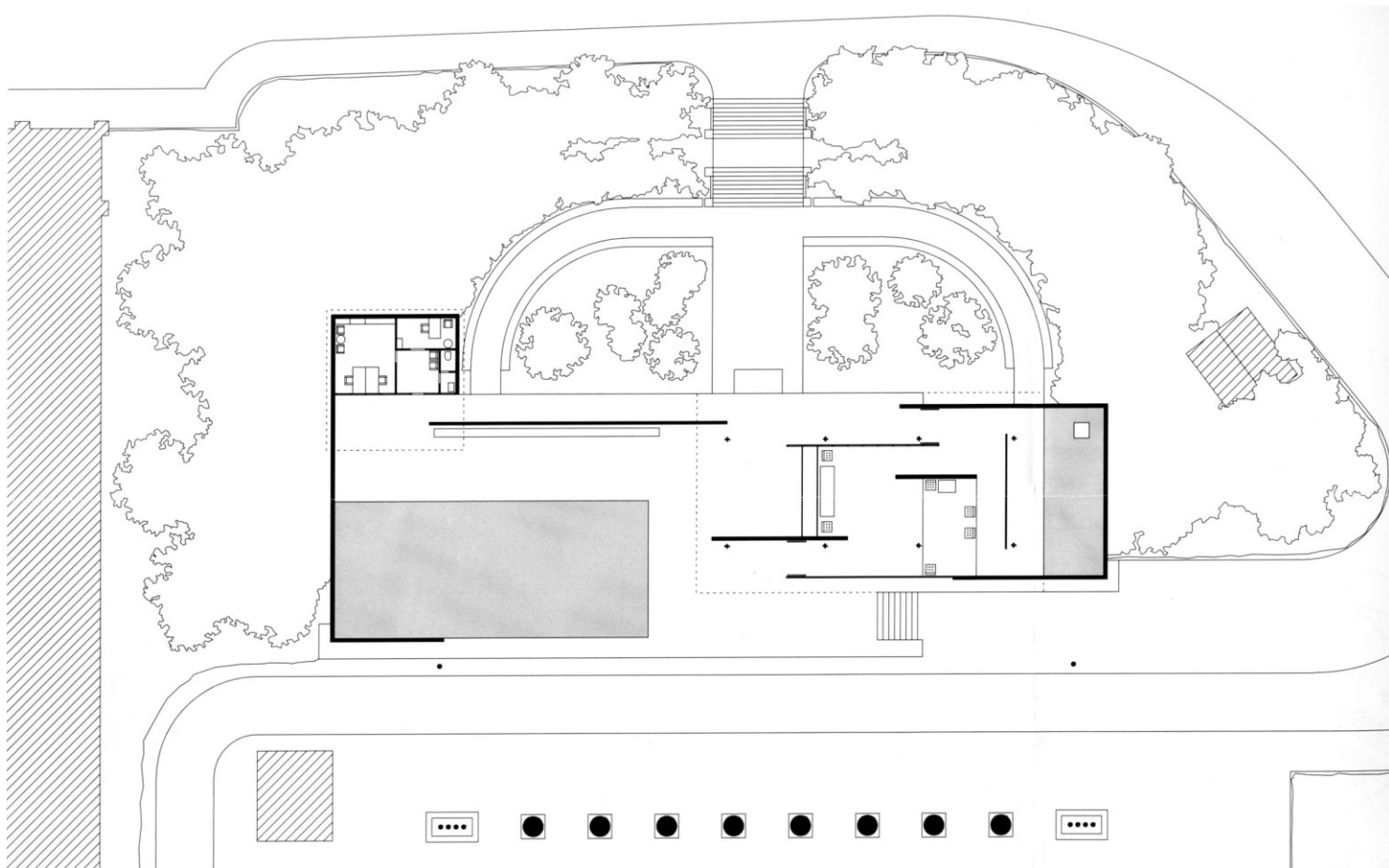


Fig. 6
Ricostruzione del padiglione di Barcellona,
da *El horror cristalizado*, Josep Quetglas.

A destra in alto Fig. 7
Ricostruzione del Santuario di Apollo a Delfi, A. Tournaire.

A destra in basso Fig. 8
Carboncino del secondo progetto per la Werkbund Siedlung,
Ludwig Mies van der Rohe, 1926.

Del classicismo di Mies van der Rohe è stato già scritto molto, a partire dai noti ed evidenti riferimenti, fin dai primi progetti, a Karl Friedrich Schinkel (Pogacnik, 2008) e all'ordine classico dell'architettura (Spaeth, 1996); altrettanto note sono le fotografie di Ludwig Mies van der Rohe seduto sui gradoni del teatro di Epidauro o in contemplazione sull'Acropoli di Atene, così come ci è pervenuto dagli allievi il ricordo dello schema delle proporzioni della colonna dorica che era appeso nel suo studio.

Anche tra le sue opere, le analogie sono spesso esplicite: se si prova ad affiancare le planimetrie della Convention Hall e del Telesterion di Eleusi, l'affinità tra la sua architettura e l'esempio del lontano passato è immediata: l'uso del marmo, la spazialità della gradonata e la pura forma geometrica sono identiche. [Fig. 3, 4, 5]

La storiografia più recente, come ad esempio il testo *El Horror cristalizado*, ha reinterpretato persino l'icona della modernità per eccellenza, il Padiglione di Barcellona, come un tempio greco.

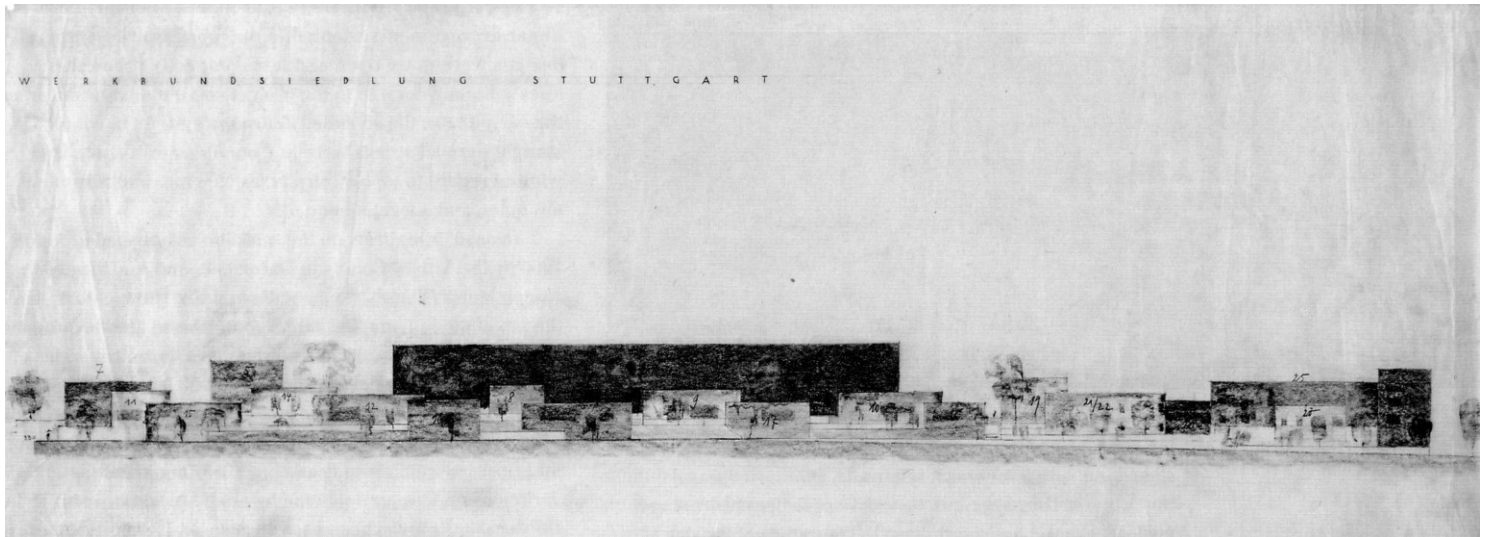
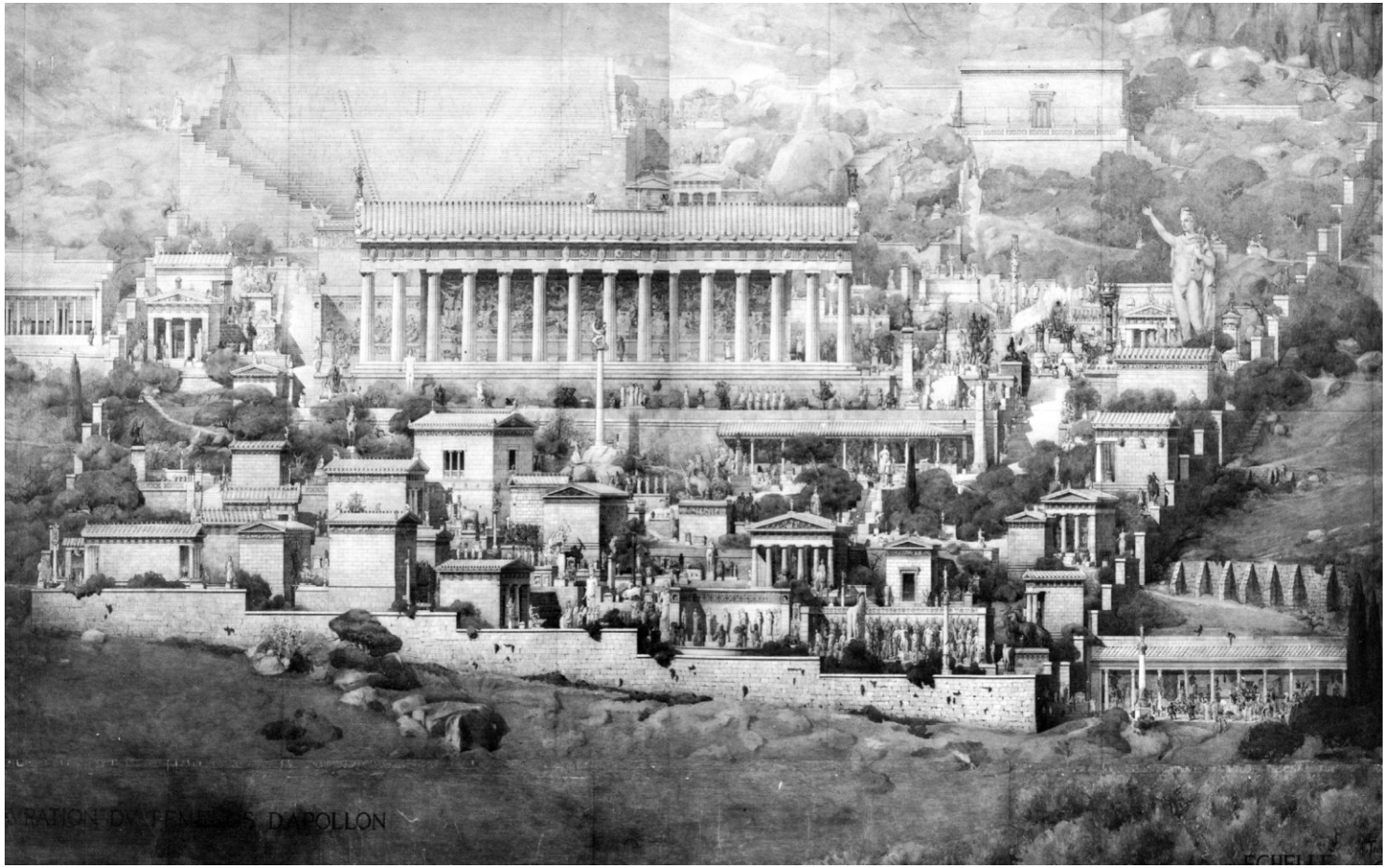
In questo libro l'autore, con un espediente retorico che utilizza le scansioni dell'opera teatrale per descrivere l'opera che il Deutscher Werkbund aveva affidato a Mies van der Rohe per interpretare l'immagine della nuova Germania all'esposizione spagnola esalta il carattere rappresentativo di quello spazio.

Attraverso una ricostruzione grafica, e non fisicamente reale, il critico riesce nell'operazione di restituzione della situazione originale

del contesto, recuperando il ruolo delle colonne esistenti sul luogo come elementi necessari e complementari alle lucide e riflettenti superfici dei materiali vitrei, metallici e marmorei che comporranno il padiglione. [Fig. 6]

Si tratta di un testo ricco di osservazioni e riferimenti, da cui ci è utile estrarre una riflessione tra spazio e luogo nella cultura classica: «Qualsiasi edificio classico vuole proporre un paradosso: dimostrare, allo stesso tempo, la solidità del suo appoggio sul suolo naturale preesistente e il determinarsi dello spazio al suo intorno a partire dalla sua presenza. L'edificio si appoggia sul suolo, però il suolo si forma solo dopo l'arrivo dell'edificio, questo il paradosso della forma classica. Solo quando esiste l'edificio, lo spazio prende forma: prima lo spazio era un continuo indifferenziato; ora, a partire dall'edificio, si è costruito un davanti e un dietro, un sopra e un sotto, distanze, lati, un centro» (Quetglas, 2019: 55-56).

Nell'architettura classica, sicuramente sono proprio i greci ad averci lasciato la lezione più affascinante sulla lettura e la trasformazione dei luoghi. Se si scorrono le pagine di alcuni studiosi della città greca, alcuni di questi autori amici o contemporanei di Mies van der Rohe, come Rex Martiensen o Konstantinos Doxiadis, possiamo riconoscere l'urgenza di cogliere nel disegno delle città antiche e dei templi greci le regole e i temi del progetto contemporaneo.





A sinistra Fig. 9
Planimetria del Santuario di Apollo a Delfi.

Fig. 10
Planimetria della Werkbund Siedlung realizzata.

Si tratta spesso, in questi testi, di un affinamento e di una rilettura astratta, riutilizzabile, dell'immenso lavoro fatto nell'Ottocento in occasione delle campagne di scavo e delle conseguenti ipotesi di restituzione di Atene, Delfi, Olimpia, etc.

Le planimetrie di Rex Martienssen, recentemente riscoperto per l'influenza che ebbe su Le Corbusier, sono ancora più affascinanti perché rappresentano volumi astratti e accentuano i rapporti tra le masse, lo spazio tra le forme (Martienssen, 1964); Doxiadis, attraverso il ridisegno dei principali luoghi sacri e la loro interpretazione geometrica, rilegge la tradizione della visibilità e dei tracciati che regolano i rapporti percettivi tra gli edifici (Doxiadis, 1972).

Mies van der Rohe sembra muoversi su questa linea: recuperare dal mondo arcaico la lezione del rapporto tra le forme; la ripresa della figura della città medievale, introversa e bloccata nel suo essere un modello storico, gli appare ora inadeguata, ancor più in una esposizione internazionale che deve raccontare la casa della modernità.

La critica e la storiografia hanno sottolineato un deciso cambiamento rintracciabile nel pensiero e negli scritti del maestro tedesco di quel periodo: secondo Fritz Neumeyer, nella conferenza di Mies del marzo 1926, si può rileggere «il distacco dalla volontà dell'epoca», nella descrizione dell'architettura quale essa è ciò che è sempre stata, la realizzazione nello spazio di una decisione spirituale.

Il riferimento dello storico è a Romano Guardini e alla nascita dell'amicizia intellettuale con Rudolf Schwarz, all'interesse nello spazio dell'uomo, secondo le parole di Theo van Doesburg: «l'uomo non vive nella costruzione, ma nell'atmosfera che la superficie è riuscita a creare» (Van Doesburg, 1925: 514). Il progetto urbano si trasforma con decisione nel momento in cui Mies sceglie una composizione che accentua il ruolo delle relazioni tra le parti per ottenere una idea di città senza tempo, quale la cultura arcaica è. Ci si allontana dalla storicità del neoclassico o del medioevo per un antico che si fa nostro contemporaneo e ne coglie l'atmosfera. L'origine è la meta, diceva sinteticamente Walter Benjamin.

Da tutti questi indizi possiamo azzardare che Mies van der Rohe, sulle colline di Stoccarda, così come già fece Schinkel disegnando una nuova Atene sulla Sprea, sta riproponendo la figura del santuario dell'oracolo di Apollo a Delfi. L'analogia è evidente, tanto nel confronto degli alzati, quanto nell'assetto planimetrico.

La più nota ricostruzione di Delfi è stata disegnata da Albert Tournaire per l'Envoi des grandes fouilles del 1894 e da allora ha avuto una larga diffusione sui testi storici, presente anche nelle pagine di *The idea of space in Greek Architecture* (Martienssen, 1964). Nel disegno si mostra il fianco del tempio di Apollo, a comporre un imponente, ma neutro, fondale su cui si stagliano le

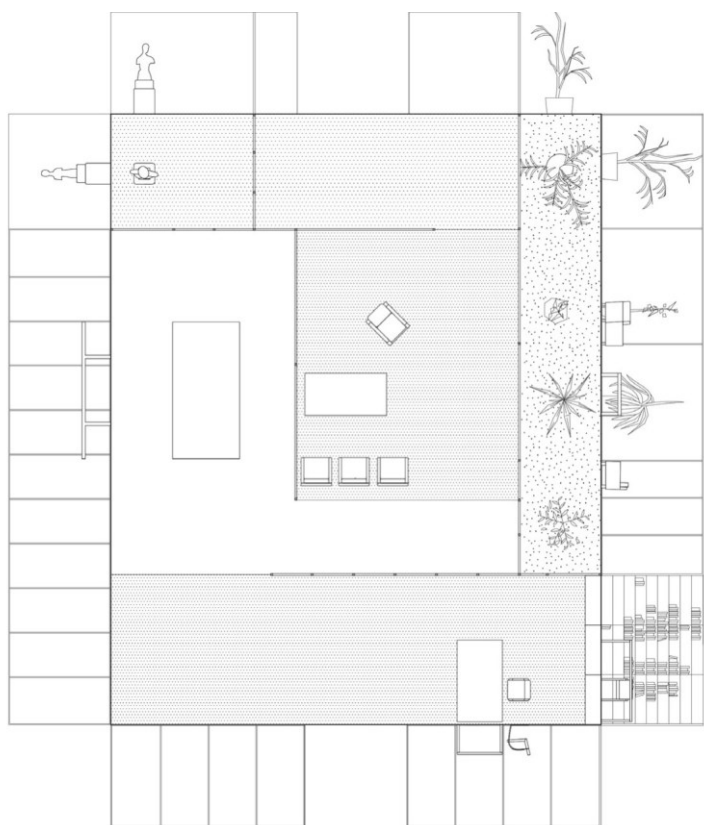


Fig. 11
Ricostruzione della Glasraum, in Jurjen Zeinstra, *Glasraum Stuttgart (DE)*, Lilly Reich and Ludwig Mies van der Rohe, in *DASH n.11, 2018, TU Delft*.



Fig. 12
Fotografia dell'ingresso alla Glasraum.

edicole minori con i loro articolati orientamenti. [Fig. 7]
Il disegno di Mies è un carboncino di 114 centimetri di cui una buona porzione campisce un neutro rettangolo nero: a questa decisa forma suprematista si sovrappongono piccoli cubetti tratteggiati al carbone. [Fig. 8]

Avendo avuto la fortuna di trovarmi una volta di fronte al carboncino, riesco quasi a vedere Ludwig Mies van der Rohe in piedi, che sul muro campisce i cinquanta centimetri del rettangolo nero, muto contenitore della ricca e articolata ricerca spaziale e tipologica interna, che avrebbe presto generato i suoi capolavori del XX secolo. Le relative planimetrie di Delfi e Stoccarda raccontano un analogo percorso, un camminamento che risale la collina, spingendosi dapprima verso Ovest, per poi, snocciolandosi tra le case, riprendere l'ascesa all'oracolo, o al tempio della casa moderna. [Fig. 9, 10]

Qualche anno dopo l'esposizione del 1927, in un editoriale su Le Corbusier, Ernesto Nathan Rogers, un altro moderno che era solito accompagnare i suoi scritti con immagini di frammenti arcaici e foto del muro dell'Acropoli, scriverà: «Gli oggetti diventano antichi quando hanno superato di essere vecchi, ma questa è qualità di pochi esempi selezionati. Quando diventano antichi ridiventano patrimonio attuale e possiamo farne uso pratico e quotidiana consumazione culturale» (Rogers, 1968: 42). Attuale, uso pratico e quotidiana consumazione culturale: parole che fanno pensare

alla domesticità, alla casa e all'uso moderno dei suoi spazi interni. Ludwig Mies van der Rohe è il direttore artistico dell'esposizione dedicata all'abitare e, per l'occasione, progetta con Lilly Reich i padiglioni del linoleum e del vetro, quest'ultimo intitolato Glasraum. Come è stato scritto, in questo progetto si condensano molte delle idee che troveranno una maggiore libertà di espressione nelle pareti del padiglione di Barcellona. (Quetglas, 2019).

Nella Glasraum le divisioni degli spazi sono realizzate con grandi setti, serramenti in vetro o specchio e la struttura è inesistente. La loro disposizione permette di realizzare locali aperti l'uno sull'altro, spazi prospettici, luoghi dello stare e comprendono persino un giardino d'inverno, raccontando un rapporto con la natura che ritroveremo nella serra della casa Tugendhat a Brno.

Le fotografie rimaste della Glasraum testimoniano la diversa percezione che superfici di colori, riflettenza e trasparenza diverse possono determinare. Ma si tratta di uno spazio espositivo, con un forte carattere celebrativo e rappresentativo. [Fig. 11, 12]

È una ricerca che possiamo estendere alla casa popolare, all'urgenza della casa minima in serie?

Nell'archivio di Mies van der Rohe presso il MoMA si trovano molti materiali di quel periodo, tra cui le centinaia di schizzi di studio

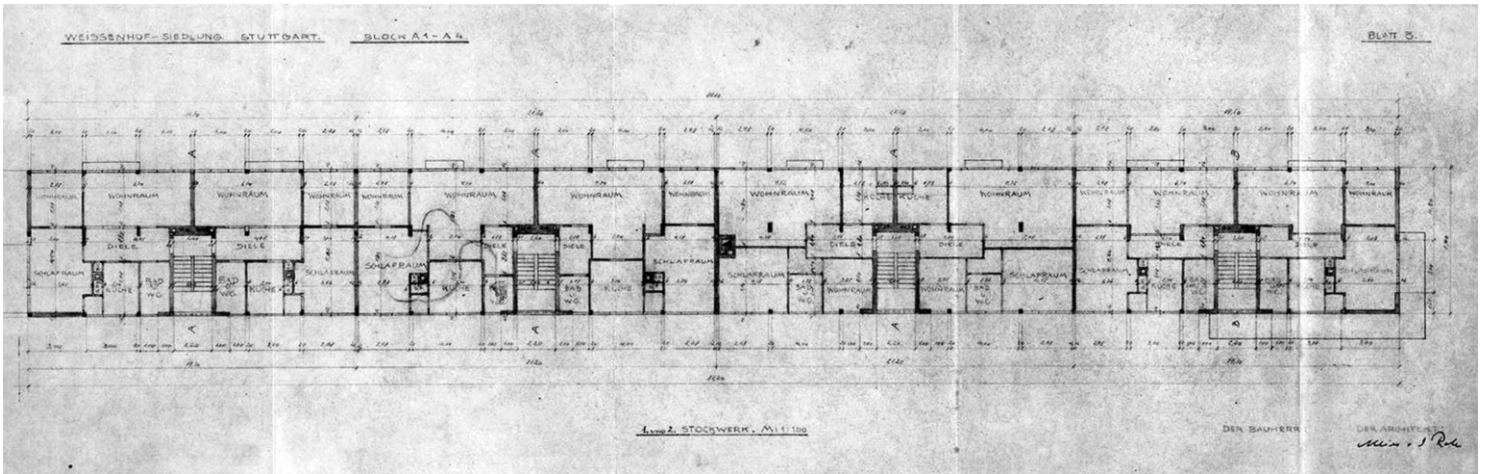
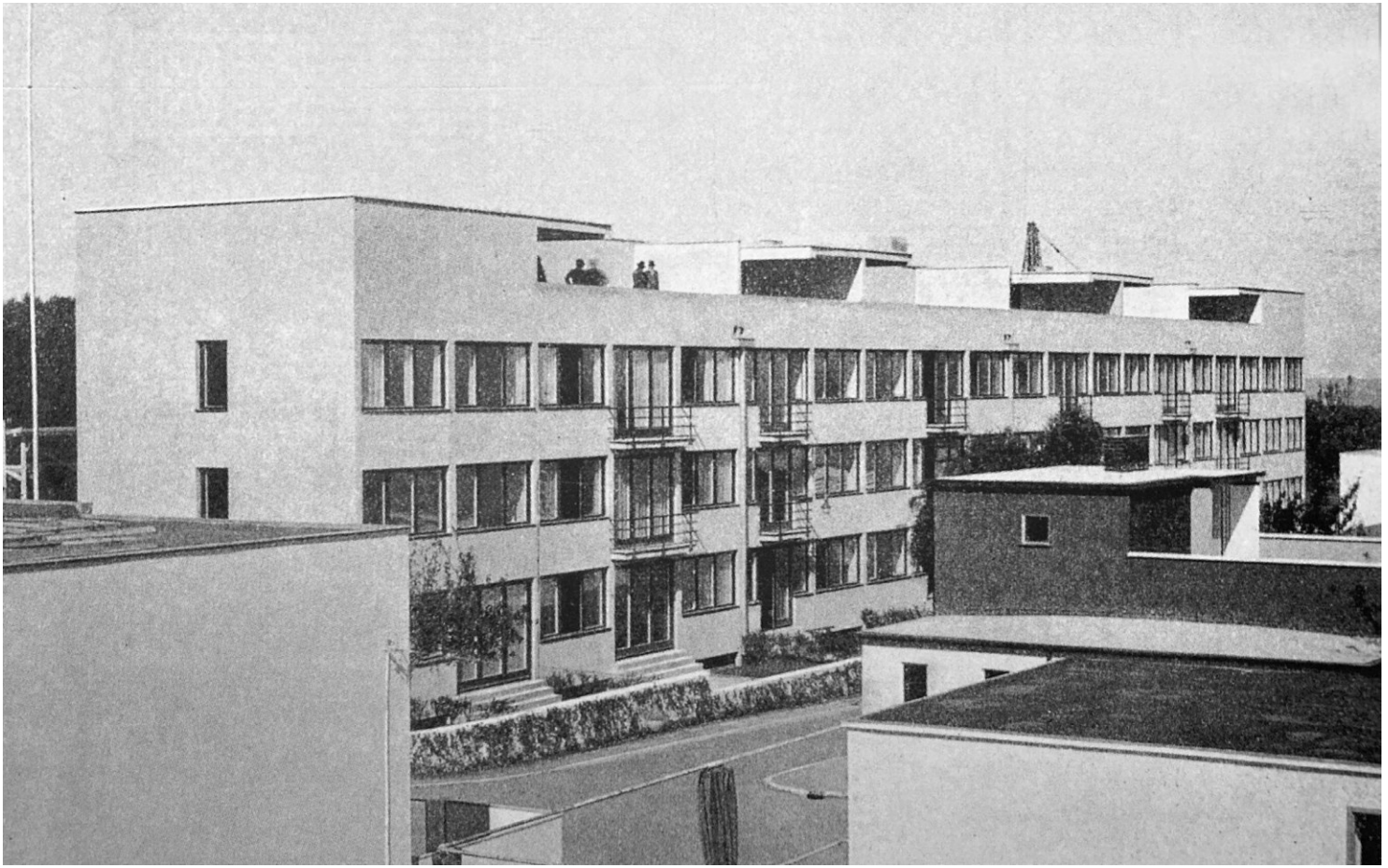
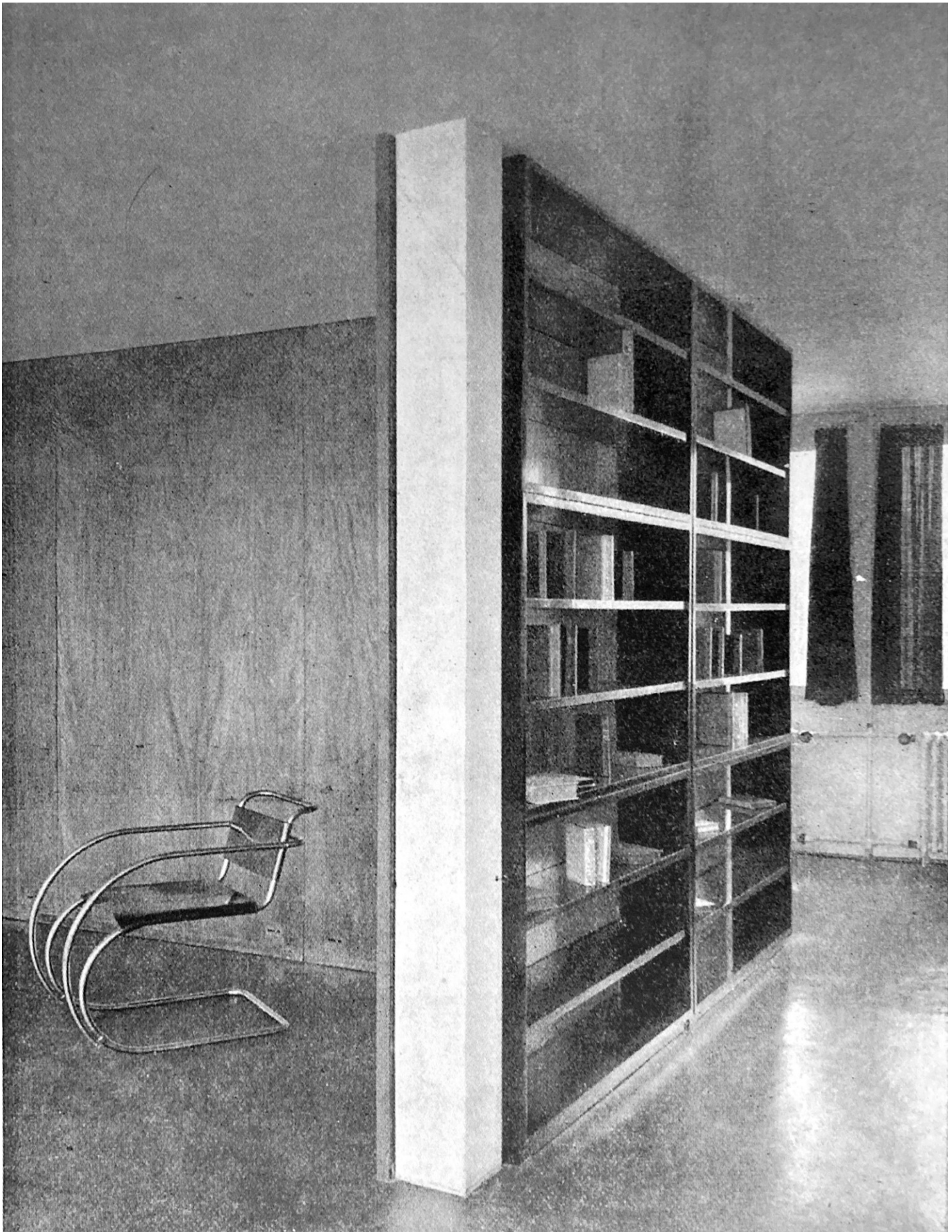


Fig. 13
Fotografia dell'edificio di Mies van der Rohe a Stoccarda.

Fig. 14
Studio della planimetria dell'edificio in linea, Ludwig Mies van der Rohe.
Pagina seguente Fig. 15
Fotografia dell'interno dell'edificio in linea.



che indagano le possibili forme curve che il tubolare in acciaio lucido può assumere in una sedia. I disegni e gli schizzi relativi alla Weissenhof Siedlung oltre al bellissimo carboncino, sono relativamente pochi: alcuni indagano gli assetti planivolumetrici, dove il foglio, la carta da schizzo, è ormai orientato secondo il dominio del blocco in linea, tralasciando l'orientamento naturale del Nord.

Una particolare attenzione è data agli studi tipologici e alle tante variazioni in pianta che l'introduzione della struttura in acciaio avrebbe permesso, affiancando il lavoro planimetrico con piccoli schizzi dello spazio dell'abitare; sono presenti alcuni alzati e molti dettagli, specifici particolari delle nuove tecniche costruttive e molti schizzi si concentrano sulla vista interna della serie delle finestre.

Osserviamo ora il blocco di Mies costruito.

Il prospetto tende ad una ripetizione ritmata dei serramenti: nessuna eccezione, come nella serie delle colonne sul fianco del tempio di Apollo, in coerenza con una visione da lontano. Solo in copertura, con le pensiline in aggetto, si denuncia, come nella trabeazione classica, un altro sistema di coronamento. [Fig. 13] La didascalia della fotografia dell'edificio riportata nel catalogo della mostra di Hitchcock e Johnson sull'International Style recita: «La composizione fonda il suo effetto sulla generale regolarità anziché su un'enfasi assiale. I supporti tra una finestra e l'altra sono trattati come una parte della superficie muraria. Nonostante la rigida regolarità della costruzione, le piante dei singoli appartamenti sono estremamente variate.» (Hitchcock, Johnson, 1982)

Come sottolinea Tim Benton nell'introduzione, gli storici della famosa mostra del 1932 sanno osservare le architetture del Movimento Moderno come fossero opere del Rinascimento ed effettivamente le poche righe riportate ci permettono di riflettere sulla struttura in acciaio nascosta all'esterno, per guadagnare all'immagine urbana non tanto una superficie vetrata continua, bensì una cadenza muraria. Sono le colonne del tempio di Apollo? O le nuove colonne della modernità sono quelle in acciaio, nascoste nel cuore della casa?

La tipologia in linea è in genere caratterizzata dalla ripetizione della soluzione planimetrica, mentre le piante dei singoli piani di questo edificio sono tutte diverse. Negli schizzi di Mies possiamo intravedere persino i segni di una matita che si muove nello spazio, ruotando intorno al pilastro – colonna? – in acciaio che appartiene all'autonomia della struttura, differenziata dalle partizioni murarie e lignee. [Fig. 14] In *Spazio, Tempo e Architettura*, Giedion così descrive l'edificio di Mies: «Il sostegno continuo in acciaio non è, in definitiva, una difficoltà per l'estetica. Si può concedere che esso attraversi quietamente lo spazio. Allo stesso modo che le colonne di un'architettura antica danno allo spettatore un senso di sicurezza in grazia del loro ordinato giuoco di pesi e sostegni, così il pilastro continuo in acciaio o cemento dà allo spettatore contemporaneo un'impressione di energia dinamica che corre uniformemente attraverso la casa. La colonna libera in vista acquista in questo modo una nuova qualità espressiva distinta dal suo obiettivo valore strutturale. Mies van der Rohe ha sfruttato le possibilità del suo edificio sino al minimo dettaglio. Paratie di compensato ribaltabili al soffitto mettono l'inquilino in grado di modificare a volontà la disposizione del suo spazio. [...] È continua la meraviglia per l'ampiezza di spazio che questo sistema rende disponibile entro una superficie di settanta metri quadrati» (Giedion, 1954: 533).

Il critico operante del Movimento Moderno ci offre l'analogia con l'architettura antica, quasi a raccontare il lungo viaggio della colonna

del tempio di Apollo da oracolo panellenico a elemento generatore dello spazio nella casa minima per l'abitare moderno.

La ricerca sulla casa moderna in Mies van der Rohe, tesa tra le grandi superfici in vetro con la loro libera disposizione e l'autonomia della struttura in acciaio, reinterpreta un modello urbano, una composizione classica che utilizza la perentorietà del fondale neutro e compatto per contenere il tumulto delle tante case diverse, realizzate sulla strada per la collina da Le Corbusier, da J.J.P. Oud, da Scharoun, da Mart Stam, etc. È il lungo viaggio della colonna di Apollo a Delfi, che a Stoccarda perde il suo carattere celebrativo e, prima di vestirsi del suo riflettente e ambiguo acciaio lucido (Reichlin, 2008), si dedica a generare il nuovo spazio dell'abitare. [Fig. 15] Mi piace pensare che prima della lussuosa casa tedesca a Barcellona, l'analogia con la contemporaneità arcaica abbia generato la casa per tutti.

Riferimenti bibliografici

Giedion, S. (1954). *Spazio, Tempo e Architettura*. Milano: Hoepli, 533 [I edizione, 1941].

Hitchcock, H.-R., Johnson, P. (1982). *Lo stile internazionale*. Bologna: Zanichelli, 189.

Magnago Lampugnani, V. (2001). *Berlin Modernism and the Architecture of the Metropolis*. In Riley, T., Bergdoll, B. *Mies in Berlin*. New York: MoMA.

Martienssen, R. (1964). *The idea of space in Greek Architecture*. London: Lund Humphries [I edizione, 1941].

Neumeyer, F. (1996). *Mies van der Rohe, Le architetture, gli scritti*. A cura di Caja, M. - De Benedetti, M. Milano: Skira, 179.

Pogacnick, M. (2008). *Mies van der Rohe e la métamorphoses de l'ordre*. In Gargiani, R., (ed), *La colonne, nouvelle histoire de la construction*. Lausanne: Presses Polytechniques et universitaires romandes, 434-453.

Quetglas, J. (2019). *El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 55-56 [I edizione, 1991].

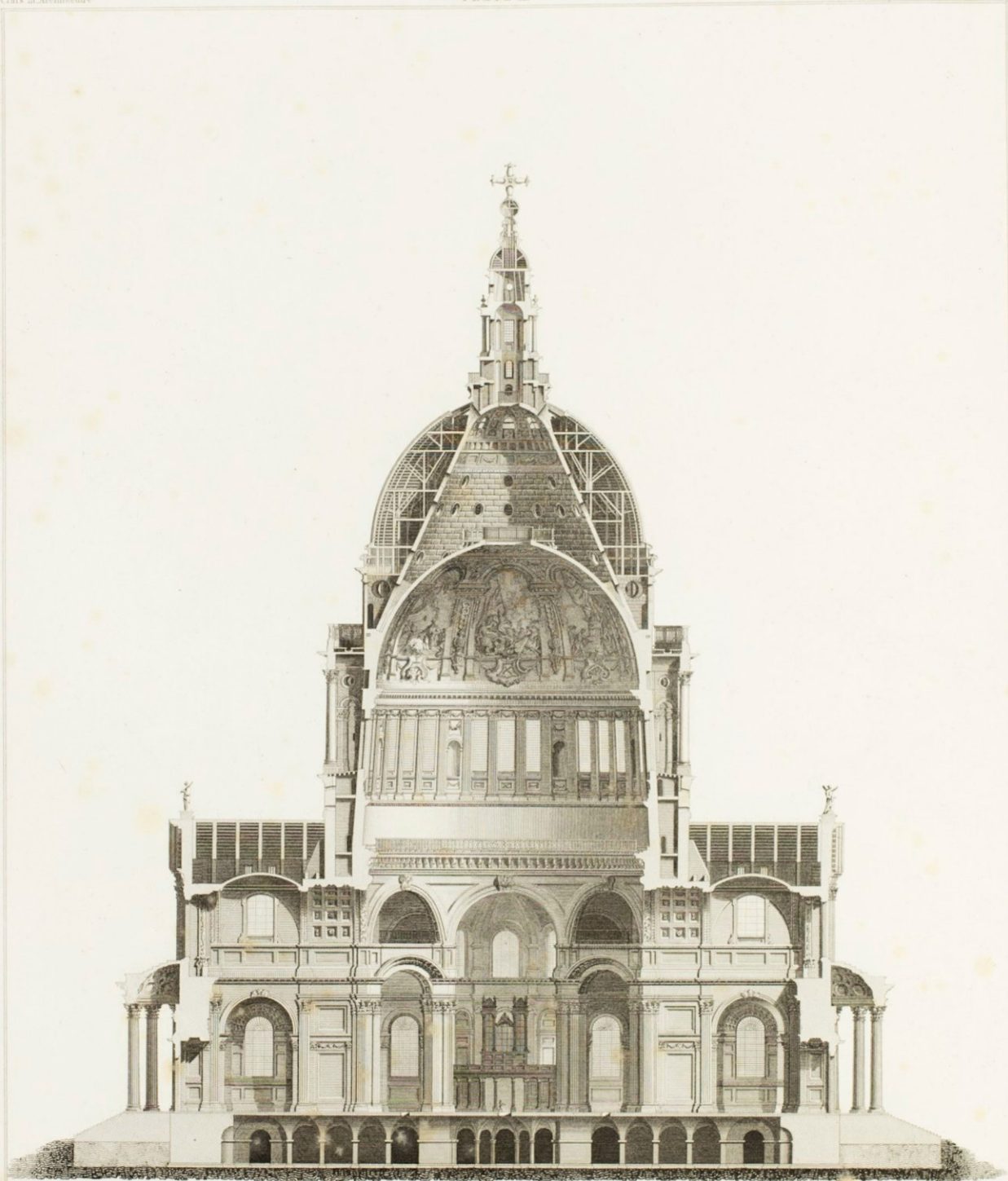
Reichlin, B. (2008). *Conjectures à propos des colonnes réfléchissantes de Mies van der Rohe*. In Gargiani, R., (ed), *La colonne, nouvelle histoire de la construction*. Lausanne: Presses Polytechniques et universitaires romandes, 454-466.

Rogers, E. N. (1968). *Editoriali di architettura*. Torino: Einaudi, 42.

Van Doesburg, T. (1925), *Die neue Architektur und ihre Folgen*, Wasmuts Monatshefte für Baukunst, IX, 12, 514. In Neumeyer, F. (1996). *Mies van der Rohe, Le architetture, gli scritti*. A cura di Caja, M. - De Benedetti, M. Milano: Skira, 188.

Orsina Simona Pierini

Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani
orsina.pierini@polimi.it



Scale of English feet

By Christopher Wren, Architect

James Essex Junr from actual measurement

John La Rive sculp

ST. PAUL'S CATHEDRAL CHURCH,
LONDON.

GEOMETRICAL SECTION OF THE DOME TRANSEPTS &c FROM NORTH TO SOUTH.

To WILLIAM PORDEN, Esq. Architect, whose buildings at Brighton for the Prince of Wales, at Eaton Hall Cheshire, for Earl Grosvenor, and in the design & execution of other edifices, has evinced an extensive knowledge of Architecture, this plate is respectfully inscribed by the Editor.

London Published by Longman & Co. Paternoster Row & Taylor, in High Holborn, and W. Wood, Newman Street

(Printed by Eyward)

TROIS DÔMES

Massimo Corradi

L'Idée constructive en architecture is Ariadne's thread that traces a narrative path on the history of the construction of domes with several superimposed orders that from St Paul's Cathedral in London, then passing through Sainte-Geneviève in Paris, the Capitol Dome in Washington, St. Isaac's Cathedral in St. Petersburg, to finally reach the Basilica of San Gaudenzio in Novara, tells a design and construction path of what can be considered the "new architecture" of the domed structures: the architecture of the superimposed domes. It is a troubling path of design research where mathematics and architecture intertwine and wrap themselves in a dichotomy that develops like a theatrical piece in five acts, and which originates from the intuition of the Marquis Giovanni Poleni regarding the static behaviour of Michelangelo's dome of St. Peter. In 1675, the construction of St Paul's Cathedral in London began, identifying the *annus mirabilis* that gave rise to a new *modus operandi* in the construction of imposing central-plan architectures, where the predominant and exalting element of the architectural object is the domed construction system, or rather three domes. It is singular how this important moment in the history of construction, which acts as a watershed between the primacy of the artistic incommensurability of Baroque architecture and the architectural rationality of neoclassicism, sees the task of designing and directing the construction site for the construction of the new London cathedral. From that moment the story unfolds through successive interpretations and architectural, compositional, structural, and material analogies, and where these architectures are the fundamental stages of a journey that will see its "conclusion" in the dome's construction of the Basilica of S. Gaudenzio by Alessandro Antonelli. Antonelli's work, while taking up neoclassical themes, will show a new line of design research, more oriented to an Enlightenment-rationalist ideology, where the concepts of arrangement and combination of architectural-construction themes take on a character of fundamental importance, and above all where the ostentation of the structural theme takes more and more vigour. It is the conclusion of a cycle of design and construction experiences, but also structural, technical, and technological ones that in little more than two centuries of construction history, has shown - through architecture - the great changes in the science of building and construction techniques, in the use of materials, and in the choice of the type of resistant structures. A play where the actors are the constructive principles, and the scientific theories, but innovative with regard to an architecture consolidated by centuries of "experience" in the construction site, and in which they have found a wide range of applications and experiments. A story made up of technical and constructive innovations but above all of the similarities between architecture and mathematics, and where mathematics becomes architecture and architecture dresses mathematics.

Sezione della cupola di St. Paul.

Da: Britton, John (1812). *The fine arts of the English School*.

London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, plate III.

L'Idée constructive en architecture, per parafrasare gli Atti di un Convegno tenutosi a Grenoble nel 1987 (Malverti, 1987), è il filo d'Arianna che traccia un percorso narrativo sulla storia della costruzione delle cupole a più ordini sovrapposti che dalla cattedrale di St Paul a Londra, progettata dal matematico Christopher Wren (1632 - 1723), passando successivamente per Sainte-Geneviève a Parigi, il Capitol Dome a Washington, la cattedrale di Sant'Isacco a San Pietroburgo, e giungere infine alla basilica di San Gaudenzio a Novara, racconta un percorso progettuale e costruttivo di quella che si può considerare la “nuova architettura” delle cupole sovrapposte. Si tratta di un tormentato percorso di ricerca progettuale, dove matematica e architettura s'intrecciano e si avvolgono in una dicotomia che si sviluppa come una pièce teatrale in cinque atti, e che trova nell'intuizione del marchese Giovanni Poleni (1683 - 1761) sul comportamento statico della cupola michelangiotesca di S. Pietro (Poleni, 1748) il suo antefatto. Il 1675, anno d'inizio della costruzione della cattedrale di St Paul a Londra, individua l'*annus mirabilis* che dà l'avvio a un nuovo modus operandi nella costruzione d'imponenti architetture dove l'elemento predominante ed esaltante dell'oggetto architettonico è il sistema costruttivo a cupola, o a *trois dômes* sovrapposte. È singolare come questo importante momento della storia della costruzione, che fa da spartiacque fra il primato dell'incommensurabilità artistica dell'architettura barocca e la razionalità architettonica del neoclassicismo, veda affidare a un matematico il compito di progettare e dirigere il cantiere per la costruzione della cattedrale della nuova Londra.

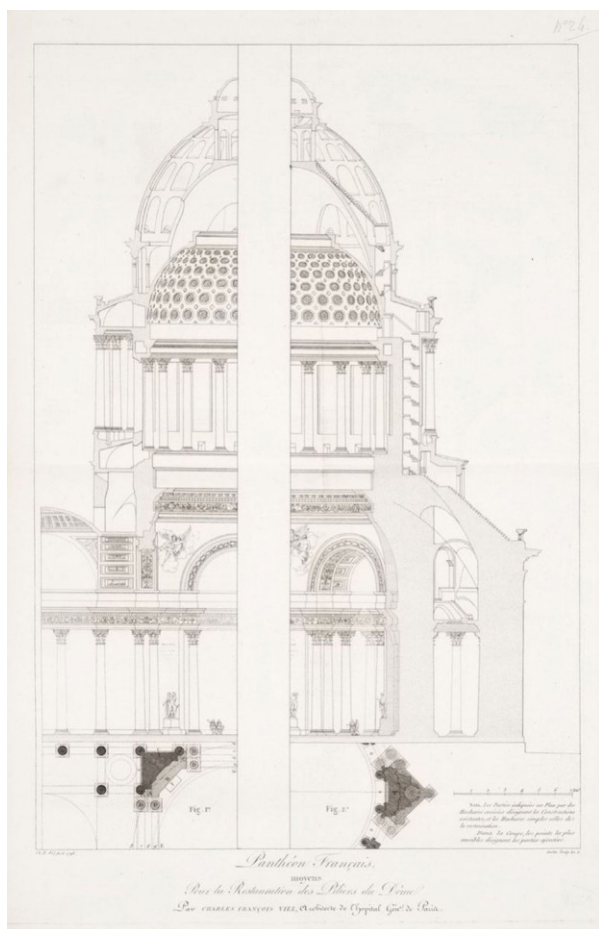
Da quel momento il racconto si svolge per successive interpretazioni e analogie compositive, strutturali e materiche, e dove queste architetture sono le tappe fondamentali di un viaggio che vedrà la sua “conclusione” nella costruzione della cupola antonelliana della basilica di S. Gaudenzio di Alessandro Antonelli (1798-1888). Antonelli, pur riprendendo temi neoclassici, mostrerà una nuova linea di ricerca progettuale, più orientata a un'ideologia illuministico-razionalista, dove assumono un carattere di fondamentale importanza i concetti di disposizione e combinazione dei temi architettonico-costruttivi, e dove soprattutto prende viepiù vigore l'ostentazione del tema strutturale conservando la propria *Vielseitigkeit*. Si tratta della conclusione di un ciclo di esperienze progettuali e costruttive, ma anche strutturali, tecniche e tecnologiche che in poco più di due secoli di storia della costruzione, ha mostrato i grandi cambiamenti avvenuti nella scienza del costruire e nelle tecniche costruttive, nell'uso dei materiali e nella tipologia delle strutture resistenti. Una pièce dove gli attori sono i principi costruttivi e le teorie scientifiche, attori rivoluzionari nei riguardi di un'architettura consolidata da secoli di “sperienza” di cantiere, e nella quale hanno trovato un'ampia palestra di applicazioni e sperimentazioni. Una storia fatta d'innovazioni tecniche e costruttive ma soprattutto di analogie tra architettura e matematica (Benvenuto, 1988), e dove la matematica diventa architettura e l'architettura veste la matematica.

Gli esempi citati sono allora i risultati tangibili di un processo che mostra un nuovo modo di pensare e concepire l'architettura, svincolato nella sua più intima essenza strutturale dagli stereotipi dell'architettura coeva, soprattutto nei confronti di un'architettura “tradizionalista” che si sviluppa nel percorso di un neoclassicismo ostentato. Le architetture a *trois dômes* sono soprattutto i nodi principali di una rivoluzione scientifica legata alle nuove teorie sulla *résistance des matériaux*, dalla meccanica applicata alle costruzioni del *Résumé des leçons...* (1826) di Louis Navier (1785-1836) al *Cours lithographié* (1837) di Adhémar-Jean-Claude Barré de Saint-Venant (1797-1886).

Un'attenta osservazione dei sistemi costruttivi che sottendono queste architetture fa ben comprendere come un lento ma costante processo di consapevolezza statica sia cresciuto nella proposta progettuale e nella realizzazione delle strutture a cupola. Il filo conduttore non si rintraccia solo nell'idea costruttiva di cupola rinascimentale di Michelangiotesca intuizione – da cui sostanzialmente si dipana questa storia – bensì trova la sua origine e si compendia nella relazione esistente fra forma e materia, architettura e costruzione, scienza e tecnica del costruire. Attraverso questi cinque atti progettuali e costruttivi lentamente avviene il di-svelamento della concezione strutturale che, in senso moderno, vedrà la sua massima rappresentazione con Eduardo Torroja (1899-1961) nel XX secolo, non tuttavia con l'impiego dei materiali tradizionali, ma con l'uso del calcestruzzo armato (Torroja, 1966).

Una prima sommaria lettura delle strutture che animano queste cinque grandi architetture fa supporre che questo processo di di-svelamento abbia seguito un sentiero di ricerca definito nella sua intima essenza, che presuppone una concezione non solamente fondante, ma anche informativa del “fare” architettura, anche attraverso l'attualità della pubblicistica scientifica delle grandi accademie del Secolo dei Lumi. Sono, invece, innegabili casi isolati, in cui coesistono paradigmi sottaciuti, non diretti e per nulla espliciti ma necessari affinché cinque architetti-costruttori di epoche e culture diverse, in cerca di una formalizzazione di una concezione strutturale che non poteva essere altrimenti riposta se non nei più profondi scaffali di una memoria non ancora resa esplicita dei loro contemporanei, fossero in grado di concepire e realizzare un così particolare e innovativo sistema costruttivo, tale da distinguersi nettamente dalle architetture a essi coeve. Wren, Soufflot, Walter, De Montferrand, Antonelli sono personaggi diversi per cultura, formazione architettonica e conoscenze statico-costruttive, ma tutti consapevoli che è possibile, attraverso un opportuno uso della materia e il mutuo disporsi degli elementi costruttivi, realizzare e conseguire il risultato di una nuova architettura al di fuori dei canoni, degli schemi e delle logiche costruttive del tempo. Una commedia in cinque atti, sulla falsariga della retorica francese di Gérard Vossius (1577-1649), che svela l'architettura nel suo essere più profondo di sintesi non solo progettuale- estetica- e formale ma di compendio di relazioni tra forma, materia e struttura.

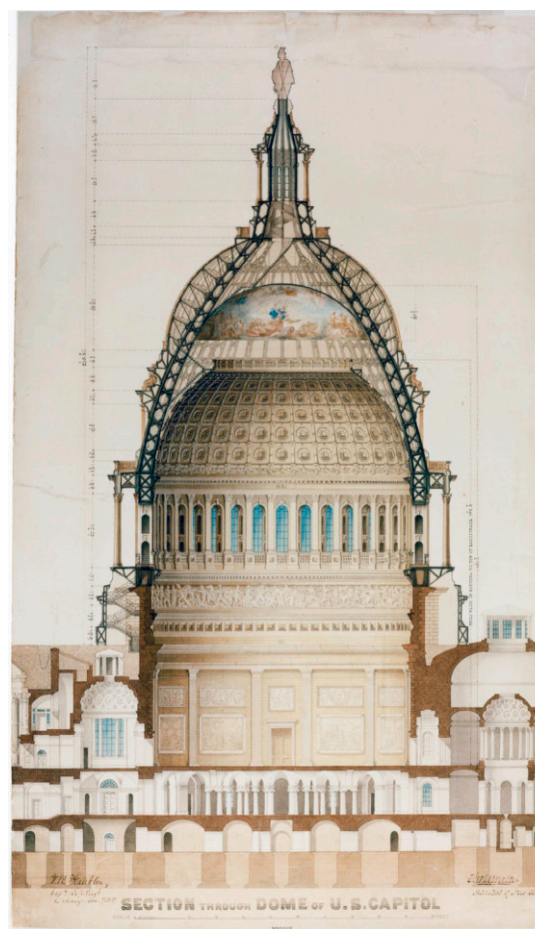
Atto primo. La cupola pensata da Wren per la cattedrale di St Paul è la prima rappresentazione costruita di questa nuova concezione dell'architettura che introduce come elemento d'innovazione la non-cupola a copertura di edifici a pianta centrale, e dove le dimensioni in pianta e lo sviluppo in altezza della calotta sono legati solamente al conseguimento di un risultato formale che è la traduzione materica del progetto pensato dall'architetto. Il sistema della cupola non-cupola appare allora come una rivoluzione linguistica, che supera le capacità di comprensione dell'uomo comune e stravolge i canoni dell'architettura consolidata del tempo. Una cupola esterna in legno rivestita con lamine di piombo che nasconde alla vista una sottile cupola conica di mattoni, a forma di catenaria così immaginata forse su suggerimento dello sperimentatore Robert Hooke (1635-1703) padre dell'elasticità nei materiali, che ha il compito di sostenere la cupola esterna e la lanterna sommitale, e infine la terza cupola in mattoni, quella visibile dall'interno della basilica e che rappresenta il soffitto emisferico che cela l'ingegnosa composizione costruttiva e rimanda alla tradizione classica della cupola rinascimentale (Fig. 1). La soluzione proposta da Hooke a Wren è il frutto di un'esperienza costruttiva tramandata da secoli,



Viel, C.-F. (1797). *Principes de l'ordonnance et de la construction des batimens. Première Partie.* Paris: Perronneau, Plate XXIV.

che ci riporta indietro nel tempo addirittura alla cupola conica del Battistero di Pisa in cui la sovrapposizione di più cupole compare già in nuce nello spettacolare assemblaggio della volta sferica e della cupola conica del battistero. La calotta esterna è, dunque, solo il completamento, la chiusura dell'opera e non la struttura, come sarà poi anche in altri esempi molto più tardi.

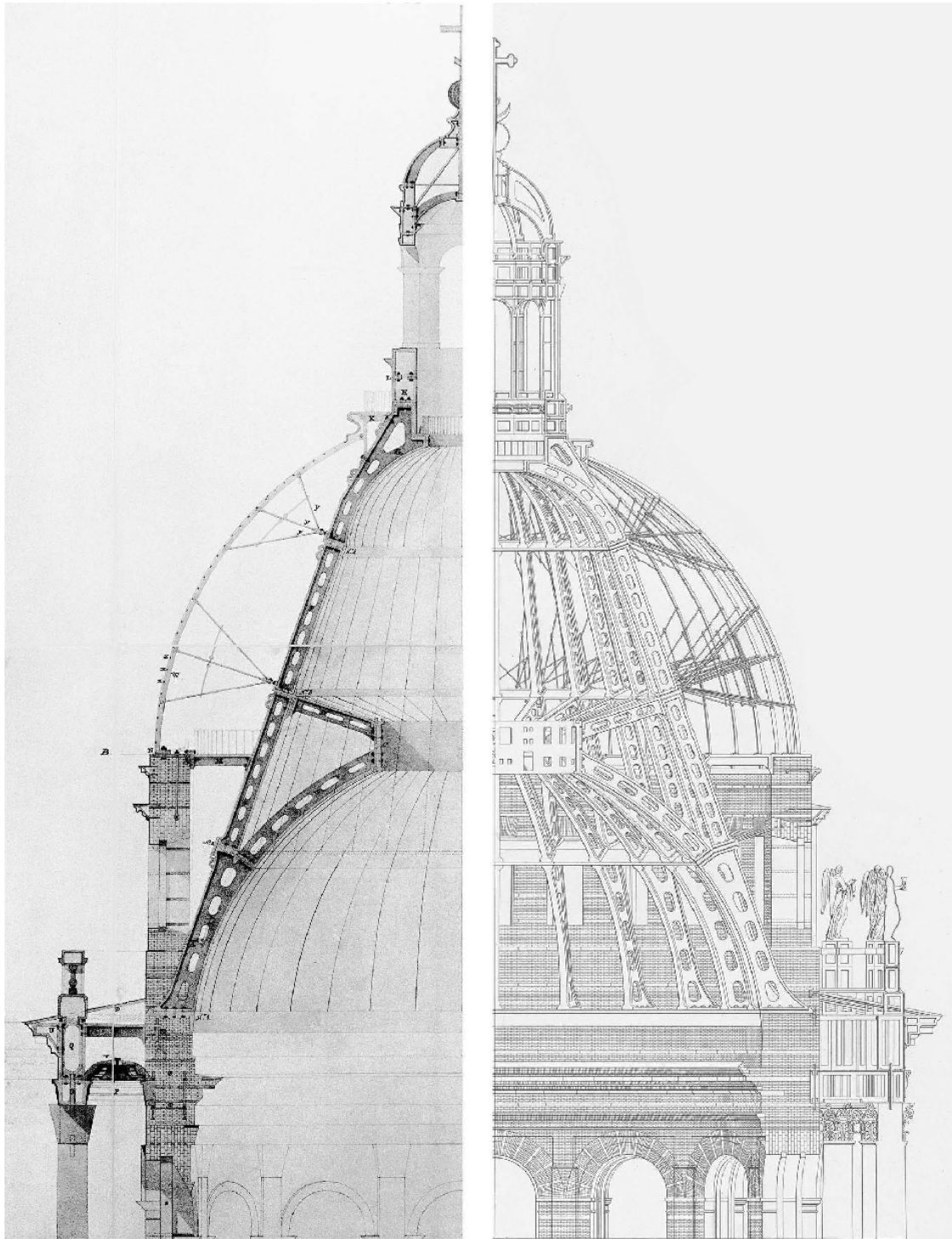
Atto secondo. Il Panthéon di Parigi in stile neoclassico fu commissionato all'architetto Jacques-Germain Soufflot (1713-1780) e completato da Jean-Baptiste Rondelet (1743-1829) nel 1789. La cupola di Soufflot (Fig. 2) è un'altra rivoluzione linguistica, non solo nel senso strettamente architettonico, ma anche per l'immagine di una nuova cultura e civiltà figlia della Rivoluzione Francese. Il Panthéon è la conclusione di una ricerca architettonica e costruttiva che vede la sua più alta esaltazione nella forma strutturale della cupola. L'idea di Soufflot è fondamentalmente semplice, anche se la sua realizzazione pratica ha avuto complesse vicissitudini, coinvolgendo personaggi più vicini alla scienza del costruire e a quella meccanica dei materiali che lentamente stava prendendo consapevolezza di sé e si faceva parte attiva nel proporre un nuovo modo di affrontare e risolvere il problema delle strutture. In questa vicenda assumono un ruolo decisivo i "padri" dell'*art de bâtir*, Émiland Marie Gauthey (1732-1806) e lo stesso Rondelet, che sono direttamente coinvolti nel feroce dibattito sorto intorno alla



Sezione della cupola del Capitol Dome a Washington, su disegno di Thomas U. Walter, c. 1859 [Library of Congress].

costruzione del Panthéon, e che vede su posizioni contrapposte la cultura architettonica dell'epoca. Super partes, Navier si sofferma con sagacia e vivo intuito sul problema della resistenza dei materiali e, nelle sue note al *Traité sur la construction des ponts* (1809-13) di Gauthey, formalizza e stabilisce quelli che saranno i punti di riferimento del nuovo atteggiamento dei costruttori nei confronti del tema strutturale. È dunque un cambiamento di paradigma linguistico che si traduce nella costruzione di una nuova architettura voltata. Un nuovo momento di riflessione e di ricongiunzione della triade vitruviana, che si manifesta in architettura oltrepassando i limiti di quella che è la prassi architettonica e costruttiva contemporanea, con la consapevolezza che la capacità di riformulazione di un'idea costruttiva – forte, razionale e completamente sviscerata fin nei più intimi elementi che la descrivono – possa tradursi in architettura costruita, attraverso un'opportuna scelta di forme, stili, modelli costruttivi, schemi strutturali associati a un razionale e pertinente uso dei materiali.

Atto terzo. A metà dell'Ottocento si costruisce a Washington la cupola per il nuovo Campidoglio americano, su progetto di Thomas U. Walter (1804-1887) e August Schönborn (1827-1902). La monumentale cupola, anche in questo caso suddivisa in tre entità strutturali e architettoniche distinte, è realizzata in stile neoclassico, impiegando ghisa e ferro, quest'ultimo decorato come



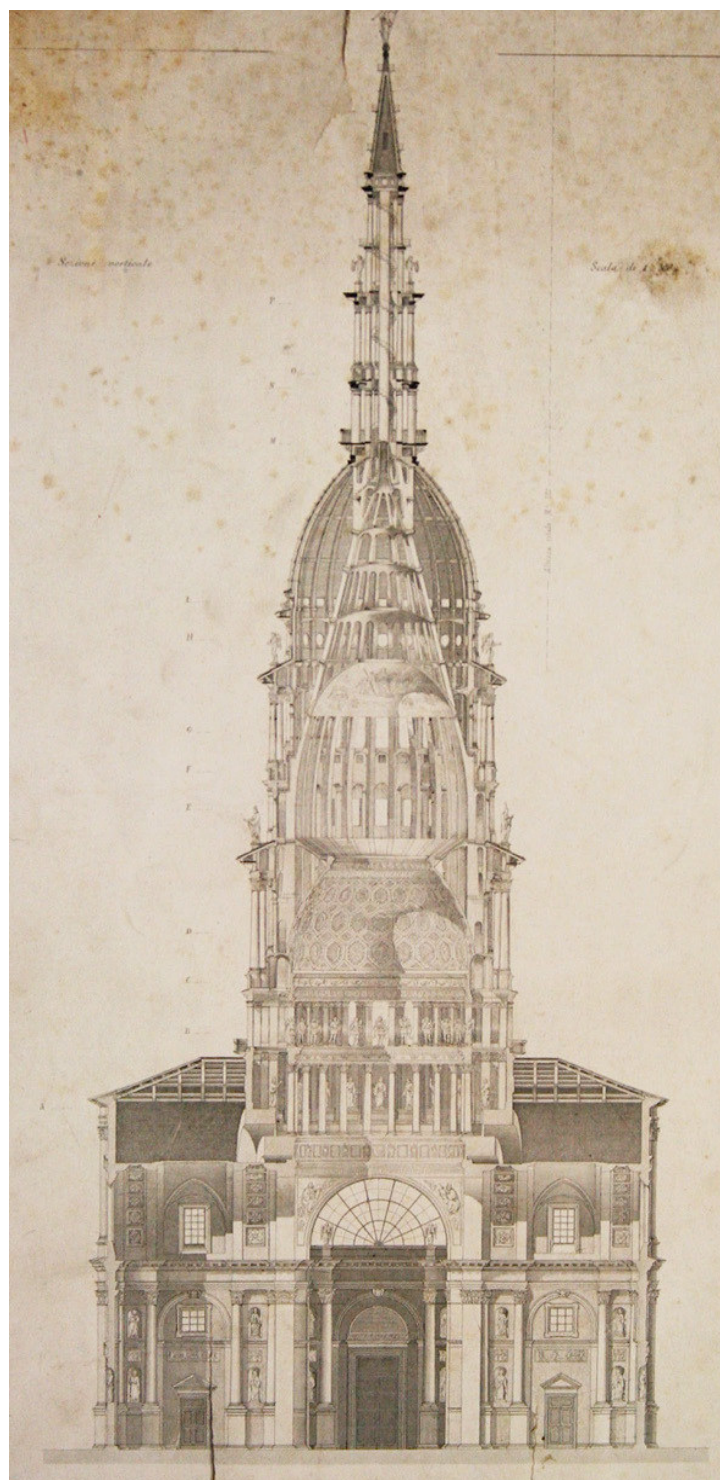
Sezione della cupola di Sant'Isacco, da: Fedorov, S.G. (2015). Early Prefabricated Iron-Ribbed Domes: St. Isaac's Cathedral in St. Petersburg, Russia, 1838 - 1841. In: Bowen, B., Friedman, D., Leslie, T., Ochsendorf, J. (edited by). *Proceedings of the Fifth International Congress on Construction History: Chicago 3rd - 7th June 2015*. Raleigh, NC: Lulu Press, Vol. 2, p. 65.

fosse marmo bianco per la parte interna, dove l'elemento intermedio d'irrigidimento è quello portante (Fig. 3). L'introduzione di nuovi materiali quali la ghisa e il ferro, consente all'architetto del nuovo mondo la possibilità di sperimentare in un contesto architettonico seppur tradizionalista l'uso di quanto l'industria era capace di mettere a disposizione dei costruttori, liberando, di fatto, il tema strutturale da ogni costrizione. È un'operazione ardua e complessa, che cambia i canoni costruttivi e muta completamente il cantiere per realizzare un'architettura che tuttavia deve ancora sottostare al linguaggio del neoclassicismo. Com'è possibile, dunque, conciliare due aspetti così differenti che riguardano l'atto creativo del progetto di architettura e il momento costruttivo della grande cupola attraverso l'uso di materiali di fatto estranei alla cultura tecnica del tempo, e associarli al tradizionalismo neoclassico che è abituato a ben altro materiale? La cupola è un sistema strutturale che resiste per forma, e la forma è intimamente legata ai materiali impiegati. Fino a questo momento, la cupola è sempre stata costruita impiegando materiali lapidei o laterizi; la cupola di ferro, invece, è una scommessa contro le leggi della natura, poiché è un sistema strutturale spingente, dove la curva delle pressioni è contenuta all'interno della sezione resistente e deve essere tale da non produrre lesioni nelle strutture di sostegno della cupola. Se la curva delle pressioni bene si adatta alle strutture massicce in muratura, male si adatta a quelle sottili ed elastiche in ferro, dove il problema della compressione non si associa più alla resistenza del materiale, ma alla stabilità dell'equilibrio di snelli elementi di ferro. Eppure l'architetto americano osa, e la sua scelta progettuale è importante. Per riprendere un celebre paradigma di Jacques Heyman (1925) ci troviamo di fronte alla trasmigrazione dall'architettura muraria all'architettura di ferro, mantenendo gli stessi parametri progettuali, le stesse forme costruttive, gli stessi principi architettonici: "from stone skeleton to steel skeleton" (Heyman, 1966). Un altro cambio di paradigma, un'altra rivoluzione di pensiero, un'altra idea costruttiva che supera le capacità di comprensione dell'architetto comune, e si esalta nella capacità di trasformare un sogno in realtà.

Atto quarto. Nella fredda San Pietroburgo la costruzione della cupola di Sant'Isacco è affidata all'architetto francese August De Montferrand (1786 - 1858). I lavori di costruzione ebbero inizio nel 1818, ma poiché si vollero conservare le mura della vecchia chiesa, durante i lavori di posa delle fondamenta del nuovo edificio furono osservati alcuni cedimenti irregolari, così si dovettero sospendere i lavori e demolire le parti rimanenti della fabbrica precedente. Il progetto della cupola centrale è una realizzazione di grande ingegno: essa è costruita in metallo e composta di tre cupole sovrapposte (Fig. 4). Tuttavia, proprio perché si trattava di un progetto ambizioso e complesso, e le strutture murarie della chiesa sottostante sembravano non essere in grado di sostenere la cupola, furono chiamati a consulto due celebri matematici, Gabriel Lamé (1795 - 1870) e Émile Clapeyron (1799 - 1864). In un momento storico importante per lo sviluppo della scienza delle costruzioni (Benvenuto, 1981) e in particolare della statica degli archi, delle volte e delle cupole, i due studiosi cercarono di capire come fosse successo che uno dei grandi archi laterali si fosse fratturato e quindi attestare se la struttura era in grado di sostenere i nuovi pesi della cupola. I due scienziati, chiamati a risolvere un problema reale e immediato, ossia determinare la curva delle pressioni dell'arco e l'eventuale cinematico di collasso, nel 1823 risolsero felicemente e con grande intuito il problema dell'arco lesionato garantendo che quanto avvenuto era un fatto puramente occasionale e forse più

legato a un comportamento materiale che alla statica complessiva della fabbrica. È il via libera alla costruzione della cupola. L'architetto francese tenta un altro volo pindarico, abbandona il sentiero già tracciato e conosciuto delle cupole in muratura per avventurarsi nella selva oscura della costruzione metallica, giungendo non solo a concepire, ma anche a realizzare un sistema strutturale e costruttivo a tripla cupola di ferro, una nuova e più audace interpretazione della costruzione metallica, dove la struttura del Campidoglio americano, pur nella sua complessità statica e costruttiva, si sminuisce di fronte all'idea, all'ingegno e alla complessità costruttiva che sta a monte della realizzazione della cupola della città sul fiume Neva.

Atto quinto. Alessandro Antonelli nel 1840 si accinge ad affrontare il tema della progettazione della cupola della basilica di San Gaudenzio, con l'intento di ottenere con la muratura gli stessi risultati che erano stati conseguiti con l'impiego della ghisa e del ferro. La storia del progetto è complessa, e si sviluppa secondo un percorso articolato che porterà l'architetto piemontese alla realizzazione, terminata nel 1878 con la posa della guglia, di un oggetto architettonico che si può considerare un *unicum* nel panorama costruttivo italiano. La cupola poggia su poderosi archi e pilastri in muratura, con tiranti di ferro che collaborano a contenere le forti spinte orizzontali, con l'obiettivo di arrivare molto più in alto di quanto fatto fino allora. La struttura della cupola poggia sopra un'ossatura muraria in cui la trasmissione delle forze avviene per punti su piedritti isolati, secondo prefissate linee di sforzo. Gli elementi portanti sono i fasci di linee che dal fusto estremo del cupolino trasmettono a terra le sollecitazioni delle imponenti masse murarie. Tuttavia, la genialità Antonelliana sta nell'accostarsi a quegli schemi esaltandoli e rendendoli più leggeri possibili, con una costruzione non più in muratura lapidea ma in laterizio, riunendo tutta la storia della meccanica delle murature in un atto progettuale e costruttivo che si traduce in un'architettura di un'audacia magnifica. All'interno si trovano addirittura cinque cupole sovrapposte, che individuano un asse centrale verticale che attraversa il cupolino e dove l'insieme mostra anche una componente prospettico-decorativa. La cupola antonelliana suscita interesse innanzitutto per le sue dimensioni - con un'altezza complessiva alla sommità pari a 125 m -, per l'arditezza delle forme e per il complesso sistema costruttivo che ne fa il più alto edificio italiano in muratura (Fig. 5). La costruzione è sorprendente e ardua se si pensa che, con tali dimensioni, Antonelli immagina e faccia realizzare una cupola esterna in foglio, un guscio sottile del diametro di 22 m con uno spessore strutturale di soli 12 cm circa, irrigidito da costoloni e da cerchiature laterizie secondo un sistema di meridiani e paralleli. Proprio i paralleli sono gli elementi strutturali che risolvono il problema della sollecitazione a trazione cui è sottoposta la calotta. La stessa, irrigidita alla base dall'anello del tamburo e alla sommità da un altro anello in mattoni, contiene al proprio interno una struttura a forma tronco-conica, rappresentata da un sistema di pilastri inclinati in mattoni e posti su piani giustapposti a formare un reticolo a base circolare, e tra loro collegati da un sistema di archi di scarico. È questa la struttura che costituisce la vera ossatura portante del progetto di Antonelli, elemento precipuo per la statica e la stabilità dell'intera fabbrica, e la genialità dell'architetto di Ghemme è stata quella di scomporre l'edificio in una serie di tanti cerchi concentrici che s'innalzano verso il cielo, sempre più piccoli, che scaricano ognuno il proprio peso sulla struttura portante sottostante. La cupola esterna e la struttura interna non sono collegate tra loro, e hanno comportamenti strutturali autonomi, conseguenti a differenti cimenti statici dovuti alle azioni esterne e ai pesi portati, anche se



**Sezione verticale della cupola, tavola pubblicata in: Caselli, L. (1877).
La cupola della Basilica di S. Gaudenzio in Novara. Architettura del Prof. Alessandro Antonelli.
In: *L'ingegneria Civile e le Arti Industriali*, anno III, n. 11, novembre, Tav. II [Originale conservato all'Archivio di Stato di Novara].**

simili poiché scaricano il proprio peso per punti e linee di forze preordinate. La prima direttrice degli sforzi attraversa i costoloni della cupola esterna che la dividono in spicchi a vela, e fanno sì che essa sia in grado di sostenere se stessa, e di opporsi elasticamente alle azioni orizzontali esterne (vento, sisma); la seconda attraversa la successione dei diversi piani di pilastri/costoloni allineati a formare la superficie reticolata tronco-conica. La cupola di San Gaudenzio può apparire un passo indietro rispetto a quanto detto in precedenza, ossia rispetto al cammino tracciato dagli architetti che partendo dalla semplice architettura muraria (Wren) passano attraverso il primo impiego del ferro come elemento di collegamento degli elementi lapidei (Soufflot), fino all'introduzione della vera e propria "architettura del ferro" (Walter, De Montferrand). In realtà, quello che Antonelli compie è un salto in avanti molto più ardito di quello dei suoi predecessori. Infatti, l'architetto piemontese, profondo conoscitore del comportamento dei materiali e delle caratteristiche strutturali dei solidi murari, esalta una prerogativa che è propria della cultura costruttiva italiana, ossia l'uso del mattone, associato alla pietra ove necessario, e indispensabile elemento resistente per un buon cemento statico della costruzione. Il laterizio diventa per Antonelli l'elemento portante del suo linguaggio architettonico, strutturale e costruttivo, vincendo una grande scommessa grazie alla sua capacità di saper comprendere l'intima natura dei materiali, e in grado di operare la trasfigurazione in materia costruita dell'architettura muraria. Antonelli non intende contrapporre la capacità espressiva dei materiali tradizionali all'ingegno strutturale di quelli metallici, bensì dimostrare come si possano ottenere risultati analoghi, se non più complessi e arditi. È la dimostrazione che l'ingegno umano può andare oltre le capacità di comprensione del comportamento resistente delle strutture.

Epilogo. Giunti a questo punto, la domanda che ci poniamo è la seguente: qual è il filo conduttore che mette in successione queste cinque importanti architetture, peraltro ideate, progettate e costruite in momenti e luoghi così differenti e distanti fra loro per cultura architettonica e contesto sociale? La risposta non può che essere articolata. La cupola di St Paul fu costruita a seguito dell'incendio di Londra del 1666 come simbolo della chiesa cattolica nel rinnovamento della città. Il Panthéon a Parigi è figlio di quella rivoluzione delle idee che ha attraversato l'Europa continentale e che ha visto il suo epilogo nell'epopea napoleonica. Il Campidoglio americano è invece il luogo delle nuove istanze nate dall'indipendenza del 1777, dove i principi legati alla centralità dell'uomo come essere politico e sociale sono il simbolo del *new deal* americano. Sant'Isacco è la riaffermazione della centralità della chiesa all'interno del potere zarista e quindi della restaurazione dopo quasi un secolo di guerre. San Gaudenzio è l'espressione più pura e più completa della volontà dell'uomo di avvicinarsi a Dio, senza tuttavia la presunzione del suo raggiungimento, ma con la consapevolezza che la capacità dell'intelletto umano può tradurre la *Vorstellung* kantiana in materia e confrontarsi con le aspirazioni più profonde del credo religioso. Cinque temi differenti, che attraversano lo sviluppo del pensiero culturale e filosofico umano e che hanno come filo conduttore il rendersi materia, il di-svelarsi nell'architettura. L'elemento comune è la struttura, cinque cupole non-cupole che si ripetono utilizzando forme e materiali diversi, ma tutte unite da una stessa matrice strutturale, l'elemento centrale portante che convoglia gli sforzi dalla sommità del desiderio umano di confrontarsi con l'essere superiore alla misera terra da dove tutto nasce e tutto ritorna. Queste architetture sono figlie dell'empiria del

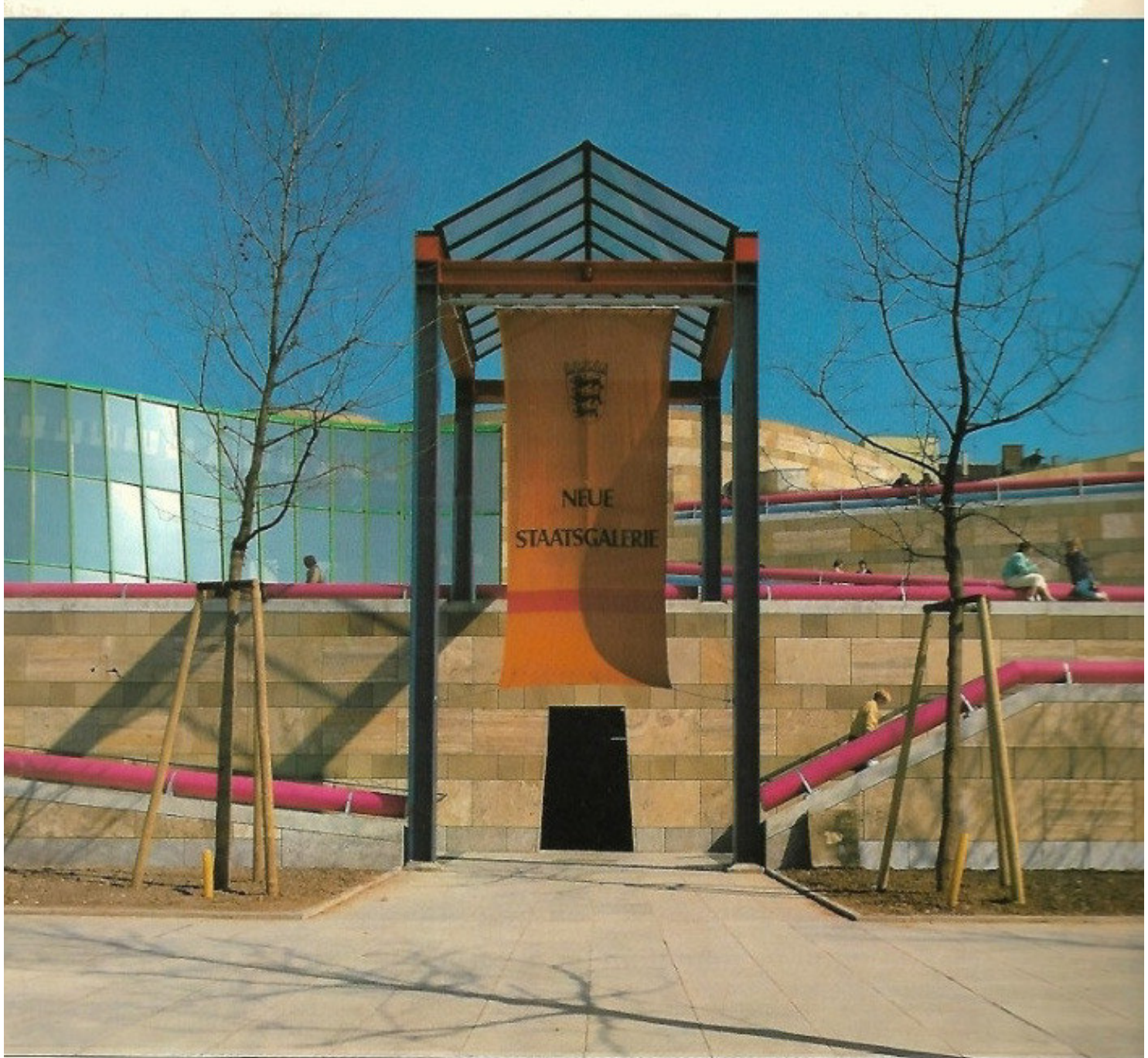
cantiere e della rivoluzione industriale ma anche degli sviluppi della scienza del costruire che forte delle nuove teorie sulla resistenza dei materiali e sulla teoria dei sistemi elastici aprirà la strada nel XX secolo alla nascita della scienza delle costruzioni. Nondimeno, le architetture citate sembrano differenti e distanti tra loro soprattutto per la concezione architettonica e sintattico-compositiva, ma, in realtà, sono legate indissolubilmente da un *fil rouge* unico che rimanda al principio fondamentale della *firmitas* vitruviana e dove soprattutto prende viepiù vigore l'ostentazione nascosta del tema strutturale: « la lotta fra il peso e la rigidità che - come ha scritto Arthur Schopenhauer (1788 - 1860) - costituisce propriamente l'unico tema estetico dell'arte in architettura ».

Riferimenti bibliografici

- Benvenuto, E. (1981). *La scienza delle costruzioni e il suo sviluppo storico*. Firenze: Sansoni.
- Benvenuto, E. (1988). «Architetti, Ingegneri e Matematici». *Casabella*, Anno LII, n. 542/543, gennaio/febbraio 1988, 16-19.
- Collectif (1980). *Soufflot et son temps: 1780-1980*. Paris: Caisse nationale des monuments historiques et des sites.
- Heyman, J. (1966). «The Stone Skeleton». *International Journal of Solids and Structures*, Volume 2, Issue 2, April 1966, 249-256.
- Malverti, X. (1984). *L'Idée constructive en architecture: actes du colloque tenu à Grenoble du 28 au 30 novembre 1984*. Paris: Picard.
- Poleni, G. (1748). *Memorie storiche della gran cupola del tempio vaticano, e de' danni di essa, e de' ristoramenti loro, divise in libri cinque...* Padova: Stamperia del Seminario.
- Schopenhauer, A. (1819). *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig: F. A. Brockhaus.
- Torroja, E. (1966). *La concezione strutturale. Logica ed intuito nella ideazione delle forme*. Edizione italiana a cura di F. Levi. Torino: UTET [Torroja, E. (1957). *Razón y ser de los tipos estructurales*. Textos Universitarios n° 13].

Massimo Corradi

Università di Genova
massimo.corradi@unige.it



J A M E S S T I R L I N G

D I E N E U E S T A A T S G A L E R I E

S T U T T G A R T

SULL'ANALOGIA

UN RAFFINATO AGGEGGIO NARRATIVO

Gabriella Lo Ricco

The analogy is consubstantial with being human: to be emotional and rational is to recognize and project through the interwoven relationships of similarity, or analogy. Not incidentally, and through different lenses, the analogy has been investigated over the course of centuries and through a breadth of scopes, from the philosophical, to the religious, from the literary and poetic to the psychoanalytic. A fundamental cornerstone is the work of Carl Gustave Jung, who in the 20th century, demonstrated the promise of the analogical method: purely from intuitive thought, the analogy gives rise to symbols, shapes, metaphors, and emotions, and allows for the exploration of universal archetypes, or, from the collective subconscious: the unknown becomes known through analogic processes, and the orchestration, the innovation, occurs through multiple revisions that conform to a different space-time. Jung speaks of processes that are silent, intimate, inconstant, archaic, far from rational thought, far from consciousness, that, on the contrary, progress towards the outside world through a linear course. “Our own deductions will not ever tell us anything beyond “It’s as if...” (Jung 1942: 124).

Enzo Melandri likewise affirmed that our means of recognition are based on this mental process: the analogy is considered a rational instrument, yet, being the product of intuition, it utilizes the circularity of similarity: in this sense the analogy can be defined as a rational instrument that, however, doesn’t make use of logicolinear thought, concerning, instead, the psychological sphere of human experience.

In the architectural scope, in the moment in which the analogy is positioned on a border between two opposites – being a rational instrument that utilizes the circularity of similarity and of intuition – it allows us to elucidate two aspects. For one, we see the subjective contribution, the autobiographical, of the architect: the analogic narrative sustaining an architect reveals musings and aullsions, those “worlds” in which the single architect has constructed himself through his own intellectual-artistic path in a precise moment in time. On the other side, once the analogic narrative of an architect has been constructed, that which precipitates it are precisely the elements that compose it, which are fixed, definite, an expression of a different space-time, yet this gives life to something original and, at times, remarkably unexpected. Moreover, when the analogic component of an architectural work is particularly evident, as is the case of Kimbell Art Museum or of Neue Staatsgalerie, this provides for the sustainment of the narrative and even becomes an occasion to bring back to memory some of the architectural works or questions that galvanize all human endeavor.



Louis I. Kahn.
Kimbell Art Museum.
Fort Worth, Texas, 1966-72.

“Tutti, facciamo costantemente
 uso dell’analogia dieci, cento,
 mille o diecimila volte al giorno”
 Enzo Melandri

“L’intelligenza umana non è un operatore logico, ma utilizza
 una macchina cognitiva molto più complessa e raffinata, quella
 dell’analogia. L’uomo, essere al tempo stesso emotivo e razionale,
 definisce a suo uso e interesse le relazioni di somiglianza”
 Nicola Braghieri

L’analogia è consustanziale all’essere umano: essere emotivo e razionale che conosce e progetta attraverso la tessitura di relazioni di somiglianza, o analogiche. Non a caso, con accenti diversi, l’analogia è stata indagata nel corso dei secoli all’interno dei più svariati ambiti, da quello filosofico, a quello religioso, da quello letterario-poetico a quello psicoanalitico. Una tappa fondamentale è segnata dagli studi di Carl Gustav Jung che nel XX secolo evidenziano le possibilità della via analogica: propria del pensiero intuitivo, l’analogia fa ricorso a simboli, a figure, a metafore, a emozioni e permette di “aprire finestre” sugli archetipi universali, o, dell’inconscio collettivo: lo sconosciuto diventa conosciuto tramite processi analogici e la progettualità, l’invenzione, avviene proprio tramite “riscrittura” di qualcosa che attiene un altro spazio-tempo. Jung parla di processi

silenziosi, intimi, a volte, arcaici, lontani dal pensiero razionale, o della coscienza, che, al contrario, procede verso l’esterno attraverso passaggi lineari: «le nostre deduzioni non possono mai dirci altro se non che “è come se...”» (Jung, 1942: 124).

Anche Enzo Melandri sostiene che il nostro modo di conoscere si basa su questo processo mentale: l’analogia è considerata come uno strumento razionale, eppure, essendo frutto di un’intuizione, essa attiene la circolarità della similitudine: in tal senso l’analogia può essere definita come uno strumento razionale che però non fa ricorso al pensiero logico-lineare, attiene la sfera psicologica della nostra esperienza umana. In ambito architettonico, nel momento in cui l’analogia è posizionata su questo crinale che divide gli opposti – è uno strumento razionale che però fa ricorso alla circolarità della similitudine e della intuizione – essa permette di illuminare due aspetti. Da una parte evidenzia il contributo soggettivo, autobiografico, dell’architetto: la trama analogica alla base di un’architettura rivela immaginari, riferimenti, quei “mondi” che il singolo architetto si è costruito nel corso del proprio percorso intellettuale-artistico in un preciso momento storico. D’altra parte, una volta ricostruita la trama analogica di un’architettura, ciò che scaturisce è che gli elementi che la compongono sono prefissati, definiti, sono espressione di un altro spazio-tempo, eppure essi danno vita a qualcosa di originale e, a volte, a significati impreveduti. Inoltre, quando la componente analogica di alcune architetture è particolarmente evidente, come nel caso del Kimbell Art Museum o della Neue Staatsgalerie, essa permette di sostenere la narrazione e diventa anche occasione per sottrarre alcuni edifici o questioni dall’oblio cui è sottoposto ogni fare umano.



**Neue Staatsgalerie in costruzione.
Stoccarda.
© Stirling-Wilford Fonds, CCA.**

Il Kimbell Art Museum di Louis Kahn (Fort Worth, Texas 1966-72) si basa sull'idea archetipica dello spazio voltato a botte e moltiplicato: i lunghi e stretti corpi che lo caratterizzano sono affiancati gli uni agli altri come le navate di un antico mercato romano. Un'idea semplice, eppure riscritta con intensità grazie anche alle possibilità offerte dalle nuove tecnologie costruttive.

Le volte del Kimbell, in effetti, sono realizzate in cemento e si comportano in realtà come grandi travi che liberano lo spazio sottostante. Come afferma Louis Kahn «la grandezza romana riempie la mia mente. La volta mi è rimasta impressa: anche se non la posso utilizzare, la volta è sempre lì, pronta. La volta sembra essere quanto di meglio abbiamo. La luce deve scendere da una sorgente in alto, preferibilmente ricavata allo Zenith. La volta non si solleva a grande altezza, ha modi appropriati alla scala umana; evoca un senso di sicurezza e di familiarità» (Bonaiti, 1972: 168-173).

Lo spazio voltato a botte del Kimbell non ha i modi maestosi dei suoi antecedenti; trasuda piuttosto una domesticità accentuata, tra l'altro, dall'utilizzo del parquet per gli spazi espositivi, mentre il travertino - materiale tradizionalmente legato alla pubblica *utilitas* e che Kahn aveva scoperto pochi anni prima della realizzazione del museo durante il suo viaggio in Italia, a Roma e a Pisa - segna gli spazi di passaggio da un corpo del museo a un altro, e caratterizza il tamponamento delle pareti e delle pavimentazioni esterne.

Il «come se» di junghiana memoria attraversa le interpretazioni di

questo museo: alcuni storici osservano come il Kimbell, se guardato dal lato delle teste dei corpi di fabbrica, evochi il Camposanto di Pisa; se guardato in corrispondenza dell'accesso, dove due corpi voltati trattati come portici si affacciano sulle vasche d'acqua, ricordi un brano di Villa Adriana o una stoà ellenistica; altri ancora evidenziano nella pianta di ispirazione classica l'influenza di prototipi come Palazzo Clericati di Palladio.¹ In ogni caso, il Kimbell Art Museum intesse relazioni con architetture di altri tempi e di altri luoghi e in tal modo, in un momento di massima diffusione del cosiddetto International Style, sottolinea la sua eroica inattualità nel tentativo di declinare il senso antico dello "spirito pubblico" di un edificio museale.

Il senso dell'istituzione museale diventa sfaccettato, o semplicemente più realistico, nel caso dell'ampliamento della Staatsgalerie di Stoccarda realizzata tra il 1977 e il 1988 secondo progetto di James Stirling e Michael Wilford: un edificio con un corpo a U che contiene al suo interno un grande cortile circolare. Come nel caso del Kimbell, la Neue Staatsgalerie intesse una trama analogica con gli archetipi classici ma attraverso modi profondamente diversi e con la consapevolezza che il XX secolo abbia segnato una rottura fondamentale con il passato. «La mia speranza è che questo edificio evochi l'idea del "museo", - afferma Stirling - mi piacerebbe cioè che il visitatore avesse la sensazione di entrare in un museo. Quanto ai precedenti, trovo più evocativi gli esempi del diciannovesimo secolo di quelli del ventesimo. [...] Farei riferimento, come prototipi rappresentativi del museo dell'Ottocento, ai musei di Schinkel. Questi hanno caratteristiche che trovo affascinanti, come per esempio le infilate di sale, che sono l'opposto dello spazio che scorre



indefinitamente. [...] Naturalmente oggi non è più accettabile applicare il classicismo alla lettera, e infatti in questo edificio il pantheon centrale, invece di essere lo spazio culminante, non è altro che un vuoto - al posto di una cupola c'è una sala che è come un non-spazio - aperto verso il cielo»².

Nella Staatsgalerie l'analogia si inserisce all'interno di una modalità operativa che fa propria la tecnica del collage, una tecnica che affonda le proprie radici nei lavori degli artisti delle avanguardie degli anni venti e trenta e poi ripresa dalle neoavanguardie britanniche nel secondo dopoguerra di cui lo stesso James Stirling fa parte. Quando Stirling e Wilford partecipano al concorso per l'ampliamento della Staatsgalerie, in effetti hanno già realizzato la Facoltà di Ingegneria di Leicester e la Facoltà di Storia di Cambridge, e si accingono a partecipare alla mostra "Roma Interrotta", durante la quale Colin Rowe e Koetter sottolineano che «il collage è un metodo che trae la propria virtù dalla propria ironia, poiché sembra essere una tecnica per usare le cose pur non credendoci, ed è anche una strategia che permette di affrontare l'utopia come immagine, di accettarla in frammenti anziché in toto» (Rowe, Koetter, 1981: 230).

La Neue Staatsgalerie è in effetti una costruzione sfrangiata che evita accuratamente di mostrare un unico volto e che declina elementi eterogenei. «È come se» abbia l'ambizione di riattingere alla «Grande Forma» come «metafora della verità e della stabilità» e insieme di sottolinearne la sua relatività. Evoca un grande edificio in pietra che però è punteggiato da uno scheletrico baldacchino di ingresso, da robusti corrimani rosa e blu, da pensiline in ferro e in vetro di lecorbuseriana memoria e da una vetrata sinuosa che ricorda i lavori di Alvar Aalto; è modellato sulla planimetria dell'Altes Museum di Schinkel ma il portico di questo illustre prototipo e la sua cupola sono assenti e la rotonda centrale, reinterpretazione della sala della scultura antica dell'Altes Museum, è piuttosto simile a un anfiteatro romano in abbandono costellato da copie di statue classiche; al suo interno, camminando su pavimenti in gomma a bolli verdi, ci si imbatte in ascensori high-tech e anche in colonne di ordine "cuspidato" e in pilastri che evocano funghi.

La Neue Staatsgalerie si basa su una complessa trama analogica, i cui elementi sono utilizzati come in un collage per frammenti e attraverso una parziale assenza. Non a caso Anthony Vidler inserisce questo museo all'interno del suo lavoro sul "perturbante" nelle arti e in architettura.

Tale scelta e tale modalità di utilizzare l'analogia attraverso il filtro del collage porta con sé un'interpretazione molto realistica dell'istituzione museale: il museo appartiene al suo tempo ed è il luogo in cui arriva, approda ed è raccolto, ciò che sopravvive al passare del tempo.

1. Biraghi, M. (2008). *Il recupero della memoria. In Storia dell'architettura contemporanea 1945-2008*. Torino: Einaudi, 97-121; Curtis, W.J. (2007). *Su monumenti e monumentalità: Louis I. Kahn. In L'architettura moderna dal 1900*. Londra: Phaidon Press Limited, 513-527.

2. Stirling, J. (1988). *L'informale monumentale*. In Maxwell R., (ed), *Stirling. Scritti di architettura*. Milano: Skira, 155-163.

3. Tafuri, M. (2006). «...e...». Casabella, 747, 69-77.

Riferimenti bibliografici

AA. VV. (2018). *Aldo Rossi, Il gran teatro dell'architettura*. Milano: Silvana Editoriale.

Argan, G.C. (1979). *Roma Interrotta. Catalogo della Mostra*. Roma: Officina.

Biraghi, M. (2008). *Storia dell'architettura contemporanea 1945-2008*. Torino: Einaudi.

Bonaiti, M. (2002). *Architettura è. Louis I. Kahn, gli scritti*. Milano: Electa.

Brownlee, D.B., De Long, D.G. (2000). *Louis I. Kahn: nel regno dell'architettura*. Milano: Rizzoli.

Curtis, W.J. (2007). *L'architettura moderna dal 1900*. Londra: Phaidon Press Limited.

Montaner, J.M. (1996). *Dopo il movimento Moderno. L'architettura della seconda metà del Novecento*. Roma-Bari: Laterza.

Dal Co, F., Muirhead, T. (1990). *I Musei di James Stirling Michael Wilford and Associates*. Milano: Electa.

Maxwell, R., (ed), (1988). *Stirling. Scritti di architettura*. Milano: Skira.

Melandri, E. (2004). *La linea e il circolo*. Macerata: Quodlibet [I edizione, 1968].

Jung, C.G. (1994). *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*. Torino: Einaudi [Jung, C.G. (1923). *Seelenprobleme der Gegenwart*. Zurigo: Rascher]

Rossi, A. (1968). *Architettura per i Musei*. In Canella, G., et al. (eds), *Teoria della progettazione architettonica*. Bari: Dedalo.

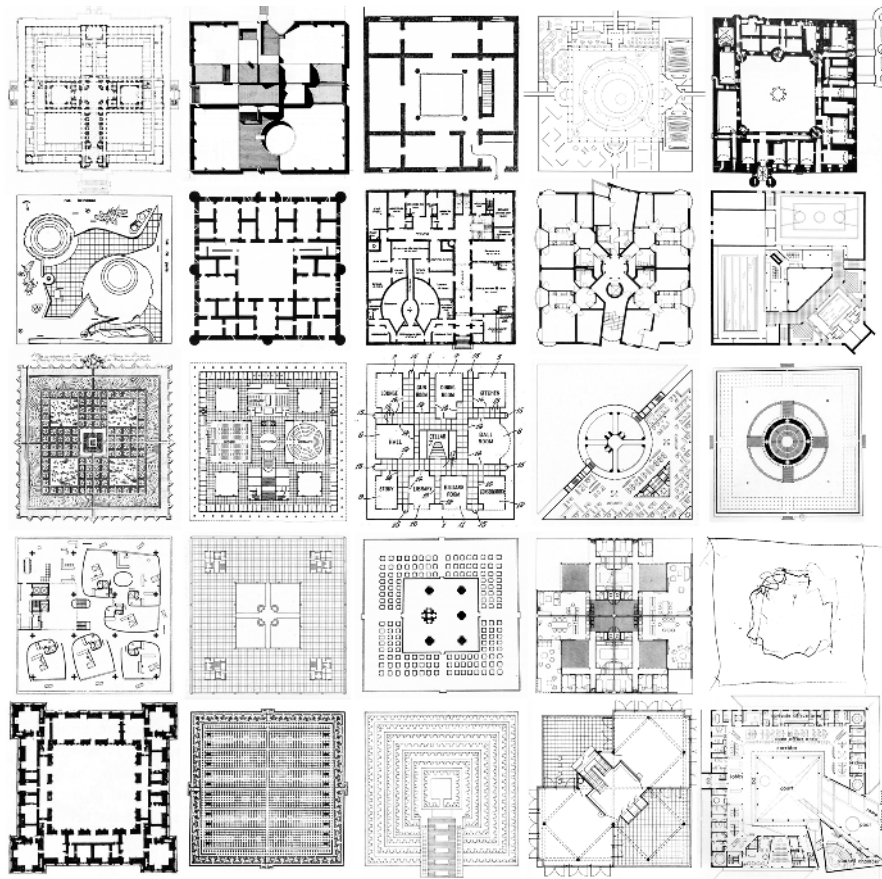
Rowe, C., Koetter, F. (1981). *Collage City*. Milano: Il Saggiatore.

Scelsi, V. (2018). *Opera analogica*. Genova: Sagep Editore.

Simmel, G. (1993). *Saggi di cultura filosofica*. Parma: Guanda.

Vidler, A. (2012). *Storie dell'immediato presente*. Lo Ricco, G. (ed). Rovereto: Zandonai [Vidler, A. (2008). *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*. Cambridge: The MIT Press].

Vidler, A. (2006). *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*. Torino: Einaudi [Vidler, A. (1992). *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge: The MIT Press].



Archive of Affinities, 25 Square Plans

From Left to Right:

Bertram G. Goohue, Nebraska State Capital, Plan, Lincoln, Nebraska / Julian Elliott, Plan of the Pilcher House, Zambia / Typical Plan of Ancient Moorish Dwelling, Prepared by C. Uhde / Emilio Ambasz, Houston Plaza Center, Plan, Houston, Texas, 1982 / Linlithgow Palace, Plan, Linlithgow, West Lothian, Scotland, 15th-17th Centuries

Oscar Niemeyer, Maison de la Culture, Plan, Le Havre, France, 1972-1982 / Qasr Kharana, Plan / Frank Furness and George Hewitt, Jefferson Medical College Hospital, First Floor Plan, Philadelphia, Pennsylvania / Hans Hollein, Rauchstrasse, House 8, Plan, IBA Apartment Building, Berlin Germany, 1983 / E. Matveeva, E. Perel'man and L. Dunkin, Design for a Sports Complex with Swimming Pool, Plan 1983

Plan for the Margravate of Azilia, Georgia, 1717 / Edward Durell Stone, North Carolina State Legislative Building, Plan, Raleigh, North Carolina, 1960 / Anthony Ernest Pratt, Cluedo Board Game Patent, Plan, 1947 / Philip Johnson and John Burgee, General American Life Insurance Company, Plan, St. Louis, Missouri, 1977 / J.N.L. Durand and J.-TH. Thibault, Plan of Temple Decadaire

Le Corbusier, Early Plan for the Governor's House, Chandigarh, India, 1952 / Skidmore, Owings & Merrill, Boise Cascade Home Office, Floor Plan, Boise, Idaho / Loro Jongrang Prambanan, Plan / James Stirling, Low Cost Housing, Floor Plan, Basic Four House Clusters, Lima, Peru, 1969 / Mies van der Rohe, Sketch for a Concert Hall, Project, 1942

Sebastiano Serlio, Château d'Ancy-le-Franc, Plan, France, 1544-1550 / Egyptian Labyrinth, Plan / Pyramid of the Niches, Plan, El Tajin / Johannes Duiker, Open Air School, Plan, Amsterdam, The Netherlands, 1930 -1932 / Harry Weese, Village Hall, Floor Plan, Oak Park, Illinois, 1971-1974

AFFINITIES AND ANALOGIES

Andrew Kovacs

The concept of analogy in architecture is analogous to the concepts of comparison, collection, precedent, reference, and quotation in architecture. The project of Archive of Affinities has played with the aforementioned concepts, through its production, as a way to engage and broaden the audience of architecture. Affinity is a nice word because it can mean one of two things. First it can be something that one may have a personal predilection for, or something that one “likes”. And today, in the era of the internet and social media platforms with an endless bombardment of images, architecture is visually consumed through visible “likes” and invisible “dislikes”. Second, affinity can mean something that has an inherent relationship to something else.

Both definitions of affinity have been an impetus for the project of Archive of Affinities. It aims to make the most of this dual meaning. Archive of Affinities is an image collection project that is shared on the internet through various social media platforms. It is a project that is disseminated daily. It is a project with no deadline, no client and no budget and therefore a project of pure passion or simply “likes”. At the same time, the project of Archive of Affinities produces new affinities between projects and themes through the inevitable buildup of quantity, serendipitous connections through social media feeds, and at times deliberately through the procedures of collection and curating.

Regarding the concept of analogy in architecture the second definition of affinity is most helpful. It is where the notion of inherent relationships in multiple works of architecture begin to overlap with the strictest definition of analogy. Similarities, and the likeness of form between different works of architecture – be it organizational strategies as seen in plans, massing relationships or certain architectural approaches produce relationships between works of architecture from different time periods, programs and agendas.

What follows is a collection of affinities produced from Archive of Affinities. This collection of affinities groups projects together based on architectural concepts and puts to use the shared content from Archive of Affinities to generate this collection of affinities. This collection of affinities includes groups of plans organized by shapes such as squares, circles, ovals, triangles, hexagons, octagons, etc. Some groups collect the works of copies from historically iconic architecture such as Leaning Towers and Eiffel Towers. Other groups aim to produce new architectural categories such as Vertical Conglomerates and Horizontal Composites. In no way is this collection of affinities ever complete – this collection grows in parallel to the larger collection of shared content on Archive of Affinities. This collection of affinities is a crisp and clear microcosm of the galaxy that is the overall, larger collection of Archive of Affinities. While this collection of affinities plays up the analogous notion of “this is like that” through comparison and collection, this endeavor of producing affinities also aims to tease out differences between similar types of work. Furthermore, the goal in the production of this collection of affinities is to share, with interested parties, themes and tropes throughout the discipline of architecture while aiming to unearth and discover new ones.

In architettura, il concetto di analogia è analogo ai concetti di confronto, raccolta, esempio, riferimento e citazione. Il progetto di Archive of Affinities, attraverso il suo sviluppo, ha giocato con i suddetti concetti come un modo per coinvolgere e allargare il pubblico dell'architettura. Affinità è una bella parola perché può significare due cose. Innanzitutto, può essere qualcosa per cui si può avere una predilezione personale, o qualcosa che "piace". E oggi, nell'era di Internet e delle piattaforme dei social media, con un bombardamento infinito di immagini, l'architettura viene consumata attraverso "mi piace" visibili e "non mi piace" invisibili. In secondo luogo, affinità può significare qualcosa che ha una relazione intrinseca con qualcos'altro.

Entrambe le definizioni di affinità sono state uno stimolo per il progetto Archive of Affinities. Esso mira a sfruttare al massimo questo doppio significato. Archive of Affinities è un progetto di raccolta di immagini che viene condiviso su internet attraverso varie piattaforme di social media. È un progetto che si diffonde quotidianamente. È un progetto senza scadenza, senza cliente e senza budget, quindi un progetto fondato sulla pura passione o semplicemente sui like. Allo stesso tempo, il progetto Archive of Affinities produce, attraverso l'inevitabile accumulo quantitativo, nuove affinità tra progetti e temi, a volte mediante fortuite connessioni attraverso i canali dei social media, a volte mediante consapevoli procedure di raccolta e curatela.

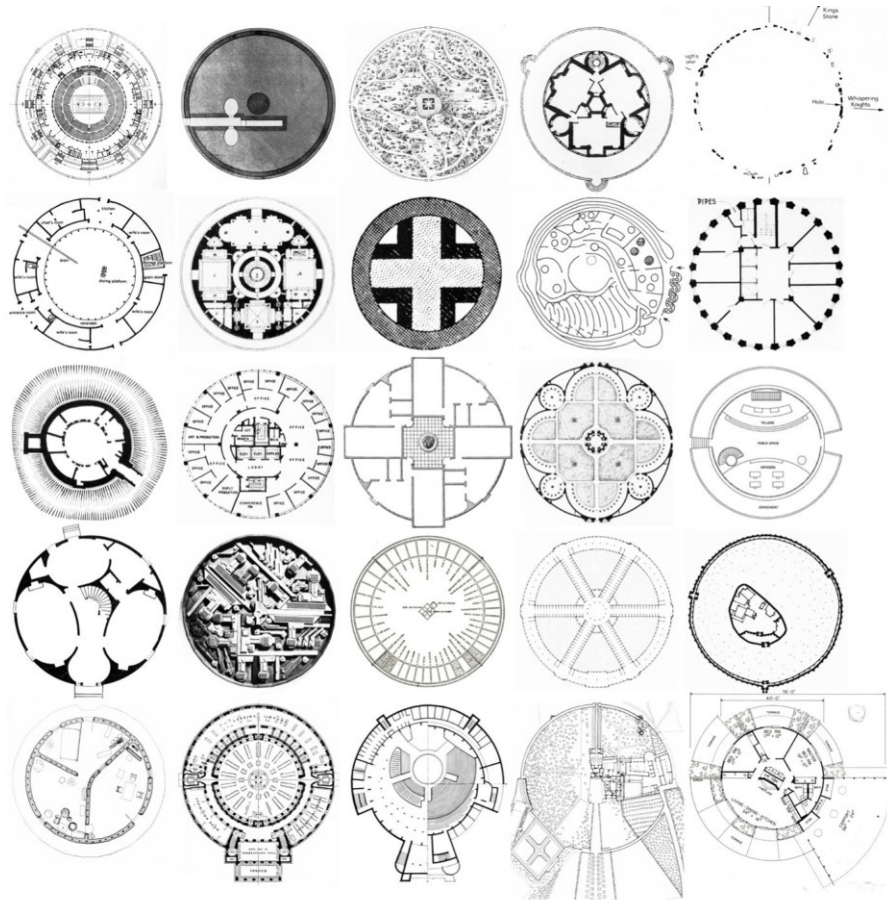
Per quanto riguarda il concetto di analogia in architettura, la seconda definizione di affinità è la più utile. È qui che la nozione di relazioni intrinseche in più opere d'architettura comincia a sovrapporsi alla definizione più rigorosa di analogia. Le somiglianze e la somiglianza di forma tra diverse opere d'architettura

– che si tratti di strategie organizzative come si vede nelle piante, di rapporti di massa o di determinati approcci architettonici – producono relazioni tra opere d'architettura provenienti da diversi periodi, obiettivi e programmi.

Quella che ne consegue è una raccolta di affinità generata dal progetto Archive of Affinities. Questa raccolta di affinità raggruppa progetti basati su concetti architettonici e, al tempo stesso, utilizza il contenuto condiviso di Archive of Affinities per generare sé stessa. Questa collezione di affinità include gruppi di progetti organizzati per forme come quadrati, cerchi, ovali, triangoli, esagoni, ottagoni e così via. Alcuni gruppi raccolgono le opere copie di architetture storicamente iconiche, come le Torri Pendenti e le Torri Eiffel. Altri gruppi mirano a produrre nuove categorie architettoniche come i Conglomerati Verticali e i Complessi Orizzontali. In nessun modo questa collezione di affinità è completa – questa collezione cresce in parallelo alla più ampia collezione di contenuti che Archive of Affinities condivide. Questa collezione di affinità è un microcosmo nitido e chiaro della galassia che è la grande collezione globale dei contenuti condivisi in Archive of Affinities. E se la collezione di affinità gioca sulla nozione analoga di "questo è come quello" attraverso il confronto e la raccolta, questo sforzo di produrre affinità mira anche a mettere in evidenza le differenze tra tipi simili di lavoro. Inoltre, l'obiettivo della produzione della raccolta di affinità è quello di condividere con gli interessati i temi e i tropi di tutta la disciplina architettonica, puntando, al contempo, a portarne alla luce e a scoprirne di nuovi.

Andrew Kovacs

University of Southern California
afkovacs@gmail.com



Archive of Affinities, 25 Circle Plans

From Left to Right:

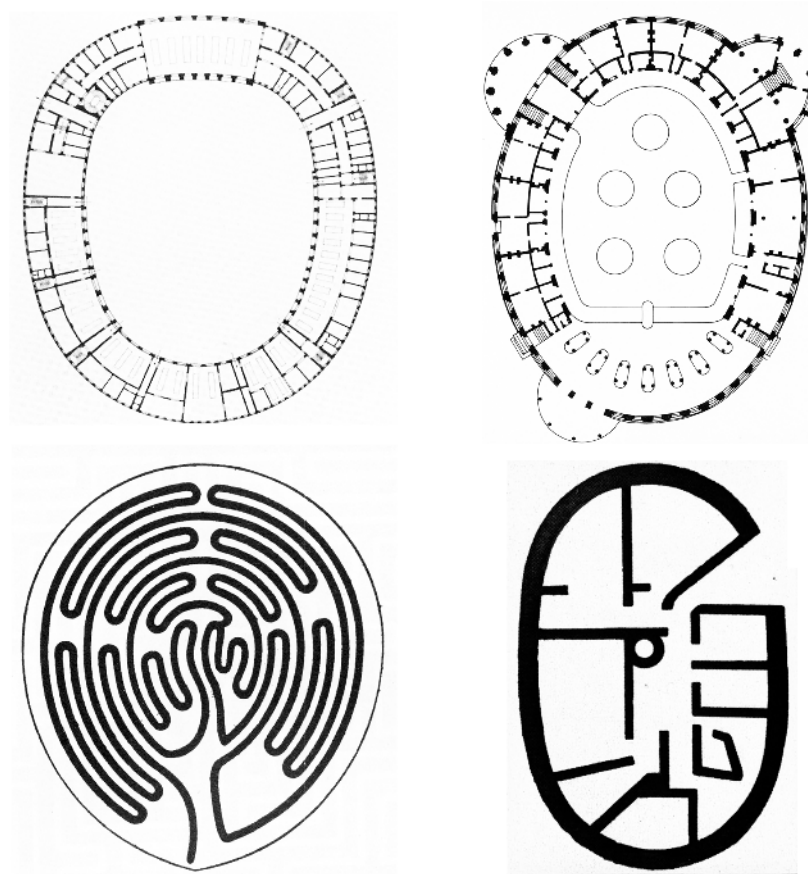
Pier Luigi Nervi, Sports Palace, Plan, Rome, Italy, 1958-1960 / Plan of an Etruscan Tumulus / Jacques Molinos, Field of Rest, Plan, Paris, France, 1799 / John Thorpe, Drawing for a House / The Concentric Stone Circle, Plan, Great Rollright, Oxfordshire, England

Manjak Chief's House, Plan, Guinea Bissau, 1950 / Laurent Vaudoyer, Design for a Spherical House, 1784 / The Egyptian Hieroglyph for City / The Ambo, Plan of a Kraal, Namibia / Adolf Loos, Chicago Tribune Tower Competition, Plan Showing Division of Offices, Chicago, Illinois, 1922

Restormel Castle, Plan, Lostwithiel, Cornwall, England / Welton Becket & Associates, Capitol Records Building, Plan, Los Angeles, California, 1956 / Orvill H. Sowl, United States Patent 115,577, Design for a Building, Plan, 1938-1939 / Neufforge Cemetery, 1778 / Skidmore, Owings, and Merrill, American Trust Company, Plan, San Francisco, California, 1960

The Southwick House, Plan, Middletown, Rhode Island / Eduardo Paolozzi, Clock, 1983 / Plan of the Round City of Al-Mansur, Baghdad, 766 A.D. / Antoine Petit, Hotel Dieu, Plan, Paris, France, 1774 / Plan of Zincirli

The Plan of a Kipsigis House / E. Vincent Harris, The Manchester Central Library, First Floor Plan, Manchester, England, 1930-1934 / S. Minofiev, Circus Building, Plan, Ivanovo, Russia, 1931-1933 / Edwin Lutyens, Lambay Castle, Plan, County Dublin, Ireland, 1905 / Successful Home Plans, Design S 1428



Archive of Affinities, Oval Plans

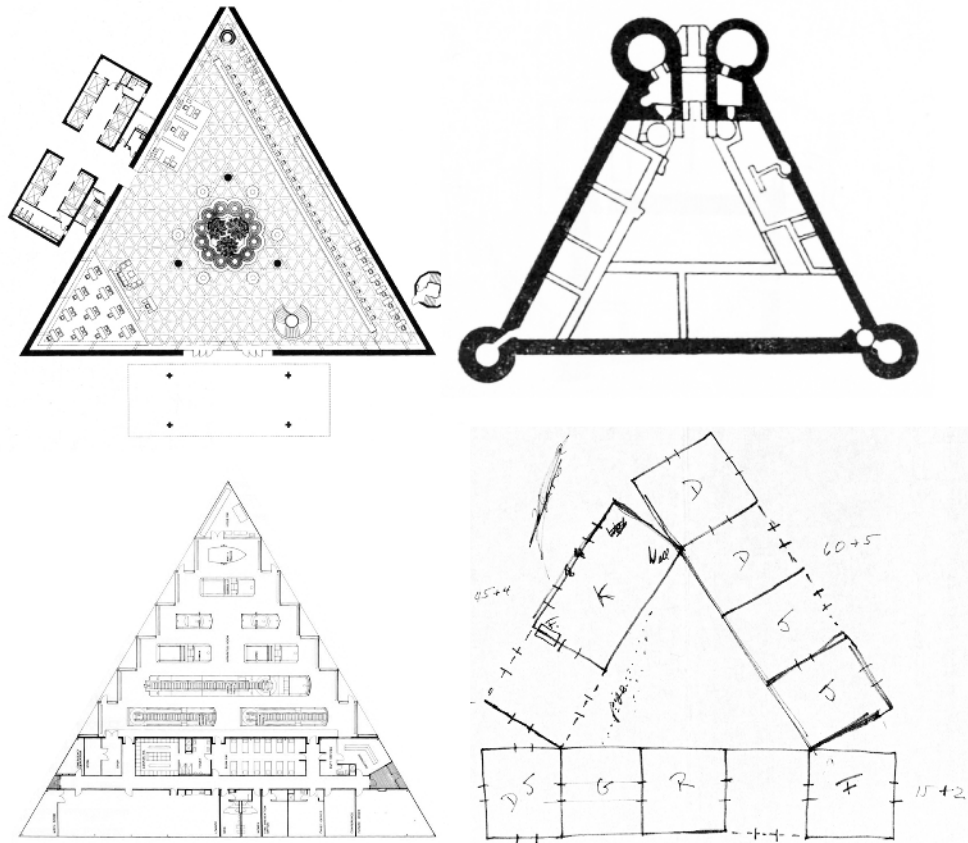
From Left to Right:

Hans Poelzig, Fire Station, Plan, Dresden, Germany, 1916-1917

Cuthbert Brodrick, Corn Exchange, Plan, Leeds, England, 1860 -1863

Labyrinth, Poitiers Cathedral, Poitiers, France

Oval House, Plan, Crete CA 1500 B.C.



Archive of Affinities, Triangle Plans

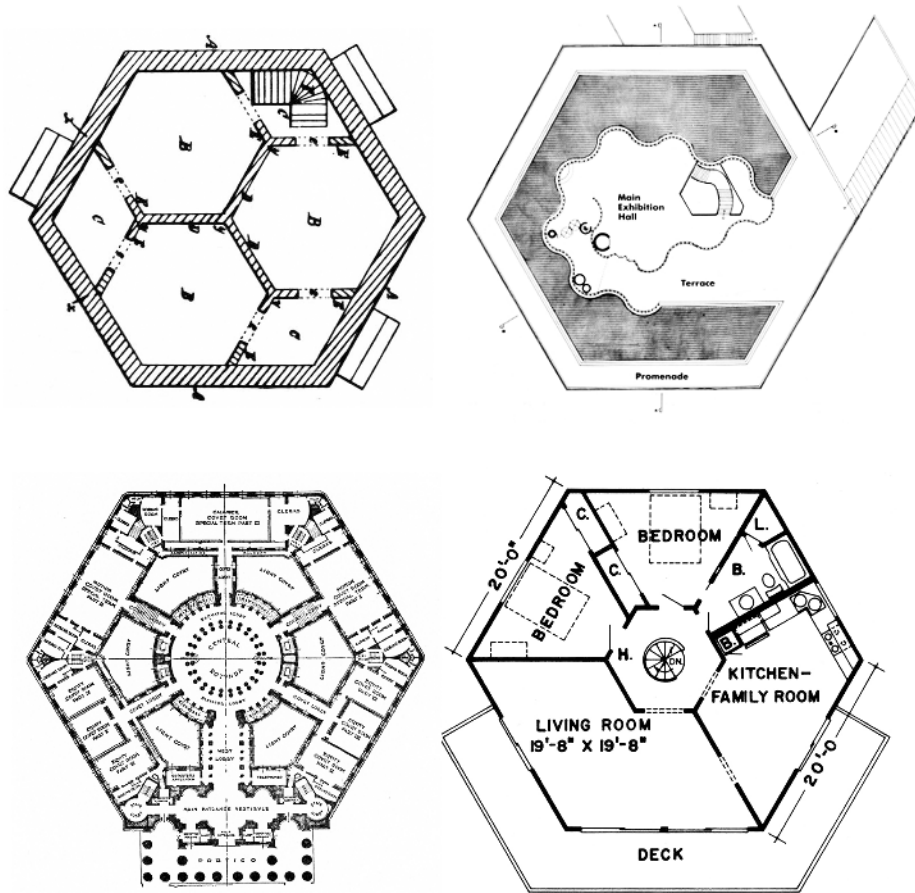
From Left to Right:

Gordon Bunshaft/SOM, National Commercial Bank, Ground Floor Plan, Jeddah, Saudi Arabia, 1983

Caerlaverock Castle, Plan, Scotland, Late 13th Century

Gunnar Birkerts, Fire Station, Plan, Corning, New York, 1973

Donald Judd, Sketch for a Triangular House, Arroyo Grande, California, 1971



Archive of Affinities, Hexagon Plans

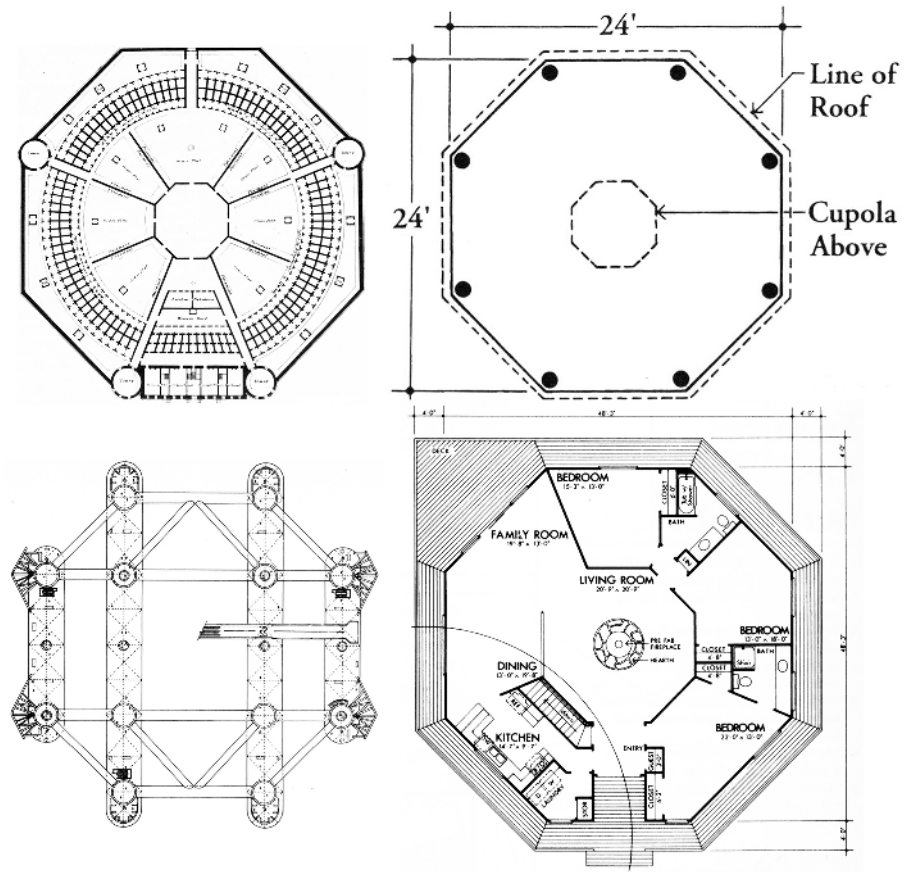
From Left to Right:

Harriet Irwin, Hexagonal Building, Plan, Charlotte, North Carolina

Wallace K. Harrison, Hall of Science, Plan, 1964

World's Fair, New York, New York Guy Lowell, County Court House, Plan, New York, New York

Vacation & Leisure Home Plans, Plan No. 9392



Archive of Affinities, Octagon Plans

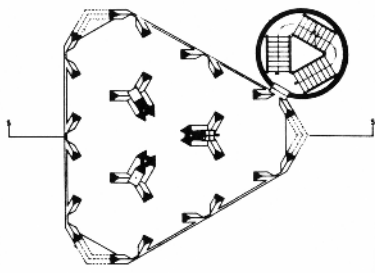
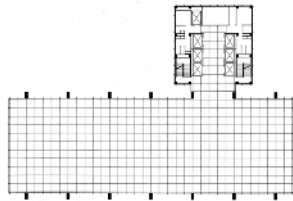
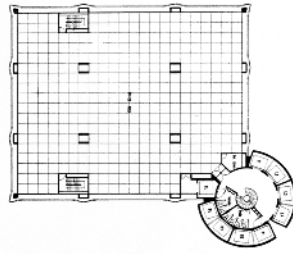
From Left to Right:

First Western Penitentiary, Plan, Pittsburgh, Pennsylvania, Opened 1826, Demolished 1833

Barn and Backbuildings, Garden Pavilion Design #JO1, Plan

Kiyonori Kikutake, Aquapolis, Lower Hull Plan, Okinawa, Japan, 1975

Distinguished Home Plans, Plan H-924-1



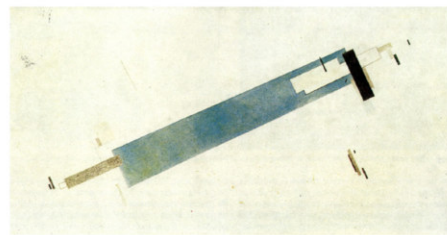
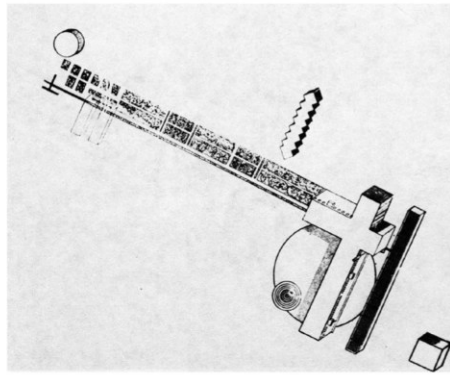
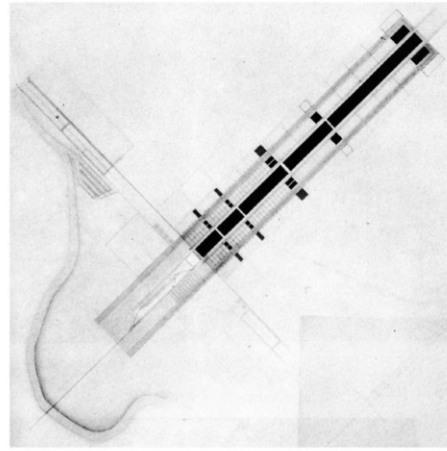
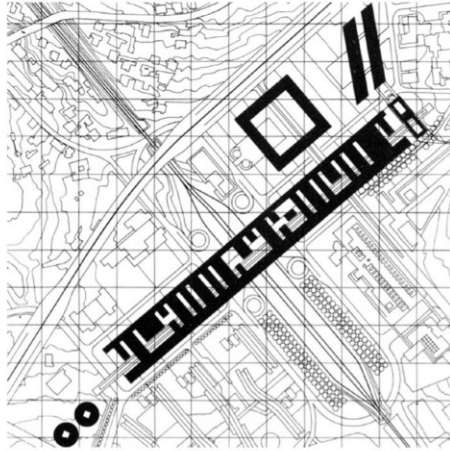
Archive of Affinities, Peripheral Core Plans

From Top to Bottom:

Arup Associates, IBM Headquarters, Typical Floor Plan, Johannesburg, South Africa, 1976

Bruce Graham / SOM, Inland Steel Building, Corporate Headquarters, Chicago, Illinois, 1958

Louis I. Kahn, Design for an Office Tower, Plan, Philadelphia, Pennsylvania, 1952-1957



Archive of Affinities, Horizontal Composites

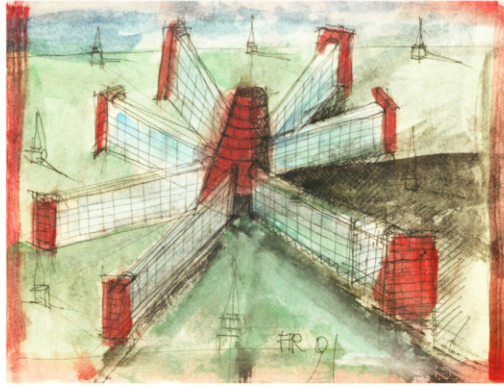
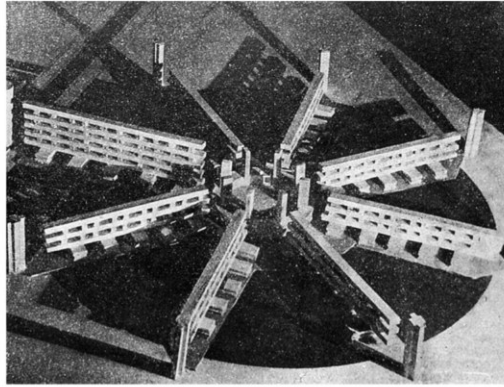
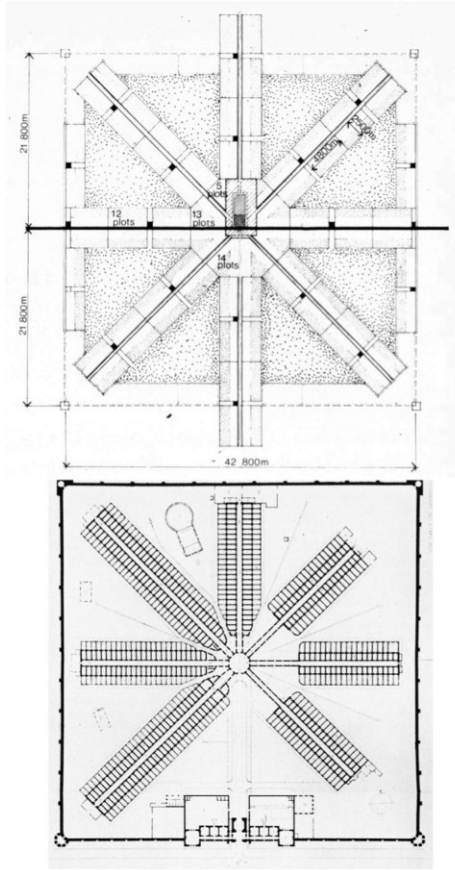
From Left to Right:

Mario Botta with Luigi Snozzi, Competition for the New Administrative Center, Perugia, Italy, 1971

B. Lavrov, Linear City 1927

Ivan Leonidov, Film Studio, Project, 1928

Nikolai Suetin, Suprematism, 1931



Archive of Affinities, Spokes

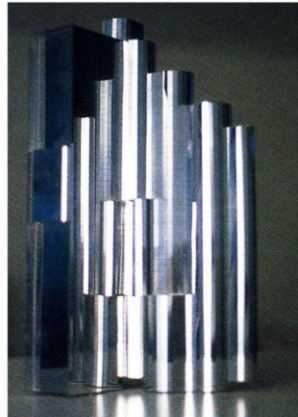
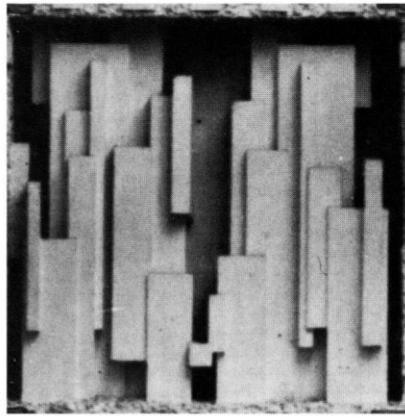
From Left to Right:

Plan for an Agrovila, Amazonas, Brazil

Valentin Popov, Design for a Housing Commune in a New City, Nikolai Ladovsky Studio, Vkhutein, 1928

John Haviland, Eastern Penitentiary, Plan, Philadelphia, Pennsylvania, 1823 - 1825

Aldo Rossi, Study for Disney Development Company Office Complex, Orlando, Florida, 1991



Archive of Affinities, Wide Clusters

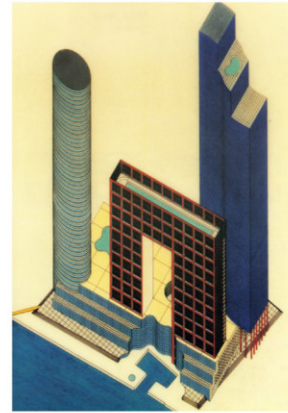
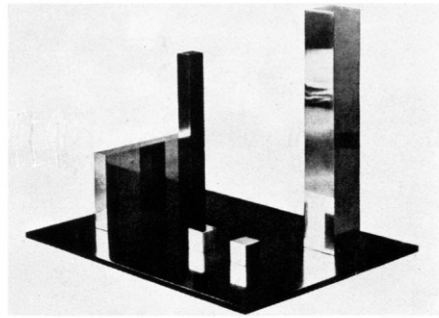
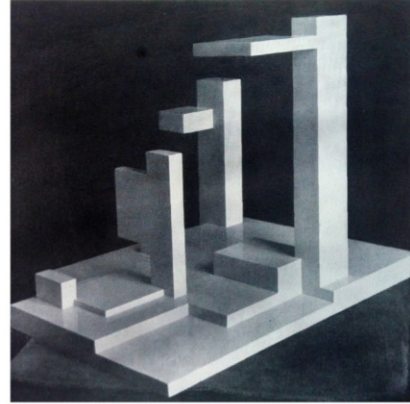
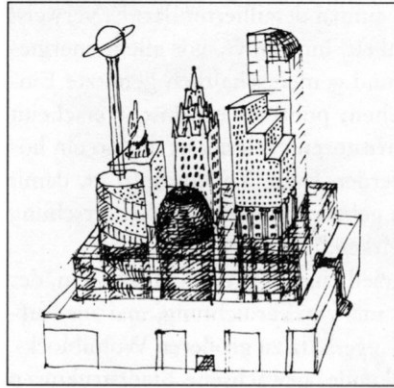
From Left to Right:

Paolo Portoghesi, Office Tower in The EUR, Rome, Italy, 1961

Josef Hoffman, Supraporte (Stucco Relief), Vienna, Austria, 1902

Anthony Lumsden and DMJM, Beverly Hills Hotel, Vertical, Beverly Hills, California, 1973

Thomas Nast, Clustered Skyscrapers on the Tip of Manhattan, Cartoon for Harper's Weekly, 1881



Archive of Affinities, Multiple Forms on a Plate

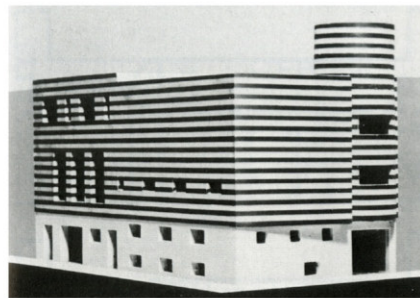
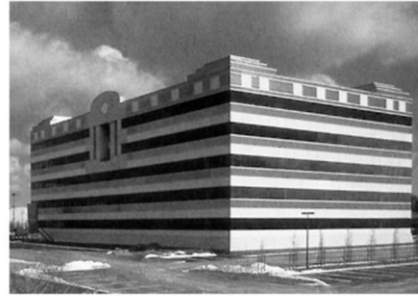
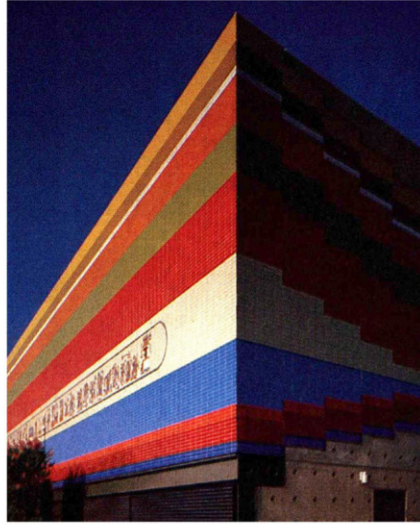
From Left to Right:

Rem Koolhaas, Sketch for O.M. Ungers, Competition for Tiergarten Quarter, Berlin, Germany, 1973-1974

Georges Vantongerloo, Construction, 1931

Laszlo Moholy-Nagy, Sculpture in Steel, Copper, Brass, and Nickel, 1923

Arquitectonica, The Helmsley Center Proposal, Miami, Florida, 1981



Archive of Affinities, Stripes

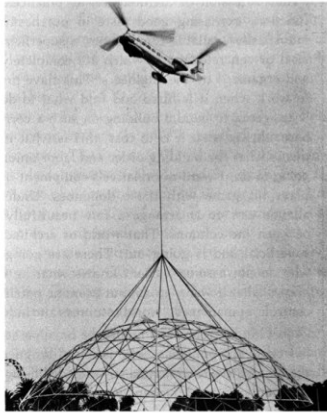
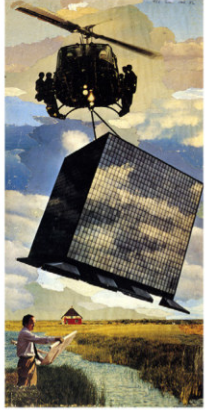
From Left to Right:

Daniel, Mann, Johnson & Mendenhall, East Los Angeles Health Center, Los Angeles, California

Robert A.M. Stern, Point West Place, Framingham, Massachusetts, 1983-1984

Adolf Loos, House for Josephine Baker, Paris, France, 1927

Kamnitzer, Cotton and Vreeland, Office for World Savings and Loan, Santa Ana, California 1978-1979



Archive of Affinities, Architectural Deliveries

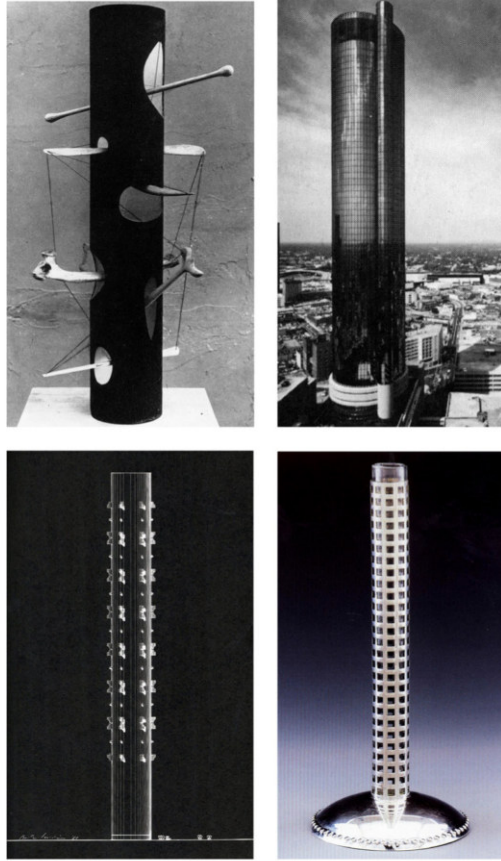
From Left to Right:

Nils Ole Lund, First the Building Then The Site, 1982

Christo, 42,390 Cubic Feet Package, 1966

Buckminster Fuller, Air Deliverable Theater 140-Foot Diameter,
Ford Motor Company, Detroit, Michigan

A Sikorsky Skycrane Making an Aerial Delivery of a Prefabricated
Box House by Utility Services Inc., 1967



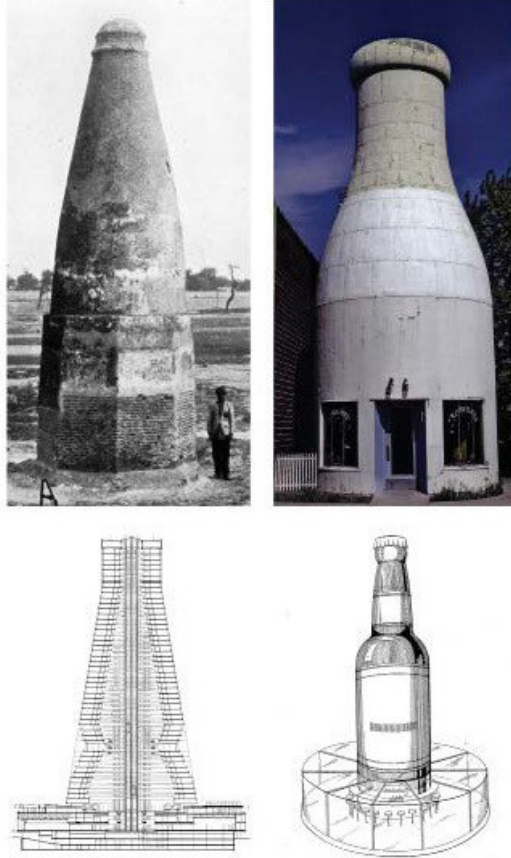
Archive of Affinities, Tall Cylinders

From Left to Right:

Isamu Noguchi, Monument to Heroes, 1943

John Portman, Peachtree Center and The Hyatt Regency Hotel,
Atlanta, Georgia, 1967 Arata Isozaki, A City in The Air, 1961

Koloman Moser, Vase, 1904



Archive of Affinities, Bottles

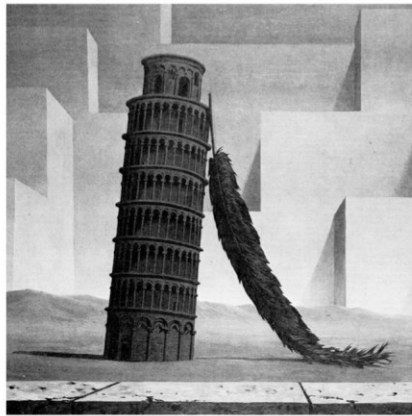
From Left to Right:

Kos Minar, Near the Railway Station, Lahore, Pakistan, Early 17th Century

Benewah Dairy, Spokane, Washington, 1980

John Portman, Atlanta Marriott Marquis, Atlanta, Georgia, 1985

Richard Pritchard, United States Patent 154,875, Design for a Building, 1947-1949



Archive of Affinities, Leaning Towers

From Left to Right:

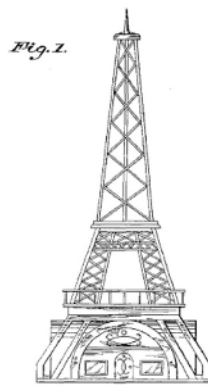
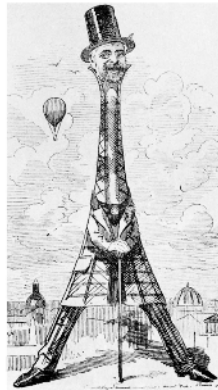
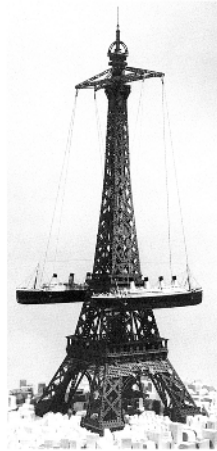
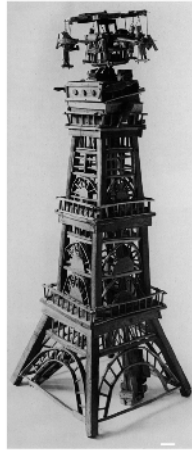
Tower of Pizza, Green Brook, New Jersey, 1978

The Leaning Tower of Niles, Illinois

René Magritte, The Night of Pisa, 1958

Seaman Apprentice Robert Bradford of Chicago, Illinois, Holds Up

The Leaning Tower of Pisa, Italy, January, 6th, 1948



Archive of Affinities, Eiffel Towers

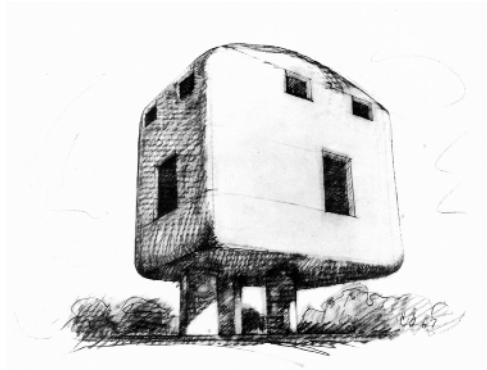
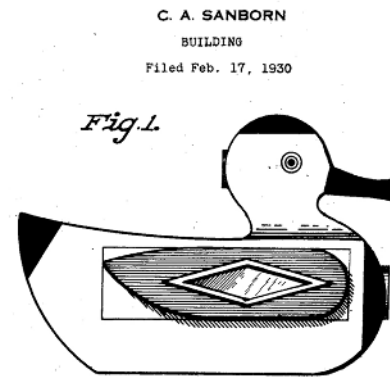
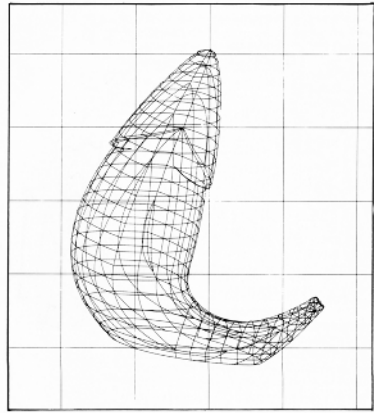
From Left to Right:

Emile Ratier, The Eiffel Tower

Chris Burden, Another World I, 1992

Caricature of Gustav Eiffel and The Eiffel Tower

James C. Everett, United States Patent 180,686, Design for a Building, 1956-1957



Archive of Affinities, Everyday Objects as Architecture

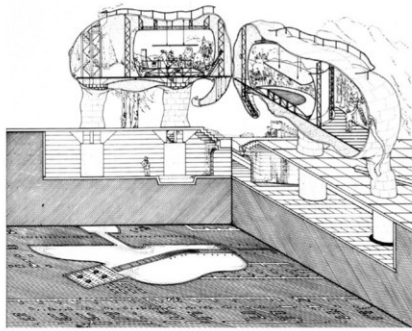
From Left to Right:

Frank O. Gehry, Fish

Chester A. Sanborn, United States Patent 85,006, Design for a
Building, 1930-1931

Claes Oldenburg, Building in the Form of An English Extension
Plug, 1967

Saul Steinberg



Archive of Affinities, Elephants

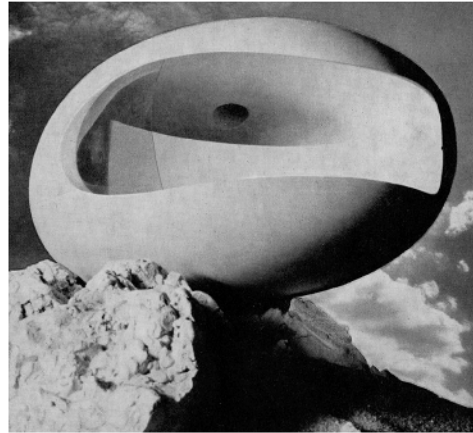
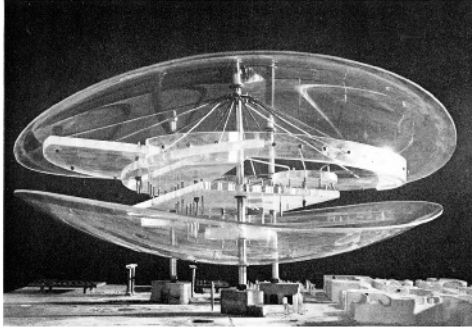
From Left to Right:

Jean-Antoine Alavoine, Elephant of the Bastille, Place de la Bastille,
Paris, France, 1814

James V. Lafferty, The Elephant Hotel, Lucy the Elephant, Margate
City, New Jersey, 1882

Pierluigi Nicolin and Italo Rota, Project for Piazza Stamira, Ancona,
Italy, 1978

Bernhard Luginbühl, The Big Boss, 1971



Archive of Affinities, Eggs

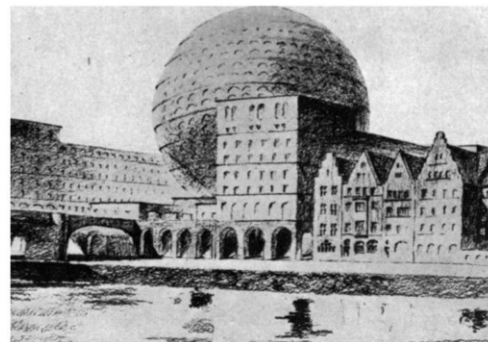
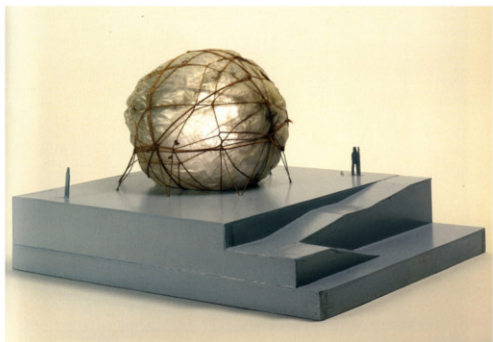
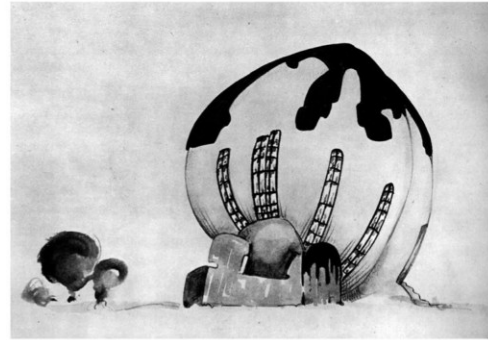
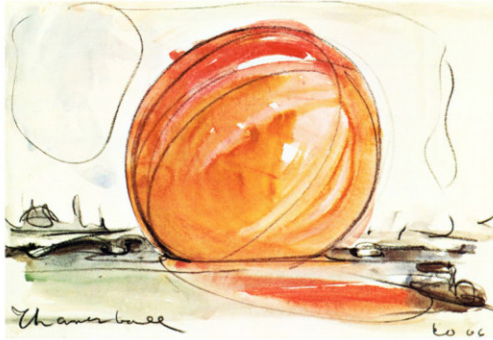
From Left to Right:

Constant Nieuwenhuys, New Babylon Concert Hall For Electronic Music, 1958-1961

Pascal Hausermann, Bruno Camoletti and Eric Hoechel, Egg Shaped House, Pougny Ain, France, 1962

Jean Arp, The Rose Eater, 1963

Sanford Hohauser, Project for a Beach House, 195



Archive of Affinities, Large Balls

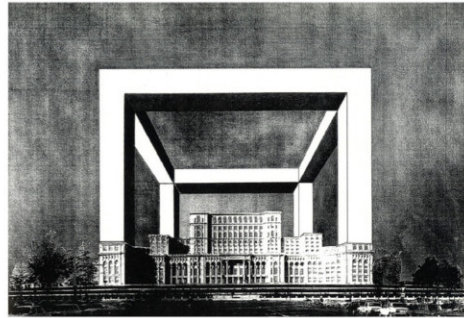
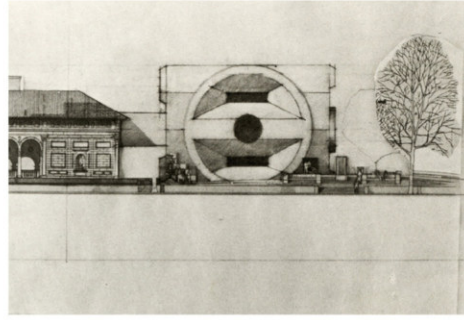
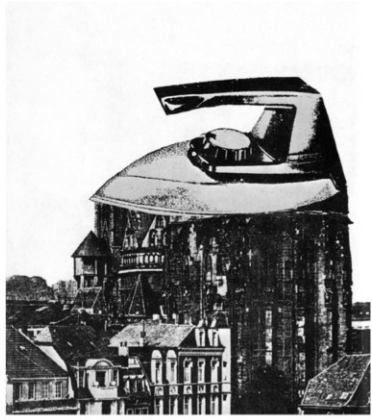
From Left to Right:

Claes Oldenburg, Proposed Colossal Monument for Thames River:
Thames Ball, 1966

Hermann Finsterlin, House of Worship

Christo and Jeanne-Claude, Air Package Project for the Garden of
the Museum of Modern Art, New York, New York, 1968

O.E. Bieber, Competition Project for the Construction of the
Cologne Skyscraper, Cologne, Germany, 1925



Archive of Affinities, Extreme Additions

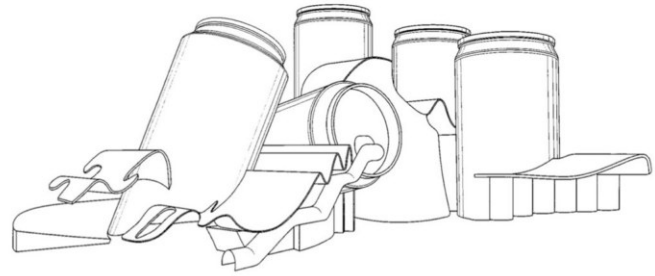
From Left to Right:

Wolf Vostell, Proposal for Altering The Cathedral of Aachen, Germany 1967

Claes Oldenburg, 3-Way Plug as an Addition to The Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio, 1977

Music at the Guggenheim, Announcement, New York Magazine, September, 11th, 1972

Simon Ungers, Bucharest 2000, Competition, Bucharest, 1996



Archive of Affinities, Horizontal Piles

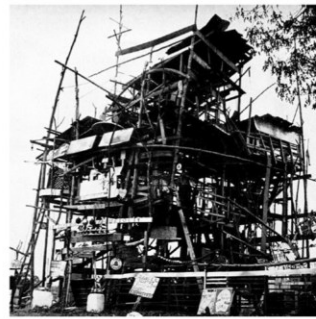
From Left to Right:

Chris Burden with Nancy Rubins, A Monument to Megalopolises Past and Future, 1987

David Michaels, United States Design Patent, 507,058, Design for a Building, 2004-2005

Eduardo Paolozzi, Thunder and Lightning, Flies and Jack Kennedy, 1971-1975

Hans Haacker, Beach Pollution, Six Hundred Feet of Beach Cleared of Debris, Carboneras, Spain, 1970



Archive of Affinities, Tall Piles

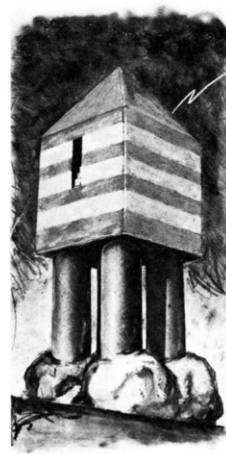
From Left to Right:

Nils Ole Lund, The Tower of Babel After 1970

Kurt Schwitters, Merz Column, 1923

Post Card, Unidentified Tower of Crates, 1925

Stephen Sykes, 65 Foot Tower Called "Incuriosity", Aberdeen, Mississippi



Archive of Affinities, Housescrapers

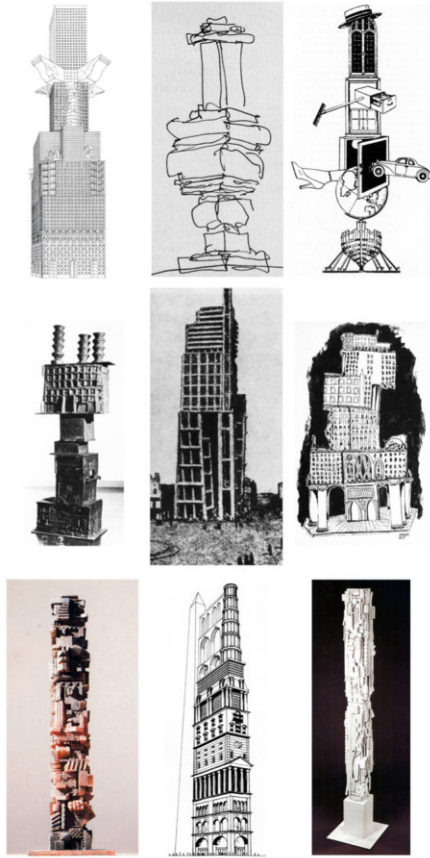
From Left to Right:

G. Stuart Ogilvie, The House in the Clouds (Water Tower),
Thorpeness, Suffolk, United Kingdom, 1923

Tod Williams and Billie Tsien, Late Entries to the Chicago Tribune
Tower Competition, Chicago, Illinois, 1980

Agustín Hernández Navarro, Taller de Arquitectura, 1970

Franco Raggi, Lampada La Classica, 1976



Archive of Affinities, Vertical Conglomerates

From Left to Right:

Franco Purini, Barbaric Skyscraper, 1985

Frank O. Gehry, Hypotheses about the Form of Other Presumably Postmodernist Entries, Chicago Tribune Tower Competition, Late Entries, 1980

Franklin Rosemont, Buster Keaton Collage

Eduardo Paolozzi, Tyrannical Tower, 1961

V. Krinskii, Skyscraper Project, 1923

Bela Kadar, Architecture Fantasy, 1925

Gaetano Pesce, Project for a Residential Building, Sao Paulo, Brazil, 1987

John Corkill Jr., Architectural Caricature of Washington D.C.

Louise Nevelson, White Column, From: Dawn's Wedding Feast, 1959

Eliot Elisofon, *Woman & Crane*, 1937



GUD 03.2021**ANALOGIA ANALOGY**

Stefano Termanini Editore, giugno 2021

www.stefanotermaninieditore.it

Immagine di copertina

Eliot Elisofon, *Woman & Crane*, 1937

Revisori / Referees

Carlo Battini - Università di Genova

Nicola Canessa - Università di Genova

Alessandro Canevari - Architetto, PhD, Genova

Mara Capone - Università degli Studi di Napoli Federico II

Enrico Cicalò - Università degli Studi di Sassari

Edoardo Dotto - Università di Catania

Luca Emanuelli - Università di Ferrara

Raffaella Fagnoni - Università IUAV di Venezia

Sara Favargiotti - Università di Trento

Davide Tommaso Ferrando - Università di Bolzano

Massimo Ferrari - Politecnico di Torino

Maddalena Ferretti - Università di Ancona

Guido Fiorato - Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova

Claudio Gambardella - Università della Campania Luigi Vanvitelli

Gaetano Ginex - Università Mediterranea di Reggio Calabria

Andrea Gritti - Politecnico di Milano

Gianni Lobosco - Università di Ferrara

Anna Orlando - Storica dell'arte, Genova

Romolo Ottaviani - Università di Roma La Sapienza

Giacomo Pala - University of Innsbruck

Anna Maria Parodi - Università di Genova

Davide Rapp - Università di Genova

Ludovico Romagni - Università di Ascoli Piceno

Ruggero Torti - Università di Genova

Ornella Zerlenga - Università della Campania Luigi Vanvitelli

indice

- 01 **Nota editoriale**
- 02 **ANALOGIA**
Valter Scelsi
- 10 **IL DEMONE DELL'ANALOGIA.
OVVERO AFFINITÀ E DIVERGENZE FRA IL COMPAGNO ARISTOTELE E NOI**
Nicola Braghieri
- 20 **FINGE VIDERE. DESCRIZIONI DI DESCRIZIONI INTORNO ALL'ALBERGO DEI POVERI DI GENOVA**
Angelo Del Vecchio
- 28 **TRA IMMAGINARIO E PROGETTO. SUTURA PER BIZZARRE ANALOGIE DOMESTICHE**
Laura Arrighi
- 36 **ANALOGIE TRA DESIGN E PROGETTO: DALLE ROVINE MEDITERRANEE ALL'ARCHITETTURA
NEOCLASSICA MITTELEUROPEA**
Francesca Fatta
- 46 **LA GRAMMATICA DEI PORTI. UNA MORFOLOGIA SPECIALE DI PAESAGGI ANALOGHI,
IL CASO DEL *GRAIN ELEVATOR* DI BUFFALO**
Beatrice Moretti
- 56 **DA *TABULA LITTERARIA CUM CAPITULO* AD ARCHITETTURA DEL PAESAGGIO:
LA VOLIERA DI VARRONE A CASINUM**
Silvana Errico
- 64 **LA CITTÀ DELL'ANALOGON RATIONIS.
RAGIONE E ANALOGIA IN ALDO ROSSI E ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN**
Giovanni Galli
- 70 **PROGETTARE CON L'ANALOGIA**
Angelo Torre
- 74 **VERSO UNA COMPLESSITÀ. TEORIA E RAPPRESENTAZIONE IN LE CORBUSIER E ROBERT VENTURI**
Domenico Pastore, Francesca Verso
- 82 **FRAMMENTI DI ANALOGIA**
Valerio Paolo Mosco
- 88 **LA MEMORIA COME *LOCUS*.
IL PROGETTO ATTRAVERSO LA RELAZIONE TRA OGGETTO E ARCHETIPO**
Martina Crapolicchio, Rossella Gugliotta
- 94 **IL MODELLO TIBURTINO.
ANALOGIE FONDATIVE NELLE ARCHITETTURE D'ACQUA CHE DISEGNANO IL PAESAGGIO DELL'ANIENE**
Greta Allegretti, Sara Ghirardini
- 104 **ANTE *LITTERAM*. ANALOGIE CONCETTUALI**
Olga Starodubova
- 112 **PROGNOSI *QUOAD VITAM*.
IL PROGETTO DELLE OPERE PROVVISORIALI COME PREVENZIONE DELLA DEVASTAZIONE**
Maria Masi
- 120 **APOLLO MITTELEUROPEO.
CASA E CITTÀ NELLA *WEISSENHOF SIEDLUNG* DI MIES VAN DER ROHE**
Orsina Simona Pierini
- 132 ***TROIS DÔMES***
Massimo Corradi
- 140 **SULL'ANALOGIA. UN RAFFINATO AGGEGGIO NARRATIVO**
Gabiella Lo Ricco
- 146 ***AFFINITIES AND ANALOGIES***
Andrew Kovacs



€ 25,00