

**Architettura e Natura
Prime indagini sul progetto
tra geografie, spazi e materie**

a cura di
Claudia Angarano
Marianna Ascolese
Francesca Coppolino
Oreste Lubrano



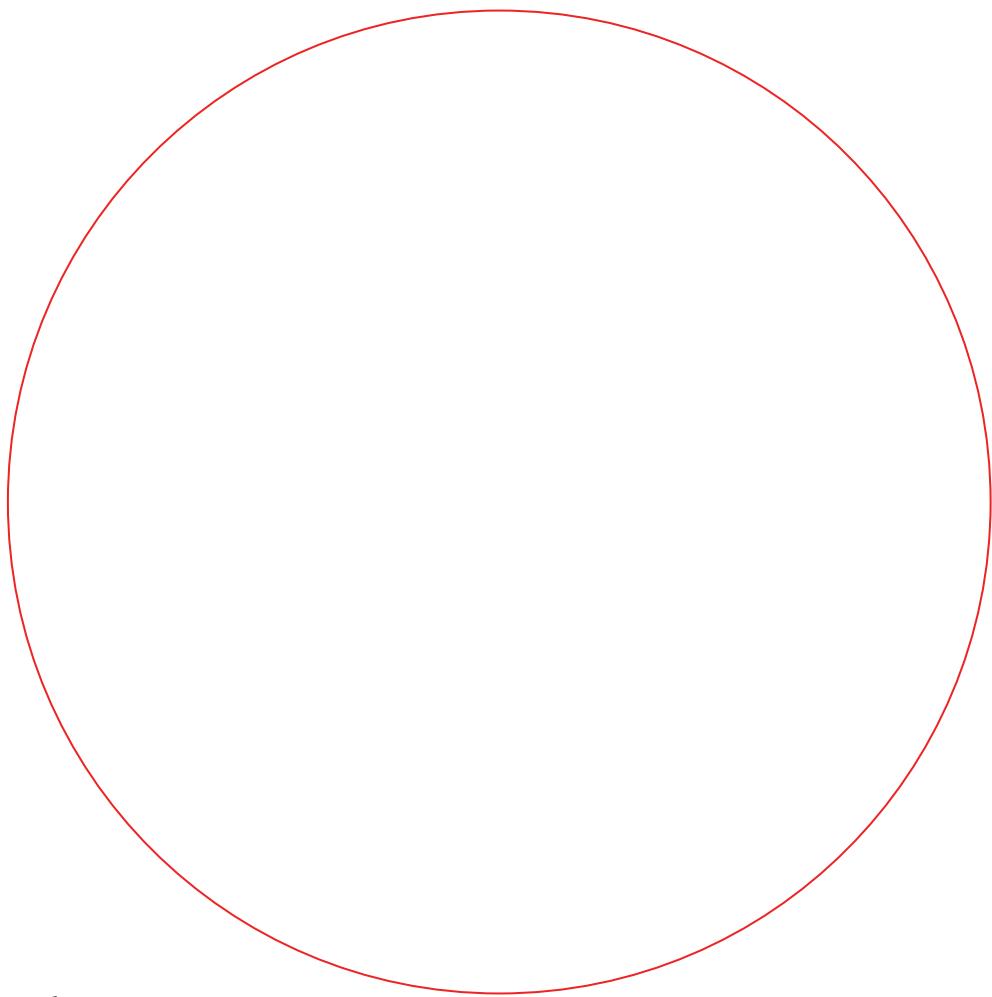
Federico II University Press



ISBN 978-88-6887-398-1
DOI 10.6093/978-88-6887-398-1

Architettura e Natura
Prime indagini sul progetto
tra geografie, spazi e materie

a cura di
Claudia Angarano
Marianna Ascolese
Francesca Coppolino
Oreste Lubrano



Federico II University Press



fedOA Press

ISBN 978-88-6887-398-1
DOI 10.6093/978-88-6887-398-1

Architettura e Natura: prime indagini sul progetto tra geografie, spazi e materie / a cura di Claudia Angarano, Marianna Ascolese, Francesca Coppolino, Oreste Lubrano. - Napoli : FedOAPress, 2025. - 240 p.; 16x23 cm. - (Teaching Architecture; 22)

Accesso alla versione elettronica <http://www.fedoabooks.unina.it>

ISBN: 978-88-6887-398-1
DOI: 10.6093/978-88-6887-398-1

collana

TeA / Teaching Architecture

edizioni

Federico II University Press, fedOA Press

direttore

Ferruccio Izzo, Università degli Studi di Napoli "Federico II"

comitato scientifico

Renato Capozzi, Università degli Studi di Napoli "Federico II"
Luigi Coccia, Università di Camerino
Francesco Collotti, Università degli Studi di Firenze
Isotta Cortesi, Università degli Studi di Napoli "Federico II"
Angela D'Agostino, Università degli Studi di Napoli "Federico II"
Lorenzo Dall'Olio, Università di Roma Tre
Paolo Giardiello, Università degli Studi di Napoli "Federico II"
Massimo Ferrari, Politecnico di Milano
Luca Lanini, Università di Pisa
Carlo Moccia, Politecnico di Bari
Giovanni Multari, Università degli Studi di Napoli "Federico II"
Camillo Orfeo, Università degli Studi di Napoli "Federico II"
Lilia Pagano, Università degli Studi di Napoli "Federico II"
Marella Santangelo, Università degli Studi di Napoli "Federico II"
Andrea Sciascia, Università di Palermo
Michele Ugolini, Politecnico di Milano
Margherita Vanore, Università IUAV di Venezia
Federica Visconti, Università degli Studi di Napoli "Federico II"

redazione

Alberto Calderoni, Università degli Studi di Napoli "Federico II" [coordinamento]
Luigiermanuele Amabile, Francesco Casalbordino, Ermelinda Di Chiara, Gennaro Di Costanzo, Cinzia Di Donna, Roberta Esposito, Maria Masi, Francesca Talevi, Vincenzo Valentino, Giovangiuseppe Vannelli

© 2025 FedOAPress - Federico II University Press
Università degli Studi di Napoli Federico II

Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino"
Piazza Bellini 59-60
80138 Napoli, Italy
<http://www.fedoapress.unina.it/>
Published in Italy
Prima edizione: dicembre 2025

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

Indice

- | | | |
|-------------------|---|--|
| 6. | Nota dei curatori. Piccole architetture nella natura: progettare al primo anno | Claudia Angarano, Marianna Ascolese, Francesca Coppolino, Oreste Lubrano |
| 8. | Introduzione | Maria Cerreta |
| 12. | Architetture elementari nella natura antica | Renato Capozzi |
| 18. | Necessità della Teoria | Federica Visconti |
| 24. | Operazioni elementari di Composizione | Claudia Angarano |
| 62. | Progettare il programma. Didattica e ricerca nei laboratori di progettazione | Roberta Amirante |
| 74. | Il primo progetto.
Radicamenti, idee, racconti | Francesca Coppolino |
| 88. | Esplorazioni progettuali | Francesca Coppolino, Miriana Benincasa |
| 102. | Educare lo sguardo alla forma.
Teorie, riferimenti e responsabilità del progetto | Oreste Lubrano |
| 114. | Tra i mari, le stanze.
Gli esercizi del Laboratorio | Marianna Ascolese |
| 130. | Piccole architetture del fare | Salvatore Pesarino |
| 142. | La teoria per il progetto. Un esercizio di scala del pensiero | Gianluigi Freda |
| 152. | Monumento e Natura.
Tra durata e dissoluzione | Giovanni Francesco Frascino |
| Incursioni | | |
| 182. | I Campi Flegrei e la metafora del paesaggio | Salvatore Di Liello |
| 190. | Campi Flegrei paesaggio contemporaneo | Francesco Escalona |
| 200. | Restauro e valorizzazione del Complesso delle Sette Sale | Luigi Franciosini |
| 208. | Il profumo delle piccole architetture | Luca Cardani |
| 216. | Radicarsi | Tiziano De Venuto |
| 224. | L'architettura del Padiglione Avamposti nella selva | Marina Tornatora |
| 232. | | Sara Marini |

Nota dei curatori.

Piccole architetture nella natura: progettare al primo anno

Claudia Angarano, Marianna Ascolese, Francesca Coppolino,
Oreste Lubrano

Il volume presenta il lavoro dei Laboratori di Progettazione del primo anno¹, raccogliendo le esperienze didattiche che, pur nella diversità degli approcci, hanno condiviso temi e tempi, lavorando sul rapporto tra architettura e natura attraverso il progetto di piccole architetture. Una scelta che ha permesso di costruire un terreno di lavoro condiviso, in cui sviluppare le prime esplorazioni progettuali, con l'obiettivo di definire uno spazio didattico capace di orientare gli studenti nella fase iniziale della loro formazione. Il Laboratorio del primo anno ha, da un lato, avvicinato gli studenti alla complessità della disciplina con seminari e lezioni tesi ad affrontare questioni teoriche e riflessioni più specifiche sul progetto, anche attraverso il contributo di sguardi plurali provenienti da altre discipline che hanno offerto nuove e inedite prospettive. Dall'altro, ha tentato di costruire un orizzonte comune che rendesse possibile un confronto non tanto sugli esiti quanto sui metodi e sulle modalità dell'insegnamento della progettazione architettonica al primo anno.

Architettura e Natura costituiscono le due questioni generali con cui gli studenti si sono confrontati. Piccole architetture, padiglioni pensati per osservare, "stare" o offrire riparo in relazione diretta con la natura; dispositivi isolati o composti capaci di definire nuove relazioni con il luogo. Architetture che assumono la natura tra i principali *riferimenti* progettuali, orientando così le scelte tipologiche, costruttive e spaziali. Le aree selezionate – i laghi d'Averno e Fusaro nel paesaggio flegreo e un tratto del bacino del Tagus a Lisbona – hanno costituito un dispositivo didattico efficace per misurarsi con una condizione di soglia tra terra e acqua, in cui le condizioni geografiche, le stratificazioni archeologiche, le tracce storiche e le forme dell'abitare contemporaneo concorrono a definire un contesto complesso, ma allo stesso tempo leggibile nei suoi elementi primari. A partire da tali condizioni, gli studenti si sono confortati con queste *architetture di natura* concepite come nuovi dispositivi di relazione tra il paesaggio naturale e antropico. L'assenza di un programma funzionale e la scala ridotta del pro-

getto hanno consentito di soffermarsi con concretezza sulla definizione dello spazio, sul rapporto con il suolo e sulla costruzione della forma in relazione al contesto.

Lavorare sull'idea di *riduzione*, declinata in modi differenti come mostrano gli esiti qui raccolti, è stato il principio attraverso cui ciascun laboratorio ha cercato di fornire agli studenti gli strumenti minimi necessari per iniziare a misurarsi con il progetto. Una riduzione intesa non come semplificazione ma come messa a fuoco di questioni essenziali affinché il tempo, la pratica e l'esperienza possano consentire di provare a governare la complessità insita nel progetto di architettura. Le sperimentazioni progettuali condotte si sono misurate con alcune questioni ritenute essenziali, utili a costruire un primo orientamento tra luogo, spazio e forma: la relazione tra interno ed esterno, l'articolazione tra pieni e vuoti, il rapporto della costruzione con il suolo, la capacità di instaurare un dialogo misurato con il contesto. La struttura didattica proposta ha reso leggibile tale processo, implicando sin da subito una forte relazione tra strumenti di rappresentazione e intenzioni progettuali. Al contempo, le specificità geografiche dei siti hanno offerto un campo di possibilità entro cui sperimentare diversi approcci con una forte dimensione relazionale e simbolica.

I contributi dei docenti, raccolti nella prima parte del volume, ricostruiscono il percorso di ciascun laboratorio non per offrire soluzioni compiute, ma per aprire le condizioni di un apprendimento progressivo: un invito a leggere l'architettura come pratica di osservazione, interpretazione e costruzione di relazioni tra forme, luoghi e materie. Alle attività laboratoriali sono state affiancate incursioni esterne, raccolte nella sezione finale del volume, che hanno coinvolto studiosi e progettisti, invitati a fornire il loro contributo su alcune questioni legate ai temi dei laboratori. Interventi che hanno ampliato il perimetro dell'indagine, mettendo a disposizione degli studenti una pluralità di prospettive disciplinari, letture, esempi e suggestioni utili a orientare il lavoro progettuale e a rafforzare, fin dall'inizio, una riflessione ampia, consapevole e articolata sull'architettura e sui suoi significati.

Note:

¹ I Laboratori di Progettazione Architettonica del primo anno del Corso di Laurea in Architettura 5UE nell'a.a. 2024-2025 comprendono il modulo di Teoria della Progettazione e quello di Composizione Architettonica e Urbana, e sono articolati in quattro canali:

Federica Visconti e Claudia Angarano; Roberta Amirante e Francesca Coppolino; Oreste Lubrano e Marianna Ascolese; Gianluigi Freda e Giovanni Francesco Frascino; coordinatore dei Laboratori del primo anno: Renato Capozzi.



La città storica di Napoli, foto di Alessandro Imbriaco.

Introduzione

Maria Cerreta

Il volume *Architettura e Natura. Prime indagini sul progetto tra geografie, spazi e materie*, curato da Claudia Angarano, Marianna Ascolese, Francesca Coppolino e Oreste Lubrano presenta l'attività didattica del Laboratorio di Progettazione Architettonica e Urbana 1 del Corso di Studio in Architettura a c.u. ARC5UE, attivo presso il Dipartimento di Architettura (DiARC) dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.

Il Laboratorio, costituito da due moduli, Composizione Architettonica e Urbana 1 e Teoria della Progettazione Architettonica, rappresenta un'esperienza formativa essenziale per gli studenti del primo anno, configurandosi come la prima opportunità di confronto diretto con il progetto di architettura e, allo stesso tempo, un processo conoscitivo in cui si intrecciano teoria e pratica, riflessione critica e sperimentazione.

Il volume descrive le attività didattiche dei quattro canali paralleli (Laboratori 1A, 1B, 1C, 1D), in cui sono coinvolti otto docenti, e si delinea non solo come il racconto di un'esperienza formativa, ma come uno strumento di lavoro per un percorso di laboratorio, in cui la teoria della progettazione architettonica e la composizione architettonica e urbana interagiscono e sono in costante dialogo.

La struttura del volume riflette un processo di apprendimento dinamico, incrementale ed evolutivo, fatto di ritorni, approfondimenti, sperimentazioni e nuove consapevolezze. Il progetto di architettura è inteso non solo come esito formale, ma come processo critico, culturale e responsabile nei confronti dei luoghi, della storia e della natura, e rappresenta la sintesi di un percorso articolato e complesso. L'alternanza di lezioni teoriche e di momenti laboratoriali evidenzia la necessità di fondare ogni operazione progettuale su di una riflessione consapevole: la teoria non è intesa come infrastruttura astratta, ma come strumento operativo, capace di orientare le scelte.

Il laboratorio diventa, pertanto, spazio di ricerca, di didattica e di sperimentazione, dove il progetto si costruisce attraverso

so esercizi, racconti e confronti, allenando il pensiero a continue riflessioni critiche.

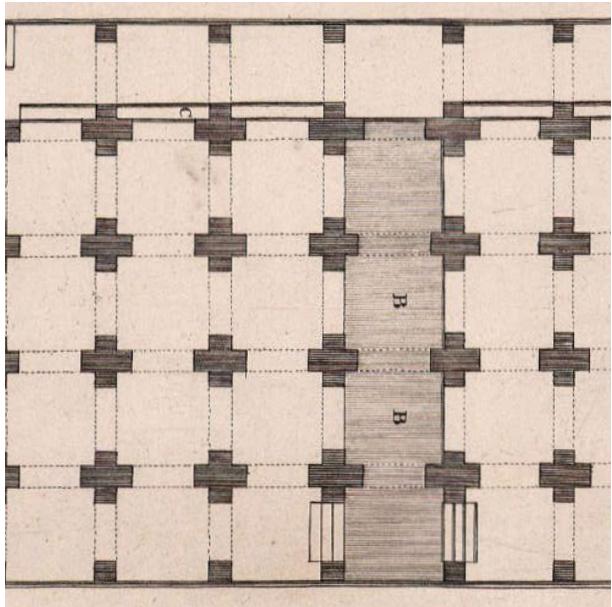
Il Laboratorio di Progettazione Architettonica e Urbana viene interpretato come un percorso didattico e un programma di ricerca, in cui insegnamento, sperimentazione e conoscenza sono messi in costante tensione attraverso approcci e tecniche, modelli ed esempi, rendendo ricca e articolata l'esperienza dello studente del primo anno, e ponendo le basi per il percorso futuro.

La continua interazione tra teoria e pratica, tra programma didattico e programma di ricerca, costituisce il contesto di riflessione e confronto tra docenti e studenti, rendendo esplicite le ragioni delle scelte e le modalità con cui sono state assunte. La scelta del tema individua uno spazio comune aperto a punti di vista plurali: il paesaggio dei Campi Flegrei è individuato come campo di indagine, in cui cultura e natura, archeologia e contemporaneità, instabilità e radicamento convivono e pongono sfide progettuali a differenti scale, architettoniche, urbane e territoriali, e occasioni per riflettere sul ruolo del tempo e della memoria, sul rapporto tra abitare, rigenerare e costruire.

Il confronto con esperti territoriali e l'opportunità di conoscere il territorio dei Campi Flegrei attraverso differenti punti di vista permettono di ampliare lo sguardo e individuare prospettive nuove, necessarie per riconoscere le componenti essenziali, le esigenze significative e i valori complessi che caratterizzano una realtà in continua trasformazione. Il volume si propone sia come una guida che come un invito a comprendere il progetto, inteso come dispositivo, come processo e come pratica, in cui osservazione, comprensione, interpretazione e trasformazione interagiscono costantemente, quale presupposto essenziale per contribuire a formare uno sguardo critico, consapevole e responsabile sull'architettura come agente di cambiamento, in grado di rispondere alle sfide della contemporaneità.

Il Laboratorio di Progettazione Architettonica e Urbana, concepito come un processo evolutivo, permette di formare gli studenti rendendoli consapevoli e autonomi mediante un percorso di apprendimento attivo e propositivo, in cui gli allievi diventano progressivamente protagonisti della formulazione di un'idea, che sia capace di rispondere in modo attento, sensibile e critico a una domanda di progetto situata.

Nell'ambito del corso di laurea in Architettura quinquennale il Laboratorio di Progettazione Architettonica e Urbana costituisce un'esperienza fondativa, dove il confronto tra le esperienze dei quattro canali, presentato nel volume, rappresenta un'occasione di riflessione critica e, allo stesso tempo, di progetto di un dispositivo didattico determinante nella formazione degli allievi, da cui partire per nuove sperimentazioni in grado di cogliere le sfide complesse dell'architettura nelle città e nei territori contemporanei.



Pianta della Piscina Ammirabile, Bacoli, da: P. A. Paoli, *Antiquitatum Puteolis Cumis Baiae Existentium Reliquiae*, Tabula LXII, p. 96, Napoli 1768.

Architetture elementari nella natura antica

Renato Capozzi

Spesso si pensa che l'architettura dipenda dalla dimensione o dalla complessità del programma, che sia un processo (kafkiano?) o, con più avvedutezza, si ritiene che si debba insegnarla con gradualità. Una gradualità che certo può essere tematica ma con dei limiti, i.e. chiedere ad uno studente del primo anno di progettare un museo o una biblioteca è quanto meno improvviso se non irresponsabile. La gradualità deve essere invece innanzitutto tecnica, nel senso delle *téchnai* o delle procedure compositive primarie che vanno sondate prima di immergersi nelle, spesso esornative, questioni funzionali, distributive, costruttive, linguistiche. In tal senso, i temi che a mio avviso si attagliano meglio nella condizione dell'*incipit*¹ della educazione formale di un/a giovane che vorrebbe diventare architetto/a e che soprattutto sono più fertili per tale graduale avvicinamento ai problemi della formatività e dell'espressione hanno a che vedere con il concetto autentico di elementarità.

A ben vedere, di là dall'accezione corrente di elementarità come “qualità di ciò che è elementare, cioè semplice, facile”, il termine si riferisce a ciò che è proprio degli elementi, ciò che all'inizio, all'archè di una *téchne*, si serve di *elementa* ovvero di *stoicheia*. Come per Euclide per comprendere e fondare l'impalcato logico della geometria su basi razionali e non meramente induttive, ci si deve prendere carico di definire gli elementi assoluti, primari, atomici del punto, della retta, dell'angolo, dell'area, del volume e, su basi numeriche astratte (rapporti, proporzioni, commensurabilità/incommensurabilità), delle forme primarie come il quadrato, il cerchio, il rettangolo e il triangolo e dei corrispondenti solidi regolari, per poi definire, muovendo da pochi assiomi, i teoremi e i corollari che precisano il sistema di relazioni tra questi elementi, allo stesso modo nell'insegnamento dell'architettura al primo anno si dovrebbe partire con l'*elenchos* degli elementi primari se si vuole archetipici (il sostegno, il muro, la copertura, il recinto) e delle forme regolari che anzitutto possono descriverli e accogliere e da lì far vedere, attraverso una

scelta tipologica e i corrispondenti possibili *exempla*, i modi di relazione e le sintassi correlate che sono chiamate a statuire la *taxis*, l'ordinamento che realizza l'intero architettonico nella sua condizione più originaria e per questo più promettente. In questo, si badi bene, non c'è nulla di facile, scontato, riduttivo e semplificante, anzi è proprio il contrario: è l'affermazione² e la riaffermazione che l'architettura "nasce grande" e la sua infanzia non è una precaria nostalgia ma solo un riferimento da cui produrre uno scarto, un inizio capace di predisporre e annunciare il nuovo. Per Marx, significativamente «Un uomo non può tornare fanciullo o altrimenti diviene puerile. Ma non si compiace forse dell'ingenuità del fanciullo e non deve egli stesso aspirare a riprodurne, a un livello più alto, le verità? Nella natura infantile, il carattere proprio di ogni epoca non rivive forse nella sua verità naturale? E perché mai la fanciullezza storica dell'umanità, nel momento più bello del suo sviluppo, non dovrebbe esercitare un fascino eterno come stadio che più non ritorna? Vi sono fanciulli rozzi e fanciulli saputi come vecchietti. Molti dei popoli antichi appartengono a questa categoria. I greci erano fanciulli normali. Il fascino che la loro arte esercita su di noi non è in contraddizione con lo stadio sociale poco o nulla evoluto in cui essa maturò. Ne è piuttosto il risultato, inscindibilmente connesso col fatto che le immature condizioni sociali in cui sorse e solo poteva sorgere, non potranno mai più ritornare»³. Le condizioni certamente non ritornano e non si può andare avanti come l'angelo di Paul Klee che rivolge il suo volto all'indietro ma si può, soprattutto per l'architettura che nell'etimo *archè-téchne* è "arte dell'inizio", o tecnica che si situa presso l'origine, riflettere sulle parole prime, sui principi che sottendono quest'arte avita, sugli elementi appunto, in una sugli archetipi fondamentali⁴.

Non è questa la sede per discutere del valore "istituenti"⁵ degli archetipi ma basti dire che la relazione costitutiva tra archetipi naturali (la radura, il bosco, la grotta, la montagna) e quelli architettonici (il riparo/padiglione e il recinto, per alcuni anche il ponte e il labirinto e persino la tenda) non solo è alla radice di ogni teoria dell'architettura e vieppiù della teoria (al singolare e non al plurale) della progettazione architettonica⁶ ma che il volume che qui si introduce è un prezioso strumento per avvicinarvisi attraverso significative esperienze didattiche. Le esperienze sono quelle di tre laboratori di progettazione – tenuti

da Claudia Angarano (A), Francesca Coppolino (B) e Marianna Ascolese (C) – e dei connessi corsi di teoria della progettazione – tenuti da Federica Visconti, Roberta Amirante e Oreste Lubrano – che hanno assunto un medesimo ambito territoriale, i laghi dei campi flegrei, fortemente connotato dalle forme potenti della natura e dalle vestigia dei templi e degli insediamenti di età classica e di quello tenuto da Giovanni Francesco Frascino (D) connesso al corso di Gianluigi Freda che ha riguardato una condizione analoga, ancora anfibia, quella del fiume Tagus a Lisbona.

I laboratori hanno proposto agli allievi differenti, confrontabili e complementari possibilità di costruzione di "architetture elementari" sia intese singolarmente sia nella loro possibilità di comporsi in *ensemble* (gruppi di padiglioni su terra o su pontile) affacciati sui bacini lacustri. Architetture elementari che sondando differenti registri e metodologie didattiche – alcune più fondate sul disegno analitico altre sui modelli o sui collage; alcune a carattere più astratto-deduttivo e altre a carattere più pratico-induttivo – che hanno nel complesso rimesso al centro della riflessione il tema archetipico del riparo/padiglione⁷ nel suo essenziale e sorgivo rapporto con la natura e, nel caso dei campi flegrei, anche con un paesaggio antico che offre in *presentia* alcuni possibili elementi di referenza oltre a quelli associativi in *absentia* ricavabili, senza ingenue ansie di contemporaneità o di *nōvītās*, dall'intero spessore storico dell'architettura in senso sincronico e non diacronico.

All'idea di riparo⁸ ovviamente corrispondono, in senso ectopico, strutture formali, tipi architettonici, differenti e nominabili: l'aula, la stoà, il podio, il rostro, la palizzata, il pontile, il crepidoma, il cavo, etc.. Naturalmente sullo sfondo resta l'istanza tematica, l'uso, la "ragione dell'edificio" che, nella maggior parte dei casi, è essenzialmente un luogo collettivo per lo stare, per l'attraversare, il guardare, il soggiornare, debolmente denotato funzionalmente per varie attività (espositive, ricettive, didattiche, di ristorazione, ludiche) come opportunamente si dovrebbe sempre fare non solo ai primi anni per puntare, invece, ad una funzione generale, "splendente" come la chiamò Luciano Semerani⁹.

Al coordinamento tematico concordato nei laboratori di progettazione (già operante in tutti gli anni dei vari CdS a cura di Ferruccio Izzo) è corrisposto un ulteriore coordinamento per il

primo anno del Arc5UE (coordinato da Maria Cerreta) a mia cura che ha inteso proporre un ciclo di seminari di colleghi interni ed esterni al Dipartimento di Architettura della “Federico II” che sul tema generale – rapporto architettura/archeologia/natura – o sulla nozione di padiglione o sulla descrizione/interpretazione del complesso territorio flegreo offrisse agli allievi una complessiva esegesi fatta di esempi, di letture, suggestioni e conoscenze da cui trarre spunto per l’applicazione progettuale, in modo tale che questa fosse adeguatamente supportata da una ampia, plurale e dialettica riflessione sul senso.

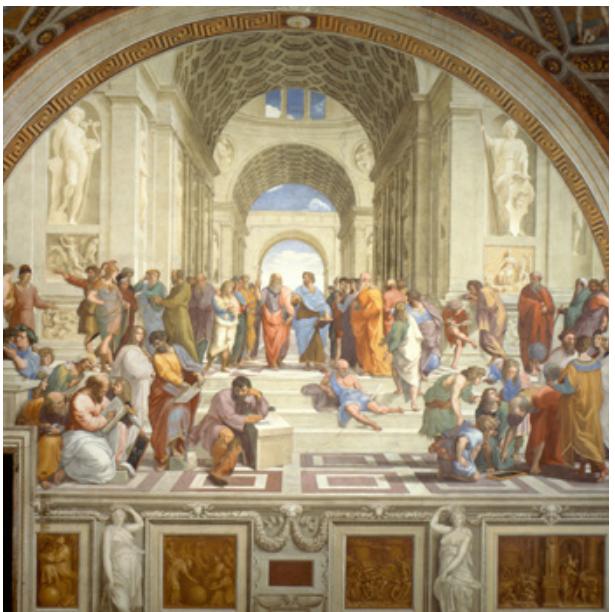
Si è partiti da alcuni contributi di inquadramento storico-iconografico e paesaggistico-territoriale, ma anche narrativo e mitopoietico, con le lezioni di Salvatore Di Liello¹⁰, docente di Storia dell’Architettura al DiARC, e Francesco Escalona¹¹, architetto e scrittore flegreo, per poi passare ad una *lectio magistralis* di Luigi Franciosini¹², architetto operante e professore ordinario della Università di RomaTre che, da anni e in maniera esemplare, coi suoi progetti e meravigliosi disegni, frequenta il legami e i nessi tra forme, retaggi, memorie dell’antico e sua risignificazione, per poi giungere ad un affondo tipologico sul padiglione anche con alcune inedite interpretazioni e il necessario confronto coi modi della costruzione di Luca Cardani¹³ del Politecnico di Milano, Tiziano De Venuto¹⁴ del Politecnico di Bari e Marina Tornatora¹⁵ della Università “Mediterranea” di Reggio Calabria. Il ciclo si è concluso con un ritorno, che è già un nuovo iniziare, alla relazione fondativa tra l’architettura e gli artefatti umani e i modi e le forme della *natura nauturans* e della natura naturata in connessione con le fome e le qualità della terra, del paesaggio e della ruralità, con le due belle e significative lezioni di Sara Marini¹⁶ dell’Università IUAV di Venezia e dell’agronomo territorialista Antonio Di Gennaro¹⁷.

In definitiva, con questo agile volume, a cura dei giovani e promettenti docenti Claudia Angarano, Marianna Ascolese, Francesca Coppolino e Oreste Lubrano, a cui va il mio più ampio plauso, si vuole provare, come alcuni altri precedenti¹⁸, non solo a testimoniare di una attività didattica intensa e significativa messa in campo dai laboratori e dai corsi di composizione del primo anno, che spero troverà un ulteriore momento di confronto in una mostra collettiva, ma vieppiù ad offrire una preziosa raccolta di soluzioni, pensamenti e interpretazioni che potranno

accompagnare gli allievi ben oltre il loro inizio formativo proprio perché il modo di pensare l’architettura e il suo farsi non può semplificarsi, non può banalizzarsi ma solo rendersi elementare, ovvero primigenio, intellegibile, chiaro.

Note:

1. Andrea Sciascia, *Incipit Lab*, Officina edizioni, Roma 2022.
2. Renato Capozzi, Giorgio Peghin, Federica Visconti, *Il progetto affermativo*, AIÓN, Firenze 2025.
3. Karl Marx, *Introduzione a Id., Per la critica dell’economia politica* (1859), Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 198-199.
4. Renato Capozzi, *Sull’origine. L’archè dell’architettura*, Mimesis, Milano-Udine 2025.
5. Roberto Esposito, *Pensiero istitutente*, Einaudi, Torino 2020.
6. Cfr. Aa. Vv., *Teoria della progettazione architettonica*, a cura di Giuseppe Samonà, Dedalo, Bari 1968 ed in particolare il saggio ivi contenuto: Aldo Rossi, *Architettura per i musei*, pp. 122-137.
7. Calo Gandolfi, *Il padiglione come tema*, Maggioli, Sant’Arcangelo di Romagna 2018.
8. Renato Capozzi, *L’idea di riparo*, Clean, Napoli 2018.
9. Si rimanda a Pasquale Abbagnale, Davide Apicella, Maria Fierro, Francesca Spacagna (a cura di), *La composizione architettonica al primo anno: esperienze di laboratorio tra luogo e memoria*, FedOAPress, Napoli 2022.
10. Salvatore Di Liello, *Il paesaggio nei Campi Flegrei. Tra realtà e metafora*, Electa, Napoli 2005.
11. Francesco Escalona, *Giallo tufo. Un mistero pitagorico nei Campi Flegrei*, Valtrend, Napoli 2018.
12. Luigi Franciosini, Cristina Casadei, Laura Puja (a cura di), *Architettura per l’archeologia*, AION, Firenze 2020.
13. Luca Cardani, *I frammenti del tempo. 6 piccole architetture contemporanee*, Libria, Melfi 2023.
14. Tiziano De Venuto, *Livio Vacchini. Architettura come costruzione*, Libria, Melfi 2023.
15. Marina Tornatora, *Learning from pavilion. 100+100, Gangemi*, Roma 2017.
16. Sara Marini (a cura di), *Nella selva. XII tesi*, Mimesis, Milano-Udine 2021.
17. Antonio Di Gennaro, Francesco Paolo Innamorato, *La grande trasformazione. Il territorio rurale della Campania 1960-2000*, Clean, Napoli 2005.
18. Si rimanda nella medesima collana TeA / Teaching Architecture al volume: Pasquale Abbagnale, Davide Apicella, Maria Fierro, Francesca Spacagna (a cura di), *La composizione architettonica al primo anno: esperienze di laboratorio tra luogo e memoria*, FedOAPress, Napoli 2022.



Raffaello Sanzio, *La Scuola di Atene*.

Necessità della Teoria

Federica Visconti

Se l'Architettura sia da considerarsi Arte, Scienza o Mestiere costituisce un'annosa interrogazione cui forse bisogna rassegnarsi a non avere risposta univoca. L'Architettura non è un'arte, non lo è, almeno, nel senso tradizionale che si attribuisce a questo termine: non si fonda, comunque non esclusivamente, sul talento individuale – anche se ovviamente esistono delle attitudini – ma su principi e regole trasmissibili ed è per questo che si legittima il suo insegnamento all'interno della istituzione universitaria. Massimo Cacciari ha parlato di una disciplina al confine tra Scienza e Mestiere: in ogni caso «[...] *scientia*, senza dubbio, in quanto numero, *forma* e *collocatio*, costretta, a differenza delle altre *technai*, a riflettere sui propri principi»¹.

Lo storico e antropologo Jean-Pierre Vernant, ne *Le origini del pensiero greco*, fa coincidere la nascita della età classica con «[...] una duplice e solidale innovazione: l'istituzione della città, la nascita di un pensiero razionale»². Da allora in poi – e per oltre duemilacinquecento anni – nel mondo occidentale l'architettura è sempre stata rappresentazione dei valori civili, quindi condivisi, di un popolo, secondo un concetto di utilità che è ben oltre quello di mera necessità.

Nel mondo contemporaneo la progressiva virtualizzazione, in ogni campo della vita umana in genere, si è spinta eccessivamente in avanti producendo spesso la smaterializzazione delle cose che da reali sono diventate immaginarie: i principi e i valori, prima, l'architettura e le città, di conseguenza. In architettura – e non solo – l'ansia del nuovo ad ogni costo ha sostituito una paziente costruzione del futuro: una categoria del mercato/marketing – il 'nuovo' appunto – ha soppiantato il concetto di futuro che appartiene invece, singolarmente, tanto alla politica quanto all'architettura. Ha scritto Vittorio Gregotti che «[...] il nesso tra pratica artistica e pensiero politico in quanto dottrina del dialogo sociale sembra essersi dissolto nell'incertezza. L'obiettivo di liberazione collettiva poteva non tener conto di quella personale con gravi danni di quest'ultima, ora la liberazione personale è diven-

tata quasi sempre una competizione (se non una battaglia) contro quella collettiva»³.

Se dunque, nella società contemporanea, sono andati smarriti i valori, almeno quelli condivisi, verrebbe provocatoriamente da affermare che si debba smettere di fare architettura e, di conseguenza, anche di insegnarla. Ma forse c'è un'altra via: che sia proprio anche attraverso un ragionamento responsabile sull'architettura che si possa provare a 'costruire' dei valori che ancora rappresentino una collettività e possano quindi essere reificati attraverso la nostra disciplina. Di fronte alla condizione contemporanea di immersione in quello che la psicologa Simona Argentieri ha definito «[...] una sorta di "blob" intellettuale, in cui tutto è reso equivalente e – in nome della democrazia culturale – viene di fatto invalidata la nostra capacità di capire e giudicare»⁴, l'università è la sede privilegiata dove tornare a parlare di costruzione della conoscenza, al livello più elevato possibile, e, in architettura, di una sua Teoria capace di produrre Progetto. Al primo anno questo è quanto mai un compito necessario e ineludibile.

Nella *Scuola di Atene* di Raffaello, affresco caro agli "architetti della ragione" si rappresenta, tra le altre cose, l'ideale umanistico in cui fede e scienza, teoria e prassi si incontrano e coesistono: Platone e Aristotele, al centro della scena tra filosofi e matematici dell'antichità, indicano il primo, con il dito verso l'alto, il mondo delle idee e il secondo, con la mano aperta verso il basso, il mondo delle cose sensibili. Opposti solo apparenti, quindi, che dialogano analogamente a quanto accade per l'architettura, disciplina che non può essere ridotta a pura tecnica finalizzata a produrre il nuovo dando a questo un connotato di valore in sé ma, ugualmente, diversa dalla pura arte perché fondata su un sistema razionale di regole e, soprattutto, segnata da una responsabilità, nel suo rapporto con il reale, che non tocca all'arte. Proprio la coesistenza descritta nell'affresco di Raffaello – ideale e reale – riguarda quindi molto da vicino l'architettura: una coesistenza resa possibile e positiva attraverso la categoria del *razionale*. Ne ha parlato, tra gli altri in maniera esemplare, una delle figure più eminenti della cultura contemporanea, Edgar Morin, in una sua importante riflessione sui caratteri che dovrebbe avere l'educazione nel mondo odierno quando ci ha messo in guardia tanto da un *idealismo* che si traduce nella «[...] presa di possesso del reale da parte della idea» quanto dalla *razionalizzazione chiusa* che ha con-

dotto «L'Occidente europeo [a giudicare] ogni cultura con il metro delle performance tecnologiche» indicandoci infine proprio nella *razionalità*, quella vera «aperta per natura, [che] dialoga con un reale che le resiste» il «dispositivo di dialogo tra l'idea e il reale»⁵.

Dunque rimane necessaria, anche in architettura, una tensione verso l'ideale che significa tanto la necessità di elaborare una Teoria dell'architettura quanto il rifuggire quel totale appiattimento sul reale che ha condotto a quella che Gregotti ha definito *estetica della constatazione*. Fenomeni che hanno riguardato la trasformazione delle nostre città e dei nostri territori, prodotto di una caduta tensionale dei valori civili – dispersione, privatizzazione dello spazio pubblico, enclavizzazione dell'abitare, consumo di suolo, deregolazione della forma urbana ecc. –, assurgono alla dimensione del giudizio estetico che non solo li rileva ma li accetta e li prende a modello: una forma di iperrealismo che non può che produrre una deresponsabilizzazione dell'architettura che smette così, inevitabilmente, di essere quella particolare arte capace di esprimere valori in cui ci si possa riconoscere come collettività. Una posizione di realismo, declinato sub specie architettonica, può invece rappresentare altro: significa fare i conti, responsabilmente, con il fatto che l'architettura produce realtà e che questa non appartiene solo a chi la ha ideata ma alla collettività tutta perché produce spazio per abitare e permane nel tempo. Responsabilità dell'architettura significa quindi non dimenticare questo rapporto con il *reale* e non smettere mai di tendere verso l'*ideale*, utilizzando quel "dispositivo di dialogo" che Morin ci ha indicato per rendere intellegibile e condiviso il nostro lavoro: la *razionalità aperta*.

Tornando, infine, alla *Scuola di Atene*, Raffaello, nel suo affresco, vuole rappresentare l'ideale classico della conoscenza e vuole dare a questo una 'casa': l'architettura – probabilmente quella del progetto non realizzato di Donato Bramante per la basilica di S. Pietro – che accoglie, protegge e rappresenta questo ideale che trova il suo luogo di elezione in una *scuola*. La Scuola è dunque il luogo dal quale ripartire, con un sostanziale però, quanto difficile, cambio di passo. In un piccolo ma denso libro che Nuccio Ordine ha dedicato alla *utilità dell'inutile*, dopo averci accompagnato in un colto e interessante viaggio nella letteratura di ogni epoca e luogo, alla ricerca del valore degli *inutili saperi senza profitto*, gli unici in grado di rappresentare «[...] una forma di resistenza agli egoismi del presente, come antidoto alla barbarie dell'utile che è

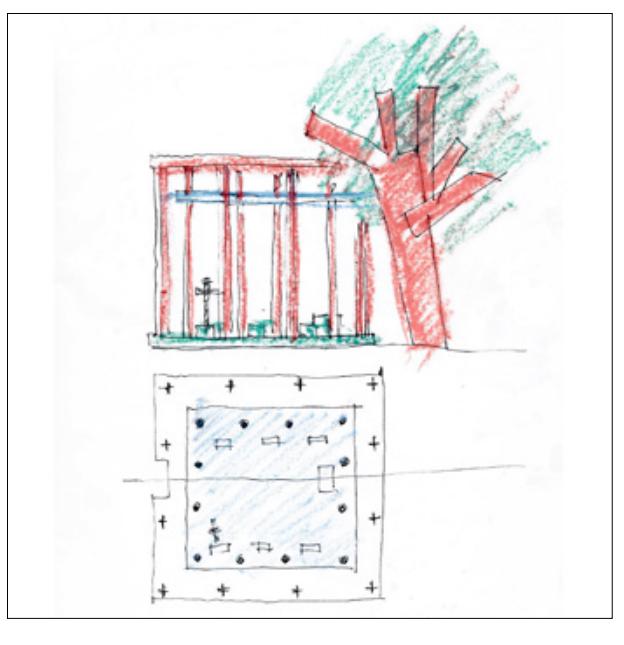
arrivata perfino a corrompere le nostre relazioni sociali»⁶, l'autore dedica un ampio capitolo all'università. La critica è lucida quanto spietata: l'università è diventata una azienda e gli studenti i nostri, più o meno esigenti, clienti. Ma l'università resta il luogo deputato alla trasmissione della conoscenza che, come lo stesso Ordine racconta di aver letto su un cartello in una biblioteca in un'oasi del Sahara «[...] è una ricchezza che si può trasmettere senza impoverirsi»⁷. In termini ancor più generali, in una precisa idea di università lontana dalla attuale tendenza alla trasformazione in scuola di formazione professionale, si tratta di definire il compito della nostra istituzione come quello di *educare* – sviluppare facoltà e attitudini – piuttosto che meramente di fornire una *istruzione* – acquisizione di un insieme di conoscenze. Quanto questi temi siano di pressante attualità è ben noto a chi si dedica oggi all'insegnamento e una chiara posizione su questo è stata espressa da Giorgio Agamben, in un articolo apparso nella rubrica “Una Voce” sulla pagina web dell'editore Quodlibet, con il titolo “Studenti”. Agamben tratta della differenza di paradigma conoscitivo e di statuto epistemologico che connota le scienze naturali e quelle umane e dei danni provocati «dall'incauto trasferimento» di concetti dalle une alle altre. Il filosofo chiude il suo testo affermando che «[...] in una società dominata dall'utilità, proprio le cose inutili diventano un bene da salvaguardare. A questa categoria appartiene lo studio [...]. Per questo la trasformazione delle facoltà in scuole professionali è, per gli studenti, insieme un inganno e uno scempio: un inganno perché non esiste né può esistere una professione che corrisponda allo studio [...]»; uno scempio, perché priva gli studenti di ciò che costituiva il senso più proprio della loro condizione, lasciando che, ancor prima di essere catturati nel mercato del lavoro, vita e pensiero, uniti nello studio, si separino per essi irrevocabilmente⁸. Nel campo dell'architettura lo aveva già detto, nel 1937, Walter Gropius descrivendo la scuola come un luogo ove «meta più alta dovrebbe essere quella di produrre uomini in grado di concepire una totalità, anziché lasciarsi troppo presto assorbire nei canali angustissimi della specializzazione. Il nostro secolo ha prodotto il tipo dell'esperto in milioni di esemplari: facciamo posto ora agli uomini di ampia visione»⁹.

La Composizione architettonica e urbana – della quale il progetto è strumento – è dunque una disciplina con alcune specificità che non può fondarsi su processi meccanici o esaurirsi

nella applicazione di protocolli ma esige continuamente che si debbano compiere delle scelte, fondate sul giudizio critico che si è espresso sulla realtà a partire da un preciso punto di vista. Si tratta della differenza ben descritta da Heidegger ne *L'abbandono – Gelassenheit* – tra i due paradigmi del *pensiero calcolante* e del *pensiero meditante*: il primo, proprio della tecnica, è quello che procede sempre in avanti, il secondo, proprio delle discipline umanistiche torna a meditare su se stesso e sulle proprie acquisizioni e, in questo processo, produce avanzamento e nuovo pensiero. Per l'architettura si dovrebbe forse parlare di pensiero progettante: né del tutto schiacciato sul paradigma delle discipline nomotetiche ma neppure su quello delle idiografiche. Questo *pensiero progettante* è ciò che il sodalizio, al primo anno, tra il corso di Teoria e il Laboratorio devono impegnarsi a costruire nelle giovani menti degli allievi perché, parafrasando ancora un celebre libro di Edgar Morin, il nostro presente non ha bisogno di teste piene di nozioni sempre più specialistiche ma di teste *ben fatte*¹⁰, capaci di immaginare il futuro e tornare a costruirlo non solo per se stessi ma anche per le generazioni che verranno.

Note:

1. Intervento di Massimo Cacciari in Giancarlo Carnvale (a cura di), *Il progetto di architettura e il suo insegnamento*, CittàStudi Edizioni, Torino 1995.
2. Jean-Pierre Vernant, *Le origini del pensiero greco*, SE, Milano 2007.
3. Dal testo di una lezione tenuta da Vittorio Gregotti allo IUAV di Venezia il 11 dicembre 2006 dal titolo *La crisi della specificità disciplinare*. Vedi: <http://www.iuav.it/Facolta/facolt-di2/NEWS1/eventi-del/lezioni-di/LEZIONI-GR/Gregotti-5/index.html>
4. Simona Argentieri, *L'ambiguità*, Einaudi, Torino 2008.
5. Edgar Morin, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2001.
6. Nuccio Ordine, *L'utilità dell'inutile*, Bompiani, Milano 2013.
7. *Ibidem*.
8. Giorgio Agamben, *Studenti*, in Una Voce. Rubrica di Giorgio Agamben su www.quodlibet.it, 15 maggio 2017.
9. Walter Gropius, “L’Impostazione,” in *The Architectural Record*, maggio 1937, poi in Id., *Scope of a Total Architecture*, Harper & Row, New York 1955, tr. it. Id., *Architettura integrata*, Il Saggiatore, Milano, 1955.
10. Il riferimento è al libro intitolato *La tête bien fai-* te, primo di quella che lo stesso Morin ha definito “trilogia pedagogica”, con *Relier les connaissances e Les sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*. Ed. it.: Edgar Morin, *La testa ben fatta*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2001.



Antonio Monestiroli, *Il celino nel bosco*, 2019.

Operazioni elementari di Composizione

Claudia Angarano

Il Laboratorio di Progettazione Architettonica 1 è il primo momento in cui lo studente di architettura è chiamato a misurarsi con il *progetto*. Un problema difficile, complesso e denso di questioni che, con una buona dose di tempo e molta dedizione si riescono, più o meno efficacemente, a controllare; eppure questo sempre richiede un lavoro, un pensiero profondo o un ripensamento tante volte, anche là dove può sembrare che, per esperienza acquisita, l'esito formale possa essere più immediato da raggiungere.

Al primo anno, in cui questa *esperienza dell'architettura* è, per ovvi motivi, quasi o del tutto assente, affrontare il problema del progetto assume un valore enorme, sia per chi è chiamato ad avvicinarsi per la prima volta da studente e, non di meno, per chi dall'altro lato è chiamato a condurre una moltitudine di persone che ancora non sanno parlare la lingua dell'architettura a riuscire a dire qualcosa attraverso le forme dei loro progetti. E a trasmettere loro tutta la conoscenza e la fatica che il progetto richiede, ma anche la 'bellezza' – *quell'intensa e pura edificazione dell'anima*¹ – che esso restituisce.

Non a caso il laboratorio è costituito da due moduli, Teoria della Progettazione Architettonica e Composizione Architettonica e Urbana, integrati, nel senso che teoria e progetto stanno tra loro in un rapporto di necessità biunivoco e circolare, come la bella metafora della cèntina e dell'arco² di Carlos Martí Arís ben rappresenta. Questo doppio già anticipa la difficile questione del progetto di architettura, che se è vero che per sostenersi ha bisogno della cèntina della teoria è altrettanto vero che senza passare alla prova della forma non solo non restituirebbe un riscontro a quella teoria – come una cèntina che senza l'arco rivela tutta la sua inutilità –, ma non ne produrrebbe neanche un avanzamento.

La Composizione architettonica e urbana – ma è un discorso che può essere esteso a tutte le forme artistiche che si avvalgono di questa disciplina – diventa quindi il momento centrale per riuscire a tenere assieme le diverse parti del pensiero e dell'imma-

ginazione, alternare i momenti della teoria e della prassi, per comporre assieme «in una meravigliosa architettura, in una forma»³, assumendo il progetto sempre come fine ultimo di ogni sforzo.

Nel saggio *La filosofia della composizione*, Edgar Allan Poe spiega attraverso il suo 'progetto' più conosciuto – *Il corvo* – il lento processo del complicato e barcollante formarsi del pensiero⁴, rendendo evidente come nessun momento della sua composizione sia riferibile ad una intuizione che non sia esito di passaggi precisi, razionali e meditati che, come per il progetto di architettura, affondano le proprie radici nella conoscenza.

Con la consapevolezza del fatto che lo studente in questa fase del suo percorso di studi sia, per costituzione, ancora incapace di governare la moltitudine di questioni che il progetto pone – dalla teoria, alla storia, alla tecnica (della rappresentazione e della costruzione), alla sensibilità che permette di cogliere certe qualità morfologiche dei luoghi e di restituirlle in forma di relazioni –, ma anche per la brevità del tempo disponibile per la didattica che, al contrario e soprattutto all'inizio, meriterebbe uno studio più paziente e una maggiore possibilità di sedimentazione, in maniera in qualche misura analoga all'operazione fatta da Poe a posteriori il laboratorio di composizione si è articolato in una serie di brevi ma intensi esercizi progettuali, in sequenza ma non consequenziali, che hanno dato poi forma all'esercizio finale, la punta di quell'iceberg che sotto il pelo dell'acqua nasconde tutti i passaggi che lo hanno preceduto e sostenuto⁵.

I momenti fondamentali di questo lavoro sono stati ordinati nel tempo secondo una progressione logica delle questioni. Si è provato così a ridurre la complessità che ogni progetto al di là della scala porta con sé, o per meglio dire a scomporla in passaggi quanto più semplici e chiari entro delle regole molto precise: attraverso "operazioni elementari di composizione"⁶. Questo il titolo, modificato in qualche termine, preso in prestito a Heinrich Tessenow e al suo scritto *Osservazioni elementari sul costruire*, che precisa il modo secondo cui si è provato, con le parole di Giorgio Grassi, a trasmettere tutta la fatica, l'assiduità, la lentezza intesa come *ricerca paziente* che il progettare comporta⁷, quando teso alla formazione di architetti interessati ed entusiasti e non all'insegnamento praticistico volto alla 'costruzione' di futuri professionisti. Per contro poi, a questa elementarità non è affatto detto che non corrisponda una complessità, attraverso cui, in questa

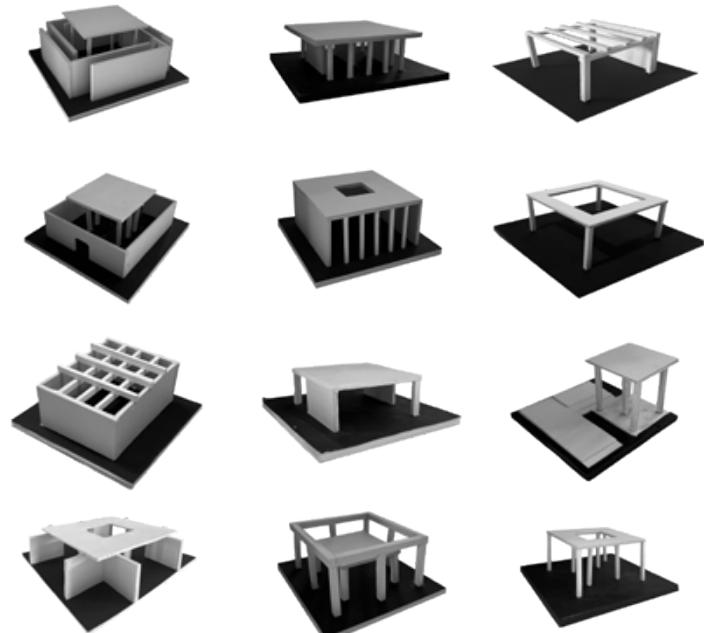
fase così delicata, gli studenti sono più o meno condotti ma con l'obiettivo che con la maturità siano essi stessi a guadagnare la capacità di scegliere, semplificare, chiarire, dimensione a cui ogni progetto dovrebbe aspirare.

L'idea esplicitata in queste pagine è che più che i risultati per se stessi, fosse più significativo raccontare l'esperienza che ha visto coinvolti gli studenti nel loro percorso formativo, precisando le tappe di un 'metodo'⁸, per così dire, che si compone di passaggi, fondamentali per arrivare alla definizione dell'esercizio conclusivo. Durante questo percorso si è da soli e poi assieme, e lo studente in entrambi i casi si trova in una condizione non di comodo: all'inizio nel lavoro *individuale* quando, senza sapere da dove cominciare, viene messo davanti alla necessità di prendersi la responsabilità delle proprie scelte sul progetto in totale autonomia, senza alcun possibile conforto di altri; poi, quando ha finalmente raggiunto una presunta consapevolezza, una maggiore sicurezza nei propri mezzi, il lavoro diventa da svolgere in gruppo, costringendolo al confronto e alla collaborazione con gli altri, alla ricerca di un accordo, al lavoro *collettivo*.

Questa serie di esercizi progettuali, ciascuno propedeutico al successivo ma non necessariamente in un rapporto lineare, sono stati organizzati secondo una multiscalarità delle questioni. A partire dal tema, passando per la definizione degli elementi della costruzione e la composizione di elementi più complessi, fino al rapporto che le forme instaurano con il luogo che le ospita e che le stesse modificano.

Apparentemente semplice può sembrare anche il *tema* di progetto proposto, un tema caro alla tradizione di studi della scuola di architettura napoletana: la costruzione di un 'riparo' in un generico luogo di natura, quindi in astratto, che solo nell'ultimo passaggio trova una collocazione reale in un luogo specifico, individuato nell'area del Lago di Averno all'interno del sistema crateriforme dei Campi Flegrei. Un piccolo padiglione che deve fare i conti con un contesto molto ricco che coniuga natura e storia e dà forma ad un paesaggio singolare che apre a spunti diversissimi, lasciando spazio ad una grande possibilità di immaginazione.

Eppure il progetto di un riparo è un tema di architettura tutt'altro che facile da affrontare per due motivi, diversi ma tra loro legati: il primo dettato dal fatto che rispetto ad altri temi, la casa ad esempio, è un tema in qualche misura più vago, di esso



Grammatica e sintassi.
Primo esercizio di composizione.

non tutti hanno un'idea precostituita e chiara, e arrivare alla sua definizione – il primo e più difficile punto da chiarire ma imprescindibile per iniziare – richiede un maggiore sforzo; il secondo è in parte legato al primo e dovuto alla totale assenza di un tema, funzionale questa volta, che, per la possibilità di dare una risposta alla domanda relativa al suo utilizzo, possa rassicurare e indirizzare certe scelte riguardo la sua organizzazione spaziale.

Il riparo infatti non deve rispondere a nessuna contingenza, o possibile condizionamento; è libero da compromessi d'ordine pratico e da 'programmi' di qualsiasi tipo. Non ha committente né un luogo specifico di applicazione: è *pura rappresentazione architettonica*⁹. In questa piccola e semplice architettura, prototipo di una architettura collettiva, sono quindi contenute delle grandi questioni, e molto complesse: la definizione di un luogo, l'interpretazione di un tema, la sua rappresentazione attraverso la costruzione, tutte ricondotte al minimo, alla loro espressione essenziale¹⁰.

I due passaggi successivi, e più operativi, si rendono altrettanto necessari per affrontare il problema del progetto e sono tesi a far guadagnare allo studente gli strumenti per poter impostare un discorso, riuscire a stabilire un dialogo tra le parti, parlare

una lingua condivisa. Chiamare le cose con il proprio nome, vale a dire precisare quali siano gli elementi semplici dell'architettura, la *grammatica*, e le loro possibilità combinatorie – il loro ordine e la loro gerarchia – in ragione del fine che con il progetto ci si pone, la loro *sintassi*. Definire secondo quale principio costruttivo – tettonico o stereotomico – certe condizioni, di apertura, di chiusura, di copertura, possono essere declinate. Avendo a disposizione pochi elementi della costruzione di dimensioni prestabilite – colonne, travi, solai, muri – ogni studente è chiamato a mettere insieme in maniera selettiva questi elementi attraverso un modello fisico, con totale libertà compositiva in questo loro primo tentativo di dar forma ad un riparo, nel rispetto di due uniche regole: la sua dimensione – 15x15 metri – e la condizione spaziale – aperto, coperto, scoperto, semiaperto, semicoperto – da rappresentare.

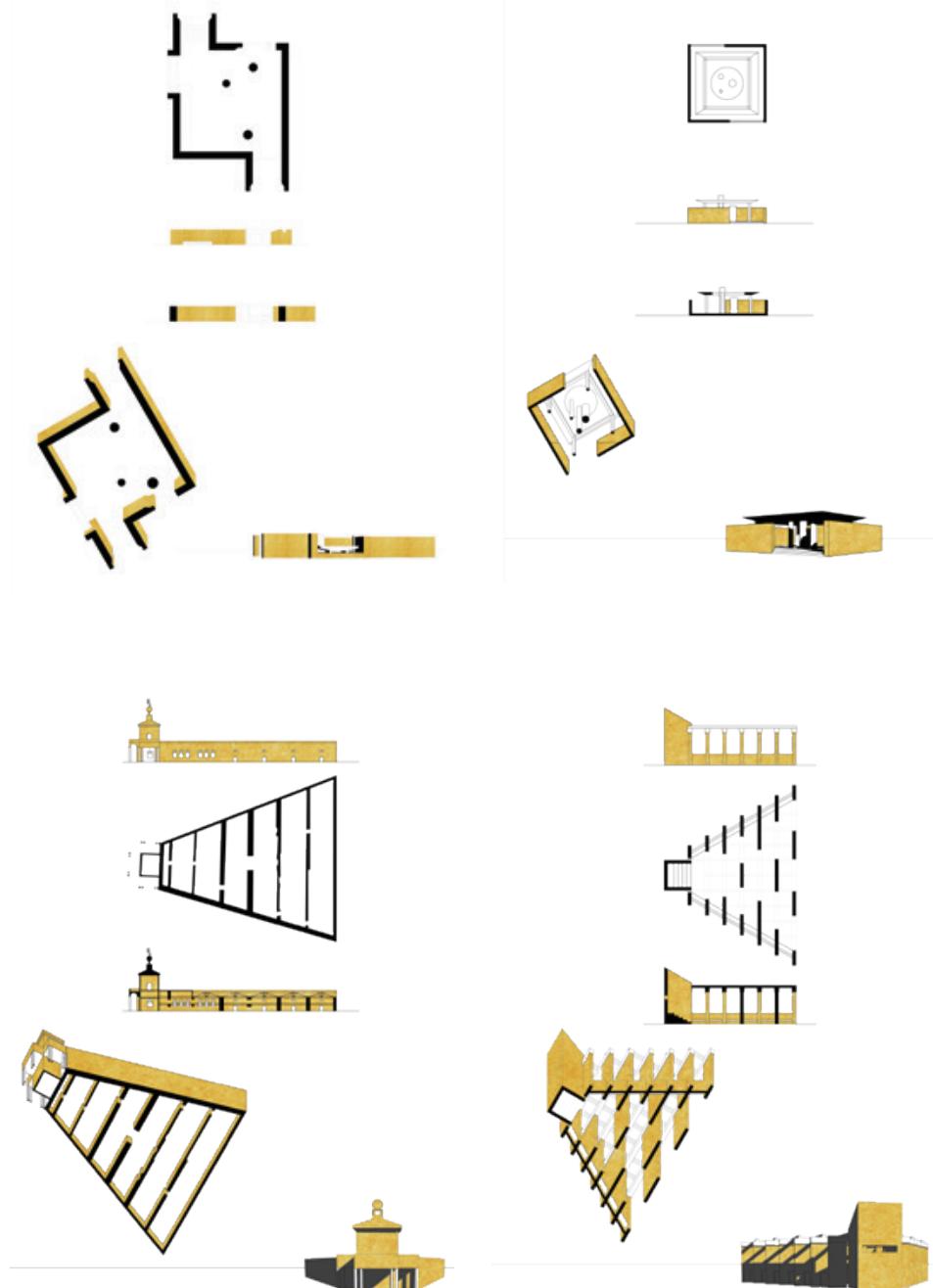
Contestualmente, viene stimolata la capacità analitica dello studente attraverso il ricorso alle opere di architettura, antiche in alcuni casi o appartenenti alla storia più o meno recente, ma comunque opere riconosciute come esemplari per la loro chiarezza tipologica ed espressiva. Il continuo rapporto con la tradizione incentiverà nei più coscienti la propensione a costruire un proprio immaginario di riferimenti, che, via via con una maggiore maturità, agiranno attivamente sulla capacità immaginativa, sul progetto quindi, attraverso gli strumenti della memoria e dell'analogia.

L'apprendimento «comincia con l'osservazione attenta e curiosa dei fenomeni, e prosegue attraverso l'imitazione, con l'intento di ripetere con le nostre mani, guidati dal pensiero, quello che più ci piace e ci attrae»¹¹. In questo senso, il secondo esercizio riguarda il ridisegno interpretativo di un'opera assunta come referente, di cui – attraverso operazioni grafiche di scomposizione analitica – vengono rilevati gli elementi della costruzione, il modo in cui questi sono combinati assieme e secondo quali finalità spaziali ed expressive. Con questa opera lo studente dovrà fare i conti fino alla fine del laboratorio, operando sull'originale una serie di 'operazioni di variazione ripetute'. All'inizio potrà sembrare a molti una limitazione delle proprie libertà di espressione o della loro presunta 'creatività', ma procedendo nel percorso si chiarisce il fatto che l'*invenzione* (dal latino *in-venio*, che tra i suoi possibili significati vuol dire anche 'conoscere, sapere') diventa tale quando si riconosce in essa tutta l'esperienza dell'architettura che l'ha preceduta in una prospettiva di *continuità*¹².

A questo punto lo studente viene finalmente messo davanti alla grande insidia: dare forma ad una temà generalissimo e di difficile definizione, senza alcun dato funzionale che possa vincolarlo ma anche aiutarlo a scartare alcune possibilità, con le uniche due regole del 'gioco' riferite, da un lato, a forma e misura assegnate del riparo e alla sua condizione spaziale – aperto, chiuso, semiaperto, scoperto, coperto, semicoperto –, dall'altro al riferimento scelto. Il resto del lavoro è autonomo e l'esito formale dipenderà dalle sue scelte progettuali.

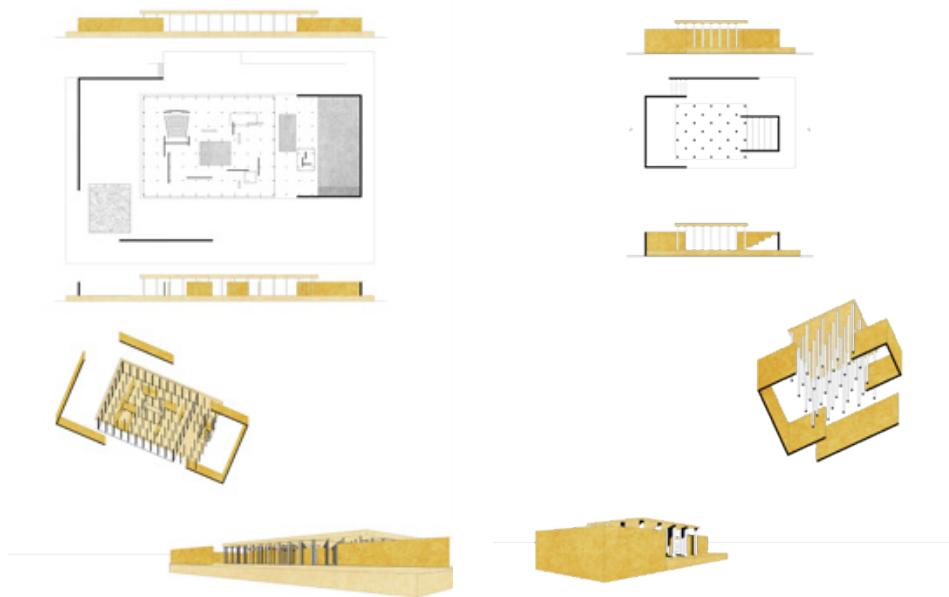
La prima variazione, la più complessa da comprendere, è operata in astratto senza possibilità di confronto con il contesto in cui l'architettura si collocherà solo in seguito, e agisce prevalentemente sulla sintassi degli elementi, la loro scomposizione e diversa ricomposizione, dettata dalla richiesta rispondenza alla misura e alla condizione spaziale del riparo assegnate a ciascuno. Questa variazione, cambiando il numero, l'ordine e la gerarchia degli elementi della costruzione, il modo in cui sono composti, è in grado di produrre una modificazione *elementare* eppure significativa sul piano espressivo, in maniera analoga a quanto accade in musica tra accordi fondamentali e rivolti, dove alle stesse note, se combinate secondo un diverso ordine, non corrisponde lo stesso effetto sonoro.

Precisato il risultato di questo passaggio, la seconda variazione è l'esito sintetico dei due passaggi conclusivi del percorso: la composizione di singolarità, ovvero di più ripari individuali in un *sistema di padiglioni*, e il rapporto con la forma del luogo, perché adesso il sistema si radica lungo le sponde del lago di Averno. La multiscalarità delle questioni e la complessità ad essa legata si riflette anche sul modo del procedere del laboratorio. Gli studenti sono chiamati in questa fase a lavorare in gruppo, montando assieme i propri esercizi progettuali, con la conseguente necessità di modificare la proposta già apparentemente finalizzata in ragione delle *relazioni* da stabilire, tra architetture – di progetto ed esistenti – e con il contesto di natura. Dove – nell'area-studio – e secondo quale schema compositivo disporre assieme le singolarità ha ancora a che vedere con la storia di questo luogo, dal punto di vista orografico e archeologico. In questo senso le aggregazioni sono collocate in alcuni punti significativi di questo bacino – le grotte della Sibilla e del Cocceio verso Cuma, l'antico canale che collegava il lago d'Averno al mare, il navale di Agrippa –, in parte su terraferma e in parte in acqua, in condizioni di piana



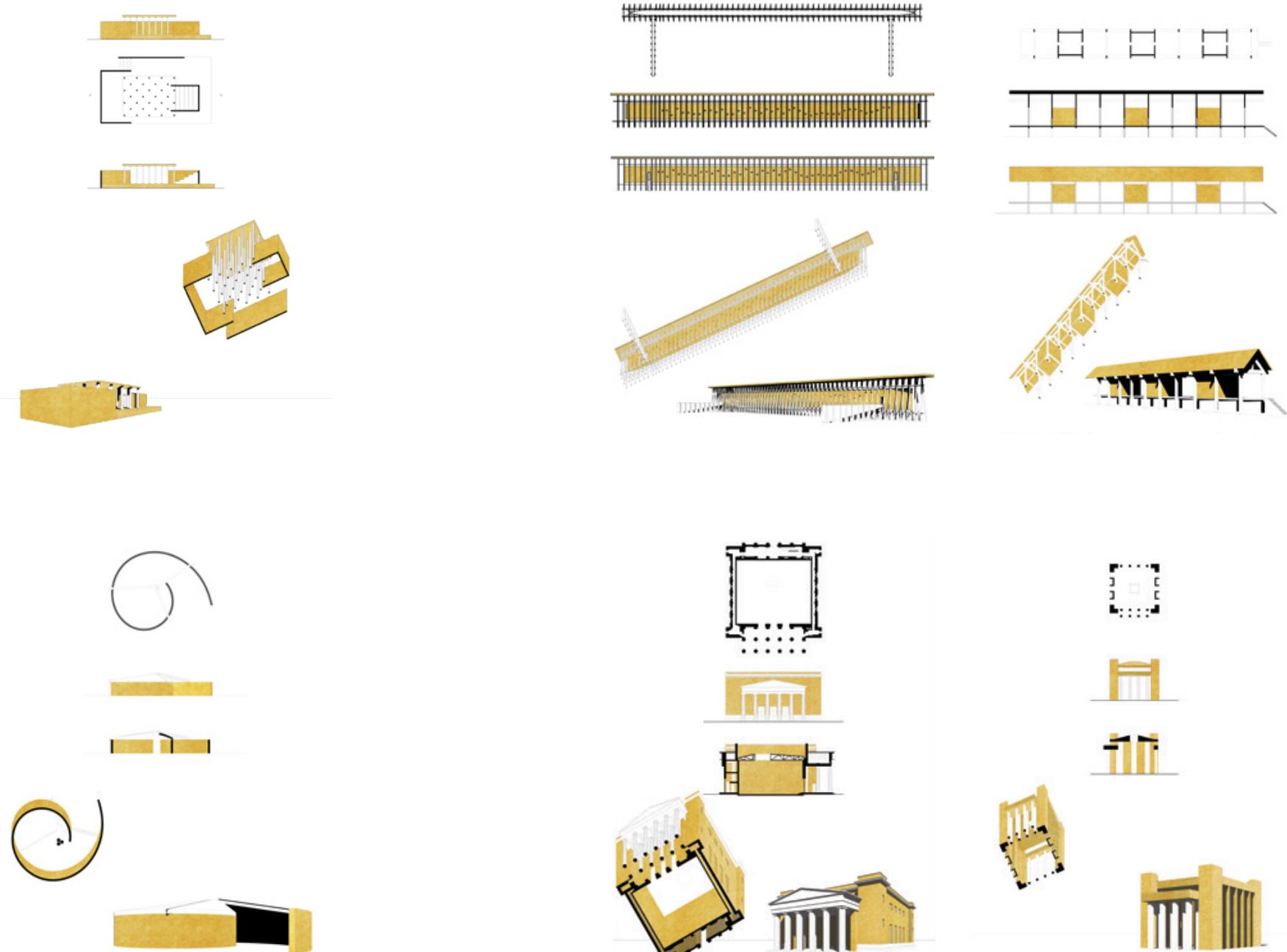
Referente e variazione.
Secondo esercizio di
scomposizione e ri-
composizione.
in alto: E. Ravnikar, In-
gresso al memoriale di

Kapoor e la sua varia-
zione; in basso: Punta
della Dogana a Venezia
e la sua variazione.

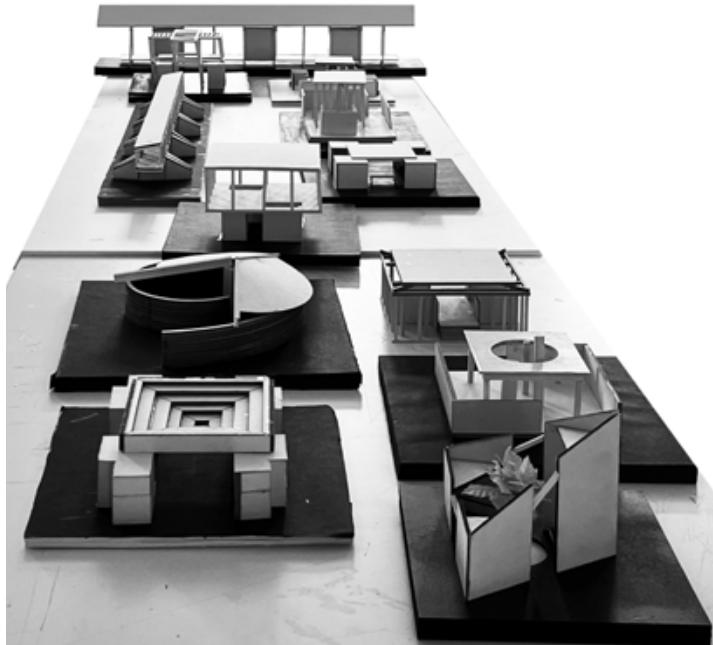


Referente e variazione.
Secondo esercizio di scomposizione e ricomposizione.
in alto: L. Mies van der Rohe, Museo per una

piccola città e la sua variazione; in basso:
BBPR, Padiglione del Canada alla Biennale di Venezia e la sua variazione.



Referente e variazione.
Secondo esercizio di scomposizione e ricomposizione.
in alto: P. Zumthor,
Steilnest memorial e la sua variazione; in basso: K.F. Schinkel, Neue Wache e la sua variazione.



Alcuni modelli della prima variazione.

o nel rapporto con l'acclività, a precisare delle direzioni o definire limiti, a costruire luoghi. Queste, assieme ai vicini resti del Tempio di Apollo, sono chiamate a dar forma ad un sistema puntuale di solitaire più o meno complessi che, nel rapporto tra architettura e natura costruiscono, a un tempo, la cavea e la scena di questo teatro urbano-paesaggistico.

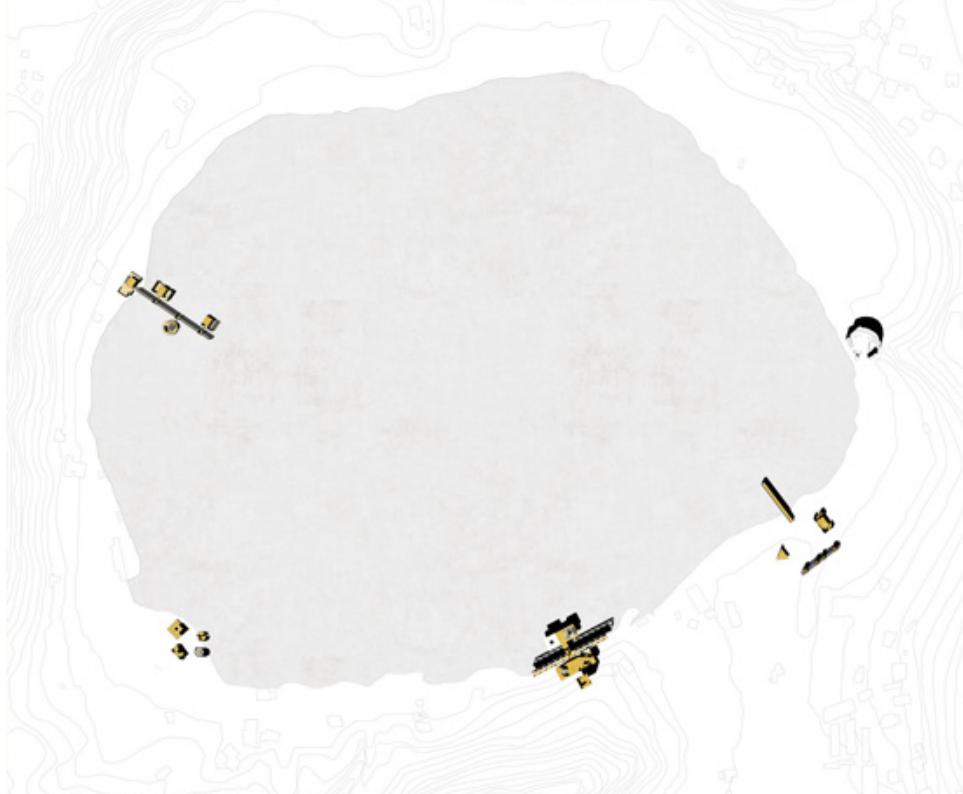
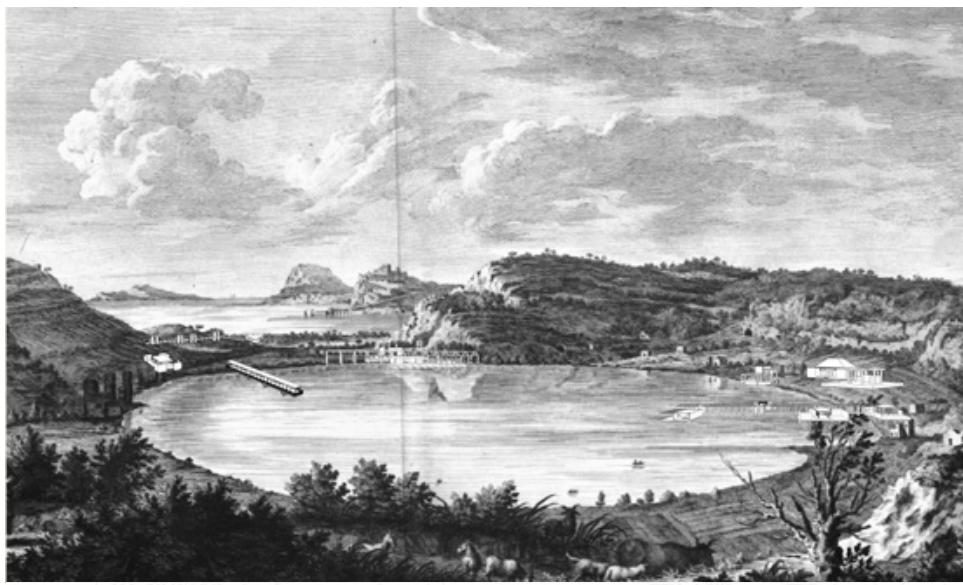
Senza entrare nel merito degli esiti, l'obiettivo del lavoro complessivo non è stato arrivare al 'bel progetto', quanto riuscire a trasmettere un po' di amore per l'architettura e per i luoghi, per la loro storia proiettata al futuro, perché quelli che oggi sono studenti diventino, andando avanti nel loro percorso, degli architetti appassionati, attenti e sensibili, con l'auspicio di essere riusciti, in qualche caso, a mettere al posto giusto il primo tassello nel gigantesco mosaico della loro educazione culturale e civile di futuri architetti. La vista a volo d'uccello realizzata, non a caso, come ultimo atto dei singoli esercizi svolti è significativa di tutta la complessità con cui il progetto si confronta: a partire dall'esprimere un giudizio critico sulla realtà, nel riconoscimento del momento storico rappresentato nella veduta di sfondo come quello di massima compiutezza formale del luogo; al rapporto con la storia, morfologica e



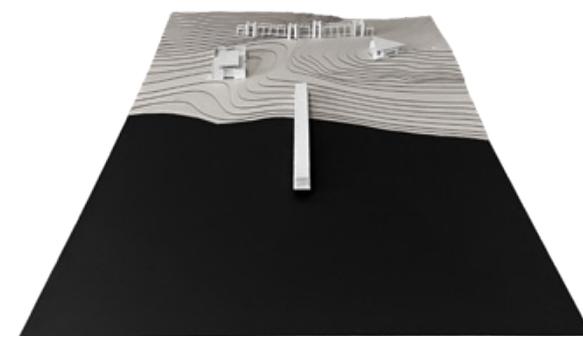
architettonica dei luoghi, assunto in chiave positiva per una sua trasformazione; al valore delle relazioni tra forme costruite e forme naturali che, attraverso questo complesso e costante confronto, restituiscono tutto il valore civile e collettivo dell'architettura.

Note:

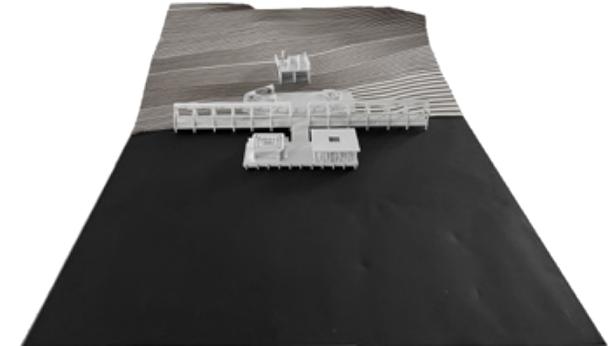
1. Edgar Allan Poe, *La filosofia della composizione*, La Vita Felice, Milano 2012, p. 25.
2. si fa riferimento a C. Martí Aris, *La cèntina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2007.
3. Milan Kundera, *La lentezza*, Adelphi Edizioni, Milano 1995, p. 45.
4. Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p.15.
5. si fa riferimento all'intervista di Robert Plimpton a Ernst Hemingway pubblicata in Id., *Il principio dell'iceberg. Intervista sull'arte di scrivere e narrare*, Il Melangolo, Genova 1996.
6. sulla questione dell'elemento si rimanda a Ernesto Nathan Rogers, *L'insegnamento della composizione architettonica*, «Casabella-Continuità», 280, 1963.
7. si veda l'introduzione di Giorgio Grassi a Heinrich Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire*, ed. it., FrancoAngeli, Milano 1976.
8. si veda il paragrafo "Questioni di metodo", in Antonio Monestiroli, *La metopa e il triglifo. Nove lezioni di architettura*, Laterza, Bari 2002.
9. Salvatore Bisogni, *Le lezioni sul riparo*, in Renato Capozzi, *L'idea di riparo*, CLEAN, Napoli 2012, p. 51.
10. Raffaella Neri, *La costruzione del riparo*, in Renato Capozzi (a cura di), *Il contributo e l'eredità di Salvatore Bisogni*, Festival Architettura Edizioni, Parma 2019, p. 108.
11. La citazione è di Carlos Martí Aris nel testo inedito del 2008 *Transcripción / Creación. Sei nota sobri el aprendizaje*, in Pierre-Alain Croset, Giorgio Peghin, Luigi Snozzi, *Dialogo sull'insegnamento dell'architettura*, Letteraventidue, Siracusa 2020, p. 67.
12. si fa riferimento a Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza di un corso universitario*, in AA. VV., *L'utopia della realtà 3*, Leonardo da Vinci Editrice, Bari 1965.



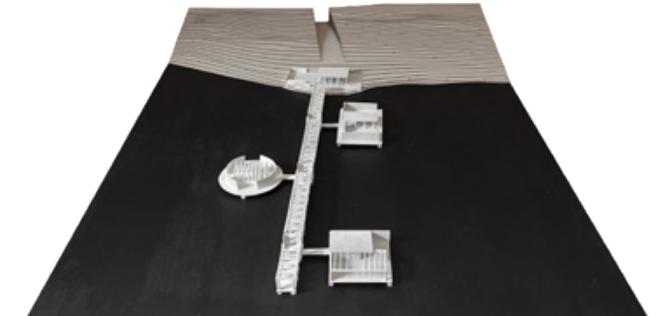
Progetti
MASTERPLAN 1



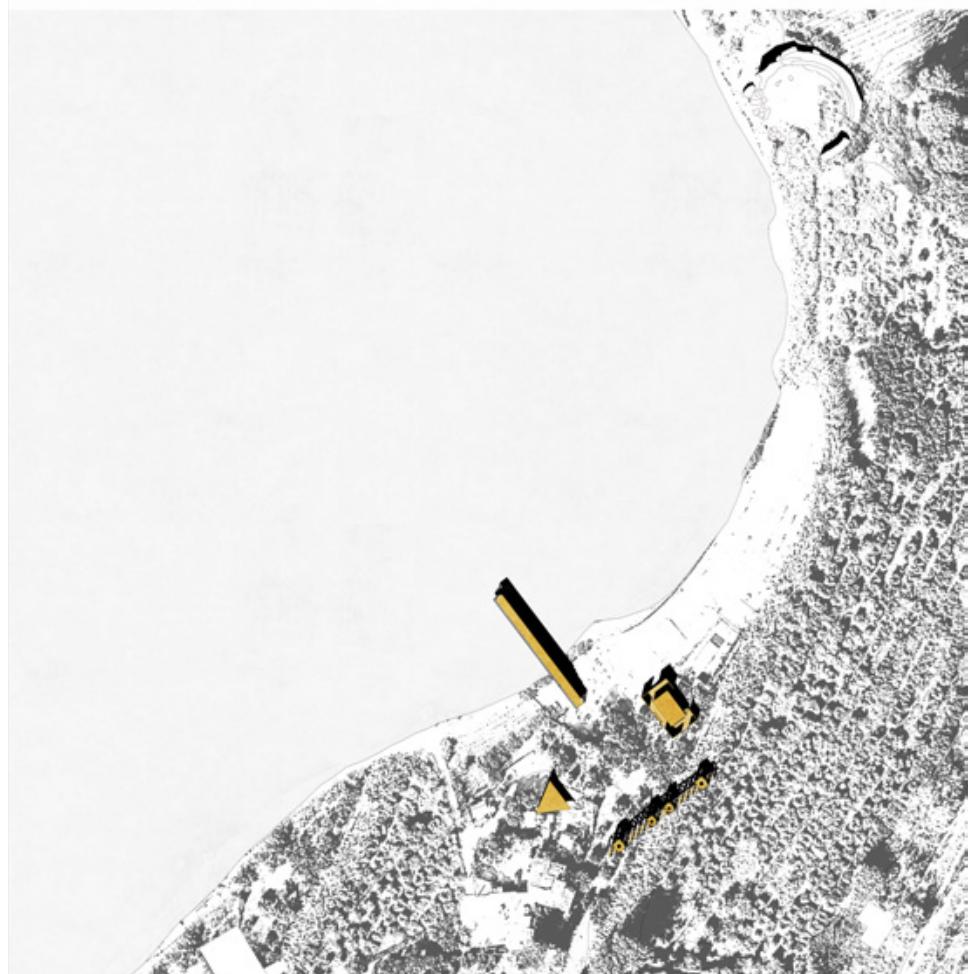
area 1_studenti:
Maria Giusy Albano
Nicole Annunziata
Alessia Autiero
Danila Chnese



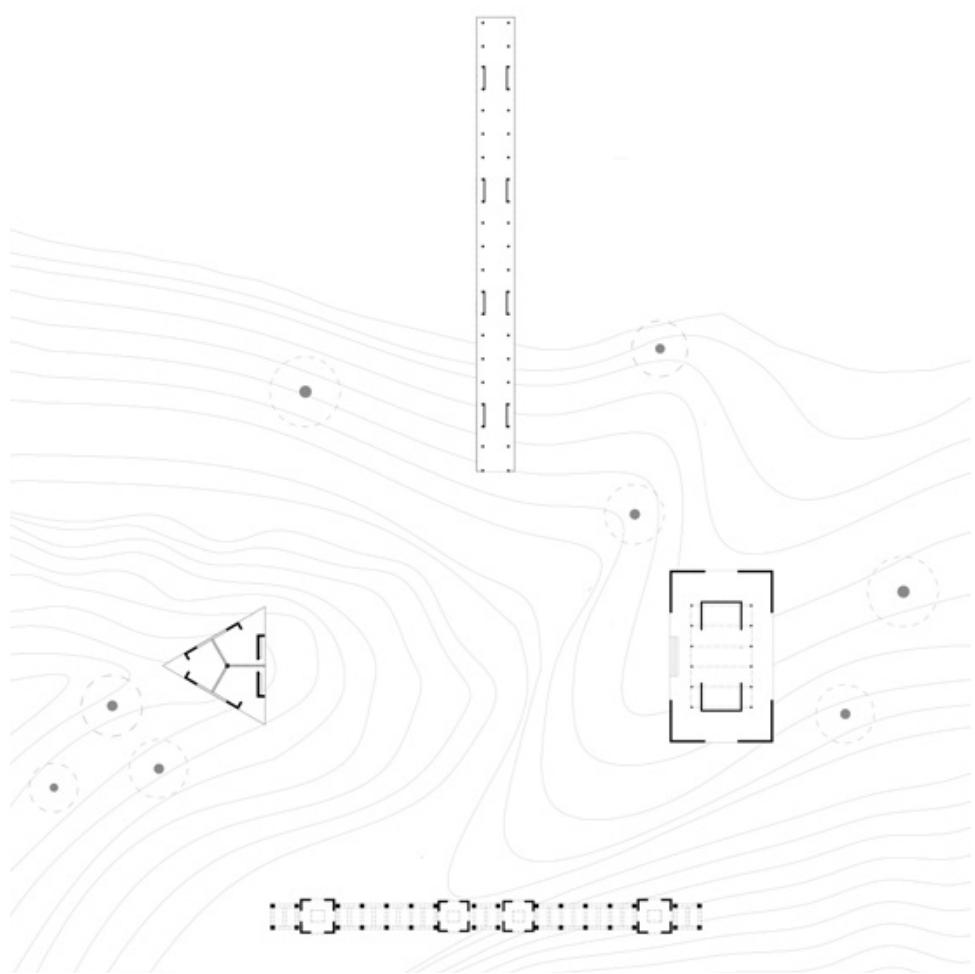
area 3_studenti:
Giovanni D'Otolo
Giovanni Cavallo
Olga Converti
Alice Alonzo
*il progetto si ripete in
tutti i masterplan



area 4_studenti:
Chiara Abete
Luisa Cacciapuoti
Irene Cirillo
Nicole Colangelo

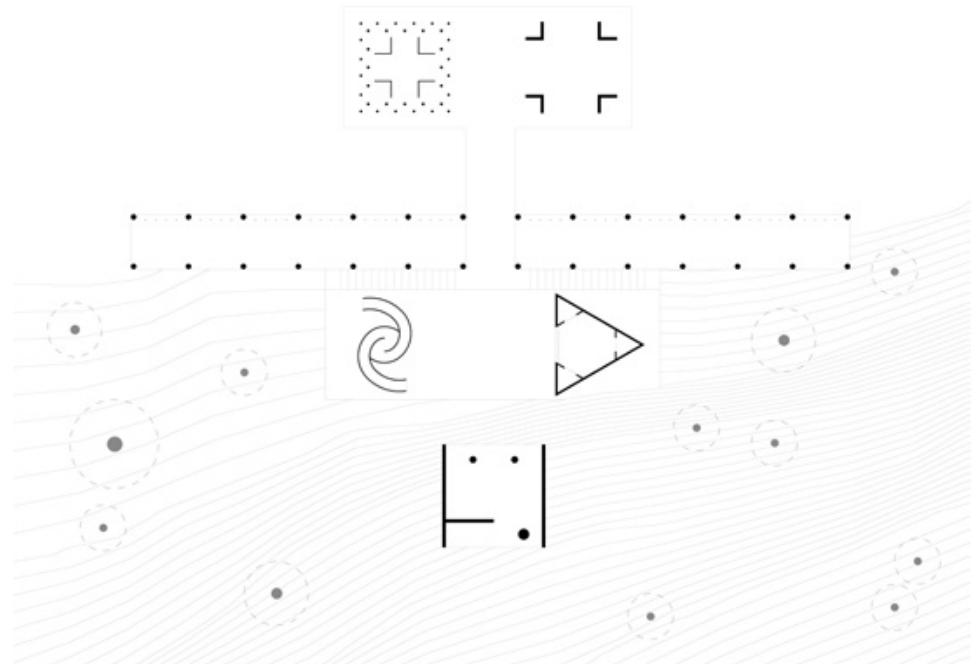
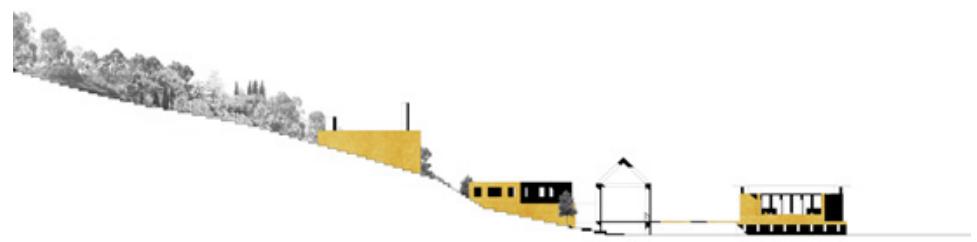


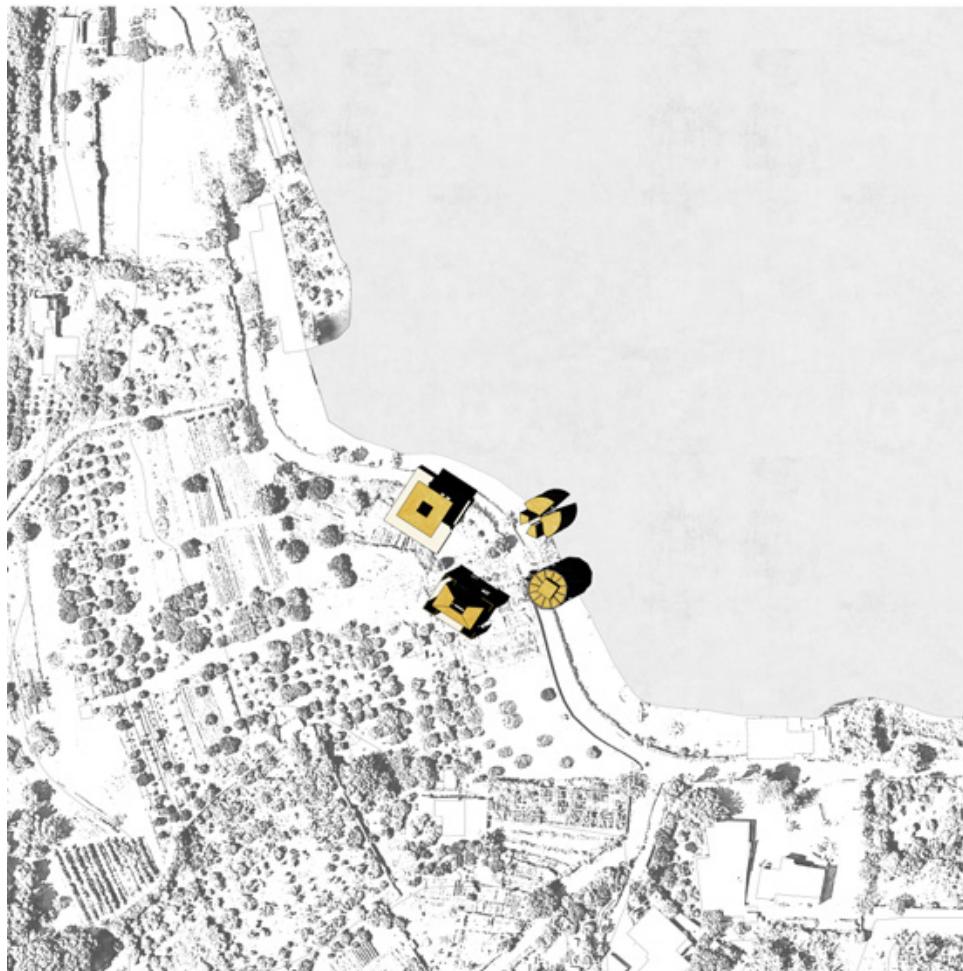
area 1_studenti:
Maria Giusy Albano
Nicole Annunziata
Alessia Autiero
Danila Chianese



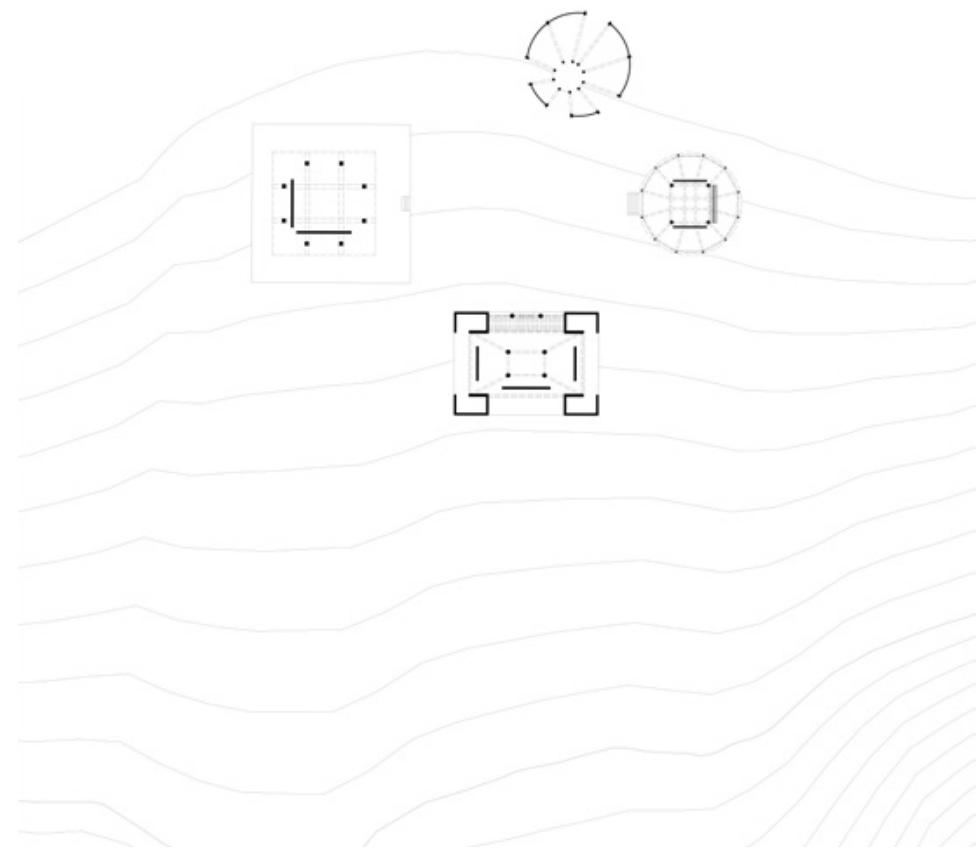
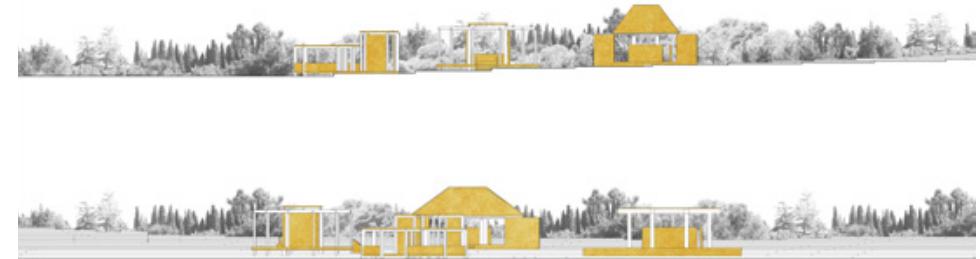


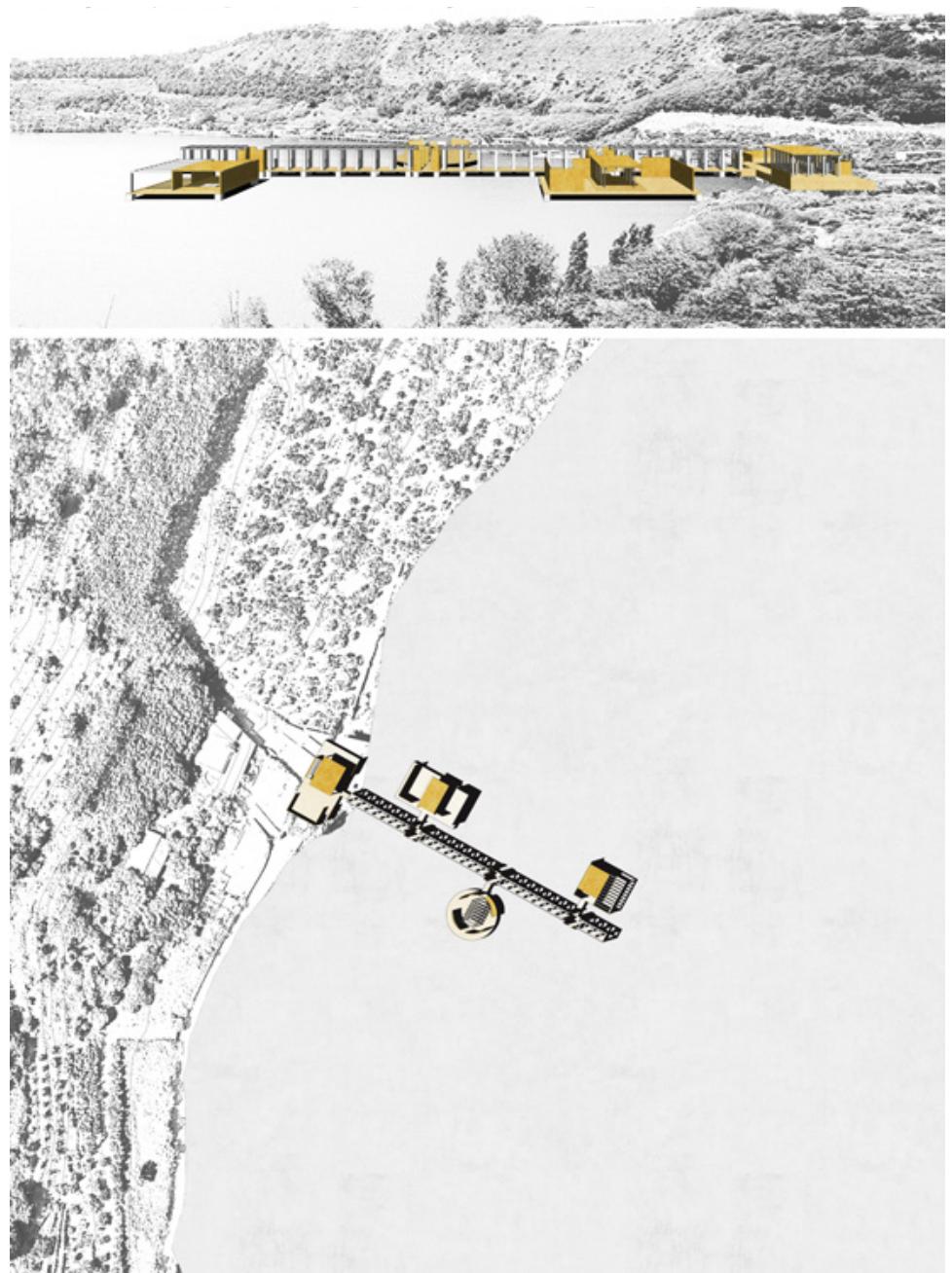
area 2_student:
Giuseppe Capalbo
Federica Bernardo
Lucrezia Acciaro
Pierluigi Di Fluri
Elisabetta De Masi
Lorenzo Carranante



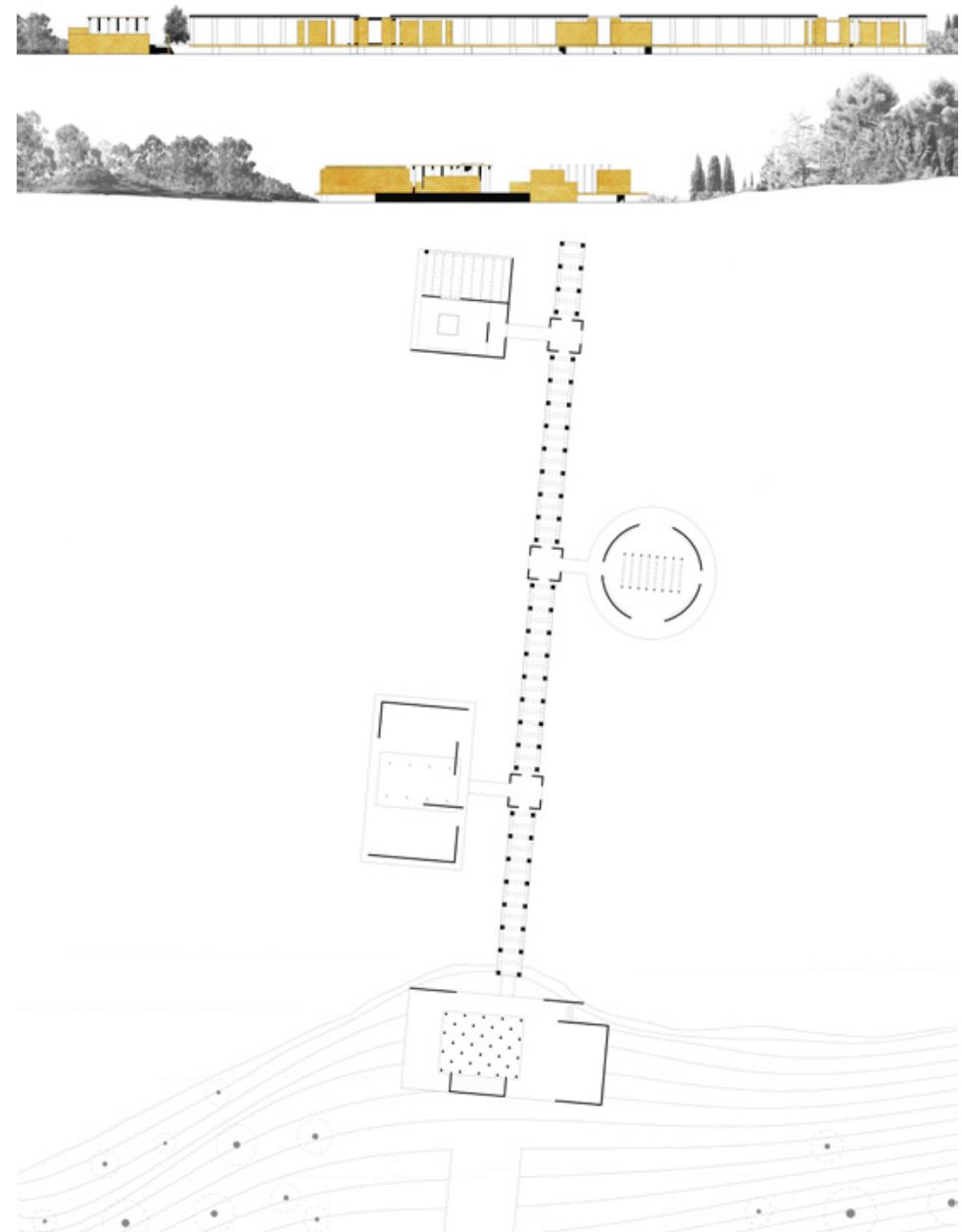


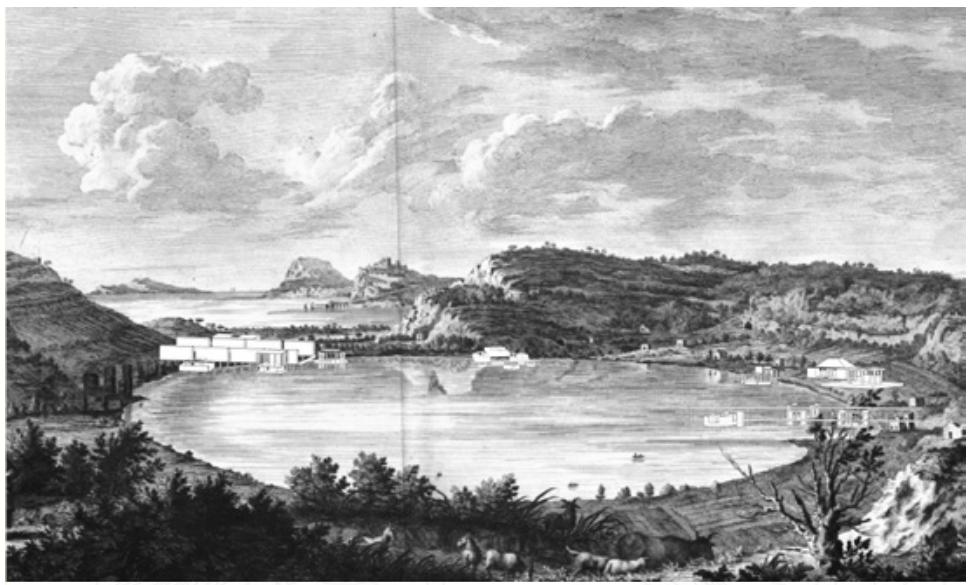
area_3_studenti:
Giovanni D'Otolo
Giovanni Cavallo
Olga Converti
Alice Alonzo



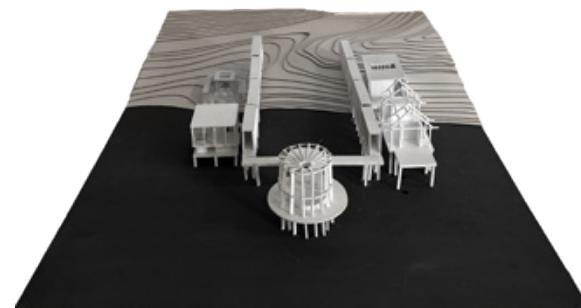


area 4_studenti:
Chiara Abete
Luisa Cacciapuoti
Irene Cirillo
Nicole Colangelo

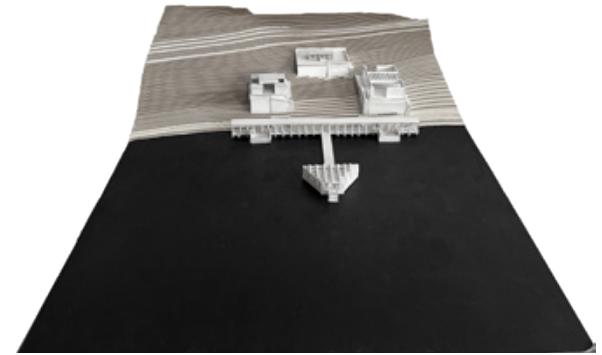




Progetti
MASTERPLAN 2



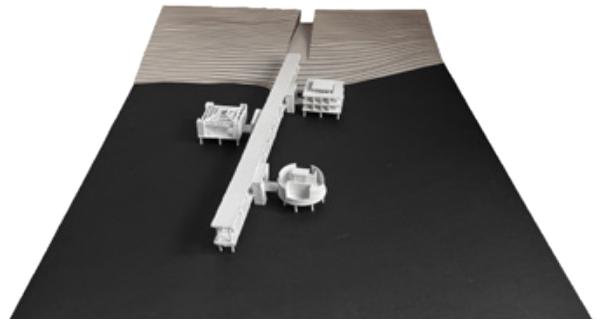
area 1_studenti:
Futura Coppola
Francesca Briguglio
Nadia Amato
Valentina Cruoglio
Mariarosaria Calabrese
Francesca Abenante



area 2_studenti:
Federico Cordova
Daria Caiazza
Giovanna Botta
Annalaura Cocca
Fabrizia Bausano



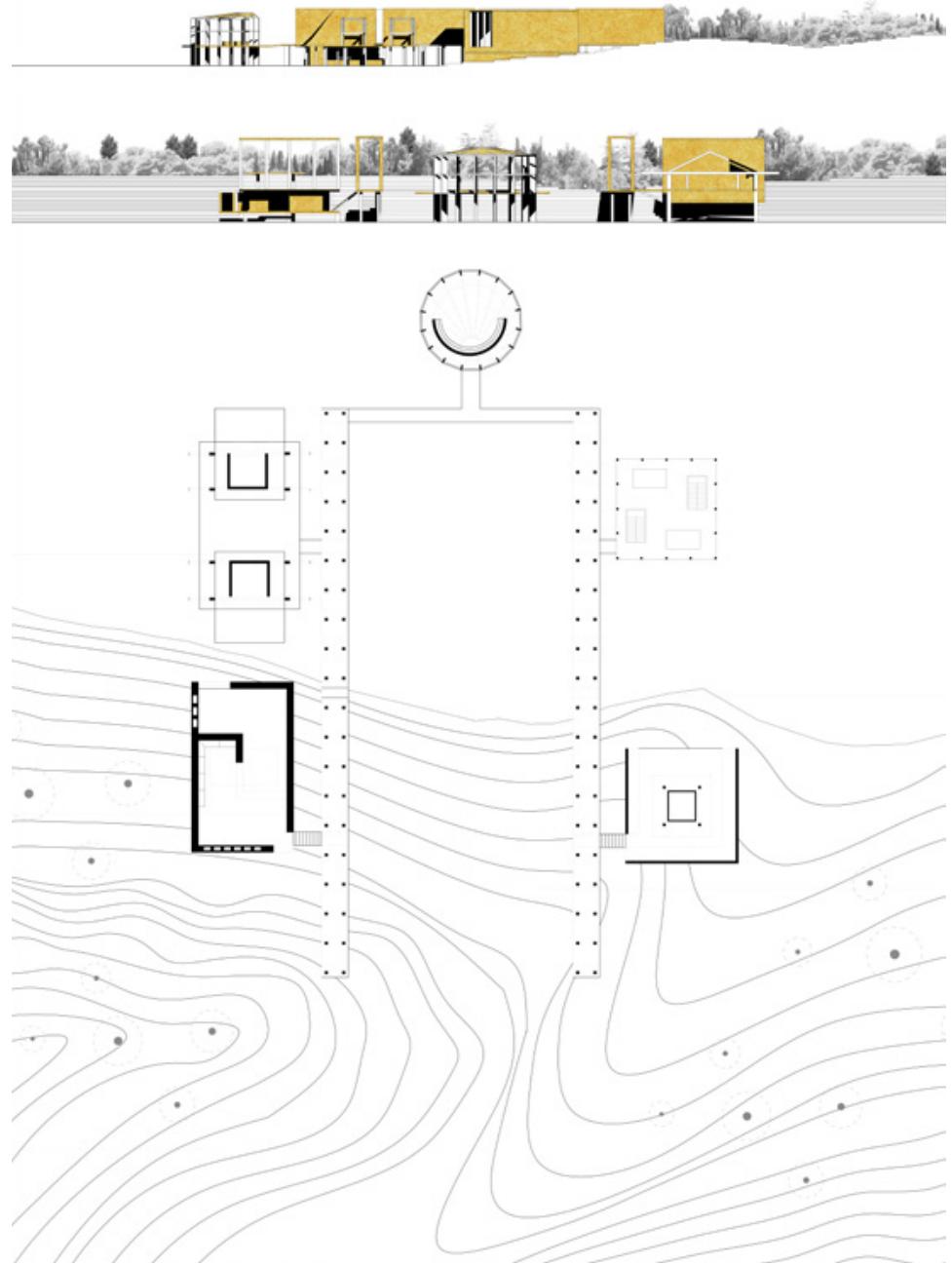
area 3_studenti:
Giovanni D'Otolo
Giovanni Cavallo
Olga Converti
Alice Alonso
*il progetto si ripete in tutti i masterplan

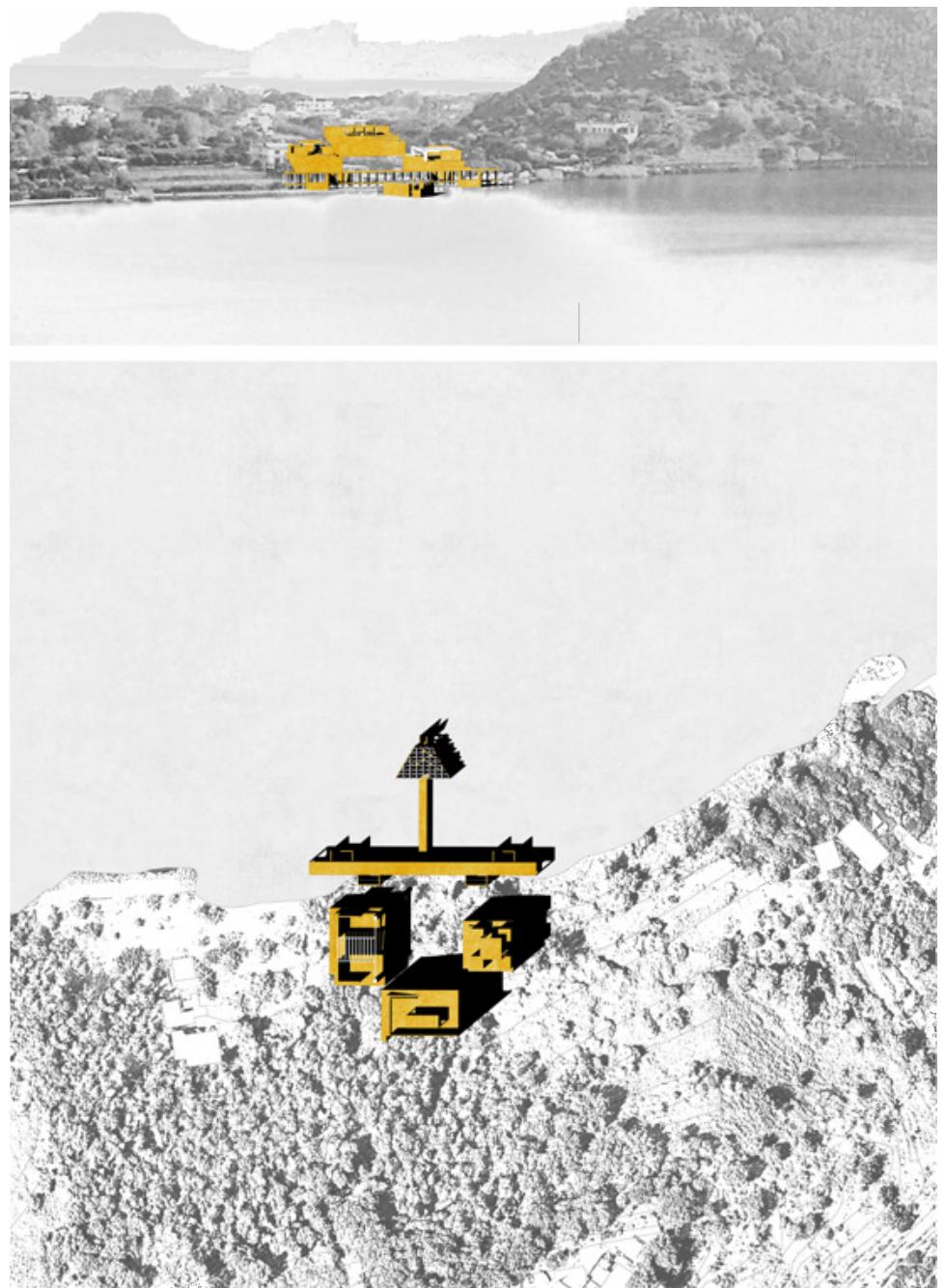


area 4_studenti:
Carolina Assalto
Asia Carranante
Francesca Cospito

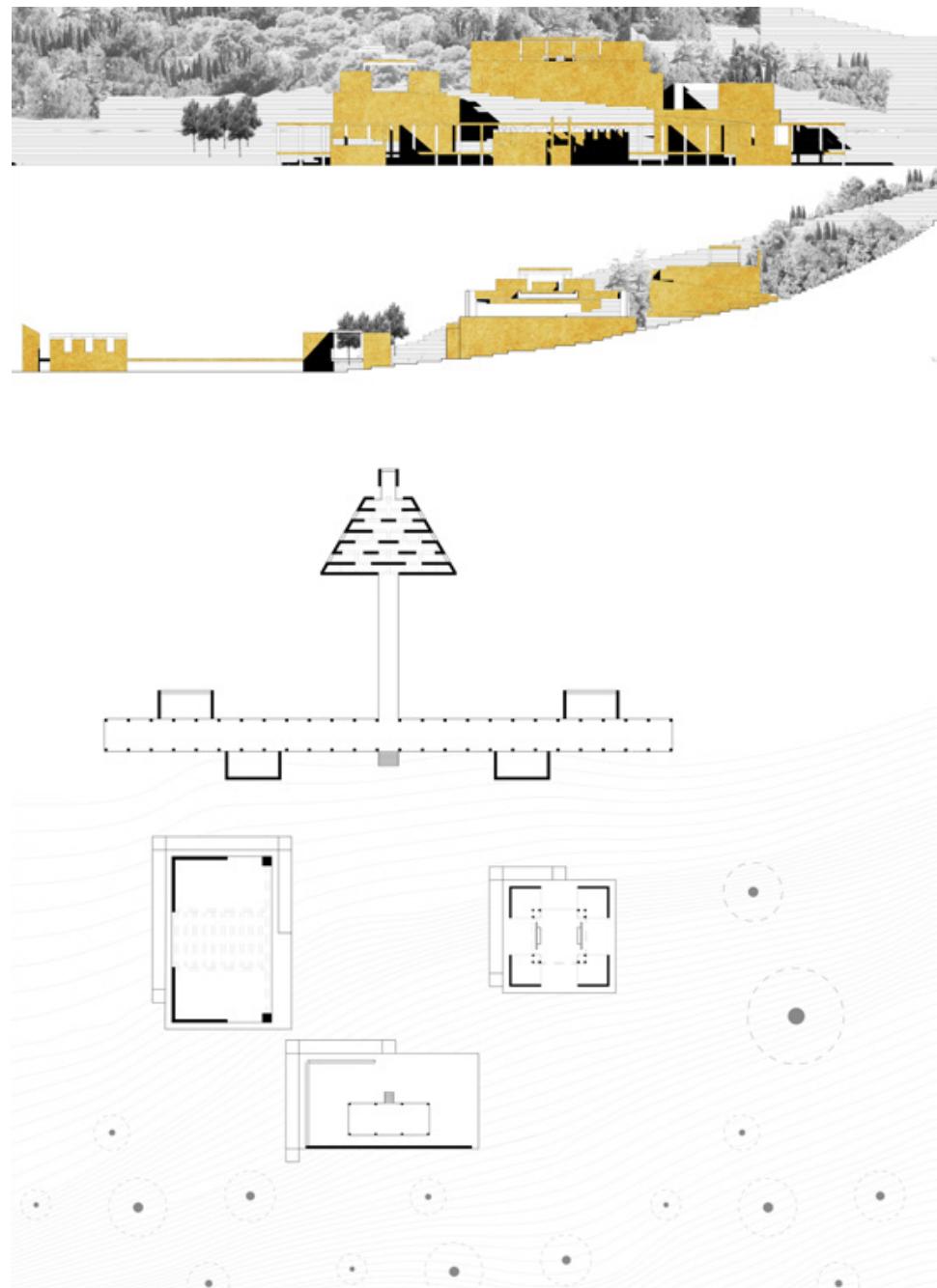


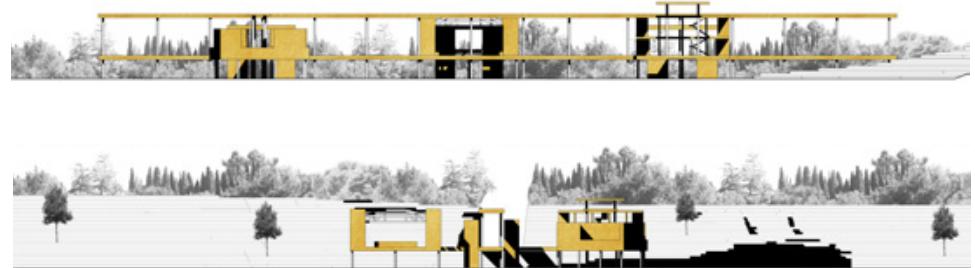
area 1_studenti:
Futura Coppola
Francesca Briguglio
Nadia Amato
Valentina Cruoglio
Mariarosaria Calabrese
Francesca Abenante



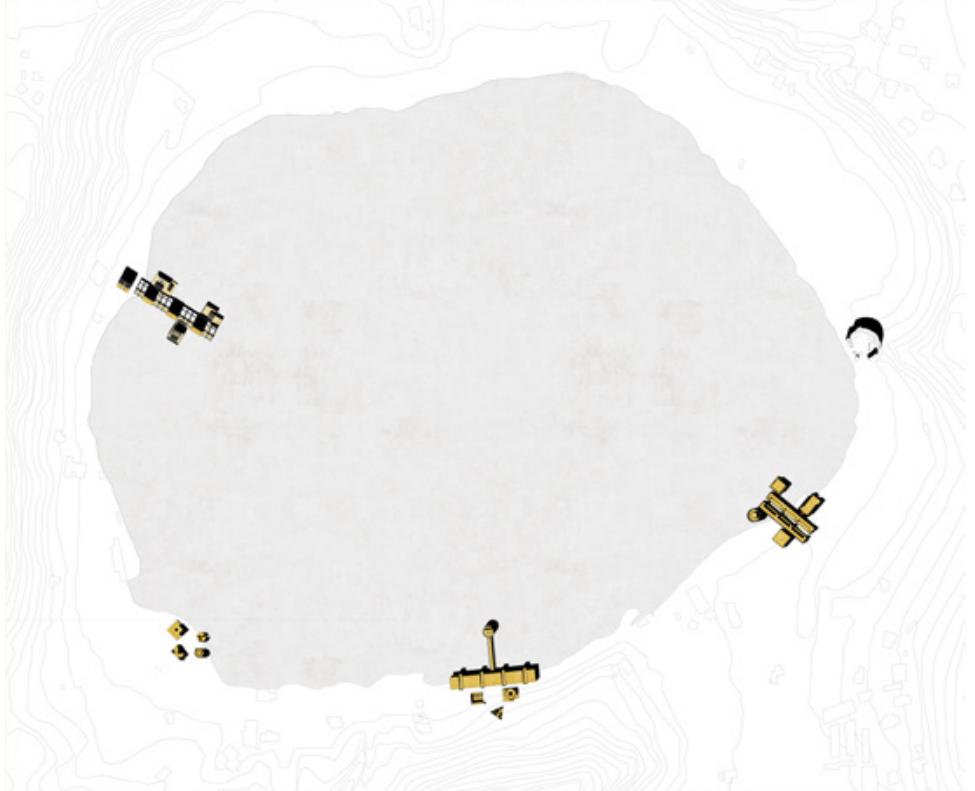
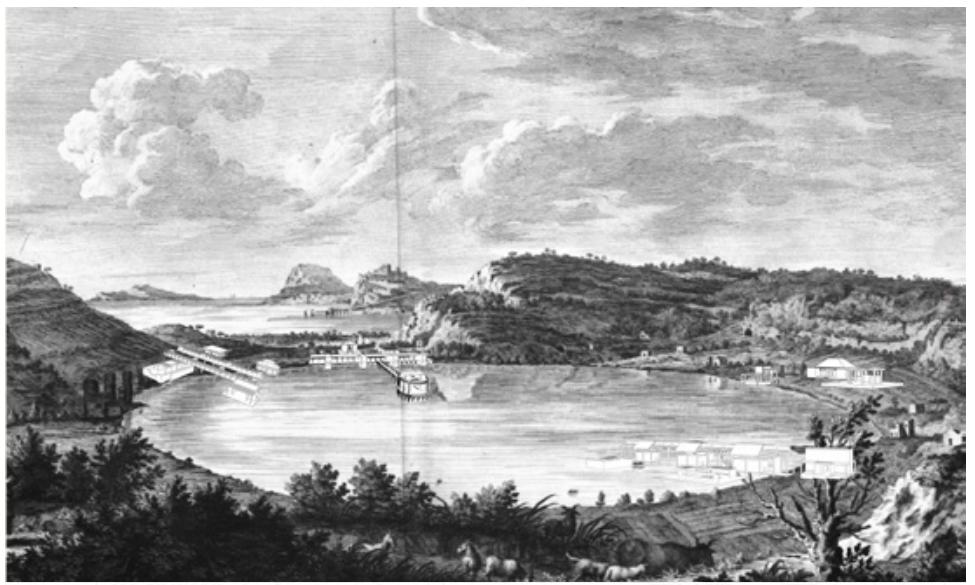


area 2_studenti:
Federico Cordova
Daria Caiazza
Giovanna Botta
Annalaura Cocca
Fabrizia Bausano

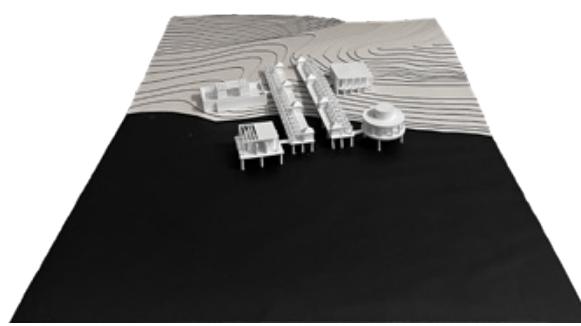




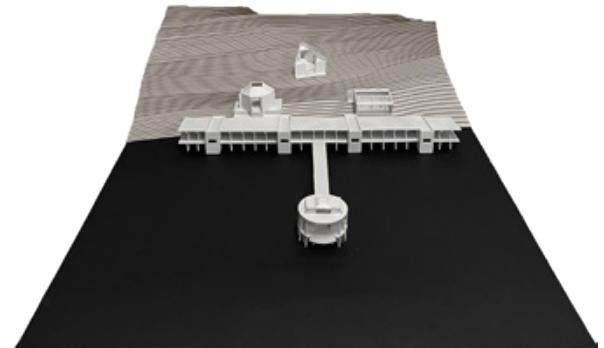
area 4_studenti:
Carolina Assalto
Asia Carranante
Francesca Cospito



Progetti
MASTERPLAN 3



area 1_studenti:
Francesca Costa
Ilaria Amen
Arianna Miniero
Cristian Pennacchio
Simone Pappalardo



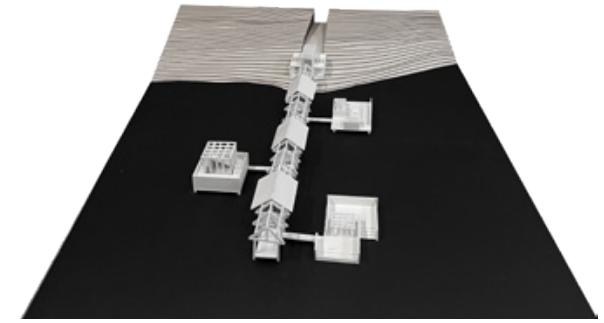
area 2_studenti:
Raffaela Caputo
Greta Cappella
Francesca De Pardo Ferri
Vittorio Ammirati

*il progetto si ripete in tutti i masterplan

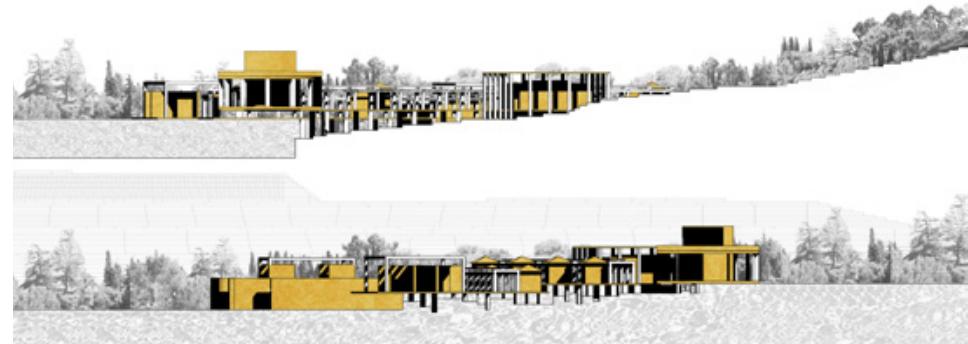
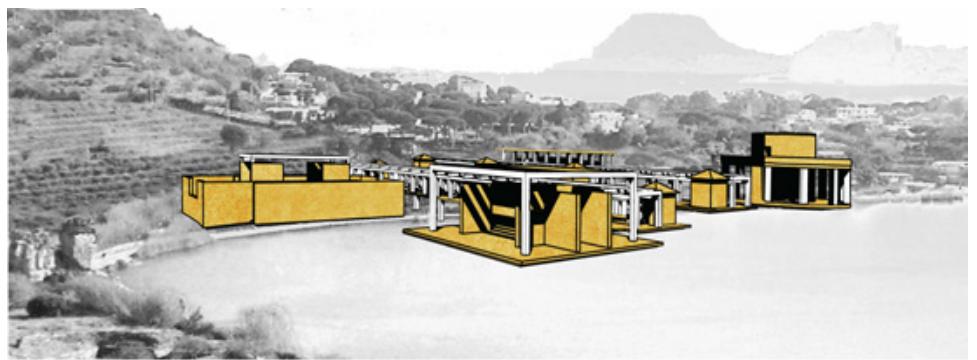


area 3_studenti:
Giovanni D'Otolo
Giovanni Cavallo
Olga Converti
Alice Alonzo

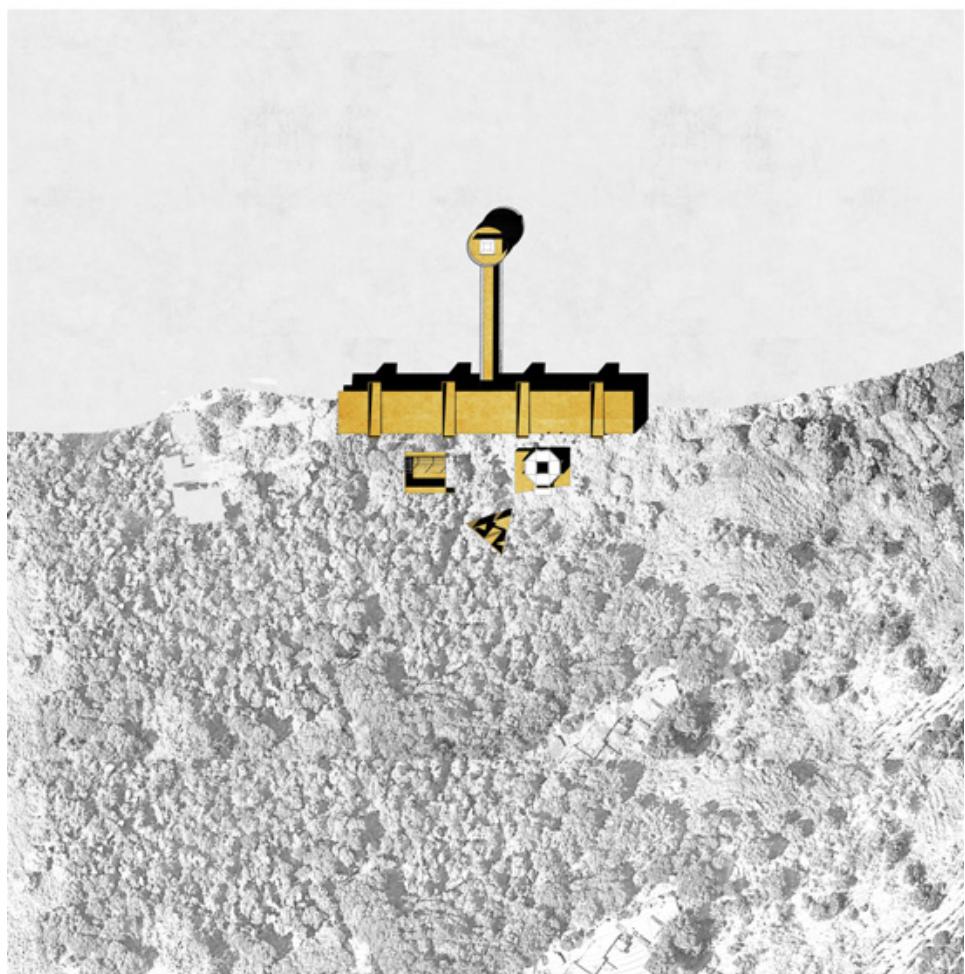
*il progetto si ripete in tutti i masterplan



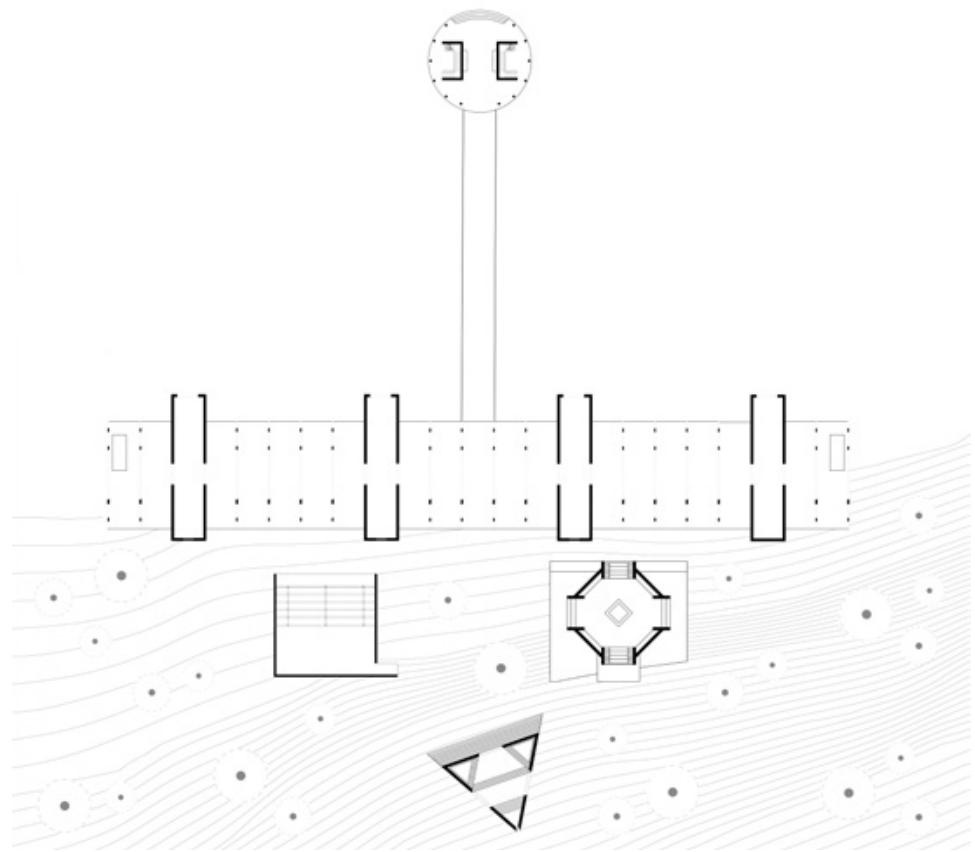
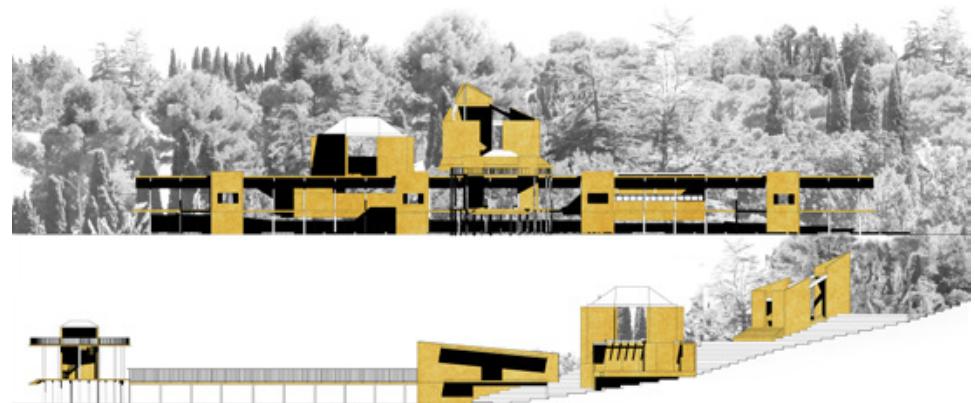
area 4_studenti:
Pasquale Auricchio
Monica Aprea
Chiara Capasso
Roberta Citro
Alma Chianese

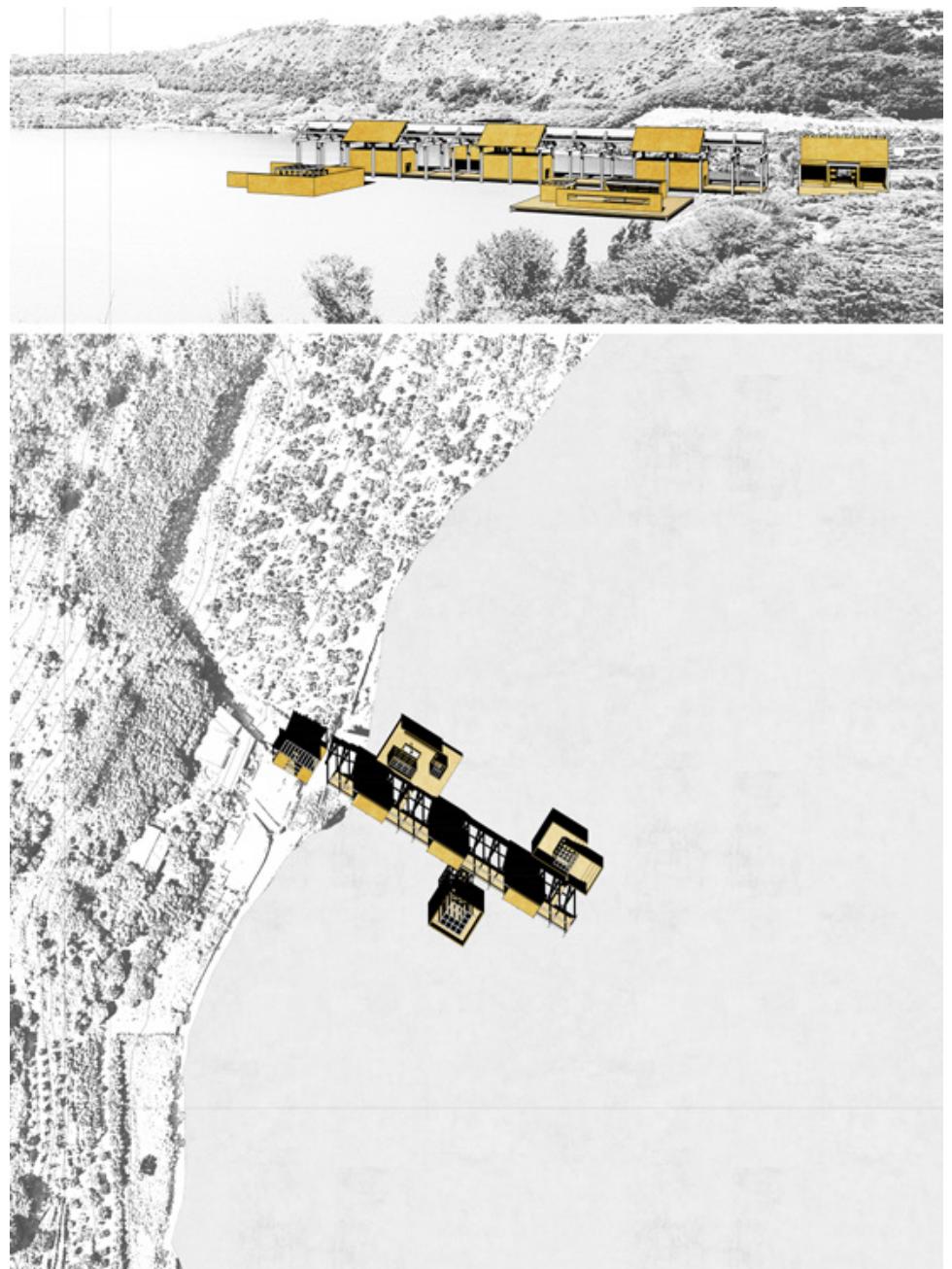


area 1_studenti:
Francesca Costa
Ilaria Amen
Arianna Miniero
Cristian Pennacchio
Simone Pappalardo

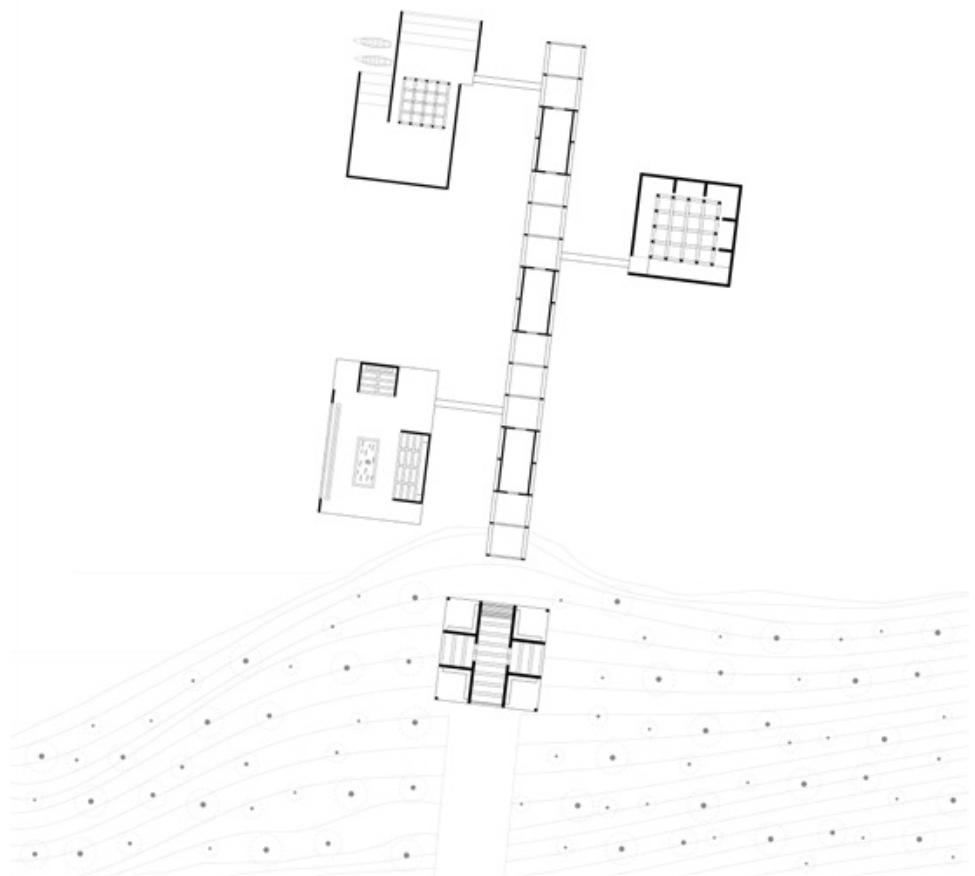
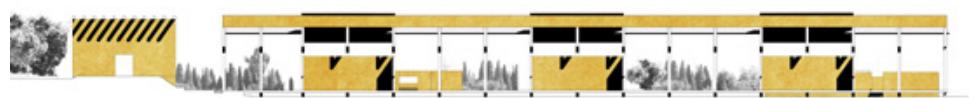


area 2_studenti:
Raffaela Caputo
Greta Cappella
Francesca De Pardo Ferri
Vittorio Ammirati





area 4_studenti:
Pasquale Auricchio
Monica Aprea
Chiara Capasso
Roberta Citro
Alma Chianese





Oscar Niemeyer, *Complesso moderno della Pampulha*, 2016.

Progettare il programma. Didattica e ricerca nei laboratori di progettazione

Roberta Amirante

Premessa

Negli ultimi mesi del 2024, rispondendo al gentile invito di un gruppo di ricercatori impegnato in un interessante Programma di Ricerca di Interesse Nazionale (Prin) ho scritto un lungo testo¹ che interpreta i programmi dei laboratori di progettazione come una specie particolare della classe dei programmi di ricerca. Obiettivo del saggio era quello di riconoscere in questa pratica didattica così particolare – considerata in passato soprattutto come espressione di due manifestazioni opposte del rapporto docente/studente – da una parte “fai come me” (il docente *maestro*), dall’altra “fai come ti pare” (il docente *tutor*) – un particolare statuto che la mette in contatto con la ricerca.

Riconoscere uno statuto è diverso da attribuire uno statuto: si tratta non di un’azione normativa ma di un’operazione investigativa. Si ipotizza, cioè, che questo “statuto” sia presente nella didattica dei laboratori di progettazione e si prova a mostrare la sua presenza descrivendo e interpretando realtà concrete.

Nel saggio scritto per la ricerca Prin, l’ipotesi, evidentemente *incerta*, ha una triplice articolazione. Da un lato sostengo che il programma dei laboratori *non può che essere* un programma di ricerca e che quindi lo è indipendentemente dalla consapevolezza di chi lo propone; dall’altro sostengo che all’interno dei differenti programmi di laboratorio è possibile riconoscere una serie di elementi strutturali (*valori, tecniche, modelli ed esempi*) che consentono di rintracciare l’appartenenza a una *matrice disciplinare* comune. E infine sostengo che la *consapevolezza* di quelli che insegnano nei laboratori, è quello che fa la differenza: sapere che scrivere e realizzare un programma di laboratorio di progettazione è come scrivere e realizzare un programma di ricerca può fare la differenza tra un laboratorio riuscito e un laboratorio meno riuscito, e certamente aiuta a limitare i fallimenti.

Il motivo per cui ritengo utile sostenere questa ipotesi è che, se questo *statuto* venisse riconosciuto, probabilmente sa-

rebbe più facile riconoscere i modi per condividere i principi, le logiche, i metodi di questa pratica; e quindi di migliorarla, valutarla e valorizzarla, come espressione fondamentale della *comunità scientifica dei progettuali*. Chi avesse voglia di approfondire il valore e la credibilità di questa ipotesi può farlo leggendo il saggio nella sua interezza: il richiamo a quel testo mi serve, in questo caso, oltre che a giustificare la presenza di alcune “autocitazioni”, soprattutto ad anticipare che racconterò l’esperienza del laboratorio di progettazione architettonica (svolto da Francesca Coppolino con la mia partecipazione in veste di docente di “Teoria dell’architettura”) come un esempio utile a testimoniare la presenza programmatica di questo particolare *statuto*.

La struttura e il contenuto del Laboratorio

In un saggio che ho scritto più di un decennio fa con Emanuele Carreri per l’Atlante di Progettazione, in cui ci occupavamo del rapporto tra il laboratorio e i *testi* programmatici, mi sono soffermata sulla prima delle quattro fasi in cui avevamo provato a suddividere l’iter didattico: *prescrizione, trascrizione, iscrizione, descrizione/narrazione*.

La costruzione della *prescrizione* nel laboratorio spetta al docente: «Tra le definizioni della parola “prescrizione” ce n’è una molto utile per precisare il valore del *programma* all’interno del laboratorio: “norma dettata dalla competente autorità”. Fuori dalla scuola il progetto di architettura è soggetto a una (tendenzialmente sempre più consistente) serie di prescrizioni (con diversi livelli di cogenza: dalle leggi alle buone pratiche); nel laboratorio, la “competente autorità” è, in genere, il docente. Sta a lui definire quali *problemi* il progetto dovrà risolvere e a quale distanza dalla realtà questi problemi dovranno posizionarsi [...] in ogni caso si tratterà di una *traduzione*, e [...] quasi sempre questa traduzione avrà la natura di una riduzione. La differenza tra i diversi programmi sta tutta nelle caratteristiche di questa riduzione che è sempre una “riduzione culturale”, cioè una riduzione legata a precise (anche se non sempre consapevoli ed esplicite) prese di posizione sulle grandi questioni con cui la didattica deve confrontarsi»².

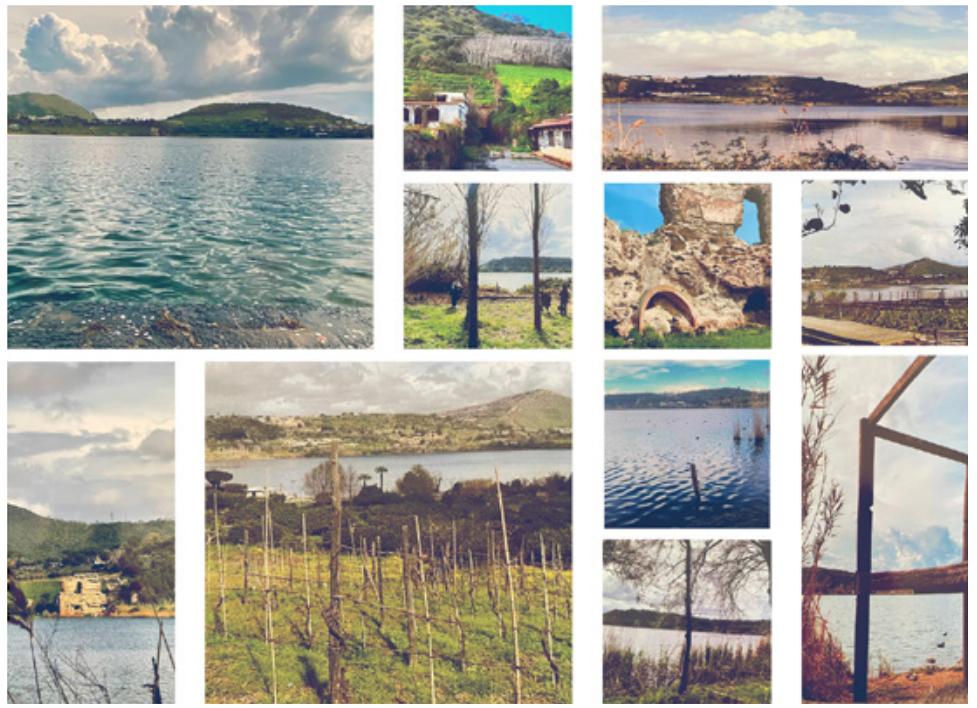
Nel caso del nostro laboratorio, la prescrizione, rappresentata dal *programma* è determinata da una serie di scelte collettive, affidate a soggetti che sono al tempo stesso parte della più ampia

comunità didattica dei docenti del Dipartimento di Architettura di Napoli (quelli del corso quinquennale in Architettura) e parte della più ampia comunità scientifico-disciplinare dei professori di progettazione italiani, quelli oggi raccolti sotto la sigla CEAR 09. Questa duplice appartenenza ha come esito non solo la definizione di alcuni *contenuti minimi* dei programmi di laboratorio ma anche l’introduzione di alcuni *temi* specifici che, di anno in anno, vengono individuati come “comuni”. Semplificando un po’ direi che i primi, i contenuti minimi, sono legati all’appartenenza alla comunità scientifico-disciplinare dei progettuali mentre i secondi, i temi, testimoniano della volontà di tenere insieme, in una dimensione diversamente trasversale, docenti che insegnano nello stesso corso e soprattutto nello stesso luogo. I contenuti minimi sono relativamente stabili (cambiano solo, e comunque non molto, al cambiare dei regolamenti); i temi invece cambiano con più frequenza e per ragioni diverse, legate, talvolta, a sollecitazioni contingenti, provenienti dalla *realtà esterna*. È utile sottolineare che alcune di queste sollecitazioni investono spesso anche la definizione dei tradizionali “programmi di ricerca” sviluppati dagli stessi professori; e che questa è una (ma non l’unica) delle “condizioni” che portano alla feconda contaminazione tra didattica e ricerca.

Quest’anno il tema scelto era particolarmente ampio: il rapporto architettura-natura. Ampio e, per molti versi, eternamente problematico, ma al tempo stesso evidentemente legato ad alcuni dei più drammatici problemi attuali, che sembrano tutt’altro che contingenti.

In un laboratorio di progettazione di primo anno, in cui per tener fede ai contenuti minimi, bisogna insegnare agli studenti a progettare architetture “elementari”, il tema può essere sviluppato in infiniti modi. Francesca Coppolino, anche perché impegnata in una ampia ricerca sui Campi Flegrei, ha chiesto agli studenti di progettare piccole architetture disposte intorno al lago d’Averno. Un lago “monumentale”, non solo per la sua storicità profondissima, di cui le sponde conservano testimonianze visibili, ma anche e soprattutto per la sua posizione e per la sua *forma*. Un oggetto di natura che può essere descritto senza difficoltà con termini che appartengono al vocabolario dell’architettura e che al tempo stesso, nella memoria collettiva non solo dei napoletani, è tra gli esempi più straordinari dell’idea di *paesaggio mitico*.

Progettare piccole architetture disposte intorno al lago d’A-



Fotografie del lago di Averno, rielaborazione grafica di Miriana Benincasa, 2025.

verno: questo, in sintesi, era il contenuto del programma. A me toccava costruire, intorno a questa apparentemente semplice prescrizione, una cornice teorica che potesse aiutare gli studenti a comprendere il valore non solo contingente della prima esperienza didattico-progettuale che avrebbero vissuto, a cogliere la sua relazione con una disciplina specifica e con i suoi contenuti teorici e tecnici, a capire il senso e le fasi del percorso didattico che si apprestavano a compiere, e anche a individuare gli elementi che sarebbero stati oggetto di una valutazione da parte dei loro docenti.

Questa operazione, per niente scontata, è stata possibile solo perché, nel *programma* che Francesca Coppolino aveva messo a punto, erano contenuti tutti gli elementi che mi consentivano di strutturarla: proprio quelli che tradizionalmente configurano un programma di ricerca.

La matrice disciplinare e il programma di ricerca

In un piccolo libro scritto alcuni anni fa³, ho provato a sostenere che anche a quelli che si occupano di ricerca e didattica nel campo della progettazione architettonica potrebbe essere utile adottare alcuni dei termini che gli scienziati più tradizionali utilizzano per parlare delle loro discipline e delle loro attività scientifiche. È alle riflessioni portate a sostegno di quella ipotesi che mi sono collegata quando ho deciso di accostare più direttamente la questione dei “programmi di ricerca scientifici” alla attività didattica che si svolge nei laboratori di progettazione architettonica.

Come sostiene uno dei più importanti filosofi della scienza, Thomas S. Kuhn, i programmi di ricerca vengono costruiti a partire da una *matrice disciplinare*. La matrice disciplinare (Kuhn la chiamava nel suo complesso “paradigma”, noi possiamo considerarla come il “contenuto di una disciplina avvalorato dalla comunità scientifica di riferimento”) è fatta, secondo lui, di quattro colonne e di un numero variabile di righe.

Le colonne della matrice sono nominate così: valori, generalizzazioni simboliche, modelli ed esempi. I valori possono essere esterni alla disciplina (pensiamo, nel caso della progettazione architettonica, all’utilità sociale, alla sensibilità ecologica, alla fede o al disprezzo per il progresso tecnologico, ecc.) o interni alla disciplina (quelli che, nel nostro caso, determinano le diverse “posizioni” sul progetto architettonico e quindi la scelta delle “teorie” e delle “tecniche” da utilizzare per produrlo).

Le generalizzazioni simboliche sono le forme che vengono usate per comunicare: nel caso degli scienziati si tratta spesso di “simboli” e di “formule”; nel nostro caso invece di forme di rappresentazione meno criptiche ma altrettanto specifiche (piante, sezioni, schizzi, concept, diagrammi, immagini varie ...).

I modelli (Kuhn li chiama anche “paradigmi metafisici”) in realtà vanno intesi per noi come l’equivalente delle *tipologie*. Quelle che, interpretate di volta in volta in senso funzionale, strutturale, formale, ci consentono di assegnare agli studenti il progetto di una casa unifamiliare, di un ospedale, di una chiesa, oppure di un padiglione, di un recinto, o ancora di una architettura a pianta centrale o longitudinale.

Gli esempi, infine, nel nostro caso, sono non solo le “architetture certe” (quelle che stanno nei libri di storia) ma anche

quelle che si conquistano un avvaloramento ampio, anche se più contingente (le architetture pubblicate sulle riviste, premiate nei concorsi, ecc.).

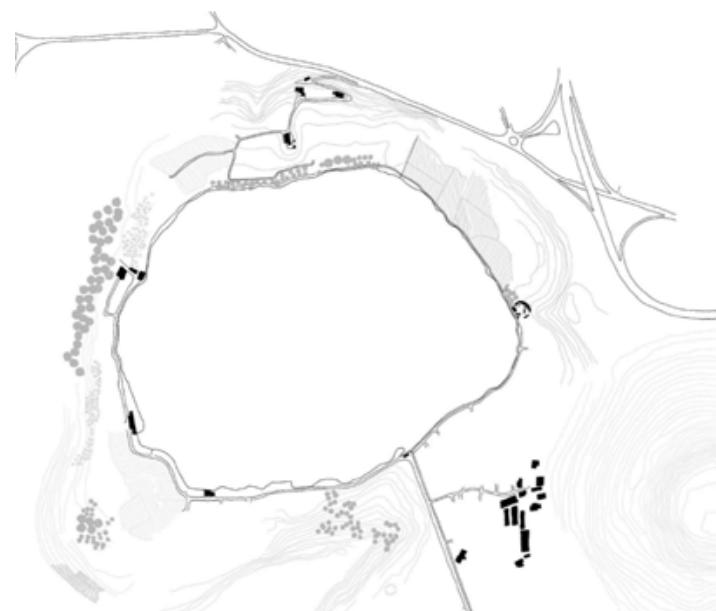
I ricercatori, partendo dalla conoscenza della loro “matrice disciplinare”, individuano un problema da risolvere, ipotizzano delle soluzioni e poi avviano delle sperimentazioni, spesso in luoghi che vengono chiamati laboratori, per provare che queste soluzioni sono utili a risolvere il problema posto. Talvolta queste soluzioni sono “contenute” nella matrice disciplinare e servono solo a confermarne la validità, talvolta rappresentano un’*innovazione* o addirittura una *rivoluzione*.

Nell’azione didattica, per mettere a punto il *programma* si opera per certi versi al *contrario*. Noi, che nei laboratori “insegniamo a progettare l’architettura”, facciamo cioè il percorso inverso: individuato un *problema da risolvere*, coinvolgiamo gli studenti in una serie di *sperimentazioni* non per trovare delle *soluzioni* a quel problema (soluzioni che spesso conosciamo già) ma per consentire agli studenti di acquisire le abilità necessarie per entrare in contatto con la *matrice disciplinare*. E quindi di *conoscerne e comprenderne* alcuni elementi, quelli che il docente di laboratorio ritiene più significativi per rispondere agli obiettivi didattici.

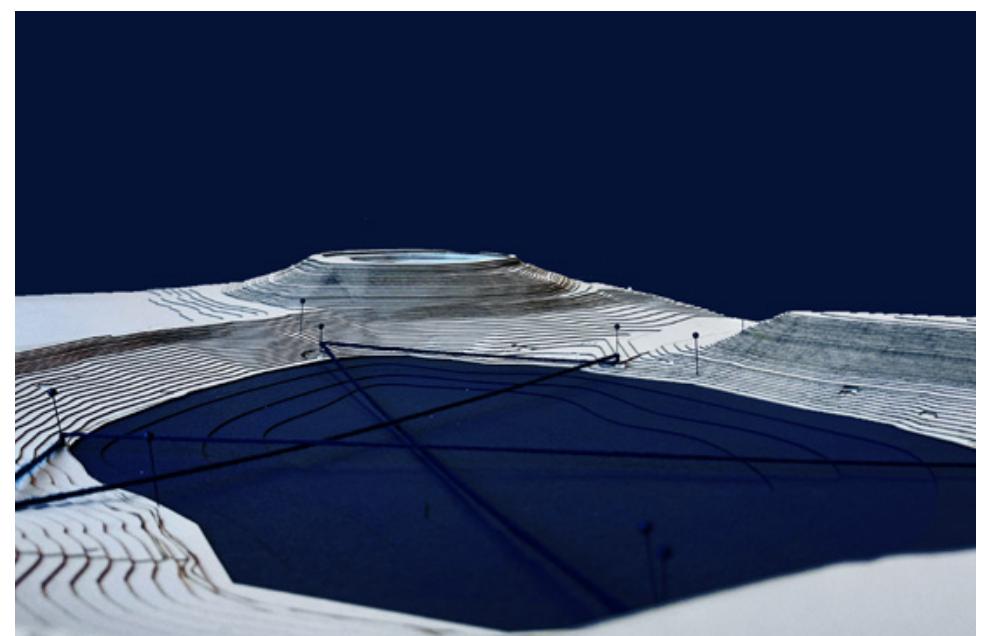
La complessità del problema *inventato* dal docente crescerà in funzione della *posizione* del laboratorio nel percorso didattico: la finalità fondamentale dell’operazione didattica resterà quella di mettere in contatto, in maniera sempre più ampia e approfondita, gli studenti/ricercatori con la complessità della matrice disciplinare, fermo restando che la qualità delle soluzioni ai problemi posti nei laboratori di progettazione potrebbe crescere tanto da rappresentare, come quella dei ricercatori veri, una piccola innovazione e perfino una grande rivoluzione di quella stessa matrice.

Cominciare a insegnare a progettare

Insegnare al primo anno rappresenta da questo punto di vista una particolare responsabilità: gli studenti vengono messi per la prima volta a contatto con la “matrice disciplinare” in tutta la sua articolazione: il programma del laboratorio mette in primo piano alcuni *valori* (scegliendo obiettivi più o meno “realistici”, teorie di riferimento, tecniche compositive); porta gli studenti a confrontarsi con precise, e sempre più articolate, forme di ge-



Disegno del lago di Averno elaborato dallo studente Fiorenzo Lambiase.
Modello del lago di Averno, fotografia di Mireiana Benincasa, 2025.



neralizzazione simbolica (selezionando i tipi di “rappresentazione” da utilizzare: schizzi, disegni in scala, plastici, ecc.); li fa entrare in contatto con forme diverse di *modellizzazione* (mettendoli al lavoro su “forme archetipiche” o su particolari “tipologie”); e li porta a individuare e a utilizzare una serie di esempi (suggerendo specifici “riferimenti”). Per costruire il suo programma, (e a maggior ragione per svolgerlo!) il docente di laboratorio è chiamato insomma a compiere, a sua volta, un percorso *dentro* la matrice disciplinare e a fare una serie continua di scelte: *continua*, perché l’esperimento complessivo (che serve a “portare” lo studente all’esame finale) è in realtà scomponibile in una serie di *parti* (per alcuni sono delle “fasi” disposte in sequenza, per altri sono *layer* tematici, che si intrecciano con continuità, per altri ancora sono dei “salti di scala”), in ognuno dei quali le tessere della matrice disciplinare vengono toccate in punti diversi.

È importante sottolineare che proprio la dimensione opportunamente (e inevitabilmente) sperimentale della didattica del laboratorio non consente mai al docente di anticipare tutte le scelte e di stabilire con precisione millimetrica il percorso da seguire: ma, molti anni di esperienza mi hanno insegnato che la costruzione di un’ipotesi programmatica complessiva (anche se consapevolmente densa di incertezze) è garanzia di riuscita. Definire il senso della prescrizione iniziale (quella che per comodità chiamiamo “tema”) identificando i “valori” di cui è implicitamente portatrice (François Jullien li chiamerebbe: “ciò *a partire da cui* penso e che, quindi, non penso) è un primo passo importante ma non è l’unico: e soprattutto non è un’azione isolata. A questa scelta dovranno collegarsi fluidamente anche quelle (contemporanee o successive) che riguarderanno le forme di rappresentazione; l’eventuale adozione di “tipologie”, la loro contaminazione e anche il loro rifiuto; la individuazione progressiva (e non necessariamente univoca) dei riferimenti.

Un laboratorio di primo anno

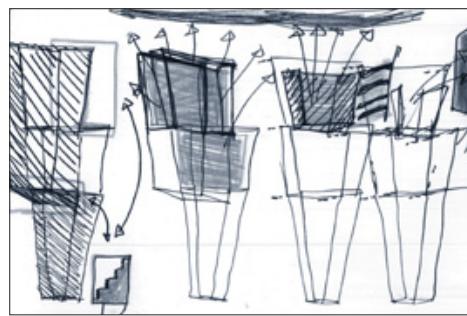
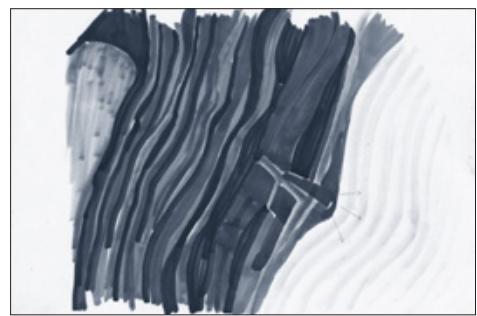
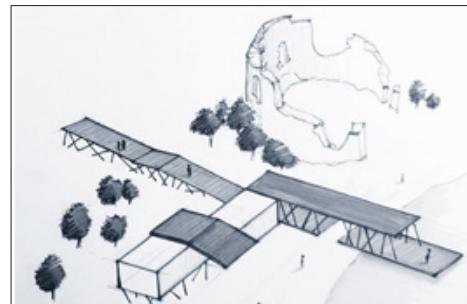
L’esperienza svolta con Francesca Coppolino mi ha confermato in questa convinzione. Solo qualche esempio, che parla soprattutto di consapevolezza.

Pensare il lago d’Averno come un’architettura *naturale* e leggerla nella sua dimensione monumentale implica che si pro-

gettino “piccole architetture” solo se si scelgono alcune posture teoriche, che riguardano sia il rapporto tra architettura e natura sia il rapporto tra architettura e monumento. Le “piccole architetture”, in origine *piccole* perché legate alla volontà ecologica di *toccare la terra con leggerezza* diventano qui anche delle *aggiunte* a quel “monumento naturale” che è il lago. Questo passaggio implica che si presti molta attenzione sia alla *posizione* che alla *dimensione* delle *aree-progetto*, mentre rende relativamente secondario (nel senso proprio del termine) che una di esse contenga un importante reperto archeologico e un’altra sia solo una sponda irregolare del lago. Quello stesso passaggio rende molto significativa la *relazione* che ciascuna delle aree-progetto ha, non solo con il “monumento-lago”, ma anche con ognuna delle altre aree in cui l’architettura “aggiunge” qualcosa a quella straordinaria preesistenza naturale. La volontà di segnalare questa relazione orienta anche le scelte legate alla rappresentazione: portare gli studenti a concentrare l’attenzione sulla propria area di intervento e sulla propria *soluzione* (e quindi a compiere un “salto di scala” che li porta a disegnare piante, prospetti e sezioni tradizionalmente “architettonici”), non impedisce che la dimensione complessiva dell’intervento venga considerata e rappresentata in modi diversi fino alla fine del percorso didattico.

Anche le scelte legate alla “modellizzazione” ne risentono profondamente: le piccole architetture traggono la loro “struttura formale” dalla posizione rispetto al “monumento-lago”, la articolano in funzione delle “dimensioni” (nel senso più ampio del termine) dell’area di intervento e le definiscono ulteriormente (anche in senso più tradizionalmente funzionale) rispetto al loro ruolo di “aggiunta”. Le piccole architetture si strutturano, cioè, individuando “modelli formali” di diversa natura a cui potenzialmente scelgono di *somigliare*: l’adozione di modellizzazioni semplici, strutturate linearmente, prevalentemente paratattiche, è un’altra delle utili *riduzioni* capaci di interpretare il tema generale, di rispondere alle ipotesi funzionali, e al tempo stesso di adeguarsi al livello di formazione degli studenti.

Le diverse e progressive forme di modellizzazione, ciascuna delle quali, come si è detto, è legata a *forme di somiglianza* riconoscibili, consente poi di individuare progressivamente gli esempi, che vengono suggeriti agli studenti come “riferimenti”, non una volta per tutte, ma durante tutto lo sviluppo del progetto.



Disegni di progetto elaborati dagli studenti Luigi Ammirati, Giovanna Della Monica, Paola Freda; rielaborazione grafica di Miriana Benincasa.

Gli esempi sono presentati così come *soluzioni a problemi* definiti, che, in modo diversamente stringente, somigliano a quelli che lo studente ha scelto di risolvere con il proprio progetto: e allora, per esempio, nella fase in cui il problema dello studente è legato all'interpretazione della posizione rispetto al lago-monumento (a parità di dimensioni e di funzioni, quale "modello" seguire: andamento perpendicolare o longitudinale rispetto alla sponda? con o senza struttura "basamentale? con fronte continuo o discontinuo? ...), gli esempi servono a mostrare agli studenti le architetture che hanno affrontato un problema analogo scegliendo di usare quel tipo di "modellizzazione" e che sono state *riconosciute* capaci di risolvere quel tipo particolare di *problema*.

Non è difficile capire che la quantità di *esempi* possibili, necessari, indispensabili, per sviluppare il progetto dipende a questo punto dalla volontà del docente, e dalla capacità degli studenti-ricercatori, di affrontare tutti i problemi che il progetto porrà a loro lungo il percorso didattico.

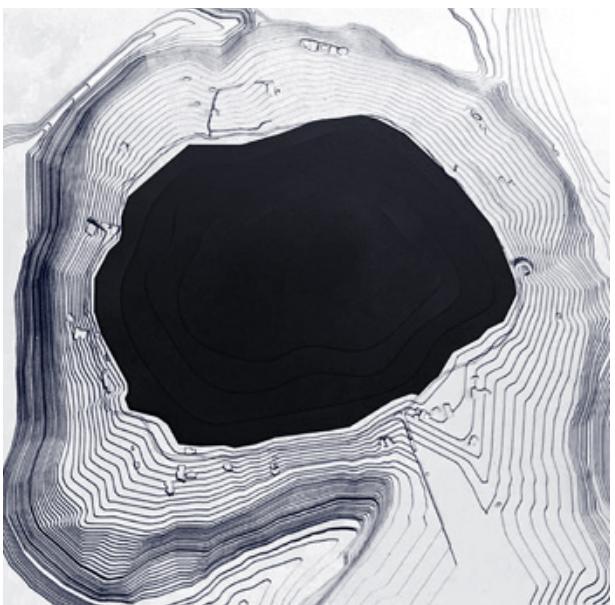
E così torniamo all'inizio, alla responsabilità fondamentale, quella di porre correttamente la domanda di ricerca, cosa che gli scienziati considerano fondamentale e che è spesso dirimente per il successo del loro programma. Nei laboratori di progettazione gli studenti "imparano facendo", comportandosi come dei "ricercatori" impegnati a trovare soluzioni a un problema posto dai docenti: ma si tratta solo di una simulazione, e di quel problema, in genere, il docente conosce già diverse soluzioni. E quindi il successo in questo caso non sta tanto nel trovarne di migliori (anche se può accadere, lo abbiamo detto, soprattutto nelle fasi didattiche più avanzate). Portare tutti gli studenti a fare l'esame "in tempo" è già un successo. E questo elemento ci dà una prima indicazione sulla necessità di "adattare" l'esperimento alle condizioni logistiche e cronologiche, programmando lo sviluppo. Ma, se aderiamo all'ipotesi che questo esperimento, più che a "trovare la soluzione" serve soprattutto a mettere gli studenti *in contatto* con gli elementi della matrice disciplinare della progettazione architettonica, il successo dell'esperimento potrebbe essere guardato anche come la capacità del *programma di laboratorio* di portare gli studenti a "conoscere e comprendere" il più possibile della struttura, dell'articolazione, dei contenuti della disciplina che stanno imparando a praticare. Così, "imparare facendo" potrebbe significare per gli studenti apprendere progressivamente a percorrere i mille contenuti di quella matrice disciplinare non solo per *risolvere* i problemi che a loro vengono posti ma anche per *saperli porre* in modo diverso. Potrebbe significare, cioè, imparare a controllare la incerta geometria e l'incerto perimetro di quella matrice disciplinare non solo per metterla alla prova ma anche per metterla in crisi: proprio quello che la ricerca fa continuamente, con felice naturalezza.

Note:

1. Roberta Amirante, "Il laboratorio di progettazione come programma di ricerca", in Jacopo Leveratto e Tommaso Brighenti (a cura di), *Il laboratorio di progettazione. Note per un progetto didattico*, Mimesis edizioni, Milano-Udine 2024, pp. 58-83.
2. Roberta Amirante, Emanuele Carreri, "Progettare

con i testi", in Riccardo Palma e Carlo Ravagnati (a cura di), *Atlante di progettazione*, CittàStudi, Torino 2014, p. 10.

3. Roberta Amirante, *Il progetto come prodotto di ricerca. Un'ipotesi*, Letteraventidue, Siracusa 2018.



Il Lago d'Averno, modello elaborato nel Laboratorio, 2025.

**Il primo progetto.
Radicamenti, idee, racconti**
Francesca Coppolino

«Sarà per la bellezza degli inizi: quella promessa che sempre si nasconde quando s'avvia un nuovo qualche cosa. Sarà il bello di cominciare con tutta l'energia rappresa ancora intatta in gocce, tutta sospesa sopra il fare nostro»¹.

Il primo progetto rappresenta per uno studente di architettura la prima occasione di avvicinamento al “fare architettura”, il momento in cui si muovono i primi passi verso la costruzione dell’idea, affrontando un’esperienza che costituisce a tutti gli effetti un “inizio”, tra timore e frenesia, tra la necessità di immergersi nelle questioni elementari della progettazione e la possibilità di iniziare a comprenderne sin da subito la portata e la complessità, sotto il profilo dei ruoli, dei sensi, degli impatti nella città e nella società.

Il Laboratorio di Composizione Architettonica e Urbana 1B, integrato al corso di Teoria della Progettazione di Roberta Amiranthe, con il quale è stata intessuta negli anni una solida e intensa collaborazione, nell’interrogarsi da un lato sulla dibattuta questione “si può insegnare a progettare?”² e dall’altro su come provare a rispondere alle domande “come si fa un progetto? Da cosa parte un’idea e come può diventare architettura?”, è concepito per accompagnare lo studente nel primo percorso progettuale.

Nel riconoscere la responsabilità di intendere il progetto didattico come un’attività di ricerca³ e, in particolare, il laboratorio di progettazione come un programma di ricerca⁴, il corso si basa su alcune premesse. La prima riguarda il rapporto tra realtà e astrazione, ossia tra la volontà di radicarsi a questioni concrete e la necessità, specie nel caso del primo anno, di operare opportune semplificazioni e astrazioni. Si parte dall’identificazione di un problema, in relazione al quale, attraverso una serie di passaggi e di esercizi, volti a indirizzare gli studenti, verranno proposte possibili soluzioni. La seconda premessa riguarda il rapporto tra progetto e pensiero, intendendo il progetto come ragionamento logico da mettere in forma, con la consapevolezza che il pensiero architet-

tonico non sia tanto un'equazione algebrica, quanto il risultato di un sistema di approssimazioni che sottopone le idee ad un continuo lavoro di verifica, di prove, di deviazioni. L'ultima premessa riguarda infine il rapporto tra docente e studente, basato sulla ricerca di un equilibrio tra guida scrupolosa e gradi di autonomia, con l'obiettivo di trasmettere la conoscenza dell'architettura e di alcuni strumenti del "fare", ma soprattutto di sollecitare a sviluppare il senso critico.

In riferimento a questi presupposti, il Laboratorio, nel "fare insieme" una piccola architettura in un determinato contesto e in riferimento ad un tempo dato, corrispondente alla durata del corso, mira a potenziare negli studenti capacità relative all'occhio, alla mente e alla mano, per imparare ad osservare luoghi e a gestire relazioni, ad associare figure e a comporre parti ed elementi, a rappresentare l'architettura e a raccontare le motivazioni poste alla base delle scelte spaziali, formali, strutturali e di senso.

La progettazione del laboratorio

Queste premesse e questi *contenuti minimi* sono posti alla base del *programma* del Laboratorio che, d'intesa con il coordinamento generale, ha affrontato il delicato tema del rapporto tra architettura e natura, in riferimento a luoghi specifici. Nel caso del Laboratorio 1B, si è scelto di lavorare sull'area del lago di Averno nei Campi Flegrei, dove l'intreccio tra natura vulcanica, immaginario mitico e necessità di un miglioramento della condizione attuale dei luoghi, rende di particolare interesse lo sviluppo del tema della ideazione di una piccola architettura che lavori tra terra e acqua, confrontandosi, seppure in maniera semplificata, con preesistenze, archeologie e geografie di questo complesso paesaggio.

Si tratta di un "monumento naturale" da considerare nella sua unitarietà: un lago vulcanico che giace all'interno di un cratere formatosi circa 4000 anni fa, nell'ambito della più ampia caldera dei Campi Flegrei. Prima di questo evento eruttivo, lo specchio d'acqua era contenuto nell'Archiaverno, un cratere più esteso frutto di un'eruzione precedente e si trovava in connessione diretta con il lago Lucrino e con la costa di Pozzuoli. La presenza di numerose sorgenti termali e fumarole ha alimentato nel tempo l'immaginario del lago d'Averno: nell'Eneide virgiliana è descritto come il luogo di accesso agli Inferi, mentre nel Medioevo si narra che nel

suo sottosuolo dimorassero i Cimmari, un popolo che viveva nella dimensione *ctonia* di oscure caverne⁵. L'immaginario mitologico si mescola e si confonde con le evidenze archeologiche persistenti, che raccontano di altri tempi e altre storie: il tempio di Apollo, con cui sono identificati i resti di una grande aula termale del II. sec. d. C., la grotta della Sibilla, la grotta di Cocceio e altre rovine di memorie più recenti. Resistito al tempo è anche l'uso agricolo del suolo. I versanti prossimi alla riva del lago sono ancora oggi occupati da agrumeti, frutteti, colture a ortaggi e dalla presenza di numerose masserie.

Lungo il lago di Averno, sono state preliminarmente individuate cinque aree strategiche in cui posizionare le piccole architetture, poste in "tensione" tra loro in un'ottica di progetto di "relazione", ognuna delle quali caratterizzata da questioni diverse da affrontare attraverso il progetto: l'area di ingresso, quella più urbana, in corrispondenza dell'antico asse di accesso al sito, ma anche nelle vicinanze della grotta della Sibilla; l'area archeologica, in cui è presente la rovina del tempio di Apollo, circondata da terrazzamenti; l'area a nord, completamente immersa nella natura selvaggia, con fauna protetta e a contatto con alcune masserie; l'area di accesso alla grotta di Cocceio verso Cuma, con resti di architetture recenti in stato di abbandono; l'area agricola a ovest, con la presenza di aziende produttive e in cui è ancora evidente la traccia della conformazione dell'antico Archiaverno. Una serie di "temi" specifici declina dunque in maniera diversa e maggiormente approfondita il "tema" generale del rapporto tra architettura e natura nel lago. In riferimento a questi luoghi, la richiesta posta agli studenti, sin dalla prima lezione, è stata di scegliere una delle cinque aree (dividendosi in 10 gruppi, 2 per ciascuna area) e di iniziare a concepire, prima in gruppo, poi individualmente, un'idea di piccola architettura, definendone "posizione, dimensione e carattere". A partire da queste richieste, il Laboratorio si è articolato in alcuni passaggi fondamentali, lineari nel tempo anche se fortemente intrecciati tra loro: radicamento e tematizzazione, idea e variazione, racconto e processo. A queste fasi progettuali, di seguito descritte, sono state associate di volta in volta alcune lezioni e una serie di esercizi che hanno consentito agli studenti di giungere, in maniera guidata, alla costruzione del progetto, fornendo loro competenze di diverso tipo. Allo stesso tempo, a tali fasi sono corrisposti momenti di interazione e di confronto con gli altri corsi, con altri

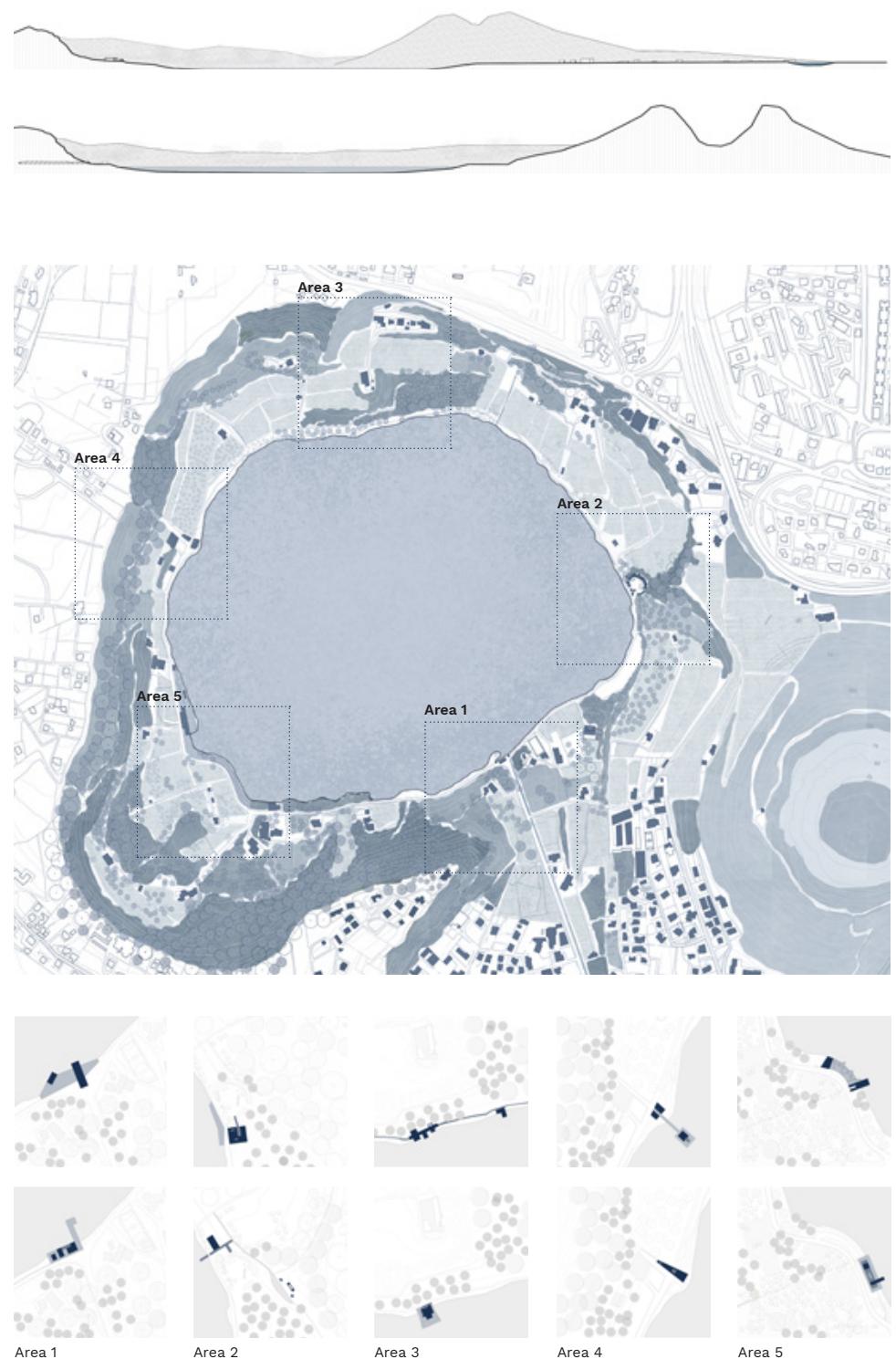
docenti invitati, ma anche e soprattutto momenti di discussione collettiva del lavoro. Lo scambio continuo rappresenta dunque un elemento fondamentale del Laboratorio, in un'ottica di progressione collettiva delle conoscenze. Il lavoro progettuale è infatti svolto in una prima fase in gruppo, quando si sceglie e si conosce l'area, definendo la posizione della piccola architettura e una prima idea comune; poi in coppie appartenenti allo stesso gruppo si approfondisce un riferimento progettuale scelto in relazione a questioni progettuali specifiche; poi di nuovo in gruppo viene sviluppata una proposta collettiva; poi singolarmente ciascun studente elabora fino al dettaglio la propria personale variazione della proposta di gruppo e, infine, di nuovo in gruppo si ricompongono le proposte nell'unità del lago e si lavora al racconto del progetto e alla mostra conclusiva, che mette in scena il percorso progettuale, ripercorrendolo. Temi, esercizi e scambi rappresentano dunque ingredienti indispensabili del programma del Laboratorio.

Radicamento e tematizzazione

Nel tentativo di voler sviluppare le competenze progettuali, non può non essere considerata quella relativa all'arte di vedere e interpretare lo spazio e le sue caratteristiche. L'esercizio all'"osservazione" costituisce una operazione fondamentale nella ideazione di una architettura, tenendo presente che: «descrivere è un problema di linguaggio. Non di storici né di letterati né di critici. È una prima progettazione»⁶. È in tal senso che, nel Laboratorio, la prima fase di avvicinamento al progetto avviene tra radicamento ai luoghi e tematizzazione delle questioni progettuali emergenti, che sono poi approfondate attraverso lo studio di alcune architetture.

Sin dal sopralluogo, che si tiene durante la seconda lezione del corso, gli studenti sono spinti a definire un punto di vista sull'area, comune ai singoli gruppi, e una primissima ipotesi di posizionamento e di dimensionamento della piccola architettura, che sarà poi discussa nel corso delle prime lezioni, attraverso presentazioni elaborate da ogni gruppo, in riferimento ad un formato dato. Questo step rappresenta un'occasione importante per capire le capacità di partenza degli studenti e per farli interagire tra loro, ma anche per abituarli sin dalle prime battute a ragionare su un'idea di progetto, che man mano maturerà e si modificherà.

Nel corso di questi confronti iniziali sui primi passi del pro-





Modelli dei riferimenti, elaborazione grafica di Miriana Benincasa, 2025.

getto, sono svolti specifici esercizi. Un primo esercizio riguarda l'elaborazione di disegni a mano libera e di fotografie, in formato A5, che ritraggono spazi del luogo oggetto di indagine, in questo caso del lago di Averno, ma anche singoli dettagli di particolare interesse. Successivamente, gli studenti sono supportati nella realizzazione di un modello del contesto, in scala 1:500, in cui far emergere le principali caratteristiche topografiche, con le varie curve di livello e i salti di quota, in modo da iniziare a comprendere l'importanza delle forme del suolo. Infine, è richiesto loro di sintetizzare tutte le informazioni acquisite, le prime impressioni sui luoghi e i primi ragionamenti progettuali in un pannello in formato A3, iniziando così

a cimentarsi con l'impaginazione e con l'uso dei vari programmi. Sempre in questa fase, ogni gruppo è inoltre chiamato a chiarire quali siano le questioni progettuali (già in realtà preliminarmente poste) che sarà necessario affrontare attraverso il progetto della piccola architettura all'interno della specifica area scelta.

A ciascun gruppo è dunque chiesto di dividersi in coppie, appartenenti allo stesso gruppo, per approfondire i temi architettonici individuati attraverso l'indagine di un "riferimento", scelto dalla coppia in base ad una serie di architetture preventivamente accuratamente selezionate in relazione ai cinque temi di progetto. Questo momento, che potrebbe anche essere sorvolato nel caso di studenti più maturi, ma che invece risulta di grande efficacia per gli studenti del primo anno, si pone il duplice obiettivo di fornire un bagaglio di esempi architettonici, grazie ai quali iniziare a interrogarsi sul carattere e sugli elementi che compongono l'architettura, e contemporaneamente di consentire loro di esercitarsi sul disegno tecnico, ma anche su modelli e disegni di diversa natura. Le architetture di riferimento proposte riguardano sia *exempla* fondamentali nella cultura del progetto, sia architetture recenti di particolare interesse, in entrambi i casi la selezione avviene in base a determinate "somiglianze" individuate con le aree di progetto e con i possibili progetti da sviluppare.

In relazione allo studio del riferimento, il primo esercizio è volto ad esprimere l'idea sottesa all'architettura assegnata e le principali azioni progettuali, attraverso schizzi, diagrammi compositivi, *collage*, modelli astratti, tentando anche di capire quali sono gli eventuali aspetti comuni con il progetto che gli studenti stanno iniziando ad elaborare per la loro area. Il secondo esercizio consiste invece nel disegnare pianta, sezione e prospetto del riferimento in scala 1:100, in una tavola in formato A2, prima a mano libera e poi in *cad*, ponendo particolare attenzione alla composizione tra le parti, agli elementi architettonici e strutturali. Infine, è chiesto loro di realizzare un modello al 100 dell'architettura esaminata e un modello al 50 di una singola porzione o di un suo specifico dettaglio. All'interno di ciascun gruppo, sono dunque approfonditi complessivamente tre o quattro riferimenti, in relazione al numero di componenti, utili per ragionare sull'idea comune, ma anche sulle singole variazioni che ogni studente dovrà elaborare. Ugualmente, ciascun studente potrà attingere complessivamente e liberamente all'archivio di riferimenti che il Laboratorio mette a disposizione.

Idea e variazione

“Le 5 variazioni” è un film documentario (2003) diretto da Lars von Trier, che propone cinque variazioni di un vecchio successo “L'uomo perfetto” (1967) del regista Jørgen Leth. Il soggetto resta invariato e le variazioni si basano su alcune regole, imposte da von Trier stesso, che riguardano: lo spazio e quindi il cambio di *location* del film in un altro luogo; le tecniche, come ad esempio il non usare sequenze più lunghe di 12 *frame*; il contenuto, come ad esempio il dare risposte a domande che la sceneggiatura del film aveva lasciato senza seguito. Questa sperimentazione si potrebbe dire che per certi versi riporti alle ben note variazioni dell'identità di Carlos Martí Aris e all'idea di una struttura della forma capace di molteplici sviluppi⁷.

La prima questione è che ci sia un'idea⁸, chiara e aderente al tema da cui deriva⁹, poi per una singola idea, per uno stesso problema, per una precisa soluzione, esisteranno infinite variazioni, infinite possibilità. Tutto dipenderà dalle scelte che di volta in volta saranno messe in campo. Questo è uno dei principi basilari su cui si fonda il lavoro svolto nel Laboratorio e che si intende trasmettere agli studenti.

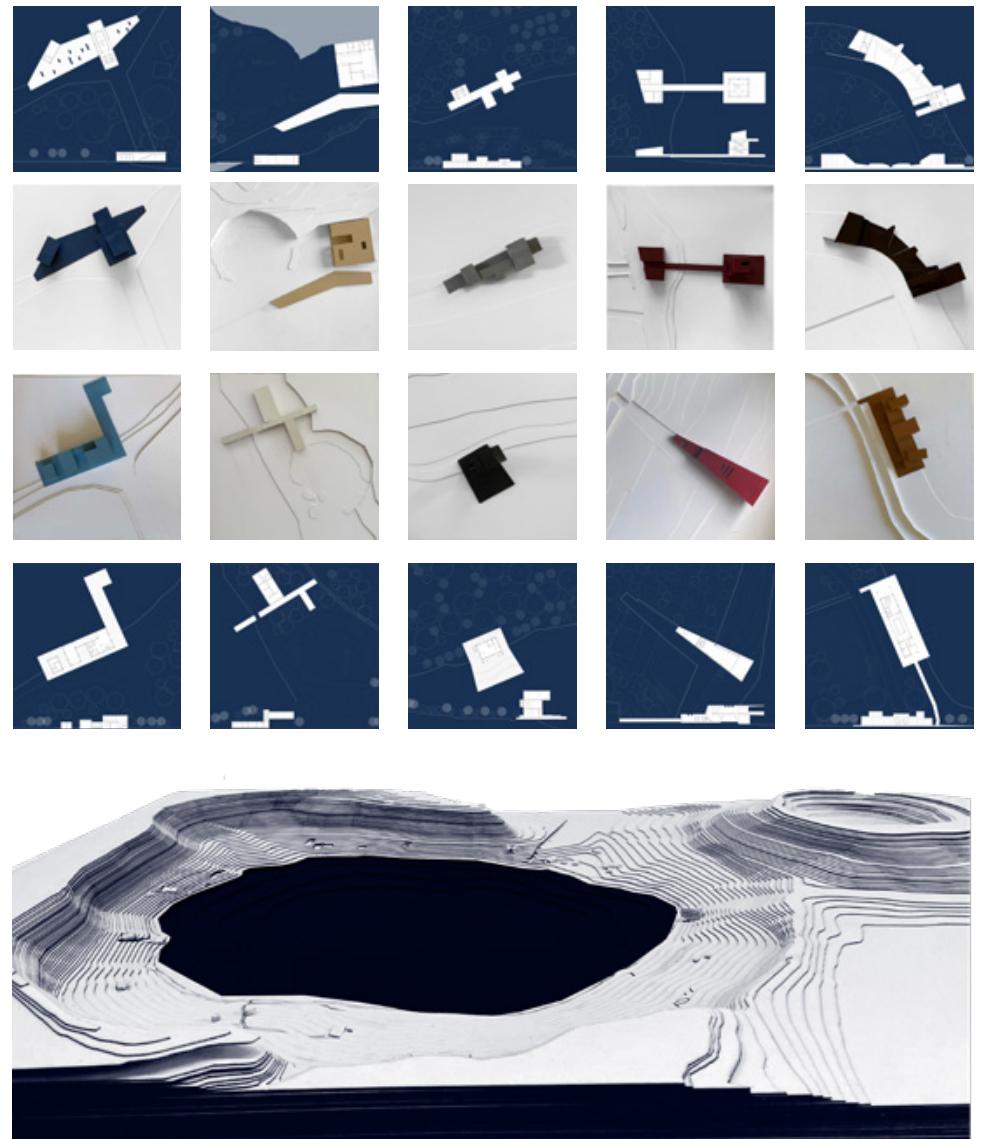
In seguito alla scelta dell'area e alla definizione di una prima ipotesi di posizionamento e dimensionamento e dopo il lavoro sui riferimenti, ha inizio la fase dedicata al conferimento di “carattere” architettonico alla proposta progettuale, anche attraverso scelte strutturali e legate ai materiali. Una fase che viene svolta per un breve tempo ancora in gruppo, attraverso lo sviluppo e la rappresentazione della idea comune. Poi singolarmente, ciascun studente propone e sviluppa la sua personale variazione dell'idea generale, mantenendo alcuni principi comuni, alcune “invarianti”, che rendono le proposte ascrivibili ad una stessa “famiglia” e, al contempo, sperimentando alcune nuove possibilità, altre traiettorie del progetto.

I 10 progetti elaborati per il lago di Averno, 2 alternative per ciascuna delle cinque aree, con le loro rispettive da 6 a 8 variazioni (in base al numero di studenti per ciascun gruppo), sono ascrivibili a 10 famiglie. Nell'area di accesso, la piccola architettura di accoglienza si declina in un cannocchiale sull'Averno, che inquadra il paesaggio o in un fronte intermittente lungo il bordo che indirizza gli sguardi. Nell'area del tempio di Apollo, la piccola architettura di disvelamento si declina in un basamento tra suolo e sottosuolo, che si accosta alla rovina oppure in un elemento sdoppiato in due



Disegni, schizzi, diagrammi degli studenti, rielaborazioni grafiche di Miriana Benincasa, 2025.

In questa pagina: i dieci progetti di gruppo e il modello del lago di Averno; nella pagina successiva: le singole variazioni progettuali degli studenti divise nei vari gruppi, rielaborazioni grafiche di Miriana Benincasa, 2025.



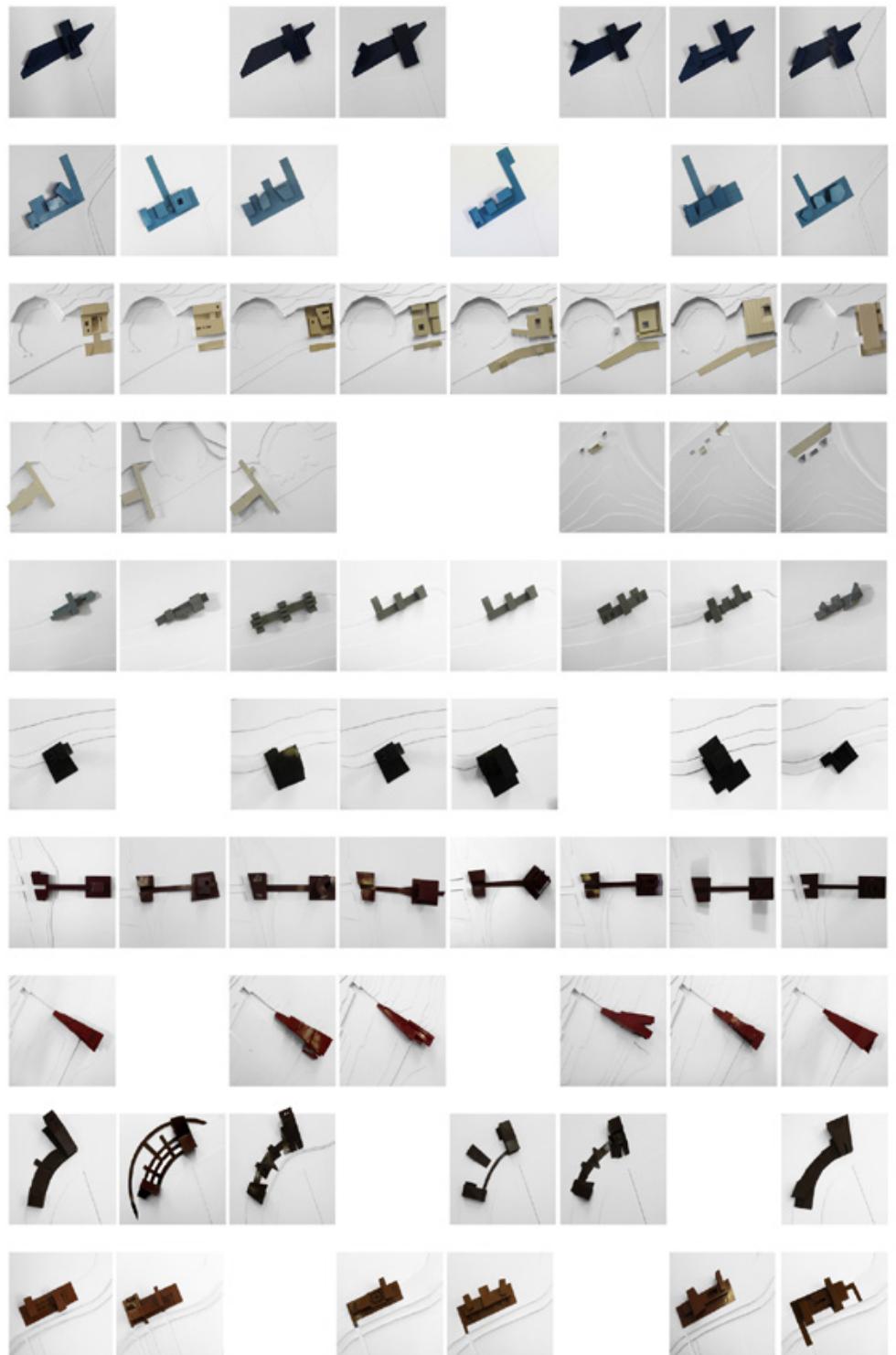
corpi, uno alto, incastrato nel terrazzamento e uno basso, proteso verso l'acqua, che delimitano l'area dei resti. Nell'area selvatica, i piccoli avamposti, concepiti per rifugiarsi, si declinano in un sistema a pettine, aggettante lungo la riva e percorribile longitudinalmente o in un faro-torrino con vista sul lago. Nell'area della grotta di Cocceio, la piccola architettura di connessione con Cuma, si declina in un osservatorio galleggiante sull'acqua o in un edificio-porta che accompagna il visitatore verso il tunnel. Nell'area agricola, le piccole architetture produttive, si declinano in una terrazza che ridisegna, evocandola, la traccia dell'antico Archiaverno lungo l'argine o in un sistema di serre poste in continuità con le trame agricole.

Racconto e processo

«Come l'archeologo in uno scavo cataloga e registra forme e posizioni in frammenti, di cui non conosce esattamente né storia, né vita, né origine, così il progetto procede attraverso elenchi, abachi, atlanti, inventari, raccolte e si limita a definire la posizione degli elementi fondamentali non preoccupandosi di fissare le vicende a cui daranno vita. Potrebbe accadere così di accendere e mettere in tensione alcune polarità, costruendo un campo dove accogliere gli eventi nella loro libera e imprevedibile evoluzione»¹⁰. Il racconto del progetto, come un montaggio di frammenti, prova a restituire la tensione tra i vari passaggi progettuali che talvolta possono risultare tutt'altro che lineari e che possono anche suscitare “aperture” verso possibilità altre in chi si ritrova ad osservarli.

L'ultima fase del Laboratorio è quella del racconto, in cui gli studenti sono chiamati a delineare il processo di costruzione del progetto, mostrando come dai primi ragionamenti generali si sia giunti alle singole variazioni. Racconto che, di intesa con il corso integrato di Teoria della Progettazione, oltre che attraverso molteplici modelli, schizzi, foto e disegni progettuali a diverse scale (dalla scala 1:500 alla scala 1:50, raccolti in pannelli di formati diversi), di cui alcuni elaborati durante il corso e altri in occasione dell'esame, viene esplicitato anche attraverso testi scritti e diari di bordo che annotano il processo¹¹.

La fase del racconto si articola, in realtà, in cadenze ritmate durante il corso del Laboratorio, attraverso le presentazioni di gruppo e le consegne di volta in volta fissate, o anche attraverso lezioni-



ni specifiche sulle tecniche della rappresentazione, per poi culminare nella mostra conclusiva. Questo evento è concepito come un momento di sintesi e di verifica complessiva del lavoro svolto e la messa in scena dei materiali prodotti, attraverso l'allestimento, rappresenta essa stessa un progetto. Un progetto che prova a chiarire come si è risposto alle richieste e alle domande poste in origine dal *programma del docente*, provando ad evidenziare gli esiti conseguiti, ma anche le problematiche affrontate o le eventuali deviazioni accolte.

Dal racconto emerge come l'idea progettuale sia presente trasversalmente in tutte le varie fasi: inizia con l'esperienza del sopralluogo, anzi forse con la prima lezione di introduzione al corso, si articola con le consegne di gruppo, si formalizza man mano con l'aiuto dello studio di altre architetture e delle tecniche compositive, si sviluppa con gli approfondimenti condotti singolarmente e si chiarifica o si tradisce nel momento in cui si è costretti a ripercorrere il percorso nella sua interezza, raccolto nel racconto finale. Un racconto, ogni anno diverso, che vuole far emergere il lavoro svolto dal Laboratorio. Un lavoro teso a far avvicinare gli studenti con passione al mondo dell'architettura e a farli interrogare sul ruolo delle scelte progettuali, sui significati delle forme come risultanti di un ragionamento che cerca di essere il più chiaro possibile, basato sul "possibile necessario"¹², e sulle conseguenze che le scelte potrebbero avere nella realtà, con la consapevolezza che il progetto potrebbe ancora migliorare e che il lavoro svolto nell'esperienza laboratoriale rappresenta un'esemplificazione di un possibile approccio progettuale.

Note:

1. Mariangela Gualtieri, *Quando non morivo*, Giulio Einaudi editore, Torino 2019.
2. cfr. Alberto Samonà (a cura di), *Si può insegnare a progettare?*, Il Mulino, Bologna 1973.
3. cfr. Pasquale Miano, *Vomero, Storkterrein e altri luoghi. Il progetto didattica come ricerca*, Clean, Napoli 2011.
4. Roberta Amirante, "Il laboratorio di progettazione come programma di ricerca", in Jacopo Leveratto, Tommaso Brighenti (a cura di), *Il laboratorio di progettazione. Note per un progetto didattico*, Mimesis, Udine 2024, pp. 58-83.
5. cfr. Salvatore Di Liello, *Il paesaggio dei Campi Flegrei. Realtà e metafora*, Electa, Napoli 2005.
6. Fabrizio Spirito, "Dallo stato di fatto allo 'stato di progetto'", in *Materiali di ricerca. Il sopralluogo*, Cuen, Napoli 2006, p. 11.
7. cfr. Carlos Martí Aris, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, CittàStudi, Barcellona 1996.
8. cfr. Orazio Carpenzano, *Idea, immagine, architettura*, Gangemi editore, Roma 2013.
9. Raffaella Neri, "La forma di un'idea", in Luca Cardani (a cura di), *Studio Monestiroli. Opere e progetti di architettura*, Electa, Milano 2021, pp. 12-16.
10. Marco Navarra, *Abiura dal paesaggio. L'architettura come trasposizione*, il Nuovo Melangolo, Genova 2012, p. 55.
11. Roberta Amirante, Emanuele Carreri, "Progettare con i testi", in Riccardo Palma, Carlo Ravagnati (a cura di), *Atlante di progettazione architettonica*, CittàStudi, Torino 2014, pp. 2-14.
12. Cfr. Vittorio Gregotti, *Il possibile necessario*, Bompiani, Milano 2014.



Esplorazioni progettuali.

Piccole architetture lungo il lago di Averno nei Campi Flegrei

Francesca Coppolino, Miriana Benincasa

Le esplorazioni progettuali condotte singolarmente dagli studenti, circa settanta, sono state raccolte nella mostra conclusiva, con l'obiettivo di raccontare il processo che ha portato dalla conoscenza del paesaggio del lago d'Averno alla definizione delle piccole architetture, esito delle variazioni individuali maturate a partire dalla proposta comune elaborata in gruppo.

In questa ottica, l'allestimento della mostra è stato concepito come un "percorso" che, nel ripercorrere i passaggi progettuali, accompagna il visitatore dai primi sguardi sul luogo fino alla definizione puntuale delle singole architetture.

L'esposizione si apre con la rappresentazione corale del lago, attraverso un grande modello in scala 1:2000, accompagnato da fotografie e disegni a mano libera che restituiscono le caratteristiche morfologiche e percettive del sito, introducendo il tema del rapporto tra architettura e natura. Da qui prende av-

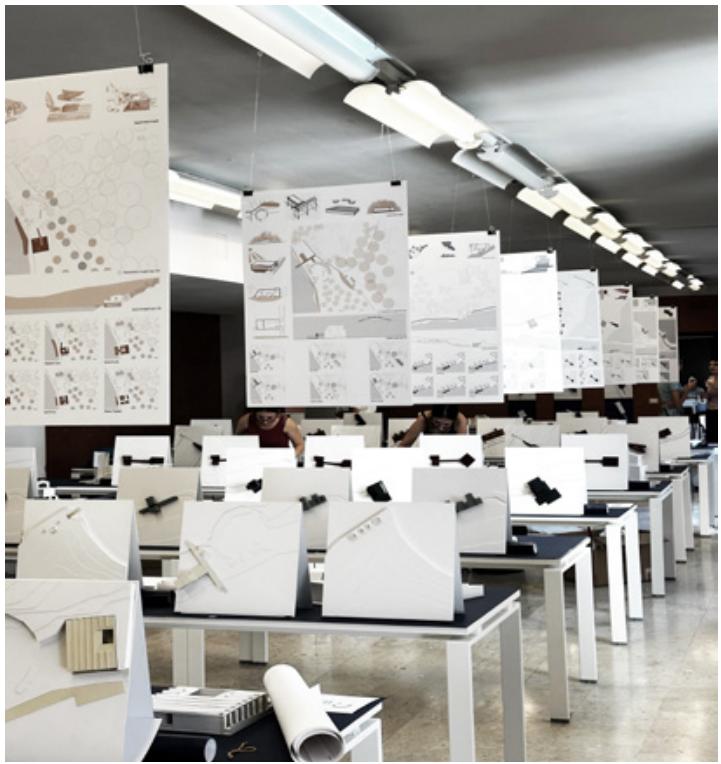
vio una sequenza che mostra le cinque aree di progetto e i rispettivi lavori di gruppo. Ogni progetto è presentato attraverso un'alternanza ritmica di pannelli e modelli: nei pannelli 40x40cm in forex, il progetto è rappresentato in bianco su un contesto blu, dove il blu, colore principale della mostra, non solo delimita lo sfondo, ma assume un valore simbolico legato all'acqua, richiamando la presenza del lago come elemento centrale del progetto; nei plastici in scala 1:200, invece, il contesto è reso in bianco e l'architettura nel colore scelto per ciascun gruppo in riferimento a una palette cromatica complessiva, definita in relazione ai temi specifici di ciascuna area, ovvero natura, archeologia, mito, preesistenze e patrimonio agricolo, delineando così un legame concettuale tra colore e significati del luogo. Questa alternanza rafforza la leggibilità della narrazione, permettendo di percepire sia l'unità del lavoro collettivo sia la varietà delle soluzioni individuali.



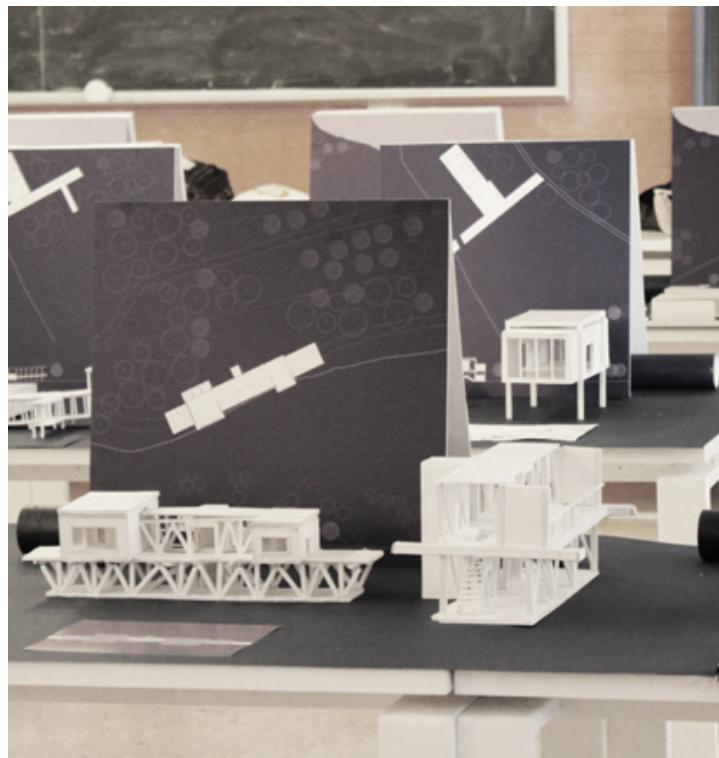
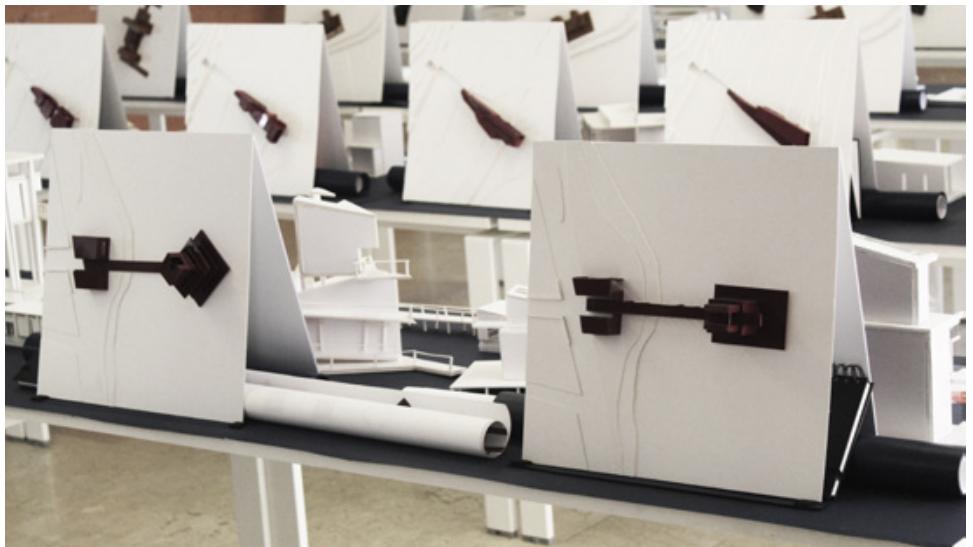
La mostra dei lavori, 18 luglio 2025, fotografie di Miriana Benincasa.

Progressivamente, il percorso si avvicina alla scala architettonica. Le variazioni individuali si dispongono in un sistema ordinato di tavoli, ciascuno dei quali raccoglie i materiali di un singolo gruppo: due pannelli 40x40 cm appoggiati tra loro, uno grafico e uno con plastico della variazione; modello in scala 1:100 del padiglione; dettaglio costruttivo in scala 1:50 e foglio A5 con il diagramma del progetto. Sopra le sequenze dei tavoli, sospese a fili di nylon trasparenti, scorrono le tavole dei progetti di gruppo, che fungono da trama visiva e concettuale, legando la dimensione collettiva alla sperimentazione individuale. Gli elaborati personali, in formato A1, sono custoditi all'interno di tubi in cartone blu, e di volta in volta aperti ed esposti, completando l'allestimento. L'intera esposizione si configura come una narrazione spaziale, dove ogni componente – pannelli, modelli, disegni vari – partecipa alla costruzione di un racconto unitario del progetto.

La mostra si è rivelata un efficace strumento didattico e un'esperienza di sintesi: attraverso la partecipazione attiva alla costruzione dell'allestimento, gli studenti hanno compreso che il progetto non termina con la definizione di una forma possibile e con la sua rappresentazione, ma continua nella capacità di comunicarsi come esperienza collettiva, suscitando nuove ulteriori possibilità. Il lago d'Averno, con la sua complessità e stratificazione paesaggistica, è diventato materia di progetto e di racconto, occasione per riflettere su come l'architettura possa nascere dall'ascolto e dalla reinterpretazione del luogo. Nelle pagine successive, oltre ad alcune foto della mostra, sono presentati, in maniera sintetica, scorrendo dall'alto verso il basso: i progetti di gruppo (planimetria, sezione e modello), un progetto significativo elaborato nell'ambito del gruppo (con stralci di disegni vari) e le singole variazioni in pianta degli studenti appartenenti al gruppo.



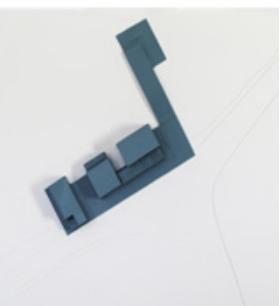
La mostra dei lavori, 18 luglio 2025, fotografie di Miriana Benincasa.





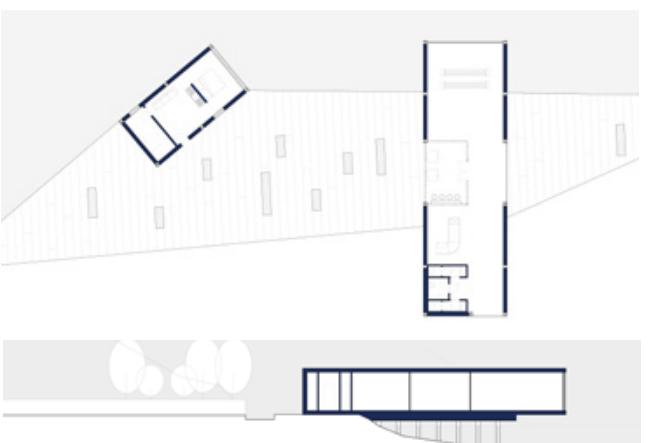
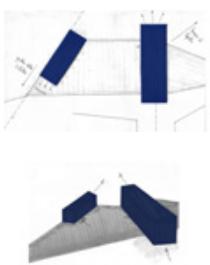
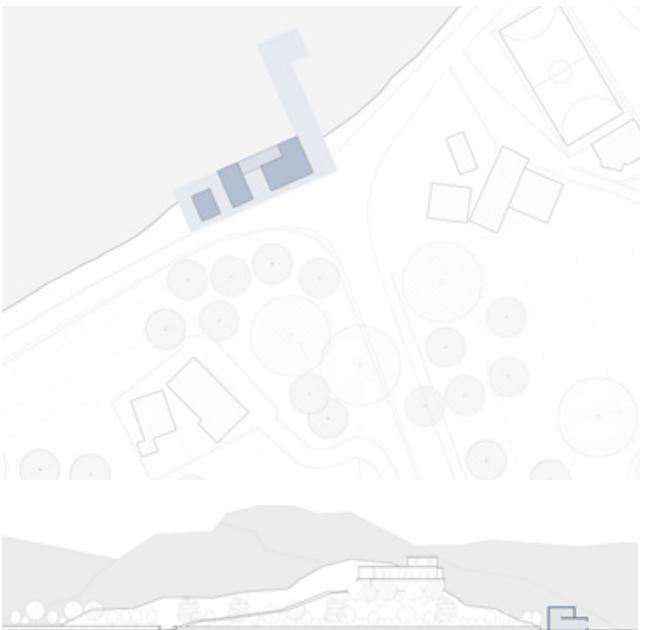
Area 1_Gruppo 1
Un canocchiale sull'Averno

studenti:
Delia Esentato
Francesca Pia Esposito
Serena Gallo
Sarah Iemolo
Rossella Iengo
Gaia Izzo

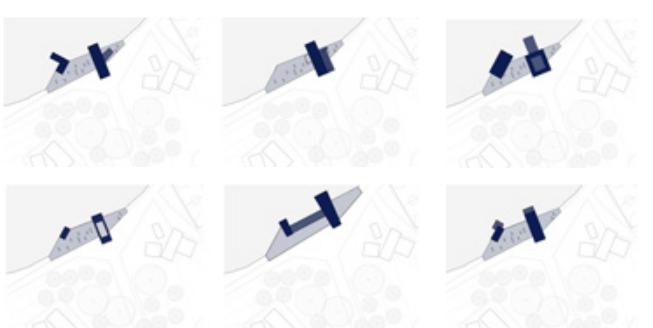


Area 1_Gruppo 1
Un fronte intermittente lungo il bordo del lago

studenti:
Francesco Ferrante
Emanuele Fortunato
Angelo Fusco
Sara Fusielo
Ludovica Galiero
Martina Galluccio



Proposta progettuale del gruppo



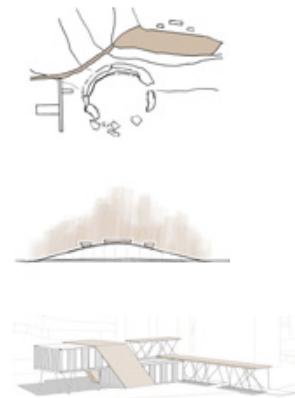
Variazione progettuale di Sara Fusielo





Area 2_Gruppo 3
Un "cantiere" archeologico

studenti:
Luigi Ammirati
Angela D'Apice
Simone Di Domenico
Francesco Di Martino
Eleonora Di Stasio

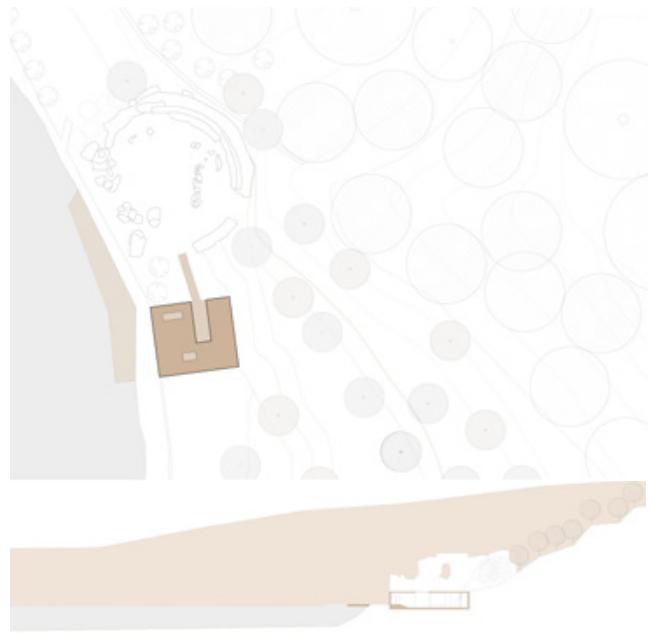


Variazione progettuale di Luigi Ammirati

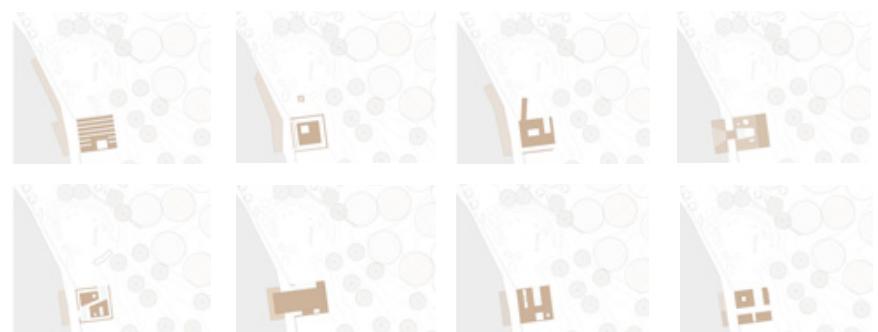


Area 2_Gruppo 4
Un basamento per il Tempio

studenti:
Carmela Acace
Maurizio Armano
Marieva D'Agostino
Andrea De Gianni
Rossella Del Giudice
Karol Di Pinto
Daniela Donadio
Alessandro Forino



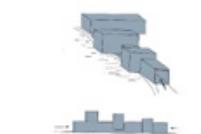
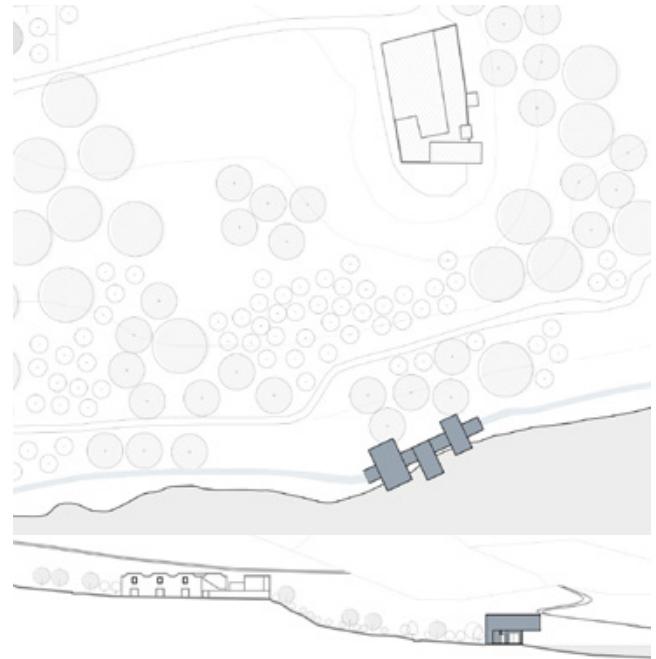
Variazione progettuale di Andrea De Gianni



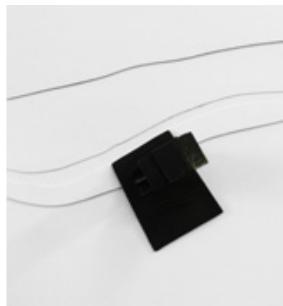


Area 3_Gruppo 5
Un avamposto lungo la riva

studenti:
Vincenzo D'avino
Martina Di Luca
Antonella Dora
Mario Ferrara
Simona Flaminio
Francesca Gargiulo
Fiorenzo Lambiase
Benedetta Melluso

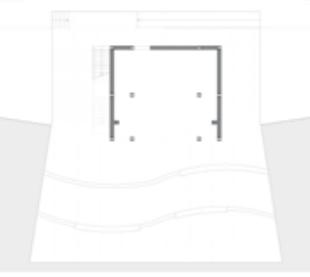
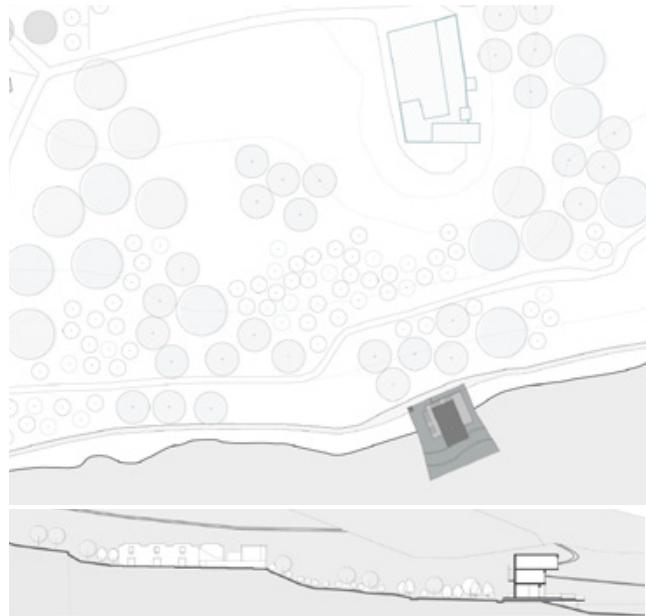


Variazione progettuale di Simona Flaminio

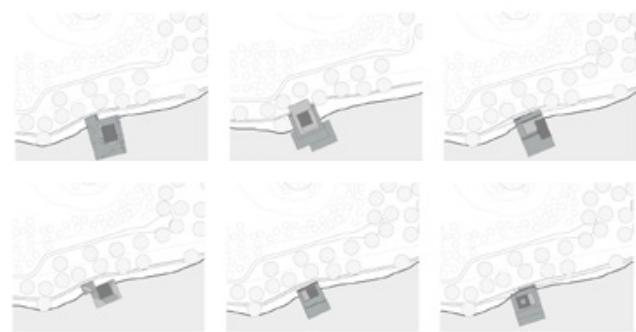
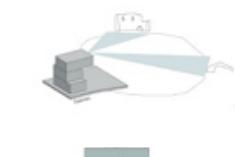


Area 3_Gruppo 6
Un faro-torriño con vista

studenti:
Fabiana De Fenza
Giovanna Del Pezzo
Giuliano Di Mario
Antonella Ercolani
Ylenia Esposito
Francesca Frascino



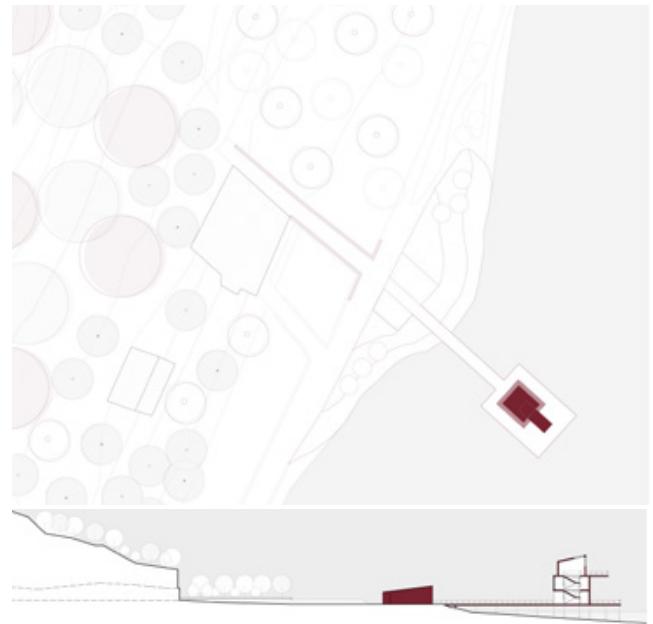
Proposta progettuale del gruppo





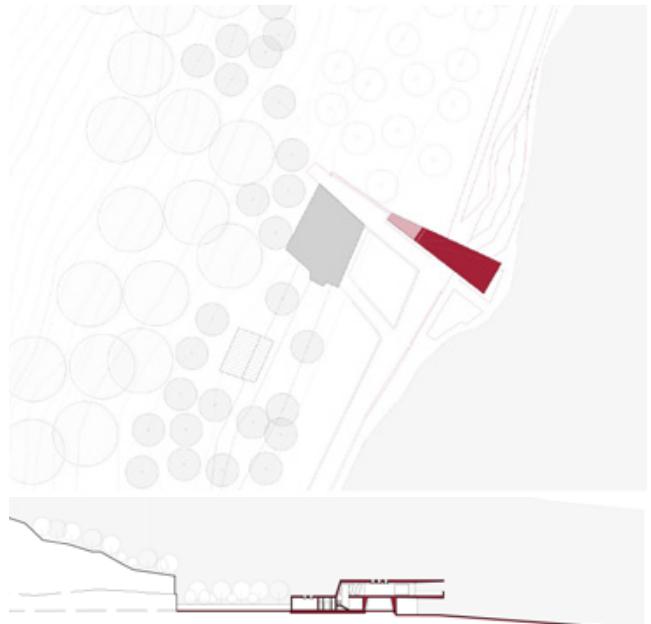
Area 4_Gruppo 7
Un osservatorio galleggiante

studenti:
Christian Di Salvo
Martina Di Carmine
Lisa Benedetta Ferrara
Mari Luisa Fornaro
Roberta Franzia
Alessia Gugliotta
Giada Stelitano
Laura Zaske

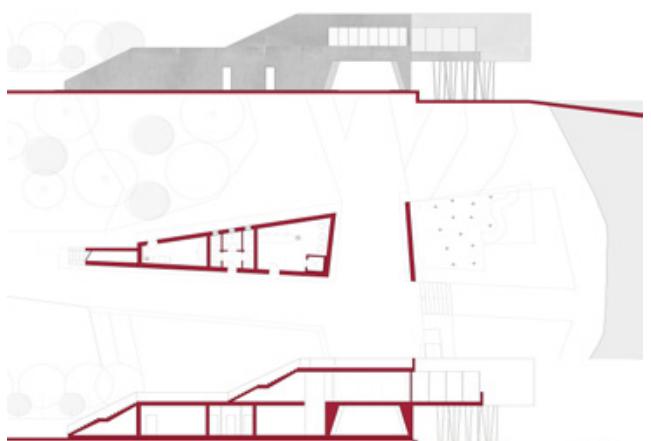
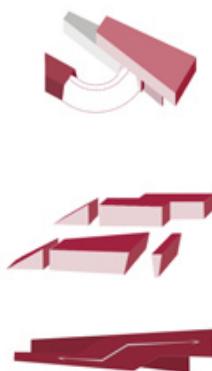


Area 4_Gruppo 8
Un edificio-porta per la grotta

studenti:
Mariasole Dell'Annunziata
Giovanna Della Monica
Francesca Di Costanzo
Alessia Esposito
Alessandro Ferrara
Paola Freda
Aurora Gambardella



Variazione progettuale di Giada Stelitano



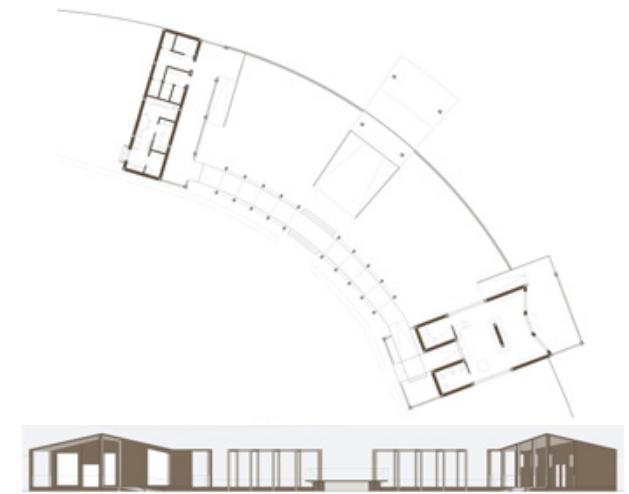
Variazione progettuale di Francesca Di Costanzo



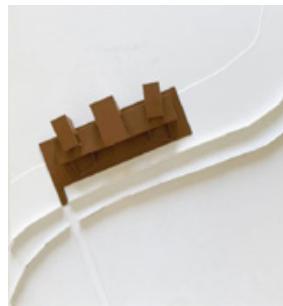


Area 5_Gruppo 9
Una terrazza lungo la
traccia dell'Archiaverno

studenti:
Rebecca Ferrara
Rita Ferraro
Federica Fornaro
Alessandra Guiscardo
Rosario Giuffrida
Agostino Iacovino

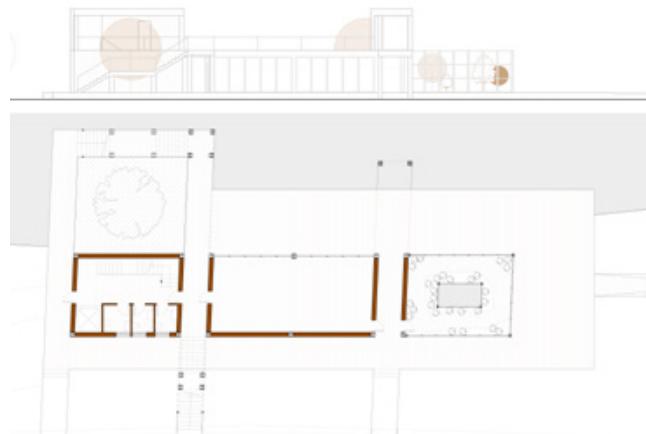
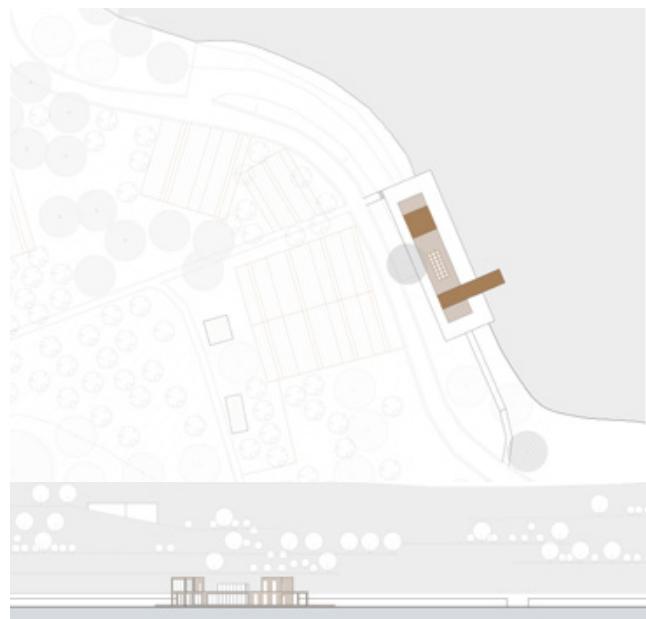


Variazione progettuale di Agostino Iacovino



Area 5_Gruppo 10
Un edificio-serra in continuità
con le trame agricole

studenti:
Antonino De Gregorio
Tiziana Di Miccio
Karen Ejrnaes
Mikaela Fragiocomo
Pietro Emanuele Gallo
Giordana Guerra
Mariafrancesca Guerra



Variazione progettuale di Karen Ejrnaes





Nino Longobardi, Testa di poeta, 2017.

Educare lo sguardo alla forma: teorie, riferimenti e responsabilità del progetto

Oreste Lubrano

Il corso di Teoria della Progettazione Architettonica, rivolto agli studenti del primo anno del CdS ARC5UE, è stato concepito come un esercizio permanente di indagine sulle ragioni delle forme: non tanto una raccolta di nozioni, quanto un dispositivo intellettuale che mette a fuoco i principî e le scelte che le generano. Compito primario del corso è stato coltivare una coscienza critica della pratica progettuale, una sensibilità capace di vedere l'architettura nascere là dove la riflessione sul senso delle figure intreccia un rapporto circolare e fecondo con l'atto del progettare. In questo dialogo la *Theoria* pone le questioni, il progetto elabora risposte e la *praxis*, a sua volta, restituisce nuovi quesiti alla teoria affinché vengano rielaborati: la conoscenza si costruisce, così, per continui ritorni e rielaborazioni. Perciò l'insegnamento non si è limitato all'arte di formulare interrogativi pertinenti, ma si è impegnato a fornire strumenti concettuali e operativi che rendessero quelle domande trasmissibili e traducibili in risultati progettuali dotati, consapevolmente, di senso e di misura.

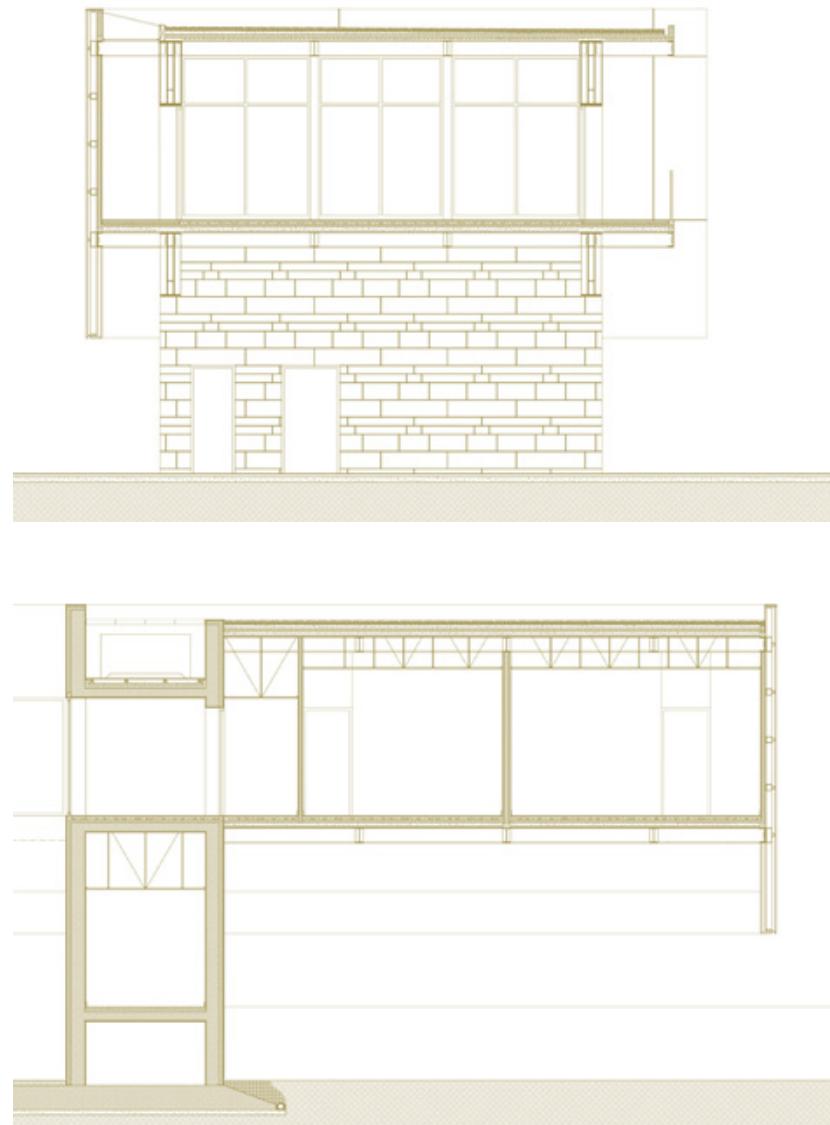
In coerenza con l'impostazione generale condivisa dal coordinamento dei corsi, e nel rispetto dell'intesa collettiva, si è operata una precisa scelta terminologica e metodologica: la «teoria della progettazione»¹ è stata assunta come osservatorio operativo sui modi concreti del fare – sulle tecniche, sui dispositivi e sui presupposti che regolano il progetto – distinta dalla «teoria dell'architettura»², che permane come orizzonte storico e filosofico più ampio, che fornisce i concetti, le categorie e il quadro culturale di riferimento entro cui la prassi si inscrive. Questa distinzione non è puramente lessicale, ma delimita un campo d'azione didattico che serve a orientare l'insegnamento verso la pratica della domanda, intesa come procedimento disciplinato e ripetibile – si impara a porre il tema in termini critici, a tradurlo in una scelta tipologica, a individuare un referente e a convertire tali scelte in regole morfologiche, costruttive ed espressive – utile a definire una sequenza logica che rende progressivo l'acquisire delle competenze. Questa struttura metodologica si nutre, in modo esplicito, dei “passaggi

attraverso”³ proposti da Antonio Monestirolì⁴: tappe operative che, partendo dall’istanza tematica posta dalla collettività conducono, progressivamente, alla sintesi formale. Esse non si susseguono in modo strettamente lineare, ma si intrecciano in cicli ricorsivi in cui la rilettura continua del tema, la verifica tipologica e la rimeditazione sui caratteri tecnico-espressivi si richiamano a vicenda, determinando una pratica iterativa in cui ogni ritorno approfondisce la comprensione. L’interpretazione del tema costituisce il gesto iniziale e fondativo: interpretare significa riformulare la questione originaria in termini generali e pregnanti, chiedersi cioè non quali segni apporre alla forma ma quale ruolo quella architettura è chiamata a svolgere, oggi, per la collettività che la abita e la attraversa. Solo da una siffatta ricomposizione critica ha senso avviare l’operazione tipologica: la comprensione del valore sociale e simbolico del tema consente il passaggio dalle “forme di vita” alle “forme dell’architettura” mediante «un’idea organizzativa della forma»⁵, principio mediatorio che traduce pratiche e usi in relazioni, ordinamenti di priorità e regole compositive. Con il termine “tipologia” si designa una matrice ordinatrice e relazionale «secondo [la] quale una serie di elementi, governati da precise relazioni, acquisiscono una determinata struttura»⁶, che istituisce non solo gerarchie tra le parti ma anche tra le relazioni formali che ne compongono la sintassi. Questo processo di astrazione della forma – e la conseguente variazione – si fonda sull’individuazione di riferimenti: architetture “certe” dalle quali selezionare gli elementi intellegibili e inemendabili, le unità significative che, estratte e rese operative, possono generare varianti coerenti. Il confronto con i maestri, tuttavia, non si esaurisce nella *traslatio* dal referente alla forma, ma si coltiva come pratica metodica e critica in cui il maestro fornisce strumenti di lettura e procedure da decodificare e l’allievo, dal canto suo, impara a porre domande pertinenti, a traslare processi consolidati in soluzioni nuove. Da qui si giunge, infine, alla costruzione, intesa quale veicolo espressivo che, per richiamare Martin Heidegger, “mette in opera la verità”. Perciò l’esito formale si costituisce come composizione intenzionale di esigenze sociali, modi di vita, tecniche, materiali e figurazioni: è l’atto mediante il quale il progetto si prende carico del mondo esterno e lo rende leggibile, utile e carico di senso.

Seguendo la trama circolare fin qui delineata, il corso di *Theoria* (*Theomai*, visione) ha rivolto costantemente lo “sguardo” agli *Erga* (alle opere concrete), alla loro presenza sensibile nel mondo, rica-

vandone strumenti analitici e operativi per formulare “discorsi” sul “sapere” di cui sono portatrici: i “passaggi attraverso” sono stati così tradotti in “categorie attraverso”, procedure che permettono di decostruire l’opera, di mettere a fuoco le tecniche compositive che la sostanziano e di scandire i diversi piani interrogativi a cui essa rinvia. Da questo movimento – dall’osservazione alla formazione di categorie – si è ricavata l’articolazione didattica in tre momenti organizzativi: in primo luogo i fondamenti teorico-metodologici; in seconda battuta l’esplorazione delle tecniche compositive e gli esercizi di morfogenesi; infine la problematizzazione critica delle questioni urbane, che sottopone le ipotesi formali a verifica su scale più ampie – la città e il patrimonio – sondandone la tenuta e la pertinenza. Per rendere concreto questo impianto si sono adottate tre diadi tematiche – *Architettura e Costruzione*, *Architettura e Città*, *Architettura e Antico* – che funzionano come linee di indagine reciprocamente formative: la prima mette in dialogo la ragione tecnica con quella formale dell’opera; la seconda colloca la forma nell’orizzonte complesso dell’urbano contemporaneo; la terza ricava dal passato strumenti di lettura e di misura da riutilizzare nel processo ideativo. Ponendo sullo stesso piano lo studio degli impianti urbani, delle vestigia storiche e l’indagine sulla costruzione, il corso ha perseguito l’obiettivo di far emergere e mettere alla prova le architetture e le forme urbane, volta per volta indagate, su più registri – gesto compositivo, coerenza costruttiva e rilevanza urbana – riconducendo ogni esito a una responsabilità condivisa verso il contesto, la collettività e la memoria.

Da questa pratica di verifica prende forma il quadro teorico che ha orientato il corso: concepita come “sapere formale”⁷ dinamico, la disciplina non si limita a raggruppare competenze, ma intreccia concetti, strumenti e procedure con l’intento di penetrare il senso delle forme e di offrire, per mezzo della forma stessa, una prospettiva di rinnovamento. In tal modo la teoria recupera per l’architettura un valore progressivo e operativo. Suddividendo questo sapere nei nuclei già tracciati, e collocandolo in una struttura ordinata e razionale, il primo asse di indagine – *Architettura e Costruzione* – si fonda sulla tensione insita nel binomio che informa la parola Architettura: ἀρχή (arché), e τέχνη (tèchne). In questo contesto, Vitruvio e Leon Battista Alberti hanno svolto per gli studenti una funzione di riferimento operativo e critico. Il *De Architectura*, pur offrendo nozioni tecniche su come costruire, apre una riflessione



Architettura e Costruzione.
Dettaglio costruttivo del progetto per l'area archeologica dell'Antiquarium di Tindari (2021). S. Solaro, R. Capozzi, C. Orfeo, F. Visconti con M. Antoniciello, N. Campanile, E. Di Chiara, G. Di Costanzo, R. Esposito, O. Lubrano.

sul senso della forma attraverso i tre caratteri di *utilitas*, *firmitas*, *venustas*, sollecitando a interrogarsi sul rapporto fra l'atto della costruzione (*fabrica*) e i valori immanenti alla costruzione stessa (*ratiocinatio*), sull'adeguatezza di uno spazio al suo uso e sulla forza seduttiva della forma. Analogamente, il *De re aedificatoria* di Alberti, per parte sua, congiunge il fare e il pensare. In lui si riconoscono due riferimenti fondamentali per l'architettura: la città – pensata in analogia con la casa – e il nesso inscindibile tra forma e costruzione. È attraverso questa conoscenza, storicamente stratificata, che gli studenti hanno potuto rafforzare la consapevolezza del valore della forma e praticare una teoria capace di misurarsi con la realtà.

Il secondo campo di approfondimento – *Architettura e Città* – prende le mosse dalla consapevolezza che la forma, per quanto si voglia intendere come *εἶδος*, non si riduce a un'ipostasi immutabile cui conformarsi meccanicamente nella produzione degli *εἶδωλα*⁸ (oggetti sensibili). Le forme urbane si dispiegano invece nel tempo: stratificazioni, usi, trasformazioni e interventi singolari ne intessono la fisionomia, introducendo edifici capaci di segnare centralità, gerarchie e orientamenti nello spazio della città. In questo orizzonte le architetture non sono oggetti isolati ma punti di riferimento che articolano relazioni reciproche: sono esse a rendere percepibili le polarità, a valorizzare la vita collettiva e a conferire coerenza e significato all'insieme urbano. I luoghi di rilievo – gli “elementi primari” secondo Aldo Rossi – possiedono la forza di orientarne lo sviluppo, generando figure riconoscibili che conferiscono coerenza e significato alla città. Il compito del progettista, così come è stato inteso nel corso, è dunque un atto di mediazione: ci si confronta con forme (comprese quelle orografiche) già consolidate, la cui organizzazione precede la nostra venuta al mondo, e allo stesso tempo si interviene per reinterpretarle. Non si tratta di negare la stratificazione preesistente, piuttosto di accoglierne l’“invito” – utilizzando un bel termine di Carlo Moccia – penetrarne le leggi nascoste e infondere alle forme un senso compatibile con la nostra cultura dell'abitare, contribuendo a costruire la città del nostro tempo.

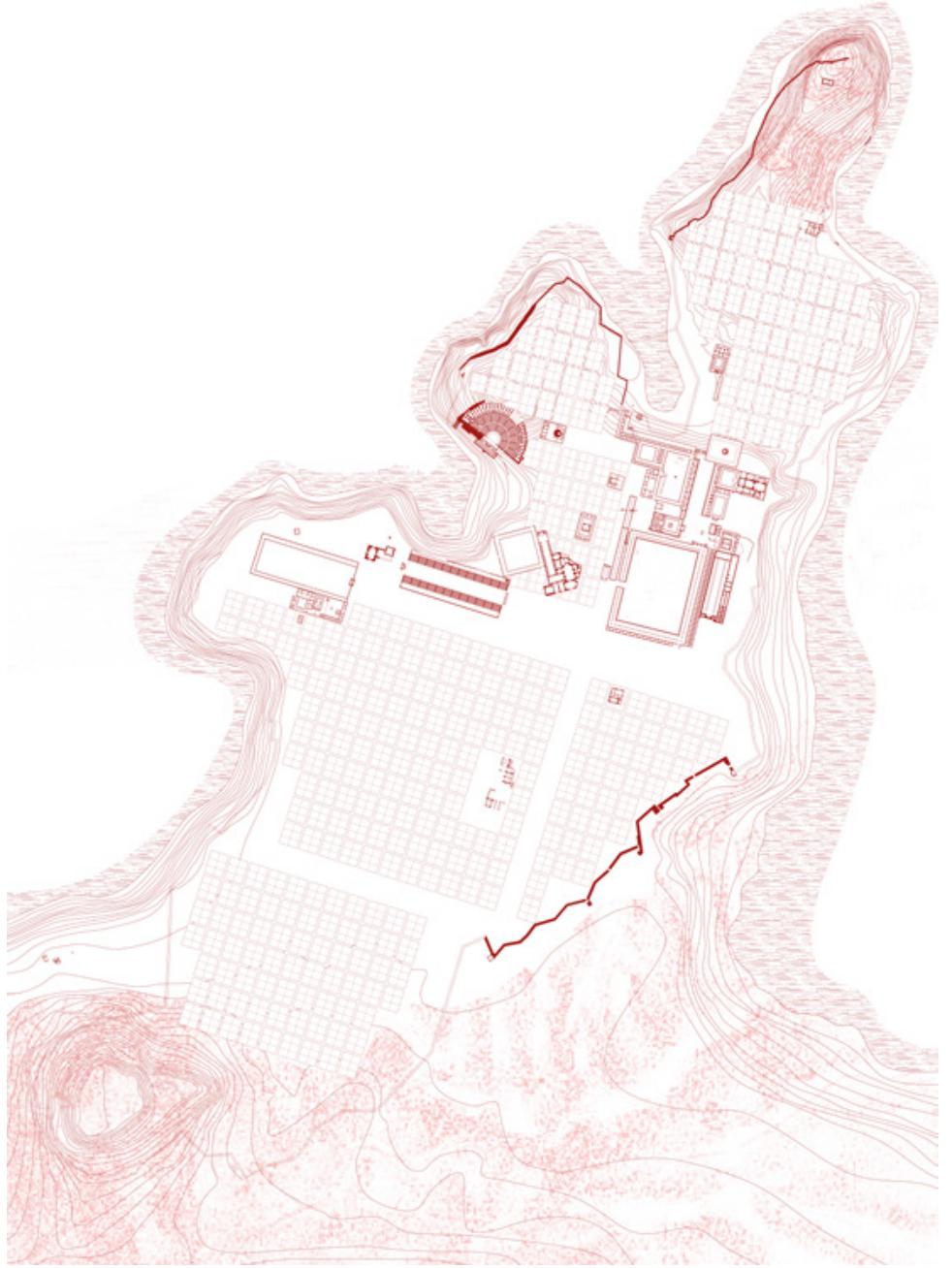
Il terzo ambito di indagine – *Architettura e Antico* – riannoda il discorso progettuale al tempo: qui il passato remoto non è un mero patrimonio da conservare, ma una presenza che ci precede e costantemente ci interpella. Il lavoro del progetto non consiste nel celebrare semplicemente la bellezza già riconosciuta, bensì nel misurarsi con le tensioni, le fratture e i frammenti che segnano la



Architettura e Città.
Rielaborazione grafica
dell'autore del disegno
comparativo tra il pro-
getto per il centro civico
di Saint Dié di Le Cor-
busier e il centro stori-
co della città di Parma;
da C. Rowe, F. Koetter,
Collage City, MIT Press,
Cambridge (Massa-
chussets) 1984.

memoria dei luoghi: è un confronto con ciò che resiste e con ciò che il tempo ha parzialmente velato. Ai futuri architetti è richiesto, dunque, di farsi interpreti del *tempo della forma*⁹, di riconoscere il patrimonio come vettore di senso e valutarne la forza simbolica, per tradurne le lezioni in valori operativi consoni alla contemporaneità, così che l'eredità antica possa ancora riverberare nella città d'oggi. In questo senso, le strutture antiche appaiono come "forme aleturgiche"¹⁰, custodi di verità che emergono nel sottile confine tra "ricordare e dimenticare"¹¹. Interrogare i frammenti finora relegati all'oblio, e sospendere l'immediata riconsegna alle apparenze, significa far affiorare un senso più profondo che trascende l'effimero e rende manifesta la presenza autentica della forma. Varcando tale soglia, il progettista coglie l'intreccio inestinguibile tra spazio e tempo, tra visibile e invisibile: pervenendo alla "conoscenza della verità mediante la coscienza del dimenticato"¹², offre all'umano un frammento di eternità e un nuovo dialogo tra passato e presente. Alla luce di quanto precede, prende corpo l'idea d'una *epistemologia pingue*¹³, un sapere denso e plurale che, sovrapponendo piani – dall'idea alla materia – convoca campi distinti e tuttavia convergenti¹⁴. Pur conservando la propria autonomia epistemica, l'architettura si arricchisce nel dialogo con la musica, la pittura e la musicologia: queste discipline sondano con acutezza le questioni teoretiche del fare artistico e offrono strumenti analitici puntuali per riconoscere le tecniche della composizione¹⁵. Come osserva Pierre Boulez¹⁶ – richiamando Paul Klee – il rapporto fra arti – i mondi della musica e della pittura, e con essi quello dell'architettura – non è di semplice trascrizione letterale (formale) ma di corrispondenze strutturali: non si copia il segno, bensì si colgono relazioni di ordine metodologico che richiedono interpretazione e discernimento critico. Solo mediante un esercizio rigoroso di lettura e meditazione sulle opere diventa possibile riconoscere le strutture latenti del gesto compositivo e comprenderne il procedimento, evitando così la mera imitazione (mimesi). La teoria, in questa accezione, esercita una funzione formativa e discernente: educa l'occhio e la mano a comprendere i principî e le tensioni che reggono l'agire poietico e mette a disposizione categorie e strumenti per misurarne le scelte. Da tali strutture sotteste può allora germinare l'atto inventivo (*in-venio* – "trovare in") che qualifica il progetto e gli conferisce la forza necessaria per trasformare il mondo.

Con l'ambizione di educare uno sguardo critico e operante,



Architettura e Antico.
Rielaborazione grafica
dell'autore della città di
Mileto.

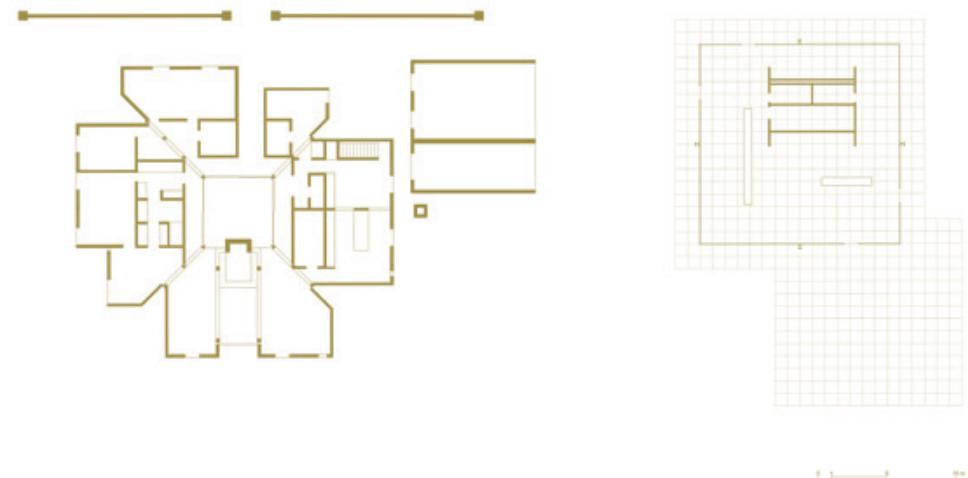
il corso si è posto l'obiettivo di fornire agli studenti specifici strumenti interpretativi atti a rivelare il senso profondo del "riparo"¹⁷ nel teatro crateriforme dei Campi Flegrei, mettendo in luce le risonanze tra le forme della natura e quelle dell'architettura, e il modo in cui tali relazioni si riverberano alla scala del paesaggio e della città. L'assenza di una funzione predeterminata, all'interno del padiglione, ha reso possibile porre al centro della riflessione la grammatica e la sintassi della forma: condizione favorevole per costruire un principio d'ordine chiaro, capace di sostenere e coagulare le proposte sviluppate nel Laboratorio parallelo. La riflessione teorica, nutrita dalla lettura e dall'interpretazione dei riferimenti, ha delineato i caratteri di uno spazio "estroflesso"¹⁸, finito, e nondimeno permeabile, predisposto a introiettare porzioni di natura esterna senza disperdere la propria autonomia interna. Da tali premesse è scaturita quindi una parentesi operativa: l'educazione dello sguardo, richiamata più indietro, avviene anzitutto per via della mano, mediante il disegno e il ridisegno¹⁹ critico-analitico. In tale direzione, le esercitazioni svolte in aula hanno scandito due modalità del comporre: quella per elementi (*στοιχεία*) e quella per volumi e corpi solidi (*στερεά*)²⁰. In questo lavoro il disegno a mano ha conservato il suo ruolo centrale: nella dialettica tra *Darstellung* (rappresentazione grafica) e *Vorstellung*²¹ (il modo attraverso il quale si reifica un pensiero sulle forme), il segno è stato considerato come atto conoscitivo, mezzo per penetrare la struttura compositiva e, come si è osservato, per condurre «chi compie tale esperienza, alle soglie della creazione compositiva»²².

Rimane centrale, a questo punto, un quesito decisivo: perché coltivare una teoria (o più teorie) della forma in un'epoca in cui l'agire progettuale è spesso fagocitato dall'urgenza e dall'imperio del fare? La risposta che il corso ha tentato di perseguire è stata quella di intendere la teoresi – la riflessione meditata sulla forma – non come un principio posto a priori che impone norme prescrittive, ma come strumento per rendere visibile il campo delle possibilità e per affinare lo "sguardo" con cui si osserva la realtà, si interpretano i fenomeni e si agisce sul mondo. In un contesto culturale frammentato e sovraccarico d'informazioni, una teoria autoritaria rischia di rivelarsi vana e paralizzante. La teoria autentica, al contrario, offre categorie critiche, criteri ragionati e pratiche di discernimento: ordina concetti e cose, mette in relazione piani eterogenei e consente di trasformare molteplici conoscenze in giudi-

zio progettuale. Richiamando lo spirito della razionalità critica, essa illumina senza pretendere piena esaustività: non rivendica verità ultime, ma apre percorsi interpretativi che rendono possibile l'atto inventivo di cui si è appena detto. Senza questo lavoro di chiarificazione, la sovrabbondanza di dati rischia di ledere la responsabilità intellettuale dei progettisti del futuro: la mera reattività al contingente cancella la prospettiva e smorza il senso civico dell'intervento. Per queste ragioni la Teoria della Progettazione si è presentata al corso come luogo di cura intellettuale: un'ars meditativa dove conoscenza, abilità e responsabilità si incontrano e si temperano mutuamente. È in questo spazio che si educano occhi e mani, con l'aspirazione ultima di dotare il gesto compositivo di misura e significato. È qui che il progettista impara ad abitare il mondo con giudizio, lavorando affinché la forma dialoghi con il tempo – passato, presente e futuro – e l'opera resti sempre riconoscibile come gesto responsabile nei confronti della collettività che la ospita.

Note:

1. Aa. Vv., *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari 1968.
2. Sul discirme tra "teoria dell'architettura" e "teoria della progettazione", si richiama l'intervento interpretativo di Federica Visconti (in: Pasquale Abbagnale, Davide Apicella, Maria Fierro e Francesca Spagnacna, *La composizione architettonica al primo anno. Esperienze di laboratorio tra luogo e memoria*, FedOA Press, Napoli 2022, p. 19), il cui punto di vista è assunto e condiviso dall'autore.
3. Cfr. Renato Capozzi, "Come passare dalla 'forma | *eidos*' alla 'figura | *eidolon*'", in O. Lubrano (a cura di), *Forme e figure per il sacro. Progetti per un nuovo complesso parrocchiale a Benevento*, FedOA Press, Napoli 2025, p. 9.
4. Per il metodo e la scansione argomentativa adottati nel corso, si segnala la lezione metodologica di Antonio Monestiroli, "Questioni di metodo", in Id., *La metopa e il triglifo*, Laterza, Roma-Bari 2002.
5. Carlos Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, CittàStudi, Novara 2006, p. 28.
6. *Ibidem*.
7. Riprendendo le parole di Hansmichael Hohenegger: «un sapere tutto formale capace, però, di tenere assieme, nella singola costruzione, *necessitas*, *commoditas* e *volutitas*». Hansmichael Hohenegger, "Ontologia dell'ornamentum", in Paola Gregory (a cura di), *Nuovo Realismo/Postmodernismo. Dibattito aperto fra Architettura e Filosofia*, Officina Edizioni, Roma 2016, p. 57.
8. Per la categoria filosofica che distingue *eidos* ed *eidolon* e per la nozione di forma come principio sintetico: Ernst Cassirer, *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*,
- a cura di Mauro Carbone, Raffaello Cortina, Milano 2009, p. 21 e sgg.
9. Lamberto Amistadi, "Tempo della storia e tempo dell'architettura", in «FAMagazine», n. 21, 2012, pp. 19-23.
10. Michel Foucault, *Il coraggio della verità. Il governo da sé e dagli altri II. Corso al Collège de France (1984)*, Feltrinelli, Milano 2011.
11. Cfr. Adriano Prosperi, *Un tempo senza storia. La distruzione del passato*, Einaudi, Torino 2021.
12. *Ibidem*.
13. Hansmichael Hohenegger, *op. cit.*, 2016, p. 57.
14. Si richiama la triade ermeneutica proposta da Oswald Mathias Ungers – realtà fattuale (oggetto), realtà concettuale (analogia), realtà astratta (idea) – che offre una griglia interpretativa di ampia risonanza in grado di collegare l'immediatezza sensibile alla sfera della rappresentazione e del concetto, oltrepassando i confini disciplinari. Per un approfondimento: Oswald Mathias Ungers, "Pensare e progettare attraverso rappresentazioni, metafore e analogie", in *Oswald Mathias Ungers: Architetture 1951-1990*, Electa, Milano 1991, pp. 230-232.
15. Per un confronto filosofico sul rapporto tra piani dell'esperienza, dimensioni del pensiero e la sfera delle teorie scientifiche si rimanda inoltre alla tripartizione proposta da Karl Popper, *I tre mondi: corpi, opinioni e oggetti del pensiero*, Il Mulino, Bologna 2012. In Popper la realtà viene articolata in tre ambiti – il mondo 1 (oggetti fisici), il mondo 2 (stati mentali) e il mondo 3 (prodotti oggettivati del pensiero, quali teorie e linguaggi) – e la teoria vi appare come vettore necessario per in relazione dati sensibili, rappresentazioni e concetti, rendendo co-



I Maestri.
L. Kahn, *Goldenberg house* (1959) e L. Mies van der Rohe, *50x50 house* (1951).

- municabile ciò che altrimenti resterebbe disperso nei diversi registri dell'esperienza.
15. Si rinvia al contributo di Carlo Moccia, il cui argomentare sul nesso tra arte e architettura si accoglie qui come orientamento ermeneutico. Cfr. Pasquale Abbagnale, Davide Apicella, Maria Fierro e Francesca Spagnacna, *op. cit.*, 2022, p. 22.
16. Pierre Boulez richiama la necessità di rispettare l'alterità delle discipline artistiche e ammonisce contro ogni tentativo di riduzione: «i due mondi hanno la loro specificità e la relazione tra loro può essere solo di natura strutturale. Ogni trascrizione letterale sarebbe assurda». P. Boulez, *Il Paese Fertile*, Leonardo, Milano 1990, p. 38.
17. Sul tema del riparo e sulle eredità della lezione di Salvatore Bisogni: Renato Capozzi, *L'idea di riparo*, Clean, Napoli 2012 e Raffaella Neri, *La costruzione del riparo*, in: Aa. Vv., *Il contributo e l'eredità di Salvatore Bisogni*, a cura di Renato Capozzi, Festival Architettura Edizioni, Parma 2019, pp. 107-110.
18. Carlos Martí Arís, "Pabellón y patio. Elementos de la arquitectura moderna", in: *dearquitectura 2*, n. 5, 2008, pp. 17-26. Il saggio mette a tema la dialettica fra estroversione e introversione, tra tetto e recinto, offrendo strumenti utili per precisare le caratteristiche strutturali che qualificano il padiglione e il patio come opposti complementari nella modernità.
19. Si richiama l'appassionato intervento di Carlo Aymonino, pronunciato durante una lezione di Uberto Siola alla Facoltà di Architettura di Napoli nel 2009, nel quale l'architetto sintetizzò con nettezza il principio formativo che guida la disciplina: i testi sono necessari, ma il sapere del progettista
- si forgia soprattutto nel gesto del tratto. Come ammoni egli stesso, rivolto agli studenti – «disegnare, disegnare, disegnare» – il disegno resta pratica epistemica insostituibile, capace di temprare la mano e di rendere visibile il pensiero del progetto. Cfr. Carlo Aymonino, "Faccio Aldo Rossi", in Uberto Siola, *Lezioni di Architettura Urbana*, a cura di Renato Capozzi, Federica Visconti, Clean, Napoli 2011, pp. 7-9.
20. Cfr. Renato Capozzi, "Tettonica vs stereotomica? Del discreto e del continuo tra costruzione e composizione", in Claudio D'Amato (a cura di), *Il progetto di Architettura fra didattica e ricerca. Vol. 4. La costruzione*, Poliba Press, Bari 2011, pp. 1877-1886.
21. Cfr. Renato Capozzi, "Il disegno come 'traccia'", in Aa. Vv., *Il disegno delle Trasformazioni*, atti delle giornate di studio, Facoltà di Ingegneria dell'Università di Napoli "Federico II", 1-2 dicembre 2011, Clean, Napoli 2011.
22. Ernesto Nathan Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, a cura di Cesare de Seta, Christian Marinotti, Milano 2006, p. 40.



Il lago Fusaro, foto di Gianluca Piccolo, 2025.

**Tra i mari, le stanze.
Gli esercizi del Laboratorio**
Marianna Ascolese

«Ma già osserviamo che ogni onda non arriva mai esattamente nello stesso punto a deporre la sua riga di schiuma sulla riva: lascia una frangia incerta alla transizione da un elemento all'altro, dalla terra all'acqua. Così stanno le cose più in generale in relazione a tutto il paesaggio»¹.

L'immagine dell'onda come un continuo andirivieni, i segni e le tracce riscritte sulla sabbia sembrano restituire il percorso di chi per la prima volta inizia un progetto. Un'operazione che si compie di riscritture del già fatto, appunti, annotazioni e ripensamenti. Un percorso non lineare fatto di passaggi che avanzano ma anche di intoppi che inducono lo studente a ritornare sui propri passi per provare a ripercorrere, ripensare e ripetere. Il laboratorio del primo anno si sviluppa su basi che provano ad affondare nel terreno e ad oscillare sull'acqua.

Ed è proprio l'acqua nelle sue mutevoli forme che è diventata oggetto di indagine, osservazione e sperimentazione. Come mare, lago, ma anche nel suo rapporto con la terraferma, l'acqua è stata abitata da nuove architetture che hanno provato a stabilire un nuovo dialogo con la natura complessa che caratterizza i Campi Flegrei, un territorio che si è costruito per sedimentazioni, dove geografie, infrastrutture, miti e morfologie coesistono in uno stato di permanente trasformazione. Nel punto in cui il mare tocca la terraferma, la materia mostra la propria natura mutevole: crateri tramutati in laghi, coste con limiti variabili, archeologie che affiorano o che tacciono sepolte dal mare. Un insieme complesso che si configura come un paesaggio in cui ogni cosa può assumere altre consistenze, dove «nulla di ciò che ci abita è nuovo. Tutto proviene da altri corpi, da altri luoghi, da altri tempi»², tutto ciò che questa terra trattiene ha radici profondamente radicate al suolo che sembra manifestarsi nel presente come una materia che non smette di scambiarsi e adattarsi, «tutto ha già vissuto svariate volte sotto svariate forme, tutto è stato riadattato, risistemato, riformato»³, tutto è

esito di un processo di trasformazioni più o meno controllate che hanno generato un sistema di spazi in cui ogni elemento è effetto e condizione di un altro.

In questa geografia articolata e mutevole si è innestato il laboratorio di progettazione architettonica del primo anno, che ha osservato, indagato e riscritto alcuni rapporti tra artificio e natura restituendo nuovi significati e nuovi spazi. In particolare, il corso di composizione ha assunto il lago Fusaro come luogo di progetto, soffermandosi sulle diverse condizioni di paesaggio e sulle relazioni fisiche e temporali che l'area occidentale stabilisce tra il mare e il lago stesso, un legame specifico, costruito in un tempo lungo e attraverso azioni successive che hanno trasformato l'antica linea di costa in un lago, prima salmastro e successivamente interessato da interventi di bonifica. Il lago Fusaro presenta margini profondamente diversi: la sponda orientale è caratterizzata dalla presenza di un tessuto costruito consolidato punteggiato da tracce di antichi frammenti archeologici (come le grotte dell'acqua) e dalla presenza di alcune emergenze architettoniche, tra cui la Casina Vanvitelliana, un tempo spazio di produzione e oggi attrattore turistico e sede di eventi; la sponda occidentale restituisce un'altra storia della stessa terra, con una dominante naturalistica che include un grande parco – nato come area di quarantena per animali provenienti da diverse parti del mondo e divenuto oggi area protetta. Su questo lembo di terra, che si è costruito nel tempo anche grazie alle trasformazioni e alle bonifiche borboniche, il laboratorio ha immaginato *piccole* architetture, ovvero *stanze* che perdono «ogni tipo di funzione, gerarchia o proprietà programmaticamente stabilite, per tornare a essere quell'unità elementare di spazio abitato che è alla base di ogni concezione architettonica. Il cui senso non risiede tanto nei suoi confini quanto nell'idea di riparo con tutto ciò che il termine può indicare che quello è in grado di offrire»⁴. Così concepite, queste architetture hanno tentato di instaurare una nuova relazione con il suolo, la costa, la riva, gli alberi, l'acqua del mare e del lago. *Vedette, capanni, ripari e approdi*, come dispositivi puntuali, hanno intercettato diverse sezioni di paesaggio che, in senso ideale, connettono le due sponde del lago Fusaro, incontrando diverse condizioni orografiche, elementi costruiti e naturali, dimensioni fisiche e percettive mutevoli. Condizioni che

sono state tradotte nel progetto per restituire molteplici modi di relazionarsi all'ambiente, riconoscendo nell'osservazione e nell'interazione con gli spazi naturali il fondamento di un abitare che si radica fortemente al paesaggio.

Restituire la complessità di quanto osservato ha costituito uno dei punti nevralgici del laboratorio e la rappresentazione – nelle sue molteplici forme – ha assunto un ruolo critico e propedeutico per il progetto. Disegni, modelli e immagini non sono mai utilizzati come strumenti neutri di descrizione o dispositivi di restituzioni, ma sono divenuti modi per costruire frammenti di realtà, ovvero per tradurre geografie, paesaggi e ipotesi, attivando processi che esplicitano idee e sperimentazioni. Osservando le aree di progetto – spazi di natura complessi – appare subito evidente quanto scrive François Jullien «la trasformazione è *d'ambiente*, troppo globale per lasciarsi cogliere in termini predicativi e con un elenco; e la transizione è troppo continua per lasciarsi segnare su una mappa»⁵. Questa sfuggevolezza del reale, che sembra resistere a categorie analitiche troppo rigide, si dispiega attraverso condizioni che intercettano forme di continuità, sfumature e variazioni, che richiedono specifici processi e strumenti di assimilazione, comprensione e restituzione. I modelli e i disegni sperimentati nel laboratorio vengono assunti come strumenti interpretativi tolleranti l'irregolarità, capaci di restituire la densità relazionale del paesaggio e la sua natura instabile, e al contempo di fornire il grado di astrazione necessario per sperimentare, indagare e modificare le diverse forme del progetto. Disegni interpretativi, modelli in scale e materiali diversi e fotografie diventano i mezzi per restituire la complessità senza appiattirla, traducendo i fenomeni in sistemi di corrispondenze.

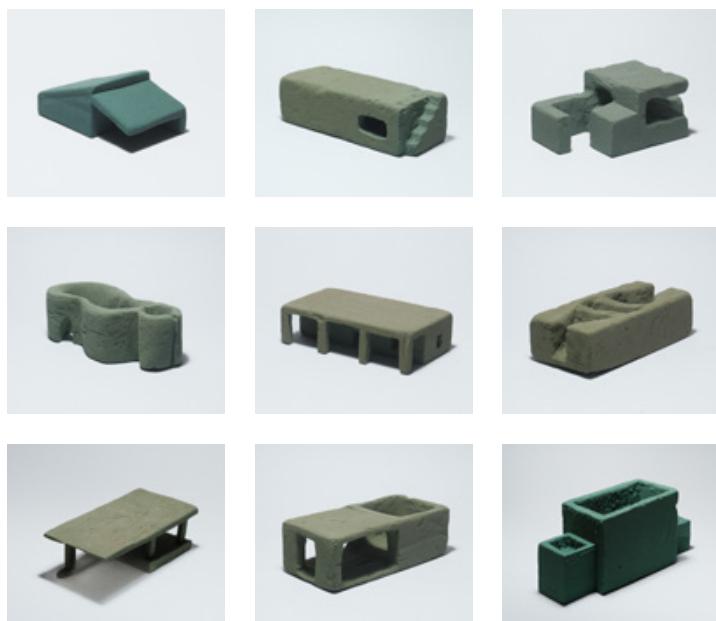
I primi passi verso il progetto

Il corso di composizione è definito da una struttura che si articola in *due* momenti principali a cui corrispondono diversi *tempi* di avvicinamento al progetto che provano a delineare un percorso di apprendimento progressivo e di successivi accumulamenti, in cui il progetto non è il fine, ma il mezzo per comprendere lo spazio e le relazioni che emergono attraverso il *fare*⁶. Passo dopo passo lo studente è accompagnato verso

assetti più complessi ricercando connessioni con il paesaggio, nuove relazioni con la natura e approfondimenti costruttivi dello spazio indagato. Il syllabus si compone di due momenti principali, con tempi e strumenti esplicitati e corrispondenti a specifiche fasi di conoscenza e di avanzamento del progetto.

Nel primo momento gli studenti hanno lavorato singolarmente per iniziare ad avvicinarsi alla dimensione fisica dello spazio e innescare i primi ragionamenti compositivi. Questa fase è stata supportata da revisioni collettive e discussioni aperte, utili a strutturare un linguaggio comune e incrementare la consapevolezza critica.

Nel secondo momento gli studenti in coppia si sono misurati con il progetto di piccole architetture – stanze – lungo la sponda occidentale del lago Fusaro. Questa modalità di lavoro ha favorito il dialogo ma anche la negoziazione e l'individuazione di obiettivi comuni che sono stati poi sviluppati nel progetto. Oltre alle revisioni collettive, di confronto individuale e a piccoli gruppi hanno permesso di affinare scelte spaziali, costruttive e rappresentative. Per ciascuna fase del laboratorio il syllabus ha esplicitato tempi, modalità, consegne, elaborati ed eventuali “intromissioni” concepiti come ulteriori momenti di approfondimento e confronto integrati nel laboratorio.



Esercizio zero, modelli ricavati da un blocco di spugna della dimensione di 15cmx21 cm.

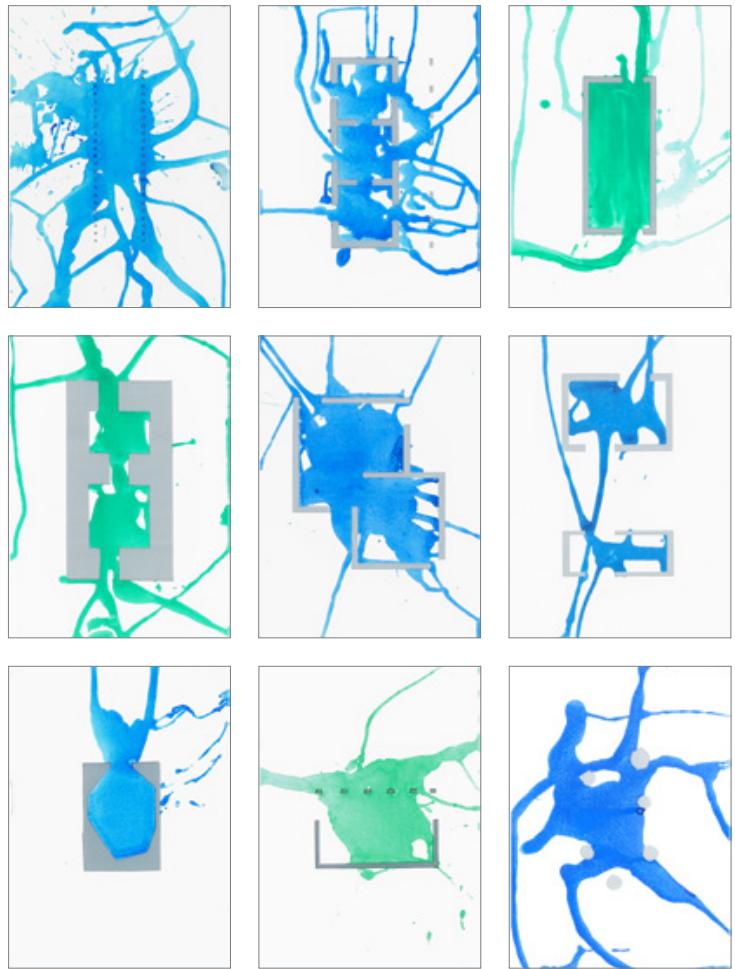


60+60 stanze, modelli in cartoncino, scala 1:100.

Avvicinamento, affinamento, astrazione e definizione

Il primo momento, “60+60 stanze”, si è concentrato sullo spazio e ha introdotto i principi compositivi che regolano il progetto delle stanze mettendo in relazione diversi elementi compositivi e figurativi, con l’obiettivo di costruire sequenze di spazi capaci di dare forma a un luogo da abitare. Questo primo momento è stato caratterizzato da quattro *tempi*. Il *primo tempo* – esercizio zero – ha richiesto la realizzazione di un modello a partire da una massa piena, generando una sequenza di spazi fatta di reciproche relazioni, tensioni e rapporti tra pieni e vuoti.

A partire da un blocco di spugna della dimensione di 15x21cm, ogni studente ha operato azioni di scavo o di composizione per definire forme stereometriche o tettoniche in grado di rendere leggibili le operazioni stesse ed esplicitando così le relazioni tra il pieno e il vuoto. Senza assegnare una precisa scala di riferimento, il modello è diventato una prima azione di *avvicinamento* allo spazio: mezzo di conoscenza e di indagine, ma anche strumento per misurare lo spazio con la dimensione delle mani e con l’osservazione dello sguardo.

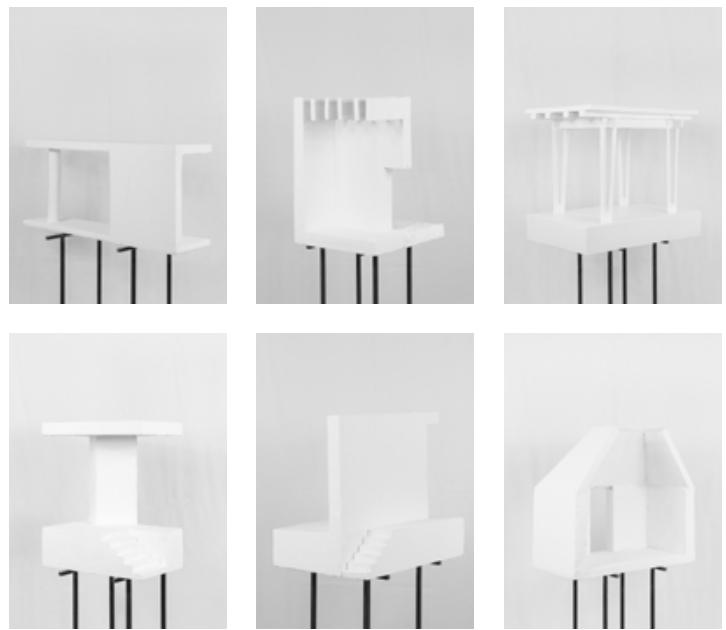


60+60 stanze, disegni in tempera su cartoncino, scala 1:100.

Tagliando i pezzi singoli da assemblare insieme o sottraendo materia direttamente dal blocco unico, ogni studente ha iniziato a interrogare i rapporti che le diverse forme possono generare, i principi compositivi sottesi alle azioni e le relazioni che esse attivano tra spazio chiuso e aperto. Muri, setti, pilastri, piani, scale, pedane sono stati gli elementi che hanno generato le prime stanze. L'esercizio, svolto in aula come una *ex-tempore*, ha permesso di confrontarsi con la dimensione temporale del fare, evidenziando come la restituzione di una prima idea possa essere condotta entro un tempo chiaro e definito.

Il secondo tempo del primo momento si configura come un processo traduttivo: a partire dal primo esercizio, ogni studente ha misurato, precisato e riprodotto in scala 1:100 la stanza precedentemente costruita, elaborando un nuovo modello in cartoncino come verifica e controllo delle proporzioni e misure dello spazio. Un'operazione di *affinamento* che ha richiesto un primo confronto con le scale metriche, con la verifica delle dimensioni spaziali e proporzionali. Il terzo tempo è stato scandito da un esercizio di *astrazione*: sulla superficie del cartoncino sono state fissate le impronte della stanza – o delle sequenze di stanze già precise nel modello – ritagliate per definire il perimetro dello spazio “interno”. Nell'area delimitata dai tagli – l'interno della stanza – è stata colata la tempera liquida per indagare le interazioni tra lo spazio interno e quello esterno. Il dispositivo, concepito come un modello-disegno, ha reso esplicite le relazioni spaziali generate dai diversi elementi in gioco nella definizione dello spazio. Il colore, trattenuto dai tagli delle impronte di muri, colonne e recinti, ha pervaso in diverso modo la sequenza di setti e colonne, evidenziando campi di continuità, discontinuità e permeabilità.

60+60 stanze, modello di un frammento di sezione, scala 1:10.





60+60 stanze, modello di un frammento di sezione, scala 1:10.

L'ultimo tempo di questo primo momento del laboratorio ha introdotto un primo esercizio di *definizione* dello spazio. Il passaggio dal modello in cartoncino in scala 1:100 al modello di una sezione in scala 1:10, realizzato con diverse tecniche, è stato utilizzato per chiarire come le diverse parti stanno insieme, esplicitando le diverse relazioni tra i piani orizzontali e verticali e caratterizzando gli elementi in termini di spessori, incastri e giunture. Ciascuno studente ha iniziato a maturare la comprensione del ruolo dei diversi modelli e della necessità dei passaggi di scala, fondamentali per mettere a fuoco le questioni complementari che sottendono la costruzione di uno stesso spazio. Il primo momento del corso è stato sviluppato in quattro settimane, con consegne cadenzate, revisioni ed esercizi in aula: una fase sostanziale per consolidare il gruppo e per affermare il laboratorio come spazio condiviso in cui si costruisce il progetto, e prima ancora, una comunità di lavoro che alimenta visioni e riflessioni.

Osservare, tradurre, costruire ed esperire

Il secondo momento del corso, "Tra i mari, una stanza", è stato articolato anch'esso in quattro *tempi* distribuiti su otto settimane. Gli studenti, organizzati in coppie, hanno lavorato sulla sponda occidentale del lago Fusaro, lungo la quale sono state individuate sei sezioni che hanno intercettato differenti condizioni di paesaggio tra mare e lago. Su ciascuna sezione sono state individuate aree con specifiche interazioni tra natura e artificio – frammenti di parco, relazioni con sentieri e strade, accessi alla spiaggia, riva del mare, sponda del lago – in cui ogni gruppo ha definito l'intervento – *vedette, capanni, ripari e approdi* – come dispositivi puntuali di relazione.

Il primo tempo è stato dedicato all'*osservazione*, declinata sia nella visita all'area di progetto – i Campi Flegrei e, in particolare, il lago Fusaro – sia nella sua restituzione attraverso un racconto per immagini. A ciascun gruppo è stato chiesto di lavorare con una coppia di immagini che fossero capaci di condensare, da un lato, le condizioni del paesaggio, dall'altro l'individuazione di un elemento di riferimento utile ad avviare il progetto. Da questo confronto, gli studenti di ciascuna sezione hanno individuato un tema che è stato di volta in volta declinato secondo le specificità del contesto: piattaforma, muro, suolo, stanza, recinto, mattone. Operazione che ha favorito, simultaneamente, il lavoro autonomo del singolo gruppo e un dialogo costante con gli altri gruppi della stessa sezione di riferimento, strutturando un lessico condiviso per l'*interpretazione* del sito.

Nel secondo tempo si è provato a *tradurre* la consistenza degli spazi fisici e delle condizioni naturali che hanno caratterizzato le aree di studio. Una prima azione ha previsto il ridisegno a mano di tutte le curve di livello che descrivono l'orografia del suolo, successivamente restituite in un modello in scala 1:50. Modello divenuto poi tavolo di lavoro del laboratorio: luogo di indagine e di sperimentazione, in cui sono state sperimentate diverse soluzioni discusse insieme. Quello spazio *tollerante di irregolarità*, in cui avanzare, tornare sui passi già compiuti e verificare le ipotesi. Questo processo traduttivo ha previsto la compresenza di modelli e disegni, intesi come veri e propri spazi del progetto. In questa fase il progetto delle piccole architetture ha esplorato diverse forme di interazione con la natura, pur privi di una spe-



Nella pagina precedente: pianta del lago Fusaro con l'individuazione delle sei diverse sezioni tra il Parco della Quarentena e la foce sud.

Tra i mari, una stanza, modello di progetto, scala 1:50.

cifica funzione, ciascun progetto ha indagato la possibilità di *fare* e *stare* in questi spazi, intesi come soglia tra artificio e natura. Padiglioni, stanze, muri abitati e capanne hanno invaso le rive del lago, ridefinito ingressi e rafforzato bordi che separano condizioni di paesaggi mutevoli. Ciascun progetto ha cercato una relazione di natura, lavorando con il suolo, con la materia e con gli elementi trovati, assunti come base per rafforzare il carattere del luogo. In questa fase *costruire lo spazio* è stato il passaggio che ha portato ciascun gruppo a definire stanze capaci di *abitare i mari*.

L'ultimo tempo del progetto si è concentrato sulla costruzione di un frammento in scala 1:10. I modelli sono diventati sezioni abitabili, oggetti capaci di attivare un'esperienza diretta con lo spazio di ciascuna architettura e con il contesto di riferimento.



Tra i mari, una stanza,
collage in tempera e
cartoncino.

Ciascun frammento ha reso esplicativi materiali ed elementi costruttivi raccontando un modo di abitare e costruire lo spazio. Nella fase conclusiva del corso, i modelli sono stati *restituiti* alla natura: un secondo incontro con i luoghi del progetto ha prodotto una nuova narrazione del paesaggio. Ciascuna vedetta, capanna, riparo e approdo è stata ricondotta al proprio luogo, attivando corrispondenze specifiche. Questo ultimo tempo ha aperto lo spazio dell'aula verso l'esterno, ancorandolo ancora di più allo spazio del progetto – quel complesso paesaggio – che sembra trovare in questa ultima esperienza una possibile rilettura che mette al centro tanto il progetto quanto la relazione dei corpi nello spazio.

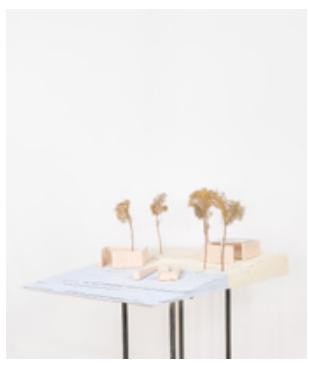
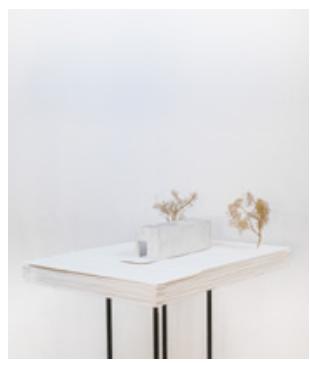
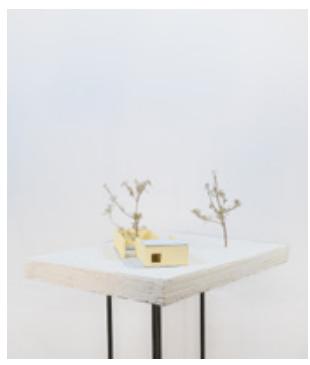
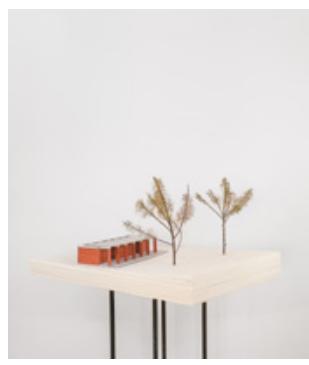
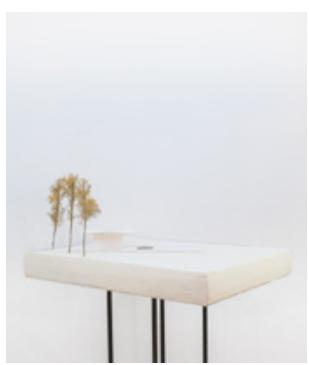
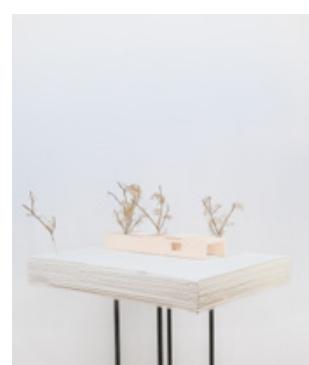
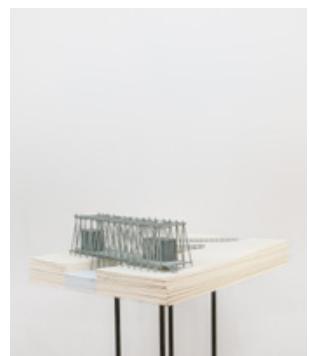
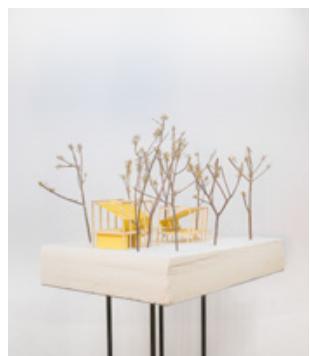
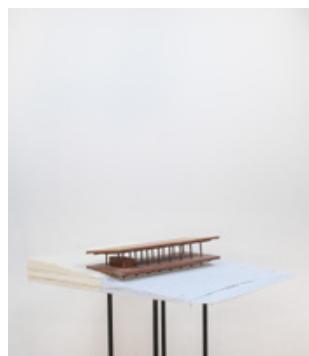
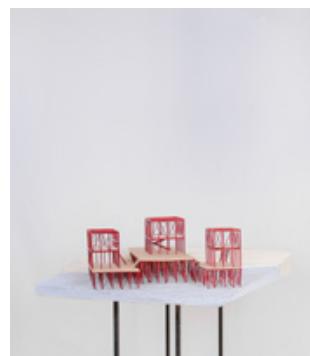
I due momenti e gli otto tempi del laboratorio di progettazione uno hanno intrecciato diverse questioni e modalità tutte sottese alla costruzione dello spazio. Un progressivo avvicinamento al *fare* dove il modello non è inteso come uno strumento di rappresentazione o di restituzione, ma come spazio del pensiero, un pensare con le mani che consente di misurare e comprendere le dimensioni dello spazio attraverso l'esperienza diretta. Nei successivi *tempi* del laboratorio costruire e

abitare sono stati intesi come un sistema di elementi architettonici capaci di attivare relazioni spaziali e simboliche dove gli esiti non mirano a identificare un oggetto isolato, ma un processo che orienta pratiche e significati condivisi, restituendo allo spazio del laboratorio la sua dimensione collettiva⁷.

I molteplici tempi, cadenzati dai differenti esercizi – dalle prime sperimentazioni compositive sui pieni e i vuoti fino alle definizioni progettuali legate a uno spazio fisico definito – hanno introdotto gradi crescenti di complessità, mantenendo costante la tensione tra lettura, conoscenza, rappresentazione e costruzione. Il laboratorio ha tentato di lavorare in maniera sincronica sulla struttura e sui contenuti, costruendo da un lato un'organizzazione chiara e trasferibile – in cui ogni passaggio corrisponde a una fase di conoscenza – e concependo dall'altro lo spazio del laboratorio come un luogo di apprendimento basato sull'esperienza, in cui il pensiero si radica nel fare e la verifica materiale diviene strumento critico e di crescita. Lo spazio del laboratorio assume la consistenza di un campo aperto in cui convergono diverse esperienze, momenti di apprendimento e di condivisione, e dove la comprensione dello spazio, l'osservazione e l'appropriazione dei luoghi, insieme alla restituzione degli spazi fisici e alla sperimentazione progettuale, costituiscono gli ingredienti di base per rafforzare il dialogo tra didattica e progetto, aprendo nuove domande e possibilità di riflessione.

Note:

1. François Jullien, *Le trasformazioni silenziose*, Raffaello Cortina, Milano 2010, pp. 49-50.
2. Emanuele Coccia, *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*, Einaudi, Torino 2022, p 109.
3. *Ibidem*.
4. Jacopo Leveratto, *A room of no one*, Quodlibet, Macerata 2025, p. 165.
5. François Jullien, *Le trasformazioni silenziose*, Raffaello Cortina, Milano 2010, p. 50.
6. Richard Sennett, *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano 2008, p. 147.
7. Cfr. bell hooks, *Insegnare a trasgredire: L'educazione come pratica della libertà*, Mimesis, Milano 2020.





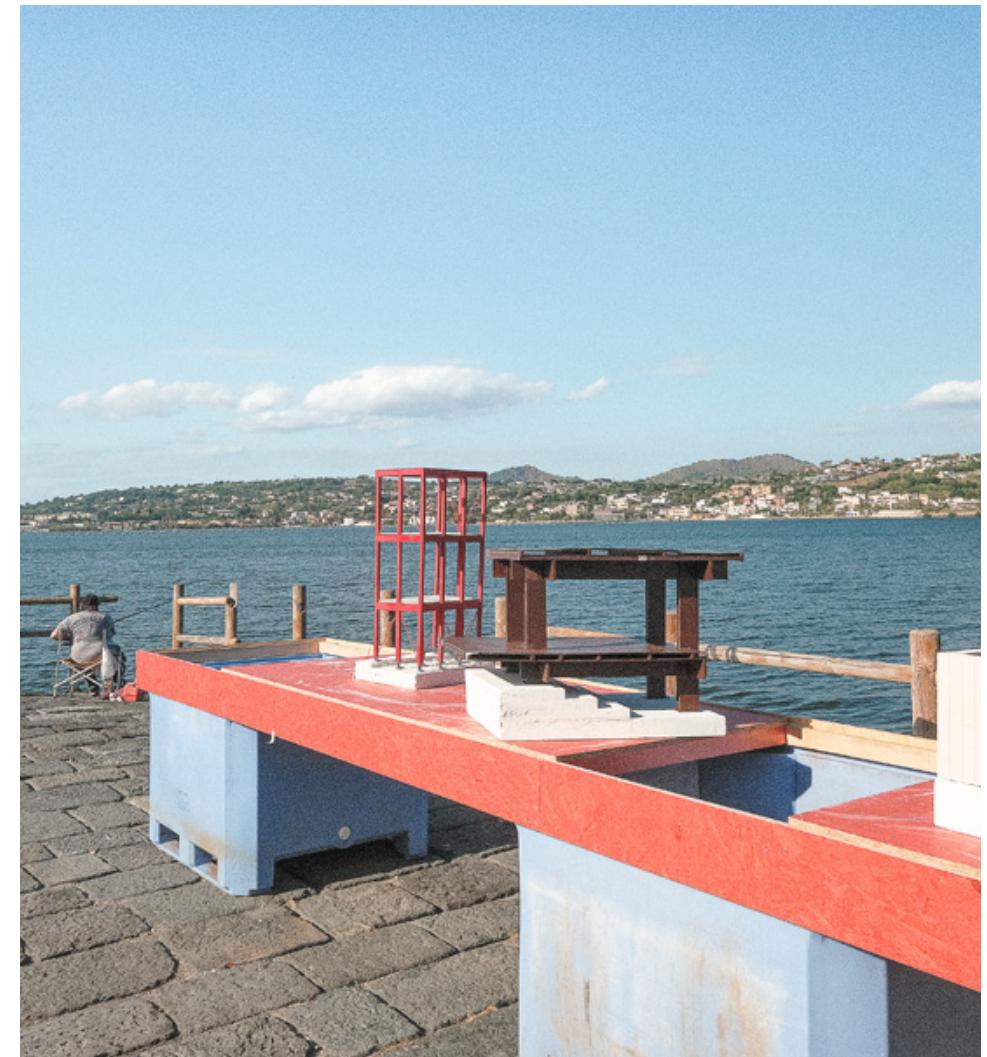
Lo spazio dell'aula verso l'esterno: modelli di frammenti spaziali in scala 1:10 fotografati nell'area del Cassone di Bacoli, lago Fusaro.

Piccole architetture del fare: nuovi spazi soglia tra mare e lago

Salvatore Pesarino

Nel complesso territorio compreso tra il Parco della Quarantena e il sistema delle due sponde, gli studenti hanno sviluppato una serie di piccole architetture intese come dispositivi spaziali capaci di mettere in opera nuove condizioni con il paesaggio. All'interno dell'insieme dei progetti elaborati, sono stati selezionati alcuni casi esemplificativi, poiché esplicitano differenti modalità di pensare e progettare lo spazio architettonico in relazione al contesto in cui sono immerse, provando a stabilire un nuovo equilibrio tra architettura e natura. Nelle pagine seguenti sono raccolti gli strumenti che hanno consentito di controllare il pro-

cesso progettuale di ciascun gruppo: modelli fisici a diverse scale, utili a verificare proporzioni, volumetrie e inserimento nel contesto; disegni in pianta e in sezione, fondamentali per indagare la struttura interna e il rapporto con il suolo e l'acqua; una serie di apparati fotografici i cui punti di vista scelti non hanno una funzione meramente illustrativa dell'oggetto in sé, ma mirano a restituire specifiche condizioni percettive e operative che ciascun intervento ha inteso attivare, mostrando come tali architetture possano diventare dispositivi di lettura e, al contempo, di trasformazione di alcuni frammenti di paesaggio.

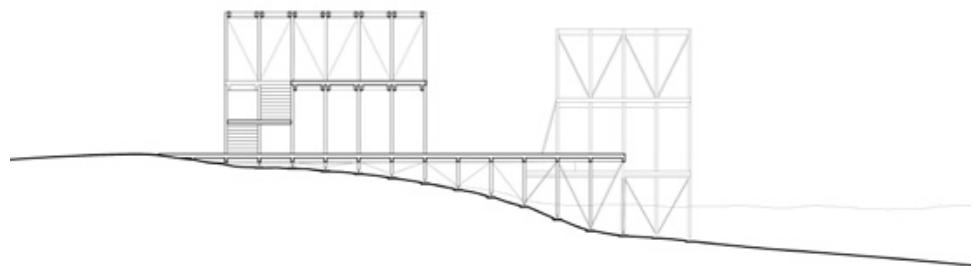
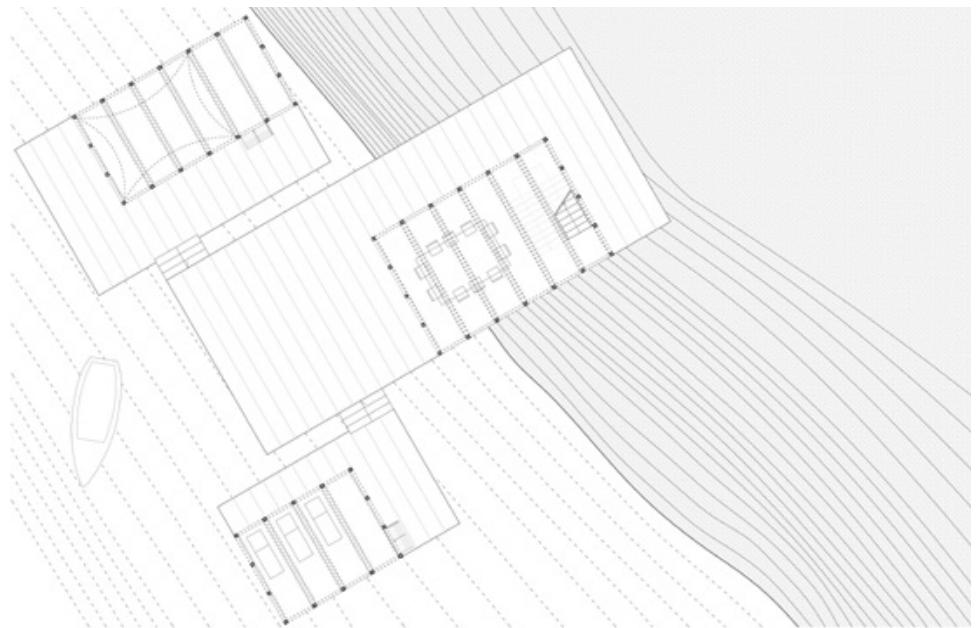


Studenti: Elena Langelia, Isabel Julia Mainardi, Anna Mancuso, Benedetta Mangani, Giovanna Laura Lefino, Adelaide Liberini, Assunta Mangino, Romio Longobardi, Davide Lordi, Clarissa Loreto Letizia Lucania, Benedetta Luongo, Alessandro Marotta, Michela Lupara, Maria Laura Lutricusi, Luigi Maddaluno, Mauro

Maietta, Emanuel Angelo Vincent Miranda, Francesco Mirto, Luigina Morgese, Paolo Morgillo, Imma Morra, Pierluigi Musto, Rosa Musto, Alessandro Orlando, Sabrina Palermo, Antonia Maria Pantalena, Anna Claudia Pascale, Gaetano Pasquale, Francesca

Mercogliano, Lorenzo Pentassuglia, Francesco Pepe, Danila Pepe, Virginia Petrossi Esposito, Carla Piccolo, Lucia Rita Pignatiello, Deborah Pirozzi, Martina Pizza, Maria Poerio, Fiorella Radunanza, Noemi Raia.

Pastore, Sara Pellecchia, Pastore, Sara Pellecchia, Lorenzo Pentassuglia, Francesco Pepe, Danila Pepe, Virginia Petrossi Esposito, Carla Piccolo, Lucia Rita Pignatiello, Deborah Pirozzi, Martina Pizza, Maria Poerio, Fiorella Radunanza, Noemi Raia.



Progetto: Anna Mancuso, Luigina Morgese

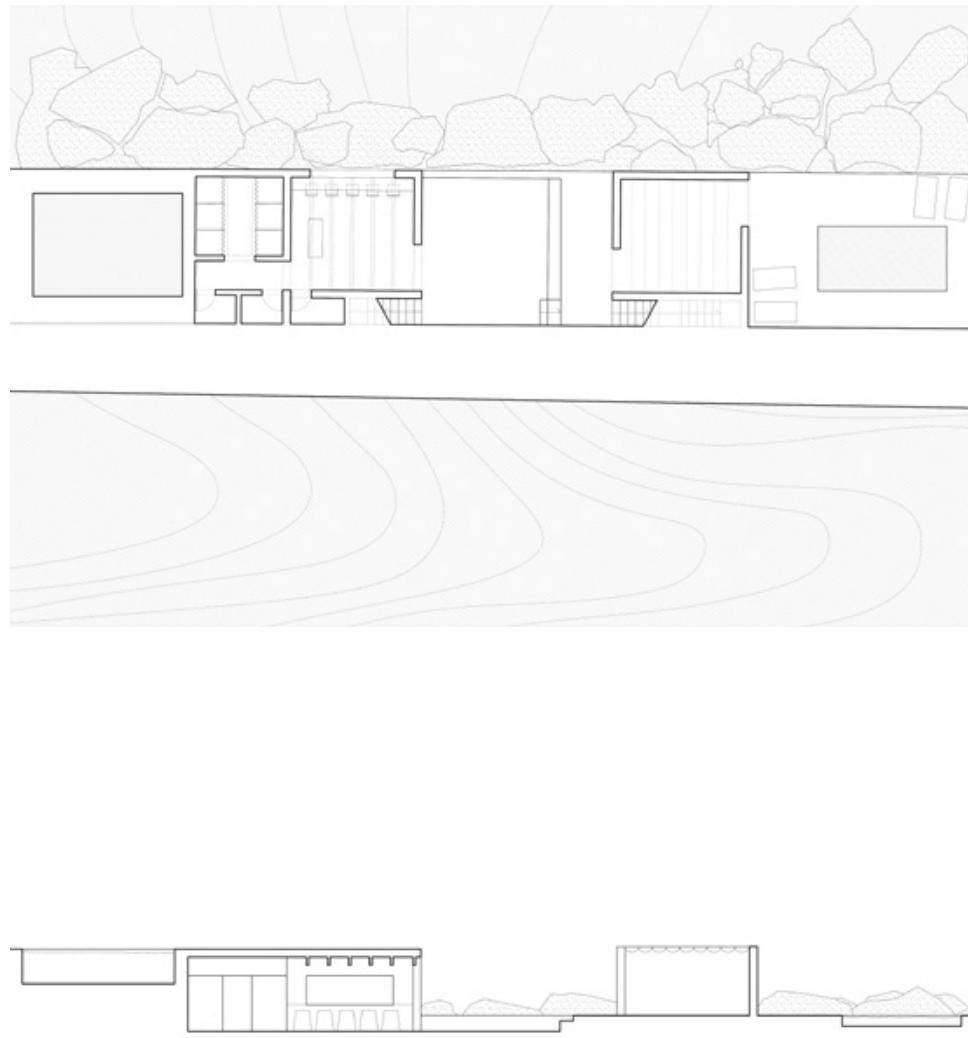
Il progetto si configura come un sistema di tre stanze sospese tra la spiaggia e il mare. Evocando l'idea della palafitta, la struttura in legno riflette le ombre puntuali dei diversi sostegni e intercetta il movimento continuo delle onde nella sua parte basamentale, ricercando un dialogo con il mare. Le tre pedane intercettano diversi modi di abitare l'acqua: solo una è come un diaframma tra la spiaggia e il mare, mentre le altre due,

immerse nell'acqua, stabiliscono una nuova relazione e una nuova modalità di abitare il limite. La ricerca di una trasparenza spaziale è modulata da tendaggi sospesi che filtrano la luce e definiscono atmosfere mutevoli. Attraversando le tre stanze a diverse quote, il corpo rileva sempre nuove distanze tra riva e orizzonte, sperimentando la costruzione come dispositivo tra gravità e sospensione, tra presenza e flusso continuo.



In alto, modello di dettaglio di una sezione del padiglione di alcune campate della stanza in scala 1:10. A destra, modello della proposta progettuale in scala 1:50.





Progetto: Luigi Maddaluno, Martina Pizza

Lungo la scogliera artificiale, nei pressi della Foce centrale, il progetto si sviluppa come una piattaforma orizzontale sospesa tra la banchina e il mare. La proposta di sviluppa attraverso una sequenza di spazi aperti e coperti connessi alla banchina esistente, accessibili tramite due scale che fungono da dispositivi di mediazione tra terra e acqua. Gli spazi costruiti tendono a confondersi con la roccia, diventando prolungamento

ed estensione della costa. In prossimità delle due testate sono presenti due vasche che, in caso di marea, possono riempirsi rafforzando il legame fisico con l'acqua e generando variazioni percettive di questo sistema di spazi. Il nuovo sistema di stanze si articola in uno spazio che accoglie le variazioni atmosferiche, misurando il tempo attraverso due materiali che ne determinano la costruzione: la luce e l'acqua.



In alto, modello di dettaglio tra la connessione del muro preesistente e il nuovo volume in scala 1:10. A sinistra, modello della proposta progettuale in scala 1:50.





Progetto: Davide Lordi, Danila Pepe

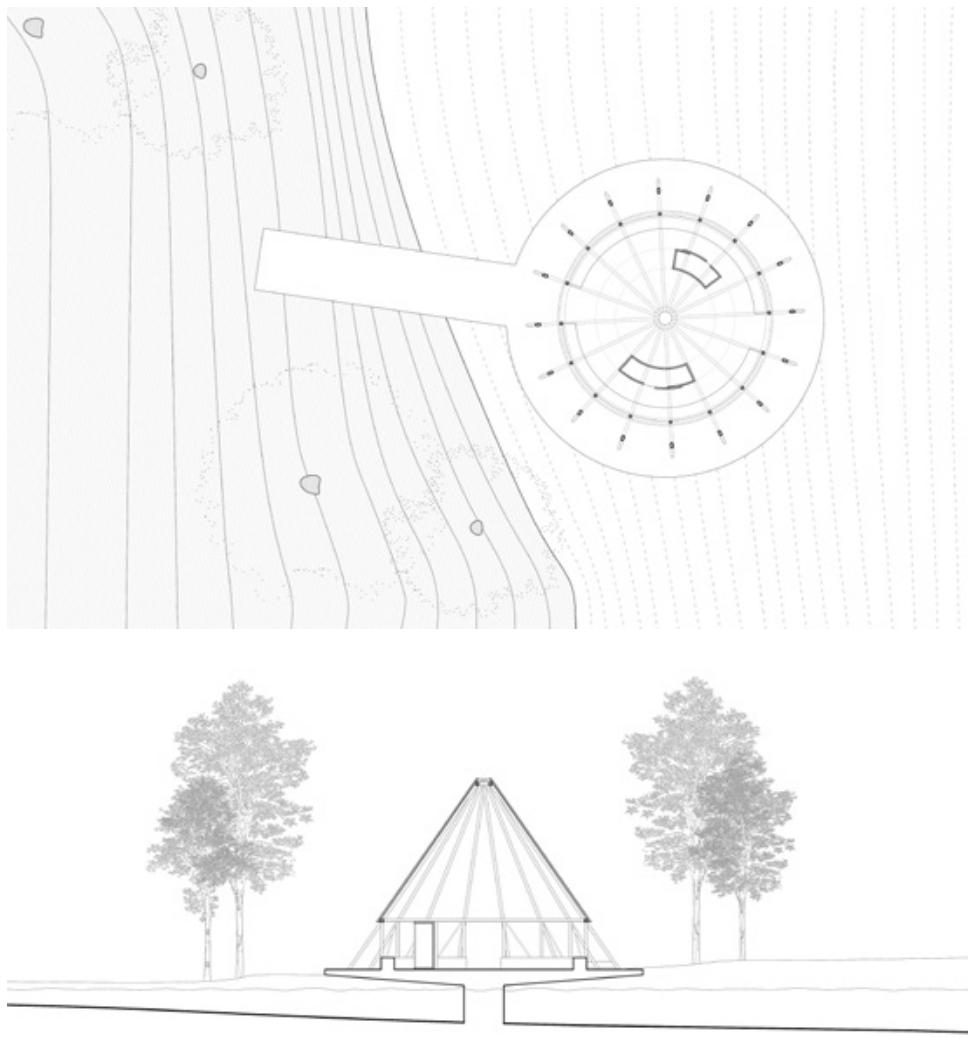
Immerso nel parco, il progetto si articola in due stanze introverse che dialogano con il paesaggio attraverso azioni puntuali e mirate. Le pareti spesse e svasate verso l'interno incorniciano una luce controllata che penetra da aperture calibrate: una finestra orientata verso il parco e un varco d'ingresso che funge da soglia e da mediazione. In aggiunta, due tagli nel tetto consentono alla luce e alla pioggia di attraversare lo

spazio, raccogliendosi in piccole vasche interne, attorno alle quali sono disposte delle panche utili a definire uno spazio di quiete e di riparo. L'intervento si configura come un innesto nel paesaggio, alla ricerca di un equilibrio tra interno ed esterno, in cui il processo costruttivo diventa strumento di disegno dello spazio e di trasformazione della percezione e della materia dell'architettura.



In alto, modello di una sezione della stanza in scala 1:10. A destra, modello della proposta progettuale in scala 1:50.

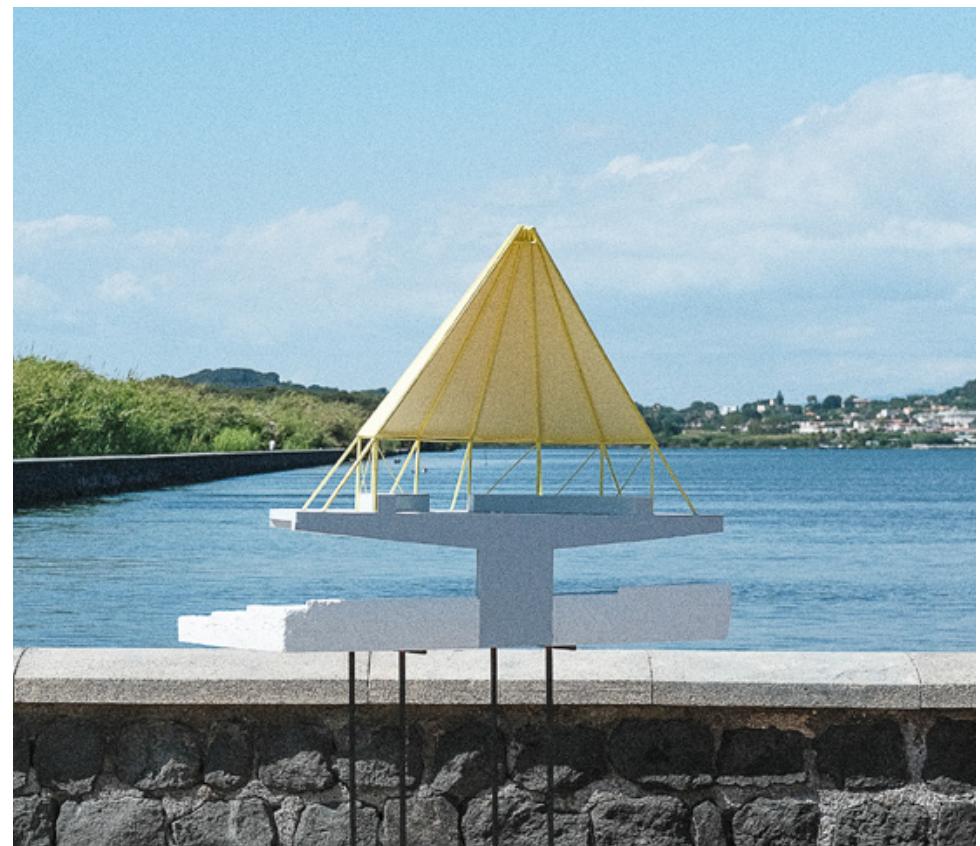




Progetto: Massimo Lavinio, Lucia Pignatiello

Sulla sponda del lago Fusaro, in posizione opposta alla Casina Vanvitelliana, si erge un padiglione circolare fondato su una piattaforma in cemento immersa nell'acqua e ancorata alla terraferma attraverso un camminamento. Da questa si sviluppa un telaio radiale che sostiene un leggero sistema di tende che fungono da copertura. La costruzione reinterpreta il tema della capanna come spazio sospeso e

permeabile, in cui la struttura diventa al tempo stesso elemento costruttivo e dispositivo percettivo. La geometria si traduce in ritmo e genera uno spazio libero, dando forma a un padiglione che intreccia materia, colore e paesaggio, ampliando l'esperienza del luogo.



In alto, modello di una sezione della stanza in scala 1:10. A sinistra, modello della proposta progettuale in scala 1:50.



Architettura e Natura





Jean-Luc Godard, *Il disprezzo*, 1963.

La teoria per il progetto. Un esercizio di scala del pensiero

Gianluigi Freda

La relazione tra teoria e progetto è paragonabile ad un esercizio di scala, nel quale all'unità di misura si sostituisce l'unità di pensiero e le figure tra le quali intercorre una similitudine sono la nozione teorica e la sua forma espressiva.

Quando si ridimensiona un progetto alla grandezza necessaria a rappresentare in maniera efficace gli elementi utili alla sua comprensione e dunque alla sua costruzione, si mette in atto un processo di selezione, si ristabiliscono gerarchie, si adattano riferimenti concettuali alla misura del progetto che si vuol rappresentare.

Il pensiero che genera il progetto architettonico è conseguenza di un ampio insieme di conoscenze, che di progetto in progetto vengono scalate attraverso quell'unità di *logos* che ri-determina il contenuto, a partire dalle diverse condizioni date. Il progetto, dunque, ridimensiona le conoscenze teoriche all'esatta consistenza concettuale richiesta dal tema.

D'altra parte, se inquadriamo la relazione tra teoria e progetto in un diverso contesto logico, ovvero in un ampio recinto di discipline (non necessariamente letterarie) in cui possano dirsi applicati principi linguistici - l'architettura è una di queste – non sembra così inappropriata la nozione di sintesi dell'eterogeneo che Ricoeur usa per mettere in relazione racconto e metafora, per stabilire, infine, che: «grazie all'intrigo, fini, cause e casualità vengono raccolti entro l'unità temporale di un'azione totale e completa»¹.

Da una parte, dunque, il progetto è una riduzione in scala del pensiero teorico, alimentato a sua volta sia dalla prassi compositiva e costruttiva che da necessità simboliche; dall'altra la teoria riformula una sintesi dell'eterogeneo che dal pensiero muove verso il progetto, per divenire unità spaziale (e non temporale come nel racconto) nella quale vengono riuniti le cause che generano la necessità di un'architettura, gli obiettivi che essa si pone e tutte quelle deviazioni rispetto a ciò che è stato programmato, condizione che l'atto della costruzione inevitabilmente comporta. L'intrigo, in questa prospettiva, non è soltanto l'articolazione spaziale, la sequenza materica, la relazione con il suolo, con la natura e con

la città che vengono determinati attraverso il progetto architettonico, ma anche i nessi tra pensiero e manufatto, tra letteratura e opera, tra teoria e progetto di architettura.

Queste duplice interpretazione della relazione tra progetto e teoria, che permette al primo di formarsi in virtù di una riduzione di scala del pensiero e alla seconda di rendere disponibile un diverso valore semantico per gli elementi del progetto, descrive sinteticamente i fondamenti logici e culturali che hanno dato forma ai corsi di Teoria della progettazione e in particolare dell'ultimo, che è stato riconfigurato in funzione del tema generale dato ai corsi di laboratorio, consistente nella relazione tra architettura e natura. Pertanto, questa condizione ha determinato il senso delle lezioni che, a partire da concetti consolidati dalla letteratura, hanno declinato questi ultimi in funzione del tema generale e dello spirito progettuale che si è formato durante le ore del laboratorio di progettazione.

Progettare nella natura al primo anno e orientare il pensiero teorico in questo senso non è più una semplificazione della grammatica di progetto in funzione di relazioni con un contesto apparentemente privo di un certo ordine di sollecitazioni che rende tale contesto meno significativo rispetto alla città. Al contrario, il progetto architettonico che si confronta con condizioni nelle quali la natura assume un ruolo rilevante, sia dal punto di vista dimensionale che percettivo, è un atto di maturità, di riappropriazione di legami ancestrali tra lo spazio architettonico e ciò che lo circonda. Di questi legami, la trattistica d'ogni epoca ha esplorato i contenuti più radicali e profondi, rendendoli sostanzialmente genesi di una maniera di concepire l'architettura che si rivela determinante in qualsivoglia contesto di progetto futuro.

«Alla fine tutte le cose si fondono in una sola, e un fiume l'attraversa»², e del progetto di architettura si potrebbe dire lo stesso. Per questa ragione è necessario che gli studenti del primo anno, come del resto è sempre accaduto, indaghino i contenuti teorici di nozioni fondative la disciplina dell'architettura, più che mai nell'attuale contesto culturale che ha rideterminato la centralità del ruolo della natura e del valore dell'atto costruttivo.

Si è ritenuto necessario, dunque, ripercorrere gli approfondimenti su specifici concetti teorico/pratici che appartengono ad una lunga storia di studi sul progetto, elaborando lezioni, bibliografie ed esercizi attorno alle unità di pensiero, alle quali si faceva

riferimento in apertura, per compiere il ridimensionamento della teoria ai fini della forma progettuale.

Quattro unità di pensiero, l'archetipo, il tipo, la pianta, la composizione, dunque, sono diventate nodi di trasmissione tra principi teorici ed esercizio del progetto. L'esplorazione di tali unità è avvenuta attraverso una letteratura non soltanto riferibile agli studi di architettura e non soltanto dal carattere prettamente letterario, ma anche visivo.

Tali esplorazioni hanno trovato nella riflessione iniziale di Luciano Mingotto in apertura all'introduzione della traduzione del "De Architectura" di Vitruvio, un punto di inizio molto preciso che esplicita chiaramente un percorso critico in grado di determinare la saldatura tra principi teorici e azioni progettuali.

«Ogni forma del linguaggio nelle sue diverse strutture sintattiche, negli equivoci e nella polisemia della sua articolazione retorica e allusiva tende a esprimere, attraverso una serie di processi analogici, le complesse e biunivoche relazioni intercorrenti tra la sfera strettamente legata al logos e quella più concreta connessa all'aspetto poetico, al fare. Il prodotto che scaturisce dalla interazione tra questi due momenti si traduce in una risultante che è sintesi e forma, sedimentazione e memoria, dato autonomo che nella dimensione della sua acquisita alterità diviene strumento e codice di lettura o di interpretazione di una realtà»³.

Due le ragioni che hanno determinato tale scelta. Una è evidente e si riferisce alla necessità di partire da un trattato fondativo, l'altra deriva dall'uso di principi attinenti allo studio del linguaggio per tracciare una linea che unisce il pensiero al saper fare. Il riferimento alle diverse strutture sintattiche rintracciabili in forme di linguaggi diversi tra di loro, infatti, ammette la possibilità di ricostruire similitudini tra discipline diverse per formulare un significato esteso di ciascuna delle quattro unità di pensiero.

In seguito, ogni unità di pensiero è stata indagata attraverso una struttura di approfondimento che si è servita innanzitutto del "Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno" diretto da Luciano Semerani per analizzare le voci trattate all'interno di un codice appartenente agli studi di architettura, poi di un'immagine e di un testo letterario dai quali si potessero ricavare elementi simbolici riferibili alle unità di pensiero trattate. Soltanto alla fine di tale esplorazione, è stato chiesto agli studenti di elaborare un testo critico (l'esercizio di teoria) su una di tali unità,



Hieronymus Bosch, *Trittico dell'adorazione dei Magi*, 1494

precedentemente definite quali nodi di trasmissione tra principi teorici ed esercizio del progetto.

Va precisato che di esse, la composizione, in quanto esito di un'interrelazione di fenomeni che può trovare solo nell'esercizio del progetto una sua identità critica, è stata indagata assumendo le altre come conoscenze propedeutiche all'azione compositiva da compiere nel laboratorio. Per questa ragione, nelle pagine che seguono non si troverà la definizione teorica della composizione, ovvero la modalità del suo approfondimento durante il corso, né verrà proposto, come diversamente si vedrà per l'archetipo, il tipo e la pianta, l'esercizio di scrittura richiesto agli studenti. Infatti, sono stati qui raccolti tre testi elaborati da tre studenti (esemplificativi del lavoro dell'intera classe), uno per ognuna delle prime

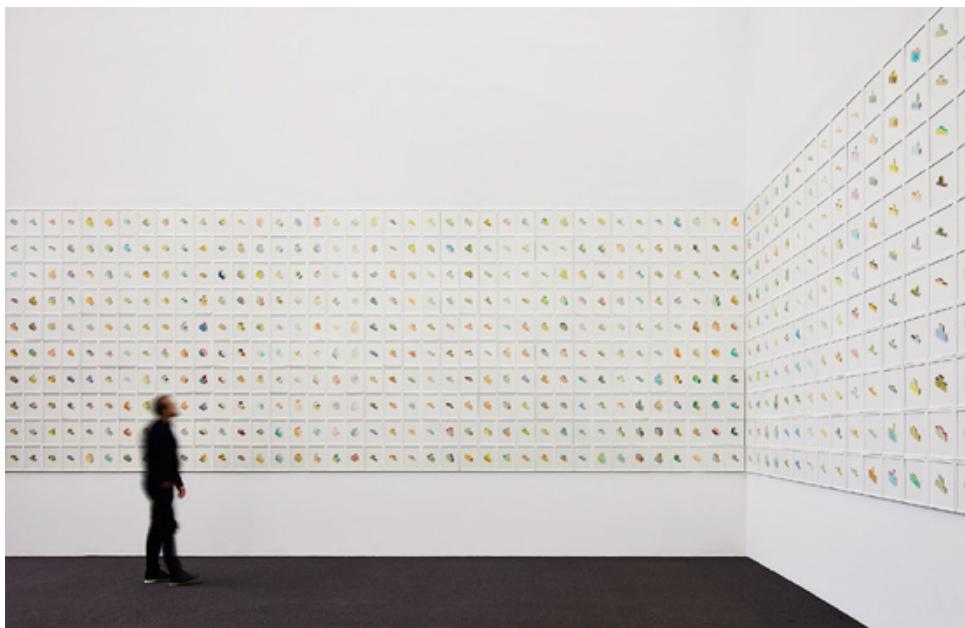
tre unità di pensiero, che rappresentano l'esito del corso di Teoria dell'Architettura. È necessario, però, ricordare quali sono stati i testi e le immagini a supporto dell'indagine e della successiva esplorazione tematica da parte degli studenti.

Archetipo. Il "Trittico dell'adorazione dei Magi" (fig.1), dipinto nel 1494 circa da Hieronymus Bosch, è una sintesi eterogenea degli elementi come "forme archetipiche" fondamentali che Vittorio Ugo illustra nei *Luoghi di Dedalo*⁴: labirinto, capanna, ponte (architettura), foresta, giardino, radura (natura). La lezione sull'archetipo si apre con l'osservazione del dipinto, al fine di riconoscere tutti gli archetipi protagonisti del suo intrigo narrativo. L'obiettivo non è elencarli, ma ridefinire il significato di elementi facilmente riconoscibili alla luce del ruolo ancestrale che ricoprono nella storia dell'architettura e dei suoi studi. L'ulteriore scopo è relativo all'uso che se ne può fare durante l'elaborazione dell'idea progettuale. E per introdurre lo studente del primo anno all'utilizzo di un concetto nel processo ideativo dell'architettura è necessario affrontare il tipo.

Tipo. I "Finite Forma 04, 729 watercolor studies" (fig.2) dello studio Pezo Von Ellrichshausen esposti alla *Chicago Architecture Biennial* del 2017 sono unità temporali ciascuna in grado di contenere una diversa azione totale e completa che grazie all'intrigo (ovvero ai fini, alle cause e alle casualità) determinano la forma di infinite declinazioni tipologiche⁵. Appropriarsi della consapevolezza circa la natura concettuale del tipo, e della sua capacità di essere sempre uguale, sempre diverso indipendentemente dall'epoca e dallo stile, è già uno strumento operativo che troverà, a sua volta, nell'esperienza della pianta il suo campo di applicazione.

Pianta. "La delizia di chi desidera attraversare la terra" (fig.3), opera cartografica del 1194 ca. di Muhammad al-Idrisi e le "Vie dei Canti" di Bruce Chatwin stabiliscono l'importanza del ruolo della percezione dello spazio nel momento in cui esso viene descritto o rappresentato. La rappresentazione dello spazio geografico della cosiddetta *tabula rogeriana* così come i canti aborigeni che disegnavano mappe raccontati da Chatwin, al pari della pianta in architettura (intesa come processo in cui si susseguono varianti alla ricerca della giusta configurazione), prefigurano luoghi, geografie, spazi, non sono soltanto resoconto di ciò che è e che si osserva.

L'approccio alla teoria dell'architettura sperimentato in questo corso, dunque, ha provato a far convivere una tradizione critica, che rappresenta ancora oggi un fondamento culturale impre-



Pezo von Ellrichshausen, "Finite Forma 04, 729 watercolor studies" © Tom Harris, Bienal de Arquitectura de Chicago.

scindibile per chi studia l'architettura, con un esercizio di sintesi dell'eterogeneo utile a modellare il progetto in funzione della sua concezione teorica. I testi elaborati dagli studenti su archetipo, tipo e pianta (dei quali qui, per brevità, si riportano alcuni estratti) sono l'esito di un esercizio di interpretazione critica.

Ciò che resta. Riflessione sull'archetipo

Giuseppe Zampino

Ciò che resta davvero dell'architettura «quando la forma cede, quando la funzione si evolve, quando il linguaggio diventa opaco» è l'archetipo.

Vittorio Ugo, nella terza parte de "I luoghi di Dedalo", non ci offre un manuale, ma ci consegna una mappa. Non una carta geografica, ma un tracciato interiore, che attraversa il mito, la tecnica, la memoria. Lì, tra Dedalo e Heidegger, tra il ponte e la radura, si muove la sua archeologia.

Ugo non cerca l'origine come punto fisso, ma come tensio-



Copia di Konrad Miller (1929) della *Tabula Rogeriana* di Al Idrisi.

ne, come domanda che si rinnova. L'archetipo, nel suo pensiero, non è un'icona da venerare, ma un dispositivo critico: uno sguardo capace di scavare, di misurare l'architettura con l'architettura stessa. È, in fondo, una forma di interrogazione radicale: che cos'è uno spazio? Cosa lo rende umano, abitabile, sensato? Il labirinto, la capanna, il ponte, la foresta, il giardino, la radura non sono solo figure, ma soglie, intuizioni ricorrenti che ci ricordano da dove veniamo e, forse, dove potremmo tornare.

Il labirinto, ad esempio, non è solo un simbolo mitologico, ma una metafora dello spazio contemporaneo: disorientato, combinatorio, ritmato da percorsi ciechi e memorie perdute. Eppure, proprio lì, Ugo individua un algoritmo miope, un filo di Arianna, cioè una logica interna, quasi etica, del costruire. La capanna, al contrario, si fa gesto primordiale: il primo rifugio, l'ombra evocata da due mani giunte.

In un'epoca in cui l'architettura rischia di smarrirsi tra immagini digitali appariscenti e progetti che parlano solo a se stessi, tornare all'archetipo, come fa Ugo, significa ripensare la disciplina

a partire dall'essenziale. Non per semplificare, ma per liberare. Per ricordarci che costruire non è solo disegnare, ma mettere al mondo relazioni, esperienze, memorie. Ogni archetipo, così inteso, è una forma di cura, di attenzione.

L'archetipo, in fondo, non insegna a costruire, ma a comprendere. È ciò che resta quando il progetto svanisce, quando il render sbiadisce, quando la pietra tace. È ciò che continua a parlare, nel ritmo del ponte, nel vuoto della piazza, nel confine della radura. Lì, forse, abita ancora l'architettura.

Permanenza e innovazione del tipo

Monica Sangermano

Quando si parla di tipo in architettura si fa riferimento ad un concetto che rinuncia al punto di vista formale delle cose, ritrovando similitudini nascoste in elementi diversi. Esso si riferisce ad una forma o a un'organizzazione spaziale che, pur mutando nel tempo, conserva una struttura riconoscibile. Il tipo non è un oggetto concreto, o una classificazione di elementi e neppure un modello rigido da replicare, bensì è un'idea che riporta ad una logica generale.

Se consideriamo tipologicamente la piazza, essa è riconducibile concettualmente ad uno spazio aperto, luogo di incontro circondato da elementi architettonici e urbani. Giorgio De Chirico, nei suoi dipinti metafisici, ne offre un'interpretazione della piazza che ne evoca le caratteristiche formali e dimensionali, spogliandola, però, della sua funzione sociale. Le sue piazze, infatti, sono vuote, silenziose, atemporali. Si ritrovano elementi tipici come arcate, torri e porticati che vengono isolati e ricomposti in composizioni surreali, lontane dalla funzione originaria.

In questo caso, il tipo piazza viene spogliato dalla sua funzione ordinaria. È un esempio di come un tipo possa essere astratto, decontextualizzato, e poi ricontestualizzato in un'altra opera – non soltanto architettonica – capace di dialogare con l'inconscio collettivo.

Il tipo si fonda dunque su una memoria collettiva: è stabile nel modo in cui rimane riconoscibile, ma è, appunto, aperto alla trasformazione, poiché ogni progetto lo reinventa in base a esigenze, contesti e intenzioni differenti. Permane sempre la sua essenza.

Tuttavia, il tipo se interpretato come formula fissa comporta un rischio, quello della ripetizione, della copia. Il tipo, se usato

meccanicamente, può ridursi a un gesto automatico che svuota di significato il progetto. Per evitare tale rischio, deve sempre essere attiva la tensione tra permanenza e innovazione che l'uso concettuale del tipo genera.

La pianta

Ciro Francesco Spiniello

La pianta permette all'architettura di esistere come unità coerente e non come somma di parti, così come Kant parla in maniera sistematica della ragione, una struttura ordinata secondo principi fondamentali, che orienta il suo uso verso ulteriori fini.

Parlando del sistema, Kant parla dell'unità di molte conoscenze raggruppate secondo un'unica idea che non è un concetto qualsiasi, bensì un concetto razionale che dispone le parti in un insieme coerente. Per essere considerato sistema, le parti sono coordinate tra di loro in base a un fine comune. Questa condizione fa sì che la mancanza di una singola parte smonti l'intero sistema. Tradotto al di fuori della filosofia, potremmo dire che non bastano parole o forme. Serve una struttura, una base logica che dia un senso all'accostamento tra le parti in modo da ottenere una composizione significativa in grado di esprimere uno scopo. Come racconta la Cappella di Ronchamp di Le Corbusier. L'opera non è una somma di elementi, ma, sviluppandosi a partire da un'idea spirituale e simbolica, vale a dire quella di creare un luogo di raccoglimento per i fedeli di luce e silenzio, viene concepita come un sistema in cui tutti gli elementi concorrono al fine spirituale. Il tetto che protegge, i muri curvi che esprimono forza e raccoglimento, le finestre poste in modo da generare un'atmosfera spirituale grazie alla luce naturale. La pianta che genera tutto questo non è un accostamento di elementi, ma un organismo coerente che prefigura la percezione del luogo sacro che diventerà.

Note:

1. Paul Ricœur, *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano, tr. it. di G. Grampa, 1986, [vol. 1], p. 7.
2. Norman Mclean, *In mezzo scorre il fiume*, Adelphi, Milano, 1993, p. 153.
3. Dall'introduzione di Luciano Mingotto al "De Architettura" di Marco Vitruvio Pollione, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1990, p. IX.

4. Vittorio Ugo, *I luoghi di Dedalo. Elementi teorici dell'architettura*, Bari, Edizioni Dedalo, 1993, p. 145
5. È evidente che il riferimento letterario adottato per questa unità di pensiero sia il già citato "Tempo e racconto" di Ricœur.



Hubert Robert, *Landscape with the Ruins of the Round Temple, with a Statue of Venus and a Monument to Marcus Aurelius* - 1789.

**Architettura e Natura.
Tra durata e dissoluzione**
Giovanni Francesco Frascino

Chi oggi si forma come architetto deve confrontarsi con una verità elementare ma ineludibile: progettare significa innanzitutto assumersi la responsabilità di trasformare la realtà.

La formazione di un futuro architetto non riguarda solo la padronanza di strumenti tecnici o linguaggi compositivi, ma soprattutto la capacità di comprendere che, prima ancora di costruire forme, l'uomo ha imparato a leggere le condizioni dell'ambiente, sia antropico - l'insediamento esistente, le sue permanenze, le sue stratificazioni - sia naturale - l'orientamento del sole, il comportamento del vento, la struttura del terreno.

Ogni gesto architettonico è, in questo senso, una risposta simultanea alla natura e al tessuto costruito: talvolta di adattamento, talvolta di resistenza, talvolta di interpretazione o di rilettura critica del suo funzionamento. Le prime architetture nate, se da un lato hanno reinterpretato le logiche della natura - ciclicità, trasformazione, equilibrio dinamico - dall'altro hanno assunto le presenze antropiche esistenti come parametro di misura: solidità, proporzione, durata, significato.

La natura offre modelli, ma mai formule; ispira, ma non detta. Le strutture antropiche, invece, offrono continuità, memoria, orientamento; sono la traccia materiale attraverso cui l'uomo legge sé stesso nel tempo.

È proprio tra queste due dimensioni – il mutamento naturale e la permanenza culturale – che nasce la nozione di monumento. Il monumento non è soltanto un'architettura speciale: è l'architettura portata al suo grado simbolico massimo. È il luogo in cui la costruzione assume la responsabilità di rappresentare qualcosa che va oltre la funzione, tentando di fissare nel tempo un valore, un evento, un'identità. Per questo, quando si parla di rapporti tra architettura e natura, il monumento diventa un esempio privilegiato: perché

rende esplicito il desiderio umano di resistere al divenire, di opporsi alla dissoluzione, di dare forma alla memoria. Ma se il monumento è il tentativo umano di fissare un significato stabile, la natura è il regno della metamorfosi e del divenire. Proprio in questa tensione – tra ciò che cerca di restare e ciò che muta – si inscrive il cuore del problema teorico ed estetico che ogni architetto deve affrontare fin dall'inizio della sua formazione. Vale dunque la pena approfondire entrambi i temi -il monumento e la natura – non separati, ma come polarità che definiscono il campo stesso dell'architettura.

Il termine monuménto deriva dal latino *monumentum*, “ricordo”, da *monere*, “ricordare”.

Fin dall'etimologia, il monumento è un segno posto da una generazione o da un individuo per tramandare la memoria di una persona o di un evento. Opera della mano dell'uomo, di scultura o architettura, occupa lo spazio pubblico per ricordare figure illustri, celebrare fatti gloriosi o custodire una tomba.

Ma ricordare cosa? Chi decide cosa debba restare?

Esistono monumenti “intenzionali”, nati per evocare un evento o una figura, e monumenti “involontari”, che il tempo ha trasformato in simboli collettivi. Questi ultimi non sono programmati ma conquistati, riconosciuti per la loro forza artistica, storica o politica. La loro autorevolezza non è imposta ma sedimentata, frutto di una costruzione lenta della memoria condivisa¹.

La monumentalità non risiede nelle misure, ma nella capacità di un'opera di incarnare valori autentici. Nasce da una forza interiore, da un sentimento maturato nel tempo, come intenzione di rendere vivo un segno nella memoria collettiva, dove ogni elemento, pietra, proporzione, luce, concorre a costruire un linguaggio capace di custodire la durata del significato.

È un dispositivo di memoria costruito per resistere al tempo attraverso la permanenza della sua forma. La forma non è un dato tecnico, ma il veicolo con cui la memoria si fa presente. L'architettura, in questo senso, è il dispositivo simbolico capace di agire sulla percezione dell'uomo.

Lo suggerisce Adolf Loos quando riflette sulla condizione dell'uomo che, camminando in un bosco e incontrando

un semplice cumulo di terra disposto con la pala a forma di piramide, si fa serio e avverte dentro di sé: “qui è sepolto qualcuno”². In quel gesto minimo, in quella forma primitiva, si attiva un sentimento di memoria, di rispetto, di morte. La forma, qui, non rappresenta: evoca.

Tuttavia quando il contenuto è debole, di quella forma resta solo un contenitore, si cade nella trappola del monumentalismo: un simulacro vuoto, una macchina estetica che sopravvive a sé stessa attraverso la spettacolarizzazione, l'iluminazione notturna, le didascalie pompose. E quando la retorica non regge più lo sguardo critico del presente ecco che la caricatura della memoria grida, impone, pretende rispetto.

La monumentalità autentica non è mai questione di scala, ma di altezza simbolica.

Un'opera è monumentale non per quanto è grande, ma per quanto riesce a dire con ciò che è, quando sopravvive silenziosamente, senza necessità di proclami. La sua forza è conquistata, non imposta³.

Ma la tensione del monumento verso l'eternità trova nella natura la sua vera minaccia.

Natura, dal latino *natura* – traduzione di *physis* – significa “ciò che sta per nascere”. È principio di movimento, mutazione e trasformazione continua. Non conosce forma definitiva: ogni configurazione è una fase temporanea di un processo dinamico. In natura non esistono lineerette o simmetrie assolute: tutto scorre, si adatta, cresce e si dissolve, un principio di metamorfosi che resiste a ogni tentativo umano di fissarlo⁴.

La sua forma è sempre conseguenza di una forza o di un flusso: il visibile di un'energia invisibile.

Il vento sbatte sulla pietra, la pioggia scava il marmo, le radici spaccano le fondamenta, tutto ciò che l'uomo costruisce per durare, lentamente viene riportato alla condizione originaria: terra.

Per questo, nell'uomo, si riscontra una propensione a guardare alla natura come modello di riferimento che, sovente, scivola nell'imitazione e solo in rari casi si eleva a interpretazione.

Da Gaudí a Wright, da Scarpa alle pietre levigate dal

vento, la forma naturale è stata evocata come processo, non come oggetto. La forma, qui, è effetto, non intenzione.

La natura è anche metafora del tempo: il suo incessante movimento ricorda che nulla è stabile e che ogni costruzione è destinata al mutamento. Non appena qualcosa prende forma, la natura inizia la sua azione di lenta disgregazione, mostrando il destino comune a ogni cosa fisica creata: la fine. Ma questo processo, distruttivo e insieme estetico, quando investe il monumento, si trasforma in riscrittura: una seconda vita simbolica per quell'architettura, alla quale viene conferita una bellezza specifica: quella della rovina.

La rovina non è un incidente, ma un esito⁵.

È proprio nella crepa, nella muffa, nel ferro ossidato che risiede la potenza poetica della rovina, una bellezza che risiede nell'opacità, nell'imperfezione, nel tempo che trasforma le cose, dove, come ci insegna Tanizaki, l'oggetto che invecchia non va rinnovato, ma contemplato⁶.

Il lustro nuovo è volgare. C'è più verità in una colonna spezzata che in un piedistallo lucidato. C'è più forza in una tomba invasa dalla vegetazione che in una lapide restaurata.

La rovina è un dispositivo estetico complesso, stratificato, che produce bellezze plurali. C'è la bellezza tragica quando esprime la fine, la caducità, la perdita⁷; quella auratica quando conserva un alone di senso e di storia percepibile emotivamente⁸; quella della disgregazione come forma estetica dell'erosione; quella melanconica legata all'idea del tempo perduto e della civiltà che svanisce⁹; quella sublime, quando genera un senso di vertigine e impotenza davanti alla forza della natura o del tempo¹⁰.

L'immaginario della rovina ha nutrito una tradizione figurativa ricchissima. Nel dipinto di Hubert Robert, *Landscape with the Ruins of the Round Temple*, la rovina è trasfigurata: non è solo testimonianza della caduta, ma scena di un nuovo ordine estetico¹¹.

La statua di Venere si erge fragile tra i resti del potere imperiale. Il monumento a Marco Aurelio giace immerso in una natura che lo ingloba, lo ammorbidisce, lo trasforma in paesaggio.

In questa composizione, l'autore del quadro non documenta, evoca. La rovina è bellezza, ma è anche monito. È

sogno e disfatta, memoria e cancellazione. Un teatro della transitorietà in cui la storia si sfalda e la natura ricompone.

Come a dire che ogni costruzione, anche la più solenne, è destinata a diventare sfondo di un'altra narrazione — più silenziosa, ma forse più vera.

Note:

1. Riegl, Alois, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e la sua origine*, Bologna, Clueb, 1990 (ed. orig. 1903).
2. Loos, Adolf, *Parole nel vuoto*. Trad. di Sonia Gessner, Milano: Adelphi, 1972
3. Ruskin, John, *Le sette lampade dell'architettura*, Milano, Jaca Book, 1981 (ed. orig. 1849).
4. Heidegger, Martin, *Costruire abitare pensare*, in Saggi e discorsi, Milano, Mursia, 1976 (ed. orig. 1951).
5. Simmel, Georg, *La rovina*, in Saggi sul paesaggio, a cura di L. Reale, Roma, Armando Editore, 1985 (ed. orig. 1911).
6. Tanizaki, Jun'ichirō, *Libro d'ombra*, Milano, Bompiani, 2003 (ed. orig. 1933).
7. Burke, Edmund, *Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello*, Milano, BUR, 2009 (ed. orig. 1757).
8. Benjamin, Walter, *Tesi di filosofia della storia*, in Angelus Novus. Saggi e frammenti, Torino, Einaudi, 1962 (ed. orig. 1940).
9. Trigg, Dylan, *L'estetica della rovina. Nulla, nostalgia e assenza di ragione*, Milano, Mimesis, 2013 (ed. orig. The Aesthetics of Decay, 2006).
10. Kant, Immanuel, *Critica del Giudizio*, a cura di G. Gentile, Bari, Laterza, 1970 (ed. orig. 1790).
11. Robert, Hubert, *Landscape with the Ruins of the Round Temple, with a Statue of Venus and a Monument to Marcus Aurelius*, olio su tela, 18° secolo,



Sponde del fiume Tago,
Portogallo ph. @gff,
febbraio 2025.



Il sito “Moita”

L'area metropolitana di Lisbona si sviluppa attorno al grande estuario del Tago, uno dei più vasti d'Europa, che separa due mondi opposti e complementari: la riva nord, ricca e consolidata, e la riva sud, segnata da un passato industriale e da forti disuguaglianze sociali e territoriali. Nata come porto fenicio più di duemila anni fa, Lisbona ha costruito la propria identità lungo la sponda settentrionale, mentre la sponda meridionale è divenuta luogo di lavoro e produzione, caratterizzata da insediamenti frammentati, infrastrutture portuali, aree industriali dismesse e paesaggi di straordinaria complessità. L'estuario del Tago rappresenta una sintesi unica tra natura e cultura, un mosaico di ambienti che alterna zone urbane, saline, foreste, pascoli, campi agricoli e riserve naturali. Le maree, con variazioni di tre metri ogni sei ore, trasformano continuamente lo spazio, creando un equilibrio dinamico e fertile. Le antiche Lezírias e i Montados, paesaggi rurali plasmati dal lavoro umano, testimoniano un rapporto armonioso tra uomo e ambiente, oggi messo alla prova dall'espansione urbana e dal cambiamento climatico. Dalla crisi industriale degli anni Settanta sono nate vaste aree abbandonate, ma anche nuove opportunità di rigenerazione. La crescita dei prezzi immobiliari a Lisbona e i progetti infrastruttu-

rali previsti – come il nuovo aeroporto di Alcochete e il ponte ferroviario di Barreiro – stanno spostando l'attenzione verso la riva sud. Tuttavia, persistono criticità legate all'abusivismo edilizio, alla frammentazione del territorio e alla carenza di servizi pubblici.

Oggi la sfida è ricucire le due sponde del Tagus, i fronti fluviali e costieri devono tornare a essere spazi di incontro, scambio e appartenenza collettiva. La riva sud, con i centri di Almada, Seixal, Barreiro, Moita, Montijo e Alcochete, si presenta come un territorio di sperimentazione per un futuro più equo, resiliente e aperto al mondo.

L'estuario del Tagus è oggi il luogo dove ripensare il rapporto tra città e natura: un laboratorio di rinascita ecologica e sociale, in cui i margini del fiume possono trasformarsi in spazi condivisi, sostenibili e inclusivi, aperti all'acqua e al futuro.

Per queste ragioni, la città di Moita è stata scelta come sito studio del corso di Composizione Architettonica del Laboratorio di Progettazione Urbana.

Luogo emblematico in cui osservare e reinterpretare le trasformazioni del paesaggio metropolitano del Tagus e sperimentare nuove forme di dialogo tra acqua, territorio e comunità.



Studenti a lavoro sul
modello scala 1:500,
ph. @gff, giugno 2025.

Il laboratorio

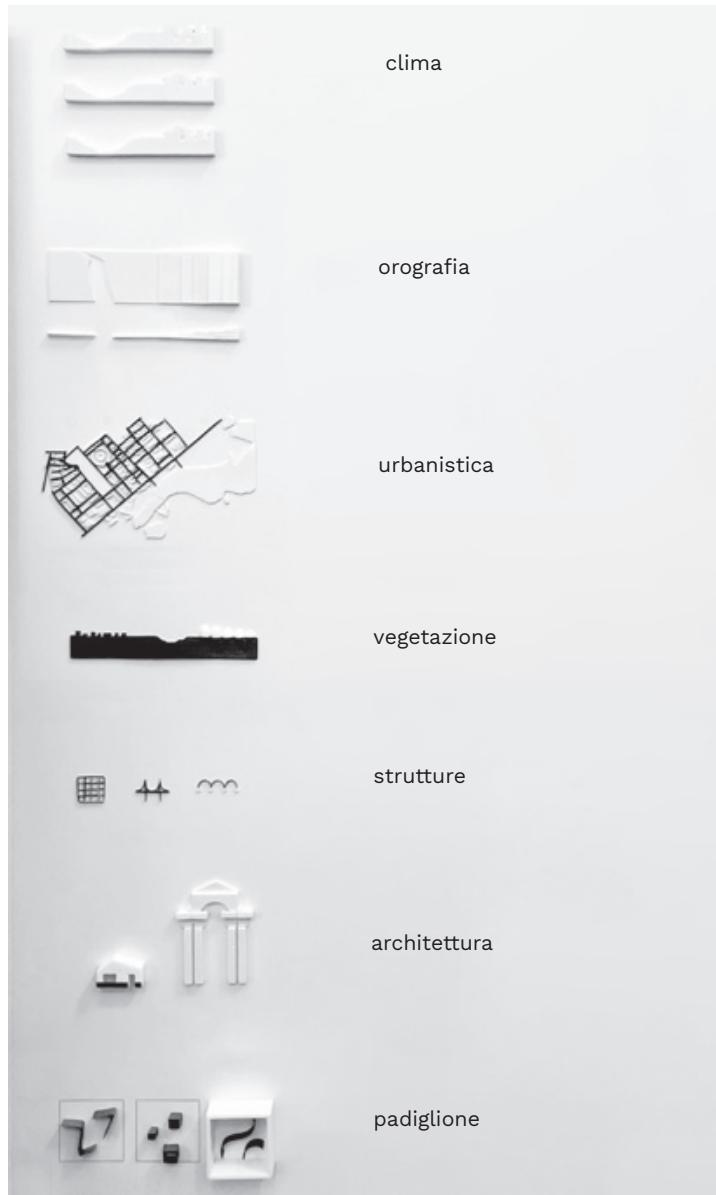
Il Corso di Composizione del Laboratorio di Progettazione Architettonica e Urbana di quest'anno si è svolto con un viaggio studio a Moita, in Portogallo. Il laboratorio parte da un principio essenziale: la conoscenza e l'ascolto come atto preliminare del progetto.

Il luogo non è considerato solo come contesto fisico, ma come un sistema complesso di relazioni spaziali, storiche e culturali. Agli studenti viene richiesto di indagare la morfologia, la struttura urbana e la memoria sedimentata nel tempo, per comprendere quale forma di dialogo l'architettura possa instaurare con ciò che esiste. Parallelamente, l'attenzione è posta sulla funzione, intesa non come semplice programma d'uso, ma come espressione di un bisogno collettivo che il progetto traduce in forma. Un momento preliminare del percorso riguarda la conoscenza e la padronanza degli strumenti dell'architetto, necessari per generare, verificare e comunicare l'idea architettonica. Gli strumenti primi sono quelli che accompagnano la nascita del progetto: lo schizzo a mano, la modellazione fisica veloce e la scrittura come forma di riflessione e chiarificazione dell'intuizione. Questi strumenti operano in modo circolare, poiché consentono di verificare continuamente la coerenza dell'idea nella sua evoluzione.

Il momento centrale del corso è rappresentato dalla fase collettiva. Gli studenti avviano una serie di ricerche sul luogo, realizzano insieme un grande modello in scala dell'intera area di progetto, che diventa strumento comune di conoscenza, di confronto e di verifica spaziale. All'interno di questo modello ciascuno inserisce il proprio edificio, sviluppato individualmente, mettendo alla prova le relazioni tra architettura e contesto. Il modello collettivo si configura come una piattaforma di dialogo, utile a verificare la coerenza delle proposte e il loro grado di integrazione con il disegno complessivo del luogo.

Il modello individuale racconta del principio insediativo e della forma architettonica, ovvero le ragioni del posizionamento, dell'orientamento e dell'impianto compositivo. Attraverso questo esercizio lo studente impara a giustificare la presenza dell'edificio nello spazio, comprendendo che ogni scelta formale discende non solo da una intuizione ma da una logica relazionale e da una precisa intenzione progettuale.

Una volta consolidato il concetto, la forma e il modo in cui sarà posizionato l'edificio, nella parte finale del laboratorio subentrano gli strumenti di elaborazione digitale bidimensionale e tridimensionale che, con il supporto dei tutor Floriano Illiano e Davide Picariello, permettono di trasformare l'intuizione in architettura definita, di verificare gli aspetti spaziali e costruttivi del progetto.



clima

orografia

urbanistica

vegetazione

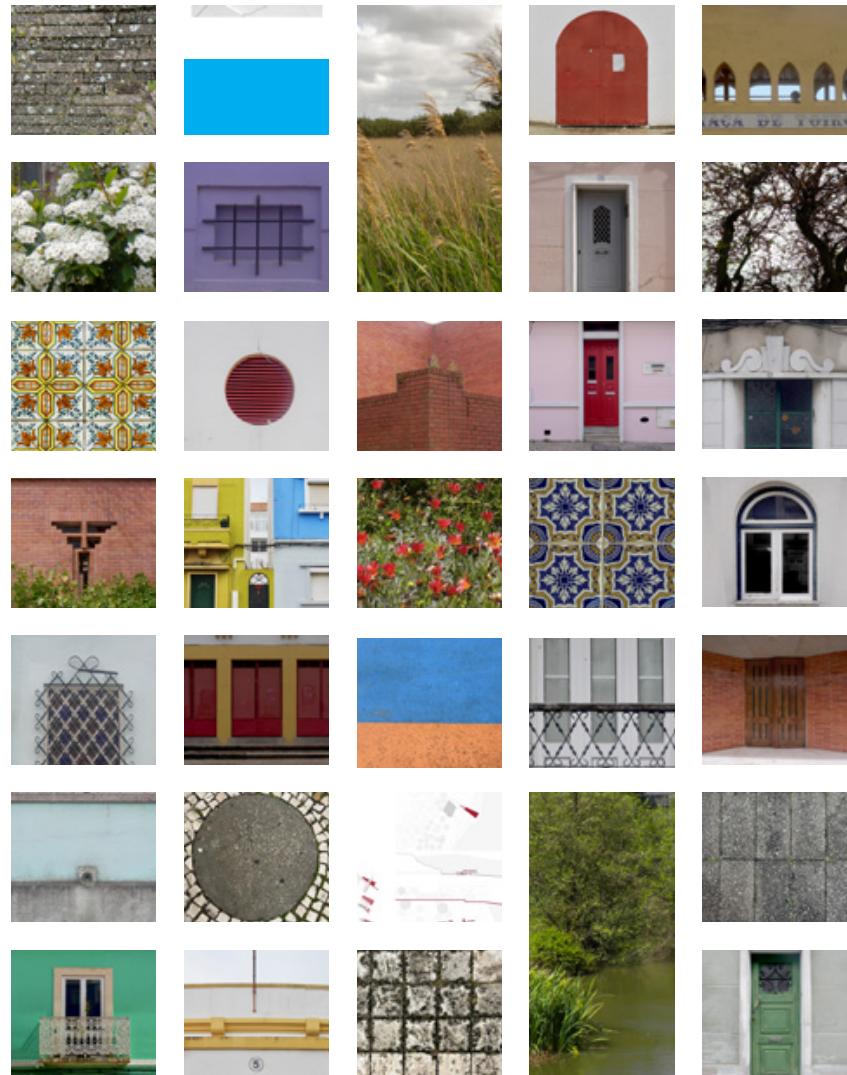
strutture

architettura

padiglione

"per forme"

Città di Moita, Portogallo, *maquettes*
ph. studenti del corso,
marzo 2025.

**"per immagini"**

Città di Moita, Portogallo, *immagini*/ph. studenti del corso, aprile 2025.

Moita "da lontano"

Un lavoro "per forme". Studiando Moita attraverso le informazioni reperibili online, gli studenti affrontano i temi del clima, dell'orografia, dell'urbanistica, della vegetazione, dell'architettura, delle strutture e del padiglione. Una ricerca che si traduce in modelli fisici e composizioni astratte, capaci di re-

stituire in sintesi plastica l'identità di Moita. Ogni studente è chiamato a tradurre con le "proprie mani" dati, numeri, informazioni e suggestioni visive in maquette.

Moita "da vicino"

Un lavoro "per immagini". Attraverso il viaggio-studio, osservando i luoghi reali in cui la città vive e si trasforma, gli studenti, divisi in gruppi, hanno prodotto una ricerca per immagini approfondendo i seguenti temi: verde, superfici a terra, decorazione, colori, superfici verticali. Incontrando i cittadini di

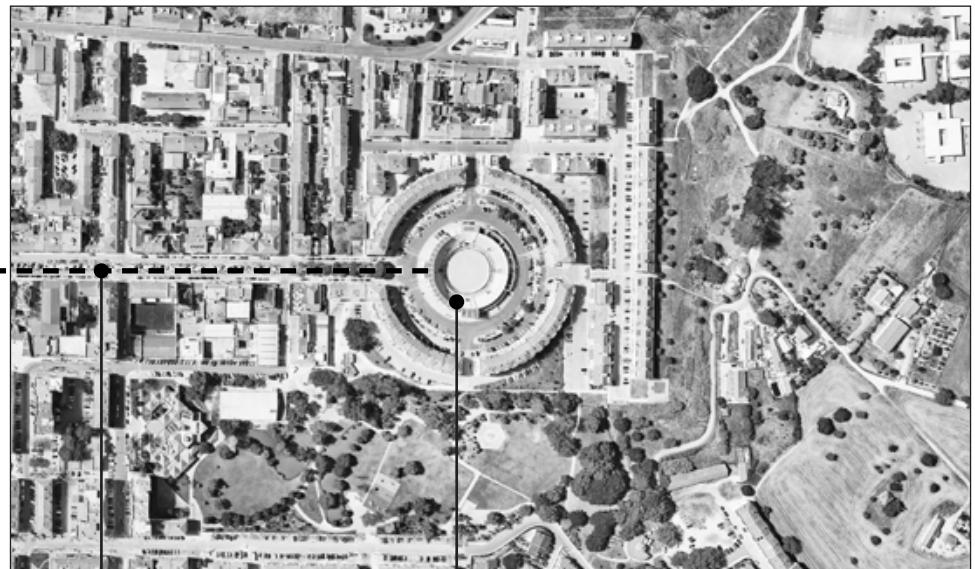
Moita, ascoltando le loro storie e chiedendo loro cosa mancasse alla città è emerso un quadro molto chiaro: la mancanza di spazi culturali e ricreativi, il desiderio di accedere al fiume Tago, la necessità di luoghi di incontro per i giovani e la volontà di non alterare il centro storico.



AREA DI PROGETTO

NUOVO PONTE PEDONALE

NUOVA PIAZZA



ASSE URBANO

PRAÇA DE TOUROS

Porzione della città di Moita, Portogallo, veduta catturata da Google Hearth, 2025.

Il masterplan: oltre il Tago

Dall'analisi dei bisogni emersi è nata la scelta del sito: un'area verde situata al di là del Tago, oggi marginale ma ricca di potenzialità, da cui si è passati all'elaborazione di un masterplan partecipato che ha messo in evidenza gli elementi preminenti dell'area: il fiume Tago, la Praça de Touros, il tessuto urbano prossimo e, non per ultimo, l'area scelta per il progetto. Lì è stato immaginato un nuovo sistema di spazi pubblici che restituisce continuità e senso urbano a questa parte di Moita: un grande parco di trentamila metri quadrati, un padiglione per esposizioni temporanee, spazi per la ristorazione e l'accoglienza, e aree destinate alle attività giovanili e culturali. Il fiume Tago diventa il vero protagonista del progetto. Non più limite o barriera, ma opportunità di riconnessione: le sue sponde vengono restituite alla città come un fronte verde, aperto, attraversabile, capace di accogliere percorsi pedonali e ciclabili, punti di osservazione e momenti di sosta. Un nuovo ponte pedonale, in asse con Praça de Touros, è concepito come continuità fisica e simbolica tra la città e il fiume. Non solo infrastruttura di attraversamento, ma gesto urbano.

Prima di accedere al ponte, una nuova piazza pubblica funge da cerniera e da spazio di incontro. È un'area di sosta e attesa, una soglia urbana che accoglie il visitatore e lo prepara al passaggio verso l'altra sponda.

Praça de Touros, si configura come presenza monumentale e memoria collettiva, orienta il progetto e ne definisce l'asse principale. Il suo volume circolare diventa matrice geometrica e simbolica del masterplan: da essa parte la direzione del ponte. L'arena con la sua valenza storica acquisisce un ruolo urbano.

Il masterplan si propone così come ricucitura fisica e simbolica tra la città e il suo fiume: un paesaggio contemporaneo capace di restituire centralità all'acqua, continuità al suolo, e identità al territorio. In questa prospettiva, il masterplan non rappresenta un punto di arrivo, ma un elemento generativo, un'ossatura su cui si innestano e si sviluppano i singoli progetti degli studenti. Ogni intervento trova all'interno di questa visione complessiva il proprio ruolo e la propria misura, contribuendo a costruire una narrazione condivisa dello spazio pubblico di Moita e del suo nuovo rapporto con il Tago.

Gli studenti, a partire dall'approfondimento dei principali elementi del masterplan — il padiglione, il ponte e gli spazi pubblici — hanno sviluppato, pur nella diversità delle soluzioni formali e delle strategie insediative, progetti che hanno rivelato tre direzioni progettuali ricorrenti, emerse in modo spontaneo, quasi inconsapevole, come esiti naturali dell'ascolto del luogo e delle sue tensioni spaziali.

Tre posture, tre modi di intendere il rapporto con il contesto: "sul fiume", "nel verde", "guardando il monumento".

Sul fiume

Alcuni studenti hanno scelto di lavorare sul margine del Tago, accentuando la relazione con l'acqua come dispositivo progettuale. Le loro architetture si protendono verso il fiume, lo sfiorano, in un caso si appoggia direttamente sull'acqua.

Il progetto diventa soglia, interfaccia, piattaforma che amplifica l'orizzontalità del paesaggio fluviale e ne fa materia di progetto.

Guardando il monumento

Infine, una terza direzione ha guardato a Praça de Touros, scegliendola come fulcro simbolico e geometrico. I progetti si sono posizionati in asse con il monumento, ne hanno assunto la monumentalità come riferimento, talvolta riprendendone persino la forma circolare. In queste proposte l'architettura si erge come contrappunto, come eco o sfida, cercando un equilibrio tra imitazione e differenza.

Nel verde

Altri progetti hanno invece cercato rifugio nella vegetazione spontanea dell'area, scegliendo di immergere l'architettura nel paesaggio. In alcuni casi i volumi scompaiono, si adattano al terreno, si abbassano fino a entrare nel sottosuolo, come a voler evitare ogni gesto troppo esibito. Qui l'architettura rinuncia alla monumentalità per confondersi con la topografia, come una presenza silenziosa.

Area verde, Moita, Portogallo, ph. @gff, febbraio 2025.

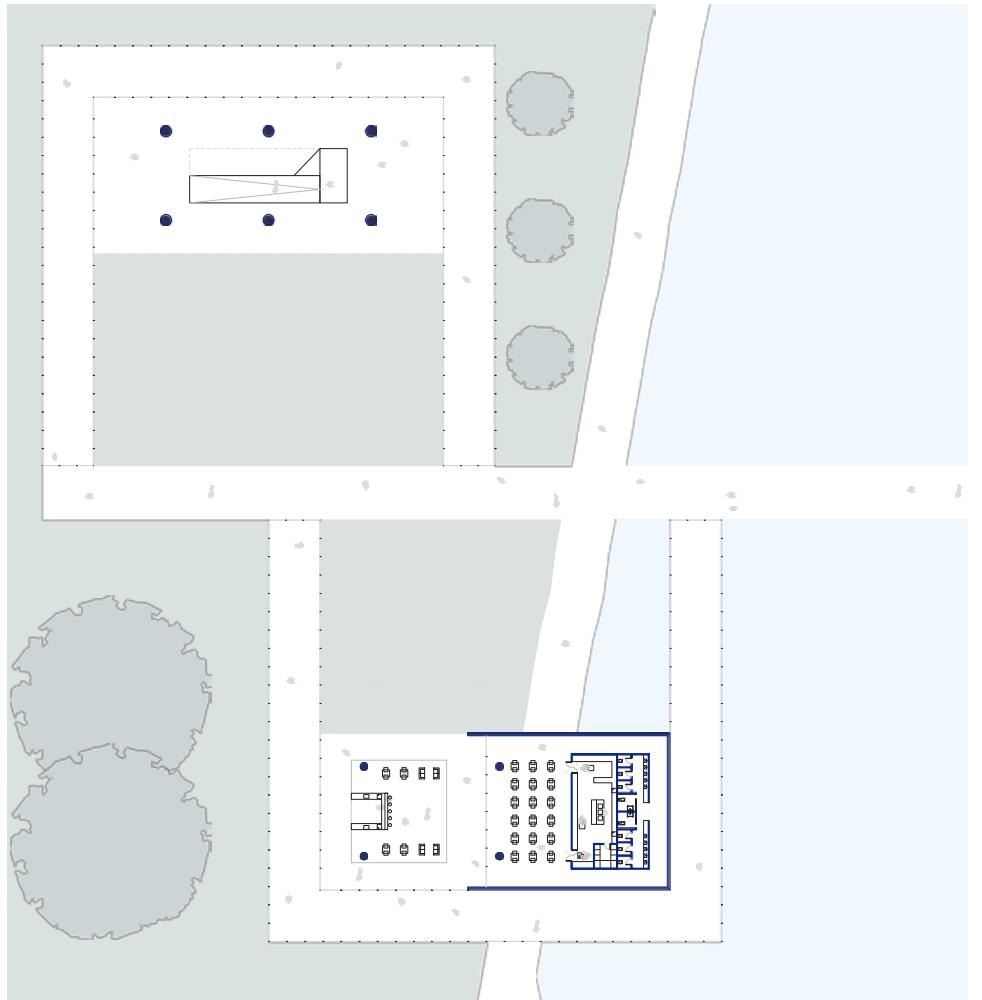


Sponde del fiume Tagus, Portogallo, ph. @gff, febbraio 2025.



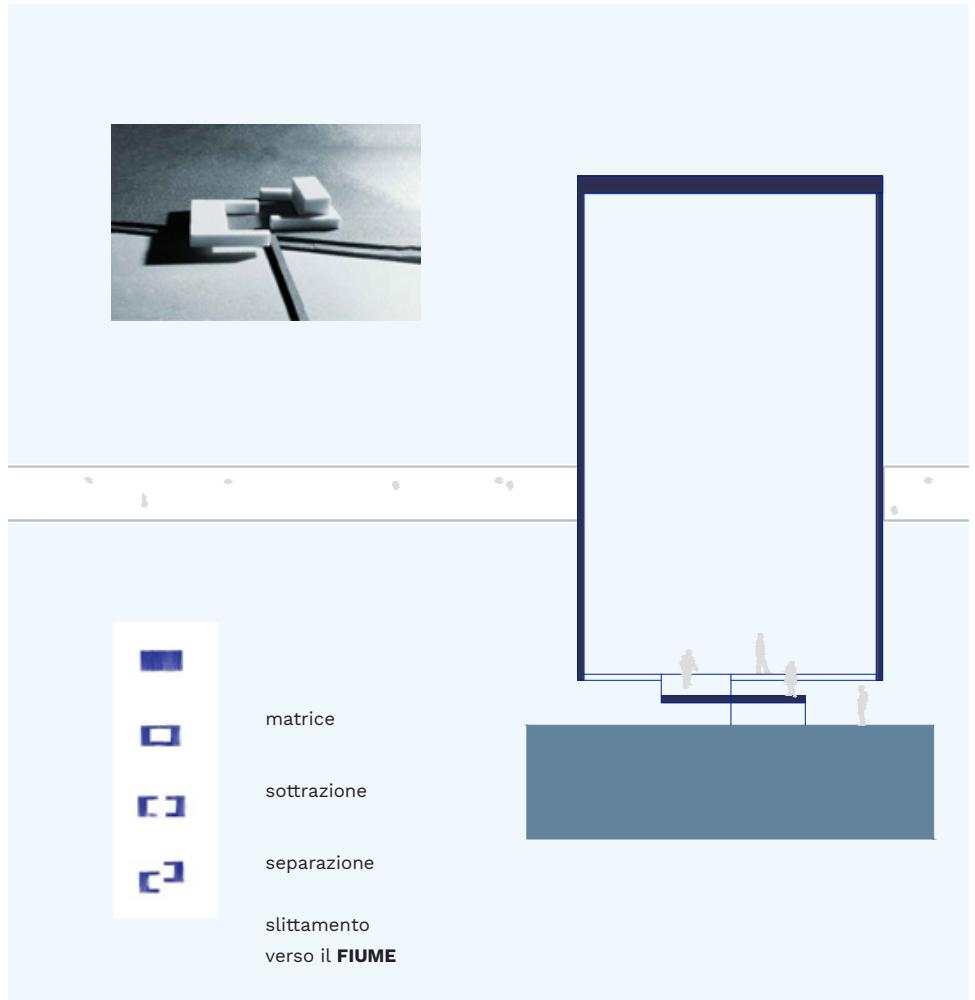
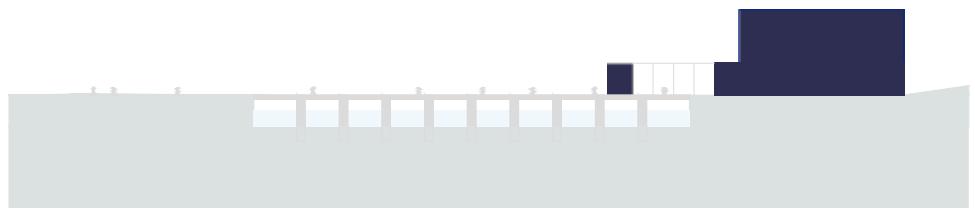
Praça de Touros, Moita, Portogallo, veduta catturata da Google Earth, 2025.

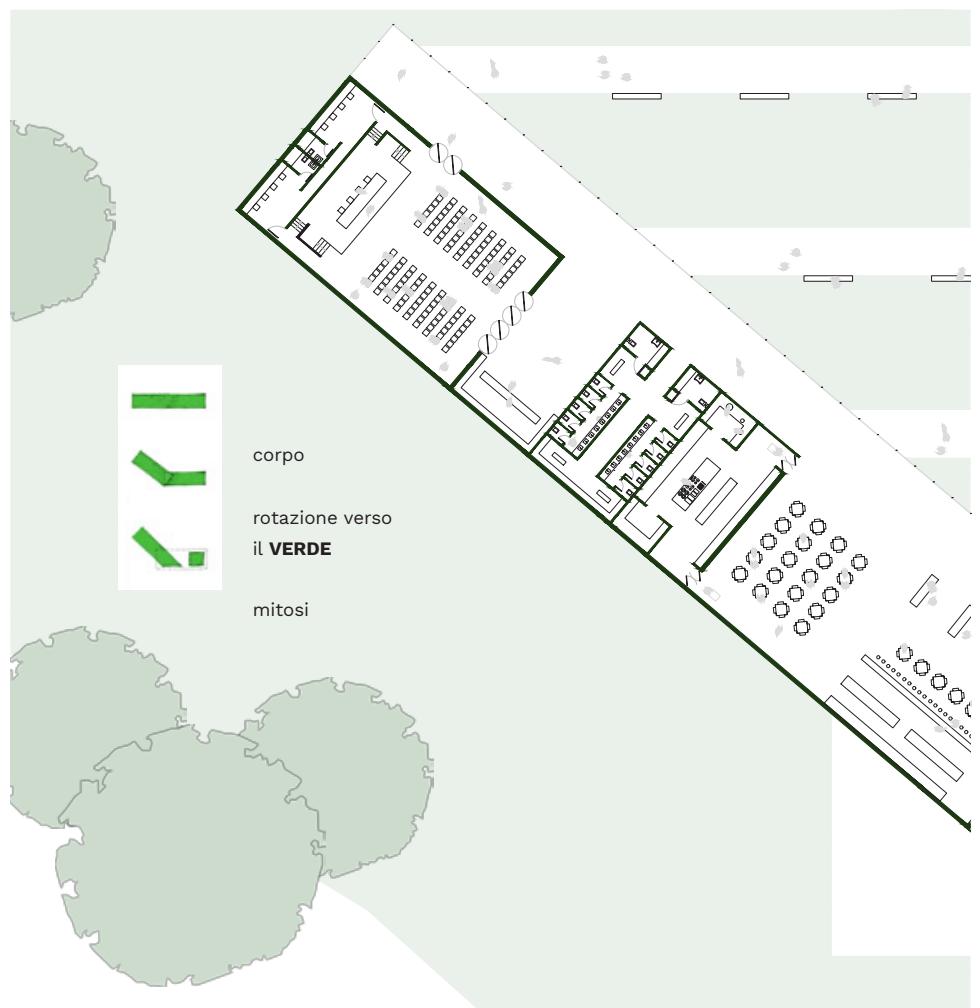
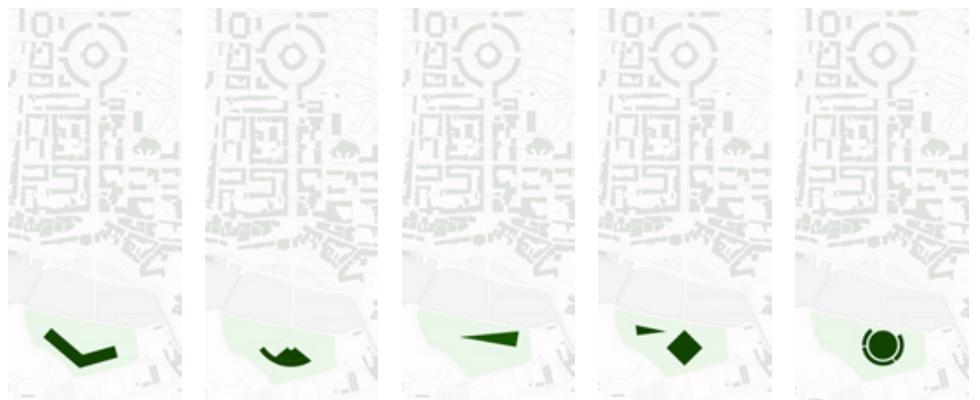




CC-2680 di B. Pia Rusciano, Alberto Sannino

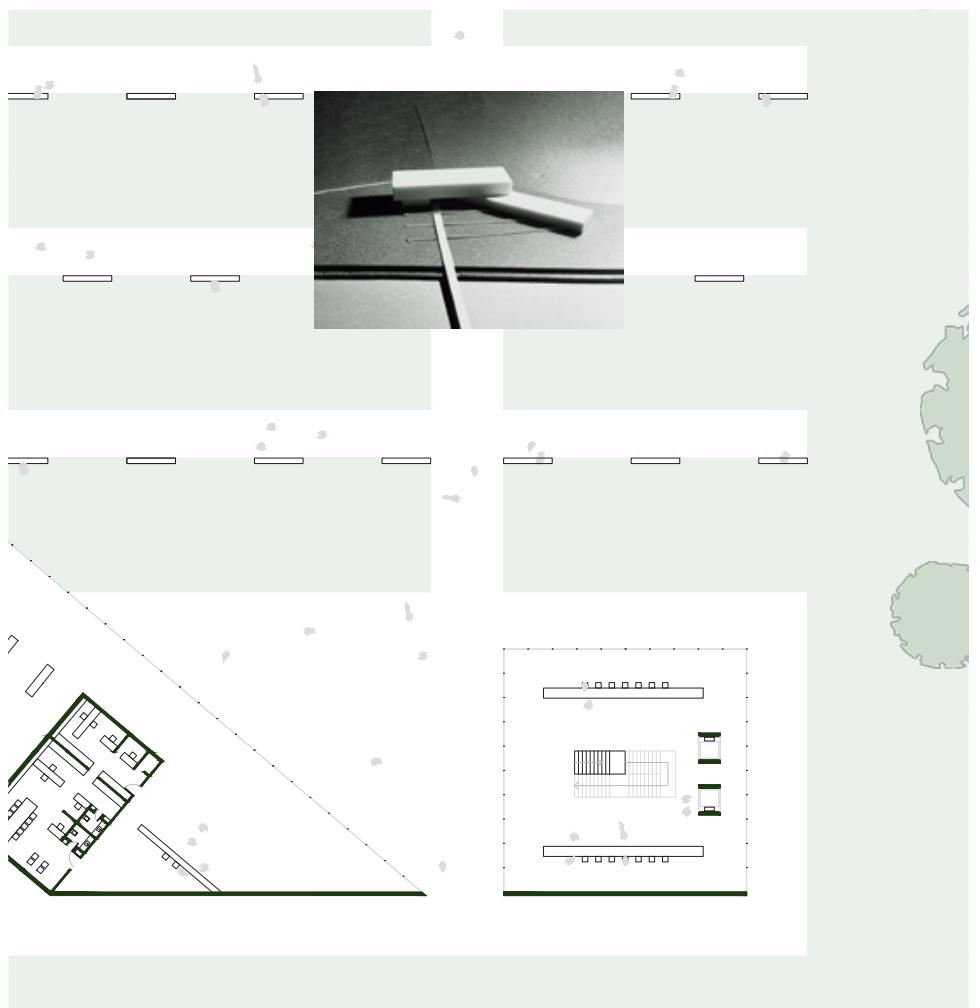
Sul fiume

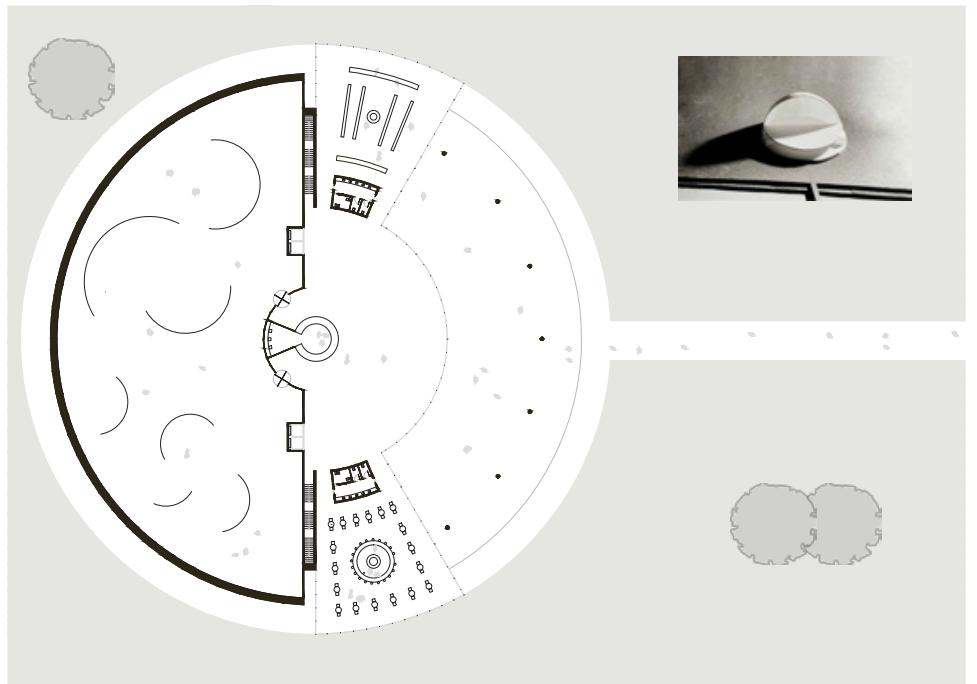




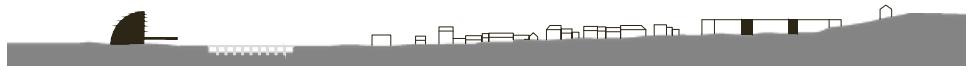
Nel verde

ELYSA di Ruen Bryle Tejanino, Giuseppe Zampino



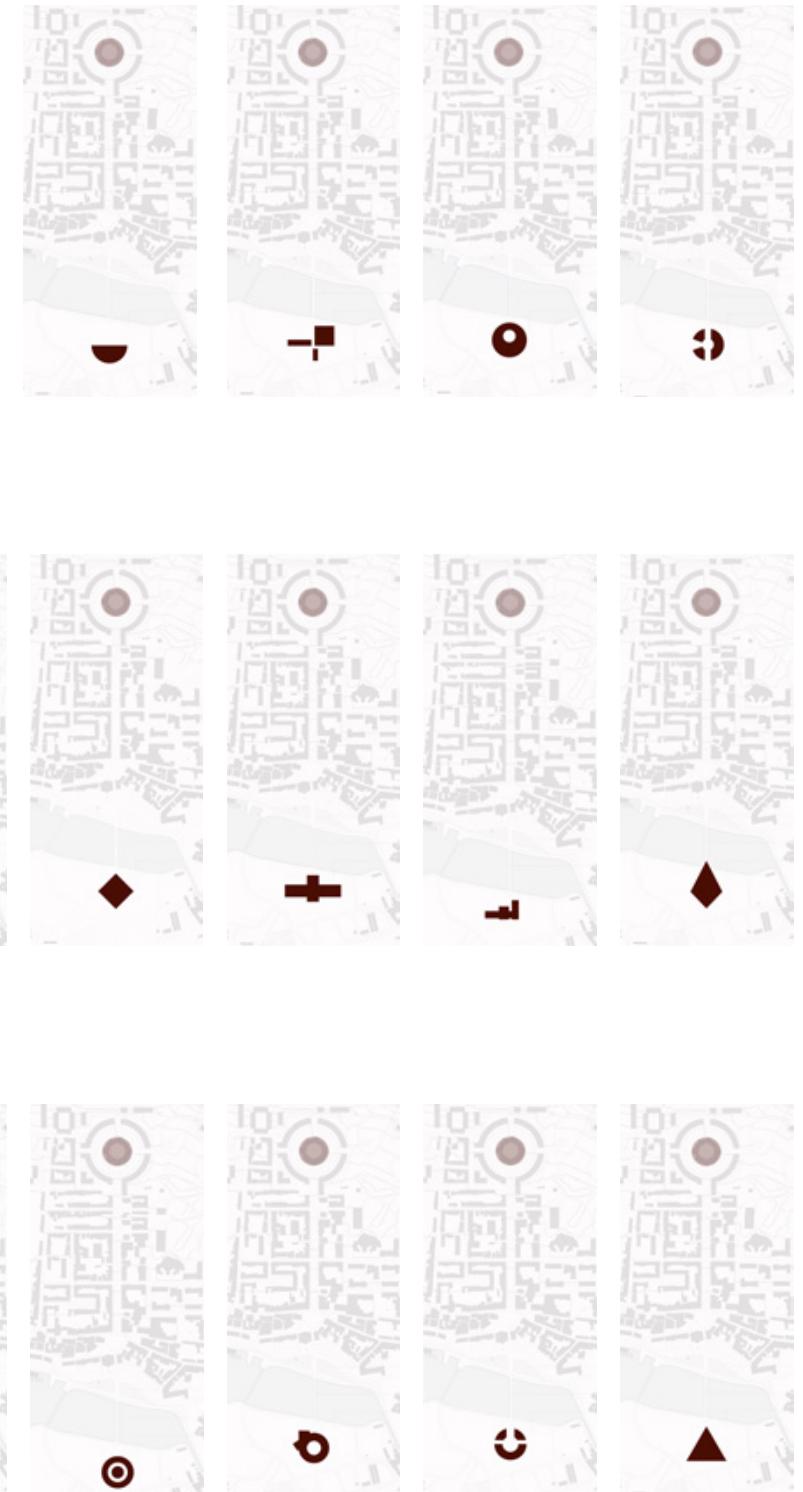


Praça de Touros



Guardando il monu-
mento.

CRADLE OF THE WIND
di Sara Ricchiuto, Rita
Sofia Rotondo

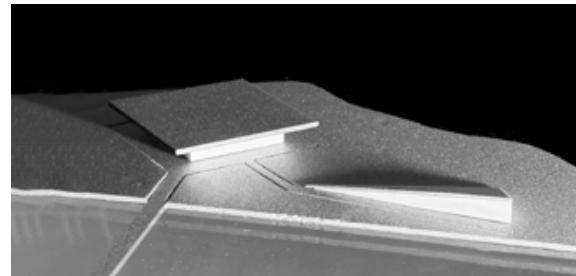


Le maquettes

Trasformare idee in materia è esercizio critico e gesto progettuale, competenza essenziale dell'architetto in cui pensiero, mano e spazio si incontrano.



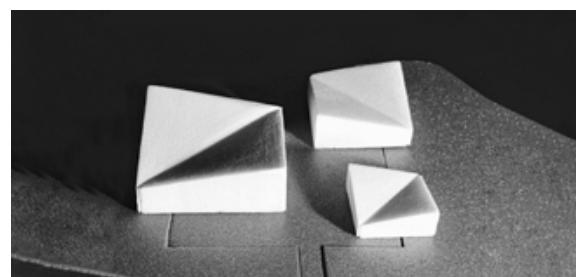
H.P.E
Rebecca Sansone
Brigida Sorvillo



NEXUS
Giulia Taddeo

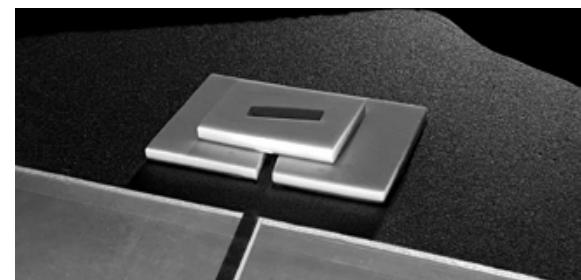


CRADLE OF THE WIND
Sara Ricchiuto,
Rita Sofia Rotondo



METADE
Salvatore Russo,

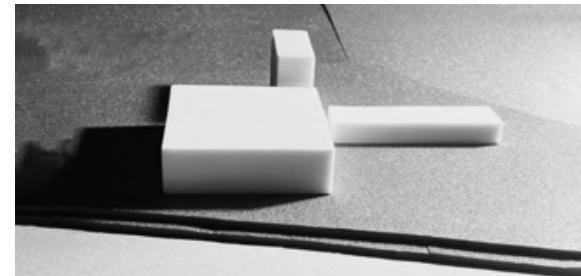
ALVO
Emanuela Sarnello



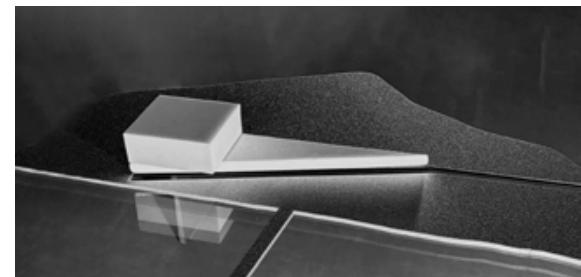
SYNEDRA
Benedetta Silvestri
Simona Turco



NODO
Alessandra P. Trani
Alessandra Tierno

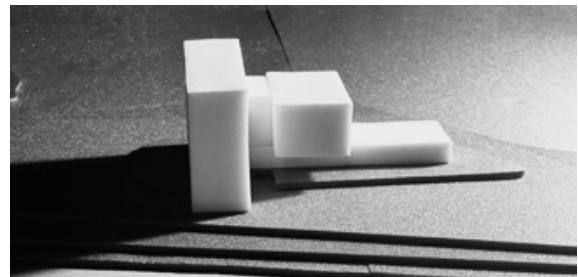


ATRIUM
Nunzia Sasso
Simona Scala

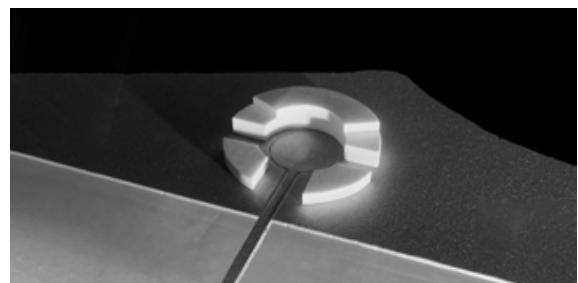


MAGNESIA
Benedetta Sicignano
Sara Viola

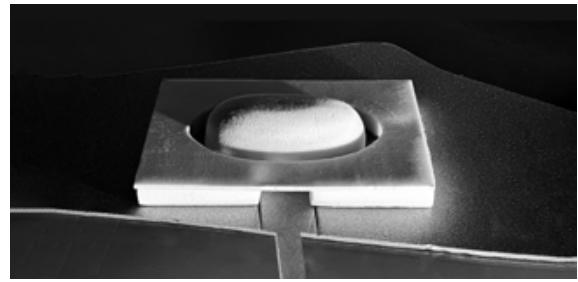




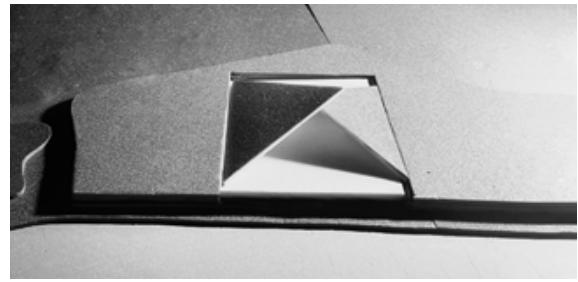
TRIVERA
Rebecca Squillante



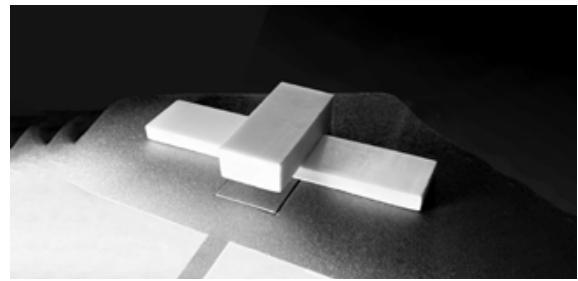
ANES
Giuseppe Terriccio



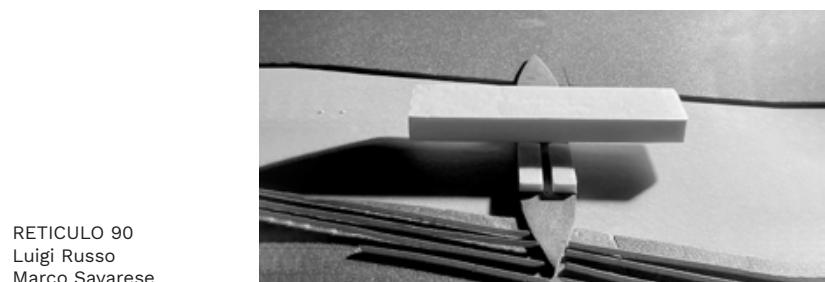
FLUX PAVILLION
Giada Preziosi
Martina Saviano



DIADE
Alessia Staffieri
Leo Vacatello



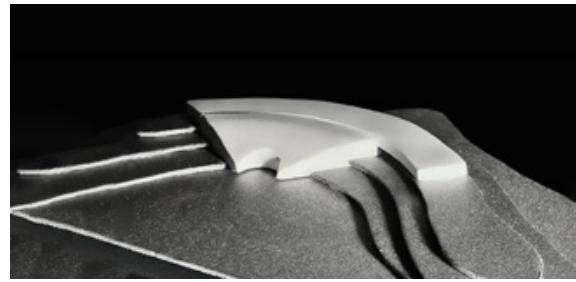
CRUZ SILENCIOSA
Ciro Spiniello



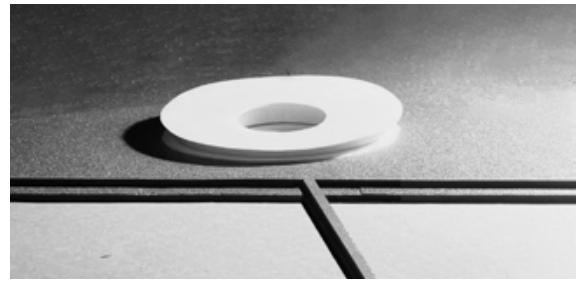
RETICULO 90
Luigi Russo
Marco Savarese



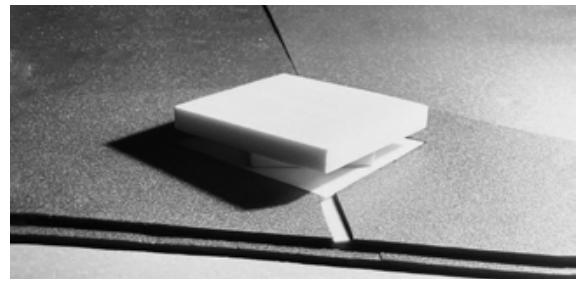
AXIS MUNDI
Monica Sangermano
Maria Claudia Sannino



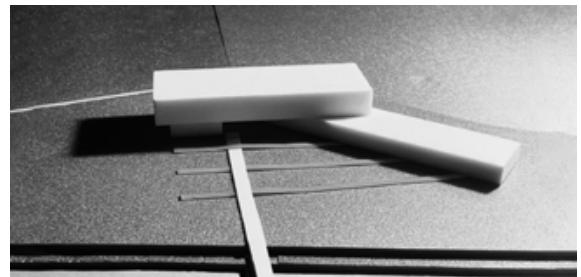
CONEXUS
Maria Ricciardiello
Maria Flavia Tammaro



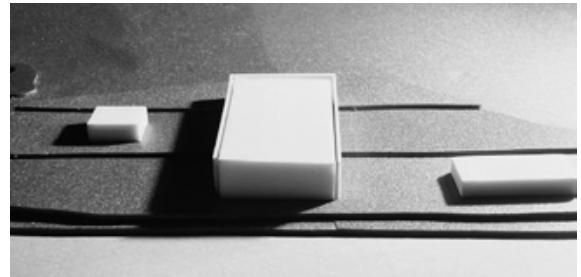
AURA
Maria I. Stangaciu
Ilaria Terracciano



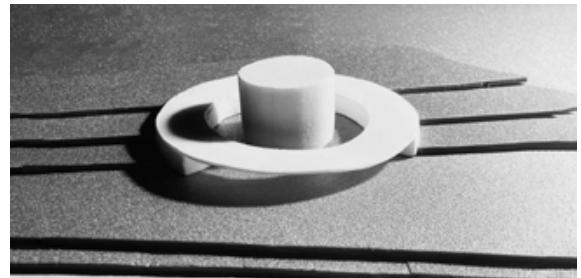
EL CANTO
Nicola Riccio
Noemi Santoriello



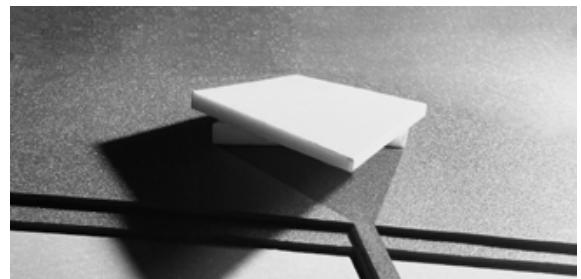
ELYSA
Ruen Bryle Tejano
Giuseppe Zampino



CAIS
Flavia Piccolo
Giulia Scarpa



ELO
Swami Rocco
Rebecca Schiavo



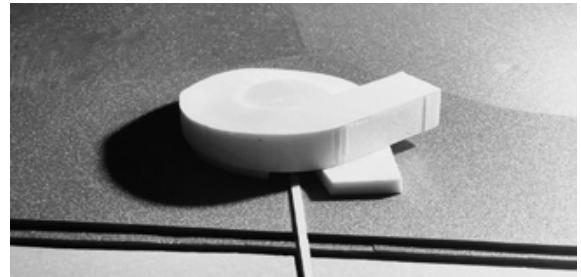
ENTRELUX
Helena Paglia



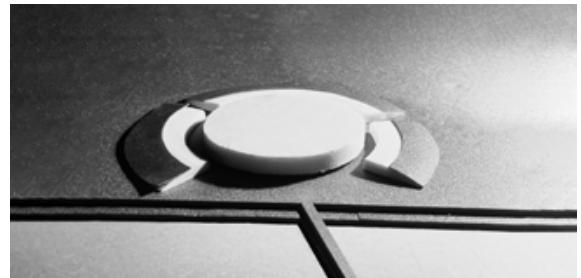
CC-2680
B. Pia Rusciano
Alberto Sannino



MIRATAGO
Francesco Ruocco
Mariagrazia Russo



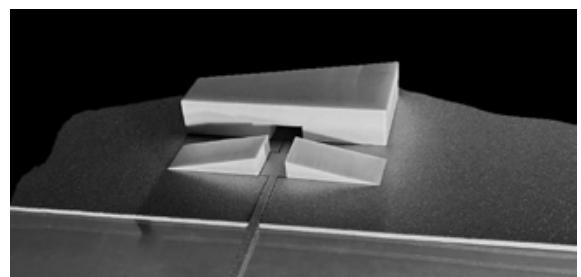
ORLA VIVA
Giulia Rocco
Francesca Vinci



ORBE
Alessandra Tortora
Luisa Vaiano



SIMBIOSE
Arianna Scotti
Emmanuel Trani



ALVEO
Lorena Sannino
Carla Veneruso



La mostra dei lavori, 11 luglio 2025.
Chiesa dei ss. Demetrio e Bonifacio, Napoli.

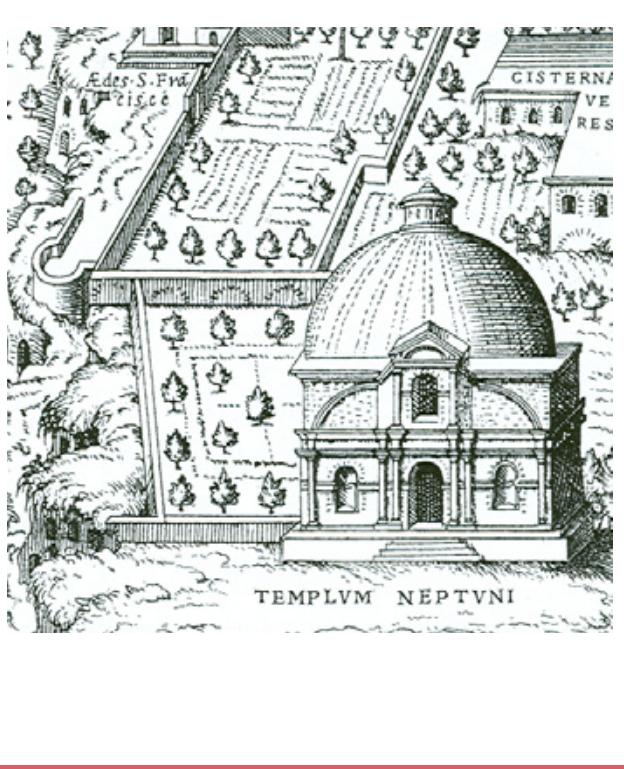
La critica finale

La fase conclusiva del laboratorio ha coinciso con un momento di presentazione pubblica e discussione critica, organizzato in forma di mostra collettiva, allestita all'interno dell'aula della chiesa dei SS. Demetrio e Bonifacio. Un luogo che, per la sua natura monumentale e simbolica, ha conferito ulteriore valore alla restituzione finale, trasformando lo spazio della didattica in un vero e proprio dispositivo espositivo e di confronto.

La mostra, oltre ad avere un carattere celebrativo, si è configurata come un passaggio fondante nel percorso formativo: un momento di consapevolezza, di esplicitazione, di responsabilità. Dopo settimane di studio, elaborazione e revisione, gli studenti hanno potuto vedere il proprio lavoro uscire dalla dimensione privata del foglio e del banco per acquisire una dimensione pubblica, tangibile, condivisa. Il valore di questo passaggio risiede proprio nella possibilità di attribuire peso e significato allo sforzo progettuale, riconoscendo il progetto non solo come esercizio, ma come forma di pensiero incarnato, come costruzione di senso.

A rafforzare il carattere formativo dell'evento è stata la presenza di tre figure esterne al gruppo docente interno: il Prof. Ferruccio Izzo, l'architetto Nicola Di Battista e il paesaggista João Nunes, invitati a offrire uno sguardo autonomo, autorevole e libero da consuetudini didattiche. Il loro contributo critico ha rappresentato un momento di verifica prezioso per gli studenti, chiamati a sostenere e argomentare le proprie scelte progettuali davanti a interlocutori di rilievo internazionale, portatori di approcci teorici e operativi differenti. Questo confronto ha reso il momento conclusivo del laboratorio non soltanto una restituzione, ma un'ulteriore fase di apprendimento: un banco di prova in cui affinare la capacità di comunicare il progetto, di accettarne il giudizio, di coglierne limiti e potenzialità.

In tal senso, la mostra e la critica finale si configuraono come dispositivi didattici essenziali: strumenti attraverso cui la didattica del progetto si apre all'esterno, si mette in discussione, si misura con il reale, e restituisce agli studenti l'esperienza – raramente didascalica, spesso perturbante – dell'essere architetti in formazione.



Mario Cartaro, *Templum Neptuni*, incisione a corredo della carta dei Campi Flegrei, 1584.

I Campi Flegrei e la metafora del paesaggio Salvatore Di Liello

A volte il paesaggio può essere un modello euristico per comprendere luoghi complessi, difficilmente interpretabili attraverso altre lenti cognitive che non riuscirebbero a trattenerne efficacemente i plurimi significati, o almeno non con la stessa potenza. Siti come i Campi Flegrei, dove accumuli di simboli e argomenti ricorrono nell'iconografia di ogni tempo continuando a rinnovare l'esegesi di una mai sopita polisemia¹. Ancestrali memorie e miti primordiali, perenni vulcani, presenze monumentali e rovine erose dal mare e dal tempo, emergono nel medium del paesaggismo flegreo fermentando nella retorica di una narrativa in cui, oltre il visibile, sembra affiorare una dimensione sotterranea, quell'ideale Tartaro dove per Esiodo dimoravano i Titani e per la cosmogonia greca c'era un cielo degli Inferi al di sotto della terra: la *Nekyia* di Odisseo che spinge il suo viaggio verso l'Ade, attraversando la terra dei Cimmeri avvolta da brume e nuvole mai raggiunte dal sole, santuari sotterranei protetti da un 'cielo' degli Inferi al di sotto della terra, l'impresa avernale di Enea, la dimora dei Giganti che dagli abissi più profondi sfidarono l'ira di Giove, sono solo alcuni dei metastorici topoi collegati a questa terra continuamente rimodellata da improvvise eruzioni o da più lenti bradisismi. Già nel medioevo l'immaginifico topos della terra flegrea ribollente di fuoco e magma trovava precedenti nelle miniature medievali del *De Balneis Terrae Laboris* di Pietro da Eboli, dove antri profondi, cavità rocciose, irte montagne dalle cime rosse come crateri infuocati e improvvisi declivi, restituivano l'iperbole dell'antica terra agitata dai vulcani e punteggiata da rovine². Vulcani come il monte Nuovo, improvvisamente comparso a ridisegnare la costa flegrea nel 1538. Suggellando l'immagine di una geografia perennemente *in fieri*, nella notte tra il 29 e il 30 settembre di quell'anno, come riportarono le cronache di quei giorni³, nel breve volgere di poche ore «Le fiamme si levaro (spettacolo mirabile a vedersi) dal bel mezzo di questo territorio, e il grandissimo incendio piombò all'improvviso sui prosperi raccolti autunnali mentre tutto taceva nel cuor della notte, sì da far pensare che i Giganti immani tornassero a infierire

e rinnovassero la guerra nefanda con gli dei superni»⁴. Lo straordinario portato dell'eruzione di monte Nuovo avrebbe segnato il superamento degli studi umanistici esclusivamente incentrati sulle rovine romane, attentamente rilevate nei celebri fogli di Giuliano da Sangallo, Francesco di Giorgio Martini, Morto da Feltre, Giorgio Vasari e Palladio che escludono il paesaggio, come anche la natura, fermando l'attenzione unicamente sulle forme ideali delle antiche rotonde termali flegree.

Dalla metà del XVI secolo quell'immagine di terra vulcanica, drammatizzata da fumarole sulfuree e da rovine lambite dal mare a punteggiare la geografia dei luoghi virgiliani, non tardò a richiamare nei Campi Flegrei, nel *milieu* di un Sud mediterraneo e classico, quegli artisti nordici presenti a Roma e impegnati a veicolare in Europa il mito rinascimentale della Città Eterna, ma, al contempo, attratti anche dal *theatrum naturae et artis* del paesaggio flegreo, una realtà che aggiungeva nuove conoscenze e immaginari a quanto offerto dalla città papale. Nell'esperienza di questi artisti provenienti dai centri commerciali dell'Europa settentrionale, Bruges e Anversa specialmente, i crateri fumanti, i foschi laghi, le coste ridisegnate dal bradisismo e le altre innumerevole mirabilia dei Campi Flegrei, rientravano in un'attenta annotazione della realtà in cui l'accertamento archeologico sfuma nell'osservazione della natura e nel disegno del paesaggio, raffigurato, tra realtà e metafora, in ariosissimi orizzonti. Nuovi contenuti affiorano dunque nei disegni dei fiamminghi che, di quella terra e di quel 'mare di Storia', fermano inedite vedute come quelle di Hendrick van Cleve, Joris Hoefnagel, Wenzel Cobergher, Jan van der Straet, Jan Brueghel e Gilles Sadeler⁵. Paesaggi dove la rappresentazione dei luoghi supera il visibile per ambientare una scena simbolica, al cui interno l'annotazione del reale è solo l'*incipit* di un racconto che vuole evocare molto altro. Tra Posillipo e Cuma quegli artisti scoprivano un ambiente ricco di rovine, tra laghi, colline e cupi boschi improvvisamente interrotti da crateri ribollenti, tra vapori sulfurei emananti aspri effluvi di zolfo che alimentavano l'iperbole di una scena infernale, evocando antichi miti. Questa magniloquente immagine dilatava il significato di 'monumento' fino a includere gli elementi della natura, celebrati al pari dei ruderii romani in vedute che avrebbero inaugurato una nuova maniera di raffigurare quei luoghi in cui presenza antiquaria, fenomeni naturali, citazioni letterarie e mitologiche, animano le rappresentazioni.



Hendrick van Cleve
(dis.), Ph. Galle (inc.),
Golfo di Pozzuoli, in
Ruinarum varii prospectus,
Anversa, c. 1580, tav. 33.

Vedute come quella del golfo di Pozzuoli giunta a noi nell'incisione di Philipp Galle pubblicata nella raccolta *Ruinarum varii prospectus*⁶: presenza centrale è l'anfiteatro Flavio, attentamente rilevato con l'ultimo ordine di finestre ancora esistente. Sullo sfondo, la città di Pozzuoli, arroccata sul promontorio dell'antica acropoli, il Monte Nuovo, il cosiddetto tempio di Venere, il lago d'Averno, il castello di Baia e il promontorio di Miseno, tutti fedelmente raffigurati. Il restante paesaggio risulta invece fortemente drammatizzato. Le basse colline sulle rive del lago d'Averno e quelle lungo la costa oltre Miseno appaiono infatti come irte quanto irreali montagne: un'alternanza tra realtà e invenzione dove riconoscibili presenze, fedelmente ritratte – il lago, le vestigia, la



Joris Hoefnagel, *Mirabilium Sulphureorum Montium Apud Puteolos*, c. 1580.

costa – vengono drammatizzate in uno sfondo immaginario che rende più solenne la scena. Si veda il modo in cui l’artista disegna Monte Nuovo, celebre ‘monumento’ della Natura flegrea: diverso da tutte le altre colline, reali o d’invenzione che compongono la scena, è raffigurato con la cima perfettamente tonda come plasmata dall’eruzione. Molto più di una veduta quindi, piuttosto un paesaggio simbolico che sembra richiamare le parole di Giulio Mancini quando, intorno al 1620, commentando i dipinti di Paul Bril, scriveva di scene «con l’orizzonte così alto com’usano i fiammenghi, che poi il lor paesaggio son più tosto una maestà scenica che un prospetto di paese»⁷.

Il lascito degli artisti olandesi affiora nell’incisione del 1584 firmata dal viterbese Mario Cartaro, una *summa* iconografica di chiara ascendenza fiamminga⁸, destinata a diventare l’insuperato modello vedutistico e cartografico dei Campi Flegrei ancora nel Settecento, quando si continueranno a stampare carte inequivocabilmente modellate su questa rappresentazione: affidandosi

alla Storia e alla Natura per delimitare il luogo, dal monte Posillipo a Oriente, all’acropoli cumana a Occidente e spingendosi verso l’interno alle campagne del lago Patria, il Cartaro ritrae il paesaggio ispirandosi a quell’«orizzonte così alto com’usano i fiammenghi»⁹ riuscendo a costruire una veduta complessiva dove luoghi e monumenti archeologici, o ‘luoghi-monumenti’ come si accennava, compongono il panorama a volo d’uccello. La versione originale del rilievo era composta da venti piccole incisioni di località e monumenti antichi flegrei che rimandavano alla carta generale dei Campi Flegrei, ristampata nel 1620 e nel 1652 da Francesco Villamena¹⁰. Rimandando ad altri studi per un più puntuale commento della veduta¹¹, conviene qui evidenziare la sua vicinanza alla cultura del paesaggismo fiammingo appresa dall’autore a Roma, dove entrò in contatto con le più importanti botteghe calcografiche in gran parte controllate dal celebre editore francese Antoine Lafréry. Per alcune vestigia, Cartaro offrì un’immaginaria integrità fisica disegnando architetture ideali molto simili a celebri monumenti del Rinascimento italiano. Insomma, un nuovo artificio: manipolare la realtà archeologica, sovrapponendo a quelle rovine l’immagine delle più celebri architetture eseguite dai maestri del Rinascimento, come emerge nella tavola raffigurante il cosiddetto tempio di Nettuno, nome con cui la tradizione erudita aveva rinominato i ruderi del più grande complesso termale di *Puteoli*, erroneamente identificato con il *Porticus Neptuni* di cui scriveva Cicerone. L’edificio, che nelle incisioni settecentesche di Paolo Petrini¹² è più realisticamente illustrato nella consistenza di alcuni indistinti resti architettonici, è invece disegnato come una compatta architettura rinascimentale a pianta quadrangolare coperta da una monumentale cupola emisferica. Un modello inequivocabilmente ripreso dal progetto di Leon Battista Alberti per il tempio Malatestiano così come questo appare nella celebre medaglia di Matteo Pasti¹³. Complessa trasposizione che ritorna anche in altre incisioni in cui, diversamente da quanto riportato nella carta generale, la cui scala avrebbe impedito una lettura dettagliata di ciascuna delle fabbriche, ugualmente esplicito è il rimando a noti modelli come nell’incisione dedicata alla cosiddetta *Villa Ciceroniana* dove l’autore trascura la realtà topografica, raffigurando un’ideale villa suburbana simile a celebri edifici come il palazzo Te di Giulio Romano a Mantova. Argomenti ancora attuali negli anni del *Grand Tour* settecentesco: nella vasta eco di Ercolano e Pompei, l’attualità archeologica



Mario Cartaro, *Veduta dei Campi Flegrei*, 1584.

suggeriva una rilettura del paesaggio e delle vestigia flegree, anch'esse in qualche modo ritrovate pur non essendo mai state sepolte come quelle delle città vesuviane. Nobili, scienziati, artisti e viaggiatori ingaggiavano ora disegnatori specialisti per raggiungere Pozzuoli, Baia, Miseno e Cuma e ammirare le vestigia romane di cui annotavano materiali e tecniche costruttive. Approfonditi studi e rilievi *en plein air* dove l'architettura antica diventa premessa di un codice ispirato al razionalismo delle forme classiche. E non meno rilevanti erano le nuove riflessioni sulla natura flegrea, su quelle che un tempo erano definite *mirabilia*, ma che adesso l'illuminismo ultramontano rileggeva con occhi disincantati, restituite insieme alle vestigia romane in monumentali volumi come gli *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli, Cuma e Baia* di Paolo Antonio Paoli¹⁴ come anche nelle carte topografiche settecentesche di Filippo Morghen e Antoine-Alexandre Cardon e da queste alla straordinaria mappa firmata dagli ingegneri De La Vega, a chiusura del repertorio di vedute pittoresche dei Campi Flegrei nel *Voyage Pittoresque du Saint-Non*¹⁵. Le fumarole della Solfatara, il fosco lago d'Averno, i crateri, la formazione di monte Nuovo e, ancora, quell'immagine sotterranea di antri e grotte, appaiono ora filtrate da una sensibilità illuministica e, nello specchio di queste idee, il paesaggio costruisce nuovi significati: natura e presenze archeologiche sono riletta da una logica scientifica che trova nel

pittoresco, in quell'idea di natura attraente per la sua varietà, la più alta espressione. È il tempo di quelle vedute senza confini di cui scriveva Goethe, è il tempo degli ampi panorami fra cielo e mare incisi o dipinti da Gabriele Ricciardelli, da Juan e Tommaso Ruiz, da Peter Fabris o da Philipp Hackert che riprendevano l'ondeggiante paesaggio flegreo dalle coste assolate o dalle colline vulcaniche. Da qui, ancora un densissimo immaginario di segni e simboli che, in un unico *fil rouge*, intrecciano Arte, Architettura, Archeologia, Natura, Mito e Letteratura, una complessità impossibile da parcelizzare, ma che a ben vedere riverbera nella realtà antica e contemporanea di un paesaggio dove da sempre affiorano storie.

Note:

1. Salvatore Di Liello, *Il paesaggio dei Campi Flegrei. Realtà e metafora*, Electa Napoli, Napoli 2005.
2. Carmela Russo Mailler, *La tradizione medievale dei Bagni Flegrei*, in «Puteoli» III, 1979, pp. 141 – 153. Angela Daneu Lattanzi, Petrus de Ebulo, *Nomina et virtutes seu de Balneis Puteolorum et Baianum. Codice Angelico 1474*, Poligrafico dello Stato, Roma 1962; si veda anche Ludwig Joseph, *I bagni di Pozzuoli descritti in due codici trecenteschi*, in «La Biblio filia», XXXVIII, 1936, pp. 409 – 418; *Le Terme Puteolane e Salerno nei codici miniati di Pietro da Eboli. Luoghi e immagini a confronto*, Napoli 1995.
3. Lorenzo Giustiniani, *I tre rarissimi opuscoli di Simone Porzio, di Girolamo Borgia e di Marco Antonio Delli Falconi scritti in occasione della celebre eruzione in Pozzuoli nell'anno 1538*, Dai Torchi di Luca Marotta, Napoli 1817.
4. Cfr. Antonio Altamura, Francesco Sbordone, Emilia Servidio, *Antologia poetica di umanisti napoletani*, Società editrice napoletana, Napoli 1975, p. 323.
5. Salvatore Di Liello, "Paesaggismo e ipostasi dell'antico. Praga 1606: i Vestigi flegrei Di Gilles Sadeler", in Carmela Capaldi (a cura di), *Cuma e i Campi Flegrei. Studi di Archeologia, Storia, Società, Territorio, Naus Editoria*, Napoli 2024, pp. 169-192.
6. Anna Grelle (a cura di), *Vestigi delle antichità di Roma ... et altri luochi. Momenti dell'elaborazione di un'immagine*, catalogo della mostra, Quasar, Roma 1987, pp. 53-69.
7. Adriana Marucchi (a cura di), *Juilius Mancinus. Considerazioni sulla pittura*, Accademia dei Lincei, Roma 1956-1957, 2 voll., vol. I, p. 260.
8. Salvatore Di Liello, "La fortuna dei Campi Flegrei nell'incisione fiamminga da Hendrick van Cleve a Gilles Sadeler", in G. Alisio (a cura di), *I Campi Flegrei*, cit. pp. 170-171; Salvatore Di Liello, *Il paesaggio dei Campi Flegrei. Realtà e metafora*, cit., p. 47.
9. Adriana Marucchi (a cura di), *Juilius Mancinus. Considerazioni sulla pittura*, cit., p. 260.
10. Francesco Villamena, *Ager Puteolanus sive prospectus eiusdem insigniores*, Giovanni Giacomo Rossi, Roma 1620 e 1652.
11. Salvatore Di Liello, *Il paesaggio dei Campi Flegrei. Realtà e metafora*, cit. pp. 45-47.
12. Paolo Petrini, *Vedute delle antichità della città di Pozzuoli*, Paolo Petrini, Napoli 1718.
13. Costanza Gialanella, "L'architettura antica dei Campi Flegrei nell'iconografia del Rinascimento", in Giancarlo Alisio (a cura di), *I Campi Flegrei*, Franco Di Mauro Editore, Napoli, 1995, pp. 186 -190; Salvatore Di Liello, *Paesaggismo e ipostasi dell'antico. Praga 1606: i Vestigi flegrei Di Gilles Sadeler*, cit., p. 160.
14. Paolo Antonio Paoli, *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli, Cuma e Baia e altri luoghi con vicini*, Paoli, Napoli 1768.
15. Jean Baptiste Claude Richard de Saint-Non, *Voyage pittoresque, ou Description des royaumes de Naple et de Sicile*, Clousier, Paris 1781-1786, 4 voll.



I Campi Flegrei, foto di Simonetta Volpe alias "Cassandra Cumana".

Campi Flegrei paesaggio contemporaneo

Francesco Escalona

Il paesaggio contemporaneo è comunemente definito come parte di un territorio così come è percepito dalle popolazioni. Il suo carattere deriva dall'azione di fattori naturali e umani e dalle loro interrelazioni. Dunque, non più inteso solo come lettura ambientale o come pura percezione visibile, ma come espressione di identità e valore storico-culturale-naturale di un territorio. Come Essenza che descrive percettivamente e sinteticamente in chiave olistica un particolare territorio che l'uomo ha modellato nei secoli, consentendone la percezione immediata, integrando la storia, la cultura, l'architettura e la natura, letti come un tutt'uno inscindibile.

Ecco perché qui descriviamo i Campi Flegrei come metafora del paesaggio moderno, perché rappresentano e ci aiutano a definire, più di altri territori, il concetto di paesaggio contemporaneo: un territorio dinamico, plasmato da una storia geologica attiva, determinata dal vulcanismo e dal bradisismo, che si fonde con altri elementi - naturali, ovvero fumarole, laghi, costa, vigneti, foreste, antropici, come porti, città antiche e moderne, ma anche immateriali, storia e miti - creando un'interazione complessa e intrigante, inscindibile e soprattutto, in rapida e continua evoluzione. La loro bellezza e allo stesso tempo la loro pericolosità latente, in presenza di un'enorme caldera attiva e di un bradisismo più che presente, li rendono oggi un esempio emblematico di paesaggio moderno "vivo" e "potenziale".

Ma i Campi Flegrei, in maniera più estesa, incarnano perfettamente la complessità fortemente dinamica del paesaggio contemporaneo, laddove natura, storia, cultura e rischio in un'area metropolitana ad altissima densità abitativa, si fondono in un'unica, affascinante realtà territoriale in continua evoluzione da governare e descrivere. Per questo possiamo definirli una metafora del paesaggio moderno, "un jazz visivo" dove la vita pulsante delle popolazioni che li abitano, la poderosa archeologia e i fenomeni vulcanici creano le condizioni per la continua ricerca di un'armonia dinamica dissonante ricca di pause e accenti. Insomma, un vero

laboratorio del paesaggio antico nell'Europa contemporanea.

Superando la galleria della tangenziale che sbuca nel cratere di Agnano, circondati da piccole alture verdi e gialle con sullo sfondo il mare, si ha la chiara percezione di aver attraversato una porta e ci si rende subito conto di essere entrati in un'altra terra. Non è una percezione moderna: accadeva qualcosa di simile anche in epoca imperiale e via via fino all'Ottocento: varcando la soglia cimmerica del traforo che chiamiamo *Crypta Neapolitana*, o uscendo dall'altro traforo l'imperiale grotta di Seiano o ancora, come dicevamo, lasciandosi alle spalle la galleria della tangenziale ovvero varcando i tre tunnel che attraversano ancora oggi la collina di Posillipo, si percepisce la stessa sensazione di sempre: quella di lasciarsi alle spalle *Neapolis*, la città bi-millenaria, per entrare, salutati Virgilio e Leopardi al parco Vergiliano, in un *territorio altro*, mitico e misterioso, ma anche apollineo e ctonio.

Siamo nel territorio di Demetra e di Persefone ma anche di Partenope, altra figura ctonia. Nei luoghi della Discesa agli inferi ma anche dei ciclopi (i crateri) e dei Titani (le colonne eruttive), ovvero nella terra la terra della *Gigantomachia*. Il paesaggio ce lo comunica. Lo percepiamo anche quando non lo capiamo ancora. Ancora oggi tanti napoletani non sanno che quelle piccole, verdegianti, domestiche alture di tufo giallo corrispondono ai resti geologici di sessantaquattro crateri vulcanici, quasi tutti ormai occlusi, che caratterizzano l'area della Caldera flegrea, quella sì ancora viva e che si fa sentire e che preme dal basso, incessantemente.

Quelle colline sono rovine geologiche formatesi in seguito a spettacolari eruzioni, catastrofi a volte di dimensioni persino europee che, succedutesi costantemente in centinaia di migliaia di anni, hanno contribuito fortemente a determinare la geografia, la materia, il carattere, l'atmosfera e quindi il destino stesso di un'area che per questo costituisce uno dei paesaggi più studiati e documentati al mondo dove si può leggere, mentre si attua, lo sposalizio indissolubile tra geografia e natura, e l'attività instancabile di donne e di uomini che li hanno vissuti sin dai primordi e li hanno sapientemente trasformati nei millenni fino ad oggi. Quel ruolo umano decisivo che ci permette di leggerli compiutamente come paesaggio moderno.

Come dice spesso Renato Capozzi in una fertile provocazione "senza quelle donne e quegli uomini, senza l'agricoltura, senza l'architettura quel paesaggio non esisterebbe".

Scrisse J.W. Goethe in uno dei suoi passi più famosi del suo Viaggio in Italia nel 1829: «Sotto il cielo più limpido, il suolo più infido. Rovine di inconcepibile opulenza, smozzicate, sinistre, acque ribollenti, crepacci esalanti zolfo, montagne di scorie ribelli ad ogni vegetazione spazi brulli e desolati, e poi, d'improvviso una verzura eternamente rigogliosa, che alligna ovunque può, e s'innalza su tutta questa morte, cingendo stagni e rivi, affermandosi con superbi gruppi di querce persino sui fianchi di un antico cratere. Ed eccoci così rimbalzati di continuo tra le manifestazioni della natura e quelle dei popoli».

Donne e uomini, piccoli e grandi artefici del paesaggio flegreo, che dopo ogni evento vulcanico, anche il più catastrofico, sono sempre tornati ad abitare testardamente questa terra. Ripiantando alberi, viti e agrumi; inventando e reinventando impianti di piscicoltura, costruendo e ricostruendo rocche, castelli, porti militari, commerciali e pescherecci, costruendo e ricostruendo borghi, case e masserie. Consentendoci così di poter ancora studiare e raccontare questa meravigliosa storia, viva e senza fine. Questa testardaggine nel *Ritornare*, questi *Nostoi* flegrei si chiamano *Amore per la propria terra*.

Anch'io, napoletano DOC, studente di architettura e poi architetto, docente e studioso, come tanti altri da ragazzo li attraversavo continuamente ma altrettanto inconsapevolmente. Percepivo la diversità, il fascino, l'alterità, ma non la riconoscevo. Non li capivo, li ignoravo. Finché, con Alberto Ferlenga - che aveva appena avuta assegnata la cattedra di Progettazione architettonica, che era stata del mio maestro Agostino Renna - non decidemmo di farli oggetto di una ricerca di progettazione nel nuovo Corso di Architettura. Progetti urbani come ricerca, come analisi e conoscenza.

Il risultato fu un'esperienza disvelatrice da molti punti di vista - e come poteva essere diversamente. Un viaggio intellettuale e sentimentale che per me continua ancora oggi a produrre i suoi effetti secondari e che ci portò alla pubblicazione di un volume: *Otto progetti per Baia*. Lavori di studenti della facoltà di Architettura, oggi validissimi professionisti, funzionari pubblici, intellettuali, da noi seguiti con grande entusiasmo, che al di là dei risultati progettuali, contenevano la presa di coscienza della assoluta straordinarietà di Baia e di tutti i Campi flegrei, così misteriosi, intriganti e attraenti. Della loro infinita ricchezza e complessità.



I Campi Flegrei, foto di
Simonetta Volpe alias
"Cassandra Cumana".

Lì già intuimmo la straordinaria metafora del paesaggio che costituisce questa silenziosa terra, come della nostra vita stessa in questi strani tempi di cambio di millennio.

Quell'incontro-scontro intellettuale, emotivo e creativo fu tanto eversivo da condizionare di sicuro il resto della mia vita, finendo persino per convincermi a vivere proprio lì, a Baia, nel centro della ribollente caldera fisica, culturale e politica.

Trenta lunghi anni flegrei hanno messo anche me, come tutti i flegrei, alla prova, allenandomi giorno dopo giorno a convivere con quella ricchezza ma anche con quella oggettiva provvisorietà, fino a imparare a nutrirmi di complessità riconoscendo la sua modernità e le straordinarie opportunità che essa offre. Pasquale Colutta, ideatore delle moderne Terme Stufe di Nerone di Lucrino, ha sostenuto per una vita che i flegrei camminano a quaranta centimetri da terra, condizione del sogno indispensabile per gestire per millenni e con tali esiti tale complessità dinamica.

Capii così che i Campi flegrei sono un territorio dove convivono e insistono innumerevoli chiavi di lettura dello spazio e della vita. Potei osservare quotidianamente quel territorio in continua trasformazione ed evoluzione in cui sono possibili, e persino ob-

bligatorie, tantissime interpretazioni: il confronto con le materie più disparate, coi molteplici studi e interpretazioni svolti nei millenni, ma anche con quelli modernissimi maturati lì. E solo lì potevano esserlo: dai primi personal computer, ai batteri estremofili della Solfatara; dalla prima scrittura eubea a quella che sto usando adesso sul PC, ai grandi poemi Virgiliani. In un continuo confronto scontro tra interessi famelici, ma anche con il tanto amore che questa terra genera nei suoi frequentatori.

Come accennavo sopra, sin dai primi giorni da flegreo fui catapultato in un'avventura continua che prosegue ancora oggi: il neoeletto sindaco di Bacoli, che non conoscevo ancora, mi telefonò all'improvviso una mattina chiedendomi se ero disposto a dargli una mano come assessore all'Urbanistica.

Sorpreso, ma ero nei Campi flegrei, avrei imparato a non farlo più - presi tempo, ma intimamente avevo già deciso. Come avrei potuto rifiutare? Fu l'incontro della mia vita.

Il primo giorno da Assessore fui chiamato d'urgenza perché si era aperto un misterioso foro sotto la carreggiata automobilistica in cui si intravedeva un grande vuoto: il Sindaco mi disse che bisognava risolvere "il problema" perché la strada interrotta d'estate sarebbe stata una jattura. Allargammo il foro e, con l'aiuto dei vigili del fuoco, scendemmo lì sotto con Paola Miniero, la giovane archeologa di Baia.

Entrammo, pieni di gioia e meraviglia, dopo duemila anni di oblio, in una struttura termale intatta e funzionante. Percorremmo senza parole il *Frigidarium*, il *tepidarium* e il *calidarium* neanche interrati. Completamente bagnati dai vapori, rilevammo la terma, salito a casa la disegnai e così, la mattina dopo, fu nuovamente riempita di sabbia e la strada riasfaltata. Giace lì intatta, funzionante e silenziosa, sotto la strada che va al Fusaro. Anche questo sono i Campi Flegrei e il loro paesaggio.

Nei mesi successivi andava acuendosi una crisi industriale senza precedenti. Avviammo, con gli altri comuni e con la comunità flegrea tutta, un partecipatissimo *Patto territoriale* per la riconversione dal basso dei Campi flegrei: da più grande Polo industriale del sud Italia a *Grande attrattore culturale*.

Proprio in quei mesi si stavano programmando i Fondi europei del POR 2000/6 e l'area flegrea, anche grazie al Patto territoriale siglato, fu riconosciuta dalla regione e dall'Europa tra i sei Poli culturali da valorizzare.

Dopo poco Antonio Bassolino, appena eletto Presidente della Regione, volle dare fiducia a me e al Patto territoriale che aveva rinsaldato la gente flegrea alla propria storia millenaria e al proprio paesaggio e mi nominò Coordinatore del Progetto Integrato Territoriale Campi Flegrei. Un anno dopo fui nominato anche Presidente del Parco regionale Campi Flegrei, premiando il territorio con un grande investimento che fu ben ripagato dall'entusiasmo e dal sapiente lavoro dei flegrei. Fu un'esperienza indimenticabile, travolgente.

Cinque anni in cui ho avuto modo di coordinare la ideazione e la realizzazione di più di cento interventi, tra restauri monumentali e ambientali, nuovi sentieri, nuove iniziative ed eventi, ma anche, nella particolare veste di Coordinatore e Presidente, ebbi l'onore e il piacere di esplorare e di osservare da un punto di vista privilegiato i Campi Flegrei; a terra e a mare, nei monumenti più incredibili, sopra e sotto terra. Negli occhi della gente. Tutti i giorni tra quella che era ormai diventata la mia gente.

Accumunati dall'amore che questa terra genera, conobbi e frequentai nel Comitato Tecnico Scientifico del Parco esperti di ogni disciplina: architetti, archeologi, biologi, naturalisti, agricoltori, vinaioli, cacciatori, ornitologi, speleologi, subacquei, vulcanologi, economisti, storici, letterati, poeti, ingegneri, marinai, persino capitani di lungo corso e tanti, tanti altri operatori delle più incredibili attività. Ognuno di loro viveva, studiava e raccontava questa terra da un punto di vista profondamente diverso ma sempre follemente innamorato.

È in quei giorni che ho intuito, sentito, e poi dopo tanti anni, capito l'essenza del paesaggio flegreo, quel paesaggio arcaico ep pure così moderno, così vivo. Non solo Pozzuoli Dicearchia, Bacoli Monte di Procida, Quarto e i loro monumenti di ogni età, ma anche Baia, Miseno, Fusaro, Torregaveta, l'immenso Cuma, Cappella, Case vecchie, Torrefumo e i cento siti archeologici, naturalistici come la solfatara, i cinque laghi e le lagune salmastre, l'altissima biodiversità, le specie in lista rossa a rischio di estinzione come latartaruga caretta, le unicità. Le aree sic e ZPS, i grandi Monumenti come il Rione Terra e il Ninfeo sommerso di Punta epitafio, i musei e le tantissime aree archeologiche, ma anche i vigneti storici DOC che attecchiscono su Piede franco, la mela annurca, il pomodoro cannellino e la cicerchia. Il Campiglione, il Gauro e i monumenti naturali giovani come il Montenuovo e l'isola di Pennata,

Agnano e la Fescina e tanto altro ancora. Qui su ho stilato solo un veloce elenco per comunicare l'estrema ricchezza di un territorio che constatai era incredibilmente sconosciuto ai più.

Il racconto del paesaggio: *Giallo tufo, Pi greco e Nostos*

Quando lasciai la Presidenza del Parco, ricco di quella esperienza, sentii la necessità di raccontare quella terra e quello che avevo capito potendola guardare da un punto di vista così privilegiato. Ma, da dove iniziare? Sentivo che non aveva alcun senso raccontarla a brandelli, farla a pezzettini esaltando di volta in volta qualche carattere saliente. Decisi, incoraggiato da Stefano de Caro, il grande archeologo, di provare a descrivere quel paesaggio attraverso lo strumento antico della narrazione.

Non avevo alcuna esperienza concreta e nessuna particolare velleità letteraria, ma volli comunque andare avanti. Un racconto può descrivere un paesaggio? Chiaramente sì. Ho scritto così, nel tempo, tre romanzi gialli: *Giallo tufo, Pi greco e Nostos*, tutti ambientati nei Campi flegrei anche se in epoche e posti diversi. In ognuno di essi la storia si intreccia indissolubilmente, come sempre accade lì, col paesaggio, con la storia, con la materia e coi miti che da esso furono generati.

Giallo tufo, scritto nel 2010 è il primo di una quadrilogia. È un racconto paesaggistico a tutti gli effetti e contiene tutti gli elementi che compongono la complessità flegrea. Al centro della narrazione il mistero di Dicearchia, la città pitagorica richiamata e descritta in molteplici testi antichi, ma mai ritrovata. Altro elemento centrale la presenza documentata di una dinamica Comunità pitagorica, che in quei primi anni risiedeva molto probabilmente, riutilizzando strutture preesistenti o in grotte in riva al mare dove svolgeva i riti pitagorici per eccellenza: il saluto al sole e la purificazione marina, e dove sperimentò concretamente le regole delle Comunità pitagoriche. Sarà riconosciuta nei secoli per l'esperimento di una città dal governo dei giusti, Dicearchia per l'appunto, ma soprattutto perché molto probabilmente sarà la stessa comunità esoterica che disegnerà Neapolis, la città nuova, il nuovo paesaggio urbano che sarà ippodameo, disegnata e costruita nell'armonia dei numeri, con la natura e col moto delle stelle.

Il secondo romanzo, *Pi greco*, indaga sul più enigmatico monumento flegreo, la cosiddetta Grotta della Sibilla cumana, conte-

stando la natura militare di uno spazio che definisco senza temere l'errore, sacro. Ma al centro del racconto ha il recupero da parte dei protagonisti, del senso del territorio e dei suoi segni monumentali dedalici principali.

Il terzo, *Nostos*, affronta in modo visionario gli stessi temi, immaginandoli in un paesaggio flegreo in rovina a seguito di una eruzione simultanea dei vulcani del golfo. È il paesaggio flegreo trasfigurato in un futuro catastrofico, eppure permangono in esso tutte le componenti principali che lo compongono ancora oggi.

La fabbrica Olivetti di Luigi Cosenza e di Adriano Olivetti

Voglio chiudere questo breve racconto del paesaggio flegreo con l'architettura che a mio parere rappresenta la sintesi di quanto scritto sopra e il raccordo più utile per ricondurre questo scritto al Tema che studierete. Mi riferisco allo Stabilimento Olivetti di Arcofelice, a Pozzuoli.

Il sogno di un industriale illuminato come Adriano Olivetti, materializzato nella grande architettura di Luigi Cosenza. Il compito affidato all'architetto, perché l'architettura ha bisogno degli architetti, fu illustrato in un programma raccontato da Adriano Olivetti nel famoso discorso di inaugurazione dello stabilimento di Pozzuoli. Voleva, da un lato, far vedere che il duro lavoro di fabbrica poteva coniugarsi con la Bellezza che circondava lo stabilimento e, dall'altro lato, che la bellezza poteva sposarsi con l'aumento della produzione industriale, sia quantitativo che qualitativo, producendo a sua volta Bellezza nei manufatti prodotti: le famose macchine calcolatrici e da scrivere prodotte dall'Olivetti tra Biella e Pozzuoli.

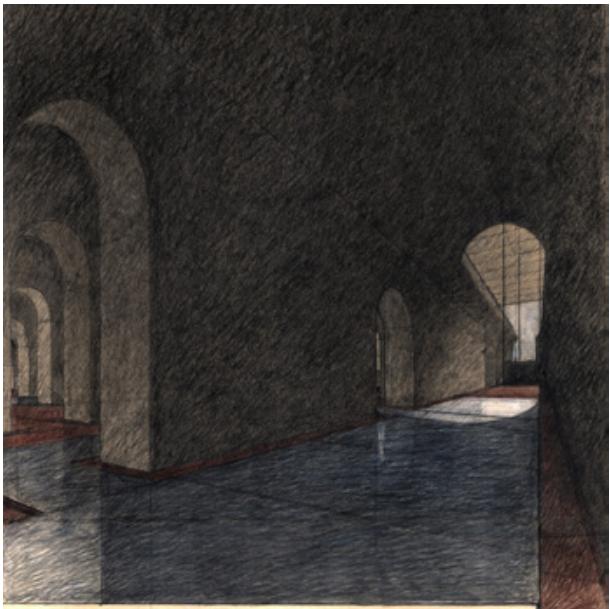
Ma la sintesi dello straordinario stabilimento, che voglio qui sottolineare, è nella sala riunioni posta in alto a traghettare e a dominare l'arco del golfo: l'arco felice, appunto. Situata in alto, in una posizione e in un orientamento accuratamente studiato, è un semplice parallelepipedo bianco. Sul lato lungo una lunga finestra a nastro raccoglie la vista dal tavolo delle riunioni, il punto massimo della creatività e della vita di un'azienda moderna, raccoglie la vista del mare azzurro verso sud e tutto il golfo di Pozzuoli, dal Rione Terra al castello di Baia, oggi Museo archeologico nazionale dei Campi Flegrei. Uno stabilimento realizzato smaterializzando i volumi, introducendo la luce e il paesaggio nelle sale di lavoro, la

natura tra i padiglioni.

È da quella visione paesaggistica moderna che in quei giorni col Patto territoriale dei Campi flegrei, ospitato opportunamente lì dalla Olivetti, partecipato da tutte le componenti del territorio flegreo, che partì l'idea e il Programma che nelle sue molteplici ramificazioni sta cambiando profondamente non solo il territorio ma anche la gente di Bacoli, Pozzuoli, Monte di Procida, Quarto e Procida. Ricordo la diffidenza verso l'archeologia e l'ambiente dei primi anni Ottanta, oggi del tutto superata e caratterizzata da amministratori giovani, dinamici e sinceri difensori del territorio. Potenza del paesaggio!

In conclusione, dire che i Campi Flegrei sono una metafora del paesaggio contemporaneo significa riconoscere che qui il paesaggio non è un semplice sfondo, ma un testo attivo, un corpo vivo che parla del rapporto profondo tra natura, tempo e insediamento umano. Nei Campi Flegrei il suolo non è mai definitivamente stabile: si solleva, sprofonda, respira. Questo movimento lento ma inesorabile rende visibile ciò che altrove resta nascosto, ovvero il fatto che ogni paesaggio non è una forma conclusa ma è un processo. Il bradisismo diventa così la metafora di una condizione più ampia: la necessità di abitare il territorio in ascolto, l'idea che la città non domini la natura, ma conviva con forze più grandi di sé, la fragilità delle costruzioni umane, la provvisorietà della vita stessa. Nei Campi Flegrei la storia non si deposita in strati ordinati, ma riemerge, affiora, viene sommersa e poi restituita. Templi sotto il mare, porti diventati lagune, strade romane che riaffiorano tra le onde. Sono un paesaggio che insegna che il tempo non è lineare, ma circolare, intermittente, a volte ironico. Anche in questo senso il paesaggio flegreo è metafora anche del presente: una terra che vive una crisi permanente, non come eccezione ma come condizione strutturale, e proprio per questo obbliga a pensare un altro modo di progettare, fondato non sulla fissità, ma sull'adattamento, sulla reversibilità, sulla cura continua.

Qui il paesaggio non chiede monumenti definitivi, ma forme capaci di durare nel cambiamento. Non chiede dominio, ma interpretazione. Non promette sicurezza assoluta, ma responsabilità condivisa. I Campi Flegrei, in conclusione, alla fine di questo percorso si confermano come la metafora di un'idea alta e potente di paesaggio: non un oggetto da consumare, non una cartolina, ma relazione viva tra terra, memoria e futuro.



Restauro e valorizzazione del Complesso delle Sette Sale a Colle Oppio.

Restauro e valorizzazione del Complesso delle Sette Sale a Colle Oppio

Luigi Franciosini

«Il frammento ha in sé un'invincibile necessità, il germe di qualcosa, "qualcosa che vale più di un significato, la spinta ossessiva ad essere completato", la perentoria eloquenza dell'incompiuto»¹.

Il tema di progetto² riguarda la conservazione, protezione e valorizzazione del complesso monumentale della Cisterna delle Sette Sale - di servizio al complesso termale traiano - e di una imponente villa tardo-antica, i cui resti flebili emergono dal piano di copertura del grande serbatoio idrico, sull'estremo versante orientale del colle Oppio, tra la via delle Terme di Traiano e via Mecenate. In sintesi, gli interventi riguardano opere di consolidamento, di restauro e di protezione attraverso la realizzazione di una grande copertura la cui presenza si rende necessaria al fine di migliorare le condizioni ambientali, nell'ottica della conservazione *in situ* delle pregevoli pavimentazioni in mosaico a motivi geometrici, ben conservate ma fragili e delicate, che caratterizzano gli ambienti della villa. L'istanza conservativa è stata integrata alla valorizzazione del sito, con l'obiettivo di restituire un'immagine significativa ed evocante della spazialità dell'impianto così controverso - la combinazione tra una infrastruttura idraulica e una *villa d'otium* - con l'obiettivo di suggerire i rapporti del complesso monumentale con il paesaggio del colle Oppio.

Il luogo, la terra: una interpretazione

La forma della terra introduce la costruzione dell'architettura e della città, la cui natura -idrogeomorfologica - costituisce il sistema ordinatore del fare costruttivo.

Gli antichi costruttori dovevano avere un forte sentimento per questi valori: nel momento in cui fondavano le loro città, edificavano le loro architetture, sembra che a guidare la scelta fosse la determinazione che i luoghi dovessero possedere la forza di



Il luogo, la terra: evoluzione storica.

provocare un sentimento³, di svelare la forma della terra, di elevare il suolo a segno, la topografia a spazialità, di rappresentare, attraverso la composizione delle parti, l'interdipendenza tra città, architettura e suolo.

L'azione del "fondare" richiedeva una familiarità col dato naturale: una capacità interpretativa del dato topografico così da raccordare, seguendo le vie del mettere e del levare, l'architettura alla materia originaria. Nella terminologia tecnica tale abilità aveva un corrispettivo semantico nella parola "giacitura" o "disposizione": il modo, l'ordine secondo cui più cose sono poste l'una in rapporto all'altra. Orientamento, assetto, ordine, esposizione, inducevano la forma architettonica a significarsi, rispondendo al dato geomorfologico, allo scopo, alla rappresentazione simbolica ed estetica.

Siamo sull'Esquilino, il più esteso dei colli sui quali fu fondata Roma, e sul suo settore meridionale, l'*Oppius*, dove sorsero la *Domus Neroniana*, le Terme di Tito e di Traiano, e le Cisterne delle Sette Sale, i suoi serbatoi. Un luogo posto sulla linea di confine ricadente tra la valle del Tevere, generata dai sedimenti sabbiosi, dalle argille e ghiaie e dominata dalla massa dell'anfiteatro Flavio, e il pianoro sommitale poggiato sulla coltre compattata di tufi e pozzolane prodotto dall'attività vulcanica, che si distende vasto e ondulato, fino ad incontrare ad est le pendici delle Colline Laziali.

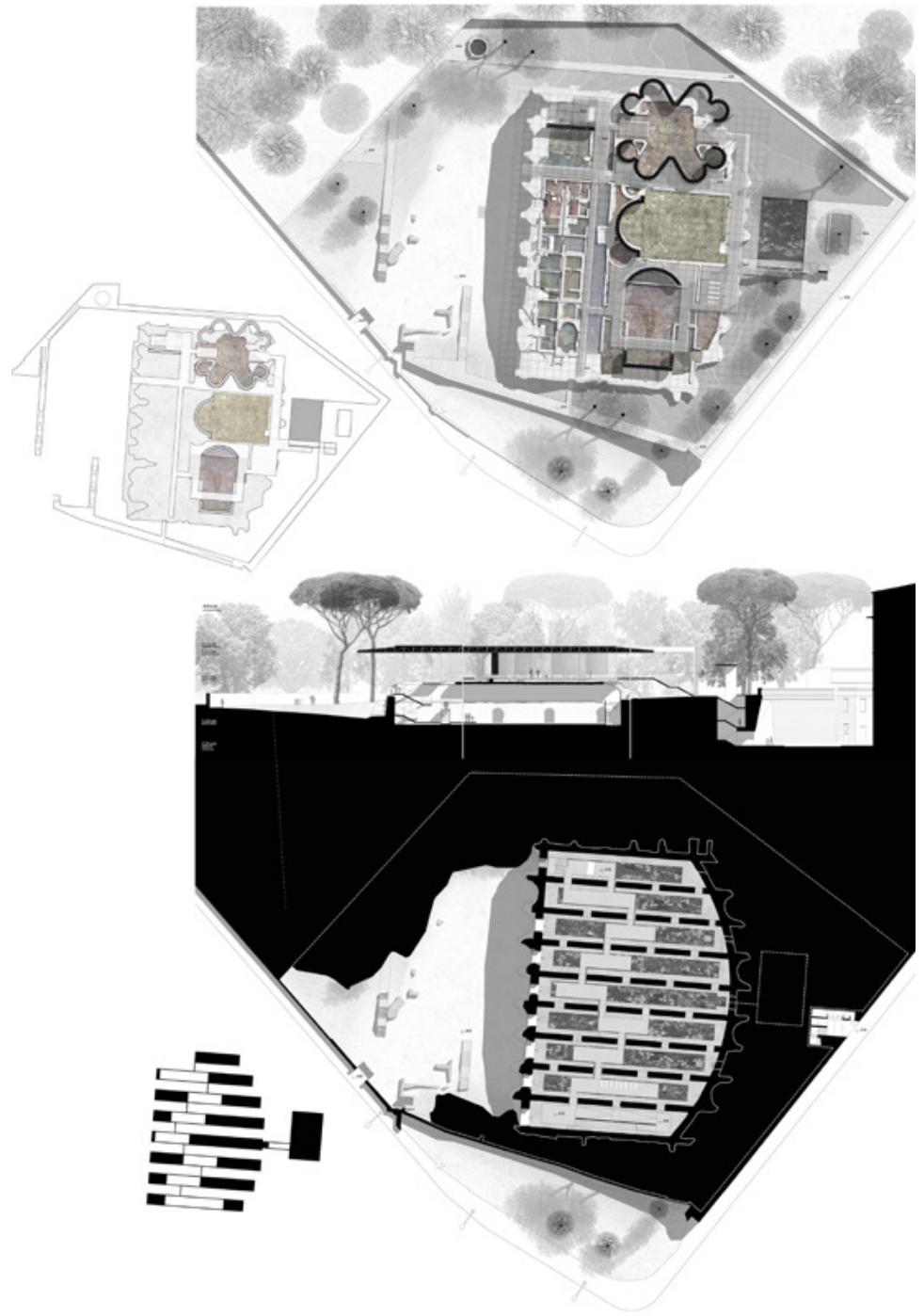
L'altimetria dominante sul contesto dell'*Oppius*, un pianoro al margine delle Mura Serviane e del suo aggere; l'acqua, regimentata e condotta dagli specchi discendenti dagli altopiani; l'esigenza di conservare e purificare l'acqua per l'uso termale; l'amenità e bellezza del paesaggio, luogo di dimore aristocratiche e salubri giardini, elevarono quel sito a luogo di convergenza di rappresentazione di valori sociali, culturali, tecnici, rituali, economici, e, soprattutto, quel contesto si offrì per esaltare un'esperienza estetica. Per analizzare il luogo, l'archeologia e le trasformazioni della città antica lungo il corso del tempo, era necessario partire dalla descri-

zione topografica, dal paesaggio e dalle architetture superstiti. Da un lato sperimentare concretamente il sito, distinguendo i versanti acclivi dalle spianate, le vedute aperte sul paesaggio romantico delle Terme, dell'area centrale monumentale, da quelle generate dai reticolati ottocenteschi, fatti di strade rettilinee, piazze e d'isolati di abitazioni borghesi.

Dall'altro, invitare a immaginare la forma del suolo originario, tentando di spiegare le ragioni della presenza di quelle brusche fratture topografiche che compaiono ad est, lungo via Mecenate, con i resti della grande cisterna, della villa tardo-antica, e del giardino Brancaccio, irraggiungibili, invisibili, elevati oltre la sommità del muro, alto più di dieci metri, che irrompe, come indefinibile presenza, lungo la via. Provare a immagine, sul lato ovest del complesso monumentale, dove scorre oggi la via delle Terme di Traiano, che taglia in due l'unità Terme-Cisterne, le originarie correlazioni idrauliche, esistite proprio lì, in quello spazio, assicurate dalla presenza di canali e vasche. Una mutua e vicendevole dipendenza, stabilita da due corpi interconnessi, dialoganti, seppur su scale diverse: l'uno in funzione dell'altro. Una unità di senso ormai smarrita. Provare ad immaginare l'impatto paesaggistico-monumentale scaturito dalla visione della grande villa tardo-antica, ergersi, gigante su gigante, simbolo su simbolo, sul piano di copertura della cisterna delle Sette Sale.

Un'architettura, quella della villa, nata da una opportunità tettonica, offerta dall'affioramento della sostruzione della cisterna in superficie, dove fondare, dove erigere; una opportunità di posizione topografica dominante sul contesto, da cui fare emergere la grande fabbrica tripartita aperta ad est, sul paesaggio ameno dei giardini Esquilini. Una convivenza stridente, difficile, quella tra cisterna e residenza, rispetto alle caratteristiche d'uso, alla scala, alla rappresentazione simbolica. Forse solo un rapporto di reciproca assistenza, di reciproca vicinanza.

Ordine e caos, regolarità e irregolarità, contrasti e assonanze, dissolti nella magnificenza d'una moltitudine di bellezze particolari e ordinarie, di varietà antiche e moderne, disseminate così da sorprendere e meravigliare, rappresentano, in sintesi, i caratteri identitari di un luogo di transizione tra il sublime e pittoresco paesaggio delle rovine e una modernità sonora e contaminata dall'antico. «La dissonanza è fatta per essere accordata e per ricavarne dagli opposti bellissima armonia»⁴.



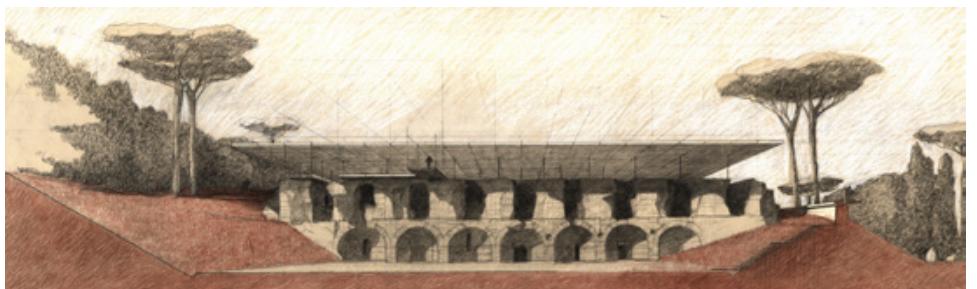
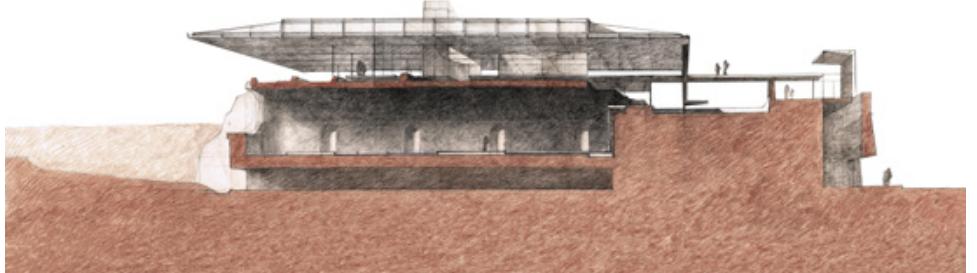
Sopra: planimetria di copertura; nella pagina accanto: piante dei vari livelli e sezione.

Il progetto

Il progetto interpreta l'imponenza del complesso delle Sette Sale e il suo ruolo esemplare nell'architettura romana dell'acqua. La sua localizzazione, posta tra il Colle Oppio, i resti del grande impianto termale traiano e via Mecenate, allineata sui resti delle mura Serviane e sull'aula attribuita al suo *auditorium* - quello di Mecenate - rammenta i versi di Orazio *Nunc licet Esquiliis habitare salubribus* e, nelle vestigia della *domus*, testimonia uno degli sviluppi più originali nell'architettura residenziale degli *Horti* suburbani che, soprattutto nella sala a pianta centrale, sembrano anticipare il *Chrysotriklinos* imperiale a Costantinopoli¹⁵.

Attraverso un'apertura praticata sull'alto muro di contenimento di via Mecenate, si accede in un antro ricavato nel masso tufaceo, che conduce alla risalita. Superato il forte dislivello, si raggiunge la quota della villa tardo-antica, seguendo un approccio coerente con il suo originario orientamento: da est a ovest, dalla campagna verso il centro monumentale della città.

Da qui, con lo sguardo aperto sul parco del Colle Oppio, sulla valle del Colosseo, ha inizio il percorso, introdotto dalla presenza d'una vasca di raccolta d'acqua: un *impluvium*, che si dispone come contrappunto simbolico a resti murari dell'aula basilicale, di poco svettanti dalle sostruzioni murarie delle sottostanti nove cisterne, una sequenza di oscure voragini voltate. Esili pilastri me-



La sezione e i prospetti.

tallici a sostegno della grande "tettoia" seguono il reticolo murario antico, mentre diafani diaframmi verticali rinviano alle forme curve delle grandi aule, suggerendo l'andamento delle volumetrie originarie.

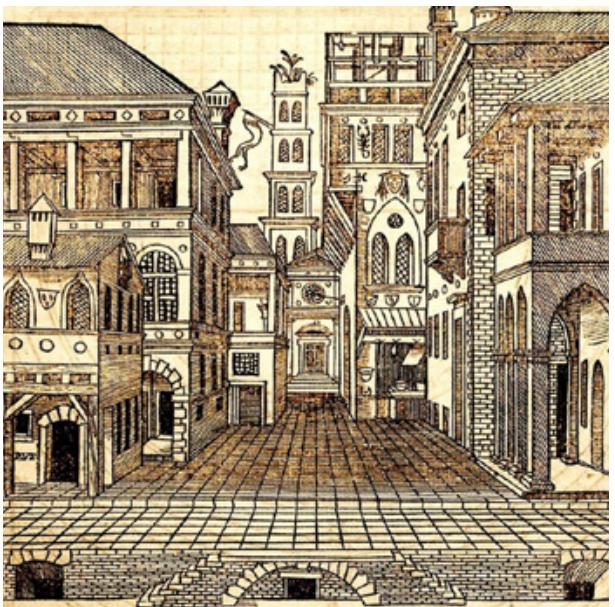
In questa atmosfera, il paesaggio della città scorre senza soluzione di continuità in piena luce, offrendosi come sfondo evocativo alla spazialità antica appena suggerita.

Passerelle metalliche sospese sull'archeologia si ordinano lasciando integra la leggibilità delle pavimentazioni musive delle aule. Una volta raggiunto il limite settentrionale della villa, in corrispondenza d'una delle tante lacune, si discende alla quota della cisterna. Una pedana elevatrice, superando il forte dislivello, consente di scoprire lentamente la spazialità del sottosuolo. Uno stillicidio segnala il luogo dell'originario approvvigionamento idrico. Veli d'acqua, raccolti in lamine d'acciaio, e passerelle metalliche inducono, in un'atmosfera evocativa, ad attraversare lo spazio destinato agli allestimenti e alle attività culturali.

L'ordine di questo movimento segue l'architettura: fughe prospettiche, amplificate dai riflessi di luce, s'aprono tra i varchi, segnalando l'attraversamento sotterraneo. Una rampa posta sul lato meridionale risale fino ad intercettare la via d'uscita e la luce, consentendo di riprendere il cammino a cielo aperto: un percorso agevole, immaginato come un dispositivo spaziale per l'osservazione del paesaggio epico dell'intorno. Il percorso segue quello che fu dell'acqua, dall'alto al basso: dall'acquedotto, alla villa, alle cisterne per poi riconquistare lo sguardo sulla città.

Note:

1. Salvatore Settim, *Futuro del classico*, Einaudi, Torino 2004.
2. Il progetto è la proposta per gli interventi di conservazione e valorizzazione del complesso archeologico delle Sette Sale sul Colle Oppio a Roma, risultata vincitrice di concorso internazionale di progettazione in due gradi La Cisterna delle Sette Sale sul Colle Oppio - Restauro e Valorizzazione, bandito nel 2022 dalla Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali di Roma Capitale. Il progetto è stato sviluppato dal raggruppamento composto dai seguenti professionisti: Arch. Luigi Franciosini (capogruppo), Arch. Cristina Casadei, Arch. Paola Brunori (restauro), BCD Progetti s.r.l. (strutture), Sequas Impianti s.r.l. (impianti), Francesca Carboni (archeologia), Geologo Roberto Salucci (geologia), Arch. David Careri (giovane professionista); consulenti: Arch. Alessandra Carlini, Prof. Alessandro Gabbianelli (paesaggio), Prof. Giorgio Ortolani (aspetti storici); collaboratori: Arch. Francesca Angelini, Arch. Giulia Bacci, Arch. Alessandro Barbagallo.
3. Maurice Aymard, "Spazi", in Fernand Braudel, *Il Mediterraneo, lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Bompiani, Milano 1985.
4. Eraclito citato in Sergio Givone, *I presocratici. Ritorno alle origini*, Il Mulino, Bologna 2022.



Sebastiano Serlio, Scena comica.

Il profumo delle piccole architetture

Luca Cardani

Nelle prime pagine del piccolo libro *Mirtilli o l'importanza delle piccole cose* Henry D.Thoreau cita le parole di Plinio «*In minimis Natura praestat* | La Natura eccelle nelle cose piccole»¹, ricordando come l'origine delle cose, e quindi la profondità del loro significato, risieda spesso nelle cose più piccole, nella piccolezza che si trascura a favore di ciò che più facilmente i nostri occhi vedono e il nostro sapere crede di dominare. Se l'architettura può ancora trovare nella natura un referente decisivo alla concezione e costruzione delle sue forme, allora la riflessione dell'autore americano può rivelarci il valore del piccolo in architettura e delle piccole architetture.

In un tempo come quello che stiamo vivendo, caratterizzato dalla frenesia dell'informazione, un "tempo puntuale" come lo definisce Byung-Chul Han², dove svaniscono le grandi narrazioni e si rischia di perdere la direzionalità della nostra posizione nella storia isolandola nella sua arbitrarietà, l'architettura del piccolo può rivelarsi un'occasione per dare senso ai grandi temi dell'architettura. In architettura le opere piccole hanno spesso grandi compiti. Soggette ad una condizione di evidenza della forma sono costrette all'eloquenza del loro significato.

In altre parole, l'opera piccola ha la possibilità e il dovere di concentrare la meditazione in profondità perché gli stimoli superficiali sono poco vincolanti e così i vincoli della forma del progetto vanno ricercati più in fondo e più indietro, per riemergere carichi di senso e di una tensione direzionale. Le piccole architetture sono frammenti del tempo che possono dirci qualcosa sul nostro tempo e sul suo posizionamento rispetto a tutti i tempi, come realtà ridotta in una piccola forma, compiuta in sé stessa ma capace di aprirsi al mondo e inserirsi in un orizzonte di senso.

«Per l'arte le dimensioni del progetto non hanno importanza, come le questioni di denaro. Ciò che conta veramente è la qualità del carattere. Il carattere può esser grande nel piccolo e piccolo nel grande»³. Le parole di F.L.Wright ci ricordano che la virtù delle cose piccole è quella di potersi concentrare con la massima atten-

zione sulla questione del loro 'carattere', sulla espressione formale dei temi dell'architettura, sulla "verità della destinazione" attraverso la forma, che nelle piccole opere è sempre infinitamente più grande della loro funzione.

Significa cioè poter riportare la domanda essenziale del progetto su che cosa una cosa sia, perché la costruiamo e quali sono i mezzi più adatti a realizzarla.

L'ordine di grandezza del piccolo può quindi guadagnare in profondità e ampiezza; non tanto in estensione della durata ma in pervasività, può dare una profondità al tempo, in modo che possa legarsi anche a distanza con gli altri tempi e acquisire un senso. Spesso le piccole architetture nascono proprio per celebrare l'occasione nel tempo, il momento propizio in cui una cosa prende spazio nella storia, e si pone come aggiornamento dell'Architettura nella sua continuità storica, o come frammento del grande mosaico delle Architetture della storia.

Ecco dove risiede il profumo delle piccole cose: nel riverbero degli archetipi e delle architetture della storia che emerge dalla sua profondità, legando un tempo a tutti i tempi che lo precedono e che coesistono sullo stesso piano nella forma, nelle ragioni per cui è ancora necessario aggiornare le forme dell'abitare nel progetto. «*Il tempo inizia a profumare quando acquista durata, quando riceve tensione narrativa, quando guadagna in profondità e ampiezza, anzi in spazio*»⁴.

L'esperienza progettuale qui raccontata nasce in occasione di una terza missione dell'università⁵, che ben racconta i confini labili e i vincoli incerti di un progetto che, senza una reale committenza, prova a farsi carico di trovare le giuste domande ai problemi da risolvere con la forma, per trasferire la conoscenza dell'architettura, nella comunità che ne fa esperienza.

Si tratta di un piccolo intervento che nasce da un pretesto molto semplice ma per nulla innocente: la riapertura di un portale tamponato della ex-Chiesa del monastero quattrocentesco di San Cristoforo a Mantova, che dà accesso al giardino interno del complesso. Il problema funzionale era semplicemente quello di rendere accessibile il giardino situato ad una quota inferiore di un metro, collegando i livelli con una costruzione semplice e temporanea, accessibile a tutti: "la scala", così veniva chiamata nelle riunioni con i gestori del luogo.

Progettare in Terza Missione ha permesso però una ricerca più ampia e profonda sul senso che potesse assumere l'aggiunta di una piccola architettura nella grande storia in parte dimenticata dell'ex-monastero.

L'edificio della Chiesa vive una condizione di rovina, che lascia legami in assenza con un passato che è solo in parte ricostruibile ed in larga misura da immaginare, perché se l'architettura e le carte storiche manifestano la presenza di questo giardino recluso, nulla ha ancora spiegato le relazioni che la chiesa avesse con questo spazio e che le stratificazioni addensate sulla facciata trasformano in un enigma.

Una bella carta di metà '800 di Mantova rivela il potenziale di questi cortili interni che caratterizzano l'intera morfologia della città. Il tessuto urbano sembra evaporare e restano le tracce nere di alcuni impianti tipologici della città, ma soprattutto le campiture sfumate dei verdi interni, prati coltivati, orti o chiostri, che donano a Mantova quel particolare carattere tra città e campagna⁶. Riscoprire dunque una di queste porzioni di natura definite dall'architettura dei grandi isolati mantovani, è un'occasione di grande importanza per confermare il carattere della città ma avvicinarlo anche all'esperienza che facciamo di essa.

Da questa esplorazione delle relazioni del luogo con il suo contesto storico e urbano, emergono anche le indicazioni sul ruolo che l'aula dell'ex-chiesa può assumere nella città attuale, grazie alla riapertura del portale sul giardino e dunque di un valore complessivo del "progetto di accessibilità".

Il progetto estende il tema del collegamento dei due livelli alla scala dell'architettura della città, immaginando che l'apertura del portale possa confermare l'inversione tipologica subita dalla chiesa nel tempo: un'aula basilicale usata in senso trasversale anziché longitudinale, attraverso la sequenza tra le navate anziché lungo la loro direzione. Così intesa la chiesa può assumere il valore di una grande soglia di passaggio che si dilata straordinariamente in altezza e larghezza nella navata maggiore, per poi gettarsi ricomprimendosi nella scoperta della natura interna, enfatizzando il passaggio dalla realtà della strada a quella dell'internità del giardino.

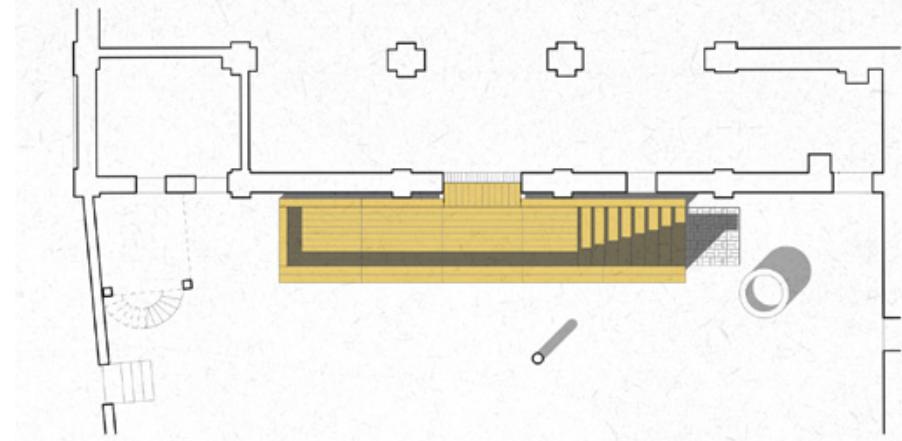
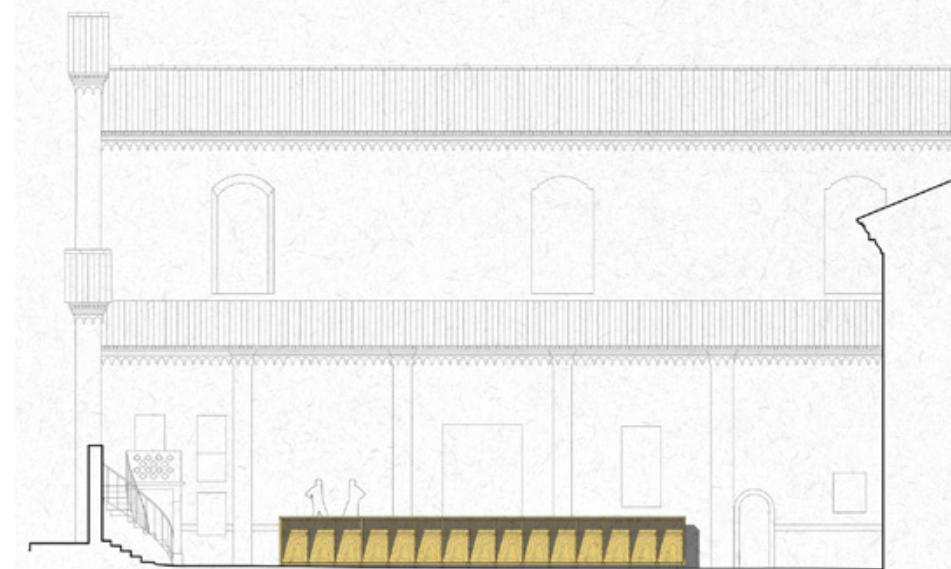
Questa internità è il vero e proprio luogo del progetto, dove la natura conclusa è certamente il referente principale ma lo è anche l'architettura della facciata della chiesa che la definisce. Così

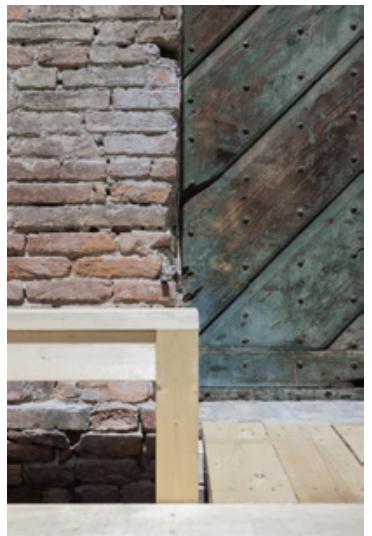
il luogo del progetto indica un possibile significato del nuovo, non solo come infrastruttura di collegamento delle quote, ma come luogo dello stare condiviso, dove vivere l'esperienza del passaggio tra la chiesa e il giardino; un luogo che si aggiunge con un carattere additivo e coordinato ai referenti principali, che non rinuncia ad esprimere prima di tutto il suo ruolo di architettura, seppur piccola, che ricompona il luogo cercandone un'unitarietà.

Questa idea ha trovato ragioni anche nelle normative sull'accessibilità, interpretandole non come obbligo di percorrere tutti i luoghi senza barriere architettoniche, ma come possibilità di farne un'esperienza collettiva in autonomia.

Il progetto interpreta questa ambizione attraverso la figura di un palco, una struttura costruttivamente autonoma, stabile e temporanea, giustapposta alla chiesa, che sopraeleva un luogo notevole per lo stare collettivo - senza distinzioni - diventando parte del giardino. Così la genesi concettuale della forma gioca sull'ambiguità di questo elemento di non esser solo una scala, non esser solo una pedana, ma di potere esser diverse cose, pur essendone solo una, fissa ma temporanea.

Questa ambiguità è anche il tema della composizione dove la grandezza, le proporzioni e i ritmi della costruzione assumono a riferimento i caratteri compositivi della chiesa, a partire dall'altezza dello zoccolo e dalla ritmica delle paraste, per arrivare all'idea di un elemento continuo e ritmato con un ordine di grandezza molto più ridotto, analogamente al cornicione sommitale. Ne risulta una figura unitaria bassa ed estesa orizzontalmente, che rivela in pianta una tripartizione d'uso: al centro lo spazio per l'uscita dall'aula, su un lato lo spazio dello stare e sull'altro lo spazio della discesa attraverso uno scalone con pedate da cavallo, che porta lentamente al piano di campagna. La struttura è giustapposta di 40 cm alla facciata per lasciare intravedere il disegno dell'attacco al suolo del paramento murario e al contempo per mostrare la sua autonomia figurativa, collegato con assi semplici alla soglia in laterizio di costa. Il palco esprime dunque una sua autonomia architettonica, ma allo stesso tempo può apparire come un frammento della facciata, interrompendosi nettamente nello sviluppo orizzontale in corrispondenza della superfetazione di un baldacchino posticcio da un lato e del pozzo dall'altro. Il disegno della struttura in legno a portali ripetuti e collegati tra loro, segue il sottomodulo di 1/5 delle paraste, con un passo molto fitto, che dona





Nella pagina precedente:
Pianta e prospetto del progetto inseriti nel contesto del giardino della ex-Chiesa di San Cristoforo, con carta di Mantova a metà 1800.

In questa pagina:
Dettaglio costruttivo del rapporto antico e nuovo, 2025, foto di Giuseppe Gradella;
Lo scalone e la pedana e diverso rapporto dei due fronti del palco il rapporto con il giardino e la chiesa, foto di Giuseppe Gradella;
Il palco-pedana nel giardino della ex-Chiesa di San Cristoforo, 2025, foto di Giuseppe Gradella.

Autori:
Politecnico di Milano
Polo di Mantova - MAD
Mantova Atelier of Design, responsabile Luca Cardani con Alessio Amicizia e Filippo Gasparini eon la collaborazione di Stefano Per teghella (Mori Legnami).

una proporzione ridotta agli elementi della costruzione e aiuta a distribuire i carichi e le torsioni del legno con una struttura puntuiforme in appoggio semplice su un terreno molto irregolare. Il ritmo della struttura è tradotto in una piccola facciata che tampona le luci con pannelli in legno a vista fiammato, intervallati da affilati e sporgenti elementi verticali a sostegno di una mensola continua, utilizzata come panca del palco e dispositivo anticaduta.

Il tema dell'ambiguità emerge ancora in alcune scelte composite. Il volume è leggermente sollevato dal suolo lasciando un vuoto corrispondente agli appoggi delle basette regolabili, che mostra al contempo l'appoggio temporaneo e leggero di un volume pesante sulla continuità del suolo naturale. La struttura del palco verso la facciata della chiesa è lasciata al grezzo, senza tamponamenti, per esaltare questo distacco in cui si insinua e rende evidente la relazione tra il vecchio e il nuovo. La facciata esterna del palco, invece, si fa carico di raccontare le nuove relazioni con il giardino. La composizione cerca una continuità attraverso la grande mensola e il sistema ritmico di sostegni verticali che corrono a tutta l'altezza con una figura triangolare che si rastrema fino a sparire verso il basso, costruendo un'ombra portata profonda che esalta il coronamento superiore, misura il tempo atmosferico sfumando nel taglio d'ombra del sottopalco.

Questi caratteri sono accomunati dalla tensione verso una forma unitaria ottenuta attraverso la ripetizione, che non spiega se esattamente cosa contenga e come funziona, ma rivelà che cosa sia e cosa può essere. Il carattere ambiguo del palco, infatti, permette e suggerisce diversi usi legati al tema teatrale del continuo passaggio e riversamento da una realtà ad un'altra, dall'esterno all'interno, dalla città alla natura, dalla vita attiva all'ozio. Un luogo dello stare disposto a diversi riti: all'accessibilità e al collegamento certo, ma anche all'incontro, all'osservazione, alla ricreazione, allo spettacolo e al costruzione di un dialogo con la storia.

Note:

1. Henry D. Thoreau, *[Huckleberries] Mirtilli o l'importanza delle piccole cose*, Lindau, Torino 2018, p. 8.
2. cfr. Byung-Chul Han, *Il profumo del Tempo*, Vita e Pensiero, Milano 2017.
3. Frank Lloyd Wright, "To the Young Man in Architecture", in *Two Lectures on Architecture* by F.L.Wright, The Art Institute of Chicago, 1931. Estratto da: *Casabella*, n. 784, Dicembre, 2009, p. 3.
4. Byung-Chul Han, *Il profumo del Tempo*, cit., p. 25.
5. In occasione di Mantovarchitettura 2025, il Polo di Mantova del Politecnico di Milano ha stipulato una Convenzione operativa con l'Associazione Amici di Palazzo Te e dei Musei mantovani, per l'utilizzo degli spazi della ex chiesa di San Cristoforo, con cortile e annessi, volta ad una loro valorizzazione.
6. cfr. Aldo Rossi, *Architetture Padane*, Edizioni Pa nini, 1984.



Casa a Costa, ph. Livio Vacchini.

Radicarsi. Il desiderio di contemplare l'orizzonte

Tiziano De Venuto

«Contemplazione e armonia si fondono insieme alla ricerca di una migliore condizione dell'umanità. Contemplazione viene dal latino *contemplare*, etimologicamente derivato da *templum*, uno spazio delimitato dal bastone dell'augure per l'analisi dei segni. Da qui l'idea della contemplazione come attività dello spirito nella quale il soggetto, interpretando l'oggetto, si annulla in esso, interamente mostrandosi in uno stato di quiete e immobilità. La contemplazione è molto vicina al significato del temine greco *theoria*».

Raffaele Milani

Se l'atto primo di ogni costruzione si dà a partire da una modifica (distruttiva) della superficie terrestre, la riflessione sui modi del radicamento alla terra dell'architettura si carica di un significato e di una responsabilità eticamente profondi. L'atto del fondarsi istituisce un rapporto di ordine interpretativo con le forme della natura, *inaugurando* la costruzione di un nuovo *sguardo* sul mondo, o di una relazione.

Porre la dimensione etica a fondamento di ogni pensiero costruttivo non significa, oggi più che mai, ricorrere alle sole categorie di un pensiero ecologico (almeno secondo le accezioni assunte nel dibattito culturale più recente). «Quando Anassagora, secondo Diogene Laerzio, dichiara che ciò che stabilisce il valore della vita nasce dal saper contemplare il cielo, il sole, la luna, vuole mettere in luce la relazione del sentire con l'ordine della natura»¹. E nel sentire, nel fare una esperienza aurorale dello *stupore*, «si compie sempre un'esperienza della luminosità della manifestazione, vale a dire si compie sempre una visione, ma non tanto nella forma del vedere qualcosa nella luce, quanto piuttosto dall'essere visti dalla luce del qualcosa, come se il qualcosa, risplendendo nella propria luce, si *qualificasse* [...] avanzando verso il soggetto»². È in questo senso che l'atto primigenio del radicamento può essere letto in riferimento alla costruzione di una visione o alla manifestazione dell'identità di un paesaggio³, restituendola in una forma *nuova* nella natura. La dialettica tra i modi dell'abitare e le forme istitutive della casa trova, nella condizione contemplativa, uno scena-

rio rivelatore: «quello dell'eterno ritorno, della piena circolarità del tempo naturale rispetto alla linearità del tempo storico»⁴. Intorno a questa dimensione, alcune esperienze dell'architettura contemporanea hanno interpretato il tema della domesticità costruendosi, nell'atto del loro radicamento, come autentici dispositivi di contemplazione della natura. L'attualità della tradizione moderna nell'architettura contemporanea ticinese ha reso questo paesaggio uno tra i più autorevoli avamposti della ricerca architettonica e strutturale contemporanea, producendo esperienze capaci di restituire consustanzialmente il rapporto tra le forme dello spazio e i gesti costruttivi che lo determinano. In questo senso, è l'atto costruttivo a definire, inequivocabilmente, il carattere *moderno* di queste case, che si determina in rapporto alle potenti ed emblematiche forme della geografia.

La casa a Costa e la casa Minghetti-Rossi appartengono allo stesso paesaggio delle montagne ticinesi. Nelle loro forme, risuonano le identità di due mondi in parte diversi, eppure stretti in una affinità elettiva profonda⁵. Si identificano, nell'atto del loro radicamento, come autentici dispositivi di costruzione di un modo dell'abitare contemplativo. Immaginando di abitare il tempo nella casa di Livio Vacchini a Costa sembra che la ricchezza contenuta in questo luogo non abbia «mai smesso di coincidere con una certa nudità»⁶. Quando Vacchini racconta l'esperienza della casa, lo fa descrivendo il carattere del suo paesaggio interiore, tra il corpo e lo spazio, tra l'interno della casa e la grande stanza di natura (sul lago, delimitata dalle vette delle alpi) entro cui questa si rivolge: «il paesaggio non è più quadro ma scena, l'uomo che abita la casa non è più osservatore ma attore»⁷. È un'opera che il maestro ticinese costruisce per sé stesso, all'inizio degli anni Novanta, e che, forse, segna anche il passaggio verso quello stile arcaico della sua opera⁸ matura. Percorrendo via Contra, la piccola casa si mostra di scorcio: un potente podio che, dal ciglio della strada, si protende verso l'orizzonte, lungo il pendio. Si mostra come un monolite⁹. Lungo i lati brevi del podio – idealmente scolpito in un blocco in calcestruzzo armato – emergono alcuni pilastri (tre per ogni lato) che lo stesso Vacchini aveva descritto, in maniera alquanto singolare, come parti di un muro scarnificato¹⁰. Sono gli elementi chiamati a sostenere il tetto, definito a sua volta da una piastra post-compressa ordita nella direzione longitudinale dello spazio, su una luce unitaria di circa sedici metri.

Descrivendo questo progetto, Vacchini tornava spesso a ri-



flettere sulla sua idea di casa e lo faceva a partire dal modello della casa greca di Santorini: «sono fatte da due muri, con un'apertura davanti attraverso la quale passa la luce [...] una volta, una profondità che è data dalla pendenza del terreno, e null'altro»¹¹. In questo senso, dall'esterno della casa, la fila dei tre pilastri sembra rimandare alla struttura spaziale di due campate affiancate, articolate in una sequenza binata di spazi. Una dualità necessaria, almeno sul piano concettuale, a esprimere la natura dello spazio domestico che per Vacchini si definisce tipologicamente nella dialettica tra il luogo dello stare e lo spazio delle funzioni elementari¹². Ma a Costa, al contrario, il tetto si mostra come una forma figurativamente e strutturalmente unitaria che definisce, piuttosto, il luogo unitario di un riparo. È evidente, allora, come il pilastro al centro di ognuno dei due *muri*¹³ portanti sia necessario a ridurre l'inflessione della piastra di copertura lungo il suo lato minore, in cui sono alloggiati gli ancoraggi dei cavi di post-tensionamento longitudinali della struttura. In questo senso, al contrario, sembrano essere piuttosto le coppie longitudinali dei pilastri a definire la figura scarnificata di un *muro*, la sua riduzione estrema. Qui, la volta muraria di Santorini si fa trave, liberando – così come aveva fatto Kahn – «l'architettura dal giogo dei muri portanti laterali che l'aveva dominata per cinquemila anni»¹⁴. Sul lato lungo dell'edificio, podio, pilastro e trave ricompongono la monoliticità di una figura o di un piano continuo plasticamente (e metaforicamente) scavato, non rivelando – se non per le commettiture tra i casseri – l'assemblaggio costruttivo delle sue parti. Si tratta di una condizione

paradossale per il muro. In una prima versione di lavoro, il piano pavimentale della casa si modellava stereometricamente nello spazio, costruendo, dall'esterno, la figura di un podio¹⁵ monolitico. L'opera costruita, invece, propone una dimensione più analitica tra le parti: da valle la casa si mostra con i suoi imponenti setti longitudinali radicati nella terra. Sono loro a portare il pavimento della casa e il potente tetto precompresso, che si dispongono arretrati rispetto al filo esterno dei pilastri, secondo una sintassi problematicamente analitica, dall'accento miesiano.

Il quadro, l'osservatore, la scena, l'attore; è la chiave attraverso cui comprendere l'invenzione strutturale di questa casa e, forse, l'interpretazione di un concetto di ordine più generale. A Costa, Vacchini sembra guadagnare l'espressione più sintetica della sua idea di casa, attraverso la progressiva essenzializzazione del suo paradigma costruttivo. La struttura binata dello spazio, tra spazi serventi e spazi serviti, si realizza ancora, ma attraverso un piccolo dispositivo murario posto al di sotto dell'imponente tetto. Qui trovano posto alcuni pochi essenziali spazi di servizio, gli arredi fissi della casa, i suoi quadri, che organizzano lo spazio della stanza senza mai interrompere la continuità dell'involucro vetrato che definisce il luogo caldo della casa-podio: una superficie riflettente, a specchio, che dall'esterno, vela l'interiorità dello spazio, senza mai esporlo; uno spazio proteso verso l'orizzonte che non inquadra o ritaglia più una porzione di paesaggio con le sue finestre. È una loggia sospesa; potrebbe dirsi uno spazio galleggiante. Se non vi fosse il piccolo setto murario interno, infatti, la casa sarebbe completamente aperta verso l'orizzonte; e questo è forse un paradosso rispetto a quella stessa idea di orientamento dello spazio così importante per Vacchini¹⁶. Non è casuale allora che questa spina interna di distribuzione costruisca la profondità virtuale della soglia d'ingresso e individui, allo stesso tempo, i due ambiti della casa che si affacciano quasi sempre lungo quei *muri* longitudinali completamente aperti verso l'orizzonte. La casa di Santorini, adesso, sembra essere molto lontana. Il tavolo da pranzo e il salotto, con le sue poltrone, costruiscono ancora uno spazio unitario e parzialmente continuo anche lungo il lato corto della casa, ribadendo (contrariamente alla direzione del tetto e, idealmente, delle due campate) la continuità fisica di un riparo costruito nella grande stanza di natura, in cui si è nudi.

In una dimensione insediativa diversa, si offre l'esperienza



Casa Minghetti-Rossi,
ph. Nicola Roman Walbeck.

della casa Minghetti-Rossi, realizzata dagli architetti Baserga-Mozzetti e dagli ingegneri Pedrazzini-Guidotti nel 2012. La casa sorge lungo le pendici montuose del comune di Gordola, in un paesaggio connotato dalla presenza di terrazzamenti coltivati e piccole costruzioni rustiche, rivolti verso il lago Maggiore. In questa opera, il pensiero sulla forma della casa potrebbe dirsi ispirato dal *moderno desiderio* di abitare uno spazio fortemente proteso verso l'esterno della grande stanza di natura in cui si colloca, seppure attraverso la ricerca di un certo carattere di internità. Giungendo alla casa, è solo un breve sentiero pedonale a costruire la connessione tra la quota superiore della strada e il punto più basso in cui si attesta la costruzione, disposta parallelamente all'andamento delle curve di livello (come un terrazzamento), tra alcune architetture preesistenti. Qui, lo spazio aperto che individua la soglia per la casa sembra acquisire un certo carattere di chiusura, dato dal rapporto tra il volume della nuova costruzione e la parete rocciosa lungo cui si svolge il sentiero. In virtù della fragilità e della particolare conformazione del terreno, il principio insediativo che governa la forma più generale della casa si definisce nella sospensione

dalla terra del volume abitato. La casa, infatti, insiste su un punto di particolare pendenza del suolo, dove è vincolata unicamente attraverso due soli punti di appoggio – posti, all'interno, a circa ventuno metri di distanza – necessari a ridurre tutte le operazioni di scavo e consolidamento di un suolo particolarmente fragile per conformazione geologica. I due soli setti portanti in calcestruzzo armato scaturiscono dalla terra per accogliere, alla propria sommità, il complesso sistema di travi (che individua il tetto dell'abitazione) a cui è appeso il piano pavimentale della casa. Da questo punto di vista, è significativo osservare come la particolare articolazione plastica del sostegno sembri quasi voler negare o ingentilire, sul piano figurativo, la condizione di massività necessaria a sostenere l'intero carico della struttura, producendo, attraverso la geometria della piega, la sua rastremazione superficiale invertita.

Nella casa, il tetto è definito da due travi longitudinali a doppio sbalzo in calcestruzzo armato precompresso, a loro volta incastrate alle due travi trasversali che insistono (ancora a sbalzo) sui due soli setti portanti interni. Il piano pavimentale è così sospeso¹⁷ dalle travi longitudinali mediante le due coppie di tiranti in precompresso (a filo, disgiunte dalla sola commettitura nel calcestruzzo a vista) e le due pareti trasversali esterne, che definiscono analiticamente gli elementi dell'organismo strutturale. Modellandosi in continuità di forma con il solaio, le due pareti corte controventano la struttura e configurano, da un punto di vista espressivo, la problematica condizione plastica di un *volume* sospeso da terra o di una cornice.

Nella composizione più generale della casa, il carattere di sospensione della struttura sembra essere ulteriormente reso evidente nella concezione delle passerelle in calcestruzzo armato che segnano l'ingresso alla *loggia* da monte e da valle: queste, infatti, si configurano come delle possenti mensole a sbalzo che, alternativamente, si giustappongono e si affiancano alla piastra sospesa, senza mai toccarla.

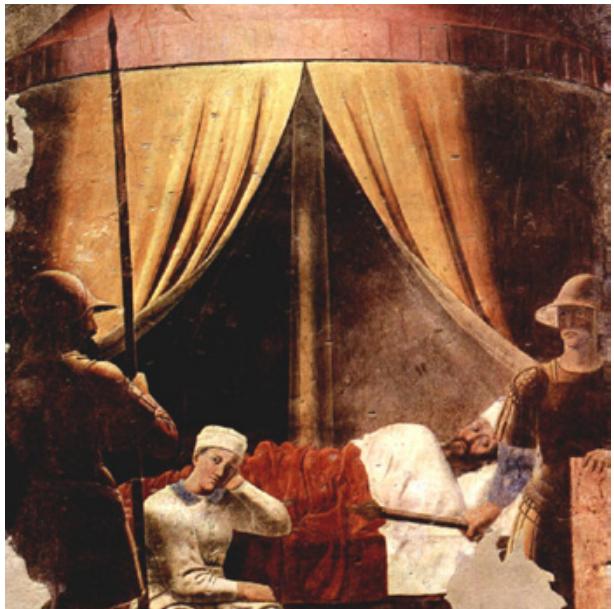
Nella Minghetti-Rossi, i minimi ambiti spaziali della casa si articolano attorno ai due setti portanti, assecondando l'orientamento longitudinale della struttura: qui, infatti, trovano posto i principali dispositivi di servizio della casa, i suoi ambiti più privati, disposti senza mai interrompere la continuità del potente affaccio verso valle. Superata la porta d'ingresso – l'unica superficie opaca in un involucro completamente trasparente – grande importanza

assume la presenza scultorea del camino, che si interpone nello spazio, costruendo una prima soglia interna: questo, infatti, individua l'ambito spaziale dell'ingresso prima che la casa si mostri nell'unità del suo luogo collettivo dello stare, dove sono proprio il tetto e il pavimento a sottolineare, inquadrandolo, l'orizzonte della più ampia stanza di natura entro cui si svolge la vita contemplativa della casa.

L'unico vero modo per stare in queste case è guardare l'orizzonte stando sdraiati o seduti sul proprio divano. È un invito ad abitare il tempo «con poche cose [ma] di grande valore»¹⁸, è la metafora di un'idea del bello che «invita a dimorare»¹⁹ attraverso un modo della vita contemplativo. Abitando, gli uomini «salvano la terra»²⁰ e salvare, come ricorda Heidegger, significa «liberare (*freilassen*) qualcosa per la sua essenza propria»²¹. Ma l'essenza che si libera nei gesti non è solo quella della terra, in senso fisico. È anche l'essenza dei sincretismi e delle culture costruttive che convergono nel pensiero sulla forma, rinnovandosi in figure nuove e proprie di un paesaggio.

Note:

1. Raffaele Milani, *Albe di un nuovo sentire. La condizione neocontemplativa*, Bologna, il Mulino 2020, p. 138.
2. Silvano Petrosino, *Lo stupore. La gioia dello sguardo*, Interlinea, Novara 2023, p. 91.
3. Marc Augè, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.
4. Iñaki Ábalos, *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, Marinotti, Milano 2009, p. 27.
5. Mi permetto di rimandare al mio saggio: Tiziano De Venuto, *Case in Ticino*, Libria, Melfi 2023.
6. Albert Camus, *Il diritto e il rovescio*, Giunti-Bompiani, Firenze-Milano 2018, p. 11.
7. Livio Vacchini, *Casa Vacchini*, «Casabella», n. 655, 1998, p. 72.
8. Mi permetto di rimandare al mio saggio: Tiziano De Venuto, *Livio Vacchini. Architettura come costruzione*, Libria, Melfi 2023.
9. cfr. Jacques Lucan, «Livio Vacchini. L'implacabile necessità del tutto», in Disch P. (a cura di), *Livio Vacchini architetto*, ADV, Lugano 1994, p. 26.
10. È Vacchini a dare questa interpretazione figurativa della struttura, a partire dalla sintassi tra le sue parti: due muri bucati e ridotti a tre possenti pilastri di 53*113 centimetri che portano, longitudinalmente, il tetto. Carmine C. Falasca, *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto*, Franco Angeli, Milano 2007, pos. nel Kindle 956-958.
11. *Ibidem*.
12. «Per tutta la vita ho continuato [...] a lavorare sul modello della Snider, su quel sistema di due tunnel affiancati che all'epoca non avevamo compreso nella sua completezza». Marco Borsotti, A colloquio con Livio Vacchini, «Anfione e Zeto», n°16, 2003, p. 94.
13. È Vacchini stesso a dare questa descrizione problematica della sua casa. Carmine C. Falasca, op. cit., pos. nel Kindle 973-85.
14. *Ibidem*.
15. Lucan definisce la casa a Costa come una unità indivisibile, una *Gestalt*. Jacques Lucan, op. cit., p. 26.
16. cfr. Roberto Masiero, *Una macchina per pensare. La casa a Paros di Silvia Gmür e Livio Vacchini*, Mimesis, Milano-Udine 2017, pp. 40-44.
17. In casa Minghetti-Rossi, gli architetti Baserba-Mozzetti, insieme agli ingegneri Pedrazzini-Guidotti, propongono una tipologia strutturale per certi versi assimilabile – per concetto costruttivo e carattere – al progetto di concorso per la passerella pedonale ad Olten (Aaresteg), che gli stessi avevano redatto con lo studio brasiliano *spbr arquitetos*, nel 2006.
18. Franco Cassano, *Il pensiero meridiano*, Editori Laterza, Roma-Bari 2005, p. 14.
19. Byung-Chul Han, *La salvezza del bello*, Edizioni Nottetempo, Milano 2019, p. 82.
20. Martin Heidegger, «Costruire Abitare Pensare», in Id., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1954, p. 100.
21. *Ibidem*.



Piero della Francesca, *Il sogno di Costantino*, Arezzo, 1455.

L'architettura del Padiglione: Natura e Tempo

Marina Tornatora

Sempre più «instabilità, sorpresa, mescolanza, confusione»¹ sembrano essere i fattori che caratterizzano l'architettura contemporanea, segnata dal valore iconico piuttosto che dal senso dell'abitare e del vivere.

Questa spinta alla dimensione performativa fa perdere i valori fondanti dell'architettura, affidandosi a un'idea distorta d'innovazione che comporta la perdita di spazi teorici e operativi del progetto e non trova nessuna corrispondenza in quell'idea alta di «società estetica»² proposta da Filiberto Menna.

In questo processo l'architettura del Padiglione rappresenta il tema progettuale che più di altri concede libertà linguistica, diventando l'occasione per dare espressione alle nuove pervasive tendenze. Un suo approfondimento, per la presenza costante nella storia del pensiero architettonico e, contemporaneamente, per il suo essere «spazio dell'arte/arte dello spazio»³, ci consente di riposizionare alcuni principi teorici assumendo il Padiglione come un dispositivo spaziale di conoscenza, strumento magnetico che rispecchia le mutazioni dell'architettura e dell'arte.

L'archetipo della tenda

Il tema progettuale del Padiglione incarna l'espressione architettonica più evoluta degli apparati effimeri che ha origine dall'idea costruttiva della *tenda*. Il termine deriva da *papilio*, anticamente un tipo di tenda che, ripiegata nei due lembi anteriori, richiamava le ali di una farfalla, in francese *papillon*.

Archetipo dell'architettura temporanea, non solo per come si è andata a configurare nella tradizione dei popoli nomadi, il sistema *tenda* rappresenta la massima espressione di leggerezza, flessibilità e adattabilità, forma primaria dell'abitare, evolutasi attraverso sperimentazioni spaziali e strutturali in un dialogo continuo tra forma, materia e temporaneità.

Con la modernità, i dispositivi effimeri si trasferiscono alle esposizioni universali, che hanno *istituzionalizzato* il Padiglione

come forma di rappresentazione e ricerca trovando nel *Crystal Palace*⁴ di Joseph Paxton (1851) il manifesto di un'architettura temporanea e smontabile, costruita in ferro e vetro, simbolo della nuova era industriale. Nel suo interno trova spazio una *tenda* progettata da Gottfried Semper per la Turchia, esito dei suoi studi sulle implicazioni tra la materia e le tecniche di lavorazione in un dialogo tra architettura e arte tessile. Non a caso il termine *tessere* deriva in greco dalla radice del verbo che significa *nodo* o *nesso*, mentre in latino trova corrispondenza in *textum*, cioè *testo*, a sottolineare la comune origine del *tessere* e del *testualizzare* come atti di scrittura, intreccio e connessione.

La *tenda*, dunque, al pari della capanna di Laugier, si pone come archetipo dell'architettura, definendo uno spazio fondativo sul piano figurativo e costruttivo che trascende la semplice risposta a un bisogno umano per incarnare l'idea stessa di *allestimento*, da *allestire*, *fare lesto*, come abilità nell'*approntare* con cura e destrezza uno spazio o un ambiente.

In questo senso, la struttura prefabbricata in ferro e vetro del *Crystal Palace* rappresenta una grande *tenda* temporanea *allestita* nella *Hyde Park*, capace di coniugare la questione della forma architettonica nella prospettiva di un sapere tecnico assunto come valore espressivo, superando la dicotomia tra logica strutturale e linguaggio stilistico. Concorrono alla costruzione spaziale le dimensioni eccezionali del progetto di Paxton – 560m x 120m circa – spazio *incommensurabile*, grande contenitore effimero, gigantesco vuoto, per un'architettura che segna una traiettoria precisa nelle esposizioni universali successive. Continui sono i richiami alla *tenda*, dal *Padiglione dei tempi moderni* di Le Corbusier (1937) a quello degli *Stati Uniti* di Buckminster Fuller a Montreal (1967), dove il tema è declinato attraverso lo spazio a sala unica, resa possibile dall'uso della tecnica costruttiva come elemento di linguaggio, secondo il principio del grande contenitore espositivo che qui conquista la dimensione verticale.

Il principio spaziale non è diverso nel padiglione di Toyo Ito (2002) alla Serpentine Gallery di Londra. Il progetto, basato sull'idea di rendere visibile il sistema costruttivo, realizza uno spazio a pianta libera, andando a configurare una grande *tenda* quadrata in alluminio e vetro con una copertura piana sostenuta solamente dagli appoggi laterali. La struttura è disegnata dall'intersezione di barre in acciaio, un intreccio di linee bianche con un'imprevedibile

e ibrida complessità, generata dall'algoritmo di un cubo, sperimentato da Cecil Belmond, che si espande mentre ruota, rendendo visibile la forza della struttura.

L'elenco dei Padiglioni che hanno come riferimento esplicito l'archetipo della tenda è lungo e tra questi sicuramente va citato il *Padiglione IRI*, alla Fiera del Mare a Genova di Angelo Mangiarotti (1963) esempio di stile ed eleganza e il più recente *Padiglione del Portogallo* all'Expo di Lisbona di Alvaro Siza (1998), nel quale il tema del grande velario diventa il simbolo sublimato di una nazione e segno di una sperimentazione tecnologica sofisticata ma silenziosa.

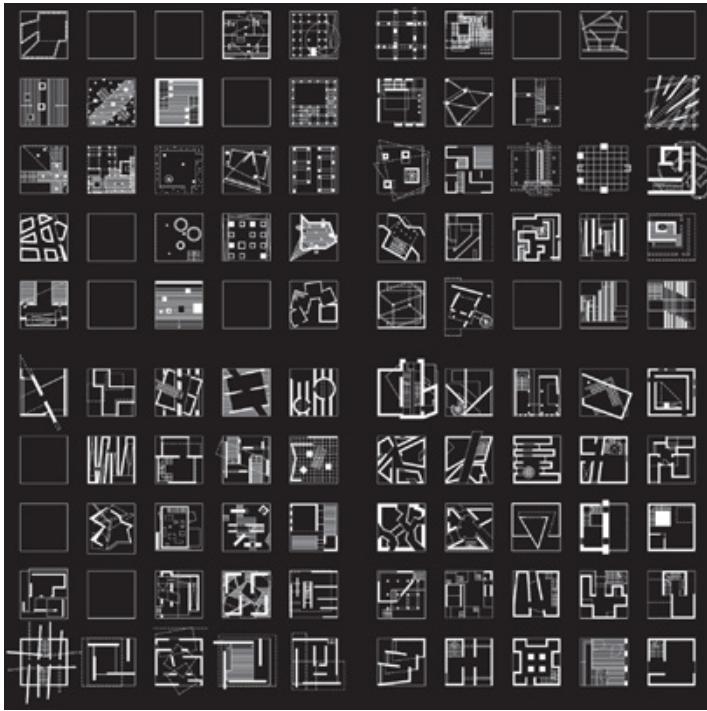
Altro esempio è il *Padiglione del Giappone* (1992) di Tadao Ando all'Expo di Siviglia, una grande tenda che traduce e rende esplicita la sua natura provvisoria attraverso l'ideazione del processo costruttivo dalla fase di realizzazione al suo smontaggio sino alla ricostruzione. Il potenziale espressivo della struttura in legno reinterpreta le forme dell'architettura tradizionale giapponese.

Il progetto alla Serpentine Gallery di Zaha Hadid (2000) sembra riecheggiare il guscio di cemento nel *Padiglione Philips* (1958) a Bruxelles di Le Corbusier, opera multidisciplinare che vede coinvolti il musicista e matematico Iannis Xenakis, il regista Philippe Agostini, il compositore Edgar Varese.

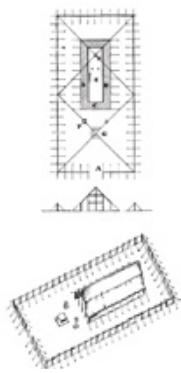
Un *Poema elettronico* di curve e superfici paraboliche, generate da rapporti armonici matematici, si materializza nella sinuosità di una tenda in cemento armato, configurando un oggetto ipertecnologico che addensa lo spazio nell'esperienza acustico-visiva, avvolgente di suoni e di luci, paradigma concettuale di numerosi Padiglioni contemporanei.

Il tempo dell'effimero

È la natura effimera ad assegnare al Padiglione una dimensione peculiare per l'architettura configurandolo come occasione di sperimentazione continua, come atto rigenerativo. Tale condizione imprescindibile lo connota come il momento di materializzazione di un'idea che ancora è *pensiero*, un *ancora in fieri*, conferendogli, di conseguenza, una «leggerezza al limite dell'evanescenza che fa pensare a una delle qualità dell'effimero, quella di saper suscitare la sensazione di un'apparizione sospesa, istantanea, evanescente»⁵.



100 diagrammi spaziali di Padiglioni. Esercizio di grammatica generativa su enti minimi di scrittura: punto, linea, superficie, volume. Esito dei lavori didattici del Corso di Composizione I, prof. M-Tornatora, a.a. 2011-2014, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria; qui sotto: Le Corbusier, Tempio primitivo, 1923.



Matrice primordiale sono gli apparati effimeri delle processioni, delle feste urbane già dal mondo romano quando archi e strutture processionali scandivano il percorso rituale lungo la *via triumphalis*. Tradizione proseguita nel Medioevo, nel Rinascimento e nel Barocco, con feste urbane e macchine mobili che trasformavano la città in un teatro effimero.

Oggi il Padiglione, erede di questa tradizione, si pone simultaneamente come laboratorio di idee progettuali, la cui natura effimera lo connota non già come un dispositivo temporaneo bensì come l'enunciazione di un *principio spaziale*, sintesi di un'idea che può sfidare il tempo e trasformarsi in opera eterna. Tale specificità fa sì che il Padiglione diventi l'occasione di continua sperimentazione del progetto anche arrivando a mettere in discussione alcuni principi fondanti come la durabilità. Il Padiglione abita l'istante, vive per un tempo limitato ma concentra in esso intensità formali e semantiche che possono sopravvivere alla sua demolizione.

Come osserva Octavio Paz, «l'istante è inabitabile, come il futuro»⁶ ma la pratica effimera mostra come ciò che è destinato a durare un attimo possa rendere abitabile l'istante, traducendolo in forma ed esperienza. Gillo Dorfles descrive questa attitudine

come una vera e propria «coscienza dell'effimero»⁷, cioè la capacità del progettista di proporre forme non vincolate alla durabilità al punto che l'architettura dei Padiglioni ha la forza sia di anticipare soluzioni, poi codificate nell'architettura permanente, che di addensare e rendere evidenti concetti spaziali e principi costruttivi.

A fronte di una vita breve il *Padiglione tedesco* all'Esposizione di Barcellona (1929) di Mies van der Rohe è un'opera eterna la cui ricostruzione non aggiunge alcun valore alla sua memoria. Concepito come simbolo della nazione, esso incarna l'idea della rappresentatività attraverso la *sottrazione*, l'essenzialità tettonica, costruendo un vuoto fluido configurato da un recinto aperto e una copertura. «Unico strumento comunicativo: la lastra bidimensionale De Stijl»⁸ che affida alla qualità cromatica e materica dei materiali la ricerca di una preziosità nel segno tracciato da Adolf Loos: «Ogni materiale possiede un linguaggio formale che gli appartiene e nessun materiale può avocare a sé le forme che corrispondono a un altro materiale. Perché le forme si sono sviluppate dalla possibilità di applicazione e dal processo costruttivo propri di ogni singolo materiale, si sono sviluppate con il materiale e attraverso il materiale»⁹.

L'architettura del Padiglione è, dunque, tanto più intensa quanto più la forma coincide con la struttura, con la materia, con lo spazio, esplicita il processo ideativo ed elaborativo. In questo senso possiamo parlare di *poetica dell'effimero* come dimensione tra le più feconde dell'architettura con declinazioni espressive diverse. Nel *Teatro del mondo* (1979) di Aldo Rossi, metafisica torre dechirichiana galleggiante nei canali della laguna di Venezia in occasione della Biennale, l'architettura temporanea si lega al movimento. La sua natura mobile ne amplifica il valore simbolico e la funzione di apparizione scenica nel paesaggio veneziano. Secondo Franco Purini, l'architettura dei Padiglioni corrisponde alla rappresentazione di un *modello*¹⁰, un dispositivo assoluto di enunciazione di un principio indenne da qualsiasi contaminazione con il contesto. In questo senso è una verifica al *limite* che gli conferisce una dimensione simbolica molto forte.

Inoltre, la velocità di costruzione e fruizione converte la dimensione effimera in categoria estetica, «consentendo di penetrare nel nesso allestimento-arte-architettura»¹¹ nel quale l'arte, come afferma Germano Celant, diventa elemento di dissolvenza ma anche *medium*¹² tra spazio preesistente e oggetto da mostrare

più che da rappresentare.

Il Padiglione, quindi, incarna una condizione di ambivalenza tra architettura e arte, rapporto sempre controverso che trova negli spazi espositivi un dinamismo spaziale come è avvenuto nel *Piano neoplastico*, sintesi tra arte e architettura. Contaminazioni già esplorate dal Costruttivismo e dal Suprematismo con i *Proun* di El Lissitzky, «[...] stazione di transito dalla pittura all'architettura»¹³, con i *Planiti* o gli *Arkitekton* di Malevič, «strutture progettuali puramente astratte che nell'essere prive di specifiche funzionalità, nel loro suprematismo architettonico, intendono offrirsi alla costruzione»¹⁴; e ancora i *Controrilievi* di Tatlin, le *Composizioni Spaziali* di Rodcenko. Relazioni, sovrapposizioni e intersezioni che oggi spingono verso l'immagine, spesso risolta nel mero impatto iconico di «apparizioni veloci e mezzi rapidi per veicolare interpretazioni concettuali ed emotive»¹⁵ con messaggi ambivalenti e instabili.

L'epidermide dell'architettura diventa lo spazio evidente di questa propensione, confine murario e dispositivo mediatico che nell'ultima stagione progettuale ha accentuato l'istanza della comunicazione a discapito di quella spaziale, spingendo verso una supremazia iconica.

È nella temporalità dell'architettura del Padiglione che si gioca la sfida della sua relazione con la natura. L'opera diventa un margine critico, sintomo e al contempo il banco di prova, con esiti progettuali molto eterogenei. Un filone di progetti si risolve in una *naturalizzazione* dell'opera come il *Blur Building* (2002) di Diller Scofidio e Renfro. Struttura senza forma, facciata o sostanza tangibile, il Padiglione è costruito con la nebbia, generata da un sistema computerizzato di nebulizzazione dell'acqua del lago. Il progetto è una radicale provocazione anti-iconica volta a negare l'oggetto solido, concentrandosi invece sull'atmosfera e l'esperienza sensoriale.

Al contrario, la poetica *Bluair* di Sou Fujimoto, esemplificata nel Serpentine Pavilion del 2013, cerca la leggerezza attraverso strutture che non sono negazioni della materia, ma *foreste architettoniche* o *nuvole* costruite con reticolati minimi. L'obiettivo è creare uno spazio intermedio permeabile, che non confina, ma definisce una atmosfera, rendendo tangibile e quasi etereo il rapporto tra luce, forma e natura.

Nel progetto *Corpo sonoro* (2000), Peter Zumthor si ispira a una *catasta di legno*, che materializza con l'assemblaggio di travi

di pino scozzese e larice, affidando alla natura cangiante del materiale il potenziale espressivo. Lo spazio è articolato in un percorso a cielo aperto di setti, esito del montaggio di listelli lignei, sovrapposti. Come in una partitura musicale tali pareti, poste parallele le une alle altre a formare corridoi stretti, definiscono uno spazio labirintico, pensato nell'interazione con i visitatori. La forte concretezza del fatto costruttivo attraverso l'impiego del materiale propone un Padiglione completamente riciclabile, da smontare alla fine dell'esposizione.

Architetture reali e concrete quelle di Zumthor disegnate da forme, masse, corpi, come il Padiglione per la Serpentine Gallery di Londra, *Hortus conclusus* (2011). Legno, tessuto e sabbia sono i materiali dell'architettura costruita da un recinto che misura l'interno astratto e il giardino, fatto di luce e fiori, un luogo pensato per un tempo lento, per una pausa, un intervallo nella vita quotidiana. Elementi naturali e costruiti diventano un'unica espressione a conferma di come, secondo Étienne-Louis Boullée, l'architettura sia «la sola arte con la quale si possa mettere in opera la natura»¹⁶, non si tratta «né di imitazione della natura, né di una sua utilizzazione»¹⁷, ma della capacità dell'architetto di riunire ciò che c'è già in natura, aiutandola a manifestarsi.

Note:

1. Germano Celant, *Architettura caleidoscopio delle arti*, in Germano Celant (a cura di), *Arti & Architettura 1900/1968, catalogo della mostra* (Genova, Palazzo Ducale e dintorni, 2004-2005), Skira, Ginevra-Milano 2004.
2. Filiberto Menna, *Profezia di una società estetica*, Lerici, Roma 1968.
3. Marco Mulazzani, *Spazio dell'arte/arte dello spazio*, in Germano Celant (a cura di), *Arti & Architettura 1900/1968*, op. cit.
4. Joseph Paxton, *The Crystal Palace Exhibition: Illustrated Catalogue*, Bradbury & Evans, London 1851.
5. Enrico Valeriani (a cura di), *Conversazione con Franco Purini, «Controspazio»*, 4/1985, Dedalo, Bari 1985.
6. Octavio Paz, *El Mono Gramático*, Seix Barral, Barcellona 1974; trad. it. *Il Monco e la Parola*, di E. De Majo, Bompiani, Milano, 1974.
7. Gillo Dorfles, *Scritti di Architettura (1930-1998)*, in Letizia Tedeschi (a cura di), Mendrisio Academy Press, Milano 2000. Nel pensiero di Gillo Dorfles, «la coscienza dell'effimero» equivale alla «consapevolezza da parte del creatore di non realizzare un'opera duratura», permettendo così all'architetto «di concepire delle strutture che mai avrebbe realizzato».
8. Bruno Zevi, *Storia dell'Architettura Moderna*, Einaudi, Torino 1961.
9. Adolf Loos, *Ins Leere gesprochen*, E.P. Tal & Co. Verlag, Lipsia-Vienna 1921; trad. it. *Parole nel vuoto*, in S. Gessner (a cura di), Adelphi Edizioni, Milano 1972.
10. Franco Purini, in «Controspazio», op. cit.
11. Silvia Cattiodoro, *Il fondamento effimero dell'architettura*, Aracne, Roma 2013.
12. Germano Celant, *Artemix*, Feltrinelli, Milano 2008.
13. Luigi Paolo Finzio, *Lastrattismo costruttivo: suprematismo e costruttivismo*, Editori Laterza, Roma 1990.
14. Luigi Paolo Finzio, *Oltre il colore i Planiti*, in Luigi Paolo Finzio, *Lastrattismo costruttivo*, op. cit., p. 76.
15. Germano Celant, *Architettura caleidoscopio delle arti*, op. cit.
16. Étienne-Louis Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, Hermann, Paris 1968; trad. it. *Architettura. Saggio sull'arte*, in Alberto Ferlenga (a cura di), Einaudi, Torino 2005.
17. Ettore Rocca, *Mettere in opera la natura*, in Ettore Rocca (a cura di), *L'umano e l'inumano. Filosofia dell'architettura come filosofia della natura*, Carocci Editore, Roma 2025.



Il lago di Averno nei Campi Flegrei, foto di Miriana Benincasa.

Avamposti della selva

Sara Marini

«Quando la visione dominante che tiene insieme un periodo della cultura s’incrina, la coscienza regredisce in contesti più antichi, cercando fonti di sopravvivenza che offrono anche fonti di rinascita. [...] Di conseguenza la nostra metafora fondamentale in questo saggio, sia nella trattazione sul sogno sia in quella su Pan, non è “naturale”, ma “immaginale”»¹.

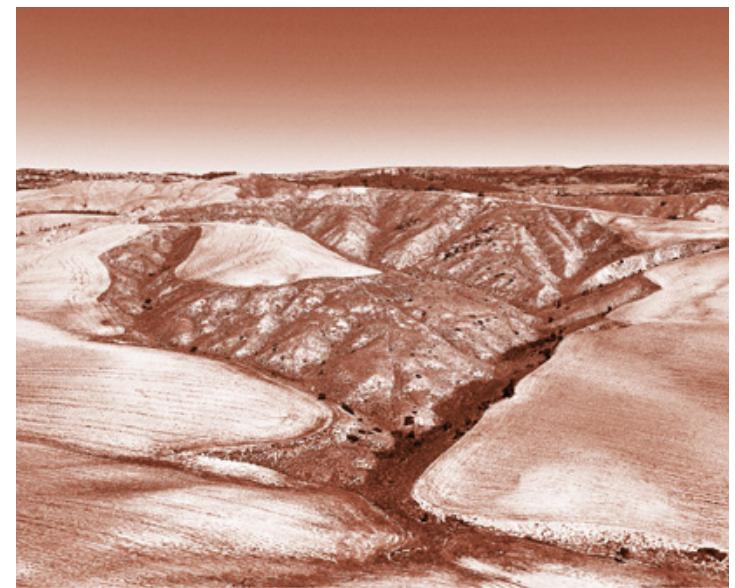
La selva torna sia come immagine, capace di riassumere i caratteri dei luoghi e le modalità di attraversamento degli stessi, sia come realtà: l'avanzata dei boschi in alcuni territori, come quello italiano², e la presenza di aree selvagge e selvatiche in città sono fatti concreti e in continua espansione. I due piani di lettura della selva, quello che la assume come figurazione per interpretare il reale e quello che la analizza come spazio evidente, chiedono la codifica di strumenti e modi per abitare questo luogo ignoto³. L'immagine della selva apre il primo canto dell'*Inferno* nella “Divina Commedia” di Dante Alighieri. Dipinta nel testo come oscura, selvaggia, aspra, forte, amara, tre fiere ne impediscono l'uscita; è spazio dello smarrimento, luogo universale e della mente. La selva è così iscritta tra quelle figure (letterarie) capaci di superare lo spazio della carta per disegnare una posizione (concreta) tra primordiale e proiettivo, tra interiore e onnicomprensivo. Karl Appuhn confronta l'idea di selva in Dante con quella di Leonardo Mocenigo sottolineando l'accezione immorale che il senatore della Serenissima attribuisce al termine e al corrispettivo spazio. Per il patrizio veneziano il *selvaggio* non coincide con il dilagare di una natura demoniaca o con il ritorno di un Eden incontaminato ma è dettato dall'immoralità della gestione del territorio, dal suo sfruttamento, dalla assoluta supremazia dell'interesse privato su quello della *res publica*⁴.

Per decenni studi e testi dell'architettura e dell'urbanistica si sono concentrati sulla denominazione, sulla decodifica, e sul ridisegno della città in espansione: rapiti dal mo-

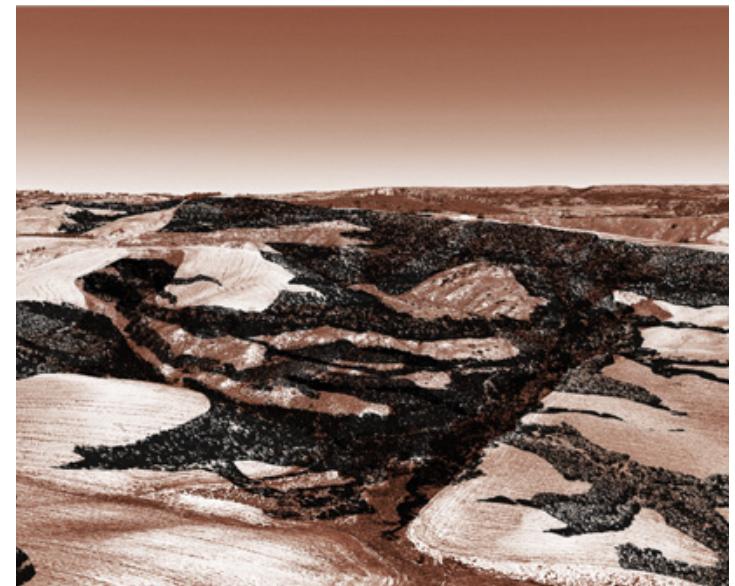
vimento centrifugo che dal centro di qualsiasi realtà urbana, minuta o robusta, si propagava a conquistare la terra. Sguardi e modalità di lettura differenti si sono accaniti sul fenomeno urbano e sulla sua diffusione: Pier Paolo Pasolini e Federico Fellini, prima, hanno cantato la nascita della periferia, delle sue miserie⁵ e dei suoi bidoni⁶. All'inizio del nuovo millennio il racconto si è fatto più regionale come testimoniano, ad esempio, il libro "La megalopoli padana"⁷ e il film "La lingua del santo"⁸ sullo stato del territorio Veneto. Nel frattempo, una parte del paese diventava nero⁹, veniva oscurato, veniva progressivamente dimenticato. Solo recentemente si è tornati a riflettere sui territori interni italiani, va però precisato che al lemma *interni* corrispondono certamente precise aree geografiche ma anche, e con evidenza, una condizione rintracciabile dentro sistemi consolidati, connessi, dinamici solo all'apparenza avulsi dalla selva. La stessa riscoperta è necessaria per impostare strategie e approcci antichi e nuovi, per agire su sistemi governati da logiche e regole inverse rispetto a quelle proprie della città.

Il ritorno della selva non può essere frainteso e il rimando al poema dantesco e al suo incipit cerca di sottolinearlo. Agire in un "paese forestale" implica un ripensamento, una revisione della posizione culturale assunta verso l'ambiente. Come denunciano eventi calamitosi e fatti di cronaca il *contratto* tra uomo e natura è saltato, o forse non è mai stato stipulato dalle due parti¹⁰. In città la natura torna imponendo le sue regole, si innesta nell'abbandono e nell'incuria, si mostra con la sua flora e con la sua fauna ormai prive di orientamento. Paolo Volponi già decenni fa nel suo libro "Le mosche del capitale" raccontava di piante in uffici che non ricordano la differenza tra il giorno e la notte perché assuefatte dalla luce artificiale¹¹, ma l'illusione della modernizzazione totale dei territori è ormai lontana¹². Ormai le due forze in campo si fronteggiano, urbano e non urbano si scambiano senza regole le proprie logiche attraverso sortite fortuite, incursioni imprevedibili: non è più solo la città a travalicare il confine, anche la selva si fa spazio. Nel paese oscuro il progetto però ha sempre continuato, lontano dai riflettori, a confrontarsi con le stagioni, con la terra, con gli animali, dando spazio a strutture minute per la produzione, a rifugi, a luoghi dove stare senza

Lucrezia Labollita, *Terra Mater. Miti di una città lucana, Primo mito: terra impoverita dall'agricoltura* [a partire da un'immagine di Google Maps], 2025, tesi di Laurea magistrale in Architettura, Università Iuav di Venezia, relatrice: prof.ssa Sara Marini.



Lucrezia Labollita, *Terra Mater. Miti di una città lucana, Primo mito: terra impoverita dall'agricoltura* [a partire da un'immagine di Google Maps], 2025, tesi di Laurea magistrale in Architettura, Università Iuav di Venezia, relatrice: prof.ssa Sara Marini.





Marco Lonardi, *Brave New Babylon*. Centro elaborazione dati [immagine generata con Midjourney], 2025, tesi di Laurea magistrale in Architettura, Università Iuav di Venezia, relatrice: prof.ssa Sara Marini.

Marco Lonardi, *Brave New Babylon. Luogo di culto* [immagine generata con Midjourney], 2025, tesi di Laurea magistrale in Architettura, Università Iuav di Venezia, relatrice: prof.ssa Sara Marini.



avere la forza di imporre le proprie regole ma mediandole con ciò che procede dopo l'abbandono. Questo ritorno di nuovo implica una revisione dell'immaginario naturale e chiede di conseguenza al progetto di architettura di riaprire il proprio spettro di competenze. Entrare nella selva presuppone non solo dimenticare facili immagini pacificate del paesaggio ma rivedere e riprendere confidenza con i conflitti, con le dissonanze. L'architettura di un'altra natura, di una natura inattesa, ancora autonoma e solo a tratti dominata, sembra appunto il backstage necessario, non più solo lo sfondo ma il soggetto in riemersione con il quale stilare una nuova alleanza.

Cose incerte e terreni mobili segnano l'attuale scena: l'obiettivo ora è capire come attraversare e poter tornare puntualmente ad abitare selve, territori e città abbandonati o senza meta, come accettare che la natura e le sue forme del tempo siano lo spazio animato, l'orizzonte di riferimento e come l'architettura possa vivere in esso. Le figure che possono proporsi per questa relazione sono avamposti ed arche. Entrambe non presuppongono evoluzioni urbane: la prima predice un possibile altro spostamento, la seconda, lavorando più con il tempo che con lo spazio, preannuncia un suo altrettanto possibile cambio di stato: la propria apertura, con il conseguente rilascio del contenuto custodito. Sia l'avamposto che l'arca sono dispositivi che pongono attenzione alla conformazione dell'attacco a terra e dell'attacco al cielo perché prevedono un esterno che sostanzialmente si presenta e offre come un deserto, sempre da attraversare. Sono architetture che per propria natura non cercano mimesi con il contesto, ne sono distinte, non cercano tradizioni a cui appellarsi, presentano un'evidente estraneità spaziale e materiale; per insediarsi però devono conoscere geografie tradotte in mappe, condizioni atmosferiche, trovare le proprie evidenti ragioni d'essere.

Cedric Price con "City of the Future" (1965) immagina un insieme di manufatti posti sopra un piano cingolato, la struttura si predisponde per attraversare il mondo e, forse, fondare quello che verrà. Site con BEST Forest Building, un retail store realizzato a Richmond nel 1980, predisponde la messa in scena della distruzione di un brano di foresta ai danni di un'architettura commerciale. L'architettura non è solo un edificio, ma

anche una selva che apparentemente è arrivata dopo a infrangere la struttura realizzata, a riprendersi il proprio originario spazio mettendosi tra la facciata principale e il corpo in uso. Mentre Site concretizza una convivenza non pacifica ma progettata, sempre negli Stati Uniti d'America, Rural Studio verifica la persistenza della cultura materiale come fondamento della costruzione architettonica. In Corrugated Cardboard Pod, casa realizzata dagli studenti della Auburn University nel 2001 a Newbern, un muro è realizzato con una pila di balle di materiali edili scartati. La parete, animata dalla propria imperfezione congenita, offre un discorso sull'ecologia, sul confort, sui valori dello spazio: è un soggetto attivo nell'interno che appartiene anche a processi di trasformazione che investono lo spazio antistante e il territorio prossimo. Ancora, l'architettura si adopera oggi per costruire nuovi ambienti, consapevole della mediocrità dei paesaggi costruiti: decreta nuove isole. La Plaza of Kanagawa Institute of Technology realizzata da Junya Ishigami in Giappone nel 2021 è appunto un volume dal suolo artificializzato incerto e accidentato e dal tetto forato per permettere agli agenti atmosferici di entrare. La sua chiusura verso le realtà prossime e la sua apertura verso le manifestazioni del clima sembrano affermare la ricerca forzata di una nuova terra promessa e di una nuova alleanza tra terra e cielo. Ishigami predispone un rifugio dal paesaggio urbano esistente ma non dalle intemperie, Monika Sosnowska con il proprio Parapadiglione alla Biennale d'Arte di Venezia del 2011 ragiona sulla casa come riparo certo e pericoloso. Un volume dalla piantastellare e dalle pareti ricoperte di carta da parati rosa si instaura in una stanza del Padiglione Internazionale ai Giardini. L'ambientazione è familiare ma lo spazio realizzato e anche quello che va a definirsi tra il volume temporaneo e l'architettura esistente si presentano inospitali, denunciano tensioni e conflitti. Nel 2014 a Genk Krijn de Koning realizza The Green House, il volume della casa si insinua in un edificio apparentemente in abbandono. L'architettura è un passaggio che traversa il costruito e parte di una boscaglia, non riordina l'esistente, anzi decide di disoccupare lo spazio, di affermare le proprie ragioni per differenza. Gli avamposti citati provano a relazionarsi con il materiale della selva. Quest'ultima può essere costruita alla lettera, impiantata se assente, citata, es-

sere lo scarto della produzione che mette in discussione le certezze di una casa, presentarsi come deserto urbanizzato nel quale insediare una nuova isola, coincidere proprio con la casa nella quale cercare un rifugio, essere quel mix di natura e città che ricorre come nonluogo nel quale dare corpo a un varco di attraversamento, a una sospensione, a un'architettura consapevole del suo dover farsi spazio.

Note:

1. James Hillman, *Saggio su Pan*, Adelphi, Milano 1977, p. 11.
2. L'espansione delle aree boschive in Italia è un dato documentato nel Global Forest Resources Assessment della Fao, nello stesso report del 2020 emerge che nel pianeta «The area of primary forest has decreased by 81 million ha since 1990, but the rate of loss more than halved in 2010–2020 compared with the previous decade», disponibile online (www.fao.org/forest-resources-assessment/2020/en/).
3. Il presente testo restituisce alcuni assunti e passaggi della ricerca Prin "SYLVA. Ripensare la 'selva': Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvaticezza e umanità" (call 2017) che ha visto collaborare, dal 2020 al 2024, unità di ricerca dell'Università Roma Tre (coordinamento), dell'Università Iuav di Venezia, dell'Università di Genova e dell'Università di Padova. Si vedano le pagine online della ricerca "Sylva" (<https://sites.google.com/iuav.it/iuav-prin-sylva/sylva>); «Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory», 3 (Nella selva / Wildness), 2020.
4. Karl Appuhn, *A Forest on the Sea. Environmental Expertise in Renaissance Venice*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2009, pp. 248-251.
5. Pier Paolo Pasolini dedica un intero capitolo della propria produzione cinematografica alla nascita della periferia italiana di cui fa parte il film "Uccellacci uccellini" (1966) nel quale i protagonisti visitano gli ultimi brandelli della campagna romana segnati da un'evidente miseria.
6. Si fa riferimento al duro film sulla nascita della periferia romana "Il bidone" (1955) di Federico Fellini.
7. Si veda Eugenio Turri, *La megalopoli padana*, Marsilio, Venezia 2004.
8. "La lingua del Santo" è un film diretto da Carlo Mazzacurati nel 2000, ambientato tra Padova, la campagna veneta e la laguna veneziana.
9. Il paese nero è un luogo virtuale, a cura di Luca Ruali, che raccoglie testi, progetti e ricerche dedicati all'abbandono delle aree interne in Italia, il racconto è restituito nel volume Luca Ruali, *Il paese nero - Black Italy*, Bruno, Venezia 2019.
10. Si veda Michel Serres, *Le Contrat naturel*, François Bourin, Paris 1990.
11. Si veda Paolo Volponi, *Le mosche del capitale*, Einaudi, Torino 1989.
12. Si veda Carlo Melograni, *Architetture nell'Italia della ricostruzione. Modernità versus modernizzazione 1945-1960*, Quodlibet, Macerata 2015.

Bibliografia

- Appuhn Karl, *A Forest on the Sea. Environmental Expertise in Renaissance Venice*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2009.
 Cotugno Ferdinando, *Italian Wood. Alla scoperta di una risorsa che non conosciamo, i nostri boschi*, Mondadori, Milano 2020.
 Hillman James, *Saggio su Pan*, Adelphi, Milano 1977.
 Marini Sara (a cura di), *Venezia. Guida alla selva*, Nero, Roma 2024.
 Melograni Carlo, *Architetture nell'Italia della ricostruzione. Modernità versus modernizzazione 1945-1960*, Quodlibet, Macerata 2015.
 Ruali Luca, *Il paese nero - Black Italy*, Bruno, Venezia 2019.
 Serres Michel, *Le Contract naturel*, François Bourin, Paris 1990.
 Turri Eugenio, *La megalopoli padana*, Marsilio, Venezia 2004.
 «Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory», 3 (Nella selva / Wildness), 2020.
 Volponi Paolo, *Le mosche del capitale*, Einaudi, Torino 1989.

