

**Nuove forme dell'abitare**  
**L'antica città di *Akragas***

a cura di  
Vanna Cestarello  
Mariateresa Giammetti  
Marco Stefano Orsini  
Adelina Picone  
Niccolò Suraci  
Valerio Tolve



Federico II University Press



fedOA Press

ISBN 978-88-6887-136-9  
DOI 10.6093/978-88-6887-136-9



**Nuove forme dell'abitare**  
**L'antica città di *Akragas***

a cura di  
Vanna Cestarello  
Mariateresa Giammetti  
Marco Stefano Orsini  
Adelina Picone  
Niccolò Suraci  
Valerio Tolve



Federico II University Press



fedOA Press

ISBN 978-88-6887-136-9  
DOI 10.6093/978-88-6887-136-9



# Indice

6.	<b>Prefazione</b> I love beginnings	<i>Federica Visconti</i>
10.	<i>Attraverso le architetture</i> Case contemporanee per il quartiere ellenistico-romano della grande <i>Akragas</i>	
12.	Metodi didattici ed esercizi sviluppati nell'ambito del corso di Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica	<i>Mariateresa Giammetti</i>
26.	Connessioni	<i>Adelina Picone</i>
36.	Articolazione del corso	<i>Adelina Picone</i>
38.	Leggere la <i>domus</i>	<i>Caterina Mennella</i>
44.	Leggere le architetture dei maestri	<i>Roberto Sabatino</i>
52.	Nuove <i>domus</i> contemporanee	<i>Giovanni Rizzo</i>
60.	Forme dell'abitare Una casa nel giardino di Kolymbetra ad Agrigento	
62.	Preludi al progetto	<i>Vanna Cestarello</i>
76.	Dalle parole ai disegni	<i>Marianna Ascolese</i>
80.	Il progetto come metodo	<i>Marco Stefano Orsini</i>
102.	Aree archeologiche e progetto di Architettura	
104.	Tracciare un campo per fare esercizio	<i>Niccolò Suraci</i>
118.	Imparare dall'Antico	<i>Valerio Tolve</i>
142.	<i>Akragas</i>	<i>Aureum40</i>
144.	Insegnare disegnando	<i>Pietro Cipolleta, Laura d'Onofrio, Francesco Tricarico</i>



Louis Isadore Kahn, The Room, 1971. Disegno a carboncino su carta gialla

## I love beginnings

Federica Visconti

Il titolo di questo breve testo che, in qualità di coordinatore del Corso di Studi Triennale in Scienze dell'Architettura del DiARC\_Dipartimento di Architettura della "Federico II" di Napoli, mi è stato chiesto di scrivere per introdurre il significativo resoconto sugli esiti di tre Laboratori di Progettazione Architettonica di prima annualità contenuto in questo libro, cita le parole di Louis Isadore Kahn sul tema degli inizi: *I love beginnings* – afferma Kahn – e prosegue *I marvel at beginnings*. Non è qui la sede per discutere in dettaglio questa affermazione dell'architetto di Philadelphia che, come è noto e come spesso accade nei testi delle sue lezioni costruite quasi per aforismi, ha livelli di significato e di interpretazione possibile molteplici, ma la frase mi è qui utile per avviare un ragionamento sul tema dell'inizio, da un lato, e per sottolineare uno stato d'animo che mi pare trasparire, seppure in maniera in parte differente, nei tanti testi – dei docenti e dei loro collaboratori – che ho avuto modo di leggere e che costruiscono questo bel lavoro collettivo.

I tre Laboratori (nell'ordinamento corsi annuali che prevedono un modulo di Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica al primo semestre e il Laboratorio di Progettazione al secondo) hanno raccolto con convinzione la sfida lanciata da IncipitLab, coordinamento nazionale dei corsi di prima annualità voluto dalla Università di Palermo, e, con intelligenza, si sono resi disponibili a mettere da parte alcune consolidate e verificate abitudini di lavoro per aprirsi a un confronto su temi anche di una certa complessità, all'interno dell'area archeologica dell'antica *Akragas*. Questo è avvenuto in tanti casi e in tanti luoghi nell'ambito del coordinamento, ma mi preme qui sottolineare che, in maniera invece in qualche misura originale, leggo in questo libro, come valore, di quanto sia stato colto davvero lo spirito di Incipit nel voler costruire non tanto un confronto di esiti – pur interessante – ma piuttosto una riflessione condivisa sui modi dell'insegna-

mento del progetto nel suo difficile momento aurorale.

Già nella titolazione dei due moduli che compongono, nel corso di laurea, il Laboratorio del primo anno è evidente di quanto forte sia la convinzione che l'insegnamento del progetto necessiti di *Theoria* in grado di supportare una *Praxis* – o forse, seguendo Aristotele meglio sarebbe dire una *Poiesis* – ma, naturalmente, è proprio la pratica del progetto a rappresentare la necessaria verifica delle proposizioni teoriche poste alla sua base in vista anche di un suo, non solo possibile ma anche auspicabile, avanzamento, rispecchiando così il carattere progressivo consustanziale alla nostra disciplina.

Emerge, io credo, come dato assolutamente positivo, che in tutti i corsi si sia provato a insegnare agli allievi a guardare l'architettura attraverso le architetture, *à la Kant*, con *occhio non innocente*, cioè dotato di una abilità conoscitiva ma anche di una intenzionalità indirizzata al progetto. Prima di arrivare ad affrontare il tema d'anno quindi, molti differenti esercizi sono stati proposti agli studenti dei corsi, volti a comprendere le strutture compositive di selezionate architetture, sovente in relazione ai modi della loro costruzione. In alcuni casi gli *exempla* sono i medesimi, in altri i criteri di selezione sono differenti a seconda dell'obiettivo conoscitivo prefissato dal docente, ma il fondamento non è mai quello cronologico che poco interessa lo sguardo sincronico del progettista: mettendo insieme quanto proposto nei tre corsi, le case antiche della stessa Agrigento o di Pompei, Palladio e Le Corbusier a confronto, le case dei Maestri del Moderno o di affermati architetti contemporanei hanno rappresentato altrettante strutture di forma delle quali si è provato, attraverso procedimenti analitico-critici, a far appropriare gli studenti. In qualche modo anche il *tema d'anno* ha costituito, in questo percorso, un ultimo esercizio – una piccola casa che, con altre, deve conformare un'insula (Picone), un padiglione senza una specifica funzione a confronto con l'esistente (Tolve), una casa-loggia costruita in relazione alle forme della terra (Orsini) – che, pur nei limiti della operazione didattica di primo anno, si può apprezzare soprattutto per la capacità di dimostrare la comprensione dei referenti studiati.



Un passaggio mi sembra necessario, sebbene sia in parte *laterale* rispetto a queste considerazioni, sul fatto che molti dei docenti abbiano ritenuto di dover proporre qualche riflessione sulla didattica del progetto in tempi di pandemia.

La nostra università ha risposto con *efficienza* – si può dire – ma inevitabilmente, e non per sua colpa, non so se con altrettanta efficacia. Esistono infatti *le storie dietro i numeri*, non solo le *nostre* ma quelle dei nostri studenti, quei *millenials* che, sorprendentemente – ma forse non troppo – ci hanno presto chiesto, nella maggior parte dei casi, di tornare, appena possibile, in aula. La pandemia ha purtroppo aumentato le differenze tra loro: tra chi vive in luoghi *belli* e chi invece quei luoghi belli, ad esempio a Napoli, imparava a conoscerli frequentando il centro storico, tra chi possiede una innata attitudine per questo mestiere e chi – ad esempio proprio gli allievi del primo anno – avrebbe bisogno che gli si insegnasse a costruirla. Su questo tema le riflessioni dei colleghi appaiono aperte e mai assertive ma tutte fondate sulla certezza che l'università sia anzitutto una comunità, una magnifica *totalità di cose*, come la sua etimologia evoca che necessita di un confronto reale e non virtuale.

In apertura ho parlato, in relazione alla frase di Kahn, di *amore* per gli inizi e della *meraviglia* che gli inizi possono suscitare, annunciando un passaggio sul tema. Quanto ho letto in questo libro mi suggerisce che i bravi docenti che hanno lavorato nei corsi che questo libro documenta siano ancora capaci di meravigliarsi di fronte ai risultati dei loro allievi e sono certa che questo costituisca un buon presupposto per trasmettere loro quell'amore che è necessario per far bene questo difficile ma straordinario mestiere che è l'architettura.



Esame di Laboratorio di Progettazione Architettonica 1A\_prof.ssa A. Picone

## **Attraverso le architetture**

### **Case contemporanee per il quartiere ellenistico-romano della grande Akragas**

A.A. 2019-2020/2020-2021

Il corso di Teoria e Tecnica e il Laboratorio di Progettazione Architettonica hanno affrontato il tema dell'abitare domestico, a partire dalle radici dell'antico fino alla stringente contemporaneità, inclusa l'esperienza pandemica che è entrata prepotentemente, oltre che nei temi, anche nell'articolazione stessa della didattica. Le teorie dell'architettura, i riferimenti proposti, gli interventi dei docenti ed esperti esterni sono andati a convergere nelle sperimentazioni progettuali, nelle quali il tema dell'abitare domestico contemporaneo ha tessuto fili rossi di continuità con le antiche tradizioni dell'abitare mediterraneo (*domus*), reinterpretando le tracce archeologiche del quartiere ellenistico-romano di Akragas.

Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica A  
docente *Mariateresa Giammetti*

Laboratorio di Progettazione Architettonica 1A  
docente *Adelina Picone*  
tutors *Caterina Mennella, Giovanni Rizzo, Roberto Sabatino*

Bibliografia:

- Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*, a cura di Valeria Giontella, Bollati Boringhieri, Torino 2010.  
Maria Bonaiti, *Architettura è. Louis I. Kahn, gli scritti*, Electa, Milano 2002.  
Etienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, a cura di Alberto Ferlenga, Einaudi, Torino 2005.  
Italo Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1974.  
Le Corbusier, *Verso una architettura*, Longanesi, Milano 1989.  
Colin Davies, *Il primo libro di architettura*, Piccola Biblioteca Einaudi, Milano 2011.  
Peter Eisenman, *Inside out. Scritti 1963-1988*, Quodlibet, Macerata 2014.  
Marc-Antoine Laugier, *Saggio sull'Architettura*, Aesthetica, Palermo 1987.  
Adolf Loos, *Parole nel Vuoto*, Adelphi, Milano 1992.  
Kevin Andrew Lynch, *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia 2016.  
Antonio Monestiroli, *La metopa e il triglifo*, Laterza, Roma-Bari 2002.  
Andrea Memmo, *Elementi dell'Architettura Lodoliana*, Zara, Milano 1834.  
Christian Norberg-Schulz, *Architettura: presenza, linguaggio, luogo*, Skira, Losanna 2002.  
Andrea Palladio, *I quattro libri dell'Architettura*, a cura di Marco Biraghi, Edizioni Studio Tesi, Roma 2008.  
Nikolaus Pevsner, *I pionieri dell'architettura moderna*, Garzanti, Milano 1999.  
Franco Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Bari 2000.  
Ludovico Quaroni, *Progettare un edificio*, Mazzotta, Milano 1977.  
Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio Editori, Milano 1966.  
Paul Valéry, *Eupalinos o l'Architetto*, in *Tre dialoghi*, Einaudi, Torino 1990.  
Marguerite Yourcenar, *Le memorie di Adriano*, Einaudi, Torino 2005.  
Vitruvio, *De Architectura*, Einaudi, Torino 1997.  
Peter Zumthor, *Pensare Architettura*, Mondadori Electa, Firenze 2003.  
Gottfried Semper, *Lo Stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica*, a cura di Augusto Romano Burelli A. R. et al., Laterza, Bari 1992.



## Metodi didattici ed esercizi sviluppati nell'ambito del corso di Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica

Mariateresa Giammetti

Tracciare un bilancio dell'esperienza condotta nell'ambito del corso di Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica vuol dire ripensare agli approcci proposti agli studenti ed ai metodi impiegati e suggeriti come punti cardine della pratica progettuale. Un'operazione affatto semplice a fronte delle complessità che si presentano nella progettazione di un corso che può essere rappresentato come la linea di partenza del percorso progettuale in architettura, ed in cui gli studenti sono chiamati ad acquisire alcuni fondamenti teorici e tecnici, la cui conoscenza permetterà loro di approcciare alla pratica del progetto. A fronte del carattere di questo insegnamento e di quelli che potrebbero essere i suoi contenuti minimi, negli anni ho cercato di attuare una strategia di gestione del corso basata anche sul *feedback* formativo che mi ritornava dagli studenti. Rispetto agli argomenti proposti, ho cercato di organizzare il corso come un palinsesto soggetto a successive correzioni e rimaneggiamenti tarati in ragione della capacità degli studenti di restituire gli *input* offerti in termini di pensiero produttivo, ovvero di un approccio creativo che permettesse la doverosa attenzione alle attività di coordinamento tra il corso di Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica, che si svolge nel primo semestre, ed il Laboratorio di Progettazione Architettonica 1, che si tiene nel secondo semestre, rispetto al quale, ho creduto opportuno che il corso di Teoria e Tecnica facesse un po' da *battistrada*. Pur essendo affidati a docenti diversi, nei due corsi non sono mancati negli ultimi anni momenti di confronto, che ci hanno offerto la possibilità di organizzare il lavoro dei due semestri in maniera coordinata e continuativa. Il coordinamento ha permesso di evitare sovrapposizioni nelle tematiche trattate e negli esercizi proposti. Oltre che ripercorrere le teorie dell'architettura, nel primo semestre il percorso di studi è articolato attraverso esercitazioni incentrate su temi e tecniche del processo progettuale utili ad approdare al corso di Progettazione Architettonica 1 in

cui, oltre a continuare il lavoro sui fondamenti teorici e tecnici del progetto, gli studenti affrontano una sperimentazione progettuale su un tema specifico.

A fronte di queste condizioni contestuali, credo sia utile esplicitare alcuni dei criteri da cui mi lascio guidare nel mio insegnamento, inquadrabili in un orizzonte culturale che tende a superare le tradizionali distinzioni tra i diversi ambiti dei saperi delle rappresentazioni estetiche, nel nome delle radici comuni che affondano nell'esperienza umana. Da ciò deriva un approccio all'insegnamento che non disdegna l'interdisciplinarietà, anche come strumento utile per comprendere non solo ciò che distingue, ma anche ciò che caratterizza la disciplina dell'architettura nello specifico. Allo stesso tempo, questo sguardo si dimostra utile a riconoscere un sostanziale parallelismo tra il processo creativo che caratterizza alcuni ambiti artistici, tra cui quello dell'architettura ed il ragionamento scientifico, pur nel rispetto delle specificità delle tecniche di cui ciascun settore si serve. Il fare ricorso ad un'idea d'invenzione sempre riconducibile e riconoscibile in un processo argomentabile, seppure lontana da pratiche di meccanica riproduzione del già noto, si è rivelato particolarmente utile per l'insegnamento ed in particolare per la didattica del progetto proposta agli studenti del primo anno, aprendo loro la strada ad un processo di ideazione della forma dello spazio libero ma non arbitrario, non dogmatico, ma al tempo stesso non privo di regole<sup>1</sup>. In questa singolare condizione di opposti che si cercano, è stato utile ricorrere ad un'articolazione del corso basata su una sequenza programmata di esercitazioni incentrate sulle tre categorie di *firmitas*, *utilitas* e *venustas*, definite fin da Vitruvio quali rappresentazioni dell'insieme delle condizioni specifiche dell'architettura. Nel fare ciò ho inteso in qualche modo trovare uno strumento utile a semplificare, riportandole a grandi categorie tematiche, le questioni poste dall'approccio al processo ideativo dello spazio che ho tratteggiato nelle righe precedenti. Tuttavia, il ricorso alle categorie vitruviane, seppur utile ai fini didattici, ha richiesto una precisazione in termini teorici finalizzata a declinarle attraverso la lente critica della contemporaneità, se non fosse altro che per capacità dell'architettura contemporanea di farvi ricorso non attraverso una sintesi che, nel passato, vedeva

l'una causa ed effetto allo stesso tempo delle altre, ma attraverso la consapevolezza di come lo spazio contemporaneo riesca a scinderle ed a porle su binari paralleli, talvolta espressi attraverso piani linguistici diversi, in totale autonomia dell'una rispetto alle altre. Sta di fatto, che l'azzeramento dei rapporti di interdipendenza tra le tre categorie della triade è stato spesso motivo di un approccio al processo ideativo dello spazio orientato a soddisfare istanze formali che hanno lavorato in totale autonomia, se non a discapito, dell'abitare. «Un diffuso disagio si manifesta in opere che sembrano voler mostrare il paradigma dell'incertezza del mondo contemporaneo. Anche l'architettura sembra voler testimoniare la sensazione che nel nostro tempo convivono paradossalmente razionalità senza senso e senso senza razionalità. Da alcune sue concrete manifestazioni sembra affiorare un radicale 'riposizionamento' della triade vitruviana, in cui la *venustas* trova il suo paradossale complemento nell'*inutilitas* e nell'*infirmetas*, che esprime qui il suo significato originario di disagio, malattia del tempo attuale, e annuncia gli equilibri talvolta acrobatici della forma materiale stessa delle singole architetture»<sup>2</sup>.

È a questa consapevolezza, che trae forza dalla convinzione di dare chiarezza metodologica al ricorso alle categorie vitruviane, che si legano i richiami alle lezioni teoriche che accompagnano gli esercizi sviluppati durante il corso. Oltre a fornire nozioni utili a comprendere le misure dello spazio in ragione degli uomini e degli oggetti che li abitano, gli esercizi lavorano su un'idea di progetto come processo ideativo che procede dall'interno verso l'esterno e che, pertanto, vede l'architettura non tanto come oggetto, quanto piuttosto come sistema complesso di relazioni topologiche tra i luoghi, di rapporti di necessità, ma anche di livelli di autonomia, per questo approdabili a diversissime declinazioni. Secondo questo approccio, la questione dell'uso-*utilitas* va oltre il mero dato del programma funzionale, ma diventa strumento utile a caratterizzare un concetto, un tema, per usare le parole di Ungers, la cui indagine approfondita può approdare alla definizione della forma, intesa quale processo di sintesi di un insieme articolato e complesso di istanze, ragioni e tecniche molto eterogenee, in parte sostanziate anche nel programma funzionale. Così la categoria dell'uso si densifica per riconnet-

tersi a quella di rappresentatività/carattere, dove per carattere si intende la «maniera in cui l'opera risponde alla sua destinazione, il rapporto, la relazione tra l'oggetto e il suo fine»<sup>3</sup>. Riproponendo una definizione di Adalberto Libera data ai suoi studenti durante una lezione tenutasi nel novembre del 1954, Sandro Raffone nel presentare il programma del proprio corso di Laboratorio di Progettazione Architettonica 3 scrive: «La vera composizione consiste nel comporre l'eterogeneo, e cioè nel placare in soluzione univoca esigenze statiche, economiche, funzionali, emotive e, cioè, chili, lire, metri, opinioni ed emozioni, i primi tre termini sono scientifici, gli altri due, essendo soggettivi, dipendono dalla cultura, dalla sensibilità e dal talento, tre fattori che si affinano alimentando la curiosità che amplia la conoscenza e con l'esercizio la pratica del mestiere»<sup>4</sup>. Il progetto diventa una pratica del mestiere tesa a comporre l'eterogeneo, seguendo le tracce di un lascito della Memoria per cui «la bellezza è un concerto di tutte le parti accomodate insieme con proporzione e discorso, in quella cosa in che le si ritrovano; di maniera che è non vi si possa aggiungere o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non vi stasse peggio»<sup>5</sup>.

Del resto in questa prospettiva si collocano anche le lezioni e gli esercizi sui fondamenti della costruzione-*firmittas*, che insieme a topografia e misura presiedono alla composizione come componenti strutturanti dei temi progettuali e dei caratteri dello spazio. Dalla grammatica degli elementi costruttivi alla sintassi compositiva in un edificio compiuto, la struttura in-forma lo spazio attraverso condizioni di identità o indipendenza: lo studio della grammatica degli elementi introduce gli studenti alla loro classificazione e coniugazione in ragione delle relazioni tra gli uni e gli altri; lo studio della sintassi lavora sui sistemi di regole che definiscono il modo in cui gli elementi stanno insieme per creare sistemi costruttivi coerenti e significativi ai fini della definizione del carattere dello spazio. Il tentativo didattico che ho portato avanti ha cercato di ordinare in una sequenza di fasi teorico-operative un procedimento utile a trasmettere agli studenti competenze ed abilità che potessero tracciare il solco entro cui costruire una loro consapevolezza nella gestione dei principi costruttivi che presiedono alla costruzione come componen-



te strutturante dei temi progettuali e dei caratteri compositivi dello spazio.

## Esercizi

Ho inteso gli esercizi come applicazione e verifica a carattere individuale delle riflessioni teoriche svolte collegialmente durante il corso, puntando a fornire agli studenti conoscenze ed abilità utili al controllo del processo progettuale che avrebbero dovuto sviluppare durante il Laboratorio di Progettazione 1 nel semestre successivo.

### Esercizio 1: Il disegno del progetto

L'esercizio consiste nel ridisegno di una casa unifamiliare. Tale operazione intende fornire agli studenti un modello di rappresentazione del progetto che interpreti correttamente le intenzioni progettuali e la costruzione dell'architettura.

Con questa esercitazione si fissano alcune delle *norme grafiche* di minima a cui gli studenti possono fare ricorso per la rappresentazione del progetto svolto nella seconda parte dell'anno. Il ridisegno è lo strumento per la comprensione e l'approfondimento degli aspetti compositivi (formali, distributivi e costruttivi) del processo di definizione dello spazio architettonico. Durante l'esercizio i problemi del disegno sono affrontati cercando di definire una strategia della rappresentazione che superi il divario tra astrazione grafica e reale configurazione fisica dell'architettura. In questo senso, i sistemi e le scale della rappresentazione sono messi in stretta relazione con l'organizzazione spaziale, distributiva e strutturale che vogliono descrivere e danno conto del senso di necessità che lega l'insieme e le parti fino al dettaglio. Attraverso questo esercizio ho inteso suggerire agli studenti la possibilità di un uso tendenzioso del disegno, con cui attraversare tutte le fasi del progetto, da quella istruttoria fino a quella esecutiva, per esprimere i diversi gradi di approfondimento delle intenzionalità progettuali, in cui l'esattezza del disegno diventa strumento per misurare la correttezza delle soluzioni adottate.

La buona costruzione necessita del buon disegno.

## Esercizio 2: Forma-Struttura

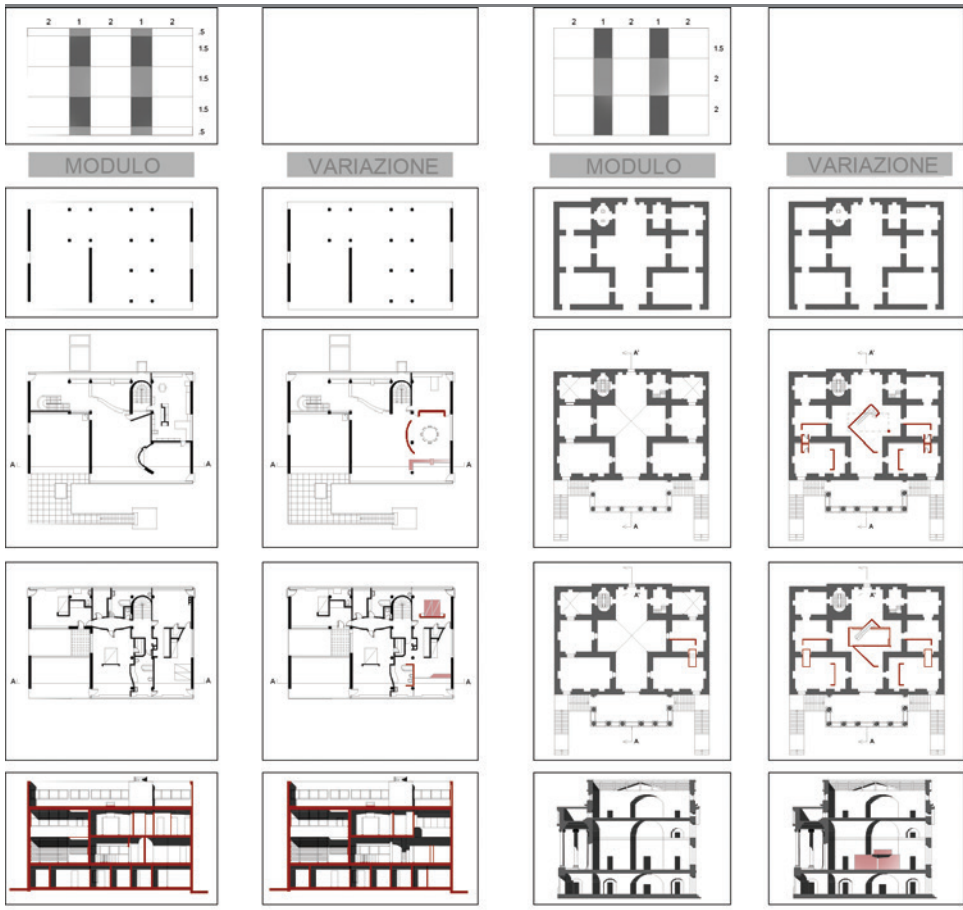
Questo esercizio è un'introduzione agli elementi della costruzione. Gli studenti ricercano e comprendono il rapporto tra forma dello spazio e forma della struttura. La struttura ed il controllo progettuale dello spazio sono studiati come parte integrante della composizione architettonica. Nell'esercizio vengono assegnate due strutture, un telaio in calcestruzzo armato ed una struttura in muratura portante. In particolare, gli studenti indagano e ridisegnano due casi studio, La villa Stein a Garches progettata da Le Corbusier e la villa Malcontenta di Andrea Palladio. L'esercizio prende le mosse dallo studio condotto da Colin Rowe nel suo "La matematica della villa ideale", sul confronto critico tra queste due architetture. «Un più preciso confronto è quello tra la Villa Foscari del Palladio (la Malcontenta del 1550-60 circa) è la casa che nel 1927 Le Corbusier costruì per i signori Stein a Garches. Questi due edifici, nelle loro forme come nelle loro evocazioni, sono all'apparenza così interamente differenti, da rendere il loro accostamento assai improbabile; ma, se l'ossessiva austerità psicologica e fisica della Malcontenta non trova parallelo in una casa che a volte aspira a essere una nave, a volte una palestra, tale differente condizione umorale non dovrebbe comunque scoraggiare un esame più minuzioso. Poiché, in primo luogo, sia Garches che la Malcontenta sono concepite come singoli blocchi; e, tenendo conto del modo diverso di concepire le coperture, si può notare che entrambi i blocchi, che misurano ciascuno otto unità di lunghezza, cinque e mezzo in larghezza e cinque in altezza, corrispondono in volume. Inoltre, c'è da osservare un'analogia struttura delle campate. Entrambe le case mostrano (e dissimulano) un ritmo alterno di intervalli spaziali doppi e singoli; e ciascuna, a un'attenta lettura che dal fronte proceda verso il retro, dispiega un'analogia distribuzione tripartita di linee di sostegno. [...] Le strutture, ovviamente, non sono da mettere a confronto; e, in qualche misura, entrambi gli architetti guardano alla struttura come una giustificazione del loro comporre. Così Palladio impiega un solido muro portante: "E si deve avvertire, che quelle (stanze) dalla parte destra rispondino, e siano uguali a quelle della sinistra: acciocchè la fabbrica sia una parte

come nell'altra: e i muri sentano il carico del coperto ugualmente. Perciocché se da sì le stanze uguali e dall'altra piccole; questa sarà più atta a resistere al peso per la spessezza dei muri, e quella più debole, onde ne nasceranno col tempo grandissimi inconvenienti a ruina di tutta l'opera" [...] Mentre Le Corbusier, che è intento a esplorare la struttura come fondamento degli elementi formali del progetto, contrappone il nuovo sistema al vecchio ed è leggermente più esauriente: "*Je vous rapelle ce plan paralysè de la maison de pierre et ceci à quoi nous sommes arrivés avec la maison de fer ou de ciment armé. Plan libre, facade libre, ossature indépendante, fenêtré en longueur ou pan de verre, piloti, toit-jardin et l'intérieur muni de casiers et débarrassé de l'encombrement des meubles*". Il sistema strutturale di Palladio rende quasi necessario ripetere la stessa pianta a ogni livello dell'edificio, mentre l'uso di sostegni puntiformi consente a Le Corbusier una organizzazione flessibile»<sup>6</sup>. A partire da queste considerazioni, dopo aver ridisegnato e schematizzato piante e sezioni dei rispettivi progetti al fine di individuarne l'ossatura strutturale e le relative proporzioni, gli studenti sono coinvolti in un esercizio di progettualità guidata in cui sperimentano una possibile variazione dello spazio, corrispondente ad una diversa configurazione di pianta e sezione. La variazione è finalizzata a sperimentare progettualmente il diverso rapporto instaurabile tra forma dello spazio da abitare e forma della struttura in ragione del ricorso a tecniche costruttive diverse. Inoltre, è volto alla verifica dei diversi gradi di autonomia della forma dello spazio abitabile rispetto alla configurazione di strutture realizzate con tecniche costruttive differenti.

### Esercizio 3: Esercizi compositivi

L'esercizio, illustrato dalle fotografie riportate nelle pagine seguenti che riproducono alcuni dei modelli elaborati dagli studenti, ha come obiettivo quello di instradare gli allievi verso alcune questioni compositive basilari del progetto.

Esso richiede l'elaborazione di organismi elementari spaziali privi di una diretta connotazione funzionale, al fine di osservare e praticare regole e variazioni nella composizione dello spazio. L'obiettivo degli esercizi è quello di indagare la



Alcuni degli elaborati prodotti dagli studenti del corso per l'esercizio "Forma-Struttura".

Tra gli obiettivi dell'esercizio c'è la comprensione delle differenze nel rapporto di dipendenza o meno della forma dello spazio dalla forma della struttura. Gli studenti sono chiamati a cogliere le differenze tra il lavoro progettuale che si esercita attraverso la composizione di una struttura muraria (come nel caso di Palladio), in cui la geometria dei muri coincide con quella dello spazio e le dif-

ferenze con l'ossatura indipendente del telaio in calcestruzzo armato di Le Corbusier, in cui lo spazio si conforma intorno ed indipendentemente dalla geometria strutturale. Nelle variazioni studiate a partire dal progetto della villa Stein, gli studenti hanno modo di confrontarsi e di praticare il concetto di pianta libera teorizzato da Le Corbusier affiancando ad esso il concetto di sezione libera.

logica interna del linguaggio architettonico, per cui le spazialità proposte devono essere sufficientemente neutre da consentire a ogni studente di sperimentare i vari problemi formali suggeriti dai temi indicati nella traccia data per l'esercitazione. Gli esercizi compositivi sono stati concepiti per sviluppare un dispositivo euristico volto a promuovere modalità di espressione architettonica autodeterminate basate sulle contingenze dell'individualità di ogni studente<sup>7</sup>.

L'esercizio consiste nella composizione di elementi costruttivi (piani, aste, volumi) da usare per dare forma, attraverso plastici di studio, a tre tipologie spaziali (lineare, verticale, centrale). Lo studio viene condotto in modo da avvicinare lo studente ad alcuni aspetti compositivi del processo di definizione dello spazio architettonico con riferimento ad un programma di progetto elementare dal punto di vista distributivo e, allo stesso tempo, fecondo in termini di definizione di temi e qualità formali dell'architettura. Per la definizione e lo svolgimento dei temi, ho ritenuto opportuno fissare la superficie dello spazio da progettare in circa 150 metri quadrati per un volume complessivo massimo di 600 metri cubi. L'esercizio è mirato alla manipolazione del linguaggio architettonico in cui lo spazio è stato pensato privo di una diretta connotazione funzionale in modo da consentire agli studenti di esplorare la sintassi e la grammatica del linguaggio architettonico attraverso esercizi astratti, insieme all'apprendimento dalle strutture procedurali che sottendono alle pratiche creative.

Note:

1. Giancarlo Mainini, *Tema, immagine e strumenti disciplinari nel progetto didattico*, in Francesca Bruni (a cura di), *Il progetto di Architettura tra ricerca e didattica*, Luciano, Napoli 2010, p. 77.
2. Francesco Rispoli, Ramon Rispoli, *Potenza della tecnica ed espressione del tempo della crisi*, gennaio 2005, disponibile online (<https://core.ac.uk/>).
3. Auguste Perret, *Note sur l'architecture*, in Roberto Gargiani, *Auguste Perret 1874-1954*, Mondadori Electa, Milano 1993, p. 90.
4. Sandro Raffone, *Lettera ad un allievo. Proce-*

*dura e consigli d'uso*, Giannini Editore, Napoli 2015, p.6.

5. Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*, prima edizione 1485, p. 183, disponibile online ([http://www.anticheforncaci.it/files/biblioteca/Leon\\_Battista\\_Alberti\\_Della\\_Architettura\\_tradotto\\_da\\_Cosimo\\_Bartoli\\_1833.pdf](http://www.anticheforncaci.it/files/biblioteca/Leon_Battista_Alberti_Della_Architettura_tradotto_da_Cosimo_Bartoli_1833.pdf)).

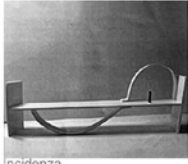
6. Colin Rowe, *La matematica della villa ideale*, Zanichelli, Bologna 1990, pp. 5-9.

7. Aa.Vv., *Education of an architect: a point of view*, Moma, New York 2017.

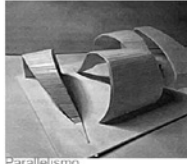
LINARE



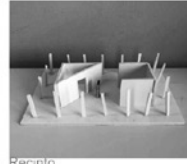
Incidenza



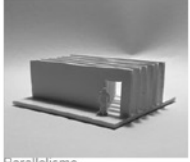
Incidenza



Parallelismo



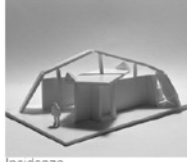
Recinto



Parallelismo



Recinto



Incidenza



Parallelismo

VERTICALE



Incidenza



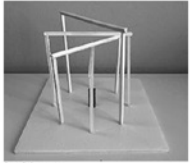
Parallelismo



Recinto



Incidenza



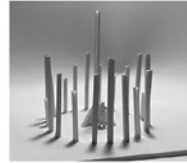
Incidenza



Parallelismo



Incidenza



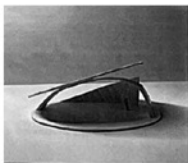
Recinto

Modalità di composizione

CENTRALE



Incidenza



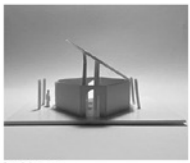
Recinto



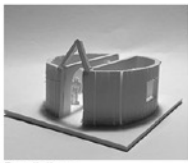
Recinto



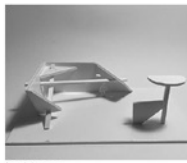
Recinto



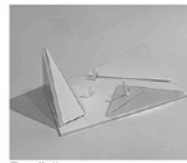
Incidenza



Parallelismo



Incidenza



Parallelismo

Tipologie spaziali

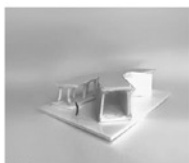
LINARE



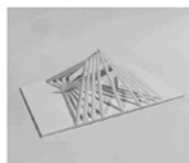
Recinto



Parallelismo



Incidenza



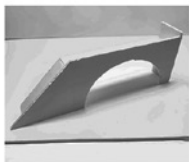
Incidenza



Parallelismo



Parallelismo



Parallelismo



Recinto

VERTICALE



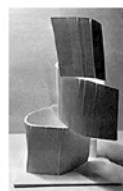
Parallelismo



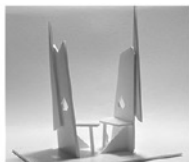
Incidenza



Incidenza



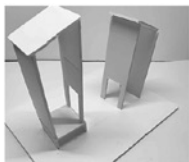
Parallelismo



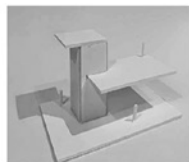
Parallelismo



Incidenza



Parallelismo



Incidenza

Modalità di composizione

CENTRALE



Incidenza



Parallelismo



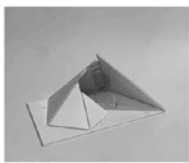
Recinto



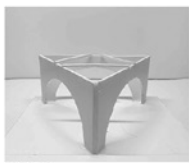
Incidenza



Incidenza



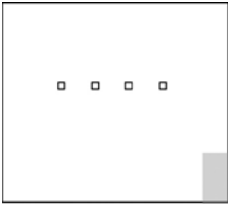
Recinto



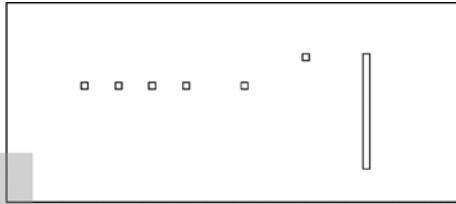
Recinto



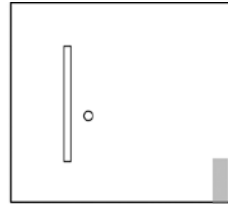
Recinto



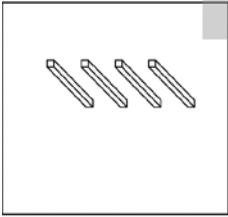
continuità



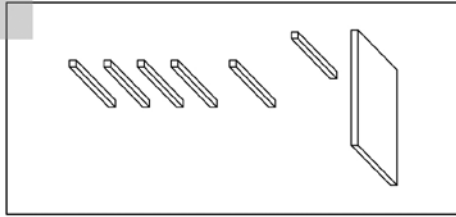
discontinuità



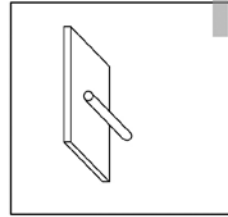
affiancare



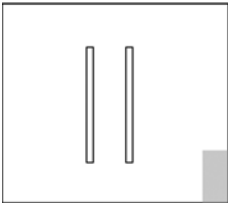
simmetria



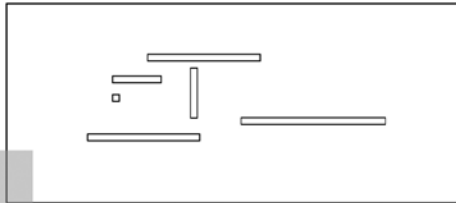
asimmetria



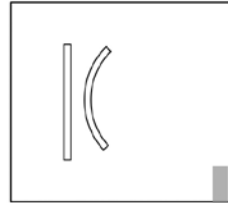
curvare



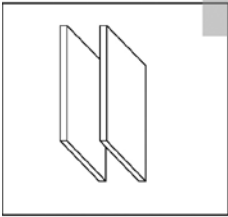
simmetria



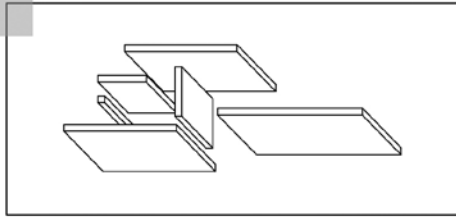
asimmetria



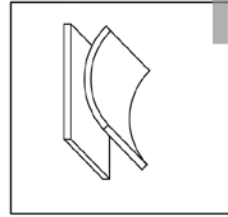
curvare



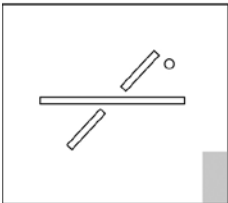
simmetria



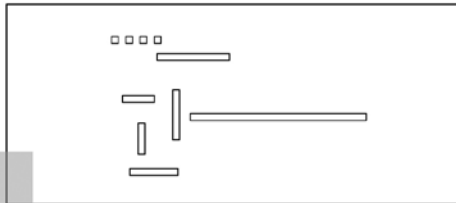
asimmetria



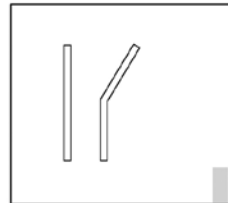
curvare



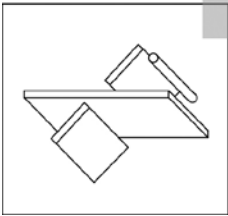
incidenza



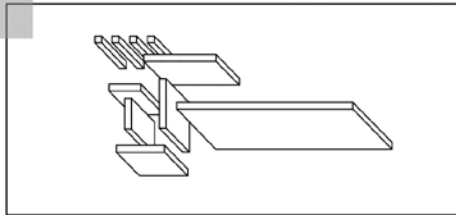
giustapposizione



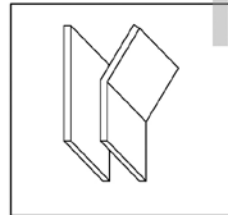
piegare



incidenza



giustapposizione



piegare



## Esercizi compositivi

### 1. Finalità ed obiettivi dell'esercizio

L'esercizio consiste nella composizione di singoli elementi (piani, aste, volumi) tale da formare diverse tipologie spaziali attraverso la realizzazione di plastici di studio, seguiti da una restituzione grafica in pianta, prospetto e sezione. Lo studio viene condotto in modo da avvicinarsi ad alcuni aspetti compositivi del processo di definizione dello spazio architettonico con riferimento ad un programma di progetto elementare dal punto di vista distributivo e, allo stesso tempo, fecondo in termini di definizione di temi e qualità formali dell'architettura. Per la definizione e lo svolgimento dei temi di esercitazione progettuale, si ritiene opportuno fissare la superficie dello spazio da progettare in circa 150 metri quadrati per un volume complessivo massimo di 600 metri cubi.

### 2. Il tema: comporre tipologie spaziali

L'esercitazione ha come tema la composizione di tre tipologie spaziali: lineare-verticale-centrale. Per ognuna di queste vanno sperimentate diverse modalità di composizione degli elementi (parallelismo-incidenza-recinto) e verificate diverse condizioni di spazio (interno/esterno-simmetria/asimmetria-apertura/chiusura).

### 3. I materiali del progetto

L'esercitazione è svolta usando insieme prefissati di materiali ed azioni utili alla definizione spaziale del progetto. I materiali da utilizzare per le diverse sperimentazioni sono:

- una lastra con sviluppo lineare pari a 50 metri, altezza pari a 6 metri e spes-

sore pari a 0,30 centimetri da suddividere in porzioni assimilabili a solai e muri;

- un'asta a sezione circolare di diametro pari a 0,30 centimetri e sviluppo lineare pari a 36 metri da suddividere in elementi assimilabili a pilastri;
- 2 parallelepipedi di 3x2x3 m;
- 1 volume avente il corpo triangolare di 4,5x1x3 m.

### 4. Le operazioni ed i criteri del progetto

La composizione degli elementi dà luogo ad organizzazioni spaziali in relazione ai seguenti criteri: giustapposizione-intersezione-inclusione-iterazione-rotazione-piegatura.

### 5. Modalità di svolgimento

L'esercitazione viene condotta attraverso la costruzione di plastici di studio in scala 1/100 commentati da schizzi esemplificativi volti a sperimentare più soluzioni di progetto. Successivamente, si procede alla restituzione grafica schematica del progetto. L'elaborazione dei plastici di studio consente una comprensione sintetica del ruolo svolto dai singoli elementi nella definizione degli spazi dell'entrare, del percorrere e dello stare.

### 6. Elaborati richiesti

I plastici sono realizzati in *carton plume* di colore bianco, in cartoncino e balsa. Dei plastici sono scattate una serie di fotografie da montare negli elaborati grafici. Gli elaborati grafici richiesti sono tre tavole in formato A2 verticale, una per ogni tipologia spaziale, che contengono, oltre alle foto, una restituzione grafica in pianta, prospetto e sezione dei modelli.

Nella pagina precedente. Disegni preparatori allo studio condotto sui modelli per l'esercitazione "Esercizi compositivi". Gli elaborati sono orientati allo studio delle modalità di composizione degli elementi al fine di verificare diverse conformazioni elementari di spazio. Attraverso il confronto tra il

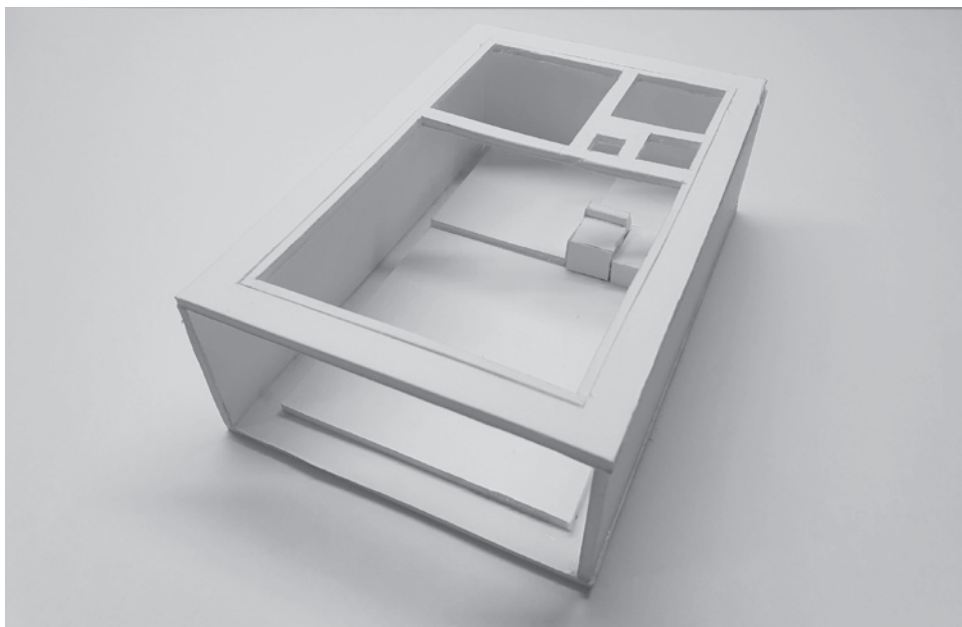
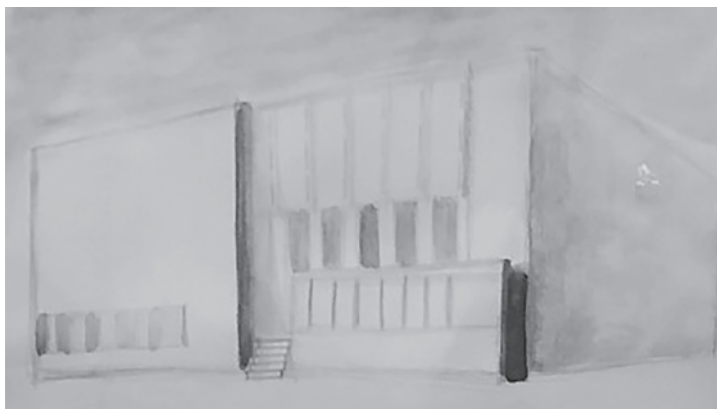
ricorso all'uso di criteri opposti, vengono indagati alcuni tipi di rapporti sintattici instaurabili tra gli elementi costruttivi (simmetria-asimmetria; continuità-discontinuità; giustapposizione-incidenza) ed alcune azioni compositive (piegare; iterare; curvare; affiancare).



*Composizione Architettonica ed Urbana* è la disciplina caratterizzante del Laboratorio di Progettazione Architettonica del primo anno, all'interno del quale è, nella maggior parte dei programmi, articolata in sperimentazioni compositive di applicazioni progettuali ed esercizi in guisa di progetti, preceduta da un corso di introduzione alle teorie del progetto di architettura.

La nostra Scuola, ed in particolare il Corso di Studi in Scienze dell'Architettura, sin dalla sua fondazione, ha inteso costruire una struttura bi-orientata nelle due dimensioni – orizzontale e verticale – per i Laboratori di Progettazione dei tre anni, in cui la verticale segue una progressione tematica in base alla scala di approfondimento ed alla complessità del progetto, mentre l'orizzontale condivide l'adozione del tema e del grado di difficoltà degli esercizi compositivi, lasciando assoluta discrezionalità al docente nel merito dei contenuti e delle metodologie.

Per l'insegnamento dei fondamenti della disciplina, al momento della fondazione del Corso di Studi, si decise di incentrare il lavoro laboratoriale del primo anno sul tema della casa, e, nelle prime annualità, conducendo esercizi atipici, al fine di concentrare l'attenzione degli studenti sugli aspetti specificamente compositivi del fare architettura. Da qualche anno l'iniziativa di IncipitLab (Coordinamento dei Laboratori di Progettazione del primo anno) intrapresa e coordinata dall'Università di Palermo, che vede la partecipazione di molti Laboratori di Progettazione di primo anno di Università nazionali ed internazionali, ha aperto una riflessione ed un interessante dibattito sul tema dell'insegnamento dell'*incipit* del progetto, promuovendo iniziative ed eventi tesi alla condivisione di metodologie, esperienze, pratiche del progetto ed esiti finali, arrivando a tracciare orizzonti comuni e convergenze tematiche. IncipitLab si è configurata, di fatto, come una preziosa opportunità di confronto e di crescita per



Lettura del *Danteum*  
di Terragni attraverso  
gli schizzi e i modelli.  
Prima esercitazione del  
Laboratorio.

studenti e docenti<sup>1</sup> stimolando anche una rilettura critica dei percorsi formativi costruiti nell'ambito dei laboratori, in particolare in relazione all'istanza, per me ineludibile, di aderenza dell'insegnamento della Composizione Architettonica alla condizione del presente.

Una riflessione critica che, come naturalmente accade, appare molto più interrogativa che assertiva, quando si prova a contestualizzare, nella complessità della condizione dell'abitare contemporaneo, l'apprendimento delle teorie e delle tecniche della Composizione Architettonica ed Urbana, di quel progetto di architettura profondamente radicato nella cultura e nei fondamenti disciplinari del Novecento, a partire dai suoi cardini: l'insegnamento attraverso le architetture dei maestri, la comunicabilità delle scelte, per arrivare alla costruzione della forma, entrando nella sintassi compositiva, nelle dinamiche di lettura-scrittura dell'architettura stessa.

Al momento della costruzione della struttura didattica del Laboratorio ogni anno provo ad interrogarmi su quello che dovrebbe portare con sé lo studente a conclusione del percorso, «cosa rimane nella sua testa, più che sui fogli di carta» usava dire Antonio Lavaggi<sup>2</sup>, o, come avviene più di frequente negli ultimi tempi, in innumerevoli *file* dentro innumerevoli cartelle di un *computer*. Si tratta di una domanda importante, che definisce il ruolo dell'esercizio didattico come una esperienza formativa, il cui fine va ben al di là dell'elaborato grafico di restituzione finale, le belle tavole ed i bei plastici, che si mostrano nel corso della mostra e *jury* finale che organizziamo in genere a conclusione dei Laboratori, spesso anche dando poco spazio al vero significato dell'esame, che rimane forse il momento formativo più denso dell'intero percorso.

Il senso dovrebbe essere quello di riuscire a condividere con gli studenti un pensiero sul *fare architettura*, facendo sì tesoro delle architetture della storia e delle lezioni dei maestri, attraverso le quali riconoscere e ritessere un filo rosso di continuità, ma interrogandosi sempre sull'interazione ed il confronto con il nostro spazio-tempo, fatto di velocità, di movimento e di connettività. Lo scrive molto bene Alessandro Baricco nel decodificare la genesi della rivoluzione digitale<sup>3</sup> identificando in essa «un certo modo di stare al mondo. Delle figure mentali. Dei movimenti logici che non si conoscevano.

Una differente idea di ordine, e di presa sul reale. Non proprio una religione, ma qualcosa che gli va vicino: una civiltà». Una civiltà che si fonda sulla smaterializzazione, sulla realtà aumentata, su un'utopica idea di distruzione, apparente, delle *élite* (eliminando i mediatori tra gli uomini e le cose, i detentori di autorità e potere), sul movimento. Il riconoscimento di una nuova umanità (*contemporary humanities*) ci porta a chiedere se si possa ignorare in un Laboratorio di Progettazione di primo anno che gli studenti che abbiamo di fronte siano nati e cresciuti in una civiltà diversa da quella in cui noi ci siamo formati.

Il desiderio è quello di delineare un progetto di Laboratorio di Progettazione del primo anno che, inserendosi in un percorso formativo di un'Università che interagisce con il presente e con il contesto (culturale, spaziale e geografico) in cui si situa, provi a coesistere e a co-evolvere con esso<sup>4</sup>. Sottolineando, in particolare a noi architetti, che quando parliamo di contesto questo non è soltanto il territorio della città e dello spazio fisico, ma è soprattutto il luogo dello spazio culturale e della dimensione cognitiva del proprio tempo.

Il tema è riuscire ad essere partecipi delle *mutazioni*, per dirla di nuovo con Baricco, del nostro tempo, che, a partire dalla *postura* (uomo-tastiera-schermo *versus* uomo-spada-cavallo), che definisce il rapporto tra corpo e spazio, stanno subendo accelerazioni esponenziali, ed è un tema che pone in maniera urgente quello dell'adeguatezza dell'insegnamento, nei fondamenti e nelle modalità con cui tracciamo i nostri percorsi formativi, all'interno di quei sempre nuovi e diversi *oltremondo* di cui continua a popolarsi il presente.

Spesso, partendo da quel presupposto di stabilità che connota per definizione l'architettura, pensiamo che, per progettare forme stabili (*lo sono veramente?*), anche i processi formativi debbano essere permanenti, dimenticando l'istanza che vede l'architetto come un interprete, in particolare nelle forme dell'abitare, del proprio tempo.

Un flusso di pensiero torna sempre a Baricco che sottolinea come la rivoluzione digitale abbia preso le mosse dall'azione sui *tools*, a partire da una azione sullo strumentario, apparentemente sommersa e soltanto apparentemente innocua, andando in realtà ad incidere sul sistema di conoscen-

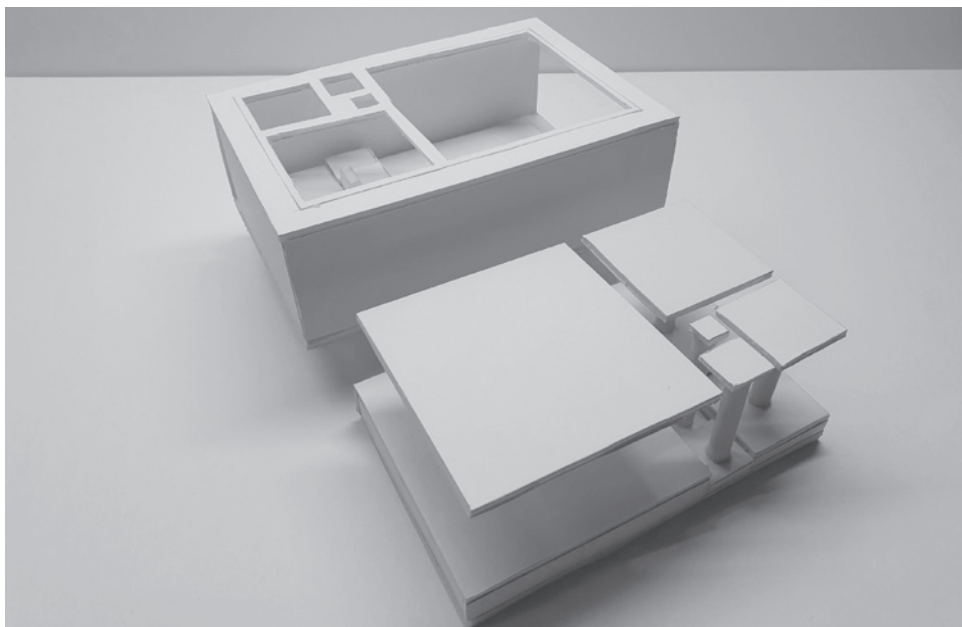
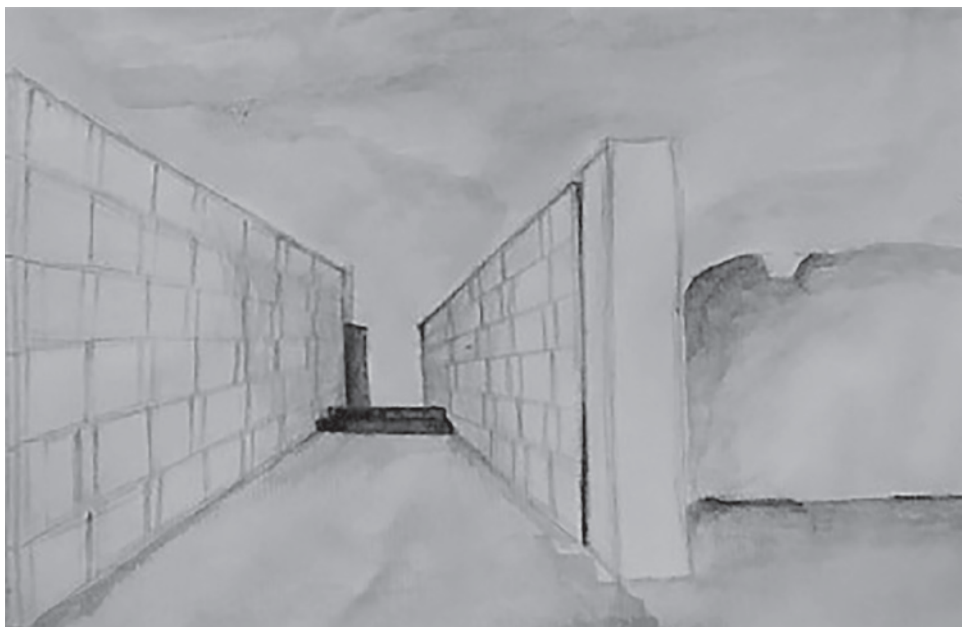
za. Una rivoluzione che non imponendosi in partenza come una teoria con pretesa di rifondazione del pensiero abbia, al contrario, preso forza strutturandosi man mano che andava a modificare gli strumenti, il tutto con una velocità impressionante. Contrapponendo l'apertura ed il movimento alla ricerca di recinti e fissità che hanno caratterizzato la cultura novecentesca.

Osservando questa generazione iper-connessa, per lo più tecnologicamente, è sembrato adeguato strutturare programmi didattici nella direzione di potenziare le capacità di elaborare *connessioni*, di mettere in relazione criticamente, nel nostro caso, architetture e modalità di costruzione di quella forma, che si definisce sempre meno come un apriori e sempre più come risultato di un percorso complesso.

Una generazione informata su tutto, con il mondo a portata di mano, con *database* infiniti a disposizione, ma poco preparata ad interpretare, connettere, orientarsi.

Un dato è, purtroppo, molto frequente: sempre più studenti del primo anno arrivano all'università completamente sguarniti, escono da una scuola superiore che è tre passi indietro rispetto alla loro mutazione, una scuola incapace di ascoltare, di affiancare, apprendere anche quando è necessario, tessere relazioni con gli studenti, interessarli, coinvolgerli. Dalle parole di Alessandro D'Avenia: «Oggi i ragazzi cercano un senso nella loro vita, immersi come sono in un eterno presente, che anche i vari social alimentano. Non si tratta di adempiere a una missione, ma di mettere in campo una professionalità di educatore e di insegnante. Il nostro compito prioritario non è quello di raggiungere obiettivi e traguardi, bensì quello di porsi in relazione con gli studenti, aiutandoli nel loro cammino di crescita»<sup>5</sup>. Ed ancora «Se lo scheletro dell'educazione è lasciato ad una scuola che ancora è ferma ad addestrare buoni cittadini di una media democrazia anni '80, poi non ci si può illudere di lanciare nel *Game dei player* idonei: facilmente si spezzeranno»<sup>6</sup> segnando con una metafora efficace l'enorme fragilità, culturale ed emotiva, degli allievi che abbiamo di fronte.

È bene chiarire un pensiero: quello che si pone non è un problema che si può risolvere mettendo semplicemente in contrapposizione la profondità del vecchio modo di conoscere



Lettura del *Danteum*  
di Terragni attraverso  
gli schizzi e i modelli.  
Prima esercitazione del  
Laboratorio.



e la superficialità del nuovo, non è un problema di libellule che *surfano* sulla superficie della conoscenza, ma è semplicemente una questione legata all'appartenenza al proprio tempo. Come sappiamo bene la comprensione di fenomeni come questi richiede una giusta distanza storico-critica, in particolare lo richiede la liquidità di questi nostri giorni, e loro (i cosiddetti nativi digitali) sono fatti d'acqua.

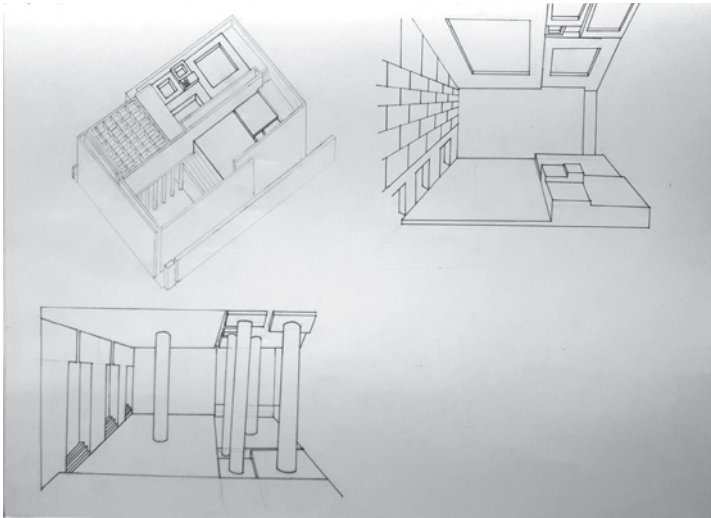
Mi sembra che la necessità sia, se l'insegnamento in questione è quello dell'architettura, di rivolgersi offrendo strutture di pensiero in grado di tracciare griglie di connessione tra le cose, tra le architetture ed i modi di costruirle nel tempo in relazione alla *postura* dell'uomo e della sua capacità di fare spazio, in fondo cosa è la teoria se non una griglia che conferisce ordine e gerarchia ai principi di una scienza, orientando interpretazioni possibili?

Nel tracciare un percorso di questo Laboratorio la scelta che vado compiendo è sempre più quella di tendere ad una *forma-azione* tesa a far acquisire consapevolezza delle modalità con cui i pensieri e i principi possano trovare connessioni, anche a partire da molto lontano, quando i *database* non erano pieni di *file* ma le strutture di pensiero erano sorrette da griglie, dalle geometrie a volte anche molto rigide. A partire dalle regole dell'armonia, e non è un caso che etimologicamente la parola armonia derivi dal greco *armozein* con il significato di collegare, unire, quindi connettere.

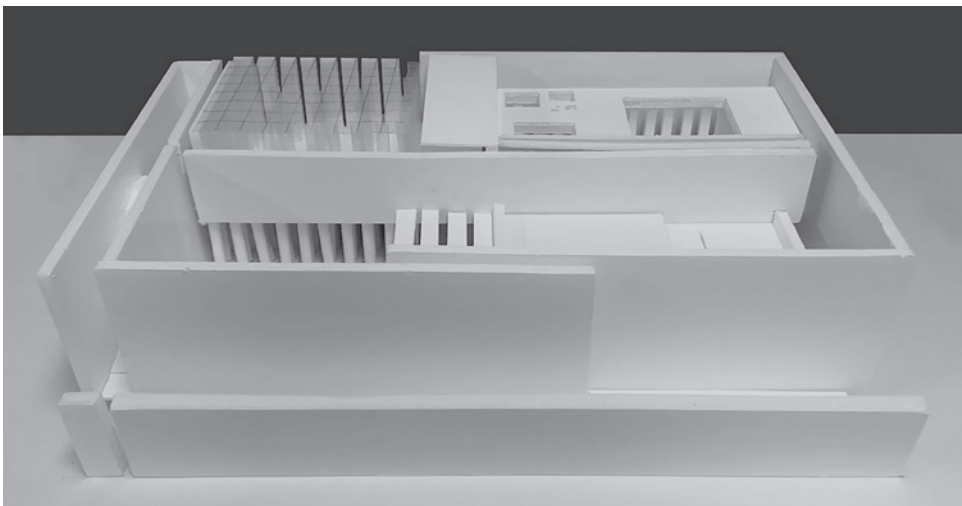
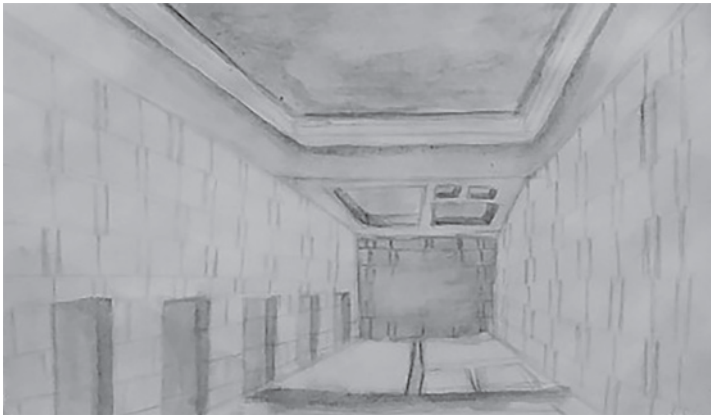
Seguendo il ragionamento di Baricco la conoscenza ora avviene, *google docet*, per accostamenti, connessioni, non tanto dentro la profondità delle cose quanto nel movimento, è una conoscenza legata all'esperienza, l'esperienza riga la superficie delle consapevolezze, vado progressivamente pensando che il lavoro nel Laboratorio di primo anno, in quanto fondativo, debba diventare sempre più rivolto al fare esperienza quanto più possibile diretta, per lasciare segni come tracce di strutture di pensiero atte ad eseguire le migliori, più utili, e anche più raffinate connessioni possibili.

Negli esercizi progettuali ho deciso (paradossalmente) di eliminare tutto ciò che è legato al digitale, anche nel disegno, tutto avviene manualmente, le verifiche degli esercizi progettuali sono elaborate con i modelli.

Insieme agli architetti che collaborano al corso abbiamo



Lettura del *Danteum* di Terragni attraverso gli schizzi e i modelli degli studenti. Prima esercitazione del Laboratorio.



invitato il professore Giulio Zuccaro (Teoria delle Strutture) a parlare di tettonica, di famiglie strutturali, di corrispondenza tra forma e struttura, per aiutare gli studenti a capire quale possa essere la concezione strutturale *intimamente connessa* alle forme degli esercizi progettuali. Abbiamo affrontato molte criticità, nonostante le tante ore ed esercitazioni nei corsi di disegno, perfino a fine anno è stato difficile far disegnare una sezione ed una pianta come si deve, far capire come si rappresenta in pianta correttamente una scala ai vari livelli, ci siamo riusciti solo grazie alla realizzazione di tanti modelli opportunamente *fatti a fette* alla bisogna.

Nelle pagine a seguire gli scritti degli architetti che hanno collaborato al Laboratorio: Caterina Mennella, Roberto Sabatino e Giovanni Rizzo, che, insieme ad alcuni lavori degli studenti, descrivono puntualmente il percorso degli ultimi due (difficili) anni, seguendo quel filo rosso che fonda l'insegnamento del fare architettura profondamente dentro le architetture stesse, *attraVERSO* le architetture appunto, cercando sul campo, insieme agli studenti, le ragioni ed i modi del vicendevole appendimento di un pensiero, in costante movimento, sull'architettura, e rivolgendo anche uno sguardo a Le Corbusier, simbolo di quel Novecento con cui dobbiamo inevitabilmente fare i conti.

Note:

1. L'esperienza di IncipitLab ha visto anche la redazione di tre pubblicazioni: Renato Capozzi, Federica Visconti, *Forme dell'abitare e forme dello spazio pubblico. Progetti per Favignana tra terra e mare*, a cura di Claudia Sansò, Aiòn Edizioni, Firenze 2018; Carlo Ravagnati (a cura di), *Favignana come un'infanzia. Il cromosoma terrestre dell'architettura*, Letteraventidue, Siracusa 2018; Renato Capozzi, Federica Visconti, *Figure urbane nell'antico. progetti per Akragas*, a cura di Nicola Campanile, Ermelinda Di Chiara, Aiòn Edizioni, Firenze 2021.

2. Si segnala un libro dedicato interamente all'*incipit* della didattica del progetto di architettura: Antonio Lavaggi (a cura di), *Chi ben comincia...la didattica*

*del progetto nei primi due anni*, Clean, Napoli 2018.

3. Alessandro Baricco, *The Game*, Einaudi, Torino 2019.

4. Non è poi cosa molto diversa dal lavoro che Giuseppe Samonà mette in campo nella fondazione della Scuola di Architettura di Venezia, come è stato documentato nella bella mostra organizzata nel 2018 all'Università Iuav di Venezia, con l'Archivio Progetti e il Dipartimento di Architettura dell'Università Roma Tre: *Per la città pubblica. Progetti 1949-83. La vita delle opere*. Fotografie di Umberto Ferro, Paolo Monti, Claudio Sabatino, Egle Renata Trincanato.

5. Cfr. Alessandro D'Avenia, *L'appello*, Mondadori, Milano 2020.

6. Alessandro Baricco, *The Game*, cit., 2019.

attraverso le architetture

T. Ando

L. Barragan

S. Calatrava

A. Campo Baeza

L. Cosenza

H. Fathy

S. Fehn

F. Gehry

S. Holl

L. Kahn

Le Corbusier

A. Libera

R. Moneo

L. Mies van der Rohe

G. Murcutt

A. Palladio

R. Piano

A. Rossi

L. Snozzi

G. Terragni

G. Vaccaro

F. Venezia

F.L. Wright

P. Zumthor

The image is a vertical collage of architectural photographs and site plans. On the left, the names of 25 architects are listed. Horizontal lines connect each name to a series of images that represent their work. The images include:
 

- Exterior views of buildings, some with unique forms or materials.
- Interior spaces, often characterized by light and shadow.
- Site plans and floor plans, showing the layout of buildings and their integration with the environment.
- Close-up details of architectural elements like walls, windows, and furniture.
- Landscapes and natural settings where buildings are situated.
- Architects themselves, some in their studios or on construction sites.

 The overall composition is a visual journey through the diverse styles and approaches of these architectural figures.

## Articolazione del corso

Adelina Picone

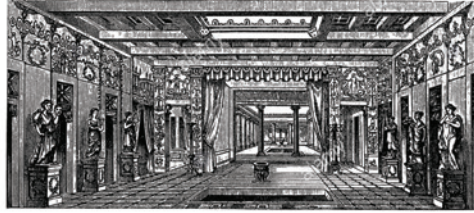
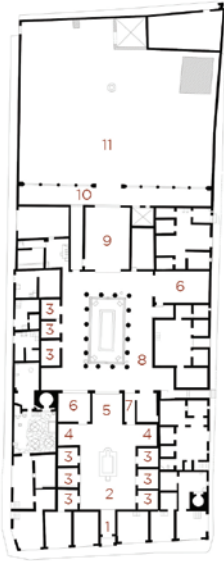
Il corso si articola in lezioni teoriche ed attività progettuale da svolgere in aula. Le lezioni teoriche affrontano due ordini di argomenti: le tecniche del fare, con il supporto dei manuali, e la composizione della forma in relazione agli aspetti interdisciplinari. L'attività progettuale sarà condotta sotto forma di esercitazioni sul tema dell'abitazione.

La prima esercitazione consiste nella lettura tematica del *Danteum* di Terragni, utilizzando il ridisegno come strumento principe. La lettura tende a rintracciarne la *struttura nascosta*, in relazione alla configurazione e qualità degli spazi, alle proporzioni ed alle misure.

La seconda esercitazione si concentra sulla casa di Pompei, ridisegnando pianta e sezione della *Domus* si applicano i canoni vitruviani per scoprire le proporzioni degli ambienti e rappresentarle in plastici interpretativi.

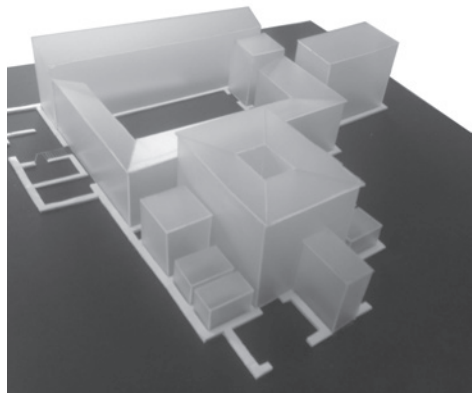
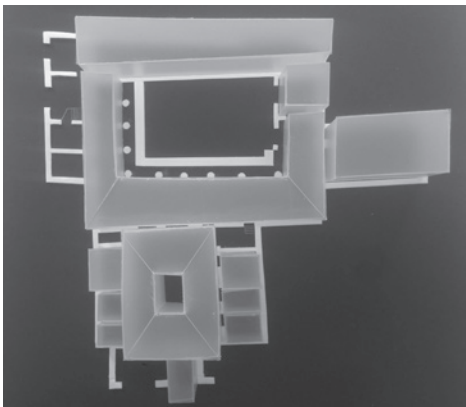
Il terzo esercizio si incentra sulla lettura di una casa contemporanea a patio, assegnata agli studenti dalla docenza, lettura che si concretizza nell'elaborazione di disegni e di un plastico di studio.

Dalla comparazione tra la *Domus* e la casa a patio contemporanea si traggono i principi compositivi dell'esercizio conclusivo, che si contestualizza nel parco archeologico di Agrigento, prefigurando una casa-studio, di cui viene scelto anche il committente tra tre noti *compositori* proposti dalla docenza.



Ridisegno della pianta e immagini raffiguranti la ricostruzione prospettica e la sezione della casa di Pansa, ove sono evidenziati al suo interno i seguenti ambienti: 1) *fauces*; 2) *atrium*; 3) *cubiculum*; 4) *ala*; 5) *tablinum*; 6) *triclinium*; 7) *andron*; 8) *peristylum*; 9) *oecus*; 10) *porticus*; 11) giardino.

Foto del modello di studio realizzato da L. Di Marzio durante il Laboratorio di primo anno.



## Leggere la *domus*

Caterina Mennella

Gli scavi archeologici di Pompei ed Ercolano hanno fornito la prima opportunità di comprendere i modi e le forme dell'abitare domestico nella struttura spaziale e compositiva delle *domus*<sup>1</sup>, consentendo di sostituire nozioni puramente teoriche, riguardo alle tecniche ed ai principi compositivi, con una conoscenza concreta e diretta. Il trattato di Vitruvio, il *De Architectura* (scritto in epoca augustea) costituisce la fonte principale di conoscenza fino al momento dei ritrovamenti delle *domus* di Pompei ed Ercolano, ed in particolare i libri VI e VII, nei quali sono descritte le tecniche costruttive ed esplicitate le regole geometriche e compositive delle *domus*, con un proporzionamento rigoroso tra le misure di pianta e alzato<sup>2</sup>.

L'esercizio di lettura della *domus* assegnato agli studenti del Laboratorio di primo anno prevede la trasposizione dei principi di proporzionamento tratti dal *De Architectura*, nei rapporti planoaltimetrici degli alzati degli spazi della casa, a partire dal ridisegno della pianta. Ad ogni studente è assegnata una *domus* della regio VI di Pompei, di cui disegnare, (rigorosamente a mano) in prima istanza la pianta, individuando le destinazioni dei diversi ambienti, le proporzioni, le variazioni sul tema della composizione assiale. L'applicazione delle regole descritte nei due libri del *De Architectura* consente la ricostruzione ed il riproporzionamento degli alzati nei loro rapporti planoaltimetrici. L'esercizio della ricerca delle giuste misure dell'articolazione volumetrica della *domus* si materializza in un modello di studio, in grado di rendere visibile l'astrazione del vuoto di ogni ambiente della casa.

La scelta di far studiare ed applicare le regole compositive della *domus* agli studenti del primo anno non è scontata, non è un mero esercizio di lettura, ma è propedeutico alla comprensione della struttura compositiva della casa a patio, la tipologia di casa che ha accomunato le forme dell'abitare domestico della storia e di cui la *domus* è l'esempio d'ec-

Vitruvio nel *De Architectura* definisce l'uso, le proporzioni degli ambienti delle *domus* e le relazioni tra lunghezza (L), larghezza (l) e altezza (H). Le tre dimensioni sono generalmente così definite: le altezze per tutti gli ambienti sono da ricavarsi dall'espressione  $H=(L+l)/2$ , ma ci sono delle eccezioni:

a. *ATRIUM*, per le dimensioni in pianta sono tre i modi di agire: (*Figura 1*) si divide la lunghezza in cinque parti e se ne danno tre alla larghezza; (*Figura 2*) si divide la lunghezza in tre parti e se ne danno due alla larghezza; (*Figura 3*) si disegna un quadrato sulla larghezza e il ribaltamento della sua diagonale è la lunghezza. Per l'altezza dell'*atrium* (*Figura 4*) si calcola quella al di sotto delle travi come lunghezza (L)- $\frac{1}{4}$ L e per le soffitte si aggiunge la differenza tra l'espressione generale (H) e l'altezza ricavata dall'ultimo calcolo (h):

$$H=(L+l)/2 \quad h=L-\frac{1}{4}L \quad b=H-h$$

b. *TABLINUM*, per calcolare l'ampiezza (l) si opera in questo modo: se la larghezza dell'atrio è 20 piedi (20x0,26cm), l'ampiezza del *tablinum* sarà l (*atrium*) - $\frac{1}{3}$  l (*atrium*); se l'*atrium* ha una larghezza tra i 30 e 40 piedi il *tablinum* avrà una larghezza pari alla metà della larghezza dell'atrio; se la larghezza dell'atrio è tra i 50 e 60 piedi dividiamo in cinque parti la larghezza e se ne danno due al *tablinum*  $l(\text{tab})=\frac{2}{5} l (\text{atrium})$ ; per l'altezza fino alle travi si calcola come  $h(\text{tab})=l(\text{tab})+\frac{1}{8} l$ ;

c. *TRICLINIUM*, la lunghezza (L) deve essere il doppio della larghezza (l), quindi  $L=2l$ ; per l'altezza vale l'espressione generale  $H=(L+l)/2$ ; se il *triclinium* è quadrato l'altezza sarà  $h=l+\frac{1}{2} l$ ;

d. *ALAE*, per calcolare la larghezza di entrambe: se la lunghezza dell'atrio è tra i 30 e 40 piedi  $l(\text{alae})=\frac{1}{3}L(\text{atrium})$ ; se la lunghezza dell'*atrium* è tra i 40 e 50 piedi  $l(\text{alae})=\frac{2}{7}L(\text{atrium})$ ; se  $L(\text{atrium})$  è tra i 50 e 60 piedi avremo  $l(\text{alae})=\frac{1}{4}L(\text{atrium})$ ; se  $L(\text{atrium})$  è tra i 60 e 80 piedi avremo  $l(\text{alae})=\frac{2}{5}L(\text{atrium})$ ; se  $L(\text{atrium})$  è tra i 80 e 100 piedi avremo  $l(\text{alae})=\frac{1}{3}L(\text{atrium})$ ; l'altezza della singola *ala* si considera uguale alla somma delle *alae* insieme.

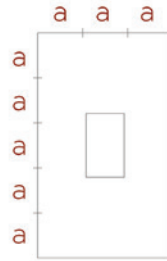


Figura 1

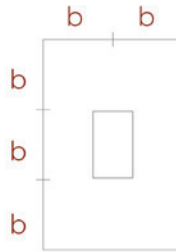


Figura 2

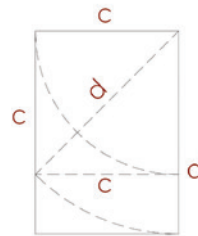


Figura 3

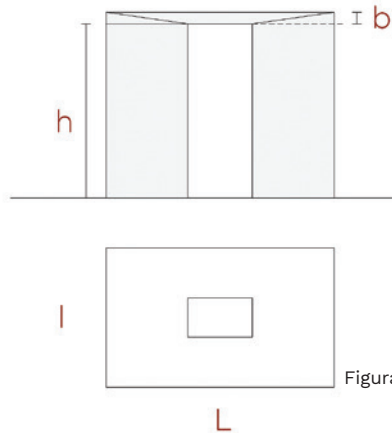


Figura 4



cezione<sup>3</sup>. Nella casa pompeiana la successione di ambienti lungo un asse geometrico e visivo, non sempre coincidente con l'asse di percorrenza, esalta la tensione della sequenza di spazi chiusi/aperti.

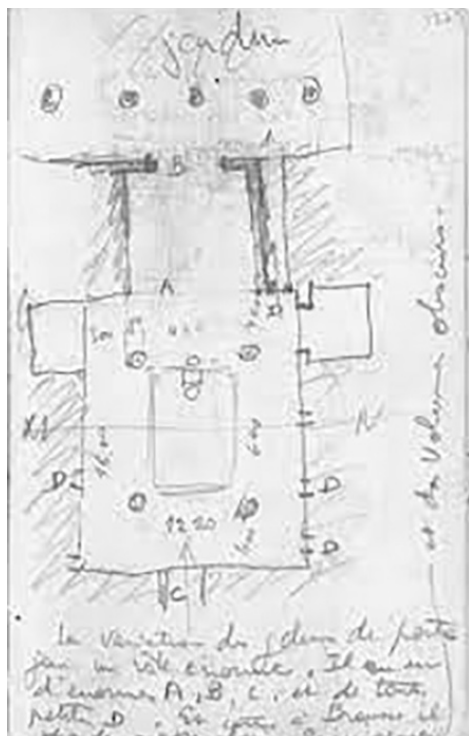
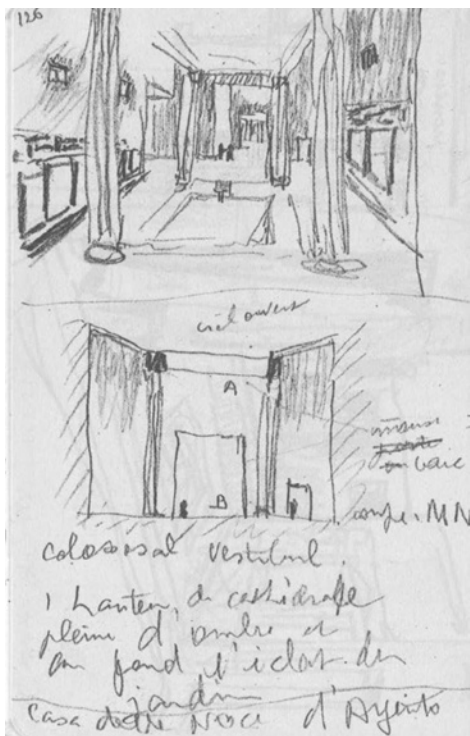
La successione della teoria di spazialità si conclude con il *peristilium*, l'ambiente più privato della casa, sintesi del binomio uomo/natura, che ha sempre affascinato gli architetti, che si sono da sempre interrogati sulle diverse declinazioni del comporre lo spazio intorno alle corti, vere e proprie stanze a cielo aperto<sup>4</sup>.

I ritrovamenti di Ercolano e Pompei, quindi, non solo influenzarono gli usi e i costumi della nobiltà europea agli inizi del XVIII secolo, dando vita all'arte dell'imitazione e ad una tendenza al classicismo nelle forme dell'architettura, ma, grazie ai famosi *Grand Prix* e *Voyage d'Orient*, i giovani architetti dell'epoca iniziarono a individuare proprio nella *domus* una tipologia che rispondeva pienamente alle istanze di pluricentralità, concatenazione spaziale, gerarchia tra spazi serviti e serventi<sup>5</sup>.

Il più famoso tra i *Voyage d'Orient* è certamente quello intrapreso da Le Corbusier tra il 1907 e il 1911, un viaggio che vede la tappa alle rovine di Pompei particolarmente foriera di ispirazione per interpretazioni e riletture spaziali nelle sue opere successive. È proprio negli schizzi conservati nei suoi *carner* che riconosciamo una propensione ed una intenzionalità progettuale nella lettura delle relazioni tra le parti, sia che ridisegni pezzi di città o interni di una *domus*. Nello schizzo dell'atrio della Casa delle Nozze d'Argento si legge chiaramente l'intenzione di cogliere l'essenza metrica degli spazi e di carpirne le articolazioni volumetriche<sup>6</sup>.

Il bagaglio di esperienze che deriva dallo studio approfondito e critico dell'antico si è col tempo convertito in un substrato di conoscenze che Le Corbusier ha trasposto nei suoi progetti. Come afferma Jonathan Kurt Foster è proprio nel suo progetto di Ville La Roche che Le Corbusier vuole mettere in pratica gli insegnamenti della *domus*, per rispondere ai vincoli ed ai problemi che incontrò il suo progetto iniziale.

Non possiamo fare a meno, infatti, di mettere a confronto gli schizzi della Casa del Poeta Tragico, nella sua parte destra, con la planimetria e le spazialità di Ville La Roche e di



In alto. Charles-Edouard Jeanneret, *Casa delle Nozze d'argento*, *Carnet du Voyage d'Orient* n. 4, 1911, pp. 126-127, in Marida Talamona (a cura di), *L'Italia di Le Corbusier*, Mondadori Electa, Milano 2012, p. 84.

A sinistra. Foto dell'atrio di Ville La Roche-Jeanneret, foto a cura de la Fondation Le Corbusier, <http://www.fondationlecorbusier.fr>.

osservare come la successione degli spazi lungo l'asse principale e la variazione altimetrica siano progettate con le stesse modalità compositive.

È nell'ingresso di Ville la Roche, però, che secondo Foster si sintetizzano tutti i caratteri fondativi appresi da Le Corbusier dallo studio della *domus* di Pompei, egli scrive infatti «[...] in its height and with its light streaming in from above, it assumes the character of an atrium [...]»<sup>7</sup>, infatti appena superato lo spazio successivo alla porta d'ingresso, ribassato quasi a voler simulare una *fauces*, si giunge nello spazio a tre altezze, caratterizzato da una grande finestra posta in alto che illumina un pavimento composto di piccoli tasselli di mosaico, e solo all'interno di questo spazio si definiscono tutti gli assi visivi e di percorrenza della casa, come accade per l'*atrium* della *domus* e per gli assi che da esso hanno inizio.

È anche inutile sottolineare come la relazione tra il progetto di Ville la Roche e la lettura della *domus* di Pompei rappresenti per gli studenti la più chiara spiegazione possibile del ruolo del riferimento nel progetto di architettura.

Note:

1. La *domus* pompeiana, scoperta grazie agli scavi iniziati nel XVIII secolo e proseguiti fino al secolo scorso, ha permesso di ricucire le informazioni sul modo di abitare e sulla composizione spaziale delle abitazioni tra il V e III secolo a.C. Fino a quel momento erano noti solo i monumenti pubblici, le ville e le necropoli ma mancavano testimonianze concrete sull'abitare domestico, o quantomeno informazioni della casa prima che essa si trasformasse in caseggiato come testimoniano gli scavi di Ostia, le cui rovine sono datate tra il II e III secolo dell'impero. Cfr. Amedeo Maiuri, *La Casa Pompeiana*, Generoso Procaccini, Napoli 2000.

2. Marco Vitruvio Pollione, *De Architectura*, Edizione Studio Tesi, Roma 1999.

3. Agostino Bossi, *Continuità e migrazione della casa a patio*, in Gioconda Cafiero, Renato Capozzi (a cura di), *Tracce antiche e habitat contemporaneo*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2014.

4. *Ibidem*

5. Massimiliano Savorra, *La casa Pompeiana e la tradizione Beaux-Arts*, Parametro 261, Gennaio-Febbraio 2006, pp. 24-31.

6. Gioconda Cafiero, *La maison La Roche-Jeanneret tra memoria e invenzione*, in Gioconda Cafiero, R. Capozzi (a cura di), *Tracce antiche e habitat contemporaneo*, cit., 2014.

7. Jonathan Kurt Foster, *Antiquity and modernity in the La Roche-Jeanneret Houses of 1923*, *Oppositions* 15/16, winter/spring 1979, pp. 130-153.

A.A. 2019-2020. Ricostruzione di un isolato di Akragas.  
Lavoro degli studenti.

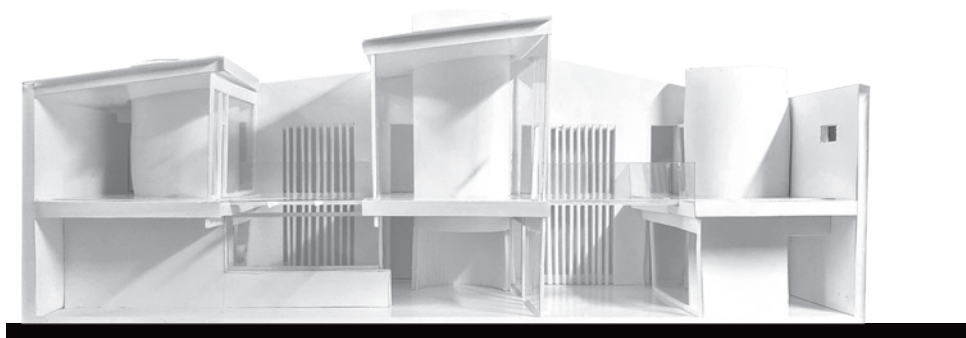
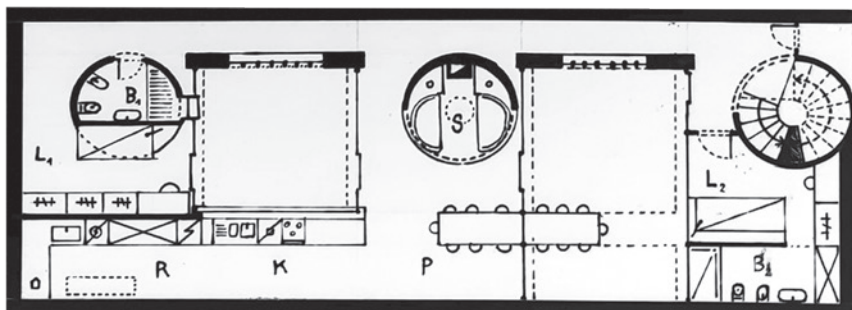
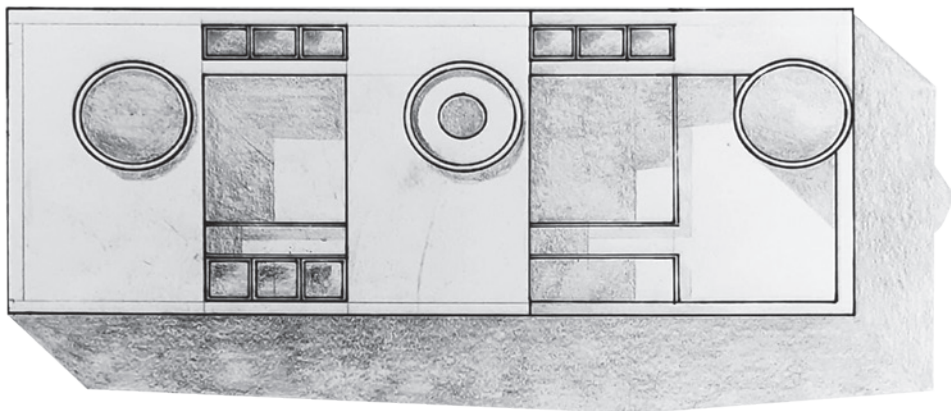


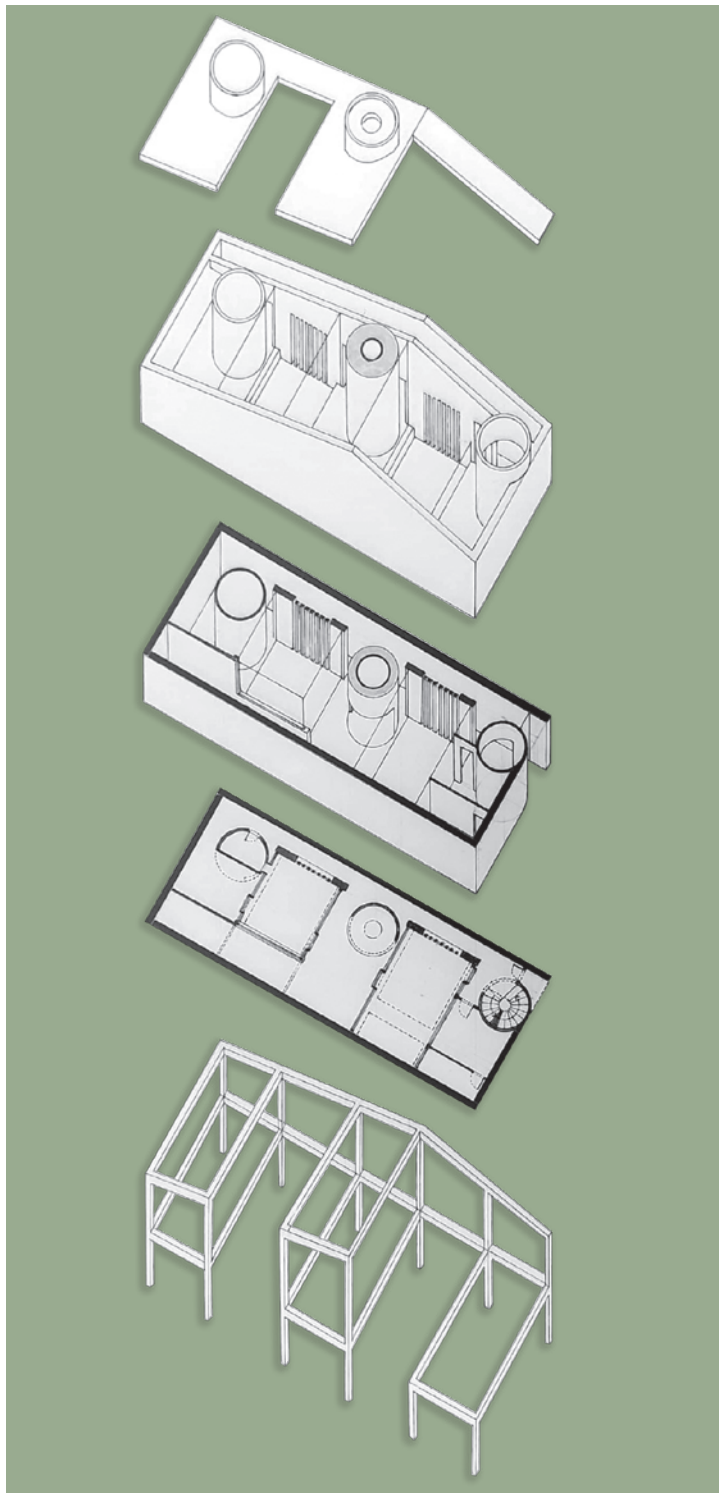
## Leggere le architetture dei maestri

Roberto Sabatino

Il titolo del Laboratorio, *Attraverso le Architetture*, esplicita chiaramente la finalità didattica di avvicinare gli studenti alla conoscenza delle architetture, considerate testo e riferimento per l'azione progettuale. La condizione pandemica e post-pandemica, vissuta durante gli ultimi due anni, ha sollecitato riflessioni profonde sui temi dell'abitare, che hanno portato a ripensare gli spazi della casa contemporanea. Grazie alla lettura ed alla reinterpretazione delle *domus* pompeiane ed al confronto con gli esempi di spazialità analoghe nell'architettura di case contemporanee d'autore, gli studenti assumeranno consapevolezza del ruolo e delle modalità di impiego delle proporzioni, della misura, dei rapporti plano-volumetrici. Diventa quindi importante trasporre i temi dell'abitare nelle forme e nelle articolazioni spaziali. Per farlo si propone lo studio e il ri-disegno di case dei maestri.

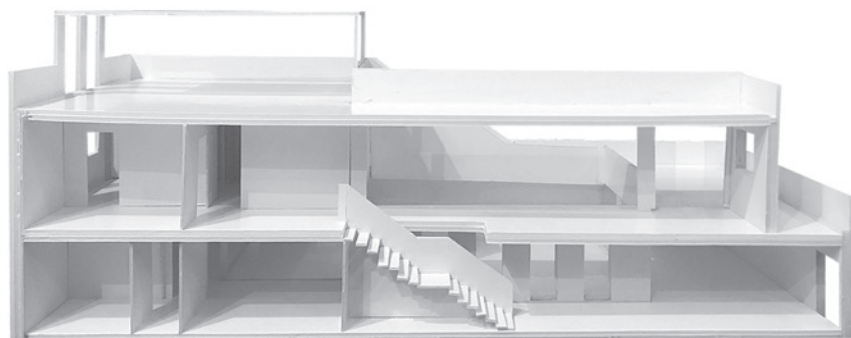
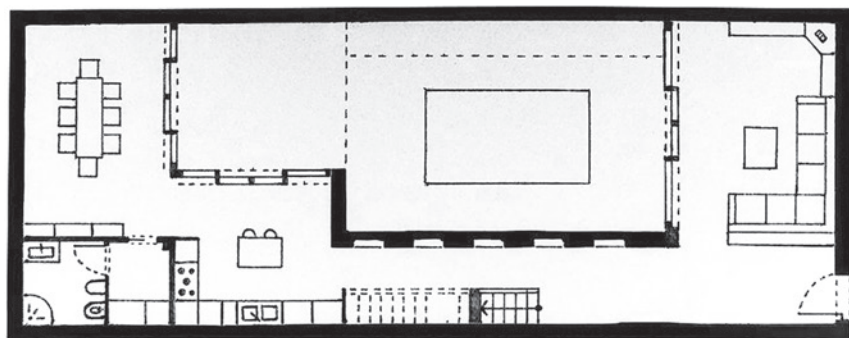
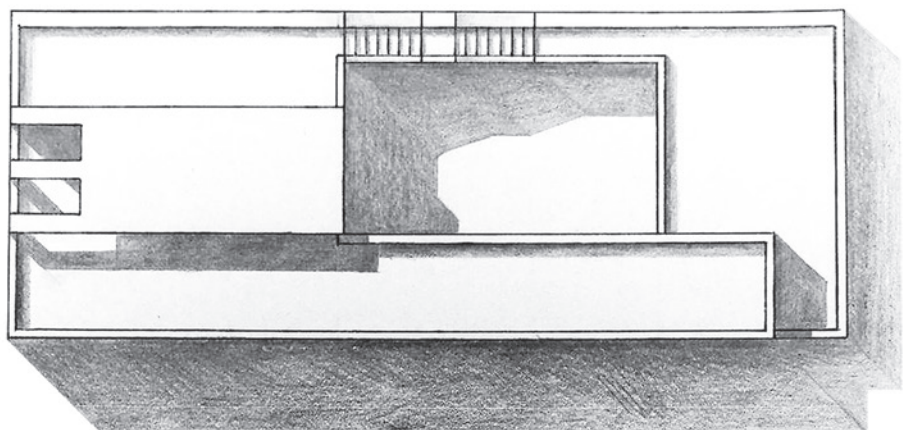
Gli studenti sono chiamati a ri-disegnare piante ed alzati di una casa, assegnata individualmente come riferimento, ed il ri-disegno diventa lo strumento utile alla comprensione delle regole compositive, delle geometrie che governano l'articolazione degli spazi sia in pianta che in alzato. Anche il ridisegno comporta un sistema di scelte e quindi una lettura critica delle ragioni del progetto di architettura e della scelta della sua forma. L'esercizio didattico del ri-disegno delle case unifamiliari d'autore conduce gli allievi a ragionare sulla pianta come generatrice (nel senso in cui la intende Le Corbusier) confrontando le piante di due case isolate unifamiliari di due maestri, in relazione ai principi compositivi ed alle strutture nascoste. L'esercitazione fornisce agli studenti l'opportunità di conoscere diverse case d'autore, architetture parlanti, e differenti configurazioni spaziali, aiutandoli a familiarizzare con misure, proporzioni, distribuzione funzionale, caratteristiche degli spazi. I principi compositivi individuati andranno a costituire l'*incipit* dell'esercizio progettuale della casa a patio contestualizzata nel quartiere ellenistico di *Akragas*.



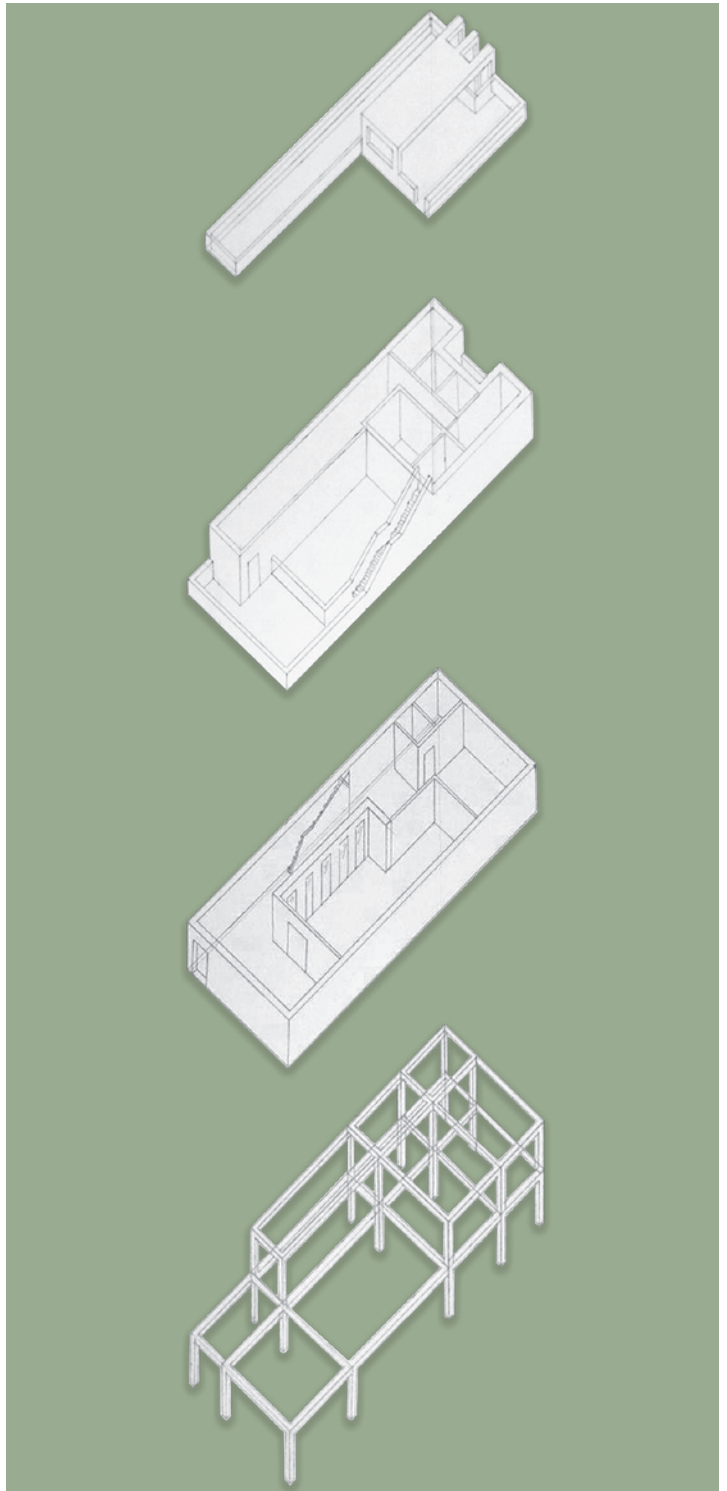


A.A. 2019-2020.  
Esercizio di progetto. R. Calcagno.

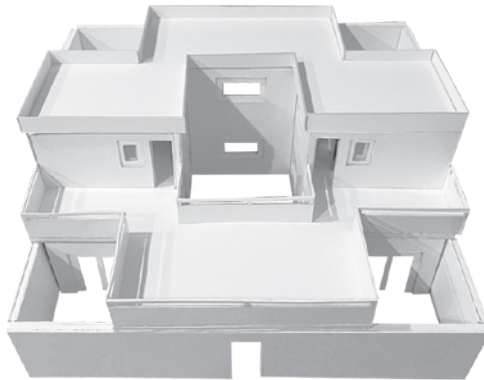
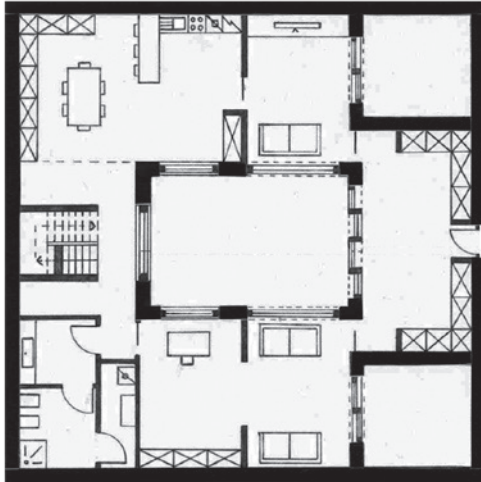
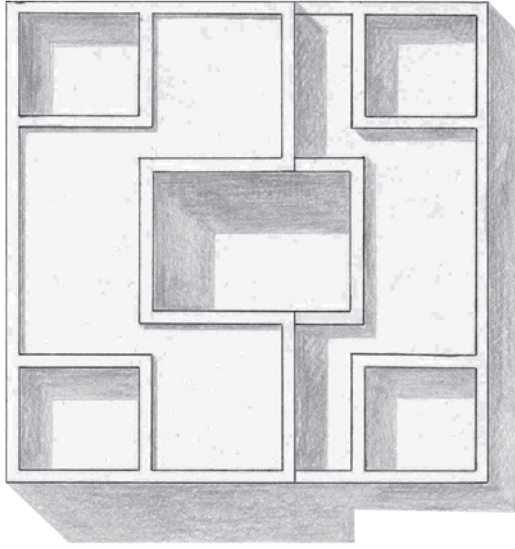
Nuove forme dell'abitare

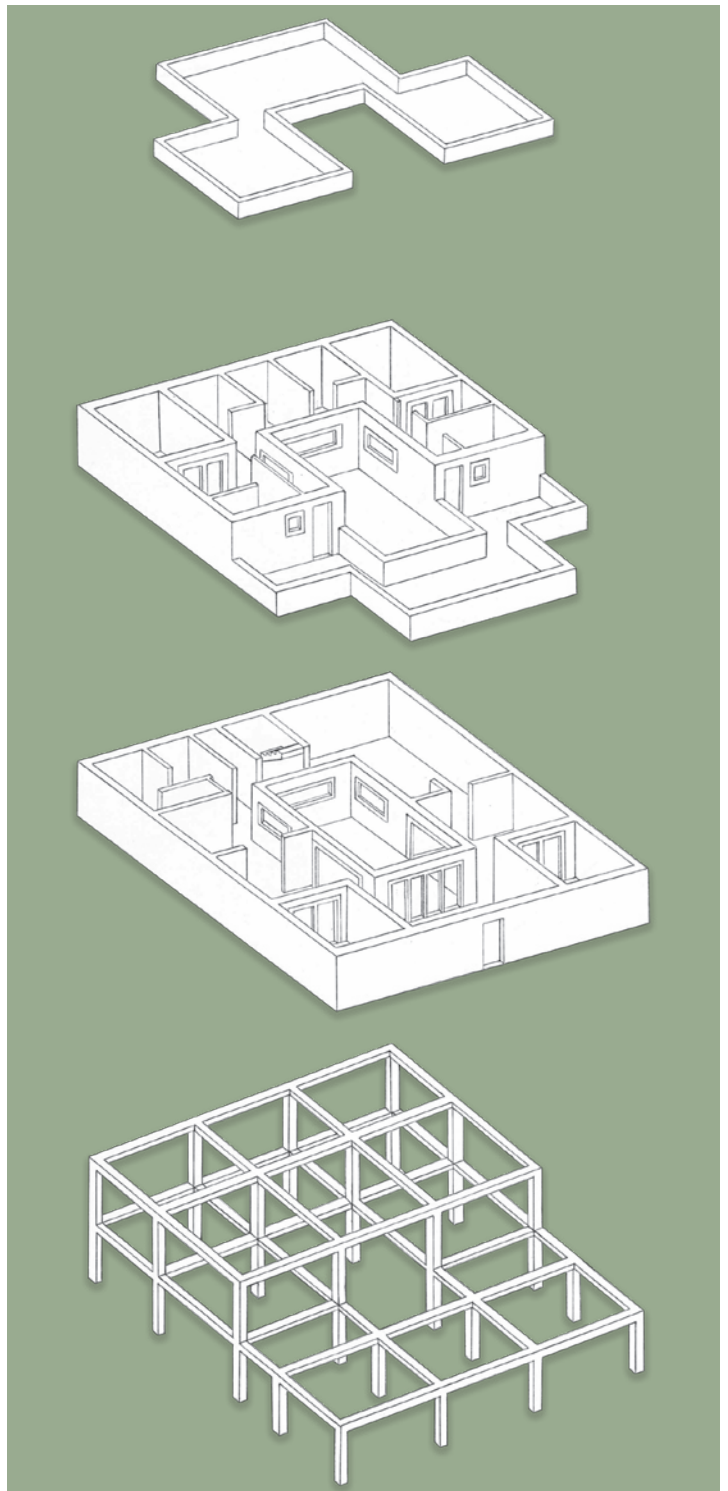






A.A. 2019-2020.  
Esercizio di progetto. M. Capraro.





A.A. 2019-2020.  
Esercizio di progetto. M. De Vito.



A.A. 2020-2021. Ricostruzione di un isolato di *Akragas*. Lavoro degli studenti.

## Nuove *domus* contemporanee

Giovanni Rizzo

L'adesione ad IncipitLab ha condotto, nelle ultime due annualità, a contestualizzare l'esercizio di progetto della casa a patio nell'area archeologica di *Akragas*, scegliendo la struttura urbana del quartiere ellenistico-romano come campo di sperimentazione per nuove *domus* contemporanee. La conoscenza della città antica è stata affrontata da più punti di vista, compendiando letture morfologiche ed urbane (professore Andrea Sciascia), storico-architettoniche (professore Salvatore Di Liello), archeologiche (articoli degli archeologi Giulio Schmiedt e Pietro Griffo).

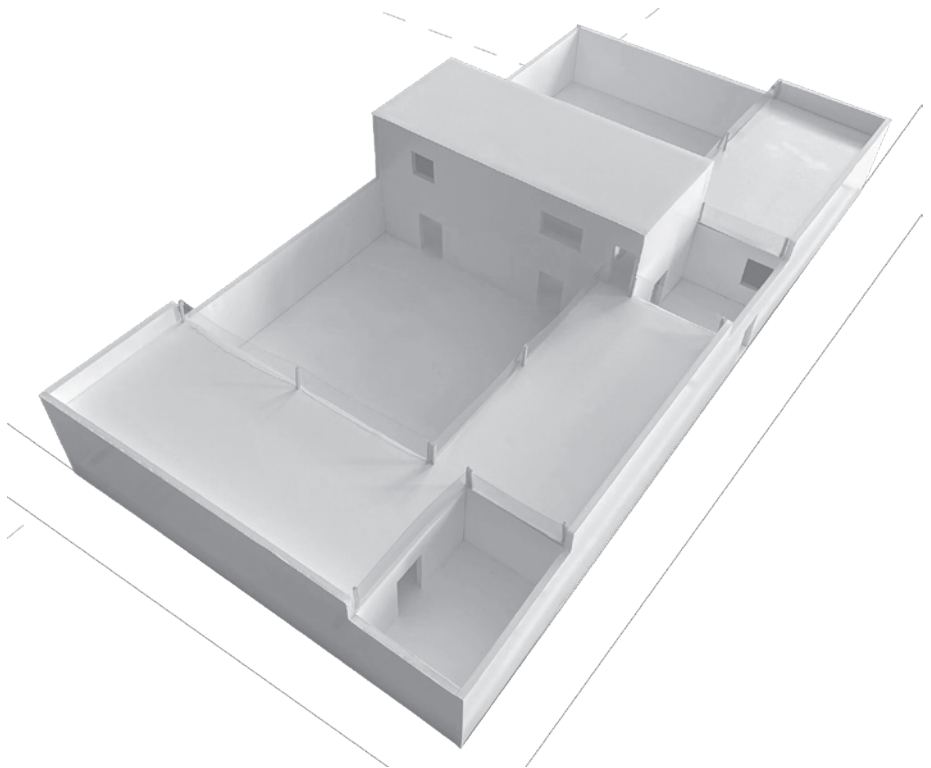
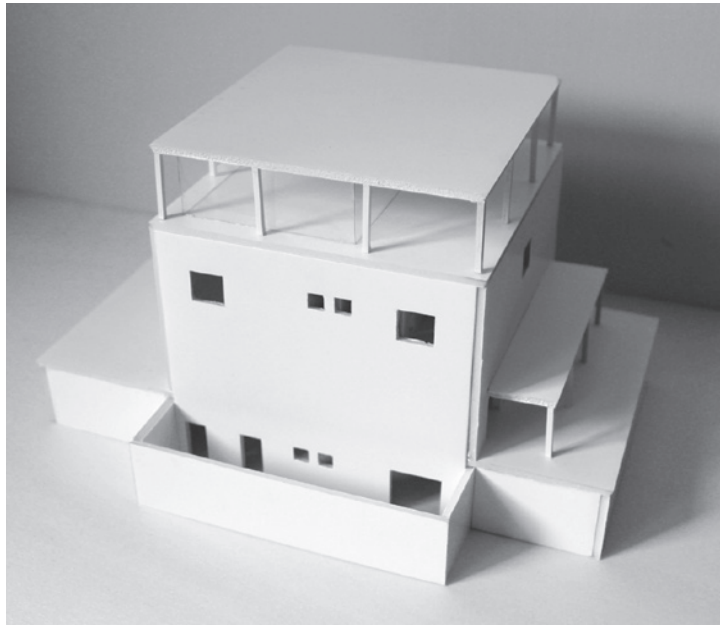
Le ricostruzioni archeologiche posizionano il quartiere ellenistico su un ampio pianoro di versante, fondato su un impianto a maglia rettangolare, scandita da un'alternanza di isolati e *stenopoi* ampi circa 5 metri. All'interno di questa maglia si situeranno le nuove *domus* dell'esercizio progettuale degli studenti, che lavoreranno su due geometrie di base: una a pianta quadrata 17,5 x 17,5 metri, l'altra a pianta rettangolare 17,5 x 35 metri. Attraverso un'operazione di trasposizione e ri-proporzionamento dei principi compositivi nelle *insulae* dell'antica città di Agrigento, gli studenti sviluppano e sperimentano diverse configurazioni volumetriche, verificate contestualmente attraverso differenti configurazioni spaziali e funzionali. Per la sperimentazione progettuale gli studenti hanno la facoltà di scegliere tra tre committenti ideali, a cui sono associati dei programmi funzionali da osservare nell'elaborazione dell'ultimo esercizio progettuale: case a patio che prevedono anche uno spazio specificamente dedicato al lavoro, al pensare e alla possibilità di isolarsi se necessario.

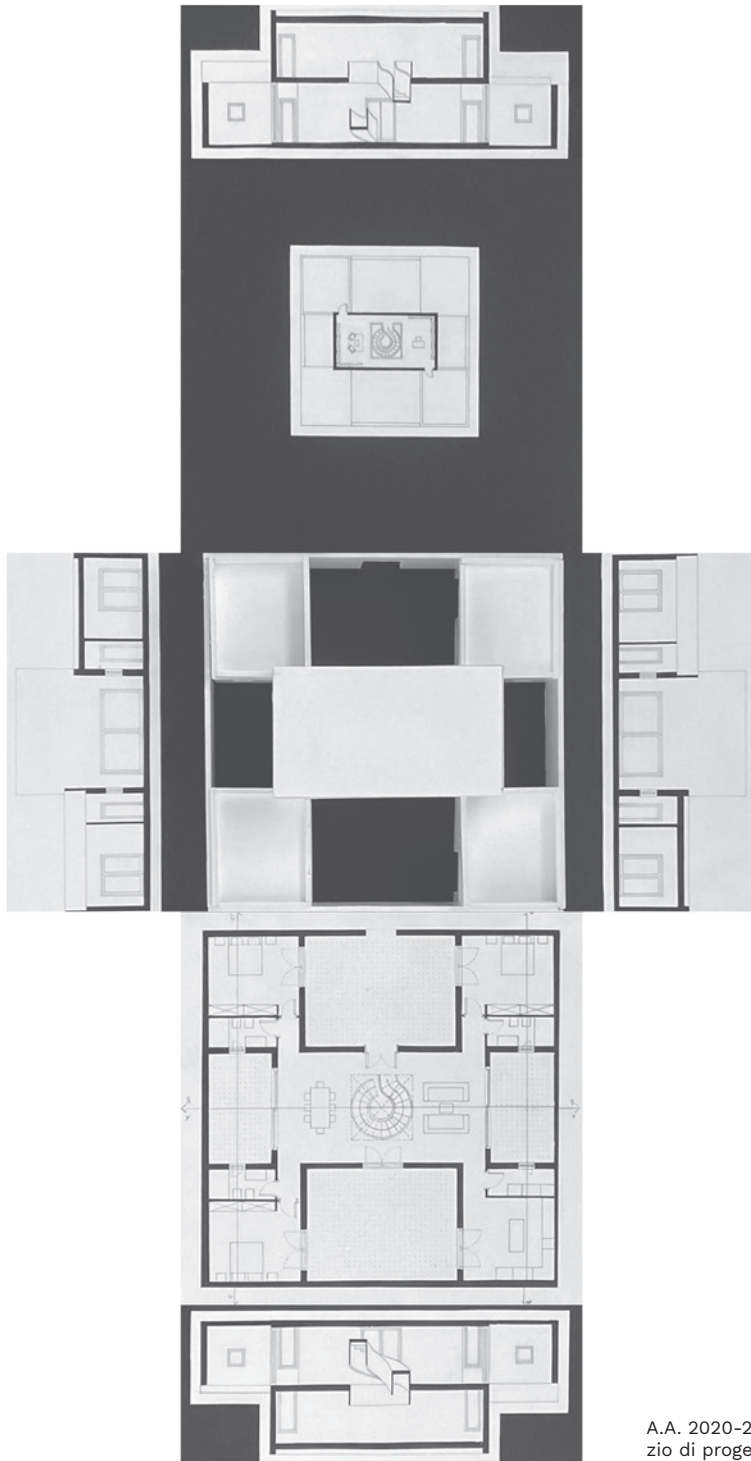
Il tema della casa a patio che articola tutti gli spazi dell'abitare attorno ad uno o più vuoti, il forte rapporto tra spazio interno ed esterno, supportato da una serie di lezioni teoriche sulla casa mediterranea in tutti i suoi aspetti, guida il disegno delle scelte di progetto che gli studenti sono chiamati a compiere.



A.A. 2020-2021.  
Esercizio di progetto.  
F. Capozzo.

Plastico della *Rotonda House* di Alberto Campo Baeza.

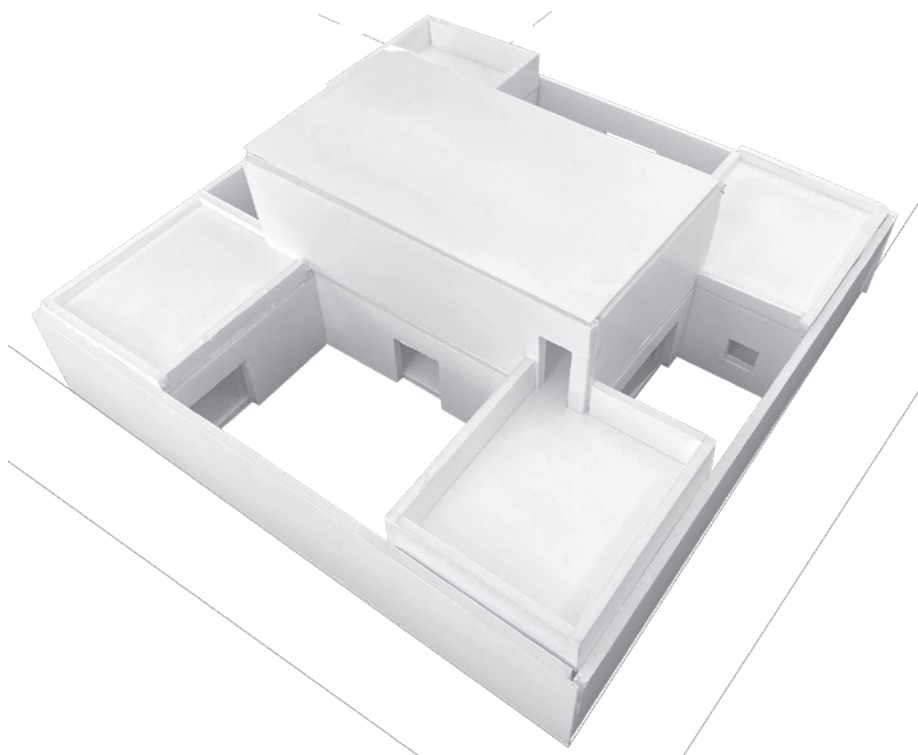
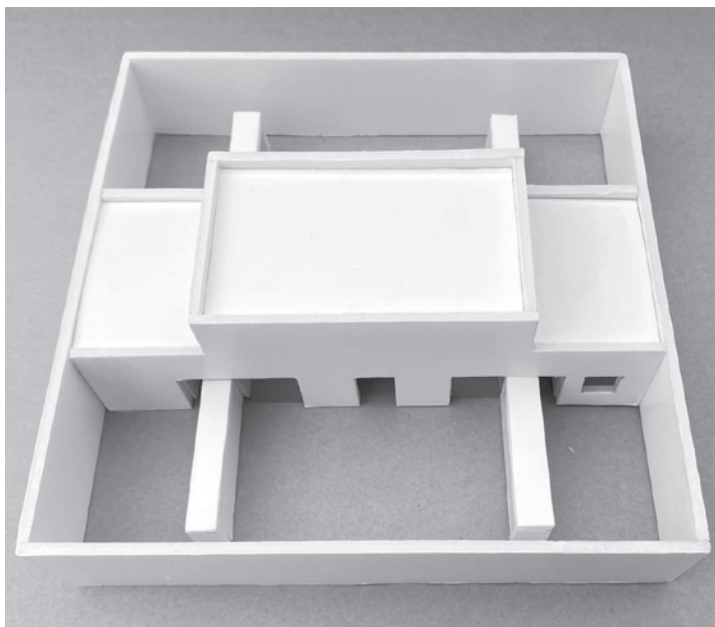




A.A. 2020-2021. Esercizio di progetto.  
M. Cutolo.



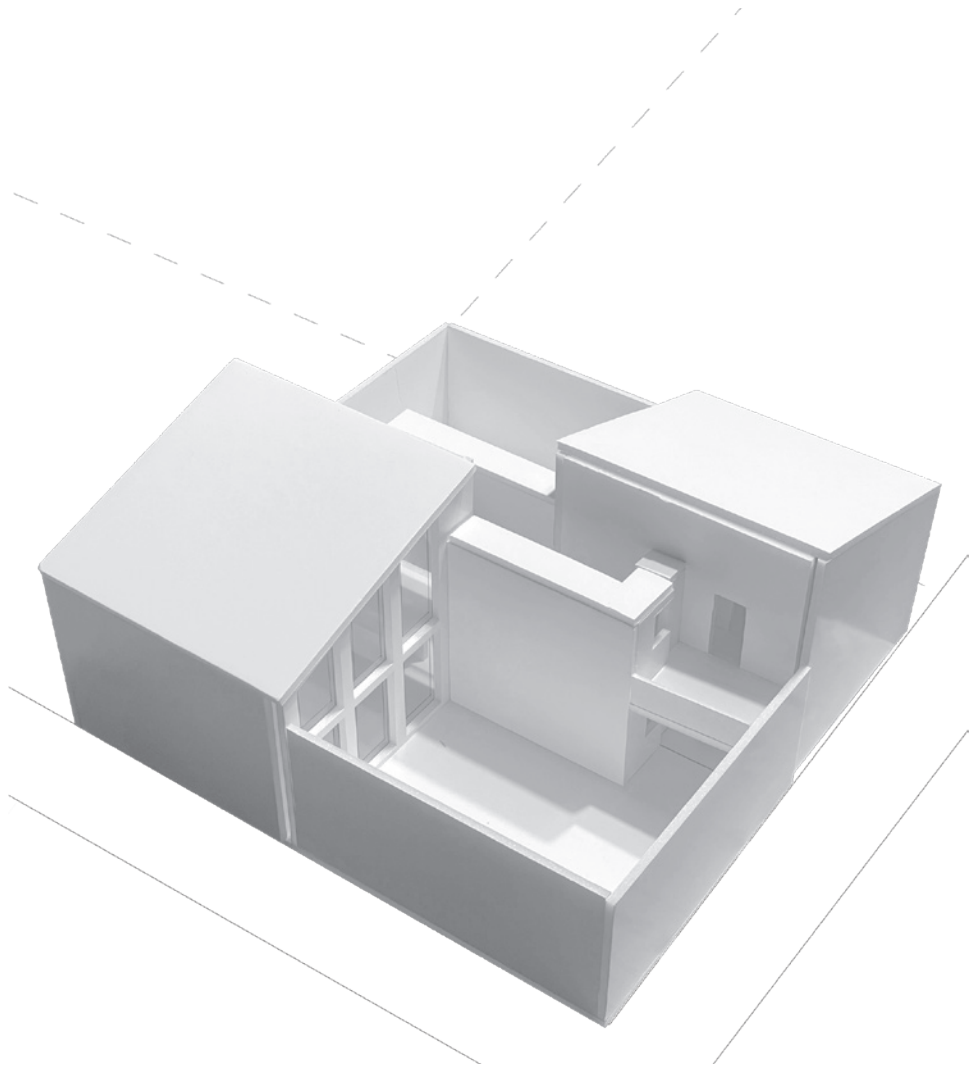
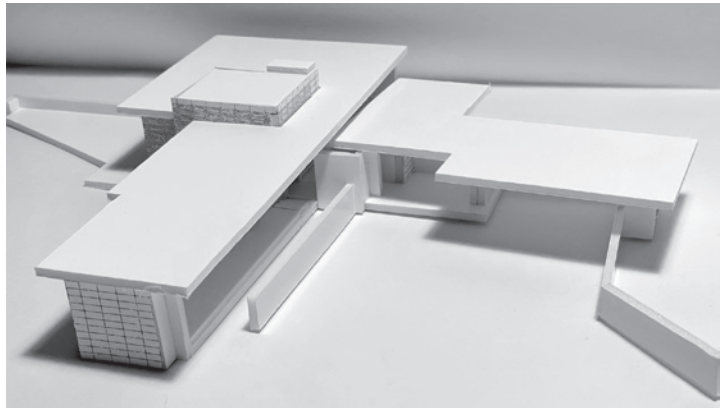
Plastico della *Gaspar House* di Alberto Campo Baeza.





A.A. 2020-2021. Esercizio di progetto.  
F. D'Onofrio.

Plastico della *Kolil House* di Frank Lloyd Wright.





Laboratorio di Progettazione Architettonica 1B\_proff. M. S. Orsini, V. Cestarello

## Forme dell'abitare

### Una casa nella natura nel giardino di Kolymbetra ad Agrigento

A.A. 2020-2021

Il corso di Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica B e il Laboratorio di Progettazione Architettonica 1B hanno indagato, nel corso dei due semestri dell'anno accademico 2020-2021, le possibili declinazioni del tema dell'abitare. Lo studio dello spazio domestico, prima nelle case dei maestri e poi nell'esercizio progettuale, ha approfondito il tema dell'architettura della casa dalle sue unità minime – le stanze – dalle sequenze spaziali interne fino al tema della facciata come dispositivo di relazione tra interno, esterno e paesaggio.

Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica B

docente *Vanna Cestarello*

tutor *Salvatore Pesarino*

Laboratorio di Progettazione Architettonica 1B

docente *Marco Stefano Orsini*

tutor *Roberta Esposito*

#### Bibliografia:

Francesco Collotti, *Idea civile di architettura*, LetteraVentidue, Siracusa 2017.

Adrian Forty, *Parole e edifici*, Edizioni Pendragon, Bologna 2005.

Martin Heidegger, *Costruire Abitare Pensare*, Mursia, Milano 1991.

Carlos Martí Aris, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, CittàStudi, Torino 1996.

Carlos Martí Aris, *La cèntina e l'arco*, Marinotti, Milano 2007.

Antonio Monestiroli, *La metopa e il triglifo. Nove Lezioni di Architettura*, Laterza, Roma-Bari 2002.

Ernesto Nathan Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Marinotti, Milano 2006.

Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, Milano 1979.

Ludovico Quaroni, *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, Mazzotta, Milano 1977.

Peter Zumthor, *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Electa, Milano 2007.



## **Preludi al progetto**

### **Tra le parole *dette* e le case *lette***

*Vanna Cestarello*

La costruzione di una prima esperienza didattica, e la riflessione sui suoi risultati – che altro non sono che frammenti, abbozzi intermittenti da scandagliare, tenere o lasciare andare nella complessità degli episodi continui di insegnamento – chiama in causa la collezione gelosa di ricordi legati allo specifico percorso formativo (un momento non troppo lontano cronologicamente ma non per questo comunque sfocato), e parallelamente ciò che si è afferrato a denti stretti nell'incessante e appassionata ricerca condotta all'interno dei laboratori di progettazione accanto a docenti e studenti: un insieme di pezzi non sempre contigui, disomogenei e fuggevoli che mettono in opera una collezione personale, rapsodica e in divenire, capace di alleviare in alcuni casi il timore del foglio bianco.

Il tempo del ricordo – rileggendo Walter Benjamin – è sempre infatti un'occasione di rinascita, per rifare ciò che si è creduto di sapere, ma in modo diverso; quella sottile frenesia ed incredulità che accompagna ogni nuova esperienza, anche quando accompagnata da un punto di vista privilegiato: quello familiare e adrenalinico allo stesso tempo di ritrovarsi nani sulle spalle dei giganti, immagine che torna con forza in ogni momento della formazione e che rimette in ordine condizioni di partenza e ambizioni.

Il primo anno di università è certamente scandito da una sequenza conclusa di momenti iniziatici, mette insieme una serie di preludi che al primo ascolto risultano incomprensibili, incidenti e che solo più avanti si rimettono in bella fila. Il corso di Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica prova, più di tutti, a descrivere l'intera storia in un tempo più che compresso percorrendone il bordo e tentando più volte delle profondissime immersioni nel corpo della disciplina. Così si sceglie di tracciare le fila del corso partendo e ritornando sempre su questioni semplici, su quelle domande che sono già a galla ma che faticano a trovare una mano alzata,

un dubbio, una discussione. Anzitutto si cerca di attraversare canonicamente il significato delle parole incontrate, che nello specifico linguaggio dell'architettura dischiudono un mondo di espressioni e contenuti ma soprattutto di immagini, che – a volte capaci di interpretare letteralmente i concetti, altre randomiche – insopprimibili si fanno spazio giustapponendosi alle voci degli autori presentati.

Le lezioni infatti provano a dischiudere un vocabolario essenziale, sollecitano la frequentazione di un linguaggio tutto interno all'architettura e tentano una ricerca sul significato di alcune parole imprescindibili per gli studenti al primo anno, che si mostra chiaramente aperta: aperta perché il più delle volte soggettiva e influenzata dalle affinità elettive stratificate negli anni (quei temi che possono diventare ossessioni che Franco Purini ci chiedeva con forza di rincorrere già al primo anno e sviluppare nel tempo), e quindi parziale, perché suscettibile di ulteriori approfondimenti o compressioni anche ruotando intorno agli stessi punti di vista e comunque in continuo perfezionamento perché condivisa sul tavolo tra esercizi e revisioni settimanali con gli studenti. In ogni caso le parole – da idea a forma, da tipo a programma –, sono state intese sempre come tasselli che aspirano alla costruzione di più teorie, perché, nelle premesse condivise, nessuna è da considerarsi davvero esaustiva e completa (anzi spesso in evidente antitesi tra loro) rimandando a loro volta a più pratiche (tecniche) e modi del progetto e della composizione. Teorie e tecniche che per la loro stessa natura etimologica hanno trovato nelle facoltà dell'immaginazione, forma di pensiero così legata ai sensi, il comune denominatore, nel guardare, esercizio instancabile dell'architetto che come sottolineava Le Corbusier in un appunto del 1963, fa discendere a cascata l'osservare, il vedere, l'immaginare, l'inventare ed il creare, ovvero conoscere proattivamente il mondo degli oggetti che ci circondano e prefigurarne, a partire dal solo sguardo, la possibile trasformazione. Il risultato di questo continuo allenamento è la consapevolezza delle forme e delle loro differenze, l'intuizione e l'appropriazione delle loro regole, segreti, valori.

Le possibilità espressive delle parole proposte nelle lezioni, così taglienti e inclusive allo stesso tempo, si sono rivelate sempre molteplici, perché sullo sfondo il mondo del



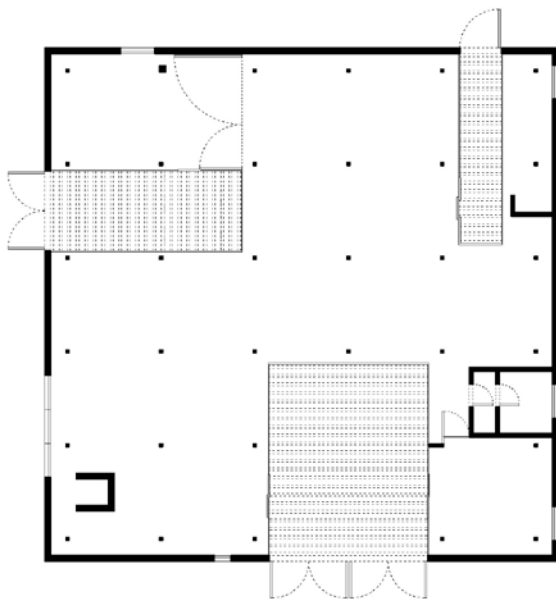
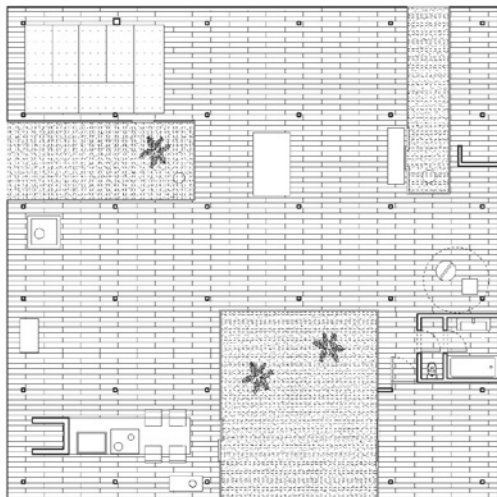


Peter Märkli,  
*Atelierhaus Weissacher*,  
Rumisberg, 2013.  
Collage di uno spazio  
esterno, L. Imperatore,  
L. Lepore.



Rolan Rainer,  
*Summerhouse*,  
St. Margarethen, 1960.  
Collage dello spazio del  
soggiorno, B. Galano,  
S. Maiuri.

Ryue Nishizawa,  
*Weekend House*,  
Usui-Gun, 1997.  
Ridiseño delle piante,  
A. Ficuciello,  
A. Laurano.

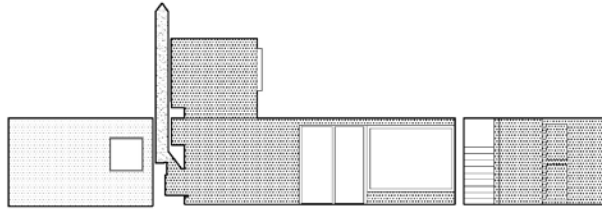


Riken Yamamoto,  
*Yamakawa cottage*,  
Yatsugatake, 1977.  
Collage dello spazio del  
soggiorno, S. Giordano,  
N. Lubrano.



SANAA, *S house*,  
Okayama, 1997. Collage  
di uno spazio esterno,  
V. Fimiani, R. Maiello.



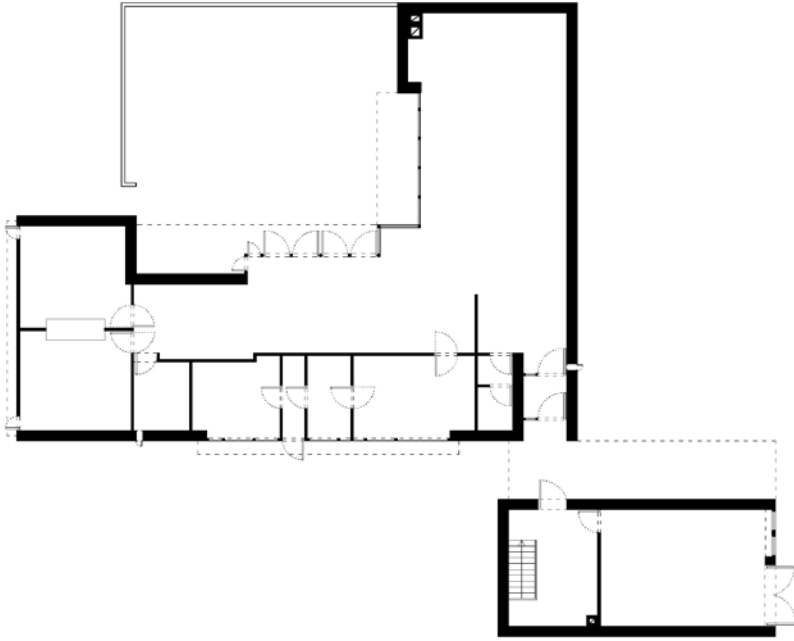


Josep Lluís Sert, *Casa Jutta*, Ibiza, 1965.  
Ridisegno della sezione  
longitudinale e collage  
di uno spazio esterno,  
A. Gambardella,  
A. Milano.

sensibile e del visivo, con gli esempi, le opere di architettura con i loro riferimenti, ne ha moltiplicato le possibilità. Per ciascun termine, o coppie di parole, spesso volutamente poste in sequenza (a volte dialettica, come nel caso di modello e tipo), dopo aver presentato un certo numero di punti di vista, attraversato testi fondativi ed altri meno accademici, si è tentato di ripercorrere i concetti presentati attraverso la lettura specifica di uno o più progetti di edifici di case realizzate, per rammagliare quei concetti così imprescindibili e le loro ripercussioni nell'esperienza del progetto. Tra le parole dette e ascoltate si sono interposti una sequenza di esercizi, su una collezione di case, diversissime, scelte non per l'appartenenza ad una determinata scuola, intervallo di tempo, area geografica, ma per la loro capacità di esprimere in poche mosse le idee sottese, le connessioni con altre architetture, le operazioni compositive. Si accosteranno, così, i modi di Siza e quelli di Sert, si confronteranno i lavori di Sanaa e Nishizawa con quelli di Yamamoto vent'anni prima, le prime case di Herzog & de Meuron e la ricerca di Märkli, Reiner in Utzon e così via: una possibile rete di legami da indagare ed ampliare, laddove ciascuna architettura studiata si staglia per il suo portato di specificità ed espressione ma anche per il peso della memoria e delle tracce di altre architetture che porta con sé, tanto manifesto di regole e ragioni d'essere quando di segreti. Queste case, come parole lette, comprese, vivisezionate, sono state ridisegnate seguendo alcune indicazioni specifiche di lettura e rappresentazione; l'obiettivo, forse evidente solo alla fine dove i ridisegni accostati e ricomposti, una volta disposti su grandi tavoli come isole, emergono nella loro qualità di diagrammi densi di intenzioni motrici, elementi che occupano sempre una posizione privilegiata nel progetto, che descrivono autenticamente l'architettura.

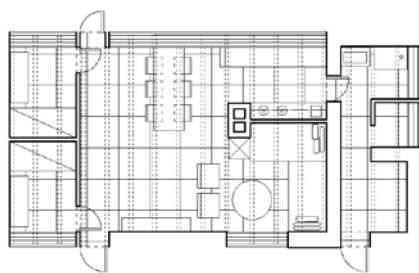
Il primo esercizio, la ricostruzione della pianta e della sezione significativa della casa d'autore studiata in scala 1:100, dove emergono pareti e passaggi principali, l'ingresso, le scale e le bucatore verso il paesaggio. In nero profondo vengono tratteggiate ma anche saldate assieme le parti essenziali dello spazio domestico, che contenute in un bordo così netto, individuano inequivocabilmente l'idea, l'artificio, tutte le intenzioni messe in opera. Il risultato è un disegno sempre

Sverre Fehn, *Villa Underland*, Ski, 1959.  
Ridiseño della pianta e collage di uno spazio interno, F. Esposito, A. Gaudino.





Rolan Rainer,  
*Summerhouse*, St.  
 Margarethen, 1960.  
 Ridisegno della sezione  
 trasversale, pianta e  
 collage di uno spazio  
 esterno, B. Galano,  
 S. Maiuri.



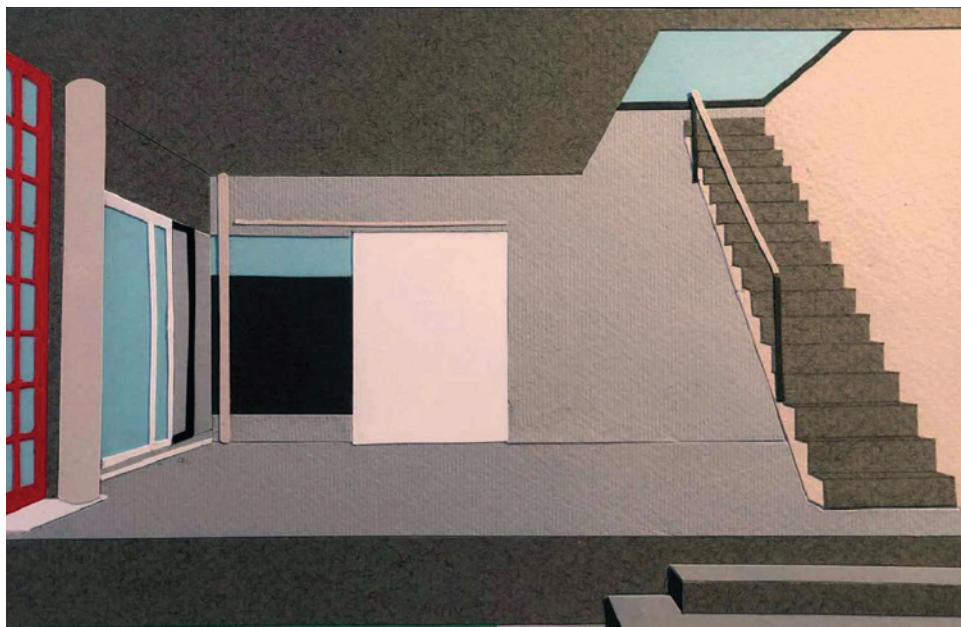
trasparente, proprio come il cristallo a cui faceva riferimento Le Corbusier, una rappresentazione esatta, pur dischiudendo un mondo ampissimo di storie e quindi sensazioni possibili: «La pianta è la generatrice. Senza pianta c'è disordine, arbitrio. La pianta porta in sé l'essenza della sensazione. La pianta sta alla base. Senza pianta non c'è grandezza di intenzione e di espressione, né ritmo, né volume, né coerenza. Senza pianta c'è una sensazione insopportabile di cosa informe, di povertà, di disordine, di arbitrio. La pianta richiede la più attiva immaginazione e insieme la più severa disciplina»<sup>1</sup>. A volte le piante e le sezioni ottenute restituiscono intricate sequenze spaziali, in alcuni casi grandi stanze sono separate mediante blocchi minimi di spazi più piccoli e di servizio, altre volte una griglia di colonne rimanda ad uno spazio tanto esatto quanto indeterminato e inafferrabile.

Il secondo esercizio, il disegno delle internità: alla stessa scala del primo esercizio e sulla stessa pianta e sezione proposta, usando ancora una volta linee nere, con spessori e caratteristiche diverse, vengono rappresentate tutte le superfici incontrate con le loro differenti trame e consistenze, gli arredi e gli oggetti che popolano lo spazio domestico, i sistemi di tende e di scuri alle finestre, le nicchie e i camini, tutte le soglie, i gradini ed i cambi di pavimentazione, qualche pianta; gli infissi e le porte sono dettagliati, i sistemi di illuminazione a volte vengono rappresentati in proiezione. Il paesaggio è così solo una intuizione perché si situa oltre il margine spesso che tiene insieme questa collezione di elementi: una linea di inviluppo unisce parti diversissime, contiene mondi con diversi gradi di intimità e permette di seguire, quasi con lo sguardo, il bordo duro dello spazio interno, il limite dal dentro al fuori. Quel fuori che ancora una volta è il risultato di un mondo interiore e della sua precisa intenzione di definire un paesaggio, di portare dentro un luogo, di lasciare fuori altro. Si osserverà così che un'unica superficie, con la stessa grana e consistenza a volte plasma un'intera casa, che un ritmo di soglie più o meno profonde descrive l'attraversamento di uno spazio domestico come un rito prefissato, che alcuni arredi, così precisamente disegnati, intessono una geografia silente di abitanti possibili, che le tende possono essere più dense di pareti e che un camino è capace di orientare l'intera esperienza di uno spazio complesso.

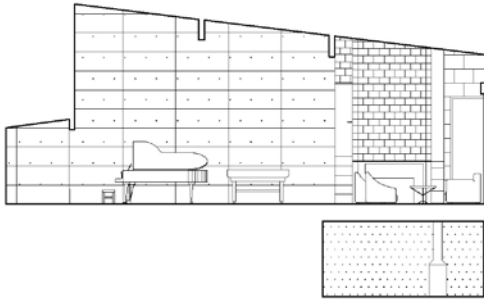


Il terzo esercizio si confronta ancora più manifestatamente con la vita dello spazio, prova a impossessarsi della sua fisicità ma anche degli usi delle storie che è capace di mettere in opera. Partendo da una selezione di fotografie, spesso d'autore, si individuano quelle che più smaccatamente descrivono i temi compositivi, le condizioni specifiche e le gerarchie spaziali, quei rapporti che la casa intesse con l'ambiente urbano o naturale, il valore di alcuni arredi nel popolare l'atmosfera di uno spazio; queste immagini diventano una forte indicazione di partenza per organizzare un nuovo collage, utile a completare la lettura della casa assegnata: l'immagine di questo interno domestico realizzata con fogli e ritagli che alludono a superfici e materiali reali, propone una nuova versione di quello spazio, forzando l'emersione di alcune questioni, e tralasciandone altre. Un esercizio di collezione, organizzazione e scelta, la costruzione di un'immagine per livelli

Alvaro Siza, *Casa Manuel Magalhães*,  
Porto, 1967. Collage di  
uno spazio esterno,  
G. Fabbrocino,  
S. Ferrante



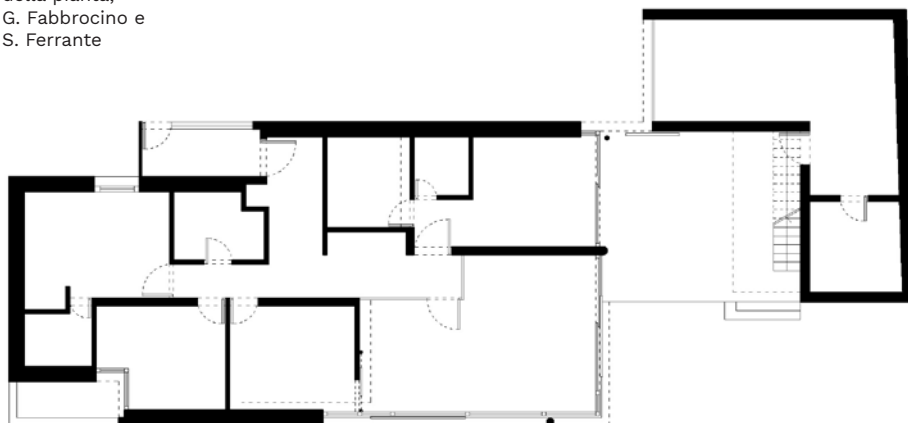
Peter Märkli,  
*Atelierhaus Weissacher*,  
Rumisberg, 2013.  
Ridiseño della sezione  
trasversale e collage  
dello spazio del  
soggiorno,  
L. Imperatore, L.  
Lepore.



successivi, via via più precisi, con una specifica prospettiva e punto di vista: una maniera di leggere la stanza, unità minima dello spazio domestico, attraversata, ridisegnata e finalmente colta, nei suoi molteplici e profondi significati.

Questi esercizi, così posti in sequenza e a complessità crescente, che hanno dischiuso un archivio di immagini ed esempi per quel mondo di parole proposto a inizio corso, hanno provato a sollecitare l'attitudine degli studenti a interrogarsi sul senso e sulla composizione delle forme, a maneggiare dall'interno i temi dell'architettura dello spazio domestico mirando a riversare intuizioni, suggestioni e un primo senso critico nella pratica del progetto all'interno dei laboratori di progettazione. Così di ciascuna casa detta ma soprattutto letta (in quel senso che ci riporta al principio di cogliere con lo sguardo, guardare) si sono colti l'idea, l'articolazione, il programma, le sequenze spaziali, i fondali, i materiali, le atmosfere, pur sapendo che ciascun'opera conserverà ancora gelosamente dei segreti – interlineari – che sfuggono alla sua completa descrivibilità.

Alvaro Siza, *Casa Manuel Magalhães*,  
Porto, 1967. Ridisegno  
della pianta,  
G. Fabbrocino e  
S. Ferrante



Note:

1. Cfr. Le Corbusier, *Verso un'architettura*, Longanesi, Milano 1973; trad. it. *Vers une Architecture*, Editions Crès, Parigi 1923.

## Dalle parole ai disegni

### Appunti di un *primo* laboratorio

Marianna Ascolese

Il Laboratorio di Progettazione architettonica 1 è un momento nella formazione dello studente-architetto di avvicinamento al mondo del progetto di architettura ed è anche una fase del processo educativo dove per la prima volta la *conoscenza teorica* – introdotta nel corso di Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica – e il *fare* – esplicitato nel laboratorio – trovano un punto di incontro proprio nei primi esercizi di progetto. Sin dal principio, costruire un proprio *abbeccedario* diviene un'azione necessaria per cominciare a parlare una lingua comune per l'architettura. E come ogni volta che si appropria una lingua straniera, avere un lessico comune è sostanziale affinché le persone sedute intorno allo stesso tavolo possano imbandire un discorso che, attraverso le parole e i disegni, sia condiviso.

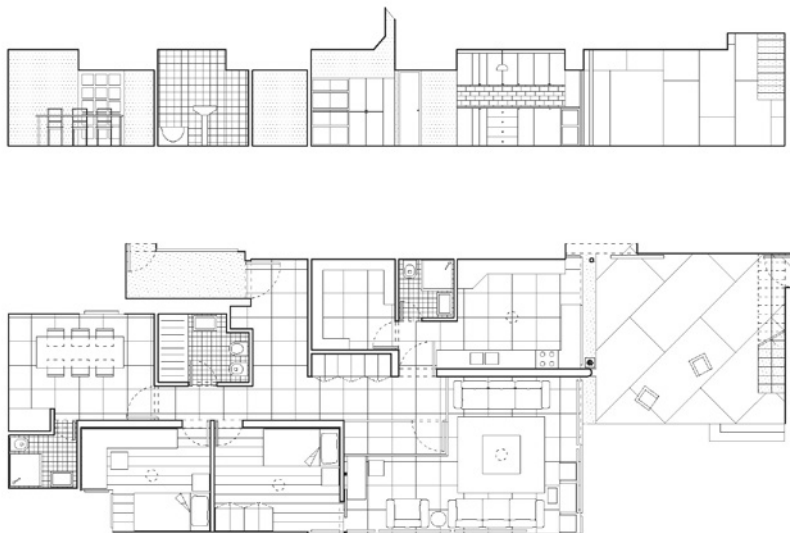
Provare a dare un nome alle cose che ci circondano è un'operazione che nella sua semplicità richiede uno sforzo di precisione e accuratezza, *descrivere* infatti è un momento di avvicinamento alla conoscenza, ma è soprattutto un'azione di definizione. Al primo anno di architettura, questa operazione può essere esplicitata proprio attraverso le parole e i disegni. Se la collezione delle prime parole che ruotano intorno all'Architettura (tipo, forma, composizione, luce...) possono essere esplicitate con lo studio e l'avvicinamento a quei testi *fondamentali* e la lettura di alcune opere dei maestri; il disegno diviene lo strumento che più di tutti indaga il pensiero aggrovigliato dello studente, elabora e manifesta sul foglio le prime note del progetto. Ridisegni, appunti, testi, disegni rappresentano i materiali di base di un *sussidiario* che inizia a strutturarsi sin dai primi giorni e che man mano assumerà forme più compiute e a misura di ogni singolo futuro architetto e sosterrà il percorso didattico di tutti gli studenti.

Il Laboratorio di Progettazione architettonica è un luogo dove iniziare, conoscere e sperimentare ma rappresenta anche lo spazio dove il progetto viene investigato attraverso l'utilizzo e la pratica di strumenti.

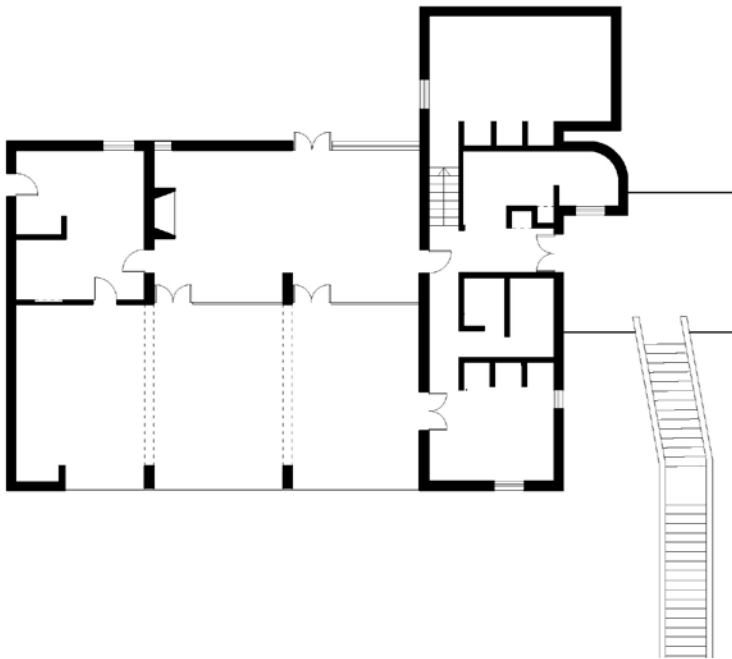
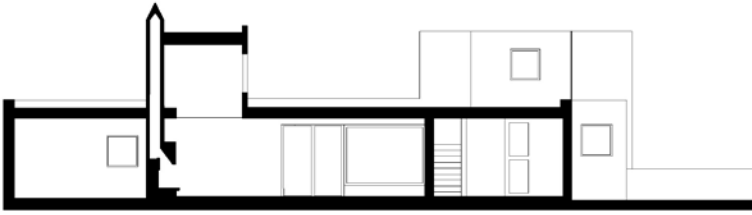
Adoperato in molteplici maniere e con diverse accezioni, il disegno rappresenta più di tutti un dispositivo di avvicinamento al pensiero e alla realtà. Le diverse esperienze raccolte tra gli studenti raccontano come il primo passo da compiere all'interno di un'aula non sia tanto riuscire a elaborare un bel disegno di architettura quanto formare nuovi occhi capaci di esplorare la pratica del *saper vedere*, un'educazione che invita a riconoscere e interpretare lo spazio del progetto. Questo tipo di esperienza richiede una particolare sensibilità di lettura dei luoghi abitati e vissuti per poter essere restituiti, attraverso le molteplici tecniche elaborate, nelle forme *scritte* e *segnate* dell'architettura.

In queste brevi appunti che tratteggiano alcuni momenti significativi di un percorso didattico, soffermarsi su un bre-

Alvaro Siza, *Casa Manuel Magalhães*,  
Porto, 1967. Ridisegno  
della sezione  
longitudinale e pianta,  
G. Fabbrocino e  
S. Ferrante



Josep Lluís Sert, *Casa Jutta*, Ibiza, 1965.  
Ridisegno della pianta  
e sezione longitudinale,  
A. Gambardella,  
A. Milano.



ve saggio dal titolo *Note Sparse* del 1989 di Arduino Cantafora, può essere un arricchimento per il percorso di uno studente alle prime armi ponendo l'attenzione – dal suo sguardo profondamente pittorico – sulla necessità di mettere in scena quel *taglio ottico* capace di definire una certa consuetudine nel fare le cose, dove il disegno diventa non una *pura ortografia* ma piuttosto «una precisa coscienza del modo di porre la soluzione dei problemi compositivi»<sup>1</sup>.

Un esercizio rivolto agli studenti ma in generale a tutti gli architetti (che sono e saranno) immersi nella realtà delle cose costruite diventando essi stessi architettura e proprio attraverso il disegno riconoscono quella capacità di praticare «l'immaginazione come strumento di conoscenza o come identificazione con l'anima del mondo»<sup>2</sup>.

Il laboratorio di Progettazione architettonica raccoglie esiti di una pratica fatta di dedizione e continuo esercizio dove la «tecnica del fare rappresenta la sola speranza che abbiamo di sentirci in qualche maniera abitatori della vita»<sup>3</sup>.

Con una sottile irruenza, in queste *note sparse* tornano alla mente, provando a dare un ordine ai pensieri, le parole di Cantafora: «il lavoro è come la vita stessa e spesso il lavoro è la vita stessa. Si consuma giorno per giorno nella fatica di piccole cose, le une affiancate alle altre, le une compenstrate nelle altre. E guardando, ascoltando, insistendo con occhi indagatori fra le forme e la vita ci si riempie di realtà e il proprio contributo di progetto, l'idea di quel progetto, diviene un umile frammento confuso tra le voci che provengono da fuori»<sup>4</sup>.

Note:

1. Arduino Cantafora, *Note Sparse*, «XY», n. 10, 1989, p. 68.

2. Italo Calvino, *Lezioni americane*, Mondadori, Mi-

lano 2012 (1993), pp. 102.

3. Arduino Cantafora, *Note Sparse*, cit., p. 70.

4. *Ibidem*.





## Il progetto come metodo

Marco Stefano Orsini

Il Laboratorio di Progettazione Architettonica B del primo anno ha inteso condurre lo studente attraverso quella sequenza logica di scelte che informano la composizione architettonica di quanti, volendo seguire la lezione dei maestri, «moderatori della fantasia»<sup>1</sup>, guardano all'arte del costruire come ricerca e aspirazione alla «generalità e ripetibilità di caratteri determinati»<sup>2</sup>. Sequenza logica di scelte che, muovendo dai modi dell'insediamento, definiscono il tipo; dalla definizione del tipo ricercano poi i modi della sua costruzione e quindi la corrispondenza fra sistema costruttivo ed elementi architettonici: in definitiva un percorso nei grandi temi dell'architettura classica. Un percorso alla ricerca di un "senso" delle architetture domestiche, «il quale trova necessariamente espressione mediante l'indissociabile unità tra *techné* e forma»<sup>3</sup>.

Fondante è stata la scelta di definire lo spazio domestico nel solco della tradizione del moderno: il luogo, i Giardini della Kolymbethra, ci ha permesso di affrontare il tema della relazione con la Natura in un contesto straordinario, nel quale le architetture del passato sembrano preludere alla via da seguire, avendola già indicata ai maestri.

«[...] una delle cose più importanti che deve fare un architetto è scegliere i propri maestri, cioè fissare quella costellazione di riferimenti, quella 'famiglia spirituale' che dovrà servirgli da fondamento o meglio da stimolo per orientare e sviluppare il proprio lavoro»<sup>4</sup> scrive Martí Arís a proposito di Grassi e al suo proponci «un cammino arido e senza scorciatoie, [che] ci invita all'ingrato compito di rimettere in discussione i propri convincimenti, costringendoci ad affrontare da capo i problemi di sempre»<sup>5</sup>. Si è selezionato un gruppo ristretto di maestri al fine di indicare un modo della relazione con la lezione della storia: attraverso il tema specifico del progetto, immergersi nella strada dell'affrontare da capo i problemi di sempre perché propri dell'architettura, alla luce del sentiero tracciato, propositivo di approcci più

che di soluzioni, di percorsi più che di mete o, ancora più sterilmente, di forme.

Mies, Utzon, Vacchini, Grassi propongono sentieri difficili, tanto poco rassicuranti quanto più fertili di implicazioni per il nostro lavoro; tanto profondamente moderni quanto più indietro nella storia si concentra l'indagine. Si pensi al ruolo che Stonehenge ha avuto nella ricerca di Vacchini, ad esempio. Maestri attenti alla tecnica, alla relazione con la natura e con la storia e di questi temi nella loro complessa dialettica, che aprono la via alla ricerca delle forme dell'abitare del nostro tempo. Che Mies riporta al centro della ricerca dell'architetto.

La relazione con la natura è stata già individuata come la più grande eredità della lezione dei maestri del Moderno. I modi della relazione afferiscono sostanzialmente a due: quello della relazione diretta, della natura contemplata come esterno; quello della relazione indiretta e mediata dal recinto, «una parte di spazio limitato all'interno dello spazio sconfinato»<sup>6</sup>.

Quindi lo spazio domestico nella natura nel solco della modernità ci ha condotti a riflettere sui modi nei quali costruire la relazione con il suolo e la scelta del tipo capace di realizzare il modo della relazione prescelto. Lo spazio domestico della modernità istituisce la propria relazione con la natura in modo diretto, considerando la natura come *esterno*, nel tipo della casa a loggia, o in modo indiretto, considerando la natura come *interno*, nel tipo della casa a corte.

Abbiamo scelto di occuparci del primo tipo, ritenendolo più proprio alla condizione del giardino, al suo essere immerso direttamente nel contesto naturale, potendo con esso istituire una relazione di contemplazione diretta, come nel caso esemplare della casa Farnsworth.

A questo punto andava definito il modo nel quale fondare la relazione con il suolo naturale. Si sono offerti allo studente quattro modi di tale relazione:

- a. la modellazione del suolo e la costruzione di una terrazza mediante un muro controterra di contenimento, che definisce il luogo della casa;
- b. la definizione di un basamento sul modello greco della crepidine;

- c. la creazione di un podio su cui innalzare lo spazio della casa, sufficientemente alto da poter essere a sua volta abitato;
- d. la costruzione di un rapporto più complesso con il suolo nel quale la casa si libra leggera su elementi di mediazione con il terreno, come una loggia sospesa sulla natura circostante.

Quattro modi che lavorano sulla definizione del primo degli elementi del progetto, il modo della relazione con il suolo, il modo nel quale lo spazio domestico tocca il suolo naturale e lo rende abitabile, sottraendolo al caos e delimitandone la fruizione, umanizzandolo, innanzitutto attraverso la costruzione della planarità che rende confortevole la sosta e la contemplazione dello spazio all'intorno. Se nei primi casi il lavoro si concentra principalmente sulla scelta della collocazione dell'edificio al fine di ridurre al minimo le azioni di appropriazione e definizione dello spazio pavimentato della loggia, negli ultimi due è l'articolazione del passaggio tra il suolo e lo spazio della loggia trasparente a dominare la composizione, potendo i mezzi tecnici superare la difficoltà della collocazione.

Nel caso della terrazza, l'elemento principale della composizione diviene il muro controterra, capace di delimitare la porzione di suolo oltre la quale il terreno è definito nella sua planarità abitabile. Il muro controterra, come nei terrazzamenti che riducono il crinale ad una serie di planarità successive coltivabili, contiene e delimita il suolo di natura.

Nel caso del basamento, la relazione con il suolo è mediata da un elemento che si eleva dalla linea di terra quel tanto che basta a individuarlo come non più naturale, una sorta di concrezione artificiale. Il parallelo con la crepidine del tempio è cogente.

Nel caso del podio, tale elemento di mediazione eleva l'edificio di una misura tale da renderlo abitabile. L'articolazione delle parti, da quella che poggia direttamente sul suolo, stereotomicamente definita nella sua massività, a quella della loggia superiore, tutta tesa a offrire la massima visuale sulla natura circostante, costituisce il cuore dell'azione progettante.

Nell'ultimo caso, l'articolazione degli elementi di mediazione tra la loggia abitata ed il suolo naturale è più complessa, con l'obiettivo primario di lasciare che lo spazio domestico si

libri leggero, offrendo la massima visuale libera all'intorno.

A questi quattro modi della fondazione, nella definizione del tipo della casa a loggia, abbiamo associato quattro modi della costruzione: la campata di natura muraria; la campata di natura lignea; la piastra; la trave parete. Quattro modi della costruzione capaci di dare risposta alla definizione del tipo e del carattere dello spazio domestico, lavorando sulla definizione degli elementi costitutivi.

Nella campata muraria si è lavorato sulla reiterazione di un elemento finito in sé nel quale fosse riconoscibile la natura litica della struttura portante. La massività, il contenimento e la forma degli sbalzi, l'articolazione degli elementi chiudenti, definiscono la campata e ne definiscono le regole della reiterazione.

Nella campata di natura lignea, il telaio strutturale ritma la composizione, potendo concentrare, per propria natura, i nuclei portanti in elementi puntuali, che abbiamo lasciato leggibili nella loro autonomia.

Nella piastra, la definizione dello spazio domestico coincide con la sua copertura: il tetto, nel suo funzionamento nel piano, si libra rigido. Ad una copertura di questa natura è possibile associare un numero minimo di sostegni, con attenzione a controventare, nella geometria della loro disposizione, la struttura per favorirne la risposta al sisma.

Nella trave parete, l'elemento lineare della trave assume dimensioni tali da poter coincidere con una delle pareti della casa. Si ricorre tale sistema costruttivo in presenza di grandi campate libere o di sbalzi notevoli, affidando poi alla copertura il compito di controventare, nell'altro senso, la struttura.

Lo spazio domestico si è fondato sulla articolazione di spazi serventi, principali, e spazi serviti, secondari al servizio dei primi, nel solco della lezione di Kahn o nella profonda rilettura che ne hanno dato Vacchini o Utzon.

Si è scelto di lavorare con proporzioni note nella definizione delle stanze della casa, costringendoci all'uso del rapporto 1:1 o della sezione aurea e la loro reiterazione, per dare misura agli spazi e controllarne gli esiti, in funzione dei sistemi costruttivi prescelti. In uno schema 4x4 abbiamo ordinato sedici prototipi di case con i quattro modi della costruzione per i quattro modi della fondazione al suolo. Sedici

prototipi che sono serviti da base per i progetti delle case del corso. Sedici prototipi sui quali approfondire la spazialità dello spazio domestico e la sua relazione con la natura, i modi dell'appropriazione dello spazio di natura.

Nelle pagine che seguono si intende presentare alcuni esiti del laboratorio, rappresentativi del metodo portato avanti con gli allievi.

Note:

1. Antonio Monestiroli, *La metopa e il triglifo*, Editori Laterza, Roma-Bari 2002, p. 43.
2. Ivi, p. 6.
3. José Ignacio Linazasoro, *La memoria dell'ordine*, LetteraVentidue, Siracusa 2015, p. 73.
4. Carlos Martí Arís, *La centina e l'arco*, Christian

Marinotti Edizioni, Milano 2007, p. 139.

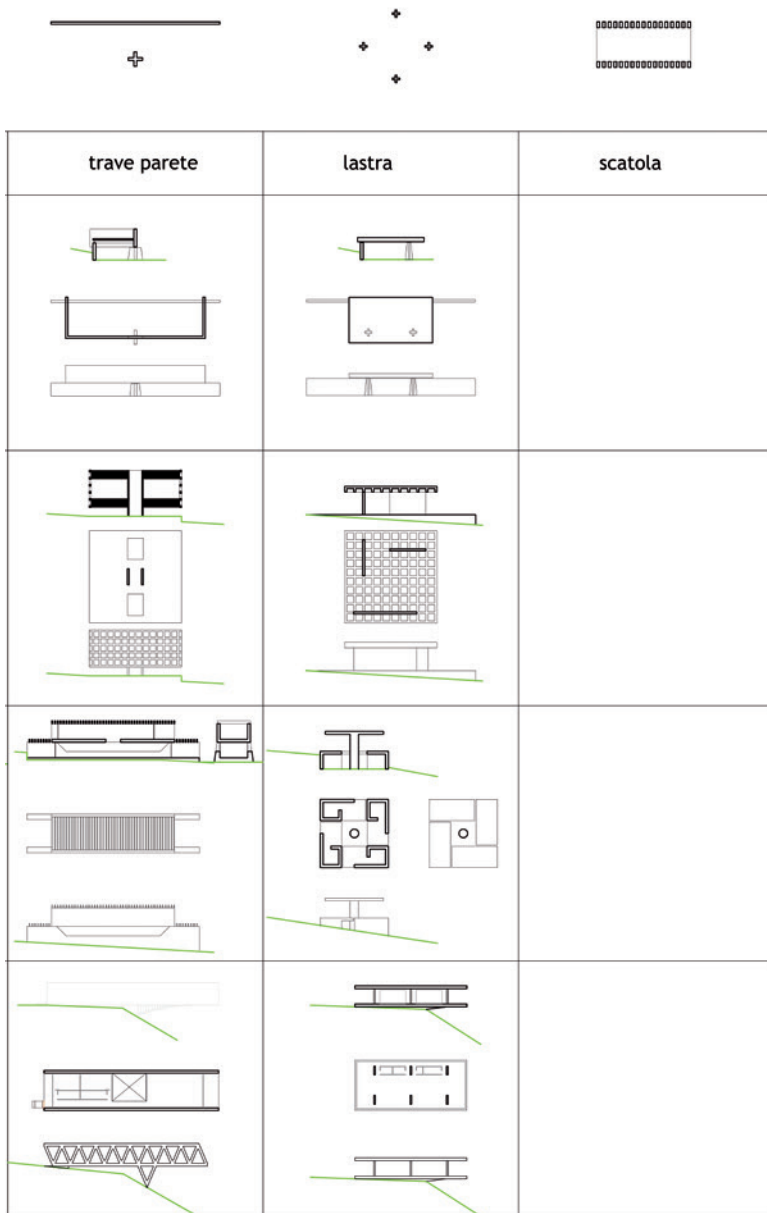
5. Ivi, p. 143.

6. Hans Van der Laan, *Lo spazio architettonico*, in *Trattati di architettura e liturgia. Il numero plastico, lo spazio architettonico, gioco di forme*, Libria, Mestre 2020, p. 240.

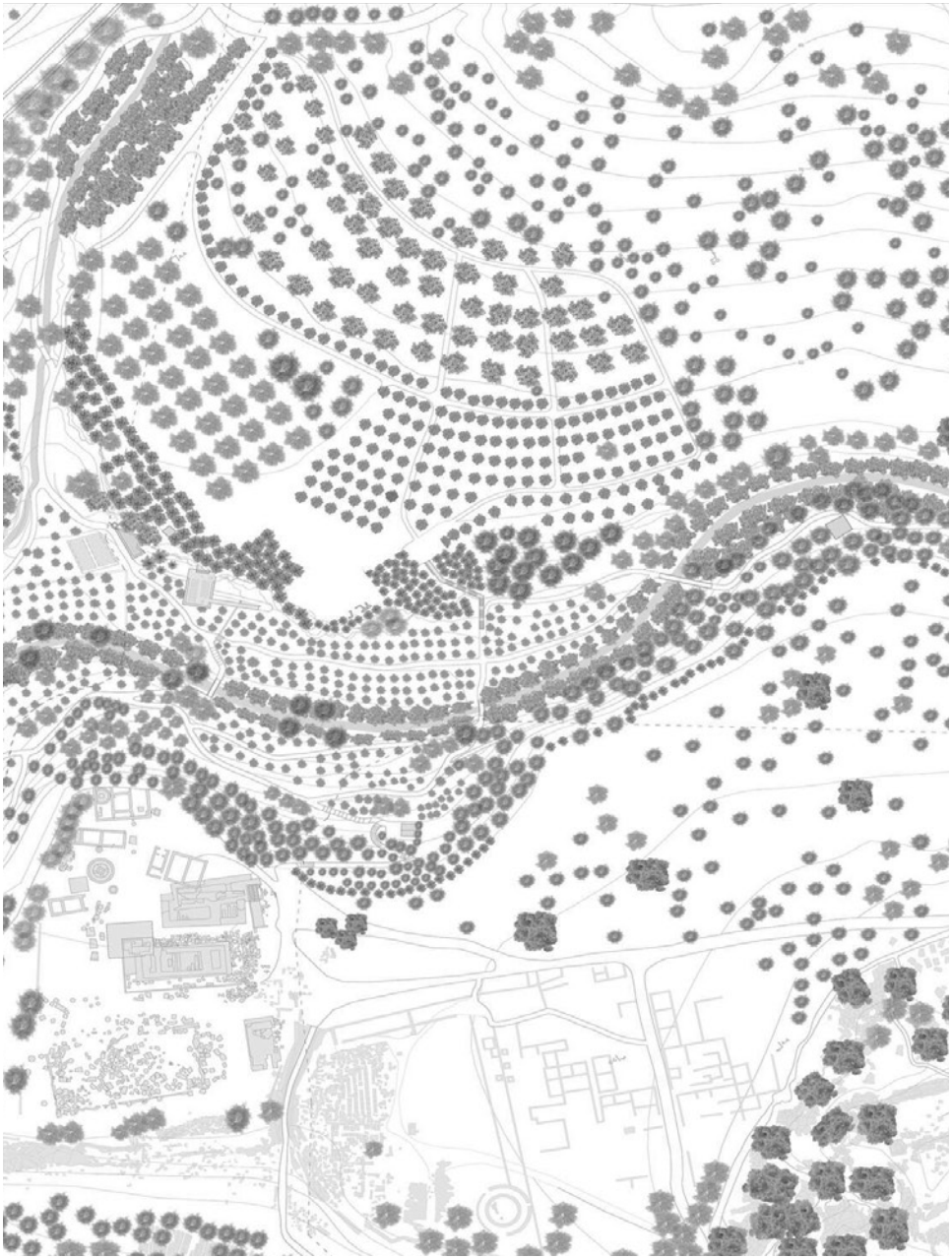


		campata	telaio
	terrazza		
	basamento		
	podio		
	ponte		

Quadro riassuntivo dei prototipi, organizzato secondo i modi della fondazione e i modi della costruzione.

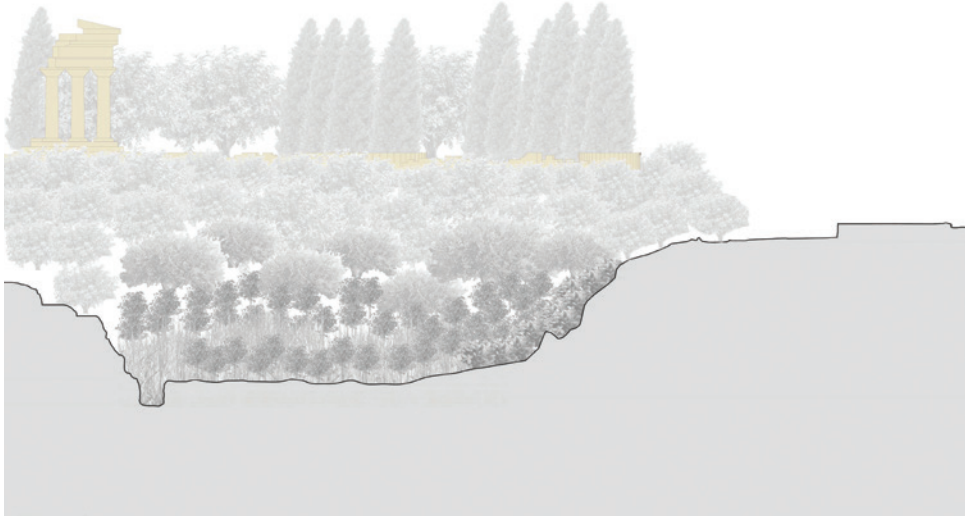


Quadro riassuntivo dei prototipi, organizzato secondo i modi della fondazione e i modi della costruzione.



Planimetria di base.



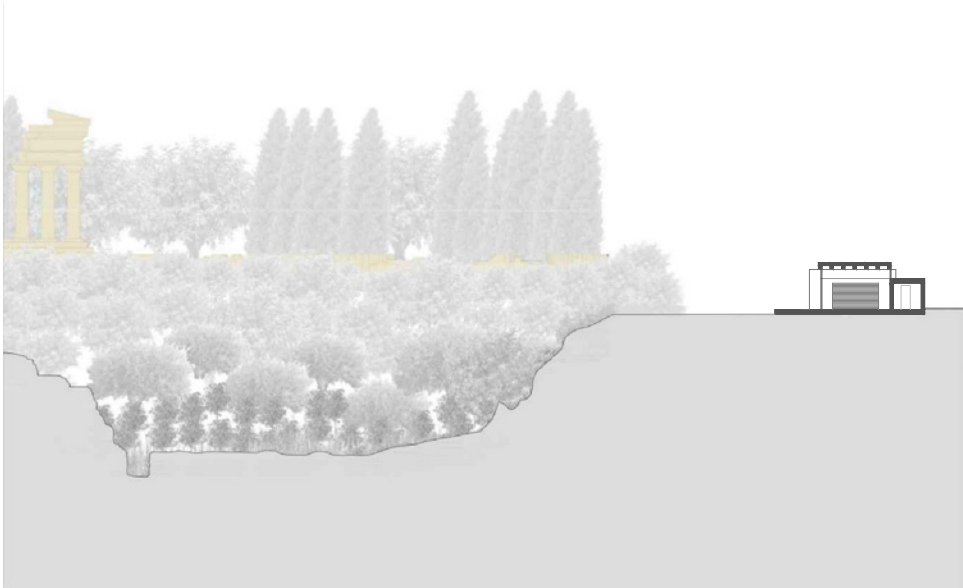
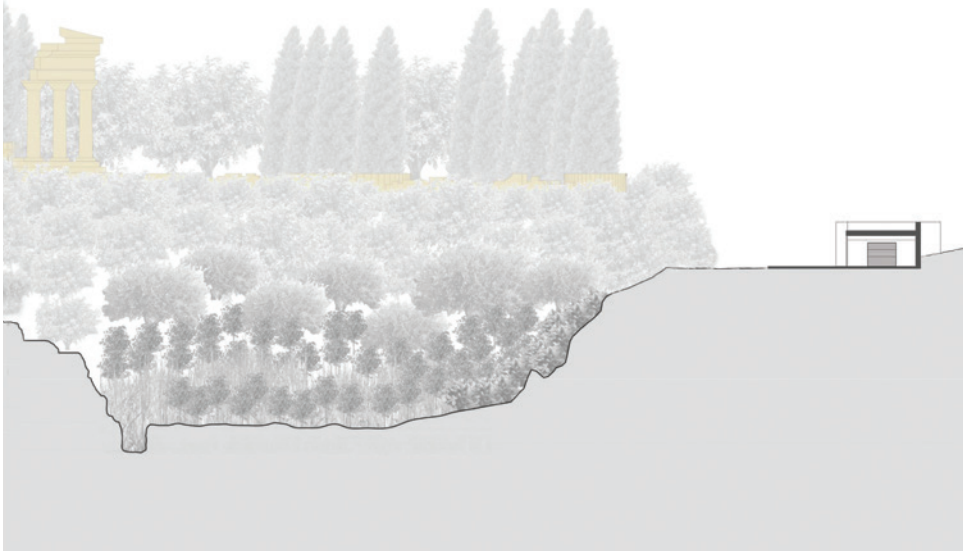


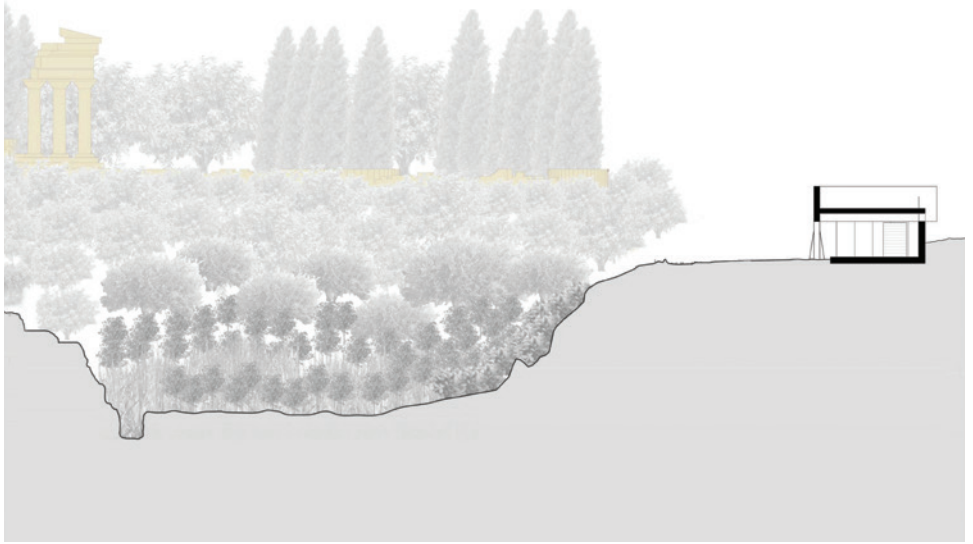
Sezione del contesto di progetto.

### **Case nella natura**

#### **Dal tipo alle forme della costruzione**

La sezione del lotto nel contesto dei giardini della Kolymbethra mostra la condizione orografica degradante dapprima dolcemente e poi con un salto più deciso verso un avvallamento, oltre il quale iniziano a mostrarsi i resti della zona archeologica. Tale contesto orografico si offre alle condizioni di fondazione precedentemente descritte: dalla più arretrata della terrazza e del basamento, a quelle più prossime al ciglio del podio o a ridosso di questi del ponte. La terrazza modella il suolo costruendo un muro di contenimento; il basamento si sovrappone al terreno naturale sottraendovi una porzione pavimentata; il podio nell'elevare la loggia ad un punto di vista privilegiato si offre a sua volta quale spazio abitabile; lo sbalzo delle strutture più complesse conquista la porzione più ripida del ciglio per offrire la migliore visuale possibile sulla natura all'intorno.

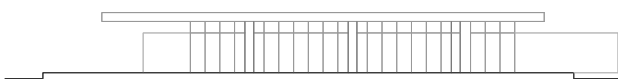
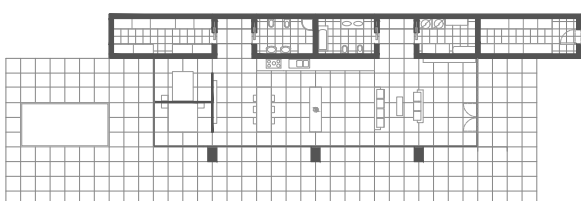
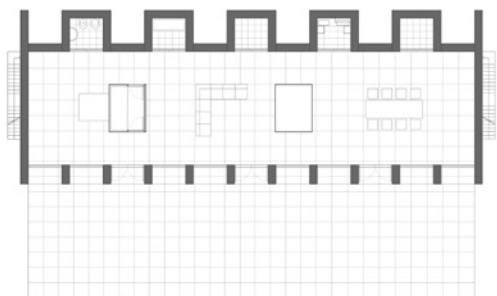


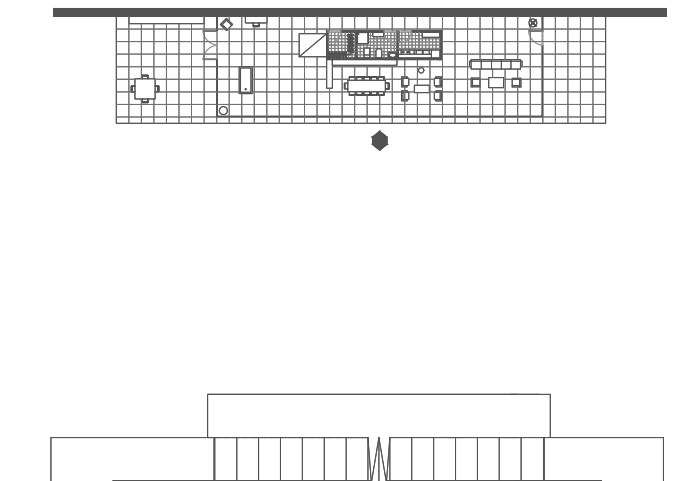


Progetti degli studenti  
S.M. Eremita, S. Giordano;  
A. Esposito,  
A. Gaudino; L. Lepore,  
L. Imperatore.

### Case a loggia su terrazza

Nelle sezioni di progetto nel contesto è evidente la differenza tra i modi della costruzione a parità di modo della fondazione. La terrazza ricavata dalla costruzione del muro di contenimento si declina nel primo progetto attraverso la costruzione di una campata di natura muraria chiudente e portante che si costruisce con un muro che rigira a C sul lato controterra e si configura in profondi setti nel lato verso le rovine; nel secondo progetto il muro controterra sostiene una sequenza di telai cementizi e diviene muro abitato per contenere gli spazi serviti; nel terzo progetto, una alta trave parete è sostenuta da un lato dal muro controterra e dall'altro da un unico poderoso sostegno, lasciando interamente libero lo spazio sotto la copertura.





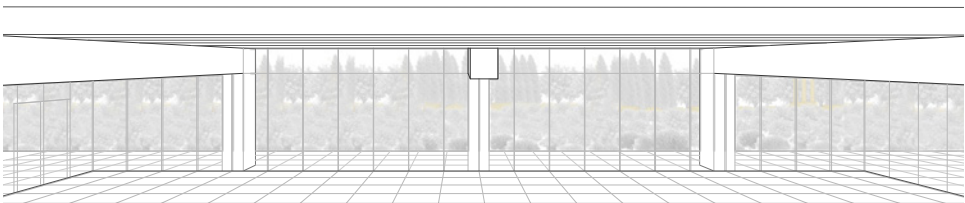
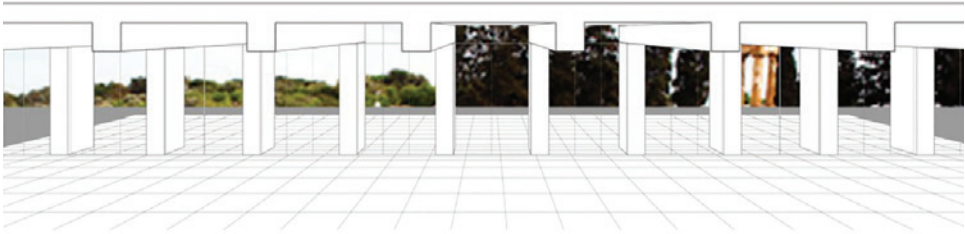
Progetti degli studenti  
S.M. Eremita, S. Giordano;  
A. Esposito,  
A. Gaudino; L. Lepore,  
L. Imperatore.

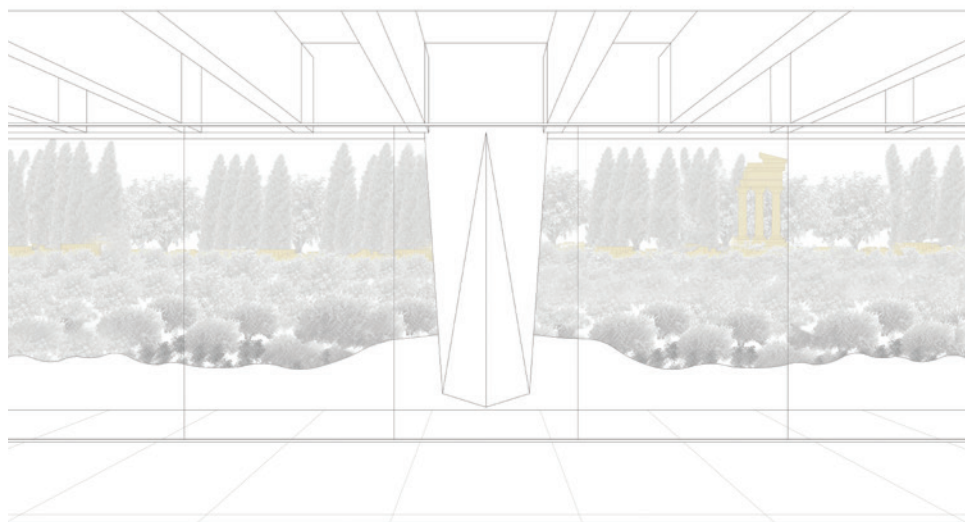
Nelle piante di progetto si mostrano le variazioni nelle declinazioni degli spazi domestici nei tre sistemi costruttivi sviluppati dagli allievi.

Nel primo progetto, il muro che acquista profondità al modo di Kahn e viene utilizzato per ospitare gli spazi serventi, da un lato, e diviene profondo setto dall'altro, aperto sul paesaggio, ma ancora continuo ad una vista scorciata.

Nel secondo progetto, la campata cementizia scandisce lo spazio domestico, ma lascia completamente aperto il lato verso le rovine.

Nell'ultimo progetto la trave parete si libra sul muro di contenimento e resta sospesa sul grande sostegno centrale che domina il prospetto verso le rovine, lasciando completamente libero lo spazio sotto la copertura.

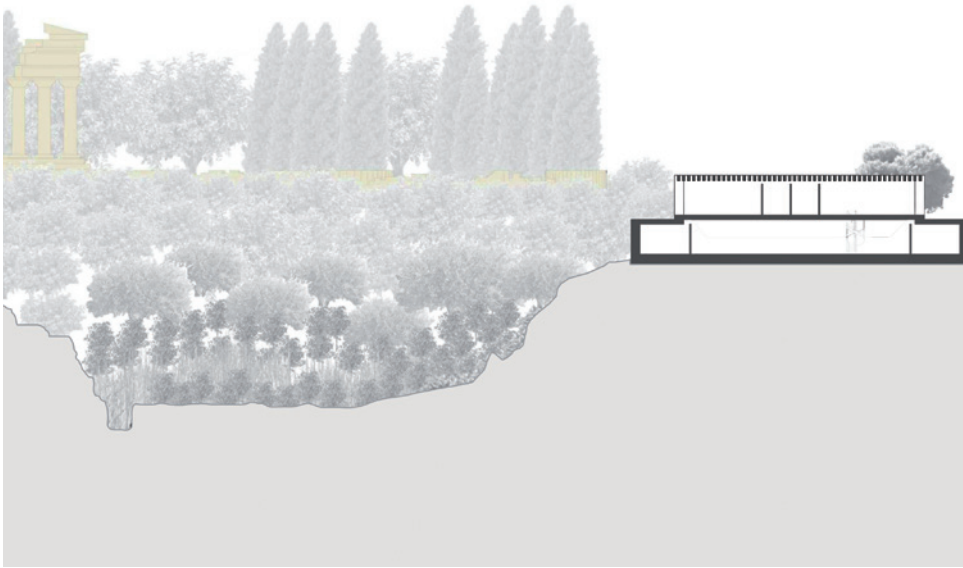
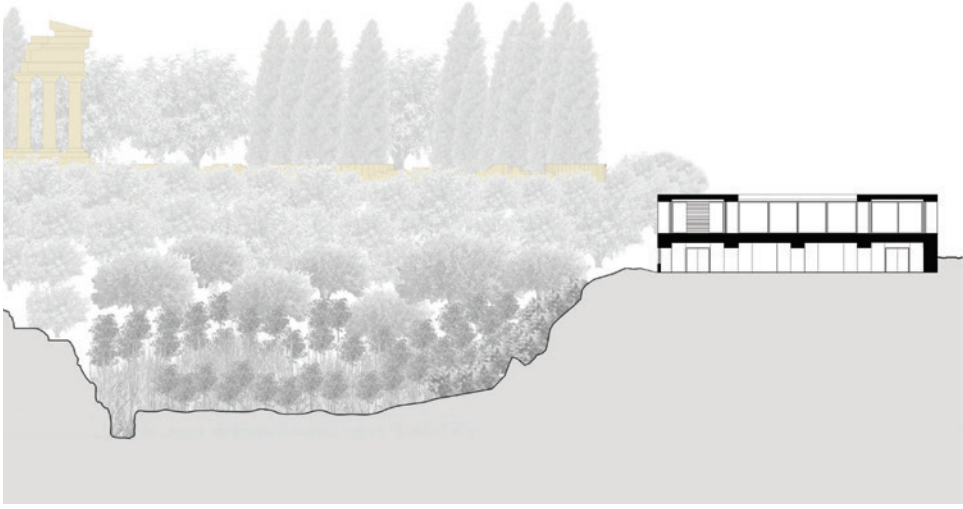




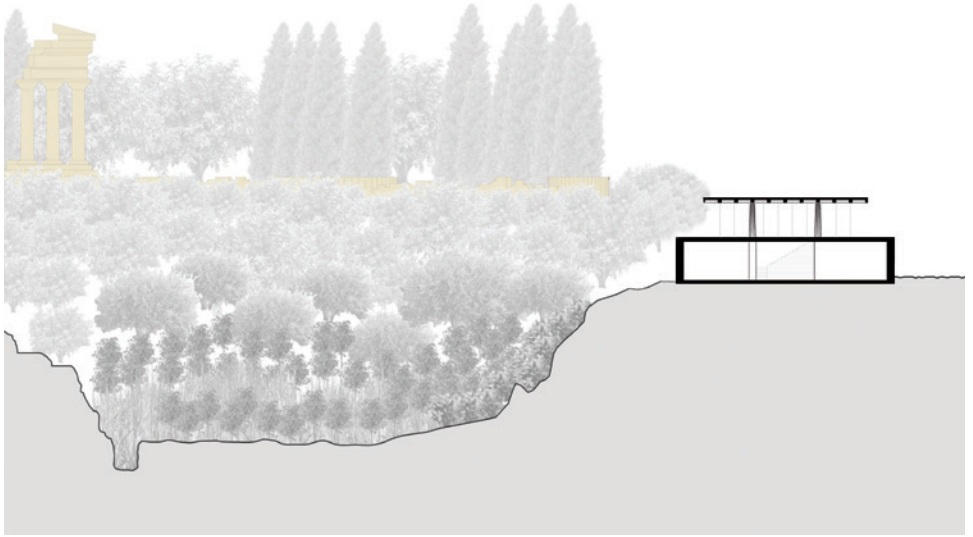
Progetti degli studenti  
S.M. Eremita, S. Giordano;  
A. Esposito,  
A. Gaudino; L. Lepore,  
L. Imperatore.

Attraverso la prospettiva viene messa in rappresentazione la relazione che lo spazio domestico istituisce con la natura, dandone misura. La campata muraria, nella reiterazione dei sostegni della campata, come nella loro dimensione e nella proporzione dei pieni e dei vuoti, dirige lo sguardo e lo orienta.

Il telaio strutturale allarga al massimo la scansione ritmica dello spazio domestico che viene completamente liberato nella struttura con la trave parete nella quale il numero dei sostegni è ridotto al minimo, consentendo una fruizione libera della natura all'intorno.





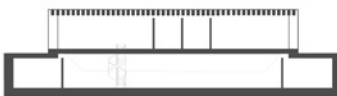
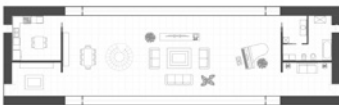
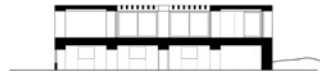
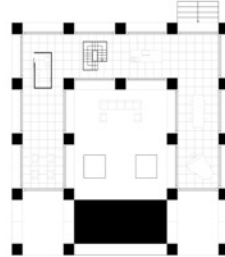
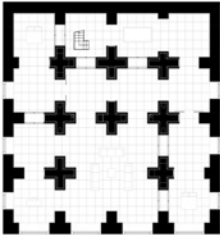
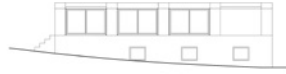
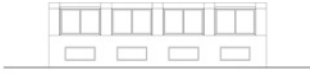


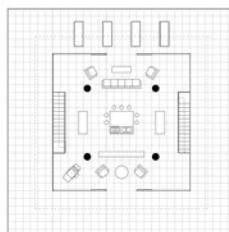
Progetti degli studenti  
 M. Leone, L. Luciano;  
 V. Fimiani, R. Maiello;  
 G. Morra, M. Gil.

Nelle sezioni di contesto le case a podio mostrano la dialettica tra la zona basamentale stereotomica e il volume superiore tettonico, nelle differenti declinazioni costruttive.

Nel modo del muro la parte basamentale si definisce attraverso la reiterazione di una cellula base con solaio ligneo, campata strutturale direttamente derivata dalla tradizione. Al livello superiore il muro si riduce al pilastro e lo spazio si avvicina al modello del portico, della galleria, del pergolato.

Nel modo della trave parete il podio, che apre una ampia finestra sulla natura circostante in una direzione, sostiene una coppia di travi in cemento armato che orientano nella direzione ortogonale gli affacci. Nell'ultimo progetto il basamento e la sala superiore portano una lastra nei modi del dolmen.





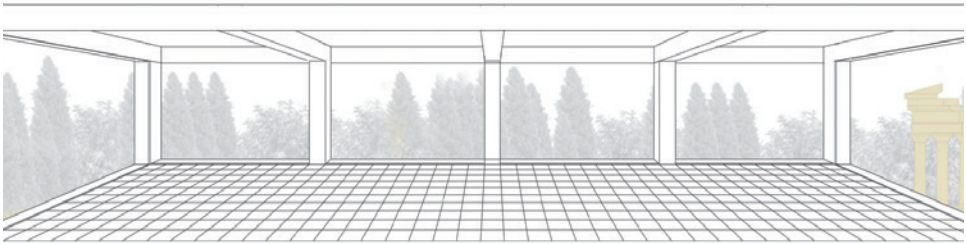
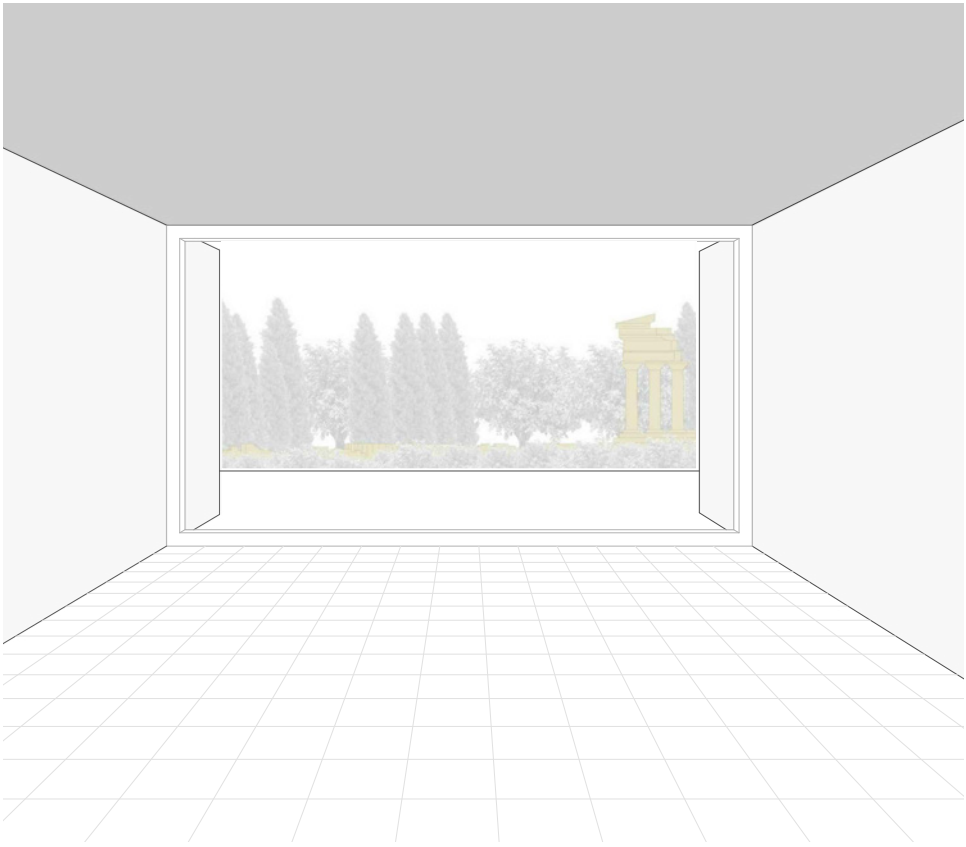
I disegni di progetto esplicano le scelte costruttive. A basamenti più massivi e dalla concezione più plastica, si sovrappongono logge coperte trasparenti, di natura più lignea.

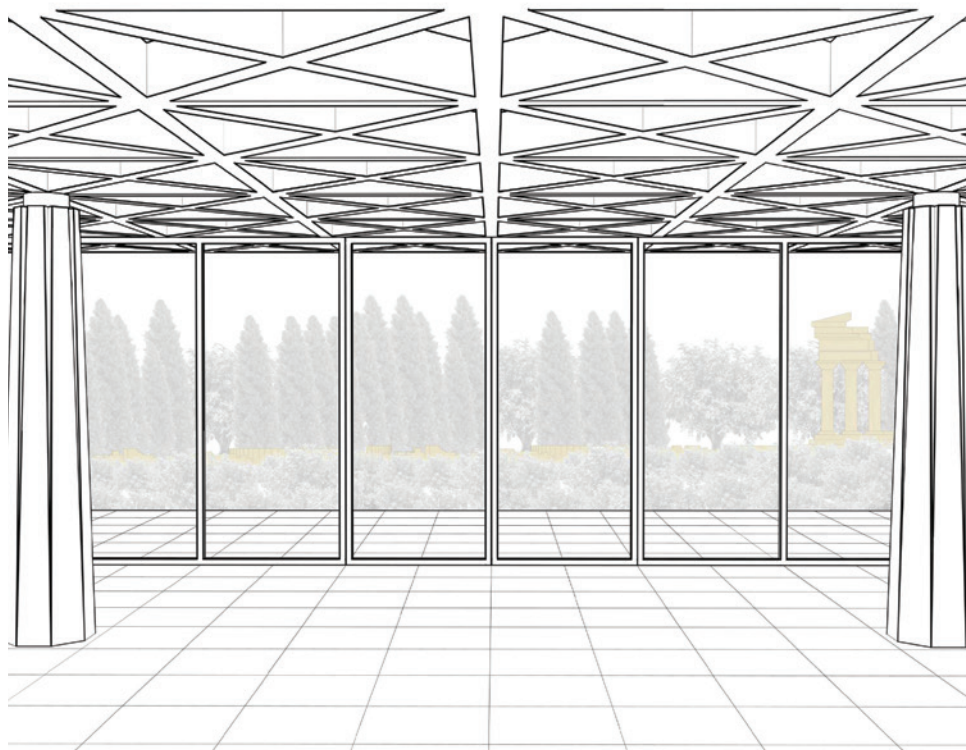
La campata muraria scandisce gli spazi domestici per addizione di spazi elementari e lo spessore murario è scavato per ricavare i servizi.

Il calcestruzzo armato delle travi parete determina grandi campate libere e spazi unitari nei quali i pochi elementi trasversali e le coperture fungono da controventamento.

Le lastre di copertura dei progetti della terza famiglia di esempi sono sorrette nel basamento da setti murari che piegano aprendo all'esterno come allo spazio centrale interno, mentre al livello superiore quattro colonne lasciano che la copertura si liberi leggera.

Progetti degli studenti  
M. Leone, L. Luciano;  
V. Fimiani, R. Maiello;  
G. Morra, M. Gil.





Progetti degli studenti  
M. Leone, L. Luciano;  
V. Fimiani, R. Maiello;  
G. Morra, M. Gil.

Ancora la prospettiva a dare misura alla relazione con il contesto naturale nelle differenti declinazioni costruttive della loggia coperta al livello superiore. Dalla ritmata trasparenza della campata, alla direzionalità imposta dalle travi parete che inquadrano una porzione precisa di orizzonte, alla piena fruizione della copertura a lastra sospesa sui sostegni.



A.A. 2020-2021 Modelli di progetto

# Aree archeologiche e progetto di Architettura

A.A. 2019-2020/2020-2021

Il corso di Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica e il Laboratorio di Progettazione Architettonica hanno indagato, in due differenti annualità, il rapporto tra antico e nuovo, nell'ambito del Parco Archeologico della Valle dei Templi di Agrigento. I resti dei Templi nel paesaggio esprimono la dimensione immaginifica del rudere come *ground zero* dell'architettura, opportunità virtuale concessa per l'intelligibilità della forma pura e della sua interpretazione. Per questo ci è sembrato naturale insistere su questo aspetto, sia tipologico che formale, per le applicazioni progettuali degli studenti che, in diversi modi, hanno indagato alcune possibili variazioni.

Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica C  
docente *Lilia Pagano*

Laboratorio di Progettazione Architettonica 1C  
docente *Valerio Tolve*  
tutors *Gianmaria Santonicola, Sara Sgueglia, Francesco Vitiello*

Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica C  
docente *Niccolò Suraci*

Laboratorio di Progettazione Architettonica 1C  
docente *Valerio Tolve*  
tutors *Laura D'Onofrio, Pietro Cipolletta, Francesco Tricarico*

## Bibliografia:

- Alvar Aalto, *Idee di architettura. Scritti scelti, 1921-1968*, Zanichelli, Bologna 1987.  
Luca Basso Peressut, Pier Federico Caliarì, *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*, Prospettive Edizioni, Roma 2014.  
Luca Basso Peressut, Pier Federico Caliarì (a cura di), *Piranesi Prix de Rome. Progetti la Buffer Zone Unesco di Villa Adriana*, Aiòn Edizioni, Firenze 2019.  
Renato Capozzi, *L'idea di riparo*, Clean, Napoli 2012.  
Renato Capozzi, Gaetano Fusco, Federica Visconti (a cura di), *Villa Jovis. Architettura e paesaggi dell'archeologia*, collana "Città e paesaggi meridiani", Aiòn Edizioni, Firenze 2019.  
Ludovico Quaroni, *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, Mazzotta, Milano 1977.  
Valerio Tolve, *Piranesi e la sua Scuola. Il Moderno e l'invenzione dell'antico*, in Francesco Novelli (a cura di), *Progettare Archeologia. Teorie, questioni e prospettive, vol. II*, Accademia Adrianea, Roma 2019.  
Valerio Tolve, *Piranesi and his School. The invention of ancient*, in Aa.Vv. (a cura di), *Reactive Proactive Architecture*, Editorial Universitat Politècnica de València - Escola Tècnica Superior d'Arquitectura 2018.  
Jørn Utzon, *Idee di Architettura. Scritti e conversazioni*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2011.  
Francesco Venezia, *La natura poetica dell'architettura*, Giavedoni Editore, Pordenone 2010.





## Tracciare un campo per fare esercizio Riflessioni su ciò che resta in un'esperienza didattica

Niccolò Suraci

Nelle annualità 2020/2021 e 2021/2022 ho avuto l'occasione di tenere il corso di Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica presso l'Ateneo "Federico II" di Napoli.

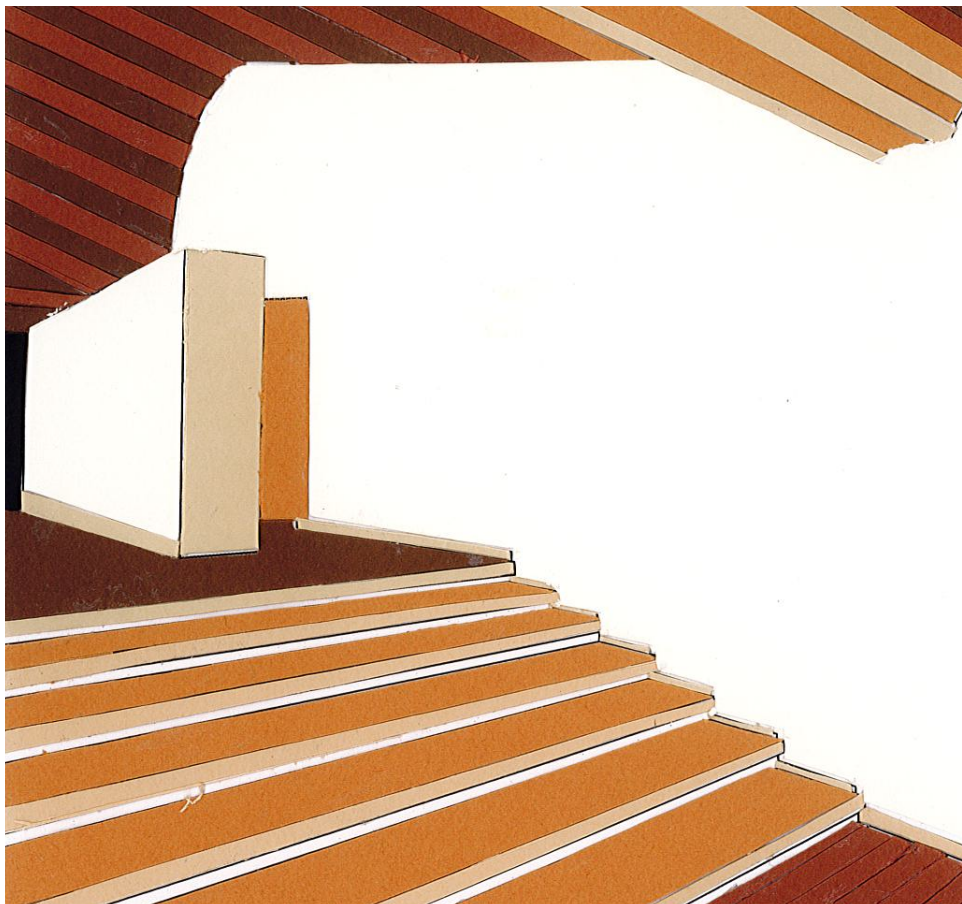
Questo pensiero, che sarebbe normalmente derubricabile a puro dato fattuale e documentale, assume un valore del tutto peculiare, in relazione alle contingenze che tutti noi – come umanità, ma più in particolare come comunità scientifica – abbiamo subito e abitato nel corso degli ultimi due anni. Nel corso della mia esperienza di insegnamento, infatti, ho sempre pensato – e tutt'ora ne resto convinto – che l'insegnamento del progetto, per la propria componente di Composizione Architettonica così come per le altre, non possa prescindere dalla fisicità del confronto frontale. È un fatto di mani, di movimenti, di gesti, di fogli e di tracce, che devono avvenire insieme. Il momento del progetto è un momento corale, nel quale il docente trasmette allo studente la capacità di tradurre in segno il pensiero.

Insegnare, dunque, al primo semestre del primo anno, la disciplina caratterizzante del Corso di Studi e doverlo fare attraverso la mediazione di un *monitor*, è stato un grande onore, nonché un grande fardello. Riporterò dunque di seguito alcuni pensieri relativi all'esperienza pratica, inserendoli all'interno di un discorso più ampio che riguarda da un lato l'impostazione generale del corso che ho avuto modo di condividere con le mie colleghe Marianna Ascolese e Vanna Ce-starello, nonché l'interazione ritengo efficace – per quanto di breve durata – con il collega Valerio Tolve, che ha *ereditato* i miei studenti dell'anno accademico 2020/2021.

### Tracciare una cornice

L'insegnamento al primo semestre del primo anno rappresenta il primo impatto oltre che con l'architettura come campo del sapere, anche con il progetto e, più in particolare,

*Maison Caree*, Alvar  
Aalto, 1959. Collage di  
studio.  
C. Zuppardi, A. Rubino.



con l'area disciplinare della Composizione Architettonica.

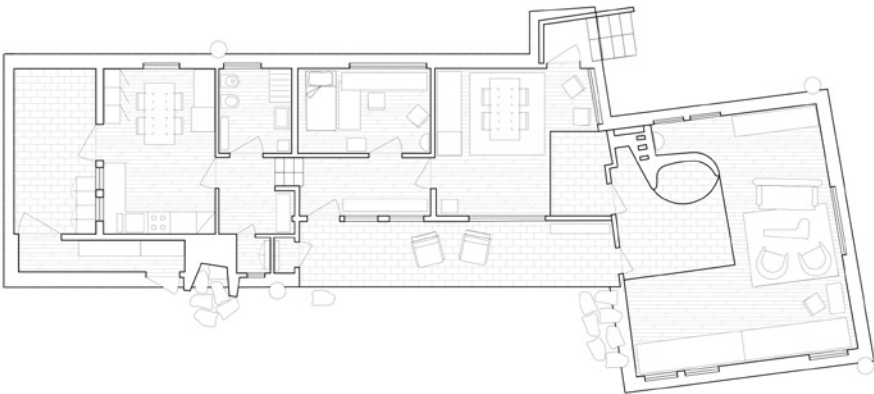
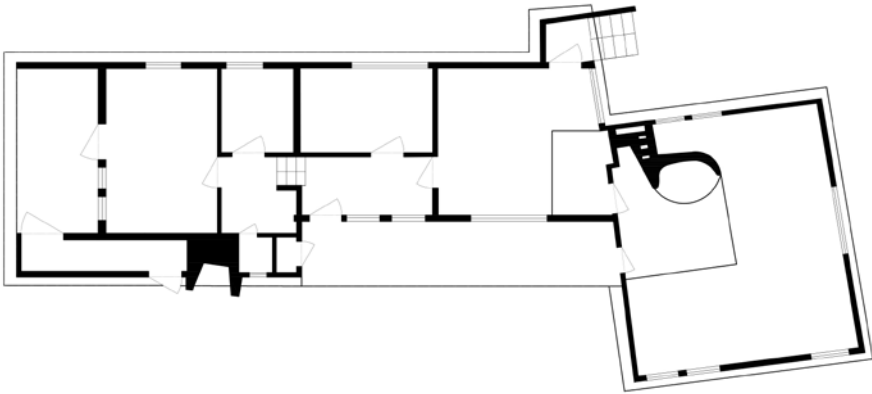
L'impostazione di tale insegnamento, dunque, deve mettere lo studente in condizione di individuare quei caratteri costitutivi della disciplina, comprendendo la differenza che sussiste tra l'architetto inteso come tecnico determinato istituzionalmente e definito dalla legge e il laureato in architettura, inteso come individuo che controlla una cultura complessa, caratterizzata da contributi disciplinari diversi, governati da un sapere dialettico estremamente articolato, irregimentato nel verbo *comporre*.

Sulla comprensione del rapporto tra *comporre* e progettare e su quali siano le tattiche che possono essere messe in campo per agire all'interno di questo stesso, è stato costruito un programma di insegnamento che, con alcune variazioni tra la prima e la seconda annualità, ha mantenuto dei caratteri comuni. Innanzitutto, la costruzione di una bibliografia<sup>1</sup>, impostata attorno a tre campi tematici e consistentemente ereditata dai colleghi Vanna Cestarello, Marianna Ascolese e Alberto Calderoni, è stata necessaria per condividere con gli studenti due questioni fondamentali. La prima è relativa al fatto che la disciplina insegnata, per quanto anagraficamente giovane, ha una caratterizzazione teorica propria e riconoscibile, estremamente radicata nella cultura italiana del progetto e nella prolifica stagione del secondo dopoguerra. La seconda questione è che l'azione del progettare non è riconducibile alla dimensione artigianale. Come abbiamo imparato e trasmesso, il progetto sta prima della costruzione, il progetto è nella mente e la mano lo restituisce.

È dunque questo il nodo su cui, in entrambe le annualità sono state impostate le prime lezioni del corso. Un percorso che parte dalle trasformazioni della definizione di architettura nel tempo. Ciò è stato fatto senza pretese di completezza storica, con l'obiettivo di identificare quei fenomeni che hanno portato all'esigenza di raffinare il pensiero del progetto, strettamente concatenati con gli avvenimenti che hanno caratterizzato la storia della nostra civiltà.

Data questa premessa fondata sulla parola architettura, il resto del corso è stato organizzato lungo tre percorsi tematici: le teorie, le tecniche, gli esercizi. I tre percorsi sono stati intrecciati, con contributi correlati l'uno all'altro, assecondan-

Sommer House, Gun-  
naAsplund, 1937. Ela-  
borazione planimetrica  
preliminare. R. Santoro,  
T. Portoghese.



do un modello pedagogico per cui ciascuna parte del discorso trova senso nelle altre due, pur mantenendo significato in se stessa. Il discorso teorico, dunque, è stato organizzato attorno alle parole (tra le tante: tipo, tipologia, modello, idea, pianta), per fornire allo studente un glossario pratico di progettazione. Ciascuna parola o coppia di parole è stata presentata allo studente attraverso uno o più architetti e una o più opere.

La relazione che si è deciso di istituire tra autore/opera/parola, si fonda su diversi principi. Il primo di questi è che, riprendendo Carlos Martí Arís, l'architettura può essere accessibile solo attraverso le architetture. In questo senso – e questo trova personalmente riscontro tanto nella mia attività di ricerca e insegnamento, quanto in quella professionale – la migliore comprensione di un concetto passa attraverso l'esperienza del concetto stesso radicata nel progetto – espresso attraverso le sue proprie forme di rappresentazione – messa in relazione alla figura dell'autore, collocata in modo appropriato nello spazio e nel tempo. Nel tracciare questa cornice di conoscenza occorre tenere conto della mancanza di un retroterra disciplinare da parte degli studenti. In tal senso il corso è stato organizzato attraverso diverse comunicazioni di breve durata che presentassero in maniera esplicita la relazione tra la parola e l'autore attraverso lo studio e l'esplorazione dei disegni e delle immagini.

Alla stessa maniera si è proceduto con le lezioni relative alle tecniche del progetto, mettendo in relazione concetti apparentemente astratti, con le loro forme pratiche espresse nel disegno o nel modello. Dall'idea alla pianta, alla sezione, alla tomografia come strumento di definizione dello spazio. Ciò è avvenuto spaziando geograficamente nel bacino culturale definito dall'Europa occidentale e l'America settentrionale, assecondando quella lettura dello scambio culturale transatlantico che rappresenta una tendenza storiografica contemporanea. In questo senso gli autori presentati sono stati estratti da quel gruppo definibile dei *maestri*, inequivocabilmente riconosciuti dalla comunità scientifica come portatori del sapere che noi tentiamo di trasmettere (tra gli altri: Le Corbusier, Ungers, Eisenman), approfittando anche di contributi esterni da parte di docenti di particolare esperienza<sup>2</sup>, così come di brevi comunicazioni erogate da professionisti,

*Villa Nemazee*, Gio  
Ponti, 1957-1954. Colla-  
ge di studio.  
S. Vecchione, L. Prisco.



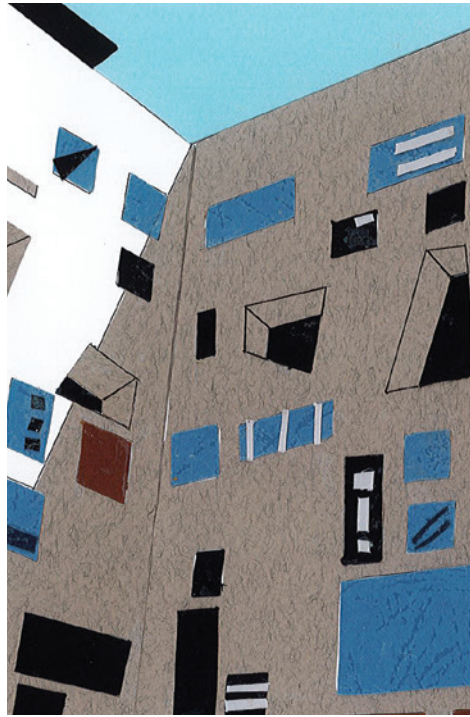
giovani ricercatori o dottorandi<sup>3</sup> che stanno dedicando a specifici autori parti del proprio percorso di ricerca.

La struttura del corso, dunque, è stata definita con l'obiettivo di tracciare una cornice operativa che fosse, da una parte, un compendio pronto all'uso per affrontare il secondo semestre laboratoriale, dall'altra, un primo bagno protetto nelle acque tumultuose della disciplina. Tali attività di lezioni frontali o seminariali, però, si è ritenuto che potessero essere indebolite dall'assenza di un *fissativo* che favorisse il radicamento non già delle nozioni, ma delle dinamiche di pensiero caratterizzanti il progetto. Ciascuno di noi seleziona più o meno consapevolmente dei propri riferimenti, dei propri maestri, da cui eredita posizioni. Chi scrive vede globalmente nel lavoro di Oswald Mathias Ungers un riferimento costante tanto per la pratica del progetto quanto per quella di ricerca e didattica. In questo senso emergono due utili questioni dall'esplorazione dell'esperienza pedagogica di Ungers: la prima è relativa al suo intendere il concetto di razionale in relazione al progetto come azione razionalizzante, ovvero un tale agire che riconduce il disordine e la complessità del reale ad un ordine riconoscibile, attraverso gli strumenti propri del progetto. La seconda questione è invece relativa agli esercizi, o meglio al fare esercizi, come azione propedeutica alla comprensione di quelle modalità di razionalizzazione che sono insite, in modo più o meno esplicito, nei progetti che studiamo. In questi termini, la didattica teorica, che fosse frontale o seminariale, ha trovato complementarità in una serie di attività pratiche, esercizi appunto, che hanno auspicabilmente contribuito a radicare i concetti trasmessi.

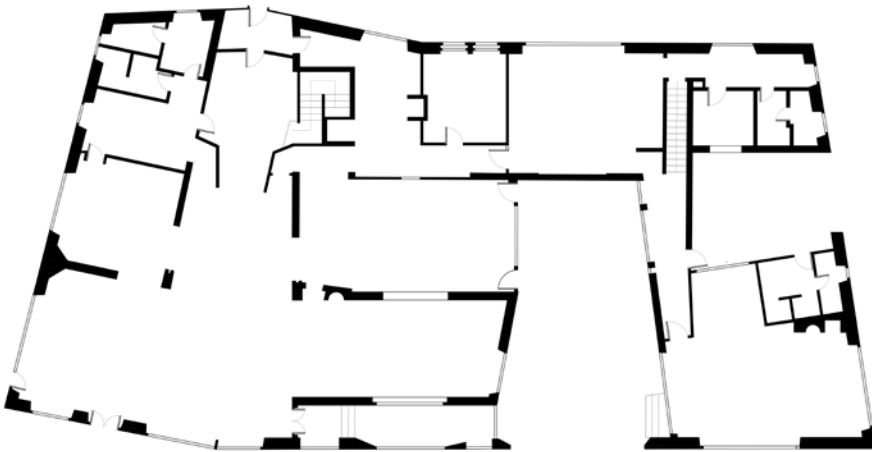
## Fare esercizio

Come si è già scritto, il primo incontro con la novità non è un momento facile. Il primo boccone può essere difficile da digerire e il modo migliore per abituarsi è senza dubbio quello di fare esercizio, allenare il proprio metabolismo a un modo diverso di stare sulle cose. Così, dunque, se nella mente sta il progetto, questo attraverso la mano diventa documento e così viene consegnato ai posteri. In questo senso quindi – noi in particolare come comunità scientifica – siamo costretti ad

*Villa Nemazee*, Gio  
Ponti, 1957-1954.  
Collage di studio.  
S. Vecchione, L. Prisco.



*Villa Nemazee*, Gio  
Ponti, 1957-1954. Ela-  
borazione planimetrica  
preliminare. S. Vecchio-  
ne, L. Prisco.

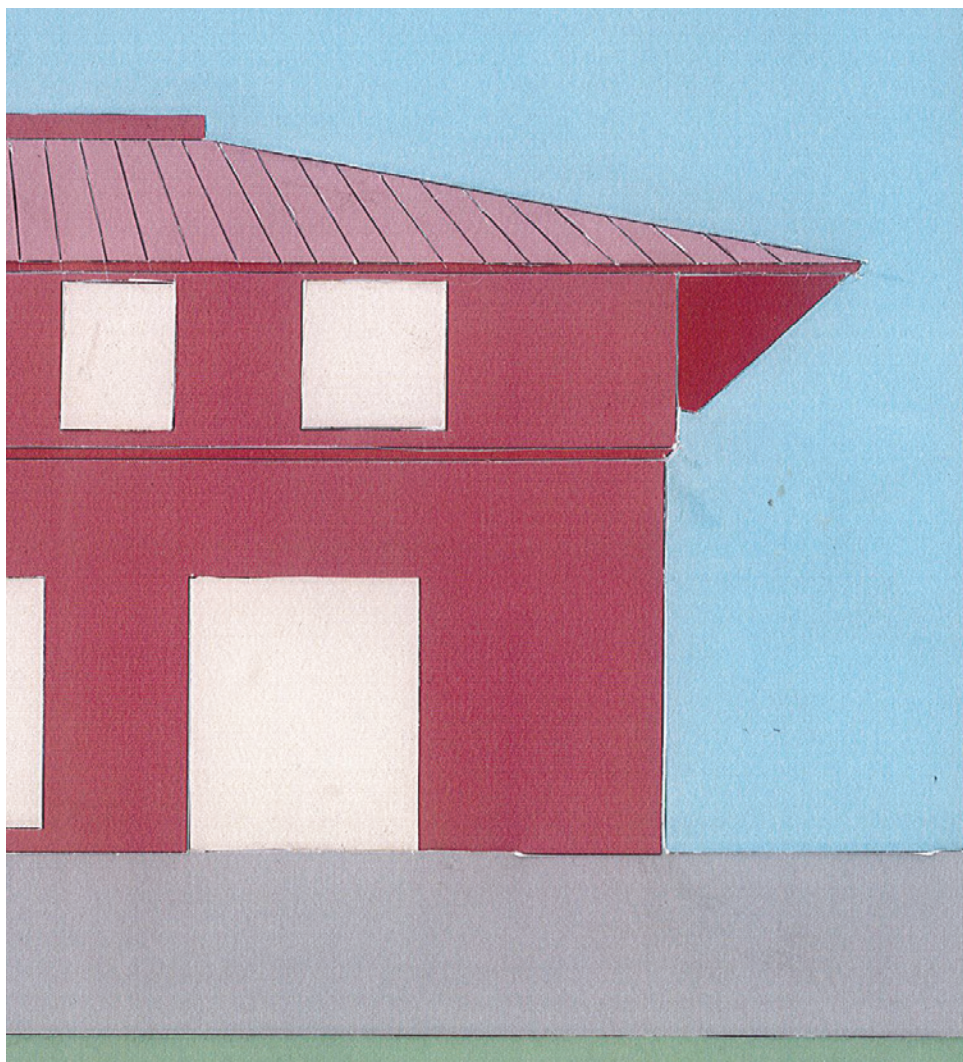




accettare questa complice spesso inaffidabile che è la mano, una complice che, se ben allenata, tenderà di prendere il sopravvento sulla mente, riducendo il progettare a una mera azione pratica. Ciò si deve cercare di evitare, invitando gli studenti a tracciare un segno e metterlo sistematicamente in discussione. Henri Matisse scriveva negli anni '50: «Se ho fiducia nella mia mano che disegna, lo devo allo sforzo di quando la abituavo a servirmi, per non lasciarle mai prendere il sopravvento sul mio sentimento. Sento benissimo, mentre la mano svolge la sua parafrasi, se c'è disaccordo tra di noi: tra lei e il non so che è in me che sembra esserle sottomesso. La mano non è che il prolungamento della sensibilità e dell'intelligenza. Quanto più è pronta, tanto più è obbediente. Non bisogna che la serva diventi padrona»<sup>5</sup>. Così, dunque, la mano deve essere educata a pensare, per costituire con la mente un rapporto dialettico a propria volta, in questo risiede la pratica del progetto. Esso, infatti, viene pensato e trasposto in un procedere senza soluzione di continuità il cui principio deve sempre essere la mente.

Nei diversi anni di attività didattica nei quali ho avuto modo di collaborare, al Politecnico di Torino, con la professoressa Silvia Gron, ho potuto sperimentare in varie maniere l'esercizio come strumento di trasmissione di un sapere. In particolare, per le due annualità in oggetto, è stata messa in pratica una attività già sperimentata in precedenza, che prevedeva un unico esercizio scomposto in più parti, che trovasse compiutezza soltanto alla fine del percorso. Su questo aspetto, quello dell'esercizio appunto, si articola la principale differenza tra i due anni. Se la componente teorica – o comunque frontale – dell'insegnamento ha mantenuto i propri principi e capisaldi, l'esercizio ha risentito intrinsecamente della condizione pandemica. La necessità, infatti, di trasmettere tanto le nozioni quanto le azioni all'interno di un corso a distanza, ha reso necessario l'utilizzo di strumenti digitali per l'esecuzione dell'esercizio stesso. Ad ogni buon modo, in entrambi i casi l'attività ha previsto il ridisegno critico di una architettura (o parte di essa) dapprima planimetrico e, in seguito, anche in sezioni e schemi e diagrammi (per elaborare, ad esempio, il dipolo servente/servito). L'obiettivo di tale esercizio è quello di tradurre nel linguaggio del disegno i concetti spiegati e

*Casa Manzano*, Gino  
Valle, 1970-1974.  
Collage di studio.  
P. Portolano, R. Maria  
Ricci.



trasmessi nelle lezioni. Riprendendo, dunque, la riflessione di Ungers, un tale fare che nel ricalcare, tracciare, misurare, risale dal risultato, come genealogicamente, alle ragioni che sottendono la forma.

In questi termini, dunque, la componente esercitativa del corso assume importanza che la pone pari, se non superiore, alla lezione frontale. Essendo che questa prima non si emancipa dal pensiero, bensì si tratta di un esercizio d'obbedienza per la mano, che va educata a tracciare il segno necessario per comprendere ciò che appare sul foglio. L'esecuzione dell'esercizio stesso ha trovato, come già accennato, due forme applicative diverse. Il primo anno sono state individuate delle *case d'autore* intese come *casi d'autore*. Se le lezioni teoriche hanno visto la spiegazione dei lemmi di glossario attraverso le case dei maestri, le abitazioni degli esercizi, rigorosamente unifamiliari e libere su quattro lati, hanno visto gli studenti misurarsi con un catalogo piuttosto vario del contemporaneo. Questi, dunque, una volta comunicata la casa in oggetto, hanno dovuto reperire e condividere (con il fine di verificarne la validità) l'elaborato planimetrico di partenza e procedere al ricalco dello stesso, secondo livelli di linee concordati in precedenza. Tale ricalco ha avuto come obiettivo una ricostruzione genealogica plausibile dei principi e delle idee alla base del progetto. Ciò è avvenuto anche attraverso una ricerca critica sull'autore e l'opera. L'intero *corpus* di esercizio, infine, è stato verificato in sede d'esame sia come componente grafica che orale.

La seconda annualità – il cui momento di verifica non è ancora avvenuto – ha visto come oggetto non più la casa, ma gli spazi della formazione, in particolare edifici universitari. Sono stati selezionati *ex ante* tredici tasselli di edifici universitari celebri rispetto ai quali sono stati consegnati agli studenti dei fogli A3 con indicazioni di luogo e autore e un disegno planimetrico in scala 1:100 appositamente sfocato. Tale atto di sfocatura è stato messo in campo per costringere gli studenti ad un'interpretazione critica profonda, lavorando a mano su fogli di carta da lucido A3, utilizzando esclusivamente due penne, una nera e una rossa, procedendo a ripetere l'esercizio qualora questo avesse portato a esito insoddisfacente, sempre conservando i *fogli di errore*.

Come sollevato nelle prime righe di questo testo, si ritiene che l'esercizio eseguito insieme in aula, con le mani libere, direttamente sui fogli di carta, costruendo nello spazio dell'aula l'atmosfera laboratoriale del confronto, produca certamente maggior valore dell'insegnamento. In questo senso la comunità scientifica non deve smettere di interrogarsi sugli effetti prodotti da diversi semestri di didattica erogata parzialmente o completamente a distanza, così come sui rischi futuri di ritrovarsi in una condizione come quella che abbiamo vissuto negli ultimi due anni. Questo perché in ogni caso l'educazione al rapporto mente-mano, intrinsecamente legata all'esercizio, rappresenta uno dei fulcri dell'insegnamento disciplinare, una delle chiavi attraverso cui poter accedere alla memoria collettiva<sup>6</sup> dell'architettura.

Quello che resta

In fin dei conti, ciò che conta di un corso, è *quello che resta*. L'educazione, come il progetto, deve performare alla prova del tempo, così dunque l'educazione al progettare non è cosa per persone prive di pazienza.

Quando si progetta un'architettura non esistono tempi certi. I tempi vengono dettati dall'esterno, sono costrizioni con cui il progettista si misura, così come è una costrizione la durata del semestre, dodici incontri di durata prefissata. Se lo spazio dell'aula si dilata, abbracciando anche il tempo nella propria dilatazione, altrettanto non si può dire dello schermo, che invece comprime, schiacciando la comunicazione verso la nozione, allontanandola dal discorso e riducendo l'occasione dell'approfondimento.

*Quello che resta*, dunque, ha forma molteplice. Una parte sono fogli di carta, esercizi, ridisegni ennesimi di edifici che tanti, tantissimi studenti e architetti hanno già disegnato. Un'altra parte sono i segni di un trauma, di quell'impatto col progetto, trauma che verrà forse elaborato, ma sicuramente vissuto altre volte, già nel semestre successivo. Un'altra parte ancora – che è forse la più importante – sono i semi di una specifica educazione. Un'educazione al lavoro, alla pratica come frutto del pensiero. Se può non essere facile, infatti, tracciare oggi i confini di una qualsiasi disciplina o campo

del sapere, ciò che contraddistingue la Progettazione Architettonica è questa sua natura di purezza del ragionamento e ibridazione della prassi, una sorta di pendolo continuo, una condizione di continua crisi che, in quanto tale, produce insegnamento in essa stessa.

C'è bisogno delle architetture per comprendere l'architettura, c'è bisogno di maestri per credere di poter reagire alla crisi, c'è bisogno di lavoro per abituare le mani alla fatica.

Di queste tre componenti ho fatto esperienza con i miei studenti in questi due anni, questo è *quello che resta*.

Note:

1. La bibliografia condivisa è stata utilizzata in due diverse modalità nelle due annualità. Nel 2020/2021 è stata fornita come orizzonte teorico del corso, una sorta di sfondo di lettura che, verificato in sede di esame, consentiva agli studenti di collegare diversi elementi presentati durante le lezioni. Nel 2021/2022 i testi sono stati utilizzati anche durante le lezioni e a ogni studente è stato chiesto di approfondire tre letture in particolare. La selezione dei testi è stata parzialmente ereditata e condivisa con Marianna Ascolese, Vanna Cestarello e Alberto Calderoni.

2. In mero ordine alfabetico, i professori: Antonello Alici, Renato Capozzi, Silvia Gron, Ferruccio Izzo, Federica Visconti.

3. Luigiemanuele Amabile, Marianna Ascolese, Alessandro Bellesia, Francesco Carota, Vanna Cestarello, Alberto Geuna, Giulia La Delfa, Cristiano Tosco.

4. Rem Koolhaas, Hans-Ulrich Obrist, Oswald Mathias Ungers, Sebastian Mittendorfer, Stephan Petermann, *An Interview with O.M. Ungers*, «Log», n. 16/2009, Anyone Corporation.

5. Frase attribuita a Henri Matisse e riportata sulla didascalia dell'opera *Le Buisson*, 1959, di proprietà della Collezione Andrien Maeght, esposta presso la Fondazione Maeght, Saint-Paul-de-Vence.

6. Oswald Mathias Ungers, *L'architettura della memoria collettiva. L'infinitocatalogo delle forme urbane*, «Lotus: Unità e Frammenti», n. 24/1979, Editoriale Lotus.



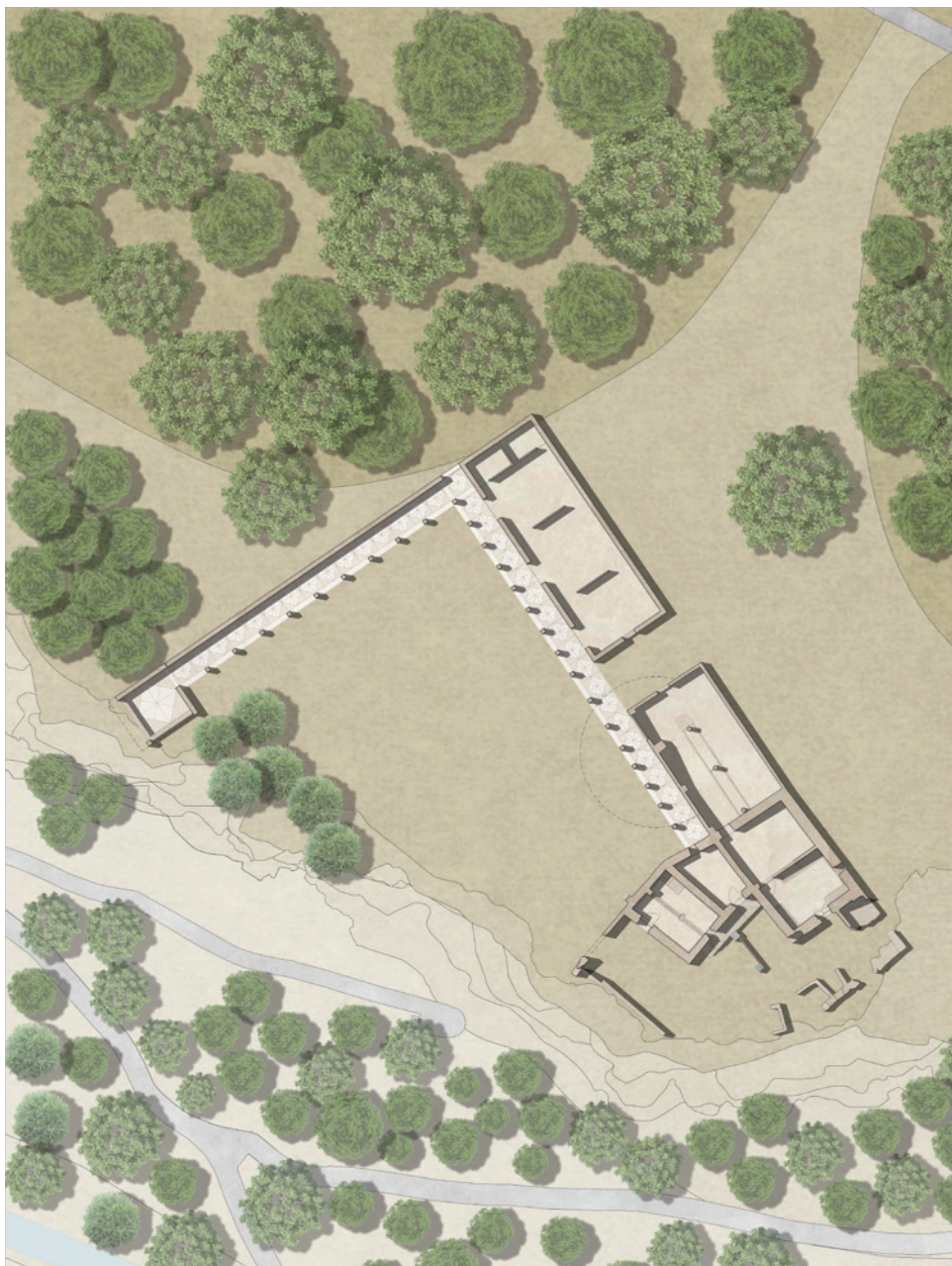
### Premessa

In questi ultimi anni ho avuto l'onore di coordinare un Laboratorio di Progettazione Architettonica di I annualità presso la Scuola Politecnica e delle Scienze di Base dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II".

Nonostante una più che discreta esperienza nella didattica presso le Scuole di Architettura del Politecnico di Milano, questa è stata per me un'importante occasione di crescita, per diversi motivi. Innanzitutto per il confronto con gli studenti del I anno che, nel bene o nel male, sono sul principio della loro educazione architettonica. L'altro aspetto sicuramente determinante è stata la possibilità di confronto con una dimensione di pensiero dinamica e attiva, nella quale ho avuto modo di riconoscere e ritrovare il medesimo sostrato culturale dell'architettura che ha contraddistinto la mia formazione nella Scuola di Milano a Bovisa.

L'incontro con l'Università di Napoli non è tuttavia per me un fatto recente. L'esordio fu nel 2006, quando ancora nelle vesti di studente (laureando) partecipai al "Workshop internazionale Campi Flegrei. Architettura, Paesaggio, Archeologia", aggregato al gruppo del professore Torricelli – mio relatore e mentore – e della professoressa Luisa Ferro, con la quale continuo a lavorare tutt'oggi.

A distanza di qualche anno tornai invece nella veste di giovane ricercatore: nel novembre 2012 ebbi infatti l'occasione di presentare una parte del mio lavoro di ricerca appena concluso con la tesi di Dottorato<sup>2</sup> nell'ambito delle "Giornate Internazionali di studio Abitare il nuovo/Abitare di nuovo ai tempi della crisi". Da allora numerose furono le occasioni che mi portarono a Napoli e alla "Federico II": altri convegni, conferenze e seminari, ma soprattutto moltissimi workshop di progettazione dove, questa volta in qualità insegnante, ho avuto modo di lavorare ancora una volta a diretto contat-



*Le Case Montana al  
Giardino della Kolim-  
bethra, planimetria con  
ombre. Progetto di  
A. Russo, A. Sorrentino  
(A.A. 2020-2021).*



to con l'autorità del considerevole patrimonio archeologico campano, oltre che con i docenti di questa Scuola<sup>3</sup>, con i quali ho condiviso moltissimo, nel reciproco confronto sul progetto per l'antico.

Per tutti questi motivi la possibilità di dar seguito ad un'esperienza didattica sul medio periodo di un semestre, fu da me accolta con grandissimo entusiasmo sin da principio. Purtroppo però questa circostanza è stata complicata dalla pandemia di Covid-19 e dal suo lungo perdurare: il ricorso prolungato alla didattica a distanza – di fatto per ambedue i semestri degli anni accademici 2019-2020 e 2020-2021 – mi ha sottratto la parte più verace di questa occasione, il suo primo presupposto, ovvero il confronto diretto con i docenti e gli studenti sul medesimo tavolo.

Con strumenti e modi alternativi abbiamo comunque tentato di dar seguito, il più possibile normalmente, al lavoro sul progetto e ad instradare gli studenti verso l'insegnamento dell'architettura.

L'occasione di questa pubblicazione permette di presentare il lavoro di questi ultimi due anni di attività, dimostrando come sia stato possibile portare avanti l'insegnamento di architettura in un laboratorio di I annualità, pur nelle difficoltà che ci hanno privato quasi del tutto della più tradizionale esperienza di didattica frontale.

## Incipit(Lab)

In questo biennio – in accordo con i docenti titolari degli insegnamenti di Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica e con la prof.ssa Federica Visconti, Coordinatrice del Corso di Laurea Triennale in Scienze dell'Architettura – abbiamo deciso di aderire al programma IncipitLab, Coordinamento Internazionale dei Laboratori di Progettazione Architettonica del I anno, convinti che sia utile e proficuo lo scambio e il confronto – tanto su scala locale della nostra Scuola, quanto a livello nazionale – tra i differenti sistemi di avvio della didattica alla disciplina della composizione e della progettazione architettonica, comparandone non solo le modalità, ma le attese e gli esiti, rispetto ad un unico tema e in relazione ad un medesimo contesto di applicazione.



*Le Case Montana al Giardino della Kolimbethra, planimetria con ombre. Progetto di M. C. Piccolo, N. Russo Spena, G. Salvatore (A.A. 2020-2021).*



*Le Case Montana al Giardino della Kolimbethra, planimetria con ombre. Progetto di R. Ricci, F. Scialò (A.A. 2020-2021).*

Il luogo scelto per le applicazioni progettuali degli studenti è il Parco archeologico della Valle dei Templi di Agrigento. Un sito di eccezionale bellezza e grande complessità, laddove il valore paesaggistico dell'area si somma alla qualità monumentale delle numerose vestigia, resti di quello che fu uno dei più vasti e imponenti santuari greco-romani e che oggi risulta essere uno dei siti archeologici più grandi dell'intero bacino Mediterraneo<sup>4</sup>.

Nell'antichità *Akragas* costituiva infatti un mirabile esempio di paesaggio attico perfettamente trasposto in Magna Grecia, composto da elementi distinti e distanti, autonomi ma di fatto messi in tensione a medio-breve distanza l'uno con l'altro. Karl F. Schinkel nel suo personale "Italienische Reisen"<sup>5</sup> – che lui stesso definì come «l'archetipo e il ginnasio del paesaggio romantico» – aveva colto il carattere greco di queste terre, ritraendo l'ordinata successione dei templi nel paesaggio. Ai giorni nostri tale relazione è incomprensibile poiché celata nella stratificazione millenaria che ha sovrimpresso alternativi modelli insediativi in altri luoghi che non quelli dell'originale fondazione. La difficoltà nel rinvenire il disegno dell'insediamento ordinario della città – così come l'effettiva collocazione dell'Acropoli stessa, ancora da confermare – convive mutuamente con l'immanenza della Valle dei Templi. Oggi come allora questo eccezionale complesso si presenta come un'appendice della città moderna, posto a sua protezione su una lieve altura a meridione e distanziato da essa da una valletta, attualmente per lo più libera da costruzioni ma in un recente passato caratterizzata da un assai diffuso fenomeno di abusivismo edilizio. Poco o nulla ci dice riguardo l'antico insediamento della città, sepolto nel suolo della campagna agrigentina.

All'interno del Parco, la teoria dei templi individua l'ambito di un vero e proprio santuario eretto a protezione dell'antica città. La disposizione delle architetture segue differenti principi insediativi: così se il Tempio di Zeus<sup>6</sup> e i resti dello spigolo del Tempio delle Divinità Ctonie si orientano parallelamente ai cardini del vicino impianto ellenistico-romano, desunte da sparute emergenze, più a valle il Tempio di Eracle



*Le Case Montana al Giardino della Kolimbethra, progetto verso la Valle. Progetto di L. Prisco, A. Ruggiero (A.A. 2020-2021).*



*Le Case Montana al Giardino della Kolimbethra, sezione assonometrica. Progetto di R. Ricci, F. Scialò (A.A. 2020-2021).*

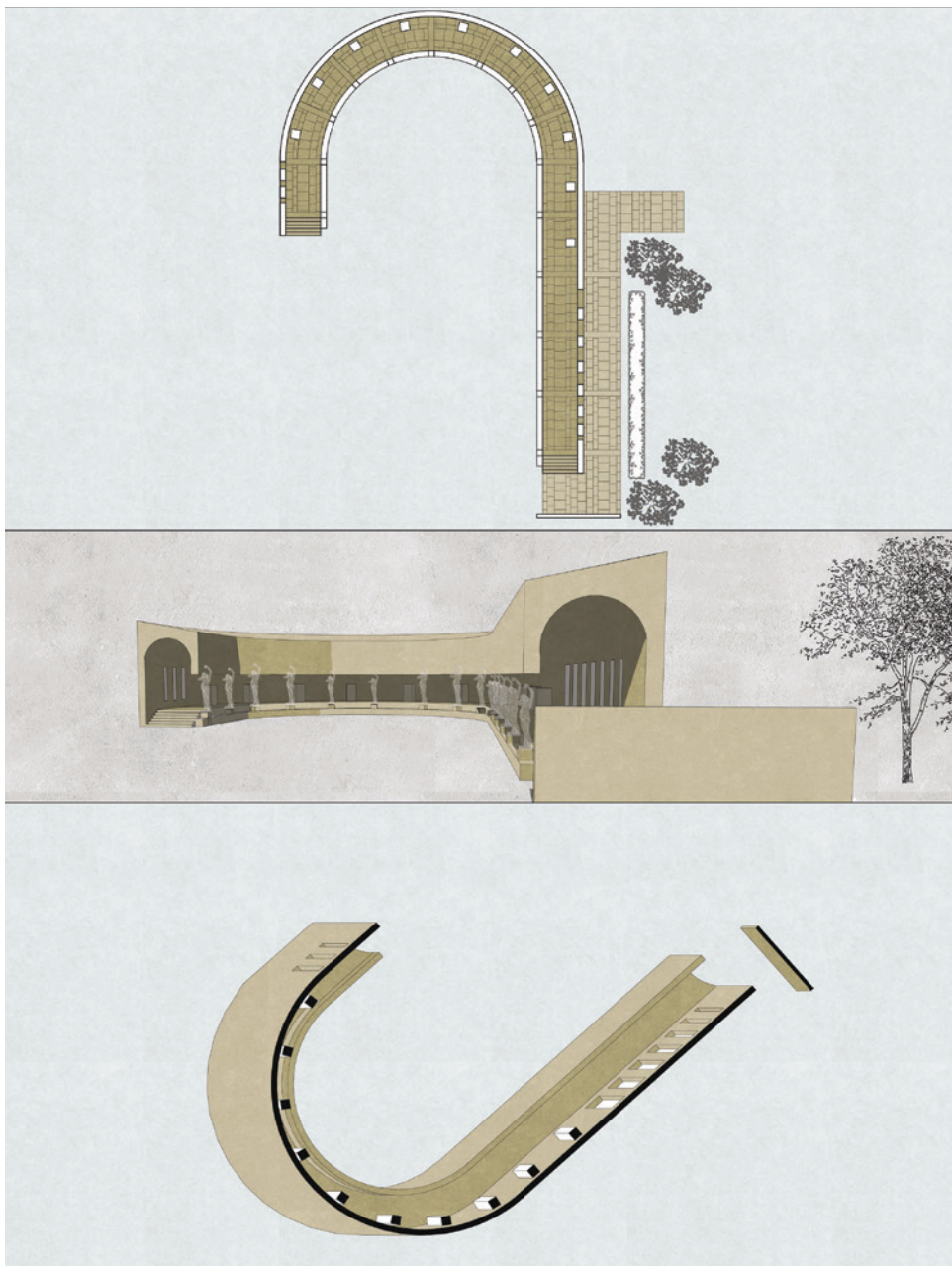
e quello della Concordia ruotano in favore dell'allineamento con l'orografia del suolo; ancora più a Sud, il Tempio di Giunone riprende la medesima giacitura della *Polis*.

In un simile contesto, eterogeneo per misure, principi insediativi e stato di conservazione dei monumenti, prevale la dimensione immaginifica e virtuale del rudere quale grado zero dell'architettura, virtuale occasione concessa per l'intelligibilità della forma pura e la sua interpretazione. Per questo motivo ci è parso naturale insistere su tale aspetto, insieme tipologico e formale, per le applicazioni progettuali degli studenti dei nostri Laboratori che, in modi differenti, hanno indagato possibili varianti in relazione ai resti.

Al fine di ampliare l'esito delle sperimentazioni si è infatti deciso di applicarsi, nelle due annualità, ad ambiti differenti, sempre compresi entro il sedime del Parco archeologico: l'intento era quello di misurare la variazione delle risposte in relazione alle modificazioni e alle sollecitazioni poste dalla specificità del singolo luogo.

Così, nel primo anno accademico abbiamo lavorato sull'ingresso Est, all'interno dell'ampio vuoto prospiciente i resti dell'altare di Zeus e del vicino Tempio annesso, assunti quale principio di *urbanità* per la nuova costruzione. E se da un lato la permanenza dei templi sottende l'idea dell'aula, coperta o recinta, per altro verso incita a sperimentare differenti tipi, riscoprendo l'attitudine del progetto di architettura alla riscrittura logica e plausibile, poiché in accordo con le forme dirute del rudere, cariche di potere immaginifico.

Nel secondo anno ci siamo invece spostati più a Nord, sulla piccola altura che domina la vista verso il Giardino della Kolymbethra, piccola oasi di ombra a valle e, oltre questo, verso i resti del Tempio della Concordia. Qui la presenza dei ruderi di un complesso di piccole case coloniche tardo settecentesche – le Case Montana, recente acquisizione del FAI insieme all'intero Giardino, un tempo a servizio dell'attività agricola ma oggi fatiscenti e abbandonate a fronte della ripresa della produzione – ha offerto la possibilità di ragionare sulle forme mutili e interrotte delle stesse Case e, a distanza, con l'autorità dei complessi monumentali dei Templi e dei recinti sacri.



*Il padiglione al Tempio di Zeus, pianta, veduta prospettica e assonometria. Progetto di F. Sarro, G. Tedesco (A.A. 2019-2020).*

Il tema generale di queste due annualità è stato il rapporto tra antico e nuovo, individuato come reale e fecondo momento di confronto dialettico tra la necessità di tutela e salvaguardia dell'esistente e l'altrettanto legittima istanza di rinnovamento, tanto più nell'ambito di un sito interessato da ingenti fenomeni di abusivismo edilizio, praticamente sino alle soglie degli anni '20 di questo nuovo millennio. Le azioni di salvaguardia e rinnovamento, parimenti lecite, paiono oggi apparentemente antinomiche, ma dovrebbero qualificarsi non come possibilità alternative, piuttosto come due differenti momenti della costruzione stessa. In tal senso, il progetto in ambito archeologico estremizza la necessità di ritrovare il delicato compendio tra la pre-esistenza e il nuovo.

La volontà di dar seguito al medesimo tema nelle due successive annualità – sebbene con piccole variazioni assolutamente fisiologiche e necessarie a rinnovare l'interesse e la volontà di sperimentazione – ha corrisposto proprio con la convinzione di misurarsi con se stessi e con la possibilità di migliorare la risposta in relazione alla fissità del problema: un problema che pare insoluto allorché un *antico* si è qualificato come tale in relazione ad un *nuovo*.

Nello specifico è stato chiesto agli studenti di progettare un *piccolo* padiglione. L'esercizio del tema d'anno, di fatto identico nei presupposti nelle due successive annualità, si proponeva di stimolare un ragionamento in grado di affrancarsi dal mero tema utilitaristico dell'architettura e dei suoi elementi costitutivi, privilegiando piuttosto la *forma razionale*, e quindi la forma come esito di un procedimento critico e riflessivo. Così, scegliendo il progetto di un *piccolo* padiglione volutamente privo di vocazione funzionale e libero da ogni vincolo dimensionale – la definizione di *piccolo* infatti andava di volta in volta commisurata con la reale estensione del contesto del progetto – si intende indurre una riflessione sulle infinite soluzioni che questo può assumere al variare delle condizioni al contorno: cambiamo le premesse, cambia l'esito.

Applicarsi concretamente al progetto in questi termini ed in un simile contesto di eccezionale valore, superando il piano squisitamente funzionale, significa ragionare sul senso



*Le Case Montana al  
Giardino della Kolim-  
bethra, planimetria con  
ombre. Progetto di  
A. Russo, A. Sorrentino  
(A.A. 2020-2021).*



profondo e sul significato intimo dell'architettura nel suo rapporto con il paesaggio e con l'antico, con la sua costruzione, così come con le infinite possibilità di definizione dello spazio.

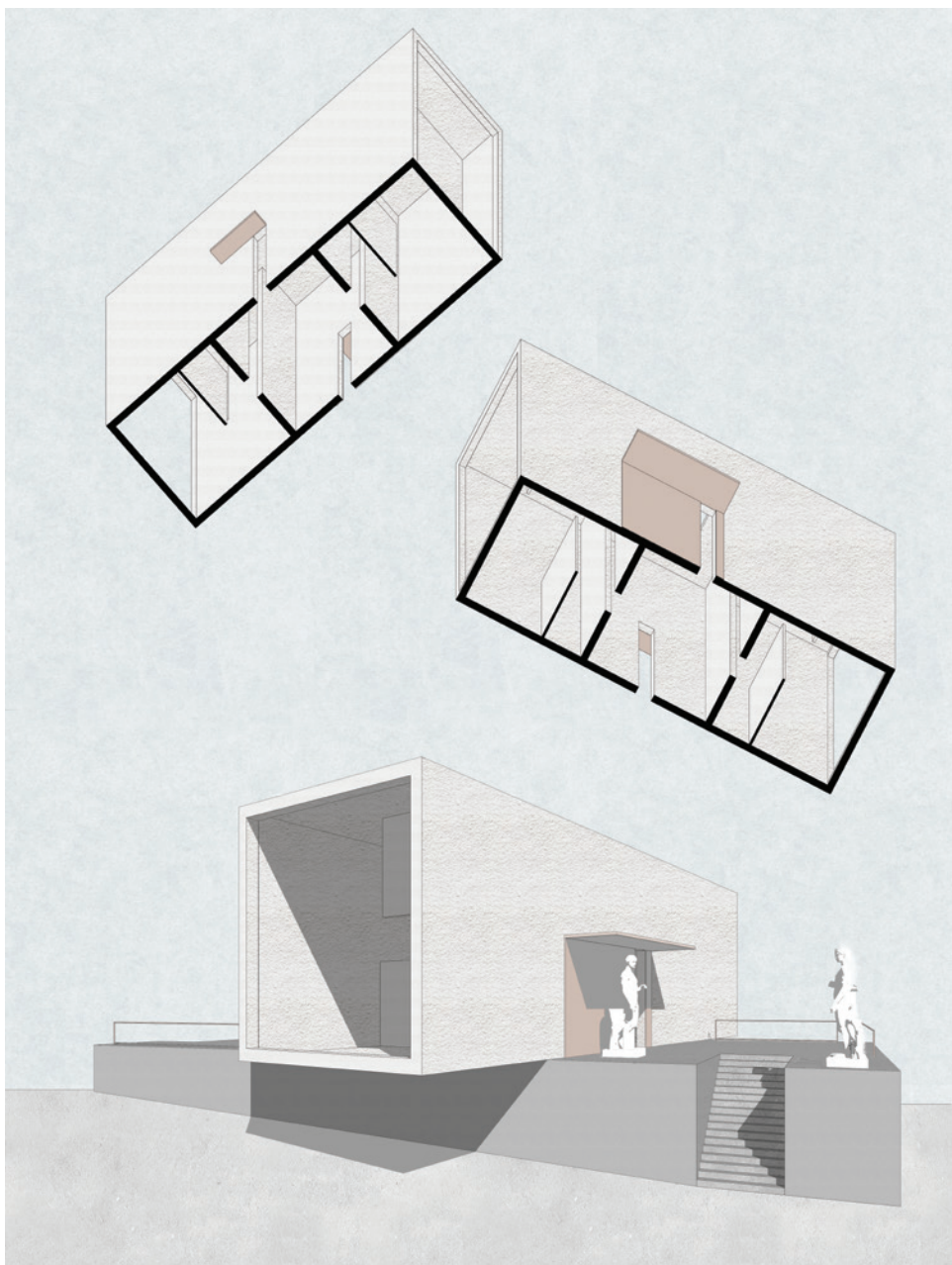
Un padiglione limita/delimita; cinge/recinge; include/esclude; accoglie/respinge; consente/impedisce la vista; può essere soglia o passaggio; accompagna il percorso o favorisce la sosta all'ombra. La sua struttura può sostenere (una copertura?) oppure elevarsi libera verso il cielo. E nel mentre assolve queste funzioni esprime il senso del suo essere attraverso la sua forma e la sua figura.

I progetti avrebbero dovuto altresì affrontare il tema del rapporto con le pre-esistenze – vicine o lontane, in diretto rapporto fisico o solo visivo – e con il paesaggio archeologico e naturale, senza alcun vincolo predeterminato in ordine alla dimensione di pianta o alzato, così come senza alcuna indicazione strettamente funzionale. All'interno dell'ambito individuato per le applicazioni progettuali, è stato chiesto agli studenti di collocare scientemente il *piccolo* padiglione, ovvero motivando la scelta del principio insediativo (e il suo proporzionamento) rispetto alle condizioni al contorno.

Come

La pratica e la teoria dell'insegnamento di questi Laboratori si sono dunque orientate verso la trasmissione di un metodo di lavoro, piuttosto che nella direzione del trasferimento di puri modelli formali precostituiti: in quest'ottica il progetto è inteso come ricerca continua, convinti che «l'insegnamento di un metodo d'impostazione sia più importante delle tecniche particolari»<sup>7</sup>.

I Laboratori hanno così voluto proporsi come momento di profonda riflessione critica circa i reali problemi dell'operare in architettura su un duplice livello di approfondimento, ovvero in relazione ai temi e agli ambiti specifici individuati per le applicazioni progettuali degli studenti e, più in generale, entro la dimensione complessiva del rapporto tra antico e nuovo, che esprime compiutamente la tensione tra la continuità e la resistenza di forme, tecniche e principi e l'opposta necessità di rinnovamento in relazione ai diversi bisogni dell'abitare nella sua più ampia accezione.



*Il padiglione al Tempio di Zeus, veduta prospettica e assonometriche. Progetto di V. Volpe (A.A. 2019-2020).*

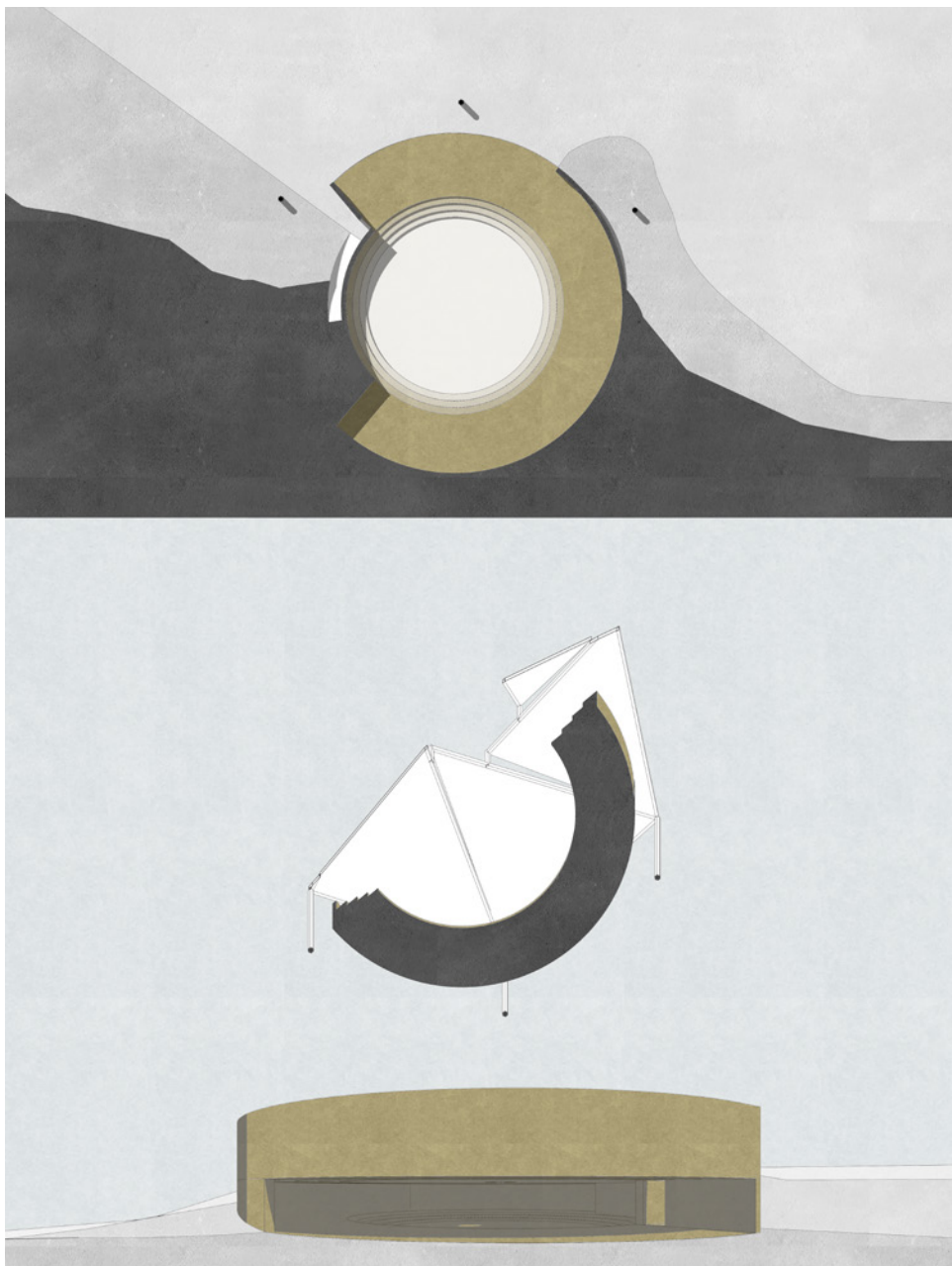
Riflettere sul senso della tradizione oggi e sui suoi valori – ragionare a ritroso attraverso la storia e l'esperienza dell'architettura – significa di fatto compiere una ricerca sugli elementi costanti e invariabili dell'architettura, non certo per fini imitativi, quanto piuttosto per compierne una revisione critica in accordo alla necessità di rilettura/riscrittura su cui si fonda lo stesso concetto di tradizione – *traere* – che è poi la premessa per la sua attualizzazione rispetto ai problemi e alle questioni dell'operare contemporaneo.

In accordo a tale idea si è inteso strutturare l'attività didattica dell'insegnamento in due fasi, tra loro strettamente correlate. Un ciclo iniziale di lezioni e seminari – attraverso i quali si è inteso definire e chiarire il fondamento teorico della Composizione Architettonica in quanto disciplina e specifica forma di conoscenza della realtà – seguito da momenti intensivi attorno alla pratica del progetto. Così, muovendo dalla ferma convinzione che in architettura la ricerca debba necessariamente essere condotta proprio attraverso il progetto, si è costruito un punto di vista privilegiato sulle questioni della disciplina architettonica, individuando riferimenti e paradigmi significativi in relazione ai contenuti teorici delle lezioni e ai temi sottoposti per le applicazioni progettuali. Questo nella ferma convinzione che la forma non può essere assunta come premessa: è piuttosto il fine ultimo del nostro lavoro, cui dobbiamo tendere, dobbiamo arrivare, attraverso un procedimento critico – il progetto – che si traduce nell'equilibrata sintesi di una serie di temi e istanze di ordine differente: l'immagine, l'espressione, la costruzione, la materia.

## Perché

«Che cosa è in fondo l'archeologia? Io non so se l'archeologia debba essere definita come una forma d'arte o una scienza, ma una cosa è assolutamente chiara, cioè che l'archeologia è sempre più dipendente da una moltitudine di scienze e che l'archeologo, quando scava, non porta alla luce oggetti ma esseri umani»<sup>8</sup>.

Seguendo un simile intendimento non possiamo limitarci a considerare l'archeologia nella singolarità della sua disciplina. Così come, ugualmente, non possiamo più fare al-

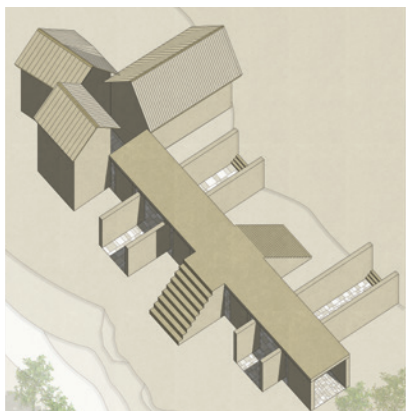


*Il padiglione al Tempio di Zeus, pianta, veduta prospettica e assonometrie. Progetto di F. M. Rubino, C. Verde (A.A. 2019-2020).*

trettanto relativamente all'architettura e alle molte discipline concretamente applicate al campo della conoscenza e della rivelazione. E sono proprio la progressiva affermazione della modernità e della tecnica che, paradossalmente, hanno condotto ad infrangere la sintesi del sapere classicamente inteso e sancito la sua diaspora in una miriade di sofisticati specialismi deputati alla responsabilità di altrettante discipline. Infatti è solo di recente – rispetto all'intera storia dell'architettura – che le pratiche della costruzione (o ricostruzione), restauro e conservazione si sono qualificate come possibilità alternative, troppo spesso discordanti: per millenni la ricostruzione è stata infatti una forma di costruzione mutuata sul fertile terreno della pre-esistenza e della tradizione – ovvero del riconoscimento di un insieme di valori consolidati nella pratica corrente del fare – sicché non è mai stata così profondamente diversa dalla costruzione stessa. Allorché l'antico non si era ancora qualificato come precisa categoria estetica, i ruderi, le rovine, i resti di complessi interrotti o abbandonati erano razionalmente impiegati, nel più logico modo possibile: cave di spolio per materiali da costruzione, solido basamento per nuove fabbriche; ma anche feconda ispirazione immaginifica per alimentare la cultura architettonica, sebbene pur sempre interpretati in una proiezione di dinamico positivismo.

Alberti, Bramante, Raffello, Palladio e Piranesi (solo per citarne alcuni e senza velleità di completezza) hanno operato in questi termini aprendo ad una forma colta e intellettualistica di confronto alla pari con l'antico, definendo una reale discendenza genealogica (vera e propria Scuola) capace di travalicare l'uso retorico della storia come elemento di legittimazione delle proprie opere.

Riguardo la Sicilia, e più specificatamente Agrigento, l'esperienza del *Grand Tour* innesca una rinnovata idea di tutela e salvaguardia del patrimonio archeologico e monumentale grazie ai viaggi, alle restituzioni e agli studi di numerosi eruditi stranieri (Jacques P. D'Orville, Johann J. Winkelmann, Jean Pierre L. Houël, Johann H. Von Riedsel, Johann W. Goethe, Karl F. Schinkel, Leo von Klenze e Julius Schubring, autore della prima planimetria organica della città antica, in grado di riconoscere gli orientamenti e le determinanti formali) e italiani (primo su tutti il Fazello, seguito da Giovanni Battista Pira-

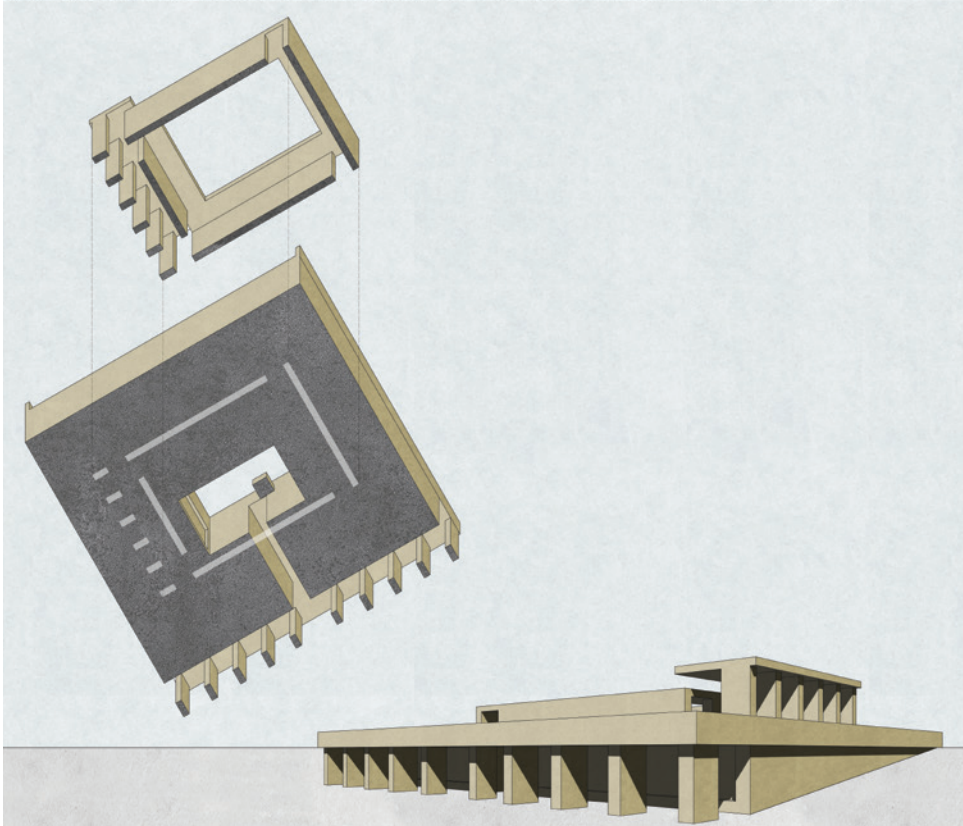
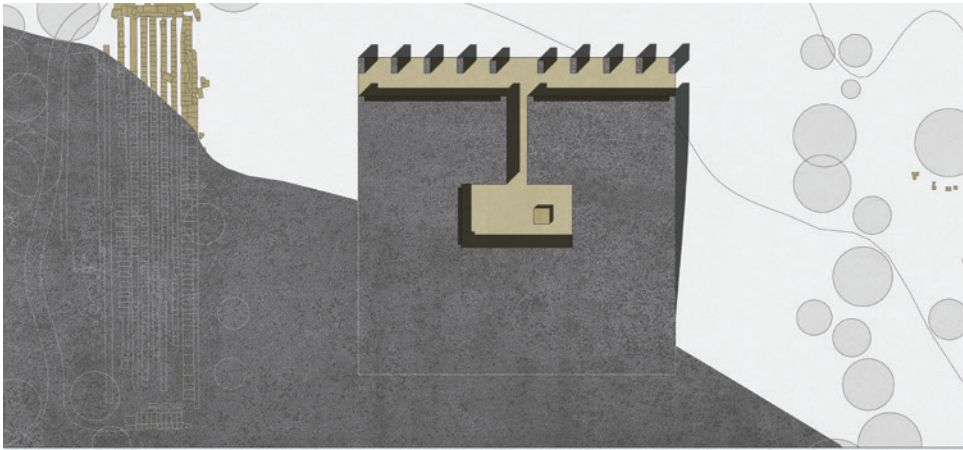


*Le Case Montana al  
Giardino della Kolim-  
bethra, planimetria con  
ombre e assonometria.  
Progetto di  
T. Portoghese, R. San-  
toro, V. Scognamiglio  
(A.A. 2020-2021).*

nesi, Giuseppe M. Pancrazi, Domenico Lo Faso di Pietrasanta e Francesco S. Cavallari, ingegnere ferroviario che nell'epoca post-unitaria lavorò intensamente alla definizione del sistema infrastrutturale dell'intera Sicilia, restituendo precise topografie ricche di dovizie sul sostrato archeologico)<sup>9</sup>.

In tal senso, lo studio, il rilievo dal vero e il ridisegno non costituivano perciò una forma di pura erudizione, ma rappresentavano piuttosto il reale fondamento teorico e pratico della disciplina architettonica e fino a quel momento erano indiscussa prerogativa degli architetti quali unici depositari della conoscenza degli strumenti del disegno e della costruzione. È però sul principio dell'Ottocento che la situazione cambia radicalmente: con l'affermazione della cultura antiquaria muta la percezione estetica della rovina che non si rivolge più al rudere come *forma potenziale* – fisica, in quanto materia partecipe della costruzione, oppure immaginifica, ovvero elemento di trasmissibilità della ratio – bensì come *forma autonoma* connotata di una propria valenza espressiva, da conservare integralmente e senza alcuna variazione. Ed è in questo momento che si apre la più profonda frattura – oggi ancora irrimediabilmente scomposta – nell'ambito delle espressioni artistiche e delle discipline umanistiche. Anche la stessa archeologia si precisa in piena autonomia, affrancata dall'architettura con cui storicamente aveva intrattenuato floridi e vicendevoli rapporti: sebbene accomunate dalla medesima volontà di interrogazione delle forme e del tempo, iniziano a divergere per l'esito delle loro ricerche.

L'archeologia si limita sempre più a «ricostruire attraverso i resti del passato la storia e l'arte di tempi remoti, su cui si stende una serie di riflessioni, ricostruzioni, congetture interessantissime, altamente scientifiche, ma assolutamente infecunde rispetto a quello che è la vita»<sup>10</sup>, mentre l'architettura, nelle sue più illuminate manifestazioni, si propone di perpetrare il senso profondo delle forme dirute attraverso inedite composizioni logico-sintattiche. È da questa primigenia frattura che discendono tutte le successive scissioni disciplinari di cui il *restauro* e la *conservazione* sono dirette gemmazioni. Anche in riferimento alla contemporaneità, il tema del rapporto con l'antico, appare sempre più spesso insolubilmente sospeso tra innovazione e salvaguardia: beninteso, atti pari-



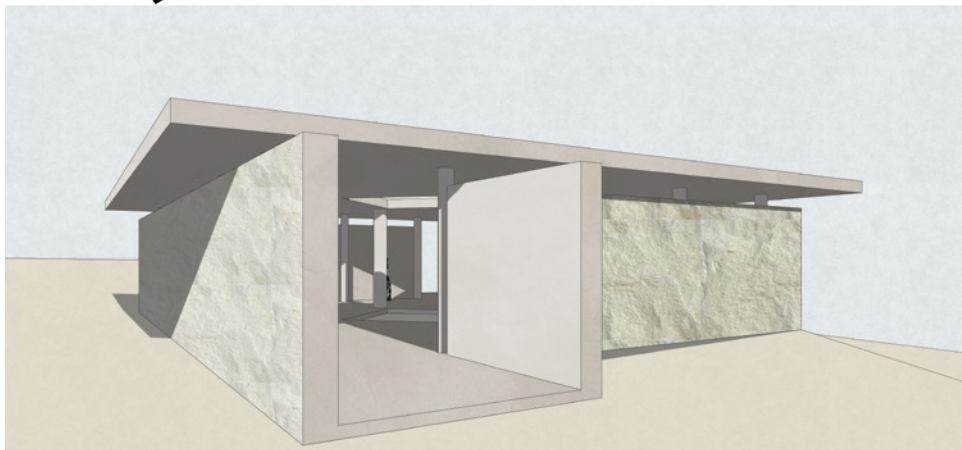
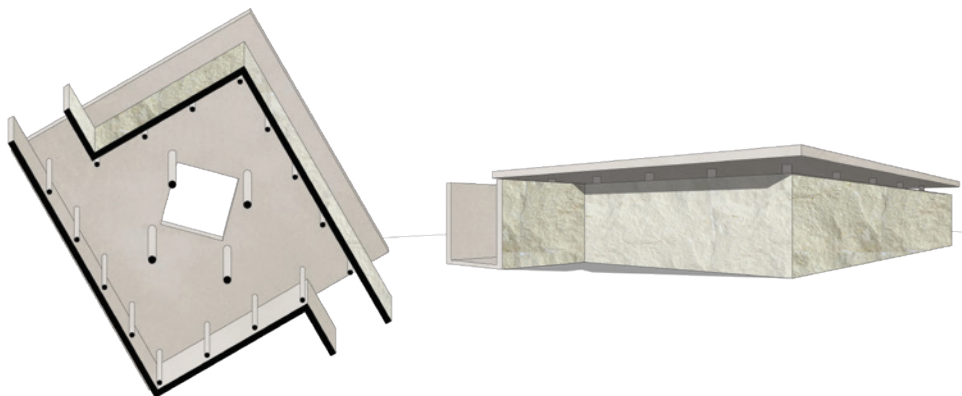
*Le Case Montana al Giardino della Kolimbethra, pianta, veduta prospettica e assonometria. Progetto di S. Perego, C. Picascia (A.A. 2020-2021).*



menti necessari il cui disequilibrio tuttavia rischia di spostare i termini del dibattito verso una sterile apologia dell'antico o per contro, nella direzione di un altrettanto vacua mistificazione del nuovo. La pratica della pura conservazione – così come l'idolatria del moderno in quanto innovazione intransigente e priva di contestualizzazione storica – fraintendono e disconoscono invece la definizione dell'architettura in quanto processo di sedimentazione e modificazione delle forme nel tempo. Infatti le sue più ortodosse interpretazioni disciplinari conducono verso la tutela *tout court* quale forma statica di conoscenza, cristallizzando l'evento nel tempo sospeso di un perenne fermoimmagine. Ma allorché l'architettura si applica nel concreto di un sito stratificato, dovrebbe invece propendere verso una prospettiva di rinnovata conoscenza che può ammettere la ricostruzione quale strumento per pervenire all'intelligibilità delle forme potenziali sottese al palinsesto.

## Esiti

L'insoddisfazione nei confronti di approcci eccessivamente specialistici, ha condotto le nostre ricerche verso punti di vista alternativi. Il riferimento è a quella tradizione tanto profondamente radicata nella cultura architettonica italiana – oppure altrettanto profondamente debitrice verso essa – che ha inteso le forme dell'architettura e della città come fatti di civiltà e campo di interpretazione: in particolare ci si è rivolti al patrimonio di studi e contributi che hanno perseguito l'avvaloramento dell'edificio storico nel trasformarsi della città e del paesaggio, con l'obiettivo di affermare una specifica linea operativa fondata sul rapporto architettura/città o architettura/paesaggio, sul tema della tipologia e sulla questione della forma costruita. A riguardo per fornire agli studenti spunti su approcci ed esiti, sono stati coinvolti nel laboratorio alcuni docenti architetti che nella loro pratica si sono ispirati ai principi richiamati. In due giornate di studio nell'ambito del seminario "Architettura Memoria Luogo" abbiamo quindi discusso con Miguel Ángel de la Iglesia Santamaria, Manuel Portaceli Roig, Josep Miàs Gifre, Carlos Campos González che ci hanno offerto un ampio spaccato di modi e forme d'intervento di due generazioni di architetti spagnoli che nei loro studi e



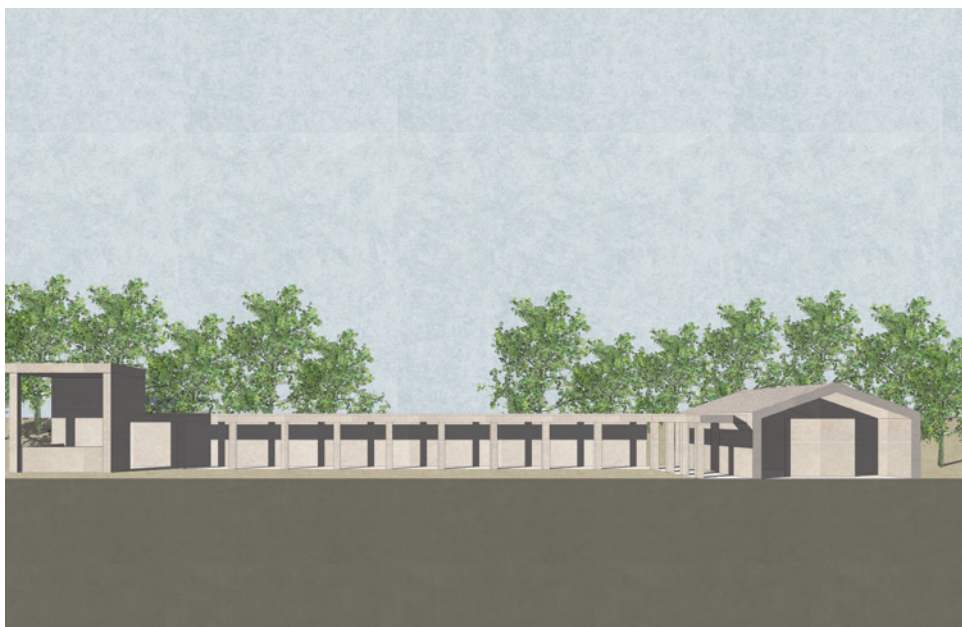
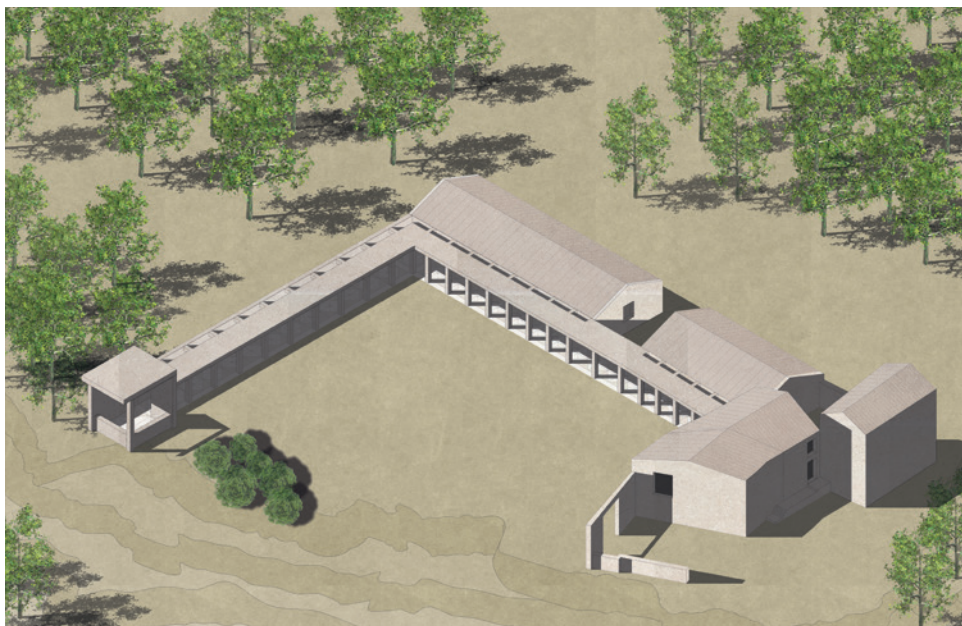
*Il padiglione al Tempio di Zeus, vedute prospettiche e assonometriche. Progetto di V. Serafini, M. Sibillo (A.A. 2019-2020).*

nella loro formazione si sono ispirati alla grande tradizione della cultura italiana.

Il campo privilegiato per esperire tale ricerca sono gli ambiti di frattura del tessuto e le aree di dissolvenza tra parti costitutive della città e del paesaggio, laddove il principio di urbanità cede all'ordine della campagna: qui, dove il vuoto manifesta tutte le possibili alternative, l'architettura è chiamata ad operare non tanto nei termini della ricomposizione, quanto piuttosto del disvelamento, rendendo comprensibile attraverso il progetto ciò che altrimenti resterebbe celato nella trama di una sincopata stratificazione. In tal senso i complessi archeologici sono eletti quali luoghi notevoli laddove sperimentare questa linea di ricerca che intende indagare, secondo la logica di metodo del *caso per caso*, la fondatezza del progetto di architettura su una simultanea ambivalenza di riferimenti: da un lato, con la città e il paesaggio e la loro stratificazione, dall'altro con gli aspetti più prettamente legati all'identità costitutiva delle sue parti.

In prossimità del Tempio di Zeus, all'ingresso Est del Parco, la drammatica condizione del vuoto sembra assecondare ogni possibile forma di ideazione del progetto, ma solo laddove non si considera il rudere del basamento come principio per possibili orientamenti, logici proporzionamenti e altrettanto naturali suggestioni formali nell'astrazione della sua forma ontologica che si offre a chi la sa interrogare.

Lavorare in fregio al complesso delle dirute Case Montana pone un vincolo nei confronti delle Case stesse ma al contempo offre un possibile principio compositivo che può essere interpretato e continuato, a seconda che se ne privilegi la disposizione lineare in senso Nord-Ovest/Sud-Est, si disponga un possibile ampliamento in forma di *grande pianta* verso Nord-Est, con le Case stesse a concluderne la composizione oppure se ne voglia completare l'andamento polare in ordine alla difficile orografia dello scosceso pendio.



*Le case Montana al Giardino della Kolimbethra, assonometria e prospetto. Progetto di A. Russo, A. Sorrentino (A.A. 2020-2021).*

1. A.A. 2019-2020: Laboratorio di Progettazione Architettonica 1C, prof. Valerio Tolve con archh. Gianmaria Santonicola, Sara Sguelgia, Francesco Vitiello e con la partecipazione della prof.ssa Federica Visconti e dell'arch. Ermelinda Di Chiara; il Laboratorio è stato preceduto nel I semestre dal Corso di Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica 1C tenuto dalla prof.ssa Lilia Pagano. A.A. 2020-2021: Laboratorio di Progettazione Architettonica 1C, prof. Valerio Tolve con archh. Laura D'Onofrio, Pietro Cipolletta, Francesco Tricarico; il Laboratorio è stato preceduto nel I semestre dal Corso di Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica 1C tenuto dal prof. Niccolò Suraci.

2. Valerio Tolve, *Giovanni Muzio e il 'Novecento' milanese. Per una genealogia del classico*, tesi di Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica, XXIV ciclo (2009-2012), Politecnico di Milano 2012; relatore prof. Angelo Torricelli, correlatore prof.ssa Luisa Ferro, controrelatore prof. Gianni Mezzanotte.

3. Renato Capozzi, Federica Visconti e Gaetano Fusco su tutti, con i quali ho condotto molti workshop e convegni sul rapporto tra archeologia e architettura, con proficue applicazioni sui contesti di Posillipo, Capri, Baia e Pompei. Una parte degli esiti di queste sperimentazioni progettuali è contenuta nei seguenti testi: Valerio Tolve, *Prime forme e forme prime*, in Renato Capozzi, Federica Visconti, *Figure urbane nell'antico*, a cura di Nicola Campanile e Ermelinda Di Chiara, Aión Edizioni, Firenze 2021, pp. 61-63; Valerio Tolve, *"La più splendida di tutte le fabbriche". Il Museo Romano di Atene, l'Agorà romana e la Biblioteca di Adriano*, in Renato Capozzi, Gaetano Fusco, Federica Visconti (a cura di), *Villa Jovis. Architettura e paesaggio archeologico*, Aión Edizioni, Firenze 2019, pp. 113-118; Valerio Tolve, *L'Odeon della Villa di Pausilypon. Il luogo dell'origine*, in Renato Capozzi, Gaetano Fusco, Federica Visconti, *Pausilypon. Architettura e paesaggio archeologico*, Aión Edizioni, Firenze 2018, pp. 62-65.

4. Nei circa 1.300 ettari di estensione sono infatti custoditi i resti di undici templi; tre santuari; numerosissime necropoli e sepolture; importanti opere di ingegneria idraulica; fortificazioni; porzioni

di abitato come il noto quartiere ellenistico-romano, edificato sul modello ippodameo; due importanti luoghi di riunione, come l'Agorà inferiore e l'Agorà superiore; un Olympeion e un Bouleuterion.

5. Karl F. Schinkel compì il suo viaggio di formazione in Sicilia nel 1804, all'età di 23 anni. L'esperienza diretta delle rovine classiche alimentò in lui il senso estetico dell'antico e della rovina, che svilupperà successivamente anche in forme eclettiche cedendo talvolta al romanticismo. Cfr. Michele Cometa, Georg Friedrich Bernhard Riemann (a cura di), *Karl F. Schinkel. Viaggio in Sicilia*, Sicania, Messina 1990.

6. La nomenclatura dei luoghi della città antica è attribuita dal frate Tommaso Fazello (1498-1570), per via deduttiva rispetto la lettura dei testi classici. Il Fazello è autore del primo testo a stampa moderna sulla storia della Sicilia: il suo *De Rebus Siculis Decades Duae* (1558) restituisce il profilo geografico dell'isola nella prima decade, mentre nella seconda ne traccia il carattere storico. È questo il primo esempio di topografia storico-archeologica. La denominazione moderna dei templi con le lettere dalla A alla L è stata definita da Plinio Marconi.

7. Walter Gropius, *Scope of a Total Architecture*, 1955; trad. it a cura di Renato Pedio, *Architettura integrata*, Mondadori, Milano 1959.

8. Mortimer Wheeler, *Archaeology from the earth*, Clarendon Press, Oxford 1954. Wheeler, convinto che l'elemento essenziale dell'indagine archeologica fosse la sezione, elaborò una tecnica di scavo (denominata appunto *Metodo Wheeler*) che prevedeva la lottizzazione dell'area per quadrati suddivisi da risparmi di suolo (*testimoni*) rimossi solo dopo l'analisi della stratigrafia.

9. Cfr. Giuseppe Abbate, *Immagine del paesaggio di Agrigento nelle descrizioni letterarie e figurative tra XVI e XIX secolo*, in Gemma Belli, Francesca Capano, Maria Ines Pascariello (a cura di), *La città, il viaggio, il turismo: percezione, produzione e trasformazione/ The city, the travel, the tourism: perception, production and processin*, FedOA - Federico II University Press, Napoli 2018.

10. Francesco Venezia, *Che cos'è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*, Electa, Milano 2011.



## **Akragas**

*Aureum40 (Giovanni Maria Santonicola, Sara Sgueglia, Francesco Vitiello)*

Che sia attraverso un sistema paratattico, fatto per elementi, o con un atteggiamento opposto, inserendo un unico oggetto nel contesto, l'architettura cerca di palesarsi nel proprio tempo. La reinterpretazione dell'esistente e dell'antico, testimonianza dell'uomo e del suo passaggio su questa terra, trova nella nostra disciplina terreno fertile per esprimere tale concetto.

È così che l'archeologia tende all'attuale, generando un confronto attivo e visibile con il presente.

La compenetrazione di diverse epoche, ognuna con le proprie peculiarità, dà vita ad un organismo del tutto nuovo che mira alla rianimazione di un luogo o di uno spazio, come un dottore affronta la patologia del suo paziente.

Questo il presupposto dell'intervento nella zona del Parco archeologico di Agrigento dove gli agrigentini, dopo il lungo isolamento medievale, tornarono a contatto con la loro origine greca giù nella Valle dei Templi.

È al suo interno che sorge il telaio dorato, un tema che ha la pretesa di dialogare con l'antico e soprattutto di dargli l'opportunità di una rinascita, legandosi ad esso per contrasto anziché per affinità formale e materica.

Da una parte il Tempio: etereo, massivo, lapideo, statico, reduce di tanti tempi e immobile nella storia che è tenuto a raccontare con la propria esistenza. Dall'altra il nuovo oggetto: assimilabile a una torre, un telaio dinamico, slanciato, che tende al futuro, con le sue altezze variabili e incerte rispetto all'ossessivo modulo che si ripete per tutta

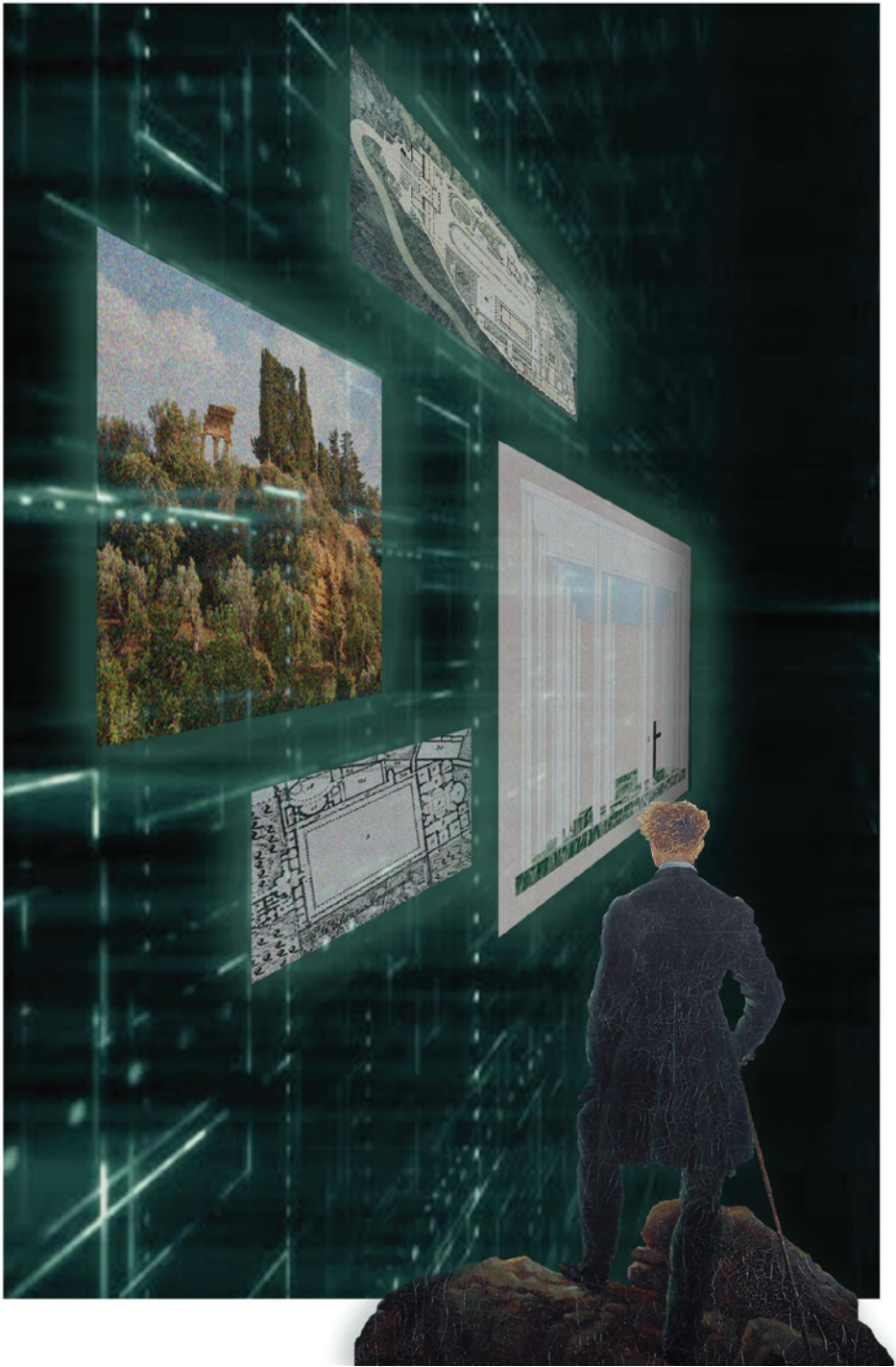
la sua lunghezza. La matericità dei due dialoga e si lega configurando un sistema nuovo che mantiene ben chiara la storicità delle due opere e la gerarchia ineccepibile che comanda l'insieme.

Il telaio d'oro viene posizionato all'interno del Tempio come se fosse un gioiello luccicante, qualcosa di prezioso da custodire che tuttavia non si nasconde, bensì s'innalza con fierezza riflettendo contemporaneamente l'importanza e il valore del contenitore stesso, il Tempio, e del contesto in cui insiste.

La composizione delle due architetture si articola attraverso un sistema di figura-sfondo così da accentuare volutamente le differenze e le discordi identità in un contesto surreale e distopico. La *morte nera*, la luna meccanica nel cielo stellato, simbolo ricorrente nelle opere degli Aureum40, ritorna in questa rappresentazione come a voler dichiarare il marchio di un futuro al quale protendere, da contemplare e dal quale farci ispirare, come ci suggerisce la figura di donna in primo piano.

Un intervento che può considerarsi invasivo, in quanto *invasore* di un organismo esistente e compiuto, che si assume un rischio, rompendo in primo luogo un equilibrio effettivo e cercando di generarne uno nuovo, con l'unico scopo di continuare il racconto della storia.

In conclusione, Giorgio Grassi afferma: «La risposta in architettura deve sempre contenere il problema. Una buona soluzione in architettura esprime sempre con evidenza il problema da cui muove. Il suo problema, la sua ragione di essere».





## Insegnare disegnando

Pietro Cipolleta, Laura d'Onofrio, Francesco Tricarico

Una riflessione a posteriori sull'esperienza didattica svolta in questi ultimi anni accademici, non può certamente prescindere dal considerare le condizioni particolarissime entro le quali questa è avvenuta. Gli strumenti che ci erano familiari durante le revisioni e le correzioni del progetto – carta e cartone, inchiostro e grafite – ci sono stati tolti all'improvviso, sostituiti dalle loro versioni più moderne e tecnologiche. Tutti noi, studenti, *tutors* e docenti, ci siamo trovati impreparati di fronte all'impossibilità di comunicare direttamente con il disegno a mano, e sul disegno, per lo meno sullo stesso, contemporaneamente. Limitati nel gesto, abbiamo riscoperto il valore della parola per spiegare l'architettura, che si è però rivelata strumento molto meno efficace della rappresentazione.

La difficoltà maggiore è però forse stata sperimentata da coloro che, nell'essere iniziati al disegno come mezzo d'espressione della realtà e delle sue caratteristiche fisiche, lo hanno appreso attraverso uno schermo. Gli studenti non hanno conosciuto il sito di progetto – il Giardino di Kolymbetra all'interno della Valle dei Templi di Agrigento – se non nella dimensione virtuale o attraverso le rappresentazioni altrui, percependone sia la distanza rispetto a quella che sarebbe potuta essere l'esperienza diretta del luogo, che il grande potenziale comunicativo che si cela dietro a un sistema codificato di segni e colori. È tuttavia solo manipolando il disegno, agendoci in prima persona e tracciando le prime linee, che hanno iniziato a comprendere davvero la complessità del sito in cui erano chiamati ad operare, unendo alle rappresentazioni pla-

nimetriche e in alzato le ricostruzioni tridimensionali o fisiche: queste, certamente di più immediata lettura, necessitano però di una reale padronanza degli attributi del luogo.

A partire dalla prima esercitazione hanno iniziato ad avvicinarsi al testo grafico, riproponendo l'idea di un'architettura di Antonio Monestiroli – “Dodici pilastri e un tetto” o, più comunemente il “Celino nel Bosco”, 2019 – con le forme e i modi di rappresentazione del suo autore, per essere poi chiamati ad esprimere la loro idea di un'architettura con le forme e i modi di espressione più appropriati. Ci siamo trovati in una situazione in cui parlare la stessa lingua era fondamentale e in cui la distanza ha reso necessaria una chiarezza del disegno ancora maggiore, per l'impossibilità di spiegarsi tramite gli schizzi estemporanei su cui si fondano i dialoghi in un dipartimento di architettura.

Tramite la rappresentazione e la realizzazione di *maquettes* gli studenti hanno imparato a conoscere gli spazi nei loro attributi dimensionali e plasmarne di nuovi a partire da un'idea, un archetipo tradotto in una architettura particolare. Attraverso lo studio e il disegno delle ombre ne hanno conosciuto la profondità, definendo volumi semplici ma governati da un principio di ordine.

Grazie all'uso del colore – nel caso specifico di *texture* – hanno comunicato le qualità dei materiali e del paesaggio.

Hanno infine appreso il corretto uso delle principali proiezioni, esponendo le sequenze spaziali tramite le planimetrie, l'inserimento in un contesto dalle altimetrie complesse, tramite le sezioni e il rapporto con le preesistenze nel disegno delle coperture.

