

**La composizione
architettonica al primo anno
Esperienze di laboratorio tra
luogo e memoria**

a cura di
Paquale Abbagnale
Davide Apicella
Maria Fierro
Francesca Spacagna



Federico II University Press

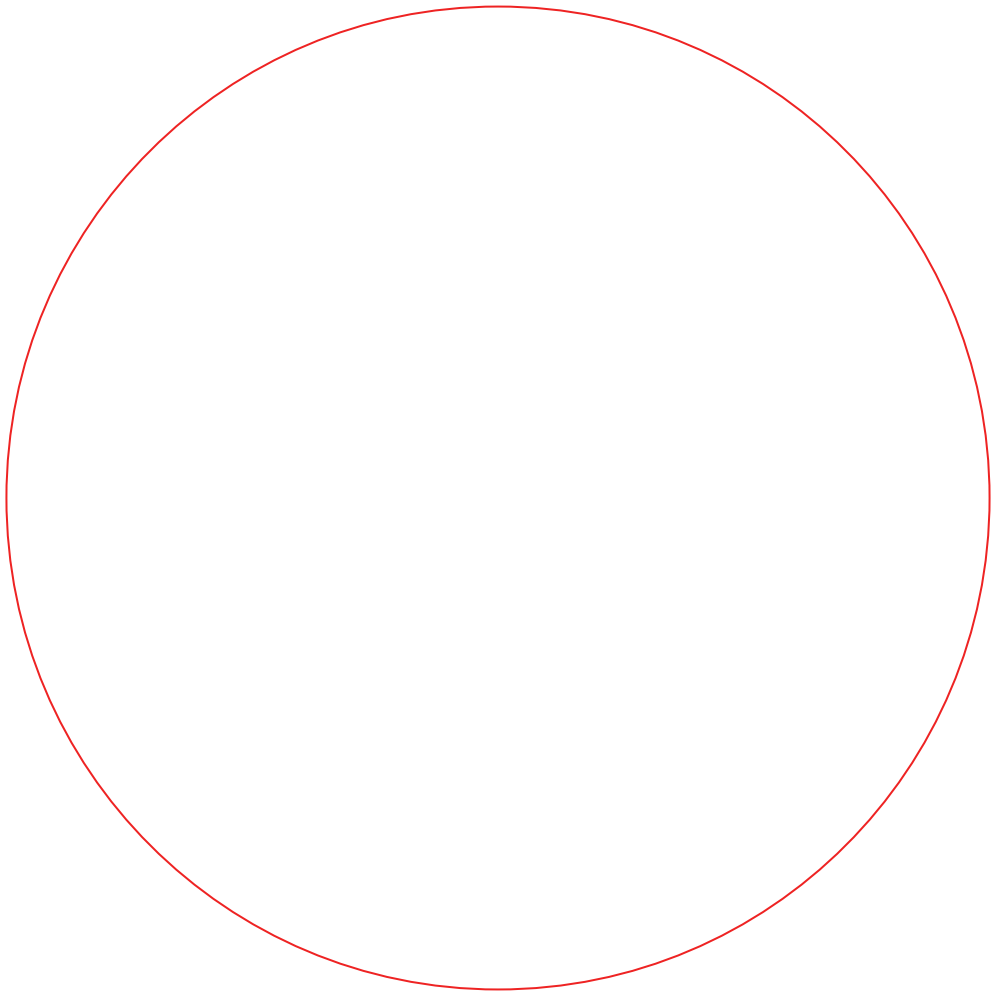


fedOA Press

ISBN 978-88-6887-134-5
DOI 10.6093/978-88-6887-134-5

**La composizione
architettonica al primo anno
Esperienze di laboratorio tra
luogo e memoria**

a cura di
Pasquale Abbagnale
Davide Apicella
Maria Fierro
Francesca Spacagna



Federico II University Press



fedOA Press

ISBN 978-88-6887-134-5
DOI 10.6093/978-88-6887-134-5

La composizione architettonica al primo anno : esperienze di laboratorio tra luogo e memoria / a cura di Pasquale Abbagnale, Davide Apicella, Maria Fierro, Francesca Spacagna. – Napoli : FedOAPress, 2022. – 205 p. : ill. ; 23 cm. – (Teaching Architecture ; 5).

Accesso alla versione elettronica:

<http://www.fedoabooks.unina.it>

ISBN: 978-88-6887-134-5

DOI: 10.6093/978-88-6887-134-5

collana

TeA / Teaching Architecture

edizioni

Federico II University Press, fedOA Press

direttore

Ferruccio Izzo, Università degli Studi di Napoli “Federico II”

comitato scientifico

Renato Capozzi, Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Luigi Coccia, Università di Camerino

Francesco Collotti, Università degli Studi di Firenze

Isotta Cortesi, Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Angela D’Agostino, Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Lorenzo Dall’Olio, Università di Roma Tre

Paolo Giardiello, Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Massimo Ferrari, Politecnico di Milano

Luca Lanini, Università di Pisa

Carlo Moccia, Politecnico di Bari

Giovanni Multari, Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Camillo Orfeo, Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Lilia Pagano, Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Marella Santangelo, Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Andrea Sciascia, Università di Palermo

Michele Ugolini, Politecnico di Milano

Margherita Vanore, IUAV

Federica Visconti, Università degli Studi di Napoli “Federico II”

redazione

Alberto Calderoni, Università degli Studi di Napoli “Federico II” [coordinamento]

Luigiemano Amabile, Francesco Casalbordino, Ermelinda Di Chiara, Gennaro

Di Costanzo, Cinzia Didonna, Roberta Esposito, Maria Masi, Francesca Talevi,

Vincenzo Valentino, Giovangiuseppe Vannelli

© 2022 FedOAPress – Federico II University Press

Università degli Studi di Napoli Federico II

Centro di Ateneo per le Biblioteche “Roberto Pettorino”

Piazza Bellini 59-60

80138 Napoli, Italy

<http://www.fedoapress.unina.it/>

Published in Italy

Prima edizione: settembre 2021

Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza

Creative Commons Attribution 4.0 International

Indice

7.	Nota dei curatori	
10.	Introduzione	<i>Renato Capozzi, Paola Scala</i>
Parte I		
15.	Il progetto didattico tra teoria e laboratorio	<i>Renato Capozzi Antonio Francesco Mariniello Carlo Moccia Paola Scala Gabriele Szaniszlò Valeria Pezza Federica Visconti</i>
Parte II		
45.	Le esperienze di laboratorio	
46.	Un riparo per la valle dei templi di Agrigento	<i>Renato Capozzi</i>
76.	Starting Point	<i>Paola Scala</i>
106.	Akragas: la casa e la città	<i>Valeria Pezza</i>
136.	L'abitare contemporaneo nell'esempio di una casa unifamiliare	<i>Gabriele Szaniszlò</i>
Parte III		
167.	Architettura, città, archeologia	
172.	Paesaggio, città, architettura: Agrigento	<i>Andrea Sciascia</i>
176.	Akragas: la casa e la città	<i>Valeria Pezza</i>
180.	Mantova. Scavi trame e metafore del progetto	<i>Luisa Ferro</i>
184.	Dall'oikia alla casa mediterranea	<i>Fabrizio Pesando</i>
188.	La forza del contesto	<i>Luigi Franciosini</i>
192.	Tyndaris. Monumento-Città-Paesaggio	<i>Marco Mannino</i>
196.	Archeologia in scena	<i>Massimo Ferrari</i>
200.	Comporre con l'antico	<i>Carlo Moccia</i>



Le Corbusier, Carnet IV, Voyage d'Orient 1911.

Nota dei curatori

P. Abbagnale, D. Apicella, M. Fierro, F. Spacagna

Il volume è l'esito di alcune riflessioni dei professori titolari delle cattedre dei corsi di Laboratorio della composizione architettonica e urbana, delle esperienze didattiche svolte in parallelo nei corsi di laboratorio al primo anno del CdL Magistrale in Architettura – a.a. 2020/2021 – presso il DiARC, Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II", inoltre riassume, in forma di saggi, le *lectiones* di docenti esterni al DiARC invitati al ciclo di seminari svolto a corsi congiunti.

I laboratori annuali del primo anno, coordinati dalla rete nazionale *Incipit_Lab 1*, si sono svolti in parte in DaD, usufruendo della piattaforma Microsoft Teams e, nella fase conclusiva dell'anno accademico per alcuni studenti, nelle aule del Dipartimento di Architettura, condizione dettata dall'attuale emergenza pandemica causata dal virus SARS-CoV-2. Il volume – introdotto dal saggio a firma del professore Renato Capozzi, coordinatore del primo anno, e della professoressa Paola Scala, referente del DiARC per la rete *Incipit_Lab* – è articolato in tre parti.

Parte I – Il progetto didattico tra teoria e laboratorio – è la raccolta di interviste rivolte ai professori titolari delle cattedre di Teoria della Progettazione Architettonica e di Laboratorio di composizione architettonica e urbana, riportati in una scheda che precede l'intervista e tenta, attraverso una modalità sintetica ma allo stesso tempo diretta, propria della tipologia dell'intervista, di indagare e approfondire tematiche oggetto di continua discussione. Lì si interroga sulla progettazione dei corsi, sugli obiettivi formativi, sul metodo, costruendo, per ciascuno di loro, il pensiero per didattica del progetto e sul progetto della didattica. La formulazione delle domande e la comparabilità delle risposte ha permesso di rendere sincronicamente leggibili i differenti punti di vista proposti dai docenti intervistati.

Parte II – Le esperienze di laboratorio – restituisce il

lavoro degli studenti e gli esiti dei quattro corsi di laboratorio, suddividendo la raccolta in quattro sezioni riferite rispettivamente al corso del professore Renato Capozzi *Un riparo per la valle dei templi di Agrigento*; al corso della professoressa Paola Scala *Starting point*, al corso del professore Gabriele Szaniszlò *L'abitare contemporaneo nell'esempio della casa unifamiliare*, al corso della professoressa Valeria Pezza *Akras: la casa e la città*.

Parte III – Architettura, città e archeologia – riassume, nella forma di singoli saggi, i contributi dei docenti esterni al DiARC, ospiti del ciclo di seminari a corsi congiunti svolto durante il secondo semestre. I seminari sono stati un modo per offrire agli studenti nuove, diverse e stimolanti riflessioni che riguardano il progetto di architettura in relazione alla città e all'archeologia attraverso lo sguardo e i progetti dei docenti: il prof. Andrea Sciascia – Università degli studi di Palermo; la prof.ssa Valeria Pezza – Università degli Studi di Napoli “Federico II”; la prof.ssa Luisa Ferro – Politecnico di Milano; il prof. Fabrizio Pesando – Università degli studi di Napoli L'Orientale; il prof. Luigi Franciosini – Università Roma Tre; il prof. Marco Mannino – Politecnico di Bari; il prof. Massimo Ferrari – Politecnico di Milano; il prof. Carlo Moccia – Politecnico di Bari.

Si ringraziano i docenti interni ed esterni al DiARC per il loro contributo per lo sviluppo di questo volume.

Leo von Klenze, Resti del tempio di Giove Olimpico, Agrigento, 1828.



Introduzione

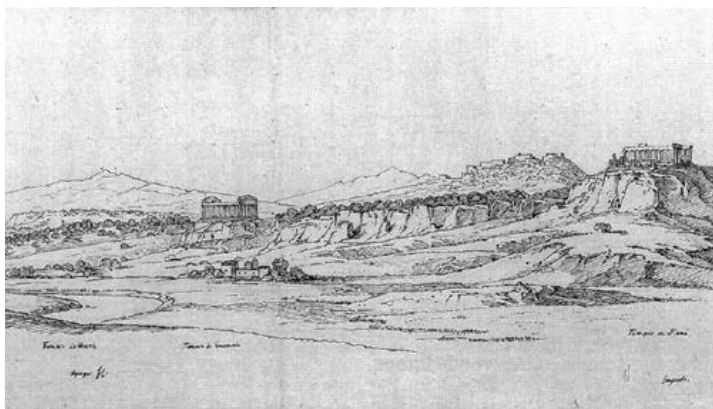
Renato Capozzi, Paola Scala

RC Il libretto che state sfogliando fa parte di una più complessiva collana promossa nell'ambito del Coordinamento dei laboratori di composizione architettonica e urbana, diretto da Ferruccio Izzo, attivati all'interno dei Corsi di Studio erogati dal Dipartimento di Architettura e, per il CdS ARC5UE, di concerto coi coordinatori d'anno. Lo schema della collana prevedeva la raccolta degli esiti didattici dei vari laboratori e la curatela congiunta del volume da parte dei docenti dei rispettivi laboratori. Per il primo anno si è ritenuto di modificare lo schema proponendo una articolazione più complessa affidando la curatela a giovani collaboratori dei rispettivi laboratori. Il volume con l'ambizione di fornire agli studenti non solo un report delle risultanze dei singoli corsi ma una riflessione più ampia e "aperta" sui modi dell'insegnamento della composizione architettonica e urbana al primo anno, si articola in tre parti tra loro correlate. Nella prima, con la formula dell'intervista, si discute a più voci sul "progetto didattico tra teoria e laboratorio" mettendo in relazione, in una sorta di crasi, i differenti apporti metodologici e operativi presenti nei laboratori integrati: quello del corso di Teoria della Progettazione e dei suoi contenuti ermeneutici con l'attività sperimentale ed esperienziale, fattuale e di verifica, svolta nel laboratorio.

Nelle domande poste dai curatori ai docenti emergono alternativamente temi di carattere generale e aspetti più specifici legati all'insegnamento della composizione al primo anno nei laboratori della filiera LM4. Si intrecciano progetti con "obiettivi" didattici, ruoli di spazi e tempi con apparati metodologici e disciplinari, il rapporto con gli *exempla* e i maestri sino alla relazione necessaria con le arti del comporre. Nella seconda parte si confrontano le esperienze dei laboratori che nel declinare il tema proposto dal Coordinamento – "le forme dell'abitare" – assieme, (con l'eccezione del corso D), a quello proposto da *Incipit_Lab*¹ che riguardava la Valle dei Templi di Agrigento di cui, per altro, si tratterà meglio di

seguito.

I vari laboratori, con strutture metodologiche e presupposti differenti ma confrontabili, hanno lavorato con varie assunzioni tematiche – dalla abitazione unifamiliare (a patio o a schiera) al riparo – e diversi approcci alla tematica urbana che accennata al primo anno fa parte dello sfondo problematico dei contenuti essenziali per la formazione e per l'educazione alle forme e alle loro ragioni. Nella Terza Parte sono infine raccolte e sintetizzate, assieme a riflessioni introduttive dei docenti dei laboratori, le lezioni di illustri colleghi esterni – Sciascia, Ferro, Pesando, Franciosini, Mannino, Ferrari e Moccia – invitati a corsi congiunti a fornire contributi alla definizione del tema del rapporto con l'antico. Nel complesso queste lezioni rappresentano una preziosa antologia di riflessioni e progetti a disposizione degli studenti.



Karl Friedrich Schinkel,
Veduta dei templi di
Agrigento, 1804.

PS I laboratori del primo anno del corso di Laurea Quinquennale a ciclo unico, incardinati nel DiARC, il Dipartimento di Architettura della Federico II partecipano a *Incipit_Lab* il Coordinamento nazionale della didattica di primo anno attivato e coordinato dal Prof. Andrea Sciascia dell'Università di Palermo. Inizialmente nato come struttura informale per costruire un osservatorio e una base comparativa tra gli obiettivi, le metodologie e gli strumenti della didattica dei laboratori in Progettazione Architettonica del primo anno, il coordinamento ha, nel tempo, assunto una forma più strutturata e, attualmente, si è tradotto in un Accordo di Collaborazione scientifica fra diverse Università che prevede, tra l'altro, lo scambio di Docenti e Studenti.

L'obiettivo di *Incipit_Lab* negli anni è stato dunque innanzitutto quello di costruire un "terreno comune" tra i diversi laboratori sul quale attuare un confronto; terreno che, di volta in volta, si è tradotto nell'identificazione di un "tema" da declinare (la casa unifamiliare piuttosto che la relazione con un maestro attraverso lo studio di una casa d'autore) o nella scelta del luogo dove sviluppare l'esercizio di progetto di ciascun corso. Il caso di Agrigento è forse quello in cui con più chiarezza si è riusciti a tenere insieme le due questioni. La relazione con la grande Akragas ha rappresentato per i Laboratori la possibilità di guidare gli studenti nel loro primo approccio alla conoscenza di un luogo, un processo che partendo dallo strumentario disciplinare dell'analisi urbana, si amplia e si arricchisce di un patrimonio di immagini, rappresentazioni e racconti che consentono l'individuazione di uno o più temi da tradurre nell'idea di progetto. I risultati dei Laboratori sono, probabilmente, ancora più significativi perché esito di un anno difficile durante il quale per la seconda volta, a causa della pandemia, è stato impossibile effettuare sopralluoghi fisici. Le descrizioni orientate, rappresentate dalle lezioni raccolte nella seconda parte del volume, se da un lato

non possono sostituire l'esperienza diretta dei luoghi, dall'altro hanno però forse consentito agli studenti del primo anno di cogliere con maggiore efficacia la dimensione interpretativa della conoscenza intesa come momento del processo progettuale. Una dimensione che si traduce in una capacità di analisi critica "aperta" e disponibile a mettere in discussione le proprie presunte certezze, nella logica di un processo che si arricchisce del confronto tra punti di vista diversi... e questa, forse, rappresenta la vera ragione per cui è nato *Incipt_Lab*.

Note:

¹ Si tratta del Coordinamento nazionale dei Laboratori di Progettazione Architettonica di prima an-

nualità, coordinatore Prof. Andrea Sciascia, Università degli Studi di Palermo.



Le corbusier, La Main Ouverte.

Come insegnare architettura al primo anno?

Federica Visconti Questa è davvero una domanda difficile! Se, come credo, per insegnare Architettura si intende insegnare il progetto di architettura tanti di noi, all'interno di *Incipit_Lab* e da un po' di tempo hanno avviato una riflessione su questo tema e non credo quindi di poter rispondere qui in poche battute. Io, a parte il corso di Teoria della Progettazione, sono stata titolare del Laboratorio di primo anno una volta sola e ho scelto di far lavorare gli studenti su Pompei, ricostruendo delle *insulae* analoghe dopo aver declinato un riferimento di una casa "moderna". Nella irrealtà del tema spero di essere riuscita a far capire agli studenti che il progetto è un lavoro difficile, che al primo anno si tratta solo di "esercizi di avvicinamento a..." e a trasmettere loro alcuni "fondamenti", non ultimo quello della relazione scalare tra la città, le sue unità costituenti e la città.

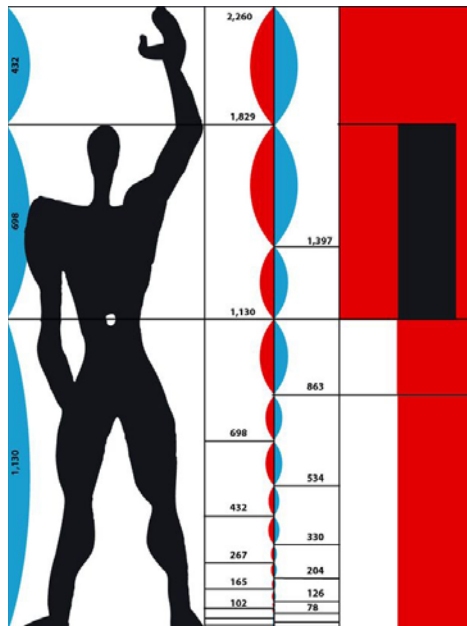
Renato Capozzi Insegnare architettura o meglio insegnare composizione architettonica al primo anno è difficile, oneroso e impegnativo ma non impossibile. L'architettura è un'arte che nasce grande e ogni tema è nobile, non si può pensare di semplificare o banalizzare i temi (i.e. riducendoli alla funzione), bisogna subito mostrare – a costo di avere qualche provvidenziale ritiro di studenti poco motivati – che, come ci ricorda Nicola Emery, «l'architettura è difficile». In musica prima di affacciarsi alle soglie dell'arte della composizione c'è da imparare il solfeggio, allo stesso modo in architettura prima di giungere o cimentarsi con la composizione architettonica si deve partire dagli elementi primi, dalla grammatica, per poi far vedere i modi possibili del loro costruirsi in parti, ovvero nella sintassi correlativa. Per attuare questo passaggio sono necessari: la definizione di un tema, la scelta di un tipo, un modello di costruzione e solo dopo una relazione con un luogo specifico.

Paola Scala Proverei a rispondere con una citazione di Le Corbusier in un'intervista ripubblicata qualche anno fa su Casabella... e poi forse affiderei alle successive risposte il compito di argomentare la scelta di queste parole e di spiegare come, nell'organizzare il mio corso, le ho interpretate.

«Se dovessi insegnarvi architettura? Davvero una domanda difficile... Inizierei proibendo gli ordini [...] Mi sforzerei di inculcare nei miei allievi un acuto bisogno di controllo, di imparzialità nel giudicare di sapere “come” e “perché”...e li incoraggerei a coltivare questi atteggiamenti sino al loro ultimo giorno. Vorrei però che così facendo si basassero su una serie di fatti oggettivi. Ma i fatti sono fluidi e mutevoli, specialmente ai nostri giorni; pertanto, insegnerei loro a diffidare delle formule e vorrei convincerli che tutto è relativo [...]».

Le corbusier,
le Modulor, 1948.

Carlo Moccia Facendo maturare negli studenti la consapevolezza della necessità, in architettura, di un rapporto circolare e continuamente rinnovato tra la riflessione teorica e la prassi del progetto. Gli studenti devono apprendere dall'inizio della loro formazione che l'architettura si nutre della riflessione sul senso delle forme. La ricerca sulla forma architettonica non si può praticare senza una tensione ontologica. Si deve aspirare a raggiungere, nel progetto, la naturalità e l'assenza di sforzo della forma ma le si guadagna soltanto assumendo una postura impegnata rispetto alla interrogazione sul suo senso.



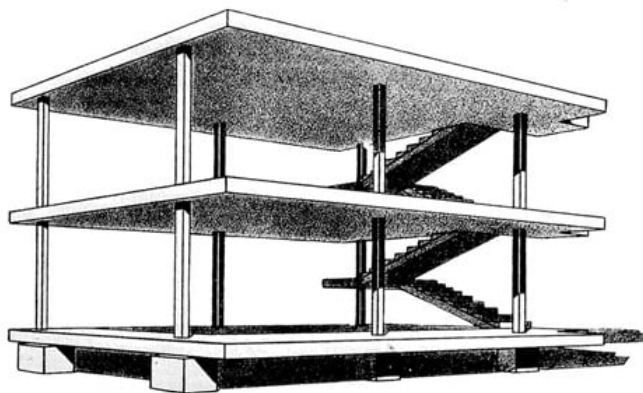
Valeria Pezza Penso sia importante partire aprendo gli interrogativi a cui rispondono i diversi saperi, in particolare quello su cosa sia l'architettura e, di fronte alle tante più o meno fondate risposte che si possono dare, aiutare a comprendere che questo interrogativo è destinato a rimanere aperto per sempre in coloro che sono interessati alla materia dell'architettura. Il che significa che, con questo interrogativo in mente, s'incomincia a guardare la città e il mondo che abitiamo, come struttura spaziale e formale di cui vanno compresi caratteri, costanti e valori, imparando a rappresentarla e spiegarne il senso. E a rielaborarla in modo consapevole. La città costituisce la natura e il destino dell'architettura, il luogo da cui nasce la sua esperienza concreta e quello a cui è destinata la sua elaborazione.

Antonio Francesco Mariniello Al primo anno occorre fornire agli studenti di architettura un telaio di principi e nozioni fondamentali attraverso il quale guardare e analizzare le diverse organizzazioni e rappresentazioni dello spazio fisico pensato e costruito per la vita dell'uomo. In tal senso è necessario trasmettere la comprensione del rapporto dialettico tra teoria e prassi tenendo ben presente che queste interagiscono reciprocamente tra loro e che la conoscenza si produce a partire da ipotesi di soluzioni di problemi («Tutta la vita è risolvere problemi» cfr. K. Popper).



Aldo Rossi, il teatro del mondo, 1979.

Gabriele Szaniszlò Il tema del corso è “l’abitare contemporaneo nell’esempio della casa unifamiliare”. Lo studio parte dal rapporto con la storia, la teoria dell’architettura e con il luogo, per giungere alla composizione architettonica della casa, intesa come prima esperienza del progetto di architettura. Il tema è affrontabile dagli studenti con una certa semplicità, in quanto è la casa la prima “architettura” che ognuno di noi conosce e sperimenta quotidianamente sin dalla nascita. Il laboratorio prevede due fasi: la fase di analisi che riguarda la conoscenza di come l’uomo, nel tempo, si sia assicurato condizioni adeguate al suo abitare attraverso lo studio di molteplici esempi, utili alla realizzazione di un sistema di riferimento, con cui gli allievi interagiscono; la fase di sintesi che propone l’interpretazione dei principi della composizione architettonica quale strumento per trasformare le competenze teoriche acquisite in un sistema di spazi per l’abitare domestico.



Le corbusier, Maison Dom-ino, 1914.

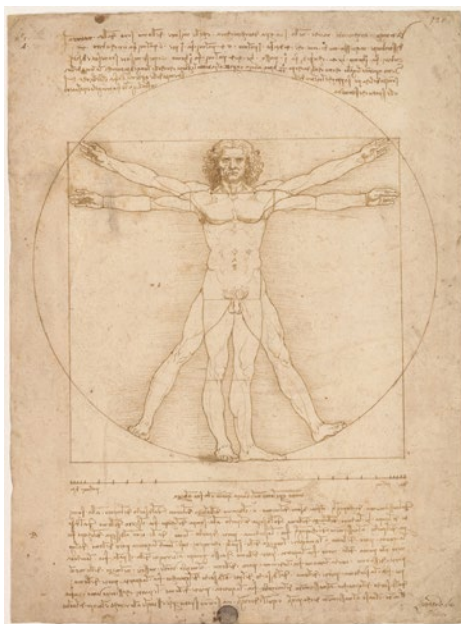
Qual è il progetto del corso di Teoria della Progettazione Architettonica?

FV: La teoria della progettazione è cosa diversa dalla teoria dell'architettura in quanto, se la seconda rimanda a un rapporto con il pensiero generale di cui si alimenta, la prima osserva i modi, "il come", le tecniche e i presupposti che guidano e regolano l'attività progettante/modificante gli spazi e le forme. Partendo da questa idea, la teoria della progettazione viene presentata innanzitutto come applicazione di un "metodo" che parte dalla riflessione sul tema, passa attraverso la scelta tipologica come scelta di progetto (guidata, a fini didattici, anche dalla scelta di un "riferimento"), riflette sul rapporto progetto-contesto, per approdare alla definizione del carattere espressivo della forma architettonica attraverso i principi della costruzione. È un corso "teorico di teoria", al cui termine costruiamo, insieme con Renato Capozzi, un "ponte" verso il Laboratorio.

PS: È necessario aiutare gli studenti a comprendere che la "teoria" rappresenta uno strumento indispensabile a costruire l'immagine che c'è dietro al progetto. «Il progettare per immagini rappresentative rende possibile il passaggio dal pensiero pragmatico al pensiero creativo, dallo spazio metrico dei numeri allo spazio visionario dei sistemi coerenti» (Ungers 1982). Dunque, la teoria rappresenta "l'insieme dei fatti oggettivi fluidi e mutevoli" che è necessario conoscere per progettare. Per questo motivo, progetto il corso di Teoria attraverso una sequenza di Lezioni Teoriche alternate con esercitazioni e con discussioni collettive che aiutano meglio a comprendere le ragioni e i principi su cui si fonda ciascuna elaborazione personale.

CM: Il corso che ho tenuto a Napoli nello scorso anno accademico è stato articolato in tre parti. Nella prima parte ci si è interrogati sul rapporto tra pratica del progetto e teoria, sul rapporto tra fare artistico ed esegesi. Nella seconda si sono indagate alcune tecniche della composizione. Nella terza la riflessione si è focalizzata sulle questioni, secondo me, centrali per l'architettura contemporanea: l'idea di città per il nostro tempo – il valore urbano delle forme architettoniche nella condizione della “città in estensione” – la costruzione – il valore espressivo delle forme della tecnica – il rapporto con l'antico – il valore che riconosciamo alle forme che arrivano a noi da un altro tempo.

AFM: Il Corso di Teoria punta a fornire allo studente gli strumenti culturali per strutturare teoricamente l'attività compositiva e progettuale al fine dello sviluppo della consapevolezza della specificità tecnico-intellettuale del fare Architettura mediante il Progetto. Gli studenti apprenderanno i fondamenti teorici del comporre e organizzare spazi intenzionati alla significazione estetica, in un orizzonte contemporaneo di adeguatezza e sostenibilità ambientale e urbana, radicata nei contesti differenti con cui il progetto di architettura si confronta. In particolare lo studio degli argomenti in programma dovrà fondare criticamente gli elementi culturali, concettuali, materiali e linguistici per la composizione di una casa unifamiliare (tema d'anno del laboratorio integrato con il corso di Teoria).



Leonardo da Vinci,
l'uomo Vitruviano,
1490 ca.

Che influenza hanno le altre arti nella didattica di architettura?

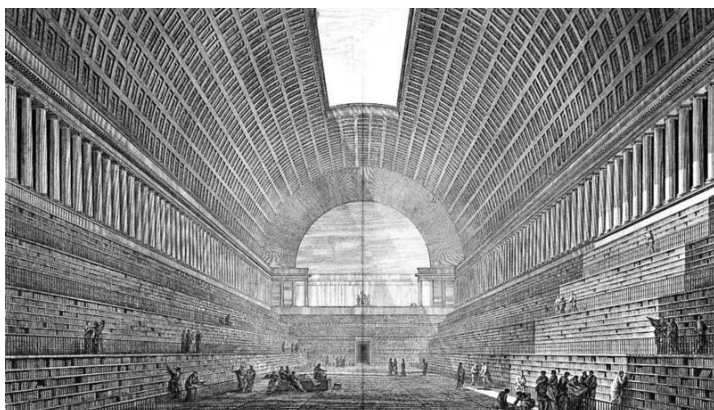
FV: Rispondo con una provocazione: nessuna. Anzi non è tanto una provocazione, direi che la mia risposta è piuttosto convinta. Condivido con Carlo Moccia l'idea che forse "l'altra" arte cui gli architetti dovrebbero riferirsi di più è la musica, e forse anche la poesia: entrambe usano il termine composizione per indicare il loro costruire l'opera. Si possono indagare interessanti e utili paralleli...però poi esistono gli statuti disciplinari e i loro fondamenti e per insegnare sarebbe bene partire da lì.

PS: Credo che, al di là di alcune relazioni "strumentali", il rapporto con le arti, che molti architetti hanno coltivato per tutta la vita, serva nella didattica, ad aiutare gli studenti a non dimenticare la dimensione creativa che, talvolta, una "costruzione logica dell'architettura" tende a soffocare. Nella sua introduzione ad *Architettura. Saggio sull'arte*, Aldo Rossi sottolinea che nell'opera di Boullée è presente un "nucleo emozionale di riferimento" sintetizzato in un'immagine complessiva. Nel mio corso di Teoria e di Laboratorio cerco di ragionare con gli studenti sulla natura di quel nucleo emozionale di riferimento e su come tradurlo in forma e talvolta, al primo anno, è molto più facile spiegare questo concetto facendo riferimento a un brano musicale, a un quadro o attraverso un filmato.

CM: In generale credo che si possa apprendere molto dalla ricerca sulla forma che è sviluppata nelle altre arti. In un libro molto bello Pierre Boulez ha riflettuto in modo profondo sul processo della formatività e sulle tecniche della composizione che informano la pittura di Paul Klee. Queste tecniche, per Boulez e per noi attraverso lui, acquisiscono valore generale, e valore anche per un'arte diversa dalla pittura. I giovani architetti avrebbero molto da imparare dalle altre arti come dalla musica e dalla musicologia. La musicologia, rispetto all'analisi operata dalla critica architettonica, è maggiormente capace di penetrare le questioni teoriche contenute nel fare artistico ed è più precisa nel descrivere le tecniche della composizione. Credo che sia giusto alimentare il confronto tra le teorie del fare nell'architettura e nelle altre arti. Non credo invece che abbia molto senso ricercare analogie con altre arti, come la pittura o la scultura, sul piano dell'imitazione figurativa.

AFM: «[...] In architettura si impara mediante “strumenti” concettuali e “attrezzi” operativi utili a porre in atto una sorta di “astuzia ciclica”, che alterni “evasioni e incursioni” in altri domini (arti visive, letteratura, musica...) per poi ritornare più avveduti ed esperti alla precisione specifica (compositiva e linguistica) richiesta dal lavoro progettuale. Vuol essere questo il senso, e la funzione, dei rimandi a letture, sguardi, ascolti e visioni [...]: aperture di esplorazione “eteronoma” di procedure, significati, e strutture linguistiche, condivisibili per analogia nei confronti di una necessità del comporre che accomuna architettura e le altre espressioni a funzione estetica. [...]»; (A.F. Mariniello, *Pre-testi. Sussidiario di Composizione, Liguori*, Napoli 2005, p. 2).

Étienne-Louis Boullée,
Bibliothèque nationale,
1785 ca.



Come insegnare attraverso i maestri?

FV: Attraverso le loro opere, chiarendo subito quale sia la differenza nell'approccio con il quale, allo stesso "oggetto", si devono avvicinare i progettisti rispetto agli storici. Il "campo di pertinenza" può anche essere sostanzialmente il medesimo – il "nostro", come mi piace dire, depurato però di date e dati – ma il punto di vista del progettista deve essere necessariamente sincronico e le opere dei Maestri devono essere indagate cercandone i principî compositivi che costituiscono la struttura profonda delle grandi opere di ogni tempo. Poi i giovani allievi-architetti devono imparare a scegliersi i Maestri e, ricordando Livio Vacchini, le loro opere devono diventare delle vere e proprie ossessioni.

PS: I maestri si scelgono e non si ereditano. Credo che ciò che si deve provare a insegnare sia il modo di usare i maestri; per me significa guidare gli studenti in un processo che li porta a interrogarsi sul "come" e sul "perché", come scrive Le Corbusier, sviluppando il proprio spirito critico. Nel mio corso utilizzo dei riferimenti che provo a "spiegare" sottolineando quella che per me è la relazione "evidente" tra il pensiero teorico del maestro, ciò che sappiamo del suo vissuto, della sua memoria autobiografica e la sua architettura. È un lavoro di lettura che utilizza diversi strumenti, primo tra tutti il ridisegno critico dell'opera che spesso parte da materiali incompleti e che obbliga gli studenti a uno sforzo interpretativo.

CM: Riconosciamo nel lavoro dei maestri un valore per le risposte esemplari date ad alcune tematiche. Le loro architetture si propongono come esperienze paradigmatiche dell'architettura. È utile per questo assumere le loro opere a riferimento quando si progetta. In realtà credo che dai maestri si possa apprendere una lezione ancora più profonda. Dai maestri si può imparare a porsi le giuste domande. Se, aiutati dai maestri, ci si pone la giusta domanda si guadagna un campo di azione da praticare liberamente con la propria ricerca. Se invece si è interessati soltanto alla risposta data dai maestri, se si è interessati non alle questioni poste dalla domanda ma all'imitazione della specifica risposta, si è destinati inesorabilmente ad essere epigoni.

AFM: «[...] Nelle sue lezioni di progettazione, Quaro ni, invitava l'apprendista architetto a farsi una "cultura storica" dell'architettura come esperienza – sia pure indiretta – del modo col quale le strutture architettoniche sono state volute, pensate e prodotte nel passato sino ad oggi. Solo una cultura storica – egli riteneva – può formare, per induzione, nello studente architetto la comprensione dei fini e degli obiettivi che nei vari tempi e nei vari luoghi committenza e architetto s'erano proposti di raggiungere: fini in stretta relazione con la civiltà del momento e del luogo. [...]» (ivi, p. 70).

L'insegnamento dei maestri è fondamentale non tanto per appropriarsi del linguaggio degli stessi, operando una mimesi, quanto per rispondere alle grandi questioni della composizione architettonica i cui fondamenti sono il rapporto con la Storia, il Tempo, il Mito, il Luogo e il Tipo per il Progetto.

Qual è il metodo per insegnare il tema, il tipo e il carattere?

FV: Questa sequenza mi pare un po' strana...nella domanda sul "progetto" del mio corso dicevo appunto: tema-tipo-costruzione-carattere. Naturalmente il riferimento è alle *Questioni di metodo* di Antonio Monestiroli, con qualche piccola "declinazione" che è qui inutile affrontare. Tuttavia per me è abbastanza certo che si debba partire dalla riflessione sul tema. Io, anche un po' didascalicamente, "leggo" con e per gli studenti, la Introduzione di Aldo Rossi a *Architettura. Saggio sull'arte* di Boullée: dallo spazio "sacro" della prospettiva della biblioteca – il tema – alla pianta che ne rivela la struttura di corte coperta – il tipo – alla sezione – che rende evidente il sistema della costruzione – per ritornare, circolarmente, allo spazio – definito nel suo carattere – in cui protagonista è il libro.

PS: Nella nostra disciplina ci sono delle parole che apparentemente sono solide e condivise in realtà sono piuttosto scivolose... una cosa è il tema come viene inteso da Monestiroli un'altra è come lo intende Ungers. Della sequenza da voi indicata forse quello più "stabile" è il concetto di tipo che è anche quello più "facile" da trasmettere. Personalmente io insisto molto sulla relazione carattere-tema cioè tra la parte evocativa ed emozionale e l'immagine complessiva che preesiste all'architettura (e in quanto tale talvolta coincide con il tipo), ovviamente il riferimento esplicito è alla già citata Introduzione di Aldo Rossi a Boullée. Anche in questo caso credo che il lavoro non possa che passare attraverso la lettura e l'interpretazione guidata di esempi ben selezionati e che vada denunciato con chiarezza il punto di vista che si intende adottare.

CM: Magari lo sapessi! Queste parole investono questioni enormi alle quali non si può dare una risposta prescrittiva nello stile di un “manuale di istruzioni”. La difficoltà a riconoscere il tema ci fa misurare con la condizione “liquida” della nostra cultura, con l’assenza di un senso condiviso delle cose. Questa riflette la nostra difficoltà a riconoscere il senso delle cose in una dimensione capace di trovare corrispondenza nella esperienza di altri. Tipo è un’altra parola difficile perché corrisponde all’aspirazione della forma alla generalità. Corrisponde ad un rapporto stabile, perché dotato di un senso evidente tra le parti di un’architettura. Dal tipo, è stato detto da Antonio Monestiroli, non si parte ma si arriva se la ricerca sulla forma è sviluppata con l’aspirazione alla condivisione del suo senso. Il tema e il tipo hanno forte legame tra loro. Il carattere avrebbe bisogno di tempo per argomentare perché è una questione complicata e in questa intervista non ne abbiamo.

AFM: «Secondo alcuni autori (M. Rebecchini), la questione tipologica si può articolare in tre interpretazioni fondamentali: fenomenologica, ontologica e funzionalista» (ivi, p. 106).

La mia personale metodologia è più prossima alle interpretazioni di tipo fenomenologico e sperimentale di Giulio Carlo Argan secondo cui «L’operazione che conduce all’individuazione del tipo è simile a quella di ridisegnare su carte trasparenti opere già realizzate che abbiano particolari caratteri comuni, di sovrapporre i disegni e di individuare tutti gli elementi coincidenti, per scartare quelli che non coincidono». (Giulio Carlo Argan, conferenza del 1962 sulla tipologia architettonica).

Si parte dal concreto e dalla comparazione dei diversi esempi di architetture nel tempo e nello spazio per giungere all’astrazione ovvero l’individuazione di un impianto tipologico. Il tipo è un prodotto storico che si forma molto lentamente nel tempo e nello spazio.



Gino Valle, dal luogo
alla casa: Sutrio, 1954.

Che ruolo ha lo studio dei riferimenti nella Teoria della Progettazione Architettonica?

FV: Ho già detto qualcosa sulla differenza tra *teoria dell'architettura* e *teoria della progettazione architettonica* – rimando, per chiarire questa idea, ad una “buona” lettura, quella di “Architettura per i musei” di Aldo Rossi – ma non direi tanto che c'è un *insegnamento del riferimento*: piuttosto che il riferimento è uno strumento utile e adeguato per avvicinarsi al progetto in maniera non arbitraria. Assegnato o scelto che sia, il riferimento può essere utilizzato come una sorta di “testo a fronte” rispetto al quale verificare continuamente la coerenza del percorso progettuale e impadronirsi della struttura delle forme. Un esercizio essenziale per i giovani allievi che dovrà diventare processo inconscio quando saranno davvero architetti: chi può dire che Marcello Canino volesse realizzare una “moderna” piazza San Marco quando ha disegnato la Mostra d'Oltremare? Eppure le due piante sono praticamente sovrapponibili e i due spazi del tutto “analoghi”.

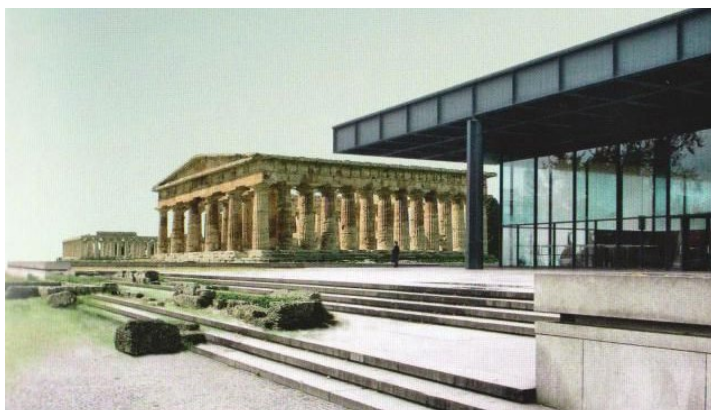
PS: La questione del riferimento è complessa. Molto spesso gli studenti lo subiscono, soprattutto ai primi anni, quando pensano che gli venga imposto per limitarne lo slancio creativo. Citando Giò Ponti, apro il corso di Teoria sottolineando che «In questo libro [in questo corso] non ci sono idee “originali”, “nuove”; le idee originali non contano; anzi idee veramente originali non esistono; contano le espressioni di un pensiero comune per tutti, comunicabile e possibile a tutti, che creino una civiltà di linguaggio: le idee si ricevono e si riesprimono: le idee sono ciò che si riflette in noi di un universo di idee... si dice “mi viene” un'idea, non “creo” un'idea; inventare vuol dire, etimologicamente, trovare, non creare...». Poi però, gli faccio vedere il Grattacielo Pirelli.

CM: In architettura abbiamo bisogno di istituire analogie tra quello a cui tentiamo di dare forma e ciò a cui riconosciamo bellezza e significatività. La ricerca degli studenti, quest'anno, aveva come obiettivo il progetto di una casa che contenesse al proprio interno uno spazio lasciato libero. Valeria Pezza ha proposto agli studenti di studiare gli esempi delle case ad atrio greche e romane ma anche alcune esemplari case con patio dei maestri del Novecento e della contemporaneità. Quello che ha più interessato gli studenti in questo lavoro è stato scoprire come le case più belle dei maestri fossero un'interpretazione dell'essenza delle case greche o romane. Una interpretazione che si discostava dalle forme delle case degli antichi facendone tuttavia risuonare il senso. Allo studente è stato proposto, in questo spirito, di estendere questa catena dell'interpretazione facendo il proprio progetto.

AFM: Il riferimento funge da guida e da controparte dialogica e/o dialettica e serve ad affrontare con un minimo di "protezione" le insidie e le difficoltà del percorso progettuale: scegliere un riferimento è anch'essa un'operazione progettuale, perché implica uno studio e una selezione (scelta) tra i tanti riferimenti possibili.

[...] La storia dell'architettura non va presa come un repertorio di elementi di cui fare uso: le "citazioni" sono proprio il sintomo di una non raggiunta coscienza storica da parte dei nostri contemporanei. Ricercare delle radici, avere dei riferimenti – magari da assumere dialetticamente per negarli – è in ogni caso una condizione di necessità cultura generale. [...] (A.F. Mariniello, *Pre-testi. Sussidiario di Composizione*, Liguori, Napoli 2005, p. 70).

Francesco Venezia,
La piana dei Templi.
Che cos'è l'Architettura,
2013-



Qual è il progetto del corso di Laboratorio di Composizione Architettonica e Urbana?

RC: Il laboratorio è strutturato su una serie di “esercizi compostivi di avvicinamento al progetto” basati sull’analisi critica e sul ridisegno di alcune opere eccellenti della storia e della modernità. In tale attività si devono poter riconoscere gli elementi e i legami che coordinano la disposizione e collocazione. A tale preliminare comprensione si aggiunge l’assegnazione o la scelta di alcuni riferimenti da cui muovere per l’ideazione di un riparo – un’architettura elementare per l’abitare collettivo che direttamente rimanda all’archetipo primordiale della capanna ma anche al tempio – a partire dalle figure regolari del cerchio, del quadrato, del rettangolo e della forma allungata. Il riferimento, il suo ridisegno e la sua variazione produce un’ipotesi di riparo, successivamente composta con altri, a partire da alcuni schemi di spazi pubblici basati sul paradigma del foro o dell’acropoli, ovvero sullo spazio delimitato e sullo spazio topologico e tumultuoso tra oggetti.

PS: Il laboratorio è organizzato in una sequenza di esercizi che introducono gradualmente gli studenti alla complessità del progetto. La prima parte del lavoro si concentra sul riferimento che si conosce attraverso il ridisegno critico e si immagina attraverso lo schizzo che prova a catturare lo spazio e l’“atmosfera” che c’è “dentro” il disegno bidimensionale. La seconda parte si concentra invece sul luogo di progetto. Infine, l’esercizio finale punta a fare sintesi tra tutti i temi sviluppati nel corso di Teoria prima e di Laboratorio dopo. Alcuni esercizi vengono elaborati in gruppi di quattro persone mentre altri, compreso quello finale, sono individuali. Credo sia importante che gli studenti capiscano da subito l’importanza del confronto e che il “mestiere dell’architetto” non è un lavoro che si fa da soli.

VP: Porre sul tavolo da subito il tema di lavoro e iniziare poi a girargli intorno facendo emergere e sistematizzando i ragionamenti che si sviluppano dall'osservazione diretta dello spazio domestico e urbano, dallo studio dei maestri e della loro opera e, più in generale, dall'osservazione e dallo studio degli esempi. Il tema posto, per quanto in genere convenzionale, serve ad attivare l'apprendistato e la riflessione sull'architettura, a sviluppare la capacità di attenzione e osservazione, a mettere in relazione sé stessi e lo spazio, nella sua dimensione domestica e urbana e si propone di creare un rapporto di attenzione e di cura con la materia dell'architettura e il suo destino.

GS: La finalità del corso è contribuire alla costruzione delle basi di un sapere volto alla formazione del mestiere di architetto che trova nella conoscenza del rapporto tra principi teorico metodologici ed elementi della composizione architettonica il momento formativo principale. Il progetto del laboratorio è teso anche al trasferimento dei costrutti di una visione olistica capace di tracciare le linee guida per una rinnovata etica dello statuto dell'architettura. Nell'attività didattica il progetto coincide con lo scopo dell'architettura. Esso consiste nell'acquisizione di un buon livello di conoscenza dei principi, per realizzare architetture che soddisfino il bisogno di spazi confortevoli per l'abitare dell'uomo. Nel laboratorio si insegna il modo in cui tali principi si traducano in elementi della composizione architettonica che a loro volta sono i componenti edilizi, dotati di fisicità che di fatto costruiscono concretamente l'architettura.

Ludwig Mies van der Rohe e Konrad Wachsmann, al IIT, 1952.



Quali sono gli obiettivi didattici del laboratorio?

RC: L'obiettivo del laboratorio è far maturare gradualmente nello studente alcune consapevolezze sull'uso di tecniche e procedure compositive. Anzitutto vanno sollecitati nell'allievo: il riconoscimento del valore germinale dell'archetipo (ideazione); la necessità di selezionare alcuni assetti per la disposizione strutturata delle forme (figure/tipo), la comprensione della tettonica (arte della connessione) che presiede alla sintassi degli elementi semplici; la possibilità di definire alcuni principi di organizzare e disporre i manufatti nella città per determinare i suoi luoghi rappresentativi o iterativi.

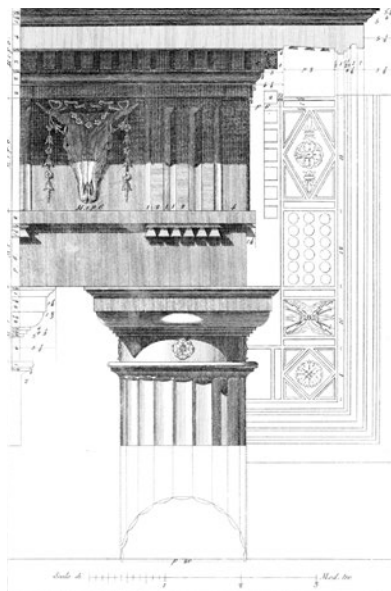
L'obiettivo più importante è riconoscere il fatto che l'architettura è difficile perché è, *à-la* Gregotti, una "partica artistica" che richiede l'espressione di un significato e di un senso, che è una costruzione logica e razionale e che la possibilità della sua invenzione richiede dedizione estrema.

PS: A mio avviso l'obiettivo principale di un Laboratorio di primo anno è quello di aiutare gli studenti nell'acquisizione di un metodo, per questo la costruzione del percorso è forse più significativa dell'esito formale raggiunto. La scomposizione del corso in una sequenza di esercizi ha lo scopo di far comprendere i diversi fattori che intervengono nella definizione di un progetto, ma anche chiarire sin da subito che non esiste una "formula magica" per "inventare" una buona architettura e che il progetto è sempre un lavoro di ricerca. I diversi step del processo di apprendimento isolano in maniera strumentale i singoli momenti del processo progettuale, nella speranza che essi diventino sincronici con la crescita dello studente in termini di abilità acquisite e autonomia nell'elaborazione.

VP: «Chi vuole imparare a tirare di scherma [ricorda Loos] deve prendere il fioretto in mano. Nessuno ha imparato a tirare di scherma solo assistendo ad un combattimento». Il progetto è il mezzo più efficace per accostarsi all'architettura: facendo architettura verificiamo se il modo con cui la stiamo conoscendo ci mette in contatto con la sua materia - le architetture - o piuttosto la sostituisce con spiegazioni, dati, narrazioni che inavvertitamente finiscono per rimuovere il manufatto, dissolvendone fisicità e senso. L'obiettivo del corso è lo sviluppo delle capacità di osservazione, rappresentazione e riflessione su esempi di architettura e parti di città che le rendano intelleggibili, e mettano lo studente in condizione di rielaborarle consapevolmente, avviando la ricerca di soluzioni necessarie e significative.

GS: L'apprendimento dell'architettura avviene attraverso l'evoluzione del progetto. Esso si sviluppa applicando agli argomenti teorico metodologici fondamentali l'insieme di regole che sovrintendono la costruzione dell'edificio. L'obiettivo del corso è di introdurre gli studenti alla conoscenza degli elementi che concorrono alla definizione di questo processo che diventa lo strumento per trasformare i bisogni ed i desideri dell'abitare dell'uomo in architettura. Tale percorso evolve attraverso l'apprendimento di livelli di conoscenza, quali: il saper comporre spazi in architettura che interpretino una specifica idea di abitare; la corretta distribuzione degli ambienti ed un preciso dimensionamento degli stessi; l'articolazione logica con cui la parti di un organismo architettonico si compongono; la relazione dell'oggetto architettonico con un dato luogo.

Ordini architettonici
secondo il Vignola,
1562.



Quali sono i tempi e gli spazi del laboratorio?

RC: Il laboratorio si sviluppa in un semestre che in realtà è un trimestre. Nel primo periodo si sviluppa la capacità analitica e il ridisegno critico; nel secondo la attitudine alla variazione a partire da alcune strutture o schemi (*σχήματα*) organizzativi delle forme sino ad addivenire ad una proposta secondo alcuni convenzionamenti grafici e rappresentativi; nel terzo ed ultimo periodo si lavora collettivamente alla costruzione di uno planivolumetrico alla scala urbana preventivamente descritto nelle sue logiche organizzative. Gli spazi sono quelli delle aule destinate ai laboratori dove poter realizzare sia gli elaborati grafici sia i modelli singoli (il riparo) che collettivi (schema urbano). Non sono previsti, in prima istanza, sopralluoghi ma solo sperimentazione intensive in aula, confronti, discussioni collettive sui lavori.

PS: L'organizzazione "scientifica" del corso, in base a un calendario ben strutturato e ben progettato, è una condizione necessaria, anche se certamente non sufficiente per assicurare la buona riuscita del corso e il raggiungimento degli obiettivi preposti. Credo tuttavia che sia necessario affiancare a questa organizzazione scientifica una serie di altre attività che arricchiscano l'esperienza dell'architettura di ciascuno. Da diversi anni affianco al laboratorio un'attività a crediti liberi, curata da Maria Pia Amore, che approfondisce le questioni relative alla "comunicazione" del progetto. Allo stesso tempo durante il Laboratorio proiettiamo film e organizziamo seminari. È una ricerca di tempi e "spazi altri" che l'esperienza del Covid ha reso ancora più necessaria e cogente.

VP: Trattandosi di disciplina che affronta la rielaborazione e non solo la trasmissione di un sapere, non è mai esattamente prevedibile la programmazione dei tempi e degli spazi attribuiti alla parte della trattazione di ciò che già c'è (studio e ridisegno di opere e di testi) e a quella della elaborazione vera e propria. Il metodo è sempre quello di partire dall'oggetto che costituisce lo scopo del lavoro e attivare tutti i possibili nessi con testi, opere, autori, esempi che si offrono al ragionamento operando su similitudini, ricorrenze, differenze. Il programma delle lezioni, dei dibattiti, dei sopralluoghi e della sperimentazione in aula si perfeziona nel corso dei mesi a partire da quanto emerge dallo stato d'avanzamento del lavoro e dalla risposta degli studenti.

GS: L'attività laboratoriale è determinata dalla successione di unità di apprendimento che si articolano fra fasi teoriche/metodologiche, pratiche/applicative e sopralluoghi in loco. Il lavoro in aula se svolto dal singolo allievo, è la verifica dell'applicazione dei principi teorici allo sviluppo del progetto; se svolto in gruppo, è la verifica critica collettiva del processo progettuale avviato. Altra unità di apprendimento è data dalle esercitazioni per l'approfondimento di alcuni aspetti pratici/applicativi. Le esercitazioni proposte, sono: lo studio di una opera di un maestro, per approfondire la conoscenza dello spazio abitativo; lo studio della domus romana, quale archetipo della casa; la conoscenza del luogo, dove sarà previsto il tema d'anno; l'esercitazione sul linguaggio dell'architettura. Ultima unità di apprendimento, infine, è data dalla partecipazione ai sopralluoghi agli scavi di Ercolano e all'area urbana dove è previsto il tema d'anno.



Laboratori didattici del Bauhaus, 1935.

Che influenza hanno il luogo e la memoria nell'insegnamento della composizione architettonica?

RC: Il luogo è un approdo non la premessa dell'ideazione architettonica. È l'architettura a fondare e a risignificare i siti trasformandoli in luoghi adeguati all'abitare nelle sue tre forme principali: quello privato (i.e. la casa), quello collettivo (i.e. la scuola) e quello pubblico (i.e. il museo). La memoria ha un ruolo decisivo nell'ideazione ma non è memoria di luoghi, di atmosfere, di sensazioni, emozioni ma piuttosto è memoria di forme, di architetture e di spazi noti perché indagati attraverso il ridisegno critico. Nel processo analogico che si stabilisce tra il riferimento (il testo a fronte/la tradizione) e il progetto (la traduzione/tradimento) o meglio l'esercizio compositivo si lavora sulla memoria e sulla trasposizione di quelle forme *in presentia* (memoria sintagmatica) o *in absentia* (memoria associativa) altri riferimenti, altri paradigmi.

PS: «Il luogo è come un calco che attende di essere riempito» (Gino Valle) ma anche...«un fatto certo anche se, nel dialogo, diversamente interpretabile» (Vittorio Gregotti). Nell'introdurre gli studenti all'esercizio sul luogo uso spesso queste due citazioni insieme. Di fatto, a mio avviso, sintetizzano molto bene l'equilibrio tra "fatti oggettivi" e "interpretazione" che avviene attraverso il processo progettuale. In questo equilibrio il ruolo della "memoria autobiografica" dell'architetto gioca un ruolo fondamentale nell'"inventare" quella immagine complessiva senza la quale non si dà architettura. Una memoria che tiene insieme l'esperienza dell'architettura, maturata attraverso lo studio e la conoscenza delle opere, con quella dimensione autobiografica necessaria e indispensabile al processo creativo.

VP: Sosteneva Colli che la conoscenza non è mai immediatezza, ma è soltanto memoria. Ma poiché l'immediatezza è alla base della memoria finisce per presiedere comunque la conoscenza. Dunque, per quanto convenzionale il tema che si sceglie ogni anno e, ovviamente, il luogo, in realtà poi, nel corso del lavoro essi assumono un ruolo centrale, perché è a partire dalla particolarità del tema, del luogo e dei suoi caratteri che si può cogliere il rapporto con i dati di generalità dell'architettura. La memoria si costituisce gradualmente a partire da ciò che in questo percorso abbiamo imparato ad amare, i cui segreti hanno parlato alla nostra attenzione e alla nostra intelligenza: tutto quanto si deposita lì, nella nostra memoria, materia costante della invenzione e della sfida di ciascuno.

GS: Tra i due termini c'è un filo conduttore che lega l'uno all'altro in una sorta di reciprocità nel loro rapporto con l'architettura. Il luogo in architettura, è inteso come «spazio esistenziale dove si svolgono le relazioni fondamentali tra uomo ed ambiente»

(Christian Norberg-Schulz) ed è formato da un insieme di componenti: territorio, architettura, monumenti, infrastrutture, cultura, ambiente, paesaggio, storia. Fare architettura significa entrare in relazione con questo insieme e con la sua memoria che ha il ruolo fondamentale di riconoscerne il passato, la storia, e la collocazione "nello spazio e nel tempo" degli elementi di cui è composto il luogo. Esso è il punto di partenza e di arrivo dell'architettura che induce un processo di modificazione del luogo stesso. Il luogo ci racconta la condizione di un sito formato nel tempo da varie sedimentazioni con cui ci relazioniamo da un lato attraverso l'esperienza fisica-spaziale concreta, dall'altro attraverso la memoria.

João Luís Carrilho Da Graça, nuova piazza del castello di São Jorge, 2009.



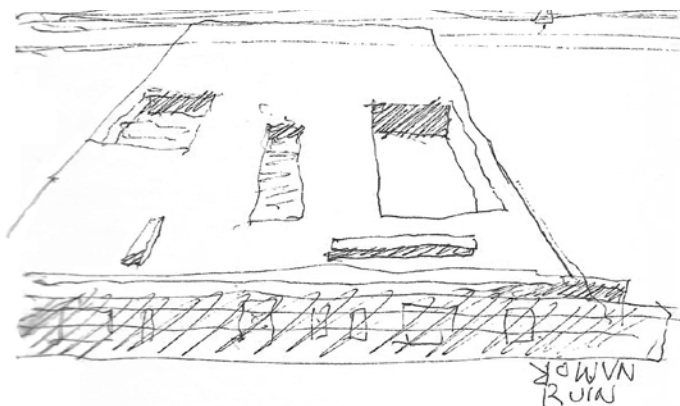
Che ruolo assume il disegno nella didattica del laboratorio?

RC: Lo strumento principale di conoscenza, analisi, sintesi e ideazione dell'architettura è il disegno nelle sue varie forme e convezioni. Lo schizzo non è uno tipo di rappresentazione utile al primo anno perché richiede abilità personali da coltivare sul lungo periodo e rende "impressionistico" e superficiale l'approccio. Viceversa, il disegno geometrico a mano del riferimento e della proposta progettuale – che richiede estrema disciplina e precisione – e la possibilità di realizzare, nei ridisegni, stratigrafie astratte degli elementi e degli ordini ad essi sottesi è fondamentale. Anche il disegno digitale (esclusivamente vettoriale) e la possibilità di realizzare modelli virtuali, nonché l'adozione di alcune tecniche di rappresentazione uniformi (in grado di rendere possibile il confronto tra differenti ipotesi) diviene essenziale per definire i modi della definizione finale degli esercizi compositivi.

PS: Il disegno è uno strumento indispensabile alla conoscenza dell'architettura. È necessario sviluppare la capacità di "immaginare lo spazio" e di fissare queste immagini attraverso, appunto, il disegno. Per questo motivo chiedo agli studenti di disegnare anche a mano libera. Uno degli esercizi a mio avviso più utili è quello in cui partendo dalla fotografia di uno spazio chiedo loro di immaginarne e disegnarne la pianta. Il disegno tecnico è fondamentale per sviluppare il controllo dimensionale e spaziale ma gli schizzi traducono i segni bidimensionali in luoghi e atmosfere. Nel Laboratorio cerco di incoraggiare gli studenti a tenere insieme le due modalità. Accanto a rigorosissimi e curati disegni tecnici voglio vedere schizzi, concept e diagrammi che "fissano" le idee e spiegano il progetto.

VP: Non esiste didattica dell'architettura senza lo studio delle opere e il disegno è l'unico strumento che abbiamo per trasformare l'immediatezza in conoscenza. Ed è anche lo strumento comune al fare e al comprendere; come la partitura musicale trasforma in grafico bidimensionale una sequenza di suoni di altezza e durata diversa, così anche il disegno d'architettura trasforma in grafici bidimensionali lo spazio pluridimensionale in cui si svolge la nostra esperienza di vita. E così come il musicista impara a sentire la musica leggendo una partitura o a comporla trascrivendola su un grafico, così l'architetto impara a vedere lo spazio osservando un disegno, o a trasformare in disegno uno spazio vissuto o a ancora a comporlo usando il disegno. Il disegno tecnico, le misure, non le immagini.

GS: Oltre ad essere lo strumento principale di rappresentazione grafica nello sviluppo del progetto, il disegno (sia nell'ambito della didattica che dell'attività di progettazione) è la capacità di operare, con un solo segno, la sintesi ordinata dell'insieme dei componenti, tra loro connessi, che concorrono alla realizzazione del progetto. Idee, principi progettuali, norme, misure, tecniche e tutto ciò che contribuisce alla costruzione dell'opera, si trova composta e sintetizzata nel disegno, che esprime, così, soprattutto nella fase ideativa iniziale attraverso lo schizzo, l'essenza del progetto. Il disegno è la voce del linguaggio con cui si esprime l'architettura, tramite la capacità dei segni di tradurre le idee e gli spazi immaginati in figure realistiche. Tale vocabolario semantico è il tramite fisico che unisce l'idea al progetto, è da intendersi non solo come rappresentazione grafica, ma anche come strumento di comunicazione nel processo progettuale.



Alberto Campo Baeza,
schizzo Casa dell'Infinito,
2014.

Qual è il rapporto tra teoria e pratica nel progetto di architettura?

FV: Con Renato Capozzi qualche anno fa abbiamo scritto un articolo (il “nostro” punto di vista in un numero monografico su questo tema della rivista della Società Scientifica della Tecnologia dell’Architettura!) che abbiamo intitolato “Il progetto di architettura come nesso tra teoria e prassi” nel quale abbiamo parlato di *circolarità ermeneutica*. Forse potrei fermarmi qui ma agli studenti cito anche la insuperata, secondo me, metafora de *La cèntina e l’arco* di Carlos Martí Arís: teoria e pratica sono in una relazione di reciproca necessità perché non si dà architettura – con la A maiuscola – senza teoria e la teoria non si alimenta senza la sua verifica attraverso il progetto.

RC: La *Theoria* non è altro che un modo di guardare alle opere. La contrapposizione tra teoria e pratica in architettura non ha alcun senso. La *Theoria* guida le scelte nella definizione delle opere e le opere stesse nell’essere una verifica e reificazione o scrittura o se si vuole traccia di tali *principia* rialimentano nella loro realtà, ovvero nell’essere *ergon*, la riflessione astratta che le aveva informate. Diceva Einstein «la cosa più pratica che conosco è una buona teoria» e secondo Martí Arís la teoria, come la centina per l’arco, ha un ruolo ausiliario ma necessario per la determinazione dell’opera. Il progetto è un modo del pensiero e quindi non si dà senza alcuni principi (*ἀρχαί*), alcuni concetti generali, alcuni metodi espliciti ma anche senza un rapporto necessario – formante e non meramente riflessivo – con la realtà e le sue contraddizioni che il progetto si incarica di risolvere.

PS: Per alcuni anni la lezione iniziale del mio corso di Teoria consisteva nella proiezione del film “Koolhaas houselife”. Il film racconta un capolavoro dell’architettura contemporanea, la Maison à Bordeaux di OMA, visto attraverso gli occhi della governante che ne evidenzia tutti i “limiti” e le incongruenze dal punto di vista di chi “subisce” la casa. Io amo la Maison à Bordeaux perché l’ho studiata e ne capisco il portato e l’impatto teorico. Mostrando il film agli studenti cerco di sottolineare due cose... da un lato la “necessità di una teoria”, parafrasando Gregotti, come strumento indispensabile all’ “invenzione”. Dall’altro la necessità di non venire ingabbiati... è un “errore” che si può perdonare solo ai veri maestri.

CM: L’architettura è una disciplina artistica e, come in tutte le discipline artistiche, per il suo alimentarsi è necessaria una riflessione costante sul procedimento della formatività. Le discipline artistiche costruiscono la propria epistemologia meditando sulla *poiesis*, cioè sul fare che si dà nelle opere. La teoria si costruisce sulle questioni che vengono riconosciute attraverso la meditazione sulla prassi. La prassi – il progetto – deve guadagnare una tensione teoretica affinché non si esaurisca nella ripetizione banalizzante.



Le Corbusier, schizzo
Bandstadt Uber Rio de
Janeiro, 1937.

VP: Teoria da *theoréo* – guardo, osservo – presuppone qualcosa da osservare e un pensiero che nasce dall’osservazione, mentre la parola pratica compare nelle peggiori edizioni di Vitruvio per tradurre *fabrica*, nome proprio dell’architettura, che Vitruvio invece usa in tutta la sua pienezza, di procedimento e risultato, riflessione e opera: «*fabrica est continuata ac trita usus meditatio ad propositum deformationis, quae manibus perficitur e materia, cuiuscumque generis opus est*». *Fabrica* porta impressa la *meditatio*, mentre la *rationatione*, che Vitruvio pone al secondo posto, è quell’insieme di saperi (*litteris*) che serve a spiegare le opere *fabricatas sollertiae a rationis pro portione*, serve ad argomentare non a fondare. Non a caso Aldo Rossi, sotto la voce Teoria scriveva: architettura della città.

AFM: Quando parliamo di Architettura, parliamo di un’arte, cioè di una attività umana che produce e comunica senso mediante l’uso di tecniche e di un linguaggio appropriati. L’architettura è arte fondamentalmente progettuale: essa è, al tempo stesso, “teoretica”, “pratica” e “poietica” (cfr. Quintiliano, Vitruvio). L’architettura è il punto di intersezione del progetto con la materialità del processo produttivo: essa crea (produce) uno spazio, interpreta lo spazio, non soltanto per abitarlo, ma per indurre in chi lo abita o lo contempla un piacere estetico. Il pensiero dell’architettura e sull’architettura ricerca il senso dell’abitare dell’uomo sulla terra, e – più in generale – il senso dell’esser-ci, cioè dell’essere dell’uomo nel mondo (cfr. Heidegger). L’architettura è arte essenzialmente “mondana”: essa è letteralmente immersa nel mondo; anzi essa è propriamente quell’attività che costruisce e trasforma il mondo fisico perché questo possa essere abitato dall’uomo (ivi, p. 11).

GS: Nel parlare del rapporto tra teoria e pratica introdurrei la parola idea. Dalla necessità di soddisfare un bisogno, la fame ad esempio, nasce l'idea di cogliere un frutto, determinando l'atto pratico per raggiungere lo scopo, così altrettanto è per l'architettura. Al bisogno di proteggersi dagli agenti esterni, l'uomo ha avuto l'idea di realizzare un riparo, determinando l'atto pratico di costruire la casa. La teoria ha il compito di ragionare su tale rapporto restituendo i principi generali necessari per attuare e migliorare le conoscenze. Come potremmo spiegare le architetture di Le Corbusier se non ci fosse stato un processo di teorizzazione dei cinque e più punti della sua architettura? Come potremmo spiegare che l'innalzamento dell'edificio sui *pilotis* hanno annunciato la nascita del principio della pianta libera? Tanto basta a considerare il momento della conoscenza della teoria necessario alla finalizzazione delle competenze nella pratica.

Arduino Cantafora, la città analoga, 1973.





Gli spazi dei laboratori del dipartimento di architettura, DIARC.

Le esperienze di laboratorio

Laboratori

Laboratorio di Composizione
architettonica e urbana 1 A

Renato Capozzi

Laboratorio di Composizione
architettonica e urbana 1 B

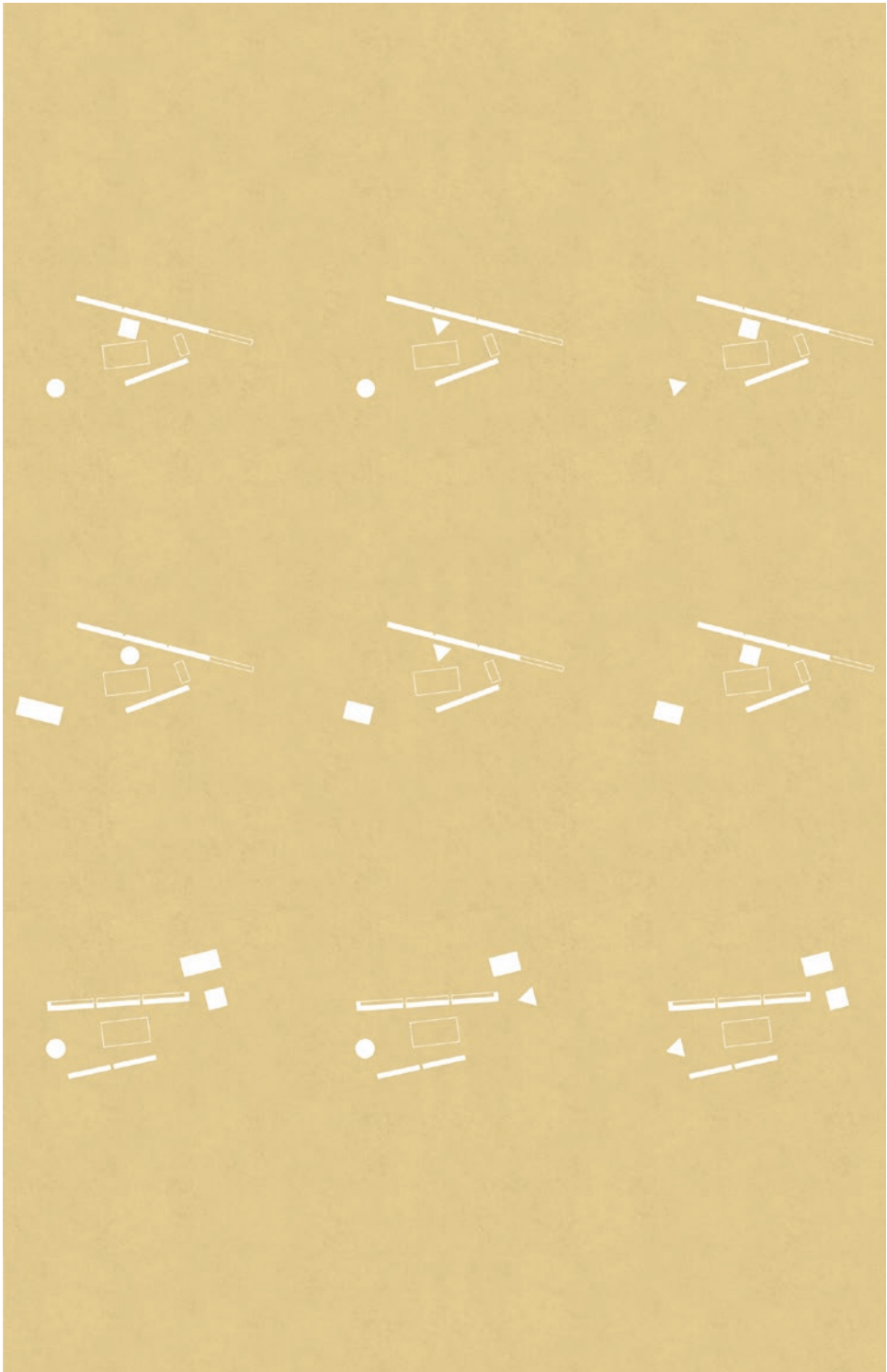
Paola Scala

Laboratorio di Composizione
architettonica e urbana 1 C

Valeria Pezza

Laboratorio di Composizione
architettonica e urbana 1 D

Gabriele Szaniszlò



Un riparo nella valle dei templi di Agrigento

Titolare corso: Prof. Arch. Renato Capozzi

con: Archh. Nicola Campanile, Roberta Esposito, Francesca Spacagna

Roberta Esposito Il corso tenuto dal professore Renato Capozzi, seguendo le indicazioni proposte dal Coordinamento Nazionale dei Laboratori di Progettazione Architettonica

Incipit_Lab, secondo cui bisognava progettare spazi abitativi, di studio ed espositivi nella Valle dei Templi di Agrigento, si è concentrato sull'area del tempio di Efesto progettando per essa degli ensemble di ripari.

Il Laboratorio ha previsto la successione di due fasi caratterizzate da una differente organizzazione del lavoro: è stato combinato il lavoro individuale con il lavoro di gruppo per consentire sia l'accrescimento delle competenze personali che l'integrazione e la collaborazione collettive. In termini metodologici, ogni allievo è stato prima indotto a confrontarsi in *absentia* con una opera paradigmatica che ha assunto come referente dell'esercizio progettuale, e poi, in gruppo con altri, si è relazionato in *praesentia* con la specifica area di progetto.

Più nello specifico, nella prima fase del corso ogni studente ha progettato un riparo partendo dal ridisegno di un'opera paradigmatica che ha scelto all'interno di un repertorio proposto dalla docenza e costruito in funzione di cinque forme elementari dalle dimensioni planimetriche prestabilite (quadrato, cerchio, triangolo, linea e rettangolo) e di una specifica condizione

spaziale (aperto, semi-aperto, chiuso/coperto, semi-coperto, scoperto).

Nella seconda fase del corso, invece, l'intera classe ha studiato l'area di progetto contenente il tempio di Efesto, riflettendo sui principi compositivi alla base delle architetture antiche e sulla stretta connessione che queste stabiliscono con il paesaggio circostante e con la geografia del luogo. Si è detto agli studenti che le architetture che avevano pensato nella prima fase del corso si sarebbero dovute rapportare al tempio, al paesaggio. Pertanto, il singolo riparo immaginato in assoluto, su uno sfondo generico, per rapportarsi con l'esistente, si è necessariamente modificato. Si è, inoltre, detto loro che le unità progettate e poi rimodulate avrebbero dovuto comporsi con altre per formare un sistema di corpi distinti attorno al tempio di Efesto. Operativamente, la classe è stata divisa in due macro-gruppi riferiti a due esercizi analogici – ancora predisposti dalla docenza – fondati sull'assunzione del foro triangolare di Pompei e dell'*agorà* di Assos. L'operazione ha generato nove morfemi, e dunque planivolumetrici, differenti, di cui sei relativi al foro e tre all'*agorà*. L'esercizio si è tradotto non nell'aggiunta o appendice di elementi all'opera antica esistente, ma piuttosto nella più complessa spazialità topologica determinata dalla tensione tra i corpi distinti dei nuovi ripari e il tempio.

Studenti: Lorenzo Giuseppe Aleo, Mattia Amato, Raffaella Amore, Antonio Angelino, Emilia Arnone, Francesca Ascione, Sara Autieri, Stefano Autuori, Carmen Aversa, Simona Bardaro, Rita Battaglia, Daria Bernardi, Carmela Bifulco, Vincenzo Birra, Laura Boccola, Aurora Bonora, Renata Califano, Chiara Camele, Massimo Capasso, Antonio Capobianco, Enrico Caputi, Luisa Carbone, Chiara Carputo, Marika Casoria, Viviano Casese, Francesco Castiglia, Lucrezia Catello, Francesca Cerbone, Noemi Cerciello, Vincenzo Chierchia, Federica Cimino, Alessandra Cinotti, Daniele Cirelli, Federica Colella, Luciano Conte, Amerigo Corea, Rossella Cozzolino, Nunzia Criscuolo, Federica Cuozzo



Foro triangolare di Pompei

In alto: Poché Planimetrico del Foro di Pompei

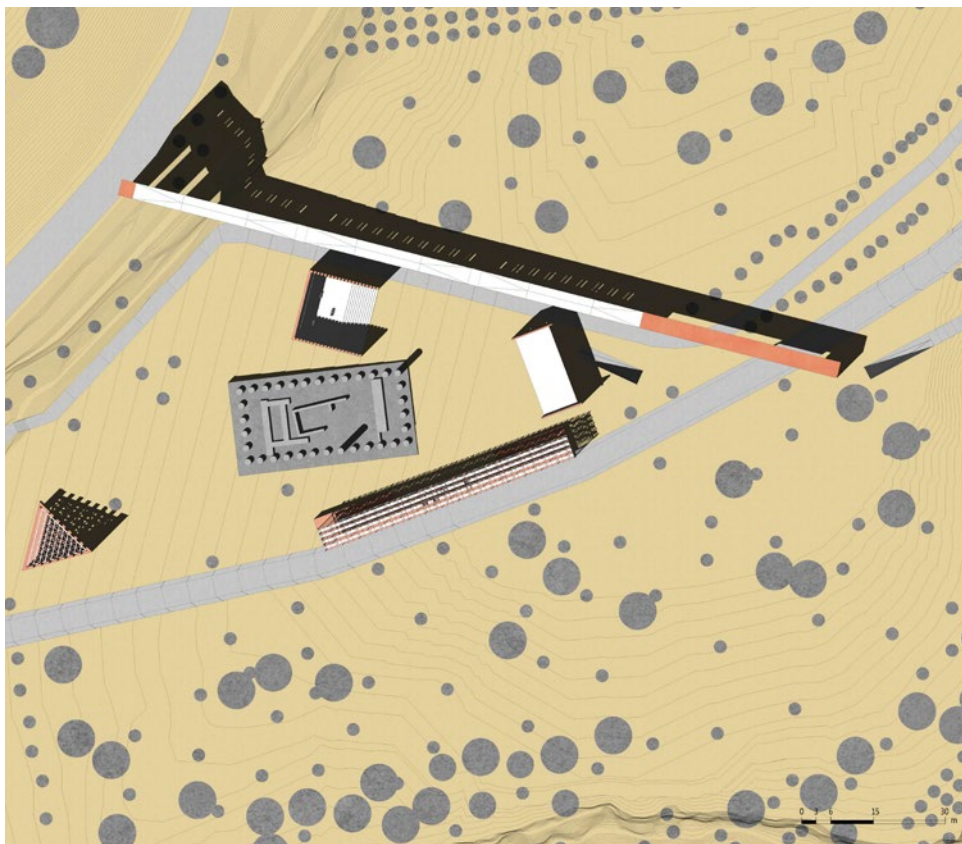
In basso: Poché Tipologico del Foro di Pompei



Agorà di Assos

In alto: Poché Planimetrico dell'Agorà di Assos

In basso: Poché Tipologico dell'Agorà di Assos



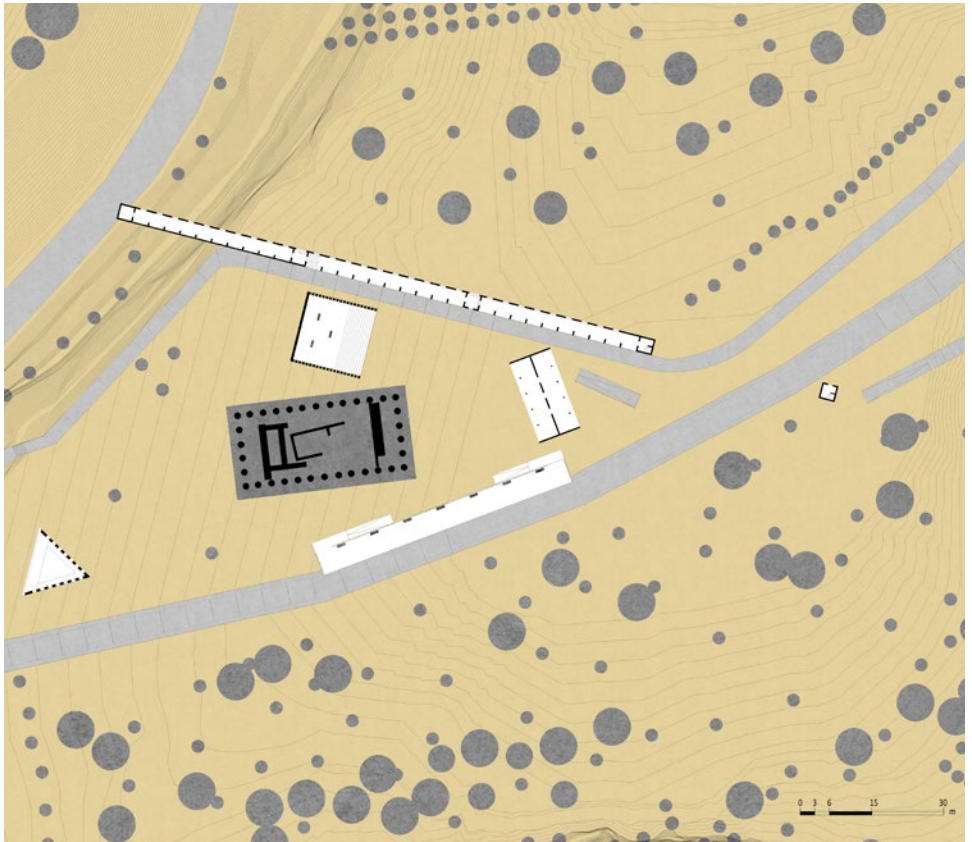
Composizione I – Foro triangolare di Pompei

Studenti: Emilia Arnone, Rita Battaglia, Vincenzo Birra, Daniele Cirelli

Nicola Campanile Per le sua potenzialità in termini di forma e spazio, il Foro – cosiddetto “triangolare” o “greco” – di Pompei assurge a riferimento necessario per un esercizio didattico come quello proposto dalla Composizione I. Nonostante la forma del portico, che si avviluppa attorno al tempio di Ercole, possa far pensare di questo impianto come una costruzione riferibile all’idea di spazio pubblico propriamente romana – si pensi alla perentorietà del recinto del vicino Foro civile – tuttavia esso si distingue per il modo tensivo con cui riesce non solo a calibrare con accuratezza la giusta disposizione di pochi ma significativi elementi sul suolo naturale – due stoà, collegate dai propilei

di ingresso, che fronteggiano il tempio di Ercole –, ma anche per la esplicita volontà di stabilire un rapporto con la natura distante. L’assenza del recinto su un lato consente alla piazza di guadagnare un rapporto dialettico con la prospiciente isola di Capri, garantendo ad un tempo a chi si trova sul pianoro di spaziare con lo sguardo verso il paesaggio naturale, e a chi viene dal mare di focalizzare con immediatezza un luogo pubblico della città.

Tali riflessioni, riproposte per l’ideazione di un luogo civico per la Valle dei Templi di Agrigento, paiono appropriate a fronte della condizione “teatroide” di quest’ultima: un luogo cospicuo che guarda il mare ed è visto



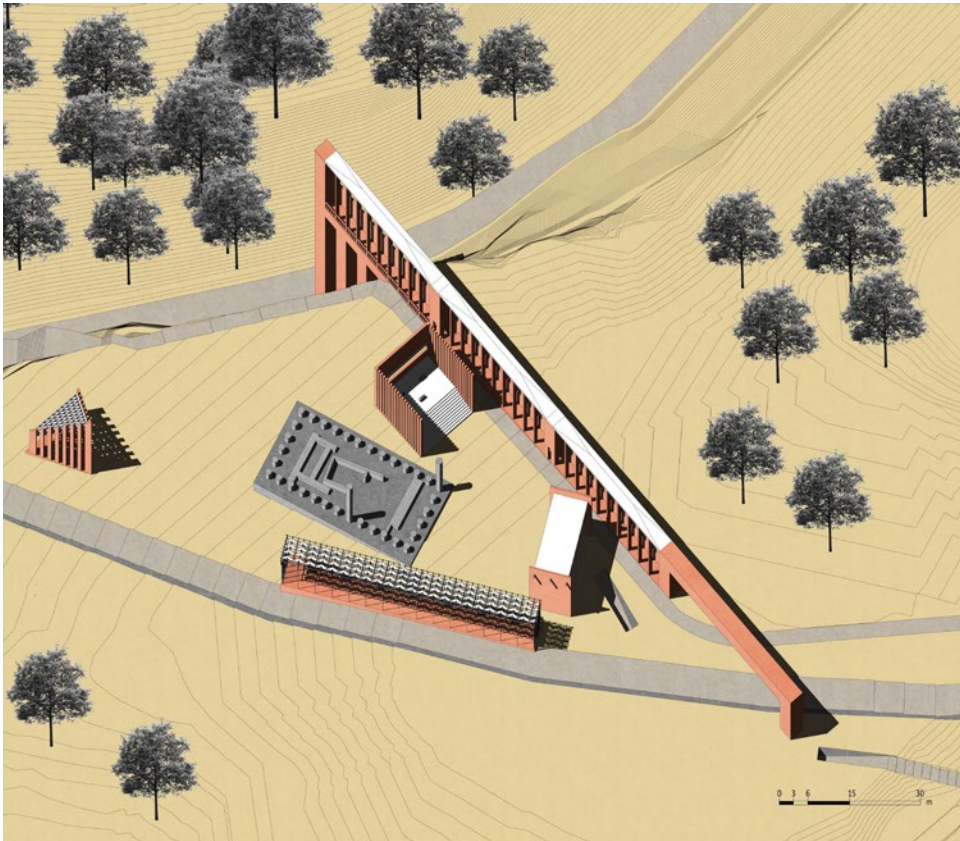
A sinistra: Planovolumetrico
In basso: Tipologico

dal mare.

Nella traduzione del Foro triangolare offerta dalla Composizione I, lo spazio estensivo piuttosto che confinato proposto dal porticato è stato acuito dividendolo in due forme lineari, orientate ad inquadrare, attraverso il “cannocchiale” visivo offerto dalla loro disposizione topologica, l’emergenza archeologica del tempio di Efesto e, oltre, il mare Mediterraneo.

Le due stoà così ottenute – e raccordate a distanza dal padiglione rettangolare che riprende l’originario ruolo dei propilei – accolgono nel campo di tensioni da esse istituito, due ripari posizionati vicendevolmente in relazione prossemica con il tempio. L’importanza,

relativamente secondaria, delle forme specifiche assunte dai ripari, è esplicitata dalle nove varianti con cui varie figure – quadrate, triangolari o circolari, in generale forme “centriche” – si alternano nella composizione dello schema. Le due coppie di forme lineari (nelle pagine seguenti, l’*Urban Podium* dell’Atelier Kempe e il *Pucp* di Tom Emerson) e di forme centriche (La cappella di San Giorgio Maggiore di Andrew Berman e il Monumento a Sandro Pertini di Aldo Rossi) poste alla base dell’esercizio compositivo di *ensemble* proposto agli studenti, esplicitano il tentativo di un dialogo serrato, ma mai ricadente nella mera copia, rispetto all’architettura assunta a riferimento.



In alto: Profilo Sud
In basso: Assonometria Isometrica



In alto: Profilo Nord
In basso: Vista prospettica



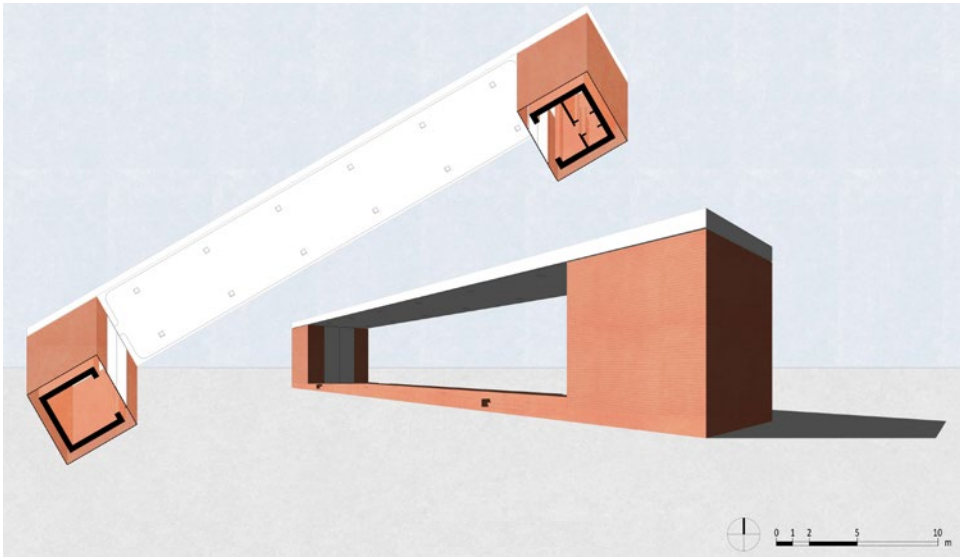
Pianta



Prospetto Sud

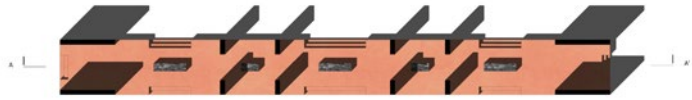


Sezione A-A'



Assonometria monometrica
Prospettiva accidentale

Studente: Emilia Arnone
Forma: Linea
Rapporto dimensionale: 1/10 - 3,4x34m
Riferimento: Atelier Kempe Thill, Urban Podium -
Rotterdam
Condizione spaziale: Aperto - Coperto



Pianta



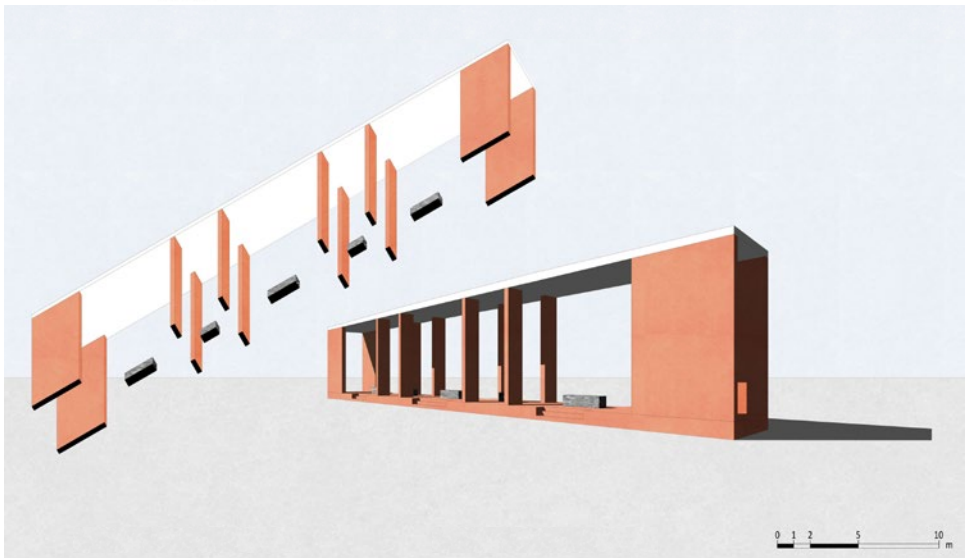
Pianta delle coperture



Prospetto Sud



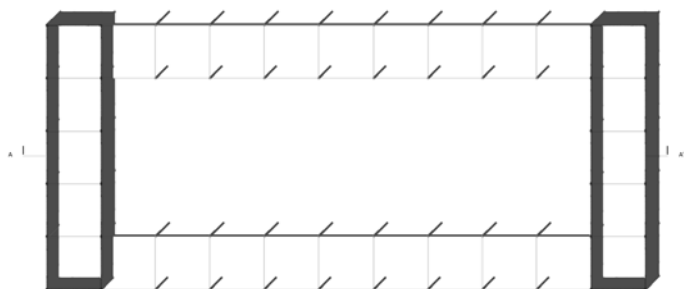
Sezione A-A'



Assonometria monometrica
Prospettiva accidentale

Forma: Linea
Rapporto dimensionale: 1/10 – 3,4x34m
Condizione spaziale: Aperto - Coperto

La composizione architettonica al primo anno



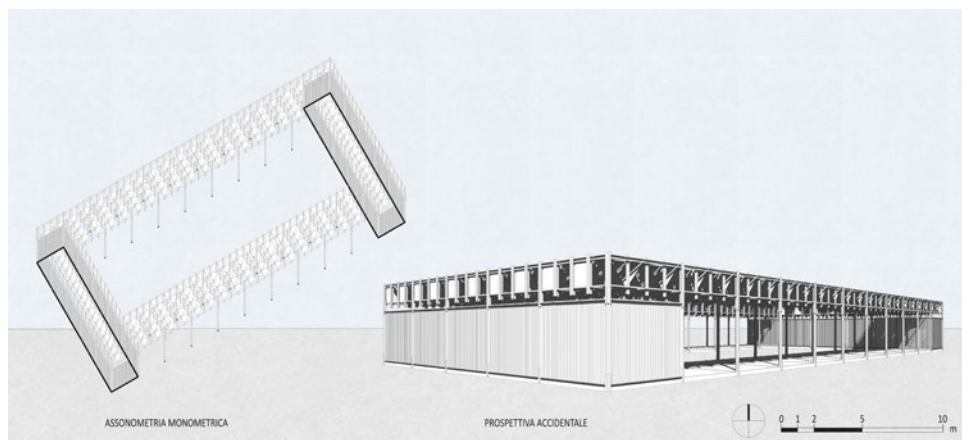
Pianta



Prospetto Sud



Sezione A-A'



Assonometria monometrica
Prospettiva accidentale

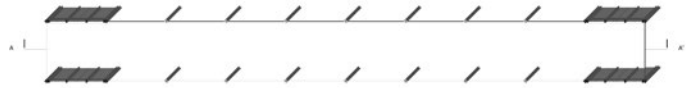
Studente: Daniele Cinelli

Forma: Linea

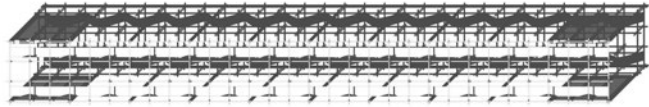
Rapporto dimensionale: 1/10 - 3,4x34m

Riferimento: Tom Emerson, Pucp - Lima

Condizione spaziale: Aperto - Coperto



Pianta



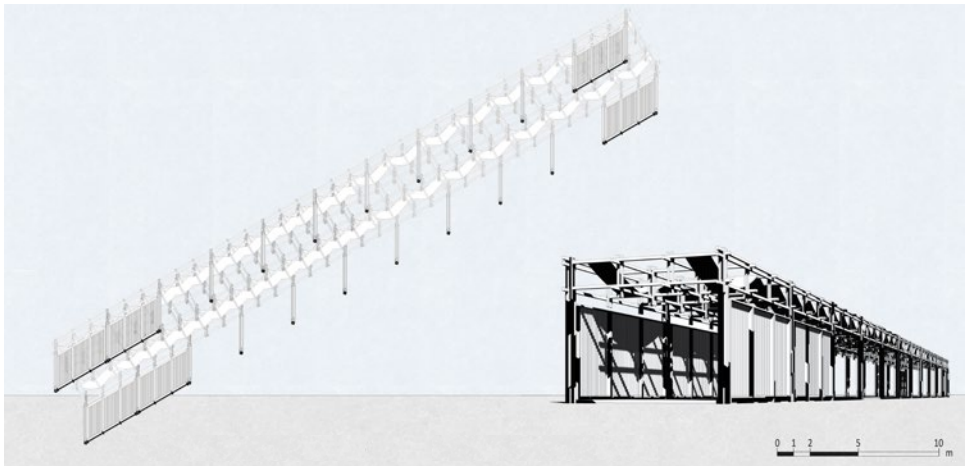
Pianta delle coperture



Prospetto Sud

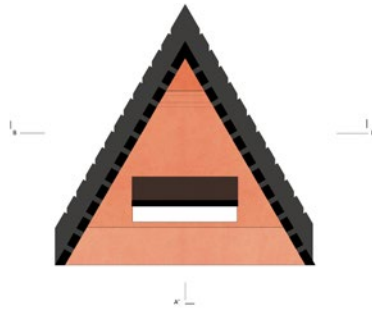


Sezione A-A'

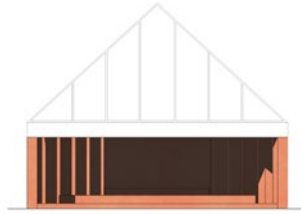


Assonometria monometrica
Prospettiva accidentale

Forma: Linea
Rapporto dimensionale: 1/10 - 3,4x34m
Condizione spaziale: Aperto - Coperto



Pianta



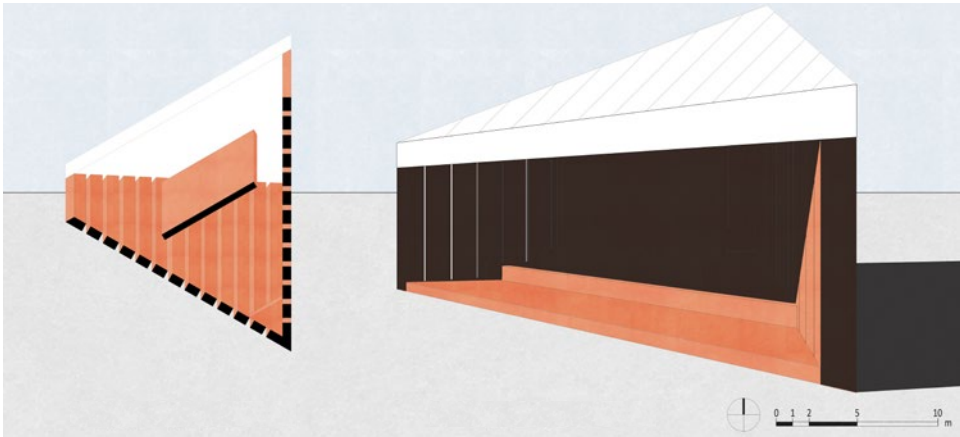
Prospetto Sud



Sezione A-A'

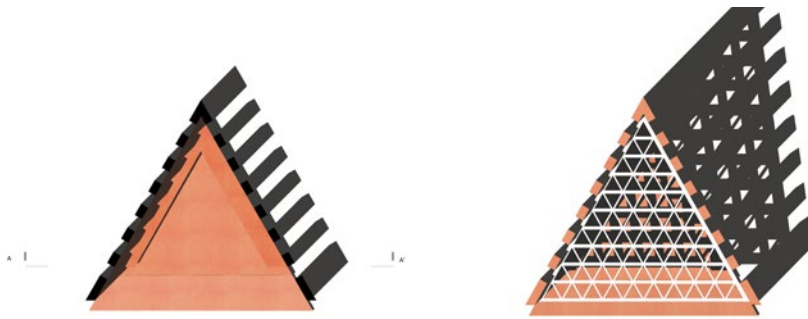


Sezione B-B'

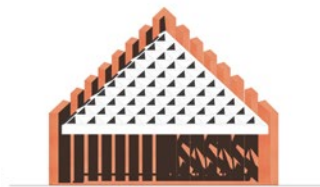


Assonometria monometrica
Prospettiva accidentale

Studente: Rita Battaglia
 Forma: Triangolo
 Rapporto dimensionale: Equilatero - lato 15m
 Riferimento: A. Berman, Chapel for San Giorgio
 Maggiore - Venezia
 Condizione spaziale: Semiaperto - Coperto



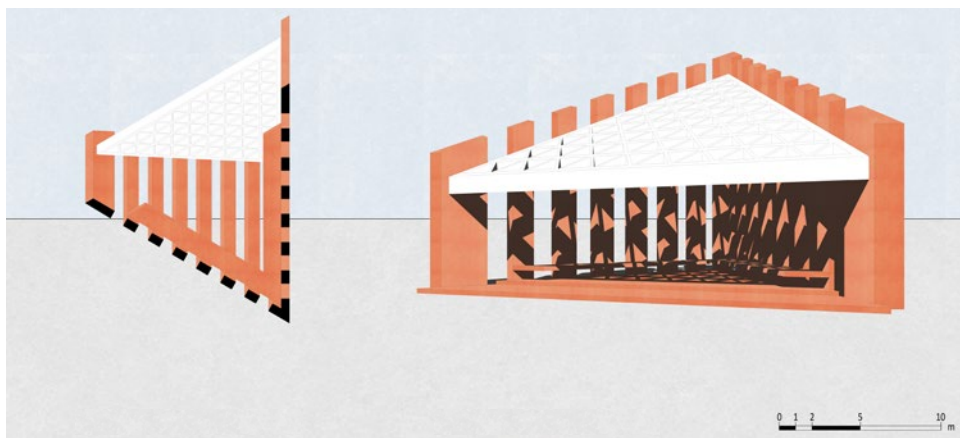
Pianta



Prospetto Sud



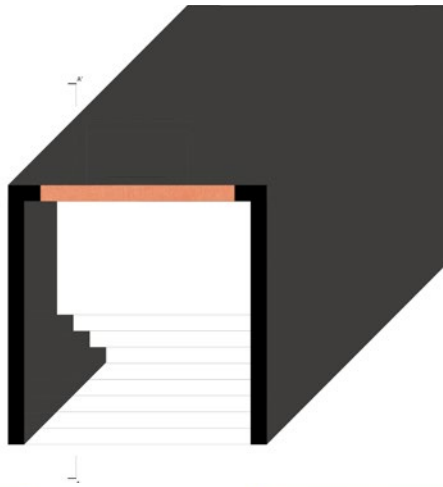
Sezione A-A'



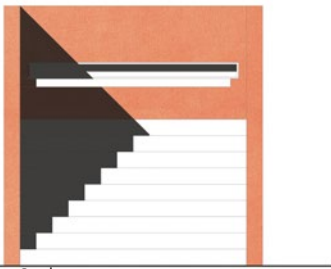
Assonometria monometrica
Prospettiva accidentale

Forma: Triangolo
Rapporto dimensionale: Equilatero - lato 15m
Condizione spaziale: Aperto - Semicoperto

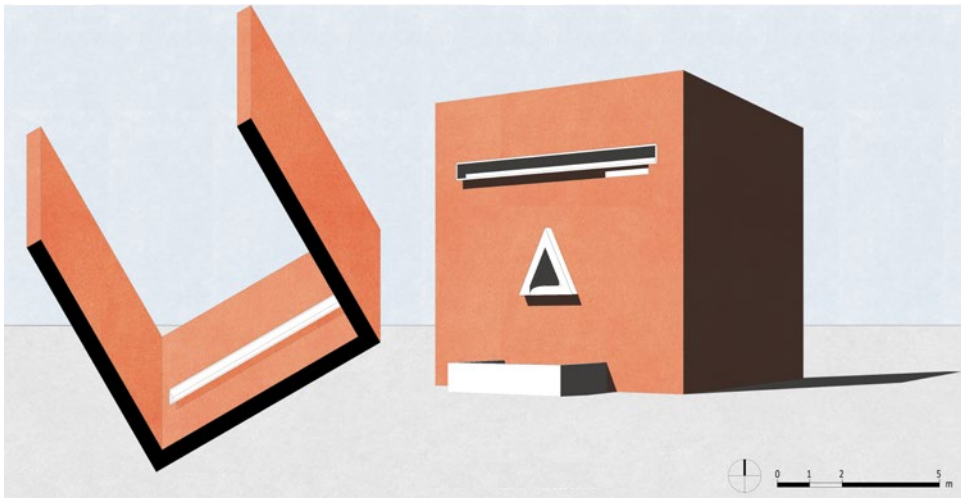
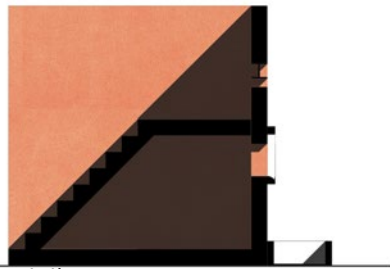
Pianta



Prospetto Sud

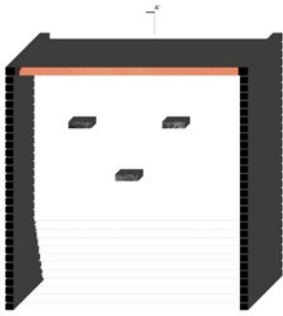


Sezione A-A'

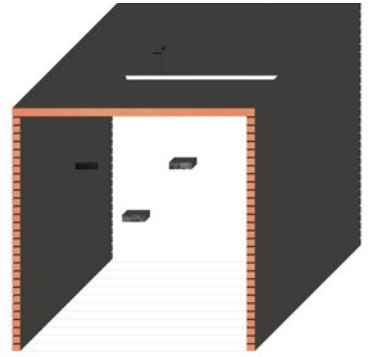


Assonometria monometrica
Prospettiva accidentale

Studente: Vincenzo Birra
Forma: Quadrato
Rapporto dimensionale: Lato 15m
Riferimento: A. Rossi, Monumento a Sandro Pertini - Milano
Condizione spaziale: Semiaperto - Scoperto



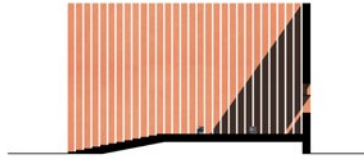
Pianta



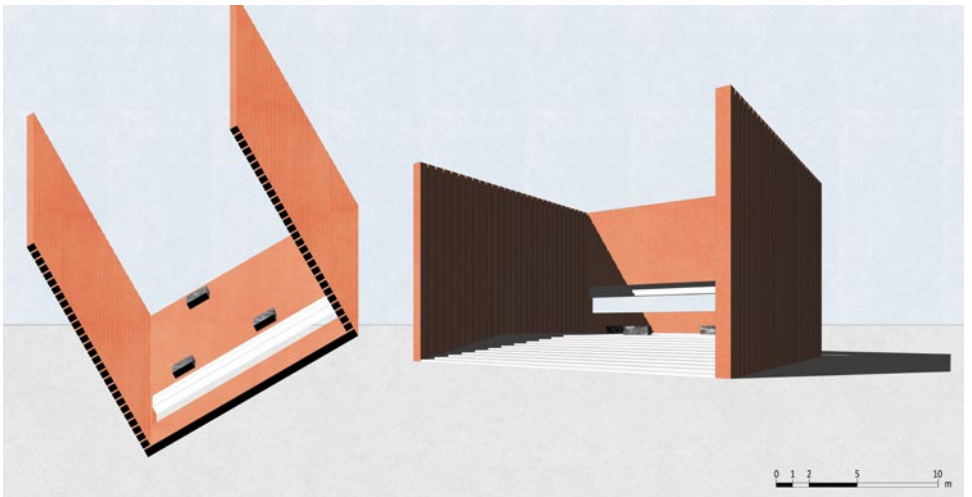
Pianta delle coperture



Prospetto



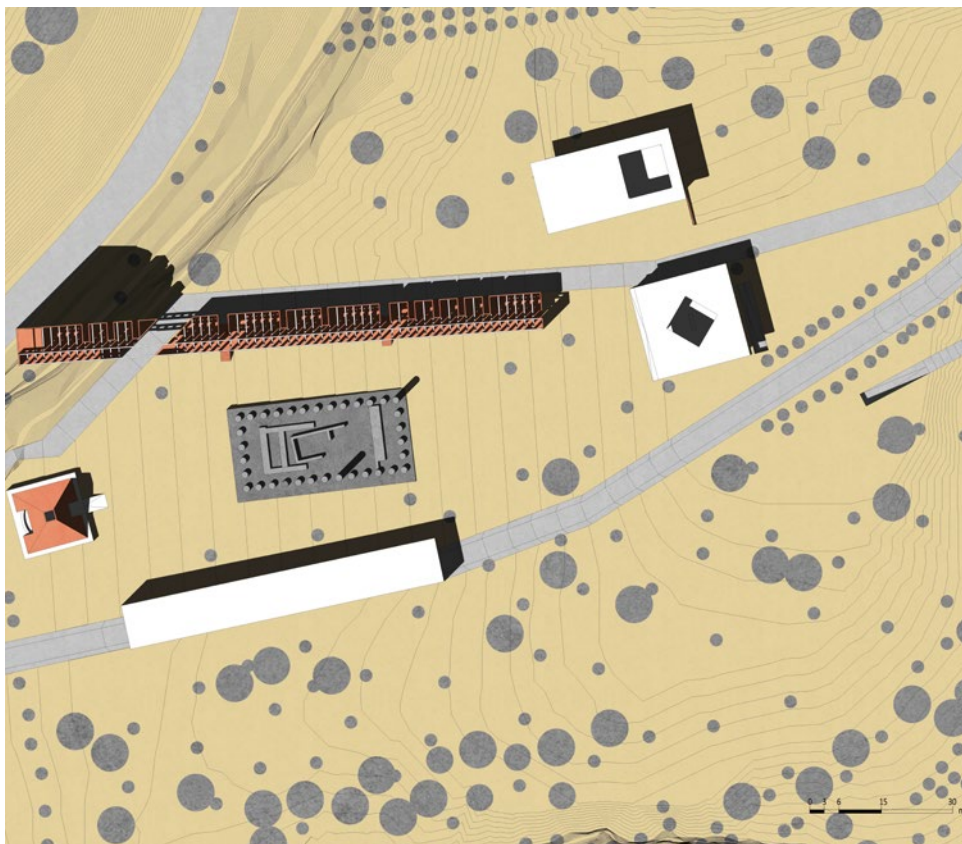
Sezione A-A'



Assonometria monometrica
Prospettiva accidentale

Forma: Quadrato
Rapporto dimensionale: Lato 15m
Condizione spaziale: Semiaperto - Scoperto

La composizione architettonica al primo anno



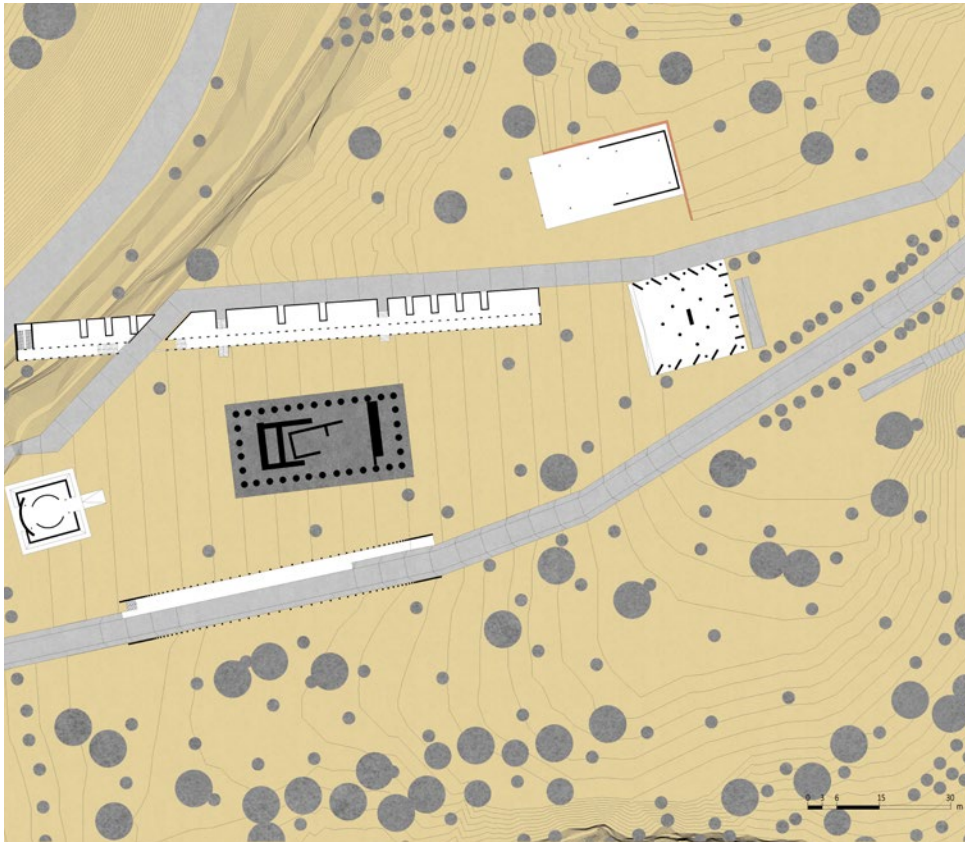
Composizione II – Agorà di Assos

Studenti: Daria Bernardi, Laura Boccola, Aurora Bonora, Lucrezia Catello, Francesca Cerbone

Francesca Spacagna La Composizione II, di seguito riportata, utilizza come impianto il modello della città greca con particolare richiamo alla costruzione dello spazio pubblico dell'agorà di Assòs – assunta come morfema per svolgere l'esercizio didattico fondato sul principio analogico della composizione. Questo modello è stato scelto perché riesce a mantenere la sintassi tra le parti di un luogo, speciale come la Valle dei Templi di Agrigento, inalterata. Ponendo il morfema volumetrico dell'agorà di Assòs all'interno della condizione spaziale esistente si è ottenuto un perimetro delimitato dalle due stoà, una collocata nella parte Nord dell'area e rivolta verso il monte, l'altra a Sud

aprendosi verso il mare. Successivamente all'assunzione dell'agorà di Assòs come *exemplum* per l'esercizio di composizione architettonica ed urbana, è seguito uno studio tipologico e volumetrico dei ripari che caratterizzavano l'antico spazio dell'agorà, divenuto lo strumento per poter operare specifiche modifiche ai singoli ripari degli studenti, una volta sostituiti all'interno della composizione a loro assegnata.

Gli studenti, in questa particolare composizione, hanno perseguito l'obiettivo di trovare soluzioni spaziali che ponessero i loro ripari in dialettica e, dunque, in condizione prossemica e uni con gli altri. Le due linee (o Stoà) insieme agli altri ripari, seppur non



A sinistra: Planovolumetrico
In basso: Tipologico

continui tipologicamente, formalmente e spazialmente tra loro, definiscono un confine che perimetra e delimita la porzione di spazio intorno al tempio.

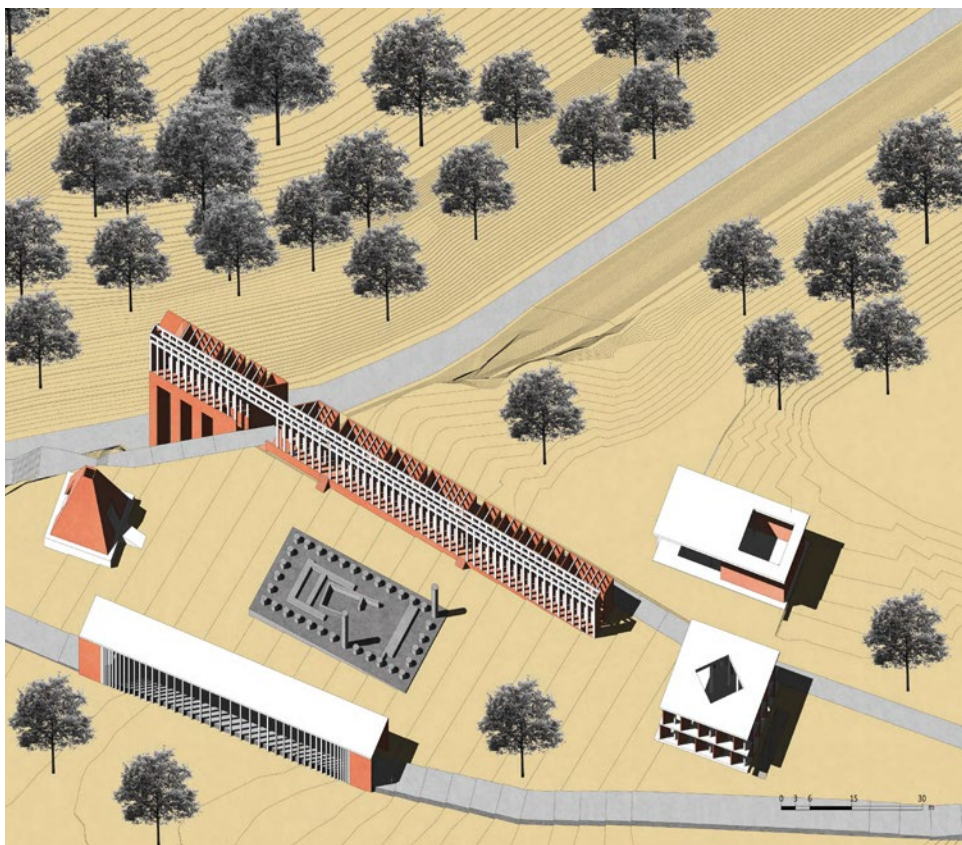
Per rendere razionale il processo di modifica del riparo ideato nella prima fase del corso di laboratorio, gli studenti in questa composizione hanno fatto riferimento a proporzioni e moduli rintracciati nell'antico impianto dell'agorà di Assòs.

Le forme elementari utilizzate in Composizione II sono due linee – una segna il lato longitudinale a Nord, proseguendo il tracciato di un antico percorso, l'altra a Sud ingloba la ferrovia attualmente esistente *in loco* – che dialogano rispettivamente con il paesaggio

collinare e con il mare; un triangolo che equilibra la presenza del quadrato ed infine un rettangolo.

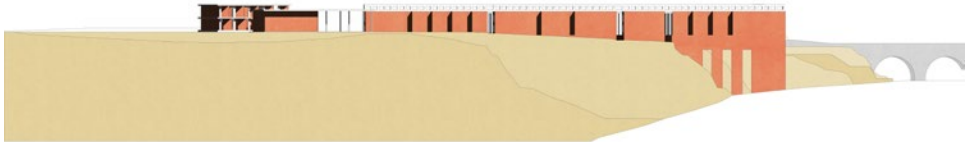
A tutte le forme elementari era stato assegnato un riferimento – strumento utile all'esercizio compositivo del riparo per non rendere le scelte dello studente arbitrarie – come riportato successivamente con elaborati dei singoli studenti.

L'idea di composizione urbana che gli studenti hanno utilizzato per definire la modalità insediativa in questo progetto, è stata quella che meglio riuscisse a preservare l'individualità di ogni riparo, rendendoli contemporaneamente uniformi per "carattere" e composizione gli uni con gli altri.



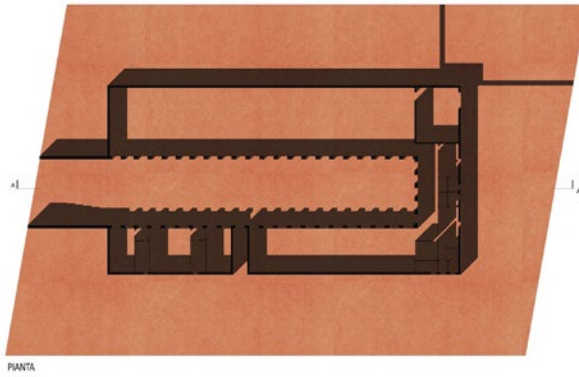
In alto: Profilo Sud

In basso: Assonometria Isometrica



In alto: Profilo Nord
In basso: Vista prospettica

La composizione architettonica al primo anno



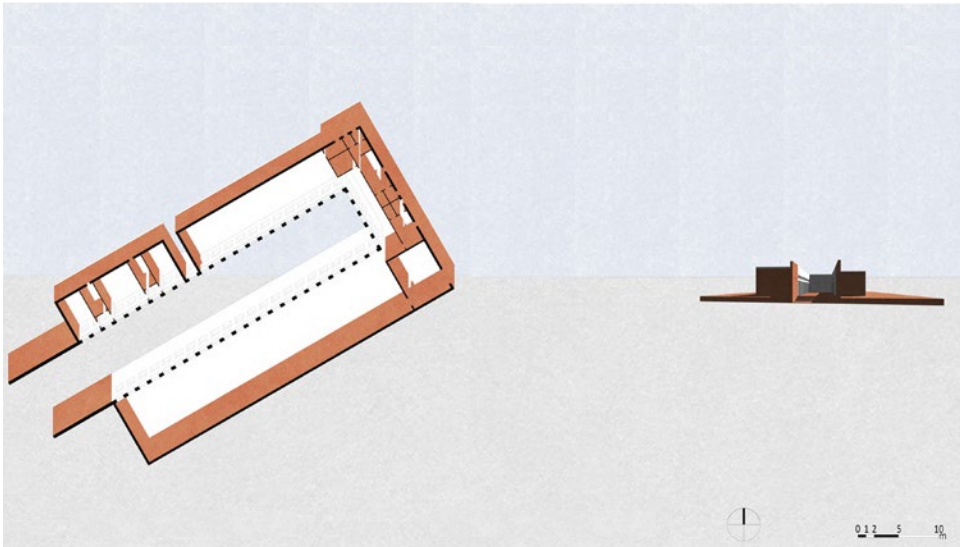
Pianta



Prospetto Sud



Sezione A-A'



Assonometria monometrica
Prospettiva accidentale

Studente: Aurora Bonora
 Forma: Linea
 Rapporto dimensionale: 1/10 - 3,4x34m
 Riferimento: Giorgio Grassi, Laboratorio - Paullo
 Condizione spaziale: Chiuso - Semicoperto



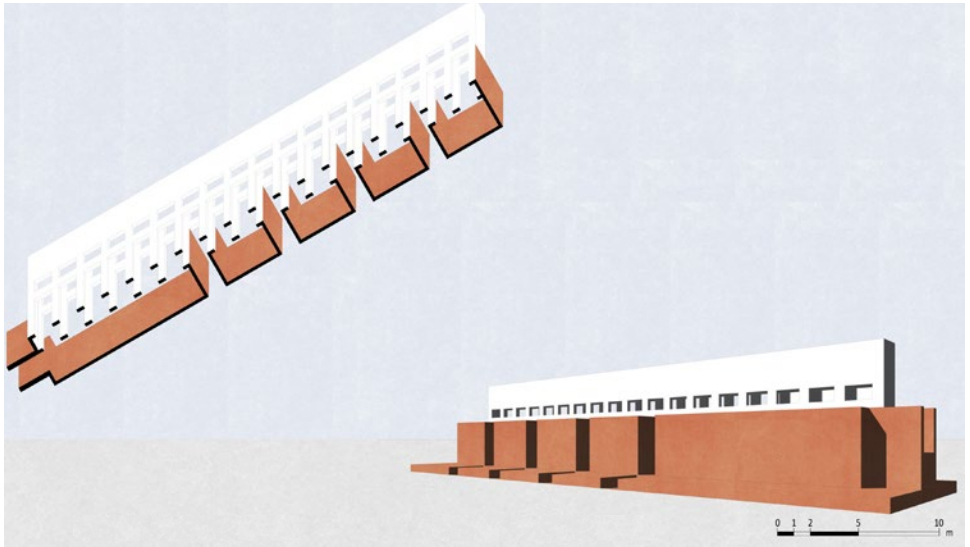
Pianta



Prospetto



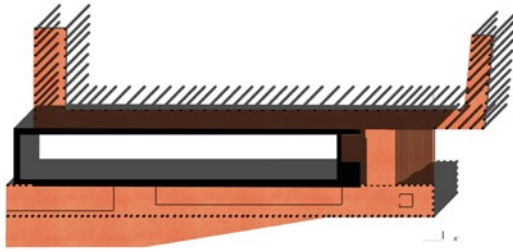
Sezione A-A'



Assonometria monometrica
Prospettiva accidentale

Forma: Linea
Rapporto dimensionale: 1/10 - 3,4x34m
Condizione spaziale: Chiuso - Scoperto

La composizione architettonica al primo anno



Pianta



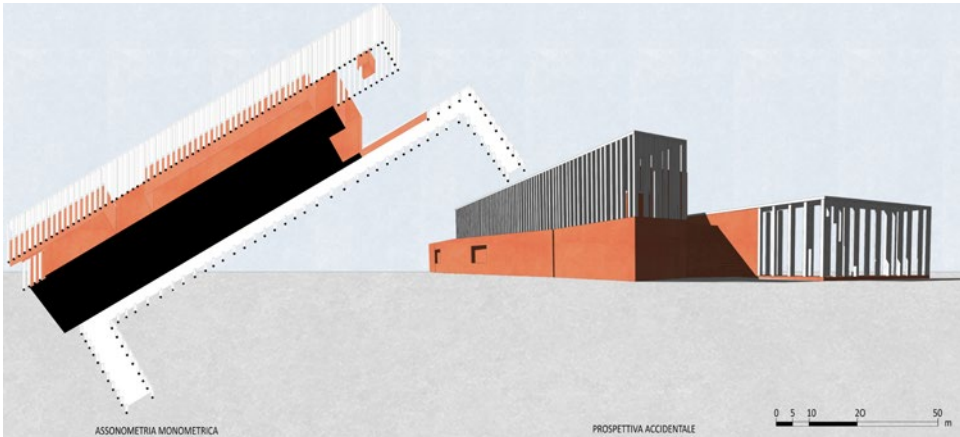
Pianta delle coperture



Prospetto Sud



Sezione A-A'

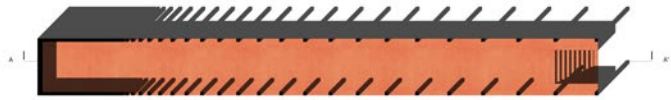


Assonometria monometrica
Prospettiva accidentale

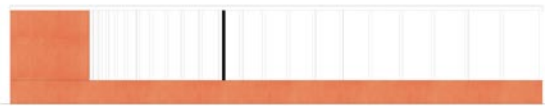
Studente: Daria Bernardi
 Forma: Linea
 Rapporto dimensionale: 1/10 - 3,4x34m
 Riferimento: David Chipperfield, James Simon
 Gallerie - Berlino
 Condizione spaziale: Semiaperto - Coperto



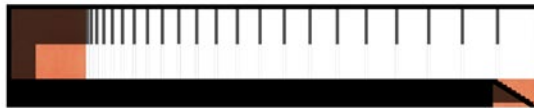
Pianta delle coperture



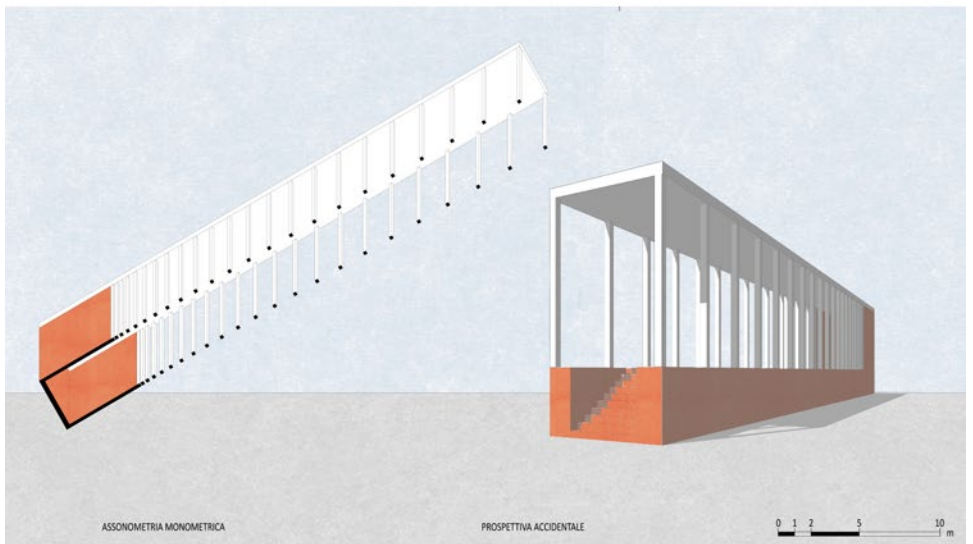
Pianta



Prospetto Sud



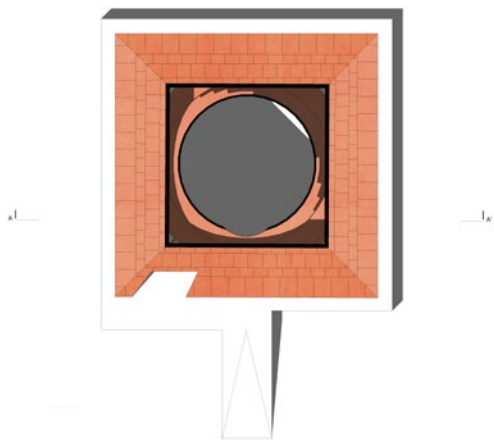
Sezione A-A'



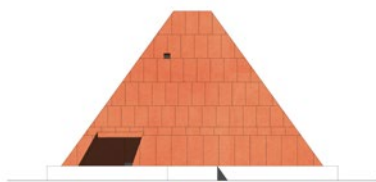
Assonometria monometrica
Prospettiva accidentale

Forma: Linea
Rapporto dimensionale: 1/10 - 3,4x34m
Condizione spaziale: Semiaperto - Coperto

La composizione architettonica al primo anno



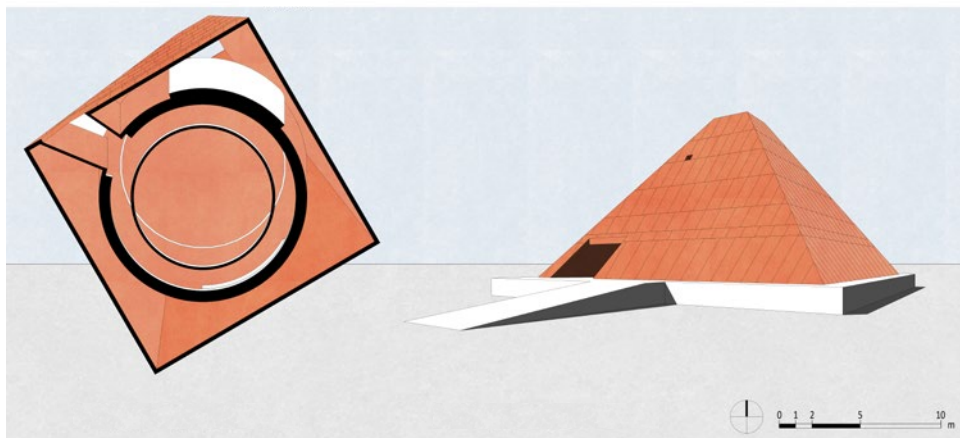
Pianta



Prospetto

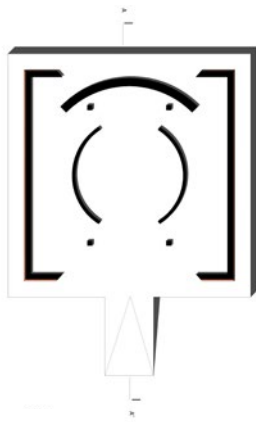


Sezione A-A'

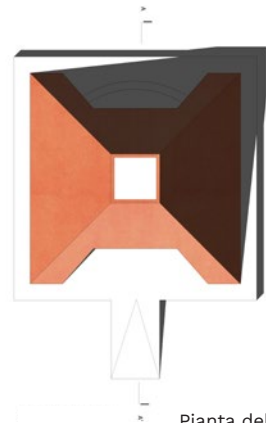


Assonometria monometrica
Prospettiva accidentale

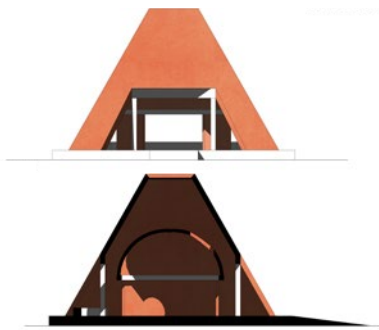
Studente: Laura Boccola
 Forma: Quadrato
 Rapporto dimensionale: Lato 15m
 Riferimento: Francesco Venezia, Piramide a Pompei - Pompei
 Condizione spaziale: Chiuso - Coperto



Pianta



Pianta delle coperture



Prospetto Sud

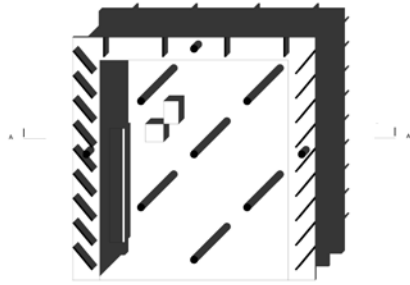
Sezione A-A'



Assonometria monometrica
Prospettiva accidentale

Forma: Quadrato
Rapporto dimensionale: Lato 15m
Condizione spaziale: Semiaperto - Coperto

La composizione architettonica al primo anno



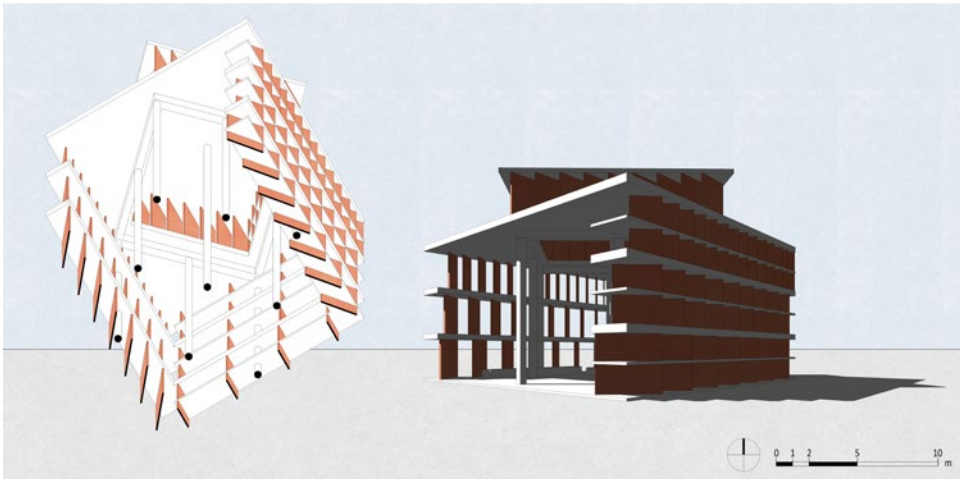
Pianta



Prospetto Sud

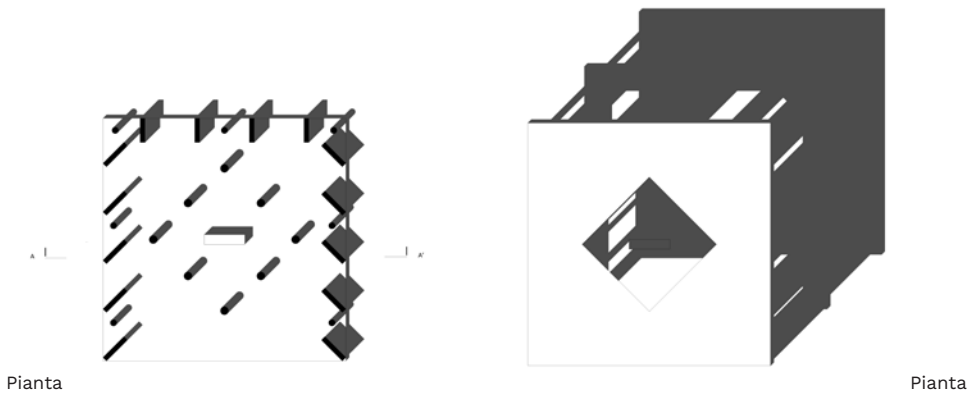


Sezione A-A'



Assonometria monometrica
Prospettiva accidentale

Studente: Francesca Cerbone
 Forma: Quadrato
 Rapporto dimensionale: Lato 15m
 Riferimento: Le Corbusier, Torre delle ombre -
 Chandigarh
 Condizione spaziale: Semiaperto - Coperto

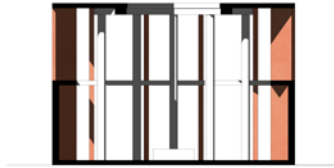


Pianta

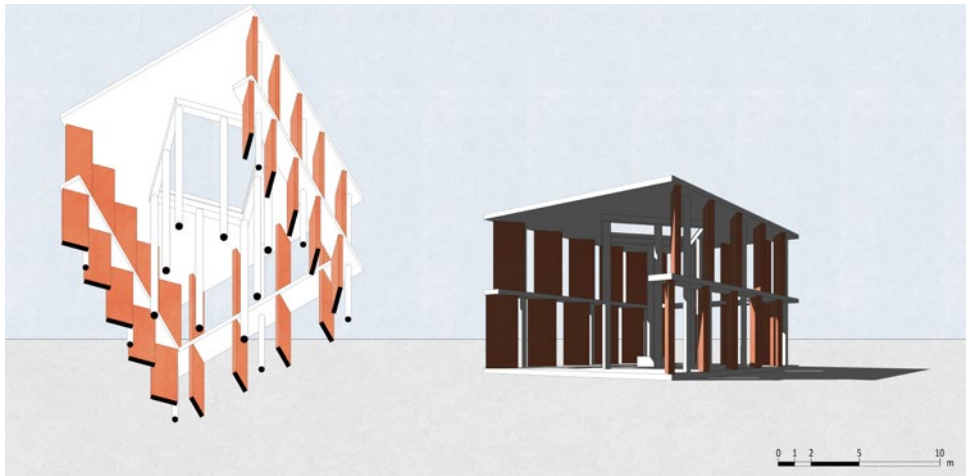
Pianta



Prospetto Sud



Sezione A-A'



Assonometria monometrica
Prospettiva accidentale

Forma: Quadrato
Rapporto dimensionale: Lato 15m
Condizione spaziale: Semiaperto - Semicoperto



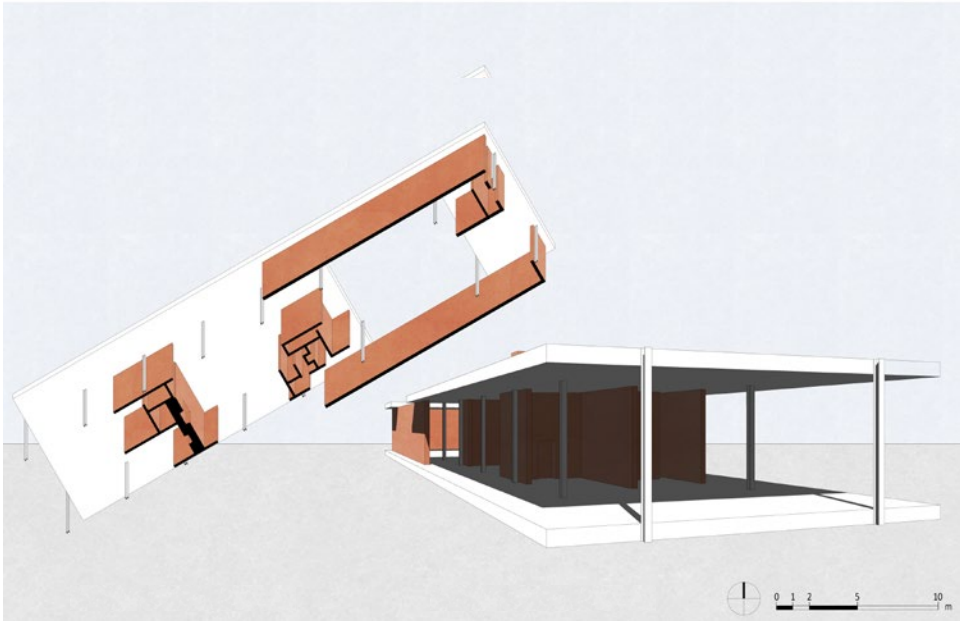
Pianta



Prospetto Sud

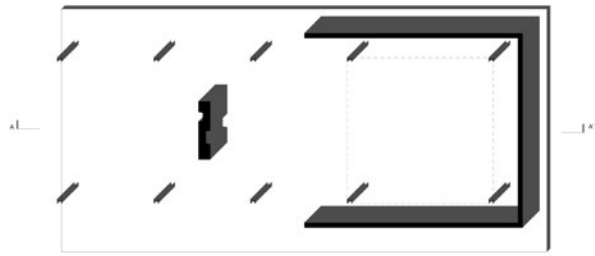


Sezione A-A'



Assonometria monometrica
Prospettiva accidentale

Studente: Lucrezia Catello
 Forma: Rettangolo
 Rapporto dimensionale: 2/3 - 15x22,5m
 Riferimento: Mies van der Rohe, Casa Cantor - Indianapolis
 Condizione spaziale: Aperto - Coperto



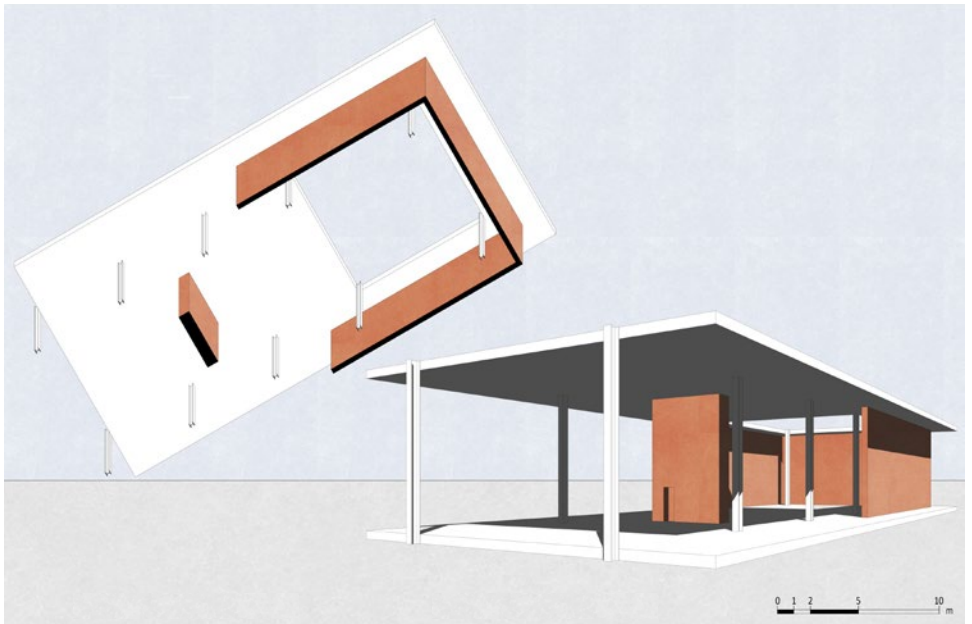
Pianta



Prospetto Sud

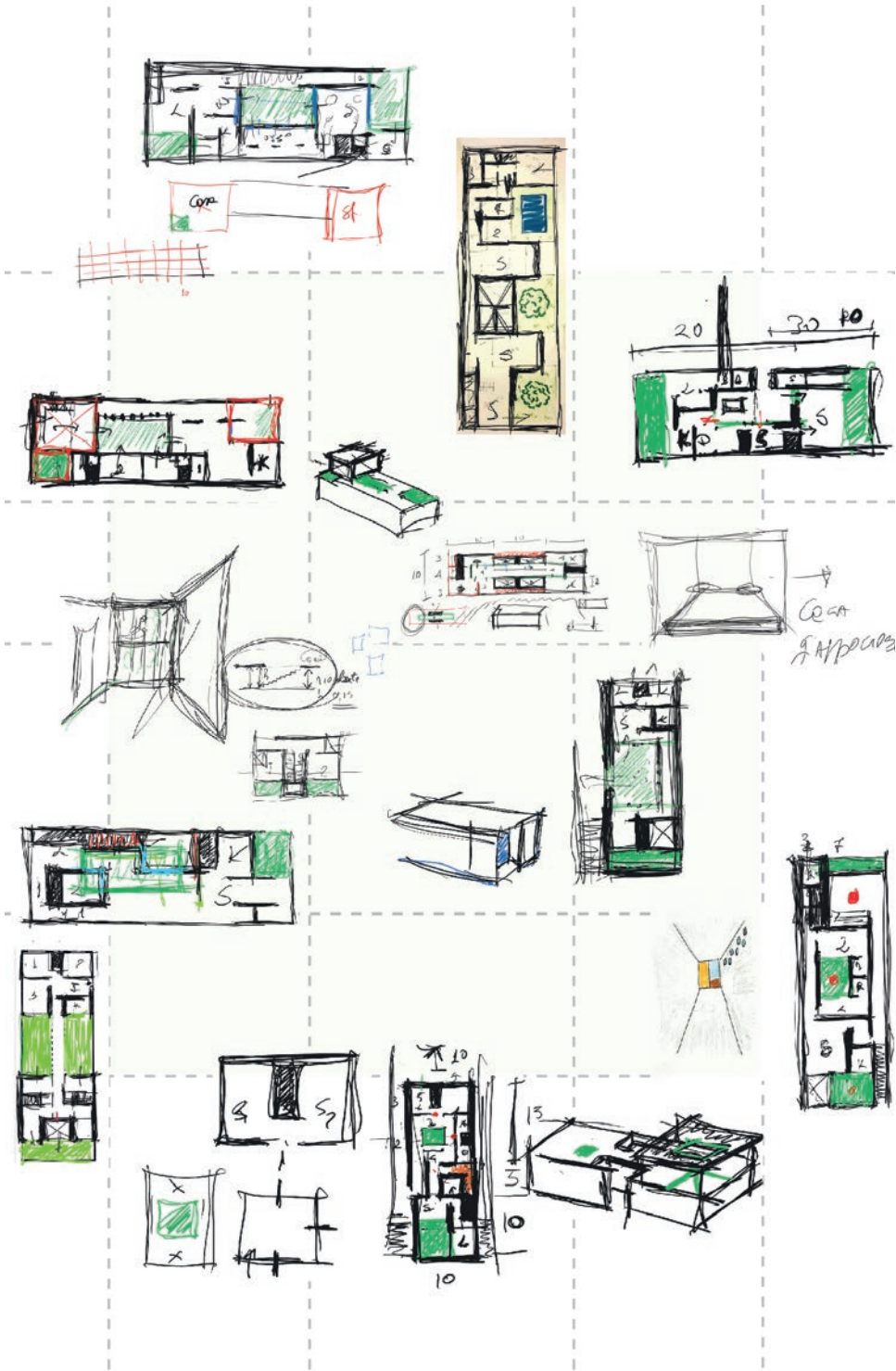


Sezione A-A'



Assonometria monometrica
Prospettiva accidentale

Forma: Rettangolo
 Rapporto spaziale: 2/3 - 15x22,5m
 Condizione spaziale: Aperto - Semicoperto



Starting point

Titolare corso: Prof. Arch. Paola Scala

con: Archh. Maria Pia Amore, Maria Fierro, Grazia Pota

Maria Fierro Il laboratorio di composizione architettonica e urbana 1B del corso magistrale in architettura a ciclo unico, tenuto dalla prof.ssa Paola Scala con Maria Pia Amore, Grazia Pota e Maria Fierro, è caratterizzato da una sequenza di esercizi che termina con quello relativo a una *casa a patio*, nella Valle dei Templi di Agrigento.

Il laboratorio, *starting point*, è scandito da una struttura metodologica fondata su esercizi progettuali che progressivamente mettono a fuoco il tema d'anno e accompagnano lo studente alla prima esercitazione di composizione architettonica.

Gli studenti, anche virtualmente, sono divisi in gruppi di lavoro e affrontano esercizi – singoli e di gruppo – con confronto collettivo sugli esiti che possono essere ricalibrati fino al momento dell'esame.

Il laboratorio consta di tre momenti principali, articolati con passaggi intermedi: Lo studio di un riferimento

progettuale; la conoscenza del luogo che, in questo anno di didattica a distanza, è avvenuta mediante seminari e con il supporto di strumenti digitali; e la fase finale del processo progettuale, a partire dalla definizione del concept.

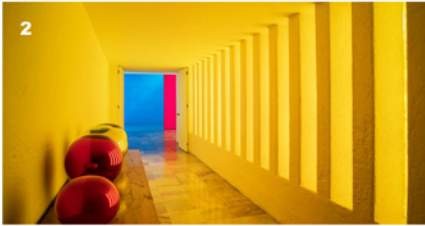
Operativamente ad ogni gruppo viene fornito un masterplan con un preciso impianto urbano; ogni studente affronta il progetto della *casa a patio* indagando le relazioni con il luogo e con le altre case che compongono il masterplan; questo comporta continui e fondamentali rimandi tra scelte individuali e confronto con gli altri.

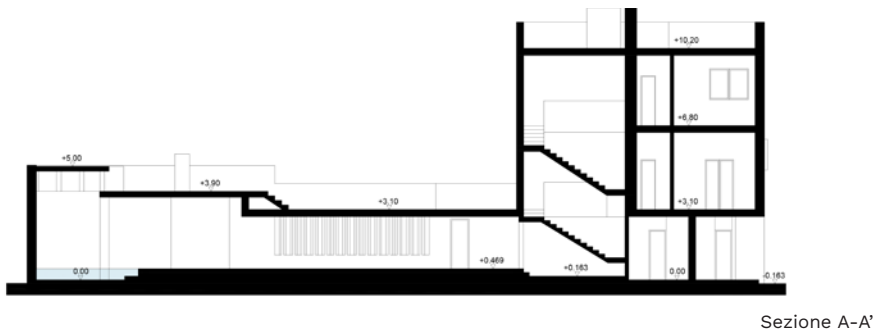
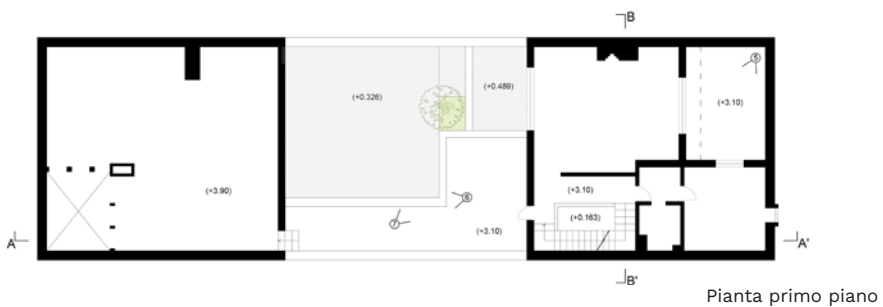
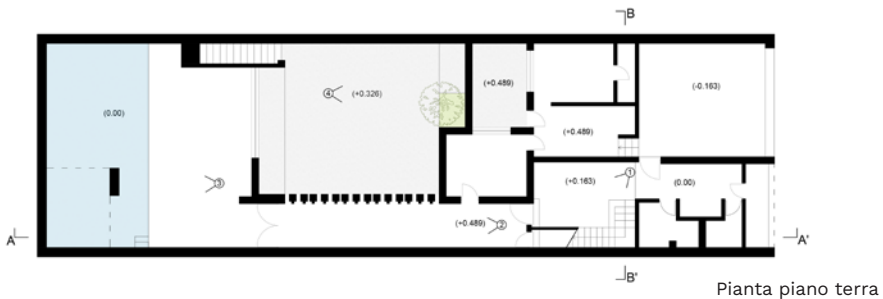
In ogni fase progettuale, gli studenti vengono supportati per sperimentare l'utilizzo di strumenti di rappresentazione e di progetto diversi: schizzi, diagrammi, concept, collage, modelli e disegni tecnici.

L'obiettivo del corso è accompagnare gli studenti nell'acquisizione di un metodo, da cui ripartire per i successivi anni di formazione.

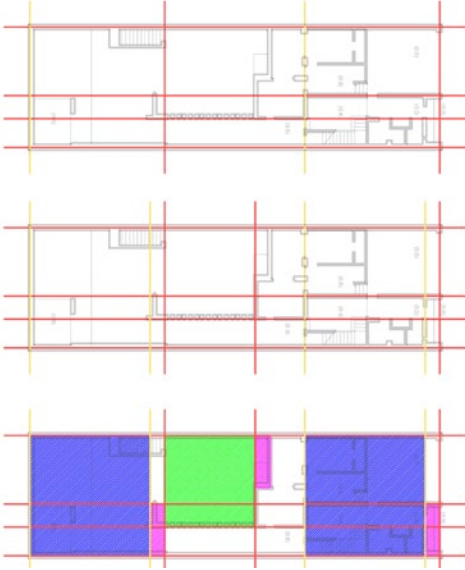
Studenti: Luigi Castiello, Vittorio Coppola, Piera D'ambrosio, Elvira D'ammora, Ludovica D'angelo, Pasquale D'antuono, Dominique D'avella, Emanuela D'avino, Gaia De Angelis, Martina De Florio, Fabiana De Maio, Chiara De Marco, Michele De Mieri, Sofia De Petrillo, Alice Claudia Allegra De Vita, Giusy Del Prete, Francesca Della Cerra, Desdemona Desiderio, Laura Devoto, Vincenzo Di Cicco, Michela Di Martino, Carmela Di Senna, Layla Donascimento, Clelia Donnarumma, Soukaina El Bouciri, Mario Ercolano, Fabiana Esposito, Annamaria Esposito, Giuseppe Esposito, Mariagrazia Fantasia, Giuseppina Fattoruso, Danilo Fernandes, Giuseppe Ferrara, Domenico Foi, Francesca Formisano, Anna Fusco, Daniela Giannini, Lucia Giliberti, Francesca Granitto, Ivan Iacovelli, Vincenzo Illiano, Viviana Imparato, Rita Ingegno, Tonia Innamorato, Alessandra Ioio, Emanuela Iorio

Lo studio del riferimento: casa Gilardi - Luis Barragan

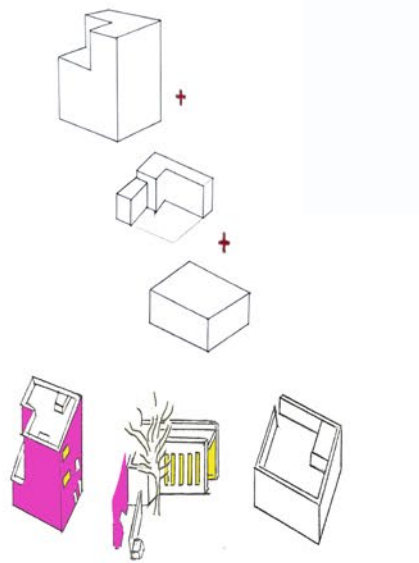




schema: griglia, geometria e allineamenti



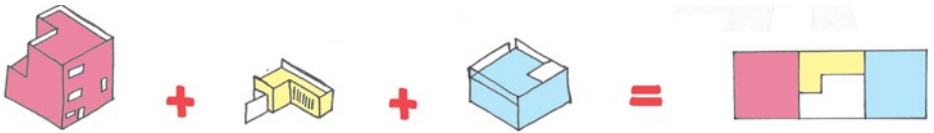
schema. pezzi e parti



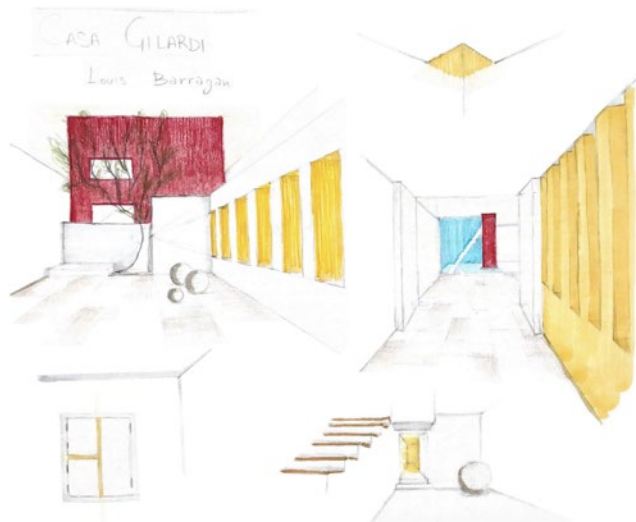
il tema: il percorso



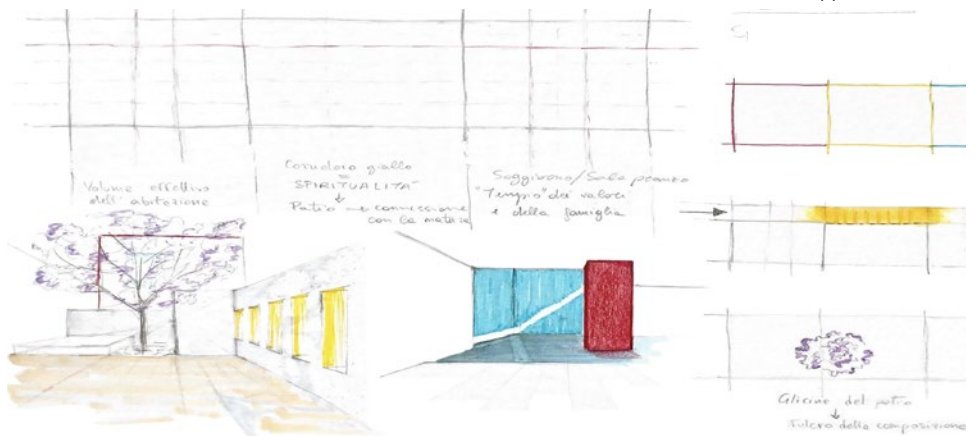
schema: pezzi e parti



schizzi interpretativi

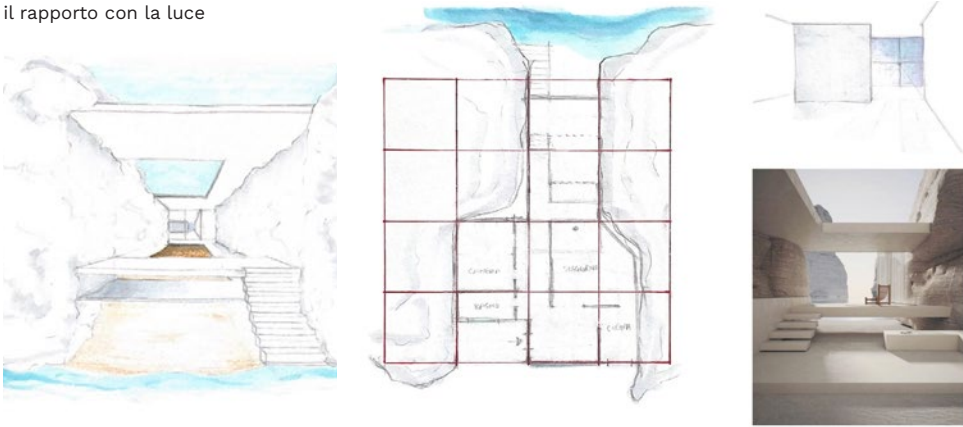


schizzi e appunti di studio



Una casa dietro l'immagine

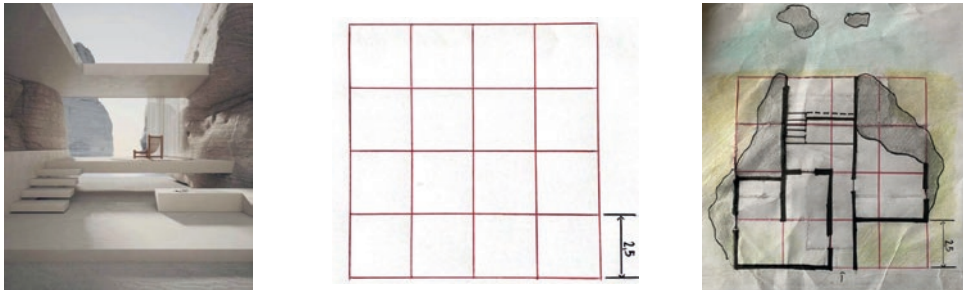
il rapporto con la luce



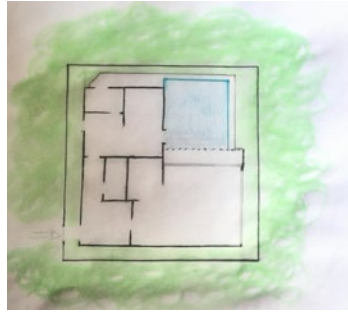
il rapporto con la natura



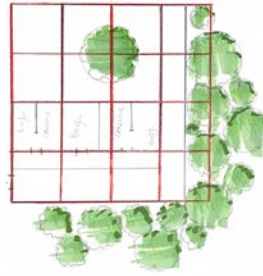
il rapporto con la luce



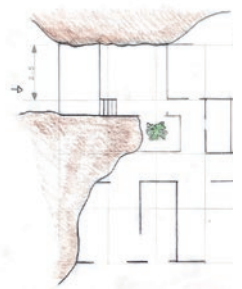
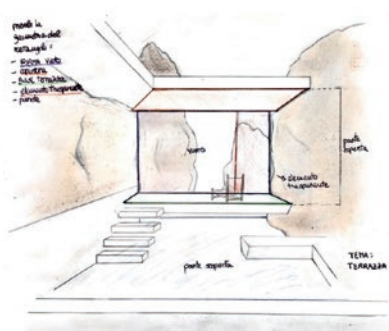
il rapporto con l'acqua



il rapporto con la natura

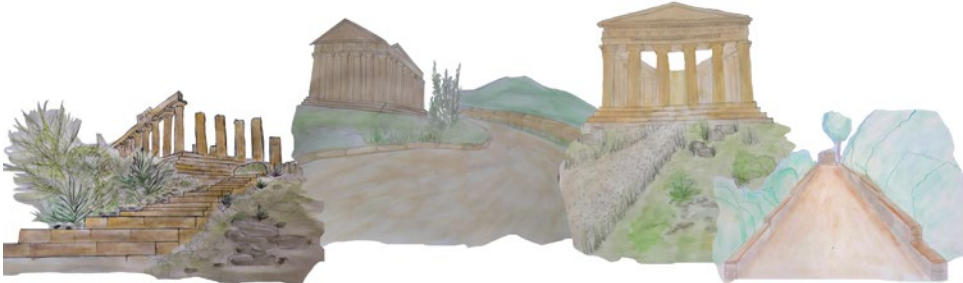


il rapporto con la luce

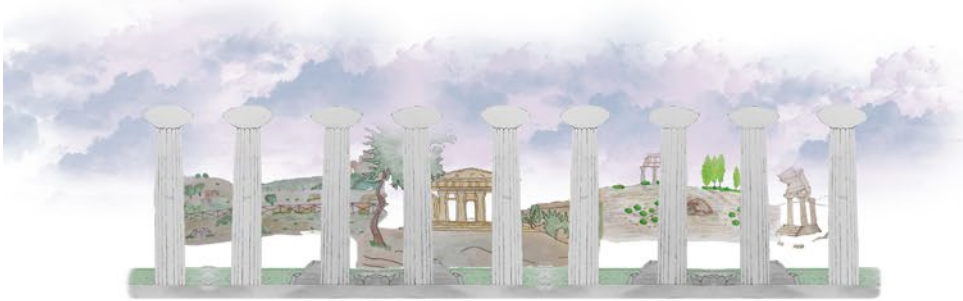


Lo studio del luogo

Il rapporto tra antico e moderno

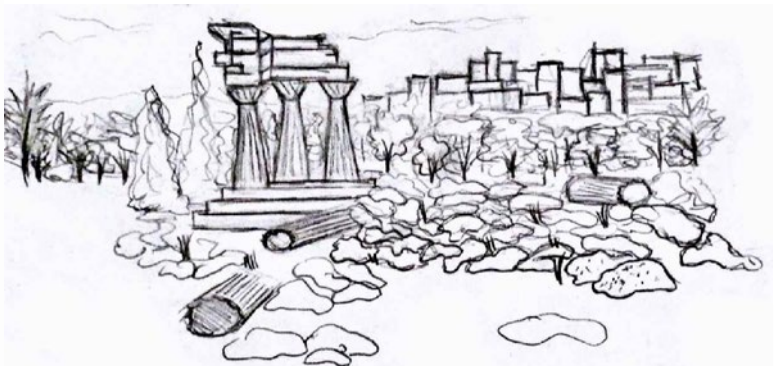


Artificio e natura





Rapporto rovine e natura



La composizione architettonica al primo anno

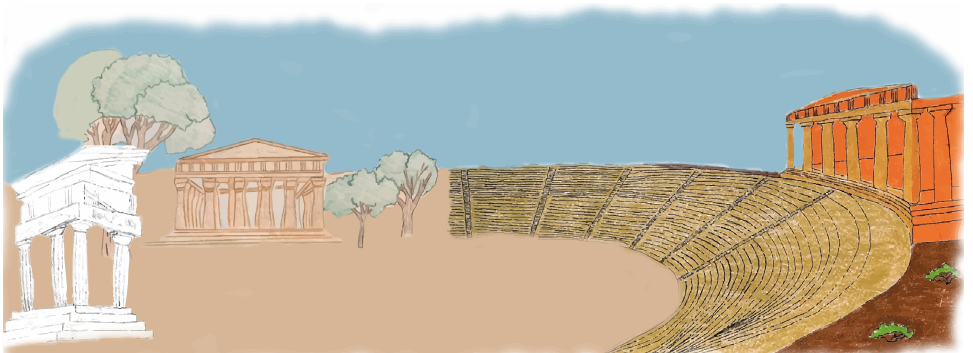
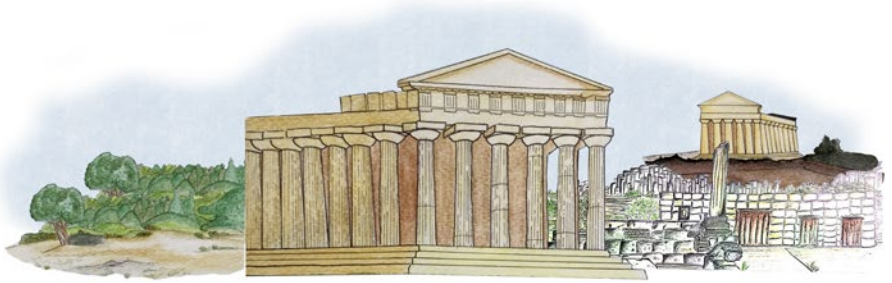


Agrigento tra storia e natura

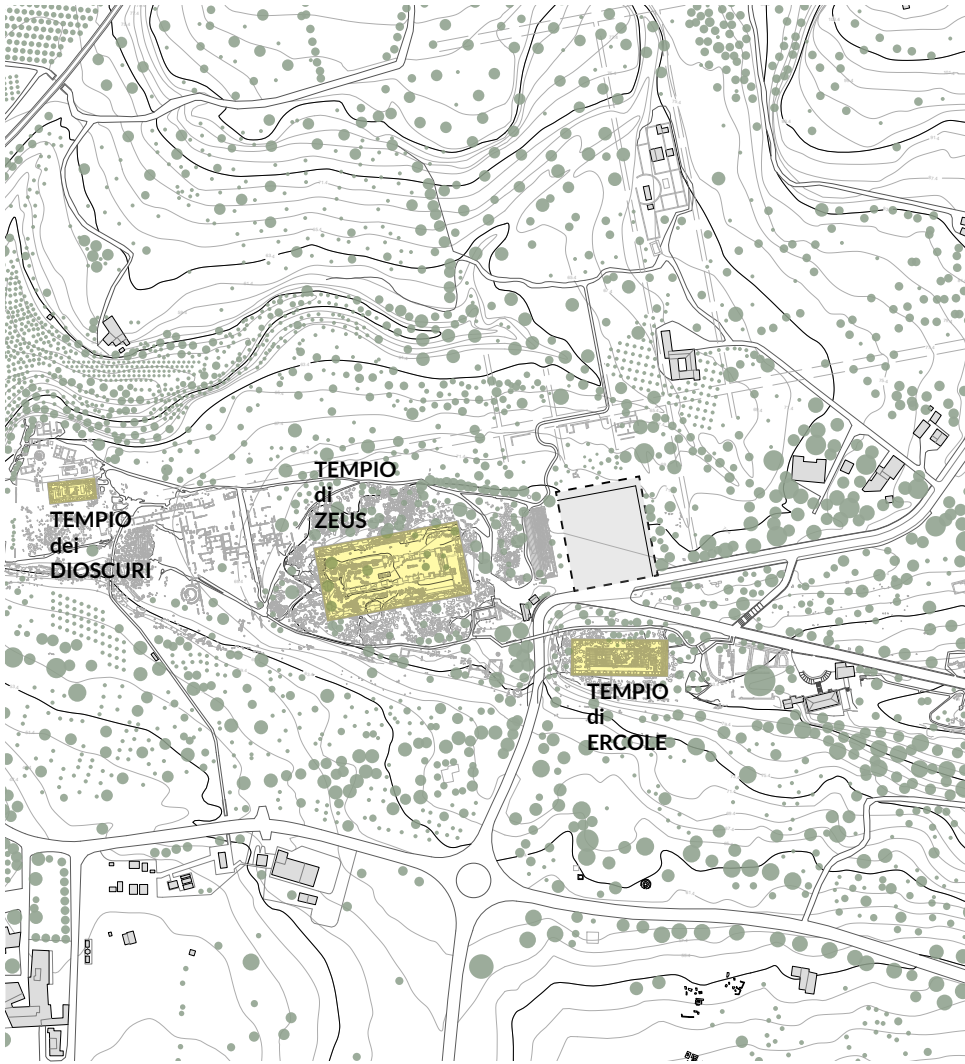


Artificio e Natura - Luce e Ombra





La composizione architettonica al primo anno



Inquadramento - La valle dei Templi di Agrigento

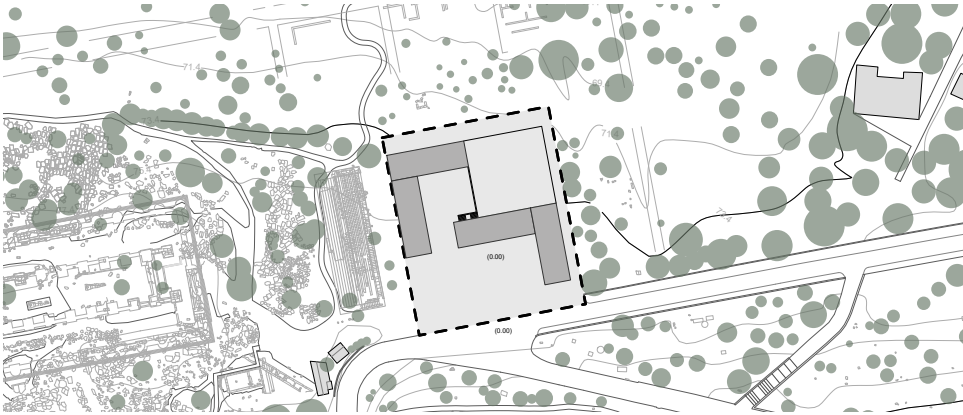
Impianti urbani



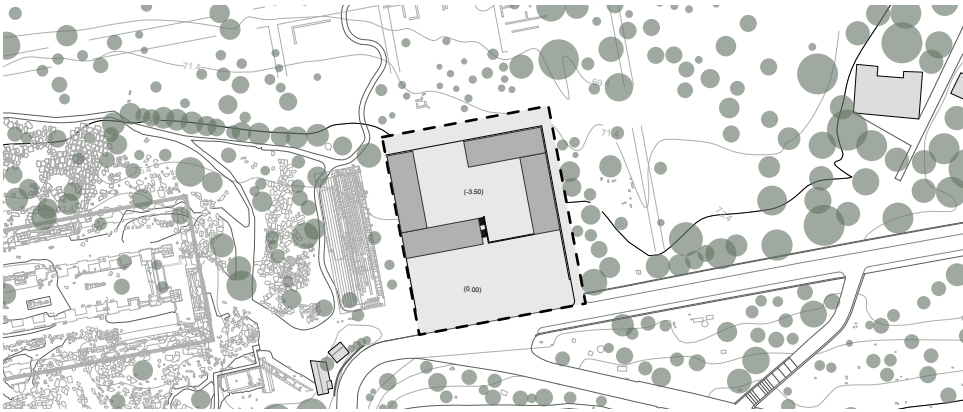
Masterplan I



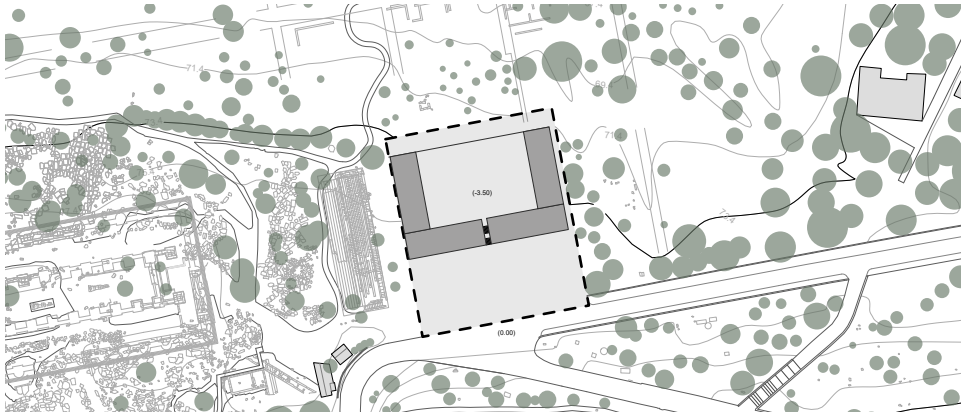
Masterplan II



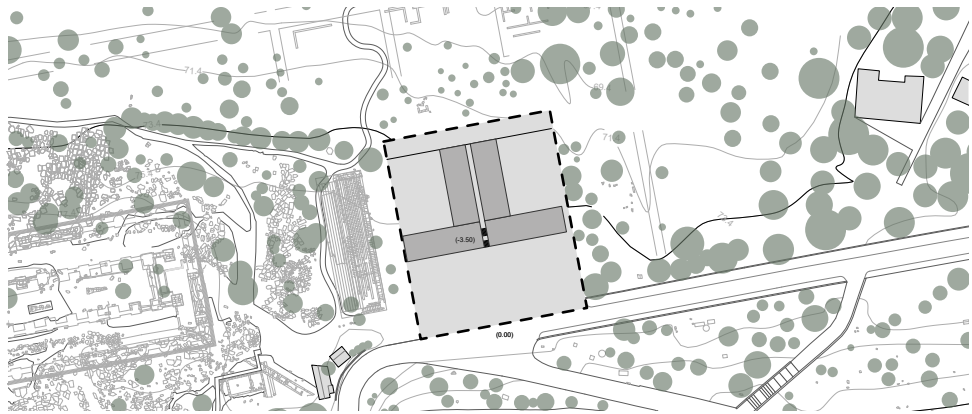
Masterplan III



Masterplan IV



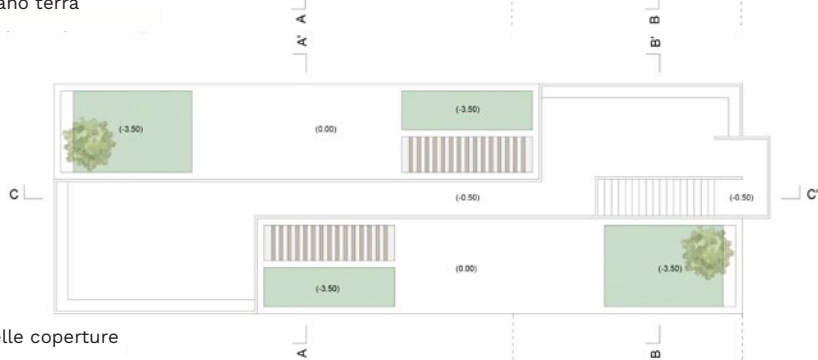
Masterplan V



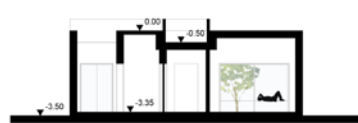
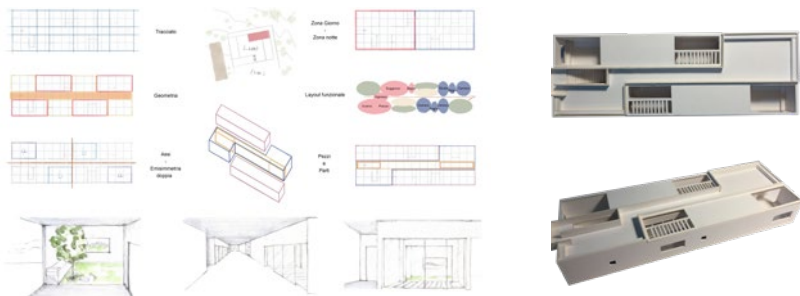
Masterplan VI



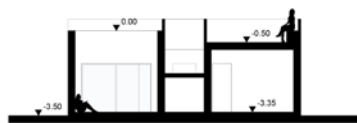
Pianta piano terra



Pianta delle coperture



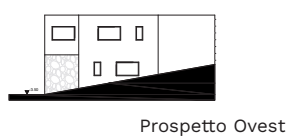
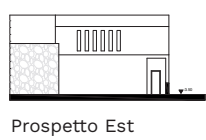
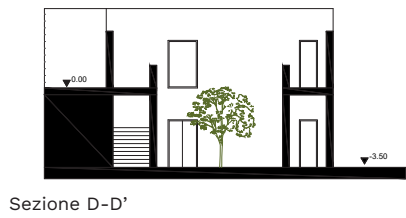
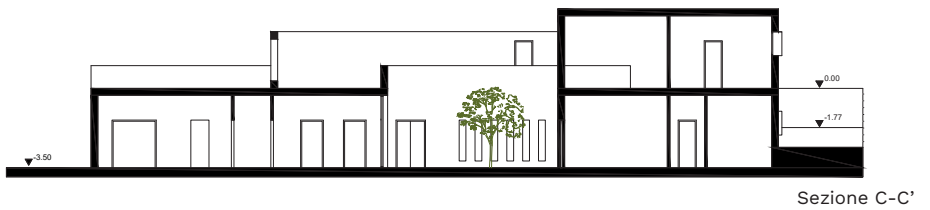
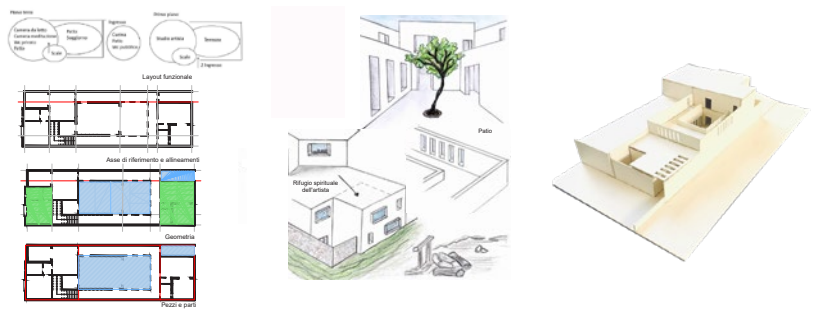
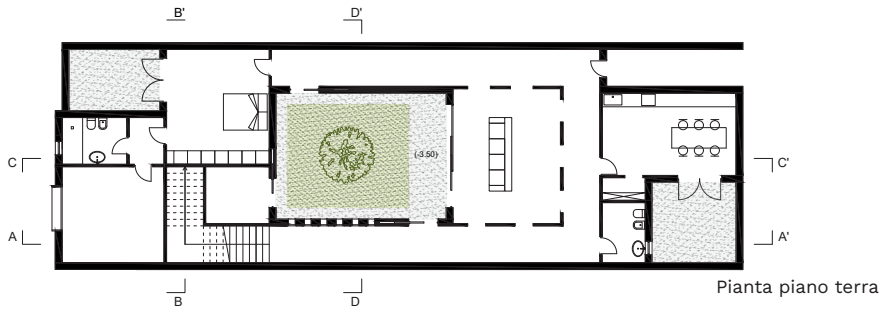
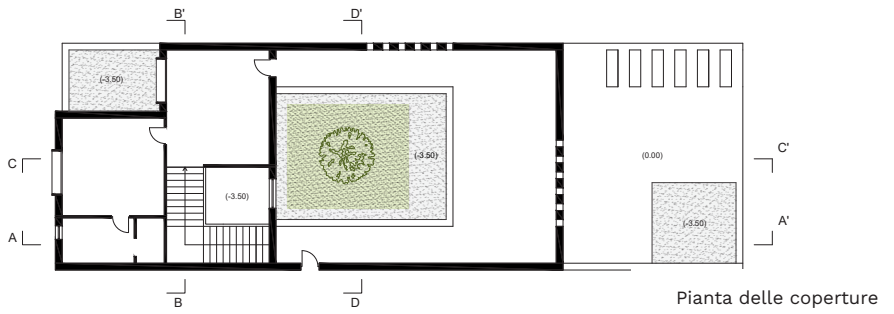
Sezione A-A'



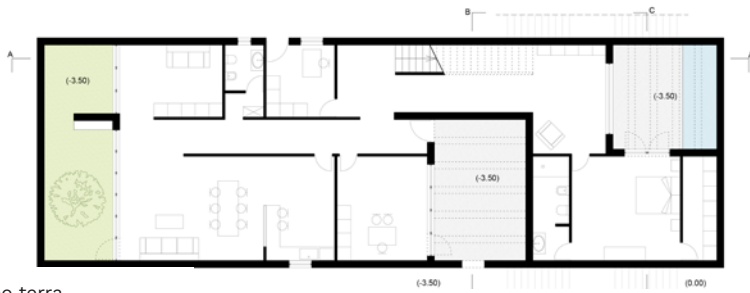
Sezione B-B'



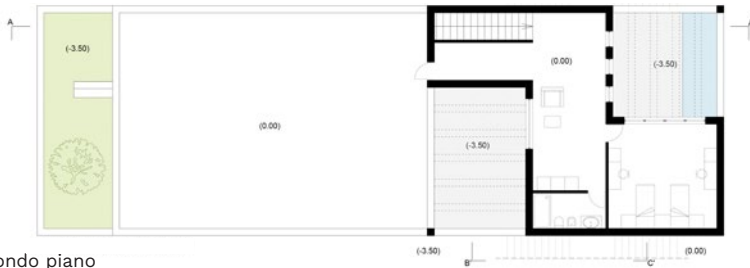
Sezione C-C'



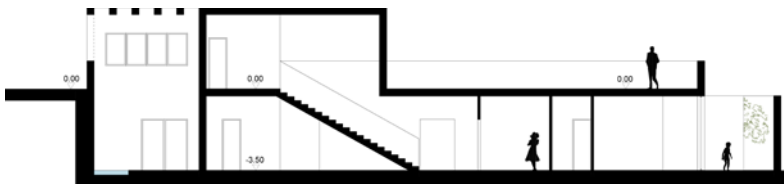
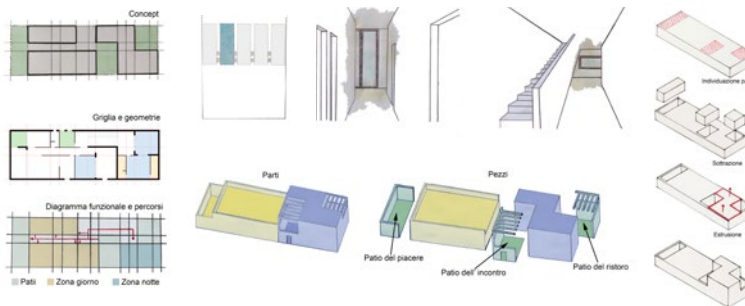
La composizione architettonica al primo anno



Pianta piano terra



Pianta secondo piano



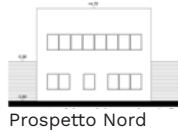
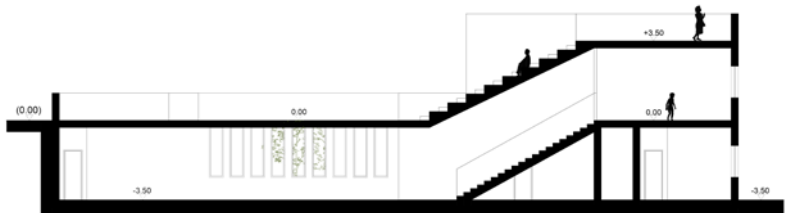
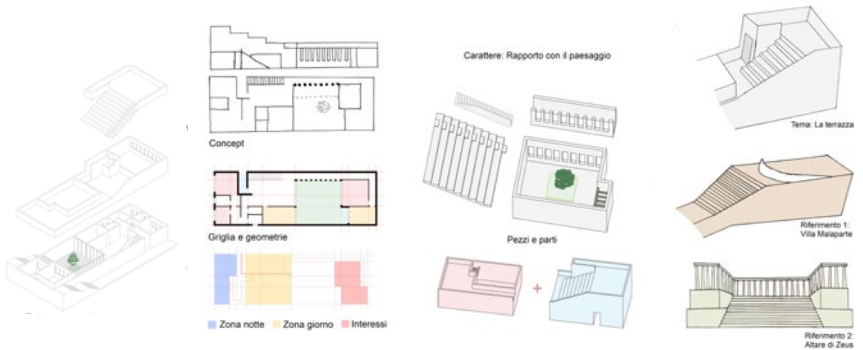
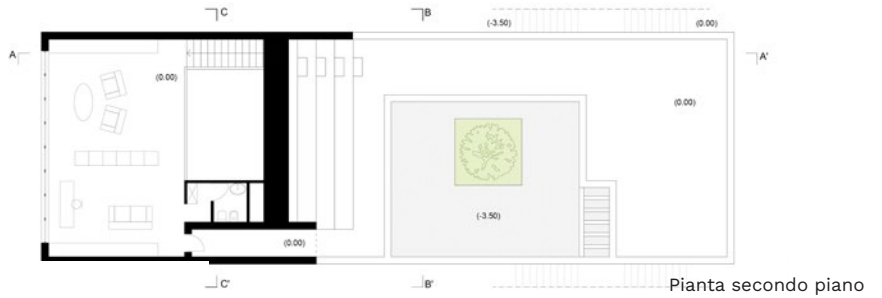
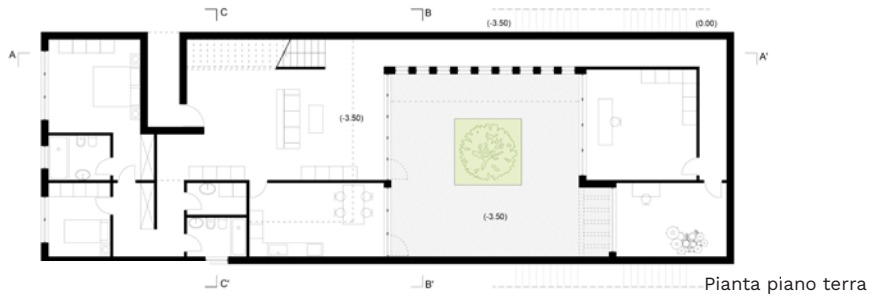
Sezione A-A'

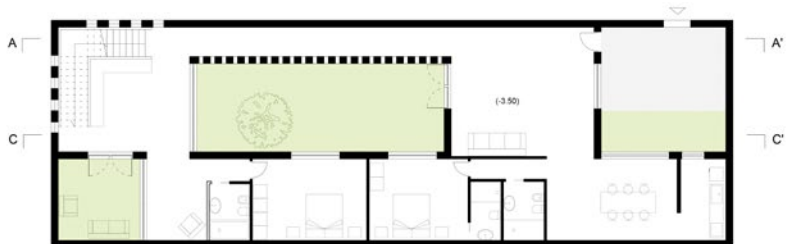


Sezione B-B'



Sezione C-C'

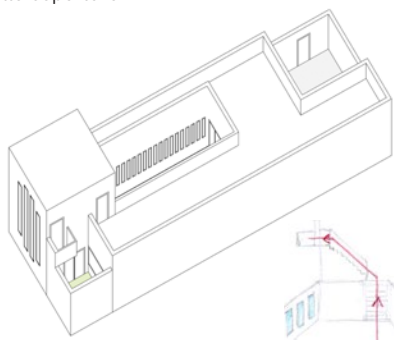




Pianta piano terra



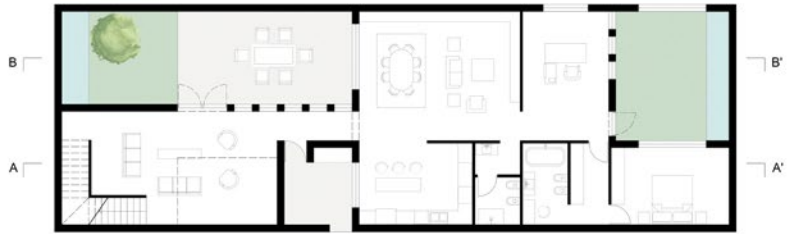
Pianta delle coperture



Sezione A-A'



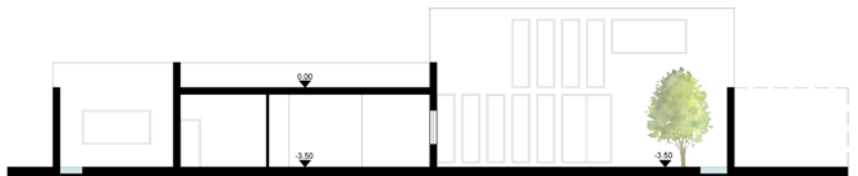
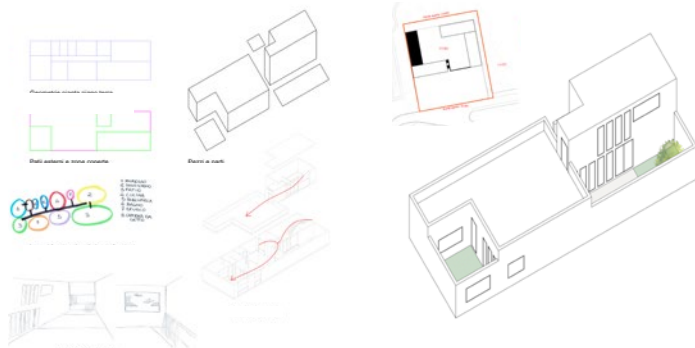
Sezione B-B'



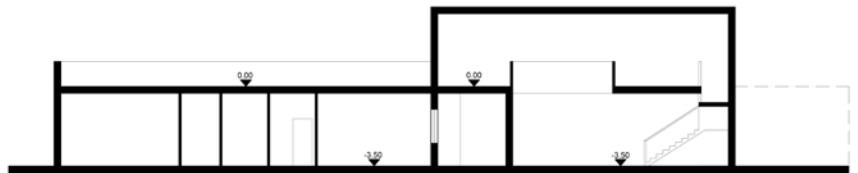
Pianta piano terra



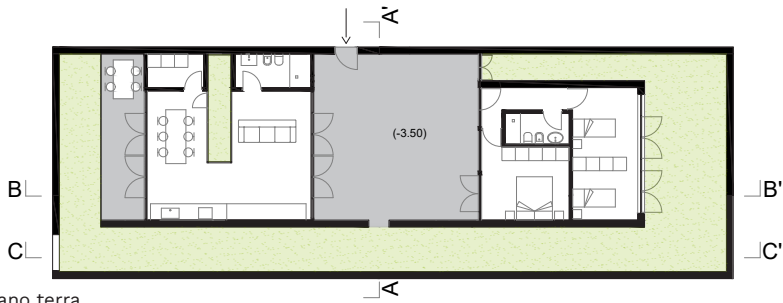
Pianta primo piano



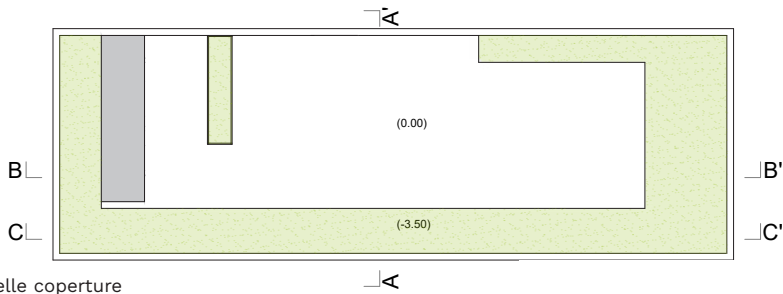
Sezione A-A'



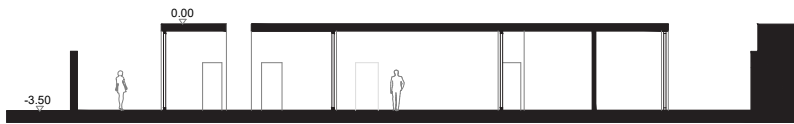
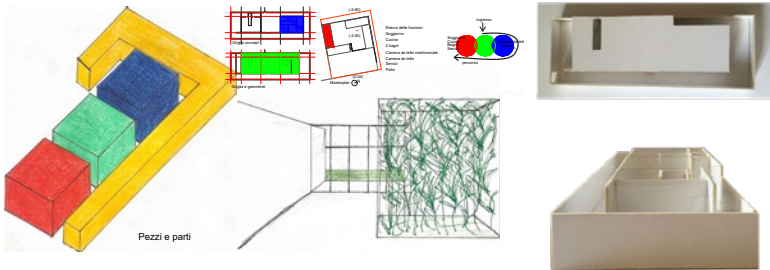
Sezione B-B'



Pianta piano terra



Pianta delle coperture



Sezione B-B'

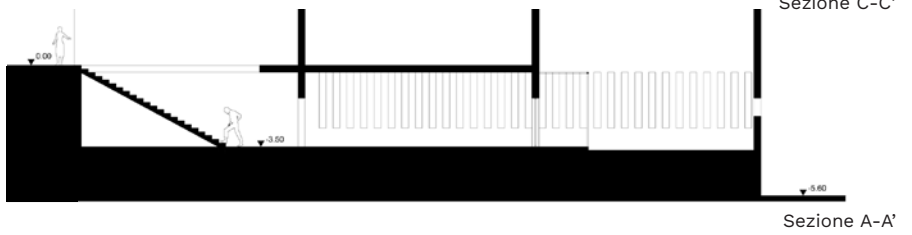
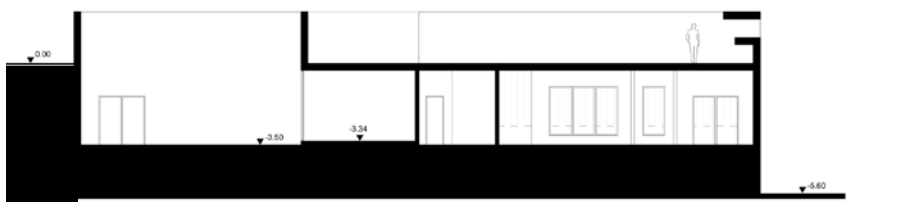
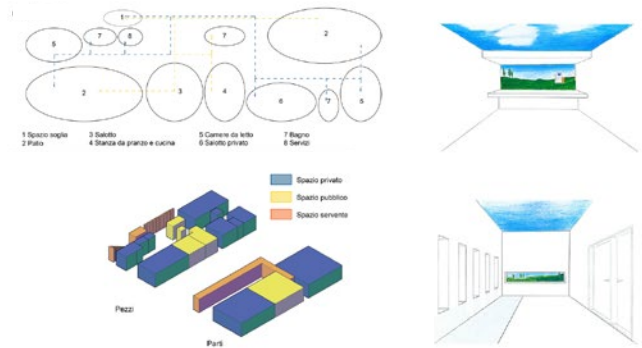
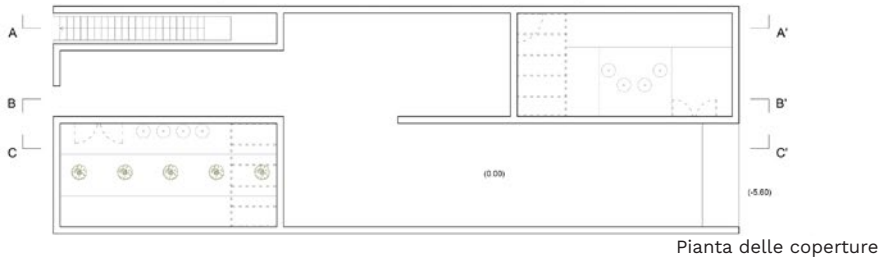
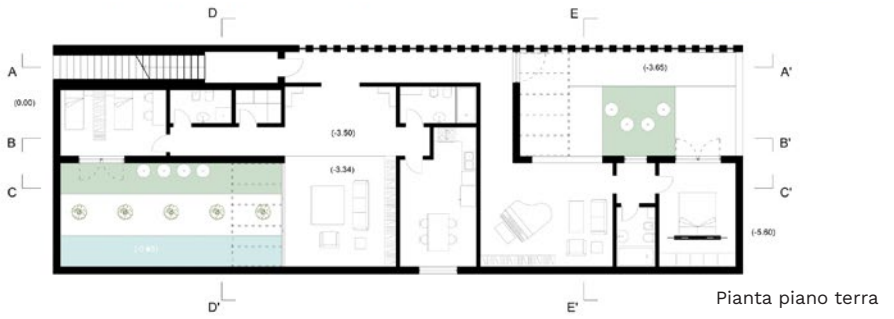


Sezione C-C'



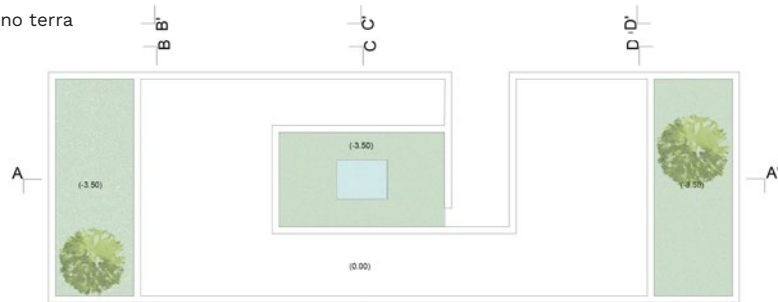
Prospetto Est

Sezione A-A'





Pianta piano terra



Pianta delle coperture



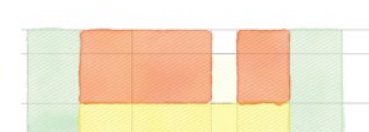
MASTERPLAN



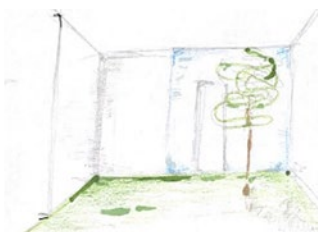
PARTI



LAYOUT FUNZIONALE



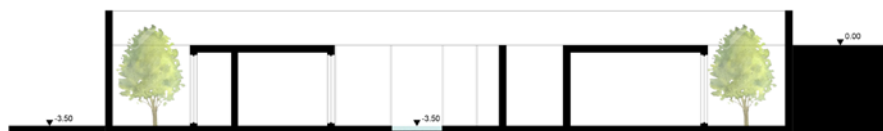
PEZZI



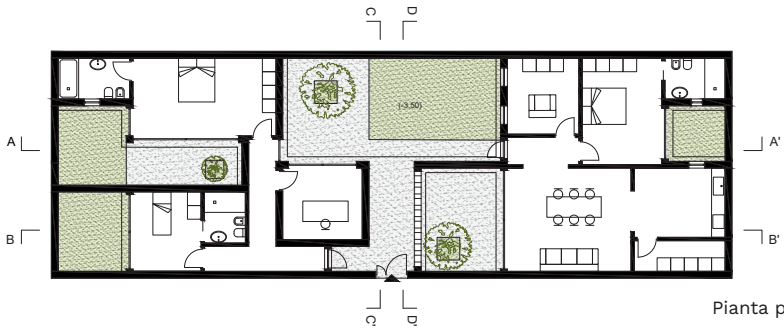
Sezione B-B'



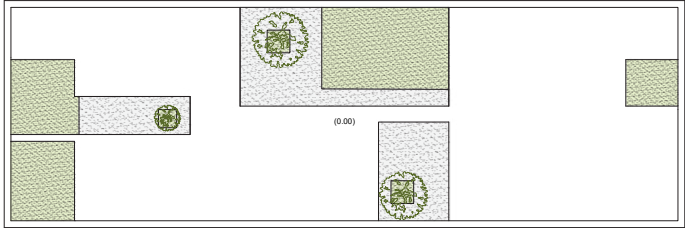
Sezione C-C'



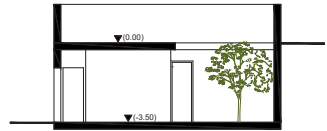
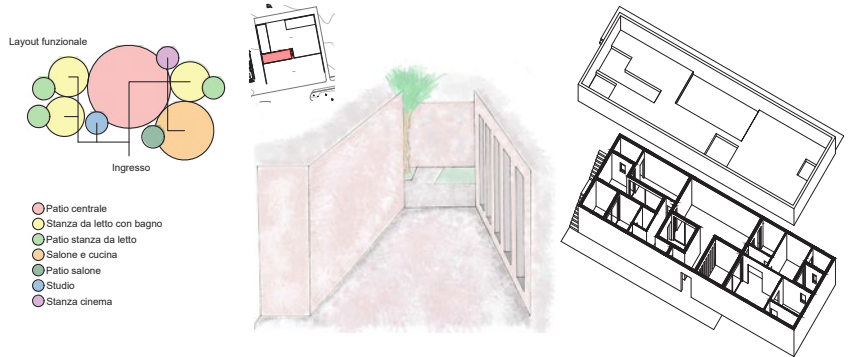
Sezione A-A'



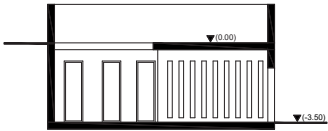
Pianta piano terra



Pianta piano coperture



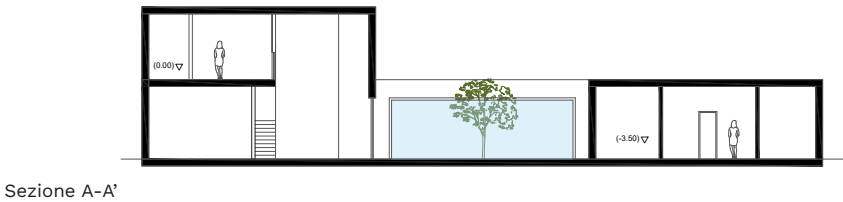
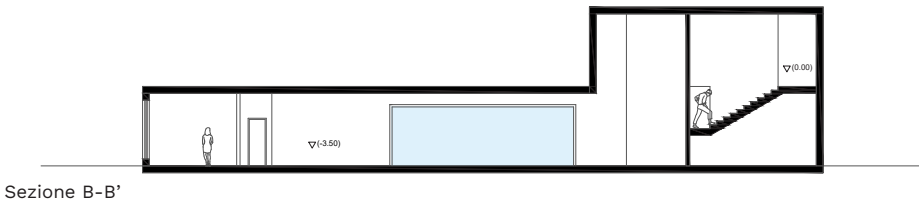
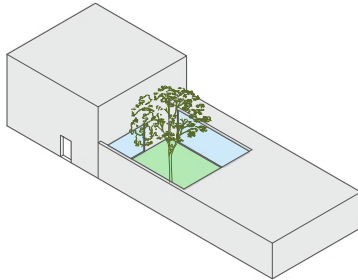
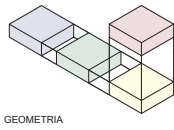
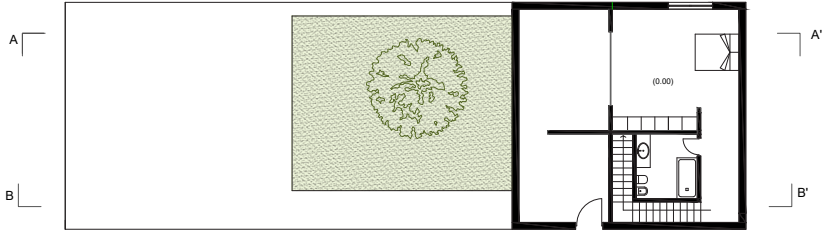
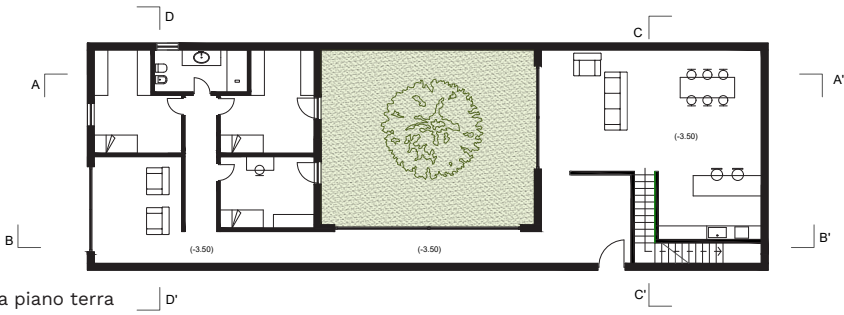
Sezione C-C'

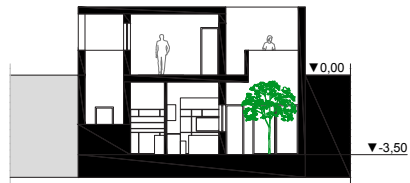
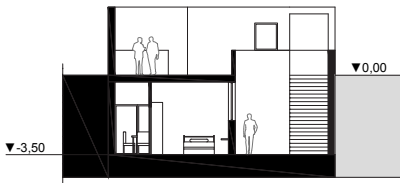
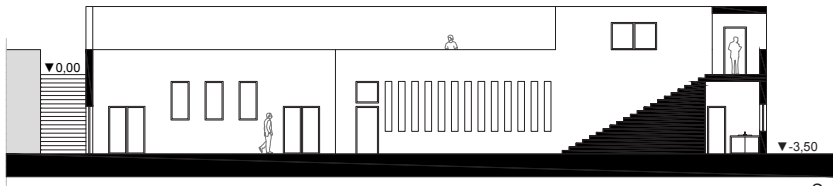
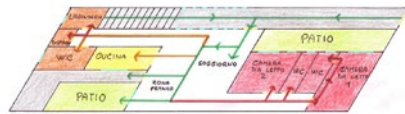
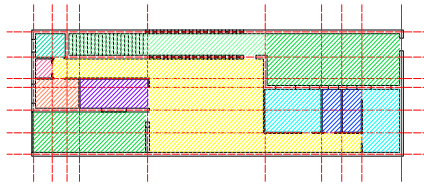
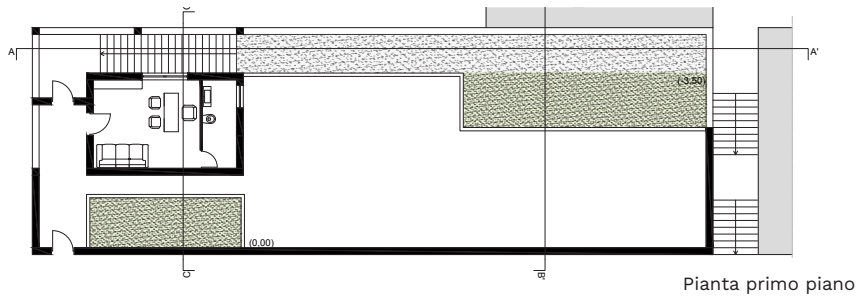
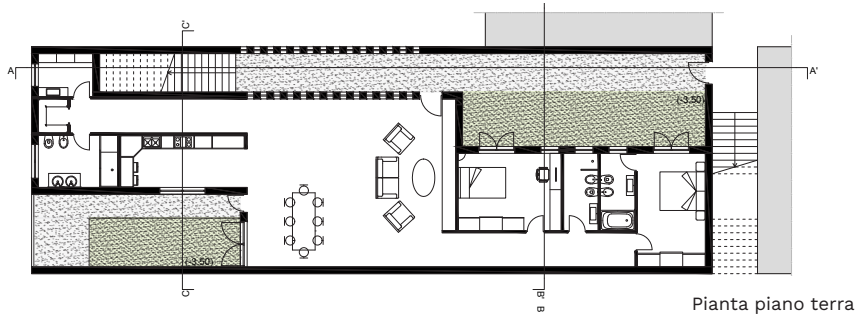


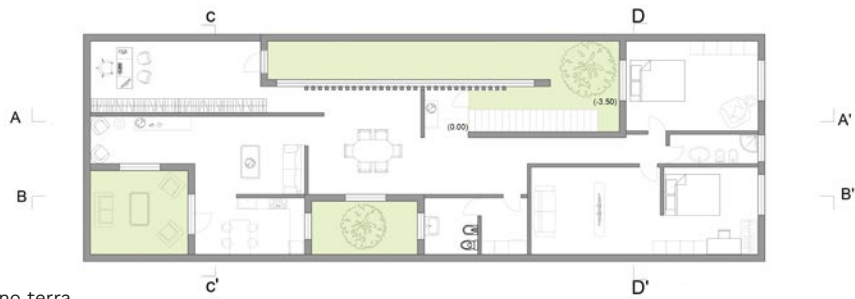
Sezione D-D'



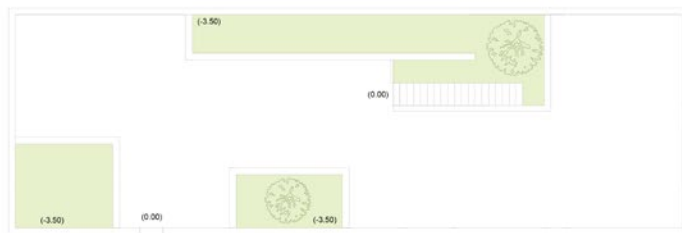
Sezione B-B'



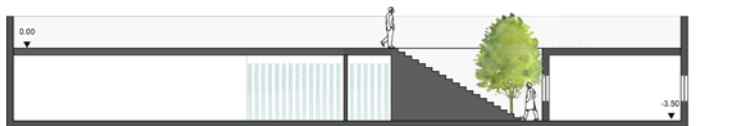
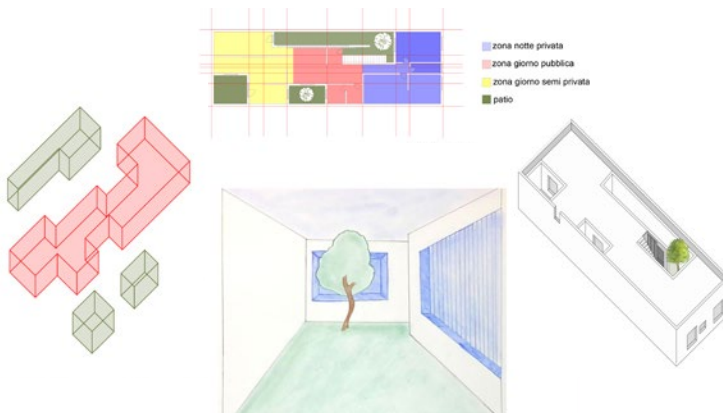




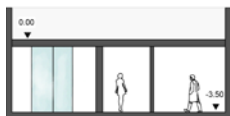
Pianta piano terra



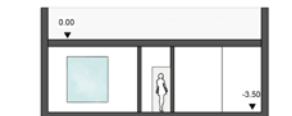
Pianta delle coperture



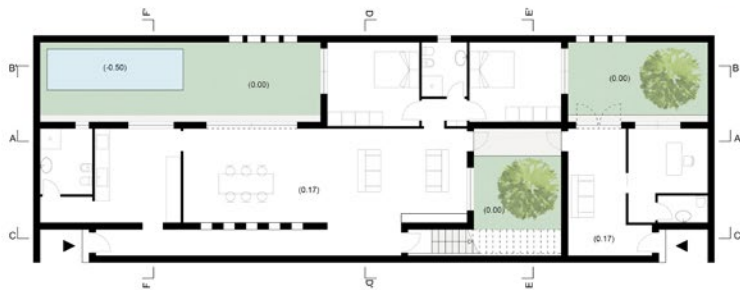
Sezione A



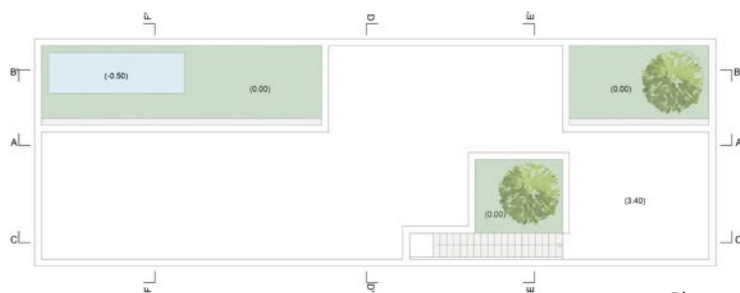
Sezione C-C'



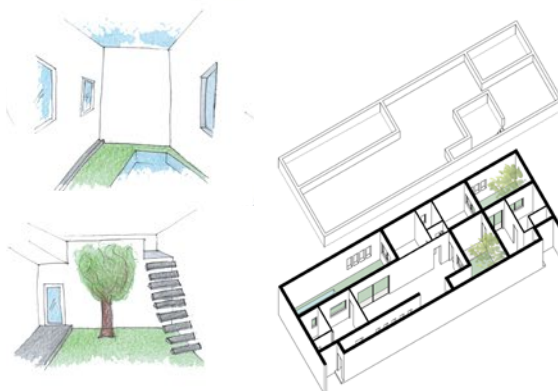
Sezione D-D'



Pianta piano terra



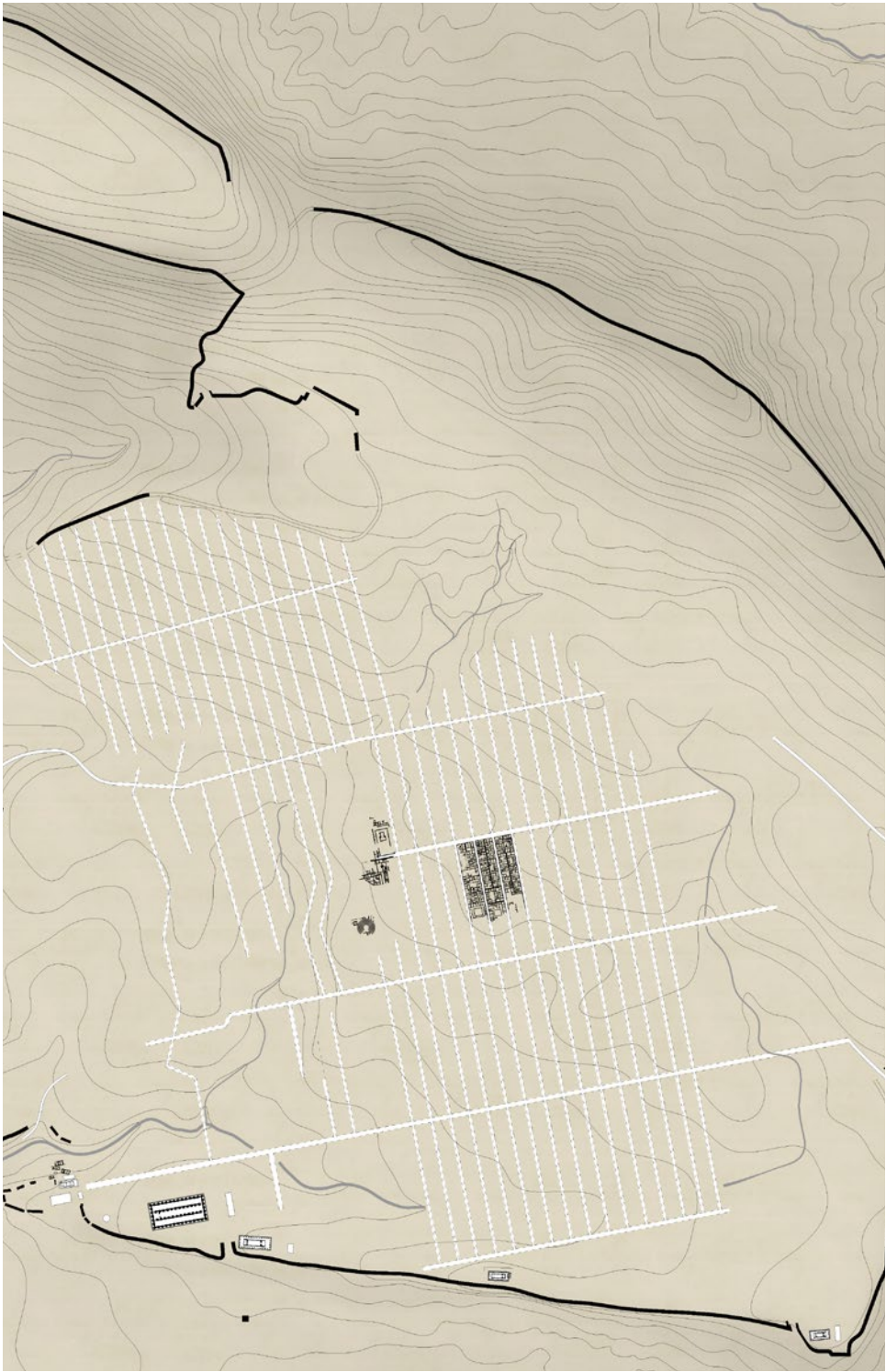
Pianta delle coperture



Sezione A-A'



Sezione B-B'



Akragas: la casa e la città

Titolare corso: Prof. Arch. Valeria Pezza

con: Prof. Arch. Camillo Orfeo e Archh. Davide Apicella, Luigi Cimmino

Davide Apicella Nel testo scritto per ricordare il pensiero e l'opera di Aldo Rossi, in occasione della mostra *Aldo Rossi. Il teatro e la città* al Museo MAXXI di Roma, Paolo Portoghesi identifica ben cinque chiavi per poter comprendere ed interpretare il lavoro rossiano: ripetizione, osservazione, riduzione, analogia e ricerca del significato.

Questi cinque processi li ritroviamo anche nell'intenzionalità metodologica che il lavoro di questo corso si propone, attraverso una ricerca spaziale che parte dal semplice ridisegno di case che esprimono un abitare consapevole, ma anche dallo studio di pezzi di città antiche, di cui si riconosce la fissità dei principi e la ricchezza delle variazioni, espressioni, queste, della grande cultura su cui è fondata la nostra civiltà.

Ed è l'interscalarità, il rapporto tra singola casa e sistema insediativo più vasto, il tema da cui parte l'osservazione e lo studio dell'architettura di questo lavoro didattico. Ripetere, dunque, ridisegnare e approfondire dalla grande alla piccola scala. Partendo dalla proposta di *Incipit_Lab* di lavorare su Akragas, spostandosi però sul tema delle insulae della città, viaggiando tra Olinto, Priene, Paestum, Pompei, Er-

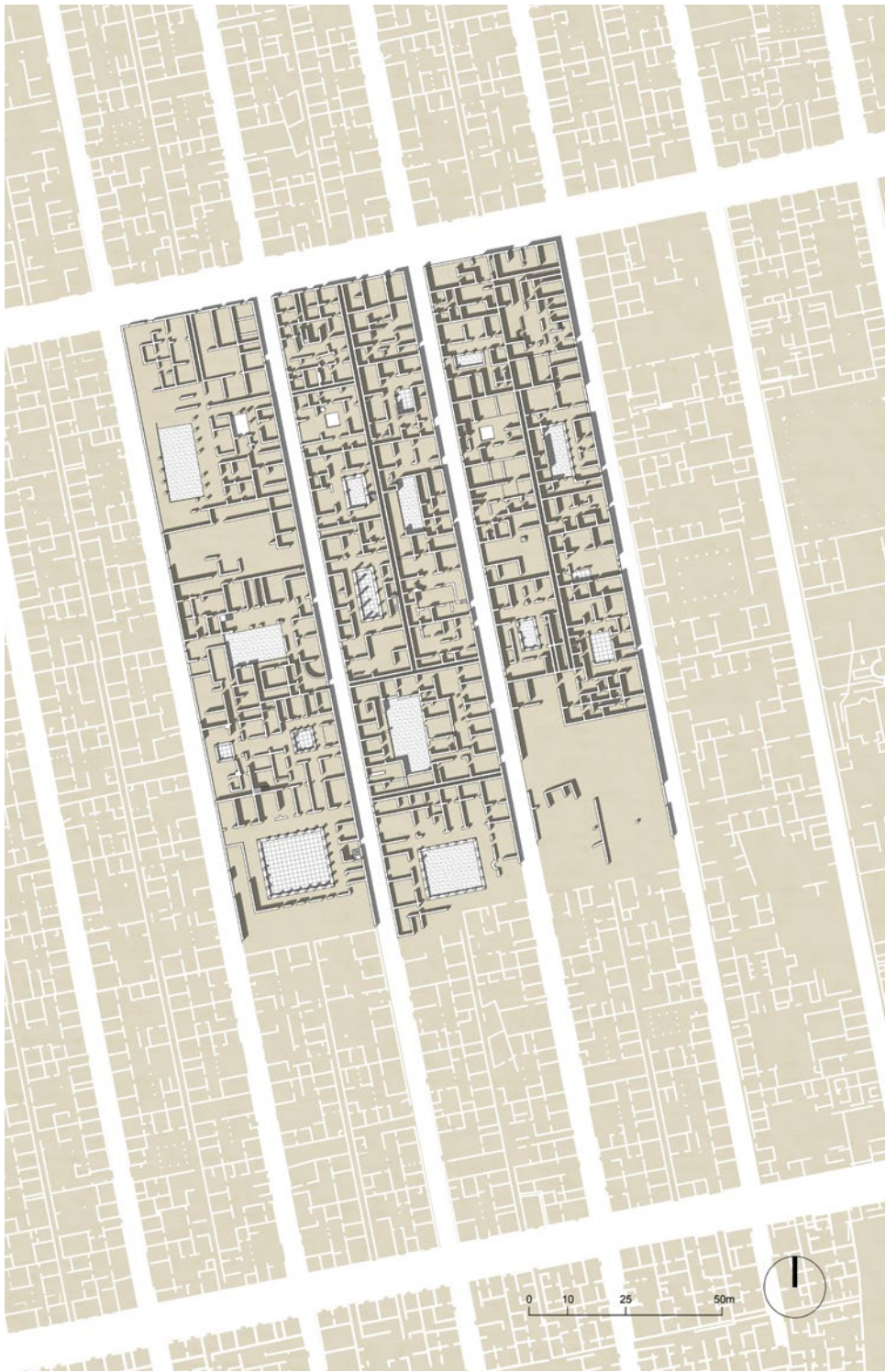
colano e Neapolis, fino all'Epiro. L'osservazione, invece si basa sulla nostra esperienza reale di individui che percorrono diverse condizioni spaziali, «basta guardare le cose, quello che ci circonda e guardare attentamente», scrive Aldo Rossi (Q.a.,n.16).

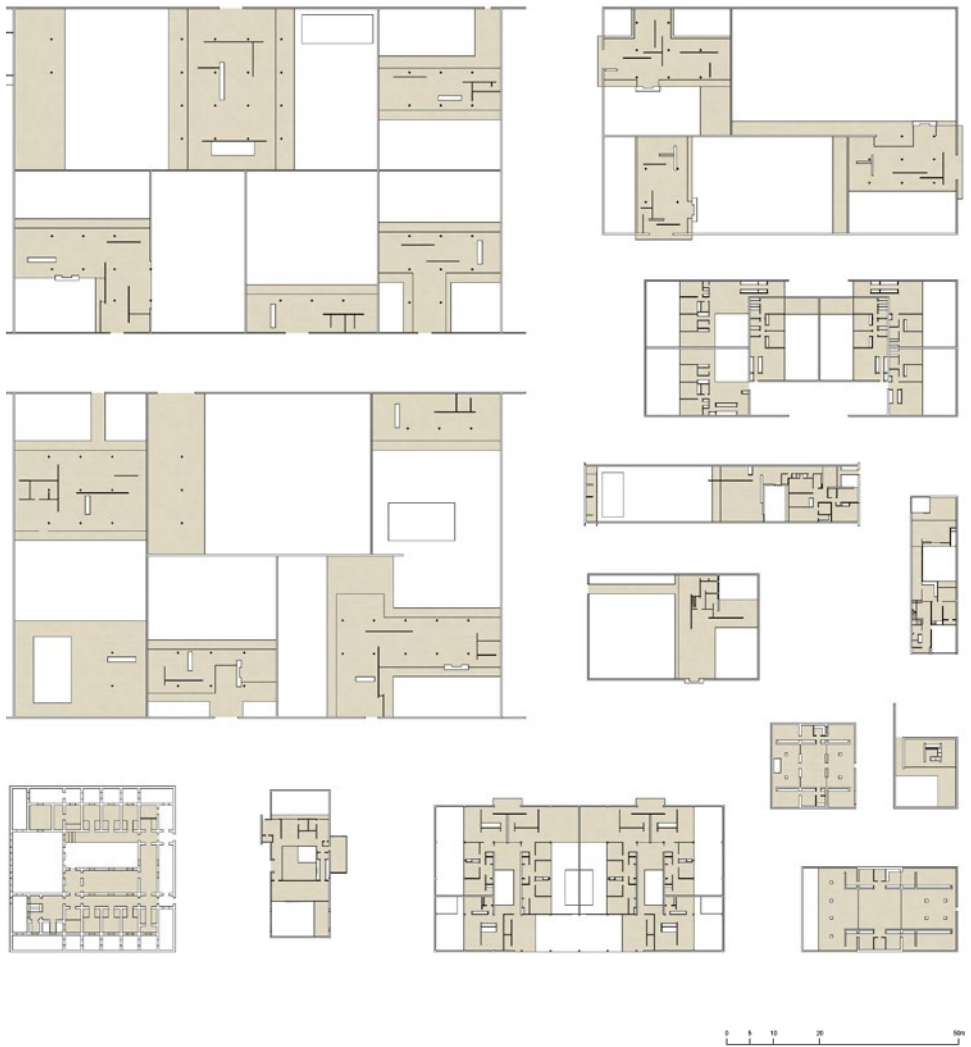
Il processo analogico si reifica nel continuo processo di ragionamento sul lavoro dei maestri tra cui Loos, Mies, Hilberseimer, Campo Baeza, manipolando le loro case che anno dopo anno interroghiamo e rielaboriamo. Su questo, Rossi ci dice ancora che l'analogia «è l'acquisizione di qualcosa di cui è già noto il risultato» e, aggiunge, «si presenta come elemento di riferimento a forme conosciute».

L'analogia consente quindi, non solo di ricordare qualcosa, ma di ripensarla e, attraverso la riduzione, di coglierla come qualcosa di vivo nelle sue possibili metamorfosi.

Infine, la ricerca del significato torna alla memoria e alla esperienza quotidiana: Akragas, così come le altre esperienze citate sia antiche che contemporanee ci aiutano a leggere con maggiore chiarezza le nostre pietre e reinterpretarle.

Studenti: Nunzio Pio Lanzetta, Annamaria Lauritano, Edoardo Lauritano, Anna Maria Leo, Francesca Lodi, Elisa Lombardi, Christopher Londrino, Barbara Longobardi, Orsolina Lupi, Chiara Margiotti, Antimo Marrazzo, Antonio Marrone, Sara Martellotta, Federico Martino, Carmine Martucci, Maria Chiara Mascolo, Erika Masile, Bruno Massa, Annah Mauriello, Marianna Mellone, Marzia Micillo, Chiara Minelli, Sara Miranda, Giulia Morra, Sharon Muccardo, Amedea Napolitano, Maria Nocerino, Amedeo Nunziata, Pietro Oliva, Martina Pagano, Alfonso Papa, Matteo Papa, Francesco Passaro, Alessandro Pellegrino, Samnuale Pelliccia, Rosa Perna, Ciro Pescina, Giulia Petrucci, Luisa Piccolo, Domenico Pinto, Antonio Pugliese, Arianna Raimondo, Kevin Rampone, Anna Rande



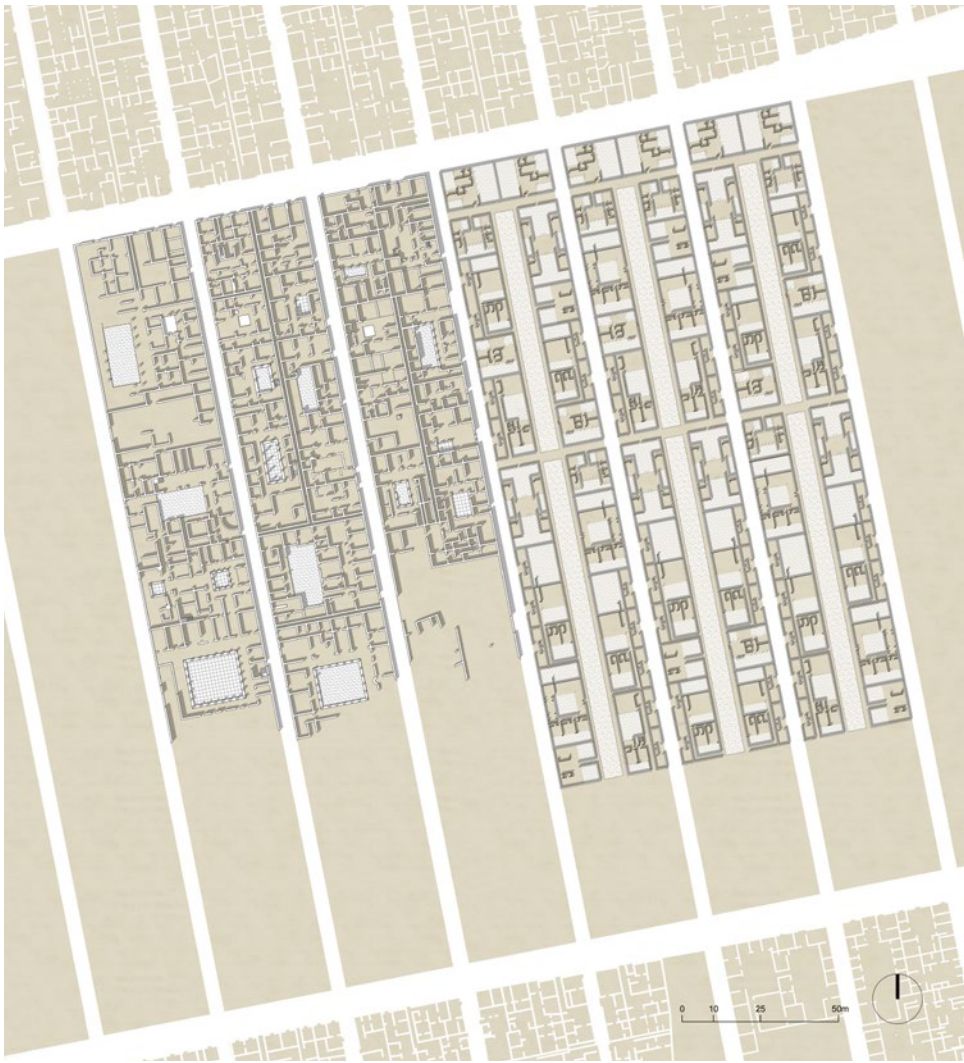


Riferimenti scelti: case di Barragan, Campo Baeza, Breuer, Ludwig, Mateus, Mies, Sert, Souto de Moura.

A lato: Insulae analoghe. Insulae di Akragas, Ercolano, Olinto, Paestum, Pompei, Priene.



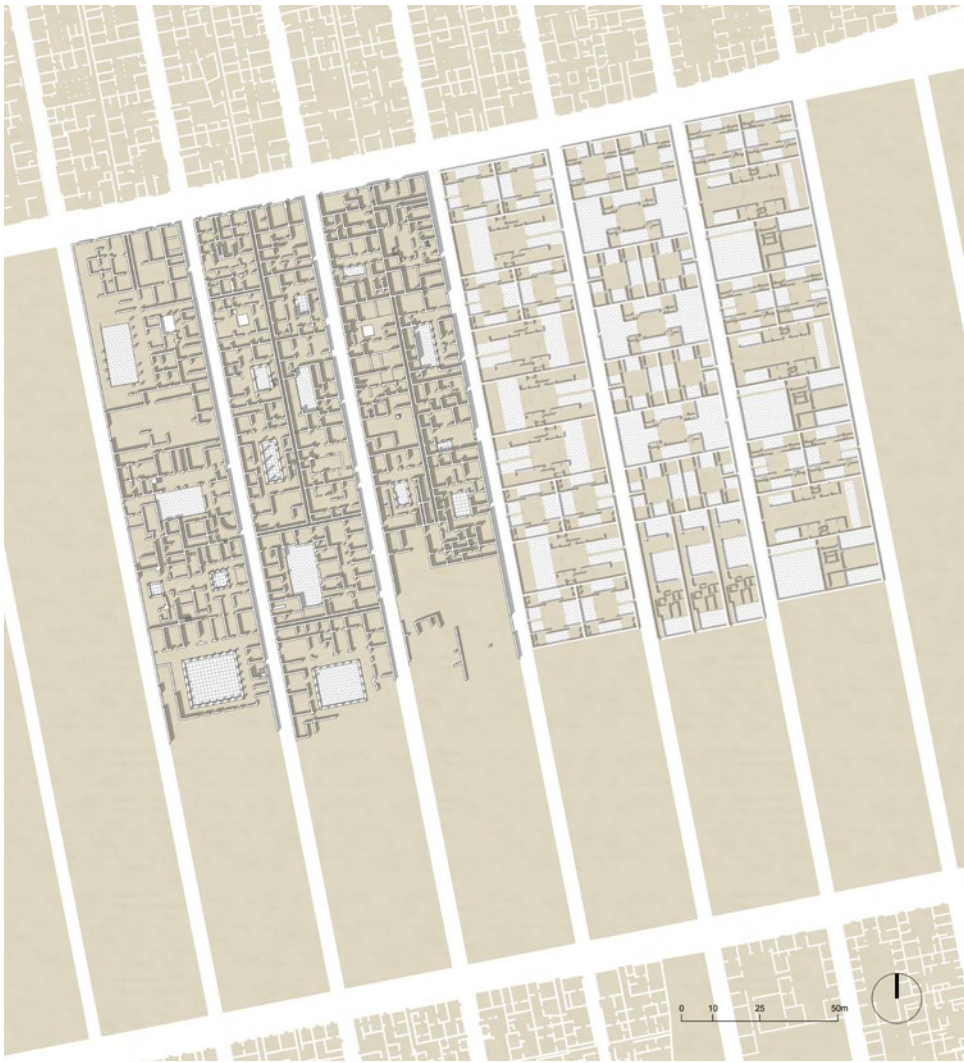
Composizione I



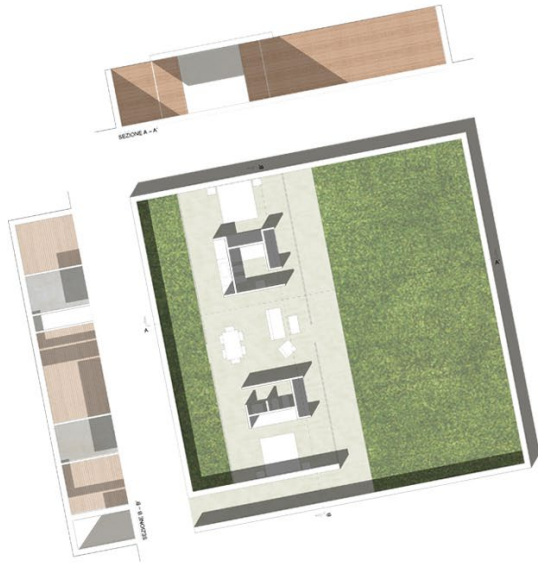
Composizione III



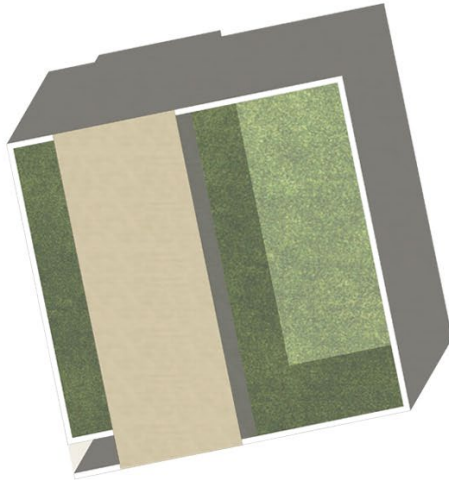
Composizione IV



Composizione V



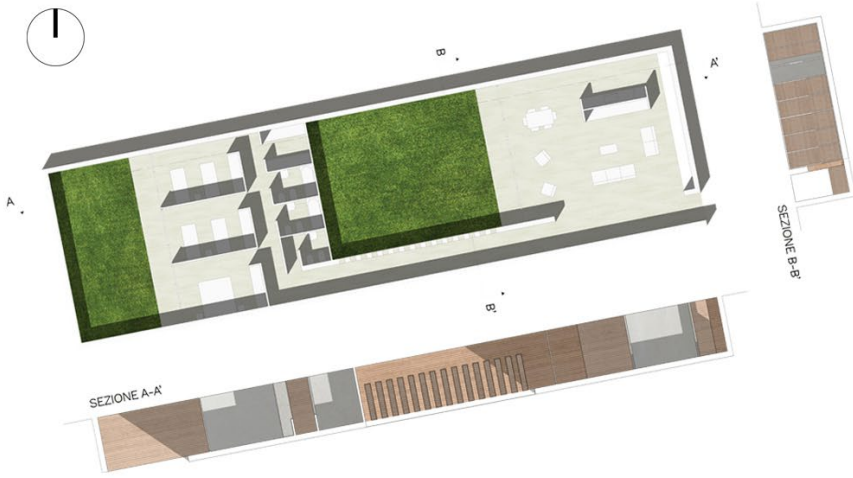
pianta



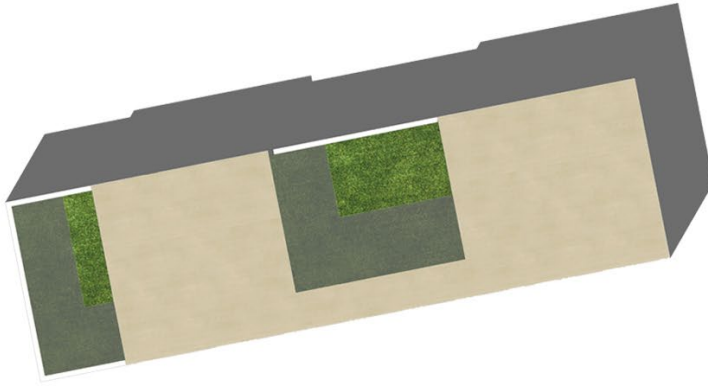
pianta delle coperture



vista



pianta



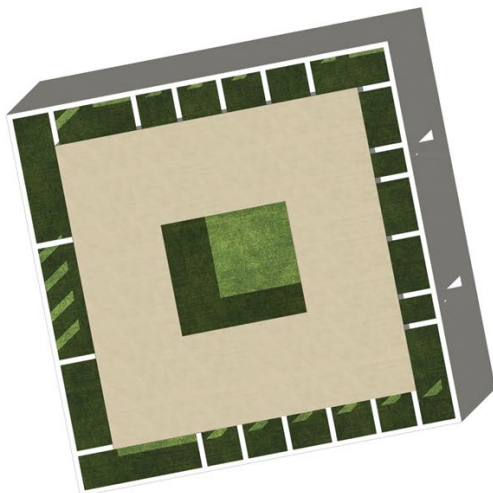
pianta delle coperture



vista



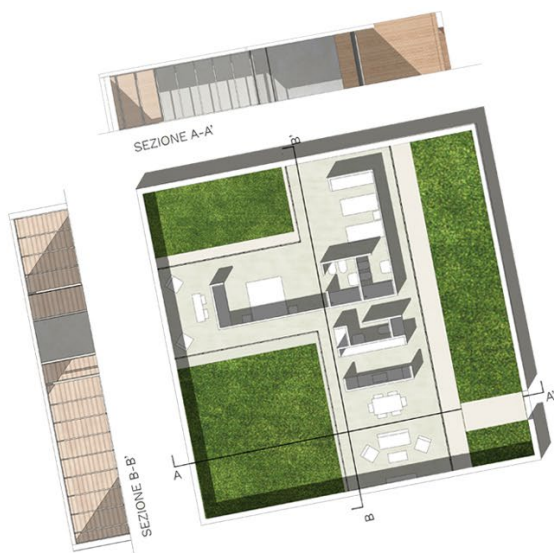
pianta



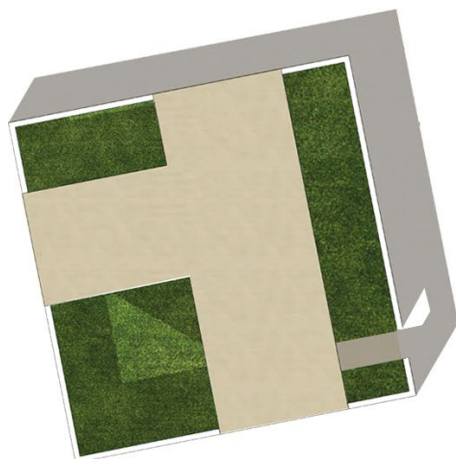
pianta delle coperture



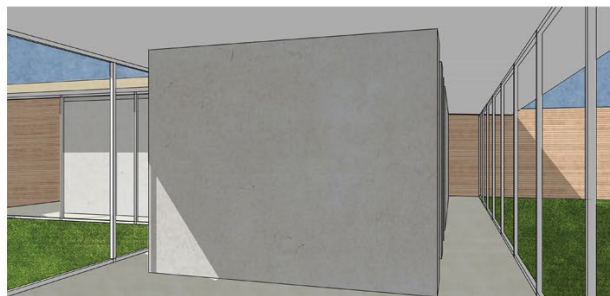
vista



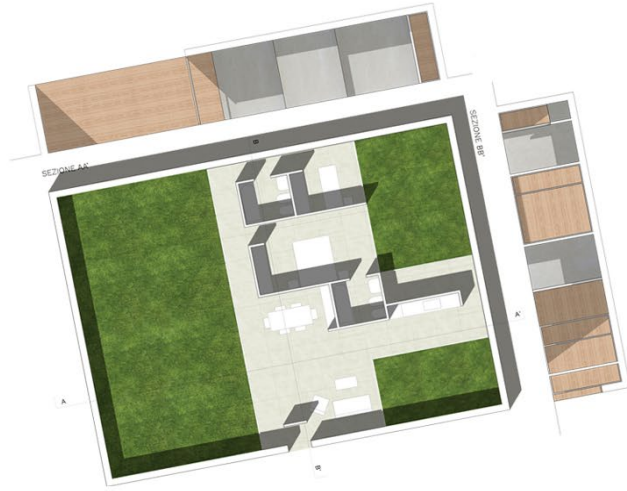
pianta



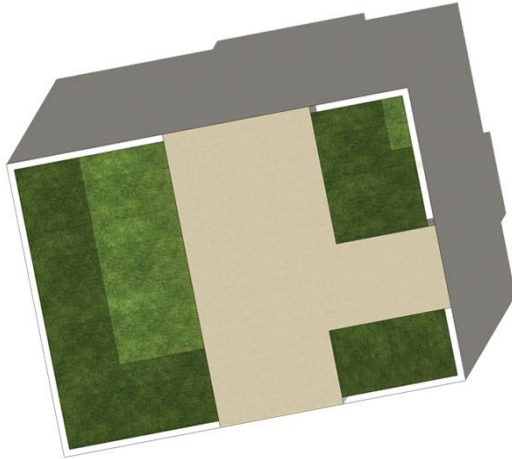
pianta delle coperture



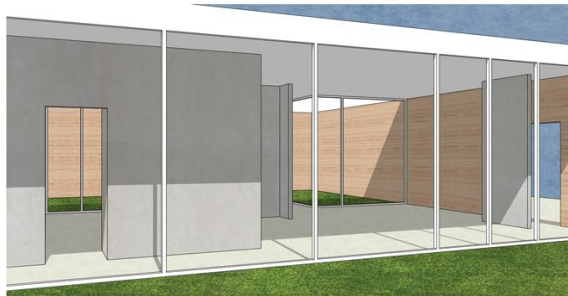
vista



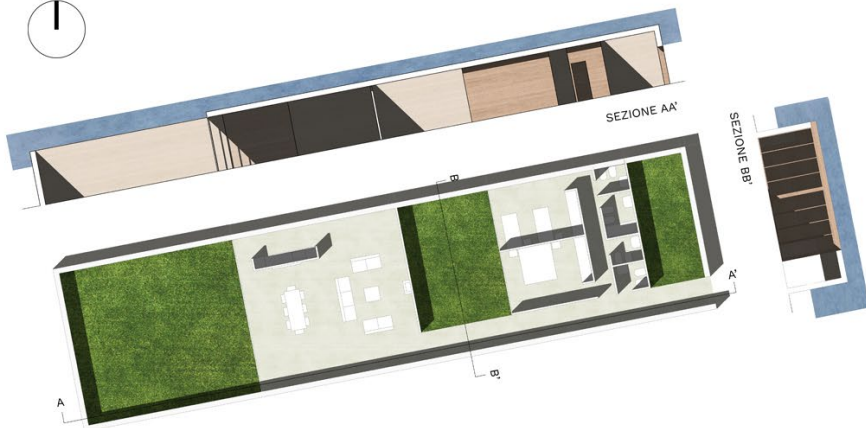
pianta



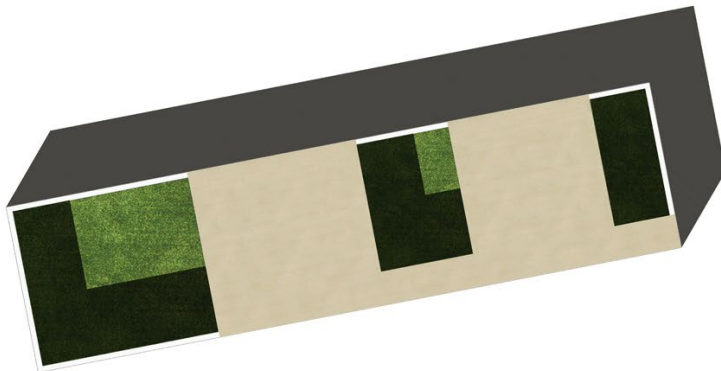
pianta delle coperture



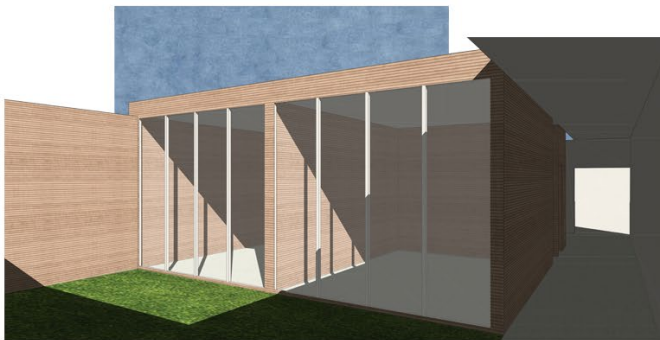
vista



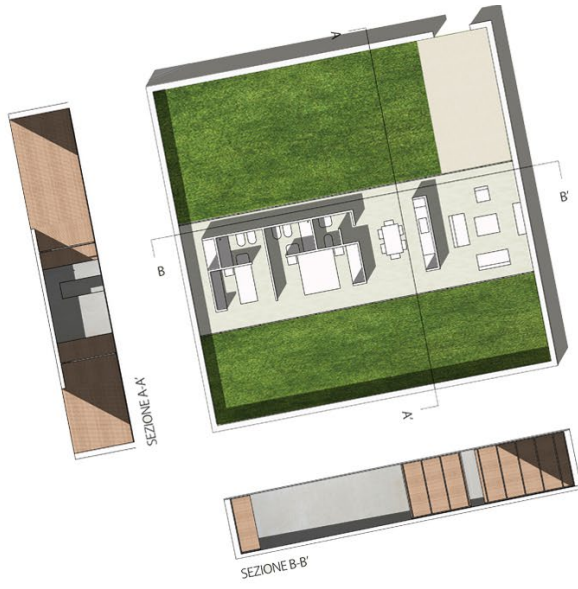
pianta



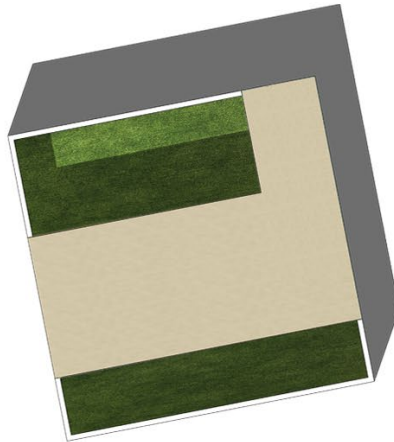
pianta delle coperture



vista



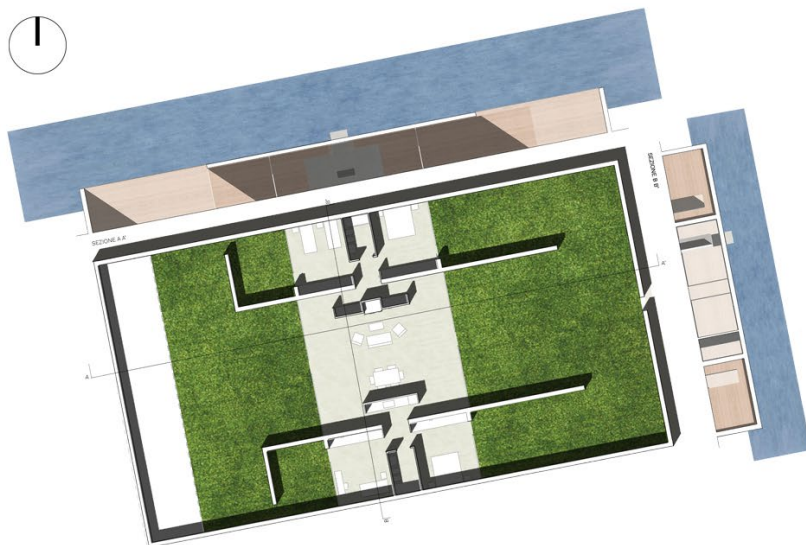
pianta



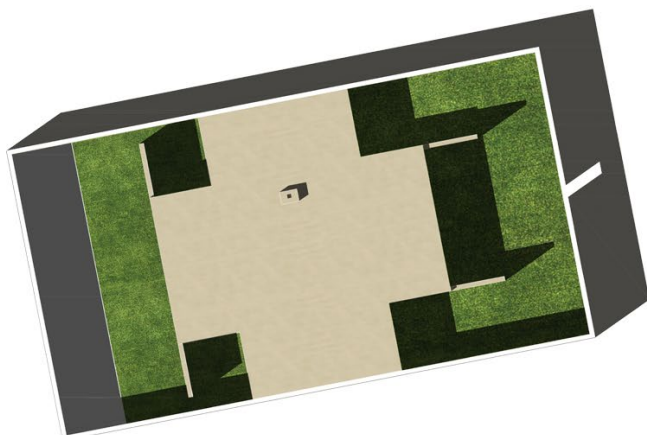
pianta delle coperture



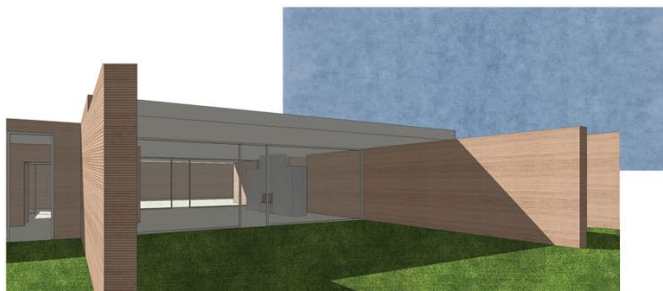
vista



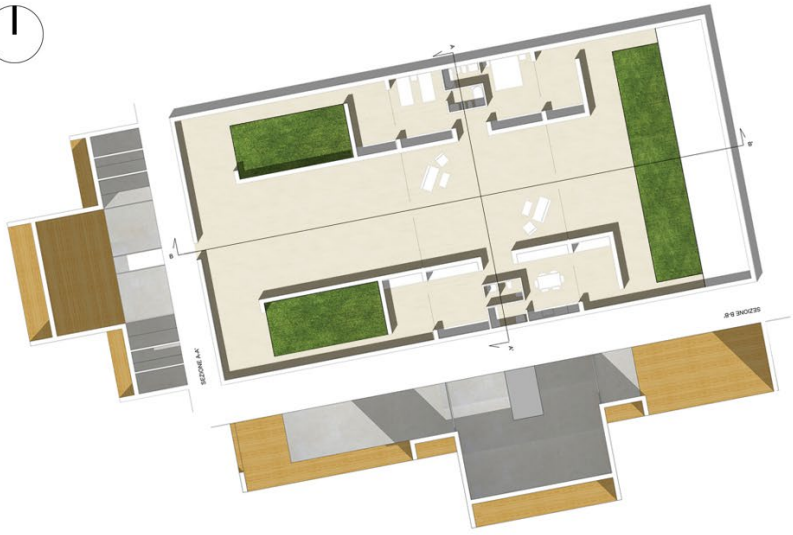
pianta



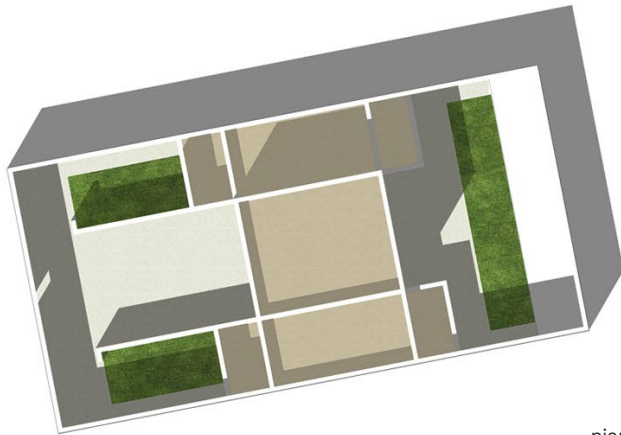
pianta delle coperture



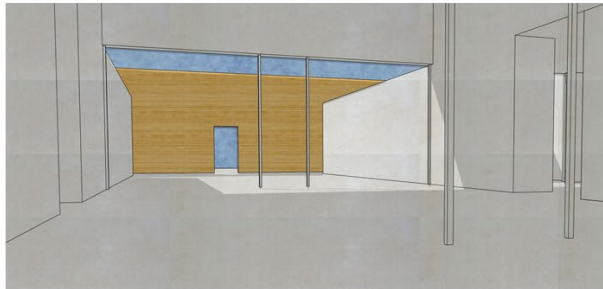
vista



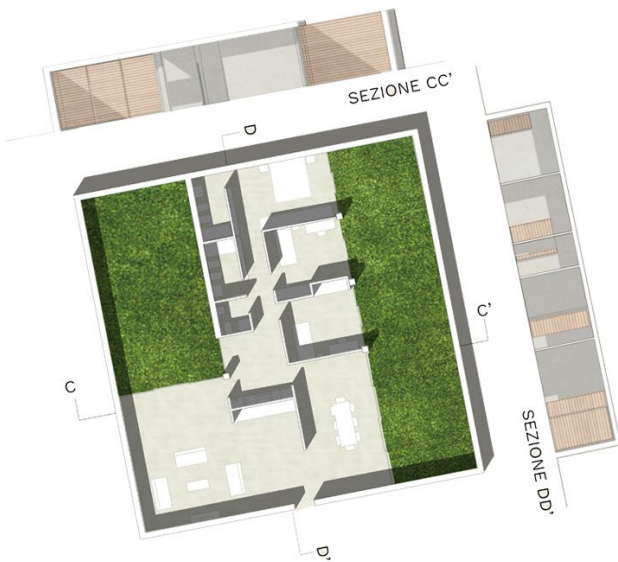
pianta



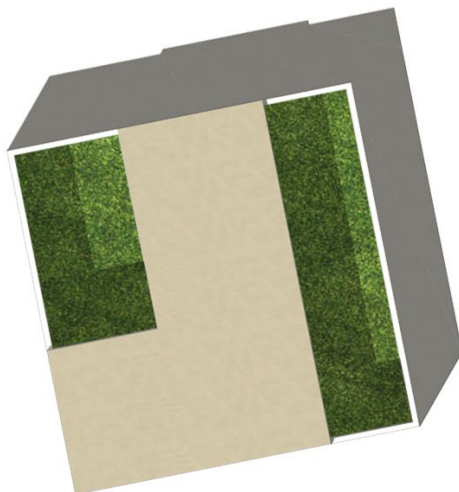
pianta delle coperture



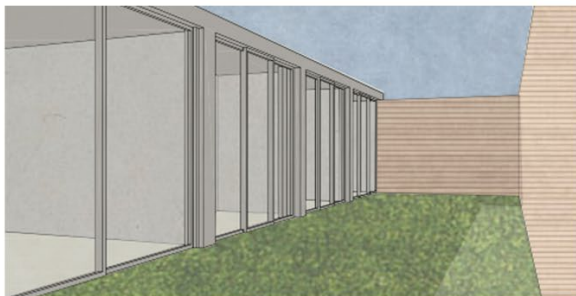
vista



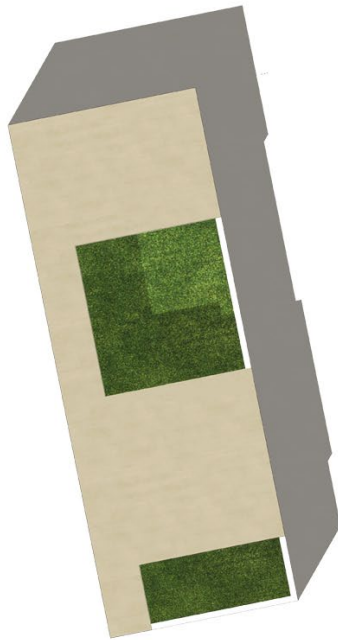
pianta



pianta delle coperture



vista

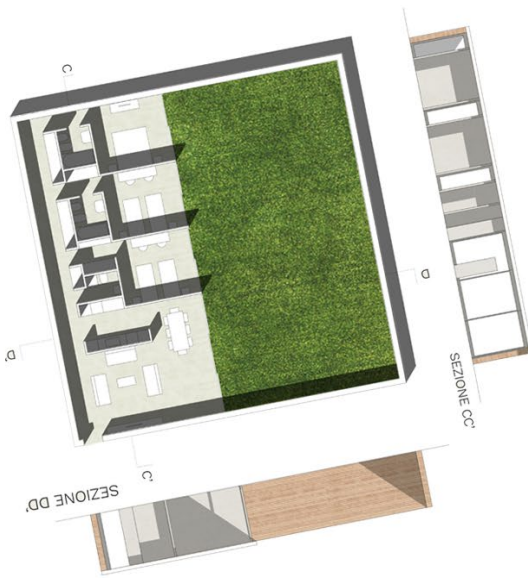


pianta

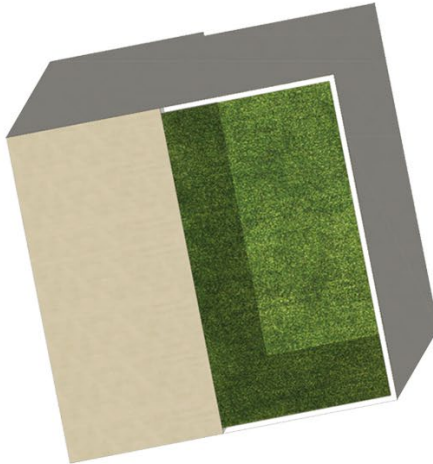
pianta delle coperture



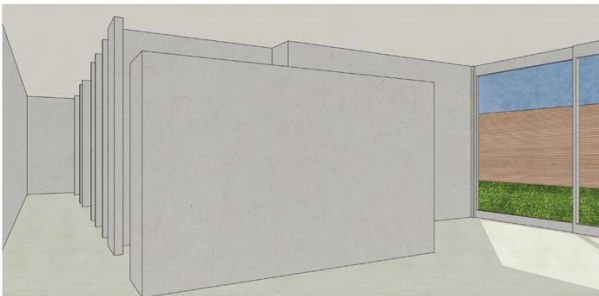
vista



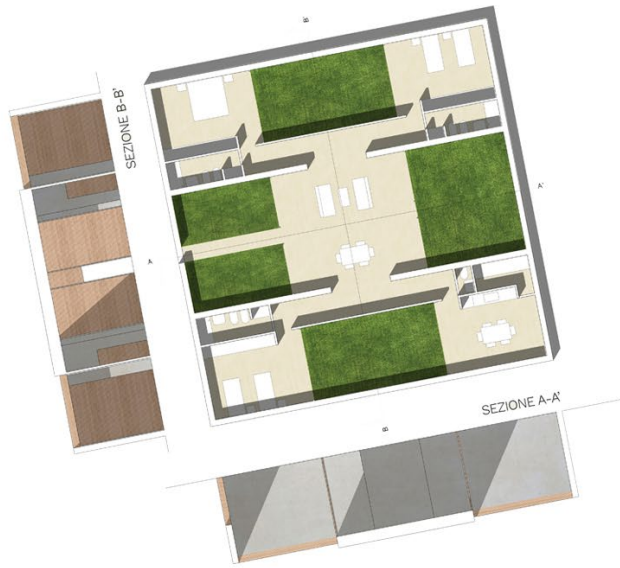
pianta



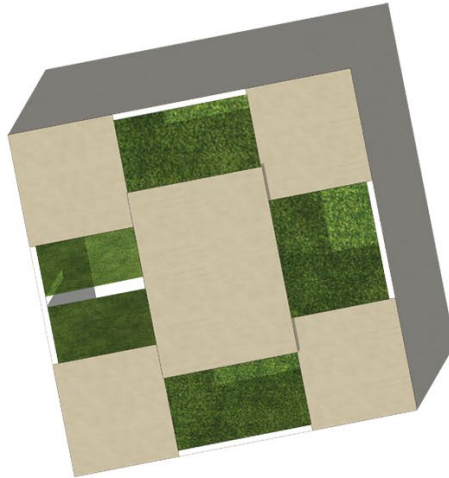
pianta delle coperture



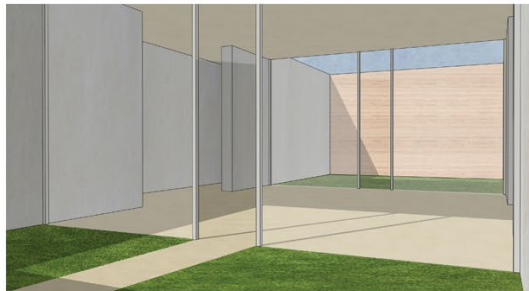
vista



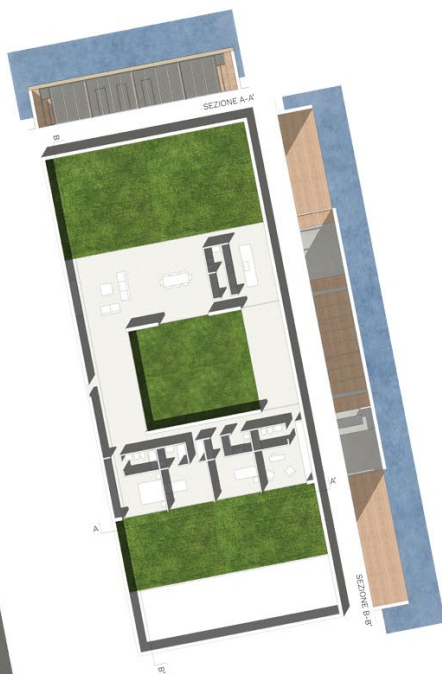
pianta



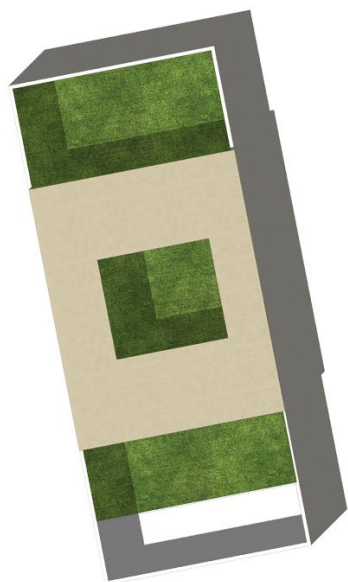
pianta delle coperture



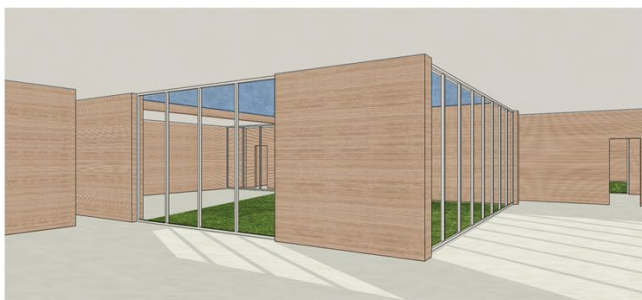
vista



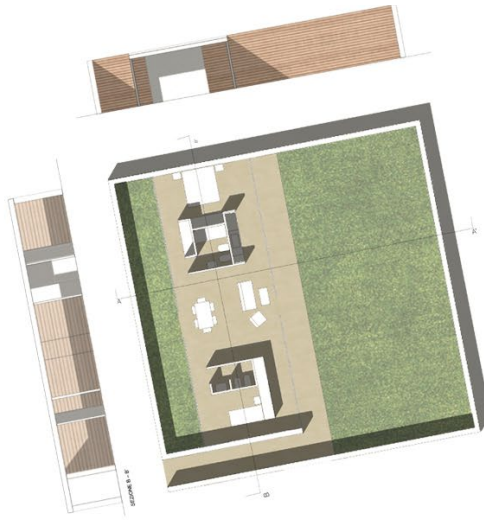
pianta



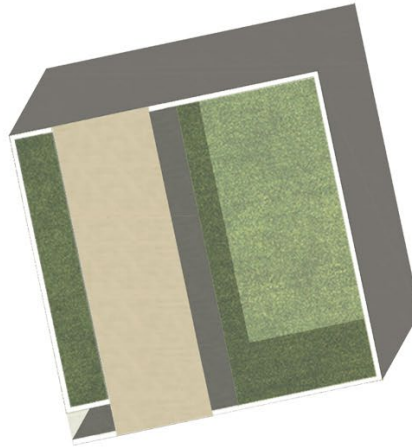
pianta delle coperture



vista



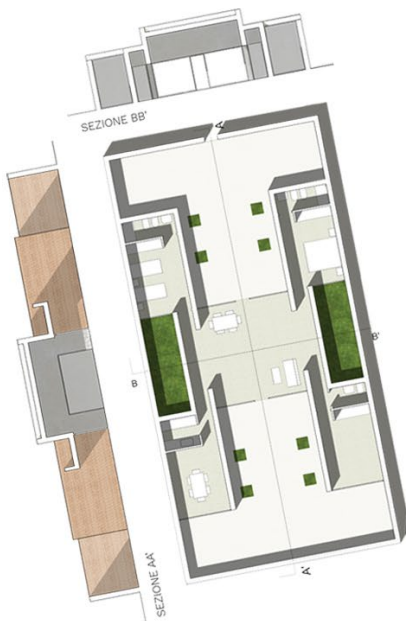
pianta



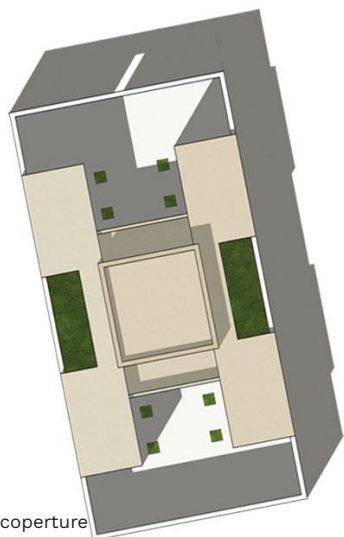
pianta delle coperture



vista



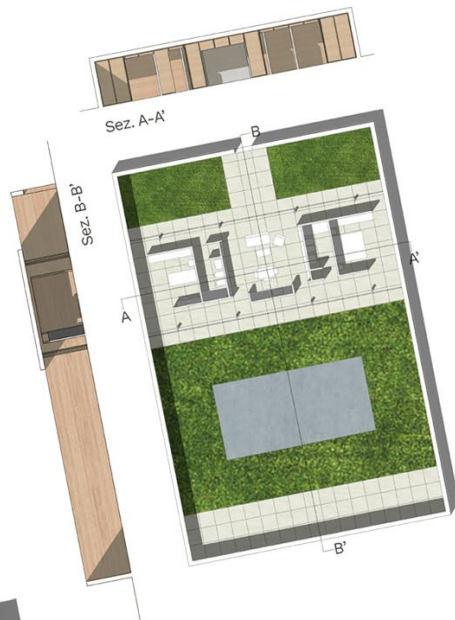
pianta



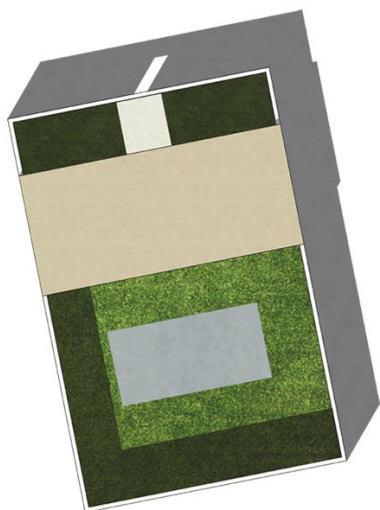
pianta delle coperture



vista



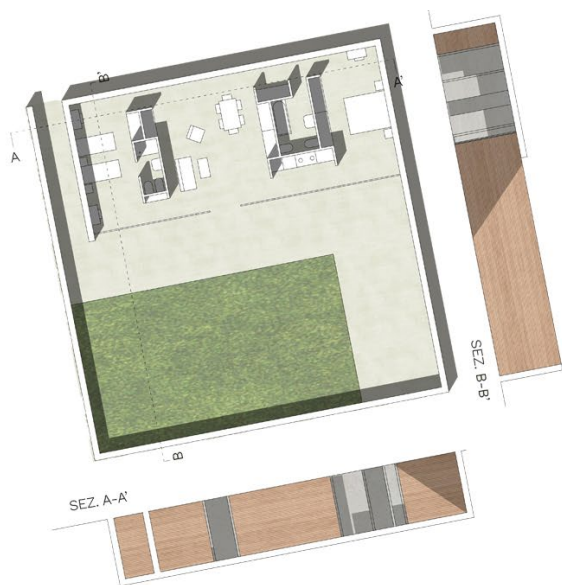
pianta



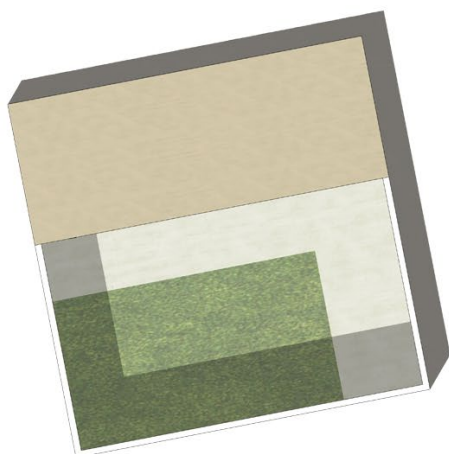
pianta delle coperture



vista



pianta



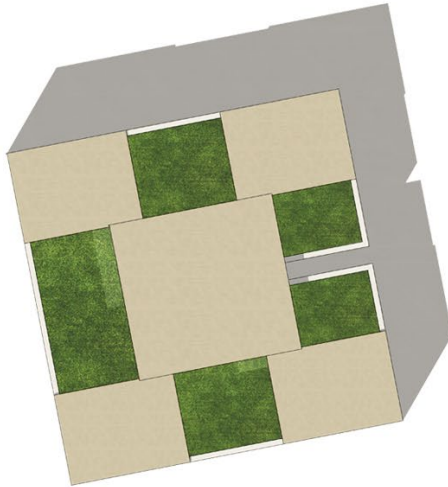
pianta delle coperture



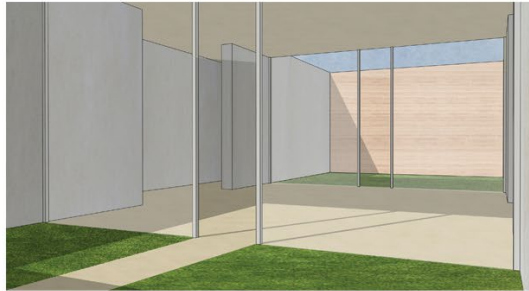
vista



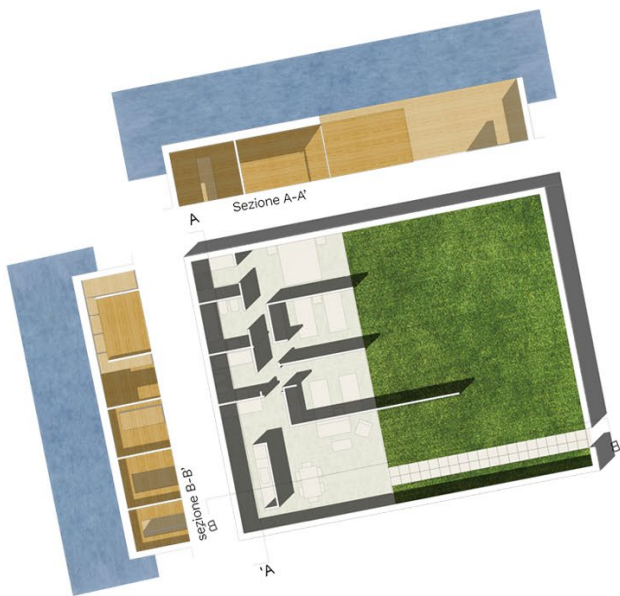
pianta



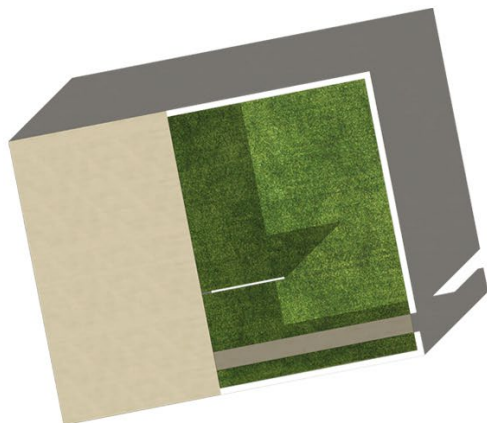
pianta delle coperture



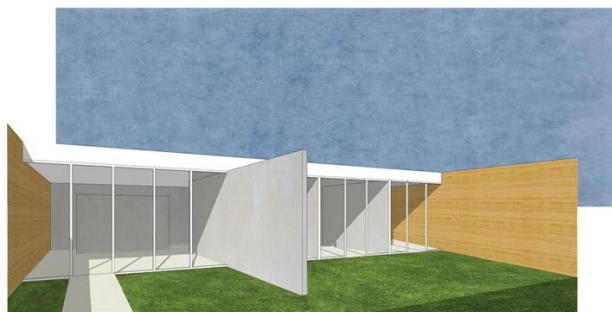
vista



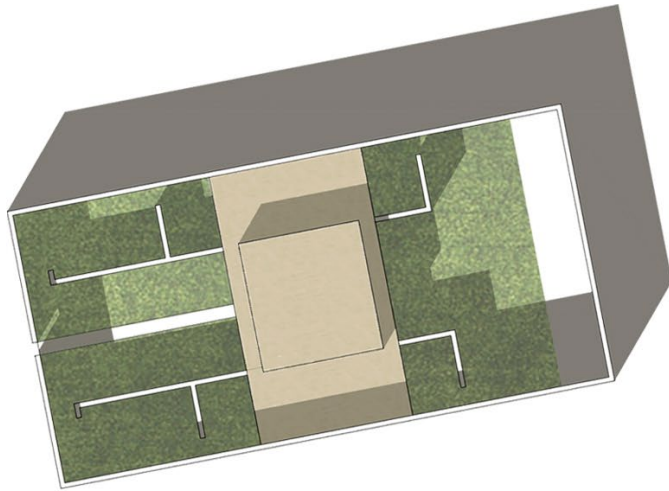
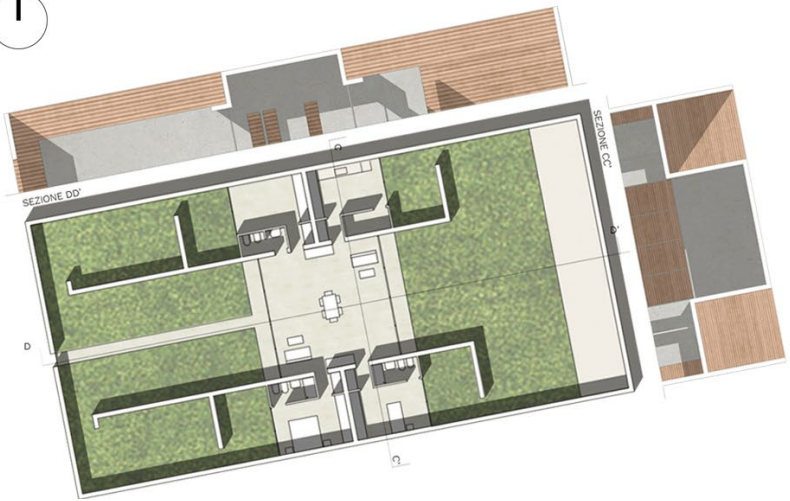
pianta



pianta delle coperture



vista

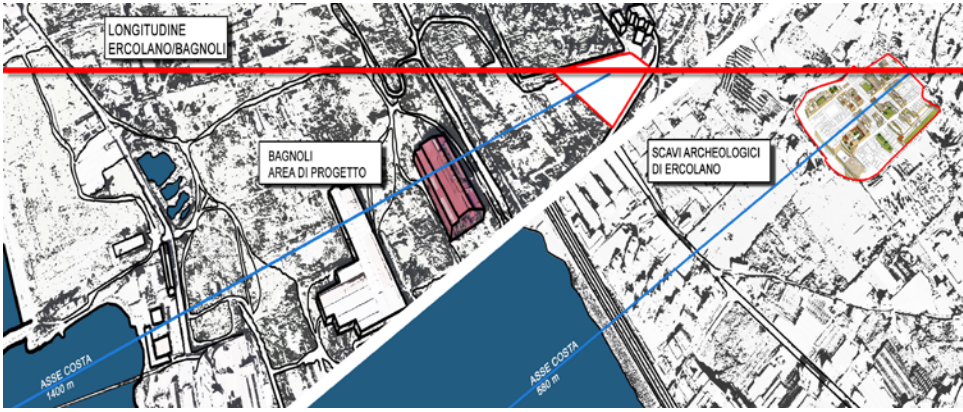


pianta

pianta delle coperture



vista



L'abitare contemporaneo nell'esempio della casa unifamiliare

Titolare corso: Prof. Arch. Gabriele Szaniszlò

con: Archh. Pasquale Abbagnale, Gino Cristian Murolo, Francesco Sorrentino

Gino Cristian Murolo Il progetto didattico presuppone un obiettivo di formazione capace di trasferire la facoltà di avvalersi dei fondamenti per concorrere alla progettazione. Una vita dedicata alla composizione architettonica non riesce a soddisfare questo percorso; è ardua la missione di mettere in contatto i neofiti con questi presupposti. Necessaria è la volontà, prima di educare, di valorizzare le potenzialità di ciascun individuo, con l'obiettivo di non mortificare l'unicità del singolo, nel tentativo di uniformare il pensiero a criteri logici d'interpretazione dell'oggetto architettonico.

L'enucleazione di alcune chiavi di lettura, come l'analisi tipologica, topologica e morfologica, nonché del paradigma architettonico, antico o contemporaneo, è il tentativo di mettere in contatto il neo progettista con una materia che, per sua essenza, è dinamica e capace di concretizzarsi nel momento del confronto, stimolo all'elaborazione, ovvero, momento di crescita sia per il neofita che per chi deve impartire

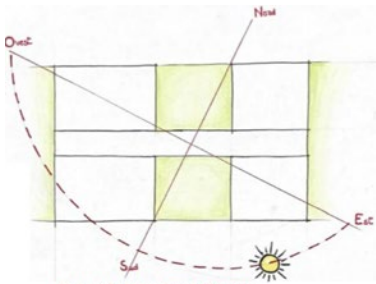
un'indicazione, in un percorso ciclico che presuppone lo scambio reciproco.

Francesco Sorrentino Il corso di Teoria della progettazione architettonica ha avuto come obiettivo quello di fornire gli strumenti per la lettura delle architetture, dei temi architettonici e delle logiche compositive in esse presenti.

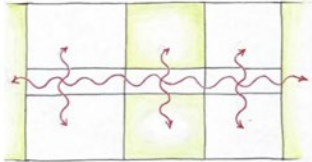
L'attività di astrazione e di individuazione dei temi sviluppati in architetture esemplari è un principio basilare del fare teoria, poiché è proprio lo sviluppo tematico a guidare un progetto che vuole fondarsi sul significato.

I temi architettonici maggiormente affrontati, attraverso l'analisi di architetture paradigmatiche, sono stati: il rapporto interno-esterno, corpo e spazio, forma e struttura, artificio e natura. Anche il patio, tema su cui si è focalizzata l'attenzione del progetto sviluppato dagli studenti, è stato trattato nella suo senso più ampio, non solo stanza a cielo aperto, ma anche pezzo, brano di natura dentro lo spazio ritagliato dall'uomo per l'abitare.

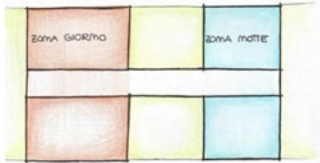
Studenti: Emanuele Giovanni Giuliano, Pasquale Rinaldi, Tobia Rizzo, Daniele Robustelli, Aurelia Romano, Gaia Rossetti, Gianluca Ruggiero, Anna Ruocco, Claudia Ruocco, Chiara Russo, Francesca Russo, Diodato Russo Diodato, Alessia Sabato, Federica Salvi, Alessandro Sangermano, Maddalena Santorelli, Mario Santoriello, Lorenzo Scala, Lorenza Scala, Melissa Scappaticcio, Annachiara Scarpelli, Sara Anna Scognamiglio, Marta Scognamillo, Flavia Scotti, Sofia Scotto, Francesco Sequino, Miriam Serpico, Kassim Sidibe, Erminia Sorvillo, Morgana Spingola, Adrian Spolzino, Maria Luisa Stia, Barbara Tarallo, Alessandro Toci, Alessandro Turzi, Viviana Vaccaro, Donato Vairo, Biagio Vallefucio, Viviana Mucerino Vanacore, Marta Varriale, Antonio Velotti, Paola Maria Ventre, Brigida Francesca Vermiglio, Anna Vettoliere, Valentina Viola, Federica Viola, Lorenza Vitagliano, Gaia Vittiglio, Maria Vortice, Ludovica Zanfardino, Elena Zazzarino, Simona Zazzaro, Wided Zouari



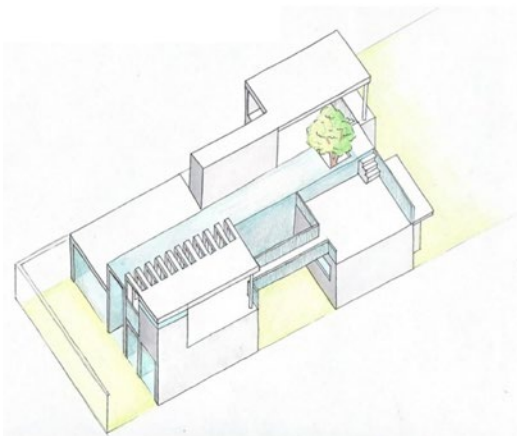
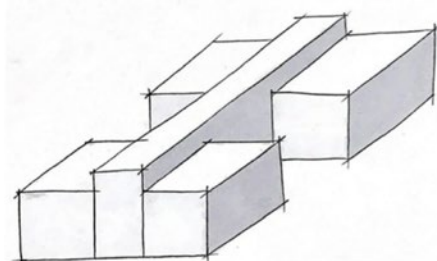
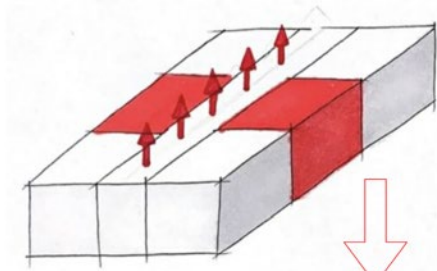
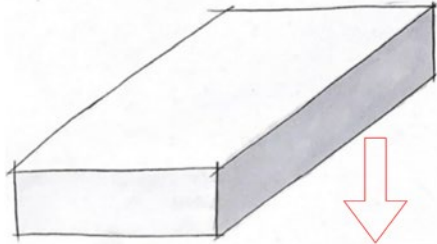
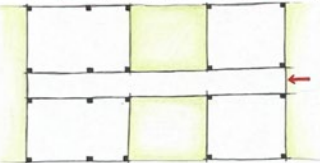
ILLUMINAZIONE

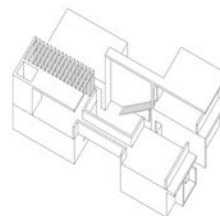
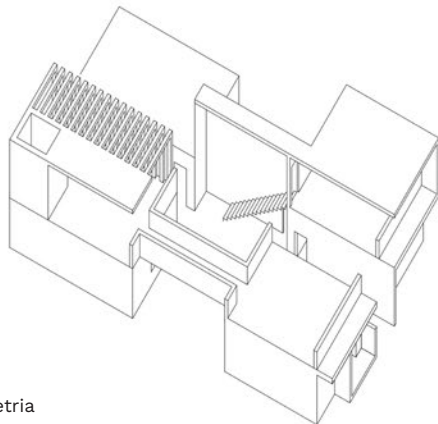


CIRCOLAZIONE

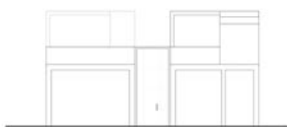


PROGRAMMA FUNZIONALE

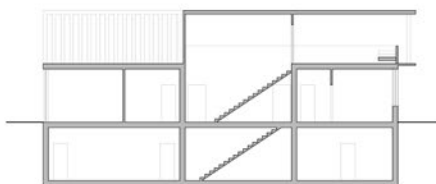




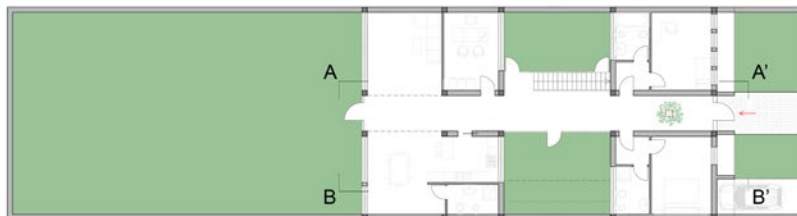
Assonometria



Prospetto Ovest



Sezione A-A'



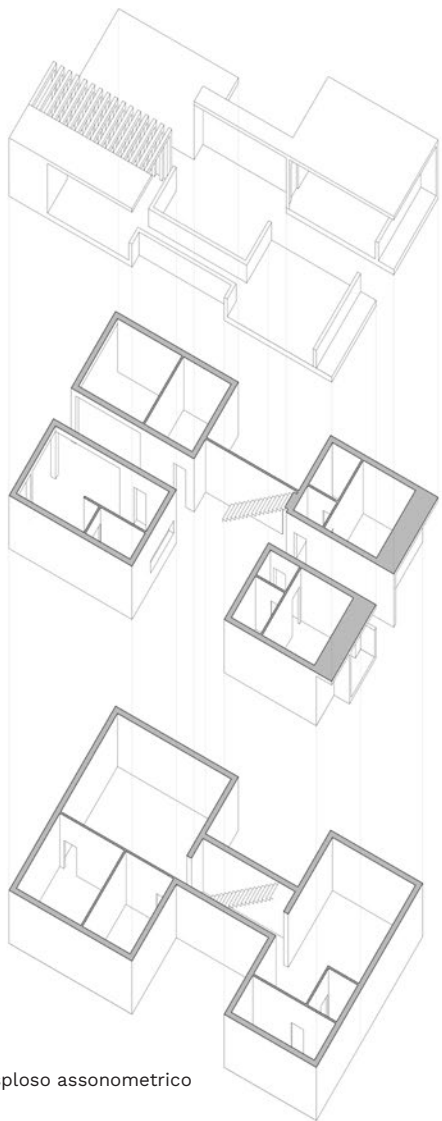
Pianta piano terra



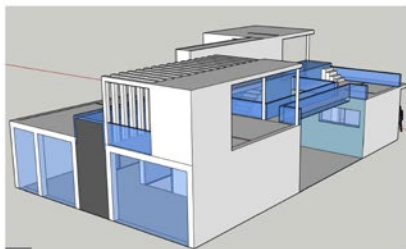
Prospetto Est

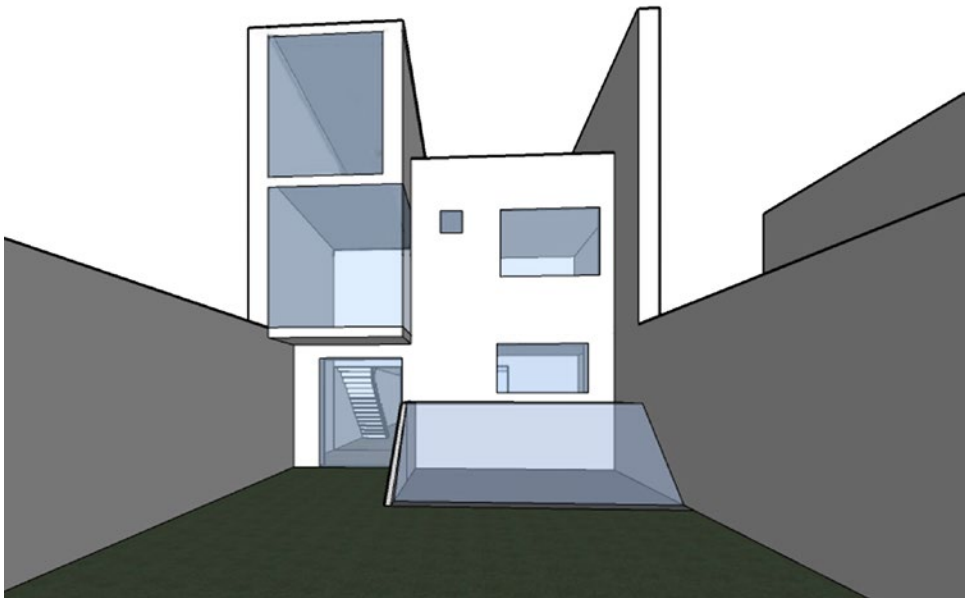
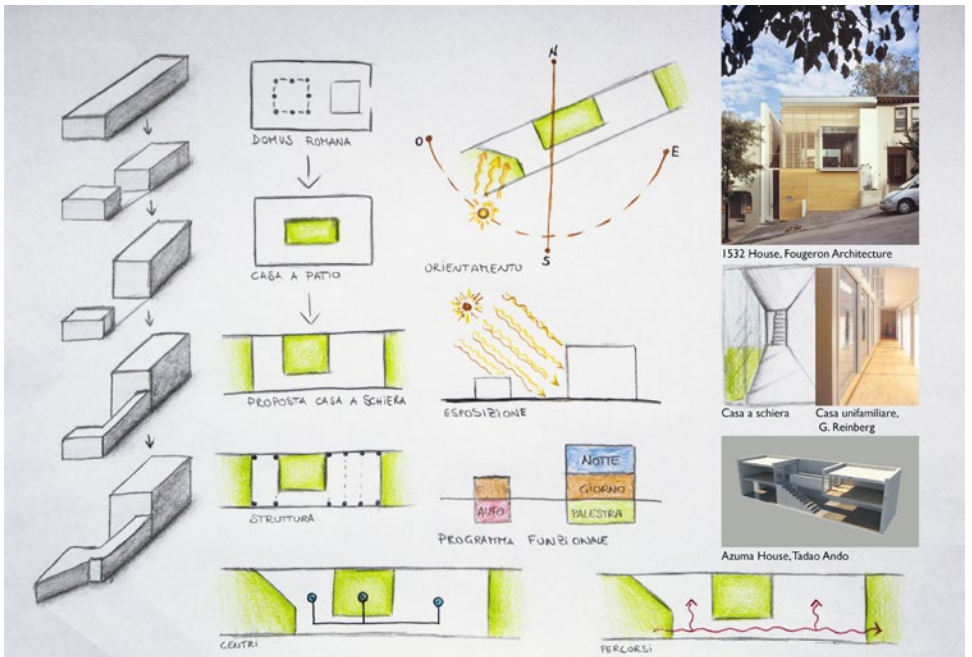


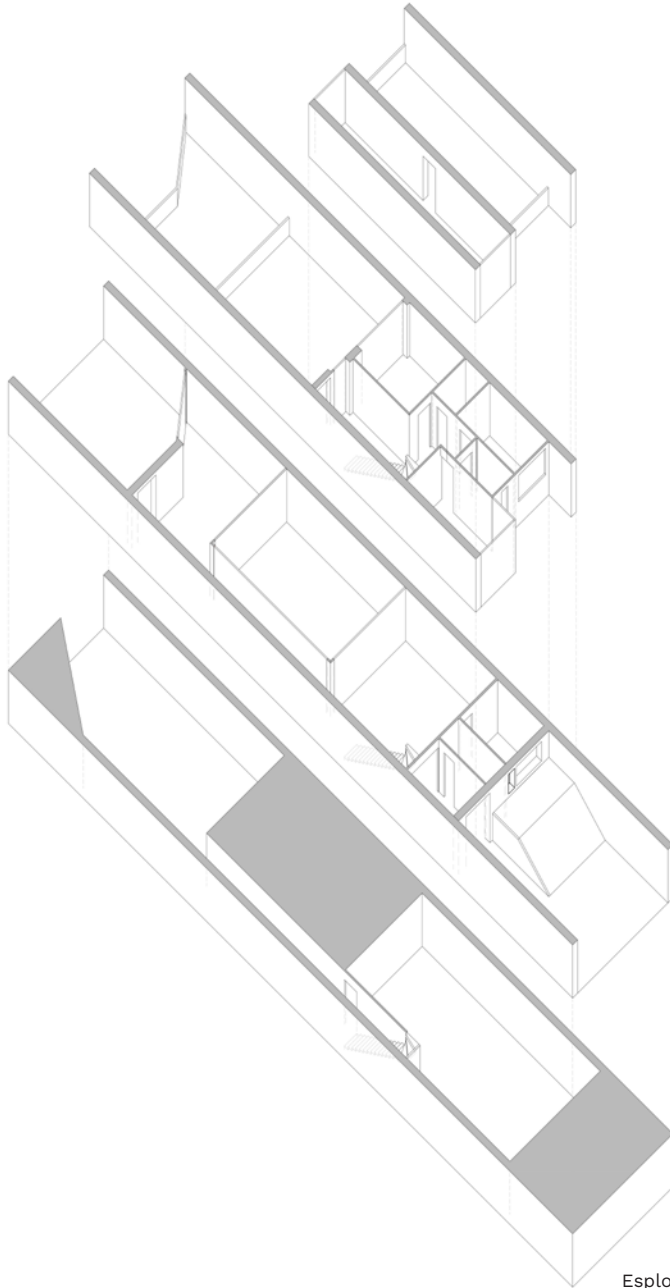
Sezione B-B'



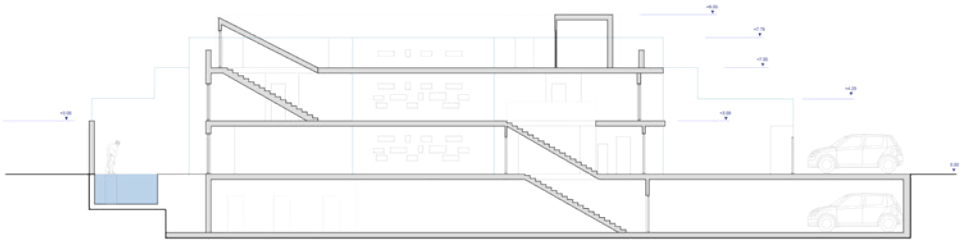
Esplso assometrico







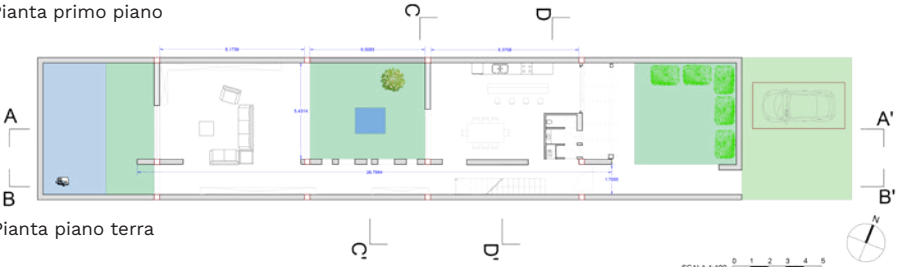
Esploso assonometrico



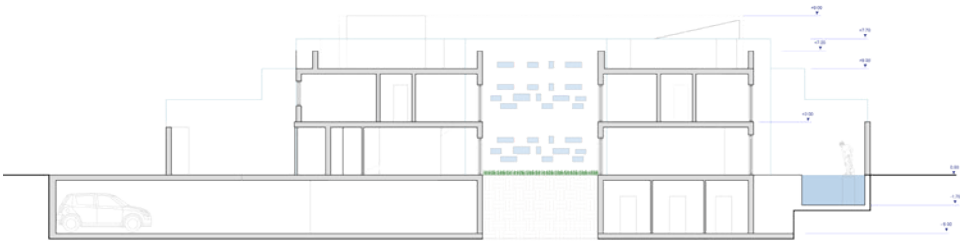
Sezione B-B'



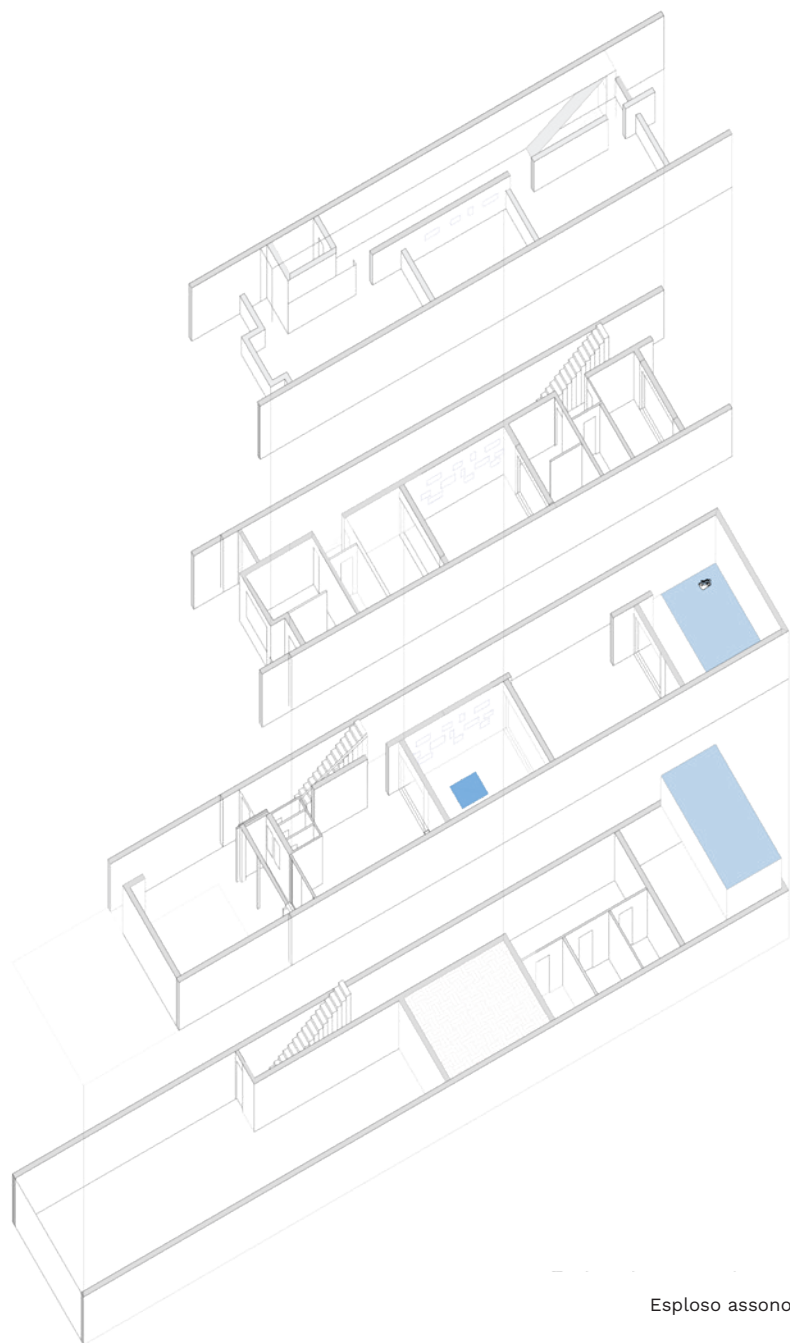
Pianta primo piano



Pianta piano terra

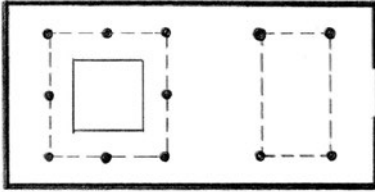


Sezione A-A'

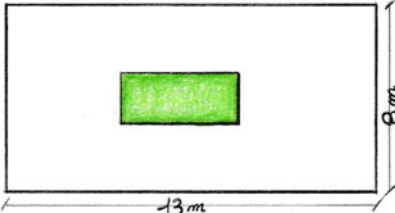


Esploso assometrico

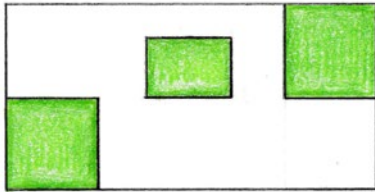
TIPOLOGIA



DOMUS ROMANA



CASA A PATIO



PROPOSTA DI CASA A SCHIERA.

PROGRAMMA FUNZIONALE

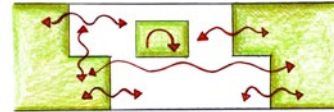


PIANO TERRA

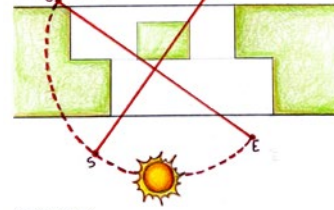


PIANO PRIMO

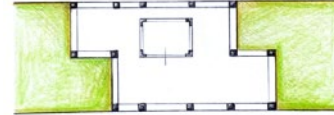
CIRCOLAZIONE



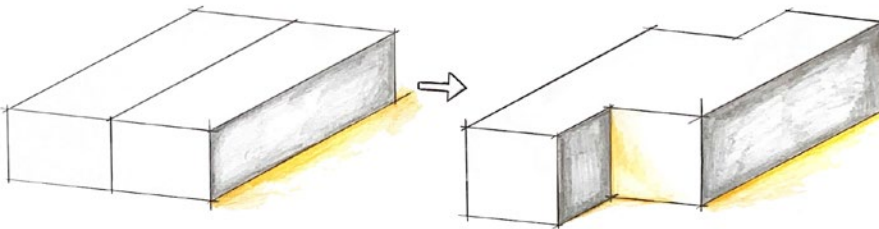
ORIENTAMENTO



STRUTTURA

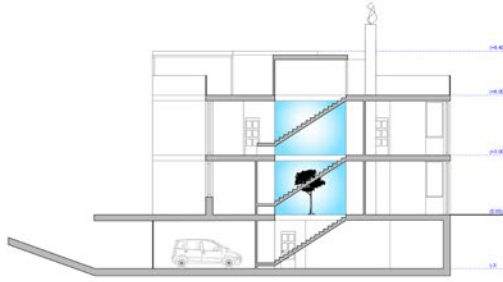


STUDIO DEI VOLUMI





Prospetto Sud-ovest



Sezione A-A'



Prospetto Nord-est



Pianta piano primo



Pianta piano terra



Sezione B-B'

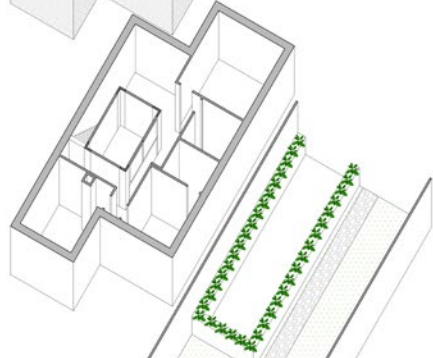
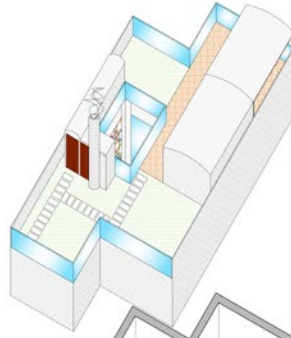


Sezione D-D'

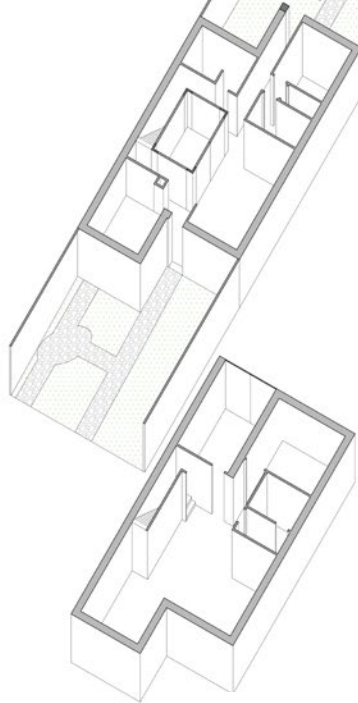
Sezione C-C'



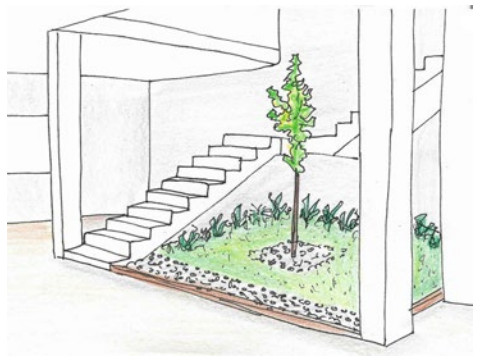
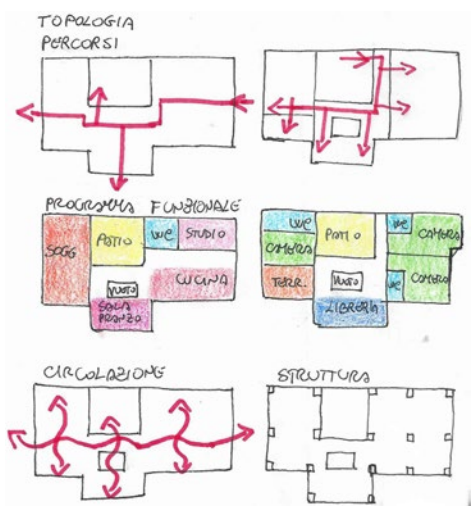
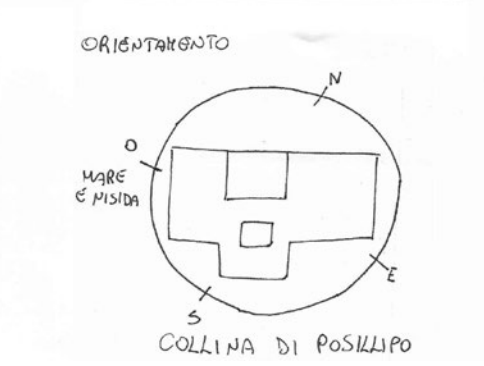
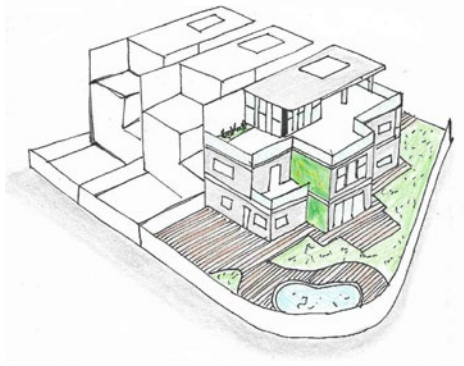
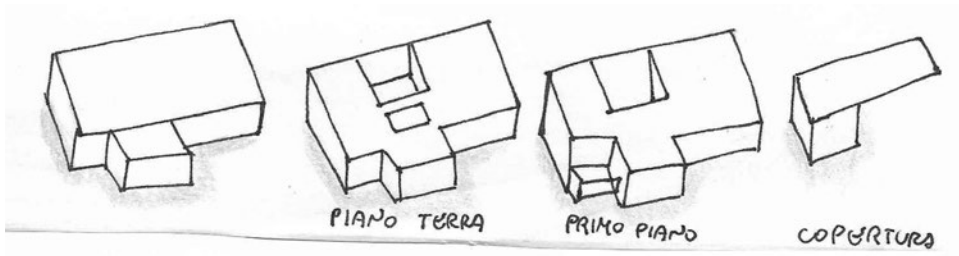
Assonometria



Assonometria



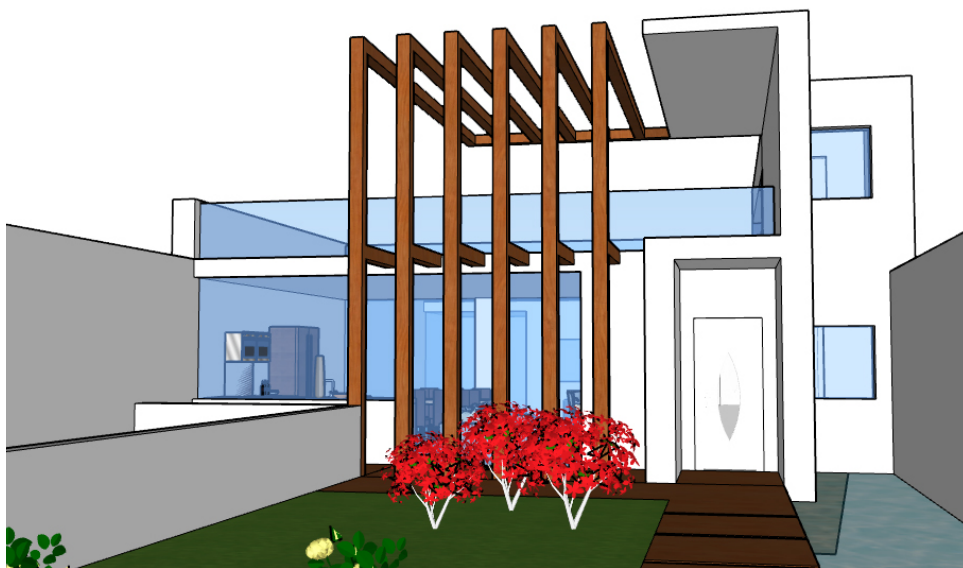
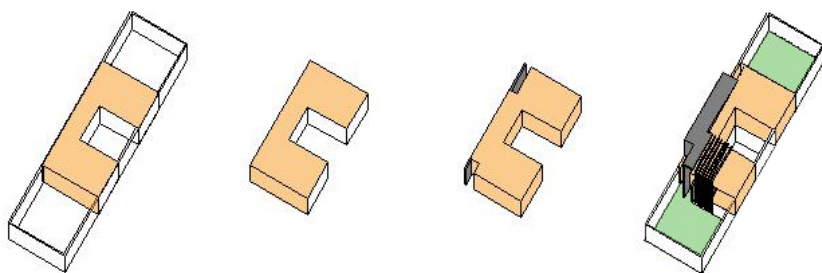
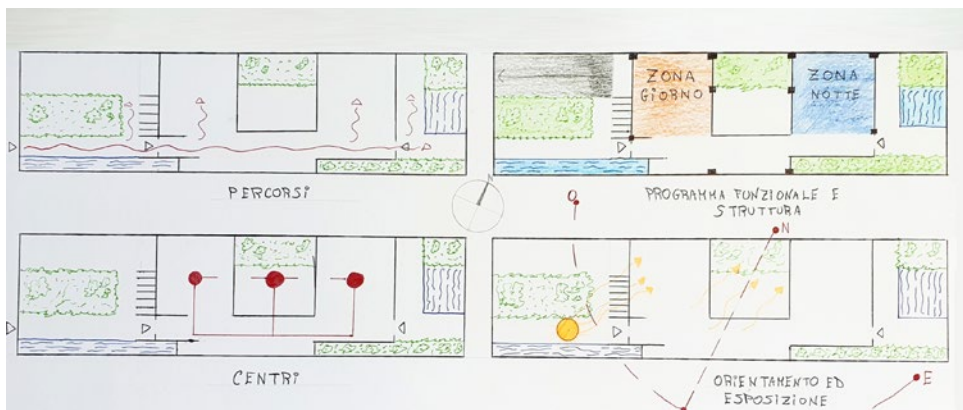
Esploso assonometrico

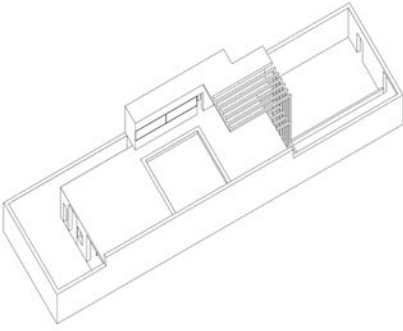




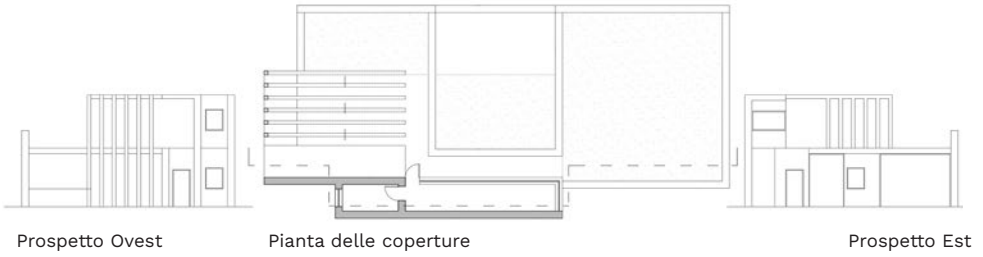
Esploso assometrico







Assonometria



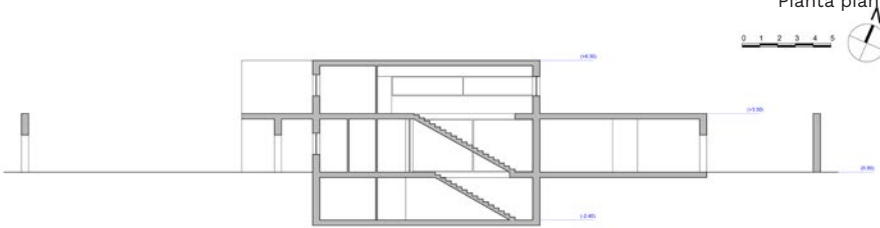
Prospecto Ovest

Pianta delle coperture

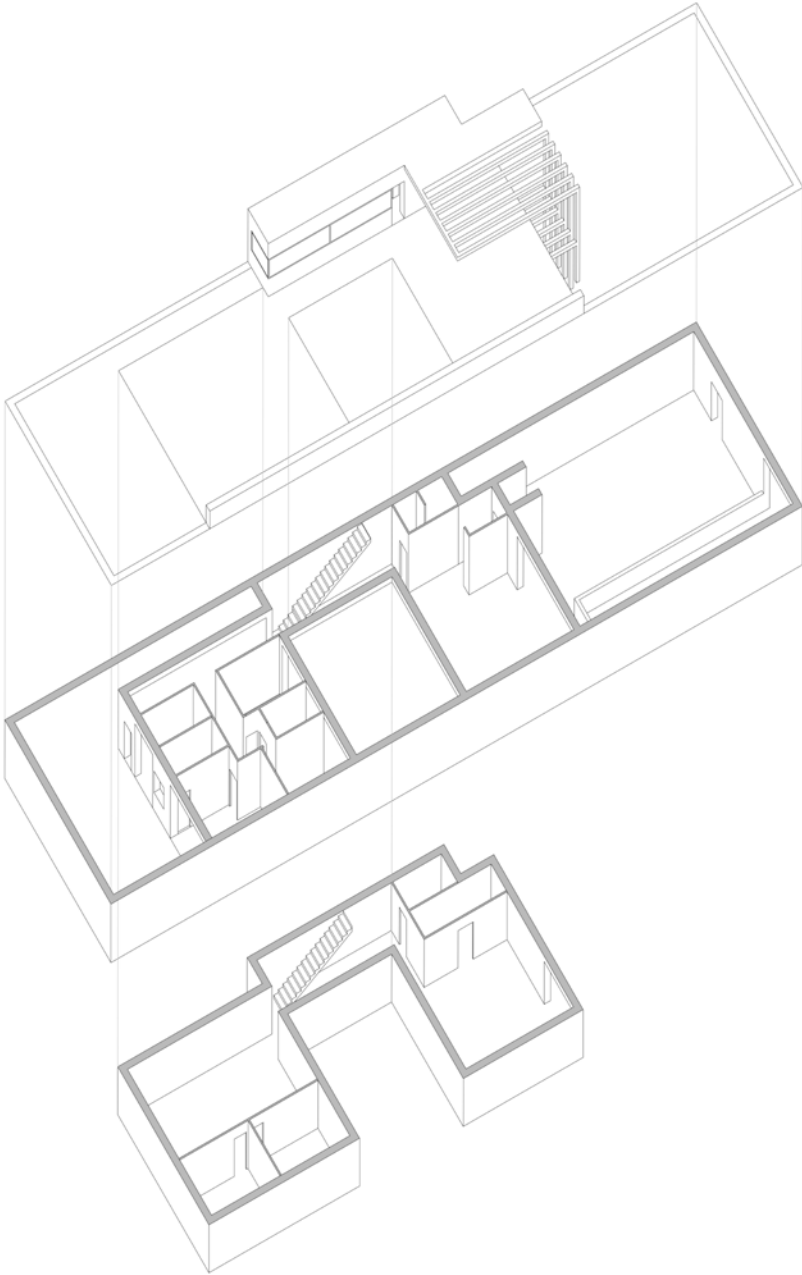
Prospecto Est



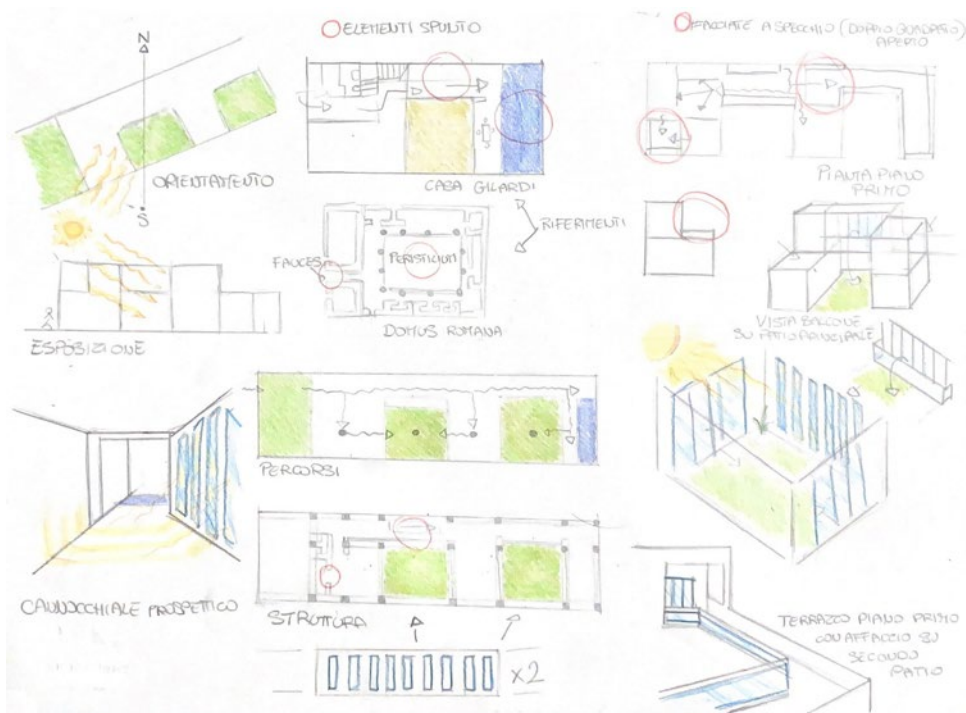
Pianta piano terra

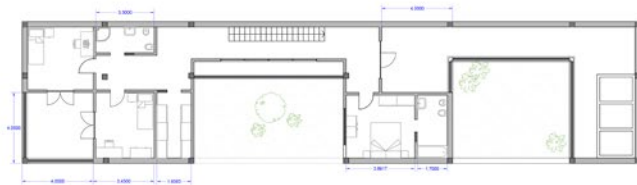


Sezione

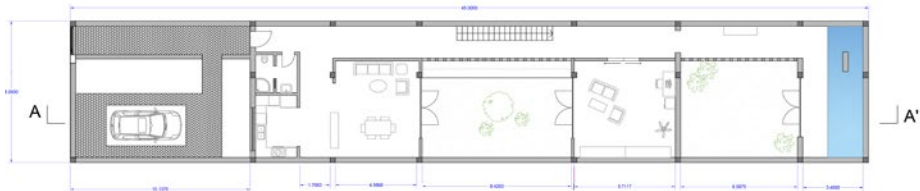


Esploso assometrico





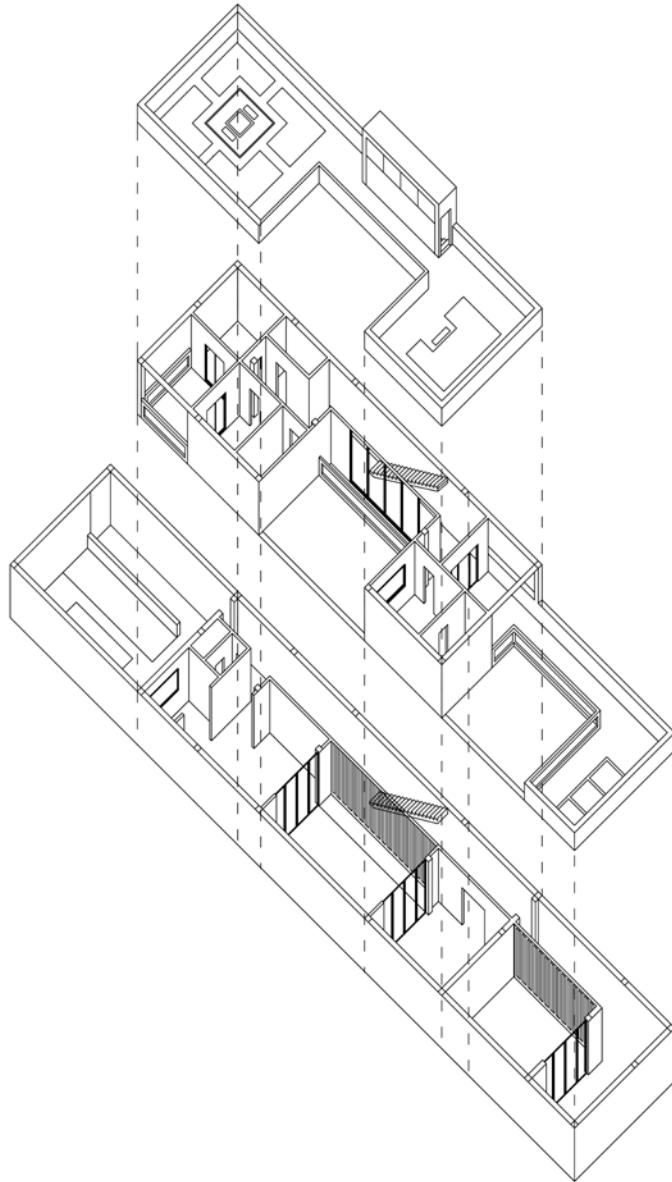
Pianta piano primo



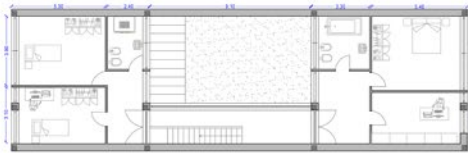
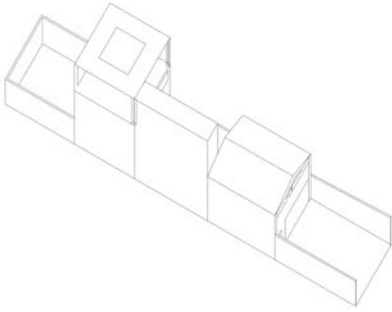
Pianta piano terra



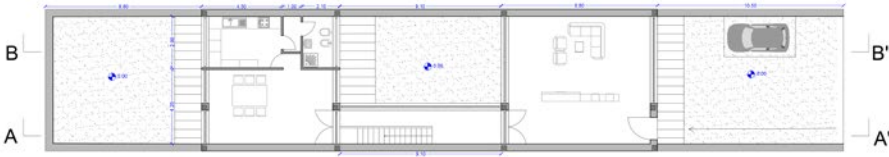
Sezione A-A'



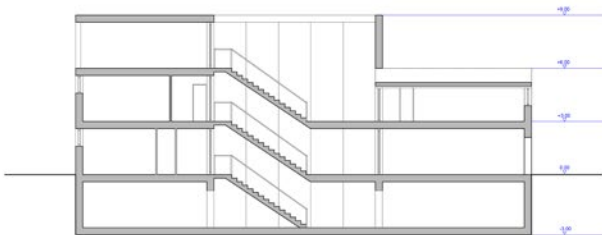
Esplso assometrico



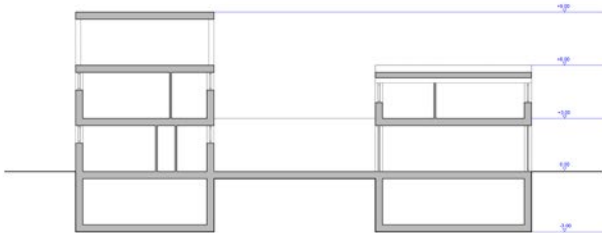
Pianta piano primo



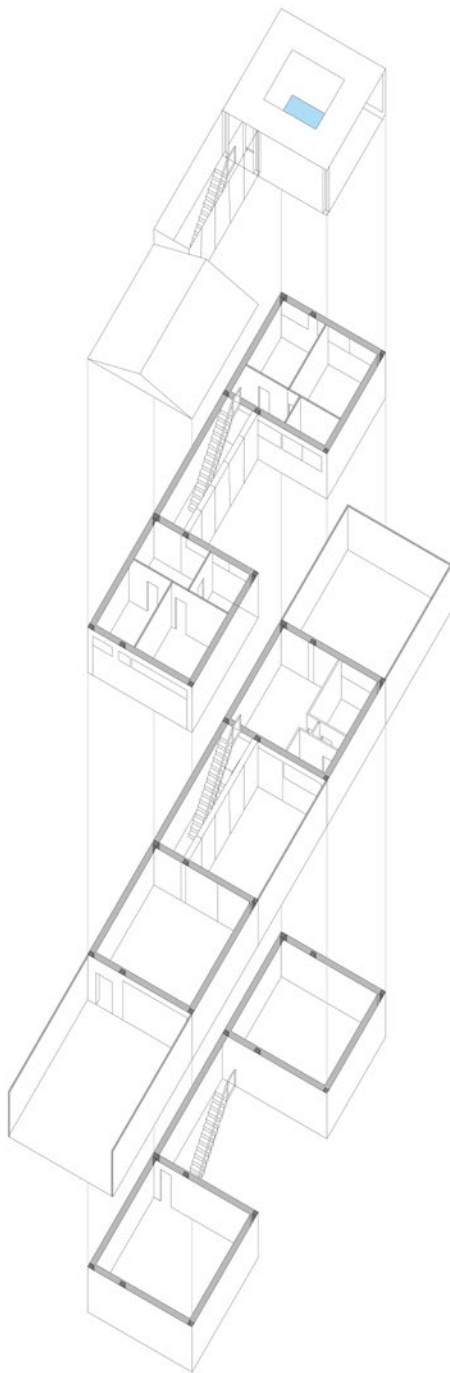
Pianta piano terra



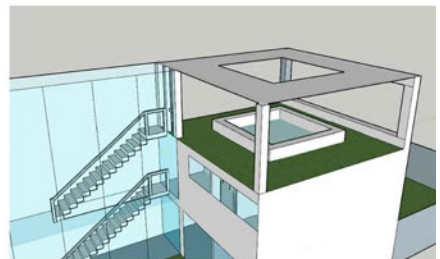
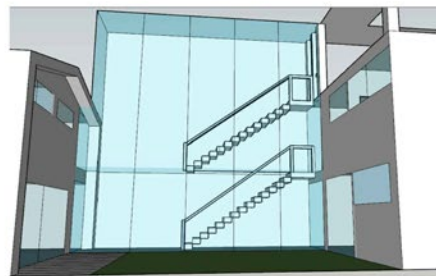
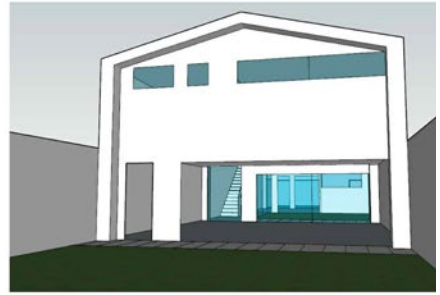
Sezione A-A'



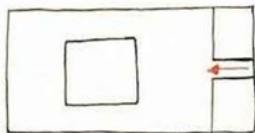
Sezione B-B'



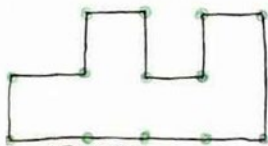
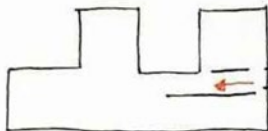
Esploso assometrico



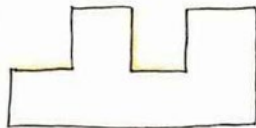
TIPOLOGIA



DOMUS ROKANA fauces



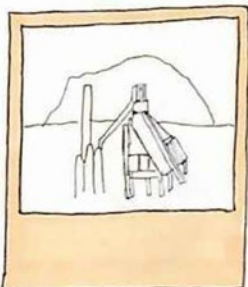
STRUTTURE



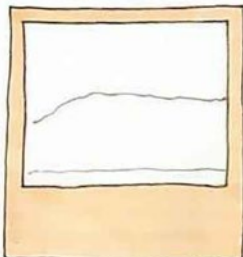
ORIENTAMENTO



TOPOLOGIA

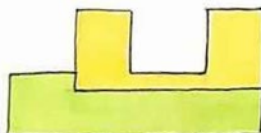


VISTA EST
ITALSIDER E ISOLA DI
NISIDA



VISTA OVEST
COLLINA DI POSILLIPO

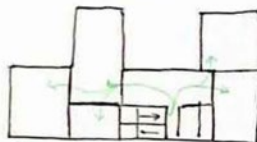
MORFOLOGIA



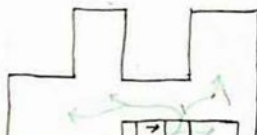
FASCIA FUNZIONALE STUDIO
BAGNO - SCALE - CUCINA



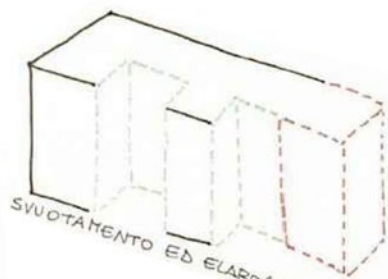
PERCORSI PIANO TERRA



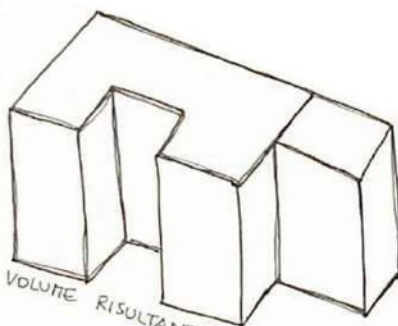
PERCORSI PRIMO PIANO



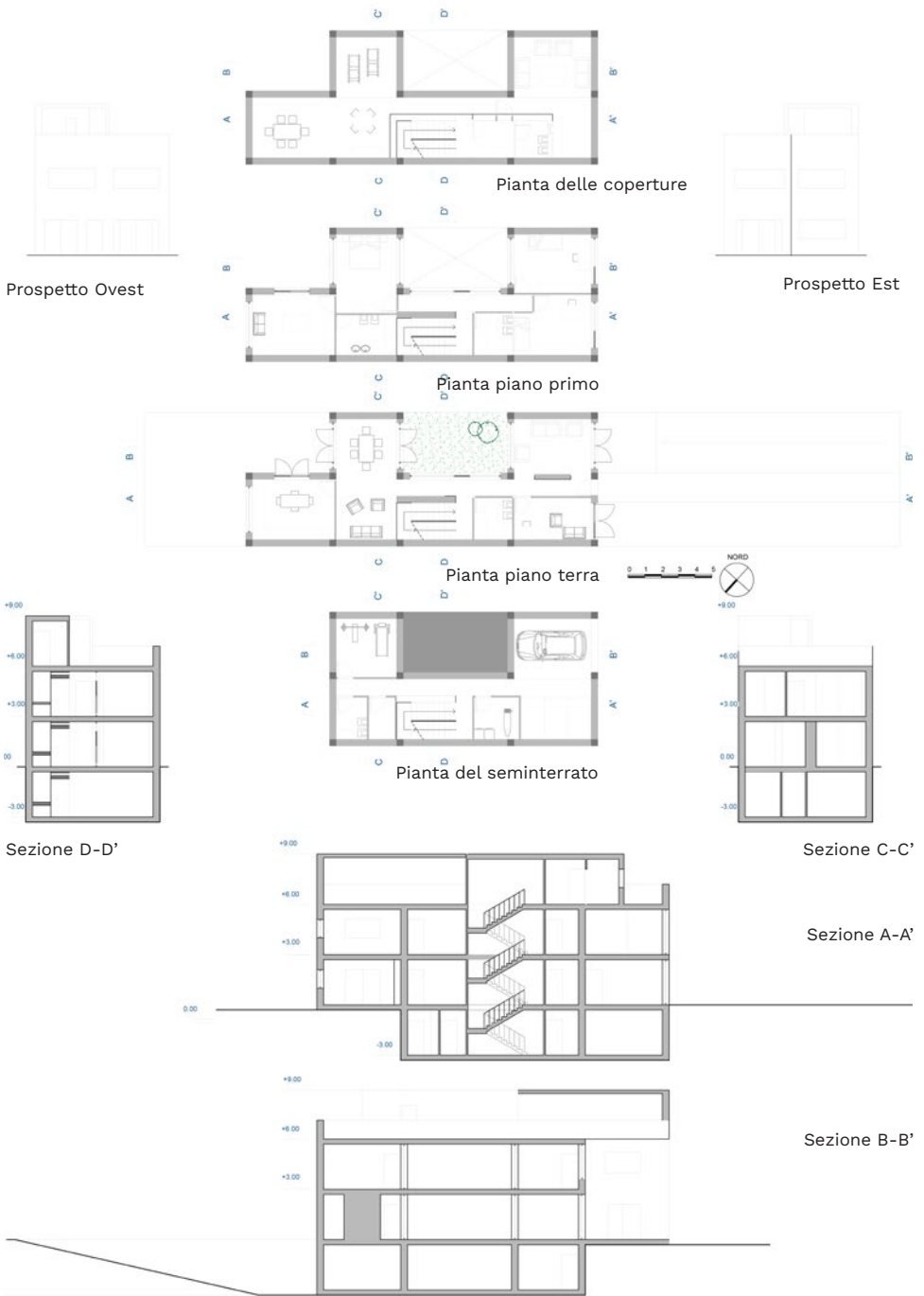
PERCORSI TETTO GIARDINO

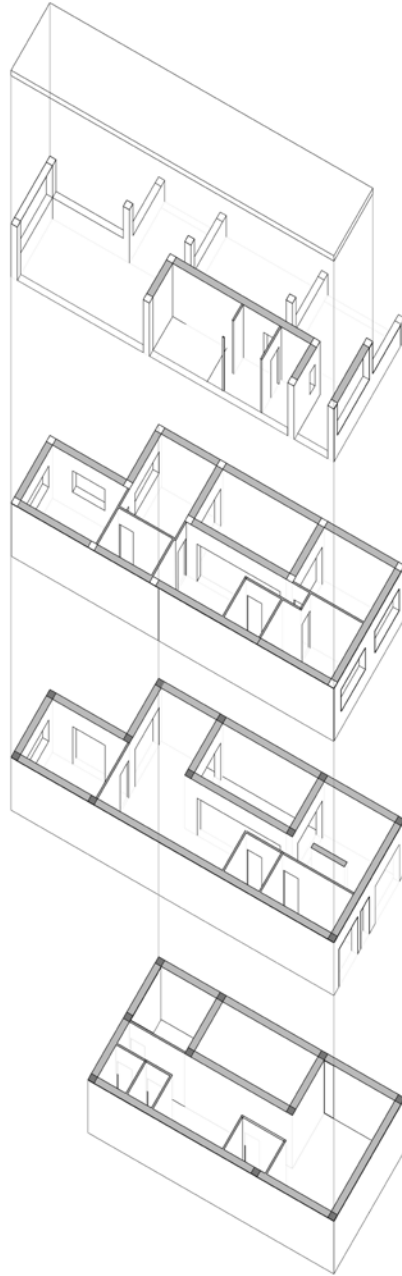


SVUOTAMENTO ED ELABORAZIONE FORME

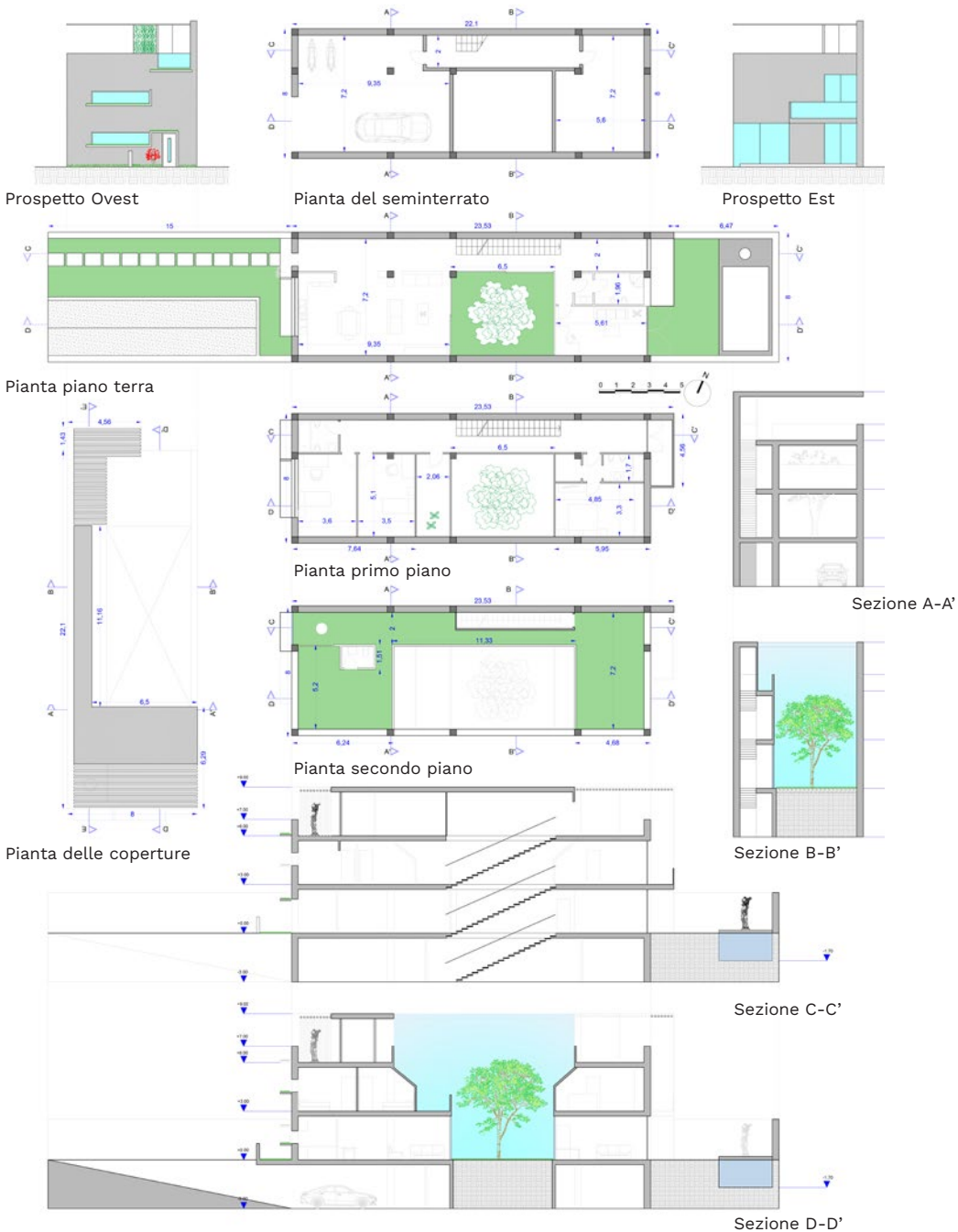


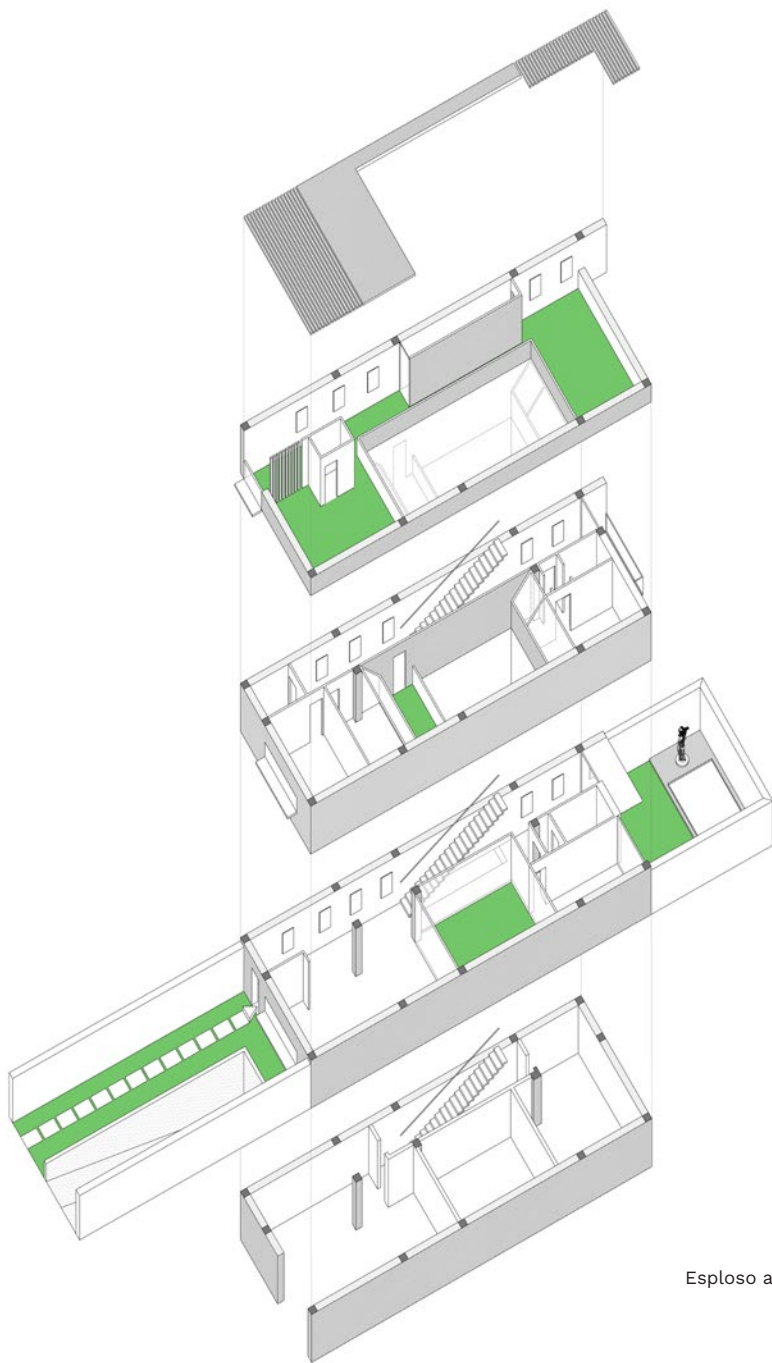
VOLUME RISULTANTE



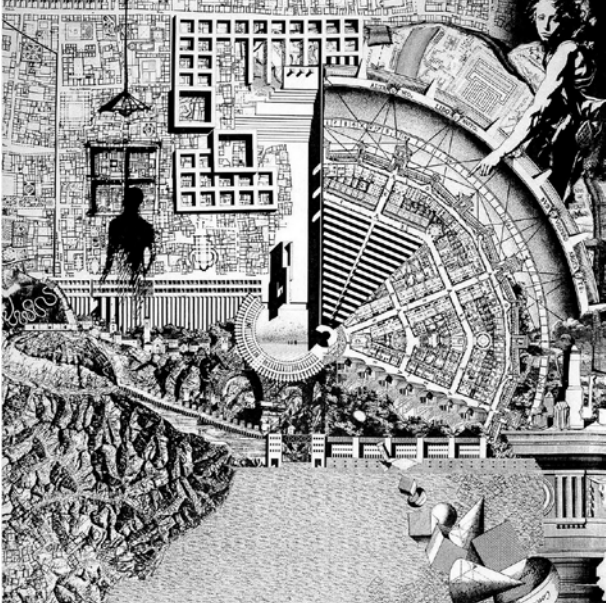


Esploso assonometrico





Esploso assometrico



Aldo Rossi, Città Analoga, 1976.

Architettura, città, archeologia

Renato Capozzi, Valeria Pezza, Paola Scala, Gabriele Szaniszlò

RC Nell'archeologia il futuro

La relazione tra archeologia e architettura è evidente a partire dalla radice ἀρχή - (principio, origine). Se l'architettura produce su quella origine una trasformazione indotta da una Τέχνη (arte, abilità), l'archeologia dal canto suo indaga quel principio, quelle tracce per ricostruire una logica del suo sviluppo nel tempo. Se la prima disciplina si proietta in avanti, la seconda guarda all'indietro ma l'oggetto osservato è lo stesso differente è solo l'intento epistemologico che su quelle tracce si proietta. La città antica è il luogo di conoscenza dove si depositano i valori di civiltà lontane ma viepiù è, *à-la* Kubler, un "giacimento ancora aperto" ove trarre lezioni e riconoscere strutture formali esemplari su cui innescare l'innovazione. Nella città antica e nella sua archeologia, per Foucault¹, vi è sia il retaggio, la tradizione del nostro *savoir* che l'*Ordre* da riconoscere e da rimettere in gioco per l'oggi e per il futuro. Per Stravinskij «L'archeologia non ci offre dunque delle certezze ma delle ardue ipotesi. È all'ombra di queste ipotesi che alcuni artisti amano sognare, considerandole [...] come fonti di ispirazione. [...] Una vera tradizione non è la testimonianza di un passato concluso, ma una forza viva che anima e informa di sé il presente. [...] Lontanissima dall'implicare la ripetizione di quel che è stato, la tradizione presuppone la realtà di quel che dura»². Nel caso di Akragas, nell'area dell'Olympeion e del tessuto ellenistico romano o nei pressi del Tempio di Efesto, si poteva intervenire sia con un sistema di manufatti collettivi legati all'accoglienza turistica o all'esposizione dei reperti, sia con residenze temporanee per gli archeologi o per i visitatori secondo varie matrici morfologiche. Se nella prima opzione i referenti riconoscibili erano i paradigmi urbani del foro dell'acropoli, nella seconda la struttura aggregativa delle case a patio o a schiera era desumibile dal principio insediativo antico. In tutti i casi veniva messo in tensione, mediante l'introduzione di forme nuove ma adeguate, il rapporto con i

luoghi specifici, con le tracce lì evidenti ma anche col complessivo repertorio di forme riuscite che l'architettura e la città archeologica ci offrono secondo una prospettiva che vede in quelle pietre non una immobile testimonianza incapace di appellarci ma la radice e la mèta del nostro lavoro.

VP Le *insulae* di Akragas sono state una lezione forte e profonda per comprendere l'importanza dell'archeologia e "gettare" gli studenti nel cuore del problema dell'architettura: costruire uno spazio dotato di senso e misura per dar luogo alla vita, a quella privata e a quella pubblica, per costruire la casa e la città. Che i greci avessero inventato lo spazio pubblico e gli ordini architettonici per dargli forma e riconoscibilità è risaputo e si legge in tutti i manuali; meno si riflette sul loro rapporto con la casa, la casa per tutti che con i suoi principi di ripetibilità e aggregazione, fonda la città non più solo luogo di rappresentazione del potere ma luogo dove la comunità dei cittadini si rende visibile nella sua dimensione quotidiana: quella reale della condizione domestica senza "il vestito della domenica"; condizione disprezzata e bollata dalla cultura ufficiale come "privata", perché deprivata di ciò che rende la vita degna di essere vissuta. Fino a quel momento il tema della casa non era codificato in modo plurale, non c'era la casa per tutti: c'era il palazzo del re con tante stanze in cui vivevano tanti nuclei familiari; esisteva la casa singola, del notevole o del sacerdote, spesso isolata, con molti elementi che si ritroveranno nella casa per tutti, ma non pensata per tessersi con le altre e diventare una trama urbana; per il resto c'erano solo capanne e tende. Ad Atene si costruiva l'Acropoli ma non le case per i suoi abitanti, che rimasero nelle capanne addossate alle sue pendici. Così, stretta dal generale disprezzo che fin da allora ha segnato il mondo dell'utile e del necessario, ritenuto incompatibile con la libertà e la bellezza, l'importanza della casa per tutti è rimasta nell'ombra: la casa nel cui microcosmo trovavano posto tutti i fondamentali della complessa e dominante cosmogonia greca. La casa ripetibile e aggregabile nelle *insulae* ritagliate nel suolo urbano dalla rete stradale; la casa per tutti che fonda la città così come noi la conosciamo³.

PS ... «Si dice “mi viene” un’idea, non “creo” un’idea» (Gio Ponti)

Nel caso di un laboratorio di primo anno, il rapporto Città, Architettura e Archeologia non può che essere inteso come pre-testo. Se uno degli obiettivi di *Incipit_Lab* è quello di ragionare e riflettere sulle modalità e le tecniche dell’insegnamento della progettazione il “tema”, deciso di volta in volta dal coordinamento, assume il ruolo di “luogo comune” nel quale attuare il confronto tra i diversi laboratori coinvolti. Il tema di quest’anno poneva l’accento sulla struttura di segni a quali è affidata la “memoria dei luoghi”. I limiti dell’opera di architettura risiedono sempre nella storia e in un contesto a priori. «Ogni costruzione dovrebbe considerarsi sempre quale realtà all’interno di un tessuto ampio e complesso, e mai come fenomeno isolato»⁴.

Ancora più della Storia, che si appoggia a fonti e narrazioni scritte, l’Archeologia si apre a una dimensione fortemente interpretativa, fondata sul ridisegno delle tracce rivelate dal lavoro di scavo. In passato il dialogo con le parlanti ruine ha rappresentato momento fondamentale per la costruzione di visioni potentissime certamente significative non solo rispetto allo studio del passato ma anche come presupposto indispensabile alla capacità di immaginare e “inventare” il senso dei luoghi. «Non ho mai visto fantasie tanto stupefacenti e geniali come quelle che egli [Piranesi] ha prodotto con le diverse piante di templi, terme, palazzi ed altri edifici, che per qualsiasi appassionato dell’architettura costituiscono la più ricca riserva d’ispirazione e creatività che si possa immaginare»⁵. Questo è forse il senso principale del tema individuato, per questo ciclo, dai laboratori di primo anno che, attraverso la sequenza programmata dei seminari, hanno inteso da un lato, guidare gli studenti in una prima esperienza di lettura e interpretazione dell’area studio provando a identificarne il “carattere”, dall’altro, mostrare come la trama invisibile rinvenuta attraverso la descrizione si traduce nell’idea, e nell’immagine, che dà origine al progetto.

GS Architettura, Città, Archeologia nel tema d'anno del Laboratorio di composizione architettonica ed urbana 1D

I progetti della Variante Generale del PRG di Napoli per la zona Bagnoli-Coroglio prevedono, nel sito della ex Area Industriale Ilva, lungo il fianco orientale, la realizzazione di un quartiere residenziale che facendo da filtro tra la città preesistente e la recuperata linea di costa, si affaccia sul grande vuoto del parco industriale, ormai libero dal costruito dismesso. Il suddetto vuoto urbano è, oggi, riproposto come il più grande parco urbano e museo di manufatti di archeologia industriale, lasciati sul campo quali monumenti alla storica attività siderurgica della città.

Il progetto, quindi, trae dal tracciato proposto, un rinnovato rapporto tra città preesistente e città nuova, tra città contemporanea e città antica, tra natura ed artificio. È un'ipotesi urbana che vuole restituire il mare, visto come luogo naturale, alla città, vista, invece, come luogo artificiale, con l'obiettivo di progettare un insediamento capace di tessere nuove trame con il contesto esistente. La sincrona sinergia d'intenti punta al recupero della lezione della città di fondazione di matrice ippodamea, rimandando alla vicina *Neapolis* o alla stessa *Herculaneum*. Il presupposto urbano assume, come direttrice principale del tracciato regolatore, l'antico asse del preesistente Campo di Marte, che da secoli segna in maniera concreta ed indelebile questo territorio.

In questa porzione del nuovo quartiere è previsto l'insediamento di un'aggregazione di tipologie edilizie residenziali in linea, date da case alte e case basse, unifamiliari a schiera. Tale comparto, unito al tessuto residenziale preesistente, formato da una teoria disordinata di edifici residenziali, determina una complessa trama edilizia, dagli eterogenei caratteri tipologici e morfologici.

Il laboratorio centra la propria attenzione sul settore più a sudest del prima descritto insediamento, definendolo come quartiere di case unifamiliari. Il duplice obiettivo, su scala urbana e di quartiere, si ripropone il riordino del tessuto urbano, da un lato, e l'individuazione dell'area campione utile al fine laboratoriale, dall'altro. Il tema d'anno, infatti, è il progetto per «la casa dell'uomo nell'esempio unifamiliare, indagato a partire dal rapporto con la città, fino alla dimen-

sione dello spazio domestico». La conoscenza del rapporto tra casa e città e dei caratteri funzionali e distributivi della casa, muove dall'archetipo della *domus* romana e dalle sue varianti presenti nel sito archeologico di Ercolano. Dall'analisi dell'archetipo è possibile cogliere i fertili spunti all'apprendimento, utili al progetto della casa contemporanea. Lo studio della *domus* e della sua trasformazione evolutiva spaziale e funzionale è stato supportato dall'attenzione specifica dedicata ai siti della *Casa sannitica*, della *Casa del Tramezzo di legno*, della *Casa dell'Atrio a mosaico*. Il più ampio rimando alla scala urbana dei suddetti siti, poi, ha permesso di determinare le ragioni della variazione tipologica e morfologica, in relazione alla variazione topologica degli isolati. Tale variazione ha, inoltre, evidenziato che l'articolazione spaziale della *domus* è data da una sequenza di percorsi e di centri, in ossequio al principio dell'orientamento topologico-funzionale, che salda tra loro il luogo e il percorso con il sistema delle *fauces*, dell'*atrio*, del *peristilio* e del *solarium*. Questo modello di organizzazione degli spazi domestici viene assunto nel laboratorio come esempio di riferimento per il tema d'anno.

Note:

¹ Ci si riferisce naturalmente alle teoresi contenute nei due saggi: Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969, tr. it., Id., *L'archeologia del sapere*, trad. G. Bogliolo, Rizzoli, Milano 1971, et, Id., *L'Ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Gallimard, Paris 1971, tr. it. Id., *L'ordine del discorso. I meccanismi sociali di controllo e di esclusione della parola*, Einaudi, Torino 1972.

² Igor Stravinskij, *Poetica della musica*, Edizioni Curci, Milano 1954, p. 24 e p. 51.

³ Si richiama il ragionamento di Agamben, https://www.youtube.com/watch?v=Q_LYyYKLb_8

in particolare tre passaggi: l'archeologia, riprendendo Foucault, è l'ombra che un'interrogazione del presente proietta sul passato; non si tratta di un'origine più pura e arcaica, bensì dello scarto tra il punto di insorgenza di un fenomeno e l'insieme

dei saperi che ce lo trasmette; l'architettura è arte della costruzione perché è arte dell'abitazione.

⁴ José Ignazio Linazasoro, *Progettare e costruire*, Casa dell'architettura Onlus, Latina 2007, pp. 12.

⁵ Robert Adam Cit. in J. Connors, *Piranesi e il Campo Marzio. Il Corso che non c'era*, Jaca_book, Milano 2012, p. 135.



Tempio della Concordia, Agrigento.

Paesaggio, città, architettura: La lezione di Agrigento

Andrea Sciascia

Agrigento è un esempio difficilmente superabile nel mondo, per le straordinarie qualità paesaggistiche rimaste visibili per secoli e in buona parte compromesse negli ultimi settant'anni.

Akragas - 581 a.C. - tra il IV e III secolo a.C. godeva di un singolare splendore e il Parco della Valle dei Templi di Agrigento, tra la fine del Settecento e l'Ottocento, è stato una tappa del Grand Tour, a tal punto da poter riconoscere oggi, insieme alle architetture greche che si dispongono sul suolo, tracce di una archeologia parallela, ricordi delle presenze degli architetti, dei pittori, degli studiosi che hanno disegnato il paesaggio di Girgenti ritraendo, in primo piano, i templi.

La dimensione archeologica di Agrigento, indagata con il laboratorio di tesi la Grande Akragas¹, è complessa ed estesa e si configura dal mare - località San Leone - al nucleo arroccato sul colle di Girgenti, fagocitato poi dall'espansione del XX secolo, comprendendo la Valle dei Templi e Agrigento nella sua interezza con le espansioni di Villaseta, Villaggio Pirandello, Maddalusa, Villaggio Peruzzo e Villaggio Mosè.

Il laboratorio è stato un'occasione per portare avanti una ricerca che si interroga sul rapporto tra architettura e archeologia, e permette un ragionamento sul ruolo dell'architettura per la fruizione e per la salvaguardia dei siti archeologici. I progetti sviluppati propongono una riflessione interscalare che tiene insieme la dimensione architettonica, urbana e del paesaggio, proponendo una "solidarietà" tra parti urbane ad oggi giustapposte.

Nei confronti di Agrigento la domanda da porsi è come le preesistenze archeologiche, architettoniche e ambientali - considerate un ostacolo per molti decenni successivi al secondo dopoguerra - possano diventare nel loro insieme una concreta realtà positiva per la città del futuro. Il laboratorio si interroga anche sui modi attraverso i quali, nella riscrittura della grande massa edilizia prodotta dalla seconda metà

del XX secolo, alcuni interventi puntuali nel nucleo antico e all'interno del Parco Archeologico, possano avere una efficace interazione tra ambiti urbani che stabiliscono tra loro evidenti soluzioni di continuità.

Rispetto a questi temi, è necessario porre fra parentesi la normativa; i progetti elaborati collidono con il sistema normativo del Parco² perché si è voluto inquadrare il regime dei vincoli in una prospettiva differente che sostituisce alla reazione nei confronti delle espansioni incontrollate un'azione progressiva che produce effetti, in termini di fruizione e salvaguardia, finalizzati a migliorare i risultati avuti con la legislazione vigente.

Bisogna tentare di proporre una attività di ricerca che sappia andare oltre la condizione attuale superando i limiti delle norme, rendendo la trasgressione una prassi obbligatoria della ricerca progettuale, come la falsificazione lo è nel procedimento scientifico [Popper, 1972, 431].

Per mettere alla prova vincoli e norme che agiscono nella concretezza dei luoghi, il progetto di architettura rimane lo strumento principale soprattutto se l'orizzonte culturale proposto è un'interazione attiva tra un'area protetta e la città di cui è parte. Facilitare lo scambio fra due ambiti urbani nettamente separati, è una maniera per rispondere alle sollecitazioni - in molte circostanze dei veri traumi - subite dalle parti urbane e per svelare la capacità resiliente della città. Infatti, la resilienza urbana consente la comprensione di quanto lavoro si debba compiere per giungere a una condizione che sappia guardare alla città greca e ai periodi successivi come ad una premessa dalla quale trarre le energie culturali per superare la insoddisfacente situazione attuale. Bisognerà raggiungere un nuovo equilibrio fra parti urbane contigue nelle quali tutti gli interventi - a prescindere dalla scala - sappiano interpretare esigenze inevase, avendo come obiettivo la costruzione della Grande Akragas.

Più specificatamente, nel caso di aree archeologiche molto ampie, come Agrigento, è stato indispensabile sviluppare dei progetti che soddisfino le molte esigenze della gestione del Parco, e ripensino i confini dello stesso trasformando i tanti margini ruvidi, quasi delle cicatrici, in suture. Quello che deve essere accolto è il modo di operare oltre gli

argini normativi superando la condanna del passato prossimo e comprendendo pienamente quanto contemporaneo possa essere il passato remoto. È tempo che la zonizzazione – anche quella nata per fini cautelativi – lasci il campo a parti dialoganti in cui, come nel caso di Agrigento, il Parco Archeologico sia la città.

Note:

¹ Il Laboratorio è stato svolto presso il Corso di Studi in Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, anno accademico 2015/16. Le tesi sono: G. Di Vita, *La Chiesa di S. Maria dei Greci e il Tempio di Giove Polieo presso l'Acropoli*; M. C. Cirrincione, *L'ex Ospedale in via Atenea*, S. Spinelli, *L'ipogeo Zuccarello e il belvedere della Valle dei Templi*, C. Vinci, *L'ingresso al quartiere ellenistico romano*, S. Randazzo, *Accesso al santuario di Demetra e alla chiesa di San Biagio*, D. Pullara, *Nuova accessibilità alla Rupe Atenea*; M. G. Napoli, *Un'architettura per l'accesso al Tempio di Giunone*; L. S. Margagliotta, *Laboratori archeologici e nuovo ingresso al Tempio di Giove*; M. A. Virga, *Ecclesia sine tecto al giardino della Kolymbethra*; F. Verdi, *Scuola di architettura en plein air alle case Montana*; M. Viola, *L'architet-*

tura dell'ingresso tra Porta V e la tomba di Terone; A. Valenti, *I punti di vista dei viaggiatori tra il XVIII e il XIX secolo*; T. M. Cavaleri, *La seconda natura e la Valle dei Templi*; F. Oliveri, *Laboratori e spazi per il restauro a Villaggio Peruzzo*; D. Restivo, *L'Emporion di San Leone*.

² Il decreto Nicolosi del 1991 impose un vincolo di inedificabilità della zona archeologica. Nel 1997, l'UNESCO riconosce l'antica Akragas come "Patrimonio mondiale dell'umanità" e nel 2000 è stato istituito il Parco Archeologico e Paesaggistico della Valle dei Templi di Agrigento. Nel 2008 il nuovo Piano del Parco, coordinato da G. Ferrara, valorizzerà i beni archeologici coniugandone tutela e divulgazione.

Bibliografia:

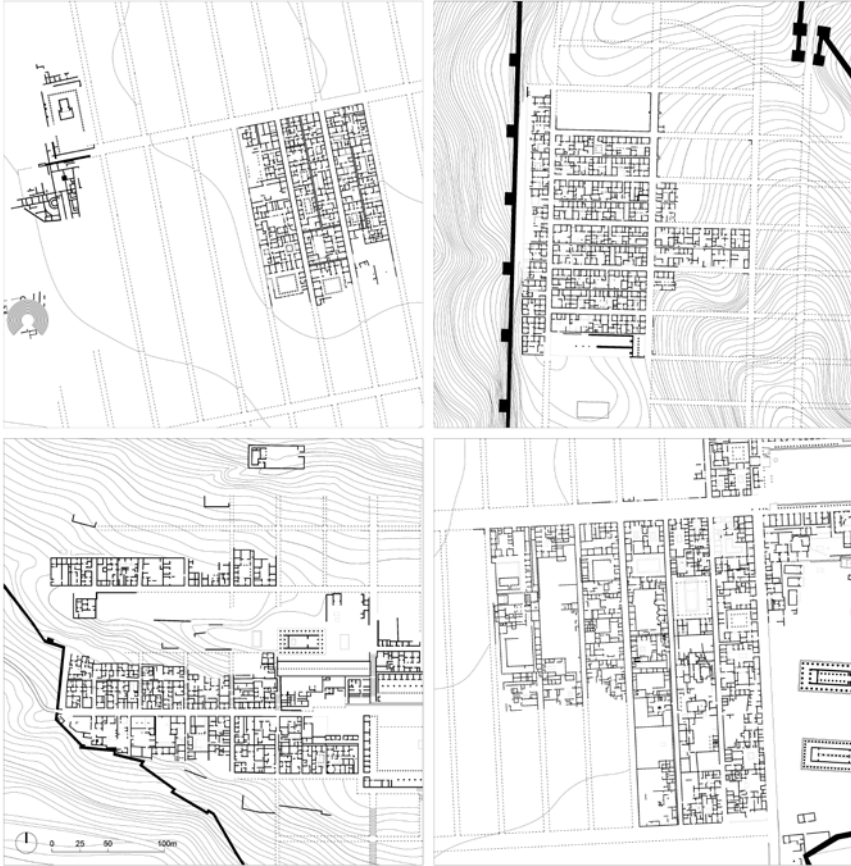
Andrea Sciascia, *Il fuoco e il tempo*, in De Simone G., Farna G., Fazzi S. (a cura di), *Alberto Burri nel panorama della Land art internazionale*, Museo Civico d'Arte Contemporanea-Gibellina, Gibellina 2004.

Andrea Sciascia, *Gibellina, tra il Piano dell'Ises e il Cretto*, in Nobile M. R. (a cura di), *Catastrofi e dinamiche di inurbamento contemporaneo. Città nuove*

e contesto, Edizioni Caracol, Palermo 2012.

Giuseppe Panza di Biumo, *Naturas, land art, ambiente*, «Lotus international» n. 82, 1994.

Karl Raimund Popper, *La demarcazione fra scienza e metafisica*, in K.R. Popper, *Congetture e confutazioni. Lo sviluppo della conoscenza scientifica*, Il Mulino, Bologna 1972.



Insulae di Akragas, Olynthos, Priene e Paestum.

Akragas: la casa e la città

Valeria Pezza

Le case delle *insulae* di Akragas sono costruite in pietra, per durare, come i templi e gli edifici pubblici¹. Fino a non molti decenni fa² non si sapeva quante fossero e quale città fosse dietro e oltre quei meravigliosi ed enigmatici templi, attestati sul ciglio della valle verso il mare, che incantavano tutti; storici come Marconi e Martin³ non interrogandosi su cosa ci fosse oltre quella spettacolare piantata di monumenti hanno creduto che Akragas avesse un impianto irregolare. C'è voluto l'intuito di un soprintendente che non si è accontentato dei «ruderi affioranti o sepolti a piccola profondità» ed ha voluto cercare i «rapporti topografici»⁴ chiedendo aiuto non a storici o letterati, ma all'IGM; così è un rilevamento aerofotogrammetrico del 1958 a ricostruire l'esatta dimensione di Akragas e la stupefacente regolarità del suo impianto.

D'altronde storici, archeologi, letterati hanno dedicato sempre poca attenzione al tema della casa condizionati dall'importanza che nella cultura greca hanno altre cose: arte, scultura, filosofia, teatro, architettura degli ordini e degli edifici pubblici... Condizionati anche dal modo con cui lo stesso pensiero greco si presentava: se la famiglia costituiva una delle «istituzioni basilari della comunità (insieme con) il luogo di convegno per la cena, il ginnasio, e l'Assemblea»⁵ è vero anche che sono loro, i greci, a definire *privata* la dimensione domestica, perché deprivata del valore di una vita degna di essere vissuta, come tutto il campo del necessario e dell'utile, considerato incompatibile con libertà e arte.

L'uomo, nel senso letterale del maschio, si garantiva libertà e diritti di cittadino della polis con la propria *paideia* e con l'esercizio del combattimento: era la guerra⁶ la norma di vita che, con l'asservimento dei vinti, garantiva quegli schiavi che, insieme alle donne – prive del diritto all'istruzione, all'eredità e ai diritti politici – consentivano al maschio quel tipo di libertà. O in alternativa gli consentiva di morire giovane, possibilmente da eroe: una morte gloriosa riscattava la con-

dizione di mortale, unica, umiliante differenza con quell'affollato mondo di divinità, immortali, che aveva inventato così simili a lui, piene di vizi e difetti.

Nonostante il mondo domestico sia svalutato, sono i greci a codificare la casa per tutti, ripetibile e aggregabile nelle *insulae*, ritagliate sul suolo urbano dalla rete stradale. Questo nel lavoro su Akragas non è stato chiaro subito, tantomeno privo di contraddizioni rendendo il lavoro più interessante, meno accademico e pieno di interrogativi e ragionamenti.

L'architettura delle *insulae* con i suoi grandi massi di pietra era indecifrabile, per questo in una prima sintesi del lavoro, quei segni misteriosi sono diventati un *qr*code: per ribadire che non ci saremmo mossi di un millimetro, non li avremmo sostituiti con narrazioni o spiegazioni. Abbiamo invece usato il metodo comparativo confrontandole con le *insulae* già note di Napoli, Pompei, Olinto, Priene, Paestum... e si è dischiuso un mondo: gli stessi principi in uno spazio e in un tempo molto estesi, consentivano di cogliere la grandezza e il mistero di questa civiltà che, priva di tutte le tecnologie oggi a disposizione, ha saputo affrontare il tema della città e della casa per tutti in maniera compiuta e stabile; cosa che noi moderni che in quella civiltà affondiamo le nostre radici, non sappiamo più fare. Noi, il *surplus* di popolazione a cui non sappiamo garantire né casa, né lavoro, né rappresentanza, la rendiamo invisibile e poi, nemica. I greci invece, quando la *polis* raggiungeva un numero di cittadini che non garantiva più un confronto *face to face*, consegnavano a un gruppo di cittadini il fuoco sacro del tempio, navi, mezzi e strumenti, e lo mandava a costruire una nuova *polis*.

Così oggi vediamo se non la stessa città, la stessa casa ripetersi ad Akragas (580-340 a.C. in Sicilia), a Paestum (625 a.C. in Campania), ad Olinto (432 a.C. in Grecia), a Priene (350 a.C. in Turchia). Certo, non è ancora la casa di forma e senso compiuto che troveremo a Pompei, ma già ne contiene elementi e principi fondamentali: il muro perimetrale cieco per accostarle tra loro; il cortile scoperto con al centro l'ara o il pozzo; la definizione e la disposizione degli ambienti legata alla definizione consapevole dei modi e dei riti della vita domestica (l'*andronitis*, il *gyneconitis*, l'*oikos*...); l'utilizzo di elementi dal forte carattere simbolico – come la *prosta* e

il *megaron* – a indicare l'identica origine della casa dell'uomo e della casa del dio e il valore cosmogonico del microcosmo della casa rispetto alla complessa e dominante cosmogonia della civiltà greca.

Note:

¹ Empedocle: «Gli agrigentini fabbricavano come se dovessero vivere in eterno», in G. Schmiedt, P. Griffo, *Agrigento antica dalle fotografie aeree e dai recenti scavi*, IGM, Firenze, MCMLVIII, p. 298.

² Giulio Schmiedt, Pietro Griffo, op cit.

³ Ivi, p. 299.

⁴ Ivi, p. 290.

⁵ Moses Israel Finley, *La democrazia degli antichi e*

dei moderni, Laterza, Bari, 1982.

⁶ Émile Benveniste: «La pace è per noi lo stato normale che una guerra va ad interrompere; per gli antichi, lo stato normale è lo stato di guerra, al quale una pace può mettere fine», in *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1976.



Progetto di riqualificazione del lato sud di piazza Sordello e per la musealizzazione della nuova area archeologica (2014-2017).

Mantova. Scavi trame e metafore del progetto

Luisa Ferro

Non è vero che l'idea di progetto nasce (e deriva deterministicamente) da un luogo. Certo è necessario essere abili a tirare fuori da questo luogo i fili adeguati che si riflettono dentro la nostra idea, perché essa dialoghi con il contesto, con il luogo: forme, tracciati, figure sovrapposte, strati.

Però l'idea iniziale è sempre un corpo estraneo. Esistono il corpo estraneo e i fili portati, quelli vicini dell'intorno e anche quelli lontani, i riferimenti della storia, le cose che ciascuno di noi si porta dentro in maniera filtrata. Del resto, un'opera è bella se te ne richiama delle altre, se genera catene di relazioni anche inaspettate. Preciso, mi interessa guardare i progetti degli altri, non per il lessico. Non sono interessata a rubare le parole, ma il tema, la trama del racconto, perché è l'invariante e su questa invariante che si può costruire e il più delle volte non sono tipi edilizi codificati, ma rivisitati. Il tema fa da ponte fra tipo edilizio e regia della figurazione, tra scelta tipologica e partitura musicale della composizione: regole antiche dell'armonia e del contrappunto.

Il progetto pertanto è una responsabilità (una scelta) e contiene in sé un delicato equilibrio tra idea e luogo, tra invenzione e riconoscimento di forme, tracciati, configurazioni. Ciò comporta che le scelte operative debbano essere motivate razionalmente e la loro successione e concatenazione deve essere logica e coerente.

L'opera, infine, ogni volta che appare (che sia realizzata o disegnata), fa ri-scoprire in modo nuovo antiche configurazioni, antichi accordi, che prima erano nascosti, non si percepivano.

E se ci si cimenta nello studio dell'antico e della realtà archeologica, in cerca di strati e giaciture, è perché l'esperienza della città interessa in quanto materiale da costruzione per il progetto. Quest'ultimo del resto è un modo del tutto particolare di interrogare i luoghi, cogliendone la misura, il passo, le incertezze, le incoerenze (le parti non risolte).

I ruderi per la loro stessa natura sono pronti a impastarsi con il presente. Così la contemporaneità prende senso proprio nel dialogo con l'antico e il procedimento stratigrafico dell'archeologia diventa metafora per il progetto.

Nel caso di Mantova, piazza Sordello, i ruderi dissotterrati di un'antica *Domus* sovvertono l'ordine del tempo; come un "avvenimento inaudito" aprono nuovi scenari, svelano prospettive prima celate. Lo scavo, quindi, destabilizza la continuità della storia e l'uniformità apparente del tessuto urbano e porta ad una nuova definizione formale della città.

Molti fili si intrecciano nella costruzione di un progetto. Si aprono sempre tante vie da esplorare, nuovissime e antichissime. Ci sono poi opere che riaffiorano spesso nel personale catalogo della memoria. Il *Danteum*, esprime un mondo intenso, profondo e magico, dove si è anche disposti a perdersi e a trovare tesori inattesi. Il progetto di Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri (1938) costruisce un viaggio dentro l'essenza primordiale delle opere di architettura, un mondo da cui è possibile imparare ancora e ancora. Si tratta di un cammino nell'architettura e nell'opera di Dante, che, come vasi comunicanti, permettono il travaso della materia: la selva oscura/sala ipostila, l'incontro con Virgilio/la costruzione delle colonne e poi via via il cammino verso la conoscenza/la biblioteca che sostiene il Purgatorio; l'ipostilo di cristallo verso il cielo... e così via. Un continuo rimando di figure architettoniche, che sopravvivono sotto gli strati del tempo e della memoria, messe in sequenza e magistralmente composte secondo le regole universali dei rapporti geometrici della sezione aurea.

Così il progetto in piazza Sordello costruisce spazi che evocano un ritorno al linguaggio geroglifico, una nuova architettura che parla un linguaggio segreto, una sorta di ricordo.

La pianta è un ideogramma, quasi una figura geometrica primordiale. I nuovi paramenti murari evocano i frammenti di una casa, quasi come nuove rovine, e creano un cammino che si sviluppa intorno ad una stanza, la stanza che contiene i reperti archeologici.

La Stanza è l'inizio dell'architettura. La Stanza è il luogo della mente, scriveva con gran poesia Louis Kahn. Nel progetto la stanza che ripara il frammento della *Domus*, evoca molteplici stanze: La stanza della poesia (Dante). La stanza di

Isabella d'Este nel Palazzo ducale di Mantova: il famoso Camerino. La sede di straordinarie raccolte d'arte e oggetti rari, dipinti, vasi, gemme, sculture, monete antiche. Le Stanze metafisiche di Giovanni Muzio (1930). La Stanza paradossale dello stravagante attico barocco-cubista che il miliardario Beistegui si era fatto costruire nel 1929 da Le Corbusier, sui tetti degli Champs Elysées. Meccanismo paradossale proveniente dalla stanza senza tetto della casa italiana, ma anche una macchina spaziale che genera inganno fra interno ed esterno.

Note:

Progetto di riqualificazione del lato sud di piazza Sordello e per la musealizzazione della nuova area archeologica (2014-2017). Tavolo tecnico: Comune di Mantova, Direzione Lavori pubblici, MIBACT – Soprintendenza belle arti e paesaggio per le provincie di Brescia, Mantova e Cremona, Segretariato regionale per Lombardia, Soprintendenza archeologia, Politecnico di Milano – Polo territoriale di Mantova.

Bibliografia:

Federico Bucci, Luisa Ferro, Grazia Facchinetti, Matteo Saldarini, Giuseppe Stolfi, Valerio Tolve, *Mantova nuovi frammenti per antiche rovine*, Araba Fenice, Cuneo 2020.
Id., *Il contributo della disciplina del progetto al lavoro di ricerca in aree archeologiche*, in AA.VV., *Il progetto di architettura come intersezione di sapere. Per una nozione rinnovata di patrimonio*, Napoli

Studi e linee guida di progetto, Progetto preliminare e definitivo coordinatore scientifico e direttore artistico Prof. arch. Luisa Ferro. Collaboratrici architetti Viola Bertini, Elena Ciapparelli, Marialuisa Montanari. Responsabile del procedimento Arch. Carmine Mastromarino, Comune di Mantova.
Progetto esecutivo Progettista delle strutture ing. Alberto Mani, Redazione del Progetto esecutivo arch. Luciano Pastorio.

2019.

Id., *Archeologia e composizione*, in AA.VV., M. Osanna e R. Picone (a cura di), *Restaurando Pompei. Riflessioni a margine del Grande Progetto*, pp. 365-368, L'Erma Bretschneider, Napoli 2018.

Id., *Le parole e i marmi*, in AA.VV., *Studi e progetti per Atene archeologica*, Araba Fenice, Cuneo 2008.



Paestum, Casa C II a cortile colonnato
(II secolo a.C.).

Dall'oikia alla casa mediterranea

Fabrizio Pesando

L'elaborazione di un sistema abitativo complesso in area mediterranea trova la sua prima manifestazione nel mondo greco e, in maniera sostanziale, nell'esperienza greco-coloniale, che interessò gran parte delle coste dell'Italia meridionale, della Sicilia e del Mar Nero a partire dalla metà dell'VIII secolo a.C. È soprattutto in area coloniale che si registrano le più antiche testimonianze di case articolate in cortile – dapprima chiuso e successivamente porticato – e gruppo di stanze residenziali e d'uso: la casa a *pastàs* (portico) diverrà in breve un modello architettonico di riferimento, con molteplici varianti, fino all'età ellenistica. I dati finora acquisiti sono concentrati in Sicilia fra l'VIII e il VI secolo (Megara Iblea; Naxos) e in Magna Grecia (Poseidonia; Siris), con abitazioni che si integrano perfettamente in un reticolo urbanistico regolare e ortogonalmente definito, come ben testimoniato nel caso di Himera¹. Meno significativa è la documentazione della madrepatria, a causa della lunga continuità di vita delle più importanti città greche (Atene, Sparta, Tebe, Corinto) o dei limitati scavi di abitato (Atene, pendici della Pnice e angolo sud-ovest dell'Agorà)². Una serie piuttosto coerente di testimonianze letterarie di ambiente attico e riferibili alla seconda metà del V secolo a.C. attesta la diffusa utilizzazione della casa a *pastàs* sia nelle abitazioni più lussuose (casa del banchiere Callia) che in quelle più modeste (Casa dell'agricoltore Eufileto)³. Di poco più recente rispetto agli impianti ippodamei del Pireo e di *Thurii* è la “rifondazione” della città calcidica di Olinto⁴: gli isolati regolari accolgono al loro interno case di diversa ampiezza, ma tutte organizzate intorno a un cortile sul quale si apre a nord un porticato (la *pastàs*), dietro a cui si dispongono uno o più stanze per la vita comune di tutta la famiglia e un settore d'uso (il *kitchen-complex*) formato da cucina, focolare e latrina; elemento immancabile di tutte le case di Olinto è la stanza per i banchetti maschili (l'*andròn*), collocato in un'area appartata del cortile, in modo da non interferire con le quoti-

diane attività domestiche e orientato verso ovest per sfruttare al meglio l'illuminazione serale. In ambito suburbano si collocano invece grandi residenze, come la Villa della Buona Fortuna, dai ricchi apparati decorativi, dove la *pastàs* si è ormai dissolta, lasciando luogo a un cortile dotato di portici che prefigura gli ampi peristili dell'età successiva. L'adozione di una nuova tipologia abitativa destinata alle classi più abbienti, che sarà normata nel manuale vitruviano come esemplificazione della "casa greca"⁵, si registra a partire dalla seconda metà del IV secolo a.C. Oltre all'adozione del cortile porticato sui quattro lati, diffuso ormai anche presso i ceti intermedi, la casa aristocratica raddoppia i propri spazi, destinando un cortile alle attività domestiche e un altro, più ampio e maggiormente decorato, agli incontri maschili, che motivano la distinzione vitruviana fra *gynaecoonitis* e *andronitis*. Un caso esemplare è costituito, ad Eretria, dalla Casa dei Mosaici⁶ e dai successivi "palazzi"⁷, ma non mancano testimonianze anche in area magno-greca (Casa ellenistica di Caulonia)⁸. Attardamenti e varianti al "modello ellenistico" sono riscontrabili in varie città d'età estesamente messe in luce dagli scavi: la *pastàs* viene allora fossilizzata nel portico settentrionale, al quale si dà maggiore profondità e su di essa si aprono le stanze più importanti della casa, ad eccezione dell'*adròn*, che piano piano scompare, sostituito da grandi saloni (gli oeci menzionati da Vitruvio). Casi ben noti di queste varianti o fasi transizionali fra la casa a *pastàs* e la casa a peristilio sono la Casa della Collina di Delo, risalente ai decenni finali del II secolo a.C. e un gran numero di abitazioni presenti nel Quartiere Ellenistico di Agrigento, che, da scavi recenti⁹, sappiamo in realtà essere stato in gran parte edificato fra II e I secolo a.C., quando ormai la città apparteneva formalmente a Roma da più di un secolo. Una più semplice organizzazione interna degli spazi abitativi documentano alcune "rifondazioni" o fondazioni di IV e III secolo a.C.; sono i casi di Priene in Asia Minore¹⁰, di Kasso-pe in Epiro¹¹ e di Finziade in Sicilia¹², dove le case si articolano in cortile, portico e stanze di soggiorno disposte su due piani; occorre però precisare che la serialità con cui sono stati ricostruiti interi settori urbani poggia su scarse basi documentarie, mentre è talvolta testimoniato un rapido sviluppo delle proprietà immobiliari in direzione della creazione del sistema

gynaekonitis-andronitis. Particolarmente interessante è la ricezione del modello greco in area “indigena”; recenti studi hanno mostrato come la casa a *pastàs* sia stata ampiamente utilizzata dalle aristocrazie lucane fra IV e II secolo a.C.¹³, mentre anche la stessa casa ad atrio di tradizione etrusco-italica può rappresentare una eccezionale variante della più antica casa a *pastàs*, che oggi sappiamo essere ben nota in ambiente etrusco e durante l’età arcaica grazie alle scoperte effettuate a di Ficana¹⁴ e a *Gabii* (Regia dei Tarquini¹⁵). In età imperiale la casa a peristilio o a cortile colonnato si impone come la tipologia abitativa più diffusa in tutta l’area mediterranea; di fatto essa è presente in area orientale ed anche in Italia e in tutte le Province. Le grandi abitazioni aristocratiche di Italica¹⁶, città di origine di Traiano e Adriano, o le modeste abitazioni seriali di Thamugadi sono centrate rispettivamente su ampi peristili o piccoli cortili porticati che rimandano a quei lontani modelli ellenistici fissati con molteplici varianti fra il IV e il II secolo a.C., periodo che possiamo considerare di formazione per lo sviluppo dell’antica “casa mediterranea”.

Note:

¹ Sulla documentazione delle colonie occidentali si veda Fabrizio Pesando, Gabriel Zuchtriegel (a cura di), *Abitare in Magna Grecia: L'età arcaica*, ETS, Pisa 2020.

² Per le case d’età classica scavate ad Atene fra l’Agorà, le pendici dell’Areopago e la Pnice si rimanda a Emanuele Greco (a cura di), *Topografia di Atene. Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III secolo d.C.*, 1: *Acropoli-Areopago-Tra Acropoli e Pnice*, Pandemos, Atene-Paestum 2010.

³ Sulle descrizioni antiche delle case d’età classica cfr. F. Pesando, *La casa dei Greci*, Milano 2006 e F. Pesando, *L’oikos greco: la descrizione degli Antichi*, in Carmelo Malacrino, Maurizio Cannatà (a cura di), *Oikos. La casa in Magna Grecia e Sicilia*, MArRc Cataloghi 11, Rubbettino, Reggio Calabria 2018, pp. 41-50.

⁴ Sugli scavi di Olinto e i quartieri abitativi: David Moore Robinson, *Excavations at Olynthus, VIII. Domestic and Public Architecture*, Baltimore 1946 e N. Cahill, *Household and city organization at Olynthus*, Cambridge University Press, New Haven 2002.

⁵ Vitruvio, 6, 6.

⁶ Pier Ducret, *Eretria VIII. Le quartier de la Maison aux mosaïques*, Editions Payot Lausanne, Losanna 1993 e F. Pesando, *Eretria*, in E. Greco (a cura di), *La città greca antica*, Donzelli Editore, Roma 1999, pp. 107-109.

⁷ Karl Reber, *X. Eretria Die klassischen und hellenistischen Wohnhäuser im Westquartier*, Editions Payot, Losanna 1998.

⁸ Casa dell’insula 1 scavata da Paolo Orsi. Sulle abitazioni di Caulonia sintesi in Mollo F., *Guida archeologica*

della Calabria antica, Rubbettino, Catanzaro 2018, pp. 394-396.

⁹ Giuseppe Lepore, *Agrigento 1. Quartiere ellenistico-romano: insula III. Relazione degli scavi e delle ricerche 2016-2018*, Edizioni Quasar, Roma 2019.

¹⁰ Theodor Wiegand, Hans Schrader, Priene, Deutscher Kunstverlag, Berlino 1904 e W. Hoepfner, E.-F. Schwandner, *Haus und Stadt in klassischen Stadt*, Berlino 1989.

¹¹ Sotiris Dakaris, *Kassope. Neoterer anaskaphes (1977-1983)*, Giannina, 1989.

¹² Gioacchino Francesco La Torre, Fabrizio Mollo (a cura di), *Finziade I. Scavi sul Monte Sant’Angelo di Licata (2003-2005)*, Bretschneider Giorgio, Roma 2013 e sintesi in G. F. La Torre, *La casa tra ellenismo e romanizzazione*, in C. Malacrino, M. Cannatà (a cura di), *Oikos. La casa in Magna Grecia e Sicilia*, MArRc Cataloghi 11, Rubbettino, Reggio Calabria 2018, pp. 92-94.

¹³ Oliver De Cazanove, *Civita di Tricarico I. Le quartier del la Maison du monolithe et l’enceinte intermédiaire*, Ecole Française de Rome, Roma 2008, pp. 122-130.

¹⁴ Carlo Pavolini, *Ficana: edificio sulle pendici sud-occidentali di Monte Cugno*, in *Archeologia Laziale IV*, Roma 1981, pp. 258-268.

¹⁵ Marco Fabbri, *La Regia di Gabii nell’età dei Tarquini, in Babesch. Bulletin Antieke Beschaving*, BABESCH, Supplement 29, pp. 225-241.

¹⁶ Fabrizio Pesando, *Cinque pezzi facili sulla casa romana (studi e conferenze 1999-2018)*, Università degli Studi di Napoli L’Orientale, Napoli 2020.



Concorso di progettazione “Lavori di riqualificazione e valorizzazione dell’area Archeologica e dell’Antiquarium di Tindari”.

La forza del contesto

Luigi Franciosini

«Ci sono luoghi, che, esaminati su una mappa, ti fanno sentire per un breve istante un'affinità con la Provvidenza, luoghi in cui la storia è inevitabile». [I. A. Brodskij]¹

«Non è sempre necessario che il vero prenda corpo; è già sufficiente che aleggi nei dintorni come spirito e provochi una sorta di accordo come quando il suono delle campane si distende amico nell'atmosfera apportatore di pace». [J. W. Goethe]²

Il progetto di concorso per la valorizzazione dell'area archeologica di Tindari, un'antica città di fondazione della Magna Grecia (IV secolo a.C.), situata sul versante della Sicilia tirrenica tra i golfi di Patti e Milazzo in vista delle isole Eolie, propone, tra l'affollarsi di risonanze evocative di senso del tempo, una riflessione sul ruolo inscindibile che la forma della terra stabilisce con la forma della città. Il nostro progetto si spiega e si dimostra nei suoi esiti formali a partire dalle *increspature del suolo*.

In tal senso vogliamo affermare che la forma della terra, qui a Tindari come altrove, rappresenta la condizione prima che induce la forma della città. E in particolar modo ciò è vero quando la nostra osservazione si posa sulla *urbs vetus* e sui nessi che stringono la topografia e la geologia a divenire gli elementi ordinatori del suo farsi. Gli antichi costruttori dovevano avere una sensibilità e un sentimento per queste qualità: nel momento in cui fondavano le loro città, costruivano i loro templi, le loro cattedrali, sembra che a guidare la scelta dei luoghi fosse la determinazione che questi dovessero possedere la forza di provocare un sentimento, la forza di elevare il suolo a segno, la topografia a città, l'architettura a rito, di spiegare attraverso la composizione dell'organismo l'interdipendenza tra geografia, città e suolo.

L'azione del fondare l'architettura sulla terra richiede

una chiara strategia insediativa, una razionalità ordinatrice, un'abilità d'orientamento sul contesto: adeguare, modellare per sottrazione e aggiunta, per scavo e accumulo la materia, nell'obiettivo di dar forma e dimensione alla realtà costruita. Sembrerebbe quindi del tutto illusorio poter esprimere un giudizio estetico intorno all'immagine della città senza richiamare alla nostra attenzione il significato di bellezza come luogo di convergenza materiale e spirituale di questo patto narrato nelle forme dell'architettura: immagine concreta e misurabile del legame che la città realizza con la forma del suolo, sostanza dell'accordo armonico tra materia, tettonica e spazio.

Il progetto per l'area archeologica di *Tyndaris* trova il suo fondamento ideativo e conformativo nel riconoscimento del carattere antico del territorio, del rapporto tra gli elementi naturali e le tracce materiali depositate nel tempo, dell'archeologia e dello spazio abitato: uno scenario che osservando i disegni Jean-Pierre Louis Laurent Houël (1735-1813), le memorie e le cartografie dell'abate Francesco Ferrara (1767-1850), le illustrazioni di Domenico Lo Faso (1783-1863), e le bellissime fotografie in bianco e nero d'inizio ventesimo secolo, si mantiene paesaggio millenario: sfondo evocativo, solenne e bucolico almeno fino agli inizi del ventesimo secolo: un paesaggio primitivo, spoglio, attraversato dal vento, punteggiato d'arbusti d'agave e ulivi, da maestose rovine, da poveri borghi agricoli sparsi sul pianoro (Il borgo di Tindari e di Rocca Femmina), e da una bella casa gentilizia arroccata intorno al Santuario. Un racconto disperso lungo il crinale dell'antica città in bilico tra la terra e il mare.

Comparando quelle immagini identitarie del sentimento epico evocato da quella terra, con le sensazioni d'oggi, si avverte l'irruzione, in quel paesaggio, d'una mutazione radicale dell'aspetto fisico che assume i tratti di un tradimento alla fedeltà del luogo, alla fedeltà dei sentimenti stratificati nella coscienza e nella memoria. A produrre quella trasformazione, quel disorientamento furono in buona parte le stesse istituzioni di tutela che col nascere del Parco Archeologico di Tindari, con la buona intenzione di proteggere e favorire la frequentazione bella e gradevole del sito, misero in atto un accordo tra le attività di restauro monumentale e la pian-

tagione di cipressi e pini in modo da far sentire l'influenza della vegetazione come strumento di ambientamento dell'archeologia. Da allora il colle di Tindari, il teatro, la basilica, le rovine delle domus, si sarebbero mostrati tutti avvolti da un fitto bosco di cipressi e pini. Un luogo estraniato dal contesto territoriale, dall'asprezza "ingenerosa" di quei suoli antichi, dagli orizzonti aperti ai monti Nebrodi e alle sagome cerulee di Vulcano. Bisognava ricondurre il luogo a verità, fare un salto indietro, verso l'origine: «far affiorare le nervature segrete delle cose»³.

Il luogo una volta occupato dal sentimento del sacro ancora non è del tutto perduto: «[...] resta la battigia e su di essa il tramonto [...]»⁴. In quella dimensione instabile e vaga del bagnasciuga, vi è ancora la forza dell'attrazione, l'inesauribile ricchezza del riconoscere, riannodare, collegare ciò che è stato separato.

«[...] In questo contesto il progetto lavora alla ricostituzione di una sorta di paesaggio nativo, un paesaggio brullo e aspro in cui si ergono le grandi mura megalitiche: un progetto che è organizzazione di suolo molto più che edificio, quasi totalmente ipogeo, con terrazze che si aprono alla vista. Come richiesto dal bando, il progetto si muove in due parti: una struttura terrazzata che si incunea nella zona della attuale entrata e ricrea il museo e dei servizi al pubblico e una seconda struttura nella parte occidentale oltre il teatro che ospita servizi al teatro, laboratori museografici e uffici [...]» [A. Saggio]⁵.

Note:

¹ Poeta, saggista, drammaturgo russo, naturalizzato statunitense.

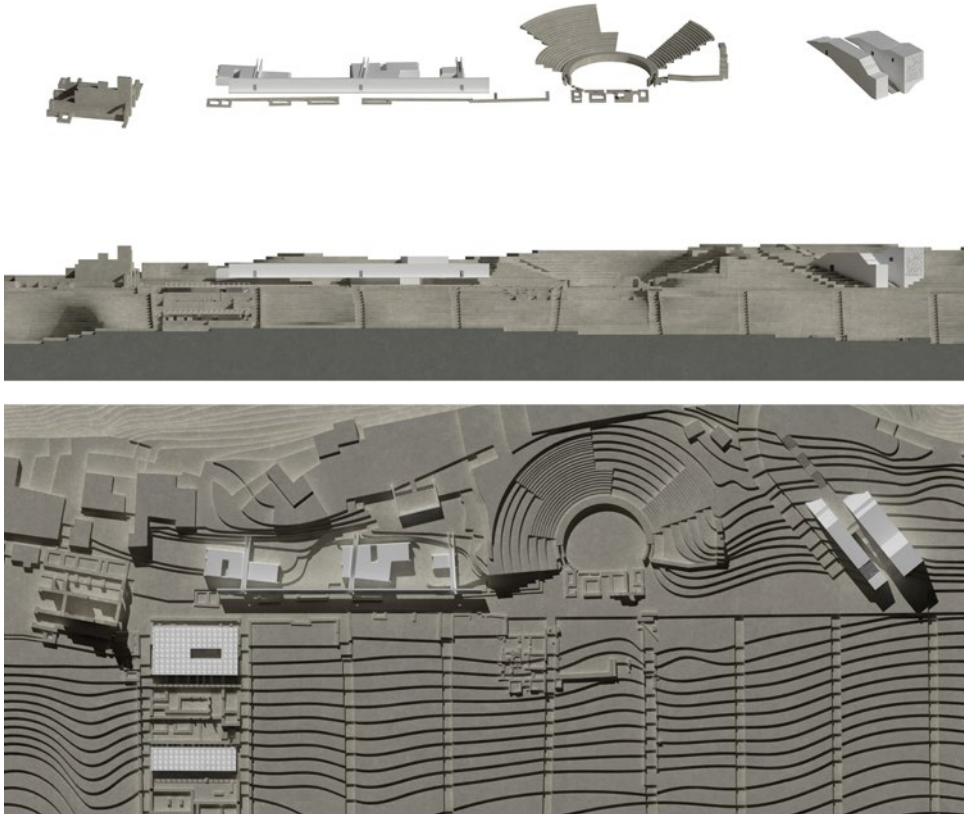
² Scrittore, poeta e filosofo tedesco.

³ Ernst Jünger, *Foglie e Pietre*, in F. Cuniberto (a cura di), Adelphi, Milano 2019.

⁴ Ernst Jünger, *Al muro del tempo*, in A. La Rocca, A. Grieco (a cura di), Adelphi, Milano 2020.

⁵ Teorico e storico dell'architettura e accademico italiano.

Il progetto è stato elaborato in occasione del concorso di progettazione "Lavori di riqualificazione e valorizzazione dell'area Archeologica e dell'Antiquarium di Tindari". Per la progettazione architettonica: Luigi Franciosini (capogruppo) e Cristina Casadei; con: Marta Faienza, Angelica Zizzi, Alessandra Reggiani, Luca Argentieri, Alessandro Bergami; consulenti: Antonino Saggio, Michele Zampilli, Michele Fasolo



Progetto per l'area archeologica di Tindari.

Tyndaris. Monumento-Città-Paesaggio

Marco Mannino

Il progetto che descrivo affronta una questione centrale nella storia dell'architettura: il difficile e irrisolto problema del rapporto antico-nuovo, architettura-archeologia, tradizione-innovazione. Interrogarsi su ciò significa ripensare all'importanza del rapporto dialettico tra memoria e rinnovamento.

La peculiarità dell'area archeologica di Tindari è nella sua straordinaria collocazione geografica. Un luogo che l'antica città greca di *Tyndaris* interpretava ed esaltava con la sua *forma urbis* e la disposizione delle sue aree monumentali, esprimendo e richiamando il carattere di teatralità delle più famose città ellenistiche. Un sistema insediativo e morfologico che si definiva attraverso un rapporto sintattico e semantico tra le forme costruite della città e le forme della natura. A Tindari quel che resta dell'antico insediamento non restituisce pienamente il senso di questo rapporto: le tracce topografiche e le "rovine" del Teatro, della "Basilica" e delle *insulae*, collocate in prossimità del decumano superiore sono tracce evocative, ma non eloquenti a ribadire quel carattere di teatralità originario.

Il progetto si articola in tre distinte parti: il *Lapidarium*; l'edificio di accesso al Parco; la copertura delle Terme. Attraverso le forme "nuove" del progetto e la loro disposizione rispetto alle forme "antiche" e al paesaggio che le contiene, la nuova proposta prova a riaffermare la condizione identitaria di Tindari.

Il *Lapidarium*, destinato ad accogliere i resti del *frons scenae* e altri frammenti archeologici è collocato a monte del decumano superiore, nell'area compresa tra il Teatro e la Basilica. Una zona del parco archeologico che oggi accoglie l'*Antiquarium* e gli altri edifici di servizio – edifici "modesti" e incapaci di stabilire relazioni significative sia tra loro, sia con la giacitura del decumano e lo spazio aperto del promontorio. È l'area più acclive, oggi caratterizzata da un piccolo bosco fitto di vegetazione; un'area che definiva il limite superiore della

città delimitata dal percorso di “crinale” sul tracciato delle antiche mura; un’area connotata dai capisaldi urbani lungo il decumano del Teatro e della “Basilica”.

Lo spazio scavato del Teatro aperto sul paesaggio di Capo Milazzo e delle isole Eolie, e i resti della “Basilica” che definiva l’ascesa all’acropoli dove oggi è collocato il Santuario, sono rimessi in tensione dal nuovo *Lapidarium*. Si tratta di un “muro”, o meglio una trave-parete sospesa sui ruderi del margine urbano che misura lo spazio tra i due monumenti evocando la spazialità del decumano superiore.

Una struttura portata da tre coppie di travi-parete trasversali che riprendono la giacitura dei tracciati delle *insulae* e ospitano funzionalmente al loro interno dei percorsi che conducono dallo spazio del bosco al ballatoio del *Lapidarium*, permettendo di guadagnare la vista sulla *plateja* commisurata alla bellezza e alla vastità del paesaggio naturale.

I nuovi edifici che assumono il valore di struttura di fondazione del sistema sospeso delle travi-pareti dei percorsi e del *Lapidarium*, sono concepiti come campate spaziali contenute tra muri massivi “stereotomici”, disposti seguendo le curve di livello e configurati per richiamare le opere di sostruzioni del luogo. Il valore massivo della costruzione muraria è evocato anche nella proposta elaborata per l’edificio destinato ad accogliere gli altri servizi necessari alle attività ricettive del parco.

Questo edificio costruisce la “porta” di accesso e si configura come un sistema di podi “belvedere” che emergono dal terreno scosceso. La forma massiva, che richiama la posanza delle vicine mura di fortificazione, si modella plasticamente definendo scale di raccordo e piani di sosta, luoghi di affaccio verso l’area archeologica e il paesaggio costiero. Un *dromos* incide longitudinalmente il corpo dell’edificio e collega il decumano superiore alla quota alta di accesso al parco.

Le coperture delle Terme e degli altri ambienti per i quali veniva richiesta una protezione stabile, sono concepite come piani orizzontali poggiati su segmenti di muri esistenti o elevati in corrispondenza di strutture esistenti, selezionati in ragione della loro capacità di descrivere e gli spazi rappresentativi della costruzione. Per le Terme il “luogo” selezionato è quello del peristilio: i muri individuati ed elevati per soste-

nere la struttura di copertura delimitano lo spazio del cortile lasciandolo però aperto verso il paesaggio.

Le coperture sono concepite come strutture reticolari spaziali in legno, l'intradosso è definito da un piano continuo: un "velario" che protegge e regola la quantità di luce necessaria. Nelle Terme, in corrispondenza del "vuoto" del cortile, il velario rigira e misura lo spessore della struttura di copertura evocandone la spazialità originaria.

Note:

Il progetto è stato elaborato in occasione di una consultazione pubblica: Lavori di riqualificazione e valorizzazione dell'area archeologica e dell'Antiquarium di Tindari (Patti), Concorso di progettazione in due fasi. Progetto elaborato con la consulenza di architetti progettisti, storici e archeologi.

Per la progettazione architettonica: Domenico Cristofalo Domenico, Franco Defilippis, Marco Mannino, Carlo Moccia, Antonio Nitti; per gli aspetti storici e archeologici: Antonello Fino, Gioacchino Francesco La Torre, Monica Livadiotti, Valentina Santoro.



Archeologia in scena.

Archeologia in scena

Massimo Ferrari

Il nostro fare nei confronti dell'archeologia, il nostro agire così come il nostro insegnare – come autori ancora prima che come architetti – è sempre accompagnato, come guida sicura e solida, da una precisa idea che lega, senza paura e in un certo senso senza una necessaria gerarchia preconcetta, le tracce celate sotto di noi ai segni contemporanei; il passato più lontano a quello che ancora faticosamente non trova spazio nel disegno del paesaggio, nelle nostre città e nei nostri musei. Spesso lo spettro di queste tracce immobilizza qualsiasi possibilità d'immaginazione, trattenendo, in anticipo, l'ambizione verso nuovi palinsesti, come se ciascuna età contemporanea rispetto a domande ed esigenze proprie, non ci avesse dimostrato a sufficienza quanto la sovrapposizione stessa delle epoche, nel loro confronto serrato e alle volte addirittura apparentemente sfrontato, possa racchiudere in nuovi luoghi il valore maggiore dell'architettura costruita, della memoria, come della storia. Una consapevolezza e una libertà progettuale, studiata e ammirata in molte architetture del passato capaci di assommare in *unicum* qualità e materia di ciascuna epoca, il Tempio di Apollo ora Cattedrale di Siracusa, uno dei massimi esempi, come processo critico di selezione rispetto al permanere di solo alcuni segni ricomposti a nuova vita. La scelta, ancora una volta, come principale azione, del progetto di architettura.

Eppure, spesso, ci chiediamo cosa fare di queste rovine, come poter agire di fronte a frammenti di un passato remoto ancora presente nelle città italiane e sempre più di frequente considerati solo come una scomoda eredità. L'eterno scontro tra i sostenitori della museografia *in situ* o, all'opposto, della ricollocazione in una delle tante sedi museali dedicate all'archeologia, sposta senza dubbio l'attenzione dal come al dove, illudendo la possibilità di una soluzione univoca che ancora una volta possa diventare norma a cui adeguarsi.

Ma forse, se il *dove* non può che assecondare un illu-

minato caso per caso e la ridiscussione sempre nuova sull'adeguatezza delle due strade percorribili, il come necessita di una sempre più seria riflessione generale per non obbligare all'adorazione cieca di oggetti in fondo spersonalizzati da ciascuna epoca e imporre, al contrario, uno sguardo ideale capace di immaginare nel futuro il vero valore di questa narrazione scolpita. Una ricomposizione che, con Aldo Rossi, crediamo in parte opera di invenzione¹.

In questo modo la presenza sincronica delle evidenze archeologiche e dei dispositivi architettonici, immaginati per proteggerne materialità e significati, ha portato al bisogno crescente di una riflessione sui modi più adeguati alla nostra epoca di consentire la fruizione degli spazi dell'archeologia e agevolare il godimento di questi beni da parte di una comunità sempre più ampia di non addetti ai lavori².

Mettere in scena non solo ciò che la terra ha restituito, ma anche e soprattutto quello che accade "dietro le quinte" – ovvero tutti i processi che ne hanno permesso la restituzione, dallo scavo alle attività di primo intervento – significa coinvolgere, *in situ*, la collettività nel processo di studio degli archeologi nell'atto del suo svolgimento, in fieri. Lo scavo archeologico diventa luogo di ricerca e di visita attraverso l'architettura che traduce con le sue forme alcune riflessioni sempre più ricorrenti sulla forza del contesto e sulla capacità didattica del cantiere di scavo che diventa visibile, accessibile e comprensibile a tutti i cittadini³.

Dall'altra parte la possibilità di arrendersi onestamente, di fronte a pochi frammenti ritrovati, ad una musealizzazione più canonica capace di non perdere la qualità offerta dal progetto di architettura seppur alla scala più minuta. In questo senso l'ipotesi di ricostruzione e riallestimento del Monumento funebre Sarsinate all'interno del museo Archeologico di Mantova⁴ – ricerca frutto della collaborazione tra il Politecnico di Milano Polo Territoriale di Mantova e il Museo stesso – si pone come sperimentazione di un concreto lavoro in sinergia capace di una precisa realizzazione e la dimostrazione di un necessario legame tra la ricerca accademica e le istituzioni culturali deputate a prendersi cura delle nostre città.

Il punto di vista del progetto – come guida certa della rappresentazione ottenuta – trasla quindi la flessibilità della

messa in scena immaginata fino alla fondazione di un teatrino⁵ stabile, di una serie di punti di riferimento che ancorano nello spazio predefinito del sistema museale di Palazzo Ducale, lo sviluppo riordinato del Monumento Sarsinate.

Il monumento ricostruito da un numero discreto di frammenti mostra da prima il dorso, contornato e definito come una quinta scenografica, una scatola magica capace di accogliere i frammenti più vicini alla messinscena finale. Pietre giustapposte e strutture di sostegno in ferro compongono lo spazio ancora domestico dell'archeologo.

La grande scena finale, solo in apparente fuori scala, si può godere dopo il confronto con i modelli ricostruttivi e i disegni ingigantiti, superata la cornice abitata, rivolgendo lo sguardo all'indietro. La ricostruzione reale di questo frammento di storia guarda la città, sollevata da terra come s'immagina fosse il podio romano originale, e alla città è rivolta.

Note:

¹ "Il mio interesse per l'archeologia è sempre stato più forte dell'interesse per la storia. L'archeologia presenta sempre una ricostruzione nel senso che ci spinge ad una ricostruzione. Questo processo è tipico dell'architettura. Di fronte ad una serie di elementi archeologici il disegno della ricomposizione è opera di invenzione che utilizza un materiale. Naturalmente questo materiale è straordinario, esso stesso è memoria e possiede una bellezza in sé" in "Aldo Rossi, *Q/A*, 14 Architettura 5 novembre 1972 - 31 dicembre 1972" in A. Rossi, *I Quaderni Azzurri 1968-1992*, F. Dal Co (a cura di), Electa/The Getty Research Institute, Milano 1999.

² Con questa finalità, individuando in discipline affini come il restauro alcune buone pratiche che concorrono alla condivisione dei saperi, si sta ri-

flettendo sempre più concretamente sulla possibilità di trasformare in occasione le opere necessarie.

³ Su questi temi Andrea Carandini, da archeologo, ha dedicato tutta la sua attività di ricerca teorica e operativa che ha trovato nel lavoro di Franco Minissi una prima interpretazione disciplinare.

⁴ Progetto di Massimo Ferrari e Claudia Tinazzi, collaboratori: Lorenzo Brunetti, Annalucia D'Erchia.

⁵ Il riferimento alla figura del "Teatrino" muove le sue ragioni disciplinari nella ricerca condotta da Aldo Rossi sul Teatrino Scientifico ed è sostanziata in ambito interdisciplinare nella ricerca di alcuni artisti, Fausto Melotti tra tutti, che individuano in questo dispositivo una profonda possibilità compositiva e narrativa.

Bibliografia:

Franco Minissi, *Il museo fuori dal museo*, in *Museologia* 11-12-13-14, *Rassegna di studi e ricerche a cura del Centro di studi per la Museologia*, Università Internazionale dell'Arte. Redattori Luisa Becherucci e Luciano Berti, pp. 9-11, Edizioni Scientifiche Italiane S.p.A., Napoli 1980.

Franco Minissi, *Conservazione Vitalizzazione Musealizzazione*, Multigrafica Editrice, Roma 1988.

Aldo Rossi, *I Quaderni Azzurri 1968-1992*, Dal Co F. (a cura di), Electa/The Getty Research Institute, Milano 1999.

Andrea Carandini, *La forza del contesto*, Editori Laterza, Bari 2017.

Claudia Tinazzi, *Mantova: archeologia in scena. La ricostruzione del Monumento funerario Sarsinate* in ANANKE, vol. 85, pp. 64-69.



Immagine zenitale del modello del progetto "Comporre con l'antico. Kos città archeologica".

Comporre con l'antico

Carlo Moccia

Di recente ho avuto l'occasione di fare un progetto per l'area archeologica della città di Kos, nella omonima isola del Dodecaneso. Kos è stata uno straordinario esempio di città ellenista. Con il nostro progetto¹ abbiamo provato ad interpretarne la identità contemporanea di città archeologica.

Riflettere su questa esperienza può essere utile per capire come la presenza dell'antico indirizzi l'azione del progetto. A me sembra che, nei luoghi dell'antico, la finalità del progetto si sposti da una tensione fondativa ad una tensione interpretativa del senso delle forme. Il progetto, accogliendo l'invito con cui le forme dell'antico si propongono a noi, può restituirne, rafforzandolo, il valore e il senso già affermato.

Ciò non esclude che il progetto introduca "differenze" nella ri-scrittura dei luoghi dell'antico. Queste differenze definiscono il "nuovo ordine" che struttura la relazione inedita tra le forme antiche e quelle della città contemporanea.

Kos, per l'estensione e la rilevanza dei reperti presenti in ambito urbano, costituisce uno dei più importanti casi di città archeologica nel Mediterraneo. Gli scavi sino ad ora effettuati, nonostante siano sostenuti da una profonda conoscenza archeologica, si dispongono in modo episodico nella città, risultando di fatto incapaci sia di rimandare ai rapporti urbani stabiliti nella città ellenista, sia di inaugurare rapporti inediti con la città contemporanea. I ruderi archeologici, seppur restaurati "scientificamente" (adottando le tecniche dell'anastilosi), non riescono a restituire il valore dello spazio urbano che ha connotato in modo così significativo l'esperienza della città ellenista. L'intenzione più generale che ha animato il nostro progetto è di riconfigurare il sistema insediativo della città ellenista, attraverso la costituzione di "parti di dimensione conforme" (parti composte da ruderi restaurati e nuove architetture che ne rafforzano il senso).

Il sistema insediativo della città ellenista era caratterizzato dalla relazione che i complessi urbani dell'*agorà* e del

ginnasio, stabilivano con la forma orografica. Il bacino del porto costituiva il fulcro della relazione tra due grandi architetture urbane orientate secondo giaciture differenti e disposte a modo di “sostruzione” del rilievo collinare sul quale era costruita l’antica acropoli: il complesso composto da strada colonnata/*agorà* e quello composto da ginnasio/palestra/stadio.

L’azione trasformativa del progetto *Kos città archeologica* si articola in riferimento a tre ambiti urbani: la strada colonnata-*agorà*, il ginnasio-palestra-stadio, la “città murata” (costruita a ridosso del bacino portuale) caratterizzata dalla sovrapposizione di scrittura urbane differenti (ellenista-bizantina-araba-italiana). Il tema che abbiamo affrontato con il primo progetto è quello della riconfigurazione dello spazio dell’*agorà*.

L’obiettivo è perseguito attraverso la liberazione dell’area dalle costruzioni e dalle infrastrutture viarie moderne (sino all’innesto della strada *agorà*) e la definizione dei “tratti essenziali” del bordo che delimitava lo spazio. Nella città antica i porticati delle *stoài* definivano il valore spaziale dell’*agorà* sviluppandosi lungo il suo perimetro. Alle spalle dei portici, uno spessore costruito, costituito da stanze fittamente iterate, rafforzava il valore del recinto.

L’incrocio tra decumano (strada colonnata) e cardo (orientato verso il mare) era essenziale per stabilire la relazione tra lo spazio isotropo dell’*agorà* e lo spazio assiale della strada colonnata che conduceva alle porte della città. Per questo il progetto propone di ricostruire il limite architettonico dello spazio dell’*agorà* sui lati sud ed est.

Riprendendo il sedime di quelle antiche, due “nuove” *stoài* si dispongono su questi lati. Le colonne che costruivano il portico delle *stoài* sono restaurate (o ricostruite adottando le tecniche dell’anastilosi) sino all’altezza della trabeazione. Dietro le colonne, una piattaforma basamentale, costruita in struttura metallica e rivestita con lastre lapidee, si poggia al suolo su radi sostegni (muniti di isolatori sismici), interrompendosi per inglobare le tracce dei muri antichi. La piattaforma basamentale, che insiste sul sedime delle antiche *stoài*, definisce una quota unitaria di appoggio per i “muri” delle stanze delle nuove *stoài* (che risultano così protetti dalle scosse telluriche frequenti su quest’isola).

I “muri” sono costituiti da una parete-trave in acciaio rivestita con lastre di marmo nero. La parete-trave si sagoma nella parte inferiore accogliendo (senza poggiarvi) i ruderi dei muri antichi che vengono restaurati. I “muri” fungono da fondale alla teoria delle colonne (ricollocate nella posizione originaria) ma anche da supporto per i frammenti archeologici che vengono ricollocati *in situ*. Le stanze della “nuova” *stoà* orientale, aperte al cielo, si concatenano a comporre un giardino segreto in cui natura e ruderi archeologici convivono. Le stanze della “nuova” *stoà* meridionale si aprono invece alla relazione con la bella campagna mediterranea che lambisce la Kos contemporanea.

In generale la quota archeologica dell'*agorà* risulta ribassata (di una misura variabile tra due e tre metri) rispetto a quella della città contemporanea che la lambisce sui lati a nord, ad est e ad ovest.

Ciò determina la necessità del contenimento del terreno lungo il perimetro dello scavo. Un bordo “cavo” (abitabile) si sviluppa, alla quota archeologica lungo il limite a nord e ad ovest dello scavo, generando una profonda ombra che divide tra loro due parti di città: in alto, “sospesa” sullo scavo archeologico, la città contemporanea; al di sotto della linea di terra, la città dell'antico. Questa architettura del bordo si poggia sul suolo archeologico articolandosi in sezione a forma di “C”. Il piano verticale si dispone contro la terra contenendone la spinta, il piano orizzontale superiore è un profondo aggetto portato dalla parete verticale, quello inferiore costituisce un generoso “piede” di appoggio al suolo (evitando ulteriori scavi per la fondazione). Alla quota della città, il piano di copertura definisce un camminamento dal quale ci si affaccia sull'area archeologica. Alla quota archeologica, il “cavo” accoglie i visitatori permettendo una contemplazione delle rovine non distratta dall'incombenza della città contemporanea. Scale e rampe, collocate nei punti opportuni, raccordano la quota archeologica con quella della città contemporanea.

Note:

¹ Progetto elaborato all'interno del Laboratorio di Laurea “Comporre con l'antico. Kos città archeologica” (relatore: Carlo Moccia; correlatore: José Ignacio Linazasoro; studenti: Domenico Cristofalo, Nicoletta De Rosa, Roberta Gaetani, Walter Lollino,

Nicolò Montuori, Giancarlo Sgaramella) del CdLM in Architettura del DICAR - Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura del Politecnico di Bari, nell'A.A. 2017-2018.

Bibliografia

- Marco Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea*, vol. I e II, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2008.
- Massimo Cacciari, *La città*, Pazzini Editore, Rimini 2004.
- Renato Capozzi, *Lo spazio universale di Mies*, Lettera-Ventidue, Siracusa 2020.
- Renato Capozzi, *L'idea di riparo*, Clean, Napoli 2012.
- Giovanna Crespi, Nunzio Dego (a cura di), *Giorgio Grassi. Opere e progetti*, Mondadori Electa, Milano 2004.
- Vittorio Gregotti, *Sulle Orme di Palladio*, GLF Laterza, Bari 2000.
- Carlos Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Clup, Milano 1990.
- Carlos Martí Arís, *Silenzi Eloquenti. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2002.
- Carlos Martí Arís, *Pabellón y patio, elementos de la arquitectura moderna*, da Dearq no.2, Barcelona 2008, pp. 16-27.
- José Rafael Moneo, *Inquietudine teoria e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, A. Mondadori Editore, Milano 2005.
- Antonio Monestiroli, *La metopa e il triglifo. Nove lezioni di Architettura*, Laterza, Roma-Bari 2004.
- Adolf Loos, *Parole nel vuoto*, Adelphi Edizioni, Milano 1972.
- Riccardo Palma, Carlo Ravagnati, *Atlante di progettazione architettonica*, CittàStudi Edizioni, Torino 2014.
- Paolo Portoghesi, *Natura e architettura*, Skira, Milano 1999.
- Paolo Portoghesi, *Aldo Rossi. Il teatro e la città*, Sagep Editori, Genova 2021.
- Franco Purini, *Comporre l'architettura*, GLF Laterza, Bari 2000.
- Ludovico Quaroni, *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, Mazzotta, Milano 1977.
- Aldo Rossi, *L'Autobiografia Scientifica*, Il Saggiatore, Milano 1995.
- Christian Norberg-Schulz, *Genius loci*, Electra, Milano 1979.
- Christian Norberg-Schulz, *L'abitare*, Electra, Milano 1984.

La composizione architettonica al primo anno : esperienze di laboratorio tra luogo e memoria / a cura di Pasquale Abbagnale, Davide Apicella, Maria Fierro, Francesca Spacagna. – Napoli : FedOAPress, 2022. – 205 p. : ill. ; 23 cm. – (Teaching Architecture ; 5).

Accesso alla versione elettronica:

<http://www.fedoabooks.unina.it>

ISBN: 978-88-6887-134-5

DOI: 10.6093/978-88-6887-134-5

immagini

Le immagini sono elaborazioni degli studenti dei corsi di Laboratorio di composizione architettonica e urbana 1A-1B-1C-1D, a.a. 2020/2021:

L. G. Aleo, M. Amato, R. Amore, A. Angelino, E. Arnone, F. Ascione, S. Autieri, S. Autuori, C. Aversa, S. Bardaro, R. Battaglia, D. Bernardi, C. Bifulco, V. Birra, L. Boccola, A. Bonora, R. Califano, C. Camele, M. Capasso, A. Capobianco, E. Caputi, L. Carbone, C. Carputo, M. Casoria, V. Cassese, F. Castiglia, L. Catello, F. Cerbone, N. Cerciello, V. Chierchia, F. Cimino, A. Cinotti, D. Cirelli, F. Colella, L. Conte, A. Corea, R. Cozzolino, N. Criscuolo, F. Cuozzo, L. Castiello, V. Coppola, P. D'ambrosio, E. D'ammora, L. D'angelo, P. D'antuono, D. D'avella, E. D'avino, G. De Angelis, M. De Florio, F. De Maio, C. De Marco, M. De Mieri, S. De Petrillo, A. C. A. De Vita, G. Del Prete, F. Della Cerra, D. Desiderio, L. Devoto, V. Di Cicco, M. Di Martino, C. Di Senna, L. Donascimento, C. Donnarumma, S. El Bouciri, M. Ercolano, F. Esposito, A. Esposito, G. Esposito, M. Fantasia, G. Fattoruso, D. Fernandes, G. Ferrara, D. Foi, F. Formisano, A. Fusco, D. Giannini, L. Giliberti, E. G. Giuliano, F. Granitto, I. Iacovelli, V. Illiano, V. Imparato, R. Ingegno, T. Innamorato, A. Iorio, E. Iorio, N.P. Lanzetta, A. Lauritano, E. Lauritano, A.M. Leo, F. Lodi, E. Lombardi, C. Londrino, B. Longobardi, O. Lupi, C. Margiotti, A. Marrazzo, A. Marrone, S. Martellotta, F. Martino, C. Martucci, M. C. Mascolo, E. Masile, B. Massa, A. Mauriello, M. Mellone, M. Micillo, C. Minelli, S. Miranda, G. Morra, S. Muccardo, A. Napolitano, M. Nocerino, A. Nunziata, P. Oliva, M. Pagano, A. Papa, M. Papa, F. Passaro, A. Pellegrino, S. Pelliccia, R. Perna, C. Pescara, G. Petrucci, L. Piccolo, D. Pinto, A. Pugliese, A. Raimondo, K. Rampone, A. Rande, P. Rinaldi, T. Rizzo, D. Robustelli, A. Romano, G. Rossetti, G. Ruggiero, A. Ruocco, C. Ruocco, C. Russo, F. Russo, D. Russo, A. Sabato, F. Salvi, A. Sangermano, M. Santorelli, M. Santoriello, L. Scala, L. Scala, M. Scappaticcio, A. Scarpelli, S.A. Scognamiglio, M. Scognamillo, F. Scotti, S. Scotto, F. Sequino, M. Serpico, K. Sidibe, E. Sorvillo, M. Spingola, A. Spolzino, M.L. Stia, B. Tarallo, A. Toci, A. Turzi, V. Vaccaro, D. Vairo, B. Vallefucio, V. Vanacore Mucerino, M. Varriale, A. Velotti, P.M. Ventre, B.F. Vermiglio, A. Vettoliere, V. Viola, F. Viola, L. Vitagliano, G. Vittiglio, M. Vortice, L. Zanfardino, E. Zazzarino, S. Zazzaro, W. Zouari

© 2022 FedOAPress - Federico II University Press
Università degli Studi di Napoli Federico II

Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino"
Piazza Bellini 59-60
80138 Napoli, Italy
<http://www.fedoapress.unina.it/>
Published in Italy
Prima edizione: settembre 2021

Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza
Creative Commons Attribution 4.0 International