Sull'*archetipo.*

Un'investigazione sui processi costitutivi dell'idea *archetipale*,
per il progetto di architettura contemporaneo.

Lorenzo Giordano

Sull'*archetipo.*

Un'investigazione sui processi costitutivi dell'idea *archetipale*,
per il progetto di architettura contemporaneo.

Università degli Studi di Napoli Federico II
Dipartimento di Architettura

Dottorato di Ricerca in Architettura XXXIII Ciclo
Il progetto per la ricerca sull'architettura, la città e il paesaggio

Coordinatore: Prof. Arch. Fabio Mangone
Tutor: Prof. Arch. Ferruccio Izzo

Introduzione

Ragioni, obiettivi, metodologia *pagina* 7

Capitolo 1

1.0 Origini e pensiero dell'archetipo: *la concezione ideale dell'architettura* 17

1.1 Idea, *il lampo dell'intelletto* 23
1.2 Eidos, *la forma del discorso* 33
1.3 Eidolon, *il riflesso dell'immagine* 39
1.4 Archetipo, *la visione primordiale* 45
1.5 Ectipo, *la figurazione della necessità* 53
1.6 Idealtipo, *la configurazione della complessità* 63
1.7 La concezione ideale dell'Architettura 79

Capitolo 2

2.0 Elementi e necessità dell'archetipo: *la rappresentazione formale dell'architettura* 95

2.1 Sostruzione, *l'idea del radicamento* 107
2.2 Piattaforma, *l'idea dell'appoggio* 127
2.3 Piedritto, *l'idea del sostegno* 147
2.4 Muro, *l'idea della divisione* 167
2.5 Apertura, *l'idea della transizione* 187
2.6 Scala, *l'idea della connessione* 207
2.7 Tetto, *l'idea della protezione* 227

Capitolo 3

3.0 Condizioni e caratteristiche dell'archetipo: *il processo concettuale dell'immanenza* 253

3.1 Trascendenza, *lo stato dell'archetipo* 273
3.2 Atemporalità, *la continuità dell'archetipo* 281
3.3 Paradigmaticità, *la processualità dell'archetipo* 289
3.4 Determinazione, *la collettività dell'archetipo* 295
3.5 Tassonomia, *la composizione dell'archetipo* 303
3.6 Sintesi, *la formalizzazione dell'archetipo* 309
3.7 Il processo concettuale dell'immanenza 317

Conclusioni 363

Bibliografia 377

Introduzione

Ragioni, obiettivi, metodologia

Ragioni- La questione dell'*archetipo* potrebbe essere ritenuta, nella società globalizzata, una tematica superata in virtù della eterogeneità architettonica che caratterizza il costruito nella nostra contemporaneità. Ibridazioni, contaminazioni, mescolanze, sovrapposizioni, e discontinuità rappresentano alcune delle categorie concettuali che hanno implementato, al di là del concetto tipologico, la forma ed il linguaggio nell'architettura contemporanea nel passaggio dal secondo al terzo millennio. La cosiddetta *architettura spettacolarizzante*, ad esempio, ha rappresentato il nuovo paradigma della contemporaneità che ha consentito di dissociarsi non solo dalle intime caratteristiche di specificità dei luoghi ma, anche e soprattutto, da quei sedimenti pratici e teorici che, nel tempo, avevano rappresentato la continuità e la persistenza dell'architettura all'interno di un'idea più o meno condivisa. Un *modus operandi* continuativo sviluppatosi dall'Antichità al Ventesimo secolo ovvero sin quando, oltre la frattura del modernismo, la recente globalizzazione ha prodotto una inarrestabile frammentazione di principi, teorie ed estetiche che, irrimediabilmente, si sono riverberate anche nella progettazione e costruzione dell'architettura contemporanea intrisa, troppo spesso, di accidentalità e occasionalità. Alla luce di tale instabilità, non solo progettuale ma anche economica e sociale, la questione tematica riguardante il concetto archetipale potrebbe rappresentare un antidoto contro le aporie del tempo presente, perturbato e contingente, attraverso una riconsiderazione critica della stabilità e dell'essenzialità. L'*archetipo*, infatti, dal latino *archetўpum* e dal greco antico *arkhétypon*, derivando il suo termine da arkhḗ "principio" e týpos "modello", si propone alla stregua di un modello concettuale capace di relazionare i suoi contenuti al mito dell'origine e, quindi, all'essenza immutabile delle cose. Indagare la capacità di resistenza dell'*archetipo*, inteso come idea e modello concettuale, ai continui cambiamenti imposti dalla società dei consumi, fluida e travolgente, significa tentare di individuare un nuovo paradigma in grado

di arginarne gli effetti negativi che coinvolgono, attualmente, sia la costruzione della città che quella dell'architettura. In tale prospettiva, i presupposti di questo studio sono riscontrabili attraverso due fattori essenziali: il primo riguarda il *produttore* dell'architettura che configura lo spazio collettivo della città, individuabile nella sfera sociale, economica e politica contemporanea; il secondo si relaziona esplicitamente all'approccio attraverso il quale l'architettura, oramai prodotto delle logiche consumistiche e globalizzate, prende forma. La propensione al contrasto nei confronti dell'attuale sistema di globalizzazione della società e di spettacolarizzazione dell'architettura è auspicabile in virtù dell'acclarata impossibilità a perpetrare l'odierno *modus operandi* caratterizzato dal consumo sfrenato di suolo nei territori periferici ed extra urbani nonché dalla produzione di eterogeneità architettonica nei contesti urbani consolidati e non. In tal senso lo studio in questione cerca di ancorare saldamente il concetto archetipale ad una consapevole visione, di insieme e di parte, capace di rispondere ad alcune esigenze di riallineamento progettuale del nostro contemporaneo con alcuni temi ricorrenti del passato. "*In architettura, gli archetipi riassumono queste caratteristiche di resilienza. Come tali, sono schemi primordiali che consentono la polivalenza a livello secondario. In primo luogo consentono varie espressioni formali ed interpretazioni. In secondo luogo, consentono l'evoluzione funzionale. In terzo luogo, consentono l'adattabilità tecnologica. Gli archetipi implicano l'astrazione. Gli archetipi sono, per natura, al di la della contingenza.* […] *Poiché dipendono principalmente da relazioni interne, sono progetti autonomi. Tuttavia non mirano all'universalità. Al contrario, all'interno di questo quadro primario, si possono articolare per elementi secondari*"[1]. L'individuazione ed analisi di sette concetti archetipali riguardanti, nel loro insieme, la costruzione dell'architettura quali *il radicamento, l'appoggio, il sostegno, la divisione, la transizione, la connessione e la protezione,* implicanti il progetto o la realizzazione di altrettanti elementi architettonici come *la sostruzione, la piattaforma, il piedritto, il muro, l'apertura, la scala e il tetto* si presta, da un lato, a divenire struttura basilare di riflessione al fine di elaborare una analisi puntuale rapportata a diverse modalità di elaborazione di principi e raffigurazioni archetipali, attraverso il concetto di *ectipo*, e, dall'altra parte, tramite il concetto di *idealtipo*, ad individuare alcuni modelli progettuali, appartenenti a epoche diverse, in grado di esplicitare la propria modalità interpretativa dell'idea archetipale. In definitiva, la ricerca, intitolata *Sull'archetipo. Un'investigazione sui processi costitutivi dell'idea archetipale per il progetto di architettura contemporaneo* si pone l'obbiettivo di ipotizzare una possibile alternativa, analitica e progettuale, a quelle diffuse pratiche speculative caratterizzanti la produzione architettonica globalizzata. Lungi dal voler definire una dogmatica teoria, un approccio di tipo archetipale vuole rappresentare una

modalità capace di leggere i segnali dell'immediato presente, filtrati attraverso l'esperienza del passato, al fine di proiettarli verso il prossimo divenire nella forma di architetture in grado di esprimere esistenza, resistenza e persistenza. In tale ottica l'*archetipo* non può tornare ad incidere nell'attuale dibattito architettonico al di fuori di una sua riconsiderazione critica che sia capace di armonizzarlo alle diverse richieste poste dalla società contemporanea. Una società delle aporie che, evidentemente, non si recupera soltanto con l'architettura e con una sua eventuale riformulazione teorica attuata esclusivamente attraverso la rivalutazione del concetto archetipale bensì, al contrario, una società che sia ancora in grado di accogliere, nei suoi meccanismi di scambio e diffusione delle idee, il confronto con il passato. Anche con il suo passato ideale così come potrebbe essere determinato, tutto sommato, da una ineluttabile presenza dell'idea archetipale nella cultura progettuale architettonica contemporanea. Alla luce di tali prime riflessioni vengono esplicati, di seguito, gli obiettivi relazionati alle suddette motivazioni culturali e la metodologia individuata per esplicitare, teoricamente e graficamente, i dati della questione tematica proposta nel più vasto quadro dell'intento progettuale perseguibile.

Obiettivi- Gli obbiettivi della ricerca si concentrano sull'individuazione di una possibile risposta disciplinare ad una domanda di chiarificazione di quei processi legati alla caotica costruzione della contemporaneità e, simultaneamente, ad un'alternativa metodologica nel campo della possibile proposta, pratica e teorica, del progetto architettonico. Al fine di proporre tale struttura di senso, il primo passaggio nel sistematizzare la ricerca può essere definito dalla scomposizione, tanto dal punto di vista etimologico, quanto da quello semantico, il concetto di *archetipo.* L'obbiettivo di chiarirne le questioni dalla sua prospettiva storica e fissarne una comune e oggettiva concezione, attraverso un'analisi delle sue mutevoli rappresentazioni di termine, comporta la necessità di reinterpretare tale concetto arcaico e polisemico secondo un approfondimento significativo capace di inquadrare la questione inerente al principio ideale dell'*archetipo*; in grado, inoltre, di sintetizzarlo secondo un congruo modello formale e, infine, configurarlo secondo le diverse tematiche relative al campo della realtà fisica dell'architettura. Un processo in grado di tracciare un consequenziale percorso di individuazione dallo stato *trascendentale* dell'*archetipo*, tramite la sua sintetizzazione nell'*ectipo*, alla sua configurazione formale e immanente attraverso l'*idealtipo.* Secondo tale successione, inoltre, si propone di chiarificare il tramite attraverso cui dallo stato

trascendente e ideale si manifesti, nello stato empirico della realtà, quell'ancestrale idea *archetipale*, in grado di formalizzare un elemento originario dell'architettura. Al fine di verificare le questioni relative all'analisi dell'idea *archetipale* e al processo che la sintetizza nella sfera della conoscenza sensibile, si propone, l'individuazione di sette elementi architettonici originari, addotti da altrettanti bisogni primari dell'abitare; conseguentemente alla loro definizione, la correlata analisi tipologica e formale nonché, per ultimo, mediante una selezione tematica di progetti individuati alla stregua di exempla idelatipici, la relativa verifica di rispondenza ai caratteri archetipali in grado di avvalorare e confermare l' ipotesi di persistenza nel progetto contemporaneo. Un'ipotesi che, ancora una volta, affonda le sue radici di necessarietà entro la condizione contemporanea dell'architettura. È evidente come ad oggi il rapido incremento di consumo, sia esso di suolo, merci e immagini, si riflette, d'accordo con un propagato senso di obsolescenza ed assenza di valori, nella costruzione fisica e teorica dell'architettura. È possibile, dunque, individuare negli obbiettivi della tesi dottorale la volontà di intraprendere un percorso che, seppur simbolicamente retrospettivo nell'analisi dell'*archetipo*, sia capace di disvelare una necessaria chiarificazione degli apporti ideali connessi al tema dell'origine entro gli ambiti culturali della produzione architettonica contemporanea. Non solo. La sintetizzazione di un lessico originario, avulso dalle ingerenze consumistiche della globalizzazione, e favorevole nell'accettare e interpretare consapevolmente le questioni della contemporaneità, si predispone non come un dogmatico e imposto *modus operandi* bensì alla stregua di un'alternativa critica capace di introiettare coerentemente le diverse necessità e sfide, per un ineluttabile ritorno alla sobrietà di valori materiali e immateriali, di cui necessita il perturbato tempo presente.

Metodologia- La strutturazione metodologica della tesi ha rappresentato un momento fondamentale nell'inquadrare l'ambito entro cui collocare la ragione stessa di questa ricerca. L'approccio adottato, nella transitoria costruzione culturale delle prime fasi di questo studio, è stato organizzato secondo una tradizionale e metodica suddivisione, caratterizzata da un consequenziale *iter* organizzativo e suddivisa in sette "momenti fondanti": *la domanda di partenza; l'esplorazione; la problematica; la costruzione del modello di analisi; l'osservazione; l'analisi delle informazioni; le conclusioni.* Il supporto ed il contributo strutturale di tale metodologia ha rappresentato un indispensabile modello grazie al quale poter costruire il percorso di definizione della tesi. Non solo. È opportuno specificare che, data la natura interpretativa e

descrittiva della ricerca, tramite una riflessione basata su di un concetto ideale come l'*archetipo*, il criterio metodologico utilizzato è stato coniugato secondo un duttile e fluido impiego dei suddetti "momenti fondanti", indirizzati verso una costruzione scientifica di questa indagine. L'elaborazione della *domanda di ricerca*, dunque, ha rappresentato il primo passo verso la chiarificazione delle basi culturali su cui fondare tale studio: in sintesi si ritiene che sia possibile, per l'architettura contemporanea, edificare la relativa struttura di senso attraverso un processo, grafico e teorico, riscontrabile nella matrice dell'*archetipo*, inteso alla stregua di un'offerta di sobrietà, eticità e collettività. La ricerca di un antidoto concettuale contro le aporie consumistiche dell'oggi, dal punto di vista non solo fisico ma anche teorico e critico, viene interpretato come un tema di ineludibile necessità al fine di riattribuire senso all'atto della costruzione architettonica contemporanea nell'epoca dell'incessante. Conseguentemente l'elaborazione della tesi dottorale mette in luce anche la fase relativa all'*esplorazione*, ovvero quella panoramica, sostanzialmente pluralistica, relativa alla raccolta e all'analisi delle letture tematiche preliminari già affrontata nel saggio bibliografico nel corso del triennio: un momento di necessaria apertura degli orizzonti tematici e delle relative indagini grazie alle quali sono state filtrate e individuate le basi teoretiche per definire i consequenziali - e più specifici - costrutti relativi alla *problematica* in questione. Nella presa di posizione relativa al quadro teorico e culturale verso cui ci si è orientarti, infatti, che si è attribuita alla *problematica* archetiplae, un imprescindibile ruolo nell'orientare il fulcro culturale principale della ricerca. La scelta di affrontare il tema dell'*archetipo* secondo la sua concezione non formale, bensì ideale, né tantomeno iconografica, ma icastica, ha orientato la dissertazione verso uno specifico campo di studio dell'architettura, avulso dalla fugace soggettività del lessico ed ancorato nell'ideale oggettività dell'essenza. Il naturale susseguirsi della *problematica* può quindi riscontrarsi nell'impostazione del *modello di analisi*: un'ipotetica concettualizzazione in grado di articolare i rimandi presi a riferimento. *Il processo concettuale dell'immanenza* si è proposto, in tal senso, come *medium* in grado di sintetizzare, dall'idealità trascendentale alla concretezza immanente, l'*archetipo*, prima, nella realtà empirica della conoscenza e, consequenzialmente, nella determinatezza materiale dell'architettura. In riferimento, quindi, alla fase dell'*osservazione*, secondo quanto già esplicitato, si è focalizzata l'attenzione sulla categorizzazione e definizione di sette azioni *archetipali*, correlate ad altrettanti consequenziali elementi architettonici primigeni. Al fine di sistematizzare le questioni sin qui descritte, in relazione all'analisi delle informazioni, si è proposto la costituzione di un abaco grafico in grado di supportare la specifica ed ampia

possibilità espressiva nella primaria sintesi dell'idea archetipale. Un campionario di elementi ideali, preludio per lo specifico passaggio nella successiva formalizzazione e configurazione architettonica. Infine, l'analisi di un apparato di progetti immersi nella nostra contemporaneità si è proposta come un tramite attraverso cui rilevare la continua e sempre attuale matrice dell'*archetipo*, sottolineandone, da un lato, la durabile permanenza e, dall'altro, l'ampia attuabilità interpretativa così come esemplificato nei sette exempla illustrati nel paragrafo conclusivo del terzo ed ultimo capitolo. In ultima istanza, le *conclusioni* auspicano di proporre uno sviluppo del sistema combinatorio degli elementi *ectipici* al fine di poter ipotizzare la progettualità di modelli idaltipici a carattere urbano e territoriale. Il confronto con la confusa realtà dell'oggi, auspica una consapevole e necessaria revisione critica tale da poter rendere comprensibile l'atto del costruire soprattutto attraverso la riscoperta dei valori archetipali, immutabili e reinterpretabili in ogni epoca ed in ogni contemporaneità, quella del passato, del presente e del domani. La società contemporanea appare come una collettività delle aporie che, evidentemente, non si salva con l'architettura e con una sua eventuale riformulazione teorica attuata attraverso la sola rivalutazione del concetto *archetipale*. La necessità maggiormente impellente per la vita sociale e collettiva di una società degna di tale nome è quella di accogliere, nei suoi meccanismi di scambio e diffusione delle idee, il confronto con il passato. Anche con il suo passato ideale così come potrebbe essere determinato, tutto sommato, da una ineluttabile presenza dell'idea *archetipale* nella cultura progettuale architettonica contemporanea.



Affreschi del ninfeo sotterraneo della villa di Livia
40-20 a.C.

Capitolo 1

1.0

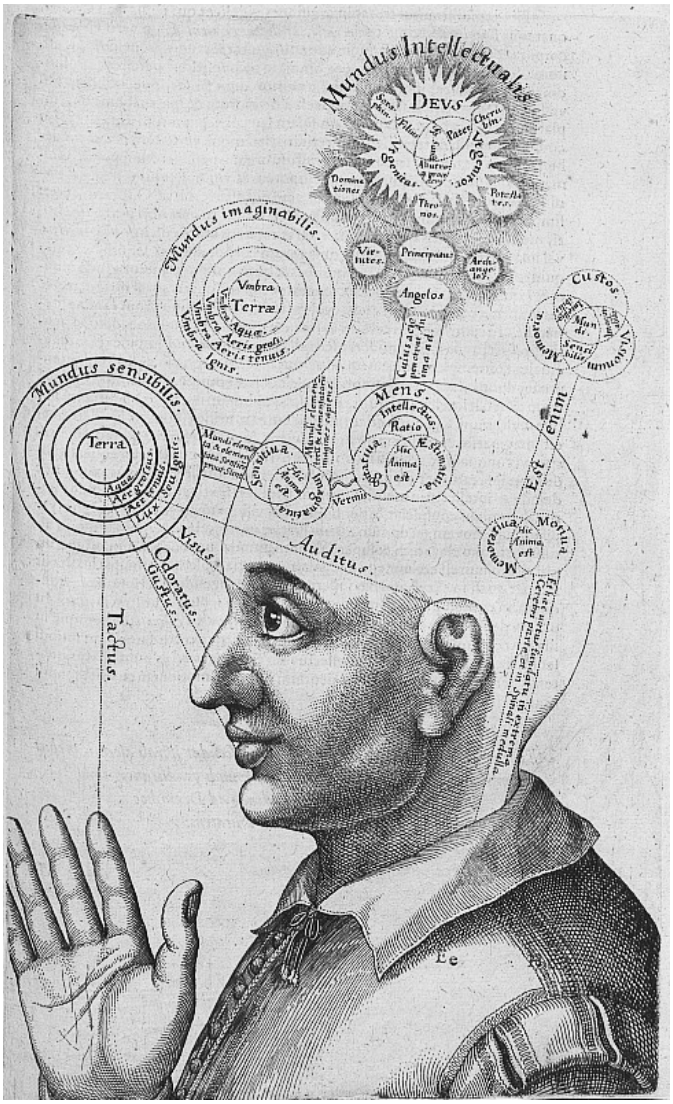
Origini e pensiero dell'archetipo: *la concezione ideale dell'architettura*

Il tema inerente l'*archetipo* in Architettura potrebbe risultare, ad una prima e sommaria riflessione, una questione depauperata dai suoi valori concettuali e ampiamente utilizzata in relazione alle sue possibili caratterizzazioni formali. La storia, la teoria e la critica dell'architettura si sono riferite a questo concetto attraverso un ininterrotto e cangiante sistema di significazioni e strutturazioni, in grado di accordarne una sempre diversa e soggettiva interpretazione, sia essa iconografica, teorica o formale. Non è un caso, infatti, che la definizione del termine *archetipo* abbia spesso interessato un ampio spettro di concetti e valori posti *a latere* di riflessioni e indagini concentrate su temi altri della cultura architettonica. È proprio questa inclusiva specificità, ovvero quella di accettare un costante attraversamento e trasfigurazione di senso e significato, che rende l'*archetipo* un tema concettuale potenzialmente presente, nonché reinterpretabile, soprattutto nella nostra contemporaneità. L'*archetipo*, infatti, rappresenta un'astrazione perennemente presente, sempre volta a ridefinire l'idea dell'origine: un itinerario culturale collettivo in grado di ripresentarsi, rinnovarsi e riproporsi ciclicamente, secondo le differenti circostanze in cui è chiamato a rispondere, attraverso la sua purezza ideale. È evidente, in questo senso, come una riflessione inerente l'*archetipo* possa implicare, soprattutto in presenza di un perturbante stato di fluidità dell'idea stessa di architettura, una forte necessità di riproposizione secondo una critica e consapevole elaborazione contemporanea. Un'esigenza culturale ineluttabile soprattutto in relazione alle dinamiche in atto all'interno della società globalizzata, sempre più caratterizzata da una deriva consumistica e avara di valori, che influenzano non solo la produzione e il pensiero sociale, economico e politico ma, anche e soprattutto, gli ambiti di ricerca e costruzione dell'architettura, della città e del territorio. Risulta chiaro come la deriva spettacolarizzante connessa all'ultima decade del Ventesimo secolo abbia messo in crisi molti dei precetti teorici che avevano caratterizzato la

solida struttura compositiva architettonica all'interno di un *modus operandi* fortemente condiviso nella cultura architettonica europea. La travolgente ondata consumistica che ha caratterizzato il passaggio dal secondo al terzo millennio ha avuto la veemente capacità di mettere in crisi non solo il rapporto con le intime caratteristiche di specificità dei luoghi ma, anche e soprattutto, quei convincimenti pratici e teorici che nella seconda metà del Novecento avevano individuato in un'idea di persistenza e continuità dell'architettura - attraverso i concetti di tipo, forma e linguaggio - favorendo, di contro, un repentino mutamento in sistematiche ibridazioni, contaminazioni, mescolanze e sovrapposizioni elaborate sotto l'egida esclusiva della soggettività creativa piuttosto che dell'oggettività ideale. Un palese momento di crisi degli impianti concettuali che regolano e definiscono la cultura architettonica aggravato, allo stato attuale, da uno stato emergenziale collettivo - sanitario, economico e produttivo - in grado di metterne in evidenza le fragilità strutturali, sia pratiche che teoriche. Risulta chiaro come l'individuazione e, dunque, la maturazione di un approccio di senso, rispetto alle tematiche originarie che hanno definito i criteri di costruzione dell'architettura, si rende necessario in una cerniera storica, quale quella contemporanea, incerta e confusa. Una sorta di inversione obbligata entro cui, però, includere la riproposizione di valori storicamente e collettivamente condivisi dal passato remoto sino alla nostra contemporaneità. In buona sostanza, un tentativo di ripercorrere un perduto itinerario delle idee originarie capace di perseguire un'alternativa critica verso il prossimo divenire architettonico. È interessante notare, altresì, come un simile processo di chiarificazione del concetto *archetipale* sia una costante nell'ambito della storia dell'architettura. Nel ciclico susseguirsi delle diverse stagioni culturali, soprattutto in quelle interstiziali fasi di repentino cambiamento e carenza di valori, è possibile riscontrare un'intrinseca necessità di ritorno ad un *grado zero* dell'architettura capace di compattare e proiettare le questioni relative alla sua costruzione critica verso una sempre nuova, ma coerentemente strutturata, concezione architettonica. Oggi più che mai l'indagine sull'*archetipo* rappresenta una fondamentale e necessaria riflessione attraverso cui, prima, ripiegare verso la riappropriazione di una comune e collettiva radice culturale; dunque, reinterpretare tramite l'evidenziazione delle necessità sociali che ne impongono un richiamo e, infine, verificare mediante coerenti pratiche architettoniche contemporanee capaci di opporsi al consistente sistema di impoverimento di valori sociali, culturali, etici ed estetici che avvolge il tempo presente. Sono queste le premesse che si presentano per lo sviluppo di tale ricerca sull'*archetipo.* Una serie di condizioni che determinano lo stato attuale della nostra

contemporaneità, rispetto alle quali si rende necessaria una riflessione ricostitutiva. Partendo, innanzitutto, dallo studio dell'*archetipo* secondo la sua concezione non formale, bensì ideale, né tantomeno iconografica, ma icastica, si vuole orientare la dissertazione verso uno specifico campo di studio dell'architettura, avulso dalla fugace soggettività del lessico ed ancorato nell'ideale oggettività dell'essenza, proponendo, inoltre, di focalizzare l'attenzione sulla categorizzazione e definizione di sette azioni *archetipali*, correlate ad altrettanti consequenziali elementi architettonici primigenii, individuabili nei rapporti delle seguenti dicotomie: *scavo e sostruzione, appoggio e piattaforma, divisione e muro, transizione e apertura, supporto e piedritto, connessione e scala, protezione e tetto,* confrontandoli, infine, con un'ipotetica concettualizzazione in grado di articolare i rimandi presi a riferimento tramite un processo di sintesi proiettando così l'*archetipo,* prima, nella realtà empirica della conoscenza e, dopo, nella determinatezza materiale dell'architettura. Una tripartizione di senso, riscontrabile nei concetti di *archetipo*, *ectipo* e *idealtipo*, in grado di mettere in opera il concetto *archetipale* attraverso un rapporto di corrispondenza e configurazione. Tale tentativo, consistente nello strutturare la trascendente idea archetipale in rapporto ai suoi derivati figurativi ectipici e formali *idealtipici*, consente di tracciare un'ipotetica prassi teorica e operativa protesa verso la riappropriazione di una sobria e appropriata metodologia progettuale. L'intento che si prefigge lo studio risiede, infatti, nel rintracciare, entro la simbolicità dell'archetipo, quella ideale *continuità* originaria in grado di rendersi disponibile a fungere da connessione con i valori del nostro passato, proiettandoli entro i cannoni di una tangibile *continuità* contemporanea. Un approccio capace di sintetizzare la sistemica figurazione elementare dell'archetipo, riscontrabile nei sette elementi precedentemente individuati, per poi, conseguentemente, tradurla secondo un approccio fenomenologico della realtà, libero da dogmatismi e imposizioni di quella stessa caratterizzante elementarietà. Assimilando la capacità di reiterare la sua generalità, dal punto di vista ideale, e proiettarla nella sensibile e immanente realtà specifica dei luoghi e del proprio tempo contemporaneo, si evince quella capacità operativa in grado di scardinare la presunta rigidità formale dell'elemento *archetipale* aprendo, di conseguenza, ad una duttilità progettuale in grado di radicarsi entro le specifiche questioni con le quali l'architettura è chiamata a confrontarsi. Un'immersione nella realtà fisica dei luoghi dell'uomo, dove l'archetipo può proporsi come *medium* in grado di rapportarsi, in modo coerente e consapevole, con le sfide che la società contemporanea ci pone davanti, sublimando a ruolo di soggetto gli spazi e le atmosfere, in un costante rapporto dialettico, dinamico ma persistente, che i luoghi immanenti delle nostre

città rappresentano. In conclusione, tale ricerca dottorale tende a proporre un confronto con la confusa realtà dell'oggi, auspicando una consapevole e necessaria revisione critica tale da poter rendere comprensibile l'atto del costruire nella nostra società contemporanea. Una società delle aporie che, evidentemente, non si salva con l'architettura e con una sua eventuale riformulazione teorica attuata attraverso la rivalutazione del concetto *archetipale* bensì, al contrario, una società che sia ancora in grado di accogliere, nei suoi meccanismi di scambio e diffusione delle idee, il confronto con il passato. Anche con il suo passato ideale così come potrebbe essere determinato, tutto sommato, da una ineluttabile presenza dell'idea *archetipale* nella cultura progettuale architettonica contemporanea.



De triplici animae in corpore visione
Robert Fludd, 1619

1.1

Idea, *il lampo dell'intelletto*

L'*archetipo*, che deriva dal greco antico ἀρχέτυπος, rappresenta una sorta di prototipo universale per le idee attraverso il quale l'individuo interpreta e descrive, mettendo in scena nel mondo, ciò che ha osservato, prima, nella realtà e sperimentato, dopo, nella mente. Essendo l'archetipo connesso al mondo delle idee va colta, a priori, la sottolineatura critica di Carl Gustav Jung per il quale "[…] *occorre distinguere tra "archetipo" e "idee archetipe". L'archetipo in quanto tale rappresenta un modello ipotetico, non evidenziabile*"[2]. Ovvero, essenzialmente, l'*archetipo* è un concetto teorico non percepibile nella realtà bensì ravvisabile nella sfera dell'intelletto attraverso un'idea che ha come obbiettivo la significazione originaria delle cose del mondo esterno a noi stessi. In questo paragrafo, prima di approfondire il significato e il ruolo dell'archetipo nelle sue relazioni con il dominio dell'architettura, è utile affrontare una disamina sul concetto di idea nonché, successivamente, su quello di eidōs e eidōlon che, nel loro insieme, hanno contribuito a definire il pensiero archetipale dall'Antichità sino alla Contemporaneità. L'idea, in greco ἰδέα, appare nella speculazione filosofica grazie a Democrito che designa con essa l'atomo ovvero una particella elementare e indivisibile, potenzialmente raggruppabile in insiemi di forme e quantità diverse, posta alla base della costituzione di tutte le cose e, soprattutto, dei quattro elementi che, per il suo maestro Leucippo, erano rappresentati dal fuoco, dall'aria, dall'acqua e dalla terra. Per Democrito il concetto di atomo si contrappone a quello di vuoto, rappresentando, il primo, l'essere e, il secondo, il non essere. Inteso come fondamento metafisico della realtà fisica, l'atomo non viene percepito al livello sensibile bensì a quello intellegibile pur possedendo una propria consistenza formale variabile capace di escludere l'idea di vuoto assoluto e di generare, viceversa, il concetto di spazio prossemico definito proprio dalla presenza di insiemi di atomi raggruppati diversamente tra loro. Una dimensione ideale, dotata comunque di una sua evidenza quantitativa e spaziale, capace di essere colta dal pensiero piuttosto che dai sensi

attraverso un criterio di verità intermedio tra quello oggettivistico dell'adeguazione dell'intelletto alle cose e quello soggettivistico della certezza derivante dalla chiarezza insita nella immagine mentale dell'idea. Una condizione ibrida che consente a Democrito di designare la realtà degli atomi attraverso il termine archè individuando con esso il *principio* e l'*origine* di tutte le cose del mondo ovvero quelle idee per le quali l'essere, essendo immutabile ed eterno, assume una propria sostanza ideale. Ma la grande fortuna del termine idea si deve all'uso che Platone fece di esso: secondo il Dizionario di Filosofia Treccani *" le idee* […] *ἰδέα o εἶδη furono per Platone le entità eterne, che dominavano il divenire delle cose in quanto queste ultime, o partecipando della loro essenza o assumendole come modelli da imitare, dirigevano il loro processo in funzione di quelle* […] *Di qui il significato di* «*tipo*» e «*modello*», *che più tardi venne al termine e meglio ancora al suo derivato* «*ideale*», *e che si può dire il contributo platonico all'evoluzione del termine, il cui significato originario quadrava d'altronde perfettamente con il carattere della dottrina platonica, tutta costituita di una contemplazione visiva del rapporto fra le idee e le cose e quindi portata a considerare le stesse idee come pure forme, percepibili, se non dall'occhio sensibile, tuttavia dall'occhio dell'intelletto*"[3]. Un'ulteriore esplicitazione della parola idea, così come interpretata da Platone, è maggiormente sintetizzata nell'Oxford English Dictionary: "[…] *l'idea, nella filosofia platonica, rappresenta un modello o archetipo astratto o eternamente esistente di qualsiasi tipo di cosa, in relazione al quale particolari cose sono concepite come copie imperfette o approssimazioni, da cui spesso discende la loro esistenza; una natura o essenza considerata come esistente separatamente dalle cose particolari che la esemplificano*"[4]. Per Platone, quindi, l'idea contempla l'esistenza distinta di due mondi paralleli e separati tra loro: quello ideale e universale delle idee e quello fenomenico e particolare delle cose fisiche. L'iniziale rigidità platonica, caratterizzante la netta separazione tra il dominio del mondo intellegibile e di quello sensibile, verrà superata definitivamente da Aristotele per il quale l'idea e la materia rappresentano componenti inseparabili della stessa sostanza. "*Per riassumere, secondo Platone, le Forme esistono in un mondo eterno e sono i modelli ideali da cui tutte le cose sono derivate. Nell'approccio aristotelico, la Forma esiste potenzialmente nella materia come una sorta di principio attivo interno, allo stesso modo in cui un seme contiene il germe della crescita futura di una pianta. Questi due approcci alla forma, uno che concepisce la forma come separata dalla materia (platonica), e un altro per il quale la forma è inseparabile dalla materia (aristotelica), sono rimasti paradigmi essenziali per le successive interpretazioni della forma*"[5]. Resta sottinteso che, tanto in Platone quanto in Aristotele, il termine forma deve essere inteso come sinonimo per le due principali significazioni delle idee nella filosofia greca antica: sia quelle intellegibili (eidōs) e sia quelle sensibili (eidolon). In tale prospettiva va sottolineato che la riunificazione e il relativo superamento della dicotomia platonica, realizzatasi



La scuola di Atene, Cartone preparatorio, particolare di Aristotele e Platone
Raffaello Sanzio, 1509

a partire dal contributo aristotelico, sarà legittimato proprio dalla parola latina forma che, ancora oggi, riassume il duplice significato originario del termine idea così come concepito da Platone. In tal senso, infatti, il Dizionario Treccani definisce l'idèa come: s.f. [dal gr. ἰδέα, propr. «aspetto, forma, apparenza», dal tema di ἰδεῖν «vedere»]. E ancora, "*Nel significato più ampio e generico, ogni singolo contenuto del pensiero, ogni entità mentale, e più in particolare la rappresentazione di un oggetto alla mente, la nozione che la mente si forma o riceve di una cosa reale o immaginaria*"[6]. Ed è proprio in questa specifica definizione di "*rappresentazione di un oggetto alla mente* […] *di una cosa reale*" che si evidenzia l'antitesi all'originaria concezione platonica che individuava l'idea in un ambito eterno e separato dalla realtà delle cose sensibili: l'idea platonica, iniziata ad essere demolita da Aristotele, verrà completamente ridefinita, prima, dai teologi medioevali, poi, dai trattatisti rinascimentali e, infine, nel corso del XVII, XVIII e XIX secolo, dai teologi, dai geometri, dai filosofi, dagli psicologi analitici nonchè dagli storici e teorici dell'architettura. Ovvero dai vari Sant'Agostino e San Tommaso d'Aquino, Giorgio Vasari, René Descartes, David Hume e Immanuel Kant, Johann Wolfgang von Goethe e Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, Max Weber e Carl Gustav Jung nonché, nel Ventesimo secolo, Ernst Cassirer ed Erwin Panofsky[7]. Nello specifico, dopo Aristotele, sono gli scolastici medioevali che permeano il termine idea di un'aura divina. Per sant'Agostino, infatti, il mondo sensibile è creato da Dio attraverso una forma razionale prodotta dalla sua mente ovvero da una idea che assume una sostanza immutabile ed eterna attraverso un pensiero inteso come modello. Ponendosi all'opposto della dottrina di Platone, che ne ipotizzava un'esistenza autonoma da Dio, l'idea in sant'Agostino è quindi contenuta nella "divina intelligenza" che provvede a disseminare nel creato le radici di tutte le cose del mondo che, sulla Terra, poi si sviluppano, crescono e, infine, si riproducono. L'evoluzione del mondo in tale prospettiva seminale e riproduttiva è il nuovo dato di una teoria dell'idea di tipo dinamica, intesa anche come estensione dell'atto creativo di Dio nel mondo terreno, non più statica ed immutabile come in Platone. Per Tommaso d'Aquino "*il processo di pensiero che accompagna la conoscenza consiste nell'intelletto attivo* (*intellectus agens*) *che astrae un concetto da un'immagine* (*phantasma*) *ricevuta dai sensi*". Tale impostazione, fondamentalmente in continuità con le tesi filosofiche di Aristotele, determinava un concetto di idea capace di rappresentare sia gli archetipi contenuti nella mente di Dio e sia la presenza degli universali nelle cose particolari del mondo sensibile. Tale transizione reciproca tra intellegibilità confessionale e sensibilità laica determinava un'idea di tipo contemporaneamente trascendentale ed immanente essendo gli universali, per il teologo di Roccasecca,



La scuola di Atene, Cartone preparatorio
Raffaello Sanzio, 1509

innanzitutto ante rem cioè esistenti nella mente di Dio; inoltre, *in re* e quindi costituenti l'essenza delle cose introdotta da Dio nel momento della loro creazione nonchè, infine, *post rem* ovvero estratti dall'intelletto umano dalle cose del mondo a seguito della loro astrazione e trasformazione in immagini mentali, segni e significati. Nel Rinascimento l'ibridazione scolastica tra intellegibilità confessionale e sensibilità laica emersa nel concetto di idea medioevale si stempera a favore di una contrapposizione molto più terrena e concreta ruotante attorno ai concetti di verità e natura. Per Erwin Panofsky "*Il Rinascimento ha interpretato già il concetto d'Idea* […] *nel senso di quella nuova visione estetica la cui essenza consistè appunto nel trasformare il concetto dell'Idea in quello dell'Ideale, identificando così il mondo delle Idee con un mondo di accresciuta realtà e verità. Con ciò l'Idea veniva spogliata della sua nobiltà metafisica, ma condotta invece ad una bella e logica armonia con la natura*"[8]. Sempre e comunque una Idea intesa come prodotto dello spirito e dell'intelletto umano ma proiettata ad assumere e introitare dentro di se regolarità, ordine e simmetria, presenti nella natura e restituiti in una dimensione di oggettività intuitiva capace di esprimersi attraverso una sintesi grafica, la rappresentazione, basata sugli studi proporzionali elaborati da artisti come Leon Battista Alberti, Albretch Dürer e Andrea Palladio. Questi tre architetti e teorici rinascimentali, come molti altri, utilizzavano il disegno di architettura alla stregua di uno strumento colto, di carattere concettuale, per ordinare le griglie proporzionali che sottintendevano i loro progetti o per far emergere, attraverso il disegno di rilievo, i principi fondativi dell'architettura dell'Antichità. La *concinnitas* albertiana è uno dei maggiori medium concettuali perfezionati nel Rinascimento quattrocentesco in grado di coniugare il mondo intellegibile delle idee a quello sensibile delle cose e, nel caso specifico, a quello delle cose dell'architettura. Non va dimenticato che il medium concettuale maggiormente utilizzato per raggiungere verità e bellezza, similarmente alla dottrina platonica, era basato sull'utilizzazione della matematica e su quella del numero. "*Poiché per Platone, almeno, non c'è alcun dubbio che ogni bello, per quanto lo possiamo pensare come bello naturale o bello artistico, in ultima analisi riposa su pure determinazioni numeriche e di misura*"[9]. L'operazione di riposizionamento della sede dell'Idea, ovvero dalla mente divina cosi come ridefinita dagli scolastici medioevali alla mente umana come proposto dai teorici rinascimentali, rappresenta il preludio alla successiva e definitiva secolarizzazione seicentesca dei prodotti dell'intelletto. L'idea, per Cartesio, è una immagine o una rappresentazione della mente attraverso la quale si acquisisce la conoscenza che viene veicolata indifferentemente da idee innate ovvero quelle di ragione relazionate alle regole logiche e geometriche; inoltre da idee avventizie basate sull'esperienza e, infine, da quelle cosiddette fattizie



La scuola di Atene
Raffaello Sanzio, 1509-1511

prodotte dalla immaginazione nonché dalla fantasia dell'intelletto umano. In Cartesio, quindi, emerge una nuova dottrina delle idee fondata sul razionalismo e sul primato della ragione per descrivere le origini della conoscenza che è ottenuta dalla mente dell'uomo e non dal mondo reale attraverso i sensi. Tale posizione filosofica ed intellettuale viene smentita e combattuta dai cosiddetti filosofi empirici che, nell'Inghilterra del XVIII secolo, riaffermeranno la priorità delle esperienze sensibili su quelle intimamente intellegibili: John Locke, George Berkeley e David Hume, alla stregua di convinti seguaci della dottrina filosofica di Aristotele che proponeva l'inseparabilità tra idea e materia, affermavano che solo il mondo fenomenico fornisce spiegazioni in grado di illuminare i lampi dell'intelletto attraverso idee che nascono dai particolari e non discendono più dai cosiddetti universali. La formulazione degli empirici appare così del tutto estranea agli influssi idealistici e ad ogni analisi di tipo spiritualistico. In tale prospettiva anti-idealista il rapporto tra le parti e il tutto trova una posizione antitetica nella dottrina kantiana delle Idee della ragione. "*La teoria di Kant emerge chiaramente nella formulazione del dogma dell'intelletto ectipo, per cui il nostro intelletto deve procedere dalle parti al tutto. È insita nel pensare umano una certa idea di totalità in cui le parti sono strutturate in vista del tutto; ma questa comprensione sintetica è un principio regolativo e non costitutivo; dal punto di vista dell'intelletto l'ordine dei singoli fenomeni rimane casuale; la totalità non è altro che un'idea della ragione speculativa:* "*Solo un intelletto archetipo che vada dall'universale sintetico (dall'intuizione di un tutto come tale) al particolare, vale a dire dal tutto alle parti, sarebbe in grado di riconoscere delle leggi, laddove possiamo solo semplicemente sperare di avere* '*idee*'*; solo l'intuizione di un tutto, tipica di quell'intelletto,* '*non contiene la contingenza del legame delle parti*' *ma arriva a possedere* '*l'unità del principio del legame dei molteplici elementi esterni l'uno all'altro*'*, mentre l'immagine meccanicistica del mondo riesce solo a rappresentarsi un aggregato di molte sostanze*"[10]. Nell'argomentare di intelletto e di pensiero va sottolineato che, per Immanuel Kant, l'idea non è estraibile semplicemente dalla realtà (attraverso l'intelletto *ectipo*) o dall'esperienza che si ha di essa (tramite l'intelletto archetipo) bensì risulta essere il prodotto dell'attività critica dell'io che risiede nella ragione piuttosto che nel pensiero intellegibile così come postulato da Platone. Questo scarto concettuale porta Immanuel Kant a considerare differenti tra loro i concetti dell'intelletto da quelli della ragione definendo i primi alla stregua di "categorie" e, i secondi, come "idee". L'idea si sublima così nell'intima relazione che connette tra di loro più concetti i quali, vicendevolmente collegati dalla ragione, rendono possibile la conoscenza. Questo sintetico excursus sul mondo delle idee attesta, comunque, la trasversale pluralità dei diversi contributi disciplinari che, nel corso dei secoli, si sono condensati

attorno al concetto di idea: teorie, dottrine, speculazioni e riflessioni che, in maniera minore o maggiore, hanno contribuito a modificarne il significato rispetto alla originaria definizione platonica che, ancora oggi, fuori del tempo e dello spazio, ne preserva ancora l'intimo valore aulico e simbolico soprattutto dopo la storica conferenza che Ernst Cassirer tenne, nel 1919, presso la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg di Amburgo sul tema dell'eidos e dell'eidolon. Tale avventura delle idee, come vedremo nei paragrafi successivi attraverso la rilettura di contributi critici formulati nel corso del XX e nei primi tre lustri del XXI secolo, sarà di fondamentale importanza per l'evoluzione delle idee archètipe viste come forme ideali capaci di generare, in primis, quei sintetici elementi *archetipali* concretizzati dagli *ectipi* e, in secundis, quei complessi modelli *archetipici* rappresentati dagli *idealtipi*. Va sottolineato, a tal proposito, che il concetto di idea, così come si è sviluppato nel corso dei secoli, ad un certo punto del suo percorso ingloba, oltre la dottrina filosofica, anche l'estetica consentendo di relazionare, in questo studio, il discorso sui lumi dell'intelletto alle questioni che riguardano, più da vicino, la riflessione sull'arte e sull'architettura nonché, attraverso queste due discipline, quella sull'*archetipo*.

1.2

Eidos, *la forma del discorso*

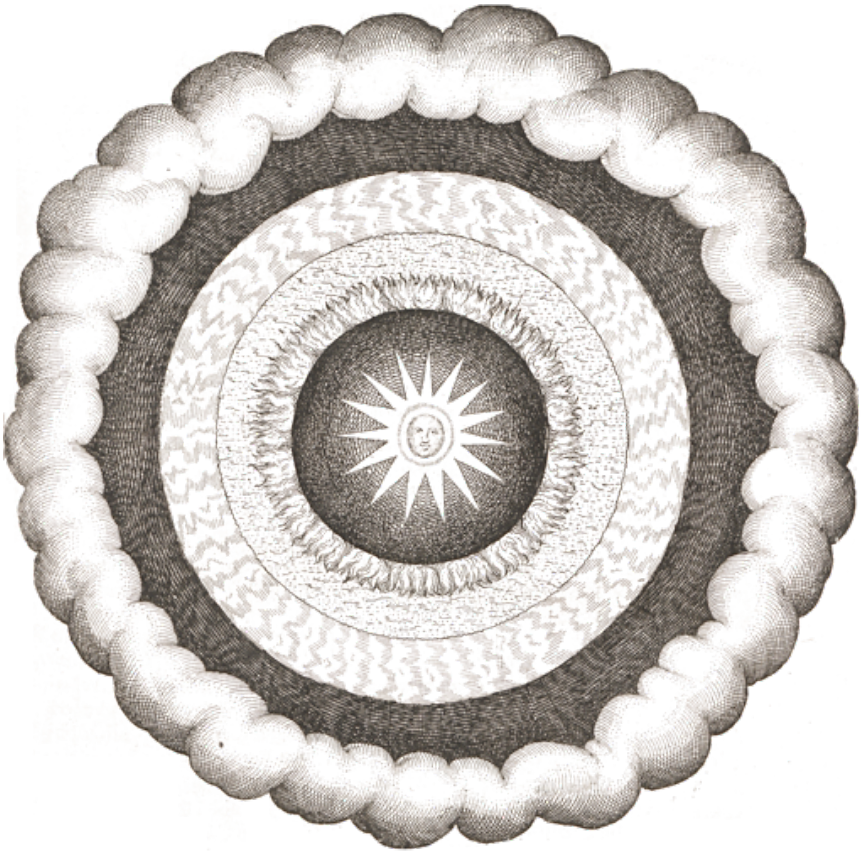
L'idea, intesa da Democrito come archè, atomo e principio di tutto, nonché come èidos da Platone, ente immateriale e rappresentazione dell'eterno, si propone quale forma intellegibile primaria per la definizione del termine archetipo che, in virtù della sua natura etimologica, rappresenta una idea originaria capace, una volta formulata, di evolversi in un tipo concettuale imperituro e incancellabile della memoria umana. Infatti, come sottolinea Carl Gustav Jung, proponendo un'equivalenza concettuale tra i due termini, "*l'Archetipo* è una parafrasi esplicativa dell'*eidos platónico*"[11] anche se, per lo studioso svizzero, tale concetto si pone, addirittura oltre la memoria, come presenza stabile dell'inconscio collettivo. Utilizzato da Platone nella sua teoria filosofica delle idee per fare riferimento alle forme ideali, il termine èidos, tendendo a conformare omogeneamente tutti i concetti, assume il significato di una presa di coscienza del mondo esterno attraverso gli oggetti che lo compongono: l'èidos, in tal senso, è la sintesi di una osservazione e di una concettualizzazione che, attraverso la conoscenza ed il pensiero, consente alla realtà di presentarsi non come un insieme di eventi eterogenei e confusi bensì alla stregua di idee ordinate in un tutto comprensibile, coerente e permanente nel tempo. La razionalizzazione e l'omologazione dell'idea, individuata come "forma" piuttosto che come "concetto", implica una uniformità tendente a stabilire criteri di esistenza, precisi ed individuabili, alle cose del mondo attribuendo ad esse valore di modello primario o di idea *archetipale*. Il riconoscimento in qualità di "forma", piuttosto che di "concetto", dell'idea relativa agli oggetti del mondo ne presuppone, inoltre, un giudizio che comporta, conseguentemente, un riconoscimento di esistenza e, quindi, una oggettivazione della realtà intesa come inizio della conoscenza. L' èidos come fondamento ontologico della realtà significa che, per Platone, le cose appartenenti alla realtà sensibile sono copie imperfette delle idee che diventano, attraverso la loro "forma" ideale, autonomi modelli archetipali delle

diverse cose incompiute che caratterizzano il mondo originario. La relazione di reciprocità tra l' èidos e le cose del mondo sensibile è fondata sul presupposto che la riflessione sugli oggetti non genera soltanto un criterio di giudizio su di essi ma, anche e soprattutto, la loro emersione dal cháos indistinto e il conseguente approdo nel kósmos ordinato. L'èidos platoniano rappresenta quindi l'evoluzione dell'idea da uno stadio concettuale ad una dimensione formale capace di proporsi, nel rapporto tra il pensiero e le cose sensibili, sotto le sembianze della mimèsi, della mètassi e della parusìa: attraverso la prima le cose imitano le idee; tramite la seconda le cose partecipano all'essenza delle idee e, infine, la terza definisce la presenza delle idee nelle cose. La parola parusìa, derivante dal termine greco παρουσία che significa "*presenza*" e indica la partecipazione del divino o dell'essenza ideale nel mondo materiale, rappresenta il termine più adatto, tra le tre sembianze suddette, a significare le idee archetipali. In tal senso, essendo la parusìa una parola implicante il fatto che nelle cose del mondo sono "*presenti*" le idee, significa che il dominio del sensibile è una rivelazione od espressione visibile di quello ideale e che, quando alcune cose od oggetti rivelano scenari originari, ci si può trovare in presenza di immagini, forme o modelli archetipali. Il riferimento ad immagini, forme e modelli sposta la riflessione dalla dimensione filosofica a quella più specificatamente estetica.

È noto quanto Platone abiurasse qualsiasi concetto in grado di elevare ad idealità, in generale, il dominio dell'estetica e, in particolare quello dell'arte. "*Nella dottrina platonica delle idee, nella sua concezione e fondazione originaria, non c'è alcun posto per un'estetica autonoma, per una scienza dell'arte, poiché l'arte riguarda l'apparenza sensibile delle cose, di cui non si può mai dare un sapere rigoroso, ma sempre solo un opinione e un credere*"[12]. Eppure, oltre la concezione originaria, è acclarato quanto, soprattutto nella maturità del pensiero platonico, tanto l'estetica e l'arte quanto il bello e l'ideale siano stati temi ben presenti nella riflessione del filosofo nonché dei suoi epigoni e successori. Nella celebre conferenza di Ernst Cassirer, tenuta presso la Biblioteca Warburg di Amburgo, il filosofo tedesco sottolinea alcuni intimi paradossi, o multilateralità dello spirito platonico, rinvenibili nella teoria delle idee soprattutto in relazione al disconoscimento di valore nei confronti del mondo dell'arte e quello degli artisti. All'interno della disputa concettuale tra universale e particolare, ovvero tra mondo intellegibile e mondo sensibile, Ernst Cassirer afferma che "[…] *in verità, il problema originario da cui prende le mosse Platone non è tanto il problema dell'universalità, quanto piuttosto il problema della determinatezza. Trovare, di contro a un relativo, un assoluto; di contro a un condizionato, un incondizionato; di contro all'indeterminato illimitato, un determinato: è questa l'esigenza senza cui soddisfacimento non è possibile né un autentico sapere né un autentico volere.* […] *Il nostro agire*

non deve dissolversi nella molteplicità di singole azioni casuali, non deve cadere vittima di un qualsiasi stimolo o impulso esterno, bensì deve trovare in se stesso una norma stabile, un criterio di misura durevole, in modo da venirne vincolato come da catene di ferro. Questo legame è il carattere fondamentale di ogni eticità. Vi è un ordine riposante in se stesso del morale, un interno canone dei rapporti volitivi, che si può paragonare secondo la sua condizione e la sua validità ai puri rapporti di misura matematici. Tramite questo concetto mediano di ordine […] *il mondo del sapere viene intimamente associato al mondo del volere. Entrambi gli ordini, quello dell'essere e quello del fare, appaiono ora come diversi effetti di un unico principio, grazie al quale soltanto il cosmo si costituisce come tale*"[13]. Ma se l'ordine intellegibile e quello sensibile fanno capo ad un unico principio questo consente di predisporre le conclusioni logiche di tale riflessione ad una possibilità che era, apparentemente e contraddittoriamente, esclusa a priori nella lettura classica del pensiero platoniano. Una conclusione che lo stesso Ernst Cassirer così riassume: "*L'asprezza con cui il dialettico Platone sembrava respingere da sé le forme del mondo sensibile che affluivano verso di lui, per spianarsi la strada verso il mondo dei concetti puri, non resiste più di fronte alla concezione della natura in quanto cosmo matematico, come già si imponeva nella Repubblica. Certamente anche nel Timeo la considerazione di ciò che diviene non deve essere all'inizio niente di più e nient'altro che una ricreazione che il pensatore si concede nella sua contemplazione di ciò che eternamente è. Ma la conclusione del dialogo supera anche quest›ultima riserva, osando proporre* l'*immagine, in fondo paradossale nel sistema di Platone, del mondo come dio percepibile. La barriera che il rigoroso ideale del sapere dialettico aveva innalzato di contro alla realtà sensibile viene infranta - il mito della creazione del mondo e del creatore del mondo si conclude in puro inno alla physis, al mondo dell'apparenza ordinata: Ché, comprendendo in sé i mortali e gli immortali esseri viventi, ed essendone totalmente pieno, questo cosmo, visibile Essere Vivente che in sé assume tutti gli esseri visibili, Dio sensibile, fatto a immagine dell'intelligibile, massimo e ottimo, bellissimo e supremamente perfetto, così è nato, unico, unigenito cielo*"[14]. Tale apertura non è sfuggita a teorici e critici contemporanei che rileggono il rapporto tra eidos ed eidolon non solo alla luce dell'evoluzione del pensiero platonico, così come sottolineato nel ventesimo secolo da Ernst Cassirer, ma anche e soprattutto dalla successiva elaborazione aristotelica. In tale prospettiva Leandro Madrazo[15], affrontando l'analisi del concetto di Idea e Forma in Platone ed Aristotele, individua tre diversi significati che possono essere identificati e relazionati tra loro nel pensiero dei due principali filosofi classici: quello metafisico, l'epistemologico e, infine, quello estetico. Per il significato metafisico, ovvero quello che trascende il mondo fisico collocandosi in una dimensione di universalità, il contributo di Aristotele dato al superamento della concezione platonica è rintracciabile nella attribuzione di Sostanza alle forme che, invece di essere collocate nel mondo intellegibile, sono

presenti nella materia del mondo sensibile. Dal punto di vista del significato epistemologico lo studio critico della natura attraverso il ragionamento intellettuale, con particolare riferimento alle strutture logiche e a quelle della classificazione, diventa fonte di conoscenza: per Aristotele, "*sapere qualcosa di una cosa è poterla sussumere sotto specie e genere e quindi conoscere ciò che è essenziale per essa*"[16]. Infine, il significato estetico della forma viene chiarito da Aristotele soprattutto nei suoi riferimenti alla bellezza individuata, nelle qualità intrinseche delle cose sensibili attraverso i meccanismi psicologici della percezione visiva: "*Nella Metafisica sostiene che le proprietà più importanti della bellezza sono l'ordine (taxis), la simmetria (symmetria) e la limitazione (orismenon). Nella Poetica si riferiva alla bellezza in termini percettivi:* "*La bellezza dipende dalle dimensioni e dall'ordine; quindi una creatura estremamente minuta non potrebbe essere bella, perché la nostra visione si confonde quando si avvicina al punto di impercettibilità, né una creatura assolutamente enorme potrebbe essere bella, perché, incapace di prenderla in una volta sola, lo spettatore trova che la sua unità e la sua totalità sono sfuggiti al suo campo visivo*"[17]. Prima Aristotele e, molto dopo, Edmund Husserl tenderanno, rispetto alla dottrina platonica, a modificare, invertendone i termini, la priorità intellegibile dell'idea su quella sensibile: per l'allievo di Platone l'approccio ontologico del maestro si stempera a favore di una presa del mondo attraverso i sensi e non tramite una "forma" ideale delle cose del mondo intesa come presenza innata dell'intelletto. Convinzione che sarà consolidata dalla riflessione di Husserl che designa l'èidos come essenza degli oggetti basata sull'intuizione e interamente calata nella realtà e individuabile attraverso strutture invarianti che consentono di denominare sia gli oggetti e sia i relativi concetti. Invarianti che assumono valore eidetico in contrapposizione a quello empirico attraverso la loro facoltà mnemonica basata sulla percezione visiva. Lo stretto rapporto tra èidos ed archetipo risiede proprio in questa capacità di individuare e fissare caratteristiche intellegibili o sensibili in grado presentarsi, come in Platone, alla stregua di un concetto imperituro della memoria umana attraverso una "forma" ideale. Non solo. Anche, come sostenuto da Aristotele, attraverso una presa della realtà basata sui sensi e capace, come sostenuto più avanti da Edmund Husserel, di concretizzarsi in strutture invarianti e permanenti dell'intelletto umano in maniera simile alle riflessioni di Max Weber sull'*idealtipo* inteso come costruzione di pensiero utilizzato per generalizzare i fenomeni analizzati riconducendoli a categorie invarianti che contemplino la presenza di una visione originaria ovvero un'idea di tipo *archetipale*.



De triplici animae in corpore visione da Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia
Robert Fludd, 1619

1.3

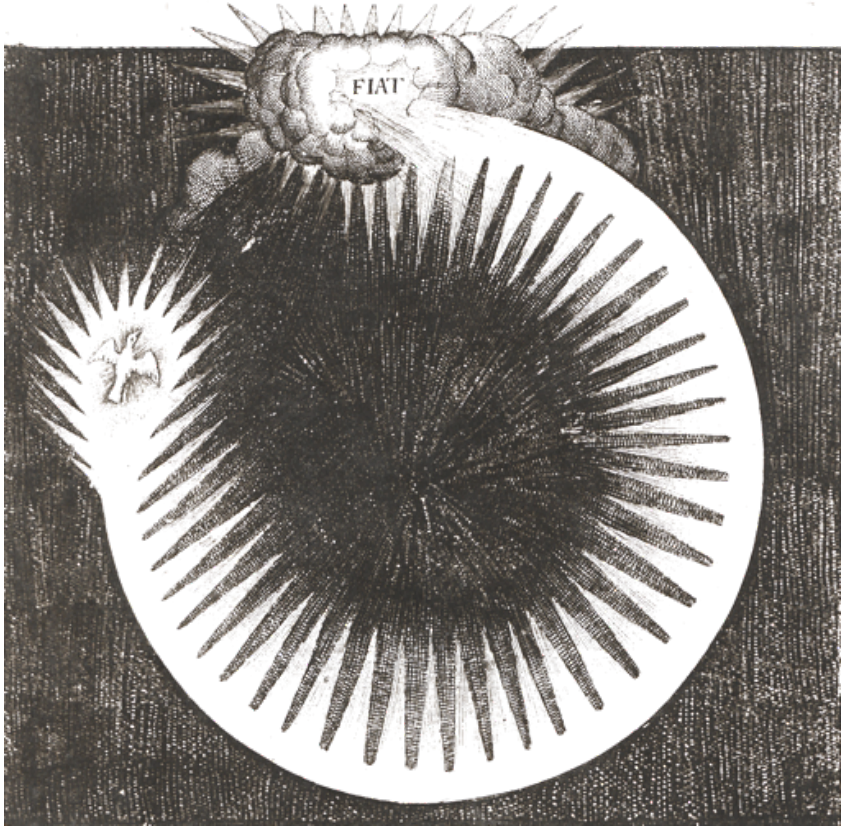
Eidolon, *il riflesso dell'immagine*

Eidōlon (εἴδωλον), che deriva da èidos (εἶδος), è una parola del greco antico assimilabile, in italiano, ai concetti di «simulacro», «figura» e, soprattutto, a quello di "immagine". Nell'Enciclopedia Einaudi, Gian Paolo Caprettini sottolinea che "*Il campo dell'immagine, i suoi contorni e il suo sfondo non sempre chiari tendono a sovrapporsi nel nostro sapere, che si costituisce per mezzo di immagini ma che può anche essere pensato come un oggetto fuori di noi che dà appunto una certa "immagine" di sé* "[18]. Immagini intellegibili e sensibili capaci di sovrapporsi tra loro, come se pensare fosse vedere e vedere fosse anche pensare, producendo, a volte, una *dimensione immaginifica*[19] della realtà capace di introitare e produrre anche forme, indifferentemente grafiche o mentali, capaci di attribuire un senso simbolico alle cose del mondo apparentemente prive di significato. L'immagine archetipale rappresenta una di queste possibilità d'intersezione tra il mondo intellegibile e quello sensibile soprattutto se relazionata al mitico dominio dell'origine dei tempi ovvero a quei primi principi, a quelle prime apparizioni o manifestazioni di qualche cosa che, per mezzo del pensiero si sono trasformate da semplici realtà del mondo esterno a metaforiche rappresentazioni del pensiero umano. In tal senso, nel sintetico compendio finale dell'Enciclopedia che riassume la più ampia descrizione della voce immagine, è specificato che "*Alla base dell'immagine, comunque venga considerata* […], *sta l'analogia (cfr. analogia e metafora), ma un particolare tipo di analogia, in parte "naturale" in parte "culturale"(cfr. natura/cultura), quella stessa forse che regola il meccanismo della metafora /metonimia e che fa appunto parlare di immagine come metafora (cfr. retorica), come allegoria, in ultima analisi, come modo di appropriazione del mondo, presentando in una forma "evidente" significati fra di loro in rapporto di mediazione*"[20]. Identificare la parola immagine con una analogia in parte naturale e in parte culturale significa individuare una metafora rappresentativa in grado di dare forma "evidente", leggibile e percepibile, ad aspetti naturali desunti dal mondo sensibile e capaci di evocare concetti intellegibili. A tal proposito, come già sottolineato

precedentemente, va ricordato che, tanto in Platone quanto in Aristotele, il termine forma deve essere interpretato come sinonimo per le due principali significazioni delle idee nella filosofia greca antica: sia quelle intellegibili (eidōs - idea) e sia quelle sensibili (eidolon- immagine). Mentre per Platone le forme sono principalmente intellegibili per Aristotele le forme appartengono anche al mondo del sensibile. A tal proposito è ben conosciuta la riluttanza di Platone ad individuare nel mondo del sensibile, attraverso l'immagine, una purezza concettuale simile a quella dell'idea: "*Nella dottrina platonica delle idee, nella sua concezione e fondazione originaria, non c'è alcun posto per un'estetica autonoma, per una scienza dell'arte, poiché l'arte riguarda l'apparenza sensibile della cose, di cui non si può mai dare un sapere rigoroso, ma sempre solo un opinare e un credere*"[21]. In effetti, la stessa rigidità espressa nella prima teoria delle idee elaborata dal giovane Platone nella Repubblica si stempererà in età avanzata, sia nel Fedro che nel Timeo, aprendo la strada a quella riunificazione tra idea e immagine, se non nell'ambito dell'arte quantomeno in quello della natura, successivamente elaborata da Aristotele. "*Il timore nei confronti della natura intesa come il mero sensibile è ora scomparso. Essa stessa è diventata, in quanto immagine, proprio immagine di un che di puramente intelligibile, ειϑων τον νοητον*. L'*asprezza con cui il dialettico Platone sembrava respingere da sé le forme del mondo sensibile che affluivano verso di lui, per spianarsi la strada verso il mondo dei concetti puri, non resiste più di fronte alla concezione della natura in quanto cosmo matematico* […] *Ma ancora una volta ci si presenta in tutta la sua acutezza il contrasto tra il mondo delle forme pure e il mondo delle mere immagini, il contrasto tra εἶδος ed εἴδωλον, se invece che nell'ambito della natura, lo consideriamo nell'ambito dell'arte. Perché l'arte avanza la pretesa di mostrarci una "seconda natura"; ma proprio per questo si compie in essa una rottura reiterata, si produce in essa per così dire un'immagine doppiamente riflessa, del tutto mediata dell'essere. Invece di innalzarci verso l'incondizionato, essa ci sprofonda sempre di più nel regno di ciò che è meramente dedotto e mediato. In essa la soggettività domina in tutta la sua potenza e pienezza, che però è al tempo stesso incontrollato arbitrio*"[22]. La riunificazione aristotelica tra idea e immagine, tra eidōs ed eidolon, si avvarrà successivamente anche della riflessione di Filone d'Alessandria concernente il concetto di logos la cui traduzione dal greco antico, λόγος, nel significare "*parola, discorso, ragione*", designa la ragione determinante il mondo e la legge in cui essa si esprime. Secondo Filone Giudeo, che per primo introdusse il termine archetipo, il mondo, alle origini, rappresentava "[…] *un'entità che di per sé non aveva nulla di bello, ma che in potenza era predisposta a divenire qualsiasi cosa. Di per sé, infatti, essa era priva di ordine, di qualità, di vita, di omogeneità, e ricolma invece di eterogeneità, di disarmonia, di discordanza; ma divenne oggetto di un mutamento e di una trasformazione nella direzione opposta delle cose migliori e accolse in sé ordine, qualità, vitalità, omogeneità, identità,*

armonia, concordanza, tutto ciò che reca le caratteristiche del modello più elevato"[23]. Per il filosofo alessandrino l'elemento propulsore di tale mutamento è il logos, ovvero il verbo del creatore, che rappresenta il mondo archetipo inteso come elemento primario di germinazione per il mondo reale e, avvalendosi di esso come prototipo universale, principio di molteplicità per quello concettuale. "*Quando concepì il disegno di fondare "la grande città", il dio creatore in una prima fase ne strutturò nella propria mente i modelli secondo cui sarebbe stata creata, componendo i quali portò a compimento prima il mondo intelligibile e poi, servendosi di esso come prototipo, quello sensibile*"[24]. L'immagine archetipale concepita attraverso il *logos*, restituita in forma più o meno "evidente", rappresenta l'essenza sostanziale di un prototipo concettuale capace di attribuire un senso, iniziatico e mitico, alle cose presenti nel mondo in assenza di una loro precedente significazione. Il logos, per Filone Giudeo, è quindi la fonte degli archetipi che modellano, alle origini, il senso concettuale delle cose del mondo. Ebbene, la suddetta interpretazione della parola immagine ben si adatta a chiarire il concetto di eidōlon soprattutto in rapporto alla questione tematica rappresentata dal ruolo dell'archetipo nei confronti dell'architettura del passato e della contemporaneità. Non sfugge all'attenzione, infatti, che molti dei termini ricorrenti nella sintetica esplicitazione della parola Immagine (analogia, metafora, natura, cultura, metonimia, allegoria) rappresentano tutti, nel loro insieme, dei veri e propri significati etimologici capaci di chiarire il ruolo dell'archetipo nei confronti di quella appropriazione del mondo attraverso forme evidenti in grado di mediare i significati dei due principali domini a cui appartiene, da sempre, l'architettura e la vita dell'uomo che in essa si sviluppa ovvero quello dell'intellegibile "culturale" e quello del sensibile "naturale". Ritornando alla riflessione platonica, come scrive Leandro Madrazo in *The concept of type in architecture: an inquiry into the nature of architectural form*, "*Secondo Platone, il mondo della realtà è composto da idee (ideai) mentre il mondo dell'esperienza è fatto di immagini (eidōlon, eikones, mimēmata, phantasmata) che sono* '*ombre*' *o* '*riflessioni*' *delle Forme o Idee intellegibili. La dualità Idee-Immagini costituisce, di fatto, il nucleo centrale della filosofia che considera le Idee e le Immagini come antitesi l'una dell'altra. Così, se le Idee sono trascendenti, intelligibili, uniche, immutabili, eterne e non spaziali, le Immagini sono immanenti, sensibili, multiple, mutevoli, effimere e spaziali*"[25]. Eppure l'idea e l'immagine, pur nella apparente e antitetica dicotomia platonica, si presentano in un ambito etimologico dove specifici termini, utilizzati sia nel dominio dell'intellegibile che in quello del sensibile, acquisiscono il valore di veri e propri sinonimi concettuali in grado di esplicitare significati simili tra loro: tipo, modello e forma rappresentano i principali termini che consentono di relazionare, sin dalle origini del pensiero umano, le idee intellegibili dell'uomo alle

immagini sensibili del mondo filtrandole attraverso un concetto archetipale che ne garantisce "*una dimensione atopica, vale a dire […] un ambito ideale privo di segni preesistenti*"[26]. La generosa varietà di termini utilizzati per definire il concetto di idea, pur ponendo un problema di interpretazione etimologica, fornisce un quadro maggiormente ampio per una descrizione critica delle diverse sfumature concettuali e delle relative ibridazioni interpretative che, nel tempo, hanno caratterizzato la speculazione filosofica intorno al tema del pensiero umano nei suoi rapporti, in generale, con le cose del mondo e, in particolare, con quelle dell'arte e dell'architettura. Nello specifico ambito dell'architettura e della teoria architettonica, una interessante sottolineatura critica del rapporto esistente tra l'idea, l'ideale e l'immagine viene proposta, sul finire del XVIII secolo, da Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy nel suo *Dictionnaire historique d'architecture*. Il teorico dell'architettura francese, infatti, pubblica le voci Idée (idea) e Ideal (ideale) unendole in una unica descrizione e relazionando, poi, il loro significato a quello dell'image (immagine): "[…] *Idea significa, secondo la parola greca da cui deriva, e secondo la definizione teorica adottata, quella specie d'immagine che producono in noi le impressioni degli oggetti. Quindi idea e immagine sono, metafisicamente parlando, sinonimi.* […] *Si adopera inoltre il vocabolo idea in un altro senso, come allorquando si dice operare a idea* […] *lo che in generale significa, eseguire per reminiscenza, per immaginazione.* […] *egli è come se si dicesse, riprodurre la veduta di un monumento non dal vero, ma dalla immagine che ne ha conservata la memoria*"[27]. L'idea quindi, a conferma di quanto sostenuto successivamente da Carl Gustav Jung, è un modello mentale della realtà che può assumere sostanza di immagine significativa in relazione alle sue potenziali doti di idealità: " *Ed è in virtù di questa facoltà, di cui è dotato il nostro spirito, che noi possiamo supplire, nella imitazione di molti oggetti, alla veduta reale e immediata della natura, formando però in noi collo studio una specie di tipo, che ne sia l'esemplare ideale*"[28]. Sorprendente anticipazione intuitiva, quest'ultima, del concetto di *idealtipo*, avanzata dal padre della psicologia analitica un secolo dopo la suddetta enunciazione di Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, che caratterizza anche la sostanza concettuale di questa ricerca volta a sottolineare l'ineluttabilità dell'archetipo o del pensiero *archetipale* nella contrapposizione critica alla odierna società dei consumi.



De triplici animae in corpore visione da Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia
Robert Fludd, 1619

1.4

Archetipo, *la visione primordiale*

La parola *archetipo*, derivando il suo termine da arkhḗ "principio" e týpos "modello", esprime, in generale, significati simili tra loro capaci di evocare un rapporto relazionale tra l'espressione utilizzata e il mondo delle origini: primo esemplare, tipo originario, modello primitivo o paradigma rappresentano i sinonimi più comuni connessi all'idea archetipale. In architettura, campo di indagine di tale ricerca, l'*archetipo* è una figura o una forma simbolica capace di rammemorare l'origine arcaica del costruire, inteso quale bisogno primario dell'uomo per abitare il mondo, favorendo altresì il passaggio dal cháos naturale e indistinto al kósmos artificiale e ordinato. In tal senso, pur non facendo esplicito riferimento all'archetipo, il pensiero di Le Corbusier, cristallizzato in alcuni brani del suo *Vers une Architecture*, fornisce una chiave di lettura dell'architettura capace di evidenziare quel processo archetipale di trasformazione dei dati sensibili desunti dalla realtà primigenia in concetti intellegibili ed immutabili propedeutici alla costruzione del mondo civilizzato: "*Non c'è l'uomo primitivo; ci sono i mezzi primitivi. L'idea è costante, in potenza dall'inizio* […] *L'architettura è la prima manifestazione dell'uomo che crea il suo universo, e lo crea a immagine della natura, aderente alle leggi della natura, alle leggi che reggono la nostra natura, il nostro universo* […] *Un supremo determinismo illumina le creazioni naturali e ci dà la sicurezza di una cosa equilibrata e ragionevolmente fatta, di una cosa infinitamente modulata, varia e unitaria. Le leggi fisiche primordiali sono poche e semplici. Le leggi morali sono poche e semplici*"[29]. L'arkhḗ-týpos è la prima manifestazione concettuale dell'uomo nel suo affrontare il tema e il problema di abitare la terra, l'idea primigenia tratta da una razionalizzazione delle forme presenti in natura, capace di evolversi in una figura o in una forma ideale che, da quel momento, diviene modello di riferimento per tutti gli elementi di una stessa categoria. Dal punto di vista architettonico esso è il primitivo dispositivo originario, desunto da un tempo arcaico ed incontaminato, in grado di presentarsi, come concetto, sempre eguale a se stesso pur nelle infinite forme in cui esso può esplicitarsi.

La connessione al mondo delle origini consente all'*archetipo* di introitare anche riferimenti, più o meno diretti, alla dimensione del mito che, attraverso la sua reinterpretazione narrativa, si consolida nella ricorrenza del rito e nella sua possibile concretizzazione in forme simboliche che diventano patrimonio della collettività o, come sostiene Carl Gustav Jung, dell'inconscio collettivo i cui contenuti sono, per l'appunto, "*i cosiddetti "archetipi*"[30]. Intesi dallo psicologo svizzero come "*forme a priori*", secondo un'accezione tanto fenomenologica quanto mitologica, ovvero sia come "*modelli di comportamento innati*" e sia come creazioni "*con materiale primigenio*", gli archetipi si offrono allo specifico ambito dell'architettura alla stregua di temi concettuali in grado di riprodursi nel reale attraverso forme e immagini capaci di evocare i principi primigeni della costruzione. Nel pensiero di Carl Gustav Jung l'archetipo è inteso come una immagine primordiale, contenuta nell'inconscio collettivo, che riunisce le esperienze della specie umana che la precedette costituendo, in tal modo, elemento simbolico dei miti, delle favole, delle leggende e dei sogni. Una esplicitazione architettonica di tale processo relativo alla formazione di immagini archetipali è rappresentata dall'esagesi biblica contenuta nel racconto ideale de *La casa di Adamo in Paradiso*, elaborata da Joseph Rykwert nel primo capitolo dell'omonimo libro: la formulazione di un'inferenza logica capace di rammemorare una casa archetipale, la prima casa dell'umanità credente, facendo ricorso ad una narrazione tendente a rappresentare un'idea piuttosto che una architettura realmente esistita. La ricostruzione concettuale della casa di Adamo ed Eva nel giardino dell'Eden è la metafora di un'idea *archetipale* capace di definirsi attraverso sottili rimandi alle dimensioni delle origini, del mito e del rito nonché della memoria. Come scrive Joseph Rykwert, "*Poichè io inseguo un'idea e non una cosa, non avrebbe senso ricorrere, per la sua preistoria e le sue origini, ai reperti archeologici* […] *Ho tuttavia un'altra fonte a disposizione, oltre la teoria: infatti, prima che la nozione di una 'prima' casa diventasse un elemento di un complesso apparato concettuale, vari furono i tentativi di rievocarne la forma e la natura attraverso le cerimonie e i riti di quei popoli che alcuni chiamano ancora primitivi. Sicché, la natura stessa del mio tema mi induce al paradosso, visto che l'oggetto principale della mia ricerca dev'essere per forza la memoria di qualcosa che non può che essere stato perduto. Tuttavia, questa memoria non è propriamente memoria di un oggetto, bensì di uno stato di qualcosa che è esistito, anzi di qualcosa che venne compiuto, che venne fatto: di una azione. Si tratta di una memoria collettiva tenuta in vita nell'ambito di certi gruppi per mezzo di leggende e di riti*"[31]. Similarmente, per Carl Gustav Jung, "*Il concetto di archetipo* [...] *indica l'esistenza nella psiche di forme determinate che sembrano essere presenti sempre e dovunque. La ricerca mitologica le chiama "motivi"; nella psicologia dei primitivi esse corrispondono al concetto di représentations collectives*



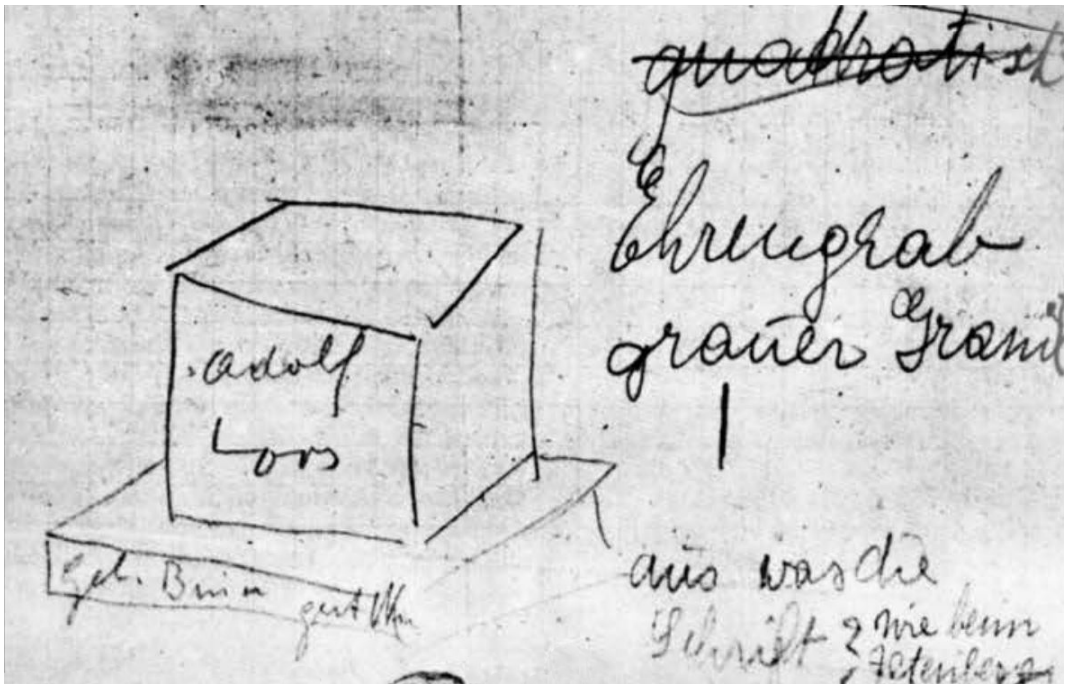
Vulcano ed Eolo maestri dell'umanità
Piero di Cosimo, 1500-1505

di Lévy-Bruhl […] *Questo inconscio collettivo non si sviluppa individualmente, ma è ereditato. Esso consiste di forme preesistenti, gli archetipi, che possono diventare consci solo in un secondo momento e danno una forma determinata a certi contenuti psichici* "[32]. In tale prospettiva, l'idea *archetipale* rappresenta il seme latente di un'esigenza primordiale grazie a cui il relativo simbolo immateriale, la metafora, evolve consentendo anche la sua eventuale materializzazione in forme determinate, come tipi e modelli, più o meno compiuti. L'intreccio tra il tipo primigenio e la metafora simbolica primordiale a cui rimanda, consente di conciliare la realtà e l'idealità attraverso la tematizzazione dell'architettura e la sua possibile configurazione in forme compiute. Come scrive Fritz Neumeyer a proposito del lavoro a carattere tematico ed archetipale di Oswald Mathias Ungers, "*Il concetto di morfologia, fondato sulla trasformabilità dell'inventario tipologico, esige un'arte della memoria e della riflessione. Il potenziale storico che viene riportato alla luce deve essere considerato nell'ottica della necessità di cambiamento e della possibilità di trasformazione. Ma la riflessione non richiede solo il sapere: richiede anche un disciplinato ricorso all'intuizione. Per questo vi è esigenza non di archeologia ma di una valutazione viva dell'attualità del passato* […] *in una continuità che dialetticamente presuppone entrambi i fenomeni: l'archetipo e la reinterpretazione della storia*"[33]. Se il tipo e il modello, nella loro contrastante e complementare natura grafica e progettuale, rappresentano la condizione razionale della realtà viceversa l'*archetipo* ne mette in scena la dimensione concettuale attraverso l'idea dell'origine: "*Il pensiero e l'azione morfologica presuppongono due cose: in primo luogo il riconoscimento e la scoperta degli archetipi, in secondo luogo la percezione della realtà in rapporti complementari*"[34]. Idee, tipi e modelli che depongono il termine *archetipo* introitando, viceversa, quelli di *ectipo*, e *idealtipo*. L'archetipo, in tale prospettiva, è un concetto ideale che non si materializza in una forma compiuta demandando la sua potenziale rappresentazione grafica o costruttiva ad elementi o architetture archetipali, cioè a singole parti o ad insiemi capaci di rappresentare l'idea originaria a cui, più o meno esplicitamente rimandano. I termini *archetipo*, *ectipo*, e *idealtipo*, nel loro insieme, sono classificabili alla stregua di "parole derivate"composte, ognuna di esse, da un prefissoide nominale che attribuisce significato diverso alla radice unitaria comune, ovvero al sostantivo maschile "*tipo*", che, nella cultura architettonica, indica una invariante formale che si manifesta in esempi diversi situandosi al livello della struttura profonda della forma. Allora, in riferimento alla parola *archetipo*, se è vero che l'arkhḗ, nella filosofia greca, è il principio primo da cui tutto ha origine nonché eidos fondamentale da cui qualcosa d'altro deriva è altrettanto vero che il týpos, nella teoria architettonica vitruviana, è il prototipo ideale che assolve il bisogno primario che lo ha generato: "*cum emendata et sine impeditione usus locorum dispositio et ad regiones sui cuiusque generis apta*



Morfologia delle tre forme fondamentali quadrato, cerchio e triangolo
Oswald Mathias Ungers, 1964

et commoda distributio"[35]. L'*archetipo* in architettura rappresenta, di conseguenza, un concetto simbolico primordiale, riferito all'origine del costruire, che assume un significato di verità rispondente a specifiche necessità che si sono presentate, di volta in volta, all'individuo quando quest'ultimo ha iniziato ad abitare la terra. La celebre frase di Adolf Loos, scritta nel suo libro intitolato Parole nel vuoto, "*Se in un bosco troviamo un tumulo, lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno. Questa è architettura*"[36] è la rappresentazione letterale e simbolica di una forma *archetipale* che desume la sua essenza configurativa da una semplice operazione di modellazione del terreno naturale relazionata all'ultima esigenza abitativa della vita umana: necessità di riparo e protezione dell'uomo soddisfatta addirittura quando la vita stessa termina. Un accumulo di terra, prima scavata e dopo sagomata ordinatamente sopra la linea del suolo, sovrastante nonché corrispondente al volume di un corpo umano ivi seppellito, capace di rendersi riconoscibile attraverso una forma piramidale allungata che, nel volgere di un breve periodo, verrà riassorbita dal sottobosco della foresta cancellandone l'evidenza e la memoria. Il tumulo descritto da Adolf Loos è, quindi, una rappresentazione fugace ma concreta dell'*archetipo*: eccezione architettonica che ne conferma la regola in relazione alla sua intima essenza ideale a fronte della relativa impalpabilità reale. Una intangibilità che, nella riflessione di Franco Purini, comporta una consapevole revisione critica delle modalità, esplicite e convenzionali, dell'idea di progetto a favore di un necessario confronto con le potenzialità, implicite e ideali, del pensiero *archetipale*: "*La meditazione sugli archetipi ci rende coscienti che per quanto si pensi all'architettura qualcosa continui a sfuggirci, qualcosa che non cessa di ripresentarsi come un'assenza. Non basta considerare che la "rêverie" sugli archetipi costituisce l'unica possibilità di pensare una storia alternativa dell'architettura; l'archetipo ci costringe in un angolo della nostra coscienza a misurarci con l'impossibilità di interiorizzare l'intera esigenza che ci spinge al progetto*"[37]. Se fosse vero che la "*rêverie*"sugli *archetipi* potesse costituire l'unica possibilità di pensare ad una storia alternativa dell'architettura, operante nella caotica società dei consumi, le cause che ne hanno comportato l'assenza nel dibattito architettonico andrebbero rimosse a favore di una sua presenza nel progetto contemporaneo. In tale prospettiva, lo studio dell'idea di *archetipo* in architettura non si pone alla stregua di una ipotesi concettuale risolutiva di alcune problematiche che riguardano il pensiero progettuale contemporaneo. Tutt'altro. Tale ricerca assume un carattere esplorativo che cerca di porre alcune domande, si spera credibili, alla necessità di chiarificazione di un concetto latente nella coscienza disciplinare del progetto architettonico.



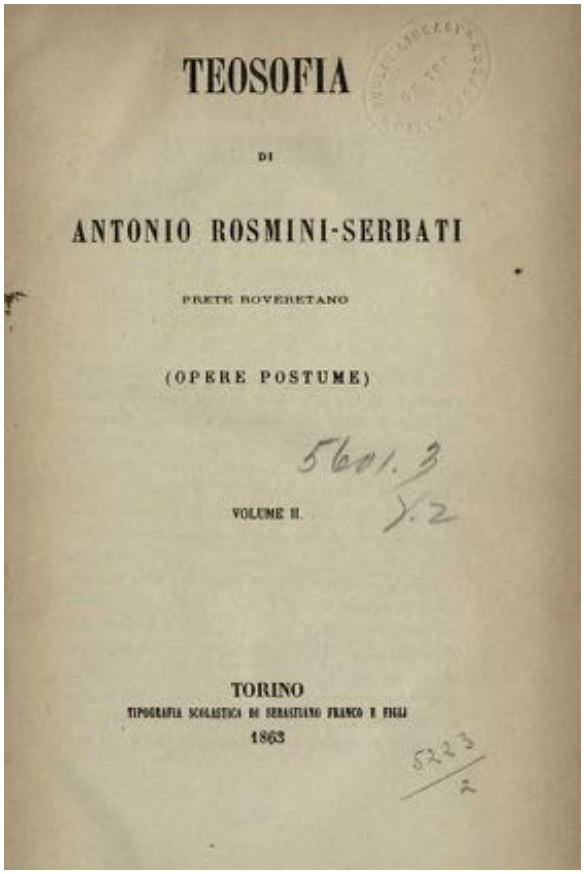
Sepolcro per Adolf Loos, schizzo
1933

1.5

Ectipo, *la figurazione della necessità*

Il tumulo descritto da Adolf Loos si presta maggiormente ad essere individuato, nella breve fase della sua visibilità all'interno del bosco, alla stregua di un'*ectipo*. In tale prospettiva ovvero quando le idee simboliche dell'arkhḗ incrociano le necessità reali dell'individuo, così come soddisfatte dal concetto vitruviano di týpos o così come rappresentato dal tumulo di loosiana memoria, queste si fondono insieme costituendo alcuni elementi *archetipali* dell'architettura che possiamo individuare, appunto, alla stregua di *ectipi*. Nel linguaggio filosofico l'*ectipo* viene così esplicitato: "[…] *qualsiasi oggetto della realtà esterna, in quanto corrispondente al suo eterno e ideale archetipo (ma distinto da esso): l'essere come tipo è l'essere nella sua forma ideale, l'essere poi come ectipo è l'essere nella sua forma reale*"[38] proponendosi così alla stregua di una sola essenza, "*un solo e medesimo essere sotto due forme per le quali è in sé ordinato*"[39]. La formulazione della voce *ectipo*, composta del greco ἐκ «da» e tipo (di archetipo), è riferibile alla maggiore opera ontologica elaborata, nella prima metà del diciannovesimo secolo, da Antonio Rosmini e pubblicata, per la prima volta, nella sua opera postuma intitolata *Teosofia*[40]. La *Teosofia* è un trattato nel quale il filosofo trentino prende le distanze dall' ontologia analitica cercando, comunque, di garantire una forma di oggettività al processo di conoscenza. Una ricerca filosofica, per alcuni aspetti di carattere teleologica, indirizzata ad individuare un principio oggettivo di verità in grado di presentarsi alla mente secondo principi di universalità ed immutabilità. Per Antonio Rosmini la *verità* deve essere *verità ontologica*, ovvero "*l'ente per essenza, della quale la mente umana partecipa. Per Rosmini l'ente, nella sua essenza intima, si costituisce in tre forme: la forma ideale, la forma reale e quella morale. La verità ontologica, infatti, costituisce l'identità dell'ente reale con l'ideale, in quanto essa è l'adempimento nel reale di ciò che sta nell'ideale.* […] *La verità ontologica delle cose reali finite, infatti, è relativa a questi concetti che «ne sono i tipi, e ne contengono l'essenza: quanto più un reale adempie il suo concetto, tanto più egli si dice vero* […] *i reali possiedono una verità ontologica relativa ai loro concetti, più o meno perfetta a seconda che adempiano più o meno*

il loro archetipo"[41]. Nello specifico, Antonio Rosmini, "[…] *dopo aver osservato che ogni materia di verità suppone sempre una relazione fra due termini, l'uno dei quali può dirsi tipo e l'altro ectipo, afferma che in questa relazione entrano rispettivamente la verità come tipo e il vero come ectipo Applicando la relazione dei due termini distinti alle due prime forme categoriche, se ne ha che l'essere ideale è la verità (tipo), e i reali sono veri (ectipi), in quanto adempiono in sé ciò che l'idea manifesta* […]"[42]. Per Samuele Francesco Tadini, studioso di Teologia razionale, quando ci si confronta con i reali, intesi come *ectipi* di una determinata idea, questi ultimi non rappresentano l'elemento primitivo ed originale ma solo elementi che manifestano parzialmente quella "*verità primitiva che è la forma categorica dell'ente*"[43]. Trasferendo tali riflessioni al campo dell'architettura, il richiamo ad una verità primitiva, piuttosto che ai reali elementi primitivi ed originali, consente ai contenuti archetipali dell'*ectipo* di assumere forma architettonica in relazione ad una idea di necessità piuttosto che in rapporto ad una mitica immagine originaria come poteva essere, ad esempio, la capanna primitiva così come più volte rappresentata dai trattatisti all'interno delle loro monumentali opere stampate, senza soluzione di continuità, dal sedicesimo al diciannovesimo secolo. Il passaggio da un'idea archetipale ad una prima forma *ectipica* assume, in buona sostanza, una cospicua dote di astrattezza e neutralità configurativa che non impedisce però, a quest'ultima, di estendersi in un repertorio figurativo ampio e complesso capace cioè di rigenerarsi con continuità e varietà. In tale prospettiva, nel processo di trasformazione delle idee, dal punto di vista architettonico, l'*ectipo*, rappresenta "*l'anti-polo dell'archetipo, il suo equivalente reale, non il suo contrario come la copia bensì il suo sigillo/suggello, la sua traccia sensibile, il modo attraverso il quale il principio organizzativo astratto contenuto nel paradigma/modello ideale si concreta, s'invera nel fenomeno che di quel sistema concettuale rappresenta una possibile versione "venuta fuori" da esso ma anche in grado, con altre visioni, di condizionare e rigenerare il principio che lo aveva prodotto*"[44]. Una rigenerazione condizionata da una idea *archetipale* capace di elaborare molteplicità e diversità di elementi non incompatibili tra loro, appartenenti a specifici principi di necessità dell'abitare, che si distinguono per alcuni caratteri particolari dagli altri della stessa specie. Evidentemente in questa formulazione si possono individuare quelle distinzioni per cui le necessità del costruire per l'abitare - essendo strettamente correlati ai principi primari di radicamento, appoggio, sostegno, divisione, transizione, connessione e protezione - rimandano a specifici *ectipi* architettonici che, lungi dall'assumere una valenza ideale così come simboleggiato dai tipi, rappresentano gli stessi bisogni e principi nella loro prima forma reale e, quindi, ai relativi elementi *archetipali* di sostruzione, piattaforma, piedritto, muro, apertura, scala e tetto. Elementi, questi



TEOSOFIA

DI

ANTONIO ROSMINI-SERBATI

PRETE ROVERETANO

(OPERE POSTUME)

5601.3
v.2

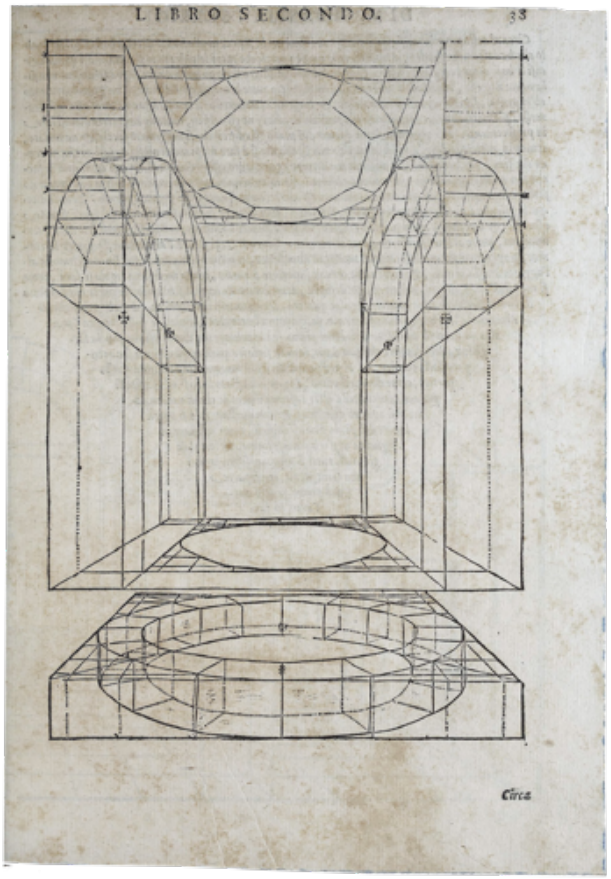
VOLUME II.

TORINO
TIPOGRAFIA SCOLASTICA DI SEBASTIANO FRANCO E FIGLI
1863

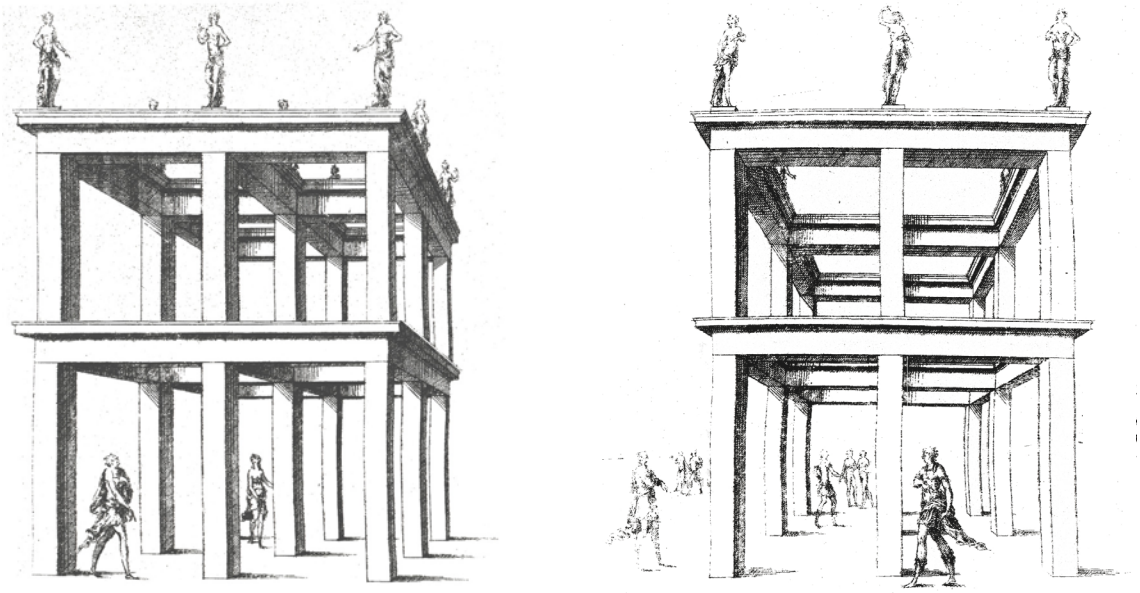
5223
2

Teosofia,
Antonio Rosmini Serbati, 1837

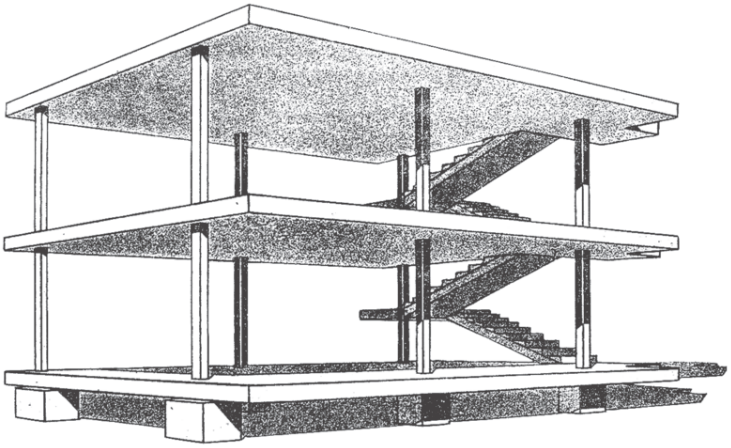
ultimi, che rappresentando il vero, ovvero la realtà, soddisfano in sé ciò che la necessità ideale, o l'idea, manifesta come bisogno primario dell'abitare dell'uomo sulla terra. Essendo una possibile versione architettonica "*venuta fuori*" da un concetto ideale, l'*ectipo* si presenta secondo una raffigurazione sobria, elementare, in un certo senso primigenia ed ancestrale. La storia dell'architettura documenta graficamente "*tracce sensibili*" attraverso cui un principio di necessità si invera in un primo modello ideale, non ancora pronto, nella sua schematicità *archetipale* a trasmutarsi in un elemento architettonico disponibile alla propria messa in opera attraverso una costruzione metrica, materica e mimetica. Nel mondo delle raffigurazioni architettoniche la concretizzazione del modello, paradigmatico o emblematico, è una caratteristica appartenente alla rappresentazione geometrica delle forme elementari del costruire ridotte alla loro pura essenzialità configurativa. La geometria descrittiva, intesa come esercitazione primaria per trasformare le idee in disegni di architettura, si è spesso avvalsa di dimostrazioni grafiche sintetiche in grado sia di mettere in scena il principio organizzativo di tipi arcaici connessi a specifiche necessità architettoniche e sia di predisporsi a quelle germinazioni di forme concrete che l'*ectipo* consente di elaborare successivamente alla prima messa in scena concreta di sé. Un esempio di tale duplice potenzialità è espressa, ad esempio, dai disegni dei divulgatori dei principi prospettici più comunemente utilizzati tra sedicesimo e diciottesimo secolo come, ad esempio, da Sebastiano Serlio nel Secondo Libro di Prospettiva nel suo trattato *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio ... dove si trattano in disegno, quelle cose, che sono più necessarie all'architetto*, edito nel 1584, o da Jacques Androuet Du Cerçeau attraverso il suo *Leçon de perspective positive*, stampato nel 1626. Le tavole dimostrative del metodo delle proiezioni centrali, ad esempio, nelle loro classiche esemplificazioni sintetiche, elaborate con semplici linee al tratto, si propongono alla stregua di rappresentazioni mentali che, il più delle volte, non aspirano a proporsi come basi grafiche di supporto al costruito quanto, piuttosto, come prima emersione mentale di un'idea di spazio o di forma architettonica in divenire: gabbie prospettiche all'interno delle quali l'idea dello spazio architettonico inizia a ritagliarsi una sua prima configurazione fortemente idealizzata e sinteticamente rappresentata. Non solo gabbie prospettiche filiformi ma anche prime configurazioni formali elementari nelle quali anche la presenza di figure umane, che iniziando a imporre una propria presenza, anticipano il fine ultimo di tali esercitazioni geometriche ovvero la predisposizione di processi progettuali finalizzati alla costruzione della casa dell'uomo e al suo bisogno di abitare lo spazio. Uno spazio ancora isotropo, neutro e astratto, che si caratterizza soltanto per la



Tutte l'opere d'Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese, Libro II, Tav. 38
Sebastiano Serlio, 1584

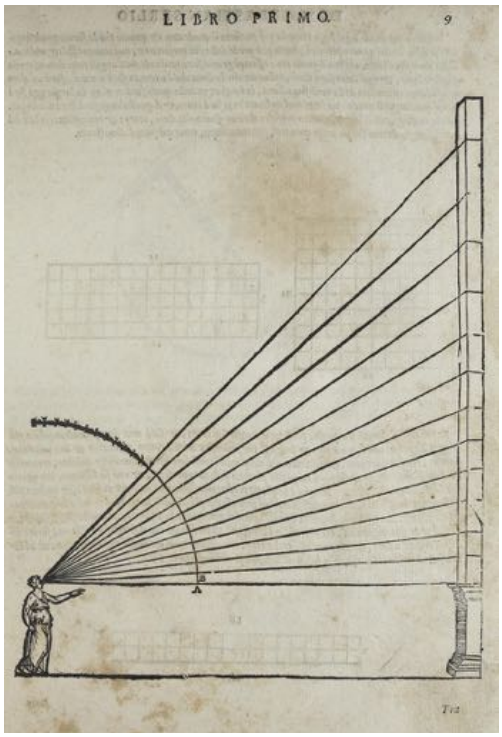


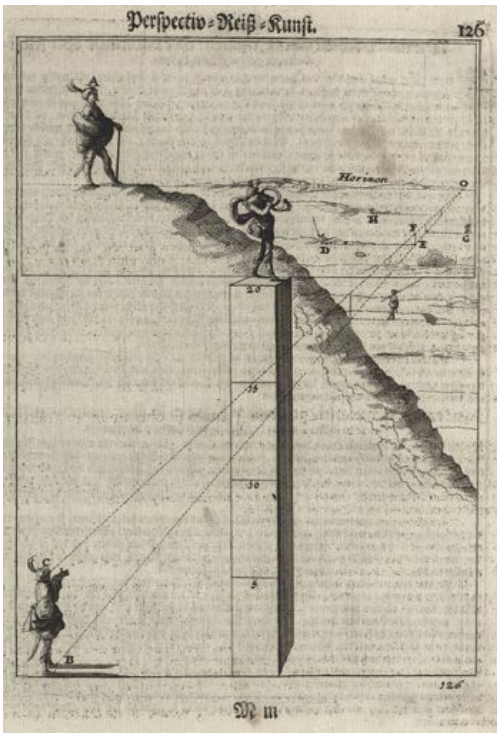
Raccourcissement de neuf pilastres elevez à deux etages sur le quatre veues.
Jacques Androuet Du Cerçeau, 1626



Maison Dom-Ino,
Le Corbusier, 1914

presenza di oggetti architettonici semplici e lineari, come la stele prospettica di Sebastiano Serlio, o elementari e tridimensionali come quelli disegnati da Jacques Androuet Du Cerçeau nel suo *Leçon*: due incisioni, queste ultime, relative alle lezioni XXXIV e XXXV, intitolate *Raccourcissement de neuf pilastres elevez à deux etages sur le quatre veues*. Atemporali prospettive, appartenenti ad un ordine figurativo concettuale piuttosto che narrativo, di uno spoglio telaio strutturale a due livelli capaci di richiamare alla mente il purismo novecentesco e, più precisamente, la *Maison Dom-Ino* di Le Corbusier, vero e proprio *ectipo* paradigmatico dell'architettura moderna. Non solo. Tra i diversi divulgatori prospettici, "pratici" e "scientifici", il lavoro grafico e teorico di Jean Du Breuil, pubblicato nel suo trattato del 1642 intitolato *Perspectiva pratica*, ben rappresenta la capacità di elaborare forme primarie dell'architettura, prive di linguaggi decorativi e stilistici, sintetizzati in disegni schematici che rimandano al concetto di *ectipo* in architettura come la stele prospettica collocata questa volta, a differenza della tavola di Sebasitano Serlio, non più in uno spazio isotropo bensì in un paesaggio cosmico e originario simile ad un deserto. La *Perspectiva pratica* è un ponderoso trattato che, oltre a testi descrittivi, fornisce esempi grafici di elementi architettonici primari attraverso l'uso della prospettiva centrale che, per suo statuto rappresentativo, ne accresce il relativo significato simbolico: una idealità architettonica grafica e concettuale del tutto consona ai principi *archetipali* e in grado, inoltre, di assumere valore esemplificativo per ulteriori applicazioni a carattere eminentemente progettuale. Tra le diverse incisioni del volume di Jean Du Breuil le sette tavole delle relative prospettive di una cripta ipostila, di una piattaforma posta alla base di un edificio, di sostegni puntiformi verticali in forma di pilastri o colonne, di strutture murarie lineari, di aperture come porte e finestre, di una scala a doppia rampa nonché di limitate porzioni di un tetto, rimandano, nel loro insieme, ai principali *ectipi* dell'architettura ovvero a quegli elementi primari che, come sottolineato precedentemente, adempiono in sé ciò che le relative idee manifestano. Tali elementi architettonici, che corredano il secondo capitolo nei sette paragrafi dedicati agli elementi *ectipici*, ben rappresentano la concretizzazione grafica e formale di quei primi pensieri ancestrali dell'uomo connessi alle necessità primarie dell'abitare lo spazio domestico.





Tutte l'opere d'Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese, Libro I, Tav. 9
Sebastiano Serlio, 1584

La Perspective practique, necessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfevres, brodeurs, tapissiers, & autres se servans du dessein,
Jean Du Breuil, 1642

1.6

Idealtipo, *la configurazione della complessità*

I principi primari, le necessità dell'uomo e i relativi riferimenti *archetipali* presenti nel concetto e nelle figure dell'*ectipo*, interpretati come elementi architettonici essenziali, rappresentano dispositivi concettuali primordiali sempre uguali a se stessi che, pur nella loro infinita modalità propositiva, tendono a configurare tipi e forme architettoniche dotate sia di un attitudine rivelatrice dell'intimo ordine primigenio a cui si ispirano e sia di una propensione progettuale volta al ringiovanimento perpetuo del senso architettonico a cui rimandano e di cui l'*idealtipo* ne è l'espressione concreta. Una rigenerazione concettuale, prodotta attraverso il concetto di *idealtipo* che, come scrive Max Weber, si attua attraverso "[…] *scienze alle quali è assegnata un'eterna giovinezza; e queste sono tutte le discipline storiche, tutte quelle cioè a cui il fluire sempre progrediente della cultura propone di continuo nuove posizioni problematiche. È legato all'essenza del loro compito che tutte le costruzioni tipico-ideali debbano tramontare, ma che al tempo stesso altre nuove siano sempre indispensabili*"[45]. L'*idealtipo*, per il filosofo tedesco, è quindi una costruzione di pensiero utilizzata per generalizzare i fenomeni analizzati ovvero una concettualizzazione attraverso cui è possibile condurre l'infinita varietà della realtà a insiemi di categorie analizzabili e descrivibili attraverso un continuo apparire di modelli innovativi in grado di esprimere lo spirito del proprio tempo contemplando, al contempo, l'intima presenza di un idea originaria di un tempo che fu: "*Poiché nessuno di quei sistemi concettuali, di cui non possiamo fare a meno per la penetrazione degli elementi di volta in volta significativi della realtà, può tuttavia esaurirne l'infinita ricchezza. Nessuno è qualcosa di diverso da un tentativo di recare ordine, sulla base della situazione attuale del nostro sapere e delle formazioni concettuali a nostra disposizione, nel caos di quei fatti che abbiamo compreso nell'ambito del nostro interesse. L'apparato concettuale che il passato ha sviluppato mediante l'elaborazione, cioè piuttosto mediante la trasformazione concettuale della realtà immediatamente data e il suo inserimento in quei concetti che corrispondevano alla situazione della sua conoscenza e alla direzione del suo interesse, sta in continua contrapposizione con ciò che noi*

possiamo e vogliamo ottenere dalla realtà in una nuova conoscenza. In questa lotta si compie il progresso del lavoro delle scienze nella cultura. Il suo risultato è un continuo processo di trasformazione di quei concetti con cui cerchiamo di penetrare la realtà"[46] In questo modo Max Weber afferma la capacità riproduttiva di un'idea collegando tale capacità alle caratteristiche di novità di un modello che riassume l'essenza di un qualcosa connesso al mito dell'origine e, nel frattempo, fortemente connesso con il proprio orizzonte storico. Renato De Fusco, a tal proposito scrive "*Mentre i Grundbegriffe dei maestri della critica d'arte hanno sempre una componente metastorica, i tipi-ideali di Weber, pur essendo meno vincolati agli eventi di quanto non siano gli schemi di un Wölfflin o di un Panofsky, sono profondamente calati nella storicità dei fatti cui si riferiscono. Ma la storicità della prospettiva weberiana non sta solo nel fatto che ogni tipo ideale, per così dire, contiene un pezzo di realtà empirica, ma nella consapevolezza, da parte dell'autore, che le espressioni di tale prospettiva, i tipi-ideali appunto, sono necessariamente sempre mutevoli*"[47]. Storicità dei fatti, empirismo e mutevolezza individuabili, nel corso della storia, in diverse idee progettuali confluite in disegni capaci di esprimere una loro intima genesi di carattere archetipale in relazione ai principi primari di *radicamento, appoggio, sostegno, divisione, transizione, connessione e protezione* attraverso i quali è possibile abitare la terra in sintonia con le fonti ancestrali dell'architettura. Tra l'esteso repertorio di disegni di progetto, reali o ideali, in grado di riassumere i suddetti principi primari e i relativi *ectipi* architettonici precedentemente individuati (ovvero la *sostruzione,* la *piattaforma,* il *piedritto,* il *muro,* la *apertura,* la *scala* e il *tetto*) quelli descritti di seguito ben rappresentano la portata simbolica ed ideale connessa all'idea di archetipo in architettura. Si tratta, in effetti, di disegni elaborati tra il quindicesimo e ventesimo secolo ovvero di raffigurazioni appartenenti al mondo del "pensiero analogico" che si contrappone a quello contemporaneo del "pensiero digitale", come osservato recentemente da Nicola Braghieri[48]. Le due tavole di Giovan Battista Piranesi, tratte da *Antichità Romane* inerenti la veduta prospettica intitolata *Veduta di una parte de'fondamenti del Teatro di Marcello* (Tom IV, 1756 tav. 204 XXXII) e la *Sezione trasversale de'cunei inferiori del Teatro di Marcello* (Tom. IV. 1756, tav. 203 XXXI), ben esplicitano il concetto di radicamento attraverso una raffigurazione metaforica della sostruzione sottostante l'edificio monumentale. In questo caso il simbolismo architettonico è caratterizzato dal consistente sovradimensionamento grafico e concettuale che l'autore utilizza nei disegni per accentuarne l'enfasi costruttiva in omaggio alla mitica capacità edificatoria degli antichi romani. Un sovradimensionamento figurativo di fantasia, o di capriccio, che, pur non rispondendo alla realtà costruttiva delle fondamenta dell'edificio antico, si presenta secondo una descrizione grafica e tecnica di grande precisione



Veduta di una parte del fondamento del Teatro di Marcello

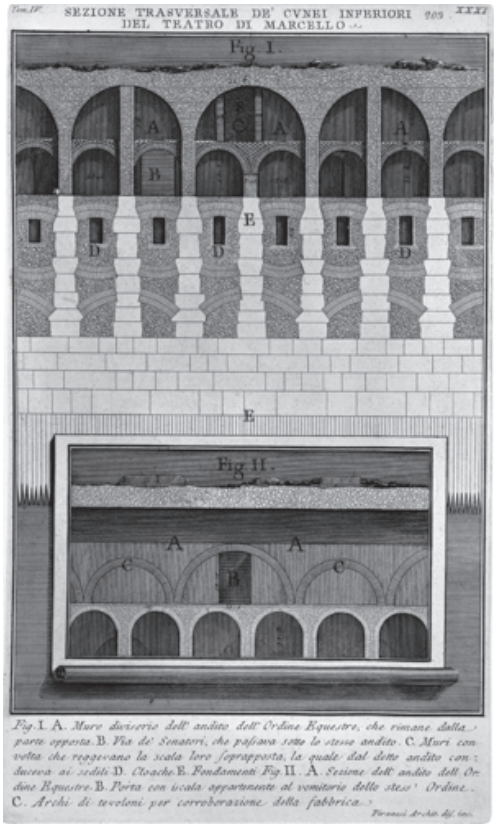
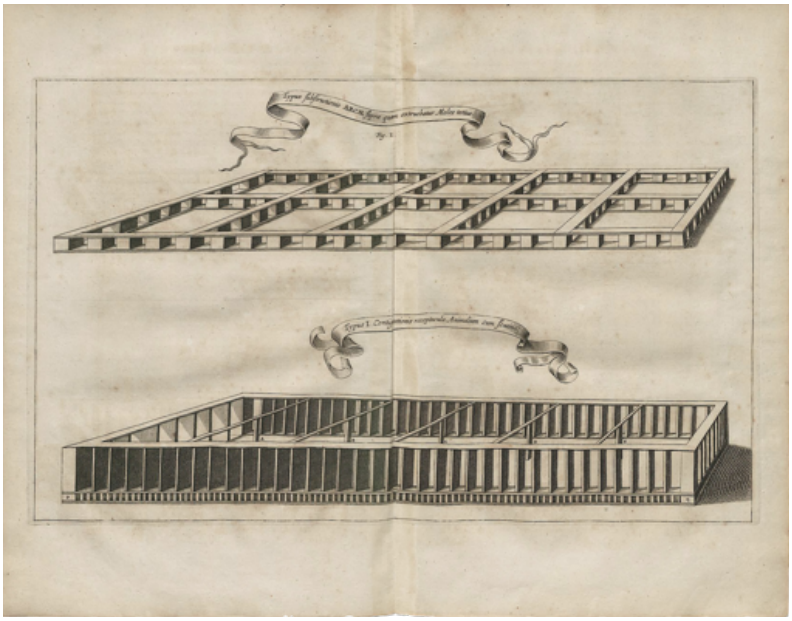


Fig. I. A. Muro divisorio dell' andito dell' Ordine Equestre, che rimane dalla parte opposta. B. Via de' Senatori, che passava sotto lo stesso andito. C. Muri con volta che reggevano la scala loro sopraposta, la quale dal detto andito conduceva ai sedili D. Cloache E. Fondamenti Fig. II. A. Sezione dell' andito dell' Ordine Equestre. B. Porta con scala appartenente al vomitorio dello stesso Ordine. C. Archi di travertini per corroborazione della fabbrica.

Sezione trasversale de'cunei inferiori del Teatro di Marcello,
Gian Battista Piranesi, 1756

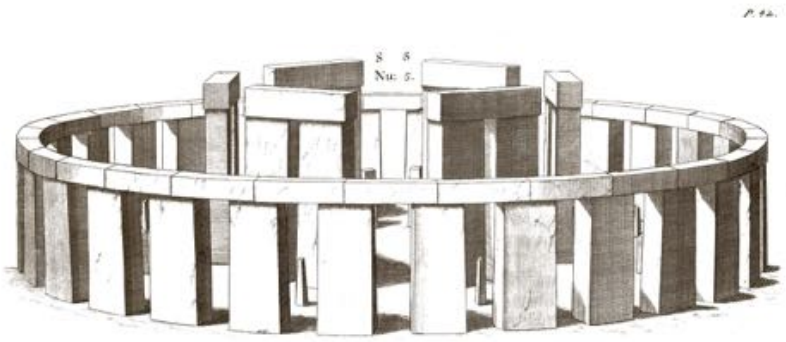
costruttiva. Il radicamento al suolo del Teatro di Marcello affidato alla fitta palizzata lignea che sostiene i monolitici elementi lapidei rastremati verso l'alto nella scenografica *Veduta prospettica* è intriso di quella forza primordiale caratterizzante i possenti elementi lapidei: una complessa sostruzione che contribuisce a conferire un'atmosfera atemporale tramite una raffigurazione primordiale, metafora architettonica degli strati rocciosi sedimentari del mondo alle sue origini. Una ricostruzione ideale dell'ipotetica sostruzione offerta alla percezione visiva attraverso uno degli espedienti grafici comunemente utilizzati da Giovan Battista Piranesi nei suoi disegni prospettici di strutture ipogee: l'eliminazione della massa terrosa inglobante le fondazioni nel sottosuolo. Il tema del radicamento al suolo attraverso sostruzioni possenti viene declinato non solo attraverso le immaginifiche prospettive tridimensionali ma anche nelle rappresentazioni bidimensionali, così come evidenziato nella *Sezione trasversale de'cunei inferiori del Teatro di Marcello*, che si propongono di attribuire credibilità costruttiva alla descrizione d'insieme delle sostruzioni del Teatro antico. Un'altra raffigurazione immaginaria, altrettanto *archetipale*, è rappresentata da alcune tavole estrapolate dal volume *Arca Noë* di Athanasii Kircheri e riproducenti la mitica casa galleggiante ideata per ospitare la specie umana e gli alti esseri viventi al fine di preservarle dal biblico Diluvio universale: due disegni prospettici che ben rappresentano il principio di appoggio reso attraverso una struttura lignea di orizzontamento, a doppia griglia ortogonale composta da assi e tenuta assieme da piedritti cubici, vera e propria piattaforma basamentale di un'architettura flottante in attesa di un evento naturale capace di trasformare un rifugio stabile per uomini e animali in un battello galleggiante per la sopravvivenza degli stessi. Le due tavole relative alla descrizione della struttura costruttiva di base del rifugio ligneo e alla sua definitiva configurazione fissata nel momento del Comando di entrare nell'Arca (capitolo della Genesi 7,1-3) ben rappresentano la necessità di ogni architettura, sia essa lignea o lapidea, sia essa stabile o destinata a diventare itinerante, a dotarsi di una piattaforma in grado di garantire l'appoggio sulla linea di terra o, nel caso specifico, il galleggiamento sulla linea di mare. Una struttura di mediazione tra la natura geografica della superficie terrestre e l'artificio costruttivo dell'architettura, in grado molte volte, di assimilarne ed incorporarne asperità e caratterizzazione materica. Dal punto di vista *archetipale* l'arca di Noè rappresenta una raffigurazione mitica che sublima l'idea della casa per tutti, uomini e animali, destinata a spostarsi dal suo luogo di costruzione in seguito ad un evento meteorologico biblico, e che necessita di una piattaforma d'appoggio, intesa contemporaneamente sia come base di un edificio e sia come fondo di un

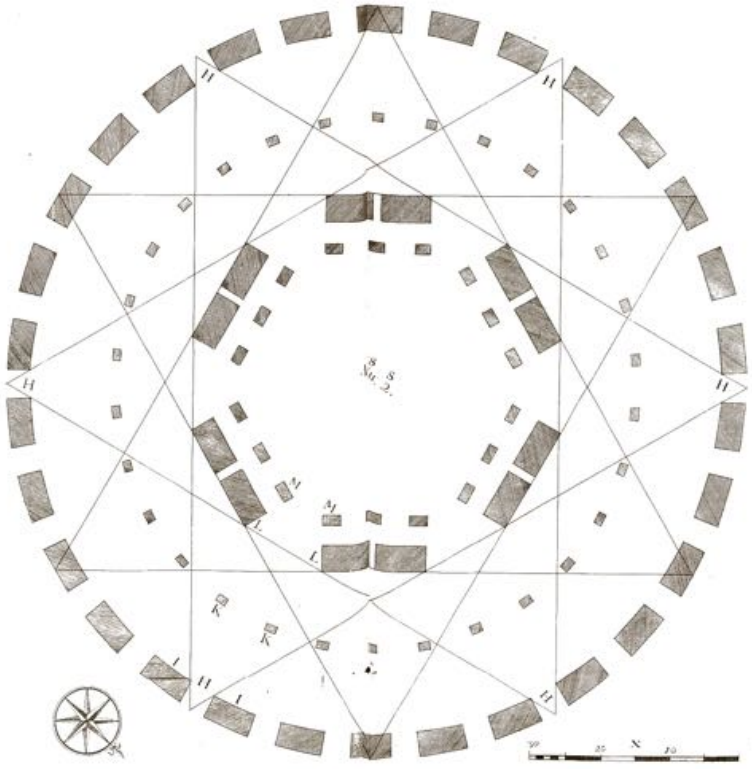




Arca Noë,
Athanasii Kircheri, 1675

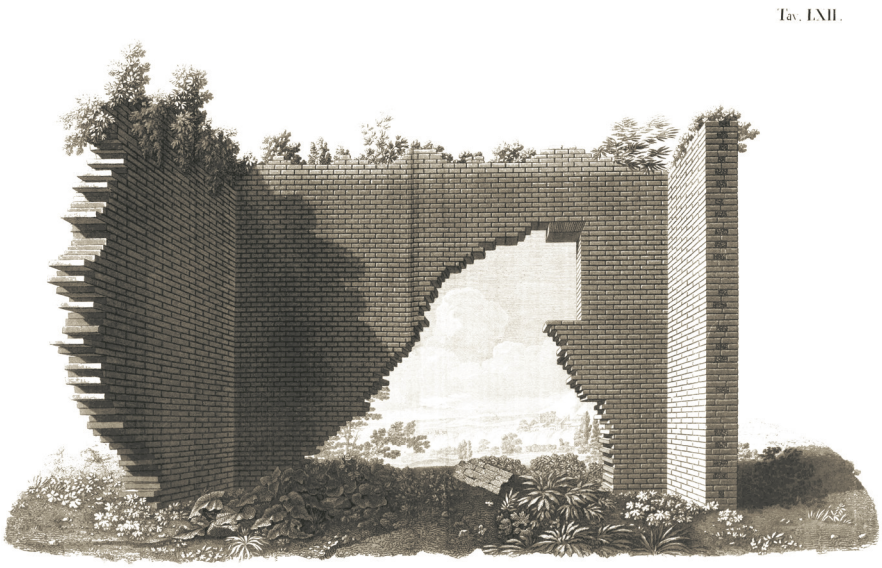
battello, per poter sostenere l'esistenza stessa di quasi tutte le specie viventi. In tal senso l'Arca di Noè, qui descritta sottolineando la particolarità della piattaforma basamentale vista come elemento primario in grado di sostenere sulla terra e sull'acqua la mitica architettura flottante, contiene all'interno della stessa descrizione di Athanasii Kircheri un'ulteriore condizione di archetipicità data dalla scelta delle razze animali da ospitare. Il filosofo gesuita tedesco, studiando le sacre scritture narrate nell'Antico Testamento, si rese conto che, viste le dimensioni dell'Arca, non tutte le specie si sarebbero potute salvare dal Diluvio Universale decidendo, di conseguenza, di predisporre una sua speciale elencazione delle stesse da sottrarre al rischio d'estinzione. Estromise così, innanzitutto, gli animali acquatici che si sarebbero potuti salvare dall'inondazione biblica; inoltre gli insetti e i rettili nati, secondo le credenze di allora, per generazione spontanea e, infine, i cosiddetti animali "ibridi" nati cioè dall'accoppiamento di due specie differenti. Per Athanasii Kircheri gli animali portati in salvo da Noè sull'Arca sarebbero gli *archetipi* delle specie animali dai quali, in futuro, sarebbero tutti derivati. Il principio di *sostegno* di una costruzione affidato all'elemento architettonico del *piedritt*, sia esso colonna o pilastro, rappresenta un altro tema fondamentale nella storia del progetto architettonico. Anche e soprattutto di quell'ambito della progettazione che si nutre di idealità piuttosto che di realtà rintracciabile, ad esempio, in quelle dimensioni simboliche presenti nelle pratiche religiose, mistiche e rituali, presenti in molte comunità dell'antichità. Rituali cosmogonici svolti in ambiti architettonici arcaici in grado di esaltare il ritorno alle origini attraverso il mito della purificazione dell'essere. I disegni di rilievo e di ricostruzione progettuale del sito archeologico di Stonhenge, elaborati da Inigo Jones sul finire del diciassettesimo secolo e pubblicati nel suo *The most notable antiquity of Great Britain*, rappresentano una emblematica raffigurazione, soprattutto quelli di progetto, dell'idea di *sostegno* concretizzata da potenti elementi lapidei monolitici in funzione di *piedritto* alle altrettanto colossali travi che li sovrastano. Sia nel disegno in pianta che in uno di quelli relativi alle molteplici viste prospettiche la funzione del *sostegno* viene esaltata attraverso l'utilizzazione di un *supporto* sempre simile a se stesso che, in maniera ripetitiva, definisce lo spazio sacro circolare determinando inoltre un'area interna funzionale all'espletamento del rituale liturgico connesso alla celebrazione del solstizio d'estate e quello d'inverno nonché dell'equinozio, doppio evento annuale in cui il sole è allo zenit dell'equatore. Un sistema discontinuo a pianta circolare che consente ad un sito rurale di modificarsi, da spazio indistinto, in luogo di cerimonia e ritualità in grado inoltre, grazie alla ripetitività del rito, di trasformarsi in evento mitico, permanente cioè

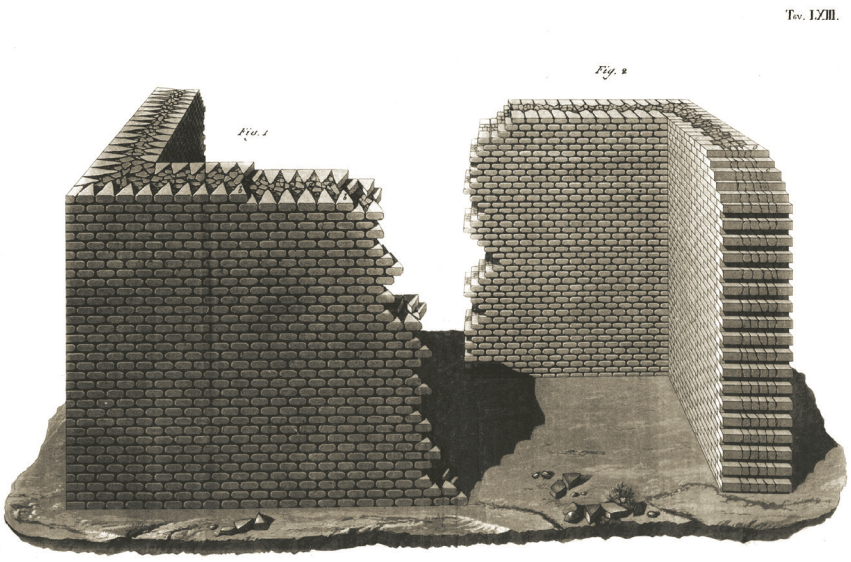




The Most Notable Antiquity of Great Britain, Vulgarly Called Stone-Heng
Inigo Jones, 1655

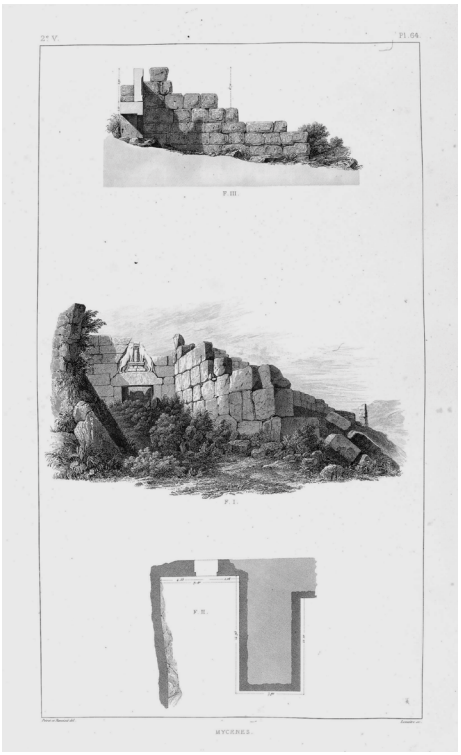
nella memoria collettiva. Il volume *The most notable antiquity of Great Britain, Vulgarly Called Stone-Heng*, pubblicato nel 1655 dall'allievo John Webb, proponeva una interpretazione storica secondo la quale il sito archeologico fosse una testimonianza archeologica di un tempio romano costruito secondo i principi dell'architettura classica. Tesi confutata successivamente grazie agli studi di William Stukeley nel suo *Stonehenge. A temple Restor'd to the British Druids* del 1740 nonché a quelli di John Wood il Vecchio intitolati *The Origin of Building : or Plagiarism of the Heatens Detected* del 1741 e *Choir Gaure, Vulgarly Called Stonehenge* pubblicato nel 1747 che attribuiranno la costruzione del complesso monumentale ai Druidi, classe sacerdotale arcaica alla quale competevano, tra i Celti delle isole Britanniche, l'adempimento ai riti di culto comprendenti anche il sacrificio umano. Come scrive Francesco Dal Co, "*Nella visione di Wood il fare-costruire è insieme del mito e la sua sostanza, come gli parve consentisse di constatare* […] *Il mestiere che i sacerdoti, «antichi giganti, il diavolo, mago Merlino, stregoni», misero in campo a Stonehenge* […] *era una «struttura composta di pietre di dimensioni magnifiche che possiede una tale regolarità nella sua disposizione generale che potrebbe apparire un meraviglioso prodotto della Roman Art of Power».*[49]" Queste ultime affermazioni di John Wood il vecchio, riportate nel *Choir Gaure*, stemperano così l'errore di interpretazione critica fatta da Inigo Jones nel cercare di riproporre la forza del sostegno architettonico dei piedritti lapidei di Stonehenge alla stregua di un'opera costruttiva di origine romana. Un complesso archeologico che rimanda, nel suo insieme, non solo alla tecnica costruttiva romana ma anche e soprattutto a figure mitiche e arcaiche di *antichi giganti, il diavolo, mago Merlino, stregoni* presenti nel disegno archetipale di Inigo Jones. Ma se il *supporto*, al di là della sua funzione di *sostegno*, riesce a svolgere anche un ruolo separatore di spazi diversi tra loro va sottolineato che tale predisposizione è maggiormente connessa al *muro* ed alla sua chiara propensione alla *divisione* per il tramite di una struttura continua. Nell'architettura il muro assume sostanzialmente questa funzione di elemento separatore dello spazio: sia di quello esterno e sia di quello all'interno di un edificio. Il caso maggiormente emblematico di un muro separatore tra spazio esterno ed inospitale e spazio interno organizzato e abitabile, capace di assumere in pianta forme più o meno regolari, è il recinto. Viceversa nello spazio edificato il muro garantisce la differenziazione degli ambiti di vita o di lavoro dividendoli in spazi serventi e spazi serviti. Tra i diversi disegni di architettura che esprimono questa duplice potenzialità separatrice dell'elemento muro la coppia di incisioni (n°62, Pl .LXII e n°65 PL. LXIII) di Jean Baptiste Rondelet, tratte dal suo *Traité de l'art de Batir. Livre IV°. II°. Chapter I^er^*, raffigurano adeguatamente, secondo modalità simboliche, sia il tema della divisione architettonica tra lo spazio esterno

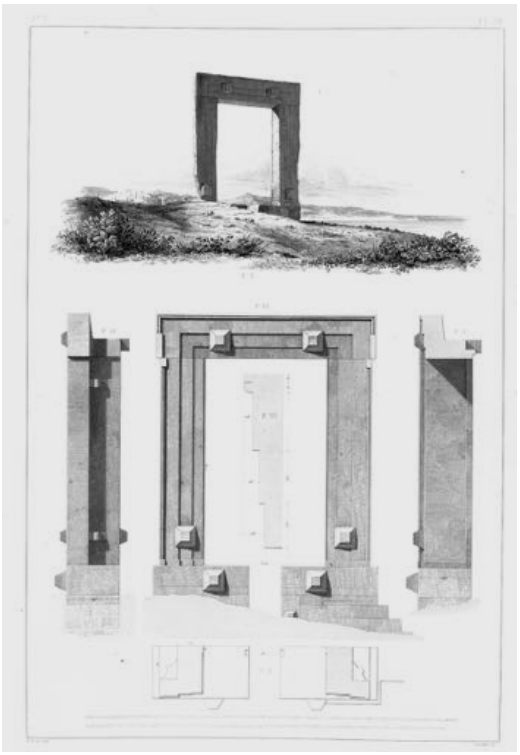




Traité de l'art de Batir,
Jean Baptiste Rondelet, 1802

indifferenziato e quello interno protetto e sia la classica perimetrazione di una stanza, cellula primordiale della casa ovvero dell'abitare. Entrambe le incisioni sono evocazioni architettoniche di strutture incomplete rappresentate, la prima, nella forma del rudere e, la seconda, raffigurata nel processo di edificazione. Nella prima incisione la tavola (n°62, Pl .LXII) illustra una struttura muraria diruta, infestata da vegetazione spontanea, collocata in un paesaggio rurale visibile attraverso lo squarcio presente nella parete frontale del semi recinto architettonico: potente metafora della vittoria della natura sulla tracotanza dell'architettura. La seconda tavola, invece, (n°65 PL. LXIII) propone due strutture murarie ad L, in fase di costruzione, pronte per definire uno spazio interno concluso e, in un prossimo futuro, abitabile. Entrambe le tavole sono immagini evocative che propongono una dimensione atemporale e simbolica capace cioè di trascinarle in una condizione di assoluta idealità intesa quale contenuto primario dell'architettura archetipale. La presenza di uno squarcio nella prima tavola e di due aperture nella seconda, introduce il tema relativo al principio primario individuato nella *transizione*. L'*apertura*, sia essa una porta o una finestra, è quell'elemento architettonico indispensabile alla *transizione* tra uno spazio interno ed uno esterno, corporeo nel caso della porta e percettivo in quello della finestra, o destinato alla permeabilità e fluidità interna agli edifici. Le due tavole di Abel Blouet, tratte dai tre volumi relativi all' *Expedition scientifique de Morée: ordonnée par le Gouvernement Français; Architecture, Sculptures, Inscriptions et Vues du Péloponése, des Cyclades et de L'Attique* raffiguranti il *Portale a Naxos* e la *Porta dei Leoni a Mycenes*, pur nella loro rappresentazione realistica, riescono a richiamare alla mente il mito dell'origine che è proprio della dimensione archetipale. Un semplice elemento trilitico che ritualizza il passaggio da uno spazio esterno ad un altrettanto spazio esterno ed un varco di accesso urbano decorato con un simbolico altorilievo raffigurante due leoni in forma di architrave rappresentano la sublimazione aulica della *transizione* connessa all'elemento architettonico rappresentato dall'*apertura*. Transizioni che, nel momento del passaggio da quelle orizzontali a quelle verticali, assumono il valore di *connessione* relazionandosi all'elemento primario individuato nella *scala* che garantisce la mobilità dei flussi interni all'architettura negli spazi serventi che relazionano tra loro i differenti livelli di un edificio ed i relativi spazi serviti. Una connessione che, in alternativa, può essere assicurata anche dall'elemento architettonico della rampa che, a differenza della scala, necessita di uno sviluppo lineare superiore in termini metrici ma che assolve al meglio la caratteristica della fluidità grazie alla mancanza di alzate e pedate. Due disegni in grado di esaltare l'elemento architettonico della scala e della rampa sono rappresentati da altrettanti

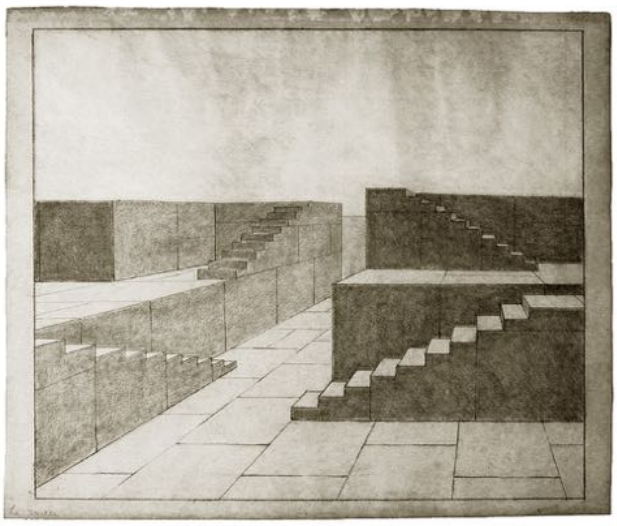




Expedition scientifique de Morée : ordonnée par le Gouvernement Français; Architecture, Sculptures, Inscriptions et Vues du Péloponése, des Cyclades et de L'Attique
Abel Blouet, 1831-1838

raffigurazioni di Adolphe Appia, scenografo svizzero propugnatore di una tecnica in grado di esaltare lo spazio scenico tridimensionale e praticabile in grado di fungere non solo da fondo scena alla rappresentazione teatrale bensì da vero e proprio elemento drammaturgico: uno spazio scenico capace di evocare atmosfere arcaiche e archetipali attraverso la realizzazione di statici gruppi di scale o dinamici nastri di rampe. In entrambi i disegni la tensione verso un annullamento del linguaggio architettonico a favore di una muta sobrietà di carattere essenzialmente formale, ottenuta sia attraverso le diverse scale appoggiate su blocchi lapidei monolitici del primo disegno e sia tramite le fluide rampe che evolvono su sé stesse raffigurate nella seconda tavola grafica, rievoca il mito dell'origine e quindi la sostanza archetipale degli elementi architettonici rappresentati. In ultimo la questione tematica maggiormente qualificante per un'architettura, ovvero il principio della *protezione* concretizzata dall'elemento archetipale del *tetto*, vero e proprio baluardo difensivo contro le intemperie del mondo esterno. Una protezione che, ad esempio, condurrà Gottfried Semper a disegnare un'ipotesi alternativa alla capanna lignea disegnata da Marc-Antoine Laugier sottolineando proprio l'inconsistenza vegetazionale del tetto, quindi della capacità protettiva, nella relativa immagine archetipale rappresentata sul frontespizio dell'*Essai sur l'architecture* dal frate francese, definito da John Summerson come "*il primo filosofo architettonico moderno*" piuttosto che il primo architetto moderno. Tema della naturalezza della protezione sviluppata anche in altre raffigurazioni simboliche dei principali trattatisti tra quindicesimo e diciannovesimo secolo ma che trova una sua origine grafica ed evocativa nel *Trattato di architettura* di Antonio Averlino, detto il Filarete, che è impreziosito da un gran numero di disegni a mano libera inerenti tematiche urbane e architettoniche sia del Rinascimento che dell'Antichità. Come scrive lo stesso Filarete, nell'introduzione al trattato denominata *Capitolo*, " […] *la prima conterrà l'origine delle misure e così dello edifizio, e donde derivò, e come si debbe mantenere, e delle cose opportune per fare esso dificio; e così quello s'appartiene di sapere a chi vuole edificare per essere buono architetto, e quello ancora contro ad esso si dee osservare. La seconda conterà il modo e la edificazione a chi volesse fare una città, e in che sito e in che modo deono essere scompartiti gli edifizii e le piazze e le vie, a volere che fusse bella e buona e perpetua secondo il corso naturale. Nella terza e ultima parte conterrà di fare varie forme d'edifizii secondo che anticamente s'usava, e ancora alcune cose da noi trovate e anche dalli antichi imparate, che oggi dì sono quasi perdute e abbandonate. E per ragioni s'intenderà che anticamente si facevano degni edifizii che ora non si fanno*."[50] Tra i diversi disegni del *Trattato*, quello raffigurante *la casa primitiva dell'uomo* assume un forte carattere simbolico per la sua capacità di connettersi al tempo arcaico e





Spazio ritmico,
Adolphe Appia, 1909-1910

primigenio: una semplice copertura a doppia falda realizzata con rami di albero che, annullando tutti gli altri elementi classici dell'abitazione, racchiude in sé, contemporaneamente, il tema della capanna, della casa, della protezione e del tetto. Ovvero una rappresentazione *archetipale* capace di sintetizzare, in un'unica raffigurazione il tema della casa alla stregua dell'elemento *ectipico* del tetto inteso come necessità primaria di protezione dell'uomo. In definitiva, nel loro insieme, la serie di disegni precedentemente descritti, aventi per tema i sette elementi primari ectìpali rappresentati da *sostruzione, piattaforma, piedritto, muro, apertura, scala* e *tetto*, rappresentano dei veri e propri *idealtipi* capaci di fungere da modelli grafici in grado di evocare idee *archetipali* indifferentemente alla loro collocazione storica e temporale. Una collocazione utile anche ad una riflessione sull'ineluttabilità dell'*archetipo*, per il tramite dell'*ectipo* e dell'*idealtipo*, all'interno della nostra contemporaneità. A tal proposito, in relazione alla capacità dell'*idealtipo* di porsi alla stregua di "*modelli referenziali, aperti e mutevoli al processo della* storia"[51] anche Renato De Fusco ne sottolinea l'aspetto di attualità e necessità nell'ambito del contesto contemporaneo: "*Ancora da sottolineare è l'attualità del tipo-ideale. Che cosa più dell'artificio storiografico ideal-tipico tenta di fornire un mezzo per rappresentare una realtà architettonica eterogenea e confusa come l'attuale, senza ricorrere a "fondamenti", ma ponendo in luce aspetti più o meno evidenti della realtà stessa al fine di una sua interpretazione univoca? Quale concezione diversa dal tipo-ideale è così disponibile a rivedere il suo schema quando questo si rivela superato dai fatti e pronta a riproporne un altro più adatto alla loro lettura? In altre parole, il tipo-ideale, grazie alla sua componente ipotetica e "finzionista", costituisce forse l'unica guida per poterci orientare, benché in maniera provvisoria, in un universo così estremamente sregolato*"[52]. In architettura, quindi, se l'idea dell'*archetipo* ci riporta ad un concetto primordiale che ha fatto ordine nel caos dell'esistente attribuendo qualità simboliche a determinati fenomeni osservati direttamente dalla realtà e se, inoltre, l'*ectipo* è la prima forma concreta di tale presa di possesso del mondo da ciò discende, infine, che l'*idealtipo* si propone come una possibile forma concreta, contemporanea del proprio tempo in cui si manifesta, capace di sublimare, perpetuandola all'infinito, l'essenza allegorica di un'idea primordiale potenzialmente in grado di orientare e mettere ordine anche nell'*universo sregolato* della nostra contemporaneità. L'*idealtipo* si propone così come vero strumento di conoscenza e interpretazione, al fine di comprendere non solo i processi progettuali che nel passato hanno messo in scena il mito dell'origine attraverso l'idealità dell'*archetipo* ma anche le sue ineluttabili potenzialità nel contrastare alcune distorsioni dell'architettura contemporanea, cosiddetta spettacolarizzante e sregolata, così come suggerito dalle parole di Renato De Fusco.



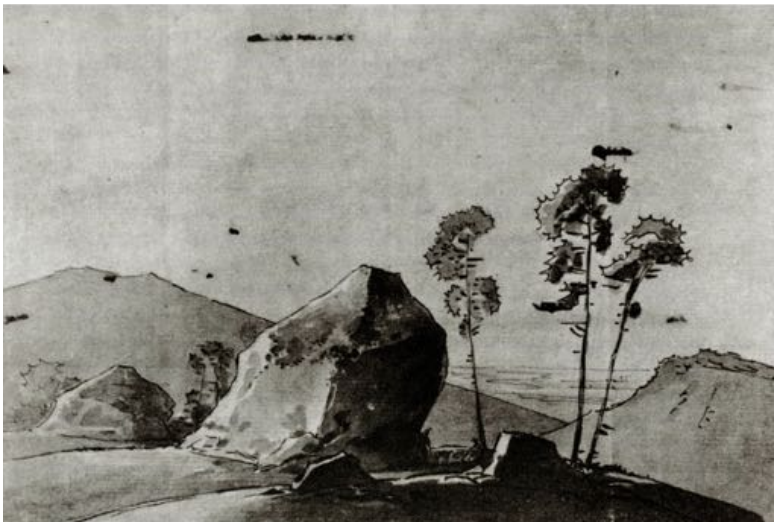
La prima casa
Antonio Averlino detto il Filarete, 1460-1464

1.7

La concenzione ideale dell'Architettura

A conclusione di questo capitolo, prima di affrontare le questioni riguardanti sia il recente passato e sia la contemporaneità dalla prospettiva tematica in relazione all'ineluttabilità del pensiero archetipale in architettura, può risultare utile fornire un'ulteriore esemplificazione di come e quanto l'*idea*, l'*eidos* e l'*eidolon* nonché l'*archetipo*, l'*ectipo* e l'*idealtipo* siano da considerare alla stregua di categorie concettuali fortemente interconnesse tra loro nonché tra loro ed il progetto di architettura. In tal senso, cercando di rapportare i contenuti della speculazione filosofica sui concetti di idea, eidos ed eidolon in relazione all'architettura, a titolo esemplificativo, si può fare riferimento ad una serie di raffigurazioni, elaborate da Friedrich Gilly sul finire del diciottesimo secolo, in cui il rapporto allegorico tra origine ed *archetipo*, *ectipo* ed *idealtipo*, nel passaggio dal *cháos* indistinto al *kósmos* ordinato, emerge con chiarezza. Nello specifico tali disegni si riferiscono, da un lato, ad una veduta realistica di un territorio collinare abitato da arcaici macigni lapidei e, dall'altro lato, a due prospettive ideali di paesaggi marini caratterizzati dalla surreale presenza di solidi geometrici collocati sotto la luce del sole mediterraneo: innanzitutto l'acquarello, dipinto sul *recto* di un foglio appartenente al carnet di viaggi di Frederich Gilly, intitolato *The stones of Rauen* (data sconosciuta) e, inoltre, le due tavole delle *Perspektivisches Studienblatt* (conservate presso lo Staatliche Museen zu Berlin, Preußicher Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Hdz 7718 e Hdz 7719) disegnate, nel 1798, presso la Bauakademie di Berlino in qualità di professore responsabile di "*Istruzioni di ottica e prospettiva* […] *e disegno a mano architettonico e meccanico*". Nel primo disegno Friedrich Gilly raffigura, in primo piano, un imponente macigno, ubicato nella campagna brandeburghese a sud est di Berlino, che dialoga non solo con altre rocce, di massa minore, giacenti al suo intorno ma anche con un brullo paesaggio geografico che fa da sfondo alla scena. Sul *verso* del foglio in questione una breve descrizione, stilata dalla stessa mano del giovane architetto tedesco, riassume

emblematicamente il significato del rapporto esistente tra storia e natura così come elaborato nella sua fervida immaginazione: "*È facile immaginare quali oggetti straordinari queste pietre debbano sembrare agli abitanti locali, e quali storie, incantesimi e castelli incantati devono essere scaturiti da loro. Il paesaggio ha una essenza ruvida e selvaggia che forse alimenta questa immaginazione e la gente del posto orienta il viaggiatore verso la strada con le antiche leggende riecheggianti ancora nelle sue orecchie. La campagna tutt'intorno mostra tracce di un passato arcaico, che suscita echi di romanticismo*"[53]. La descrizione del giovane Gilly, equilibrata mistura di empatia storica e immaginazione artistica, contribuisce a conferire un'atmosfera atemporale alla veduta proponendo una raffigurazione primordiale, metafora grafica del mondo originario, caratterizzato da quell'intrinseco disordine arcaico non fattosi ancora ordine attraverso il mutamento indotto dal *logos* filoniano. Viceversa, le due prospettive intitolate *"Cubi nella sabbia"*, assumono i caratteri simbolici di una trasformazione apportata al mondo sensibile da un ordine indotto dal mondo intellegibile attraverso un modello idealizzante caratterizzato da volumi e solidi puri che, seppur incapaci di assumere sembianze architettoniche, dell'architettura ne rappresentano i prototipi archetipali e le icone geometrizzanti. Due rare rappresentazioni, uniche nella loro capacità di raffigurare il concetto immateriale di archetipo in architettura, che lo storico tedesco Fritz Neumayer, in relazione ad una di esse (la Hdz 7719), così descrive e interpreta: "*Uno di questi due studi prospettici […] è un manifesto visivo per la rinascita dell'arte architettonica che lui, nello spirito dell'idealismo, aveva sostenuto come suo sacro dovere. È uno dei disegni architettonici di maggiore rilievo del tardo XVIII secolo. Nudi blocchi stereometrici, totalmente autentici nella concezione e nella disposizione, sono riuniti in un gruppo di solidi astratti, incastonati nella estesa immensità del paesaggio costiero mediterraneo e immersi nella sua calda luce. Le rampe inclinate del blocco in primo piano ricordano i gradini del Friedrichs Denkmal che, sotto questi cieli del sud, si trasformano in sculture astratte della ragione. Completamente privi di dettagli decorativi, questi cubi sulla sponda italiana, proclamano la visione utopica di un'architettura pulita dal superfluo, un'architettura nuda che acquista la sua suggestione tridimensionale solo attraverso l'effetto di solidi astratti. Come il disegno di Gilly per una loggia, questo mondo di forme pure ha un'aria di atemporalità che richiama collegamenti con il Neoclassicismo del XX secolo. Ci ricorda i disegni scenici di Adolphe Appia, gli appartamenti a blocchi di Mies van der Rohe sull'Afrikanische straße a Berlino, oppure i fluttuanti "architectons" di Kazimir Malevich, o la definizione dell'architettura mediterranea come esatta e ampia interazione di solidi sotto la luce che rappresenta il primo atto di fede per Le Corbusier*"[54]. Nel loro insieme, questi due disegni prospettici di Fredrich Gilly, rappresentano appropriatamente, prima, il passaggio dall'idea *archetipale* al concetto di *ectipo* e, dopo, grazie alla riflessione critica di Fritz Neumayer, a quello di



The Stones of Rouen,
Friedrich Gilly, data sconosciuta

idealtipo. Nello specifico il riferimento ad un'idea di utilità architettonica in un disegno geometrico fatto di volumi puri e non funzionali insita nella frase "*Le rampe inclinate del blocco in primo piano ricordano i gradini del Friedrichs Denkmal*" rappresenta una presa d'atto dell'idea di *ectipo* che rimanda poi ad un concreto *idealtipo*. Vedere nel disegno geometrico (Hdz 7719) del "*blocco in primo piano*" un elemento architettonico, ovvero i gradini di una scala, significa mettere in forma pura e sintetica, così come è nella natura dell'*ectipo*, l'idea del salire o dello scendere che, susseguentemente, viene a manifestarsi per analogia nel rimando ai gradini del Friedrichs Denkmal e, quindi, in una specifica parte architettonica. Il raffronto parallelo tra la veduta raffigurante *The stones of Rauen*, le due *Perspektivisches Studienblatt* e la riflessione critica di Fritz Neumayer ben rappresenta quel complesso processo che definisce i rapporti di causa ed effetto tra il pensiero e la realtà nel campo dell'architettura a partire da un'idea *archetipale*. La Natura come origine, la Ragione come disvelamento e la Teoria come avanzamento rappresentano i capisaldi concettuali capaci di unire passato, presente e futuro come fonte perpetua di contemporaneità al fine di soddisfare le necessità dell'uomo nell'abitare il mondo. L'idea, l'eidos e il logos, da una parte, e, dall'altra parte, l'*archetipo*, l'*ectipo* e l'*idealtipo* rappresentano, nel loro insieme, concetti e categorie tematiche del pensiero che consentono all'architettura di rinnovarsi perpetuamente sempre e comunque in presenza di un passato che non è più nonché di un futuro che non è ancora. In tal senso, al di là della funzione catartica della veduta inerente *The stones of Rauen*, le due *Perspektivisches Studienblatt*, simili nella logica e nella struttura simbolica caratterizzata dalla compresenza di Natura e Ragione, rappresentano sostanzialmente, come sottolineato da Fritz Neumayer, il paradigma grafico e teorico di un nuovo stile in arrivo sul panorama architettonico europeo di fine Settecento: "*uno stile che contribuisce alla rinascita dell'architettura, proprio come la ragione contenuta nella poesia contribuisce al raggiungimento dell'idea di libertà. I cubi sulla sabbia sono accompagnati dalla stessa magica e mitica aura che circonda le rovine dell'antichità nei dipinti dello stesso periodo* […] *Contemporaneamente arcaici e utopici, quei cubi sulla sabbia testimoniano rispetto allo stile di Paestum un genere molto differente, insieme astratto e modernista, e aprono la prospettiva di un'architettura sia classica che moderna, un'architettura completamente libera dall'imitazione stilistica*"[55]. Per Fritz Neumayer la sobrietà geometrica delle forme simboliche calate in un contesto paesaggistico arcaico rappresentano quindi il seme di una *novitas* architettonica, di carattere paradigmatico, che trova nel concetto di *ectipo* la prima formulazione formale e funzionale di una idea *archetipale* adatta a soddisfare i bisogni della realtà che viene strutturata poi da relativi tipi o modelli che possono concretizzarsi in specifici *idealtipi*



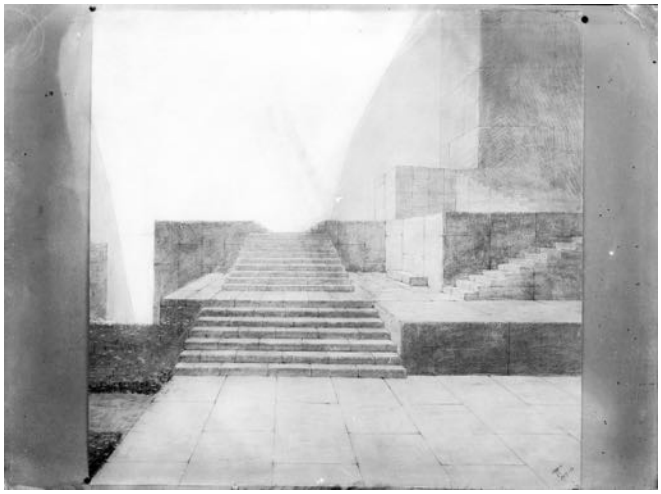


Perspektivisches Studienblatt, *Hdz7718, Hdz7719*
Friedrich Gilly, 1798

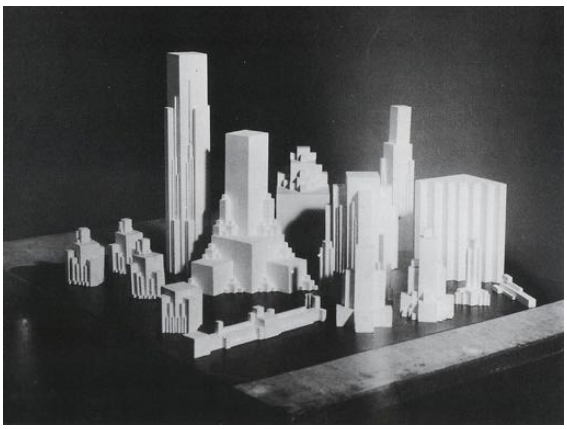
ovvero in forme architettoniche profondamente calate "*nella storicità dei fatti cui si riferiscono*"[56] e di cui, nello specifico dell'esempio riportato dallo storico tedesco, il monumentale Friedrichs Denkmal ne assume le sembianze architettoniche. In sintesi, l'aspetto interessante dell'analisi e della riflessione di Fritz Neumayer è da individuare nella capacità evocativa del concetto di archetipo attraverso un disegno della natura primigenia, caratterizzato da un grande macigno, che ispira due prospettive ideali raffiguranti un insieme di blocchi geometrici che rimandano all'architettura attraverso il concetto di *ectipo* e che, in ultimo, rinviano non solo ad un preciso monumento del Neoclassicismo settecentesco ma anche a specifici *idealtipi* del Movimento Moderno progettati da Mies van der Rohe, Le Corbusier e Kazimir Malevich o disegnati da Adolphe Appia. Chiara dimostrazione, quest'ultima, della presenza ineluttabile dell'*archetipo* inteso come quell'idea originaria capace, una volta formulata, di evolversi in un concetto incancellabile della memoria umana attraverso tipi e modelli che ne assicurano e rinnovano presenza e permanenza al mondo attraverso specifici *idealtipi* rappresentati sia da progetti ideali e sia da realizzazioni architettoniche concrete. Non solo. Come scrive, ancora, Carl Gustav Jung nel suo libro, del 1954, intitolato *Über die Archetypen des kollektiven Unbe wussten*, a proposito del mito *archetipale* delle origini, "*Il concetto di archetipo* [...] *indica l'esistenza nella psiche di forme determinate che sembrano essere presenti sempre e dovunque. La ricerca mitologica le chiama "motivi"; nella psicologia dei primitivi esse corrispondono al concetto représentations collectives di Lévy Bruhl; nel campo della religione comparata sono state definite da Hubert e Mauss "categorie dell'immaginazione". Adolf Bastian, molto tempo fa, le ha denominate "pensieri elementari" o "pensieri primordiali". Da questi riferimenti dovrebbe risultare abbastanza chiaro che la mia idea dell'archetipo -letteralmente una "forma preesistente"- non è a sé stante, ma è riscontrabile anche in altri campi della conoscenza*"[57]. Uno di questi campi è proprio quello dell'architettura che, in diverse raffigurazioni di carattere descrittivo o di tipo progettuale, ha assunto l'essenza *archetipale* attraverso la sottolineatura di specifici *ectipi*, intesi come elementi architettonici primari, che, tramite *idealtipi* mitici o simbolici, sono stati capaci di esprimere il legame esistente tra un'idea dell'origine e lo specifico tempo storico in cui vengono elaborati. Categorie dell'immaginazione, pensieri elementari o primordiali che, assumendo nel proprio modello concettuale le necessità basilari del costruire identificate nei principi primari di *radicamento, appoggio, sostegno, divisione, transizione, connessione e protezione*, si concretizzano in raffigurazioni emblematiche capaci di simboleggiare i relativi e principali elementi *archetipali* di *sostruzione, piattaforma, piedritto, muro, apertura, scala* e *tetto*.



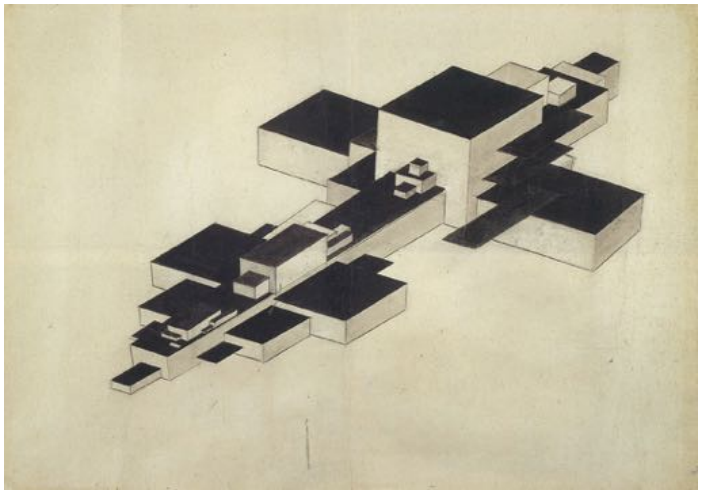
Friedrichsdenkmal,
Friedrich Gilly, 1798



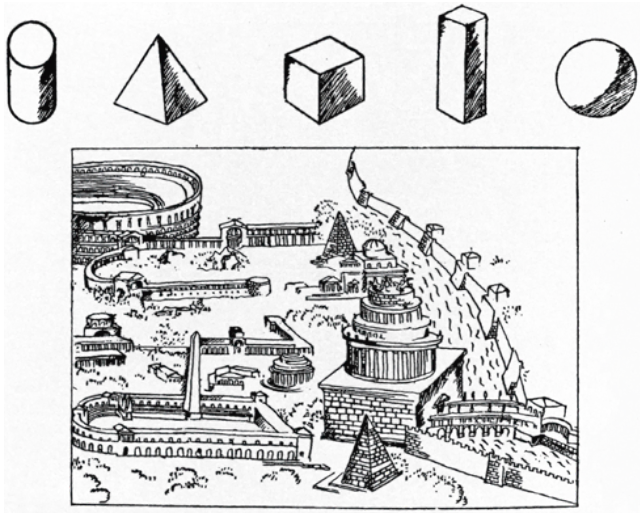




dalla destra in alto alla destra in basso
Spazio ritmico - Adolphe Appia; *appartamenti sulla Afrikanische straße* - Mies van der Rohe;
Arkhitektons - Kazimir Malevich







dalla sinistra in alto alla sinistra in basso
Arkhitektons - Kazimir Malevich; *Boîte à miracles* - Le Corbusier;
La lezione di Roma - Le Corbusier

Note

Introduzione

1 Ledent, G., *Beyond contingency. Sustainable design versus obsolescence, Convegno: Obsolescence and Renovation – 20th century housing in the new millennium*, Universidad de Sevilla, Spain: 14-15 December, 2015

1.1 Idea, *il lampo dell'intelletto*

2 Jung, C.G. (2011). *L'analisi dei sogni. Gli Archetipi dell'inconscio. La sincronicità.* Torino: Bollati Boringhieri editore, pag. 102

3 […] *Ma la grande fortuna del termine si deve all'uso che Platone fece di esso, al pari di quello di εἶδος, che gli equivaleva tanto nell'etimologia quanto nel significato. 'Ιδέαι o εἴδη furono per Platone le entità eterne, che dominavano il divenire delle cose in quanto queste ultime, o partecipando della loro essenza o assumendole come modelli da imitare, dirigevano il loro processo in funzione di quelle: la genesi degli uomini aveva per causa finale l'i. dell'uomo. Di qui il significato di «tipo» e «modello», che più tardi venne al termine e meglio ancora al suo derivato «ideale», e che si può dire il contributo platonico all'evoluzione del termine, il cui significato originario quadrava d'altronde perfettamente con il carattere della dottrina platonica, tutta costituita di una contemplazione visiva del rapporto fra le i. e le cose e quindi portata a considerare le stesse i. come pure forme, percepibili, se non dall'occhio sensibile, tuttavia dall'occhio dell'intelletto. Né questo carattere visuale, intuitivo, dell'i. si smarrì nei tentativi, che Platone fece nella più tarda fase della sua evoluzione filosofica, di togliere a essa il più possibile della sua materiale concretezza mediante una riduzione a entità matematica, perché anche in questo caso intervenne, a render possibile tale riduzione, l'intuitività spaziale della geometria. E l'aspetto formale dell'i. platonica si accentuò nella stessa critica aristotelica, che, riducendo l'εἶδος a pura μορφή della concreta individualità, lo considerò come semplice forma, o concetto di classe. ENCICLOPEDIA TRECCANI on line, voce idea.*

4 "Idea." Oxford English Dictionary.

5 Madrazo, L. (1995). *The concept of type in architecture: an inquiry into the nature of architectural form.* Diss. ETH No. 11115, Zurich, pp. 20-21

6 "Idea." Enciclopedia Treccani.

7 […] *Nel linguaggio filosofico il termine, usato per la prima volta da Democrito per indicare l'atomo, in quanto forma, schema visibile, passò poi nella filosofia platonica a designare le uniche e vere realtà eterne, fuori del tempo e dello spazio, oggetto di scienza (contrapposte al mondo sensibile che di quelle è pallida immagine); tale aspetto formale e obiettivo si accentuò nella critica aristotelica, che ridusse l'idea a pura forma della concreta individualità, concezione che si conservò sostanzialmente in tutto il pensiero del medioevo. Nell'età moderna, il termine è venuto sempre più assumendo il significato di entità mentale, di contenuto del pensiero (rimasto poi anche nella sua accezione non scientifica). In partic., nella filosofia di Cartesio (1596-1650): i. innate, non sopravvenute dall'esterno alla coscienza, i. chiare e distinte, quelle a cui compete con certezza l'attributo della verità; in Kant (1724-1804), idee della ragione, i concetti della ragione (mondo, anima, Dio) i quali, a differenza delle categorie dell'intelletto, non hanno per la conoscenza valore costitutivo, ma semplicemente regolativo, rappresentando ideali cui si deve tendere nell'ampliamento della conoscenza; in Hegel (1770-1831), i. assoluta (o semplicem. idea), la categoria ultima, sintesi suprema dell'essere e del pensiero; in A. Fouillée (1838-1912), idee-forze (fr. idées-forces), le idee in quanto capaci di generare azioni e di influire così sugli altri aspetti della realtà (e in senso più ampio, nel linguaggio politico, ideali o aspirazioni umane che hanno in sé stesse la forza di realizzarsi superando ogni ostacolo). ENCICLOPEDIA TRECCANI on line, voce idea*

8 Panofsky, E. (2006). *IDEA. Contributo alla storia dell'estetica.* Torino: Bollati Boringhieri, p. 40

9 Cassirer, E. (2009). *Eidos ed eidon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*. Milano: Cortina Editore, p. 27

10 Geninazzi, L. (1997). *Horkheimer & C. Gli intellettuali disorganici. Le origini della scuola di Francoforte*. Milano: Jaca Book, p.153

1.2 Eidos, *la forma del discorso*

11 Jung, C.G., *Op. Cit.*, pag. 100

12 Cassirer, E., *Op. Cit.*, p. 5

13 Ivi, p. 10

14 Ivi, p. 19

15 Madrazo, L., *Op. Cit.*, p. 22

16 Ivi, p.23

17 Ibidem.

1.3 Eidolon, *il riflesso dell'immagine*

18 Caprettini, G.P. (1979). *Immagine*, in *Enciclopedia*, vol. 7, Torino: Giulio Einaudi Editore, p. 93

19 Neologismo coniato nel 1728 da Anton Maria Salvini per tradurre dal greco il termine *eidolopoiós,* creatore di immagini

20 Caprettini, G.P., *Op. Cit.*, p. 115

21 Cassirer, E., *Op. Cit.*, p. 4

22 Ivi, p. 19

23 *De Opificio 21-22*, trad. C. Kraus Reggiani, Rusconi, Milano 1987.

24 Ibid.

25 Madrazo, L., *Op. Cit.*, p.20

26 Purini, F., *La composizione architettonica tra origine e inizio*, in Di Domenico, C. (2012) (a cura di). *Sul futuro dell'origine, Novità ed Originalità in Architettura*. Genova: il Melangolo, p. 49

27 Farinati, V., Teyssot, G. (1985). *Quatremère De Quincy. Dictionnaire historique d'architecture*. Venezia: Marsilio Editori, p.213

28 Ibid.

1.4 Archetipo, *la visione primordiale*

29 Le Corbusier, (1973). *Verso una Architettura.* Milano: Longanesi editore, p. 56

30 C.G. Jung, *L'analisi dei sogni. Gli archetipi dell'inconscio, la sincronicità*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011, pag. 100

31 Rykwert, J. (1972). *La casa di Adamo in paradiso*. Milano: Adelphi Edizioni, p.16

32 Jung, K. G. (2011). *L'analisi dei sogni. Gli archetipi dell'inconscio. La sincronicità.* Torino: Bollati Boringhieri, p. 101

33 Neumeyer, F. (1991). *Oswald Mathias Ungers. Architetture 1951-1990*. Milano: Electa, p.14

34 Ungers, O.M. (1998). *Pensieri sull'architettura*, in *Opera completa 1991-1998*. Milano: Electa, p.19

35 "*L'organizzazione degli spazi sarà corretta, non ci saranno ostacoli alla loro utilizzazione e questi spazi saranno adeguatamente distribuiti a seconda dell'esposizione che ciascun tipo richiede*" da Gros, P. (a cura di), (1997). *Vitruvio De Architectura*. Torino: Einaudi, p.33

36 Loos, A. (1972). *Parole nel vuoto*. Milano: Biblioteca Adelphi, p. 255

37 Purini, F. (1980). *L'architettura didattica*. Reggio Calabria: Casa del libro editrice, pp. 52-54

1.5 Ectipo, *la figurazione della necessità*

38 Tadini, S.F., *Teosofia rosminiana e ontologie dominanti. Per un pluralismo costruttivo*, in AA. VV.,(2017). *I semi del Verbo nel pluralismo religioso, teologico e filosofico. Nel 50° anniversario del Centro Internazionale di Studi Rosminiani, Atti del XVII corso dei Simposi rosminiani. Stresa, 23-26 agosto 2016*. Stresa: Edizioni Rosminiane, pp. 141-161

39 Ibid.

40 Rasmini-Serbati, A. (1869). *Teosofia*. Stresa: Tipografia di Paolo Bertolotti

41 Tadini, S.F., *Op. Cit.*

42 Manfredini, T. (1994). *Essere e verità in Rosmini.* Bologna: Edizioni studio Domenicano, p.140

43 Tadini, S.F., *Op. Cit.*

44 Capozzi, R. (2016). *L'architettura dell'ipostilo.* Firenze: AION Edizioni, p.29

1.6 Idealtipo, *la configurazione della complessità*

45 Weber, M. (1974). *Il metodo delle scienze storico-sociali*. Torino: Giulio Einaudi editore, p.126

46 Ivi, p.127

47 De Fusco, R. (2018). *Trattato di architettura. Il tipo-ideale*. Firenze: Altralinea edizioni, p. 75

48 "*Il lavoro manuale fonda la maniera di rappresentare le cose sul pensiero analogico, infinito e variabile, arcaico e incosciente, quello meccanico sul pensiero logico, preciso e costante, in grado di costruire sequenze coerenti e controllate* […] *L'immagine analogica si realizza attraverso tre esercizi: composizione, costruzione e figurazione. La composizione si occupa di disporre gli elementi nella scena e di definirne le gerarchie. La costruzione fornisce le regole per calcolare la proiezione e tagliarne il quadro. La figurazione è l'arte di tracciare le linee, che è il disegno*". La riflessione di Nicola Braghieri ben si adatta alla descrizione dei disegni che corredano questo paragrafo dedicato agli *idealtipi* in architettura soprattutto nella sua sottolineatura dedicata alla presunta arcaicità e incoscienza del pensiero analogico ovvero a quel modo di porsi nei confronti della realtà attraverso un processo mentale in grado di evocare le origini secondo una trasposizione di immagini simboliche o metaforiche, a volte elaborate dall'inconscio.

49 Dal Co, F. , *Il diritto all'infedeltà: l'architettura e il farsi di una città. John Wood il Vecchio, Stonehenge e la città di Bath*, in Casabella n.902 (2019), p.96

50 Antonio Averlino, *Trattato di Architettura, Capitolo* II-I 140 - Folio 82v, Codice Magliabechiano.

51 De Fusco, R., *Op. Cit.*, p. 75

52 Ivi, p.77

1.7 La concezione ideale dell'Architettura

53 Neumeyer, F., *Introduction* in Gilly, F.(1994). *Essays on Architecture. 1769-1799*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Hummanities, p. 23

54 Ibid.

55 Ibid.

56 Ibid.

57 Jung, C.G. (1980). *Gli Archetipi e l'inconscio.* Torino: Bollati Boringhieri, pp. 43-44

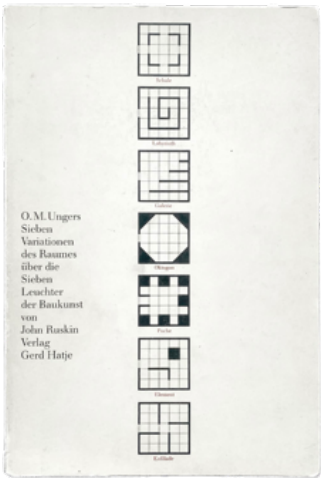
Capitolo 2

2.0
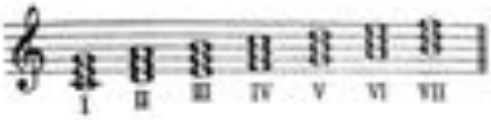
Elementi e necessità dell'Archetipo: *la rappresentazione formale dell'Architettura*

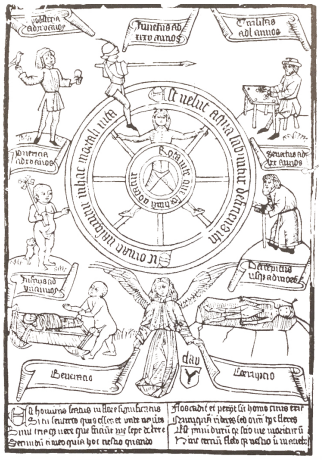
La serie di disegni illustrati in questo capitolo relativa ai sette elementi di carattere *archetipale* ovvero la *sostruzione*, la *piattaforma*, il *piedritto*, il *muro*, l'*apertura*, la *scala* e il *tetto*, individuati come parti essenziali costituenti il compendio basilare per la strutturazione dell'architettura, rappresentano l'esplicitazione formale di singole necessità utili per abitare lo spazio. Il *radicamento*, l'*appoggio*, il *sostegno*, la *divisione*, la *transizione*, la *connessione*, e la *protezione* rappresentano le relative caratteristiche di utilità soddisfatte dai singoli elementi *archetipali*. Nello specifico ogni singolo elemento architettonico dei sette precedentemente individuati è illustrato in una ulteriore serie di sette composizioni grafiche basate, ognuna di esse, su due tavole che presentano la relativa soluzione sia tramite un disegno in pianta e in assonometria e sia in prospetto, sezione e prospettiva zenitale. La struttura di base dei singoli disegni è riferita ad una griglia astratta ortogonale composta di nove moduli quadrati (tre per tre) e dimensionata, in scala appropriata, su assi orizzontali e verticali posti a distanza di quattro metri e cinquanta centimetri tra di loro che, adottando eventuali strutture divisorie continue o puntiformi misuranti cinquanta centimetri, può generare nove stanze di quattro metri per quattro. La scelta di tale griglia di base è un esplicito riferimento alla cosiddetta *maison a neuf cases* ovvero a quella tipologia residenziale unifamiliare archetipica pubblicata, nel 1802, a Parigi da Jean Nicolas Louis Durand nei suoi *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Polytechnique* ed illustrata nella *1ere Partie*, *Planche 2* del *Premier Volume*. Una tavola composta da quattro diversi prospetti, simili tra loro per proporzione e composizione ma non per tecnica di costruzione, nonché da una pianta del Piano rialzato e da una sezione del Piano interrato ovvero da uno storico modello abitativo che, basandosi su stanze di quattro metri per quattro, presenta, nel suo insieme, i sette elementi architettonici relativi alla sostruzione, alla *piattaforma*, ai *piedritti*, ai *muri*, alle *aperture*, alla *scala* e al *tetto*. Come sostiene Gérald Ledent "*Nel corso della storia dell'architettura domestica, vi è una*

stanza che si distingue come archetipo riconosciuto: la stanza di quattro metri per quattro. In realtà, questa stanza sembra essere una vera e propria struttura polivalente. Queste stanze sono illustrate nei primi trattati domestici di Serlio, Le Muet, Durand. […] *Questi trattati domestici si concentrano sullo spazio e sulle relazioni spaziali prima di affrontare le questioni funzionali. Essi indagano direttamente la caratteristica intrinseca dell'architettura: la produzione di spazio. Sono in gioco solo le dimensioni dello spazio, la gerarchia e le relazioni topologiche*"[1]. Il riferimento di Gérald Ledent alle relazioni topologiche piuttosto che a quelle tipologiche, ben introduce al tema della graficizzazione del concetto di *ectipo* in architettura attraverso quello specifico sottoinsieme di relazioni geometriche che consente di mettere in forma una prima idea architettonica. Un sottoinsieme che, per non sfuggire alle necessità di chiarezza assicurate dalla misura, dalla gerarchia e dalle relazioni tra le parti ed il tutto, affida alla griglia ortogonale astratta il compito di ordinare le diversificate analogie architettoniche costituite dai singoli elementi che conservano tra loro, nelle sette soluzioni adottate per ognuno di essi, rapporti di somiglianza e similitudine. In tal senso, le tavole che illustrano i sette paragrafi di questo secondo capitolo ambiscono a rappresentare la prima forma *archetipale* di una necessità elementare collegata all'esigenza di abitare lo spazio secondo caratteristiche strutturali diversificate tra loro. Le tavole sui sette elementi individuati sono da intendersi, quindi, alla stregua di metafore architettoniche di specifiche utilità che, proprio per la loro neutra configurazione, assumono e introitano entro di esse, esclusivamente, le ragioni profonde della loro stessa esistenza in relazione alle singole necessità che ciascuna di esse è chiamata a soddisfare. La scelta di individuare sette soluzioni diversificate tra loro per ognuno dei sette elementi individuati, assunta in rapporto alla simbolicità che il numero sette riflette nella storia dell'architettura e delle società[2], vuole rappresentare, in buona sostanza, la sintesi di una potenzialità illimitata nella generazione di analogie grafiche collocate tra l'idea e la realtà, tra il pensiero e la forma architettonica, tra il concetto di tipo e la nozione di modello. In relazione a quest'ultima dicotomia si rende necessario un ulteriore approfondimento in grado di stabilire l'appartenenza o la vicinanza degli elementi *ectipici* alla dimensione concettuale del tipo o a quella formale del modello in quanto entrambe le nozioni sono fondamentali per l'attribuzione di significato, nelle illimitate variazioni dell'identità, alle nuove proposte di architettura. In tale prospettiva è noto che, sino al XVIII secolo, il termine "*tipo*" è stato assimilato con quello di "*modello*"[3] ovvero sin quando, nel 1832, Quatremère de Quincy ne sottolinea la sostanziale differenza nelle celebri voci teoriche del suo *Dictionnaire Historique de la Architecture* : "*la parola tipo non rappresenta tanto l'immagine di una cosa da copiarsi o da imitarsi perfettamente*



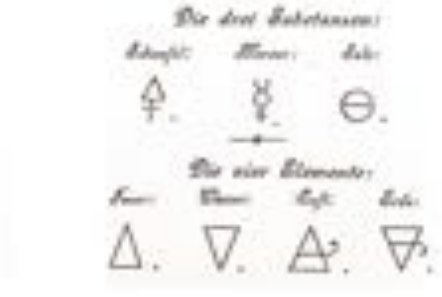










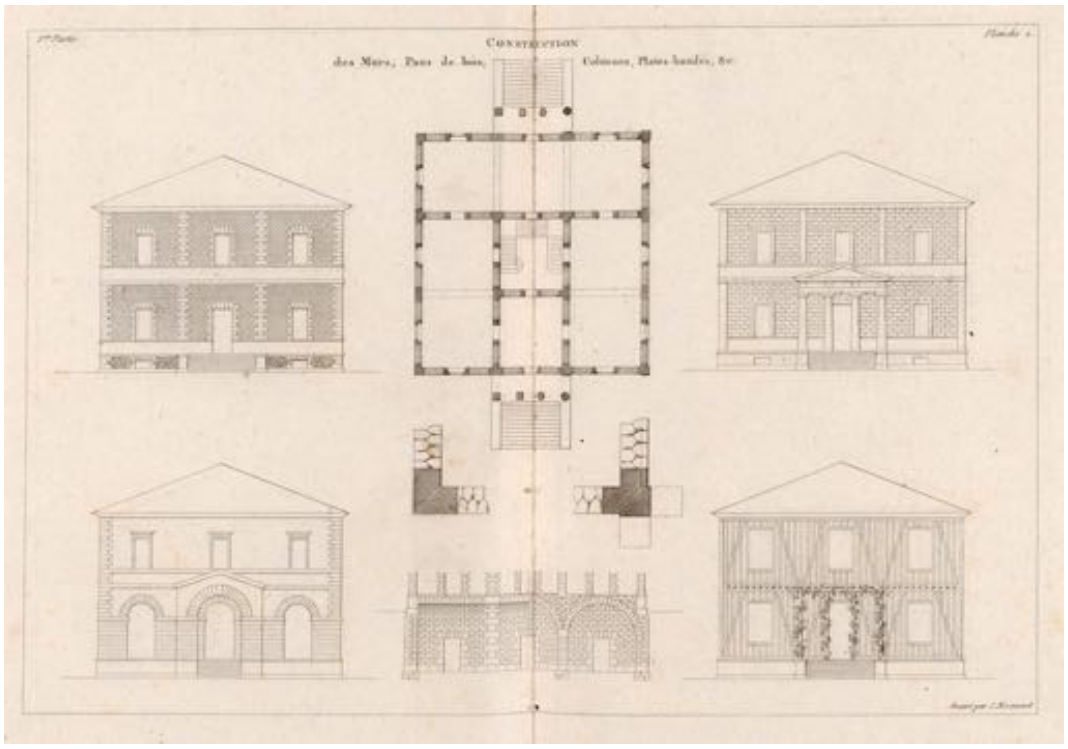


Il numero sette

dalla sinistra in alto alla destra in basso

Sette variazioni dello spazio sul tema delle sette lampade dell'architettura di John Ruskin - Oswald Mathias Ungers*; I sette pianeti, L'uomo e i suoi simboli*-Carl Gustav Jung*; Le sette età della vita - xilografia medievale; I sette toni; I sette giorni della settimana; Hortus delicarium, Le sette arti libere* - Herrad von Landsperg*; I sette simboli fondamentali.*

quanto l'idea di un elemento che deve esso stesso servire di regola per il modello. [...] *Il modello inteso secondo l'esecuzione pratica dell'arte, è un oggetto che si deve ripetere tal quale è; il tipo è per contrario un oggetto secondo il quale ognuno può concepire delle opere che non si assomiglieranno punto tra loro. Tutto è preciso e dato nel modello; tutto è più o meno vago nel tipo*"[4]. Precedentemente alla pubblicazione del *Dictionnaire Historique de la Architecture*, uno dei contributi più incisivi allo sdoganamento del concetto di tipo dalla gabbia formale in cui la cultura gotica e rinascimentale lo aveva relegato è fornito da Jean-Nicolas-Louis Durand grazie al quale si ottiene, come scrive Carlos Martí Aris, " […] *il passaggio da una concezione statica del tipo, per cui questo si identificava completamente con il modello, a una concezione dinamica per la quale il tipo è l'equivalente di una struttura e, come tale, comporta la presenza di un principio costruttivo e di alcuni processi generativi che lo sviluppano. Nell'ambito di questa modificazione dell'idea di tipo gioca un ruolo cruciale la discussione sulla scomponibilità dell'architettura nelle sue parti integranti. La teoria di Jean-Nicolas-Louis Durand, e in particolare il suo Précis de Leçons d'Architecture (1802-1805), costituisce uno dei punti di riferimento fondamentali per questa discussione sugli elementi e il tutto, che è strettamente correlata alla definizione di tipo*"[5]. Le riflessioni dell'architetto e teorico spagnolo sui concetti di tipo e di modello a partire dagli studi di Durand prendono in considerazione, tra gli altri, alcuni saggi di suoi connazionali sul tema: da una parte gli scritti di Josè Ignacio Linazasoro contenuti nel suo libro *El proyecto clásico en arquitectura* e, dall'altra parte, le considerazioni di Rafael Moneo riportate nel volume intitolato *Lezioni di architettura*. Per il primo "*Ridurre l'architettura ai suoi elementi primari e al suo grado zero introduce una oggettività nella rivelazione dei fenomeni che quasi sempre soddisfa il diffuso desiderio di trovare non solo un processo logico e verificabile di costruzione della forma ma anche dei principi costanti e permanenti, indipendentemente dai cambiamenti storici dell'architettura*"[6]. Un concetto di permanenza che, secondo Carlos Martí Aris, spingendo "*la classificazione oltre l'analisi degli edifici, fino al livello degli elementi che li compongono*"[7] comporta, per il tipo, un principio di classificazione di carattere strumentale, una sorta di statuto tecnico e scientifico, che ne rende possibile la meccanica applicazione allo studio ed alla proposta di architettura. Per Rafael Moneo, viceversa, "[…] *il fatto che un trattato d'architettura si trasformasse in trattato di composizione implicava un'autentica rottura con il passato, dato che il lavoro dell'architetto e la sua abilità nel disporre parti ed elementi dell'edificio finiva per prevalere su una concezione più globale e unitaria, che alla nozione di tipo assegnava un valore decisivo*"[8]. In buona sostanza, secondo Carlos Martí Aris, la visione globale e unitaria che attribuisce Rafael Moneo al concetto di tipo si pone agli antipodi di quella meccanicistica e strumentale di Josè Ignacio Linazasoro. Da una parte, l'idea di un tipo capace di strutturare i modelli architettonici e, dall'altra, un tipo *in nuce*



Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Polytechnique, 1ere Partie, Planche 2 del Premier Volume
Jean-Nicolas-Louis Durand, 1802-1805

nell'imitazione dei grandi modelli architettonici del passato, sia quelli dell'Antichità e sia quelli del Gotico nonché del Rinascimento Quattrocentesco e Cinquecentesco tendente a configurare, nel loro insieme, una contrapposizione netta tra la posizione atomista di Linazasoro e quella globalista di Moneo. Una dicotomia concettuale capace di stemperarsi solo in relazione alla nozione di struttura che, secondo il teorico spagnolo è caratterizzata dalla "[…] *sua dimensione relazionale, il cui fattore essenziale non sono né gli elementi né il tutto, ma piuttosto le relazioni che determinano la sua costituzione e le operazioni sugli elementi, che permettono la formalizzazione del tutto. Questa dimensione conferisce all'idea di tipo una pregnanza maggiore e ne incrementa il valore di strumento conoscitivo nel campo dell'architettura*"[9]. Carlos Martí Aris nella parte introduttiva del paragrafo *Gli elementi e il tutto* del suo libro *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura* chiarisce più approfonditamente il senso del termine struttura sottolineando che esso è correlato a quel carattere astratto e relazionale di diverse elaborazioni della cultura moderna piuttosto che a quella della corrente strutturalista sviluppata negli anni Sessanta del Ventesimo secolo. Per chiarire maggiormente tale posizione è utile riportare una ulteriore riflessione proposta dal teorico spagnolo nella sua tesi di Dottorato di Ricerca elaborata nel 1993: "*Il tipo architettonico è un concetto che descrive una struttura formale. Questa definizione implica tre corollari di importanza capitale, ovvero:*

- Il tipo è di natura concettuale, non oggettiva, comprende una famiglia di oggetti in cui tutti hanno la stessa condizione essenziale ma non corrispondono a nessuno in particolare.

- Implica una descrizione con la quale è possibile riconoscere gli oggetti che lo costituiscono: si tratta di un'affermazione logica che si identifica con la forma generale di questi oggetti.

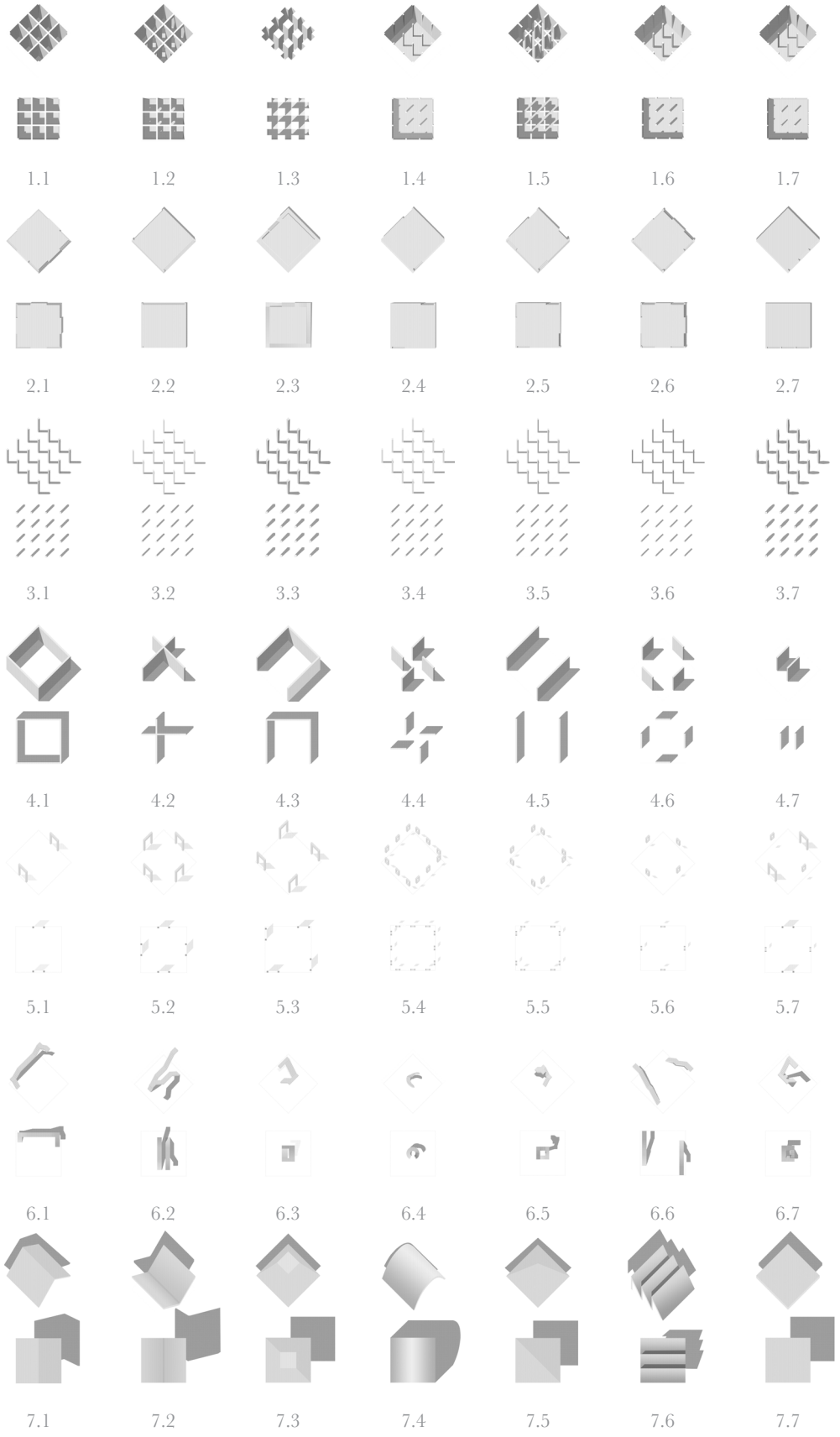
- La tipologia si riferisce alla struttura formale: non si occupa, quindi, degli aspetti fisionomici dell'architettura; si parla di tipologie dal momento in cui si riconosce l'esistenza di "similitudini strutturali" tra alcuni oggetti architettonici, indipendentemente dalle loro differenze al livello più apparente o epiteliale"[10]. Tale impostazione è chiaramente in opposizione alla visione atomistica e meccanicistica di Durand che nei suoi *Précis*, superando la visione globalizzante dell'idea di tipo implicito nei modelli del passato, proponeva una essenziale metodologia progettuale strutturata su tre operazioni tra loro collegate e costituita, innanzitutto, dalla scelta adeguata degli elementi; inoltre dalla formazione delle diverse parti dell'edificio mediante la connessione degli elementi e, infine, dalla combinazione di queste parti nel complesso dell'edificio. Tale successione di operazioni, fortemente connesse al sapere scientifico ed utili per costruire i nuovi oggetti architettonici ed infrastrutturali per l'emergente società industriale, pur caratterizzando i contenuti innovativi del trattato d'architettura ottocentesco rispetto a quelli del passato, ne innescherà, contemporaneamente, l'ineluttabile declino in

favore dei successivi manuali tecnici di architettura tardo ottocenteschi e novecenteschi creando così una frattura tra comunicazione scientifica e contenuti storici. Aspetto, quest'ultimo, sottolineato da Bruno Pedretti nell'introduzione del volume da lui curato per i Quaderni dell'Accademia di Architettura di Mendrisio ed intitolata *L'atlante dell'Architetto*: "*Se l'arte fosse ancora considerata un sapere tecnico come nel mondo antico, sarebbe comunicata soprattutto, se non esclusivamente, da un genere letterario: il trattato, o dal suo erede impoverito: il manuale. La sua lingua teorica tenderebbe ad essere una e vincolante, ispirata a protocolli normativi come nelle odierne scienze sperimentali. Anche la lingua delle immagini si adeguerebbe, presentando grammatiche di base con figure astratte, modelli, prototipi… Le arti moderne però com'è diventato evidente soprattutto in quelle visive e in architettura, hanno preso sempre più le distanze dallo statuto tecnico, sino a proiettare le loro abilità oltre il "saper fare" e le regole prescrittive che nei trattati e manuali marcano i confini della conoscenza*"[11]. Il distanziamento critico preso dalle arti visive e dall'architettura nei confronti dello statuto tecnico scientifico è rintracciabile anche in quella specifica rivoluzione culturale novecentesca che corrisponde al Movimento Moderno all'interno della quale è possibile rintracciare una continuità con l'eredità culturale del passato e, nello specifico, con una nuova accezione dell'idea di tipo. Tale aspetto viene sottolineato non solo da Bruno Pedretti ma anche da Carlos Martí Aris che, seguendo itinerari descrittivi diversi, converge sull'affermazione di permanenza dei valori del passato nella cultura artistica e architettonica del Movimento Moderno a differenza di quanto era stato sempre affermato rispetto alla presunta astoricità dello stesso e al relativo sperimentalismo delle avanguardie artistiche. Per il teorico spagnolo "[…] *l'alternativa tra storicismo e sperimentalismo può essere superata solo nell'ambito di una riconsiderazione della cultura moderna che non ne trascuri o nasconda gli aspetti che affondano le radici nel sub strato della tradizione* […] *Il salto epistemologico, che segna l'esplosione della cultura moderna, attribuisce nuove dimensioni alla nozione di tipo, che non permettono di concepirlo più come un principio statico cui si sottomettono in modo univoco tutte le componenti dell'edificio, ma come una matrice o una struttura aperta in cui si inscrivono, coordinandosi, le diverse strategie che configurano l'opera*"[12]. Tale posizionamento consente di stabilire, in definitiva, un rapporto relazionale tra ognuno dei sette elementi individuati in questo studio con il concetto di tipo piuttosto che con quello di modello, contribuendo così a fissarne il relativo contenuto apparente, o necessità latente, sotto forma grafica di specifici "*ectipi metaforici*" utili a prefigurare lo spazio architettonico nel passaggio dall'idea della parte a quella del tutto. Analogamente a quanto descritto nel precedente capitolo anche questa sezione della ricerca è corredata, in apertura dei singoli paragrafi dedicati agli elementi *ectipici*, da alcune incisioni tratte dalla *Perspectiva*

pratica di Jean Du Breuil raffiguranti elementi architettonici primari attraverso l'uso della prospettiva centrale che, per suo statuto rappresentativo, ne accresce il relativo significato simbolico: una idealità architettonica grafica e concettuale del tutto consona ai principi archetipali e in grado, inoltre, di assumere valore esemplificativo per ulteriori applicazioni a carattere eminentemente progettuale. Le sette tavole delle relative prospettive di una cripta ipostila, di una piattaforma posta alla base di un edificio, di sostegni puntiformi verticali in forma di pilastri o colonne, di strutture murarie lineari, di aperture come porte e finestre, di una scala a doppia rampa nonché di limitate porzioni di un tetto, rimandano, nel loro insieme, ai principali *ectipi* dell'architettura ovvero a quegli elementi primari che, come sottolineato precedentemente, adempiono in sé ciò che le relative idee manifestano. Tali elementi architettonici ben rappresentano la concretizzazione grafica e formale di quei primi pensieri ancestrali dell'uomo connessi alle necessità primarie dell'abitare lo spazio domestico. In tal senso, le *sostruzioni*, le *piattaforme*, i *muri*, le *aperture*, i *piedritti*, le *scale* ed i *tetti* illustrati nei paragrafi di questo capitolo sono metafore grafiche di "*similitudini strutturali*" architettoniche destinate, nel successivo passaggio dall'*ectipo* all'*idealtipo*, ad abbandonare l'essenziale purezza formale di natura geometrica e ad assumere sembianze e contenuti di modelli architettonici utili per il progetto d'architettura. Analogie strutturali che, grazie alla primitiva componente topologica e tipologica, pur preservando le relazioni di forma e necessità, si rendono disponibili, come illustrato nel terzo ed ultimo capitolo di questa ricerca, ad ulteriori combinazioni basate sui concetti di trascendenza, atemporalità, paradigmaticità, determinazione, tassonomia e sintesi. Una riprova, quest'ultima, della possibilità di introitare il concetto *archetipale* nella contemporaneità sottolineandone la sua ineluttabiltà in un'epoca di grandi ripensamenti e indispensabili ridimensionamenti connessi all'impossibilità di continuare a perseguire il caos inteso, quest'ultimo, come materiale per il progetto di architettura.

Pagina a lato
Declinazioni degli elementi ectipici

Pagine seguenti
Legenda delle tavole degli elementi ectipici


1.1
1.2
1.3
1.4
1.5
1.6
1.7
2.1
2.2
2.3
2.4
2.5
2.6
2.7
3.1
3.2
3.3
3.4
3.5
3.6
3.7
4.1
4.2
4.3
4.4
4.5
4.6
4.7
5.1
5.2
5.3
5.4
5.5
5.6
5.7
6.1
6.2
6.3
6.4
6.5
6.6
6.7
7.1
7.2
7.3
7.4
7.5
7.6
7.7

0.0.1

assonometria

0.0.2

pianta

0.0.3

prospetto

0.0.4

sezione

0.0.5

prospettiva frontale

0.0.6

prospettiva zenitale

2.1

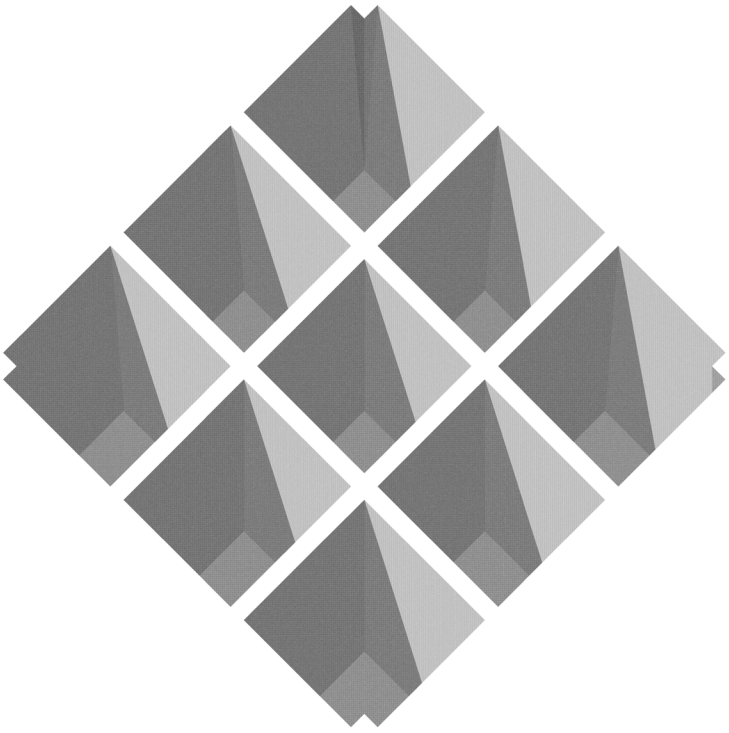
Sostruzione, *l'idea del radicamento*

La sostruzione, struttura in tutto o in parte ipogea, esplicita quel "*costruire di sotto, fare le fondamenta*"[13] per sostenere un edificio sovrastante. Su terreni piani la sostruzione implica lo scavo del terreno che, dopo la perimetrazione del suolo, è l'operazione che rappresenta la prima vera modificazione del luogo in attesa della costruzione di un nuovo edificio. Una architettura epigea che, proprio attraverso la costruzione della sua parte ipogea, si radicherà saldamente al proprio supporto geologico divenendone, nei casi architettonici migliori, tutt'uno con esso. Come scrive Gaston Bachelard, nel suo libro *La poetica dello spazio*, "*Il sognatore di cantina sa che i muri della cantina sono muri interrati, muri pieni, muri che hanno tutta la terra dietro.* […] *la casa, la cantina e la terra profonda incontrano una totalità attraverso la profondità. La casa è diventata un essere della natura, è solidale con la montagna e con le acque che scavano la terra*"[14]. Il radicamento di una nuova architettura sin dentro il terreno del sito di appartenenza attraverso la sostruzione, sia essa una cripta o una modesta cantina, non rappresenta, semplicemente, la prima operazione costruttiva per sostenere quanto verrà realizzato sopra di essa bensì un vero e proprio atto predittivo che ne contiene, *in nuce*, il principio insediativo e le sue successive qualità tipologiche e morfologiche. Come sottolinea Vittorio Gregotti "*La fondazione* […] *non è un punto di partenza ma il prodotto di un processo di volontà, di forma, di una ricerca di compatibilità e dialogo; è forma dell'interrogazione intorno alle possibilità di un esistente di accogliere e sostenere modificandosi. Principio tettonico per eccellenza, quindi, ma che si propone, sin dal suo inizio, sin dalle sue fondazioni, come costituzione di un piano da cui prende forma l'architettura* […] *Le tracce delle fondazioni fissano giaciture e allineamenti, sono il luogo certo dell'archeologia futura; dalla loro geometria dipende l'esattezza dei fili delle fronti, la strategia della distribuzione dei corpi e dei pesi*"[15]. Quindi, se è vero che l'operazione dello scavare finalizzata al radicamento di una nuova architettura al suo sito di appartenenza comporta una serie di accorgimenti tecnici capaci sia di contrastare le spinte laterali della massa terrosa, diventata

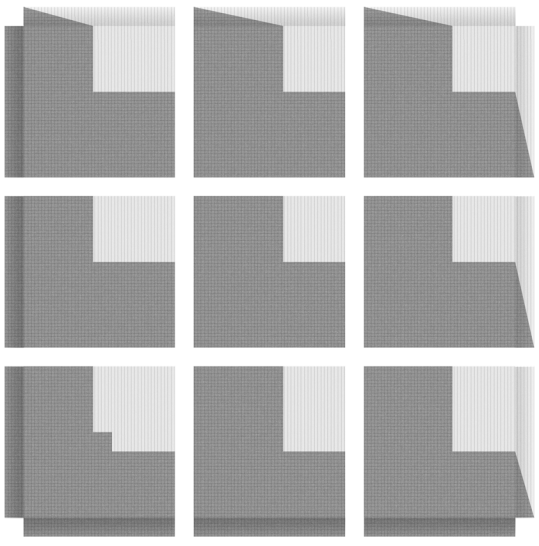
instabile in virtù della sottrazione di materiale geologico, e sia di predisporre una base di appoggio per la trasmissione e smaltimento dei carichi superiori è altrettanto vero che la sostruzione implica anche una dimensione concettuale capace di stemperare quella violenta azione di modificazione della natura geologica del suolo consistente nello scavo. "*Vedete dunque come esiste una realtà della fondazione dell'edificio ed una sua metafora. La realtà è quella che ha a che fare con le tonnellate, con i piani di fondazione, con le parti ipogee, con le cripte, con i pali, con tutto l'armamentario che rende espressivo questo scaricare e chiedere al suolo di contrastare il peso che noi andiamo a porre in quel punto. Dall'altro lato esiste il valore di metafora di questo fondare, che è esattamente il fondare l'idea di un progetto su qualcosa che abbiamo avuto modo di sedimentare, su quello che ne costituisce la base d'appoggio*"[16]. In tale prospettiva, la serie di tavole grafiche che costituiscono il primo paragrafo di questo capitolo, dedicato alla manifestazione formale dell'architettura attraverso gli elementi archetipali, rappresenta una prima riflessione sulla possibilità di attribuire un ruolo anche simbolico alla necessaria operazione tecnica di radicamento di una nuova architettura dentro uno scavo geologico del terreno: le tavole relative alle sette sostruzioni individuate rappresentano così una sorta di risarcimento concettuale per quel danno arrecato, attraverso escavazioni traumatiche, allo stato naturale di tutti quei luoghi naturali che si apprestano ad accogliere, o hanno accolto, nuove costruzioni. Rappresentano, in sintesi, un auspicio per una corretta consonanza dialogica tra l'architettura e le geografie dei contesti di appartenenza modificati nei propri caratteri d'identità originari. Nello specifico le tavole grafiche relative alle sostruzioni affrontano sia il tema della struttura portante continua e sia di quella puntiforme. Dal punto di vista del dimensionamento, le tavole relative alle sostruzioni, pur essendo basate sulla griglia di base composta da nove quadrati (tre per tre), i cui assi verticali e orizzontali sono distanziati di quattro metri e cinquanta centimetri l'uno dall'altro, presentano un'ulteriore allargamento del quadrato di base, di cinquanta centimetri per ognuno dei quattro lati perpendicolari tra loro, al fine di rendere possibile la rappresentazione di un'ulteriore ispessimento della struttura perimetrale a contrasto dei carichi indotti dalla spinta laterale del terreno vegetale circostante. Tale ispessimento della struttura perimetrale nei modelli di sostruzione, rappresentati nelle tavole di questo paragrafo, ha consentito di proporre una rastremazione della stessa secondo una geometria inclinata al piano di calpestio e cosiddetta a "*scarpa*": una geometria che, solitamente è utilizzata nelle costruzioni ipogee per il rafforzamento delle fondamenta e della base della struttura di contenimento stessa.



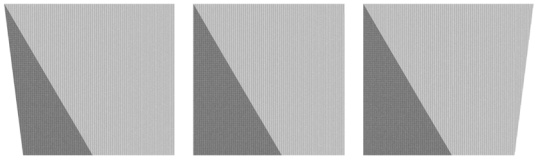
Sostruzione
La Perspective practique, necessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfevres, brodeurs, tapissiers, & autres se servans du dessein, *Taf. 71*
Jean Du Breuil, 1642



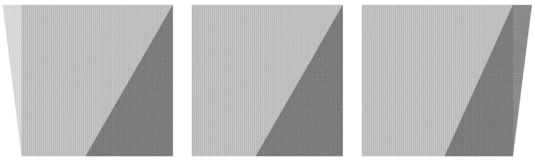
1.1.1



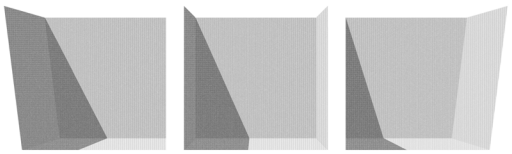
1.1.2



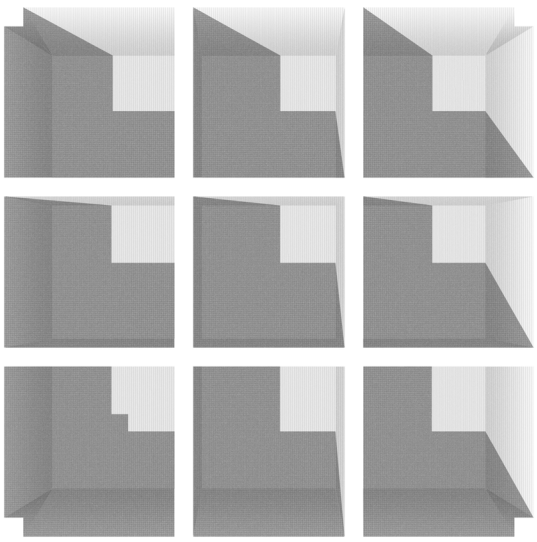
1.1.3



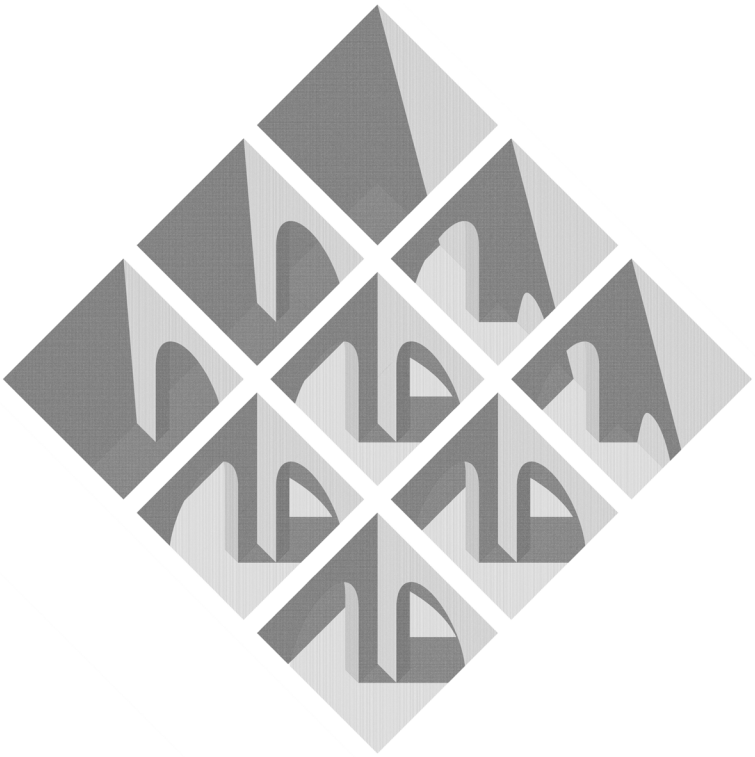
1.1.4



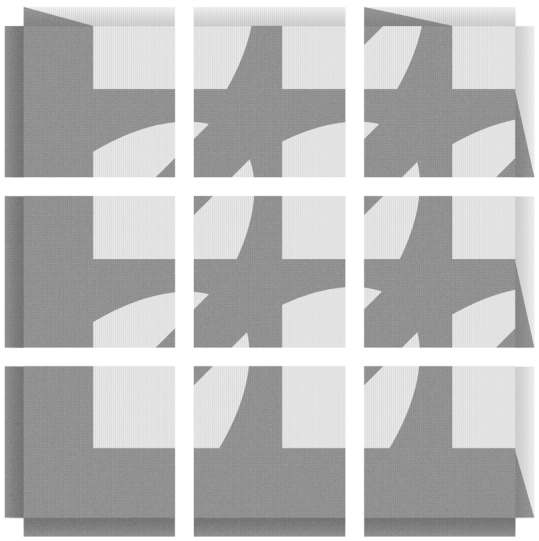
1.1.5



1.1.6



1.2.1



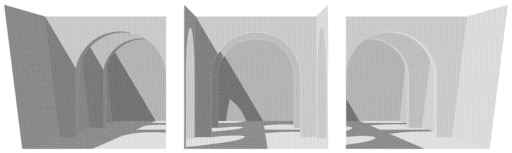
1.2.2



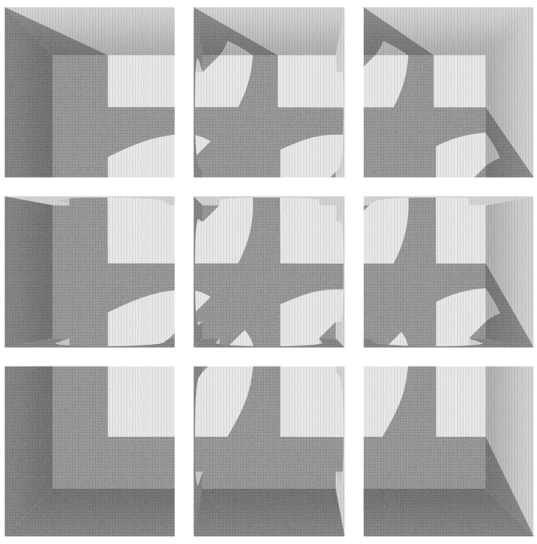
1.2.3



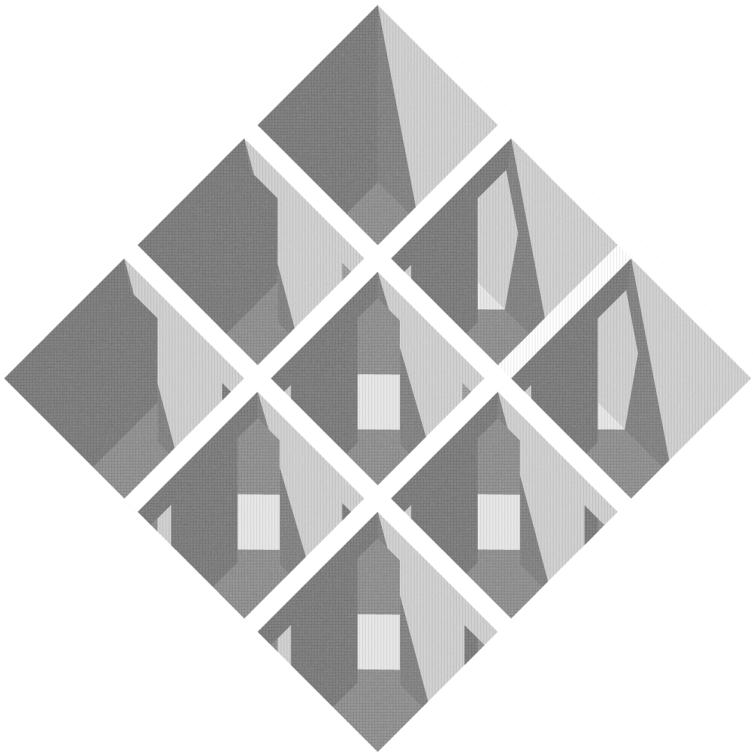
1.2.4



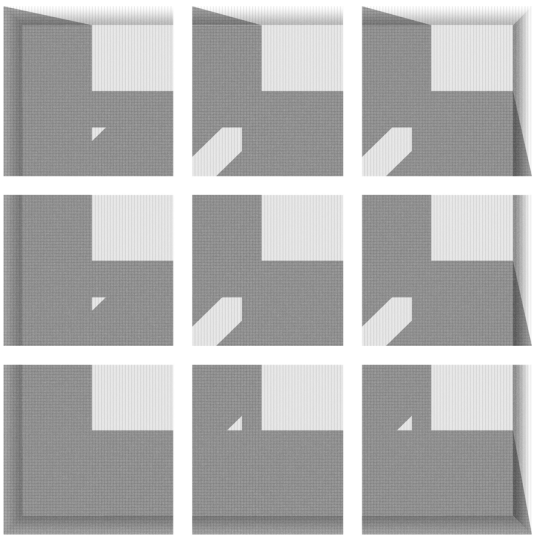
1.2.5



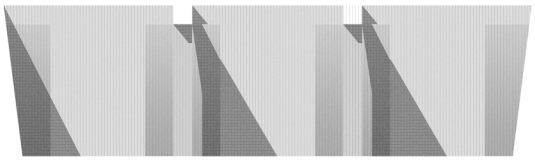
1.2.6



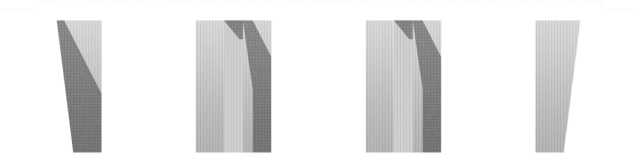
1.3.1



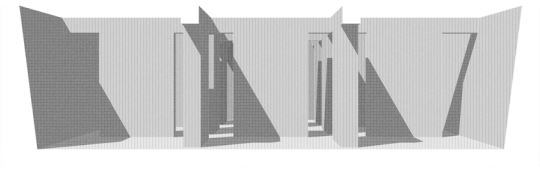
1.3.2



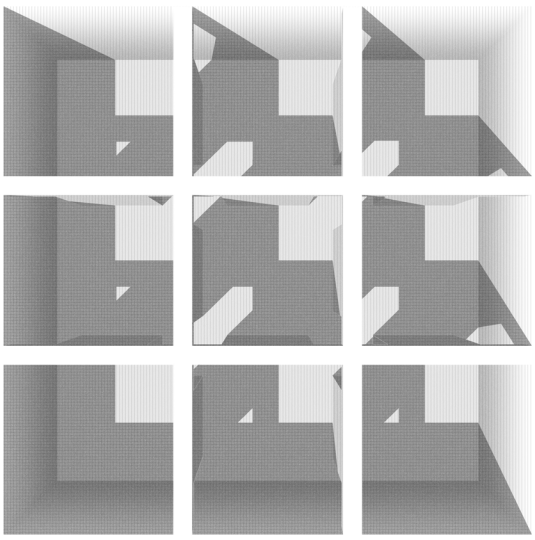
1.3.3



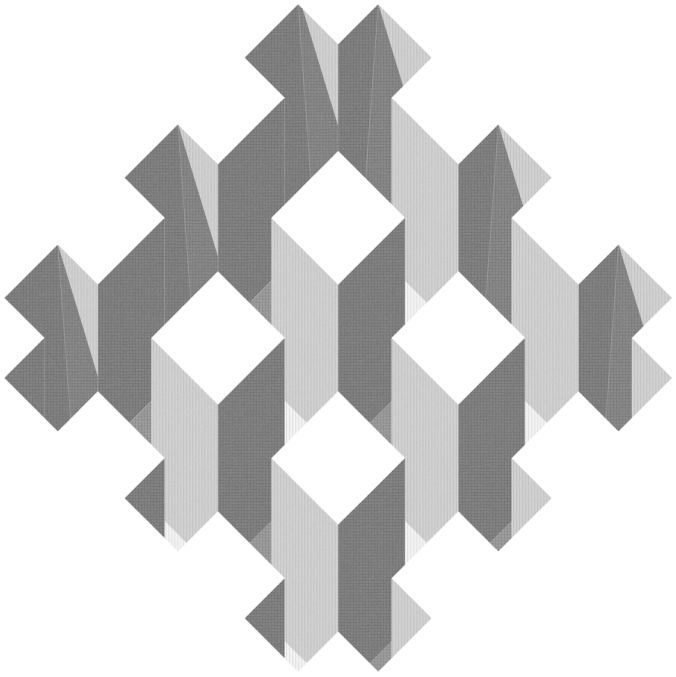
1.3.4



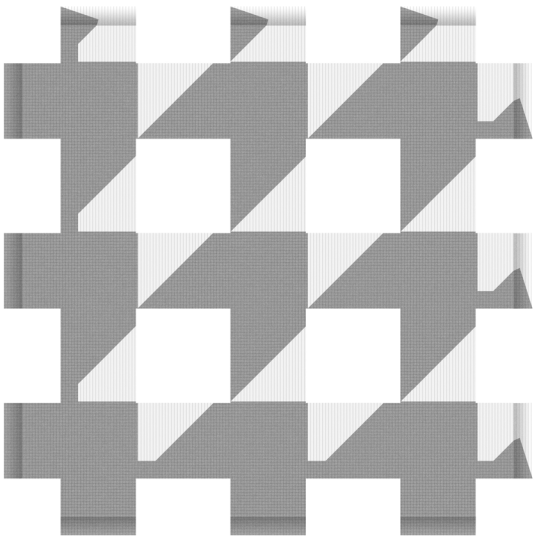
1.3.5



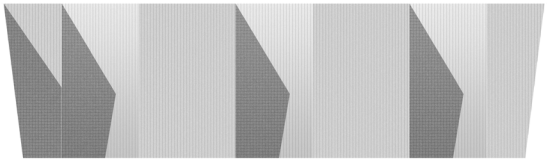
1.3.6



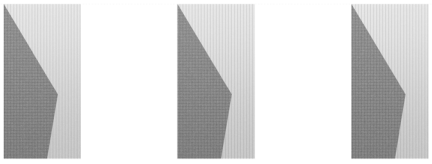
1.4.1



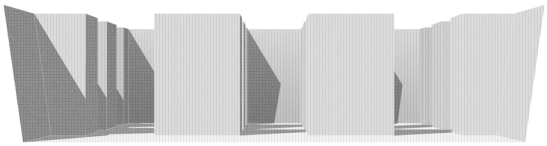
1.4.2



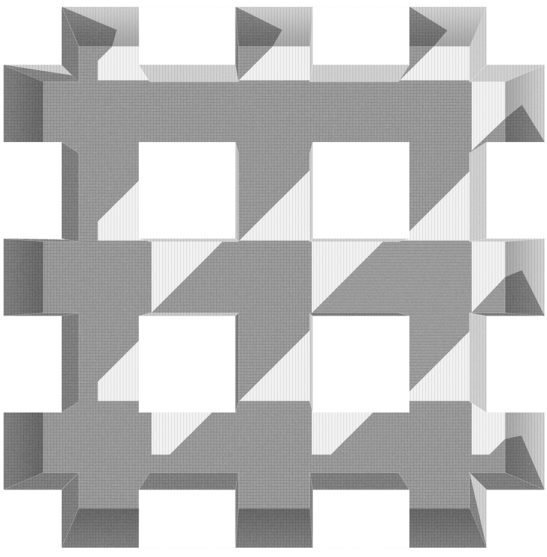
1.4.3



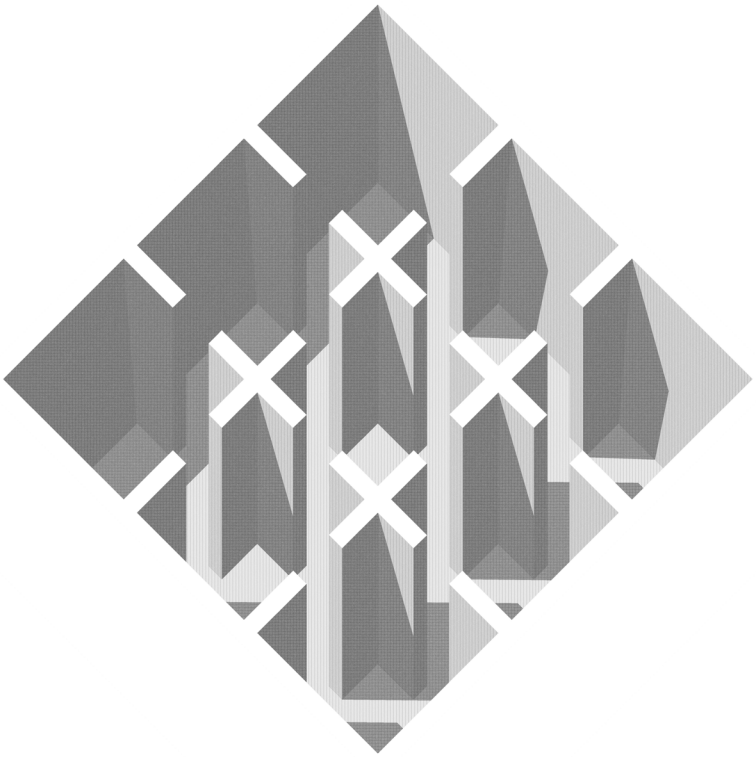
1.4.4



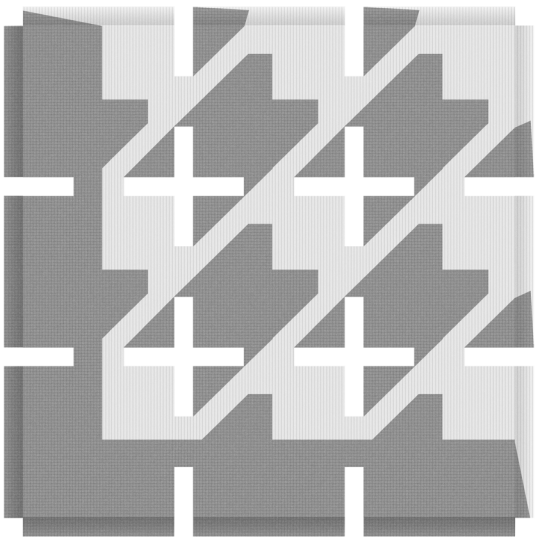
1.4.5



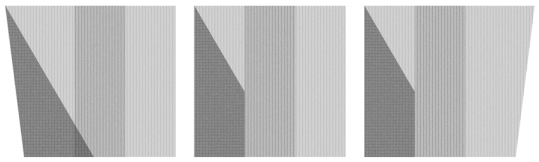
1.4.6



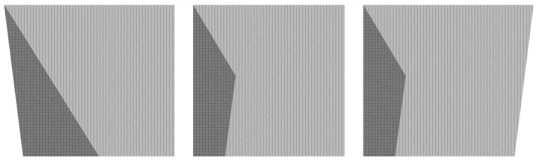
1.5.1



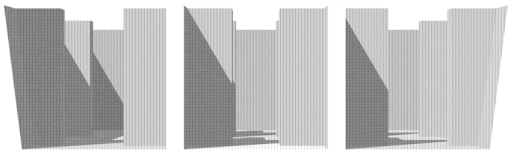
1.5.2



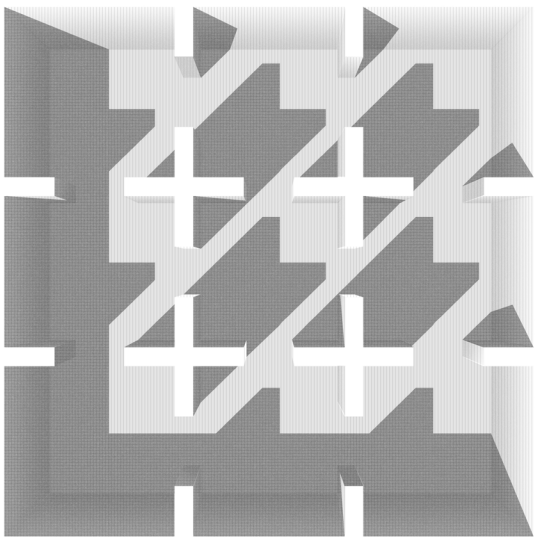
1.5.3



1.5.4



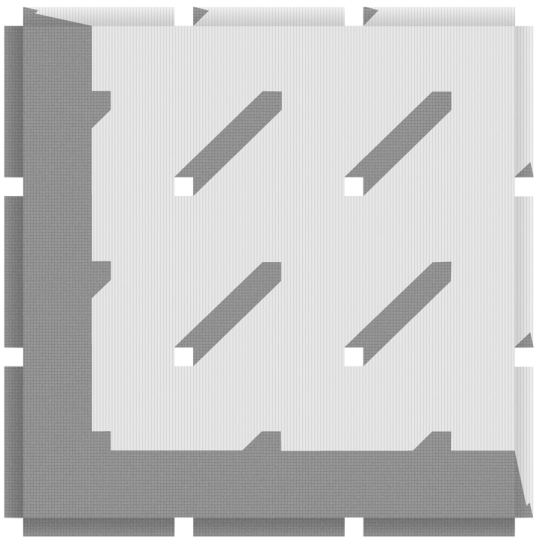
1.5.5



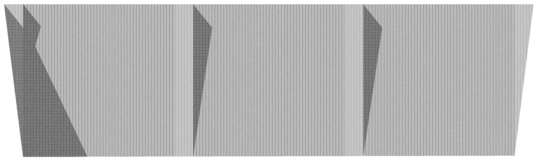
1.5.6



1.6.1

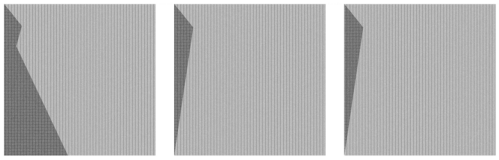


1.6.2



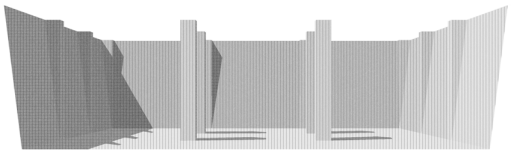


1.6.3



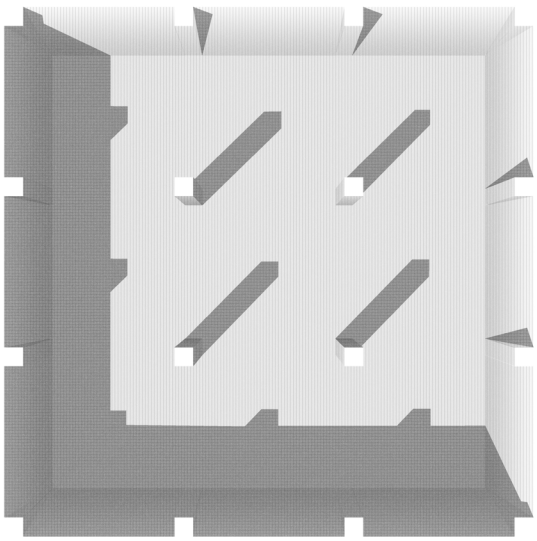


1.6.4

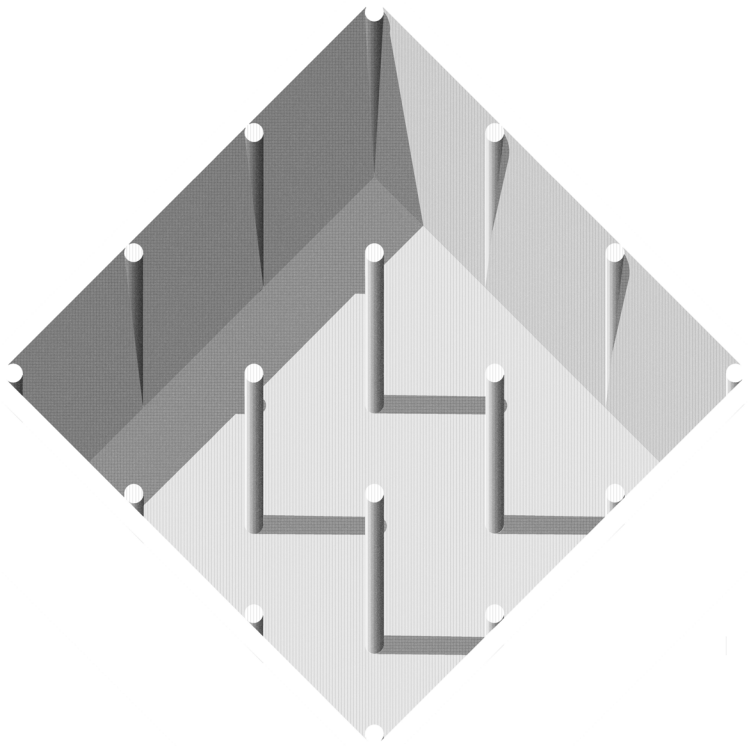




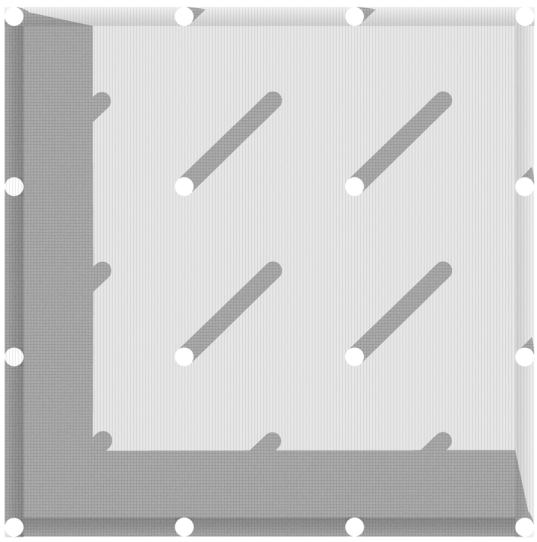
1.6.5



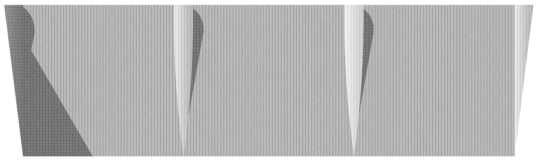
1.6.6



1.7.1

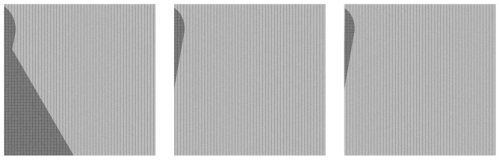


1.7.2



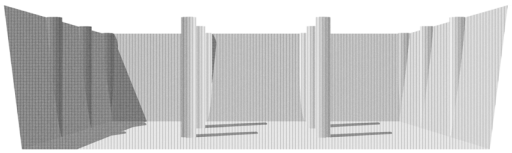


1.7.3



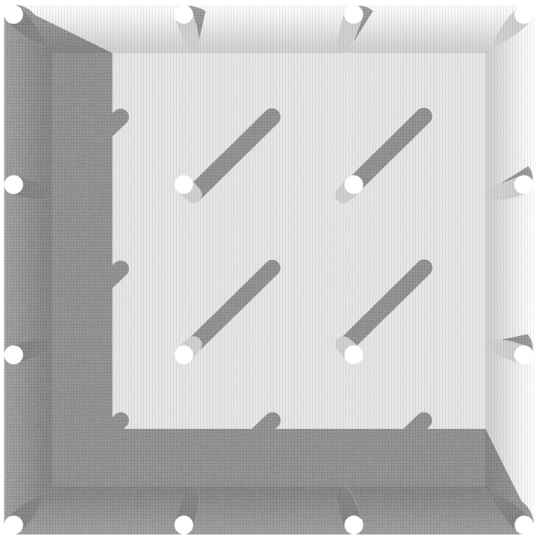


1.7.4

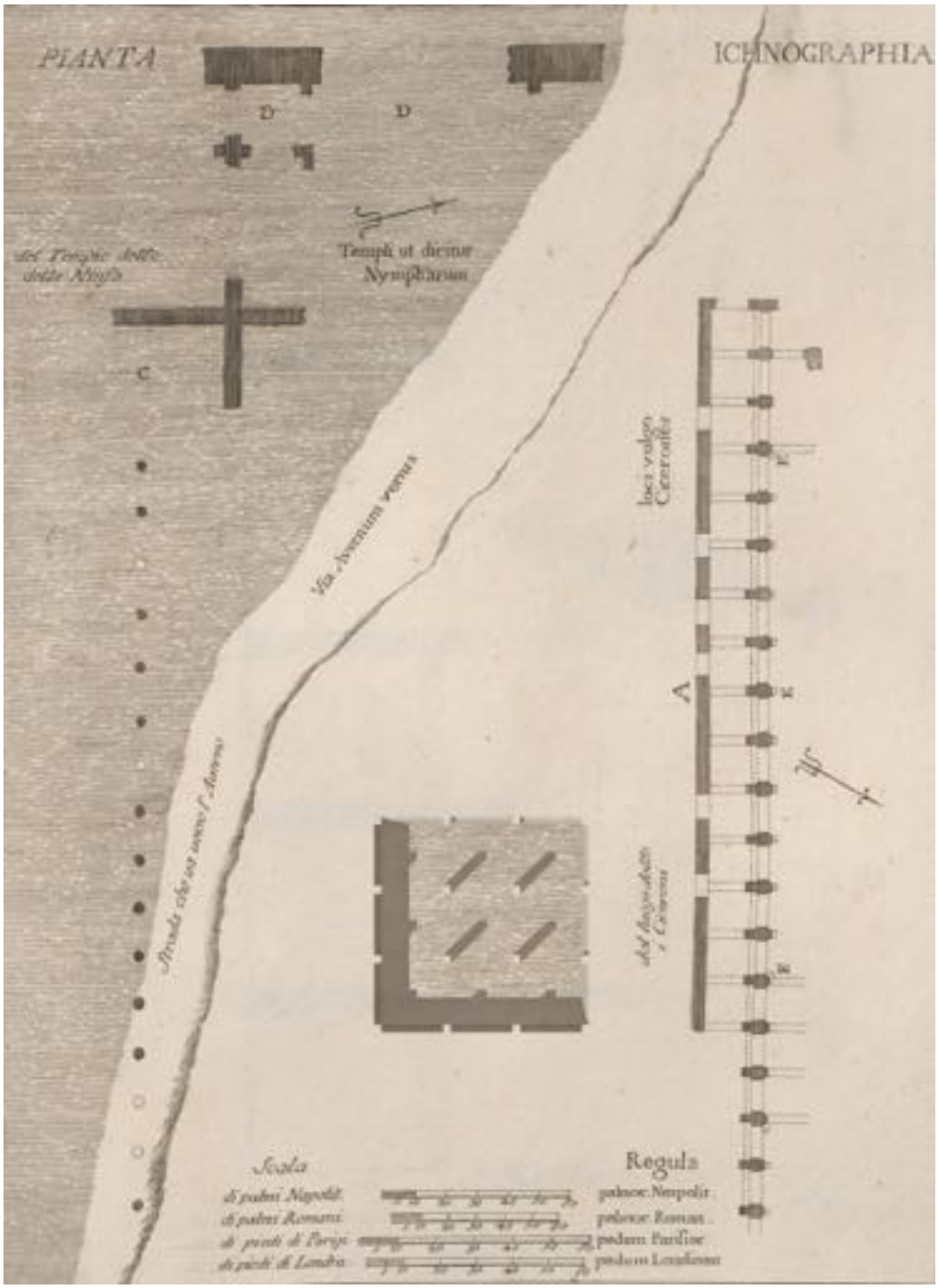




1.7.5



1.7.6



Ruderi archeologici ed elementi archetipali - sostruzione
Inserimento digitale in *Tav. XL* da *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli Cuma e Baja*
Paolo Antonio Paoli, 1768



Ruderi archeologici ed elementi archetipali - sostruzione
Inserimento digitale in *Tav. XXXIX* da *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli Cuma e Baja*
Paolo Antonio Paoli, 1768

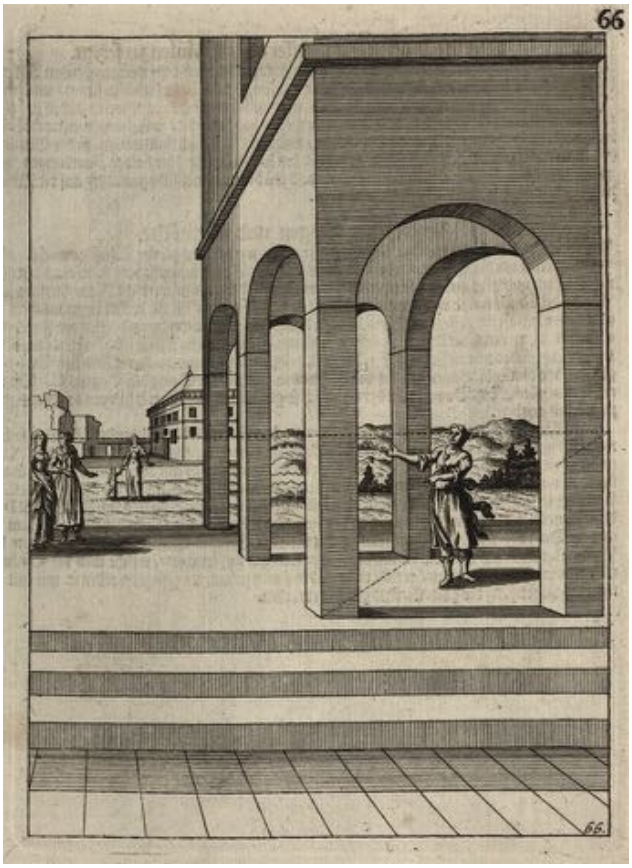
2.2

Piattaforma, *l'idea dell'appoggio*

La piattaforma rappresenta quel raccordo artificiale tra la terra e l'architettura nel relativo passaggio tra le strutture di fondazione e quelle di elevazione: il basamento, il crepidoma, lo zoccolo e il crepìdine, rappresentano, nel loro insieme, diverse modalità di concepire la piattaforma così come ereditato dalla storia dell'architettura. Modalità che, pur nella loro sintetica definizione, hanno generato modelli architettonici diversi per forma, funzione e materia. Una diversità accresciuta dalle caratteristiche topografiche tendenti a differenziare i relativi manufatti a seconda delle caratteristiche della linea di terra su cui si insediano, sia essa orizzontale o inclinata, sia essa rocciosa o terrosa. Per Kennet Frampton la piattaforma rappresenta, a conferma di quanto sostenuto da Gottfried Semper nei suoi *Die vier Elemente der Baukunst*, quell'ambito di confine, concretizzato dalla linea di terra, che mette in scena il passaggio tra la componente tettonica e quella stereotomica di un'architettura: "[…] *l'abitazione primordiale di Semper era divisa in quattro elementi fondamentali: 1) il basamento, 2) il focolare, 3) l'intelaiatura/tetto, e 4) la leggera membratura di chiusura. Sulla base di questa tassonomia, Semper avrebbe classificato l'arte del costruire secondo due procedimenti fondamentali: la tettonica dell'intelaiatura, in cui componenti leggere e lineari sono assemblate in modo da richiudere una matrice spaziale, e la stereotomia del basamento, dove la massa e il volume sono congiuntamente formati attraverso strati molteplici e ripetuti di elementi pesanti. Il fatto che il basamento dipendesse dalla muratura portante, in pietra o in mattoni di fango, è suggerito dall'etimologia greca di stereotomia, da stereos solido, e tomia, taglio*"[17]. L'individuazione della componente solida, stereotomica, nella caratterizzazione formale della piattaforma ricollega quest'ultima alla consistenza materica e strutturale dalla quale essa si genera, sia in termini naturali che architettonici, ovvero, da una parte, in relazione alla compattezza rocciosa o terrosa del sottosuolo da cui emerge e, dall'altra, in rapporto alla robustezza costruttiva della sottostante sostruzione su cui si appoggia. Assimilabile al primo piano di posa epigeo

di una architettura, la piattaforma assume non solo forma dell'attacco a terra di una architettura ovvero parte basamentale di un sistema di parti più complesse, che da essa stessa si generano e ad essa si sovrappongono, ma anche una valenza assoluta in forma di oggetto architettonico autonomo, svincolato da ulteriori accrescimenti, e rispondente all'essenziale funzione di piano artificiale appoggiato sulla linea di terra ma con un piano di calpestio sovraordinato rispetto a quello naturale e capace di generare una chiara separazione dal contesto prossimo. Come scriveva Jorn Utzon, "I*n India e in Oriente, senza dimenticare l'Acropoli e il Medio Oriente, molte piattaforme meravigliose di vario genere sono la spina dorsale delle composizioni architettoniche e sono tutte basate su un grande concetto* […] *La grande moschea di Old Delhi è una moschea eccezionale. È circondata dai mercati e dagli edifici del bazar, collocati in un caotico traffico di persone, di animali, di rumori e di edifici eterogenei. Qui, sopraelevata di circa 3-5 metri, si trova un'enorme piattaforma in pietra arenaria rossa* […] *e qui, dall'alto, si ha contatto con la vita e il disordine della città. Su questa piattaforma si ha una forte sensazione di lontananza e di completa calma. Un effetto, che nessun architetto avrebbe mai sognato possibile in anticipo, è stato ottenuto con così pochi mezzi*"[18]. Da entrambe le condizioni architettoniche descritte, piattaforma come base di appoggio di un'architettura o come elemento autonomo nello spazio, emerge la specifica caratteristica d'identità consistente in un elemento basamentale appoggiato sul terreno o su uno spazio ipogeo che sposta ad una determinata quota, in verticale, il piano di calpestio rispetto alla linea di terra. Traslazione che impone, di fatto, la previsione di gradoni, scale o rampe in grado di connettere la quota di partenza con quella di arrivo. Non solo. La questione della traslazione del piano di appoggio, in generale del cosiddetto "*piano orizzontale*", consente di individuare una variante molto importante della piattaforma che è rappresentata dai solai che caratterizzano i diversi livelli di un'architettura disposti tra piattaforma basamentale e tetto. Si tratta di solito di piani orizzontali segnati semplicemente dai tagli relativi alle aree in cui vengono individuati i sistemi di connessione verticale come scale e ascensori. Nello specifico, le tavole grafiche relative alle piattaforme sono state concepite con l'obbiettivo di rendere le stesse adattabili a soddisfare sia la funzione in forma di basi di appoggio di sistemi architettonici sovrastanti e sia la loro eventuale autonomia come singoli progetti di suolo per lo spazio urbano o rurale. In tal senso le sette diverse tipologie graficizzate nelle tavole presentano modalità di superamento della differenza di quota tra linea di terra naturale e piano di calpestio artificiale fortemente differenziate tra loro in relazione alla scelta di quegli elementi secondari intimamente collegati alla piattaforma (gradini, rampe o gradoni) pur rispettando, in assoluto, la griglia di base ortogonale che sottende le composizioni

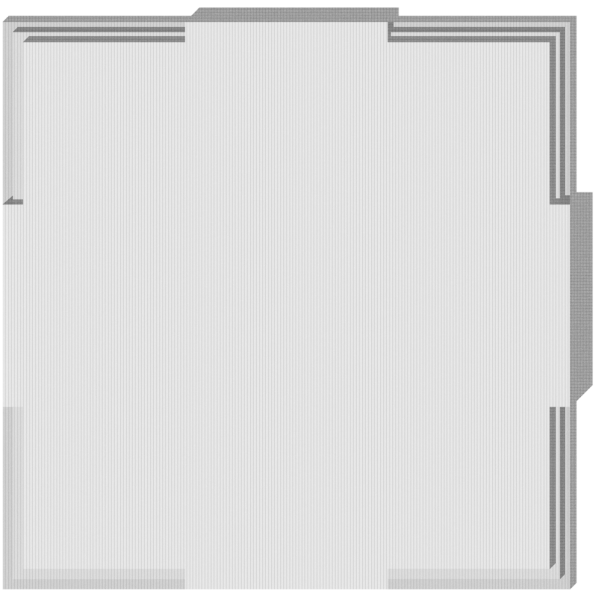
grafiche di tutti e sette gli elementi *archetipali* individuati. Il tentativo implicito a tale impostazione risiede nella volontà di dimostrare come un metodo apparentemente rigido, riesca, viceversa, ad offrire una sua consistente flessibilità nella proposta di elementi *archetipali*, in forma di veri e propri *ectipi*, disponibili a comporre modelli architettonici di carattere *idealtipico*.



Piattaforma
La Perspective practique, necessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfevres, brodeurs, tapissiers, & autres se servans du dessein, *Taf. 66*
Jean Du Breuil, 1642



2.1.1



2.1.2





2.1.3



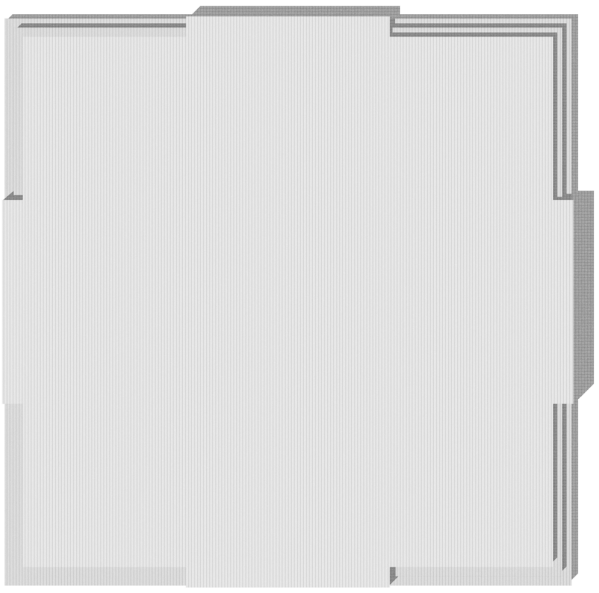


2.1.4

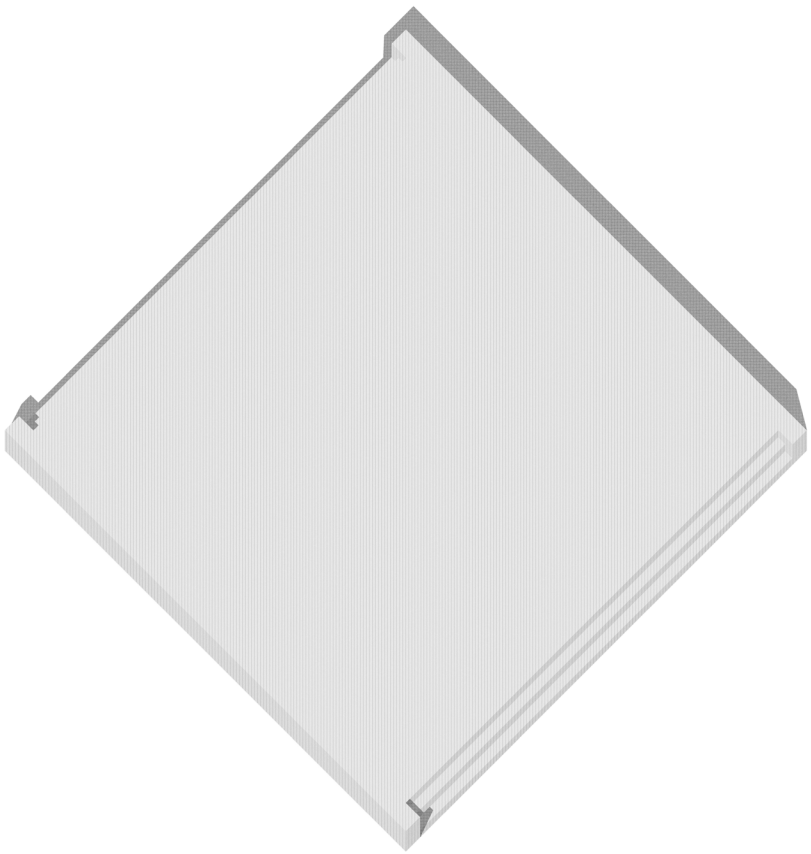




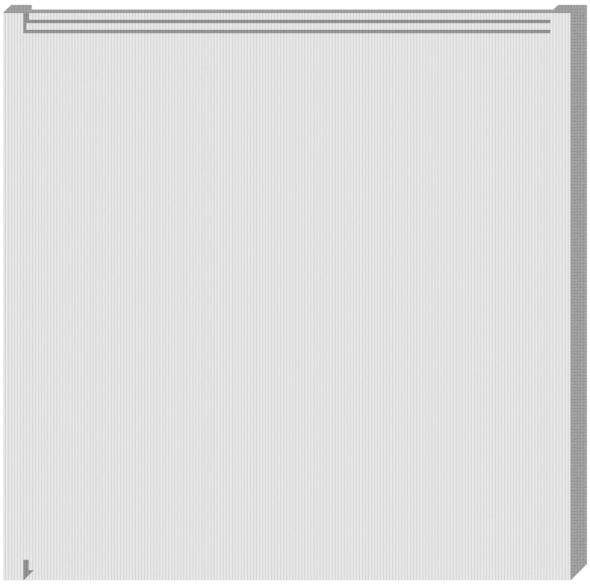
2.1.5



2.1.6



2.2.1



2.2.2



2.2.3

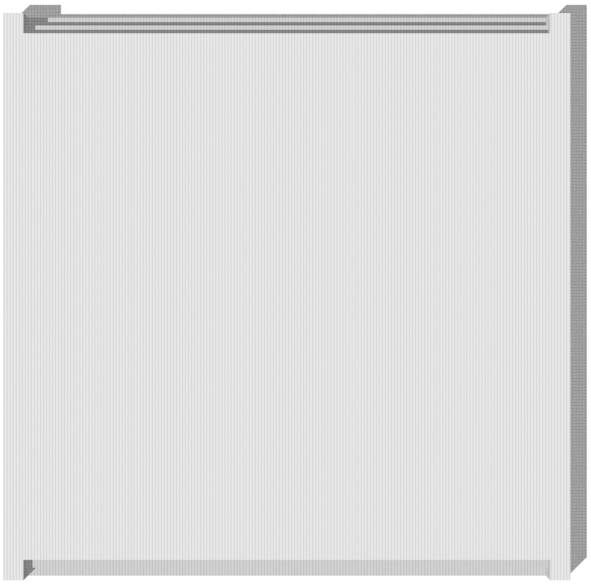


2.2.4

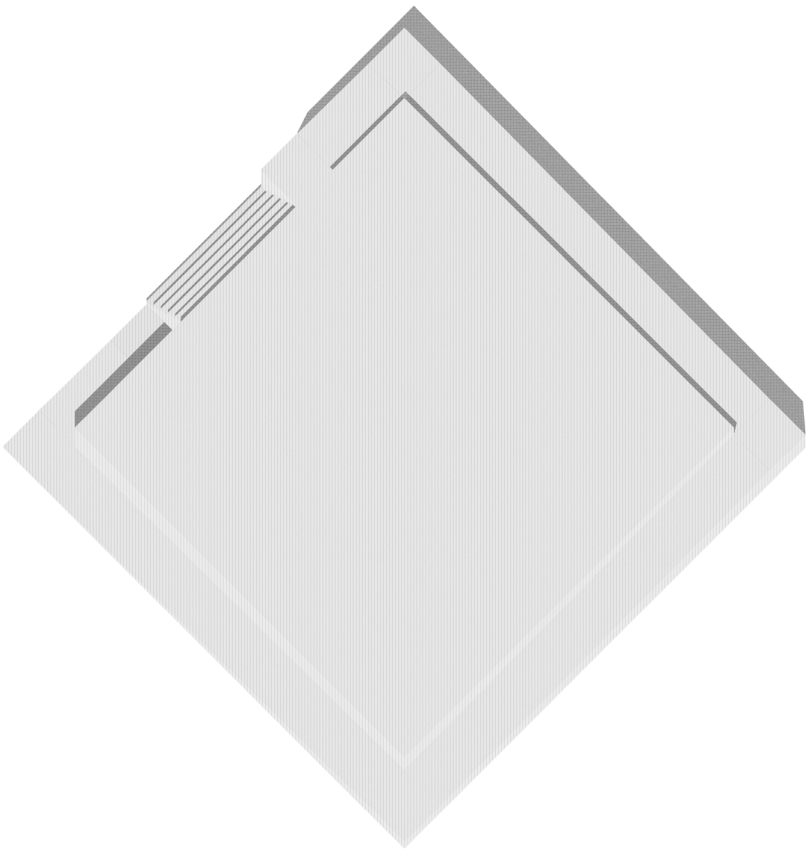




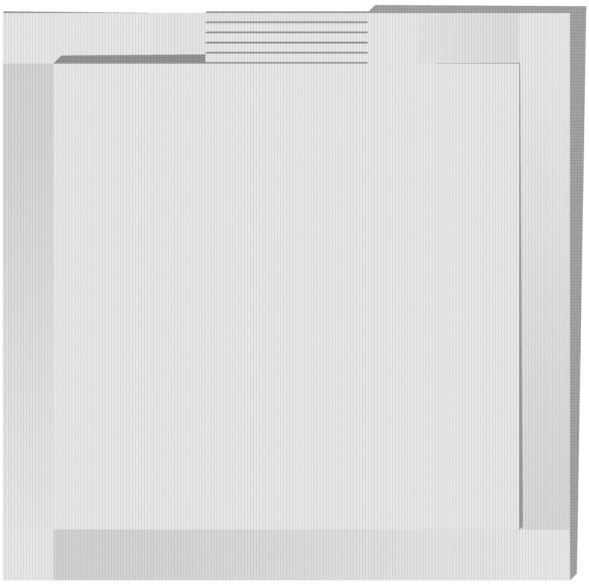
2.2.5



2.2.6



2.3.1



2.3.2

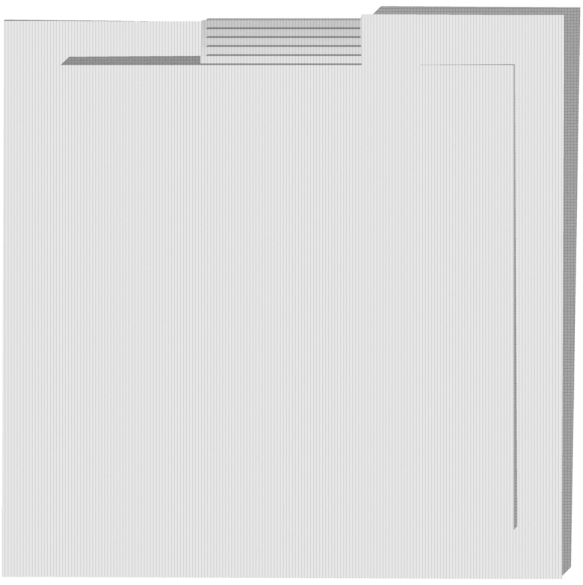
2.3.3



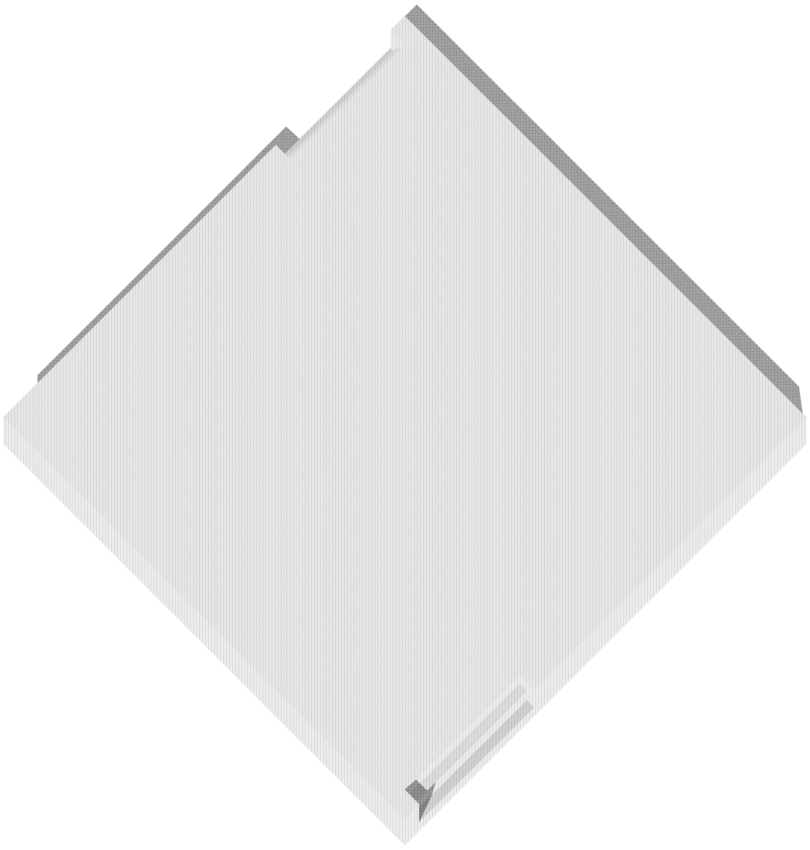
2.3.4



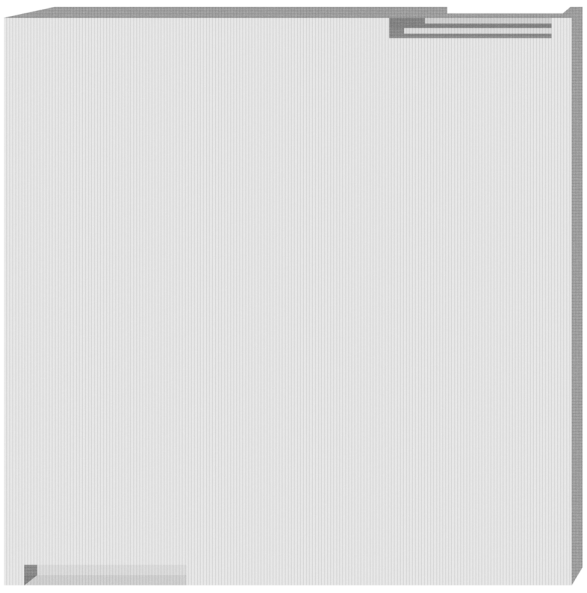
2.3.5



2.3.6



2.4.1



2.4.2





2.4.3

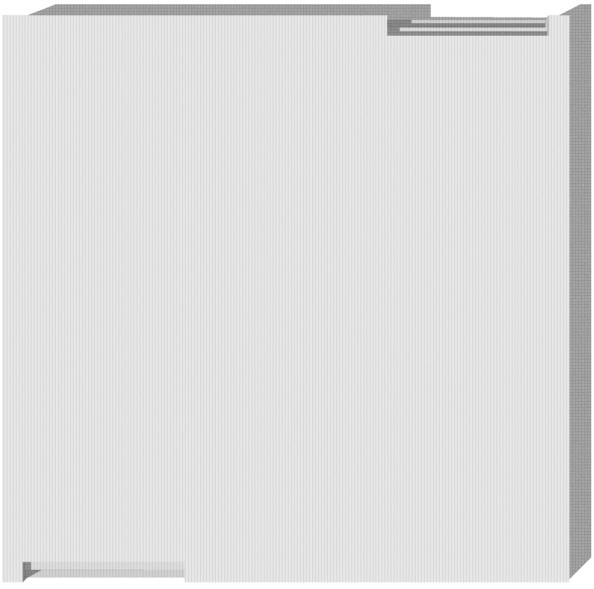


2.4.4

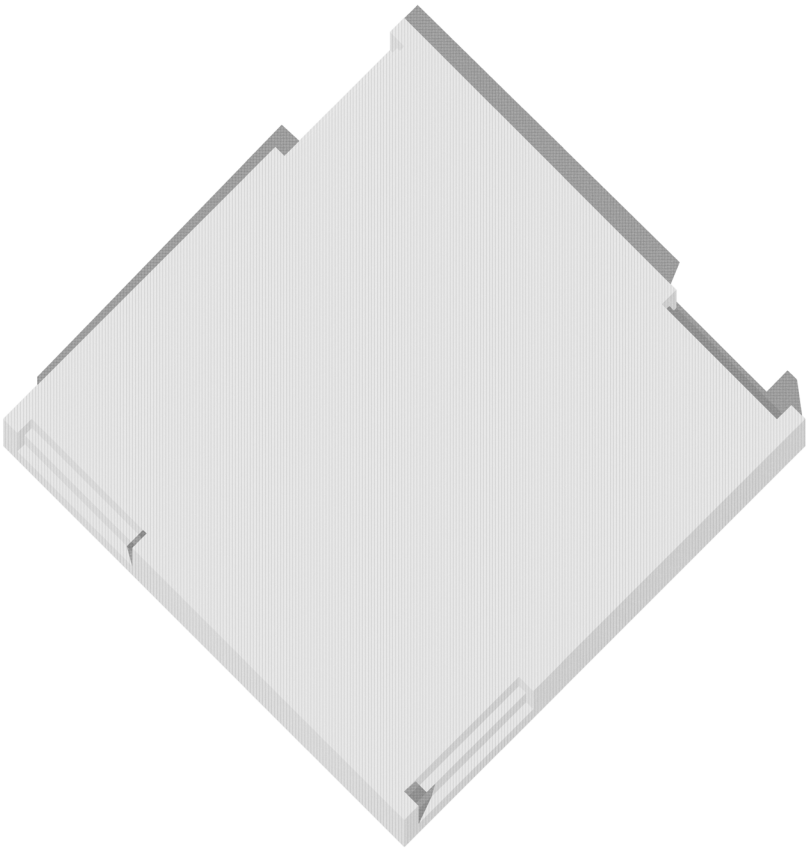




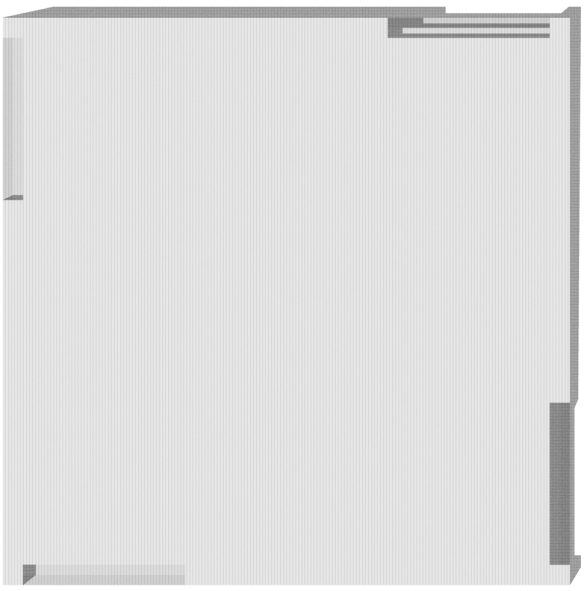
2.4.5



2.4.6



2.5.1



2.5.2



2.5.3

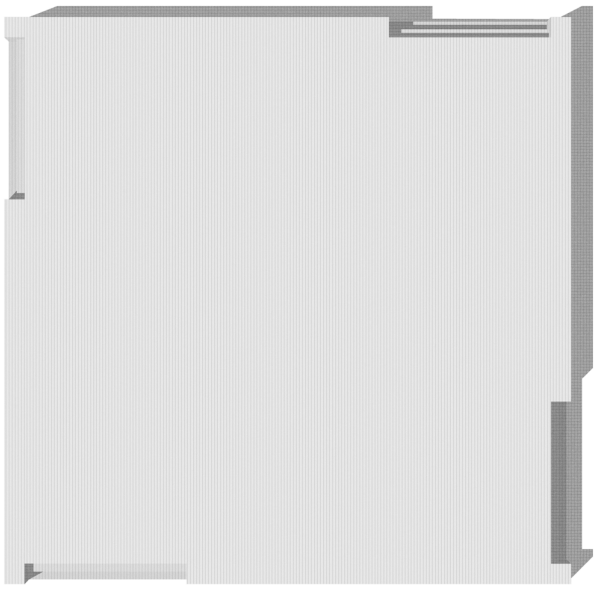


2.5.4

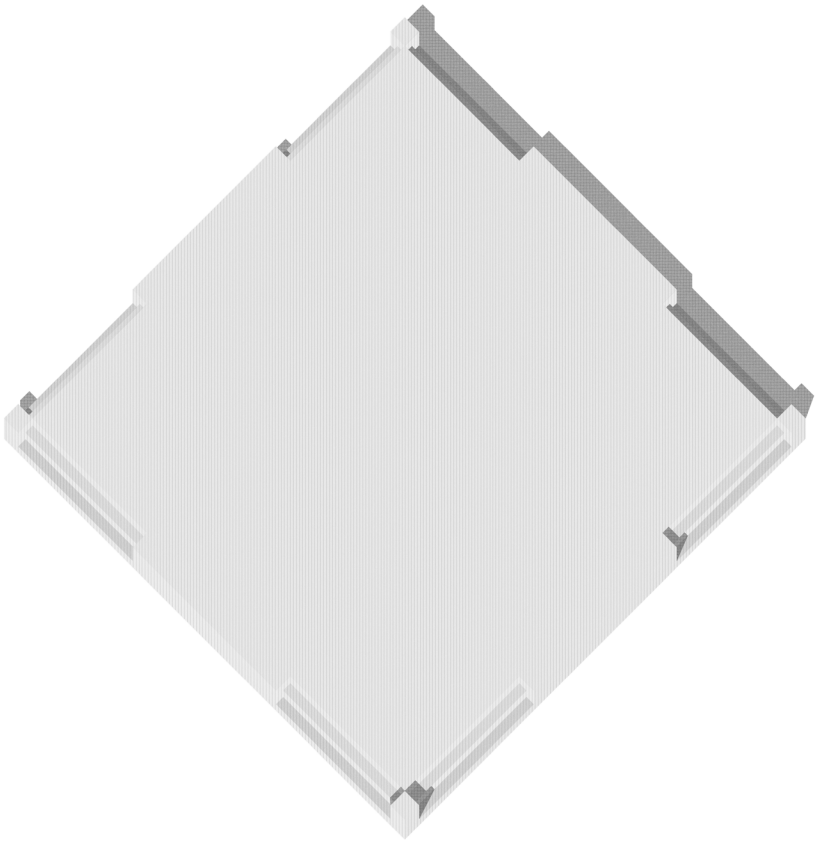




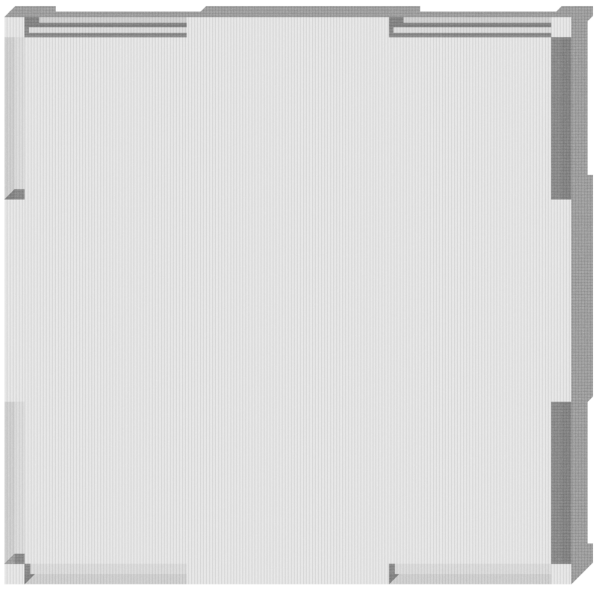
2.5.5



2.5.6



2.6.1



2.6.2



2.6.3

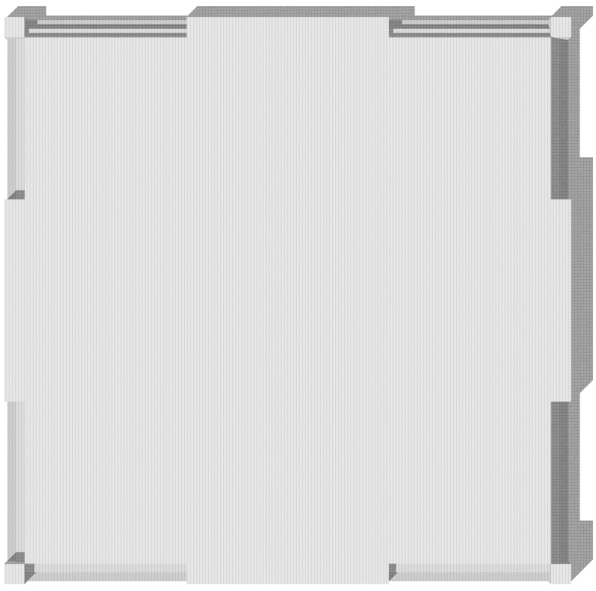


2.6.4

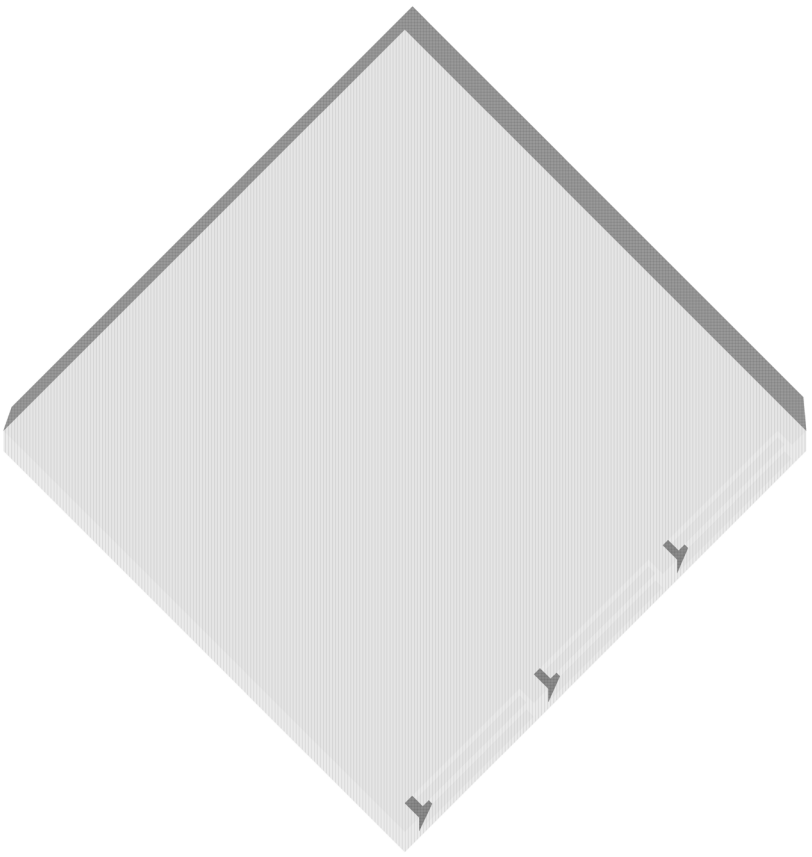




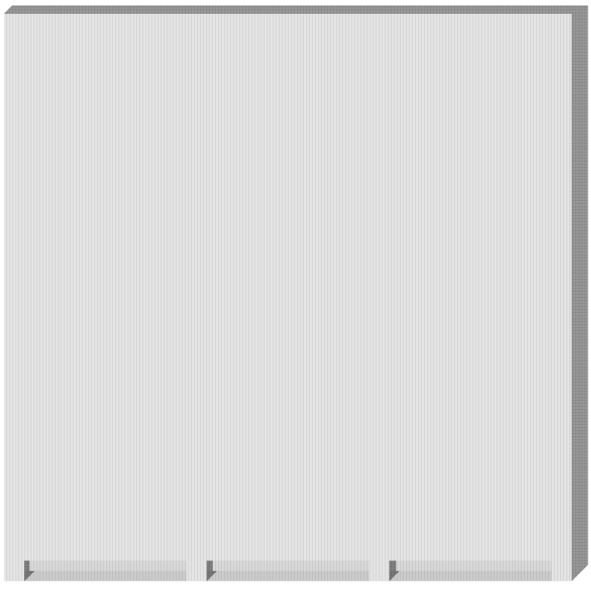
2.6.5



2.6.6



2.7.1



2.7.2



2.7.3

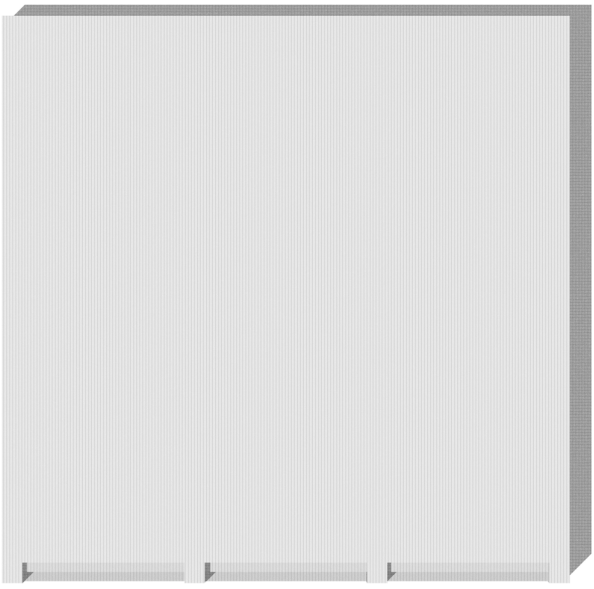


2.7.4

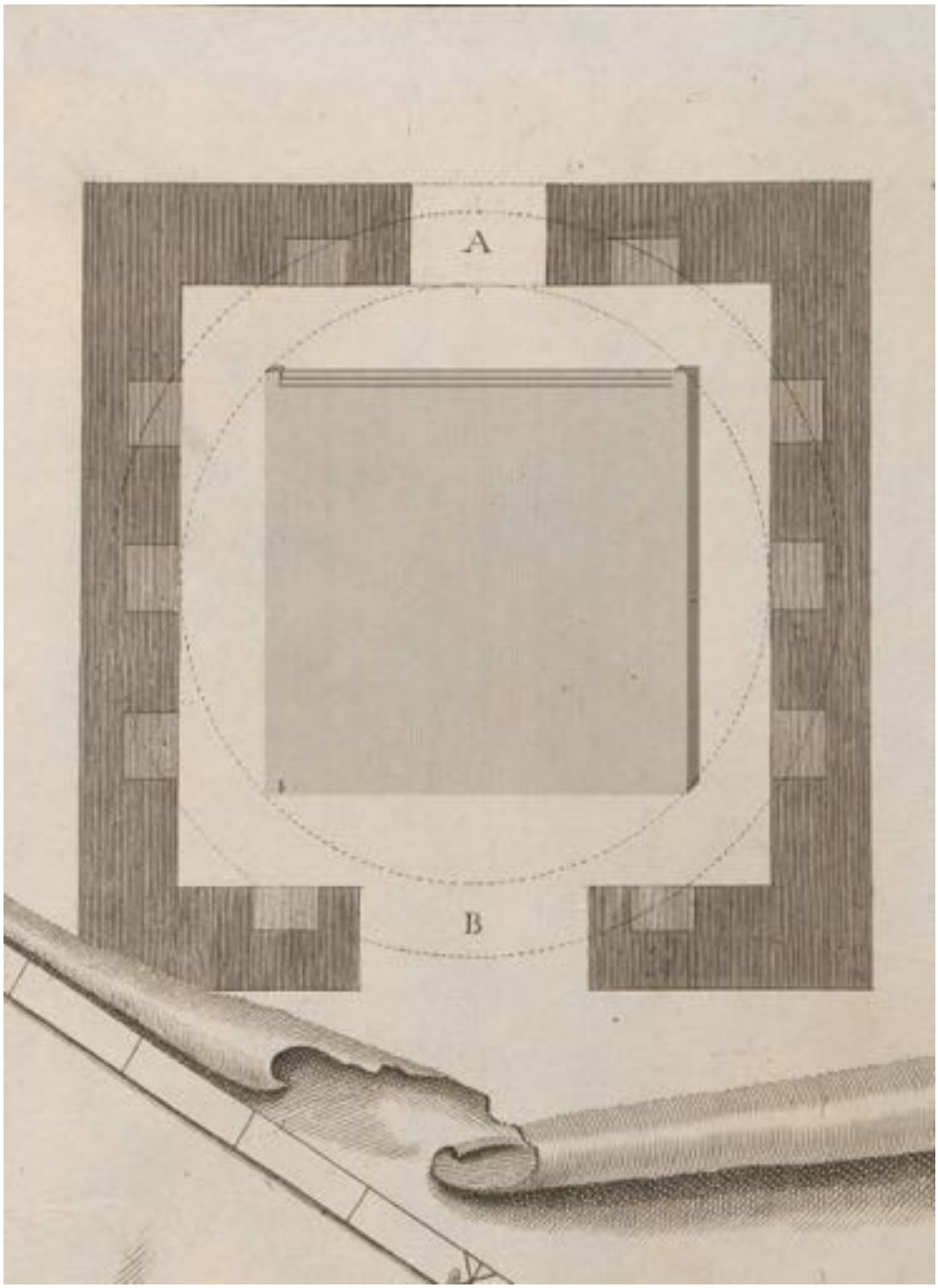




2.7.5



2.7.6



Ruderi archeologici ed elementi archetipali - piattaforma
Inserimento digitale in *Tav. X* da *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli Cuma e Baja*
Paolo Antonio Paoli, 1768



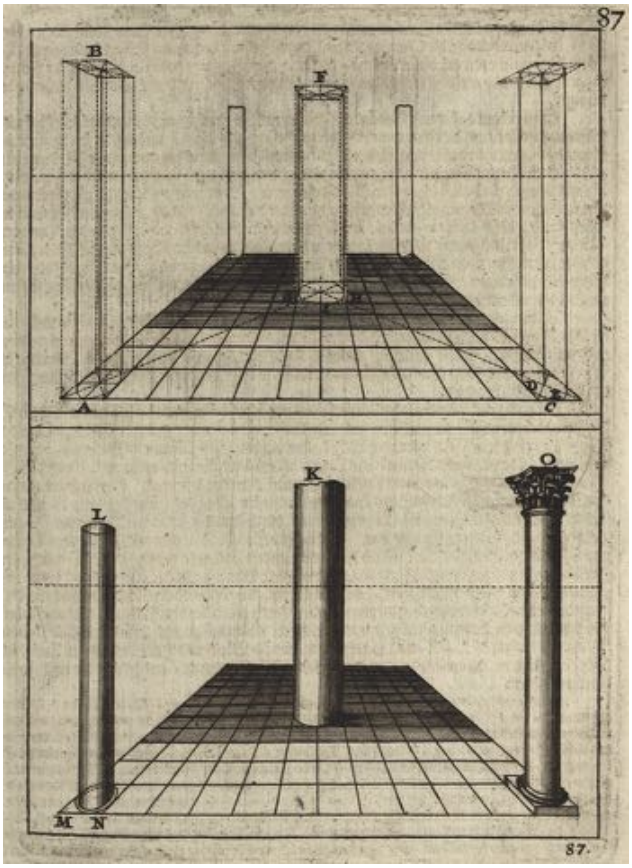
Ruderi archeologici ed elementi archetipali - piattaforma
Inserimento digitale in *Tav. IX* da *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli Cuma e Baja*
Paolo Antonio Paoli, 1768

2.3

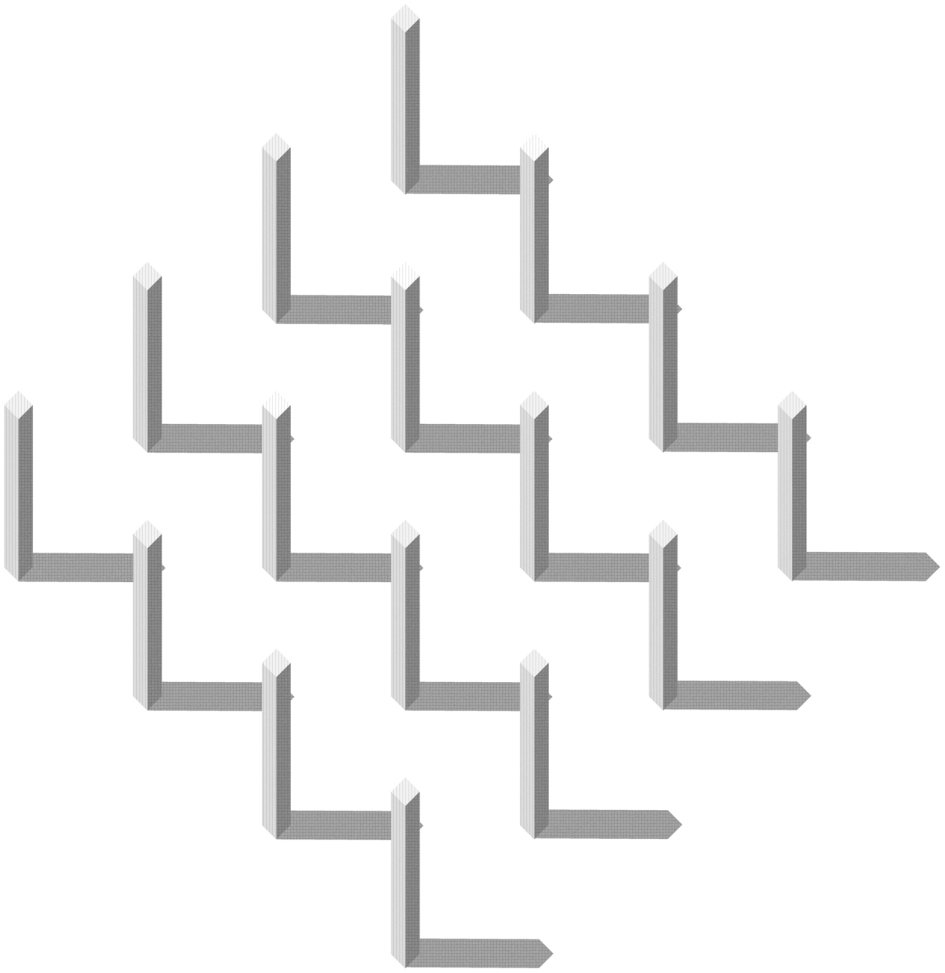
Piedritto, *l'idea del sostegno*

Il piedritto è quell'elemento verticale di una struttura architettonica soggetto a sforzi di compressione indotti dal peso sopportato e rappresentato, generalmente, dalla colonna o dal pilastro. La sua intima ragione di esistenza è il sostegno. Non solo. Il piedritto, oltre a sostenere, ha il compito di smaltire i carichi gravanti su di esso, per il tramite delle fondazioni, nel terreno naturale. Duplice funzione quindi: sorreggere e smaltire. Come scrive Ettore Rocca, "*Il compito dell'architettura è anzitutto di mostrare il conflitto nella volontà tra peso e rigidità, carico e sostegno: il peso che spinge la materia verso il basso, la rigidità che la sostiene permettendole di innalzarsi verso l'alto. La rappresentazione di questa lotta è per Schopenauer il fondamentale problema estetico dell'architettura*"[19]. La bellezza nell'architettura, come sostenuto da Arthur Schopenhauer nel suo libro *Il mondo come volontà e rappresentazione*, risiede proprio in questa capacità degli elementi di sostegno a dichiarare schiettamente il conflitto tra il sorreggere e lo smaltire perennemente presente all'interno del piedritto, sia esso pilastro o colonna, senza infingimenti di sorta "[…] *la bellezza di un edifizio consiste nell'adattamento, visibile a tutta prima, di ciascuna parte al suo fine: e non al fine esteriore, arbitrario dell'uomo, bensì direttamente alla consistenza dell'insieme; nella quale la posizione, grandezza e forma d'ogni parte ha con le altre una relazione tanto necessaria, che, qualora fosse possibile, sottraendone una sola crollerebbe l'edifizio intero. Imperocché solo col sostener ciascuna parte quanto le conviene di sopportare, e con l'esser ciascuna sorretta dove e come occorre, si sviluppa fino alla più perfetta evidenza quel contrasto, quella lotta tra solidità e gravità* […] *La colonna è la più semplice forma di sostegno, determinata soltanto dal suo fine: quindi la colonna attorta è goffa. Il pilastro quadrato è in realtà meno semplice, sebbene casualmente più facile a farsi che non la tonda colonna*"[20]. La questione relativa alla bellezza e la citazione di due modelli *archetipali* del piedritto, la colonna a sezione tonda e il pilastro a sezione quadrata, non rappresentano comunque il vero interesse di questo paragrafo che, viceversa, è da individuare esclusivamente in quella caratteristica conflittuale sottolineata da Artur Schopenauer nelle sue riflessioni sulla rigidità e

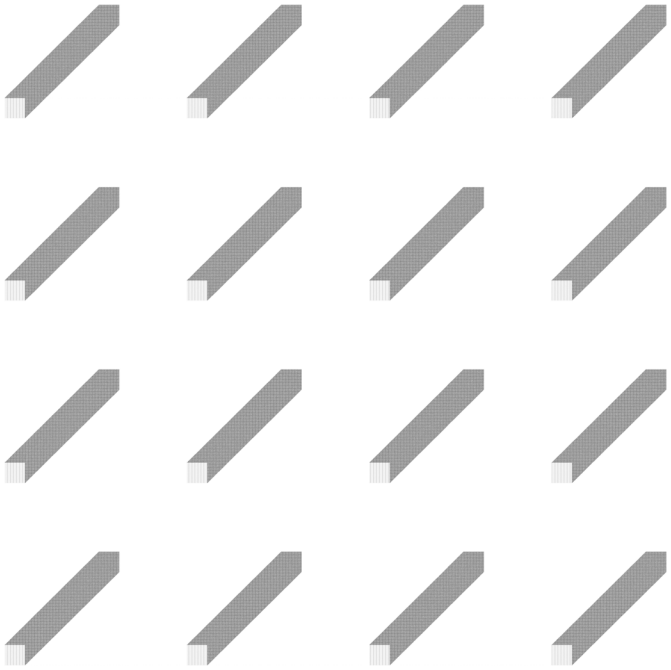
sulla gravità che, da sole, riassumono il senso *archetipale* dell'elemento di sostegno. Esulando dalla vasta rilettura storica relativa all'estetica degli ordini classici (nonché ai genera architettonici, al decor e alla mimesis vitruviana) e introitando esclusivamente l'aspetto di sobrietà, rintracciabile nel cosiddetto *genus doricum* che presenta una bassa incidenza di elementi ornamentali essendo *sine deeliciis*, "*senza ornamenti*", il lavoro grafico sul piedritto illustrato nelle relative tavole cerca di far emergere esclusivamente la coesistenza del sorreggere e dello smaltire in una condizione di armonia ed equilibrio piuttosto che di conflittualità. Una possibilità offerta dalla stessa condizione rappresentativa di autonomia, adottata per la graficizzazione dei singoli elementi *archetipali* dell'architettura, nella quale cioè non sono presenti né le parti architettoniche che gravano con i propri carichi sui piedritti né le strutture di fondazione che concretizzano l'elemento finale di smaltimento dei carichi stessi discendenti dall'alto attraverso gli elementi di sostegno. La neutralità rappresentativa del sistema dei piedritti (ubicati nei punti di incrocio delle rette costituenti la griglia ortogonale di base) tende così ad evocare quel conflitto tra solidità e gravità inteso proponendolo come conflitto risolto ed in equilibrio nella stessa composizione formale dei diversi modelli *ectipici* disegnati nelle tavole. Un esempio utile a precisare tale descrizione rappresentativa del piedritto è quello della colonna spezzata che, notoriamente, è utilizzata nei monumenti alla memoria dei caduti in guerra: una colonna spezzata, ovvero un piedritto che non regge nulla sopra di sé, è una chiara metafora della morte e quindi elemento che si coniuga alla memoria dei caduti. Nella colonna spezzata non esiste quel conflitto illustrato da Artur Schopenauer tra solidità e gravità. I piedritti rappresentati nelle tavole di questo paragrafo, viceversa, non sono assimilabili a colonne spezzate: essi, in definitiva, sono rappresentati nella loro interezza e rimandano, concettualmente, alla loro necessità essenziale ovvero a quella duplice funzione rappresentata dal sorreggere e dallo smaltire. Pilastri a sezione quadrata, ottagonale, romboidale, triangolare, pilotis a sezione circolare, setti trapezoidali o piedritti a sezione cruciforme: le diverse tipologie di piedritti composti ordinatamente nelle relative tavole grafiche sono la metafora architettonica del conflitto tra rigidità e gravità ma di tale contrasto ne rappresentano solo l'idea, la prima forma *ectipica*, piuttosto che la loro reale configurazione architettonica.



Piedritto
La Perspective practique, necessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfevres, brodeurs, tapissiers, & autres se servans du dessein, *Taf. 87*
Jean Du Breuil, 1642



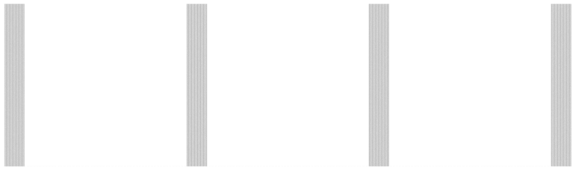
3.1.1



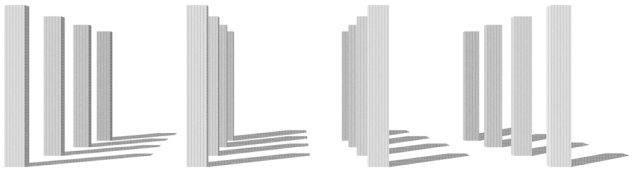
3.1.2



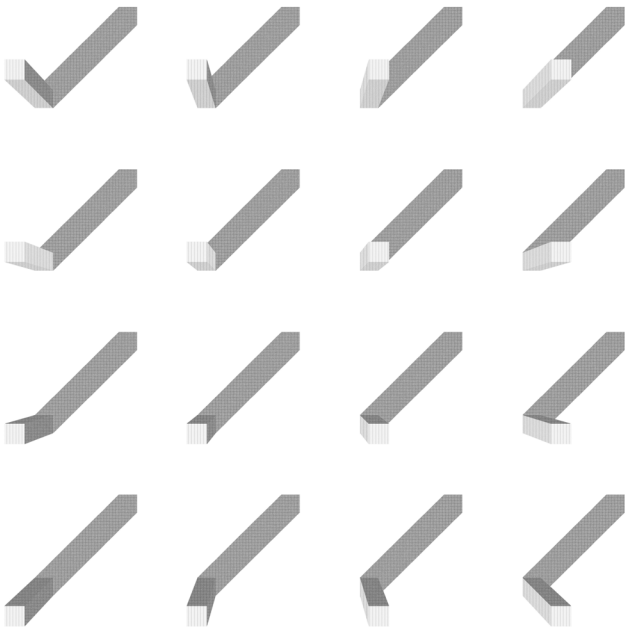
3.1.3



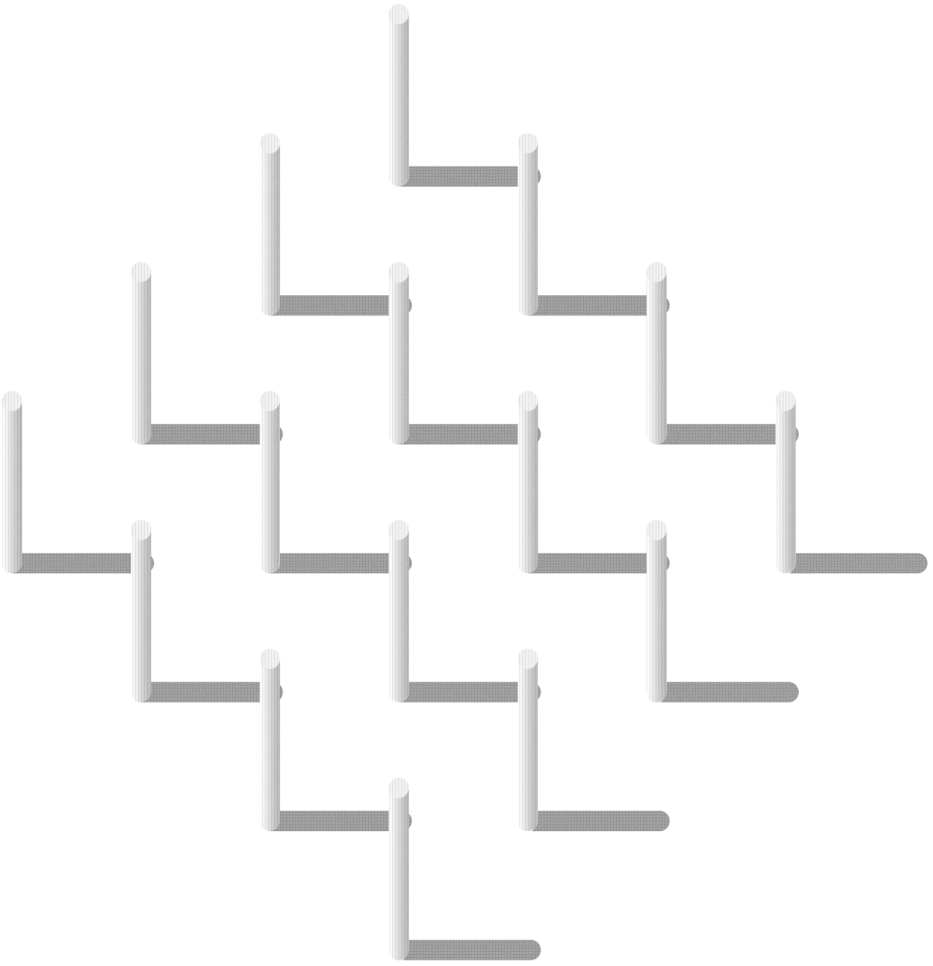
3.1.4



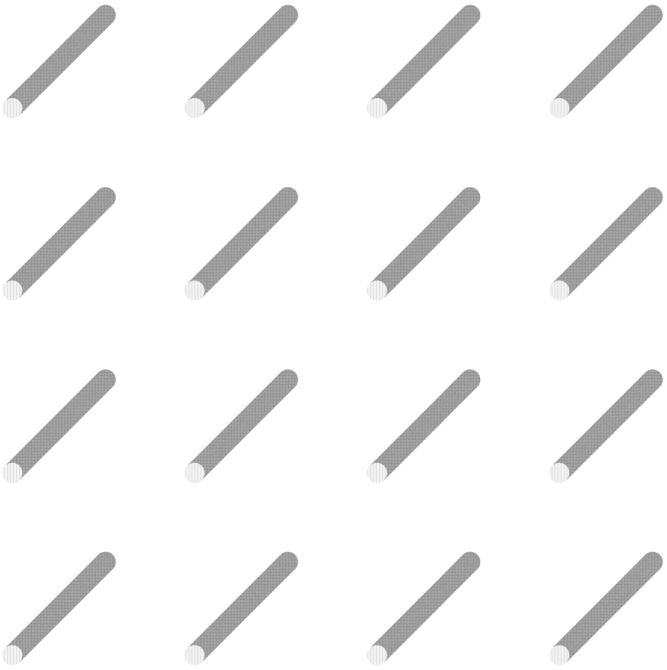
3.1.5



3.1.6



3.2.1



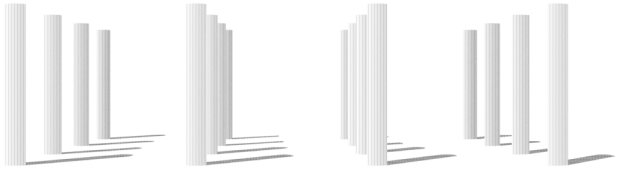
3.2.2



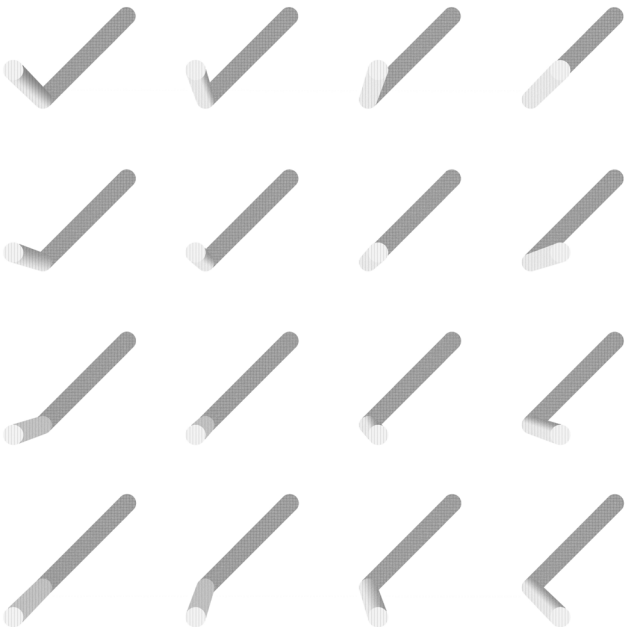
3.2.3



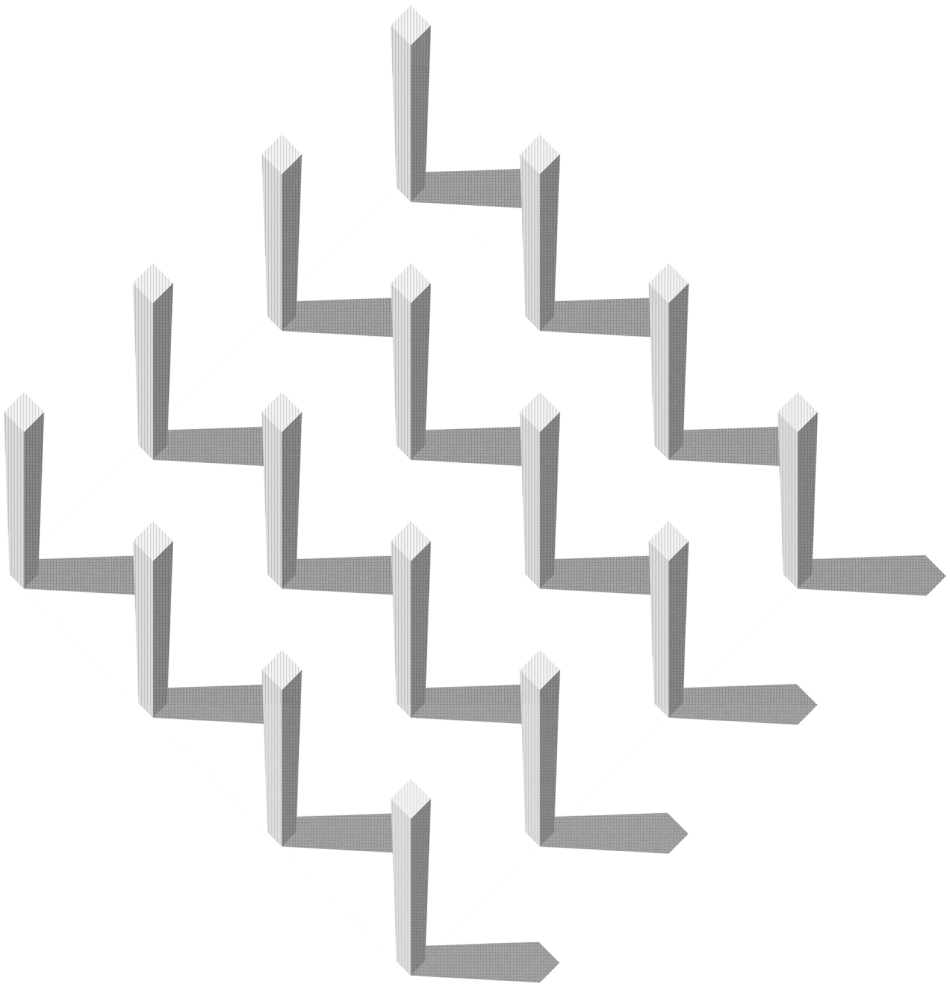
3.2.4



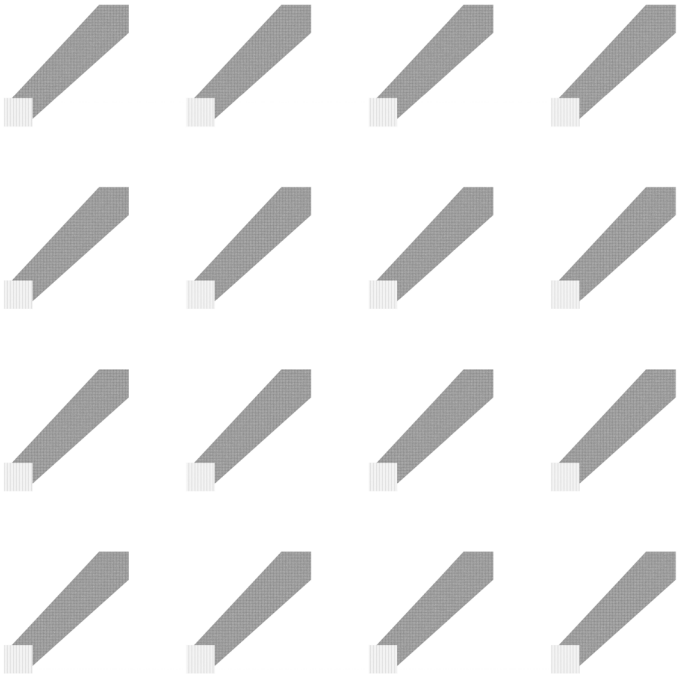
3.2.5



3.2.6

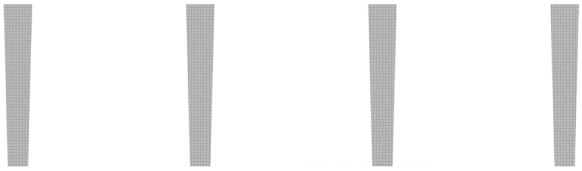


3.3.1

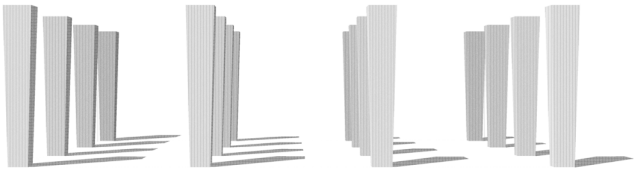


3.3.2

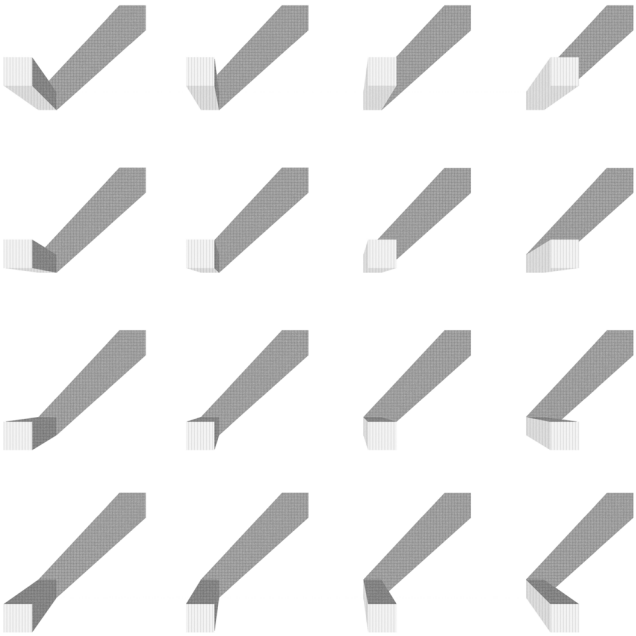
3.3.3



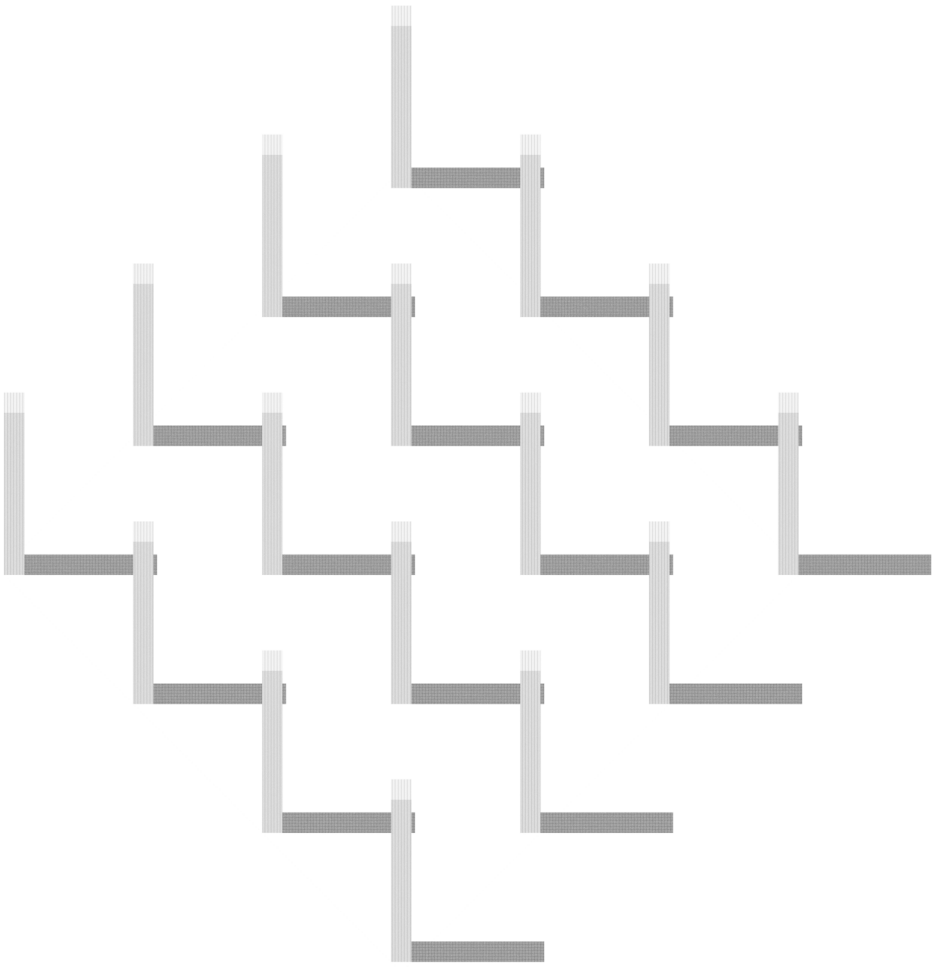
3.3.4



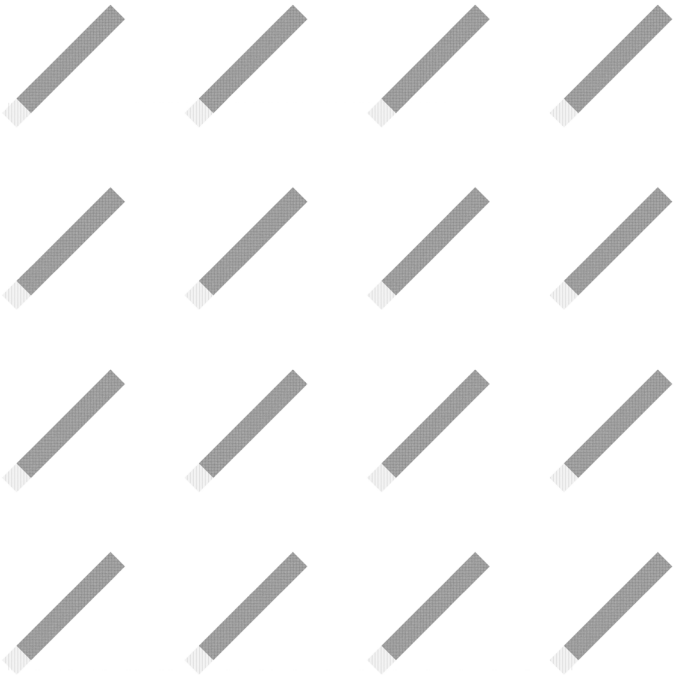
3.3.5



3.3.6



3.4.1



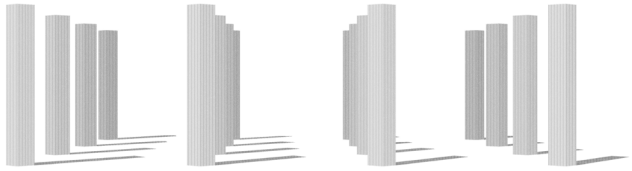
3.4.2



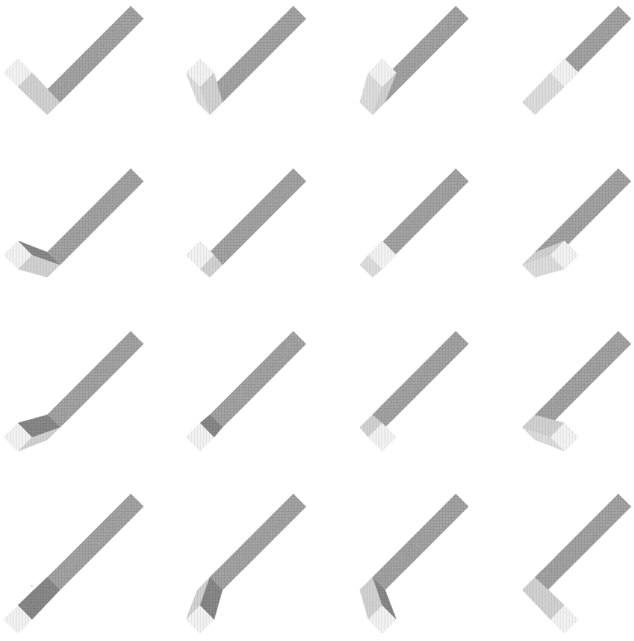
3.4.3



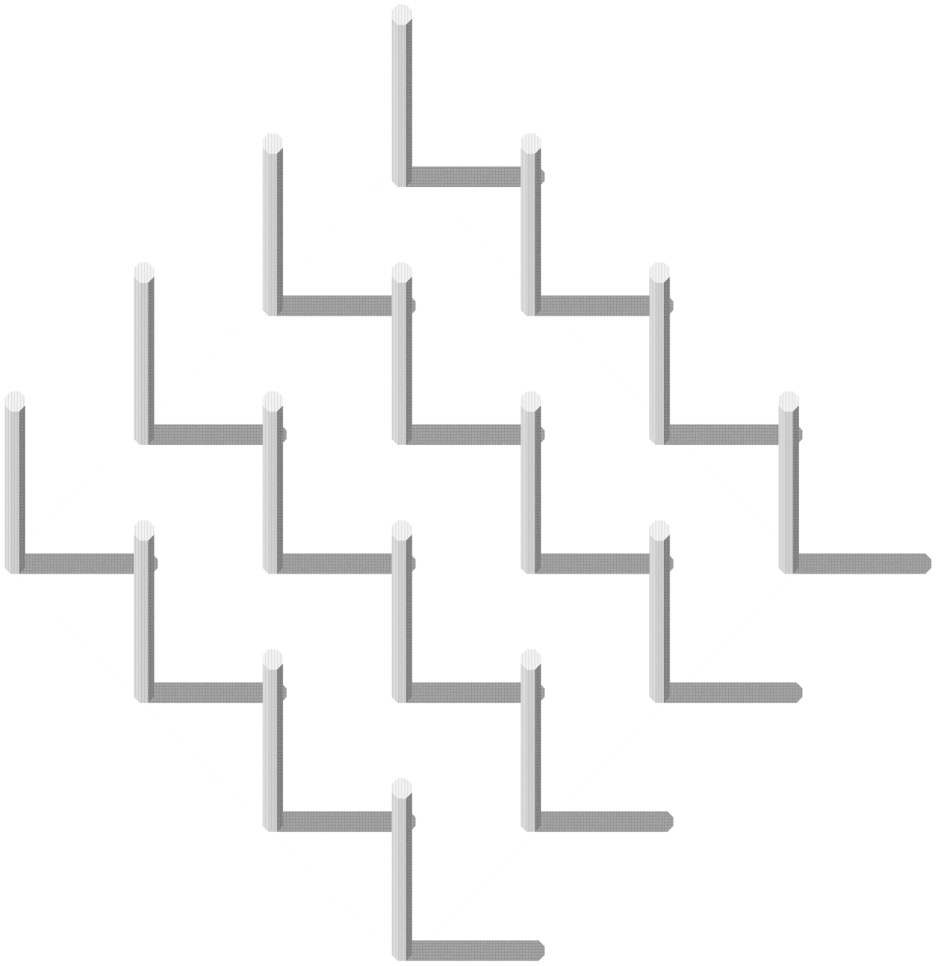
3.4.4



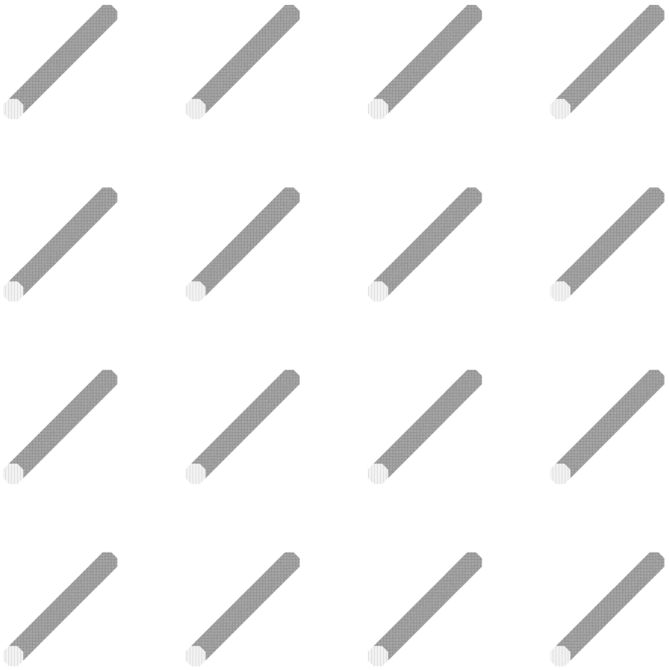
3.4.5



3.4.6



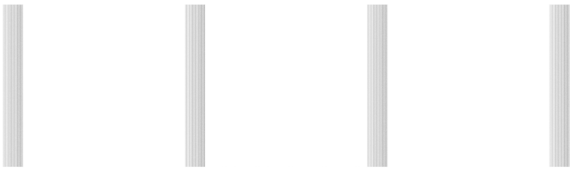
3.5.1



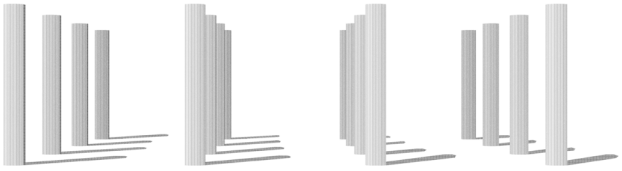
3.5.2



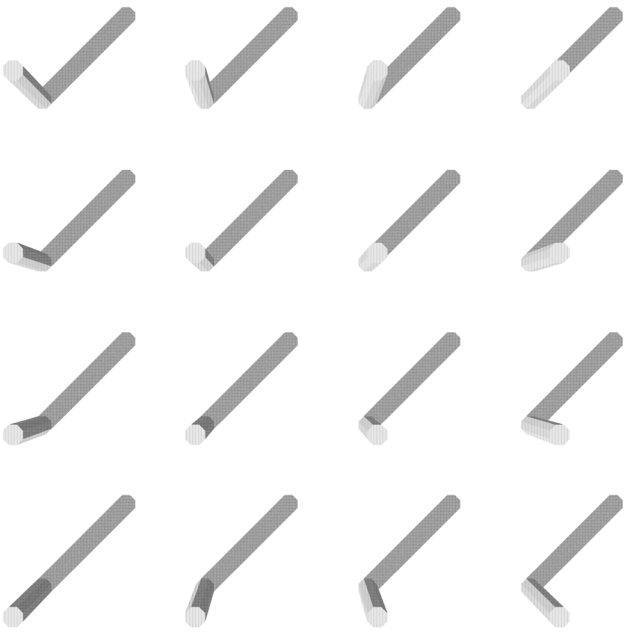
5.5.3



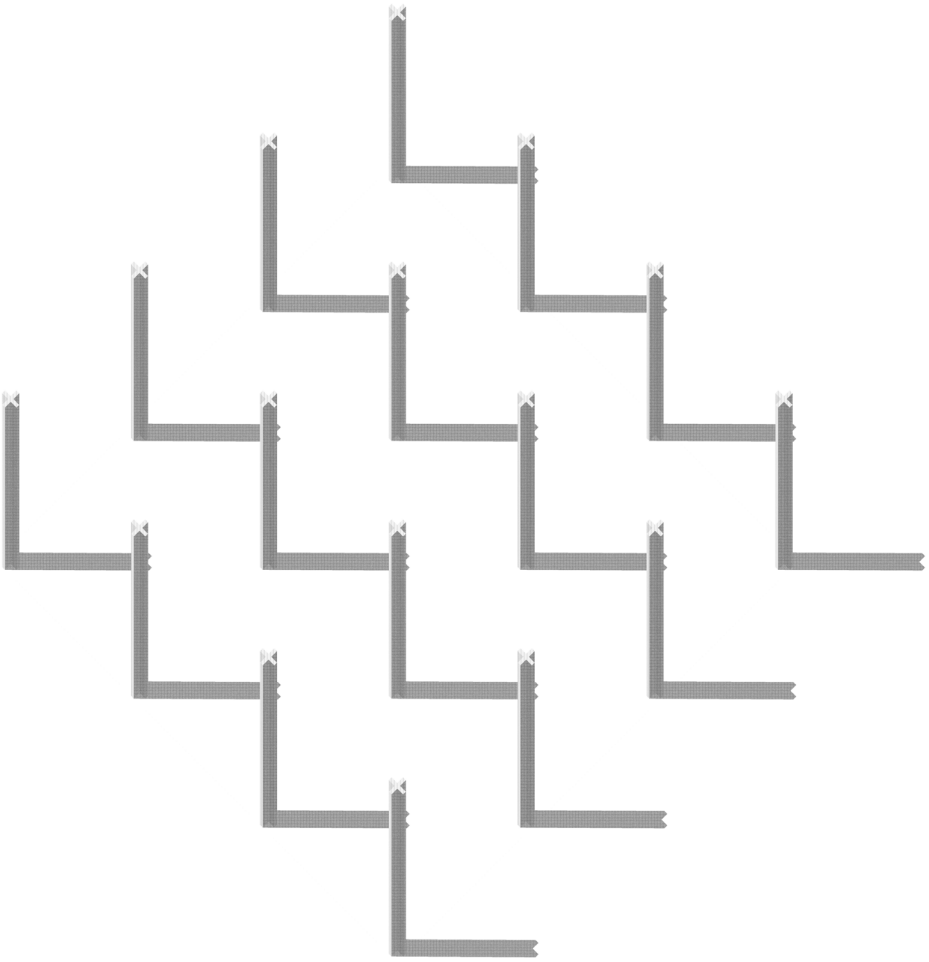
3.5.4



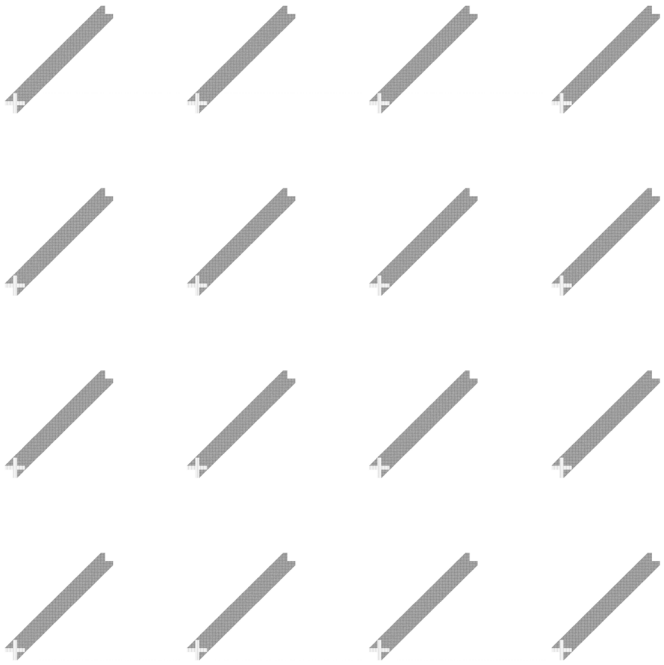
3.5.5



3.5.6



3.6.1



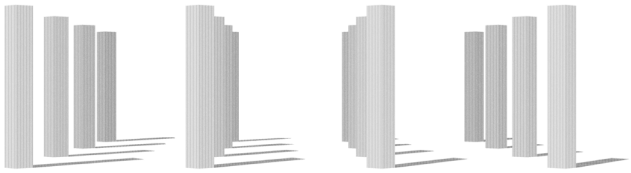
3.6.2



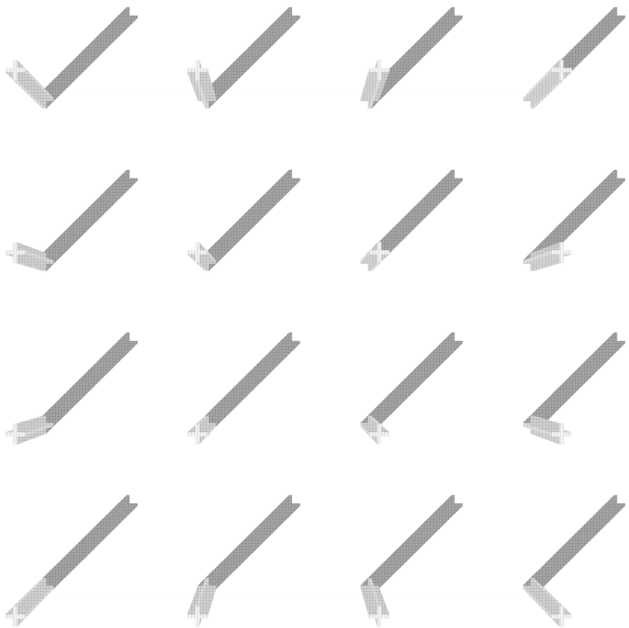
3.6.3



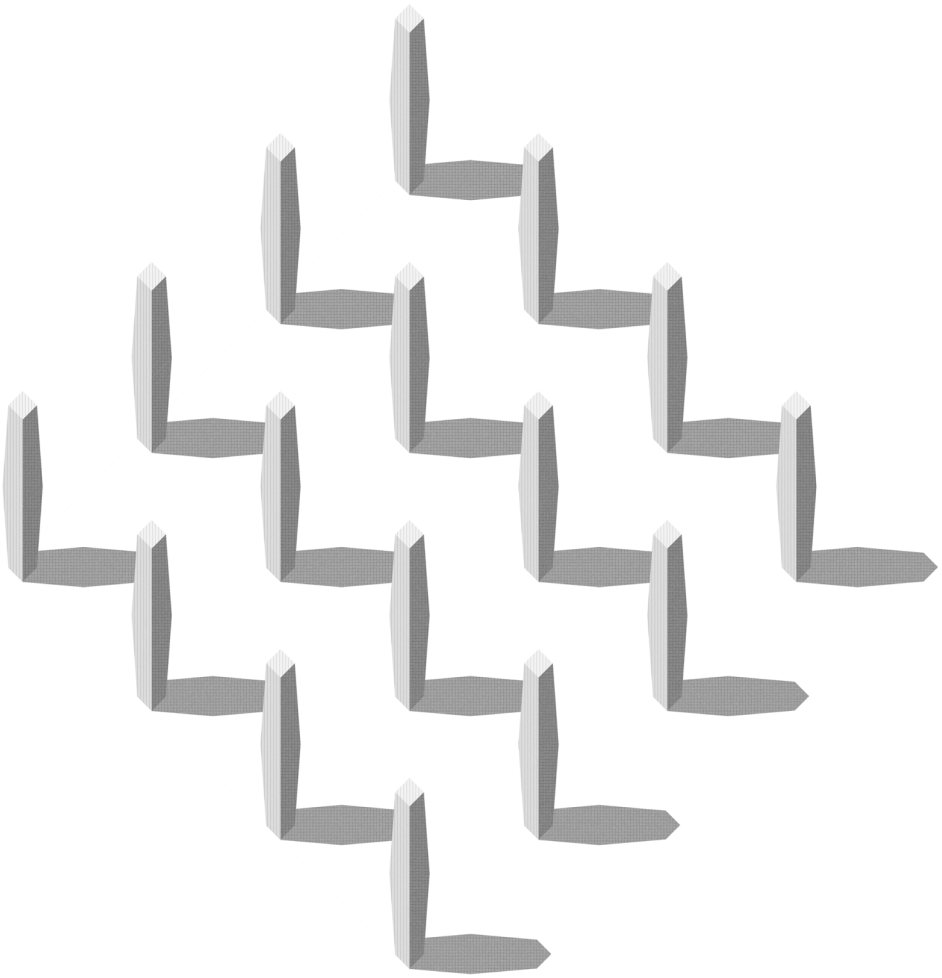
3.6.4



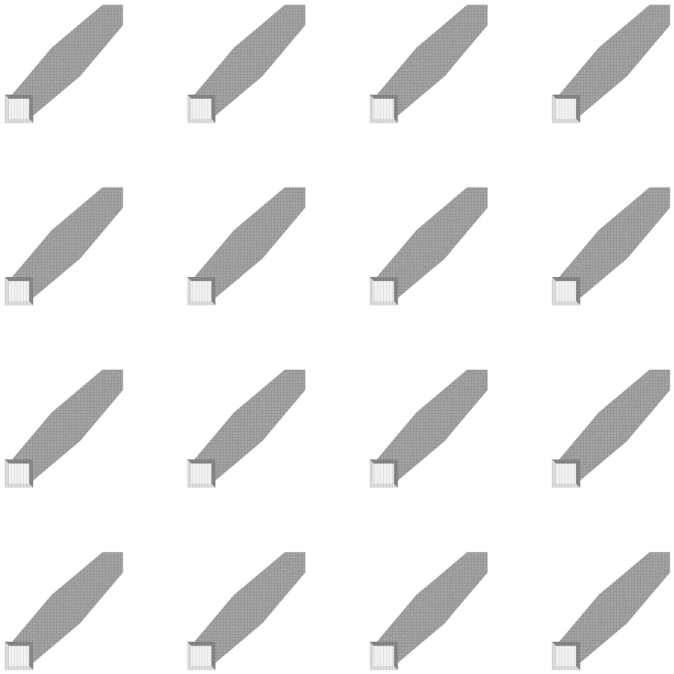
3.6.5



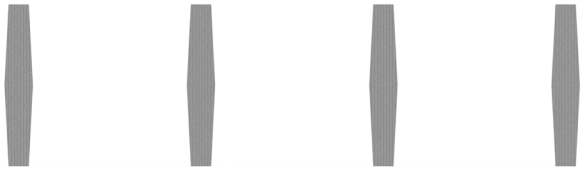
3.6.6



3.7.1

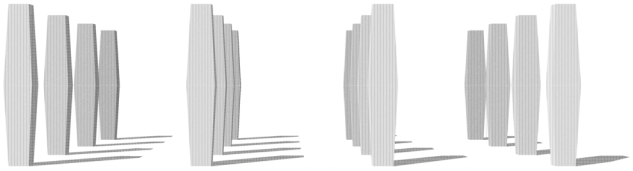


3.7.2

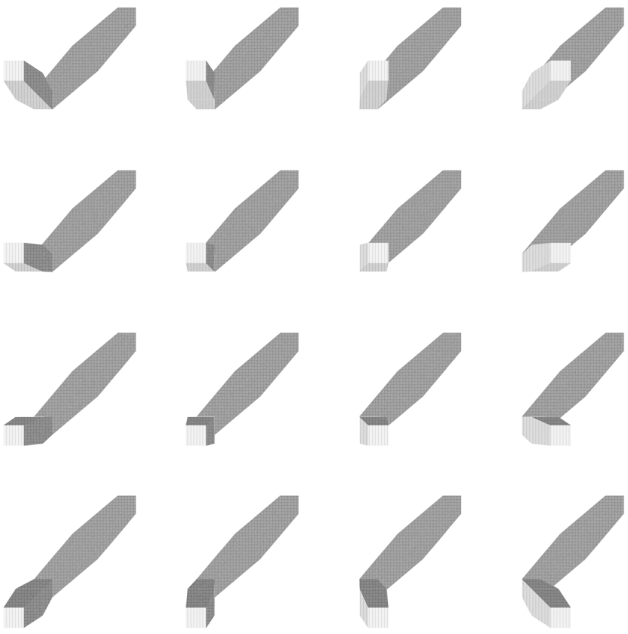


3.7.3

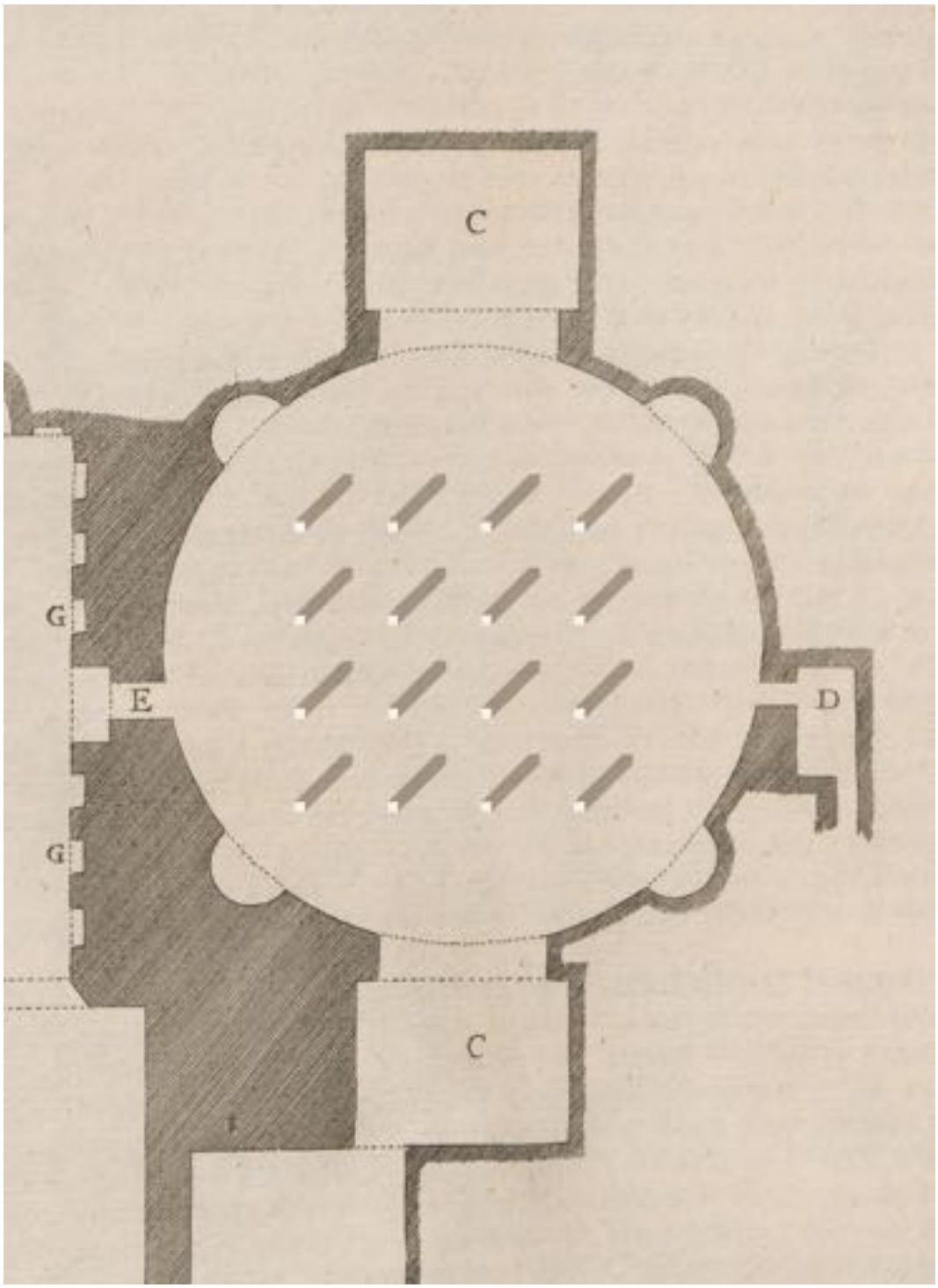
3.7.4



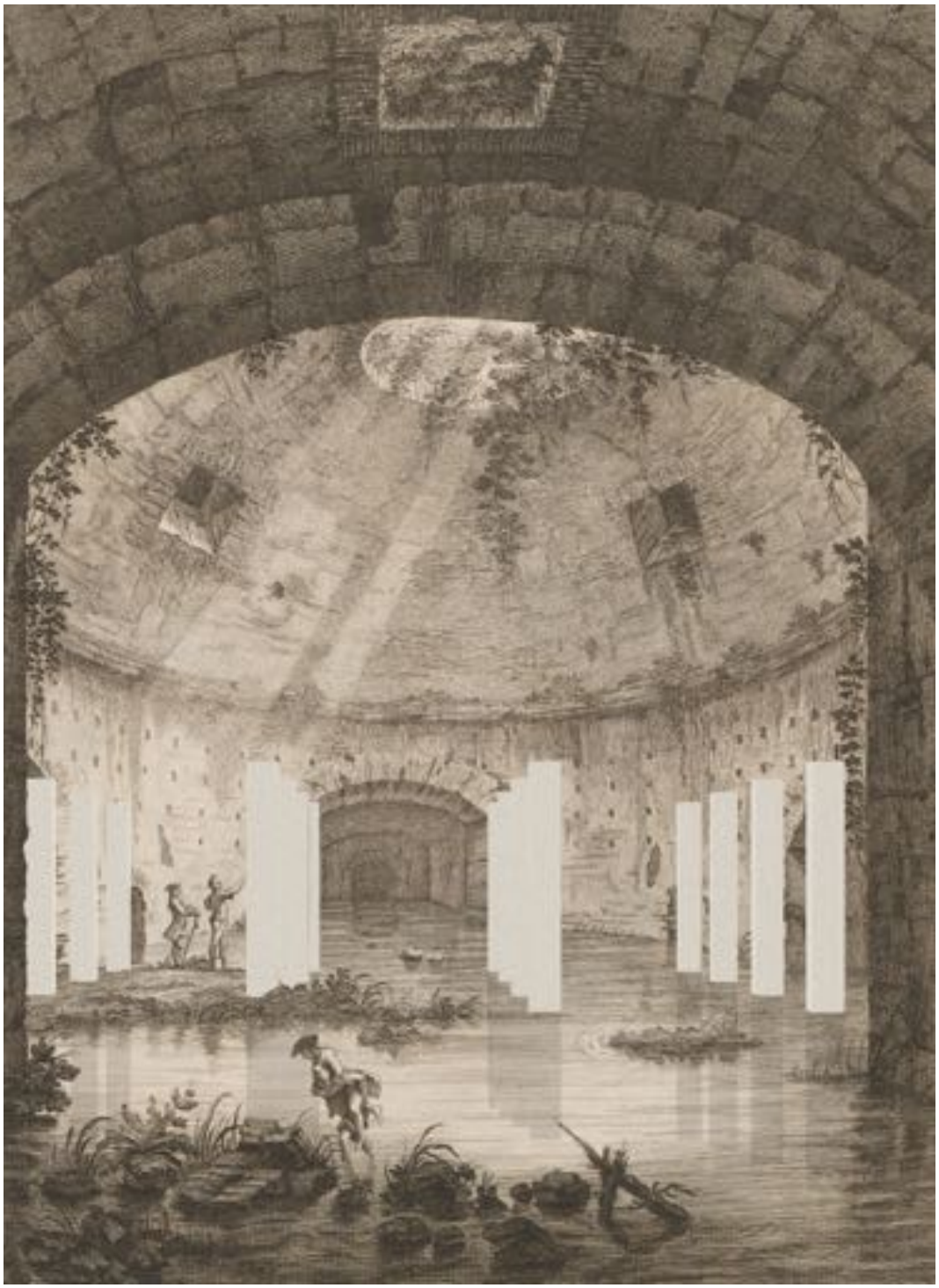
3.7.5



3.7.6



Ruderi archeologici ed elementi archetipali - piedritto
Inserimento digitale in *Tav. LVI (particolare)* da *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli Cuma e Baja*
Paolo Antonio Paoli, 1768



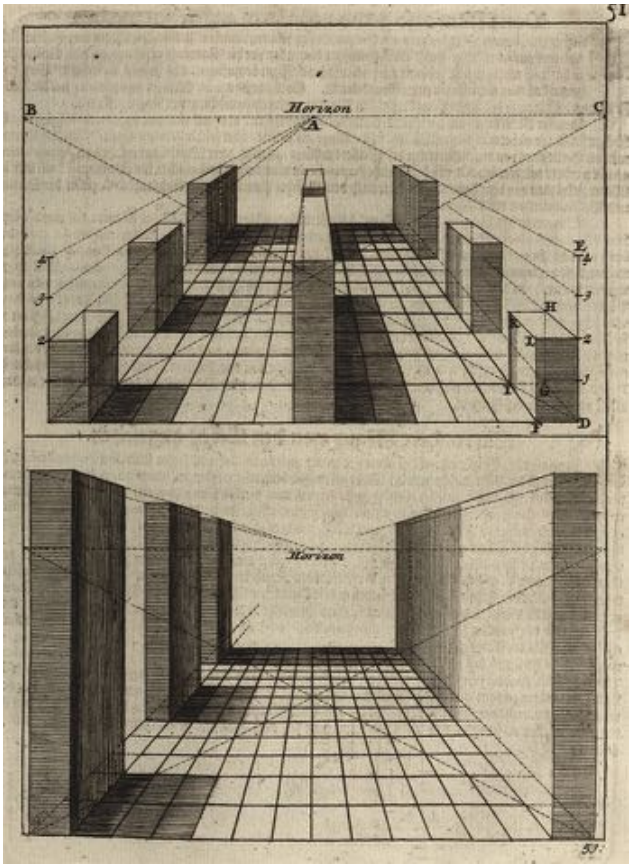
Ruderi archeologici ed elementi archetipali - piedritto
Inserimento digitale in *Tav. LIV* da *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli Cuma e Baja*
Paolo Antonio Paoli, 1768

2.4

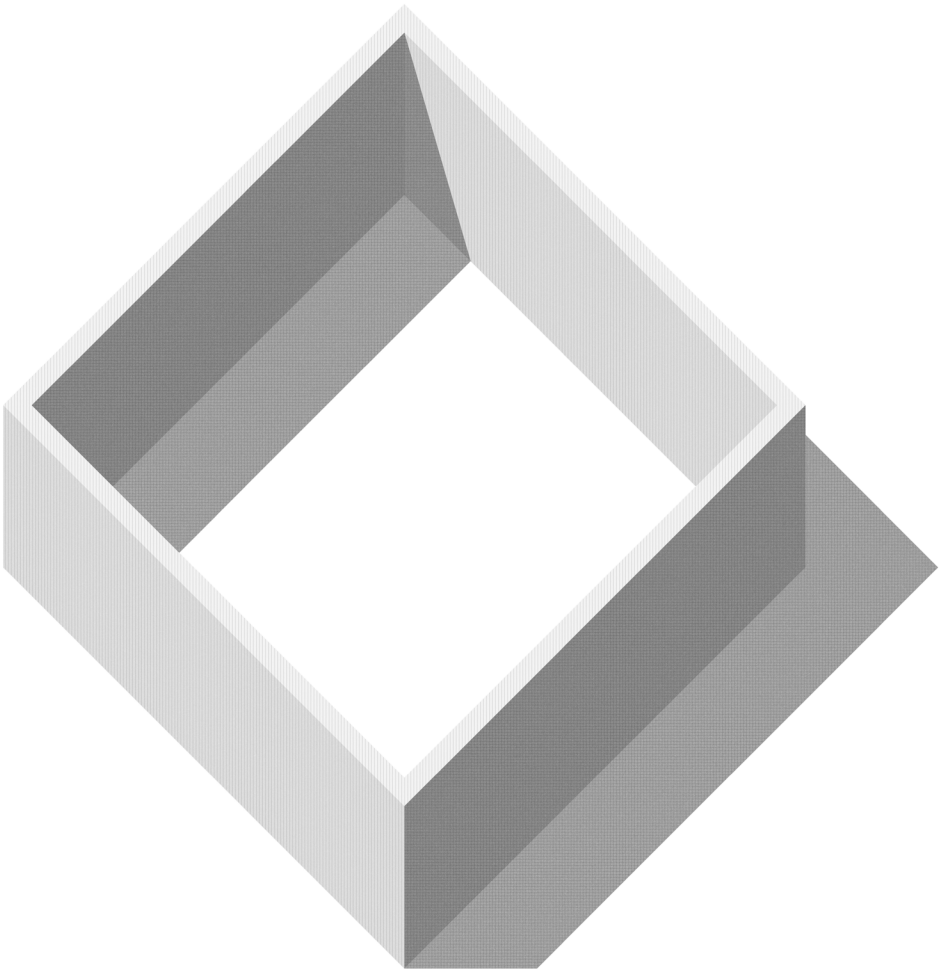
Muro, *l'idea della divisione*

Il muro è quell'elemento architettonico che presenta le due dimensioni di altezza e lunghezza solitamente prevalenti rispetto alla terza dimensione della larghezza, più precisamente, dello spessore. Il muro ha una sua autonomia configurazionale, come ad esempio nel recinto, oppure partecipa, insieme ad altri elementi, alla definizione strutturale e formale di un'architettura attraverso la divisione tra spazio esterno e spazio interno oppure, in quest'ultimo, tramite la partizione in più ambienti diversi tra loro per forma e funzione. Non solo. Altre tipologie murarie assolvono anche a funzioni diversificate da quella divisoria: il muro a scarpa, di spina, di collegamento, di contenimento, di sponda, di testa rappresentano altre possibilità d'impiego in grado di assolvere maggiormente compiti tecnici piuttosto che quelli destinati alla vivibilità dello spazio abitato. Lo spazio delimitato, sin dalle origini, ha assunto il muro come elemento simbolico dell'abitare: il recinto, ad esempio, è quella struttura elementare realizzata attraverso quattro muri perpendicolari tra loro capace di dividere lo spazio esterno da quello interno, artificializzato e razionalizzato proprio in virtù della regolarizzazione geometrica che l'elemento di perimetrazione murario tende ad attribuire a quel nuovo luogo racchiuso da quattro superfici lineari e quattro angoli retti. Rappresentazione architettonica di una vera e propria azione insediativa che sacralizza il luogo d'insediamento come spazio dell'abitare e, per effetto di trascinamento indotto, sacralizza se stesso come struttura architettonica archetipica. Pur nella sua apparente isotropia lo spazio interno, generato da quattro muri perimetrali e perpendicolari tra loro, risulta anisotropo e diversificato in quanto dotato di uno spazio centrale nonché di uno periferico, marginale: il primo abbastanza vacuo mentre il secondo fortemente drammatizzato dalla presenza stessa della struttura muraria di divisione tra interno ed esterno. Non è un caso, infatti, che la densità formale di una architettura sia addensata soprattutto sulla struttura muraria esterna piuttosto che su quelle interne destinate ad essere subordinate alla

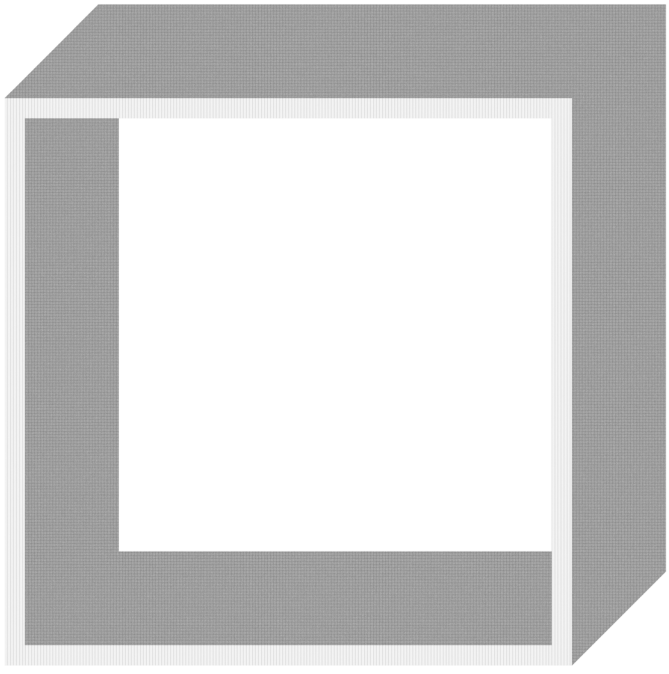
prima e, inoltre, non è condizione casuale che, frequentemente, negli edifici privati o pubblici il centro sia occupato da spazi serventi mentre quelli perimetrali da spazi serviti, cosi come si riscontra, ad esempio, nella pianta della *Maison a neuf cases* di Jean Nicolas Louis Durand. Eppure la lettura del muro come struttura monolitica non si adatta alla ricerca di possibilità alternative a quella che tende a configurare, nell'architettura abitativa (che in questo studio assume i principali caratteri di archetipicità) la cosiddetta *Plan Paralysé* fortemente criticata e combattuta attraverso i cinque punti dell'architettura moderna teorizzati da Le Corbusier. Come spiega Carlos Martì Aris "*Di fatto Le Corbusier nelle sue opere usa abbastanza frequentemente muri portanti, ma attribuisce loro una valenza architettonica nuova. Rifiutando il muro come responsabile principale del "Plan Paralysé", Le Corbusier intende soprattutto liberarsi dalla costrizione a ripetere la pianta dell'edificio ad ogni piano. La sua ricerca si orienta verso l'introduzione di nuove soluzioni formali che non risultino prefissate dalla pura scelta di uno dei sottosistemi*"[21]. Le tavole grafiche che corredano questo paragrafo ripropongono contemporaneamente disegni di muri sia perimetrali, a partire da quello identificabile con il recinto quadrato chiuso sui quattro lati, e sia di partizione interna. Tale scelta segue quella che Carlos Martì Aris definisce il nuovo e foucaultiano *epistema* del mondo moderno ravvisabile secondo l'architetto e teorico spagnolo all'emersione del pensiero analitico ed astratto. "*Astrarre significa separare, estrarre dalle cose certe dimensioni o proprietà, ponendone altre tra parentesi. Nella nuova prospettiva epistemologica le proprietà 'contenute' in un oggetto, fino a quel momento considerate inseparabili da esso, cominciano a essere viste come componenti isolabili: possono essere astratte, 'tratte fuori' dall'oggetto*"[22]. L'operazione di disegno dell'elemento muro, inteso sia come struttura di separazione tra spazio esterno e spazio interno nonché come diversificata possibilità di partizione interna, prova ad invertire tale condizione di estrazione astratta di elementi precedentemente considerati inseparabili per configurare, viceversa, una metafora di carattere *ectipica* in grado di rappresentare elementi isolati, separati tra loro, capaci, in un tempo susseguente, di essere "*immesse dentro*" un possibile *idealtipo* architettonico. Tale inversione non è contraddittoria in quanto anch'essa basata su un processo astratto che però, invece di essere di carattere analitico, collegandosi soprattutto al mondo del pensiero e delle idee, si propone attraverso uno sviluppo simbolico e *archetipale*. Il disegno di muri perimetrali esterni completamente chiusi, chiusi su tre lati del quadrato di base, ritmicamente chiusi ed aperti sui quattro angoli o sui segmenti centrali dei quattro lati, combinati con quello di muri di partizione interni, semplicemente lineari o in forma di segmenti perpendicolari tra loro, è la coerente esplicitazione grafica di una rinnovata *epistema* del mondo contemporaneo.



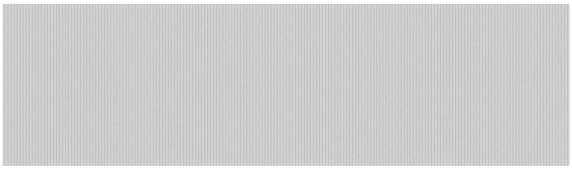
Muro
La Perspective practique, necessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfevres, brodeurs, tapissiers, & autres se servans du dessein, *Taf. 51*
Jean Du Breuil, 1642



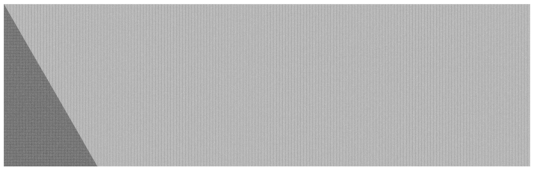
4.1.1



4.1.2



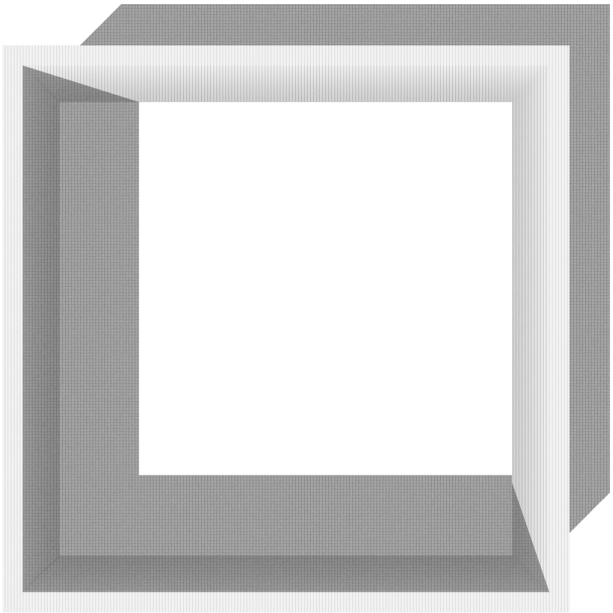
4.1.3



4.1.4



4.1.5



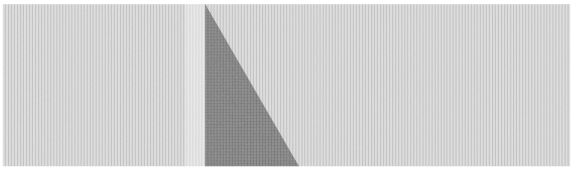
4.1.6



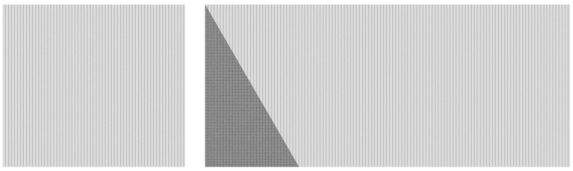
4.2.1



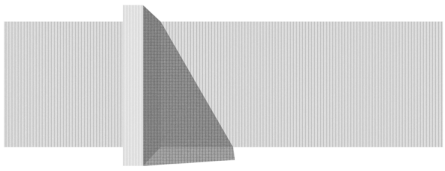
4.2.2



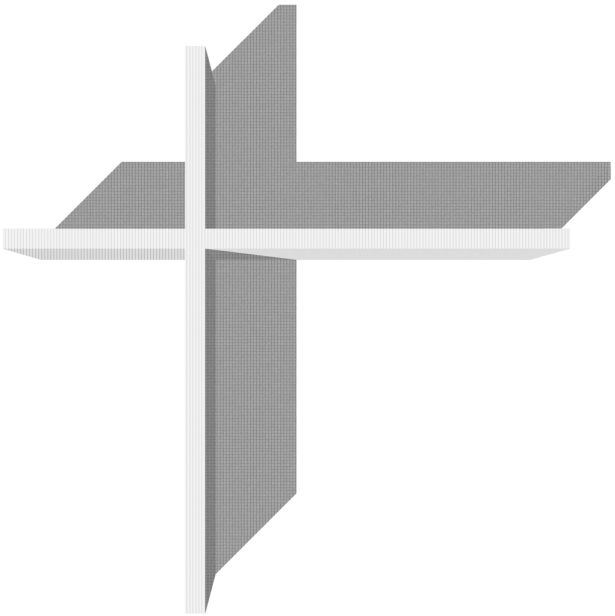
4.2.3



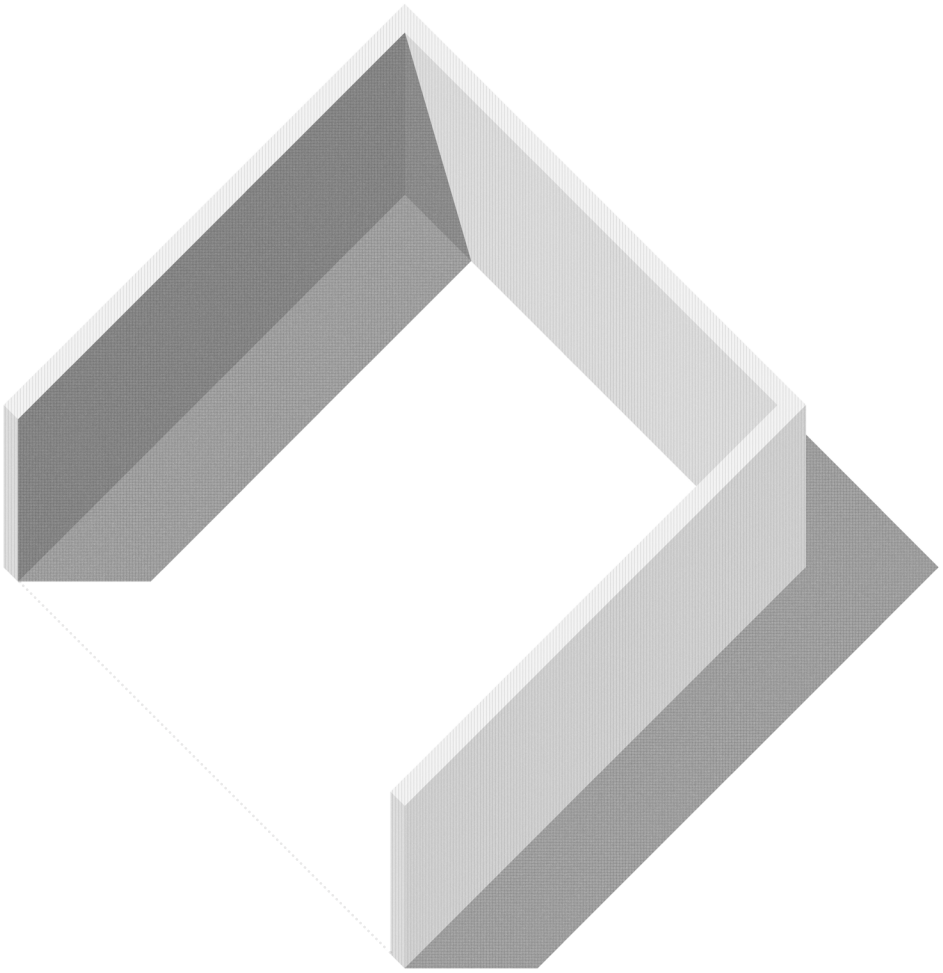
4.2.4



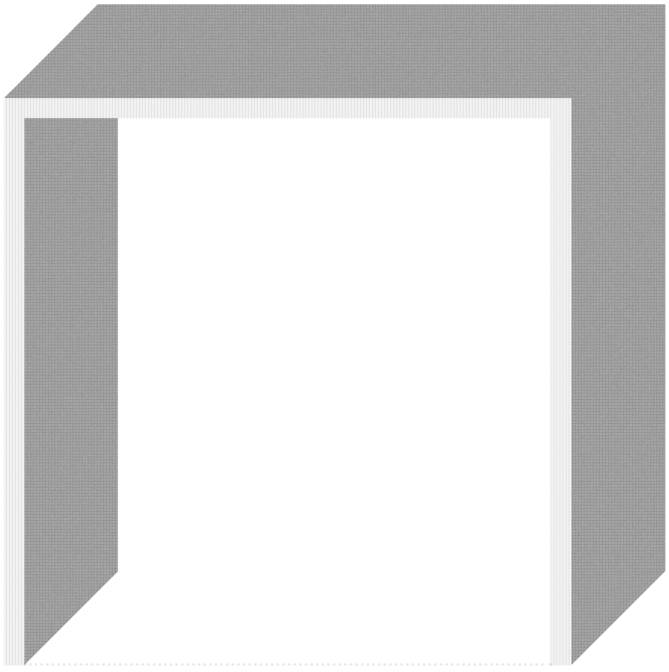
4.2.5



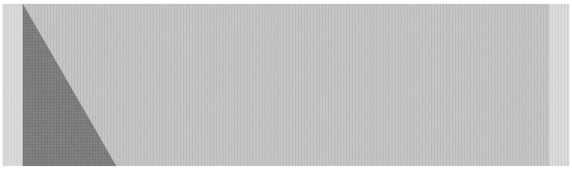
4.2.6



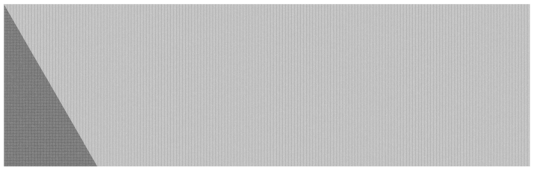
4.3.1



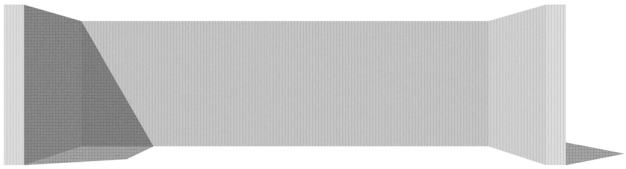
4.3.2



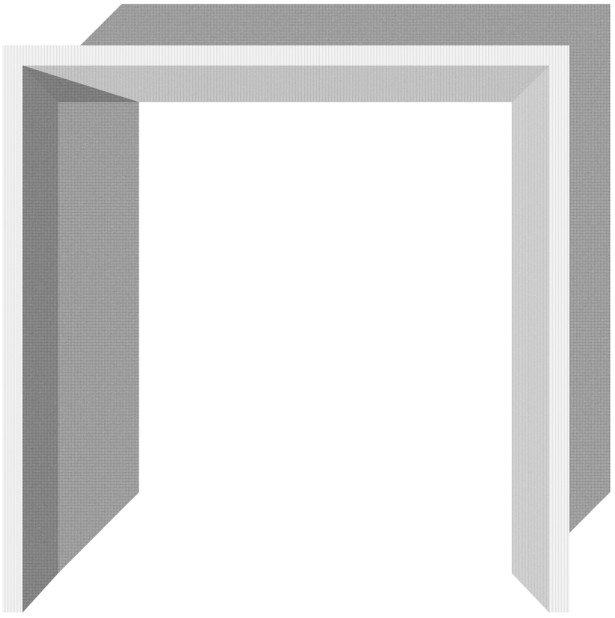
4.3.3



4.3.4



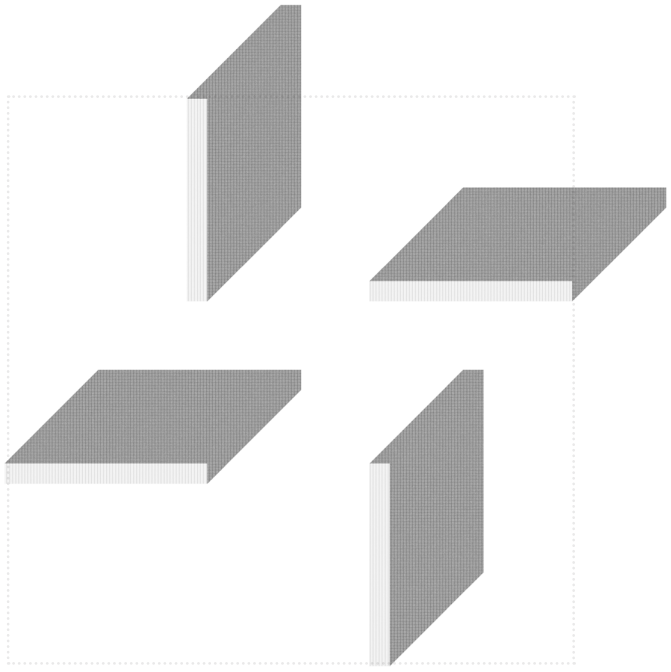
4.3.5



4.3.6



4.4.1



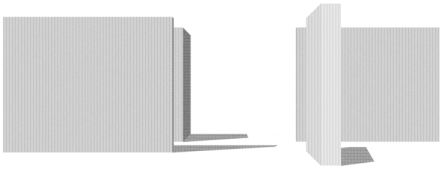
4.4.2



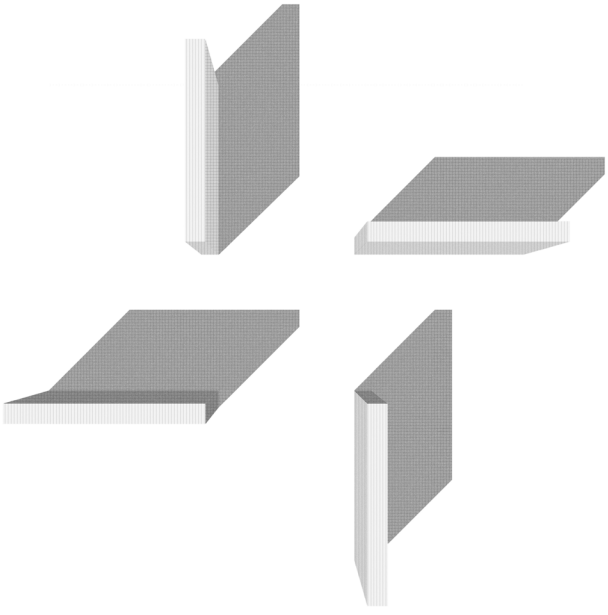
3.4.3



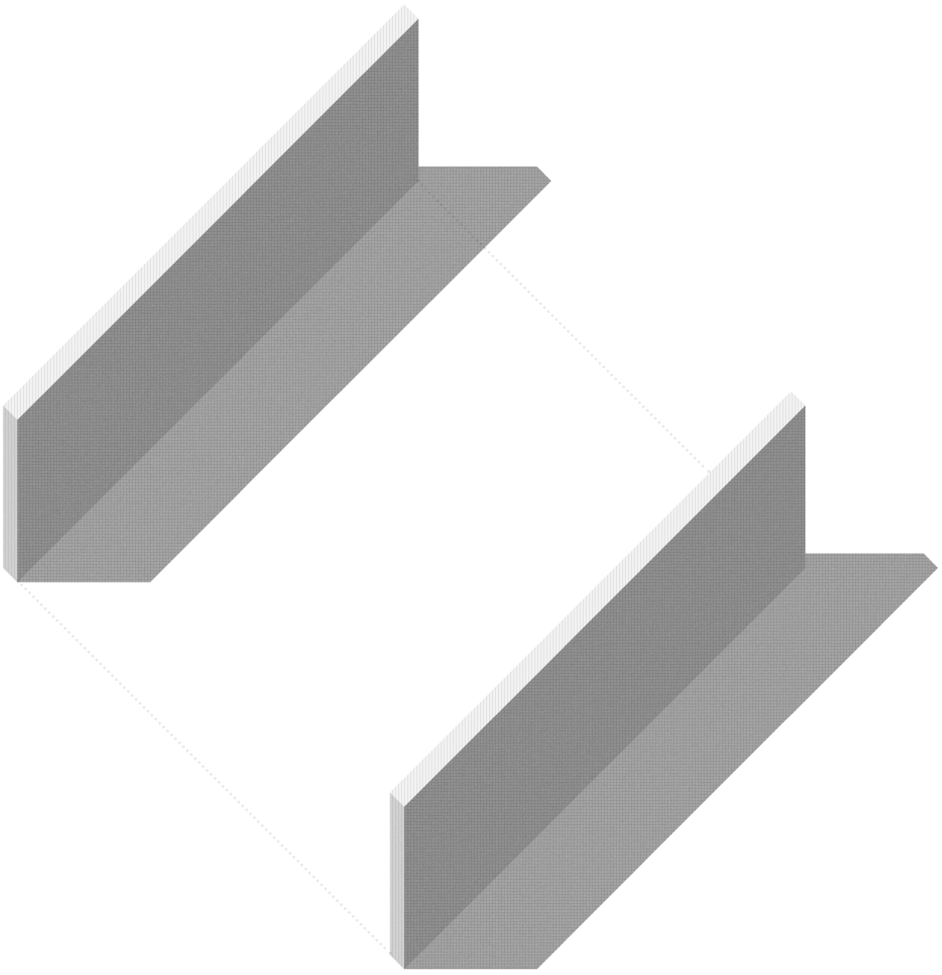
4.4.4



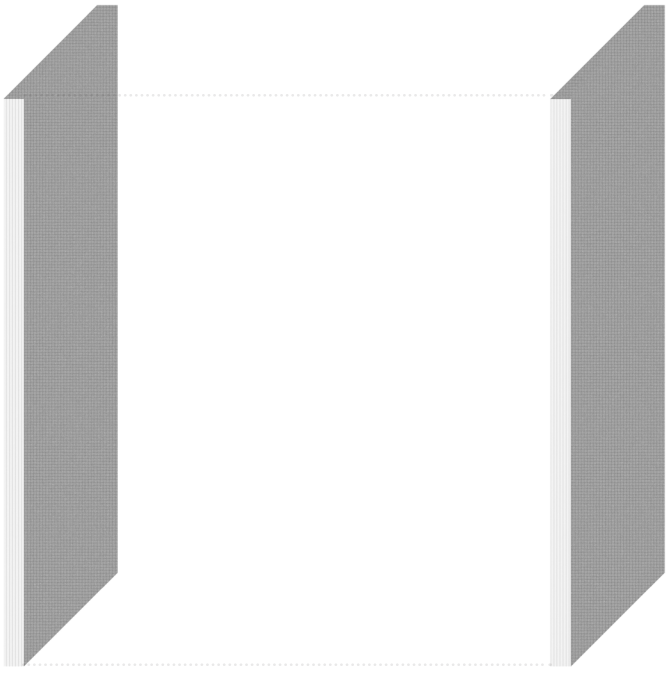
4.4.5



4.4.6

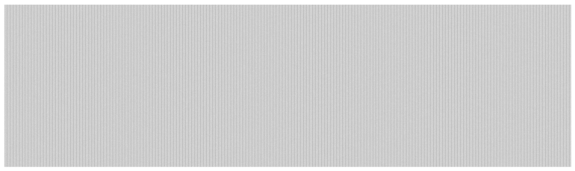


4.5.1



4.5.2

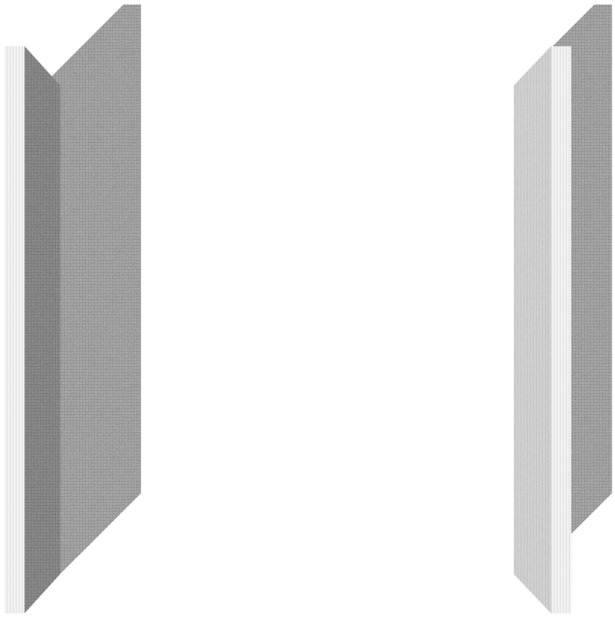
4.5.3



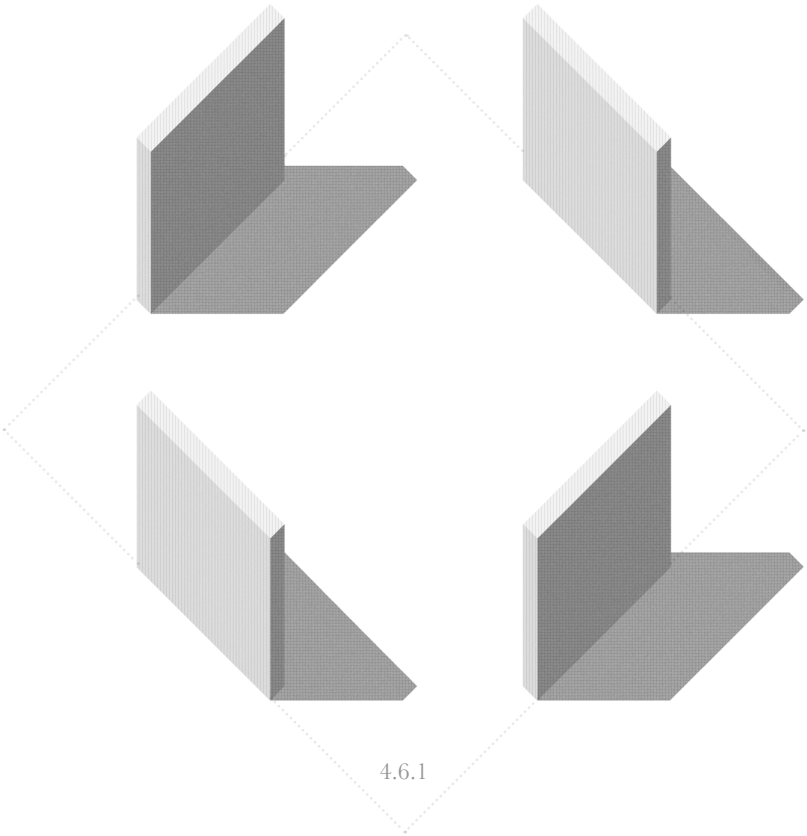
4.5.4



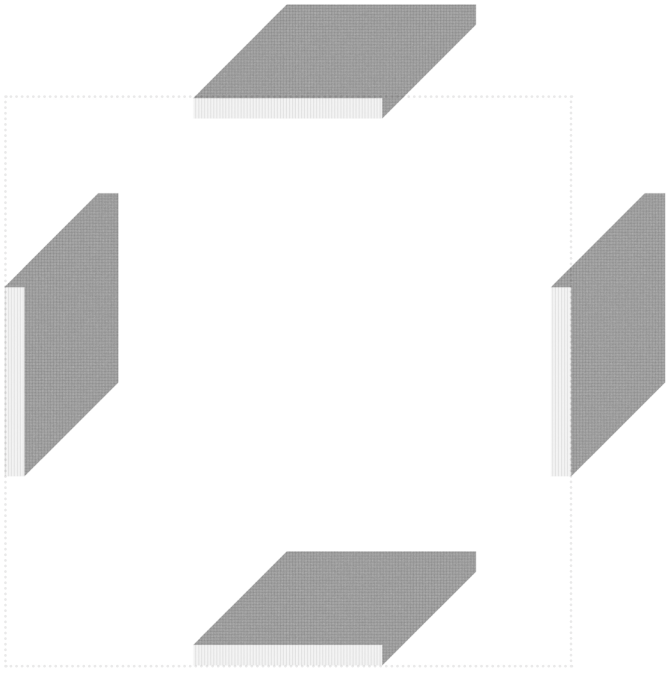
4.5.5



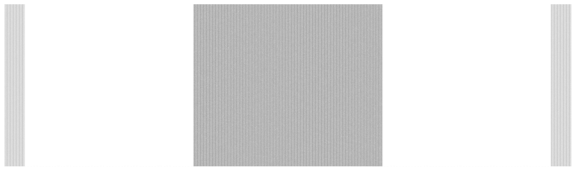
4.5.6



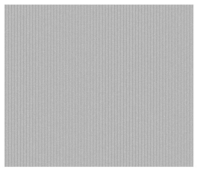
4.6.1



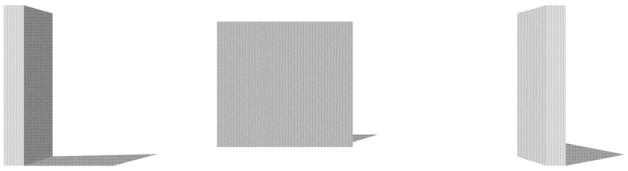
4.6.2



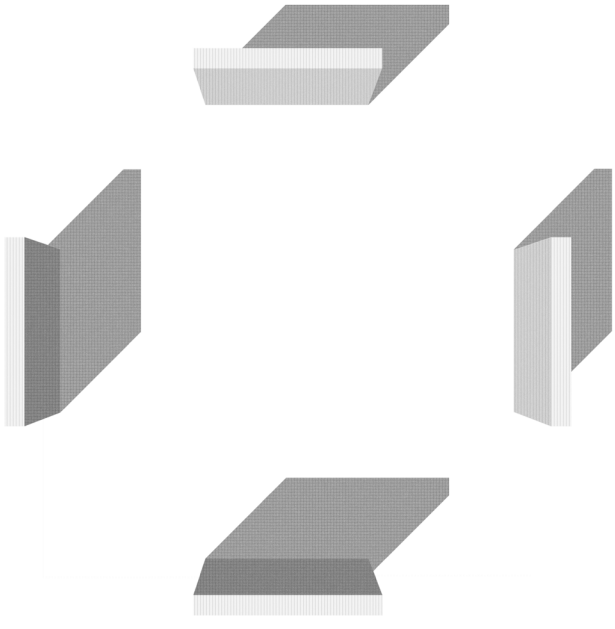
4.6.3



4.6.4



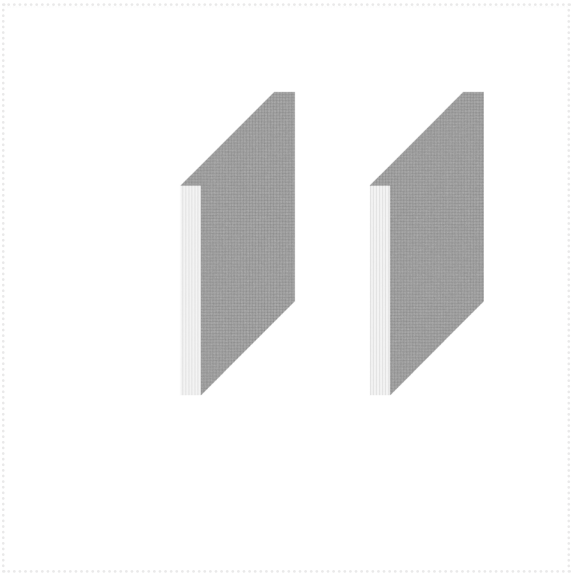
4.6.5



4.6.6



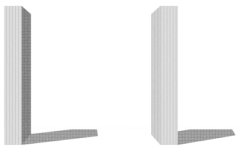
4.7.1



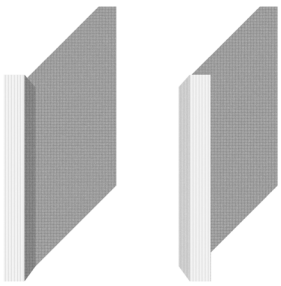
4.7.2

4.7.3

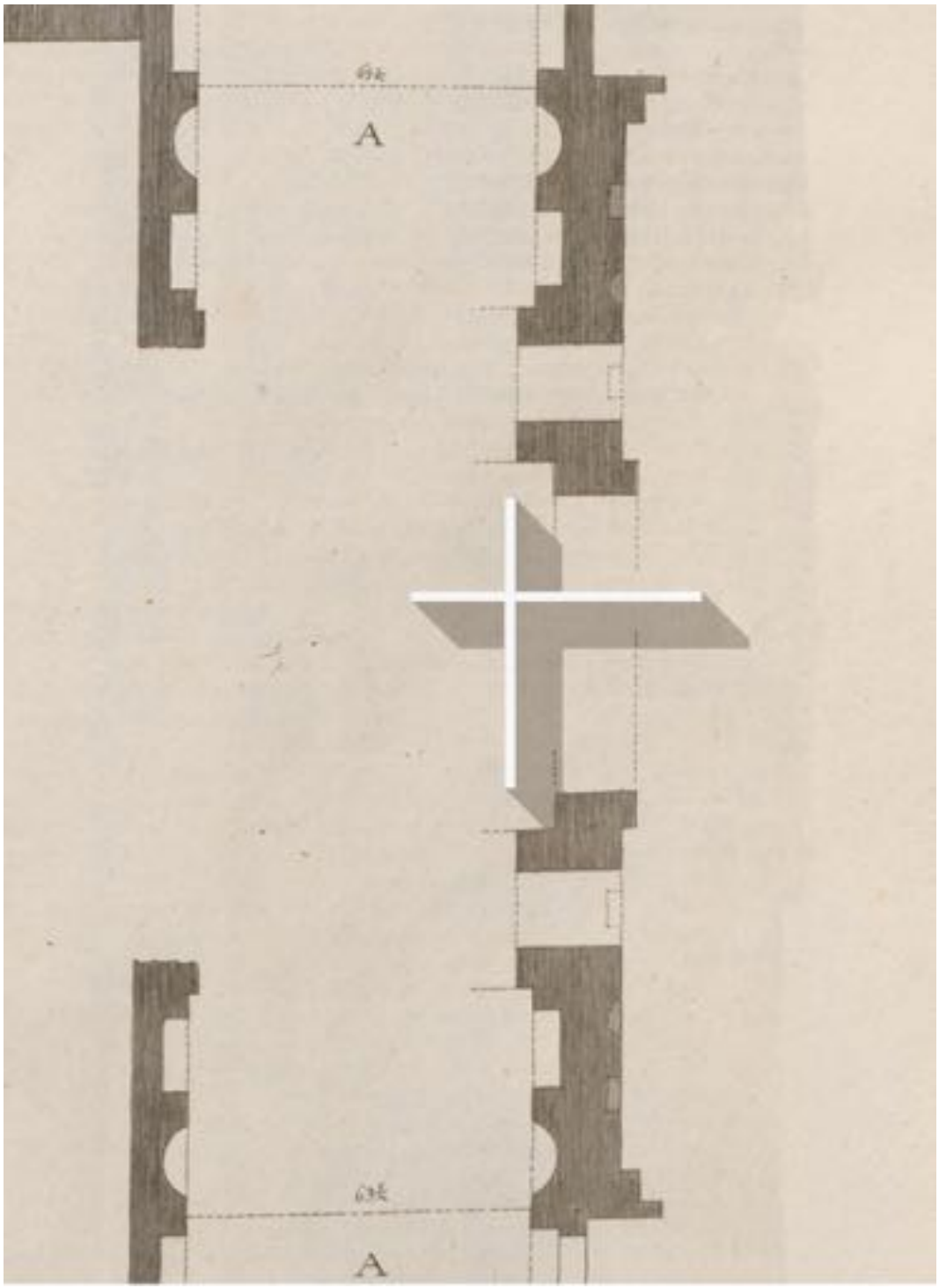
4.7.3



4.7.3



4.7.6



Ruderi archeologici ed elementi archetipali - muro
Inserimento digitale in *Tav. XXIX (particolare)* da *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli Cuma e Baja*
Paolo Antonio Paoli, 1768



Ruderi archeologici ed elementi archetipali - muro
Inserimento digitale in *Tav. XXVIII* da *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli Cuma e Baja*
Paolo Antonio Paoli, 1768

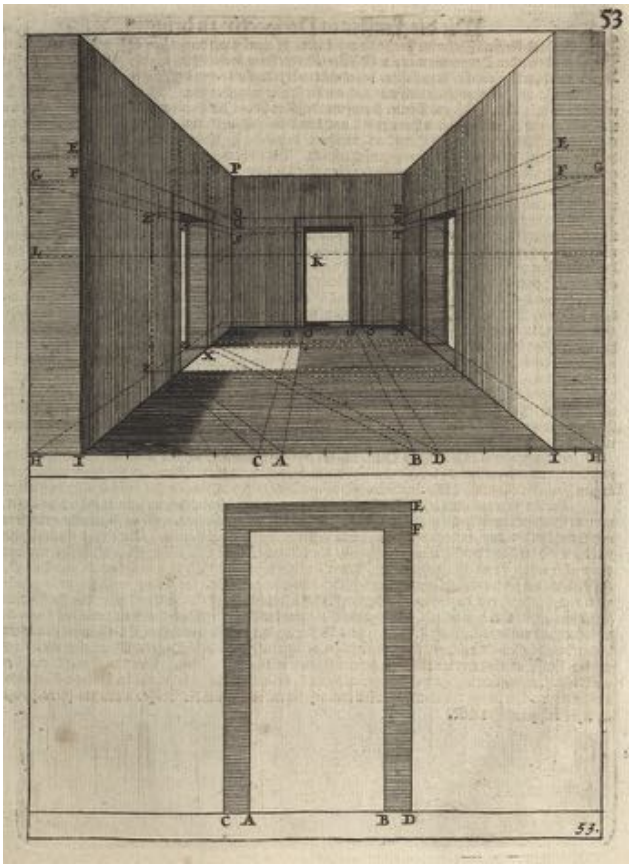
2.5

Apertura, *l'idea della transizione*

L'apertura, nella sua duplice forma canonica di porta e finestra, è l'elemento complementare del muro: non vi è apertura senza un muro sia che si tratti di un varco che consente il passaggio dall'esterno all' interno e viceversa, sia che si configuri come elemento di passaggio collocato nelle partizioni interne di un edificio consentendo il passaggio da uno spazio servente ad uno servito. Nello specifico, come descritto nell'Enciclopedia Treccani, la porta è costituita da un "[…] *vano aperto in un muro o altra struttura per crearvi un passaggio costituito da un elemento orizzontale (soglia) posto a livello del pavimento, dall'imbotte, costituito dallo spessore del muro, e dagli stipiti, elementi portanti verticali posti lateralmente, che possono essere sormontati da un' architrave, da un arco o da una piattabanda;* […] *In senso generico, intendendo insieme il vano e l'infisso, oppure, indifferentemente, l'uno o l'altro*"[23]. Viceversa la finestra è descritta alla stregua di una "[…]*apertura nei muri esterni di un edificio, destinata a dare luce e aria agli ambienti interni e a consentire la vista da questi ultimi verso l'esterno; è delimitata inferiormente da un davanzale disposto in senso orizzontale, dagli stipiti, cioè da elementi portanti laterali, e da un elemento portante superiore (arco o architrave)*"[24]. La porta e la finestra concretizzano la necessità della transizione ovvero di quel processo per il quale entrambi gli elementi architettonici si frappongono tra due realtà diverse proponendosi come intermediari architettonici di una alterazione di condizione, di approssimativa instabilità, che si aveva nella fase iniziale, e che dà luogo poi ad una nuova condizione di stabilità in quella finale: un equilibrio dinamico per l'elemento porta, statico, viceversa per quello finestra. La transizione che si concretizza nella porta è, infatti, di tipo fisico, quella relativa alla finestra, viceversa, di carattere percettivo. Non è una differenza da poco. In questo testo si cerca di fare un passo in avanti nella comprensione dei contenuti metaforici che caratterizzano il processo di transizione prodotto dai due elementi che pur fungendo da "*barriere*", nello stesso tempo, si propongono come "*passaggi*". Una condizione di "*soglia*" che nel pensiero filosofico-teologico viene

descritto da Simon Weil alla stregua di un punto di intersezione fra due dimensioni differenti, ponte fra mondo terreno e mondo trascendente[25]. Caricare di significati trascendenti gli elementi di transizione significa portarli fuori dalla loro dimensione semplicemente strutturale e costruttiva, così come descritto precedentemente nelle relative voci enciclopediche, attribuendo loro specificità di senso e significato tali da giustificarne e valorizzarne il loro specifico carattere d'identità architettonico. Un esempio evidente è dato dall'architettura gotica e dai suoi elementi di transizione come quelli solitamente presenti nella facciata principale ovvero il portale d'ingresso ed il rosone sovrastante: da una parte un elemento di soglia, realizzato per consentire il passaggio del fedele o del pellegrino, capace di caricarsi sui relativi stipiti e sovrastante arco aguzzo di racconti istoriati scolpiti nella pietra attraverso figure antropomorfe o fitomorfe; dall'altra parte un elemento di transizione vetrato, realizzato con tessere vitree policrome, in grado di consentire il passaggio della luce, attribuendo a quest'ultima potenzialità cromatiche infinite e diversificate verso l'interno dello spazio sacro grazie al movimento del sole ed alla diversa incidenza dei relativi raggi solari. Da una parte una soglia dell'immanenza legata alla realtà del passaggio umano posto al livello della linea di terra e dall'altra, viceversa, una apertura che, collocata in alto, rimanda con le sue possibilità caleidoscopiche ad una dimensione di trascendenza concretizzata nell'illusorietà impalpabile di riflessioni multiple e policromatiche che mutano in modo imprevedibile e variabilissimo ad ogni stagione e ad ogni mutazione delle condizioni atmosferiche. Il tempo contemporaneo non propone più simili caratteri di immanenza o di trascendenza negli elementi di transizione: irrigidimento configurazionale che, a partire dalla finestra a nastro di lecorbusierana memoria o in virtù della eliminazione della porta intesa oggi come semplice vano di flusso e accessibilità, ha derubricato la questione del valore metaforico tanto dalla porta quanto dalla finestra. Le tavole che strutturano il presente paragrafo hanno l'ambizione di proporsi alla stregua di elementari rappresentazioni del concetto di transizione, di passaggio fisico o di percezione visiva, tramite il disegno di geometrici stipiti, soglie e architravi. Sistemi configurativi che, pur non sconfessando il fascino delle grandi aperture vetrate presenti in molti progetti contemporanei, cercano, comunque, di provare a porsi come resistenza critica alla dissoluzione degli elementi tradizionali, caratterizzati da un proprio peso fisico, causata dall'accentuata smaterializzazione realizzata, prima, con il "*curtain wall*" e, oggigiorno, attraverso superfici vetrate che invece di mettere in contatto il mondo interno dell'architettura con quello esterno della città e del paesaggio, a volte, assumono persino l'ingrato compito di trasmette informazioni

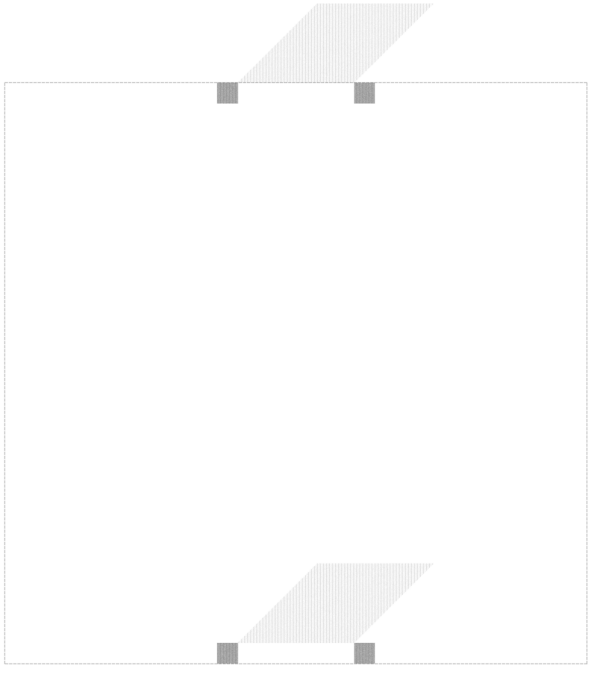
digitalizzate o scritture incise creando nuove tipologie di barriere architettoniche vetrate, non più materiali bensì volgarmente immateriali.



Apertura
La Perspective practique, necessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfevres, brodeurs, tapissiers, & autres se servans du dessein, *Taf. 53*
Jean Du Breuil, 1642

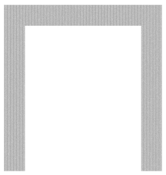


5.1.1

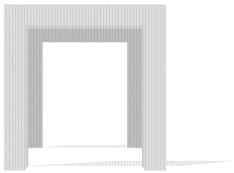


5.1.2

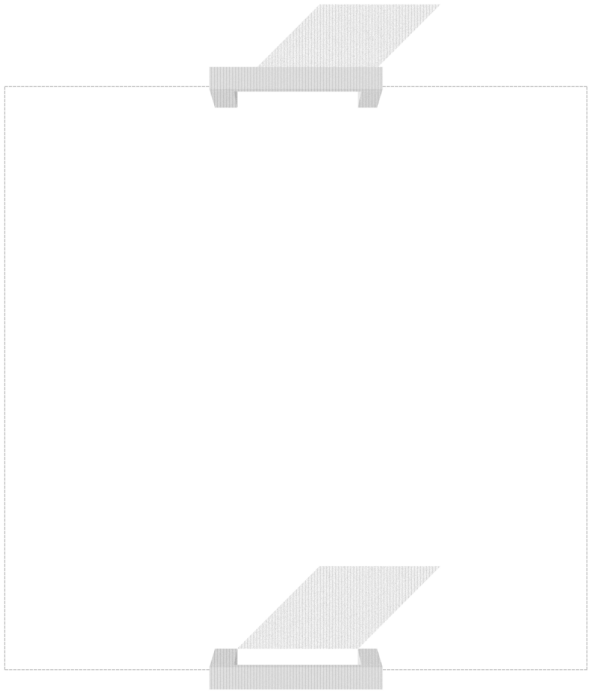
5.1.3



5.1.4



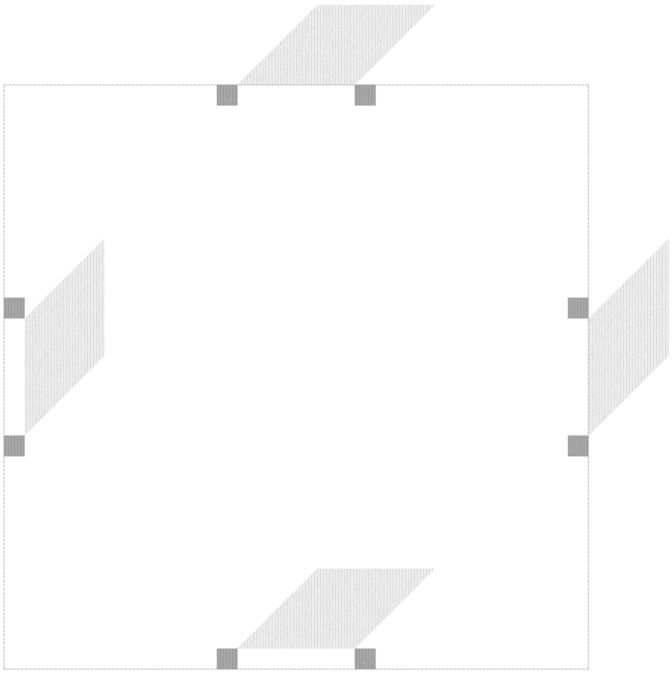
5.1.5



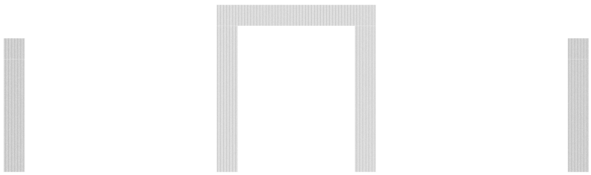
5.1.6



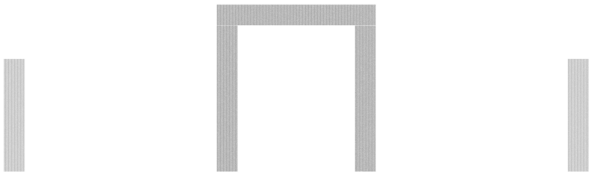
5.2.1



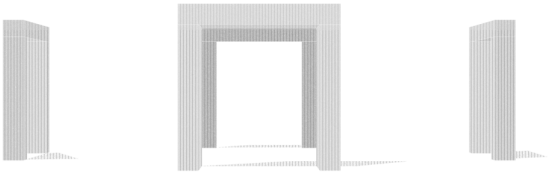
5.2.2



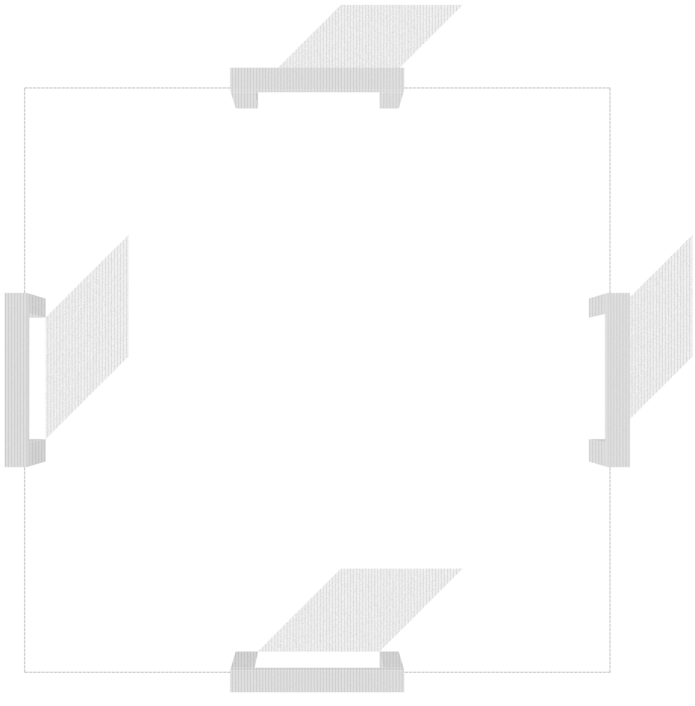
5.2.3



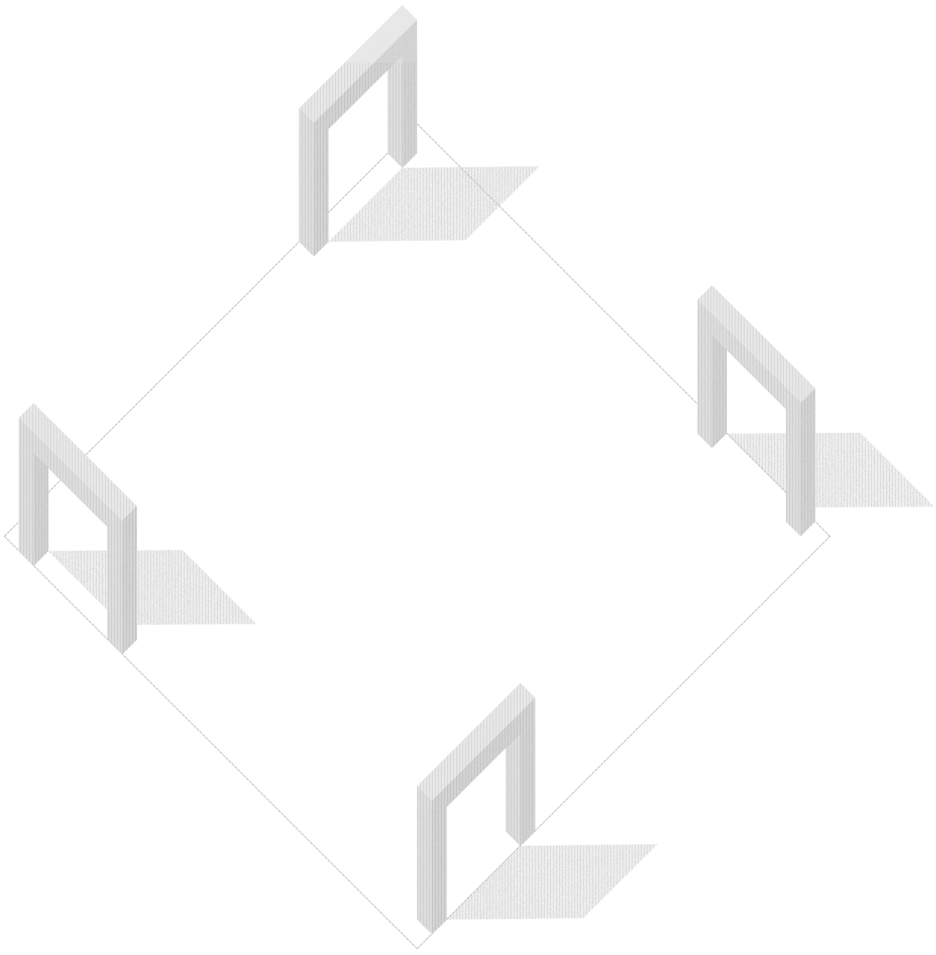
5.2.4



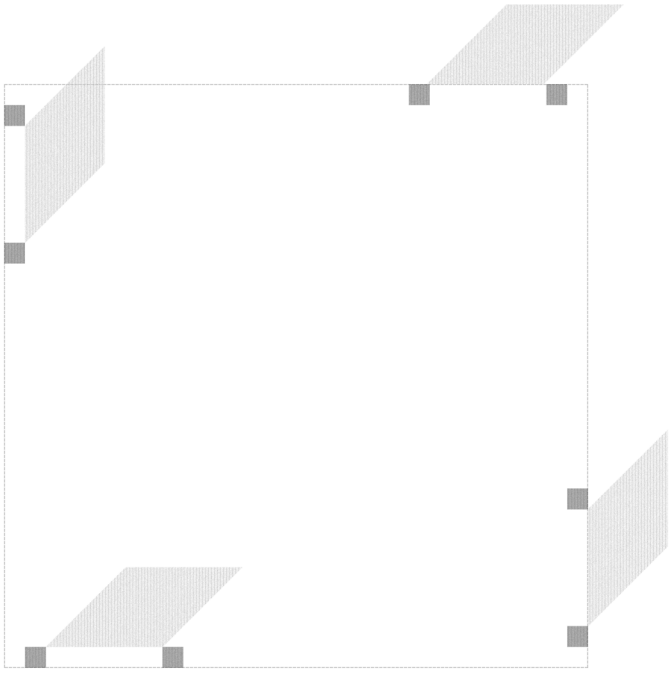
5.2.5



5.2.6



5.3.1



5.3.2



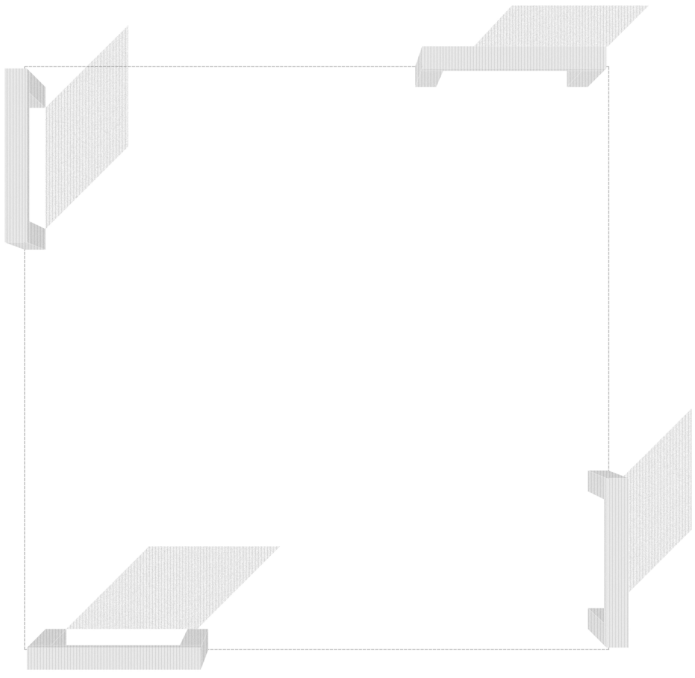
5.3.3



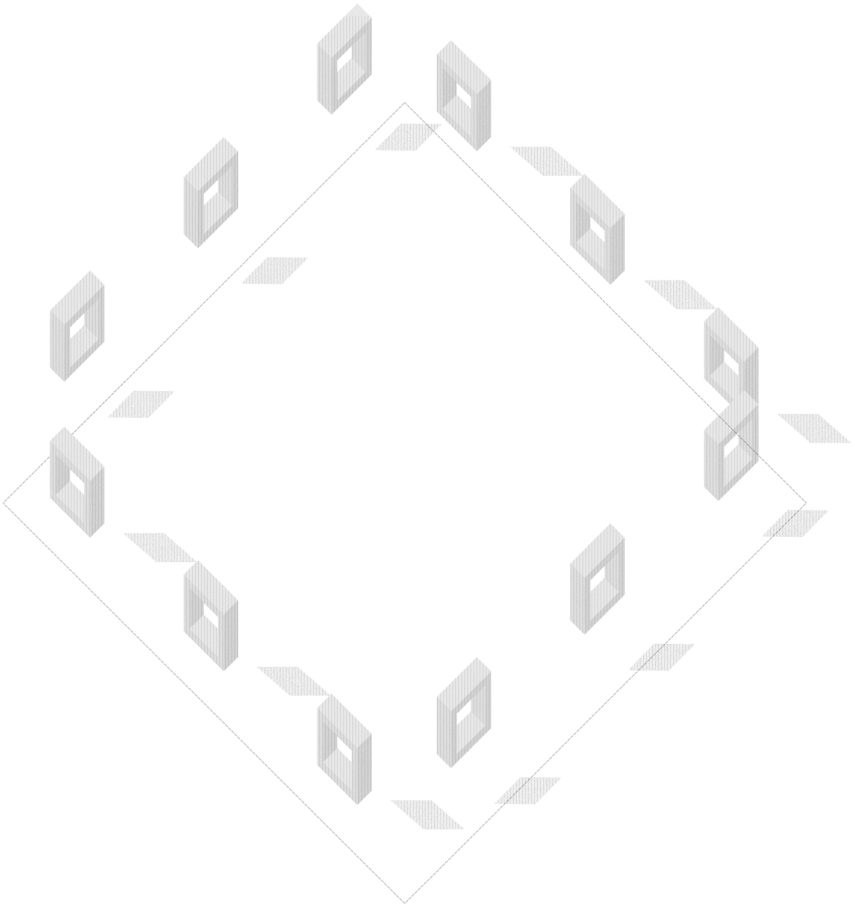
5.3.4



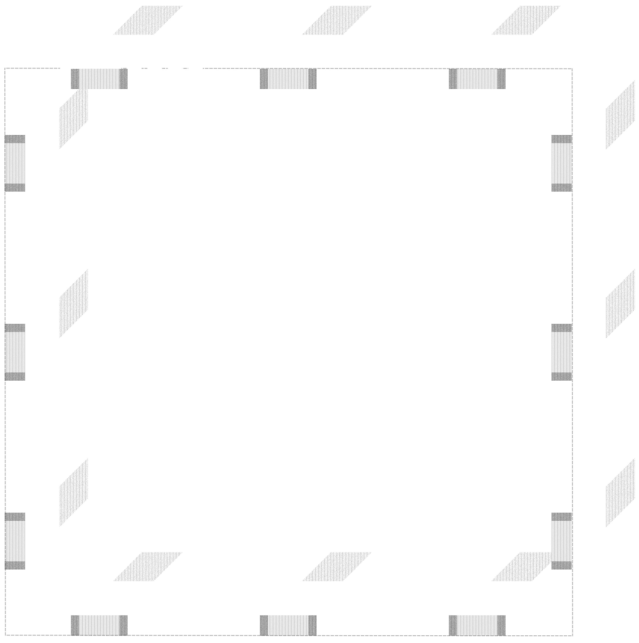
5.3.5



5.3.6



5.4.1



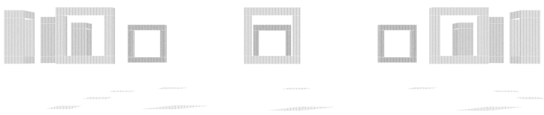
5.4.2



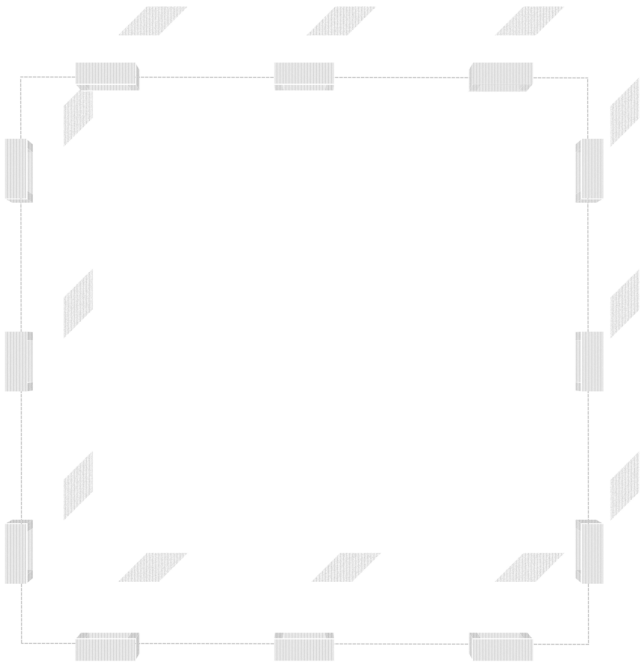
5.4.3



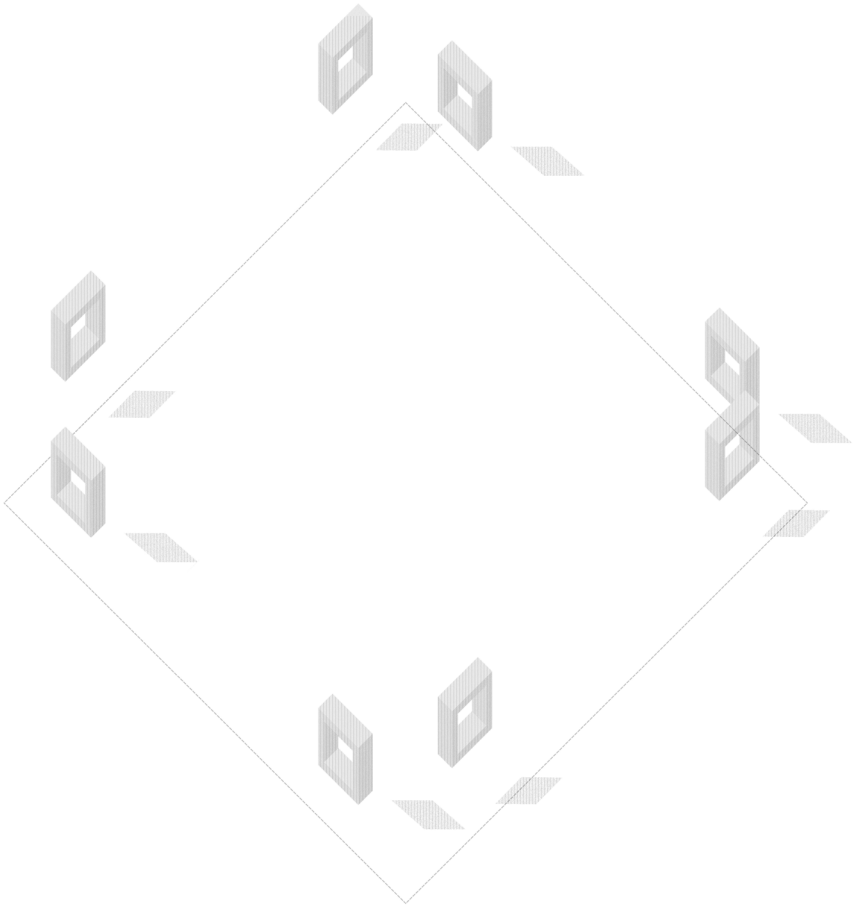
5.4.4



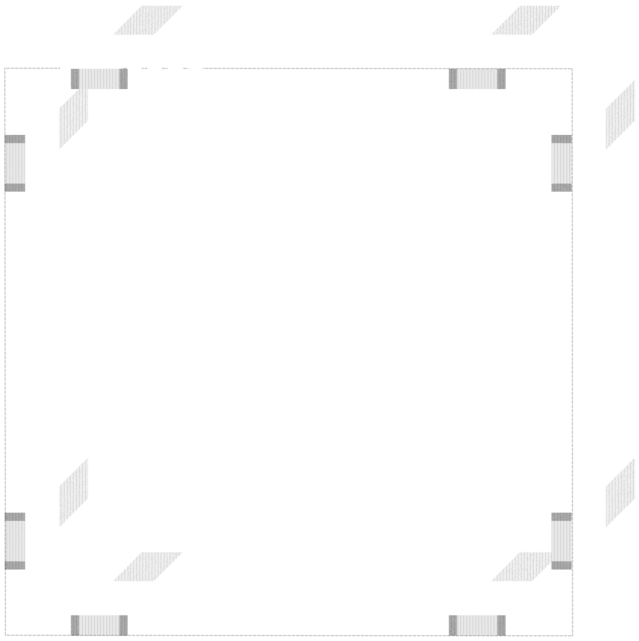
5.4.5



5.4.6



5.5.1



5.5.2



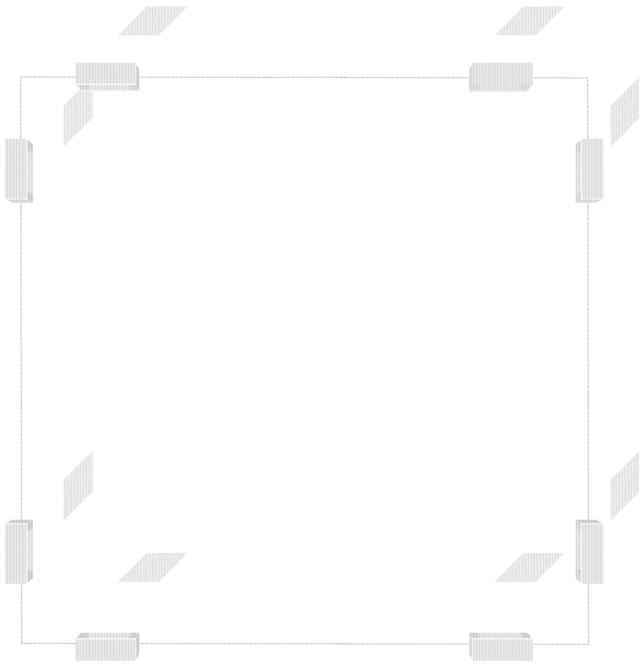
5.5.3



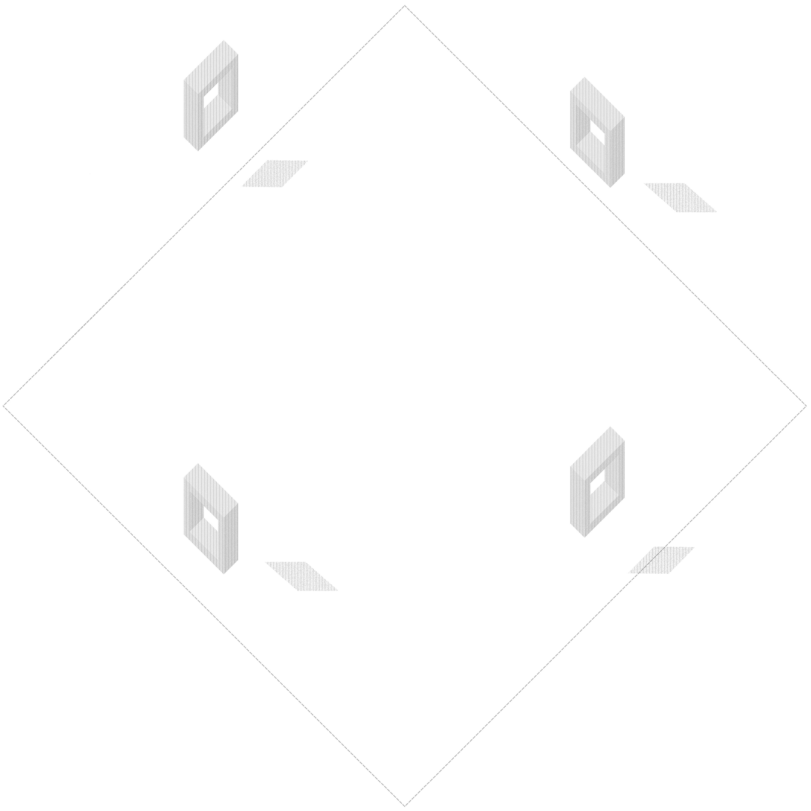
5.5.4



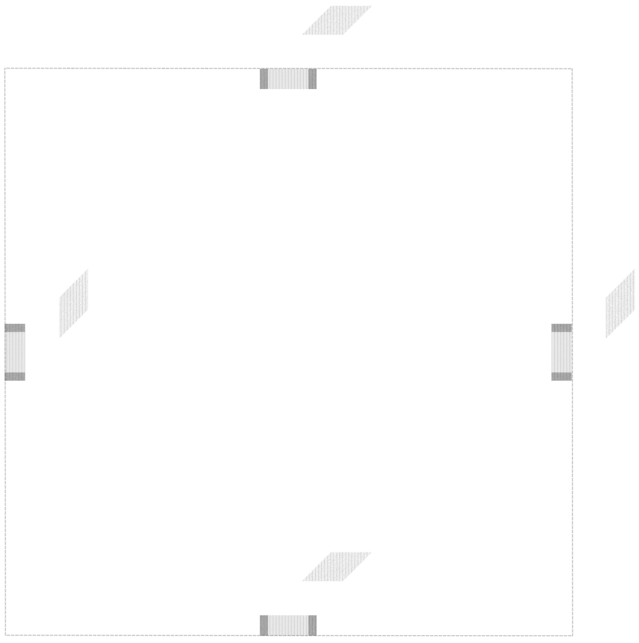
5.5.5



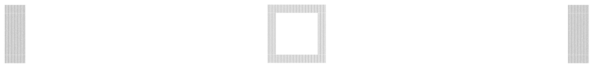
5.5.6



5.6.1



5.6.2



5.4.3



5.6.4

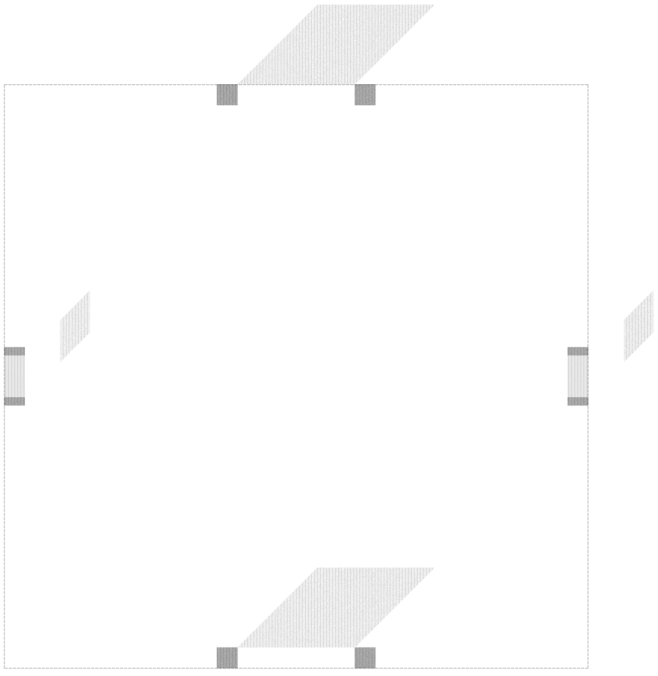


5.6.5

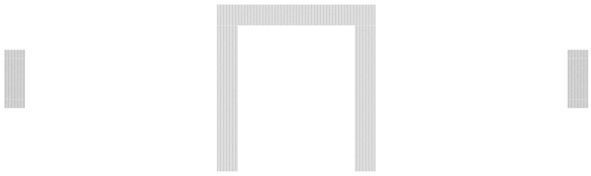
5.6.6



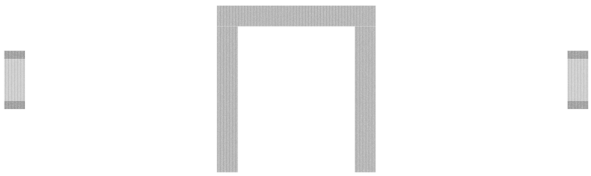
5.7.1



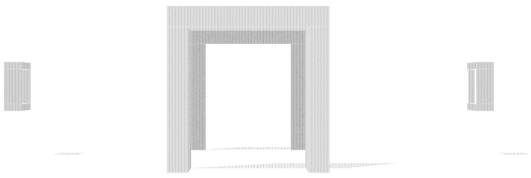
5.7.2



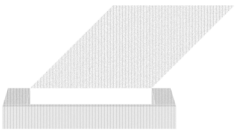
5.7.3



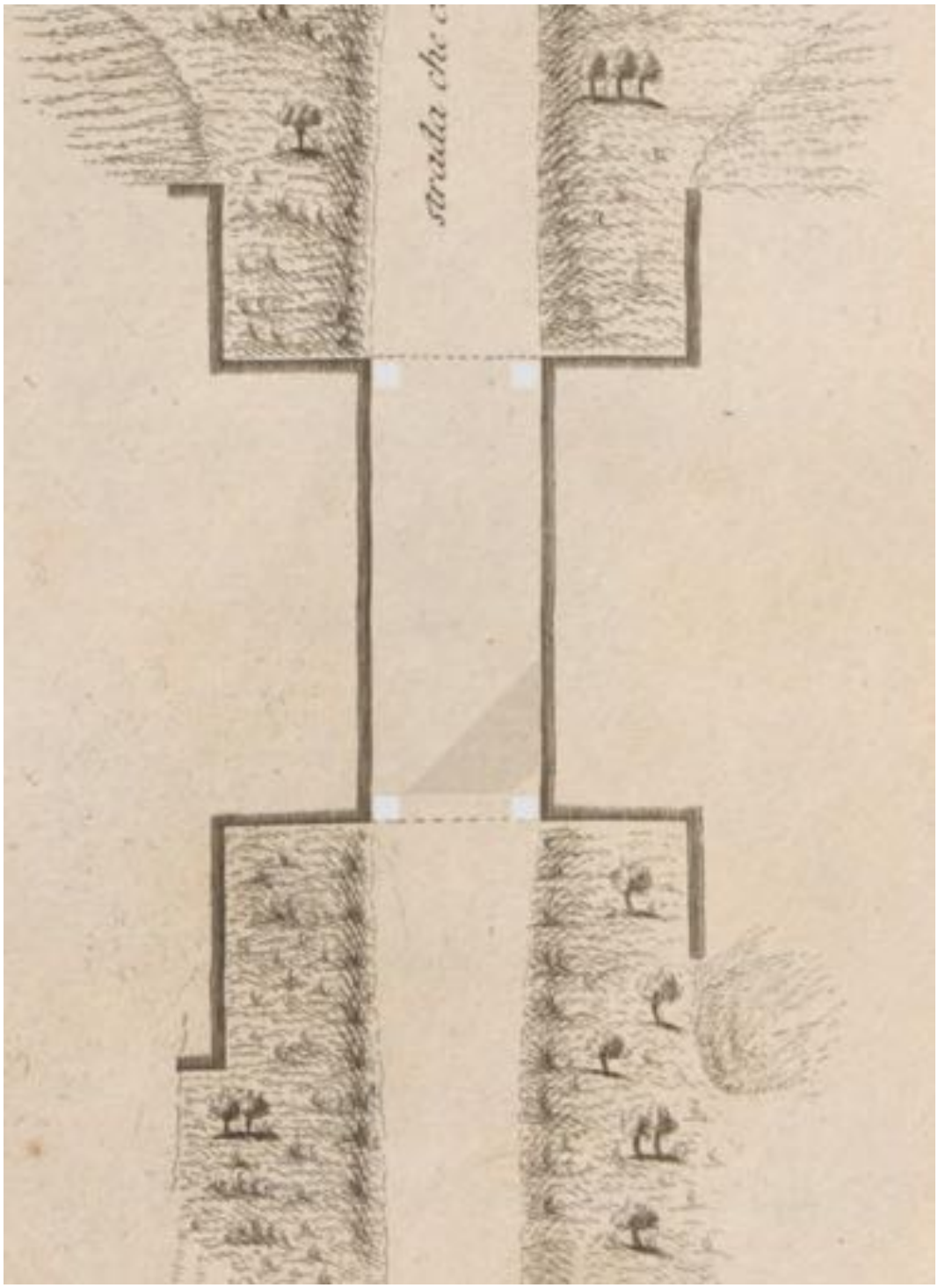
5.7.4



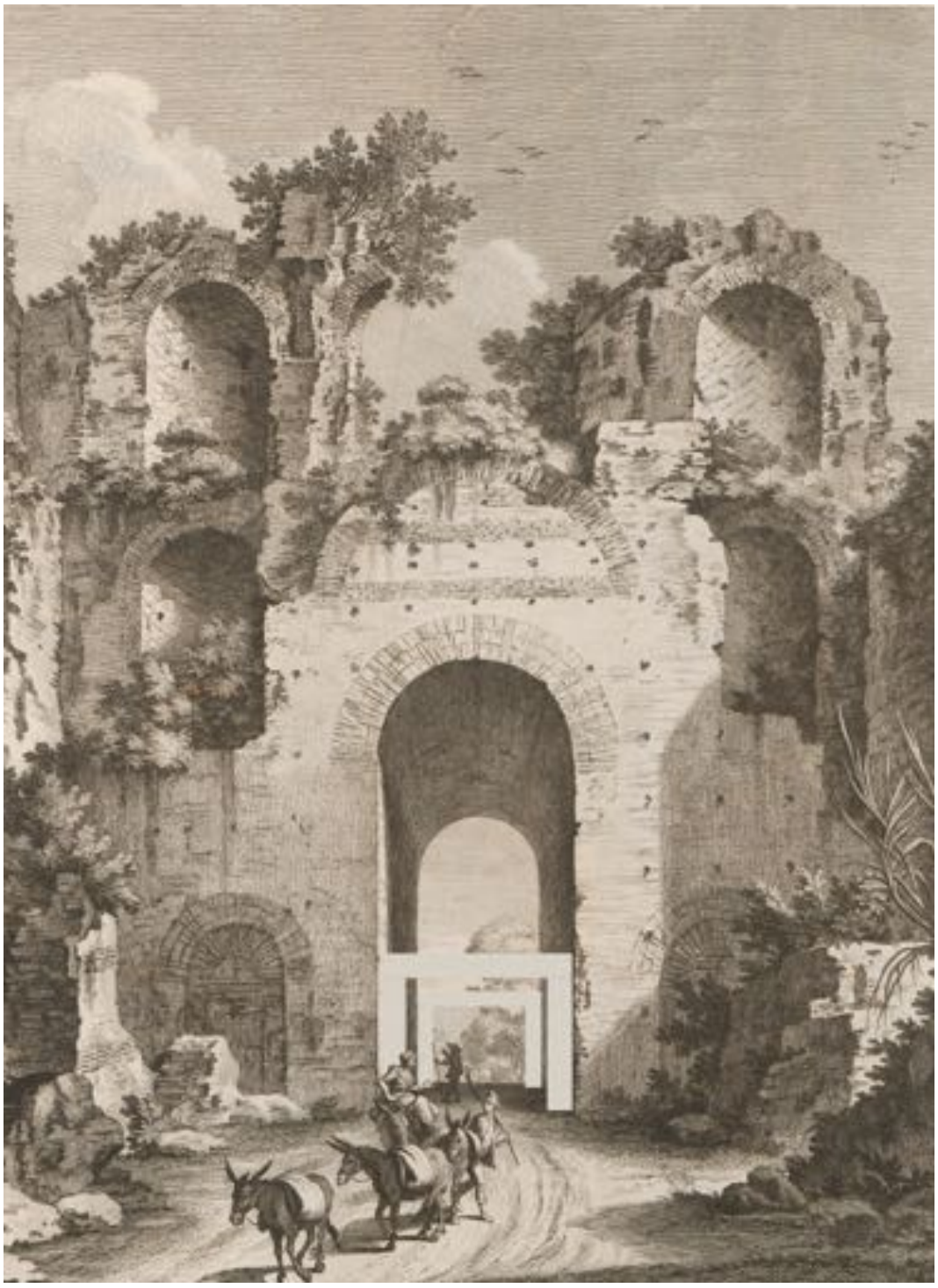
5.7.5



5.7.6



Ruderi archeologici ed elementi archetipali - apertura
Inserimento digitale in *Tav. XLVI (particolare)* da *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli Cuma e Baja*
Paolo Antonio Paoli, 1768



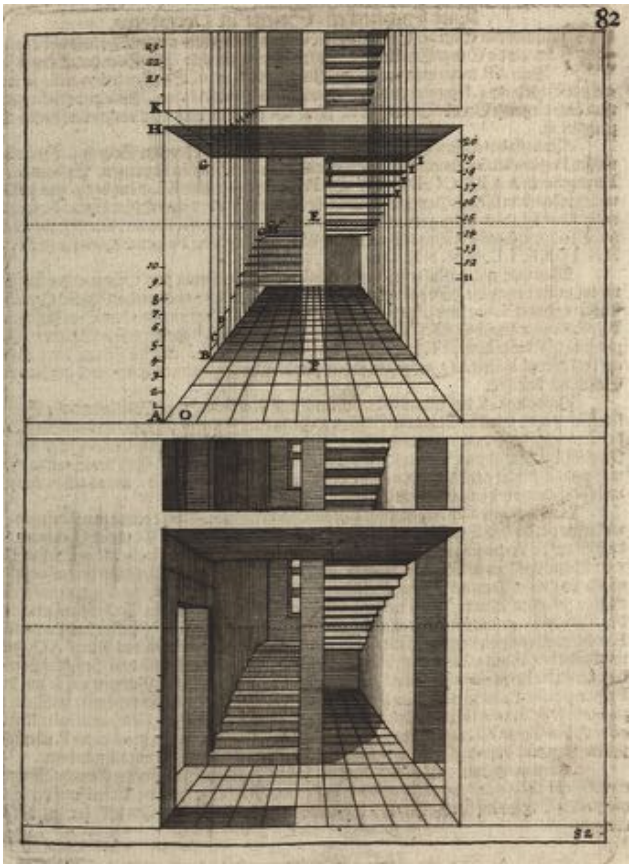
Ruderi archeologici ed elementi archetipali - apertura
Inserimento digitale in *Tav. XLV* da *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli Cuma e Baja*
Paolo Antonio Paoli, 1768

2.6

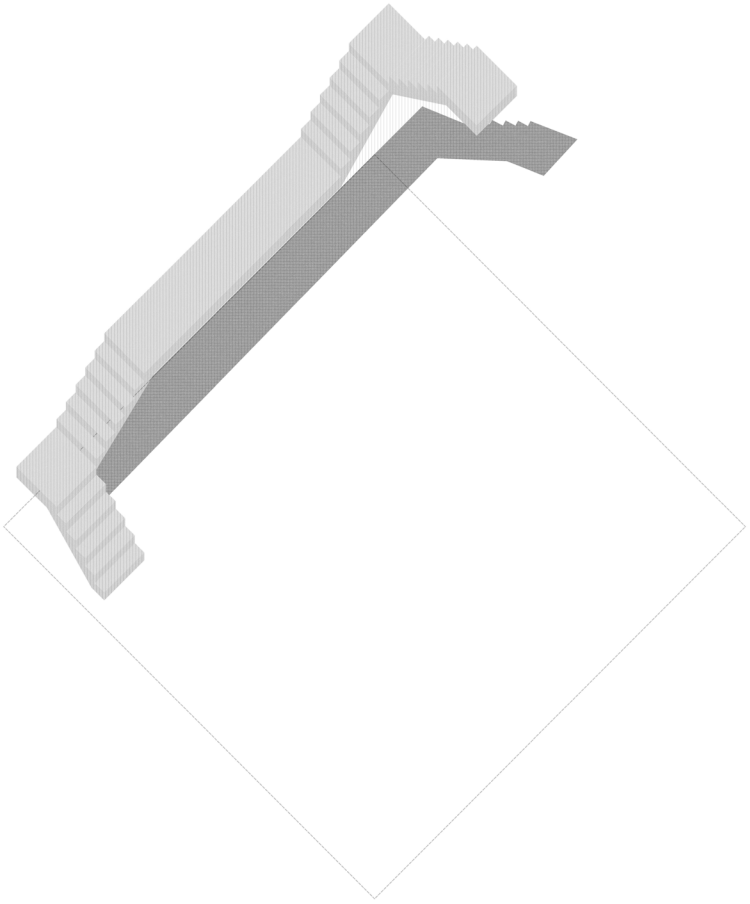
Scala, *l'idea della connessione*

La scala è quell'elemento architettonico che consente di superare un dislivello salendo e scendendo a piedi. Come struttura è costituita da gradini la cui altezza viene definita alzata e la profondità pedata. L'insieme dei gradini è disposto secondo un piano inclinato che costituisce la rampa, molte volte, inframezzata per ogni piano da uno o più pianerottoli collocati tra i diversi livelli da collegare. Questa elementare funzione esplicitante la necessità della connessione tra due livelli differenti, pur nella sua apparente semplicità, ha generato nella storia dell'architettura infiniti modelli architettonici. La scala, irrigidita nella scalalogia scientifica novecentesca teorizzata da Friedrich Mielke nel suo celebre libro intitolato *Die Geschichte der deutschen Treppen* (*La storia delle scale tedesche*) nonché nel compendio tecnico dell' *Handbuch der Treppenkunde* (*Manuale delle scale*), ha sempre rappresentato un elemento architettonico di grande interesse per gli architetti in tutte le epoche storiche e, in special modo, nel Rinascimento diventando uno dei principali argomenti della trattatistica quattro/cinquecentesca. Tra tutti, i *Quattro libri dell'architettura* di Andrea Palladio rappresentano al meglio, tramite le scenografiche quattro tavole inserite nel *Capitolo XXVIII* del *Libro primo*, l'interesse per le virtuosità spaziali raggiungibili attraverso la progettazione delle scale. Ma se le scale di Andrea Palladio sono rappresentazioni concluse di scale monumentali, secondo le modalità grafiche della triade ortogonale, precedentemente nel quindicesimo secolo, quelle rappresentate nel trattato di Sebastiano Serlio, intitolato *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese*, assumono una dimensione *archetipale* attribuita sia dalla sobrietà linguistica adottata e sia dalla scarnificazione geometrica utilizzata per gli esempi di prospettiva applicata ad elementi architettonici tra cui, appunto, figurano le scale. Come scrive lo stesso Sebastiano Serlio ne *Il Secondo Libro di prospettiva* "*Le scale negli edificij son molto necessarie, e però intendo di mostrarne di più forti e cominciare dalle più facili*"[26]. Le cinque tavole che rappresentano le scale, sia in prospettiva centrale che accidentale, pur essendo

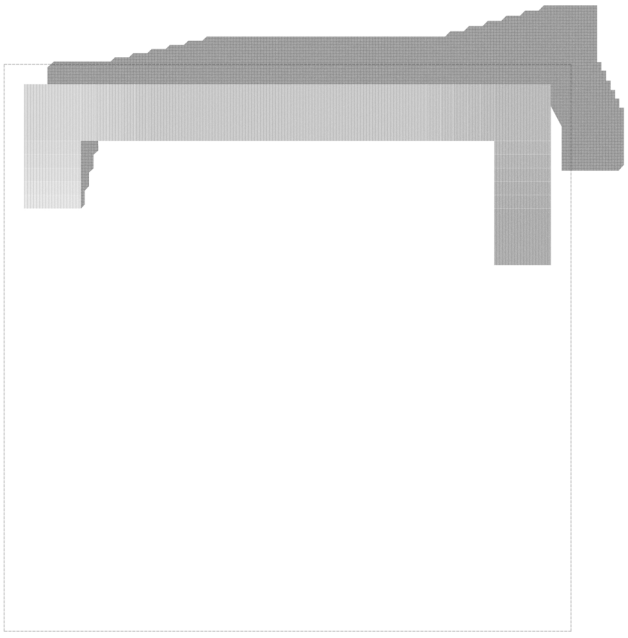
degli esercizi di carattere geometrico assumono quelle sembianze di archetipicità attribuito agli stessi disegni dalla decisione del trattatista di esplicitare graficamente la loro necessità attraverso la individuazione di quei modelli "*più facili*" ovvero quelli più elementari e che rimandano alla reale sostanza utilitaristica dell'elemento stesso. Incisioni di un trattato quattrocentesco che richiamano alla mente, per una sorta di traslitterazione architettonica, i disegni di scale e rampe elaborati per le scenografie teatrali, a fine Ottocento, da Adolphe Appia concepiti sulla base di un progetto di riforma dell'architettura teatrale postulando la teoria del *palcoscenico plastico* confluita, nel 1899, nel volume *Die Musik und die Inszenierung*. Pur essendo pensati per uno spazio scenico, quindi dotati di una loro intrinseca monumentalità, i disegni di progetto delle scale e rampe di Adolphe Appia risultano pregni di una senso *archetipale* che li fa apparire come elementi architettonici senza tempo, senza un contesto, senza una specifica funzione se non quella di essere necessarie per se stesse: uno vero e proprio stratagemma teatrale capace di esaltare ed autoreferenziare l'idea stessa della scala o della rampa su cui gli attori sono chiamati a muoversi secondo un moto ascensionale o discensionale. Un moto, quello ascensionale e discensionale che corrisponde al salire e scendere le scale, divenute, dopo l'invenzione dell'ascensore, elementi necessari ma non sufficienti per le connessioni verticali in una architettura. Una perdita di valore che non ha però inficiato la progettazione architettonica di nuovi modelli e nuove tipologie che, molte volte, sono più attenti all'aspetto scenografico piuttosto che alla intrinseca capacità delle scale di proporsi alla stregua di elementi fondamentali per la configurazione degli spazi architettonici. Le tavole che illustrano questo paragrafo sono esercitazioni grafiche e progettuali tese a individuare, innanzitutto, quella semplicità evocata da Sebastiano Serlio nel suo trattato di architettura; inoltre quella autoreferenzialità insita nella stessa natura autonoma dell'elemento scala presente nei disegni metafisici di Adolphe Appia, ed infine, quella ricorrente metaforicità *ectipica* che caratterizza l'idea della scala nel suo passaggio da pensiero di connessione verticale a prima forma embrionale di architettura.



Scala
La Perspective practique, necessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfevres, brodeurs, tapissiers, & autres se servans du dessein, *Taf. 82*
Jean Du Breuil, 1642



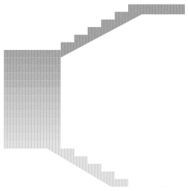
6.1.1



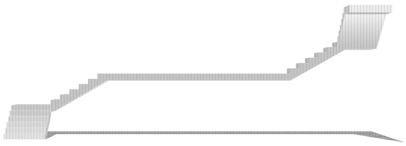
6.1.2



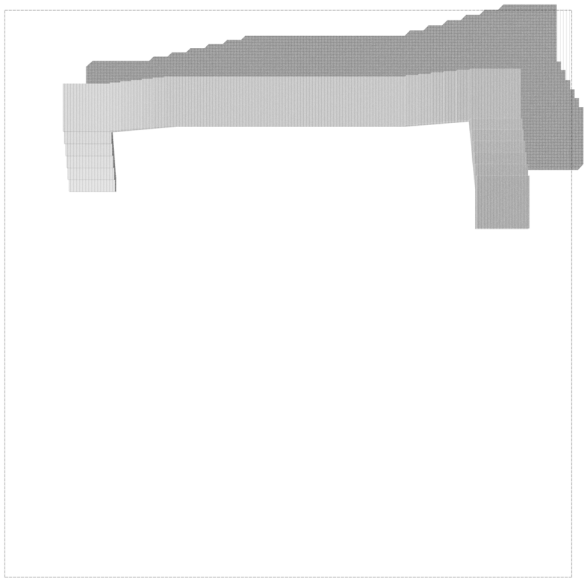
1.1.3



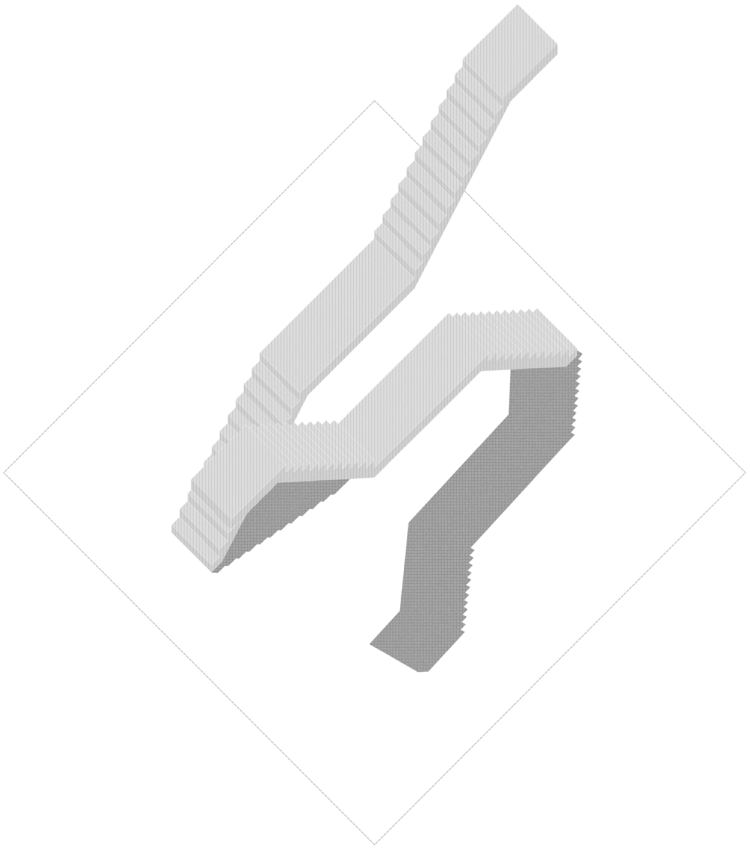
1.1.3



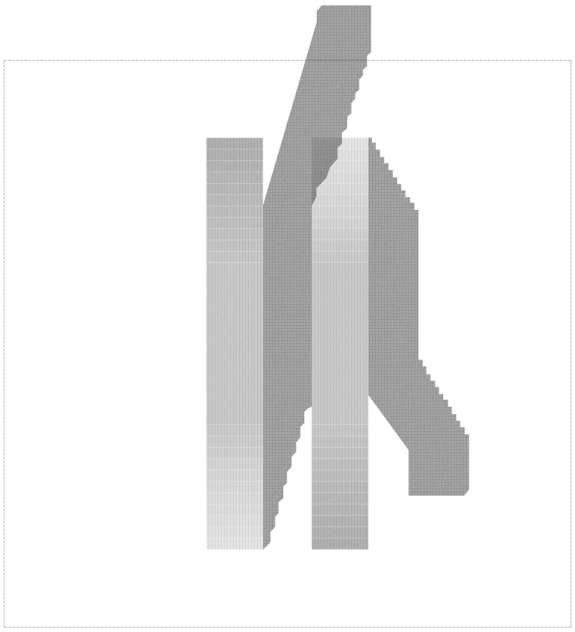
1.1.3



1.1.6



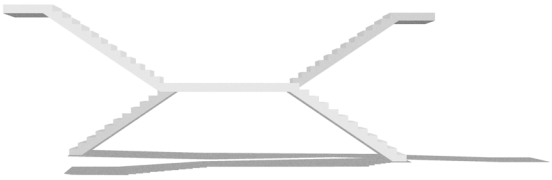
6.2.1



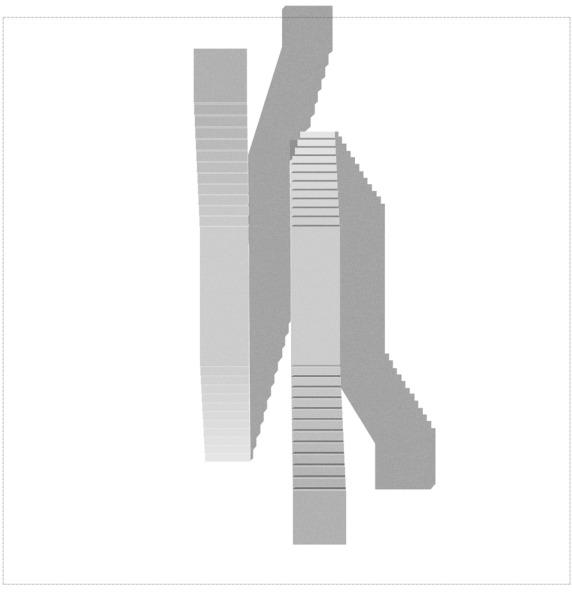
6.2.2

6.2.3

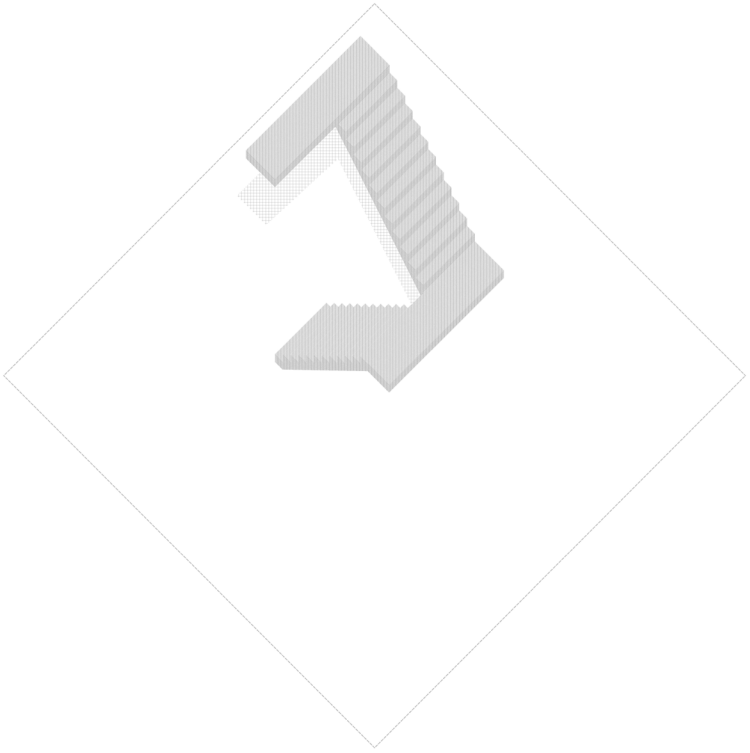
6.2.3



6.2.3



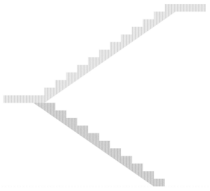
6.2.6



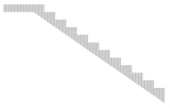
6.3.1



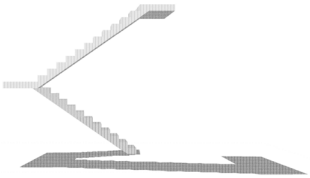
6.3.2



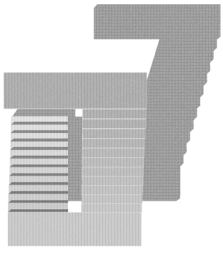
1.1.3



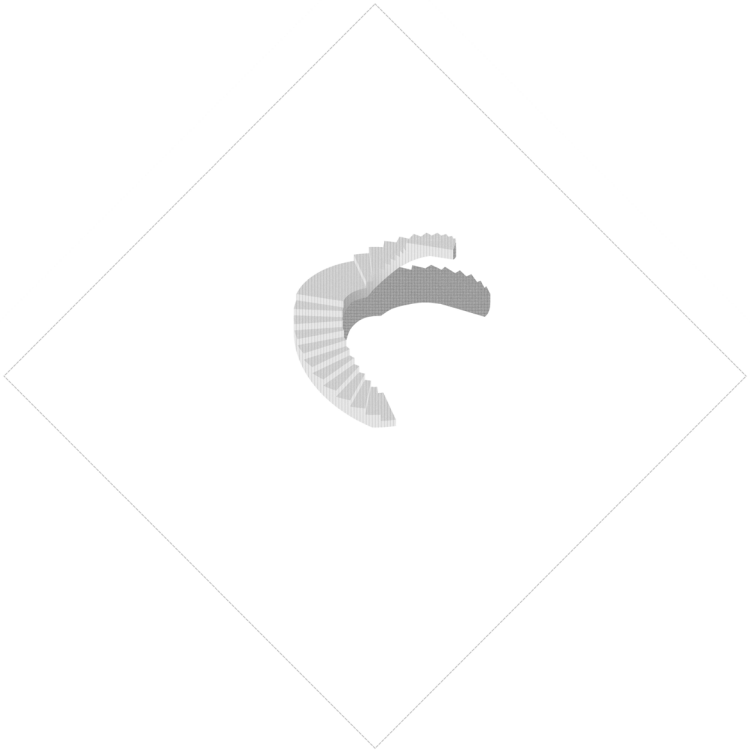
6.3.4



6.3.3



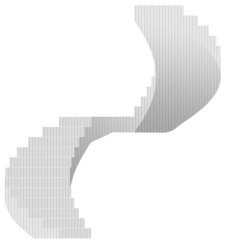
6.3.6



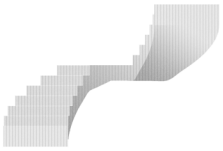
6.4.1



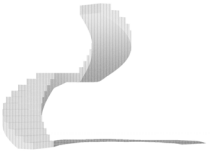
6.4.2



1.1.3



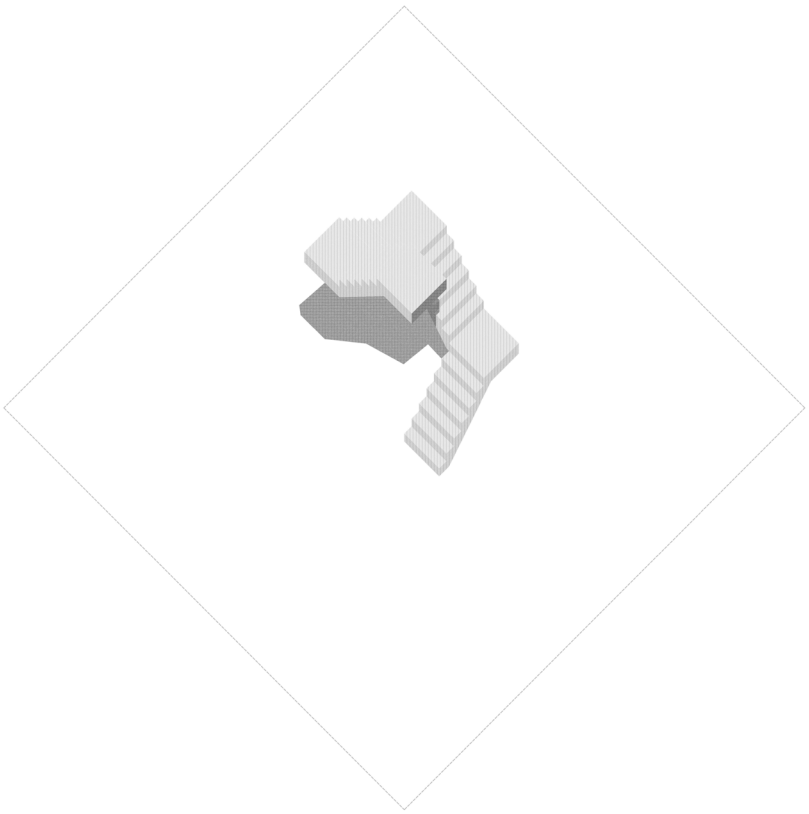
6.4.3



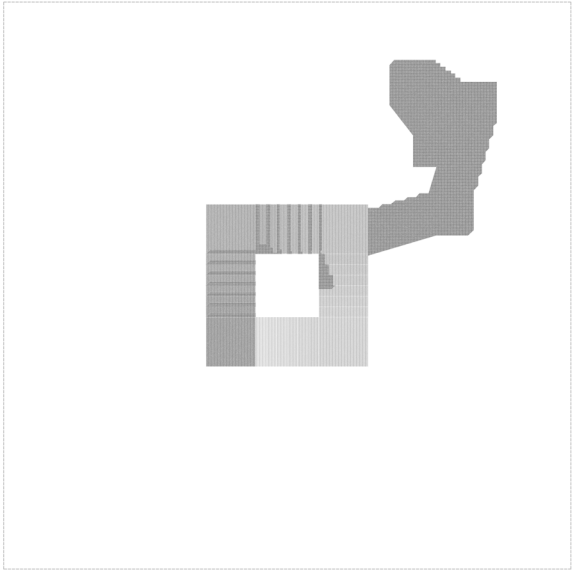
6.4.3



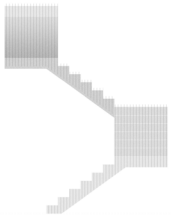
6.4.6



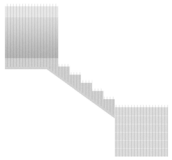
6.5.1



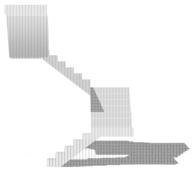
6.52



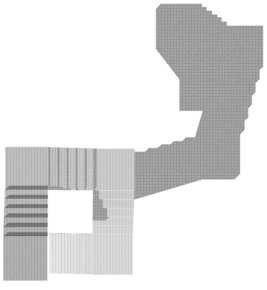
1.1.3



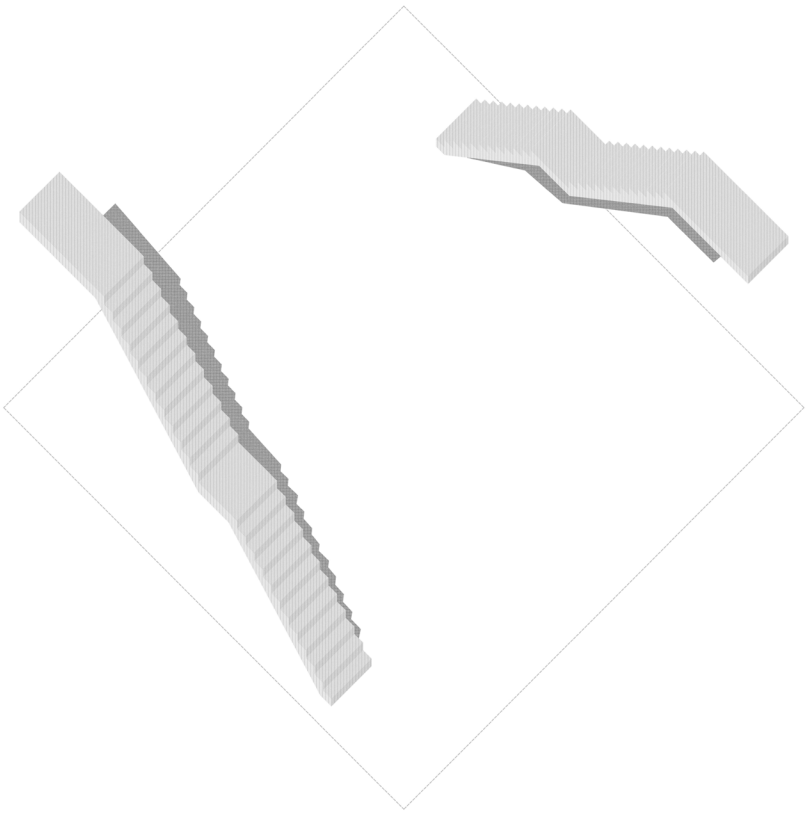
6.5.3



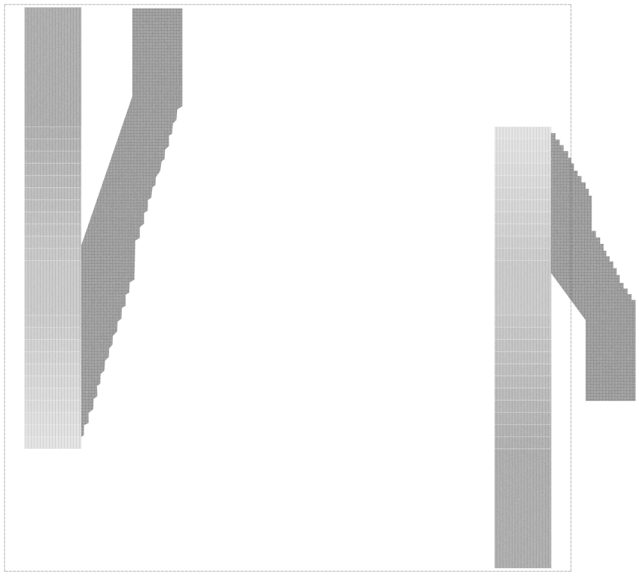
6.5.3



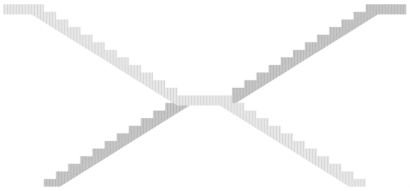
6.5.6



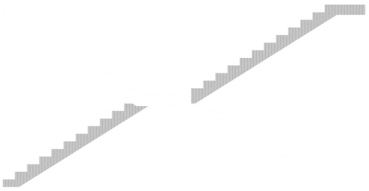
6.6.1



6.6.2



6.6.3

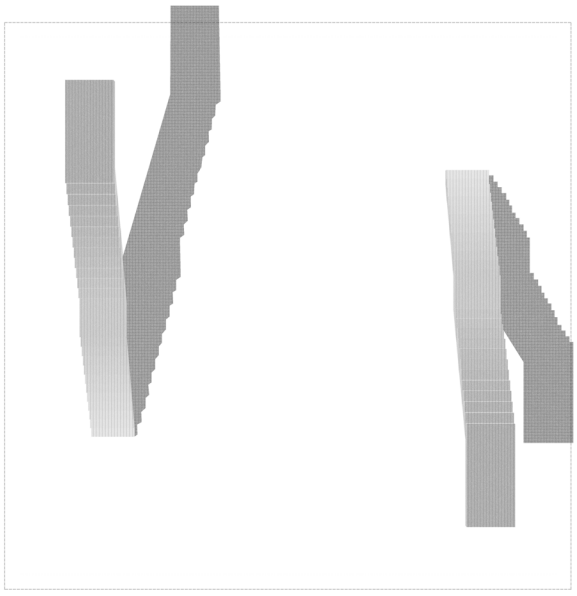


6.6.3

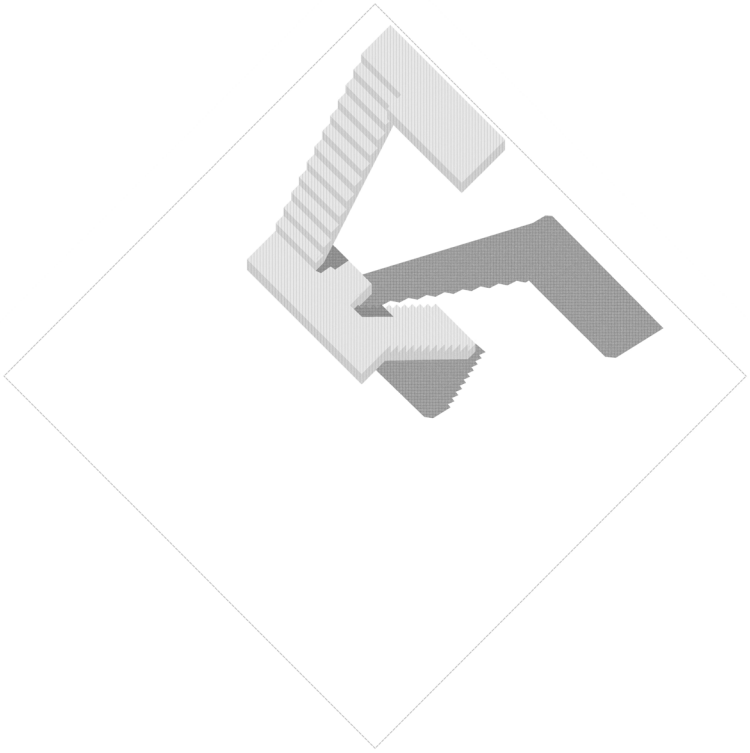
6.6.3



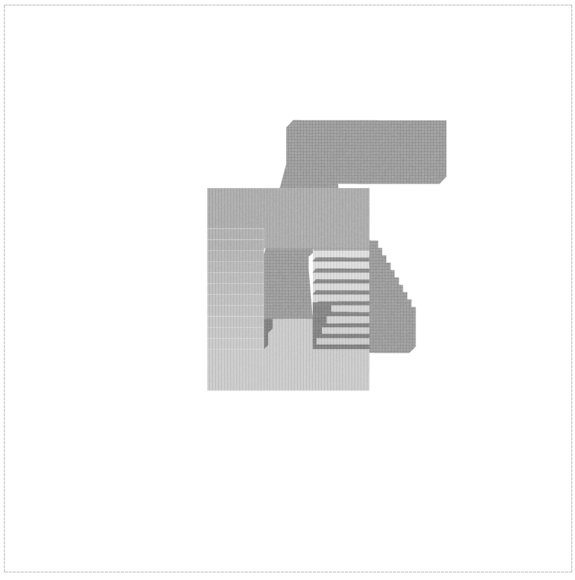
6.6.3



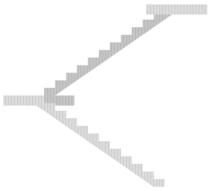
6.6.6



6.7.1

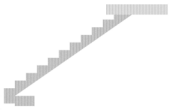


6.7.2



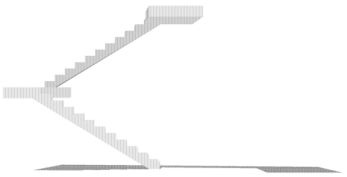
图

6.7.3



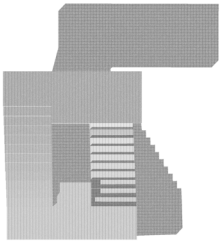
图

6.7.4

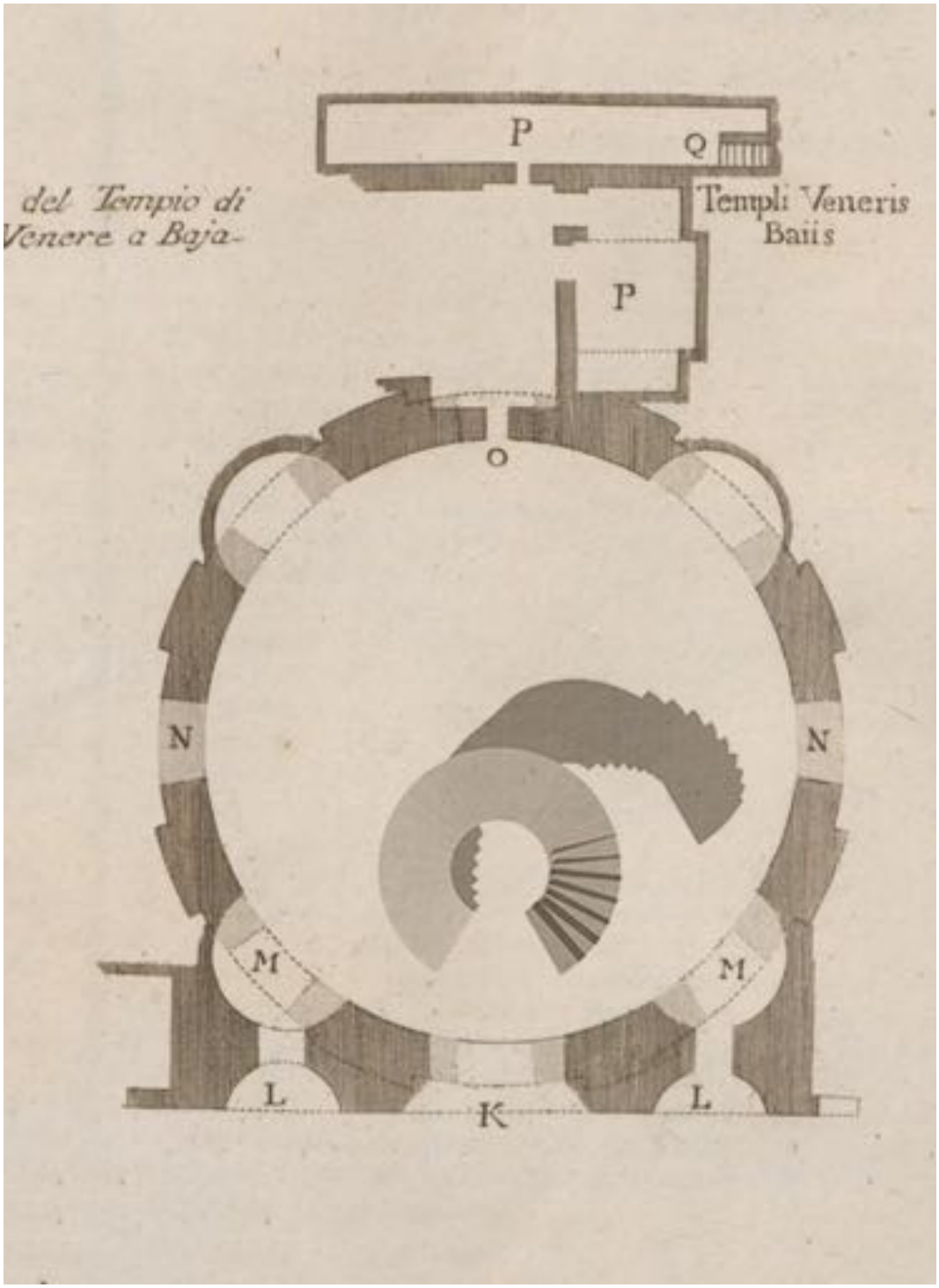


图

6.7.3



6.7.6



Ruderi archeologici ed elementi archetipali - scala
Inserimento digitale in *Tav. LII (particolare)* da *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli Cuma e Baja*
Paolo Antonio Paoli, 1768



Ruderi archeologici ed elementi archetipali - scala
Inserimento digitale in *Tav. LII* da *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli Cuma e Baja*
Paolo Antonio Paoli, 1768

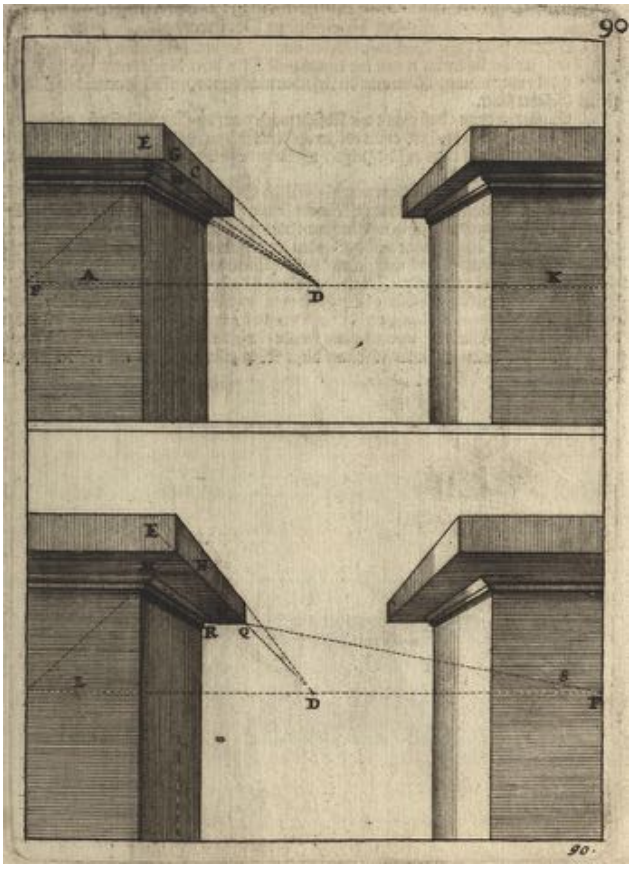
2.7

Tetto, *l'idea della protezione*

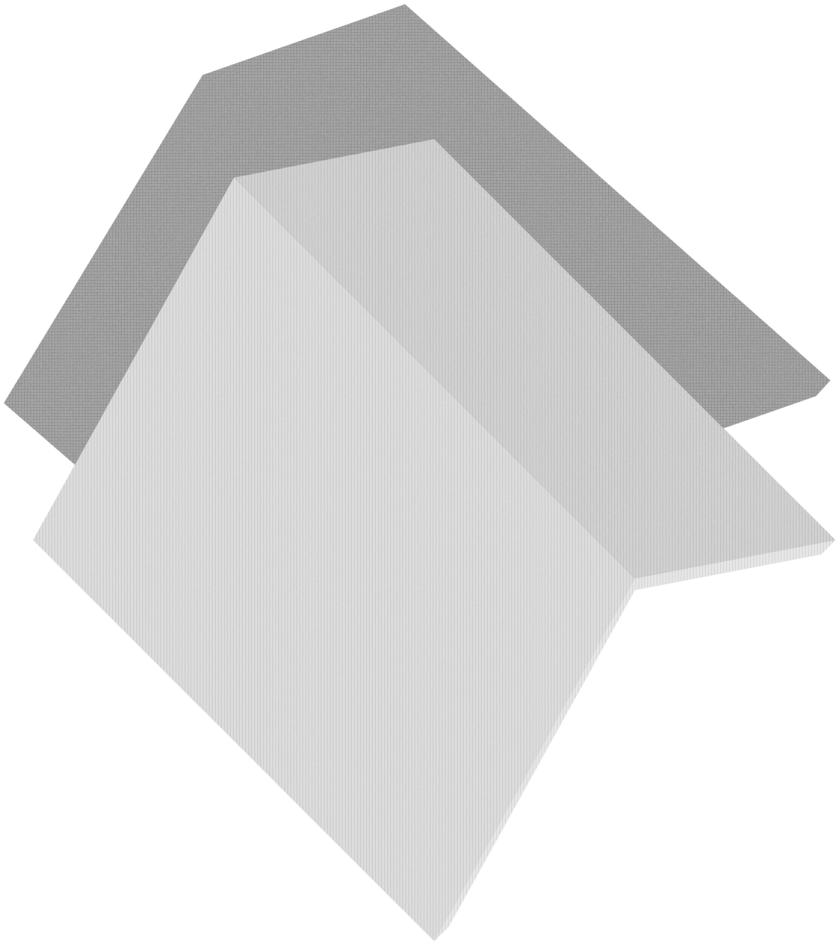
Il tetto, nella gerarchia ascensionale degli elementi architettonici sin qui descritti, rappresenta la struttura conclusiva di una architettura descritta attraverso il suo carattere di verticalità: uno sviluppo ascensionale che, partendo dal basso con lo spazio ipogeo della sostruzione, termina, in alto, con una copertura che rappresenta e concretizza la protezione di tutto quello che è sottostante ad essa. Allo stesso modo in cui Gaston Bachelard ha descritto il carattere d'identità dello spazio ipogeo della cantina, nel primo paragrafo di questo capitolo, così il filosofo francese descrive la conclusione di una architettura attraverso una suggestiva riflessione sul tetto: "*La verticalità è assicurata dalla polarità della cantina e della soffitta: I segni di una simile polarità sono talmente profondi da aprire, in qualche modo, due direttrici assai diverse per una fenomenologia dell'immaginazione. In effetti, è possibile opporre, quasi senza bisogno di commento, la razionalità del tetto all'irrazionalità della cantina. Il tetto dichiara immediatamente la propria ragione d'essere: esso mette al coperto l'uomo che teme la pioggia e il sole. I geografi ricordano continuamente che, in ogni paese, lo spiovente del tetto è uno dei segni più sicuri del clima*"[27]. La sottolineatura di Gaston Bachelard sulla forma del tetto relazionato ai fattori climatici è una delle diverse ragioni che nel tempo ne hanno caratterizzato il suo profilo: la classica e simmetrica configurazione a due falde, a "*capanna*", dell'elemento di copertura così come disegnato, nel 1755 in termini archetipali, da Marc-Antoine Laugier nel suo Essai sur l'architecture. Tema della capanna archetipale, ricoperta dal tradizionale tetto, già esplorata nelle diverse edizioni del *De architectura libri decem* di Vitruvio come, ad esempio, da François Blondel nei suoi *Cours D'Architecture Enseigné Dans L'Academie Royale D'Architectur* o, ancora, da Berardo Galiani nel suo trattato *L' Architettura Di M. Vitruvio Pollione* dato alle stampe a Napoli nel 1758: una rappresentazione parziale della capanna primitiva fornita nella Tavola IV, fig.III intitolata *Struttura de'tetti* dove la copertura a doppia falda viene descritto attraverso i molteplici elementi secondari che concorrono a definirne la struttura. Il tema della capanna primitiva esplicita

il tema di un atto costruttivo istintivo e razionale connesso alla necessità della protezione e, quindi, alla sopravvivenza. Quello che si realizza al di sotto del tetto è un artificio che consente all'uomo primitivo non solo di proteggersi dalle intemperie naturali ma anche e soprattutto di organizzare il suo abitare nella propria casa dopo l'uscita dalla caverna. Il tetto a capanna ovvero l'elemento *archetipale* di protezione per eccellenza ha generato altre tipologie capaci di sfruttare quel profilo originario a doppia falda attraverso diverse tipologie che, fondamentalmente, sono una variante del sistema trilitico greco o del sistema costruttivo romano quello basato, cioè, su pilastri e strutture di copertura a sezione circolare, voltato. Nello specifico delle possibili varianti, il tetto a quattro falde rappresenta una sorta di versione neoclassica rispetto al tradizionale profilo "*a capanna*" generando, di fatto, quattro prospetti simili tra di loro che tendono a dare veste di impianto centrale all'architettura sottostante che protegge. L'archetipo di tale soluzione è proposta da Claude Perrault nella *Planche 5 fig.1* del suo *Les Dix Livres D'Architecture De Vitruve* dove, al di sopra di una schematica gabbia lignea realizzata con otto tronchi di legno per lato, svetta una struttura di copertura composta da quattro travi a sezione circolare che, partendo dai quattro angoli della struttura di base, si incontrano nel vertice centrale corrispondente al punto di colmo della capanna primitiva. La doppia falda invertita, capovolta, è una variante apparsa in epoca moderna e si caratterizza per una accentuata convergenza delle falde sull'asse centrale di simmetria dell'impianto architettonico di base. Una condizione che elimina la necessità delle due gronde laterali riducendone il numero all'unità e offrendo così la possibilità allo smaltimento delle acque meteoritiche di assumere le sembianze di una duplice cascatella d'acqua sui fronti perpendicolari all'asse centrale dell'edificio. Ulteriore variante è rappresentato dal tetto a falda unica ove risulta fortemente accentuata la line di profilo di pendenza occorrente ad unire il colmo e la sottostante linea di gronda. Il tetto a falda unica inclinata genera anche la cosiddetta copertura a "*shed*" oppure a "*dente di sega*" che, formalmente, tende a brutalizzare la domesticità del profilo attraverso una struttura la cui figura rimanda all'architettura industriale. Non solo. La maison Ozenfant riproduce il tetto a "*shed*" implementando il carattere industriale per una casa monofamiliare attraverso l'uso di grandi pareti definite da translucidi "*plan de verre*". Il tetto con volta a botte, nelle sue possibili varianti formali connesse alla geometria della curva piuttosto che a "*tutto sesto*" a forma di parabola o di iperbole, rappresenta una tipica struttura dell'antichità riutilizzata anche nel Novecento, ancora una volta da Le Corbusier con la cosiddetta "*voltina catalana*" nelle *maison Jaoul*. Il tetto a copertura piana è quella ultima protezione utilizzata nell'architettura classica, moderna e

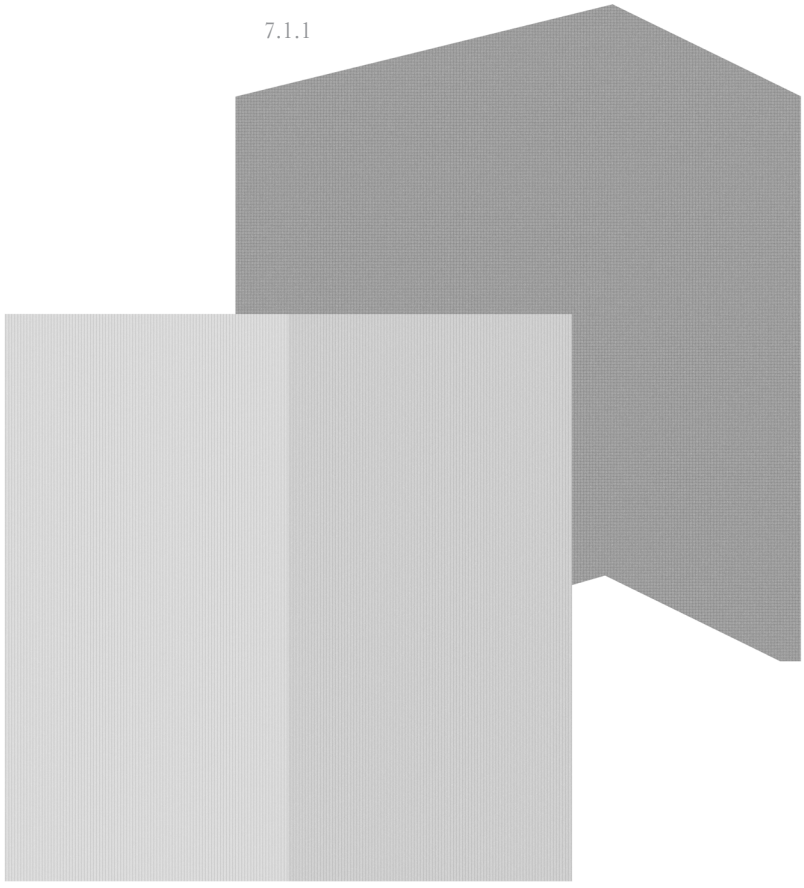
contemporanea. Pur essendo la più semplice, per i suoi caratteri di piattezza ed orizzontalità, è quella che maggiormente partecipa della orizzontalità di una architettura, contrastando, di fatto, quella esasperata volontà di verticalità da sempre presente nella costruzione di un edificio. Il tetto piano, in effetti, è una ripetizione e traslazione, in senso verticale, sia della piattaforma di appoggio di una architettura e sia dei diversi solai che costituiscono la base di appoggio dei diversi livelli. Il profilo del tetto piano unito a quello della piattaforma nonché ai marcapiani dei solai appartenenti ai diversi livelli rappresentano, nel loro insieme, quelle sottolineature orizzontali di un'architettura che, pur nella sua esigenza di verticalità, non vuole cedere all'idea di staccarsi da terra.



Tetto
La Perspective practique, necessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfevres, brodeurs, tapissiers, & autres se servans du dessein, Taf. 90
Jean Du Breuil, 1642

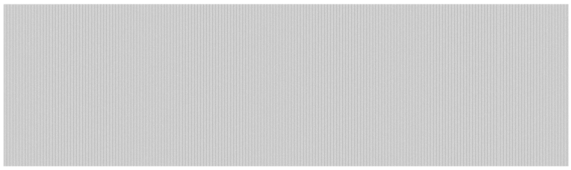


7.1.1



7.1.2

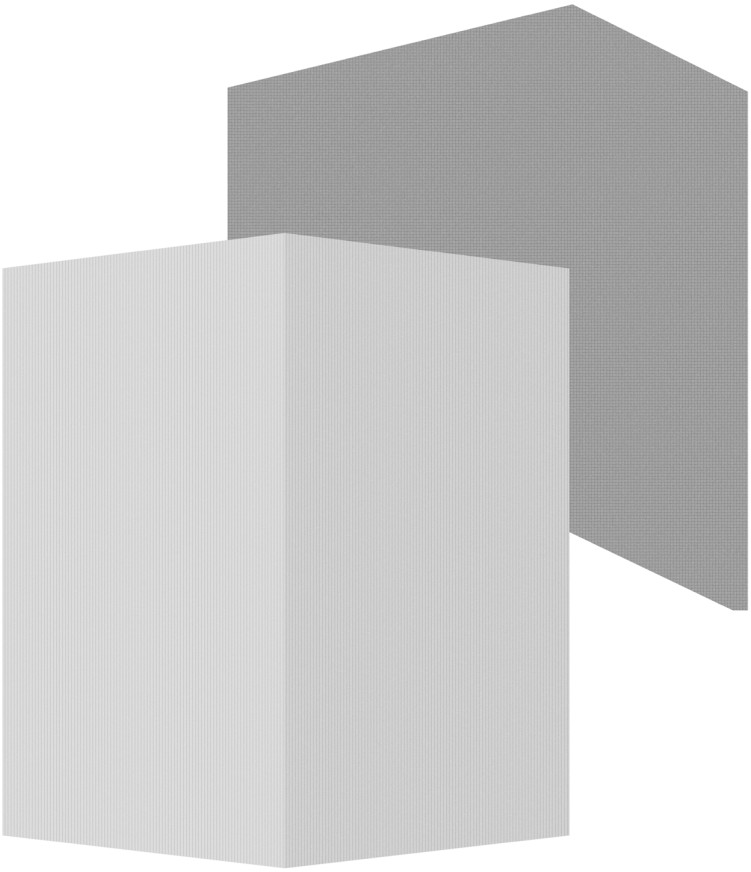
7.1.3



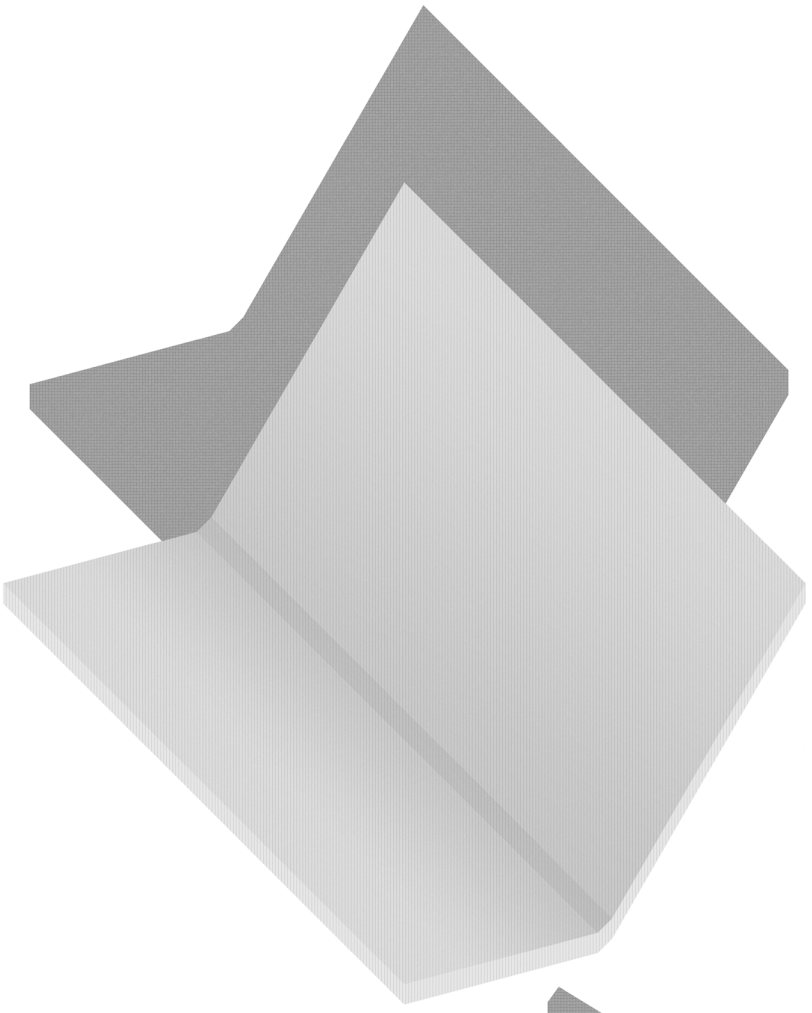
7.1.4



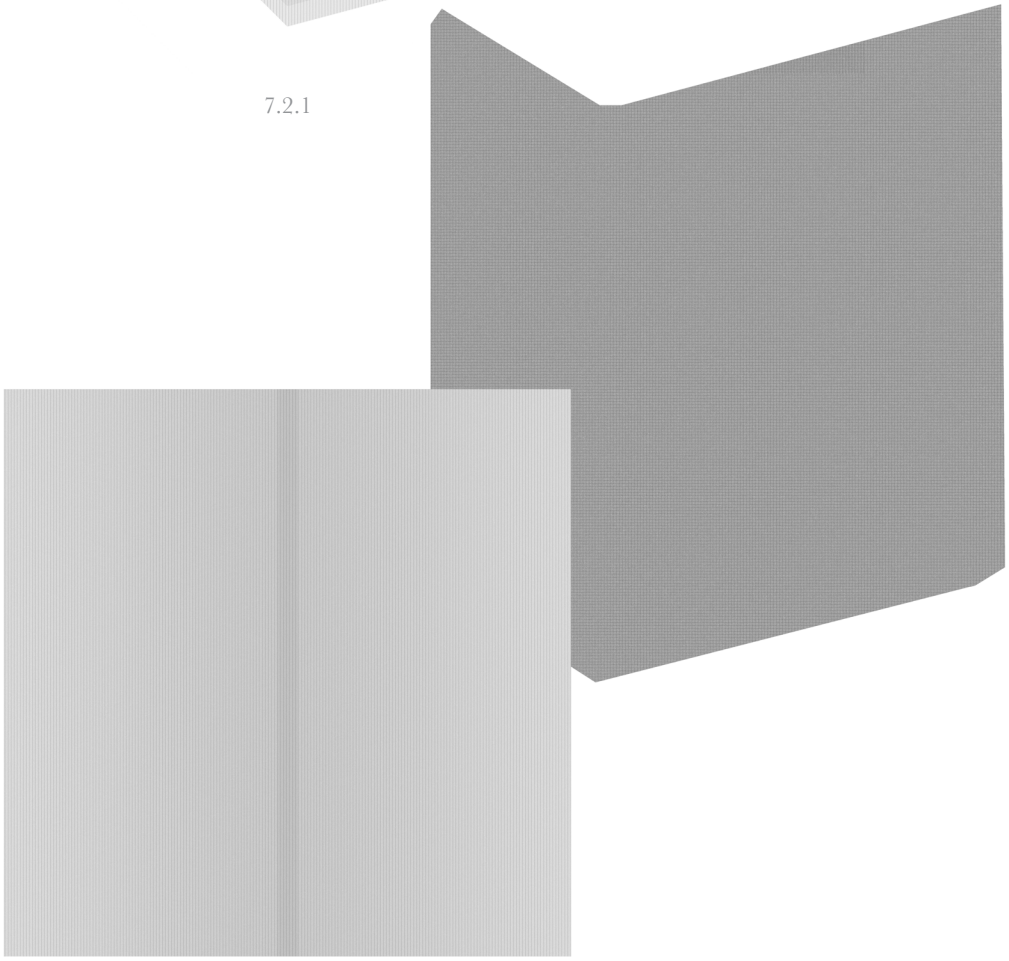
7.1.5



7.1.6

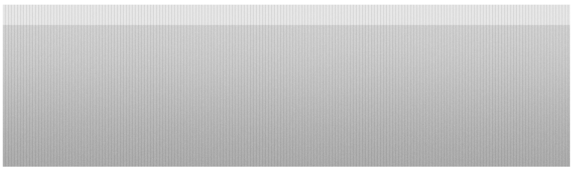


7.2.1



7.2.2

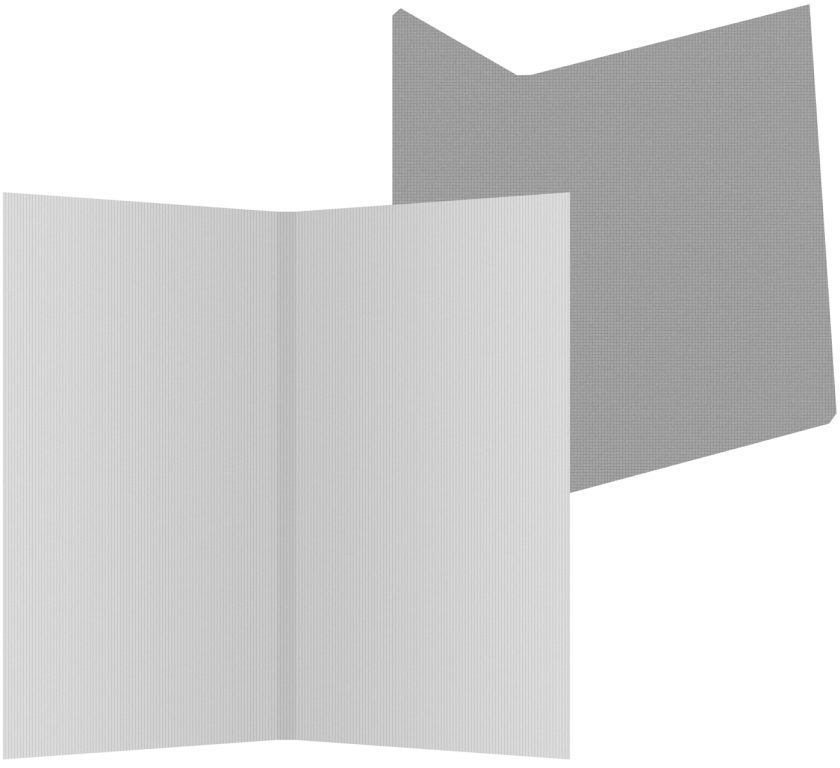
7.2.3



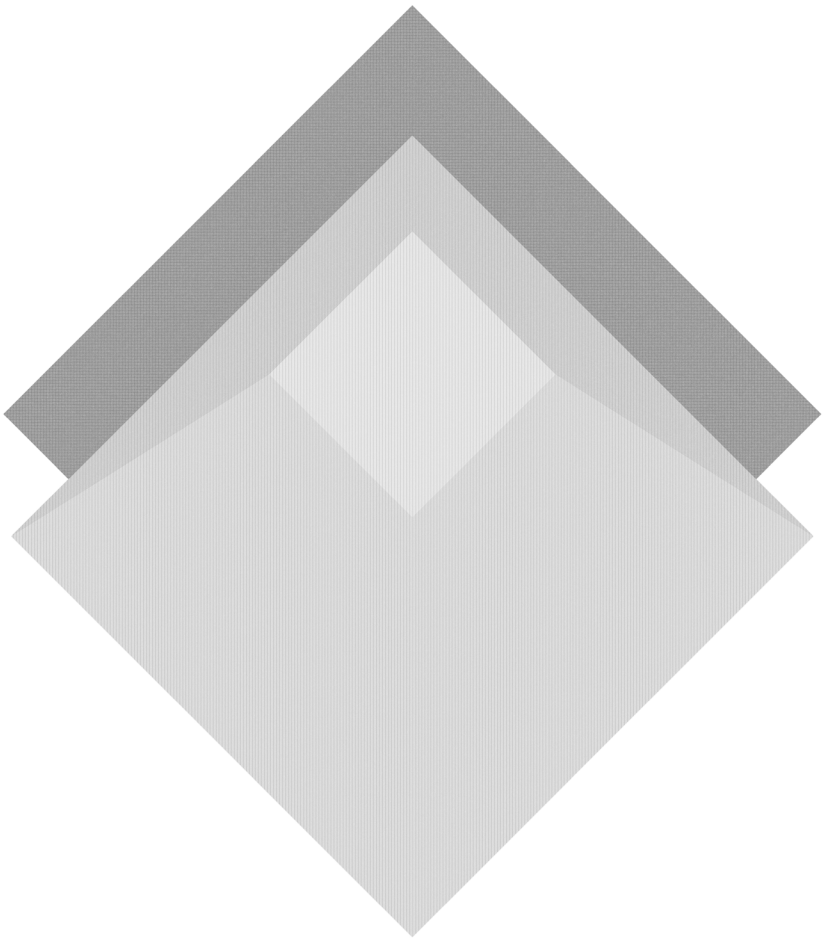
7.2.4



7.2.5



7.2.6

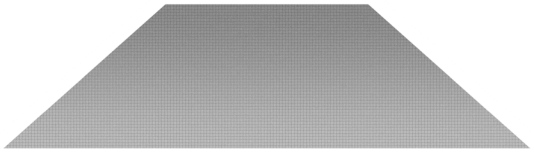


7.3.1

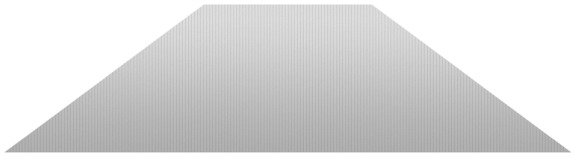


7.3.2

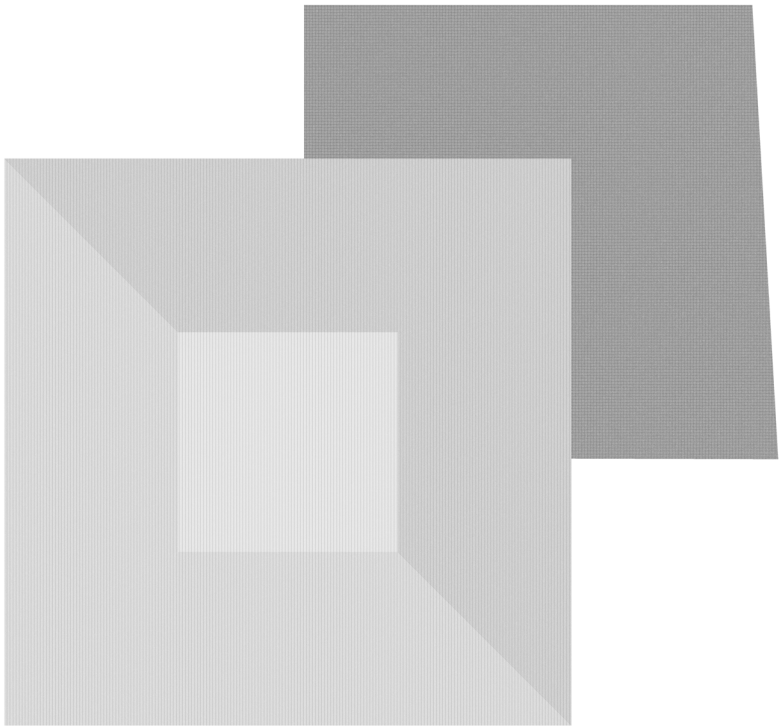
7.1.3



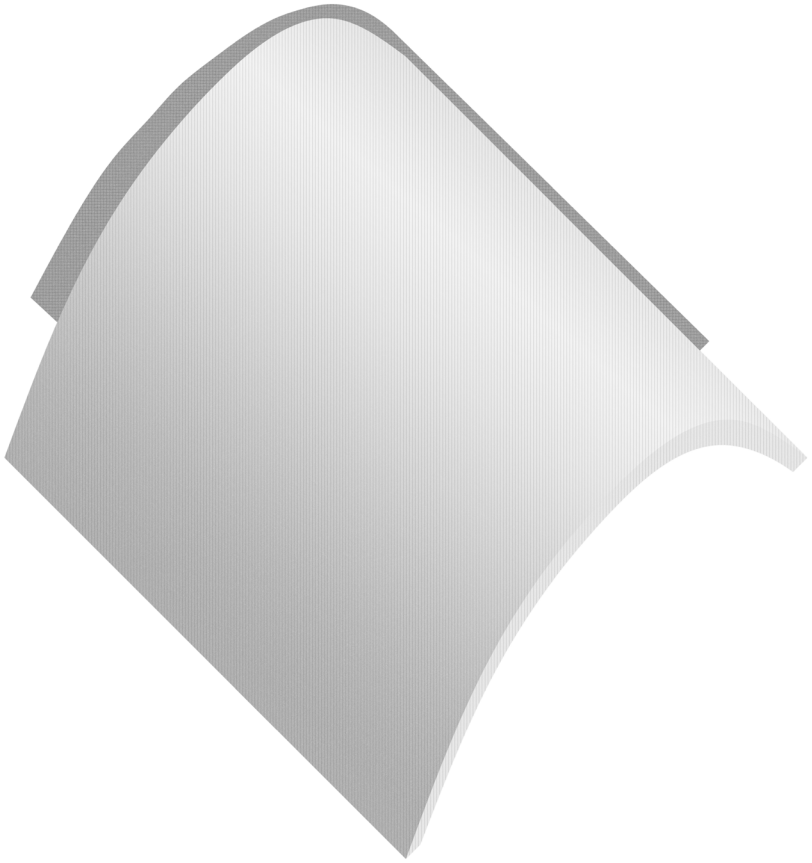
7.3.3



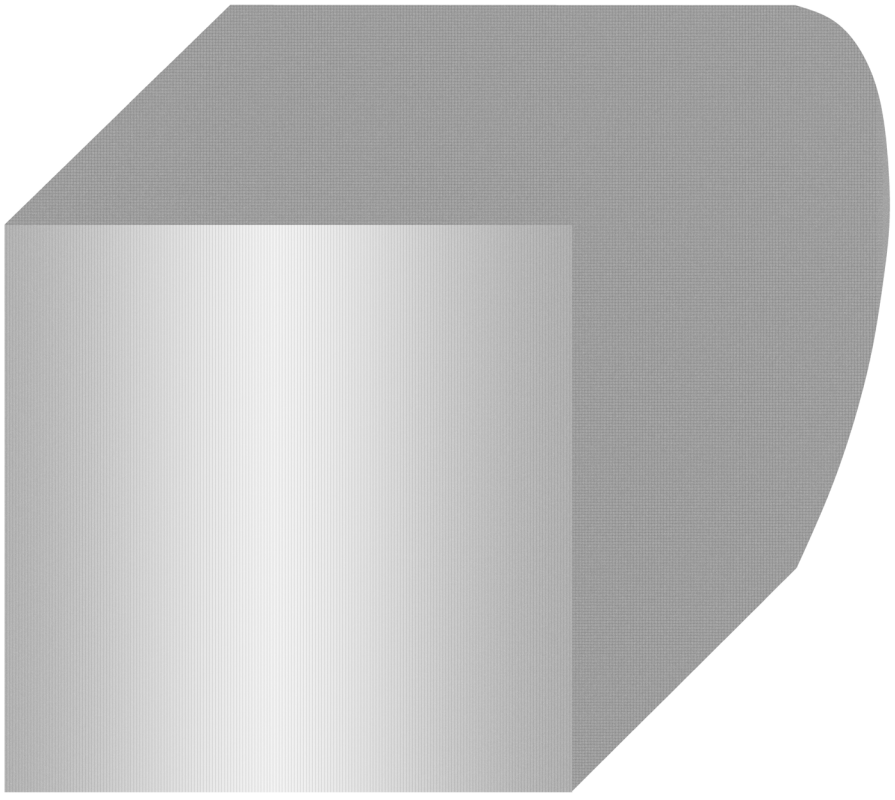
7.3.4



7.3.6

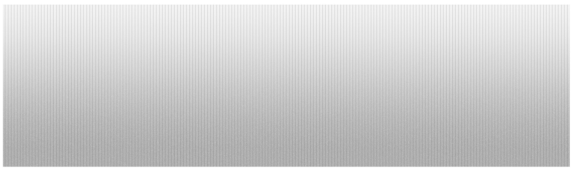


7.4.1

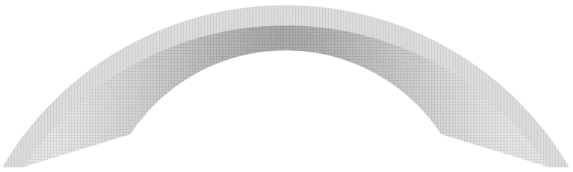


7.4.2

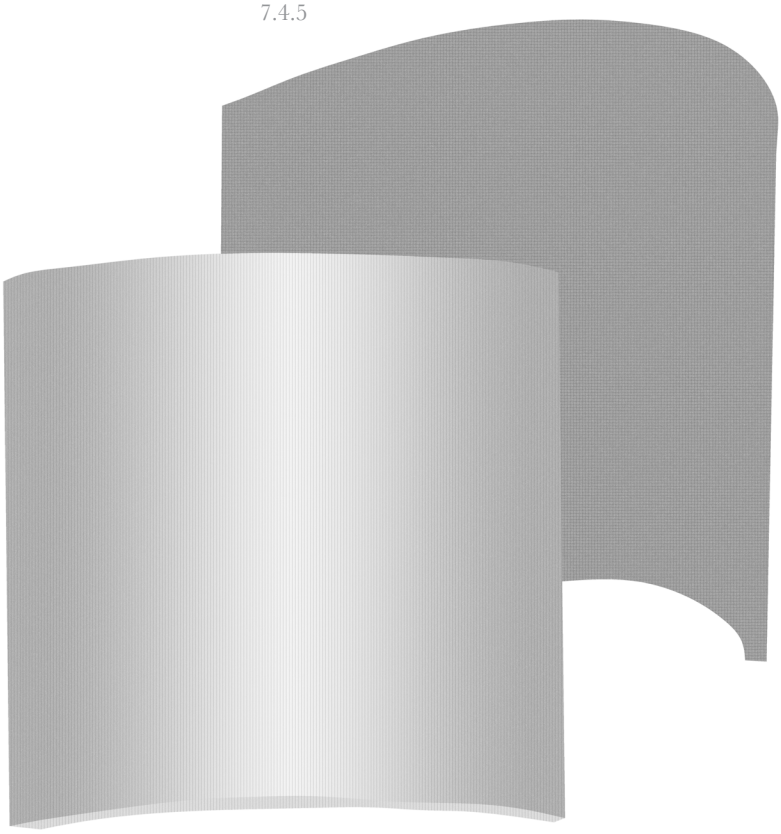
7.4.3



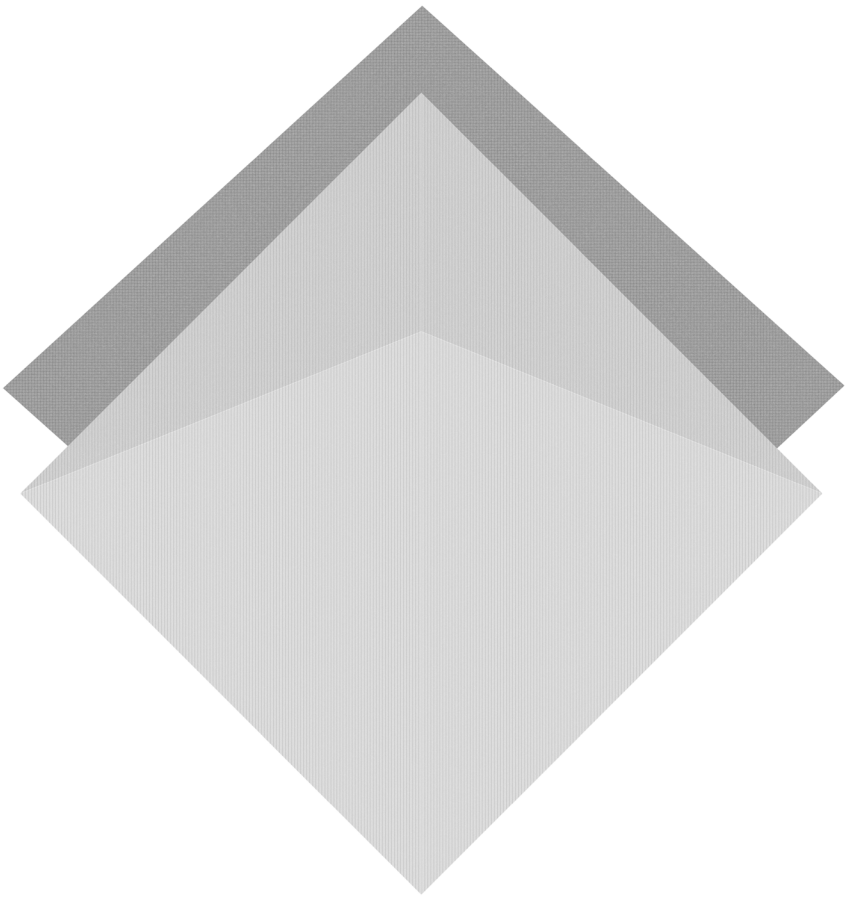
7.4.4



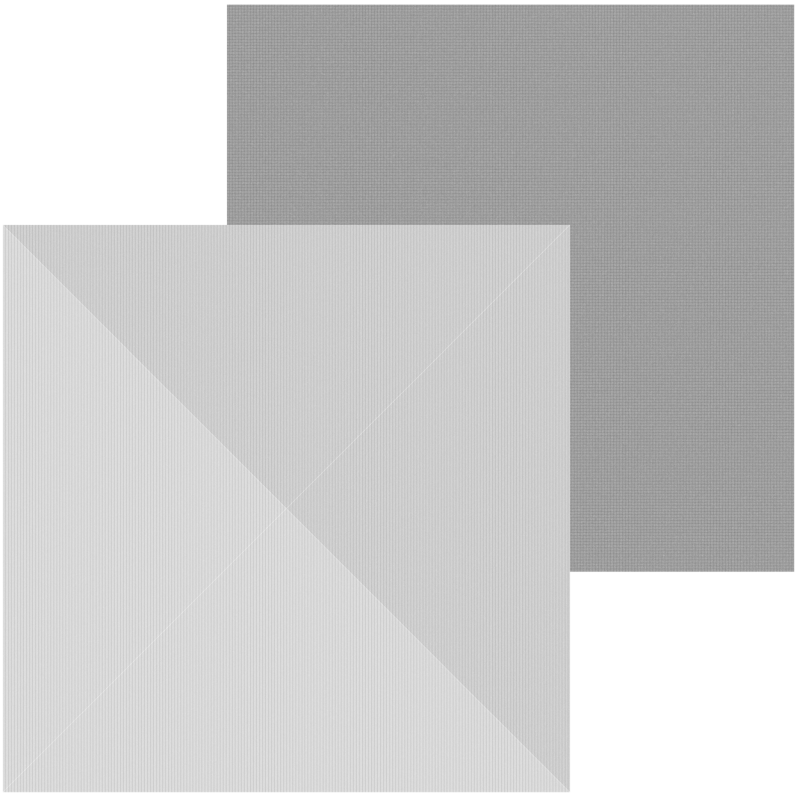
7.4.5



7.4.6

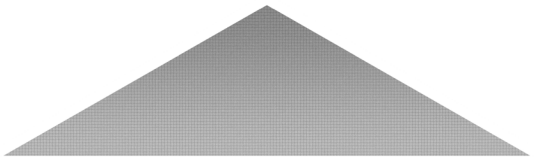


7.5.1

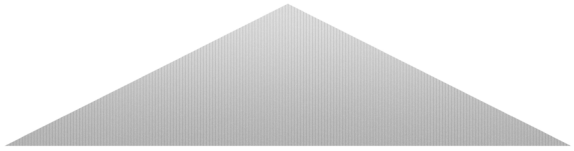


7.5.2

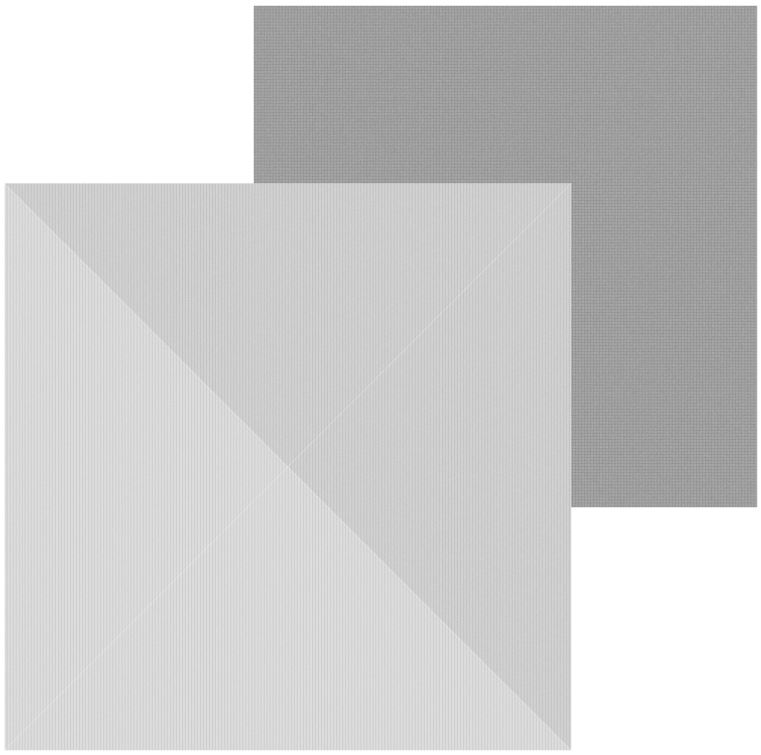
7.1.3



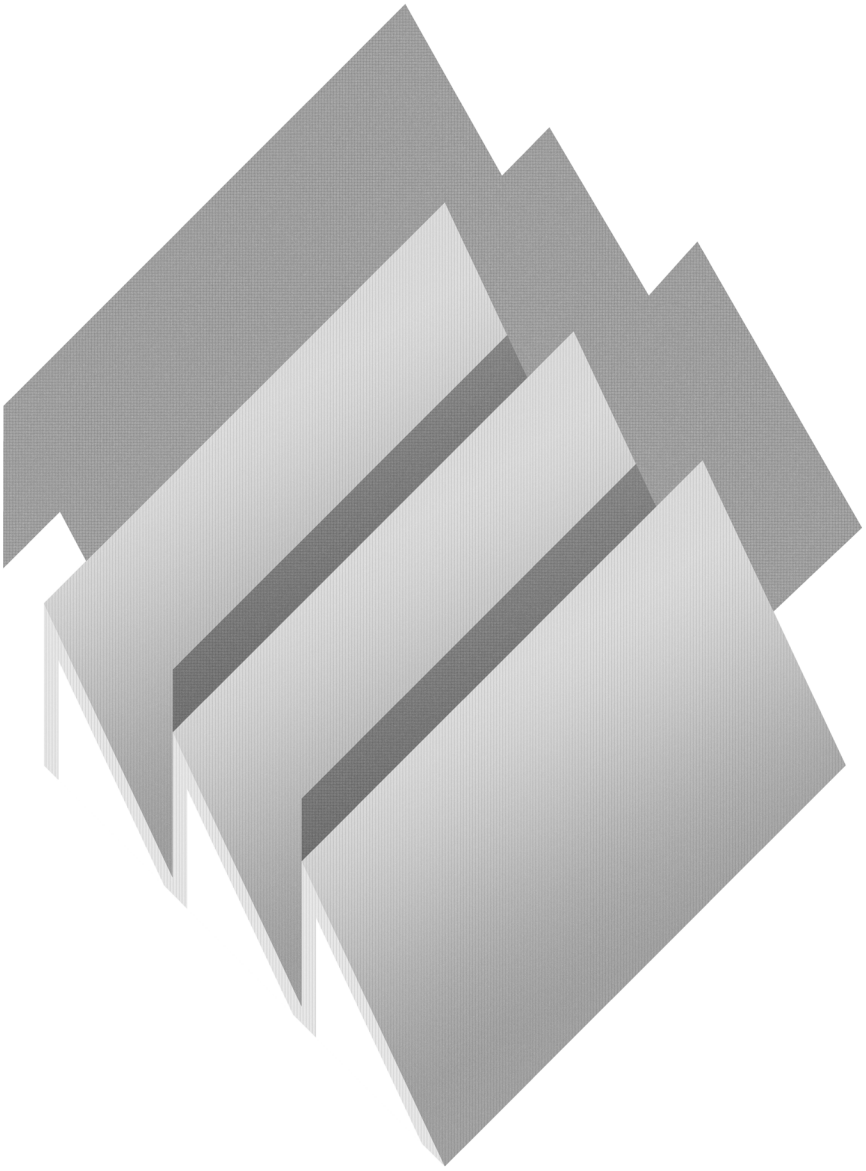
7.5.4



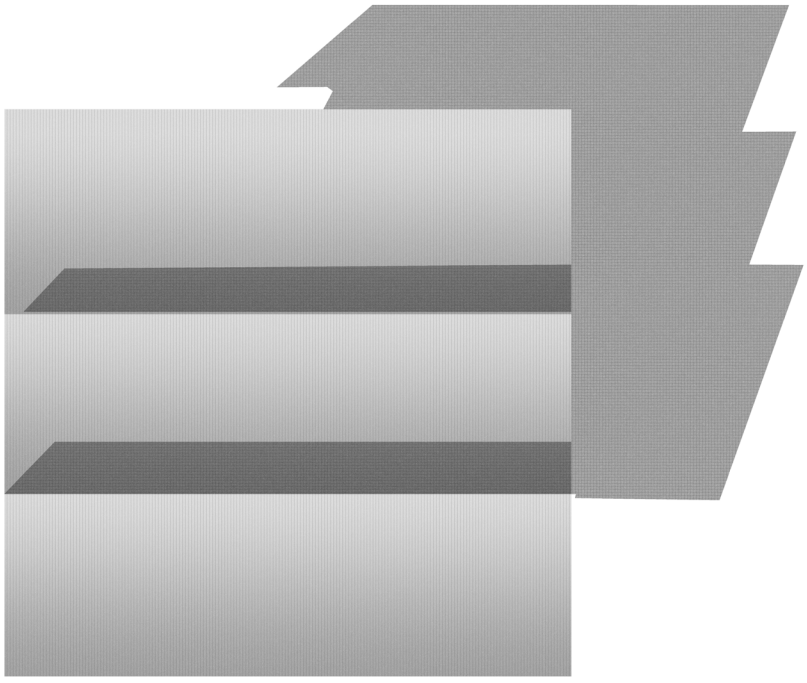
7.5.5



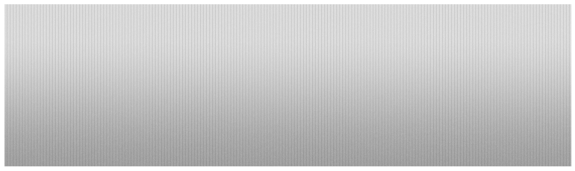
7.5.6



7.6.1



7.6.2





7.6.3

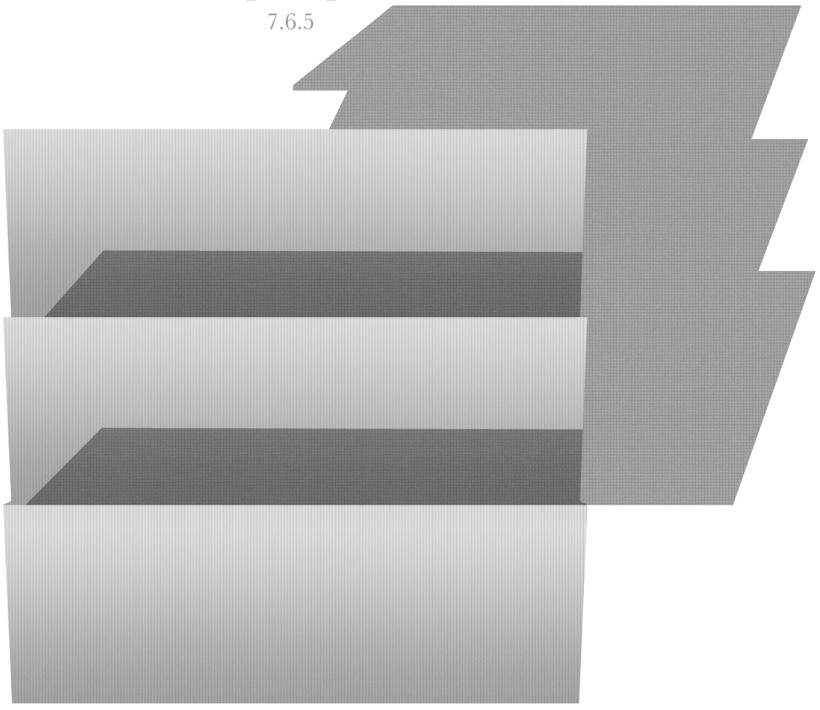


7.6.4

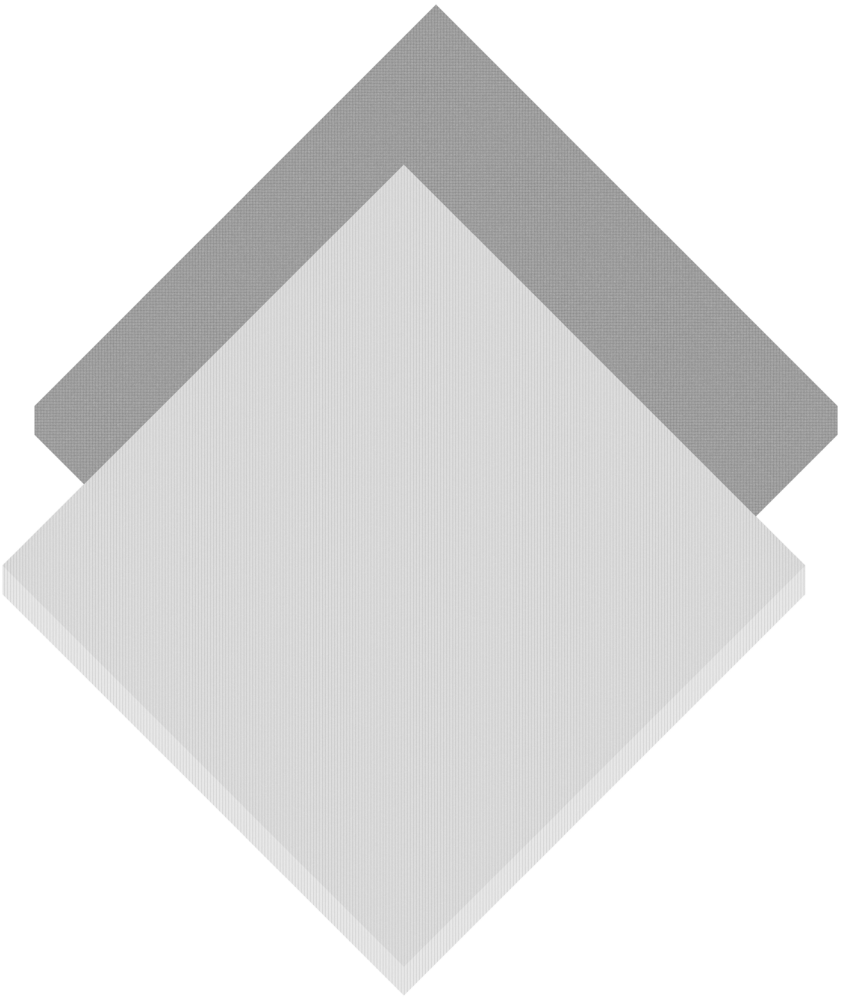




7.6.5



7.6.6



7.7.1



7.7.2





7.7.3

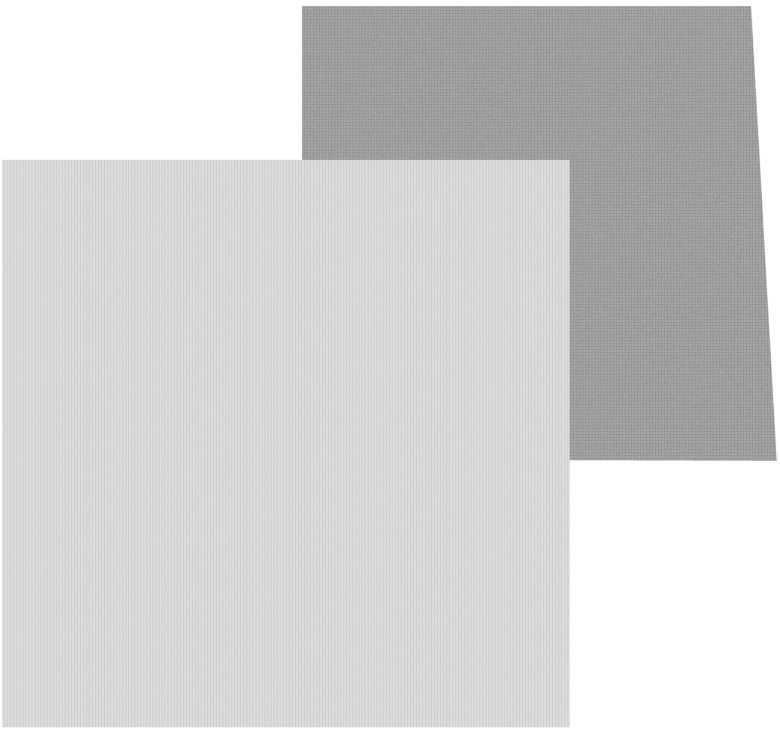


7.7.4

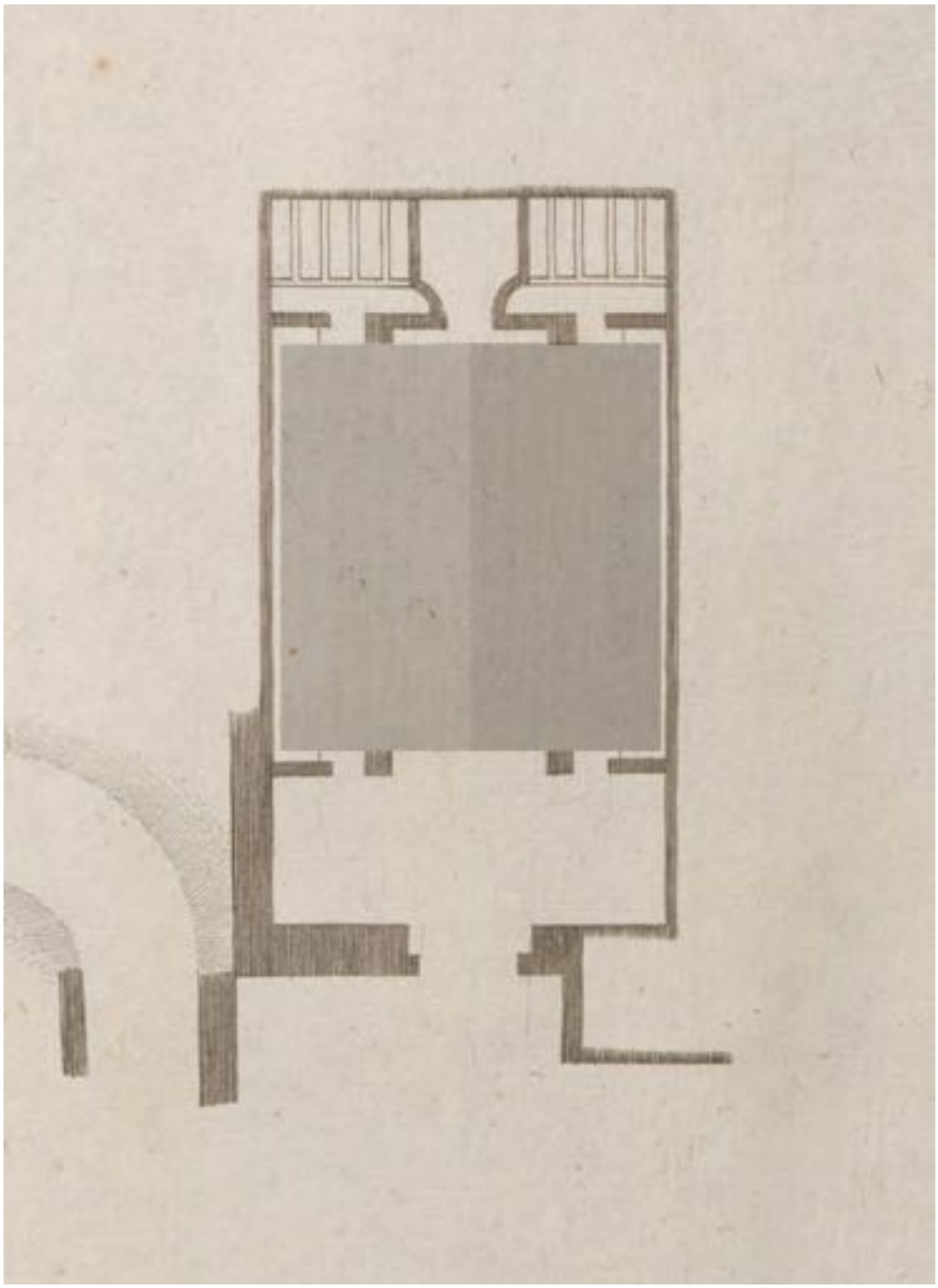




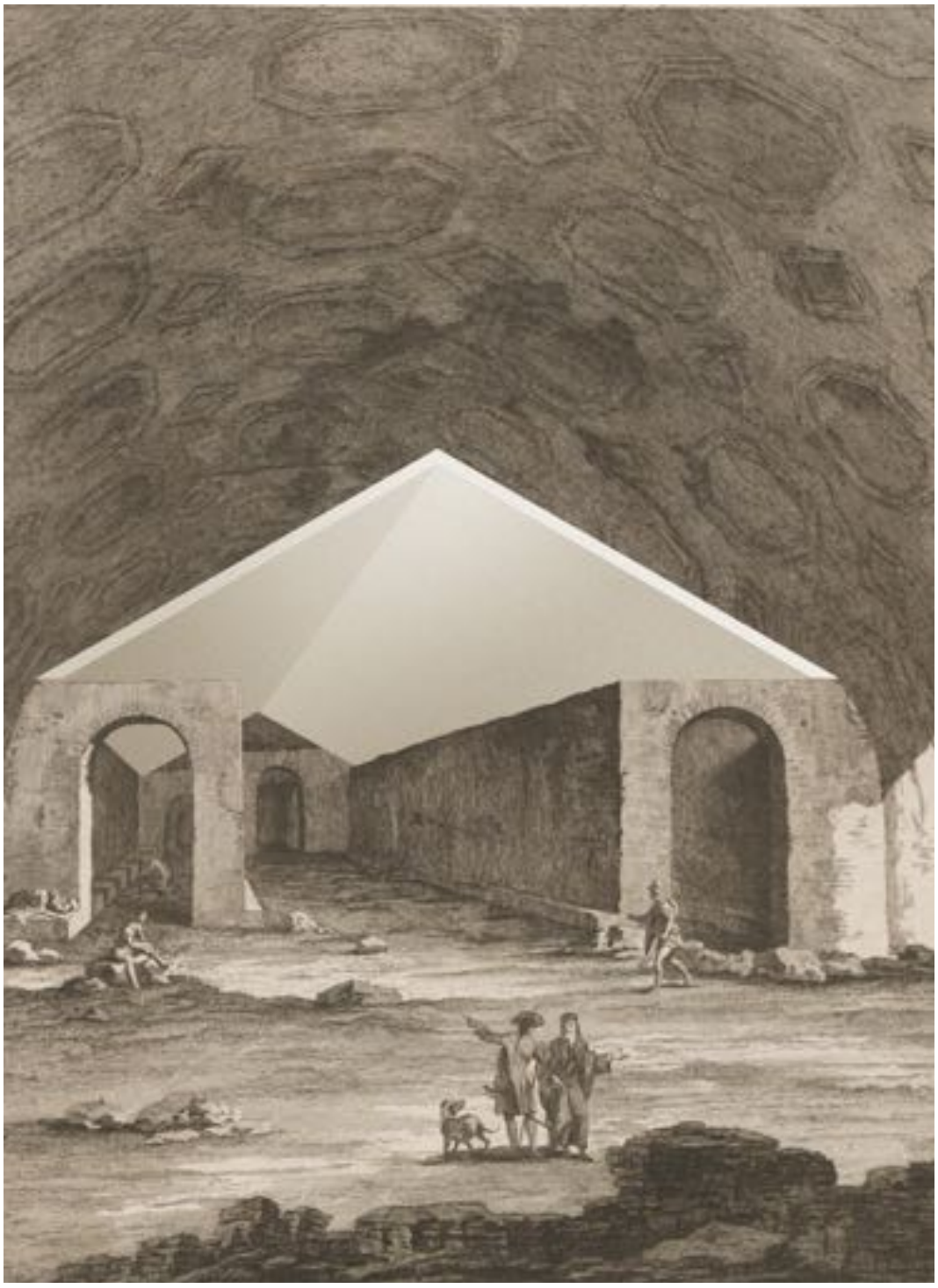
7.7.5



7.7.6



Ruderi archeologici ed elementi archetipali - tetto
Inserimento digitale in *Tav. L* da *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli Cuma e Baja*
Paolo Antonio Paoli, 1768



Ruderi archeologici ed elementi archetipali - tetto
Inserimento digitale in *Tav. XLIX* da *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli Cuma e Baja*
Paolo Antonio Paoli, 1768

Note

2.0 Elementi e necessità dell'archetipo: *la rappresentazione formale dell'architettura*

1 In questi trattati, le abitazioni più piccole mostrano almeno una stanza che comprende una superficie di quattro metri per quattro. Inoltre, nel caso di Le Muet, le tavole di disegno iniziano con la première place, la presentazione di una casa larga quattro metri. Si rivela una stanza di quattro metri per quattro metri per quattro metri e mezzo al primo piano. Da parte sua, Durand si concentra direttamente sullo spazio di quattro metri per quattro, mentre sviluppa la maison à neuf case nel primo volume del suo Précis. In questi esempi teorici, le abitazioni più piccole "*hanno fornito un luogo di circa quattro metri per quattro dove le persone possono incontrarsi*". Questa considerazione è confermata da un'analisi di varie tipologie storiche. L'interesse di questi tipi risiede nella loro stessa natura. Infatti, sono il risultato di un lungo processo di sedimentazione degli usi e delle tecniche per raggiungere la quintessenza delle esigenze abitative locali. Questo processo lascia da parte ogni elemento contingente per mantenere solo l'essenziale, la struttura di base dell'abitazione. Pertanto, la persistenza della stanza di quattro metri per quattro illustra qualcosa di permanente dell'abitazione domestica. Una sala di questo tipo dimostra la polivalenza in ogni aspetto della triade vitruviana. A livello funzionale, può ospitare tutte le funzioni abitative senza alcun cambiamento di spazio. Secondo Kiyoyuki Nishihara , sei funzioni umane di base si svolgono in una casa umana: mangiare - cucinare - fare il bagno - dormire - stare insieme - lavorare. La stanza di quattro metri per quattro sembra essere in grado di ospitare tutti e sei. La designazione standard di tutte le stanze con il termine "camera" nei trattati nazionali rafforza questa idea di polivalenza. Sul piano tecnico, è abbastanza astratto da non impegnarsi nel campo della tecnicità. Il lavoro di Durand è istruttivo a questo proposito. Infatti, il progetto della maison à neuf cases non subisce alcuna variazione, anche se si propongono quattro diverse tecniche di costruzione. Infine, sul piano formale, è sufficientemente concettuale per accogliere qualsiasi tipo di aspetto. Quindi, la permanenza di un tale spazio abitativo archetipico si basa sulla sua capacità di accogliere i cambiamenti a livello funzionale, tecnico o formale. Ledent, G., *Permanence to allow Change. The archetypal room: the persistence of the 4 x 4 room*, Conference paper, The 10th EAAE/ARCC International Conference, 2017, Lisbona, pp. 3-4

2 Ungers, O. M. (1985). *Sieben Variationen des Raumes uber die Sieben Leuchter der Baukunst von John Ruskin*. Stoccarda: Verlag Gerd Hatje, p. 3

3 Cellini, F., Terranova, A., *Nota-scheda su «tipo» e « modello»*, in Quaroni, L. (1977). *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*. Milano: Mazzotta Editore, p.94

4 Quattremére De Quincy, A.C., *Tipo* in Farinati, V., Teyssot, G. (a cura di)(1985). *Dizionario storico di Architettura. Le voci teoriche*. Venezia: Marsilio, p.273

5 Martí Arís, C. (1990). *Le variazioni dell'identità*. Torino: Città Studi Edizioni, p. 126

6 Linazasoro, J.I. (1981). *El proyecto clásico en arquitectura.* Barcellona: Gustavo Gili Editore, p. 7

7 Martí Arís, C., *Op. Cit.*, p. 127

8 Moneo, R. (1986). *Gli elementi della Composizione*, in *J.N.L. Durand, Lezioni di architettura.* Milano: Clup, pp.233-238

9 Martí Arís, C., *Op. Cit.*, p.130.

10 Martí Arís, C., *Op. Cit.*, p. 16.

11 Pedretti, B., *L'atlante ovvero il congedo del trattato*, in Pedretti, B. (a cura di), (2016). *L'atlante dell'architetto*. Milano: Silvana Editoriale, p. 16

12 Martí Arís, C., *Op. Cit.*, p.175.

2.1 Sostruzione, *l'idea del radicamento*

13 "Sostruzione." Enciclopedia Treccani

14 Bachelard, G. (1975). *La poetica dello spazio*. Bari: Edizioni Dedalo, pp. 48-51

15 Gregotti, V., *Introduzione*, in Frampton, K. (1999). *Tettonica e architettura*. Milano: Skira editore, p. 10

16 Venezia, F. (2011). *Che cosa è l'architettura*. Milano: Electa, p. 32

2.2 Piattaforma, *l'idea dell'appoggio*

17 Frampton, K., *Op. Cit.* , p. 23

18 Utzon, J. (1962), *Plataforms and Plateaus. Ideas of a Danish Architect*. In Zodiac, n.10, Edizioni di Comunità,1962, pp. 114-117

2.3 Piedritto, *l'idea del sostegno*

19 Rocca, E. (2008). *Estetica e architettura*. Bologna: il Mulino, p. 88

20 Schopenhauer, A. (2009). *Il mondo come volontà e rappresentazione.* Bari: Editori Laterza, pp. 243-246

2.4 Muro, *l'idea della divisione*

21 Martí Arís, C., *Op. cit.*, p.134

22 Martí Arís, C., *Op. cit.*, pp.135-136.

2.5 Apertura, *l'idea della transizione*

23 "Porta." Enciclopedia Treccani

24 "Finestra." Enciclopedia Treccani

25 Pezzini, A. (2007). *Pensare la soglia. La riflessione di Simon Weil tra filosofia e mistica.* Siena: Cantagalli Editore

2.6 Scala, *l'idea della connessione*

26 Frommel, S (1998). *Sebastiano Serlio architetto.* Milano: Electa.

2.7 Tetto, *l'idea della protezione*

27 Bachelard, G., *Op. Cit.*, pp.45-46

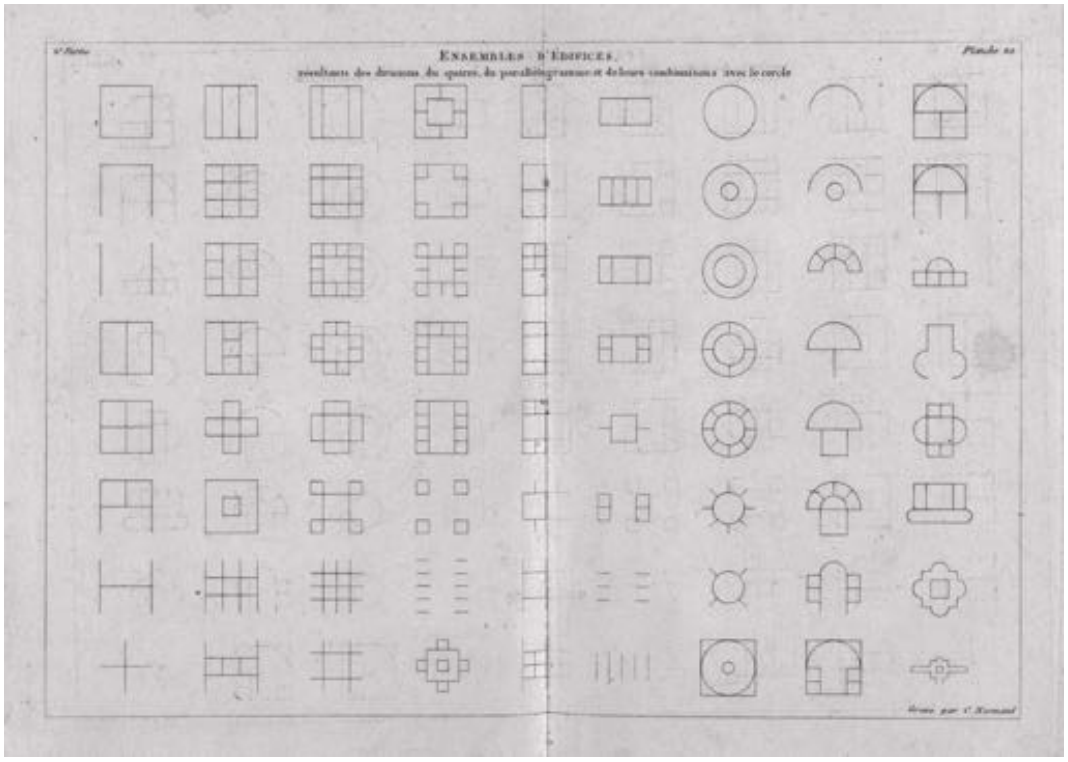
Capitolo 3

3.0

Condizioni e caratteristiche dell'archetipo: *il processo concettuale dell'immanenza*

La questione relativa al contributo che l'idea di *archetipo* può offrire alla valorizzazione dell'architettura in una contemporaneità che, troppo spesso, rifiuta non solo il tema della memoria ma anche quelli della permanenza, della simbolicità, della congruenza tra le parti ed il tutto, rappresenta il nodo concettuale di questa ricerca. Nei precedenti capitoli lo studio ha inteso indagare le questioni filosofiche, storiche e teoriche che si sviluppano a partire dal concetto di "*idea*" confluendo nello studio dell'archetipo e dei suoi derivati concettuali, definiti dall'*ectipo* e dall'*idealtipo*, nonché analizzare il tema dell'"*elemento*" attraverso una riflessione sul tipo in architettura. In questo terzo capitolo si affronta, invece, la problematica della restituzione unitaria, in termini di modello formale, dell'oggetto architettonico. Un modello formale che, seguendo le impostazioni generali adottate nel secondo capitolo, può mostrarsi in una propria autonomia figurativa di carattere ideale (attraverso il progetto di architettura) oppure tramite esempi concreti desunti dalla realtà. Sia in un caso che nell'altro, si proverà a sottolineare la presenza di presupposti archetipali nei modelli ideali e ad individuarne di simili in quelli reali. In tal senso, per il successivo avanzamento dal concetto di *ectipo*, nelle forme grafiche e descrittive illustrate nel precedente capitolo, a quello di *idealtipo*, sviluppato nei paragrafi a seguire, è necessario fare ricorso al quel concetto di "*similitudini strutturali*"elaborato da Carlos Martí Aris nella sua tesi di Dottorato di Ricerca[1] ovvero indagando, innanzitutto, le qualità simboliche esistenti negli elementi; individuando, inoltre, i rapporti tra le singole parti e analizzando, infine, le relazioni tra queste ultime ed il tutto al di fuori di quella prospettiva meccanicistica che pervadeva, ad esempio, il lavoro teorico e compositivo di Jean Nicolas Louis Durand nei suoi *Précis*. Prima di approfondire la questione relativa alle "*similtudini strutturali*", affrontata anche da Rafael Moneo nei suoi scritti teorici[2], è interessante riprendere alcune riflessioni di Vittorio Gregotti, contenute nel libro del 1966 intitolato *Il territorio dell'architettura*, sia sul progetto

architettonico inteso come soddisfazione di un desiderio e sia sui caratteri relazionali insiti nel suo processo costitutivo. "*Dal punto di vista dell'architettura, il progetto è il modo con cui vengono organizzati e fissati, in senso architettonico, gli elementi di un certo problema. Questi sono stati scelti, elaborati ed intenzionati, attraverso al processo della composizione, sino ad istituire fra essi nuove relazioni il cui senso generale appartiene, alla fine, alla cosa architettonica*"[3]. Analizzando i contenuti di quanto scritto da Vittorio Gregotti nel primo paragrafo del suo libro, dedicato al progetto di architettura, emerge chiaramente la prospettiva strutturale che viene attribuita al processo relazionale di parti elementari che, rappresentando specifici problemi, tendono a definire l'unità architettonica: un pensiero strutturale che non riferisce il termine "*elemento*" alla dimensione oggettuale delle singole parti architettoniche, cosi come individuate in questa ricerca al capitolo precedente, bensì alla stregua di "*elementi problematici*" che, proprio attraverso la loro organizzazione relazionale, definiscono il senso della "*cosa architettonica*". Nonostante questa doverosa sottolineatura, non sfugge la parallela attinenza concettuale tra la riflessione di Vittorio Gregotti sugli "elementi problematici" e l'individuazione dei sette "*elementi ectipici*"- *sostruzione, piattaforma, muro, apertura, piedritto, scala, tetto* - che rappresentano altrettante necessità contingenti dell'architettura - *radicamento, appoggio, divisione, transizione, sostegno, connessione, protezione* - soddisfatte dai suddetti elementi. Una soddisfazione che, secondo Gregotti,[4] contempla una "*grande distanza*" dal desiderio originario o dalla necessità da cui essa è generata e che può venire colmata, esclusivamente, dal processo grafico che attiene al progetto d'architettura: "*Purtuttavia non possiamo dimenticare che il progetto architettonico non è architettura, ma solo un insieme di simboli coi quali noi cerchiamo di fissare e comunicare la nostra intenzione architettonica; pianta, sezioni, prospetti, dettagli, prospettive sono altrettante notazioni convenzionali, astrazioni per parti non autonome di un'immagine che cerchiamo di formare attraverso al progetto. Esse possono per altra via assurgere ad una autonomia figurativa* […]"[5]. Parafrasando Vittorio Gregotti, gli elementi architettonici cosiddetti *ectipici* rappresentano, in questo studio, quelle parti elementari che, seppur dipendenti tra di loro, possiedono una propria autonomia figurativa di carattere archetipale. Singole figuratività, espresse dalle specifiche necessità che esse stesse soddisfano, in grado di esistere collettivamente solo in un sistema unitario rappresentato dal progetto di architettura o da un modello architettonico. In questa formulazione ritroviamo le condizioni di esistenza dell'*ectipo*, inteso come "*tipo metaforico*", e quello dell'*idealtipo*, visto come "*modello figurativo*", espressione di desiderio e simbolicità autonomo rispetto all'architettura costruita. In tal senso, è utile sottolineare che il primo processo progettuale per la definizione di una nuova "*cosa architettonica*" viene inteso dal progettista e teorico piemontese sia in



Prècis des leçons d'architecture
Jean-Nicolas-Louis Durand, 1802-1805

senso fenomenologico che strutturalista[6]: da una parte, come dimensione attiva della percezione in quanto apertura primordiale al mondo della vita attraverso la soddisfazione di un desiderio; dall'altra parte, viceversa, come individuazione di configurazioni astratte costanti, regole di formazione e trasformazione di pochi e semplici elementi di base[7] individuati secondo categorie del pensiero del tutto pertinenti all' impostazione teorica di questo studio. Per maggior chiarezza, come scrivono César Eligio Triana e Hernando Verdugo Reyes, "*Tornando a Gregotti* […], *egli afferma che per fare un progetto si deve definire un problema e individuare i suoi elementi, ma cosa sono questi e come si ottengono nuove relazioni? Quando si parla di nuove relazioni sostiene che c'è un processo di trasformazione di qualcosa di preesistente, qualcosa che è comune a molte architetture*"[8]. Tale interrogativo sugli aspetti relazionali chiama in causa ancora la riflessione di Carlos Martí Aris non tanto attraverso la questione concettuale del tipo, così come esposto nel precedente capitolo, bensì tramite la propositività ideale che il tipo stesso innesca nella definizione del senso profondo, ancestrale, del progetto d'architettura, inteso come insieme di relazioni in una "*struttura aperta*", capace di confrontarsi anche con quel "*qualcosa di preesistente*" che, in questa ricerca, è individuato nell'idea archetipale. Non solo. Come descritto nel precedente capitolo la questione del tipo assume in Rafael Moneo una caratterizzazione formale meno astratta e concettuale di quella proposta da Carlos Martí Aris individuando di fatto la specificità tipologica sia di un elemento e sia di un'architettura proprio all'interno della sua configurazione formale e linguistica. "*Nominare l'opera d'architettura, darle un nome, costringe per la natura stessa del linguaggio alla tipizzazione. L'identificazione di un elemento di architettura come la "colonna", o di un edificio come il "tribunale" implica l'esistenza di un'intera categoria di oggetti simili e con caratteri comuni: ciò significa che anche il linguaggio riconosce implicitamente il concetto di tipo* […] *il concetto di tipo si basa fondamentalmente sulla possibilità di raggruppare gli oggetti servendosi di similitudini strutturali ad essi intrinseche*"[9]. La sottolineatura dell'architetto spagnolo propone, di fatto, un'interessante punto di unione tra il concetto di tipo e quello di modello o, dal punto di vista di questa ricerca, tra quella di *ectipo* e *idealtipo*. Innanzitutto nella omologazione di catalogazione tipologica da attribuire sia al singolo elemento, la "colonna", e sia a quella dell'oggetto architettonico ovvero il "tribunale" e, inoltre, nella possibilità di pensare per gruppi istituendo un rapporto tassonomico non solo tra i singoli elementi ma anche tra i diversi modelli che, a partire dagli elementi, si configurano. L'omologazione tra il tipo ed il modello proposta da Rafael Moneo, ma non condivisa da Carlos Martí Aris[10], risulta interessante perchè individua una parallela possibilità di ricerca delle "*similitudini strutturali*" sia nell'elemento e sia nel tutto. Una possibilità di grande

interesse soprattutto nel processo ideativo, quindi nel progetto, piuttosto che in quello realizzativo, ovvero nel costruito, in piena coerenza con quanto sostenuto da Vittorio Gregotti circa la possibilità di organizzare e fissare, innanzitutto, gli elementi e, successivamente, attraverso un processo compositivo, istituire tra loro nuove relazioni capaci di condurre ad una "cosa architettonica" che assume, essendo disegnata, una sua specifica autonomia figurativa. Tale peculiarità del rapporto tra tipo e modello, sancita anche dalle riflessioni di Vittorio Gregotti, potrebbe essere letta come un superamento delle perplessità poste da Carlos Martí Aris allorquando individua nella tesi di Rafel Moneo un ostacolo alla comprensione del tipo nella sua attitudine e propensione strutturale[11]. Le stesse riflessioni di Rafael Moneo aiutano a chiarire il suo concetto di "*similitudine strutturale*" nella dicotomia tra tipo e modello: "*Nel processo di progettazione si manipolano gli elementi di una tipologia -gli elementi di una struttura formale- rispetto ad una situazione concreta e precisa che caratterizza l'opera come unica e singolare. Ma cos'è una struttura formale?* […] *in primo luogo potremmo richiamare i termini proposti dalla teoria della Gestalt parlando di centralità e linearità, di gruppi e di reticoli. Le opere d'architettura che costituiscono nel loro insieme un tipo, sono conseguenza tanto della realtà di cui sono al servizio come dei principi geometrici che danno loro struttura formale, cercando di caratterizzare la forma con concetti geometrici precisi*"[12]. Il richiamo di Rafael Moneo alla teoria della *Gestalt* attraverso i concetti di centralità, linearità, gruppi e reticoli fornisce un utile supporto teorico alla scelta di individuare una griglia composta da nove quadrati, cosi come descritto nel primo paragrafo del secondo capitolo di questa ricerca, basata sulla "*Maison a neuf cases*" di Jean Nicolas Louis Durand: un reticolo ortogonale che oltre ad assumere le caratteristiche di centralità e linearità si rende disponibile, al contempo, di accogliere gruppi di elementi secondo logiche aggregative diverse da quelle tradizionali. Logiche compositive controllate dalla presenza di una griglia astratta che sottende ed inviluppa, tanto sul piano orizzontale che su quello verticale, la composizione unitaria, olistica, in senso contemporaneo e non classico, tra le parti ed il tutto. L'esplicito riferimento al concetto di unità e singolarità per quel concerne una struttura formale composta da elementi tipologici dotati di una loro anima geometrica, similarmente ai disegni prospettici di Sebastiano Serlio o di Jean Du Breuil visti come prodromici *ectipi* a carattere architettonico, rafforza anche il concetto di autonomia figurativa per le "*cose architettoniche*" così come postulato da Vittorio Gregotti. Autonomia e unità sono infatti temi ricorrenti nella storia delle idee, soprattutto nella storia del processo costitutivo inerente al progetto di architettura. "*Se ci fosse dato di realizzare l'unità in ogni senso nei nostri lavori, non ci sarebbe bisogno di prendere in considerazione né il dividere né il collegare; ogni lavoro in cui*

la compiutezza sia il dato più evidente in genere non presenta difficoltà a collegarsi "con il resto", semplicemente porta con sé tutto ciò che è essenziale o, in ogni caso, stabilisce una relazione positiva con ciò che è essenziale, senza per questo rinunciare alla propria autonomia e senza confondersi con il resto"[13]. Queste riflessioni di Heinrich Tessenow, scritte nel suo libro del 1916 *Hausbau und dergleichen* (tradotto letteralmente in *Costruzione di case e simili* poi trasformato in *Osservazioni elementari sul costruire* nel libro curato da Giorgio Grassi), rappresentano un'ulteriore prova non solo dello stretto rapporto che regola, attraverso l'essenzialità, il collegamento delle singole ed autonome parti con l'unità rappresentata dal tutto ma anche dell'indivisibilità di quest'ultimo. Il breve inciso dubitativo posto da Heinrich Tessenow all'inizio del periodo, ovvero il "*Se ci fosse dato di realizzare l'unità*", consente di collocare l'affermazione stessa in una dimensione ideale che sfugge dalla realtà al contorno e, quindi, di ritenerla maggiormente compatibile con l'idea progettuale piuttosto che con la pratica del costruire. Ancora una volta il dato riferito all'essenzialità, e all'idealità dei singoli elementi che concorrono a configurare una unità autonoma, ripropone l'importanza del nodo concettuale esistente attorno al rapporto intercorrente tra tipo e modello, tra *ectipo* e *idealtipo*, nella loro possibilità di dipendere l'uno dall'altro attraverso il concetto di collegamento delle parti tra loro e delle parti con il tutto. Non manca, nella riflessione di Heinrich Tessenow, una condizione di atemporalità per la quale le sue affermazioni oltre ad essere contemporanee del proprio tempo, lo sono anche per il nostro: "*In ogni caso per noi oggi il collegare assume un'importanza particolare; ci capita molto più spesso di creare cose molto particolari e che si staccano dalle altre piuttosto che cose tendenti all'unità; spesso mettiamo vicine cose fra loro incompatibili o creiamo cose disarmoniche; può darsi che tutto vada bene; può darsi che l'incompatibilità reciproca delle nostre cose corrisponda alla situazione attuale sia per quanto riguarda la forma che per quanto riguarda la funzione; soltanto che dobbiamo quanto meno chiederci se per caso non facciamo tutto questo contro la nostra stessa volontà o a dispetto di una soluzione migliore*"[14]. La riflessione dell'architetto tedesco, al di là della conclamata attualità, è tutta collocata all'interno di un orizzonte ideale che, nel rifiutare incompatibilità e disarmonia, è alla ricerca di una soluzione ottimale attraverso il "*collegare*" che, oltre ad essere un sinonimo di relazionare, esplicita una tensione verso l'unione tra due o più parti capaci, alla fine, di trovare un equilibrio basato su una connessione concorde ed unitaria. Un'unitarietà in grado di manifestarsi non solo attraverso modelli architettonici basati sulle caratteristiche classiche della bellezza ovvero dalle categorie di ordine, simmetria, ricorrenza e ritmicità così come emerge, ad esempio, dai sobri progetti di Heinrich Tessenow, ma anche e soprattutto in tanti *exempla* architettonici del Moderno tramite nuove categorie progettuali

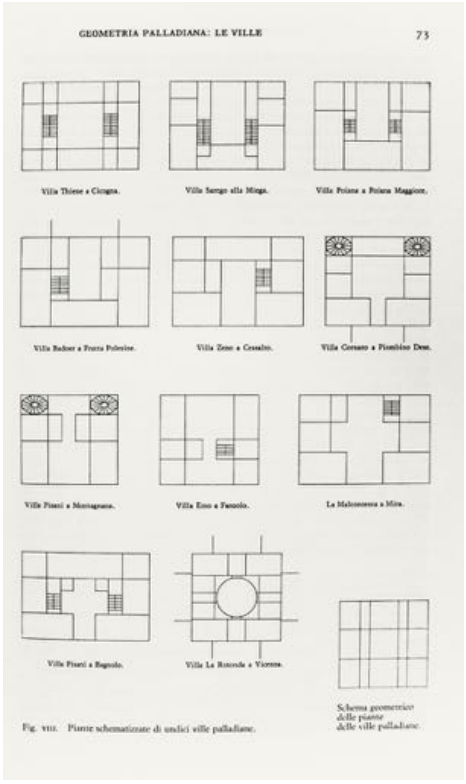




Hausbau und Dergleichen
Heinrich Tessenow, 1916

basate sui concetti di slittamento, rotazione, traslazione, sovrapposizione, sottrazione e addizione. A tal proposito, come scrive Carlos Martí Aris, "[…] *al carattere monolitico dell'architettura tradizionale si contrappone la dimensione analitica, scomponibile, di quella moderna, in cui il progetto risulta dalla sovrapposizione e dal reciproco coordinamento dei diversi sottosistemi*"[15]. Per chiarire tale affermazione, nel paragrafo intitolato *Monolitico* versus *scomponibile* del suo celebre libro *Le variazioni dell'Identità*, il teorico spagnolo si riferisce, da una parte, alle *masía*, classiche case coloniche della Catalogna, e, dall'altra parte, agli esperimenti di case mono familiari con muri portanti progettate da Le Corbusier. Mentre nelle prime la struttura tripartita dei muri portanti identifica e fissa anche le funzioni domestiche, determinando quella che l'architetto francese denominava il *Plan Paralysé*, nelle seconde i muri portanti non bloccano, sui diversi livelli, le configurazioni planimetriche consentendo, di contro, una disposizione libera delle funzioni dettata dai principi compositivi dei "cinque punti" dell'architettura moderna: *" Le Corbusier intende soprattutto liberarsi dalla costrizione a ripetere la pianta dell'edificio ad ogni piano. La sua ricerca si orienta verso l'introduzione di nuove soluzioni formali che non risultino prefissate dalla pura scelta di uno dei sottosistemi*"[16]. La rottura apportata dal Movimento Moderno nei confronti della rigidità dei sistemi tipologici tradizionali trova un punto di incontro con un'analoga rivoluzione nei confronti della tradizione più antica. Come scrive Rudolf Wittkower, nel suo libro intitolato *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo* (Parte terza, *Principi dell'architettura palladiana*, paragrafo 2. *Geometria palladiana: le ville*) "*Gli architetti rinascimentali hanno sempre riguardato alla simmetria come a un requisito teorico della progettazione. Ma raramente nella pratica questa teoria veniva applicata. Un confronto tra una pianta palladiana e un tipico edificio rinascimentale […] rivela immediatamente la sua rottura più completa con la tradizione più antica.*"[17] Wittkower attribuisce questa rottura con il passato all'uso di uno schema geometrico fondamentale, la griglia, sulla quale sperimentava combinazioni compositive alternative in relazione alle diverse necessità dei committenti. "*Quali erano le intenzioni del Palladio mentre sperimentava incessantemente con i medesimi elementi? Una volta trovato lo schema geometrico di base per risolvere il problema «villa», lo adottò più chiaramente e semplicemente possibile alle esigenze particolari di ciascun incarico. Doveva conciliare il compito particolare che aveva di fronte con il «vero necessario» [..] che è definito ed immutabile. La chiave geometrica è, più inconsciamente che consciamente, percettibile a chiunque visiti le ville palladiane, ed essa appunto conferisce a questi edifici la loro persuasiva validità*"[18]. Il disegno delle piante schematizzate di undici ville palladiane presenti nel libro di Rudolf Wittkover testimoniano la dote trascendentale della griglia nella sua capacità organizzativa di sottosistemi tipologici capaci di soddisfare le molteplici necessità dell'abitare lo spazio domestico. Se per



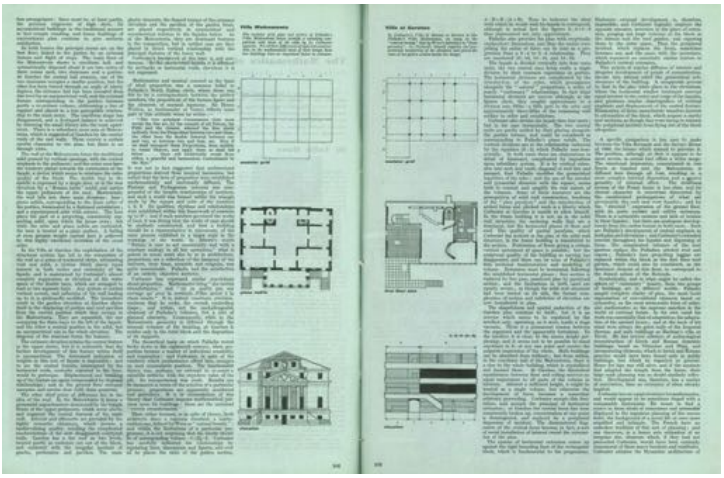


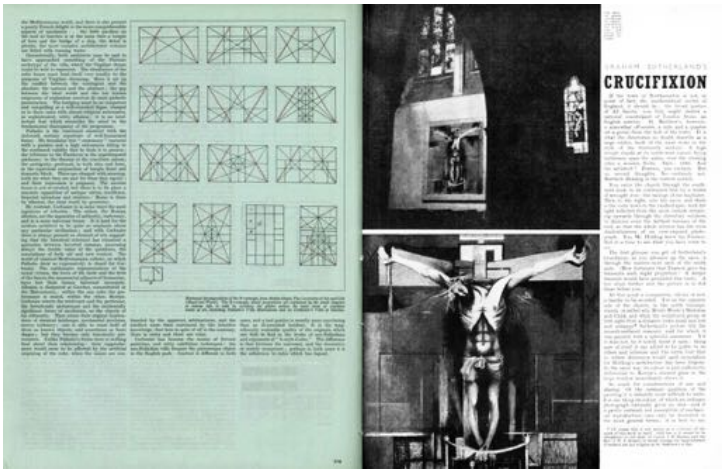
Principi architettonici nell'età dell'umanesimo
Rudolf Wittkower, 1949

Palladio, come accade ne "*La Rotonda*", il sistema compositivo era fissato dentro regole universali definite dalla simmetria, dall'ordine, dalla proporzione tra le parti ed il tutto, viceversa, nel progetto moderno, come scrive ancora Carlos Martí Aris, "*Le componenti vengono separate ed astratte; in seguito, ciò che è stato scomposto deve essere ricomposto: E il risultato di questa ricomposizione non sarà l'oggetto monolitico, l'amalgama inestricabile. Le componenti non si fonderanno in una miscela magmatica, ma si ricomporranno in un complesso più articolato in cui sarà possibile individuare il carattere analitico del procedimento*"[19]. A integrazione di quanto affermato il teorico spagnolo ripropone l'analisi comparata, elaborata da Colin Rowe, sulla "*Villa Stein*" a Garches di Le Corbusier e su "*La Malcontenta*" di Andrea Palladio, ove, tra i due edifici, è possibile riscontrare un evidente parallelismo diagrammatico che evidenzia la somiglianza in pianta delle griglie astratte che sottendono le disposizioni planimetriche dei diversi elementi partecipanti alla configurazione dei rispettivi ambiti interni o dei linguaggi esterni: zoccoli basamentali monumentali o semplici piattaforme d'appoggio, muri continui o segmenti murari, colonne o pilotis, scale o rampe, finestre classiche o finestre a nastro, tetti piani o a falde inclinate. Nella analisi di Colin Rowe, però, non vi è traccia di un ragionamento di carattere tipologico: il confronto avviene su di un livello maggiormente astratto ovvero su quello della struttura formale che si genera a partire dalle griglie geometriche che egli stesso individua e traccia al lato delle piante dei due edifici. Come scrive Anthony Vidler, nel suo *Storie dell'immediato presente*, "*Rifiutando la trappola di Arcadia e il terreno mobile della bellezza consueta, Rowe si dedicò a un* "*più preciso confronto" tra la palladiana Villa Foscari (la Malcontenta) e la dimora progettata da Le Corbusier per M. de Monzie a Garches - un confronto basato sulle rispettive strutture geometriche e proporzionali: il fondamento della bellezza* "*naturale" dell'architettura* […] *Rowe sviluppa quel che definisce* "*un paragone diagrammatico", per portare alla luce* "*i rapporti fondamentali" tra Garches e la Malcontenta (in entrambe afferma* "*il sistema è fortemente simile")"*[20]. Lo studio di Colin Rowe merita un approfondimento sia in relazione a ricerche precedenti alla sua analisi comparata e sia a quelle susseguenti che verranno elaborate in seno alla cultura progettuale americana tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso ovvero, da una parte, le analisi di Rudolf Wittkower sulla geometria delle ville palladiane e, dall'altra, le articolazioni diagrammatiche, bidimensionali e tridimensionali, di John Heiduk e Peter Eisenman o di altri insegnanti della Cooper Union di Manhattan a New York, come Robert Slutzky, Sean Sculley e Fred Trevisano, impegnati in esercitazioni didattiche sul tema della Nine Square Grid tra il 1971 ed il 1972.

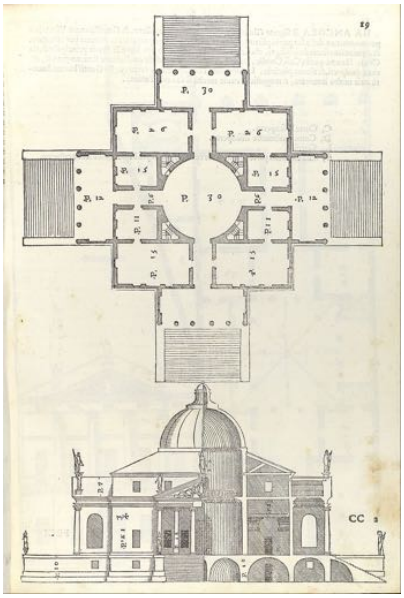
Rudolf Wittkower, maestro di Colin Rowe, come già sottolineato precedentemente, è il primo storico novecentesco ad introdurre lo studio dell'architettura rinascimentale,

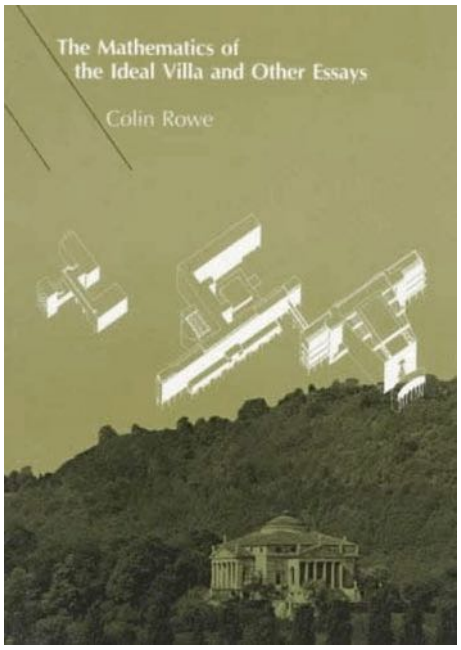


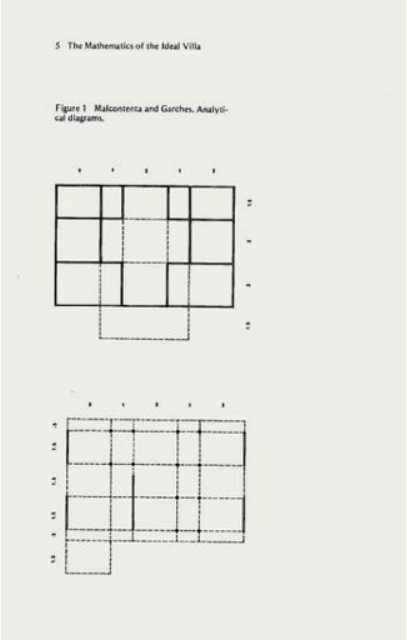




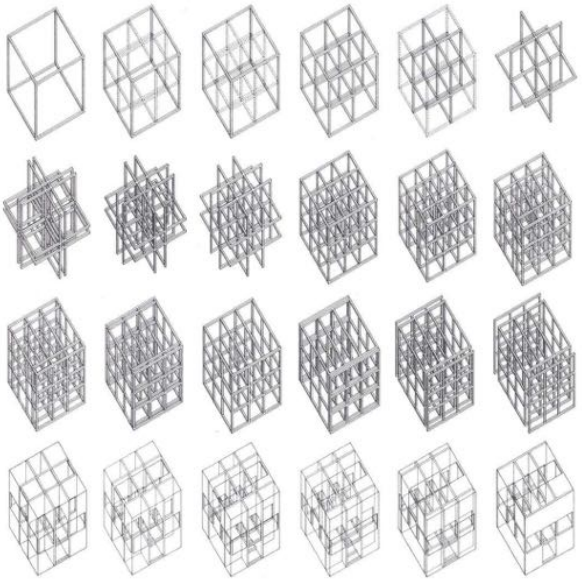
The Mathematics of the Ideal Villa. Palladio and Le Corbusier compared in *Architectural Review, March 1947*
Colin Rowe, 1947

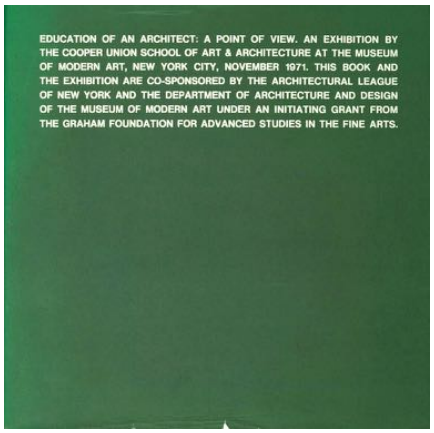


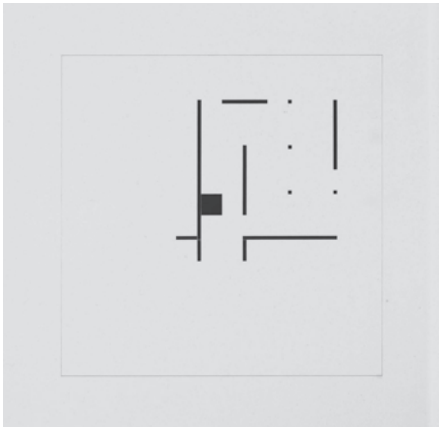




dalla destra in alto alla destra in basso
La rotonda - Andrea Palladio; *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* - Colin Rowe, 1976



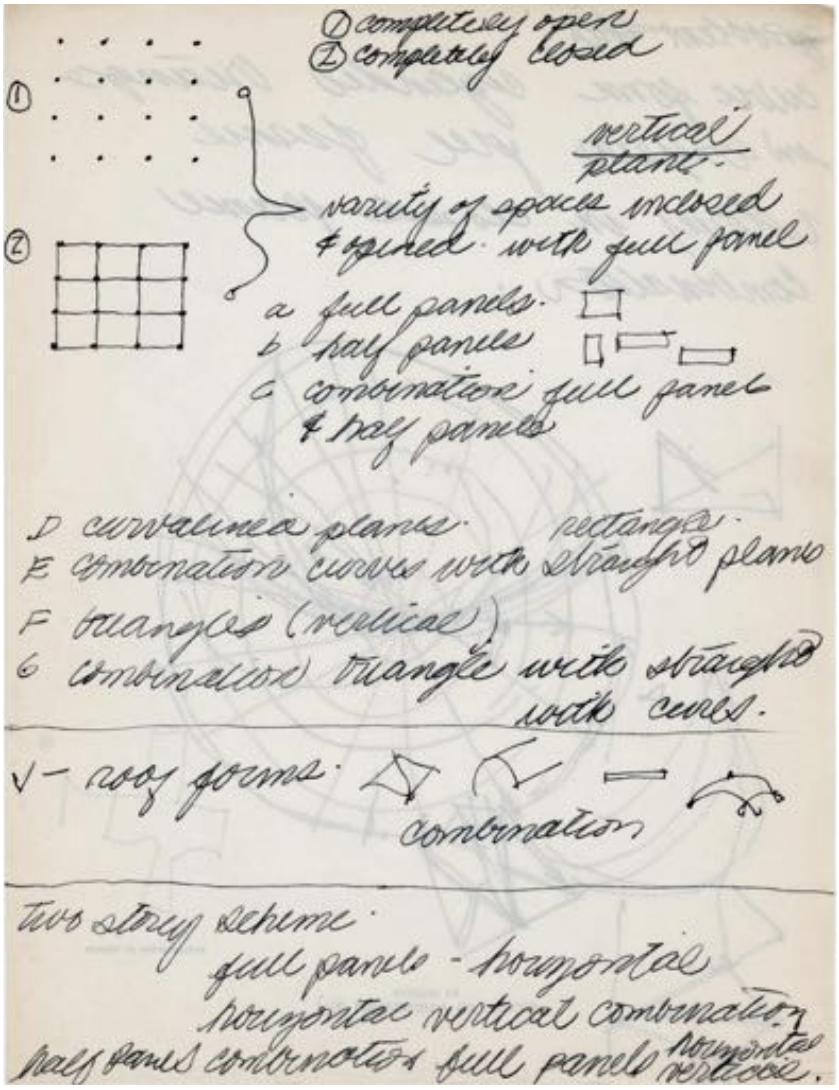






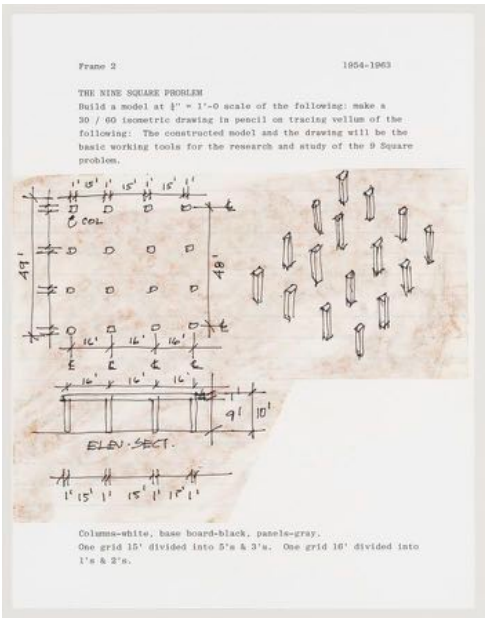
dalla destra in alto a fondo pagina
House II Diagrams - Peter Eisenman; *Catalogo della mostra Education of an Architect: a point of view* - The Cooper Union School of Art and Architecture, 1971; *The nine square probem. Progetto di tesi* - Robert Slutzky; *House IV Diagrams* - Peter Eisenman

le ville palladiane, attraverso l'uso di piante schematizzate e schemi geometrici delle stesse. Infatti, i suoi disegni filiformi relativi alle piante schematizzate di undici ville palladiane sono completate, nella parte destra inferiore della tavola, da uno schema quadrato suddiviso in nove quadrati. Indubbiamente quest'ultimo schema è una sintesi concettuale che Rudolf Wittkower propone in assenza di un modello tipologico desunto dalla realtà e che assume la sostanza di una rappresentazione ideale in grado di predisporre la componente intellegibile dell'idea archetipale alla sua realizzazione reale e sensibile attraverso un preciso ordine geometrico. *"Gli architetti rinascimentali hanno sempre riguardato alla simmetria come a un requisito teoretico della progettazione, e troviamo piante già rigidamente simmetriche in Filarete, in Francesco di Giorgio e in Giuliano da Sangallo […] la sistematicità planimetrica divenne l'elemento caratteristico dei palazzi e delle ville palladiane. A Cricoli, Trissino aveva anticipato le piante di Palladio; ogni realizzazione palladiana posteriore non è che uno sviluppo di questo archetipo"*[21]. Sono questi gli studi di Rudolf Wittkower che consentono al suo allievo Colin Rowe di proporre l'analisi diagrammatica comparata tra "*La Malcontenta*" e la "*Villa Stein*" a Garches. Non solo. Quando, nel 1972, Colin Rowe scriverà l'introduzione ai Five Architects - Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier - a proposito di Peter Eisenman e John Heiduk scriverà che *" Eisenman sembra aver ricevuto una rivelazione a Como; Hejduk sembra desiderare affiliarsi alla sintetica e cubista Parigi e alla Mosca costruttivista*"[22]. Rivelazioni e affiliazioni, queste ultime, basate sostanzialmente su una moderna sintassi di punti, linee, superfici e volumi che si configura sia attraverso la tradizionale adozione di griglie bidimensionali e tridimensionali ortogonali e sia tramite le loro innovative amplificazioni geometriche. Una sintassi di natura pedagogica elaborata cioè per indirizzare gli studenti della University of Texas, dove insegnavano John Heiduk e lo stesso Colin Rowe, ad elaborare nuove relazioni spaziali attraverso elementi primari quali pilasti e muri che, in pianta, erano rappresentati da punti e linee ancorati su una griglia quadrata di tre campate per tre, proposta programmaticamente come *The nine square problem*. L'esplorazione di nuove relazioni spaziali da elaborare attraverso l'uso di elementi architettonici primari come il pilastro ed il muro al di fuori dei consueti rapporti di funzione e forma nonché di tecnica costruttiva e forma conducono gli stessi esercizi progettuali a trattare l'architettura e i suoi principi alla stregua di una disciplina autonoma. *"Nel tipico esercizio del problema della griglia a nove quadrati, agli studenti veniva data una gabbia preesistente a nove quadrati all'interno della quale potevano essere aggiunti e disposti altri elementi architettonici. Il problema si basava su due nozioni di elementi a priori. Il primo era la cornice che forniva il contesto per le successive operazioni architettoniche. Il secondo erano gli elementi che potevano essere aggiunti alla cornice; i loro attributi*



The nine square problem
John Hejduk, 1963-1985

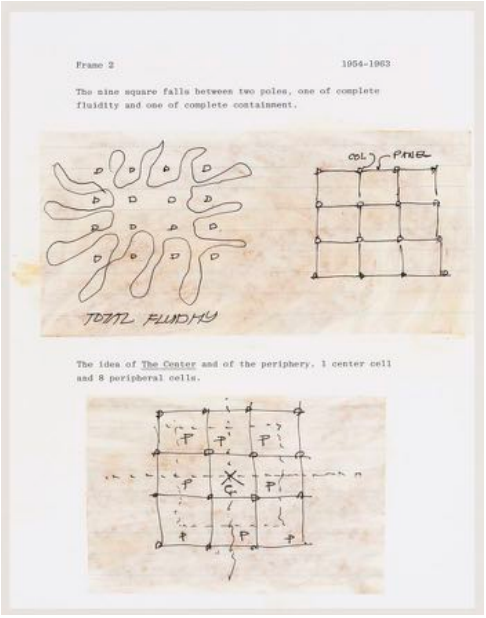
definiti nelle regole del programma di progetto. I termini precisi dell'esercizio assicuravano un linguaggio architettonico astratto basato sulla dialettica tra la gabbia/telaio e gli altri elementi aggiuntivi, dando priorità al rapporto sintattico tra i pilastri della gabbia (come "punti" in pianta) e le pareti (come "linee"/ "piani"). I problemi tendevano anche ad enfatizzare la validità di fondo del diagramma in pianta come strumento per prendere decisioni progettuali sequenziali, dato che la griglia a nove quadrati era la griglia neutra su cui venivano esplorate le elaborazioni. La trasformazione del semplice ordine geometrico della griglia a nove quadrati in uno schema geometrico più complesso dal punto di vista spaziale divenne la preoccupazione dell'esercizio"[23]. Come base per gli esercizi didattici, da fornire agli studenti della University of Texas, John Heiduk elabora una serie di quattro disegni concettuali di formato A4 realizzati con tecnica mista ovvero attraverso l'uso di penna a inchiostro, collage di carta e dattiloscritti. Nello specifico i quattro disegni concettuali delle dimensioni di 29x22 cm presentano: uno schema planimetrico e una sezione entrambe quotate, una assonometria dei 16 pilastri collocati sulle linee di intersezione della griglia dei nove moduli quadrati (primo foglio); uno doppio schema di 16 pilastri contornati, in alto sul lato sinistro, da una linea di perimetrazione sinusoidale che avviluppa i pilastri perimetrici e, sul lato destro, la stessa maglia di pilastri ingabbiati da una griglia ortogonale composta dai pilastri e da pannelli completato, in basso, da un disegno che differenzia i nove quadrati della composizione in otto ambiti perimetrali ed uno centrale (secondo foglio); dal particolare dei pannelli di chiusura dei potenziali nove ambiti spaziali disegnati in relazione ai pilastri sia in pianta che in prospetto e sezione (terzo foglio) e, infine, una descrizione per punti, diciassette in tutto, del processo aggregativo e delle potenzialità che comporta *The nine square problem*, (quarto foglio) che conclude quella iniziata nel foglio precedente. Oltre ad essere strumento programmatico per la didattica universitaria, la serie dei quattro disegni concettuali si pone alla stregua di un archetipo geometrico fondativo per lo sviluppo successivo delle cosiddette "*Texas Houses*", una serie di sette progetti elaborati a partire da una griglia planimetrica a nove quadrati che viene modificata in diverse varianti da John Heiduk tra il 1954 e il 1963. Le Texas Houses concretizzano e avvalorano quella continuità non solo con i diagrammi delle ville palladiane di Rudolf Wittkower nonché con i disegni comparati de "*La Malcontenta*" e di "*Villa Stein*" elaborati da Colin Rowe ma anche e soprattutto con gli esperimenti progettuali basati sulla "*Maison a neuf cases*" di durandiana memoria esplorando, di fatto, la ricca varietà di relazioni spaziali possibili all'interno dei vincoli percepiti dell'esercizio della griglia a nove quadrati. Le "*Texas Houses*" concretizzano, seppur idealmente, il legame con la storia e la teoria dei principi architettonici archetipali resi perpetui


Frame 2 1954-1963

THE NINE SQUARE PROBLEM
Build a model at ½" = 1'-0 scale of the following: make a 30 / 60 isometric drawing in pencil on tracing vellum of the following: The constructed model and the drawing will be the basic working tools for the research and study of the 9 Square problem.

ELEV · SECT.

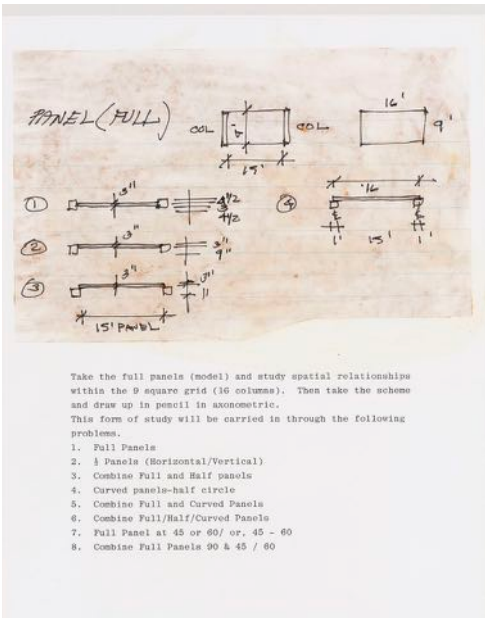
Columns-white, base board-black, panels-gray.
One grid 15' divided into 5's & 3's. One grid 16' divided into 1's & 2's.


Frame 2 1954-1963

The nine square falls between two poles, one of complete fluidity and one of complete containment.

TOTAL FLUIDITY

The idea of The Center and of the periphery. 1 center cell and 8 peripheral cells.

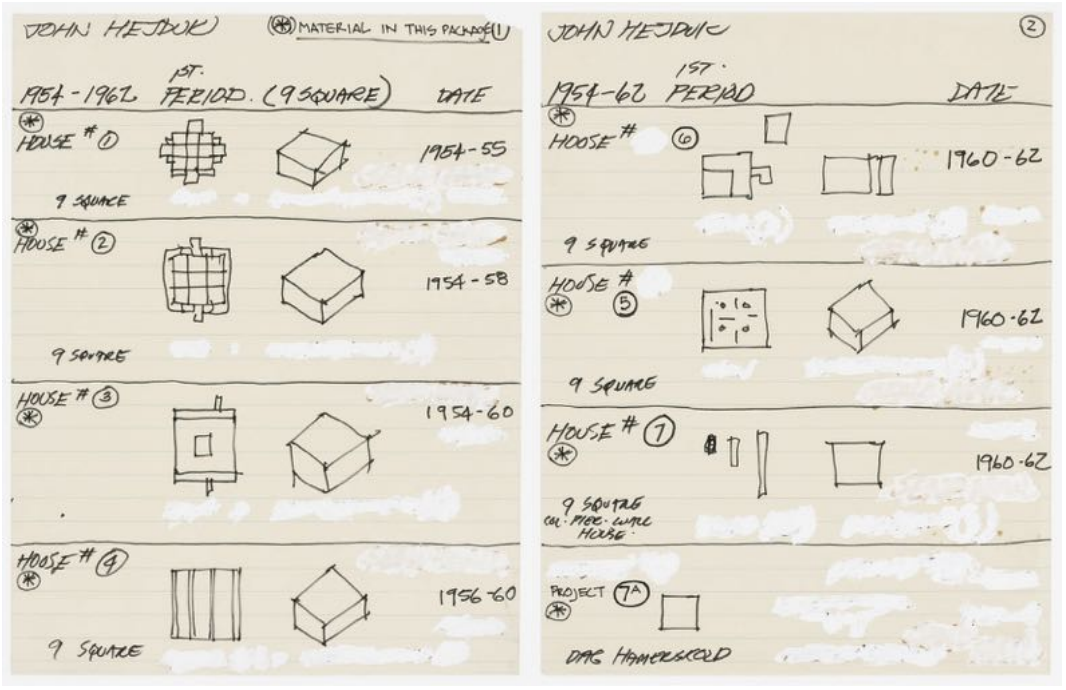

PANEL (FULL)

Take the full panels (model) and study spatial relationships within the 9 square grid (16 columns). Then take the scheme and draw up in pencil in axonometric.
This form of study will be carried in through the following problems.
1. Full Panels
2. ½ Panels (Horizontal/Vertical)
3. Combine Full and Half panels
4. Curved panels-half circle
5. Combine Full and Curved Panels
6. Combine Full/Half/Curved Panels
7. Full Panel at 45 or 60/ or, 45 - 60
8. Combine Full Panels 90 & 45 / 60


9 Combine Full (90, 60, 45) ½, and Curved Panels
10 Above systems off the column frame (not touching columns)
11 Make series of volumes (circle, square, triangle) ranging from 1' square,1' diameter, 1' triangular to 10' square, etc. and ranging from 1' vertical height to 10' vertical height.
12 Combine columns with panels series of different combinations.
13 Build/construct stairs, ramps, straight run stair, U run stair, circular stair, straight run ramp, U run ramp
14 Build second storey frame continue study.
15 Build third story frame and continue study.
16 Build roof structures
½ circle, ½ lozenge/diamond, ½ square
17 Combine all systems.

The nine square problem
John Hejduk, 1963-1985

dall'ordine astratto dal diagramma planimetrico bidimensionale nonché da quello spaziale tridimensionale. Una lettura, quest'ultima, che non teme la dimensione olistica dell'architettura, l'unitarietà o la cosiddetta "*amalgama inestricabile*" descritta precedentemente da Carlos Martí Aris. In tale prospettiva, la stessa questione della presenza di griglie geometriche nella riflessione sull'*ectipo*, o "*tipo metaforico*", proposta nel paragrafo introduttivo del secondo capitolo di questa ricerca, torna ad essere presa in considerazione anche in questo terzo capitolo strutturato sul passaggio dagli elementi primari dell'architettura alla potenziale composizione e configurazione di modelli archetipali di carattere ideale e simbolico. Un percorso che tende a definirsi attraverso i temi della trascendenza, dell'atemporalità, della paradigmaticità, della determinazione, della tassonomia e dell', ovvero attraverso categorie concettuali presenti nel dibattito architettonico sviluppatosi negli ultimi decenni e, ancora in discussione, in quello contemporaneo. Dibattito teorico che è confluito anche in processi formali e immanenti condensatisi in esempi architettonici di grande interesse per la loro carica archetipale così come illustrato nel paragrafo conclusivo di questo terzo capitolo.



Texas houses
John Hejduk, 1963-1985

3.1

Trascendenza, *lo stato dell'archetipo*

Nell'esporre il processo che caratterizza la formalizzazione architettonica dell'idea archetipale si rende necessaria una digressione culturale in grado di individuare uno stato dell'architettura, arcaico e mitologico, caratterizzato da un ipotetico terreno comune capace di raccogliere attorno ad esso le questioni legate all'atto costitutivo originale. Se, precedentemente, si è approfondita la questione inerente all'etimologia dell'archetipo, prendendone in analisi la struttura composta e derivata in grado di mettere in luce l'accezione entro cui questo tema viene proposto attraverso l'*ectipo* e l'*idealtipo*, si propone, in questo paragrafo, un approccio di tipo fenomenologico capace di individuare lo stato ideale entro cui l'archetipo si colloca. È possibile constatare, infatti, come tale ambito si ascriva intorno ad una radice culturale lontana e difficilmente rintracciabile nel campo disciplinare della tradizione storica e architettonica. Questa manifesta impossibilità di risalire ad una struttura documentale, collegialmente concorde di riferimenti, determina la necessità di collocare questo studio su di un campo *altro* della conoscenza. Una questione evidenziata, già in tempi remoti, dalle riflessioni del letterato Paolo Antonio Paoli, nella sua *Lettera sull'origine ed antichità dell'architettura al Chiarissimo Signor Abate fra Giureconsulto*, dove viene descritta la difficoltà di trattare questi temi secondo un chiaro approccio storiografico: "*Nel ricercar quell'origine io non intendo di sottoporre ad esame i tempi antediluviani, ne' quali certamente si unirono società di uomini, e si formarono città; non i tempi avanti la dispersione delle genti, ne' quali pure è credibile, che si averle cognizione di molte arti, e specialmente dell'architettonica; sapendosi il temerario: di quegli uomini nel costruire la torre Babelica. Sono quelle troppo remote età, son tempi per noi troppo oscuri, e siamo abbandonati da ogni storia per parlarne con qualche fondamento*"[24]. Tuttavia, nella necessità di sistematizzare questo tema, per la complessità di un suo riscontro, l'avvalersi di una duplice espressione di valori, riscontrabili nell'idea di *origine* e nel senso di *collettività*, può rappresentare un efficace espediente in grado di avvicinare le suddette tematiche

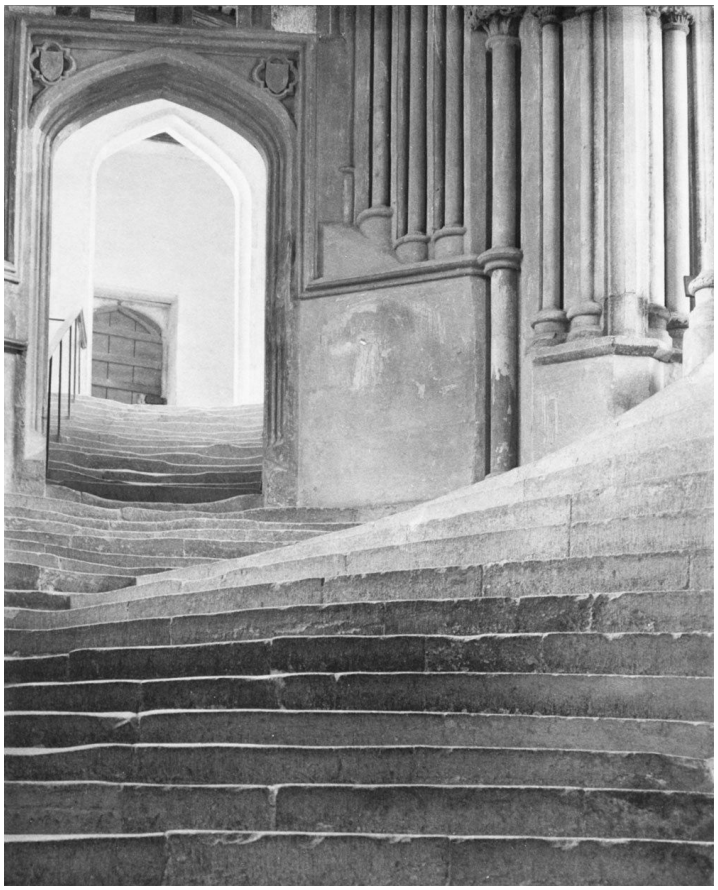
ad una metodologia di ricerca tangibile e concreta: l'utilizzo di tali metafore concettuali ambisce, infatti, a consolidare la struttura di senso in grado di isolare e prendere in analisi la condizione ideale dell'archetipo. L'approfondimento di questi due concetti diviene, dunque, il tramite per poter radicare l'idea archetipale ad uno stato della conoscenza impossibilitato ad essere analizzato secondo un manifesto modello storiografico. In prima istanza, il concetto di *origine* in architettura, carico di un ampio spettro di significati, assume qui il valore di allegoria collettiva verso la trasmutazione di un gesto, finalizzato alla naturale sopravvivenza, verso una più precisa e razionale iniziativa di definizione architettonica connesso all'atto di civilizzazione dell'uomo. Analogamente, l'approfondito studio sul concetto di *origine* in architettura, tratto dal lavoro teorico di Joseph Rykwert, ben si presta ad un'analisi in grado di osservare, analizzare ed interpretare "*la memoria di qualcosa che non può che essere stato perduto*"[25]. Il testo *La casa di Adamo in Paradiso* risulta adeguato nel mettere in evidenza come il tema legato all'origine abbia l'obbligo di confrontarsi con una memoria di uno stato d'essere, prendendo in considerazione l'ideale giaciglio abitativo originale e la sua prima tangibile manifestazione: "[…] *prima che la nozione di una "prima" casa diventasse un elemento di un complesso apparato concettuale, vari furono i tentativi di rievocarne la forma e la natura attraverso le cerimonie e i riti di quei popoli che alcuni chiamano ancora primitivi. Sicché, la natura stessa del mio tema mi induce al paradosso, visto che l'oggetto principale della mia ricerca dev'essere per forza la memoria di qualcosa che non può che essere stato perduto.* […] *Tuttavia, questa memoria non è propriamente memoria di un oggetto, bensì, piuttosto, di uno stato - di qualcosa che è esistito, anzi di qualcosa che venne compiuto, che venne fatto: di un'azione. Si tratta di una memoria collettiva tenuta in vita nell'ambito di certi gruppi per mezzo di leggende e di riti, ma che sembra anche essersi manifestata in circostanze in cui, per spiegare la sua trasmissione e la sua sopravvivenza, non si può invocare la tradizione storica.* […] *Le Corbusier descrive la costruzione del tempio. E conclude: «Si guardi* [in relazione al *tempio primitivo*], *in un libro di archeologia, il grafico di questa capanna, il grafico di questo santuario: è la pianta di una casa, la pianta di un tempio. Ed è lo stesso spirito che si trova nella casa pompeiana. Lo stesso spirito del tempio di Luxor… Non esiste l'uomo primitivo; ci sono soltanto mezzi primitivi. L'idea è costante, virtuale fin dai primordi»*"[26]. La *memoria di uno stato*, a cui Rykwert si riferisce, può essere precisata in quel gesto originario in grado di condurre un'idea primigenia, collettivamente riconosciuta, ma non storicamente stabilita, verso la definizione di un modello fisico costituito. Un'origine di dominio collettivo, puramente impersonale e slegata dal lessico, che assume sostanza nella determinazione di uno stato individuabile nella sua mitologica idealità, un rapporto di scambio tra una necessità materiale, derogabile, ed una condizione astratta,

interpellabile. In tale connaturata duplicità risiede, infatti, il primo possibile pretesto grazie al quale prendere posizione relativamente all'azione di ipostatizzare lo stato del trascendentale. Quello stesso stato evinto, inoltre, dalle riflessioni riportate dal massimo esponente dell'Idealismo tedesco, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, a proposito dell'architettura. Per Hegel, infatti, era fondamentale scindere il significato di una costruzione dalla sua fisica messa in opera, riscontrando, viceversa, nella sua ideale intenzionalità il concetto che quella stessa architettura incarnava, così come desunto da Joseph Rykwert nel seguente brano: "*Il significato* (per Hegel, *n.d.r.*) andava *trovato nel concetto trascendente che l'architettura «incarnava»; un concetto il cui valore sarebbe stato l'elemento predominante nella valutazione e nella conoscenza, da parte di chiunque, delle particolari forme architettoniche*"[27]. Una riprova della condizione *sine die* originaria dello stato entro cui individuare l'idea *archetipale* che rafforza quella necessarietà di una deduzione ideale relativa all'ipotetico atto originale nella costituzione di un'idea architettonicamente archetipale, così come emerge dalle riflessioni del filosofo tedesco: "*Il primo e più originario bisogno dell'arte è che una rappresentazione, un pensiero vengano enucleati dallo spirito, che vengano prodotti mediante l'uomo e da lui posti come opera* [ein Werk]*, così come nel linguaggio si danno rappresentazioni come tali, che l'uomo comunica e rende comprensibili agli altri*"[28]. Il lavoro teorico di Joseph Rykwert, in grado di mettere in luce come l'idea di una prima casa possa rappresentare un pretesto per lo studio attraverso cui individuare l'*archetipo*, non differisce dall'ulteriore concetto, relativo alla condivisione collegiale di tali prerogative, contenuto nel mito della *Torre di Babele* così come enunciato da Paolo Antonio Paoli. Se, in prima istanza, è stato analizzato il concetto relativo all'*origine*, inteso come sintesi costruttiva capace di evocare un'*azione originaria* come base di definizione archetipale, in seconda istanza, il concetto di *collettività*, in grado di sostenere la costituzione di un linguaggio e di un senso collettivo dell'architettura, può essere riscontrato nella comune volontarietà del mitologico progetto per la *Torre di Babele*. Il tentativo progettuale di erigere la biblica *Turris Babel* si propone qui come allegoria di un linguaggio comune e condiviso inteso come base indispensabile per la costruzione dell'architettura nella sua accezione collettiva. Un inverosimile, quanto improbabile, linguaggio mitologico, poi smarrito, in grado di accomunare la volontà di costituzione dell'architettura, grazie ad una collegiale comprensibilità. È possibile, dunque, constatare come la radice di tale linguaggio, oramai andato perduto, possa individuarsi nella condizione dell'idea *archetipale*, ovverosia di essere intesa in modo unanime, ma caratterizzata, allo stesso tempo, dall'essere concretamente inammissibile. L'espressione di collettività della *Torre di Babele* diviene il mezzo attraverso cui si manifesta, si rende

tangibile e riconoscibile, la metaforica riappropriazione di un linguaggio arcaico smarrito, impossibile da ritrovare se non in quello stato *oltre* della conoscenza, individuabile come ideale radice trascendente e collettiva dell'idea *archetipale*. Le osservazioni precedentemente riportate, riguardanti lo stato ideale dell'archetipo, hanno potuto evidenziare come la sua radice concettuale si identifichi in una condizione della conoscenza che si colloca *oltre* o *al di fuori* dell'esperienza umana e del mondo sensibile. L'ipoteticità formale del modello teorico *archetipale* rende il soggetto di questa speculazione un'entità ideale, incapace di manifestarsi nel mondo reale se non attraverso un processo cognitivo in grado di sintetizzare la pura e primordiale idea che ne sta alla base in una successiva forma fisica, riscontrabile in un elemento basilare dell'architettura. L'archetipo diviene oggetto immanente, riconoscibile e plasmabile nella realtà, discendendo da una condizione superiore, attraverso lo sviluppo di "*taluni concetti necessari per il pensamento e l'inquadramento razionale di ogni possibile oggetto*"[29] . Si delinea in questo modo, ovvero tramite l'azione del trascendere, lo stato fenomenologico trascendente. Questa categoria, per le sue caratteristiche razionali, riesce a definire e aggettivare in maniera consona il concetto originario dell'archetipo: il trascendere, che presuppone l'azione del superare e porre al di sopra della realtà, indica, nella sua originaria accezione di trascendente, "*ciò che esiste al di fuori o al di sopra di un'altra realtà, la quale ne dipende, comunque, in forza della propria inferiorità, mentre l'altra non dipende da essa*"[30] definendo di conseguenza un'antitesi verso il concetto di immanenza, ovvero "*ciò che sussiste senza potersi separare ontologicamente dalla realtà alla cui costruzione contribuisce*"[31], e collocando entro questa sfera la condizione primordiale dell'archetipo. L'essenza trascendente aggettiva la matrice ideale, definisce l'azione primordiale e determina l'elemento basilare del processo costitutivo dell'idea *archetipale*. Non solo. Si rende necessaria, inoltre, una precisazione etimologica in relazione all'idea del trascendere. Nonostante il concetto di trascendente rappresenti lo stato entro cui l'archetipo si colloca, ovvero su di un piano conoscitivo *altro*, questo termine non completa appieno la reale natura dell'archetipo. È interessante infatti constatare come, nonostante la comune radice etimologica, il processo reduplicativo del trascendere abbia integrato la sua derivazione *trascendente* con il processo del *trascendentale,* termine in grado di completare ed esprimere più adeguatamente lo stato concettuale originario. Utilizzato in principio dalla corrente filosofica scolastica medievale alla stregua del concetto di trascendente, il termine trascendentale assume una rilevanza ed un significato discorde dal primo, e più antico, grazie soprattutto al lavoro intellettuale di Immanuel Kant. È nella processualità del termine trascendentale, al contrario di trascendente

che indica una dimensione assoluta nonché statica ed immutabile, che viene resa chiara la differenza tra i due termini: il punto di vista trascendentale si interroga sul meccanismo che regola la conoscenza umana in corrispondenza della possibilità di percepire ed interagire con idee *altre* dove, dunque, "*al trascendere del trascendente, che è un salire nella scala dell'essere allontanandosi sempre di più dalla soggettività pensante, si delinea così il trascendere del trascendentale, che è invece un risalire verso le più profonde e universali forme del conoscere e quindi un avvicinarsi alle radici ultime della soggettività*"[32]. La possibilità operativa che viene accordata all'idea dell'archetipo, conseguente alla puntualizzazione etimologica dell'azione del *trascendere* ed in simultaneità con lo stato *trascendente*, attribuisce al processo *trascendentale* la legittimità di poter esprimere e riepilogare questa categoria concettuale. L'idea *archetipale* non si manifesta, bensì è latente, è una condizione in potenza, in attesa di essere prima determinata, dunque sintetizzata e, infine, formalizzata nella sua manifestazione fisica verso lo stato immanente della realtà architettonica. Tale condizione rappresenta il necessario inizio, la *conditio sine qua non,* al fine di intraprendere l'ideale tracciato culturale che determina l'interdipendenza tra l'archetipo e le sue figurazioni, *ectipiche* ed *idealtipiche*. Un percorso intrapreso soprattutto in quei determinati momenti caratterizzati da una forte volontà di cambiamento, dove, afferma Rykwert, "*Il ritorno alle origini implica sempre un ripensamento di ciò che si fa per tradizione, un tentativo di ridare un valore alle azioni quotidiane oppure, semplicemente, un richiamo a una sanzione naturale a rinnovarsi per una stagione*"[33]. Quella stessa necessità di cambiamento, rivolto verso una rigorosa investigazione sull'origine dell'architettura che può essere riscontrata, anche se attraverso modalità e fini differenti dovute all'ambito sociale legato ai primi decenni del Ventesimo secolo, nell'opera di Ludwig Mies van der Rohe. È interessante poter constatare negli studi critici di Fritz Neumeyer sul maestro tedesco come "[…] *La ricerca dei profondi e superiori principi dell'architettura era parte integrante di una più ampia ricerca di un necessario sistema di valori, che trovasse al suo interno le proprie giustificazioni e che ogni epoca doveva costituirsi.* […][34] mettendo inoltre in luce come "[…] *La domanda sull'essenza dell'architettura non portò Mies alle opere di teoria dell'arte ma alle fonti della filosofia antica e medievale, dove egli ricercava che cosa fosse propriamente la verità. Mies intraprese la strada che portava all'essenza delle cose.* […]"[35]. La ricerca di un'essenza assoluta, che può essere paragonata ad uno stato oltre la tangibile realtà del mondo sensibile, ed intesa come il "[…] *il perno* (per Mies *cfr.*) *attorno al quale ruotava il mondo spirituale* [dove *cfr.*] *si celava la chiave del segreto della vita, l'unica che aprisse la porta alla comprensione della realtà.* […]"[36], necessita di una chiarificazione gnoseologica relativa all'ambito entro cui essa stessa si colloca: è proprio dentro lo stato trascendente, lo stato dell'essenza, lì dove Mies

puntava a ricercare le origini fondanti del suo lavoro, che è possibile rintracciare l'entità primigenia dell'idea *archetipale*. Lo stato trascendente dell'archetipo è dunque definibile come la sorgente originaria dalla quale, attraverso l'alveo del processo costitutivo e cognitivo dell'uomo determinato dal processo trascendentale, le idee fondative dell'architettura sfociano nelle categorie degli elementi archetipali, in grado, infine, di assimilare le questioni tipologiche, linguistiche e formali, del tempo e dello spazio in cui sono chiamate ad esercitare la loro potenziale manifestazione concreta.



A Sea of Steps, Wells Cathedral
Frederick H. Evans, 1903

3.2

Atemporalità, *la continuità dell'archetipo*

Se il processo operativo del trascendentale, in congiunzione con l'essenza trascendente, è in grado di precisare e caratterizzare l'ambito gnoseologico ove l'archetipo si colloca nella sua prima istanza, ovvero in una dimensione *altra* della conoscenza, il triplice apparato costituito dalla condizione della *atemporalità* qui approfondito, nonché dal successivo processo del *paradigma* e dall'accezione di *determinazione*, risulta essere il dispositivo in grado di manifestare ciò che è definibile come idea *archetipale* nella sua prima espressione *ectipica*. La possibilità di elaborare una prima formalizzazione figurativa, caratteristica del processo *archetipale*, rende necessaria una chiarificazione in merito al meccanismo di trasformazione dell'idea in immagine e, successivamente, in forma compiuta. La condizione di *atemporalità*, prende spunto, in continuità con le questioni precedentemente affrontate, da un breve testo del filosofo Giorgio Agamben intitolato *Cos'è il contemporaneo?*[37]. Tale testo si presta non solo ad introdurre l'analisi sul concetto di *atemporalità* ma, anche e soprattutto, ad offrire una riflessione sullo *stato dell'arte* secondo cui l'architettura - concentrandosi sulle le questioni della *condizione, dell'architetto e dello stile* - si presenta nella contemporaneità. Si asserisce, in questo senso, la volontà di evidenziare un duplice proposito attraverso l'interpretazione di questo fondamentale concetto: da una parte, rilevare la capacità di persistenza dell'idea *archetipale*, intesa come reiterazione nel suo esclusivo rapporto con il concetto di mnemonica necessità, e, dall'altra parte, inquadrare la stessa dimensione dell'*atemporalità*, in un necessario confronto tra l'architettura e le istanze che regolano la complessità della struttura del contemporaneo, nella convinzione che "*in assenza di linee guida istituzionali e di convenzioni sociali come quelle che in passato indirizzano la pratica architettonica, spetta all'architetto progettare edifici che abbiano un significato*"[38]. In prima istanza, risulta interessante poter riscontrare, nella dimensione della *contemporaneità,* quella peculiare aspirazione che rende possibile un persistente utilizzo dell'idea *archetipale* nel progetto

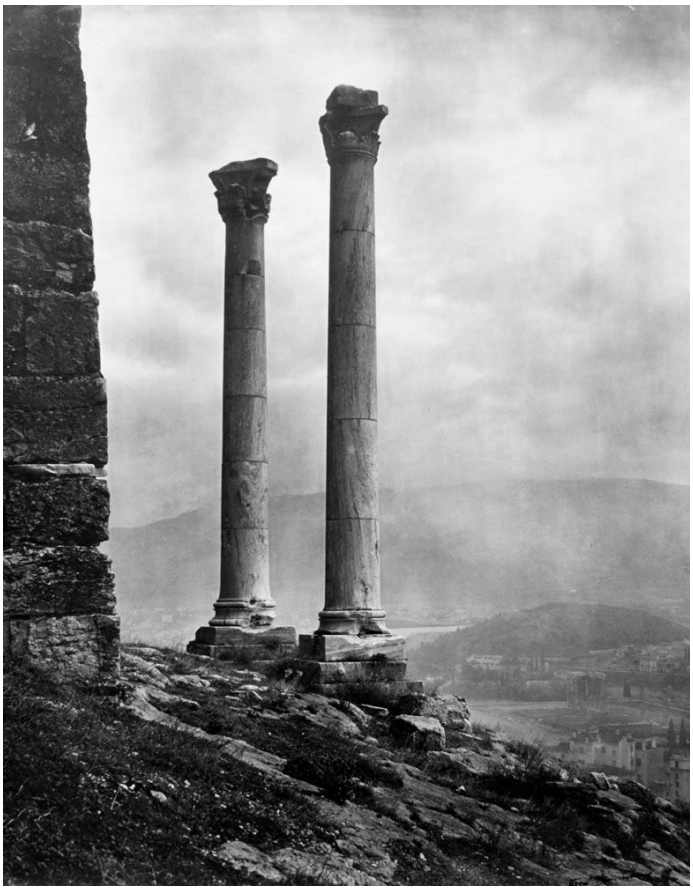
di architettura contraddistinta, peraltro, dalla volontà di non coincidere precisamente con il proprio tempo, né, tantomeno, di adeguarsi alle sue pretese e, tramite questo anacronistico scarto, percepirlo ed intenderlo in maniera critica, paradossalmente atemporale. In tale prospettiva, Giorgio Agamben propone una interessante modalità di rilettura della nozione di *contemporaneo*, così come elaborato da Roland Barthes in relazione al filosofo tedesco Friedrich Nietzsche, ricordando che "[…] *In un appunto dei suoi discorsi al Collège de France, Roland Barthes la compendia in questo modo: "Il contemporaneo è l'intempestivo". Nel 1874, Friedrich Nietzsche,* […] *pubblica le Unzeitgemässe Betrachtungen, le "Considerazioni intempestive", con le quali vuole fare i conti col suo tempo, prendere posizione rispetto al presente. "Intempestiva questa considerazione lo è," si legge all'inizio della seconda "Considerazione", "perché cerca di comprendere come un male, un inconveniente, un difetto qualcosa di cui l'epoca va giustamente orgogliosa, cioè la sua cultura storica* […]*". Nietzsche situa, cioè, la sua pretesa di "attualità", la sua "contemporaneità" rispetto al presente, in una sconnessione e in una sfasatura.* […]"[39]. Grazie alle riflessioni di Agamben e proprio in virtù di questa sistematica frattura del tempo contemporaneo, individuabile attraverso il pensiero di Nietzsche nel rapporto tra un proprio tempo e la relativa cultura storica, si evidenzia la possibilità di un distacco dell'idea archetipale dalla nozione stessa di storia, che apre, di contro, ad un possibile e proficuo legame *atemporale* con il concetto di memoria. Un tema, quello della memoria, in grado fissare al meglio la permanenza e la continuità di quelle necessità ancestrali di cui si fa carico l'idea archetipale, in quanto depotenziata della sua valenza figurativa e iconografica e cristallizzata nel lascito di una reminiscenza culturale collettiva e condivisa. Questione avvalorata anche dal testo di Michel Foucaut *Archeologia del Sapere*, dove si mette in evidenza come: "[...] *l'enunciato* [dunque l'archetipo, ndr] *non deve essere trattato come avvenimento che si sia prodotto in un tempo e in un luogo determinati, e che sia appunto possibile ricordare – e celebrare da lontano – in un atto di memoria. Ma si vede anche che non è neppure una forma ideale che si possa attualizzare in un corpo qualsiasi.* [...] *è dotato di una certa gravezza modificabile, di un peso relativo al campo in cui è posto,* [...] *Invece di essere una cosa detta una volta per tutte – e perduta nel passato come l'esito di una battaglia, una catastrofe geologica o la morte di un re – l'enunciato, nel momento stesso in cui sorge nella sua materialità, appare con uno statuto, entra in un reticolo, si colloca in un campo di utilizzazione*"[40]. Un distacco che comporta, in questo senso, la separazione dalla capacità riproduttiva dall'immagine, legata ad una metodologia reduplicativa, confermando, al contrario, la possibilità reiterativa dell'idea, in stretto vincolo con un sempre rinnovato approccio interpretativo in seno ad una costante, ma lontana, idea di origine. Quell'origine intesa alla stregua di un evento, non storicamente rintracciabile, ma

comunque presente nella continuità dello sviluppo storico, così come sottolineato, inoltre, dalle parole di Vittorio Ugo nel testo *Architettura e temporalità*: "*l'origine dell'architettura (e, in genere, delle arti) – tema interamente teorico e tanto cogente per le culture occidentali – paradossalmente non appartiene alla storia, non è un evento "storico", se con questo aggettivo si deve intendere: databile e documentato. Nel risalire verso l'origine, a un certo punto la storia è costretta ad arrestarsi per la mancanza totale di testimonianze e di documenti. Tuttavia l'origine è generalmente concepita come un modello e un evento inaugurale che contiene in potenza, legittimandolo, l'intero sviluppo storico*"[41]. La precisa indeterminatezza temporale che si lega all'*idea archetipale* accresce con forza, così come anche evidenziato dai testi di Michel Foucault, Vittorio Ugo e soprattutto Giorgio Agamben, la doppia ossimorica valenza che si riscontra nel sedime culturale di tale concetto: un indefinito sistema di rapporti temporali, che rendono tale concetto difficilmente collocabile in una sfera di conoscenza sensibile, in stretta relazione con una perpetua e continua valenza di ideali sempre presenti e sempre rinnovabili, riassumibili nel concetto di memoria. Un contrasto che è in grado di trovare un compiuto equilibrio nel suo, così come definito da Giorgio Agamben, *anacronistico scarto*, ed essere dunque in grado di essere sempre riproposto grazie al suo perpetuo e continuo stato di atemporalità. Non solo. Una volta individuato e preso in analisi il concetto di *contemporaneità*, è possibile far emergere i caratteri relativi ad una corrispondenza di significato, innanzitutto, per la condizione: "[…] *La contemporaneità è, cioè, una singolare relazione col proprio tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze; più precisamente, essa è quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo. Coloro che coincidono troppo pienamente con l'epoca, che combaciano in ogni punto perfettamente con essa, non sono contemporanei perché, proprio per questo, non riescono a vederla, non possono tenere fisso lo sguardo su di essa.*"[42]; inoltre, per il *poeta*, inteso qui alla stregua della figura dell'architetto: "[…] *Il poeta - contemporaneo - deve tenere fisso lo sguardo nel suo tempo. Ma che cosa vede chi vede il suo tempo, il sorriso demente del suo secolo?* […] *Contemporaneo è colui che tiene fisso lo sguardo nel suo tempo, per percepirne non le luci, ma il buio. Tutti i tempi sono, per chi ne esperisce la contemporaneità, oscuri. Contemporaneo è, appunto, colui che sa vedere questa oscurità, che è in grado di scrivere intingendo la penna nella tenebra del presente.*"[43]; infine, per la *moda*, intesa come l'inattuabilità di una possibile conseguenza linguistica, stilistica o formale, determinata dall'epoca in cui è collocata: "[…] *Ciò che definisce la moda è che essa introduce nel tempo una peculiare discontinuità, che lo divide secondo la sua attualità o inattualità, il suo essere o il suo non essere-più-alla-moda (alla moda e non semplicemente di moda, che si riferisce solo alle cose). Questa cesura, per quanto sottile, è perspicua, nel senso che coloro che debbono percepirla la percepiscono immancabilmente e proprio in questo modo attestano il loro essere*

alla moda; ma se cerchiamo di oggettivarla e fissarla nel tempo cronologico, essa si rivela inafferrabile. […] *Il tempo della moda è, cioè, costruttivamente in anticipo su se stesso e, proprio per questo, anche sempre in ritardo, ha sempre la forma di una soglia inafferrabile fra un "non ancora" e un "non più".* […] *Ma la temporalità della moda ha un altro carattere che la apparenta alla contemporaneità. Nel gesto stesso in cui il suo presente divide il tempo secondo un "non più" e un "non ancora", essa istituisce con questi "altri tempi" - certamente col passato e, forse, anche col futuro - una relazione particolare. Essa può, cioè, "citare" e, in questo modo, riattualizzare qualunque momento del passato.* […] *Essa può, cioè, mettere in relazione ciò che ha inesorabilmente diviso, richiamare, rievocare e rivitalizzare ciò che pure aveva dichiarato morto*"[44]. Un apparato di questioni messe in luce dal filosofo italiano, quello della *condizione*, del *poeta* e della *moda*, capace di strutturare un pensiero critico in stretta connessione con la neutralità costitutiva legata all'atemporalità dell'*archetipo* e, dunque, dar avvio a quel processo in grado di sistematizzare le possibilità interpretative dell'*idea archetipale*. Più nello specifico, l'osservazione inerente il pensiero di Giorgio Agamben permette di disvelare quella intrinseca facoltà *archetipale* in grado di sintetizzare, tramite una *idea originale*, un linguaggio contemporaneo, tenendo conto, inoltre, delle possibili variabili culturali del tempo in cui è chiamato per essere interpretato e, infine, accordandosi con le specifiche singolarità del soggetto che sceglie di avvantaggiarsene, rendendo possibilmente costante nel tempo l'utilizzo dell'*archetipo.* Una speculazione culturale e architettonica continua, capace di essere attraversata e trascorsa in relazione con i passeggeri momenti della storia, ma sempre in grado di non snaturare la sua peculiare radice di senso, nella sua costante e perenne "*ricerca dell'oblio*". Questa mnemonica atemporalità, cardine fondamentale nell'atto di individuare il *non-tempo* relativo all'*idea archetipale*, viene inoltre approfondita dalla meticolosa ricerca dell'accademico britannico Adrian Forty. Il suo testo, *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*[45], affronta il tema della memoria evidenziando come tale concetto sia stato ampliato e mutato, a partire dal XVIII secolo, con una sempre nuova traccia interpretativa, individuando, tuttavia, un continuativo e costante rimando a quell'ipotetica e inafferrabile origine che avvalora e caratterizza l'*atemporalità* dell'*archetipo*. Più nello specifico, nell'addentrarsi nell'analisi relativa al concetto di memoria così come strutturata da Forty, due riferimenti sono da ritenersi particolarmente adeguati al fine di mettere in evidenza tali questioni. In primo luogo è opportuno soffermarsi sulla questione della memoria così come ne parla il critico britannico John Ruskin. Inquadrato in quel che Forty definisce come il *secondo periodo della memoria*[46], il pensiero di Ruskin si concentrava nel superare e sistematizzare la struttura concettuale relativa al XVIII secolo[47], ancorata ad una concezione

puramente estetica della memoria. Il lavoro del critico britannico si struttura in tre fasi principali riuscendo, prima, a orientare il centro della sua speculazione sul manufatto fisico di architettura come portatore di valori, contro una visione impostata secondo un approccio puramente immaginifico dei suoi predecessori; inoltre, attribuendo una valenza sociale e collettiva al concetto di memoria, contro una percezione sviluppata puramente secondo un carattere visuale e, infine, rapportandola non più ad una percezione del tema legata esclusivamente al passato bensì proiettandola come dovere del presente verso il futuro. Più nello specifico, grazie all'analisi di Adrian Forty, nell'esaminare il testo *Le sette Lampade dell'Architettura*[48] - nello specifico il capitolo *La lampada della memoria* - emerge chiaramente come l'attenzione di Ruskin si concentri sulla capacità dell'architettura di mostrare "*non solo ciò che gli uomini avevano pensato o sentito ma anche ciò che con le loro mani avevano toccato, i loro occhi osservato e la loro forza plasmato*"[49], orientando, in questo senso, l'attenzione sulla manualità e la capacità dell'architettura di offrire un *ricordo* del lavoro manuale e intellettuale dell'uomo. Una persistenza, quella della memoria di una manualità latente, che inquadra in maniera chiara l'interesse rivolto all'ancestrale e primordiale gesto del lavoro dell'uomo che risiede nella costruzione dell'architettura, congiungendosi e avvalorando la possibilità di ricondurre a tali mnemoniche azioni il seme costitutivo delle specifiche necessità archetipali. Non solo. Analizzando più nello specifico il tema della memoria, così come trattato sempre da Adrian Forty, emerge un altro spunto rispetto al quale poter sviluppare una riflessione, in riferimento al terzo periodo della memoria[50]. Nello specifico, soffermandosi sul paradigmatico periodo relativo alla reintroduzione nel concetto di storia da parte, tra gli altri, di autori del calibro di Colin Rowe, Robert Venturi e soprattutto Aldo Rossi, è interessante rilevare come la memoria rappresenti uno dei concetti cardine attraverso cui è stato possibile "[…] *contrastare il dominio che il funzionalismo aveva avuto nell'architettura moderna*"[51]. Il messaggio di Rossi, su cui risulta necessario impostare una riflessione, prende spunto dai testi di due studiosi francesi, ovvero Marcel Poète e Maurice Halbwachs, evincendone due fondamentali questioni. Innanzitutto, dal primo, che "*l'idea che il fenomeno di una città non può essere adeguatamente analizzato attraverso le sue relazioni funzionali* […] *ma solo attraverso una registrazione del suo passato come appare nel presente*"[52] introducendo conseguentemente il concetto di permanenza, secondo cui la complessità di una città consiste nel persistere di suoi determinati caratteri indelebili. In secondo luogo, dagli studi del sociologo Maurice Halbwachs, Aldo Rossi comprese come la componente fisica di una città rappresenti per i suoi abitanti una memoria collettiva[53]. Proprio a partire da tali presupposti, risulta interessante

ricondurre quella radice legata all'idea *archetipale*, forte della sua natura di *permanenza*, così come indicata da Aldo Rossi nel testo *L'architettura della città*, individuabile in un *passato che sperimentiamo ancora*[54]. Sebbene in relazione alle *persistenze* evinte dai testi di Marcel Poète, la questione ripresa da Aldo Rossi può essere estesa non tanto dal punto di vista formale, così come sancito nel fondamentale testo del 1966 ove ciò che resta è "[…] *la permanenza della forma, dei segni fisici, del locus*"[55], ma secondo una ragione culturale collettiva - chiaro riferimento alle teorie di Halbwachs, identificabile in quella che si può definire, per i suoi caratteri sin qui esposti, un'idea *archetipale*. Un sempre presente sedime culturale, ravvisabile grazie ad un senso di "*inquietante familiarità*"[56], capace di riproporre e reintrodurre taluni concetti che sono, per loro stessa natura, sedimentati nella permanenza del nostro sentore collettivo. Nell'essere privato, tuttavia, di una determinazione storica, cardine fondamentale rispetto al quale gravitare accompagnati da una specifica indeterminatezza, rivela la sua essenza di "[…]*antimuseo, nel senso che essa non è* localizzabile" e dove la sua forza si evince dalla "*capacità di essere alterata, disancorata, mobile, priva di qualsiasi posizione fissa* […] *essa declina quando non è più capace di mutare*"[57]. Si rende possibile, in questo senso, intravedere quel *buio latente*, quell'idea di *contemporaneità* così come evinta da Giorgio Agamben, entro cui, però, ritrovare una specifica *permanenza*, in grado di essere interpellata, quindi, disvelata e, infine interpretata per le questioni poste oggi alla possibilità di un'architettura immersa e coerente entro le questioni della nostra contemporaneità. Una contemporaneità che prende spunto e viene definita da una imperitura ed atemporale radice sempre presente e permanente nella memoria della nostra collettività, ovvero, l'idea *archetipale.*



On the Sacred Rock of the Acropolis
Frédéric Boissonnas, 1903

3.3

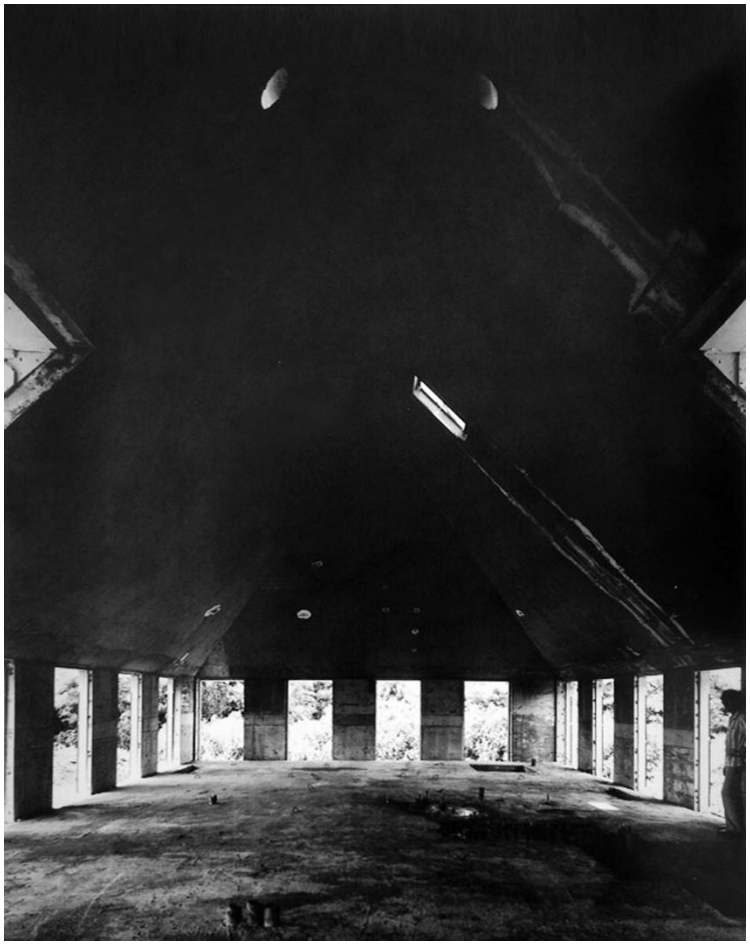
Paradigmaticità, *la processualità dell'archetipo*

La caratteristica tematica che si intende prendere in analisi in questo paragrafo può individuarsi, una volta constatata la radice *atemporale* che caratterizza l'idea *archetipale*, nella peculiare capacità di tale costrutto di essere riproducibile entro una sistematica e rinnovabile strutturazione processuale. È interessante notare, in tal senso, come il concetto del paradigma, "[…] *usato da Platone per designare le realtà ideali concepite come eterni modelli delle transeunti realtà sensibili, e da Aristotele per indicare l'argomento, basato su un caso noto, a cui si ricorre per illustrare uno meno noto o del tutto ignoto*"[58], si predisponga quale campo di sperimentazione per la resa fisica, immanente e architettonica dell'idea *archetipale*. Nella paradigmaticità, infatti, è possibile rintracciare quella dinamica e ricorrente concertazione tra le diverse necessità che si manifestano nella sfera architettonica del reale, legate al tempo e al luogo nonché al soggetto che ne traduce le possibilità culturali, in grado di rendere presente quella matrice originaria che reindirizza e orienta le questioni progettuali entro una perpetua contemporaneità ideale, da sempre legata al concetto archetipale. In questo senso, al fine di analizzare approfonditamente tale caratteristica, è opportuno soffermarsi su di un autore che ha sistematizzato analiticamente il cosiddetto "modello scientifico" secondo una consequenziale successione di fasi attraverso cui poter verificare come l'*archetipo* assorbe, modifica e muta, in una ciclica revisione culturale, la sua permanente e costante capacità interpretativa. A tal riguardo, è possibile evincere, dal testo del 1962 di Thomas Kuhn intitolato *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, come il termine paradigma indichi "[…] *un risultato scientifico universalmente riconosciuto che, per un determinato periodo di tempo, fornisce un modello e soluzioni per una data comunità di scienziati* […]"[59]. La proprietà di mutamento del paradigma, ovvero la sua capacità di canonica rideterminazione, ben si adatta alle condizioni che hanno indicato, ieri come oggi, un concetto recondito, ma individuabile nelle diverse interpretazioni del concetto di *archetipo.* La ciclica affermazione, formalizzazione e sperimentazione

della struttura culturale architettonica, antica, moderna e contemporanea, rende l'idea *archetipale*, di fatto, un continuo campo di indagine dell'attualità entro cui si colloca. È possibile dunque, in seno agli studi scientifici del paradigma e, in relazione al suo intimo carattere di transitorietà, individuare quest'ultimo come quel processo capace di articolare le basi del prossimo modello culturale di riferimento rendendolo disponibile ad assumere il ruolo, sia di elemento concreto che di concetto astratto, entro cui il paradigma si realizza e prende forma. Un modello di transitorietà evincibile, soprattutto, dalle tesi di Anthony Vidler in relazione al testo sul *Modernismo manierista*[60], dove la trattazione sugli studi di Colin Rowe mette in luce la sua specifica e innovativa modalità di lettura della storia: "*Tra questi, soprattutto Rowe avrebbe messo a punto un modello coerente ed efficace di storia dell'architettura moderna destinato ad influenzare generazioni di architetti, storici e critici a venire. L'interpretazione del modernismo di Rowe, radicalmente opposta alla visione tecnologica e progressista del suo contemporaneo Reyner Banham, rifletteva su sè stessa e ricercava nella storia precedenti formali. Ma anziché proporre strutture che fossero, in una qualche accezione posthegeliana, genetiche o formative (come Gideon vedeva le trattazioni barocca e cubista), Rowe le intendeva per un certo senso omologhe, strutturali e parallele - procedimenti formali paradigmatici, che consentivano di interpretare in maniera più profonda differenze e somiglianze*"[61]. Il metodo analitico di Colin Rowe, approfondito e messo in evidenza nel testo *Storie dell'immediato presente*, conferma l'ipotesi di una plausibile continuità di senso, rintracciabile per Rowe nella lettura comparativa secondo la radice matematica nel testo "*The Mathematics of the Ideal Villa"*, riferendosi a *procedimenti formali paradigmatici* e sostenendo una metodologia analitica dedita allo "[…] *lo studio di «configurazioni», o di quelle che lui amava chiamare partis (Wofflin cfr.), le quali dovevano poi essere confrontate* […] *al fine di scoprire la differenza e dunque seguire le trasformazioni nelle organizzazioni, viste come qualcosa di sollecitato da forze culturali o stilistiche*"[62]. Un processo, quello del *paradigma*, in grado di mostrare la capacità dell'*archetipo* di tramutare e assorbire le diverse condizioni, culturali, economiche e sociali, che caratterizzano il tempo in cui è stato interpellato; testimoniato, inoltre, dalla costruzione analitica di Colin Rowe e del tutto ammissibile, infine, nella continuità dell'idea *archetipale*. Non solo. Entrando nello specifico di tali questioni, è possibile chiarire la natura del processo del *paradigma* entro un significato capace di rendere tale concetto al pari di una duttile *struttura* di senso capace di assorbire, mutare e traslare le perenni accezioni di significato dell'idea *archetipale*, non rinnegando, tuttavia, un plausibile *eterno ritorno*[63] al proprio principio originario. In tal senso, attraverso le riflessioni postulate da Carlos Martì Aris, nel testo *Le variazioni dell'identità*[64], risulta interessante evidenziare come le questioni relative al *concetto di*

trasformazione in architettura[65] possano essere accostate alla capacità sostanziale del processo del *paradigma*. Carlos Martì Aris sottolinea, infatti, attraverso le parole del filosofo francese Jean Piaget, come il concetto di struttura sia "[…] *un sistema di trasformazioni, che comporta delle leggi in quanto sistema (in opposizione alla proprietà degli elementi) e che si conserva o si arricchisce grazie al gioco stesso delle sue trasformazioni, senza che queste conducano fuori dalle sue frontiere o facciano appello a elementi esterni*"[66] evidenziando, in primo luogo, che il concetto di struttura, nell'essere definito "*sistema di trasformazioni*", detiene implicitamente un'essenza elastica, dinamica e modificativa, in grado di accogliere e interpretare, coerentemente alla sua natura, innovazioni in grado di arricchirla e ampliarla. In secondo luogo, tale possibilità interpretativa e trasformativa risulta sempre circoscritta entro una serie di regole imposte dalla natura stessa della struttura, ammettendone il mutamento "*senza che queste conducano fuori dalle sue frontiere o facciano appello a elementi esterni*". Ed è proprio in questo duplice valore che il campo del *paradigma*, inteso come struttura di senso, è in grado di evidenziare come l'idea *archetipale* rappresenti un modello in costante mutamento, dinamico e fluido, ma al contempo forte di una strutturale impossibilità nel contraddire sè stesso e la sua origine ideale. Un'ambivalenza costitutiva che, attraverso il suo essere trasformabile e progredibile, implica l'esistenza di un punto di origine, "[…] *una serie di elementi componenti, dalla manipolazione dei quali si genera la forma dell'oggetto*"[67]. Tale capacità propositiva, ovvero del processo del *paradigma* di rendersi struttura concettuale per la definizione fisica dell'idea *archetipale*, si avvalora, inoltre, grazie alle considerazioni sul tema dello storico britannico Adrian Forty. Dal suo prendere in considerazione il termine *Struttura*[68], sempre in relazione al testo *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, si evince come, partendo dai modelli che si legano alle ricerche di storia naturale del XVIII secolo, sia possibile ampliare l'analisi strutturale e orientarla verso l'ammissibilità di alcune questioni collocabili oltre il puro criterio visivo, iconografico, e quindi anche verso il campo dell'architettura. Il risultato di questo innovativo metodo conoscitivo, secondo il filosofo Michel Foucault, sarebbe stato ravvisabile nell'ampliamento dell'analisi strutturale ove "[…] *classificare* […] *significherà* […] *relazionare il visibile con l'invisibile, per così dire, alle sue cause più profonde*"[69], ammettendo la possibilità di individuare nel concetto di struttura la predisposizione all'assimilazione di diverse questioni culturali concernenti quegli specifici momenti della storia entro cui vengono chiamate in causa. Un consuetudinario sistema, quello della struttura, che è possibile definire elastico, ovvero in grado di accogliere l'eccezionalità della trasformabilità; coerente, inoltre, grazie alla sua chiara enunciabilità programmatica e, infine, reversibile nella potenziale predisposizione al

ritorno nella sua originaria definizione. Così come gli studi sulla biologia del XVIII secolo avevano fornito un nuovo modello di *struttura* analogamente, nel XX secolo, l'ambito della linguistica ha rappresentato un fondamentale campo d'indagine nel chiarire e interpretare non tanto *cosa* bensì *come* le parole, e quindi anche le strutture di senso, comunichino il loro significato. In tale prospettiva è possibile constatare come, attraverso gli studi connessi a tale innovativa accezione, sia stato possibile collocare il concetto di *struttura* in un campo ove, come afferma Roland Barthes, "*Lo scopo di tutta l'attività strutturalista* […] *è di ricostruire un "oggetto" in modo tale da manifestare le regole del suo funzionamento. La struttura è perciò un simulacro dell'oggetto, ma un simulacro diretto e interessato, poiché gli oggetti imitati fanno apparire qualcosa che rimane invisibile o, se si preferisce, intellegibile nell'oggetto naturale. L'uomo strutturale prende il reale, lo scompone e poi lo ricompone.*"[70] Tale costrutto, relativo al processo del *paradigma*, pone le necessarie basi culturali grazie alle quali poter individuare un sistema processuale, congiuntamente con la condizione di *atemporalità* e con l'accezione di *determinazione*, che diviene il coerente supporto strutturale entro cui indurre la *trascendentale* idea *archetipale,* verso una prima e *immanente* apparizione figurativa o configurativa di natura *ectipica*. Un *simulacrum*, per l'appunto indifferenziato, neutrale e intermedio, in grado di predisporre, rifacendosi alle tesi di Roland Barthes evinte dal testo di Adrian Forty, "*la fabbricazione veritiera di un mondo che assomiglia a quello originario, non al fine di copiarlo, ma di renderlo intellegibile*"[71] manifestando l'esplicita volontà del processo del *paradigma* di stabilire una relazione, non iconografica e formale, bensì contenutistica e ideale. In tal senso, attraverso il concetto di *paradigma*, si può esplicitare come l'idea *archetipale* sia in grado di rendere effettiva la propria attuabilità attraverso una schematica e reversibile componente, in grado di mantenere sempre viva la possibilità di rintracciarla e intenderla come sorgente originaria attraverso il concetto di *struttura.* Una *struttura*, in definitiva, capace di porsi come campo d'azione preliminare entro cui accogliere e assumere una coerente interpretazione, proiettata sempre verso quelle intellegibili fattispecie della propria contemporaneità architettonica.



House in Ashitaka
Kazuo Shinohara, 1977

3.4

Determinazione, *la collettività dell'archetipo*

In riferimento al suddetto triplice apparato concettuale, utile a determinare una prima immagine *ectipica* desunta dall'idea *archetipale*, è indispensabile soffermarsi su di una ulteriore questione di fondamentale rilevanza per precisare la riflessione sull'*archetipo* stesso. Una caratteristica continuamente presente, nella discussione sul tema e nelle diverse trattazioni che ne hanno arricchito il portato culturale, può individuarsi nella peculiare specificità del concetto *archetipale* a porsi come un'idea comprensibile e comune tale da accrescerne il valore simbolico e collettivo. L'*archetipo*, in tal senso, diviene strumento comunicativo di un sapere collegiale, riconoscibile e costante nel tempo, riuscendo a così a proporsi come terreno comune per una condivisione dell'architettura in grado di proporre coscienza, conoscenza e comunità. Nel sottolineare la radice collettiva dell'idea *archetipale* è necessario soffermarsi, nuovamente, su di una figura cardine per lo studio di questi principi. Nello specifico, è Carl Gustav Jung che esplicita la questione riguardante l'ipotesi di un pensiero collettivo, insito nell'inconscio umano, affermando che: "[…] *L'inconscio collettivo è una parte che si può distinguere in negativo dall'inconscio personale per il fatto che non deve, come questo, la sua esistenza all'esperienza personale e perciò non è un'acquisizione personale. Mentre l'inconscio personale formato essenzialmente da contenuti che sono stati un tempo consci, ma sono poi scomparsi dalla coscienza perché dimenticati o rimossi, i contenuti dell'inconscio collettivo non sono mai stati nella coscienza perciò non sono mai stati acquisiti individualmente, ma devono la loro esistenza esclusivamente all'eredità. L'inconscio personale consiste soprattutto di complessi, il contenuto dell'inconscio collettivo, invece, è formato essenzialmente da archetipi. Il concetto di archetipo, che è un indispensabile correlato dell'idea di inconscio collettivo, indica l'esistenza nella psiche di forme determinate che sembrano essere presenti sempre e dovunque*[…]"[72]. La questione inerente alla concettualizzazione di *forme determinate,* intese qui nell'accezione di *elementi archetipali,* ben si presta nel far emergere la possibilità di tramandare perpetuamente un insieme di nozioni fondanti, universalmente e collettivamente

riconosciute come principi primari dell'architettura, capaci, dunque, di essere interpretabili, grazie al *processo paradigmatico;* perpetuabili, grazie alla loro componente di *atemporalità* ed infine riconoscibili, grazie alla loro comune *accezione collettiva*. In questo senso, risulta interessante soffermarsi, al fine di approfondire tale senso collettivo insito nell'idea *archetipale*, su di un ulteriore passaggio relativo alle tesi di Carl Gustav Jung. Lo psicoanalista svizzero, come si evince dal testo *Gli archetipi dell'inconscio*[73], e più precisamente dal paragrafo intitolato *Il significato psicologico dell'inconscio collettivo*[74], pone in essere una riflessione relativa ad un concetto grazie al quale poter ravvisare e predisporre una condizione di riconoscibilità e relazione inerente all'*idea* archetipale. Carl Gustav Jung individua nel termine *istinti* quelle forze motrici, escluse da qualsivoglia grado di coscienza, capaci di perseguire degli scopi intrinseci e connaturati come risposta alle loro esigenze. Una serie di necessità, dunque, che mettono in luce caratteristiche di valenza collettiva, individuabili alla stregua di "*fattori impersonali, diffusi universalmente, ereditari, di natura dinamica o motivante*"[75]. Il sentore collettivo relativo agli *istinti* sottolinea come essi si prestino ad essere dei valori universalmente riconoscibili, atti a definire un percorso costitutivo a partire da determinate necessità ancestrali, assumendo "[…] *analogie così strette con gli archetipi, che vi sono in verità buone ragioni per supporre che gli archetipi siano le immagini inconsce degli istinti stessi, in altre parole, che essi siano modelli di comportamento istintuale*"[76]. Un complesso sistema di valori condivisi, quello che dagli istinti pone le basi verso la definizione dell'idea *archetipale*, che trova fondamento nella logica di una costituzione primordiale, arcaica, sviluppando poi una configurazione fisica rispondente a specifiche e collettive necessità ancestrali. È in questo senso che il gene collettivo dell'idea *archetipale* definisce l'*iter* logico, prima, e culturale, poi, verso la formalizzazione fisica dell'architettura, forte di una riconoscibilità che deriva da una sistematica sintesi delle necessità. Una formalizzazione architettonica che, tuttavia, non riconosce una motivazione razionale nella sua natura istintuale, bensì la rileva nella logica risposta progettuale consequenziale alla sua reale necessità. Si delinea, in tal modo, la possibilità di specificare come l'idea *archetipale* ritrovi la sua essenza più collettiva nella possibilità di produrre un senso compiuto a partire da un processo logico, esulando quindi da una semplice azione reduplicativa dal campo del reale. Il succitato *modello di comportamento istintuale* diviene ragion d'essere del processo che trasforma una specifica necessità dell'uomo in un elemento architettonico primigenio capace di disvelare quella comune e collettiva radice interpretativa intesa come la "[…] *capacità della ragione critica di proporre come fondamento della propria intenzionalità il misurarsi, per mezzo della forma dell'opera e cioè del possibile necessario, con le contraddizioni del*

presente"[77]. L'accezione collettiva dell'idea *archetipale* assume in questo modo un valore più che simbolico, ovvero che non si limita a individuare una serie di elementi in grado essere riconoscibili, in virtù della loro chiara e logica costituzione formale, ma che va ben oltre la loro dimensione semplicemente strutturale. La radice collettiva risiede implicitamente nella riconoscibilità della possibile costruzione logica indirizzata verso la deduzione della forma architettonica e, consequenzialmente, nel processo che orienta i principi della "[…] *manifestazione concreta della conoscenza sensoriale* […]"[78], ovvero della *produzione di senso*. Tale concetto viene introdotto nel libro intitolato *Architettura Non-Referenziale*, ideato dall'architetto Valerio Olgiati e redatto dal teorico Markus Breitschmidt, nell'argomentazione riguardante il settimo ed ultimo principio di quelli individuati nella stesura del testo. Il compendio teorico, che riassume la posizione culturale dell'architetto grigionese, pone in essere una riflessione relativa ad una rinnovata possibilità, per l'architettura, di poter supportare un ruolo ideologicamente collettivo e condivisibile,:"*Viviamo in un mondo non-referenziale. Perciò l'architettura deve essere non-referenziale. La non-referenzialità è l'unico modo per concepire edifici portatori di senso in un mondo in cui semplici attribuzioni di significato non esistono più.*"[79]. In tale affermazione risulta chiara la volontà di individuare una produzione di senso capace di superare la referenzialità soggettiva in favore di una ricerca di significati architettonici da sempre esistenti nella sfera collettiva così come possono essere, quelli archetipali. In aggiunta alle innovative riflessioni sulle modalità di confronto con la società contemporanea, dal punto di vista architettonico, questo breve testo esplicita la questione maggiormente essenziale del pensiero di Valerio Olgiati, ovvero la necessità, per l'architettura, di *produrre senso*. La centralità di tale concetto, cardine principale della personale metodologia culturale dell'architetto svizzero, viene avvalorata dalla natura stessa dell'approccio teorico attraverso cui viene affrontata: mentre i paragrafi che discorrono sui principi relativi a *Esperienza dello spazio, Totalità, Novità, Costruzione, Contraddizione e Ordine* prendono in esame questioni relative ad una metodologia, non intesa secondo un rapporto teleologico, incentrata sul *come* l'architetto debba affrontare le sfide della contemporaneità, il principio relativo alla *produzione di senso* ribalta tale costrutto attraverso il seguente inciso "[…] *alla base la domanda sul perché.* […] E*ssa è un pò come un collante che tiene insieme tutto ciò che è importante per un edificio*"[80]. Il processo culturale relativo alla *produzione di senso* assume, in tal modo, un valore fondamentale nella riproposizione collettiva dell'*idea archetipale*. Presentandosi alla stregua di "[…] *una grande ragione, una sorta di ragione che è, ancora una volta, formale anziché storica.* [dove] *Gli edifici devono essere produttori di senso perché gli esseri umani possano ordinare la loro vita nei termini più basilari. Tale*

attività è creativa e diventa funzione di una logica che precede ogni concettualizzazione e ogni ideologia"[81], evidenziando come il principio di condivisione insito entro la natura stessa dell'archetipo sia ravvisabile secondo un metodo che non va identificato nel lascito formale della cultura storica ma, al contrario, entro la logicità della razionalizzazione processuale verso la sintesi, prima, e la formalizzazione, poi, di una precisa necessità ancestrale, riscontrabile, infine, in una coerente e contemporanea risposta fisica architettonica. La questione relativa alla *produzione di senso* si presta ad avvalorare l'ipotesi secondo cui la radice collettiva *dell'idea archetipale*, sia ascrivibile entro la condivisione di un sistema processuale conoscitivo esulando, dunque, da ipotetici fattori ed elementi di riconoscibilità riscontrati grazie ad arbitrarie convenzioni formali. La questione relativa alla collettività, tuttavia, conduce ad una necessaria precisazione in merito a come si possa rapportare tale caratteristica pluralistica senza depotenziare le pur leggittime peculiarità interpretative di chi, in qualità di progettista, si voglia confrontare con l'*idea archetipale*. A tal proposito risulta interessante esaminare alcune riflessioni espresse da Vittorio Gregotti su tale argomento. Ripercorrendo il vasto lascito teorico dell'architetto milanese, è possibile soffermarsi su di un tema, affrontato con grande chiarezza nel testo *Il possibile necessario*[82] in relazione alle potenzialità progettuali che possono intercorre tra il concetto di *collettività* e la sua possibile propositività interpretativa individuale ovvero la cosiddetta *creatività*. Tale nozione, presa in esame nel capitolo intitolato *Creatività e modificazione*, viene approfondita a partire dalle riflessioni del filosofo Giorgio Agamben, secondo cui è possibile evincere come, nella nostra contemporaneità, si sia passati da una concezione secondo cui "[…] *nell'anitca Grecia, dove l'attività, che oggi noi definiremmo creativa, risiedeva nell'opera e non nell'artista, a quella di oggi in cui l'artista, e non l'opera, concentra su di se l'ergon della creatività.* […] *Tale carattere si dissolve progressivamente nell'ultimo mezzo secolo, sino ai nostri giorni, nella pretesa di concentrare nell'artista l'atto creativo, con un sempre più accentuato carattere di temporaneità dell'opera che diventa azione o veste un'immagine occasionale nel soggetto affrontato*"[83]. A partire da tale presupposto, Vittorio Gregotti individua una serie di problematicità, legate all'assoggettamento della figura dell'architetto a quella dell'artista, capaci di alimentare quella disfunzione contemporanea che si esplicita nella progressiva modificazione del termine *nuovo* in *novità*, determinando così una "[…] *trasgressione incessante e indipendente da ogni condizione specifica di luogo, paesaggio e storia, e dai fondamenti di ogni mestiere e disciplina, cioè da ogni possibile necessario*"[84]. La possibilità di reintrodurre, tramite la riflessione sull'*idea archetipale*, un approccio architettonico consapevole e ben ancorato alle fondamenta culturali di una memoria collettiva risiede, in questo

senso, entro la consapevolezza di poter individuare entro quel *possibile necessario*, cosi come auspicato da Vittorio Gregotti, "[…] *la coscienza del terreno, di una memoria non nostalgica della storia, cioè delle ragioni del costituirsi del terreno del presente in quanto superficie apparente di una condizione specifica, indispensabile alla fondazione di ogni progetto ma che ci lascia liberi e responsabili nella direzione da prendere, e nelle intenzionalità da proporre. Essa è, in quanto progetto, un processo di narrazione durevole che sostituisce l'idea della novità incessante con quella della costituzione di un frammento di verità del presente*"[85]. Un indispensabile presupposto, quello relativo alla possibilità interpretativa della *creatività modificativa,* che presuppone e auspica un approccio critico, consapevole e condivisibile come risposta progettuale che, a partire da un saldo terreno comune, possa inoltrarsi verso un percorso progettuale in grado di interagire con le specifiche necessità e condizioni dell'oggi. È possibile, dunque, facendo riferimento alle tesi di Vittorio Gregotti, avvalorare l'ipotesi secondo cui poter individuare nel principio costitutivo di definizione architettonica quel processo che diviene terreno comune, e dunque condivisibile, capace di determinare la radice collettiva dell'idea *archetipale*. In questo senso, una volta individuata la possibilità di interpretare quella riconoscibile e necessaria costruzione di senso come base collettiva progettuale, risulta interessante approfondire le riflessioni che l'architetto e teorico Pier Vittorio Aureli espone nel saggio intitolato "*The Common and the Production of Architecture*", pubblicato nel catalogo teorico della tredicesima Biennale di Architettura di Venezia intitolata *Common Ground*[86]. Sin dalle prime parole espresse su questo tema è possibile individuare il preludio alla concezione del progetto come principio collettivo in architettura: "[…] *Praticare il progetto significa proporre qualcosa che ancora non esiste. Questo atto di anticipazione ha preso la forma di tutti quei piani, disegni, immagini, testi che sono necessari per costruire la visione di una realtà che deve ancora venire.* […] *Il progetto è la conditio sine qua non della produzione dell'architettura: dà forma e riproduce una conoscenza condivisa, e quindi collettiva, irriducibile a ciò che si realizza sotto forma di edifici e oggetti di design. Questa conoscenza collettiva che ogni progetto di architettura sempre implica può essere definito come il comune in architettura*"[87]. Tali riflessioni evidenziano come il processo progettuale sia un "[…] *corpo di conoscenze fatto di esperienze, esempi storici, tecniche di progettazione e costruzione, modi di intendere lo spazio e la forma* […] *sempre prodotto collettivamente*"[88] ribaltando, di fatto, la concezione secondo cui la collettività non risiede tanto nell'incontro di una serie di fattori eterogenei, quanto in una base preindividuale in grado di sintetizzare ciò che il filosofo Paolo Virno definisce come quel rapporto tra ciò che è massimamente comune e ciò che è massimamente singolare. Proprio in relazione a questa corrispondenza si può notare come secondo il filosofo "[…] L*a potenzialità è la gamma*

infinita di possibilità non ancora determinata in cose finite, la realtà storicamente determinata del possibile. L'attualità è la determinazione di ciò che è potenziale sotto forma di cose ed eventi finiti"[89]. In tal modo si pone l'accento sulla possibilità attuativa del progetto come *medium* interpretativo di quelle ancestrali necessità *archetipali*, tramutate dunque in figura e forma rispetto alle singole esigenze o necessità architettoniche che si manifestano in rapporto ai bisogni dell'uomo. È possibile, dunque, a partire dagli studi di Carl Gustav Jung sull'inconscio collettivo, delineare un processo culturale di carattere progettuale capace di indirizzare le nozioni relative al senso di collettività, che permea anche il concetto *archetipale*, al fine di avvalorarne il ruolo entro quelle questioni disciplinari che ambiscono ad elaborare un progetto di architettura capace di eludere quella soggettiva *trasgressione incessante* individuata da Vittorio Gregotti come principale aporia della contemporaneità. Tale condizione rappresenta un punto di snodo essenziale nell'individuazione di un processo di sintesi propositivo che si ponga l'obbiettivo di formalizzare risposte architettoniche, relazionate anche a quelle latenti dimensioni ancestrali insite nei diversi bisogni e necessità dell'uomo. Si definisce così quel fondamentale passaggio che, partendo dall'idea *archetipale*, si concretizza in una prima immagine *ectipica* proponendo, infine, un'immanente manifestazione *idealtipica* concretizzabile in un dato modello architettonico. Prendendo, dunque, in considerazione il triplice apparato della *atemporalità*, *paradigmaticità* e *determinazione*, sino a qui delineato, si può constatare che il concetto di *collettività* rappresenta quel seme determinativo e processuale che completa l'*iter* in grado di sintetizzare, nella realtà immanente dell'architettura, la trascendente idea *archetipale*, intesa come risposta logica e razionale alle questioni poste in essere dalle necessità che si manifestano nella tangibile realtà architettonica della condizione contemporanea.



Quartiere Gallaratese
Aldo Rossi, 1974

3.5

Tassonomia, *la composizione dell'archetipo*

Il processo sin qui delineato, ovvero quel processo indirizzato verso una prima trasposizione dell'idea *archetipale* in immagine *ectipica*, necessita di un ulteriore approfondimento capace di adattare le specifiche necessità che definiscono le proprietà dell'*archetipo* e rispondere coerentemente alle esigenze progettuali che si presentano nel porre in essere tali predisposizioni. Tale sviluppo di senso rappresenta, infatti, il necessario *iter* sperimentale in grado di condurre la trascendente idea *archetipale*, priva di forma ma in possesso di quell'innescante seme contenutistico, nell'ambito di una prima trasmutazione figurativa. L'*ectipo* rappresenta, così come sottolineato precedentemente, l'*anti-polo* dell'archetipo, il suo primo modello formale attraverso il quale il principio promotore della sua stessa necessità astratta, contenuta nell'idea originaria, si manifesta[90] in un primo passaggio che stabilizza le sue possibili e differenti configurazioni formali. La strutturazione che ne consegue si presenta nella possibilità di sistematizzare l'originaria idea *archetipale* attraverso un necessario preludio di sintesi formale, quindi, tramite la definizione di una coerente opera di assemblaggio all'interno di una chiara configurazione gerarchica. Sono questi i passaggi in grado di stabilizzare l'idealità dell'*archetipo* e proiettarla verso una prima immagine *ectipica*, che può essere definita entro i canoni di una condizione icastica. Tale termine ben si presta, infatti, a qualificare la reale caratteristica dell'*ectipo*, la sua natura elementare, corrispondente ad una rappresentazione formale dell'idea *archetipale* elaborata sinteticamente ovvero "*nei tratti essenziali, e quindi in modo efficace e spesso asciutto, tagliente* […] *in modo realistico; con immediatezza, con efficacia rappresentativa*"[91]. Una prima formalizzazione sintetica dei diversi elementi necessari a costruire lo spazio architettonico in grado di evidenziare, in questo primo passaggio o in questo suo "*venire fuori*", l'abbandono della dimensione trascendentale e la relativa conquista della sfera immanente del reale attraverso una prima proposizione fisica, formale e spaziale. La fondamentale caratteristica di questa prima fase di rappresentazione

dell'idea *archetiapale* trova riscontro nella semplicità e neutralità dell'elemento *ectipo*, capace di essere icasticamente idea e immagine in se stessa dove gli aspetti figurativi e narrativi progettuali vengono scalzati da una intelligibilità concettuale dove, come messo in luce da Bruno Pedretti nel testo *Verso un'autobiografia icastica*[92], "[…] *il pensiero architettonico icastico opera affinché tutte le ingerenze esterne siano strumenti subalterni all'autonomia speculativa del linguaggio visivo del progetto*"[93], dichiarando la natura di preludio compositivo di tale concetto. Proprio in relazione all'autonomia elementare dell'*ectipo*, risulta interessante soffermarsi sui principi trattati da Carlos Martí Arís in relazione alle questioni formali dell'elemento, prima, *archetipale*, e, quindi, *ectipico*. Il teorico spagnolo affronta, analizzando il pensiero espresso da Friedrich Hegel ne l'*Estetica*, il particolare connubio che intercorre tra i concetti di forma e funzione sottolineando che "[…] *la forma architettonica integra tutti gli aspetti particolari dell'uso e li traduce a un livello superiore, definendo una finalità più generale e comprensiva. Il senso della forma dunque, non si esaurisce nel soddisfacimento di una funzione, ma la ingloba e la supera, acquistando una sua propria autonomia. Tali considerazioni ci riportano alla nozione di tipo, la quale implica il riconoscimento dell'idea che l'architettura ha leggi proprie e obbedisce a una logica interna basata su principi di costruzione formale*"[94]. In tal modo, si può sottolineare come l'elementarità dell'*ectipo* possa essere definita entro una condizione di autonomia formale, riuscendo a rappresentare secondo una caratterizzazione icastica -sobria, elementare e soprattutto comprensibile - quella primigenia immagine di una forma architettonica elementare generatasi a partire da una premessa ideale, riconducibile, per l'appunto, all'idea *archetipale*. Di conseguenza, proprio in relazione a tale prima esperienza formale *ectipica*, si rende necessaria una precisazione: la questione relativa alla forma viene qui intesa non secondo una visione estetica, relegando quindi tale concetto ad una rappresentazione iconografica, superficialmente in opposizione al contenuto ma, al contrario, la si vuole interpretare come uno strumento di determinazione, tesi avvalorata ancora da Carlos Martí Arís che, a tal proposito, afferma: "[…] *Il termine forma non è usato qui nella accezione che a volte gli viene data in estetica, quando la si concepisce in opposizione al contenuto, identificando il contenuto con la dimensione profonda e la qualità necessaria dell'oggetto e relegando la forma a rappresentarne gli aspetti superficiali e le qualità contingenti. Il senso che attribuiamo alla parola forma è più vicino a quello che essa assume nella metafisica, dove la forma si oppone alla materia, essendo la materia ciò con cui si costruiscono le cose, e la forma ciò che determina la materia, affinché le cose siano quello che sono*"[95]. Si definisce, in questo senso, la specifica caratteristica d'identità propria dell'*ectipo*, ovvero quella di rappresentare un elemento in grado di scindere la propria forma dalle sue radici sensibili e proiettarla entro una condizione di intelligibilità e di

conoscenza che non si riferisce "[…] *ai caratteri singolari dell'oggetto, ma alla sua dimensione universale*"[96]. Una dimensione universale che identifica entro la stessa realtà conoscitiva sia la forma e sia l'*ectipo*, radicati entrambi nell'intima e comune aura *archetipale*. È possibile, in tal senso, ripercorrere il tracciato culturale che definisce la strutturalità icastica dell'elemento *ectipo* e della sua duplice essenza, grazie alla capacità di evidenziare la distinzione tra forma e figura "*che permette di esprimere il fatto che un oggetto, oltre a possedere una figura evidente e visibile, possiede anche una figura latente ed invisibile, individuabile solo intellettualmente, alla quale diamo il nome di forma. In questo modo la forma cessa di appartenere alla sfera del sensibile e del fugace per radicarsi nell'ambito dell'intellegibile, vale a dire di ciò che è suscettibile di analisi e di conoscenza*"[97]. Una volta appurata la radice icastica dell'*ectipo*, forte della sua consonanza riscontrabile nei termini di forma e figura, è necessario intraprendere una digressione capace di constatare come tale elemento riesca stabilire un rapporto compositivo secondo le sue diverse trasposizioni di significato. In tale prospettiva, il lavoro teorico di Jean-Nicolas-Louis Durand, così come evidenziato da Carlos Martí Arís, risulta fondamentale nell'andare a identificare questa idea di scomponibilità elementare dell'architettura secondo le sue parti fondanti. Il *Precis de Leçons d'Architecture* illustra i precetti fondamentali rispetto ai quali porsi in relazione alla discussione compositiva tra gli elementi e il tutto. Un contributo fondamentale nell'operare una rottura decisiva con una metodologia di approccio architettonico definibile, sino a quel momento, come l'imitazione di modelli legittimati dalla storia. L'operazione culturale di Durand riesce a porre l'accento "[…] *sulla composizione come strumento del progetto, aprendo la strada alla possibilità di una progettazione meno precostituita, che non obbedisca al determinismo del modello, ma risulti dalla combinazione adeguata delle parti e degli elementi che compongono il repertorio dell'architettura*"[98]. Un approccio di senso, quello impostato da Durand, capace di adattarsi ancora oggi alla possibilità applicativa dell'idea *archetipale*, nella sua fase *ectipica*, dove il metodo di composizione degli elementi diviene un coerente strumento subordinato al progetto. La concezione compositiva, alla stregua di un logico montaggio parti, risulta connaturale nell'elemento *ectipo* alla stregua, tuttavia, di un necessario passaggio che indirizza verso l'applicazione di tutte quelle circostanze immanenti che si presentano nella definizione del progetto di architettura. È in questo senso che la natura tassonomica dell'elemento *ectipo*, icastico e assemblabile, si presta a divenire preludio neutrale verso la declinazione, tanto, dell'elemento nella sua singolarità, quanto, del montaggio nella sua molteplicità, riscontrabile, infine, nella modificazione *idealtipica* dell'idea *archetipale*. Un processo di costruzione logica che necessita di un chiarimento: l'individuazione

di elementi, la loro associazione e l'ordine gerarchico rispetto al quale assumono un carattere compositivo, non diviene gene fondante del progetto ma, al contrario, strumento a servizio del progetto. La matrice di ordine che deriva da un approccio che si basa sulla composizione elementare dell'*ectipo* ha la necessità di deporre la base della propria ragione su di un approccio deduttivo. Nel testo *Architettura Non-Referenziale*, Valerio Olgiati e Markus Breitschmidt si soffermano su tali questioni, più precisamente in relazione al sesto principio - *ordine* -, ove affrontano il tema legato all'approccio induttivo e deduttivo in architettura. Per quel che concerne tali questioni è interessante constatare come il concetto di ordine non debba mai assoggettare l'idea alla base del progetto, ovvero: "[…] *L'ordine architettonico fa da connessione tra l'idea alla base di un edificio e la realtà architettonica costruita. Attraverso di esso l'idea assume una forma grazie agli elementi costruttivi: pareti, pavimenti, tetti, aperture e colonne, in rapporto vicendevole all'interno del sistema ordinatore. È in questi elementi primari che l'ordine si manifesta. In altre parole, l'idea di un edificio è articolata prima di tutto da un sistema ordinatore, che si rende infine materialmente manifesto assumendo una chiara presenza fisico-materiale, allorché pareti, pavimenti, tetti, aperture e colonne sono realizzati dal punto di vista materiale e costruttivo. Si può quindi affermare che l'ordine architettonico di un edificio funga da ponte fra la sua idea architettonica e la sua realtà fisica: idea - ordine - edificio. L'interrelazione idea - ordine - edificio implica che l'ordine architettonico sia dedotto dall'idea. Un ordine è una trascendenza dell'idea nel senso che deriva da essa. Affermare un simile rapporto causale fra idea e ordine e in misura minore anche fra idea, ordine ed edificio - è qualcosa di diametralmente opposto a concetti quali spazio accidentale, forma accidentale" e architettura trovata*"[99]. Risulta chiaro come, prendendo spunto dalle riflessioni dell'architetto e del teorico svizzeri, il principio ordinatore che si lega alla composizione di elementi *archetipali*, riscontrabili negli *ectipi*, debba rappresentare il metodo essenziale nell'atto di traslare una trascendente idea *archetipale* nella sua prima manifestazione formale, senza, tuttavia, renderla il fine di tale speculazione. La questione classificativa legata al concetto di *ectipo* rappresenta un mezzo di congiunzione, uno strumento, ove ciò che lo rende fondamentale è la sua capacità di relazionare, innanzitutto, l'immaterialità dell'idea *archetipale* con l'immanenza fisica del concetto di *idealtipo* e, inoltre, tra l'autonoma singolarità dell'elemento e il suo coerente assemblaggio secondo un ordine gerarchico e compositivo. Questo duplice valore attribuisce alle questioni legate alla tassonomia, quindi all'elementarità complessa dell'*ectipo*, un valore imprescindibile di strumento ordinatore e conoscitivo nel processo deduttivo di definizione di un'idea *archetipale*, consona e, forse indispensabile, al progetto di architettura per una nuova contemporaneità meno incessante ed effimera.



Bergamo
Gabriele Basilico, 1998

3.6

Sintesi, *la formalizzazione dell'archetipo*

Il successivo passo nella disamina della processualità connessa alla manifestazione concreta dell'idea *archetipale* può riscontrarsi nel suo progressivo completamento individuato, entro la realtà immanente dell'architettura progettata o costruita, nel passaggio dall'elementare concetto di *ectipo* a quello complesso e compiuto dell'*idealtipo*, interpretato in relazione alle questioni che vanno a permearne e definirne il carattere insediativo, morfologico e linguistico. Al fine, dunque, di non ricadere in un'artefatta risultante scaturita da un dogmatico formalismo o, viceversa, da un'astratta apparenza, risulta necessario ispessire, con un apparato culturale di tipo referenziale, il precipuo elemento *archetipale* in grado di sostenere il relativo modello *idealtipico*. L'arricchimento di senso, attinente al processo di *sintesi*, permette di corroborare la formalità della radice ideale dell'elemento architettonico attraverso una coerente significazione, relazionata alle questioni maggiormente attinenti alla materia progettuale, da ritrovare, ad esempio, nella metafora dell'*albero della filogenesi culturale*[100] riportata da Carlos Martí Arís: importante tropo figurativo che si pone come punto di incrocio, teorico e progettuale, in cui far convergere le modalità che permettono una sperimentazione concreta e tangibile dell'*archetipo*. Considerando tali questioni, trattate dal teorico spagnolo nel paragrafo intitolato *Classificazione e tipologia*, è rilevante constatare che "[…] *l'evoluzione della cultura mostra abbondantemente che la combinazione di fattori diversi, nonché la confluenza e la fusione di stimoli provenienti da una variata geografia intellettuale è di solito indispensabile per la fecondità del pensiero creativo.*"[101]. Un processo di costruzione che, nelle riflessioni di Bruno Pedretti, accetta ed elabora "[…] *un mosaico di eredità intellettuali, processi formativi e dialoghi disciplinari che assemblino ecletticamente fonti tanto letterarie quanto iconografiche o d'altro genere andando a formare quello che con una sintesi efficace possiamo definire atlante culturale*[…]"[102]. La questione relativa all'*albero della filogenesi culturale*, così come riproposta da Carlos Martí Arís, si distingue dall'*albero della filogenesi biologica*[103], "[…] *per la sua forma dinamica e intrecciata, nella quale*

i fenomeni si rimandano gli uni agli altri, generando un sistema di concatenamenti che non permette facili slittamenti né esibisce nette soluzioni di continuità. Così avviene nel campo dell'architettura, dove persino organismi molto semplici e primitivi richiedono generalmente spiegazioni complesse"[104] e, in relazione al *tipo* in architettura, si ricorda che "[…] *raramente un edificio riproduce solo quell'idea, essendo di solito il prodotto della fusione e dell'intreccio di idee diverse*"[105]. Risulta chiaro come una simile analogia, volta a sistematizzare il processo di *sintesi*, accolga entro le sue possibilità un infinito numero di varianti, in grado di indirizzare quella necessaria azione di arricchimento capace di attribuire senso e significato, non solo etico ed estetico ma anche architettonico, ad una incontaminata ed ancestrale idea *archetipale*. Un'analisi che si integra con quella necessaria revisione critica atta a fissare una visione d'insieme sullo *stato dell'arte* teorico contemporaneo, così come proposto da Bruno Pedretti nel suo saggio *L'atlante, ovvero il congedo dal trattato*[106] : un'avveduta analisi sulla dimensione referenziale dell'atlante inteso come erede, dal punto di vista del genere letterario, del trattato architettonico, sentenziandone, di quest'ultimo, l›inesorabile tramonto: "[…] *in arte il primato del sapere tecnico è tramontato, e il trattato che ne era il plenipotenziario ha ceduto le sue funzioni ad altre lingue teoriche, narrative, iconiche.* […] *Esso decreta più nel profondo il congedo moderno dell'arte dai fondamenti normativi di cui il trattato era depositario e guardiano, fondamenti il cui declino non poteva che essere compensato dalla ricerca di una diversa "maestria": quella costruita su aperti e diversificati riferimenti culturali. L'artista o l'architetto che opera nell'epoca del tramonto del trattato è di questi che ha bisogno, ossia di un mosaico di eredità intellettuali, processi formativi e dialoghi disciplinari che assemblino ecletticamente fonti tanto letterarie quanto iconografiche o d'altro genere andando a formare quello che con una sintesi efficace possiamo definire atlante culturale* […]"[107]. Il fondamentale mutamento nella ricerca e definizione dei cardini intorno ai quali sviluppare discorsi teorici o analitici trova un rinnovato sistema speculativo, già adottato nella storia novecentesca da Abi Warburg[108], per il quale ogni autore, e conseguentemente ogni *idea archetipale*, può dedurre e trarre i propri debiti culturali da un personale impianto referenziale: "[…] *Affinchè l'atlante si potesse caricare di tutta la sua forza doveva insomma consumarsi il congedo dai precetti fondativi e aprirsi la strada ai suoi unici sostituti possibili: i riferimenti culturali. Il termine atlante, reso semanticamente dispersivo da usi molteplici (e oggi anche abusato), converrà qui intenderlo in modo più restrittivo. Suggerisco definirlo come quella forma di conoscenza che* - […] - *raduna, accosta e raccorda le proprie fonti, i riferimenti e le ascendenze culturali come in un mosaico. Le tessere di tale mosaico, chiamato a sintetizzare in un montaggio sincronico il debito culturale diacronico, saranno quelle che di volta in volta definiscono il profilo di un artista o i caratteri distintivi di un momento intellettuale, la genealogia di una nuova opera o la formazione di uno specifico canone* […]"[109]. In questa

prospettiva risulta evidente come un tale impianto conoscitivo si renda disponibile a essere usufruito criticamente dalla singola autorialità dell'architetto pur nello stretto legame con un condiviso bagaglio culturale collettivo capace di esprimere lo spirito del proprio tempo contemporaneo. Contrariamente alla rivoluzionaria teoria di Jean-Nicolas-Louis Durand, sin troppo radicata in uno schematico e meccanicistico dogmatismo compositivo, l'idea *archetipale*, entro il suo primo passaggio figurativo *ectipico*, riscontra la necessità di tradire la sua essenziale natura d'ordine, al fine di introitare e sintetizzare, nella sua successiva manifestazione *idealtipica*, le suggestioni e le influenze geografiche, linguistiche, tipologiche e formali dei riferimenti consoni alla propria contemporaneità. Una referenzialità che non si adatta, tuttavia, al mero formalismo architettonico ma che, al contrario, risulta in grado di recuperare quei valori altri che definiscono i legami culturali di chi si appresta ad utilizzarla. Un processo che, a partire da affinità culturali, estromette la componente formale del riferimento per esaltarne le intrinseche qualità intellettuali, favorendo un *iter* concettuale che, a partire da una predisposizione *analogica*, lo conduce entro una condizione *metaforica*. Tale sistema di arricchimento culturale, unito alla trasmutazione dell'elementare schematicità dell'*ectipo*, è in grado di proiettare l'idea *archetipale* entro la sua immanente manifestazione *idealtipica*, definita dai canoni linguistici, tipologici e morfologici propri della disciplina architettonica. Una deduzione di senso atta ad accrescere e indirizzare l'architettura verso una dimensione non iconografica bensì icastica, meno rappresentativa e più essenziale, rapportata cioè alle profonde radici espressive della sua origine ancestrale ed arricchita, inoltre, da un'ulteriore *summa* di valori immateriali, reinterpretati e reiterati, da sempre, nei diversi tempi della storia. La possibilità interpretativa e modificativa dell'idea *archetipale* risulta adattabile, inoltre, in risposta a quelle condizioni ambientali, tanto naturali quanto urbane, rispetto a cui si confronta. È importante chiarire, infatti, come l'apparato contenutistico e modificativo inerente al principio attuativo, dell'*ectipo* prima e dell'*idealtipo* poi, risulti modificabile in relazione alle condizioni preesistenti nella sua realtà insediativa. La questione del luogo, così come espressa sempre da Carlos Martí Arís, emerge come un dato fondamentale nell'evidenziare la capacità dell'idea *archetipale* nel plasmarsi e adattarsi architettonicamente alle diverse particolarità ambientali del sito di appartenenza. In tal senso, l'autore spagnolo mette in luce una questione fondamentale, riscontrabile tanto nel concetto del tipo quanto nell'applicazione dell'idea *archetipale*, sottolineando che il tema succitato "*si concepisce* […] *come un'invariante, una forma che si replica in molteplici oggetti e che si riproduce in situazioni diverse*"[110]. Assumendo la tipologia del monastero, alla stregua di una qualsiasi

categoria architettonica esemplificativa, Carlos Martí Arís ne verifica la modalità insediativa quale presupposto di caratterizzazione specifica in contrasto alla definizione neutrale della sua stessa logica tipologica: "*Tipicità e unicità, tipo e luogo, appaiono così i termini di un processo dialettico attraverso il quale l'architettura prende forma. Il tipo rappresenta la dimensione generica, universale e astratta, mentre il luogo si identifica con gli aspetti particolari, singolari e concreti.*"[111]. Così come per il tipo, anche l'*archetipo* assume la capacità di reiterare la sua generalità, dal punto di vista ideale, e proiettarla nella sensibile e immanente realtà specifica dei luoghi e del proprio tempo contemporaneo, accettando e facendo proprio un necessario confronto con le circostanze naturali e culturali con cui misurarsi. Una capacità operativa in grado di scardinare la presunta rigidità formale dell'elemento *archetipale* aprendo ad una duttilità progettuale in grado di radicarsi entro le specifiche questioni geografiche ed orografiche con le quali l'architettura è chiamata a confrontarsi. Un confronto che si basa, tuttavia, su un principio di mutuo rispetto delle componenti chiamate in causa: da una parte il luogo entro cui accogliere l'architettura, nella manifestazione fisica della sua presenza, dall'altro la capacità adattiva dell'ordinata struttura concettuale dell'idea *archetipale* pronta a introitare i dati del suo nuovo ambito di residenza, non più trascendentale bensì immanente. Tale approccio consente, infatti, la possibilità di operare secondo una metodologia che, da un lato, è in grado di non snaturare la radice di attinenza relativa alla natura dell'idea *archetipale*, nelle sue manifestazioni *ectipiche* ed *idealtipiche*, mentre, dall'altro, di tenere in considerazione i caratteri e le condizioni, storiche, culturali e ambientali del luogo, ovvero ciò che Ernesto Nathan Rogers individuava come preesistenze ambientali. Risulta interessante constatare come il maestro triestino metta in luce, nei suoi scritti, la capacità di adattamento, tra l'elementarità dell'idea *archetipale* e la natura dei luoghi, ad un approccio architettonico in grado di proiettare quei valori collettivi, materiali e immateriali, entro una sempre cangiante realtà fisica: "*È oltremodo necessario insistere ancora su come le scelte degli elementi di un'architettura siano profondamente legate alle condizioni ambientali: sia a quelle di carattere sociale- economico e, in genere, umano; sia a quelle della "natura dei luoghi" o delle possibilità pratiche di intervenire nei precostituiti limiti naturali. Le scelte contengono nel primo atto l'ultimo fine, che è sempre quello di far vivere una determinata esperienza culturale nelle forme concrete dei fenomeni - determinati da essa e determinanti la medesima – in una relazione di causa ed effetto che è un ciclo continuo: dove è inutile distinguere il principio e la conclusione sempre rinnovantisi, quando le negazioni sono provvisorie quanto le affermazioni.* [...] *È un ciclo meraviglioso che contiene quasi l'essenza precategoriale della forma. Che cosa è, storicamente, questa forma, se non l'essenza archetipica che continua a vivere e, pertanto, a modificarsi, pur mantenendosi*

riconoscibile e aspira ai modelli, spregiudicatamente rinnovandoli? Ognuno di questi fenomeni è un fenomeno in sé, valido in sé, inconfondibile, irreversibile, attuale, eppure ognuno di questi fenomeni contiene tutti gli altri"[112]. La riflessione di Ernesto Nathan Rogers rappresenta un suggello autorevole ed importante alla costruzione tematica di questa ricerca evidenziando lo stretto nesso relazionale tra un luogo, l'essenza *precategoriale della forma* e l'*essenza archetipica* intrisa di una sua potenziale capacità evocativa, individuata, tuttavia, non "*in senso naturalistico o comunque imitativo o analogico*" ma attraverso un rapporto "*fatto di simpatia verso le cose circostanti, di cui cerchiamo di accogliere il significato nella nostra composizione, attraverso la percezione del carattere essenziale e non secondo un'analisi deduttiva*"[113]. Il lavoro di Rogers evidenzia come il riferimento alla corrente fenomenologica, a partire da un importante contributo culturale di figure come Christian Norberg-Schulz ed Enzo Paci, influenzi il concetto sul *genius loci*, in relazione con le questioni delle preesistenze ambientali, riconducendo il concetto relativo all'idea *archetipale* a strumento capace di reintrodurre la questione storica nel dibattito architettonico degli anni Cinquanta del secolo scorso. Per Rogers il concetto *archetipale* corrisponde ad una comprensione della storia in grado di attivare, a partire dall'oggettivo esperimento della realtà, una serie di conoscenze precostituite, a servizio del progetto di architettura, nel continuo dialogo con le interferenze che la contemporaneità presenta e dove, infine "*Le forme sono necessitate dalla ragione di esistere e di manifestarsi delle essenze stesse. Così ogni oggetto è il risultato del processo specifico, in forme sintetiche che ne rappresentano esteticamente la struttura tecnica e tutti gli altri valori inerenti alla composizione*"[114]. Tali riflessioni accrescono la qualità insita nel processo di *sintesi* dell'idea *archetipale*, ponendo, nella manifestazione immanente della sua realtà fisica, la capacità di esprimere una forte attenzione verso i valori materiali e immateriali del contesto entro cui l'architettura stessa è chiamata ad essere esperita in forma compiuta e costruita. In definitiva, è possibile auspicare come l'idea *archetipale* sintetizzata entro un modello *idealtipico* - in sintonia con la possibilità modificativa di un ordinato schema compositivo nonché con la metaforica trasposizione del riferimento culturale e, infine, attraverso un coerente rapporto operativo rispettoso dei valori che definiscono la realtà immanente entro cui è chiamata in causa- possa rappresentare un sostanziale sostegno progettuale, in continuo dialogo con la collettività e la contemporaneità in cui si propone o realizza, soprattutto nell'attuale epoca dell'incessante. Un auspicio che si prefigge l'obbiettivo di costruire una conoscenza del passato, secondo una sua autonoma interpretazione culturale, in linea con una contemporanea e consapevole necessità, non di rigoroso cambiamento, quanto, di fiduciosa alternativa.



Bilderatlas, pannello n° 25
Aby Warburg, 1927-1929



Le musée imaginaire
André Malraux, 1947

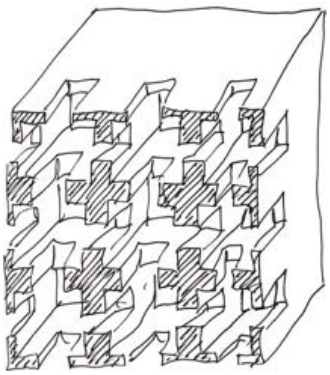
3.7

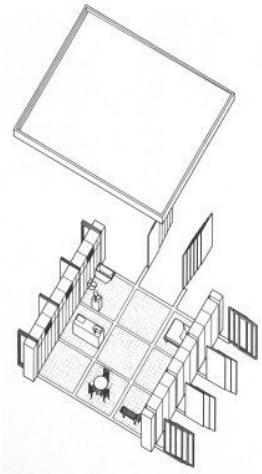
Il processo concettuale dell'immanenza

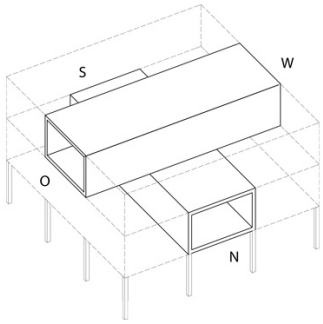
Le sette case che illustrano questo settimo paragrafo, dedicato all'immanenza del concetto *archetipale*, rappresentano la versione contemporanea di quella tradizionale tipologia abitativa descritta da Jean-Nicolas-Louis Durand come *Maison a neuf cases* che trova, a sua volta, nella Rotonda palladiana il proprio *archetipo* concettuale maggiormente simbolico. Si tratta, nel loro insieme, di sette diversi modelli architettonici contemporanei che, seguendo percorsi progettuali diversi, si confrontano tra di loro all'interno di una metodologia progettuale comune, *archetipale*, basata sull'utilizzo di una griglia ortogonale, a pianta quadrata, costituita da un reticolo di tre per tre quadrati per lato. Una griglia astratta, composta da nove quadrati, capace di introitare affermazioni di ordine, simmetria, armonia, equilibrio, proporzione, componibilità, omogeneità e, contemporaneamente, le loro inverse negazioni, ovvero la casualità, il dissimmetrico, la dissonanza, lo squilibrio, la sproporzione, l'indivisibilità, l'eterogeneità. Tutte categorie, queste ultime, che, seppur nella loro apparente negatività etimologica, riescono a fornire risposte progettuali in grado di mettere in forma architettonica compiuta un modello abitativo *archetipale* grazie all'unica caratteristica che, in virtù della stessa natura geometrica della griglia ortogonale, non offre possibilità di individuare un negativo opposto etimologico: la misura che, essendo l'elemento costitutivo della griglia, non ha nessuna concreta possibilità di trasmutarsi in dismisura. Quest'unico comune denominatore, introitato dalla stesa natura geometrica della griglia, rende impossibile il caos, l'incongruo, l'eterogeneo e il frammentario. La presenza della griglia, intesa come garante della misura, è una scelta di primaria importanza nella definizione di una architettura *archetipale* in quanto rimanda i diversi modelli proponibili sempre ad un'origine comune, ancestrale e ripetibile. E'in questo senso che interpretiamo la profondità delle riflessioni di Ernesto Nathan Rogers quando scrive che *"Le scelte contengono nel primo atto l'ultimo fine, che è sempre quello di far vivere una*

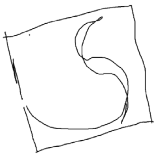
determinata esperienza culturale nelle forme concrete dei fenomeni […] in una relazione di causa ed effetto che è un ciclo continuo: dove è inutile distinguere il principio e la conclusione sempre rinnovantisi, quando le negazioni sono provvisorie quanto le affermazioni". I sette modelli *archetipali*, illustrati di seguito, assumono nella griglia la loro prima scelta concettuale e *archetipale* disponendosi così, nei confronti dell'ultimo fine, ovvero l'architettura realizzata, indifferentemente alla provvisorietà delle proprie affermazioni o negazioni compositive.

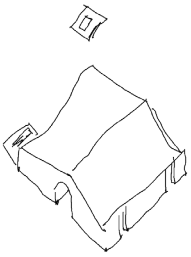


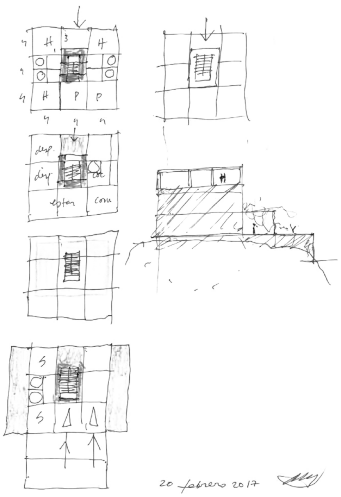





S
W
O
N





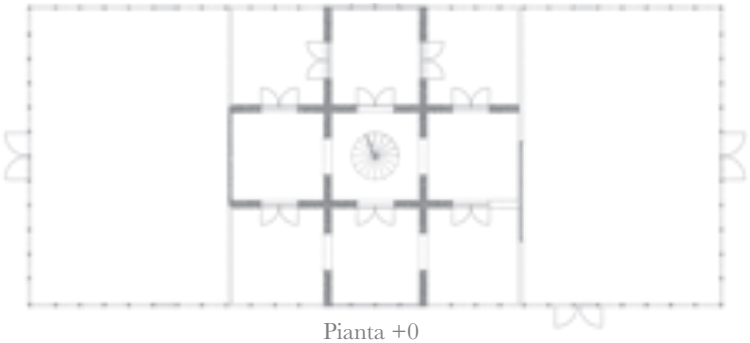

20 febrero 2017



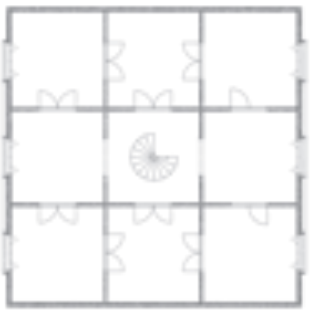


Villa Buggenhout
Office KGDS, Buggenhout, 2013

Villa Buggenhout, Office KGDS, Buggenhout, 2013 - La casa monofamiliare progettata da Kersten Geers e David Van Severin in un'area periferica, agricola e boschiva, del piccolo villaggio di Buggenhout, è configurata seguendo un'impostazione compositiva basata su una griglia geometrica che forma un quadrato di 12×12 m, diviso in nove quadrati di 4×4 m. Inserita in un lotto rettangolare di 29x12 m, la casa è composta da due livelli che vengono differenziati, nella descrizione del progettista, in due diverse tipologie spaziali: una "*casa esterna*" al piano terra e una "*casa interna*" al primo piano. La "*casa esterna*" è ideata alla stregua di una villa a patio con giardino presentando, in corrispondenza dei quattro moduli quadrati ubicati ai relativi vertici del quadrato di base, ambienti semi aperti ritmati, sui lati esterni del recinto perimetrale rettangolare, da quattro pilastri in ferro zincato a profilo IPE 160 che materializzano il modulo di base di 1 m. che sottende tutta la partizione metrica della villa. In tal modo, la sottrazione dei quattro moduli d'angolo dall'impianto planimetrico generale, composto da nove quadrati, genera una tipologia a croce che presenta, nella sua parte centrale, una scala a chiocciola che connette verticalmente i due livelli della villa. Negli ambienti quadrati collocati lungo gli assi di simmetria, trasversale e longitudinale dell'impianto planimetrico, sono collocati la cucina, la sala pranzo, il soggiorno e il bagno. L'interdipendenza tra questi ambienti semi aperti e semi chiusi è assicurata da vani di passaggio sempre collocati centralmente rispetto alle pareti divisorie. Questa particolarità distributiva fornisce una grande fluidità dei flussi all'interno degli spazi di vita del piano terra, proponendo inoltre una reale e continua transizione tra lo "*stare dentro*" e lo "*stare fuori*", tra lo spazio domestico e lo spazio naturale. Viceversa, la "*casa interna*" collocata al primo piano, raggiungibile dalla scala a chiocciola centrale, risulta definita nel suo perimetro quadrato da una scatola muraria continua che presenta tre aperture centrali, allineate con i vani di passaggio interni, esclusivamente sul fronte settentrionale nonché su quello meridionale. La "*casa interna*", con vista sul bosco e sul paesaggio rurale, è concepita al suo interno come una scatola di legno che, metaforicamente, introita la natura boschiva e rurale del suo contesto paesaggistico prossimo. La scelta posizionale delle grandi finestre scorrevoli è dettata dalla volontà di escludere dalla percezione interna della villa la vista sulle case del vicinato, privilegiando, di contro, la visuale sul paesaggio naturale. Tali prerogative percettive, rese possibili dalla stessa natura tipologica della casa unifamiliare, propongono, ancora una volta, l'intrinseca qualità archetipale introitata dal modello durandiano della "*maison a neuf cases*" riecheggiando inoltre quelle qualità di inserimento ambientale tanto ricercate e realizzate nella Rotonda palladiana.



Pianta +0



Pianta +1

Pianta copertura



Prospetto



Prospetto



Prospetto



Prospetto

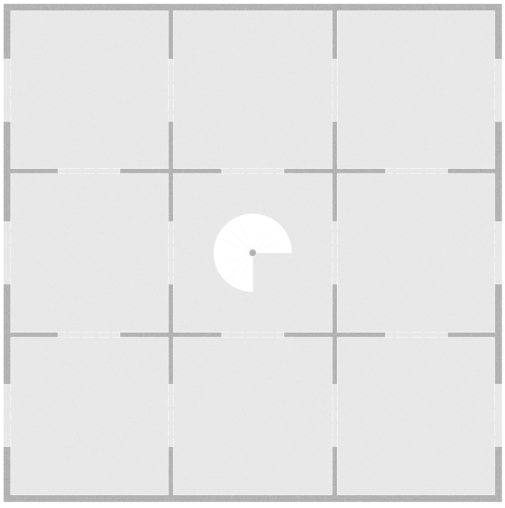


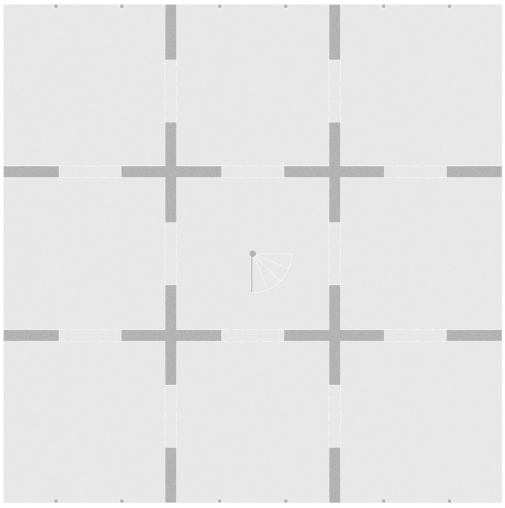
Sezione

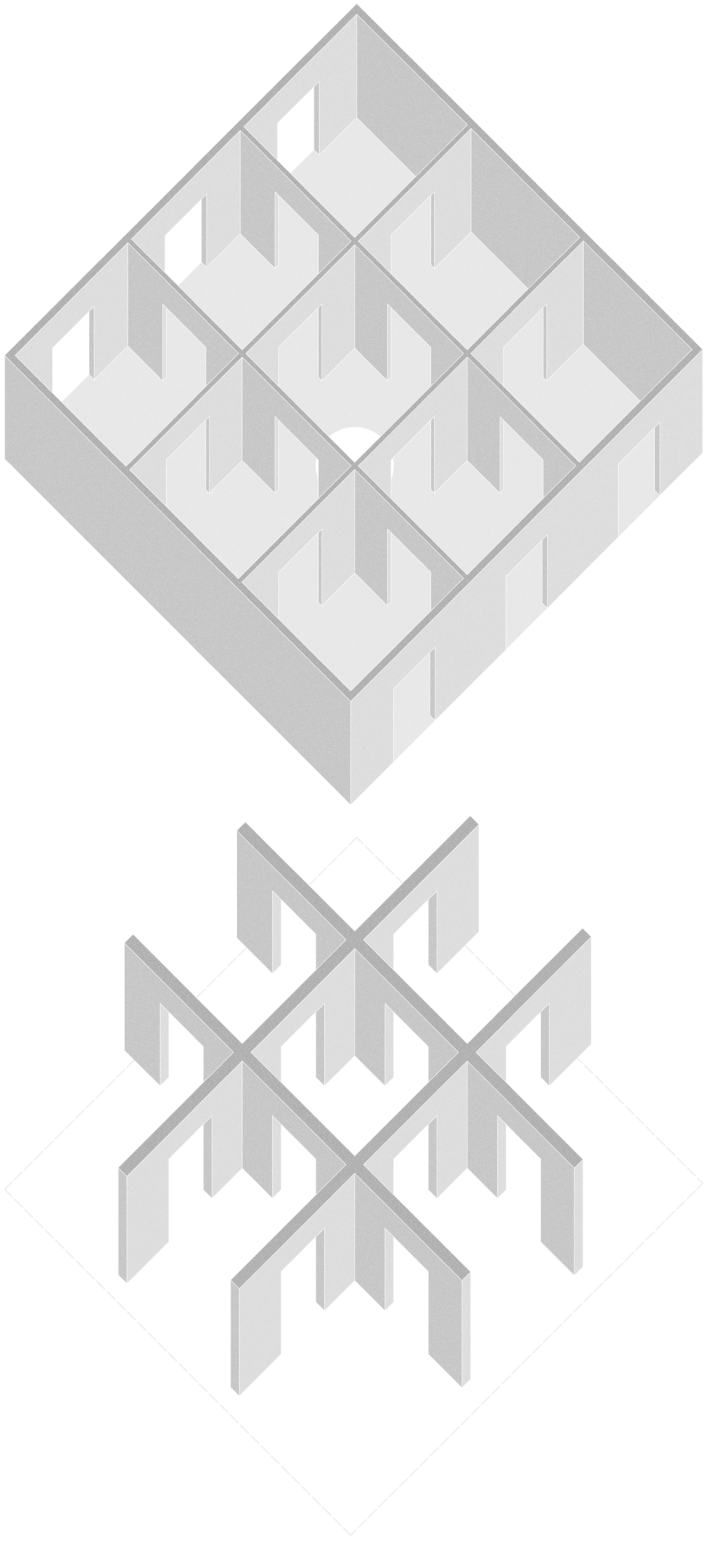


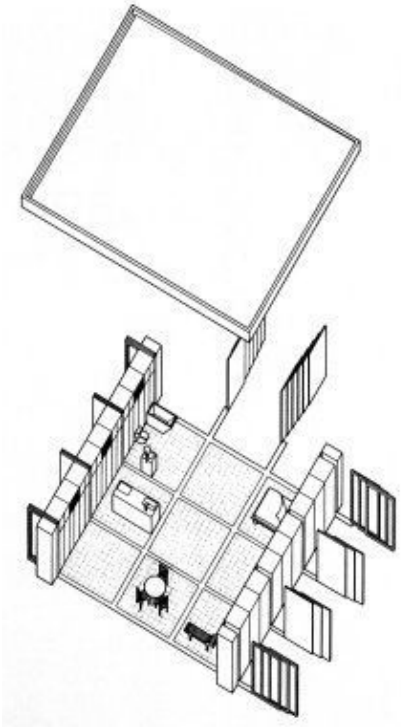
Sezione





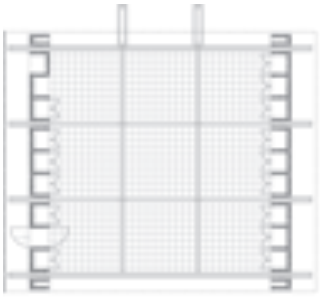






Nine square grid house
Shigeru Ban, Hadano City, 1997

Nine Square Grid House, Shigeru Ban, Kanagawa, 1997 - La *Nine Square Grid House* è un piccolo edificio mono residenziale che utilizza la griglia ortogonale, composta da tre moduli quadrati per ogni lato, per ottenere, potenzialmente, nove stanze che, all'occorrenza, possono trasformarsi in uno spazio unico a "*pianta libera*". Tale possibilità è data da un sistema di pannelli scorrevoli che, a riposo, sono collocati nello spessore delle due pareti laterali che, attraverso una divisione modulare delle stesse, fungono da struttura portante per il tetto nonché da spazi di servizio avente funzione di armadio, vano ingresso e cavedio per il bagno. I pannelli scorrevoli sono spostabili grazie alla presenza di tripli binari metallici incassati a pavimento e nell'intradosso del soffitto: tale sistema di scorrimento si trasforma in un doppio disegno a reticolo ortogonale che, tra i due piani paralleli orizzontali del pavimento e del soffitto, concretizzano, visivamente, la griglia geometrica configurante i nove quadrati su cui è concepita la casa, così come dimostrato anche dal nome che essa stessa assume. Le due pareti laterali della casa monofamiliare nascondono la funzionalità dei pannelli divisori dietro una pannellatura, in legno bianco, composta da diciotto ante sul lato nord orientale e dodici ante su quello sud occidentale. Il minor numero di ante apribili su tale versante della casa è giustificato dalla presenza del vano d'ingresso nonché da quella dei cavedi ispezionabili attraverso pannelli smontabili. Al di sopra degli stipiti delle ante un lungo architrave funzionale, collocato su entrambi le pareti opposte, ospita le griglie alettate, tre per lato, per la diffusione dell'aria calda e fredda all'interno dello spazio domestico suddivisibile. Tale espediente impiantistico contribuisce a trasformare un sistema complesso di tipo utilitaristico in un sobrio partito architettonico che conferisce solennità allo spazio domestico soprattutto nella sua versione a pianta libera. Gli altri due lati del quadrato di base della casa sono schermati verso l'esterno da due pareti vetrate, anche queste scorrevoli e retraibili nello spessore dei due muri laterali. I due grandi "*panneaux de verre*" aprono lo spazio domestico verso lo spazio esterno, a nord ovest, di carattere urbano e, a sud est, di tipo paesaggistico. Sia i pannelli lignei dividenti lo spazio della casa e sia gli infissi vetrati scorrevoli, oltre ad essere inglobati nei due muri laterali perimetrali, fuoriescono dalla pianta quadrata del piano terra che, a sua volta, risulta essere meno larga del sovrastante tetto il quale, ponendosi a sbalzo rispetto al perimetro domestico di base, offre protezione dalle intemperie ad entrambe le tipologie dei pannelli scorrevoli. Oltre la specificità tematica rintracciabile nella griglia a nove quadrati, è proprio il pesante tetto piano, appoggiato sulle due lunghe pareti laterali della casa ad evocare una sorta di dolmen contemporaneo, ispessendo così quel senso archetipale rintracciabile nella casa di Shigeru Ban.



Pianta 0

Pianta copertura

Pianta +1



Pianta +1



Pianta +1

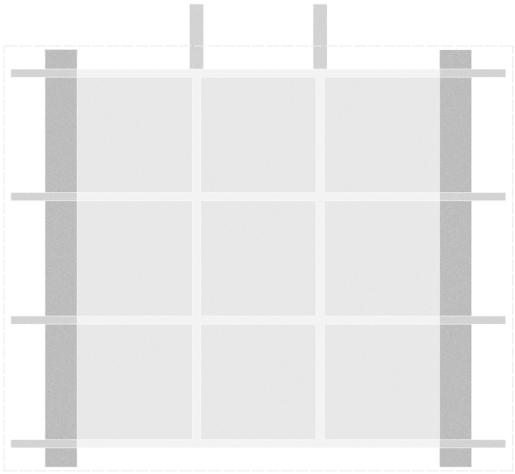


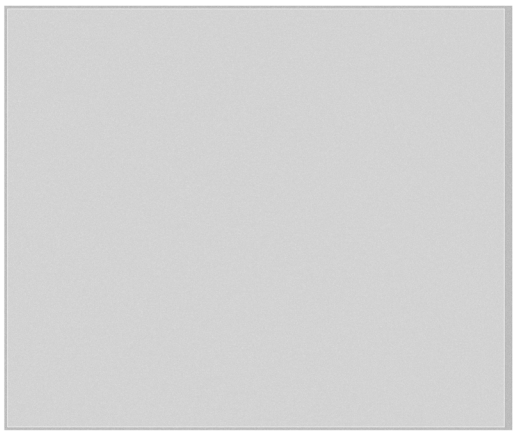
Pianta +1

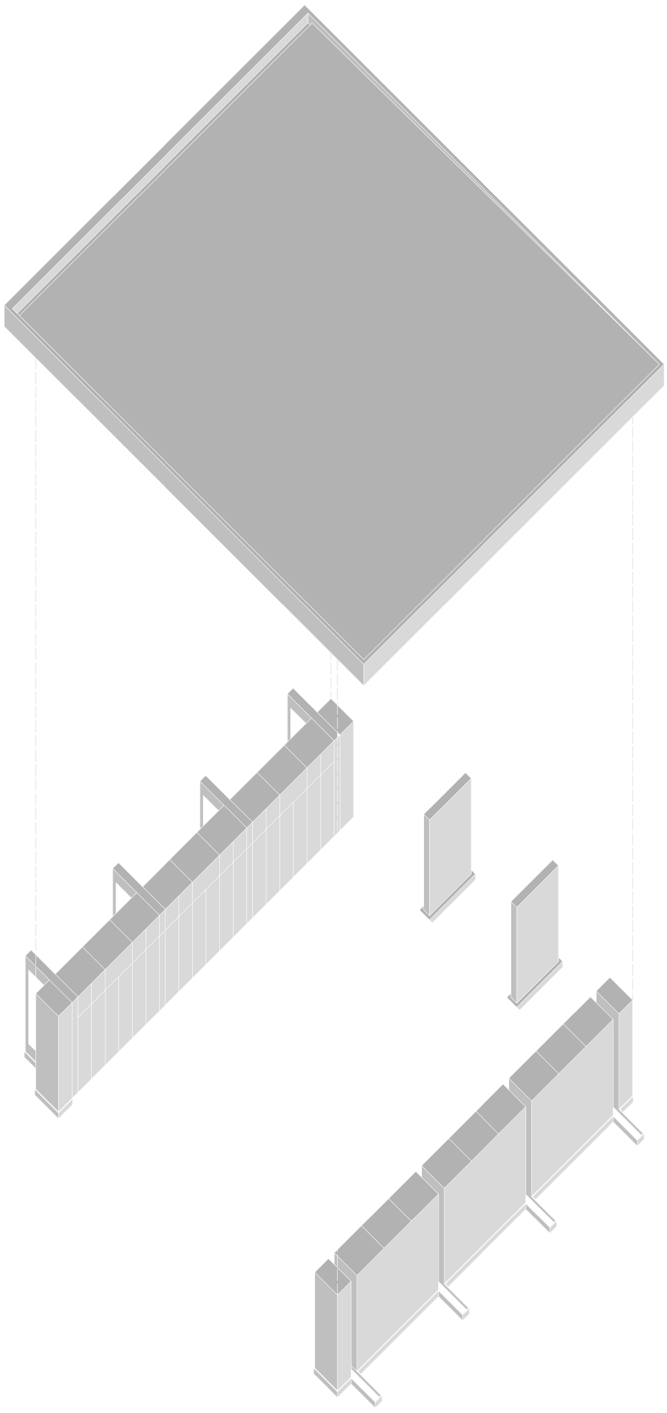


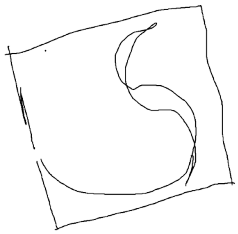
Pianta +1

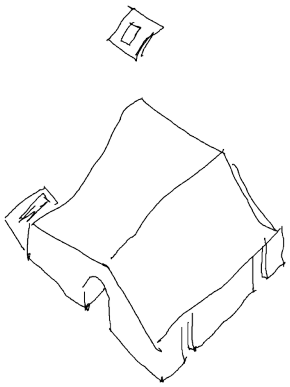












Casa no tempo
Francisco e Manuel Aires Mateus, Montemor, 2014

Casa no tempo, Francisco e Manuel Aires Mateus, Montemor, 2014 - La *Casa no tempo* è l'unico modello abitativo che, in questa sintetica rassegna esemplificativa, non è un edificio progettato *ex-novo* bensì riconfigurato e valorizzato da una sobria definizione linguistica tendente ad esaltare gli specifici caratteri d'identità espressi dall'architettura rurale del territorio d'appartenenza. La scelta di inserire tale casolare riconfigurato è motivata dalla capacità di adattamento a nuove funzionalità, legate all'ospitalità rurale, della tipologia a pianta quadrata basata su una astratta griglia ortogonale a nove riquadri, seppur irrigidita dal cosidetto "*Plan Paralysé*" di lecorbusierana memoria. Nonostante la sua asincronia tipologica, evidenziata dalle irregolari giaciture dei muri portanti, la *Casa no tempo* riassume le caratteristiche planimetriche, seppure rurali e spontanee, delle più nobili "*Maison a neuf cases*". L'apparente rigidità dello schema tipologico, qui reso flessibile dai fuori asse e dalle leggere divergenze parietali, non impedisce ai progettisti di lavorare su un manufatto preesistente attraverso un approccio progettuale che si inserisce negli ambiti espressivi propri della contemporaneità. La casa, un preesistente casolare agricolo, sorge nel territorio rurale della cittadina di Montemor, e di questo ambito paesaggistico, antropicamente rarefatto, ne introita le peculiari caratteristiche ambientali nonché quelle relazionate ai materiali da costruzione tradizionali del contesto. Innanzitutto la vacuità spaziale del contesto geografico assorbita dal progetto così come sottolineato da Gonçalo Byrne, riconosciuto maestro dei fratelli Mateus, che, a proposito della metodologia progettuale degli architetti lusitani, ne sottolinea "*il desiderio di trasformare lo spazio in cosa concreta; facendo divenire il vuoto materia prima dell'architettura*"; inoltre l'uso attento di materiali da costruzione quali i blocchi di argilla locale per la pavimentazione degli ambiti interni, il marmo bianco per i piani e ripiani orizzontali, infissi e arredi in legno di quercia attintati di bianco ovvero dello stesso colore che, con pitture idrauliche a base di calce, caratterizza, in senso contemporaneo, i muri dell'antico casolare sovrastato da un classico tetto a doppia falda. Le facciate esterne sono segnate da semplici finestre incastonate in leggere rientranze in sottosquadro. Queste aperture contribuiscono a inondare gli ambienti interni di luce naturale, aiutati dalla presenza degli ampi vani di transizione tra le diverse stanze. La facciata principale, segnata come quella postica dal triangolo della sagoma a capanna, è caratterizzata dall'ombroso vano di accesso voltato a botte. Nel suo insieme la *Casa no tempo* conferma la duttilità tipologica del modello abitativo impostato sulla griglia ortogonale composta da tre moduli quadrati per lato: una duttilità che, nella casa dei fratelli Mateus, assomma alle sue intrinseche qualità archetipali anche quelle bucoliche, tipiche dell'architettura rurale.



Pianta 0



Pianta copertura



Prospetto



Prospetto



Prospetto



Prospetto

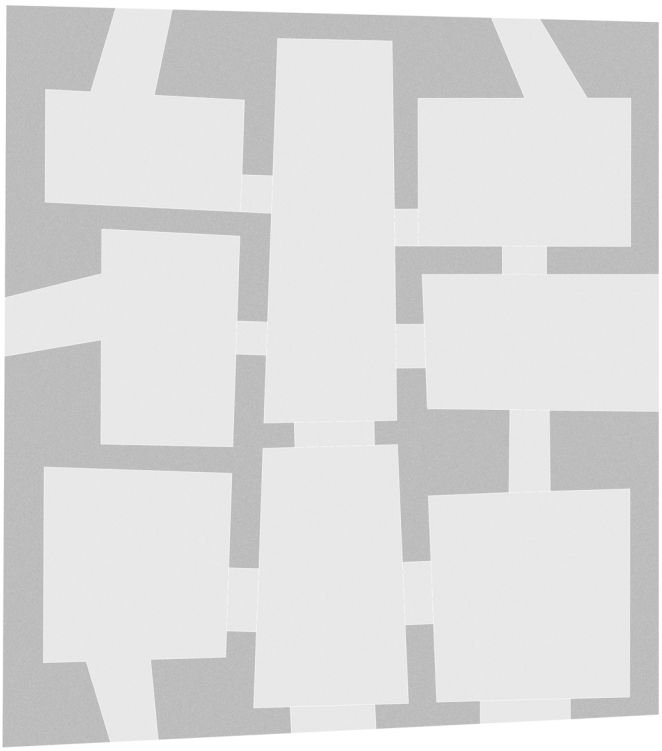


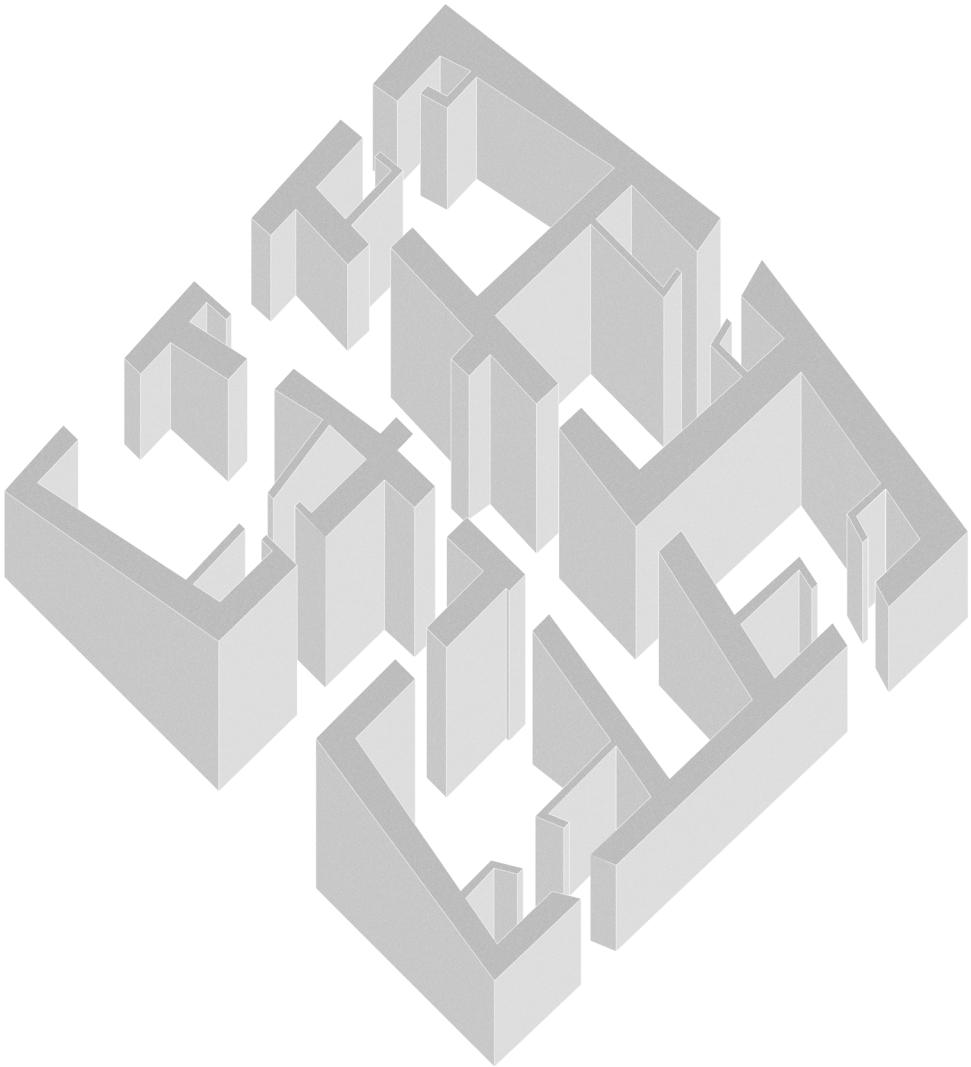
Sezione



Sezione









Nida house
Pezo von Ellrichshausen, Navidad, 2015

Nida House, Pezo Von Ellrichshausen, Navidad, 2015 - La *Nida House* sorge su un leggero declivio boscoso digradante verso la spiaggia di Isla Pupuya ubicata sull'Oceano Pacifico. Il sito di appartenenza della casa quasi smentisce la dimensione oceanica dell'ambito di appartenenza essendo caratterizzato da una folta vegetazione che ingloba e nasconde il manufatto residenziale dal contesto prossimo. Una sorta di casa inversa il cui tetto piano emerge dalle cime degli alberi al contorno consentendo la vista sull'orizzonte oceanico: uno ziggurat rovesciato che rastrema, dall'alto verso il basso, i solai dei quattro piani sottostanti al solaio di copertura di cui, l'ultimo, è quello ipogeo. Radicamento al terreno, tramite una oscura sostruzione cubica, ed esposizione alla luce zenitale, attraverso un luminoso tetto piatto: sono questi gli antipodi architettonici capaci di conferire alla *Nida House* quell' opposto carattere terreno e cosmico che la conducono in una dimensione primordiale e archetipale. Ebbene è proprio la struttura piana del solaio di copertura, corrispondente al piano di calpestio della terrazza panoramica, che introita una griglia ortogonale di tredici metri e sessanta centimetri suddivisa in nove quadrati (tre per lato) misuranti quattro metri, al netto del reticolo strutturale ortogonale corrispondente alle travi estradossate visibili nell'intradosso dei solai. La griglia ortogonale del solaio di copertura diventa così la forma generatrice, per sottrazioni dimensionali consecutive ed ascendenti, dell'intera configurazione strutturale della Nida house. In tal modo l'edificio mono residenziale è formato da quattro telai rigidi, con otto pilastri continui che consentono agli angoli di liberarsi dalla struttura portante verticale rendendo così possibile la completa apertura nei quattro vertici dei quadrati relativi ai tre livelli. Altri otto pilastri indietreggiano regolarmente, permettendo che ogni piano sia protetto da quello superiore. La base di ogni colonna esterna risulta leggermente disallineata dalle travi di bordo rendendo possibile così la suddetta configurazione d'insieme simile ad uno ziggurat capovolto: radicandosi al suolo la struttura architettonica s'innalza, piano per piano, estendendosi in orizzontale sino a culminare nella terrazza di copertura con vista sulla foresta circostante e sulla vasta estensione dell'antistante Oceano Pacifico. La peculiarità di *Nida house* consiste proprio in questo suo collocarsi nell'ambiente circostante, ridefinendo il rapporto tra progetto e contesto ad ogni livello. Dai piani alti, il rapporto visivo con i piani inferiori è inavvertibile, causa l'arretramento consecutivo di questi ultimi, al punto da annullare qualsiasi relazione percettiva con il terreno naturale. Nonostante la cruda materialità della struttura in cemento armato grigio scuro, il meccanismo compositivo ascendente riesce ad attribuire alla stessa un'estraniante assenza di peso, configurando un'inverosimile immanenza di ordine trascendentale.



Pianta 0



Pianta +1



Pianta +2

Pianta copertura



Prospetto

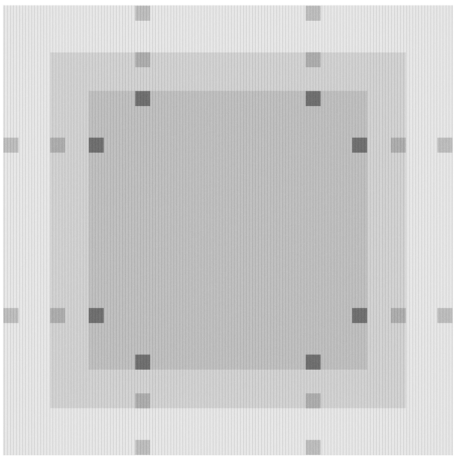


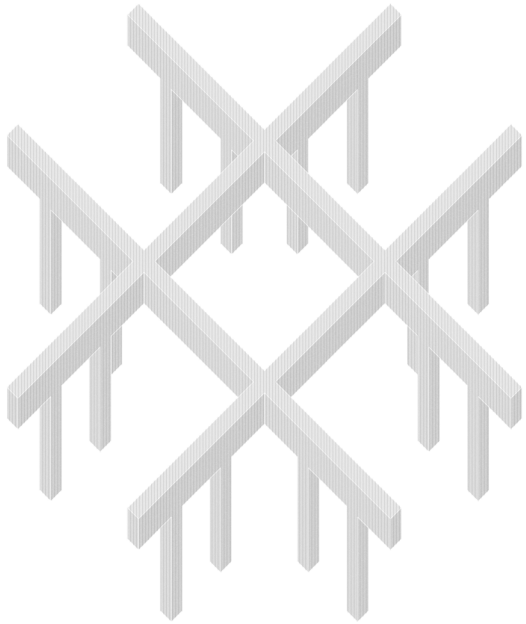
Sezione

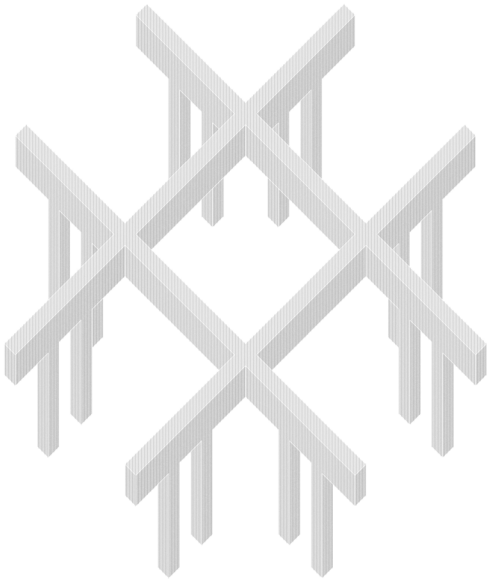


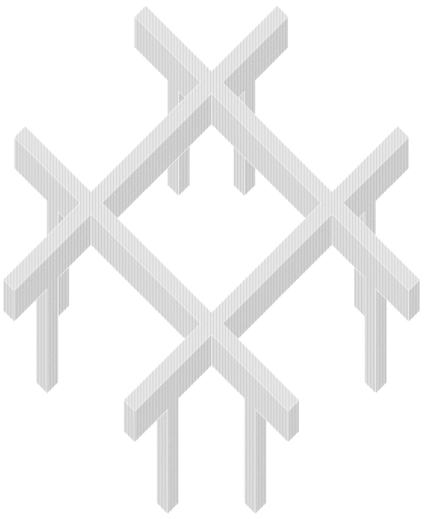
Sezione

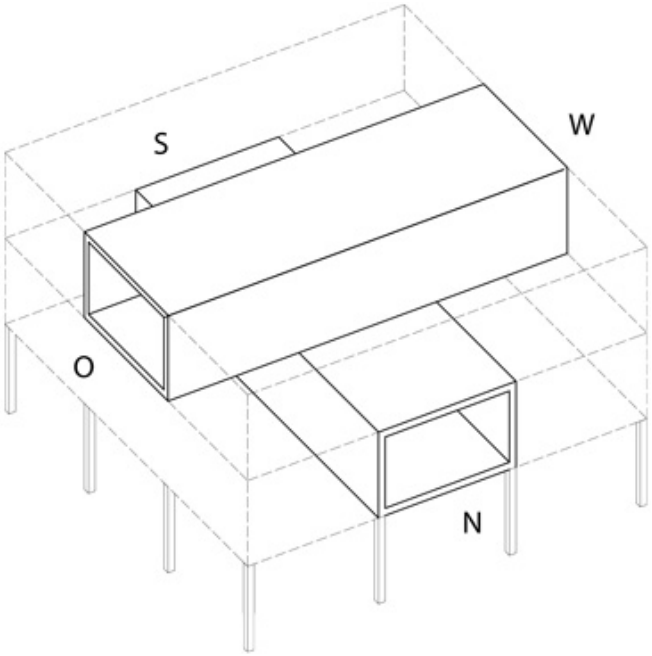












Four directional module house
Arno Brandlhuber, Rocha, 2015

Vier Richtung Module Haus, Arno Brandlhuber, Rocha, 2015 - La casa *Vier Richtungs Module* progettata e realizzata, tra il 2010 e il 2015 , da Arno Brandlhuber nella pineta della spiaggia di Rocha, in Uruguay, riassume nella sua stessa denominazione i propri caratteri di specificità ovvero quella di essere un'architettura basata su tre moduli abitativi sovrapposti ed orientati verso le quattro direzioni cardinali principali. Si tratta di tre unità maisonette per piano, impilate perpendicolarmente tra loro su due piani, in un reticolo tridimensionale la cui griglia ortogonale di base è composta da nove quadrati di quattro metri per quattro cadauno. In totale si ottiene una pianta quadrata di dodici metri per dodici metri che sviluppa, in altezza, un corpo di fabbrica alto circa otto metri. Nello specifico, il piano terra della casa, essendo strutturato su sedici pilastri sottili a sezione quadrata, misuranti 20 centimetri per venti centimetri, risulta essere a pianta libera, destinando il relativo spazio coperto tripartito ad un'area parcheggio, ai sistemi di distribuzione verticale e, sul limite occidentale dell'impianto planimetrico, ad una piscina interrata. Uno spazio ibrido strutturato sulla presenza dei pilastri nonché dalle tre rampe di scale che si sviluppano in altezza parallelamente tra loro. Nei due piani superiori i moduli sovrapposti sono orientati, il primo, in direzione nord-sud e, il secondo, in quella perpendicolare est-ovest. Tale orientamento asseconda il concetto base di una casa intesa come soddisfazione delle necessità connesse alla vita familiare e a quella lavorativa. L'orientamento del primo modulo ubicato al primo piano fornisce la luce ideale per il lavoro, mentre quella del secondo modulo tripartito, posta al secondo livello, favorisce un irraggiamento solare mattutino e serale ideale per la vita domestica. Al di là delle intime caratteristiche funzionali della casa *Vier Richtungs Module* è interessante notare come, per un edificio a destinazione residenziale di carattere decisamente sperimentale ed innovativo, il progettista abbia deciso di utilizzare un sistema di controllo compositivo basato sulla griglia ortogonale concepito alla stregua della tradizionale maison a neuf cases teorizzata da Jean-Nicolas-Louis Durand. Ovvero ad un riferimento progettuale, che ancor prima della codificazione durandiana, era stata utilizzata dai trattatisti ed architetti cinquecenteschi e, sublimata in architettura costruita attraverso la realizzazione de La Rotonda di Andrea Palladio appollaiata sulle colline vicentine. Un modello di carattere universale, archetipico per quel che concerne la tipologia abitativa mono residenziale, e capace di dialogare con il paesaggio circostante e la sfera cosmica attraverso quattro prospetti identici tra di loro ed orientati verso quattro direzioni cardinali diverse e opposte, a due a due, tra di loro . Simile intenzionalità ubicazionale riscontrabile nella casa progettata da Arno Brandlhuber in una pineta sull'oceano.



Pianta 0



Pianta +1



Pianta +2

Pianta copertura



Prospetto



Prospetto



Prospetto

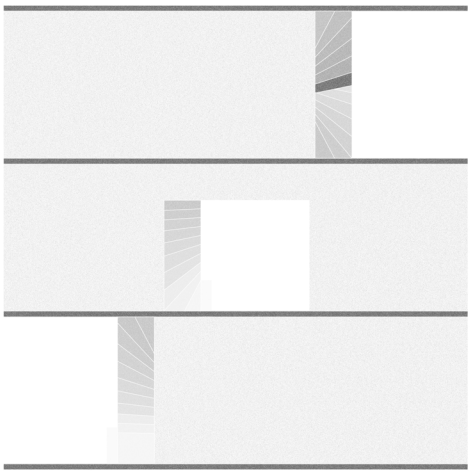


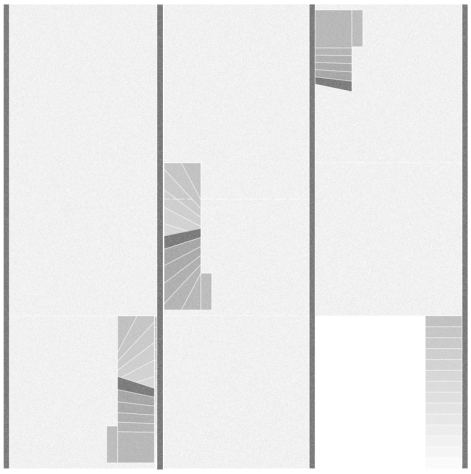
Prospetto

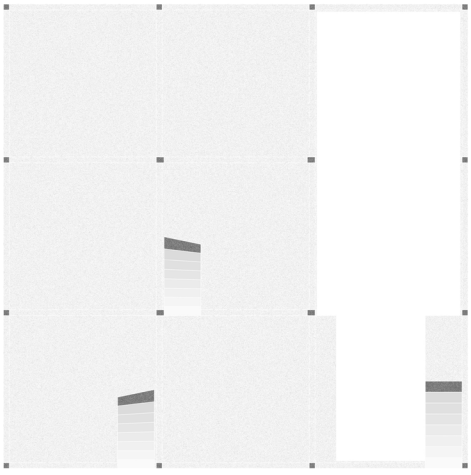


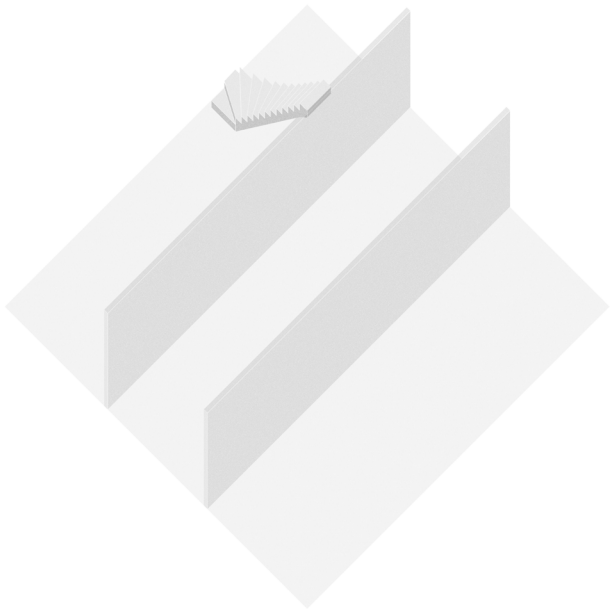
Sezione

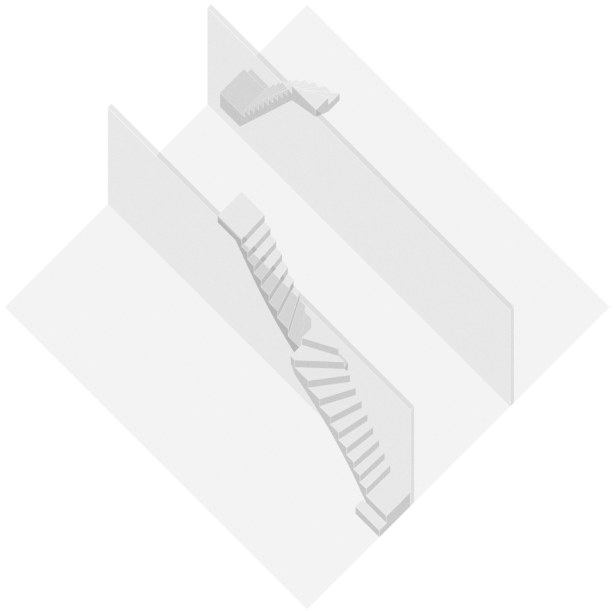


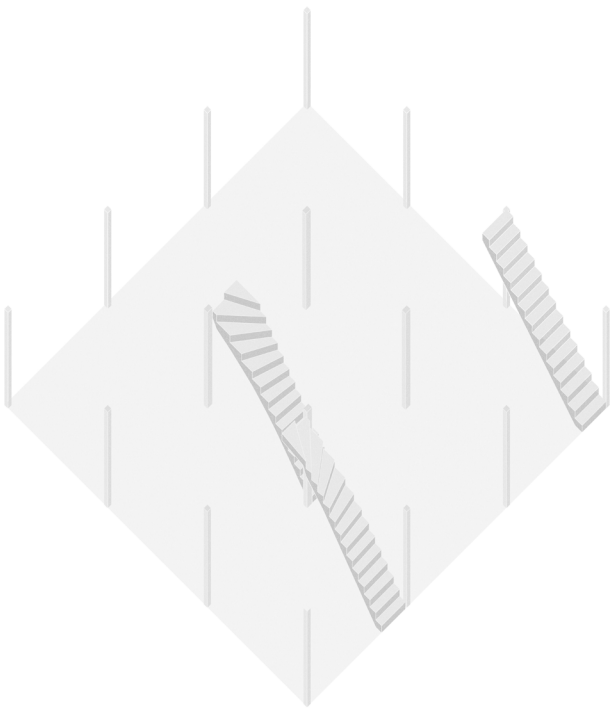


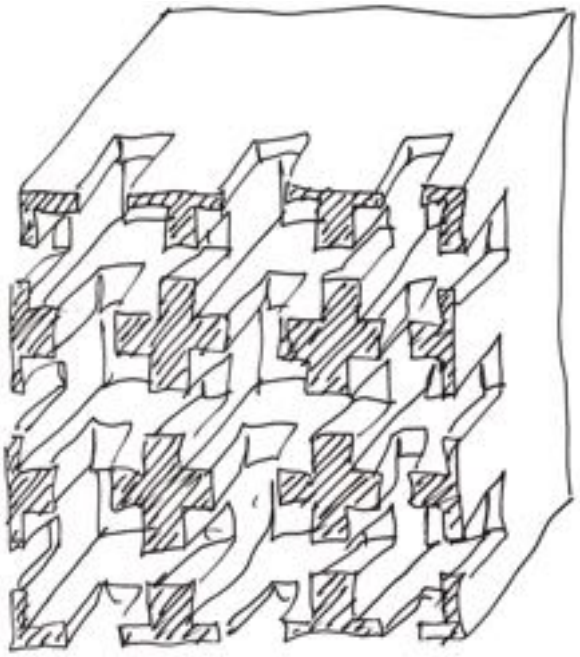






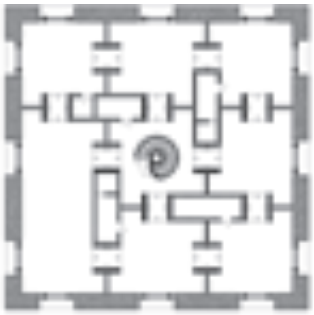






Casa de piedra
Emilio Tuñón, Cáceres, 2018

Casa de piedra, Emilio Tuñón, Cáceres, 2015 - La *Casa de piedra* è un sobrio volume prismatico a pianta quadrata di sedici metri per lato, costruito con pareti portanti realizzate in muratura ad opera incerta con blocchi di pietra di quarzite provenienti dalle vicine cave di Cáceres. La casa è progettata su di una griglia ortogonale che struttura nove stanze cubiche di 4,20 metri di lato ospitanti gli usi domestici dell'abitazione. Tra le nove stanze, una ovvero quella centrale esposta ad oriente, è uno spazio a cielo aperto capace di intercettare luce zenitale che poi si riflette nei vani confinanti. Tutte le stanze perimetrali si aprono verso l'esterno attraverso grandi finestre quadrate realizzate con infissi in legno. Essendo costruita su una griglia di tre quadrati per lato, ogni prospetto è caratterizzato da tre aperture. Una piattaforma rialzata rispetto al piano di calpestio della villa, collocata sul retro della casa ospita una piccola piscina. Sul versante opposto a quello occupato dalla piscina, ad una quota inferiore, è posizionata la rampa di accesso che conduce nel locale semi ipogeo, vera e propria sostruzione statica della stessa costruzione mono residenziale. Il piano seminterrato, oltre ad ospitare un garage dalle generose dimensioni, accoglie anche locali di servizio, uno studio e, nel modulo centrale della griglia a nove quadrati, una scala di collegamento tra il livello in questione ed il soprastante piano terra della villa. La scelta di separare le nove stanze quadrate da doppi muri ospitanti al loro interno gli spazi serventi rappresenta il dato tipologico più interessante ai fini di un ulteriore individuazione di caratteristiche archetipali già riscontrate, in generale, nei modelli abitativi ricadenti nella vasta casistica della "*maison a neuf cases*". Ognuna delle nove stanze è costruita in due strati diversi: uno strato inferiore rivestito da una boiserie in legno di quercia e uno strato superiore formato da una sorta di sovradimensionato reticolo di doppie travi in cemento bianco che caratterizza il disegno di sezione della casa. Tale caratteristica strutturale e il sottostante sovradimensionamento dei muri divisori, collocati in asse alla griglia geometrica ortogonale sottendente la struttura dei nove quadrati, è la risposta contemporanea ad un arcaico desiderio di archetipicità individuabile nei primitivi rifugi dell'uomo: la *Casa de piedra*, nei vani di passaggio tra stanza e stanza caratterizzati dagli intradossi in cemento bianco, ripropone quell'idea di denso e sicuro spessore dei ricoveri scavati nella roccia. Una tettonica che pervade gli spazi delle singole stanze grazie anche alla presenza della suddetta maglia ortogonale strutturale in cemento armato a vista che, superiormente alla linea d'intradosso dei vani di passaggio, incombe dall'alto stemperandosi verso il basso grazie alla confortevole presenza della boiserie realizzata in pannelli di legno di quercia. La casa de peidra, nella sua smplicità tipologica utilizza l'elemento muro per inforzare i suoi chiari caratteri archetipali.



Pianta 0



Pianta +1

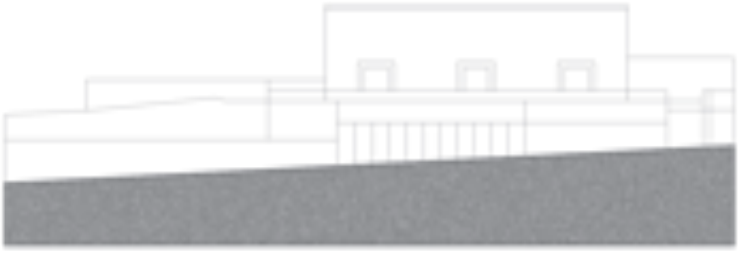
Pianta copertura



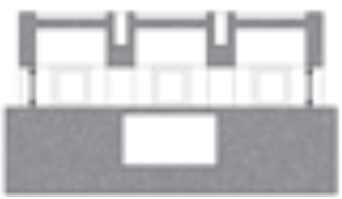
Pianta -1



Prospetto



Prospetto



Sezione

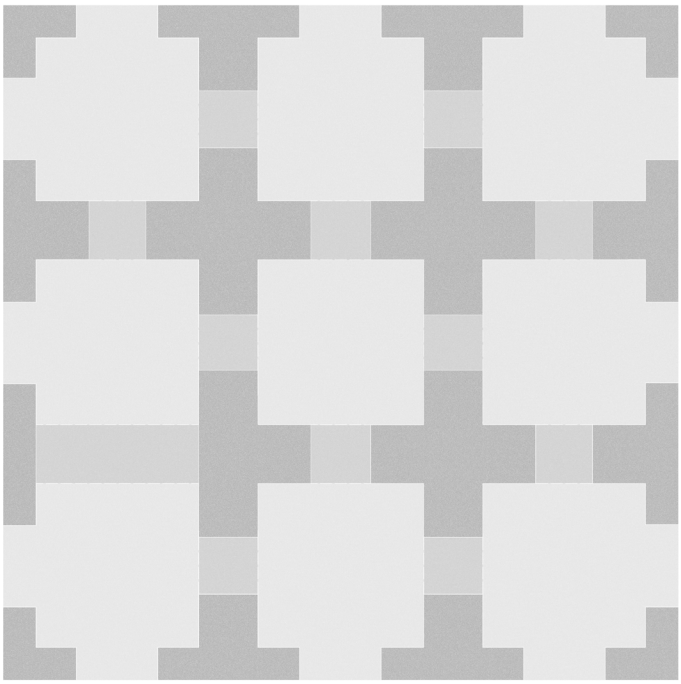


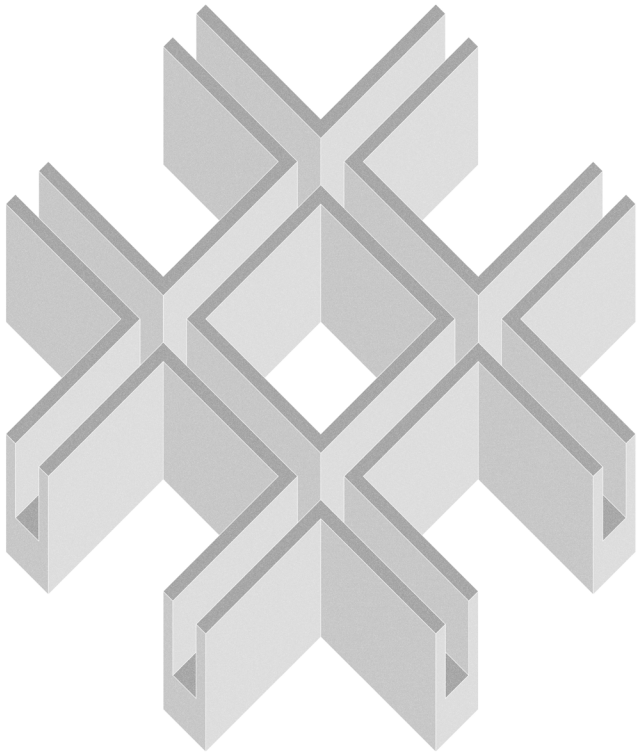
Sezione

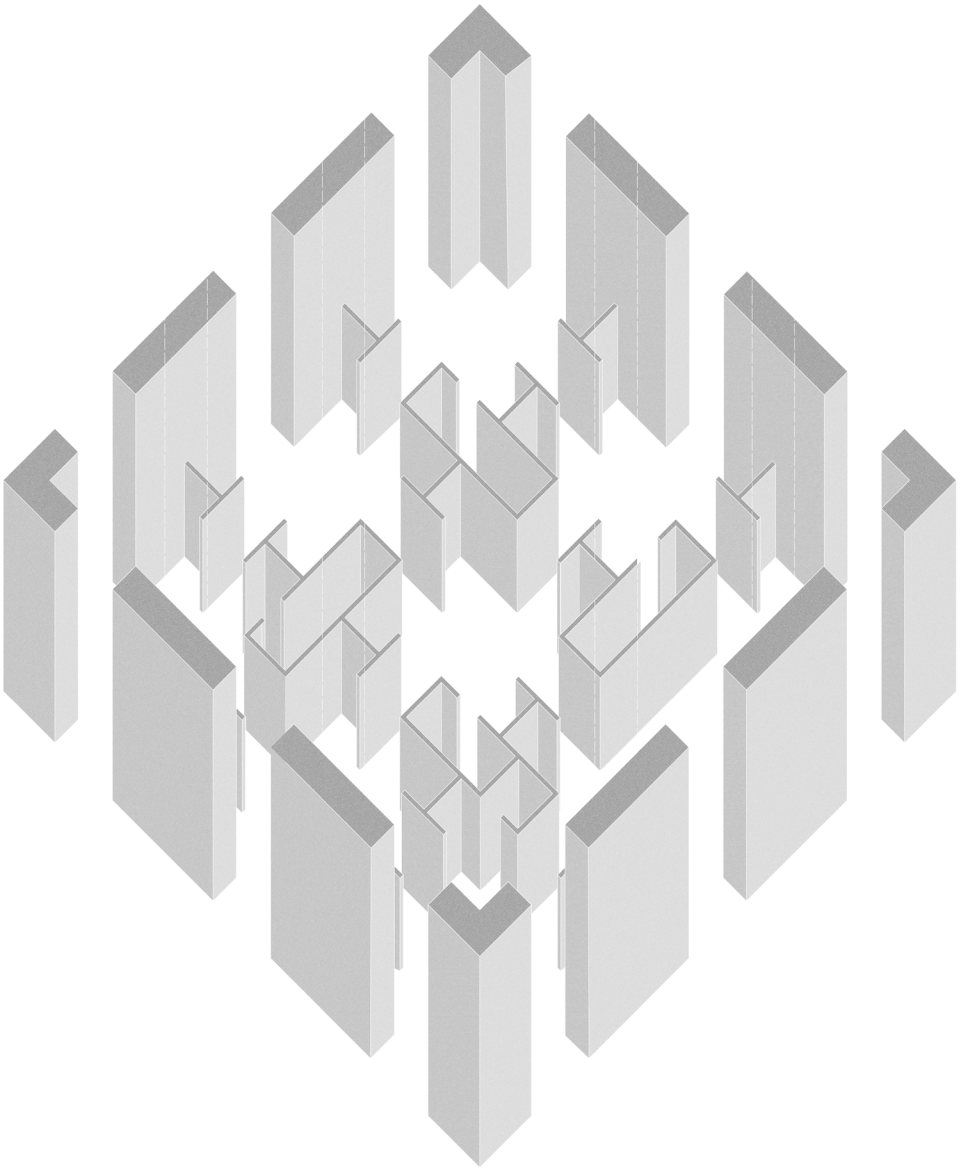


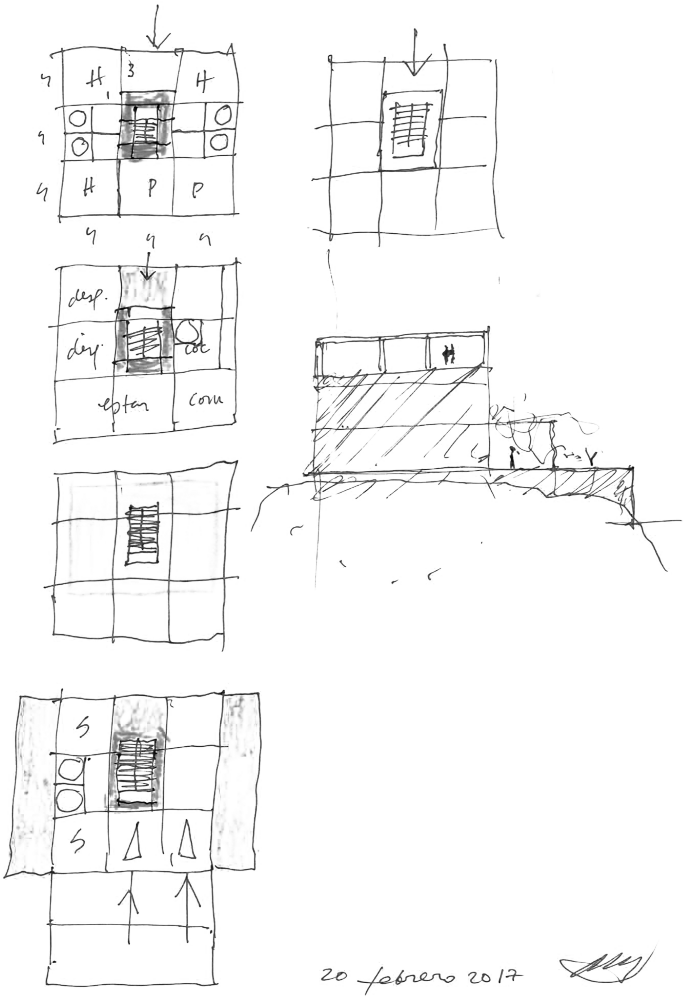
Sezione











Rotonda house
Alberto Campo Baeza, Madrid, 2021

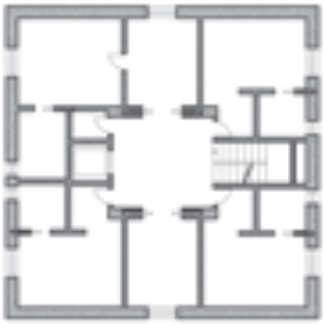
Rotonda house, Alberto Campo Baeza, Madrid, 2020 - Nel concludere questa sintetica riproposizione di modelli architettonici progettati e realizzati nella recente contemporaneità è interessante descrivere sinteticamente il progetto della *Rotonda House* attraverso la relazione di progetto elaborata dallo stesso architetto madrileno. "*Ancora una volta, stiamo cercando di costruire la casa più bella del mondo. E per catturare quel paesaggio panoramico a 360 gradi, proponiamo un belvedere in cima alla casa dove ci si sente al settimo cielo. A sostegno di questo belvedere, costruiremo un podio di due piani in pietra calcarea locale di Colmenar, nel quale ritaglieremo le aperture necessarie per le finestre che forniscono luce e ventilazione alle stanze. Geometricamente la struttura si basa su un quadrato di 12×12 m, diviso in nove quadrati di 4×4 m. Come un esercizio del "Précis des leçons d'Architecture" di Durand. Con un certo sapore palladiano. Al piano terra, esposto a sud, un ampio soggiorno, protetto da una leggera veranda dove cresceranno viti e gelsomini. La pianta si estenderà fino a una piscina sul bordo. Sulla facciata nord ci sarà l'ingresso principale della casa. Accanto ad esso, la grande cucina e la sala da pranzo. Al centro di questo piano, un disimpegno generale di 4×4 m quadrati attraverso il quale si accederà alla scala e all'ascensore. Al piano superiore, le camere da letto ai quattro angoli. Tre camere da letto identiche con bagno in camera, e una camera da letto principale più grande con uno spogliatoio. E, a sostegno di questa costruzione nella ripida topografia della collina, ci sarà un podio di cemento, in un colore abbinato alla pietra, per ospitare il garage, lo stoccaggio e le aree di servizio."* La lettura della relazione di progetto per la *Rotonda House*, costruita nel 2020 a Madrid da Campo Baeza rappresenta il compendio architettonico, maggiormente emblematico, delle questioni teoriche analizzate, sviluppate e graficizzate in questa ricerca tesa ad individuare un possibile contributo del concetto archetipale, di per se trascendente, all' ideazione e realizzazione di una auspicabile immanenza architettonica capace di opporsi ai guasti prodotti dalla perdita di rispetto nei confronti della memoria. La *Rotonda House*, infatti, contiene in sé tutti quegli elementi ectìpali in grado di costruire un modello *idealtipico* perfettamente rispondente alle caratteristiche archetipali rintracciabili attraverso la logica immanente della griglia ortogonale, legittimata dalla presenza della misura, nonché tramite il contributo trascendente della memoria. Non solo di quella indispensabile memoria architettonica recente o remota, chiamata surrealisticamente in causa dallo stesso Alberto Campo Baeza allorché scrive *"Quando Mies van der Rohe visiterà la casa, invierà un WhatsApp al suo amico Palladio per invitarlo a venire a vederla"*, ma anche e soprattutto di quella ancestrale memoria collettiva presente nell'ineluttabile presupposto archetipale dell'umanità. Una reminiscenza che, nel caso specifico, non introita solo la tipologia della *Maison a neuf cases* di durandiana memoria ma anche e soprattutto il bello e la perfezione universale de *La Rotonda* di Andrea Palladio.



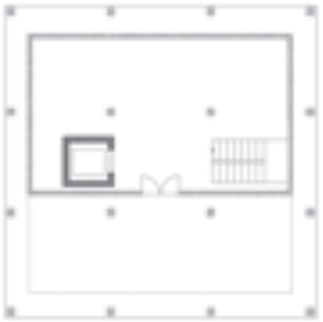
Pianta -1



Pianta 0



Pianta +1

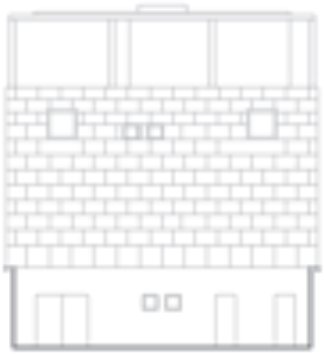


Pianta +2

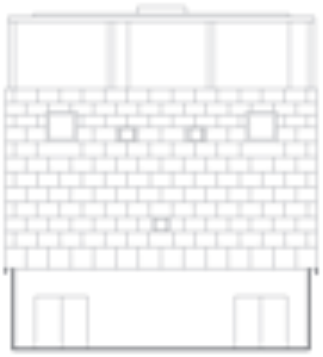
Pianta copertura

Prospetto

Prospetto



Prospetto

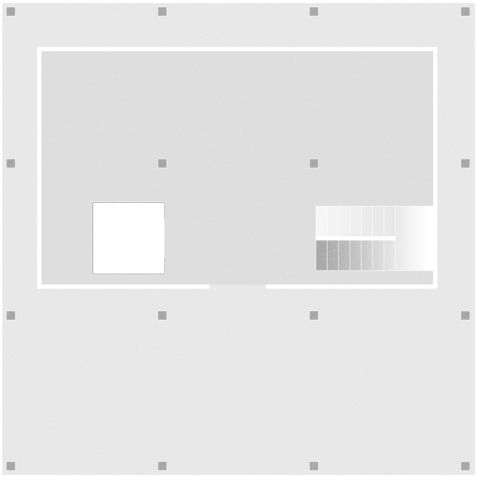


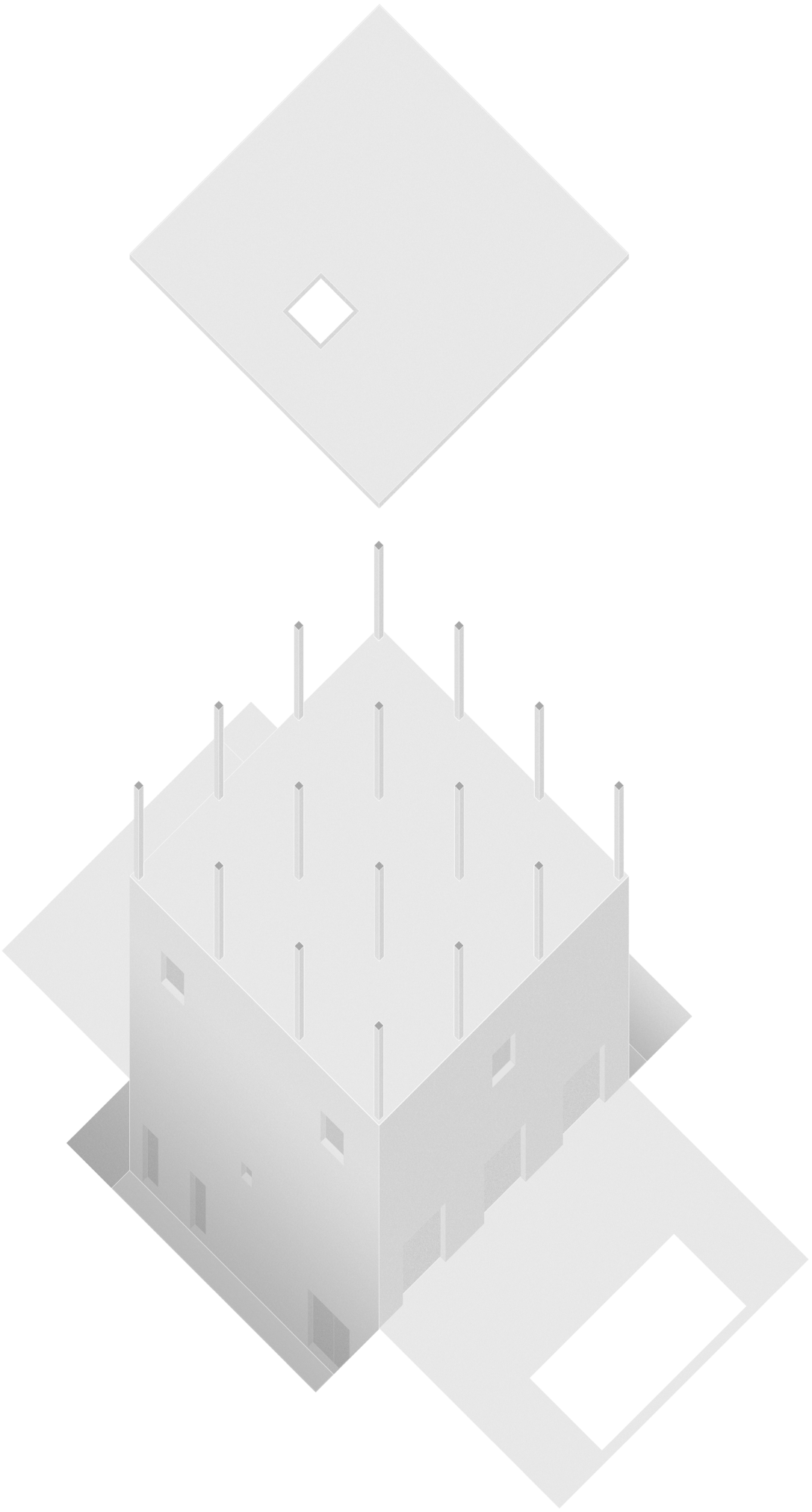
Prospetto



Sezione







Conclusioni

La ricerca presentata in questa tesi dottorale si configura come un supporto teorico e grafico, preliminare a sviluppi futuri relazionati ad una propositività progettuale, in grado di evocare la memoria delle origini ideali presenti nell'architettura *archetipale*. La prima componente della ricerca, ovvero quella relativa all'inquadramento dal punto di vista semantico, si pone l'obbiettivo di arricchire ed incrementare la conoscenza dell'*archetipo* prendendo a campione, non solo dal punto di vista filosofico e storiografico ma anche da quello critico e analitico tale concetto saldandolo nel tempo imperituro dell'architettura, tramite l'utilizzo di exempla teorici atti a confermare e testimoniare la plausibile continuità di senso attribuita all'idea *archetipale*. Le riflessioni sin qui riportate, elaborate al fine di sorreggere l'impianto conoscitivo e operativo dell'*archetipo*, assumono la valenza di solide fondazioni culturali sulle quali impostare, dunque, la parte analitica, e di riscontro, sul campo specifico dell'architettura contemporanea. Una sistematica metodologia, reiterata seppur con le dovute ingerenze culturali specifiche di ogni periodo storico, riscontrabile in quegli interstiziali e ciclici momenti di crisi che hanno rappresentato le condizioni primarie di un evidente ribaltamento paradigmatico. Sul tema *archetipale* le riflessioni di Oswald Mathias Ungers legata alla morfologia, a supporto di tale approccio, risultano chiarificanti nel sottolineare come quest'indagine si ascriva entro un dominio dell'architettura fortemente avvertito, adottato e interpretato in diversi momenti della storia dell'architettura: "*Il concetto di morfologia, fondato sulla trasformabilità dell'inventario tipologico, esige un'arte della memoria e della riflessione. Il potenziale storico che viene riportato alla luce deve essere considerato nell'ottica della necessità di cambiamento e della possibilità di trasformazione. Ma la riflessione non richiede solo il sapere: richiede anche un disciplinato ricorso all'intuizione. Per questo vi è esigenza non di archeologia ma di una valutazione viva dell'attualità del passato* [...] *in una continuità che dialetticamente*

presuppone entrambi i fenomeni: l'archetipo e la reinterpretazione della storia"[115]. La problematica relativa al dilagante consumo globale va affrontata non solo, infatti, attraverso un'individuazione di nuovi metodi e tecniche, comunque interne al sistema stesso, ma tramite un ribaltamento di approccio culturale alle questioni poste dalla società dei consumi. L'architettura, da sola, non può porsi come rimedio agli effetti disastrosi di un'oramai dilagante e dirompente società globalizzata, risultato delle invasive politiche industriali, economiche e sociali degli ultimi cento anni. Di contro, l'architettura, potrà suggerire un rinnovato senso etico ed estetico a partire dalle sue più profonde questioni fondative ed originarie, quindi *archetipali*. Una necessaria riconsiderazione critica delle sue attuali formulazioni teoriche, soprattutto quelle individuanti il caos come materia di progetto, da porre in campo per corroborare una nuova, ma al tempo stesso antica, idea di cultura bisognosa di un concreto, teorico e improcrastinabile ribaltamento di fronte, plausibilmente riscontrabile attraverso il concetto di *archetipo*. La presa di coscienza rispetto alle questioni della contemporaneità rappresenta, infatti, un importante punto di partenza critico attraverso cui poter sollecitare una riflessione sul tema *archetipale*. La concitazione architettonica che definisce il nostro tempo risulta essere l'espediente attraverso cui individuare una possibile metodologia progettuale alternativa, così come si è provato a sostenere in questa ricerca. Infatti, la consapevolezza di un ampio raggio di esperienze pratiche e teoriche, disponibili oggi attraverso una rinnovata sobrietà critica e disciplinare nel senso più profondo del termine, sta indirizzando la ricerca architettonica verso nuovi e più responsabili modus operandi. È a supporto di tali approcci positivi alla materia progettuale che la tesi si indirizza nel definire un campo d'azione alternativo alla mercificazione e omologazione dell'architettura. In seno a tali presupposti, infatti, che il primo capitolo concentra la sua attenzione sull'individuazione, dal punto di vista semantico, di questo termine. L'analisi si avvale di un triplice apparato di senso che dall'ambito filosofico, prendendo in considerazione i termini idea, eidos ed eidolon, si relaziona con una terminologia concorde alle questioni puramente architettoniche ovvero *archetipo*, *ectipo* ed *idealtipo*. La possibilità che ne consegue si riscontra nella capacità di individuare un processo attivo che, dall'analisi del concetto di idea nella sua accezione più pura, mette in evidenza l'iter culturale in grado, prima, di sintetizzare e razionalizzare una questione astratta, comportando un riconoscimento di esistenza; quindi, una oggettivazione della realtà intesa come inizio della conoscenza, attraverso l'eidos,

sino ad arrivare alla rappresentazione figurativa dell'edidolon, caratterizzato dalle sue, pressoché infinite, potenzialità declinative. Così come precedentemente affermato, la possibilità di individuare tale apparato di senso permette di trasmetterene i significati ai termini di *archetipo*, *ectipo* e *idealtipo*, orientando le questioni contenutistiche verso una significazione prettamente architettonica. L'approfondimento del termine *archetipo*, letto secondo una possibilità ideale e privo di connotazioni progettuali, permette di estrapolare la sua radice di collettività e offrirla ai consequenziali termini adottati. L'*ectipo*, in questo senso, assume una valenza figurativa, seppur ancora primigenia, ponendo le sue basi sugli studi prospettici legati alla geometria descrittiva. Un espediente in grado di cristallizzare la matrice pura dell'*archetipo* e proiettarla nell'ambito della conoscenza sensibile. Il passo successivo si riscontra quindi nel termine *idealtipo*. Attraverso l'individuazione di una serie di sette necessità ancestrali, ovvero radicamento, appoggio, sostegno, divisione, transizione, connessione e protezione, capaci di racchiudere il senso di specifica concretizzazione fisica in altrettanti modelli primari, quali la sostruzione, la piattaforma, il piedritto, il muro, la apertura, la scala e il tetto, si sono presi in considerazione sette immagini di architettura, elaborate tra il quindicesimo e il ventesimo secolo, capaci di evidenziare come, dall'astratta idealità dell'*archetipo*, l'*idealtipo* si predisponga a sopperire a quelle stesse esigenze di cui sono portatori gli elementi. In conclusione, l'analisi presentata nel settimo paragrafo intitolato La concenzione ideale dell'Architettura ha il compito di sistematizzare il rapporto di consequenzialità sinora espresso, evocato dal progetto di Friedrich Gilly per il Friedrichsdenkmal, attraverso una serie di documenti capaci di mettere in evidenza un processo che dalla presa di coscienza della realtà fisica, sistematizza un logico percorso di definizione per il progetto di architettura, dalla sua sfera ideale sino all'ambito del reale. In accordo con tale approfondimento, affrontato nel primo capitolo e concentrato prettamente sull'ambito semantico dell'*archetipo*, il secondo capitolo della ricerca dottorale in questione ha inteso approfondire l'aspetto transitorio e rappresentativo del concetto di *ectipo*, fondamentale successione nell'esplicare e rendere manifesto l'iter di determinazione del modello *idealtipico*. La procedura metodologica utilizzata offre interessanti spunti di riflessione sul ruolo compositivo offerto dalla plurima possibilità combinatoria degli elementi *ectipici* - sostruzione, piattaforma, piedritto, muro, apertura, scala, tetto - nello sviluppo di molteplici, se non infiniti, modelli *idealtipici* di carattere urbano e territoriale. Il

primo paragrafo del capitolo, intitolato Elementi e necessità dell'*archetipo*: la rappresentazione formale dell'Architettura, si concentra nell'introdurre in maniera specifica il lavoro di analisi svolto sulle tesi di Jean-Nicolas-Louis Durand, grazie alle quali è stato possibile definire un appiglio, tanto culturale quanto strutturale, in grado di supportare lo studio grafico degli elementi individuati. Una solida fondazione che ha permesso di inquadrare uno stabile terreno d'indagine entro cui poter sistematizzare le molteplici interpretazioni grafiche che compongono lo sviluppo del capitolo. Le singole declinazioni che caratterizzano i sette elementi sono trattate alla stregua di elementi a carattere oggettuale lasciando intendere, tuttavia, la loro possibilità compositiva grazie alle regole geometriche attraverso cui sono stati sviluppati. La semplice combinazione dei sette elementi individuati, rappresentati ognuno di essi in altrettante tipologie strutturali, consente l'elaborazione di un elevatissimo numero di varianti compositive inerenti la casa dell'uomo, rappresentata, in questo studio, dal modello *archetipale* della Maison a neuf cases di durandiana ascendenza. La capacità combinatoria offerta dalla griglia di base formata da un quadrato di tre moduli per lato rende possibile la progettazione di differenti tipologie compositive in grado di definire illimitati modelli formali diversificati tra loro. Il rischio di individuare un simile processo progettuale alla stregua di un programma meccanicistico di natura combinatorio è rimosso dalle riflessioni di Ernesto Nathan Rogers, già evidenziate precedentemente: "*È oltremodo necessario insistere ancora su come le scelte degli elementi di un'architettura siano profondamente legate alle condizioni ambientali: sia a quelle di carattere sociale-economico e, in genere, umano; sia a quelle della "natura dei luoghi" o delle possibilità pratiche di intervenire nei precostituiti limiti naturali. Le scelte contengono nel primo atto l'ultimo fine* [...] *È un ciclo meraviglioso che contiene quasi l'essenza precategoriale della forma. Che cosa è, storicamente, questa forma, se non l'essenza archetipica che continua a vivere e, pertanto, a modificarsi, pur mantenendosi riconoscibile e aspira ai modelli, spregiudicatamente rinnovandoli?*"[116]. In tal senso i modelli ottenibili da un processo progettuale siffatto fornisce un potenziale abaco di forme architettoniche apparentemente oggettive che, nella sua stessa potenziale illimitatezza, assume caratteri di soggettività progettuale capace di rinnovarsi perpetuamente, così come sostenuto da Ernesto Nathan Rogers, e in grado, quindi, di proporsi come una architettura capace di introitare un contenuto tematico di tipo *archetipale* comprensibile e condivisibile da quel latente inconscio collettivo che è la radice di ogni società civilmente organizzata. In tal senso un altro aspetto da non sottovalutare è il

contributo che a tale apparente combinazione meccanicistica può apportare non solo l'idea *archetipale*, intesa come principio concettuale del progetto di architettura contemporaneo, ma anche e soprattutto le caratteristiche d'identità, il genius loci, dell'ambito urbano o paesaggistico in cui una nuova architettura s'insedia oltre, naturalmente, a quelle specifiche istanze economiche e funzionali avanzate da chi commissiona il progetto di architettura ed è proprio su tali questioni, di conseguenza, che il terzo capitolo, intitolato Condizioni e caratteristiche dell'*archetipo*: il processo concettuale dell'immanenza, concentra le sue considerazioni. A partire dalla triplice struttura individuata nei precedenti capitoli, *archetipo* - *ectipo* - *idealtipo*, la riflessione posta in essere ha lo scopo di chiarire il meccanismo culturale attraverso cui un'idea di necessità primaria di architettura, senza forma linguaggio e contenuto, si manifesti nella realtà fisica dell'architettura. A tal uopo, la prima questione affrontata è lo stato entro cui individuare l'*archetipo*, ovvero, la trascendenza. Definibile come uno stato in potenza che racchiude in se una radice propositiva, tale caratterizzazione permette all'idea *archetipale* di essere interpellabile e dunque predisposta ad essere interpretata per le sue formulazioni, prima, *ectipiche* e, quindi, *idealtipiche*. Conseguentemente i paragrafi intitolati Atemporalità, la continuità dell'*archetipo*, Paradigmaticità, la processualità dell'*archetipo* e Determinazione, la collettività dell'*archetipo*, mettono in luce le caratterizzazioni attribuibili all'idea *archetipale* rendendone effettivamente attiva l'applicazione. Non solo. È grazie a tali questioni che è possibile determinare la capacità di reiterazione, a discapito delle questioni specificatamente legate al progetto di architettura, che rendono l'*archetipo* un concetto sempre disponibile, indifferentemente dal tempo, il luogo o il contesto entro cui è chiamato in causa. La prima figurazione *ectipica*, risultato delle questioni precedentemente analizzate, viene ulteriormente approfondita nel paragrafo Tassonomia, la composizione dell'*archetipo*, attraverso una serie di considerazioni, tratte soprattutto dal lavoro teorico di Carlos Martí Arís, capaci di definire il campo di congiunzione, come affermato precedentemente, tra l'immaterialità dell'idea *archetipale* con l'immanenza fisica del concetto di *idealtipo* e, inoltre, tra l'autonoma singolarità dell'elemento e il suo coerente assemblaggio secondo un ordine gerarchico e compositivo. La conclusione del processo sin qui delineato si riscontra, in ultima analisi, con il paragrafo relativo alla Sintesi, la formalizzazione dell'*archetipo*, attraverso cui la schematica modularità dell'elemento *ectipo*, riscontrato attraverso l'idealità dell'*archetipo*, si rende protagonista delle declinazioni progettuali più

attinenti alle questioni di chi lo ha chiamato in causa. Tesi, quest'ultima, avvalorata dall'analisi di sette progetti, a carattere abitativo, presi alla stregua di exempla attraverso cui poter riscontrare, secondo la schematica griglia tratta dalla Maison a neuf cases, l'illimitata potenzialità applicativa derivante dalle singole interpretazioni personali dei progettisti individuati. Le plurime manifestazioni progettuali individuate si collocano, inoltre, entro un arco temporale che non si dissocia dalla nostra contemporaneità e in contesti eterogenei, incrementando il senso di universalità che risulta, in questo modo, possibile rintracciare. La struttura della *Maison a neuf cases* diviene, dunque, testimone e strumento di come sia possibile, ancora oggi, poter reiterare quella singola matrice *archetipale*, grazie ad una concreta capacità operativa, forte del suo valore in seno alle possibilità interpretative che le sono accordate. Va ulteriormente sottolineato che la ricerca per una architettura *archetipale* presentata in questo studio, seppure elaborata all'interno di una tipologia specifica definita dalla casa mono residenziale, è foriera di ulteriori sviluppi applicabili ad altre destinazioni d'uso, di carattere non solo privato ma anche pubblico, attraverso la semplice addizione o moltiplicazione dei modelli formali ricavabili dall'assemblaggio dei diversi elementi *ectipici*. La possibilità di sperimentare la compatibilità di oggetti architettonici, caratterizzati anche dalla media o grande dimensione, a confrontarsi con le tematiche urbane, relativamente ai centri storicamente consolidati ed agli ambiti periferici nonché all'eterogeneità scalare delle aree metropolitane delle nuove città territoriali, è un'ulteriore e possibile evoluzione della ricerca qui delineata. Tale possibilità si reitera, inoltre, in una plausibile metodologia didattica in grado di fornire allo studente uno strumento preciso e comprensibile, rintracciabile nell'elementarietà dell'idea *archetipale* e nel suo ampio margine di variabilità, che si riscontra sia rispetto alle questioni tipologiche sia in relazione alla duttilità applicativa nel campo del reale - dal rapporto con il contesto alle diverse e specifiche metodologie di costruzione. Una prassi pedagogica, in definitiva, che auspica l'attuabilità di un processo capace di apportare una chiara dimensione teorica senza slegarsi dalla realtà contemporanea. Evocare una possibile caratterizzazione architettonica, urbana e territoriale di tipo *archetipale*, oltre a rappresentare una prospettiva di ricerca per il domani, potrebbe essere letta e interpretata anche come una risposta responsabile di una giovane generazione di architetti desiderosi di opporsi ad un proprio futuro fatto di vulnerabilità sociale e progettuale.



Metafore nel paesaggio
Ettore Sottsass, 1972-1979

Note

3.0 Condizioni e caratteristiche dell'archetipo: *il processo concettuale dell'immanenza*

1 Martí Arís, C. (1990). *Le variazioni dell'identità*. Torino: Città Studi Edizioni, p. 16

2 Vedi Moneo, R. (2004). *La solitudine degli edifici e altri scritti*. Torino: Allemandi

3 Gregotti, V. (1980). Il territorio dell'architettura. Milano: Feltrinelli Editore, p. 11

4 "Non credo si possa parlare di progetto senza parlare di desiderio. Il progetto è il modo con cui tentiamo di mettere in atto la soddisfazione di un nostro desiderio. Esiste tuttavia implicito, nella parola progetto, un senso di distanza tra il desiderio e la sua soddisfazione, il senso di un tempo riempito dallo sforzo di organizzare una serie di fenomeni ad uno scopo, in un momento preciso della processualità storica. Tale scopo deve realizzarsi come punto concreto, che diviene presenza e significato, per passare poi ad essere materia da risignificare per la soddisfazione di un nuovo desiderio". Gregotti, V., *Op.Cit*, p. 11

5 Ivi, p.12

6 Merleau- Ponty, M. (1965). *La fenomenologia della percezione*. Milano: Il Saggiatore

7 Piaget, J. (1968). *Lo strutturalismo.* Milano: Il Saggiatore

8 Triana,E., Reyes, H. V., El proyecto clásico en Arquitectura. Aproximación a una estrategia proyectual, in Revista de arquitectura Arquitectura, vol. 11, Bogotà, 2009, pp. 77

9 Moneo, R., *Op. Cit.*, p.16

10 Martí Arís, C., *Op. Cit.*, p. 129

11 "Nell'interpretazione del procedimento tipologico di Moneo esiste, a nostro parere, un limite che ostacola la comprensione del tipo come categoria legata al pensiero strutturale. Ci riferiamo all'enfasi posta sul carattere imitativo del tipo, detto in altri termini, alla tendenza a identificare tipo e modello". Martí Arís, C., *Op. Cit.*, p. 129

12 Moneo, R., *Op. Cit.*, p.18

13 Grassi, G. (a cura di), (1985). *Henrich Tessenow. Osservazioni elementari sul costruire*. Milano: Franco Angeli Editore, p. 118

14 Ivi, p. 119

15 Martí Arís, C, *Op. Cit.*, p. 133

16 Ivi, p. 134

17 Wittkower, R. (1964). *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*. Torino: Giulio Einaudi Editore, p.72

18 Ivi, p.75

19 Martí Arís, C, *Op. Cit.*, p. 136

20 Vidler, A. (2012). *Storie dell'immediato presente*. Rovereto: Zandonai Editore, p. 83

21 Wittkower, R., *Op.* Cit., p.72

22 AA.VV. (1975). *v*. New York: Oxford University Press, p. 7

23 Love, C.T., *Kit-of-parts Conceptualism: Abstracting Architecture in the American Academy*, in Harvard Design Magazine, n. 19, Autunno /Inverno 2003

3.1 Trascendenza, *lo stato dell'archetipo*

24 Paoli, P.A. (1784). *Lettera sull'origine ed antichità dell'architettura al Chiarissimo Signor Abate fra Giureconsulto,* in Comolli, A. (1964). *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*. Milano: Labor. p. 155

25 Rykwert, J. (1972). *La casa di Adamo in Paradiso.* Milano: Adelphi.

26 Ivi, p.17

27 Ivi, p.106

28 Ibid.

29 "Trascendente e Trascendentale." Enciclopedia Treccani.

30 Ibid.

31 Ibid.

32 Ibid.

33 Rykwert, J., *Op.Cit.* p. 220

34 Neumeyer, F. (1996). *Mies van der Rohe. Le architetture, gli scritti.* Milano: Skira. p. 58

35 Ivi, p. 59

36 Ivi p. 57

3.2 Atemporalità, *la continuità dell'archetipo*

37 Il testo del filosofo Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, è il risultato della rilettura dalla lezione introduttiva al corso di Estetica presso L'Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

38 Breitschmidt M., Olgiati, V. (a cura di), (2018). *Architettura Non-Referenziale.* Zurigo: Park Books. p.25.
Il testo rappresenta un esempio di fondamentale importanza nella pratica di poter instaurare un dialogo relativo allo stato del contemporaneo, definito dagli autori come Non-Referenziale, dando un taglio innovativo alla lettura del tempo entro cui ci troviamo ad operare come architetti.

39 Agamben, G. (2008). *Che cos'è il contemporaneo?.* Milano: Editore Nottetempo. p. 8

40 Foucault, M. (2015). *Archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*. Milano: Bur. pp. 140-141.

41 Ugo, V. (2007). *Architettura e temporalità.* Milano: Unicopli. p. 36.

42 Agamben, G. (2008). *Che cos'è il contemporaneo?.* Milano: Editore Nottetempo. pp. 9-10

43 Ivi. p. 13

44 Ivi. pp. 17-20

45 Forty, A. (2004). *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*. Bologna: Pendragon.

46 Adrian Forty individua tre fasi evolutive in relazione alla memoria, a partire dal XVIII secolo, dove la relazione tra questo concetto e l'architettura muta e si ripropone in modi e con scopi sempre diversi.

47 La prima manifestazione del concetto di memoria, a partire dal XVIII secolo, può attribuirsi alla frammentazione dei saperi causata dalla rivoluzione illuminista dove il coltivare tale concetto, in relazione all'esperienza del singolo, rompe con la precedente tradizione di giudizio estetico imparata dalle collegiali e classiche regole proporzionali.

48 Ruskin, J. (2001). *Le sette Lampade dell'Architettura*. Milano: Editoriale Jaca Book.

49 Ivi. p. 211

50 La terza fase della memoria, così come individuata da Forty, prende in considerazione un complesso periodo storico che comincia dalla reintroduzione culturale di tale concetto a partire dagli ultimi trent'anni del XX secolo.

51 Forty, A., *Op. Cit.,* p. 222

52 Ibid

53 Come descritto da Adrian Forty, la lettura e l'analisi di tali riferimenti da parte di Aldo Rossi, in particolar modo dell'opera di Halbwachs, avviene in modo acritico e tale da poter adattare e modellare tali costrutti in modo funzionale alle sue tesi. Risulta interessante, a tal proposito, constatare come Carlo Olmo reputava l'idea di memoria sviluppata da Rossi più poetica che rigorosa.

54 Rossi, A. (1966). *L'architettura della città.* Milano: Clup. p.52

55 Ibid.

56 Definita in tal modo dal filosofo francese Michel de Certeau.

57 Forty, A., *Op. Cit.,* pp. 221-222

3.3 Paradigmaticità, *la processualità dell'archetipo*

58 "Paradigma." Vocabolario Treccani

59 Kuhn, T. (1979). *La struttura delle rivoluzioni scientifiche.* Torino: Einaudi.

60 Vidler, A., *Op. Cit.,* p. 65

61 Ivi, p. 68

62 Ibid.

63 Con la locuzione *eterno ritorno* si fa esplicito riferimento alla teoria nietzschiana correlata alla concezione del tempo ciclico, evidenziata, per la prima volta, nel testo *La Gaia scienza*: "*Questa vita, come tu ora la vivi e l'hai vissuta, dovrai viverla ancora una volta e ancora innumerevoli volte, e non ci sarà in essa mai niente di nuovo, ma ogni dolore e ogni piacere e ogni pensiero e sospiro, e ogni indicibilmente piccola e grande cosa della tua vita dovrà fare ritorno a te, e tutte nella stessa sequenza e successione - e così pure questo ragno e questo lume di luna tra i rami e così pure questo attimo e io stesso. L'eterna clessidra dell'esistenza viene sempre di nuovo capovolta e tu con essa, granello della polvere!*"

64 Martí Arís, C. (1990). *Le variazioni dell'identità.* Torino: Città Studi Edizioni

65 Ivi, p. 102

66 Ivi, p.105

67 Ivi. p. 106

68 Forty, A., *Op. Cit.,* p. 292

69 Ivi. p. 299

70 Ivi. p. 301

71 Ibid.

3.4 Determinazione, *la collettività dell'archetipo*

72 Jung, K. G. (2011). *L'analisi dei sogni. Gli archetipi dell'inconscio. La sincronicità.* Torino: Bollati Boringhieri. pp. 153-154

73 Ivi, p. 99

74 Ivi, p. 154

75 Ibid.

76 Ivi, p. 155

77 Gregotti, V. (2014). *Il possibile necessario*. Milano: Bompiani, p.118

78 Breidschmidt, M., Olgiati, V., *Op. Cit.,* p. 128

79 Ivi, p. 14

80 Ivi, pp. 128-129

81 Ivi, p. 128

82 Gregotti, V. (2014). *Il possibile necessario*. Milano: Bompiani.

83 Ivi, p.117

84 Ivi, p.121

85 Ivi, p. 119

86 Chipperfield, D, Long, K., Bose, S. (a cura di) (2012). *Common Ground. A critical reader*. Venezia: Marsilio.

87 Ivi, p. 147

88 Ibid.

89 Ivi, p.149

3.5 Tassonomia, *la composizione dell'archetipo*

90 Capozzi, R. (2016). *L'architettura dell'ipostilo*. Firenze: AION edizioni, p. 29

91 "Icastico." Vocabolario Treccani

92 *Verso un'autobiografia icastica*, in Pedretti, B. (a cura di), (2016). *L'atlante dell'architetto.* Milano: Silvana Editoriale, p. 228

93 Ibid.

94 Martí Arís, C. (1990). *Le variazioni dell'identità.* Torino: Città Studi Edizioni, p. 75

95 Ivi, p.77

96 Ivi, p. 80

97 Ivi, p. 77

98 Ivi, p. 126

99 Breidschmidt, M. Olgiati, V. (2019). *Architettura Non-Referenziale*. Zurigo: Park Books, p. 114

3.6 Sintesi, *la formalizzazione dell'archetipo*

100 Martí Arís, C. (1990). *Le variazioni dell'identità.* Torino: Città Studi Edizioni, p. 49

101 Ibid.

102 *L'atlante, ovvero il congedo dal trattato,* in Pedretti, B. (a cura di), (2016). *L'atlante dell'architetto.* Milano: Silvana Editoriale, p.16.

103 La principale differenza che mette in luce Martí Arís tra le due categorie riprese dall'antropologo Alfred Kroeber - albero della filogenesi biologica e albero della filogenesi culturale- è la diversa capacità di ramificazione. Il primo presenta una classica distribuzione ramificata; il secondo restituisce un'immagine dove i rami si intrecciano e si fondono, metafora dei meccanismi della creazione mentale e culturale umana.

104 Martí Arís, C. (1990). *Le variazioni dell'identità.* Torino: Città Studi Edizioni, p. 52

105 Ibid.

106 Pedretti, B. *Op. Cit.*

107 *L'atlante, ovvero il congedo dal trattato,* in Pedretti, B. (a cura di), (2016). *L'atlante dell'architetto.* Milano: Silvana Editoriale, p.16

108 Warburg, A. (2002). *Mnemosyne. L'atlante delle immagini.* Torino: Aragno.

109 *L'atlante, ovvero il congedo dal trattato,* in Pedretti, B. (a cura di), (2016). *L'atlante dell'architetto.* Milano: Silvana Editoriale, p. 20

110 Martí Arís, C. (1990). *Le variazioni dell'identità.* Torino: Città Studi Edizioni, p.84

111 Ivi, p.88

112 Rogers, E.N. (1952). *Esperienze dell'architettura*. Torino: Einaudi, p. 94

113 Rogers, E. N. *Il senso della storia,* Presentazione del corso di Storia dell'Architettura Moderna al Politecnico di Milano, A.A. 1964-1965, in Semerani, L. (a cura di), (1999). *Il senso della storia. Continuità e* discontinuità. Milano: Unicopli, p. 9

3.7 Il processo concettuale dell'immanenza

114 De Seta, C. (a cura di), (1981), Rogers, E. N. *Gli elementi del fenomeno architettonico.* Napoli: Guida, pp. 99-100

115 Neumeyer, F., *Op. Cit.*, p.14

116 Rogers, E.N., *Op. Cit.*, p. 94

Bibliografia

Capitolo 1 - Origini e pensiero dell'archetipo: *la concezione ideale dell'architettura*

AA. VV.,(2017). *I semi del Verbo nel pluralismo religioso, teologico e filosofico. Nel 50° anniversario del Centro Internazionale di Studi Rosminiani, Atti del XVII corso dei Simposi rosminiani. Stresa, 23-26 agosto 2016.* Stresa: Edizioni Rosminiane.

Abbagnano, N. (1961). *Dizionario di filosofia.* Torino: UTET.

Adorno, F. (2005). *Introduzione a Platone*. Bari: Laterza.

Albrecht, B. Benevolo, L. (a cura di), (2002). *Le origini dell'architettura.* Bari: Laterza.

Alfieri, V. E. (1936). *Gli atomisti*. Bari: Laterza.

Amirante, R., Piscopo, C., Scala, P. (a cura di), (2017). *La bellezza per il rospo.* Napoli: Clean.

Amirante, R. (2018). *Il progetto come prodotto di ricerca*. Un'ipotesi. Siracusa: Lettera Ventidue.

Aureli, P.V. (2011). *The possibility of an absolute architecture.* Cambridge: The MIT Press.

Banham, R. (1996). *The New Brutalism*. New York: Reinhold.

Barthes, R. (1979). *Frammenti di un discorso amoroso*. Torino: Einaudi.

Barthes, R. (1984). *L'impero dei segni.* Torino: Einaudi.

Benjamin, W. (1971). *Immagini di città*. Torino: Einaudi.

Boullée, E.L. (1967). *Architettura. Saggio sull'arte*. Venezia: Marsilio.

Brandi, C. (1986). *Segno e immagine*. Aesthetica edizioni: Palermo.

Branzi, A. (2006). *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*. Milano: Skira.

Burke, E. (1985). *Inchiesta sul Bello e il Sublime*. Palermo: Aesthetica.

Calvino, I. (1993). *Le città invisibili*. Milano: Mondadori.

Calvino, I. (1988). *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti.

Calvino, I. (2002). *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori.

Capozzi, R. (2011). *Le architetture ad aula. Il paradigma di Mies van der Rohe*. Napoli: Clean.

Capozzi, R. (2016). *L'architettura dell'Ipostilo*. Firenze: AIÓN EDIZIONI.

Carpenzano, O. (2017). *La dissertazione in progettazione architettonica. Suggerimenti per una tesi.* Macerata: Quodlibet.

Cassirer, E. (2009). *Eidos ed eidon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*. Milano: Cortina Editore.

Chiodo, S. (2011). *Estetica dell'architettura*. Roma: Carocci editore.

Collotti, F. (2017). *Idea civile di architettura. Scritti scelti 1990-2017*. Siracusa: Lettera Ventidue.

Colquhoun, A. (1989). *Architettura moderna e storia.* Bari: Laterza.

Dal Co, F. (1999). *Aldo Rossi. I quaderni Azzurri*. Milano: Electa.

De Fusco, R. (1973). *Segni, storia e progetto dell'architettura.* Bari: Editori Laterza.

De Fusco, R. (1977). *Storia dell'architettura contemporanea. Tomo primo.* Bari: Editori Laterza.

De Fusco, R. (1977). *Storia dell'architettura contemporanea. Tomo secondo.* Bari: Editori Laterza.

De Fusco, R. (2003). *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico.* Milano: Franco Angeli.

De Fusco, R. (2018). *Trattato di architettura. Il tipo-ideale*. Firenze: Altralinea edizioni.

De Seta, C. (a cura di), (1981), Rogers, E. N. *Gli elementi del fenomeno architettonico.* Napoli: Guida.

Di Domenico, C. (a cura di), (2014). *Sul futuro dell'origine. Novità e originalità in architettura*. Genova: il melangolo.

Emery, N. (2011). *Distruzione e progetto. L'architettura promessa*. Milano: Christian Marinotti Edizioni.

Emery, N. (2007). *L'architettura difficile. Filosofia del costruire*. Milano: Christian Marinotti Edizioni.

Emery, N. (2007). *Progettare, costruire, curare*. Bellinzona: Edizioni Casagrande.

Farinati, V., Teyssot, G. (1985). *Quatremère De Quincy. Dictionnaire historique d'architecture*. Venezia: Marsilio Editori.

Foucault, M. (1966). *Un'archeologia delle scienze umane.* Milano: Rizzoli.

Foucault, M. (1977). *Microfisica del potere*. Torino: Einaudi.

Foucault, M. (2002). *Spazi altri: i luoghi delle eterotopie*. Milano: Mimesis.

Frank, C., Pedretti, B. (a cura di), (2013). *L'architetto generalista*. Milano: Silvana Editoriale.

Gadamer, H. G. (1983). *Verità e metodo*. Milano: Bompiani.

Galimberti, U. (2005). *Il tramonto dell'Occidente nella lettura di Heidegger e Jaspers*. Milano: Giacomo Feltrinelli Editore.
Geninazzi, L. (1997). *Horkheimer & C. Gli intellettuali disorganici. Le origini della scuola di Francoforte*. Milano: Jaca Book.

Giedion, S. (2008). *Breviario di architettura*. Torino: Bollati Boringhieri.

Gilly, F. (1994). *Essays on Architecture 1796-1799*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and Humanities.

Gombrich, E. H. (1979). *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma, e struttura alla luce della psicanalisi*. Torino: Einaudi.

Grassi, G. (1992). *L'architettura come mestiere e altri scritti*. Milano: Franco Angeli Editore.

Grassi, G. (2018). *Una vita da architetto*. Milano: Franco Angeli Editore.

Gregotti, V. (1991). *Dentro l'Architettura.* Torino: Bollati Boringhieri.

Gregotti, V. (2012). *Incertezze e simulazioni. Architettura tra moderno e contemporaneo*. Milano: Skira.

Grignolo, R., Hildebrand, S., Mondini, D. (a cura di), (2018). *Architettura e saperi.* Milano: Silvana Editoriale.

Gros, P. (a cura di), (1997). *Vitruvio De Architectura.* Torino: Einaudi.

Heidegger, M. (1991). *Saggi e discorsi*. Milano: Mursia.

Heidegger, M. (1995). *Lettera sull'umanismo*. Milano: Bompiani.

Jung, C.G. (2011). *L'analisi dei sogni. Gli Archetipi dell'inconscio. La sincronicità.* Torino: Bollati Boringhieri editore.

Koolhaas, R. (1978). *Delirious New York*. New York: The Monacelli Press.

Koolhaas, R. (2006). *Junkspace*. Macerata: Quodlibet.

Kruft, H. (1999). *Storia delle teorie architettoniche. Da Vitruvio al Settecento*. Bari: Editori Laterza.

Laugier, M.A., (1987). *Saggio sull'architettura*. Palermo: Aesthetica.

Lefebvre, H. (1996). *Writing on cities*. Massachussets: Blakwell Publisher.

Le Curbusier, (1973). *Verso una architettura*. Milano: Loganesi & C.

Le Curbusier, (1985). *La casa degli uomini*. Milano: Jaca Book.

Ledent, G., *Beyond contingency. Sustainable design versus obsolescence.* In: Obsolescence and Renovation – 20th century housing in the new millennium, Universidad de Sevilla, Spagna.

Lethaby, W.R. (2003). *Architettura, misticismo e mito*. Bologna: Pendragon.

Loos, A. (1972). *Parole nel vuoto*. Milano: Adelphi.

Lyotard, J. (1987). *La condizione postmoderna.* Milano: Feltrinelli.

Madrazo, L. (1995). *The concept of type in architecture: an inquiry into the nature of architectural form*, Diss. ETH No. 11115, Zurich.
Magnago Lampugnani, V. (1999). *Modernità e durata*. Milano: Skira.

Manfredini, T. (1994). *Essere e verità in Rosmini.* Bologna: Edizioni studio Domenicano.

Martí Arís, C. (2002). *Silenzi eloquenti*. Milano: Christian Marinotti Edizioni.

Mecacci, L. (1992). *Storia della psicologia del Novecento*. Bari: Laterza.

Miano, P. (2002). *Dalla casa unifamiliare alla casa urbana di Pompei*. Napoli: Cuen.

Merleau-Ponty, M. (1989). *L'occhio e lo spirito*. Milano: SE.

Monestiroli, A. (a cura di), (1979). *Hilberseimer, L.- Mies van der Rohe*. Torino: Città Studi Edizioni.

Muratori, S. (1978). *Metodologia del sistema realtà-Autocoscienza. Dalle ultime lezioni, 1972-73*. Roma: Centro studi di storia urbanistica.

Neumeyer, F. (1991). *Oswald Mathias Ungers. Architetture 1951-1990*. Milano: Electa.

Panofsky, E. (2006). *IDEA. Contributo alla storia dell'estetica*. Torino: Bollati Boringhieri.

Pedretti, B. (a cura di), (1997). *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*. Milano: Mondadori.

Piscopo, C. (2012). *La città, macchina desiderante/The City, Desiring Machine*. Roma: Officina Edizioni.

Purini, F. (1980). *L'architettura didattica*. Reggio Calabria: Casa del libro editrice.

Quaroni, L. (1967). *La torre di Babele*. Venezia: Marsilio.

Rasmini-Serbati, A. (1869). *Teosofia*. Stresa: Tipografia di Paolo Bertolotti.

Rizzi, R. (2014). *Il Daimon di Architettura. Theoria Vol. 1*. Milano: Mimesis.

Rizzi, R., Pisciella, A., Rossetto, A.(2014). *Il Daimon di Architettura. Parva Mundi Vol. 3*. Milano: Mimesis.

Rossi, A. (1990). *Autobiografia scientifica*. Parma: Pratiche Editrice.

Rykwert, J. (2002). *L'idea di Città*. Milano: Adelphi.

Schopenhauer, A. (2009). *Il mondo come volontà e rappresentazione*. Editori Laterza: Bari.

Secchi, B. (1989). *Un progetto per l'urbanistica*. Torino: Einaudi.

Tafuri, R. (1968). *Teorie e storia dell'architettura*. Bari: Laterza.

Ungers, O.M. (1998). *Pensieri sull'architettura*, in *Opera completa 1991-1998*. Milano: Electa.

Vidler, A. (2006). *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea.* Torino: Einaudi.

Weber, M. (1974). *Il metodo delle scienze storico-sociali*. Torino: Einaudi.

Wittkower, R. (1964). *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo.* Torino: Giulio Einaudi Editore.

Zizek, S. (2018). *Il trash sublime*. Milano: Mimesis edizioni.

AA. VV. (2018). *Incompiuto. La nascita di uno stile.* Milano: Humboldt.

Arnheim, R. (1981). *La dinamica della forma architettonica*. Milano: Feltrinelli.

Aureli, P.V. (2014). *The marriage of reason and squalor*. Londra: Black Square.

Aureli, P.V. (2016). *Il Progetto dell'autonomia*. Roma: Quodlibet.

Bachelard, G. (2006). *La poetica dello spazio*. Bari: Edizioni Dedalo.

Benjamin, W. (1979). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.

Capozzi, R. (2012). *L'idea di riparo*. Napoli: Clean.

Carpenzano, O. (2013). *Idea immagine architettura. Tecniche d'invenzione architettonica e composizione.* Roma: Gangemi editore.

Dal Fabbro, A. (2009). *Astrazione e memoria. Figure e forme del comporre.* Napoli: Clean.

Du Breuil, J. (1642). *La Perspective practique, necessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfevres, brodeurs, tapissiers, & autres se servans du dessein*. Parigi: Melchior Tavernier.

Espuelas, F. (2004). *Il Vuoto, riflessioni sullo spazio in architettura*. Milano: Christian Marinotti Edizioni.

Foucault, M. (1970). *L'ordine del discorso*. Torino: Einaudi.

Frampton, K. (1979). *La corte e il labirinto*, in Rassegna n.1, dicembre 1979.

Frampton, K. (1999). *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*. Milano: Skira.

Focillon, H. (2006). *Estetica dei visionari. Daumier, Rembrandt, Piranesi, Turner, Tintoretto, El Greco.* Milano: Abscondita.

Frommel, S (1998). *Sebastiano Serlio architetto.* Milano: Electa.

Grassi, G. (1988). *Architettura lingua morta*. Milano: Electa.

Grassi, G. (2018). *La costruzione logica dell'architettura*. Milano: Franco Angeli.

Gregotti, V. (1994). *Le scarpe di Van Gogh. Modificazioni nell'architettura*. Torino: Einaudi.

Gregotti, V. (2002). *Architettura, tecnica, finalità*. Bari: Laterza.

Guillerme, J. (1981). *La figurazione in architettura*. Milano: Franco Angeli editore.

Holtrop, A., Princen, B., Teerds, H., Floris, J., de Koning, K., *Models. The Idea, the Representation and the Visionary in* "OASE", n.84, 2011

Izzo, F., Miano, P., Pagano, L. (a cura di) (2016). *I Campi Flegrei. L'architettura per i paesaggi archeologici*. Macerata:

Quodlibet Edizioni.

Jammer, M. (1979). *Storia del concetto di spazio*. Milano: Feltrinelli.

Koolhaas, R. (a cura di), (2014). *Elements of Architecture - 14. International Architecture Exhibition, la Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio.

Ledent, G., *Permanence to allow Change. The archetypal room: the persistence of the 4 x 4 room*, Conference paper, The 10th EAAE/ARCC International Conference, 2017, Lisbona.

Linazasoro, J.I. (1981). *El proyecto clásico en arquitectura.* Barcellona: Gustavo Gili Editore.

Martí Arís, C. (2007). *La centina e l'arco*. Milano: Christian Marinotti Edizioni.

Moneo, R. (1986). *Gli elementi della Composizione*. In J.N.L. Durand, Lezioni di architettura. Milano: Clup.

Meinong, A. (2019). *Teoria dell'oggetto*. Macerata: Quodlibet.

Merleau- Ponty, M. (1965). *La fenomenologia della percezione*. Milano: Il Saggiatore.

Olgiati, V. (2015). *Lessons on 13 topics of architecture Diploma 2015*. Mendrisio.

Ottolini, G. (1996). *Forma e significato in architettura*. Roma: Università Laterza.

Panza, P. (2012). *Piranesi architetto. Immaginazione, materia, memoria*. Milano: Guerini.

Pezzini, A. (2007). *Pensare la soglia. La riflessione di Simon Weil tra filosofia e mistica.* Siena: Cantagalli Editore.

Quaroni, L. (1977). *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*. Milano: Mazzotta.

Rizzi, R. (2011). *L'inscalfibile. saggio sull'immagine theologica*. Milano: Mimesis.

Rizzi, R., Pisciella, A., Rossetto, A.(2014). *Il Daimon di Architettura. Manuale. Vol. 2*. Milano: Mimesis.

Rocca, E. (2008). *Estetica e architettura*. Bologna: il Mulino.

Rykwert, J. (1996). *La colonna danzante*. Milano: Libri Scheiwiller.

Salvadeo, P. (2006). *Adolphe Appia 1906/Spazi ritmici*. Firenze: Alinea Editrice.

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

Ungers, O.M. (1985). *Sieben Variationen des Raumes Uber die Sieben Leuchter der Baukunst von Ruskin*. Stoccarda: Hatje.

Ungers, O.M. (1986). *Quadratische Hauser*. Stoccarda: Hatje.

Utzon, J. (1962), *Plataforms and Plateaus. Ideas of a Danish Architect*. In Zodiac, n.10, Edizioni di Comunità.

Venezia, F. (1990). *Scritti brevi. 1975-1989*. Napoli: Clean.

Venezia, F. (2011). *Che cosa è l'architettura*. Milano: Electa.

AA. VV. (2016). *Aires Mateus. 2011-2016. At the heart of time* in El Croquis n°186.

AA. VV. (2018). *Brandlhuber +. 1996-2018. A discursive architectural practice* in El Croquis n°194.

AA. VV. (1975). *Five Architects. Eisenman Graves Gwathmey Hejduk Meier*. New York: Oxford University Press.

AA. VV. (2016). *Office Kersten Geers David Van Severen. 2003-2016. Primary actions* in El Croquis n°185.

AA. VV. (1968). *Teoria della progettazione architettonica.* Bari: Dedalo libri.

Agamben, G. (2008). *Che cos'è il contemporaneo?.* Milano: Editore Nottetempo.

Andreola, F. N. (2015). *Architettura insegnata. Aldo Rossi, Giorgio Grassi e l'insegnamento della progettazione architettonica (1946-1979).* Alma Mater Studiorum - Università di Bologna. Dottorato di ricerca in Architettura, XXVII ciclo.

Arets, W. (2019). *Un-conscious-city.* New York: Actar.

Augé, M. (1992). *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità.* Milano: Elèuthera.

Augé, M. (2006). *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni.* Milano: Mondadori.

Aymonino, C. (1977). *Lo studio dei fenomeni urbani.* Roma: Officina Edizioni.

Aymonino, C. (a cura di) (1977). *L'abitazione Razionale. Atti dei congressi C.I.A.M. 1929-1930.* Venezia: Marsilio.

Bonicalzi, R. (a cura di) (1974). *Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*. Milano: Clup.

Breitschmid, M. (2012). *The Significance of the Idea*. Salenstein: Niggli.

Breitschmid, M., Olgiati, V. (2018). *Non-Referential Architecture*. Basilea: Simonett & Baer.

Campo Baeza, A. (2012). *L'idea costruita*. Siracusa: Lettera Ventidue.

Campo Baeza, A. (2018). *Principia architectonica*. Milano: Christian Marinotti Edizioni.

Caniggia, G., Maffei, G.L. (1984). *Il progetto nell'edilizia di base.* Venezia: Marsilio.

Caruso, A. (2008). *The feeling of things*. Barcellona: Ediciones Poligrafa.

Chipperfield, D. (a cura di), (2012). *Common Ground. A critical reader. 13. International Architecture Exhibition, la Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio.

Colomina, B., Wigley, M. (2018). *Are we human? Notes on an archaeology of design*. Zurigo: Lars Muller Publishers.

Davidovici, I. (2018). *Forms of Practice. German-Swiss Architecture 1980-2000*. Zurigo: Gta Verlag.

Deleuze, G. (2010). *Immanenza*. Milano: Mimesis edizioni.

Eisenman, P. (2004). *Giuseppe Terragni: trasformazioni scomposizioni critiche.* Macerata: Quodlibet.

Eisenman, P. (2009). *La base formale dell'architettura moderna*. Bologna: Pendragon.

Ervas, F. (2008). *Il mito dell'equivalenza nella traduzione.* Macerata: Quodlibet.

Forty, A. (2000). *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*. Bologna: Pendragon.

Foucault, M. (2015). *Archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*. Milano: Bur.

Frampton, K. (2015). *L'altro Movimento Moderno*. Milano: Silvana Editoriale.

Grassi, G. (a cura di), (1985). *Heinrich Tessenow. Osservazioni elementari sul costruire*. Milano: Franco Angeli Editore.

Grassi, G. (1992). *Leon Battista Alberti e l'architettura romana*. Milano: Franco Angeli Editore.

Gregotti, V. (2006). *L'architettura nell'epoca dell'incessante*. Bari: Laterza.

Gregotti, V. (2011). *Architettura e postmetropoli*. Torino: Einaudi.

Gregotti, V. (2014). *Il possibile necessario*. Milano: Bompiani.

Gregotti, V. (2018). *I racconti del progetto*. Milano: Skira.

Heidegger, M. (1976). *Essere e tempo*. Milano: Longanesi.

Heidegger, M. (2018). *Introduzione all'indagine fenomenologica*. Milano: Adelphi.

Hertweck, F. (a cura di), (2017). *Positions on Emancipation. Architecture between Aesthetics and Politics*. Zurigo: Lars Müller Publishers.

Izzo, F. (2012). *Progetto, scuola e mestiere*. Napoli: Paparo edizioni.

Izzo, F. (2012). *Costruire per riqualificare: tre architetture di resistenza*. Napoli: Paparo edizioni.

Izzo, F., Cerreta, M. (a cura di). *Napoli, Culture, Creative, Community hub. Valori e sinergie della città storica in rete*. Napoli: Clean.

Johnston, P. (a cura di), (2017). *Markli. Everything one invents is true*. Lucerna: Quart.

Jung, K. G. (1977). *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*. Torino: Bollati Boringhieri.

Kaufmann, E. (1984). *Tre architetti rivoluzionari. Boullée, Ledoux, Lequeu*. Milano: Franco Angeli Editore.

Krier, R (1983). *Lo spazio della città*. Milano: Clup.

Kuhn, T. (1979). *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*. Torino: Einaudi.

Lattante, V. (2013). *Ernesto Nathan Rogers e le preesistenze ambientali. Itinerario teorico, 1948-1964.* Alma Mater Studiorum - Università di Bologna. Dottorato di ricerca in Architettura, XXV ciclo.

Lunati, A. (2020). *Ideas of Ambiente. History and Bourgeois Ethics in the Construction fo Modern Milan 1881-1969.* Zurigo: Park Books.

Lynch, K. (1964). *L'immagine di città*. Venezia: Marsilio.

Magnaghi, A. (2010). *Il progetto locale. Verso la coscienza di Luogo*. Venezia: Marsilio.

Malraux, A (1994). *Il museo dei musei*. Milano: Mondadori.

Martí Arís, C. (1990). *Le variazioni dell'identità*. Torino: Città Studi Edizioni.

McQuaid, M. (2006). *Shigeru Ban.* New York: Phaidon.

Miano, P. (2012). *Armature tematiche e progetti*. Napoli: Clean.

Molins, P. (2007). *Mansilla + Tuñón arquitectos.* Milano: Electa.

Moneo, R. (1999). *La solitudine degli edifici*. Torino: Allemandi & C.

Moneo, R. (2007). *Costruire nel costruito*. Torino: Allemandi.

Monestiroli, A. (1979). *L'architettura della Realtà*. Milano: Clup.

Mumford, L. (1977). *La città nella storia*. Milano: Bompiani.

Neumeyer, F. (1996). *Mies van der Rohe. Le architetture, gli scritti*. Milano: Skira.

Norberg-Schulz, C. (1977). *Intenzioni in architettura*. Roma: Officina edizioni.

Norberg-Schulz, C. (1981). *Genius Loci*. Milano: Electa.

Norberg-Schulz, C. (1984). *L' abitare. L'insediamento, lo spazio urbano, la casa*. Milano: Electa.

Pedretti, B. (a cura di), (2016). *L'atlante dell'architetto*. Milano: Silvana Editoriale.

Peghin, G. (2010). *Quartieri e città del Novecento*. Milano: Franco Angeli Editore.

Pezo, M., Von Ellrichshausen, S. (2017). *Intención ingenua*. Barcellona: Editorial GG.

Pezza, V. (2012). *Scritti per l'architettura della città.* Milano: Franco Angeli Editore.

Piaget, J. (1968). Lo strutturalismo. Milano: Il Saggiatore.

Pizzigoni, V. (a cura di), (2010). *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*. Torino: Einaudi.

Poëte, M. (1958). *Introduzione all'urbanistica*. Torino: Einaudi.

Purini, F. (1981). *Luogo e progetto.* Roma: Edizioni Kappa.

Ribacchi, C. (a cura di) (2009). *Abitare il nuovo millennio. Le case all'inizio del XXI secolo*. New York: Phaidon.

Rogers, E.N. (1952). *Esperienze dell'architettura*. Torino: Einaudi.

Rogers, E. N. (1999). *Il senso della storia, continuità e discontinuità*. Milano: Unicopli.

Rossi, A. (1966). *L'architettura della città*. Milano: Clup.

Rossi, A. (1974). *L'analisi urbana e la progettazione architettonica*. Milano: Clup.

Rossi, A. (1999). *I quaderni azzurri 1968-1992*. Milano: The Getty Research Institute.

Rowe, C., Koetter, F. (1978). *Collage city.* Cambridge: MIT Press.

Rowe, C. (1990). *La matematica della villa ideale e altri scritti*. Bologna: Zanichelli.

Rowe, C. (2005). *L'architettura delle buone intenzioni. Verso una visione retrospettiva possibile*. Bologna: Pendragon.

Rudofsky, B. (1964). *Architecture without architects*. New York: Doubleday & Company Inc.

Ruskin, J. (2001). *Le sette Lampade dell'Architettura*. Milano: Editoriale Jaca Book.

Rykwert, J. (1972). *La casa di Adamo in Paradiso*. Milano: Adelphi.

Rykwert, J. (1994). *Necessità dell'artificio*. Milano: Mondadori.

Rykwert, J. (2003). *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città*. Torino: Einaudi.

Semerani, F. (2008). *John Hejduk. Dalla forma alla figura all'archetipo*. Università degli Studi di Trieste. Dottorato di ricerca in Architettura, XIX ciclo.

Sciascia, A., Cuccia, G., Palazzotto, E., Sarro, A. (2015). *Architettura culturale nel Mediterraneo*. Milano: Franco Angeli.

Semerani, L. (a cura di), (1999). *Il senso della storia. Continuità e discontinuità*. Milano: Unicopli.

Sennett, R.(1992). La coscienza dell'occhio. Progetto e vita sociale nella città. Milano: Feltrinelli.

Terranova, A. (a cura di) (1981). *Ludovico Quaroni. La città fisica*. Bari: Laterza.

Ugo, V. (2007). *Architettura e temporalità.* Milano: Unicopli.

Venturi, R. (1980). *Complessità e contraddizioni nell'architettura*. Bari: Dedalo Libri.

Vidler, A. (2002). *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*. Milano: Postmedia.

Vidler, A. (2012). *Storie dell'immediato presente*. Rovereto: Zandonai.

Warburg, A. (2002). *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*. Torino: Aragno.

Zevi, B. (1948). *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*. Torino: Einaudi.

Zumthor, P. (2007). *Atmosfere*. Milano: Electa.

Zumthor, P. (2003). *Pensare architettura*. Milano: Electa.