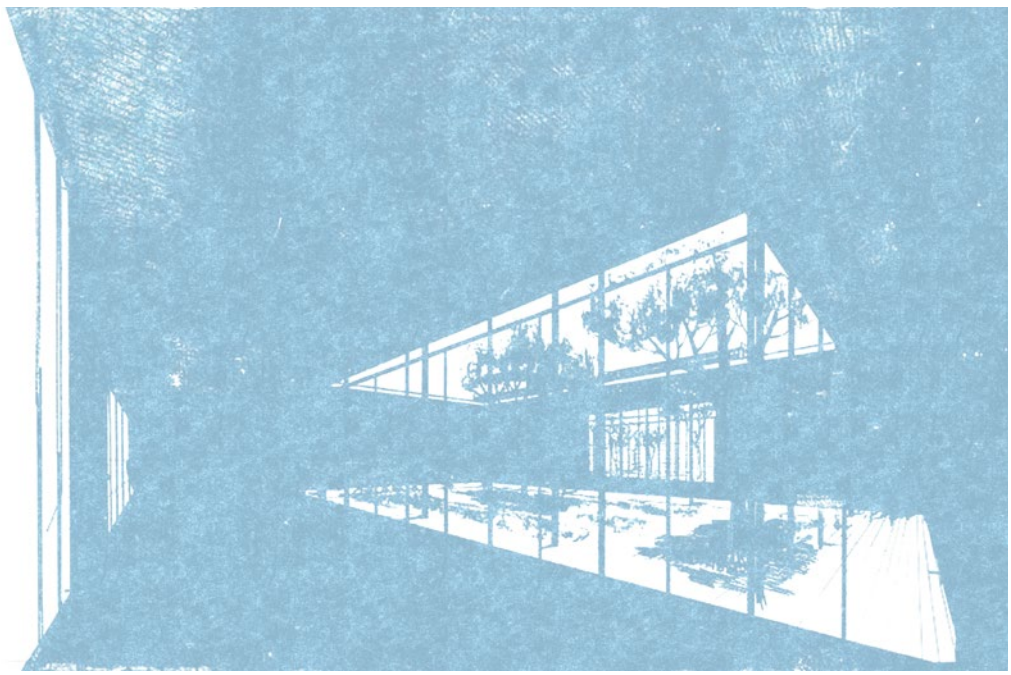
Gennaro Di Costanzo

Luigi Cosenza e la corte

Eponimo moderno di un tipo antico



Università degli Studi di Napoli Federico II
DiARC Dipartimento di Architettura

DoARC XXXIII Dottorato in Architettura A.A. 2020/2021

Area Tematica	Il Progetto di Architettura per la Città, il Paesaggio e l'Ambiente SSD ICAR/14 Composizione Architettonica e Urbana
Coordinatore	prof. arch. Fabio MANGONE
Candidato	arch. Gennaro DI COSTANZO
Relatori	prof. arch. Renato CAPOZZI prof.ssa arch. Federica VISCONTI

INDICE

Introduzione

7 0.1 *Premessa*
11 0.2 *Obiettivi della ricerca*
12 0.3 *Metodologia*
13 0.4 *Struttura della ricerca*

PARTE PRIMA

I.1 La corte e la sua ragion d'essere

25 I.1.1 *L'archetipo come modello e limite*
29 I.1.2 *L'archetipo, il canone classico e la temporalità*
33 I.1.3 *L'archetipo della radura*
36 I.1.4 *Il nucleo e la frontiera*

I.2 Il tipo a corte

47 I.2.1 *Il tipo architettonico come promessa della forma*
53 I.2.2 *La corte come parte*
57 I.2.3 *Il passaggio dall'archetipo della radura al tipo a corte*
61 I.2.4 *La radura "naturale" e la radura "artificiale"*
66 I.2.5 *Dalla "frontiera" alla "figura"*
73 I.2.6 *Un prototipo della corte: il palazzo di Cnosso a Creta*
89 I.2.7 *L'evocazione dell'archetipo nel moderno: Il museo per una piccola città di Mies van der Rohe*
107 I.2.8 *Gli elementi costituenti del tipo a corte*

I.3 Exempla

117 I.3.1 *Il ruolo "essentivo" dell'archetipo*
121 I.3.2 *Le modalità compositive fondamentali del tipo a corte: aggregazione e recingere*
137 I.3.3 *Combinazione delle modalità compositive fondamentali*
161 I.3.4 *Declinazioni delle modalità compositive fondamentali*
171 I.3.5 *Apertura della corte nelle due modalità compositive fondamentali*
185 I.3.6 *Conclusioni*

PARTE SECONDA

II.1 L'architettura Classica di Luigi Cosenza. Una "versione" razionale del Mediterraneo

193 II.1.1 *La visione razionale di Luigi Cosenza*
205 II.1.2 *Il riferimento al mondo Classico*
211 II.1.3 *Il Mediterraneo*
217 II.1.4 *La "grande casa" per tutti gli uomini*

II.2 Lo spazio della corte in Luigi Cosenza

225 II.2.1 *La corte e lo spazio*
231 II.2.2 *La scala tonale degli spazi*
238 II.2.3 *Esterno e interno, aperto e chiuso, scoperto e coperto*
248 II.2.4 *Il principio di tonalità degli spazi*
252 II.2.5 *Le sequenze di "triadi" o delle strutture d'ordine tra gli spazi*
263 II.2.6 *Una possibile metodologia di indagine spaziale in architettura*

II.3 Tre esercitazioni tonali

271 II.3.1 *La villa a Positano*
293 II.3.2 *La villa Savarese*
313 II.3.3 *La villa Cernia*

II.4 Quattro composizioni tonali

333 II.4.1 *Il Mercato Ittico*
353 II.4.2 *La Fabbrica Olivetti*
379 II.4.3 *Il Politecnico di Fuorigrotta*
413 II.4.4 *La Galleria d'Arte Moderna di Roma*

III Conclusioni

441 III.1 *La forma chiusa della corte e i suoi sviluppi futuri*
463 III.2 *Per un'applicazione della "scala tonale degli spazi" nel progetto di architettura*

491 **Bibliografia tematica**

INTRODUZIONE

0.1 *Premessa*

Luigi Cosenza e la corte. Eponimo moderno di un tipo antico è il titolo del presente lavoro di ricerca che ha inteso indagare la corte come struttura tipologica che assume, in ambito Mediterraneo, i caratteri della permanenza. Se tale circostanza è stata ampiamente indagata con riferimento ai tessuti e al sistema residenziale, la corte è stata qui intesa come il tipo, in un particolare contesto geografico ma anche culturale, capace di rappresentare una costante anche per gli edifici pubblici. Se è vero quanto Aldo Rossi sostiene a proposito della 'invenzione tipologica' di Boullée che «[…] 'volta' una grande corte creando quello spazio centrale coperto che costituirà la costante tipologica degli edifici pubblici moderni»[1] identificando l'aula come il tipo *par excellence* dell'edificio pubblico, laddove le condizioni ambientali lo consentono la corte – dalla quale in qualche misura l'aula, seguendo Rossi, deriva – resta scoperta a fungere da spazio riassuntivo ma anche, come era nella casa antica, a rappresentare l'incontro tra l'internità dello spazio abitato

[1] A. Rossi, *Introduzione a Boullée*, in: A. Ferlenga (a cura di), *Architettura. Saggio sull'arte*, Einaudi 2005, Torino, p. xxxv.

e l'esternità della natura.
L'oggetto del presente studio, come si palesa nella prima parte titolo, sarà il tipo a corte e le sue declinazioni, che hanno rappresentato, nell'esperienza moderna, un principio formale d'elezione. Al pari della capanna primitiva di Marc–Antoine Laugier, la corte diviene, a sua volta, evocazione archetipica di complementari concezioni spaziali primarie, con cui l'uomo produce lo spazio a partire dall'indistinto incommensurabile e per questo inconoscibile della natura. Difatti, l'archetipo della capanna e il tipo a corte descrivono modalità alternative di trasformazione dello spazio naturale: mentre la capanna si dispone al cospetto della natura esibendo la sua costruzione, la corte risulta essere una sottrazione dal continuo indistinto naturale, ovvero è riconducibile alla condizione della radura.
Se ne può dedurre che la corte, evocativa dell'archetipo naturale della radura, sia da considerarsi come un invaso architettonico effettivo, attestandosi come spazio trovato o sgombrato nel fitto tessuto del bosco, distinto dall'esterno naturale pur essendo concatenato con esso. Questa peculiare condizione qualifica la corte come forma primaria dell'architettura, recuperata nella tradizione del moderno e declinata nell'opera dei Maestri attraverso la riflessione teorica e la realizzazione di *exempla*, con cui si attuano quelle sostanziali e necessarie revisioni delle esperienze pregresse. Non è solo l'opera di Luigi Cosenza, tra i Moderni, ad aver sondato il tipo a corte per la realizzazione di edifici pubblici. Si pensi al Convento di Santa Maria de la Tourette di Le Corbusier, sollevato dal suolo naturale, ma predisposto alla delimitazione di un "nucleo" attorno al quale si dispongono le masse o al Museo per una piccola città – tra gli altri edifici a corte a carattere privato, collettivo e pubblico di Mies van der Rohe – con la sua corte sostanziata da pochi ed essenziali elementi: una foratura nel continuo del tetto sostenuto da esili sostegni metallici.
La figura di Luigi Cosenza, tuttavia, è stata prescelta in quanto eponimo di una tradizione architettonica mediterranea, che pone le sue opere in relazione ad un determinato contesto, che è al tempo stesso fisico, topografico ma anche culturale: ciò che si intende dimostrare è che la corte, nell'opera di Cosenza, anche in alcune sue originali declinazioni, abbia rappresentato tema dominante e principio compositivo con cui inverare le concezioni spaziali moderne.
La lezione di Cosenza è testimoniata da una vasta letteratura, che ne attesta il fondamentale contributo reso alla cultura architettonica italiana e non solo attraverso la costruzione di edifici paradigmatici, come la

Fabbrica Olivetti di Pozzuoli o la Facoltà di Ingegneria a Fuorigrotta, attraverso il necessario contributo civile alla vicenda dei quartieri popolari, a Barra come in via Consalvo, come pure con la costruzione di *domus* per la borghesia napoletana, tra cui vale la pena ricordare, entrambe in collaborazione con Bernard Rudofsky, la costruita Villa Oro, la sperimentale Villa a Positano ma anche la lecorbusierana villa Savarese e, non ultimo, attraverso il disegno urbano con la complessa vicenda del piano per Napoli del 1946. Un contributo, quello di Cosenza, che, come ha osservato Franco Purini, tiene insieme una "matrice illuminista" e una "ragione di origine classica".

«Nella cultura partenopea è possibile in effetti individuare una ragione di matrice *illuminista*, che si manifesta nella limpidezza logica delle argomentazioni, in un senso non finalistico né deterministico della storia, considerata come un avvicendarsi di fatti, di personalità e di cose che trova in se stesso la sua necessità, la quale è per questo *relativa* e *parziale*, e in una consistente *attitudine analitica*. Tale idea consente di comprendere la realtà nella sua essenza concreta e al contempo come un tessuto di astrazioni che consentono di trascendere la realtà stessa individuandone le leggi generali, le dinamiche profonde, l'ordine segreto. A queste ragioni si oppone o, forse si affianca, una ragione di origine *classica*, una *ratio* immersa nel mito inteso come l'esito di una continuità della presenza del divino nella realtà. Un mito che non rimane separato dal mondo fisico, che sovrasterebbe come una sua immagine sublimata, ma che si invera in esso rendendo viva ogni sua parte, fosse anche la più minuta. Un senso intenso e misterioso della natura, una luce che conferisce uno straordinario rilievo plastico a oggetti e figure umane, un'unità delle cose che non si nascondono nel loro insieme, ma si propongono nella loro massima evidenza una per una, rendono attiva la *ratio* coinvolgendola in un difficile ma necessario dialogo con la modernità»[2].

Luigi Cosenza è un architetto moderno, che fonda il suo lavoro sull'impegno morale e civile, condividendo i precetti razionalisti e la portata rivoluzionaria conseguente. La sua posizione, nel dibattito architettonico del proprio tempo, tende a definire un discorso critico operante, in grado di giungere a considerare la finitezza e l'adeguatezza della forma quale scopo civile della pratica architettonica, che non si

[2] F. Purini, *Un progetto didattico tra ragione e passione civile*, in: F. Viola (a cura di), *Luigi Cosenza. Lezioni di architettura 1955-1956*, Clean, Napoli 2012, p. 12.

compie secondo i canoni classici, ma necessita di una "traduzione"[3], riconoscendo l'alterità del mondo classico rispetto all'identità moderna. Come evidenziato da Walter Benjamin, nella traduzione «si estrinseca un determinato significato, inerente agli originali»[4], con essa si stabilisce, ovvero, un rapporto tra due momenti diversi in cui compare la medesima opera. Tale rapporto può esprimersi in analogia a quanto avviene tra vivente e sue manifestazioni vitali, «connesse con il vivente pur senza significare niente per lui, così la traduzione procede dall'originale, non dalla sua vita ma dalla sua sopravvivenza»[5]. Ciò che necessita di traduzione, che viene tramandato come testimonianza, è portatore di un valore paradigmatico riconosciuto, operante nel tempo presente: l'essenza custodita dall'opera è l'oggetto di studio e di lavoro del traduttore, il quale ha il compito di rivelare l'intenzione – o significato – "rispetto alla lingua di arrivo" ridestando "l'eco dell'originale"[6].

La traduzione, nel suo essere un processo complesso cadenzato da "fedeltà" e "libertà"[7], permette di cogliere gli aspetti fondamentali che interessano l'opera di Luigi Cosenza e il rapporto che stabilisce con la

[3] Per meglio comprendere i nodi critici nei quali si condensa l'architettura di Cosenza, va compiuta una distinzione terminologica tra i termini che interessano l'opera del maestro napoletano attraverso il "tradimento" della sintesi, di cui si dà un'ulteriore "traduzione". Questi due termini hanno una comune derivazione etimologica con "tradizione", dove *traditĭo-ōnis* indica la trasmissione o la consegna della memoria collettiva alle generazioni successive. Del resto, il tradimento è una parte del processo della tradizione: tradire, dal latino *tradĕre,* è intendibile come falsificazione, ancora, come consegna, in cui viene meno la fedeltà rispetto al dato originario. La messa in discussione di quel patrimonio di conoscenze e pratiche acquisite è ciò che rende il discorso continuo in una data storia, in questo caso individuale, che ha un forte legame con la storia e il territorio di appartenenza.

[4] W. Benjamin, *Il compito del traduttore,* in: «aut aut» n. 334, 2007, p. 9.

[5] Ivi, p. 8.

[6] Nel fare ciò, il traduttore si distanzia dall'originale, può "rappresentarne" l'intenzione ma non riprodurla. Benjamin infatti individua una *intentio* del traduttore differente da quella dell'autore originale: compito del traduttore è di restituire la *intentio* originaria, ma facendola emergere dal modo specifico con il quale egli comunica, così la *intentio* del traduttore persegue un principio di "armonia" e "integrazione" tra le due forme letterarie, l'originale e la traduzione.

[7] Per Benjamin, ci sono due termini che riguardano la discussione sulla traduzione, "fedeltà" e "libertà". Essi configurano un processo di rivelazione del senso che attiene alla selezione delle parole, in quanto il saggio a cui si fa riferimento descrive la traduzione come forma letteraria. «La fedeltà di traduzione della singola parola non restituisce quasi mai interamente il senso che essa ha nell'originale. Infatti, il senso non si esaurisce in ciò che si intende nel significato poetico per l'originale, ma si acquisisce nel modo in cui in una determinata parola si lega al modo di intendere» (Ivi, p. 15). La "libertà" riguarda il modo con cui si attua, nella propria lingua, il riconoscimento del senso originario, dunque attiene alla possibilità di ricostruire il senso per frammenti, con il fine della sua sopravvivenza.

cultura antica che, dunque, tra-duce nel Moderno, qui inteso nel suo risalimento etimologico di *modus hodiernus*.
Per quanto attiene alla tradizione, la si può inquadrare in una determinata concezione di tempo, quello delle "pratiche ripetute" e nel loro progressivo cambiamento, legato a un determinato tipo di spazio: quello, per il Nostro, dell'"uomo libero"[8]. L'agnizione, infatti, che Cosenza compie nel mito Mediterraneo permette la riscoperta di una cultura dell'abitare arcaica ma ancora attuale, in cui viene riconosciuta una concezione sincronica del tempo e finita dello spazio. L'inestricabile sintesi di tempo, come "ripetizione", e di spazio, come "forma esatta", costituisce quel campo fenomenico in cui Luigi Cosenza ri-scopre la corte, espressione architettonica sintetica del mondo antico. Le modalità compositive e le concezioni spaziali con le quali Cosenza definirà, nella modernità, nuovamente il tipo a corte costituiscono un'eredità preziosa e solo in parte esplorata, di cui se ne tenterà una ricognizione, recuperando in modo critico i frammenti di un discorso ancora attuale. Il "tradimento", in questo caso, è indirizzato a stabilire una continuità con la testimonianza di Luigi Cosenza, definendo quanto la sua lezione sia ancora utile e operante per l'oggi nella convinzione della necessità di un carattere progressivo che connoti la disciplina architettonica.

0.2 *Obiettivi della ricerca*

Lo studio ha inteso indagare, attraverso il filtro del tema della corte, l'opera di Luigi Cosenza, evidenziando quei caratteri permanenti in tutto il suo lavoro che ne attestano l'importanza nel panorama dell'esperienza moderna italiana. Il tema della corte è quella invariante formale che consente di connettere la singolarità dell'esperienza di Cosenza ricollegabile, da un lato, a una tradizione di matrice classica e, dall'altro, profondamente moderna nella interpretazione dei caratteri

[8] Luigi Cosenza nella sua *Storia dell'abitazione* utilizza una distinzione fondamentale tra "uomo libero" e "schiavo" con cui vengono individuati due modalità abitative che configurano due tipi di abitazione, quella della *domus* e quella del falansterio, riconducibili a tutte le epoche storiche analizzate nel volume, con le quali Cosenza costruisce la sua ricerca sui *valori fondamentali dell'abitazione*: «dalla lontana giovinezza di una umanità libera dallo sfruttamento viene un invito a ricominciare dal principio la ricerca spregiudicata dei valori fondamentali dell'abitazione: la scelta dei modi di vivere, la proporzione degli spazi coperti, l'inserimento negli spazi esterni, la felicità come prospettiva, la libertà come condizione, la razionalità come costume, la forma come gioiosa impronta della creazione umana sulla natura dominata e trasformata secondo le aspirazioni dell'uomo»; L. Cosenza, *Storia dell'abitazione*, Vangelista, Milano 1974, p. 9.

spaziali che mettono in relazione l'internità degli spazi abitati e l'esternità della natura: cogliere i caratteri di questa continuità permette di riflettere, teoricamente e operativamente, sui modi adeguati del progetto architettonico, urbano e paesaggistico contemporaneo. Il tema della corte si rivela adeguato a descrivere i caratteri distintivi dell'opera di Cosenza, ponendosi come chiave di lettura degli *exempla*, sui quali si poggia l'analisi condotta attraverso il ridisegno critico. L'obiettivo è quello di mostrare e dimostrare la necessità dello studio di un autore che sia, da un lato, volto a indagarne gli specifici modi del comporre ma la cui opera, dall'altro, resti a testimonianza di un pensiero sull'architettura ancora fertile in termini progressivi. Cosenza, per la rilevanza del suo apporto alla cultura architettonica italiana, può essere considerato una figura cardine del Moderno, capace di sintetizzare la complessità delle questioni che hanno attraversato la cultura architettonica italiana nel Novecento.
Un ulteriore obiettivo ha riguardato la sperimentazione di metodologie adeguate a rilevare le caratteristiche formali e spaziali proprie del tipo a corte e dell'opera di Luigi Cosenza, in particolare, la teoria su base fenomenologica della "scala tonale degli spazi" unitamente allo studio del tipo hanno rappresentato un valido strumento con cui condurre l'analisi e perseguire obiettivi operativi nel campo del progetto di architettura. Inoltre, la necessaria riflessione sui fondamenti della composizione architettonica conduce a riflessioni di carattere più generale, interessando le tematiche connesse al disegno urbano e territoriale, ricercando, attraverso approcci spazialisti e tipologici, quelle modalità compositive contemporanee con cui è possibile definire il progetto di architettura a scale diverse.

0.3 *Metodologia*

La trattazione ha affrontato il tema della corte come "parte" di un discorso più generale sull'opera di Cosenza. Nel compiere questa riduzione si sono assunti metodi di analisi ritenuti adeguati allo studio delle architetture, in parte prelevati da consolidati apporti teorici in campo architettonico relativi allo studio del tipo o all'analisi formale: si pensi all'esperienza di rilievo e rappresentazione della città illuminista, con la conseguente lettura critica degli spazi che compongono la città, da cui sono state prelevate le modalità di restituzione grafica con il fine di indagare le strutture formali e tipologiche proprie del tipo a corte. A quanto proveniente da tali tecniche analitiche consolidate, si è

affiancata un'inedita tecnica di indagine la cui elaborazione ha costituito parte integrante e, per certi versi, sostanziale della ricerca: un metodo di ridisegno critico che ha indagato le qualità spaziali degli edifici di Luigi Cosenza, a partire proprio dalle sue riflessioni sulla "scala tonale degli spazi".

0.4 *Struttura della ricerca*

La ricerca è articolata in due parti: la prima – o della "tradizione" – ricerca le "origini" del tipo a corte descrivendone le qualità archetipiche, in rapporto alla formazione originaria della "radura"; la seconda parte – o se si vuole della "traduzione" – individua, riferendola alle tre tematiche principali del Razionalismo, del Classico e del Mediterraneo, la corte come invariante del tipo collettivo, pubblico e privato nell'opera di Luigi Cosenza. È in questa seconda parte che sono inoltre indagate le caratteristiche tipologiche, formali e soprattutto spaziali degli *exempla*, attraverso la descrizione del tipo come struttura soggiacente la forma e lo spazio, come concetto fondante la cultura architettonica moderna. Proprio riprendendo le considerazioni di Cosenza sullo spazio, verrà sviluppata, per deduzione, una specifica metodologia di comprensione, composizione e ordinamento degli spazi su base tonale. La trattazione si completa con i casi studio che verificano e ampliano le considerazioni sullo spazio e si pongono come possibile fondamento per una metodologia di indagine spaziale ma anche di prefigurazione e controllo compositivo per la contemporaneità, fase che si vuole definire come del "tradimento". Nelle conclusioni, inoltre, si individuano e tratteggiano alcuni possibili avanzamenti futuri della ricerca che intendono mostrare la validità, nel progetto di architettura contemporaneo, delle metodologie adottate.

PRIMA PARTE

I.1 LA CORTE E LA SUA RAGION D'ESSERE

Nel primo capitolo, sono state indagare le ragioni che sottendono le scelte tipologiche e formali del tipo a corte. Per identificarne le caratteristiche fondamentali, si è reso preventivamente necessario definire l'archetipo soggiacente al tipo a corte, riconoscendo il ruolo fondante dell'archetipo quale principio che deve essere affermato nuovamente in ogni nuova espressione dal momento che è, ovvero,

proprio il valore assunto nel tempo presente a definire la permanenza dell'archetipo. La sua "temporalità", ovvero il tempo prodotto dall'opera, in quanto qualità propria della forma, non può essere indagata storicamente, ma costituisce un campo di studi squisitamente teorico. A riguardo, è possibile tentare una ricognizione archeologica nella disciplina architettonica, dove "archeologia" non indica lo studio delle tracce inerti, bensì indica l'ambizione a ricercare teoricamente delle "forme" con le quali il progetto di architettura si confronta.
La radura, nel suo essere precondizione dell'abitare, viene selezionata come archetipo naturale e ideale a cui viene ricondotto, in senso germinale e deduttivo, il tipo a corte. La radura, in altri termini, esprime il valore della mancanza come eccezionalità, essendo in definitiva un'apertura – *das Lichte* – praticata o avvenuta all'interno del fitto tessuto del bosco per "esporsi alla luce" – *das Gelichte* – che stabilisce una stringente analogia con la struttura spaziale e formale del tipo a corte.
Nell'archetipo della radura è riscontrabile la separazione di un interno da un esterno attraverso la formazione di un luogo cintato, delimitato, ma scoperto. Possono discernersi due concetti fondamentali attraverso i quali condurre lo studio sul tipo a corte: il "nucleo" (*Kern*), che corrisponde all'invaso scoperto (esposto alla luce), e la "frontiera" (*Rand/Grenze*), manifestazione sensibile della sua forma-spazio attraverso il confine (dove non entra la luce). Nella sua essenziale qualità di interno delimitato, la radura realizza una condizione legata più al concetto di luogo che di vuoto, infatti lo spazio sgombrato definisce un campo di possibilità per il movimento e soprattutto per la presa visione di un evento che può in esso svolgersi. Viene, in tal modo, riconosciuta tra le attività evenemenziali la danza quale occupazione primaria dello spazio ad opera dell'uomo, coinvolgendo anche la ritualità che una tale attività liberatoria comporta. Allo stesso modo la dicotomia proposta "nucleo–frontiera" riassume ed emblematizza dialetticamente la struttura tipica dell'aggregazione umana che si traspone (come nella nascita dell'architettura evocata da Vitruvio attorno ad un fuoco) in quanto "frontiera" attorno ad un evento collettivo che avviene nel "nucleo", ma anche la sua fossilizzazione in elementi architettonici.

I.2 IL TIPO A CORTE

Lo statuto tipologico della corte, dopo aver definito preliminarmente il concetto di tipo e le questioni principali che lo interessano

nell'ambito disciplinare della composizione architettonica, è l'oggetto fondamentale del secondo capitolo, nel quale si è inteso sostenere che la corte, tipologicamente, sia concepibile e definibile come "parte" di un edificio più articolato. In quanto "nucleo" di una composizione, essa costituisce una "forma dominante" o "nucleo generativo" al quale le altre parti risultano gerarchicamente subordinate. Affermare, dunque, che un edificio è "a corte" significa estendere il significato della corte che è il suo nucleo generativo, puro spazio scoperto in qualche modo delimitato, per sineddoche metonimica a tutto l'edificio di cui fa parte. Come formazione tipologica elementare, la corte è evocativa dell'archetipo della radura, condizione "mitica" e struttura formale "arcaica" – in quanto prossima all'*arché* – a cui il tipo si riferisce. Gli elementi costruttivi che inverano lo spazio della corte assumono un ruolo "simbolico", evocativo dello spazio primario – *erster Raum* – coincidente con l'idea archetipica della radura e con il binomio – "nucleo–frontiera" – che la identifica.

Le riflessioni sviluppate nel capitolo si sono avvalse di un'ampia attività di ridisegno critico di esempi, oggetto specifico del successivo capitolo 3, che è stata utile alla costruzione di una metodologia di indagine tipologica più specifica, in cui si è proposto una convenzione differente per l'ente della "frontiera", afferente alla condizione archetipica naturale e rivolta unicamente alla concavità del "nucleo". La "figura", estensione della "frontiera" alla convessità, si rivolge sia verso l'interno del "nucleo" che verso l'esterno, sede delle "parti" gerarchicamente subordinate che compongono un tipo a corte.

Riferendosi, in un certo qual modo, alla metodologia di rilievo e rappresentazione adoperate nell'età dei Lumi, a partire dal piano del Patte per Parigi del 1765, nelle mappe e piante di città di Giovanni Battista Nolli a Roma, di Giovanni Carafa duca di Noja e di Federico Schiavoni a Napoli poi riprese nel Novecento da Fernand Pouillon per Aix–en–Provence e da Agostino Renna per Monteruscello, è stata condotta l'analisi tipologica su due opere, ritenute paradigmatiche per lo studio del tipo: il Palazzo di Cnosso, in quanto proto-tipo della corte, e il Museo per una piccola città di Mies van der Rohe, in cui l'evocazione archetipica della radura è evidente. Al termine del lavoro analitico sono stati individuati gli elementi costituenti del tipo a corte, riconoscendo in essa delle proprietà conformative, proprie della "figura", fortemente dipendenti dalle caratteristiche spaziali del "nucleo", configurazione di un'essenza germinale in cui trovano sede il complesso delle relazioni spaziali e visuali tra elementi e parti.

I.3 EXEMPLA

Il terzo capitolo della prima parte si configura come la proposizione di una specifica tassonomia del tipo a corte condotta per *exempla*, circoscrivendo i casi studio a quelle architetture che declinano due principali modi dell'abitare, il collettivo e il pubblico, escludendo dunque l'ampia categoria dell'abitare privato. Un ulteriore limite del campo di indagine è stato fissato a partire dalle coordinate cronologiche prese in esame, focalizzando l'attenzione sulle esperienze più marcatamente moderne fino a giungere all'attualità. Anche in questo capitolo si è inteso discutere sulla ragione del tipo in relazione all'archetipo di riferimento: nelle teoresi di Elémire Zolla, l'archetipo è definito nel suo carattere "essentivo", ovvero che rimanda alla qualità o all'essenza di un ordine superiore al tipo reificato nell'oggetto in esame. In questo senso il tipo in architettura utilizza delle strutture formali che attingono a significati originari ed invarianti, in grado di informare la disposizione di strutture tipologiche subordinate, che convivono con la struttura di ordine superiore senza inficiarne la carica "essentiva". Avvalendosi della metodologia di ridisegno critico che evidenzia la dicotomia "nucleo–figura", sono state rilevate e descritte alcune ricorrenze tra i diversi casi studio analizzati, poste alla base di una classificazione tassonomica che seleziona otto modi della composizione del tipo a corte: due principali – l'aggregare e il recingere – da cui per ognuna discendono tre combinazioni e declinazioni. Tale struttura interpretativa su base eminentemente formale costituisce, nella sua elementarità e intellegibilità, un sistema di riferimento, mediante il quale un particolare edificio a corte è descrivibile e nominabile.

SECONDA PARTE

II.1 L'ARCHITETTURA CLASSICA DI LUIGI COSENZA
Una "versione" Razionale del Mediterraneo

Nella seconda parte di questo studio si è inteso indagare la figura di Luigi Cosenza, in quanto caso paradigmatico nel panorama dell'architettura moderna, che ha saputo declinare il tipo antico a corte attraverso un raffinato lavoro di traduzione dell'architettura classica. Il primo capitolo di questa seconda parte della ricerca ha avuto ad oggetto l'individuazione delle questioni fondamentali che sostengono

il discorso sulla corte e sull'opera tutta di Luigi Cosenza, indicando preliminarmente nel Razionalismo quell'atteggiamento culturale che vede nella ragione l'emancipazione da ogni forma di oscurantismo e conservatorismo, inserendosi così nel novero della tradizione illuminista cui la cultura napoletana del Settecento ha contribuito anche nella costruzione della città. Per comprendere appieno il rapporto tra Cosenza e il mondo antico con le sue declinazioni, si è ritenuto necessario indagare la relazione che egli stabilisce con il più generale tema del Classico, riconquistando i valori appartenenti alla cultura antica, intenzionalmente assunta non solo come oggetto di studio ma anche come metro di paragone. Un ulteriore tema dominante nell'opera di Luigi Cosenza è stato assunto in relazione al Mediterraneo, luogo fisico in cui diverse culture condividono una comune idea di abitare, dove il Nostro effettua la ricognizione degli assetti formali e spaziali con cui inverare la sua idea di architettura. A riguardo, il Mediterraneo diviene il campo d'indagine in cui ricercare i modi dell'abitare della tradizione popolare, contrapposti a quelli definiti dalla cultura ufficiale, riconoscendo nella prima una continuità storica, in rapporto alla seconda, contrassegnata maggiormente dalla discontinuità. La mediterraneità, così tratteggiata, esce da una concezione diacronica per divenire sincronica, testimonianza viva del mondo antico e, per Luigi Cosenza, capace di far avanzare nella contemporaneità il discorso sulla forma.

L'indagine tipologica e spaziale è lo strumento che la ricerca ha assunto per approfondire la significatività delle tematiche accennate sopra nell'opera di Cosenza: il Razionalismo come metodo, il Classico come aspirazione e il Mediterraneo come luogo in cui rinvenire una comune idea di abitare. In tal senso, lo studio sulle opere di Luigi Cosenza è stato ricondotto alla messa in evidenza di un'invariante formale e tipologica, riconosciuta nel tipo a corte quale modo specifico con il quale l'ingegnere di ponti e strade napoletano compone le sue architetture: la corte diviene "dominante" di una particolare sequenza spaziale su base tonale in grado di determinare condizioni di graduata apertura e chiusura degli edifici pubblici, collettivi e privati.

II.2 LO SPAZIO DELLA CORTE IN LUIGI COSENZA

La nozione di spazio che ha contraddistinto il progetto moderno, dalle sue premesse teoriche fino alle più mature formulazioni spazialiste di marca tedesca, alle quali l'opera e il pensiero di Luigi Cosenza

sono riferibili, è l'oggetto di questo capitolo. Lo studio sui modi e le manifestazioni dello spazio architettonico che Cosenza conduce nella *Storia dell'abitazione* mette in luce una contrapposizione tra due modelli abitativi fondamentali: la *domus* e il falansterio, corrispondenti rispettivamente all'abitazione dell'uomo libero e a quella dell'uomo servo, ridotto alla condizione di schiavitù. In questo lavoro viene evidenziato come la *domus* stabilisca relazioni complesse tra interno ed esterno, presentando una struttura di classificazione dello spazio che ne seleziona sei gradi fondamentali. La gradazione dello spazio su base tonale, metodologia di classificazione ma anche di progetto, diviene, per Cosenza, la premessa fondamentale per la costruzione di manufatti che siano in grado di introitare porzioni di natura ma anche, in quanto artefatto, di porsi di fronte ad essa in termini oppositivi e di alterità.

Per Cosenza, il sistema convenzionale della "scala tonale degli spazi" descrive le modalità costruttive e formali con cui realizzare le gradazioni intermedie dei vari ambienti inanellati tra interno ed esterno. Lo spazio interno, connotato dalla chiusura e dalla copertura, in altri termini si apre gradualmente attraverso la scomposizione dei piani azimutali e zenitali con cui si sostanzia e connota un invaso. Il processo di scomposizione delle condizioni spaziali elementari viene indagato attraverso la lettura critica e comparata degli scritti di Luigi Cosenza, da cui si ricostruisce la struttura per gradi della "scala tonale degli spazi".

Le analogie che sussistono tra la "scala tonale degli spazi" e la scala tonale così come viene intesa nel campo della disciplina musicale sono state poi indagate scoprendo una similarità tra le due strutture d'ordine. In conclusione, attraverso le modalità di definizione spaziale prese in esame, è stata proposta una metodologia di analisi delle architetture di Luigi Cosenza capace di metterne in luce le procedure compositive, il rapporto stabilitosi tra tipo e spazio e le condizioni di mediazione rispetto al luogo in cui esse sono inserite, proponendosi inoltre – a partire dall'*exemplum* di Cosenza – di definire alcune modalità dispositive e di relazione della corte con ampi gradi di generalità. Nei due capitoli successivi la "scala tonale degli spazi" è stata verificata quale strumento efficiente per costruire una metodologia di ridisegno critico degli *exempla*, applicata, rispettivamente, a tre architetture domestiche e a quattro edifici, collettivi o pubblici, di Luigi Cosenza.

II.3 TRE ESERCITAZIONI TONALI

La villa a Positano, villa Savarese e villa Cernia sono le tre architetture di Luigi Cosenza, rappresentative dell'abitare privato, analizzate in questo capitolo. Tre momenti diversi della produzione del Maestro napoletano, che afferiscono a diversi modi del comporre attraverso il tipo a corte. Per l'analisi dei tre casi studio selezionati è stata adottata la metodologia sviluppata nella prima parte di questo lavoro di ricerca, oltre che il metodo della "scala tonale degli spazi", con la finalità di costruire dei criteri di lettura capaci di rilevare l'effettiva pregnanza del discorso sul tipo a corte nelle opere di Cosenza e, altresì, di valutare la correttezza del metodo della "scala tonale degli spazi". Ciascuna delle tre ville è stata quindi ricondotta ad alcuni temi spaziali di riferimento individuati come ricorrenti, rilevando però puntali variazioni che aggettivano e caratterizzano i singoli casi. Non a caso nel titolo del capitolo si fa riferimento alle "esercitazioni", in quanto ci si vuole riferire alle ville come opere dedicate al consolidamento e acquisizione degli strumenti necessari, degli antecedenti conoscitivi ineliminabili, per sostenere e procedere all'analisi delle architetture pubbliche e collettive di Cosenza.

II.4 QUATTRO COMPOSIZIONI TONALI

Sono le quattro opere pubbliche e collettive di Luigi Cosenza analizzate in questo capitolo a voler rappresentare il consolidamento della strumentazione metodologica messa a punto nei capitoli precedenti con l'obiettivo di mostrare e dimostrare i caratteri di permanenza del tipo a corte nelle opere di più ampio respiro realizzate dal Nostro, mettendo in evidenza il loro rapporto con il territorio, le procedure compositive utilizzate, gli assetti tipologici e le concatenazioni spaziali realizzati. Le opere attraverso la cui analisi si sono sottoposte a verifica le tesi proposte nella ricerca sono state: il Mercato Ittico, opera prima e caso emblematico del rapporto tra corte e aula; la Fabbrica Olivetti e la sua struttura formale a corti aperte verso il paesaggio flegreo; la Facoltà di Ingegneria come risoluzione, attraverso la corte, della complessa condizione orografica e urbana del quartiere di Fuorigrotta; l'ampliamento della Galleria d'Arte Moderna di Roma, dove la realizzazione di una "casa delle arti" mostra l'effettiva pregnanza del discorso sulla corte come tema comune agli edifici privati, collettivi e pubblici progettati da Cosenza.

Il Politecnico a Fuorigrotta di Luigi Cosenza.

La metodologia messa a punto con le "esercitazioni" è stata qui sottoposta alla verifica rispetto a condizioni più articolate e complesse cui è stata applicata la "scala tonale degli spazi" come strumento in grado di rilevare l'avanzata concezione spaziale di Luigi Cosenza.

CONCLUSIONI

Nelle conclusioni sono state tratteggiate due possibili linee di ricerca future che assumano il presente studio come base metodologica e conoscitiva, indicandone alcuni possibili campi di applicazione. In prima istanza, è stata definita la corte come forma "chiusa", ripercorrendo i tratti fondamentali che hanno connotato questo studio. Sono pertanto state chiarite le relazioni che intercorrono tra l'attualità e la pregnanza del tipo a corte e correlati sviluppi nel dibattito architettonico contemporaneo e le sue possibili influenze sulle procedure compositive dei manufatti e sui modi e le sintassi del progetto urbano, avvalendosi di esempi e sperimentazioni che dimostrano l'effettiva necessità della ricerca in relazione alle attuali tendenze metodologiche e di intervento nella città contemporanea. A partire dalla riconsiderazione del portato e della *legacy* della ricerca di Luigi Cosenza, si vuole indicare una possibile e inedita tecnica di analisi, controllo e determinazione spaziale per il progetto di architettura, che possa assumere la "scala tonale degli spazi" come strumento di progetto e verifica dei costrutti formali, spaziali e figurali. Analogamente alle altre parti dello studio, nelle conclusioni sono state descritte e confrontate alcune esperienze progettuali in grado, si spera, di mostrare l'applicabilità del metodo di composizione tonale nel progetto contemporaneo, aprendo significativamente alla possibilità di estendere le considerazioni svolte in sede analitica alla pratica del progetto architettonico e soprattutto urbano.

PARTE PRIMA

I.1 LA CORTE E LA SUA RAGION D'ESSERE

I.1.1 *L'archetipo come modello e limite*

Per cercare di identificare le caratteristiche fondamentali del tipo a corte attraverso la definizione dell'archetipo ad esso soggiacente, è utile premettere un approfondimento attorno alla nozione di archetipo, mettendo in luce i meccanismi e le connessioni che legano il sistema archetipico con quello tipologico. Un primo aspetto da affrontare riguarda l'analisi etimologica, dove il termine greco ἀρχέτυπον è parola composta da due lemmi, ἀρχή "principio" e τύπος "impronta, forma, modello". Indicando il "primo esemplare" che funge da principio per gli enti della stessa classe, quindi, come afferma Renato Capozzi, «nella parola "archetipo" due livelli di astrazione risuonano "al quadrato": uno contenuto nella radice di "ciò che è primo" e inaugurante per deduzione e l'altro nella tipicità e ricorrenza induttivamente rinvenibile nella moltitudine dei casi del suo manifestarsi»[1].
L'accezione di archetipo come "modello" o "prototipo" (primo e prima del tipo) evoca la successione in tre stadi di realtà presentata

[1] R. Capozzi, *L'architettura dell'ipostilo*, Aión, Firenze 2016, p. 26.

da Platone all'inizio del decimo libro della Repubblica, nel quale vengono individuati: il modellatore divino, autore delle forme essenziali (demiurgo), l'artigiano, come produttore di oggetti singoli e reali (*teknites*), l'artista, come produttore di immagini (*zograpohos*). Qui viene affermata la contemplazione delle forme pure – εἰδος – appannaggio del pensatore filosofico, mentre il sofista e l'artista compiono una mera operazione imitativa volgendo la loro attenzione alle manifestazioni sensibili dell'εἰδωλον. Ernst Cassirer, nel trattare della sopra richiamata tripartizione, individua nel ruolo del "dialettico" quello di colui che ricercando le idee

«[…] pone un concetto, un *eidos*, per tutto il molteplice che si sintetizza tramite un significato, e che viene denominato con un nome. E a questa unità del modello originario deve necessariamente guardare anche colui che vuole produrre effettivamente un qualche oggetto singolo, che lo vuole costruire con i mezzi dell'artigianato e della tecnica. Così il falegname non crea l'*eidos*, la forma essenziale del letto o del tavolo, ma questa gli serve come modello che sussiste precedentemente, contemplando il quale egli produce quel particolare letto o tavolo come singola cosa concreta sensibile»[2].

Oltre queste due figure vi è la terza dell'artista, così come riportata nel *Sofista*, che si occupa di catturare i dati sensibili: qui viene utilizzata da Platone la metafora dello specchio per indicare il carattere ingannevole delle immagini, quali riflesso della vera realtà che resta inaccessibile attraverso la sola μίμησις. L'operazione compiuta dall'artigiano richiede invece comunque un riferimento all'idea dell'oggetto che si intende produrre, e ciò costituisce quella mediazione, (μέθεξις) tra mondo delle idee e mondo fenomenico, che necessita di un "paradigma" al quale ritornare per la produzione di un oggetto sensibile. In questa accezione, l'archetipo assume la funzione di polarità nel discorso tra tre termini – idea-soggetto-oggetto – necessaria alla produzione di un oggetto reale, ed è quindi partecipe di una più vasta unità del tutto, che non può far riferimento esclusivamente al mondo sensibile, ma presenta delle caratteristiche legate al mondo delle idee. Queste ultime si manifestano nella misura, nella rispondenza a leggi matematiche, geometriche e proporzionali

[2] E. Cassirer, *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, a cura di M. Carbone, Raffaello Cortina, Milano 2009, p. 21.

che sono espressioni dell'ordine implicito della natura.
Sulla distinzione tra "noumeni" e "fenomeni" si concentra similmente la teoresi di Immanuel Kant ne *La critica della ragion pura* e in altri scritti precedenti[3], di cui si richiama la trattazione circa la "positività"[4] del noumeno, in quanto concetto puramente intellettuale e completamente astratto, rispetto al mondo fenomenico, generato dall'intelletto "divino" e quindi possibile archetipo per l'intelletto "umano". Oltre la problematicità del concetto – per la quale vale l'intuizione dissociata da enti sensibili – vi è un valore di positività del noumeno nel porsi come limite dell'intelletto umano:

«l'attività del pensiero, propria dell'intelletto, si estende dunque al di là della sua applicabilità agli oggetti dei sensi, ovvero al di là dei confini della possibile conoscenza oggettiva. Proprio per questo scarto tra potere dell'attività intellettuale e possibilità di far corrispondere a essa degli oggetti della conoscenza è necessario prestare molta attenzione al fine di evitare indebiti tentativi di estensione della conoscenza sensibile alla totalità della sfera dell'attività intellettuale, in quanto questa eccede quella»[5].

Il limite posto dall'intuizione "divina" a quella "umana" stabilisce inoltre l'impossibilità di rappresentare adeguatamente i concetti in quanto noumeni. Tale "derivazione" indica la differenza qualitativa tra idea e sua rappresentazione, dove alla natura archetipica dell'intelletto "divino" si relaziona in modo dialettico la natura ectipica dell'intelletto "umano"; questa agisce per effetto dell'archetipo − dell'idea di ordine superiore − determinando configurazioni distinte della stessa, ovvero

«il modo attraverso il quale il principio organizzativo astratto contenuto nel paradigma/modello ideale si concreta, s'invera nel fenomeno che di

[3] I. Kant, *La forma e i princìpi del mondo sensibile e intellegibile*, in: R. Assunto, R. Hohenemser (a cura di), *Kant. Scritti precritici*, Laterza, Bari 1953.
[4] «Se per noumeno intendiamo una cosa, *in quanto essa non è oggetto della nostra intuizione sensibile* (astraendo cioè da nostro modo di intuirla), si tratta di un noumeno in senso *negativo*. Ma se per noumeno intendiamo un *oggetto di un'intuizione non sensibile*, noi ammettiamo allora un particolare modo di intuizione, cioè quello intellettuale: esso non è tuttavia il nostro modo di intuizione, e non ne possiamo comprendere neppure la possibilità. Si avrebbe così il noumeno in senso *positivo*.» I. Kant, *Critica della ragion pura,* trad. it di G. Colli, Adelphi, Milano 2001, pp. 325-326.
[5] A.L. Siani, *I limiti dell'umano. Osservazioni su Kant e l'intuizione intellettuale*, in «Studi Kantiani», n. XXIII.

quel sistema concettuale rappresenta una possibile versione "venuta fuori" da esso ma anche in grado, con altre versioni, di condizionare e rigenerare il principio che lo aveva prodotto»[6].

Quindi, l'archetipo come limite indica un ragionamento che viene compiuto sui principi che soggiacciono a qualunque espressione formale. Ricordando il celebre aforisma di Karl Kraus *l'origine è la meta*, si viene a definire la norma entro la quale l'ideazione si muove «in tal senso l'*arché* diventa principalmente "premessa e leva", ma pur sempre necessaria, per la continua rifondazione e proposizione del nuovo»[7]. Intendere l'archetipo nell'accezione di limite può essere messo in relazione con un determinato atteggiamento culturale, quello del Razionalismo, «un metodo filosofico che pone la ragione come sorgente e prova della conoscenza e che, in opposizione all'empirismo, tende a dequalificare l'esperienza dei sensi: e poiché la realtà stessa avrebbe necessariamente una razionalità nella propria struttura, vi sono delle *verità* − specialmente in campo logico e matematico − di cui la mente può impadronirsi indipendentemente dalla conferma sperimentale»[8]. La contrapposizione tra Razionalismo e Empirismo, tra mondo noetico e fenomenico, è espressa compiutamente nella metafora dello scavalcamento del muro proposta da Emanuele Severino:

«supponiamo di voler sapere che cosa ci sia al di là di un muro. Possiamo allora seguire due vie. La prima è quella di tentare di scavalcare il muro. Chi tenta di scavalcarlo dimostra con questo suo atto che per lui l'ispezione della superficie visibile del muro non ha alcuna utilità ai fini della conoscenza di ciò che sta al di là di esso […]. La seconda via consiste nel raggiungere la conoscenza di ciò che sta al di là del muro, basandosi (magari dopo aver visto che è difficile scavalcarlo) proprio sull'ispezione della sua superfice visibile […]. La prima è la via del razionalismo, la seconda è quella dell'empirismo»[9].

È una metodologia, quella razionale, evidentemente derivabile dalla stagione dell'Illuminismo, che si rifà all'astrazione come pratica capace di rivelare l'essenza degli oggetti: da qui il ruolo fondante dell'archetipo quale principio che deve essere affermato nuovamente

[6] R. Capozzi, *op. cit.*, p. 29.
[7] Ivi, p. 30.
[8] E.G. Tedeschi, *Razionalismo. L'architettura della modernità*, Jaka Book, Milano 2018, p. 40.
[9] E. Severino, *La filosofia dai greci al nostro tempo. La filosofia moderna*, Bur, Milano 2013, p. 137.

in ogni espressione contingente, informando l'oggetto stesso di cui si dà una continua rifondazione.

I.1.2 *L'archetipo, il canone classico e la temporalità*

Un'ulteriore considerazione sull'archetipo riguarda il valore temporale dell'opera, nella distanza che intercorre tra la sua comparsa e il tempo presente. Non a caso Giorgio Agamben, in riferimento alla contemporaneità, segnala la presenza dell'arcaico nel moderno, dove per "arcaico" si deve intendere ciò che è prossimo all'*archè*, all'origine: «ma l'origine non è situata soltanto in un passato cronologico: essa è contemporanea al divenire storico e non cessa di operare in questo […]. Lo scarto – e, insieme, la vicinanza – che definiscono la contemporaneità hanno il loro fondamento in questa prossimità con l'origine, che in nessun punto pulsa con più forza che nel presente»[10]. La distanza temporale può essere intesa come la condizione in grado di rivelare la ciclica comparsa e sparizione dell'archetipo, quindi il complesso fascio di relazioni che stabilisce con il presente. Michel Foucault ne *L'archéologie du sovoir* descrive il concetto di "enunciato" che definisce la posizione dell'archetipo rispetto alle nostre azioni, alla sua formazione storica e, ovviamente, rispetto alla generalità della sua applicazione:

«[…] l'enunciato 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»[11].

Così può intendersi, ad esempio, l'avvicendarsi ciclico di epoche segnate dal Classico: questo assume l'accezione di strumento normativo, di canone, di *exempla,* di origine (*archè*) e fine (*telos*). Da

[10] G. Agamben, *Che cos'è contemporaneo?*, Nottetempo, Milano 2017, p. 21.
[11] M. Foucault, *Archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Bur, Milano 2015, pp. 140-141.

una parte, Ernst Buschor individua come Classico ciò che è arcaico[12], riferendosi a un'epoca circoscritta ma ampia della cultura occidentale; dall'altra, Osip Mandel'štam definisce "il classico come ciò che ancora ha da essere", indicando il continuo compimento del Classico per mezzo della "traduzione", a cui esso è sottoposto, nel divenire storico. Fino al Seicento, la contrapposizione tra antichi e moderni[13] assume una duplice valenza: si indicano con antichi sia i riferimenti certi della cultura passata, sia i contemporanei che assumono tali riferimenti a modello. Il valore oscillatorio dell'innovazione si muove tra la convinzione dei moderni sulla necessità di superamento degli antichi e l'assunzione del riferimento agli antichi come valore positivo. Con la *Querelle des Anciens et des Modernes,* si è raggiunta quella necessaria distanza dal mondo antico per poter affrontare l'autorità dei classici con l'autorità dei moderni. In questo contesto, viene ripresa dalla letteratura latina la parola *classicus*[14]. Nelle lingue moderne europee, il termine non è riservato esclusivamente agli autori greci e latini, viene altresì utilizzato per identificare il valore esemplare dell'opera. In particolare, il termine identifica la capacità normativa dell'opera, così come normative sono le opere greche e latine, come segnala Settis: «'classico' poteva essere così un modello antico, ma anche uno più recente e appartenente alle varie culture nazionali; e in questo caso poteva meritare la qualifica di 'classico' ora perché perfettamente aderente ai modelli greco-romani, ora invece per la ragione opposta, perché quei modelli era riuscito a superare o a ignorare, creando *ex nihilo* una nuova normatività»[15].

Vi è un ulteriore aspetto del concetto di Classico che riguarda la continua messa in discussione del suo statuto: la contrapposizione tra due visioni del Classico che può sintetizzarsi con la coppia oppositiva

---

[12] Arcaico qui è inteso come prossimo all'*arché*, vedasi a riguardo la trattazione di Giorgio Agamben in: G. Agamben, *op.cit.*

13 Si veda sulla disputa la *Querelle des Anciens et des Modernes*: M. Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli antichi e dei moderni*, Adelphi, Milano 2005.

[14] «*Classicus* poté così dirsi, per eccellenza, un cittadino che appartenesse alla *classis* più elevata dei contribuenti fiscali; solo per traslato uno scrittore del II secolo d.C., Aulio Gellio, definisce *classicus scriptor, non proletarius* uno scrittore di *prim'ordine*, non *della massa* [*Noctes Atticae* 19.8.15; cfr. 6.13.1 e 16.10.2-15], o (forse meglio) *buono da esser letto dai classici* [i contribuenti più ricchi] *e non dal popolo*; *classicus* è ulteriormente definito come adsiduus [altra designazione di censo, *contribuente solido e frequente*] e *antiquior*; l'anteriorità al presente è dunque un requisito della "classicità"», in : S. Settis, *Futuro del "classico",* Einaudi, Torino 2004, p. 66.

[15] Ivi, p. 68.

"identità-alterità". La prima, a-storica, si rivolge al Classico come inalterabile e perpetuo schema di valori universali. La seconda tenta una storia del Classico, rifuggendo dalla visione di blocco unitario per determinare l'alterità delle sue espressioni. Nel periodo tra le due guerre, le differenze tra queste due visioni si acutizzano in due estremi. Da una parte, il riuso del Classico promosso dai regimi totalitari, ripropone la tensione verso l'autentico come forma di valori perpetui, schematizzabili e manipolabili attraverso «una forma aggiornata in competizione col modernismo, affermando la piena identità del presente con quel passato mitico, e proiettarla in un futuro immutabile e mitico quanto il passato»[16]. Dall'altra a questa visione si oppone un gruppo di studiosi rivolti a cercare non l'identico, ma il diverso. Aby Warburg[17], si interroga sulla natura del Classico a partire dai sui studi sul Rinascimento, sulla ricerca degli strumenti concettuali che spiegano il ritorno del Classico nella storia culturale.
Si può individuare nel concetto di Classico uno dei caratteri fondativi del pensiero occidentale: in particolare è da rilevare quanto l'andamento oscillatorio della sua comparsa e sparizione, insieme al continuo e differenziato riferirsi ad esso, costituisca un fulgido esempio della permanenza di un archetipo nel divenire storico. Emerge dalle considerazioni precedenti il tema della "temporalità": tematica, questa, ben riferibile all'idea di archetipo come canone e paradigma. Come afferma lucidamente Vittorio Ugo:

«'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»[18].

In quanto costrutti interamente teorici, gli archetipi assurgono al loro valore normativo e soprattutto fondativo, attestandosi come strutture logiche di riferimento e misura per gli sviluppi futuri.

---

[16] Ivi, p. 93.
[17] S. Settis, *Pathos und Ethos*, in *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, s.e. Berlino 1997, pp. 31-73.
[18] V. Ugo, *Architettura e temporalità*, Unicopli, Milano 2007, p. 36.

La questione della "temporalità" posta da Ugo riguarda specificatamente la dimensione qualitativa più che quella quantitativa, ovvero la "temporalità" delle opere architettoniche non è «il tempo nel quale si trovano o si trovavano al momento della loro nascita, ma quello che esse producono»[19]. La "temporalità" può essere così intesa come estensione qualitativa del tempo, atta a descrivere la distanza relativa tra un evento o un'opera passata e il tempo presente. L'archetipo, in qualità di paradigma e non di testimonianza, diviene riferimento germinale e produttivo per la forma architettonica presente, della quale può essere anche dimostrazione, indicando il preciso campo formale al quale la forma consapevolmente è riferita. La "temporalità" dell'archetipo, in quanto qualità propria della forma, non può essere indagata storicamente, poiché questa operazione è limitata dalla mancanza di testimonianze e documentazioni. Ciò che può essere definitorio e obiettivo riguarda, invece, la natura formale dell'archetipo e della sua "temporalità". È proprio la capacità normativa, e dunque il valore assunto nel tempo presente, a definire la permanenza dell'archetipo e le sue implicazioni nella prassi compositiva. «È precisamente in questo senso che la teoria dell'architettura ha proposto le forme archetipiche della disciplina, cioè i modelli e i parametri originari: chiaro esempio di strutture ovviamente prive di "verità storica" ma cariche di temporalità»[20]. Si può affermare che gli archetipi in architettura costituiscano un campo di studi squisitamente teorico, oggetto di un approccio che potremmo definire "archeologico", che studia gli elementi teorici fondamentali e tenta di stabilire il campo di relazione che intercede tra essi e la contemporaneità[21]. Tenendo conto della distanza – e della vicinanza – tra origine e presente, l'archeologia e i suoi strumenti di indagine possono riferirsi ormai allo studio di altre discipline, come indicato da Foucault ne *L'archéologie du sovoir*. A riguardo è possibile tentare un'analoga ricognizione archeologica nella disciplina architettonica, dove con il termine archeologia non si allude allo studio delle tracce inerti delle vestigia antiche, ma si indica l'ambizione «a costruire teoricamente delle "forme" (degli σχήματα) che ne costituiscano dimensioni architettoniche, con le quali la conoscenza, la progettazione ed il concreto *bauen* possano

[19] V. Ugo, *op.cit.,* 2007, p. 29.
[20] Ivi, p. 37.
[21] Ivi, p. 39.

confrontarsi e valutarsi»[22].
Tale confronto avviene sullo sfondo unitario dell'architettura, della quale è utile rintracciare una struttura coerente, un sistema, un'unità del discorso, che renda possibile il riconoscimento dei nessi. Oltre alle associazioni immediate che è possibile stabilire sul piano delle immagini, la fissità di alcuni e limitati archetipi costituisce quello sfondo perenne al quale si fa rifermento rinnovandolo nel progetto di architettura. Per Giorgio Grassi, significativamente, «l'archetipo è rappresentato dalle forme semplici ed originarie dell'architettura, da quelle forme cioè […] che sembrano esibire il contenuto stesso e la motivazione umana. Tali forme non soltanto rappresentano i principî immutabili secondo cui è nata l'architettura, ma essi ne costituiscono altresì le norme in quanto l'architettura deve ritornare a tali forme nel suo [continuo] processo di rifondazione»[23].

I.1.3 *L'archetipo della radura*

La riflessione sugli archetipi come necessità imprescindibile del fare architettonico che si possa definire razionale impone, prima di discutere della corte in quanto tipo, di individuare il suo archetipo di riferimento. All'interno di questo studio si propone la radura quale archetipo che produce la corte come tipo, riconoscendo un'analogia tra l'apertura all'interno del fitto tessuto del bosco e la condizione spaziale del tipo a corte.
La radura si identifica come una delle precondizioni dell'abitare, nella quale viene separata una porzione dallo spazio indistinto, selvaggio e pericoloso della natura, per costituire la delimitazione di un luogo in cui è possibile prendere visione di una realtà più ampia, ovvero la radura rappresenta il luogo dove si compie «il riconoscimento di una opportunità e di uno sviluppo potenziale»[24]. Un aspetto fondamentale della radura è il superamento dall'impenetrabilità del bosco, che si realizza attraverso la duplice possibile condizione di essere trovata oppure ricavata per disboscamento. Essa esprime il valore della mancanza come eccezionalità, come disvelamento ad opera della luce e quindi dell'apertura verso il cielo. Come indica Martin Heidegger nel *Parmenide* vi è uno stretto legame tra la condizione della radura

[22] V. Ugo, *I luoghi di Dedalo*, Dedalo, Bari 1991, p. 200.
[23] G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Franco Angeli, Padova 1967, p. 98 sgg.
[24] V. Ugo, *op. cit.*,1991, p. 206.

archetipo della radura, penna a sfera su carta, 21× 15cm.

– *Lichtung* – e il concetto greco di ἀλήθεια, dove il primo termine indica quel luogo mitico nel quale si svolge il "poema didascalico" sulla natura, mentre al secondo termine corrisponde la nozione di verità, intesa come ciò che non ha più velatezza. L'aspetto conflittuale della dis-velatezza per Heidegger riguarda proprio la complessità dei termini ad essa oppositivi. Nella trattazione heideggeriana viene fatto riferimento a "velatezza" ma anche a ψευδος, tradotto come "occultare" quale significato corrispondente a una condizione esperenziale. Infatti i due termini – ἀλήθεια e ψευδος – non si riferiscono qui a comportamenti soggettivi ma ad accadimenti nella vita dell'uomo nel suo esperire il mondo.

«Non si può negare tuttavia che l'essenza iniziale della verità, l'ἀλήθεια, rinvia all'essenza dell'aperto e dell'apertura. Benché i Greci non pensino a fondo e non nomino espressamente l'aperto come l'essenza dell'ἀλήθεια, in un certo senso lo esperiscono pur sempre costantemente, e per la precisione nella forma essenziale del diradato (*das Gelichtete*) e del rado (*das Lichte*), concepito però nel risplendere di quella luce che apporta la luminosità. […] "La luce" in senso eminente risplende come luce del sole. In base al "paragone della caverna" di Platone possiamo cogliere direttamente il nesso tra sole, luce, svelatezza e dis-simulazione da un lato, e tenebra, umbratilità, velatezza, dissimulazione e caverna dall'altro»[25].

Quasi 30 anni dopo, lo stesso Heidegger tiene una conferenza intitolata *Raum, Mensh und Sprache* pubblicata poi con il titolo *Die Kunst und der Raum* in cui riemerge il tema della radura, chiarendo alcuni passaggi fondamentali che si ritiene qui significativo riportare e discutere.
Il primo aspetto importante riguarda lo statuto dell'opera d'arte in quanto «messa in opera della verità»[26] che indica il distacco da una cultura di tipo romantico per la quale l'arte si pone come imitazione della natura *tout court* al fine di cogliere il suo scopo principale, relativo al disvelamento della "ragione progettante" dell'opera umana. In questo senso la liberazione del vuoto – la determinazione di un *ort* – diviene quel gesto in grado di cogliere la verità quale sfondo degli enti, unico campo possibile in cui l'uomo può costruire la sua esperienza consapevole nel mondo. Un ulteriore aspetto importante

[25] M. Heidegger, *Parmenide*, Adelphi, Milano 1999, p. 257-258.
[26] M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, La nuova Italia, Firenze 1968, p. 21.

da sottolineare è la riflessione sul concetto di spazio, indagato dal filosofo tedesco ben oltre il significato che assume in ambito eminentemente scientifico. *Raum* indica il lasciare spazio, l'azione a cui si faceva riferimento precedentemente ovvero quella del disboscare, «il fare spazio porta il libero, l'aperto per un insediarsi e un abitare dell'uomo. Il fare spazio è, pensato in ciò che gli è proprio, libera donazione di luoghi […]. Nel fare spazio parla e si cela al tempo stesso un accadere»[27]. In questo passaggio si coglie come lo spazio per l'uomo rappresenti una disposizione particolare di un limite in grado di contenerlo, o meglio di custodire ciò che contiene; la disposizione così diviene tecnica finalizzata a raccogliere la liberazione dello spazio, determinante per la formazione di un luogo[28].

I.1.4 *Il nucleo e la frontiera*

Il rapporto che si stabilisce tra radura e corte – e quindi tra l'archetipo fondamentale e il tipo – apre ad una nuova riflessione sul carattere che contraddistingue quest'ultima. La corte, intesa come formazione spaziale elementare, determina una serie di relazioni con gli spazi posti al suo intorno, che dipendono dall'entità dello spazio liberato e dalle sue caratteristiche dimensionali e geometriche. Tale condizione può definirsi come "nucleo" generatore (*Raumgestalterin)*, affermativa del ruolo centrale della corte nella sintassi tra elementi e parti che compongono un'architettura. Come evidenziato da Carlos Martí Arís, nella descrizione del chiostro di Santa Maria della Pace a Roma, ciò che attiene al tipo in architettura individua «un'idea organizzativa della forma»[29] ovvero, un principio ordinatore «secondo il quale una serie di elementi, governati da precise relazioni, acquisiscono una determinata struttura»[30] attraverso una gerarchia tra gli elementi, ma

[27] M. Heidegger, *L'arte e lo spazio*, il melangolo, Genova 2000, p. 29.

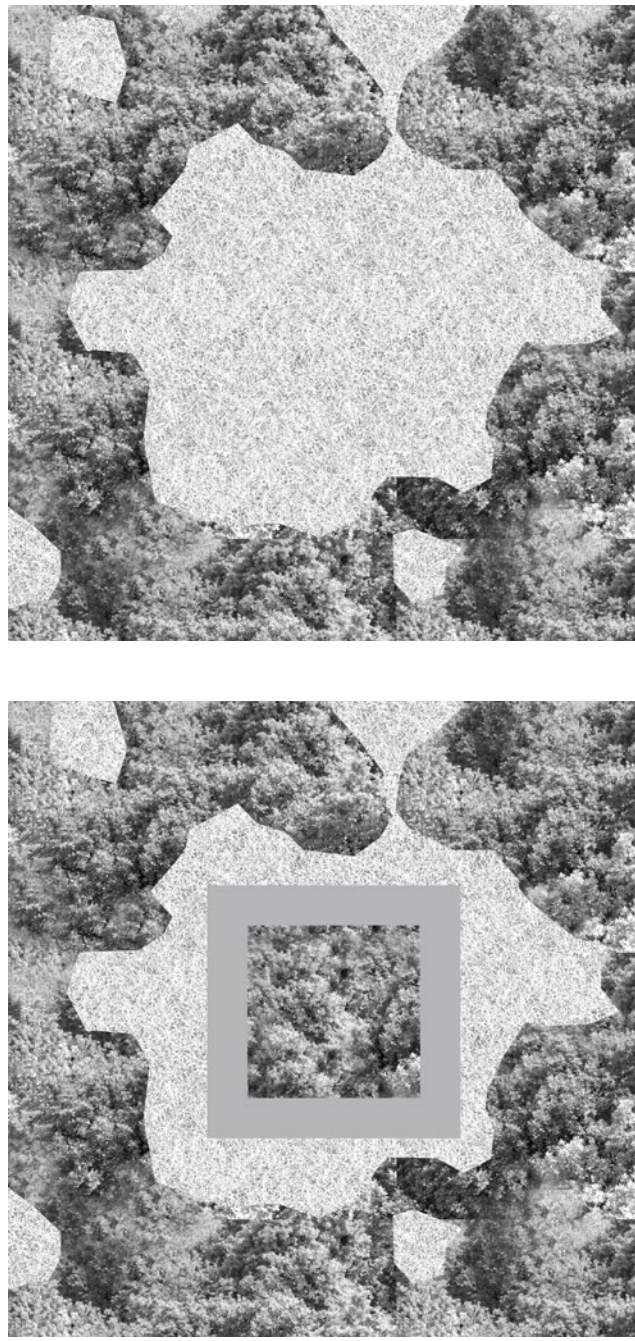
[28] Sulla tematica dello spazio e del luogo si può far riferimento alla Quadruplicità esposta da Heidegger in "Costruire abitare pensare" di cui si riporta un breve passo: «Il luogo permette l'unità semplice di terra e cielo, di immortali e di mortali in una dimora disponendola in spazi. Il luogo dispone la Quadruplicità e la allestisce. Ambedue le caratteristiche, cioè disporre nel senso di rendere possibile e disporre in quanto allestire, si appartengono reciprocamente. In quanto duplice, il disporre il luogo è una salvaguardia della Quadruplicità oppure come dice la parola stessa, un *Huis*, una dimora». In: M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, Ogni uomo è tutti gli uomini, Bologna 2017.

[29] C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, CittàStudi, Novara 2006, p. 28.

[30] *Ibidem*.

anche tra le relazioni formali, ovvero quelle condizioni morfologiche che riguardano i rapporti tra masse, volumi e parti (giustapposizione, successione, separazione, chiusura, penetrazione, assialità)[31].
Si può poi individuare, in accordo con la teoresi di Vittorio Ugo, un altro elemento fondamentale, che riesce a descrivere e a definire la corte anche in relazione al suo essere parte di un edificio più complesso. Infatti è possibile affermare che oltre alla forza centripeta del nucleo vi sia una forza uguale e contraria, che riesce a instaurare relazioni liminari e limbiche con altre parti di un'architettura e tra architetture differenti: la "frontiera"[32]. Quest'ultima corrisponde a un gesto tettonico elementare, il recingere, alludendo alla separazione di un interno da un esterno, se come sottolinea Giuseppe Strappa, «il recinto può essere definito come il risultato dell'atto di avvolgere con una struttura continua una porzione limitata di territorio, di terreno, di superficie muraria. […] Il recinto, considerato invece nei suoi valori più strettamente tettonici, innesca un meccanismo funzionale simbolico proprio, legato alla stratificazione delle forme attraverso le quali l'uomo ha sperimentato lo spazio concluso»[33]. Ciò che contraddistingue la "frontiera" è la capacità di costruire relazioni tra il "nucleo" e le parti di un edificio che tale "nucleo" accolgono. Inoltre, il concetto di "frontiera" rimanda alla possibilità di esprimere, attraverso la costruzione, il carattere e la forma dell'architettura di cui fa parte, segnalando all'esterno la forma generale dell'impianto e mostrando all'interno – sul "nucleo" – i medesimi caratteri distintivi di quella data architettura.
"Nucleo" e "frontiera" possono rappresentare quegli elementi capaci di costruire un discorso attorno all'idea di corte, come formazione di un luogo cintato, ma scoperto. La caratteristica principale della corte come "nucleo" risiede nella omissione di un corpo attorno al quale gravitano e si dispongono altri elementi, in questo senso è lo spazio delimitato a determinare la gravitazione, che in termini spaziali viene prodotta da quelle qualità dei volumi e delle sequenze

[31] *Ibid.*
[32] «Il luogo della radura è infatti interamente concentrato, se così si può dire, nella sua frontiera, in questo elemento senza corpo fisico, che tuttavia implica la corporeità della chiusura, e dunque la forma del campo che essa include e definisce e la struttura della foresta che, al contrario, essa esclude pur riconoscendola.» In: V. Ugo, *op. cit.* pp. 208-209.
[33] G. Strappa, *Unità dell'organismo architettonico. Note sulla formazione e trasformazione degli edifici*, Dedalo, Bari 1995, p. 81.



Condizione archetipa della radura e formazione della corte, disegno digitale.

teorizzate da Luigi Moretti[34]. In particolare, Moretti fa riferimento alla "dimensione" come quantità di volume e alla "densità" come quantità di luce permeata. Il caso particolare della corte intesa come "nucleo" ci mostra come un volume, se pur non determinato da una chiusura orizzontale in copertura, possieda una densità di luce permeata totale rispetto a una dimensione finita, determinata dal suo limite verticale. La corte intesa come "frontiera", invece, allude a un'altra qualità anch'essa indicata da Moretti, ovvero a quella di "pressione" intesa come prossimità delle "masse costruttive liminari", che varia in funzione delle caratteristiche proprie formali della "frontiera".

Il τέμενος che sacralizza lo spazio interno e che si fa portatore delle qualità proprie del luogo, esclude una parte della natura per determinare uno spazio abitabile, che a sua volta diventa luogo in cui si attua un'inclusione controllata, selezionata e intenzionale di una parte di natura. Questa "radura architettonica", o artificiale, presenta una differenza sostanziale con la radura intesa come archetipo naturale sotteso alla formazione del tipo a corte. La "radura naturale" si determina a partire da due condizioni che potrebbero definirsi strutturanti, identificate da Heidegger come fondamentali per l'esperire greco del concetto di apertura: la condizione del diradato – *das Gelichtete* – in rapporto a quella del rado – *das Lichte* – definisce il "nucleo" per progressive dilatazioni dell'apertura nel fitto tessuto del bosco, dal quale eccezionalmente appare la radura. La condizione stabilita dal recinto e quindi dalla "radura architettonica" appare diversa, in prima istanza, per l'assenza del diradato: il "nucleo" è sostanziato da un gesto artificiale ed escludente come il recinto, che separa le due polarità, fitto tessuto del bosco e apertura, al fine di affermare una precisa idea di spazio, manifestata simultaneamente sul "nucleo" ma anche sulla condizione naturale ad esso esterna. La "frontiera" appare, dunque, nel caso della "radura naturale" come un limite che si stabilisce per progressivo diradamento di un pieno – il bosco – e quindi non esclude ma include porzioni di natura; invece nel caso della "radura artificiale" la delimitazione dell'apertura si reifica in una "frontiera" che è artificiale ed escludente, stabilendo, attraverso la costruzione, un rapporto complesso con la natura, in cui l'uomo attua una scissione tra un interno ed un esterno, tra uno

[34] L. Moretti, *Struttura e sequenza di spazi*, in: «Spazio» a. IV, n. 7, dicembre 1952-aprile 1953.

Henri Matisse, La danza, 1909-1910, olio su tela, 259.7 × 390.1cm.

spazio concavo e una figura convessa che quello spazio cela.
Si può sostenere che la corte afferma una propria idea di spazio fortemente radicata al concetto di luogo, più che di vuoto[35] come *vacus*, in quanto afferisce a uno spazio liberato, ma dotato di limite, in cui è possibile muoversi e radunarsi, dove trova sede l'accadere del ritmo in quanto cadenza temporale del movimento. Come osserva Mario Manieri Elia, la condizione di vuoto è intesa, in Occidente, come campo di possibilità nella quale è prevedibile «l'eventualità che, suscitata dal ritmo, la gestualità casuale ma caratterizzata di un movimento, evocato dal vuoto stesso, non tardi a proporsi come danza»[36]. Nel compiersi di questo gesto ineffabile è già in atto una trasformazione del vuoto, che passa da uno stato effimero e transitorio – potenzialmente abitabile – ad uno stabile e duraturo, costituendo così un luogo. Tuttavia, lo stesso Manieri Elia rileva, nella danza, uno iato che separa le due condizioni di vuoto e di luogo: l'atto primordiale e apotropaico della danza non è in grado di opporsi «alla con-fusione caotica primordiale»[37] attraverso l'istanza selettiva propria della sacralizzazione[38], poiché non separa una porzione di natura per abitarla, ma altresì mostra questa possibilità, la rende attuabile in potenza.
La danza può quindi intendersi come fattore determinante nella formazione del tipo a corte: riprendendo le concezioni di "nucleo" e "frontiera" è possibile indentificare due figure fondamentali in grado di descrivere la dinamica formativa di un luogo. Al dinamismo del fuoco, manifestazione del "nucleo", si contrappone la statica figura della "frontiera", limite tra selva e apertura manifestata nei tronchi degli alberi. Se a questa visione si sovrappone quella di Vitruvio sulla nascita dell'architettura attorno al fuoco[39], in cui sono gli uomini a impersonare "nucleo" e "frontiera" bisogna individuare nel "nucleo" la danza e nella "frontiera" gli spettatori. A tale configurazione

[35] Vedasi per una trattazione esaustiva sul tema del vuoto F. Espuelas, *il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti, Milano 2009.
[36] M. Manieri Elia, *Il vuoto, il ritmo, il riso e la capacità di progetto*, in: Aa. Vv., ΤΌΠΟΣ e Progetto, Gangemi, Roma 2008. p. 6.
[37] *Ibidem*.
[38] *Ibid*.
[39] Cfr. F. Reinhart, *A proposito dell'architettura / About Architecture*, in: G. Cafiero, R. Capozzi (a cura di), *Tracce antiche e habitat contemporaneo*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2014, pp.55-73 dove si legge: «Il fuoco attorno al quale si raccoglie la comunità di *homo erectus* è senza dubbio architettura nella forma più piena: ambiente –clima artificiale– più propizio alla vita, connaturato al formarsi della civiltà, fatto permanente, universale e necessario».

Lars Løvold, villaggio Shabono, Venezuela.

corrisponde una delle forme più antiche di convivenza comunitaria, basti pensare al significato nomotetico che assumono musica e architettura per le civiltà antiche, in quanto ordinamento della sequenza spazio-temporale per via della regolarità ritmica[40], da cui l'interrogazione di Nietzsche: «ci fu per l'antico, superstizioso genere umano, qualcosa di più utile del ritmo?»[41].

Valéry evidenzia il significato che assume la danza nel pensiero greco: ne *L'anima e la danza*, la danzatrice *Athikte* – etimologicamente "l'inaccessibile" – personaggio cardine del dialogo para-platonico, dipana i misteri della danza e dell'esistenza alimentando il dialogo dei tre interpreti. Enzo Paci, nell'introdurre l'*Eupalinos*[42]*,* la raccolta di dialoghi "platonici" in cui è contenuto *L'anima e la danza*, individua il tema di fondo nella sintetica unità della vita. Valéry presenta la danza come convivenza degli opposti: movimento e forma, visione e pensiero, ritmo e stasi. La sintesi, di cui la danza è metafora, si presenta come un'unità indissolubile non preclusa agli uomini, appartenente al momento dialettico di cui la parola è mezzo. Attraverso di essa si scopre la *ratio* tra gli opposti, momento analitico solo, cui partecipano gli spettatori e la danzatrice.

Nel latino tardo, danza è *deante* che deriva da *deantiāre*, proponendo così un avanzare, un movimento in avanti connotato da una gestualità ritmata e simbolica portatrice di armonia; ma "danza" appartiene anche al coro greco delle tragedie che si esprimeva danzando, in greco ορχήομαι da cui orchestra, che individua quella parte del teatro di fronte lo σχηνέ. Il termine "corte" invece deriva da χόρτος, essenzialmente allude al recinto, alla separazione dallo spazio aperto che per metonimia estende il significato del contente al contenuto, come afferma Francesco Rispoli «la sua radice risuona altrove (cornice, corteccia, corazza, coro, corpo, corona, cortile, corda, ecc.) ad indicare un tenere insieme, una sorta di paradigma della com-posizione, paradigma, nel nostro caso, dell'*abitare* prima ancora che del *costruire*»[43].

Se consideriamo la corte come condizione architettonica che, più di altre, ha uno stretto legame con il concetto di luogo, proprio perché

---

[40] Cfr. J. Rykwert, *La casa di Adamo in Paradiso*, Adelphi, Milano 2005, p. 38.

[41] F. Nietzsche, *La gaia scienza*, Mondadori, Verona 1971, p. 94.

[42] P. Valéry, *Eupalinos,* Mondadori, Milano 1947.

[43] F. Rispoli, *Architettura e passione civile. L'esperienza dell'architettura negli scritti di Luigi Cosenza*, in: A. Buccaro e G. Mainini (a cura di), *op.cit.,* p. 249.

nel delimitare uno spazio lo sacralizza realizzando in tal modo una cosmogonia[44], è da chiarire ulteriormente la differenza tra luogo e vuoto. In particolare, tale distinzione si rende più chiara facendo riferimento alla corte come formazione di un luogo, che riesce a escludere dal *continuum* spaziale della natura, in quanto *a-peiron* (non delimitato, senza il limite)[45], una porzione di esso per significarlo «'selezionato e misurato' e, per questo, conoscibile»[46]. Per quanto attiene alle proprietà della corte, in quanto volume vuoto, bisogna constatare che l'idea di vuoto come "assenza" appartiene alla concezione occidentale, contrapposta alla concezione orientale, basata sul vuoto come "presenza". Aristotele nel libro IV della *Fisica* nega l'esistenza del vuoto come concetto, a favore di una teoria dei luoghi, per la quale tutto ciò che esiste è interno al luogo. Esso è il contenitore dei corpi che sono predisposti al movimento e nel quale liberamente possono muoversi. Su questa linea ritroviamo il pensiero di Heidegger che tuttavia intende il vuoto come sottrazione, come liberazione, *Räumen*. Il concetto di vuoto come assenza, che non permette la futura fondazione del luogo, riguarda altre configurazioni dello spazio. Si offre come discontinuità effimera, ovvero non si propone all'abitare stabile, escludendo in tal modo la fissità dei limiti. L'*horror vaqui* indica appunto l'indistinto aperto infinito "ἀπειρον" che si contrappone al mondo finito. Segnatamente, Franco Purini sottolinea che «laddove il vuoto è caratterizzato da uno sfasamento temporale e da una vastità rischiosa, il luogo sembra suggerire qualcosa di raccolto e di protetto, iscritto in una narrazione e quindi una *temporalità*. Il luogo per questo è emblema di un sedimentarsi, di un confermarsi attraverso varie epoche, di un accrescersi progressivo attorno a un atto fondativo. Il vuoto evoca invece attraversamenti e incursioni, nonché una genetica *provvisorietà*»[47]. In conclusione, è utile rilevare che le due concezioni spaziali di "nucleo" e "frontiera" non assicurano necessariamente la formazione di un luogo, ma è la loro reificazione immanente a poterlo definire trasmutando

[44] Si veda M. Eliade, *Il Sacro e il profano*, Bollati e Boringhieri, Torino 1976.

[45] Cfr. R. Capozzi, *Il luogo dello stare al cospetto della natura in Mies van der Rohe,* in: R. Capozzi, F. Pamfil, *La qualità oikogena dell'architettura. Lo spazio del soggiorno*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2017, p. 96.

[46] R. Capozzi, *Le architetture ad Aula. Il paradigma Mies van der Rohe*, Clean, Napoli 2011. pp. 14-17, 22.

[47] F. Purini, *Il vuoto come pieno*, in: Aa. Vv., ΤΌΠΟΣ e Progetto. Il vuoto, Gangemi, Roma 2008, p. 52.

un generico sito in un luogo per lo stare e quindi per l'abitare. Lo sviluppo progressivo dell'atto fondativo in una forma stabile, richiama il rapporto tra archetipo e sue manifestazioni sensibili, ma anche la condizione di esistenza nella contemporaneità. L'archetipo della "radura" definisce la condizione di possibilità attraverso la quale è possibile riconoscere, nelle forme capaci di evocare l'idea di radura, un principio dell'abitare collettivo. L'aspetto che si intende affrontare in questo studio, riguarderà la possibilità di descrivere la corte secondo i propri aspetti formali e sintattici, tentando di individuare il passaggio, logico e di senso, che conduce dall'archetipo della radura al tipo a corte.

I.2 IL TIPO A CORTE

I.2.1 *Il tipo architettonico come "promessa della forma"*[1]

«L'uomo primitivo ha fermato il carro, decide che qui sarà il suo posto. Sceglie una radura, abbatte gli alberi troppo vicini, spiana il terreno all'intorno; apre il cammino che lo collegherà al fiume o a quelli della tribù appena lasciata; pianta i picchetti che fisseranno la tenda. La circonda con una palizzata in cui ricava una porta. Il cammino è rettilineo quanto gli permettono i suoi strumenti, le sue braccia e il suo tempo. I picchetti della tenda descrivono un quadrato, un esagono o un ottagono. La palizzata forma un rettangolo con quattro angoli, uguali, retti. La porta della capanna si apre sull'asse del recinto e la porta del recinto sta di fronte alla porta della capanna.
Gli uomini delle tribù hanno deciso di mettere al sicuro il loro dio. Lo mettono in uno spazio opportunamente disposto; lo mettono al riparo sotto una solida capanna e piantano i picchetti della capanna in quadrato, in esagono, in ottagono. Proteggono la capanna con una solida palizzata e piantano i picchetti chi verranno legate le corde dei pali del recinto. Definiscono lo spazio che sarà riservato ai sacerdoti, installano l'altare e i vasi del sacrificio. Aprono un portone nella palizzata e lo mettono in asse con la porta del santuario.

[1] F. Collotti, *Appunti per una teoria dell'architettura*, Quart Edizioni, Lucerna 2002.

Guardate nel libro dell'archeologo il grafico di questa capanna, il grafico di questo santuario: è la pianta di una casa, è la pianta di un tempio. È lo stesso spirito che si trova nella casa di Pompei. È lo stesso spirito del Tempio di Luxor.
Non c'è l'uomo primitivo; ci sono i mezzi primitivi. L'idea è costante, in potenza dall'inizio»[2].

Nell'esergo citato da Le Corbusier in *Vers une Architecture*, specificatamente nell'*incipit* del capitolo sui tracciati regolatori, è espressa la concezione unitaria dell'architettura come arte umana fondata su di un pensiero razionale che la informa fin dagli albori. Lì dove dichiara che «la geometria è il linguaggio dell'uomo»[3], Le Corbusier esprime chiaramente lo statuto dell'architettura come pratica che lo emancipa dalla condizione animale. Allo stesso modo Luigi Cosenza, che come si tenterà di dimostrare in questo studio intrattiene non poche esplicite *liaisons* con il pensiero di Le Corbusier, scrive, nel testo che accompagna la pubblicazione della casa a Positano, «noi teniamo all'angolo retto. È una delle poche cose che distinguono l'uomo dalla bestia»[4]. Un pensiero questo che affonda le sue radici principalmente nell'Illuminismo, dove l'intuizione per Kant nella *Critica della ragion pura* riguarda il superamento della pura sensibilità dello spirito in favore dell'Intelletto e della Ragione[5]. Di conseguenza le leggi geometriche ritrovano un ruolo preponderante nella definizione dello spazio in cui l'uomo abita ed essendo lo stesso spazio "un'intuizione a priori", la geometria diviene modalità

[2] Le Corbusier, *Verso una architettura*, ed. it. a cura di P. Cerri e P. Nicolin, Longanesi, Milano 2008, p. 53.
[3] Ivi, p 54.
[4] L. Cosenza, *Farsa vera di un progetto ideale*, ora in: G. Cosenza e F.D. Moccia (a cura di), *Luigi Cosenza. L'opera completa*, Clean, Napoli 1987, p.113.
[5] Nel compiere questo passaggio vi è l'emancipazione dallo stato passivo ad uno attivo estendendo la conoscenza "a priori", appartenente a scienze come la Matematica o la Fisica, alla conoscenza in sé della realtà. Ai fenomeni e all'esperienza maturata nel mondo dell'apparenza, si affianca un mondo noumenico in cui esistono i concetti "a priori" – *Reine Anschauung* – (innati e precedenti ad ogni esperienza): primi su tutti quelli di spazio e tempo, che si distaccano in tal senso dall'empirismo anglosassone. Si distinguono, di conseguenza, i concetti di materia e forma, dove la prima si relaziona al mondo fenomenico e la seconda all' «ordine che lo spirito conferisce alle sensazioni per il fatto stesso di accoglierle e di raccoglierle in sé stesso. […] La forma è una rappresentazione che non può quindi provenire essa stessa dall'esterno – non può essere cioè a sua volta una sensazione –, ma deve già trovarsi a priori nello spirito»; in: E. Severino, *La filosofia dai greci al nostro tempo. La filosofia moderna*, Bur, Milano 2013, p. 302.

attraverso cui si produce una forma in grado di determinare gli oggetti "esterni". La forma, quale presupposto noetico degli oggetti, riguarda la virtualità dell'architettura a cui si riferisce Le Corbusier, "quell'idea costante, in potenza dall'inizio" che nel manifestarsi realmente richiede l'uso della materia, e da qui l'assunto che ogni epoca abbia espresso una propria idea di architettura secondo i materiali e le tecniche a disposizione.

Il tipo architettonico, inteso quale struttura soggiacente la forma – una "promessa di forma"[6] – può essere inteso come l'idea architettonica in potenza di cui si è discusso. Nel suo significato etimologico, tipo deriva dalla parola greca τὑπος che rinvia all'idea di "traccia", "impronta", "specie", "forma". Con esso si individuano una moltitudine di oggetti che afferiscono a uno schema generale, quindi una classe individuata a partire da alcuni caratteri comuni. Una prima formulazione, oramai celebre nel campo di studi dell'architettura, è quella data da Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy nel suo *Dictionnaire Historique de l'Architecture* del 1832, dove viene distinto il concetto di tipo da quello di modello:

«la parola tipo non presenta tanto l'immagine d'una cosa da copiarsi o da imitarsi perfettamente, quanto l'idea d'un elemento che deve egli stesso servire di regola al modello […]. Il modello, inteso secondo la esecuzione pratica dell'arte, è un oggetto che si deve ripetere tal qual è; il tipo è, per lo contrario, un oggetto secondo il quale ognuno può concepire delle opere, che non si rassomigliano punto fra loro. Tutto è preciso e dato nel modello; tutto è più o men vago nel tipo»[7].

Giulio Carlo Argan, a più di cento anni di distanza, riprende il concetto di tipo enunciato da Quatremère de Quincy rilevando come esso sia riferibile alla produzione in serie più che all'espressione di istanze individuali, per cui «[…] il concetto di tipologia suole essere riferito, di preferenza, all'architettura»[8], disciplina legata alla produzione di oggetti utili alla vita dell'uomo. Come evidenziato da Federica Visconti:

---

[6] F. Collotti, *op.cit.*

[7] A.-C. Quatremère de Quincy, *Type*, in Id., *Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, Parigi 1832.

[8] G. C. Argan, *Tipologia*, in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIV, Istituto per la Collaborazione culturale, Firenze 1996.

«naturalmente Argan, in quanto storico, sottolinea prevalentemente il valore della tipologia come strumento di conoscenza, finalizzato alla 'classificazione dei fatti artistici', al loro 'ordinamento per categorie o per classi' rimarcando però come il lavoro tipologico prescinda da tempo, luogo e valutazione e connotando la definizione del tipo come un procedimento di natura induttiva, che procede dagli *exempla* alla astrazione tipologica. Tuttavia Argan individua già – e proprio a proposito dell'architettura – nel *momento tipologico* un elemento essenziale in ogni progettazione architettonica: nella definizione di Argan, che riprende e discute quella di Quatremère, il tipo è 'uno schema o un progetto di forma', è premessa […] 'risultato di una indagine culturale preliminare all'operare artistico' […]»[9].

Parlare di tipo come categoria per una classificazione si riferisce dunque alla possibilità di stabilire delle famiglie formali che riconducano le opere architettoniche a un numero finito di casi, compiendo così una riduzione che permette l'avanzamento metodologico nello studio della disciplina stessa, come sottolinea Giorgio Grassi: «il significato della classificazione consiste anzitutto nella classificazione stessa, cioè nel procedimento attraverso cui si attua e nel carattere di individuazione che gli elementi che la compongono acquistano da tale ordine»[10]. Invece, il tipo come fatto eminentemente formale riguarda proprio quell'oggetto della classificazione, l'elemento invariante che sottende l'opera e che può essere accumunato ad altri per medesimi caratteri formali, è la similarità per struttura – un'omologia – che determina la costituzione di una famiglia formale e per questo il tipo architettonico si presenta dalla definizione di Martí Arís come «un enunciato che descrive una struttura formale»[11]. In tal senso per Aldo Rossi – ben prima di Martí Arís – la nozione di tipo si riferisce a «qualcosa di permanente e di complesso, un enunciato logico che sta prima della forma e la costituisce [...] è una costante, esso è riscontrabile in tutti i fatti architettonici [...] infine il tipo è l'idea stessa dell'architettura […] come principio dell'architettura e della città»[12]. Emerge da queste

[9] F. Visconti, *Gli elementi tipo-morfologici del sistema urbano: tradizione, attualità e futuro*, in: V. D'Ambrosio, M. F. Leone (a cura di), *Progettazione ambientale per l'adattamento al Climate Change. 1. Modelli innovativi per la produzione di conoscenza*, Clean, Napoli 2016, p. 53.
[10] G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, FrancoAngeli, Milano 2008, p. 49.
[11] C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, CittàStudi, Novara 2006, p. 16.
[12] A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966, p. 31.

premesse una condizione per l'architettura da cui non si può prescindere: l'opera di architettura appartiene a una categoria di opere ripetibili, alla stregua di utensili e oggetti connotati da una forte valenza tecnica, dai quali differisce per via dell'impossibilità di riscontrare le medesime condizioni contestuali per due edifici simili: luogo e tempo sono le principali ed anche più ovvie condizioni che premettono la costruzione di un'opera di architettura. Rafael Moneo, nelle sue *Considerazioni sulla tipologia* afferma che «un'opera di architettura, una costruzione, una casa, al pari di una barca, di un vaso o di un'anfora, sono definite da caratteri formali legati a problemi che vanno dalla costruzione all'uso e che rendono possibile la loro riproduzione. In base a questi presupposti, si può dire che l'essenza dell'oggetto architettonico sta nella sua ripetibilità»[13]. Ne consegue che, alla stregua del linguaggio, l'identificazione di un tipo «implica l'esistenza di un'intera categoria di oggetti simili […]. Cos'è dunque il tipo? Forse si può definirlo come quel concetto che descrive un gruppo di oggetti caratterizzati da una stessa struttura formale»[14]. Il tipo, in questa accezione, è utilizzato come strumento atto a descrivere l'architettura. Ma questo concetto è, come sopra, evidentemente utilizzato anche nella produzione dell'architettura. In questo senso l'architetto inizia il progetto dal riconoscimento di un tipo riferito a un'opera paradigmatica – *exempla* − su di cui vengono compiute una serie di operazioni che ne trasformano i caratteri. Questo processo, rinvenibile in un arco storico tanto ampio e generale quanto in uno breve e individuale, costituisce la natura tutt'altro inflessibile del tipo come strumento del progetto, in quanto la fissità dello schema formale tende a continue variazioni in taluni casi, in altri a permanenze ineliminabili, che testimoniano la sua perdurante adeguatezza ai fini della costruzione di un'opera di architettura per una determinata società. Risulta interessante vedere come l'identità di un tipo architettonico costruisca una serie di relazioni sempre diverse con il luogo in cui l'opera è costruita: la dualità tra permanenza di un tipo e variazione delle soluzioni formali indotte dal luogo costituisce un *trait d'union* tra passato, presente e futuro come tra luoghi distanti tra loro: in questo modo la permanenza di un tipo rivela determinati caratteri comuni a

[13] R. Moneo, *Considerazioni intorno alla tipologia*, in: A. Casiraghi, D. Vitale (a cura di), *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Allemandi, Torino 1999, p. 16.
[14] Ibidem.

diverse civiltà. Aldo Rossi, nella sua *Autobiografia scientifica*, propone un'analogia tra i *corrales* di Siviglia e le case a ballatoio milanesi, individuando un'identità tra la struttura della casa sivigliana e di quella milanese, entrambe misurabili e riferibili al tipo a corte:

«ho sempre amato e ripresentato la tipologia del *corral*: la corte era la forma di vita delle case della vecchia Milano, costituisce la forma della cascina in campagna, risale alla villa agricola imperiale che si richiude come una piccola città alla fine della *pax* romana. Nelle vecchie case di Milano la vedevo, insieme al ballatoio che d'altronde è strettamente legato alla corte, come una forma di vita fatta di intimità sofferte, di legami, di insofferenze; […]. Più tardi l'interesse scientifico della ricerca allontanava la cosa più importante che resta, la fantasia di cui sono fatti i rapporti. Questa fantasia ricresceva nei *corrales* di Siviglia: in quelli più grandi e antichi, in quelli dalla forma stretta e lunga con scale e terrazze che si incrociano, nelle colonne di ghisa verde del primo Novecento, costruzioni della vita di un proletariato urbano ancora ricco di immaginazione.
È certo che vediamo dietro molte di queste costruzioni i segni dell'antica miseria che vogliamo capovolgere; ma dobbiamo anche cogliere le immagini più dense che faranno la storia della città nuova»[15].

Identità di questo genere sono riscontrabili in quasi tutto il Mediterraneo, in quanto luogo che genera differenziazioni pur mantenendo salda una comune idea di abitare. Nella relazione indissolubile tra geografia e storia civile si rintracciano quelle questioni che descrivono la proliferazioni di culture differenti, considerate nel tempo lungo della loro formazione[16]. Dunque il tipo è la struttura comune di questa diversità, immanente alle opere ma anche trascendente rispetto ad esse. Questa condizione consente,

[15] A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, La cultura, Milano 2009, p. 39.
[16] Fernand Braudel individua, nella categoria della *longue durée*, il periodo che gli eventi della Storia umana necessitano per manifestarsi. Nello specifico, ci si riferisce al tempo geografico, tempo sociale e tempo individuale. A questa differenziazione della temporalità si aggiunge poi il concetto di reciprocità − mutuato da Ernst Bloch − che delinea un'immagine di società, prima ancora che di storia, totalmente aperta alla contingenza e in alcun modo determinata a priori da un qualche principio originario o struttura latente; «Che cosa è il Mediterraneo? Mille cose insieme. Non un paesaggio, ma innumerevoli paesaggi. Non un mare, ma un susseguirsi di mari. Non una civiltà, ma una serie di civiltà accatastate le une sulle altre, insomma, un crocevia antichissimo. Da millenni tutto vi confluisce, complicandone e arricchendone la storia: bestie da soma, vetture, merci, navi, idee, religioni, modi di vivere»; in: F. Braudel, *Il Mediterraneo: lo spazio la storia gli uomini le tradizioni*, Bur, Milano 2008, p. 43.

attraverso l'astrazione, la presa visione delle norme sintattiche che soggiacciono alla forma e che ricorrono nel tempo e nello spazio.

I.2.2 *La corte come parte*

Preliminarmente all'indagine sul rapporto che intercorre tra l'archetipo della "radura" e la corte, si intende discutere il significato della corte, a partire dall'individuazione del suo ruolo all'interno del panorama delle forme architettoniche. Riprendendo la distinzione tra "pezzi e parti" effettuata da Ezio Bonfanti ne *Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi,* all'interno di questo studio, per le motivazioni discusse sulla sua qualità spaziale legata al rapporto tra "nucleo" e "frontiera", si intende sostenere che la corte sia definibile come una "parte", intesa come apparato formale dotato di una sua finitezza, ma che può essere sottoposto a un'ulteriore scomposizione in "elementi" a-tomici ovvero che a loro volta non sono irriducibili ulteriormente. Come evidenziato da Carlos Martí Arís, il ragionamento sugli elementi dell'architettura oscilla tra due poli principali: il primo potrebbe essere considerato "atomistico" e corrisponde alla logica combinatoria e meccanicistica à la Durand, nella quale la composizione degli elementi è guidata dai principi di economia e convenienza[17]; il secondo invece adotta una concezione del tipo prossima a quella di modello, eludendo il principio della composizione come struttura tra gli elementi. Martí Arís evidenzia la necessità della composizione tra elementi come condizione fondamentale per una teoria della progettazione, «perché esista musica, discorso o architettura, non sono sufficienti gli elementi: è necessaria anche una struttura, un'idea generale che governi le relazioni che si stabiliscono tra quelli, in funzione di determinati obiettivi»[18]. L'idea di tipo corrisponde a quella di struttura elementare, ovvero una forma embrionale «capace di dispiegare, nei successivi e conseguenti sviluppi, molteplici possibilità di configurazione»[19]. Alla nozione di struttura elementare può corrispondere anche quella di "parte": seguendo il ragionamento di Martí Arís dobbiamo constatare che «la struttura elementare costituisce il livello irriducibile di ogni analisi strutturale, lo stadio finale nel lavoro di progressiva

[17] J. N. L. Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole polytechnique*, Paris 1802-1805.
[18] C. Martí Aris, *op.cit.*, p. 128.
[19] Ivi, p. 116.

scomposizione analitica dei fenomeni studiati»[20]. Con essa si vuole identificare una condizione di sintassi ineludibile tra gli elementi, senza la quale non sarebbe possibile cogliere la struttura formale in esame che, da sola, riesce a mostrare lo sviluppo di una o più opere di cui fa parte.

Analiticamente si può definire la corte come "parte autonoma" di un edificio, in quanto la configurazione strutturata e determinata storicamente della corte permette di stabilire una categoria tassonomica, in grado di nominare – quindi individuare – una parte significativa e "ab-soluta" del campo delle forme architettoniche. È da considerare anche la capacità della corte, come "nucleo" generatore, di stabilire ed indurre le procedure sintattiche di relazione che regolano altre parti dell'edificio di cui fa parte, diventando "tema dominante" di un'architettura. La relazione stabilita con altre parti della fabbrica talvolta pone la corte come sineddoche o metonimia della stessa. In questo senso essa stabilisce una gerarchia all'interno dell'edificio in grado di significarlo per intero, fino a costituirsi come "forma dominante" o "nucleo generativo" al quale le altre parti risultano subordinate gerarchicamente. Come afferma Vittorio Ugo:

«quando la parte viene utilizzata per denotare il tutto, si può esser certi che si tratta di una parte significativa, caratterizzante, fondamentale, in certo senso riassuntiva di una più vasta realtà, che ne viene interamente informata. La parte, allora, diventa principio genetico, struttura fondamentale del tutto: la casa sarà 'ad atrio', 'a corte' o 'a ballatoio'; la chiesa 'ad aula' o 'a pianta centrata' […]. La parte cioè, tende in questi casi a configurare il 'tipo' o a configurarsi come 'nucleo'»[21].

La corte, come parte formale e spaziale assieme, premette l'aggregazione di parti distinte nel corso del tempo e diviene nucleo germinale e tema dominante della composizione, al quale si affianca il processo storico di stratificazione e trasformazione. Tali peculiarità generative mostrano la capacità evolutiva che la corte è in grado di trattenere, nella sua configurazione aurorale, in quanto parte «attorno o in relazione alla quale si organizza e coagula la cosa architettonica»[22]. Nelle case di Pompei è evidente la dipendenza tra l'ambiente chiuso

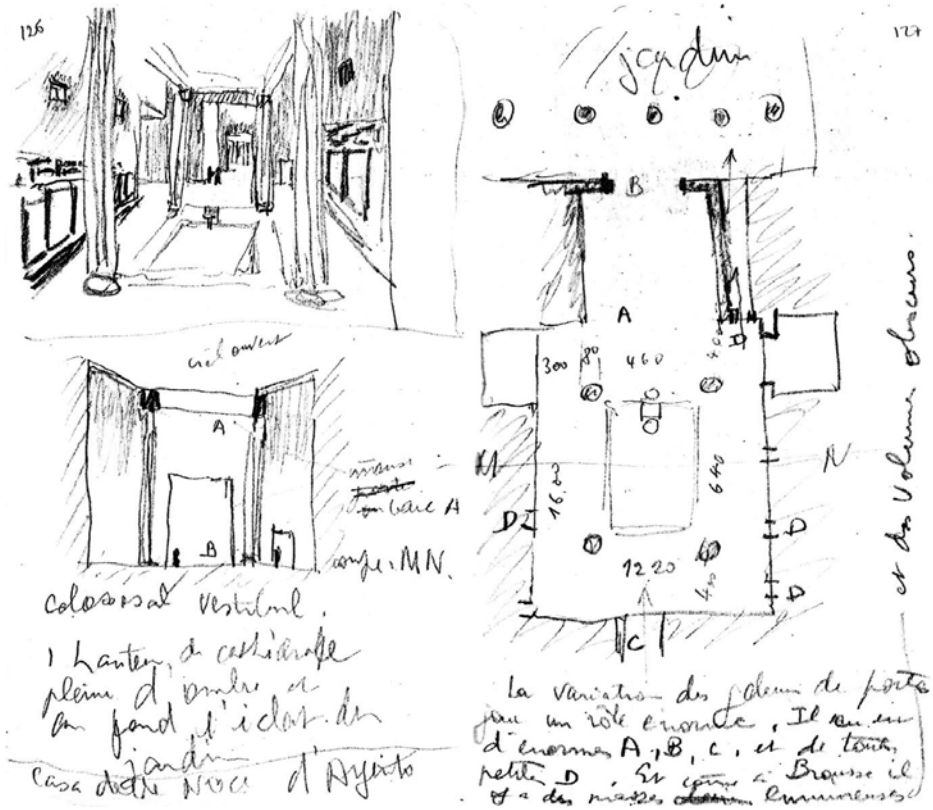
[20] Ibidem.
[21] V. Ugo, *I luoghi di Dedalo*, Dedalo, Bari 1991, p. 131.
[22] Ivi, p. 136.

e quello aperto lungo lo *zenit* del *compluvium*, un rapporto talmente stretto da presentarsi in forme diversificate ma sempre riconducibili a una condizione stabile: la presenza di uno spazio sgombrato centrale rispetto alla disposizione della casa. Le Corbusier ci mostra, negli schizzi redatti per il *Voyage d'Orient*, che il senso della casa pompeiana sta nell'entità della corte e lo fa disegnando gli elementi minimi – il "nucleo" e la "frontiera" prima individuati – in grado di descriverla. Questo processo di astrazione e di isolamento mette in evidenza la finitezza della corte come parte autonoma, in grado di significare il suo intorno. Lo spazio dell'*atrium*[23] viene rappresentato escludendo gli altri elementi che definiscono la casa, evidenziando così lo stretto rapporto tra spazio scoperto e forma della casa, secondo Federica Visconti «la lezione di Pompei è quindi che, quando si pensa a una architettura, lo spazio interno e la sua forma sono dati inscindibili: l'uno non esiste senza l'altra e viceversa»[24]. Conseguentemente, la forma della casa è inscindibile dalla forma della città, qualificando la corte come struttura tipologica in grado di segnalare l'appartenenza di quella data forma a una norma più generale, quella dell'impianto urbano, come è il caso di Pompei. Analogamente Leon Battista Alberti, nel definire la composizione della villa signorile nel centro Italia, individua nel *sinus*[25] quella parte attorno alla quale gravitano tutte le altre parti della casa, in accordo a quanto avviene con la piazza rispetto alla città. Associando quindi l'edificio alla città si stabilisce un'analogia che permette di estendere l'idea della corte a conformazioni più complesse, nelle quali sono affrontate realtà di scala differente oltre che attinenti a contesti culturali diversi, come se ne possono rinvenire nel bacino del Mediterraneo, luogo privilegiato e di elezione in cui la cultura occidentale ha fondato le basi del proprio sviluppo.

[23] «La parola atrio serviva a indicare tutt'intera la abitazione […] Altro vocabolo usato dagli scrittori a indicare tutt'intero lo spazio dell'atrio è *cavedium*, chiaro composto di *cavum aedium* nel quale è volutamente contrapposto il 'vacuo' dello spazio dell'atrio, agli ambienti (*aedes*) che lo circondano: ed *aedes*, al singolare e al plurale, è termine usato tanto per indicare l'abitazione dell'uomo, quanto la dimora sacra del dio, comunità di significato che indubbiamente rivela una comune ispirazione del costruttore al tempio e alla casa»; tratto da: A. Maiuri, *La casa pompeiana. Struttura, ambienti e storia nella magistrale descrizione d'un grande archeologo*, a cura di G. Procaccini, Libro Co, Napoli 2000.

[24] F. Visconti, *Pompeji. Città moderna/Moderne Stadt*, Wasmuth Ernst Verlag, Tübingen 2017, p. 59.

[25] L.B. Alberti, *De Re Aedificatoria*, ed. critica a cura di G. Orlandi, Il Polifilo, Milano 1966, p 417.



Le Corbusier, disegno della Casa delle Nozze d'Argento Pompei, 1911, Voyage d'Orient, Carnets, Carnet 4, 126-127.

I.2.3 *Il passaggio dall'archetipo della radura al tipo a corte*

Per descrivere la formazione del tipo a corte, è utile richiamare la trattazione svolta precedentemente sull'idea di spazio che la corte propone, radicata specificatamente in un luogo più che in un vuoto. La trasformazione di "nucleo" e "frontiera" in elementi dotati di fissità consolida l'atto fondativo di un luogo, definisce una formazione dello spazio stabile che reifica le istanze soggiacenti all'archetipo della radura. In questo passaggio, tutt'altro che immediato, vi è il consolidarsi di alcuni elementi architettonici che riescono a trattenere i caratteri distintivi emersi dall'analisi dell'archetipo "radura": tali elementi sono organizzati secondo una *ratio*, una relazione che sottende la disposizione e si qualifica come una struttura formale (un tipo) che possiamo appunto definire "a corte". Il veicolo mediante il quale si attua un tale consolidamento dei modi della forma attiene al rito, in quanto «elemento permanente e conservativo del mito»[26]. Il rito costituisce, come evidenziato da Rossi, una testimonianza della natura collettiva dei *fatti urbani*, ovvero dei monumenti, quindi di quegli elementi in grado di descrivere e rappresentare la struttura complessa della città, ponendosi come punti fissi – "fatti" – fondamentali per la teoria urbana. Rispetto a uno studio più circoscritto come quello del tipo a corte, il rapporto tra *mito, rito e monumento* può esprimersi anche nella formula *mito, rito e tipo*, in quanto il tipo è espressione di una regola, «una costante riscontrabile in tutti i fatti architettonici»[27] che si fa portatrice di quei valori formali permanenti nel divenire storico, analiticamente valido per uno studio architettonico. Si può quindi affermare che i presupposti precedenti la formazione del tipo a corte relativi al mito e al rito, possano dare contezza del rapporto tra stabilità del tipo e sue condizioni primigenie. In questo senso, l'archetipo della radura occupa una posizione "mitica" rispetto alla quale la struttura formale della corte si rapporta ogni volta che viene riproposta.
In particolare ci si vuole riferire al ruolo che i due concetti, "nucleo" e "frontiera", determinano nel dialogo tra ῥυθμός e μέτρόν, tra successioni temporali e spaziali e lo stabilirsi di una scansione tra di esse definitorie di un ordine o misura, dove il "nucleo" accoglie

[26] A. Rossi, *L'architettura della città*, La cultura, Milano 2006, p. 16.
[27] Ivi, p. 33.

la formazione di un ritmo e quindi le cadenze temporali legate al movimento (la danza), mentre la "frontiera" assume quel ritmo in qualità di misura, che diviene norma per la struttura tipologica.

Analogamente alla teoria della composizione musicale, il ritmo può essere inteso come una regolare successione di unità metriche che veicolano l'intenzione espressiva della composizione[28], indicando un complesso sistema di relazioni che interessa sia la dimensione orizzontale della frase musicale, la sua melodia o sviluppo nel tempo, che la sua dimensione verticale, l'armonia ovvero la struttura che simultaneamente agisce sulla stessa frase musicale. La misura può intendersi invece come divisione di quel ritmo in sequenze[29], sua organizzazione in periodicità necessarie affinché venga percepito e riconosciuto dall'orecchio.

I concetti di "nucleo" e "frontiera" possono essere intesi come analoghi rispetto a quelli di ritmo e misura in campo musicale in virtù delle similitudini che sussistono sul piano strutturale. Il "nucleo" è associabile al ritmo non solo in quanto luogo dove è possibile constatare il manifestarsi di un movimento, ma anche in virtù della loro comune attitudine a definire il modo proprio di una composizione, come affermato precedentemente, il ruolo gerarchico del "nucleo" subordina le parti aggregate definendo il tipo dell'intera fabbrica di cui fa parte. Inoltre è da rilevare come l'archetipo "radura", in quanto mancanza nel fitto tessuto del bosco, segnali la comparsa di un ritmo che è propriamente spaziale: individuando una cadenza tra spazi coperti e densi della selva rispetto a quelli scoperti e diradati della radura si definisce un ritmo tra spazi differenti, quindi è riscontrabile la formazione di un struttura tra spazi differenziati che è percepita e riconoscibile fenomenologicamente. L'idea di misura collima con quella di "frontiera" in quanto attraverso quest'ultima è possibile rilevare la presenza del "nucleo" e del ritmo: difatti la divisione della "frontiera" in segmenti favorisce la formazione di parti che, subordinate al "nucleo", rispondono a un principio d'ordine unitario. Il modulo costruttivo, o finanche il passo dei tronchi degli alberi come nel caso della radura, costituisce la parte discreta di una totalità, come per l'*Ordinatio* vitruviana, essa è fondamento per la costruzione di un articolato e al tempo stesso

[28] Cfr. Voce "Ritmo" in *Enciclopedia della musica*, Garzanti, Milano 1999, p. 753.
[29] Cfr. Voce "Battuta" in *Enciclopedia della musica*, Garzanti, Milano 1999, p. 69.

unitario sistema spaziale.
La condizione oppositiva tra i due termini prima individuati – ritmo e misura – trova una sua declinazione in seno alla cultura greca arcaica, come evidenziato da Jean-Pierre Vernant[30], individuata nella coppia Hestia-Hermes, in quanto rappresentazione arcaica dello spazio. «Se Hestia appare capace di 'centrare' lo spazio, se Hermes può 'mobilitarlo', è che essi presiedono, come potenze divine, a un complesso di attività che concernono, certo, la sistemazione del suolo e l'organizzazione dello spazio, che anzi, in quanto *praxis* hanno costituito la cornice entro la quale si è elaborata, nella Grecia arcaica, l'esperienza della spazialità»[31]. Se ne evince la centralità del mito nel dispiegarsi di un rito: norma entro la quale si assestano le pratiche rituali di formazione della casa, così come della città, atte a determinare i modi con i quali la società greca si rappresenta e abita. È da rilevare come il mito suddetto individui due figure compresenti nella fondazione della casa, tuttavia la figura di Hestia non collima precisamente con quella di "nucleo". Sono due condizioni analoghe, ma opposte, poiché la figura di Hestia è manifestazione di radicamento al suolo, ma anche di fissità, in contrapposizione al "nucleo" che è inteso invece, in questa trattazione, come forma e origine del ritmo. Questa contraddizione si dissolve, però, quando si considera un'altra accezione di Hestia, così come intesa da Luis Deroy, che evidenzia una corrispondenza etimologica tra *hestié*, ovvero "focolare", e *histié*, "colonnato": «histós designa, oltre alla colonna e all'albero della nave, il telaio (verticale presso i Greci) che appare anch'esso solidamente fissato al suolo e nello stesso tempo drizzato verso l'alto»[32]. Nella *Repubblica* di Platone la figura di Hestia viene associata alla dea filatrice *Anánkē*, colei che "mantiene il cosmo unito" e che estende il suo dominio dal cielo alla terra. «Immobile ma padrona dei movimenti che gravitano attorno a lei, centrale ma al modo dell'asse che attraversa un congegno in tutta la sua estensione e ne tiene insieme gli elementi: tale è veramente l'immagine di Hestia che Platone sembra aver ereditata dalle più antiche tradizioni religiose della Grecia»[33]. In questa versione del mito di Hestia è

[30] J.P. Vernant, *Hestia-Hermes. Sull'espressione religiosa dello spazio e del movimento presso I Greci*, in: Id., *Mito e pensiero presso i Greci*, Einaudi, Torino 1978.
[31] Ivi, p. 152.
[32] Ivi, p. 198.
[33] Ivi, p. 199.

riscontrabile un'analogia con l'idea di "nucleo" dove la scaturigine di un ordine cosmico è capace di disporre gli elementi attorno a sé. Il telaio simbolicamente richiama il tema della connessione tra gli elementi, rendendo evidente il ruolo compositivo del "nucleo" in quanto ritmo che informa la determinazione di una misura: dall'emanazione di un ritmo capace di "tessere" lo spazio deriva la forma della "frontiera", manifestazione sensibile e misurabile del "nucleo" che delimita.

La corte come tipo evoca quelle condizioni generali nella formazione di un luogo particolare che sono espresse dall'archetipo della radura e che ritroviamo, attraverso la declinazione dei due concetti prima individuati, "nucleo" e "frontiera", nella fondazione dell'òikos greco: utilizzando l'analogia in cui il rito è articolato in un "nucleo" che emana un ritmo e una "frontiera" che riceve una misura composta da "spettatori". In tal senso, è possibile individuare negli "spettatori" quegli "oggetti" disposti secondo una configurazione precisa, che rendono possibile osservare ciò che avviene nel "nucleo", inteso come ipostasi del ritmo.

Mentre la "frontiera" così configurata si qualifica come parte formalmente riconoscibile e geometricamente determinata, quella nucleare si offre come scena e centro di gravitazione, che non potendo occludere la vista su nessuno dei lati, pena la "velatezza" dell'evento associato al rito che perviene dal mito, affida la solidificazione del rito non più agli elementi verticali, come avviene sulla "frontiera", ma costruendo un basamento, un *crepìdoma* che configura la porzione di terra in modo da accogliere il ritmo, sia sotto forma di focolare di *omphalos* in omaggio ad Hestia[34] che di danza. Nel fissarsi di questa grammatica essenziale, secondo Gottfried Semper «è già contenuto tutto ciò che l'architettura avrebbe poi inventato»[35].

---

[34] «La dea del focolare, l'inventrice dell'arte di costruire le case, ma anche la dea del centro, dell'*omphalos*, della casa e in senso più ampio della riunione, della comunità e dello stare insieme. Il centro rappresenta ciò che è conosciuto a differenza di ciò che è nel mondo circostante ed è inconoscibile o addirittura minaccioso, in generale il centro (*omphalos/mundus*) è 'la scoperta o la proiezione di un punto fisso che è equivalente alla creazione di un mondo' (Mircea Eliade). L'uomo, ogni volta che definisce un centro, ricostruisce il proprio mondo, crea cioè un 'artefatto'»; In: R. Capozzi, *Le architetture ad aula: il paradigma Mies van der Rohe. Ideazione, costruzione, procedure compositive*, Clean, Napoli 2011, p. 16-17.

[35] G. Semper, *Degli stili architettonici*, in: B. Gravagnuolo (a cura di), Id., *Architettura arte e scienza*, Clean, Napoli 1987, p. 100.

I.2.4 *La radura "naturale" e la radura "artificiale"*

La corte, riferibile alla dicotomia "nucleo-frontiera", costituisce una "formazione elementare dello spazio".

Gottfried Semper nei *Quattro Elementi dell'Architettura* descrive la formazione dell'invaso architettonico archetipico attraverso il riconoscimento delle relazioni che sussistono tra processi produttivi – tessitura, modellazione, costruzione in legno e pietra –, materiali – tessuto, ceramica, legno e pietra – e l'associazione di questi a specifici elementi dell'architettura: il recinto, il focolare, il tetto e il basamento[36]. Uwe Schröder, ricollegandosi a tale teoresi sopra tratteggiata sulla formazione dell'invaso, arriva ad affermare che «nella 'corte' Semper riconosce l'archetipo dell'architettura, precisamente: l'espressione simbolico-formale precedente e originaria di un'idea più alta»[37]. Schröder evidenzia quanto la teoresi semperiana si concentri sul ruolo "simbolico" che assumono gli elementi definitori della corte, i quali sono rivolti a stabilire, attraverso la loro disposizione, una struttura in grado di evocare lo spazio primario – *erster Raum* – che collimi con l'idea archetipica della radura. La delimitazione è quella azione elementare con la quale lo spazio appare: difatti, le proprietà formali e materiche degli elementi, che delimitano lo spazio, permettono il riconoscimento del valore simbolico di cui sono portatori, allusivo della costruzione stessa e, quindi, dell'azione umana rivolta alla delimitazione di uno spazio. Come rileva ancora Schröder: «solo come simbolo, l'architettura può rimandare all'idea su cui si fonda. L'espressione simbolica del 'mondo delle idee' è l'essenza dell'architettura nella quale questo si fonda e nella quale adempie ad un fine più alto»[38]. Lo spazio della corte – il suo "nucleo" – è portatore dell'idea archetipica della radura, dal quale prende forma la "frontiera" che, a sua volta stabilisce, attraverso la delimitazione, l'evocazione del senso archetipico di cui è simbolo[39]. Tuttavia, la teoresi semperiana può essere ricondotta al caso della "radura artificiale" ovvero a quella costruzione che si sostanzia attraverso il recinto: rispetto alle culture

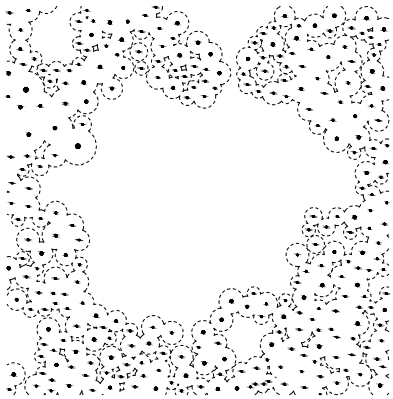
---

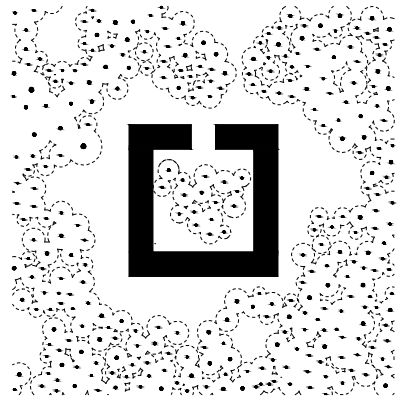
[36] Cfr. G. Semper, *Die vier Elementen der Baukunst*, Braunschweig, F. Vieweg 1851.

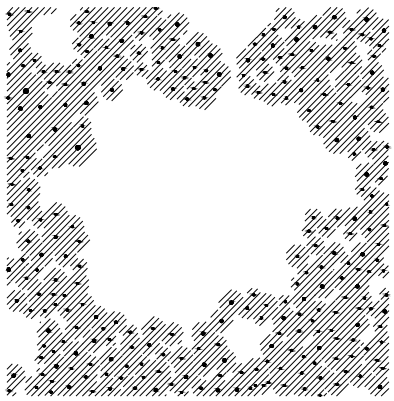
[37] U. Schröder, *Città e casa come luoghi di vita I-III*, in: Id., *I due elementi dell'edificazione dello spazio*, Aión, Firenze 2015, p. 30.

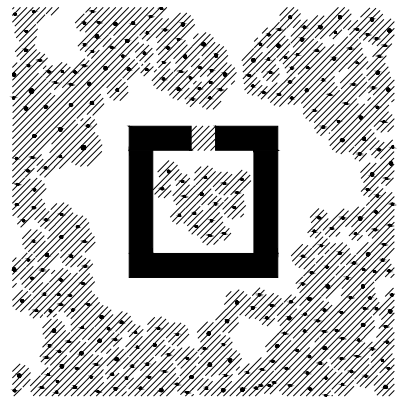
[38] Ivi, p.32.

[39] Il dispiegamento della relazione tra "nucleo" e "frontiera" tiene conto delle considerazioni di Schröder in merito alla concatenazione logica tra idea, spazio, forma e simbolo; Uwe Schröder, o*p.cit.*, p.32.









Confronto tipologico tra radura "naturale" e radura "artificiale".

nomadiche nordiche, nel contesto dell'Europa meridionale e, in generale, in tutto il bacino mediterraneo la predilezione è piuttosto per le costruzioni murarie continue – *earthwork* – che vengono assunte come fondanti per le costruzioni propriamente tettoniche. Come rileva Martino Doimo «Semper descrive una semplice sovrapposizione della nuova componente della capanna tettonica sulla costruzione muraria stereotomica precedente, che ne diviene la terrazza di fondazione, l'opera di sistemazione del terreno: questa ipotesi si traduce nel modello paradigmatico della 'capanna caraibica'»[40]. La corte come spazio primario assurge in tal modo al ruolo di contenitore murario in cui trova sede la disposizione di elementi, fino a considerare l'inclusione in essa di strutture autonome come il possibile «[...] processo attraverso il quale nascerebbe la sala ipostila e si verificherebbe la traduzione in pietra delle pareti di recinzione del luogo centrale dell'abitazione nella tradizione dei popoli nordici-orientali: il *megaron*»[41]. Dunque il recinto murario, attenendosi alle intuizioni di Semper, è da interpretarsi come una trasformazione litica di elementi portati, quali stuoie o tappeti, fissati alla struttura tettonica. La "traduzione" del recinto a-tettonico, di matrice nordica e orientale, in una configurazione lapidea – *stoffwechseltheorie* – viene ricondotta alla condizione di elemento stereotomico, evocativo dei motivi decorativi ed espressivi tipici della tecnica tessile[42]. Il recinto, così inteso, appare come una condizione permeata da un profondo conflitto: se lo spazio interno è delimitato da pareti – *wand* – che lo significano, sull'esterno il recinto corrisponde alla nozione di muro – *mauer* – declinando, in luogo del carattere tessile proprio della parete a-tettonica, il motivo formale appartenente alle opere stereotomiche, contraddistinte invece dalla nozione di scavo[43]. In questo senso si

[40] M. Doimo, *Arte muraria spazio tettonica. Mies, Bacardi Building Cuba*, Canova, Treviso 2009, p. 176.
[41] *Ibidem*.
[42] Come rileva Doimo «nella teoria semperiana, l'elemento di natura tettonica – originariamente distinto dal recinto, il quale deriva, analogamente all'ipotesi di Bötticher, da tappeti e tendaggi sospesi alo scheletro tettonico – mantiene quindi il proprio autonomo principio di formazione, derivante dalla carpenteria lignea, anche nella successiva traduzione in pietra» in: M. Doimo, o*p.cit*., p. 66.
[43] Si veda a riguardo quanto afferma Francesco Collotti in riferimento alla teoresi semperiana: «nei suoi Vier Elemente der Baukunst (1851) [Semper] ricostruisce la genesi del rivestimento. Esso viene prima della struttura. Il rivestimento ha origine dall'antico recinto fatto di pali e rami intrecciati e poi ricoperti da tappeti. Nella lingua tedesca Semper apparenta parete-*Wand* e rivestimento-*Gewand*, distinguendoli da muro-*Mauer*. Il tappeto come parete verticale e forma originaria e basilare (*Urform*/*Grundform*) per l'architettura. Il muro, al contrario, e imparentato

può affermare che la bucatura e la finestra siano l'unico modo di manifestare correttamente la natura costruttiva del recinto come opera muraria. La costruzione muraria di matrice mediterranea appare come una modalità attraverso cui realizzare lo spazio, segnatamente interno, entro cui trovano sede le attività umane e la corte, in tale accezione, può intendersi come quello spazio fondamentale che accoglie molteplici modalità di chiusura[44]. Le due condizioni principali di delimitazione azimutale e apertura zenitale accolgono lo sviluppo potenziale di architetture plurime. Ovvero, nello spazio concluso della corte, vengono accolti elementi che, oramai separati dall'esterno, manifestano la loro ragione costruttiva e soprattutto simbolica, fino a giungere al caso in cui la corte, dotandosi di un tetto, può divenire aula. Come rileva Doimo «il tema dell'inclusione della capanna tettonica – con le connesse pareti tessili di recinzione spaziale sospese – all'interno della corte muraria implica il permanere nella teoria semperiana della dialettica muro-colonna sul piano orizzontale: l'elemento murario non è relegato esclusivamente alle sostruzioni basamentali; al di sopra del podio stereotomico non c'è solo l'edificio pelle e ossa, permane anche l'elemento di costruzione muraria»[45]. Doimo prosegue la trattazione con una citazione dei *Quattro Elementi dell'Architettura,* in cui Semper chiarisce lo sviluppo dello spazio ipostilo a partire dalle progressive operazioni di chiusura, che vengono compiute su di un'elementare costruzione stereotomica, riportando il caso emblematico della fondazione di un tempio egizio:

«all'inizio c'era solo la gabbia dell'animale sacro, rappresentante della

al mondo del terreno, dei terrazzamenti, dei terrapieni. Nella teoria sull'evoluzione delle arti pratiche che Semper ipotizza, la tettonica si riconosce per la sovrapposizione di elementi finiti subordinati a un ordine e a una gerarchia pilastro-trave-pilastro, mentre l'arte tessile e l'evoluzione per intreccio di fibre vegetali. L'arte tessile e le sue varianti diventano per questa via fondamento di ogni ornamento in architettura, e da esse andrebbero dunque dedotte le leggi dell'ornamento»; in: F. Collotti, o*p.cit.*, p. 16 e sgg.

[44] Come rileva Kenneth Frampton, «la formulazione di Semper […] dei quattro elementi acquista spessore, dove ogni elemento è uno strumento col quale definire i limiti dell'architettura, sia nello specifico che in generale. Di questi quattro elementi, l'opera di sterro è forse la più decisiva, descrivendo un componente primario col quale piegare la tipologia e definire il perimetro protettivo del suo dispiegarsi. Questa nicchia mediatrice fra il tipologico e il topografico è al tempo stesso la matrice entro la quale emerge la 'figura' interna, la terra ed è quest'ultima che stabilisce il paradigma noto in termini accademici come *le parti*»; K. Frampton, *Antropologia della costruzione*, in «Casabella» n.520-521, 1986, pp. 26-30.

[45] M. Doimo, o*p.cit.*, p. 217.

divinità locale, con l'altare della comunità, circondati da una semplice recinzione, su di un alto terrapieno sulla sponda del Nilo […]. All'inizio il cortile veniva ricoperto di tappeti e veli solo in occasioni particolari, poi fu stesa una copertura solida […]. Venivano aggiunte nuove mura di cinta, più alte e spesse […]. La stanza un tempo aperta, poi coperta, contenente il *sekos*, o gabbia sacra […] divenne il tempio»[46].

Se ne può dedurre che l'idea di recinto o di "radura architettonica" sia in potenza l'idea stessa dello spazio interno, coincidendo con la corte solo nella sua configurazione aurorale di *temenos* che separa l'indistinto della natura per significarlo e sacralizzarlo. Tale spazio, attraverso l'inclusione di elementi propriamente tettonici, consente la chiusura zenitale divenendo nucleo germinale per lo sviluppo di molteplici configurazioni architettoniche.
Rispetto all'ipotesi semperiana, il presente studio rileva come la coincidenza tra recinto e corte non sia esaustiva delle condizioni spaziali che il tipo a corte realizza: nel riferirsi alla "radura naturale" si sono riconosciute le due condizioni spaziali di "diradato" e "rado" che si sostanziano in configurazioni costruttive differenti da quella meramente continua ed esclusiva del recinto. La condizione di "diradato" si realizza nella disposizione sulla "frontiera" di elementi discreti – sostegni e tetto – rivolti a mediare il rapporto tra esterno e interno. Lo stesso archetipo naturale della radura, da cui la corte deriverebbe, indica come l'esclusione dell'esterno avvenga per progressive dilatazioni della selva, in cui viene trovato, o ricavato per disboscamento, un invaso dove è possibile riconosce uno sviluppo potenziale per l'abitare. La radura "artificiale" può invece essere ricondotta al caso in cui la condizione spaziale del "diradato" è rinvenibile all'interno della "frontiera": ovvero quando il recinto, che sostanzia l'invaso, è dotato di colonne al suo interno. Coerentemente con la teoria semperiana, il tetto e le colonne che lo sostengono, nella relazione che si stabilisce con il recinto, realizzano uno spazio coperto e "diradato" prospettante sull'invaso scoperto della corte. Insieme a questa modalità conformativa dello spazio a corte, può determinarsi anche il caso che prevede l'accostamento di unità spaziali indipendenti, disposte anch'esse lungo una "frontiera" ma dotate di non trascurabili dimensioni. In

[46] G. Semper, *I 4 elementi dell'architettura*, in: H. Quitzsch, *La visione estetica di Semper*, Jaca Book, Milano 1991, pp. 205-233.

questo caso, la "frontiera" è dotata di uno spessore, ovvero accoglie delle "parti" indipendenti attorno ad un "nucleo". Come si vedrà più avanti, con il caso del Palazzo di Cnosso e con il Museo per una piccola città di Mies van der Rohe, la condizione di diradamento in relazione a quella di "rado" riesce a fornire utili strumenti analitici e interpretativi per cogliere l'effettivo valore di "parte" che la corte realizza in un organismo architettonico complesso. Nel descrivere e investigare tali condizioni diviene necessario stabilire le modalità compositive attraverso cui si determina la relazione tra "nucleo" e "frontiera". Quest'ultima presenta la caratteristica fondamentale di elemento unidimensionale nel caso della radura "artificiale", mentre nel caso della radura "naturale" assume il carattere di superficie, è quindi dotata di profondità, trattenendo uno spazio interno distinto dal mondo esterno.

I.2.5 *Dalla "frontiera" alla "figura"*

Al fine di costruire una metodologia di indagine tipologica più specifica per l'architettura, si vuole introdurre una differente convenzione per il concetto di "frontiera", in grado di traslare il significato archetipico attribuito al concetto verso un campo semantico conforme al metodo di indagine tipologico, formale e spaziale con il quale si intende condurre la trattazione. È possibile affermare che l'ente "frontiera", desunto dalla "radura naturale" e riscontrato nella radura "artificiale", sia da intendersi, nel caso di un'architettura a corte, come "figura"[47] del "nucleo", comprendente dunque la totalità della fabbrica che include la corte come sua parte "dominante". Tenendo conto dei vari gradi di complessità formale che un tipo a corte può presentare, la "figura" non si rivolge però

[47] Il termine "figura" è da intendersi in un'accezione diversa da quella adottata da Renato De Fusco: difatti in *Segni, storia e progetto di architettura*, Laterza, Roma-Bari 1989, la "figura" è un "sottosegno" associabile a superfici piane con le quali l'architettura è rappresentabile e costruibile. Nella trattazione in atto non vi è un riferimento diretto alla teoria della riduzione semiologica, tuttavia si condividono alcuni assunti di partenza, come la suddivisione del segno architettonico in "significante" e "significato", in involucro e interno, comparabili ai concetti di "frontiera" e "nucleo". Nel momento in cui si introduce la "figura" in luogo della "frontiera" si vuole esercitare una forzatura dello strumento analitico per riuscire a rilevare i caratteri propri di una data forma. Quindi la "figura" non allude alla superficie della pianta, come vorrebbe la teoresi di De Fusco, non è "sottosegno" del "significante" o del "significato", piuttosto allude alla configurazione tipologica sottesa al rilievo icnografico, mostrando lo speculare del "nucleo" si vuole evidenziare la sintassi tra le parti che compongono un edificio a corte.

unicamente alle condizioni liminari del "nucleo" come avveniva precedentemente con la "frontiera". Ma delinea piuttosto uno spazio comprensivo delle parti e degli elementi che, pur subordinati alla corte, presentano caratteri formali propri. La "figura" della corte può essere intesa come il suo "intorno": l'ente "frontiera", nella condizione archetipica naturale e artificiale, si rivolge unicamente alla definizione dell'interno, ovvero del "nucleo", poiché sull'esterno sono riscontrabili condizioni differenti e indeterminate, come nel caso della radura "naturale" caratterizzata dal fitto tessuto del bosco; invece la "figura", riferita a un edificio e non più a una condizione naturale e archetipica, evidenzia sia la concavità del "nucleo" che la convessità determinatasi verso l'esterno dalla separazione tra un interno e un esterno.

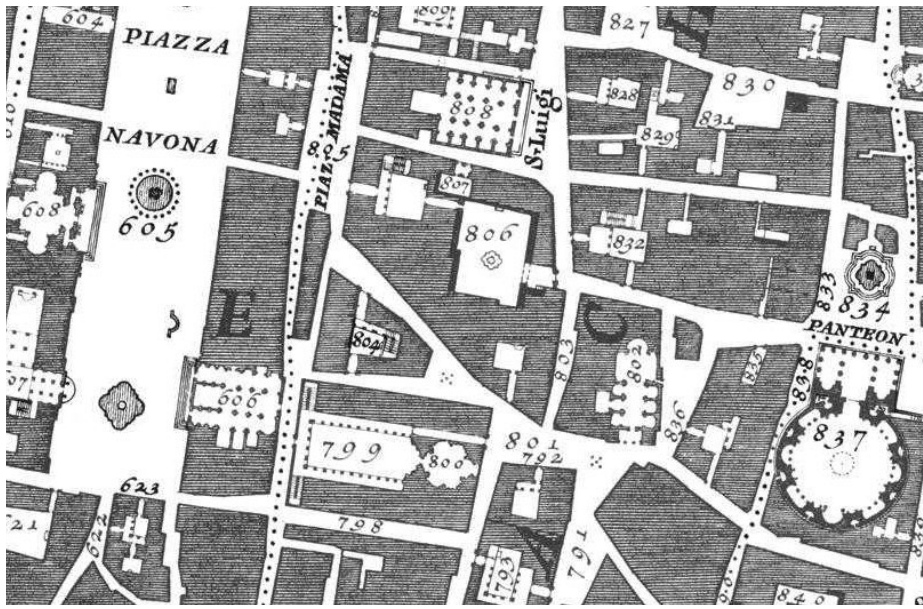
In questa accezione la dicotomia "nucleo" e "figura" rappresenta una struttura concettuale rivolta a mostrare le proprietà tipologiche e spaziali di un edificio a corte, quindi la sua "parte" denotativa del tutto – "forma dominante" e "nucleo generativo" – in rapporto alla struttura formale che a partire da quel "nucleo" si dispone.

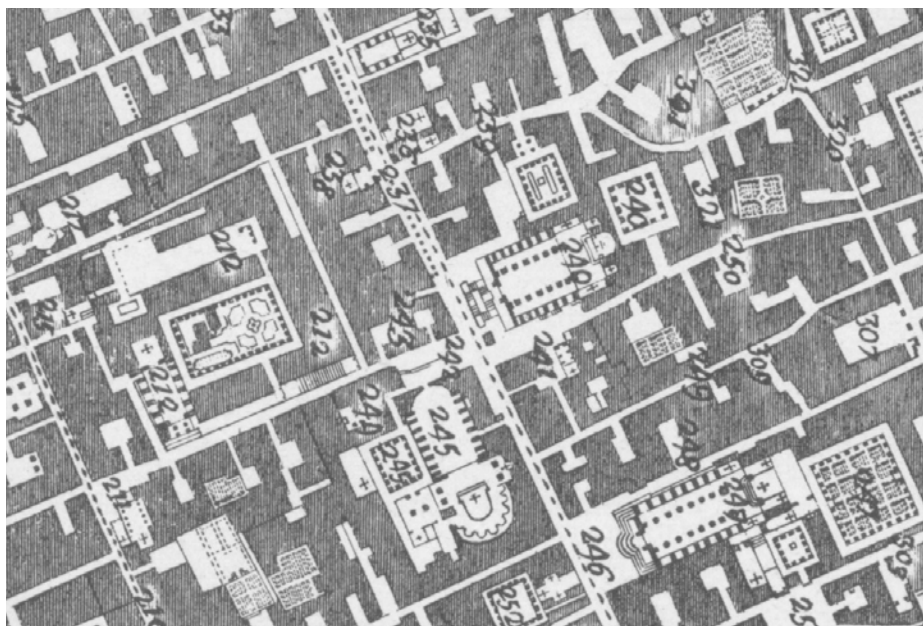
Tale struttura si offre anche come un fondamento concettuale della rappresentazione, che non si limita a mostrare univocamente l'immagine dell'oggetto di studio, afferente al termine tedesco *Darstellung*, ma ricerca attraverso il disegno una "dimensione concettuale e teoretica", una *Vorstellung* che «denota una rappresentazione in quanto esito della elaborazione culturale e dell'interpretazione del dato percettivo, quindi forma autentica di conoscenza»[48]. In virtù delle sua struttura teorica, la dicotomia "nucleo-figura" può essere applicata all'analisi tipologica attraverso sistemi di codifica grafica già consolidati in altri campi della rappresentazione architettonica. Si prendano ad esempio le esperienze di rilievo e rappresentazione delle città storiche come quelle di Giovanni Battista Nolli per la città di Roma nel 1748 o di Giovanni Carafa duca di Noja per la città di Napoli nel 1775, dove è possibile rilevare la gerarchia tra gli spazi pubblici, collettivi e privati della città, attraverso due codifiche grafiche differenti: «gli spazi secondari, privati dei Palazzi, sono quasi completamente ignorati, mentre vengono rappresentati gli spazi principali in quanto parti pubbliche degli edifici»[49].

---

[48] V. Ugo, *Mímêsis. Sulla critica della rappresentazione dell'architettura*, Maggioli, Milano 2008, p. 7.

[49] U. Schröder, *La città come casa e la casa come città*, in: G. Malacarne, A. Tognon (a cura di), *Uwe Schröder. Architettura degli spazi/Architektur der Räume*, Clueb, Forlì 2010, p. 43.

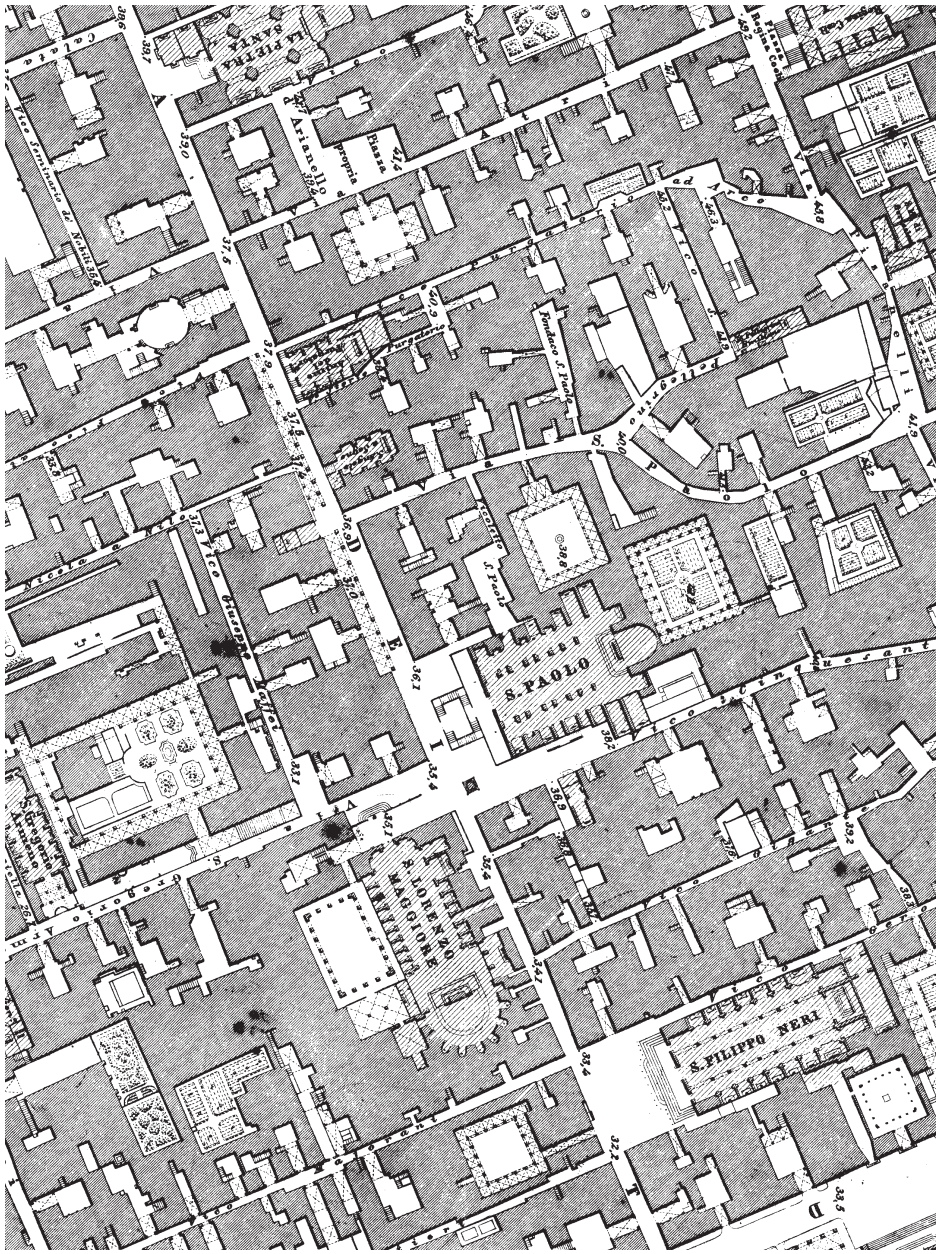




In alto, Giovan Battista Nolli, Nuova Pianta di Roma, 1748; in basso, Giovanni Carafa Duca di Noja, Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni, 1775.

Questo sistema di rappresentazione ha il vantaggio di mostrare la spazialità della città, ma è anche in grado di dare contezza della sua struttura urbana e quindi degli assetti tipo-morfologici che la interessano. Dello stesso tipo è la mappa di Napoli di Federico Schiavoni realizzata tra il 1872 e il 1880 che però introduce ulteriori e più affinate codifiche grafiche: oltre alla rappresentazione a *poché* degli isolati vengono riportati in pianta gli atrii, le scale e le corti così come le chiese, stabilendo delle differenze in termini di convenzioni grafiche che distinguono gli spazi claustrali, segnalati con l'ipografia, da quelli coperti delle chiese, segnati con un tratteggio sensibilmente differente da quello usato per gli isolati. Il raffinato sistema di rappresentazione permette di cogliere la trama di attraversamenti e spazi che informano il denso tessuto urbano napoletano e che lo connotano come "poroso", evidenziandone la complessa *forma urbis*, definita dal sistema degli isolati ma anche dalla struttura che questi isolati presentano al loro interno in relazione ai monumenti.
Tenendo conto di queste esperienze si può riflettere sulla loro validità nel campo di studi dell'analisi sul tipo, in quanto sia la forma architettonica che quella urbana sono mostrate simultaneamente, come afferma Schröder: «la pianta del Nolli rappresenta sullo stesso piano la pianta della casa e la pianta della città. Mostra la corrispondenza spaziale tra le parti e l'intero […]. La Pianta è uno strumento d'insegnamento per l'architettura urbana: non solo mostra visivamente la corrispondenza tra l'edificazione della casa e della città, bensì ricorda che anche le piazze e le strade della città hanno bisogno allo stesso modo di un processo di formazione degli spazi come le corti e le stanze degli edifici»[50].
La metodologia indicata può essere applicata anche in scale che non siano cartografiche come nel caso di quella architettonica, più consona al campo di indagine qui esame[51]. Questa metodologia di rappresentazione può costituire un utile strumento per rilevare la

[50] Ivi, pp. 44-45.
[51] L'utilizzo delle medesime tecniche di rappresentazione per la città e l'architettura vedono in Fernand Pouillon un illustre precedente, come evidenzia Claudia Sansò, egli adotta «un modo di rappresentare l'urbano, con e assieme all'architettura rinvenibile, a partire dal Plan Turgot, in piena stagione illuminista, nelle mappe del Duca di Noja per Napoli e del Nolli per Roma, in cui sono riportati 'tipi' dei portici, delle vie urbane e dei palazzi e le intere piante dei soli monumenti della città»; C. Sansò, *Architetture urbane che contribuiscono a rendere felice la vita*, in: G. Barazzetta, R. Capozzi, Fernand Pouillon, *Costruzione, Città, Paesaggio. Viaggio in Italia*, Aión, Firenze 2019, p. 49.



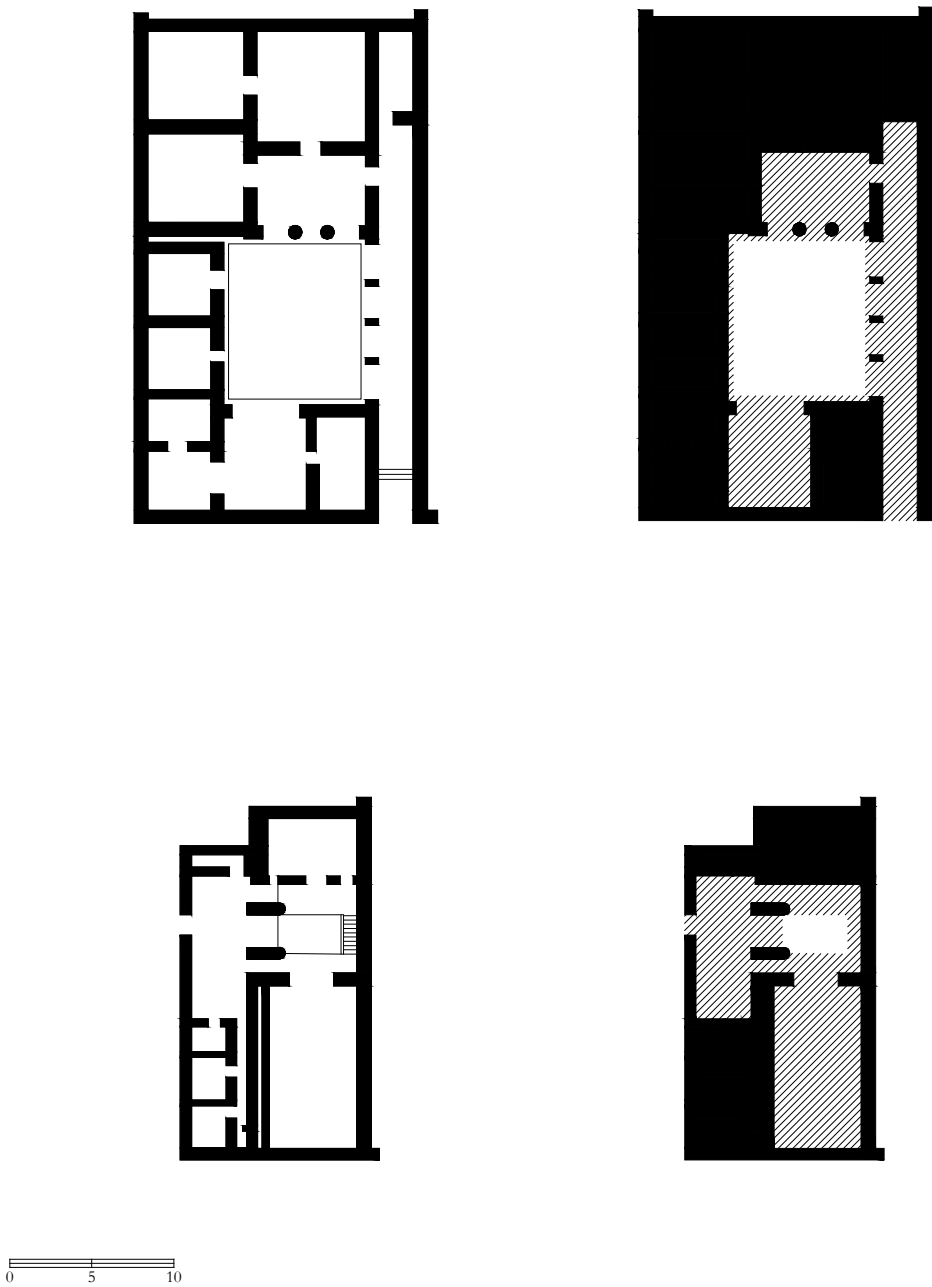
Federico Schiavoni, Pianta di Napoli, 1872.

dicotomia "nucleo-figura" in quanto descrittiva di una "formazione elementare dello spazio". Nel caso di un tipo a corte viene a stabilirsi una relazione tra lo spazio della corte e il suo "intorno", di cui però vanno chiarite le parti – così come avviene sul piano dell'analisi urbana – che siano definitorie di una struttura tipologica e che quindi mostrino l'articolazione formale di cui si compone un'architettura a corte. Lo spazio della corte – il "nucleo" – nelle cartografie del Nolli, del Duca di Noja e dello Schiavoni viene rappresentato senza campiture, così come avviene per gli atrii e le scale, configurando un sistema di propaggini che, a partire dal "nucleo", si estendono fino agli spazi pubblici della città come strade o piazze; questo sistema è apprezzabile in relazione al "pieno" degli isolati, rappresentato con il *poché*, che indica quelle parti subordinate tipologicamente alla corte di cui non viene fornita altra informazione se non quella relativa al loro ingombro planimetrico.

Adottando la metodologia dello Schiavoni, mutuata a sua volta dalle esperienze del Nolli e del duca di Noja, è possibile mostrare la struttura formale di un'architettura a corte, in cui lo spazio nucleare si presenta come "sfondo" al quale si giustappone la "figura", che può articolarsi in quelle parti liminari e definitorie della corte come i portici e gli ingressi, contraddistinte dal tratteggio, e parti gerarchicamente subordinate ad essa che vengono trattate a *poché*.

Nel distinguere due parti rilevanti della "figura", si attua una codifica degli spazi definitori della corte, dove il "pieno" del *poché* indica quelle parti autonome, connotate dalla chiusura, ma che partecipano alla definizione del tipo e il "diradato", riferibile, nella maggior parte dei casi, agli spazi che circondano la corte, classificabili come aperti, che definiscono formalmente il "nucleo". La distinzione tra "pieno" e "diradato" tiene conto anche degli accessi alla corte che, nella maggior parte dei casi, stabiliscono sequenze spaziali tra un interno ed un esterno mostrando la struttura formale di cui la corte è "nucleo". Per questo motivo sono assimilabili al caso del "diradato": la loro importanza nella definizione di uno σχήμα è data dal sistema di relazioni che vengono stabilite tra l'esterno, la "figura" e il "nucleo" e che vengono evidenziate dalla discontinuità che il "diradato" introduce in un edificio caratterizzato da una struttura continua e "piena", costruita per delimitazioni spaziali chiare.

Attraverso la costruzione di una metodologia precisa – *Vorstellung* – si vuole analizzare la struttura tipologica del tipo a corte, rilevandone l'articolazione tra parti e la conseguente ragione formale, dunque il



Applicazione del metodo di ridisegno critico "nucleo-figura", in alto, casa di Priene; in basso, casa del Bel Cortile a Ercolano.

modo proprio con il quale le parti si compongono pur rispondendo a un principio formale elementare, un'invariante che soggiace alle diverse manifestazioni sensibili con cui si dà un'architettura a corte.

I.2.6 *Un prototipo della corte: il palazzo di Cnosso a Creta*

Il Palazzo di Cnosso a Creta, con un'origine che si perde nel mito, può intendersi, nella definizione del tipo a corte, come architettura paradigmatica di riferimento ed essere assunto come suo prototipo.
La costruzione del Palazzo risale, con molta probabilità, al periodo conosciuto come minoico medio (2000-1700 a.C.), ripresa successivamente a un evento catastrofico che sposta la datazione del secondo palazzo intorno al 1400 a.C. Creta, luogo dove avviene l'ancestrale fondazione dell'Occidente con il concepimento di Europa, accoglie il palazzo della *Labrys*, simbolo bifronte associato al labirinto che, secondo più recenti scavi, coinciderebbe con un luogo a sé stante, posto all'ingresso del Palazzo, dove la pavimentazione riporta un motivo grafico labirintico sul quale era tracciato lo schema della danza della pernice[52], luogo in cui si poteva onorare con la danza la dea-luna *Ariagne*[53]. Del resto il labirinto possiede anche un autore, Dedalo, incarnante il ruolo di architetto, colui che padroneggia la τέχνη, ateniese dedito al culto di Apollo trovatosi al servizio di Dioniso, che viene spinto a costruire con l'artificio l'inganno rivolto all'uomo che sfida il dio. L'opera, difatti, è come poggiata su principi geometrici che ne scandiscono l'andamento e le deviazioni, modulando l'intrico di deviazioni possibili. Dedalo dunque «configura un 'ritmo' che è dato dall'alternarsi e combinarsi di nodi e corridoi, dal loro ordine, dalla loro sintassi, ed anche dal continuo mutamento di direzione, dall'accelerazione e dalla stasi, dalla forma del movimento che il filo d'Arianna materializza»[54]. Quest'ultimo è simbolo della logica, custodita da Arianna che, preferendo a Dioniso l'eroe Teseo, sceglie la continuità dell'uomo sull'animale-dio[55]. Nell'isola di Delo si celebrava una danza sacra (χορός) che si diceva istituita

[52] Cfr. R. Graves, *I miti greci. Dèi ed eroi in Omero*, Feltrinelli, Milano 1963, p. 315.
[53] *Ibidem*.
[54] V. Ugo, *I luoghi di Dedalo*, p. 159.
[55] Cfr. G. Colli, *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano 1975, p. 31.

Modello ligneo del Palazzo di Cnosso custodito nel Museo archeologico di Iràklio.

da Arianna e i cui avvolgimenti si riteneva simboleggiassero gli avvolgimenti del Labirinto[56]. La medesima danza o una danza simile sarebbe stata inventata da Dedalo in Creta, in onore di Arianna. Omero nell'*Iliade* racconta che Efesto «vi effigiò una pista da ballo, come quella che un tempo nella vasta Cnosso Dedalo fece per Arianna dai bei capelli»[57]. Arianna danzava nel cortile (*aulè*) del palazzo e come ha rilevato Renato Capozzi il termine greco αὐλή, nel denotare il palazzo e la reggia, designa anzitutto la corte – come quella unica di Cnosso – che, a sua volta, nella possibilità di essere coperta, stabilisce un legame tra questo antichissimo tipo e quello dell'Aula[58]. In tal senso, come ha sottolineato Aldo Rossi[59] a proposito di Étienne-Louis Boullée, l'atto di coprire la corte regale per formare l'aula costituirà, a partire dall'Illuminismo, una costante degli edifici pubblici urbani moderni.

Ma quali sono le specifiche formali del palazzo di Cnosso?

Ciò che lo differenzia dai palazzi dell'Asia Minore e dall'architettura egizia è la particolare condizione della corte principale rispetto alla costruzione che la accoglie; in Anatolia e nelle regioni mesopotamiche le configurazioni a corte attestano una graduale crescita di ambienti attorno allo spazio della corte talvolta serviti da deambulatori porticati come nel palazzo di Beycesultan; i più antichi esempi, come se ne possono rinvenire a Tell Asmar risalenti al terzo millennio a.C., denotano una predilezione per la corte quadrata senza porticati e per lo sviluppo del palazzo articolato su più corti. Nelle architetture templari egizie invece la corte assume il ruolo di mediazione con il Tempio, essa costituisce il luogo in cui avvengono le adunanze e nell'organismo generale del tempio le corti fanno parte di una sequenza direzionata verso il *sancta sanctorum*: è raro trovare corti non dotate di porticato e che abbiano più di due fronti adiacenti ad altre parti del tempio.

La corte del Palazzo di Cnosso costituisce il luogo di apertura massima del complesso (54x27m), ma da sola questa affermazione non è significativa, se non fosse che nonostante le dimensioni

---

[56] Iliade, XVIII, 590.

[57] Iliade, XVIII, 590-95.

[58] R. Capozzi, *op.cit.*, p. 14 e sgg.

[59] «Boullée "volta" una grande corte creando quello spazio centrale coperto che costituirà la costante tipologica degli edifici pubblici moderni; la soluzione diventa esemplare nelle architetture pubbliche urbane»; A. Rossi, *Introduzione a Boullée, in: E.L. Boullée, Saggio sull'arte*, Marsilio, Padova 1967, pp. 17-18.

del Palazzo (150x100m) non vi sono altre corti di dimensioni considerevoli a fornire aria e luce agli ambienti. Le aperture zenitali, esclusa la corte principale, si configurano come dei cavedi, circondati da colonne, attorno ai quali si articolano dei sistemi di rampe e scalinate serventi i diversi livelli terrazzati. L'intero Palazzo presenta una distribuzione verticale di questo tipo. In pianta, possono individuarsi parti omogenee del complesso che denunciano una organizzazione in quartieri o settori confluenti, con andamento labirintico, verso la corte centrale. Quest'ultima sembra offrirsi come uno spazio sgombrato attorno al quale si dispongono due parti principali, ovest ed est, disassate tra loro ed omogenee nel tipo del *cluster*. Nessun ambiente ha caratteristiche dimensionali e spaziali simili alla corte centrale, ovvero nulla contraddice o rende ambigua la centralità della corte che si afferma come spazio collettivo della città-palazzo, infatti:

«il protagonismo del patio nell'ordine formale dello spazio è esclusivo, dato che esteriormente non è presente un muro che ne segnali figurativamente il perimetro, ed essendo anzi questo il mero risultato della pura accumulazione meccanica degli spazi secondo criteri funzionali, di orientamento ed orografici. Sembra appunto che il palazzo non fosse solo la residenza del principe, ma anche un centro produttivo, che ospitasse funzioni amministrative ed avesse carattere di spazio pubblico per gli atti religiosi e ludici (che sicuramente si fondevano con le cerimonie). Di tutte queste funzioni solamente riti e giochi pubblici erano esclusivi del grande vuoto centrale»[60].

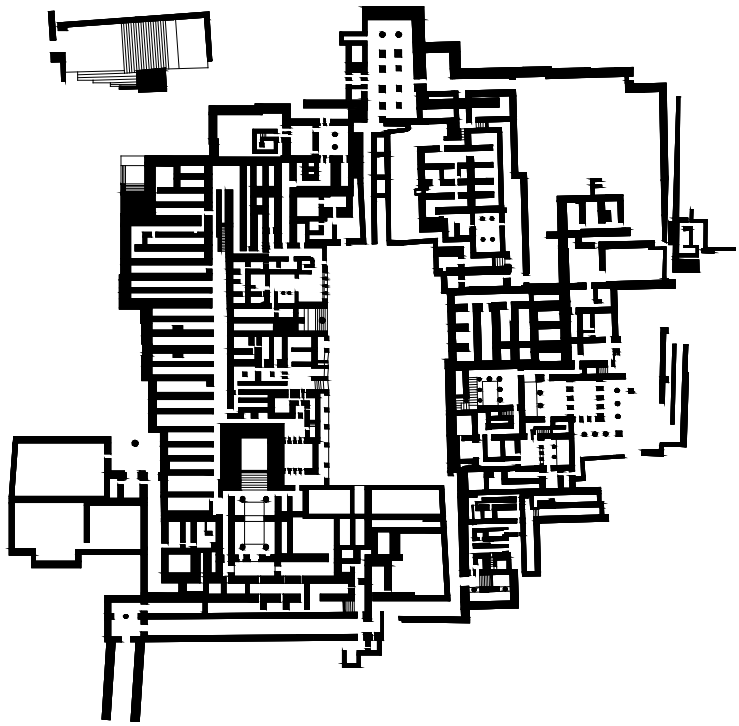
La corte rappresenta il centro della vita del palazzo, innervato da percorsi ascendenti e discendenti confluenti nella corte stessa, ma anche la "figura" del diradato attorno ad essa si conforma come spazio di connessione – al piano terra, sul fronte ovest – rivolto a mettere in relazione le sale interne con lo spazio scoperto della corte. Alla condizione claustrofobica di accesso puntuale, definita dalle rampe presenti a sud e a nord, è strettamente connessa la presa visione totalizzante del palazzo dall'interno della corte. Essa si offre come punto di vista privilegiato da cui è possibile cogliere la forma effettiva del palazzo, la sua architettura e il rispecchiarsi

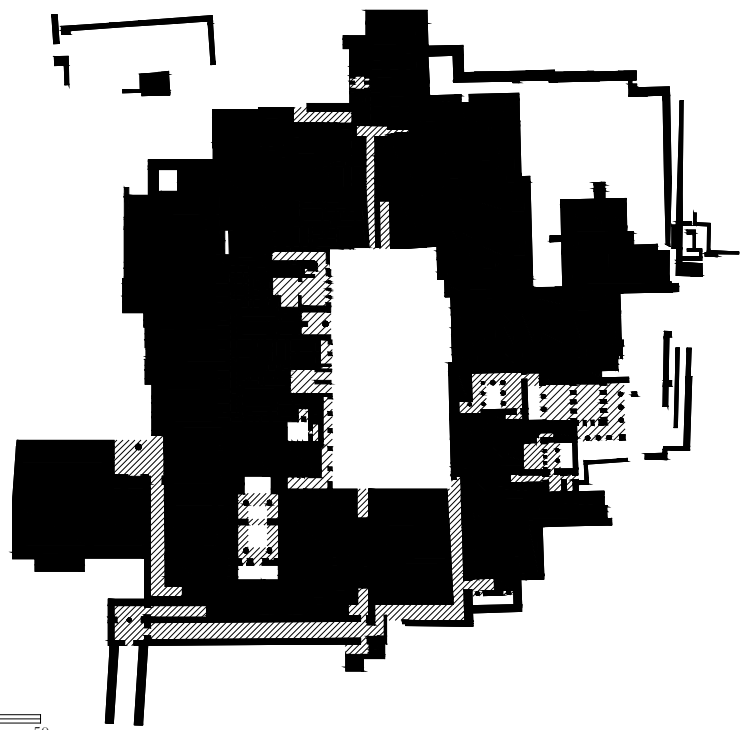
[60] F. Espuelas, *il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti, Milano 2009, p. 117.

in essa del carattere delle diverse parti che, di riflesso, trovano nelle logge la modalità attraverso la quale partecipare alla scena della vita collettiva e pubblica del palazzo. La corte così definita esprime un'idea formale precisa: nel giustapporsi degli ambienti sullo spazio centrale si riconosce il ruolo che la "figura", qui reificata in elementi e parti, assume come caratterizzazione e definizione del "nucleo" assunto quale spazio interno, ma anche come conformazione geometrica atta a liberare lo spazio, dunque è possibile rinvenire quegli elementi primari e immutabili che contraddistinguono la corte come tipo.

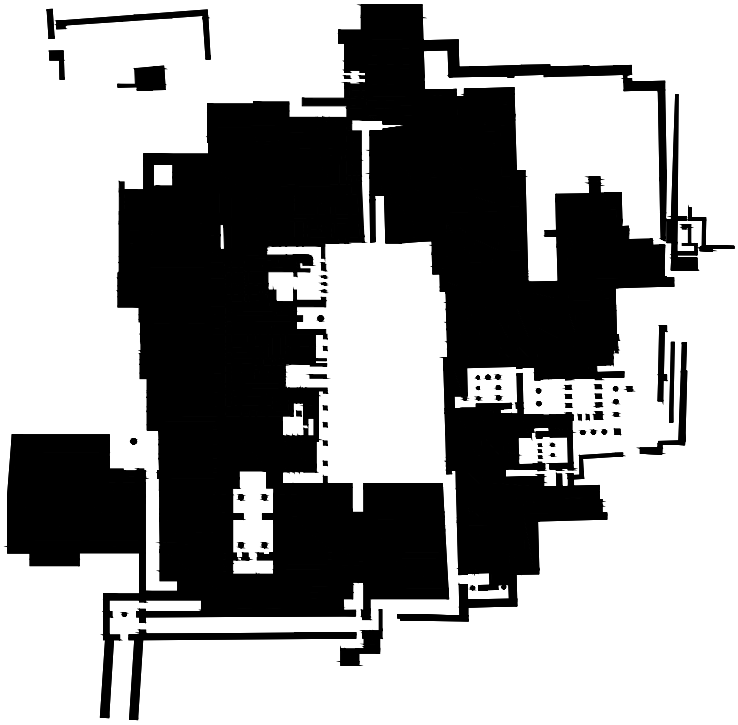
La "figura" del palazzo di Cnosso, articolata in parti "piene" e "diradate", presenta due registri formali e costruttivi che lavorano dialetticamente tra loro: da una parte il sistema murario continuo che, con i suoi nodi e cambi di direzione, protegge anche visivamente questo luogo; dall'altra, questa condizione basamentale è bilanciata da un'apertura dei fronti verso lo spazio della corte, caratterizzati sulle logge aperte dall'uso della colonna minoica e del pilastro così come sono ipotizzati nelle ricostruzioni dei piani superiori del palazzo. L'atto del cingere e della visione sono così messi in scena, resi evidenti dalla loro compresenza in uno spazio selezionato, contrapposto all'affastellamento sui fronti esterni dai quali si perde l'unitarietà del palazzo.

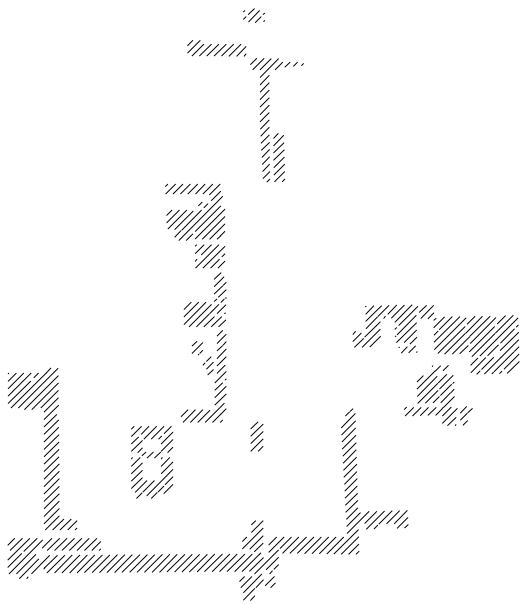
Il "nucleo" del Palazzo di Cnosso, di converso, è sostanziato in un invaso che sembra essere mosso da una forza centrifuga, in cui le parti tendono a liberare lo spazio interno ognuna secondo la propria inerzia, causando disassamenti e giustapposizioni che conferiscono allo spazio un confinamento tutt'altro che omogeneo. La posizione della corte inoltre impedisce qualsiasi tipo di rapporto con il mondo esterno: mantenendo un unico contatto con il cielo, lo spazio centrale conserva le caratteristiche degli antichi santuari naturali montani dei quali la versione artificiale riproduce la vitale dicotomia tra intrico della selva e spazio liberato, riuscendo a trattenere per via della sua forza centripeta le masse volumetriche proprie del Palazzo. Risulta inoltre interessante come il rapporto tra il lato maggiore e quello minore della corte rettangolare sia pressappoco aureo, quasi come se si dovesse sottolineare il dinamismo interno attraverso il numero irrazionale, differenziandosi in ciò dal tipo a corte quadrata sviluppato da culture altrettanto se non più antiche, come nel caso del Palazzo di Kiš risalente al periodo protodinastico sumero, costruito durante i primi secoli del terzo millennio a.C.,



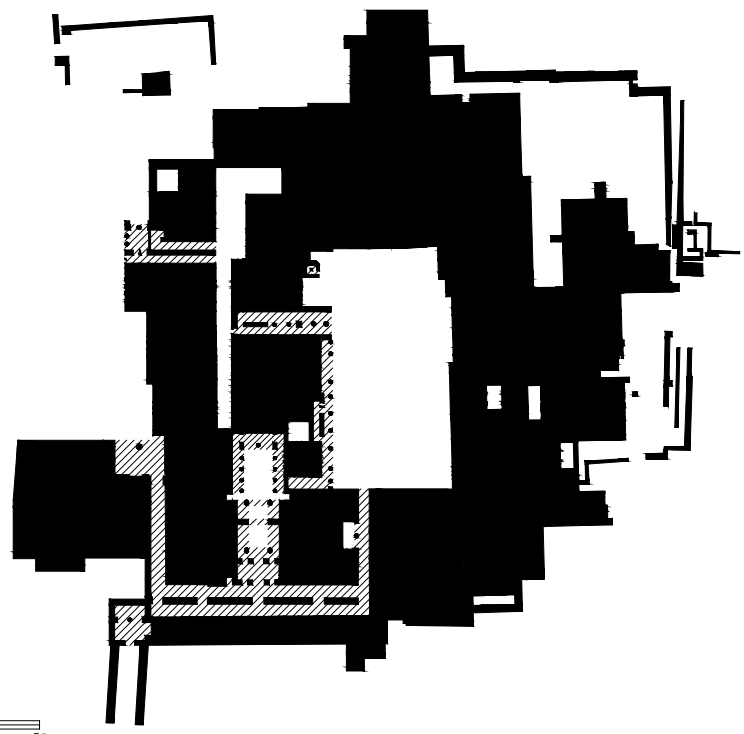


0 10 25 50

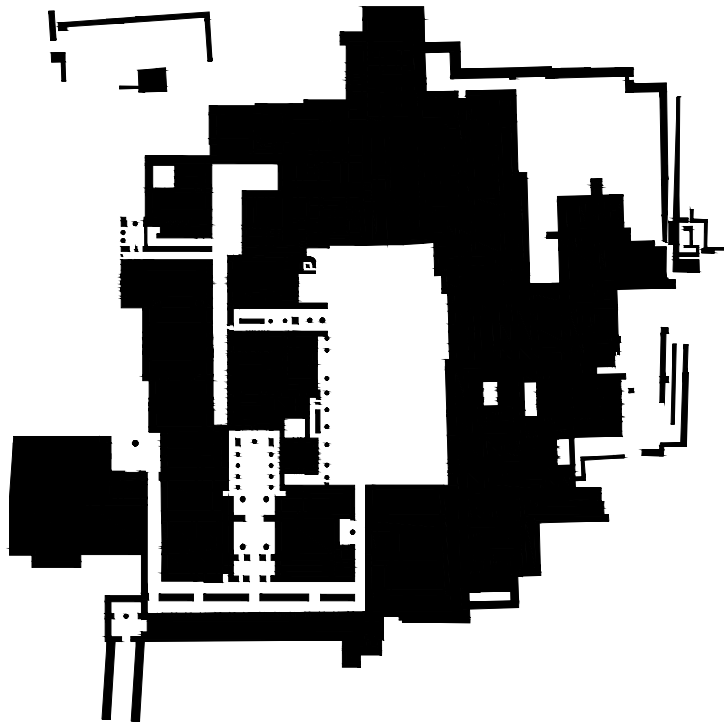




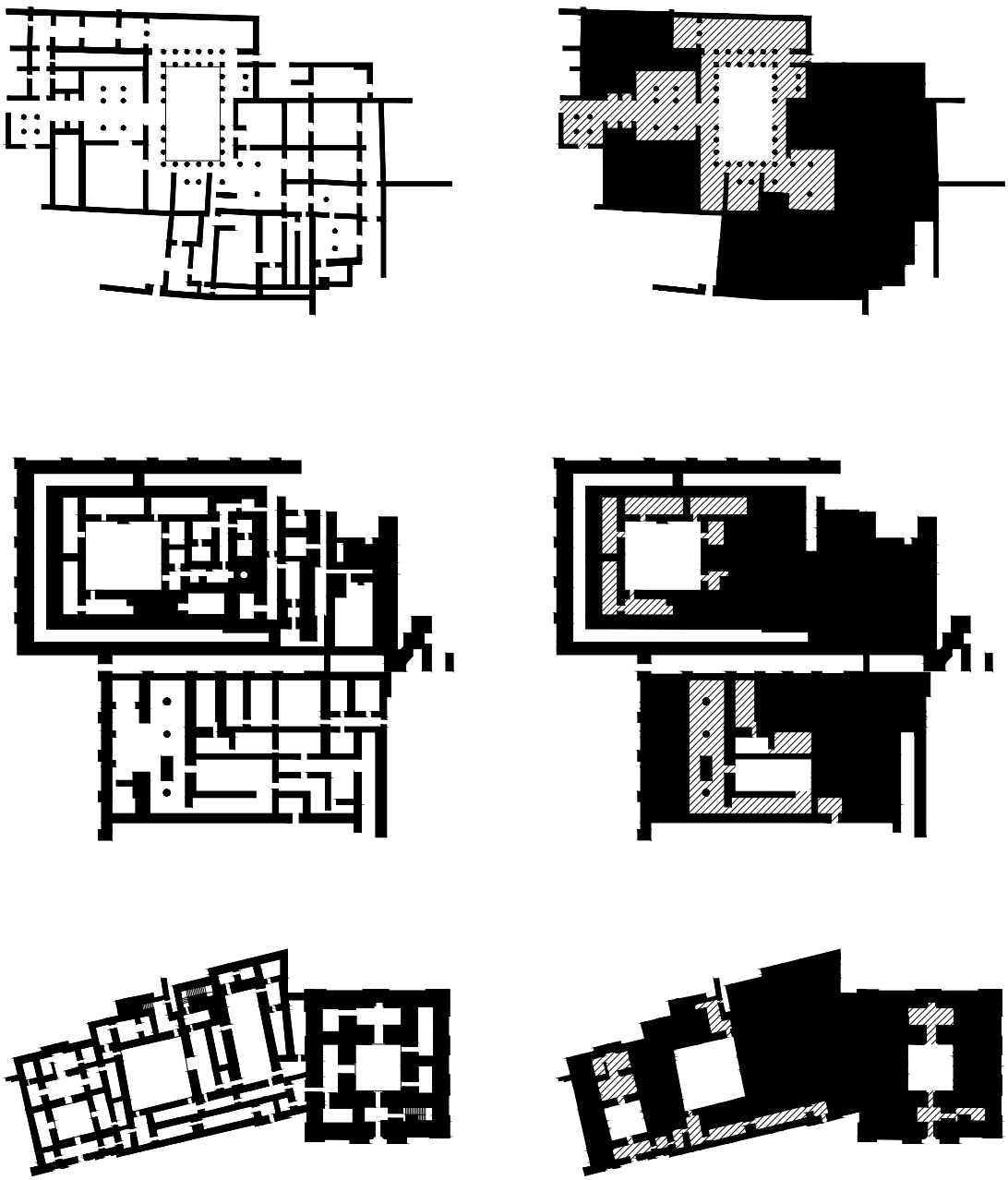
Ricostruzione del primo livello del Palazzo di Cnosso.

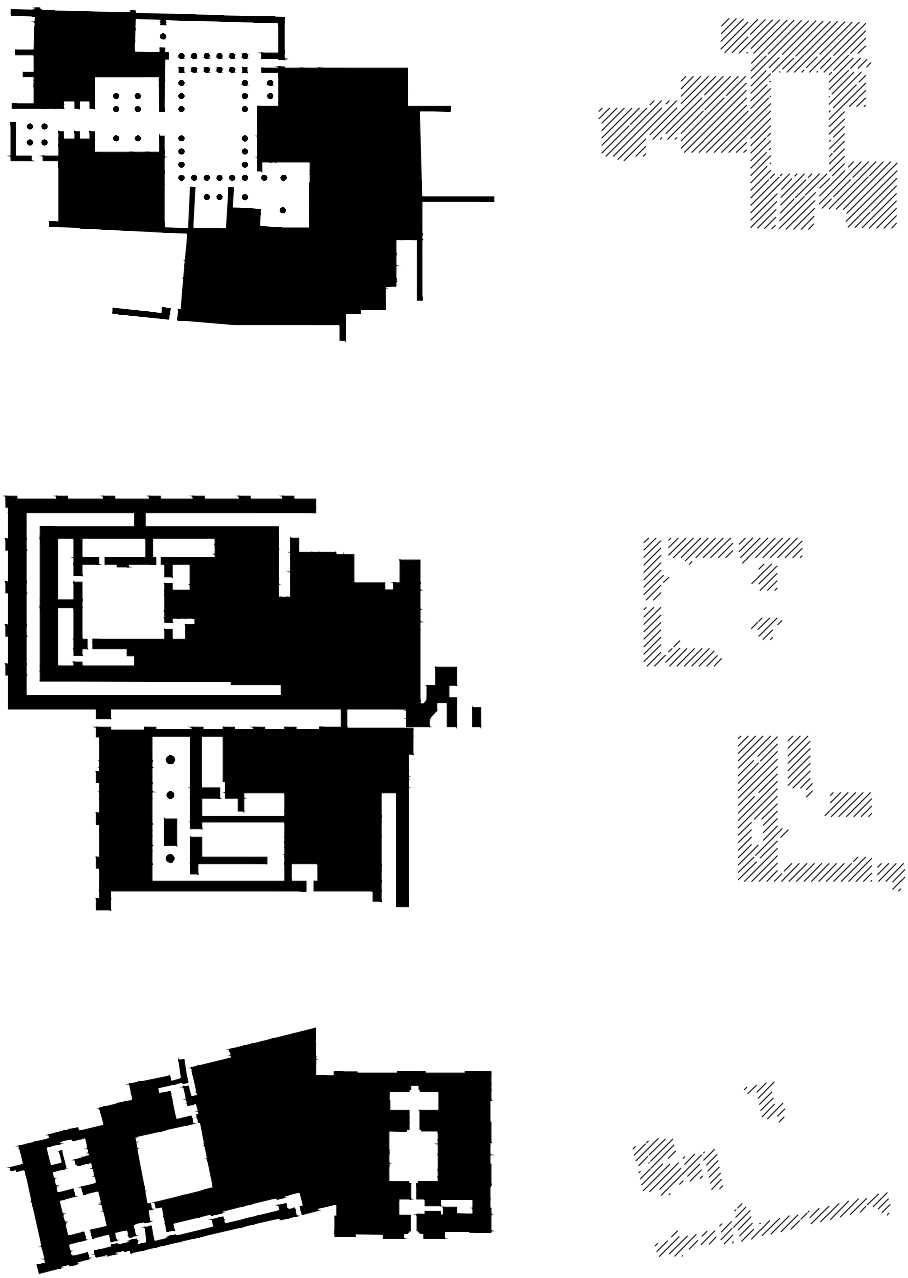


0 10 25 50

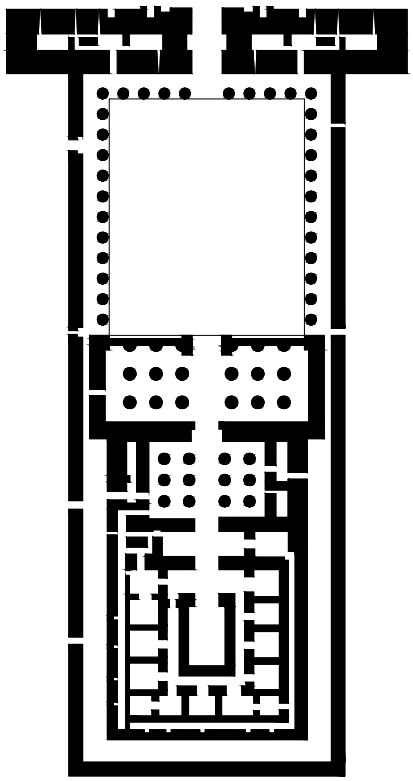


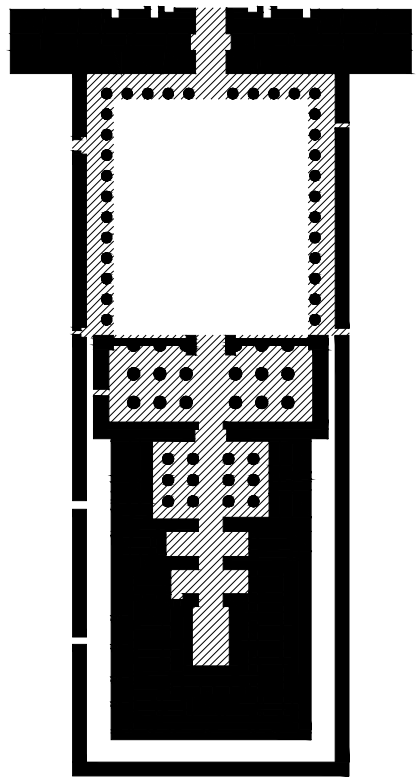
Ricostruzione del secondo livello, settore ovest del Palazzo di Cnosso.


0
10
25
50

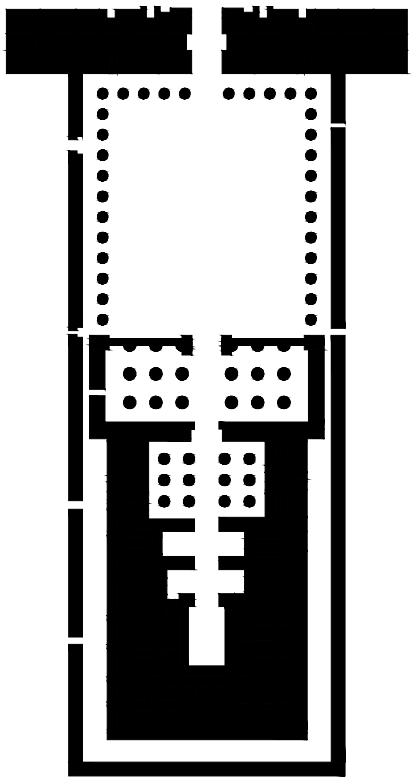


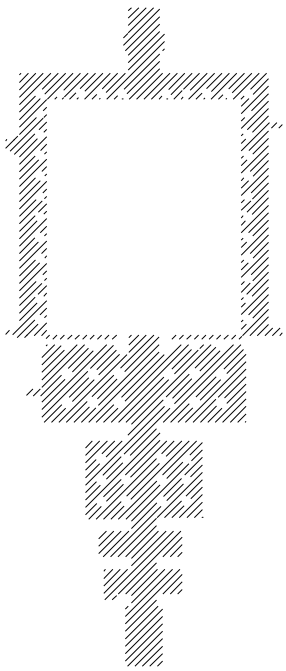
Dall'alto verso il basso, Palazzo di Beycesultan, Palazzo di Kiš, Palazzo di Tell Asmar.





0 10 25 50





Tempio di Edfu.

oppure come nel caso del complesso Palazzo e Tempio di Tell Asmar in cui due edifici disassati tra loro si articolano attorno a due corti quadrate. In quest'ultimo esempio è interessante notare come siano le sale ipostile, e quindi gli ambienti coperti, ad avere una pianta rettangolare.

Tra i molteplici esempi offerti dall'antichità il Palazzo di Cnosso si offre come singolarità, quasi un proto-tipo dell'edificio a corte che riesce a mostrare, con la chiarezza dell'opera costruita, il carattere di spazio collettivo e insieme privato del tipo suddetto. La corte del Palazzo di Cnosso può essere intesa come una declinazione peculiare dell'archetipo della radura, nel quale non sussiste alcun isomorfismo[61] tra "figura" e "nucleo", ovvero vi è una distinzione formale tra i due enti, dove la condizione del "diradato" – *das Gelichtete* – è data dall'aggregazione di parti autonome che, ipotatticamente, si dispongono attorno allo spazio sgombrato – *das Lichte* – della corte. La "figura", identificabile tipologicamente come aggregato di *cluster*, rappresenta la singolarità del palazzo minoico (particolarmente esasperata nel caso del Palazzo di Cnosso) distante formalmente dai palazzi e dai templi di cultura accadica, contraddistinti invece da una similarità omologica[62] tra la "figura" – archetipicamente riferibile al recinto – e lo spazio della corte, che si configura coerentemente come uno scavo – quale sottrazione nel continuo murario dell'edificio – rivolto a fornire aria e luce agli spazi chiusi e coperti. Un ulteriore elemento di paragone può essere il tempio egizio che, invece, include la corte nella sequenza tipologica e spaziale del tempio, derivante a sua volta dall'archetipo del recinto. Il tempio di Edfu, di età tolemaica, esprime in modo estremamente chiaro questa condizione: infatti la corte porticata si costituisce come una parte che, insieme alle altre, è subordinata al principio del recinto mono-direzionato, afferma una specularità rispetto agli spazi chiusi e coperti di cui costituisce un contrappeso, bilancia una composizione tutta racchiusa in un cosmo, ovvero un ordine, limitato e controllato dal recinto.

Si possono individuare a questo punto due criteri formali essenziali

[61] Con il termine "isomorfismo" si vuole qui intendere una relazione di particolare somiglianza tra strutture formali. A riguardo si veda la distinzione tra isomorfismo, omologia e analogia proposta da Tomás Maldonado; T. Maldonado, *Modello e realtà del progetto*, in: Id., *Reale e virtuale*, Feltrinelli, Milano 2015.

[62] *Ibidem*.

secondo cui è possibile declinare il tipo della corte: da un lato, il modo del recinto sostanzia la distinzione tra un esterno e un interno, affermando, perentoriamente, la presenza di uno spazio a uso esclusivo, che può accogliere una collettività così come essere rivolto al pubblico, ma esprime una condizione sacralizzata, quindi distinta da quella continua e promiscua del mondo. Dall'altro, il modo dell'aggregazione, a *cluster*, che si stabilisce a partire dalla gradazione di spazi e di modi dell'abitare conseguenti, rivolti ad affermare la presenza, gerarchicamente rilevante, di un grado dello spazio identitario per l'intero edificio, come nel caso della grande corte del Palazzo di Cnosso, luogo collettivo per eccellenza associabile al tipo urbano della piazza. Il carattere del Palazzo di Cnosso, in quanto espressione compiuta di un determinato modo dell'aggregazione di parti ed elementi attorno allo spazio sgombrato, come nella definizione di carattere proposta da Boullèe, impiega «nel modo giusto tutti i mezzi più idonei per non farci provare altre sensazioni oltre quelle caratteristiche del soggetto stesso»[63].
È da rilevare quanto i principi attinenti all'archetipo della radura trovino, in questo *exemplum*, una loro conformazione architettonica, che declina e subordina gli elementi primari dell'architettura – muro e colonna – al fine di realizzare un luogo identitario e riconoscibile al tempo stesso per l'adunanza, per l'abitare collettivo e pubblico. L'idea di una formazione originaria del tipo a corte, quindi di un suo possibile proto-tipo, viene qui individuata nel caso di Cnosso, promessa di felicità per le architetture future di ogni tempo, così come sottolineato da Aldo Rossi quando afferma che «attraverso i millenni l'uomo riproduce il palazzo di Cnosso. Ma in questo permanere di un'unica esperienza le risposte sono sempre diverse»[64].

I.2.7 *L'evocazione archetipica della radura nel moderno: Il Museo per una piccola città di Mies van der Rohe*

Il Museo per una piccola città di Ludwig Mies van der Rohe rappresenta un punto di flesso nella produzione teorica e progettuale dell'architetto di Aquisgrana, a cavallo tra le esperienze europee e il suo

[63] E.L. Boullée, *op.cit.*, p. 74.

64 A. Rossi, Un progetto per la città antica, «Edilizia Popolare» 112, 1973, p. 14. Si veda a riguardo: C. Cavallo, Ricostruire il palazzo di Cnosso a Genova. Ignazio Gardella e il progetto per la città antica, «Firenze Architettura» 2, 2019.

Ludwig Mies van der Rohe, Museo per una piccola città,1943, collage, 77,5x102,9cm.

arrivo in America. Il progetto viene pubblicato nel 1943 sul numero cinque di *Architectural Forum*[65], nel quale Mies specifica fin dalle prime righe che «un museo per una piccola città non dovrebbe emulare il suo corrispettivo metropolitano»[66] palesando, nel suo peculiare e laconico modo di esprimersi, la volontà di concepire un'alternativa al museo Guggenheim realizzato da Frank Llyod Wright a New York[67]. Egli concepisce un museo per una piccola città americana della quale diviene centro culturale, un pezzo di essa in relazione con lo "sfondo mutevole" della natura circostante. «L'edificio, concepito come un unico grande spazio, permette ogni flessibilità di utilizzo. La tipologia strutturale che rende possibile questa completa libertà della disposizione interna è l'ossatura d'acciaio»[68], la medesima che Peter Carter definirà *Low-rise skeleton frame*, appartenente al trittico di tipologie costantemente usate da Mies[69], una struttura che sintetizza un tipo, dunque capace di trattenere istanze costruttive e formali, poiché «viene elevata a espressione e le si vuole dare un significato»[70] che in questo caso attiene al valore che l'edificio pubblico assume per la collettività a cui è destinato. Il Museo è posto in continuità con la ricerca miesiana che conduce alla congruenza tra un tipo, inteso come idea della forma, e costruzione: «quando Mies dice che il suo problema non è la forma ma la costruzione (lo dice nella lettera al dottor Rietzel) intende dire che non gli interessa altra forma se non la forma della costruzione. Perché la costruzione ha una forma, una sua forma espressiva, la forma dello scheletro di un edificio, che in realtà contiene già il carattere di quell'edificio»[71]. Questa "riduzione" è rivolta a stabilire un'identità tra la struttura e il valore di cui l'edificio si fa carico, travalicando il concetto di funzione, tanto caro a molti architetti del Movimento Moderno che sovente aveva relegato il problema della forma alla semplice risultante di istanze igieniste di

[65] L. Mies van der Rohe, *Museum for a Small City*, in: «Architectural Forum», n. 5, Ottobre 1943, pp. 84-85; ora in: V. Pizzigoni (a cura di), *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*, Einaudi, Torino 2010, pp. 108-110.

[66] *Ibidem*.

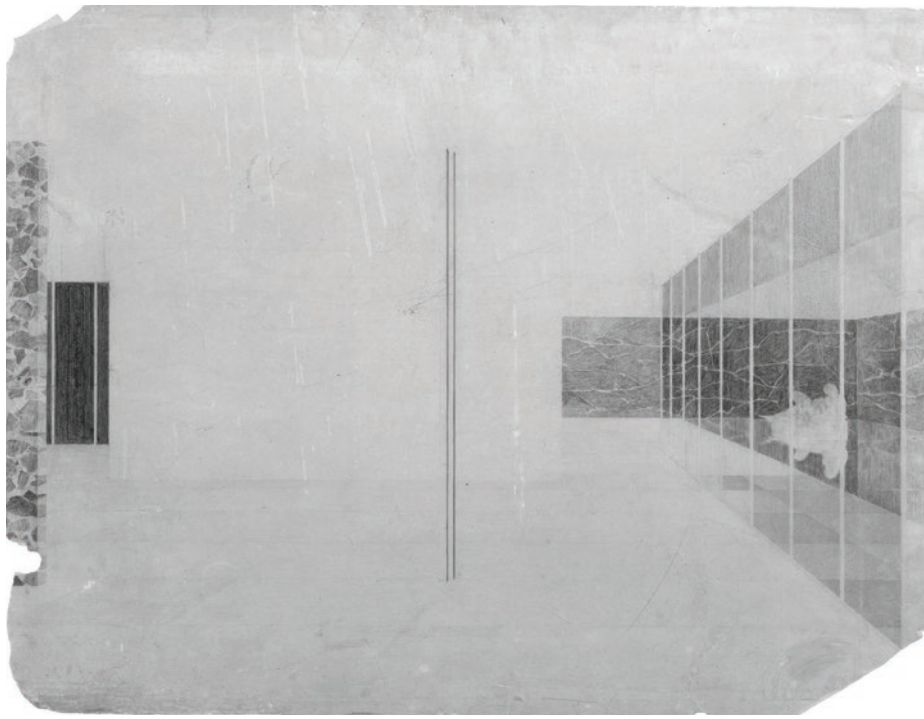
[67] Si veda la nota del curatore riportata in calce al testo, Ivi p. 110.

[68] *Ibid*.

[69] P. Carter, *Mies at work*, Pall Mall Press, New York 1974.

[70] L'affermazione è estrapolata dal film-documentario "Mies" (56 min, colore) realizzato nel 1986 in occasione della ricostruzione del padiglione di Barcellona di M. Blackwood, trascritta in: R. Capozzi, *Lo spazio universale di Mies*, Letteraventidue, Siracusa 2020 p. 54.

[71] A. Monestiroli, *La scuola di Mies van der Rohe. I tre livelli della conoscenza*, Ogni uomo è tutti gli uomini, Bologna 2013, p. 9.



L.M.v.d.R., Padiglione di Barcellona,1929, grafite su carta, 99,1×130,2cm.

stampo positivista. Il superamento del paradigma modernista della funzione avviene, per Mies, attraverso l'assunzione di un più ampio spettro conoscitivo, in cui viene considerata l'opera di architettura e il tema che la sostiene: «per ottenere criteri normativi dobbiamo porre nuovi valori, indicare fini ultimi»[72] affermava egli stesso in *Die neue Zeit*, scritto in occasione delle giornate conclusive del *Werkbund* di Vienna del 1930. Come afferma lucidamente Antonio Monestiroli, la «conoscenza della funzione come definizione di un 'valore' a cui dare una forma concisa che lo paleserà con evidenza»[73] rappresenta il passaggio necessario che conduce dalla conoscenza del tema verso la definizione formale dell'opera, "concisa" perché inequivocabile, nella sua generalità, capace di esprimere puntualmente il senso profondo di cui l'opera è portatrice.

All'inizio di questo paragrafo si è accennato al Museo per una piccola città in qualità di opera che occupa una posizione importante nella produzione miesiana, difatti questo progetto conclude un filone di sperimentazione che conduce Mies a formulare una chiara idea di architettura, un "come" che spieghi anche il "che cosa", per riferirsi nuovamente a *Die neue Zeit*, ovvero la modalità con la quale è possibile formulare una nuova concezione dell'abitare, nuova perché espressiva del "tempo nuovo" nel quale l'architetto operava. Ci si può riferire al Padiglione di Barcellona del 1929 in quanto caso esemplare del principio tipologico di cui si sta argomentando, che in quanto "enunciato" può essere formulato per Monestiroli come «un tetto costruito autonomamente e un recinto che delimita un luogo»[74]. Il Padiglione è un esempio paradigmatico proprio per la capacità di esprimere la questione del Valore come fine ultimo a cui tende l'opera, travalicante il concetto di funzione, infatti l'edificio è privo di qualsiasi funzione ma il "modo" con il quale è realizzato è tutt'altro che aleatorio o gratuito: Mies costruisce una grammatica per l'edificio a pianta libera, in cui «la pianta flessibile e la costruzione chiara non sono separabili l'una dall'altra, […] la struttura è la spina dorsale dell'insieme senza la quale la pianta non sarebbe libera ma caotica e bloccata»[75],

---

[72] L. Mies van der Rohe, *Die neue Zeit*, in: «Die Form» n.5, Agosto 1930; ora in: V. Pizzigoni (a cura di), *op.cit.*, pp. 70-71.

[73] A. Monestiroli, *Le forme e il tempo*, in: L. Hilberseimer, *Mies van der Rohe*, tr. it. a cura di A. Monestiroli, CittàStudi, Novara 2013, p. 8.

[74] Ivi, p. 11.

[75] C. Norberg-Schultz, *Un colloquio con Mies van der Rohe*, in: F. Neumayer, *Mies van der Rohe, the artless word*, trad. it. *Mies van der Rohe. Le architetture, gli scritti*, a cura di M. Caja, M. De

un «*plan libre* ancora più vero e spiazzante di quello di Corbù ma pur sempre vincolato dal sistema cartesiano della costruzione»[76]. L'opera realizza un principio spaziale inedito, rivolto a superare il *plan paralysé* ma in modo differente da quanto farà Le Corbusier. Un antecedente può essere riconosciuto nella casa in mattoni del 1923, dove la critica del tempo rileva non poche assonanze alla pittura di Mondrian e del gruppo *De Stijl*, alle quali sopravviene la precisazione di Ludwig Hilberseimer quando afferma che «i quadri di Mondrian sono opere d'arte autonome. Le piante di Mies sono solo una notazione del concetto di spazio. Esse rappresentano solamente una parte, una proiezione, una sezione orizzontale di un sistema tridimensionale ed è per questo che non possono essere paragonate a un dipinto»[77]. È da rilevare tuttavia, in Mies così come in Mondrian, una comune tendenza all'astrazione, alla purezza del segno architettonico e pittorico, una "nuova plastica" costituita da rapporti in grado di rappresentare una "realtà assoluta"[78] oppure lo "spazio universale"[79], proprio in virtù del tentativo di risolvere la dialettica tra il mondo reale e quello culturale, per usare le parole dedicate da Filiberto Menna a Mondrian, ma che potremmo leggere anche come riferite a Mies:

«Non bisogna dimenticare cioè che quando Mondrian parla dell'opera d'arte come di un 'oggetto', si tratta sempre di qualcosa che ha dentro di sé un lembo di natura (e i quadri, anche quelli neoplastici, di Mondrian lo dimostrano chiaramente); si tratta sempre di una forma che intende offrire la risoluzione di un problema metafisico, e cioè il superamento del dualismo tra spirito e natura, universale e particolare»[80].

Dunque, la concezione spaziale del Padiglione di Barcellona realizza quell'idea che informerà, prima, il Padiglione tedesco per

---

Benedetti, Skira, Milano 1996, p. 323.

[76] R. Capozzi, *Le architetture ad Aula: il paradigma Mies van der Rohe. Ideazione, costruzione, procedure compositive*, Clean, Napoli 2011 p. 63.

[77] L. Hilberseimer, *Mies*, p. 45.

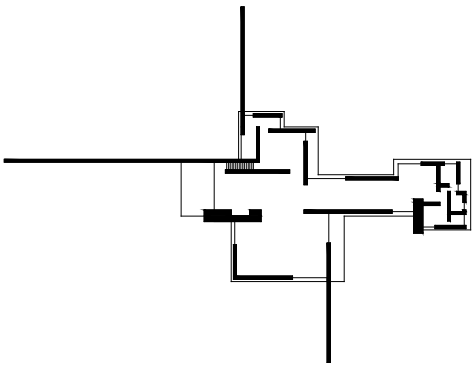
[78] «'un'espressione pura e ben definita dell'interiore', ma solo dopo che si è avuto 'la più profonda interiorizzazione dell'esteriore'»; in: F. Menna, *Mondrian*, a cura di P. De Martino, A. Trimarco, Editori Riuniti, Roma 1999, p. 57.

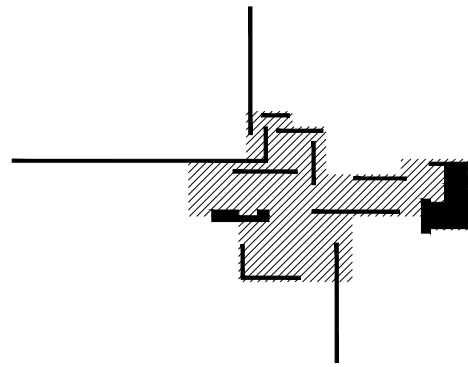
[79] Come segnala Renato Capozzi «lo 'spazio universale' il rapporto essenziale con la costruzione e la relazione indissolubile tra significati, valori e forme e tra queste ultime e la loro rappresentazione conveniente»; in: R. Capozzi, *Lo spazio universale di Mies*, p. 16.

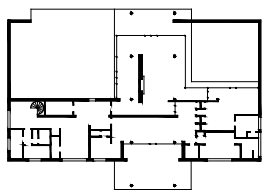
[80] F. Menna, *op.cit.*, p. 57.

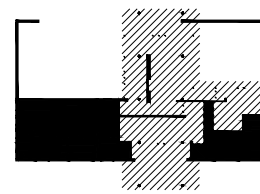
l'Esposizione Internazionale di Brussels del 1937 e poi il Museo per una piccola città, caratterizzati per essere «tetti ridotti a lastre piane di esiguo spessore che contrappuntano più ampi crepidomi»[81]: un modo del comporre che interroga prima di tutto la nozione di luogo – l'*ort* heideggeriano – quindi la determinazione di uno spazio in cui l'uomo abita poiché dispone gli oggetti che permettono il riconoscimento di una porzione della natura. Utilizzando le parole di Heidegger «il disporre prepara per le cose la possibilità di appartenere a qualche luogo e a partire da questo di porsi in relazione fra loro»[82], un atto teso alla disposizione conferisce agli elementi – o alle "cose" – una *ratio* tra di essi, realizzando, al cospetto della *natura naturans*, una seconda natura intenzionale e umana, vera perché dominata dalla chiarezza – ἀλήθεια – reificata nella costruzione intesa come tettonica, pura arte della congiunzione così come era presso i greci. Si può considerare, nell'economia del discorso in atto, il *Low-rise skeleton frame* come intenzionale "donazione di un luogo", una configurazione spaziale rivolta a mostrare le azioni e le forme che l'uomo realizza quando abita: il delimitare e il coprire che sublimano in architettura con il loro reciproco disporsi. Nel Museo per una piccola città, come segnala Renato Capozzi, «osserviamo uno spazio costellato di colonne e isotropo, abitato da erratiche presenze di pareti marmoree, quinte vetrate o da grandi sculture o da dipinti a tutto campo»[83], una scena assoluta in cui viene mostrato un sistema di relazioni che trattiene lo spazio pur permettendone la continuità tra esterno e interno. Tale continuità in Mies permette, come segnala Massimo Cacciari, il riconoscimento di uno «spazio-ritmo [che] va liberato da ogni qualità perché possa esprimersi come Valore. Allo spirito della 'qualità', che è spirito della lettera fissa, della funzione specifica, che imprigiona nel contingente, si oppone lo spirito di libertà del Valore»[84], puro sistema di rapporti che, nello spogliarsi da scopi specifici e funzionali, ci mostra «l'eterno 'passato' dell'idea (interrogarsi sul *Wesen* del costruire significa, infatti, interrogarsi su ciò che il costruire era) e il suo eterno 'futuro'»[85] ovvero, «ciò che l'*anamnesis* dell'artefice deve di nuovo

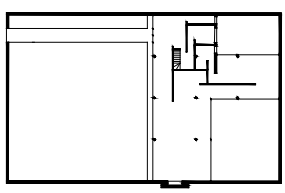
[81] R. Capozzi, *Le architetture ad Aula*, p. 66.
[82] M. Heidegger, *L'arte e lo spazio*, il melangolo, Genova 2000, p. 29.
[83] R. Capozzi, *Lo spazio universale*, p. 46.
[84] M. Cacciari, *Res aedificatoria. Il "classico" di Mies van der Rohe*, in: «Casabella» n. 629, Dicembre 1995, p. 6.
[85] Ivi, p. 7.

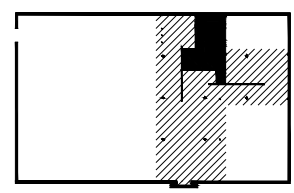


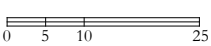


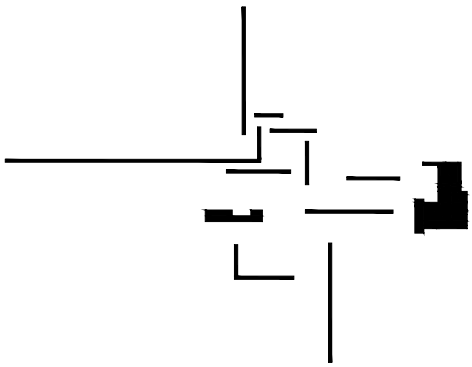


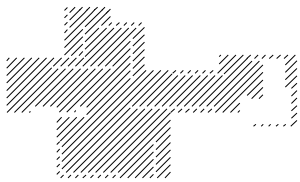




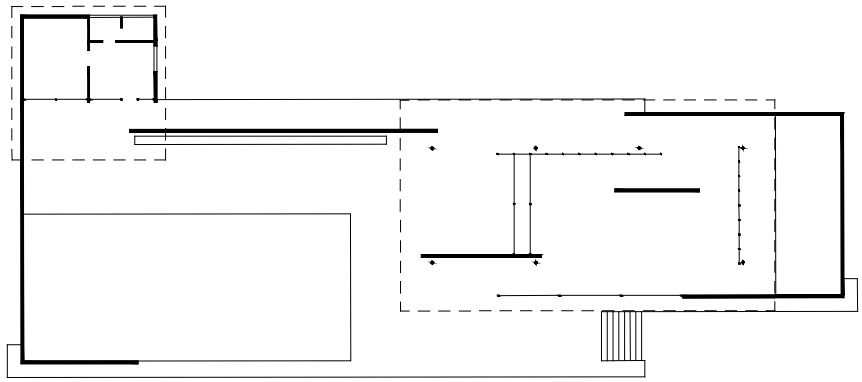


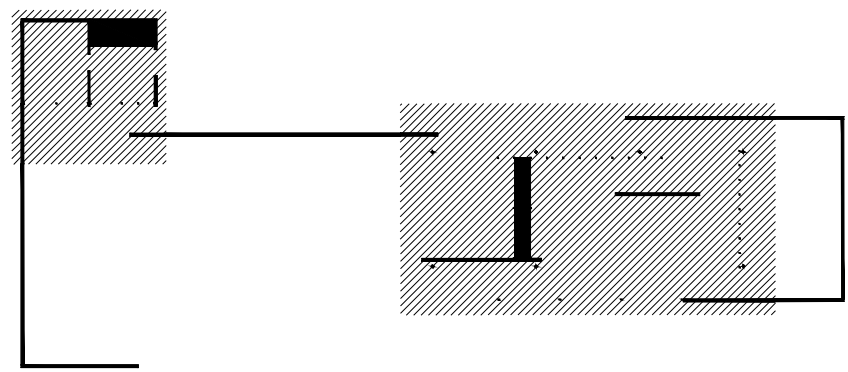

0
5
10
25



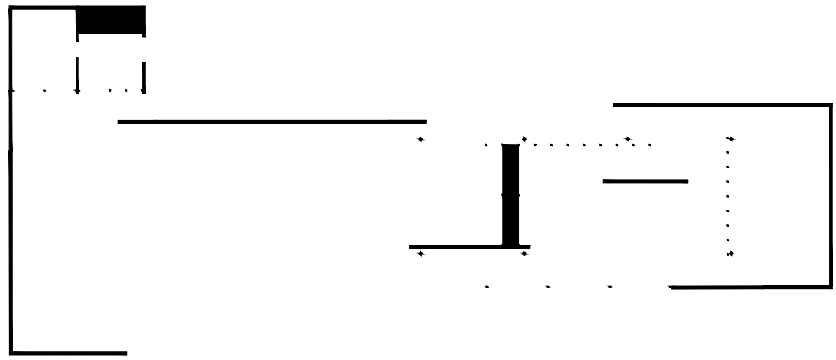


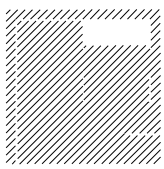
Dall'alto verso il basso, casa in mattoni, casa Hubbe, casa a tre corti.

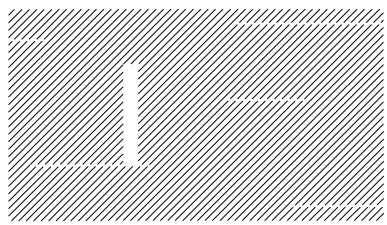




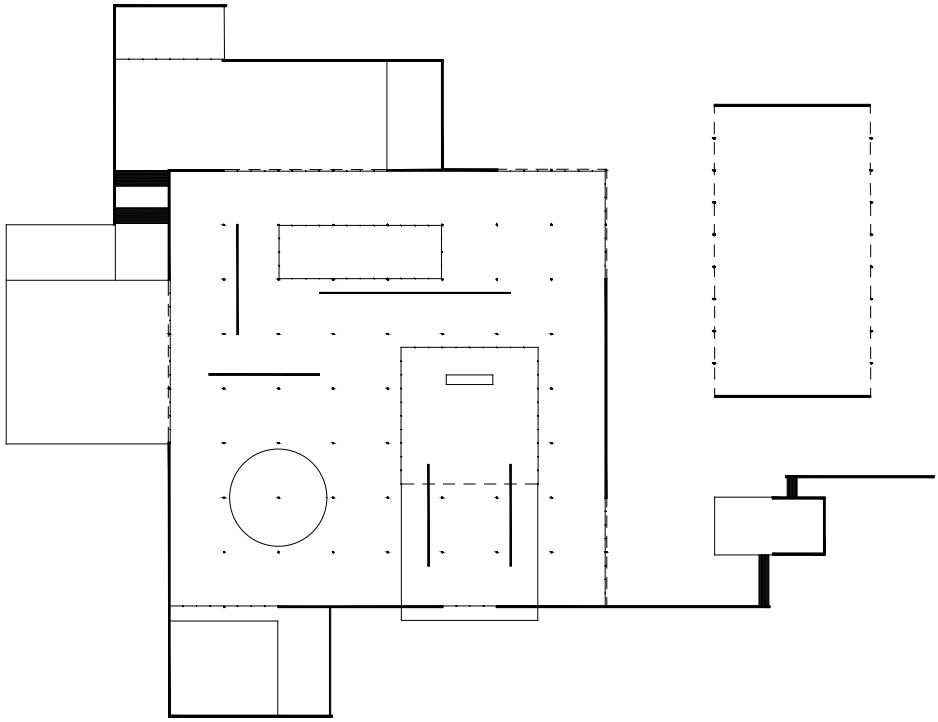
0 5 10 25

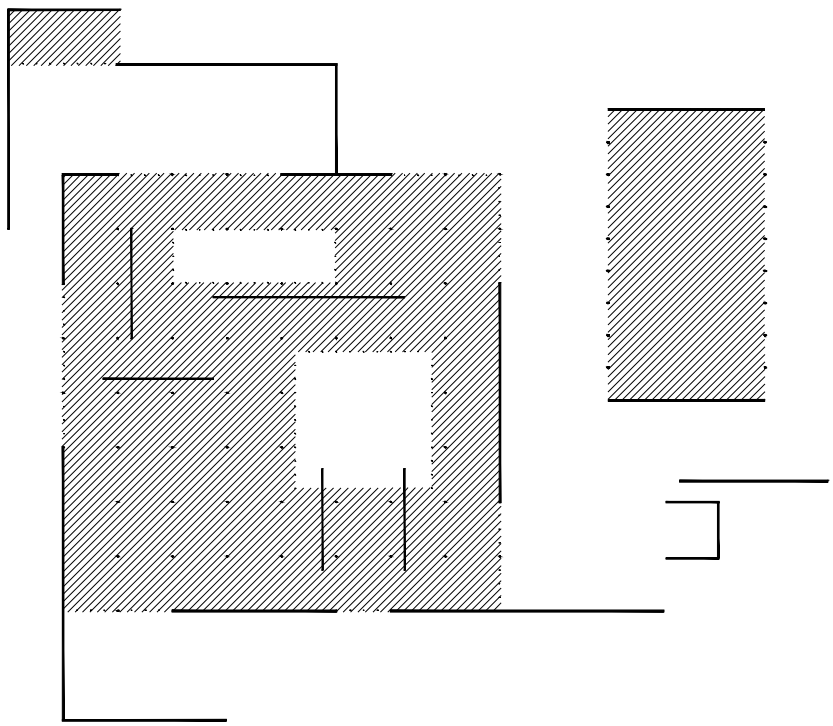




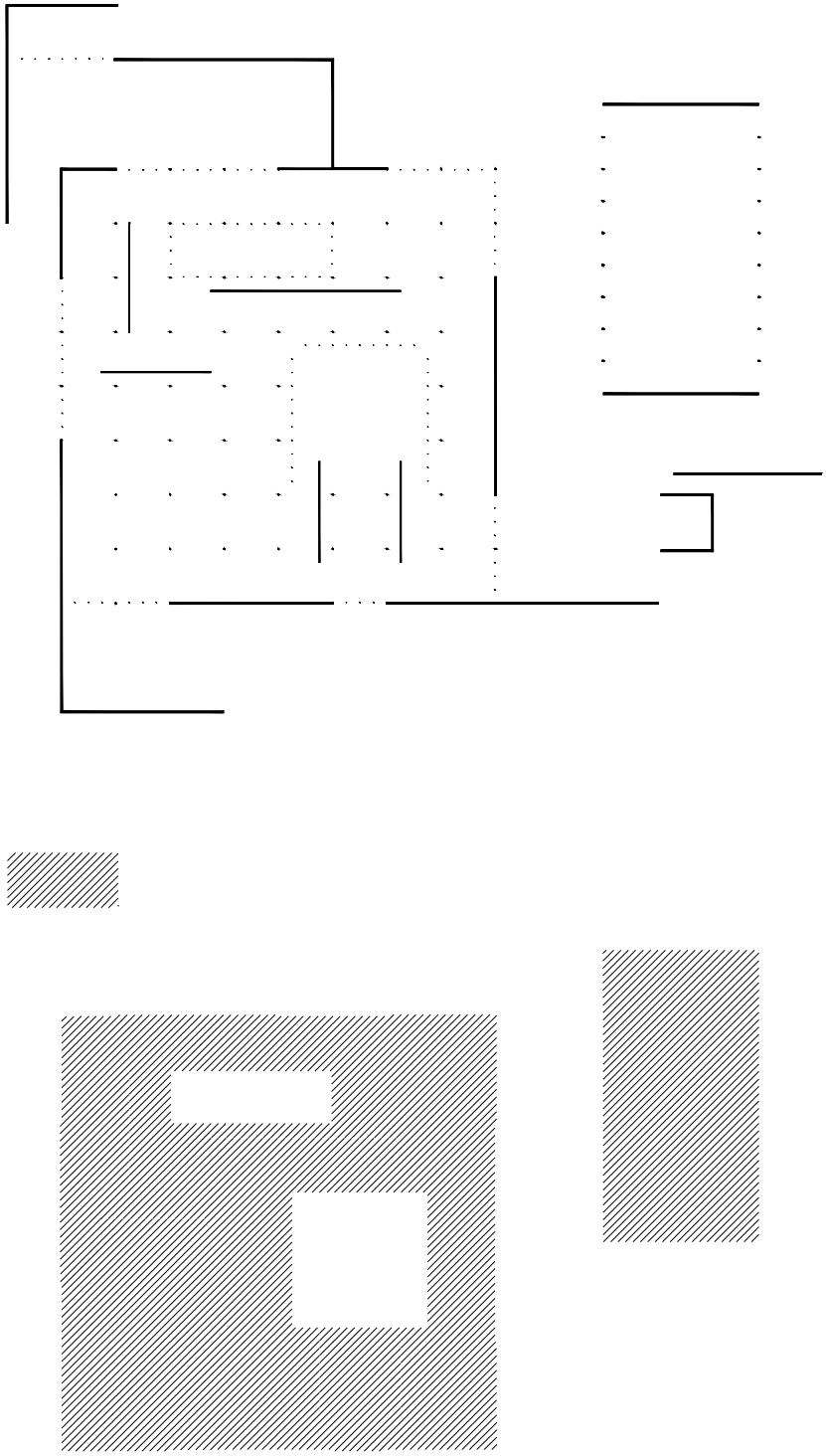


Padiglione di Barcellona.

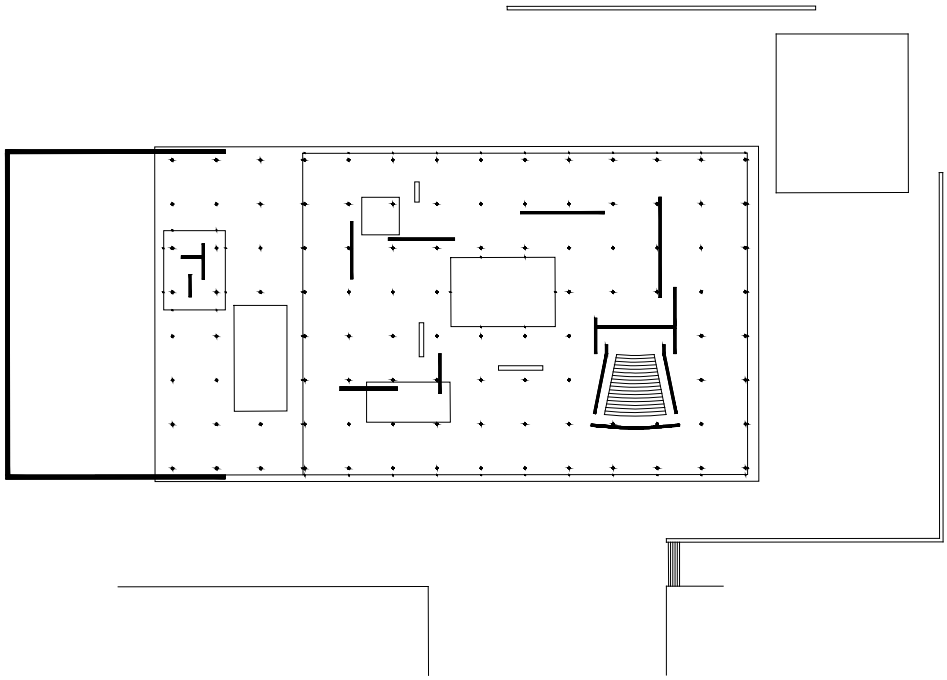


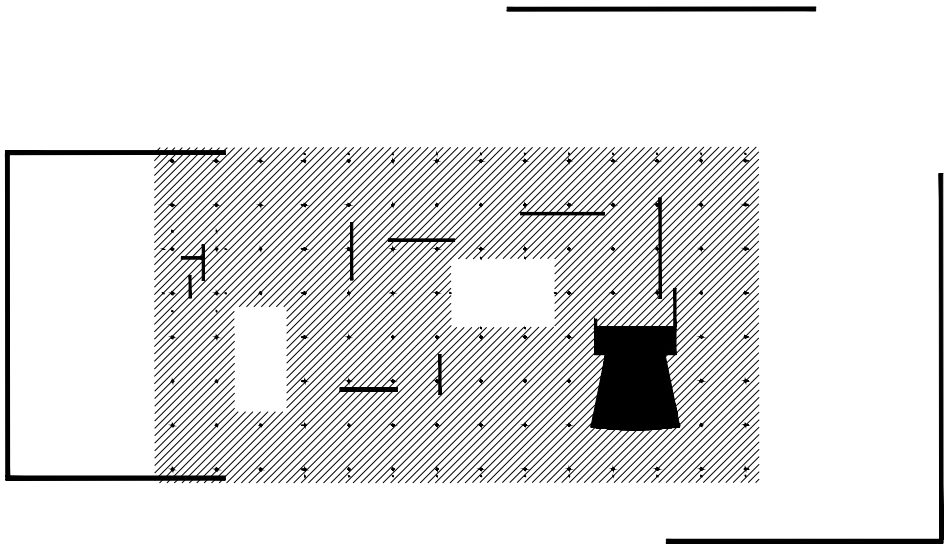


0 20 50 100

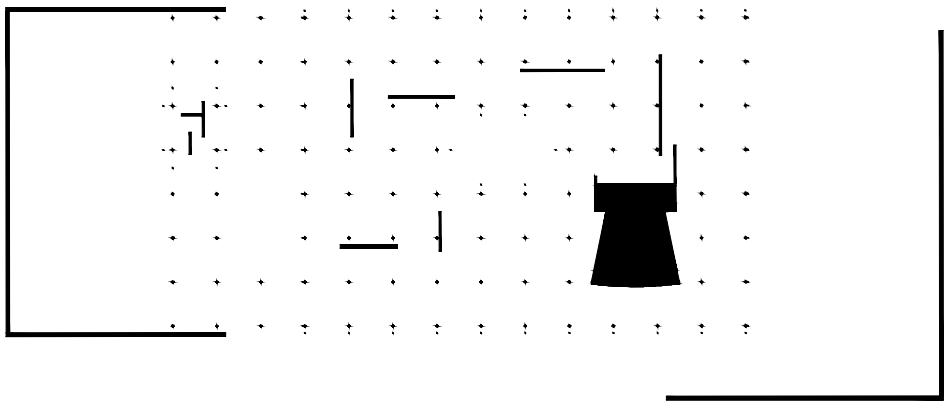


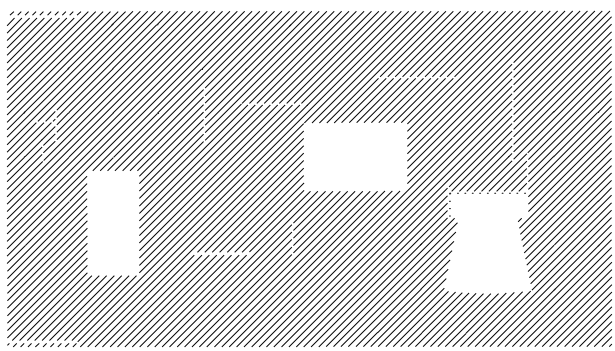
Padiglione tedesco all'Esposizione Internazionale di Brussels.



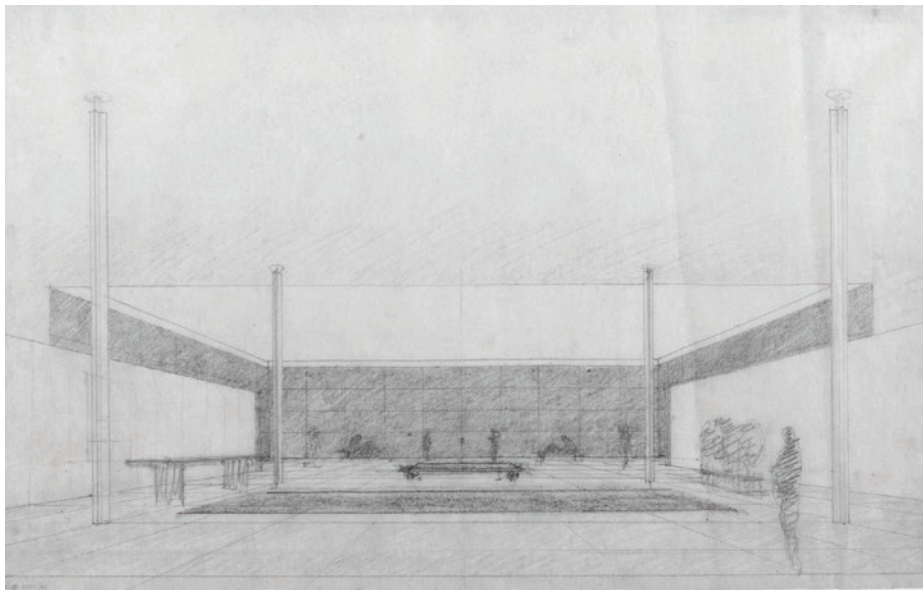


0 10 25 50





Museo per una piccola città.



L.M.v.d.R., Padiglione tedesco all'Esposizione Internazionale di Brussels.,1934, grafite su carta, 26,6x43,8cm.

'immaginare': ecco il vero senso della *mimesis* […] non riproduzione, come Octavio Paz meravigliosamente comprese, ma ricreazione di archetipi 'più antichi' di ogni lingua, immaginazione di un passato che è insieme eterno futuro di ogni lingua»[86].

Ma in che modo è possibile ricondurre quanto detto alla trattazione del tipo a corte?

Preliminarmente è utile sottolineare la questione tipologica, ovvero quanto il *Low-rise skeleton frame* sia da intendere come un campo di possibilità che permette a Mies di costruire una nuova spazialità, evocativa di quel Valore di ordine superiore, includente e generale come "l'archetipo più antico di ogni lingua", per utilizzare le parole di Octavio Paz. Il tipo suddetto può essere ascritto alla categoria degli spazi ipostili, in cui l'ordine sintattico delle colonne è distinto dagli elementi spazialmente conformativi, come i recinti continui che, con il loro carattere stereotomico-murario, si rapportano dialetticamente al sistema tettonico delineando porzioni di suolo in continuità con lo spazio coperto posto al di sotto del tetto. L'assunzione di un siffatto tipo consente delle variazioni significative per quanto riguarda il carattere degli spazi chiusi e scoperti, infatti, attraverso il laconico disporsi di chiusure sul piano verticale e orizzontale, assistiamo alla formazione di una grammatica spaziale chiara ed inequivocabile, proprio perché questi stessi spazi mostrano il loro Valore esclusivamente attraverso la sintassi formale, al di là di qualsiasi funzione specifica. Potrebbero definirsi come "teoremi" di un preciso modo della composizione affinché un determinato spazio si palesi.

Il primo di questi "teoremi" è il patio, presente nel Padiglione di Barcellona, nel Padiglione di Brussels e nel Museo per una piccola città: in tutti e tre gli esempi vediamo la medesima condizione spaziale, il patio estende la superficie "interna" oltre la linea di gronda del tetto realizzando uno spazio da intendersi come interno ma scoperto. In questo caso la delimitazione agisce nel medesimo modo con cui Mies sviluppa il principio della casa a patio, come ad esempio nelle ville berlinesi Hubbe e Ulrich-Lange oppure come nella casa a tre corti del 1934. Mies costruisce, cioè, una delimitazione controllata della natura che lavora dialetticamente con il tetto punteggiato da colonne e di cui diviene sfondo, posto in continuità con esso in analogia con quanto avviene nell'archetipo

[86] *Ibidem.*

della radura, in cui il "diradato" – *das Gelichtete* – è ovviamente reificato dalla teoria di colonne che evocano il fitto tessuto del bosco a cui fa da contrappunto il "rado" – *das Lichte* – che in questo caso non si pone come "mancanza" nel continuo del bosco ma come aggiunta. Volendo adottare le categorie interpretative definite precedentemente, può dirsi che il "teorema" miesiano del patio può definirsi come una "figura" senza "nucleo" in quanto il ruolo di quest'ultimo non è definitorio di un impianto tipologico a corte, ma è gerarchicamente equipollente allo spazio figurale con il quale stabilisce una relazione diretta attraverso un singolo affaccio, (da qui il concetto di sfondo). È inoltre da rilevare come negli edifici riportati non si assista alla differenziazione tra due modi della figura, "piena" e "diradata" ma vi sia una netta predominanza del "diradato" che caratterizza il tipo ipostilo[87]. Difatti, con il patio, Mies traspone l'idea alla base delle case pompeiane[88] e soprattutto delle case greche su modello di Olinto e Priene, contraddistinte dalla predominanza dell'elemento recinto entro il cui limite si dispongono gli ambienti coperti e scoperti. La sostanziale differenza sta nel sovvertimento del "pieno" e del "diradato" così come è presente nelle case pompeiane, caratterizzate da ambienti conclusi e quindi "pieni". È da evidenziare come la riduzione miesiana agisca proprio sui termini complementari della composizione "classica" – il coperto e il chiuso – da cui viene derivata la condizione limite del padiglione nel recinto, così come rileva Carlos Martí Arís[89], la cui convivenza mostra le proprietà spaziali di entrambi in grado tuttavia di formulare un'inedita sintesi, un modo per costruire lo spazio finito ma capace di introiettare porzioni di natura esterne.

Il secondo "teorema" spaziale è la corte, presente nel Padiglione di Brussels e nel Museo per una piccola città: in questo caso assistiamo alla formazione di una vera corte così come intesa in questo studio, ovvero come dialettica tra una "figura" e un "nucleo" dove quest'ultimo possiede un ruolo formativo e necessario al riconoscimento del Valore assunto da un siffatto edificio. In

[87] Sull'ipostilo si veda: R. Capozzi, *L'architettura dell'ipostilo*, Aión, Firenze 2017.

[88] Si veda a riguardo: P. J. Ravetllat Mira, *La Casa pompeyana referencias al conjunto de casas-patio realizadas por L. Mies van der Rohe en la década 1930-1940*, tesi di dottorato, Universitat Politècnica de Catalunya, 1994.

[89] C. Martì Arìs, *Pabellón y patio. Elementos de la arquitectura moderna*, in: «dearquitectura2» n.5, 2008, pp. 17-26.

entrambe le opere la corte presenta le medesime caratteristiche formali, ovvero si dispone come "mancanza" all'interno dello spazio coperto, richiamando in modo quanto mai esatto l'archetipo della radura naturale composta da "diradato" e "rado". In questo modo assistiamo a una variazione possibile del tipo *Low-rise skeleton frame*, consistente in una foratura della copertura contenuta all'interno della maglia strutturale, resa necessaria dalla cospicua profondità del corpo di fabbrica, utile all'ingresso dell'aria e della luce. Tuttavia è da evidenziare come il ruolo della corte non si esaurisca in questa mera necessità funzionale ma assuma un ruolo fondamentale nella sequenza di spazi che articolano l'ambiente coperto in vista di quello scoperto.

Nel caso del Padiglione di Brussels la grande corte quadrata (70x70m) è posta in asse con l'ingresso principale ed è raggiungibile attraverso un vestibolo che si separa dallo spazio coperto per via di due muri longitudinali che non toccano il soffitto: in questo senso la corte può intendersi come un enorme atrio da cui iniziare la fruizione del Padiglione; è presente anche un'altra corte rettangolare (27x83m) posta in posizione secondaria che sembra delimitare gli ampi spazi coperti trattati a ipostilo, definiti e conchiusi entro figure geometriche regolari.

Nel caso del Museo per una piccola città le corti si rivolgono alla definizione di una cadenza tra lo spazio interno e quello esterno: una volta superata l'ampia copertura si accede nello spazio interno che appare continuo, fatta eccezione per la mancanza in copertura della corte più grande (9,4x14,4m), che difatti organizza lo spazio in quattro comparti in cui sono concentrati gli elementi puntuali, quali setti murari, podi per le sculture e l'auditorium gradonato che costituisce una parte a sé denunciata in copertura dalle travi estradossate. La corte permette di stabilire una relazione con l'esterno naturale che circonda l'intero Museo, introitando una porzione di quella natura che diviene parte anch'essa dello spazio interno. A sottolineare il ruolo gerarchicamente rilevante del tetto nella sintassi formale dell'opera è anche l'altra corte più contenuta (7,2x14,4m), che difatti si attesta come mancanza nel continuo del tetto pur situandosi all'esterno del perimetro vetrato, essa individua uno spazio che, pur essendo più aperto di quello definito dalle vetrate, resta comunque interno per via della presenza del patio definito da un recinto che separa una porzione di natura. La disposizione di "aggregati" elementari attorno alla corte principale rimarca la presenza di quest'ultima nella

sintassi generale dell'edificio: essa si inserisce all'interno della regola geometrica determinata dalla campata strutturale imponendo un assetto proporzionale tra le varie parti che compongono lo spazio punteggiato sotto il tetto.

Sia nel Padiglione di Brussels che nel Museo per una piccola città assistiamo alla manifestazione del "nucleo" così come è stato inteso precedentemente, riprendendo il mito di Hestia: un asse verticale che infonde un ordine, propagato orizzontalmente per via del telaio che informa le trame modulari, costituendo un *nomos* generale entro il quale la libera disposizione delle "cose" trova una propria misura. Dal "nucleo" prende forma la "figura" o meglio questa assume l'inequivocabile qualità spaziale che ne permette il riconoscimento come luogo senza tempo dell'abitare umano.

La corte miesiana, e in particolare quella del Museo per una piccola città, presenta caratteri assai peculiari rispetto alle formulazioni precedenti della storia: in essa la delimitazione perde l'esclusività della condizione verticale. Ciò che connota maggiormente questo tipo di corte è infatti il suo essere "mancanza" nel continuo del tetto, un punto cospicuo all'interno della trama modulare reso tale proprio dalla ripetizione di campate strutturali uguali, in modo analogo a quanto avviene con l'archetipo naturale della radura. La corte in questo caso non assume un carattere assoluto e simbolico ma è parte di una sequenza spaziale ritmata, composta da elementi e parti aventi carattere proprio ma tenuti assieme da un ordine generale, da una metrica che struttura la disposizione. In questo caso la corte coesiste con altre configurazioni spaziali analoghe, come il patio e le altre corti di pezzatura differente e con ordine sintattico diverso. In questo modo Mies fa apparire il Valore di un'architettura, dissolvendo le proprietà estetiche dei singoli elementi fino a metterne in crisi la stessa riconoscibilità, «gli elementi possono essere neutri, addirittura anodini, ma attraverso la loro posizione, le loro relazioni, la loro distanza, possono rappresentare valori e proporsi come interpretazione del mondo»[90], ma tale difficile operazione giunge a mostrarci cosa effettivamente significhi una forma architettonica, fino a palesare il senso profondo che assume un foro praticato in un tetto circondato da esili colonne metalliche.

[90] C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, Christian Marinotti, Milano 2008, p. 41.

I.2.8 *Gli elementi costituenti del tipo a corte*

Avendo individuato nella radura il suo archetipo e volendo ora proporre una definizione possibile di tipo a corte si potrebbe affermare che esso sia una struttura formale rivolta a selezionare, attraverso l'apertura zenitale, una parte della natura, contraddistinta dall'apertura e dall'indistinto – *ápeiron* – al fine di costruire uno spazio abitabile per l'uomo contraddistinto dalla chiusura e dal carattere interno. Questa costruzione, avviene tramite lo stabilirsi di relazioni fisse tra due poli concettuali, che sono stati codificati con i termini di "nucleo" e "figura". Per meglio comprendere le invarianti di questo specifico tipo, è ora necessario individuare una legge sintattica con cui gli elementi architettonici si dispongono, allo scopo di predisporre un luogo per l'abitare privato e collettivo.
Preliminarmente, bisogna rilevare che l'elemento maggiormente identitario del tipo a corte è il recinto, la cui costruzione permette il distacco dalla *natura naturalis* di una parte, che l'uomo seleziona per la costruzione di un "doppio" del mondo. Come rileva Giovanni Di Domenico, l'idea di recinto assume

«un ruolo fondamentale nella riflessione teorica contemporanea: è, potremmo dire, l'altra faccia della riflessione settecentesca sulla *capanna originaria*. Al pari di questa non è da intendersi come oggetto concreto […] ma come limite ideale, irraggiungibile, cui tendere […]. Un senso, un concetto, un modo di essere dello spazio, che ordina e precisa, chiarifica, i significati dell'architettura e i suoi segni fisici, gettando luce sulla natura stessa dell'architettura e sulla natura originaria delle sue forme»[91].

In questo senso, il recinto e il muro che lo definisce diviene elemento archetipico con il quale si stabilisce una condizione privilegiata da cui prendere visione di una porzione della natura naturata. La corte risultante da questa separazione è qualificata come spazio artificiale in cui «i corpi della natura ed i suoi eventi entrano nella casa dell'uomo»[92]. Bisogna aggiungere che le modalità con le quali è possibile costruire un recinto sono molteplici. Il muro, ad esempio, costituisce la modalità più elementare e forse più prossima all'archetipo del recinto, il suo

[91] G. Di Domenico, *L'idea di recinto. Il recinto come essenza e forma primaria dell'architettura*, Officina edizioni, Roma 1998, p. 9.
[92] Ivi, p. 14.

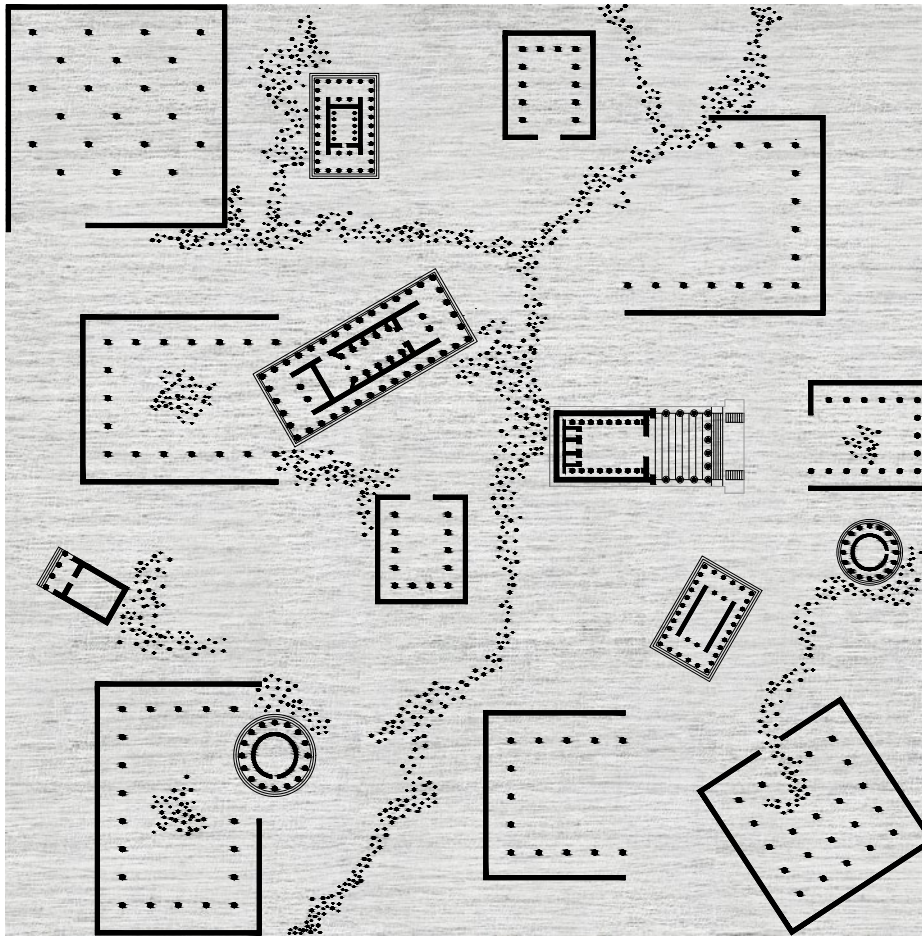
Le Corbusier, Résidence Peyrissac, Cherchell, Algérie, 1942.

utilizzo contraddistingue gran parte delle architetture delle origini ma, allo stesso tempo, compare nelle opere dei Maestri del Moderno come Mies van der Rohe (con le case berlinesi dei primi anni Trenta, oppure nei progetti maturi per la Neue Nationalgalerie, con il suo basamento, sempre a Berlino e per la Convention Hall di Chicago), Louis I. Khan (con la casa De Vore così come nel progetto per il Convento delle Suore Domenicane), Le Corbusier (con la piccola villa sul lago di Ginevra, ma anche con la corte agricola a Cherchell e con il convento di Sainte Marie de la Tourette), Arne Jacobsen (con la casa a Vedbaek e con la biblioteca di Rødovre), Marcel Breuer (con le sperimentazioni sulle case bi-nucleari).

Ne *Il portico e il muro come elementi dell'edificio pubblico*[93], Martì Arìs individua due elementi dell'architettura con i quali si costruisce lo spazio pubblico – il muro e il portico – complementari e riferibili a due modi di definizione dello spazio: il muro lavora sulla direzione orizzontale e si qualifica come oggetto escludente, il portico, invece, tende alla verticalità reggendo un tetto, ma qualificandosi all'apertura verso la direzione orizzontale. Martí Arís rileva, inoltre, come sussistano dei rapporti formali tra muro e portico che sono in grado di definire un tipo specifico di spazio pubblico: come nel caso del Tempio, in cui il muro chiude la cella e il portico costituisce un deambulatorio – *pteron* – aperto all'esterno, oppure come nel caso dell'*agorà* dove il rapporto è ribaltato, e il muro esclude l'esterno in favore della formazione di uno spazio interno su cui prospettano i portici. Nel primo caso, il rapporto topologico tra i due elementi definisce una convessità, nel secondo una concavità e quest'ultima condizione è ovviamente riferibile al tipo della corte. In un altro scritto[94], Martí Arís contrappone l'architettura del padiglione a quella del patio, dove il primo indica l'estroversione e l'altro l'introversione, al primo viene associato l'elemento del tetto e al secondo quello del recinto. Entrambe le configurazioni architettoniche sono presenti, spesso simultaneamente, nelle stesse opere dei Maestri del Moderno, attestando le modalità diverse con le quali si può presentare il tipo a corte. Come nel caso di Mies van der Rohe, dove il tipo del padiglione viene inserito all'interno del recinto. Basti pensare al Padiglione di Barcellona (1929), alla Casa Hubbe (1935) oppure alla Casa a tre corti (1934) con le quali il recinto diviene quel limite entro

[93] C. Martí Aris, *Il portico e il muro come elementi dell'edificio pubblico*, in: R. Neri, P. Viganò (a cura di), *La Modernità del Classico*, Marsilio, Padova 2000.

[94] C. Martì Arìs, *Pabellón y patio. Elementos de la arquitectura moderna*.



G. Di Costanzo, C. Sansò, Forme di città inclusiva, pubblicato in: F. Visconti (a cura di), Napoli inclusiva, Thymos books, Napoli 2020.

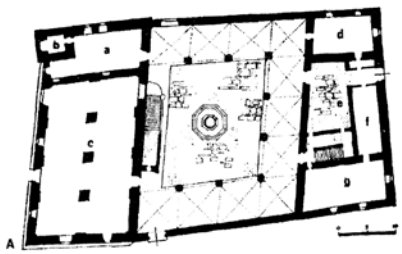
il quale trovano posizione volumetrie e spazi aperti secondo leggi geometriche e proporzionali precise, rivolte a stabilire una gerarchia tra i diversi ambienti. In entrambe le case l'articolazione degli spazi presenta un patio più grande degli altri impostato gerarchicamente come principale.

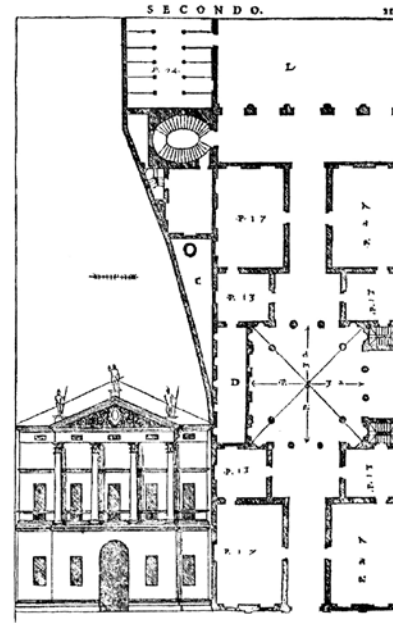
Il recingere, come evidenzia Vittorio Gregotti, «è l'atto insieme di riconoscimento ed appropriazione collettiva di una porzione di terreno o spazio fisico […]. Esso fonda le due regioni topologiche, immaginarie, geometriche, tecniche, di esterno e di interno, pone il problema della costituzione mentale o fisica del limite, del confine e della sua violazione»[95]. Se ne può evincere quanto il tipo a corte intrattenga non poche affinità con l'archetipo del recinto: in prima istanza, la discriminazione di una parte della natura determina necessariamente un interno dove è possibile riscontrare la dialettica "nucleo-figura", ovvero il recinto può definire uno spazio a corte; ma è sull'altra regione topologica – l'esterno – che si può apprezzare la complessità di relazioni che il recinto realizza, in quanto esso «è la forma della cosa, il modo con cui essa si presenta al mondo esterno, con cui essa si rivela»[96]. Difatti le variazioni e cambiamenti che interessano l'archetipo del recinto possono intendersi pressoché infiniti, fino a ipotizzare che lo spessore di un singolo elemento della composizione, quale il muro, sia da considerarsi come un intero corpo di fabbrica costruito attorno allo spazio della corte, oppure, come nel caso del Palazzo di Cnosso, l'elemento del muro configuri quelle parti autonome e indipendenti che aggregate tra loro riescono, attraverso la loro posizione, volumetria e carattere, a determinare un interno e quindi anche una corte.

Il recinto, volendo parafrasare la distinzione heideggeriana tra "essere" ed "ente" coincide con l'ente-"figura", cui fa da contrappunto l'essere-"nucleo", l'ente reifica l'essere che a sua volta afferma il senso essenziale dell'idea di centralità di un sistema formale, come già individuato da Leon Battista Alberti riguardo al *sinus*.

Il "nucleo" possiede delle caratteristiche geometriche e proporzionali che definiscono un invaso, e questa condizione spaziale determina una serie di relazioni al suo intorno che riguardano gli elementi architettonici ad esso esterni, come quelli co-appartenenti alla "figura", ma anche

[95] V. Gregotti, *Editoriale*, in: «Rassegna» n.1, Dicembre 1979, p. 6.
[96] *Ibidem*.





Uberto Siola, Il tipo come invariante, la condizione urbana come specificità della singola soluzione; in "Lezioni di Architettura Urbana".

all'esterno di natura. Per meglio cogliere la centralità del "nucleo" in rapporto a quanto avviene nella "figura", si può immaginare di collocare il tipo a corte in un ipotetico contesto urbano, così da visualizzare i cambiamenti e le variazioni che la corte determina sull'architettura di cui fa parte, così come sulla morfologia del tessuto edilizio. Tenendo conto di condizionamenti dati da un luogo, si può riconoscere quanto siano incidenti le proprietà geometriche della corte rispetto all'edificio che la ospita:

«pensiamo ad esempio a come due culture diverse si pongono il problema di rapportare il tipo al lotto […]. Anche in presenza dello stesso tipo edilizio – un edificio a corte ad esempio − si potrebbe optare per una soluzione che modifica e deforma il tipo in base alla forma del lotto interessando con la deformazione anche il cortile e il porticato: questo è tipico della città gotica. Se prendiamo, invece, un esempio sempre di edificio a corte, ma di epoca rinascimentale, la centralità sarà certo data alla scelta tipologica e se il lotto si presenta irregolare il tipo non si deformerà ma piuttosto tutta la differenza sarà "riportata" in un punto dove realizzare una soluzione speciale: in questa cultura è la scelta tipologica, e non il lotto che detta il risultato»[97].

Dalla contrapposizione tra le due culture architettoniche rilevata da Uberto Siola, quella medioevale e quella rinascimentale, si evince quanto sia fondamentale per la seconda delle due l'intangibilità geometrica della corte, in quanto "nucleo" della composizione. Quello che interessa il presente studio riguarda proprio la capacità che ha il "nucleo" di determinare l'assetto generale dell'opera architettonica che informa: entrambe le culture architettoniche esprimono la propria idea di tipo a corte, ma gli esiti formali sono totalmente differenti, i condizionamenti che interessano la "figura" dipendono fondamentalmente dalle proprietà del "nucleo", in quanto dotato della possibilità di modificare il rapporto geometrico tra gli elementi dell'intera struttura di cui fa parte.
È da rilevare una ulteriore e peculiare condizione del "nucleo" posto in relazione diretta con un esterno, nella quale il rapporto con gli elementi naturali e con il paesaggio configura un tipo di "figura" che affianca all'apertura sul piano zenitale, tipica della corte, con un altro tipo di apertura rivolto a un piano azimutale. Questo è il caso del

[97] U. Siola, *Lezioni di Architettura Urbana*, Clean, Napoli 2011, pp. 19-21.

sistema di recinti aperti rinvenibile nell'agorà di Pergamo ma anche nei santuari romani costruiti nella campagna laziale, come il Santuario di Ercole Vincitore a Tivoli e il Santuario della Fortuna Primigenia a *Praeneste*. È riscontrabile una condizione analoga in alcuni conventi nella città di Napoli come il complesso della Santissima Trinità delle Monache, ma anche nel Castello di Charlottenhof progettato da Karl Friederich Schinkel. In tutti questi casi il "nucleo" si configura come un'ampia terrazza rivolta all'orizzonte, introiettante porzioni di natura, ma capace di configurare uno spazio ancora contraddistinto dall'internità, stabilita a partire da una relazione intenzionale con l'esterno, condizione in cui il sublime dinamico, di kantiana memoria, appare e si concretizza. Il "nucleo", con il suo volume assente, sancisce, attraverso le proprietà geometriche, dimensionali e proporzionali, un contatto selezionato con oggetti posti a lunga distanza che altrimenti non sarebbero visibili, causa l'indistinto aperto che li ospita.

In definitiva, il tipo a corte può essere descritto come una struttura formale che stabilisce relazioni tra due polarità spaziali e concettuali fondamentali, "nucleo" e "figura", collaboranti a definire uno spazio concavo in grado di definire una condizione di internità di dimensioni e forma variabili. Le relazioni tra questi due poli, come precedentemente specificato, si articolano in diversi gradi di complessità: nella "figura" si manifestano le proprietà della corte, in essa sono presenti gli elementi che possono configurarsi in costruzioni complesse, fino a costituire delle parti dotate di una certa autonomia. La "figura" dipende però dalle condizioni stabilite a partire dal "nucleo", senza il quale non esisterebbe *limes* o *limen*, ove sono definite le proprietà geometriche e proporzionali del volume scoperto che, a loro volta, sono determinanti per le qualità spaziali dell'invaso. Il riconoscimento della corte avviene, d'altro canto, necessariamente attraverso le proprietà della "figura", ma la comprensione della forma di quest'ultima passa per l'analisi delle caratteristiche spaziali dell'invaso, ovvero del "nucleo", in quanto esso è configurato come un'essenza germinale in cui trovano sede quelle relazioni spaziali e visuali tra elementi e parti. Se ne può dedurre che il tipo a corte si configura come una struttura formale soggiacente alla gran parte delle architetture, in quanto definisce una relazione tra invaso e involucro[98], evoca una condizione primigenia di controllo e organizzazione dello spazio dell'internità, fondamentale e

[98] Si veda a riguardo la definizione di architettura di Renato De Fusco: «dando per

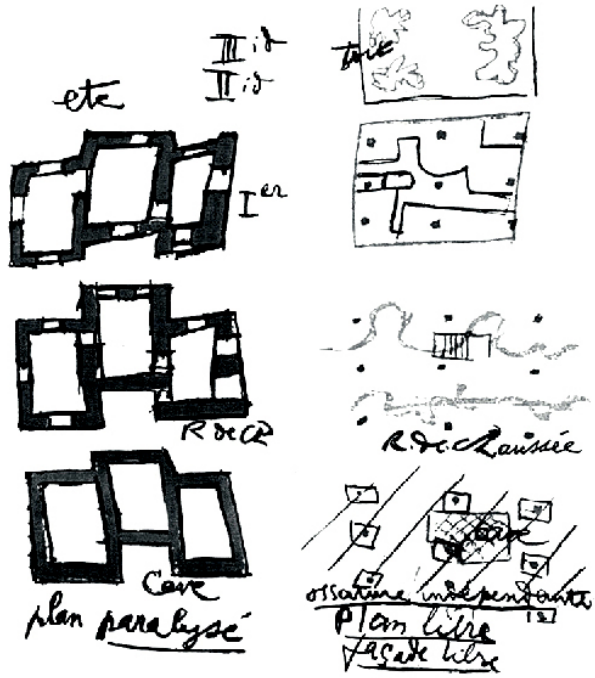
irrinunciabile per lo stabilirsi di un abitare poietico in cui l'uomo pone una misura alla propria presenza nel mondo.

acquisito che il carattere specifico dell'architettura è la sua 'conformazione' spaziale, il suo essere un'arte degli spazi fruibili e penetrabili, è possibile, in base all'esperienza passata e a quella presente, alla storia e all'analogia con il linguaggio – in particolare alla definizione saussuriana di 'segno' – individuare quella unità primaria, costante e invariabile nelle costruzioni di ogni tempo e paese, che è a fondamento dell'architettura. Essa consiste in un insieme indissociabile composto da un invaso agibile e da un involucro che lo conforma. Ma tale insieme non è ancora l'architettura, bensì qualcosa di più embrionale che la precede»; R. De Fusco, *Trattato di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 3.

I.3 EXEMPLA

I.3.1 *Il ruolo "essentivo" dell'archetipo*

Obiettivo di questa trattazione per *exempla* è quello di proporre una specifica tassonomia del tipo a corte, stabilita a partire da alcuni principi cardine in grado di delimitare l'ampio spettro di casi in cui è rinvenibile il tipo suddetto. Nelle considerazioni a seguire, si è deciso di limitare lo studio del tipo a corte a quelle architetture che declinano due principali modi dell'abitare, il collettivo e il pubblico, escludendo l'ampia categoria dell'abitare privato. Nel compiere questa prima distinzione, si vuole escludere l'associazione prevalente del tipo a corte al campo di studi sull'abitazione, per cogliere le caratteristiche formali e autonome che hanno interessato e interessano oggi la corte, in quanto tipo adatto alla formazione di un luogo significativo per la collettività. Un ulteriore limite del campo di indagine è fissato a partire dalle coordinate cronologiche prese in esame, concentrandosi sulle esperienze più marcatamente moderne fino a giungere all'attualità. Riprendendo le considerazioni fatte da Martí Arís riguardo alla "nozione di tipo nell'architettura moderna", si vuole evidenziare la specificità metodologica che contraddistingue l'approccio moderno nell'uso del tipo come strumento del progetto:



Le Corbusier, Plan paralysé et Plan libre, pubblicato in: Le Corbusier, Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme, G. Crès, Paris 1930.

«nell'architettura tradizionale i diversi sottosistemi che compongono un edificio (struttura portante, schema distributivo, organizzazione spaziale, sistema di accesso e circolazione, relazione con l'esterno ecc.), coincidono e si sovrappongono in modo esatto e univoco, fissando nitidamente la forma tipologica; mentre nell'architettura moderna tutti questi sottosistemi possono isolarsi e astrarsi. […] Perciò 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 sottosistemi»[1].

Un atteggiamento, quello moderno, che è dunque principalmente analitico, in cui agiscono due "procedimenti intellettuali" – scomposizione e ricomposizione – dei quali il primo è rivolto all'estrazione delle componenti tipologiche inemendabili, combinate, nel secondo, in una nuova sintesi non più monolitica ma bensì articolata nelle sue parti.
La nozione moderna di tipo rende possibile un'ulteriore considerazione riguardo l'idea di archetipo, indissolubilmente connesso al significato di cui il tipo è portatore. Come afferma Elémire Zolla: «tipo in greco vale marchio, segno, impronta, immagine, forma. Le parole denotano tipi; per descrivere un individuo, un oggetto concreto, combiniamo vari tipi fra loro, come facciamo operazioni coi numeri per raggiungere la cifra che individua la posizione d'un oggetto nella serie cui appartiene, come si estraevano dalla cassetta tipografica i caratteri da disporre nella necessaria successione per formare una parola»[2]. La considerazione di Zolla prosegue sull'individuazione di quale sia l'elemento in grado di tenere insieme i tipi elementari, considerando che la semplice sommatoria di questi non assicura la formazione di un oggetto o di un individuo, poiché essa dipende da «ciò che consente di combinarli e disporli significativamente in unità»[3]. Quello che conferisce unità all'insieme di tipi è l'archetipo, in quanto capace di nominare tale unità attraverso il suo modo proprio, evocativo di questioni ampie e onnicomprensive delle ragioni umane che interessano quel dato oggetto. In questo senso, Zolla definisce l'archetipo come "essentivo", ovvero che rimanda alla qualità o all'essenza di un ordine superiore al tipo presente nell'oggetto in esame.

[1] C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, CittàStudi, Novara 2006, p. 133.
[2] E. Zolla, *Archetipi*, Marsilio, Padova 1988, p. 56.
[3] *Ibidem*.

Josef Albers, Quadrilatero delle Monache e Palazzo del Governatore, Uxmal, 1952.

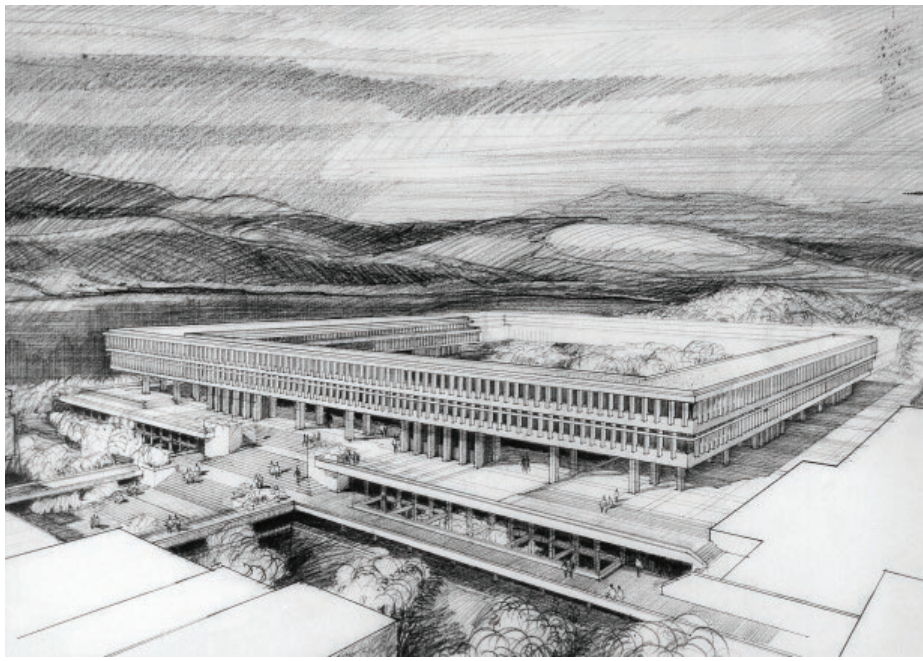
«L'essentivo in realtà non è che una sottolineatura del nominativo, perché si nomina, si percepisce soltanto ciò che attrae l'attenzione: che ha qualcosa da dirci. Ciò che non significa nulla non si nota. Le realtà sono funzioni di metafore, se esse non ci 'trasportassero' ad un significato, questo non si noterebbe. E ogni significato dipende da una significatività archetipica»[4].

Si può dunque affermare che i singoli nomi o tipi vengano sostenuti dal ruolo "essentivo" dell'archetipo, ovvero quell'elemento che conferisce un senso all'oggetto, che lo caratterizza in essenza tenendo assieme parti e realtà distinte. Le operazioni moderne di scomposizione e ricomposizione, sostenute da una visione analitica del progetto, sono rivolte alla messa in evidenza, attraverso l'astrazione, degli elementi che più di altri dominano la struttura tipologica, manifestazioni del ruolo "essentivo" dell'archetipo.
Il tipo nell'architettura moderna si fa carico così di un ruolo cardine, in quanto è struttura formale che, attraverso la sua capacità evocativa, tiene assieme più sottostrutture, le informa per via del suo significato di ordine superiore. In questo senso il tipo in architettura utilizza delle strutture formali che attingono a significati originali ed eterni, in grado di informare la disposizione di strutture tipologiche subordinate, che convivono con la struttura di ordine superiore senza inficiarne la carica "essentiva", ovvero la capacità di connettere la forma architettonica al suo ruolo di espressione umana universalmente valida.

I.3.2 *Le modalità compositive fondamentali del tipo a corte: l'aggregare e il recingere*

Nel caso del tipo a corte è possibile identificare con il recingere e l'aggregare due modalità compositive elementari atte a realizzare un'idea tipologica e spaziale specifica. Recingere e aggregare sono due modalità per manifestare il concetto di "figura", configurazione tipologica definitoria della forma del "nucleo" e per questo indicativa della struttura generale del tipo a corte.
Prendendo in esame due tipologie di villaggio primitivo, quello Shabono in Venezuela e quello Kassena in Burkina Faso, è possibile descrivere la sostanziale differenza tra queste due modalità compositive.
Il villaggio Shabono si presenta come una manifestazione arcaica del

[4] *Ibidem.*



Arthur Erickson, veduta del Central Mall della Simon Fraser University, 1963.

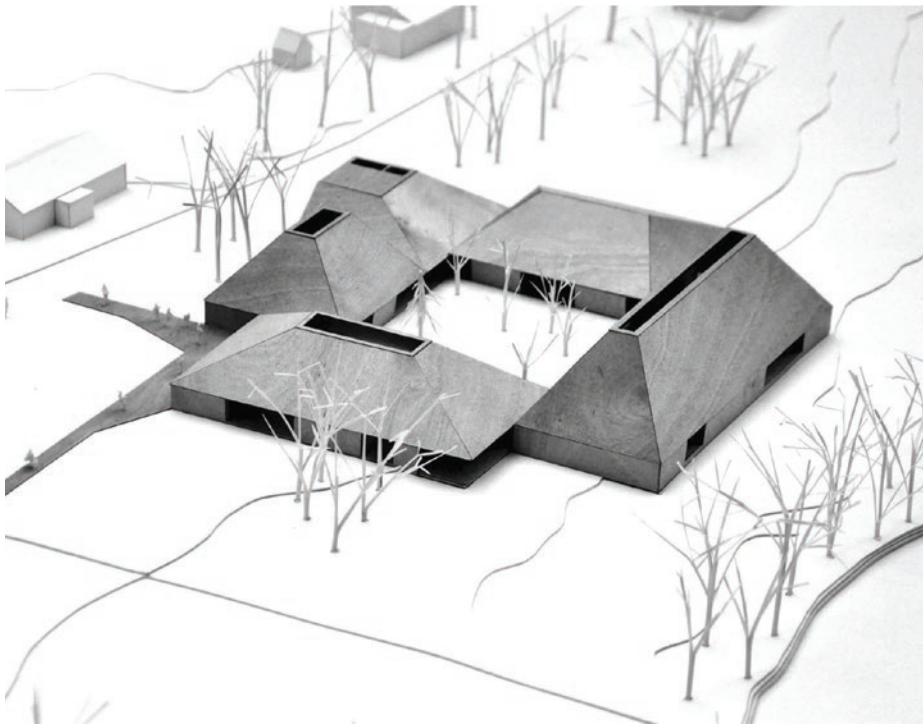
recinto, prossima all'idea archetipica di radura. Esso si separa dallo spazio indistinto della selva attraverso un unico atto tettonico, che copre ma allo stesso tempo separa la corte dall'esterno: il villaggio è costruito attraverso la reiterazione radiale di capriate lignee disposte attorno a un grande spazio disboscato sede della vita collettiva.

Il villaggio Kassena invece si contraddistingue per l'uso reiterato di cellule circolari aggregate attorno ad uno spazio sgombrato, un "nucleo" generatore da cui si irradiano le singole parti, articolate tra di esse per mezzo di recinti, circonvoluzioni murarie atte a separare lo spazio di pertinenza delle celle e quindi delle singole unità familiari. Queste due modalità arcaiche, attraverso cui si dà la corte, sono rinvenibili, nella loro essenzialità tipologica, anche in condizioni e contesti estremamente differenti. Basti pensare al tipo del caravanserraglio, come quello di Edvir Han che circoscrive, attraverso il recingere, una porzione di suolo significato dall'elemento del portico che definisce il "nucleo", in contrapposizione al recinto esterno caratterizzato dalla chiusura. La modalità dell'aggregare invece è rinvenibile nel grande Quadrilatero delle Monache nella città di Uxmal, dove i quattro corpi che delimitano l'ampio "nucleo" centrale sono tenuti assieme da un sistema basamentale che articola le relazioni altimetriche tra i corpi conferendo unità all'impianto: in questo modo la corte risulta essere il luogo privilegiato da cui si coglie l'ordine tra elementi di proporzione e altezza differenti[5].

Nell'architettura moderna, le due modalità compositive suddette presentano caratteri di permanenza relativi alla struttura tipologica, declinata in configurazioni spaziali che interessano simultaneamente la conformazione della "figura" così come quella del "nucleo".

Per quanto concerne il recingere, si può affermare che la riflessione sul limite tra spazio interno ed esterno sia fondamentale per definire nuovamente l'atto del separare. Così il continuo murario che delimitava l'edificio tradizionale viene messo in discussione, ricercando una relazione visuale tra "nucleo" e realtà esterna che possa tuttavia affermare, senza ambiguità, il rapporto tra "figura" e "nucleo" per

[5] «I Maya sanno che un capolavoro architettonico è fatto di tre parti, di una sola deve essere dominante: il vuoto dove sta l'uomo, l'osservatore. Per il modo radicale con cui esprimono questa evidenza, gli edifici maya comunicano una forza enorme: uno zoccolo alla terra, un vuoto all'uomo, una struttura al cielo. E le tre parti hanno quasi sempre altezze identiche, come se terra, uomo e cielo debbno comunque condividere egualitariamente il significato del monumento»; L. Vacchini, Capolavori. 12 architetture fondamentali di tutti i tempi, Allemandi, Torino 2007, p. 29.



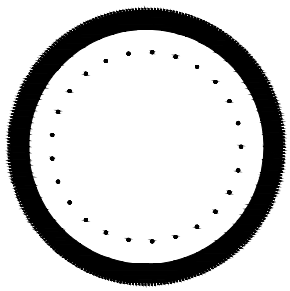
Leth & Gori, modello del Skogfinsk Museum, 2018.

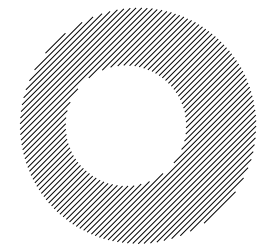
definire quindi una chiara struttura tipologica a corte. È il caso della Simon Fraser University di Arthur Erickson che solleva dal suolo la grande corte quadrata a sezione costante liberando l'orizzonte, così come, più di recente, nel Parco tecnlogico a Obidos di Jorge Mealha, dove il suolo definisce un sistema formale autonomo rispetto alla proiezione della corte sollevata dal suolo, rivolta a selezionare una porzione di questa natura costruita per stabilirne un punto cospicuo.

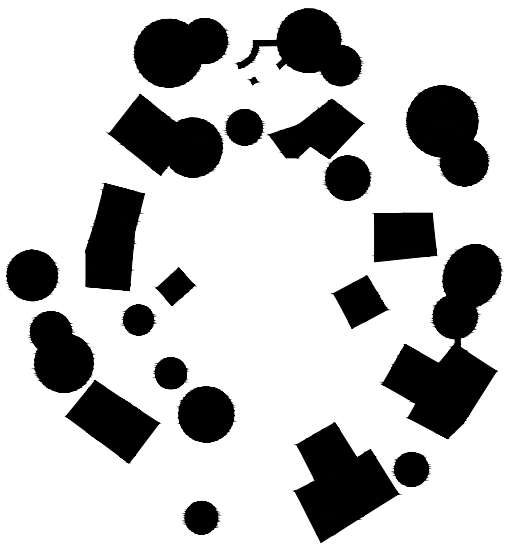
La modalità dell'aggregare presenta una maggiore inerzia rispetto alla struttura formale primordiale, in cui sussiste una dipendenza tra "figura" e "nucleo", tra le volumetrie compatte e distinte che si dispongono attorno al "nucleo" e la regolarità geometrica di quest'ultimo che costringe le "eccedenze" sull'esterno. È il caso del Municipio a Säynätsalo di Alvar Aalto, che dispone attorno ad uno spazio centrale due corpi principali sollevati su di un basamento, uno disposto su tre lati della corte e l'altro distaccato ad accogliere le rampe di accesso alla corte stessa. Il corpo su tre lati si compone a sua volta di parti autonome come la sala consiliare, rivolta a definire una sequenza di ingresso e insieme un ordine di circolazione all'interno dell'edificio[6].
Una condizione analoga è rinvenibile nel Skogfinsk Museum dello studio Leth & Gori, che presenta un "nucleo" condiviso e definito da quattro corpi dalle volumetrie differenti ma identiche nel trattamento materico e tipologico. I quattro padiglioni presentano il medesimo sistema di copertura articolando al di sotto un sistema distributivo autonomo, connesso per punti di contatto tra i padiglioni anziché attraverso un vero e proprio deambulatorio.
I casi appena illustrati mostrano chiaramente lo schema di riferimento, affidando a siffatte configurazioni la forma generale dell'edificio. È riscontrabile un'operazione precisa, dichiarante l'appartenenza a due archetipi equivalenti. Sia la modalità del recingere che dell'aggregare sono manifestazioni dirette dei modi principali di racchiudere lo spazio della corte: la prima attraverso il recinto, dove la delimitazione continua per mezzo di un περίμετρος, ovvero di una misura colta sull'intorno della "figura", si rivolge alla formazione di un luogo, la seconda attraverso l'aggregazione di parti distinte, evoca la condizione del diradamento progressivo, manifestazione dell'archetipo della radura.

[6] Si veda a riguardo: P. Eisenman, *Civic Centre, Säynätsalo, Finlandia. Alvar Aalto*, in: Id. *La base formale dell'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2009, pp. 213-229.

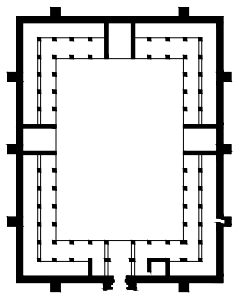
0
5
10

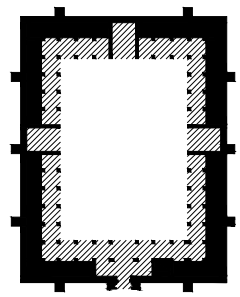


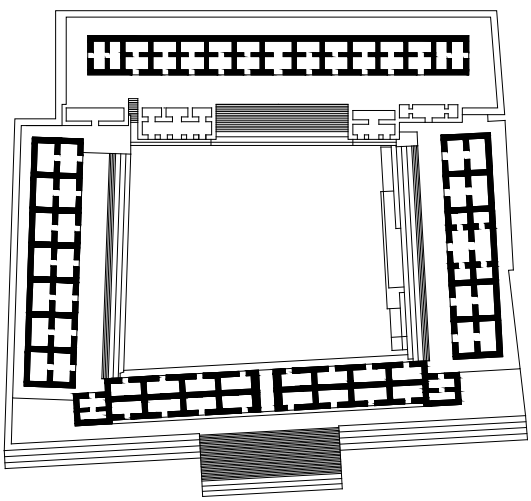


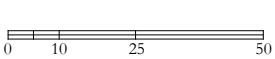


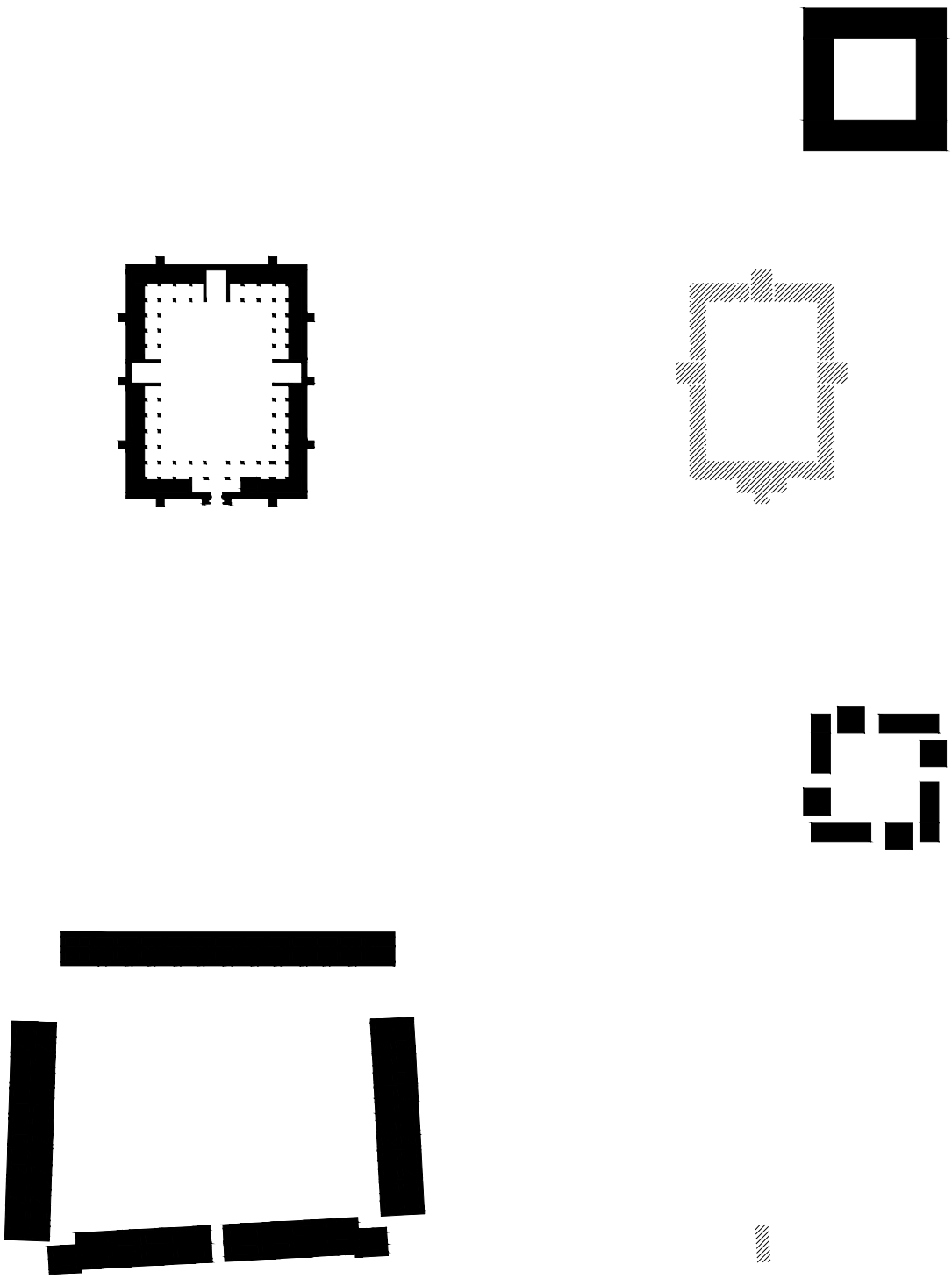
In alto, Villaggio Shabono, in basso, Villaggio Kassena.



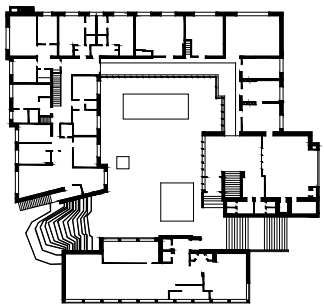


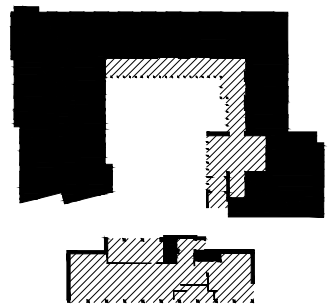


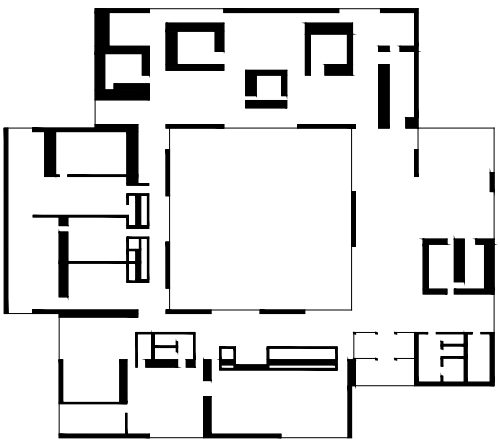

0
10
25
50

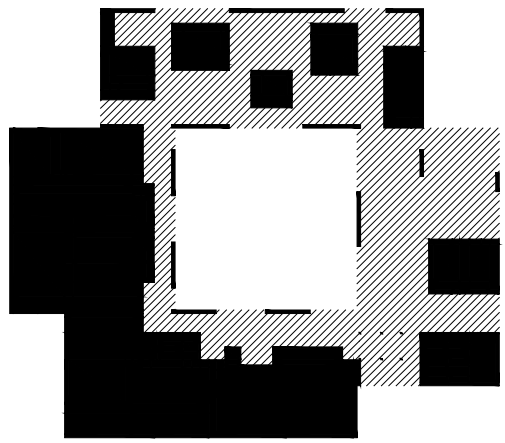


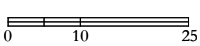
In alto, Caravanserraglio Edvir Han, in basso, Quadrilatero delle monache.

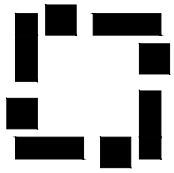


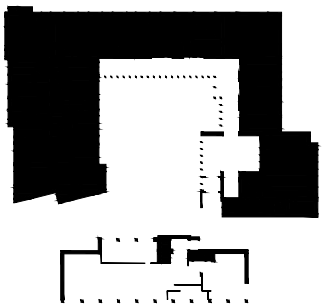


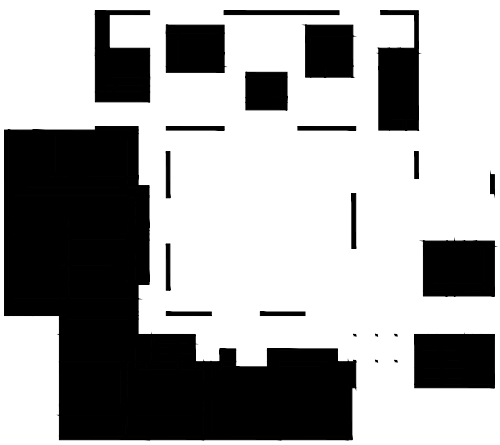


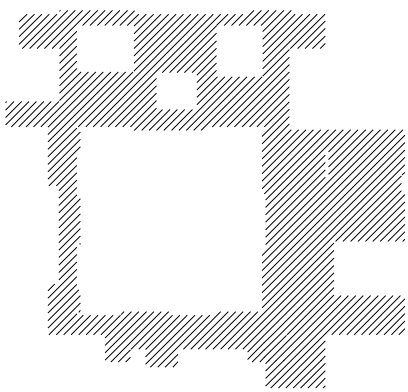



0
10
25

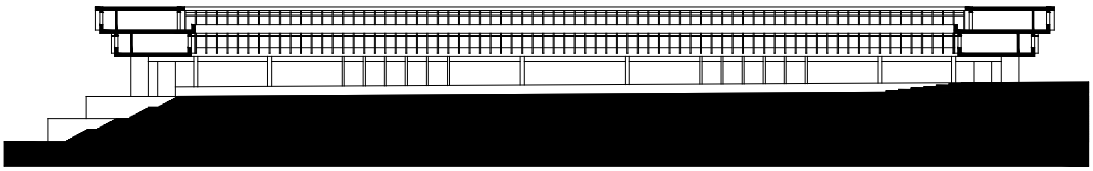


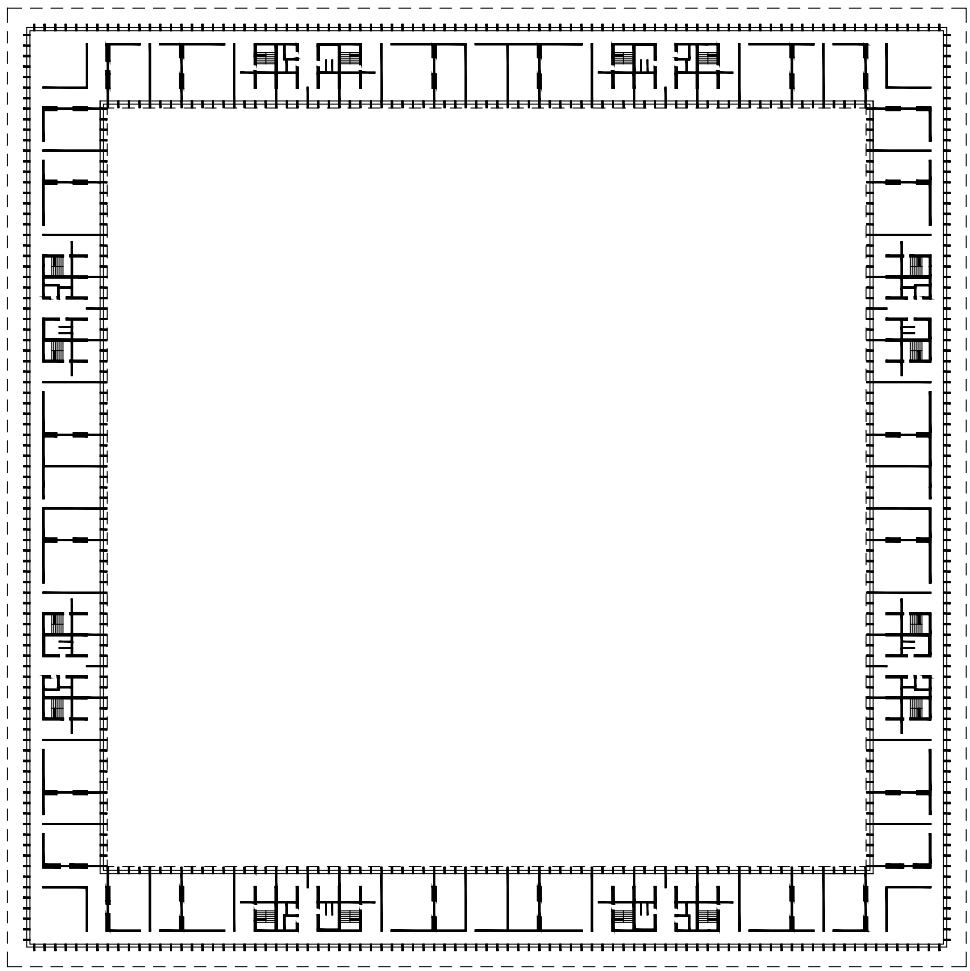




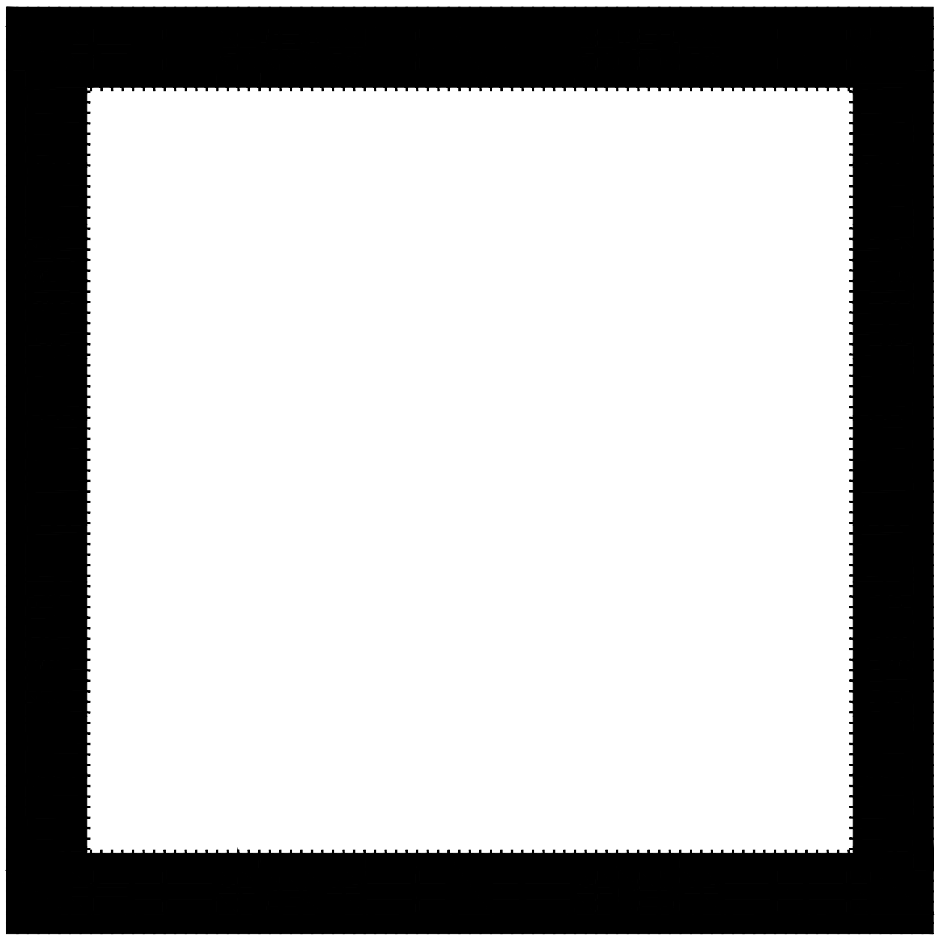


In alto, Municipio di Säynätsalo, in basso, Skogfinsk Museum.

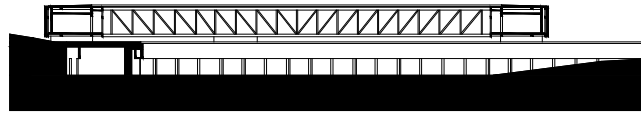


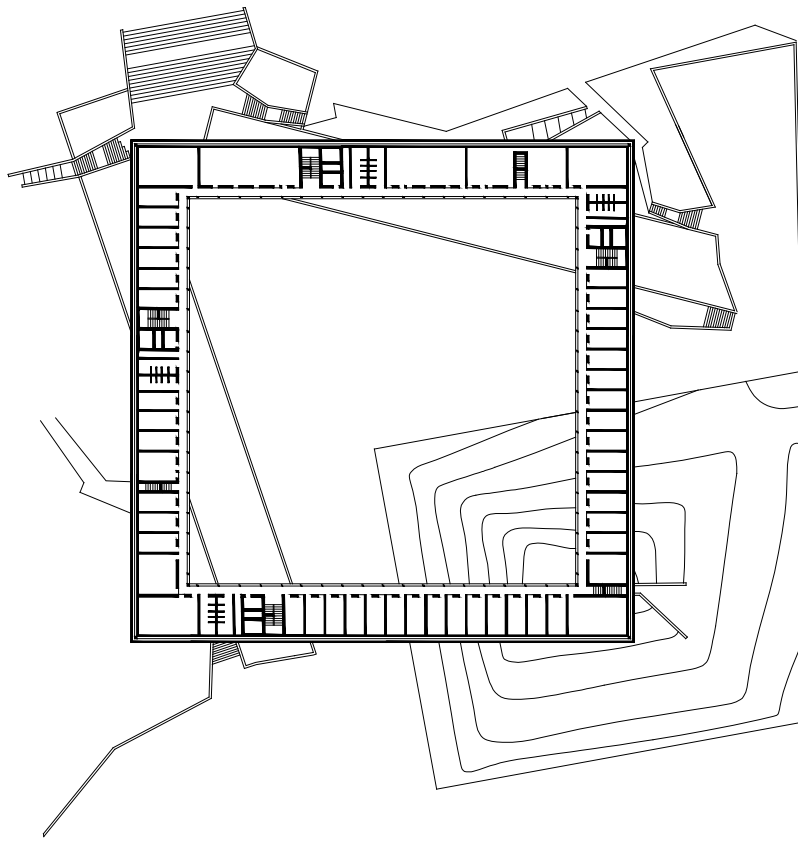


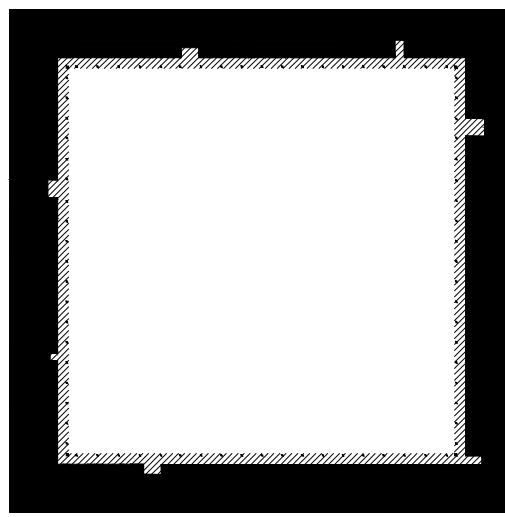
0 10 25 50

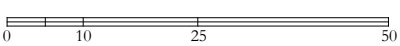


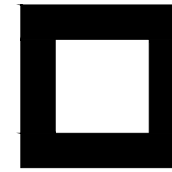
Simon Fraser University.

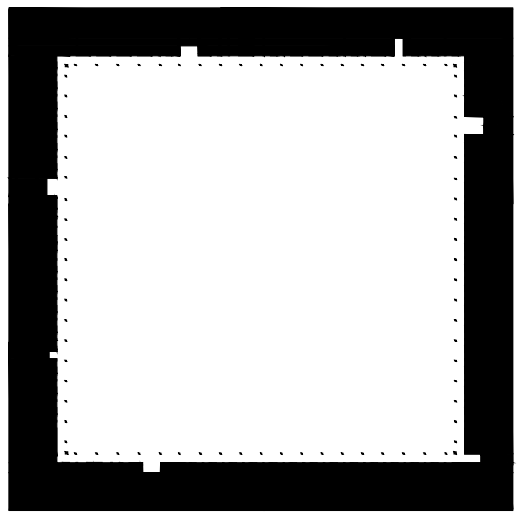


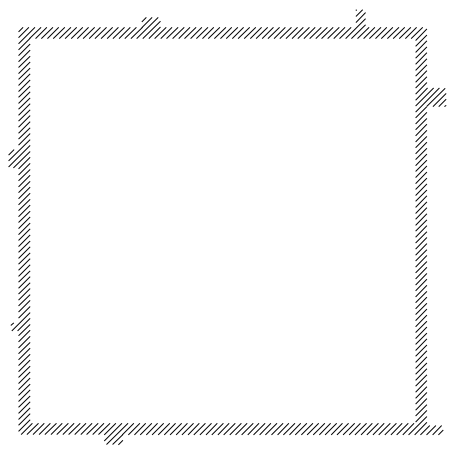




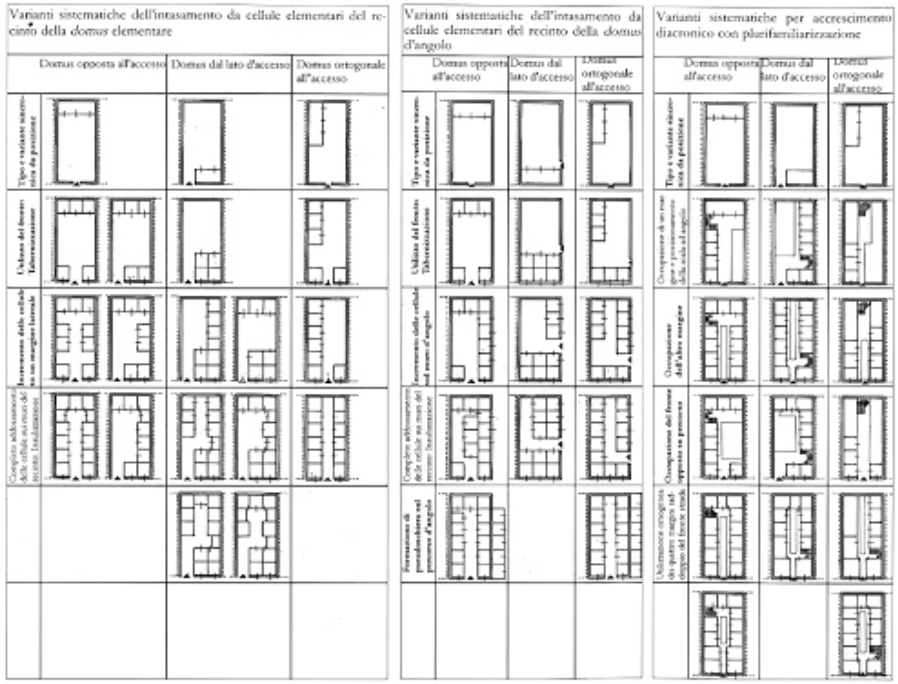

0
10
25
50







Parco tecnlogico a Obidos.


Varianti sistematiche dell'intasamento da cellule elementari del recinto della *domus* elementare
Domus opposta all'accesso
Domus dal lato d'accesso
Domus ortogonale all'accesso
Varianti sistematiche dell'intasamento da cellule elementari del recinto della *domus* d'angolo
Domus opposta all'accesso
Domus dal lato d'accesso
Domus ortogonale all'accesso
Varianti sistematiche per accrescimento diacronico con plurifamiliarizzazione
Domus opposta all'accesso
Domus dal lato d'accesso
Domus ortogonale all'accesso

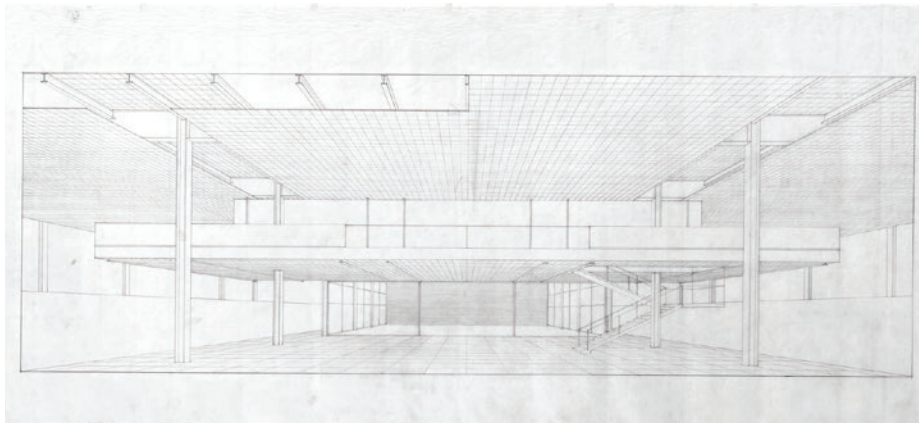
I.3.3 *Combinazione delle modalità compositive fondamentali*

Come affermato precedentemente, la nozione moderna di tipo prevede la convivenza – nello stesso edificio – di più strutture tipologiche subordinate a un principio d'ordine superiore. Questo accade anche relativamente al tipo a corte, soprattutto nei casi in cui le due modalità compositive precedentemente descritte siano compresenti. Si può dunque ipotizzare che l'aggregare e il recingere, nel loro combinarsi, siano in grado di determinare variazioni di senso sul ruolo assunto dalla corte nella logica di uno specifico edificio. Possiamo individuare due casi elementari di combinazione, l'uno in cui il recingere subordina l'aggregare, l'altro in cui è l'aggregare a subordinare il recingere.

La *domus* romana può essere ascritta al primo dei due casi. Difatti la formazione di questo modello abitativo e urbano si basa sulla progressiva saturazione dell'insula, spazio che viene sottratto all'*hortus*, così come viene individuato da Amedeo Maiuri[7] ma anche dagli studi di Gianfranco Canniggia sulla tabernizzazione progressiva delle *insulae*[8]. Si prenda ad esempio la Casa del Fauno, nella quale l'articolazione degli spazi coperti e di quelli scoperti determina una specificità tipologica, basata sulla sequenza di spazi lungo una direzione spesso contraddetta da slittamenti delle parti coperte che, aggregandosi attorno agli spazi scoperti, stabiliscono una gerarchia tra i diversi ambienti della casa. All'interno del limite posto dal recinto, è individuabile una logica aggregativa corrispondente a un tipo specifico, che affida la definizione della sua forma esterna all'elemento archetipico dominante – il recinto – includendo, una logica compositiva diversa che a sua volta fissa, nel luogo della corte, lo spazio più rappresentativo dell'intero edificio. Questa modalità compositiva è riscontrabile anche nell'opera miesiana, lì dove Mies van der Rohe elegge il recinto come complementare del tetto e fissa una grammatica che vede nella *Library and Administration Building* nell' I.I.T di Chicago un caso particolare, nel quale la dialettica tra recinto

[7] «Il giardino nasce dall'*hortus*, dal vetusto patriarcale *heredium* che, a ridosso dell'abitazione, cintato da alte mura, racchiudeva l'area di un orto riservato alla coltivazione delle piante e dei legumi più necessari alla mensa familiare» in: A. Maiuri, *Dall'Egeo al Tirreno*, L'arte tipografica, Napoli 1962, p. 64.

[8] G. Caniggia, G. Maffei, *Ragionamenti di tipologia. Operatività della tipologia processuale in architettura*, Alinea, Firenze 1997, p. 105.



L.M.v.d.R., Library and Administration Building I.I.T, 1944, grafite su carta, 60,3x135,9cm.

e tetto è rivolta a esprimere una volumetria chiara e concisa e non una libera disposizione di piani e diaframmi. L'edificio è definito a partire dalla sua campata strutturale, in questo caso rettangolare, che stabilisce una netta differenza tra il carattere della facciata principale e le altre[9]. Difatti il trattamento dell'involucro esterno è caratterizzato fortemente dalla disposizione delle travi, articolando l'azione del recingere attraverso due modalità complementari: quella opaca del recinto murario, parallela rispetto alla direzione delle travi, e quella trasparente che invece ha andamento normale rispetto alle travi stesse. Tale grammatica trova tuttavia delle variazioni importanti che sottolineano ed evidenziano l'assetto tipologico dell'edificio. Infatti il vettore di attraversamento del Library and Administration Building è segnalato dalla campata centrale, trasparente sul fronte di ingresso e in parte opaca sul fronte opposto, che incontra tre spazi fondamentali lungo il suo percorso: un lungo vestibolo intervallato dal mezzanino, lo spazio della corte e il volume puro dell'archivio, unico elemento interno murario insieme ai pilastri che tocca la superficie del tetto. Rispetto a questa sequenza centrale di spazi le due campate periferiche si configurano diversamente, manifestandosi all'esterno come chiuse e opache al piano terra e aperte e trasparenti per la restante altezza. In questo modo la biblioteca rende manifesta, sull'esterno, l'aggregazione spaziale interna, limitata dalle proprietà formali e geometriche del volume. Un prisma che, nella sua purezza, racchiude al suo interno due "nuclei": l'uno spaziale rappresentato dalla corte, fondamentale alla definizione formale dell'intero impianto, e l'altro portatore del valore dell'edificio, un "nucleo di senso" reificato nell'archivio, chiuso e introverso rivolto alla protezione dei libri.

Come affermato precedentemente, la modalità compositiva del recingere subordinante l'aggregazione di corpi distinti si basa sull'idea di una sequenza spaziale articolata ma limitata dal recinto. Questa modalità si presenta, in numerosi casi, attraverso la contrapposizione tra uno spazio scoperto e uno coperto, così come avviene nel Parlamento di Islamabad di Arne Jacobsen, in cui il recinto è sospeso

[9] «Il rettangolo e il quadrato evocano due qualità spaziali nettamente distinte e complementari. Il rettangolo determina, in relazione allo squilibrio dimensionale più o meno accentuato delle sue dimensioni, uno spazio comunque direzionato e orientato. Il quadrato (caso particolare e matrice/generatore del rettangolo) di contro determina in maniera più sottile dello stesso cerchio uno spazio che si relaziona a un centro»; in: R. Capozzi, *Le architetture ad Aula: il paradigma Mies van der Rohe. Ideazione, costruzione, procedure compositive*, Clean, Napoli 2011, p. 69.

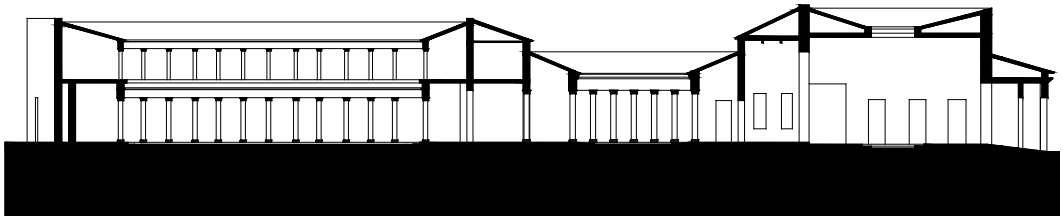
dal suolo e raccoglie al suo interno due ampie corti, l'una scoperta e l'altra occupata dal volume dell'aula circolare che emerge dalla piastra sospesa con la sua altezza[10]. Una condizione simile è riscontrabile nel Museo della Memoria Andalusa di Alberto Campo Baeza, configurato come un grande basamento ospitante un corpo lamellare che svetta in altezza. Una parte del basamento stesso ospita la corte ellittica, racchiusa da un perimetro murario in cui trova sede un complesso sistema di rampe che collega le varie quote dell'edificio, ponendosi come fulcro organizzativo dell'intero impianto; anche in questo caso la sequenza spaziale è ben chiara nel seguire un asse dominante longitudinale, una tipologia analoga a quella riscontrata nei templi egizi.

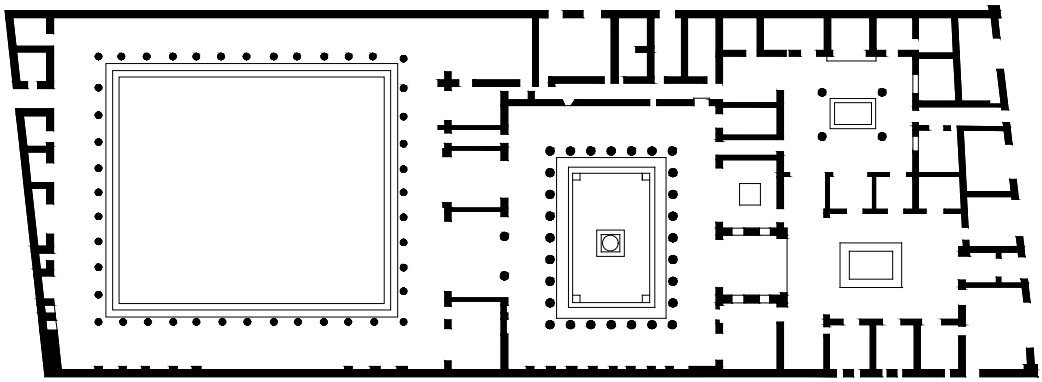
Per quanto concerne il caso dell'aggregare che subordina il recingere, ci si vuole riferire in modo specifico al tipo della certosa, in particolare riportando il caso di Ema a Galluzzo, nella quale è riscontrabile un ribaltamento della modalità compositiva afferente alla *domus*. Il limite rappresentato dal recinto si pone, nel caso della certosa, come elemento di connessione tra il grande spazio sgombrato della corte e le celle monacali, così come con le restanti parti collettive riconducibili alla medesima modalità compositiva della *domus*. La cella riprende il principio insediativo espresso dall'edificio nella sua totalità di cui tuttavia è parte riconoscibile e autonoma. Il "nucleo" della cella si presenta circondato da una "figura" composta: muri per due lati, loggiato e parte coperta per i restanti, producendo uno scarto sostanziale tra il carattere della parte collettiva e di quella privata. La struttura delle due parti – la grande corte e il patio della cella – manifestano inequivocabilmente due modi diversi dell'abitare che però convivono e conferiscono una ragione specifica all'unità architettonica del tipo della certosa. Analogamente al tipo suddetto, l'Istituto di Danza Jacques Dalcroze di Heinrich Tessenow presenta un sistema a padiglioni collegati tra loro attraverso dei passaggi coperti disposti attorno ad un'ampia corte rettangolare. In questo caso la presenza del recinto come elemento di mediazione tra spazio

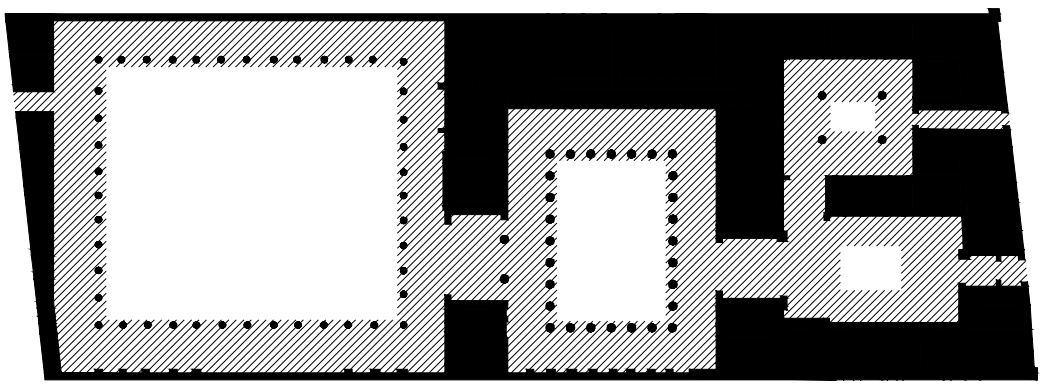
[10] Come rileva Renato Capozzi: «La figura generale è generata dall'accostamento di due quadrati che, attraverso lo spessore dei corpi a ballatoio degli uffici su due piani, determina altrettante corti. La prima corte d'ingresso è completamente scoperta e filtrante attraverso una teoria di setti disposti sui lati lunghi; la successiva, che ospita il volume dell'Assemblea, è invece coperta offrendo, nello spazio che la separa dal cilindro, un'ampia sala con deambulatorio anulare per metà a tripla altezza e, per metà, a doppia altezza»; in: R. Capozzi, *L'esattezza di Jacobsen*, Letteraventidue, Siracusa 2017, p. 74.

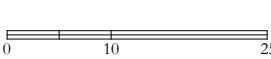
sgombrato e parti distinte assume un carattere secondario, in quanto il principio d'ordine che forma l'intero impianto è dato dalla direzione di attraversamento della corte, rivolta verso il punto più cospicuo dell'impianto che ospita la *Halle* collettiva, un centro per la città giardino di Hellerau. Un ulteriore caso è individuabile nel Milwaukee County War Memorial di Eero Saarinen, dove il modo dell'aggregare sostanzia la "figura" sull'esterno dell'edificio attestando quattro volumetrie sospese su di un basamento. Esse sono disposte attorno ad un "nucleo" rettangolare che di converso è definito da un recinto costruito con un sistema di chiusura lamellare, delle lesene, reiterate a ritmo serrato, escludenti la percezione del "nucleo" dagli ambienti interni del memoriale. L'intero edificio, come in altri esempi di cui si è già discusso, si attesta a un livello sopraelevato liberando la visuale verso il lago Michigan e la città. Soltanto pochi elementi puntuali interrompono la continuità della visione, quali i pilastri e le scale aperte: la forte connotazione volumetrica, declinata in modo diverso sull'esterno e sull'interno, mostra chiaramente l'intento di Saarinen nel costruire un grande atrio scoperto in luogo del "nucleo" che potesse inquadrare simultaneamente il panorama sulla direzione orizzontale e il cielo su quella verticale.

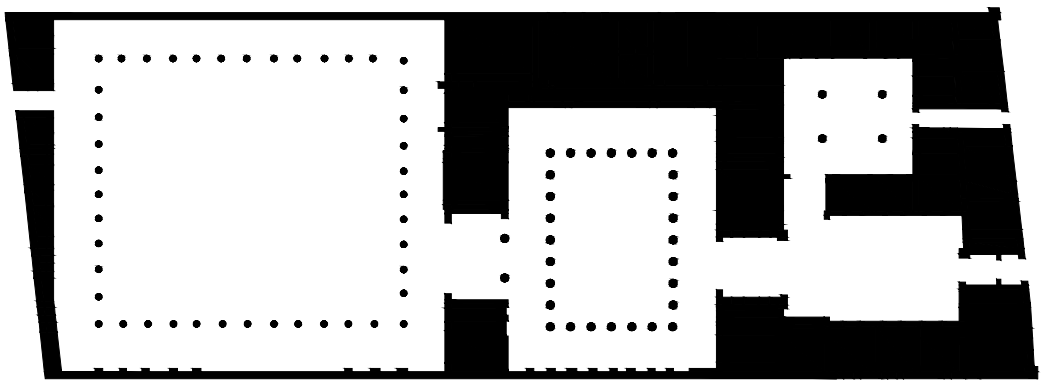
È ascrivibile alla categoria in esame anche il Convento di Santa Maria de la Tourette di Le Corbusier: questo edificio si presenta, ad un primo sguardo, come un sistema compatto a "C" sospeso e accostato al volume della chiesa che si poggia al suolo. Tuttavia, dallo schema distributivo del piano delle celle, si evince quanto il corpo a "C" sia in verità l'aggregazione di tre corpi distinti disposti a "turbina" e tenuti assieme dal ballatoio che dà sulla corte. Anche qui, dunque, è riscontrabile uno schema tipologico in cui vi è una distinzione tra un interno, connotato dal trattamento unitario dei fronti, e un esterno, dove la direzione longitudinale dei corpi viene denunciata dal trattamento dei fronti esterni differenziati in due parti, corrispondenti alle logge e alla parte cieca in luogo del fianco delle celle. Un ulteriore caso esemplificativo è rappresentato dalla scuola a Fagnano Olona di Aldo Rossi, dove la corte funge da centro su cui si attesta un sistema simmetrico a doppio pettine. Difatti, l'elemento che conferisce ordine all'intera composizione è rappresentato dall'asse centrale che attraversa la corte e le parti collettive dell'impianto, relegando l'unità elementare rappresentata dall'aula a condizione periferica e definitoria dei fronti esterni. Una composizione che persegue, «attraverso il procedimento additivo,

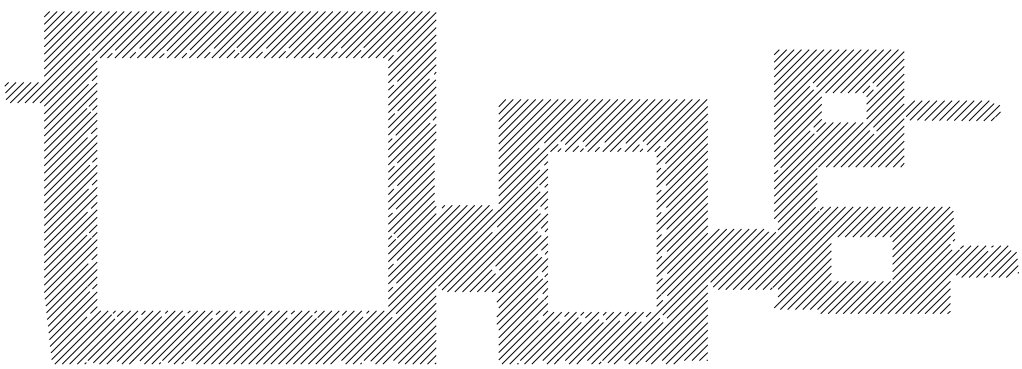




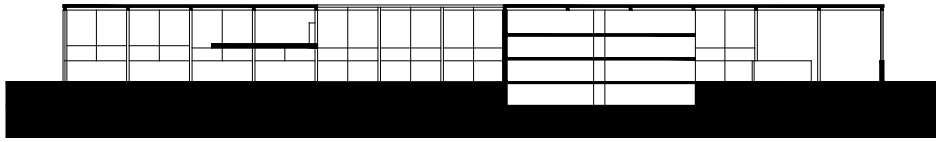


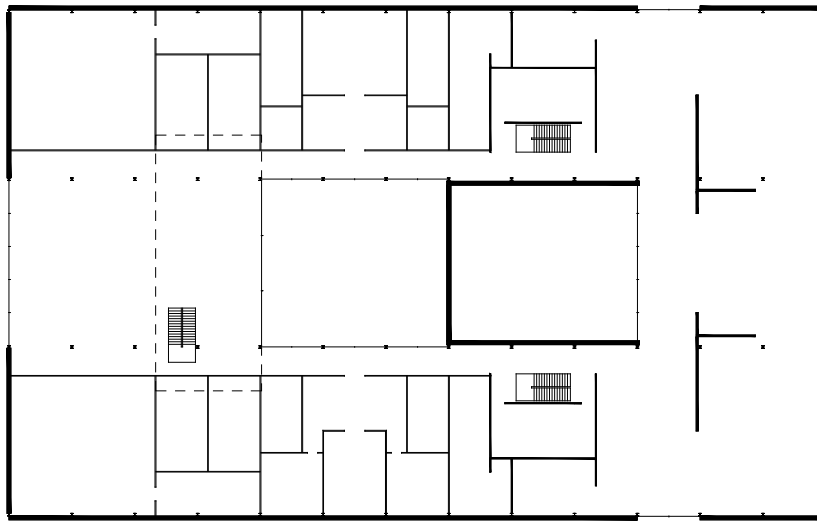

0
10
25

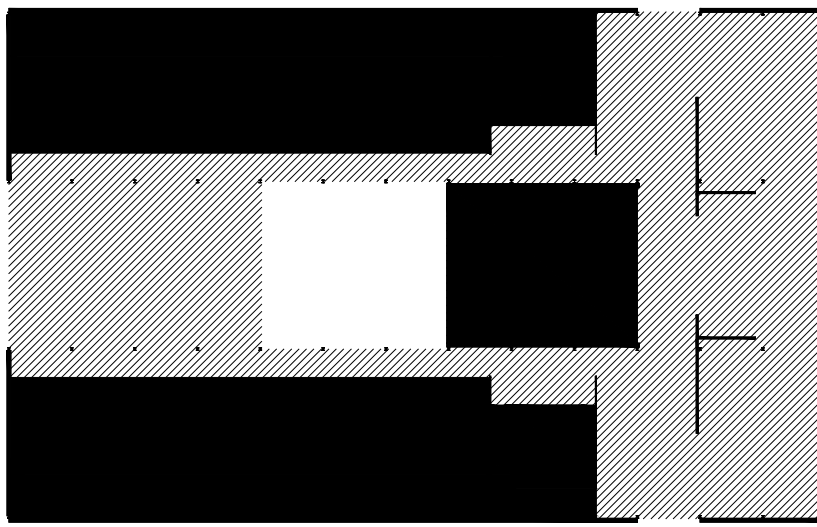


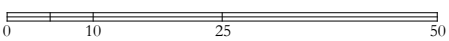


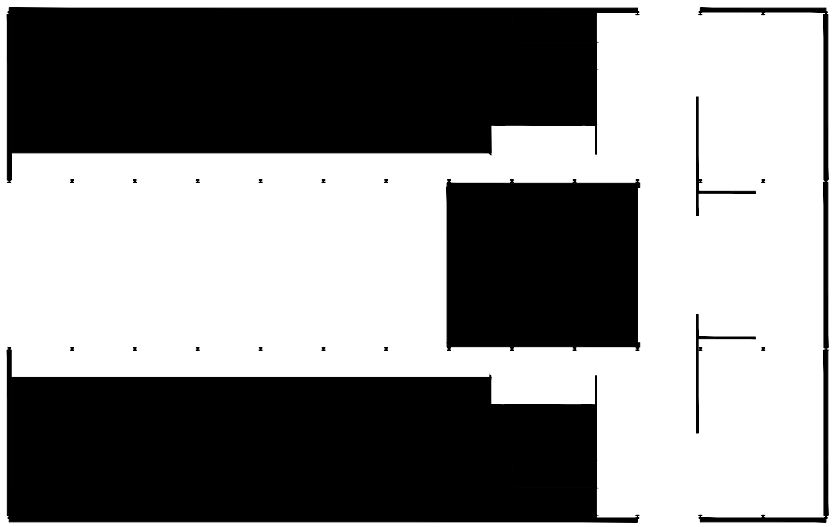
Casa del Fauno.

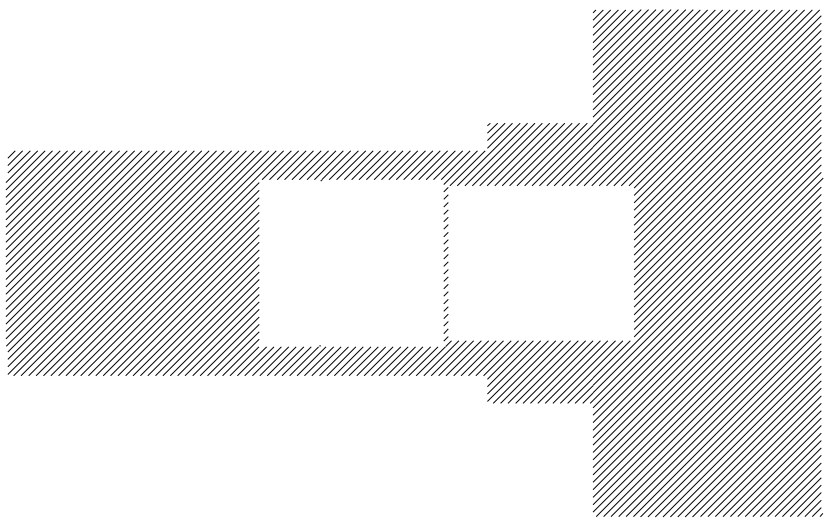




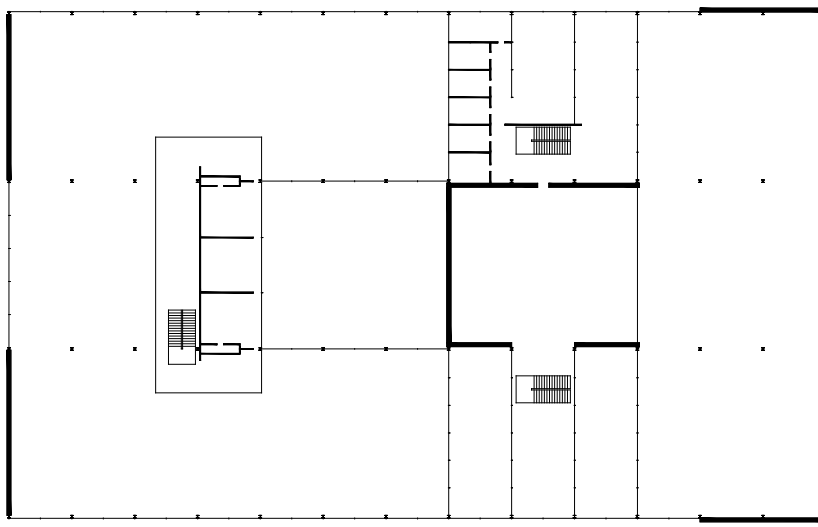


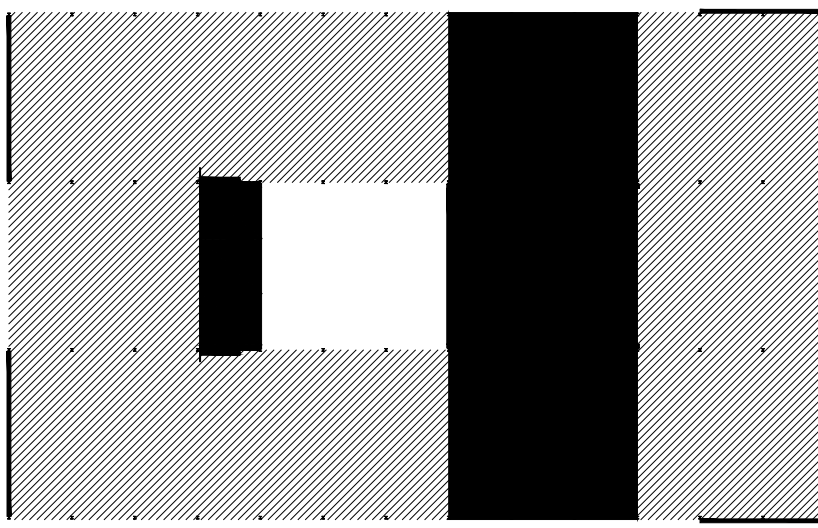

0
10
25
50



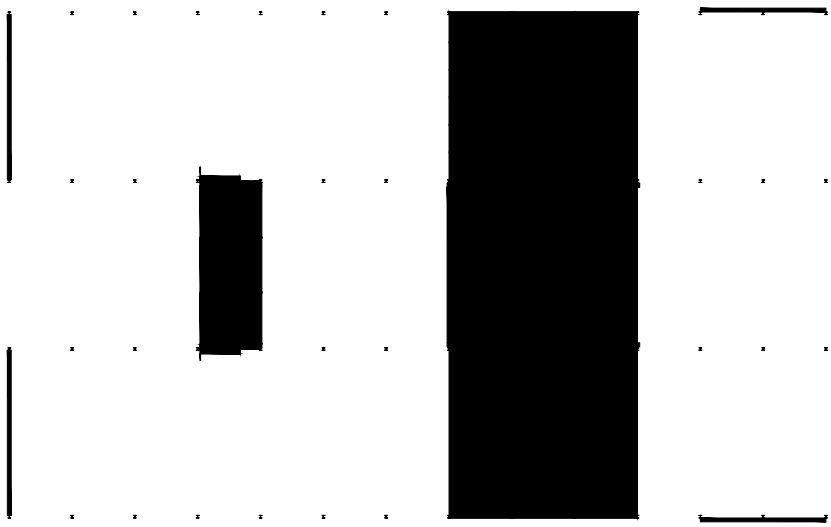


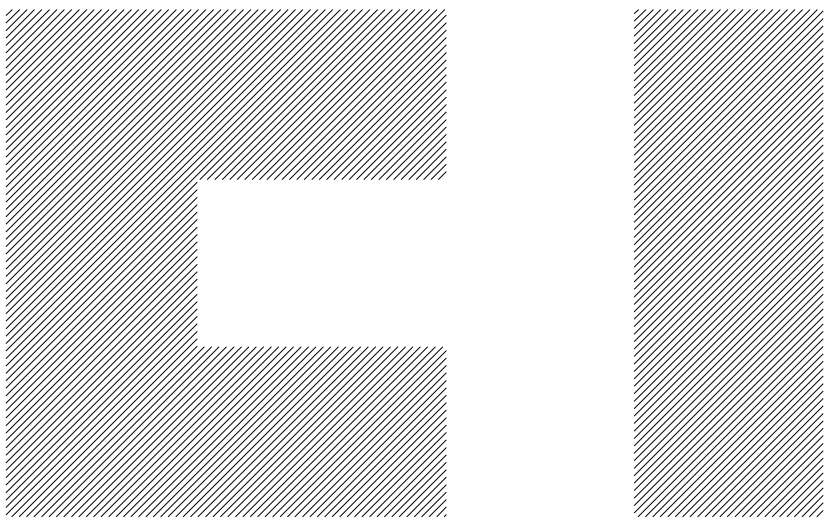
Primo piano della Library and Administration Building I.I.T.



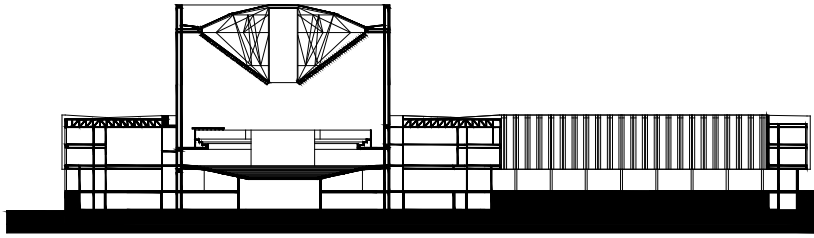


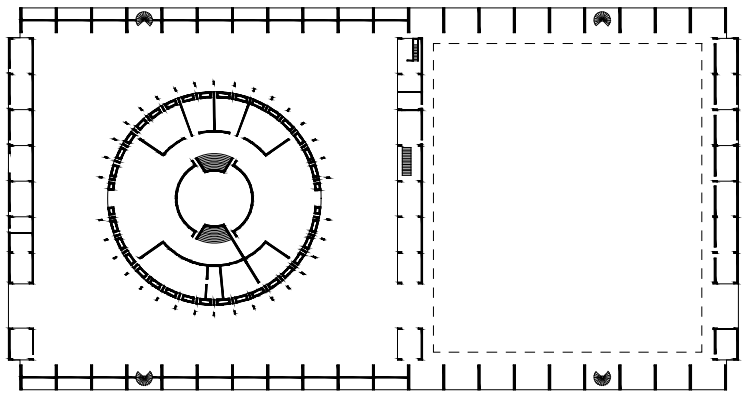
0 10 25 50

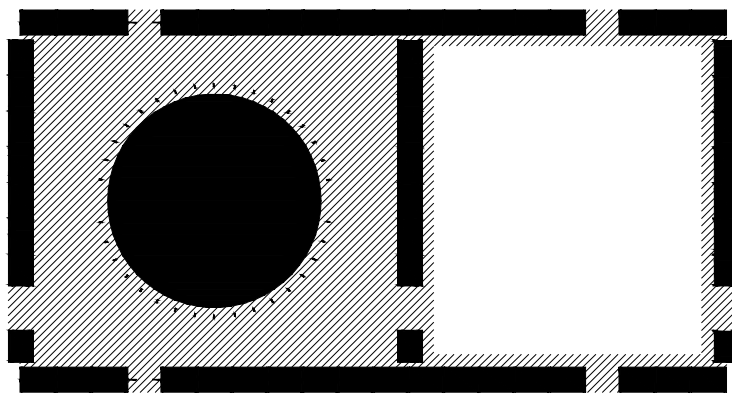


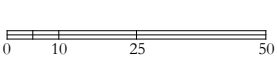


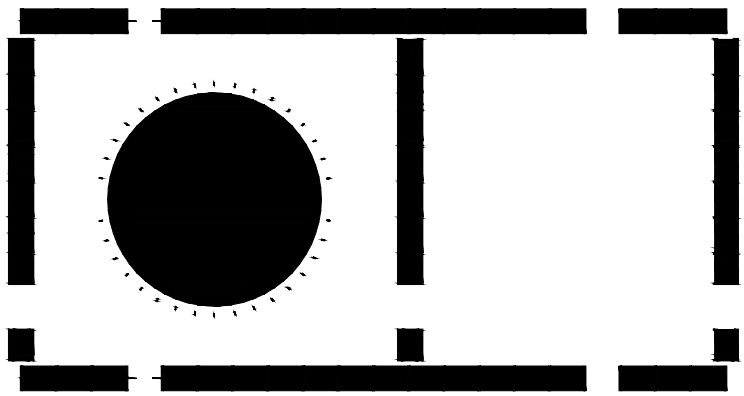
Secondo piano della Library and Administration Building I.I.T.



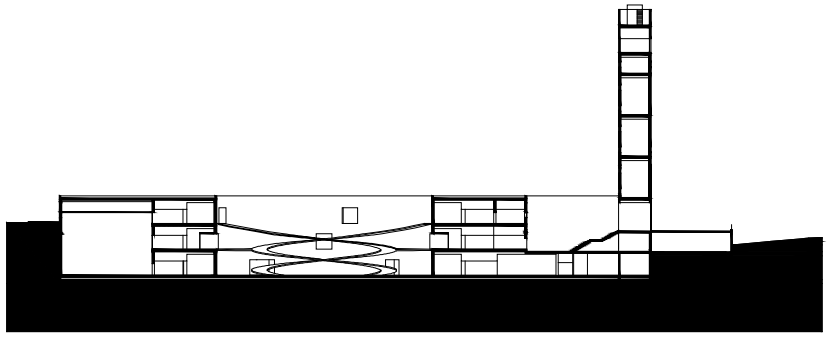


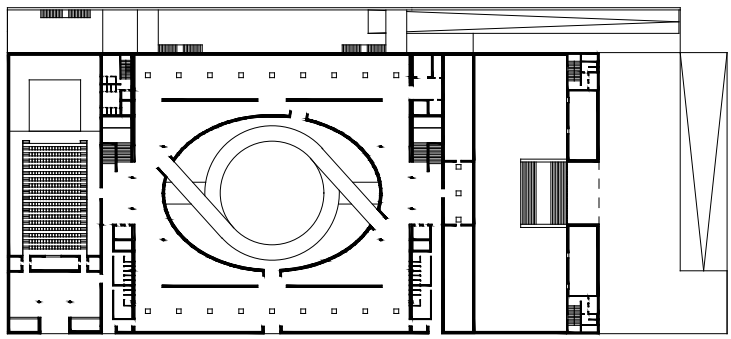


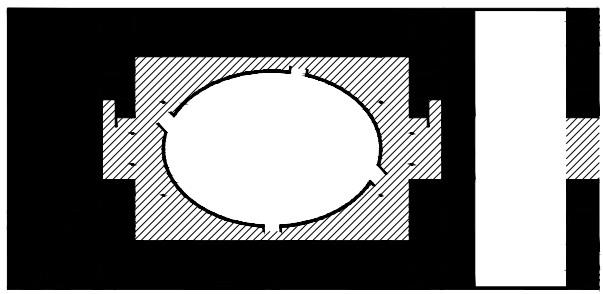

0
10
25
50



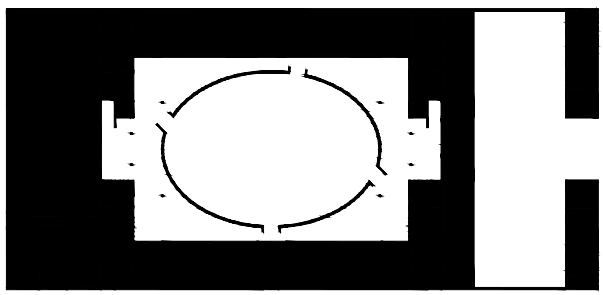
Parlamento di Islamabad.



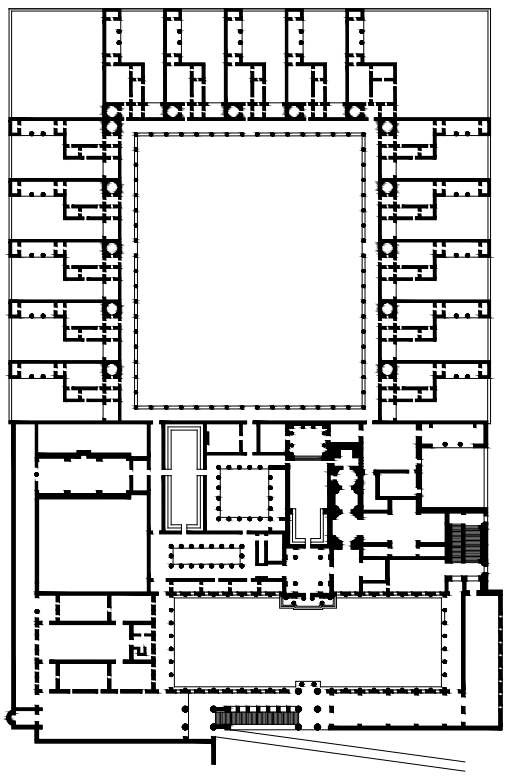


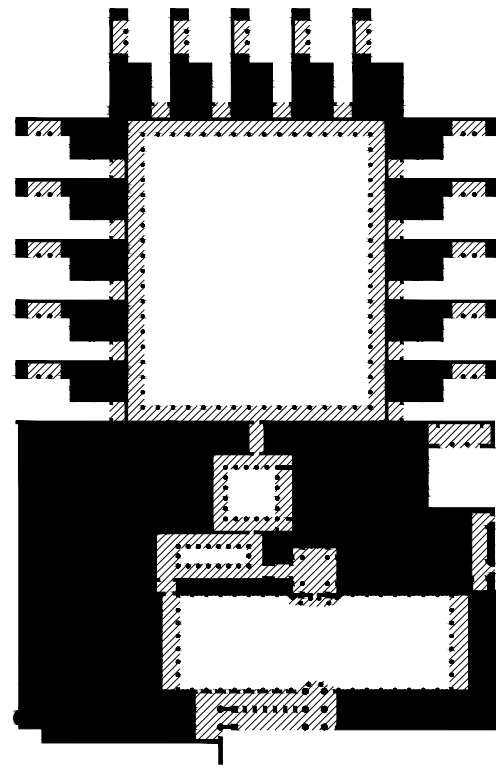


0 10 25 50

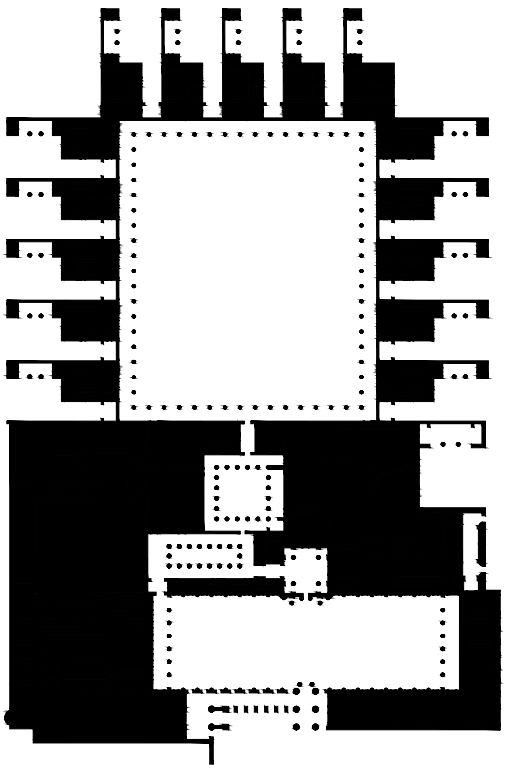


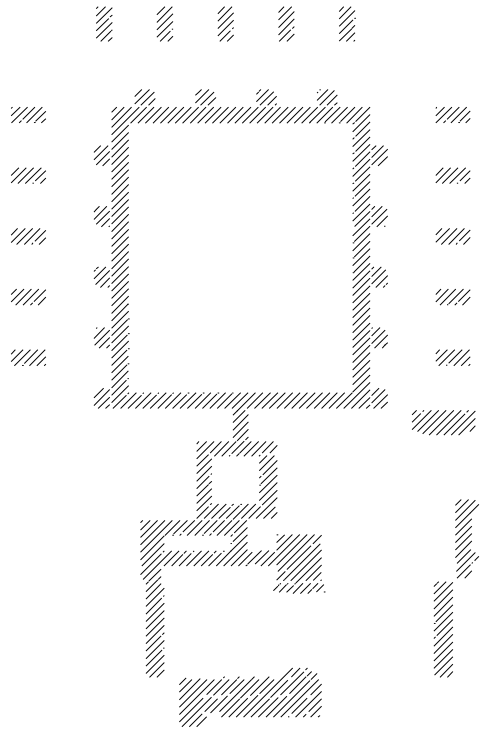
MA Granada.



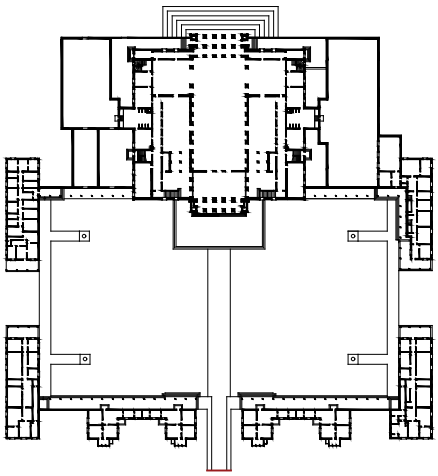


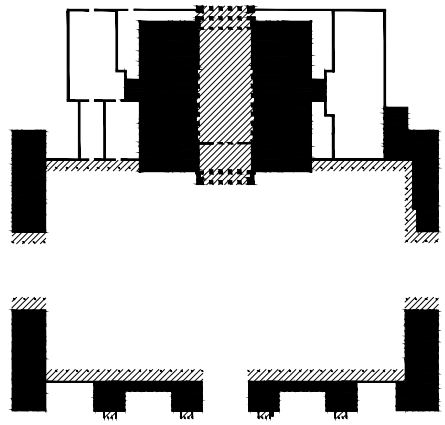
0 10 25 50

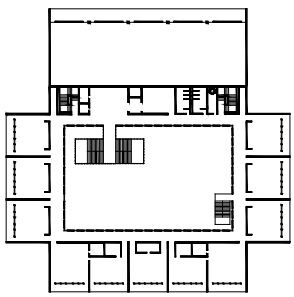


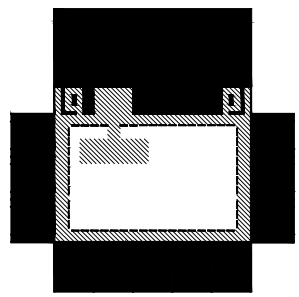


Certosa di Galluzzo.

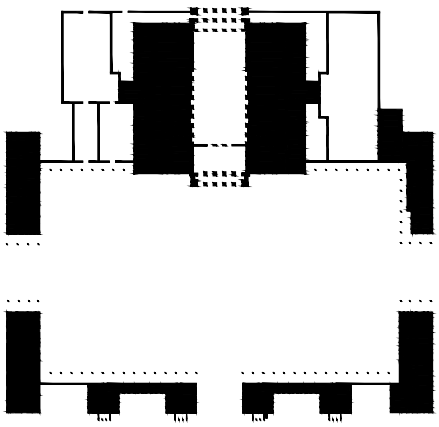


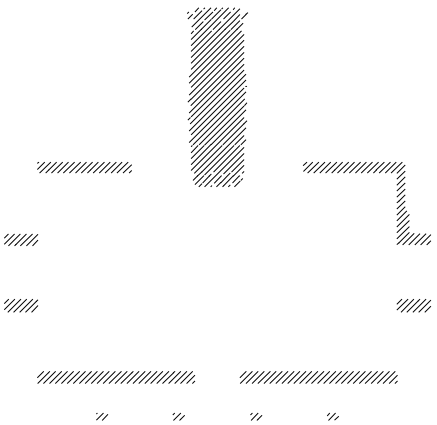


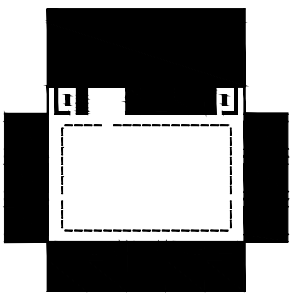


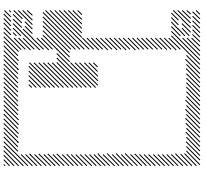


0 10 25 50

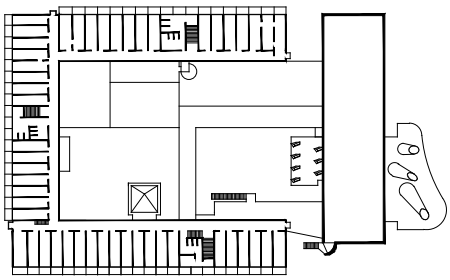


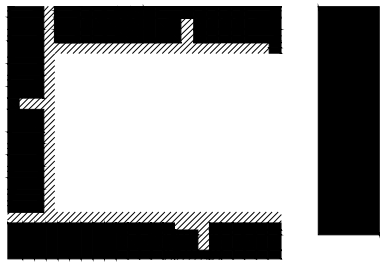


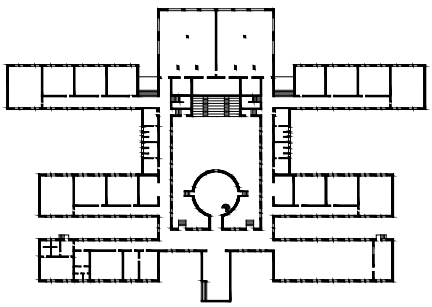


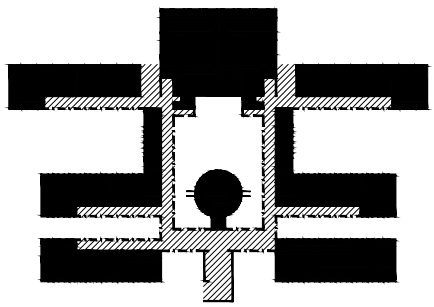


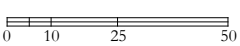
In alto, Istituto di Danza J. Dalcroze, in basso, Milwaukee County War Memorial.

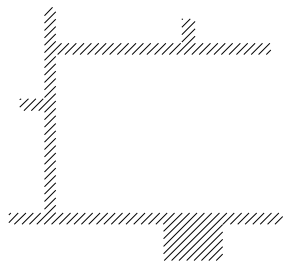


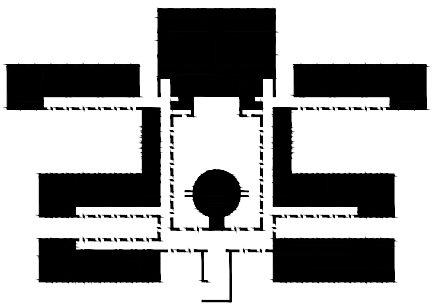


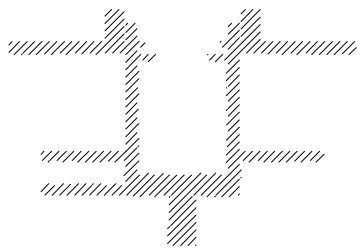




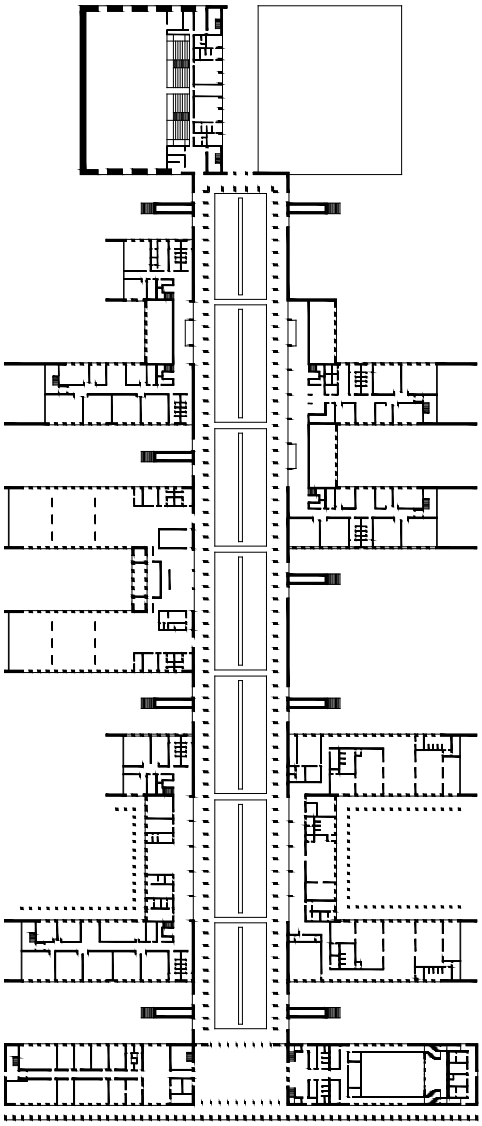

0
10
25
50

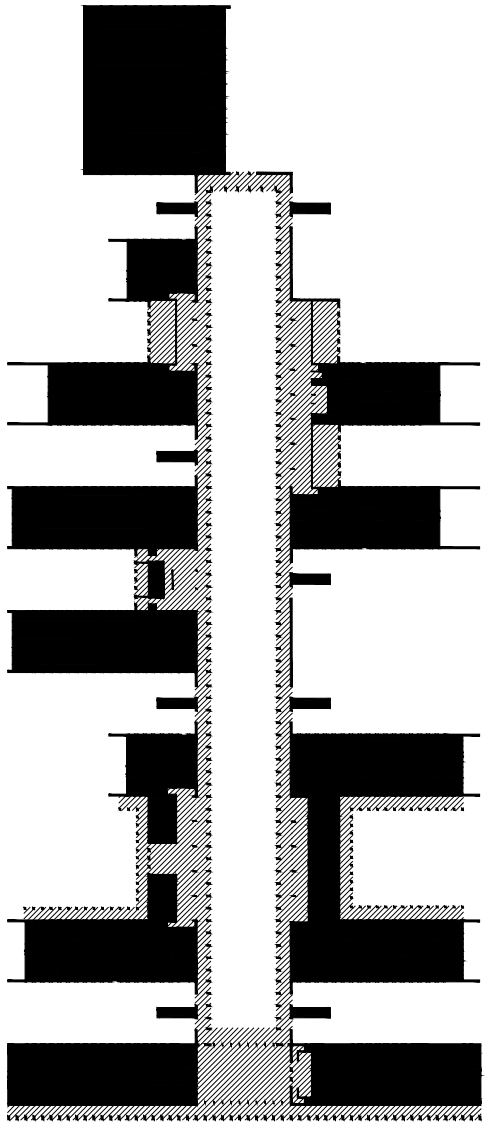




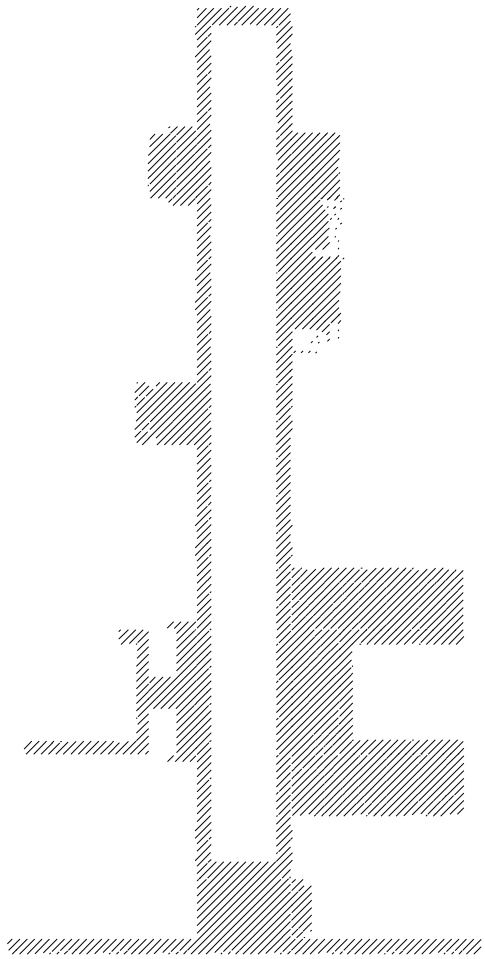


In alto, Convento di S. Maria de la Tourette, in basso, Scuola a Fagnano Olona.





0 10 25 50



Scuola per l'Europa.

Mauro Davoli, Scuola per l'Europa di Paolo Zermani, Parma, 2017.

quella 'forma osteologica', assetto morfologico essenziale, non riducibile, ricorrente nei suoi progetti»[11].
La scuola per l'Europa a Parma di Paolo Zermani presenta le medesime caratteristiche, dove l'asse centrale organizza una corte molto profonda, capace di misurare un'ampia porzione del paesaggio e, allo stesso tempo, di rilevare le trame nascoste del territorio emiliano, ancora segnato dalle tracce della centuriazione romana. L'impianto si compone di due parti fondamentali: alla grande corte centrale, vero e proprio "nucleo" nonché luogo di rappresentazione della collettività scolastica, si contrappongono le unità a corte aperta degli ambienti scolastici, rivolte verso la campagna emiliana attraverso l'estensione – sempre diversa – dei bracci delle corti. Si può rilevare quanto la condizione insediativa appaia reiterabile, presentandosi come una vera e propria struttura urbana che ambisce alla determinazione di un luogo per l'abitare collettivo.

I.3.4 *Declinazioni delle modalità compositive fondamentali*

Oltre alla combinazione delle due modalità compositive principali si può parlare anche di declinazione delle stesse, quindi di un mutamento dei rapporti sintattici che interessano il recingere e l'aggregare. Se si considera il tipo del Palazzo rinascimentale, è rinvenibile un'articolazione della "figura" in due parti distinte ed identificabili con un "raddoppio" della modalità del recingere: sull'esterno si stabiliscono relazioni con lo spazio urbano, in contrapposizione ad un interno che trattiene lo spazio sgombrato della corte, definendo il "nucleo". Questa modalità del recingere due volte trova unità della "figura" attraverso gli attraversamenti perpendicolari ai fronti, realizzando una sequenza spaziale scandita da soglie che conduce dalla scena urbana alla stanza scoperta della corte. Tale modalità compositiva è rinvenibile in esempi molto più antichi, come è il caso del *Leonidaion* costruito ai margini del recinto sacro di Olimpia. L'edificio si contraddistingue nell'uso di una doppia peristasi, quella esterna ionica e quella interna dorica prospettante sulla corte, che racchiude una serie di ambienti alcuni dei quali disposti attorno a piccole corti di dimensione e tipologia prossima all'*atrium* romano. Il *Leonidaion* presenta inoltre un asse di

[11] R. Bonicalzi, *La scuola di Fagnano Olona (e il capanno del geometra Ghiringhelli)*, in: F. Belloni, R. Bonicalzi (a cura di), *Aldo Rossi. La scuola di Fagnano Olona e altre storie*, Accademia University Press, Torino 2017, p. 25.

percorrenza principale che attraversa tutto l'impianto, ritrovando sull'asse perpendicolare una medesima condizione atta a stabilire una relazione visiva tra due sale prospettanti sulla peristasi interna.

Un edificio moderno che può essere ascritto alla modalità del recingere due volte è la Casa del Fascio di Giuseppe Terragni, poiché questo edificio è configurato, simultaneamente, come una massa volumetrica e anche come un sistema di piani paralleli, rivolti a costruire una complessa sequenza di accesso culminante nella corte coperta[12]. Infatti il ruolo svolto dalle facciate esterne è quello di mostrare l'interno dell'edificio, tuttavia la stratificazione delle stesse determina la costruzione di una "figura" complessa, che cela lo spazio interno contraddistinto dall'uso del telaio e dalla relativa trasparenza degli ambienti prospettanti sul "nucleo". Quest'ultimo offre un chiaro esempio delle variazioni possibili sul tipo a corte: il "nucleo" è coperto ma permette l'ingresso della luce. Per di più non si sviluppa come un *lichthof* di matrice nord-europea, ma presenta un articolato sistema di copertura rivolto alla modulazione della luce in entrata, l'altezza dell'aula è contenuta in due piani dell'edificio lasciando i restanti scoperti, quasi a voler manifestare la necessità tipologica della corte nella logica compositiva dell'edificio. La modalità del recingere due volte contempla anche la possibilità di variare la forma tra i due "recinti". È il caso del Padiglione per l'esposizione di Basilea di Hans Hoffman: un vasto sistema ipostilo definito da due presenze fondamentali, il recinto esterno, aperto sull'asse di ingresso, e la corte circolare interna. Quest'ultima si configura a sua volta attraverso l'iscrizione di un deambulatorio circolare colonnato all'interno di una corte quadrata, un ampio spazio pubblico, quasi una piazza, per l'intero impianto. Un ulteriore caso è rappresentato dalla *Kunsthaus* di Amburgo progettata da Oswald Mathias Ungers. L'edificio è configurato come un prisma puro definito uniformemente sulla parte esterna, un'architettura che contiene un'altra architettura, rappresentata dalla corte centrale rispondente al tipo del *lichthof* circondato da una spessa volumetria che ospita il principale sistema di connessione verticale.

La modalità compositiva che si determina attraverso l'aggregare può presentarsi anche diversamente da quelle riferibili alla modalità principale: ad esempio quando la libera distribuzione di parti

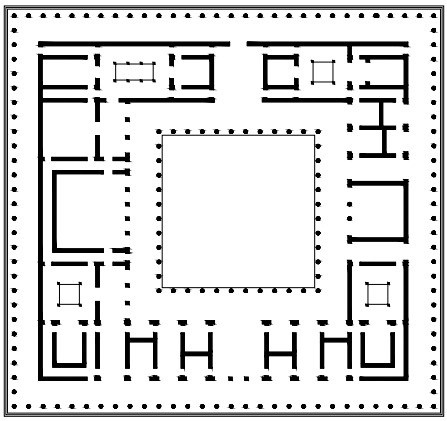
[12] Si veda a riguardo: P. Eisenman, *Casa del Fascio, Como, Italia. Giuseppe Terragni*, *op.cit.*, pp. 247-268.

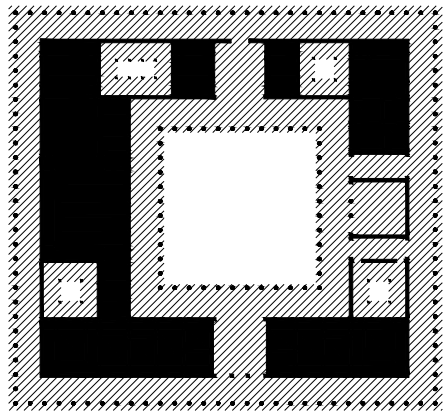
attorno ad uno spazio sgombrato segue delle regole geometriche precise, a definire un perimetro esterno e uno interno, che mitigano l'articolazione di volumi indipendenti. In questo caso la "figura" è rappresentata da parti distinguibili formalmente ma tenute assieme da norme sintattiche comuni. Principalmente ci si vuole riferire alla modalità dell'aggregare delimitato come distribuzione di corpi secondo una progressione a spirale, condizione differente da quella assiale che contraddistingue la modalità del recingere due volte.

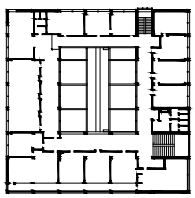
Un caso di questa modalità è rappresentato dalla Palestra sud di Eretria, che presenta le medesime caratteristiche tipologiche di impianti più grandi e complessi rinvenibili nella *polis* come il *Gymnasion*. La palestra è caratterizzata da una "figura" articolata in due corpi ad "L", di cui uno porticato sulla corte, composti a formare una corte quadrata. I punti di contatto tra i due corpi definiscono l'ingresso e una sala quadrangolare, quest'ultima è connessa con quelle che possono essere altre parti del complesso ad oggi solo ipotizzate. È di rilevante importanza il sistema distributivo di quest'edificio, in quanto non sono presenti varchi tra i diversi corpi, ma è la corte a configurarsi come spazio di connessione tra i diversi ambienti. Analoghe considerazioni potrebbero essere fatte per il *Tallin Museum* a Reval di Aalto, in quanto l'aggregazione volumetrica risponde alla regola stabilita dalla circolazione, «una condizione dialettica in cui o il movimento o il volume vengono letti come dominanti»[13]. Difatti si può intendere la corte del Museo come il centro effettivo dell'impianto, da cui si dispiega la spirale che regola lo sviluppo delle diverse volumetrie. Anche in questo caso l'ingresso avviene lateralmente alla corte, articolando una serie di soglie scandite dalle rampe di distribuzione dei diversi livelli. È da evidenziare come, nella modalità compositiva in esame, il ruolo del "nucleo" è di fondamentale importanza per definire il tipo specifico a corte, dove il centro assume il ruolo di *sinus*, quindi definisce la logica aggregativa di parti o volumi attorno ad esso.

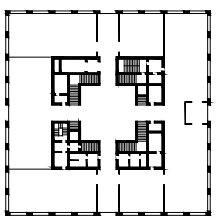
Per Le Corbusier l'andamento a spirale è connaturato all'idea di museo moderno, basti pensare al progetto per il Museo a Crescita Illimitata e alle sue applicazioni successive. Il Museo di Ahmedabad si presenta come un vasto ipostilo costruito attorno ad un centro nucleare avente un ruolo sintattico fondamentale per l'intero impianto, non si offre come affaccio diretto o come luogo di ingresso per la luce, ma come

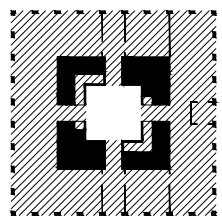
[13] P. Eisenman, *op.cit*., p. 230.

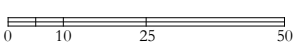


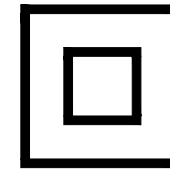


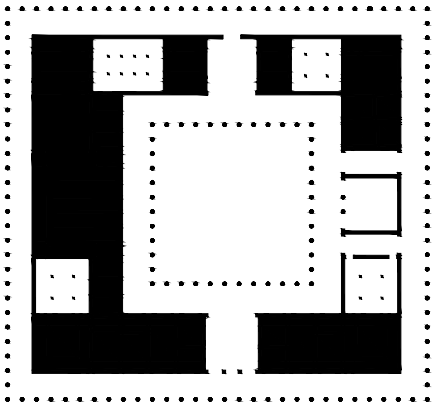


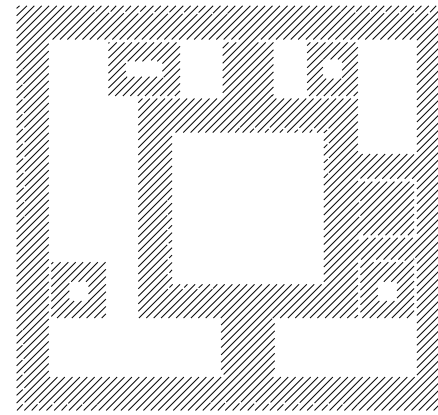


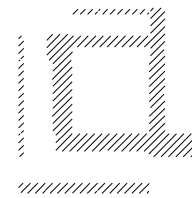


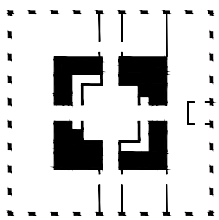

0
10
25
50

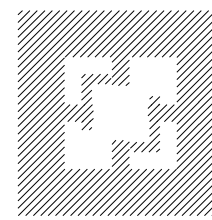




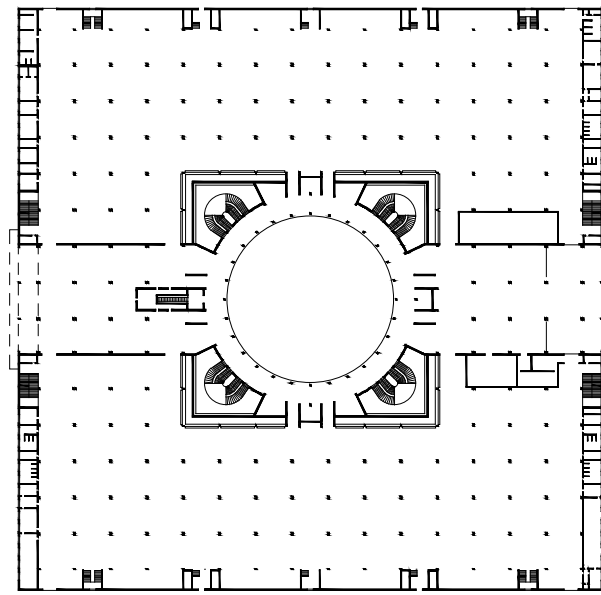


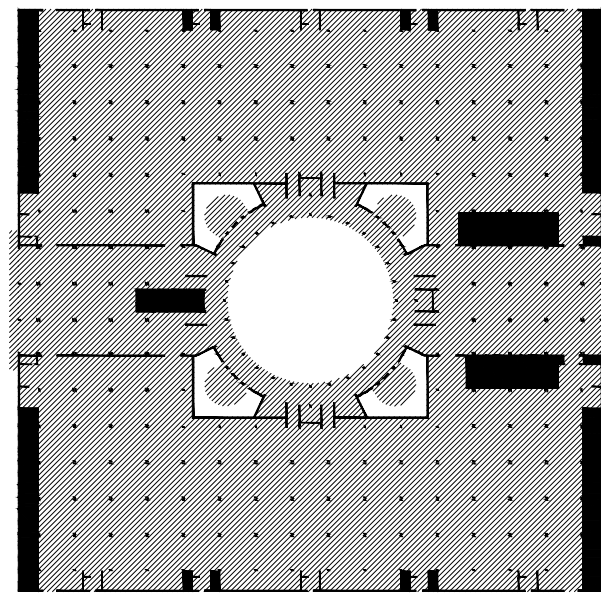




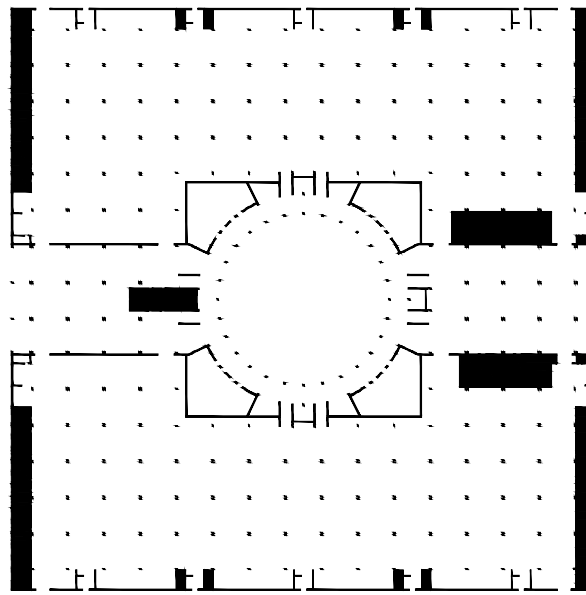


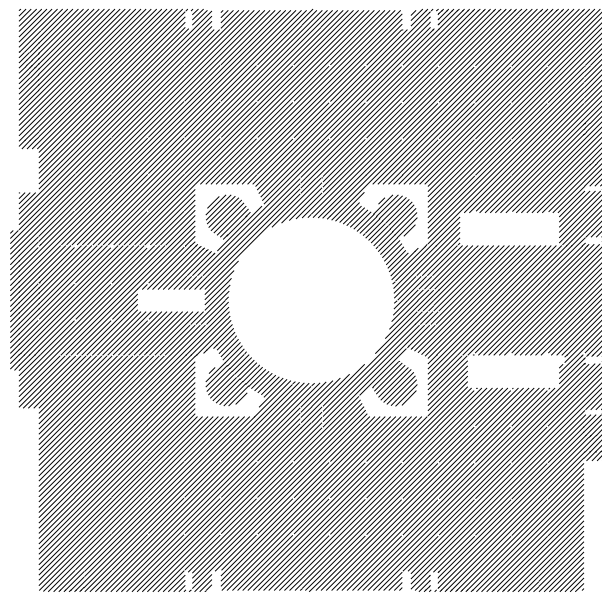
Dall'alto verso il basso, Leonidaion, Casa del Fascio a Como, , Kunsthalle di Amburgo.



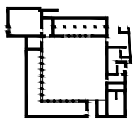


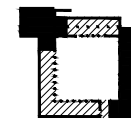
0 10 25 50

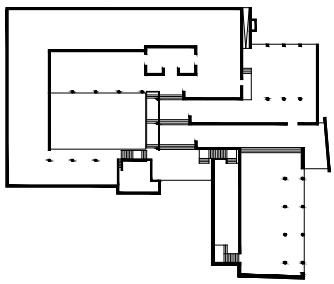


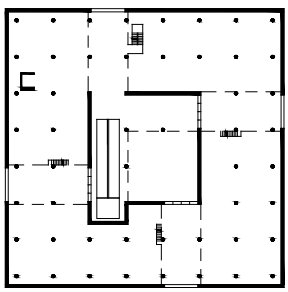


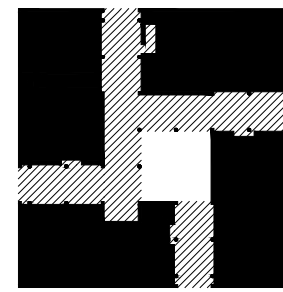
Padiglione di Basilea.

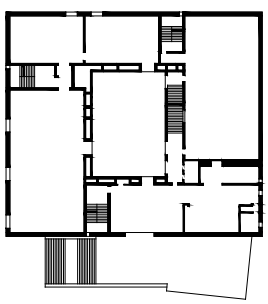


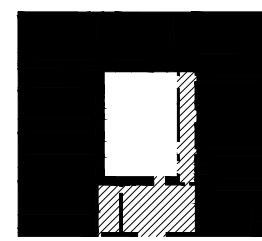


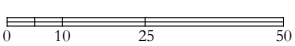


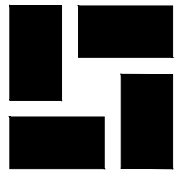


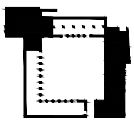


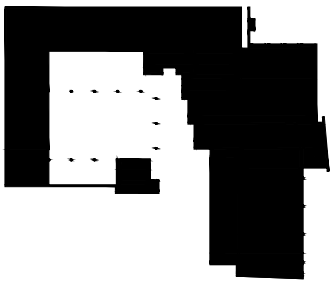


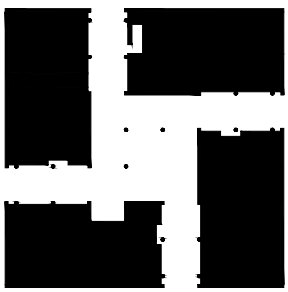


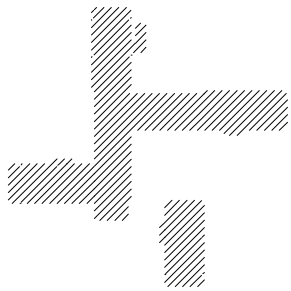

0
10
25
50

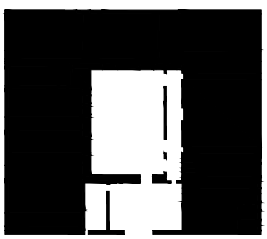


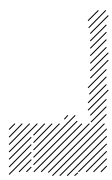




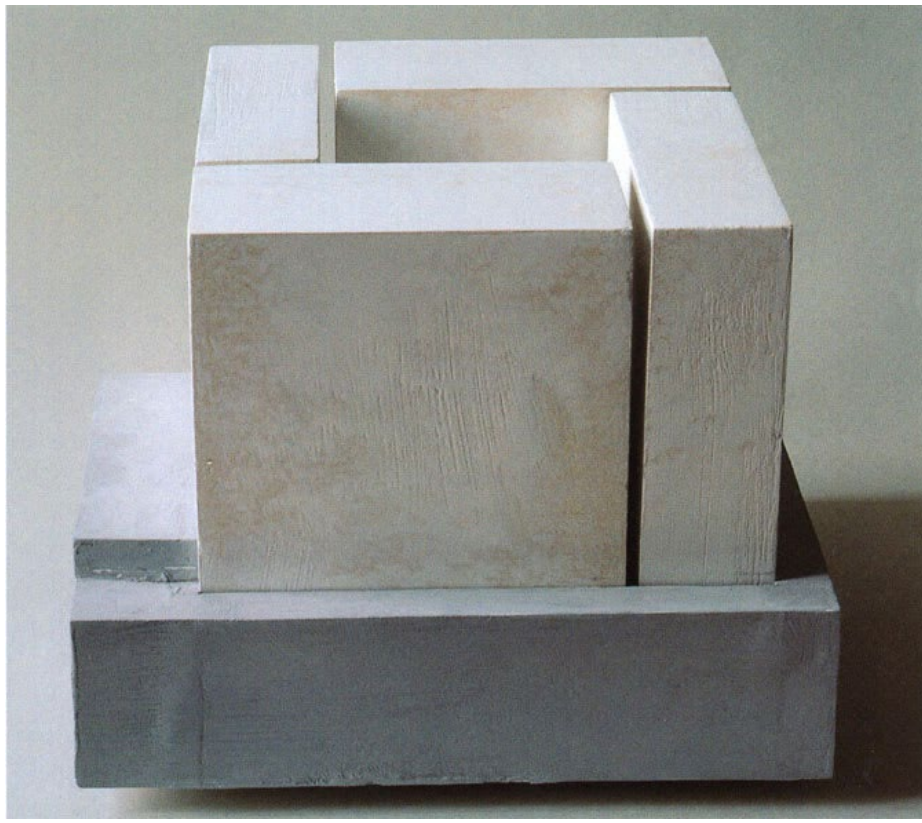








Dall'alto verso il basso, Palestra a sud di Eretria, Museo di Reval, Museo di Ahmedabad, Leopold Museum.



Ortner&Ortner, modello del Leopold Museum, 2001.

centro della circolazione dell'impianto, che permette, attraverso la rampa, l'accesso dalla quota terra a quella del museo sollevato dal suolo. Dello stesso tipo è il *Leopold Museum* dello studio Ortner & Ortner, configurato come un volume monolitico dotato di un *lichthof* centrale e un'articolazione a spirale degli ambienti principali. È interessante notare come l'essenzialità degli elementi decorativi sia comunque rivelatrice dell'impianto generale: anche in questo caso l'andamento a spirale impone una differenziazione nel trattamento della "figura" che si presenta, all'esterno, articolata in due registri: l'uno prevalentemente cieco, corrispondente alle testate dei corpi in rotazione, l'altro dotato di bucature, in luogo del fronte longitudinale dei corpi stessi: questa differenza è sottolineata dall'asola vetrata che corre per tutta l'altezza dell'edificio. Planimetricamente le parti sono ben distinte dal posizionamento dei corpi scala configurati come degli elementi murari di dimensioni cospicue, disposti a "turbina" attorno alla corte. Il "nucleo" si presenta come una stanza dall'altezza considerevole attraversabile al piano terra. Dai piani superiori è possibile l'affaccio, ma solo in pochi punti selezionati: in questo modo il "nucleo" funge da regola geometrica per la distribuzione dell'impianto, oltre a costituire il luogo di maggiore rappresentazione dell'edificio.

I.3.5 *Apertura della corte nelle due modalità compositive fondamentali*

Un'ultima considerazione riguarda il caso in cui recinto e aggregazione si presentino nella configurazione della corte aperta, ovvero quando il "nucleo" è a diretto contatto con oggetti posti a distanza nell'esterno aperto naturale.
Per quanto attiene alla modalità del recingere si può riportare, in prima istanza, l'esempio dell'*Asclepeion* di Kos in quanto definito da due corti aperte rivolte verso due contesti naturali distinti. L'impianto terrazzato del santuario è composto da un primo recinto a valle che circoscrive un'ampia corte aperta verso le terrazze superiori e, soprattutto, verso il bosco ai piedi del Monte Dikeos. Il recinto superiore invece ospita un tempio esastilo ed è direzionato verso l'orizzonte, il porto di Keramos e la costa dell'Anatolia. I due recinti aperti stabiliscono, attraverso la loro tipologia, una connessione con elementi naturali esterni al sito che sembrano costituire la ragione effettiva del loro ruolo posizionale. Di fatti, la contrapposizione tra i due fronti è esplicativa dei modi principali attraverso i quali si definisce il recinto aperto: la corte a valle isola

una parte di natura dall'indistinto aperto e sfrutta il declivio del terreno per completare la sua chiusura, mentre la corte superiore è posta di spalle al declivio naturale e si configura come una terrazza introitante elementi a distanza.

Si può affermare che il tipo a corte aperta riesca sovente a costruire relazioni a distanza tra elementi esterni, definendo così un punto di osservazione privilegiato, in grado di controllare entità spaziali molto più vaste del sedime occupato. È il caso delle Poste in via Marmorata a Roma di Adalberto Libera e Mario De Renzi che, attraverso la grande corte aperta, si rivolge alle emergenze monumentali presenti in questa parte della città[14]. L'edificio si compone di una "figura" costituita dal corpo a "C" alto tre piani e da un "nucleo" che viene conformato, nel piano di accesso, da un portico e dal salone delle lavorazioni postali, un vero e proprio atrio in cui l'ingresso della luce viene modulato dal nastro in vetrocemento. L'articolazione tra queste due parti, così come la loro differenza tipologica, manifesta le differenti scale alle quali si rivolge l'edificio: dove il corpo a "C" stabilisce relazioni a distanza mentre il blocco di ingresso – mediato dalla presenza unificante del portico – costruisce relazioni con il podio naturale sul quale si erge.

Un caso particolare di recinto aperto è rappresentato dal Teatro a Udine di Antonio Monestiroli: in questo esempio è da rilevare quanto il ruolo della corte aperta sia quello di connettere visivamente un interno con una parte selezionata di spazio esterno. Infatti il Teatro è costituito da due corti aperte rivolte l'una verso l'altra, offrendosi come risposta inedita al tema assunto, contraddistinta da un'astrazione estrema degli elementi che compongono il tipo del teatro. Le due corti comunicanti stabiliscono relazioni visuali tra di loro anche attraverso il trattamento dei corpi che presentano caratteri diversi. Come afferma lo stesso Monestiroli «si tratta di affrontare la questione più difficile: costruire l'architettura delle due scene fisse»[15]. Così la corte grande è contraddistinta da un loggiato

[14] Come segnala Federica Visconti: «Libera reinterpreta i rapporti esistenti all'interno dell'area realizzando una sorta di nuova acropoli dell'Aventino nella quale ciascun oggetto architettonico è un solitario – e anche l'edificio postale ha assolutamente la forza per essere tale – ma stabilisce relazioni di posizione e non gerarchiche con tutti gli altri»; F. Visconti, *Espressività delle forme classiche. Il Palazzo delle Poste in via Marmorata di Adalberto Libera*, in: Id. (a cura di), *Il Razionalismo Italiano. Storia, città, ragione*, Aracne, Roma 2013, p. 132.

[15] A. Monestiroli, *Concorso per il teatro di Udine, 1974*, in: M. Ferrari (a cura di), *Opere, progetti, studi di architettura*, Electa, Milano 2007, p. 24.

con ballatoi ospitanti le gallerie, mentre la corte piccola è connotata da un carattere murario e continuo definito dall'uso di bucature. L'intero impianto presenta una teoria seriale di travi reticolari che accolgono una copertura mobile permettendo all'edificio di ospitare attività plurime, rendendo così manifesto il suo carattere urbano: un'architettura pubblica che si rappresenta nella città attraverso il recinto anziché con la grande copertura dell'aula.

La modalità del recingere aperto può dunque caratterizzare anche uno spazio urbano: in modo analogo a come avverrebbe per un foro romano, il Municipio di Gavà progettato da Giorgio Grassi interpreta il tipo a corte aperta come un edificio continuo e orizzontale che assume le giaciture e introita direzioni provenienti dal contesto urbano. In questo caso la "figura" si presenta come un sistema murario definito pressappoco uniformemente che ospita un corpo porticato, fronte principale dell'invaso posto di fronte all'apertura della corte sul contesto urbano circostante.

La modalità dell'aggregare aperto possiede le medesime caratteristiche del recinto aperto permettendo altresì la possibilità di formazione della corte con parti distinte, tra le quali si stabiliscono norme sintattiche derivate dalla prossimità e dalle proprietà volumetriche dei corpi. Un primo esempio è costituito dal santuario di Tepe Gawra, impianto risalente al 5000 a.C. che si compone di tre templi distinti disposti secondo giaciture differenti attorno alla corte aperta. Si può affermare che, in questo caso, la "figura" costituisca la totalità dell'impianto, in quanto la costruzione dei tre templi realizza uno spazio di rappresentanza identificabile come "nucleo", ma quest'ultimo dipende esclusivamente, nelle sue proporzioni, dalle caratteristiche formali e posizionali degli elementi e parti della "figura". Nel Moderno possiamo identificare con l'Asilo Sant'Elia di Terragni a Como un esempio paradigmatico di aggregazione attorno a una corte aperta. L'impianto generale è iscrivibile in una "figura" quadrata e, a partire da questa condizione geometrica, vengono individuate delle parti concatenate tra loro, caratterizzate dalla reiterazione di piani paralleli all'ingresso e dall'ordito dei sostegni verticali. La "figura" si definisce a partire da questa condizione tettonica che funge da norma su cui vengono effettuate specifiche variazioni formali: gli slittamenti tra le superfici vetrate e i sostegni realizzano molteplici soluzioni formali che, cingendo il "nucleo", differenziano i quattro fronti, tra i quali emerge per chiarezza quello maggiormente aperto, contraddistinto dal portico di mediazione

Giuseppe Terragni, vista della corte dell'Asilo Sant'Elia.

con l'esterno. La condizione di apertura non è solo tipologica ma anche visuale, laddove lo sviluppo prevalentemente orizzontale dell'asilo consente, dall'interno della corte, la visuale del paesaggio montuoso circostante.

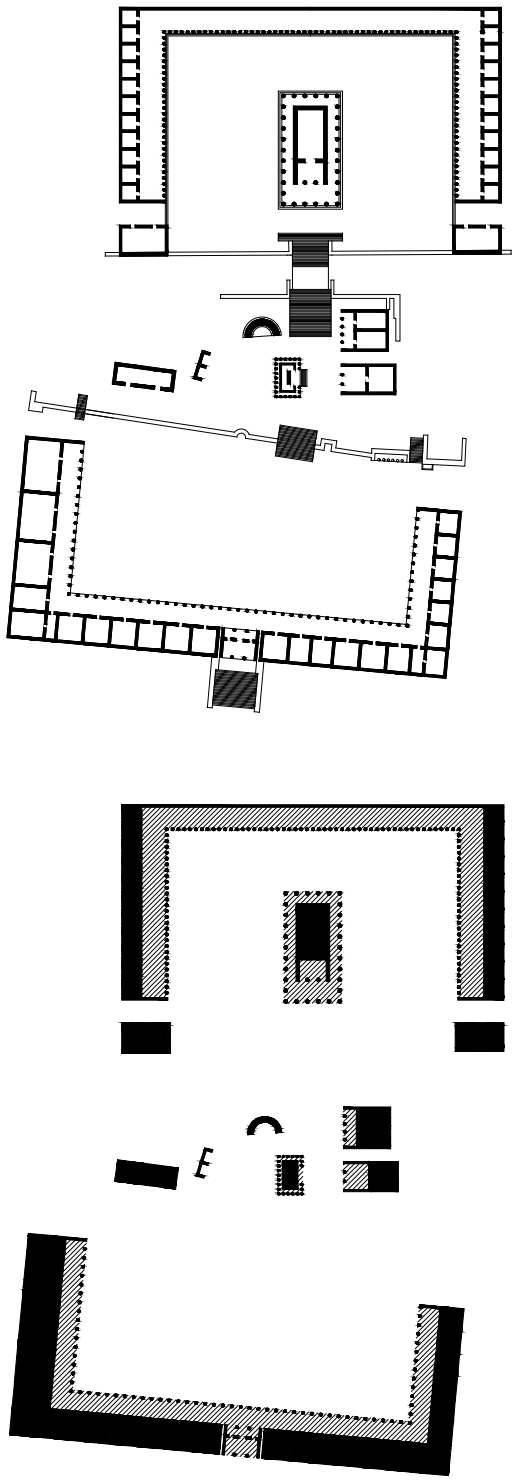
Può essere ascritto a questa modalità formale anche il Municipio a Borgoricco di Aldo Rossi, il quale insedia nella campagna padovana un tipo a corte aperta riconducibile a quello della villa veneta, così come è stata codificata da Andrea Palladio[16]. Il Municipio si compone di tre parti principali articolate attorno allo spazio della corte aperta, vero luogo pubblico dell'impianto: il corpo principale assembleare costituisce il punto di arrivo della sequenza di spazi che attraversa la corte, l'aula è giustapposta al sistema lineare di ambienti che prospetta su di essa e ospita due parti volumetricamente distinte: al medesimo corpo longitudinale si accostano le due "barchesse" porticate che hanno un trattamento formale e materico diverso prospettando con dei porticati sulla corte. È palese, in questo edificio, il ruolo diverso che hanno le varie parti della "figura", caratterizzandosi con l'uso di elementi architettonici specifici, come le grandi colonne circolari che segnano la campata centrale di accesso.

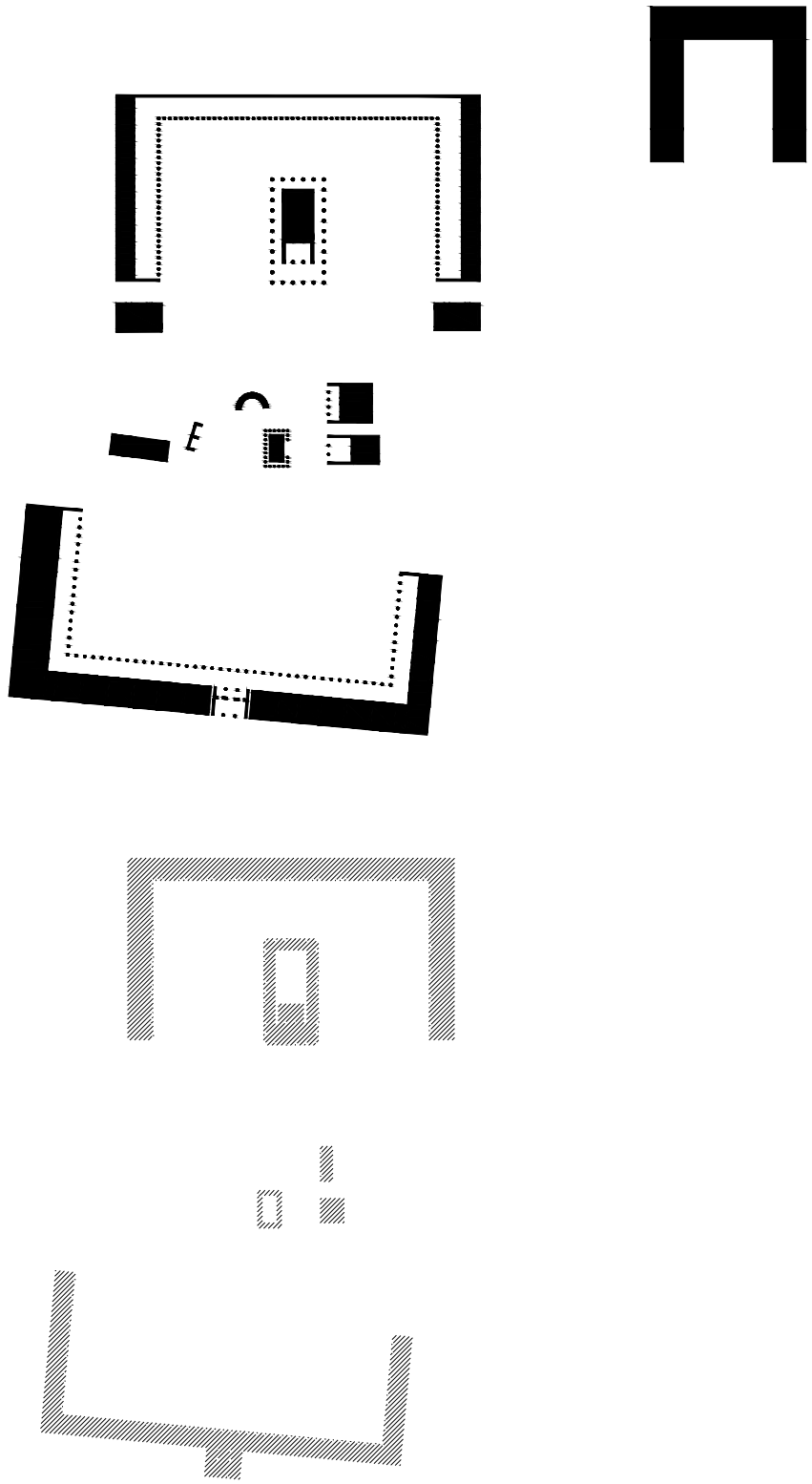
Così come nel caso del progetto di Grassi per Gavà dove il recinto aperto diventa fenomeno urbano, il progetto per la Biblioteca di Francia progettata da James Stirling si presenta come un *ensemble* di tipi individuali e definiti[17] a formare una piazza-giardino. L'aggregazione, in questo caso, avviene tra parti formalmente riconducibili a grandi architetture della storia, che vengono evocate al fine di realizzare un luogo significativo della città. La Biblioteca realizza un brano di città possibile attraverso una composizione che ricorda i capricci del Canaletto: una modalità compositiva similare, nelle conclusioni, a quella affermata da Rossi con la città analoga, dove l'autorità del referente conferisce alla parte interessata la forza necessaria per reggere il sistema di tensioni tra parti distinte. La "figura" così configurata è posta su di un basamento inclinato verso la Senna che apre un ampio "nucleo" attraversato da una rampa a doppia tenaglia, ideale *promenade* ascendente nel quale si individua il principale percorso organizzativo e distributivo tra le diverse parti.

---

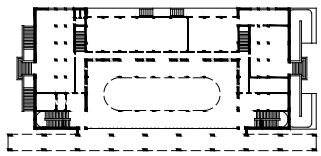
[16] Si veda a riguardo: C. Visentin, *Un'opera palladiana. La villa di Borgoricco*, in: id. (a cura di), *Aldo Rossi a Borgoricco*, Il Poligrafo, Padova 2009, pp. 41-55.

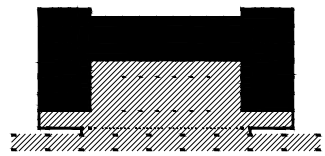
[17] Cfr, R. Capozzi, F. Visconti, *Dalla casa a patio ai tipi urbani del foro e dell'acropoli: analogia e riferimento nell'opera di James Stirling*, in «EDA», 2012.

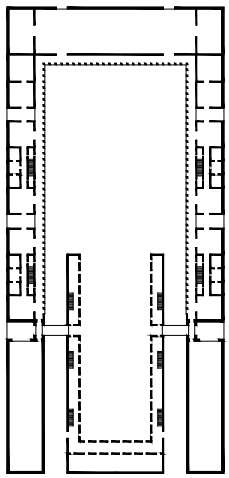

E
E
0 10 25 50

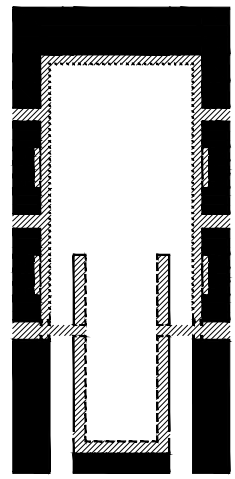


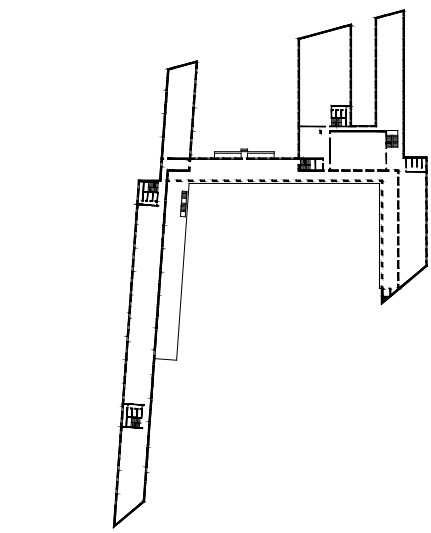
Asklepeion di Kos.

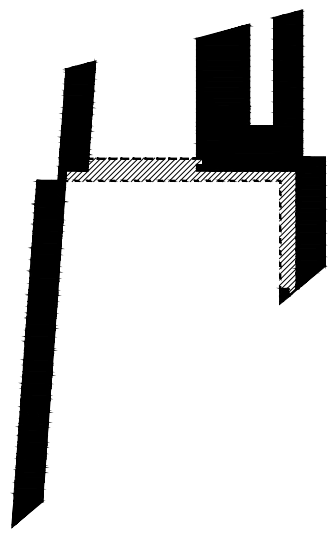


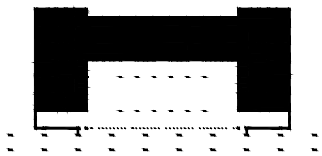


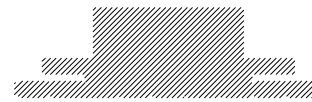


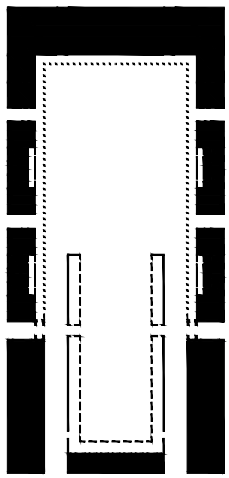


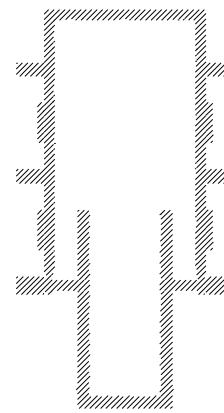

0
10
25
50

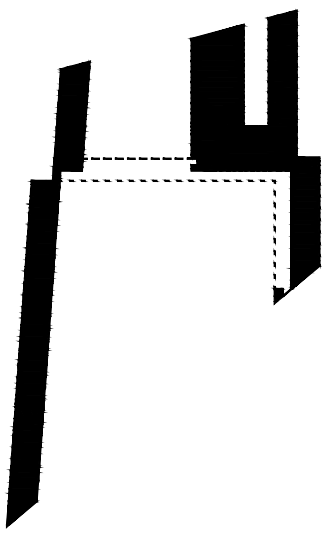


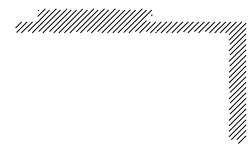




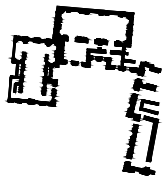


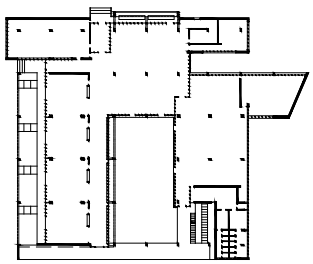


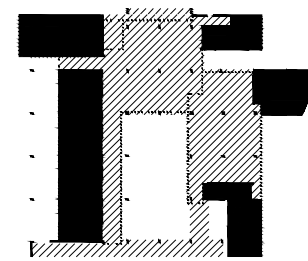


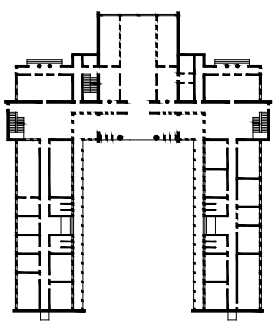


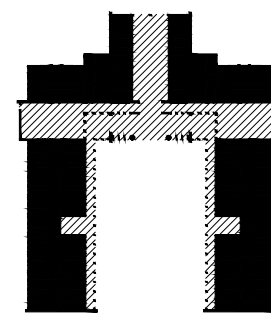
Dall'alto verso il basso, Edificio postale in via Marmorata, Teatro di Udine, Municipio di Gavà.

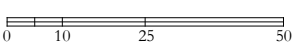


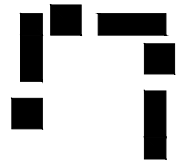


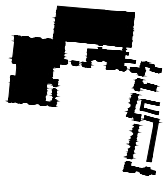


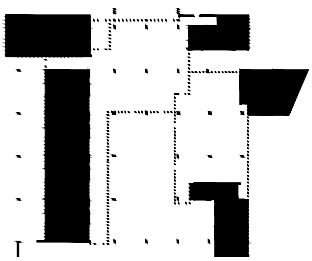


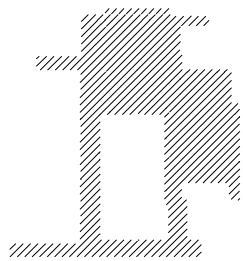


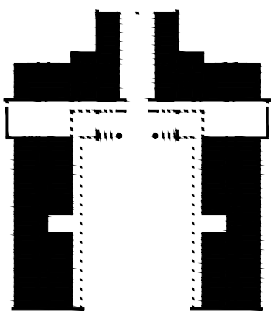

0
10
25
50

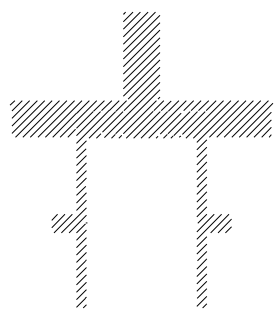




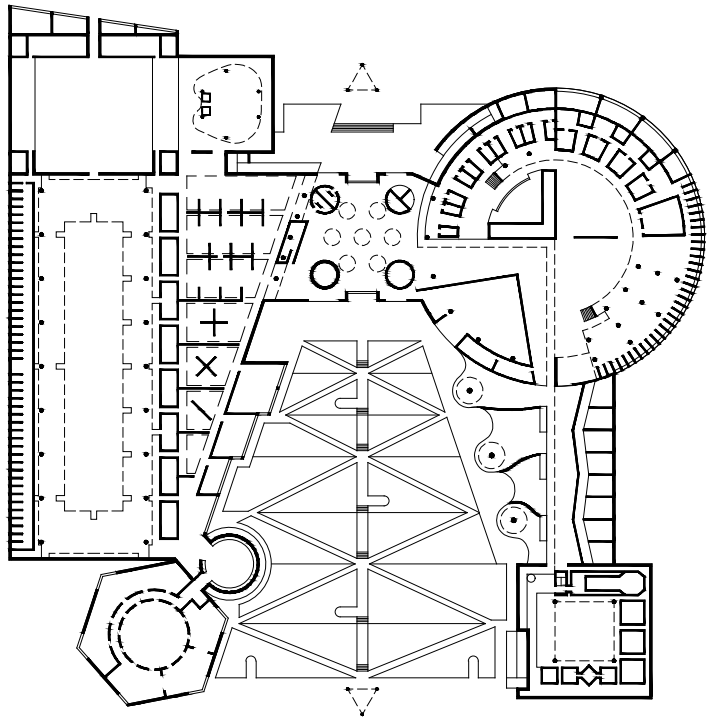


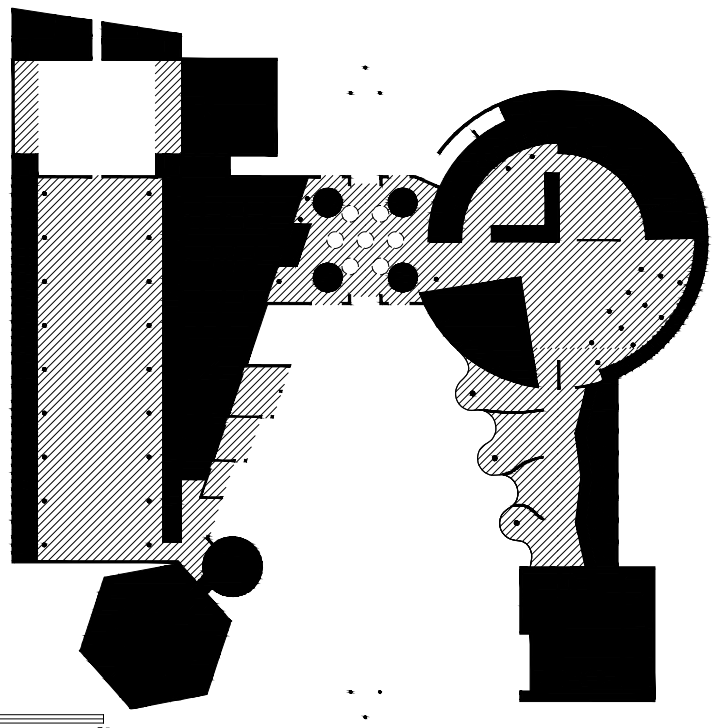




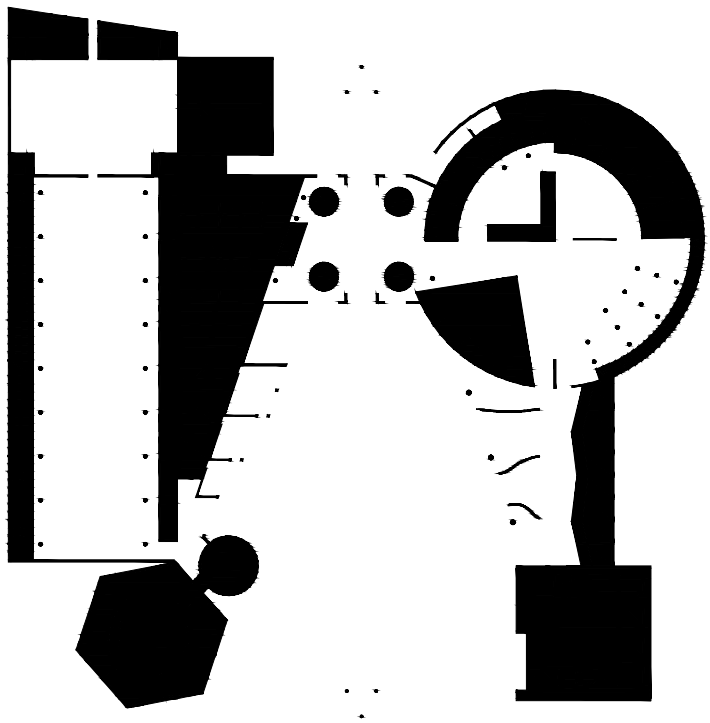


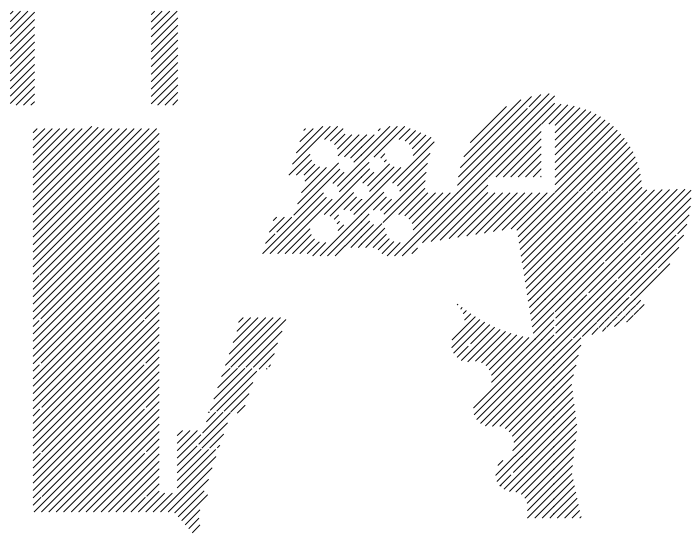
Dall'alto verso il basso, Tepe Gawra, Asilo Sant'Elia, Municipio di Borgoricco.



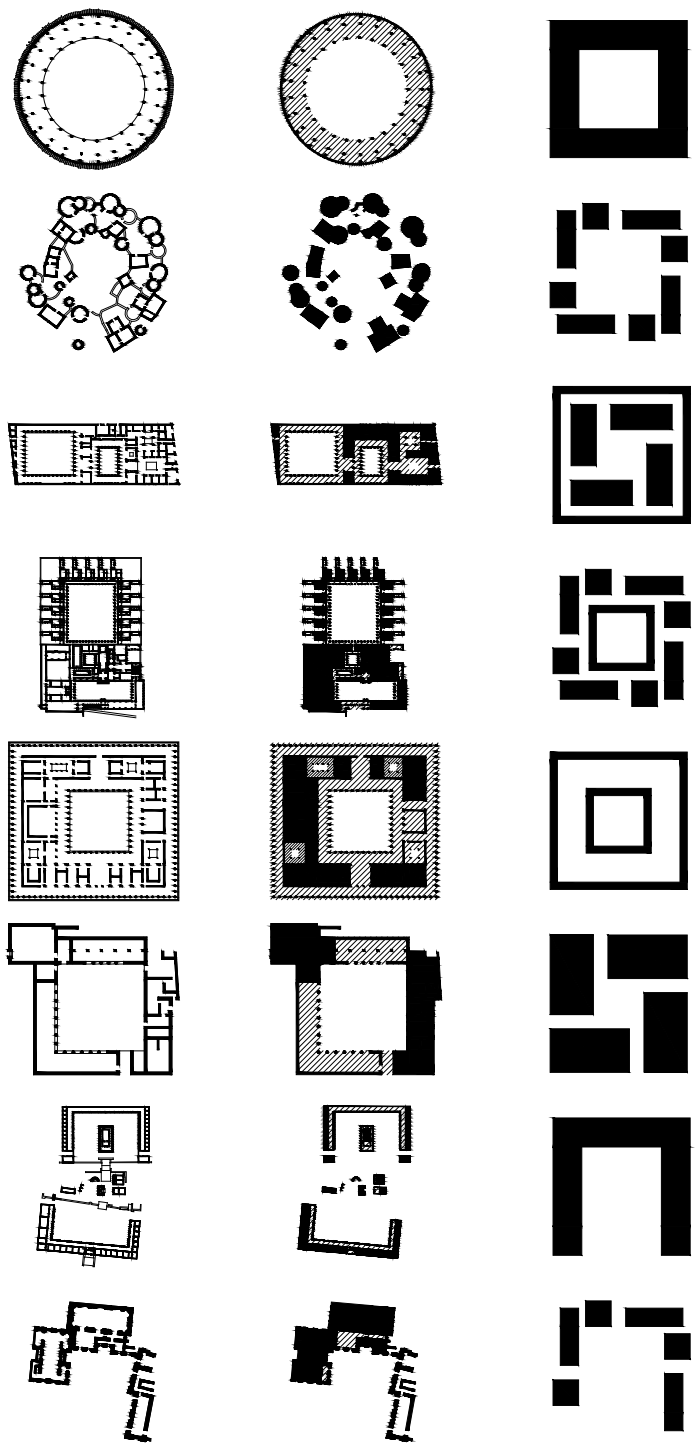


0 10 25 50





Biblioteca di Francia.



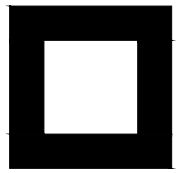
Procedura di astrazione dalla pianta al "segno".

I.3.6 *Conclusioni*

La tassonomia presentata è stata costruita a partire dal riconoscimento del ruolo "essentivo" dell'archetipo, declinato nelle due modalità dell'aggregare e del recingere, con le quali è possibile spiegare e descrivere la formazione del tipo a corte e delle sue variazioni.
Per poter dimostrare questa ipotesi di partenza, lo studio ha affrontato la questione del tipo da intendersi come traccia di un'architettura, principio di identificazione e classificazione, attraverso il quale è possibile selezionare quei caratteri invarianti che ne permettano la trasmissibilità, trascendendo la condizione particolare per divenire validi su di un piano più ampio e generale, in contesti culturali, geografici e storici differenti.
Cogliere tali invarianti ha richiesto l'elaborazione di un metodo che non fosse meramente constatativo ma individuante quei caratteri determinanti di un'opera che, analogamente alla biologia, possono definirsi genotipi, da cui derivano le manifestazioni sensibili, i fenotipi. La pianta, intesa come sezione orizzontale di un edificio, può considerarsi come "traccia" dello stesso, una testimonianza delle fattezze che assumono le fabbriche, per questo, sua manifestazione sensibile su cui è possibile fondare lo studio del tipo: d'altronde il rilievo tipologico consiste proprio nella messa in evidenza dei caratteri fondativi di un'architettura e ne mostra al contempo l'ordinamento spaziale. Come già affermato in precedenza, è stato necessario assumere una codifica grafica in grado di rilevare le parti costituenti del tipo a corte, individuabile con la dicotomia "nucleo" e "figura" dove per quest'ultima si è definita, a partire dalle esperienze di rilevo urbano, un'ulteriore codifica in grado di individuare parti caratterizzate dalla chiusura, trattate a *poché*, da quelle caratterizzate dall'apertura, trattate con un tratteggio. Questa codifica grafica stabilisce un ulteriore grado di analisi che potremmo definire critico: permette dunque di intendere il tipo come "indizio" delle caratteristiche formali di un'architettura. Esso «si distinguerà allora dalla traccia perché, mentre questa è legata al suo agente da un rapporto causa/effetto […], il primo è invece una forma di conoscenza, il prodotto di una elaborazione logica dell'esperienza»[18]. Tale codifica grafica permette di veicolare la "traccia" verso un significato, difatti consente, rispetto

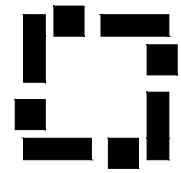
[18] V. Ugo, *Lógos/graphé*, Cogras, Palermo 1984, p. 50.

Recingere



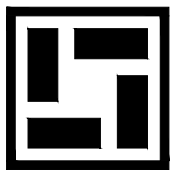
Villaggio Shabono
Venezuela;
Caravanserraglio Edvir Han
1219, Turchia;
Simon Fraser University
1963, Arthur Erickson;
d. Parco tecnlogico a Obidos,
2014, Jorge Mealha;

Aggregare



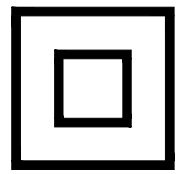
Villaggio Kassena
Burkina Faso;
Quadrilatero delle monache
VI sec. d.C., Uxmal;
Municipio di Säynätsalo
1951, Alvar Aalto;
Skogfinsk Museum,
2018, Leth & Gori;

Recingere e Aggregare



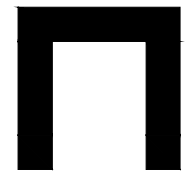
Casa del Fauno, Pompei;
Museo per una piccola città
1943, L. M.v.d.R.;
Parlamento di Islamabad
1962, Arne Jacobsen;
MA Granada
2010, Alberto Campo Baeza;

Recingere due volte



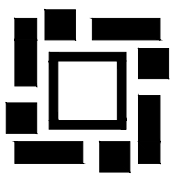
Leonidaion
350 a.C., Olimpia;
Casa del Fascio a Como
1936, Giuseppe Terragni;
Padiglione di Basilea
1954, Hans Hofmann;
Kunsthalle di Amburgo,
1996, Oswald Mathias Ungers;

Aprire il recinto



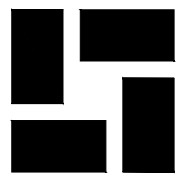
Asklepeion di Kos
III sec. a.C.;
Edificio postale
1935, Adalberto Libera;
Teatro di Udine
1974, Antonio Monestiroli;
Municipio di Gavà,
1989, Giorgio Grassi;

Aggregare e Recingere



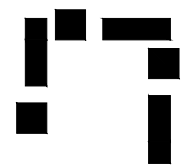
Certosa di Ema, Galluzzo;
Istituto di Danza J. Dalcroze
1910, Heinrich Tessenow;
Convento di S. Maria
de la Tourette
1960, Le Corbusier;
Scuola a Fagnano Olona
1976, Aldo Rossi;
Scuola per l'Europa a Parma
2017, Paolo Zermani;

Aggregare delimitato



Palestra a sud
IV sec. a.C., Eretria;
Museo di Reval
1934, Alvar Aalto;
Museo di Ahmedabad
1953, Le Corbusier;
Leopold Museum,
2001, Ortner & Ortner;

Aprire l'aggregato



Tepe Gawra
5000 a.C., Iraq;
Asilo Sant'Elia a Como
1937, Giuseppe Terragni;
Municipio di Borgoricco
1988, Aldo Rossi;
Biblioteca di Francia,
1990, James Stirling;

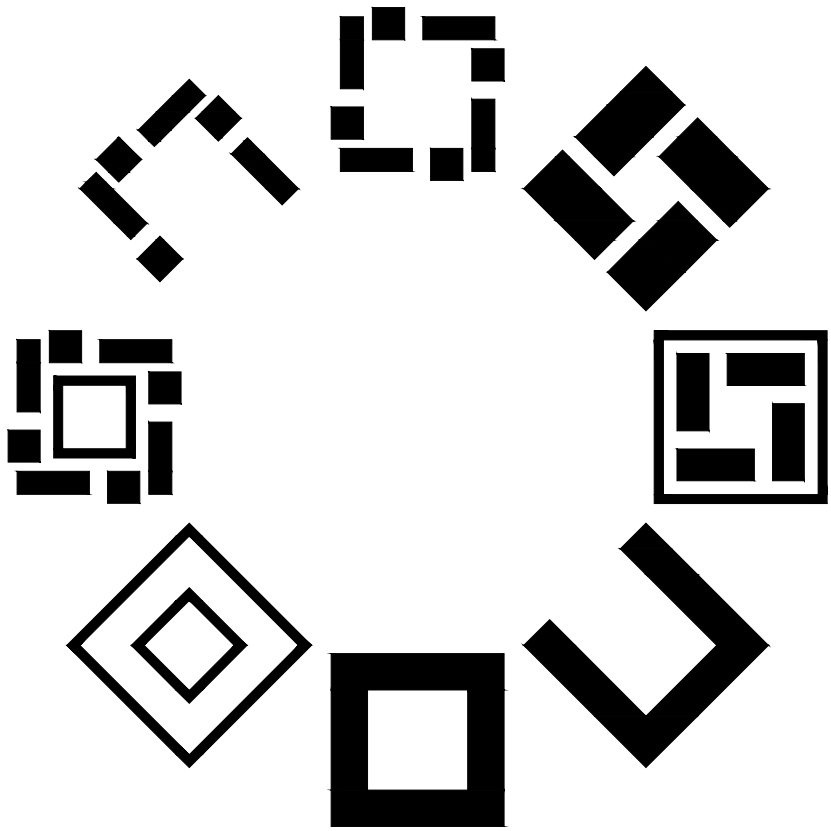
alla pianta, la presa visione della forma che la dipendenza tra "nucleo" e "figura" realizza, quindi, tra un'essenza generativa e un suo intorno con caratteristiche formali talvolta autonome. L'"indizio" tipologico consente di cogliere la struttura formale di un edificio a corte mostrando quali relazioni sussistono tra le parti di cui è composto. Il rapporto tra di esse permette il riconoscimento di quelle invarianti che evocano l'archetipo dominante di riferimento, che diviene anche criterio di classificazione per determinate famiglie formali.

Per poter descrivere la formazione del tipo a corte come emanazione delle due modalità compositive archetipiche, è necessario un ulteriore passaggio che trasferisca l'"indizio" a un grado di generalità maggiore, quindi includente più manifestazioni sensibili sotto un'unica norma sintattica. Alla stregua dei segni alfabetici, la codifica grafica successiva è da intendersi come puro "segno", un veicolo per un significato che non ha più rapporti diretti con l'agente che lo ha generato, esso individua delle similarità omologiche tra i diversi casi studio esaminati. Come rileva Vittorio Ugo: «un 'disegno' (nell'accezione più vasta del termine), o meglio una γραφή, può dunque 'significare' nel senso che il suo ruolo fondamentale è quello di connettere un materiale grafico significante ad un contenuto o significato appartenente precipuamente al campo del λόγος»[19], quindi il "segno" e da intendersi come forma – εἶδος – che sintetizza il molteplice tramite un significato «e come tale non scindibile dal concetto di λόγος, che gli conferisce la pienezza dei suoi contenuti culturali»[20]. Il lavoro di astrazione che viene compiuto sugli "indizi" corrisponde a una ricerca del "segno" in grado di includerli, così le otto modalità compositive presentate si combinano tra loro per via di similarità e differenze tra i "segni" che le denotano[21]. A partire dalle due modalità principali – aggregare e recingere – si stabilisce una grammatica con la quale è possibile costruire i caratteri

[19] Ivi, p. 59.

[20] Ivi, p. 60.

[21] Il concetto di "segno" va inteso in questa trattazione come ideogramma, ovvero come immagine stilizzata di un oggetto di cui viene richiamata l'idea. In accezione semiologica, invece, il segno architettonico così come inteso da Renato De Fusco appare come entità tridimensionale composta di un contenuto-significato e un contenente-significante. Mutuando le intuizioni di August Schmarsow «per cui il più piccolo elemento avente una grandezza tridimensionale cava può già definirsi architettonico», De Fusco, individua per la singola fabbrica un sistema di segni in grado di descriverla, mentre in questa sede si vuole intendere il "segno" come *unicum* che designa una specifica struttura tipologica. Riguardo alle considerazioni di De Fusco si veda R. De Fusco, *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1978.



Mandala di corti.

che descrivono la tassonomia del tipo a corte: così le combinazioni – l'una in cui il recingere subordina l'aggregare, l'altra in cui è l'aggregare a subordinare il recingere – si attestano come compresenza dei due "segni" fondamentali, mentre le declinazioni – aggregare delimitato e recingere due volte –mostrano una variazione del "segno" che nel caso del recingere raddoppia il segno elementare mentre nel caso dell'aggregare delimitato ne evidenzia la finitezza figurale; le corti connotate dall'apertura infine – aggregare aperto e recingere aperto – si presentano con un "segno" identico a quello fondamentale ma con una "mancanza" che ne indica l'apertura.

A scopo esemplificativo, i segni possono essere posti in forma di *mandala* in cui le modalità compositive principali sono posizionate a capo del diametro principale, rappresentando le coppie oppositive da cui discendono le categorie secondarie individuate. Tale struttura interpretativa costituisce, nella sua elementarità, un panorama di otto condizioni fondamentali, organizzate in una forma sintetica differente dal *tableau* poiché non sussiste, in questo studio, un'effettiva equivalenza dei "segni": essi sono da intendersi piuttosto come un sistema di tensioni polari in cui il particolare edificio a corte è descrivibile e nominabile attraverso rapporti analogici ed è il reciproco appartenersi dei "segni" a determinare le coordinate di senso in cui avviene il riconoscimento delle infinite configurazioni possibili del tipo a corte.

PARTE SECONDA

II.1 L'ARCHITETTURA CLASSICA DI LUIGI COSENZA
Una "versione" Razionale del Mediterraneo

II.1.1 *La visione razionale di Luigi Cosenza*

Nella vasta categoria storiografica della "architettura moderna", il Razionalismo occupa una posizione preminente di cui tuttavia è necessario analizzarne le declinazioni, delimitando il campo di indagine ai caratteri e agli sviluppi che precipuamente descrivono quel particolare atteggiamento culturale fondato sulla ragione e sulla intellegibilità delle forme. L'opera di Luigi Cosenza, in tal senso paradigmatica, viene introdotta a partire dalla condizione del contesto culturale di riferimento, circoscritto al periodo tra i due conflitti mondiali in Italia, di cui vengono analizzati i caratteri costitutivi. La relazione tra il Razionalismo e la realtà italiana è di fondamentale importanza al fine di comprendere un discorso in cui la Ragione, per l'architettura, costruisce nessi con il campo delle tecniche, con la società e con la natura. Come si farebbe per un'architettura, si individuano nella triade vitruviana, *firmitas, utilitas e venustas*, quelle componenti dialettiche analoghe alle tre forme della Ragione distinte da Kant nella "ragion pura", "ragione pratica" e relativamente ai contenuti della *Critica del Giudizio* – per la quale è possibile identificare la categoria "estetica della ragione" – esplicando

tre concezioni differenti, ma parallele, di Razionalismo in architettura[1].
Riguardo la "ragion pura", Enrico Mantero considera il Razionalismo italiano come "prassi ideale", svincolando quel momento dell'architettura dalle sue vicende politiche e ideologiche per meglio inquadrarlo in una continuità artistico-operativa con le esperienze successive, un "laboratorio dei razionalisti"[2]. La trattazione di Mantero si concentra sui principi di generalità e di trasmissibilità, collocando l'esperienza razionalista nel novero della cultura classica.
In un suo articolo su Frank Lloyd Wright, Giulio Carlo Argan, definisce così il Razionalismo a partire dalla contrapposizione tra "organico" e "razionale".

«Bisogna passare attraverso la scomposizione del dato dell'esperienza, ridurre la natura dal coacervo confuso delle apparenze alle sue leggi proporzionali e matematiche. Dunque non si vuole eliminare il naturalistico delle apparenze, ma riformarlo secondo le regole fondamentali della ragione. […]. Possiamo dunque considerare il cosiddetto *razionalismo* architettonico come una serrata analisi o critica della tradizione, diretta a rintracciarne i fondamenti più autentici e originali, a restaurane i valori essenziali: perciò si riconduce, sia pure contro il classicismo accademico, a un classicismo ideale e contro un naturalismo consuetudinario al fondamento stesso della idea di natura»[3].

Per Argan il Razionalismo si distingue dall'organicismo per la differente interpretazione del rapporto con la natura e con la storia: alla prima corrisponde, nel Razionalismo, un riconoscimento dell'ordine implicito del mondo, dove invece il movimento "organico" ricerca piuttosto una mimesi con essa; alla seconda, viene riconosciuto il valore di «serbatoio di soluzioni condivise più che di esperienze da imitare»[4], stabilendo una continuità con il Classico.
Passando alla "ragione pratica", viene individuata la tematica della tecnica come costruzione e come espressione della società. Il dibattito architettonico che vede protagonisti gli architetti razionalisti

[1] Le tre categorie kantiane riferite al discorso sul Razionalismo in architettura sono state utilizzate da Fritz Neumeyer nell'intervista realizzata a Berlino il 15 maggio del 2010 da Federica Visconti e Renato Capozzi con Alessandra Saltarin, pubblicata integralmente in F. Visconti (a cura di), *Il Razionalismo Italiano. Storia, città, ragione*, Aracne, Roma 2013, pp. 19-27.
[2] E. Mantero (a cura di), *Il Razionalismo italiano*, Zanichelli, Bologna 1984.
[3] G.C. Argan, *Introduzione a Wright*, in «Metron», n.18.
[4] F. Visconti, *Storia, città, ragione nelle opere del Razionalismo Italiano*, in: Id. *op.cit*, p 12.

richiama l'attenzione di intellettuali come Antonio Gramsci, che nel 1933 ben individua alcuni tematiche riguardanti lo statuto dell'architettura razionale nella quale sembra non tener conto dell'adesione dei razionalisti al fascismo[5], mostrando un interesse per il rapporto tra aspetti estetici e contenuti politici. In *Funzionalismo e razionalismo nell'architettura nuova* Gramsci individua, nella relazione tra Razionalismo e architettura, la condizione di necessità tipica degli scopi pratici insita nella costruzione. Il concetto richiama una sovrapponibilità tra Funzionalismo e Razionalismo, svincolando il primo termine dalla sua origine prosaica per portarlo sul piano della politica culturale. Si parla dunque di "funzione estetica" il che lo porta ad affermare che «l'architettura è l'espressione di ciò che è pratico»[6]. Per la categoria "estetica della ragione", e quindi facendo riferimento alla terza *Critica* kantiana, si vuole, in questa sede, sottolineare l'aspetto stilistico e relativo al gusto «inteso come insieme di preferenze estetiche acquisite»[7], che richiama quell'atteggiamento specifico e distintivo dell'architettura italiana tra le due guerre, per il quale Franco Purini individua le caratteristiche di "conformismo e formalismo"[8]. Il primo scritto, in cui si fa riferimento al Razionalismo come movimento culturale europeo, risale all'articolo del Gruppo 7 pubblicato su *La Rassegna Italiana* nel 1926[9]. Ciò che caratterizza il programma è l'affermazione di un'eredità, quella classica e mediterranea, che diventa

[5] Il rapporto che i razionalisti - in particolare il Gruppo 7 - instaurano con la classicità, in opposizione a quanto avveniva con il mito del progresso futurista, risulta stabilito solo programmaticamente ma nei fatti l'atteggiamento politico che concerne alle prime manifestazioni razionaliste in Italia fa riferimento all'approccio avanguardistico tipico del Futurismo, a riguardo vedasi l'introduzione a *La casa popolare degli anni '30*, di Maria Manieri Elia di cui si riporta un estratto: «le prime avanguardie italiane avevano logicamente battuto il terreno non coperto della cultura ufficiale, cioè quello che nello schema iniziale abbiamo chiamato l'ideologia dello sviluppo del futuro. Ma siamo ormai in pieno *regime* e non si può partire da perdenti. Mussolini come al solito, non è stato né drastico né chiaro; ma perentorio: *In Italia non c'è posto per gli antifascisti*», M. Manieri Elia, *La situazione italiana al 1935 e Giuseppe Samonà*, in G. Samonà, *La casa popolare degli anni '30*, Marsilio, Padova 1982.

[6] *Ibidem.*

[7] G. Ciucci, F. Dal Co, *Architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 1990, p. 125.

[8] F. Purini, *Permanenze e mutamenti dell'architettura italiana*, Palombi, Roma 2004.

[9] In relazione allo "spirito nuovo" viene definito un comune atteggiamento di pensiero con le coeve esperienze europee: «viviamo dunque in tempi privilegiati, poiché possiamo assistere alla nascita di tutto un nuovo ordine di idee. Prova che siamo agli inizi di un'epoca che avrà finalmente un carattere proprio, ben definito, il frequente ripetersi di questo fenomeno: la perfetta rispondenza delle varie forme d'arte fra loro, e l'influenza che esercitano l'una sull'altra; caratteristiche appunto dei periodi in cui si è creato uno stile»; Gruppo 7, *Architettura*, in «La Rassegna Italiana», dicembre 1926.

cifra distintiva della via italiana alla modernità rispetto alle omogenee e codificate esperienze europee. Da cui lo "standard", paradigma della nuova architettura, viene riletto attraverso la nozione di tipologia, per la quale ripetizione e perfezionamento producono la naturale selezione degli schemi. Questa visione sostituisce al referente della macchina lo spirito classico, vero e proprio nodo retorico con il quale viene portata avanti la trattazione. L'ostacolo maggiore all'affermazione del Razionalismo in Italia viene ricondotto alla mancata differenziazione che il gusto italiano avrebbe dovuto assumere rispetto a quello europeo: questo è il punto di vista di Eduardo Persico che, in numerosi scritti, sottolinea il conformismo relativo all'architettura italiana moderna nelle sue prime espressioni. In *Gli architetti italiani,* vi è in particolare una critica serrata a "l'europeismo da salotto" del Gruppo 7. Questa considerazione prende forma dal presunto saccheggio da parte degli esponenti del Gruppo 7 dei codici stilistici di alcune delle opere più celebri dei maestri europei: da Ville Savoye di Le Corbusier al padiglione tedesco alla mostra internazionale di Barcellona di Mies van der Rohe. La tesi di Persico è avvalorata dagli esiti della polemica con i tradizionalisti, in cui l'affermazione dell'architettura razionale non avviene per sovvertimento del gusto antico, ma per semplice sostituzione di esso a opera di un'oligarchia moderna.

Le tre espressioni del Razionalismo appena presentate descrivono un percorso possibile all'interno della complessa vicenda architettonica italiana. In riferimento alla ragion pura, si noti come l'ideale di un'astratta costruzione logica sia legato in modo indissolubile all'impegno morale, alle considerazioni di carattere estetico, di cui costituisce parte integrante. L'impegno morale, a sua volta, costituisce quella condizione inemendabile che riconduce l'attenzione sulla razionalizzazione della costruzione, sul ruolo civile della stessa e sulla necessità di porre al centro delle sue ambizioni la realizzazione di una città adeguata alle esigenze del proprio tempo. Le considerazioni di carattere estetico definiscono un ulteriore aspetto del Razionalismo, quello di essere un atteggiamento culturale complesso, una posizione attraverso la quale affermare una precisa idea di architettura moderna in relazione alla tradizione classica.

Luigi Cosenza è stato un architetto razionale, di una razionalità comune a quella di altri protagonisti del Movimento Moderno in continuità con la cultura classica. È stato più volte sottolineato in numerosi scritti la predilezione che Cosenza ha avuto per una stagione precisa della cultura napoletana, il Settecento e l'Illuminismo. Come scrive Argan:

«quale fosse l'ideale illuministico di Cosenza lo capii più tardi, quando mi capitò sotto gli occhi il libro di un filosofo, Berkeley, che visitò l'Italia Meridionale circa il 1720. Era il grande teorico della visione, l'autore di "A new theory of the vision"; aveva per il primo individuato la soggettività della visione; aveva capito che la soggettività della percezione non la rendeva meno credibile, anzi ne faceva un atto conoscitivo. Berkeley dice che la chiara luce del Mezzogiorno gli aveva dato il senso di una realtà che era insieme limpida e fortemente emotiva. Il razionalismo di Cosenza fu di quel tipo; capacità di percezione più lucida e giusta perché così intensa da eliminare ogni sospetto che potesse essere sbagliata, un fatto della sensibilità invece che dell'intelletto. Emerge come la estrema semplicità formale del razionalismo architettonico mitteleuropeo si qualificasse per Cosenza come un fatto altamente emotivo e aderente così alla mitologia del paesaggio campano come alle esigenze sociali moderne»[10].

Come evidenziato da Pasquale Belfiore, Cosenza così come Salvatore Bisogni suo allievo, non sono definibili "architetti napoletani" *tout court*, piuttosto dovrebbero essere definiti "architetti napoletani di ragione", «perché allora il mondo di riferimento cambia del tutto e diviene quello dell'Illuminismo settecentesco che qui, ha scritto Franco Venturi, fu più riformatore che altrove perché impose un'idea di ragione»[11]. La medesima idea di ragione che informa le opere di Ferdinando Fuga, come il Reale Albergo dei Poveri o il Cimitero delle 366 fosse, atte a costruire un'idea di città illuminista costituita da manufatti distinti e autonomi costruiti secondo una ragione propria in rapporto con la natura[12].
L'adesione di Luigi Cosenza alle teorie illuministe assume la forma vera e propria dell'abito mentale e al contempo morale, ovvero la disposizione ad agire e a comportarsi secondo una ragione emancipatrice contro ogni forma di oscurantismo e conservatorismo. Abito e abitudine,

[10] G.C. Argan, *L'architettura ragionata di Luigi Cosenza*, in: G. Cosenza, V. Bazzarini (a cura di), *Luigi Cosenza L'ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna ed altre architetture 1929/1975*, Clean, Napoli 1988, pp 19-20.
[11] P. Belfiore, *Un architetto di ragione*, in: D. Vitale (a cura di) *Salvatore Bisogni. Architetture immaginate*, Clean, Napoli 2019, p. 69.
[12] Si veda A. Monestiroli, "Città come avventura della conoscenza. Architettura e teoria dell'architettura nella città dell'Illuminismo", in: Id., *L'architettura della realtà*, Allemandi, Torino 2004 et F. Visconti, R. Capozzi, *Architettura e città nell'Illuminismo napoletano*, in «Ananke» n.76, settembre 2015, pp. 31-35.

Giuseppe Pagano, Padiglione della Chimica all'Esposizione Internazionale di Torino del 1928, in "Sette Padiglioni d'esposizione. Torino 1928", F.lli Buratti, Torino 1930.

in senso aristotelico, indicano la capacità di rendere spontaneo ciò che precedentemente richiedeva uno sforzo – una sprezzatura – in questo caso, l'affermazione della razionalità come metodologia, come procedimento in una direzione precisa e chiara, fondato «per mezzo di un'esperienza consapevole di ciò che ha attraversato ed attraversa»[13]. Lo sforzo riguarda altresì la trasformazione del mondo e la liberazione dell'uomo, obiettivi che saranno affrontati con le opere di architettura e attraverso lo sviluppo dei temi cogenti dell'architettura moderna in rapporto alla società e ai suoi bisogni: le case popolari, i teatri, le costruzioni industriali. Cosenza partecipa al dibattito sull'architettura italiana con numerosi scritti in cui vengono analizzati i fattori e le condizioni dell'architettura europea, con particolare riferimento alle esperienze concrete di costruzione della città moderna. Un ulteriore e più profondo livello di impegno civile e politico è presente nella scelta razionale di Cosenza: la propensione a destituire l'ordine preesistente oramai esausto e inoperante, giudicato inadatto alla realizzazione della società nuova.

«I primi decenni di questo secolo sono ricchi di temi programmatici: *ornamento e delitto – città in altezza – città radiosa – città estensiva*. Sapienti e poetiche esercitazioni stilistiche, con un contenuto pratico non superiore a quello della seicentesca *Civitas solis* del Campanella. Analisi e proposte riguardanti la superfice delle cose, le tecniche, i gusti; incapaci però di intendere i loro legami con la struttura sociale, col suo meccanismo economico, di proporre soluzioni valide oltre la tecnica, di lottare decisamente per la loro affermazione, prendendo esempio dalle secolari fatiche di popolo e artigiani per la edificazione delle loro cattedrali, dalle dure lotte per la difesa delle libertà comunali, delle quali i civili palazzi, i grandi spazi urbanistici sono le manifestazioni più coerenti di unità e di forza»[14].

La messa in discussione delle idee conformiste della società del proprio tempo, come emerge dalle parole di Luigi Cosenza, costituisce uno dei cardini filosofici dell'Illuminismo. L'operazione di messa in questione dello *status quo* riguarda i termini con i quali si conduce il dibattito sulla modernità e sul ruolo dell'architetto all'interno della

[13] F. Rispoli, *Architettura e passione civile*, in: A. Buccaro, G. Mainini (a cura di), *Luigi Cosenza oggi*, Clean, Napoli 2005, p. 254.
[14] L. Cosenza, *L'architettura oggi*, in: F.D. Moccia (a cura di), *Luigi Cosenza scritti e progetti di architettura*, Clean, Napoli 1994, p. 170.

Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Giacomo Palanti, Salone della Vittoria, 1936, Archivio Fotografico Fondazione La Triennale di Milano.

società degli inizi del XX secolo che, per Cosenza, deve connotarsi per «un modo anche spregiudicato di procedere contro il cattivo uso fatto dalla maggioranza delle classi dirigenti. Un modo per distinguersi, anche semanticamente, dalla falsa modernità dei pasticci neoclassici e neobarocchi»[15].

Dei tanti protagonisti di quella stagione, due personalità, Giuseppe Pagano e Eduardo Persico, espressero più fedelmente un punto di vista accumunabile a quello di Cosenza riguardo anzitutto alla determinazione di un'architettura che fosse moderna e autonoma. La «Casabella» diretta da Pagano, che aveva tra i redattori Persico, divenne quel punto di convergenza di uno specifico modo di intendere l'architettura moderna in Italia, attraverso la selezione delle opere dei Maestri del moderno e di quelle opere italiane che rifiutavano lo stile autarchico fascista in favore di una maggiore propensione verso le sperimentazioni moderne d'oltralpe. Lo stesso Pagano espresse fin dalle prime opere una propensione verso gli stilemi e i dettami del Razionalismo mitteleuropeo, del Secessionismo viennese e dell'architettura di Tony Garnier. Già dalla direzione dell'Esposizione Internazionale di Torino del 1928, si riscontra l'accentuazione degli elementi costruttivi depurando il partito ornamentale che aveva contraddistinto, come evidenziato da Roberto Papini nella prefazione al catalogo dell'Esposizione, quella precedente del 1902. Tendenza che raggiunge una sua prima e stabile espressione nel Palazzo Gualino, sempre a Torino, realizzato nel 1930 con Gino Levi-Montalcini, nel quale l'essenzialità del volume e del partito decorativo a fasce sovrapposte manifesta lo spirito nuovo che anima le più avanzate espressioni architettoniche coeve. Di Eduardo Persico si vuole ricordare il Salone della Vittoria alla VI Triennale di Milano, progettato nel 1936 con Marcello Nizzoli e Giancarlo Palanti, definito da Persico nella «Casabella» 98 "opera originale di architettura". In questa opera è ben chiaro il processo di astrazione degli elementi che definiscono l'invaso: attraverso di essi viene stabilita una netta divisione tra esterno e interno, segnata dal candore dei setti che denunciano un elementarismo radicale. Questi determinano uno spazio metafisico nel quale l'architettura mostra nitidamente le proporzioni e l'alternanza esatta di pieni e vuoti. Il

[15] L. Cosenza, *Esperienze del razionalismo in Italia fra le due guerre*, in: F.D. Moccia (a cura di), *op.cit.,* p. 201.

Luigi Cosenza, Mercato Ittico, 1929.

Salone della Vittoria può essere considerato un'opera che, nella sua autonomia, sembra reificare l'assunto dello stesso Persico – parafrasato da Sant'Agostino – secondo il quale l'architettura è «sostanza di cose sperate»[16], manifestazione di quella "libertà dello spirito" propria dell'arte, svincolata da questioni utilitaristiche ma anche dall'adesione a-critica alle istanze della società di cui è espressione.

La posizione di Cosenza sullo statuto e sull'autonomia dell'architettura viene espressa ne *Il tempo e lo spazio*. In questo scritto si discute del ruolo dello spazio, ma *in absentia* lo scritto consente di richiamare la questione dell'autonomia disciplinare:

«l'architettura rimane nei limiti di una scienza pura che ha per scopo ultimo la determinazione concettuale dell'arte di costruire. Un ramo di questa scienza potrà essere la teoria dell'architettura in quanto ricerca dei concetti razionali dell'arte di costruire dei suoi mezzi di rappresentazione e della loro efficacia. Se una teoria ideale dell'architettura potesse fissare in maniera definitiva ed invariabile la natura dell'arte di costruire, essa avrebbe assolto il suo compito di scienza pura»[17].

La determinazione dell'oggetto della riflessione architettonica nell'architettura stessa individua l'impossibilità di stabilire apporti interdisciplinari diretti o subalterni con altre forme d'arte, con concetti filosofici e programmi politici; per apporto diretto vogliono intendersi le incursioni in discipline eteronome, rivolte a legittimare le scelte architettoniche con linguaggi e modalità che non sono proprie dell'architettura e che sviliscono la condizione dialettica tra l'espressione architettonica e le altre espressioni dell'umano pensiero. Tuttavia è utile chiarire quale sia il contributo dell'architettura alla società, infatti qui, come segnala lucidamente Ezio Bonfanti, non si tratta «di riconoscere una autonomia a lato della funzione sociale dell'architettura, ma una autonomia come corollario della funzione sociale dell'architettura»[18].

A rimarcare il ruolo dell'architettura nella società, si può far riferimento all'oggetto della "determinazione concettuale" di cui parla Cosenza, indagando la non intercambiabilità tra "scienza del costruire" e "arte del costruire" che trova una precisa collocazione logica all'interno

[16] E. Persico, *Profezia dell'architettura*, I coriandoli 2, Milano 1945, p. 56.
[17] L. Cosenza, *Il tempo e lo spazio*, in: F.D. Moccia (a cura di), *op.cit,* p. 144.
[18] E. Bonfanti, *Autonomia dell'architettura*, in «Controspazio», n.1, p. 24-29.

del discorso sullo statuto dell'architettura. Nella *Storia dell'abitazione* Cosenza individua con "arte del costruire" un periodo storico circoscritto e definito che viene individuato come quello dello "stato selvaggio e delle barbarie" seguito dal "periodo della schiavitù", che corrisponde in larga parte a tutto l'arco temporale del mondo antico; mentre "scienza del costruire" compare in relazione a un momento preciso della storia relativamente recente, il Rinascimento: «questo avviene per l'intervento di una nuova conquista tecnica, il disegno, in una nuova unità delle arti, in una nuova ricerca nel passato di principi metodologici, nell'adeguamento dei metodi alle condizioni del presente. L'architettura si sviluppa insomma come scienza del costruire»[19].

Con questo si vuole sottolineare quanto l'architettura sia sempre intimamente connessa ad una specifica cultura dell'abitare, costruzione umana collettiva data nella sua complessa unità, formata da necessità materiali e soprattutto spirituali, in grado di riflettere la condizione della società. L'architetto, in quanto interprete di bisogni spirituali e materiali, ha il ruolo, con il progetto, di dare forma adeguata e rispondente ai principi della "scienza del costruire" (oltre a quelli dell'"arte del costruire") ma anche ai bisogni che la società ogni volta propone e rinnova. Riprendendo le considerazioni di Henri Focillion in *Vita delle forme* si può affermare che il "formare" è attività propria dell'artista, ma tale formazione è a sua volta un'attività propria dello spirito: «prendere coscienza, vale prendere forma […]. La qualità propria dello spirito, è di descriversi costantemente da sé. È un disegno che si fa e si disfà, e la sua attività, in questo senso, è un'attività artistica»[20].

Seguendo la teoresi di Focillon, il "formare" si distingue dallo sforzo intellettuale *tout court* per la sua necessaria presenza nel mondo fisico, la forma si dà esclusivamente come azione sullo spazio e sulla materia tenendo insieme il mondo fenomenico e quello delle idee. In questo passaggio vi è il tratto distintivo dell'attività artistica rispetto a quella squisitamente intellettuale: nel definirsi della forma le leggi appartenenti alla "vita dello spirito in generale" divengono "misure e leggi particolari"[21]. *Sub specie architecturae* l'attività dell'architetto è quella che conforma lo spazio, secondo Focillon «l'originalità più profonda dell'architettura risiede forse nella massa interna. Dando una forma definita a questo spazio cavo, essa crea veramente il suo

[19] L. Cosenza, *Storia dell'abitazione*, Vangelista, Milano 1974, p. 119.
[20] H. Focillon, *Vita delle forme*, Einaudi, Torino 2002, p. 69.
[21] Ivi, p. 70.

proprio universo […]. Un universo dello spazio»[22]. Nell'edificazione di questo "mondo artificiale" la forma architettonica diviene momento di sintesi delle istanze materiali e spirituali intercettando le questioni e i desideri della società in cui quella forma appare. In questo passaggio è ravvisabile anche un principio di autonomia della forma architettonica che non è mai meramente constatativa quando è effettivamente sintesi, difatti, nell'esprimere in modo aderente una selezionata porzione di realtà, essa si riferisce sempre ad uno sfondo teorico e culturale più ampio.

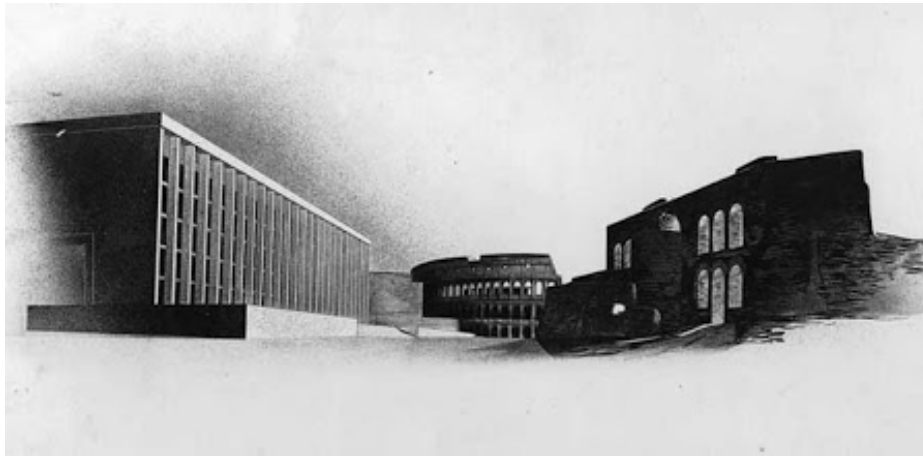
II.1.2 *Il riferimento al mondo Classico*

L'impasse in cui versava l'architettura italiana nel primo Novecento era, in larga misura, determinata dal fraintendimento delle espressioni artistiche europee e delle loro istanze di fondo. Con l'affermazione del regime fascista, il mito autarchico di una architettura nazionale italiana diede forma a un dibattito, ben testimoniato da Persico, sulla posizione che dovesse assumere la più avveduta cultura architettonica italiana rispetto al Razionalismo europeo. Per rendere chiaro il tenore di quel dibattito si può fare riferimento alle sue parole:

«in Italia non si sono intesi, né forse si potevano intendere, questi valori. Dell'architettura tedesca, e anche di Le Corbusier, si è accettato soltanto il formalismo polemico; per cui la tesi *razionalista* si risolve sempre in una mera reazione all'indifferenza degli avversari. Il *razionalismo* italiano è necessariamente refrattario all'impeto delle tendenze europee, perché in esso non è mai stata una fede. Così, dall'europeismo del primo *razionalismo*, si è passati, con fredda intelligenza delle situazioni pratiche, alla *romanità* e alla *mediterraneità*»[23].

La convivenza, talvolta la sovrapponibilità, dei tre termini – Razionalismo, "romanità" e "mediterraneità" – presenti in questo passo risulta essere la costante dialettica che anima gli scritti e le opere degli architetti tra le due guerre. La "latinità" e la "mediterraneità" sono quelle categorie, improprie ed equivoche, in cui si scorge l'intenzione di appropriarsi di un codice linguistico senza averlo passato al vaglio

[22] Ivi, p. 35.
[23] E. Persico, *Punto e a capo per l'architettura*, in: Id., *Profezia dell'architettura*, Skira, Milano 2012, p. 47.



Luigi Cosenza, Concorso per il Palazzo del Littorio, 1934.

di un'analisi critica[24], la latinità e la mediterraneità rappresentano dunque epoche lontane alla quali riferirsi, vengono idealizzate in quanto distanti nel tempo. Il fraintendimento riguarda "tradizione" e "tradizionalismo": l'idea di tradizione come progressione spontanea, per mezzo di strumenti materiali e tramite azioni fisiche ripetute, è caratterizzata dalla continuità e allo stesso tempo dal tradimento. Si oppone alla "tradizione" l'idea di "tradizionalismo", quale repertorio di stilemi decorativi, oggetto di movimenti culturali, nel cui suffisso si annuncia e si rivela la natura esclusiva e conservatrice, reazionaria e funzionale alla politica di regime. Il riferimento al mondo Classico resta così imbrigliato nella modalità della tecnica operativa a cui manca l'effettiva ambizione di definire la società nuova, con i suoi bisogni e le sue speranze, verso la quale tendevano invece le coeve esperienze europee.

Una realtà storica, quella italiana degli anni '30, ben chiarita da Lionello Venturi:

«ci sono molti modi per cui un contenuto morale si avvia a divenire arte, ma naturalmente uno solo buono, ch'è di riallacciarsi alla tradizione. Se mai queste parole cadessero sotto gli occhi di Le Corbusier la sua ira profetica non avrebbe più limiti. Eppure è così. Le Corbusier confonde la tradizione con la *pensée du clocher*, cioè col gusto folcloristico, e però l'interdice. Come se non ci fosse una tradizione artistica europea, essenziale al nostro gusto artistico in generale, e quindi anche quello architettonico. Ogni giorno più ci accorgiamo che gli specialisti non servono a nulla, anzi sono dannosi al genere umano, salvo forse in alcune applicazioni della scienza meccanica. La cultura totalitaria si suol chiamare umanistica, secondo il suggerimento dei puri filologi. Vogliamo, amici, chiamarla umana? E la cultura umana dell'architetto deve permettergli non solo di vivere la vita totale del suo tempo, ma specialmente di sentire, come sentono i pittori e gli scultori, il gusto dell'età sua»[25].

Il concetto di armonia tra uomo e società, tra quest'ultima e la natura, informa l'idea di "gusto" quale carattere disvelante del

[24] «la storia del razionalismo italiano è quella di una esasperazione sentimentale: incosciente del sentimento che la metteva sullo stesso piano dell'architettura tedesca, o della russa, si è esaurita in una ricerca disperatamente romantica. I razionalisti italiani sono, così, degli *antistorici*: inconsapevoli dell'unica realtà necessaria alla loro conquista»; Ivi, p. 54.

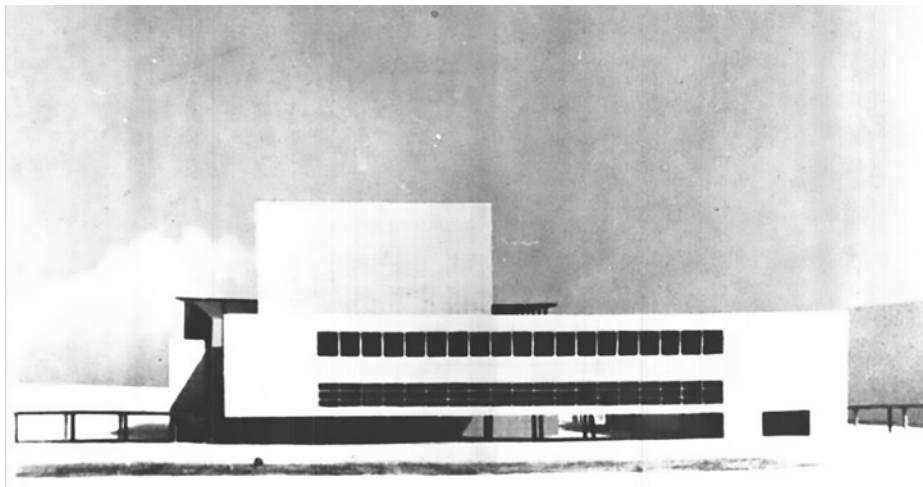
[25] Tratto da E. Persico, *Punto e a capo per l'architettura*, in: Id., o*p.cit*., p 54.

Luigi Cosenza, Concorso per un edificio scolastico a ponte di Casanova, 1937.

grado di civiltà, dissociato dal tradizionalismo ma conforme all'idea di tradizione. È possibile, a partire da alcuni scritti di Paul Valéry, approfondire ulteriormente la contrapposizione tra "tradizione" e "tradizionalismo" attraverso la comparazione di due termini: *mythos* e *logos*. Il primo indica la narrazione, «significante che ha molteplici significati e il cui designato non rimanda a formule bensì a processi, a costruzioni poetiche e fantastiche»[26]. Il *logos* invece, nell'accezione di discorso, di ragione, è la «parola della scienza, dell'intelletto, del ragionamento, della rivelazione, della metafisica»[27]. La "mediterraneità" così come la "latinità", intese come mito, appaiono nebulose: si costruiscono come racconto romantico sulla tradizione nel quale è possibile traguardare un fondo di verità che però non viene analizzato o discusso, piuttosto accettato nella sua condizione cristallizzata e aurorale. Nell'opera di Luigi Cosenza il mondo antico e le sue declinazioni sono intese nell'accezione di discorso, quindi di tradizione, discutibili su basi analitiche e confrontabili sul piano dello sviluppo storico. Per comprendere appieno il rapporto con il mondo antico e le sue declinazioni nell'opera di Luigi Cosenza, si deve considerare necessariamente la relazione che il Nostro definisce con il più generale tema del Classico. L'aspirazione al Classico viene intesa da Cosenza come riconquista di quei valori appartenenti alla cultura antica, oggetto di studio e metro di paragone, in cui Cosenza individua un'era dell'umanità, contraddistinta in senso regressivo dalla schiavitù ma in senso emancipativo e progressivo dalle espressioni più alte della cultura. Nella teoresi dell'ingegnere napoletano sarà la contrapposizione "*domus*-falansterio", che verrà indagata più avanti, a riassumere il viaggio verso le origini evocato ne *La Storia dell'abitazione*. In linea con altri autori del Razionalismo Italiano, Cosenza non si riferisce al Classico attraverso schemi immutabili, leggi stilistiche o canoni, ma ricerca piuttosto i principi compositivi che sottendono le forme, quali il ritmo, la proporzione, l'armonia. È la finitezza della forma, con la conseguente corrispondenza a necessità pratiche e spirituali ad interessarlo, lo spazio che da essa dipende, basato sulla chiarezza dei rapporti dimensionali e sul misurato grado di apertura verso l'esterno, che costituisce il fondamento dello studio operato sugli esempi antichi.

---

[26] E. Franzini*, Il mito e l'infinito estetico*, in: Id. (a cura di), *Paul Valéry. All'inizio era la favola. Scritti sul mito*, Guerini e Associati, Milano 2016, p. 9.
[27] *Ibidem.*



Luigi Cosenza, Concorso per il Teatro-Palazzo dell'arte alla Mostra d'Oltremare, 1938.

II.1.3 *Il Mediterraneo*

All'interno del discorso sull'architettura di Luigi Cosenza, è importante evidenziare gli aspetti che qualificano il Mediterraneo come luogo condiviso da diverse culture che mantengono salda una comune idea di abitare. Le Corbusier identifica un'area culturalmente omogenea estesa da Parigi a Barcellona fino ad Algeri connotata da caratteri architettonici simili tra loro in contrapposizione a quella nordica, che vede Berlino come suo centro[28]. Il Mediterraneo si configura così come antipolo rispetto a quello nordico definendo un'alternativa possibile per lo sviluppo dell'architettura moderna. Come evidenziato da Giuseppe Strappa, mutuando l'intuizione di Alberto Sartoris[29], nella modernità sono rinvenibili due linee di sviluppo principali, l'una riconducibile al mondo mediterraneo e l'altra al mondo nordico alle quali corrispondono due differenti concezioni strutturali e formali: alla prima è associabile il sistema plastico-murario e alla seconda quello elementare-seriale o elastico-ligneo[30]. Nel panorama architettonico italiano tra le due guerre si assiste a una commistione dei due registri formali, dovuta in larga misura all'autodeterminazione del carattere nazionale da assumere come espressione architettonica egemone: ciò ha comportato lo sviluppo di linee di ricerca eterogenee tra loro che hanno finito per alimentare un dibattito «informato a generici richiami al pittoresco e alle qualità 'spirituali' della tradizione mediterranea da contrapporre al 'materialismo' dell'internazionalismo nordeuropeo»[31].

Tra i caratteri peculiari che contraddistinguono la cultura mediterranea rispetto a quella nordica è da rilevare la continuità delle espressioni culturali nel corso delle epoche storiche, in particolare, l'architettura dei popoli prospettanti sul Mediterraneo è contraddistinta da caratteri comuni e invariabili, permanenze che manifestano la stabilità di un modo specifico dell'abitare. È possibile, in tal senso, riconoscere nell'architettura vernacolare e spontanea italiana il retaggio profondo di antiche culture: la dinamica dei

[28] Si veda «Quadrante» n. 13, 1934.

[29] A. Sartoris, *Encyclopédie de l'architecture nouvelle*, Milano; vol. I, *Ordre et climat méditerranéens*, 1948; *Ordre et climat nordiques*, 1957.

[30] Cfr. *G. Strappa, L'architettura come processo, Il mondo plastico murario in divenire*, Franco Angeli, Milano 2014.

[31] Ivi, p. 31.

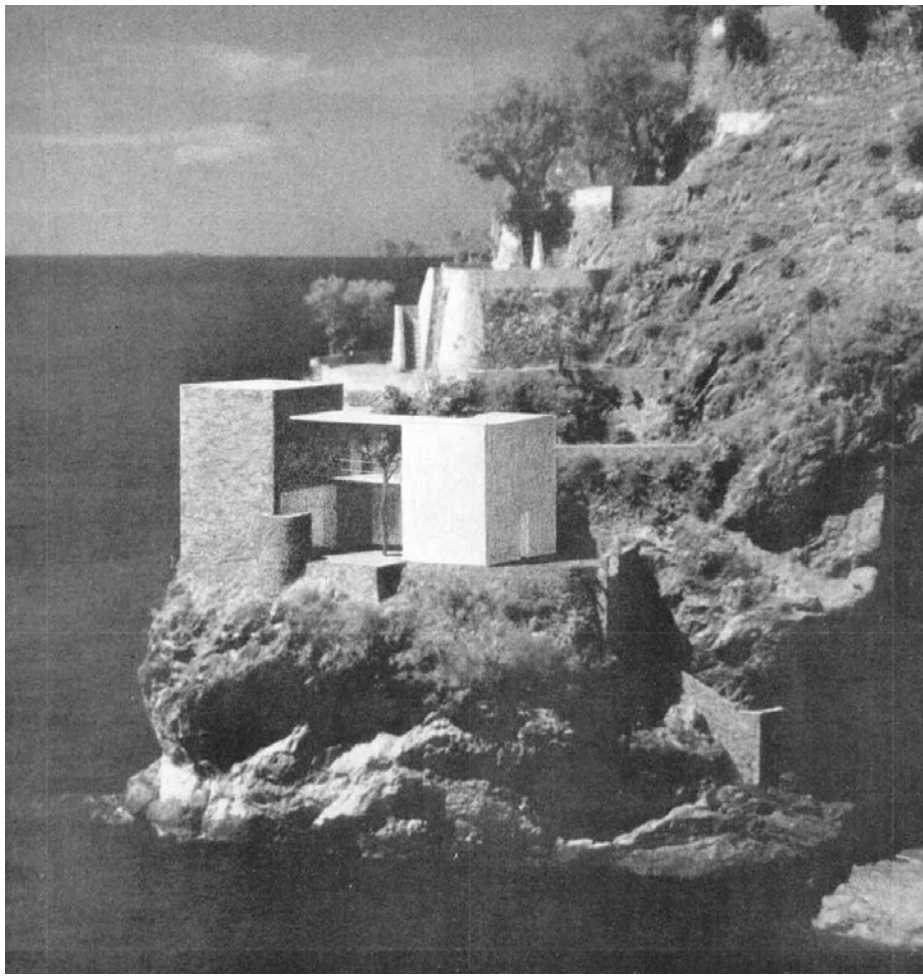
Luigi Cosenza, Bernard Rudofsky, villa Oro, 1937.

processi evolutivi di questa architettura diviene di notevole interesse per architetti come Luigi Cosenza, Bernard Rudofsky, Giuseppe Pagano, Gio Ponti, Luigi Figini e Gino Pollini, che cercano la loro modernità nell'"altro" e nella così detta "architettura minore" come polo oppositivo rispetto alla corrente modernista di regime[32]. Con la mostra sull'*Architettura rurale nel bacino del Mediterraneo*, Giuseppe Pagano in collaborazione con Werner Daniel, illustra i caratteri della casa rurale. Lo scritto che accompagna la mostra mette in evidenza la volontà di rivolgersi al patrimonio vernacolare italiano e non più all'architettura aulica, in quanto «quali ragioni tecniche, quali rapporti di tradizione formale e quali influenze di carattere economico e funzionale abbiano originato queste manifestazioni non interessano per lo più né il mondo degli studiosi né quello degli artisti»[33].
Luigi Cosenza, dal canto suo e in maniera originale, individua due linee di sviluppo nella storia dell'architettura, quella della cultura ufficiale, contrassegnata dalla discontinuità, e quella della tradizione popolare segnata invece dalla continuità. Infatti in rapporto all'evoluzione dell'abitazione afferma:

«lo sviluppo della abitazione si scinde così in due correnti, quella in movimento sotto la spinta della cultura ufficiale, l'altra in continuo sviluppo per effetto dei processi più interiori e spontanei legati alle tradizioni popolari. Nel primo caso entrano in gioco i fattori storici delle frequenti involuzioni capaci di rimettere in discussione tutte le opere precedenti, delle dispersioni dei processi di unificazione le quali sconvolgono tutte le affermazioni di autorità e di potere. Nel secondo caso si sviluppa un processo omogeneo, perché omogenee sono le condizioni nelle quali è possibile un'evoluzione autoctona di determinati modi di vivere e delle strutture funzionali derivate, sotto la influenza diretta e determinante di particolari condizioni ambientali e di fattori storici equivalenti»[34].

---

[32] «La radice latina del termine vernacolare – *verna* – svela aspetti inquietanti di classe e gerarchia. *Verna* significa schiavo e utilizzato nel contesto della storiografia, gli si oppone padrone. Se le architetture vernacolari appartengono alla categoria minore, si può pensare che l'architettura monumentale (classica, ma non solo) occupi il posto di superiore»; M. Sabatino, *Nazionalismo, Regionalismo, Internazionalismo: architettura moderna italiana e tradizione vernacolare*, in U. Rossi (a cura di), *Tradizione e modernità*, LetteraVentidue, Siracusa 2015, p. 33.
[33] G.P. Pagano, W. Daniel, *Architettura rurale in Italia*, Hoepli, Milano 1936.
[34] L. Cosenza, *Storia dell'abitazione,* p. 179.



Luigi Cosenza, Bernard Rudofsky, villa a Positano, 1937.

La trattazione delle architetture del Mediterraneo, del mondo antico, della romanità e della cultura materiale marinara e rurale costituiranno quell'oggetto di studio in cui scoprire l'"arte del costruire" come produzione pura dello spirito, nel suo articolarsi in forme e nel suo reificarsi in concezioni spaziali sempre più raffinate, espressione dell'"uomo libero"[35]. La mediterraneità, così tratteggiata, esce da una concezione diacronica per divenire sincronica, testimonianza viva del mondo antico e, per Luigi Cosenza, capace di proseguire nella contemporaneità il discorso sulla forma, si presenta così quale campo di indagine per riscoprire la libertà dell'uomo. Alcune opere sono in grado di chiarire tale punto di vista: la villa a Positano del 1937, la villa Oro, terminata nello stesso anno, progettate in collaborazione con Rudofsky, e la villa Savarese del 1942. Per quanto attiene le prime due è possibile riscontrare una similarità nell'impianto tipologico ad "L" che riprende le sperimentazioni razionaliste sulla casa a patio compiute da Hugo Häring, Hannes Mayer e Ludwig Hilberseimer[36], di cui tuttavia bisogna evidenziare il chiaro riferimento alle case di Olinto e Priene in Grecia e alla *domus* italica e romana. Nel caso delle due ville di Cosenza, tuttavia, viene a mancare l'elemento fondamentale del recinto, ciò comporta un'estroflessione dell'impianto tipologico, non più racchiuso entro un limite ben definito ma aperto verso l'esterno. Attraverso questa variazione le masse assumono il compito di definire il carattere delle ville, estroflettendosi verso l'esterno e stabilendo un rapporto singolare con lo spazio naturale che risignificano: si determina così un rapporto tra l'artificio della costruzione e la porzione di natura specifica. In entrambe le ville è possibile notare quanto i progettisti abbiano compreso e utilizzato i caratteri spaziali tipici delle architetture mediterranee, in particolare ci si riferisce alla concatenazione spaziale di ambienti rivolti alla

[35] Luigi Cosenza nella sua *Storia dell'abitazione* utilizza una distinzione fondamentale tra "uomo libero" e "schiavo" con cui vengono individuati due modalità abitative che configurano due tipi di abitazione, quella della *domus* e quella del falansterio, riconducibili a tutte le epoche storiche analizzate nel volume, con le quali Cosenza costruisce la sua ricerca sui *valori fondamentali dell'abitazione*: «dalla lontana giovinezza di una umanità libera dallo sfruttamento viene un invito a ricominciare dal principio la ricerca spregiudicata dei valori fondamentali dell'abitazione: la scelta dei modi di vivere, la proporzione degli spazi coperti, l'inserimento negli spazi esterni, la felicità come prospettiva, la libertà come condizione, la razionalità come costume, la forma come gioiosa impronta della creazione umana sulla natura dominata e trasformata secondo le aspirazioni dell'uomo»; in: L. Cosenza, *Storia dell'abitazione*, p. 9.

[36] Si veda a riguardo G. Strappa, *Nuovi recinti*, In: G. Strappa, *op.cit.*

Luigi Cosenza, Bernard Rudofsky, villa Savarese, 1942.

chiusura e all'apertura verso l'esterno. Il rapporto tra pieni e vuoti è articolato con sapienza definendo così la forma generale delle due ville che evocano la forza plastica e muraria delle architetture procidane così come quelle di Santorini: in entrambe le ville è palese il tentativo di stabilire una continuità con l'area culturale e geografica in cui si inseriscono. Un discorso diverso va fatto per la villa Savarese, nella quale Cosenza sperimenta la commistione del sistema elementare-seriale a *pilotis* di matrice le corbuseriana con l'articolazione di masse di matrice mediterranea. Infatti, la villa costruita in via Scipione Capece, presenta un duplice registro costruttivo e formale: lo spazio interno è connotato dal principio della pianta libera organizzata sulla griglia isotropa dei *pilotis*, mentre l'esterno mostra la massa muraria sintatticamente iscritta in una volumetria pura con delle parti aggettanti tra cui la pergola al primo piano, che tuttavia è scollegata dal sistema strutturale dei pilastri. La villa Savarese può essere intesa come un'altra traduzione del tipo antico della *domus*: l'articolazione tipologica e spaziale può essere sovrapposta all'impianto canonico della *domus* romana, di cui viene sovvertita la sequenza spaziale di ingresso-atrio-peristilio attraverso lo spostamento dell'ingresso principale sul lato lungo anziché su quello corto. A questa prima e sostanziale variazione si aggiunge l'inserimento di alcuni elementi tipicamente moderni, come la *promenade architecturale* della rampa e il sistema di circolazione verticale affidato alla scala elicoidale racchiusa nel prisma vetrato d'angolo. In questa villa è possibile riscontrare il medesimo tentativo presente nelle due ville precedentemente descritte, ovvero di stabilire una continuità con la tradizione architettonica di riferimento, di cui viene fornita un'ulteriore traduzione perseguita attraverso la comprensione degli assetti tipologici, formali, spaziali e costruttivi che connotano la cultura dell'abitare mediterraneo.

II.1.4 *La "grande casa" per tutti gli uomini*

Le tematiche appena presentate tentano di caratterizzare e descrivere la singolarità della figura di Luigi Cosenza in cui convivono tre grandi *topoi* concettuali: il Razionalismo, il Classico e il Mediterraneo. Nel discernere queste tre parti si è compiuto un primo tradimento della sintesi e della sua narrazione, per approcciare una

descrizione dell'autore che possa essere "operativa e orientata"[37]. "Operativa" perché rivolta alla produzione architettonica, capace di fornire quegli strumenti teorici e compositivi in grado di "salire sulle spalle dei giganti"[38], costituendosi come progressione di un discorso: una continuità sentita come necessaria rispetto alla figura di Luigi Cosenza. "Orientata" perché in sintonia con la "necessità di una teoria"[39] dell'architettura, stabilendo che l'oggetto di studio dell'architettura sono le architetture stesse.

A riguardo, lo studio intende proseguire sulle opere di Cosenza, rintracciando le tematiche precedentemente affrontate che costituiscono le fondamenta della trattazione. Le opere che si intendono analizzare, verranno studiate attraverso una metodologia di analisi e ridisegno critico individuando nelle tecniche e procedure della composizione architettonica il campo disciplinare di riferimento. Le architetture verranno discretizzate secondo schemi tipologici e formazioni spaziali elementari, ponendo a fondamento dell'analisi un'indagine ed un approccio eminentemente formali, rilevando gli assetti compositivi e le relative caratteristiche geometriche in ordine a superfici e formazioni spaziali. Si intende costruire un'analisi, o meglio un'anatomia delle opere, quanto più oggettiva e indirizzata a una sistematica conoscenza dell'architettura[40]. L'indagine tipologica e quella spaziale saranno quegli strumenti utili ad approfondire la preminenza delle tematiche accennate sopra: il Razionalismo come metodo, il Classico come aspirazione e il Mediterraneo come luogo in cui rinvenire una comune idea di abitare. In particolare, dal Razionalismo italiano, emerge il tema della "ragione pura"

---

[37] Il riferimento esplicito è al libro di Enrico Mantero così come viene riproposto da Federica Visconti nell'introduzione al volume "Il Razionalismo Italiano" e ripreso come base metodologica di approccio al tema, «non si tratta in alcun modo di un contributo storico-critico alla interpretazione del Razionalismo Italiano […] bensì di proporre un punto di vista che mi piace aggettivare come orientato e operativo: ed è in tal senso che sono stati 'ordinati' i contributi che compongono il volume». F. Visconti, *Introduzione. Storia, città, ragione nelle opere del Razionalismo Italiano*, in Id. (a cura di), o*p.cit.,* p. 11.

[38] «L'aforisma dei Nani e dei Giganti è attribuito a Bernardo di Chartres da Giovanni di Salisbury nel Metalogicon (III 4). Siamo nel XII secolo. Forse Bernardo non ne è il primo inventore, perché il concetto (se non la metafora dei nani) appare sei secoli in Prisciano, e un tramite tra Prisciano e Bernardo sarebbe Guglielmo di Conches, che di nani e giganti parla nelle sue Glosse a Prisciano, trentasei anni prima di Giovanni di Salisbury», U. Eco, *Sulle spalle dei Giganti*, in: I, Dionigi (a cura di), *Di fronte ai classici. A colloquio con i greci e i latini*, Bur, Milano 2003, p. 127.

[39] A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo. Nove lezioni di Architettura*, Laterza, Roma-Bari 2002.

[40] Cfr. G. Polesello, *Architettura come ricerca*, in «architettura INTERSEZIONI», n. 1.

quale principio di continuità con la cultura classica, riferita alla società moderna, che assume due declinazioni: l'impegno morale e il gusto. Queste, fungono da vettore per il dibattito sul moderno in Italia, al quale Cosenza partecipa attivamente individuando la ineludibile dipendenza tra etica (come impegno civile e politico) ed estetica che informerà tutta la sua produzione. Tuttavia il tema centrale e preponderante con il quale bisogna, a parere di chi scrive, affrontare la complessa figura di Luigi Cosenza è il rapporto con il Classico. Una relazione essenziale e fondamentale che permette di cogliere l'esattezza di un pensiero basato essenzialmente sulla forma, sul rapporto che essa deve stabilire con la vita dell'uomo, con l'ambiente in cui vive e con il contesto storico economico e socio-culturale. Questo tema è strettamente legato a quello del Mediterraneo: le condizioni fisiche offerte dai territori e le relazioni umane determinatesi sono all'origine dell'elevato grado di cultura e della polisemia a cui giungono i popoli mediterranei. La particolare conformazione conchiusa del Mediterraneo è stata determinante per lo sviluppo dei contatti tra popoli diversi, della conseguente ricchezza di espressioni in rapporto a un comune senso del mondo, per il quale, lo sviluppo della civiltà diviene testimonianza, diretta verso le più alte creazioni dello spirito.

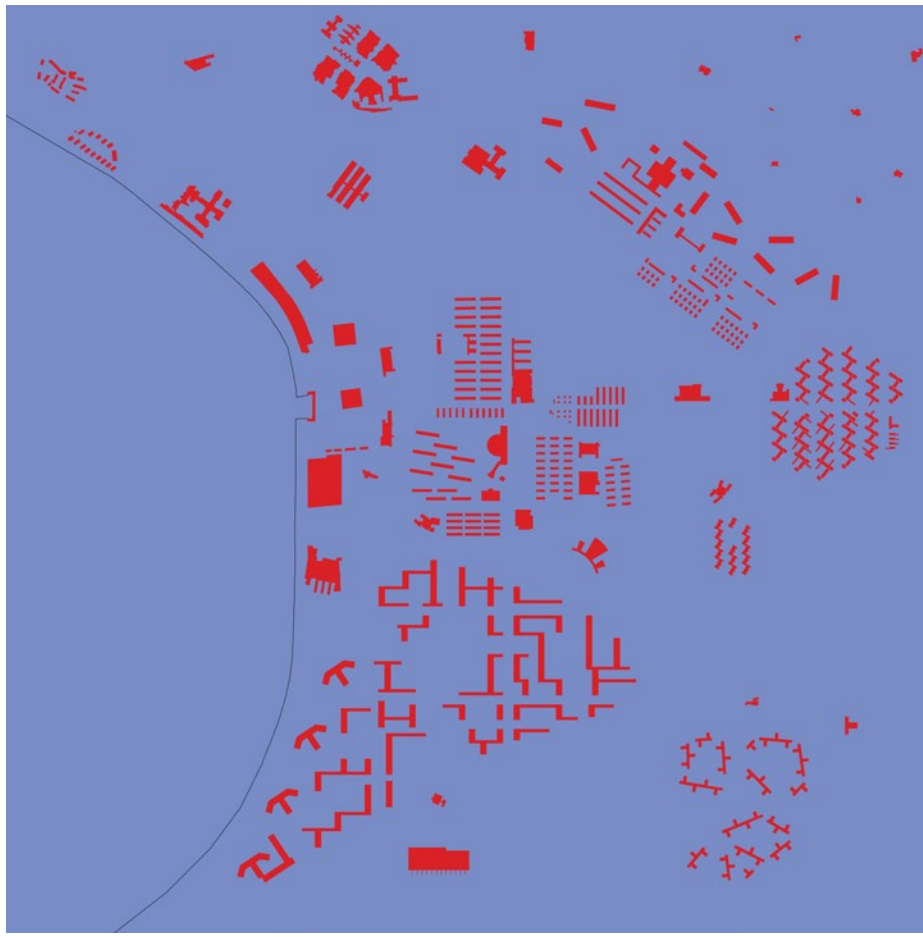
Ad esempio, se si tentasse di costruire una città analoga con gli edifici progettati da Cosenza, si dovrebbe appurare una condizione tutt'altro che comune ad altri autori: la città che si presenterebbe al nostro sguardo avrebbe, in termini spaziali secondo la metodologia introdotta da Uwe Schröder[41], due gradienti di "apertura" differenti, riferibili alla residenza da una parte e agli edifici pubblici e collettivi dall'altra. Mentre la residenza collettiva costruisce dei luoghi improntati all'apertura, posizionando i singoli manufatti "nella natura", gli edifici pubblici e collettivi presentano la peculiarità di disporsi attorno a uno spazio centrale, scoperto e contraddistinto dall'internità, includente parti di natura. Talvolta lo spazio centrale presenta la soluzione dell'Aula, come nel caso dei teatri o degli auditorium così come nel Mercato Ittico del 1929, ma molto più frequentemente questi edifici sono organizzati proprio attorno a una corte, che diviene invariante compositiva e tipologica,

[41] U. Schröder, *Pardié. Konzept für eine Stadt nach dem Zeitregime der Moderne. A Concept for a City after the Time Regime of Modernity*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2015.

Schwarzplan di una possibile città analoga composta con le architetture di Luigi Cosenza.

nucleo germinale e costitutivo per Cosenza della risoluzione del tema dell'edificio collettivo e pubblico. L'adozione del tipo architettonico a corte è rinvenibile anche nelle ville, rievocando e risemantizzando il principio formale sotteso alla *domus* romana e italica. L'evidente analogia tra edifici pubblici, collettivi e *domus* mostra chiaramente il nucleo fondamentale ed essenziale della ricerca architettonica portata avanti da Cosenza, in cui gli edifici pubblici e collettivi sono assunti come delle grandi case. Questo principio è presente in altre trattazioni rinvenibili nella storia della teoria architettonica: ci si riferisce alle considerazioni di Leon Battista Alberti contenute nel quinto libro del *De re aedificatoria* che definisce la casa come una piccola città, durante la costruzione della quale si debba prendere in considerazione, alla stessa maniera, tutto quanto si associa all'impianto di una città. «In quanto "casa grande" lo stato e la città sono posti in analogia: nella struttura spaziale della città, che corrisponde all'articolazione spaziale di una "casa grande", si rispecchia la struttura della società urbana»[42].
La trattazione che segue intende focalizzare lo studio sulle opere di Luigi Cosenza e sull'adozione del tipo a corte. La messa in evidenza di questa invariante tipologica viene qui intravisto come modo specifico con il quale Luigi Cosenza compone le sue architetture: la corte viene intesa come "dominante" di una particolare sequenza spaziale a base tonale che, come si vedrà più avanti, sarà in grado di determinare condizioni di relativa apertura e chiusura degli edifici pubblici, collettivi e privati.
La corte diviene quel principio formale e spaziale che mostra e dimostra il costante riferimento al Classico in Cosenza. Se da una parte essa si pone come fondamento di una determinata cultura dell'abitare, dall'altra si declina, in un sistema caratterizzato dalla varietà, nell'unità. Il principio Classico per Cosenza informa l'indagine sulle architetture vernacolari, conducendo fuori dall'impasse romantica e mitica o folkloristica del Mediterraneo, per giungere di fronte a quelle invarianti individuate da Paul Valéry[43] – il cielo, il mare e il sole – che rappresentano un livello

[42] U. Schröder, *Non c'è due senza tre*, catalogo della mostra, Accademia Tedesca Roma Villa Massimo, Roma 2006, p. 90.
[43] La *poesia involontaria*, a riguardo, è esemplare della finitezza a cui giunge l'individuo confrontandosi con il Mediterraneo ed i suoi elementi ieratici, *cielo, mare, sole*, dei quali l'uomo coglie l'esattezza della regola, del generale che subordina il particolare: l'uomo



Rotblauplan di una possibile città analoga composta con le architetture di Luigi Cosenza.

di astrazione oltre il quale non è possibile andare. La forma architettonica della corte ritrova così le sue topiche primigenie, ponendosi nuovamente come manifestazione in cui «l'uomo è la misura di tutte le cose»[44].

scopre il concetto di misura in quanto consapevolezza del campo di possibilità in cui si muove. «Non vi accorgete che il nostro spirito sente allora, scopre allora, in quell'aspetto e in quell'accordo delle condizioni naturali, proprio tutte le qualità, tutti gli attributi della conoscenza: chiarezza, profondità, vastità, misura!»; in: P. Valéry, *Ispirazioni mediterranee*, Mesogea, Messina 2011, p 63.

[44] Cfr. Protagora, fr.1, in Platone, *Teeteto*, 152a.

II.2 LO SPAZIO DELLA CORTE IN LUIGI COSENZA

II.2.1 *La corte e lo spazio*

Dopo aver definito in termini tipologici e formali la corte, si tratterà ora di quegli attributi mediante i quali può esserne descritto lo spazio nella sua accezione di internità. Si vuole ricondurre il discorso sulla corte all'opera di Luigi Cosenza, alla permanenza di questo tipo nel modo specifico con cui l'ingegnere-architetto risolve il tema dell'edificio collettivo e dell'abitazione privata. È da evidenziare come Luigi Cosenza, alla stregua di altri Maestri del Moderno, abbia utilizzato la nozione di spazio in rapporto indissolubile con la forma architettonica: una relazione che si fonda sulla riflessione teorica e critica ottocentesca informando le esperienze cardine del Novecento ed il pensiero moderno conseguente.
In prima istanza, è da considerare il pensiero di Gottfried Semper, il quale individua nei *Prolegomena*[1] tre momenti corrispondenti alle tre estensioni spaziali di "larghezza, altezza, profondità" da cui derivano le correlate qualità di "simmetria, proporzione e direzione". Il rapporto

[1] Si veda: G. Semper, *Prolegomena*, in: A. R. Burelli, C. Cresti, B. Gravagnuolo, F. Tentori (a cura di), *Lo stile*, Laterza, Roma-Bari 1992.

tra le tre estensioni dello spazio e le loro condizioni di crescita, trova nei modelli inorganici, come i cristalli, una stasi; quando il corpo considerato è organico, allora la condizione primaria o archetipica viene a modificarsi in favore di una "direzione" di crescita, come rileva Cornelis Van de Ven: «Semper concepì l'architettura come un'estensione spaziale cartesiana in tre direzioni generate dal corpo umano in posizione eretta. Per la prima volta nella storia della teoria architettonica, le forze esistenziali innate nell'uomo furono messe in relazione con gli artefatti umani e le loro funzioni di chiusura spaziale»[2]. In questo senso le forme tettoniche e stereotomiche furono considerate in relazione alle direzioni verso cui muove il corpo umano – verticali e orizzontali − e alle tecniche costruttive impiegate. Con le teorie purovisibiliste si assiste a un rinnovato rapporto tra natura e arte, in cui quest'ultima, in linea con le teorie kantiane, è posta come problema di conoscenza. È riscontrabile una presa di coscienza delle sensazioni a cui lo spirito ha dato forma dove, secondo Renato De Fusco «senza quest'atto formativo non possiamo conoscere la realtà e la stessa natura non può avere una esistenza indipendente dalla nostra coscienza conoscitiva»[3]. In questa linea di pensiero si inserisce Adolf von Hildebrand, che individua la proprietà specifica dell'architettura nel dare forma alle tre dimensioni di un corpo, atta a produrre una impressione visiva avente carattere di unità[4]. Hildebrand teorizza una "grammatica della visione", attraverso le categorie di visione "ravvicinata", "tattile" e "cinetica" in contrapposizione alla visione "generale" e distante, con la quale è possibile descrivere le proprietà spaziali di un oggetto. L'idea di spazio, in rapporto all'idea di forma e quindi di εἶδος, diviene idea di uno spazio delimitato, in grado di trattenere e mostrare l'essenza delle cose. August Schmarsow, in senso spazialista, dal canto suo riprende i tre momenti elaborati da Semper per affermare che l'architettura è associata alla terza dimensione, scenario in cui l'uomo compie una sequenza di movimenti nello spazio e nel tempo, dove la direzione del movimento stesso diviene ritmo. L'idea di spazio affermata da Schmarsow compie un avanzamento rispetto a quella semperiana, in quanto supera la mimesi tra corpo umano e l'ambiente in cui egli

[2] C. van de Ven. *Lo spazio in architettura*, ed. it. a cura di F. Cacciatore, LetteraVentidue, Siracusa 2019, p. 83.
[3] R. De Fusco, *L'idea di architettura*, Edizioni di Comunità, Milano 1964, p. 72.
[4] Ivi, p. 83.

vive, impostando un rapporto dialettico tra queste polarità, in cui l'idea spaziale si pone a rappresentazione della spiritualità dell'uomo. Viene inoltre rilevata una dissociazione tra "idea di spazio" e "forma dello spazio", in quanto la seconda si pone come manifestazione sensibile della prima. Alla forma dello spazio, Schmarsow dá una configurazione corrispondente alle quattro pareti con l'assenza del tetto: ovvero proprio una corte. Come è noto, le teorie di Schmarsow così come quelle di Hildebrand e Semper hanno influenzato gran parte del pensiero moderno e delle opere architettoniche del primo Novecento. Se si volesse identificare un concetto che più di altri è presente in queste esperienze, sarebbe proprio quello dello "spazio". Esso costituisce il principio informatore costante del progetto moderno, quella tendenza alla progressiva riduzione della massa muraria e della struttura tipologica, in favore di una più chiara epifania dell'invaso per mezzo di pochi elementi essenziali. Tale impostazione accomuna gli esponenti del gruppo *De Stijl,* per i quali l'apparenza del mondo sensibile deve essere ridotta alla sua rappresentazione immateriale e astratta, dove i mezzi per esprimere una siffatta idea sono proprio il piano e lo spazio[5]. Anche Sigfried Giedion in *Spazio, Tempo ed Architettura* evidenzia quanto l'architettura dei Maestri del Moderno sia fortemente influenzata dalla rinnovata concezione spaziale sperimentata dalle avanguardie pittoriche. In particolare viene individuata nell'esperienza del cubismo l'idea di scomposizione della superficie pittorica in piani plurimi e simultanei[6], introducendo in luogo della fissità del fuoco prospettico un nuovo modo della visione, in cui i piani o superfici divengono strumenti con cui comporre la forma, definendo una rinnovata concezione estetica dello spazio e del tempo[7].

---

[5] C. van de Ven*, op. cit.,* p. 225.

[6] «Quindi, il punto di vista spaziale contemporaneo deve abbandonare il punto di vista singolo. Durante un primo periodo (immediatamente prima del 1910) questa sezionatura degli oggetti fu compiuta, come dice Alfred Barr, spezzando 'le superfici delle forme naturali in sfaccettature angolari' […]. Nel cubismo i piani che avanzano e si ritirano, interpenetrantisi, sospesi, spesso trasparenti senza niente che li costringa in una posizione realistica, sono in contrasto fondamentale con le linee della prospettiva che convergono in un solo punto focale»; S. Giedon, *Spazio, Tempo ed Architettura*, a cura di E. Labò, M. Labò, Hoepli, Milano 1984, p. 428.

[7] Come rileva lo stesso Cosenza riferendosi all'esperienza del moderno sull'abitazione «lo sviluppo delle arti figurative non rappresenta un'influenza diretta come struttura dell'abitazione, ma uno sforzo parallelo, inteso a liberare l'architettura dagli schematismi e dalle involuzioni formalistiche, per ritrovare una nuova continuità tra spazi coperti e chiusi

Considerazioni del tutto analoghe a quelle sopra esposte si ritrovano nell'Introduzione al corso di "Architettura e Composizione Architettonica" tenuto da Luigi Cosenza, presso la facoltà di Ingegneria di Napoli, dal 1955 al 1956. Il testo presente negli appunti[8] è tratto dal dizionario tedesco di architettura di Ernst Wasmuth[9] che ripercorre le tappe del pensiero moderno sullo spazio, in particolare riferendosi alla tradizione purovisibilista, a partire dalle teorie di Konrad Fieldler[10]. Viene evidenziato come il problema della formazione artistica non sia caratterizzato, in architettura, dalla mera risoluzione di un problema per mezzo della tecnica, ma come la forma – à la Mies – sia soprattutto il risultato di una pura creazione dello spirito. La determinazione di una siffatta forma riguarda l'intera storia umana, che viene descritta e interpretata come una progressiva riduzione, sempre più accentuata, della materia pura in favore dello spazio cavo. Questa posizione comporta che il modo di pensare architettonico non sia un semplice formare e strutturare in base a leggi prestabilite, ma si presenti piuttosto come un avvenimento che ha la sua legge soltanto in se stesso, in quanto tende a trasformare materiali disponibili in prodotti sempre più puri dello spirito[11]. A queste proprietà formali si aggiungono quelle spaziali, che riguardano gli elementi teorizzati da Paul Frankl[12], "spazio, massa, luce e funzione", che sono in grado di costruire una forma spaziale. Il primo dei quattro elementi riguarda la forma dello spazio: essa fa rifermento all'articolazione spaziale che può darsi per addizione o per divisione. La "massa" invece è riferibile agli elementi tettonici e alla loro sintassi costruttiva, che esprimono l'andamento delle forze all'interno della struttura, di cui il trilite è eponimo. Gli altri due elementi hanno un ordine di importanza differente, la "luce" è un elemento spaziale che riguarda le proprietà visive e dunque percettive dell'architettura, la "funzione" indica un aspetto ulteriore e può essere intesa come la finalità dell'architettura, la determinazione di quell'attività per cui viene realizzata l'opera, "il

---

e spazi scoperti esterni». In: L. Cosenza, *Genesi dell'architettura moderna*, in F. Viola, *Luigi Cosenza. Lezioni di architettura 1955-1956,* Clean, Napoli 2012, pp. 46-47.

[8] Si veda L. Cosenza, *Introduzione al corso del quinto anno*, in F. Viola, o*p.cit.*, pp. 146-153.

[9] Aa.Vv., *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, s.e Berlino 1929-1932.

[10] Cfr. R. De Fusco, *L'idea di architettura*, Edizioni di Comunità, Milano 1964.

[11] Cfr. Luigi Cosenza, *Introduzione al corso del quinto anno*, in: F. Viola, o*p.cit.*, p. 152.

[12] P. Frankl, *Principles of Architectural History. The four Phases of Architectural Style.* 1400-1900, The M.I.T. press, Cambridge 1968.

teatro delle attività umane".
La tesi, proposta da Cosenza, sembra indicare una concezione nuova della composizione architettonica, in cui si auspica un superamento della cultura ottocentesca per via di una smaterializzazione del volume, «non bisogna dimenticare che alla fine del secolo scorso aveva un valore rivoluzionario adottare la categoria critica dello spazio perché segnava una svolta rispetto alla lettura stilistica delle architetture storiche»[13]. Cosenza, nel riferirsi alla teoria schmarzioviana sulla formazione dello spazio − *Raumgestaltung* − pone la questione del trattamento formale delle parti e degli elementi dell'architettura, considerati nella loro configurazione essenziale di chiusura e delimitazione dello spazio. L'invaso è così quella condizione di possibilità fondamentale per la costruzione della forma, prima del suo apparire, che segnala un procedere della composizione dall'interno verso l'esterno. Questa interpretazione riconosce lo spazio a partire dalle sue delimitazioni plastiche, le quali sono espresse da superfici o piani con caratteristiche costruttive non trascurabili, delle quali è necessario intendere le proprietà tecniche e formali. A fianco della formazione spaziale entrano in gioco le conformazioni possibili delle superfici, le quali vengono aggettivate dall'evidenza degli elementi tettonici, determinando una rivelazione delle caratteristiche proporzionali e geometriche per mezzo della luce azimutale e zenitale: questa considerazione porta a intendere la compresenza di intenzioni estetiche e tecniche.
Il lavoro sulle masse costruttive assume, nell'opera di Cosenza, un valore relativo alla formazione di uno spazio che intercetti i presupposti teorici ed estetici così come le tecniche della moderna architettura. Cosenza interpreta le istanze moderne come un problema di progressiva apertura e scomposizione in piani del volume, la cosiddetta "rottura dello spazio scatolare" rilevata da Giedon, prima prevalentemente chiuso verso il mondo esterno. Vi è una formazione dello spazio fondamentale che viene evocata continuamente nel lavoro di Cosenza, questa è appunto, e non sorprendentemente, la corte. Essa si presenta nella quasi totalità delle opere del Maestro napoletano, anche quando non è immediatamente riconoscibile nell'assetto tipologico, poiché, in quanto struttura

[13] F. D. Moccia, *Luigi Cosenza: scritti e progetti*, in: Id. (a cura di), *Luigi Cosenza. Scritti e progetti di architettura*, Clean, Napoli 1994, p. 56.

formale soggiacente, subisce trasformazioni e variazioni che ne interessano e determinano la manifestazione sensibile, ovvero la sua "figura". La corte, in quanto tipo antico ma anche intesa come formazione spaziale elementare, viene riproposta in Cosenza come modalità dell'apertura in grado di mettere in relazione il volume architettonico con l'esterno. Rispetto ad uno spazio delimitato ma scoperto identificabile come "nucleo" la "figura" si definisce attraverso condizioni spaziali differenti rivolte gradatamente e proporzionalmente all'aperto. Nello stabilire tale gradazione spaziale, vi è un lavoro di erosione sul tipo architettonico a corte e sulle sue variazioni possibili, con il fine di sancire un rapporto tra la modernità e quella cultura dell'abitare millenaria, comune a tutto il mondo Classico, con le sue molteplici espressioni che è rinvenibile nel Mediterraneo. Come lo stesso Cosenza rileva, le civiltà mediterranee presentano una certa fissità delle forme e delle concezioni spaziali ad esse riferibili, questo perché la cultura che le ha generate è decaduta lasciando inalterati i modi della costruzione e della formazione architettonica, infatti:

«il bacino del Mediterraneo, crogiuolo di antichissime civiltà, mescolanza di linfe orientali con umori nordici, mostra da secoli in determinati settori della cultura questa fenomenologia caratteristica. Le concezioni spaziali vi si proiettano allo stato di istinti. Istinto dello spazio concluso, tutto interiore, delimitato all'esterno da piane musicalità geometriche. Qui non vi sono interferenze culturali di ambienti diversi. La tensione spirituale si stende e traduce immediatamente nello spazio. E le forme conservano per secoli stabilità di ispirazione»[14].

Se ne evince quanto la cosiddetta architettura minore, come lo era stato per Giuseppe Pagano, sia un campo di studio privilegiato per il Nostro, in quanto manifestazione sensibile della concezione spaziale quale unica motivazione di ordine spirituale che sottende la costruzione di opere in cui l'uomo abita. Tale condizione diviene un terreno fertile per le speculazioni a carattere spaziale, un vero e proprio "ponte" con la cultura classica che così assume il ruolo di sostrato culturale di riferimento, del quale si ricercano le invarianti formali costantemente evocate e sperimentate nella cultura

[14] L. Cosenza, *Esperienze di architettura*, Macchiaroli, Napoli 1950, p. 26.

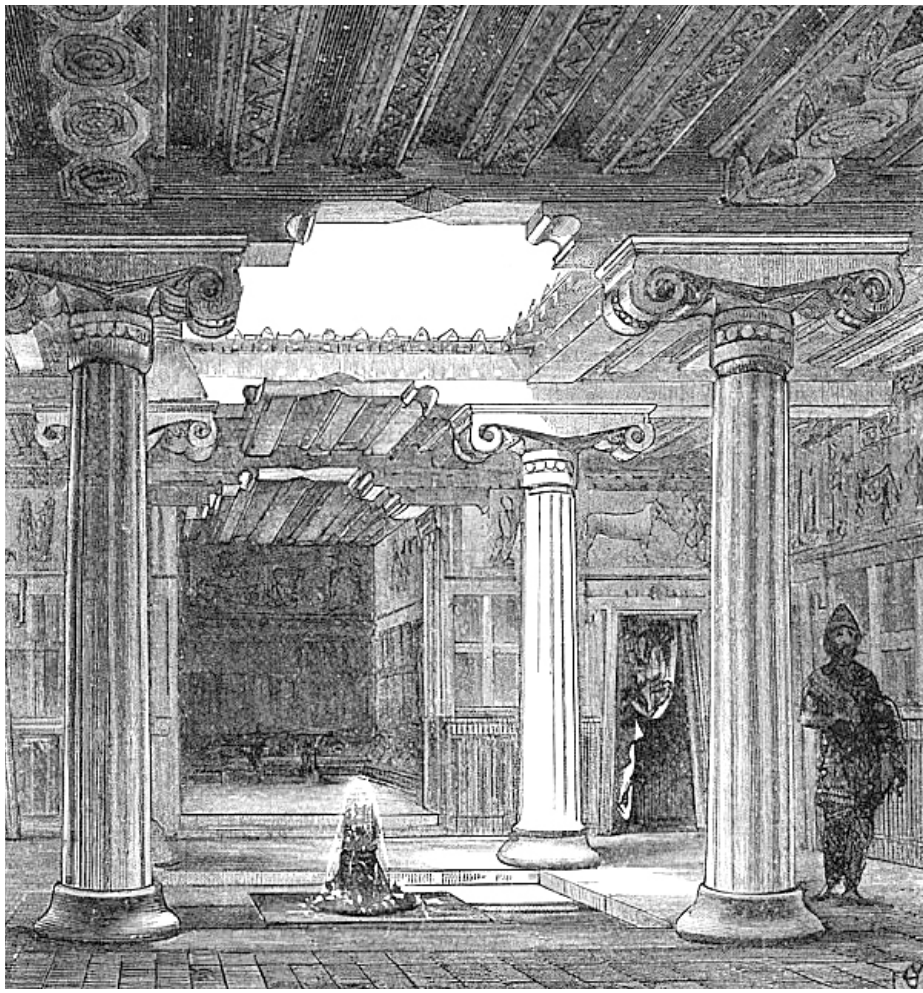
dell'abitare mediterraneo. La corte, quale formazione spaziale principale e generativa, diviene il fulcro di un ragionamento sui modi in cui uno spazio può essere discretizzato, in quanto contenente o contenuto, esterno o interno, esso costituisce un privilegiato punto di osservazioni sulle ragioni delle forme. La corte può indentificarsi infatti come uno dei caratteri peculiari del mondo mediterraneo[15], una configurazione spaziale che possiede una forma in sé e che è già manifestazione di una cultura avanzata, da essa si dipanano variazioni formali infinite ma sempre rispondenti a un principio stabile e duraturo, quasi come se essa fosse l'ipostasi di una cultura dell'abitare millenaria.

II.2.2 *La scala tonale degli spazi*

Lo studio sui modi e manifestazioni dello spazio architettonico che Cosenza conduce nella *Storia dell'abitazione* mette in luce una contrapposizione tra due modelli abitativi fondamentali: la *domus* e il falansterio. Questi corrispondono a due diverse concezioni dell'abitare: la *domus* è intesa come l'abitazione dell'uomo libero e il falansterio, suo opposto, riguarda l'uomo ridotto alla condizione di schiavitù. A questi modelli abitativi corrispondono due conseguenti configurazioni spaziali: «la *domus* derivata dagli antichi rapporti sociali della società gentilizia e adattata alle aspirazioni dell'uomo libero, articola i suoi spazi coperti e scoperti in senso orizzontale. L'insula, al contrario, nata dalla necessità di ammassare una popolazione crescente di lavoratori liberi e schiavi, si sviluppa in senso verticale»[16]. Il riferimento a questi due modelli ricorre continuativamente nel testo, estendendo tale contrapposizione a tutte le epoche analizzate di cui vengono evidenziati i caratteri formali e spaziali relativi all'abitazione. È da rilevare come la condizione spaziale rinvenibile

[15] Come rileva lo stesso Cosenza «a fianco della 'domus' e della 'villa' si erano sviluppate le strutture edilizie spontanee, divenute tipiche di tutte il bacino mediterraneo: nelle abitazioni lungo le coste settentrionali dell'Africa, nelle penisole Iberica e Italica, nella Gallia Transalpina. Questi tipi di abitazioni ebbero anche essi la loro lenta evoluzione verso forme romaniche, nel ritorno alle strutture classiche e poi neoclassiche, e nelle strutture popolari; un tipo fondamentalmente unico presente in tutte le abitazioni lungo le coste del Mediterraneo; unico nella forma base della corte, vario nei diversi 'dialetti' quanto agli elementi costitutivi: spazialità, distribuzione, collegamenti». L. Cosenza, *L'abitazione: il problema dello spazio*, in: F. Viola, o*p.cit.*, p. 54.

[16] L. Cosenza, *Storia dell'abitazione*, Vangelista, Milano 1974, p. 71.



Eugène Emmanuel Viollet le Duc, corte ionica in un'antica casa greca.

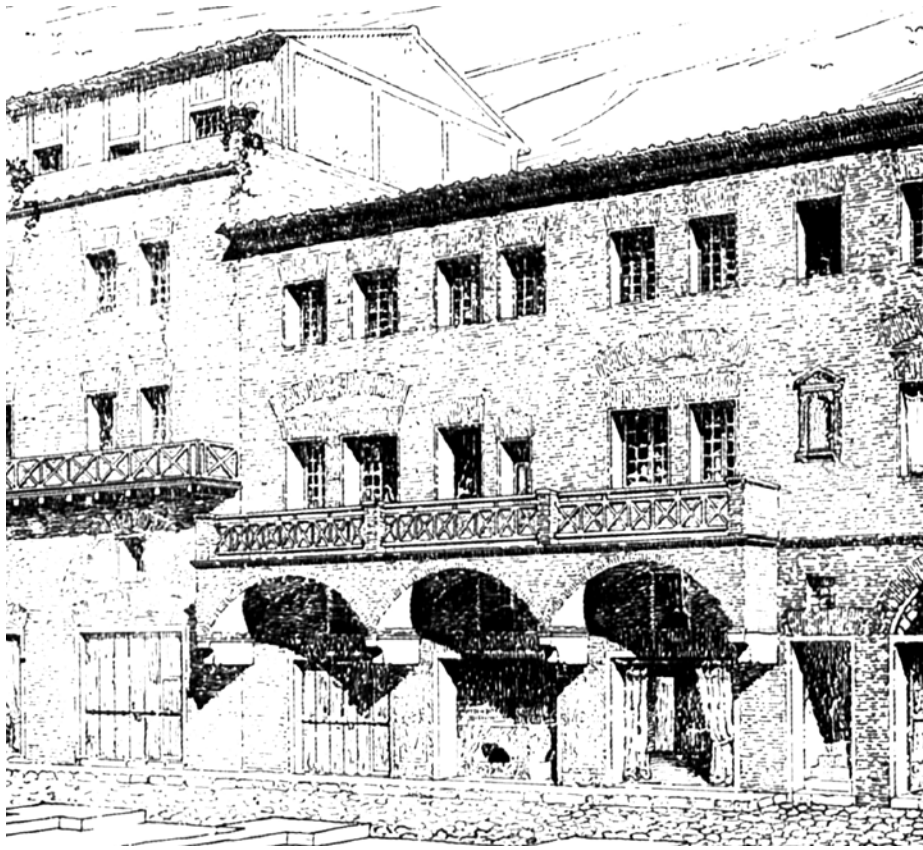
nella *domus* compaia per la prima volta nella casa greca, sviluppata a partire dall'ambiente unico − il *mégaron* − che si articola in forme sempre più complesse, in cui gli spazi acquistano una crescente differenziazione: «sono spazi coperti, chiusi come i cubicoli o aperti come i portici; sono spazi scoperti e chiusi come le corti o aperti come gli orti; sono spazi esterni delimitati come terrazze o estesi all'ambiente urbano o agricolo circostante»[17]. Cosenza utilizza due assi principali per discretizzare e definire l'abitazione dell'uomo, il verticale e l'orizzontale, che stabiliscono le principali linee di sviluppo attraverso cui si distribuisce la casa a partire dalla sua condizione primigenia e aurorale di "riparo"[18]. Il rapporto con il mondo esterno e la conseguente disposizione in un luogo determina l'acquisizione del senso dello spazio, così l'orizzontale può considerarsi quel piano che segna il movimento e l'orizzonte visivo, al quale si pone un ostacolo o interruzione data dall'elemento verticale[19]. Le due principali direzioni di sviluppo indicano quei rapporti tra le masse e le superfici con cui delimitare gli spazi. Tra la *domus* e il suo sviluppo prevalentemente orizzontale intercorre una dipendenza, per la quale si attesta un'articolazione spaziale complessa, che non esclude la direzione verticale ma anzi la caratterizza architettonicamente, trovando, nello spazio "chiuso e scoperto" della corte, quel punto notevole in cui l'architettura incontra la direzione verticale, attuando un "dominio" dello spazio naturale. Il sovvertimento di quest'ordine vede, nella direzione verticale, quella linea di sviluppo delle case d'affitto per più famiglie, come se ne possono rinvenire nel periodo che va dal 54 d.C. al 98 d.C. nella Roma governata dai Flavi fino a Nerone così come nei noti esempi di Ostia. Queste abitazioni urbane sono un adattamento delle vecchie *domus* in favore di un maggiore sfruttamento del suolo,

[17] Ivi, p. 58.

[18] Sul tema del riparo e sulla lezione di Salvatore Bisogni, peraltro allievo di Cosenza, si vedano R. Capozzi, *L'idea di riparo*, Clean, Napoli 2012 et R. Neri, *La costruzione del riparo*, in: Aa. Vv., *Il contributo e l'eredità di Salvatore Bisogni*, a cura di R. Capozzi, Festival Architettura Edizioni, Parma 2019, pp. 107-110.

[19] Come lo stesso Cosenza rileva «nello spazio vissuto da un numero illimitato di punti di vista prevale una direzionalità unica, l'orizzontale, e il suo complemento più diretto, la verticale, effetto della molteplicità di esperienze offerte in natura dal binomio albero-orizzonte.

L'esperienza si estende ai piani: quelli orizzontali accompagnano il movimento, quelli verticali ne stabiliscono i limiti più immediati. Nascono i rapporti tra linee e superfici, tra questi elementi fondamentali ed il libero gioco compositivo di tutti gli altri». In: L. Cosenza, *Storia dell'abitazione*, p. 59.



Italo Gismondi, ricostruzione della Casa del Thermopolium di Ostia.

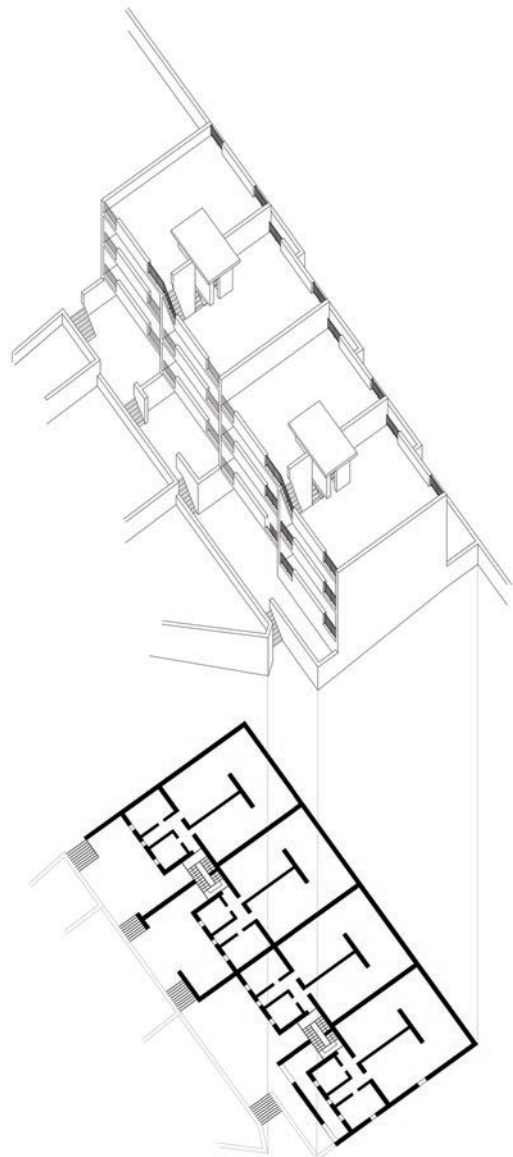
che culminerà nella struttura urbana a *Insulae*. Questo tipo di alloggio presenta caratteristiche spaziali molto semplici rispetto al tipo della *domus*, composto da un ballatoio spesso chiuso da cui si accede ai singoli alloggi. La distinzione tra *domus* e falansterio assume come discriminante la concezione dello spazio architettonico, la sua articolazione in formazioni complesse e il suo sviluppo nel corso del tempo.

Il problema dello spazio, secondo Cosenza, presenta tre gradi di sviluppo: il primo corrisponde al riparo dalla natura e al soddisfacimento delle esigenze di difesa dal mondo esterno; il secondo riguarda il momento configurato per ottenere la determinazione di un ambiente sufficientemente articolato da soddisfare i bisogni e le attività che l'uomo deve svolgere; il terzo riguarda la qualità dello spazio, ovvero l'influenza dello spazio sull'intelletto e la conseguente rispondenza dell'ambiente ai bisogni spirituali dell'uomo[20]. Per concepire un'abitazione rispondente a tali ultimi criteri, Cosenza elabora, in maniera del tutto originale, una forma di sequenza spaziale che, usando le sue stesse parole, è «in grado di collegare, in un insieme materiale e spirituale, gli ambienti più aperti con quelli più intimi, una specie di scala tonale che va dall'ambiente esterno illimitato fino agli spazi interni chiusi e coperti, attraverso tutta la gradazione degli spazi chiusi e aperti, coperti e scoperti»[21]. Tale metodologia tonale e progettuale adoperata dal Nostro si pone l'obiettivo di costruire razionalmente un'architettura a partire dalle condizioni spaziali limite di totale apertura e chiusura, ricercando quelle gradazioni intermedie che, concatenate tra loro, soddisfano il terzo grado di sviluppo spaziale precedentemente descritto, quello spirituale. Il referente architettonico nel quale è riscontrabile una siffatta articolazione spaziale è chiaramente la *domus*, che si distingue dal falansterio proprio in virtù della "concatenazione degli spazi costitutivi":

«il falansterio manca di uno spazio esterno illimitato perché è inserito in una lottizzazione urbanistica compatta, manca di uno spazio esterno limitato perché edificato a margine di una strada di traffico, manca di spazi scoperti, sia aperti sia chiusi, giardini o atri, manca perfino, il più delle volte, di spazi coperti e aperti.

In contrapposizione a questa contrazione qualitativa degli spazi del

[20] Cfr. L. Cosenza, *L'Abitazione: il problema dello spazio*, in: F. Viola, o*p.cit.*, p. 52.
[21] L. Cosenza, *L'abitazione: relazioni con l'ambiente*, in: F. Viola, *op.cit.*, p. 72.



Assonometria isometrica della palazzina 10 del quartiere sperimentale di Torre Ranieri.

falansterio, la domus è costituita dalla composizione di tutti i sei spazi essenziali, esterni limitati e illimitati, coperti e scoperti con i due caratteri tipici di spazi aperti e chiusi.
Esemplificando, in successione avremo: l'ambiente paesistico, gli spazi verdi, gli atri, i terrazzi, i porticati, i singoli ambienti interni»[22].

Traducendo nel linguaggio moderno la lezione dell'architettura classica, Cosenza, quando non si concede allusioni al monumentalismo né tantomeno facili associazioni alla costruzione della *machine à habiter*[23], individua nella costruzione spaziale un modo peculiare di intendere l'organismo architettonico, tanto attuale quanto rispondente a principi immutabili dell'abitare.
La gradazione dello spazio su base tonale diviene premessa metodologica per la costruzione di manufatti che siano in grado di introitare porzioni di natura ma anche di porsi di fronte ad essa in modo critico, come nel caso del Quartiere Sperimentale di Torre Ranieri a Posillipo, in cui, come evidenzia Salvatore Bisogni, i singoli edifici sono posti di fronte alla natura in qualità di "ripari" elementari, definiti anzitutto dalla loro essenziale sintassi costruttiva fatta di pochi elementi. La costruzione, in questo caso, assume e tende a un significato altro rispetto alla mera rispondenza a criteri strutturali e tecnologici, rimandando a più ampi significati di natura estetico-figurativa che trascendono la necessità primaria del ripararsi con il fine di rappresentare uno stare al cospetto della natura[24]. Difatti la "scala tonale degli spazi" costituisce una modalità compositiva che interessa proprio la sintassi tra gli elementi, anche nel caso appena citato di Torre Ranieri, dove prima vi è un'attenzione maggiore ai problemi costruttivi rispetto a quelli compositivi, è comunque ravvisabile un peculiare modo della disposizione degli elementi che stabiliscono a loro volta condizioni spaziali chiare ma concatenate tra di loro. Basti pensare alle relazioni tra sporti, logge, pergolati e parallelepipedo

[22] L. Cosenza, *L'Abitazione: articolazione distributiva*, in: F. Viola, o*p.cit.*, pp. 62-63.
[23] «La casa è un bene di consumo prodotto con i mezzi di quella grande arte popolare che è l'architettura. Essa deve soddisfare le crescenti aspirazioni dell'uomo a migliori condizioni di vita materiali e spirituali. Non può essere né la copia accademica in scala ridotta del palazzo-fortezza, né la razionalizzazione paradossale di una macchina per abitare fornita degli spazi essenziali per le funzioni di vita». L. Cosenza, *L'abitazione: relazioni con l'ambiente,* in: F. Viola, o*p.cit.*, p. 73.
[24] Cfr. S. Bisogni, *L'idea della residenza: Il Quartiere sperimentale di Torre Ranieri a Posillipo*, in A. Buccaro, G. Mainini (a cura di), Luigi Cosenza oggi 1905/2005, Clean, Napoli 2005.

murario, tra di esso e il piano di posa così come in copertura, divenuta terrazza, aggettivata da elementi architettonici come pergole e solette aggettanti che la qualificano come spazio abitabile. Le palazzine, nella loro elementarità, ricercano un rapporto con l'esterno naturale che non si esaurisce nella semplice contrapposizione edificio-natura, piuttosto stabiliscono continui rimandi tra interno ed esterno senza concedere allusioni mimetiche al mondo naturale, ma attestandosi come "forme umane per eccellenza"[25]. Si è voluto riportare l'esempio di Torre Ranieri per evidenziare come il principio "tonale" dello spazio informi anche le più laconiche e apparentemente utilitarie architetture prodotte da Luigi Cosenza. Nei capitoli successivi ci sarà modo di comprenderne l'applicazione con opere ben più complesse e rappresentative di ampio respiro.

II.2.3 *Esterno e interno, aperto e chiuso, scoperto e coperto*

«Ogni spazio concluso, sia caverna o paravento, recinto naturale o artificiale, si contrappone allo spazio esterno, alla foresta, alla boscaglia, alla savana, come difesa dai potenziali pericoli provenienti dallo spazio esterno illimitato»[26].
Queste poche righe prelevate dall'introduzione alla *Storia dell'abitazione* di Luigi Cosenza individuano le due caratteristiche principali dello spazio – esterno e interno – con cui si discretizzano i gradi intermedi della "scala tonale degli spazi", metodologia al tempo stesso di indagine e di progetto con la quale il Nostro conduce, in diversi scritti, lo studio sull'abitazione. Per Cosenza, la polarizzazione dello spazio nelle due categorie di esterno e interno, rappresenta una condizione fondamentale nell'esperienza primordiale dello spazio da parte dell'uomo, il quale necessariamente trova o costruisce il suo rifugio per potersi proteggere dalla natura ostile – quindi dall'esterno – attraverso la formazione di un interno, ovvero di uno spazio connotato dalla chiusura contrapposto all'apertura indefinita della natura. Riprendendo le considerazioni di Sigfried Giedon, in particolare riferendosi alla *Raumkonzeption*, ovvero

[25] Come lo stesso Cosenza afferma: «inserimento non deve significare mimetizzazione o ripetizione pedissequa di forme esistenti nell'ambiente, ma ripresa, interpretazione e continuazione del discorso compositivo preesistente nello spazio storico e paesistico circostante, interpretando quei valori sia sotto l'aspetto formale che di contenuto». L. Cosenza, *L'abitazione: caratteri distributivi*, in: F. Viola, o*p.cit.*, p. 80.
[26] L. Cosenza, *Storia dell'abitazione*, p. 10.

ai tre modi o forme dello spazio[27], si delineano tre momenti nella storia dell'architettura corrispondenti a tre concezioni spaziali: la prima, relativa al mondo antico, in cui prevale una concezione "plastica", per la quale è rintracciabile una relazione tra volume e spazio illimitato; la seconda, associabile alla civiltà romana, è connotata dall'adozione prevalente di spazi interni; la terza, invece, (*group-design*) riconducibile alle espressioni architettoniche del XX secolo, si attesta come sintesi delle due concezioni precedenti. La triade proposta da Giedon delinea una specifica linea teorica che vede nella formazione dello spazio un fenomeno umano basato sulla "lunga durata", un processo che attraversa tutta la storia umana, cadenzato da eventi che definiscono concezioni spaziali volte a risolvere la dicotomia esterno-interno, fino a giungere alla concezione moderna nella quale avviene un'inclusione dello spazio esterno attraverso una revisione critica dei limiti definitori dell'interno architettonico: volume e spazio interno collaborano alla definizione di un luogo per l'abitare umano posto di fronte all'esterno illimitato della natura. Ciò che interessa maggiormente Luigi Cosenza è la comprensione dei modi con i quali è possibile costruire la relazione spaziale tra esterno e interno. Il tema della costruzione dello spazio attraversa tutta la *Storia dell'abitazione* e viene affrontato con i modi propri dell'architettura: gli aspetti compositivi, così come gli assetti tipologici e costruttivi, collaborano alla definizione di una precisa e autonoma idea spaziale. Gli elementi costruttivi, sintatticamente concepiti in una forma, attuano una progressiva "marcatura"[28] dell'esterno illimitato reificando una condizione spaziale di interno. Come afferma in altra sede lo stesso Cosenza gli «elementi di differenziazione e costitutivi sono sempre i rapporti tra spazi interni ed esterni, distribuiti secondo le loro caratteristiche di spazi aperti e chiusi collegati secondo i diversi valori degli spazi coperti e scoperti»[29]. Per cui i modi propri dell'architettura riguardano la costruzione di un interno attraverso la selezione di elementi costruttivi precisi, adeguati alla condizione spaziale che si intende inverare. L'interno, "formazione spaziale elementare", entra in relazione con l'esterno attraverso l'articolazione e la concatenazione di determinate predisposizioni

[27] S. Giedon, *Le tre concezioni dello spazio in architettura*, Dario Flaccovio, Palermo 1998.

[28] Si intende per "marcatura" la particolare segnatura dello spazio proposta da Martin Heidegger, si veda a riguardo F. Duque, *Abitare la terra. Ambiente, umanismo, città*, Moretti & Vitali, Bergamo 2007.

[29] L. Cosenza, *L'Abitazione: il problema dello spazio*, in: F. Viola, *op.cit.*, p. 50.

Bernard Rudofsky, Moving day in Guinea, pubblicato in "Architecture without Architects", 1964.

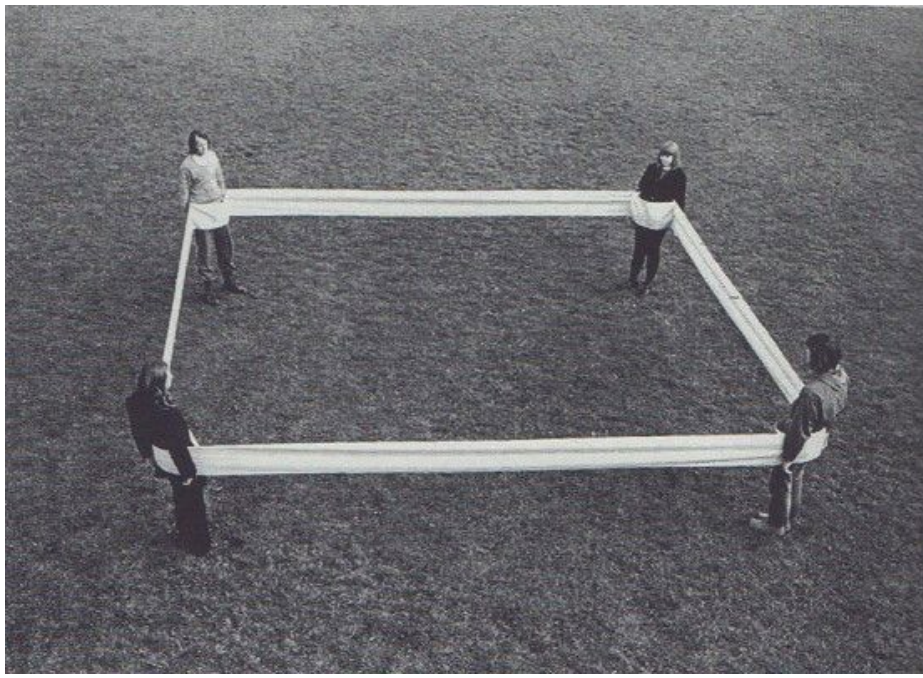
tettoniche, composte secondo due piani principali: quello azimutale (verticale), aperto e chiuso, e quello zenitale (orizzontale), scoperto e coperto. In linea con le tendenze moderne, Cosenza riconosce nell'esperienza delle arti figurative uno sforzo parallelo a quello architettonico nel delineare una nuova concezione spaziale attraverso la rottura dello spazio scatolare, dove il tema eminentemente formale della scomposizione e ricomposizione di piani assume un ruolo fondamentale nella costituzione dell'abitazione[30] in vista di una relazione più strutturata con il contesto naturale.

Si può ricostruire la gradazione di spazi su base tonale elaborata da Luigi Cosenza a partire dal grado più interno possibile, interessato dalla combinazione di due condizioni spaziali, quella chiusa e quella coperta. Un siffatto spazio, iper-delimitato, si determina attraverso un elemento continuo come il muro, articolato su quattro fronti, e di una copertura, che ne protegge il contenuto come un coperchio per un invaso. La combinazione immediatamente successiva si avvale delle condizioni di chiuso e di scoperto, identificando, in tal modo, il tipico spazio a corte, interpretato, in questa trattazione, attraverso la dicotomia "nucleo-figura": dove la "figura" esclude la visione dell'esterno sul piano azimutale (limiti verticali), ma al contempo il "nucleo" include la visione sul piano zenitale (limite orizzontale superiore), attuando un collegamento alla spazialità illimitata della natura. La corte, come si è già più volte anticipato, è una stanza senza tetto (un "nucleo") definito da alcune figure.

Alle due combinazioni di chiuso con coperto e scoperto seguono quelle connotate dall'aperto: esse identificano due gradazioni della scala tonale che si rivolgono al piano azimutale, introitando porzioni di esterno, ma anche rivolgendosi allo spazio chiuso e scoperto[31]. La prima combinazione di aperto e coperto è connotata da una

[30] «Le nuove concezioni dello spazio tratte da altri campi dell'architettura e in particolare dalle esperienze figurative, conseguenze dei voluti sovvertimenti delle articolazioni, l'individuazione di una supremazia della visione dinamica dello spazio su quella statica, stimolano un rinnovamento delle impostazioni, a cominciare dagli studi e dalle esperienze sulla scomposizione e ricomposizione dei piani costitutivi degli spazi interni della abitazione». L. Cosenza, *Storia dell'abitazione*, p. 194.

[31] Come riporta Cosenza in una didascalia relativa al tipo della casa greca «gli Elleni intorno al 500 a.C. e successivamente gli Ioni, popoli provenienti dall'Asia, sviluppano gli schemi di una successione di spazi coperti e chiusi affacciati, direttamente o attraverso gli spazi coperti e aperti dei portici, sugli spazi scoperti e chiusi degli atri ad impluvio e dei cortili interni, resi anch'essi abitabili per la maggiore parte dell'anno dalle condizioni del clima». L. Cosenza, *Storia dell'abitazione*, p. 59.



Franz Erhard Walther, Four Body Weights, 1968.

delimitazione per elementi puntuali e discreti, come colonne e pilastri che reggono una copertura: è associabile all'archetipo del portico o, nel caso in cui lo spazio sia circuito da colonne, con l'archetipo del riparo[32]. Il grado successivo della scala, invece, si ottiene attraverso la combinazione di aperto e scoperto e rappresenta l'ultimo grado in cui è possibile "trattenere" lo spazio interno. Tale combinazione genera un tipo di apertura sia azimutale che zenitale, riducendo il volume al grado di telaio che delimita lo spazio interno: può essere associato al caso di una delimitazione puntuale sormontata da una struttura a pergola, ma anche a balconi e terrazzi, poiché rappresenta un'estensione dell'interno verso l'esterno. Come evidenziato nel paragrafo precedente, la "scala tonale degli spazi" si avvale di sei gradi, di cui ne sono stati descritti solo quattro relativi allo spazio propriamente interno, ad essi Cosenza associa due ulteriori gradi che articolano l'esterno: l'uno, più prossimo alla dimensione di interno, è l'"esterno limitato", mentre l'altro, connotante lo spazio naturale, si definisce come "esterno illimitato". La distinzione dell'esterno in due compagini si avvale delle considerazioni scaturite dallo studio dell'architettura antica, con un preciso riferimento all'esperienza della *domus* romana ed al rapporto mediato che essa stabilisce con la città. Nella prima parte di questo studio, si è già accennato all'analogia albertiana tra casa e città, dove la casa è una piccola città e quest'ultima è concepita come una grande casa. Cosenza analogamente riconduce il tema albertiano della *concinnitas*[33] a scala urbana a ragioni di ordine eteronomo, ovvero l'ordinamento della società, gli assetti economici e le scoperte tecniche divengono causa delle scelte compositive urbane e architettoniche. In questo modo, l'analogia tra struttura della casa e struttura della città coincidono in un'idea spaziale unitaria, espressione di una società. In relazione

[32] «Oltre ad osservare la natura si sta, si sosta, anche quando il riparo è tutto aperto e/o semi coperto. Il senso che il riparo dovrà dare riguarda lo stare è costruire un dentro anche se è aperto o semi coperto». S. Bisogni, *Le lezioni sul riparo*, in R. Capozzi, *L'idea di riparo,* p. 47.

[33] Come rileva Uwe Schröder «così come la città spazializza la società dei cittadini, così la casa spazializza la comunità della famiglia, e come nella città il forum e le piazze, così si avrà nella casa l'atrium (sinus), la sala e spazi di questo tipo. Non è tanto la nuova edificazione dell'intera città che lo scrittore italiano ha in mente – le rappresentazioni della città ideale vengono dopo – quanto piuttosto la ristrutturazione spaziale [rämlicher Umbau] della città tardomedievale, che può tenere conto di un cambiamento sociale. Fino a questa scala dell'urbano si lascia trasferire la legge della proporzione (Ebenmäßigkeit) di Alberti (concinnitas), la naturale e più alta concordanza delle parti». In U. Schröder, *Fondamenti dell'architettura*, in Id., *Il quarto spazio. Scritti scelti*, Aión, Firenze 2020, p. 74.

ILLIMITATO

ESTERNO

LIMITATO

SCOPERTO

APERTO

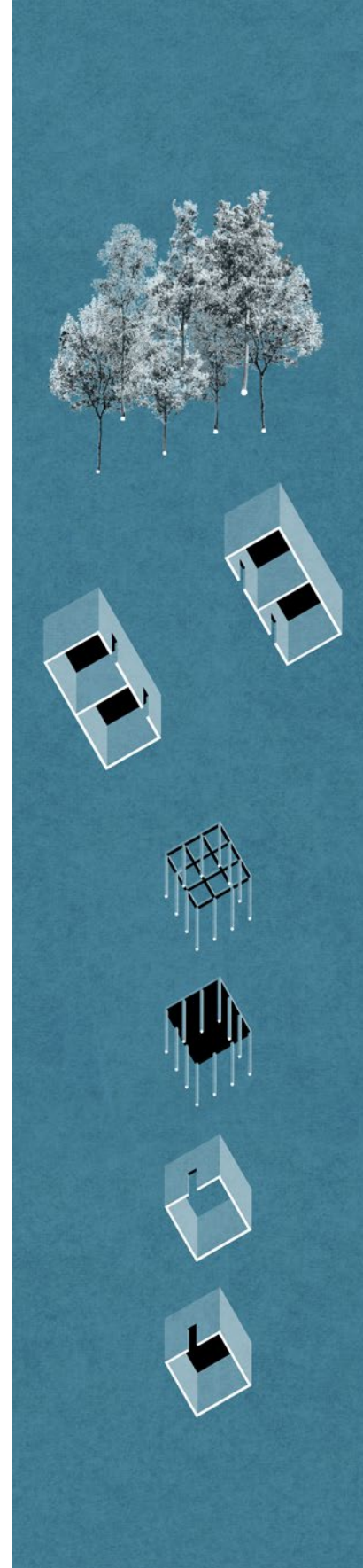
COPERTO

INTERNO

SCOPERTO

CHIUSO

COPERTO

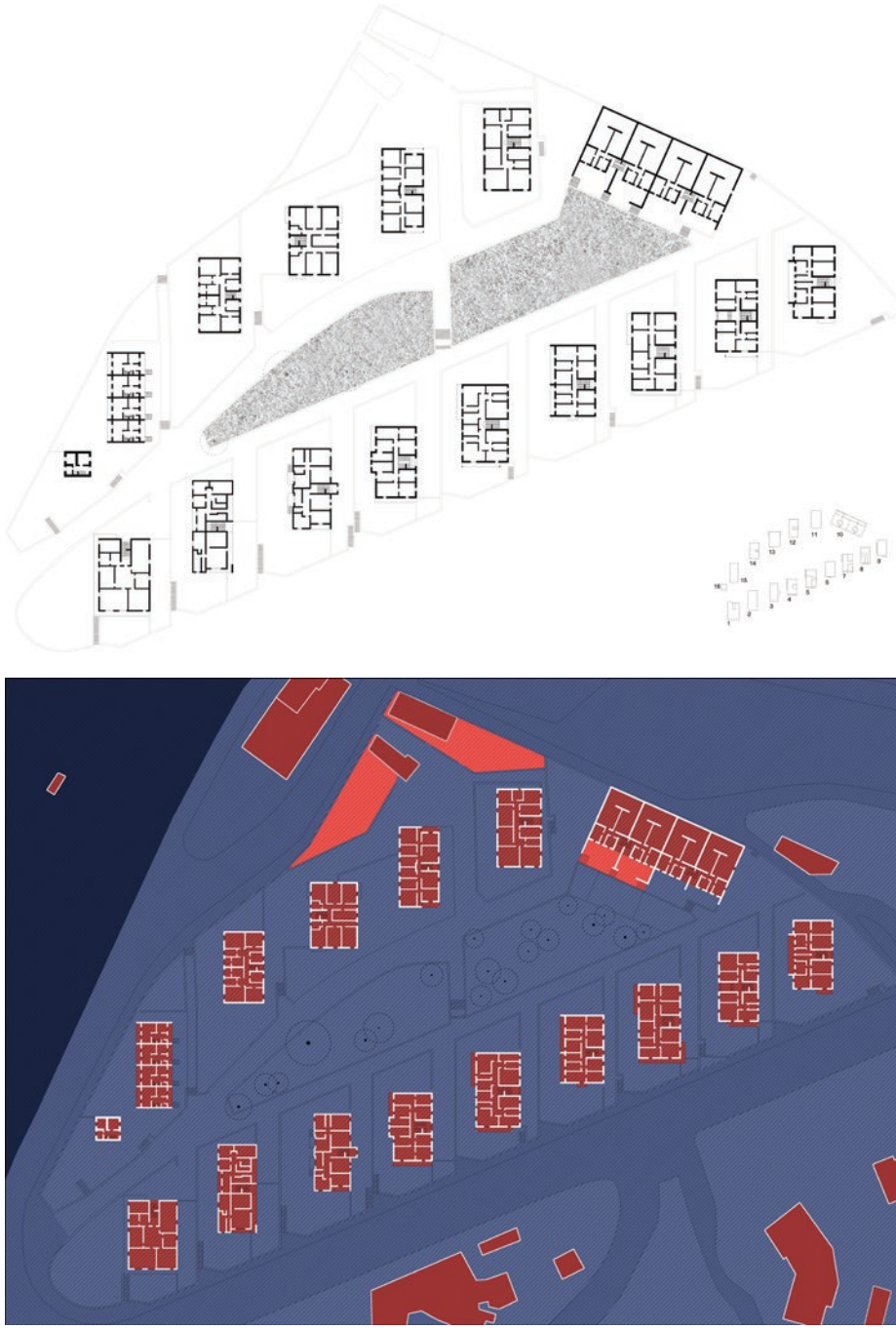


al progressivo asservimento della casa isolata ad una struttura urbana, Cosenza individua la comparsa di spazi che, pur non essendo propriamente interni, prendono parte alla vita dell'uomo: organizzazioni di spazialità complesse, come appunto la città.

«Tendono così ad accentuarsi, anche se talvolta solo in maniera formale, la funzionalità strutturale e le caratteristiche distributive dei nuovi modi di vivere dell'uomo. Il carattere funzionale delle strutture e l'ispirazione funzionale dei temi si manifestano anche nei singoli spazi esterni limitati, intorno alle abitazioni, le anguste strade attorno ai quartieri più antichi.
In questi casi l'articolazione urbanistica dell'ambiente consente di interpretare questi spazi come spazi interni scoperti di uso comune, una specie di grande atrio scoperto con gli accessi alle varie abitazioni […]. In questi casi, l'intero quartiere vedeva articolati i suoi spazi interni ed esterni come una unica abitazione con carattere collettivo e anche i modi di vivere erano dialetticamente origine di quella determinata struttura e da essa influenzati»[34].

A seguito di queste considerazioni se ne riscontrano di ulteriori, che estendono il "dominio" dello spazio esterno limitato. Le opere umane incidenti sul territorio, ad esempio nelle aree agricole o nei giardini, come ad esempio il "brolo", attuano relative delimitazioni dello spazio naturale e quindi dell'esterno illimitato. Cosenza, riferendosi all'abitazione del contadino che «apre i suoi spazi chiusi, coperti e scoperti verso la campagna circostante, la quale partecipa funzionalmente, con i suoi spazi aperti, limitati e illimitati»[35], individua nell'esterno limitato quella condizione spaziale rivolta all'esterno, ma al contempo in grado di relazionarsi con gli spazi interni: in questo modo la polarizzazione delle due categorie spaziali viene esplicitata in tutte le sue possibili connessioni.
In conclusione, si vuole rilevare la sorprendente analogia tra due concezioni spaziali – quella tedesca e quella interpretata da Cosenza – lontane culturalmente e temporalmente, ma prossime sul piano teorico e metodologico. La teoria della "scala tonale degli spazi" elaborata da Luigi Cosenza sembra derivare dalla scuola spazialista tedesca che, come accennato nel primo paragrafo di questo capitolo, concepisce l'idea di spazio quale essenza tridimensionale dell'architettura, quindi, come

[34] L. Cosenza, *L'abitazione: il problema dello spazio*, in: F. Viola, *op.cit.*, p. 58.
[35] *Ibidem.*



Quartiere sperimentale di Torre Ranieri; in alto tipologico, in basso, Rotblauplan "House und Zimmer", in evidenza il carattere inclusivo (tratteggio nero) ed esclusivo (tratteggio bianco): le gradazioni di rosso indicano gli spazi dell'internità, dove il rosso scuro indica gli interni coperti e il chiaro gli scoperti, invece le gradazioni di blu indicano gli spazi dell'esternità, dove il blu scuro indica gli spazi propriamente naturali e il chiaro gli spazi urbani.

categoria astratta attraverso cui l'uomo costruisce e specifica i modi dell'abitare sulla Terra. In continuità con questa stessa tradizione culturale è Uwe Schröder, il quale elabora una teoria di formazione dello spazio a partire dalla discretizzazione di quattro categorie: spazio "interno-interno", ovvero la "stanza" o cella, spazio "interno esterno", il cortile, spazio "esterno interno", la piazza o la strada, spazio "esterno esterno", il campo[36]. È intuibile quanto la gradazione spaziale di Schröder intrattenga significativamente non poche *liaisons* con la scala tonale di Cosenza, in particolare, è la discretizzazione dello spazio esterno a presentare maggiori analogie, mentre per quanto concerne il trattamento e l'analisi degli spazi interni, Schröder discretizza due tipi di spazi, in luogo dei quattro di Cosenza.

Ciò che Schröder definisce *inneraum* – spazio esterno interno – indica la piazza ma anche la strada, riconoscendo con questa "marcatura" la più profonda analogia con lo spazio della casa: «la costruzione della casa deriva dalla costruzione della città[…] lo sviluppo della piazza mette al mondo l'idea della città, la città determina la casa e la casa a sua volta è una piccola città»[37]; tale relazione si regge sulla similarità omologica tra piazza e corte, ma è anche desumibile dall'appartenenza dei due tipi, quello urbano della piazza e quello architettonico della corte, al comune archetipo naturale della radura[38]. Cosenza altresì descrive lo spazio esterno limitato come un interno scoperto differente dalla corte, un "grande atrio scoperto con gli accessi alle varie abitazioni", riconoscendo nella definizione formale e tettonica-costruttiva il carattere determinante che questo spazio esige.

Difatti la struttura della città storica, così come quella della città moderna, possono essere lette per Schröder, in continuità con le teorie di Colin Rowe[39], come contrapposizione tra due formazioni spaziali, l'una connotata dall' "esternità", l'altra connotata dall' "internità", entrambe articolate in due gradienti di apertura. L' "esternità", così come la teorizza

---

[36] «A causa dell'ampiezza, dell'apertura e del vuoto, i campi della città appaiono come paesaggi e insediamenti periurbani, come parchi e giardini, come strade, ferrovie e campi incolti. I campi non sono formazioni di spazio [Raumbildungen] architettoniche, tuttavia essi possono essere più o meno determinati dall'architettura». In U. Schröder, *Il quarto spazio*, in Id., *Il quarto spazio. Scritti scelti*, Aión, Firenze 2020, p. 124.

[37] U. Schröder, *Tre spazi di una architettura della città*, in: G. Malacarne, A. Tognon (a cura di), *Uwe Schröder. Architettura degli spazi/Architektur der räume*, Clueb, Forlì 2010, pp 142-149.

[38] «Il Foro si mostra nel collegamento di piazza e stoà come peristilio, come grande corte munita di un portico che la circonda, e la radura vitruviana presenta l'archetipica immagine di quella prima corte, che precede la fondazione della città»; in U. Schröder, *Architettura della corte*, in Id., *Il quarto spazio. Scritti scelti*, p. 80.

[39] C. Rowe, *Collage City*, MIT Press, 1984.

Schröder, è suddivisa in spazi naturali e spazi urbani, la cui compenetrazione con lo spazio proprio dell'"internità" organizza la struttura spaziale della città stessa: «nella disposizione dei quartieri, la città prevede anche transizioni nella campagna. In questo contesto l'opposizione polare tra città e campagna descrive la correlazione architettonica tra spazi interni e spazio esterno. Mentre riconosciamo gli uni per la loro chiusura come estensione interna, percepiamo l'altro per la sua apertura come distanza esterna»[40]. *Mutati mutandis*, Cosenza ricerca una concatenazione tra spazio della natura, spazio della città e spazio della casa, ma ciò che sembra interessarlo maggiormente riguarda la possibilità di relazionare visualmente lo spazio chiuso e coperto con l'esterno illimitato, attraverso un movimento che procede dall'architettura, dal manufatto e non dell'urbano, verso realtà sempre più estese. Nei capitoli successivi si avrà modo di discutere questo assunto, magari contraddicendolo, attraverso lo studio delle opere del Maestro napoletano più interessate dal problema del disegno urbano e territoriale.

II.2.4 *Il principio di tonalità degli spazi*

Si vuole approfondire in questa sede il principio di "tonalità" in musica, in quanto fondamentale alla comprensione della modalità compositiva adottata da Cosenza nei suoi progetti – e che qui si intende mettere in questione – con una specificazione: come rileva Theodor Adorno, tra musica e arti visive – architettura compresa – non vi possono essere relazioni dirette, in quanto «le arti convergono solo là dove ognuna persegue solamente il proprio principio immanente»[41]. L'autonomia disciplinare, alla quale si è accennato precedentemente, è di fondamentale importanza affinché sussista una relazione come quella tra musica e architettura, poiché, nella loro specificità disciplinare è possibile rintracciare nessi e analogie strutturali – omotetiche – che riguardano, come afferma Vittorio Gregotti, la scrittura del progetto[42], ovvero la

[40] U. Schröder, *Horror vaqui*, in Id., *Il quarto spazio. Scritti scelti*, p. 65.

[41] T. W. Adorno, *Su alcune relazioni tra musica e pittura*, in G. Borio (a cura di), *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, Einaudi, Torino 2004, p. 302 et T. W. Adorno, *Parva aesthetica*, Mimesis, Milano 2010.

[42] Cfr. Spazio e suono di Vittorio Gregotti: «La convergenza tra pittura e musica sembra consistere per Adorno soprattutto nel 'concetto estetico di costruzione', e questo apre una strada alle implicazioni che il termine costruzione potrebbe coinvolgere nel caso della relazione musica-architettura. Ovviamente si costruisce nei due casi, dell'architettura e della musica, con materiali sia concettuali che pratici assai diversi: considerando, come materiali,

possibilità di organizzare a livello elevato la costruzione di un pensiero, stabilendo un dialogo sui modi della composizione musicale e architettonica.

Il principio di "tonalità"[43], in musica, riguarda la disposizione dei suoni in relazione a un punto focale che viene detto "tonica". Nella musica tonale vi è una tensione tra le singole note in rapporto al campo armonico generale, ossia il suono complesso risultante dalla successione di accordi. Questi sono raggruppati in triadi composte sulla scala diatonica che, inserendosi ad una determinata "altezza", costituiscono la "tonica". Da essa si procede a stabilire i "gradi" della scala tonale nei quali hanno preponderanza il primo grado, appunto la "tonica", il quinto grado, detto "dominante" e il quarto grado, "sottodominante". Il sesto grado viene definito "sopradominante", il settimo, detto "sensibile", afferma la "cadenza" in quanto collocato a un semitono dalla "tonica". La "cadenza", ovvero la successione di "riposo-tensione-riposo" corrispondente ai gradi "primo-quinto-primo" e costituisce quella condizione armonica risolutiva della frase musicale[44]. La scala tonale attua uno spostamento "tensivo" del punto focale sulla scala diatonica, determinando un'armonia tra i suoni che risponde a condizioni di equilibrio e disequilibrio, di quiete e di tensione.

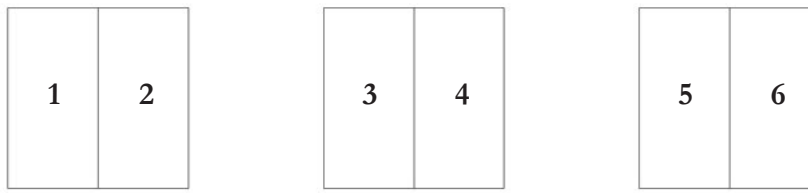
La "scala tonale degli spazi" si avvale di sei gradi che, come descritto precedentemente, collegano le polarità di esterno-illimitato e di chiuso-coperto attraverso una concatenazione di gradi intermedi. Quello che risulta interessante è che tali gradi intermedi si attestano come combinazione di condizioni spaziali elementari, desunte dalla scomposizione di un volume cubico – astrazione di uno spazio architettonico ideale – distinto in un involucro, su cui agisce il procedimento di scomposizione, e in un invaso, che attesta la sua sostanziale internità.

---

da un lato il suono, con tutti i suoi significati e origini soggettive e collettive, dall'altro lato il materiale fisico e di senso per l'architettura, ciascuno con scopi e usi assai diversi. Tutto questo si fissa nei processi di costituzione dell'opera, sia musicale che architettonica, per mezzo della scrittura del progetto. Senza scrittura, afferma Adorno, non esiste musica organizzata a livelli elevati, e la scrittura per l'architettura prende direttamente il nome di progetto» in V. Gregotti, *Spazio e suono*, in Id., *Il sublime al tempo del contemporaneo*, Einaudi, Torino 2016, p. 115.

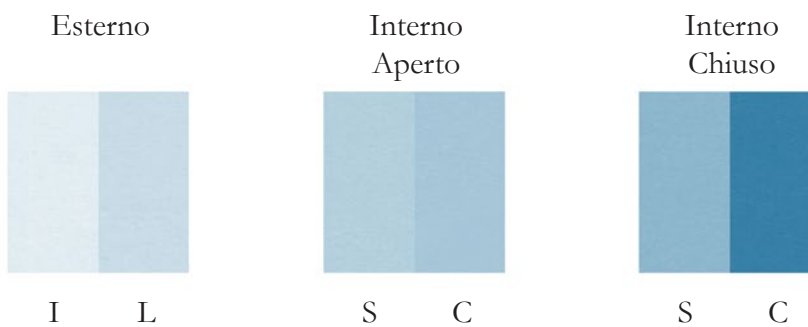
[43] «Un sistema tonale o polare ci è dato soltanto per raggiungere un certo ordine, e cioè, in definitiva, una forma, la forma in cui sfocia lo sforzo creativo»; in: Stravinsky, *Poetica della musica*, Edizioni Curci, Milano 1942, p. 38.

[44] Cfr. N. Meeùs, *Scale, polifonia, armonia*, in: J. J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica. II. Il sapere musicale*, Einaudi, Torino 2002, pp 72-88.



Gradi della “scala tonale degli spazi”

1_“tonica”: esterno illimitato
2_“sopratonica”: esterno limitato
3_“mediante”: aperto scoperto
4_“sottodominante”: aperto coperto
5_“dominante”: chiuso scoperto
6_“sopradominante”: chiuso coperto



Così come nella scala tonale musicale, quella elaborata da Cosenza presenta un ordine armonico tra i sui diversi gradienti, in quanto essi si combinano a partire da condizioni spaziali elementari e comuni, la cui sintassi dà forma ai differenti gradi individuati. I rapporti tensivi della "scala tonale degli spazi" si sostanziano nelle relazioni stabilite tra condizioni spaziali analoghe a più gradi della scala. Se si intende il grado maggiormente rivolto all'esterno illimitato come primo, esso sarà la "tonica" spaziale, in quanto indica con l'esterno illimitato la condizione primigenia e incontaminata della natura da cui inizia il fenomeno architettonico. Tutti i gradi successivi si determineranno in rapporto al primo, ovvero, il principio d'ordine e l'architettura della "scala tonale degli spazi" è di consentire un "ritorno" dinamico a questo primo grado, ciò avviene attraverso la combinazione delle condizioni spaziali – azimutali e zenitali – che riconducono le sequenze delle internità, con i suoi gradienti, all'esterno-illimitato. Il secondo grado sarà la "sopratonica" e corrisponde all'esterno-limitato, esso è in diretta relazione con il primo grado appartenendo direttamente alla categoria di esterno, segue la "mediante", che può identificarsi con il grado di aperto-scoperto: essendo entrati nella categoria dell'interno architettonico bisogna evidenziare che, in questo caso, sono proprio le condizioni spaziali a stabilire un "ritorno" al grado della "tonica", attraverso l'apertura simultanea sul piano azimutale e su quello zenitale. La quarta gradazione è la "sottodominante" ovvero l'aperto-coperto, questo grado stabilisce un ritorno alla "tonica" attraverso l'apertura azimutale. Relativamente alle possibili condizioni contestuali nel quale è situato, bisogna effettuare una precisazione: i gradi della "scala tonale degli spazi" si attestano come predisposizioni tettoniche-costruttive adatte ad esprimere una determinata idea di spazio. Di conseguenza, il fatto che un portico prospetti su di un paesaggio o su una corte è indifferente in quanto "simbolicamente" esprime, attraverso la copertura punteggiata da colonne, l'idea di uno spazio aperto ma protetto (*tegere*). Il quinto grado corrisponde alla "dominante" ed è definibile come chiuso-scoperto, indica per questo il tipo a corte vero e proprio. La corte, intesa spazialmente, possiede simultaneamente una condizione della "tonica", ovvero la visione dell'illimitato secondo la direzione zenitale (il cielo), e quella della "sopradominante", relativa alla chiusura sulla direzione azimutale "che il guardo esclude" (τέμνω). La compresenza di condizioni offre due modi di relazionare lo spazio interno della corte verso l'esterno: un siffatto edificio appare chiuso lungo la direzione azimutale,

attestandosi per contrappunto rispetto al primo grado spaziale; all'interno, di converso, escludendo totalmente l'apertura azimutale mette in "tensione" lo spazio illimitato lungo la direzione zenitale, come nelle "stanze incielate" di cui parla Giò Ponti[45]. Tale relazione, permette di cogliere il ruolo assumibile dalla corte in un edificio più complesso ove si attesta come "polo tensivo" attorno alla quale possono "accordarsi" e riferirsi una serie di spazi che, a loro volta, entrano a far parte di una composizione includente l'esterno. Il sesto grado è riconducibile alla "sopradominante" ovvero alla condizione spaziale di chiuso-coperto e corrisponde allo spazio radicalmente interno (interno-interno direbbe Schröder[46]) della cella o del cubicolo. Questo grado si attesta, rispetto alla "tonica" (esterno-illimitato), come termine oppositivo nel campo di tensioni polari della scala tonale: si vuole intendere la "sopradominante", o spazio chiuso-coperto, come uguale e opposto al grado della "tonica", poiché, non possedendo alcuna condizione spaziale comune a quest'ultima, assume il ruolo di polo verso cui tendono parte delle gradazioni intermedie. Un caso esemplare è la relazione "dominante-sopradominante" (corte-stanza) per cui lo spazio chiuso e coperto ("sopradominante"), organizzato attorno allo spazio chiuso e scoperto della corte ("dominante"), stabilisce con la natura – esterno illimitato – una relazione sufficiente a rispettare un principio armonico nella scala tonale, in quanto le categorie spaziali di interno ed esterno sono messe in tensione tra loro utilizzando il numero minimo di tre condizioni spaziali: chiuso, scoperto e coperto. Secondo tale interpretazione, lo spazio della corte e dell'aula sono profondamente simili, in quanto differiscono per una sola condizione spaziale – scoperto o coperto – da cui si può desumere che i grandi edifici pubblici moderni ad aula si qualificano come ampie corti coperte, stabilendo una continuità con l'ambiente urbano non troppo dissimile dal rapporto che si stabilisce tra corte e piazza.

II.2.5 *Le sequenze di "triadi" spaziali o delle strutture d'ordine tra gli spazi*

L'analogia tra scala tonale musicale e degli spazi diviene più stringente se si tiene conto delle sequenze di "triadi" canoniche – principali e

[45] Cfr. G. Ponti, *Amate l'architettura*, Vitali e Ghianda, Genova 1957.
[46] Si veda a riguardo, U. Schröder, *Tre spazi di una architettura della città*.

secondarie – che possono interessare entrambe le scale. La "triade" indica i tre toni di cui è composto un accordo: nel caso della "scala tonale degli spazi" di Luigi Cosenza gli accordi corrispondono alla combinazione di due condizioni spaziali, ma il principio tensivo tra i gradi della scala è del tutto similare a quello riscontrabile in campo musicale. La "triade principale", in musica, è composta da tonica/ dominante/sottodominante corrispondente a esterno-illimitato/ chiuso-scoperto/ aperto-coperto nella "scala tonale degli spazi": una siffatta gradazione tonale può riferirsi ad un qualsiasi edificio dotato di una corte circondata da un portico. La risoluzione armonica secondo scala tonale avviene perché la corte, in quanto "dominante" o spazio chiuso-scoperto, presenta l'assenza di copertura, condizione di apertura zenitale comune al grado della "tonica" o esterno-illimitato. Anche il portico, in quanto "sottodominante" o aperto-coperto, "ritorna" all'esterno-illimitato, inoltre, questo specifico spazio si avvale dell'iterazione di sostegni puntuali, volti a liberare lo sguardo verso un altro spazio, come quello chiuso-scoperto della corte. Tale configurazione architettonica è particolarmente prossima all'archetipo della radura, in quanto lo spazio sgombrato del "nucleo" è circondato da elementi o colonne che definiscono una "figura diradata".

Triade principale:

(*natura*)	(*portico*)	(*corte*)
TONICA	SOTTODOMINANTE	DOMINANTE
esterno illimitato	aperto coperto	chiuso scoperto

La "triade secondaria" invece è composta da sopratonica/ mediante/ sopradominante e corrisponde a esterno-delimitato/ aperto-scoperto/ chiuso-coperto: in questo caso la gradazione spaziale identifica, ad esempio, un edificio posto in uno spazio urbano, come un Foro, altresì in una campagna o un giardino, composto di un porticato con una pergola, oppure di un basamento percorribile, e un volume chiuso.

Triade secondaria:

(*contesto urbano/agricolo*)	(*podio*)	(*aula chiusa*)
SOPRATONICA	MEDIANTE	SOPRADOMINANTE

esterno limitato aperto scoperto chiuso coperto

La "triade secondaria" si avvale della continuità tra due gradi della "scala tonale degli spazi" ("sopratonica" e "mediante") per cadenzare l'accesso allo spazio chiuso-coperto ("sopradominante"). Tale configurazione architettonica è prossima all'archetipo della capanna – una concezione simmetrica alla radura – in quanto lo spazio interno è sostanziato dallo sforzo tettonico del *tegere* ed al contempo dalla necessità di separarsi dall'esterno in cui è posto. In questo caso può intendersi il tipo ad aula chiusa, differente dal "riparo", anch'esso forma primaria dell'architettura[47], per via della differenza sostanziale tra le due condizioni di chiusura azimutale. Analogamente, Carlos Martì Arìs[48], rileva come il portico e il muro siano elementi archetipici complementari nella costruzione dell'edificio pubblico, perché distinguono lo spazio dell'aula aperta da quella chiusa. Inoltre, come afferma lucidamente lo stesso Martì Arìs:

«nella nostra tradizione culturale l'edificio pubblico vero e proprio sorge, nell'antichità del mondo greco-latino, a partire da uno specifico rapporto tra muro e portico, dove il portico acquista una posizione prevalente e il muro, che identifica il nucleo interno dell'edificio, fa da contrappunto, diventa il tema di fondo. Questa idea si manifesta soprattutto in due tipi architettonici: il tempio periptero e la stoà. Gli elementi sono gli stessi, cambia il loro rapporto topologico»[49].

Se ne evince che le due "triadi" principali e secondarie, ovvero natura/

[47] Come rileva Renato Capozzi «Il riparo, infatti, in quanto archetipo, in quanto εἶδος (forma ideale originaria), contiene ad un livello ancora più astratto di quanto avviene nel tipo, l'idea primigenia del ricovero, della protezione, del coprire e del definire un 'luogo per lo stare' e la possibilità di identificare attraverso alcuni elementi, alcune semplici forme uno spazio significativo per consentire la vita, per permettere appunto, come nelle parole di Fustel de Coulanges, 'lo stare' dell'abitare al cospetto della natura. In altre parole il riparo è una costruzione architettonica aperta alla natura e nella natura. In questo senso specifico il tipo che meglio può essere ricondotto, in maniera più rispondente, a questa idea primordiale è quello dell'aula e […] l'elemento architettonico che realizza tale condizione è il tetto che a sua volta restituisce e contiene l'atto archetipico del *tegere*, del coprire, del proteggere». In R. Capozzi, *L'idea di riparo,* p. 13.

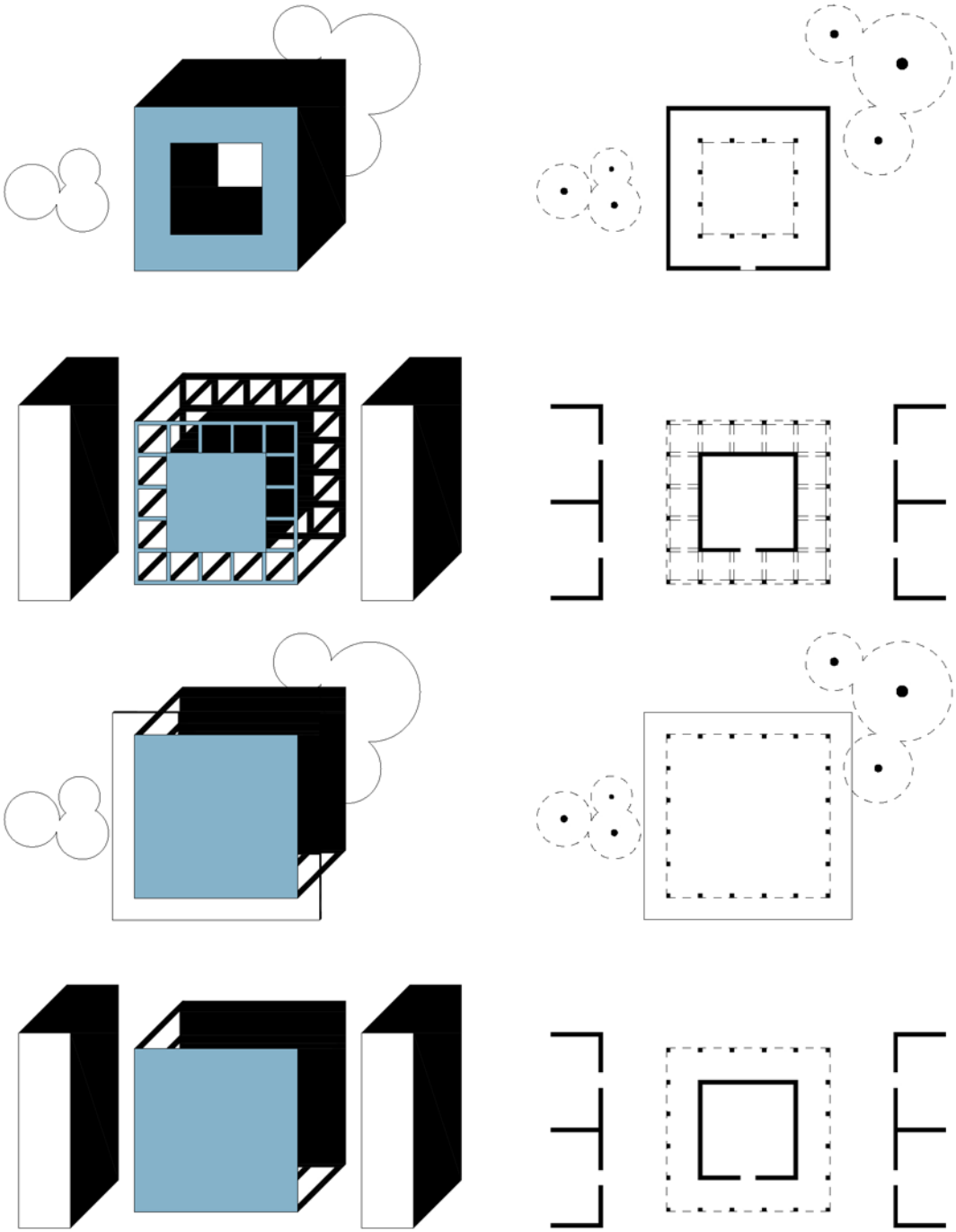
[48] C. Martí Aris, *Il portico e il muro come elementi dell'edificio pubblico*, in: R. Neri, P. Viganò (a cura di), *La Modernità del Classico*, Marsilio, Padova 2000.

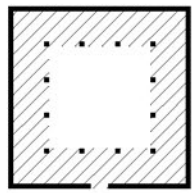
[49] Ivi, p. 55.

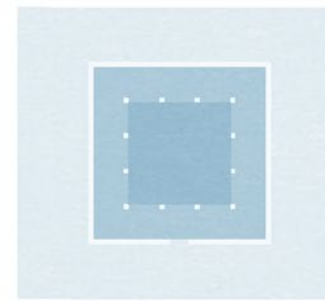
portico/corte e contesto urbano/podio/aula, pocanzi descritte individuano due tipi spaziali e archetipici riferibili a particolari configurazioni formali e tipologiche, emergenti dalla canonica combinazione di portico e muro, alle quali è possibile associare altri due casi, che possono essere considerati archetipici, ovvero, assumendo il valore di norma, si attestano come strutture logiche di riferimento. I casi che si intendono riportare sono appunto quello del "riparo" e del "tempio", che presentano assonanze e variazioni sostanziali rispetto ai due archetipi elementari precedenti di cui rappresentano una prima variazione significativa.

Il caso del "riparo"[50] non è riconducibile ad una delle due combinazione di portico e muro così come indagate da Martì Arìs, ma si deve riconoscere la posizione prevalente del portico rispetto al muro, che diviene delimitazione, al più si può individuare l'elemento del basamento come costruzione stereotomica-muraria su cui viene eretto il "riparo", struttura elementare-tettonica atta a concatenare interno ed esterno. Dal punto di vista tonale, il "riparo" compone una sua "triade" che potremmo definire "plagale" in quanto riferita alla cadenza che in musica è interessata dal quarto grado "sottodominante" e il primo "tonica", ovvero nella "scala tonale degli spazi" aperto-coperto ed esterno-illimitato. La "triade plagale" sviluppabile sulla "scala tonale degli spazi" prevede tonica/ mediante/ sottodominante, quindi, ai due gradi individuati dalla "plagale" musicale si aggiunge la "mediante", ovvero la condizione spaziale di aperto-scoperto, identificabile come basamento o podio su cui la struttura aperta-coperta poggia.

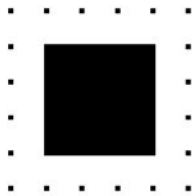
[50] «Riguarda un edificio costituito da una copertura sorretta da necessari sostegni, senza ancora diventare un edificio ad aula o un portico, ma già ben oltre ad un'originaria capanna. Per molti aspetti il riparo è analogo al deposito merci di una piccola stazione ferroviaria, dal quale tuttavia si differenzia, per offrire "riparo a uomini e cose" e non a merci. Viene pensato come un manufatto indifferente ai molteplici usi, senza diventare un capanno agricolo né un edificio religioso: cappella, tempio, ecc. Ma di questi ultimi aspira ad avere analoga carica emozionale, potendo ospitare rappresentazioni, feste o appoggio occasionale ai raccolti stagionali e ad un mercato settimanale coperto e contiguo. In tal senso il riparo fa pensare ad un archetipo dell'architettura ed esclude ogni farsa formale ricavata per evocazione o semplificazione dagli edifici conclamati della storia o, peggio ancora, da manufatti convenzionali ad essi riferiti, aspirando al contrario come se richiesta dalla collettività d'oggi e dunque rivolto a rappresentare incertezze ma anche quella promessa di felicità sthendaliana di cui parlava Antonio Monestiroli nella lezione su stile e costruzione, ma che potrebbe affermarsi col costituirsi della metropoli contemporanea». S. Bisogni, *Appunti sul riparo*, in R. Capozzi, *L'idea di riparo,* p. 54.

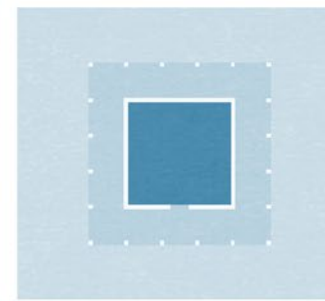




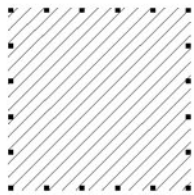


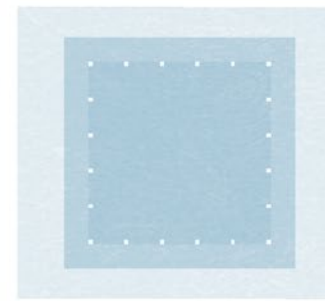
Triade principale



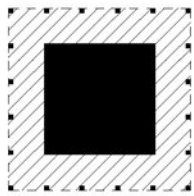


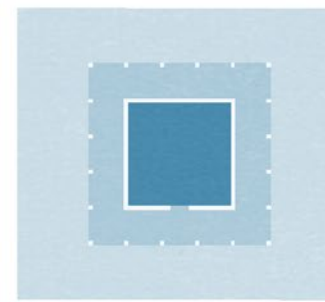
Triade secondaria



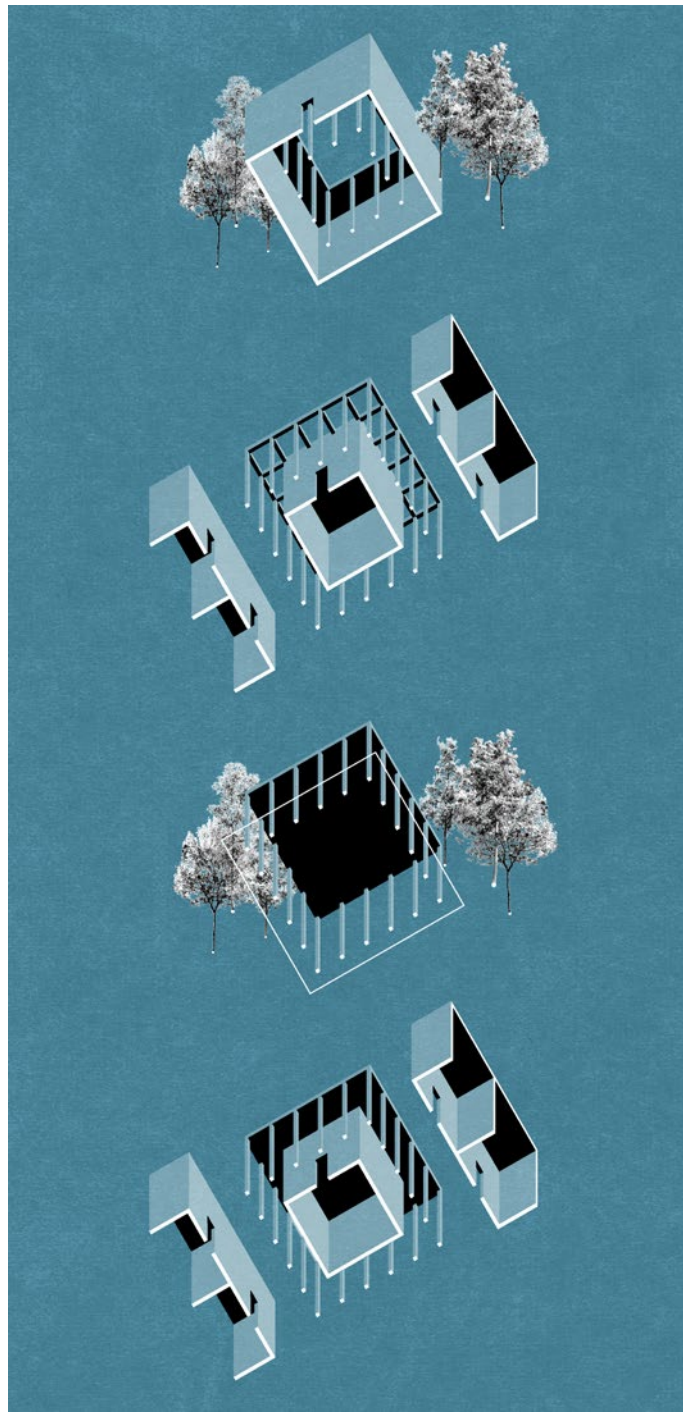


Triade plagale





Triade estroflessa



Scomposizione in piani delle quattro "triadi" fondamentali, dall'alto verso il basso: "triade principale", "triade secondaria", "triade plagale", "triade estroflessa".

Il "riparo" così strutturato reifica un interno attraverso i suoi elementi minimi, lo stesso Luigi Cosenza individua nella struttura della capanna primitiva la medesima gerarchia spaziale[51] che, potenzialmente, diventerà abitazione ma anche edificio pubblico, poiché, come rileva Renato Capozzi «realizza lo spazio assoluto, indiviso in cui può abitare l'uomo in termini collettivi»[52] ovvero il tipo architettonico dell'aula.

Triade plagale:

(*natura*)	(*podio*)	(*riparo*)
TONICA	MEDIANTE	SOTTODOMINANTE
esterno illimitato	aperto scoperto	aperto coperto

Il tempio invece può intendersi sia come "estroflessione" del portico rispetto alla cella, che come inserimento nel "riparo" di un volume chiuso, dove la struttura tettonica composta da sostegni e tetto si distacca dalla costruzione muraria. Anche questo tipo è riconducibile all'archetipo della capanna e al caso della "triade secondaria", ma, rispetto a quest'ultima, il tempio si avvale di un portico e quindi di uno spazio aperto-coperto in luogo di quello aperto-scoperto, che diviene carattere distintivo del modo in cui l'edificio si pone rispetto alla natura. Secondo la scala tonale, il tempio può riconoscersi nella "triade estroflessa", ovvero può essere descritto come successione di sopratonica/ sottodominante/ sopradominante, quindi di esterno-limitato/ aperto-coperto/ chiuso-coperto. Si è voluto selezionare come primo grado della "triade" l'esterno-limitato in quanto il tempio greco è sempre posizionato su di un suolo sacro, su di un acropoli che offre una prima delimitazione – *temenos* – dell'esterno-illimitato, in questo modo i gradi successivi si attestano sempre

[51] Si vedano a riguardo le didascalie che accompagnano l'analisi dell'abitazione nell'"epoca dello stato selvaggio e delle barbarie", a titolo esemplificativo se ne vuole riportare una: «il primitivo risvolto del paravento ha completato la sua struttura fino a terra, e con doppia falda la protezione dalle intemperie è assicurata su due lati. Il breve distacco dal terreno ne conserva però le caratteristiche di spazio coperto ed aperto su quattro lati. Anche la divisione fra lo spazio interno e l'esterno assume un principio di caratterizzazione». L. Cosenza, *Storia dell'abitazione*, p. 26.

[52] R. Capozzi, *L'idea di riparo,* p. 27.

Progetto per le case popolari a viale Augusto di Luigi Cosenza, 1949; in alto plaimetria del quartiere Fuorigrotta di Napoli, in basso, Rotblauplan "Stadt": le gradazioni di rosso indicano gli spazi dell'internità, dove il rosso scuro indica gli interni coperti e il chiaro gli scoperti, invece le gradazioni di blu indicano gli spazi dell'esternità, dove il blu scuro indica gli spazi propriamente naturali e il chiaro gli spazi urbani.

a distanza di un grado, permettendo lo sviluppo di una sequenza in cui l'aperto-coperto, ovvero il portico o il "riparo", assume il ruolo di termine medio, attuando, con il portico che delimita la cella, un'effettiva e cadenzata mediazione tra interno ed esterno. Bisogna rilevare l'eccezionalità di alcune configurazioni templari marcatamente greche che, pur essendo ascrivibili alla "triade estroflessa", presentano caratteristiche spaziali differenti rispetto al modello canonico. È il caso dell'ipetro, un tempio connotato da una parte scoperta in luogo della cella, come il *Didymaion* di Apollo che, possedendo le componenti spaziali della "triade principale", si attesta tuttavia come appartenente alla "triade estroflessa", in quanto la relazione tra le diverse parti dell'edificio è chiaramente riconducibile alla struttura spaziale afferente al tempio, dove però è riscontrabile una significativa variazione o dissonanza che modifica la condizione del "nucleo", analogamente a quanto avviene al rapporto tra spazio ad aula e a corte nel caso del progetto per la Biblioteca di Francia di Étienne-Louis Boullée.

Triade estroflessa:

(*acropoli*)	(*portico*)	(*aula chiusa*)
SOPRATONICA	SOTTODOMINANTE	SOPRADOMINANTE
esterno limitato	aperto coperto	chiuso coperto

I casi descritti evidenziano una sostanziale condizione di partenza: tutti possono essere associati al *sinus* albertiano[53] richiamato precedentemente, in quanto combinazioni spaziali attorno le quali gravitano gli altri gradi della "scala tonale degli spazi" e soprattutto rispetto ai quali si organizzano e derivano i corrispondenti assetti tipologici. Così la casa si svilupperà dalla corte, la città dalla piazza,

[53] Come evidenzia Uwe Schröder: «secondo Alberti, la corte della casa, che può anche comparire in numero maggiore di uno, si presenta con diverse impronte spaziali e formali. Potrebbe essere cinta da mura alte, molto alte, ma anche basse; si troverebbe coperta oppure scoperta, si mostrerebbe attorniata da un porticato su uno o anche più lati, potrebbe essere costruita a partire dal terreno oppure dalla copertura. La forma costruttiva non è decisiva per lui, quanto piuttosto la disposizione spaziale della corte che si dedica come parte più pubblica della casa. Nella corte permeano città e casa, si mescolano le sfere del pubblico e del privato del mondo cittadino. Il *sinus* è l'immagine di questo mondo come intero, del mondo come città, una *imago mundi*». U. Schröder, *Architettura della corte*, in Id., *Il quarto spazio. Scritti scelti*, p. 81.

il villaggio dalla capanna, l'edificio pubblico ad aula dal riparo, l'acropoli dal tempio[54]. Il *sinus*, dunque, può intendersi come il nucleo generatore di cui un'architettura dispone. Le delimitazioni costruttive che qualificano questo spazio – un interno fondamentale – possono essere molteplici e la loro combinazione determina i modi con cui tale spazio si attesta nella natura.

Riprendendo le considerazioni svolte sulla dicotomia "nucleo-figura" e in particolare sulla qualità della "figura" distinta in "piena" e "diradata", è possibile associare a determinate strutture tipologiche le corrispettive gradazioni tonali. Difatti, i casi esaminati in questo paragrafo, possono essere rappresentati con la codifica grafica suddetta, rivelatrice del ruolo fondamentale che una "triade" spaziale realizza in un edificio più complesso. La codifica "nucleo-figura" è tarata sul tipo a corte, quindi evidenzia con il "diradato" quella parte corrispondente generalmente al porticato, ma da quanto appena affermato anche lo spazio coperto può essere *sinus* o "nucleo generatore" di una composizione. Dunque si vuole estendere la codifica di "diradato" anche a quelle parti che non prospettano su una corte ma che comunque circondano un "nucleo" in questo caso inteso come chiuso-coperto: il caso emblematico è quello del tempio, per il quale l'aperto-coperto della peristasi costituisce un ribaltamento o estroflessione del rapporto muro-portico del tipo a corte; altro caso è il "riparo", che si configura come un'inversione delle condizioni spaziali della corte circondata dal portico. In tal senso il riparo è "diradato" in quanto elemento analogo al portico aperto e coperto.

Aderendo alla teoresi di Uwe Schröder sulla formazione degli spazi[55],

[54] È necessario sottolineare come la cella del tempio greco, in quanto spazio esclusivo, sia contraddittoria rispetto alla nozione di *sinus* come spazio inclusivo. Tuttavia la cella, in quanto spazio chiuso-coperto, costituisce un interno, simbolicamente "nucleo" dell'architettura del tempio, che a sua volta impone una sacralizzazione al luogo nel quale è posto. Se ne può evincere che il tempio greco realizzi uno spazio abitabile, anche se improntato alla sostanziale apertura. Come rileva Renato De Fusco autocitandosi «Vitruvio è assai esplicito nel collocare ciascun tempio nel luogo più adatto alla divinità cui è consacrato, cosicché, se ci sembra slegato il rapporto tra edificio e luogo, ci sfugge proprio il valore simbolico del tempio esaminato, ovvero ignoriamo il problema della sua significazione» e, continuando sul ruolo del *naos*, si deve concordare con De Fusco che la cella «non esclude, come s'è detto, la presenza degli uomini e quindi l'agibilità dello spazio interno, e soprattutto non dimostra che tale spazio sia architettonicamente irrilevante e privo di significato, anzi semmai indica proprio il contrario, come dimostrano le varie articolazioni degli spazi interni e il ricco 'decoro' ch'è ancora rilevabile da molti ruderi». R. De Fusco, *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1978, p. 142.

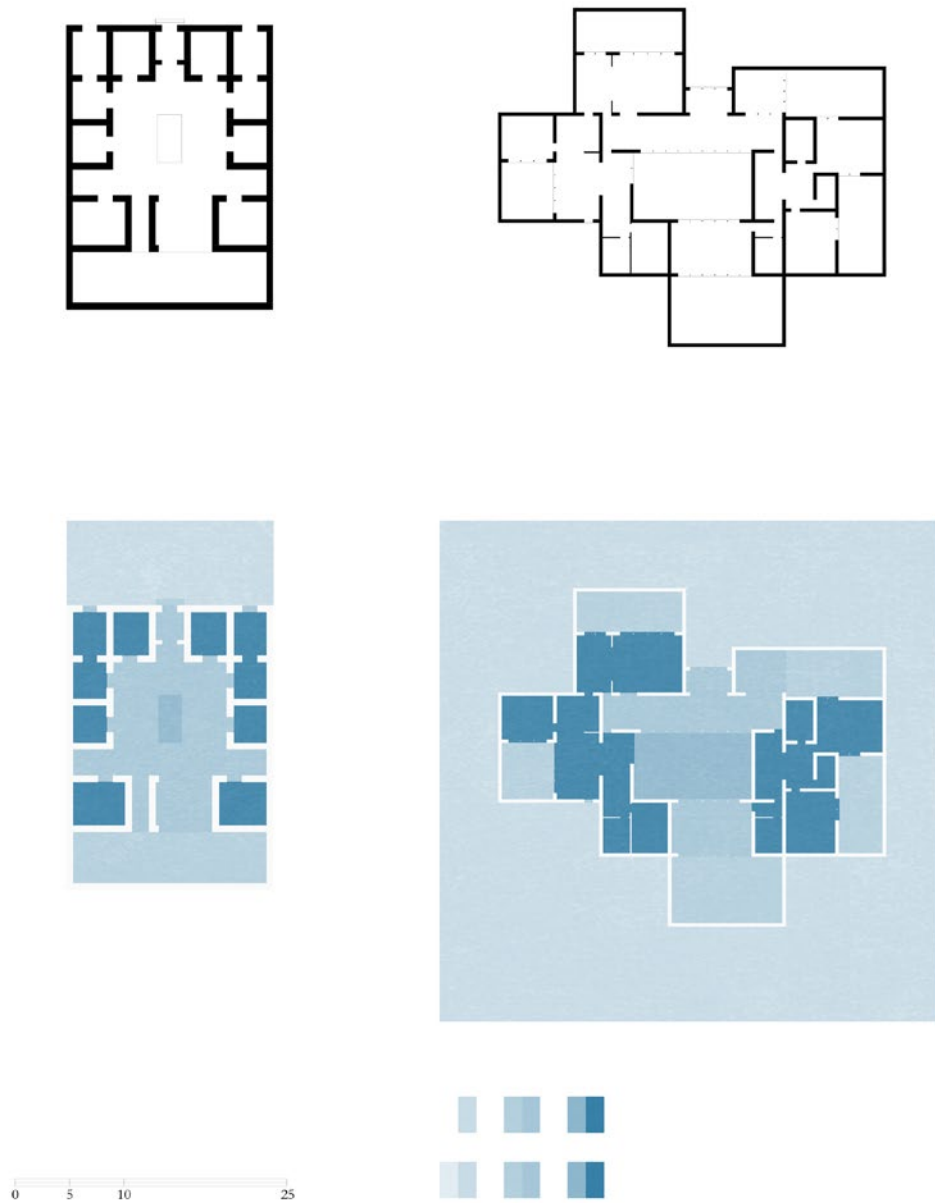
[55] U. Schröder, *I due elementi della formazione degli spazi*, in: G. Malacarne, A. Tognon (a cura

si può intendere il luogo come un "corpo completamente riempito", composto da forme e spazi, di cui le frontiere sono le manifestazioni sensibili liminari ai corpi, che suddividono e cadenzano lo spazio. Il luogo è quindi segnato da una "formazione spaziale specifica", di cui si può apprezzare la forma. In rapporto al luogo – per Schröder "Topos" – lo spazio dell'architettura ha un carattere di internità, determinato dalla relativa chiusura delle superfici che lo compongono, da cui la città può intendersi come una "società di spazi" rivolta a diversi gradi di internità. Il tipo – per Schröder *Typos* – può essere inteso invece come quella struttura d'ordine che regola le condizioni dell'abitare privato, collettivo e pubblico, relazionato dialetticamente rispetto al luogo (Topos). Questa condizione genera le variazioni e i cambiamenti che modificano ed inverano il tipo, inserendo una nuova "sequenza di spazi" nell'articolazione spaziale preesistente già data e "trovata". Tra luogo e tipo si situa concettualmente lo spazio, in quanto condizione di internità alla quale corrisponde una determinata forma architettonica. In questo senso l'abitare come "vissuto dello stare" si svolge sempre in un interno, ma esistono alcune condizioni dimensionali e conformative che permettono l'apertura topologica verso l'esterno: questa è la condizione della moderna architettura[56], così come è rinvenibile sul promontorio dell'Acropoli e nelle *agorai* greche oppure nel Campo dei Miracoli a Pisa.

II.2.6 *Una possibile metodologia di indagine spaziale in architettura*

Attraverso i casi studio e le modalità di definizione spaziale prese in esame, ci si propone di costruire una metodologia di analisi delle architetture di Luigi Cosenza che ne metta in luce le procedure compositive, il rapporto stabilitosi tra tipo e spazio e le condizioni di mediazione rispetto al luogo in cui esse sono inserite. Tale indagine si propone inoltre – a partire dall'*exemplum* di Cosenza – di definire alcune modalità dispositive e di relazione della corte con ampi gradi di generalità. Per questo si adotterà una tassonomia di formazioni spaziali che riprende la "scala tonale degli spazi", strumento utile si ritiene per costruire una metodologia di ridisegno critico degli *exempla*, da applicare alle architetture "private" "collettive" e

di), *Uwe Schröder. Architettura degli spazi/Architektur der räume*.
[56] Cfr. U. Schröder, *I due elementi della formazione degli spazi*.



Comparazione su base tonale di due abitazioni ad atrio: la domus italica ricostruita da Luckenbach del V sec. a.C. e la villa Deck di Luigi Cosenza del 1962; in entrambe le abitazioni sono riscontrabili gli stessi gradi spaziali, dall'esterno limitato (sopratonica) si accede attraverso un vestibolo allo spazio aperto e coperto (sottodominante) dell'atrio prospettante sullo spazio chiuso e scoperto della corte (dominante), superando gli ambienti chiusi e coperti (sopradominante) si accede agli spazi dei giardini caratterizzati dal grado aperto scoperto (mediante).

"pubbliche" progettati da Cosenza.
La selezione delle opere del Maestro napoletano, per l'alto grado di esemplarità e significatività, sarà circoscritta a due categorie di edifici: tre architetture domestiche, a cui in parte si è già fatto riferimento – la villa Savarese, la casa a Positano e la villa Cernia – necessarie a sviluppare una metodologia di analisi per le opere collettive e pubbliche, nello specifico ci si riferisce al Mercato Ittico, la Fabbrica Olivetti di Pozzuoli, il Politecnico di Fuorigrotta e la Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma; l'obiettivo è quello di mostrare la generalizzabilità delle premesse spaziali che le hanno informate, indagate e descritte pocanzi, assumendo come metodo analitico sia la dialettica "nucleo-figura" che la "scala tonale degli spazi". L'analisi degli edifici privati, collettivi e pubblici sarà rivolta a mostrare e dimostrare l'effettiva pregnanza della corte nell'opera di Luigi Cosenza, come tipo elementare, basilare e definitivo dell'abitare per trarre da questa investigazione alcuni principi ancora efficienti da porre alla base del progetto del nuovo nella contemporaneità.
In analogia con la disciplina della composizione musicale, il ruolo che si intende assumere in questa trattazione non è quello del compositore o del mero esecutore ma quello dell'interprete. Come afferma Igor Stravinsky, in musica possiamo distinguere due momenti: uno in potenza e uno in atto[57], tale condizione si verifica per via della natura propria dell'arte musicale, in quanto arte del tempo essa è composta tramite notazione, ovvero attraverso un linguaggio codificato che comunica la misura e il ritmo della composizione. Ma si potrebbe dire lo stesso dell'architettura, che è "arte dello spazio" e la cui notazione avviene con il progetto, anche in architettura compositore ed esecutore o interprete non sono identificate nella stessa persona, ciò avviene per mezzo della costruzione che coinvolge attori diversi nell'esecuzione dell'opera, così come l'interpretazione è un'operazione che viene compiuta *ex post* e per questo passibile di un tradimento della forma e delle intenzioni originali. Le architetture di Cosenza che si analizzeranno sono quasi tutte già eseguite (realizzate) e perfino interpretate (studiate), se si considera la corposa letteratura critica costruita su questo autore oppure se si tiene conto delle manomissioni che hanno compromesso molte di queste opere.

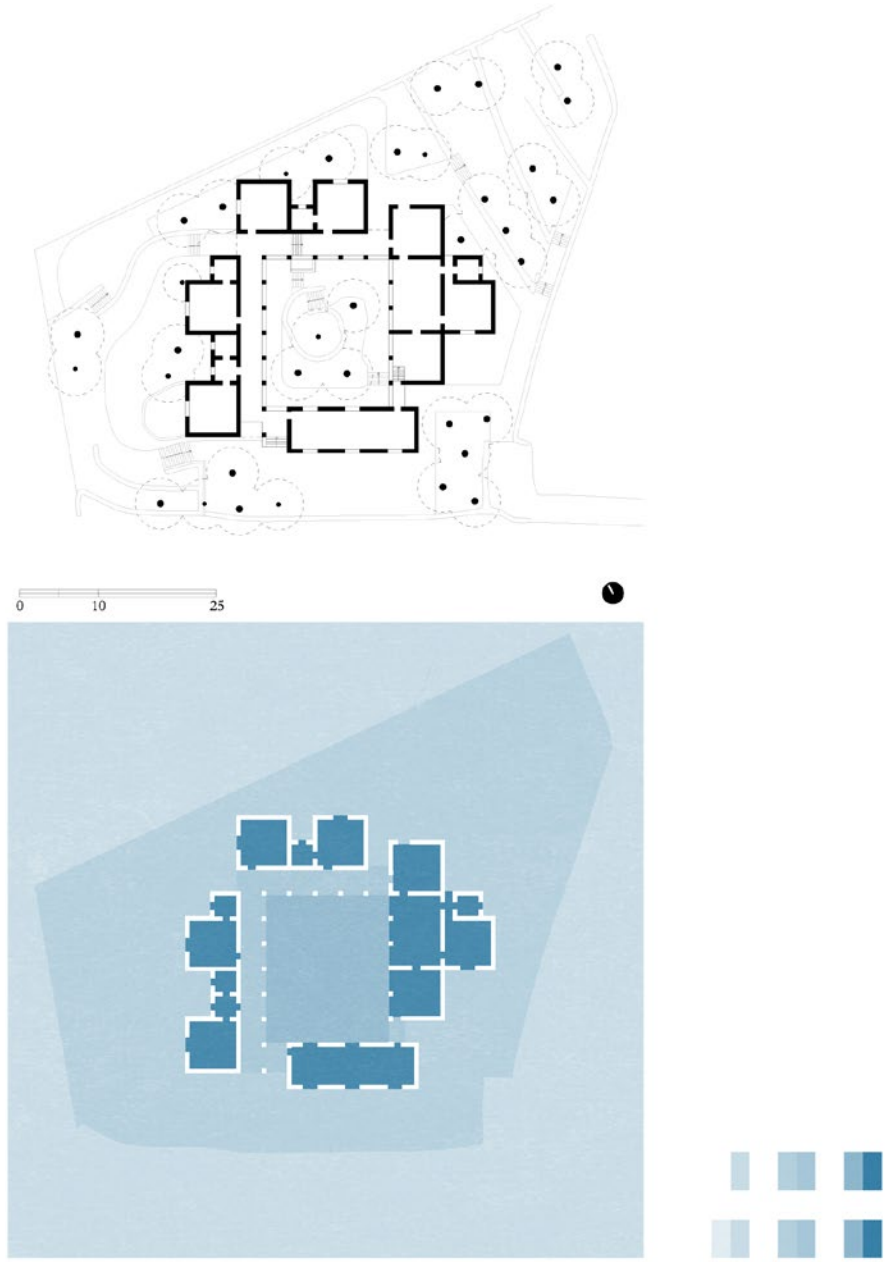
[57] I. Stravinsky, *op.cit.,* p. 107.

Per attribuire nuove interpretazioni[58] aderenti al Maestro Luigi Cosenza è necessario stabilire quali siano le procedure compositive che ne attestino la sensibilità spaziale, ovvero quali siano gli elementi e la sintassi tra loro che permettano di cogliere la gradazione tonale soggiacente le opere in esame, selezionando e isolando un aspetto specifico, un frammento metonimico appunto, in grado di rendere la complessità dell'opera, eludendo la complessità fattuale che un'architettura necessariamente presenta. In questo senso si attua un processo di astrazione che individua le condizioni di apertura/chiusura verticale e delimitazione orizzontale determinanti a loro volta le gradazioni spaziali. Per giungere alla definizione del grado di apertura/chiusura degli spazi è necessario comprendere gli ordini soggiacenti la forma, che strutturano l'assetto delle membrature costruttive, lette nella loro condizione astratta di "elementi" e "figure". Per arrivare a questo grado di astrazione ci si può riferire all'indagine tipologica svolta nella prima parte della trattazione, dove è stato messo a punto un metodo di ridisegno critico del tipo a corte che, basandosi sulla dicotomia "nucleo-figura", ha inteso mostrare le relazioni compositive che sussistono tra spazio della corte e parti ad esso subordinate. Il ridisegno "nucleo-figura", eminentemente formale, rende evidente le condizioni di accesso e fruizione dell'edificio, permette dunque di rilevare una prima selezione di entità formali e poi spaziali. Oltre a mostrare la struttura formale di un'architettura, palesa una struttura spaziale attraverso le categorie formali di "pieno", relativo alle parti conchiuse e indipendenti, e di "diradato", per il quale non è possibile parlare di chiusura ma piuttosto di continuità spaziale con gli ambienti ad esso adiacenti, come nel caso del deambulatorio o del peristilio attorno alla corte, che si qualifica sempre come spazio "diradato" poiché continuo rispetto ad essa (il "nucleo") ma altresì discontinuo rispetto alla "figura" del quale rappresenta un'eccezione. Un ulteriore strumento utile alla definizione delle caratteristiche spaziali risulta essere il "segno" o la "marca" evocativa dell'archetipo di riferimento, ovvero uno schema in grado di mostrare quali parti dell'architettura analizzata siano riconducibili alle due modalità archetipiche fondamentali individuate nell'atto del recingere e dell'aggregare parti attorno al "nucleo". Con tale strumento analitico si vuole cogliere la struttura

[58] Cfr. C. Moccia, *L'angelo e il profeta*, in: N. Campanile, O. Lubrano (a cura di), *Per una teoria della formatività in architettura*, Clean, Napoli (in corso di pubblicazione).

essenziale di un'opera, da cui emerge la complessità di soluzioni spaziali applicabili ad una forma elementare, in questo caso alla corte.
Per quanto attiene all'applicazione della "scala tonale degli spazi", del tutto analoga al *Rotblauplan* proposta da Schröder ma più raffinata in ordine alle condizioni spaziali, in prima istanza, vanno evidenziate le condizioni di coperto e scoperto che un'architettura presenta, queste sono dati oggettivi in quanto si riferiscono a una condizione rilevabile astrattamente dal piano delle coperture di un edificio. Ne consegue l'individuazione dei caratteri di apertura e chiusura delle diverse parti. Per questa ultima fase analitica, è richiesto uno sforzo ermeneutico su base fenomenologica-percettivista, in quanto la condizione di apertura si può evincere dall'analisi simultanea di piante e sezioni, al fine di comprendere il grado di relativa delimitazione dell'invaso. Questa fase, quindi, implica la comprensione delle proprietà volumetriche degli invasi attraverso il rilievo delle membrature murarie e degli elementi puntuali che modulano l'ingresso della luce, così come l'attraversabilità, o meglio, il gradiente di permeabilità degli spazi tra esterno e interno. In questa fase è possibile attingere alle informazioni fornite dalle risultanze delle analisi del grafico "nucleo-figura" in quanto da esse si può riconoscere una prima selezione degli ambienti chiusi rispetto a quelli aperti, tuttavia la "scala tonale degli spazi" si differenzia dall'approccio prevalentemente formale/figurale per una più accorta e raffinata individuazione del gradiente spaziale specifico di un dato ambiente.
A tal riguardo, la "scala tonale degli spazi" interpreta la qualità e il gradiente degli spazi attraverso una "marcatura", ovvero adottando la convenzione di una scala composta da sei gradi cromatici corrispondenti ai sei gradi della scala spaziale. Alla stregua della "composizione tonale in bozza", così come intesa in pittura[59], il grado cromatico "marca" l'area o la parte dotata di un'identica qualità spaziale – ovvero che presenta una determinata disposizione tettonico-formale – di cui viene rilevata la superficie e i limiti: adottando come basi analitiche le proiezioni mongiane, quindi le piante e le sezioni, si vuole rilevare la struttura spaziale immanente all'opera in esame, così da poterne descrivere l'assetto tonale, ovvero la relazione sussistente tra i gradi della "scala tonale degli spazi".
Un altro tipo di ridisegno critico e analitico utilizza l'assonometria dal

[59] Cfr. J. Itten, *Arte del colore*, trad.it A. Monferini, M. Bignami, Il Saggiatore, Milano 2007.



Progetto di Luigi Cosenza per la Casa Gatto-Roisard a Casamicciola Terme (Ischia) del 1964. Questa abitazione condivide il medesimo assetto tipologico e spaziale della villa Cernia e della villa Deck, infatti si inserisce nel novero di sperimentazioni sul tipo a corte che Cosenza aveva iniziato con la villa per dirigenti Olivetti del 1950. Dal punto di vista spaziale la casa presenta gli stessi gradi della villa Deck, dove lo spazio chiuso e scoperto della corte (dominante) gerarchizza le stanze chiuse e coperte (sopradominante) attraverso la mediazione del portico aperto e coperto (sottodominante).

basso su modello di quelle proposte da Auguste Choisy. Questa tecnica e modalità rappresentativa consente di visualizzare, simultaneamente, la pianta con gli alzati, così da poter evidenziare le proprietà spaziali dell'ambiente interno che viene rappresentato come volume connotato da uno specifico grado tonale e quindi da una corrispondente spazialità. In questo ridisegno, forse più che nelle due proiezioni mongiane di sezione orizzontale e verticale, si evidenzia il carattere continuo dello spazio che, come afferma Platone nel *Timeo*, «è quell'entità di ordine essenziale che contiene tutta la realtà manifesta»[60]. Un carattere dell'architettura che è declinabile attraverso configurazioni specifiche, passanti dal grado più aperto o totalizzante dello spazio esterno-illimitato verso la sua necessaria esclusione per consentire l'abitare umano. In virtù di questa continuità dello spazio, è utile osservare le opere prese in esame anche attraverso lo strumento dello spaccato assonometrico, così da poter cogliere un segmento, un componente significativo di quella realtà che altrimenti sarebbe occlusa alla vista.
Proprio alla luce di queste considerazioni, nell'analisi delle architetture di Cosenza si adotterà la convenzione elaborata nella prima parte di questo studio, dove il "segno", che esemplifica e sintetizza le relazioni "nucleo-figura" nella corte, riconduce alla classificazione tassonomica denominata "mandala di corti". In tal modo si vuole assumere un elemento pregiudiziale di analisi attraverso cui individuare le "figure" che definiscono il "nucleo" della corte. Ne consegue l'interpretazione dei gradienti spaziali su base tonale con cui si vuole mostrare la relazione che la corte è in grado di stabilire con il suo "intorno".
Nei capitoli successivi si procederà alla ricognizione dei casi studio attraverso un'unica modalità di descrizione che tiene conto delle premesse metodologiche illustrate in questo paragrafo. Verrà dunque adottata la medesima struttura espositiva che vede, dopo una breve introduzione all'opera, l'esplicitazione delle modalità analitiche acquisite: saranno rilevati i caratteri formali attraverso l'analisi "nucleo-figura" su cui si fondano le osservazioni relative alla classificazione tassonomica secondo lo schema del "mandala di corti", in conclusione è riportata l'analisi delle componenti spaziali, perseguendo il principio guida delle "triadi" con lo scopo di evidenziare i gradienti e le relazioni stabilite tra di essi, mostrando e dimostrando la validità del metodo prelevato da Cosenza della "scala tonale degli spazi".

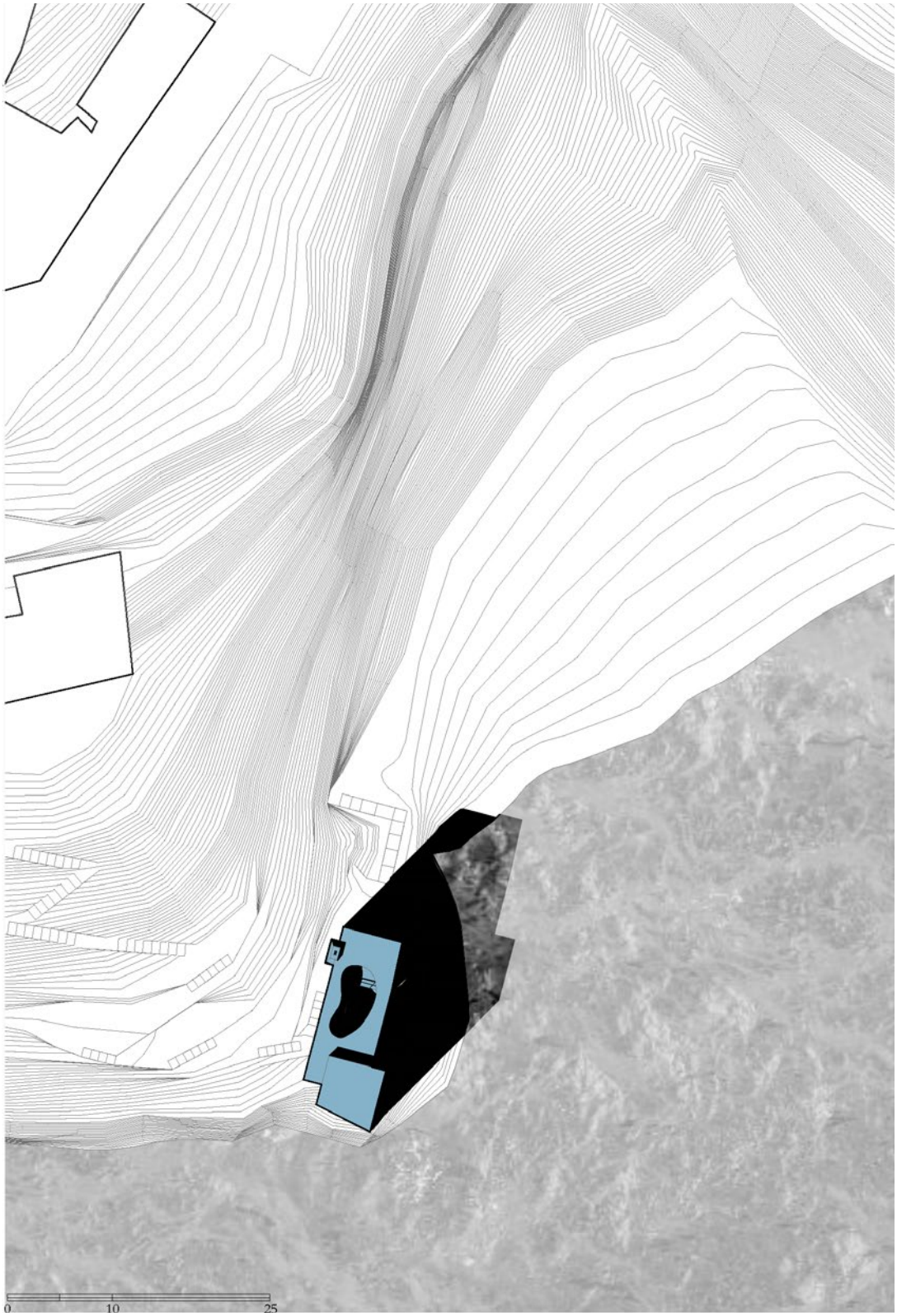
[60] Platone, *Timeo*, (49 A 5-6).

II.3 TRE ESERCITAZIONI TONALI

II.3.1 *La Villa a Positano*

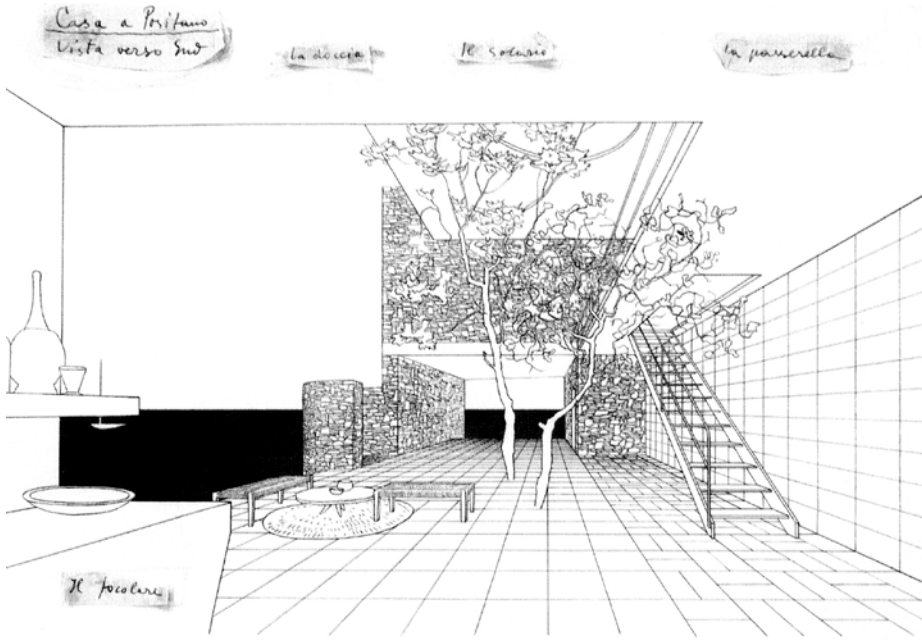
La villa a Positano del 1937 progettata in collaborazione con Bernard Rudofsky può essere intesa come una peculiare e avanzata concezione architettonica moderna in rapporto al paesaggio mediterraneo. Come rilevato da Renato Capozzi, essa rappresenta ed emblematizza «un modo essenziale ed eloquente di riprodurre nel finito 'il sublime matematico' che – distinto dall'annientante 'sublime dinamico' – per Kant permetteva di osservare e contemplare, essendone protetti, la potente furia della natura. Uno stare *sub limes*, 'uno stare al/sul limite', che però consente di ritrovare se stessi e la propria ragione umana»[1]. Il progetto della villa venne pubblicato sulla rivista «Domus» nel 1937 e rappresenta una sperimentazione di "casa ideale" declinata dai due progettisti nel tema di un piccolo riparo in rapporto diretto con la struttura naturale del terreno: poggiata su di una roccia affiorante in prossimità della costa, si relaziona con uno scenario naturale unico, alle pendici di un fiordo

[1] R. Capozzi, *Il Politecnico di Napoli di Luigi Cosenza. Una "versione" colta del Mediterraneo,* in: Aa. Vv., *Mediterranei Traduzioni della modernità*, FrancoAngeli, Milano 2014, p. 161.

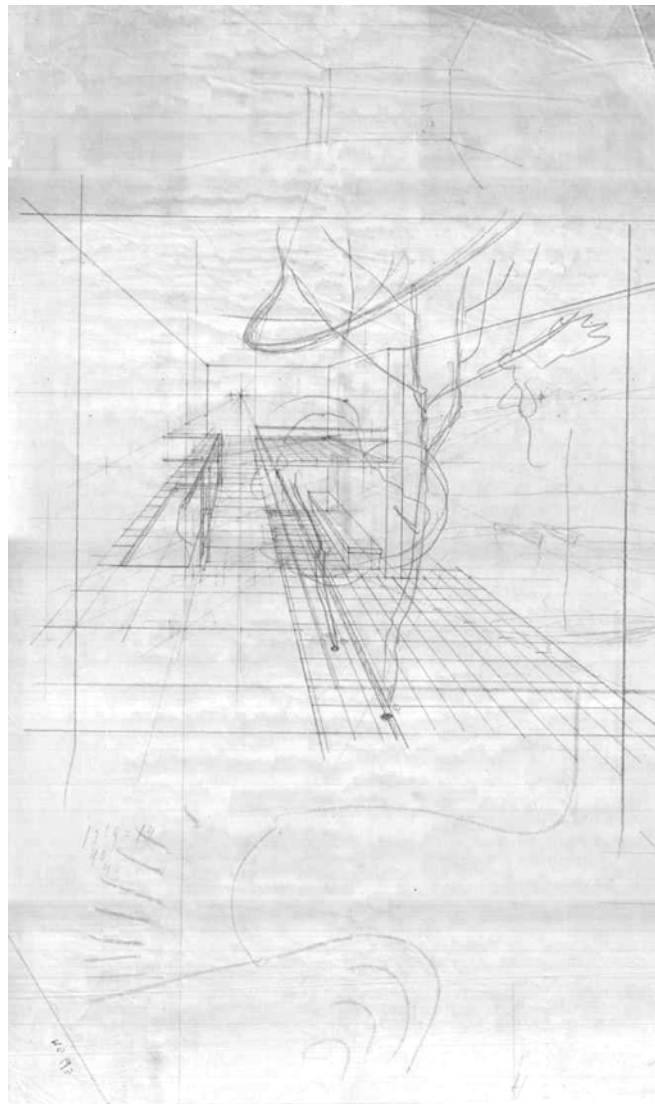

0
10
25

della costiera amalfitana e prospettante verso l'orizzonte del mare e l'isola dei Galli. Come evidenzia Benedetto Gravagnuolo, essa è «concepita come un rifugio archetipico […]. Due blocchi monolitici racchiudono al centro un 'ambiente di soggiorno completamente aperto' sull'orizzonte, concluso in alto da un sottile solaio piano bucato dalle fronde degli alberi […]. L'unico ornamento di questo 'gioco' di volumi nella luce è la geometria: la calibrata 'misura' delle proporzioni armoniche»[2]. La villa, composta dagli elementi essenziali individuati da Gravagnuolo, attinge alle concezioni spaziali mediterranee esplorate dai due progettisti negli anni immediatamente precedenti. Analogamente alla villa Oro, emerge un'attenzione particolare alla severa volumetria dei parallelepipedi murari rifiniti a calce, con le loro dimensioni contenute e il loro combinarsi in aggregazioni plastiche reattive alla forte luce solare, che divengono oggetto di una serrata critica razionale e di selezione di quelle invarianti formali in grado di liberare la forma da qualsiasi accezione nostalgica e passatista per giungere alla loro essenzialità geometrica, un commento architettonico e rigoroso ad una cultura dell'abitare antica ma ancora fortemente attiva, icasticamente sintetizzata nelle parole che lo stesso Cosenza dedica all'immaginario committente: «un pezzetto di mare, un profumo di frittura e nu' garofano russo int' à nu testa»[3] parafrasando la canzone *A Marechiaro* di Salvatore di Giacomo. La villa è configurata come un ampio spazio identificato con il *solarium* che costituisce il luogo principale della casa, connesso a mezzo di una leggera scala metallica con l'unico ambiente propriamente "interno" della stanza da letto al primo piano. Ad aggettivare tale configurazione come "casa" sono alcuni elementi archetipici e quindi riconoscibili, come il focolare e il camino, che qualificano il blocco a nord rifinito a calce, mentre l'altro a sud si caratterizza per l'uso della pietra, analogamente a quanto avviene con i presidi turriti che costellano questa realtà geografica e paesaggistica. Tra i due lo spazio del *solarium*, un ambiente che perde quasi la connotazione di interno grazie alla doppia apertura, verso l'orizzonte ed il cielo, dove trovano sede le due presenze arboree – fico e magnolia – con cui si determina il carattere simultaneamente interno ed esterno di questo

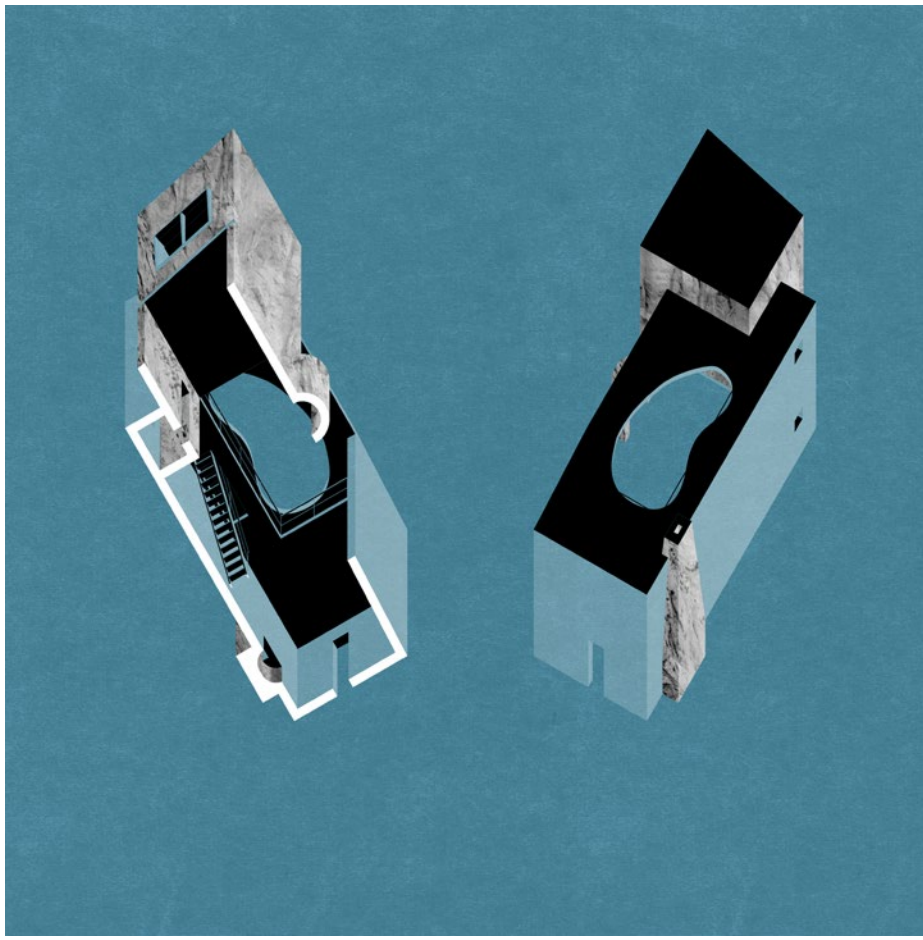
[2] B. Gravagnuolo, *Poeticamente abita l'uomo…*, in: A. Buccaro, G. Mainini, *Luigi Cosenza oggi. 1905/2005*, Clean, Napoli 2006, p. 118.
[3] L. Cosenza, *Una villa per Positano e per…altri lidi*, in: «Domus» n. 109, 1937.



Villa a Positano, prospettiva del solarium.



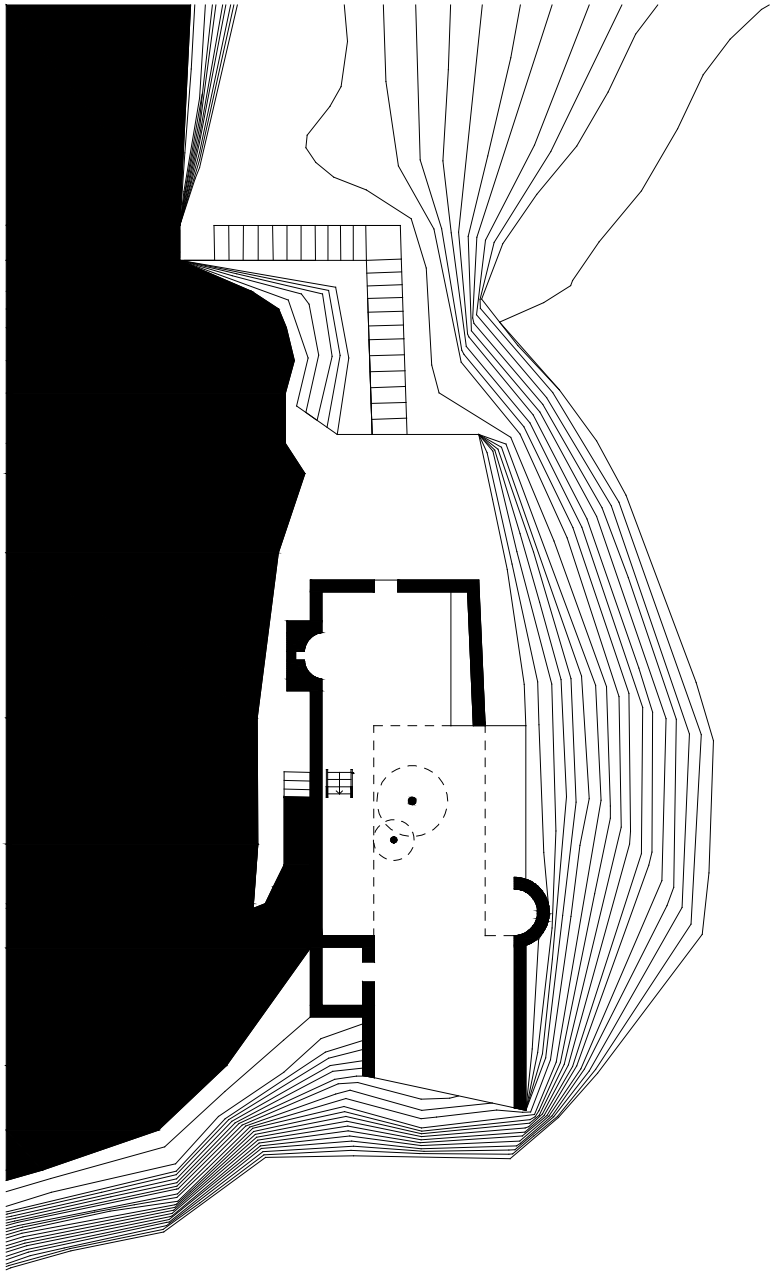
Villa a Positano, disegno prospettico dal piano superiore.



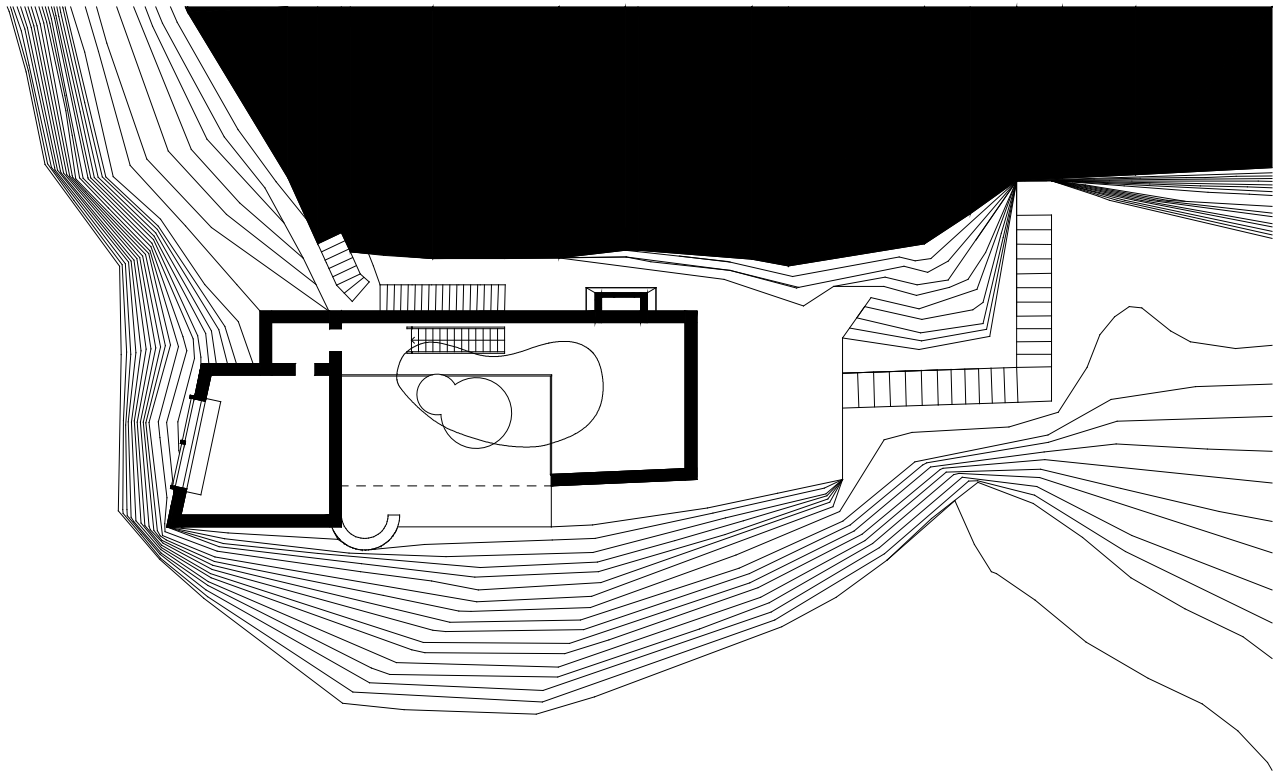
Scomposizione in piani.

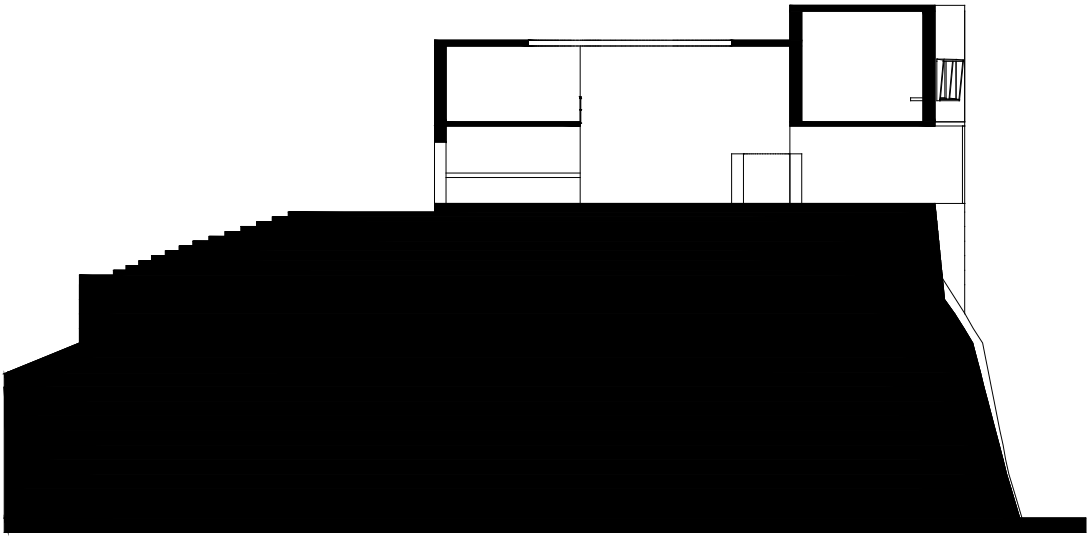
spazio. Dal punto di vista tipologico la villa può essere ascritta al tipo a corte, se non altro per la foratura nel tetto, che segnala lo spazio del *solarium* rendendolo vero e proprio *sinus* attorno il quale si organizzano le due chiare volumetrie con gli ambienti più propriamente interni: avvalendosi del grafico "nucleo-figura", si può notare come, in prima istanza, la foratura nel tetto sia ricavata da uno spazio connotato come "diradato" proprio ad indicare la discontinuità che essa stabilisce sotto il continuo del tetto posto a protezione degli ambienti interni, le parti "piene", invece, costituiscono delle porzioni circoscritte addossate al continuo murario posto in prossimità della parete rocciosa. Se ne può dedurre che vi sia la combinazione di due modalità compositive elementari: il muro reifica l'atto del recingere, costituendo un asse prevalente, su cui si attestano le due volumetrie principali aggregate attorno ad un'assenza, in cui trova sede il "nucleo" della composizione. Volendo ricondurre questa struttura tipologica ad uno dei "segni" individuati nel "mandala di corti"[4], si può fare riferimento al modo del comporre in cui il recingere subordina l'aggregare, dove la delimitazione sull'esterno è parziale ed interessa solo due lati della villa liberando i restanti due. In questo modo viene esibito l'interno della villa, di cui se ne possono apprezzare le parti, tra cui il volume ospitante la camera da letto. È possibile ascrivere altre opere di Cosenza a questa modalità, precipuamente determinata da un asse posto come direzione fondamentale di sviluppo, su cui si attestano delle parti aggregate rivolte all'orizzonte: la villa Oro, terminata lo stesso anno, presenta la medesima struttura formale, un asse principale che accoglie i collegamenti e libera delle volumetrie verso il panorama; anche il progetto per il completamento della Stazione Termini a Roma del 1947 contempla la medesima impostazione tipologica, dove la galleria normale ai binari accoglie due corpi distinti prospettanti sulla Piazza dei Cinquecento; sempre a Roma, l'ampliamento della Galleria d'Arte Moderna del 1965 utilizza una lunga galleria che misura l'edificio preesistente e sulla quale insiste la parte formalmente indipendente caratterizzata dalla corte.
Dal punto di vista spaziale, la villa a Positano costituisce un vero e proprio "riparo" semi-aperto e semi-scoperto che può essere ascritta alla "triade plagale", ovvero sono riscontrabili le tre

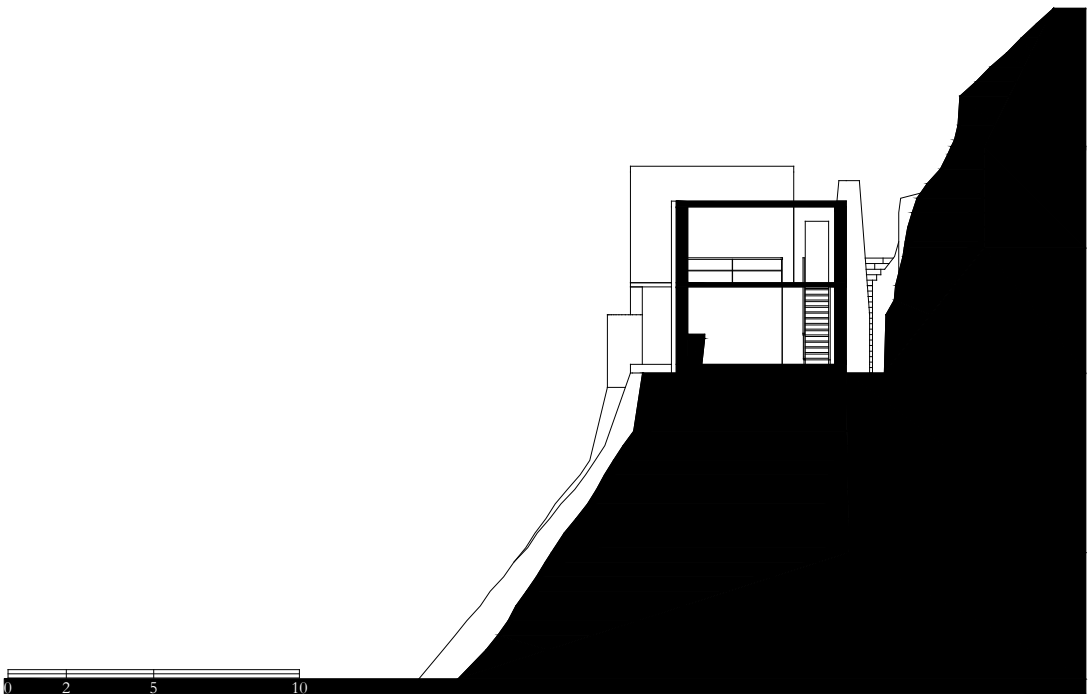
[4] Si veda in questa trattazione il capitolo I.3.6.

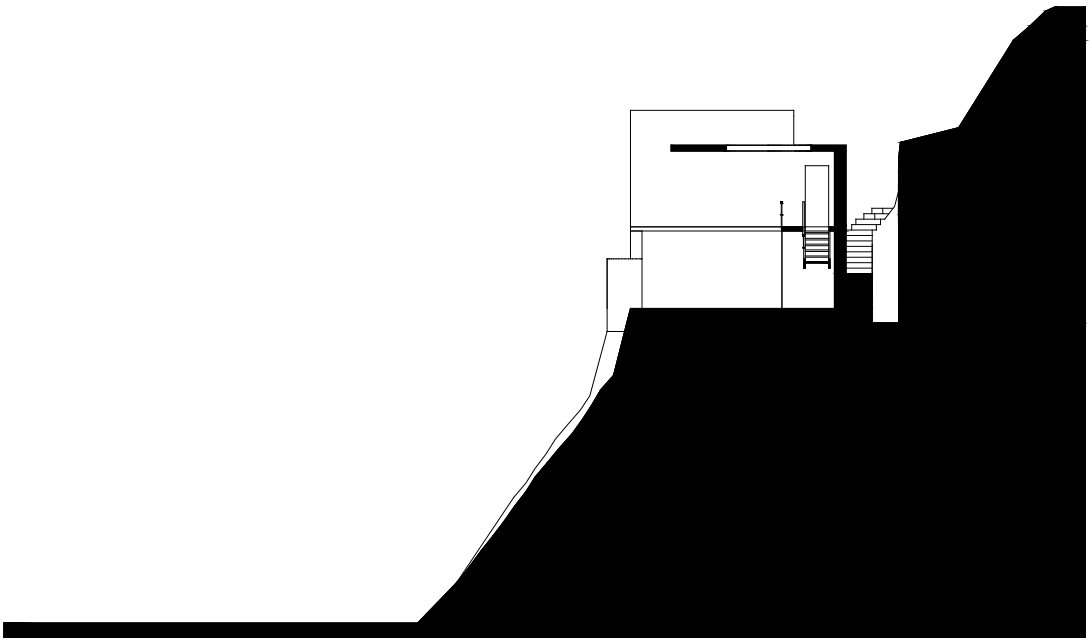


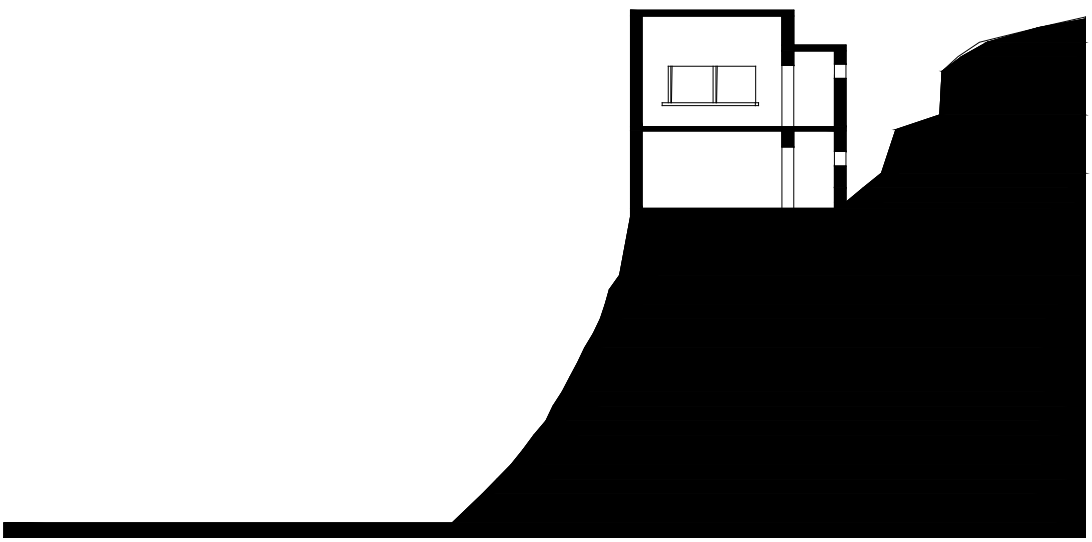
0 2 5 10






0
2
5
10





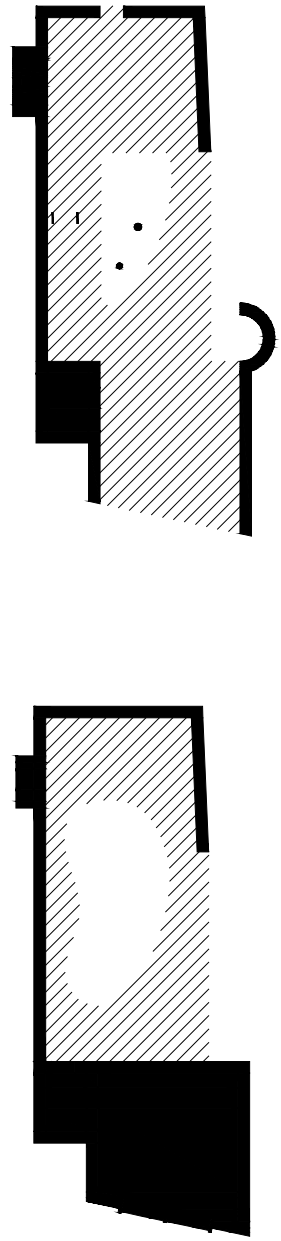
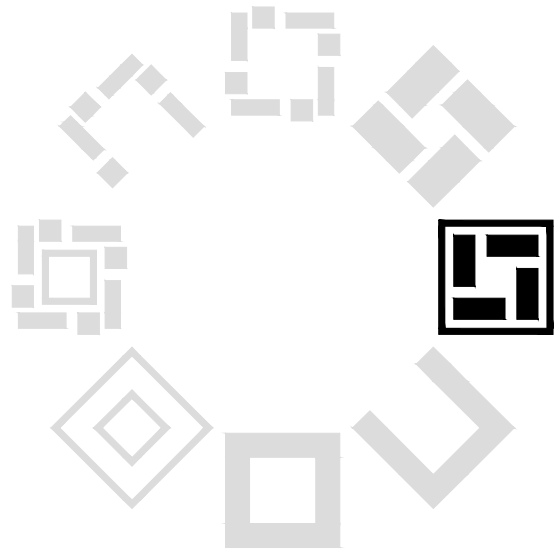
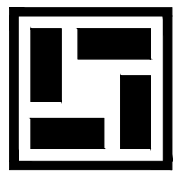


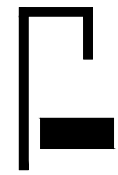
Grafico "nucleo-figura" dei due piani della villa.



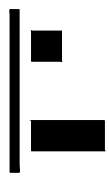
Recingere
e Aggregare



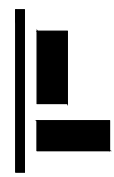
Villa a Positano



villa Oro

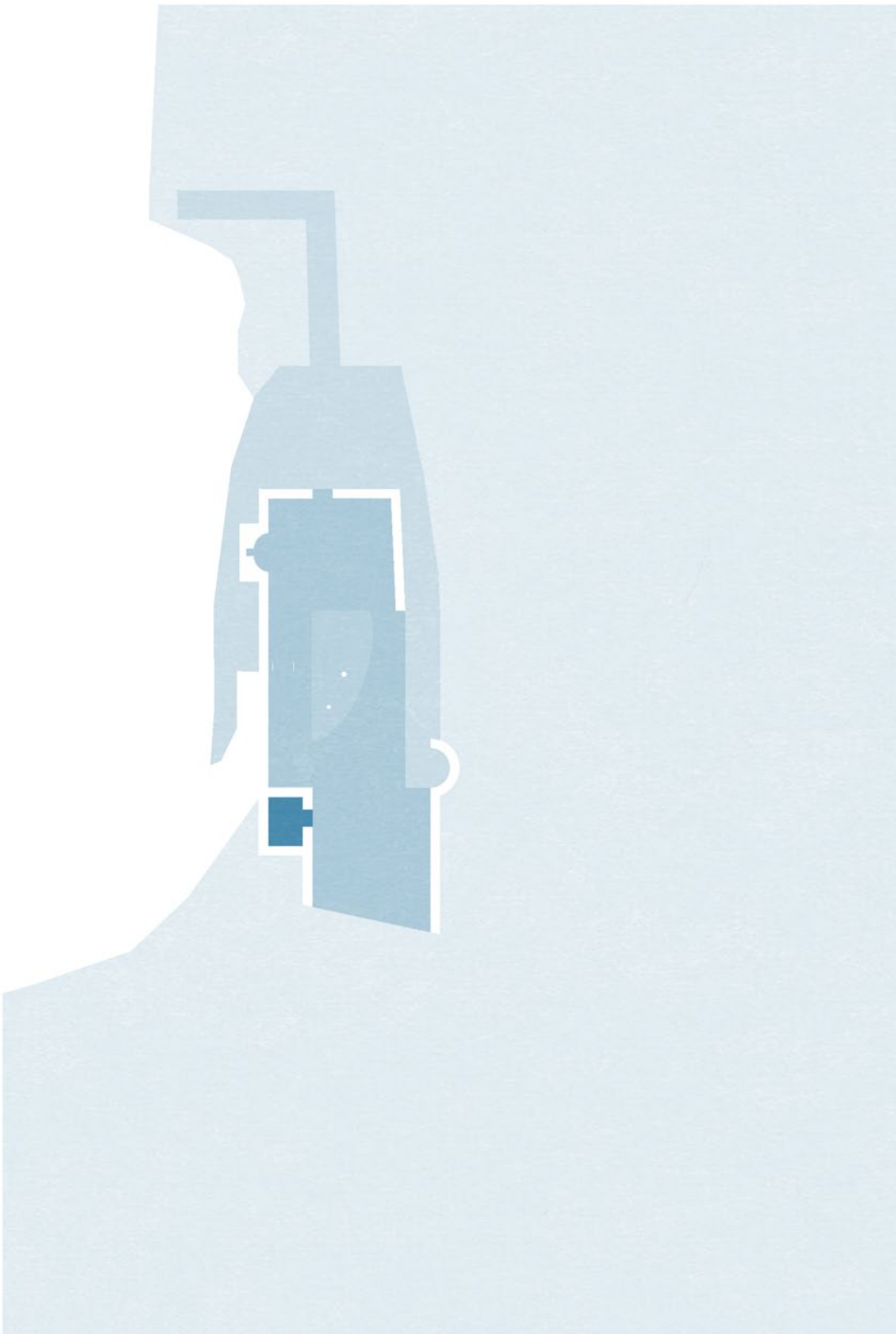


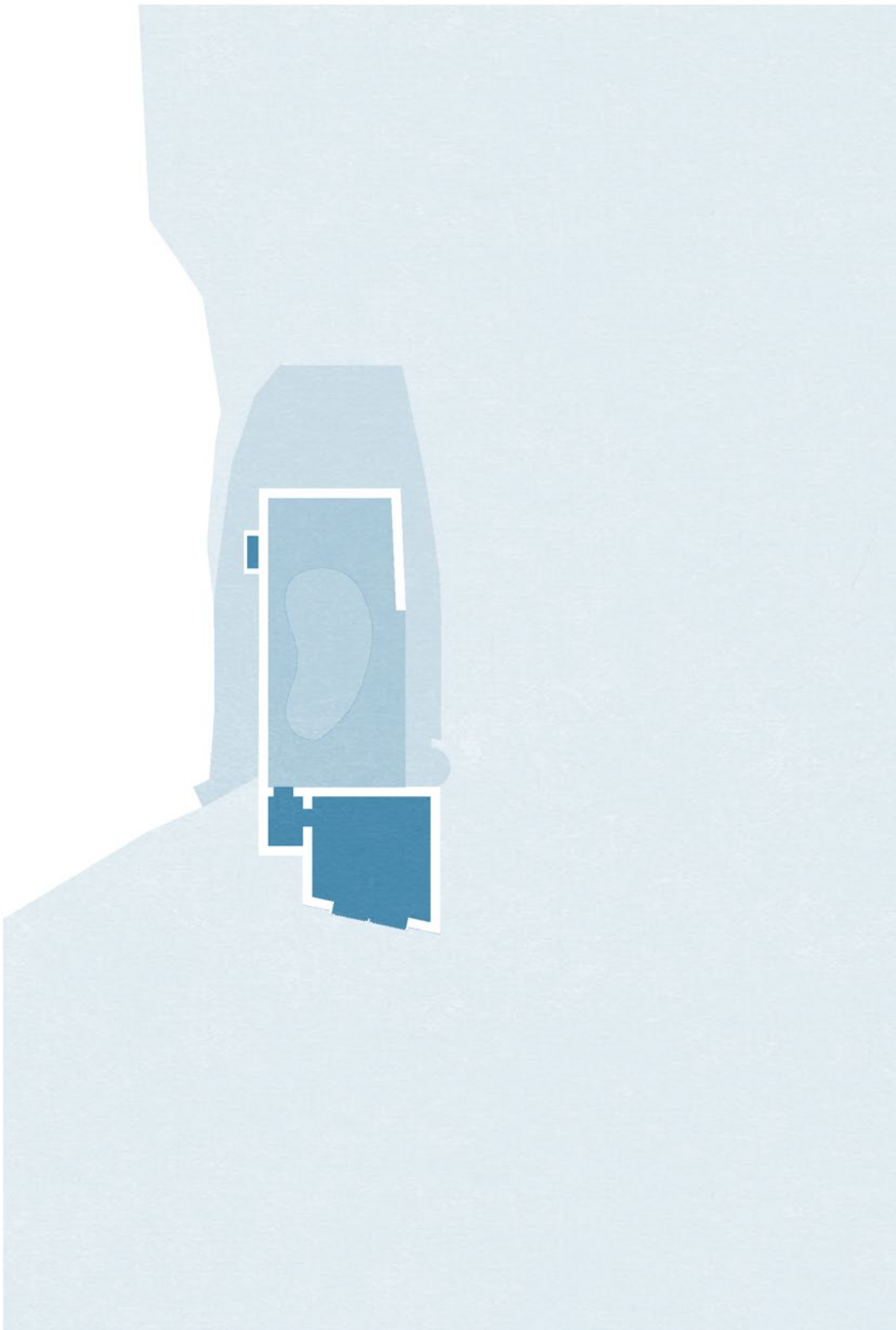
Stazione Termini

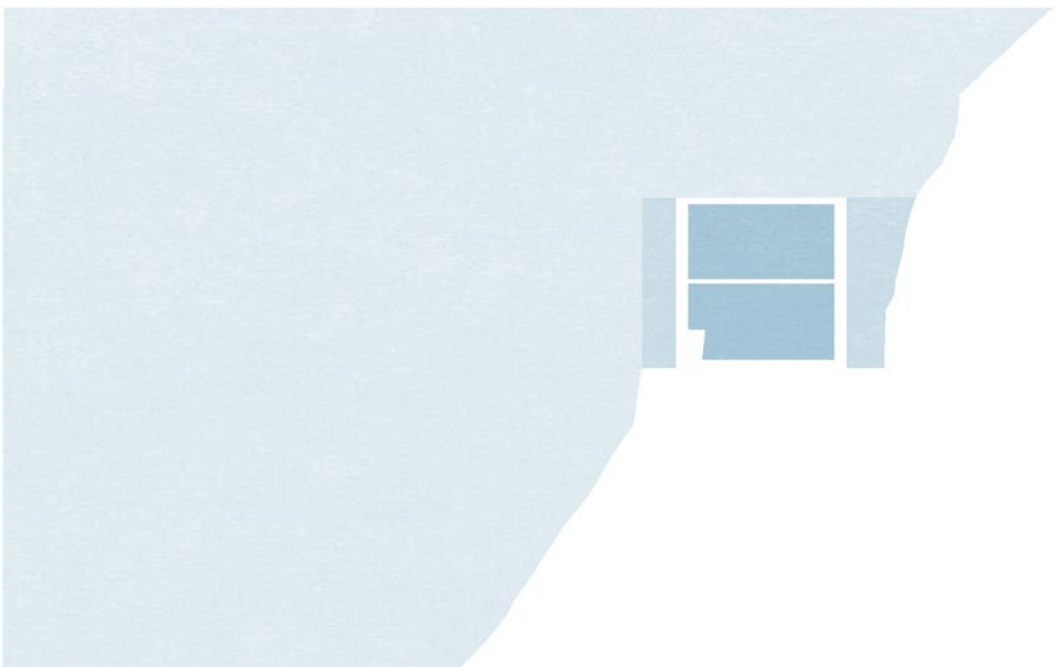


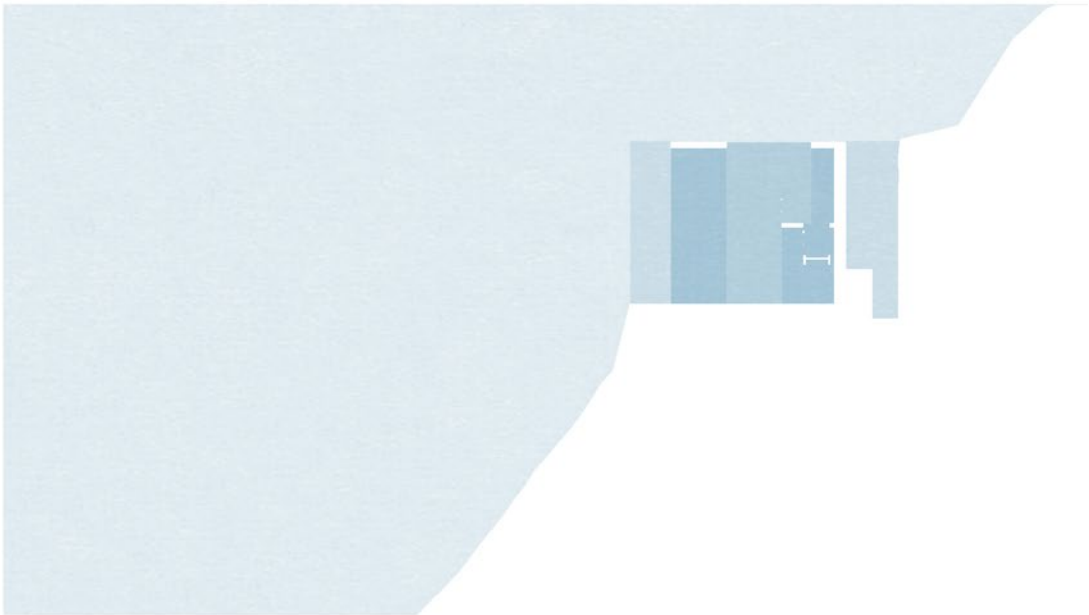
Galleria d'Arte Moderna

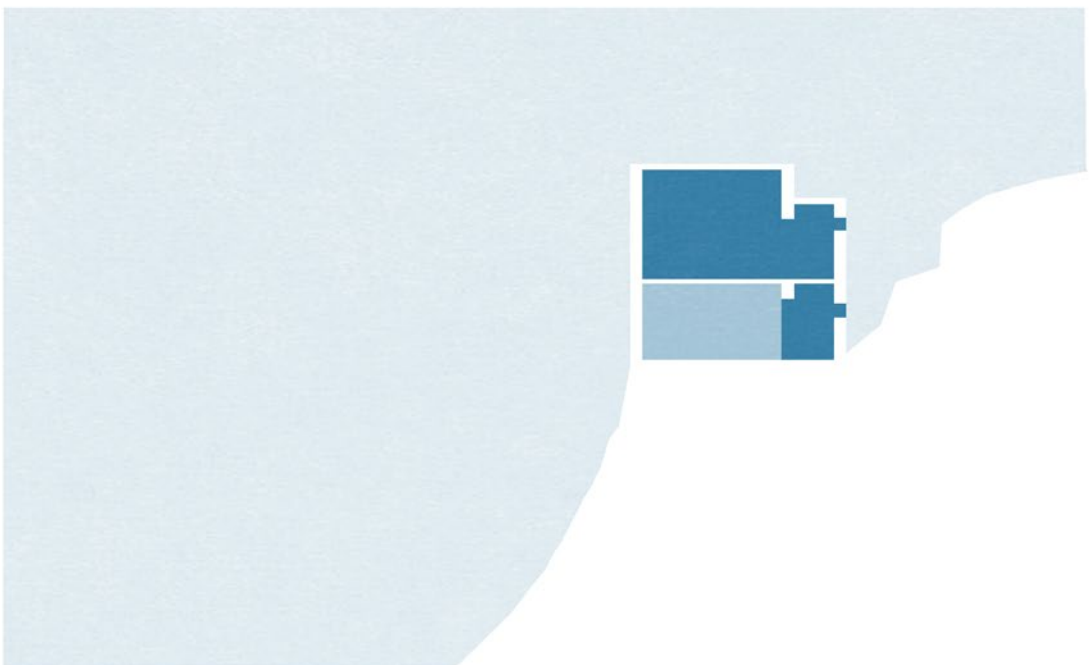
Riduzione a "segno" della villa, opere riconducibili alla medesima modalità del comporre.

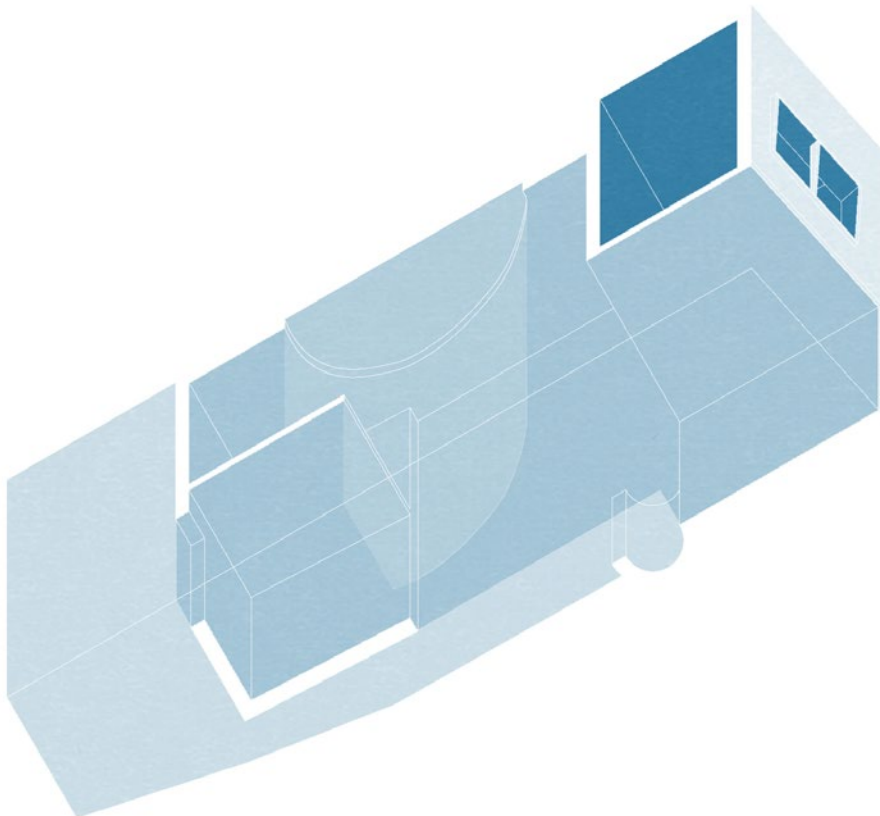










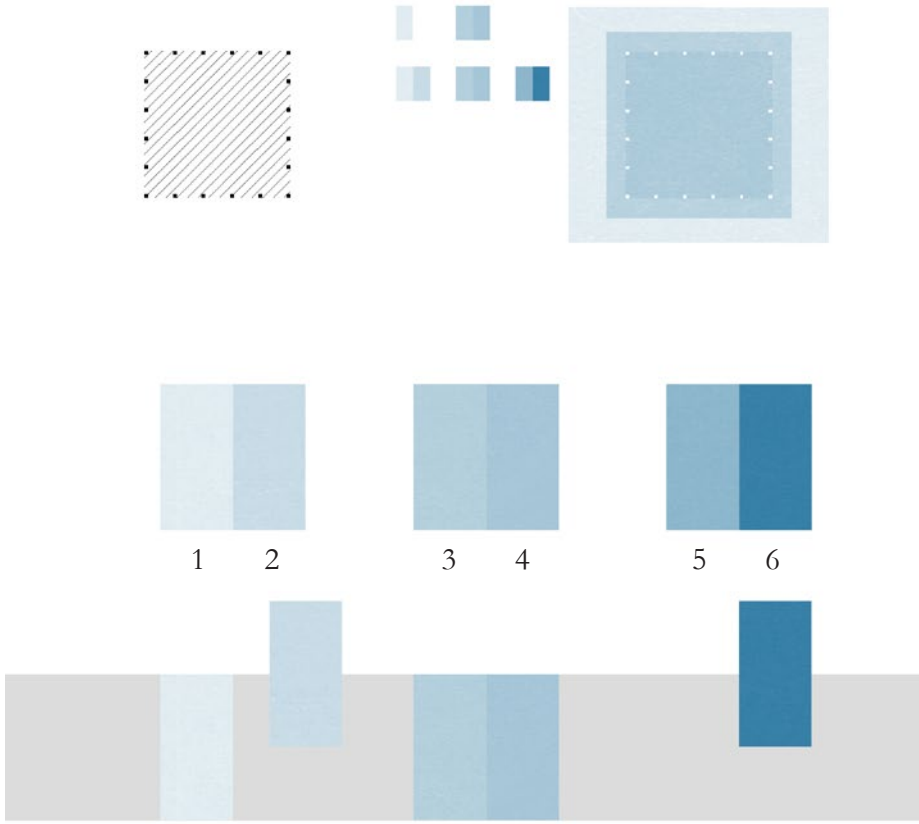


Spaccato assonometrico con in evidenza la gradazione spaziale escludente il muro controterra.

gradazioni tonali fondamentali afferenti a questo tema spaziale: la "tonica" o esterno-illimitato dell'orizzonte marino, la "mediante" o aperto-scoperto della corte e la "sottodominante" o aperto-coperto che qualifica gran parte dello spazio prima individuato come "diradato". Preliminarmente è necessario sottolineare la condizione che la corte assume in questa composizione: difatti, in questo studio si è individuato con la corte il grado di "dominante" ovvero di chiuso-scoperto, ma la corte della villa a Positano non è definibile come chiusa poiché lo spazio che la accoglie, per altezza e profondità, non riesce a determinare una condizione effettiva di chiusura, essa appare piuttosto come mancanza nel continuo del tetto ed è situata in uno spazio squisitamente aperto-coperto, inoltre, l'assenza di qualsiasi elemento verticale delimitante induce a pensare che la condizione spaziale azimutale sia di totale apertura, qualificando la corte come aperta e scoperta, quindi riconducibile al grado di "mediante" e non di "dominante".

In questo caso, Cosenza e Rudofsky compiono un'operazione di scomposizione degli elementi e delle parti che definiscono il tipo a corte tradizionale: liberando uno dei fronti dello spazio circoscritto e fondamentalmente chiuso della corte, riescono a sovvertire la logica tensionale della "triade principale" – "tonica/ sottodominante/ dominante" – realizzando una concatenazione di spazi differenti ma pur sempre rispondenti ad un principio armonico, in quanto vi è comunque una condizione di "ritorno" tra l'esterno-illimitato e l'aperto-coperto[5], tra "tonica" e "sottodominante". Soddisfatta la relazione tensiva tra i gradi della "scala tonale degli spazi", vi

[5] Cosenza individua una complementarità tra spazi aperti-coperti e chiusi-scoperti, rilevando quanto, nell'architettura moderna, i primi possano compensare l'assenza dei secondi, come afferma egli stesso: «la ricerca di una soluzione moderna al problema dell'abitazione non sempre può essere condotta liberamente nella direzione opportuna e con i mezzi necessari. Ma alcuni tentativi portati a termine tra molte difficoltà e ostacoli indicano la strada sulla quale è possibile avviare una sperimentazione spregiudicata. […] D'altra parte, un'ulteriore ricerca per adeguare gli spazi di un'abitazione moderna alla ricca tradizione dell'oriente mediterraneo, anche nel caso di edifici multipiani e di abitazioni economiche, conduce a riconoscere come gli elementi fondamentali di quella struttura siano lo spazio scoperto e chiuso centrale, disimpegno degli ambienti d'abitazione, e la difesa della loro intimità in rapporto agli spazi esterni aperti al pubblico. Questo adeguamento si può ottenere proprio prendendo in esame il tradizionale spazio centrale scoperto e chiuso, documentato in tante varianti dell'abitazione hittita fino a quella pompeiana, dividendolo in due spazi coperti e aperti proporzionati alla funzione e ai limiti economici, spostandoli ciascuno verso il fronte esterno e aprendo su di essi tutti gli spazi coperti e chiusi dell'abitazione». L. Cosenza, *Storia dell'abitazione*, Vangelista, Milano 1974, p. 180.



consonanza

dissonanza

Gradi della "scala tonale degli spazi"

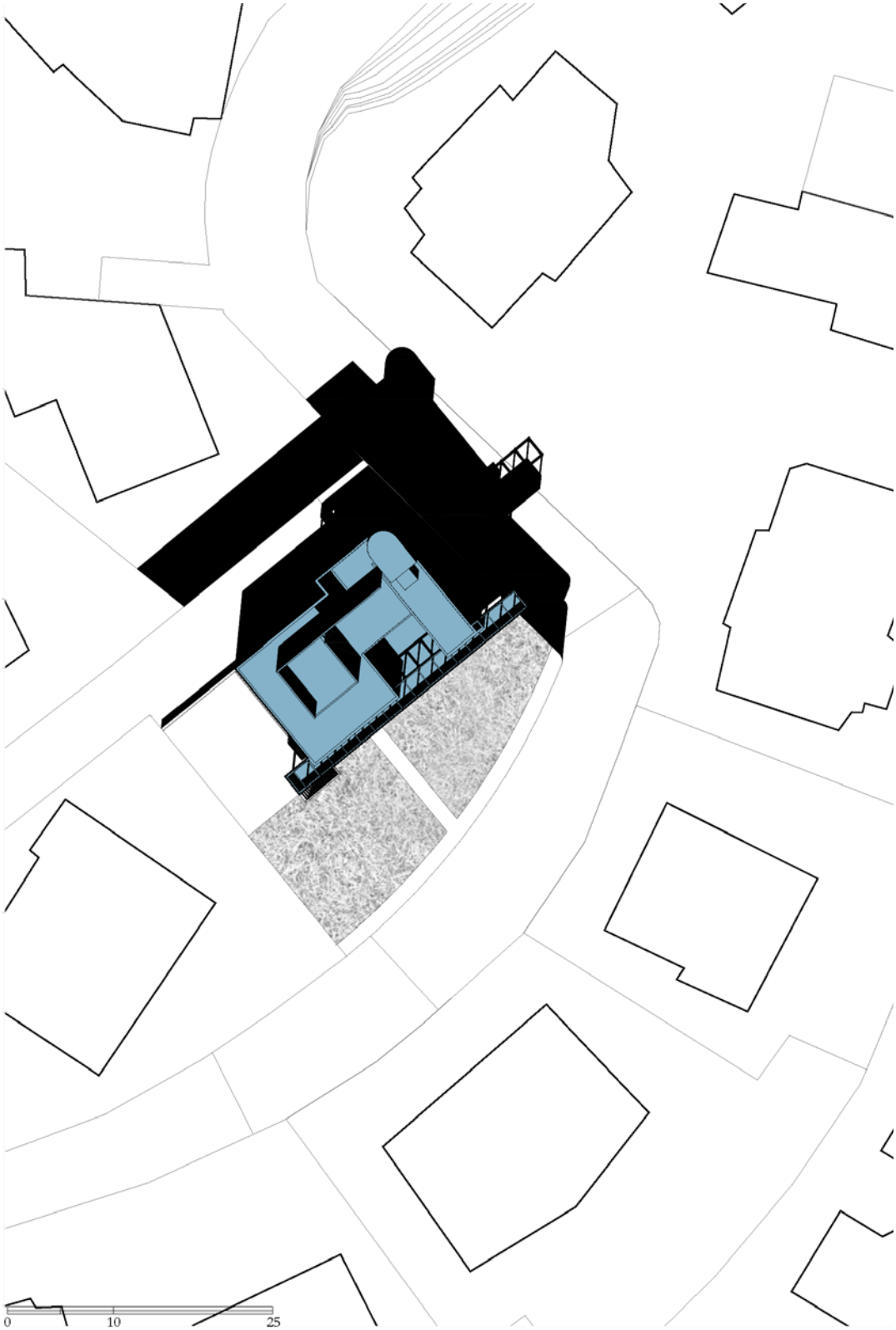
1_"tonica": esterno illimitato
2_"sopratonica": esterno limitato
3_"mediante": aperto scoperto
4_"sottodominante": aperto coperto
5_"dominante": chiuso scoperto
6_"sopradominante": chiuso coperto

Sequenza della "triade plagale" con le variazioni della villa a Positano.

sono comunque altri gradi compresenti alla "triade plagale" che si vanno a combinare ad essa attraverso i principi di "consonanza" e "dissonanza", ovvero di unità armonica e di rottura della stessa[6]: rispetto alla struttura di riferimento – in questo caso la "triade plagale" – vi possono essere dei gradi che si attestano in continuità con la "triade" ed altri che invece intervengono in essa modificandola. Nel caso della villa a Positano, si può individuare una prima "consonanza" nell'esterno-limitato degli spazi di accesso alla villa (le scala che conducono alla villa, sia da terra che da mare, e lo spalto che consente l'ingresso alla stessa) quindi rispondenti al grado di "sopratonica", che si relaziona in modo continuo con l'altro grado dell'esterno, quello illimitato o della "tonica". È altrettanto "consonante" la presenza del chiuso-coperto ovvero della camera da letto al primo piano – "sopradominante" – che effettivamente interviene nella concatenazione interna del "riparo" senza intaccarne la struttura tonale: se si considera che il grado prevalente della "triade plagale" è quello di "sottodominante", ovvero di aperto-coperto ("riparo"), può comprendersi come lo spazio chiuso e coperto sia in relazione con quest'ultimo attraverso la condivisione della medesima condizione spaziale zenitale. Ciò evidenzia la forte concatenazione tra questi due gradi e permette di "risolvere" la presenza del chiuso-coperto nella struttura tonale della "triade plagale" o del "riparo".

In conclusione, si può affermare che la villa a Positano rappresenti il tentativo di costruzione di un "riparo" per l'abitare privato e, nel fare ciò, venga contemplata la possibilità di caratterizzare questa configurazione spaziale attraverso l'aggiunta di un grado dello spazio più intimo come può essere il chiuso-coperto. Esso costituisce, appunto, quel grado che trasforma il "riparo" in spazio per l'abitare privato rivolto alla contemplazione *sub limes* dell'illimitato, in questa accezione, la villa a Positano si mostra come caso esemplare di abitazione moderna, in cui l'uomo stabilisce un rinnovato rapporto con la natura.

[6] «La consonanza, dice il dizionario, è la fusione di più suoni in una unità armonica. La dissonanza risulta dalla rottura di quest'armonia con l'aggiunta di suoni che le sono estranei. […] la dissonanza è un elemento di transizione, un complesso o un intervallo sonoro che non basta a se stesso e che deve risolversi, per l'appagamento dell'orecchio, in una consonanza perfetta»; in I. Stravinsky, *Poetica della musica*, Edizioni Curci, Milano 1942, p. 32.


0
10
25

II.3.2 *La villa Savarese*

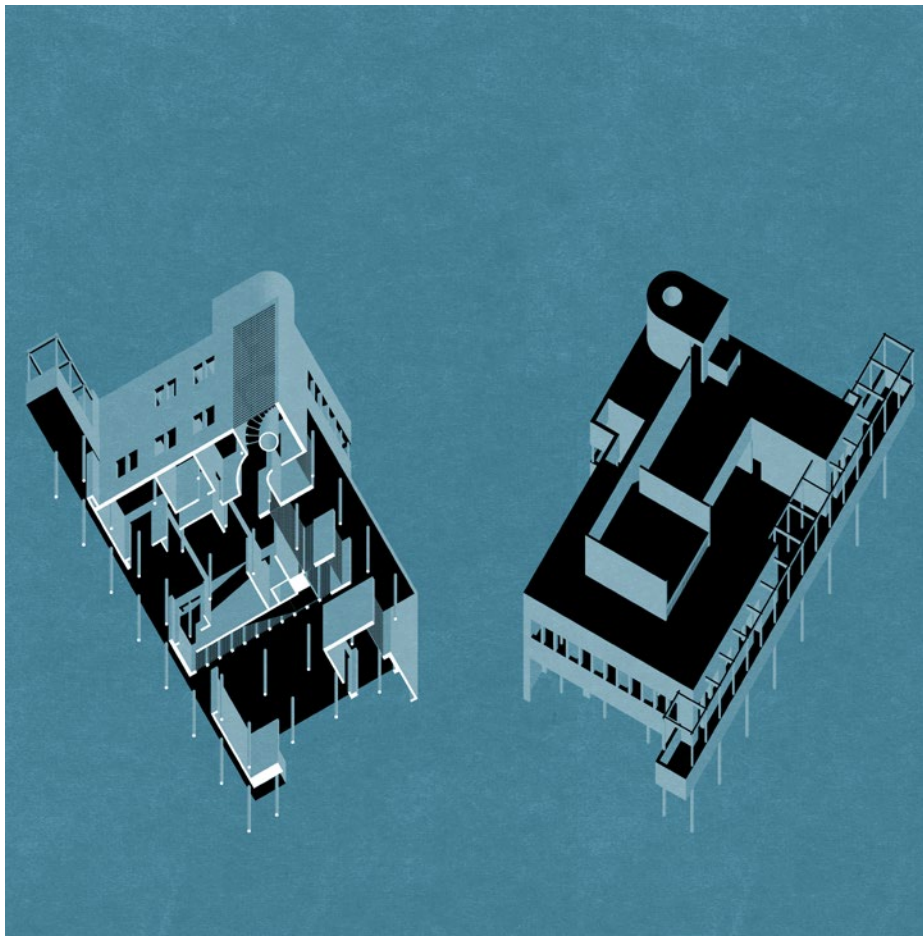
La villa Savarese può essere considerata una sperimentazione cardine nella produzione di Cosenza, in quanto sintetizza e supera alcune opere precedenti e anticipa molte delle opere successive soprattutto per quanto riguarda gli edifici a carattere collettivo e pubblico. Progettata nel 1936 e realizzata nel '42, cinque anni dopo la vicina villa Oro, presenta caratteri sostanzialmente differenti rispetto a quest'ultima, in particolare sono le condizioni orografiche a determinare le scelte compositive adottate. La villa sorge in luogo di un pendio naturale sul quale era necessario intervenire per la costruzione di un quartiere residenziale, la soluzione proposta da Cosenza fu quella di realizzare un alto terrapieno su cui poggiare la villa, un podio artificiale in grado di porre l'edificio in un rapporto privilegiato con la realtà paesistica del Golfo di Napoli e che, a sua volta, assume due caratteri costruttivi, uno stereotomico-murario proprio del terrapieno e l'altro tettonico-elementare del "chiostro" che lo corona, riducendo così l'eccessiva elevazione che avrebbe assunto il podio rispetto all'altezza della villa. Il piano porticato del basamento, o "chiostro", ospita alcuni ambienti della villa che trovano affaccio sul fronte nord-ovest e che sono connessi ad essa per mezzo della scala elicoidale a cui è adibito il compito di connette i cinque piani della villa, quello appena illustrato, il piano del parcheggio sottostante e i due piani fuori terra con *solarium* in copertura.

La villa, posta come oggetto isolato al cospetto della natura[7], è posizionata su un gradino artificiale ma analogo formalmente alle balze tufacee che costellano la collina di Posillipo. L'andamento a gradoni che contraddistingue questa parte della città di Napoli può intendersi come la condizione da cui prende forma il principio insediativo della villa: una teoria di *pilotis* racchiusi in una volumetria compatta e giustapposta ad un elemento che conferisce ordine al paesaggio, un porticato a due livelli posto sul versante sud-est. Difatti, il porticato sembra essere l'elemento principale su cui viene stabilizzato l'assetto tipologico generale: trova la sua ragione in rapporto alla condizione topografica in cui è situato e protegge la volumetria della villa assumendo un andamento parallelo

[7] Si vedano a riguardo le considerazioni fatte da Salvatore Bisogni in merito al Quartiere sperimentale a Torre Ranieri progettato da Cosenza insieme a Francesco Della Sala e Adriano Galli nel 1947; Cfr. S. Bisogni, *L'idea della residenza: Il Quartiere sperimentale di Torre Ranieri a Posillipo*, in: A. Buccaro, G. Mainini (a cura di), *Luigi Cosenza oggi 1905/2005*, Napoli, Clean 2005.

Vista della Villa Savarese in costruzione.

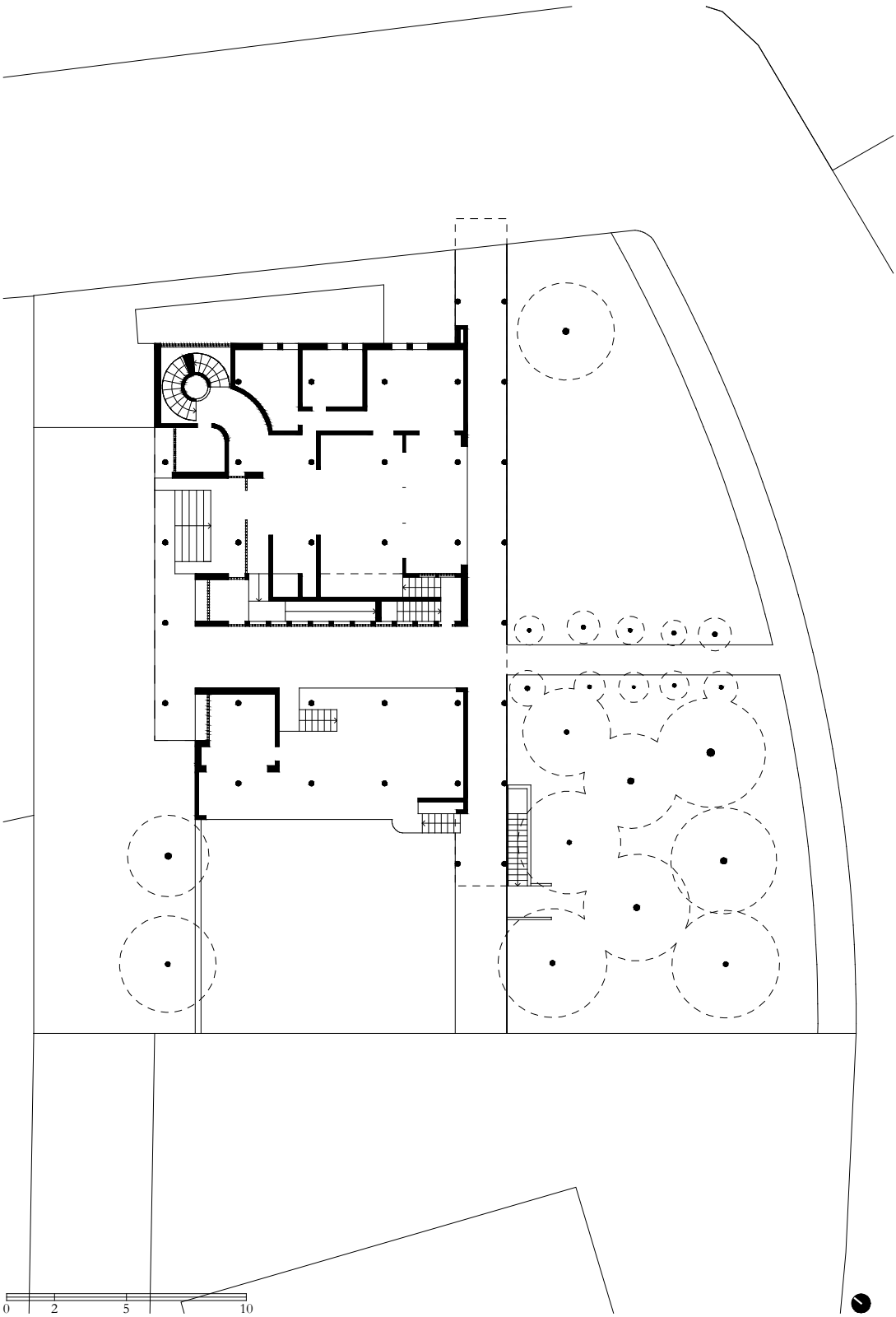
Vista del fronte sul giardino.

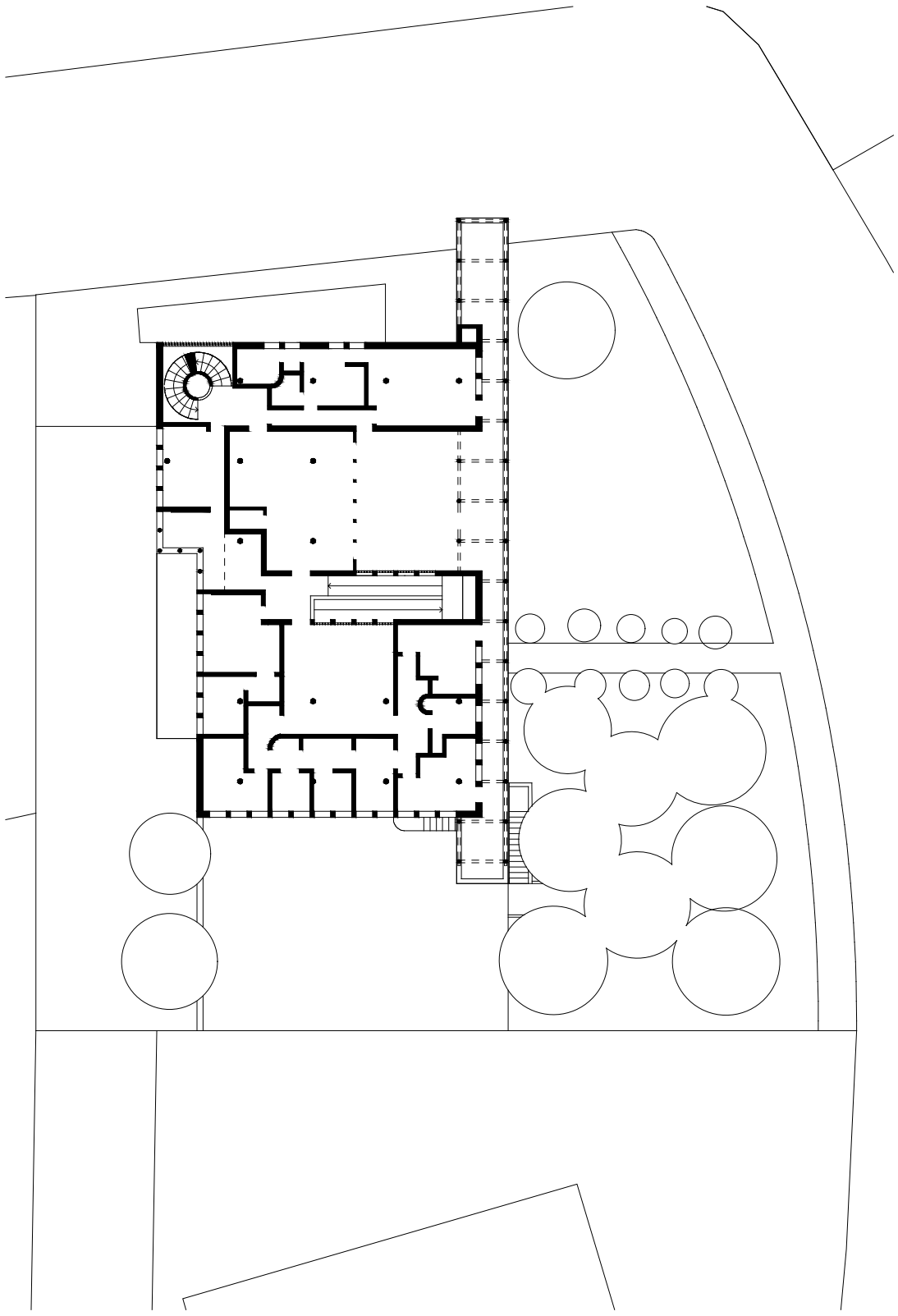


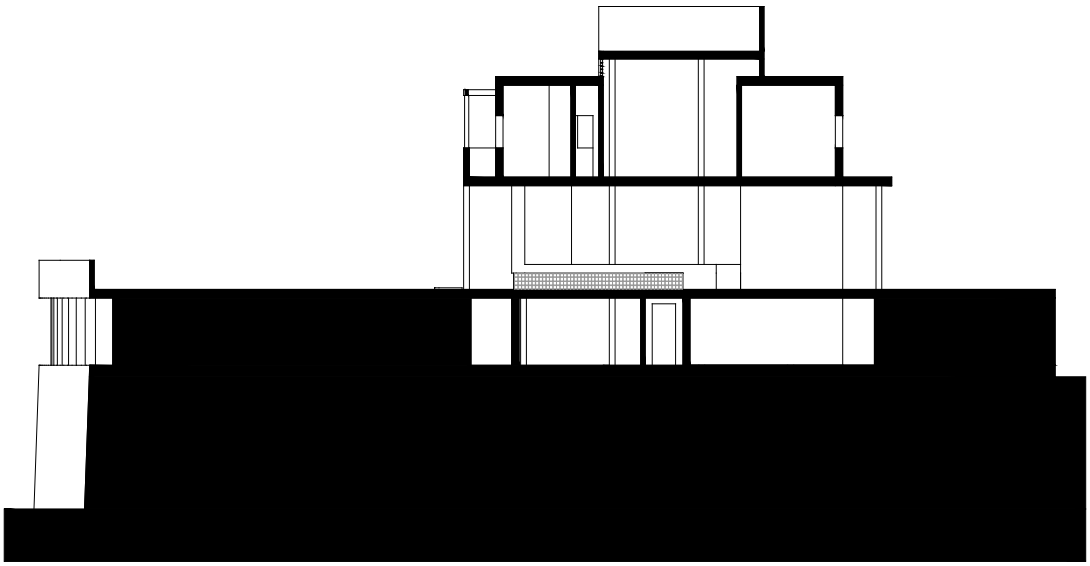
Scomposizione in piani.

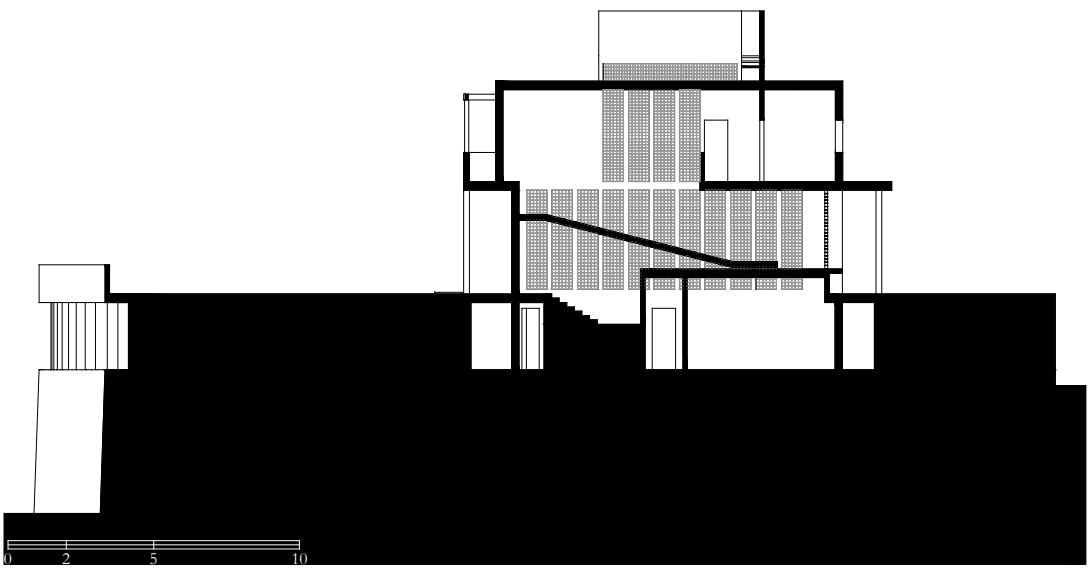
ai gradoni. Da esso si articola lo spazio della casa, concepita come una *Maison* Dom-ino[8] sulla quale insiste un assetto tipologico differenziato per i due livelli fuori terra: al piano terra il sistema a *pilotis* assume il ruolo di liberare lo spazio al suolo sul quale insistono episodi volumetrici circoscritti, verso ovest un singolo cubicolo e una parete delimitano una terrazza coperta mentre verso est troviamo gli ambienti destinati alla zona giorno; al piano superiore si palesa una presenza volumetricamente più cospicua che ingloba la teoria di *pilotis* e che denuncia un chiaro richiamo all'architettura della *domus* italica e romana, articolando gli ambienti attorno a due spazi comuni di cui uno qualificabile come corte. Attraverso l'analogia con la *domus* è possibile ricostruire la ragione compositiva che informa la villa: osservando il secondo piano è possibile rilevare come l'elemento del *tablinum* sia tradotto nella rampa che connette i due livelli, definito da fasce in vetrocemento che consentono l'introspezione, seppur moderata, tra i due ambienti comuni, il disimpegno per le camere da letto, di altezza maggiore rispetto a quest'ultime, analogo all'*atrium*, e lo spazio della palestra scoperta, analogo al *peristylium*. Lo sviluppo di questo assetto tipologico è quasi del tutto assente al piano terra della villa, dove gli ambienti chiusi non sono più disposti attorno a spazi introversi ma si estroflettono verso l'esterno, tale condizione modifica il tipo della *domus* riducendolo a tre entità volumetriche distinte che, tenendo conto del porticato, evocano piuttosto il tipo a pettine, quindi ad un'alternanza di spazi chiusi e aperti che stabiliscono una forte relazione con l'esterno. Questa condizione emerge con chiarezza dalle interpretazioni della modalità analitica definita "nucleo-figura": la struttura tipologica a due corti del secondo livello viene mostrata dalla distribuzione della parte "diradata" che caratterizza i collegamenti verticali e gli ambienti distributivi principali in continuità con gli ambienti esterni, culminanti nell'elemento unificatore del porticato scoperto; al piano terra la parte "diradata" ha una presenza molto più estesa e mostra la discontinuità delle parti "piene" che assumono il ruolo definitorio delle parti volumetricamente individuabili, l'alternarsi di queste "fasce" inquadra, nella parte a est, l'ingresso alla villa in asse con il soggiorno prospettante verso l'esterno, mentre nella parte a ovest è presente un asse di attraversamento che conduce direttamente al giardino.

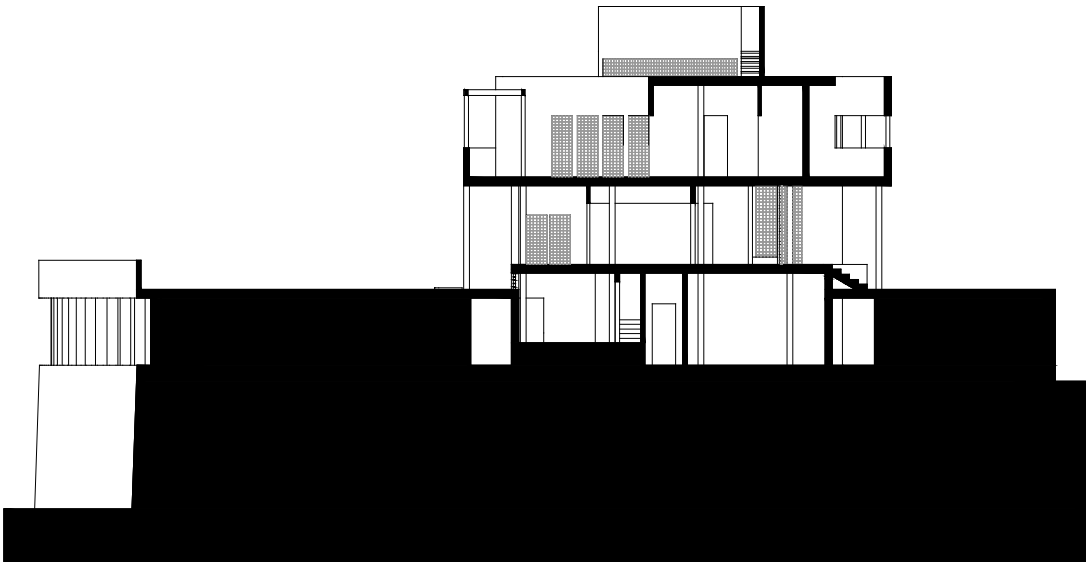
[8] Si veda a riguardo il contributo di Fulvio Irace "Parentesi mediterranea", il quale, associando la villa Savarese alle architetture domestiche di Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri e Luigi Figini, individua una comunione di intenti nella metabolizzazione dell'esperienza corbusiana; F. Irace, *Parentesi mediterranea*, in: A. Buccaro, G. Mainini, *op.cit.*

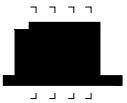

0
2
5
10

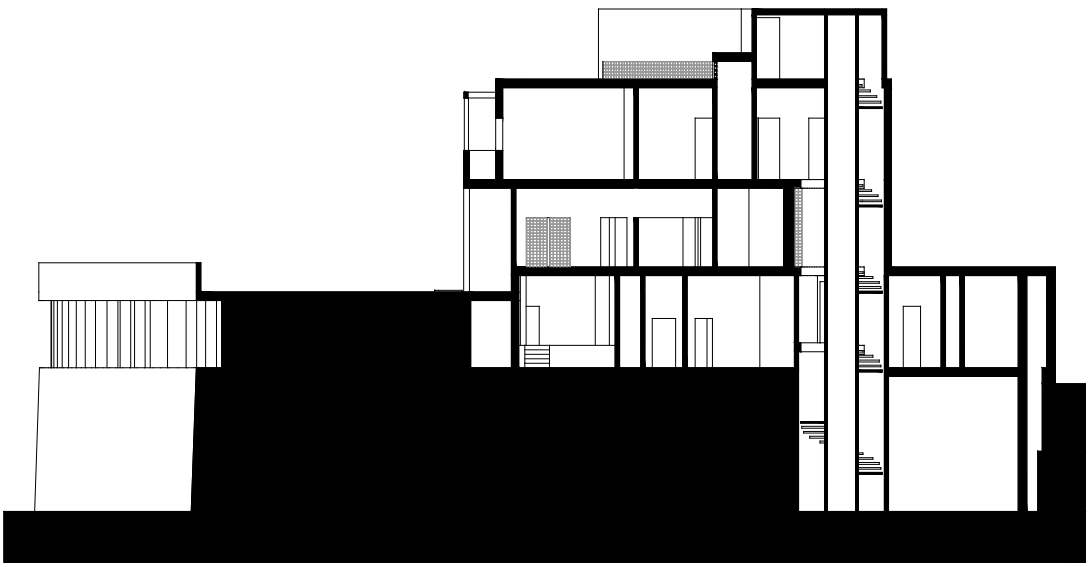


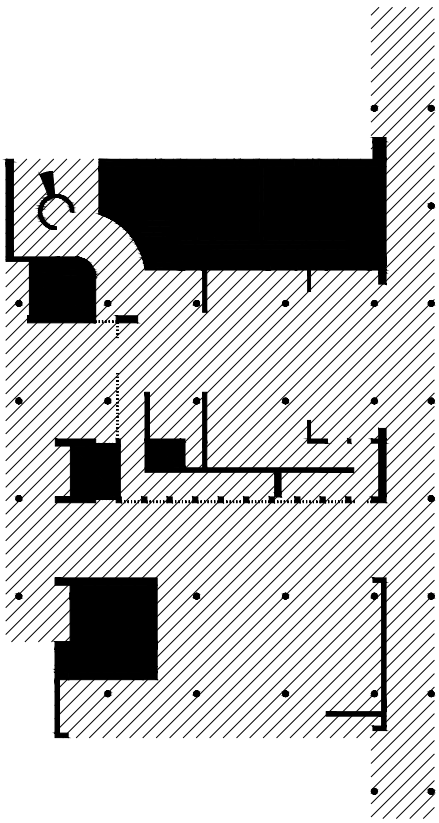



0
2
5
10









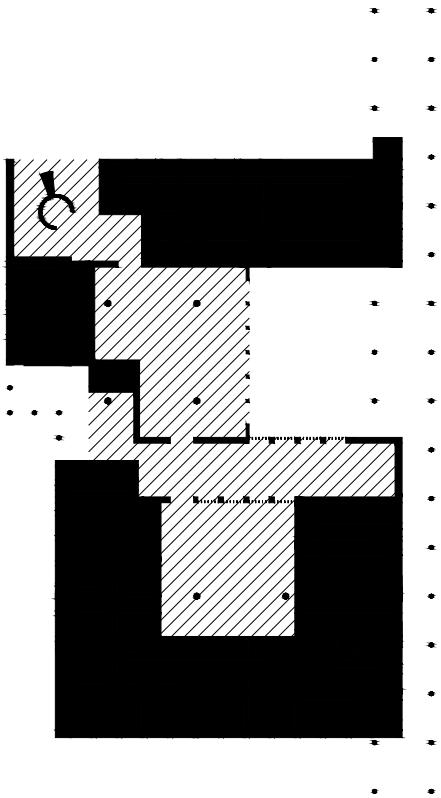
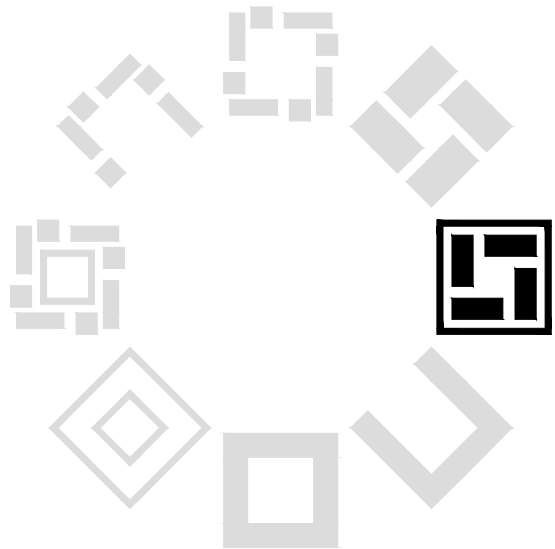
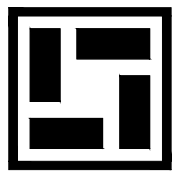


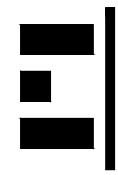
Grafico "nucleo-figura" dei due piani della villa.



Recingere
e Aggregare

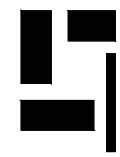


Villa Savarese

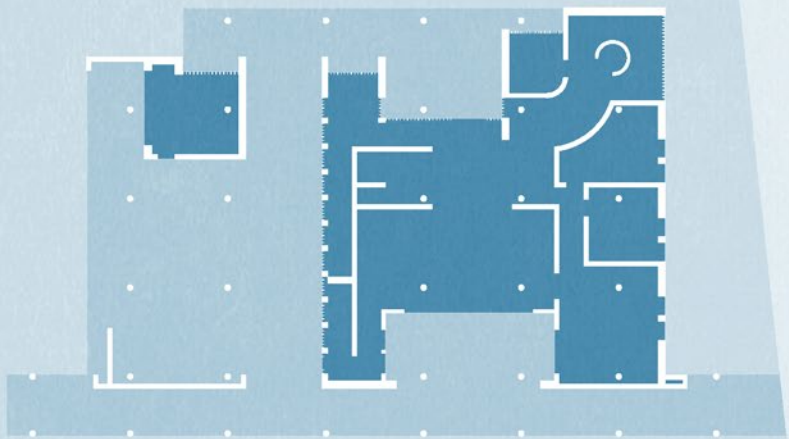


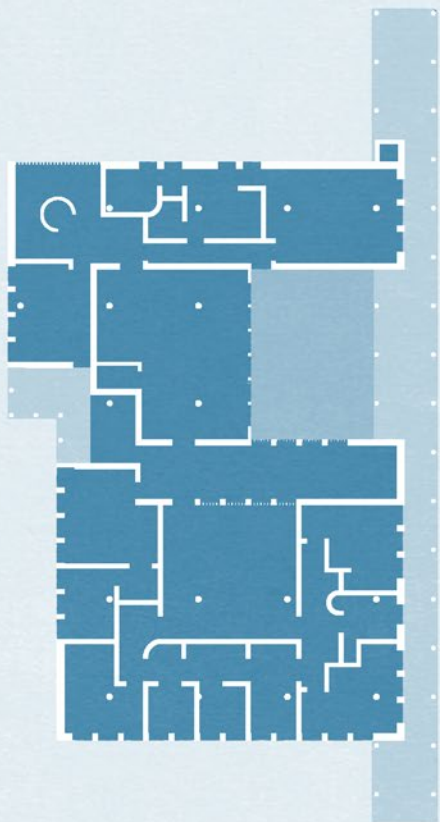
Palazzo del Littorio
Auditorium per Roma

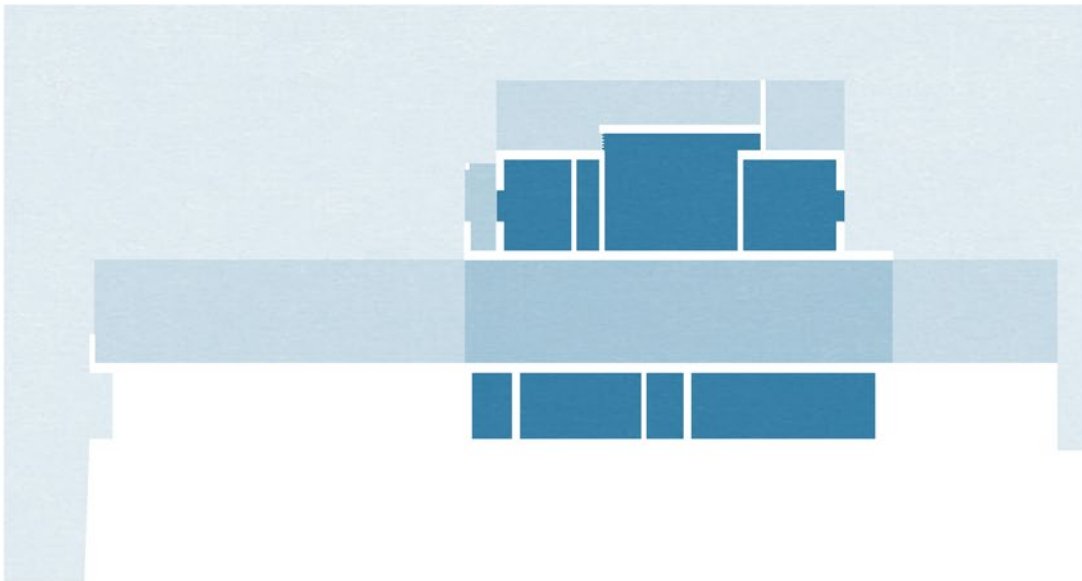
Scuola al ponte di Casanova
Istituto Previdenza Sociale

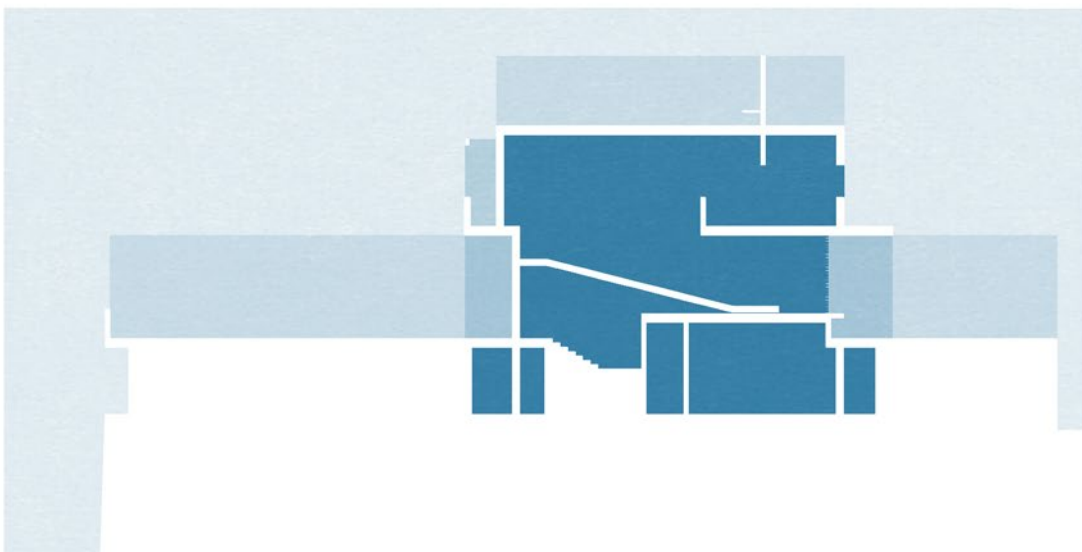


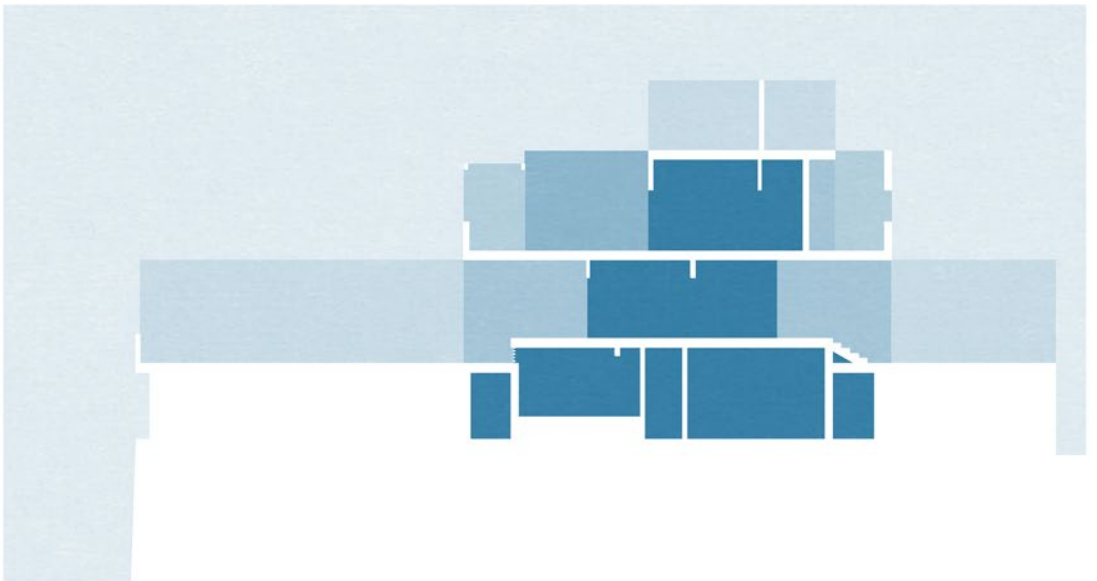
Riduzione a "segno" della villa, opere riconducibili alla medesima modalità del comporre.

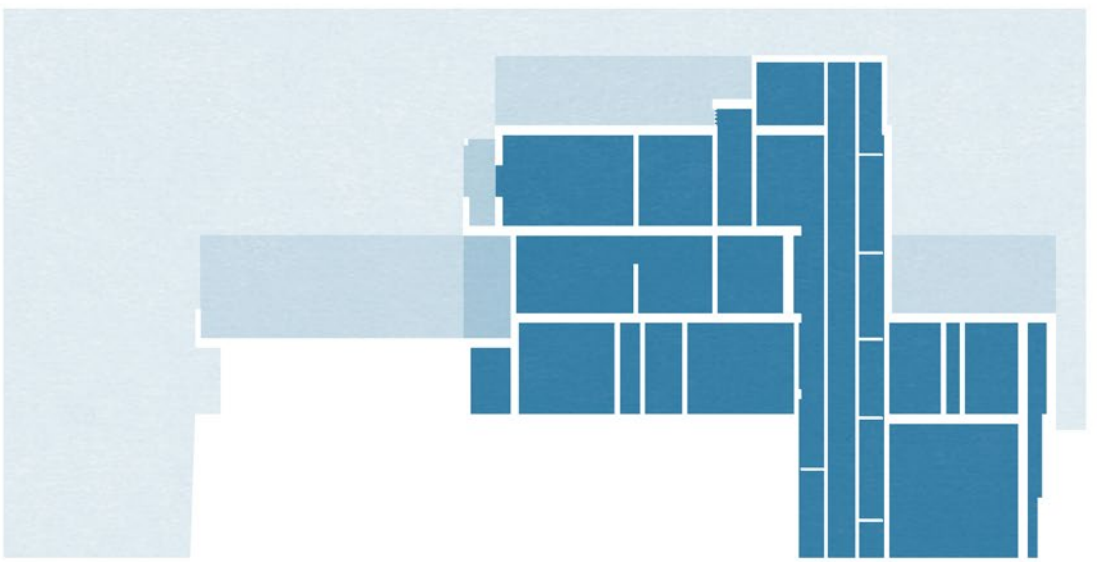


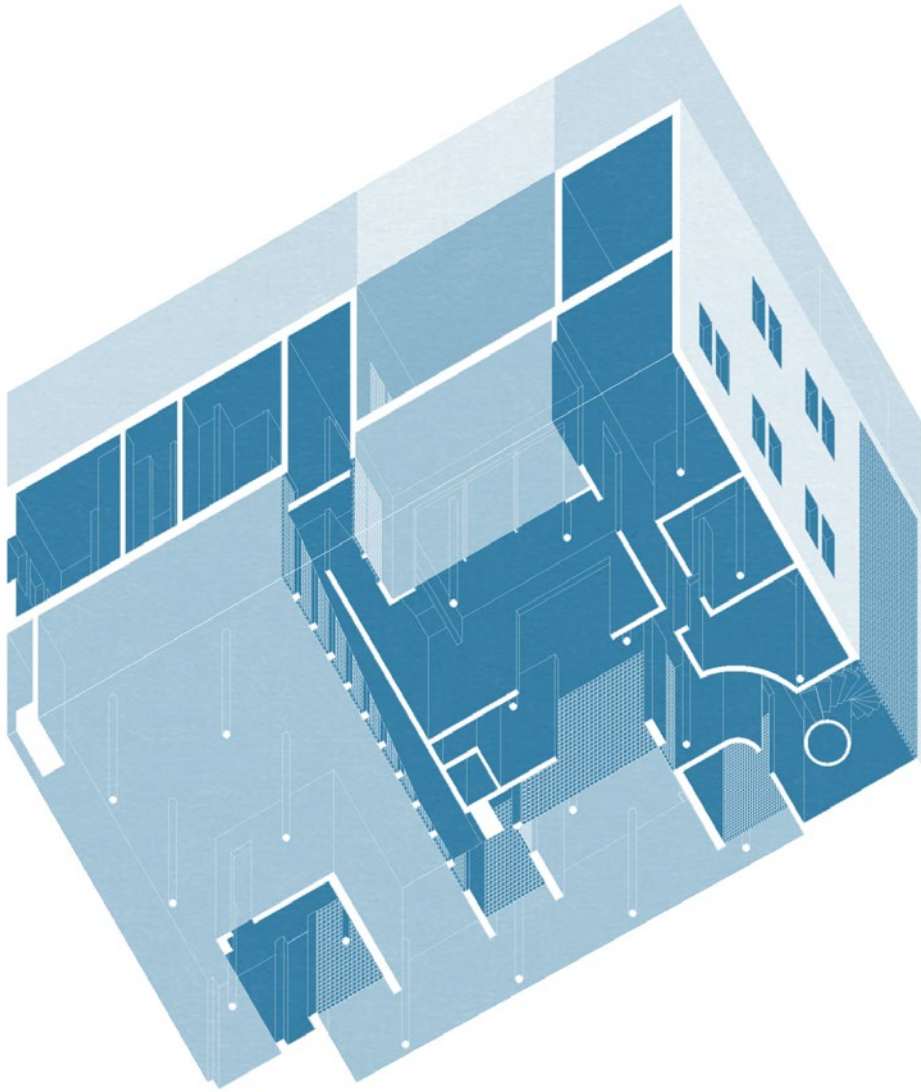












Spaccato assonometrico con in evidenza la gradazione spaziale escludente il portico.

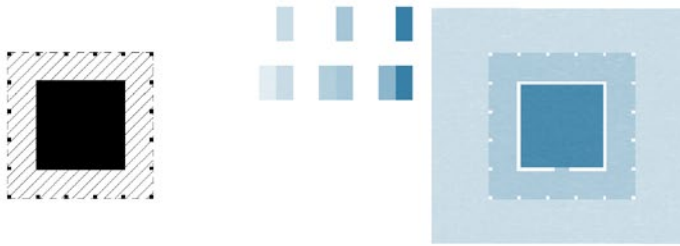
Analizzando il grafico "nucleo-figura" si giunge alla sua riduzione a "segno" ovvero alla messa in evidenza del ruolo "essentivo" degli archetipi evocati[9]. Il portico a due livelli si configura come l'elemento ordinatore di un'aggregazione di parti che su di esso insistono e per questo delimita parte della composizione volumetrica. Se ne evince che, attraverso il tracciamento di un asse prevalente, vi sia una combinazione in cui la delimitazione, non propriamente riconducibile al recinto ma bensì al porticato, subordina l'aggregare, nel caso specifico questa modalità compositiva si mostra su di un solo fronte, quello di maggior rappresentatività per la villa, esibendo l'aggregazione pura sul fronte opposto che funge da ingresso principale. La corte al primo piano è definita proprio da questi due sistemi compresenti, in quanto essa è quello spazio della villa attorno al quale si organizzano le parti ma che non può dirsi completamente aperta in quanto mediata dall'elemento porticato che la definisce come spazio concluso.

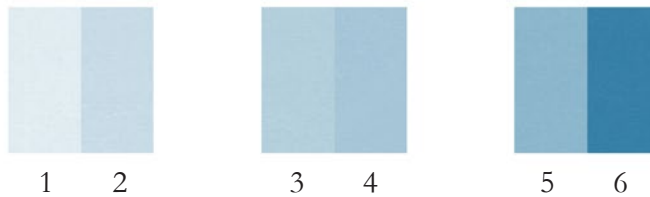
Attraverso la generalità a cui ambisce il "segno" è possibile ricostruire la famiglia formale della villa Savarese. Tra le opere precedenti o coeve della produzione di Cosenza si possono individuare delle soluzioni analoghe ascrivibili alla medesima modalità compositiva: il progetto per il Palazzo del Littorio del 1934, con il suo ampio porticato su cui si attesta il volume a corte ospitante il salone a gradoni per le manifestazioni collettive, medesima soluzione adottata per il progetto di un Auditorium per Roma del 1935 e che si riscontra, in forma diversa e maggiormente articolata, nella soluzione per la Scuola al ponte di Casanova a Napoli del 1936 così come nel progetto analogo per la nuova sede dell'Istituto Previdenza Sociale ancora a Roma del 1939, nei quali viene adottata la soluzione di un porticato basso su cui insistono volumetrie articolate attorno a due grandi corti.

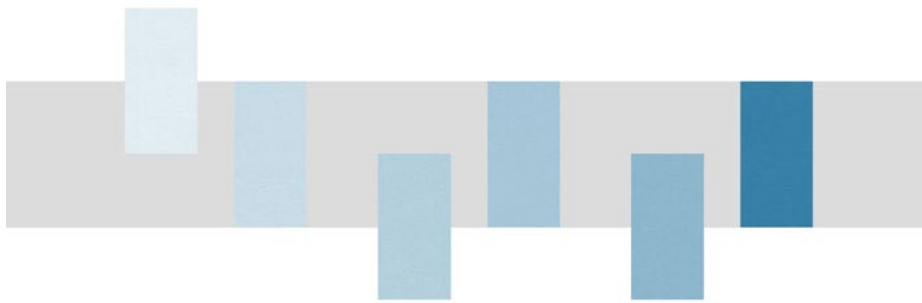
Dal punto di vista dell'analisi spaziale su "scala tonale", la villa Savarese è riconducibile alla sequenza di "triadi" definita "estroflessa" riferita al tempio greco, poiché si possono individuare tre gradi dello spazio prevalenti: la "sopratonica" o esterno-limitato del giardino, la "sottodominante" o aperto-coperto connotante la gran parte del piano terra e, infine, la "sopradominante" o chiuso-coperto degli ambienti interni della casa.

Rispetto alla "triade" di riferimento sono riscontrabili delle variazioni che intervengono per "consonanza" o "dissonanza", ovvero sono

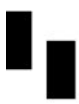
[9] Si veda in questa trattazione il capitolo I.3.6.







consonanza



dissonanza

Gradi della "scala tonale degli spazi"

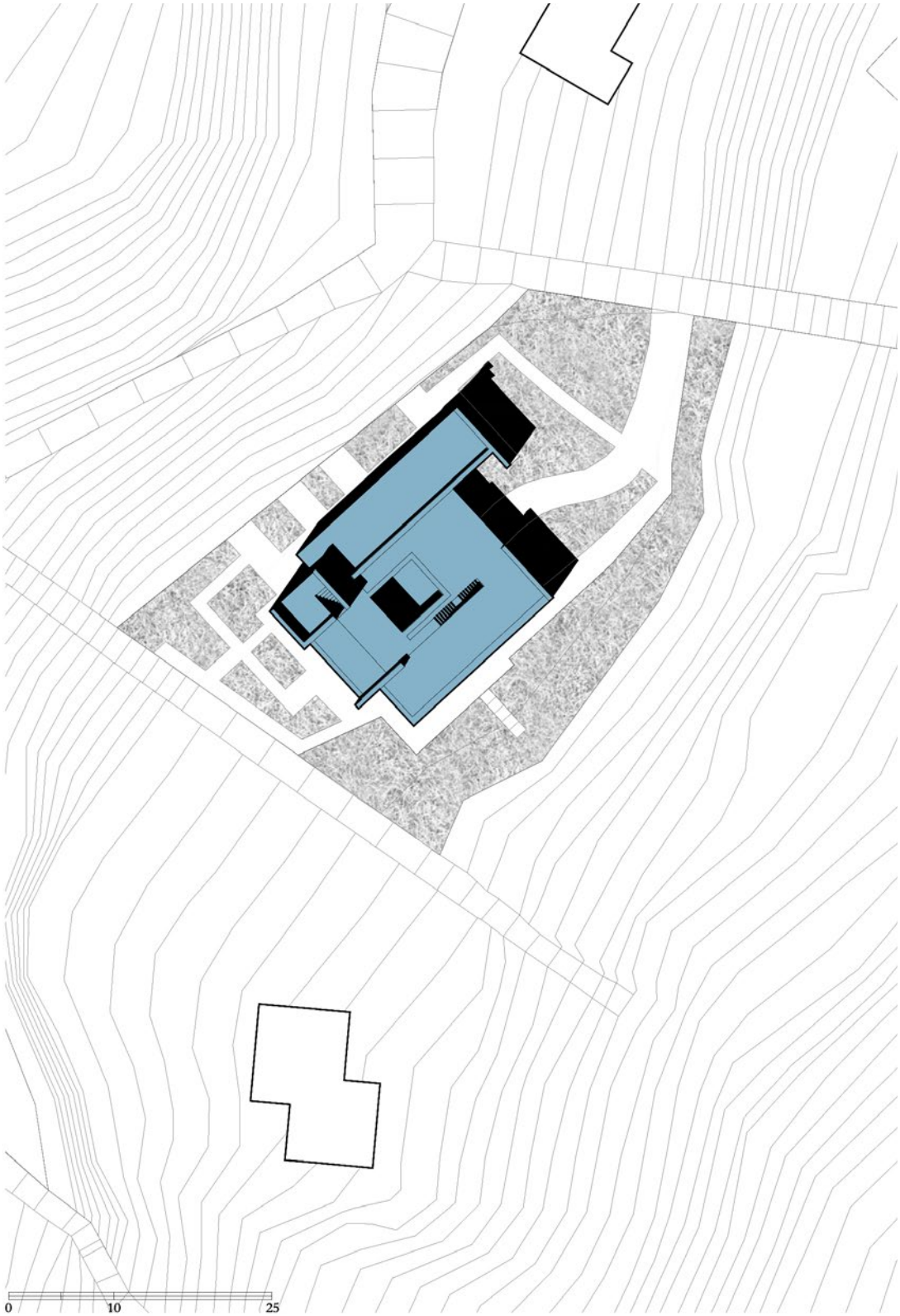
1_"tonica": esterno illimitato
2_"sopratonica": esterno limitato
3_"mediante": aperto scoperto
4_"sottodominante": aperto coperto
5_"dominante": chiuso scoperto
6_"sopradominante": chiuso coperto

Sequenza della "triade estroflessa" con le variazioni della villa Savarese.

riscontrabili dei gradi che, pur non facendo parte della "triade estroflessa", si compongono con essa. Nel caso della villa Savarese, la condizione orografica consente la visione dell'esterno-illimitato della natura che partecipa spazialmente alla composizione tonale della villa: la continuità tra "tonica" del panorama e "sopratonica" del giardino[10], delimitato e scoperto costituisce una consonanza, in quanto, rispetto alla "triade" di riferimento individuata, stabilisce una condizione spaziale analoga ad uno dei gradi interessati, in particolare la relazione tra i due "gradi esterni" – ovvero illimitato e limitato corrispondenti allo spazio della natura posta a distanza e del podio/giardino – può considerarsi sempre consonante proprio in funzione della loro sostanziale differenza rispetto ai "gradi interni" – ovvero tutti i gradi che interessano il manufatto della villa –. Altresì, se si tiene conto della struttura tonale interna proposta dalla "triade estroflessa" ("sopratonica/sottodominante/sopradominante"), la presenza al primo piano della balconata con pergola e della corte, così come del *solarium* in copertura, rappresentano degli elementi estranei che possono definirsi come delle "dissonanze" rispetto ai gradi di riferimento della "triade estroflessa".

La "dissonanza" principale è rappresenta dalla corte semiaperta, che si attesta, come grado, in una posizione intermedia tra l'aperto-coperto o "sottodominante" e il chiuso-coperto o "sopradominante". In quanto "dominante", la corte, intrattiene relazioni spaziali con la "tonica", la natura, e con la "sopradominante", le stanze della casa, risolvendo armonicamente la concatenazione spaziale. Essa può intendersi alla stregua di uno spazio chiuso, poiché è configurata come una sottrazione dal volume della villa, distinta dall'"esterno-illimitato" attraverso la presenza del portico caratterizzata dalla pergola. Quest'ultimo si presenta come uno spazio aperto-scoperto, quindi una "mediante", ovvero la pergola, un'ulteriore "dissonanza" che segnala il passaggio dalla condizione di chiuso a quella di aperto. L'aperto-scoperto realizza una transizione tra gli ambienti interni del secondo piano e l'orizzonte visivo al quale si rivolgono, in modo analogo a quanto avviene a piano

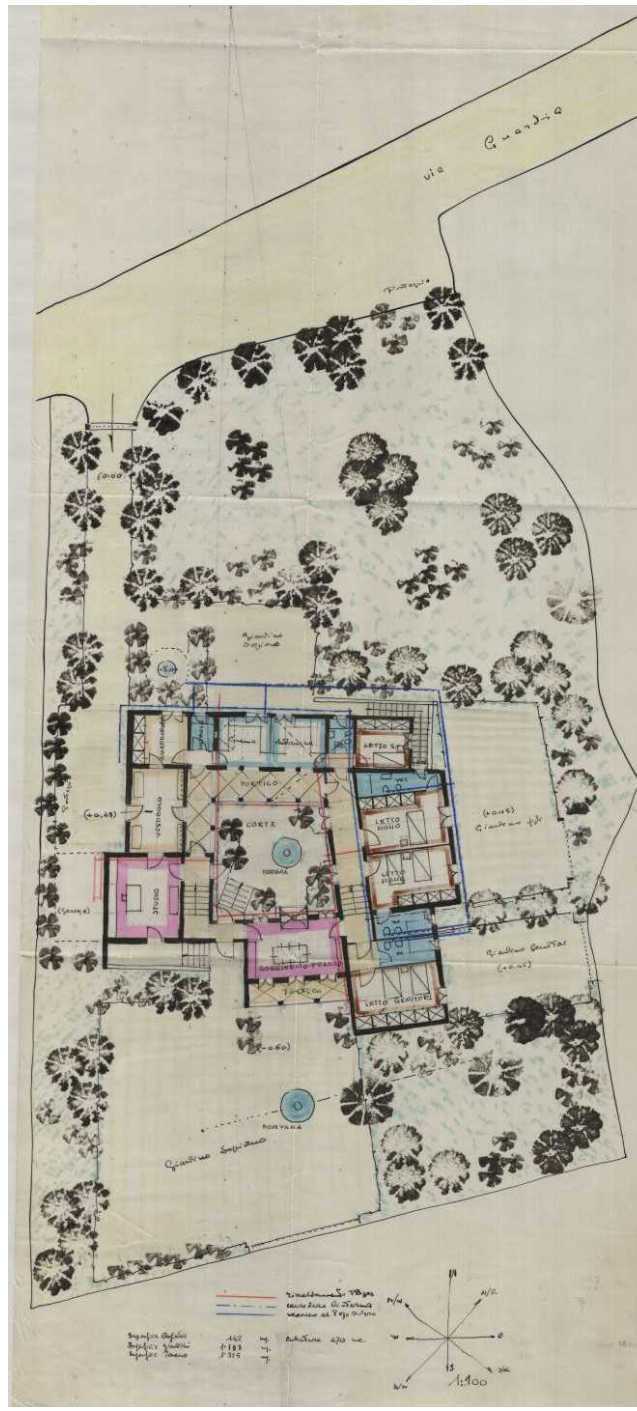
[10] Alla stregua di una terrazza o di un giardino pensile, consente la formazione di uno spazio concluso che predispone un punto prospettico al di fuori di esso e che per questo non può essere considerato indipendente *tout court* ma bensì dipendente dall'esterno, come evidenzia lo stesso Cosenza: «molti dei giardini, infatti, nei quali la veduta si estende tanto che il baricentro della composizione generale cade fuori dal giardino stesso, possono difficilmente considerarsi indipendenti»; in L. Cosenza, *Esperienze di architettura*, Macchiaroli, Napoli 1950, p. 94.


0
10
25

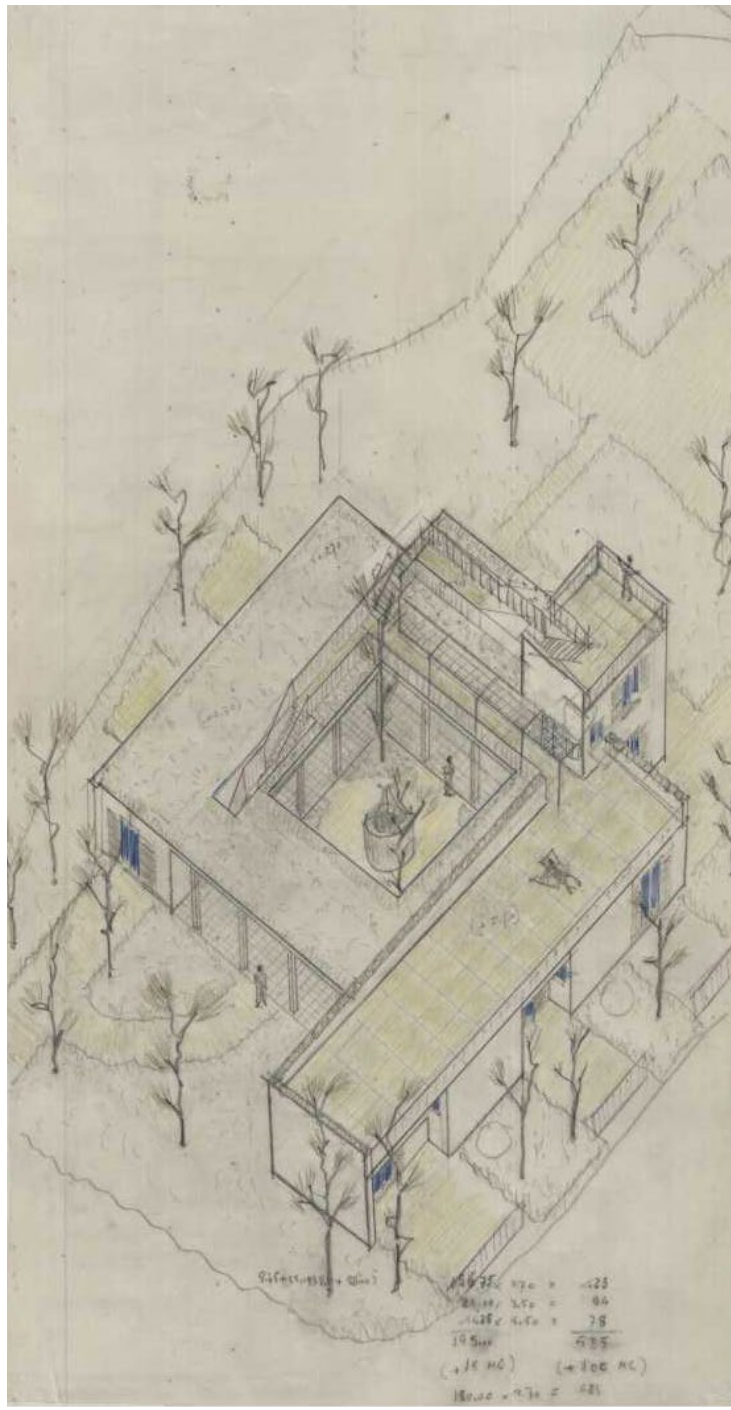
terra con lo spazio del podio. Un ulteriore spazio della villa è presente in copertura, la terrazza, che con la sua articolazione volumetrica definita dal corpo scale e dal piano rialzato del *solarium*, si qualifica con il grado di "aperto-scoperto" modificando la condizione di riferimento della "triade estroflessa" che prevede invece la copertura come elemento definitorio dello spazio interno.

II.3.3 *Villa Cernia*

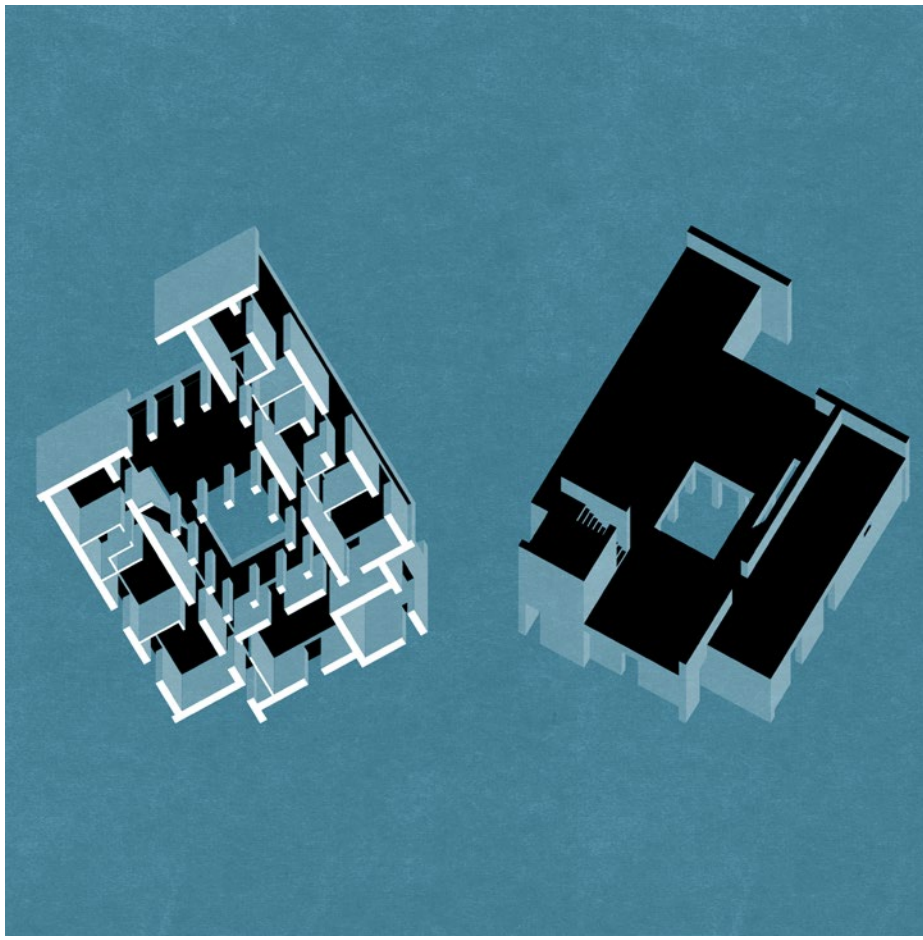
La villa Cernia appartiene ad una fase avanzata della produzione di Luigi Cosenza, ultimata nel 1967 ad Anacapri, nella contrada in prossimità della Torre Materita connotata da un terreno acclive sostanzialmente occupato da abitazioni con ampi campi coltivati. L'area, che si estende dal torrente La Rosola fino a punta Carena, può essere considerata come un ampio spalto naturale prospettante, a ponente, verso le isole di Ischia e Procida, e protetto dal monte Solaro a levante. La villa può essere letta come un recupero colto della tradizione mediterranea, infatti l'assetto formale è riconducibile precisamente al tipo della *domus* con peristilio sulla corte centrale, caso più unico che raro nella produzione di Cosenza che, in questa opera, si cimenta con la composizione di uno spazio fortemente caratterizzato dalla chiusura verso l'esterno in favore della formazione di uno spazio scoperto interno, ovvero la corte, un vero e proprio "nucleo" attorno cui si dispongono gli ambienti della villa. Possono individuarsi almeno due ragioni sostanziali che informano le scelte compositive adottate: la prima è di carattere programmatico, infatti la villa esprime compiutamente la differenza tipologica tra falansterio e *domus*, tra abitazione dell'uomo ridotto in schiavitù e abitazione per l'"uomo libero"; la seconda ragione riguarda, invece, l'inserimento contestuale della villa, posizionata in un giardino coltivato prevalentemente ad ulivi che per Cosenza costituisce l'effettivo valore da preservare, così, il manufatto si attesta a protezione e commento del giardino, rintracciando nella corte quell'elemento in grado di aggettivare una porzione di natura in connessione con l'immediato intorno.
La villa Cernia, nelle sue prime configurazioni, appare totalmente chiusa rispetto all'esterno: possono chiaramente distinguersi le parti che, con leggeri disassamenti in ragione dell'irregolarità del lotto, si aggregano attorno al "nucleo" anch'esso di forma irregolare, oppure, come in altre soluzioni, viene esasperata l'articolazione volumetrica delle parti al fine di sottolineare, per contrasto, il principio d'ordine



Villa Cernia, soluzione con corte irregolare.



Villa Cernia, soluzione con portico aperto.

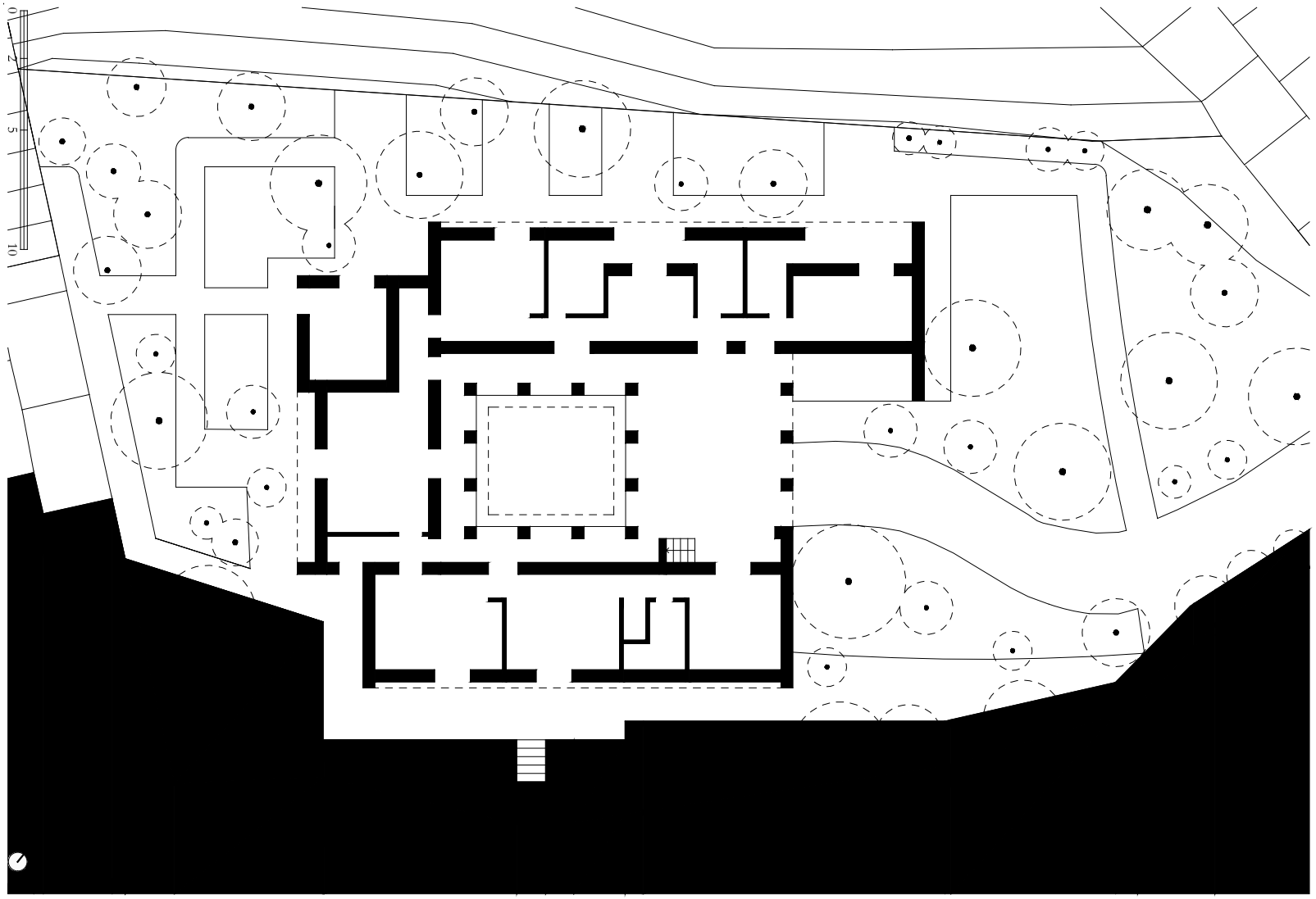


Scomposizione in piani.

della corte centrale. In tutte le soluzioni preliminari del progetto si possono individuare degli spazi di mediazione con il giardino in cui è inserita la villa, veri e propri vestiboli posti a mediare l'ingresso alla corte, inoltre, sul fronte opposto all'ingresso, è presente un ambiente dotato di portico. Nelle versioni più avanzate del progetto, in luogo di questi spazi di mediazione, verrà adottata la soluzione del portico aperto che consente l'accesso diretto alla casa, connettendo visivamente lo spazio del giardino e quello della corte.

Tipologicamente, la villa Cernia può essere intesa come un caso esemplare del tipo a corte in quanto sono presenti i due caratteri tipici che ne definiscono il tema compositivo: un "nucleo" significato baricentrico rispetto alla "figura" significante, distinta a sua volta in parti "diradate" e "piene", canonicamente articolate con un peristilio rivolto a definire l'invaso scoperto che funge da deambulatorio e che serve gli altri ambienti della casa eliminando l'uso dei corridoi (elemento che avrebbe compromesso la chiarezza dell'impianto derivato dalla *domus* essendo connotante il tipo del falansterio). Le parti della "figura" sono caratterizzate da elementi definitori ben distinti, dove gli ambienti chiusi e "pieni" sono delimitati da muri continui di notevole spessore che separano lo spazio centrale della corte con peristilio, tra questi ambienti uno in particolare emerge dalla composizione: la torre belvedere a sud-ovest si attesta sulla prevalente orizzontalità della villa costituendone un punto cospicuo, in relazione con la Torre Materita vero e proprio monumento di questa specifica area dell'isola di Capri. Il peristilio che circonda il "nucleo" si compone di pilastri a sezione quadrata di spessore analogo alla muratura continua che Cosenza ridefinisce in una variante non realizzata al progetto definitivo, nella quale sono presenti esili colonne metalliche che avrebbero alleggerito notevolmente lo spazio semi aperto e coperto del portico di ingresso e del deambulatorio, connotando in modo più preciso le parti "diradate" da quelle "piene".

Riconducendo il tipo della villa alla tassonomia per "segni" del "mandala di corti" utilizzato in questo studio nella prima parte, si può individuare la combinazione di due modi del comporre – il recingere e l'aggregare – con cui la struttura formale si attesta. Nello specifico si può parlare di un aggregare che subordina il recingere, dove quest'ultimo è definito da una delimitazione puntuale coincidente con il peristilio della corte. Nel caso della villa Cernia è da rilevare come non tutti i fronti dell'edificio siano connotati da un aggregazione di parti indipendenti, infatti, il portico di ingresso si qualifica come apertura



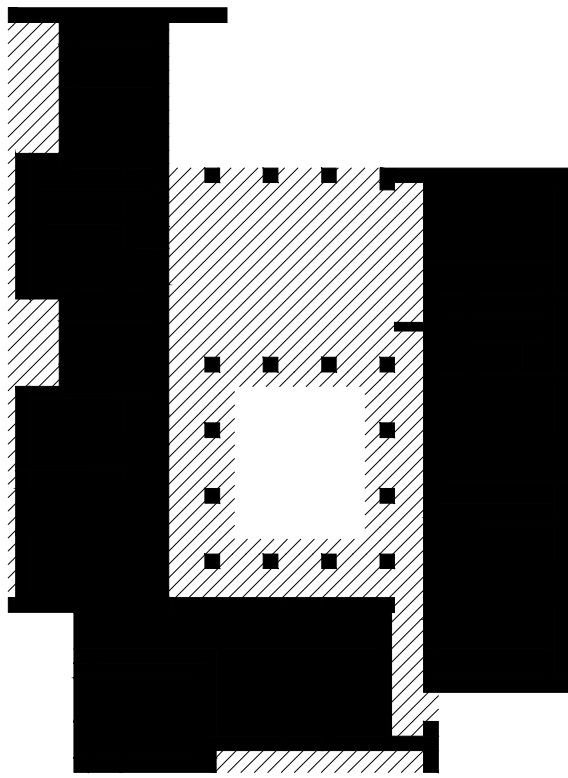
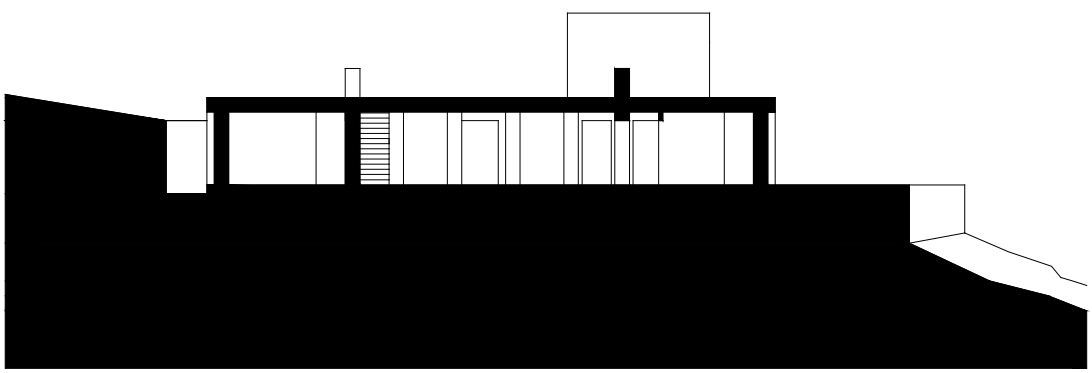
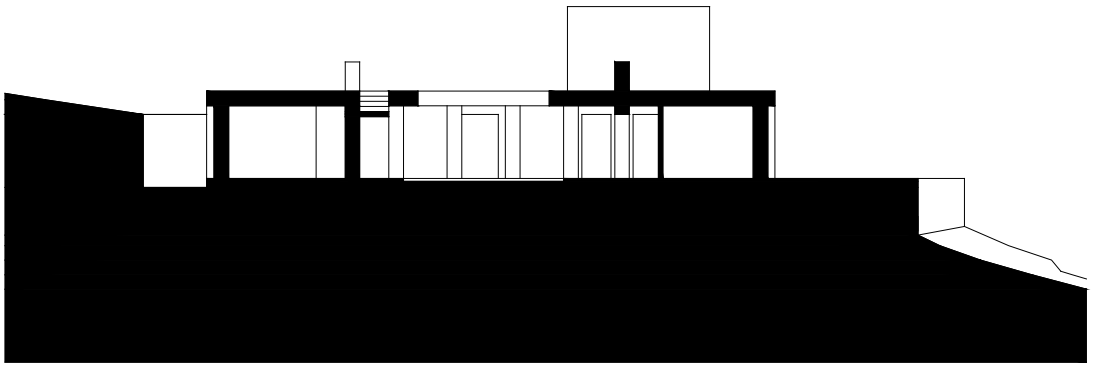
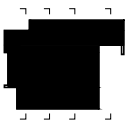
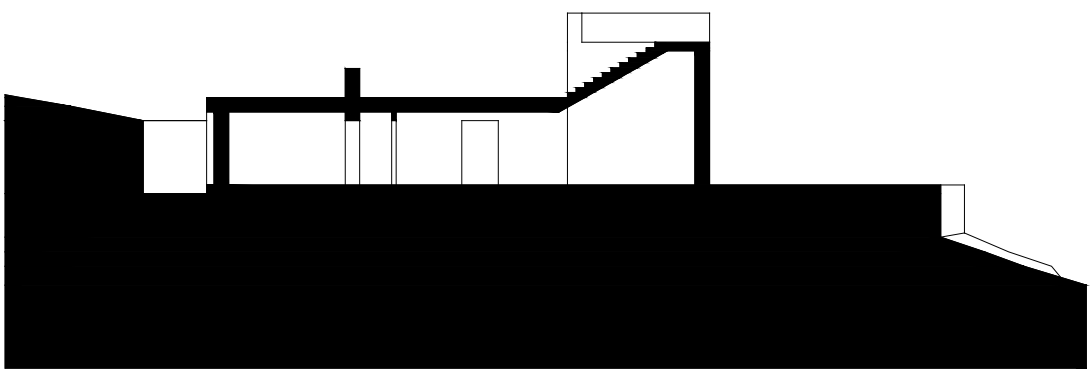


Grafico "nucleo-figura" della villa.









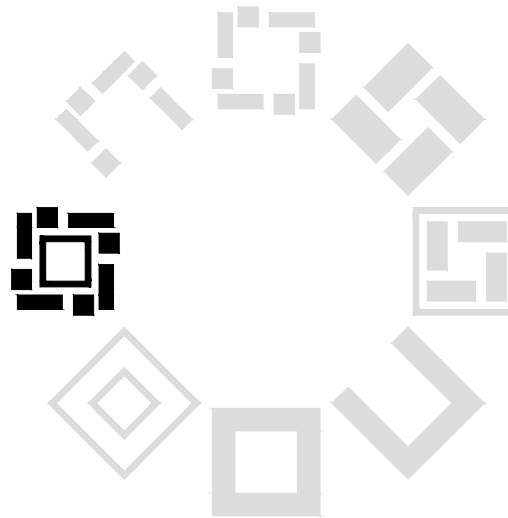
Vista della corte dal portico di ingresso.

che connette il "nucleo" con il giardino, nonostante ciò la villa non è definibile come aggregazione aperta poiché l'elemento del portico si frappone tra lo spazio della corte e quello del giardino determinando una parziale apertura. Analogamente al caso della villa Cernia, sono individuabili due opere di Cosenza che adottano il medesimo assetto compositivo: l'una è la villa Deck, che si compone di parti indipendenti aggregate attorno al "nucleo" delimitato dall'elemento della galleria, mentre l'altra è villa Gatto-Roisard che organizza le sue parti ben distinguibili attorno all'invaso della corte circoscritto da porticati.
Dal punto di vista spaziale, è lo stesso Cosenza a chiarirci nella relazione di progetto quali gradi della "scala tonale degli spazi" interessino la composizione della villa:

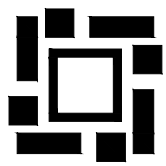
«si ottiene un inserimento della casa nello spazio esterno illimitato ["tonica"/ natura], dal golfo di Salerno a quello di Gaeta, con Ischia e Procida in primo piano; ed una partecipazione dello spazio esterno limitato ["sopratonica"/ campagna] dalla punta Carena alla Cala del Rio, con Torre Materita in primo piano verso nord e Torre Guardia più in basso verso sud-ovest.
L'abitazione è costituita da quattro gruppi di spazi:
Spazi scoperti aperti del giardino e dei viali, di mq. 1044, per il 79% ["mediante"/giardino];
Spazi scoperti chiusi del patio, di mq. 80, per il 5%["dominante"/corte];
Spazi coperti aperti del peristilio e del portico, di mq. 62 per il 4,5% e di mc. 132,90 per il 23,5% ["sottodominante"/portico];
Spazi coperti chiusi dei soggiorni, letti, servizi, di mq. 139 per il 10,5% e di mc. 430,75 per il 76,5%;
In totale di mq.1325 e mc. 553,65»[11] ["sopradominante"/stanze].

È necessario svolgere alcune considerazioni a commento di queste poche righe in modo da comprendere l'effettiva validità delle ipotesi fatte riguardo alle altre ville analizzate: Cosenza identifica il giardino della villa Cernia come spazio aperto-scoperto, ma nel caso della villa Savarese si è voluto ricondurre lo spazio del giardino al grado di esterno-limitato, in quanto la conformazione orografica sulla quale insiste la villa qualifica lo spazio del giardino come uno spalto rivolto all'orizzonte, condizione differente dal caso della

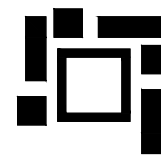
[11] Estratto della relazione di progetto in data 2 luglio 1966, fonte: Archivio Luigi Cosenza in digitale.



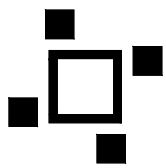
Aggregare e
Recingere



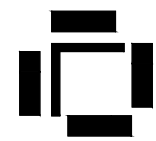
Villa Cernia



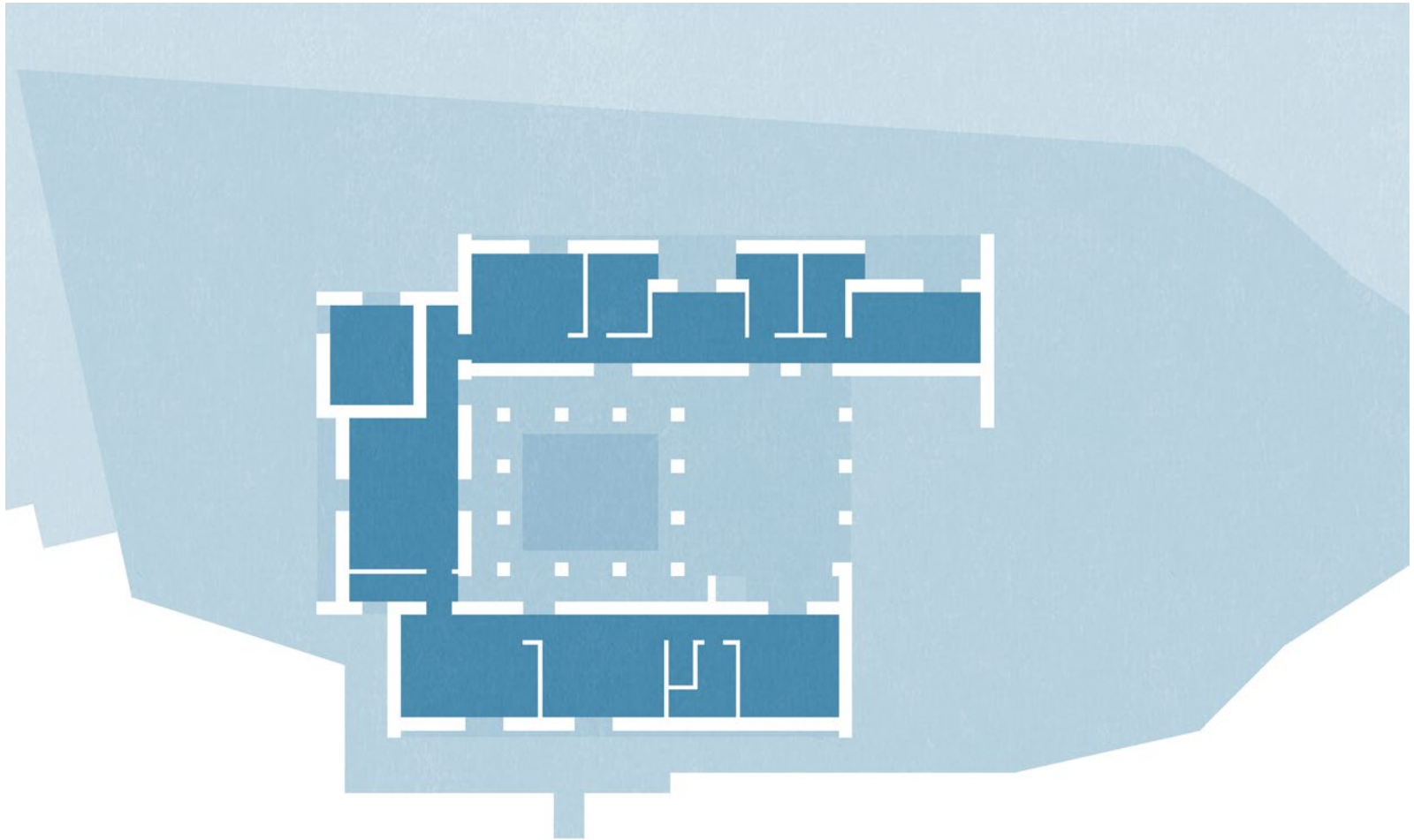
Villa Deck

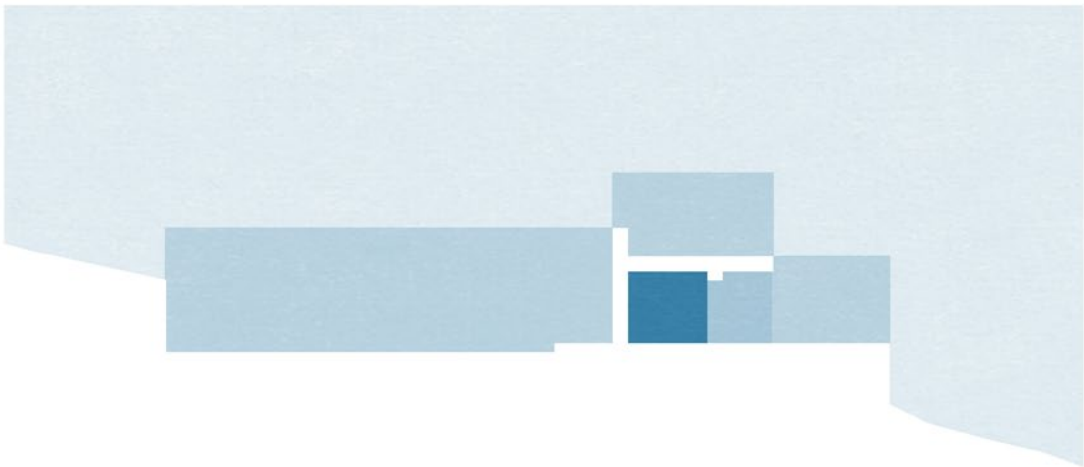


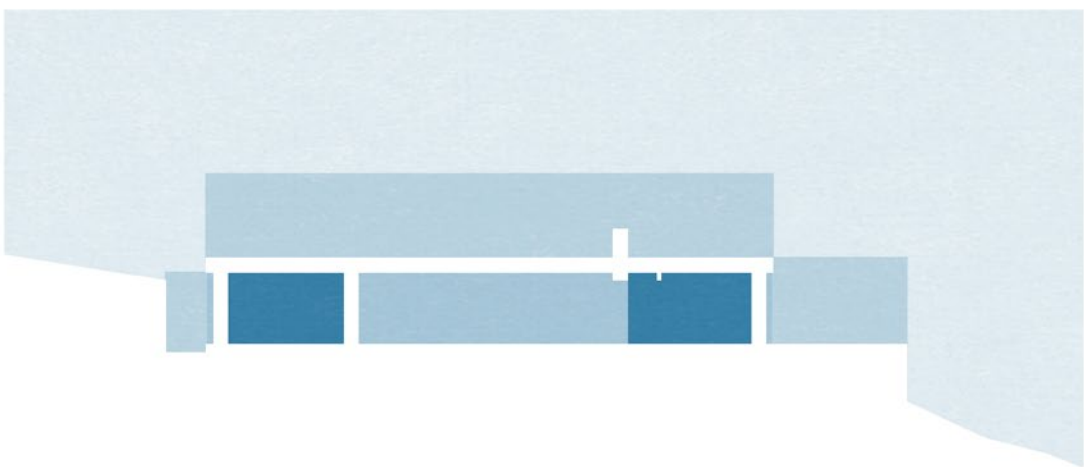
Villa Gatto-Roisard

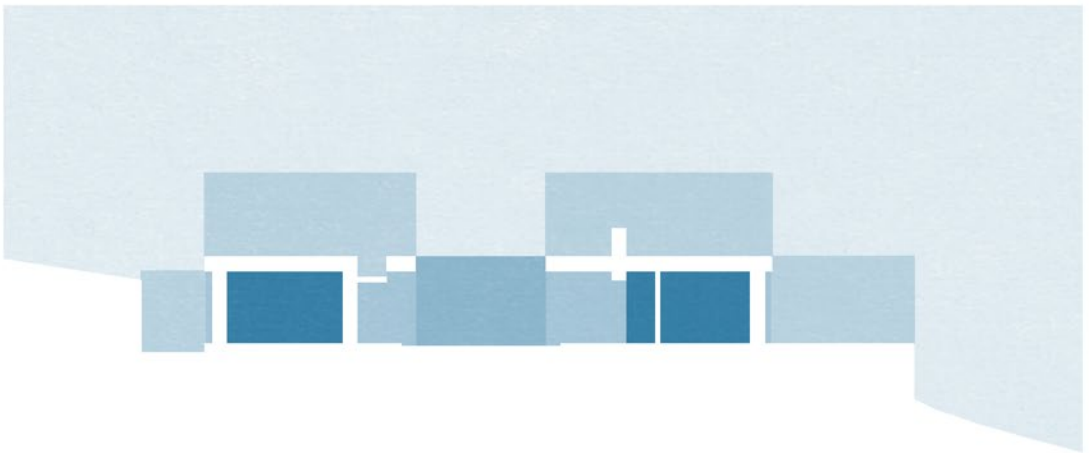


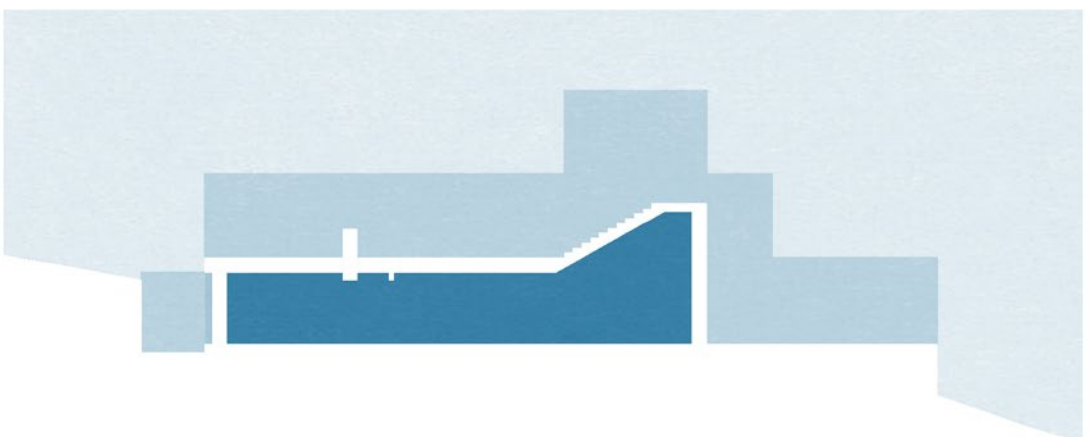
Riduzione a "segno" della villa, opere riconducibili alla medesima modalità del comporre.

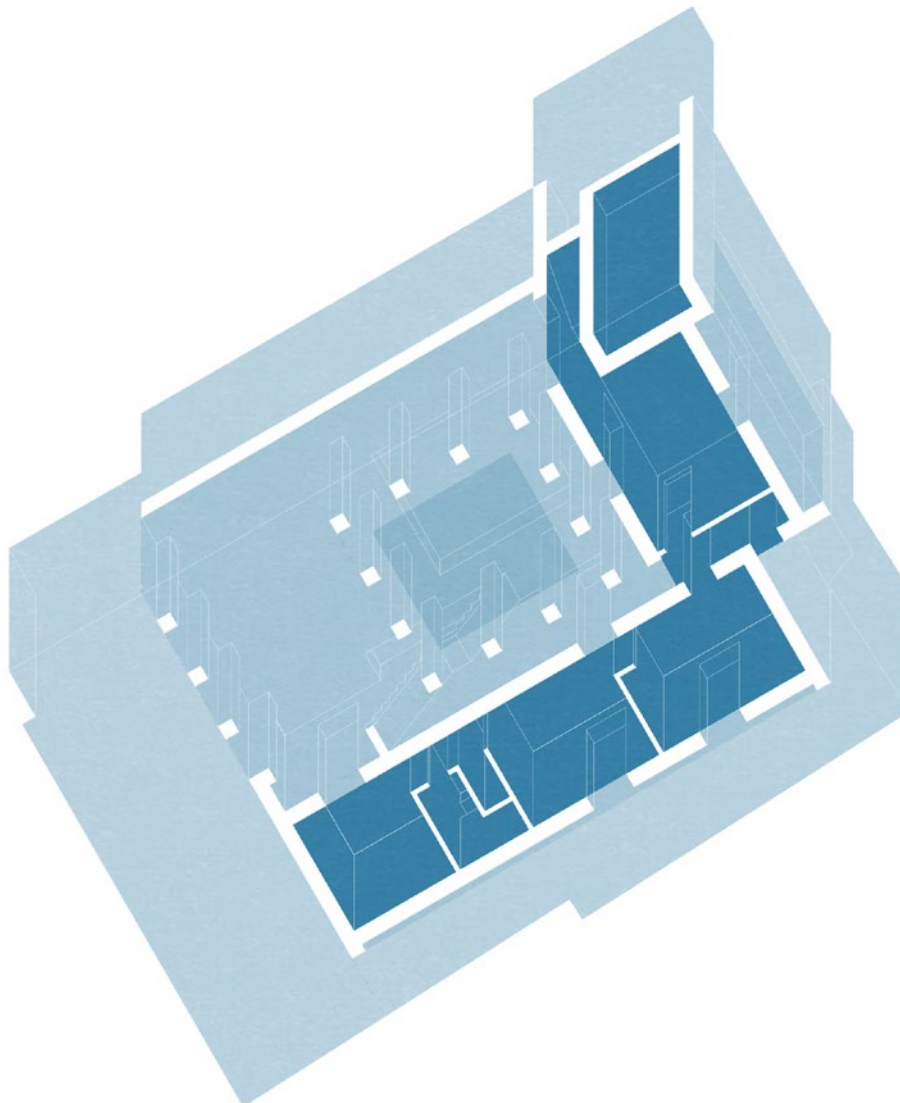












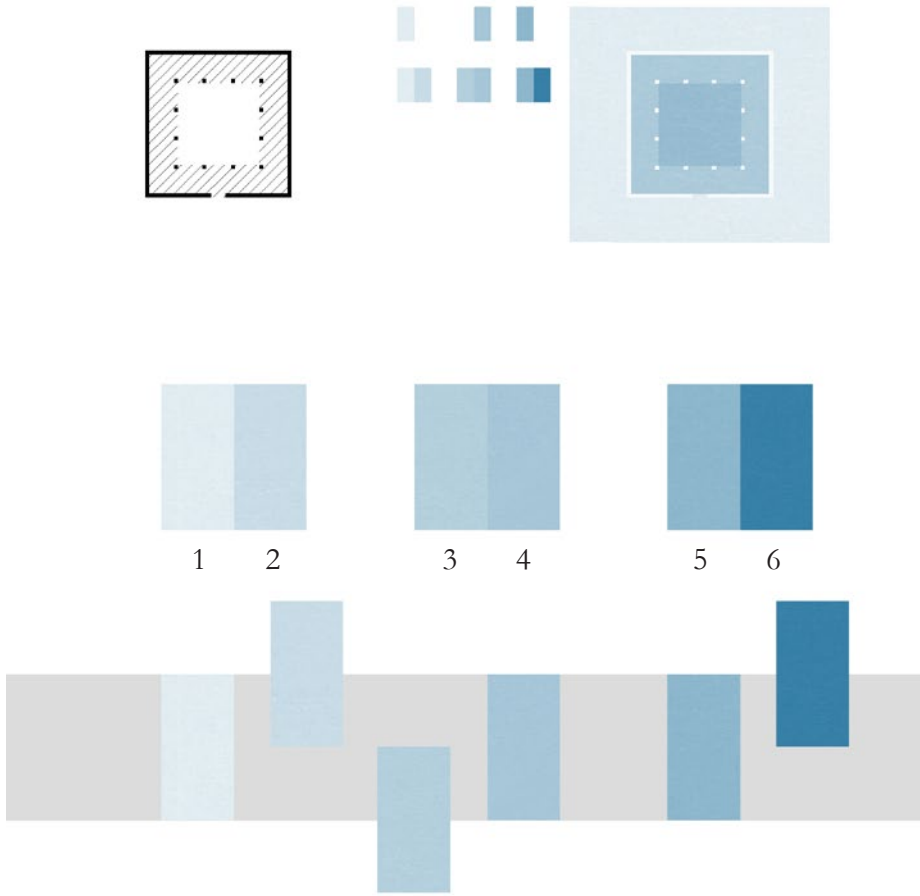
Spaccato assonometrico con in evidenza la gradazione spaziale sull'asse del belvedere.

villa Cernia dove il giardino è circondato da una folta vegetazione che lo isola dal contesto circostante. Inoltre, nelle due ville possono distinguersi due tipi di rapporto tra esterno e interno: mentre nella villa Savarese la composizione sintattica prevede l'iscrizione delle parti in una volumetria definita, la villa Cernia, che può essere descritta come ipotattica, prevede un'aggregazione di parti distinte attestate su di un "nucleo" centrale; nel primo caso la composizione individua precisamente un volume che accoglie tutti gli spazi interni, aggettivato da sporti e pergole ma pur sempre ascrivibile ad una forma chiusa, nel secondo caso, invece, la casa è concepita in continuità con lo spazio del giardino che entra a far parte della categoria di interno, distinto dall'esterno-limitato che inizia non appena si oltrepassa il limite del giardino stesso. La villa Cernia può connettersi al tema spaziale della "triade principale" in quanto, dai sei gradi della "scala tonale degli spazi" contemplati nella relazione di progetto, se ne possono selezionare tre prevalenti e definitori: l'esterno illimitato o "tonica" (natura), l'aperto-coperto o "sottodominante" (portico) e il chiuso-scoperto o "dominante" (corte), come evidenzia lo stesso Cosenza:

«la composizione vuole esprimere in linguaggio moderno, e rispondendo a tutte le funzionalità del nostro attuale modo di vivere, la tradizionale spazialità della abitazione a corte delle culture poste alle lontane origini della civiltà greco-romana, superando i formalismi, le ripetizioni accademiche ed i rischi di vuota leziosaggine delle figurazioni bidimensionali a carattere decorativo, per nascondere il radicale abbandono della spazialità essenziale necessaria per rappresentare l'abitazione intima dell'uomo libero nella domus per la sua famiglia, e respingendo le mascherature formali di ogni tipo di falansterio»[12].

Rispetto alla "triade principale" (ovvero, tonica/sottodominante/dominante), però, si riscontrano delle variazioni sostanziali che modificano la struttura tonale elementare della villa, infatti si deve rilevare come il rapporto tra gli spazi propriamente interni della villa e l'esterno illimitato sia effettivamente debole, tuttavia il volume del belvedere e della copertura adibita a terrazzo riescono a guadagnare una porzione di spazio, considerabile come interno, che supera in altezza la coltre boschiva, permettendo di traguardare lo spazio illimitato e panoramico verso il mare. Un'ulteriore variazione riguarda

[12] *Ibidem*.



Gradi della "scala tonale degli spazi"

1_"tonica": esterno illimitato
2_"sopratonica": esterno limitato
3_"mediante": aperto scoperto
4_"sottodominante": aperto coperto
5_"dominante": chiuso scoperto
6_"sopradominante": chiuso coperto

Sequenza della "triade principale" con le variazioni della villa Cernia.

il grado di aperto-scoperto o di "mediante" del giardino e della terrazza in copertura: possono essere considerati come elementi dissonanti, in quanto estranei, rispetto alla "triade principale". È da rilevare come la "dissonanza", agendo sui gradi estranei alla "triade principale", stabilisca una relazione con l'esterno limitato o "sopratonica", che in quanto appartenente alla categoria di esterno è, a sua volta, sempre "consonante" con l'altro grado presente nella "triade", ovvero con la "tonica", decretando un primo modo con cui si risolve armonicamente la concatenazione di spazi. L'aperto-scoperto o "mediante" (giardino), inoltre, risolve armonicamente la concatenazione spaziale anche in relazione al chiuso-scoperto della corte o "dominante", in quanto condivide con quest'ultima la medesima condizione spaziale di chiusura zenitale, ovvero lo scoperto[13]. Rimane il grado "sopradominante" (stanze) o del chiuso-coperto che, in relazione alla "triade principale", si attesta come "consonanza", in quanto costituisce quella gradazione tonale posta in diretta continuità con la "dominante" della corte chiusa e scoperta e con la "sottodominante" del portico, riparo aperto e coperto.

Se ne può evincere che la struttura tonale soggiacente la villa Cernia, completa di tutti e sei i gradi, dimostri la capacità tensionale che la corte è in grado di stabilire con gli altri gradi spaziali della scala. La relazione che il grado di "dominante" intrattiene con gli altri gradi estranei alla "triade principale" permette di isolare un'unica possibile "dissonanza" corrispondente al terzo grado di "mediante", poiché i gradi riconducibili alla categoria di esterno intrattengono sempre relazioni consonanti e tendono a risolversi da soli, mentre l'altro grado che potrebbe comparire, ovvero quello di "sopradominante", è necessariamente "consonante", in quanto spazio che trova sempre una sua risoluzione armonica quando è presente il quarto di "sottodominante" e il quinto di "dominante" assimilabile alla corte proprio perché, attraverso quest'ultimo, riesce a mantenere una relazione con l'esterno-illimitato della natura risolvendo la concatenazione spaziale in modo armonico.

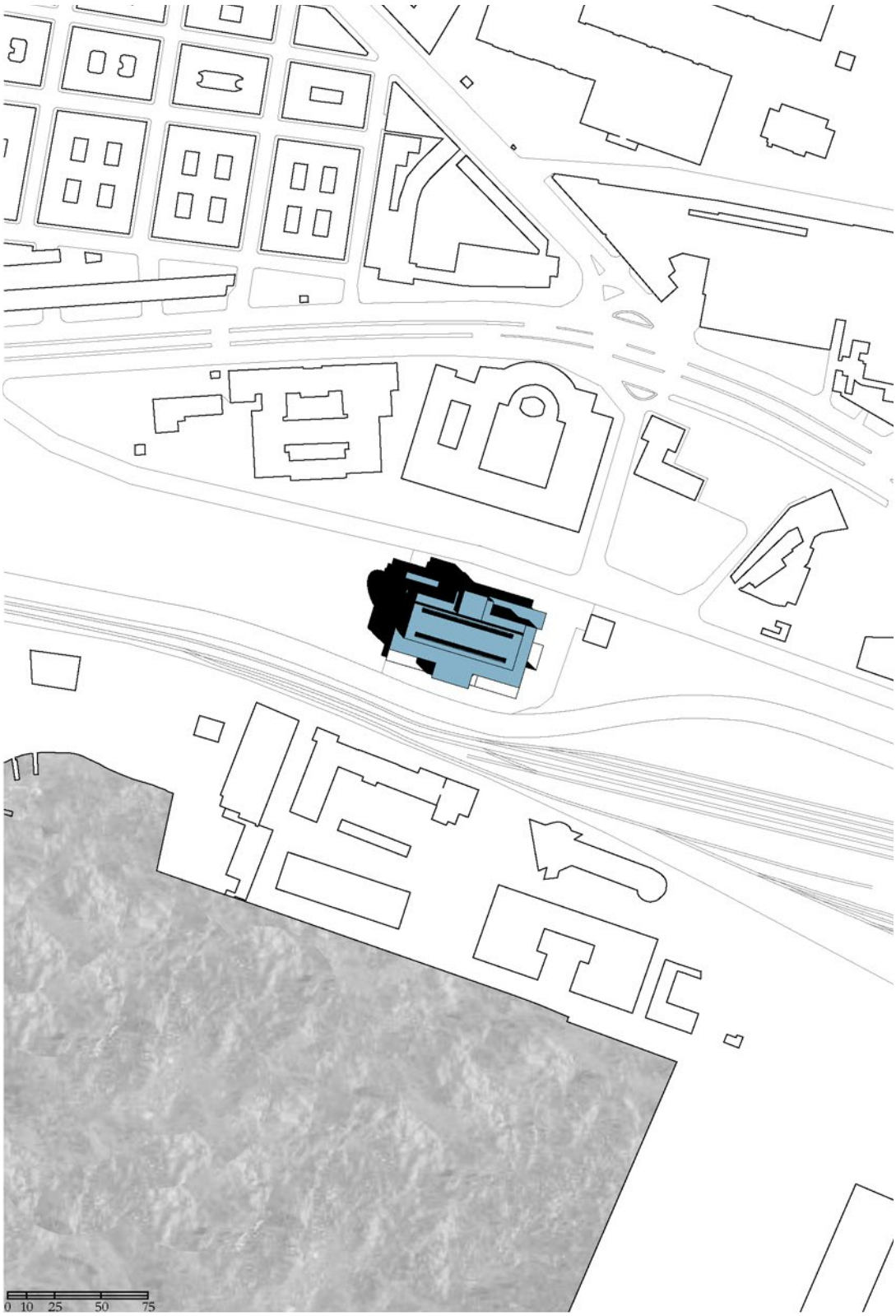
[13] Cosenza, difatti, concepisce come uno dei caratteri peculiari della villa proprio la relazione tra giardino e corte: «gli spazi scoperti, aperti e chiusi, consentono la conservazione dei 52 ulivi e dei 3 fichi esistenti, ad eccezione del trapianto a 3 metri di distanza dell'ulivo n°12 di modeste dimensioni, e l'aggiunta di alti fusti di macchia mediterranea, pini, elci, cipressi, carrubi, bossi ed una camelia attraverso il peristilio». *Ibidem*.

II.4 QUATTRO COMPOSIZIONI TONALI

II.4.1 *Il Mercato Ittico*

Progettato tra il 1929 e il 1930 dall'appena laureato ingegnere in Ponti e Strade napoletano, il Mercato Ittico di Luigi Cosenza fu inaugurato solo nel 1935 in un'area della città strategica per posizione: a metà strada tra il porto e la stazione, posto all'ingresso orientale della città storica lungo la via delle Calabrie in prossimità del Ponte della Maddalena. Sin dalla prima ipotesi presentata il progetto si pose con fermezza quale prima opera del Moderno dell'Italia meridionale. Cosenza, allora appena ventiquattrenne, aveva infatti elaborato una proposta in risposta al progetto storicista presentato dall'ufficio Tecnico Municipale concepito «per misteriose scelte stilistiche, con l'ordine ionico»[1]. Come affermò successivamente l'autore: «feci un Mercato del Pesce razionale, come poteva farlo uno che non aveva avuto nulla a che fare col razionalismo europeo. Cioè una sola legge 'Ornamento è Delitto' […]. Solo con questo viatico io ho progettato con la mia incapacità di ingegnere laureato alla Facoltà di Ingegneria,

[1] La citazione è tratta da un'intervista che Luigi Cosenza concesse a Benedetto Gravagnuolo e pubblicata in «Modo» n.60, 1983, pp.22-25.


0 10 25 50 75

e dopo aver levato tutto l'ornamento che potevo, non sapevo fare di più. Quello che sapevo fare coscientemente era che il mio progetto costasse terza parte di quello del Genio Civile»[2]. Dopo un attento studio dei maggiori mercati ittici italiani ed europei – Amburgo, Marsiglia, Milano, Ostenda, Pozzuoli e Venezia – l'ingegnere partenopeo elaborò la sua proposta tenendo insieme perfettamente la dimensione formale e quella funzionale, riducendo di circa due terzi i costi rispetto al progetto municipale.

Opera profondamente classica ed al contempo moderna, con essa Cosenza traduce per il contesto napoletano e per la funzione commerciale sia l'antica lezione del razionalismo illuminista francese di Étienne-Louis Boullée sia la più vicina esperienza razionalista tedesca dei primi decenni del Novecento riscuotendo l'interesse della critica nazionale – Giuseppe Pagano ne scrisse nel numero 100 di «Casabella» del 1936 – ed internazionale, grazie alla rivista giapponese «Sinkentiku»[3]. Il progetto sviluppato su un'area di 5000 mq è articolato intorno ad una grande aula di 1200 metri quadrati rettangolare, coperta da una volta a botte retta da archi reticolari in ferro, deputata alla vendita e alla licitazione, luogo di maggiore interazione col pubblico. Attorno a questa aula luminosa Cosenza dispone su di un lato i locali per la vendita al minuto, dall'altro i servizi relativi alla gestione. Un piano superiore, esteso sul lato adiacente la piazza esterna, accoglie invece gli uffici della direzione, delle cooperative e del consorzio. Infine nel piano seminterrato trovano sede tutti quegli spazi destinati alla conservazione dei prodotti: nove vasche per il vivo, quattordici celle frigorifere, impianti per la produzione di ghiaccio, vani per il deposito e, infine, locali tecnici. Quando nel 1935 il progetto fu infine inaugurato, non solo si affermò come prima opera del moderno a Napoli e nel sud Italia ma si presentò come una risposta del tutto inedita alla tradizione

[2] L. Cosenza, *La mia storia,* in: B. Gravagnuolo, P. Belfiore, *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento,* Laterza, Bari 1994, p. 72.

[3] Come ricordato da Cosenza stesso in *Esperienze del razionalismo in Italia fra le due guerre,* «[…] Persico era sempre vigile a riconoscere ed a consigliare. Il primo contatto fu epistolare, in occasione della ripubblicazione di 'Casabella' del Mercato Ittico di Napoli del '29, comparso con sorpresa sulla rivista giappones e Sinkentiku. È possibile, scrisse, *far giungere informazioni a 'Casabella' in modo così indiretto, mentre anche voi siete impegnati nella lotta per una architettura nuova in Italia?*»; L. Cosenza, *Esperienze del razionalismo in Italia tra le due guerre*, in *l'Architettura*, a. XV, n. 163, 1969, et F.D. Moccia (a cura di), *Luigi Cosenza. Scritti e progetti di architettura*, Clean Napoli, pp. 201-206.

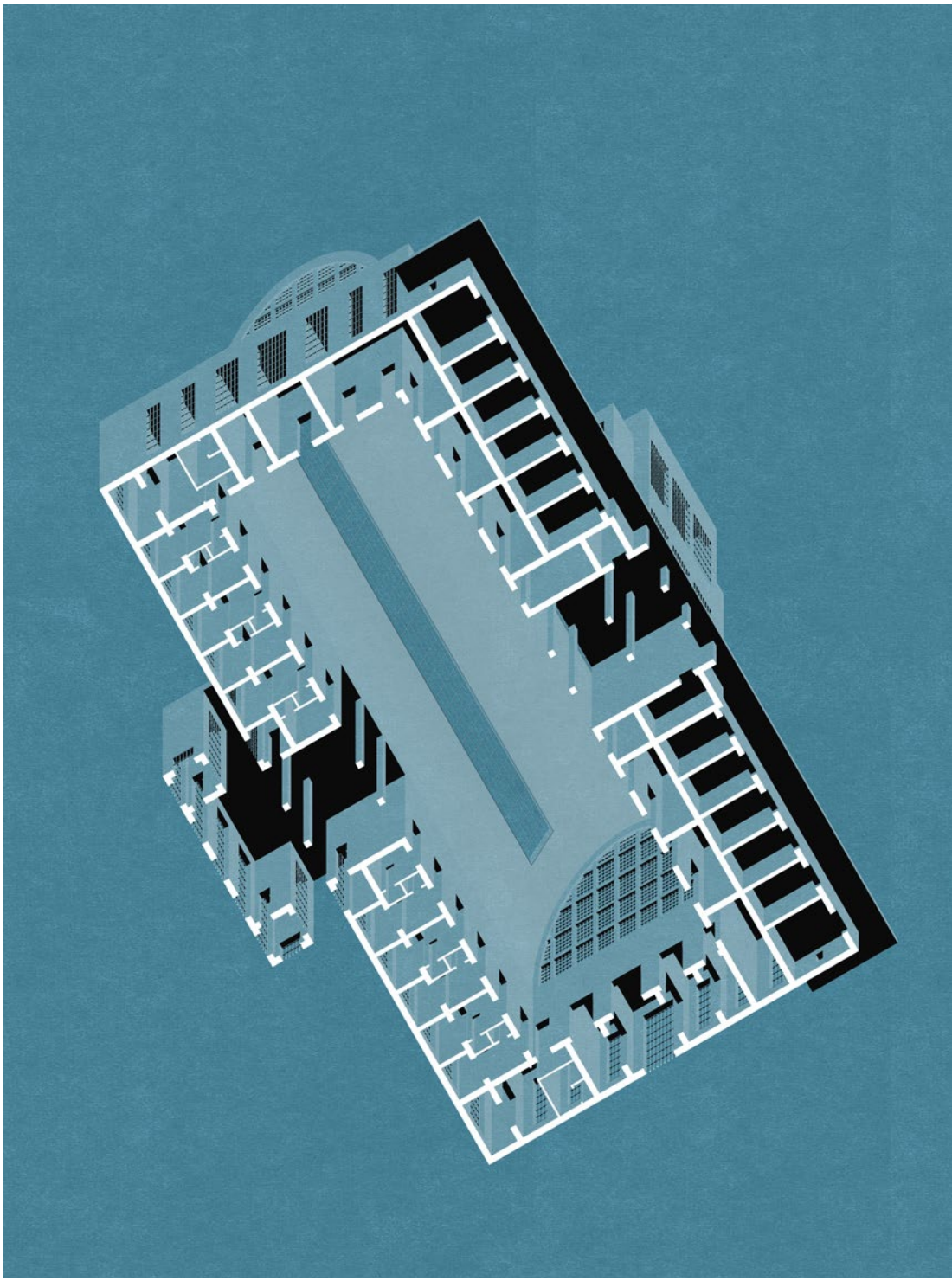
Vista dell' aula del Mercato durante la realizzazione.

storicista allora imperante.
L'opera declina il tema dell'edificio ad Aula e, con esso, le sue caratteristiche proprie. Come rileva Salvatore Bisogni nella prefazione all'edizione italiana di *Hallenbauten* di Ludwig Hilberseimer[4], l'edificio ad Aula costituisce un tema precipuamente moderno, la cui assunzione determina una necessaria riflessione critica sull'espressione che deve assumere nella condizione della città *extramoenia*, in relazione con i grandi manufatti industriali e con il contesto naturale e territoriale connotante la nuova dimensione della città.

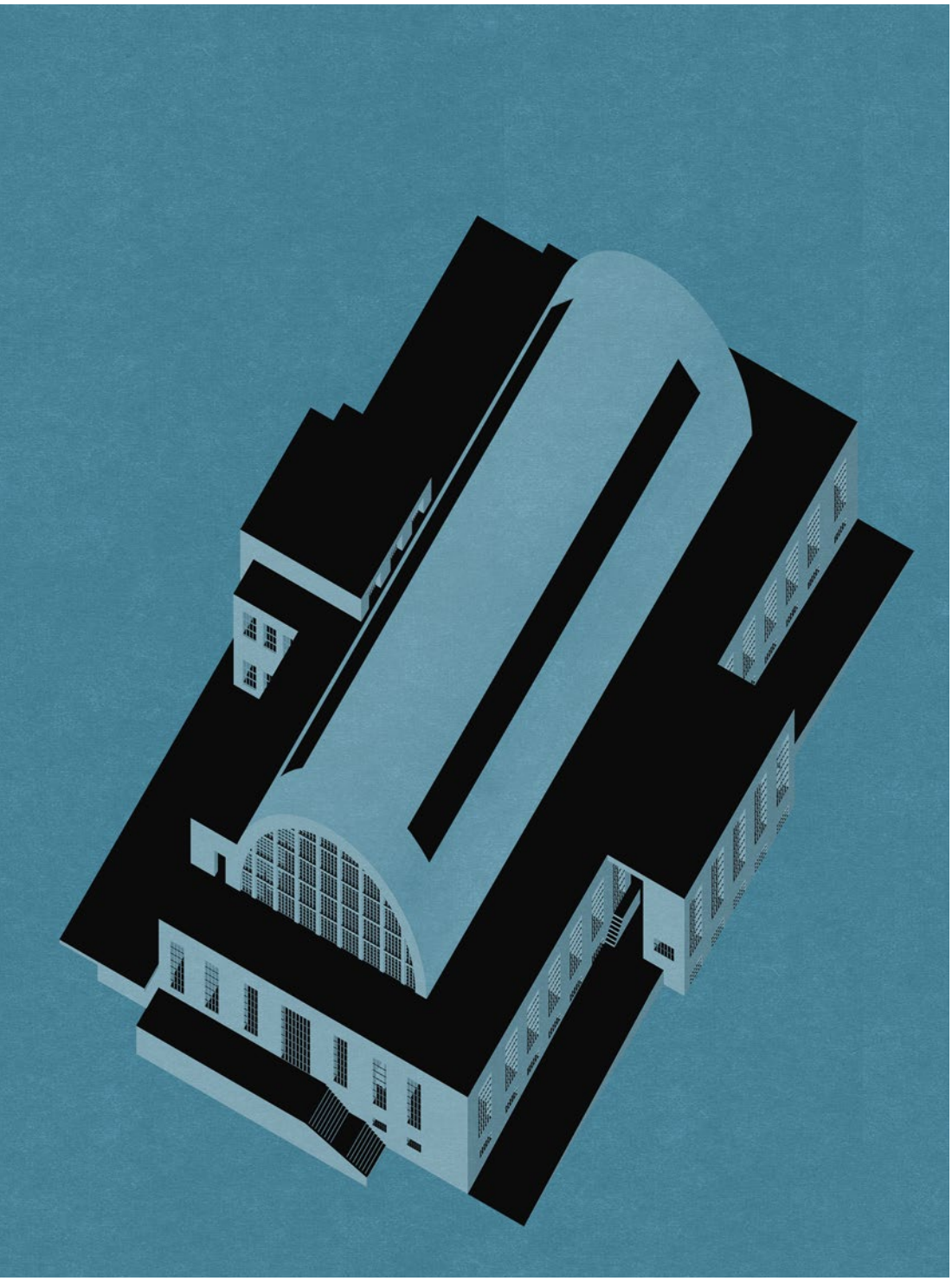
«Nuovi Palazzi dall'Aula dominante – come sostiene Hilberseimer – rispetto ai locali ricorrenti, oppure essa stessa comprendente l'intero manufatto, illuminato e aperto al territorio ma 'delimitato'; prolungato nella natura circostante e, in pari tempo, 'conciso' per essere dotato di stabile armonia. Principi e condizioni che fanno di nuovo posare i manufatti sul suolo libero e aperto, che fanno esibire un ordine dimostrabile delle forme architettoniche e ugualmente dotati di una nuova rappresentatività estetica che contenga ancora il rimando ad un tutto nuovo della periferia e del territorio, compreso il caso, artificiale o di natura che sia»[5].

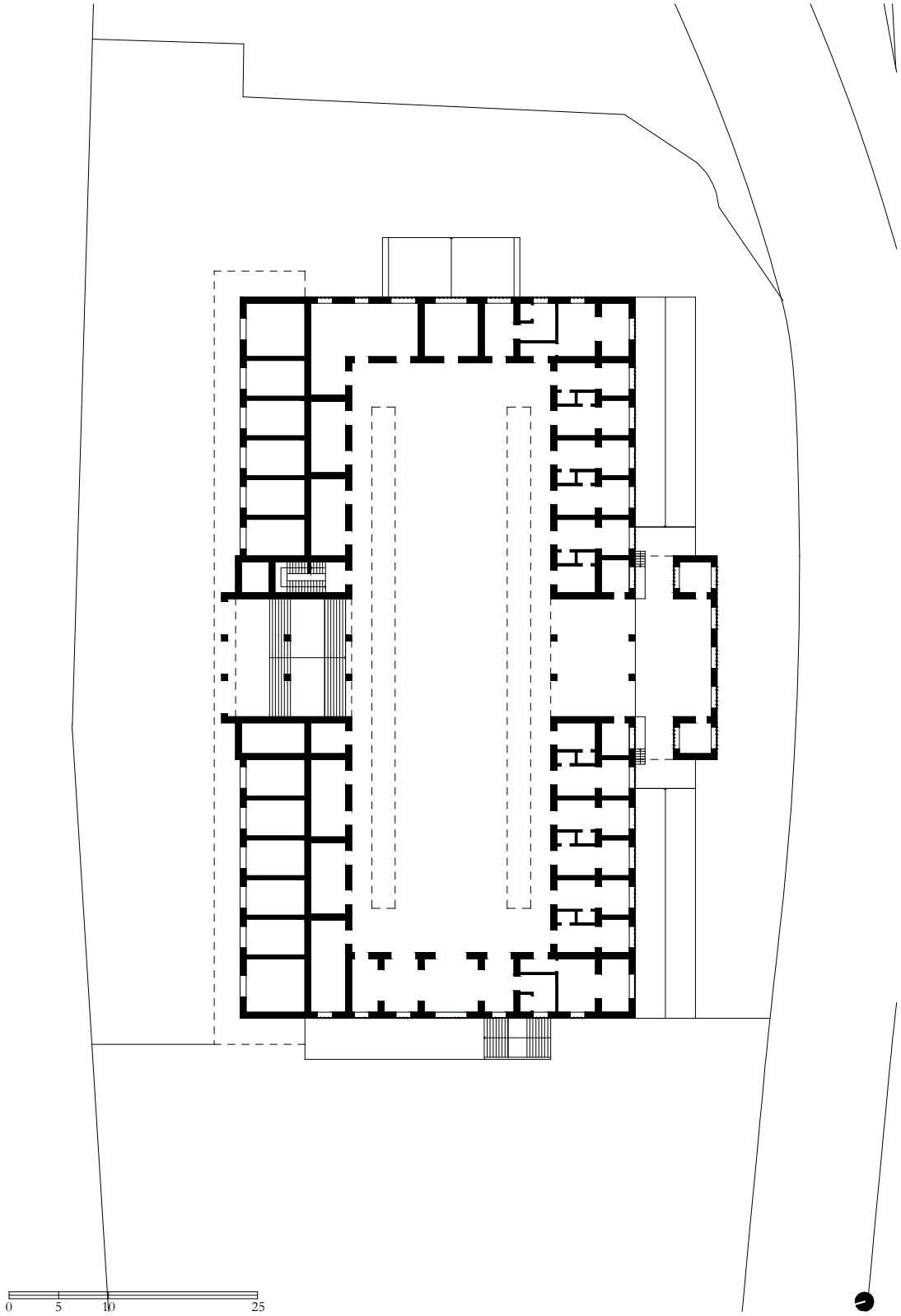
"Delimitazione" e "concisione" sono due principi con cui è possibile descrivere l'architettura del Mercato Ittico di Cosenza: non a caso la grande Aula voltata evoca le spazialità delle architetture illuministe, con esse il Mercato non intrattiene relazioni di mera somiglianza ma condivide bensì uno sfondo di senso, fondato nella comune apertura verso lo spazio della natura, anche a grande distanza. Difatti il Mercato è simultaneamente posto al cospetto del golfo di Napoli, con l'imponente mole del Vesuvio, e di fronte alla prima fascia periferica della città di Napoli, lì dove sorgevano i Granili di Ferdinando Fuga, altra opera che stabilisce una relazione con la grande scala offerta dalla dimensione territoriale. È possibile identificare con la "delimitazione" quella caratteristica, propria dell'opera di architettura, attraverso cui si stabilisce una relazione dialettica con la dimensione dilatata dell'esterno naturale e artificiale,

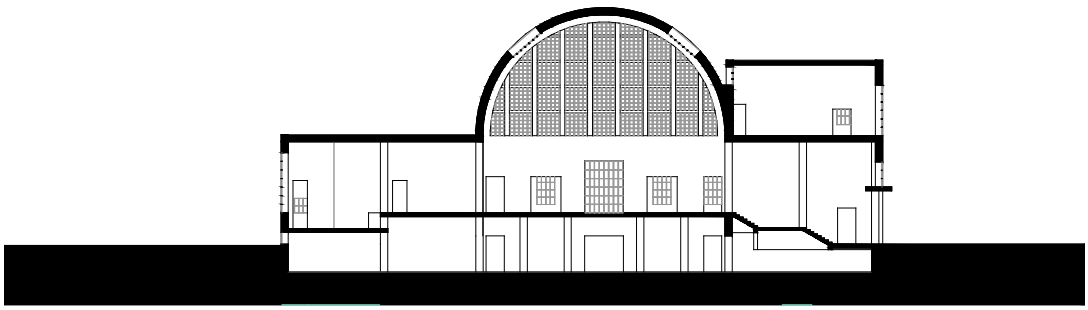
[4] L. Lanini, A. Maglio (a cura di), *Ludwig Hilberseimer. Hallenbauten/Edifici ad Aula*, Clean, Napoli 1998.
[5] S. Bisogni, *Prefazione*, in: L. Lanini, A. Maglio (a cura di), o*p.cit*., p. 8.

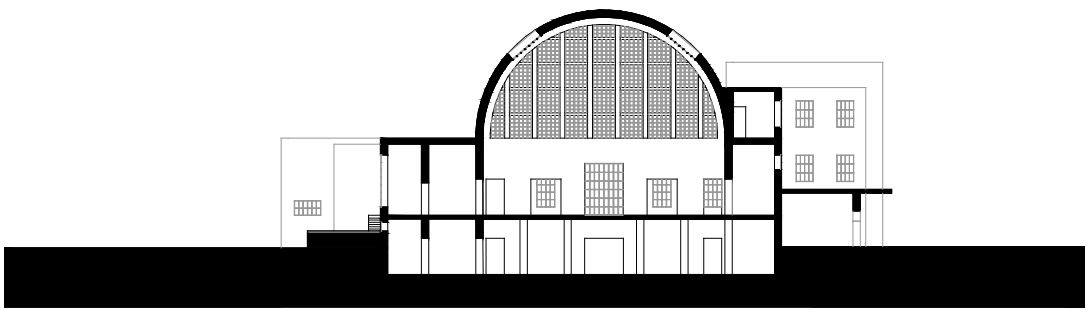


Scomposizione in piani.




0
5
10
25





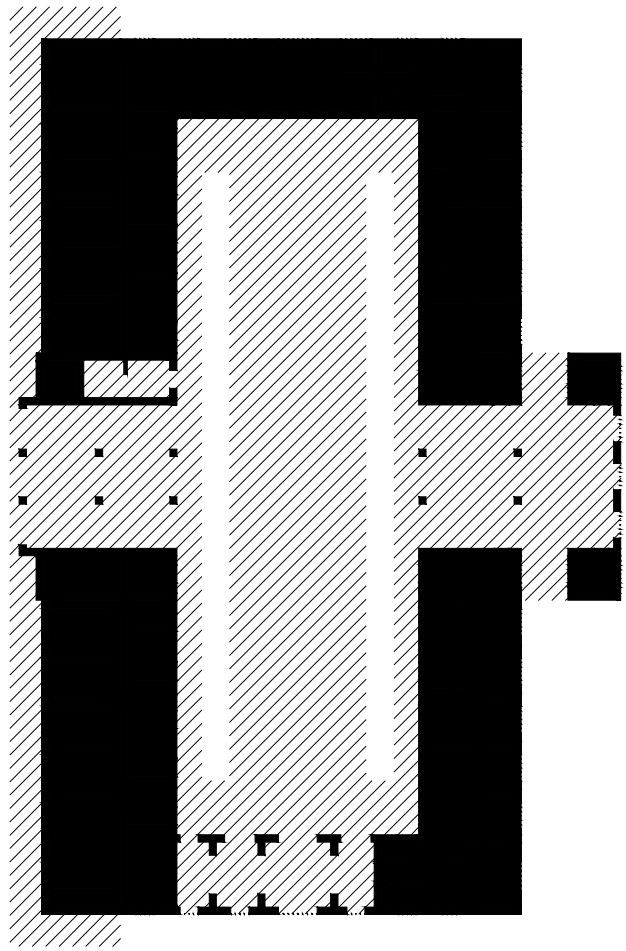
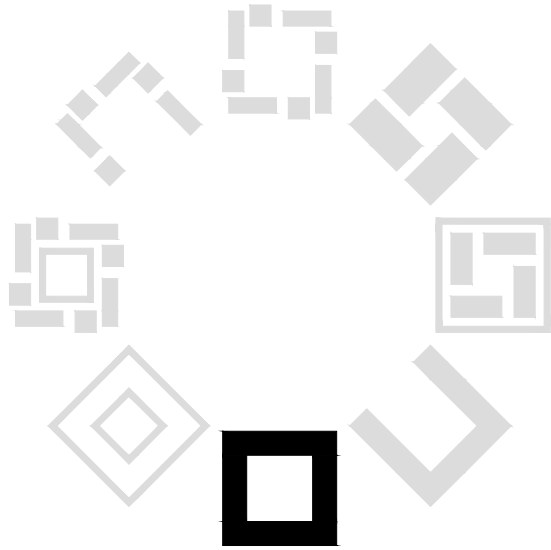
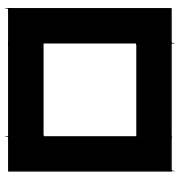
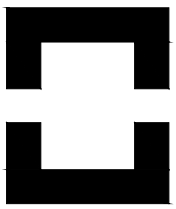


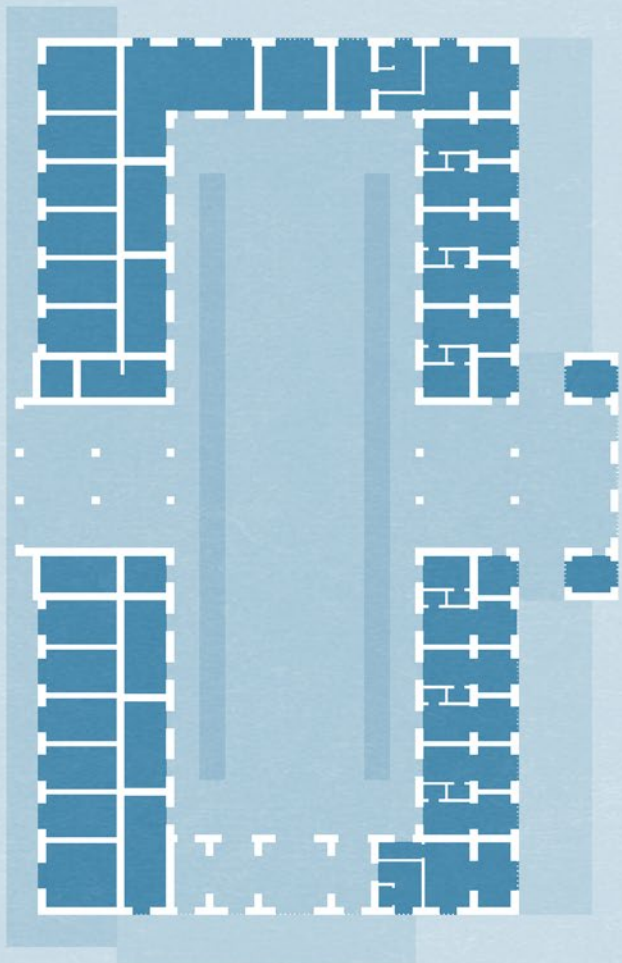
Grafico "nucleo-figura" del Mercato Ittico.

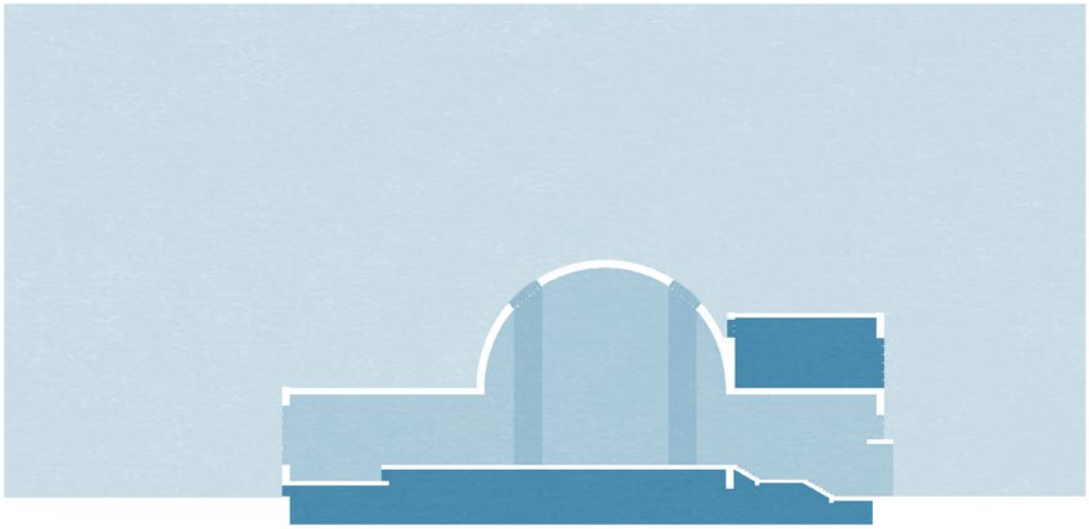


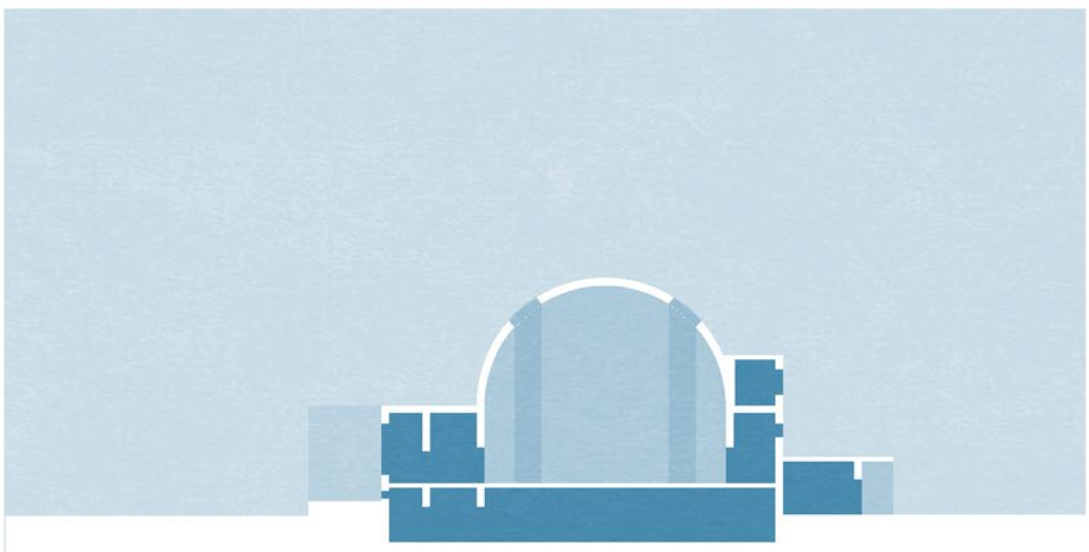


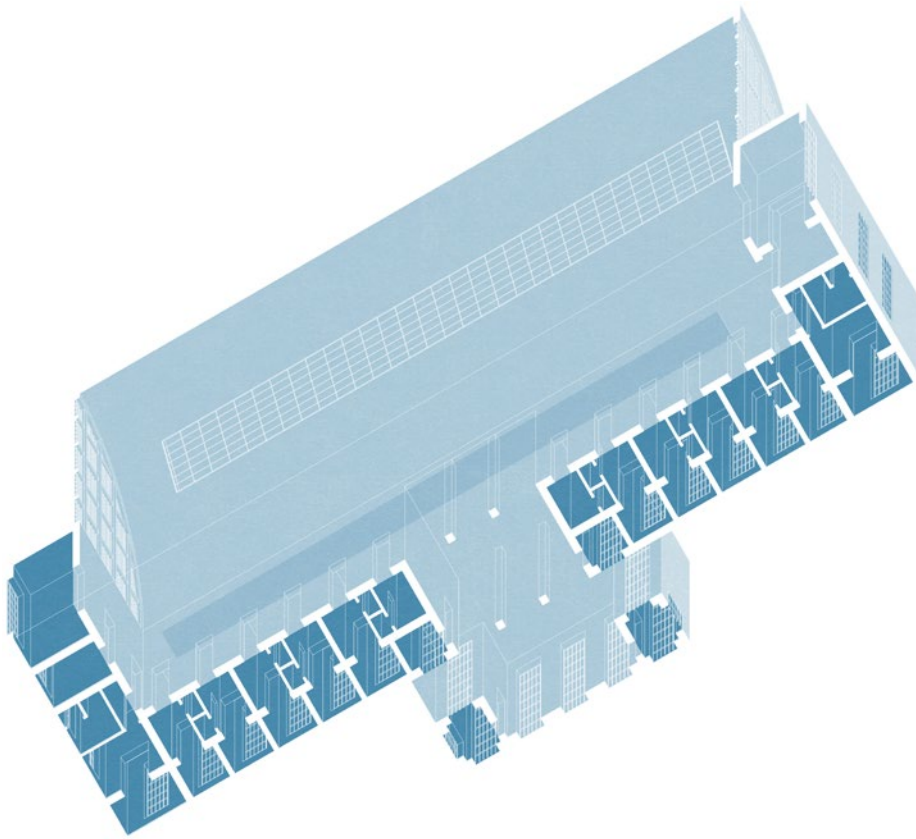


Riduzione a "segno" del Mercato Ittico.





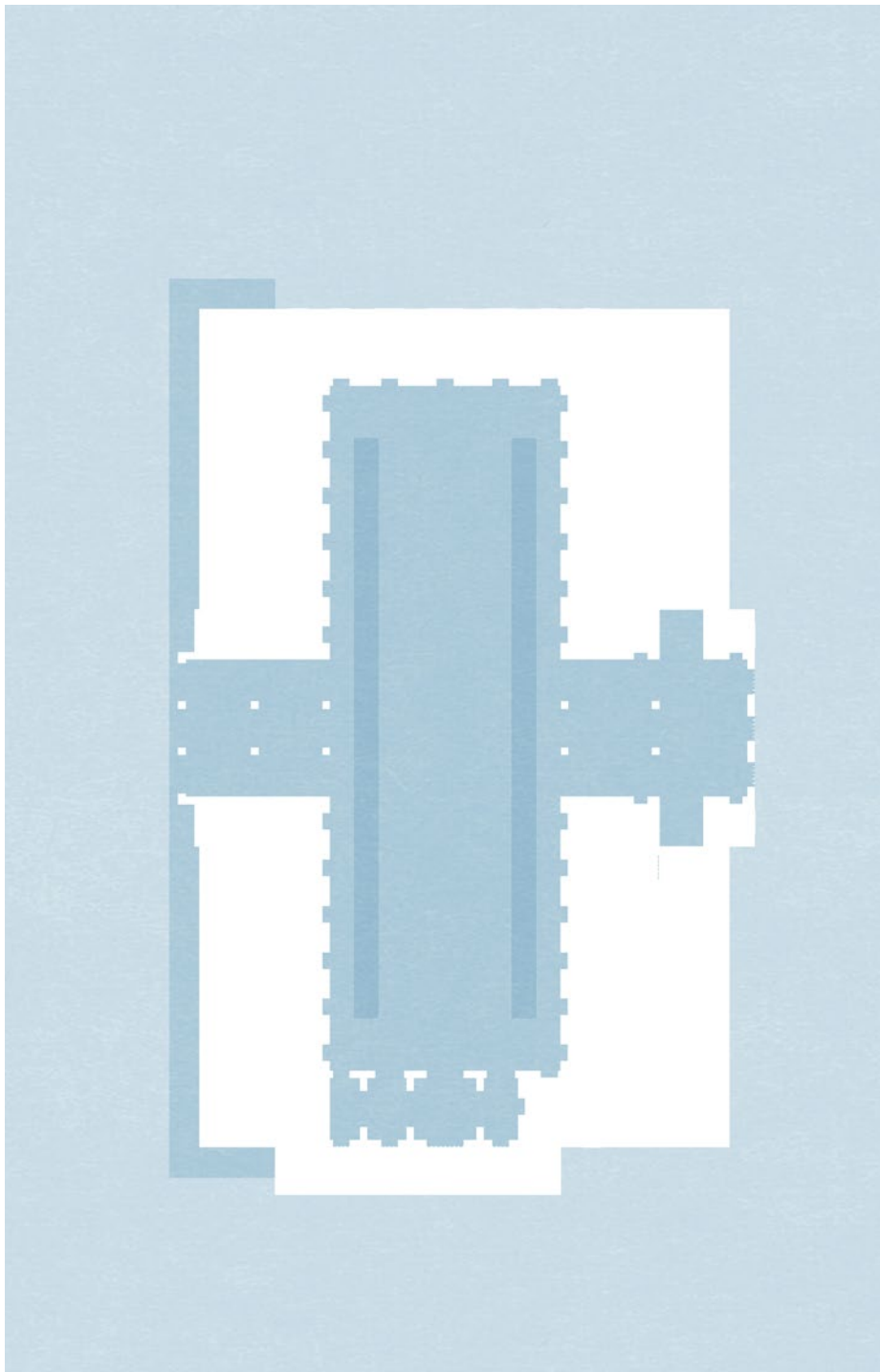




Spaccato assonometrico con in evidenza la gradazione spaziale sull'asse centrale dell'aula.

una tensione tra due modi dello spazio –interno ed esterno – che informa gli assetti compositivi e tipologici: il Mercato si articola, al piano principale, in due parti, l'una connotata dalla chiusura, l'altra da una relativa apertura. Mentre il perimetro dell'edificio si compone attraverso la reiterazione di locali di dimensioni contenute, lo spazio centrale assume il ruolo di un grande interno indiviso[6], illuminato da due ampie vetrate in vetrocemento che diffondono la luce sottolineando l'imposta della volta sulle testate, collaborano alla definizione dell'aula anche due fenditure nella volta, poste ad illuminare i banchi di vendita. Nell'identificare due modi della "delimitazione", si rileva nel primo una sostanziale differenza tra interno ed esterno, reificato nella parte "piena" e conclusa che recinge l'aula, ed il secondo che invece ricerca una relazione mediata con l'esterno, riconducibile alla condizione di "diradato", coerentemente con la metodologia d'indagine "nucleo-figura" adottata in questo studio. Se ne può evincere che l'aula del Mercato Ittico sia configurata come un grande *atrium* italico, condizione che diviene evidente quando si riconduce l'impianto del Mercato alla tassonomia per "segni" del "mandala di corti", con cui è individuabile un'unica modalità compositiva afferibile al recingere, sulla quale viene compiuta un'operazione di intersezione con un elemento trasversale che apre il recinto in corrispondenza dei due accessi sul lato lungo. Dunque, in luogo dell'aula, si realizza uno spazio sgombrato in cui vi è un'alternanza di luce e ombra: una volta attraversato il recinto di *cubicola* si accede al grande spazio voltato che, con l'apertura delle testate ma soprattutto attraverso le asole fendenti la volta, si configura in uno spazio gerarchicamente rilevante e rappresentativo per l'intero edificio, la cui definizione formale è rivolta a significare lo spazio interno attraverso l'ingresso controllato dello spazio esterno sia sul piano azimutale e zenitale. Per quanto attiene alla "concisione" è rilevabile quanto le due parti identificate e valide per il discorso sulla "delimitazione" – parte piena e parte diradata – siano tenute assieme da una sintassi rigorosa, in cui la nitida geometria della volta a botte si poggia su di «un terso parallelepipedo basamentale segnato esclusivamente dalla ritmica presenza di aperture rettangolari»[7] definendo una

[6] Il Marcato Ittico, come la Festhalle di Norimberga di Ludwig Hilberseimer, risulta essere un edificio dotato di un'aula che domina ipotatticamente le parti ad essa annesse.
[7] P. Giordano, *Napoli. Guida di architettura moderna*, OfficinaEdizioni, Roma 1994, p. 2.

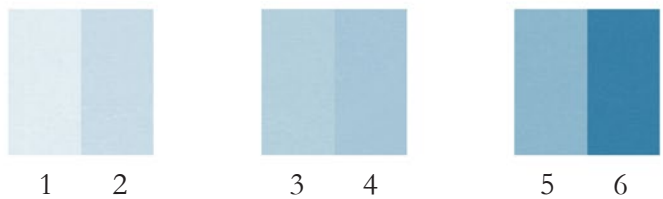


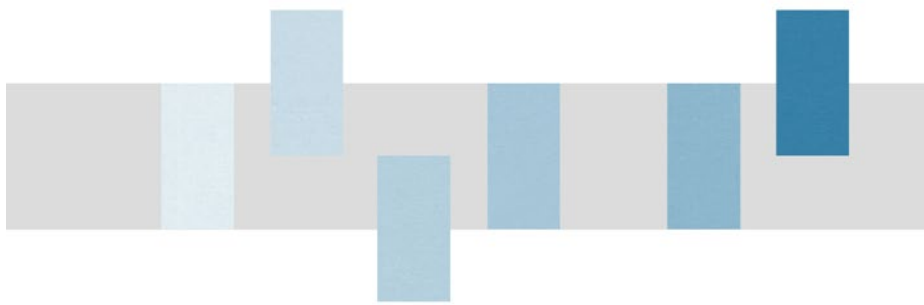
Messa in evidenza della "triade principale" del Mercato Ittico, è assente il primo grado "tonica" in quanto posto a distanza rispetto al sedime dell'edificio ma si assume il secondo grado "sopratonica" per completare la triade in quanto grado consonante al primo.

chiara volumetria che manifesta all'esterno il carattere delle parti di cui si compone il Mercato: «una ricerca di ordine e coerenza estetica condotta col rigore di chi desidera trasformare un'opera di ingegneria in un'opera d'arte»[8].

Questa opera prima ha in nuce alcune tematiche compositive centrali e presenti in tutta la successiva produzione di Cosenza: rilevare le componenti spaziali della "scala tonale" significa anche compiere un'operazione ermeneutica che vuole trascendere le reali intenzioni del progettista, infatti l'analisi spaziale intende assumere un'ipotesi di partenza secondo cui l'aula del Mercato Ittico non sia da intendersi come spazio chiuso-coperto (stanza o aula chiusa), bensì come aperto-coperto ("riparo"). Da quanto rivela la codifica analitica "nucleo-figura", lo spazio dell'aula è classificabile come un primordiale "diradato", dunque contraddistinto dall'apertura relativa verso elementi esterni, a cui si contrappone lo spazio "pieno" e concluso del recinto di stanze per la gestione. A sostegno di tale ipotesi si può affermare che la configurazione spaziale dell'aula è connotata dall'ingresso diafano della luce, consentito dalle ampie superfici vetrate che qualificano lo spazio come parzialmente aperto, condizione analoga a quella della casa a corte o ad atrio, in cui lo spazio di maggiore rappresentatività è dotato di un foro per l'ingresso della luce che lo qualifica come punto cospicuo della composizione. Infatti, tale condizione si realizza anche in relazione alla differente configurazione degli elementi perimetrali, che per altezza e profondità dei vani, così come per la diversa modalità di apertura verso l'esterno, sono gerarchicamente subordinati allo spazio dell'aula. Dunque si può affermare che l'aula del Mercato Ittico è intendibile, soprattutto se considerata dall'imposta della volta a botte, come una grande stanza aperta ma coperta, in cui, analogamente a quanto avviene nell'*atrium* della *domus*, vi è l'ingresso controllato della luce attraverso le forature zenitali e azimutali. Il Mercato può quindi essere ricondotto alla sequenza di "triadi" definita "principale", ovvero il suo tema dominante è assimilabile alla configurazione a corte, sia per la qualità spaziale dell'invaso principale che per le relazioni che quest'ultimo stabilisce con le altre parti della composizione. La

[8] G. Pagano, *Un architetto: Luigi Cosenza*, in: «Casabella» n.100, 1936, et C. de Seta (a cura di), *Giuseppe Pagano. Architettura e città durante il fascismo*, Jaca Book, Milano 2008, p. 139.





consonanza

dissonanza

Gradi della "scala tonale degli spazi"

1_"tonica": esterno illimitato
2_"sopratonica": esterno limitato
3_"mediante": aperto scoperto
4_"sottodominante": aperto coperto
5_"dominante": chiuso scoperto
6_"sopradominante": chiuso coperto

Sequenza della "triade principale" con le variazioni del Mercato Ittico.

sequenza "principale" di spazi su base tonale vede il grado di "tonica" o esterno-illimitato a cui si assimilano le presenze naturali del golfo, quello di "sottodominante", ovvero lo spazio semi aperto-coperto dell'aula, e quello di "dominante" inverato nelle due asole in copertura, elementi tutt'altro che secondari capaci di significare lo spazio con il grado di chiuso-scoperto, proprio della corte. Gli altri gradi della "scala tonale dello spazio" si attestano come variazioni rispetto alla sequenza di "tradi" principale: lo spazio esterno-limitato, o "sopratonica" qualifica l'immediato intorno del Mercato, in quanto area portuale non è dissimile, sul piano dell'analisi spaziale, da un contesto urbano e infatti l'opera non è isolata ma stabilisce relazioni con gli edifici limitrofi, tra cui la più stringente con il prospiciente edificio dell'Agenzia delle Entrate e della Caserma; lo spazio aperto-scoperto o "mediante" delle rampe e dei podi che risolvono i dislivelli tra piano del porto e piano dell'aula, posto due metri più in alto, e infine lo spazio chiuso e coperto dei locali di gestione, condizione riconducibile al grado di "sopradominante". Escludendo il grado di "sopratonica" che è consonante al grado della "tonica" i restanti due si pongono come dissonanze. Se ne evince che la struttura spaziale del Mercato Ittico ponga il problema di risolvere, sul piano della composizione, della difficile relazione tra un interno e un esterno, declinando il tema della *domus* in inedite configurazioni. La sequenza di "triadi" principale innesta un tema dominante che, per rispondere alle necessità tecniche e funzionali del Mercato, deve necessariamente dotarsi di una struttura tonale più complessa, risolta nella forma "concisa" del rapporto ipotattico tra volumi, infatti la delimitazione dell'aula per mezzo dei locali chiusi e coperti assume la forma del recinto ispessito, necessario a definire un'assenza al suo interno in cui può disporsi lo spazio semi aperto-coperto, quest'ultimo aggettivato da un ulteriore grado – chiuso-scoperto, o della corte – con cui è soddisfatta la sequenza spaziale in sei gradi che Cosenza codificherà molti anni dopo.

0
10
25
50
75

II.4.2 *La Fabbrica Olivetti*

La Fabbrica Olivetti a Pozzuoli può essere considerata l'opera di maggior respiro nella produzione di Cosenza. L'attenzione al tema degli edifici industriali emerge già dalle pagine di *Esperienze di architettura*, dove un intero capitolo è dedicato a indagare le condizioni costruttive, funzionali e formali che una fabbrica moderna dovrebbe soddisfare. Come lo stesso Cosenza afferma «tra i vari campi nei quali opera l'architettura, quello degli edifici industriali è senza dubbio il più attraente per l'orientamento razionale della tecnica moderna»[9] indicando la pregnanza del tema nell'esperienza moderna, un possibile campo di applicazione per metodologie compositive messe appunto in altri contesti, alle quali si presenta un banco di prova difficile, dove l'aspetto formale del manufatto ha sempre rappresentato un problema di ordine secondario, subordinato alla necessità di soddisfare ben altri requisiti, di funzionalità ma anche di contenimento delle spese di costruzione e gestione. La Fabbrica Olivetti ridefinisce, con la forza dell'opera costruita, il paradigma della fabbrica come luogo alienante e lo fa in un contesto assai poco industrializzato come il mezzogiorno, un luogo che diventerà sfondo per le cronache di Ottiero Ottieri, che in *Donnarumma all'assalto*[10] non manca di evidenziare lo straniamento prodotto da un'architettura assolutamente diversa da ogni altra, luminosa, ariosa e ricca di verde, in rapporto al difficile contesto meridionale, ancora impreparato a cotanta manifestazione di un moderno pensiero.
Cosenza, con lo stabilimento Olivetti, vuole elevare il tema della fabbrica al livello di "architettura industriale", quindi rappresentare l'edificio fabbrica. In questo senso, vi è un superamento della funzione e del problema contingente in favore di un più alto grado di sintassi tra quegli elementi che costituiscono un edificio: diviene architettura, ovvero opera d'arte per l'abitare dell'uomo:

«l'architettura come arte deve appropriarsi dei risultati scientifici come base saldissima del suo specifico modo di "porre", deve partire da essi in tutte le sue creazioni; per suo conto vi aggiunge soltanto un corrispondente modo di apparire estetico, così che essi, senza perdere il loro carattere di nessi

[9] L. Cosenza, *Esperienze di architettura*, Macchiaroli, Napoli 1950, p. 92.
[10] O. Ottieri, *Donnarumma all'assalto*, Garzanti, Milano 2014.

Vista della corte aperta al paesaggio flegreo.

formulati in termini scientifici, vengono trasformati in un nuovo peculiare mezzo omogeneo: dalla costruzione regolata su principi scientifici, nasce uno spazio inteso come mondo proprio dell'uomo in un determinato grado di sviluppo storico-sociale»[11].

Ne consegue che la costituzione del manufatto ambisce a un fine di ordine superiore: riguarda la composizione di spazi e il loro rispondere, in modo innovativo rispetto alle epoche precedenti, a un tema di architettura, ovvero al senso ultimo di un edificio da dover rappresentare. Riprendendo le considerazioni di Antonio Monestiroli, nel tema di architettura sono condensate le conoscenze e le aspirazioni di una data collettività, l'architetto ha il compito di intenderne la ragione collettiva «la sua attività è dunque attività rivelatrice di qualcosa che già esiste che egli deve conoscere e rendere evidente, che egli deve per così dire, trasformare di nuovo in architettura»[12].
La Fabbrica viene realizzata in diverse fasi che vanno dal 1951 al 1969 di cui si vuole analizzare la prima edificazione terminata nel 1954, con la quale viene impostato l'assetto generale[13] e fissate quelle parti di maggiore rilevanza dell'intero intervento. Innestato sulla via Domiziana, l'impianto si estende verso nord poggiandosi su di un terreno leggermente scosceso che viene modellato secondo terrazzamenti in funzione delle diverse parti di cui il comprensorio è composto. Il progetto dei giardini è affidato a Piero Porcinai che incontra le ambizioni di Cosenza nel definire un luogo in cui la dialettica tra artificio e natura giunge a una sintesi insospettata, dove i termini antinomici, organico e artificiale, collaborano alla formazione di un luogo in cui gli ambienti interni sono omogeneamente tesi verso lo scenario naturale del golfo di Pozzuoli. Un ulteriore aspetto che è utile evidenziare preliminarmente riguarda le modalità di costruzione di una siffatta dialettica tra natura e artificio: nonostante l'impianto presenti un rapporto costante con l'ambiente esterno, la morfologia dello stesso esibisce una cospicua varietà nelle conformazioni puntuali, ciò avviene attraverso l'adozione di un sistema costruttivo

[11] G. Lukàcs, *Estetica*, Einaudi, Torino 1970, p. 14 Vol.II.
[12] A. Monestiroli, *L'architettura della realtà*, Allemandi, Milano 1989, p. 13.
[13] «L'articolazione della pianta viene fissata una volta per sempre, sicché negli sviluppi e negli ampliamenti non si corre pericolo di trovare ostacoli che investono tutto il sistema distributivo e costringano a transazioni quasi sempre negativo»; in L. Cosenza, *Ibidem*.

Vista della corte aperta dal porticato della Biblioteca, foto di Mimmo Jodice.

uniforme, solai e colonne in cemento armato disposti con lo stesso passo strutturale, che consentono l'innesto di volumetrie diverse ortogonali disposte secondo l'andamento del terreno.
Si possono individuare due direzioni distinte per l'accesso al comprensorio: l'ingresso posto sulla via Domiziana funge da N*artex*[14] attraverso il quale si biforcano i due percorsi per gli operai e per la dirigenza, il primo, disposto verso ovest, incontra il Centro Assistenziale poi la Biblioteca che dà accesso all'edificio della Mensa, da esso si prosegue lungo gli Spogliatoi per incontrare l'ingresso all'Officina che si snoda nei sui diversi settori; l'altro percorso invece conduce verso est all'edificio della Direzione che dà accesso al settore del Montaggio su cui si innesta il percorso descritto precedentemente.
La Fabbrica, divisa in due unità formali, si articola attorno ad uno spazio concluso ma aperto verso il panorama del golfo di Pozzuoli, la grande corte aperta attorno alla quale si dispongono le varie parti costituisce un punto cospicuo, un "nucleo" che separa ma unisce le parti ad ovest con l'impianto proprio della Fabbrica ad est. Quest'ultima presenta caratteri formali nettamente diversi rispetto alle parti disposte ad ovest, che in virtù del terreno lievemente accidentato sono caratterizzate dal tipo del padiglione, o meglio del riparo; l'edificio della Fabbrica invece, attestandosi su di un'unica quota costante, predilige una composizione unitaria, cruciforme a doppio pettine.
A testimonianza del processo compositivo che ha condotto all'elaborazione dello schema cruciforme, vi sono i 57 cartoncini disegnati da Cosenza, in questi risulta evidente come il problema compositivo riguardi la possibilità di inserire, fin dalla prima proposta, una fabbrica aperta al paesaggio flegreo. Questa prima proposta riprende quella già elaborata da Le Corbusier per la *Usine Verte* del 1944[15], composta in un sistema di padiglioni variamente disposti nel verde caratterizzati da facciate continue in vetro, che quindi consentono la visione dell'esterno dall'interno della fabbrica. Successivamente, le variazioni sul tema mostrano come venga

[14] «Tutto il personale della industria deve entrare da un unico ingresso il quale consenta controlli e classifiche. A questa funzione corrisponde un elemento architettonico che potrebbe essere paragonato come ubicazione e proporzionamento relativo al 'Nartex' della basilica paleocristiana»; in L. Cosenza, o*p.cit.*, p. 90.
[15] Tale relazione analogica è stata rilevata da Renato Capozzi che qui ringrazio.

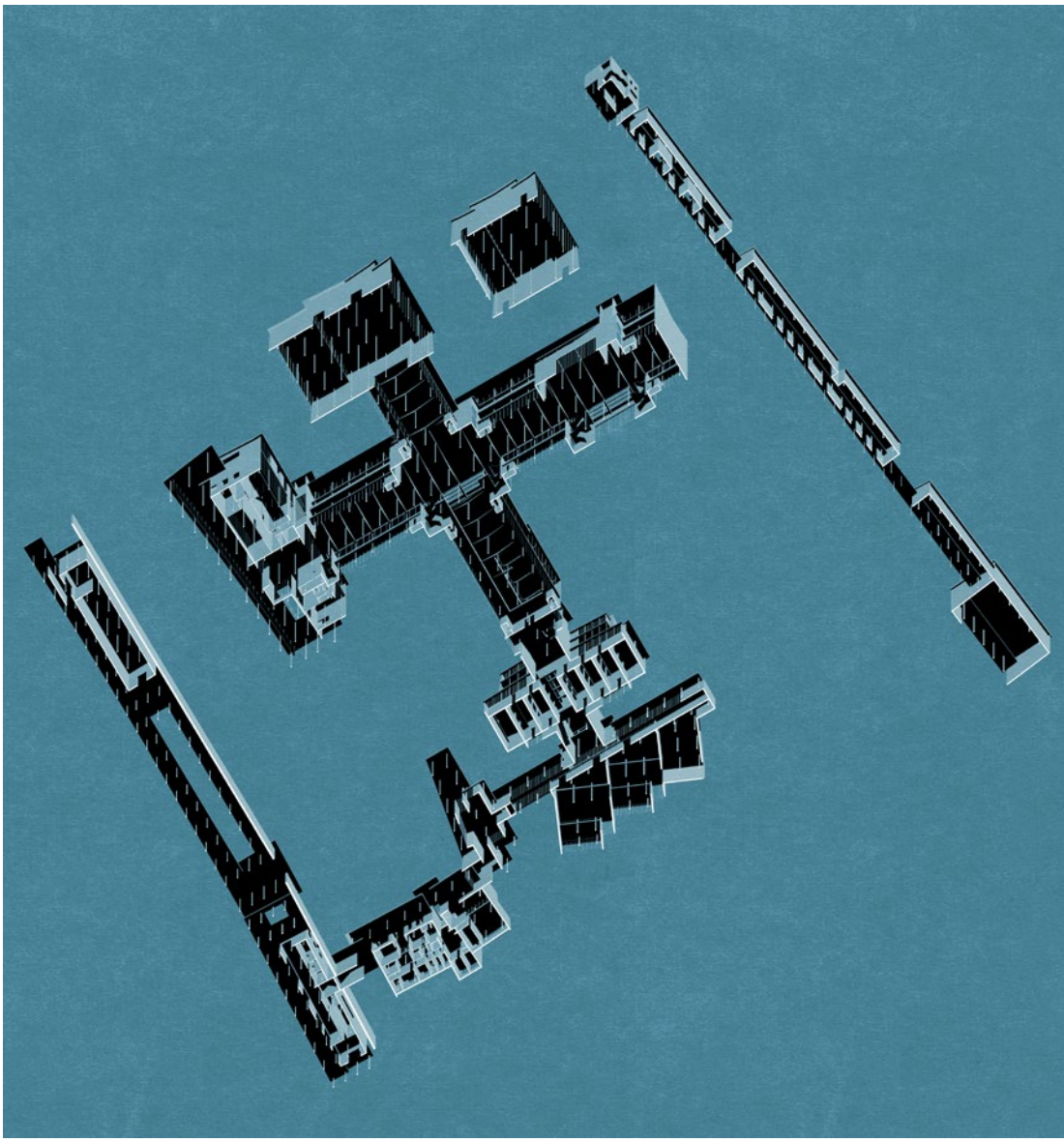
Vista dal porticato della Direzione, foto di Mimmo Jodice.

ricercato un asse principale della composizione generale: è interessante come se ne individuino due, l'uno in direzione sud-nord che quindi riprende l'andamento che dal mare conduce al monte Gauro, mentre l'altro, est-ovest, riguarda una giacitura prossima alla via Domiziana e all'andamento dei tracciati agricoli rinvenibili nella zona in cui la Fabbrica si sarebbe insediata. Con il cartoncino 36 avviene una svolta radicale nel processo compositivo: si ipotizza uno schema a corte disposto con il lato lungo parallelo alla Domiziana, da questo momento in poi le composizioni presenti nei cartoncini successivi cambiano radicalmente: rispetto alla disposizione monoassiale delle proposte precedenti si introduce la compresenza di due assi principali che, attraverso una serie di depurazioni, conduce allo schema cruciforme definitivo[16]. È da tenere in considerazione che il tipo cruciforme viene già indicato dallo stesso Cosenza come ottimale per gli edifici industriali[17] in quanto sviluppo lineare e bidirezionale che consente un maggiore controllo compositivo delle problematiche ambientali e funzionali, oltre ad assicurare un controllo formale delle espansioni possibili di uno stabilimento industriale. Il tipo a croce appare dunque come una variazione della corte aperta. Il corpo di fabbrica che definisce quattro corti aperte, ma delimitate, si configura in questo modo come l'incrocio di due volumetrie in cui agisce una forza centrifuga[18], rilevabile dalla presenza delle aggiunte e dei punti cospicui dell'impianto sugli estremi, in uno di questi – l'edificio della Direzione – si condensano una serie di soluzioni formali che lo qualificano come parte del manufatto generale dotato di maggior pregio anche in rapporto allo scenario naturale su cui prospetta.

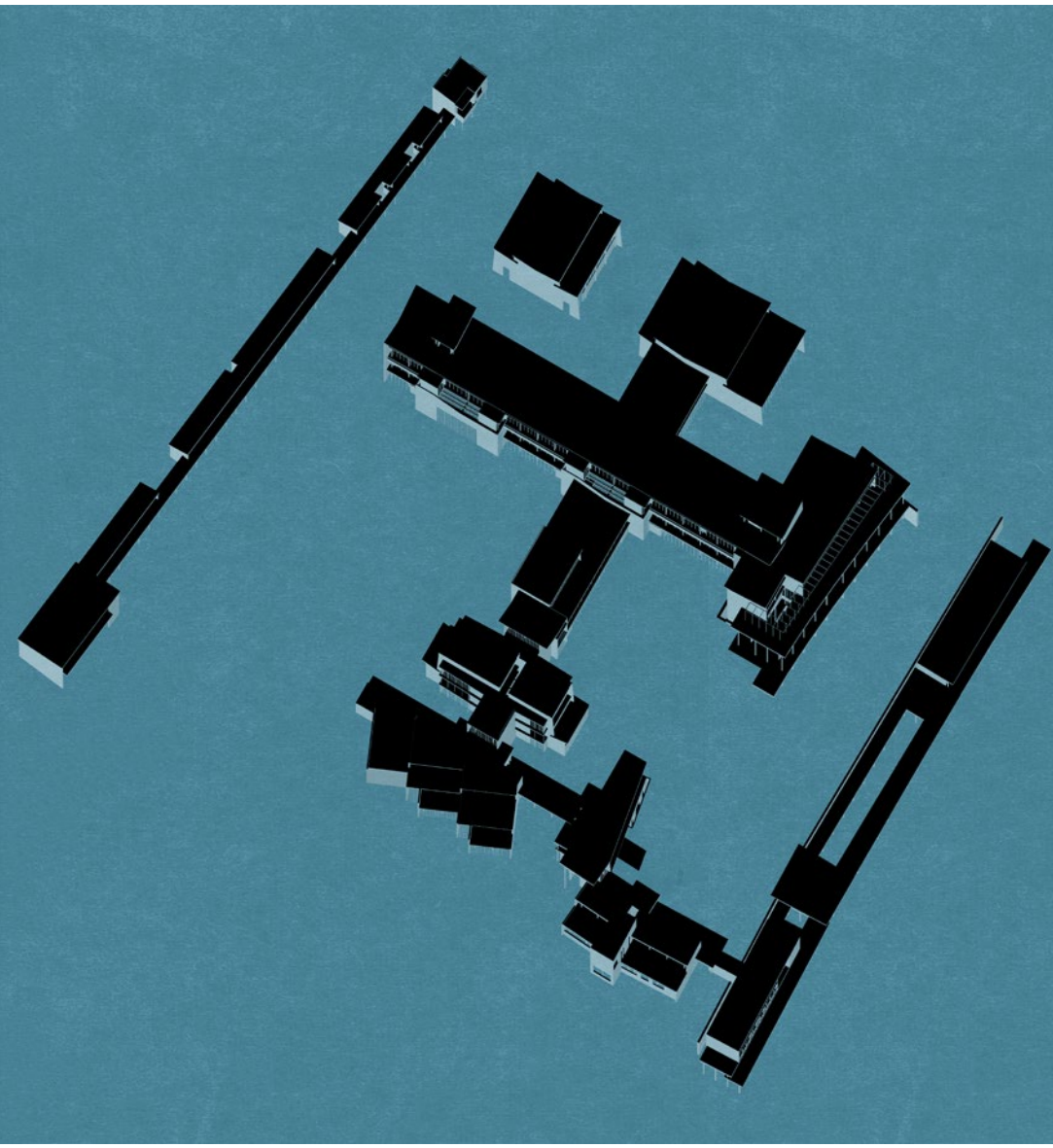
[16] Cfr. C. de Seta, *Per una microstoria dell'architettura: la Fabbrica Olivetti di Pozzuoli*, in A. Buccaro, G. Mainini (a cura di), *Luigi Cosenza oggi*, Clean, Napoli 2005; C. de Seta, Luigi Cosenza, *Razionalità senza dogmi*, testo&immagine, Torino 2001.

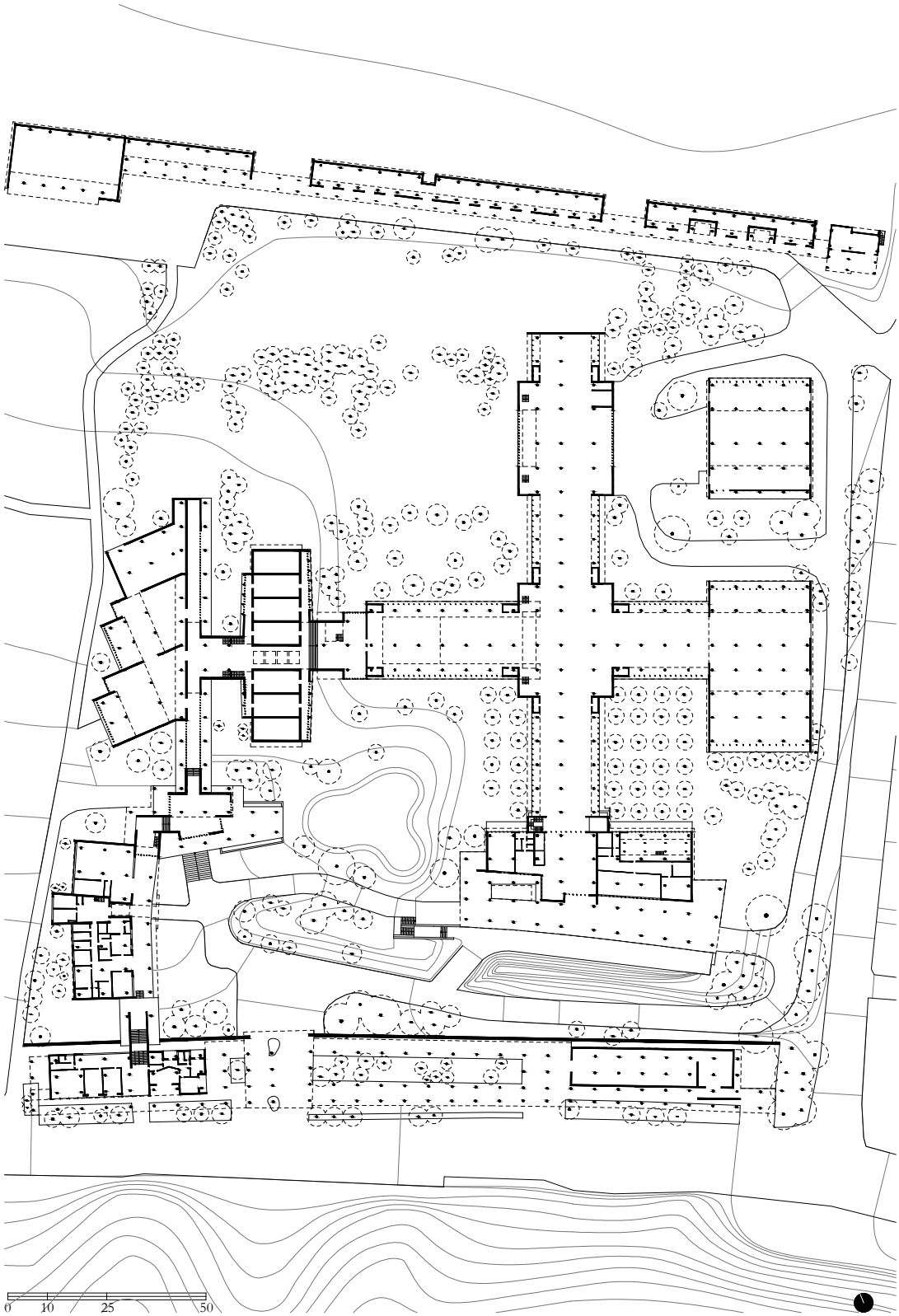
[17] «Nella progettazione di massima di un complesso industriale è di grande utilità la scelta di un sistema di due assi ortogonali estesi unitariamente per tutta la superfice edificata. È opportuno pensare estesa questa rete ortogonale su tutta l'area disponibile e prevedere a seconda delle esigenze della produzione la sistemazione in zone diverse dei vari corpi di fabbrica, capaci, negli sviluppi successivi, di saldarsi in una composizione architettonica unica. Attraverso questa normalizzazione di tutto il sistema costruttivo la costruzione diventa più semplice ed economica, potendo in ogni caso utilizzare sempre gli stessi elementi»; L. Cosenza, o*p.cit.*, p. 92.

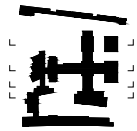
[18] Si veda la lucida considerazione di Carlos Martì Arìs riguardo la Fabbrica Olivetti come schema cruciforme completamente differente rispetto a schemi analoghi rinvenibili nella storia; C. M. Arìs, *Luigi Cosenza a Pozzuoli*, in: Id., *La centina e l'arco*, Christian Marinotti, Milano 2002.

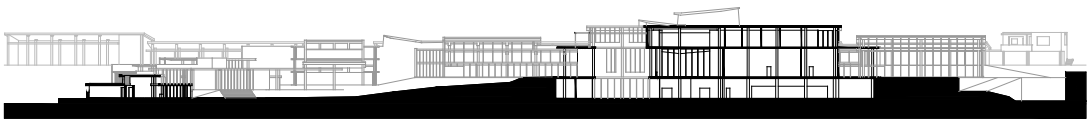


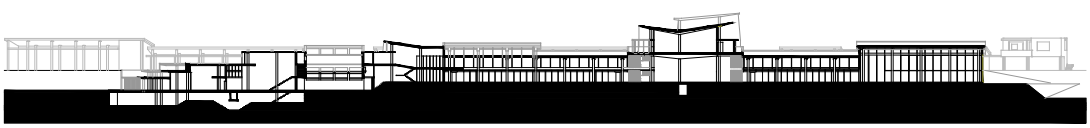
Scomposizione in piani.




0
10
25
50







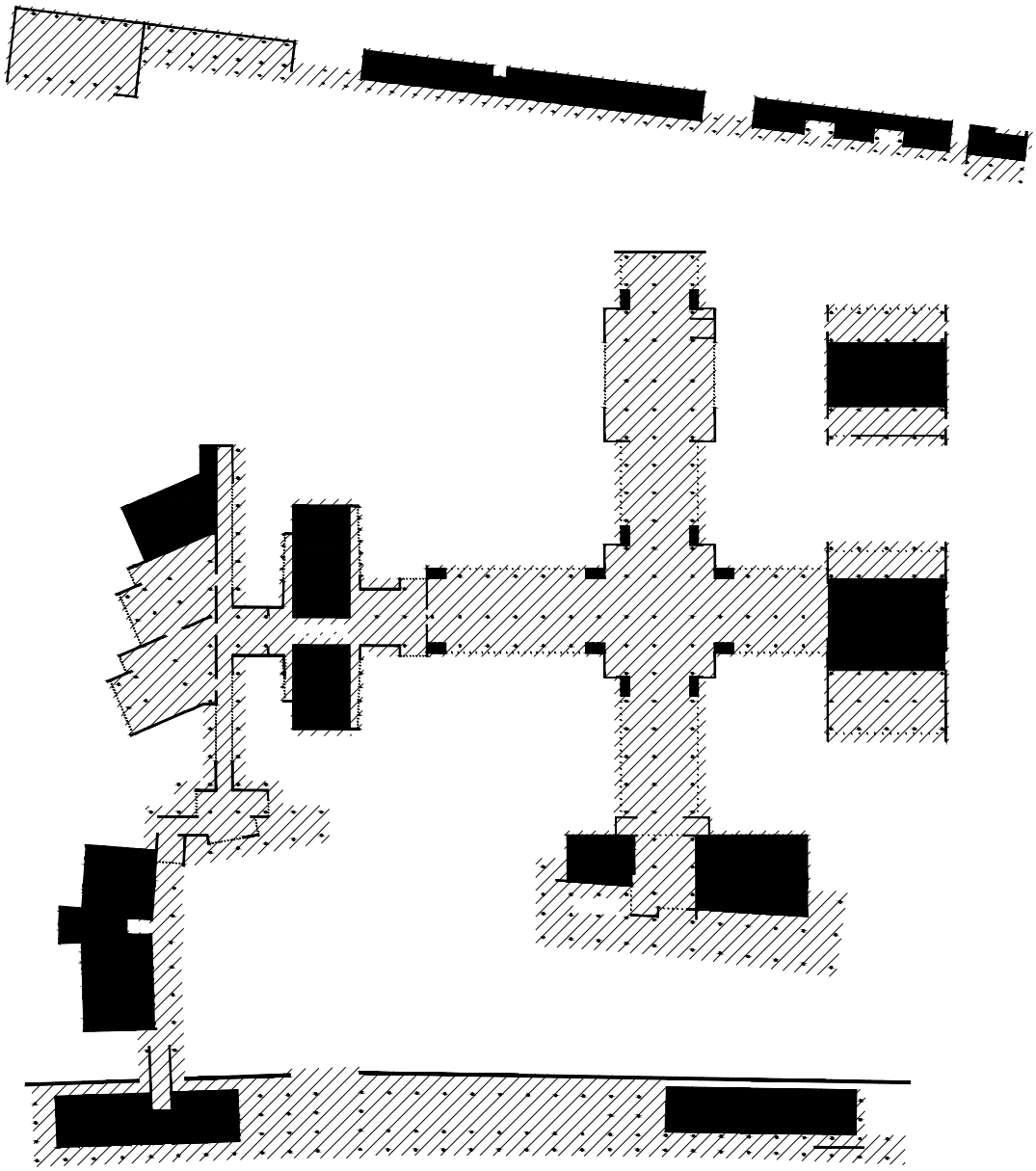
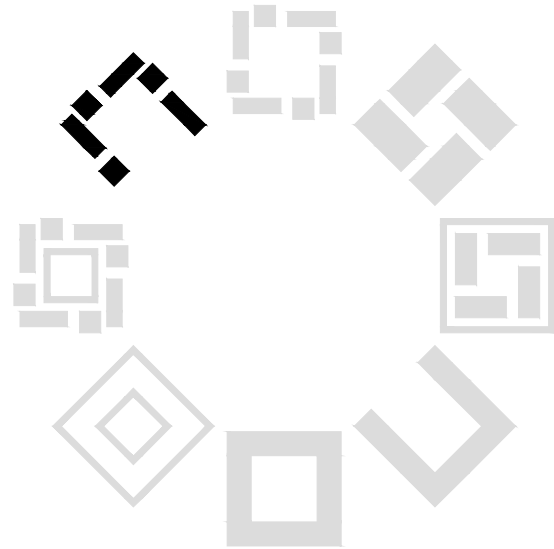
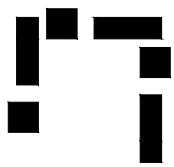
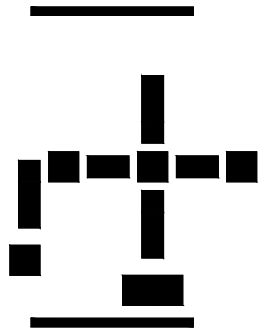


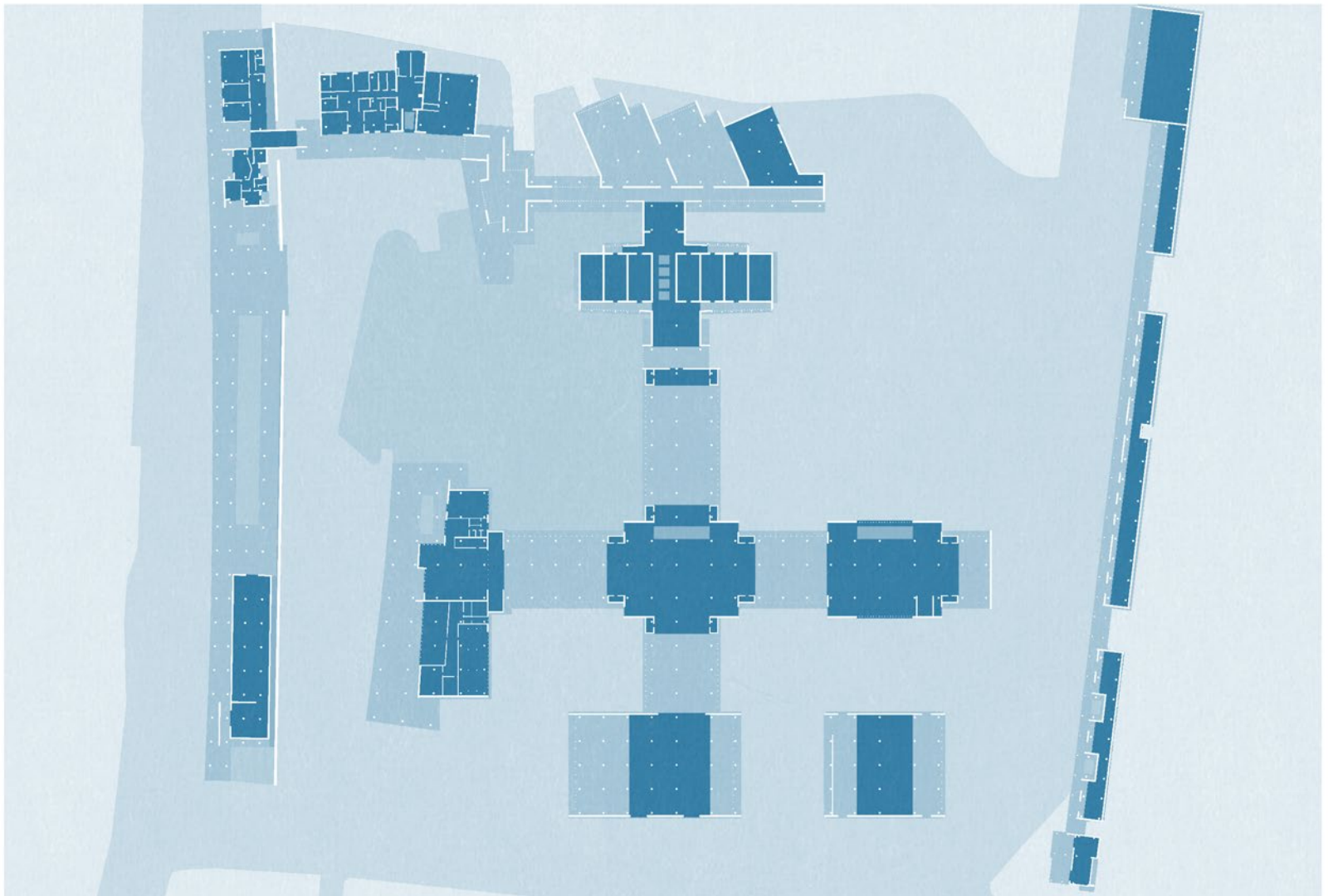
Grafico "nucleo-figura" della Fabbrica Olivetti.

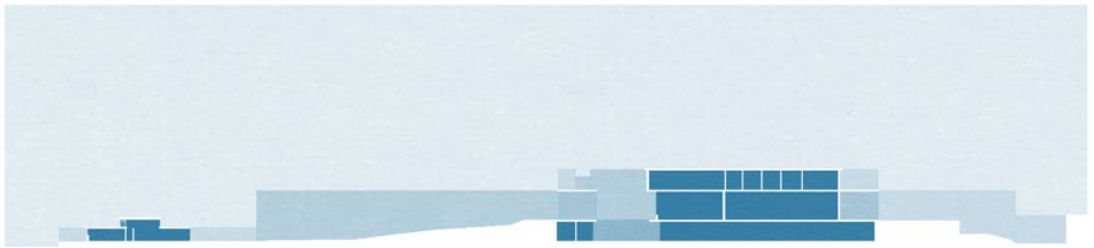


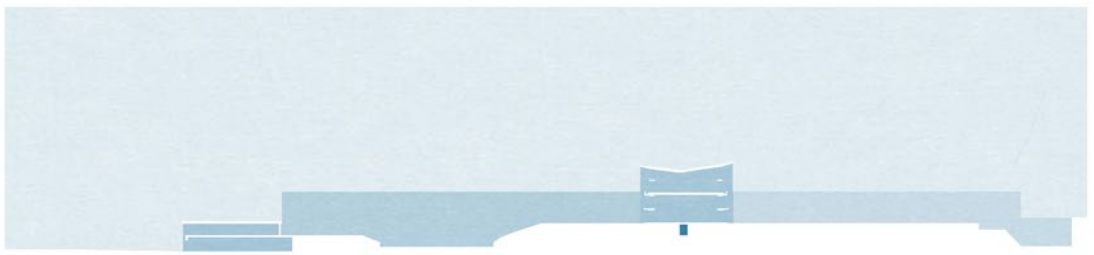


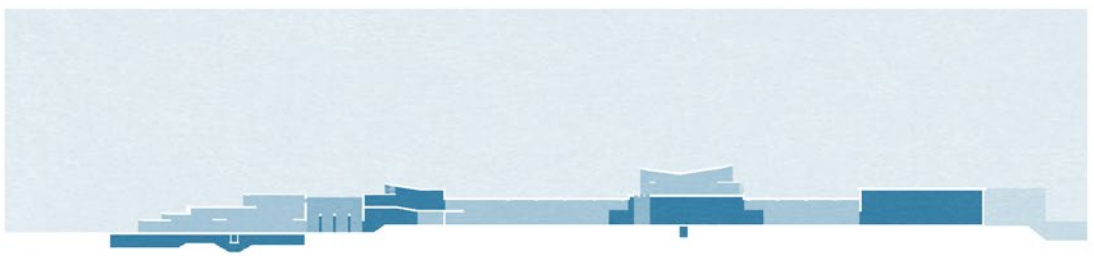


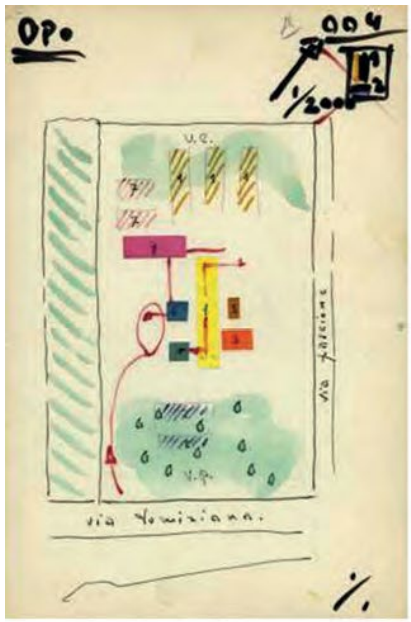
Riduzione a "segno" della Fabbrica Olivetti.

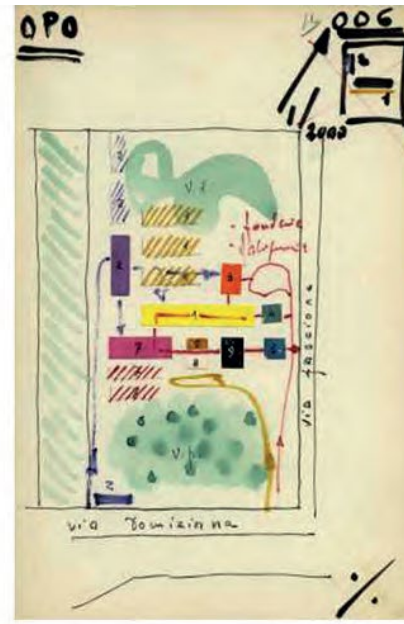


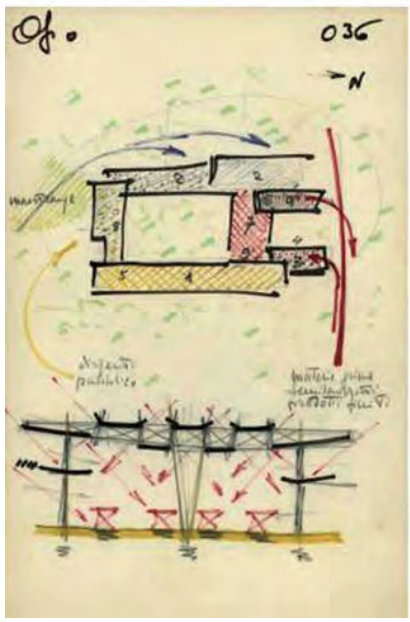








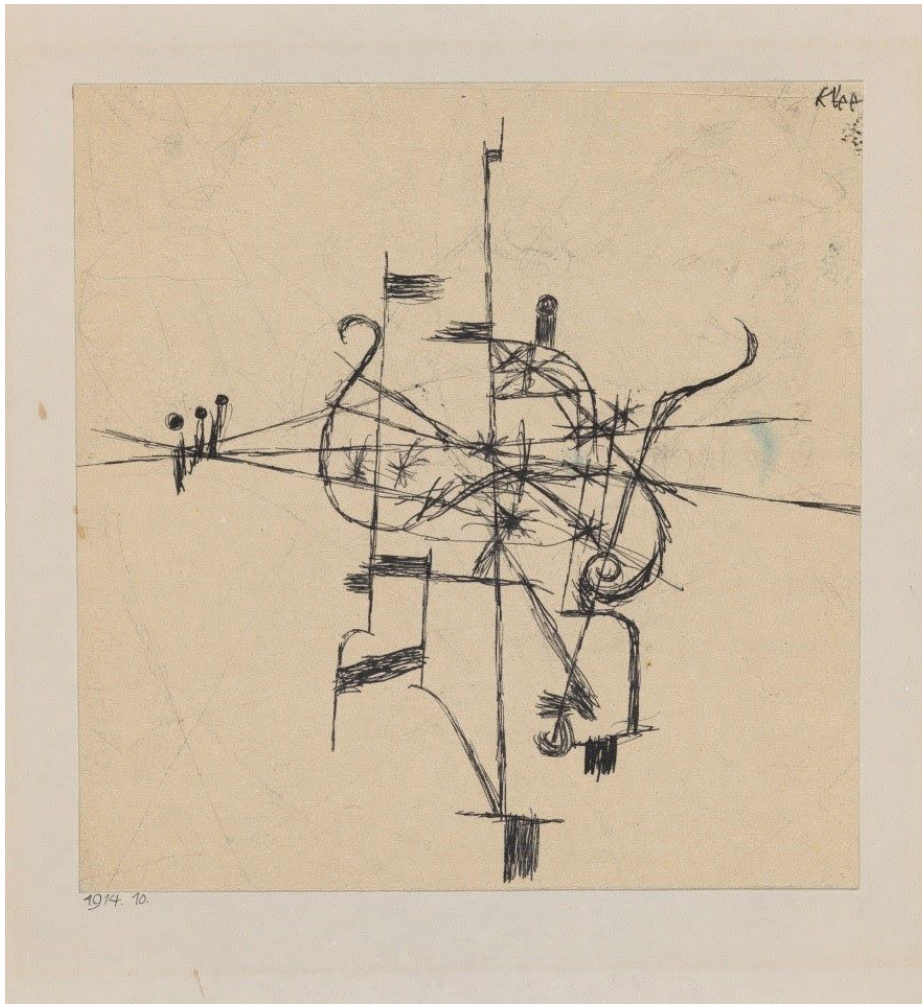




Composizione dei cartoncini elaborati per il progetto della Fabbrica Olivetti, sono riportati il n.4 e n.6 ad indicare le composizioni monoassiali, nel cartoncini n.36 la composizione a corte e nel n.57 la soluzione definitiva.

Determinare quale sia il principio formale principale e soggiacente alla composizione presenta non poche problematiche[19]: difatti l'ipotesi di far risalire all'incrocio tra i due assi prevalenti della Fabbrica il ruolo di centro da cui si dipanano le varie parti esclude il ruolo della corte come centro effettivo, che oltretutto funge da spazio su cui prospettano e si dispongono le altre parti dello stabilimento. D'altro canto la grande corte ad ovest pur essendo capace di dare unità al complesso stabilendo simultaneamente un «ambito di mediazione con il suo intorno specifico»[20] non spiega le estensioni dell'impianto verso est o verso nord, in quanto gli ambiti determinatesi dagli incroci dei bracci hanno carattere differente rispetto alla corte principale, essi corrispondono a quello che viene definito "verde di espansione", in attesa dei futuri sviluppi dello stabilimento. Lo stabilimento può intendersi come risultante di due assetti formali dominanti e compresenti che determinano lo sviluppo dell'intero impianto.
Dalla codifica analitica "nucleo-figura" emerge una differenziazione tra quelle parti che si dispongono parallelamente alla via Domiziana, con asse est-ovest, e quelle ad essa normali, con l'asse nord-sud: il *Nartex* a sud e gli edifici adibiti a magazzino a nord, così come la Biblioteca e la Direzione, utilizzano l'elemento del portico per aggregare delle parti concluse, mentre l'elemento mediano dell'Officina si attesta come aggregato di padiglioni, differenziati nel trattamento formale ma posti in sequenza, segnalando la convergenza nello spazio della corte "nucleo" di "figure". La corte, dunque, si afferma come principio d'ordine tra elementi differenti, mentre l'edificio della Direzione e del Montaggio, così come quello della Mensa e del Centro Assistenziale definiscono altresì delle sequenze analoghe ma differenti. Se per l'Officina si può parlare di sequenza di padiglioni non può dirsi lo stesso per il volume ortogonale del Montaggio, caratterizzato da una sezione costante al cui interno si possono apprezzare delle parti distinte, corrispondenti agli incroci

[19] «Dal punto di vista del suo impianto planimetrico e della sua struttura spaziale la Fabbrica Olivetti è un edificio che non permette di essere facilmente rinviata a una determinata tipologia e a un modello iconografico certo. Si potrebbe infatti definire lo stabilimento industriale di Pozzuoli un manufatto composto di corti aperte, quasi fosse il frammento iniziale, o 'residuale' di un 'sistema palazziale' che potrebbe crescere nel tempo»; in: F. Purini, *Tre parole architettoniche*, in G. Cosenza (a cura di), *La Fabbrica Olivetti a Pozzuoli*, Clean, Napoli 2006, p. 208.
[20] M. Y. Mayorga, *Abitare il territorio. La Fabbrica Olivetti*, in M. P. Fontana, M. Y. Mayorga, *Luigi Cosenza. Il territorio abitabile*, Alinea, Firenze 2007, p. 99.



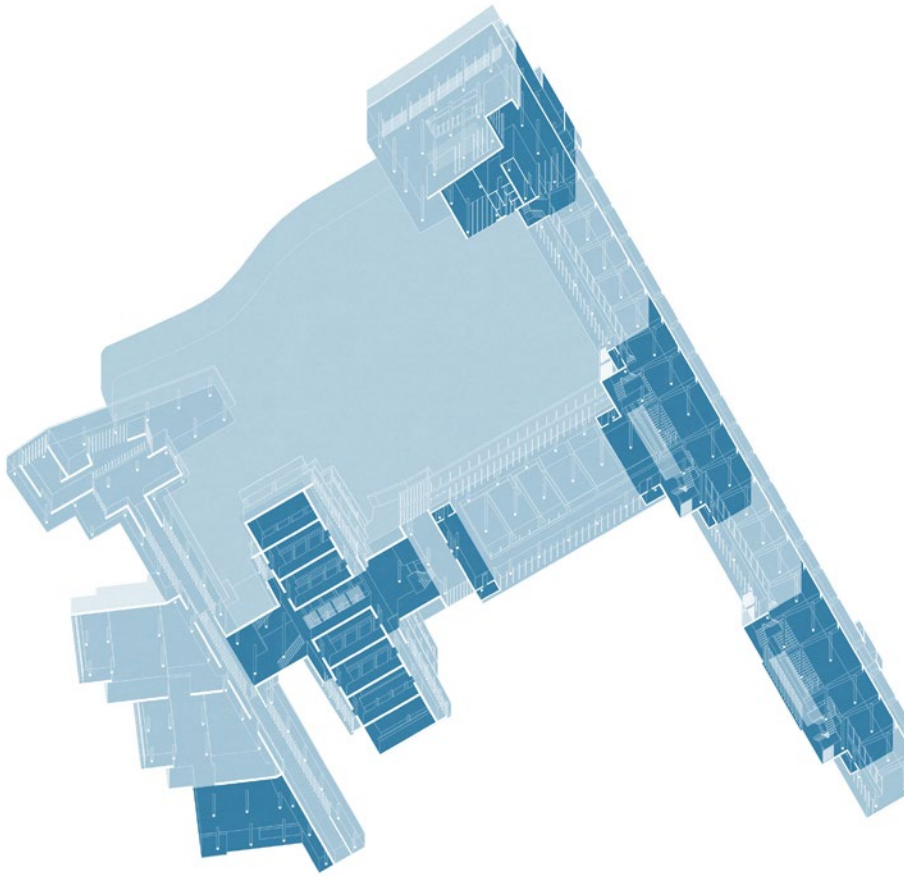
Paul Klee, Strumento per la musica contemporanea, 1914.

delle due direzioni prevalenti, invece l'edificio della Mensa è intendibile come una composizione paratattica innestata su di un porticato, analogamente a quanto avviene nel Centro Assistenziale. Utilizzando l'astrazione "segnica" della tassonomia su identificata come "mandala di corti", si rende chiara tale struttura tra elementi afferenti alla modalità dell'aggregare aperto. Il campo di possibilità in cui si articola la composizione è trattenuto da due elementi omologhi, a valle e a monte, dentro al quale si articola una composizione tra altri due elementi paralleli e differenziati che definiscono la corte e la inquadrano verso l'orizzonte, la direzione ortogonale ad essi è definita da una teoria di padiglioni posti in sequenza che delimita la corte a nord configurando l'assetto cruciforme, oramai intendibile come risultante di due linee di sviluppo ortogonali e giustapposte. Cosenza, in questa opera, definisce in altri termini una struttura tipologica complessa, determinata da ibridazioni fra diverse sperimentazioni, difatti è rinvenibile il principio compositivo in cui si apre l'aggregato anche se l'impianto è iscritto planimetricamente entro due delimitazioni. La Fabbrica Olivetti, tipologicamente, appare, *sub specie musicae*, come una "polifonia" in cui possono rintracciarsi diverse "voci" che lavorano su di un unico principio d'ordine stabilitosi nella grande corte aperta.

Dal punto di vista dell'analisi spaziale su base tonale, si vogliono assumere le considerazioni svolte precedentemente come base interpretativa per stabilire la relazione tra gradienti spaziali differenti ma armonici al tempo stesso.

Richiamando quanto afferma Pierre Boulez riguardo a Paul Klee nel *Paese fertile*[21], tra musica e pittura (ma si potrebbe dire lo stesso del rapporto musica-architettura) non sussistono relazioni dirette, figurali e immediate, bensì «i due mondi hanno la loro specificità e la relazione tra loro può essere solo di natura strutturale. Ogni trascrizione letterale sarebbe assurda»[22]. Definire la Fabbrica Olivetti come "polifonia" richiede una precisazione, esplicativa della similarità sul piano strutturale tra composizione musicale e architettonica. La polifonia riguarda una «simultaneità fra più temi indipendenti»[23] ovvero si basa sulla gerarchizzazione tra una "voce principale", una "secondaria" e un "basso continuo" che unisce

[21] L'indicazione della significatività del contributo si deve a Carlo Moccia che qui ringrazio.
[22] P. Boulez, *Il Paese Fertile*, Leonardo, Milano 1990, p. 38.
[23] *Ibidem.*



Spaccato assonometrico lungo l'asse dell'edficio del Montaggio.

le prime due sia sul piano melodico che su quello armonico, dove la lettura orizzontale, ovvero lo sviluppo nel tempo dei suoni, è oggetto di studio del contrappunto, mentre la lettura verticale, che riguarda la compresenza di più suoni simultanei, è oggetto di studio dell'armonia[24]. Nel caso della Fabbrica Olivetti si vuole tener conto del secondo caso, ovvero non assecondando un vettore di movimento che scandisca la progressione dall'esterno all'interno del manufatto, ma provando a visualizzare i rapporti armonici nella progressione generale. Ipotizzare una struttura polifonica significa individuare una condizione elementare, dove le due "voci" – principale e secondaria – corrispondono alla direzione nord-sud, mentre la corte aperta costituisce il "basso continuo" che a sua volta definisce la "scala tonale degli spazi" per tutti i padiglioni, in particolare per quelli disposti lungo l'asse est-ovest che si attestano come degli "abbellimenti". «Penso per esempio a un concetto elementare, quello dell'abbellimento in musica. Principio di variazione è dedurre da una linea melodica semplice e dai contorni limitati alcuni elementi che sorgono da poli precisi, le girano attorno e l'ornano arricchendola, dandole più senso, prolungandone il tempo e lo spazio»[25]. Adottando ancora una volta un'analogia strutturale con il linguaggio musicale e con quanto afferma Boulez su Klee, si può identificare nel principio di "abbellimento" – o di variazione – la modalità compositiva attraverso cui Cosenza fa estendere lo spazio della corte negli ambienti coperti.

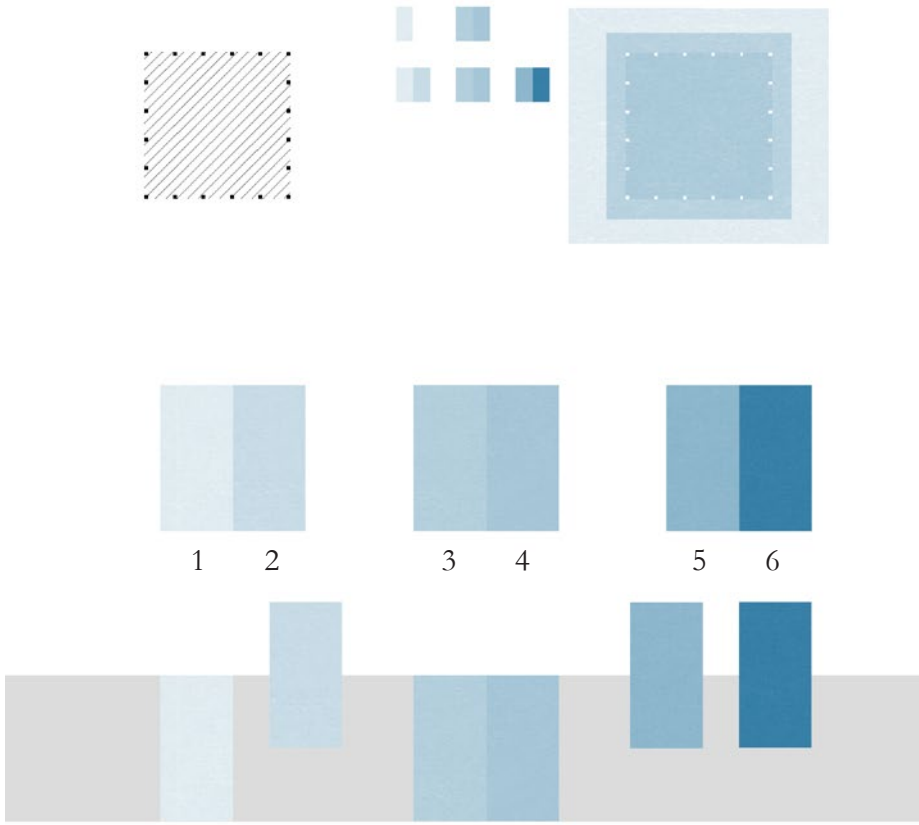
Le due "voci" e il "basso continuo" della Fabbrica Olivetti possono essere ricondotte a una precisa sequenza di "triadi" identificabile con la "plagale", composta dall'esterno-illimitato o "tonica" (natura), aperto-scoperto quindi "mediante" (giardino) e aperto coperto ovvero "sottodominante" (riparo o portico). La componente spaziale esterna, ovvero la "tonica", coincide con lo scenario del golfo di Pozzuoli, attestando ancora una volta la necessità, per Cosenza, di includere nella composizione le presenze naturali poste a grande distanza, a cui segue, percorrendo la sequenza "plagale", quello che è stato definito "basso continuo", ovvero la grande corte aperta verso lo stesso scenario naturale e che si configura come elemento interno propulsivo alla composizione, ovvero la "mediante", condizione

[24] "Polifonia" in *Enciclopedia della musica*, Garzanti, Milano 1999, p. 693.
[25] P. Boulez, o*p.cit.*, p. 51.

Messa in evidenza della "triade plagale" della Fabbrica Olivetti.

aperta e scoperta che relaziona gli altri ambienti propriamente interni con l'esterno naturale. Le due "voci" a cui si è fatto riferimento precedentemente (direzione nord-sud) sono caratterizzate invece dalla loro sostanziale apertura e dall'utilizzo della medesima tecnica costruttiva – una teoria di colonne che sorreggono ampie coperture a falda – con cui rispondono al grado spaziale di "sottodominante": queste parti dell'edificio possono essere quindi assimilate al caso del riparo, ovvero dell'aperto-coperto.

Adottando la "triade plagale" ("tonica/mediante/sottodominante") come condizione basilare è possibile descrivere la sequenza su base tonale delle varie parti dello stabilimento rispettando l'assetto polifonico, quindi identificando dei raggruppamenti che presentano caratteri propri e analoghi ad altre parti, in cui trovano sede gli "abbellimenti" o variazioni con la loro declinazione che, come si vedrà qui di seguito, è sempre "consonante". Partendo dal N*artex*, si riscontra una gradazione tonale già sperimentata nella casa a Positano: ovvero una progressione che conduce dal primo grado della "tonica", identificabile con il panorama del golfo di Pozzuoli, alla via Domiziana che, agendo da podio, stabilisce il grado consonante di "sopratonica"; con le pensiline di ingresso e i suoi chiostri si determina il grado di "sottodominante" (riparo aperto-coperto), alternando gradi di "mediante" (in questo caso identificabile con le forature praticate nelle pensiline aperte) e quindi di "aperto-scoperto", fino a giungere alle parti chiuse e coperte, appartenenti al grado di "sopradominante" (stanze). I gradi che si aggiungono alla "triade" sono tutti consonati, poiché non agiscono sulla struttura della "triade plagale" bensì sono esterne ad essa. Identificando la "prima voce" con l'edificio del Montaggio e della Direzione, è riscontrabile in quest'ultimo il medesimo ordinamento tonale del *Nartex*: difatti la condizione altimetrica e di rappresentanza dell'edificio adibito agli uffici lo pone nella stessa condizione spaziale di partenza, che viene risolta attraverso una gradazione continua, dove vi è l'esasperazione del grado di "sottodominante" o aperto-coperto del riparo, mentre l'edificio principale, adibito al Montaggio, può essere letto come un'alternanza di spazi aperti-coperti e spazi chiusi-coperti. La "seconda voce", invece, inizia dal Centro Assistenziale che occupa una posizione altimetricamente subordinata al resto dell'impianto, circoscritto a sud dal *Nartex* e a nord dai riporti di terra chiamati a definire la grande corte aperta. L'edificio presenta inoltre un piccolo *atrium* che dà accesso alla parte chiusa, ciò denuncia la pregnanza del



consonanza

dissonanza

Gradi della "scala tonale degli spazi"

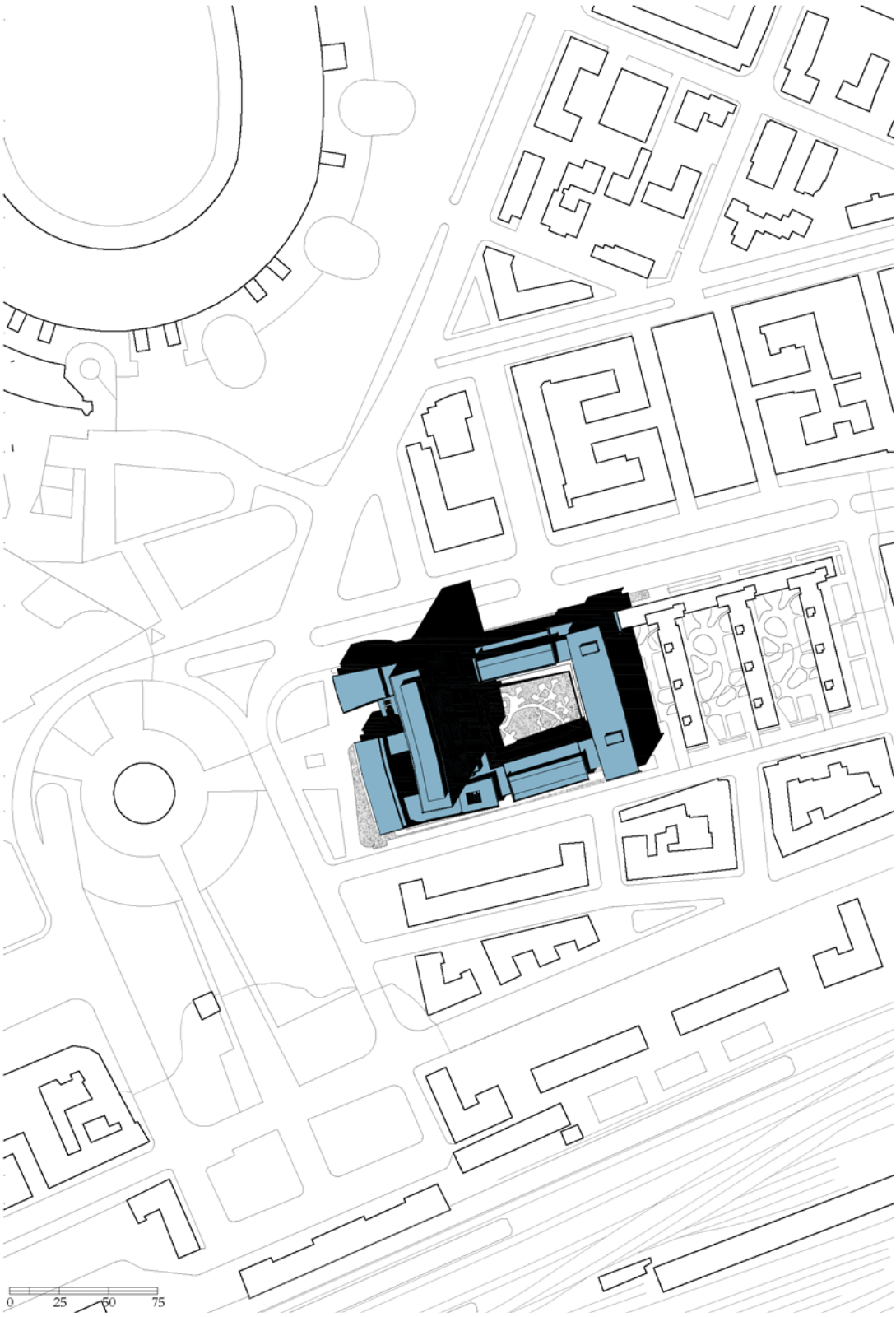
1_"tonica": esterno illimitato
2_"sopratonica": esterno limitato
3_"mediante": aperto scoperto
4_"sottodominante": aperto coperto
5_"dominante": chiuso scoperto
6_"sopradominante": chiuso coperto

Sequenza della "triade plagale" con le variazioni della Fabbrica Olivetti.

grado di "dominante", dunque del ruolo generativo della corte, e difatti determina il carattere della parte stessa. Le due parti successive – Biblioteca e Mensa – segnalano il passaggio entro lo spazio della grande corte: esse presentano il grado di "sottodominante" o del riparo e chiudono il fronte ovest della corte. I padiglioni che delimitano la corte a nord si attestano con la medesima sequenza della "seconda voce" richiamandola e connettendola alla "prima". La sequenza dimostra la valenza dell'ipotesi di partenza qui sostenuta sulla tecnica dell'"abbellimento" quale metodologia di estensione e variazione della struttura tonale che così tiene assieme le due "voci" e il "basso continuo" della corte. La prima parte corrisponde agli Spogliatoi che, in virtù della presenza di uno spazio "chiuso-scoperto" presenta la medesima struttura tonale del Centro Assistenziale, mentre le parti successive ripetono le due progressioni con "sottodominante" e "dominante", ovvero riparo e corte, che aprono all'incrocio con l'edificio del Montaggio e prosegue verso il fronte est attraverso un ulteriore alternanza di gradazioni tonali. La composizione su base tonale si chiude con i Magazzini a nord che utilizzano la medesima struttura del *Nartex* e che segnalano il ritorno graduale e progressivo degli spazi artificiali verso il panorama flegreo da cui hanno preso forma.

In conclusione si vuole sottolineare il ruolo che la corte assume nella definizione spaziale dello stabilimento. Essa, attraverso la posizione privilegiata di spalto rivolto all'orizzonte, determina un accordo con la realtà esterna che si estende oltre i suoi limiti morfologici, difatti, il particolare modo con cui le varie parti si attestano attorno alla corte segnala la volontà di stabilire delle progressioni aperte, che a partire da essa ne prolunghino la qualità spaziale, «un'esplicita metafora urbana»[26] alla stregua della crociera romana che informa l'evoluzione del *castrum*, lo schema biassiale, estensione e conseguenza dello spazio della corte, si pone come strumento di misura del territorio e della sua forma, in questo modo l'ordine dell'opera coincide con gli ordini stessi rinvenibili nel golfo di Pozzuoli, *Architettura sive Natura*.

[26] F. Purini, o*p.cit.*, p. 209.


0
25
50
75

II.4.3 *Il Politecnico di Fuorigrotta*

La realizzazione della Facoltà di Ingegneria nel quartiere Fuorigrotta di Napoli è preceduta da una complessa vicenda edilizia che vede impegnato Luigi Cosenza sin dagli anni '40, attraverso un lungo lavoro di impostazione degli assetti urbanistici e con la formulazione di proposte architettoniche puntuali che costruiscono, per frammenti, un'idea tipologica e spaziale moderna per la piana di Fuorigrotta. Con il Piano particolareggiato dei quartieri di Fuorigrotta e Bagnoli del 1946 Cosenza orienterà le scelte insediative e infrastrutturali che disegneranno il quartiere già sede di importanti polarità urbane come la Mostra d'Oltremare, posizionata strategicamente a breve distanza dallo sbocco delle due grandi gallerie, delle Quattro Giornate e Laziale, della stazione Cumana e dei principali assi infrastrutturali che mettono in comunicazione tale zona con la città di Napoli. Il polo fieristico progettato da Marcello Canino nel 1937 è concepito come una teoria di padiglioni disposti su maglia ortogonale, che trova nel Viale delle 28 fontane la piazza principale[27], sulla quale Cosenza progetta il Teatro Mediterraneo poi realizzato dal gruppo Barillà, Mellia, Gentile e Sambito. Ad est della Mostra è presente un ulteriore elemento definitorio dell'impianto urbano di Fuorigrotta, lo Stadio San Paolo, un ampio anfiteatro moderno progettato da Carlo Cocchia in seguito al concorso bandito dal CONI nel 1948. La realizzazione di un polo sportivo avente rilevanza sul piano dell'intera città di Napoli viene già auspicata da Cosenza stesso, il quale rileva come «nella zona di Fuorigrotta sono già ubicati l'Ippodromo di Agnano, La Scuola di equitazione, la Piscina scoperta della Mostra, lo Sferisterio, le attrezzature sportive minori della Mostra, per cui la zona è già chiaramente individuata come zona sportiva. Inoltre, in questa zona sono previste altre importanti realizzazioni, alcune delle quali già in corso di esecuzione. Quartieri edilizi, ricostruzione della Mostra e dell'albergo di masse, nuova sede del Politecnico di Napoli, opere che collaboreranno tutte a dare un carattere unitario e ridente della zona»[28]. In luogo di una prima soluzione elaborata con Girolamo Ippolito, Cosenza redige una ulteriore proposta per il Politecnico

[27] La struttura tipologica della piazza afferisce, come rileva Renato Capozzi, alla Piazza San Marco a Venezia, a riguardo si veda R. Capozzi, *La Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare: un "moderno" recinto di storia*, «EDA» vol.1-2, 2012.

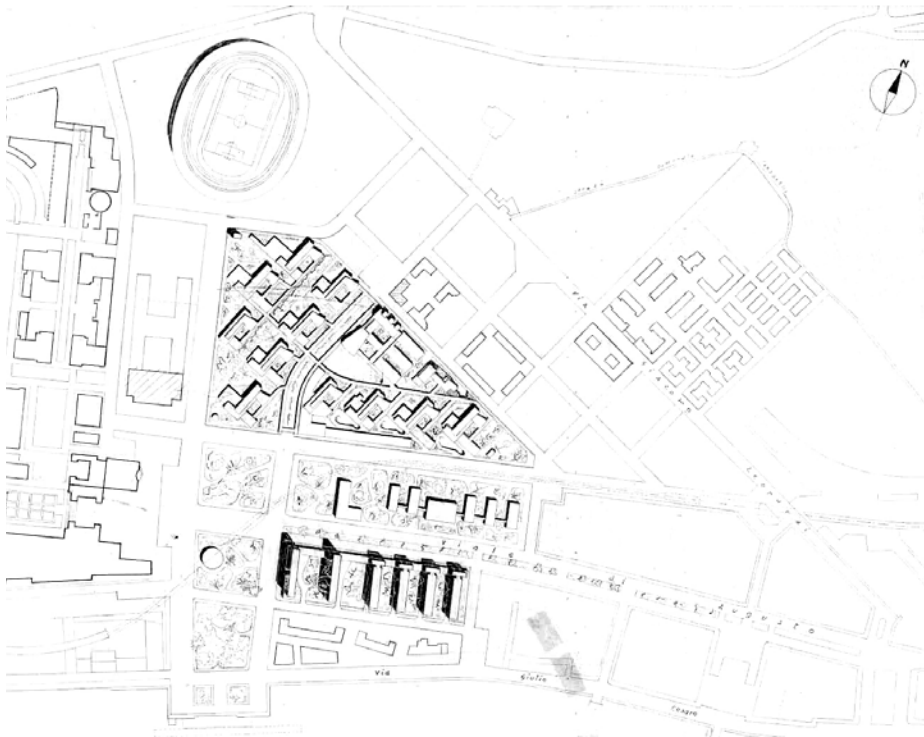
[28] L'estratto appartenente ad un dattiloscritto rinvenuto nell'Archivio Cosenza viene

Ridisegno di Paolo Giordano di uno schizzo di Luigi Cosenza in cui viene rappresentata la condizione insediativa di Fuorigrotta, in evidenza le caldere vulcaniche e lail Viale delle 28 fontane della Mostra d'Oltremare.

in grado di accogliere le mutate condizioni urbane: la soluzione a padiglioni (1948-50) vede la complessiva ridefinizione di un'area trapezia, definita dai margini orientali della Mostra d'Oltremare, dal sedime di via Giacomo Leopardi a nord-est e da via Lepanto a sud, in cui avrebbe trovato sede il nuovo Stadio in diretta relazione con i padiglioni del Politecnico, disposti su di un tessuto continuo e ortogonale di porticati liberanti il suolo. È da rilevare come Cosenza sia stato in grado di formulare una proposta di città moderna valida alle diverse scale: la soluzione a padiglioni del '50 impone un principio insediativo razionale, basandosi sulla reiterazione ordinata dei padiglioni che declinano uno schema fondamentale attraverso soluzioni particolari, aggettivate da elementi caratteristici afferenti ai diversi Istituti. L'impianto viene modificato in seguito all'esproprio da parte del Comune delle aree previste per la Facoltà, fino a giungere alla configurazione di due parti distinte, l'una disposta lungo la via Claudio, ad ovest dello Stadio, e l'altra più estesa ad est dove trova sede la parte più cospicua dell'intervento. In essa viene privilegiato un'unica direzione prevalente prossima alla giacitura di via Leopardi, dove il tessuto di padiglioni, evocativo di un tracciato urbano classico afferente alla città della storia, è immerso nel verde, ponendo il singolo Istituto in diretta relazione con il suolo naturale e urbano. Come evidenzia Renato Capozzi, i padiglioni «adottano il medesimo schema funzionale di tre corpi – aula a ventaglio sospesa su *pilotis*, i laboratori e l'ala delle aule minori – connessi attorno ad una corte definita su di un lato da un portico passante»[29]. È possibile delineare analoghe impostazioni tipologiche in alcune sperimentazioni pregresse dello stesso Cosenza, basti pensare al Teatro Mediterraneo del 1938, dove viene affrontato il tema dell'Aula in relazione al grande invaso monumentale del Viale delle 28 fontane, risolto attraverso l'elemento mediatore del portico, così come nella Villa Savarese del 1936, o nel progetto per un Edificio Scolastico in via Ponte di Casanova dello stesso anno. In entrambi risulta evidente come il porticato assuma il ruolo di elemento necessario a costruire una condizione di internità in

riportato sulle pagine de «Lo Sport del Mezzogiorno» n. 6 del 1949, dall'ingegnere Ernesto Persico, il quale riprende e pubblica le considerazioni di Luigi Cosenza; in: G. Cosenza, F.D. Moccia (a cura di), *Luigi Cosenza. L'opera completa*, Electa, Napoli 1987, p. 176.

[29] R. Capozzi, *Il Politecnico di Napoli di Luigi Cosenza. Una versione "colta" del Mediterraneo*, in: P. Carlotti, D. Nencini, P. Posocco (a cura di), *Mediterranei. Traduzioni della modernità*, Franco Angeli, Milano 2014, p. 165.

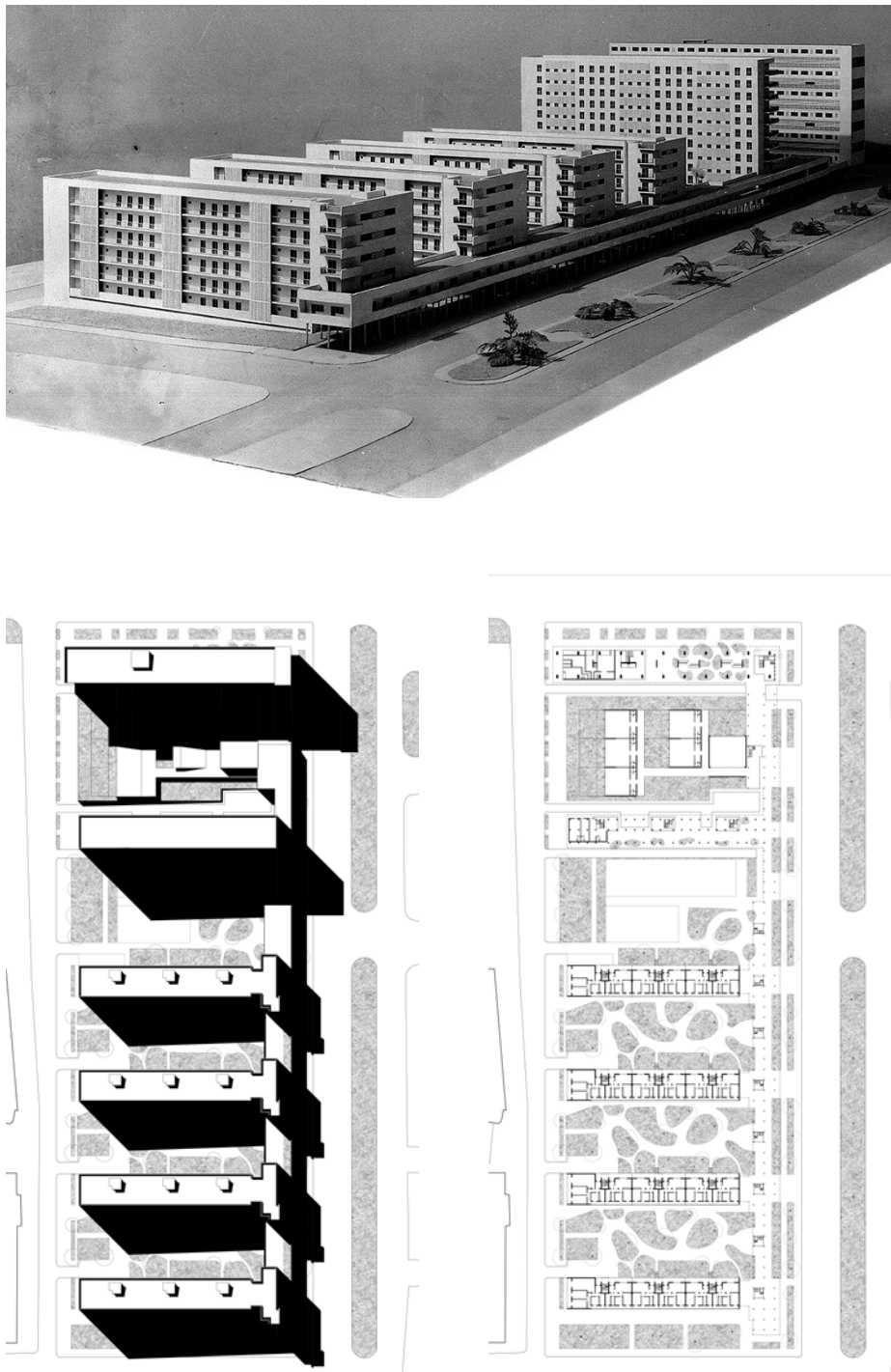


Planimetria della prima soluzione a padiglioni per il Politecnico di Fuorigrotta (1948-1950), in basso vieneriportato anche l'intervento per le Case per senza tetto del '49.

un contesto connotato dall'apertura, fornendo, inoltre, un elemento d'ordine alla sintassi aggregativa tra corpi distinti, sopraelevati o giustapposti che siano, talvolta se non sempre organizzati attorno ad una corte. Medesime considerazioni potrebbero essere svolte per un altro intervento di Cosenza, quello delle Case popolari per senza tetto a Viale Augusto del 1949 in collaborazione con Carlo Coen, in cui viene sviluppato un brano di città aperta attraverso la ripetizione di sei corpi lamellari di altezza variabile (quattro corpi da sei pieni e due da dieci) tenuti assieme da un volume longitudinale sospeso su *pilotis* che realizza un portico. Si può rilevare anche in questo caso come Cosenza abbia adottato una concezione di città tipicamente moderna, dove viene introdotto un elemento d'ordine che non solo conferisce unità all'intervento, ma realizza altresì un luogo pubblico di mediazione tra la dimensione dilatata, propria di questa parte della città di Napoli, e quella contenuta delle corti aperte, sede della vita collettiva delle residenze. Inoltre va evidenziato come tale intervento condivida con la soluzione a padiglioni per il Politecnico un ulteriore aspetto, stabilendo precise relazioni interscalari tra edificio, città e contesto naturale. Le Case popolari presentano una maggiore altezza dei corpi edilizi sul Piazzale Tecchio, assumendo il compito di risolvere il difficile rapporto con l'ampiezza spaziale dell'invaso di piazzale Tecchio oltre a stabilire rimandi visuali con le caldere vulcaniche che circondano il quartiere, essi difatti evidenziano il cambio di scala tra la dimensione della città aperta alla natura e lo spazio domestico della residenza, come si rileva dallo schizzo di Luigi Cosenza riportato in apertura del paragrafo.

La concezione dello schema fondamentale per il padiglione che Luigi Cosenza – insieme a Camillo Guerra e Gastone De Martino – propone per la nuova sede del Politecnico, viene ricondotta ad un referente preciso, «il chiostro gotico della università trecentesca, nella Cracovia di Casimiro […]. Lì sono nati, quasi per germinazione spontanea, gli schemi essenziali dei padiglioni per i vari Istituiti di questo Nuovo Politecnico napoletano»[30]. Dunque, rispetto all'idea generale di città, in cui gli elementi naturali e gli edifici trovano nei lunghi porticati un elemento di mediazione tra esternità e internità nonché un luogo adatto alla vita civile, Cosenza definisce una configurazione più precisa

[30] L. Cosenza, G. De Martino, C. Guerra, *Progetto per la sede del Politecnico di Napoli*, in «Metron» n.38, 1950, pp. 21-25, et in: F. Viola, *L'architettura insegnante. Il Politecnico di Luigi Cosenza*, Clean, Napoli 2016, p. 199.



Case popolari per senza tetto, 1949, Modello del progetto originario, planivolumetrico e tipologico dei piani terra.

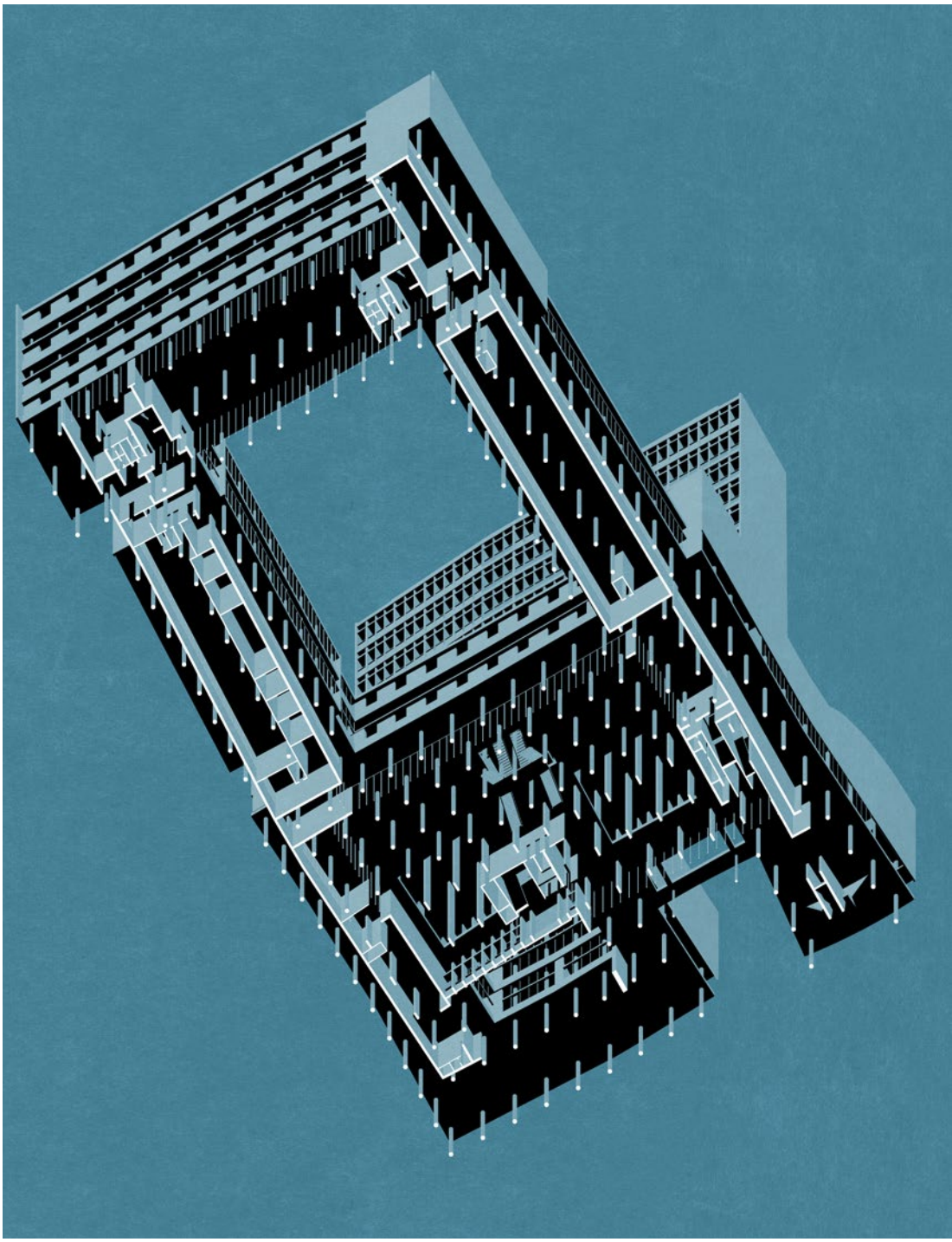
per gli Istituti della Facoltà di Ingegneria, ispirandosi al chiostro del *Collegium Maius* di Cracovia del XV secolo, «un tema unico, capace di sviluppi imprevisti, sotto l'impulso della fantasia e lo stimolo delle esigenze funzionali. Articolazione di volumi necessari ai vestiboli, ai laboratori, ai viali coperti, intorno allo spazio scoperto per lo studio e la meditazione, espressione attuale del peristilio e del chiostro, con l'accentuazione plastica dell'aula superiore»[31]. Si delinea così l'idea spaziale e formale che verrà declinata successivamente nell'edificio del Politecnico costruito sul piazzale Tecchio: il porticato da asse ordinatore diviene invaso, circoscrive uno spazio concluso rivolto ad accogliere la collettività ed a introitare porzioni di natura, su di esso si dispongono le volumetrie per le aule e gli altri ambienti necessari. La corte diviene quella condizione tipologica e spaziale con cui definire la relazione tra natura, città e singolo edificio, conferendo uno sfondo di senso alle soluzioni pregresse. La corte viene assunta come tema compositivo che interpreta l'impostazione generale pregressa per l'area di Fuorigrotta, chiarendo la sintassi formale del padiglione, che viene così ricondotto al carattere che l'Università, in quanto edificio pubblico, deve possedere.

L'edificio realizzato trova sede in quella parte terminale del lotto di viale Augusto delle Case per senza tetto rimasto inedificato, così nel 1955 viene approvato il progetto che accoglierà i servizi generali e gli Istituti[32], mentre parte dei locali necessari per il biennio verranno realizzati nella fascia prospiciente via Claudio. Il complesso prospettante su piazzale Tecchio viene concepito in continuità con il porticato parallelo al viale Augusto pur assumendo una conformazione tipologica differente: difatti viene privilegiata una condizione aggregativa delle volumetrie che si dispongono attorno ad un ampio invaso scoperto. Come sopra, la corte diviene la parte che tiene assieme e significa la composizione generale, conferendo l'unità compositiva necessaria ad esprimere compiutamente l'idea di uno spazio civico per la città, «un luogo della trasmissione di conoscenze, di saperi teorici e tecnico-pratici, di sperimentazione e ricerca in grado di incidere notevolmente sulla realtà fisica, sociale ed economica in cui si iscrive»[33]. Le limitate dimensioni del lotto

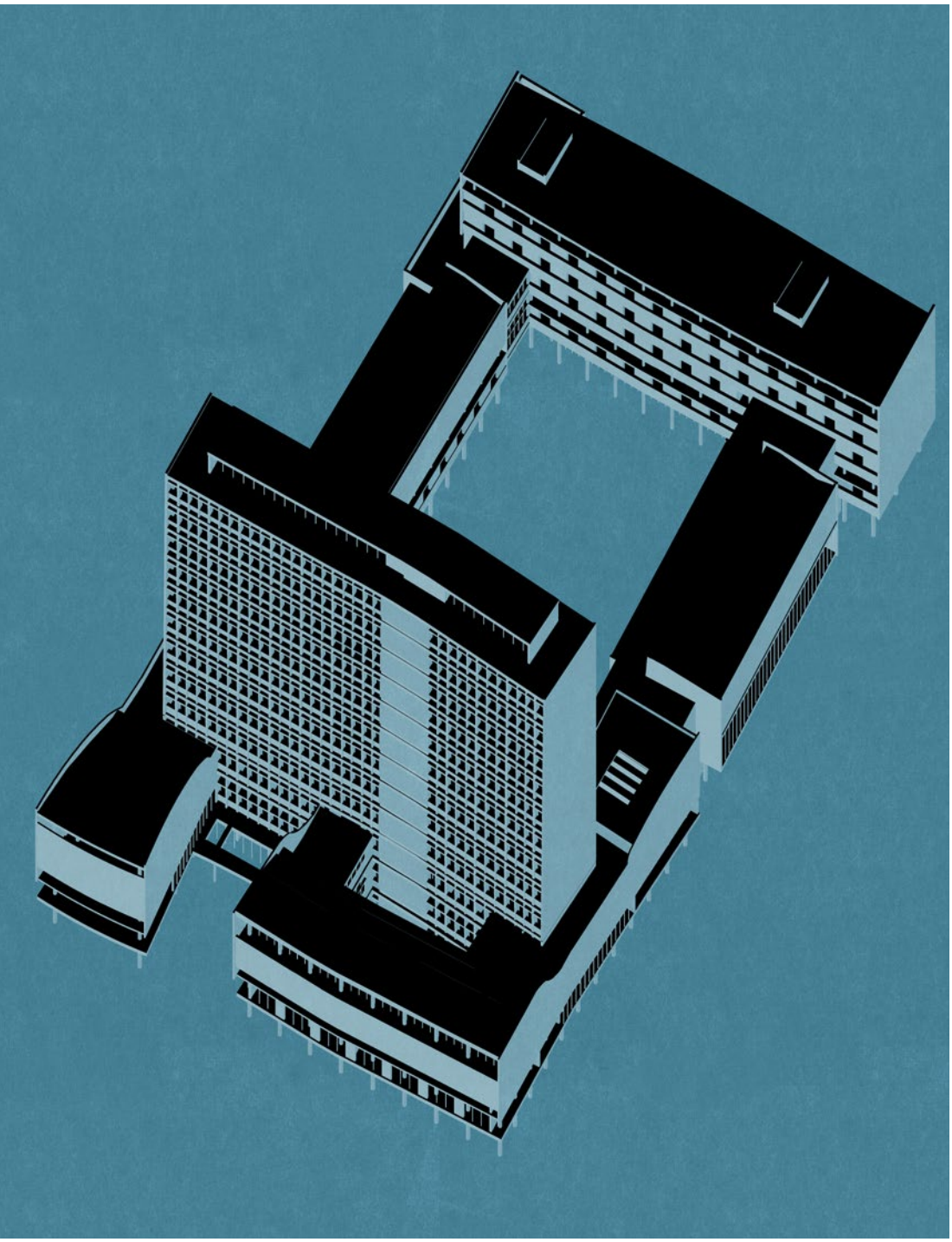
[31] *Ibidem*.

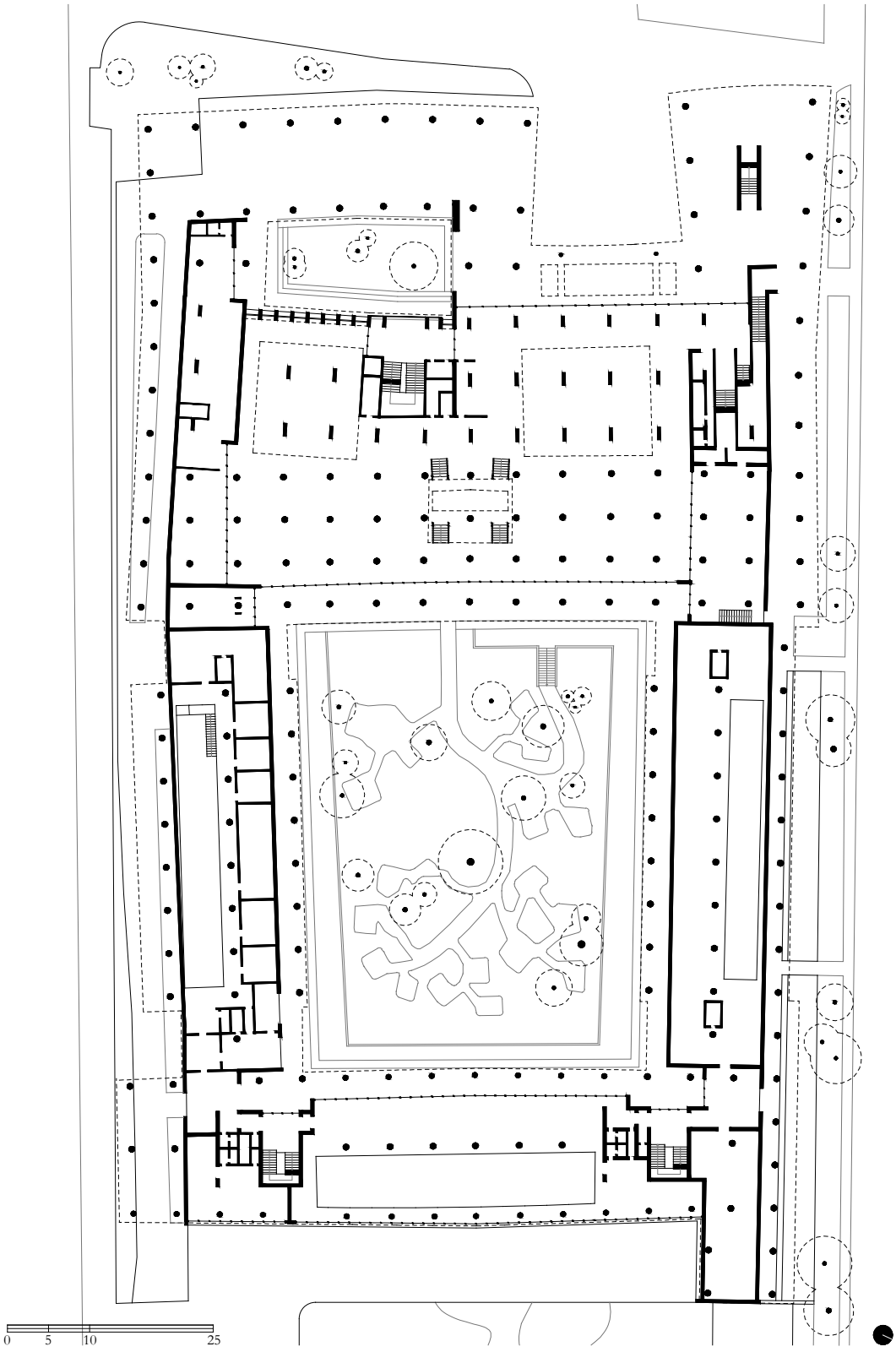
[32] Il progetto viene firmato da Cosenza insieme a M. Pagano, M. Picone, L. Tocchetti, O. Vocca, G. Savastano, M. Taddei e P. Ricci.

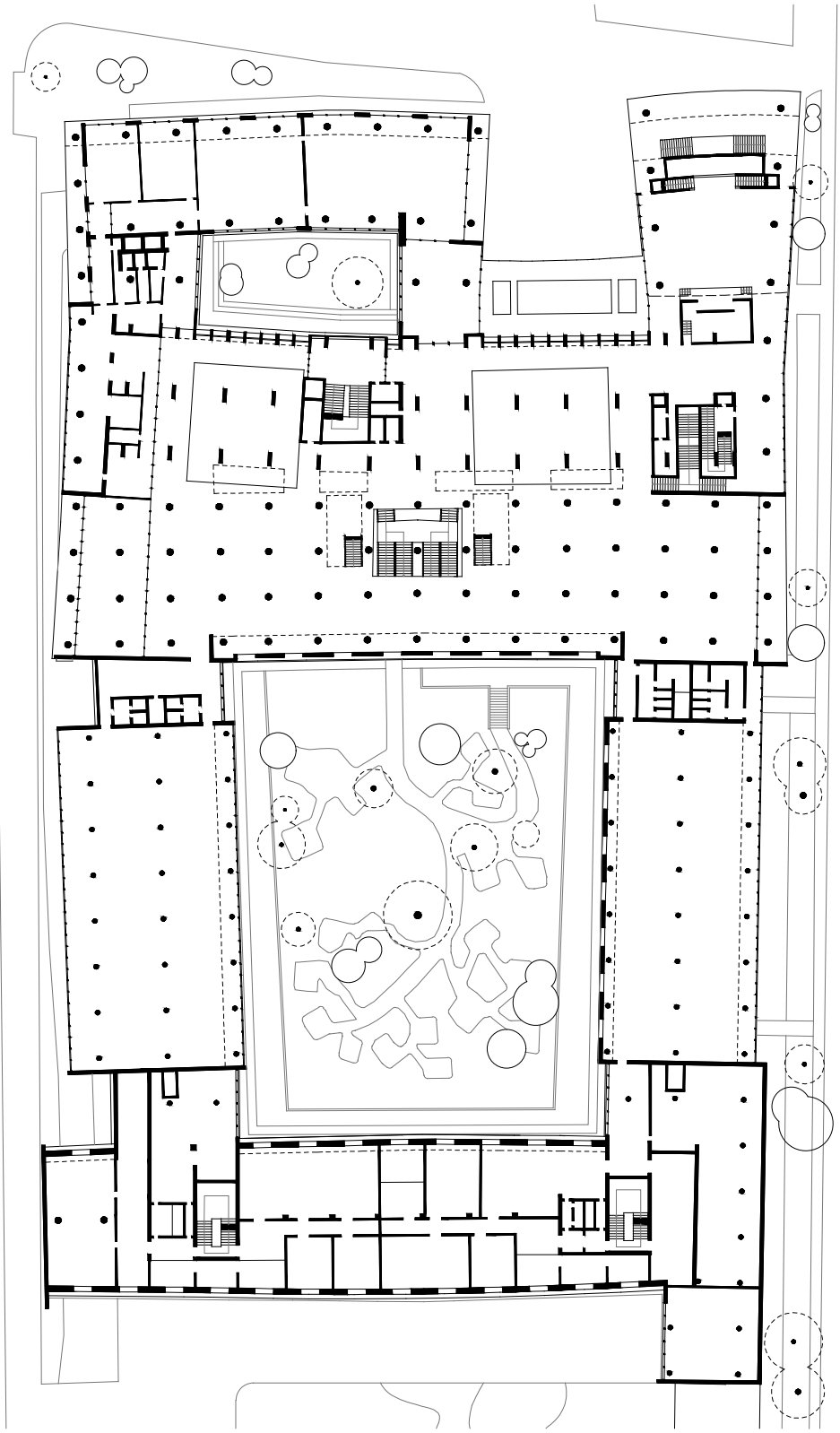
[33] R. Capozzi, *Il Politecnico di Napoli di Luigi Cosenza. Una versione "colta" del Mediterraneo*, p. 167.

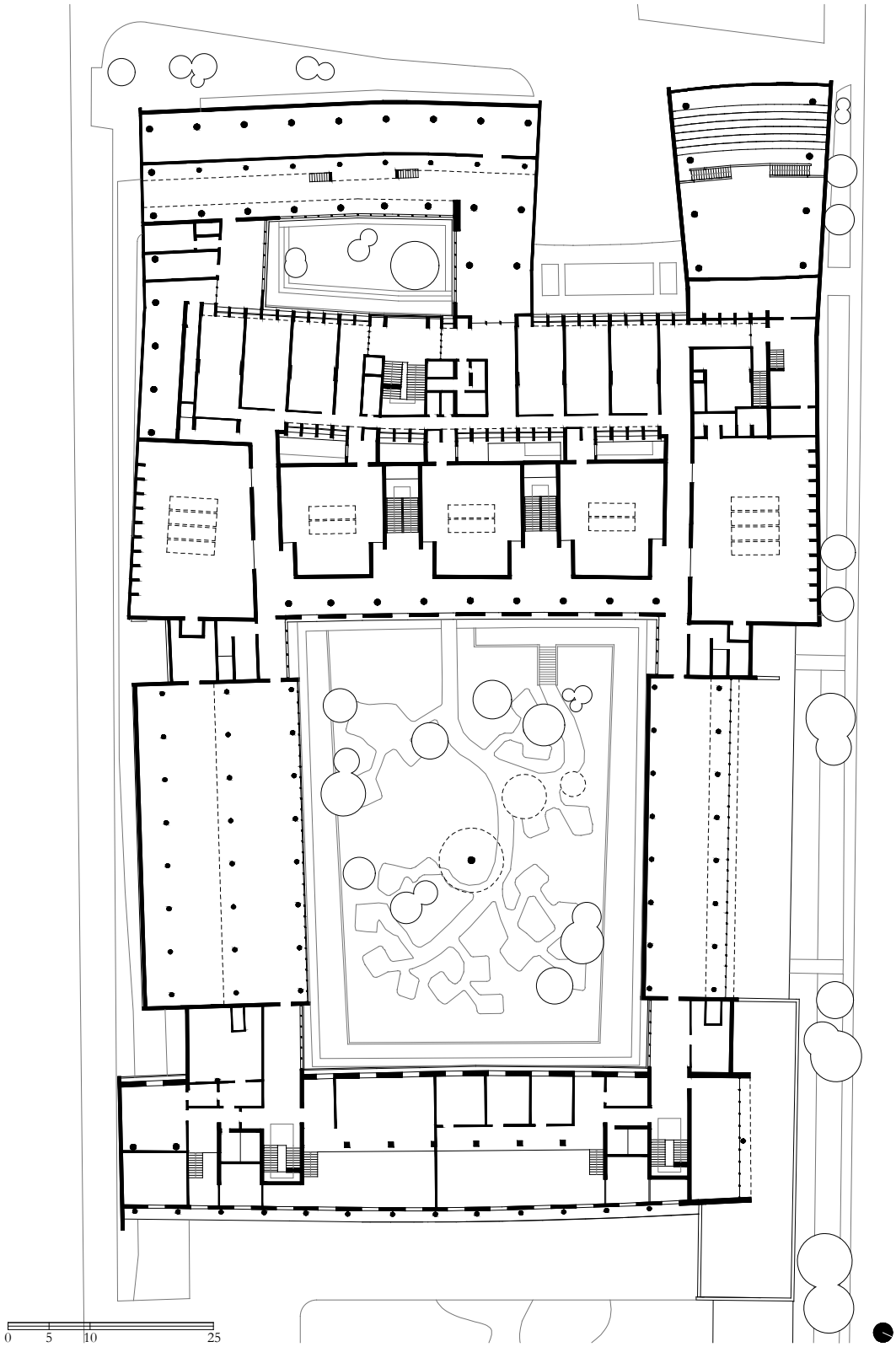


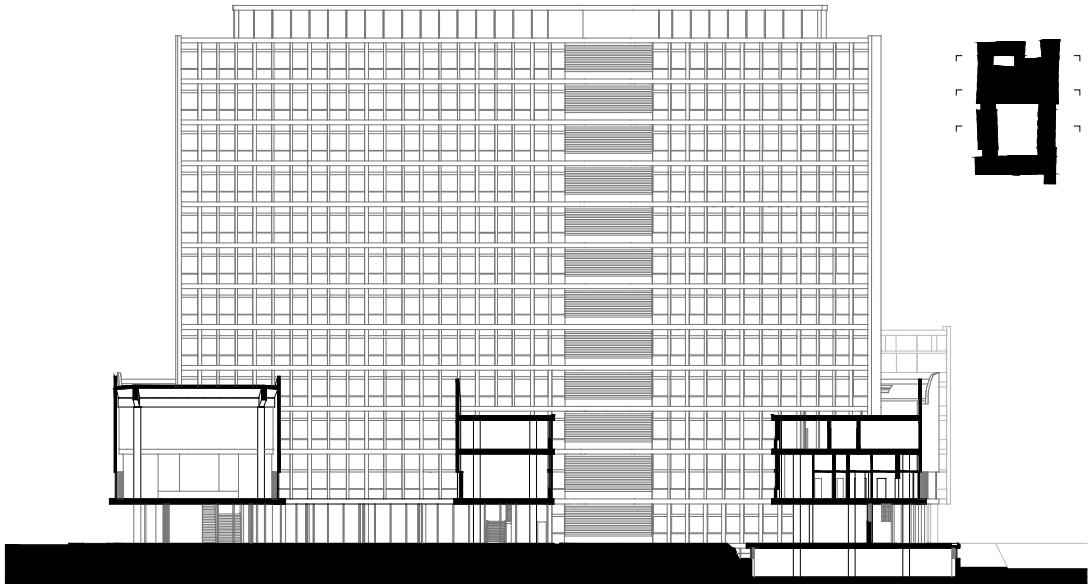
Scomposizione in piani.

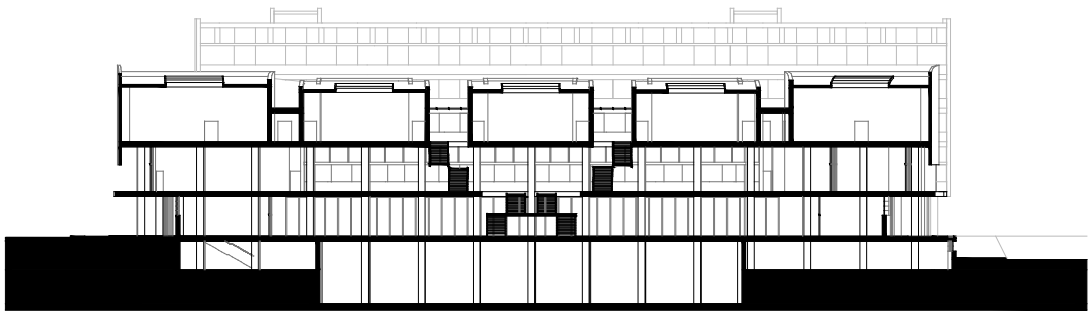


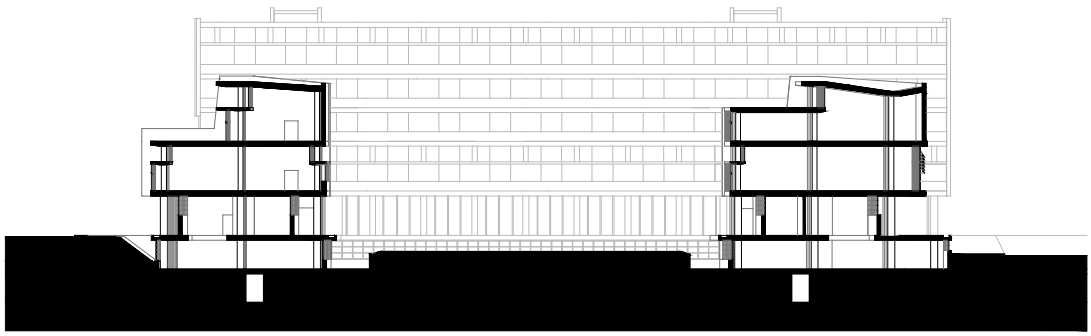

0
5
10
25




0
5
10
25







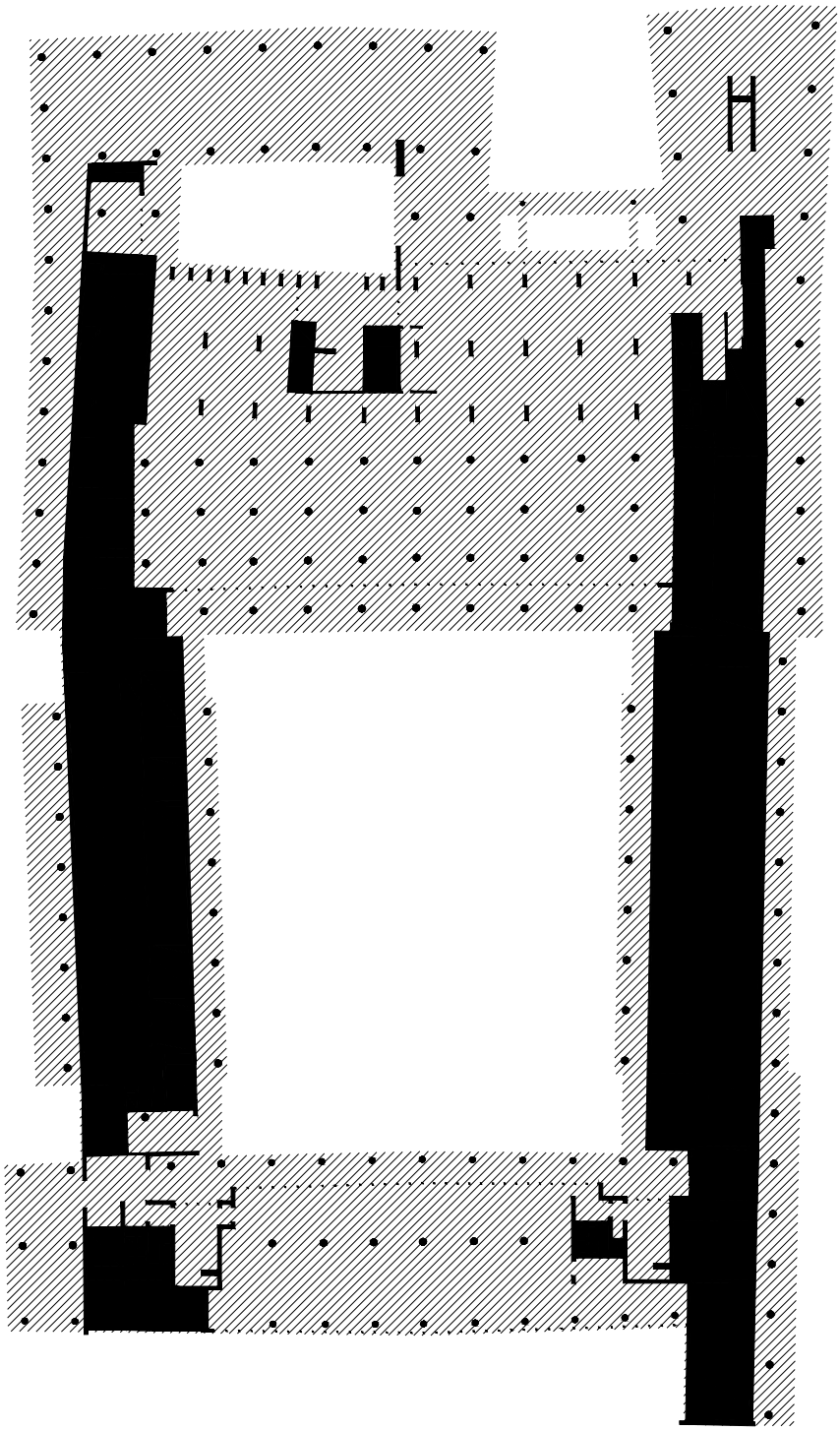


Grafico "nucleo-figura" del piano terra del Politecnico di Fuorigrotta.

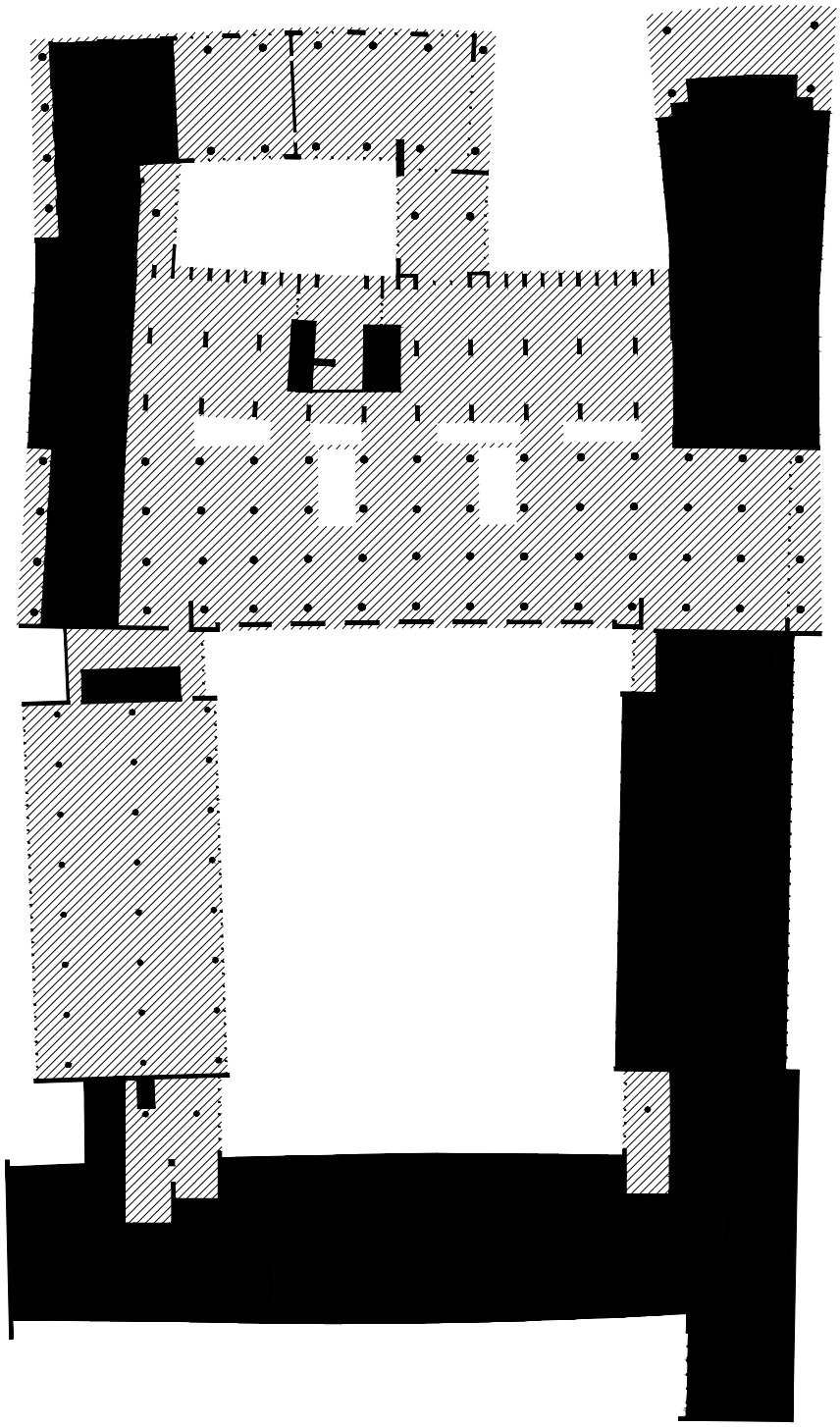


Grafico "nucleo-figura" del primo piano.

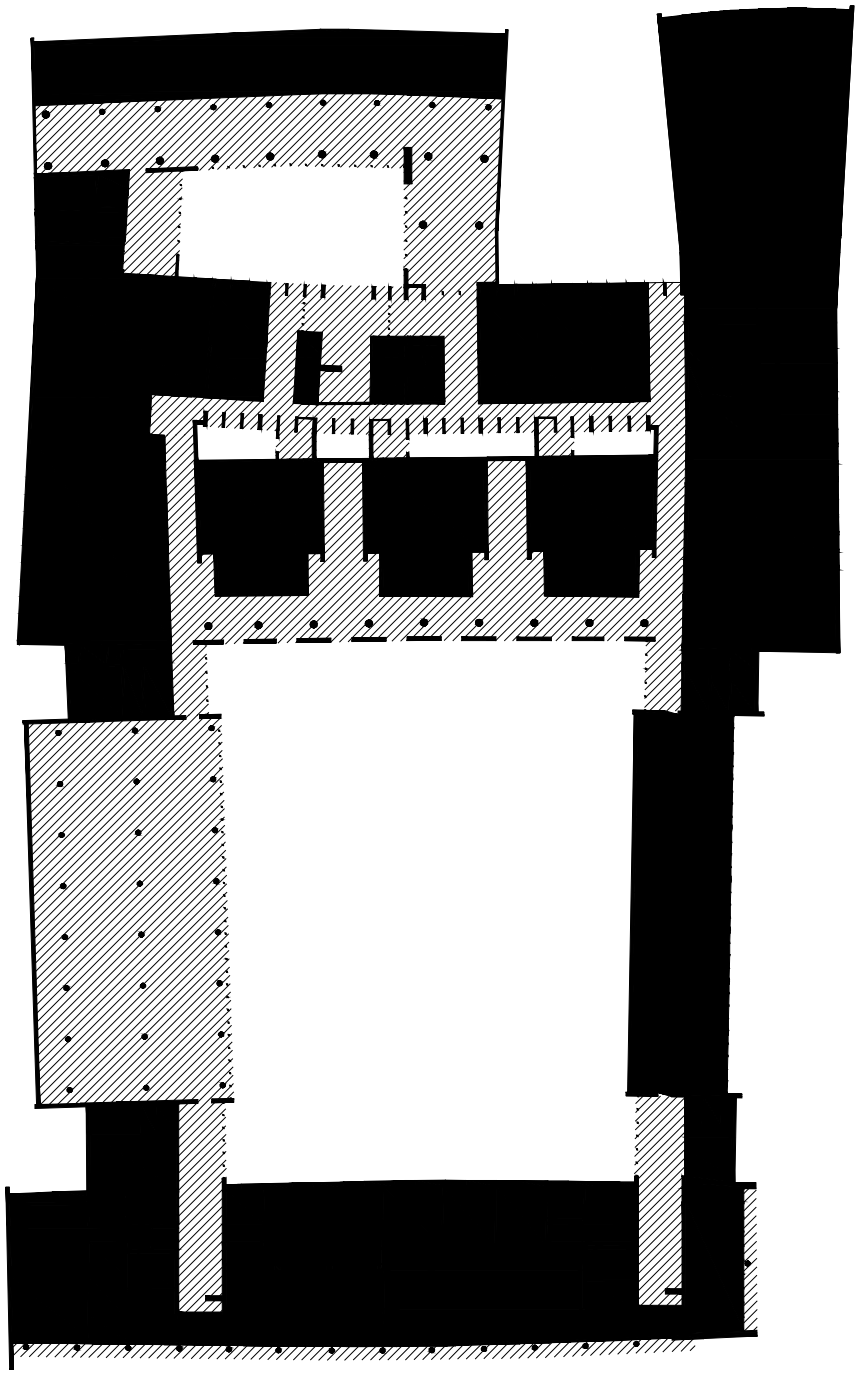
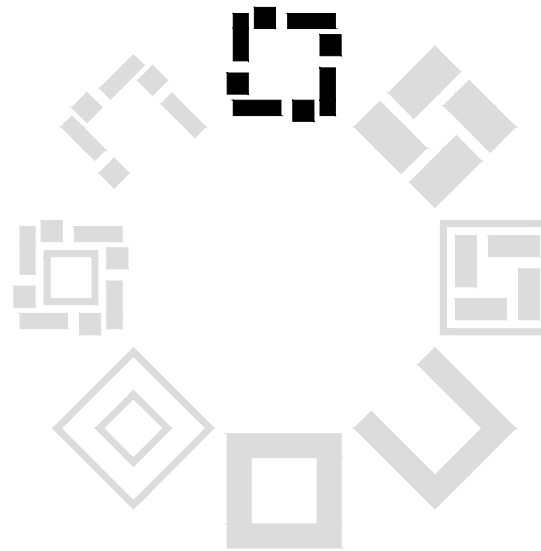
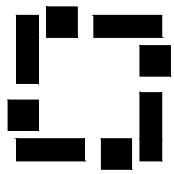
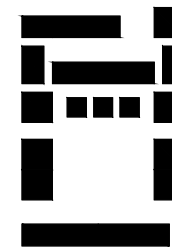


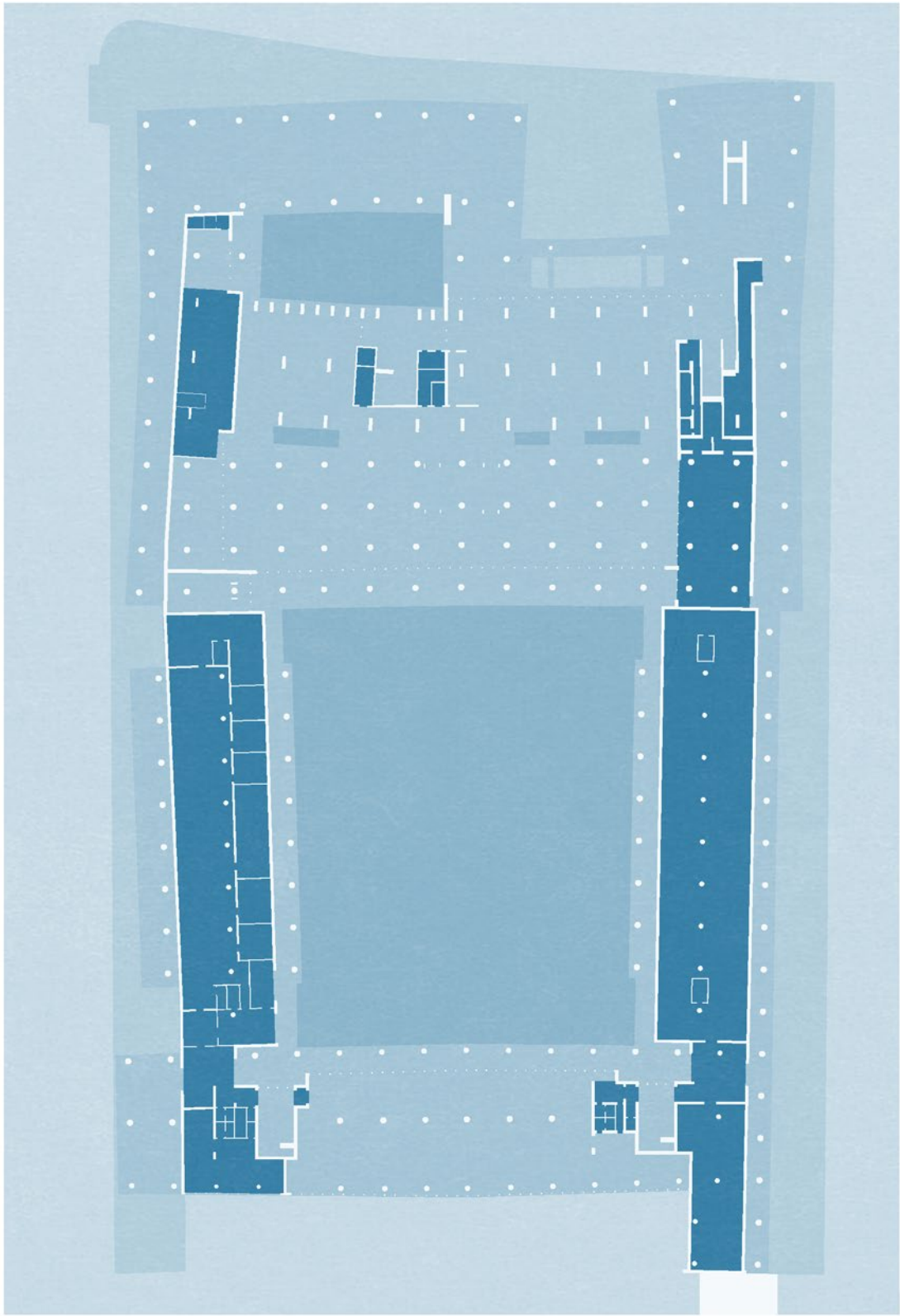
Grafico "nucleo-figura" del secondo piano.

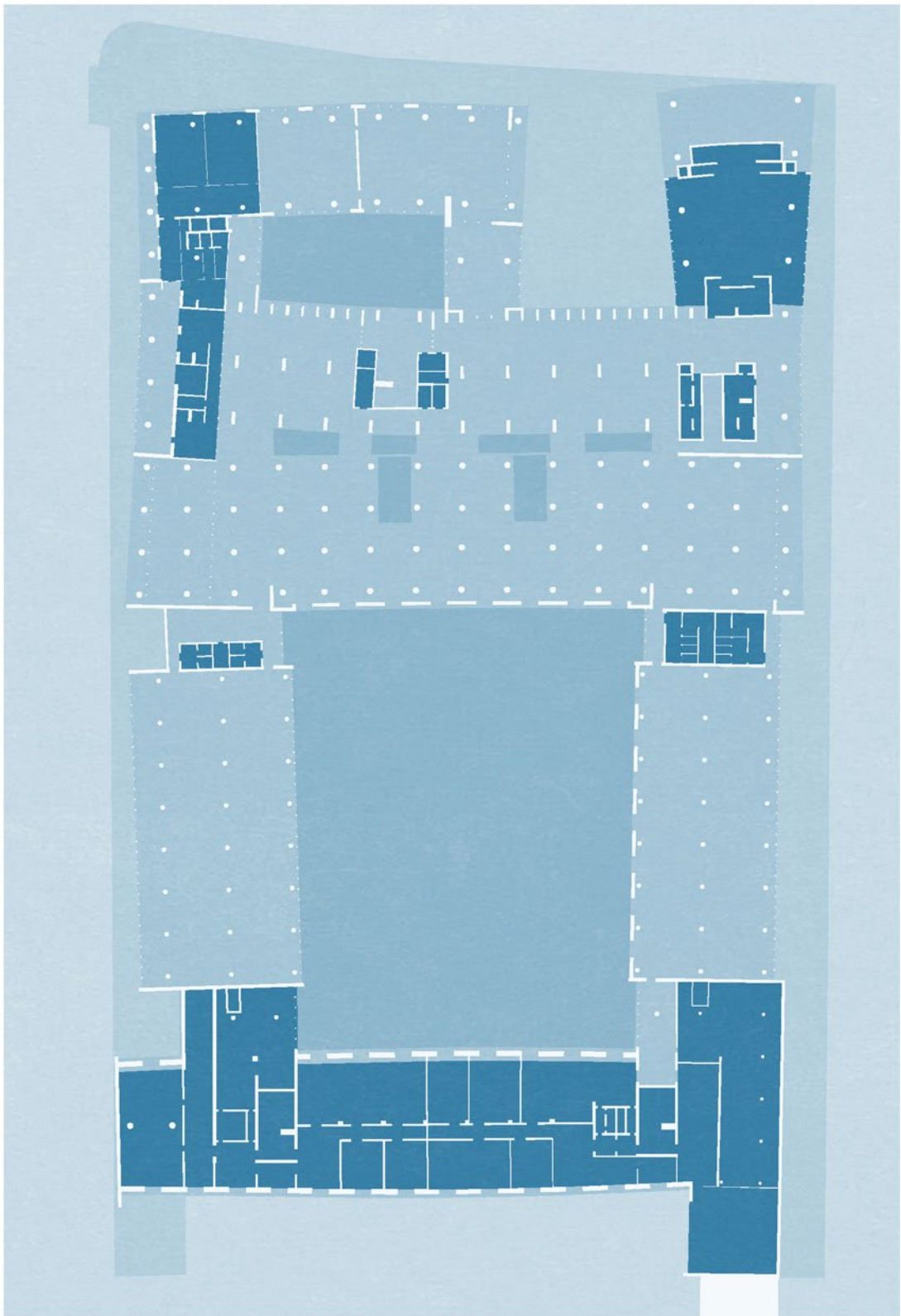


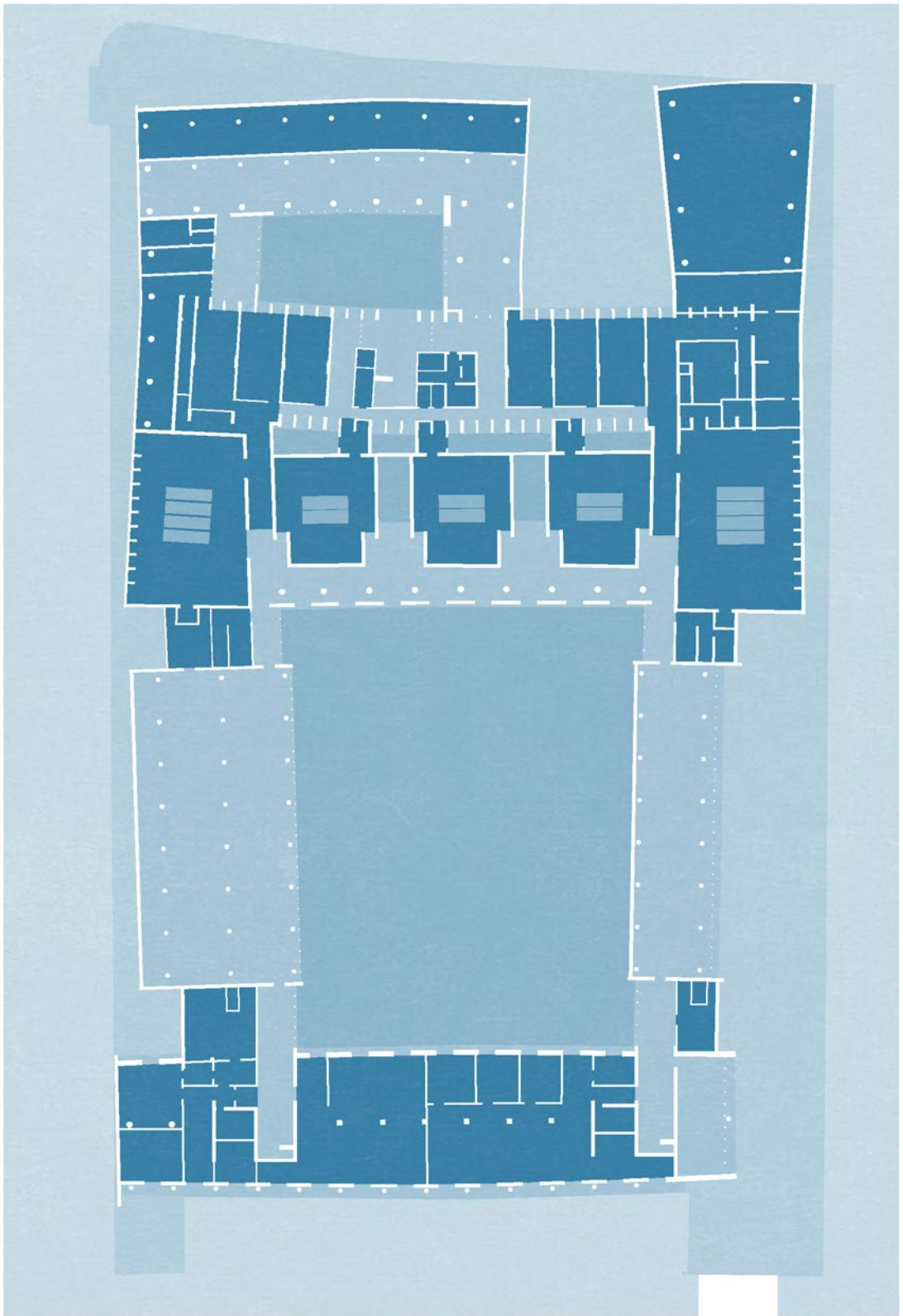


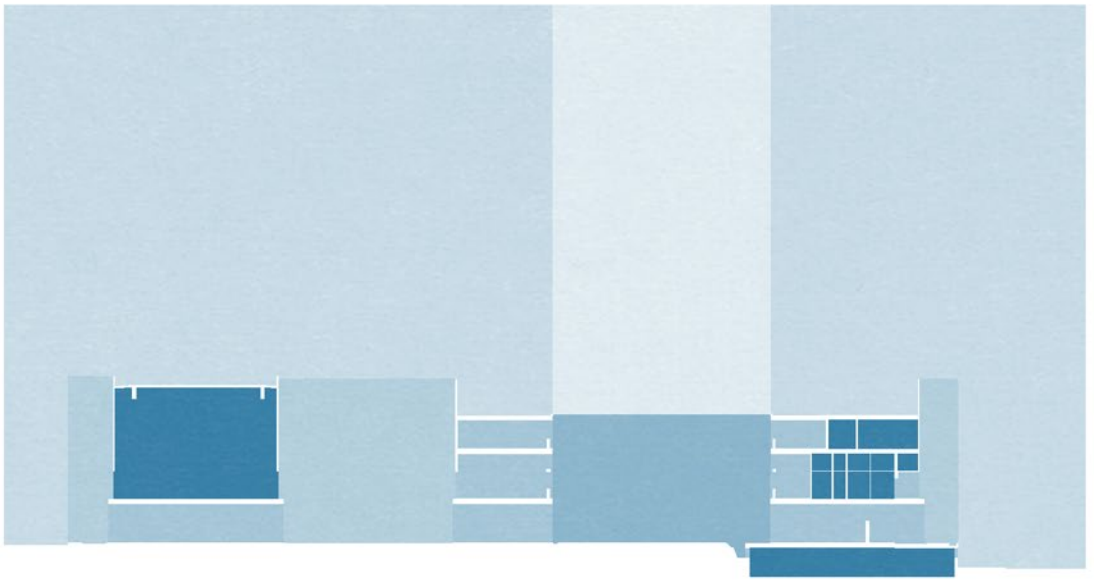


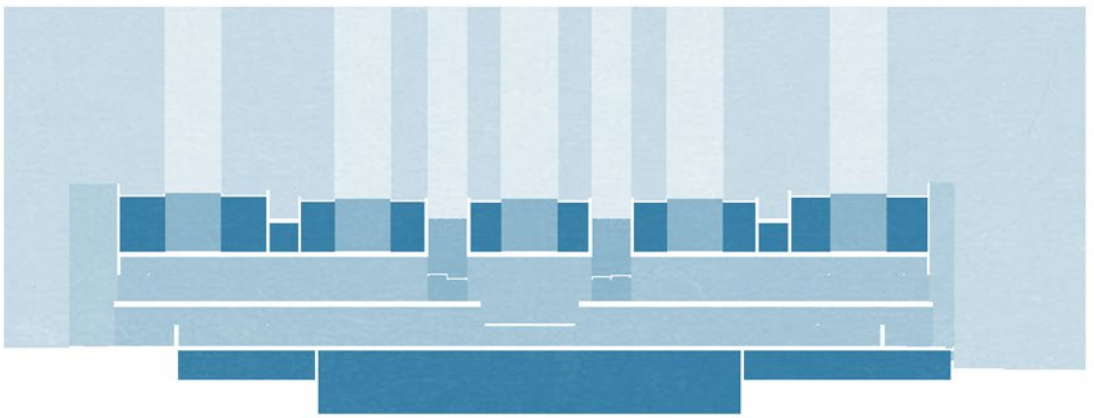
Riduzione a "segno" del Politecnico di Fuorigrotta.

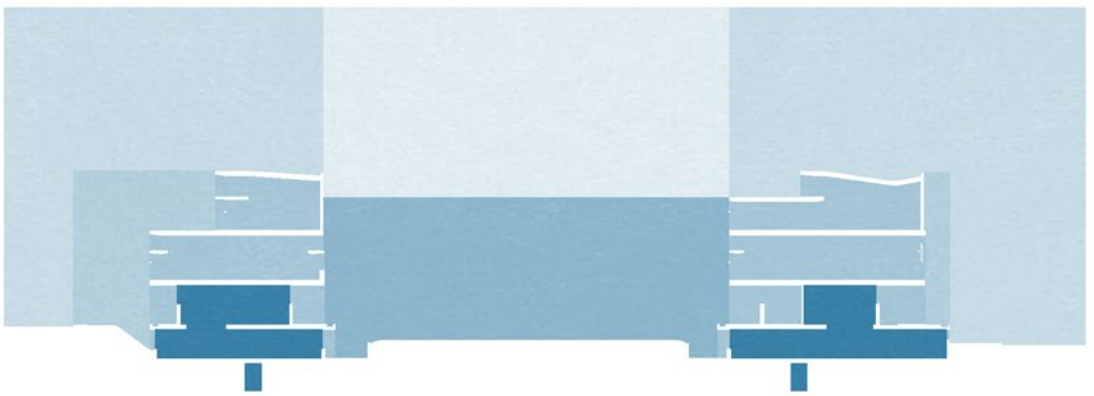

H







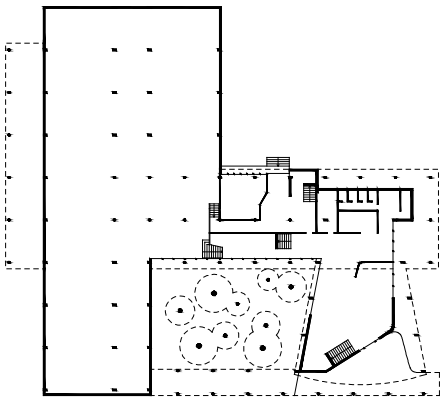


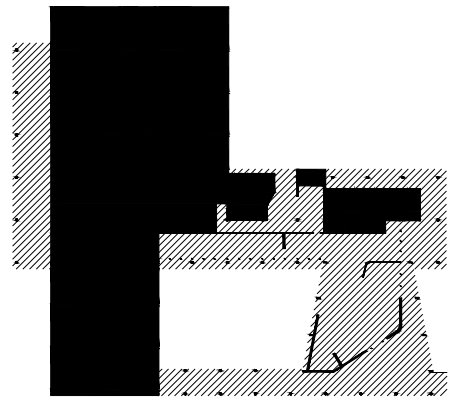


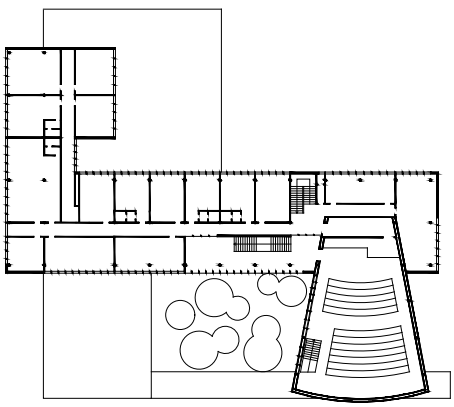
Vista del Politecnico di Fuorigrotta da piazzale Tecchio.

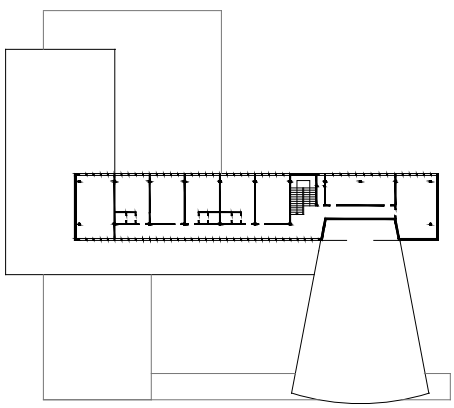
impongono la necessaria contrazione intensiva delle volumetrie che nelle soluzioni precedenti si insediavano in modo estensivo, difatti Cosenza concepisce un'aggregazione di parti distinte in cui collaborano due principi insediativi già sperimentati sulla stessa area: si è detto della corte, derivata dalle sperimentazioni precedenti sul tipo a padiglione, a cui fa da contrappunto l'elemento alto della torre, che riprende il tema dell'edificio alto su piazzale Tecchio elaborato nella proposta per le Case popolari. Due modi differenti di definire relazioni con il contesto urbano e naturale, dove allo spazio introverso e raccolto della corte si giustappone il corpo lamellare alto chiarendo a stabilire relazioni a distanza con il paesaggio flegreo. Le cospicue volumetrie che compongono la Facoltà d'Ingegneria si dispongono al di sopra di un piano sostanzialmente aperto, in cui intervengono puntuali delimitazioni atte a definire l'articolazione tra le parti. L'atrio d'ingresso costituisce il luogo di maggiore apertura e "dirdamento": una grande sala ipostila a più livelli in cui la reiterazione di colonne preannuncia lo spazio chiuso e meditativo della corte[34], con essa si assiste alla declinazione del principio spaziale del porticato, di mediazione tra esterno e interno, che in questo caso specifico assume la dimensione estesa di piastra entro cui trovano sede i principali elementi di collegamento verticale e gli accessi alle restanti parti che circondano la corte. Questo ampio spazio rivolto all'apertura è sovrastato da un'imponente volumetria, definita da due spalle murarie che accolgono, a loro volta, la torre lamellare curva. Si può rilevare come questa parte dell'edificio risponda ai criteri generali stabiliti per lo schema fondamentale dei padiglioni afferenti alla soluzione del 1950. La soluzione del corpo semplice a "L" del 1950 si compone di due corpi lamellari tra loro ortogonali posti a quote differenti a cui si giustappongono il porticato, normale al corpo basso, e l'aula a ventaglio sospesa, anch'essa normalmente disposta rispetto al corpo alto. La corte determinatasi dall'intersezione delle due "L" presenta

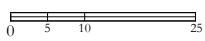
[34] La stringente relazione che si stabilisce tra spazi a ipostilo e a corte si fonda sull'evocazione, attraverso gli elementi tettonici adottati, della condizione archetipale propria della radura, ovvero si invera la sequenza spaziale del "diradato" seguito dal "rado". Inoltre, la relazione tra ipostilo e corte si stabilisce anche sul piano della variazione, dove la teoria isotropa di elementi è posta a commento dell'ordine naturale, di mutua distanza, che gli alberi realizzano nello spazio scoperto. Come evidenzia Capozzi: «lo spazio punteggiato del grande atrio a tutt'altezza, abitato solo dalla presenza di una scala aperta a tenaglia sospesa, diviene il preludio 'pietrificato' alla foresta giardino, di quella porzione di natura 'estratta' che denota la grande corte su cui si affacciano le aule di disegno»; Ivi., p. 169.

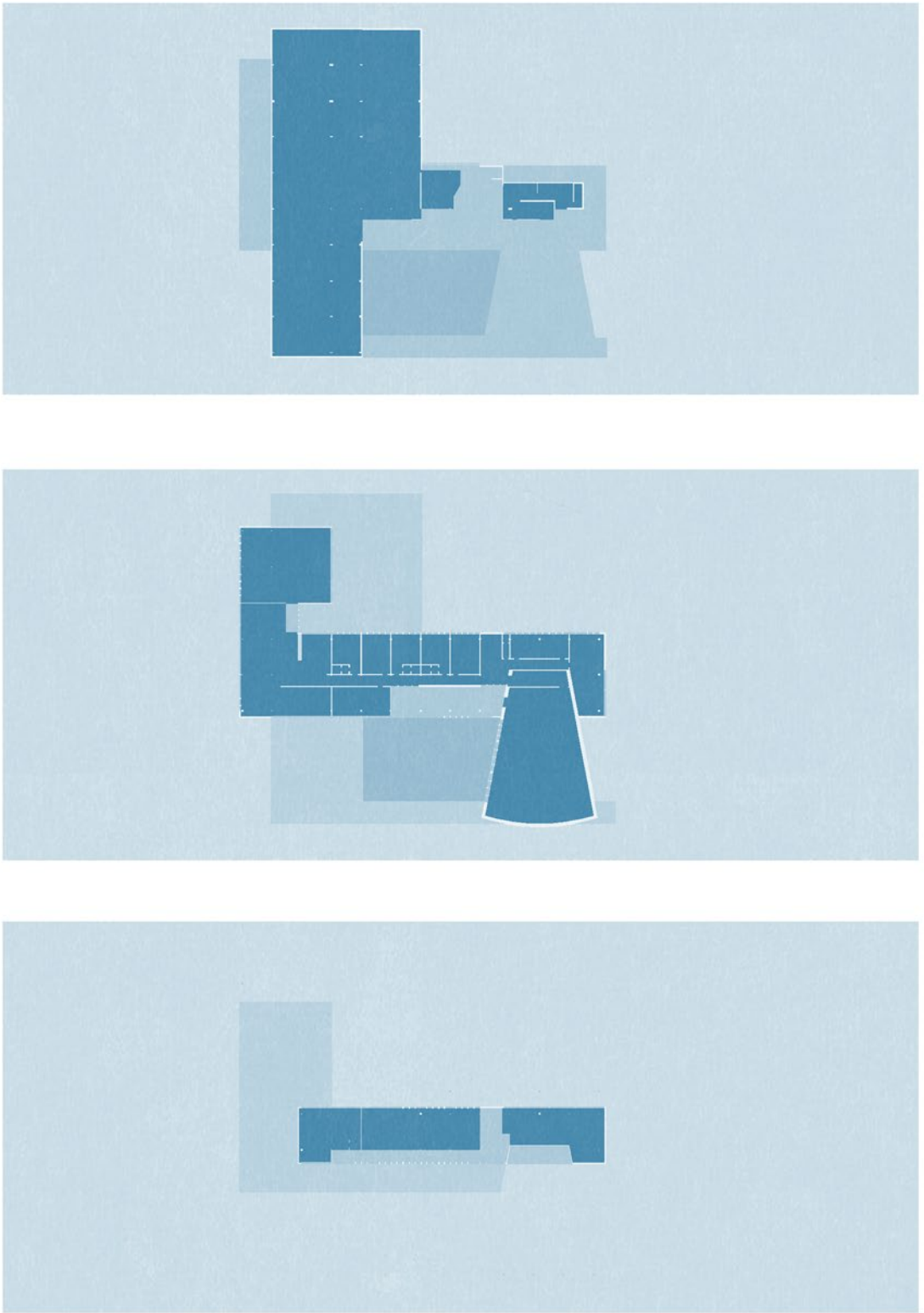









0
5
10
25



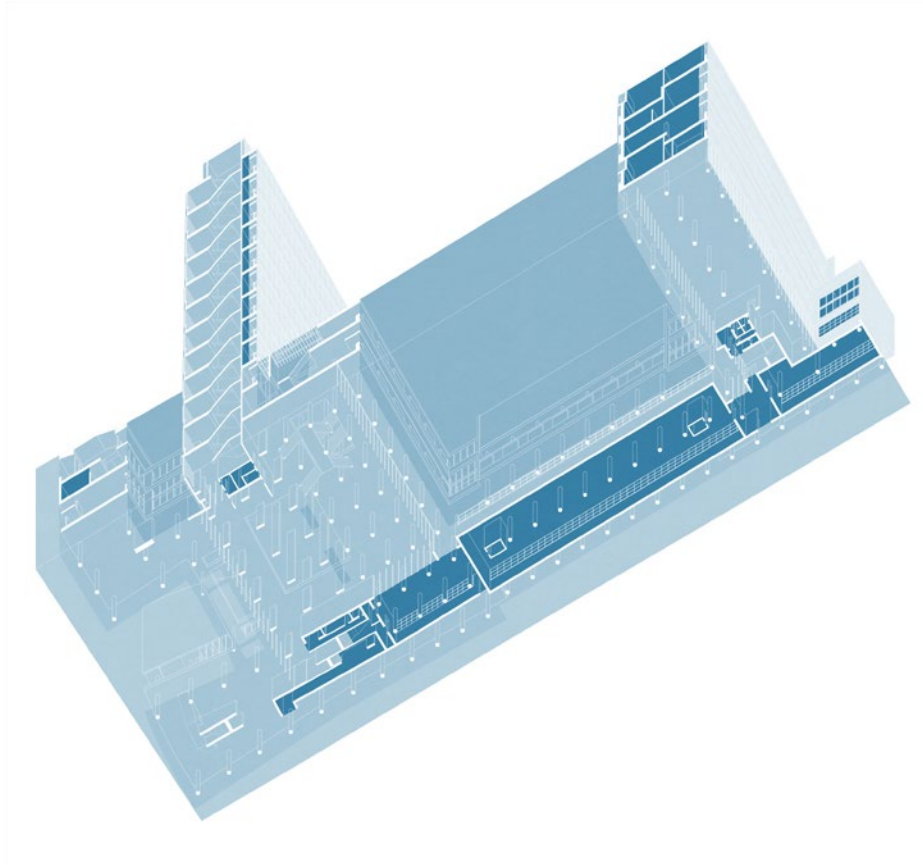
Analisi "nucleo-figura" e "scala tonale degli spazi" della soluzione a Padiglioni del 1949, piante del piano terra, primo e secondo piano.

Vista del Politecnico di Fuorigrotta dalla corte.

quattro fronti differenti, dotati di assetti tipologici e spaziali propri: adottando la convenzione "nucleo-figura" si rileva il differente carattere che le parti assumono rispetto all'invaso della corte. Il porticato si frappone tra lo spazio esterno e quello interno scoperto, delimitando ma aprendo l'edificio al contesto naturale del parco, il fronte parallelo, dotandosi di una parte "diradata", consente l'accesso ai due fronti opposti, l'uno dei laboratori, connotato dal pieno, e l'altro dell'aula a ventaglio sospesa, aperta e "diradata". Al piano superiore emerge con chiarezza la volumetria del corpo lamellare aperto a cui si giustappone l'aula a ventaglio qui connotata dalla chiusura. La "figura" del padiglione a "L" può essere ricondotta alla modalità dell'aggregare delimitato, in cui è rilevabile una distribuzione dei corpi secondo una progressione a spirale, dove difatti si elude un asse di attraversamento privilegiato innestato sul "nucleo".

La sede del Politecnico, invece, è ascrivibile ad una modalità compositiva differente, risponde, ovvero, alla modalità compositiva principale dell'aggregare. La separazione tra i quattro corpi principali che circondano la corte è attestata dall'omissione dei pilastri d'angolo che, interrompendo la maglia mutuamente isotropa dei sostegni, realizza una divisione dei corpi e consente di individuare le parti effettivamente indipendenti del complesso. Una prima parte è composta dai blocchi annessi alla torre lamellare che ospita gli Istituti. In modo analogo a quanto avveniva nella soluzione a padiglioni, le aule, con le diverse pezzature[35], vengono disposte in modo normale rispetto alla torre liberando l'ampio atrio di ingresso sviluppato su più livelli, anche la Biblioteca, dotata di una piccola corte, si dispone allo stesso modo, chiudendosi altresì sul piazzale Tecchio realizza uno spazio introverso, aperto principalmente sulla corte stessa. I due volumi minori delle aule da disegno risultano "diradati", ove puntuali elementi murari e solette sospese disegnano i fronti variamente declinati verso lo spazio della corte e sull'esterno, chiude la parte destinata ai laboratori di Macchine e di Chimica che presenta un carattere più chiuso e introverso in modo da fornire uno

[35] «La torre prospiciente piazzale Tecchio è destinata agli istituti e si eleva su un volume più basso sollevato dal terreno su pilastri alti due piani che comprende l'aulario – composto da due grandi aule di 420 posti alle estremità, tre da 140 posti al centro e quattro aule da 45 posti sul fronte – l'Aula Magna di 800 posti, la Biblioteca – su due livelli per 200 lettori e un deposito di 60.000 volumi – la Presidenza, la Sala del Consiglio e la Sala delle Lauree»; in F. Viola, *op.cit.*, p. 61.

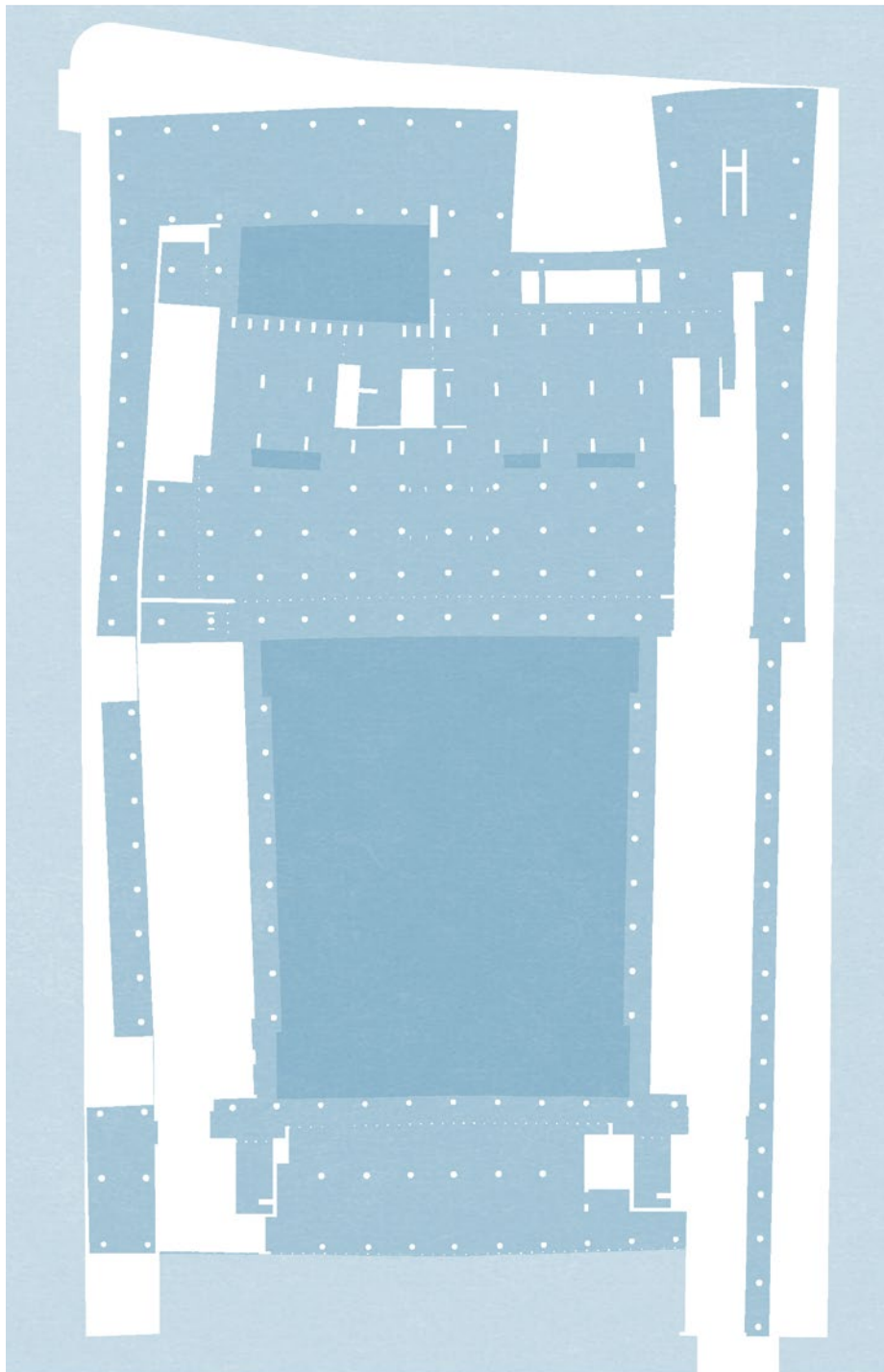


Spaccato assonometrico lungitudinale alla corte principale.

sfondo alla corte. Da un punto di vista figurale e tipologico, l'edificio del Politecnico ricerca una relazione tra interno e esterno attestando un asse prevalente che attraversa il centro del "nucleo" ovvero della corte, rispetto a quest'asse è possibile rilevare le parti collettive dell'impianto, come evidenzia lo stesso Cosenza, «la distribuzione delle masse intorno al chiostro e la continuità degli spazi verdi dalla piazza alla corte interna alberata determinano settori di convergenza dei vari percorsi lungo i quali sono distribuiti gli ambienti destinati all'insegnamento e alla ricerca. La concentrazione delle aule e dei servizi relativi, tangenzialmente all'anello di circolazione degli studenti e ai percorsi interni dei docenti, caratterizza il progetto»[36]. L'edificio può essere ricondotto al tipo del convento, rispondendo alla categoria tassonomica del "mandala di corti" ascrivibile alla modalità combinatoria in cui l'aggregare subordina il recingere, dove però la delimitazione della corte non è data se non con il deambulatorio percorribile al piano terra posto a quota differente rispetto a quello della corte alberata. Questo spazio si afferma come piano liberato per la distribuzione ma non presenta caratteri di unitarietà, sia per l'assenza dei sostegni angolari che per la differenza caratteristica tra i diversi fronti della corte, dunque il tipo a corte adottato nel Politecnico non può che essere ricondotto alla elementare aggregazione di parti distinte.

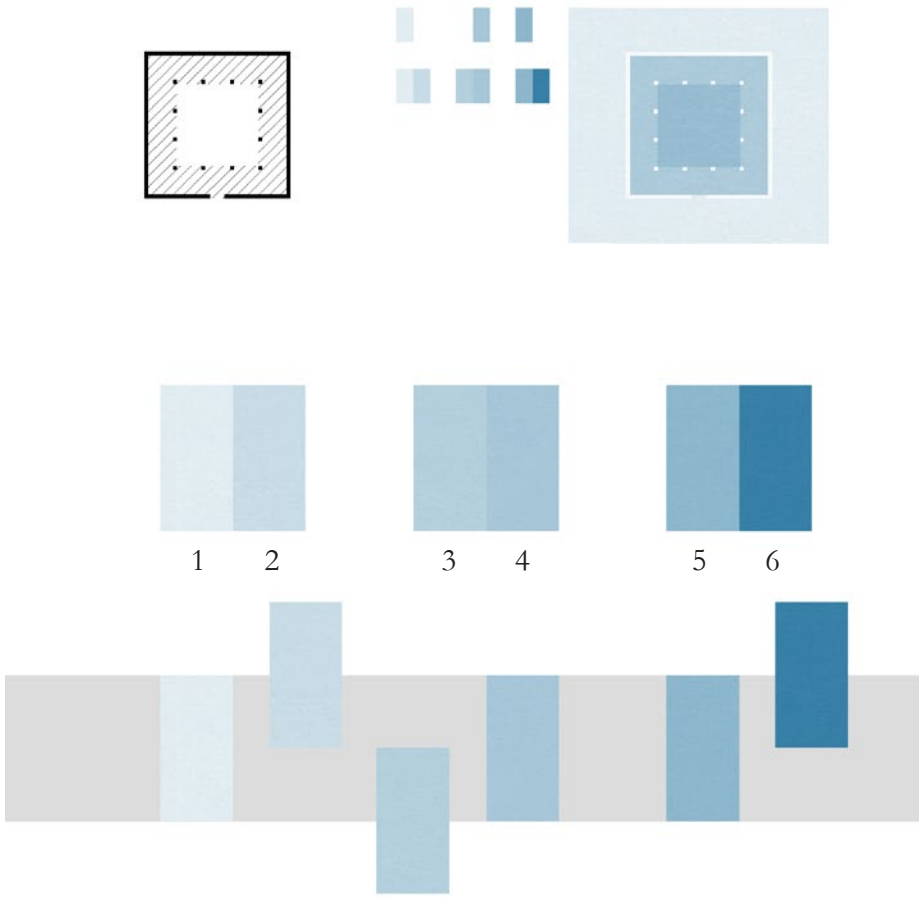
Il riconoscimento delle similarità omologiche che sussistono tra il padiglione del 1950 e il Politecnico realizzato a viale Augusto permette di identificare una comune struttura tonale di afferenza. Rilevando come lo schema fondamentale del padiglione a "L" si riverberi nell'architettura del Politecnico, si può affermare che entrambi gli edifici siano riferibili alla sequenza di "triadi" definita in questo studio "principale", ovvero di tonica/dominante/sottodominante corrispondente a esterno-illimitato/ chiuso-scoperto/ aperto-coperto (natura/portico o riparo/ corte) nella "scala tonale degli spazi". Difatti le due soluzioni approntate da Cosenza presentano la medesima struttura tipologica e figurale nonché spaziale: la relazione tra l'esterno illimitato delle presenze geografiche, visibili e partecipi della condizione insediativa urbana aperta di Fuorigrotta, vengono introiettate attraverso disposizioni tettoniche gradatamente aperte, si

[36] L. Cosenza, *Il nuovo Politecnico di Napoli*, in «L'architettura cronache e storia», n. 12, 1956, pp. 4128-423, et F. Viola, o*p.cit*., p. 200.



Messa in evidenza della "triade principale" del Politecnico di Fuorigrotta, in luogo del primo grado "tonica" si assume il secondo grado "sopratonica" per completare la triade in quanto consonante al primo.

pensi al ruolo del portico – aperto-coperto – e alla concatenazione spaziale che stabilisce tra l'esternità naturale e internità scoperta della corte. La cadenza che la "sottodominante" del portico realizza tra la "tonica" (natura) e "dominante" (corte) viene declinata nell'edificio del Politecnico attraverso il tipo dell'ipostilo. Nonostante tutto il piano terra sia riconducibile al grado di aperto-coperto, lo spazio dell'atrio assume un ruolo preponderante nella composizione, definendo un'ampia fascia centrale aperta ma coperta che si qualifica come estensione, lungo due direzioni, delle proprietà spaziali e distributive del portico. Inoltre, dallo spazio ipostilo si accede alla corte, elemento ancora una volta "dominante" della composizione che, attraverso le sue condizioni di chiusura azimutali e zenitali, condiziona il grado di relativa apertura dei fronti ad essa rivolti, informando le parti formali e spaziali che la delimitano. La sequenza che si determina tra elementi naturali posti a distanza, sala ipostila e corte descrive la gradazione tonale principale del Politecnico, a cui se ne giustappone una complementare, rivolta alla risoluzione delle relazioni con il contesto urbano. Un secondo gruppo di gradienti spaziali afferisce alla parte della torre, che ribalta sul piano verticale la condizione spaziale attestatasi su quello orizzontale. Coerentemente con le considerazioni svolte precedentemente in questo studio, il ribaltamento delle condizioni di chiusura proprie della "triade principale" produce la "triade estroflessa" afferente al tipo spaziale del tempio periptero. Quest'ultima, si realizza in una cadenza di sopratonica/sottodominante/sopradominante (natura/ portico o riparo/ aula chiusa) ovvero di esterno-limitato, aperto-coperto e chiuso-coperto: attraverso questi gradi è possibile definire le componenti spaziali che articolano la torre con le grandi aule annesse, infatti, mentre la torre presenta un assetto tipologico a ballatoio, quindi una sequenza di aperto-coperto ("sottodominante") per i ballatoi e di chiuso-coperto ("sopradominante") per le stanze, le aule con le diverse pezzature presentano una progressione verticale tra i due gradi, in quanto sospese su elementi. È riscontrabile ovvero come gli spazi chiusi-coperti siano sempre sopraelevati e sovrapposti agli spazi aperti-coperti. Difatti la definizione volumetrica delle parti afferenti alla "triade estroflessa" informa il carattere che l'edificio assume nel quartiere di Fuorigrotta, la torre, derivazione dello schema insediativo messo a punto con le Case popolari del 1949, realizza la medesima condizione urbana, disegnando l'invaso di piazzale Tecchio attraverso la contrapposizione piastra-torre, quindi stabilendo una cadenza, su base tonale, tra lo spazio limitato e urbano della piazza e l'edificio.



Gradi della "scala tonale degli spazi"

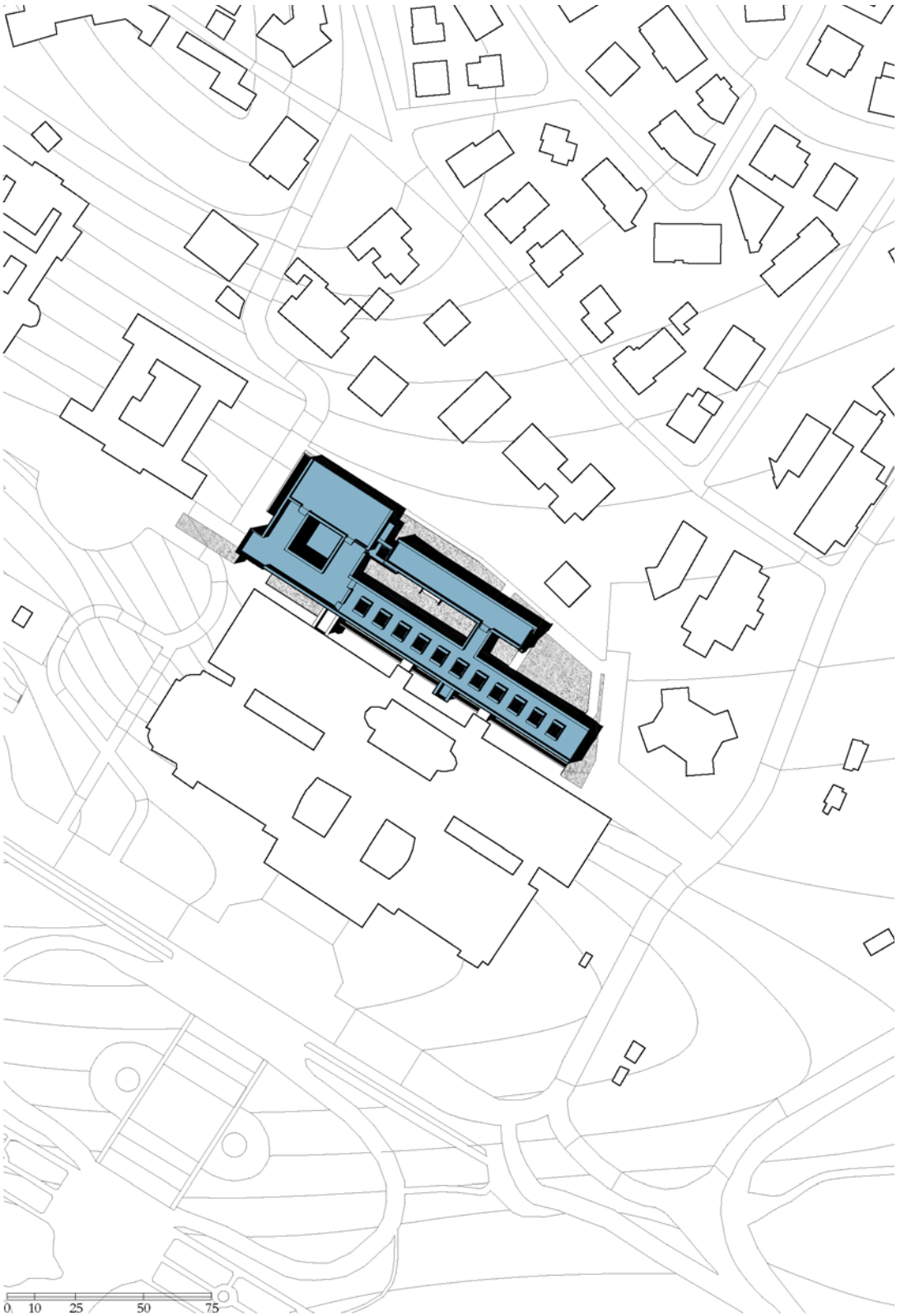
1_"tonica": esterno illimitato
2_"sopratonica": esterno limitato
3_"mediante": aperto scoperto
4_"sottodominante": aperto coperto
5_"dominante": chiuso scoperto
6_"sopradominante": chiuso coperto

Sequenza della "triade principale" con le variazioni del Politecnico di Fuorigrotta.

Quest'ultimo, inoltre, nelle parti afferenti alla "triade estroflessa", raggiunge una più complessa espressione architettonica, attraverso espedienti plastici che agiscono sulle membrature murarie, con cui Cosenza intende superare «la ricerca di una facciata di tipo razionale» inserendo nell'area di Fuorigrotta «un edificio per l'insegnamento e la produzione scientifica» che sia in grado di stabilire un «contatto diretto con gli spazi aperti al pubblico» da cui «il collegamento volumetrico all'edilizia circostante, l'inserimento dei volumi edilizi tra i due spazi urbanistici destinati al riposo e allo svago, il parco pubblico della Mostra d'Oltremare e lo Stadio sportivo»[37].

In conclusione, le due strutture tonali collaborano in quest'opera alla definizione di un'idea complessa di spazio pubblico e collettivo, dove è possibile ricondurre la "triade principale", in cui agisce la corte "dominante", alla sequenza di spazi tipicamente collettivi, afferenti al tema compositivo offerto dal chiostro stesso, con la sua connaturata introversione. Altresì la "triade estroflessa" ricerca relazioni in tale protensione e apertura con l'esterno e costituisce, attraverso la volumetria propria delle parti interessate, il gruppo di componenti spaziali che mostrano la natura pubblica dell'istituzione ospitata. Le due compagini spaziali collaborano alla definizione di un organismo architettonico unitario, sintetico e concluso con cui Cosenza realizza un indiscusso monumento moderno per la città di Napoli, superando i dogmi modernisti in favore di una maggiore consapevolezza della forza espressiva che la composizione per spazi offre. L'opera infatti presenta una concisione maggiore rispetto alla Fabbrica Olivetti, ponendo la questione del grande edificio pubblico in relazione ad una condizione urbana e non rurale, o quasi naturale o periurbana. Il Politecnico, pur ricercando relazioni a distanza con le presenze geografiche, risolve la relazione con esse attraverso la finitezza del manufatto, con l'intenzione di fondare un'eccezionalità nella città aperta alla natura, così come evidenziato dallo schizzo pubblicato sulla Guida di Napoli curata da Paolo Giordano. Un "nucleo" raccolto e introverso in cui poter riconoscere il valore civile della comunità accademica e scientifica.

[37] *Ibidem.*


0 10 25 50 75

II.4.4 *La Galleria d'Arte Moderna di Roma*

L'ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, voluto dalla direttrice Palma Bucarelli già dal 1950, rappresenta una vicenda di particolare interesse per quel che riguarda la costruzione dei musei moderni in Italia. Successivamente alle prime consultazioni con Walter Gropius il progetto viene affidato a Luigi Cosenza, unico architetto italiano in quel momento in grado di intendere – alla stregua di altri Maestri del moderno – la forte componente pedagogica che informa l'esperienza del razionalismo e il fine sociale a cui un museo ambisce[38]. Segue una lenta evoluzione del cantiere che condannerà le sorti dell'Ala Cosenza a un'obsolescenza prematura: la fabbrica risulta tutt'ora incompiuta ed è stata oggetto di un concorso, vinto dallo studio Diener&Diener con l'unico progetto tra quelli selezionati che sostituisce integralmente l'ampliamento di Cosenza. Dopo una viva polemica che ha visto come protagonisti alcune tra le figure più influenti del panorama architettonico italiano, tra cui Paolo Portoghesi e Franco Purini, è stato scongiurato l'abbattimento dell'Ala Cosenza.

Nella topologia dei musei moderni, quello progettato da Luigi Cosenza assume una posizione nettamente divergente rispetto all'impianto monumentale del museo di tradizione ottocentesca: «l'impostazione del problema compositivo può così riassumersi. Abbiamo dei monumenti trasformati in musei, dei musei costruiti come monumenti, si vuole, a servizio dell'arte moderna realizzare un museo senza monumento»[39].

La "voluta modestia della sua presenza visiva"[40] mostra la profonda razionalità che soggiace all'impianto in rapporto alla complessa

---

[38] «Mi posi il problema: quale architetto italiano poteva affrontare un'impresa la cui prospettiva aveva attratto, qualche anno prima, uno dei massimi maestri dell'architettura moderna? Dovendo fare una scelta, mi chiesi quale degli architetti italiani fosse più vicino a Gropius: per livello qualitativo, per l'ideologia architettonica, per metodo progettuale, per interesse al tema specifico». Da P. Bucarelli P., *Ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Progetto di Luigi Cosenza*, in: G. Cosenza, V. Bazzarini (a cura di), *Luigi Cosenza. Ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna ed altre architetture 1929/1975*, Clean, Napoli 1988, p. 14.

[39] L. Cosenza, *Ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Relazione tecnico-illustrativa,* 1973.

[40] Ivi.

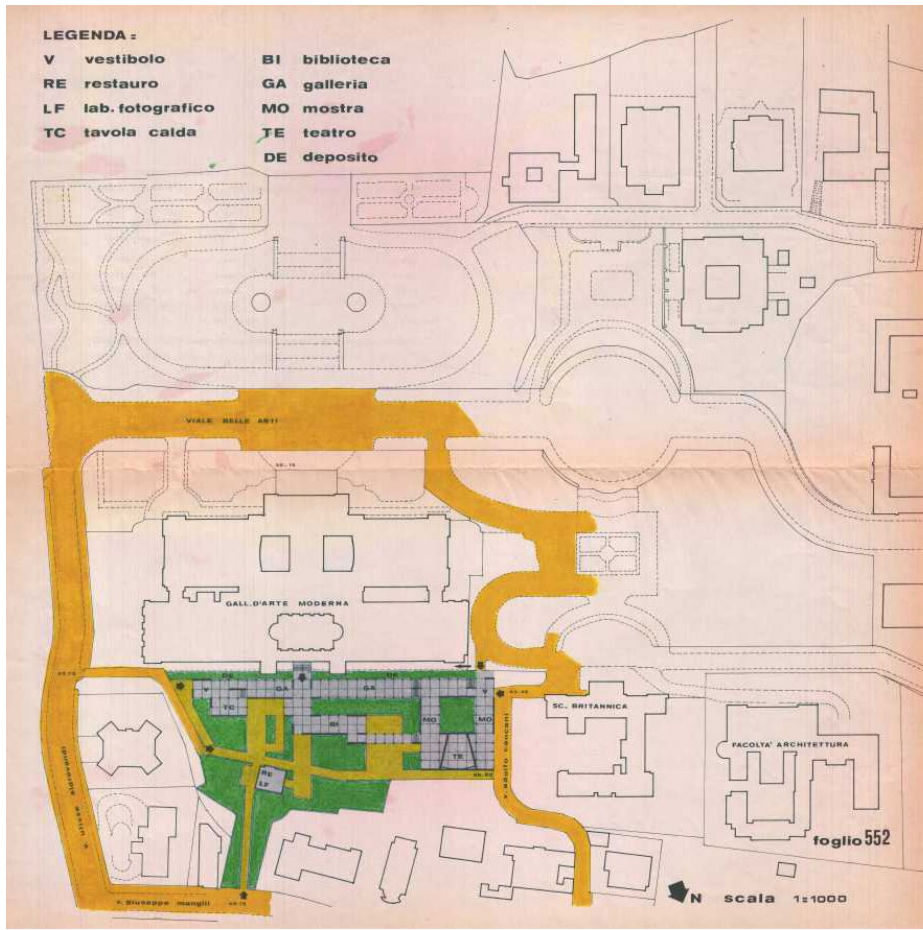
Particolare della scala di accesso ai giardini dalla "manica lunga".

condizione urbana: l'ampliamento è sviluppato orizzontalmente stabilendo un rapporto diretto con la forma del suolo anziché con la Galleria di Bazzani, attestandosi come podio aperto alla città. È privilegiata la formazione di uno schema inedito, attraverso il quale l'edificio diviene intenzionale espressione di una parte di città, non più circoscritta a uno spazio limitato ma radicata nella natura, quell'*oltre l'architettura* desunto da Edoardo Persico che Salvatore Bisogni individua come «livello più elevato di consapevolezza del progetto di trasformazione, non solo della trasformazione delle forme architettoniche, ma della cosa stessa dell'architettura, dentro una complessiva nuova concezione della città»[41]. L'invenzione tipologica si definisce a partire dalla sintassi tra i differenti tipi di spazio, necessariamente definiti in una struttura coincidente con l'ordine tettonico dell'edificio.

Nell'ampliamento risulta chiara la distribuzione degli ambienti attorno a una corte centrale rettangolare su cui si dispongono i tre corpi principali: la "manica lunga", ovvero la galleria vera e propria, è articolata su due livelli collegati puntualmente con il museo di Bazzani, ad essa è giustapposto l'edificio ad *impliuvium* che ospita l'auditorium, tale parte presenta uno sviluppo a spirale, in cui i corpi che delimitano la corte stavolta quadrata presentano un'articolazione volumetrica propria, concatenati in modo da definire un moto rotatorio che scandisce le aperture verso l'esterno. La "manica breve", invece, si configura come un vestibolo posto a mediare lo spazio esterno da quello interno della corte rettangolare. La varietà di spazi che articolano il museo può offrirsi a due considerazioni parallele e coesistenti che riguardano da un lato l'afferenza alla *domus* quale punto della storia dell'architettura in cui si è codificata una forma di abitazione stabile e riassuntiva di una cultura dell'abitare antica, dall'altro il referente è una struttura formale codificata come moderna, basata su un sistema di movimento a un tempo lineare e centrico riconducibile all'*echelon*[42],

[41] S. Bisogni, *La continuità del moderno*, in: F.D. Moccia a cura di), *Luigi Cosenza scritti e progetti di architettura*, Clean, Napoli 1994, p. 15.

[42] «L'*echelon* è essenzialmente un'organizzazione lineare che in alcune situazioni può essere definita come centrica […]. Tale progressione in genere fa riferimento a un'origine lineare, come costole che si dipartano dalla spina dorsale; ma per la sua definizione percettiva l'*echelon* si fonda su un ordinamento direzionale continuo e regolare», P. Eisenman, *La base formale dell'architettura moderna*. Pendragon, Bologna 2009, p. 103.

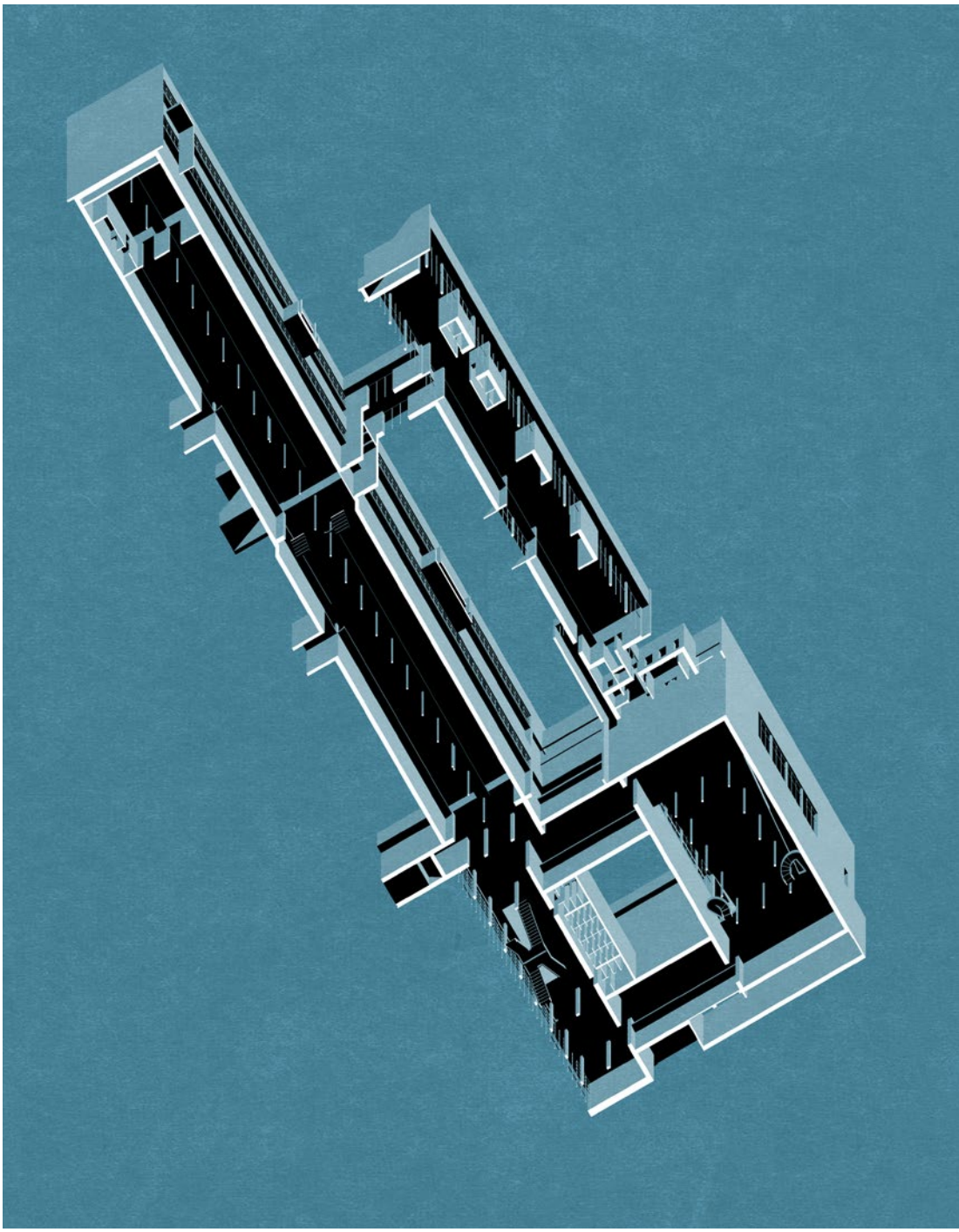


Planimetria di una prima soluzione di progetto, in evidenza i collegamenti urbanistici attuati con l'inserimento dell'ampliamento dell'"ala Cosenza".

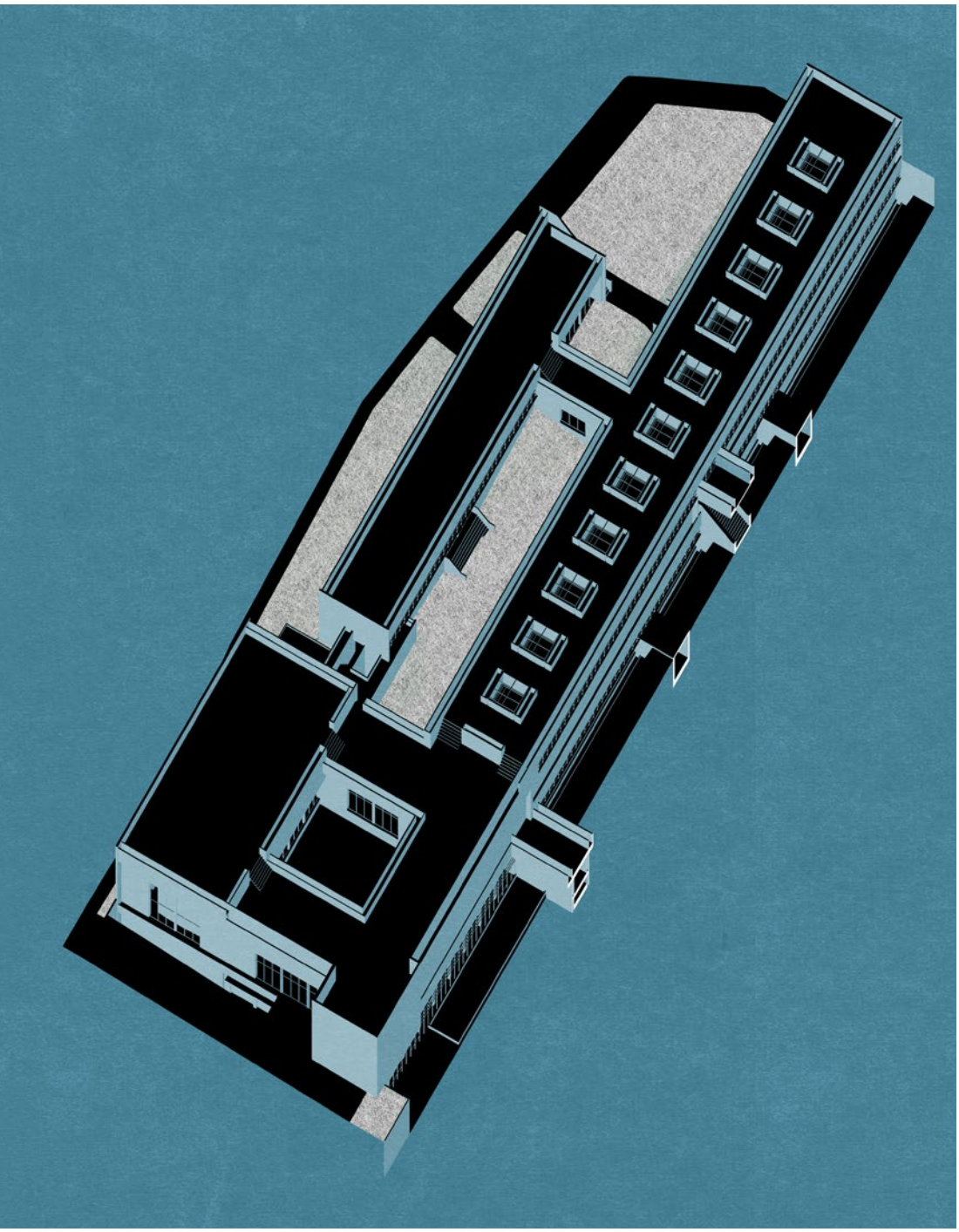
presente in altre opere del moderno tra le quali il progetto di Alvar Aalto per il Museo di Tallin ma anche presente nella produzione di Luigi Cosenza, basti pensare alla Villa Cernia che precede di due anni il progetto per la Galleria, ma anche a sperimentazioni del primo periodo relativo agli anni '30 con la Villa Oro o il progetto del Teatro per la Mostra d'Oltremare.

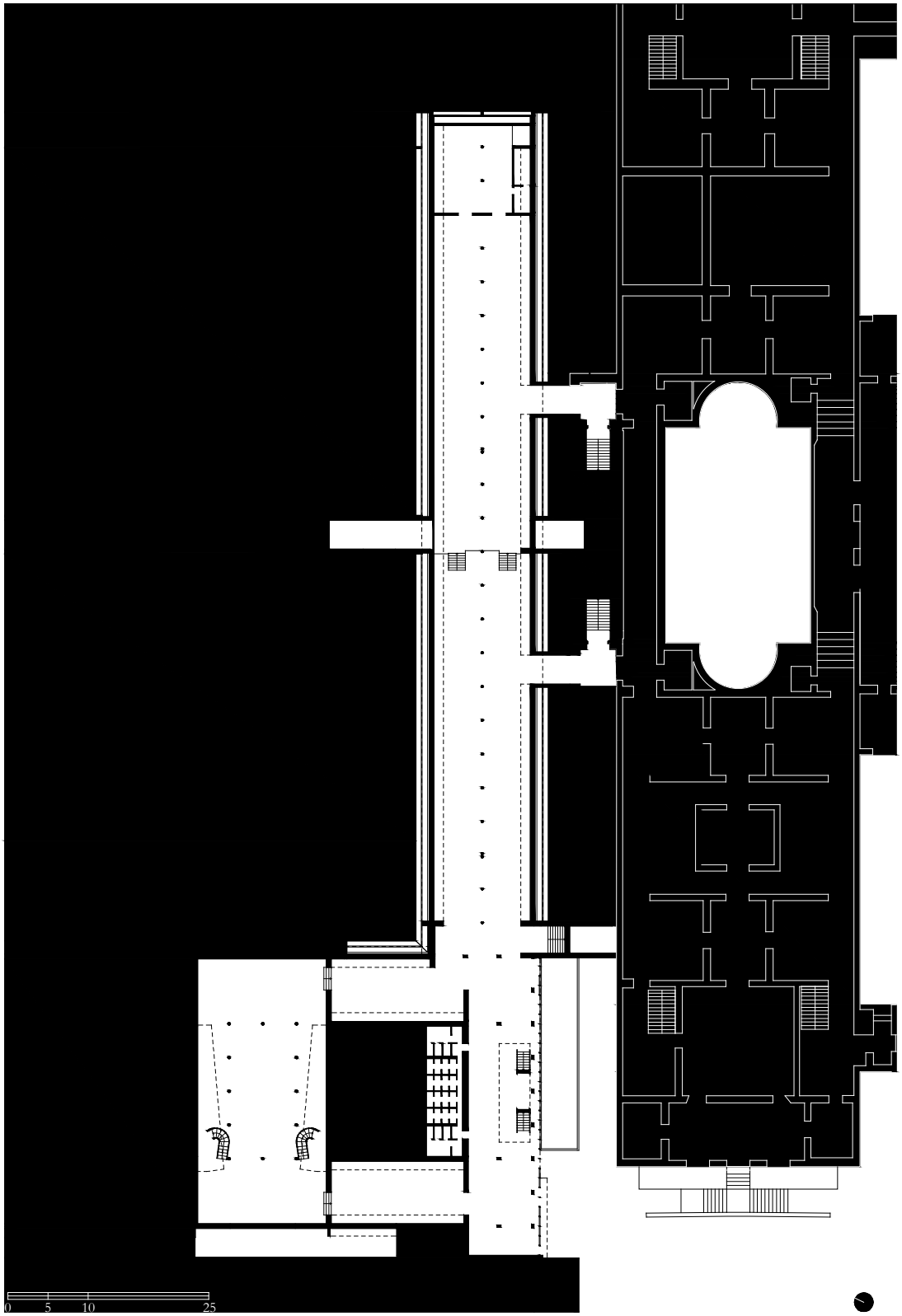
Difatti l'analisi "nucleo-figura" mostra come la struttura tipologica della *domus* sia soggiacente a quella dell'ampliamento progettato da Cosenza: la stretta relazione tra spazi coperti e spazi scoperti conferisce la condizione di spazio "diradato" a quasi tutte le parti del museo, il quale non si predispone come oggetto trasparente o totalmente aperto, ma è piuttosto la successione delle due corti a consentire la costante relazione degli ambienti chiusi e coperti con quelli scoperti. Su questo assetto tipologico e spaziale si innesta la struttura d'ordine tipicamente moderna dell'*echelon*, un principio formale basato sulla *promenade*, che proprio a partire dalla configurazione lineare della "manica lunga" si dirama lungo la parte a *impluvium* con andamento a spirale terminando nella "manica breve". Gli scarti volumetrici che si realizzano nel passaggio da una parte all'altra attestano una morfologia a "scaglie", condizione apprezzabile anche dal piano delle coperture, che mostra l'andamento discontinuo dei i tre corpi, disposti come una successione di giardini pensili a diverse quote.

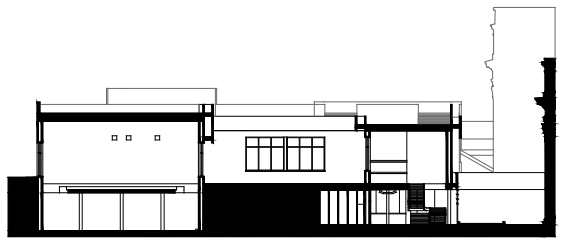
Nel ricondurre l'analisi compositiva alla tassonomia del "mandala di corti", l'ampliamento della Galleria d'Arte Moderna è associabile al modo del recingere che subordina l'aggregare, dove la "manica lunga" rappresenta la principale e più chiara delimitazione dell'impianto, che invece mostra la sua logica aggregativa sul fronte opposto, dove le restanti due parti si dispongono ad accogliere delle internità scoperte che comunicano in modo mediato con i giardini pertinenziali e quindi con l'esterno. L'operazione di traduzione e di tradimento dello schema concluso e delimitato della *domus* conduce all'elaborazione di una forma innovativa, come nel Museo a crescita illimitata di Le Corbusier, viene stabilita un'analogia con una forma inequivocabile della storia (la piramide a gradoni),

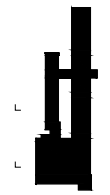


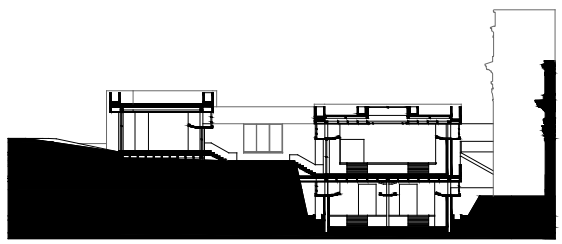
Scomposizione in piani.

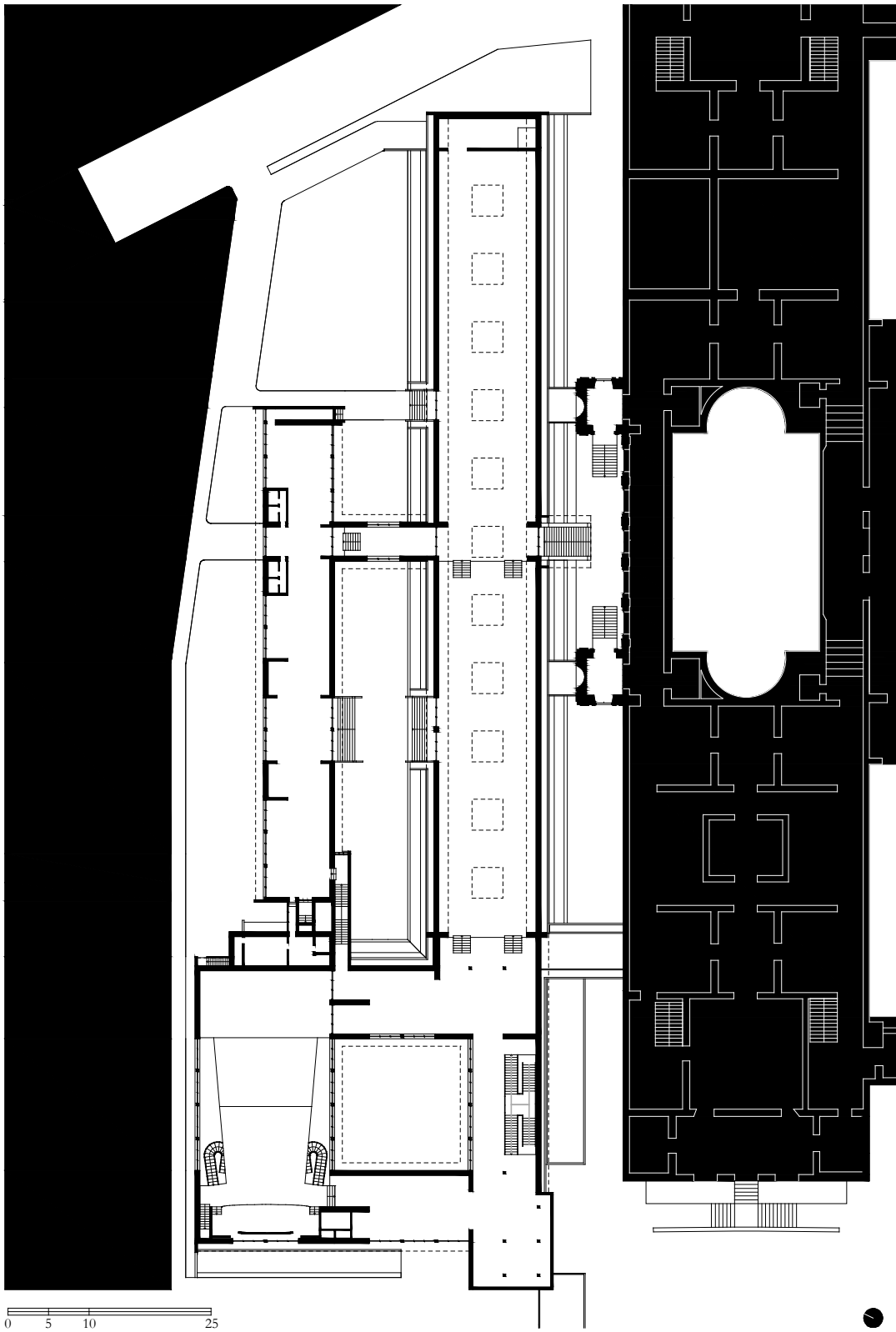


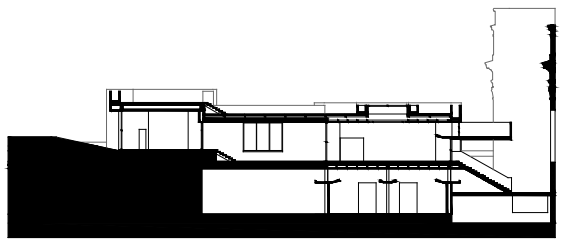

0
5
10
25

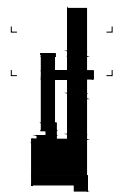


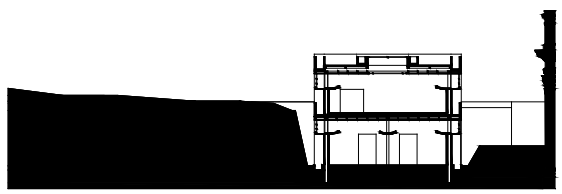





0
5
10
25







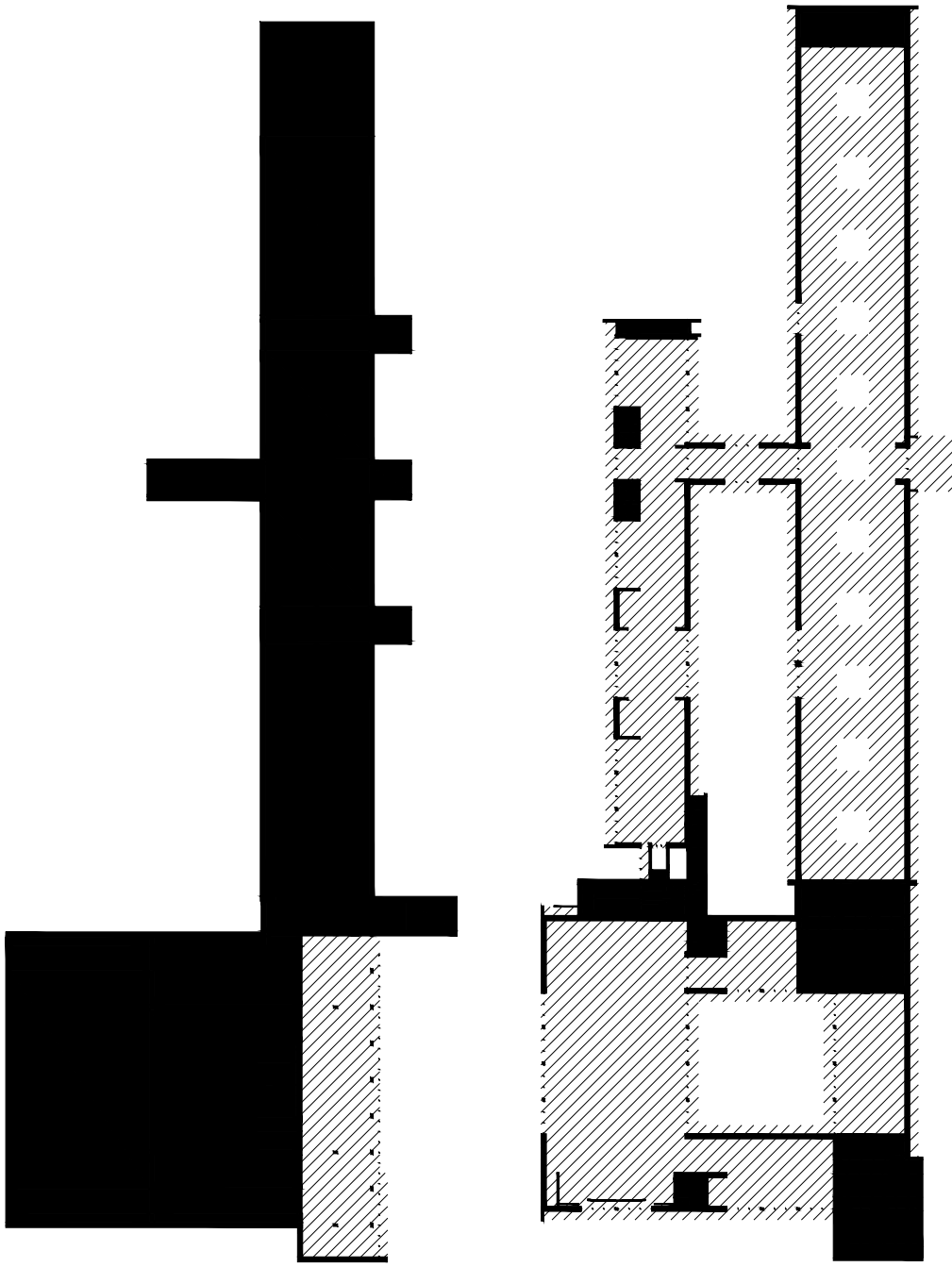
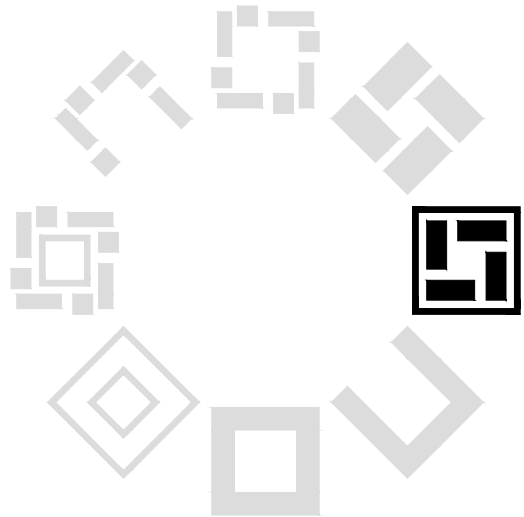
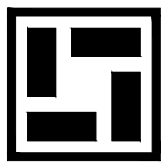
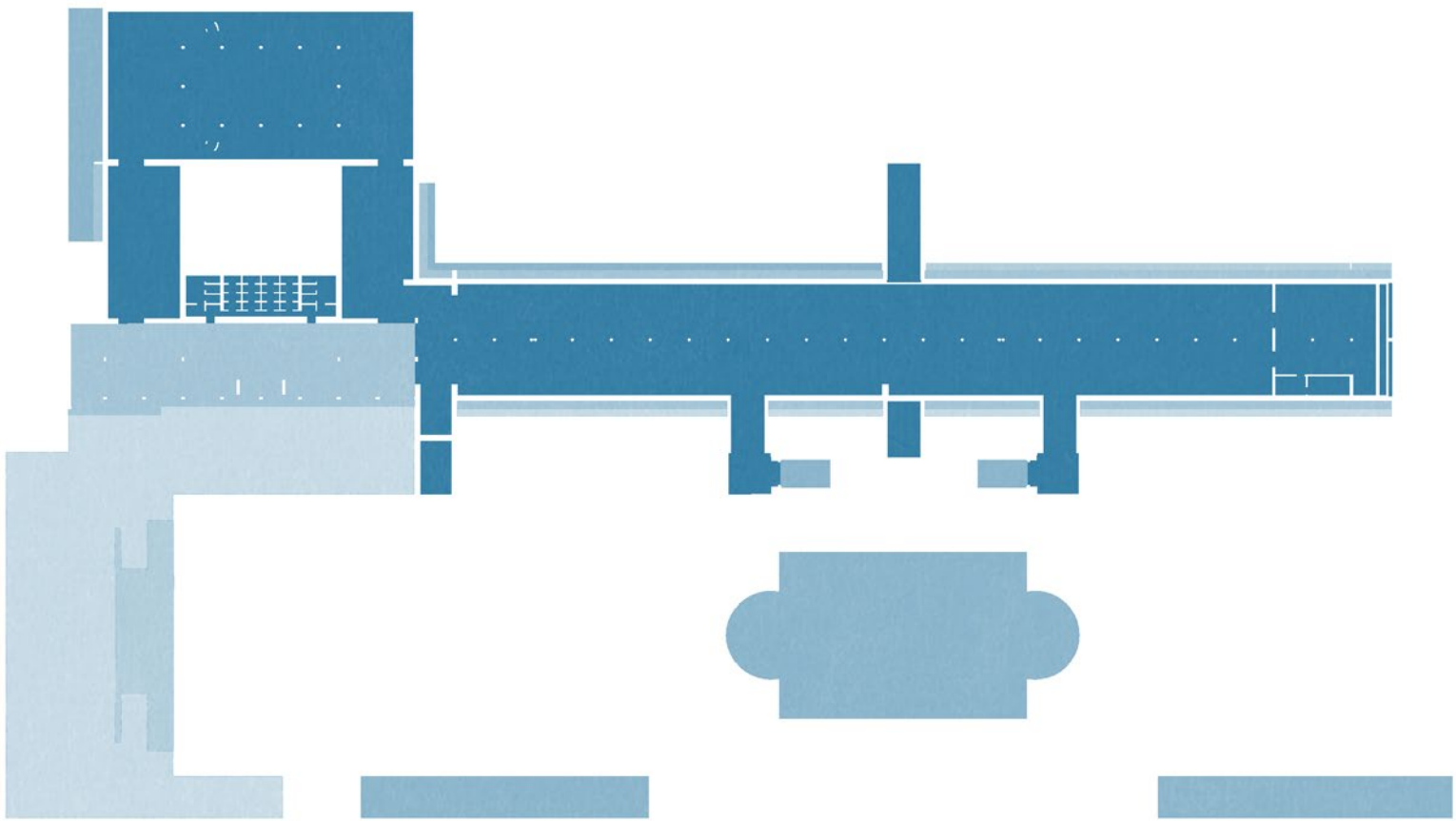


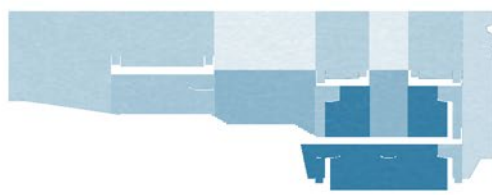
Grafico "nucleo-figura" dell'Ampliamento della Galleria d'Arte Moderna.

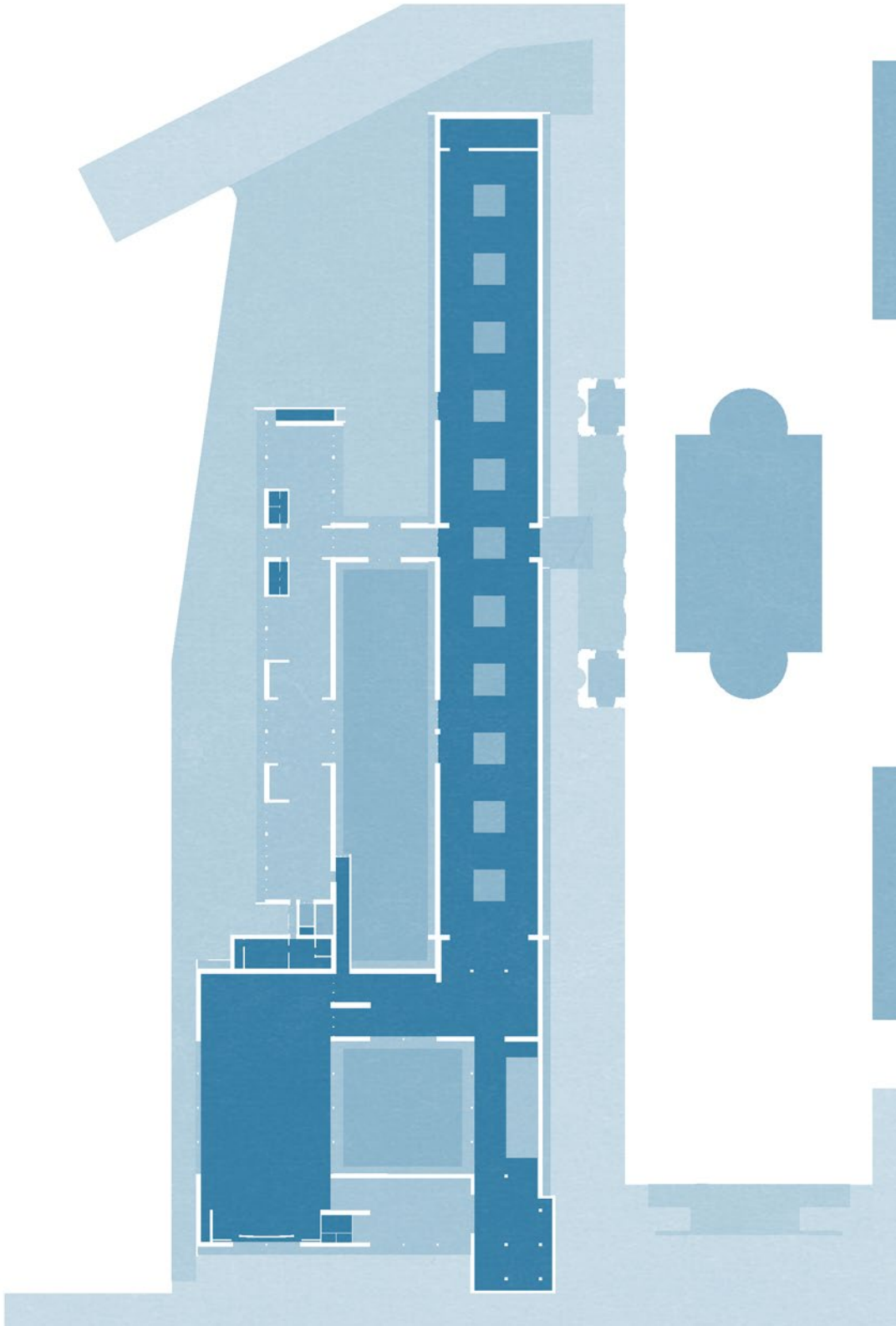


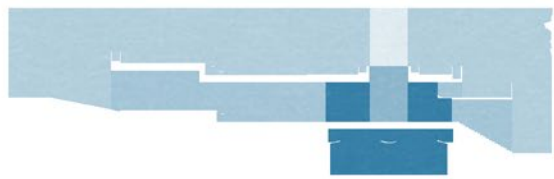


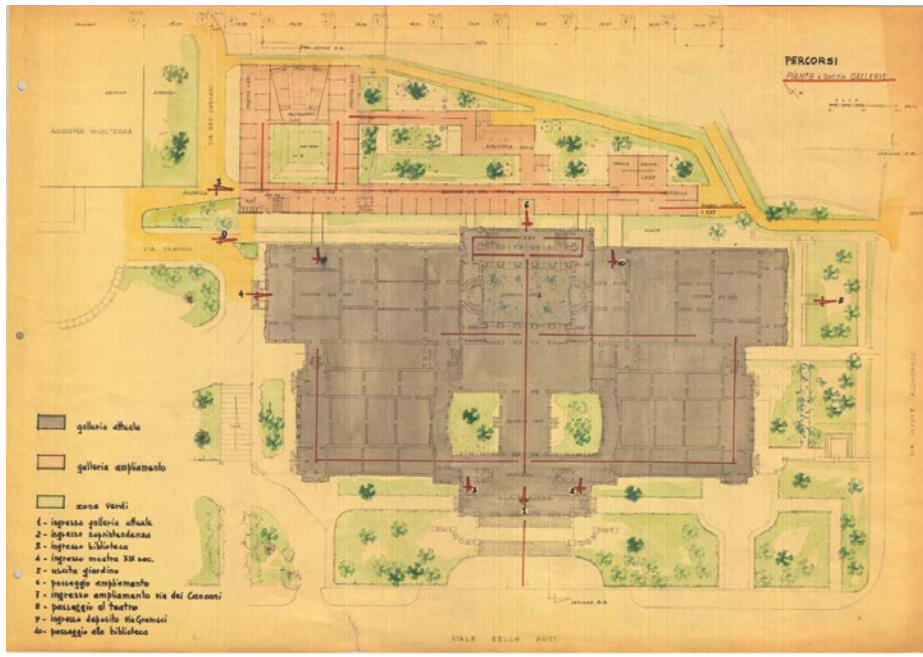
Riduzione a "segno" dell'Ampliamento della Galleria d'Arte Moderna.









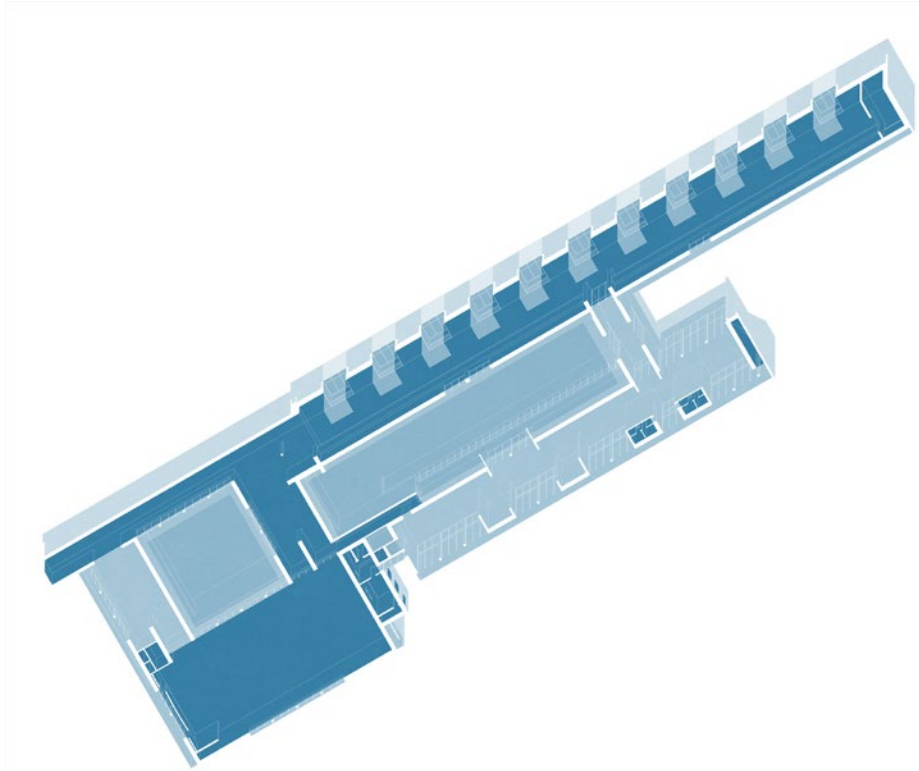


Tipologico della prima soluzione di progetto.

dove però all'aspirazione metaforica del Maestro svizzero fa da contrappunto una costruzione profondamente realista, che non delinea rimandi figurativi alle forme del passato, piuttosto può essere letto come tentativo di definire un principio estetico inedito per il museo moderno. In questo modo l'opera oltre a mostrarsi nella sua sequenza spaziale dichiara la discontinuità della sua presenza nel divenire storico, ovvero si riferisce alla rammemorazione di un modello indiscutibilmente aulico dell'abitare e del vivere civile, rintracciando quei caratteri che possono sopravvivere nella cultura contemporanea. L'astrazione compiuta da Cosenza riguarda il riconoscimento di quei caratteri permanenti della *domus* e della loro riducibilità, quindi, della loro capacità ad accogliere una civiltà differente da quella che ha generato il modello originario della *domus* italica. Afferma, dunque, il continuo compimento del Classico per mezzo della traduzione.

Le fasi che hanno preceduto la lenta realizzazione di parte dell'"Ala Cosenza" sono accompagnate da continui aggiornamenti della relazione di progetto che, in questa opera matura di Cosenza, il suo "canto del cigno", rivela la piena consapevolezza nell'utilizzo intenzionale della sua concezione spaziale: infatti ciò che differenzia quest'opera da quelle precedenti è una riflessione cosciente sulla "scala tonale" e sulle componenti spaziali che la compongono, condizione che emerge chiaramente ed inequivocabilmente dalle sue stesse parole, prelevate dalla relazione tecnico illustrativa datata 1973.

«Un quadro, un affresco o una plastica, qualunque siano le loro dimensioni, hanno bisogno di superfici e spazi volutamente neutri, perché questi non intervengano in alcun modo nella composizione cromatica o spaziale intuita e costrutta come espressione del mondo interiore del suo autore. […] Ricominciare dunque il discorso da capo. Analizzare gli elementi di questo discorso: l'oggetto, l'occhio, la sorgente luminosa, il piano di posa, la direzione del movimento. Valutare gli spazi nei quali questi elementi vanno composti o rappresentati: spazi esterni illimitati, quali un grande parco pubblico; spazi esterni limitati, la porzione di un tale parco è limitata dalle stesse funzioni espositive; gli spazi scoperti e aperti, giardini conclusi, viali, prati; gli spazi scoperti chiusi, corti alberate, chiostri, impluvi; spazi coperti e aperti, come portici, verande o pensiline; spazi coperti chiusi, gli spazi interni delimitati da pareti opache o trasparenti. Questi cinque elementi e questi sei spazi, undici

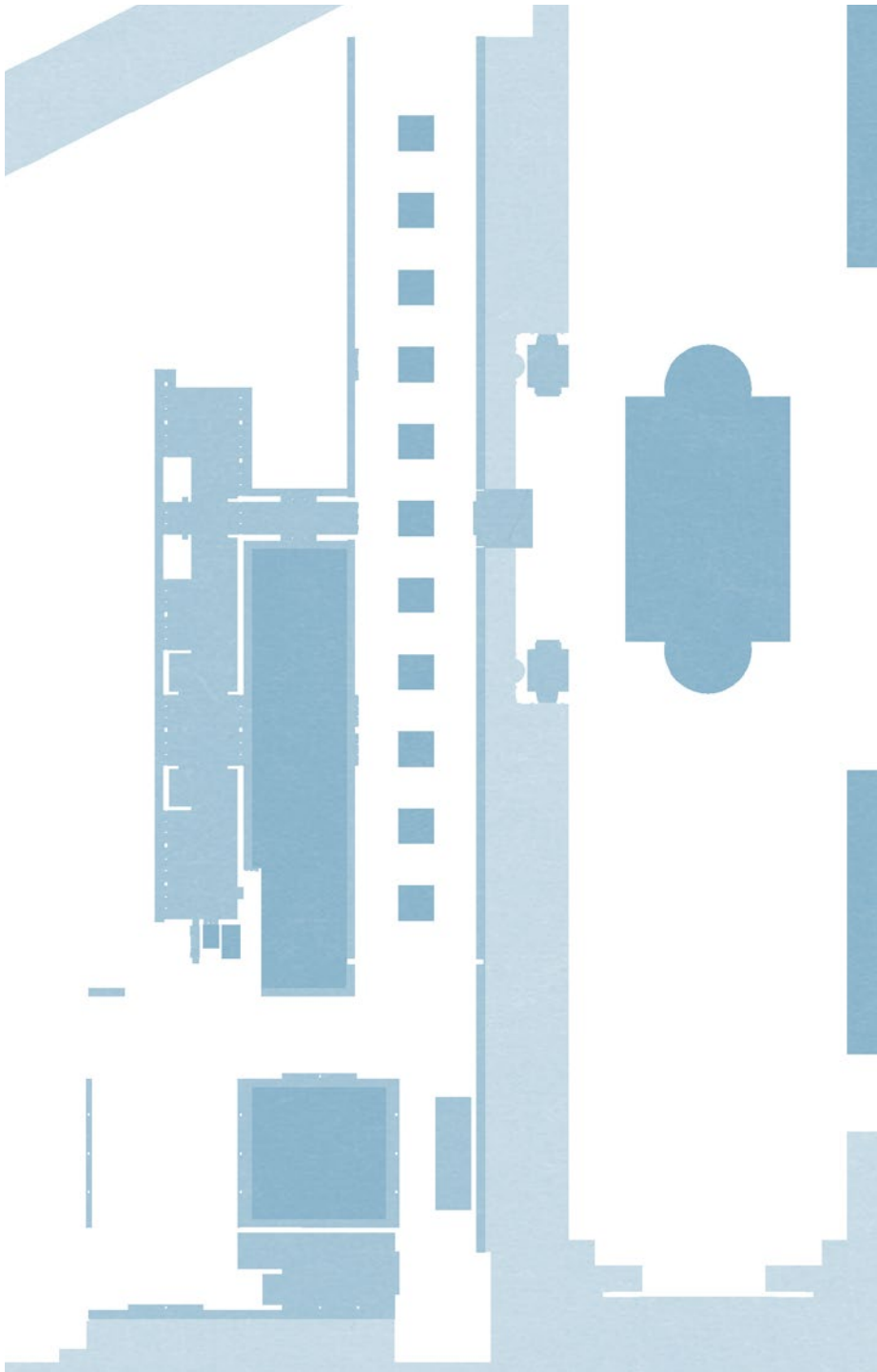


Spaccato assonometrico lungo l'asse della "manica lunga".

componenti del problema in tutto, se fossero considerati in rapporto alle combinazioni dei due elementi fondamentali, l'occhio e l'oggetto, darebbero quasi ottomila combinazioni; ma se considerate in base almeno alla presenza di sei componenti, due elementi almeno e quattro spazi, darebbero già quasi ottanta combinazioni, capaci largamente di presentarci come le condizioni idonee non solo a favorire un incontro diretto e immediato fra visitatore e l'oggetto; ma a favorire anche la più ampia libertà di ogni tipo di scelta didattica, critica o illustrativa di una particolare corrente di pensiero in uno o più ambienti storici»[43].

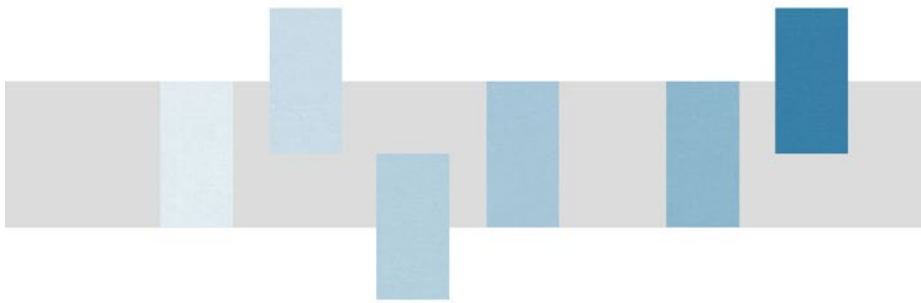
Cosenza riflette sull'idea di un museo in cui sia possibile abitare la memoria senza retorica, non affidando tale compito esclusivamente al contenuto, con il suo valore documentario e artistico, o al contenitore, con la sua funzione di ordinare e mostrare le opere, bensì è un'idea precisa di spazio a fornire il canone attraverso il quale accogliere la molteplicità e la mutabilità di espressioni, movimenti e azioni che il rito laico della fruizione artistica esige, non mera contemplazione dell'arte, ma prossimità ad essa. Infatti l'"unità compositiva" o "omogeneità spaziale"[44] costituisce l'obiettivo del processo compositivo su base tonale, ovvero stabilisce quale combinazione sia più efficace per il raggiungimento di un determinato risultato formale, sintetico dell'idea di edificio che si vuole realizzare e, altresì, della concezione architettonica propria dell'autore o dell'interprete. Quanto affermato dal Nostro sostiene l'ipotesi secondo cui tale "unità compositiva" sia raggiunta attraverso schemi spaziali elementari o sequenze, quelli che in questo studio sono stati definiti "triadi" e che si offrono come ordinamenti canonici su base armonica della "scala tonale degli spazi". Tali nuclei concettuali fungono da ordinatori della composizione, scandendo determinate sequenze spaziali che agiscono con gerarchia rispetto a quei gradi che, invece, appaiono di secondaria importanza affinché l'opera realizzi la sua sostanziale "omogeneità spaziale".
Per quanto attiene all'ampliamento della Galleria d'Arte Moderna di Roma, possiamo certamente individuare la sequenza di "triadi" definita "principale" quale fondamentale per la composizione, in quanto si vuole riconoscere come "nucleo" e centro della composizione lo spazio delle corti, chiuse e scoperte, "dominanti"

[43] L. Cosenza, o*p.cit.*, 1973.
[44] Ivi.

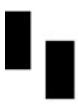


Messa in evidenza della "triade principale" del Politecnico di Fuorigrotta, in luogo del primo grado "tonica" si assume il secondo grado "sopratonica" per completare la triade in quanto consonante al primo.

attorno cui ruota il discorso compositivo su base tonale.
La "triade principale" si compone, come già descritto precedentemente, di "tonica" (natura), "sottodominante" (riparo o portico) e "dominante" (corte), si rileva altresì che l'ampliamento di Cosenza non presenti relazioni dirette o mediate con spazialità propriamente riconducibili al primo grado della "tonica" – esterno illimitato – anche se l'edificio sorge in prossimità del parco di Villa Borghese: questa condizione può essere interpretata in due modi differenti. Nel primo caso, si deve riconoscere che l'ampliamento di Cosenza stabilisce delle relazioni indirette, ma valide, con questa ampia parte naturale della città di Roma e quindi la condizione della "triade principale" è pienamente soddisfatta. Al tempo stesso, si può anche considerare che la relazione con il primo grado della "tonica" non sussista, dunque è riscontrabile un andamento discendente del primo grado, ovvero la "triade" anziché presentare il grado della "tonica" si dota del grado successivo sulla "scala tonale", la "sopratonica" (esterno limitato che in questo caso corrisponde alla condizione urbana in cui si inserisce l'opera). Possiamo quindi rilevare una variazione strutturante che, intervenendo sulla "triade principale", ne modifica la progressione, realizzando una sequenza di esterno-limitato, aperto-coperto, chiuso-scoperto. Tale condizione non intacca i rapporti armonici tra i vari gradienti spaziali poiché i primi due gradi della "scala tonale degli spazi" sono stati considerati, in questo studio, sempre tra loro consonanti. In quest'opera Cosenza sembra ricercare una gradazione perfetta tra interno e esterno, infatti il sedime su cui insiste l'ampliamento è circondato da spazi propriamente esterni-limitati afferenti ai giardini pubblici e ai viali che circondano l'area, a cui il nostro aggiunge gli spazi aperti-scoperti dei giardini conclusi, che circondano la costruzione marcando il passaggio tra l'esterno e l'interno, quest'ultimo ancora aperto. L'elemento che presenta la maggiore predisposizione ad essere aperto-coperto è la "manica breve" (assimilabile al portico o al riparo), che condivide tale gradiente spaziale con gli altri ingressi posti a quote differenti, ma va evidenziato come l'intero edificio si componga di una stratificazione in facciata, composta dagli aggetti con fioriere pensili e dall'arretramento delle superfici murarie di chiusura, in cui vengono ricavati degli spazi liminari rispondenti al medesimo grado. Così dallo spazio dei giardini conclusi – "mediante" – si attraversa la componente interna coperta ma aperta – "sottodominante" – da



consonanza



dissonanza

Gradi della "scala tonale degli spazi"

1_"tonica": esterno illimitato
2_"sopratonica": esterno limitato
3_"mediante": aperto scoperto
4_"sottodominante": aperto coperto
5_"dominante": chiuso scoperto
6_"sopradominante": chiuso coperto

Sequenza della "triade principale" con le variazioni dell'Ampliamento della Galleria d'Arte Moderna.

cui si giunge alla corte rettangolare, spazio "dominante" chiuso-scoperto che trattiene le diverse parti dell'edificio ponendosi come "nucleo" tematico, compositivo e spaziale dell'intero impianto. Segue l'ultimo grado, chiuso-coperto o "sopradominante" che connota gli spazi dell'auditorium e della "manica lunga", proprio quest'ultima, per estensione e importanza, viene dotata di una serrata teoria di lucernai nel piano superiore, evocando la spazialità dell'*atrium* che introduce, attraverso delle "corti" aperte verso l'alto ovvero scoperte, il grado di "dominante" all'interno della parte "sopradominante" (stanza, aula chiusa). In quest'opera Cosenza adotta nella sequenza una sola "dissonanza", quella dell'aperto-scoperto, e una "consonanza", il chiuso-coperto: difatti il grado dell'aperto-scoperto si presenta come dissonanza perché si interpone tra lo spazio propriamente inteso come esterno e quello interno, tale relazione sarebbe potuta essere diretta, senza ulteriori mediazioni e, inoltre, senza modificare l'assetto morfologico e tipologico dell'impianto, tuttavia si ipotizza che Cosenza abbia voluto realizzare una gradazione quanto più ampia tra le varie componenti della "scala tonale" mostrando e dimostrando, come si farebbe in un esperimento in vitro, la specificità di ogni singolo grado: le proprietà spaziali del grado di "mediante" risultano quelle dotate di maggiore versatilità, terrazzo o giardino che sia, l'aperto-scoperto assume il ruolo di gradiente più esterno degli interni, ovvero realizza la mediazione più diretta con l'esternità della natura più ampia.

III CONCLUSIONI

III.1 *La forma chiusa della corte e i suoi sviluppi futuri*

Il presente studio può essere intravisto come il tentativo di chiarire i caratteri distintivi fondamentali soggiacenti al tipo a corte e alle architetture di Luigi Cosenza, che di quella originaria e germinale struttura formale ne hanno rappresentato uno sviluppo esemplare nell'esperienza moderna.
Attraverso il tipo a corte si sono individuate una moltitudine di casi afferenti ad uno schema generale, partecipi di una struttura comune, immanente alle opere (nel loro inverarsi) ma anche trascendente rispetto ad esse (nel carattere di generalità). Il tipo, in questa accezione, è stato utilizzato come strumento informatore atto a descrivere l'architettura e ha consentito, attraverso un processo di astrazione della forma, lo studio delle regole sintattiche che soggiacciono alla corte e che ricorrono nel tempo e nello spazio.
Preliminarmente, sono stati individuate nella danza – χορεία – quel modo proprio dell'uomo con cui occupa lo spazio, e nella struttura tonale prelevata e trasposta dalla composizione musicale – μουσική – l'organizzazione del vuoto, delineando così un campo di apporti eteronomi rispetto al quale il tipo a corte rappresenta, invece, una risposta autonoma, in quanto struttura formale stabile e permanente nel campo disciplinare dalla composizione architettonica e urbana.

«Ma la danza, per Valéry, come è sintesi di figure nello spazio, è anche il momento sintetico del tempo, il momento nel quale il passato e il futuro si uniscono nel presente: è l'istante, l'istante dal quale sorge la forma e quindi la vera e concreta realtà […]. Nella danza, di cui la musica è il principio dinamico, si crea la forma della architettura: le immagini si fondono e le danzatrici sembrano costruire vibranti peristili e viventi colonne, mentre il ritmo nasce direttamente dalla figura dei loro passi»[1].

Così Enzo Paci ci introduce alla dialettica degli opposti, tema dominante della poetica di Paul Valéry, assunto come riferimento d'elezione in questo studio: facendone proprio il principio di universalità e inclusività del sapere e contrapponendolo ad una visione settoriale e specialistica, in cui la conoscenza del reale è passata da una condizione di riflessione sull'essere dell'ente a quella in cui l'atteggiamento dominante tecnico-scientifico «al contrario, raduna le cose, le decompone, le ordina in caselle, ne acquista padronanza e possesso, le domina»[2].
La danza diviene, nel pensiero di Valéry, metafora della vita, o se si vuole, dell'arte, in cui sussiste una dialettica tra termini oppositivi. L'architettura non fa eccezione, in quanto rivolta al raggiungimento di un valore altrettanto universale, quella medesima unità indissolubile che è la forma, "un'incongruenza che funziona", districabile solo attraverso il rapporto tra analisi e sintesi. La sintesi come finalità e convivenza degli opposti, l'analisi quale separazione dei termini e come unico modo per giungere alla sintesi[3].
Nello studio del tipo a corte sono emersi quei fattori essenziali che lo sostanziano in quanto forma, quale scaturigine dell'archetipo di riferimento, che a sua volta costituisce un momento sintetico rispetto a quelle ragioni umane che informano l'opera di architettura.
Da tali premesse emerge la necessità di ordinare in forma sintetica ciò che l'analisi ha prodotto: la codifica analitica "nucleo e frontiera"

[1] E. Paci, *Introduzione*, in: P. Valéry, *Eupalinos*, Mondadori, Milano 1947, pp. 15-16.
[2] R. Guardini, *Lettere dal lago di Como*, Morcelliana, Brescia 2013, p. 55.
[3] In questo senso è manifesta la visione disvelatrice del *Logos*, la parola come mezzo attraverso il quale si giunge alla comprensione della verità, un atto di disvelamento del mistero della vita: «che cos'è infatti la ragione se non il discorso stesso, quando i significati dei termini sono ben determinati e certi della propria permanenza e quando quei significati immutabili si adattano reciprocamente e chiaramente si compongono? Il *Logos* è così poesia e verità, ed è vita, perché vita è soltanto quella che costruisce chiaramente se stessa». E. Paci, o*p.cit.*, p 26.

ha definito la struttura concettuale con cui descrivere il passaggio dall'archetipo naturale della "radura" alla sua configurazione umana e artificiale, delineando i modi della forma con cui si dispone un luogo. Da questa condizione aurorale del tipo a corte si è desunto il concetto di "figura", con cui si è potuto definire la costruzione di un limite fisico disposto attorno al "nucleo", altrimenti inattingibile, includente due campi di influenza: se da una parte il "nucleo" è epifania dell'atto fondativo e della sottrazione dall'indistinto naturale – ἄπειρον – di una sua porzione concava per renderla spazio – *Raum* – dall'altra esso comporta una convessità, non più indeterminata, come la "frontiera" nel caso dell'archetipo, ma vera e propria "figura" di quel "nucleo", ovvero come "forma" sensibile di come esso appare al mondo esterno.

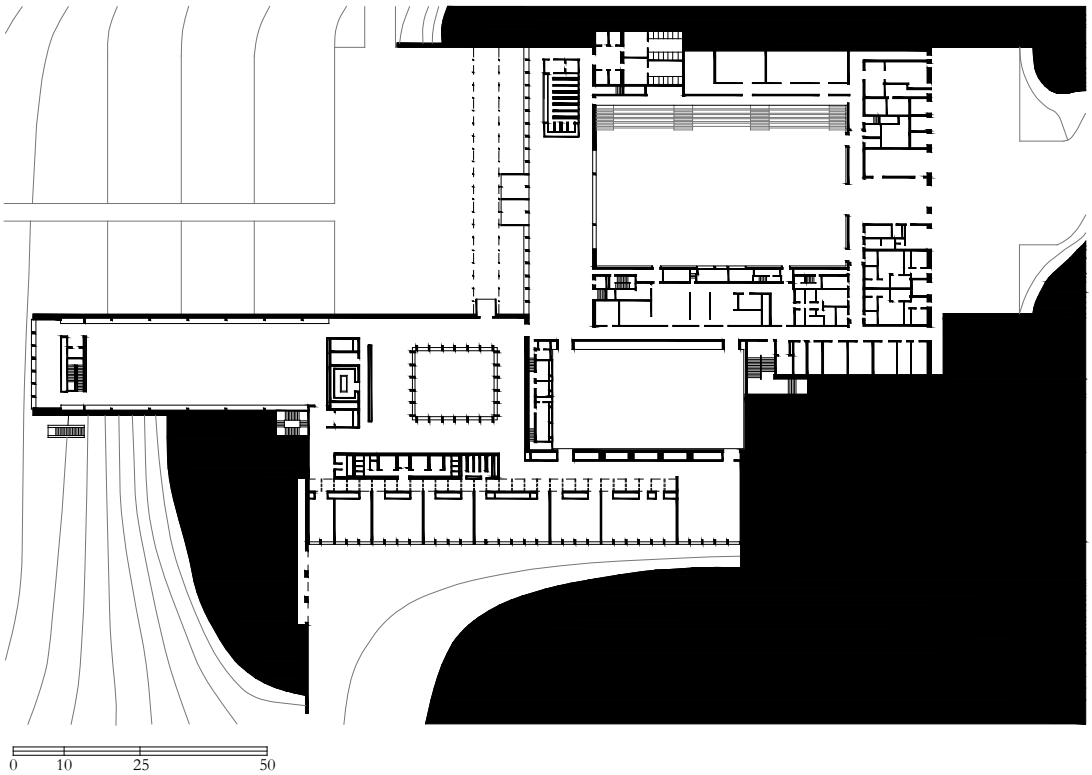
Questa fase propedeutica dello studio ha permesso la comprensione delle modalità con cui si articola la "figura", ovvero la conformazione architettonica perimetrale, consentendo il riconoscimento del "nucleo" che trattiene il senso dello spazio-radura della corte. Attraverso l'applicazione di una metodologia rappresentativa canonica per il campo studi della cartografia urbana, si è voluto definire un criterio di rappresentazione – *Vorstellung* – che permettesse di rilevare la struttura formale di un edificio a corte, in cui lo spazio nucleare si presenta come "sfondo" (bianco) al quale si giustappone la "figura", che può articolarsi in quelle parti liminari e definitorie della corte come i portici e gli ingressi, contraddistinte dal "diradato" (tratteggiato), o in parti gerarchicamente subordinate ad essa che vengono considerate "piene" (nere), ovvero come spazialmente separate dal "nucleo".

Lo studio ha teso all'individuazione delle invarianti formali che realizzano il tipo a corte dove, nell'articolarsi di parti "piene" e "diradate", si è riscontrata una dualità tra strutture afferenti più propriamente all'idea di limite, quindi di recinto, e di altre che invece sembrano essere connotate dall'aggregazione di parti distinte. La messa a punto di uno schema logico con il quale sintetizzare le invarianti formali – delle permanenze figurali – ha permesso di giungere infine a una sintesi in otto componenti, un sistema polare di riferimenti o "segni" con cui marcare le manifestazioni sensibili del tipo a corte: il "mandala di corti". Con esso si è voluto costruire un precipuo modo dell'osservare – *theoréo* – eminentemente formale attraverso il quale è auspicabile una progressiva e più approfondita estensione conoscitiva delle architetture a corte, fornendo altresì un

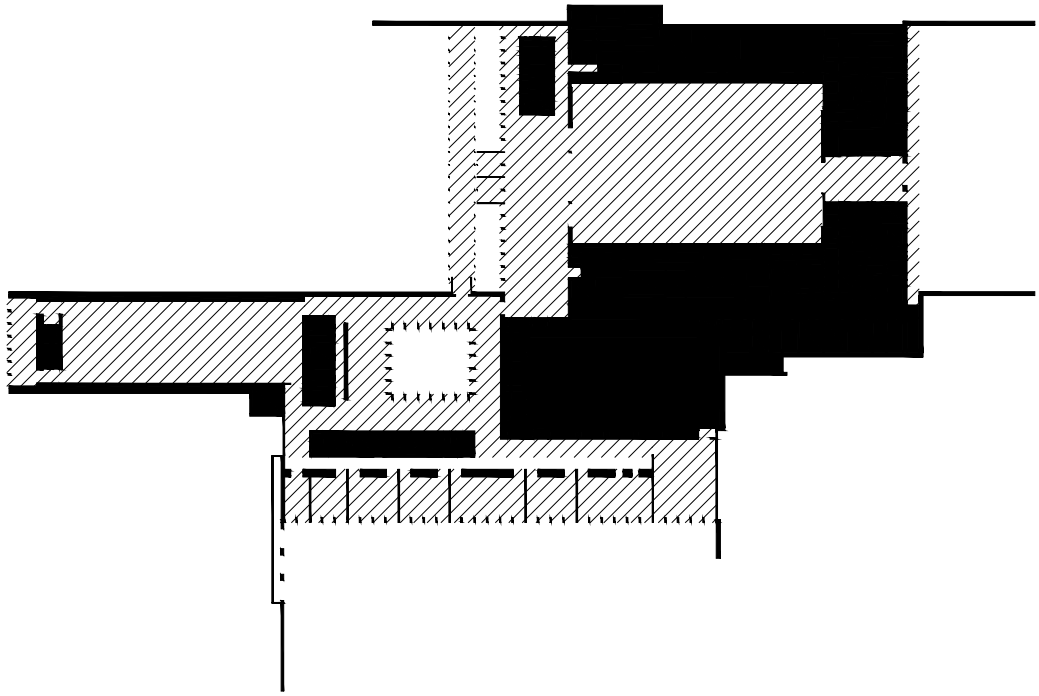
Carmen Würth Forum, David Chipperfield, 2020.

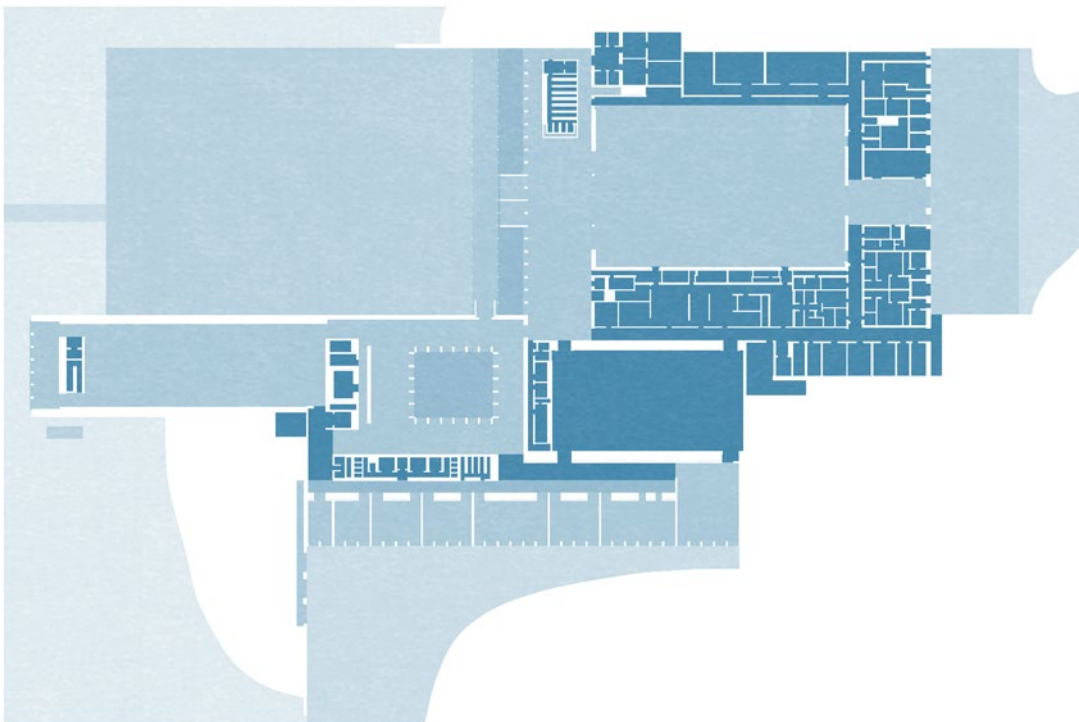
contributo efficace e operativo in quanto strumento interpretativo e d'indirizzo per il progetto contemporaneo di architettura.
A titolo esemplificativo, si vogliono riportare due casi, l'uno in cui il "mandala di corti" funge da strumento analitico-interpretativo e l'altro in cui ha rappresentato un punto di partenza e un ausilio per la progettazione.

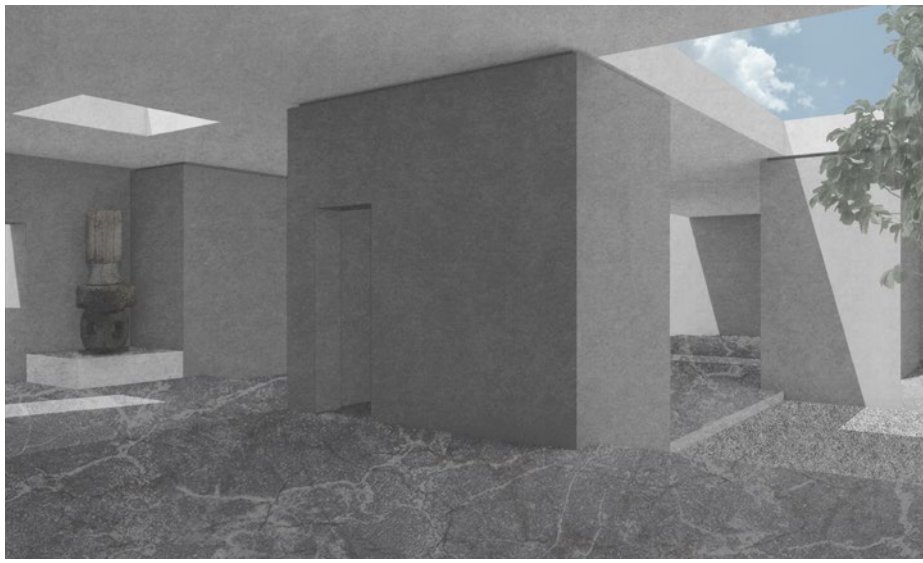
Un esempio di come possa ricondursi, descrittivamente, un edificio a corte alle componenti del "mandala", è rappresentato dal Carmen Würth Forum di David Chipperfield, un'architettura che apparentemente si compone di due volumetrie distinte poggiate su di un basamento abitato. Riconoscendo, invece, il ruolo determinante delle due aperture basamentali e simmetriche rispetto alla grande aula, si può ascrivere l'impianto generale ad uno dei modi del comporre individuati in questo studio: tenendo conto della forma propria con cui le parti sono tenute assieme, il Carmen Würth Forum si identifica con il modo dell'aggregare aperto, in quanto è la grande corte a stabilire un ruolo gerarchicamente rilevante, su cui si attestano le due volumetrie maggiori mediate nel rapporto con essa dal basamento, a sua volta articolato in configurazioni complesse, in cui compare anche una ulteriore corte. L'edificio così inteso, si presenta come aggregazione di due volumetrie indipendenti che riescono, con l'ausilio del basamento, a determinare uno spazio a corte aperta, segnato dall'ampio porticato di ingresso che consente l'accesso al piano semi-ipogeo ove si articolano i vari percorsi distributivi. La "figura" che contorna la corte aperta si sostanzia così in un'articolazione complessa, cingendo "nuclei" in parte estroflessi verso la campagna circostante, inoltre, è interessante rilevare come la composizione generale dell'impianto sembri avere più "nuclei" che scandiscono il ritmo e le tensioni tra gli spazi secondari.
Procedendo invece dal "mandala" al progetto, si vuole riportare una esemplificazione di casa ideale a corte. Il referente selezionato è stato il tipo della *domus*, così come indagato e definito da Luigi Cosenza, identificato in questo studio come afferente alla combinazione dell'aggregare subordinato al recingere, da cui si astraggono le condizioni di chiusura verso l'esterno – determinata dal recinto, elemento archetipico dominante – e di diradamento verso l'interno riscontrando quindi due logiche compositive complementari, l'una connotata dall'esclusione, l'altra dall'inclusione.
Con l'intenzione di mostrare chiaramente, anche in modo didascalico, la relazione tra categoria tassonomica e soluzione compositiva, si è scelto di produrre una forma che intrattenesse similarità omologiche



Analisi "nucleo-figura" e "scala tonale degli spazi" del Carmen Würth Forum di David Chipperfield, pianta del piano terra.







Casa ideale a corte, 2018.

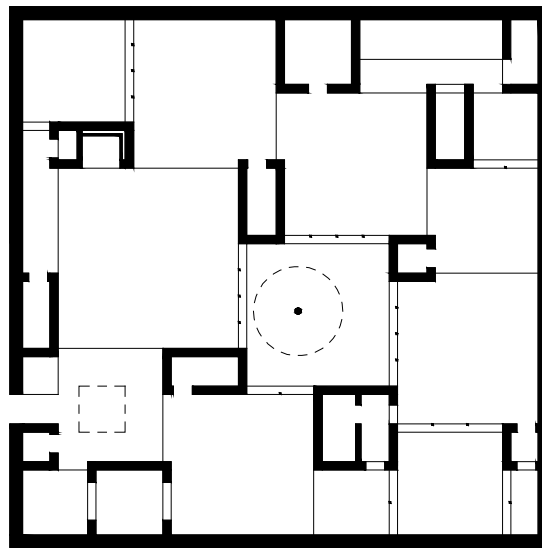
molto forti con l'ideogramma del "mandala" definente la *domus*, declinando la "figura" attorno al "nucleo" centrale attraverso un principio tipologico a *cluster*. Riprendendo la distinzione della "figura" in parti "piene" e "diradate", si è voluto ridurre il "pieno" ad una teoria di stanze/*stiloi* cavi di differente geometria che sorreggono la copertura cassettonata. L'impianto della casa sperimentale si configura così come un ipostilo murario le cui colonne sono gli ambienti di servizio a disposizione degli spazi sgombrati – in termini spaziali, aperti-coperti – che prendono aria e luce rivolgendosi costantemente alle porzioni nucleari iscritte nella regola del recinto esterno, tra cui la corte centrale – spazialmente chiusa-scoperta – vero e proprio *sinus* da cui si dipana la teoria di stanze.

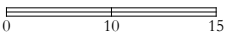
Lo strumento del "mandala" assume, nel presente studio, il ruolo di guida nell'analisi del tipo a corte. Come evidenziato da Joseph Rykvert nell' *Idea di città*, «come il *templum* e il labirinto, anche il *mandala* è una cosmografia, un diagramma dell'ordine universale»[4], costituisce altresì un sistema di principi a cui è "necessario" riferirsi, analogamente il "mandala di corti" fornisce la comparazione di otto principi formali o "segni" attraverso cui ricondurre la forma specifica di un'architettura a corte a caratteri di ampia generalità, si presta, ovvero, come strumento analitico-interpretativo con cui controllare e indirizzare la composizione di un edificio a corte.

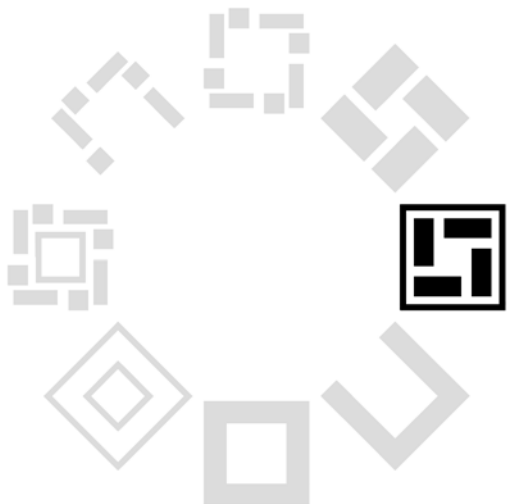
Si vuole riportare un ulteriore esperienza parallela agli studi compiuti in questa trattazione, che ha visto nel seminario dottorale per la proposta di un Museo Ideale del Vkutemas a Mosca[5] un'occasione di confronto tra metodologie figurali e compositive differenti ma in larga misura analoghe. La strategia di intervento proposta ai gruppi di ricerca riguarda la possibilità di inserire puntualmente, nel settore urbano sud-ovest di Mosca, le plurime e cospicue attività che definiscono il tema del Museo Ideale, interessando un'ampia area urbana compresa tra la direttrice della cultura, definita ad ovest dal fiume Moscòva, e dall'*Ansabl'* Socialista a ovest, che vede nell'area del Parco *Gor'kij* una centralità per questa parte della città. Il parco,

[4] J. Rykvert, *L'idea di città*, Adelphi, Milano 2002, p. 206.

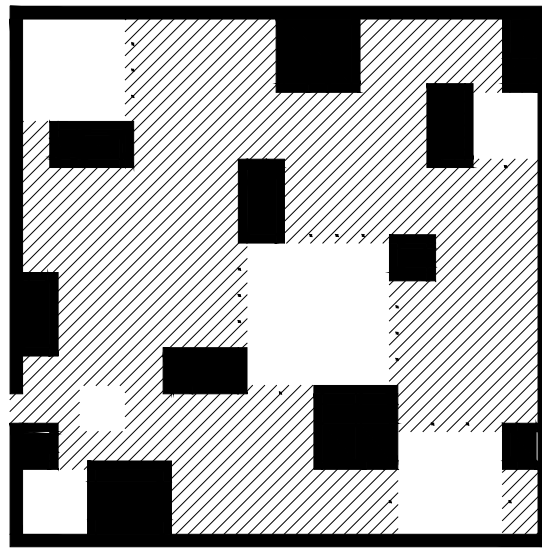
[5] Il seminario progettuale vede coinvolte le scuole di dottorato di Venezia, Napoli, di Roma, Bari ed è in corso di svolgimento, le considerazioni che seguiranno scaturiscono dal confronto con il gruppo di ricerca coordinato dai professori Federica Visconti e Renato Capozzi che vede coinvolti Ermelinda Di Chiara, Roberta Esposito Nicola Campanile, Oreste Lubrano e Claudia Sansò.

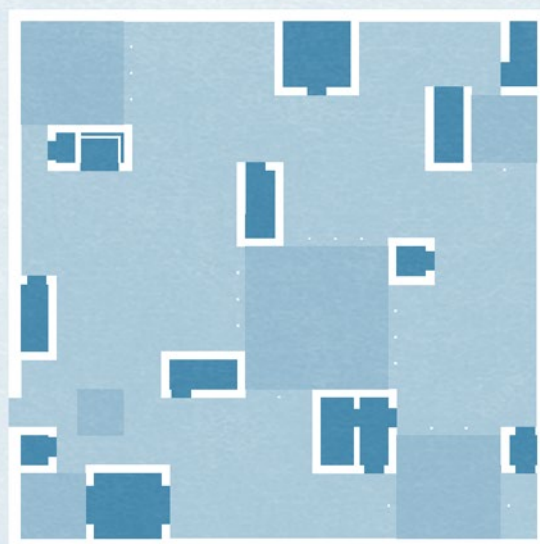


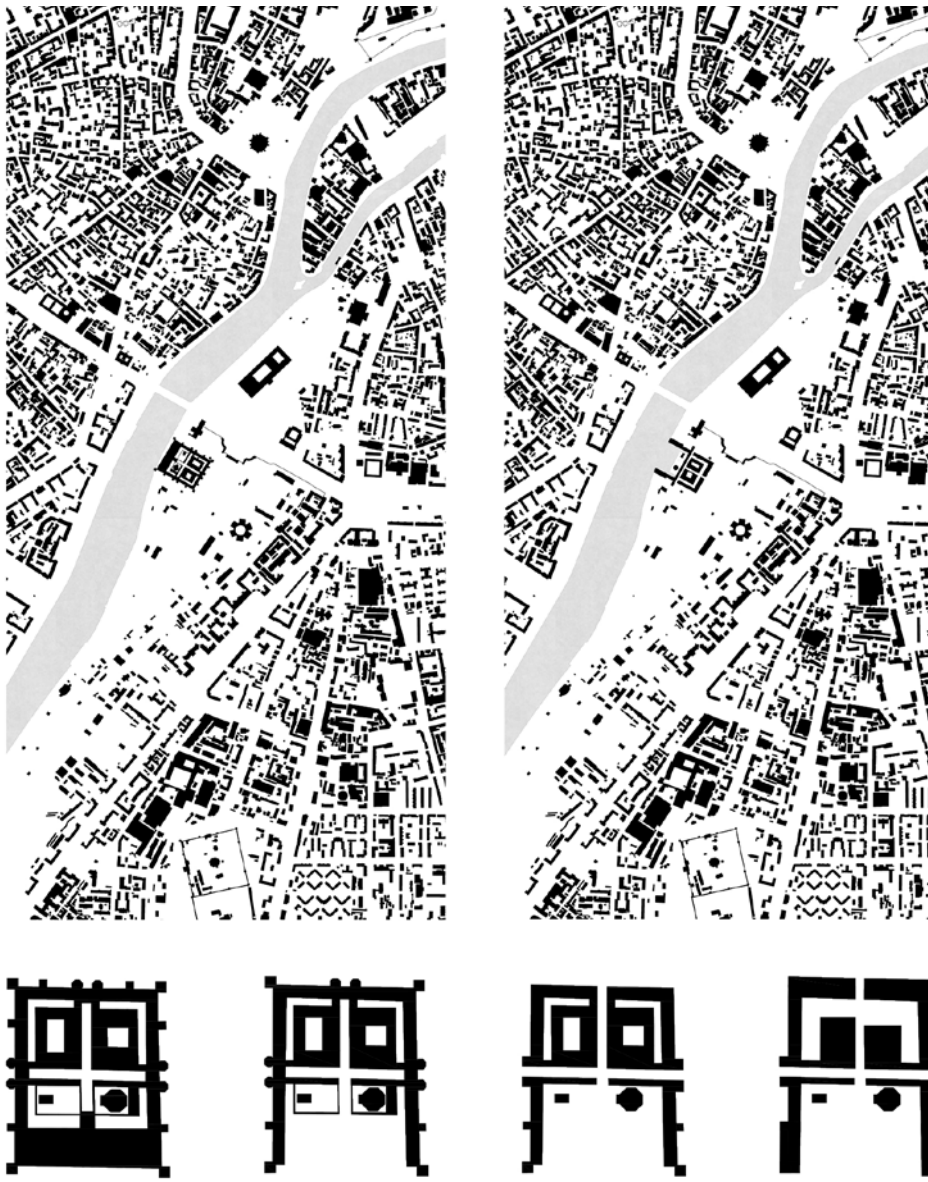




Analisi "nucleo-figura" e "scala tonale degli spazi" della Casa sperimentale a corte, pianta del piano terra.

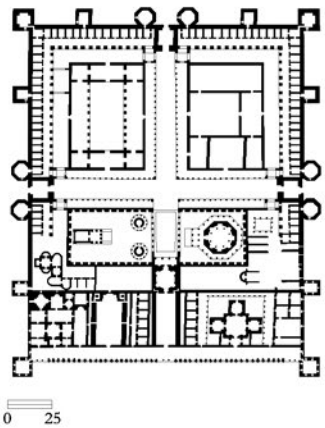


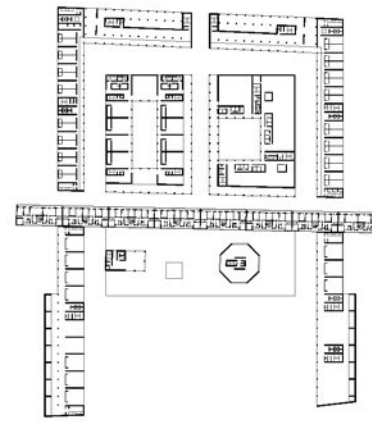


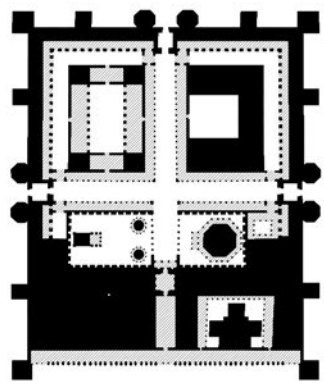


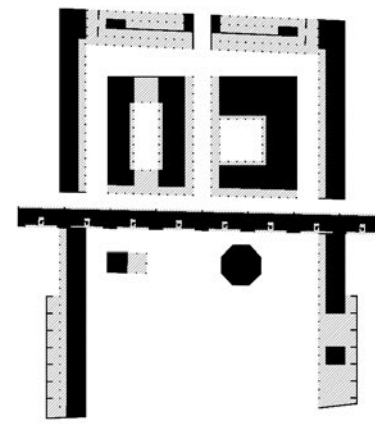
Proposta per il Museo Ideale del Vkutemas a Mosca, in alto, schwarzplan dell'opera di riferimento, il Palazzo di Diocleziano a Spalato, e della proposta elaborata; in basso, "dalla forma alla figura", morfema descrittivo delle operazione di astrazione e variazione compiute sul riferimento.

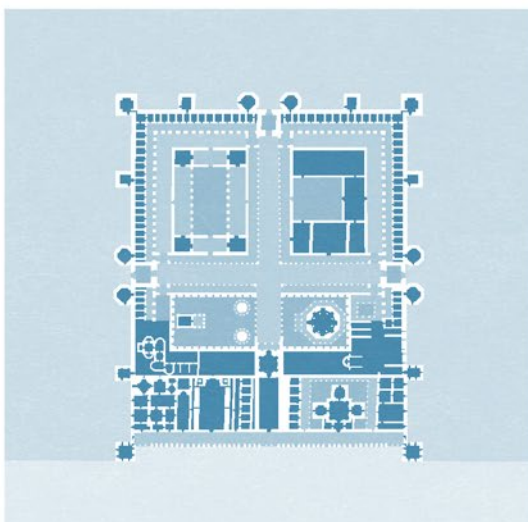
realizzato sull'area della Esposizione Pansovietica dell'Agricoltura e dell'Artigianato del 1923, si presenta come un'ampia propaggine naturale inserita nel contesto urbano e definita entro le direttrici radiali e confluenti nella fortezza del Cremlino. Proprio nel Parco *Gor'kij* si è riconosciuta la possibilità di situare una polarità rilevante sul piano urbano per la città di Mosca, in quanto il parco costituisce, alla scala dilatata della capitale russa, un luogo da cui prendere visione delle emergenze architettoniche che costellano questa porzione urbana. Si è voluto assumere una postura differente rispetto a quella proposta dalla strategia di intervento generale, ovvero le attività interessate dal tema compongono un unico manufatto situato in un luogo specifico della città, lì dove veniva prevista una frammentazione per parti e manufatti situati in luoghi differenti. Si vogliono così stabilire relazioni a distanza con le emergenze urbane di Mosca, che per la loro mole definiscono un sistema di tensioni polari a grande scala interessando misure inconcepibili per uno spazio urbano tipicamente europeo. L'esercizio compositivo a cui si è partecipato prevedeva di misurare l'inserimento del Museo Ideale del Vkutemas attraverso l'adozione di un'opera che fungesse da riferimento e che fosse in grado di soddisfare l'intenzione di stabilire relazioni a distanza con i monumenti storici e moderni riconosciuti nell'area. In modo analogo al "mandala di corti", l'assunzione di un riferimento costituisce un principio d'ordine a cui è necessario ritornare per riconoscere l'idea formale, tipologica e spaziale in grado di prefigurare le scelte compositive coinvolte nell'esercizio progettuale. Rispetto all'ampia casistica di opere analizzate con il gruppo di ricerca, si vuole riportare il caso del Palazzo di Diocleziano a Spalato quale riferimento d'elezione, riconosciuto come opera paradigmatica che accoglie il tema del grande manufatto rivolto alla scala urbana, di cui offre una declinazione specifica afferente al tema architettonico dell'edificio-mondo. Difatti il referente presenta caratteristiche tipo-morfologiche proprie del *castrum* e quindi della cittadella cinta entro spessi recinti dove, al suo interno, è situata una crociera di strade porticate che definiscono quattro settori con caratteristiche formali e tipologici propri. Si può inoltre riconoscere la distinzione tra tre "fasce", la prima più densa e "piena" connotata da due "isolati" a corte, la seconda, invece, caratterizzata dal "diradato", si compone di edifici isolati posti entro piazze porticate, la terza, che si attesta sull'acqua, costituisce una fascia a se, connotata da entrambi i caratteri figurali.
L'esercizio compositivo è stato svolto attraverso l'adozione di una

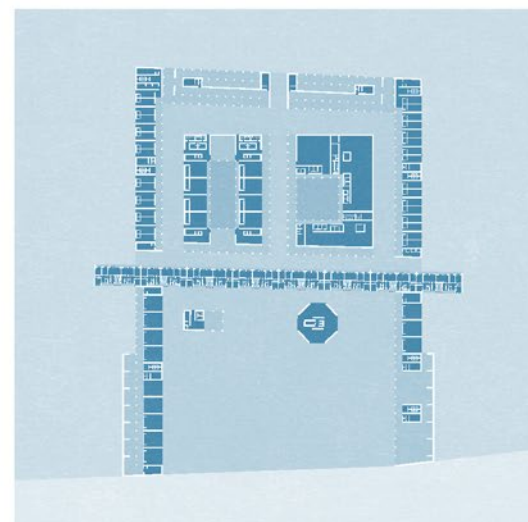

0
25









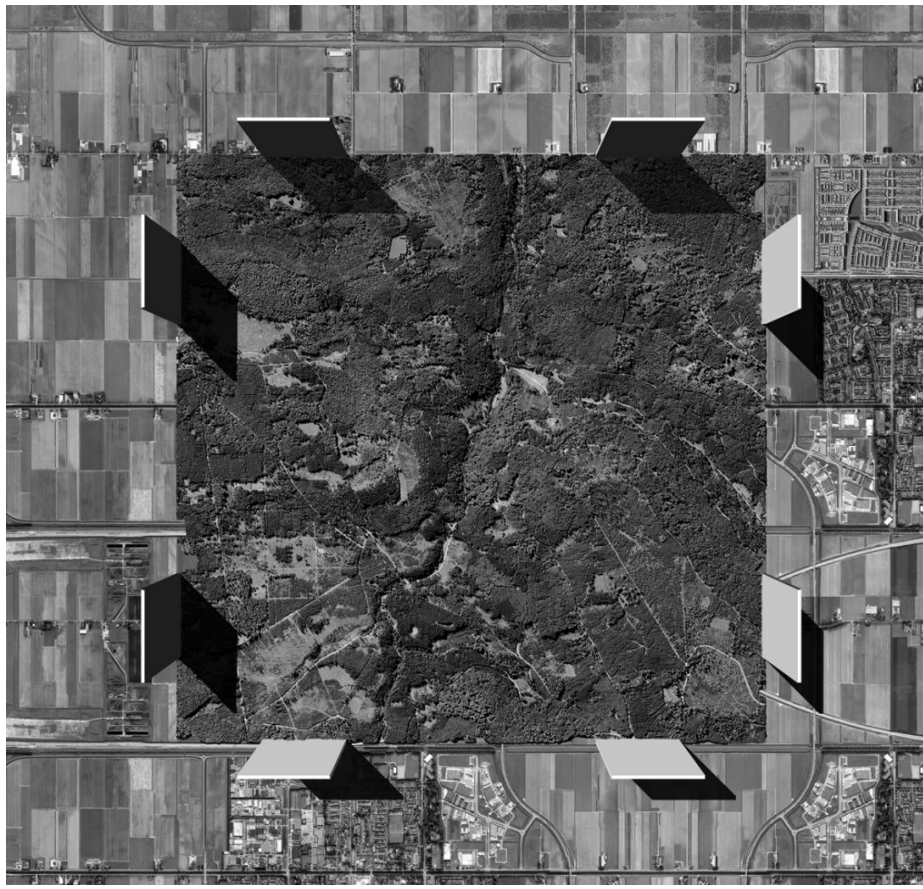


Proposta per il Museo Ideale del V kutemas a Mosca elaborata dal gruppo di ricerca: rispetto alle considerazioni svolte nell'esercizio compositivo che ha visto come referente il Palazzo di Diocleziano a Spalato, si vuole evidenziare come in questa soluzione permanga il principio insediativo della corte aperta sul fiume Moscòva, in cui vengono disposti due manufatti tipologicamente differenti come l'edificio ad aula e la torre, inoltre il recinto, che trattiene lo spazio della corte e gli edfici che la abitano, viene sospeso dal suolo perseguendo la medesima soluzione formale del progetto "Locomotiva 2" di Aldo Rossi, Luca Meda e Gianugo Polesello per il Centro Direzionale di Torino.

metodologia condivisa: "dalla forma alla figura". Il procedimento adottato intende realizzare una *traslatio* dal referente – in questo caso il Palazzo di Diocleziano a Spalato – alla soluzione compositiva inedita, operando per progressive astrazioni e variazioni della figura del referente, in questo caso definita dai limiti e dalla superficie dell'opera analizzata, quindi non coincide con la "figura" definita a partire dalle considerazioni specifiche sul tipo a corte svolte in questa sede. Il processo di astrazione e variazione, altresì, è un momento fondamentale per l'operazione interpretativa, in quanto fornisce la selezione degli elementi inemendabili, o riconosciuti come tali, con cui comporre la soluzione di progetto. Il riferimento, ovvero, è assunto nella sua attitudine a produrre altre architetture: si procede da esso estraendone gli elementi intellegibili selezionati per la loro significatività nella sintassi generale che ordina il manufatto.

Nel Palazzo di Diocleziano si sono riconosciuti due elementi compositivi principali, l'uno riconducibile al recinto che definisce la figura esterna, l'altro afferente alla crociera di strade che suddivide in quattro settori l'ampio spazio trattenuto dal recinto. In tal senso, il progetto per il Museo Ideale del Vkutemas, selezionando specifici elementi dal riferimento assunto, si pone come derivazione dell'impianto originario del Palazzo di Diocleziano, con il quale intrattiene rapporti di similarità omologica, dunque strutturale sul piano del tipo, producendo una nuova sintassi, risolutiva delle condizioni contestuali differenti rispetto a quelle originarie in cui è posto il riferimento. Difatti l'operazione di selezione ed estrazione di determinate parti ne esclude altre, in tal senso, del Palazzo di Diocleziano viene omessa la parte prospettante verso il mare, accogliendo la possibilità di aprire il recinto chiuso verso l'orizzonte, per meglio rispondere alle condizioni urbane in cui si situa il Museo Ideale: viene riconosciuto il ruolo del fiume Moscòva quale grande spazio naturale al quale rivolgersi e attraverso cui fondare un luogo cospicuo dell'impianto urbano di Mosca. Si determina la formazione di una corte aperta sull'acqua, atta a stabilire delle relazioni dirette con un primo piano costituito dallo spazio naturale del fiume e con un secondo, che inquadra lo spazio urbano della città, di converso, l'edificio si attesta in modo differente sul fronte rivolto al parco, definendo, attraverso il recinto, una volumetria chiara che ricerca relazioni a distanza con le emergenze architettoniche disposte nel parco e prossime ad esso.

Il progetto per il Museo Ideale del Vkutemas si pone dunque come sperimentazione ulteriore sul tipo a corte, in cui è stata saggiata,



Stop city, DOGMA, 2008.

attraverso la comparazione delle due metodologie – "dalla forma alla figura" e "nucleo-figura" – la complementarità dei due metodi figurali, l'uno progettante che adotta la "forma" del referente come unità che produce variazioni e dunque "figure", l'altro che, invece, fornisce la distinzione delle parti formalmente e tipologicamente riconoscibili a partire dal "nucleo" della corte, e quindi fornisce gli strumenti analitici per cogliere la struttura tra parti "piene, diradate e nucleari".

Il presente studio avrebbe potuto procedere oltre, individuando altresì le modalità compositive che riguardano l'inserimento del tipo a corte in un contesto, naturale ed urbano, aprendo la teoresi verso più ampi campi d'applicazione.

In tal senso può essere avanzata un'ulteriore considerazione riguardo al modo in cui la corte interviene nel contesto urbano ed alla scala della città. Essa predispone la comparsa di un luogo[6] attraverso la definizione di un limite e, in quanto spazio organizzato, assume un significato specifico rispetto all'indistinto che la circonda. In un contesto urbano la corte diviene Chiostro, Piazza, Foro, Agorà, mostrando, attraverso la sua finitezza, il carattere collettivo e significante che le è proprio. Come rileva Pier Vittorio Aureli riguardo al concetto di *locus* in Aldo Rossi, esso

«non rimandava soltanto al limite dimensionale delle architetture, ma di esse metteva in risalto soprattutto la finitezza e la parzialità all'interno del campo urbano. Considerato in opposizione alle teorie della città-territorio, il concetto di luogo diventa dunque un concetto politico, proprio perché avrebbe reintrodotto all'interno della teoria della città la possibilità della differenza, non tanto come dato visibile, ma come fatto strutturale della città e del suo sviluppo»[7].

Ed è il caso della proposta per il Centro Direzionale di Torino del 1962 di Rossi con Luca Meda e Gianugo Polesello, dove si riprende la tradizione neoclassica dei grandi manufatti urbani su modello del Foro Bonaparte dell'Antolini: un grande monumento in luogo di un'infrastruttura, capace di stabilire una discontinuità rispetto

[6] «Il locus così identificato, finisce per mettere in risalto all'interno dello spazio indifferenziato delle condizioni, delle quantità, che ci sono necessarie per la comprensione del fatto determinato». A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966, p. 140.

[7] P. V. Aureli, *Il progetto dell'autonomia. Politica e architettura dentro il capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 106 e sgg.

A Simple Heart, DOGMA, 2009.

allo spazio continuo della città. In risposta all'idea di città aperta, il progetto Locomotiva 2 rappresenta una possibile polarità che si configura come un grande edificio a corte sospeso che «non solo concentrava l'intero programma in una forma chiusa […] ma, attraverso le sue dimensioni e la sua forma così singolarmente individuata, rendeva esplicita la posizione e il significato del nuovo centro direzionale all'interno della città»[8].

Da queste affermazioni si può dedurre che la libera disposizione di luoghi realizzati dal tipo a corte possa condizionare ancora la forma della città, stabilendo una relazione tra finitezza della forma e discontinuità del tessuto urbano, in luogo di un indistinto spazio senza alcuna qualità riconoscibile. La corte, dunque, può ancora determinare il destino della città, indirizzando il suo disegno verso una struttura complessa, fatta di cospicuità e addensamenti, non dissolta nel territorio ma dialetticamente agente rispetto ad esso. Lungi dal riproporre una rassicurante *forma urbis,* le proposte più recenti dello stesso Aureli palesano questa intenzione attraverso progetti come *Stop city* o *Simple Heart* che attestano, come il Parco tecnlogico a Obidos di Jorge Mealha, un possibile futuro per il tipo a corte, anche in risposta alle attuali tendenze di dissoluzione dello spazio urbano in un continuo indistinto, autopoietico e indifferente rispetto alle possibilità offerte dal progetto urbano, dalla sua tradizione e dal suo avvenire.

[8] Ivi, p. 110.

III.2 *Per un'applicazione della "scala tonale degli spazi" di Luigi Cosenza nel progetto di architettura*

Riconducendo il discorso sulla corte all'opera di Luigi Cosenza, alla permanenza di questo tipo nella culture dell'abitare mediterraneo, si è voluto evidenziare come il Nostro, alla stregua di altri Maestri del Moderno, abbia utilizzato la nozione di spazio in rapporto indissolubile con la forma architettonica. Nel distinguere le due categorie dello spazio in interno ed esterno, Cosenza delinea quattro gradazioni afferenti all'interno – aperto e scoperto, aperto e coperto, chiuso e scoperto, chiuso e coperto – e due per l'esterno – esterno illimitato e esterno limitato – con cui è possibile "marcare" spazialmente l'unità della casa e la città come sua aggregazione strutturata, anche lo spazio agricolo o antropizzato così come la natura naturata. Tale sistema di descrizione, controllo e prefigurazione dello spazio, che Cosenza definirà "scala tonale degli spazi", compare sempre a commento delle opere: non è mai palesato il modo in cui la scala viene utilizzata, ovvero se esista effettivamente una relazione diretta tra riflessione teorica e sua applicazione nella composizione architettonica. La costatazione del rapporto complesso tra teoria e progetto ha condotto lo studio ad approfondire la metodologia della "scala tonale degli spazi" indagandone le proprietà intrinseche, proprie di un sistema di tensioni polari così come si presenta nel campo della composizione musicale. Il "tradimento" aperto dalla ricerca inizia con la ricostruzione di un pensiero, quello di Cosenza, testimoniato da "frammenti" disseminati

tra relazioni di progetto, saggi e lezioni. Difatti nella fase preliminare d'indagine vi sono stati diversi tentativi e sperimentazioni rivolte a vagliare l'effettiva casualità tra la gradazione tonale e le opere, progettate e costruite, di Luigi Cosenza.

Il procedimento sperimentale è stato interessato preliminarmente dal chiasmo stabilito tra le condizioni spaziali enucleate da Cosenza, dove aperto e chiuso, agenti sul piano azimutale, si combinano con coperto e scoperto, agenti sul piano zenitale. Una prima interpretazione della "scala tonale degli spazi" è stata effettuata prendendo in considerazione i quattro gradi risultati dalla combinazione di aperto e chiuso, coperto e scoperto, delineando una modalità analitica di rilievo dell'architettura su base spaziale-tonale. A titolo esemplificativo è stata effettuata l'analisi dell'ampliamento della Galleria d'arte Moderna a Roma[9], individuando, alla scala del singolo edificio, la concatenazione spaziale presente, da cui è emersa un'omologia tra il tipo della *domus* e la struttura formale della Galleria progettata da Cosenza.

La necessità di includere le due condizioni spaziali afferenti all'esterno – illimitato e limitato – ha comportato una ridefinizione sostanziale della "scala tonale degli spazi" su quattro gradi, in quanto l'analisi esclusiva delle proprietà spaziali interne ad un manufatto risultava incompleta e fin troppo parziale. L'inclusione delle gradazioni tonali esterne ha permesso poi invece di cogliere le relazioni sussistenti con i gradi afferenti all'interno, definendo un sistema d'ordine su sei gradi che conferisce un determinato valore ad un determinato grado, posto a sua volta in relazione con valori simili ad altri gradi. La scala tonale in musica corrisponde a un sistema di relazioni tensive stabilitesi tra i diversi gradi che compongono la scala: il primo grado – "tonica" – intrattiene relazioni più forti con il quinto – "dominante" – in quanto i toni presenti nel primo compongono anche il quinto. Nella "scala tonale degli spazi" i gradi primo e quinto corrispondo rispettivamente all'esterno-illimitato della natura e al chiuso-scoperto della corte. Da tale corrispondenza si è potuto evincere che la corte, in quanto invaso scoperto, si relaziona direttamente all'esterno naturale, delimitando non solo una porzione continua della natura al suolo ma interessando soprattutto la volta del cielo da essa osannata e riquadrata. Identificando nei due gradi appena richiamati le polarità fondamentali con cui si compone una

[9] A riguardo si veda G. Di Costanzo, *La forma del tempo. L'ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma di Luigi Cosenza*, in «FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città» n.50, ottobre-dicembre 2019, pp. 84-91.

scala tonale, si può affermare che quella elaborata da Cosenza presenti le medesime caratteristiche della scala musicale. Tuttavia non è certo che Cosenza abbia elaborato effettivamente una scala tonale analoga a quella musicale, ma le similarità strutturali tra i due sistemi d'ordine convergono fortemente verso tale ipotesi, non solo congetturale ma in larga misura verificata. Proprio questo scarto, tra documentazione effettiva (gli scritti di Cosenza) e interpretazione, si è posto il presente studio, rivolto alla definizione di una possibile metodologia di indagine e di progetto per l'architettura.

A riguardo, la "scala tonale degli spazi" è stata adottata e posta a guida per la compilazione di alcuni "progetti dimostratori" con l'obiettivo di sondarne le sue più ampie possibilità applicative. La sperimentazione, in questo caso, non è stata fatta *ex-post*, a verifica delle premesse metodologiche, ma ha costituito *ex-ante* ed *in fieri* uno sforzo parallelo a quello teorico di messa a punto della metodologia di definizione degli spazi su base tonale. Il principio formale assunto a guida di questi progetti è stata ovviamente la corte come tipo e come condizione spaziale "dominante", di cui si è voluto vagliare l'effettiva carica tensionale rispetto alle possibili condizioni spaziali esterne ed interne.

Nel ricostruire il percorso metodologico adottato nella sperimentazione compositiva, si è voluto rintracciare preliminarmente la sequenza di alcune "triadi" capaci di sostenere l'articolazione complessa di gradi spaziali, individuando, di volta in volta, concatenazioni elementare di spazi evocative di un determinato archetipo-referente, operazione non dissimile dalla ricerca del tema compositivo a cui un'architettura risponde. Luciano Semerani, in una sua lezione sulla teoria della composizione[10], richiama quella che Edgar Allan Poe aveva descritto come una sua "Filosofia della Composizione", in cui vengono indicate le categorie con cui viene composta "Il Corvo". Dei sei "passaggi" indicati da Poe ci si vuole soffermare sul primo, l'"intenzione", poiché da essa «deriva la scelta dell'estensione del componimento poetico, ovvero la sua appartenenza ad un 'genere'»[11]. Difatti Poe, letto attraverso la disamina di Semerani, vuole indicare una strada per la composizione che esuli dall'originalità personale e dalle "folgorazioni intuitive" per accogliere l'idea di un lavoro descrivibile e trasmissibile:

[10] L. Semerani, *Una teoria della composizione*, in: L. Amistadi, I. Clemente (a cura di), *L'esperienza del simbolo. Lezioni di Teoria e tecnica della progettazione architettonica*, Clean, Napoli 2007, pp. 48-57.

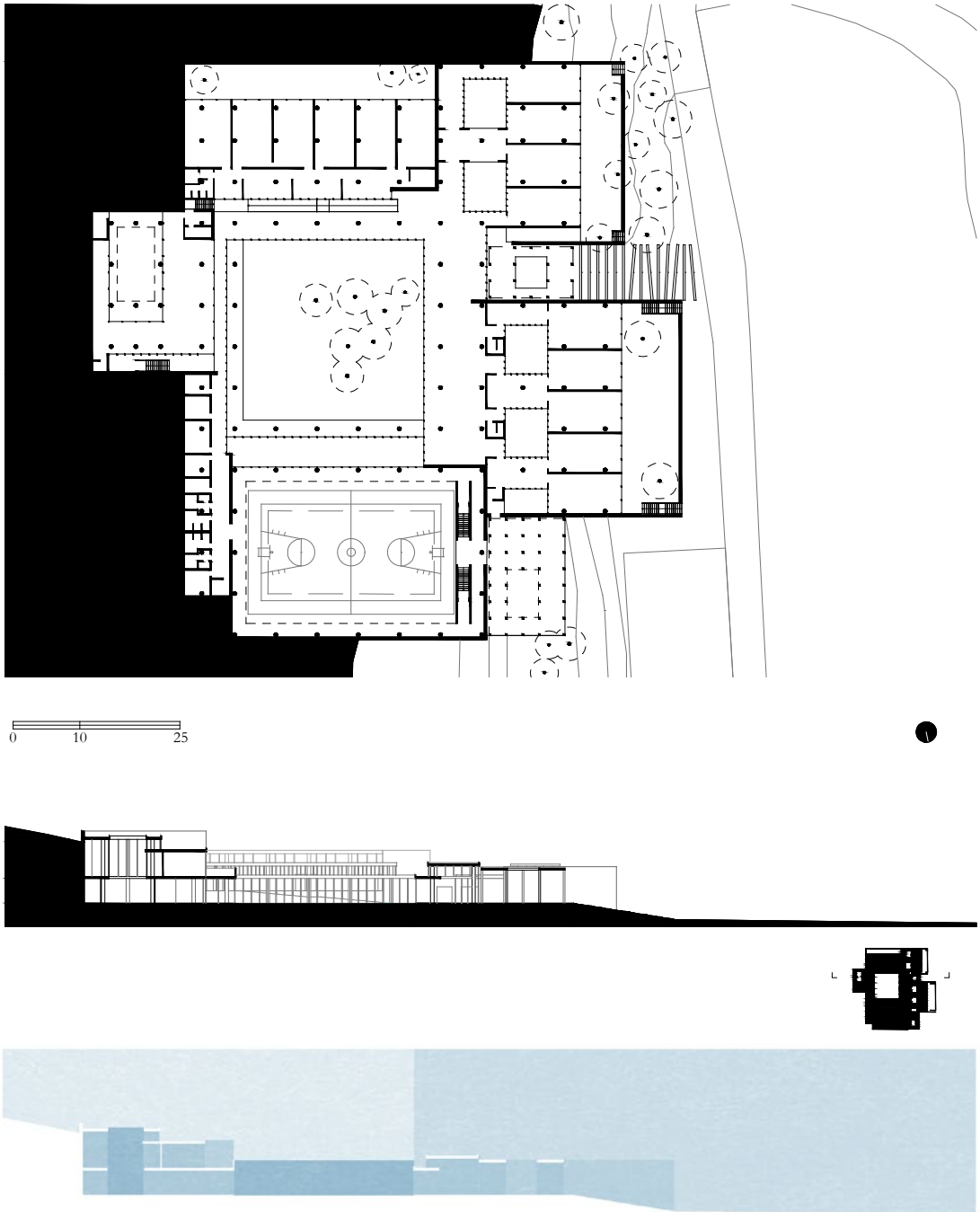
[11] Ivi, p. 49.

Polo scolastico "Carracci" a Bologna, vista della corte principale.

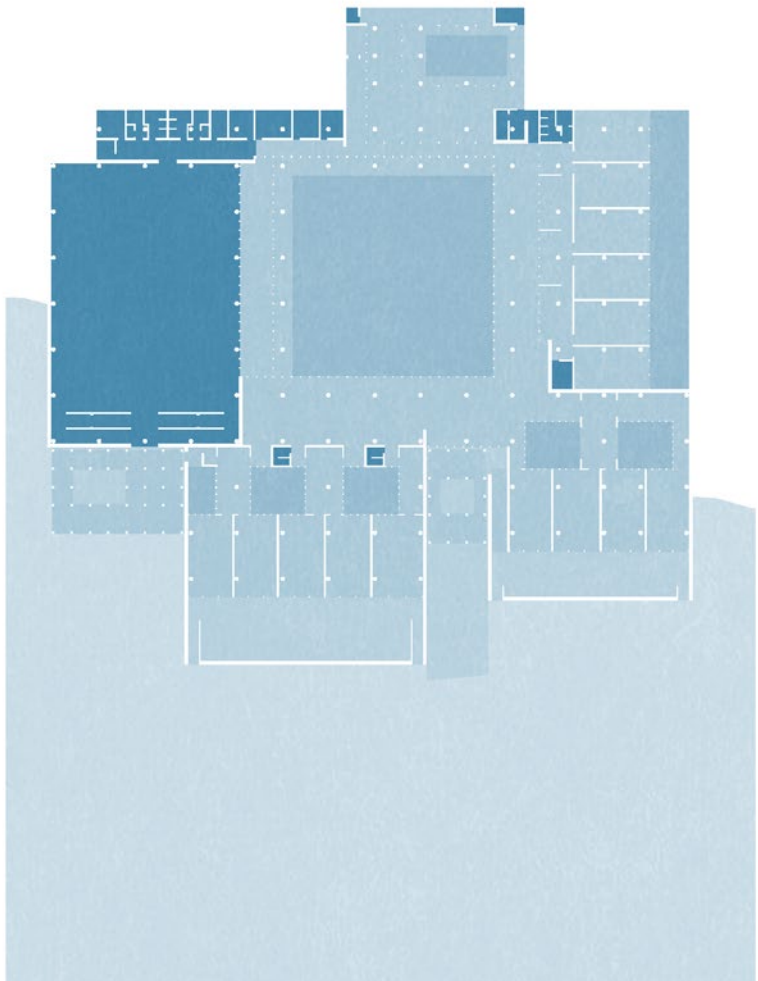
«Tutti sanno che un sonetto ha una durata, una misura ed una destinazione diversa da una canzone o da un poema e lo stesso vale per la musica, la pittura e qualsiasi forma di intrattenimento artistico, dalla 'canzone da osteria' all'"oratorio sacro', dal 'ritratto' al 'paesaggio' alla 'natura morta'. La destinazione, il pubblico che assiste allo spettacolo, il lettore ed anche l'abitante futuro della nostra casa sono in buona sostanza la ragion d'essere del progetto e pertanto l'appartenenza del prodotto ad un 'genere' non è necessariamente una volgare sottomissione alle leggi del mercato ma può essere, invece, una doverosa attenzione al 'contesto', alle 'circostanze', vocaboli tutti che usati secondo il loro etimo ci invitano ad escludere dalla pratica del comporre l'autoreferenzialità»[12].

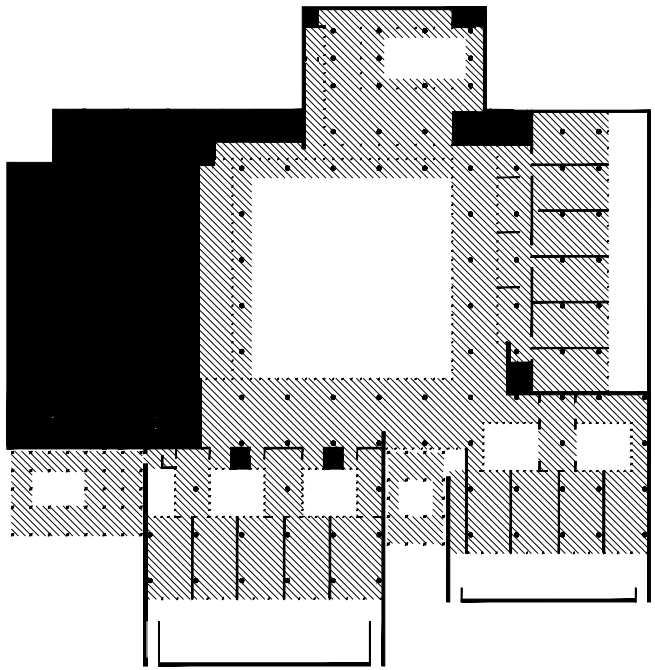
Analogamente si potrebbe continuare con le considerazioni di Antonio Monestiroli[13] sul tema di architettura, ovvero sulla "Ragione degli edifici" in cui sono condensate le conoscenze e le aspirazioni di una data collettività, interrogarle è compito del progetto di architettura che, attraverso la formulazione di un'ulteriore risposta, amplia la definizione di quel tema. L'architetto ha il compito di intenderne la "ragione collettiva", «la sua attività è dunque attività rivelatrice di qualcosa che già esiste che egli deve conoscere e rendere evidente, che egli deve per così dire, trasformare di nuovo in architettura»[14]. Il tema di architettura, così delineato, racchiude il senso per il quale si realizza un'opera e, similmente alle sequenze di "triadi" spaziali, conferisce un preciso sfondo di significato alle opere attraverso la specifica carica "essentiva"[15] evocata da Zolla. Il teorico tedesco Uwe Schröder definisce, a sua volta, un concetto in parte collimante con quello del tema: la dedica degli spazi – *Wildmung der Räume* – costituisce quella condizione fisica e spaziale in cui la collettività riconosce un "evento", ovvero il senso, la sua ragion d'essere[16].
In tal senso, a valle di queste associazioni e considerazioni, nel progetto

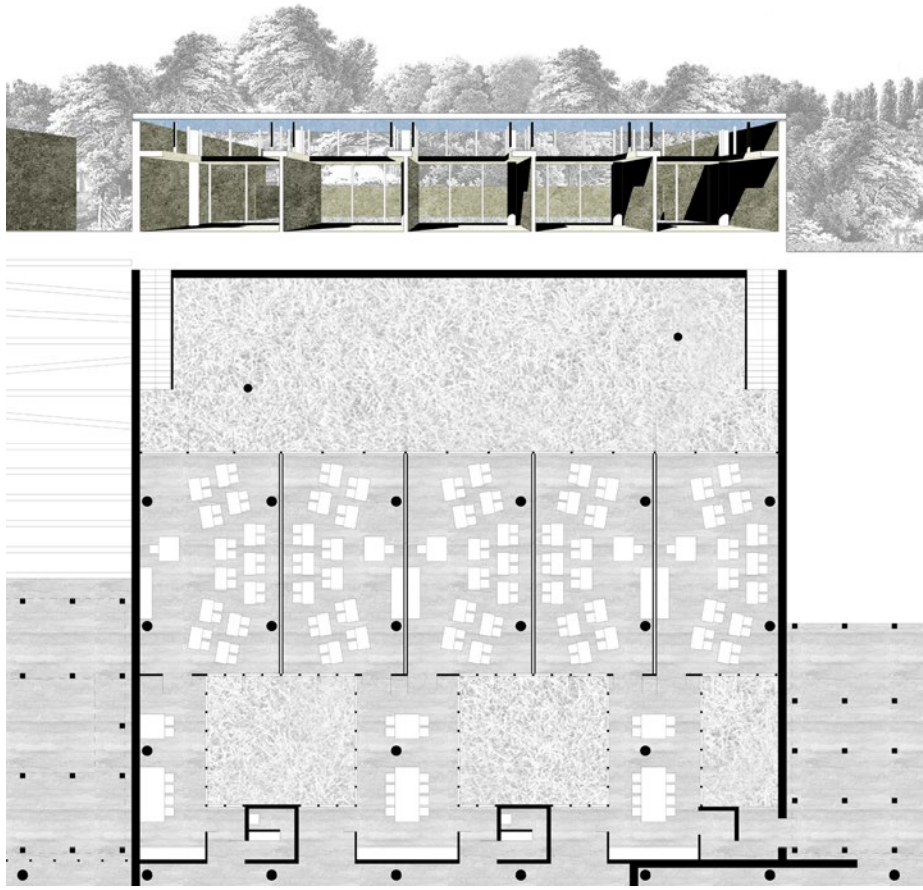
[12] *Ibidem*.
[13] Cfr. A. Monestiroli, *L'architettura della realtà,* Clup, Milano 1989.
[14] Ivi, p. 13.
[15] Si veda il paragrafo *I.3.1 "il ruolo essentivo dell'archetipo"*.
[16] «Gli spazi della città [Räume der Stadt] sono dedicati. Essi fanno presente un evento che l'architettura spazializza (a cui cioè conferisce caratteristiche fisiche e spaziali) […]. Solo questa idea superiore dell'abitare urbano, che allude generalizzando alla ricorrente comunità e società degli abitanti, conduce anche, attraverso diversi collegamenti funzionali, a costellazioni spaziali [räumliche Konstellationen] similari». Uwe Schröder, *Corte, strada e piazza. Sugli spazi*, in Id. *Il quarto spazio.* Scritti scelti, Aión, Firenze 2020, p. 53.



Analisi "nucleo-figura" e "scala tonale degli spazi" del Polo scolastico "Carracci" a Bologna, in evidenza la relazione tra grafico "nucleo-figura" e "scala tonale degli spazi" dove è riscontrabile la similarità di forma e carattere delle parti "piene" con quelle "coperte e chiuse" e delle parti "diradate" con quelle "aperte e coperte". Inoltre è possibile rilevare il ruolo gerarchicamente rilevante assunto dalla corte centrale che funge anche da nucleo tematico per l'intero edificio, determinato dall'assunzione della "triade principale" come principio spaziale fondamentale.





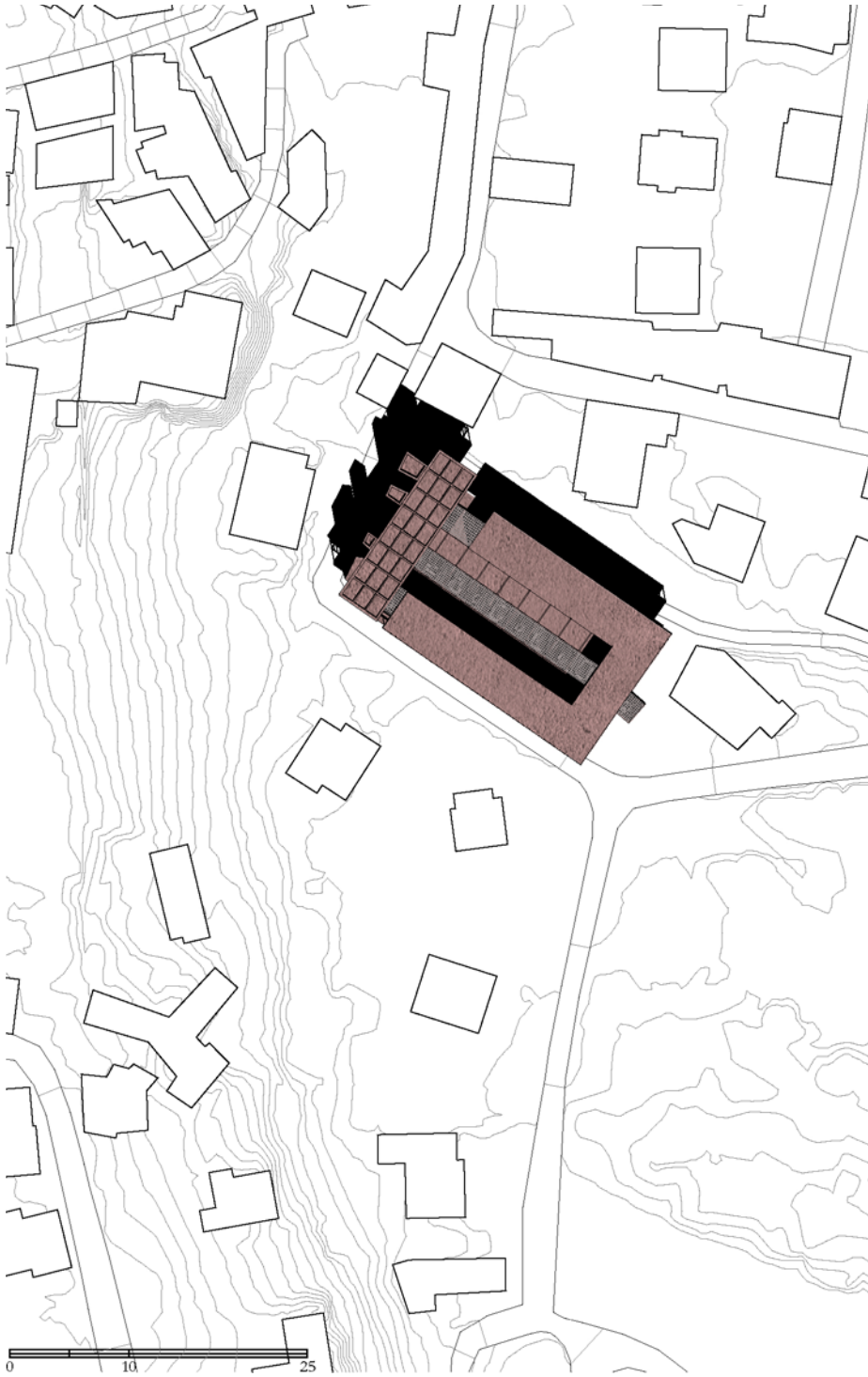


Polo scolastico "Carracci" a Bologna, dettaglio delle aule, pianta e sezione prospettica.

per il polo scolastico "Carracci" a Bologna si è voluto indagare il tema della scuola e dell'edificio collettivo distinguendolo dall'edificio a carattere privato e a carattere pubblico in ordine all'asservimento, da parte di lo abita, a determinate norme e convenzioni. Un ulteriore aspetto da evidenziare riguarda il ruolo che l'edificio collettivo assume nella città, dove la comunità riceve una parte del suolo pubblico per rappresentarsi, partecipando alla formazione della città attraverso il suo statuto e la sua comunità di *Isoi*[17].

In termini generali, come si è visto, si possono individuare due tipi di spazi architettonici – entrambi caratterizzati da interni, da spazi dell'internità – in grado di rappresentare una comunità nell'atto stesso del riunirsi: lo spazio coperto dell'aula e quello scoperto della corte. Alla prima è associabile una "triade secondaria", ma sarebbe più adatta quella "plagale" o del "riparo" poiché, più che la chiusura azimutale, ciò che caratterizza il tipo ad aula è il tetto, come la Neue Nationalgalerie di Mies, sotto il quale la comunità si riconosce come tale, tuttavia sempre nell'opera miesiana è rinvenibile un altro caso di aula, quella per la Convention hall di Chicago, in cui è il recinto ad assumere il ruolo definitorio dello spazio indiviso dell'aula. Di converso, lo spazio sostanziato dal tipo a corte corrisponde invece alla "triade principale" sopra richiamata, attestando un'idea comunitaria differente, in cui è possibile aggregarsi ma che tuttavia affida la rappresentazione dello statuto collettivo alle masse costruttive liminari del "nucleo", ovvero ai bordi della corte, che possono dilatarsi fino ad ospitare a loro volta forme plurime di aggregazione, fino a includere nel peribolo la cella come accade nei conventi, luogo in cui il singolo abita una porzione di spazio collettivo in modo privato. Si è scelto di adottare la corte come tipo atto a rappresentare il carattere collettivo della scuola di "Carracci", con il fine di selezionare una porzione di suolo separato dall'aperto indistinto della natura circostante per essere donato a una comunità: esso diviene un luogo, ovvero uno spazio naturale che può essere abitato e del quale se ne possano apprezzare gli elementi definitori. La struttura spaziale della scuola si configura a partire dalla "triade principale" – esterno-illimitato, aperto-coperto e chiuso-scoperto – identificata con l'inserimento nella natura della grande corte circondata da porticati, dai quali si sviluppa un'aggregazione a *cluster*, a sua volta declinata secondo la "triade plagale" sopra

[17] Cfr. J.P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, Einaudi, Torino 1978.



Progetto per la Piscina Mirabilis a Bacoli, planivolumetrico.

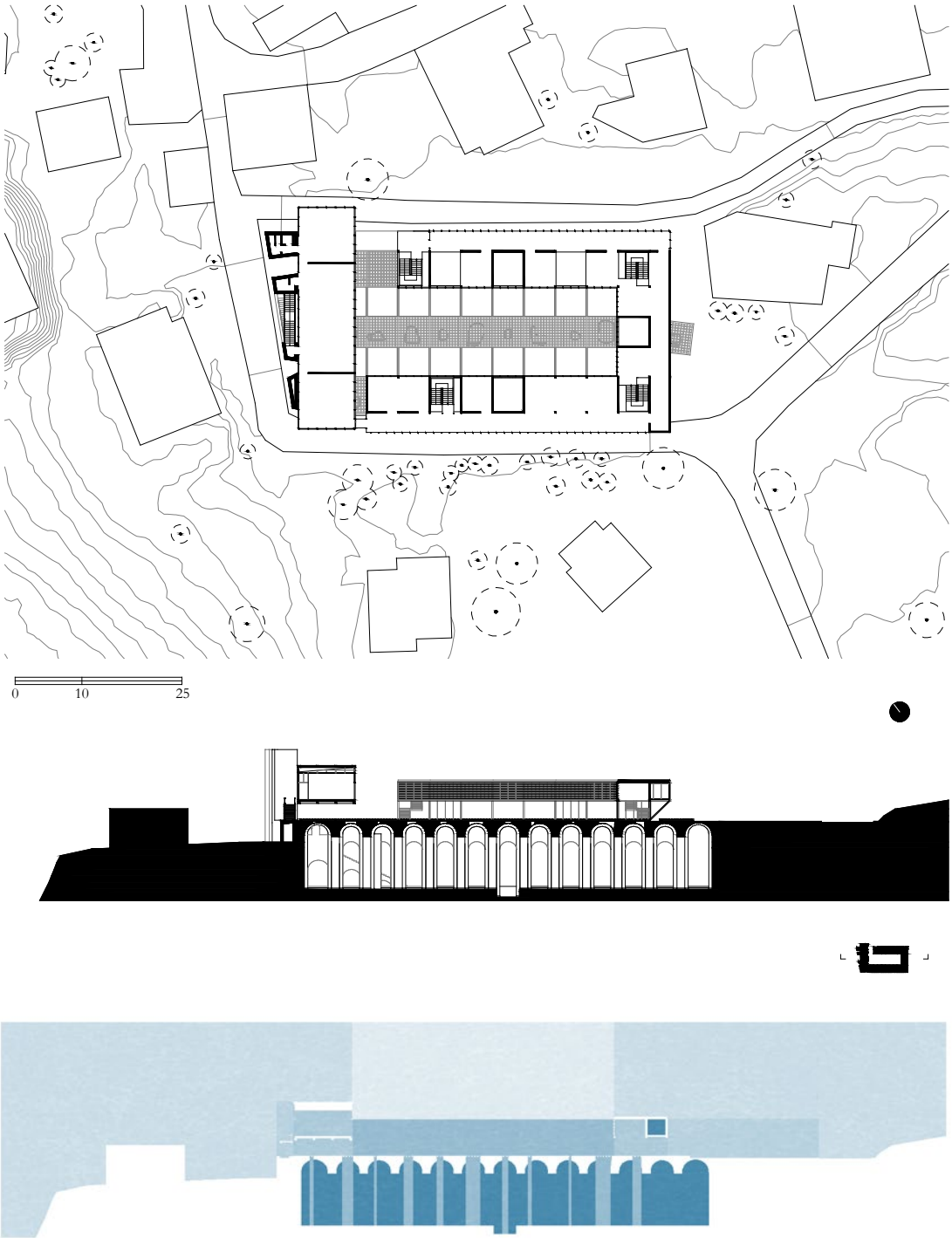
evocata – esterno-illimitato, aperto-scoperto e aperto-coperto – che si articola di ulteriori componenti spaziali chiusi-scoperti al fine di assicurare l'apporto di aria e luce a tutti gli ambienti del complesso scolastico.

Si riporta, inoltre, a titolo esemplificativo un'altra esperienza progettuale che ha riguardato la Piscina Mirabilis a Bacoli. Il bando di concorso da cui si è partiti prevedeva di destinare il sito archeologico a polo museale, permettendo ai partecipanti di lavorare in piena libertà. Tale richiesta tematica ha consentito lo sviluppo di una proposta inconcepibile sul piano normativo ma realistica rispetto alle istanze contestuali, costruttive e compositive. La Piscina Mirabilis fu realizzata in età augustea per approvvigionare la *Classis Misenensis* di stanza a Miseno, concepita come un grande edificio ipostilo, si attesta sopra una caldera vulcanica da cui viene ricavato lo spazio ipogeo che presenta caratteristiche formali e tipologiche peculiari, come rileva Renato Capozzi:

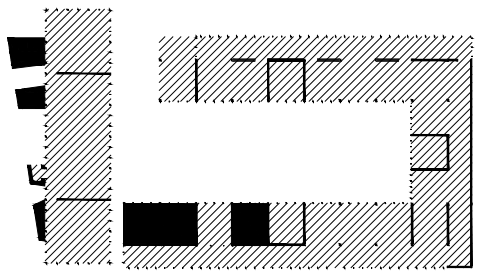
«il riferimento alla Basilica, al suo sistema colonnato, pilastrato o murario sotto volte e archi, si incrocia con quello dei criptoportici 'cavati' nella roccia o costruiti, come a Tivoli, al di sotto di altrettanti edifici fuori terra ma pur sempre illuminati dall'alto. Tale combinazione di tipi conduce ad uno spazio particolare, inedito per la costruzione romana, che sembra recuperare, trasfigurandola, una concezione più riferibile, per la regolarità dell'impianto, alle grandi aule punteggiate da colonne di ascendenza greca (ipostilo di Delo, *Telesterion* di Eleusi) o orientale (la sala delle cento colonne di Persepoli, la grande cisterna di Costantinopoli)».[18]

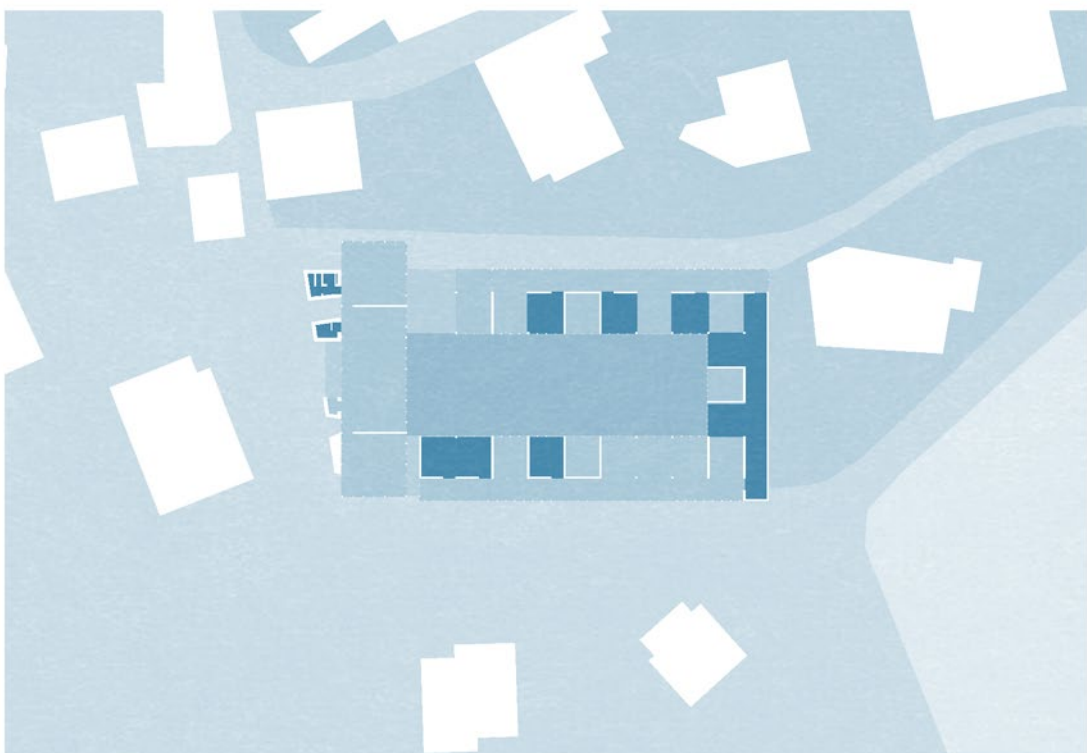
Da queste considerazioni si può evincere che un siffatto edificio tecnico sia stato concepito con un'intenzione di grandezza tutta contenuta nel suo spazio interno, il suo essere un'infrastruttura idrica ipogea ne ha determinato la parziale sparizione come elemento definitorio del contesto suburbano nel quale è collocata. Nonostante la Piscina Mirabilis sia ben nota fin dal 1600, attualmente risulta circondata da abitazioni private di nessun valore, che ostacolano la fruizione del manufatto rendendo questo ampio spazio ipostilo completamente isolato. Tale condizione ha determinato le scelte di

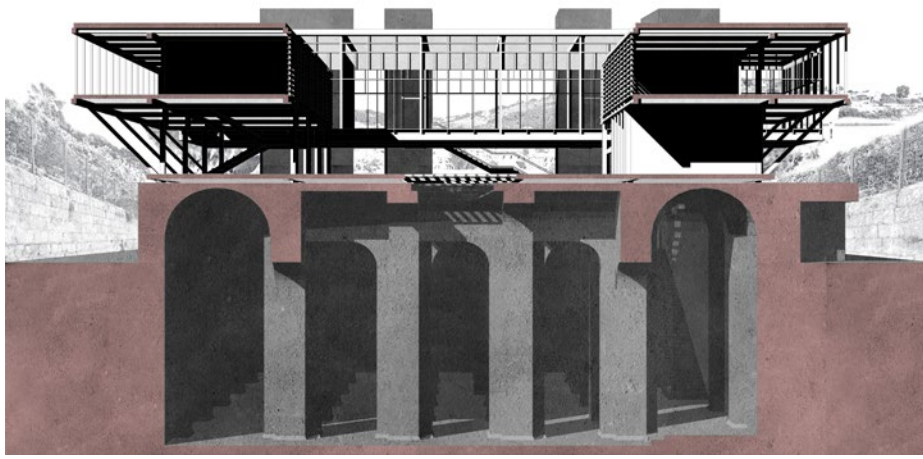
[18] R. Capozzi, *La Piscina Mirabilis: dall'edificio tecnico all'ipostilo*, in S. Bisogni (a cura di), *Ricerche in architettura. La zolla nella dispersione delle aree metropolitane*, Clean, Napoli 2011, p. 163.



Analisi "nucleo-figura" e "scala tonale degli spazi" del Museo per la Piscina Mirabilis a Bacoli, l'intervento che interessa l'estradosso della Piscina tenta di conferire al monumento un luogo che stabilisca relazioni plurime con il contesto naturale della penisola flegrea. Si è tentato di realizzare un'internità in grado di introitare porzioni di natura, attraverso l'adozione del tipo a corte e della corrispondente "triade principale", che identifica la gradazione spaziale composta dall'esterno illimitato, dall'aperto coperto e dal chiuso scoperto.







Progetto per la Piscina Mirabilis a Bacoli, sezione prospettica.

progetto, identificando nel tipo della corte una possibile risposta alla problematica esclusione della *Piscina* dalla relazione con il suo immediato contesto. In analogia con il Cimitero delle 366 fosse di Ferdinando Fuga, il progetto ha inteso costruire sopra e attorno all'ipostilo ipogeo un edificio a corte in grado di introitare la natura circostante, utilizzando la teoria dei poderosi pilastri cruciformi per realizzare un luogo dello stare collettivo cospicuo in un contesto fortemente caratterizzato dalla nebulizzata edilizia privata. In termini spaziali, il progetto si è occupato di risolvere il rapporto di fatto "impossibile" tra il chiuso coperto dell'ipogeo e l'esterno-limitato che lo circonda. Su tale prospettiva, si è voluto impostare il "nucleo" della corte sopra alla copertura della Piscina Mirabils. Adottando ancora la "triade principale" come sequenza spaziale elementare, si è potuto determinare il carattere aperto e coperto della "figura" disposta attorno alla corte, articolata in due manufatti: quello principale si attesta come un vero e proprio "riparo", ovvero come un prisma sospeso e sorretto da quattro piloni di altezza analoga ai pilastri della *Piscina*, a cui si accede per mezzo di una scala aperta e scoperta; l'altro secondario invece è configurato come un'aggregazione di volumi aperti e coperti tenuti sintatticamente uniti da una struttura leggera in pilastri di acciaio. Le due strutture collaborano alla definizione di uno spazio ancora interno ma scoperto, in parte aperto a formare un portico verso l'esterno attraverso la sospensione dei volumi, in modo analogo a quanto avviene con la corte del Convento di Santa Maria de la Tourette di Le Corbusier, dove l'acclività del terreno è sostituita qui dalla preesistenza archeologica che può ancora assumere il ruolo di "fatto urbano" per la municipalità di Bacoli ma non solo, inserendosi in un sistema polare di emergenze architettoniche e archeologiche che punteggiano la penisola di Miseno e i Campi Flegrei.

Con i due progetti appena descritti si è voluto dimostrare l'applicabilità *ex ante* della "scala tonale degli spazi" quale metodo compositivo su base spaziale fenomenica che può affiancarsi a strumentazioni disciplinari di altra natura, strutturaliste ad esempio, come il tipo.

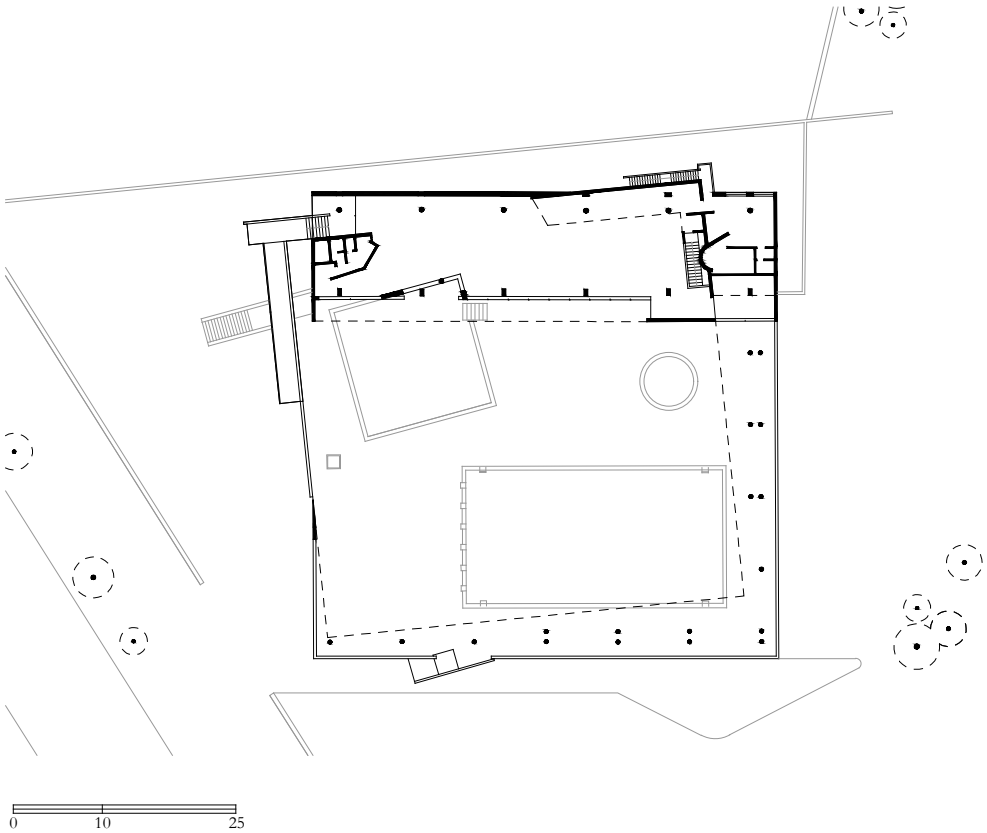
La "scala tonale degli spazi", altresì, può essere adottata anche per chiarificare la struttura spaziale e, come sopra è stato detto, di senso di un'architettura, mostrando quali componenti spaziali la compongono e in che modo sono relazionate tra di loro. A titolo esemplificativo si prenda la Piscina di Campo Maior realizzata

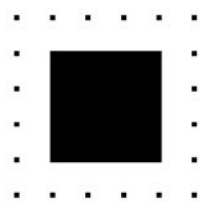
Piscina comunale per Campo Maior, João Luís Carrilho da Graça, 1982.

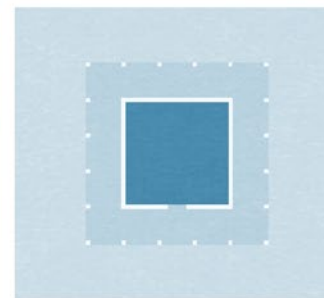
da João Luís Carrilho da Graça nel 1982, dove si distinguono chiaramente almeno tre elementi che compongono questa architettura: il volume, il podio e il porticato. L'edificio potrebbe essere definito a corte, in quanto si rileva come lo spazio scoperto ospitante le piscine è circoscritto su di un lato dal volume carico di aggettivazione plastiche, sui restanti tre, invece, presenta un porticato a sezione variabile che apre ma allo stesso tempo delimita l'area delle piscine rispetto al contesto. Adottando l'analisi su base tonale si rileva come la corte possa essere considerata come spazio aperto-scoperto, in quanto, escludendo il volume chiuso, esso è rivolto a introitare porzioni di paesaggio attraverso il portico. Dunque sono rilevabili due gradienti predominanti, l'uno della corte aperta e scoperta ascrivibile al grado di "mediante" e l'altro, del volume chiuso, al grado di "sopradominante". Tenendo conto dell'immediato intorno in cui è inserito l'edificio, si può constare per l'esterno l'afferenza al grado di "sopratonica" ovvero di esterno limitato, in quanto l'edificio è inserito in un paesaggio agricolo, se ne deduce che la sequenza di "triadi" a cui l'edificio risponde è la "secondaria", ovvero si attua una sequenza fondamentale di "sopratonica/mediante/sopradominante" che esprime compiutamente il senso a cui l'edificio ambisce: un riparo chiuso, quasi una capanna primordiale dotata di uno spazio di mediazione con l'esterno, quanto più rarefatto e diafano possibile per attestare la presenza di un luogo pubblico scoperto e distinto dalla campagna circostante. Attraverso la mediazione del porticato, lo spalto che ospita le piscine introietta elementi posti a distanza, come il castello della città antica, verso cui l'edificio è rivolto[19].

Un altro caso è costituito dalla Galerie und Atelierhaus a Bonn realizzato da Uwe Schröder nel 2015, dove è riscontrabile l'intenzione di realizzare un luogo pubblico nel contesto di un villaggio rurale, attraverso la ridefinizione spaziale delle giaciture in cui si attesta l'edificio preesistente. Coerentemente con l'indagine spaziale e con le riflessioni teoriche a cui si accennato nella dissertazione, Schröder concepisce preliminarmente la struttura spaziale a cui la *Galerie* deve rispondere, in accordo al suo ruolo pubblico di spazio per la comunità. Per soddisfare l'"intenzione" originaria

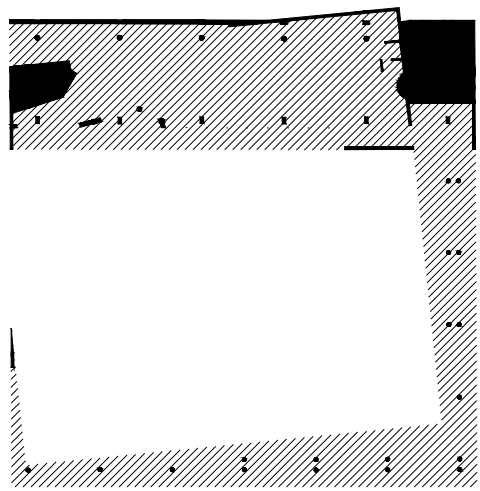
[19] Si veda a riguardo: R. Albiero, R. Simone (a cura di), *João Luís Carrilho da Graça. Opere e progetti*, Electa, Milano 2003.

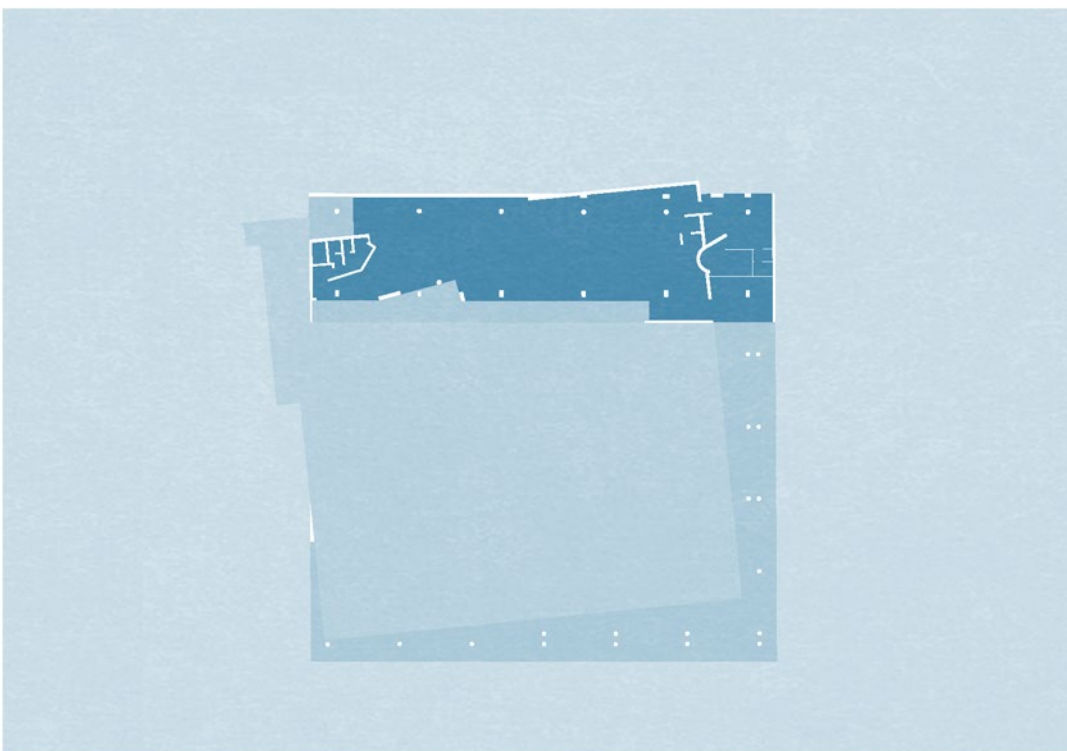






Analisi "nucleo-figura" e "scala tonale degli spazi" della Piscina comunale a Campo Maior di João Luís Carrilho da Graça, in evidenza la "triade secondaria" che informa l'assetto spaziale dell'edificio. In questo caso studio è rilevabile come l'assetto tipologico e quello spaziale presentino delle differenze sostanziali: l'edificio, pur essendo tipologicamente a corte, così come rileva il grafico "nucleo-figura", presenta la struttura spaziale afferente alla capanna o all'aula chiusa, difatti l'assetto spaziale è condizionato dalla morfologia dell'edificio in cui lo spazio proprio della corte presenta il grado di "mediante", ovvero aperto scoperto, che determina un'ampia area di mediazione tra l'esterno limitato dei giardini e delle campagne circostanti e il grado di "sopradominante" ovvero di chiuso coperto.





Piscina comunale per Campo Maior, vista verso il complesso monumentale del castello.

viene selezionato il tipo urbano della piazza che, per le dimensioni contenute, assume la duplice valenza di spazio "dedicato" alla vita civile ed anche appartenente alla sfera privata. Questa condizione viene raggiunta attraverso l'aggregazione di parti attorno all'invaso, "nucleo" tensivo rispetto a cui i diversi edifici si dispongono, adottando i medesimi caratteri formali e utilizzando gli stessi elementi tettonici, declinati in modo differente. Lo spazio della piazza-corte non può che essere afferente alla categoria spaziale dell'internità, tuttavia, adottando la "scala tonale degli spazi" per analizzare quest'edificio, si deve evidenziare come essa non sia un chiuso-scoperto, quindi "dominante", bensì ci troviamo ancora di fronte al grado di "mediante", ovvero di aperto-scoperto, in quanto essa costituisce l'elemento mediano tra la condizione della strada – esterno-limitato – e quella realizzata dagli edifici, che si articolano a loro volta in gradazioni complesse di spazi. Difatti, la *Galeriehaus* risulta essere la parte del complesso dotata di maggiore rilevanza figurativa, costituita da un corpo alto rifinito ad intonaco e da un ampio basamento rivestito in pietra, quest'ultimo condensa il senso effettivo dell'itero impianto, realizzando al suo interno una condizione analoga a quella dell'intero complesso museale. Lo spazio più significativo appare la corte porticata, vera e propria "dominante" della composizione su cui fronteggiano i porticati aperti e coperti "sottodominanti" che connettono lo spazio della piazza alla parte chiusa-coperta contenuta nel volume svettante sul basamento. Si può quindi cogliere la sottigliezza di questa architettura, evocante la lezione di Oswald Mathias Ungers – Maestro di Schröder – sul concepire architetture contenute in altre architetture, che dunque custodisce il senso della sua costruzione al suo interno. Il tema a cui l'opera risponde è chiaramente quello di realizzare una corte, quindi afferisce alla "triade principale" ma esso è contenuto nel punto forse più protetto del complesso, riverberando tale condizione spaziale nelle propaggini sempre più esterne, fino ad essere declinato nello spazio della piazza, predisponendo in tal modo un "nucleo" pubblico del polo museale. Inoltre, l'applicabilità della "scala tonale degli spazi" non si esaurisce potenzialmente alla scala dell'architettura ma, alla stregua della teorie spazialiste proposte da Schröder, potrebbe estendere il suo campo di applicazione ad entità più ampie, come la città e il territorio, di cui bisognerebbe vagliare l'effettiva validità in termini di incidenza del rapporto tra interno ed esterno, ove l'interno –

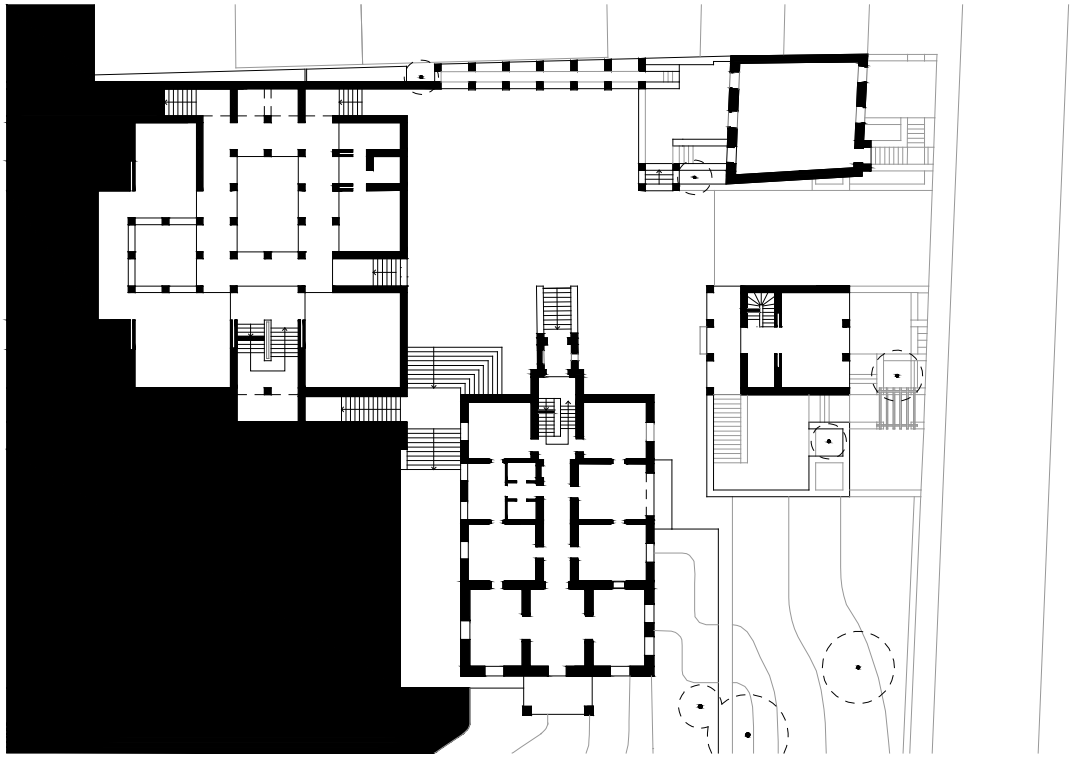
Galerie und Atelierhaus a Bonn, Uwe Schröder, 2015.

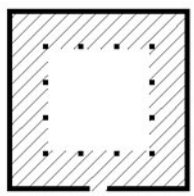
come condizione dell'invaso – non è però visibile se non utilizzando una sezione orizzontale su scala urbana. In una tale prospettiva, un possibile obiettivo che la ricerca suggerisce, è quello di costruire una metodologia spaziale su base tonale che sia in grado di descrivere condizioni morfologiche riconoscibili a scala geografica, si pensi alle formazioni vallive, concluse e delimitate dai crinali montuosi, oppure all'apertura dei golfi, dove gli insediamenti urbani sono posti di fronte ad orizzonti aperti. Tali "stanze territoriali"[20] sono da intendere come categorie spaziali che rientrano nella più generale teoria spazialista elaborata da August Schmarsow – *Raumgestaltung* – ovvero indicano «una configurazione che, riguardando uno spazio contenitore, [hanno] per legge dominante quella della concavità»[21]. Quest'ultime potrebbero costituire un fertile campo di indagine e di applicazione a vasta scala per la disciplina della composizione architettonica e urbana, consentendo di accogliere un ulteriore strumento di analisi da affiancare a quelli consolidati, morfologici e tipologici, così da implementare la conoscenza di vaste aree territoriali che verrebbero studiate anche attraverso una metodologia propriamente architettonica.

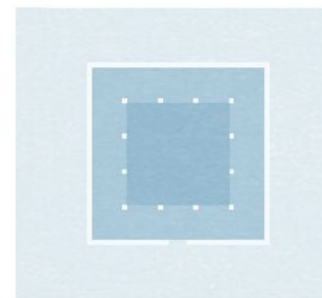
Da tali ipotesi di lavoro ancora da perlustrare si può dedurre quanto la concezione spaziale elaborata da Cosenza si rivolga, attraverso gli strumenti precipui della composizione architettonica, a stabilire nessi tra condizioni spaziali differenti, ricercando nel rapporto con il contesto una armonia superiore tra opera d'architettura e città. Naturalmente si è ben coscienti di quanto una posizione del genere sia impopolare oggigiorno, dove architettura e territorio sono indagate e studiate da discipline e saperi specialistici e settoriali, causa o effetto del modo in cui viene amministrato il territorio, per il quale l'architettura e la sua forma sinettica e unitaria hanno smesso di rappresentare un fattore costituente e un ruolo determinante. A tale riguardo, si vogliono riportare in conclusione le parole che Theodor Adorno dedica a Arnold Schönberg commentando la sue fallita collaborazione Thomas Mann per la descrizione delle opere del *Doktor Faustus*. Tali riflessioni evidenziano quanto lo studio dell'attività compositiva, anche se considerata desueta, costituisca l'eredità più importante

[20] Si veda a riguardo, F. Purini, *Permanenze e mutamenti nell'architettura italiana*, Palomi, Roma 2004 et F. Purini, *La misura italiana dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2008.

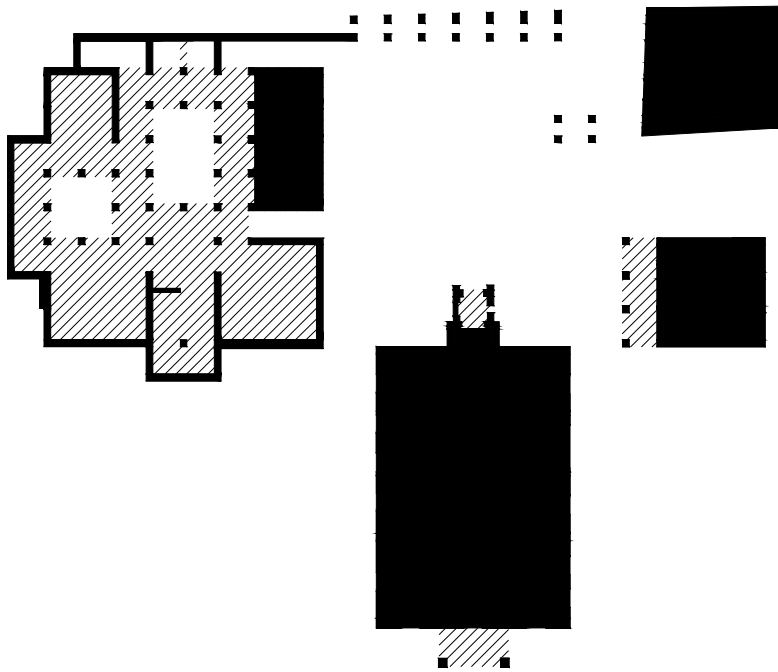
[21] R De Fusco, *L'idea di architettura*, Edizioni di Comunità, Milano 1964, p. 102.

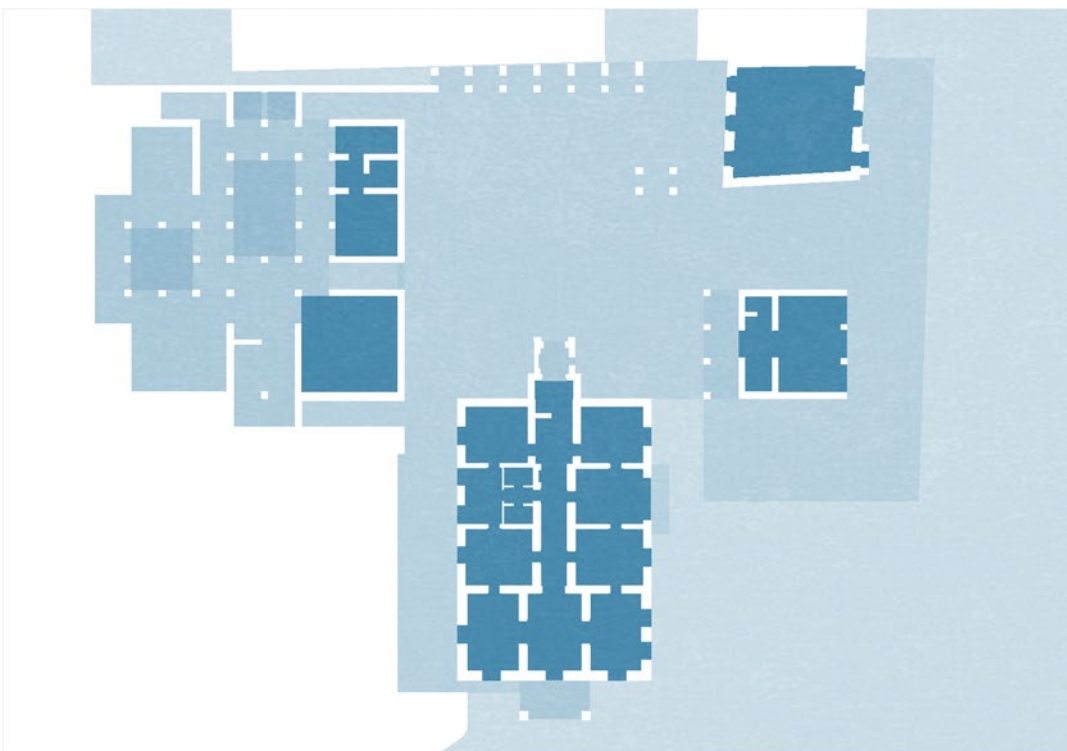


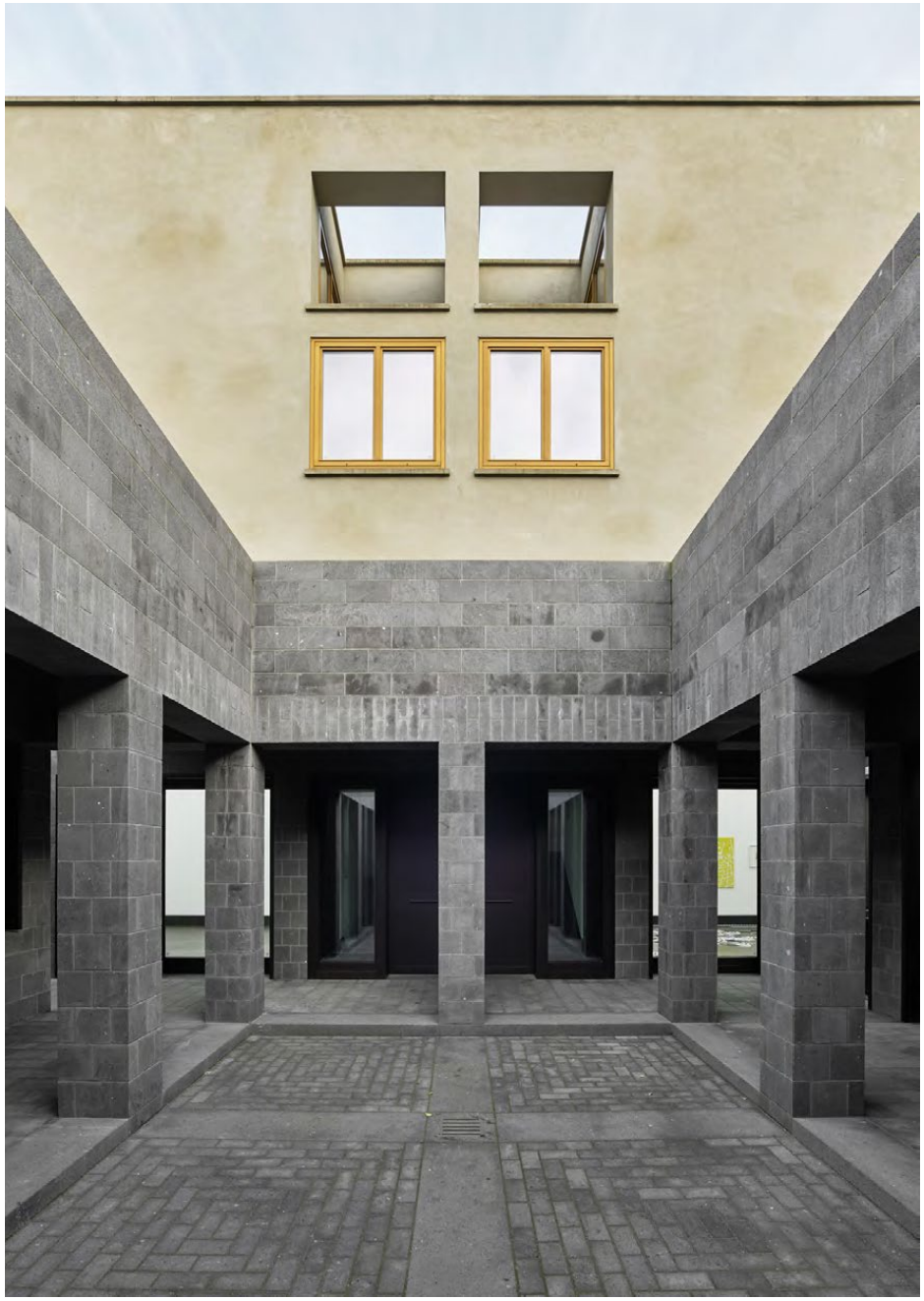




Analisi "nucleo-figura" e "scala tonale degli spazi" della Galerie und Atelierhaus a Bonn di Uwe Schröder, si vuole evidenziare la relazione stabilitasi tra i due "nuclei" della composizione, l'uno afferente alla piazza e l'altro alla corte contenuta nell'edificio principale. Assumendo la "triade principale" come struttura spaziale tematica di riferimento, è possibile notare come vi siano delle differenze morfologiche tra i due "nuclei", ovvero gli elementi architettonici evocati sono i medesimi per i due tipi di spazio ma è la loro sintassi a definire precise condizioni spaziali, distinguendo ciò che è propriamente interno, come nel caso dell'edificio a corte, da ciò che è esterno o prossimo ad esso, come lo spazio della piazza.







Galerie und Atelierhaus a Bonn, vista della corte.

per una pratica artistica cosciente dei propri mezzi e delle proprie responsabilità, qual è l'architettura.

«Ciò che è diventato realtà ha sempre un momento di superiorità di fronte al semplicemente possibile: dalla parte del realizzato stavano delle forze che volevano ciò e null'altro. Tuttavia, nei confronti della realtà, la possibilità – ciò che è stato dimenticato, represso, sconfitto – contiene il potenziale di una condizione migliore. A una coscienza storica padrona di sé, anche a quella delle forme artistiche, spetta di preservare il dimenticato»[22].

[22] T. W. Adorno, *Sulla preistoria della composizione seriale*, in: G. Borio (a cura di), *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, Einaudi, Torino 2004, p. 192.

BIBLIOGRAFIA TEMATICA

Riferimenti teorici

ALBERTI L.B. (1966), *De Re Aedificatoria*, ed. critica a cura di G. Orlandi, Il Polifilo, Milano.

AMISTADI L., CLEMENTE I. (2007) (a cura di), *L'esperienza del simbolo. Lezioni di Teoria e tecnica della progettazione architettonica. Luciano Semerani*, Clean, Napoli.

AURELI P.V. (2016), *Il progetto dell'autonomia. Politica e architettura dentro il capitalismo*, Quodlibet, Macerata.

BISOGNI S. (2011) (a cura di), *Ricerche in architettura. La zolla nella dispersione delle aree metropolitane*, Clean, Napoli.

CANIGGIA G., MAFFEI G. (1997), *Ragionamenti di tipologia. Operatività della tipologia processuale in architettura*, Alinea, Firenze.

DAL FABBRO A. (2009), *Astrazione e memoria. Figure e forme del comporre*, Clean, Napoli.

DE FUSCO R. (2001), *Trattato di architettura*, Laterza, Roma-Bari.

DE FUSCO R. (1978), *Segni, Storia e progetto dell'architettura*. Laterza, Roma-Bari.

DE FUSCO R. (1964), *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet le Duc a Persico*, Edizioni di Comunità, Milano.

DELLA VOLPE G. (1964), *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano.

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

EISENMAN P. (2009), *La fine del classico*, Mimesis, Milano.

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

GUARDINI R. (2013), *Lettere dal lago di Como*, Morcelliana, Brescia.

LUKÀCS G. (1970), *Estetica*, Einaudi, Torino 1970.

LOOS A. (1972), *Parole nel vuoto*, trad. it. S. Gessner, Adelphi, Milano.

MALDONADO T. (2015), *Reale e virtuale*, Feltrinelli, Milano.

MARTÍ ARIS C. (2010), *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, CittàStudi, Novara.

MELANDRI E. (2011), *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Quodlibet, Macerata.

MONESTIROLI A. (2002), *La metopa e il triglifo. Nove lezioni di Architettura*, Laterza, Roma-Bari.

MONESTIROLI A. (1999), *L'architettura della realtà*, Allemandi, Torino.

RISPOLI F. (2016), *Forma data e forma trovata: interpretare/progettare l'architettura*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli.

RYKWERT J. (2002), *L'idea di città*, Adelphi, Milano.

SCOLARI M. (1973) (a cura di), *Architettura razionale. XV Triennale di*

Milano, FrancoAngeli, Milano.
SCOTT G. (2014), *L'architettura dell'umanesimo. Contributo alla storia del gusto*, trad. it. E. Croce, Lit, Roma.
STRAPPA G. (2014), *L'architettura come processo, Il mondo plastico murario in divenire*, Franco Angeli, Milano.
UGO V. (1991), *I luoghi di Dedalo. Elementi teorici dell'architettura*, Edizioni Dedalo, Bari.
VITRUVIO M.P. (2008), *De Architectura*, trad.it di L. Migliotto, Edizioni Studio Tesi, Roma.

Sul tema dell'archetipo

AGAMBEN G. (2008), *che cos'è contemporaneo?,* Nottetempo, Milano.
ASSUNTO R., HOHENEMSER R. (1953) (a cura di), *Kant. Scritti precritici*, Laterza, Bari.
CAPOZZI R. (2016), *L'Architettura dell'ipostilo*, Aión, Firenze.
CARBONE M. (2009) (a cura di), *E. Cassirer. Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
ELIADE M. (1976), *Il Sacro e il profano*, Bollati e Boringhieri, Torino.
KANT I. (2001), *Critica della ragion pura*, trad. it di G. Colli, Adelphi, Milano.
NIETZSCHE F. (1971), *La gaia scienza*, Mondadori, Verona.
RIZZI R. (2006), *Il daimon di architettura. Theoria-eresia*, Pitagora, Bologna.
RYKWERT J. (2005), *La casa di Adamo in Paradiso*, Adelphi, Milano.
SIANI A. L. (2010), *I limiti dell'umano. Osservazioni su Kant e l'intuizione intellettuale*, in: «Studi Kantiani», n. XXIII, Pisa-Roma.
UGO V. (2007), *Architettura e temporalità*, Unicopli, Milano.
UNWIN S. (2015), *The ten most influential building in history. Architecture's archetypes*, Routledge, London-New York.
ZOLLA E. (1988), *Archetipi*, Marsilio, Padova.

Sul tema della radura e della corte

Aa. Vv. (2008), ΤΟΠΟΣ e Progetto. Il vuoto, Gangemi, Roma.
COCCIA L., ALBIERO R. (2008), *Abitare il recinto. Introversione dell'abitare contemporaneo*, Gangemi, Roma.
DI DOMENICO G. (1998), *L'idea di recinto. Il recinto come essenza e forma primaria dell'architettura*, Officina edizioni, Roma.
DEFILIPPIS F. (2012), *Lo spazio domestico nel moderno. Variazioni sulle forme storiche dell'abitare*, Aión, Firenze.
DOIMO M. (2009), *Arte muraria spazio tettonica. Mies, Bacardi Building*

Cuba, Canova, Treviso.
ESPUELLAS F. (2009*), il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti, Milano.
GREGOTTI V. (1979), *Editoriale Recinti*, «Rassegna» n.1.
HEIDEGGER M. (2017), *Costruire abitare pensare*, Ogni uomo è tutti gli uomini, Bologna.
HEIDEGGER M. (2000), *L'arte e lo spazio*, il melangolo, Genova.
HEIDEGGER M. (1999), *Parmenide*, Adelphi, Milano.
HEIDEGGER M. (1997), *Sentieri interrotti*, trad. it di P. Chiodi, La nuova Italia, Firenze.
LLYOD S., MÜLLER H.W. (1980), *Architettura delle origini*, Electa, Milano.
MANZO C.A. (2019), *La ragione delle forme essenziali. Composizione e figure del progetto*, Clean, Napoli.
MARTÌ ARÌS C. (2008), *Pabellón y patio. Elementos de la arquitectura moderna*, «dearquitectura 2», n.5.
MARTÌ ARÌS C. (2000), *Il portico e il muro come elementi dell'edificio pubblico*, in: R. Neri, P. Viganò (a cura di), *La Modernità del Classico*, Marsilio, Padova.
MARTIN R. (1980), *Architettura greca*, Electa, Milano.
NARNE E., BERTOLAZZI A. (2012), *Abitare intorno a un vuoto. Le residenze a patio dalle origini al contemporaneo*, Marsilio, Padova.
SANSÒ C. (2020), *La moschea e l'Occidente. Tipi architettonici e forma urbana*, Academia University Press, Torino.
SEMPER G. (1987), *Degli stili architettonici*, in: B. Gravagnuolo (a cura di), *Id., Architettura arte e scienza*, Clean, Napoli.
SEMPER G. (1851), *Die vier Elementen der Baukunst*, Braunschweig, F. Vieweg.
STRAPPA G. (1995), *Unità dell'organismo architettonico. Note sulla formazione e trasformazione degli edifici*, Dedalo, Bari 1995.
WARD-PERKINS J. B. (1979), *Architettura romana*, Electa, Milano.

Sul tipo architettonico

ARGAN G.C. (1996), *Tipologia*, in: Enciclopedia Universale dell'Arte, Ist. per la collaborazione culturale Venezia – Roma, vol. XIV, Firenze.
BILÒ M. (1989), *Tipo e forma nell'architettura*, Gangemi, Roma.
BOULLÉE E.L. (2005), *Architettura. Saggio sull'arte*, a cura di A. Ferlenga, Einaudi , Torino.
CAJA M., LANDSBERGER M., MALCOVATI S. (2016) (a cura di), *Tipo Forma Figura. Il dibattito internazionale 1970-1990*, Libraccio editore, Milano.
CAJA M., LANDSBERGER M., MALCOVATI S. (2010) (a cura di), *Tipologia architettonica e morfologia urbana. Il dibattito italiano – antologia*

1960-1980, Il Libraccio-Lampi di stampa, Milano.
COLLOTTI F. (2002), *Appunti per una teoria dell'architettura*, Quart, Lucerna.
DURAND J. N. L. (1802-1805), *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole polytechnique*, Paris.
GRASSI G. (2008), *La costruzione logica dell'architettura*, Franco Angeli, Milano.
LANINI L., MAGLIO A. (1998) (a cura di), *Ludwig Hilberseimer. Hallenbauten/Edifici ad Aula*, Clean, Napoli.
MARTÍ ARIS C.(2007), *La cèntina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*, Christian Marinotti, Milano.
MONEO R.(1999), *La solitudine degli edifici e altri scritti,* a cura di A. Casiraghi, D. Vitale, Allemandi, Torino.
QUATREMÈRE DE QUINCY A. C. (1832), "Type", in Id., *Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, Librairie d'Adrien Le Clere et Cie, Parigi.
ROSSI A. (2009), *Autobiografia scientifica*, La cultura, Milano.
ROSSI A. (1966), *L'architettura della città*, Marsilio, Padova.
ROSSI A. (1964), "Considerazioni sulla morfologia urbana e la tipologia edilizia", in AA.VV., *Aspetti e problemi della tipologia edilizia. Documenti del corso di caratteri distributivi degli edifici, a.a. 1963-64*, Cluva, Venezia.
SIOLA U. (2011), *Lezioni di Architettura Urbana*, Clean Napoli.
VISCONTI F. (2016), "Gli elementi tipo-morfologici del sistema urbano: tradizione, attualità e futuro*"*, in: V. D'Ambrosio, M. F. Leone (a cura di), *Progettazione ambientale per l'adattamento al Climate Change. 1. Modelli innovativi per la produzione di conoscenza*, Clean, Napoli.

Sul Palazzo di Cnosso a Creta

ASPESI F (2016), *Il labirinto all'Amnisos,* ANNALI *del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati Sezione linguistica* ΑΙΩΝ N.S. n.5.
CAGIANO DE AZEVEDO M. (1958), *Saggio sul labirinto*, Vita e Pensiero, Milano.
CAVALLO C. (2019), *Ricostruire il palazzo di Cnosso a Genova. Ignazio Gardella e il progetto per la città antica*, «Firenze Architettura» n.2.
EVANS A. (1928), *The Palace of Minos, a comparative account of the successive stages of the early cretan civilization as illustrated by the discoveries*, Macmillan and co, Londra.
KERÈNY K. (2016), *Nel labirinto,* Bollati Boringhieri, Torino.
PLATONE, *Protagora*, trad. F. Adorno (1996), Laterza, Bari.
PETROLI E. (1990), *Il mito del minotauro. Un'interpretazione storico-religiosa",* Studi Classici e Orientali, 39.

ROSSI A. (1973), *Un progetto per la città antica*, «Edilizia Popolare» n.112, 1973.
SANTARCANGELI P. (1967), *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Vallecchi, Firenze.
STARACE F. (1973), *L'architettura Dell'oriente Antico E Del Mediterraneo. Uno Studio Sulla Storia Delle "Fabbriche Meravigliose". Dagli appunti delle lezioni tenute per il corso di "Storia dell'architettura"(corso C) nell'anno accademico 1972-73*. Tecton, Napoli.

Sul Museo per una piccola città di Mies van der Rohe

CACCIARI M. (1995), *Res aedificatoria. Il "classico" di Mies van der Rohe,* «Casabella» n. 629.
CARTER P. (1974), *Mies at work*, Pall Mall Press, New York.
CAPOZZI R. (2020), *Mies. Lo spazio universale*, Letteraventidue, Siracusa.
CAPOZZI R. (2011)*, Le architettura ad aula: il paradigma Mies van der Rohe. Ideazione, costruzione, procedure compositive*, Clean, Napoli.
DREXLER A. (1960), *Mies van der Rohe,* Il Saggiatore, Milano.
HILBERSEIMER L. (2013), *Mies van der Rohe*, tr. it. a cura di A. Monestiroli, CittàStudi, Novara.
MARTÍ ARÍS C. (2008), *Silenzi eloquenti. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, Christian Marinotti, Milano.
MONESTIROLI A. (2013), *La scuola di Mies van der Rohe. I tre livelli della conoscenza*, Ogni uomo è tutti gli uomini, Bologna.
NEUMAYER F. (1996), *Mies van der Rohe, the artless word*, trad. it. *Mies van der Rohe. Le architetture, gli scritti*, a cura di M. Caja, M. De Benedetti, Skira, Milano.
PIZZIGONI V. (2010) (a cura di), *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*, Einaudi, Torino.
RAVETLLAT MIRA P.J.(1994), *La Casa pompeyana referencias al conjunto de casas-patio realizadas por L. Mies van der Rohe en la década 1930-1940*, tesi di dottorato, Universitat Politècnica de Catalunya.

Supporto metodologico alla fase di ridisegno critico

ALBIERO R., SIMONE R. (2003) (a cura di), *João Luís Carrilho da Graça. Opere e progetti*, Electa, Milano.
BARAZZETTA G., CAPOZZI R (2019)., *Fernand Pouillon, Costruzione, Città, Paesaggio. Viaggio in Italia*, Aión, Firenze.
BELLONI F., BONICALZI R. (2017) (a cura di), *Aldo Rossi. La scuola di Fagnano Olona e altre storie*, Accademia University Press, Torino.
CAPOZZI R. (2017), *L'esattezza di Jacobsen*, Letteraventidue, Siracusa.

CAPOZZI R., VISCONTI F. (2012), *Dalla casa a patio ai tipi urbani del foro e dell'acropoli: analogia e riferimento nell'opera di James Stirling*, «EDA» .
EISENMAN P. (2004), *Giuseppe Terragni: trasformazioni, scomposizioni, critiche*, Quodlibet, Macerata.
UNWIN S. (1997), *Analysing Architecture*, Routledge, London-New York.
POLESELLO G. (1995), *Architettura come ricerca*, «architettura INTERSEZIONI», n. 1, Venezia.
UGO V. (2008), *Mímēsis. Sulla critica della rappresentazione dell'architettura*, Maggioli, Milano.
UGO V. (1984), *Logós/graphé, Cogras*, Palermo.
SCHRÖDER U. (2015), *Pardié. Konzept für eine Stadt nach dem Zeitregime der Moderne. A Concept for a City after the Time Regime of Modernity*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln.
VACCHINI L. (2007), *Capolavori. 12 architetture fondamentali di tutti i tempi*, Allemandi, Torino.
VISENTIN C. (2009) (a cura di), *Aldo Rossi a Borgorico*, Il Poligrafo, Padova.
VISCONTI F. (2017), *Pompeji. Città moderna/Moderne Stadt*. Wasmuth Ernst Verlag, Tübingen.

Sul tema del Razionalismo italiano

CIUCCI G., DAL CO F. (1990), *Architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano.
COSTANZO M. (2008), *Adalberto Libera e il gruppo 7*, Mancosu, Roma.
DANESI S., PATETTA L. (1976) (a cura di), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Electa, Milano.
DE SETA C. (2008) (a cura di), *Giuseppe Pagano. Architettura e città durante il fascismo*, Jaca Book, Milano.
DE SETA C. (1981), *L'architettura del novecento*, Garzanti, Torino.
DE SIMONE R. (2011), *Il Razionalismo nell'architettura italiana del primo novecento*, Laterza, Bari.
GARGIANI R. (2021), *Razionalismi esaltati nostalgici radicali 1967-1973. Eretici italiani dell'architettura razionalista*, Skira, Milano.
MANTERO E. (1984) (a cura di), *Il Razionalismo italiano*, Zanichelli, Bologna.
MELOGRANI C. (2015), *Architetture nell'Italia della ricostruzione. Modernità versus modernizzazione 1945-1960*, Quodlibet, Macerata.
PERSICO E. (2012), *Profezia dell'architettura*, Skira, Milano.
PURINI F. (2016), *Tre errori moderni*, Arianna, Bologna.
PURINI F. (2004), *Permanenze e mutamenti dell'architettura italiana*, Palombi, Roma.
ROGERS E. N. (1997), *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano.

SAMONÀ G. (1982), *La casa popolare degli anni '30*, Marsilio, Padova.
TEDESCHI E.G. (2018), *Razionalismo. L'architettura della modernità*, Jaca Book, Milano.
VENTURI L. (1945), *Storia della critica d'arte*, Giulio Einaudi, Torino.
VISCONTI F. (2013) (a cura di), *Il Razionalismo Italiano. Storia, città, ragione*, Aracne, Roma.

Sul tema dell'Illuminismo

BERTINI D. (2017) (a cura di), *Berkeley. Saggio su una nuova teoria della visione. Trattato della conoscenza umana*, Bompiani, Firenze.
FRANZINI E. (2009), *Elogio dell'illuminismo*, Mondadori, Milano.
HORKHEIMER M., ADORNO T. W. (1971), *Dialettica dell'illuminismo*, Giulio Einaudi, Torino.
KAUFMANN E. (1966), *L'architettura dell'illuminismo*, Giulio Einaudi, Torino.
SEVERINO E. (2013), *La filosofia dai greci al nostro tempo, la filosofia moderna*, Bur, Milano.

Sul tema del Classico

BETTINI M. (2017), *A che servono i Greci e i Romani?*, Giulio Einaudi, Torino.
CALABRESE S., UBOLDI S. (2012), *Aby Warburg. Immagini permanenti. Saggi su arte e divinazione*, Archetipo Libri, Bologna.
CALVINO I. (1991), *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano.
CANFORA L. (2016), *Noi e gli antichi. Perché lo studio dei Greci e dei Romani giova all'intelligenza dei moderni*, Bur, Milano.
COLLI G. (1975), *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano.
DIONIGI I. (2003) (a cura di), *Di fronte ai classici. A colloquio con i greci e i latini*, Bur, Milano.
GRAVES R. (1963), *I miti greci. Dèi ed eroi in Omero*, Feltrinelli, Milano.
KERÉNYI K. (2001), *Religione antica*, Adelphi, Milano.
NERI R., VIGANÒ P. (2000) (a cura di), *La Modernità del Classico*, Marsilio, Padova.
PFISTER F. (1943) (a cura di), *Johann Joachim Winckelmann. Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, Giulio Einaudi Torino.
SETTIS S. (2004), *Futuro del "classico",* Giulio Einaudi, Torino.
SUMMERSON J. (1990), *Il linguaggio classico dell'architettura*, Giulio Einaudi, Torino.
VALÉRY P. (1947), *Eupalinos,* Mondadori, Milano.
VERNANT J.P. (1978), *Mito e pensiero presso i Greci*, Giulio Einaudi, Torino.

Sul tema del Mediterraneo

Aa. Vv. (2014), *Mediterranei Traduzioni della modernità*, FrancoAngeli, Milano.
BRAUDEL F.(2008), *Il Mediterraneo: lo spazio la storia gli uomini le tradizioni*, Bompiani, Milano.
CASSANO F.(2005), *Il pensiero meridiano*, Laterza, Bari.
DANIEL W., PAGANO G. (1936), *Architettura rurale italiana, quaderni della triennale*, Enrico Hoepli, Milano.
FRANZINI E. (2016) (a cura di), *Paul Valéry. All'inizio era la favola. Scritti sul mito*, Guerini e Associati, Milano.
GAMBARDELLA C. (1988), *Il sogno bianco. Architettura e 'mito mediterraneo' nell'Italia degli anni '30*, Clean, Napoli.
GRAVAGNUOLO B. (1994), *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea,* Electa, Napoli.
MATVEJEVIĆ P. (1987), *Breviario mediterraneo*, Garzanti, Milano.
PACI E. (1957), *L'architettura e il mondo della vita*, «Casabella-Continuità», n. 217.
PICONE A. (2014) (a cura di), *Culture mediterranee dell'abitare*, Clean, Napoli.
ROSSI U. (2015) (a cura di), *Tradizione e modernità*, LetteraVentidue, Siracusa.
VALÉRY P.(2011), *Ispirazioni mediteranee*, Mesogea, Messina.

Sul tema dello spazio

BATTISTI E. (1977) (a cura di), *Moisej Ginzburg. Saggi sull'architettura costruttivista*, Feltrinelli, Milano.
CAPOZZI R. (2012), *L'idea di riparo*, Clean, Napoli.
FRANKL P.(1968), *Principles of Architectural History. The four Phases of Architectural Style*. 1400-1900, The M.I.T. press, Cambridge.
GIEDON S. (1998), *Le tre concezioni dello spazio*, Dario Flaccovio, Palermo.
GIEDON S. (1984), *Spazio, Tempo ed Architettura*, a cura di E. Labò, M. Labò, Hoepli, Milano.
GIEDON S. (1969), *Le origini dell'architettura*, Feltrinelli, Milano.
MALACARNE G., TOGNON A. (2010) (a cura di), *Uwe Schröder. Architettura degli spazi/Architektur der räume*, Clueb, Forlì.
MORETTI L. (1953), *Struttura e sequenza di spazi*, in: «Spazio» a. IV, n. 7.
NORBERG SCHULZ C. (1975), *Esistenza spazio e architettura*, Officina edizioni, Roma.
PROIETTI T. (2015), *Ordine e proporzione. Dom Hans van der Laan e l'espressività dello Spazio Architettonico*. Quodlibet, Macerata.
SCHRÖDER U. (2020), *Il quarto spazio. Scritti scelti*, Aión, Firenze.
SCHRÖDER U. (2015), *I due elementi dell'edificazione dello spazio. Scritti scelti*, Aión, Firenze.

SEMPER G. (1992), *Lo stile*, a cura di A. R. Burelli, C. Cresti, B. Gravagnuolo, F. Tentori, Laterza, Roma-Bari.
VAN DE VEN C. (2019), *Lo spazio in architettura*, ed. it. a cura di F. Cacciatore, LetteraVentidue, Siracusa.
ZEVI B. (1972), *Architettura in nuce*, Sansoni, Firenze.
ZEVI B. (1948), *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino.

Sul rapporto tra musica e architettura

ADORNO T. W. (2004), *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, a cura di G. Borio, Einaudi, Torino.
ADORNO T. W. (2002), *Filosofia della musica moderna*, trad.it. a cura di G. Manzoni, Einaudi, Torino.
BOULEZ P. (1990), *Il Paese Fertile*, Leonardo, Milano.
Enciclopedia della musica (1999), Garzanti, Milano.
GREGOTTI V. (2016), *Spazio e suono*, in Id., *Il sublime al tempo del contemporaneo*, Einaudi, Torino.
STRAVINSKY I. (1942), *Poetica della musica*, Edizioni Curci, Milano.
NATTIEZ J. J. (2002) (a cura di), *Enciclopedia della musica. II. Il sapere musicale*, Einaudi, Torino.

Sulla figura e le opere di Luigi Cosenza

ASTARITA R. (2000), *Gli architetti di Olivetti. Una storia di committenza industriale*, Franco Angeli, Milano.
Aa. Vv. (1985), *Luigi Cosenza: l'uomo - il compagno*, Cooperativa editrice sintesi, Napoli.
ASCIONE P. (2018), *Conoscenza e progetto nei quartieri d'autore. Tecnologia e ambiente negli interventi di Luigi Cosenza*, Clean, Napoli.
BELFIORE P., GRAVAGNUOLO B. (1994), *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, Laterza, Roma-Bari.
BUCCARO A., MAININI G. (2005) (a cura di), *Luigi Cosenza oggi 1905/2005*, Clean, Napoli.
CAPOZZI R. (2014), "Il Politecnico di Napoli di Luigi Cosenza. Una "versione" colta del Mediterraneo", in: Aa. Vv., *Mediterranei Traduzioni della modernità*, FrancoAngeli, Milano.
CARBONARO Y., COSENZA L. (2008), *Le ville di Napoli*, Newton compton, Roma.
COSENZA G. (2011), *La coerenza di un intellettuale*, Dante & Descartes, Napoli.
COSENZA G. (2006) (a cura di), *La fabbrica Olivetti a Pozzuoli. The Olivetti factory in Pozzuoli*, Clean, Napoli.

COSENZA G., BAZZARINI V. (1988) (a cura di), *Luigi Cosenza L'ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna ed altre architetture 1929/1975*, Clean, Napoli.
COSENZA G., MOCCIA F.D. (1987) (a cura di), *Luigi Cosenza. L'opera completa*, Electa Napoli, Napoli.
DE SESSA C. (2001), Luigi Cosenza. Razionalità senza dogmi, Universale di Architettura Testo & Immagine, Torino.
DE SETA C. (1987), *Architetti italiani del Novecento*, Laterza, Roma-Bari.
DE SETA C. (1972), *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Laterza, Roma-Bari.
DI VAIO R. (2018), *Cabina da spiaggia. Luigi Cosenza alla VI Triennale di Milano 1936*, Clean, Napoli.
«DPA Documentos de projectes d'Arquitectura» (2004), *Cosenza*, n. 20.
FONTANA M.P., MAYORGA M.Y. (2008), *Luigi Cosenza. Il territorio abitabile*, Alinea, Firenze.
GALANTE P. (2018), *Luigi Cosenza. Articolazioni di una fabbrica continua*, Clean, Napoli.
GIORDANO G., SORBINO N. (2003), *Luigi Cosenza. Architettura e tecnica*, Clean, Napoli.
GIORDANO P. (1994), *Napoli. Guida di architettura moderna*, Officina edizioni, Roma.
GUIDUCCI R. (1955), *Dal giornale dei lavori, 1953*, in «Casabella», n.206.
LABÒ M. (1955), *Lo stabilimento e il quartieri Olivetti a Pozzuoli dell'Ing. Luigi Cosenza*, in «Casabella», n.206.
LABÒ M. (1950), *Profilo di Luigi Cosenza*, in «Comunità», n. 9, 1950.
MOCCIA F.D. (1994) (a cura di), *Luigi Cosenza. Scritti e progetti di architettura*, Clean, Napoli.
PAGANO G. (1942), *contributi napoletani: una costruzione in cemento armato. Una villa di Cosenza a Posillipo*, «Casabella», n. 178.
PAGANO G.(1937), *Tre anni di Architettura in Italia*, in «Casabella», n. 110.
PAGANO G. (1936), *Un architetto: Luigi Cosenza*, in «Casabella», n. 100.
PAGANO G. (1934), *Il concorso per il palazzo del Littorio*, in «Casabella», n. 82, ottobre.
PICA A. (1935), *Progetti per un Auditorium in Roma*, in «Casabella», n. 91.
ROSSI U. (2015), *Bernard Rudofsky architetto*, Clean, Napoli.
PONTI G. (1937), *Casa a Posillipo*, in «Domus», n.120.
SAMONÀ G. (1947), *Il concorso per la stazione di Roma-Termini*, in «Metron», n. 10.
VISCONTI F. (2014), "*Entrambe di fronte allo stesso mare e sotto lo stesso cielo/Both facing the same sea and under the same sky*", in: G. Cafiero, R. Ca-

pozzi, *Tracce antiche e habitat contemporaneo*, Esi, Napoli.
VIOLA F. (2021), *La Fabbrica degli ingegneri. Architettura, arte e costruzione del Politecnico di Napoli*, Clean, Napoli.
VIOLA F. (2017), *L'architettura insegnante. Il Politecnico di Luigi Cosenza*, Clean, Napoli.
VIOLA F. (2012) (a cura di), *Luigi Cosenza. Lezioni di architettura 1955-1956*, Clean, Napoli.

Scritti di Luigi Cosenza

COSENZA L. (1974), *Storia dell'abitazione*, Vangelista, Milano.
COSENZA L. (1950), *Esperienze di architettura*, Macchiaroli, Napoli.
COSENZA L. (1959), *Per un dibattito costruttivo*, in «Casabella», n. 230.
COSENZA L. (1950), *Una loggia Mediterranea*, in «Domus», n. 253-253.
COSENZA L. (1947), *Intuizioni mediterranee dello spazio*, in «Florida», n. 2-3.
COSENZA L. (1942), *Architettura dell'Umanesimo di Geoffrey Scott,* in «Casabella», n. 186.
COSENZA L. (1942), *L'ultima fase edilizia di Pompei di Amedeo Maiuri,* in «Casabella», n. 184.
COSENZA L. (1942), *Architettura contemporanea di Alberto Sartoris,* in «Casabella», n. 182.
COSENZA L. (1942), *Le sculture del Duomo di Siena di Enzo Carli,* in «Casabella», n. 180.
COSENZA L. (1942), *Niccolò dell'Arca di Cesare Gnudi,* in «Casabella», n. 180.
COSENZA L. (1942), *Michelangelo fino alla Sistina di Aldo Bertini,* in «Casabella», n. 180.
COSENZA L. (1942), *Erasmo da Rotterdam di Stefan Zweig,* in «Comando», n. 5.
COSENZA L. (1942), *Fugger il ricco di Will Winher,* in «Comando», n. 5-6.
COSENZA L. (1941), *Progetto di Città militari,* in «Casabella», n. 161.
COSENZA L. (1941), *Contributi napoletani: una costruzione in cemento armato*, in «Casabella», n. 178.
COSENZA L. (1941), *La mitologia nella vita dei popoli di Prampolini,* in «Comando», n. 3.
COSENZA L. (1941), *Tsushima di Frank Thiess,* in «Comando», n. 3.
COSENZA L. (1941), *Umanesimo e Rinascimento di Luigi Salvatorelli,* in «Comando», n. 4.
COSENZA L. (1940), *Risanamento di un quartiere di Napoli,* in «Casabella», n. 146.
COSENZA L. (1940), *Una Villa a San Paolo del Brasile*, in «Domus», n. 154.
COSENZA L. (1940), *Progetto per un caffè in un boschetto di lecci sulla riva*

del golfo di Napoli, in, «Domus», n. 152.
COSENZA L. (1940), *Risanamento di un quartiere di Napoli,* in «Casabella», n. 146.
COSENZA L., RUDOFSKY B. (1937), *Una villa per Positano e per altri Lidi*, in «Domus», n. 109.
COSENZA L. (1937), *Casa sulla costiera a Positano,* in «Domus», n. 137.
COSENZA L. (1937), *Un auditorium per 7000 posti,* in «Casabella», n. 91.
COSENZA L. (1936), *Casa sul golfo a Posillipo,* in «Casabella», n. 100.