

MAGIA DEL REALE

Le possibilità della permanenza

DAVIDE VENTRELLA

MAGIA DEL REALE

Le possibilità della permanenza

DAVIDE VENTRELLA

Universidade Autónoma de Lisboa
Departemento de Arquitetura

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura

Orientadores:
Arquitecto Francisco Aires Mateus
Arquiteto João Quintela

Lisboa,

RESUMO

A partir das considerações de Aldo Rossi sobre a questionável validade do “funcionalismo ingênuo” e sobre a relação entre forma e tipologia, este trabalho pretende explorar aquelas características intrínsecas de edifícios que perduram ao longo do tempo, regenerando-se continuamente e sem nunca perderem a sua morfologia e essência conceptual. A partir do tema da resistência do edifício ao tempo e da sua capacidade de gerar espaços para as mais diversas ações humanas, surge o desejo de encontrar as qualidades que tornam um espaço num recetáculo de vida e identificar as características que falam do espaço não pelas funções, mas sim pelas suas possibilidades, tendo em conta que a arquitetura é uma arte de suporte que não pode concluir tudo. É uma arte que deve ser definida através da presença da vida, pelo que é necessário abrir espaço para esta dimensão: experimentar a espacialidade. A arquitetura deve sempre terminar em vida. Deve haver espaço para a vida e para a sua evolução. Um edifício que reúna estas características pode servir para quase tudo.¹

Estas possibilidades, como nos conta a história, encontram amplo espaço nos edifícios que, adaptando-se ao longo do tempo, têm conseguido resistir às transformações da sociedade e às funções que se alteraram ao longo do tempo. O tempo da arquitetura é muito diferente do tempo da vida humana e por isso mesmo verificamos que alguns edifícios resistiram melhor às mudanças das exigências funcionais do que outros, visto que são sólidos na sua forma e na capacidade de acomodação ao contínuo movimento da vida. Através do estudo de três categorias fundamentais como permanência, possibilidade e transição do genérico para o específico, este trabalho pretende investigar as noções de tipo e persistência que tornam possível a transformação e a vida de um edifício.

Esta ideia está na base do projecto do convento das monjas Carmelitas Descalças da Serra da Arrábida no qual se procurou responder ao programa evitando que o espaço assumisse uma carga funcional excessiva e imaginando sempre a possível evolução e transformação do espaço construído em algo diferente. O projeto tenta expressar o movimento e as possibilidades da vida por meio da sua própria configuração morfológica e estrutural, e não por via da funcionalidade. Neste sentido, o pensamento que acompanhou o desenho esteve ligado à possibilidade de mudança que sempre caracterizou edifícios como os conventos, que historicamente sempre se souberam regenerar para gerar realidades diferentes.

A magia do real ocorre quando o edifício é finalmente habitado e se transforma num organismo vivo, capaz de se adaptar. Podemos considerar que o edifício só se torna real quando acolhe a vida e alberga em si todas as possibilidades. Através deste trabalho procurou-se investigar as constantes que ao longo do tempo possibilitaram a persistência e a transformação de arquiteturas que continuam válidas do ponto de vista morfológico e residencial.

Palavras-chave

Permanência, Possibilidades, Tipologia, Função, Transformação

ABSTRACT

Starting from Aldo Rossi’s considerations on the questionable validity of “naive functionalism” and on the relationship between form and typology, this work aims to explore those intrinsic characteristics of buildings that have endured over time, continuously regenerating themselves and without ever losing their their morphological and conceptual essence. From the theme of the building’s resistance to time and its ability to generate spaces in which the most diverse human actions are carried out, the desire to search for the qualities that make a space a container of life arises and identifying those characteristics that tell about the space not through functions but through its possibilities, since architecture is a supporting art that cannot conclude everything. It is an art that must be defined with life, so there is a need to leave a space for this dimension: to experience spatiality. Architecture must always end in life. It must leave room for life and its evolution. A good building can be used for almost anything.¹

These possibilities, as the story tells us, find ample space in those buildings that, adapting over time, have been able to resist the changes in society and the functions that changed over time. The time of architecture is very different from that of human life and it is for this reason that the stay takes place in those buildings that better than others have resisted the changing functional demands, since they are solid in their form and in the ability to accommodate the continuous movement of life. Through the study of three fundamental categories such as permanence, possibility and the transition from generic to specific, this work aims to investigate the notions of type and persistence that make the transformation and life of a building possible.

This idea is at the basis of the project of the convent for the Discalced Carmelite nuns in the Serra di Arrabida in which we tried to respond to the program avoiding that the space assumes an excessive functional charge and always imagining the possible evolution and transformation of the building, into something different. The project tries to tell the movement and the possibilities of life through its own morphological and structural configuration rather than through the functional one. In this sense, the thought that accompanied the drawing was linked to the possibility of change that has always characterized buildings such as convents, which historically have always been able to regenerate themselves to become different realities.

The magic of reality occurs when the building is finally inhabited and is transformed into a living organism capable of adapting. The building becomes real only when it hosts life and welcomes every possibility. Our task is to investigate the constants that over time have made possible the persistence and transformation of architectures that are still valid from a morphological and residential point of view.

Keywords
Permanence, Possibilities, Typology, Function, Trasformation

RIASSUNTO

Partendo dalle considerazioni di Aldo Rossi sulla discutibile validità del “funzionalismo ingenuo” e sul rapporto tra forma e tipologia questo lavoro si propone di esplorare quelle caratteristiche intrinseche agli edifici che hanno resistito nel tempo, rigenerando se stessi di continuo e senza mai perdere la loro essenza morfologica e concettuale. Dal tema della resistenza al tempo dell’edificio e sulla sua capacità di generare spazi in cui si compiono le più diverse azioni umane, nasce la volontà di ricercare le qualità che rendono uno spazio un contenitore di vita e individuando quelle caratteristiche che raccontano dello spazio non attraverso funzioni ma attraverso le sue possibilità, poiché l’architettura è un’arte di supporto che non può concludere tutto. È un’arte che deve definirsi con la vita, allora c’è bisogno di lasciare uno spazio per questa dimensione: vivere la spazialità. L’architettura deve sempre concludersi nella vita. Essa deve lasciare spazio alla vita e alla sua evoluzione. Un buon edificio può servire a quasi tutto.¹

Queste possibilità, come ci racconta la storia, trovano ampio spazio in quegli edifici che adattandosi nel tempo hanno saputo resistere ai mutamenti della società e alle funzioni che col tempo cambiavano. Il tempo dell’architettura è molto diverso da quello della vita umana ed è per questo che la permanenza avviene in quegli edifici che meglio di altri hanno resistito al mutare delle richieste funzionali, poiché solidi nella loro forma e nella capacità di accogliere il continuo movimento della vita. Attraverso lo studio di tre categorie fondamentali come permanenza, possibilità e il passaggio da generico a specifico questo lavoro si propone di indagare le nozioni di tipo e persistenza che rendono possibile la trasformazione e la vita di un edificio.

Questa idea è alla base del progetto del convento per le suore carmelitane scalze nella Serra di Arrabida in cui si è cercato di rispondere al programma evitando che lo spazio assumesse un’eccessiva carica funzionale e sempre immaginando la possibile evoluzione e trasformazione dell’edificio in qualcosa di diverso. Il progetto cerca di raccontare il movimento e le possibilità della vita attraverso la propria configurazione morfologica e strutturale piuttosto che attraverso quella funzionale. In questo senso il pensiero che ha accompagnato il disegno è stato legato alla possibilità del cambiamento che sempre ha caratterizzato edifici quali sono i conventi, che storicamente hanno sempre saputo rigenerarsi per divenire realtà differenti.

La magia del reale avviene nel momento in cui l’edificio viene finalmente abitato e si trasforma in un organismo vivo in grado di adattarsi. L’edificio diviene reale solo quando ospita la vita e ne accoglie ogni possibilità. Il nostro compito è quello di indagare le costanti che nel tempo hanno reso possibile la persistenza e la trasformazione di architetture che si presentano tuttora valide dal punto di vista morfologico e abitativo.

Parole Chiave
Permanenza, Possibilità, Tipologia, Funzione, Trasformazione

¹ Manuel Aires Mateus, Costruire Abitare Pensare, - Cersaie 2016, 28 settembre 2016, Bologna, disponibile in <URL: https://www.youtube.com/watch?v=20f_1ZXk0c8&ab_channel=CersaieBologna>

INDICE

11 PERMANENZA

13 *Memoria*

21 *Uso*

29 *Tipo*

41 POSSIBILITÀ

43 *Persistenze*

47 *Flessibilità*

51 *Limite*

55 DA GENERICO A SPECIFICO

57 *Materia*

63 *Luce*

67 *Scala*

71 MAGIA DEL REALE

75 UN CONVENTO IN ARRABIDA

118 BIBLIOGRAFIA

PERMANENZA

ElCroquis 186, Aires Mateus 2011-
2016, ElCroquis editorial, Madrid
2016, p.19

«We believe that we have to draw something and let it be contaminated, because architecture is an incomplete art. To be complete it needs life, which is the final layer. That's why we don't want to fill up the spaces. We don't want to do compositions. We instinctively leave empty spaces to facilitate future search for their use. Flexibilised usage is the art of architecture. The best architecture is very permissive, it even lets the building evolve, change uses and resist over time».

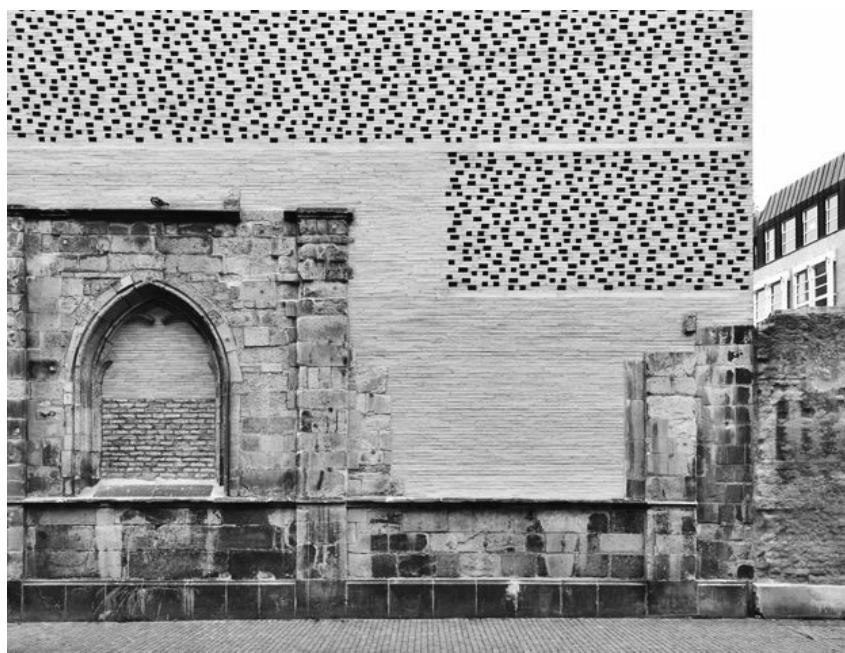


² Manuel Aires Mateus, Aires Mateus x Pionira, 2019, Lisbona, disponibile in <URL: https://www.youtube.com/watch?v=BV_J5S7bAko&t=569s&ab_channel=PIONIRA>

Alvaro Siza Vieira e Roberto Collovà, progetto per il recupero del centro storico di Salemi, chiesa madre, 1990

La prima caratteristica della permanenza è certamente il rapporto tra l'architettura e il tempo che «non è diretto, come il nostro (in quanto esseri umani), ma ha un tempo di permanenza che deve essere adattata alla possibilità di questa libertà (riferendosi alla vita negli edifici)». Questa diacronia tra noi e l'architettura è il motivo per il quale non è possibile descrivere un edificio in maniera meramente funzionale, poiché le funzioni sarebbero legate al nostro rapporto col tempo e non quello tra il tempo e l'opera. Di nuovo Manuel Aires Mateus suggerisce: «Disegnavamo per una funzione specifica, ma questo è un tempo ormai finito. Quindi ora dobbiamo disegnare strutture che siano aperte alle possibilità. Io penso che dobbiamo fronteggiare questa idea che non si possa continuare a disegnare edifici che siano adattati ad una specifica funzione. Questi, infatti, perderanno la loro attualità in dieci o in venti anni. Dobbiamo creare strutture in grado di resistere e durare, scegliendo cosa è importante in ogni realtà e inserendo qualcosa che possa immettere valore in quello che è già lì»².

Da queste parole possiamo dedurre che la permanenza non è solo temporale, ma ha a che vedere anche col luogo. Le condizioni spaziali che in primo luogo devono necessariamente intervenire nel progetto. Tuttavia è bene precisare che le condizioni del locus non possono solo essere di carattere fisico (sole, topografia, ecc.) ma allo stesso modo culturali. Pensando, dunque, al valore che assumeva l'interazione con un luogo nell'antichità, tanto che per gli antichi greci la figura dell'ecista (dal greco οἰκιστής), ovvero l'uomo scelto per guidare la colonizzazione di un nuovo territorio, assunse un valore spirituale eccezionale, dato il carico simbolico che l'azione di esplorazione e fondazione (κτίσις) avevano in quelle culture così come ci dice Aldo Rossi: «La scelta del luogo per una costruzione singola come per una città, aveva un valore preminente nel mondo

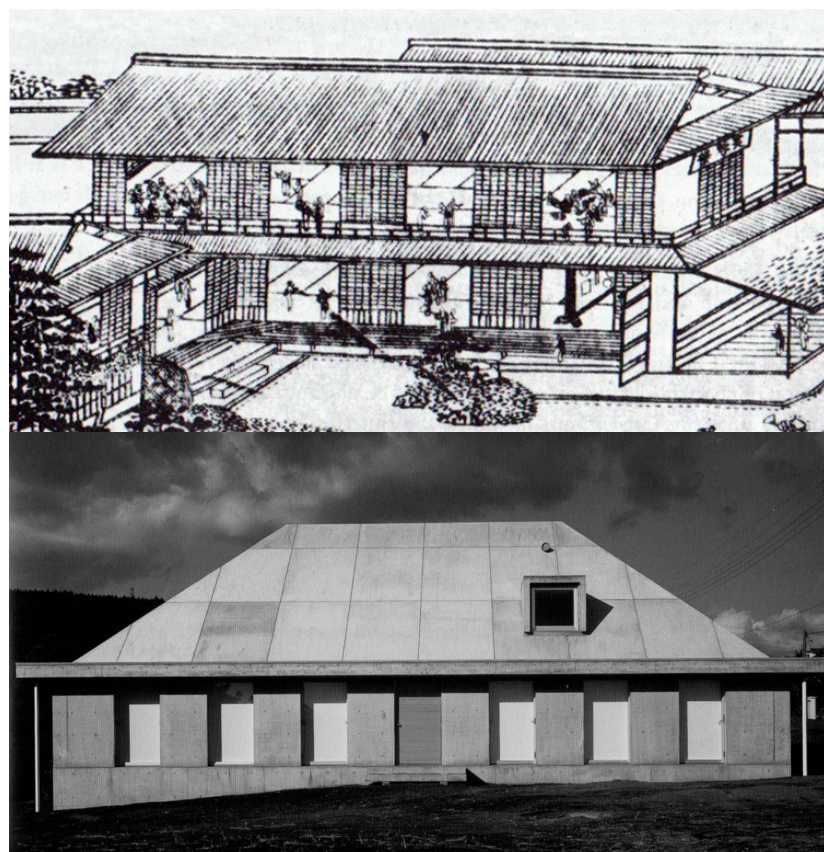


Peter Zumthor, Kolumba Museum,
Colonia, 2007

importanti città europee, quali Vienna, Milano o Parigi, dove è evidente come il sedime delle antiche mura medievali sia stato determinante per la forma stessa dei centri urbani, impostando di conseguenza la forma degli edifici. Oppure possiamo riferirci alla configurazione del castrum romano, che è rimasto alla base dei tracciati urbani di molte città europee, nate, per l'appunto, come accampamenti militari.

Questa costante culturale, scevra da implicazioni di registro meramente stilistico, fornisce un supporto per la comprensione del luogo, suggerendo strategie specifiche per il modo in cui si svolge la vita in un determinato sito.

Questi valori fondamentali partecipano alla costruzione del rapporto tra architettura e tempo. La permanenza non è possibile senza che lo spazio contenga, anche in modi differenti, la vita. La comprensione di questo rapporto col tempo, che deve in qualche modo essere basilare nel parlare di architettura, è ciò che determina le possibilità dell'edificio come contenitore. Sono il tempo e la storia che conservano tutto ciò che è buono, cancellando tutto ciò che è fragile e superfluo, consegnandoci spazi a cui possiamo ancora attribuire non solo valenza formale e funzionale ancora presente. Queste architetture rappresentano la memoria di un luogo e continuano a mettere a disposizione dell'umanità la lezione della storia che deve necessariamente prendere parte al processo di un nuovo edificio. La continuità è indispensabile se parliamo di permanenza, e questa continuità si manifesta attraverso le generazioni di vite contenute in esse.



⁵ Giulio Carlo Argan, Sul concetto di tipologia architettonica, in Progetto e destino, il Saggiatore, Milano 1965, pp.76-77

⁶ Bernard Rudofsky, Architecture without architects, Moma, New York 1964, prefazione p.4

.....
 in alto: disegno di una tipica casa giapponese da un libro del XVIII secolo, da Architecture without architects
 in basso: Kazuo Shinoara, House in Ashitaka, Giappone, 1977

Carlo Giulio Argan definisce il concetto della nascita di un tipo: «Il concetto di vaghezza o genericità del tipo, che dunque non può influire direttamente sull’invenzione e la qualità estetica delle forme, spiega anche la genesi, il modo di formarsi del tipo. Esso, ovviamente, non è mai formato a priori, è sempre dedotto da una serie di esemplari.[...] La nascita di un tipo è dunque condizionata al fatto che già esista una serie di edifici aventi fra loro un’evidente analogia formale e funzionale: in altri termini, quando un tipo si fissa nella prassi o nella teoria architettonica esso già esiste, in una determinata condizione storica della cultura, come una risposta a un insieme di esigenze ideologiche, religiose e pratiche»⁵.

Tutti questi valori fondamentali dell’architettura sono facilmente riscontrabili in ciò che è sopravvissuto al tempo, o per meglio dire è proprio attraverso la storia che riusciamo ad individuare ciò che è fondamentale per l’architettura tanto da divenire vernacolare, ovvero proprio di un luogo.

«The beauty of this architecture has been dismissed as accidental, but today we should be able to recognize it as the result of rare good sense in the handling of practical problems. The shapes of the houses, sometimes transmitted through a hundred generations, seems eternally valid, like those of their tools. Above all, it is the humaneness of this architecture that ought to bring forth some response in us»⁶.



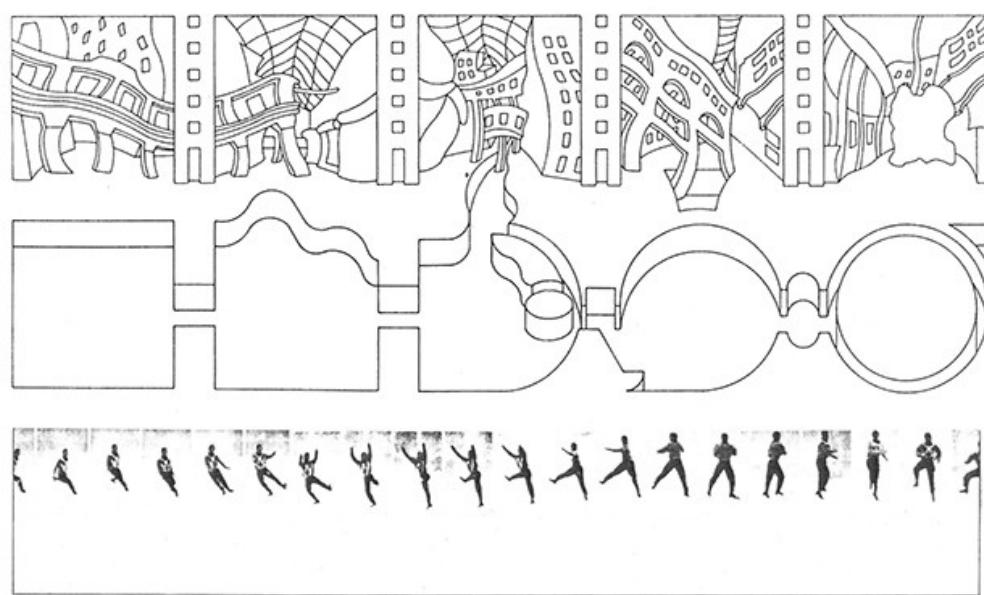
⁷ K. Frampton, *Anti tabula rasa: verso un Regionalismo critico*, in *Casabella* n. 500 marzo 1984

⁸ Aldo Rossi, *L'architettura della città*, il Saggiatore, Milano 2018, pp.59-60

.....
Paul McCartney registra nella sua stanza da bagno per il suo album da solista *McCartney II*, 1980

Certamente questa connotazione spaziale è vitale nell'approccio progettuale, probabilmente, va in contrasto con quello che è stato generato dal movimento moderno, creando quello che Kenneth Frampton definisce Regionalismo Critico.⁷ È, pertanto, sensato considerare come la permanenza sia una caratteristica necessaria per la vita stessa dell'edificio e in cui sia presente la vitruviana utilitas, oggi banalmente confusa per la funzione dell'edificio. Rossi descrive, infatti, il funzionalismo come l'antitesi della permanenza: «Ma proprio l'attribuire un valore diverso alle singole funzioni ci porta a non riconoscere validità al funzionalismo ingenuo; infatti anche sviluppato in questo senso esso finirebbe per contraddire la sua ipotesi di partenza. D'altra parte se i fatti urbani potessero continuamente fondarsi e rinnovarsi attraverso il semplice stabilirsi di nuove funzioni, i valori stessi della struttura urbana, rilevati attraverso la sua architettura, sarebbero continui e facilmente disponibili; la permanenza stessa degli edifici e delle forme non avrebbe alcun significato e lo stesso valore di trasmissione di una determinata cultura di cui la città è un elemento verrebbe messo in crisi. Ora tutto questo non corrisponde alla realtà».⁸

Possiamo ricavarne che, di conseguenza, la permanenza richieda in un qualche modo una ricostituzione del concetto di funzione. La permanenza richiede trasformazione e la trasformazione richiede un grado di libertà tale da fornire diverse possibilità. È lo spazio a fornire tali possibilità attraverso strumenti propri dell'architettura e che certamente hanno subito ben poche variazioni col passare dei secoli. In definitiva possiamo affermare che si possa abitare lo spazio senza avere luoghi.



9 Aldo Rossi, op. cit., p.55

.....

Bernard Tschumi, The Manhattan Transcripts, disegno, 1978. Tschumi in questo lavoro cerca di esplorare la relazione del movimento corporeo con lo spazio costruito senza ricorrere alla nozione di funzione

«Io penso che la spiegazione dei fatti urbani mediante la loro funzione sia da respingere quando si tratti di illuminare la loro costituzione e la loro conformazione; si illustreranno esempi di fatti urbani preminenti dove la funzione è mutata nel tempo o addirittura dove una funzione specifica non esiste. È quindi evidente che una delle tesi di questo studio, che vuole affermare i valori dell'architettura nello studio della città, è quella di negare questa spiegazione mediante la funzione di tutti i fatti urbani; anzi io sostengo che questa spiegazione, lungi dall'essere illuminante, sia regressiva perché essa impedisce di studiare le forme e di conoscere il mondo dell'architettura secondo le sue vere leggi».⁹

In questo passaggio de L'architettura della città, Aldo Rossi ci riferisce dell'impossibilità di descrizione di un edificio attraverso le sue funzioni ed è alquanto efficace, nella sua totalità, per descrivere le finalità di questo lavoro. In essa, infatti, possiamo riconoscere le due principali strade che qui verranno percorse: una critica al funzionalismo come modello progettuale e la ricerca di quelle leggi sotterranee che determinano la qualità di un "fatto urbano" e di conseguenza della sua permanenza. Entrambe le tesi sono, secondo Rossi, direttamente dipendenti tra di esse, poiché la permanenza di un manufatto architettonico avviene attraverso le possibilità che lo spazio offre smaterializzando ogni possibile categoria funzionale. Ne deriva che l'unica strada percorribile è quella della forma, ovvero la traduzione arbitraria di quella che potremmo definire la fenomenologia dello spazio. A tal proposito Byrne dice: «L'opera è quella che rimane, si inserisce nel tempo. Un'opera fatta in modo intenso permette non soltanto di rispondere ad un programma in modo effettivo, ma essenzialmente lasciare

una spazialità che non è solo visuale, [...] ma di fatto in questo entra la fenomenologia, tutto quello che l'opera concreta trasmette e questo è un campo sensoriale».¹⁰

È evidente che l'architettura debba rispondere ad un programma, il che tuttavia può contenere sfumature diverse. L'idea di adattamento a partire da un programma, che necessariamente contiene forme di movimento umano, tende a delineare una tendenza progettuale differente da quella enunciata da Sullivan “la forma segue la funzione” che ha avuto il suo apice durante il Movimento Moderno. Bisogna considerare che lo slancio intellettuale della prima metà del XX secolo era di carattere industriale. L'esaltazione del concetto di macchina prese piede attraverso il primo Modernismo con l'idea di trasformare un edificio in un apparato funzionale e pronto ad accogliere la velocità della vita moderna. In *Vers un Architecture* di Le Corbusier spesso si può trovare l'immagine di un edificio affiancata a quella di un'automobile, simbolo per eccellenza della velocità e della modernità. Questo importante passaggio sembra il traguardo di un dibattito architettonico iniziato durante l'Illuminismo. Il bisogno di legittimazione del mondo architettonico è chiaro negli insegnamenti di Durand, che suggeriva ai suoi alunni l'abbandono delle viste prospettiche in favore della razionalità di piante e sezioni. Questa prospettiva trova spiegazione nella diatriba accademica tra le scuole di belle arti (che per molto tempo erano sede delle scuole di architettura) e le scuole politecniche che si dichiaravano sulla linea di pensiero opposta. Durand che fa parte della seconda schiera afferma nei suoi *Precis des leçons de architecture* quale sia l'obiettivo dell'architettura secondo questa visione:

¹⁰ Gonçalo Byrne, *Relazioni*, 20 giugno 2016, Ordine degli Architetti, Milano, disponibile in <URL: https://www.youtube.com/watch?v=KXa6ien-R5A0&t=8s&ab_channel=OrdineArchitettiMilano>

“Si se despone un edificio conveniente al uso que se destina, no se diferenciarà apreciablemente de otro destinado a un uso diferente? [...] Si las diferentes partes de este edificio destinadas a usos diversos, están dispuestas cada una de la forma debida, no se diferenciarán necesariamente las una da las otras? no ofrecerá este edificio variedad?”.¹¹

Secondo Durand dunque l'idea della funzione che fornisce intrinsecamente la forma all'edificio procurerebbe di per sé la varietà che dà bellezza all'edificio. Questa affermazione, chiaramente, proietta l'idea di bellezza architettonica in un mondo diverso, in cui lo spazio e la struttura sono determinanti e che in quell'epoca andava in forte contrasto con la questione dell'architettura come ornamento. Tuttavia questa ipotesi razionale, contrasta notevolmente con l'idea che gli spazi dei “contenitori di vita” non differiscano per funzioni ma piuttosto per spazialità connessa con l'individuo e la sua interiorità o con la collettività e il movimento vitale all'interno di questi luoghi. La caratteristica alla base di questo è la comprensione che le azioni umane, in linea di massima, non richiedono una specializzazione dello spazio, poiché esse possono avvenire in ogni luogo. La specificità di un manufatto architettonico proviene proprio dalle caratteristiche formali che non hanno una mera valenza funzionale, bensì uno spiccato senso di comprensione delle dinamiche umane più profonde. È da qui che la definizione di “contenitori di vita” assume un chiaro significato umano o meglio umanistico, poiché è essa mossa da finalità di assicurare uno spazio in cui i sotterranei e invisibili fili che muovono la vita in tutte le sue accezioni abbia luogo.

¹¹ J.N.L. Durand, *Compendio de lecciones de arquitectura*, Pronaos, 1981 Madrid (titolo originale: *Precis des leçons de architecture*, 1813), p.14-15



¹² Anthony Vidler, *The third typology*, in *Opposition Reader* n.7, Princeton Architectural Press, New York 1998, p.14

¹³ Pascal Flammer in Go Hasegawa, *Conversations with European Architects*, LIXIL publishing, Tokyo 2015, p.191

¹⁴ Aldo Rossi, *op.cit.*, p.58

Partita di basket femminile nel salone della Basilica palladiana di Vicenza, 1960

Anthony Vidler nel suo saggio *The third typology* afferma come l'eliminazione del concetto di funzione come specifica base progettuale abbia essenzialmente liberato l'architettura stessa dalla pedissequa ricerca della legittimazione, e del suo stesso motivo di esistere. Egli, infatti, afferma: "This does not of course mean that architecture in this sense no longer performs any function, no longer satisfies any need beyond the whim of an "art for art's sake" designer, but simply that the principal conditions for the invention of object and environments do not necessarily have to include a unitary statement of fit between form and use. Here it is that the adoption of the city as the site for the identification of the architectural typology becomes crucial".¹²

In definitiva "A good building should not indicate anything; it should simply activate the inhabitant"¹³. Da qui possiamo comprendere che la permanenza di un manufatto architettonico si deve essenzialmente alla sua qualità spaziale e alla sua conseguente apertura alle possibilità necessarie a contenere la vita. Cominciamo, pertanto, a intravedere delle opzioni di interpretazione di un'opera al di là della sua classificazione funzionale, che nello scorso secolo ha prevalso in quanto «benché molti autori avanzino dei dubbi sulla validità e l'esattezza di una classificazione di questo tipo essi ritengono che non vi sia un'alternativa concreta per qualche classificazione efficace».¹⁴



¹⁵ Ernesto Nathan Rogers, Esperienza dell'architettura, Skira, Milano 1997 (1ª edizione 1958), p.31

¹⁶ Aldo Rossi, L'architettura della città, il Saggiatore, Milano 2018, p.49

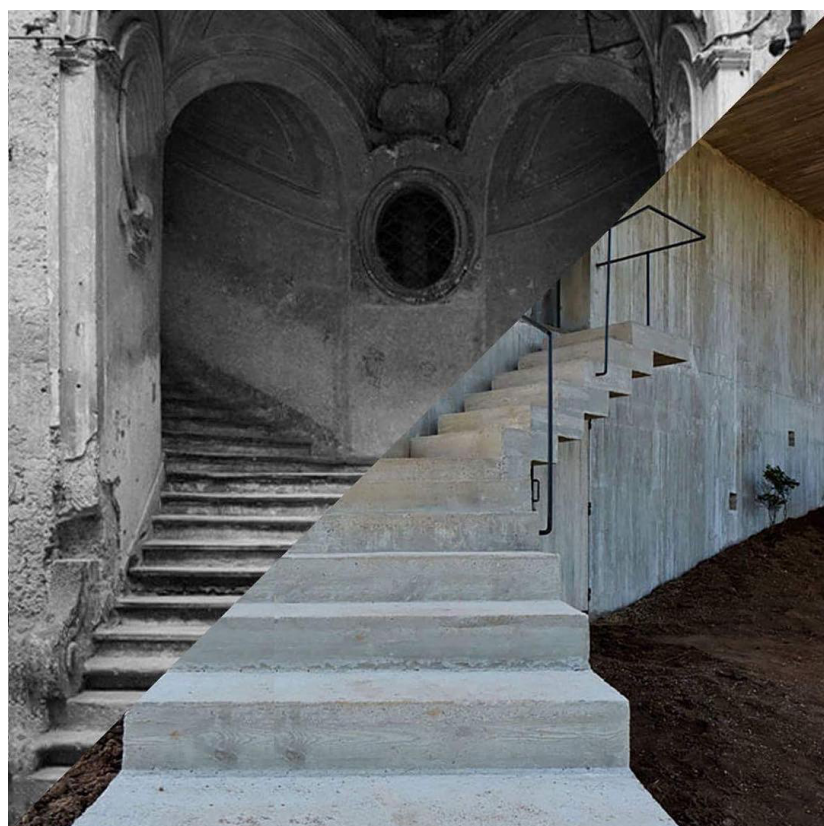
¹⁷ Rafael Moneo, La solitudine degli edifici e altri scritti, Allemandi, Torino 2004, p.16

.....
Frontespizio di Marc-Antoine Laugier, Essai sur l'Architecture, 1753. L'architettura istruisce l'umanità sui suoi principi attraverso un archetipo di edificio naturale

Queste caratteristiche, come ci insegna la storia, spesso non sono arbitrarie ma frutto della ricerca di un determinato spazio, nella maggioranza dei casi destinato ad una funzione più o meno precisa. Questo sembrerebbe in contraddizione con quanto detto prima, ma se analizziamo più in profondità la connessione tra funzione e tipologia ci accorgiamo che parlare di una destinazione d'uso di uno spazio è strettamente correlato alla sua tipologia, che può avere delle caratteristiche spaziali molto precise, determinanti per la permanenza e la trasformazione dell'edificio. Queste caratteristiche dipendono dalla vita futura dell'edificio che «[...] è un organismo vivo, condizionato dalle trasformazioni ambientali che avvengono nel tempo»¹⁵.

Se, pertanto, uno spazio può essere preso in considerazione per una diversa quantità di usi allora non parleremo più di funzione ma di possibilità. Dunque il tipo può essere pensato come «qualcosa di permanente e di complesso, un enunciato che sta prima della forma e che la costituisce»¹⁶. Il tipo, come questione architettonica, scavalca la funzione, poiché a differenza di quest'ultima il tipo è permanente, mentre la funzione può avere un lasso di tempo più o meno duraturo. Moneo dice a tal proposito: «Le opere d'architettura che costituiscono nel loro insieme un tipo, sono conseguenza tanto della realtà di cui sono al servizio come dei principi geometrici che danno loro struttura formale, cercando di caratterizzare la forma con concetti geometrici precisi».¹⁷

Dunque la definizione che meglio spiega concettualmente il significato architettonico di tipo ce la fornisce Quatremère de Quincy nel suo Dizionario storico : «La parola “tipo” non rappresenta tanto l'immagine d'una cosa da



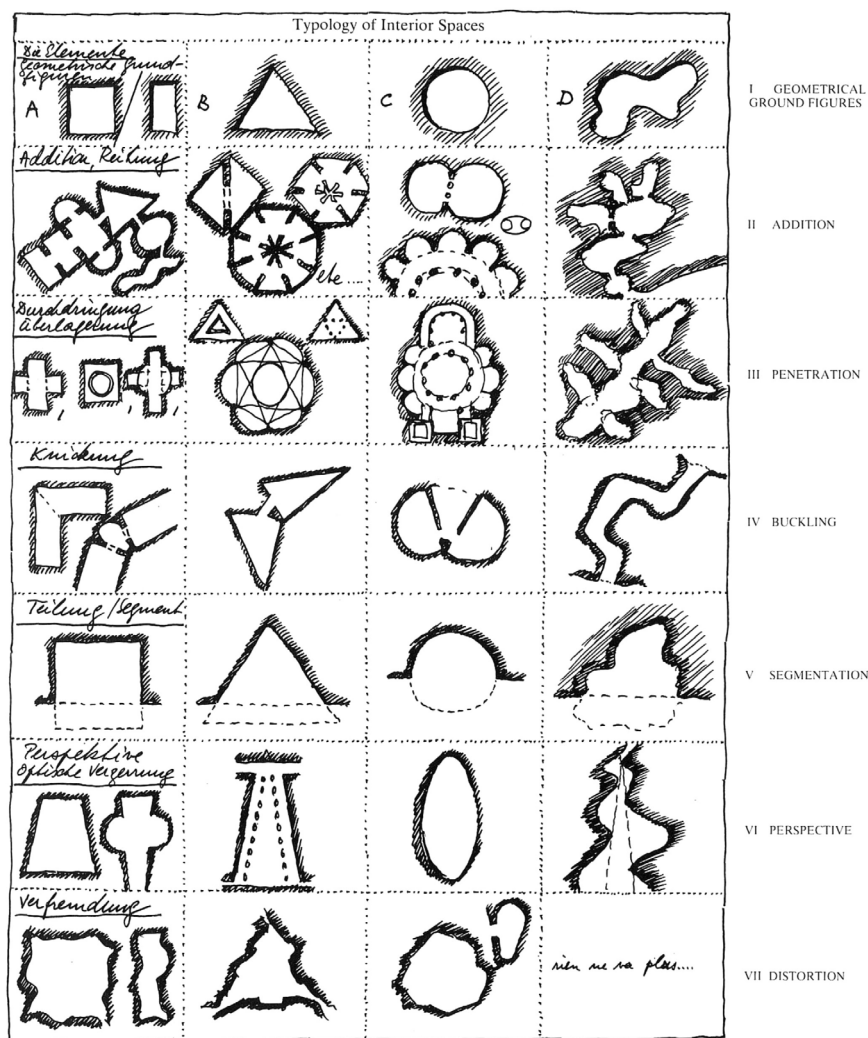
¹⁸ Antoine Chrysostôme Quatremère De Quincy, Dizionario storico di architettura, Marsilio, Venezia 1985

Ferdinando Sanfelice, Palazzo Sanfelice, Napoli, 1724 vs Pezo von Ellrichshausen, Solo House, Cretas, Spagna, 2009, collage di Davide Trabucco

copiarsi o da imitarsi perfettamente, quanto l'idea d'un elemento che deve egli stesso servire di regola al modello. [...] Il modello, inteso secondo la esecuzione pratica dell'arte, è un oggetto che si deve ripetere tal quale è; il "tipo" è, per lo contrario, un oggetto, secondo il quale ognuno può concepire delle opere, che non si rassomiglieranno punto fra loro. Tutto è preciso e dato nel modello; tutto è più o men vago nel "tipo". Così noi veggiamo che la imitazione dei "tipi" non ha nulla che il sentimento e lo spirito non possano riconoscere»¹⁸.

Questa correlazione tra il tipo e le sue caratteristiche formali sono basilari per comprendere la permanenza, intesa come vita propria dell'edificio, mutevole nelle possibilità ma solido nella sua costruzione formale.

Tuttavia l'idea che questo sviluppo dell'edificio sia totalmente arbitrario non è del tutto corretta, in quanto essa non si compie nello sviluppo del progetto, bensì nel momento in cui l'edificio prende vita e accoglie vita. Questa autonomia dello spazio, che viene abitato, può essere controllata in maniera molto marginale dall'architetto. Il progetto, come sopra detto, deve garantire questa possibilità attraverso le caratteristiche formali e strutturali della costruzione. Sempre Moneo parlando della vita degli edifici scrive: «La vita di un edificio è un percorso completo attraverso il tempo, un percorso sostenuto dall'architettura e dagli aspetti formali che la caratterizzano. Ciò significa che, dal momento in cui l'edificio sorge come realtà sollecitata dal progetto, tale realtà si conserva solo in virtù dell'architettura, la quale sperimenta un proprio e particolare sviluppo nel corso del tempo. Si tende a pensare che la vita degli edifici si concluda con la loro costruzione e che



¹⁹ Rafael Moneo, La solitudine degli edifici e altri scritti, Allemandi, Torino 2004, p.154

²⁰ Aldo Rossi, op. cit., p.48

²¹ Aldo Rossi, op. cit., p.48

²² Anthony Vidler, The third typology, in Opposition Reader n.7, Princeton Architectural Press, New York 1998, pp.13-14

Tavola da The third typology di Vidler in cui le tipologie di spazio vengono catalogate in base a caratteristiche morfologiche più che funzionali

l'integrità di un edificio stia nel conservarlo esattamente come lo hanno lasciato i suoi costruttori. Ciò ridurrebbe la sua vita alla realtà consolidata di un istante preciso».¹⁹

Il concetto di tipo e la sua stessa affermazione trattatista ha inizio col pensiero illuminista. Le teorie dell'epoca illustravano che la volontà dell'uomo, già a partire dal neolitico, fosse quella di trasformare la natura in base alle necessità umane. La teoria della capanna primitiva di Laugier, difatti, è chiara riguardo il tentativo di utilizzare la natura e le sue "strutture" rifondendole in una nuova forma, che meglio si adattasse ai bisogni. Per Laugier questa idea è stato il modello "naturale" per il design, inteso come modellazione del mondo circostante per ottenere quello che Aldo Rossi definisce "patria artificiale".²⁰

Rossi, difatti, spiega come la forma sia strettamente legata a queste necessità poiché al variare delle latitudini e delle abitudini umane varia indiscutibilmente la forma degli edifici, utilizzando quella che sperimentazioni empiriche nel tempo avevano fermamente stabilito.²¹ Questo modello si basava sulla comprensione dei meccanismi naturali e sulla loro sintesi dal punto di vista antropologico. Anthony Vidler scrive: «The origin of each architectural element was natural; the chain that linked the column to the hut to the city was parallel to the chain that linked the natural world; and the primary geometries favored for the combination of type-elements were seen as expressive of the underlying form of nature beneath its surface appearance».²²

Se, dunque, i modelli erano in precedenza legati alla natura da un lato e successivamente all'industrializzazione, il focus a partire dalle critiche al funzionalismo puro degli anni

60, si è spostato sul considerare gli elementi dell'edificio da analizzarsi soltanto attraverso la matrice architettonica e storica: ovvero architettura dall'architettura. In quella che Vidler chiama “terza tipologia” la natura della città si esplica puramente attraverso una certa continuità con le forme e la storia prendendo in considerazione la natura architettonica delle cose. Vidler spiega: «In the third typology, as exemplified in the work of the new Rationalists, however, there is no such attempt at validation. The columns, houses, and urban spaces, while linked in an unbreakable chain of continuity, refer only to their own nature as architectural elements, and their geometries are neither scientific nor technical but essentially architectural. It is clear that the nature referred to in these recent designs is no more nor less than the nature of the city itself, emptied of specific social content from any particular time and allowed to speak simply of its own formal condition».²³

In definitiva Vidler d'accordo con le teorie di Aldo Rossi, attribuisce alla città la capacità di svelare il proprio passato e il presente attraverso la sua struttura fisica e le sue forme. Eliminando il concetto di funzione come determinante per la forma, l'architettura può liberarsi finalmente dalla pedissequa ricerca della legittimazione. Diogo Seixas Lopes, nel suo lavoro su Aldo Rossi *Melancholy and Architecture*, sottolinea come questo paradigma espresso proprio dall'architetto milanese sia fondamentale per la legittimazione dell'architettura stessa: «Introducing his translation of the writings of Étienne-Louis Boullée, published just after (*L'architettura della città*), he presented architecture as a form of art. That is, architecture for the sake of architecture. When this premise was taken to the highest level, it conveyed the universal vision of an individual and an epoch. This demonstrated how architecture could be the categorical construction of an idea.²⁴»

²³Anthony Vidler, op. cit., p.14

²⁴Diogo Seixas Lopes, *Melancholy and Architecture*, on Aldo Rossi, Park Books, Zurigo 2015, p.115

Dunque cosa da cosa si ottengono queste possibilità dello spazio? Dove il progetto pone le basi per la vita stessa dell'edificio e per la vita che esso conterrà? Moneo risponde in questo modo: «Se l'architettura è stata definita con fermezza, rimarrà aperta a nuovi interventi che allungheranno indefinitamente la vita dell'edificio. La moschea di Cordova è forse un esempio eccezionale: i suoi caratteri, i suoi meccanismi formali di composizione sono così solidi che una volta definiti hanno fissato per sempre sia l'immagine che la struttura dell'edificio, senza che né l'una né l'altra siano state alterate in modo sostanziale dagli interventi che hanno avuto luogo nel corso del tempo»²⁵. Allora risulta evidente che la matrice strutturale intesa come integrata alla forma, sia ciò che garantisce sia l'adattamento in termini di uso sia una eventuale crescita dell'edificio, come fosse un organismo vivente dipendente dai bisogni dell'essere umano in un determinato contesto storico e culturale. Nella moschea di Cordoba è evidente come il continuo aggiungere parti nuove dell'edificio non abbia in alcun modo alterato la spazialità dello stesso che pur conservando la sua struttura originale ha consentito una flessibilità e un uso attivo dello spazio validi tuttora.

Per esemplificare questa correlazione tra tipo, forma e permanenza, utilizzeremo come esempio un edificio che nel corso della sua vita ha ospitato funzioni molto diverse tra loro: il mausoleo di Augusto. Nato per ospitare le ceneri del primo imperatore romano, l'edificio appartiene alla tipologia a pianta centrale tipicamente associata, in culture diverse, a spazi solenni, sacri o, come in questo caso, sepolcrali. L'edificio fu, in seguito al declino di Roma, saccheggiato più volte perdendo definitivamente la sua funzione di tomba. Nel XII secolo la famiglia Colonna ne fece la sua residenza, fortificandolo e rendendolo un palazzo. Con la cacciata dei Colonna da parte di papa Leone X e la

²⁵Rafael Moneo, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Allemandi, Torino 2004, p.154

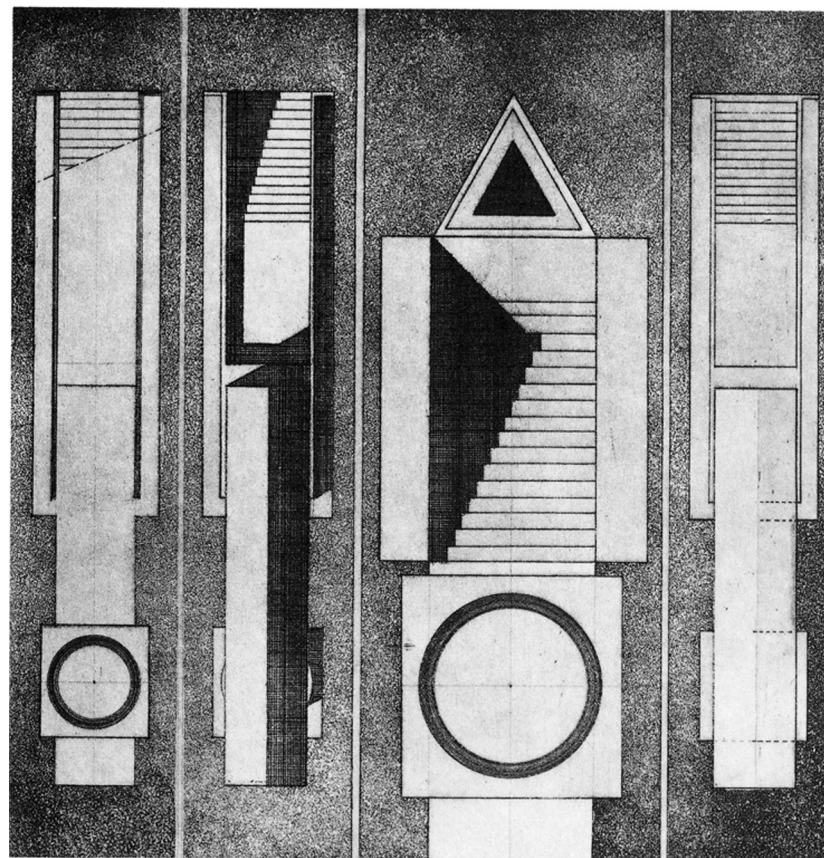


²⁶ dal sito ufficiale del Mausoleo di Augusto (Comune di Roma) disponibile in <URL: <https://www.mausoleo-diagusto.it>>

Bartolomeo Pinelli, Fuochi d'artificio nell'anfiteatro Coreo (Mausoleo di Augusto), 1810, Museo di Roma, Gabinetto Stampe

conseguente distruzione del palazzo, il mausoleo divenne un orto urbano e in seguito la famiglia Soderini ne fa un giardino pensile. Nel XVIII secolo fu acquistato dal marchese Correa de Sylva che, data la sua forma, ne fa un anfiteatro per ospitare giochi e spettacoli. Un secolo dopo con la costruzione di una struttura in ferro per il tetto divenne una sala concerti fino al 1936. Oggi a seguito dei lavori di restauro e riqualificazione il mausoleo diverrà visitabile e ospiterà esposizioni ed eventi.²⁶

Attraverso questo esempio si vuole sottolineare come le possibilità che un edificio può offrire durante la sua vita, di quasi due millenni in questo caso, sono da attribuirsi alla tipologia stessa dell'edificio e alla sua conseguente forma. Questo suggerisce che il tipo della pianta centrale, come nel caso del Mausoleo, abbia consentito, attraverso modificazioni, che tuttavia non hanno intaccato l'impianto di base, all'edificio di accogliere le più diverse funzioni, che possono avere come scenario ideale questa tipologia di pianta o questa forma di base. L'associazione tipologica tra la forma e la dimensione dell'edificio e quella di una roccaforte o di un anfiteatro è, difatti, piuttosto logica poiché tra essi ci sono diverse affinità. Questo passaggio è molto importante per rimarcare questo concetto delle vite possibili di un edificio, poiché è abbastanza elementare considerare che le opzioni a disposizione siano in gran parte dettate da questioni spaziali. Questo è altresì importante per introdurre altre questioni che intervengono nella possibile permanenza e che sempre restano nell'ambito della costruzione dell'edificio e che sono di carattere fenomenologico e sensoriale, come nelle parole di Gonçalo Byrne citate in precedenza.



Aldo Rossi, Monumento ai partigiani,
Segrate, 1965

Questa qualità di adattamento degli edifici che resistono al passare del tempo ci può far comprendere facilmente il motivo della permanenza di edifici come i conventi. In questo caso la caratteristica principale sembra essere la varietà di spazi che, comprensibilmente, può adattarsi alle più diverse situazioni. Se, difatti, possiamo riferirci ai conventi come edifici che storicamente sono riusciti ad adattarsi alle più diverse funzioni è proprio per la natura stessa del convento che nasce già orientato verso la più ampia flessibilità. In altre parole, la caratteristica principale di un convento sembra proprio l'indeterminazione che sta alla base della sua propria concezione: molti degli spazi al suo interno non possiedono una collocazione funzionale precisa e possono servire a quasi tutto. Questo è facilmente assimilabile all'idea, di cui precedentemente scritto, dei “contenitori di vita”, poiché è alquanto chiaro che un convento è per antonomasia un edificio che deve ospitare la vita in tutte le sue accezioni, dalle faccende più pratiche alle più spiritualmente alte. Essendo esso, per l'appunto, modellato su questa esigenza di accogliere le possibilità della vita nella sua totalità ne deduciamo che questo scambio tra l'edificio e la vita non può essere unilaterale, ovvero il dialogo tra spazio e vita è continuo e reciproco: se dunque la vita può adattarsi a ciò che l'edificio offre, è altrettanto vero che l'edificio stesso può essere concepito per questo scopo, per la flessibilità e per le possibilità.

In definitiva, la tipologia può soltanto essere analizzata attraverso un canale puramente architettonico, nella sua forma, nella forma storica e nella capacità di adattarsi via via alle esigenze umane così come principio da cui l'architettura stessa prende vita: modificare lo spazio per la vita. È esattamente questo il punto su cui riflettere: se storicamente, come nell'esempio del Mausoleo di Augusto, la vita si adattava all'edificio, è possibile oggi, quando il dibattito sul funzionalismo sembrerebbe essersi consumato, considerare l'idea di pensare l'edificio, non più come una macchina funzionale, ma come un contenitore di possibilità per la vita?

POSSIBILITÀ

In questo capitolo saranno evidenziate le caratteristiche principali ascrivibili alle categorie precedenti: le persistenze come segni fisici della memoria e della permanenza, la flessibilità come concetto alla base del disegno dello spazio che accoglie la varietà della vita, il limite come linea di definizione fisica e intellettuale della forma e dunque del tipo.



²⁷ Aldo Rossi, L'architettura della città, il Saggiatore, Milano 2018, p.26

Alberto Burri, Grande Cretto, Gibellina, 1984-2015

Se, pertanto, è naturale riferirsi all'architettura come qualcosa di duraturo, è possibile che questa durevolezza non possa automaticamente trasformarsi in permanenza. La permanenza risiede nella qualità architettonica di un edificio e da quelle caratteristiche che ne consentono un vero utilizzo. È altresì vero che anche la rovina può possedere un valore permanente, che, tuttavia, possiamo collocare nella categoria della permanenza simbolica, poiché il valore di permanenza del monumento procede di pari passo con il suo utilizzo poiché «se il rito è l'elemento permanente e conservativo del mito, lo è anche il monumento il quale, nel momento stesso che testimonia il mito, ne rende possibili le forme rituali».²⁶ Rossi più avanti spiega la differenza tra due edifici esplicativi per questo ragionamento sulle diverse forme di permanenza la cui seconda viene definita “patologica”: «Mi rendo conto che non ho reso in modo abbastanza evidente la distinzione esistente tra gli elementi permanenti in modo vitale e quelli da considerarsi come elementi patologici. Cercherò di avanzare ancora qualche osservazione anche se in modo non sistematico; nelle prime pagine di questo studio ho parlato del Palazzo della Ragione di Padova e ne ho rilevato il carattere permanente; qui la permanenza non significa solo che in questo monumento voi sperimentate ancora la forma del passato, che la forma fisica del passato ha assunto funzioni diverse e ha continuato a funzionare condizionando quell'intorno urbano e costituendone tuttora un fuoco importante. In parte questo edificio è ancora usato; e pur essendo tutti convinti che si tratti di un'opera d'arte si ritiene anche pacifico che a pianoterra esso funzioni pressappoco come un mercato al dettaglio. E questo prova la sua vitalità. Prendete l'Alhambra di Granada: esso non ospita più né i re mori né i re castigliani eppure, se accettassimo le classificazioni



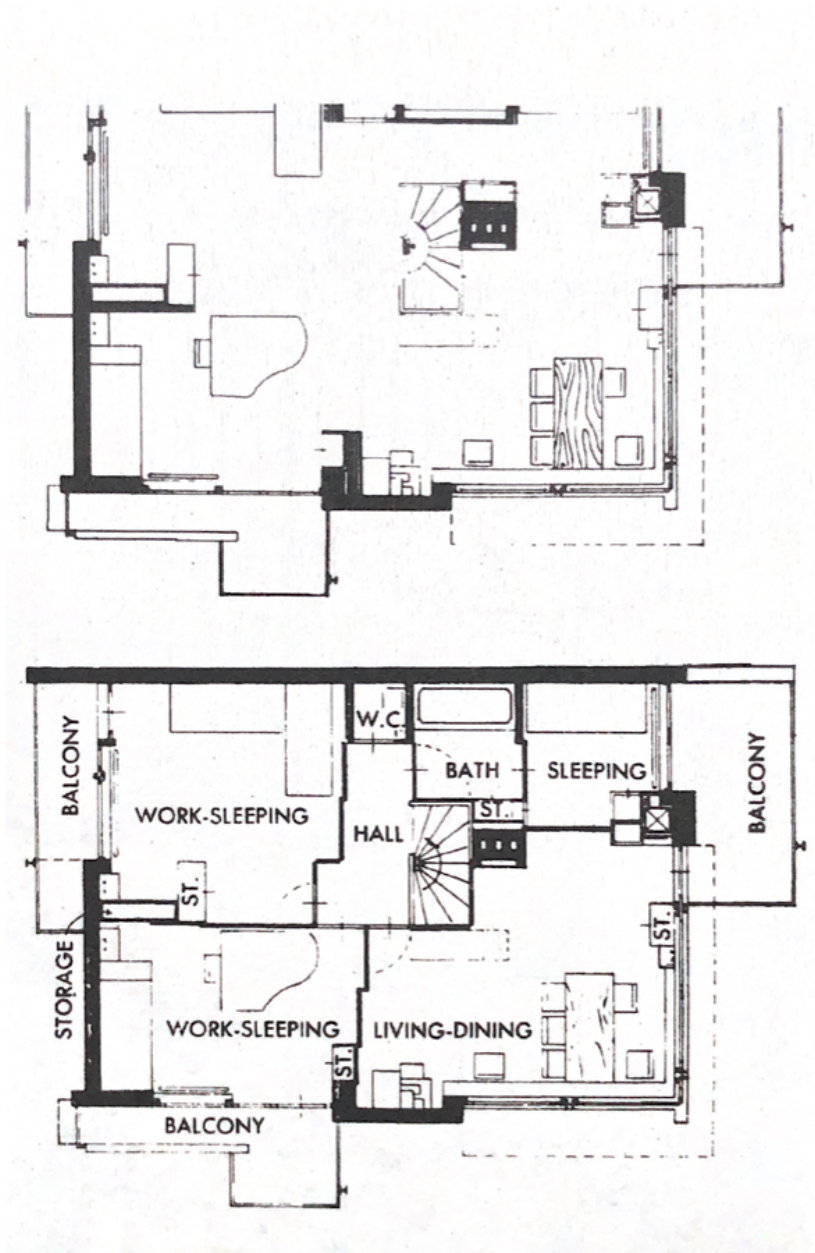
²⁸ Aldo Rossi, op. cit., pp.92-93

Il Palazzo della Ragione di Padova oggi

funzionaliste, dovremmo dichiarare che esso costituisce la maggior funzione urbana di Granada. È evidente che a Granada noi sperimentiamo la forma del passato in un modo del tutto diverso da quanto possiamo fare a Padova».²⁸

Dunque è possibile percepire questa differenza già a partire dal carattere costitutivo dell'edificio. Se prendessimo in considerazione la scelta della posizione urbana e delle caratteristiche morfologiche di questi due esempi, potremmo definirli diversi già a partire dalla loro concezione. Se, infatti, il Palazzo della Ragione di Padova fu probabilmente concepito come l'edificio chiave del centro urbano, fulcro della vita della città e funzionalmente pensato per i più svariati usi che ne potevano derivare a tal punto da essere utilizzato ancora oggi, l'Alhambra, partendo dalla sua collocazione geografica, è il simbolo di una permanenza effettiva impossibile, giacché pensato per un unico scopo. Nel momento in cui la sua funzione originale cessa, l'Alhambra perde il suo valore prettamente architettonico di contenitore e assume una permanenza solamente simbolica.

Partendo da queste considerazioni cominciamo a figurare che la vita che può svilupparsi all'interno dello spazio ha a che vedere con la percezione analogica dello stesso che è una naturale conseguenza della sua costruzione. Assumendo, quindi, che la permanenza di un edificio sia strettamente correlata con la sua qualità architettonica, possiamo affermare che la prerogativa progettuale debba essere quella di relazionarsi con coloro che fruiranno dello spazio e lo percepiranno a seconda della sua sostanza architettonica.



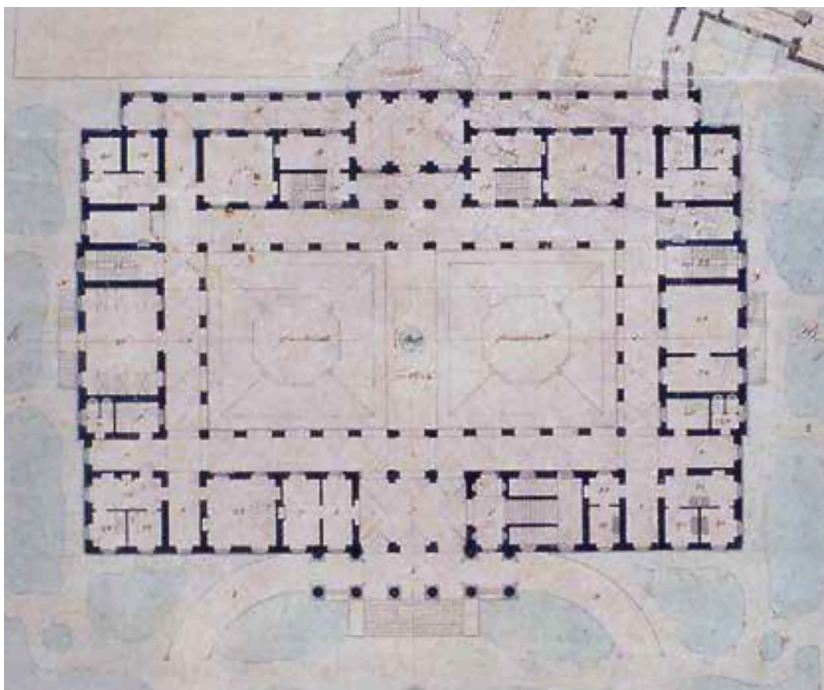
²⁸ Renzo Piano - La Casa Evolutiva, da Lezioni di Design, 1978 Archivio Rai, disponibile in <URL: https://www.youtube.com/watch?v=iPJojHF-hRE&ab_channel=MassimoBolli>

³⁰ Heman Hertzberger, Lessons for Students in Architecture, 010 Publishers, Rotterdam 2005, p.146

.....
Gerrit Rietveld, Casa Schroeder, 1924, pianta

Il concetto di flessibilità come lo abbiamo conosciuto a partire dai primi anni Cinquanta sembrava essere in forte contrapposizione col funzionalismo che aveva caratterizzato la prima metà del XX secolo. La volontà deterministica che buona parte del Modernismo aveva portato con sé sembrava ormai superata o addirittura da considerarsi non in grado di sopperire agli aspetti dinamici della vita moderna. Quella idea di flessibilità cercava di introdurre la possibilità che non tutti gli usi potevano essere previsti al momento del design. L'impossibilità di prevedere i cambiamenti che un edificio o la vita al suo interno potevano subire nel tempo portò la critica architettonica a interrogarsi sulla validità di un'arbitraria indeterminatezza nel progetto. Tuttavia, se così fosse, esperimenti quali la Casa Schroeder di Rietveld o la Casa Evolutiva di Renzo Piano²⁹ avrebbero rivoluzionato il modo di concepire la flessibilità dello spazio, mentre questi modelli, a parte il fascino per lo spirito sperimentale, hanno lasciato ben poche tracce nel modo di costruire lo spazio, tranne in casi molto specifici.

Già nel 1962 alcuni architetti iniziarono a criticare aspramente questa soluzione progettuale. Herman Hertzberger critica aspramente questa condizione di indeterminatezza: «Poiché non ci è soluzione preferibile alle altre, la flessibilità implica il totale rifiuto di un punto di vista fisso e ben definito. Il progetto flessibile parte dalla sicurezza che non esista una soluzione corretta, in quanto il problema richiede una soluzione è in uno stato di continuo divenire, ossia esso è sempre temporaneo. La flessibilità è sempre implicita nella relatività, ma in realtà essa ha solo a che fare con l'incertezza, con il rifiuto delle responsabilità».³⁰



³¹ Heman Hertzberger, op. cit., p.146-147

³² Adrian Forty, Parole e edifici, un vocabolario per l'architettura moderna, Pendragon, Bologna 2015, p.151

Luigi Fontana, progetto dell'Ospizio della Beata Vergine, Mendrisio, Svizzera, 1858. Anticamente convento, poi ospedale a seguito del progetto di Fontana questo edificio ha subito pochissime variazioni e oggi ospita spazi per la didattica dell'Accademia di Architettura di Mendrisio

Da queste parole deduciamo che il voler anticipare tutte le possibilità evolutive future non era altro che l'incapacità di scegliere una soluzione in particolare. Dunque la flessibilità che qui ricerchiamo è di tipo diverso ed è strettamente connessa alla forma: una forma che, senza cambiare se stessa, possa essere utilizzata in modi differenti. Sempre Hertzberger, difatti, aggiunge: «[...] anche se vivere e lavorare o mangiare e dormire potrebbero giustamente essere chiamate attività, ciò non significa che esse avanzino delle richieste specifiche sullo spazio nel quale hanno luogo - sono le persone che avanzano specifiche richieste a causa del loro desiderio di interpretare a loro modo un'unica e singola funzione».³¹ Il significato di flessibilità qui dato è dunque molto diverso e si riferisce alla valenza che in questo studio viene data al termine possibilità. «All'interno di questo schema, la flessibilità non è più una proprietà degli edifici, bensì degli spazi; una proprietà che questi ultimi acquisiscono attraverso gli usi ai quali essi sono sottoposti».³²

Le possibilità, pertanto, derivano dell'uso e dall'usabilità dello spazio e, di conseguenza, dalla sua forma. Proprio perché parliamo di usabilità e di contenitori di vita, in questo studio ci riferiremo alla forma come lo strumento progettuale in grado di plasmare lo spazio per la vita. Dunque la forma intesa con l'accezione tedesca di Gestalt, ovvero a come la forma viene percepita dai sensi, poiché il nostro focus è indirizzato verso la comprensione della trasformazione dello spazio da parte di coloro che lo abitano e che in primis devono necessariamente prenderne possesso non solo fisicamente ma attraverso la comprensione del luogo.



L'atto del circoscrivere uno spazio, che, dunque, contiene un qualcosa, è per Hegel una caratteristica della funzione dell'architettura che differisce dalle qualità estetiche che traducono un'idea architettonica. Hegel esemplifica questa differenza, tra spazio circoscritto e estetica dell'architettura, prendendo spunto dall'architettura religiosa gotica che secondo il filosofo tedesco possiede qualità estetiche del tutto a se stanti rispetto alla funzione dell'edificio. Dunque per Hegel l'idea simbolica intrinseca in un certo tipo di architettura trascende il semplice atto di circoscrivere uno spazio, ma sia l'incarnazione di ideali più alti.³³

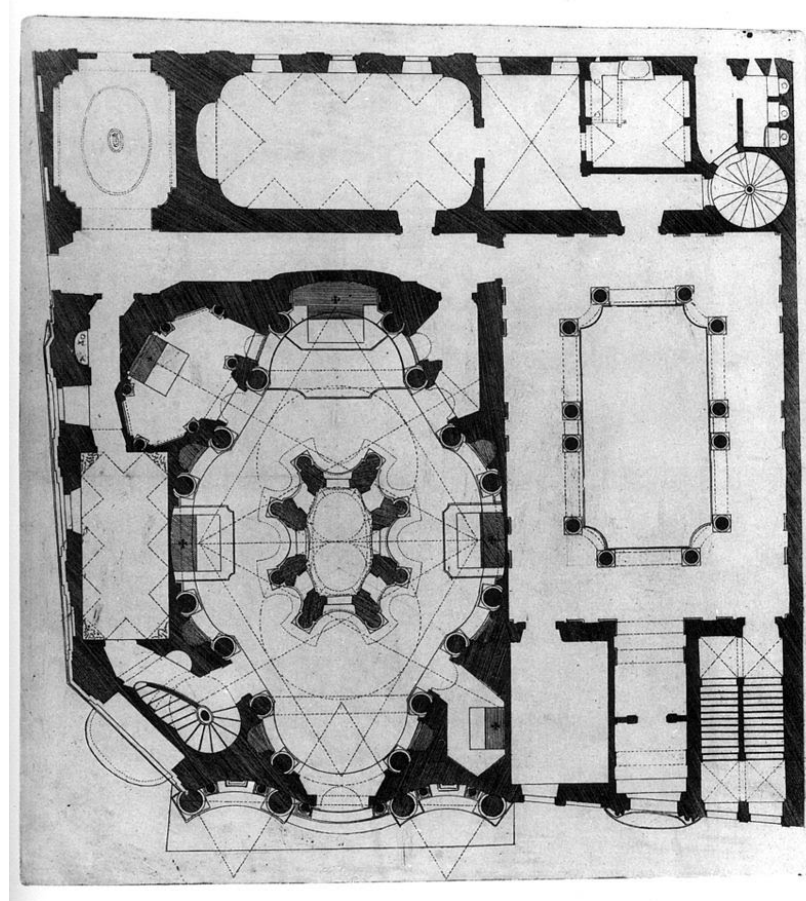
L'idea di spazio contemporanea, ovvero che l'atto del circoscrivere lo spazio come proprietà fondamentale dell'architettura, si deve a Gottfried Semper che, parlando dell'origine del muro e della sua importanza come elemento che sancisce lo spazio, scrive: «[...] the carpet wall plays the most important role in the general history of art. [...] Wickerwork, the original space divider retained its full importance and its earlier meaning, actually or ideally, when later the light mat walls were transformed into clay tile, brick or stone walls. Wickerwork was the essence of the wall. [...] Hanging carpets remained the true walls, the visible boundaries of space».³⁴

Costruire il limite è l'atto che, dunque, determina lo spazio. Tuttavia dobbiamo precisare cosa si intende per costruzione del limite. Se il gesto fondamentale dell'architettura è tracciare una linea che circoscriva uno spazio ed è, di conseguenza, imprescindibile per qualsiasi edificio, la riflessione su questo gesto può essere cardinale per la realizzazione di una certa flessibilità. Allora si può immaginare che il muro possa essere un elemento che contiene qualcosa, non solo

³³ Friedrich Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino 1997, p.688

³⁴ Gottfried Semper, *The four elements of architecture and other writings*, Cambridge University Press, 1989, pp.102-104

.....
Pezo von Ellrichshausen, *Circular* (P&S), Windsor Park, UK, 2005



³⁵ Manuel Aires Mateus in Francesco Cacciatore, *Abitare il limite*, dodici case di Aires Mateus, Lettera Ventidue, Siracusa 2017, p.3

Francesco Borromini, chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane, Roma, 1634

uno strumento di delimitazione dello spazio, ma una componente fondamentale per la liberazione dello stesso. Lavorare il limite significa porre le basi per le possibilità dello spazio che esso contiene, rinforzando il vuoto che contiene la vita. Basta guardare cosa accade nei muri di molti castelli e torri medievali: il muro viene scavato, diviene un sistema a se stante e contiene elementi secondari che, in questo modo, non interagiscono con lo spazio vero e proprio. Non è difficile incontrare nelle piante di questi edifici passaggi o scale all'interno del limite, nicchie e piccoli spazi di servizio. Il limite smette di essere un gesto puramente astratto e diviene un meccanismo fisico vitale per la flessibilità dello spazio. Il muro è al servizio dello spazio non solo come divisione, ma è esso stesso un'ingranaggio che partecipa attivamente all'affrancamento dello stesso e ne conferisce, se è possibile, ancora più significato.

Dunque il muro stesso può essere abitato, il limite diviene un vero spazio accessorio che interagisce col vuoto. «Al di là dei valori plastici, più o meno bidimensionali, che tradizionalmente si associano alla facciata questa frangia si può assumere come un'entità spaziale all'interno della quale si riconoscono e si esplorano le possibilità di abitare a una scala differente».³⁵

Il limite è il primo movimento del contenere la vita. Sono le pareti del recipiente che accoglie i nostri oggetti e la membrana in cui ogni cosa si sviluppa. Consentire al limite di partecipare allo spazio significa interagire con la futura vita che esso racchiuderà.

DA GENERICO A SPECIFICO

Se, dunque, in precedenza abbiamo affermato che la permanenza dipende dalle possibilità e che queste ultime abbiano a che fare con la flessibilità e la forma, è necessario comprendere attraverso quali strumenti possiamo utilizzare per determinare la qualità dello spazio, quella qualità che serve per la vita dell'edificio e la sua utilizzabilità. Dunque, come nelle parole di Byrne citate in precedenza, affinché un'opera duri nel tempo essa deve essere pensata e realizzata in modo “intenso”.



³⁶ Peter Zumthor, *Atmosfere*, Electa, Milano 2007, pp. 23-25

Hubmann Vass Architekten, Ricostruzione della camera da letto di Lina e Adolf Loos, Vienna, 2014

È inevitabile accostare l'idea di resistenza temporale a quella fisica. La fisicità di un edificio è caratterizzata, come visto in precedenza, dalla forma, quest'ultima però, oltre che dal punto di vista spaziale e concettuale, non può prescindere dalle sue caratteristiche materiali. In questa parte del lavoro, infatti, si cerca di delineare le principali caratteristiche fisiche che modificano, assieme allo spazio, la percezione che un individuo può avere dell'edificio. Ciò che la materia produce è una presenza stessa dell'architettura come esperienza fisica e talvolta occorre che ci sia una certa estremizzazione del concetto di materia, di peso e di presenza tale da coinvolgere fisicamente chi la abita.

Un materiale di per se può contribuire, attraverso le sue caratteristiche fisiche, direttamente alla qualità spaziale e alla sua conseguente vivibilità. Tralasciando le proprietà intrinseche alla nostra esperienza, ovvero l'associazione che inconsciamente facciamo alla vista di un materiale che per esperienza relazioniamo ad un certo spessore e peso, i materiali sono il primo impatto emotivo che abbiamo e che coinvolge quasi tutti i sensi. I materiali colpiscono la nostra vista e la qualità della luce su di essi, l'udito attraverso il suono che ha ogni materiale a contatto con i nostri passi su di esso, la temperatura fisica e "intuitiva", persino l'olfatto (mi viene in mente l'odore caratteristico dell'asfalto bagnato).

Partiamo dalla vista, che certamente è ciò che ci inonda subito e ci fa percepire la materia in un certo modo. Il rapporto tra materiali, luce e il nostro modo di percepirlo viene espresso perfettamente da Zumthor così: «Le possibilità dei materiali sono infinite. [...] C'è una vicinanza critica tra i materiali che dipende dal genere stesso del materiale e dal suo peso»³⁶.



³⁷ Peter Zumthor, op. cit., p.57

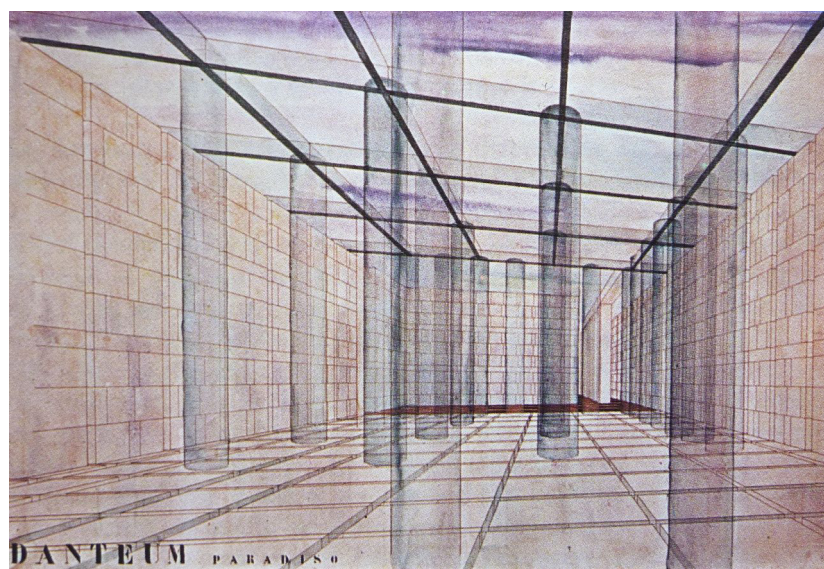
³⁸ Menashe Kadishman, Shalechet (Shalekhet), al Jewish Museum di Berlino disponibile in <<https://www.youtube.com/watch?v=FQejAOWLL50>>

Walter de Maria, Seen/Unseen Known/Unknown, Naoshima Contemporary Art Museum, Giappone, 2002

E ancora sulla capacità dei materiali con la luce «[...] l'artista americano Walter De Maria mi ha mostrato un suo lavoro realizzato per un museo in Giappone, [...] Aperto davanti e dietro, molto buio e lì ci sono due o tre enormi sfere di pietra, di una pietra massiccia. Sullo sfondo delle tavole di legno rivestite in foglia d'oro. Quest'oro in foglie illuminava dal fondo il nero dello spazio! Vale a dire che quell'oro ha la capacità di catturare minime quantità di luce là dietro nel buio e di rifletterla»³⁷.

Sul suono della materia abbiamo due caratteristiche principali: il suono stesso del materiale e la sua capacità di rifletterlo. A tal proposito mi viene in mente un luogo in questo è evidentissimo: la sala dove è contenuta l'opera Shalechet di Menashe Kadishman nel Jewish Museum di Libeskind a Berlino. Il simbolismo di quest'opera passa certamente attraverso l'uso di materiali e del loro suono nello spazio ed è evidente come l'opera di per se comunichi quasi esclusivamente attraverso il suono prodotto dai passi dei visitatori sull'opera stessa.³⁸

Anche sulla temperatura possiamo parlare di due caratteristiche: la temperatura visiva, ovvero la nostra idea di temperatura associata a un materiale che può farcelo percepire freddo o caldo soltanto alla vista e l'effettiva temperatura fisica. Queste due proprietà di un materiale, in realtà possono essere in contrasto tra di loro, in quanto l'inerzia termica di un materiale può completamente ribaltare la reale temperatura di un materiale rispetto alla nostra percezione di esso. Per fare un esempio concreto di questa idea penserei a due tipi di materiali a cui normalmente associamo diverse sensazioni di temperatura. Normalmente associamo al legno una sensazione di calore,



Pietro Lingeri, prospettiva del Paradiso
del Danteum di Giuseppe Terragni,
Roma, 1938

in parte vera, poiché al tatto e alla vista esso si presenta effettivamente più caldo rispetto ad esempio al calcestruzzo o alla pietra. Ma nella realtà l'effettiva temperatura dipende da diversi fattori tra cui l'inerzia termica, fondamentale per la sensazione di vivibilità di uno spazio. Per spiegarlo, immaginate di passare di notte davanti a due pareti: una di legno e una di calcestruzzo. Da lontano assoceremo al legno una temperatura maggiore, ma avvicinandoci scopriremo che in realtà il legno è freddo, mentre il calcestruzzo emana calore. Questa proprietà termica è importantissima per comprendere la complessità della nostra percezione di un materiale e della sua effettiva presenza fisica.

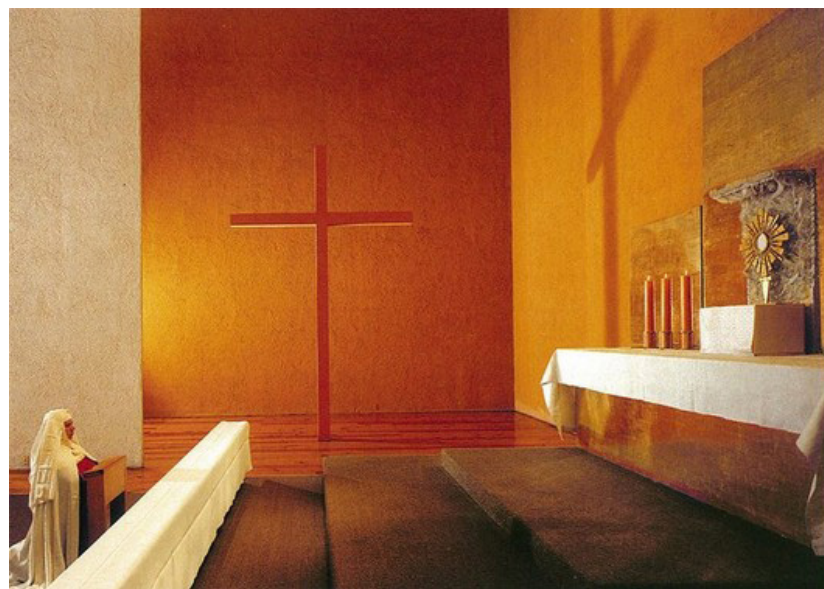


³⁸ Jun'ichiro Tanizaki, In Praise of Shadows, Leete's Island Books, Stony Creek 1977, p.20

Alex Webb, Nuevo Laredo, Tamaulipas, 1996. dal libro "La Calle"

Tra le cose che percepiamo in uno spazio non possiamo non inserire la luce. Prenderemo in considerazione due caratteristiche in contrapposizione tra loro: la luce crea ombra e conferisce una qualità differente a ciò che illumina.

L'ombra, naturalmente, è una caratteristica sempre presente e dovrebbe sempre essere tenuta in considerazione al pari della luce, poiché è probabilmente proprio la presenza dell'ombra che rafforza le zone illuminate dello spazio. Come per la questione del limite, precedentemente trattata, anche in questo caso dobbiamo considerare luce e ombra nel loro inevitabile rapporto. Dunque come il limite rafforza l'idea di spazio, così l'ombra assicura che ciò che è illuminato acquisti certamente un significato maggiore. Proprio per questo motivo, nella cultura giapponese si tende a pensare all'illuminazione naturale di uno spazio partendo dalla presenza dell'ombra, quasi come se essa stessa fosse carica di un proprio significato come Tanizaki illustra in questo passo del suo In Praise of Shadows: «Whenever I see the alcove of a tastefully built Japanese room, I marvel at our comprehension of the secret of shadows, our sensitive use of shadow and light. [...] An empty space is marked off with plain wood and plain walls, so that the light drawn into it forms dim shadows within emptiness. There is nothing more. And yet, when we gaze into darkness that gathers behind the crossbeam, around the flower vase, beneath the shelves, though we know perfectly well it is mere shadow, we are overcome with the feeling that in this small corner of the atmosphere there reigns complete and utter silence».³⁹



⁴⁰ Peter Zumthor, *Atmosfere, Electa*, Milano 2007, p.59

⁴¹ Emilio Ambasz, *The architecture of Luis Barragan*, Moma, New York 1976
disponibile in <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2461>>

Luis Barragan, cappella de las Capuchinas Sacramentarias del Purísimo Corazón de María, Città del Messico, 1953

Dunque proprio partendo dall'ombra è possibile capire la luce, come la luce si muove negli edifici. Si può considerare l'ombra come il limite da costruire per la luce e «pensare l'edificio come fosse una massa d'ombra e solo in un secondo tempo, come in un processo di scavo, mettere le luci, far filtrare la luce nell'oscurità»⁴⁰.

La seconda caratteristica della luce è che colpendo gli oggetti li correda di un significato diverso. Ogni forma e materiale assume sotto la luce una qualità differente e dunque ciò che è illuminato. Emilio Ambasz nel catalogo della mostra su Barragan del 1976 al Moma, da lui curata, spiega come questa semplice relazione tra luce, forme e materiali nella cappella del Capuchinas Sacramentarias del Purísimo Corazón de María sia, da sola, in grado di produrre l'atmosfera unica di quello spazio: «Using but a few rich, tactile materials and light, Barragan creates a strongly mystical ambience. The wealth of Barragan's restraint is nowhere more dazzling than in the plain wooden lattice which separates the main chapel from the small one where the novices pray. There the ceiling is lower, and stops before reaching the main chapel's wall to allow the descent of filtered light from above. This light cascades between the wooden lattice and a free-standing screen, which seems almost diaphanous as the flood of light surrounds it. The light filtering through the lattice into the main chapel illuminates it with a halo»⁴¹.



⁴² Peter Zumthor, Atmosfere, Electa, Milano 2007, p.49

⁴³ Alvaro Siza, Current Work, 18 giugno 2013, Moma, New York, disponibile in <URL: https://www.youtube.com/watch?v=MZM-3Aa3ATw&ab_channel=TheArchitecturalLeague>

Indicazioni dinamiche per l'esecuzione sullo spartito del Liebestraum n.3, S541/3 di Franz Liszt, 1850

Percepire lo spazio dalla dimensione, più precisamente dalla dimensione rispetto a noi. Zumthor la definisce “gradi dell’intimità”.⁴² La definizione classica di questo principio sarebbe scala, ma così facendo perderemmo l’accezione di dimensione fisica percepita, ovvero la nostra vicinanza o lontananza dalle cose. È piuttosto logico partire quindi da questo parametro, poiché costituisce probabilmente una delle prime caratteristiche di un tipo. Ma se, dunque, rifiutiamo la definizione di scala, poiché non spiega esattamente quello che si vuole intendere qui. Non mi soffermerò sulla dimensione dello spazio, poiché questa caratteristica da sola può sicuramente offrirci uno spunto sul tipo e sulle possibilità spaziali di quel tipo, ma non sull’eventuale permanenza né sulla nostra percezione di quell’edificio. È altresì vero che la noi come esseri umani ci relazioniamo continuamente con questa realtà fisica della grandezza ed è pertanto vitale che questi “contenitori” forniscano una relazione chiara con il corpo in termini dimensionali: la gestione delle grandezze in uno spazio è un elemento fondamentale per le possibilità dello spazio, che deve necessariamente coesistere con quello che potremmo definire “orientamento dimensionale”, in sostanza la nostra relazione con lo spazio e la nostra percezione dello stesso cambia drasticamente al variare della sua altezza o della nostra distanza dal limite. Siza, infatti, riferisce che parlando con Gregotti a proposito di un allestimento per una mostra al Centre Pompidou disse che era necessario creare degli spazi “veri” all’interno di questo enorme vuoto, affinché il curatore e l’artista abbiano un riferimento e una relazione con lo spazio e non con il vuoto.⁴³

Possiamo riferirci, invece, alla dimensione delle cose rispetto a noi, non solo il vuoto dello spazio, ma anche gli elementi che lo compongono partecipando al legame tra noi e lo spazio. Allora comprendiamo come questo principio ci possa far sentire il peso fisico di un muro, ad esempio, in relazione alla dimensione dello spazio e alla nostra. Partendo da qui possiamo riflettere sul concetto di scala in ogni sua sfumatura, poiché il nostro rapporto con lo spazio e il conseguente uso che ne faremo sarà, sicuramente, influenzato dal peso delle cose che ci circondano e che compongono lo spazio. Questo avrà certamente la sua importanza nella possibile permanenza: se, ad esempio, provassimo a immaginare di appoggiarci su una parete divisoria di qualche centimetro di spessore o su una di pietra spessa quasi un metro, la nostra relazione con quel luogo cambierà drasticamente. Questo spessore influenzerà il nostro modo di stare in quello spazio e con molta probabilità ne deriveranno possibilità e usi differenti. Questa dimensione percepita altera la nostra relazione con il vuoto, dunque ne deriva che la nozione classica di scala, da sola, non può spiegare la permanenza.

Ciò che percepiamo del vuoto e degli elementi che lo compongono è essenzialmente il rapporto del nostro corpo con la dimensione degli stessi. Questa connotazione fisica ha certamente un forte impatto sulla nostra percezione del luogo. Sentire la dimensione del vuoto o percepire il peso fisico degli elementi che lo compongono genera certamente sentimenti diversi in chi abita lo spazio. Una grandezza può intimorire, soffocare, mettere a proprio agio, innalzare spiritualmente. Solo attraverso questa caratteristica fondamentale potremmo già passare in rassegna una grande quantità di modi di percepire e vivere uno spazio.

⁴⁴ Lang Lang, Liebestraum n.3, S541/3, Franz Liszt, 1850, 7 novembre 2003, Carnegie Hall, New York disponibile in <URL: https://www.youtube.com/watch?v=2FqugGjOk-QE&ab_channel=LOFTmusic>

Per rendere l'idea della variazione dimensionale in uno stesso spazio potremmo utilizzare il concetto di dinamica nella musica, nel senso più ampio del termine. Il panorama sonoro di un brano, ad esempio, spesso sfrutta la variazione dinamica per stabilire diverse atmosfere all'interno della stessa struttura musicale. Tuttavia, a parte l'indicazione di massima a inizio spartito, sta all'esecutore interpretare con la propria sensibilità momenti di intensità dinamica differenti. Questa variazione all'interno della stessa struttura è facilmente comprensibile nella celebre Liebestraum n.3 in La bemolle maggiore, S 541/3 di Liszt, in cui la struttura di base viene declinata in diverse intensità dinamiche creando un ampio panorama emotivo e percettivo.⁴⁴

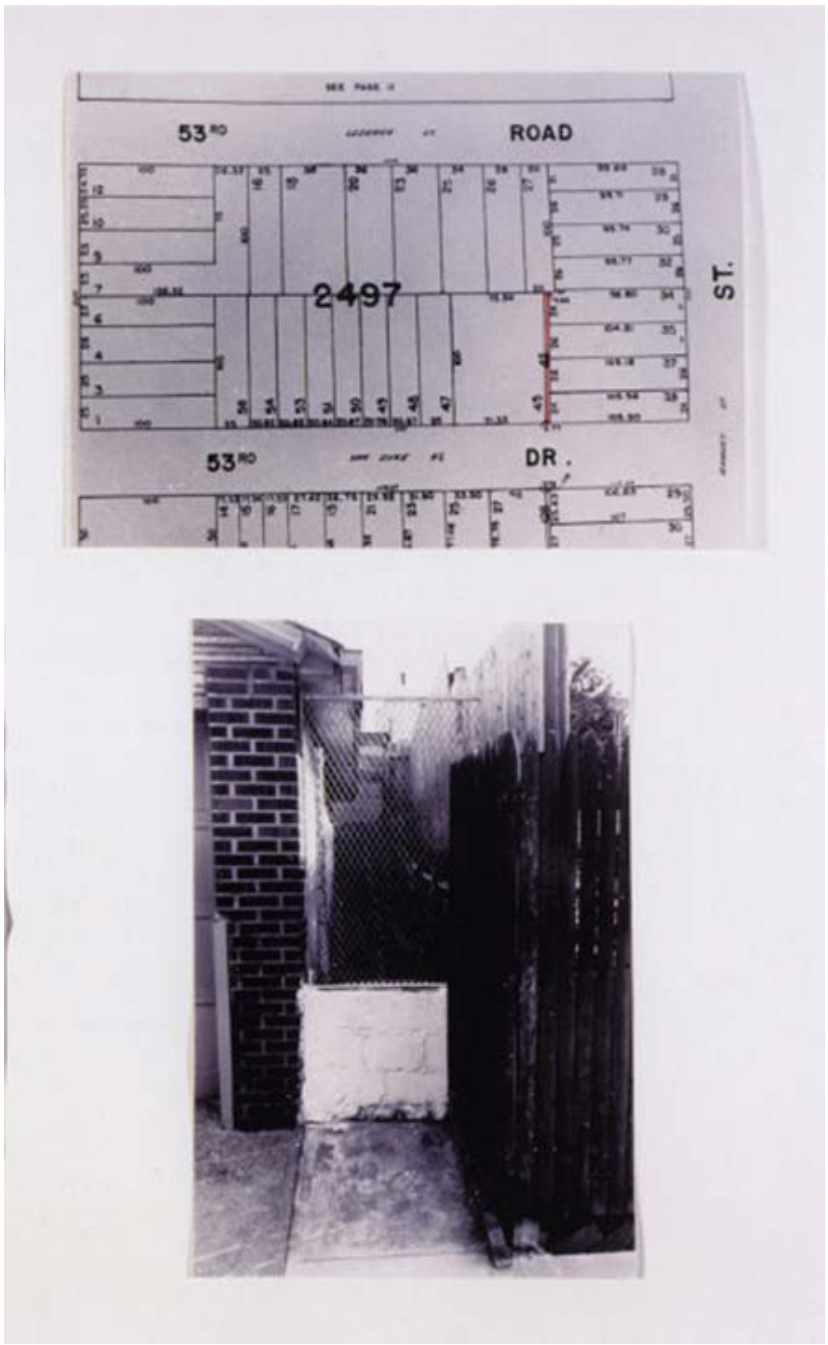
MAGIA DEL REALE

È importante considerare che la percezione dello spazio e il suo uso hanno radici profondissime e sono una parte integrante della vita umana da che ne abbiamo traccia. Prendendo in considerazione il mondo primitivo, privo delle sovrastrutture del pensiero moderno, possiamo cogliere come lo stato mentale che guidava gli uomini è caratterizzato da un'estrema intensità emozionale che induce ad una costante partecipazione mistica con l'universo. Come afferma Lucien Levy-Bruhl, nel suo saggio del 1922, «Il primitivo “sente” ciò che lo circonda come attraversato da una forza numinosa, fluida, fisica e psichica. La mentalità primitiva, più che rappresentare l'oggetto, lo vive e ne è posseduta.[...] La mentalità primitiva sarebbe in definitiva una mentalità univocamente, del tutto collettiva e mistica, [...] e magica»⁴⁵. È, dunque, possibile che tracce di questa modalità di percepire il mondo faccia ancora parte di noi, poiché ci riferiamo al mondo primitivo come il luogo dove si trovano le nostre esperienze emozionali e da questo possiamo tentare di esplorare lo spazio del “sentire”.

Da qui si può dedurre come il recupero di queste forze ancestrali necessiti di un allontanamento dagli schemi di pensiero che accompagnano l'uomo moderno e che ci spingono nella direzione della visione analitica del mondo piuttosto che analogica. Per questo motivo intendiamo perché Giambattista Vico affermasse che «gli uomini del mondo fanciullo, per natura, furono sublimi poeti»⁴⁶.

⁴⁵ Lucien Levy-Bruhl, La mentalità primitiva, Einaudi, Torino 1966, p.103

⁴⁶ Giambattista Vico, La scienza nuova, Rizzoli, Milano 1977, principio XXXVII



⁴⁷ Peter Zumthor, *Atmosfera, Electa*, Milano 2007, p.17

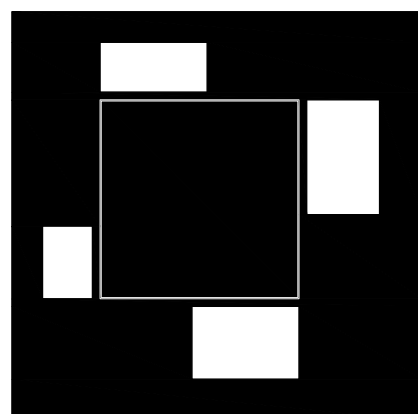
⁴⁸ Peter Zumthor, op. cit., p.69

.....

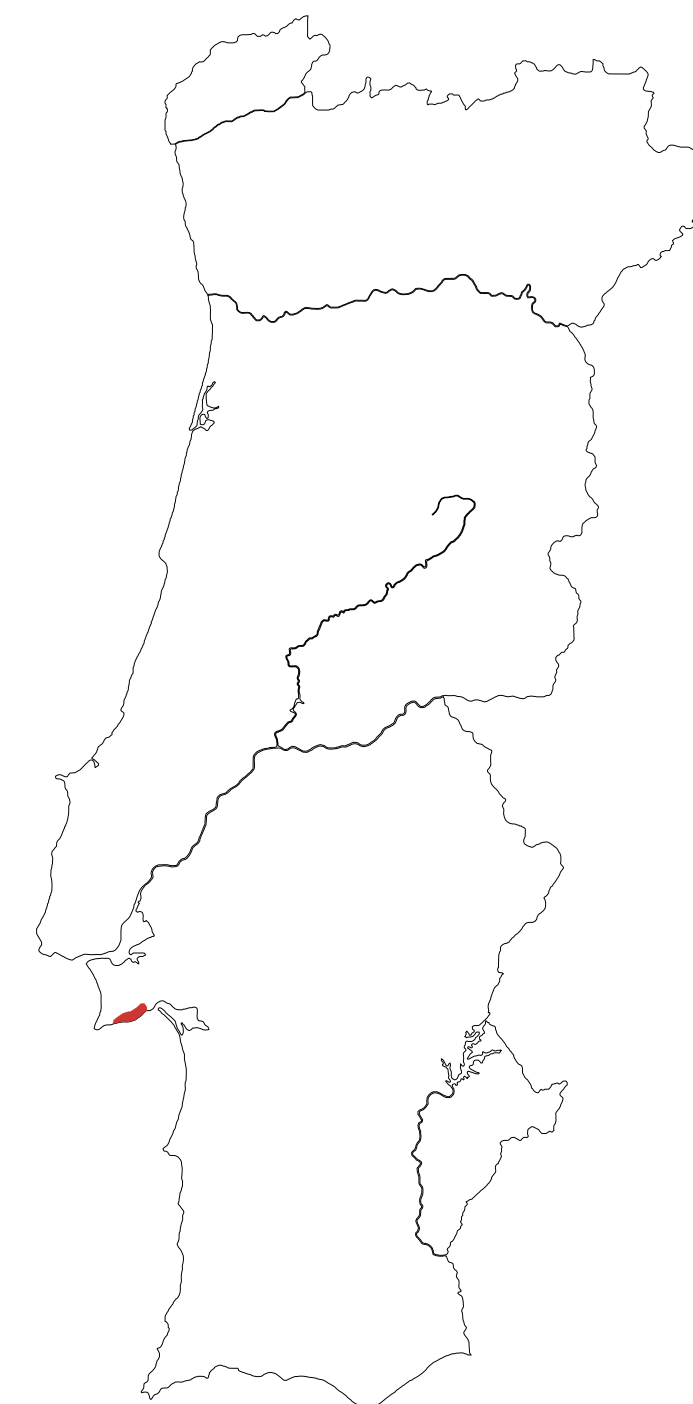
Gordon Matta-Clark, *Reality Properties: Fake Estates, Little Alley Block 2497*, Lot 42, 1974. In quest'opera durata anni l'artista ha acquistato all'asta e poi catalogato svariati minuscoli lotti residuali frutto di errori nella lottizzazione di alcuni blocchi di Manhattan, a dimostrazione che l'incontro della realtà anche con la più rigida pianificazione può generare anomalie e cambiamenti

Da questa premessa possiamo comprendere come tutto l'apparato sistemico che ha condotto ad una sempre più precisa quantità di informazioni riguardo il nostro vivere lo spazio possa essere considerata una sovrapposizione a quelli che possiamo definire i valori basilari della percezione di uno spazio, nel nostro caso. Citando Zumthor potremmo definirla “magia del reale”.⁴⁷

«L'architettura è fatta per essere vissuta, per essere utilizzata. Non è un'arte libera. Anzi, il suo compito principale riguarda proprio il fatto di essere un'arte applicata. Ma appunto, la cosa più bella è che le cose tornino a se stesse, che siano in loro consonanza, è meraviglioso: tutto si mette in relazione con il resto, ed è impossibile togliere anche solo una piccola parte senza rovinare l'insieme. Il luogo, la funzione e la forma. La forma dipende dal luogo, il luogo è ciò che è, la funzione dipende dalla forma e dal luogo»⁴⁸.
Con queste parole Zumthor ci conferma, dal suo punto di vista, che la funzione, o possibilità dello spazio, è una conseguenza della forma e del luogo. Se per luogo possiamo intendere il contesto fisico, storico e temporale in cui collochiamo l'edificio che assumerà una determinata funzione, la definizione di forma va ricercata attraverso gli strumenti propri dell'architettura. Questo non deve trarci in inganno rispetto alla funzione dell'edificio, poiché sarebbe impensabile che una qualsiasi opera sia fine a se stessa e non assurga a nessun compito specifico. Tuttavia ci fa riflettere su ciò che è stato descritto in precedenza, ovvero che la forma dell'edificio rende possibile la funzione e di conseguenza rende possibile anche tutte le possibilità che potrebbero essere ospitate in un tipo.



UN CONVENTO IN ARRABIDA



serra de arrabida



Sebastião da Gama, Serra-mãe

O agoiro do bufu, nos penhascos,
foi o sinal da Paz.
O Silencio baixou do Céu,
Mescloou as cores todas o negrume,
o folhado calou o seu perfume,
e a Serra adormeceu.
Depois, apenas uma linha escura
e a nódoa branca de uma fonte amiga;
a fazer-me sedento, de a ouvir,
a água, num murmúrio de cantiga,
ajuda a Serra a dormir.
O murmúrio é a alma de um Poeta que se finou
e anda agora à procura, pela Serra,
da verdade dos sonhos que na Terra
nunca alcançou.
E outros murmúrios de água escuto, mais além:
os Poetas embalam sua Mãe,
que um dia os embalou.
Na noite calma,
a poesia da Serra adormecida
vem recolher-se em mim.
E o combate magnífico da Cor,
que eu vi de dia;
e o casamento do cheiro a maresia
com o perfume agreste do alecrim;
e os gritos mudos das rochas sequiosas que o Sol castiga
-passam a dar-se em mim.
E todo eu me alevanto e todo eu ardo.
Chego a julgar a Arrábida por Mãe,
quando não serei mais que seu bastardo.
A minha alma sente-se beijada
pela poalha da hora do Sol-pôr;
sente-se a vida das seivas e a alegria
que faz cantar as aves na quebrada;
e a solidão augusta que me fala
pela mata cerrada,
aonde o ar no peito se me cala,
desceu da Serra e concentrou-se em mim.







Charles Allston Collins, *Convent Thoughts*, 1850, Ashmolean Museum, Oxford

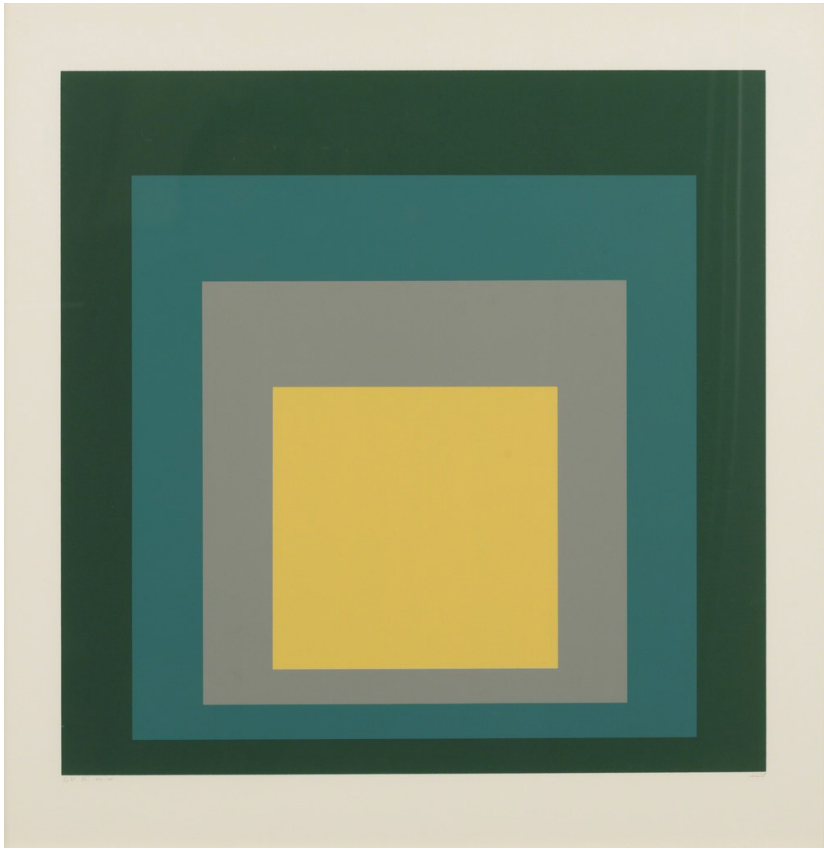
Ricordo il giorno che arrivammo a la Tourette. Era febbraio, c'era la pioggia e il freddo. L'autobus si fermò su questa strada della campagna francese, era evidente che non fosse molto battuta. La prima cosa che si notava arrivando era il grande muro della cappella, liscio e sovrastato dai celebri lecernari.

Entrammo e ci invitarono a scegliere una cella in cui avremmo passato la notte. Ne scelsi una, vi entrai. Improvvisamente cambiò la dimensione delle cose, la mia dimensione rispetto allo spazio. La cella era molto più bassa del corridoio di accesso, una compressione improvvisa che, tuttavia, donava un certo senso di pace e intimità. Steso a letto avevi l'impressione di poter toccare il soffitto e sentivo tutto raccolto nel silenzio.

Ricordo il percorso per accedere alla chiesa. Una lunga processione scortata dalle vetrature che davano sul chiostro, il pavimento inclinato, che ti faceva procedere naturalmente, quasi rotolando, verso la chiesa. E lì diventava tutto buio, alto, anche il silenzio faceva eco. Un finestra lunga e stretta in alto, una luce debole ma autoritaria, speranza e castigo allo stesso tempo. E di lì ancora un angolo dietro l'altare e pareti colorate nell'oscurità e luce dell'alto. Cambio di dimensione, di inclinazione, di attitudine.

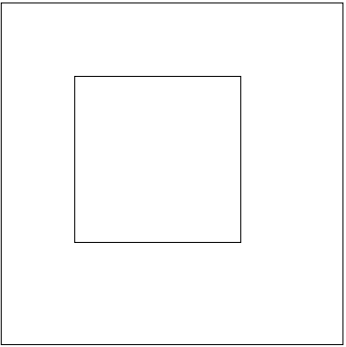
E quella vetrata nel refettorio, dettagli bellissimi che si aprivano sulla campagna, a cena lingua e vino dei frati, tavoli grandi, caos ordinato.

E quella cappella piccolissima col tetto a falde, un taglio nella parete bianca. Può esserci tanta poesia in pochi metri quadrati; non importa a cosa serva quello spazio, mi fa sentire bene.

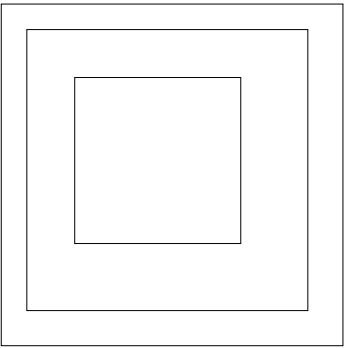


Josef Albers, *Homage to the Square: Apparition*, 1959, Guggenheim Museum, New York

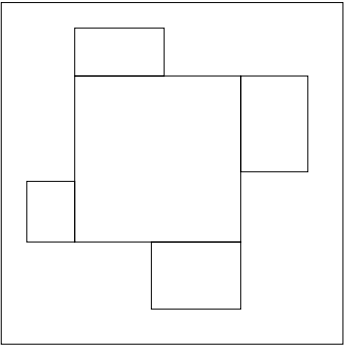
iscrizione



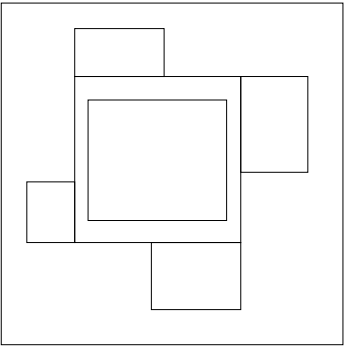
limite



scavo

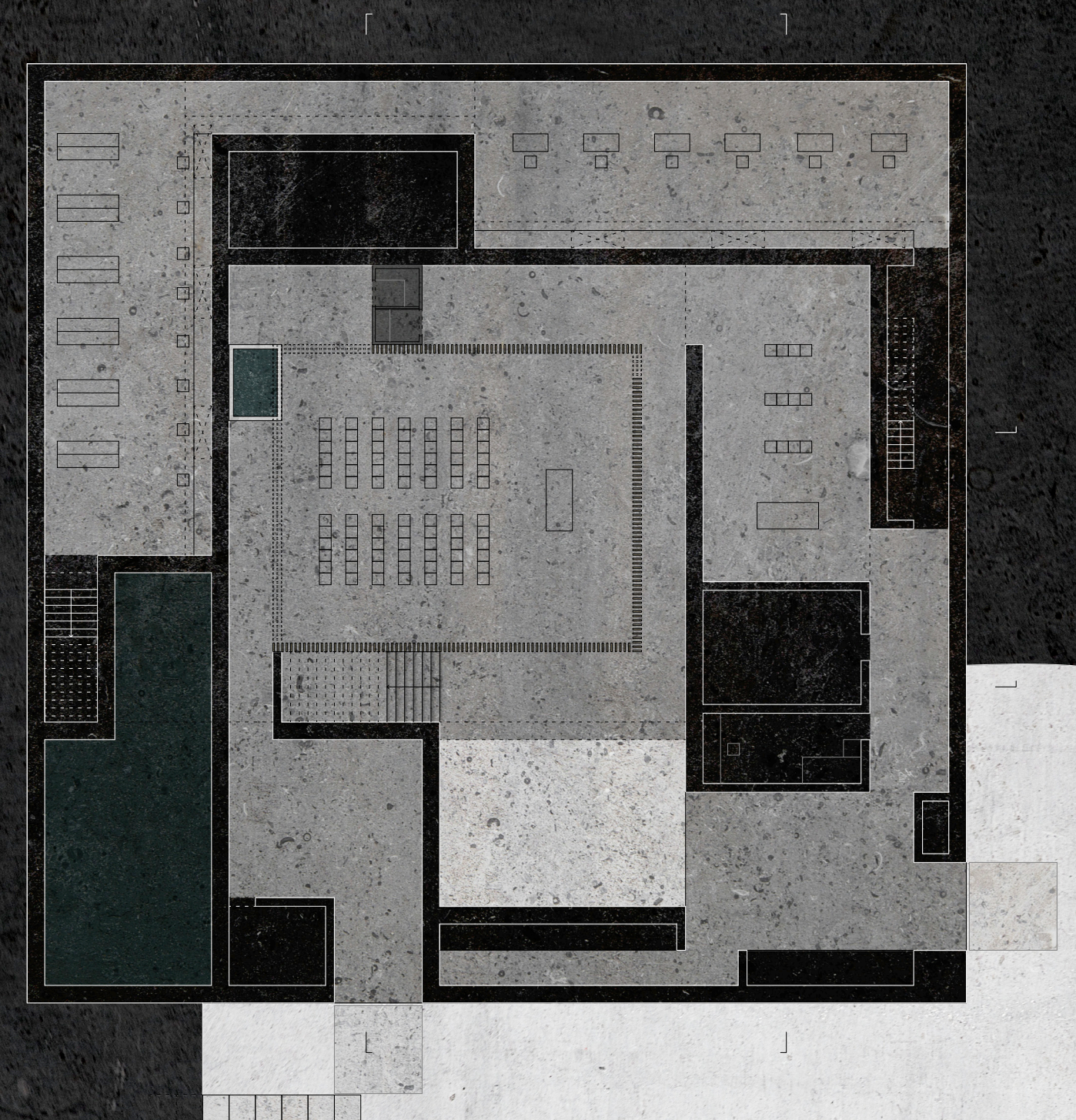


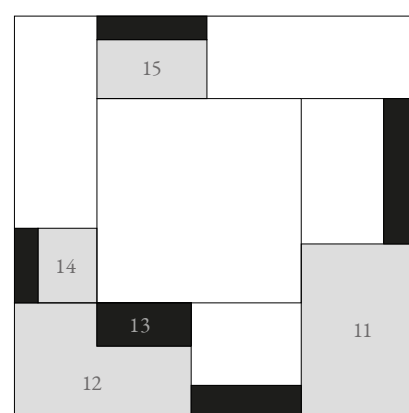
movimento





- 1. ingresso pubblico
- 2. ingresso delle suore
- 3. patio delle novizie
- 4. sagrestia e stanza del sacerdote
- 5. capella
- 6. chiesa
- 7. workshop
- 8. sala lettura della biblioteca
- 9. serbatoio acqua
- 10. locale tecnico





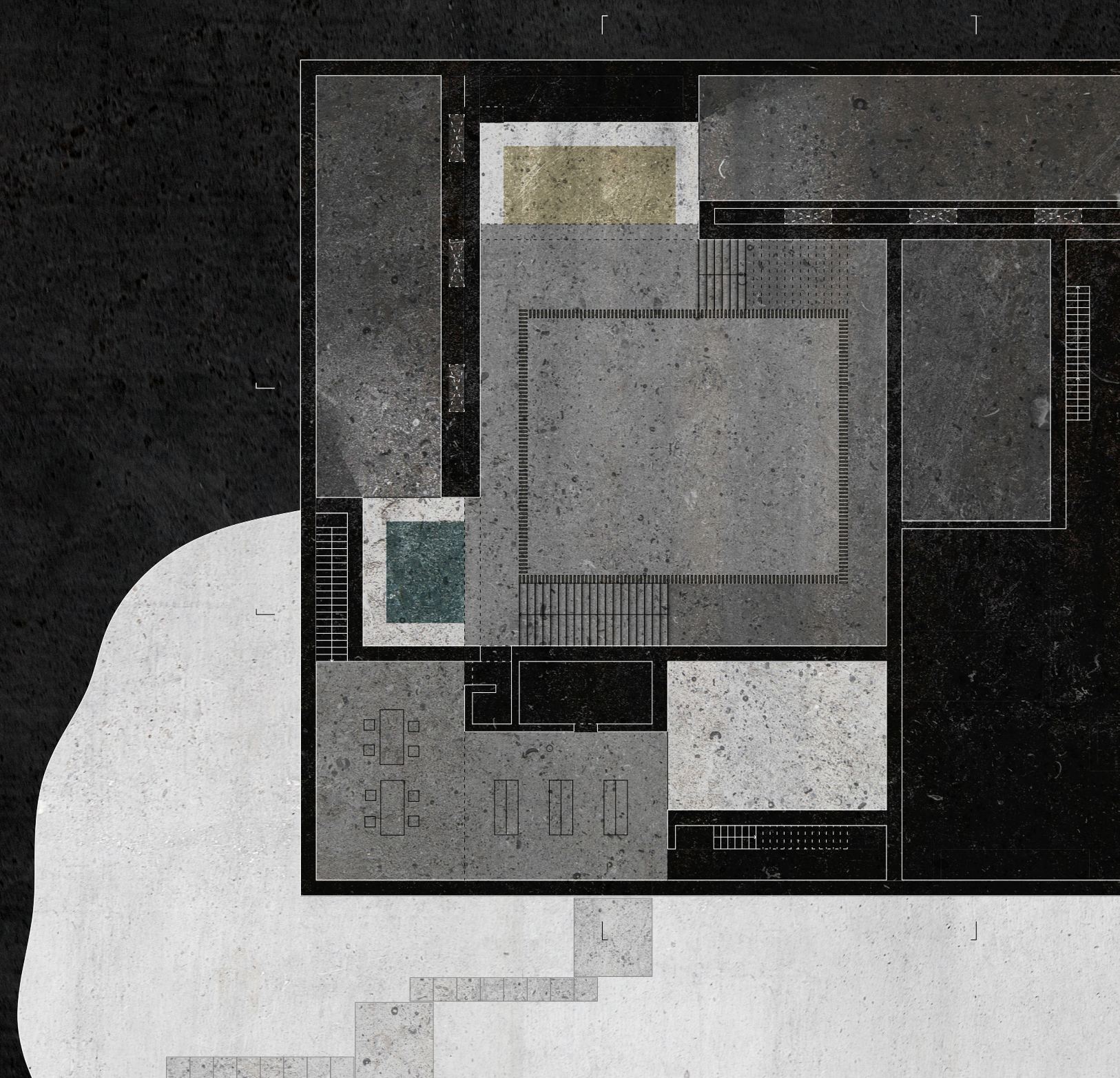
11. deposito

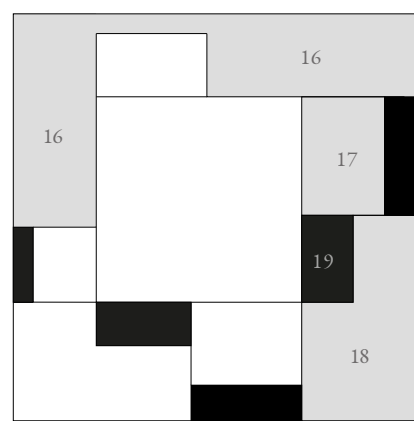
12. biblioteca

13. servizi biblioteca

14. patio dell'acqua

14. patio dell'orto





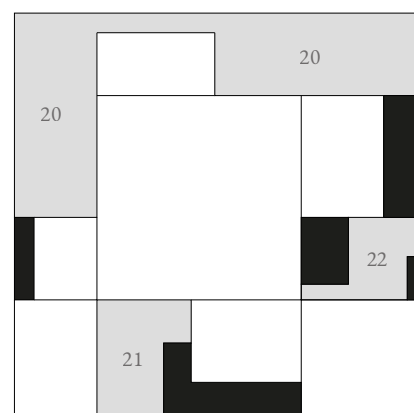
16. celle inferiori

17. patio dell'ascensione

18. refettorio

19. cucina

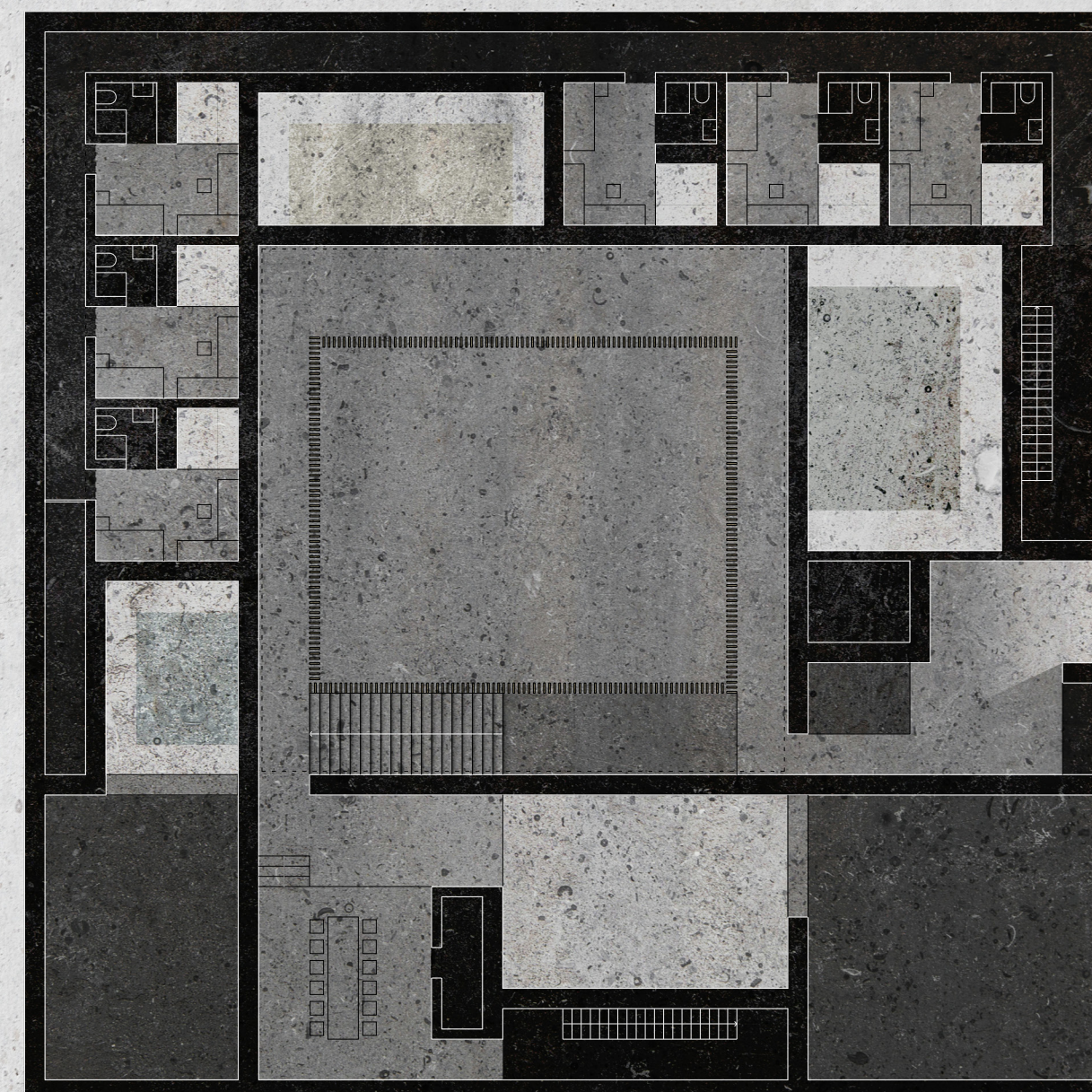


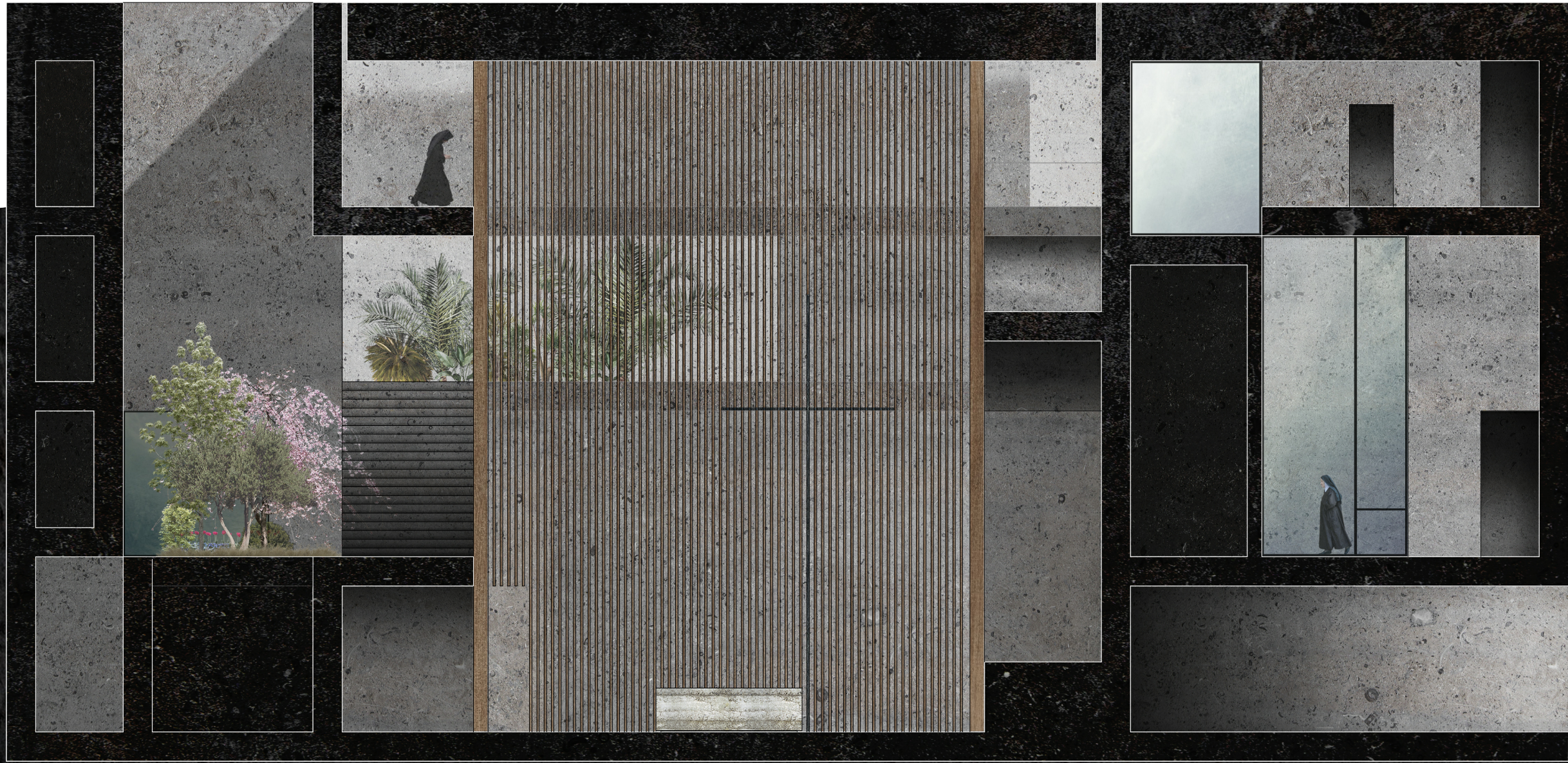


20. celle superiori

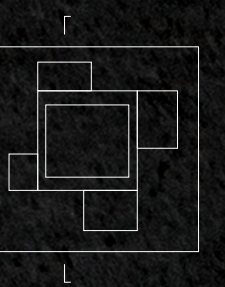
21. sala del capitolo

22. deserto



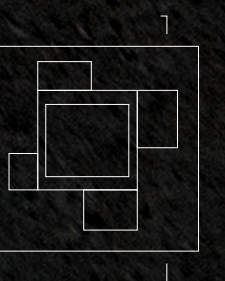


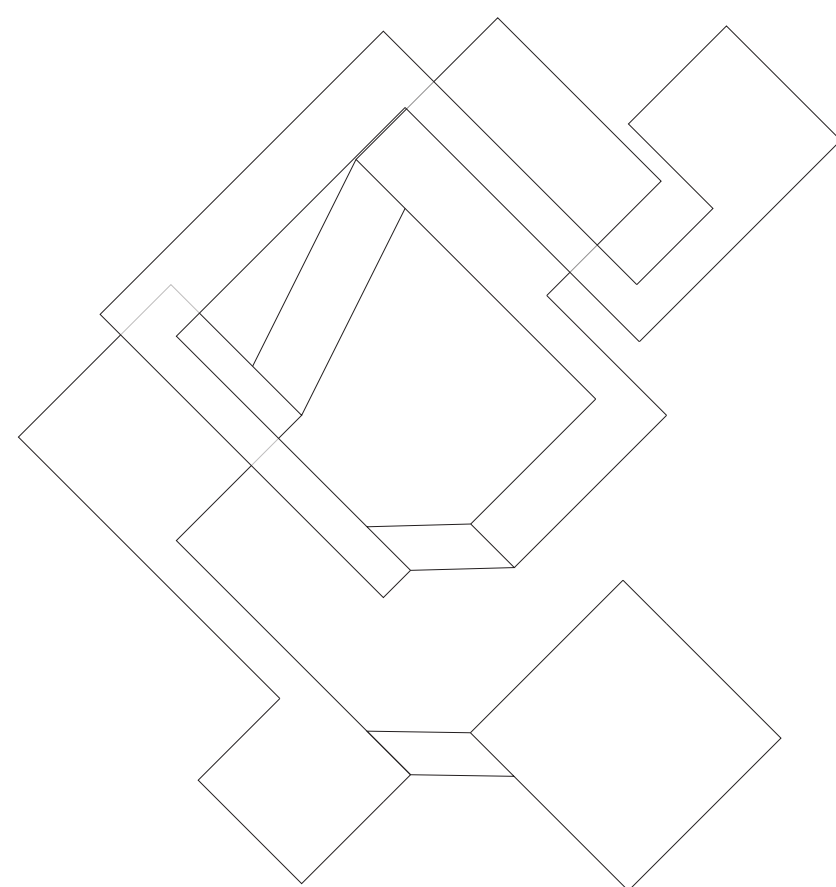
0 1 3 10





0 1 3 10



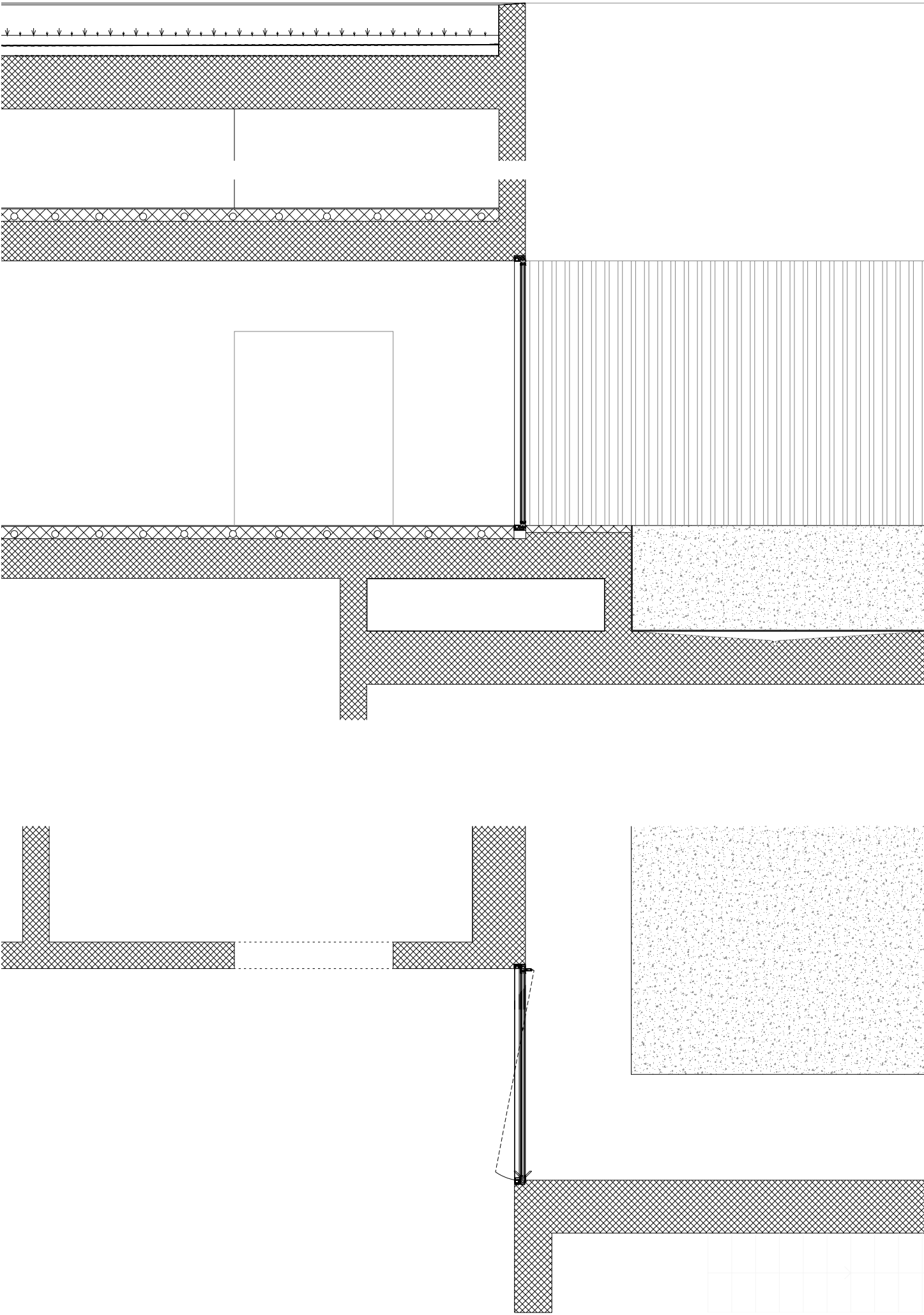


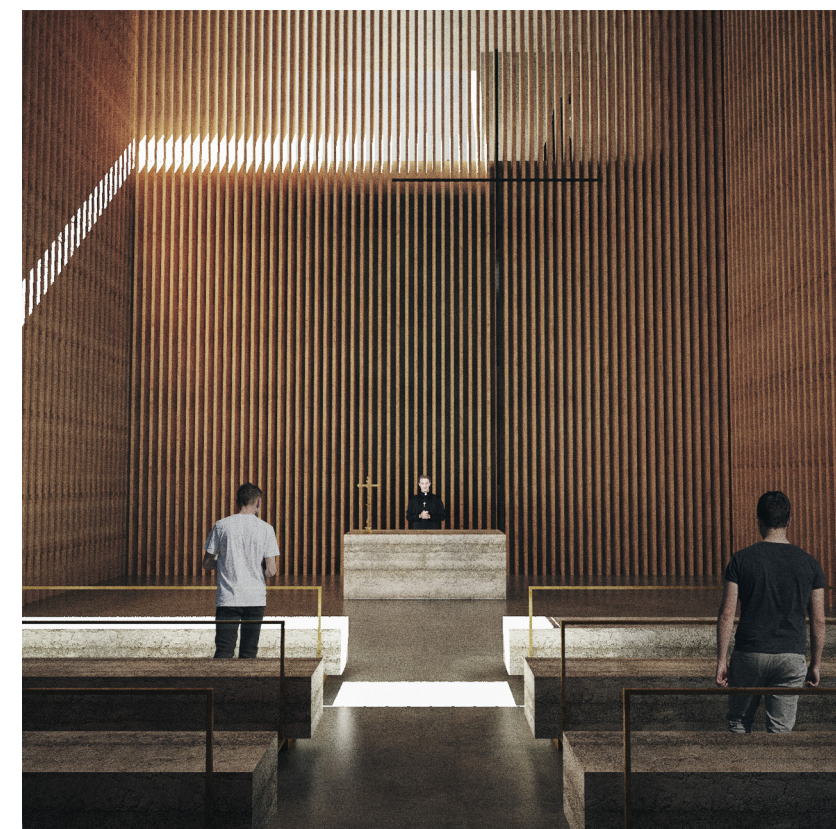
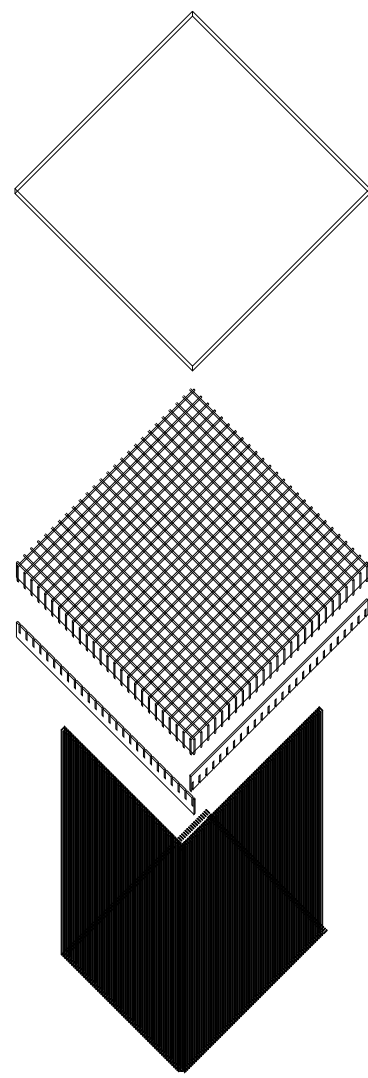
schema del percorso tra i patii

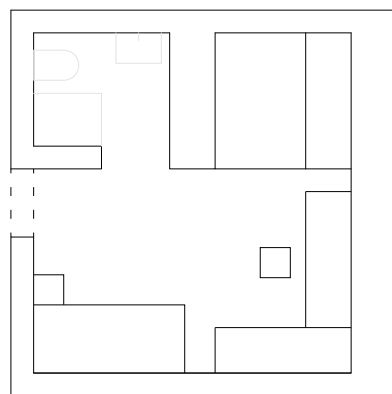
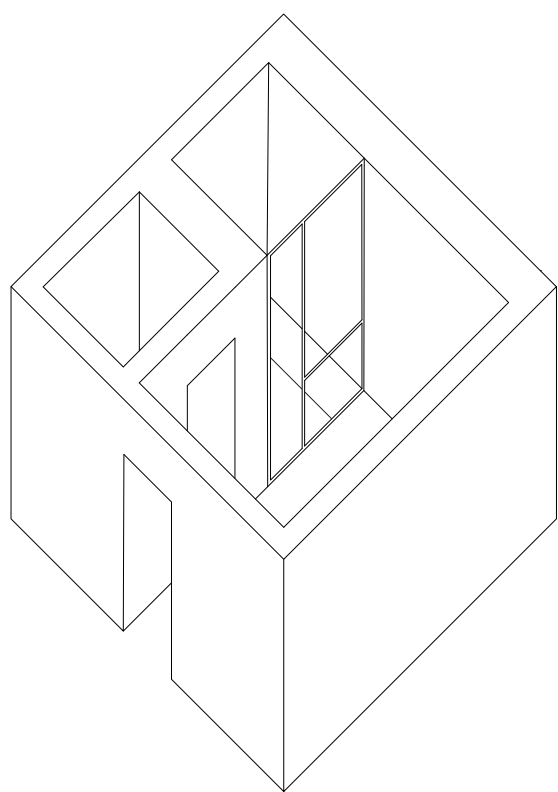




Tetto	
-Sottostrato per piantazione	80 mm
-Feltro bituminoso, 2 layers, EP3, EP4	7 mm
-Calcestruzzo alleggerito, 2% slope	120 mm
-Barriera al vapore	3 mm
-Calcestruzzo strutturale isolante (LCC)	600 mm
Solaio	
-Microcemento	10 mm
-Calcestruzzo alleggerito	140 mm
-Canalizzazione per impianto idrico	
-Calcestruzzo strutturale isolante (LCC)	450 mm
Patio	
-Suolo per piante	1880 mm
-Feltro bituminoso, 2 layers	2 + 10 mm
-Sistema di drenaggio controllato	
Muro	
-Calcestruzzo strutturale isolante (LCC)	
Finestra	
-Frame pivottante in alluminio - vetro 10-18-10	



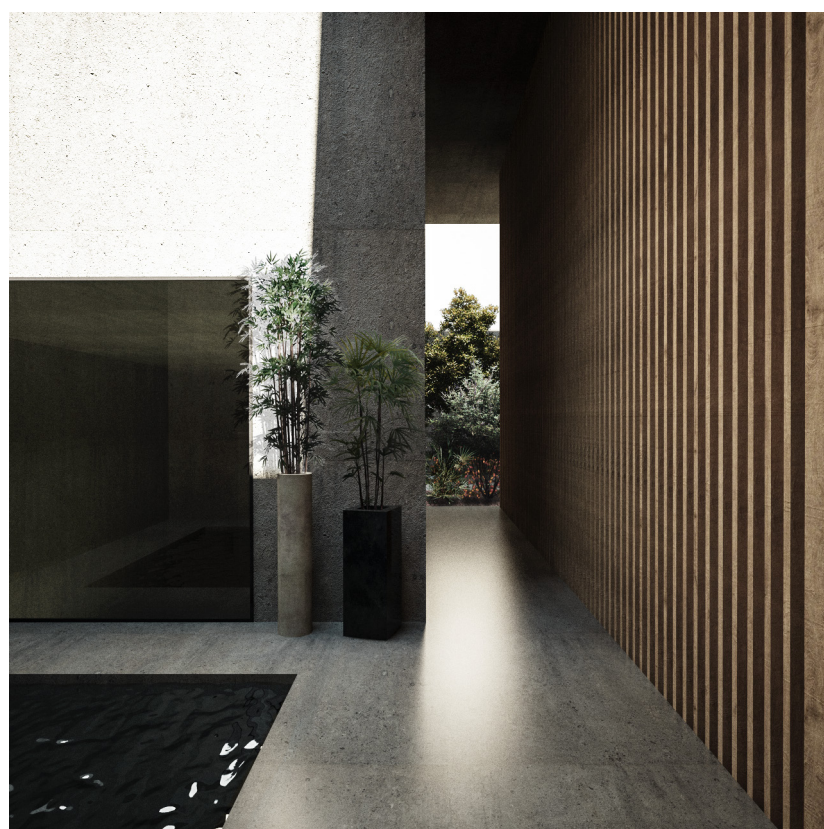




0 1 3
| | |



cella inferiore



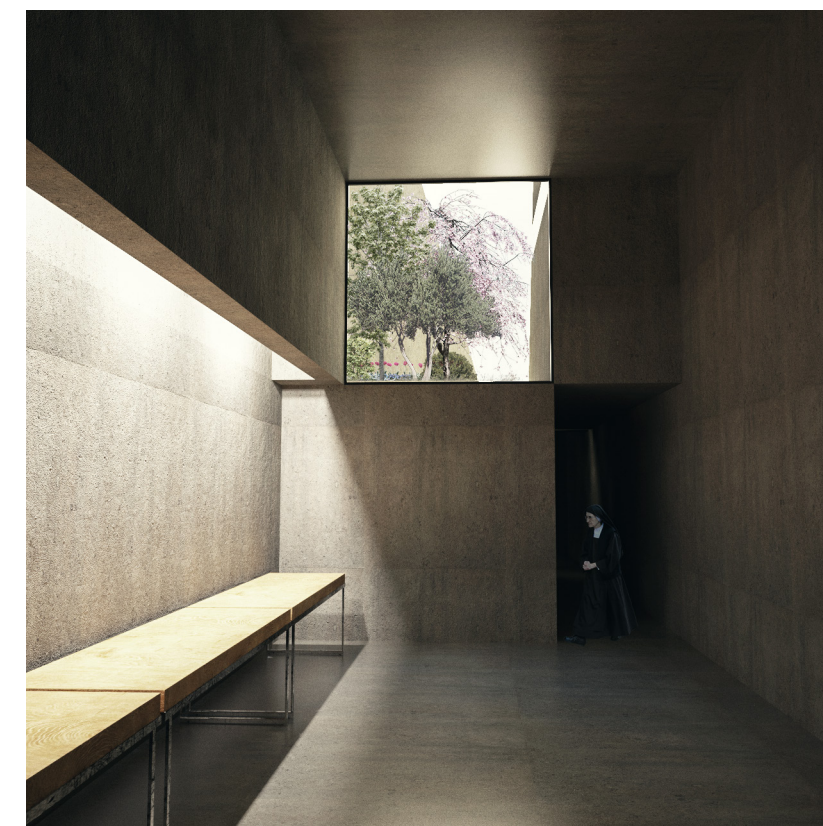
patio dell'acqua



refettorio



biblioteca



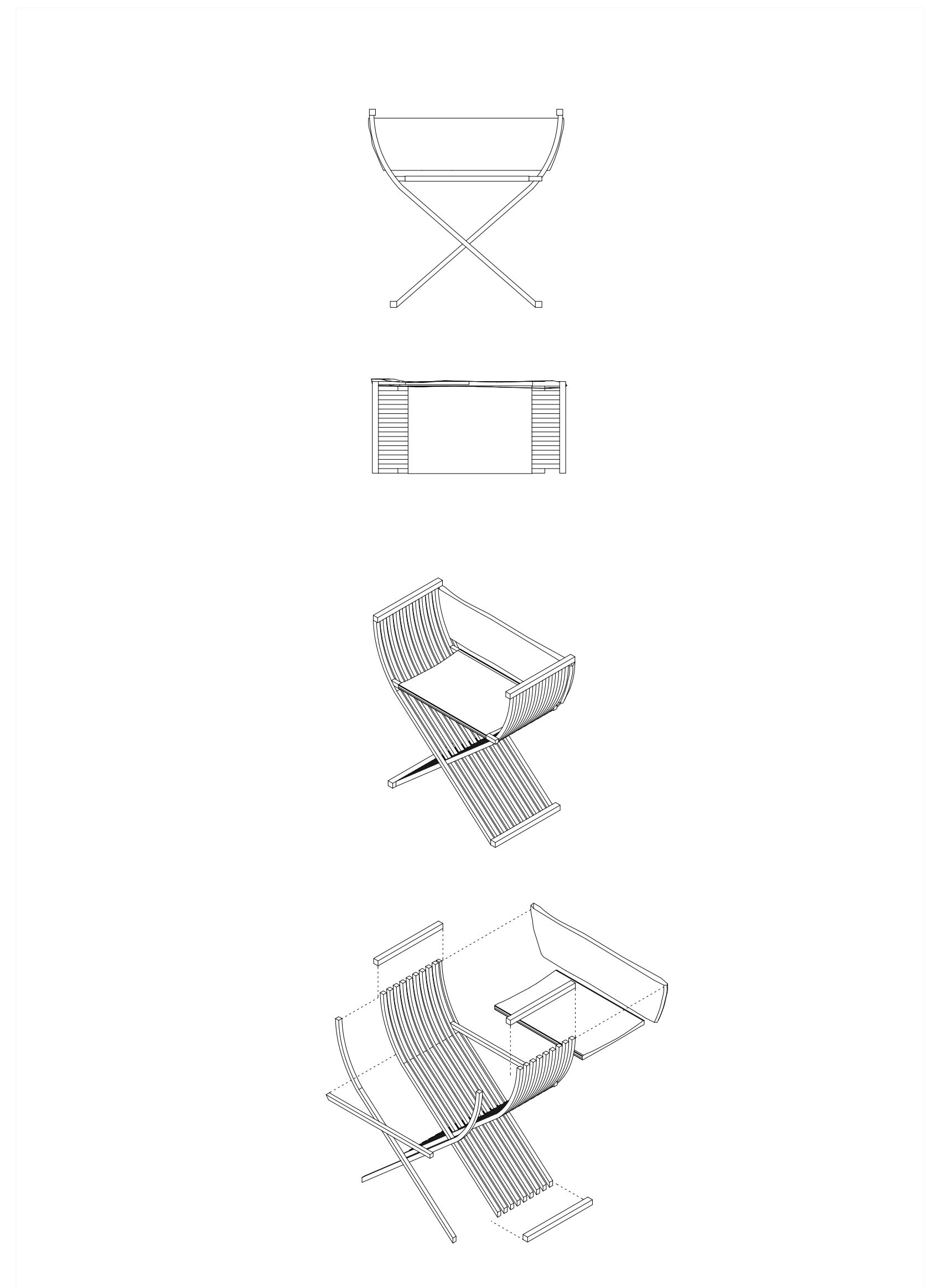
workshop



patio delle novizie



deserto



BIBLIOGRAFIA

ARGAN G. C., Progetto e destino, Milano: il Saggiatore, 1965, BID: SBL0285109

CACCIATORE F., Abitare il limite, dodici case di Aires Mateus, Siracusa: Lettera Ventidue, 2017, ISBN: 9788862422062

DURAND J.N.L., Compendio de lecciones de arquitectura, Madrid: Pronaos, 1981 (titolo originale: Precis des leçons de architecture, 1813), ISBN: 8485941004

FORTY A., Parole e edifici, un vocabolario per l’architettura moderna, Bologna: Pendragon, 2015, ISBN: 9788883423437

FRAMPTON K., Anti tabula rasa: verso un Regionalismo critico, in Casabella n. 500 marzo, Milano: Electa, 1984, ASIN: B07JQ3P5VR

HASEGAWA G., Conversations with European Architects, Tokyo: LIXIL publishing, 2015, ISBN: 9784864800167C0052

HEGEL F., Estetica, Torino: Einaudi, 1997, ISBN: 9788806143879

HERTZBERGER H.,Lessons for Students in Architecture, Rotterdam: 010 Publishers, 2005 ISBN: 9789064505621

LEVY-BRUHL L., La mentalità primitiva, Torino: Einaudi, 1966, ISBN: 2018110100341

MONEO R., La solitudine degli edifici e altri scritti, Torino: Allemandi, 2004, ISBN: 9788842210641

NATHAN ROGERS E., Esperienza dell’architettura, Milano: Skira, 1997 (1°edizione 1958), ISBN: 9788881181476

QUATRÈMERE DE QUINCY A. C., Dizionario storico di architettura, Venezia: Marsilio, 1985, ISBN: 9788831747981

ROSSI A., L’architettura della città, Milano: il Saggiatore, 2018, ISBN: 9788842825081

RUDOFISKY B., Architecture without architects, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987, ISBN: 9780826310040

SEIXAS LOPES D., Melancholy and Architecture, on Aldo Rossi, Zurigo: Park Books, 2015, ISBN: 9783906027470

SEMPER G., The Four Elements of Architecture and Other Writings, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, ISBN: 9780521180863

TANIZAKI J., In praise of Shadows, Stoony Creek: Leete’s Island Books, 1977, ISBN: 9780918172020

VICO G., La scienza nuova, Milano: Rizzoli, 1977, ISBN: 9788817056786

VIDLER A., The third typology, in Opposition Reader n.7, New York: Princeton Architectural Press, 1998, ISBN: 9781568981536

ZUTMHOR P., Atmosfere, Milano: Electa, 2007, ISBN: 97888377054571