



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA
DOTTORATO DI RICERCA
IN SCIENZE UMANISTICHE E DEI BENI CULTURALI - XXVIII CICLO

VELIA COCCOLI

“GLI ARCHETIPI”

*Individuazione ed approfondimento dei significati e dei valori
degli archetipi in quanto radici dei beni culturali del territorio.*

TESI DI DOTTORATO

COORDINATORE: CHIAR. MO PROF. PAOLO MILITELLO

TUTOR: CHIAR. MO PROF. ARCH. CARLO TRUPPI

ANNO ACCADEMICO 2014/2015

PROGRAMMA DI RICERCA

1. Programma di Ricerca afferente all'area Scientifico Disciplinare:

Scienze Umanistiche e Beni Culturali

2. Titolo del programma di Ricerca:

“Gli archetipi”. Individuazione ed approfondimento dei significati e dei valori degli archetipi in quanto radici dei beni culturali del territorio.

Tutor: Prof. Arch. Carlo Truppi

Dottoranda: Arch. Velia Coccoli

Sommario

Premessa	4
I. IL PAESAGGIO.....	8
I. .1. Il paesaggio nella storia dell'arte	10
I. 2. Il paesaggio nella storia della pittura	12
II. GLI ARCHETIPI	30
II. 1. Il ruolo dell'archeologia	30
II. 2. Analogia	33
II. 3. Archetipo.....	38
III. CASI DI STUDIO.....	42
III. 1. 1. Il Palmento. Metodo di approccio.....	42
III. 1. 2. Il progetto	48
III. 1. 3. Il palmento.....	50
III. 1. 4. Il palmento etneo.....	54
III.2. Incontro con Nuno Lacerda Lopes	62
III 2. 1. Intervista.....	62
III, 2, 2. Centro Multimeios, Espinho, Porto 1996-2000	75
III. 3. 1. C.G. Jung. L'inconscio collettivo e gli archetipi.....	98
III. 3.3. Un sogno di Jung – 1909	108
III. 3. 4. La torre di Bollingen (la casa di Jung)	111
III. 4. 1. James Stirling	116
III. 5. 1. Intervista a Mons. Bruno Forte, Arcivescovo di Chieti-Vasto.....	129
III. 6. 1. La costruzione della propria casa	137
Glossario	156
Bibliografia	197

Premessa

Gli archetipi fino ai primi decenni del 1900 hanno rappresentato per lungo tempo un riferimento certo, una condizione, per le generazioni che si sono succedute, per poter intervenire nel territorio/ambiente. Infatti prima dell'avvento del Razionalismo, la metodologia d'intervento portava a leggere e a conoscere il luogo prima di progettare e di realizzare. Si usavano pochi materiali naturali, con l'uso di regole sicure e consolidate, l'architettura esprimeva valori con le forme e le tecniche.

La ricerca si prefigge l'obiettivo di riprendere gli archetipi, di analizzarli, comprenderli e riproporli, in modo da tutelare il patrimonio storico-artistico nel contesto regionale, analizzandone la formazione e la diffusione in riferimento al territorio, esaminandone le caratteristiche culturali e tecniche.

Ritornare alla valorizzazione degli archetipi è una meta finalizzata a difendere il patrimonio storico-artistico-culturale del territorio, da cui derivare proposte di intervento.

Detta metodologia porta immediatamente alla riflessione su come vogliamo il paesaggio del domani, ci fa riflettere su come lo volevano e rispettavano gli antenati, come è stato trasformato da chi ha dimenticato per tanti anni il valore del paesaggio.

Guido Nardi ha svolto molte ricerche su questa problematica e ha detto che gli edifici meglio riusciti dal punto di vista visivo sono oggi più rari di quanto non lo fossero in quasi tutti gli altri periodi o le altre città. (Cfr. Nardi, 1994)

Riprendere le *idee-metodi* degli antenati, è un modo per analizzarci e ripercorrere la strada indicata dalle opere realizzate, dopo la desolazione, paesi e città distrutte. Tutto da riesaminare per evitare danneggiamenti, che hanno portato non solo alla cementificazione, all'omologazione, ma anche alla distruzione del paesaggio e di tutta la sua memoria amata dai grandi che ci hanno preceduto.

Oggi, osservando il costruito, ci si rende conto che i fabbricati sono riprodotti in serie di scatole da 20, 30, 50 ripetuti, non esistono più regole: le distanze, il rapporto altezza-distanza, la corte della casa, l'esposizione del fabbricato è indifferente. Non si realizzano quasi più le coperture a spioventi, esistono prevalentemente cubi acefali tutti uguali che, ruotando su se stessi, si inseriscono prepotentemente nei luoghi una volta cari e pieni di verde ed ora, in un'isoletta di verde se siamo fortunati. Piazze cementificate, non più luoghi di aggregazione e dialogo, ma contenitori di desolazione, dove i bambini non giocano e gli anziani non leggono il quotidiano, perché sostare lì trasmette solo angoscia, avendo distrutto

l'anima dei luoghi ed insieme ai valori che vi si erano radicati¹. Così facendo tutti i valori sono andati perduti, manca la storia del luogo, interrotta, stappata e gettata via; qui l'uomo non si potrà più identificare, il suo equilibrio psichico è stato leso, non si sente più accolto nel suo paesaggio, nella sua casa, nulla è più riconoscibile, tutto è amorfo, estraneo, non rappresenta il proprio mondo interiore, perché non più identificabile, non ritrovandolo lo si sente senza anima. Tutto questo si vuole ricostruire da ridare a chi ha l'anima distrutta unitamente ai ricordi. Solo impartendo l'educazione di riconoscere ed amare i propri luoghi, rispettare la propria storia, assumendola come base fondamentale del nostro vivere, si può ritrovare la strada del giusto verso per l'avvenire.

La ricerca in fase di sviluppo ha la sua forza nella volontà di recuperare ciò che si è perduto, ridandogli il valore che aveva e che ancora merita, aprire la mente a chi interviene, agli addetti al settore, sulla metodologia costruttiva adoperata, che oggi è prevalentemente offensiva per i luoghi e per le persone, mettendo a confronto la buona e bella architettura con il paesaggio invaso da *cavallette cubiche* senza dignità.

¹ Seguendo le orme di Jung e degli antichi greci, Hillman sostiene che anche i luoghi hanno un'anima, sono popolati da divinità diverse, assorbono i pensieri e le tradizioni degli uomini che li abitano da secoli o millenni. In questo libro, Hillman parla dell'anima dei luoghi con Carlo Truppi, studioso di architettura. Dalla conversazione emerge l'idea di un'architettura lontana da uno "stile internazionale" indifferente alle specificità locali; al contrario, se case, monumenti e città vogliono dare un contributo positivo alla vita degli uomini che vi abitano, devono rispettare e rispecchiare la natura segreta dei luoghi in cui sorgono: l'anima dei luoghi respira insieme all'anima del mondo e alla nostra anima.[cfr. James Hillman, Carlo Truppi, *L'anima dei luoghi*, Rizzoli, Milano 2004]

Pochi, purtroppo, sono i casi di recenti interventi rispettosi delle esigenze del luogo e della sensibilità degli abitanti nonché delle tradizioni; ed è proprio da questi che bisogna riprendere esempio, per rieducarci a rispettare i luoghi, ripercorrere le strade dei Grandi, facendole nostre, comprendendole fino in fondo perché solo adoperandoci in tal senso, partendo da ciò che c'è di buono, si può tracciare una strada degna del glorioso passato.

I. Il paesaggio

Le forti e continuative variazioni nello scenario dell'economia internazionale esigono sempre maggiore efficienza nell'utilizzo delle risorse esistenti; l'ottimizzazione di esse pone in primo piano *la conservazione, valorizzazione, gestione, ricostruzione* del paesaggio». Il paesaggio diventa perno principale per lo sviluppo del territorio come «capitale naturale, economico, culturale, umano e sociale (cfr. Truppi, 2011).

L'ambiente, *sistema complesso*, determina il paesaggio, che è figlio della natura, ma costruito anche dell'uomo, che contribuisce a definire la differenza tra i luoghi, soprattutto se si riscontrano situazioni di aree di notevole interesse nelle prossimità di zone soggette ad un notevole degrado sociale e ambientale.

Le trasformazioni prodotte dallo sviluppo non sostenibile rappresentano la maggiore minaccia per *la difesa del paesaggio*: da ciò il bisogno di indirizzare gli interventi in questa direzione. Questo diviene l'obiettivo prioritario, connesso alla salvaguardia del territorio, per tutelarne l'identità, puntare a forme di sviluppo sostenibile, al fine di consolidare e migliorare la qualità dell'ambiente, rafforzando il suo richiamo e la sua vocazione con un forte richiamo turistico.

I parametri per la difesa del paesaggio non possono essere solo tecnici ed economici, ma anche di salvaguardia sociale ed ambientale. Il riconoscimento del ruolo del paesaggio nei processi di sviluppo della città e del territorio porta all'attenzione il tema della *difesa-valorizzazione-gestione-ricostruzione*.

L'equilibrio tra sviluppo e qualità della vita auspicato nelle Raccomandazioni Unesco possono realizzarsi esclusivamente mettendo in opera tutti gli strumenti opportuni per uno sviluppo sostenibile: il fine è affermare e consolidare l'identità dei territori-luoghi.

Il territorio-paesaggio è carico di storia, poesia, ricordi, dialoghi, scorci, non è solo terra con verde, monti, fiumi, tutto ciò che lo costituisce è comunicazione, vita, incontri, sensazioni, sentimenti, ha un innegabile ruolo sociale.

I. .1. Il paesaggio nella storia dell'arte

«Il giardino (e attraverso il giardino il paesaggio) è sempre stato per sua natura luogo sperimentale, nato da profonde esigenze religiose, sociali ed economiche oltre che essere una puntuale espressione del pensiero umano sulla natura. (Maldonado, 2006, p.31)²

Le considerazioni sul paesaggio portano direttamente a considerare la rappresentazione del paesaggio naturale, soprattutto di quello del bacino Mediterraneo essendo stato il primo paesaggio naturale ad essere riprodotto nell'arte occidentale. Esso rappresenta un caso unico, poiché già nelle prime raffigurazioni a noi pervenute si evince che la natura non è incontaminata, bensì risultato dell'azione dell'uomo che vi ha inciso con la sua mano creando sistemi non spontanei attraverso l'apporto di nuove piante, creando disboscamenti, sistemi d'irrigazione, ecc...

² Tomàs Maldonado, in Franco Zagari (a cura), *Questo è paesaggio -48 definizioni*, Mancosu, Roma. 2006, p.31. “*Questo è paesaggio*”, contiene tre sezioni fra loro parallele e distinte: una prima parte che contiene riflessioni di Franco Zagari sul progetto del paesaggio; un corpo centrale di "definizioni" di paesaggio richieste a studiosi e autori appartenenti a diverse discipline - architetti, artisti, biologi, ecologi, filosofi, geografi, giuristi, scrittori, semiotici, sociologi, storici, urbanisti... -, che presentano un quadro ampio e originale e infine un “atlante iconografico”, che compara una selezione di alcune espressioni del progetto del Novecento, non tanto sotto l'aspetto rappresentativo quanto sotto quello comunicativo di forme-idee che hanno influenzato profondamente la nostra cultura

La storia dell'arte di tutti i tempi testimonia la storia stessa del paesaggio tramandandoci il ricordo di opere grandiose, di infinita varietà rappresentativa.

Il paesaggio è l'interazione tra l'uomo e la natura.

Se non ci fosse l'uomo avremmo una natura senza cura, senza la presenza del costruito con l'atto del comunicare. Il primo effetto che il paesaggio trasmette all'uomo è la catalogazione delle sue caratteristiche naturali, urbane, campestri, montane, collinari, marine... Il paesaggio trasmette all'uomo sensazioni e sollecitazioni e ognuno, seguendo le proprie sensazioni, può rappresentarlo mettendo in evidenza alcuni aspetti ritenuti particolari. Ogni paesaggio può provocare momenti di smarrimento o di sollievo o di abbandono, fa nascere il desiderio di dipingerlo, fotografarlo, evidenziando il mare, il cielo, la luce. Se poi si inserisce la figura umana si ha una tipologia paesaggistica in relazione al soggetto e si ha una sollecitazione ad averne cura, al voler responsabilmente integrare il costruito nella natura. La rappresentazione figurativamente completa pone la problematica della restituzione della resa tridimensionale senza affidare tutto alla rappresentazione planimetrica, o piano bidimensionale. Questo cambio di punto di vista lo ritroviamo anche nell'antico Egitto, nella *Tomba di Rekhmire* a Tebe, della metà del xv sec. a. C., dove troviamo operai che lavorano un campo circondato da alberi. Il campo è inquadrato dall'alto, alberi e operai rappresentati di profilo, posizionati sul perimetro.

I. 2. Il paesaggio nella storia della pittura

La pittura romana.

«Il sentimento che una comunità ha dei propri paesaggi prende corpo in una dinamica fra due rappresentazioni fra loro dialettiche, quella della storia e quella del mito» (Zagari, 2006).

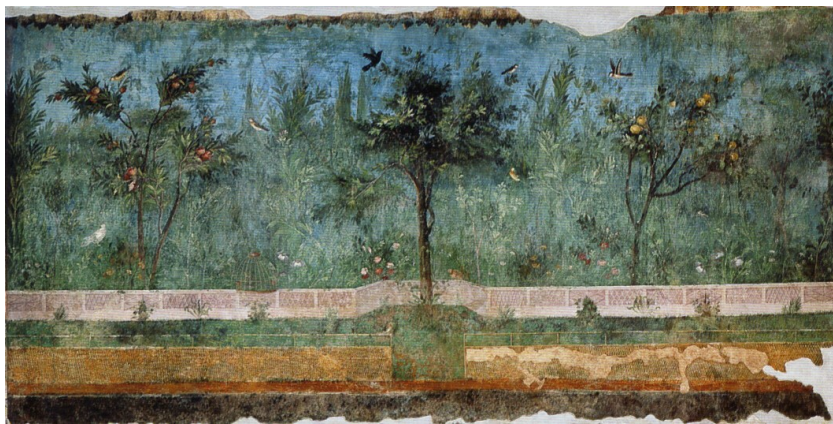
La pittura romana con i molti esempi paesaggistici lasciatici ci dà modo di comprendere che la restituzione dello spazio è fortemente intuitiva, precisa perché attivata dalla sensibilità. La prospettiva, più o meno come quella rinascimentale era organizzata in modo sistematico in trattati di disegni delle ombre, di serigrafiche i Romani usavano per le ombre, ad uso teatrale, traendone anche forme di decorazioni come i *pannelli delle storie di Ulisse*, derivanti dall'Equilino. In ambito romano la descrizione del paesaggio stringe un legame con l'architettura fornendole decorazioni e abbellimenti, e con l'urbanistica, facendosi veicolo di raffigurazioni anch'esse urbanistiche di contesti urbani esistenti.

La pittura medievale.

«Tutto è paesaggio...ogni paesaggio è una forma di civilizzazione, una unione di naturale e di culturale, nello stesso tempo volontario e

spontaneo, oerdinato e caotico, caldo e freddo, sapiente e banale» (Kroll , in Zagari, *op.cit.*).

Un particolare dell'*Affresco della sala da pranzo della villa di Livia a Prima Porta*, dell'età imperiale, attribuito al pittore Ludius o Studius, costituisce un esempio di grande armonia e attenzione all'elemento paesaggistico; il dipinto arboreo corre lungo tutte le pareti della stanza-vero giardino. Nella vegetazione composta da rose, pini, palme, alberi da frutto, melograni, susini svolazzano gli uccelli, mentre gli ospiti beneficiano di molte comodità in un vero *paradeisos*. Qui si comprende a quali modelli si ispirò il Cristianesimo per la necessità di dipingere il paradiso che è un paesaggio reso più bello ed elegante dalla mano dell'uomo. L'anello di connessione tra il mondo antico e l'età medievale sarà la rappresentazione del paradiso.



Affresco della sala da pranzo della villa di Livia a Prima Porta, dell'età imperiale.

Un altro esempio lo troviamo nel *mosaico di Sant'Apollinare in classe*, a Ravenna, realizzato nel 549 circa. Si osserva la rappresentazione del Santo al centro in basso al catino absidale, con ai lati le pecorelle – i

dodici apostoli- e al centro la croce gemmata con tre pecorelle ai lati - Pietro, Giovanni e Giacomo-, gli apostoli che assistettero alla trasfigurazione di Cristo sul monte Tabor. Tutto il paesaggio intorno è l'immagine del paradiso ed allude alla vita con Cristo risorto. Raffigurare il paradiso porta a far risaltare la natura- paesaggio, anche se con finalità sacra. Il mosaico damasceno inserisce decisamente l'architettura nel racconto paesaggistico. Nel fregio di Damasco il dialogo a cui assistiamo presenta un rapporto paritario tra natura e architettura, tanto è che con l'andare avanti nel Medioevo si affermeranno, nella rappresentazione, l'elemento architettonico e quello urbanistico, lasciando un ruolo di contorno ad alberi e fiori.



Mosaico di Sant'Apollinare in classe, a Ravenna, realizzato nel 549 circa.

Invece le opere che manifesteranno elementi naturalistici nell'ambito paesaggistico, saranno quelle bizantine. Dopo il periodo iconoclasta, sotto la famiglia dei Macedoni (867-1057), si recupera la classicità, anche se con

l'interpretazione dell'arte bizantina, dove il paesaggio ha un ruolo rilevante, come si vede nel *Rotulo di Giosuè*, dedicato al condottiero che demoli le mura di Gerico.



Il Rotulo di Giosuè è un codice miniato, risalente probabilmente al X secolo. (Biblioteca Apostolica Vaticana).

In seguito, fino a Giotto, nei dipinti saranno assenti i paesaggi, sicché gli stessi monti appariranno iconici. Per rivedere l'attenzione rivolta al paesaggio bisogna aspettare Duccio con le *storie a corredo della Maestà*, dove il paesaggio è di sfondo.



Duccio, *Preghiera nel Getsemani*, part. da *storie a corredo della Maestà* (Duomo di Siena)

Segue poi Ambrogio Lorenzetti con le *Allegorie ed effetti del Buono e del Cattivo Governo*, dove descrive gli effetti delle guerre che non portano la necessaria tranquillità per vivere e coltivare i campi.



Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del Buon Governo in campagna*, 1337-40, Palazzo Pubblico, Siena



Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del Cattivo Governo in campagna*, 1337-40, Palazzo Pubblico, Siena

Un altro esempio ci viene offerto da Simone Martini con Guidoricco da Fogliani: il cavaliere di ventura cavalca maestoso verso il castello di Monte Massi conquistato da poco, in un paesaggio che appare qui arido e lontano dalla metodologia bizantina.

La pittura nel Rinascimento.

«Leonardo, sommo artista con maestria di ingegnere e geografo investe il paesaggio a tutto campo. Il paesaggio [...] è sempre un progetto narrativo [...] L'ambiguità che è nel sorriso di Monna Lisa -dice Cesare De Seta-, contamina anche il modo in cui Leonardo dipinge e inventa questo contesto paesistico» (Zagari, op.cit., p.33).

A fine Medioevo - inizio Rinascimento grazie alla *Tebaide* si riconosce un rinnovato valore al paesaggio. Tutta l'area intorno a Tebe, oggi la zona posta a nord dell'attuale Assuan, già nell'antichità fu oggetto di attenzione pittorica. La Tebaide divenuta diocesi sotto Diocleziano, aveva compreso anche il deserto che si estendeva intorno ai lati del Nilo: si tratta dei luoghi dove nacque il monachesimo orientale che, poi, grazie a San Benedetto, fu conosciuto anche in Occidente. Diventano preferite le rappresentazioni delle attività dei monaci. Il modello per l'iconografia susseguente è stato la *Tebaide di Buffalmacco*. Il paesaggio rappresentato è deserto, posto dove i santi eremiti davano visione della vita meditativa immersi nello spettacolo della natura.



La Tebaide di Buffalmacco - affresco raffigurante i santi anacoreti della Tebaide - è il primo di una serie di tre grandi scene per il Camposanto di Pisa e fu eseguito nel 1336-41, su commessa dei frati domenicani.

Altro esempio è la *Tebaide di Beato Angelico* (Uffizi, Firenze).

Anche Beato Angelico affronta lo stesso tema organizzando le scene incastonate nel vasto paesaggio in cui il carattere naturalistico diventa prevalente. Le scene sono dimensionate in modo da far comprendere la miseria del genere umano. Beato Angelico aveva come riferimento un modello precedente, di Bulfammacco oppure un altro intermedio, poiché non sono presenti le conoscenze prospettiche del quattrocento.



La *Tebaide* è un dipinto a una tempera su tavola (73,5x208 cm) attribuito a Beato Angelico, databile al 1418-1420 circa e conservato nella Galleria degli Uffizi a Firenze.

La caratteristica del Rinascimento è la rappresentazione della profondità spaziale, grazie al metodo scientifico con a base la geometria descrittiva e l'aritmetica. Questa importante novità venne applicata anche al paesaggio. Molto importante è stato l'apporto della *prospettiva aerea* di Leonardo da Vinci al tema del paesaggio: *La Gioconda*, *Il Bambino*, *Sant'Anna e San Giovannino* presentano i paesaggi di sfondo con un effetto tendente a colorarsi d'azzurro, immersi in un'atmosfera dall'aria rarefatta.



La Gioconda, è un dipinto a olio su tavola di pioppo (77 cm×53 cm) di Leonardo da Vinci, databile al 1503-1506 circa, e conservata nel Museo del Louvre di Parigi.

Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnellino un dipinto a olio su tavola (168x130 cm) di Leonardo da Vinci, databile al 1510-1513 circa e conservato nel Museo del Louvre di Parigi

La pittura nel Seicento

«*Sempre più nel Seicento la descrizione di un paesaggio coincide con un atto creativo che vi pone un profondo contenuto simbolico*» (Zagari, 2006, p. 33).

Solo nel Seicento il paesaggio viene considerato come genere pittorico; prima di allora non veniva dipinto mai da solo, ma si inseriva per ambientare e rendere più forte il significato della scena; la realizzazione di una veduta era inserita per documentare un evento, un episodio. La pittura del paesaggio richiese molto tempo per affermarsi e l'indispensabile viaggio per vedere e registrare tutte le bellezze e ciò che tocca il cuore. Il genere preferito in pittura era quello di storia, dove il pittore doveva essere erudito e ben documentato per poter realizzare scene trascinanti e attendibili, come nelle due opere di Annibale Carracci: *Pausa nella fuga in Egitto* e *Fuga in Egitto*.



Annibale Carracci, *Paesaggio con la fuga in Egitto*: è un dipinto realizzato tra il 1602 e il 1604. È conservato nella Galleria Doria Pamphilij di Roma.

Lentamente, nella pittura di storia, venne riportato lo spazio per il paesaggio. Un contributo notevole è stato apportato dai pittori francesi, tra i quali Claud Lorrain (detto il Lorenese) con il *Paesaggio con ninfa Egeria*.



Claud Lorrain, *Paesaggio con la ninfa Egeria*, Museo di Capodimonte.

Negli episodi dell'Antico testamento, come pure nel *Paesaggio in tempesta*, Rembrandt predilige la tecnica luministica di Caravaggio, rivedendola e personalizzandola. I paesaggi immaginari appaiono immersi nella luce dorata dell'Europa settentrionale.



Rembrandt, *Paesaggio in tempesta*.

La pittura nel Settecento.

«Paesaggio è un gioco di fattori sia fisici che immateriali in perpetua evoluzione, che con aspetti di ragionevole stabilità manifesti in un luogo relazioni interessanti perché comunicabili» (Zagari, 2006, p. 67).

È nel Settecento che il paesaggio divenne un genere pittorico conosciuto e apprezzato dai collezionisti. Genere richiesto principalmente da uomini di cultura e viaggiatori stranieri. L'interesse proveniva anche da pellegrini che annualmente visitavano l'Italia per devozione e anche per studiare il Classico ed il Rinascimento, tanto che, con il nome di *Grand Tour* nacque un circuito di viaggio che prevedeva prima la visita dell'Europa centro Settentrionale e poi del territorio italiano, dalla Valsusa a

Taormina. Sotto il segno del *Gran Tour* il significato della veduta acquista maggior valore.

Una figura importante nel Settecento è stato Giandomenico Tiepolo, figlio di Giovanbattista, che per la sua mano fu declinato “pittore dalla fresca pennellata, rinnovatore dei paesaggi”; nel dipinto *Riposo dei contadini* inserisce la naturalezza della corteccia scorticata degli alberi con i filari di alberi provenienti dai campi della pianura padana che chiudono lo sfondo.



Giandomenico Tiepolo, *Riposo dei contadini*.

Uno dei primi vedutisti è Gaspar van Wittel, padre del famoso architetto Vanvitelli, autore della Reggia di Caserta. Del noto Canaletto si hanno *La Dogana* e *la Chiesa della Salute a Venezia*. Per rendere più veritiere le sue opere utilizzava la camera ottica.



Canaletto, *La punta della dogana*. cm. 46 x 62,5 Kunsthistorisches Museum, Vienna

Verso la fine del secolo il tema del paesaggio-pittoresco e della veduta era molto ricercato.

La pittura nell'Ottocento.

«Il paesaggio è lo spazio fisico tra la natura e i popoli, dove gli uomini vivono, si mescolano, si muovono in una duplice e continua alternanza, nella quale l'uomo modifica la natura in paesaggio e il paesaggio modifica l'uomo. La natura trasformata sta lasciando il posto al paesaggio» (Villari, in Zagari, *op.cit.*, p.254).

William Turner, vissuto a cavallo tra il XVIII e il XIX sec. non si inserisce in nessuno scenario artistico che appartiene ai due periodi storici. La sua pittura fu anticipatrice, fino all'informale, movimento appartenente alla seconda metà del novecento che sembra essere stato preannunciato

dalle sue opere. Turner rifondò l'idea di paesaggio caratterizzandolo con una speciale capacità di resa spaziale fino a togliere il fiato. Attraverso il suo particolare uso del colore e della pennellata dipinge vedute molto suggestive. La tendenza a scolorire le forme in *campiture* di colore contiene contrasti di liminosità, premessa di quello che sarà nella maturità. Le sue vedute sono evocazione dell'anima. Ha la capacità di fare del paesaggio un sentimento. Negli ultimi anni usò colori ad olio in modo sempre più marcato, riuscendo ad evocare l'impressione della luce quasi pura servendosi di colori brillanti. Un primo esempio dello stile della maturità può essere osservato in *Pioggia, vapore e velocità*, dove gli oggetti rappresentati sono a stento riconoscibili.



W. Turner, *Pioggia, vapore e velocità*, 1844.

La stessa capacità ritroviamo anche in Caspar David Friedrich che fornisce una dimensione trascendente a ciò che tocca: la luce del mattino evoca la nascita della vita e il dischiudersi del primo giorno della creazione, mentre quella di un tramonto rimanda alla fine della vita. Tutti gli elementi del paesaggio rimandano naturalmente al mondo animato da una divinità che appare sempre presente. Contribuì ad un radicale rinnovamento del pensiero paesaggistico anche John Constable che, molto sensibilmente, elabora la poetica del paesaggio ripresa dagli *Impressionisti*.

È il paesaggio dell'anima dove l'uomo si perde e si ritrova contemporaneamente, come nel *Viaggiatore sul mare di nebbia*, di Caspar David Friedrich. La natura dei suoi paesaggi domina, viene rappresentata come vera protagonista incontrastata, in tutti i suoi aspetti.

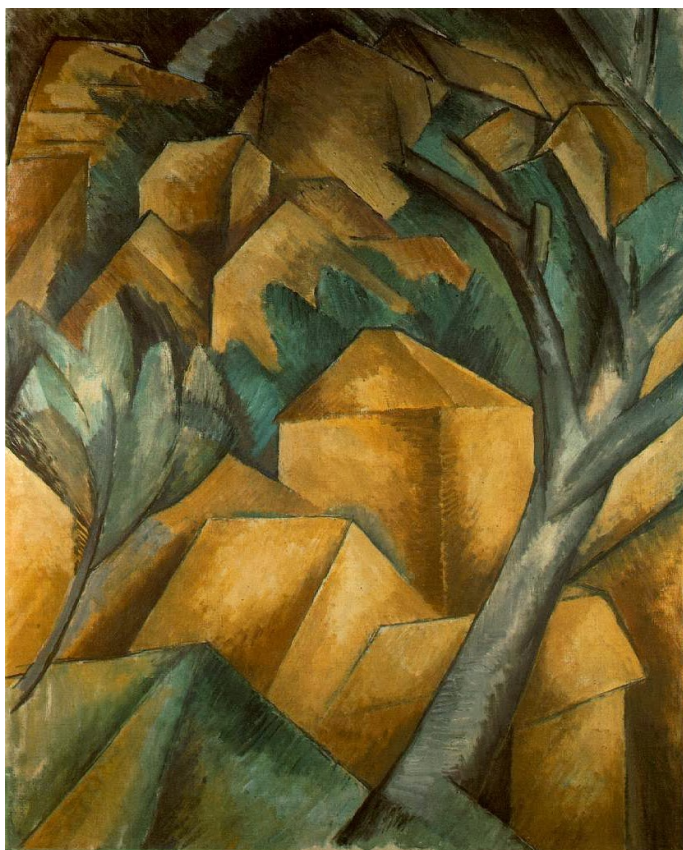


Caspar David Friedrich, *Viaggiatore sul mare di nebbia* (dipinto olio su tela realizzato nel 1818) esposto al Hamburger Kunsthalle, Amburgo.

La pittura nel Novecento.

«Il paesaggio è una raccolta di frammenti di bellezza naturale, di narrazioni artistiche del pensiero umano, di segni che impressi sulla natura definiscono il carattere dei popoli, le loro abitudini, l'organizzazione degli spazi e della vita stessa; allo stesso tempo, gli elementi reali quali il clima, la morfologia, la fertilità del terreno, condizionano fortemente la coscienza di un popolo» (Villari, in Zagari, *op.cit.*, p.255).

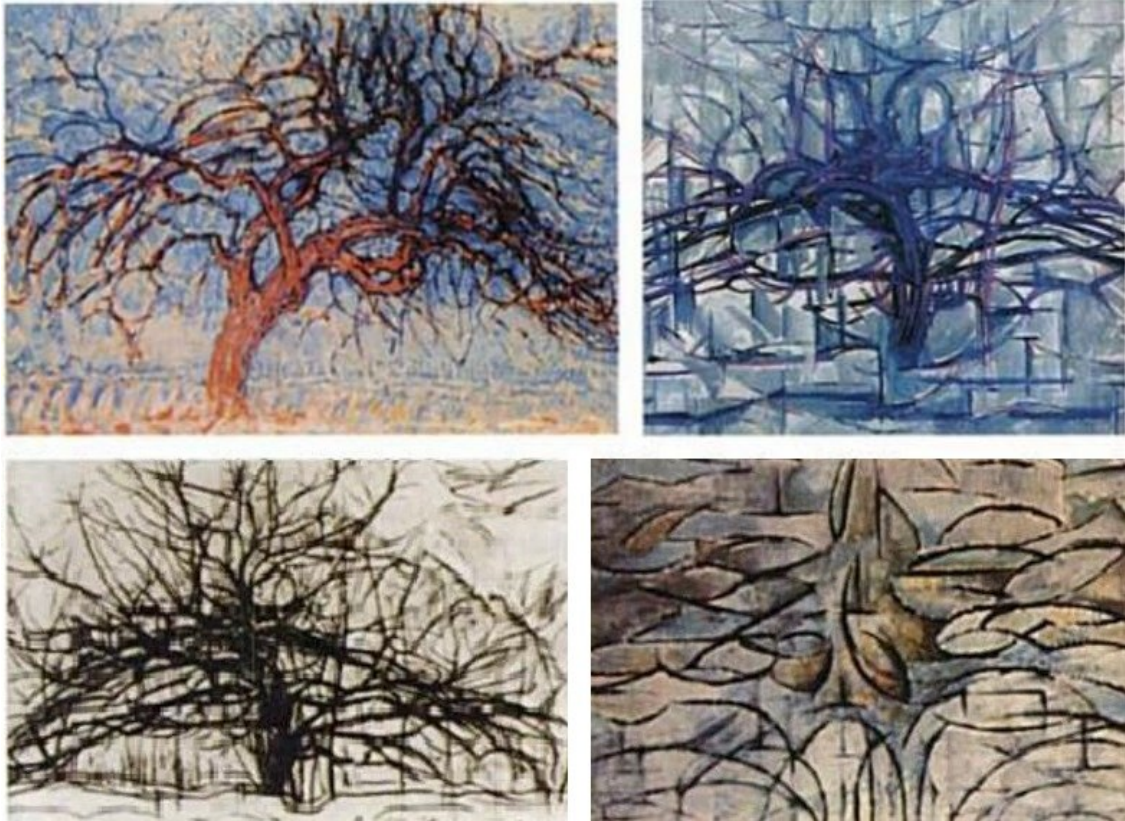
Paul Cézanne sostenendo che il colore era il punto d'incontro tra il cervello e il mondo, lo esplicitava nei suoi aquerelli con *tocchi di pennello indipendenti*, così ognuno, distaccato dall'altro, esprimeva il proprio tono di luce ed ogni momento cromatico. Con Georges Braque la divisione del colore corrispondeva alla resa dei vari piani che mostravano diversa ubicazione spaziale e anche tonale, come si vede in *Les arbres* (Statens museum for Kunst, Copenaghen) e *Case all'Estaque* (Musée National d'Arte Moderne, Parigi).



Georges Braque, *Case all'Estaque* (Musée National d'Art Moderne, Parigi).

Nel 900 il paesaggio non è più un genere pittorico come lo era stato nell'800, a cui Manet aveva dedicato tutta la sua arte. Nel 900 il paesaggio viene interpretato dai movimenti pittorici in vari modi. C'è da precisare che comunque il tema del paesaggio non è stato messo da parte, né considerato minore; infatti ogni pittore che lo ha dipinto lo ha trattato in sintonia con la propria espressività, la propria interpretazione specifica secondo la propria personalità o la corrente di appartenenza.

L'albero è il simbolo per eccellenza del paesaggio naturale: da questo elemento deriva tutta la ricerca artistica di Piet Mondrian, in particolare la famosa *serie dell'albero* realizzata fra il 1909 e 1912.



P. Mondrian, *serie dell'albero*; la prima è ancora un'immagine naturalistica, la quarta è ormai completamente astratta, la pura arboreità, l'idea dell'albero, l'archetipo.

Anche nel '900 il paesaggio ha esercitato una funzione di stimolo per nuovi indirizzi ed è stato terreno di sperimentazione per autori e movimenti, sebbene appaia evidente la mancanza di quel sentimento di suggestivo smarrimento che aveva caratterizzato l'800.

II. Gli archetipi

II. 1. Il ruolo dell'archeologia

Rudolf Wittkover considera importanti gli studi classici e l'educazione umanistica per poter ricercare i modelli della tradizione. James Stirling ha condiviso questa asserzione definendosi un *manierista eclettico*, riutilizzando gli elementi della tradizione come creazioni e collegandoli alle innovazioni. Egli positivizza il termine umanista sia perché si riferisce alla grande conoscenza che alla comprensione sia dell'architettura che dell'originale. Importante è per Stirling anche l'imitazione «*non più intesa come ripetizione, ma come promessa di una trasformazione che ristabilisce un legame tra originalità e continuità*» [...] *Imitazione ed originalità non si escludono [...] L'imitazione può essere la via attraverso cui l'originalità si manifesta e si esercita*»³.

Assumere un modello e seguirlo è saper orientare le scelte verso la guida. Le possibilità di realizzazione del modello innescano processi, favoriscono successioni di fenomeni tra loro connessi. Un'efficace qualità del modello da cui trarre esempio, venendo stimolata, trova, anche dopo

³ Cfr. Le citazioni di J. Stirling sono in Carlo Truppi, *Continuità e mutamento. Il tempo nell'innovazione delle tecniche e nell'evoluzione dell'architettura*, Franco Angeli, Milano 2012, pp. 75-76.

tempo, una ideale aspirazione al prosieguo che si arricchisce di ciò che è stato portato dal tempo e dalla maturazione del progettista. Gli antecedenti esemplari danno la possibilità di procedere altrimenti non sarebbe possibile proseguire, rimettono in discussione la versione definitiva, dall'antico fanno emergere il nuovo, estrapolano l'opera dall'esemplare. Inoltre esprimono il singolo facendolo emergere dall'affinità all'originale.

La derivazione porta alla filiazione legittima. L'antecedente che si trasforma genera altre forme, la provenienza è da trovare nell'origine.

L'archeologia, considerando l'essenziale e tralasciando ciò che persiste nel divenire, risale alle origini e manifesta *la pratica costruttiva*: i contenuti delle fasi evolutive ed il metodo usato, nonché il passaggio dalle idee alla realizzazione. Le nuove tendenze dell'architettura fanno sì che si formino, non vengano meno, si riformino di nuovo, si radicano le architetture e mettono in evidenza l'evoluzione. Il riferimento all'archeologia manifesta il suo progresso e le tante affinità. È proprio l'archeologia che ci prospetta la fondazione originaria. Essa mai raggiunge l'esaurimento e in nessun tempo.

Se vengono indagate le varie fasi costruttive e se si determinano le fondazioni originarie, saranno evidenziate le ricostruzioni dei processi evolutivi e con essi i fondamenti che permettono di soffermarsi sui punti fondamentali del progetto, chiamato *Thèmata* (in greco *ciò che è posto*).

Gli archetipi architettonici costituiscono i cardini del paesaggio tracciandone il capitale storico- antropologico.

Oggi il territorio si trova a dover ospitare spesso forme che non gli appartengono, perché non concepite in esso, prive di alcun riferimento alle radici dei luoghi. È necessario ricercare i caratteri architettonici propri del luogo, comprendere le motivazioni delle forme ereditate riferendoci alla storia. Specialmente quando il paesaggio riscuote già un certo interesse, bisogna far leva su questo per uno sviluppo più idoneo e sostenibile.

Registrati gli archetipi, avendo ben presenti i caratteri del territorio, si ipotizzano le trasformazioni. Il nuovo affonda le radici nell'esistente, si ripropone attualizzandolo, l'identità del luogo si aggiorna, si valorizza e si tramanda. In tal modo la riproposizione dei beni storici-culturali e paesaggistici che ci hanno tramandato può divenire persino un atto creativo. Le forme sono da ricercare in segni e significati arcaici; necessita, inoltre, confrontare la funzione dei materiali e delle tecniche per l'innovazione, la conservazione e valorizzazione delle peculiarità.

Gli *archetipi costruttivi* comportano una variazione lenta e continua, ogni forma richiede la sua provenienza e la riconoscenza del suo primo antenato.

Il nuovo radicato alla storia, alla sensibilità di rispettare l'identità, esige l'*aggiornamento* degli archetipi del territorio, che lo arricchiscono e lo implicano. Per la bellezza ci riferiamo simbolicamente a Venere, perché

la dea non si affida alle regole e alle tecniche, ma invita a cogliere l'eredità del patrimonio, per i significati che assumono le forme alla propria esperienza visiva.

La conservazione e valorizzazione dell'identità locale si effettua riconoscendo e divulgando il carattere locale; gli archetipi se evocati e rinnovati divengono oggetto di interesse da cui ne scaturisce direttamente la tutela. La *connotazione sociale, figurativa e costruttiva* degli archetipi determina peculiarità universalmente accettate.

II. 2. Analogia

L'analogia consiste in un apporto di somiglianza tra alcuni elementi costitutivi di due fatti od oggetti, tale da far dedurre mentalmente un certo grado di somiglianza tra i fatti o gli oggetti stessi. L'analogia rimanda ad una serie di concetti:

- *La tradizione* non significa naturalmente mera conservazione, ma piuttosto trasmissione. Trasmissione implica però che non si lasci tutto immutato e semplicemente conservato, ma riportare il nuovo a ciò che è antico.

«L'analogia rende evidente l'affinità mediante una tecnica correlativa e comparativa, che stabilisce, rispetto ad un referente, un rapporto di implicazione più che di uguaglianza[...] qui utilizzata in chiave euristica in modo da rivedere il passato attraverso il processo di filiazione che genera,

per desumerne il nuovo, l'inesplorato: un passato riciclato in rapporto alle esigenze del presente». (Truppi, 2012, p.78).

James Stirling si riappropria di molti elementi della tradizione utilizzati come elementi di creazione, riproposti in chiave personale e collegati ad altri fortemente innovativi. Egli, in realtà, dà un'accezione positiva al termine manierista perché rimanda ad una profonda conoscenza dell'architettura, anche perché l'innovazione s'inserisce in una continuità che non esclude l'originale e l'irripetibile. Sul piano della formazione attribuisce una notevole importanza all'imitazione-tradizione.

«La *similitudine* è un fattore indispensabile della conoscenza, perché offre l'occasione, attraverso il confronto, di approfondire le relazioni esistenti tra le cose: cercarne il senso equivale a portare alla luce il concatenamento che le unisce. [...] Le somiglianze rinviano sistematicamente ad altre, di modo che ciascuna di esse ha valore in virtù dell'accumulazione delle altre che propone. Si tratta d'un modo di avvicinarsi alle cose nel procedere per conferme che si implicano vicendevolmente. [...] L'*architettura* nel tempo genera echi, affinità, rimandi, una traccia di modificazioni, che chiarisce il senso dell'evocazione, che manifesta quanto l'ha preceduta. [...] Ogni edificio lascia intravedere la sua origine, la segnala anche se in forme diverse, la ripropone e la attualizza, cosa che colloca l'architettura in un generale processo di formazione e di conoscenza. In ciò risiede la sua funzione

evocativa, il suo modo di stabilire una relazione tra mondi concettuali affini e tra mondi formali e temporali differenti». (Truppi, 2011, p.78-79).

- *Il filo delle analogie* dimostra che l'architettura di ogni tempo affonda nei temi della tradizione, tranne delle eccezioni è il naturale sbocco di una evoluzione che ripropone la modificazione continua e continuamente attualizzata dell'originario. Le *analogie* consentono, ancora, di ricostruire una identificazione tematica, l'identità, l'ordinamento del *lògos*, la storicità delle forme, la loro composizione progressiva attraverso l'itinerario delle successive modificazioni, una scia nello sviluppo della storia.

- *I rapporti analogici* esistenti tra architetture di periodi diversi dimostrano che il loro modificarsi, all'interno della sostanziale continuità tematica, è determinato dalla tecnica come forza produttrice di cambiamenti. Ne emergono l'intellegibilità, il senso dell'evoluzione, uno scenario che non scaturisce da un passato in sé compiuto, ma dall'interdipendenza delle sue fasi e delle modificazioni, a partire dall'origine. La stratificazione dei segni e dei significati, dei loro intrecci, degli indizi di successive modificazioni rispetto alla loro struttura originaria, costituiscono il fondamento dell'atto progettuale e la sua *profondità storica*. Nel rinnovamento della identità, in una continuità ricostruita, si dà fondamento profonda essenza alla modernità, necessario rispetto alla tradizione, oltre i confini di una concezione dell'architettura intesa come espressione assolutamente nuova ed individuale.

- *I legami associativi* tra il tipo di architettura e il suo referente lontano si articolano nella comparabilità che tra esse si stabilisce, indipendentemente dal momento storico nel quale sono collocabili. Nell'*analogia* agiscono due momenti opposti e complementari, la trasgressione e l'emulazione: il primo favorisce l'innovazione, determina l'inconsueto, lo scatto creativo; il secondo stabilisce l'identità, come atto critico e culturale.

- *Il procedimento analogico*: attraverso le *analogie* vengono poi individuati, con gli archetipi, i valori simbolici, permanenti e caratterizzanti, che delineano l'identità. Attraverso la bellezza traspare il contenuto delle forme, la loro adesione alle caratteristiche contestuali, espresse con un linguaggio che suscita richiamo, interesse universale.

La bellezza non è richiamata solo dalle forme della natura, ma dall'armonia del costruito. Un esempio emblematico può essere *piazza Duomo* - quasi ovunque, ma mi riferisco prevalentemente a Catania. Siccome con gli addossamenti non ci sono spazi sociali e significativi, assumiamolo come insegnamento da riprendere: in questo modo la tutela assorbe la storia e la rigenera.

Oltre all'architettura monumentale, anche nell'architettura *semplice* si possono rinvenire analoghe caratteristiche, come caso dei *palmenti*, su cui avrò modo di soffermarmi.

Riferendoci alla natura, possiamo attenerci anche al soleggiamento, al corretto utilizzo della luce naturale, per stabilire le condizioni che ne determinano la fruizione ottimale e costituiscono un utile presupposto per una giusta stabilizzazione dei consumi energetici. Non solo per trarre dal rapporto con la luce naturale elementi di suggestione in un contesto così particolare, quanto per utilizzarla come *materiale di architettura*. (Cfr. Truppi, 1982)

Trattatisti come Columella e Vitruvio si dedicarono allo studio dell'orientamento e alla razionalizzazione del soleggiamento. Annotazioni sull'uso e sul recupero della luce naturale vengono riportate da Aristotele e Plinio. Un modo per testimoniare una più attenta sensibilità verso le risorse naturali, secondo un uso corretto dei beni disponibili.

II. 3. Archetipo

Il termine *archetipo* deriva dal greco antico ἀρχέτυπος col significato di *immagine*: *arché* (“originale”), *tipos* (“modello”, “marchio”, “esemplare”); fu utilizzata per la prima volta da Filone di Alessandria e, successivamente, da Dionigi di Alicarnasso e Luciano di Samosata.

Archetipo, nella filosofia antica era il *modello originario* del quale le cose sensibili sono copie. La nozione venne elaborata dai neoplatonici Plotino e Proclo: Dio produce dapprima le *idee* o *archetipi* e quindi il mondo sensibile sul modello di essi (in Platone attraverso il Demiurgo). Il concetto venne ripreso dai Padri della Chiesa. Per Agostino gli archetipi sono pensieri di Dio e costituiscono il modello delle cose che egli crea; sono altresì la condizione grazie alla quale l'uomo coglie l'essenza delle cose.

Nella psicologia analitica di C.G. Jung, gli archetipi sono immagini primordiali (per es.: la *Grande Madre*, il *Bambino*, il *Vecchio*) presenti nell'*inconscio collettivo*, sono cioè patrimonio di tutta l'umanità. Costituitisi come deposito delle esperienze fatte dalla specie umana e pure dalle forme di vita animale inferiore, essi riaffiorano quali elementi simbolici nei sogni, nelle allucinazioni dei folli, nei miti, nelle leggende dei popoli. Fungono anche come forme o schemi che organizzano l'esperienza individuale. Il termine *archetipo* rimanda a quelli di *modello*, *paradigma*, *esempio*.

Il termine viene usato, attualmente, per indicare, in ambito artistico, la *forma preesistente e primitiva* di un oggetto naturale o manufatto.

Per Carlo Truppi gli *archetipi* «sono nuclei tematici, esigenze umane che rappresentano le strutture di base fondamentali, invariate rispetto alle trasformazioni, ai mutamenti che si registrano nel tempo. Esso, infine, ha la sua ragion d'essere nella capacità di cogliere la continuità, non intesa come stabilità, ma come occasione per rapportare il passato al presente, generando la proiezione futura» (Truppi, 2011, p.60).

Gli archetipi costituiscono un sussidio metodologico che serve a rapportare, chiarire e classificare le varie espressioni dell'architettura. Essi riguardano la costruzione delle forme e l'organizzazione dello spazio, sono universalmente presenti, tanto da comparire in tutti i contesti e in ogni tempo. Ripercorrere la trasformazione degli archetipi, ossia penetrare la continuità della sostanza tematica, può aiutare a capire il nostro presente, la sua origine e il suo retaggio, persino il futuro, perché chiarisce e rende saldo il nostro immaginario (Cfr. C. Truppi, 2012, pp.81-86).

«Un glossario degli archetipi, colti nelle variazioni delle forme che si sono succedute nel tempo, costituisce una condizione di base per l'analisi del territorio, la sua conoscenza e, di conseguenza, l'adeguamento di nuovi progetti alla realtà contestuale» (Truppi, 2011, p.101).

«A cambiare sono le modalità con le quali intervengono riproposti, le tecniche impiegate e, conseguentemente, i livelli linguistici che si raggiungono» (Truppi, 1991, p.71).

M. Eliade usa il termine *archetipo*, come sinonimo di *modello esemplare* oppure *paradigma*, cioè, in ultima analisi, nel senso agostiniano. Sul tema degli archetipi è interessante seguire lo sviluppo del suo pensiero:

«La ripetizione degli archetipi evidenzia il desiderio paradossale di conseguire una forma ideale (= l'archetipo) entro le condizioni stesse dell'esistenza umana, di stare nella durata senza portarne il peso, cioè senza subirne l'irreversibilità» (Eliade, 1999, p.371)

«Al fondo delle varie religioni operano sempre gli stessi *archetipi*, cioè le stesse immagini e gli stessi simboli fondamentali, nei quali si esprime la condizione umana come tale, al di là di tutte le epoche e di tutte le civiltà. [...] È senza dubbio vero che l'uomo impegnato nella esperienza del sacro crede di ripetere modelli mitici, ma lo storico non può reduplicare tale esperienza appellandosi alla teoria degli archetipi, ma al contrario ha il compito di narrarci come e perché siano nati nella storia umana certi archetipi o immagini o simboli, che si sono via via depositati nel cosiddetto subconscio. [Ivi, p.6]

«Il più antico documento concernente l'archetipo di un santuario è l'iscrizione di Gudéa che si riferisce al tempio innalzato da lui a Lagash. Il re vede in sogno la dea Nidaba, che gli mostra un pannello su cui sono elencate

le stelle benefiche, e un dio, che gli rivela la pianta del tempio. Anche le città hanno il loro prototipo divino. Tutte le città babilonesi avevano i loro archetipi in costellazioni: Sippar nel Cancro, Ninive nell'Orsa Maggiore, Assur in Arturo, ecc. Sennacherib fa costruire Ninive secondo “il progetto stabilito da tempi remotissimi nella configurazione del cielo”. Non soltanto un modello precede l'architettura terrestre, ma si trova anche in una “regione” ideale (celeste) dell'eternità. Lo proclama Salomone: “Tu mi hai ordinato di costruire il tempio nel tuo santissimo Nome, e anche un altare nella città in cui tu abiti, secondo il modello della tenda santissima, che tu avevi preparato fin dall'inizio!”(Sap. 9,8)» (Eliade, 1975, pp.20-21).

«Quando i coloni scandinavi presero possesso dell'Islanda, *land-nàma*, e la dissodarono, non considerarono questo atto né come un'opera originale né come un lavoro umano e profano. La loro impresa era per essi soltanto la ripetizione di un atto primordiale: la trasformazione del *caos* in *cosmo* per opera dell'atto divino della creazione. Lavorando la terra desertica, essi ripetevano infatti l'atto degli dèi che ordinavano il Caos dandogli forme e norme. Ognuno degli esempi citati in questo capitolo ci rivela la medesima concezione ontologica *primitiva*: un oggetto o un atto diventa reale soltanto nella misura in cui *imita* o *ripete* un archetipo. Così, la *realtà* si acquista esclusivamente in virtù di *ripetizione* o di *partecipazione*; tutto quello che non ha un modello esemplare è “privo di senso”, cioè manca di realtà. Gli uomini avrebbero quindi tendenza a divenire archetipici e paradigmatici» (Eliade, 1975, p.23).

III. Casi di studio

III. 1. 1. Il Palmento. Metodo di approccio

Durante gli incontri con il Prof. Arch. Carlo Truppi è emerso l'interesse ad intervenire su alcuni temi. Ciò che è emerso è il *come* intervenire su un luogo senza che si snaturasse la sua *identità*, nel rispetto delle sue caratteristiche sia ambientali che antropizzate. Tra i temi scelti l'unica eccezione è stata quella del palmento, tipologia ormai andata in disuso ma diffusa in tutto il territorio non solo regionale. Di fondamentale aiuto a tutta la fase conoscitiva è stato l'apporto dato da alcuni testi che consideriamo la *base* per riuscire a comprendere meglio il *sistema ambiente* in tutte le sue parti. L'obbiettivo posto è stato quello di riuscire ad interagire con la struttura senza privarla delle sue caratteristiche che ne fanno modello anche per un'architettura moderna «...*Il carattere dei luoghi dipende da come le cose sono fatte, è perciò determinato dalla loro realizzazione tecnica....*» (C. Norberg-Schulz, 1979, p.15).

Il primo passo compiuto nell'*analisi del luogo*⁴ è stato il riporto visivo: senza individuare planimetricamente il nostro caso-studio, osservato

⁴ Secondo Truppi, in questo senso, l'architettura si costituisce come *luogo*, dispiega significati, appartenenze, aspirazioni e diventa possibile ritrovare il valore della tecnica come gamma di possibilità offerte perché si possa trovare risolta «la struttura oggettuale nella struttura d'immagine. (Cfr. *L'architetto tra costruzione e progetto*, Franco Angeli,

il contesto all'interno del quale era inserito, si è proceduto a schizzi e fotografie gli aspetti che più mi hanno colpito sono state sottolineate, nel prosieguo, le relazioni con elementi naturali forti, quali ad esempio l'Etna.

Partendo quindi dall'analisi del luogo tramite un riporto visivo sia generale che particolare, sono state raccolte le informazioni ambientali in un *abaco ambientale*.⁵

Il passo successivo è stato la stesura di un *abaco del costruito*⁶: in questa fase si sono attenzionati gli elementi costitutivi della tipologia

Milano, 1991). Il carattere dei luoghi dipende da «come le cose sono fatte, è perciò determinato dalla loro realizzazione tecnica. Norberg-Schulz, 1979, p.15). Il concetto di luogo è, quindi, strettamente legato alla prassi dell'edificare e alle conseguenti implicazioni formali. In questo senso la tecnica rimanda al costruire non solo come tecnica operativa, ma come attività originaria.

⁵ «La nozione di *ambiente*, inteso come insieme delle concrete circostanze geografiche, climatiche e sociali che condizionano l'esistenza e la salute umana, è presente nella medicina greca antica. Nello scritto ippocratico *Le arie, le acque, i luoghi*, il termine περιέχων (o περιέχων ἀήρ, presente in Erodoto o Anassimene) è ricondotto a concrete situazioni e condizioni geografico-climatiche e sociali, che determinano differenze relative non soltanto alla salute e alla terapeutica, ma anche alle caratteristiche psicofisiche dei diversi popoli: “per lo più alla natura dei luoghi si improntano sia l'aspetto sia le caratteristiche degli uomini”» (cfr. *Dizionario di filosofia Treccani* (2009). Per *ambiente naturale* si intende l'insieme delle risorse alimentari, dei supporti fisici e delle fonti energetiche che costituiscono la base dei sistemi viventi. *L'ecologia* è la scienza che studia i rapporti tra gli organismi viventi e il loro habitat, fisico-chimico e biologico, in una prospettiva interdisciplinare. Il termine venne coniato nel 1867 dal biologo tedesco E. Haeckel.

«L'articolazione del paesaggio, precisato nella definizione della natura e del costruito -risorse che ne definiscono il carattere, è delineata dai suoi elementi costitutivi in un sistema in cui sono riportati gli elementi naturali - *abaco ambientale* - e le invarianti storico-culturali - *abaco del costruito*, quale riporto dell'eredità del patrimonio dell'architettura diffusa che caratterizza un luogo. La natura non è solo oggetto di conoscenza, ma di attenzione, di cura, di sensibilità per ritrovare una congruenza col costruire, da riportare in maniera appropriata nel territorio in cui è inserito. Cogliere e individuare i segni della permanenza è utile per consolidare l'identità riportandola allo stratificarsi dei continui fermenti, dei segni e delle forme che hanno attraversato il tempo caratterizzando un luogo, serve a valorizzare il passato e a innestarvi il futuro (Truppi, 2012, pp.127-128).

edilizia in esame, cercando di desumere non solo le tecniche, le metodologie costruttive, ma anche e soprattutto il *perché* di alcune scelte costruttive, che sono peculiari del tipo edilizio del palmento.

In seguito è stata elaborata una sintesi di questi *sistemi e sottosistemi* cercando di mettere in evidenza le parti che compongono «l'edificio palmento.....*Le costanti- intese come modalità archetipiche del costruire e qui chiamate thèmata [...] sono preconcezioni fondamentali che sono ampiamente diffuse e salde*» (Holton, 1983, p. 23),.

In ultimo si è arrivati alle *deduzioni*: possiamo allora chiederci che cosa ci ha dato il *luogo*? Che cosa ci ha permesso di capire il costruito? Che cosa decidiamo di attingere, come *lezione* da questa esperienza? Nell'intenzione di generare un progetto *figlio* di quest'analisi e non *clone*, è stata considerare ad esempio la peculiarità del salto di quota, tipico del sistema di vasche, o l'esposizione, di fondamentale importanza per la funzione del palmento e la decantazione del vino. Altri temi su cui si è

⁶ La ricerca degli elementi come “possibilità di dar luogo a strutture complesse e derivate a partire da strutture più semplici” (Dal Pra, 1978, p. 314) [...] scaturisce da un'istanza razionale che spinge alla semplificazione. Per esempio: «l'abitazione può essere definita a partire da due concetti - quello di elemento e quello di insieme. Dal punto di vista degli elementi essa appare costituita da varie unità di costruzione o da atti tecnici: il tetto, i muri, le scale, i tramezzi, gli impianti. Dal punto di vista di insieme essa appare costituita dall'assemblaggio e dalla cultura interpretate dal progettista. Si pone allora il problema del rapporto tra atti tecnici [...], culture [...] e il relativo consumo. [...] I tre momenti della produzione, dell'assemblaggio e dell'impiego» (Nardi, 1976, p.40).

soffermata l'attenzione e la riflessione sono stati: la copertura a doppia falda, i collegamenti esterni, la muratura.

La permanenza delle costanti, ne costituisce la matrice evolutiva: *l'invarianza* e la *trasformazione*. Acquista rilievo oltre che il loro significato trasmesso, l'attualità del loro significato riscoperto, cioè il ruolo costante che, sotto diverse forme, ha avuto un identico tema all'interno dell'evolversi dell'architettura. Il problema consiste, quindi, nel capire «ciò che nel mutamento muta e ciò che permane» (Formaggio, 1990, p.119). Ne deriva che l'innovazione non comporta alcuna trasformazione irreversibile, alcun cambiamento definitivo, ma una revisione lenta, connessa al progressivo inserimento di nuove svolte in un insieme preesistente, sostanzialmente immutato, di temi ricorrenti. Tra l'antico e il nuovo si instaura, in definitiva, una forma di complementarità.

Dopo le analisi dettate dal *luogo* si è pensato alla possibilità di destinare ad altra funzione il palmento rivolgendo, in questo caso il pensiero ai grandi maestri dell'architettura. In questo caso è stato chiesto aiuto a *maestri dell'architettura* chiamati *referenti*; si è elaborato il riporto degli esempi, e si è cercato anche di comprenderne il perché, cercando di rileggere le parti che potevano essere di aiuto puntando lo sguardo sia verso il passato ma con l'attenzione verso il futuro. Alla fine tra l'ambiente naturale, il costruito ed il referente è venuta fuori la proposta. Essa è in

realtà un tentativo, non vuole assolutamente essere invasiva ne tantomeno irrispettosa senza alterare le caratteristiche del luogo.

La fluidità dello spazio interno, unico nel suo genere per via dell'unicità della funzione, la compattezza dell'involucro esterno che non lascia intravedere la complessità di questo spazio (che lavora in sezione) ha condotto l'attenzione a ricercare il principio usato da Adolf Loos, nel suo *Raumplan*. L'esito è una compenetrazione di ambienti connessi attorno ad uno spazio primario, strategia che porta alla creazione di un'ampia gamma di prospettive e garantisce un'economia dello spazio. Lavorare sul concetto del *Raumplan* significa porre l'attenzione sulla qualità interna dell'abitazione, svelando così il fascino dell'ambiente intimo e protetto, l'uso della luce che regola l'atmosfera e il valore comunicativo dei materiali nello spazio. La ricerca si concentra quindi sulla separazione tra lo spazio esterno, che per Loos rappresenta il concetto di *sfera pubblica* e lo spazio interno, che corrisponde al concetto di privato. Il forte *attaccamento al suolo*, al territorio e alle colture ivi presenti, ha indotto a riflettere su un principio cardine della ricerca di un altro grande dell'architettura contemporanea, Frank Lloyd Wright, che con la sua *Taliesin* (1911) ha affermato tale principio con l'uso di materiali affioranti, con un sottolineato legame imprescindibile con il luogo, come se si trattasse di una vera e propria estensione fisiologica del terreno.

Senza dimenticare quindi che il progetto non si ferma al confine del muro perimetrale, ma deve considerare lo spazio all'interno del quale si contestualizza. In questo caso l'aia, con la quercia al centro, diventa elemento attorno al quale si concretizza lo spazio, senza dimenticare la relazione con un affaccio importante quale quello dell'Etna. L'attenzione si è poi soffermata su un elemento che caratterizza il sistema delle vasche dei palmenti: la canalina di scolo mediante la quale il vino passa da vasca a vasca nel corso della sua fermentazione, che potrebbe essere reinterpretata usandola come canalina di raccolta e scolo delle acque piovane. Una riproposizione geniale di questo sistema è stata fatta da Le Corbusier nella chiesa di *Notre Dame du Hout*, a Rochamp. Quest'ultimo appare connesso ad una cisterna di non piccole dimensioni, utile dispositivo soprattutto in caso d'incendio, dato che al tempo la cappella non era collegata alla rete idrica. Si enfatizza così il *concetto di collegamento interno* protagonista di tutti i salti di quota che caratterizzano lo spazio. Un esempio importante è stata la realizzazione di Carlo Scarpa nel *negozio Olivetti di Venezia*; questo esempio è stato brillantemente risolto con grande maestria, riuscendo a donare leggerezza alla pietra, facendola apparire sospesa mediante dei tagli orizzontali tra un'alzata e l'altra.

III. 1. 2. Il progetto

Nel progetto⁷ si è cercato di trattenere tutte le lezioni provenienti dalla tradizione, dalle tecniche del luogo, e soprattutto, dalla lezione ricercata da *coloro che hanno fatto prima di noi*. *La casa studio* si erge infatti su possenti muri di pietra locale, apparecchiata a sacco, e lasciata completamente a vista. Presenta una copertura a doppia falda, sostenuta da una griglia di travi e arcarecci di legno locale, sui quali è esteso un manto di coppi. Parte di questi arcarecci emerge anche all' esterno della muratura e della grande vetrata, per accogliere un pergolato allo scopo di creare ombra naturale e riprendere la coltura tipica del luogo. Il tutto si apre poi mediante una grande vetrata verso il vulcano, ma interposto ad esso la grande quercia, sovrana dell' aia, costituisce il tramite naturale fra l'ambiente e il costruito. L' orientamento, estremamente importante segue quello del palmento vicino, e anche il *nuovo* richiama l' *antico* presentando sempre lo stesso corpo aggiunto, che adesso diventa spazio destinato alla

⁷ *Progettare*, precisa Truppi, «..è una continua opera di trasformazione, nella quale ogni azione è riferita ad un antecedente: il passato non svanisce mai completamente, si sedimenta fino a far parte, in forme diverse del nostro presente. si tratta della riscoperta dell'attualità dell'antico, dei suoi margini di rinnovamento».

Ancora Truppi riconosce come gli archetipi «..costituiscono un sussidio metodologico che serve a rapportare, chiarire e classificare le varie espressioni dell'architettura. Essi riguardano la costruzione delle forme e l'organizzazione dello spazio, sono universalmente presenti, tanto da comparire in tutti i contesti e in ogni tempo. Ripercorrere la trasformazione degli archetipi, ossia penetrare la continuità della sostanza tematica, può aiutare a capire il nostro presente, la sua origine e il suo retaggio, persino il futuro, perché chiarisce e rende saldo il nostro immaginario» (Truppi, 2012 p.11 e 84).

zona notte. Nessuna partizione, nessun setto divide lo spazio: sono i salti di quota a distinguere le funzioni. Il tutto fatto alla ricerca del dialogo con il preesistente.

L'obiettivo specifico del progetto consiste nella realizzazione di migliori livelli di qualità nell'organizzazione dello spazio abitativo. Orbene, il raggiungimento di tale migliore qualità non è garantito dalla sola applicazione di principi e modelli formali astratti o trascritti dal patrimonio storico, quanto anche, e piuttosto, dalla ricerca sperimentale di ipotesi, e di corrispondenti soluzioni, rivolte a porre in relazione in modo efficace la progressiva manifestazione dei bisogni con le suscettività evolutive dell'ambiente.

A cambiare sono le modalità con le quali vengono riproposti le tecniche impiegate e, conseguentemente, i livelli linguistici che si raggiungono.

L'elaborazione del progetto si fa carico di rapportare il modo di essere degli uomini e la configurazione di luoghi che li evocano. Attraverso questa capacità evocativa l'architettura si riappropria di se stessa, della sua memoria.

III. 1. 3. Il palmento.



Palmento Calà - Cesarò (tra Ct e Me)

Il *palmento* era generalmente una struttura ricavata scavando una roccia e usata prevalentemente per la pigiatura e la fermentazione dei mosti. Dove non venivano reperite delle rocce che potevano essere lavorate con facilità, si ricorreva, in alternativa, a costruire un manufatto in muratura. Saltuariamente, anche nell'area dei palmenti ricavati dall'arenaria, si trovano dei palmenti costruiti in muratura. Sicuramente questi ultimi devono essere stati molto più numerosi nel passato, ma sono sopravvissuti in pochi esemplari, poiché il materiale con cui erano stati costruiti, mattoni e pietre squadrate, fu riutilizzato nel corso dei secoli (cfr. Sculli, 2002).

Il termine *palmento* può essere usato con significati alquanto dissimili. In diversi tempi e in diverse località dell'Italia questo termine viene usato per

una semplice superficie all'aria aperta destinata alla pigiatura dell'uva, per un tino o vasca di pigiatura, o per un edificio nel quale sono alloggiati gli impianti di vinificazione. Fin dall'antichità sono testimoniate strutture simili per tutta l'area del Mediterraneo.

In Sicilia il termine viene usato genericamente per ogni frantoio rustico. Ma in senso stretto il termine si riferisce a vasche scavate in blocchi naturali di pietra, in molti casi pietra vulcanica, come peperino, nenfro, trachite o tufo. Così si trovano palmenti con una vasca, oppure con due o anche tre vasche in connessione; fra questi tipi di impianto l'ultimo è raro, mentre l'impianto più comune presenta due vasche, una superiore, grande, che si connette mediante un canale di drenaggio ad una vasca inferiore piccola.



Francavilla di Sicilia: Palmento a due vasche presso l'Etna

Gli altri termini usati per lo stesso impianto sono *pestarola* e *calcatorio*, rispetto ai quali *palmento* è indubbiamente quello più comune. Il termine è variamente fatto derivare dal latino *palmes*, *palmitis*, *tralcio di vite*, o da

pavio, pavire, pestare, battere, ma sembra certa la derivazione diretta da *pavimentum [paimentum], superficie lastricata, pavimento*. L'etimologia suggerisce la vera funzione di questi impianti. I palmenti, infatti, sono stati descritti da vari autori come vasche per il trattamento della lana, per la concia di pelli, per l'estrazione di coloranti, per la macerazione del lino nella fabbricazione di capi di biancheria, ed infine anche per la fermentazione del concime naturale. In effetti, non c'è motivo per cui queste vasche non possano essere state usate anche per tali scopi, almeno come loro funzione secondaria o saltuaria, ma, non c'è dubbio che la loro funzione primaria fosse la spremitura delle uve nel processo di vinificazione. In molte località in Italia e altrove, nell'area del Mediterraneo, c'è una costante attestazione del loro uso fin dall'antichità e durante l'età medioevale, e in alcuni casi si giunge addirittura fino alla metà del secolo scorso (cfr. Botti et al., 2011).



Pigiatura dell'uva in un palmento, affresco egiziano del 1500-L300 a.c.



Pigiatura in un palmento, sarcofago romano da Auletta, Museo Naz. di Napoli

III. 1. 4. Il palmento etneo.

Nell'area dell'Etna, zona agricola, la coltura più diffusa è la vite, coltivata su tutti i versanti; nel versante ad orientale e meridionale risulta essere quasi l'unica coltura praticata dai 300 m. fino ai 1250 m. s. l.m.

Il terreno idoneamente terrazzato sfiora quasi la cima dei crateri non più attivi. La grande estensione di terreno adibito a detta coltura e la distanza esistente tra le residenze dei proprietari ubicate, in genere, nel nucleo più antico o nelle prossimità di esso ed il terreno da coltivare, ha fatto realizzare ai massari, già da tempi lontani, fabbricati che nei periodi di lavorazione consentono, ora come allora, di poter effettuare tutte le fasi della lavorazione dell'uva ed anche la cura del mosto. Sono due le tipologie di palmento più usate, condizionate principalmente dalla metodologia di uso delle vasche: *all'aperto* (oggi non più in uso) e con vasche *all'interno* del palmento stesso.



Vasche all'aperto per la decantazione e la vinificazione con procedimento a gravità
(Regalbuto, En.)



Vasche all'interno del palmento

La tipologia del palmento varia in virtù dell'altitudine del sito di ubicazione, dai 1000 ai 700 metri nel territorio vi è la presenza di palmenti di una certa importanza, come ville a due piani, con cantina ed altri annessi agricoli complementari, o come edifici di piccole dimensioni, un monolocale adibito a palmento: è il caso del fabbricato del massaro, che non presenta altri locali per la conservazione del vino. Il palmento, ubicato al centro della proprietà, risulta sempre presente in dette abitazioni, come pure la cantina ed è una costruzione costituita da ambienti di notevole grandezza; si adagia sulla pendenza naturale del terreno dove si inseriscono armoniosamente a vari livelli i singoli volumi, facendo in modo che a pigiatura avvenuta il mosto defluisca nel deposito a caduta spontanea. Per i piccoli contadini, non essendo in possesso di palmenti e cantine, la vinificazione avveniva in stabilimenti enologici che venivano affittati in occasione della spremitura. Dove vi era una maggiore produzione, si

riscontrano, ancora oggi, una ampia diffusione di edifici destinati a solo palmento, adibiti ad oggi ancora a tale scopo. Gli edifici di maggiore estensione si presentano con palmento e cantina al piano terra, a volte seminterrato e con abitazione padronale al piano primo.

Col passar del tempo i palmenti più isolati hanno subito ampliamenti per aggregazione spontanea di piccole strutture in pietra lavica, ed erano utilizzate come abitazione stagionale in occasione della vinificazione.



Palmento etneo: proprietà Saporito

All'interno l'unico il vano ha un'altezza variabile tra i 5 ed i 7 metri, funzionale alla variazione della vite usata per la spremitura. La struttura portante dell'edificio, sempre in muratura, presenta spessori considerevoli che vanno da 60 cm a circa 1,0 m. Mancano totalmente sia la soglia che gli stipiti nelle finestre, formata quasi sempre dalla stessa pietra del rivestimento. La copertura sempre è a falda doppia, talvolta asimmetrica con elementi in coppo adagiati su una base di canne intrecciate, detta

incannucciato. Mancano totalmente parti aggettanti, le grondaie si trovano incassate nella muratura. Essendo ad un solo piano fuori terra mancano anche balconi e logge. Lo spazio antistante veniva utilizzato come aia.

Tutti i palmenti presentano gli stessi caratteri nelle aperture: hanno piccole finestre esposte di solito a nord per proteggere il mosto dal vento di tramontana; il contrario si ha per la finestra adibita a *buttatoio*, esposta ad Est, riferita alla parte interna del Palmento, esigeva molta luce in quanto era l'apertura da cui venivano gettate le uve e vi si trovavano le vasche per la spremitura.



Un tipico palmento etneo e il sentiero (*rasula*) per il trasporto dell'uva

Durante la vendemmia l'uva veniva raccolta e trasportata dalle persone preposte a questo attraverso un apposito sentiero (*rasula*), per essere gettata attraverso una finestra nella larga e bassa vasca in pietra lavica detta *pista*. Questa vasca doveva essere larga perché serviva per ospitare gli operai dediti alla pigiatura. In questa fase veniva utilizzato, per aiutarsi a pressare ulteriormente i grappoli, una ruota di 1,5 metri di diametro, costruita con rami di salice intrecciati, su cui più persone salivano sopra contemporaneamente dopo essersi disposti in cerchio attorno ad esso, il

cosiddetto *sceccu*. Il mosto defluiva attraverso stretti canali in pietra lavica arrivando in un'altra vasca sottostante, detta *tina* dove avveniva anche la prima fermentazione (da 24 ore ad una settimana). Con la svinatura dalla *tina*, sempre attraverso tutto un circuito di canali in pietra, il mosto in fermentazione veniva fatto defluire nel *ricevituri*, altra vasca in pietra lavica ubicata sotto la *tina*, oppure direttamente nelle botti che si trovavano in un altro locale adiacente e sottostante al palmento, più in basso, rispetto al palmento, di 3,5 - 4 m, detto *ispensa*, cioè la cantina. La vinaccia, detta *aspa*, rimanente nella *tina*, dopo la separazione dal mosto in fermentazione, veniva posta in un'altra vasca più piccola dove vi era il torchio, detto *conzu*. L'utilizzo del *conzu* prevedeva la presenza di operatori esperti guidati dal cosiddetto *mastro diconzu*, che come responsabile dirigeva tutte le operazioni di torchiatura. Il *conzu* è una macchina in cui la pressatura avviene ad opera di un contrappeso in pietra lavica. Ed è costituito da tre parti fondamentali: una grossa trave in legno di quercia, detta, *lignu iconzu*, un sistema di fissaggio centrale, detto *scala*, e il posteriore della trave *piedi* un contrappeso anteriore in pietra lavica, detto *petra di conzu*, su cui si trova innestata una *lunga vite* in legno di sorbo.

Detta vite aveva, alla base due distanziati tra loro, due fori in cui si inseriva un palo necessario per farla girare. Per compiere questa operazione, che consentiva alla pietra di sollevarsi da terra e produrre la

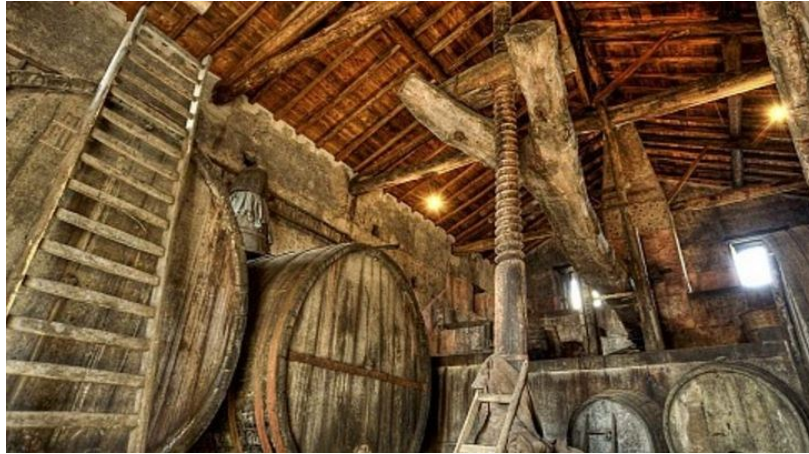
pressione necessaria per spremere la vinaccia, erano necessarie quattro persone, due per ogni lato del palo. Una volta sollevata la pietra il palo veniva tolto perché poteva essere pericoloso per la eventuale caduta della pietra. L'importanza della presenza del palmento trova giustificazione nell'uso ancora attuale che se ne continua a fare. Purtroppo in molti casi l'intervento di recupero di queste strutture porta a dei risultati che ne snaturano forma, materiale ed uso.



Sistema di pigiatura



Canaletta di travaso del mosto



Antico palmento con cantina (interno)



Le viti per la spremitura

Caratteristiche del palmento:

- 1- struttura semplice e regolare;
- 2- muratura in pietra;
- 3- aperture rivolte sempre a Nord (a protezione del vento di tramontana) ;
- 4- copertura a doppia falda, anche a simmetrica;
- 5- scala esterna in pietra che porta verso una larga finestra, dalla quale l'uva viene immessa;
- 6- quota tra esterno ed interno uguale;
- 7- vasche di decantazione disposte per gravità in maniera da favorire la lavorazione.

Lessico del palmento, parmentu:

<i>Aspa:</i>	vinaccia
<i>Buttatoio</i>	finestra da dove veniva versata l'uva raccolta
<i>Conzu:</i>	piccola vasca dove era il torchio
<i>Incannucciato</i>	base di canne intrecciate per la copertura del palmento
<i>Ispenza:</i>	cantina
<i>Lignu iconzo:</i>	grossa trave di legno di quercia
<i>Mastro di conzu:</i>	operaio esperto che dirige la pressatura
<i>Piede:</i>	posteriore della trave (<i>lignu iconzo</i>)
<i>Pista:</i>	larga e bassa vasca in pietra lavica per la raccolta dell'uva
<i>Rasula:</i>	sentiero posto tra una vasca di coltura e l'altra
<i>Ricevituri:</i>	vasca in pietra lavica ubicata sotto la <i>tina</i>
<i>Scala</i>	un sistema di fissaggio centrale
<i>Sceccu:</i>	una ruota di 1,5 metri di diametro di salici intrecciati
<i>Tina:</i>	vasca dove avveniva la prima fermentazione

III..2. Incontro con Nuno Lacerda Lopes

Architetto in Porto, Portogallo

III 2. 1. Intervista

1. Quali sensazioni prova davanti alle opere architettoniche?

Ci sono progetti architettonici che ci commuovono, opere che ci turbano ed altre che ci interrogano. Ma ci sono anche processi, modi di fare e di concepire, idee che si sono sviluppate e che sono alla base di molte di quelle costruzioni che possono o impressionarci e segnarci, o essere obliati nell'anonimato, quasi sempre importanti così come l'eccezione che vale la pena di conoscere e soprattutto provare a capire.

Spesso la combinazione di un gruppo di progetti realizzati durante un particolare periodo consente una migliore percezione dell'evoluzione, soprattutto delle idee che le hanno generate, che percorrono trasversalmente molti progetti architettonici che si celano, nonostante le apparenti differenze formali, geometriche e materiali, rispetto ad un progetto isolato.

2. Il libro *Architecture* da lei recentemente pubblicato è un libro sulle sue opere architettoniche?

È un libro sulle opere architettoniche, progetti ed idee che sono ubicati nella zona di Espinho-Portogallo. Ma esso tenta anche di essere una

proposta di riflessione sul modo di vedere, di pensare e di costruire, di vivere, un'architettura aperta all'investigazione e alla sperimentazione, per questo motivo noi diciamo un'architettura con i suoi occhi sul mare, che ci caratterizza, in altre parole con i suoi occhi sull'infinito che non è altro che la nostra capacità di immaginare, creare e ideare. Questo concetto è stato meglio espresso da Vergilio Ferreira: «dal mio linguaggio si può vedere il mare, quel mare infinito ed universale così tipico della nostra cultura che è del Portogallo».

Più che un mero raggruppamento ed una semplice mostra di diversi progetti, opere di vari livelli di complessità, possiamo scoprire che nei progetti architettonici qui presentati cerchiamo di mettere in luce un allineamento concettuale che rivela i differenti tipi di intervento, pensieri e strategie e affronta l'architettura di oggi che si presenta come un metodo di lavoro per creare un'identità architettonica.

3. Ci parla delle opere presentate nel suo libro *Nuno Lacerda Lopes Architetture?*

I progetti qui presentati sono elementi di un processo evolutivo che noi abbiamo prodotto nell'arco di venti anni, sono il risultato di un permanente e ricco dialogo con le persone, con le città, con cittadini di diverse culture che continuamente sperimentiamo a causa delle diverse richieste. È per questo che i progetti rivelano il nostro processo di

partecipazione e di conoscenza della realtà e, in questo senso, cercano di tradurre inequivocabilmente la presenza di vita giornaliera come una parte attiva del processo creativo e costruttivo architettonico. Così, il progetto e la risultante costruzione di edifici è uno strumento effettivo e quindi responsabile della creazione di un'identità collettiva, che è essa stessa cultura.

Di conseguenza, in queste architetture che derivano da questo “vivere e lavorare dal mare” noi troviamo un processo, una metodologia, una posizione ... dello studio e di tutto il razionale che giustifica, motiva e condiziona questa o quella decisione, questa o quella intenzione. Raramente la selezione è predefinita, in altre parole, raramente siamo fissati su una forma o una tendenza. La creazione è libera e senza preconcetti ma guidata dai principi, cause e strutture, un completo razionale che è obiettivo e che ci ferma nel fare una scelta basata su una forma o criteri più estetici che, nonostante tutto sono tanto legittimi quanto altri perché, come disse Oscar Niemeyer, “la giustificazione di un oggetto bello è nella sua stessa bellezza”. Noi diciamo che è possibile. Tuttavia, non abbiamo preso quella strada.

4. Quali Grandi la hanno guidata nel suo percorso di formazione, pur appartenendo ad altre discipline?

Picasso disse “non tutti i quadri devono essere dei capolavori”. Precisamente! Dipingere è quello che importa. Dipingere o se vogliamo, architettare, progettare, vivere, vivere ogni giorno. E come ogni nebbia mattutina su ogni spiaggia del nord, mentre ci si confronta con un’opera d’arte, la domanda che sorge è “c’è qualcosa in più da vedere oltre quello che gli occhi possono vedere?” e la risposta è sì. Miller ci dice che “Nell’oggetto più umile che possiamo trovare, qualsiasi cosa stiamo cercando, o c’è bellezza o verità, o realtà o divinità. L’artista, l’architetto, non crea queste qualità, le scopre o le cela, nel processo produttivo. Quando realizza la vera natura del suo ruolo egli può continuare a dipingere senza il pericolo di peccare, perché sa che dipingere o non dipingere è lo stesso. Dopotutto noi non cantiamo perché un giorno speriamo di essere in un’opera, noi cantiamo perché i polmoni sono pieni di gioia e nessuno può essere pagato per irradiare allegria. Quindi, mentre il mondo si sta disintegrando o no, se sei dalla parte degli angeli o del diavolo, prendi la vita com’è, divertiti, spargi la gioia e molto caos”.

Alcune di queste opere, con le loro varie scale e così diversi programmi e geometrie, sono un vero esempio di scoperta, verità, realtà e divinità ma anche di divertimento, allegria e, sicuramente, esse tentano di spargere del caos.

5. Nel redigere un progetto pensa anche alla pubblicazione?

Non penso di essermi mai confrontato con un progetto architettonico con l'intenzione di pubblicarlo e divulgarlo attraverso la pressione dei media e ora guardando indietro a tutto questo lavoro (e ce ne sono molti altri oltre quelli riuniti nel libro), vedo che questa è stata una vita piena di lavoro, gioia ed intensa attività. Forse è questo il mio modo di essere, intenso ed attivo, ma anche gioioso, con un entusiasmo per la vita ed un gusto per le cose buone della vita, come andare in spiaggia, fare il bagno al mare, contemplare un bel tramonto con gli amici, vivere in contatto con le forze della natura che il mare sempre ci ricorda.

6. Come considera l'architettura?

Naturalmente, in questo includo anche l'architettura come una delle migliori cose nella vita. Come la creazione, l'invenzione, le persone, gli amici e gli studenti, le sfide, le incertezze, i nostri desideri segreti ... e su un altro livello, il rispetto e l'ammirazione per le idee, le esperienze, le instabilità, le utopie, che sono espresse attraverso le arti plastiche, la scultura, il cinema, il teatro, così tanti scrittori ed autori che ci influenzano e ci toccano profondamente e che, proprio come il vento del nord, non si possono vedere e si sentono (e come!). Qui la piccola città di Espinho, dove vivo, ci procura un'immensa felicità, gioia, umorismo, ma anche profonda intensità.

Penso che non sia possibile apprezzare queste parole senza comprendere un difficile e complesso sistema di preoccupazioni, delle quali l'opera è un testamento o, in altre parole, un tentativo di risolverle. Conseguentemente, questi progetti architettonici in molti modi chiudono una testimonianza autobiografica, di pensieri, dubbi, alcune certezze, pure esperienze, siano essi formali, metodologici, costruttivi, tipologici ... che i progetti permettono di portare alla fruizione e, in questo senso, sembrano avere un gusto sperimentale.

7. In genere nella progettazione segue uno stile di base che la contraddistingue?

Al progetto, per lo più, non interessa la creazione di uno stile, cosa che mi sono sempre rifiutato di fare e che mi spaventa profondamente. Perciò l'ansietà di uno sforzo quasi perpetuo di non ripetere modelli formali o spaziali che ho impiegato in altre opere. Provo sempre ad aggiungere un altro punto di vista, un'altra struttura, un'altra difficoltà che mi stimola e motiva nella creazione, nella risoluzione dei programmi, dei posti (dei luoghi), di ordini e necessità, che i miei clienti, amici e collaboratori mi richiedono.

Non è mai stato mio interesse redigere un lavoro, per dimostrare principi o scoprire nuovi e saggi metodi per la disciplina, che continueranno sempre a vivere bene senza di noi. Tuttavia non ho

nemmeno mai provato a riprodurre metodi, forme, stili, tendenze, modi di progettare – da questa o quella scuola – se non fossero anche i miei principi, i miei modi di percepire, i miei insegnamenti, i miei viaggi ... con la mia completa responsabilità.

8. Quanto e come ha contribuito alla sua formazione umana e professionale l'ambiente dove vive?

La vicinanza del mare, della spiaggia e del sole, ci procura precocemente sicurezza riguardo al nostro corpo e alla nudità; così vivendo sul mare ci insegna ad avere un buon rapporto con il Corpo e la Materia, senza complessi ed ambiguità.

Forse è per questo che decisi di avere il mio spazio di lavoro molto precocemente. Ciò ha i suoi vantaggi: libertà concettuale, indipendenza metodologica, responsabilità per scelte e strategie ... come svantaggi: moltiplicazione di errori e loro mantenimento, apprendimento più lento, in termini di gestione di uno studio, ricerca dell'organizzazione di un progetto e il modo di comportarsi con i clienti e i loro ordini ... e ho scoperto che questo non è un mondo perfetto ... ed è un bene!

9. Gli altri interessi che coltiva che relazione hanno con l'architettura?

Il mio interesse nelle aree come disegno, pittura, design, teatro, musica, fotografia, arredamento, interior design, cinema, animazione,

fumetti, design grafico vuol dire che non ho creato uno studio centrato esclusivamente sull'architettura o su progetti architettonici, puri e semplici!

Come risultato, ho creato CNLL atelier con le aree di architettura, ingegneria, design, arredamento e produzione, che ha design, creazione ed invenzione, come base comune e che poi sono strutturate ed organizzate attraverso diverse metodologie, processi ed obiettivi.

È proprio questo processo metodologico che questo libro tenta di sottolineare. Più che progetti o singole architetture, capolavori geniali che non ho mai inteso fare, l'intenzione era di scoprire vie senza paura di fare errori, o meglio, dove l'errore – invecchiamento, confusione – può anche essere parte dell'attuale processo di lavoro.

10. Quindi l'idea di architettura come è vista?

L'idea dell'architettura, in questo processo, non è vista come qualcosa di definitivo e stabile (non è una conclusione sicura) ma un processo che è reinventato, un'onda che viene e va, che a volte cancella le promesse d'amore che abbiamo disegnato sulla sabbia.

Disegnare è un vizio sottile, è uno strumento per creare, per inventare oggetti, per stabilire relazioni, per stimolare le esperienze che evocano sensazioni, esprime conflitti, accresce i desideri, le passioni e la furia che

gli schemi che cerco di fare raramente sono vicini alla sintesi ideale, portando altri corsi che noi conosciamo bene e sempre controcorrente.

11. Definirebbe i suoi progetti cristallini?

Faccio sempre attenzione a questa idea di Miller che ci dice che “Secondo l’estetica giapponese, la poesia dovrebbe essere come la seta, liscia ed elegante. Ma la poesia suprema è come una carta ordinaria e dovrebbe mantenere una certa rugosità.” Anche se questa non è poesia, l’architettura che cerchiamo di fare tuttavia insegue questa idea di rugosità, della ricerca di una certa rugosità.

Per questo i miei progetti non sono come l’acqua cristallina (se esiste ancora qualcosa di cristallino?!), sicuramente non lo sono! Sono progetti impregnati con situazioni, circostanze, vita quotidiana, che desideriamo ricchi e di confronto, dove la contaminazione di altre viste, altre esperienze, altre discipline, sono la sua ricchezza e testamento, e quindi non sono cristallini, non si focalizzano su se stessi né esclusivamente sulla disciplina architettonica.

Ci sono altre motivazioni, altri testi, altre idee, altri rischi che sono concepiti per essere esplorati. Spesso molto evidenti, altre volte meno. Ancora, e data la diversità, ci sono alcuni concetti, idee, strategie o

intenzioni che in alcuni modi attraversano il modo di progettare e lavorare e che sono sempre presenti, come un codice o il DNA.

12. Quali sono i concetti che caratterizzano i suoi viaggi per approdare alla definizione del progetto?

Concetti come la verticalità, la compressione, la vertigine, la trasfigurazione, la luce, il movimento, il corpo e la sua spazialità ... sono temi che il senso del sensuale può sistematizzare e che, in qualche modo, possono caratterizzare il viaggio dell'investigazione e della creazione di oggetti, spazi ed eventi, che ho prodotto. L'architettura è travolgentemente la più significativa in assoluto. Quindi, in ogni progetto che si è sviluppato, o la continuità è data alle esperienze di altri, o le strategie sono definite, o le idee sono riciclate, o i materiali sono sperimentati, o le domande sono sollevate sui programmi e i dettagli, i posti, i clienti, la nostra idea, la certezza o l'incertezza della nostra idea, il brivido di creare altri cinque differenti approcci allo stesso problema, ma sempre con abbondante dedizione, convinzione e gioia per qualcosa che non abbiamo ancora fatto.

Henry Miller disse: «A questo punto ho perso molte illusioni, ma fortunatamente non il mio entusiasmo, né la mia gioia di vivere, né la mia inestinguibile curiosità. È forse questa curiosità su tutto che mi rende lo scrittore che sono. Non mi ha mai lasciato. Volontà per ascoltare! Perfino la cosa più noiosa può svegliare il mio interesse». Ed io sono d'accordo.

13. È interessato anche dal teatro?

Ho imparato con Thomas Bernhard i rischi del comfort, la paura del nuovo e il gusto della stabilità, e che questo processo ci porta alla trasformazione all'accettazione del classico o, in altre parole, che oggi nulla è in discussione perché "oggi l'umanità è a casa!". I classici, la letteratura, i quadri classici non ci disturbano e l'architettura rapidamente diviene un classico – perfino i giochi di calcio diventano classici – e ciò che è necessario oggi, secondo questo autore, è disturbare. Un degno artista deve disturbare, sempre disturbare, ci ha detto in «Minetti – ritratto di un artista come un vecchio uomo» una commedia che ho recitato con Riccardo Pais al D. Maria II Theatre a Lisbona nel 1990.

Di questi disturbi io sottolineo tre aree che contaminano i miei pensieri, il mio approccio, la mia esistenza: le arti plastiche, il teatro e la letteratura. Sebbene la letteratura, il linguaggio scritto, sia qualcosa guidato limitatamente da un filo conduttore, precedentemente definito da un autore dove non è possibile prendere frammenti, divergere o intersecare letture come nella pittura dove siamo liberi di creare la nostra visione globale o parziale che sia – da sinistra a destra, dall'alto verso il basso e viceversa. Il teatro è l'arte che meglio combina, confronta e visivamente esprime idee, concetti e visioni così distinte e contraddittorie che l'immenso successo ed influenza che questa forma d'arte ha avuto

sull'uomo è comprensibile in quanto capace di rendere la propria emotività la sua stessa legittimità. L'emozione, la drammaticità dello spazio, la luce, lo stupore, la perturbazione, lo spazio, il colore, il tempo e la non-linearità del tempo, sono alcuni dei fattori che ci fanno sistematicamente rifissare il nostro percorso.

14. Che cosa la porta a lavorare in aree apparentemente molto diverse?

È il progetto e la metodologia divergente che mi permettono di lavorare in aree così diverse come il design di gioielli, la creazione di identità collettive, il design di un planetario, la creazione di un nuovo modello di toilets o il design di illuminazione per un'esposizione. Ciò vuol dire che non separo i miei campi di lavoro come un architetto in aree compartimentalizzate dove è necessario indossare o togliere un'uniforme per progettare una casa o un piano per una parte di una città, per ridistribuire il layout funzionale per una fabbrica o concepire un nuovo modello di filiale bancaria, o per progettare un lungomare di una città, per esempio. Così un tema come l'architettura è sempre limitante, quando l'architettura è sempre molto di più di quello che costruiamo e progettiamo e si estende oltre ciò che gli occhi vedono.

15. Che cosa esprimono le sue opere?

Molte di queste opere cercano veramente di riflettere alcune delle diversità che i progetti architettonici cercano di porre in essere creando costruzioni che, iniziando da un desiderio, poi vengono disegnate, seguite da una creazione e poi da rappresentazione e progetto, in un filo conduttore pieno di momenti e circostanze, una reazione a catena di situazioni e storie, di miti, memorie individuali e collettive e quindi veicolo di cultura, così tipicamente la nostra che sembra voler toccare il mare.

16. Secondo lei quale ruolo dovrebbe ancora assolvere l'architettura?

Sentire il passaggio del tempo, capire il suo sviluppo, le sue necessità, le linee guida, e rispecchiare o costruire la contemporaneità è uno degli schemi che l'architettura dovrebbe promuovere.

Nuno Lacerda Lopez

III, 2, 2. Centro Multimeios, Espinho, Porto 1996-2000

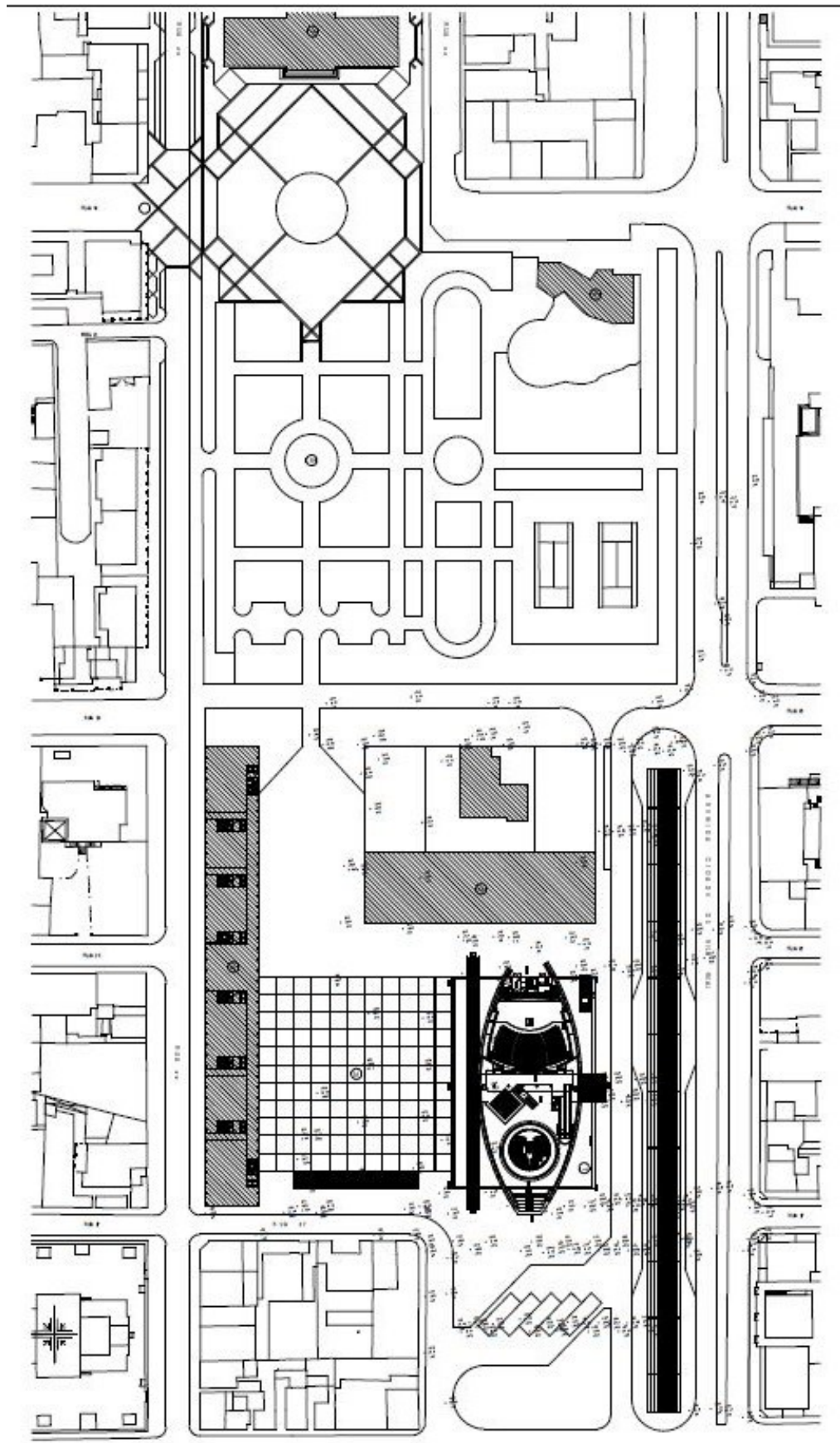
Quanti e quali sono stati i referenti della sua opera *Centro Multimeios*, Espinho, perché?

Il Centro Multimeios di Espinho è stato un progetto realizzato tra il 1998 e il 2000. È uno spazio inteso per accogliere ed integrare differenti espressioni artistiche, scientifiche e comunicative, che le nuove tecnologie e la corrente comunicazione mediatica consentono e supportano. Questo edificio è un simbolo di una tradizione che lega Espinho al mare e quindi dona un discreto omaggio alla crescita passata di una città che ha sempre lasciato molte lacrime in questo vasto mare salato. È una costruzione che cerca di interpretare il grado e la dimensione di oggi in un largo container simile ad una nave. Il suo interno rivela un largo spazio scultoreo, un vuoto combinato, organizzando e distribuendo un programma complesso ed ambizioso. Qui gli spazi si intersecano per generare un cinema di grandi dimensioni, un planetario scientifico e per il tempo libero, una galleria espositiva adatta a diverse espressioni artistiche, una sala conferenza polivalente, più tutti gli spazi dei servizi come le aree amministrative, gli spogliatoi, i magazzini, la caffetteria, il negozio multimediale e gli spazi per le nuove tecnologie informatiche. Il rame che il tempo tingerà di verde rimarcherà le sue diverse età ed espressioni.

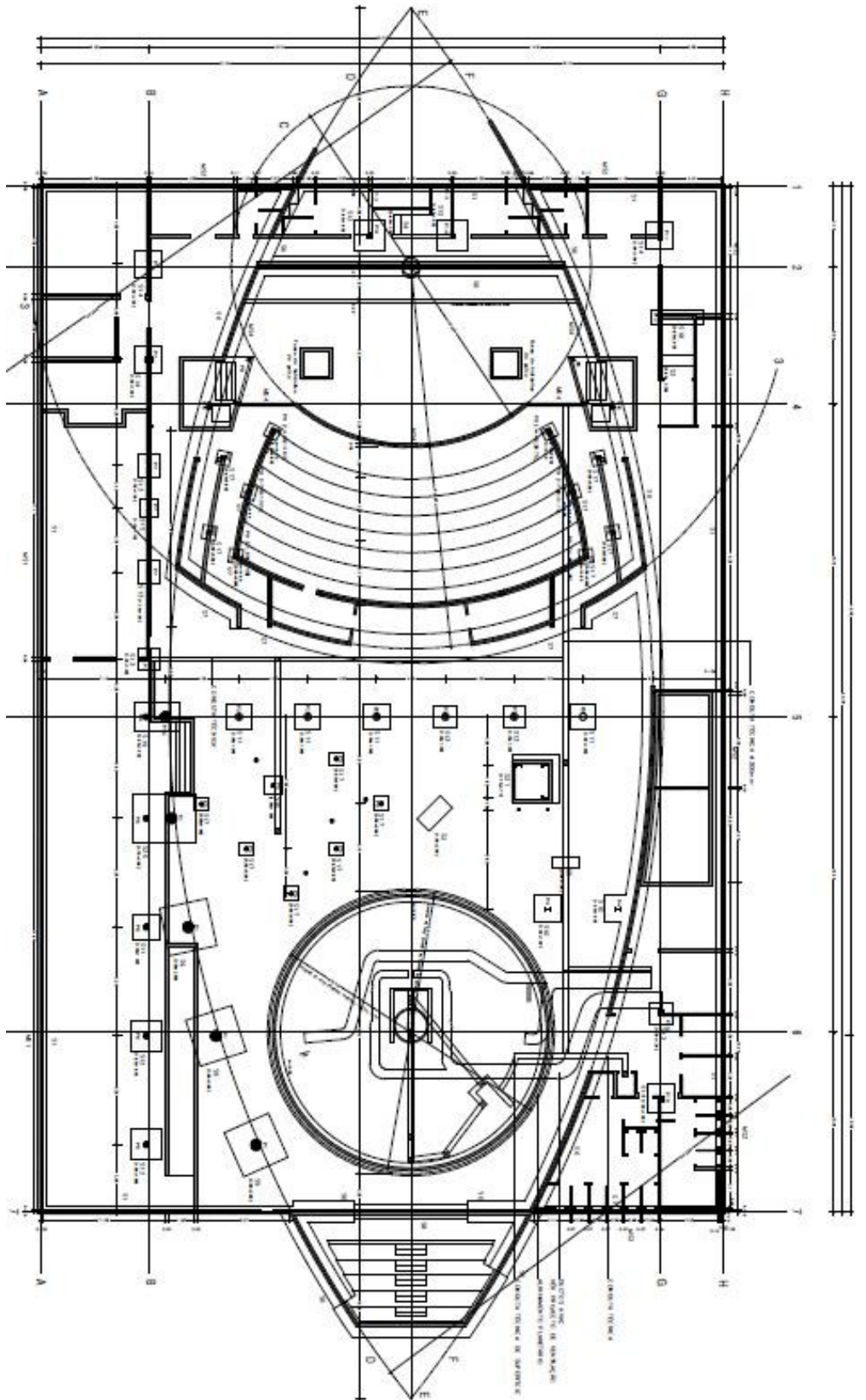
*Pensiamo all'edificio come ad un amico al quale piacerebbe
accompagnarci e invecchiare insieme a noi.*



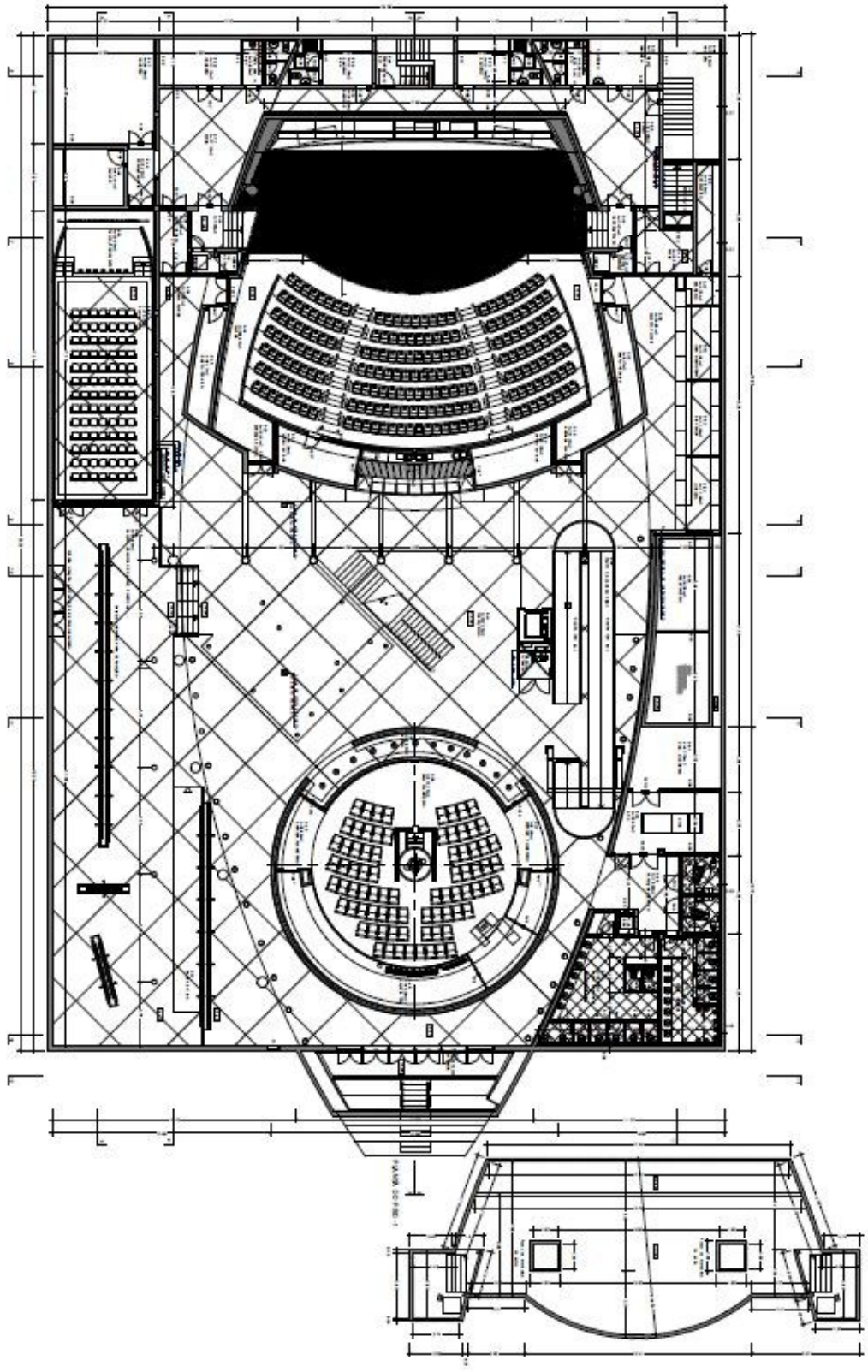
Schizzo eristico



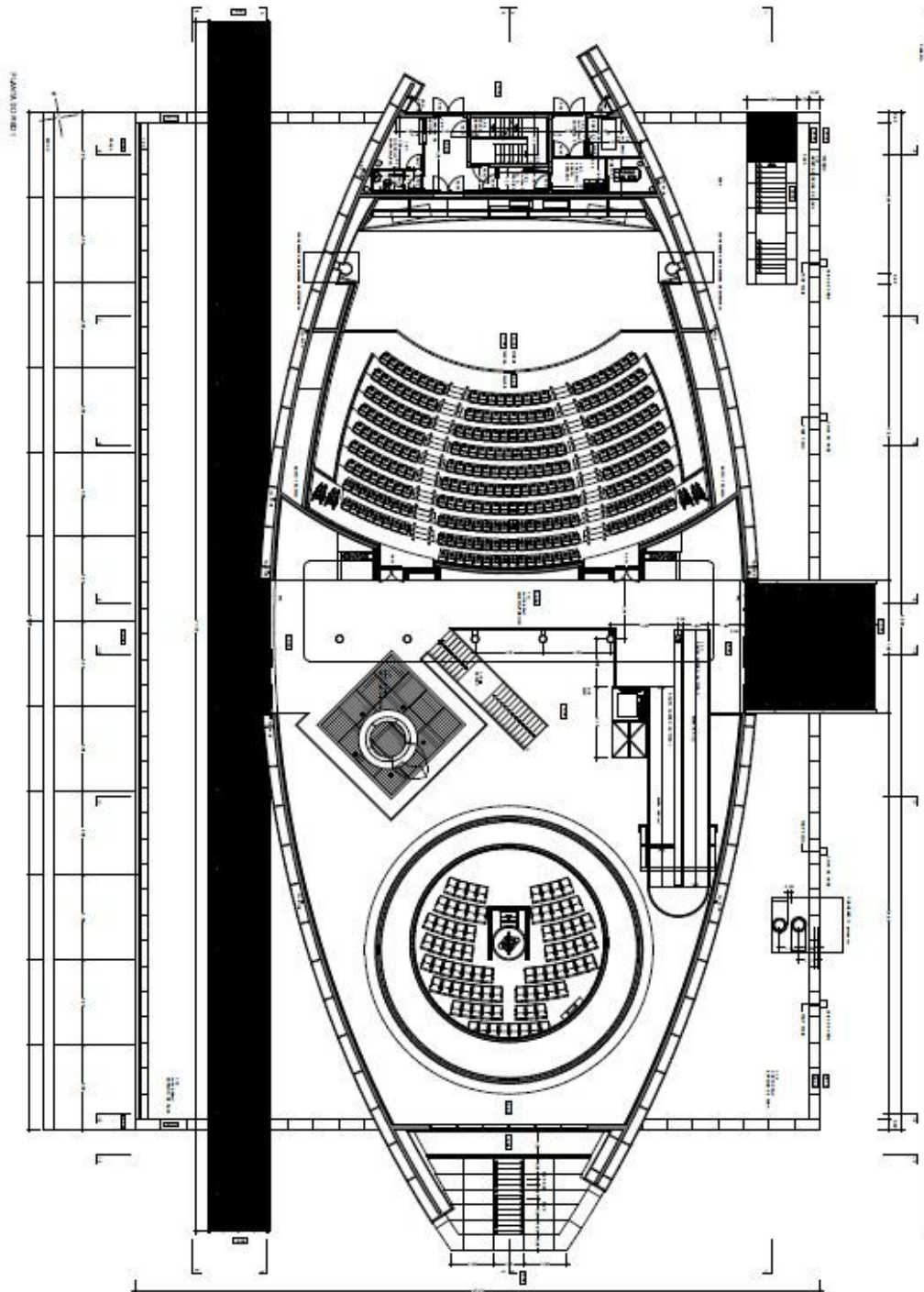
Planimetria generale



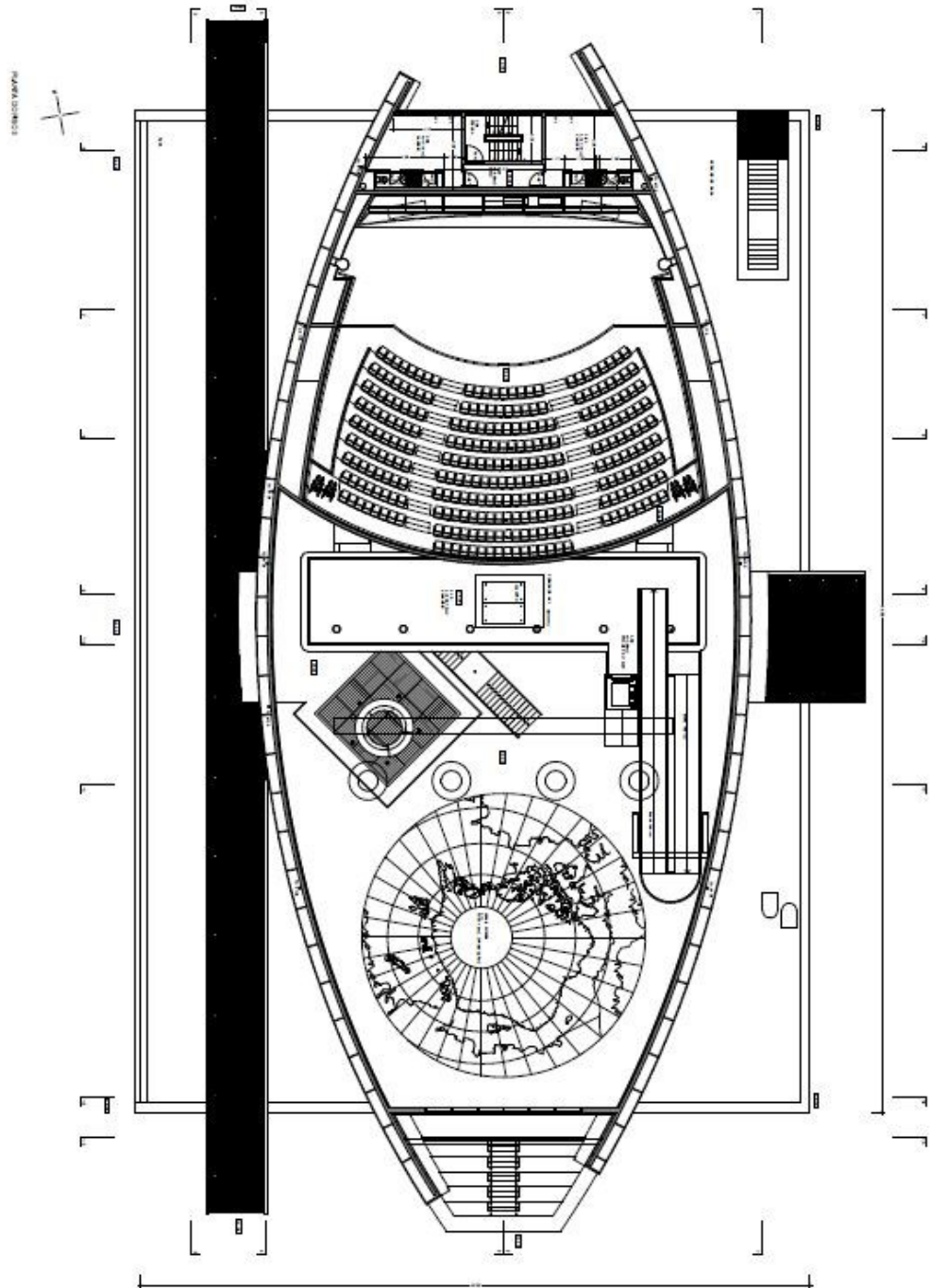
Sezione orizzontale



Sezione orizzontale

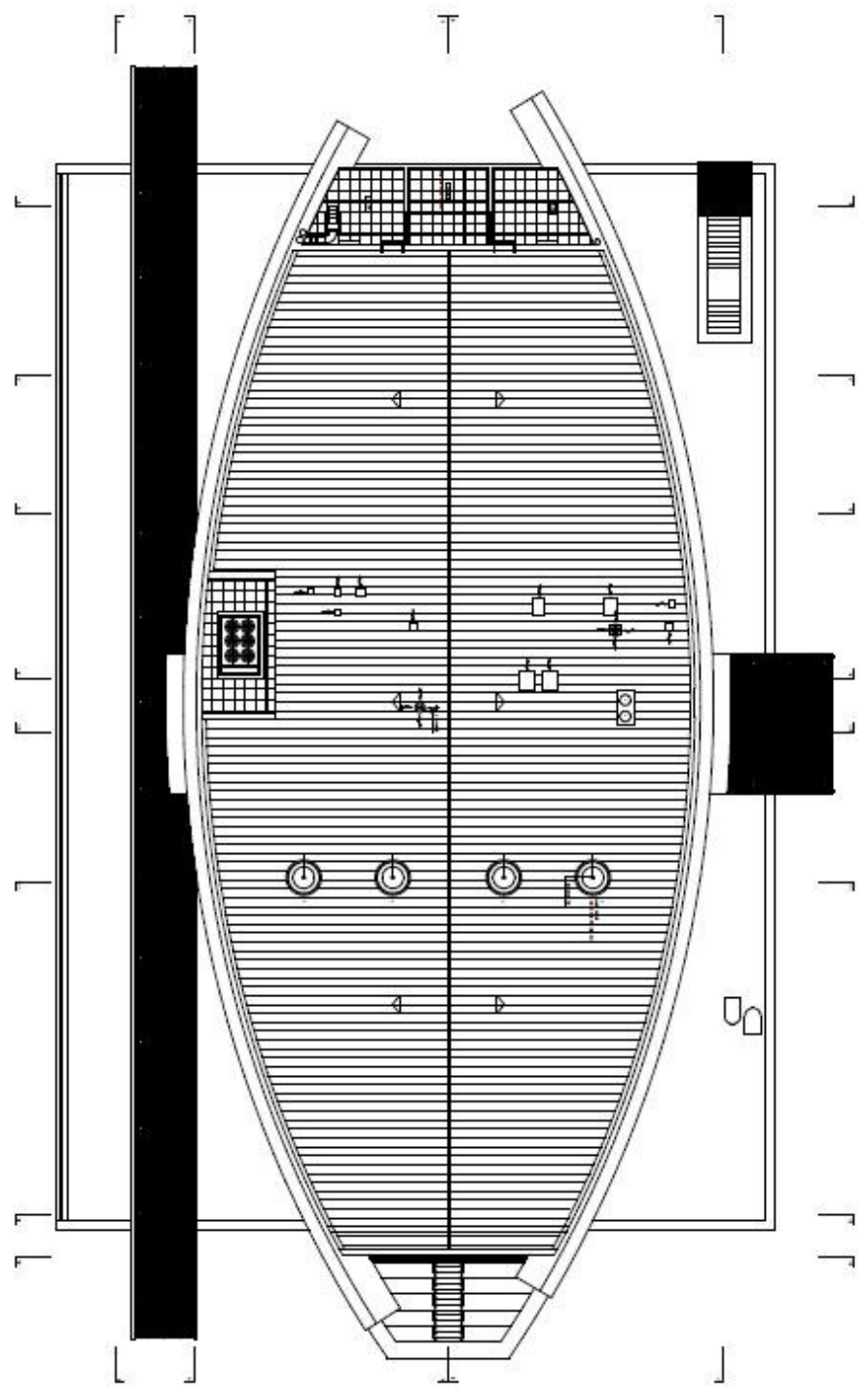


Sezione orizzontale

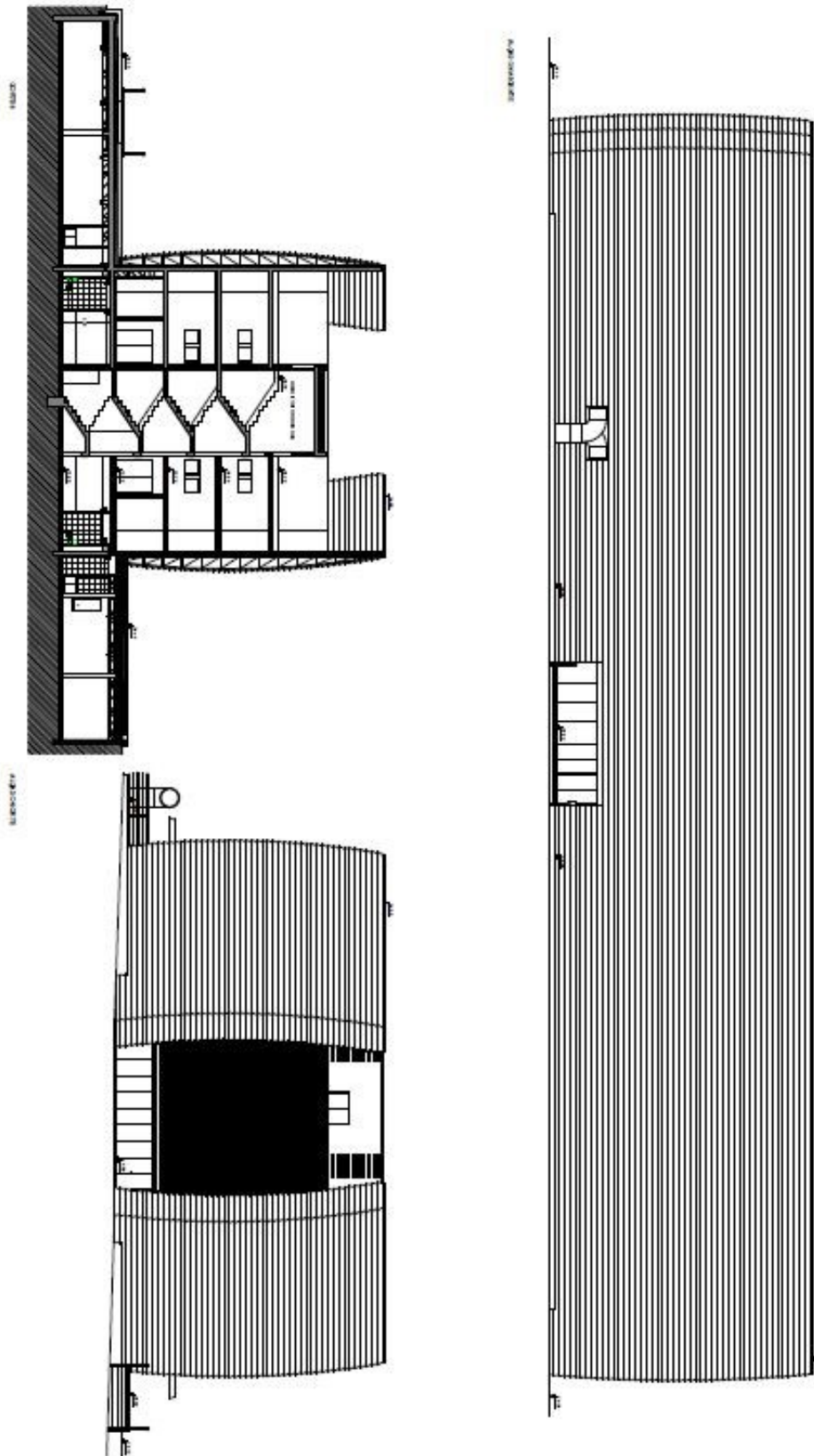


Sezione orizzontale

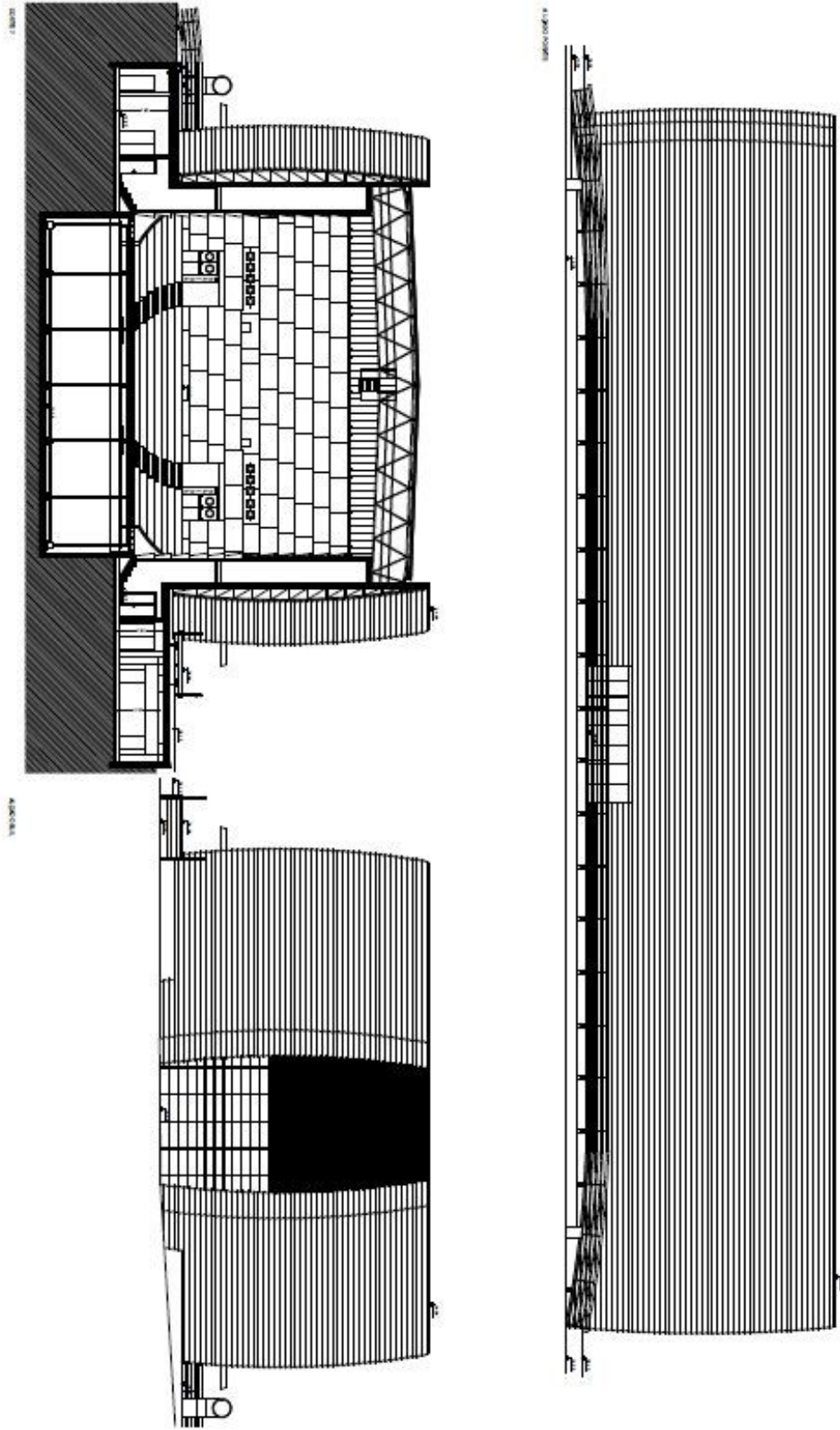
VALIGNERIA S.p.A.
+



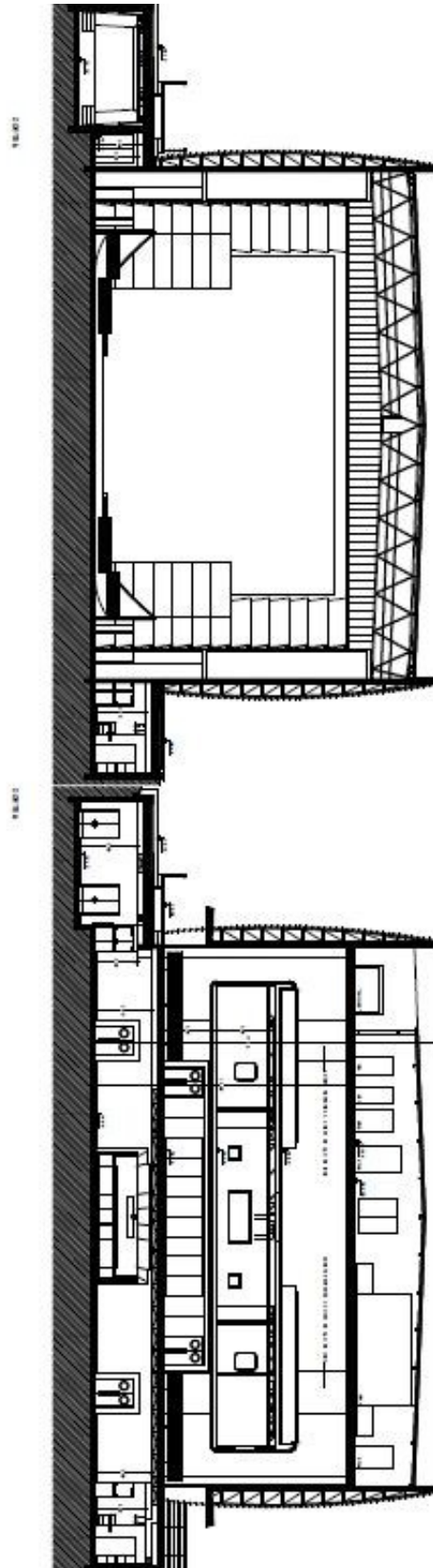
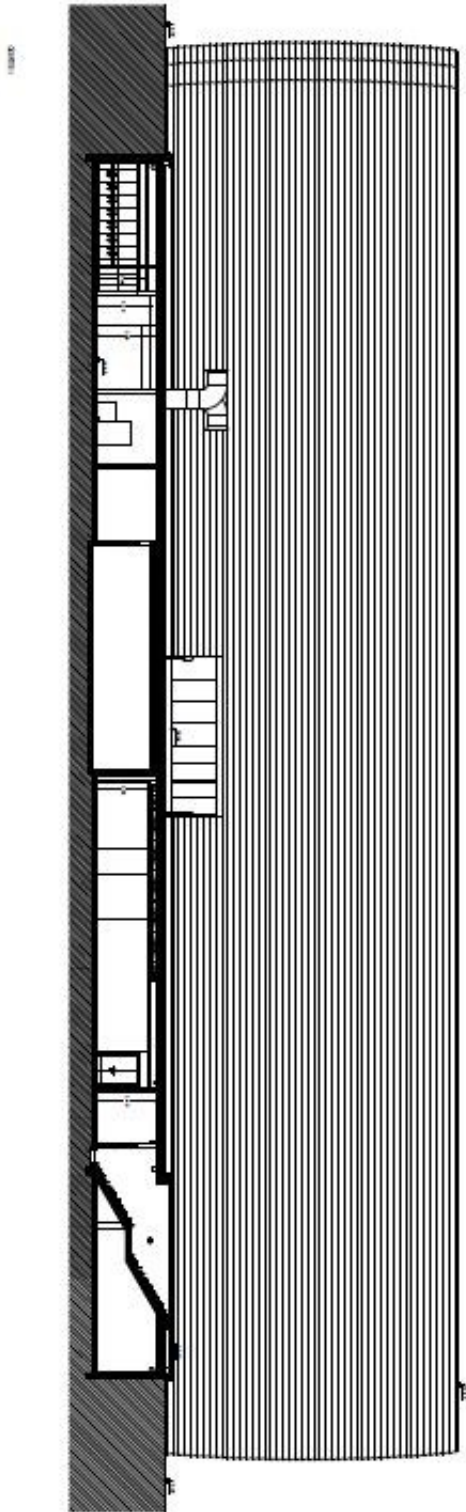
Pianta



Sezione/Prospetti



Sezione/Prospetti



Sezione/Prospetti

FIG. 001

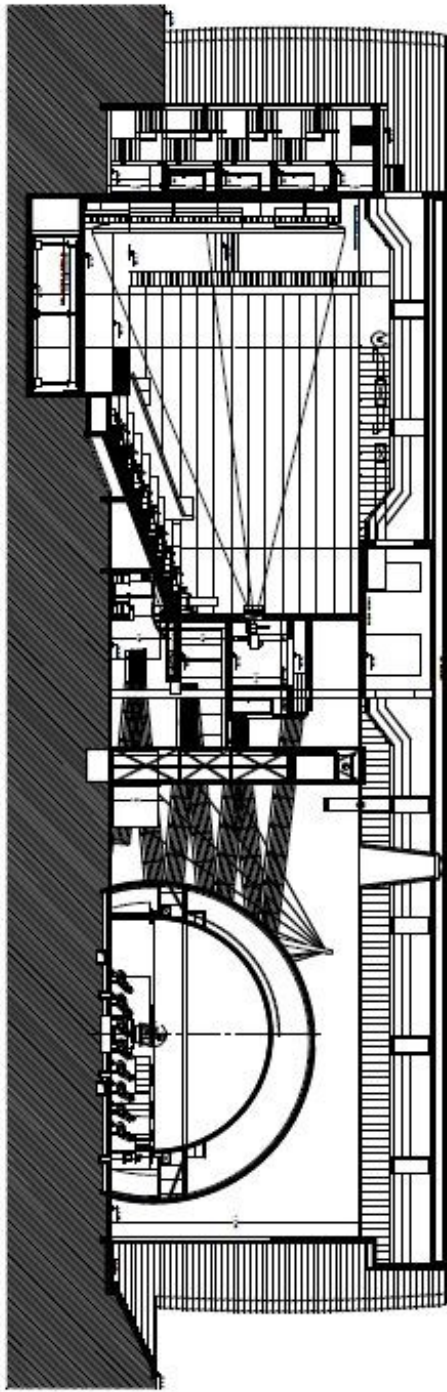
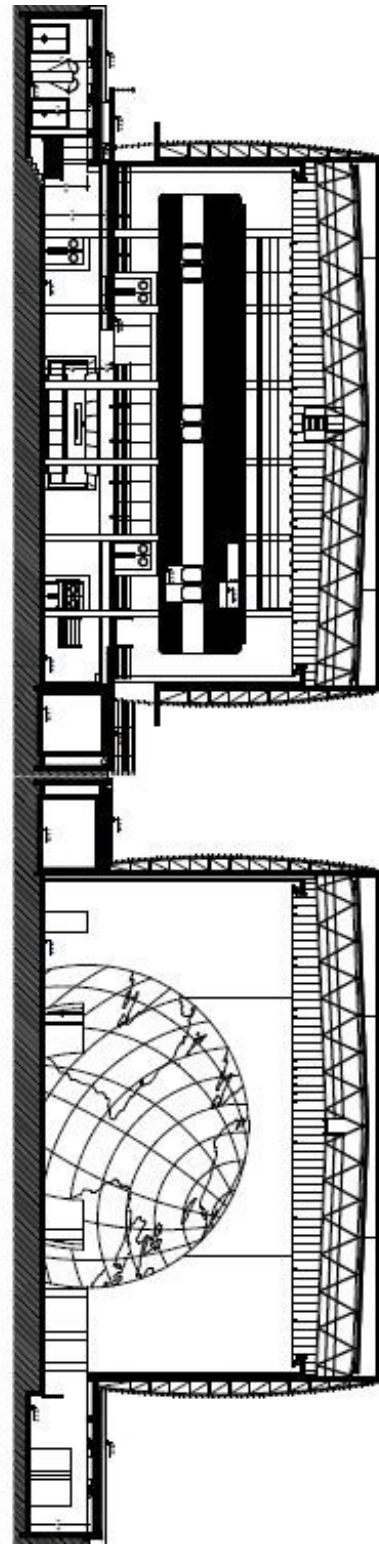
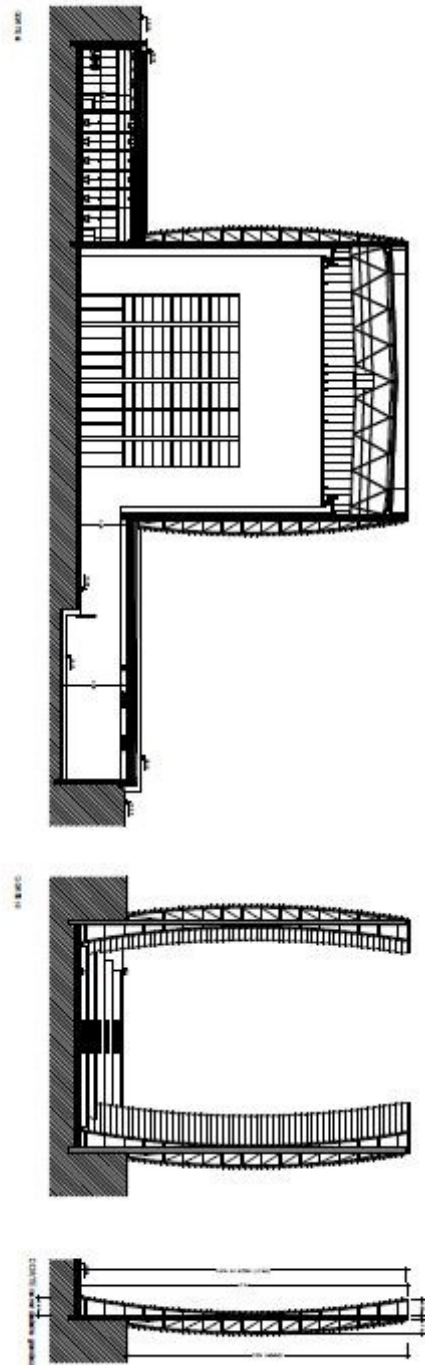
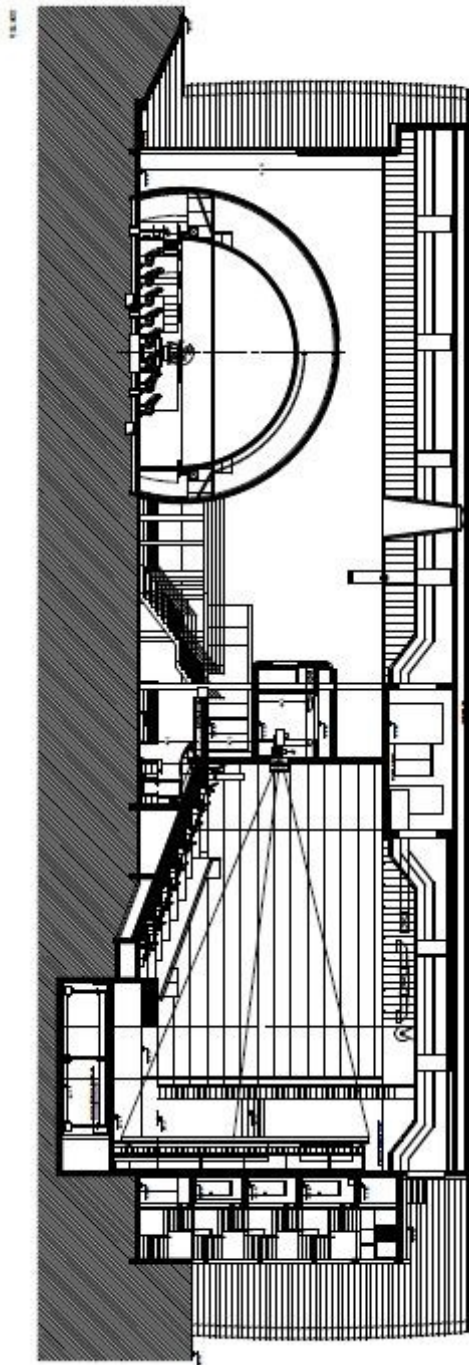


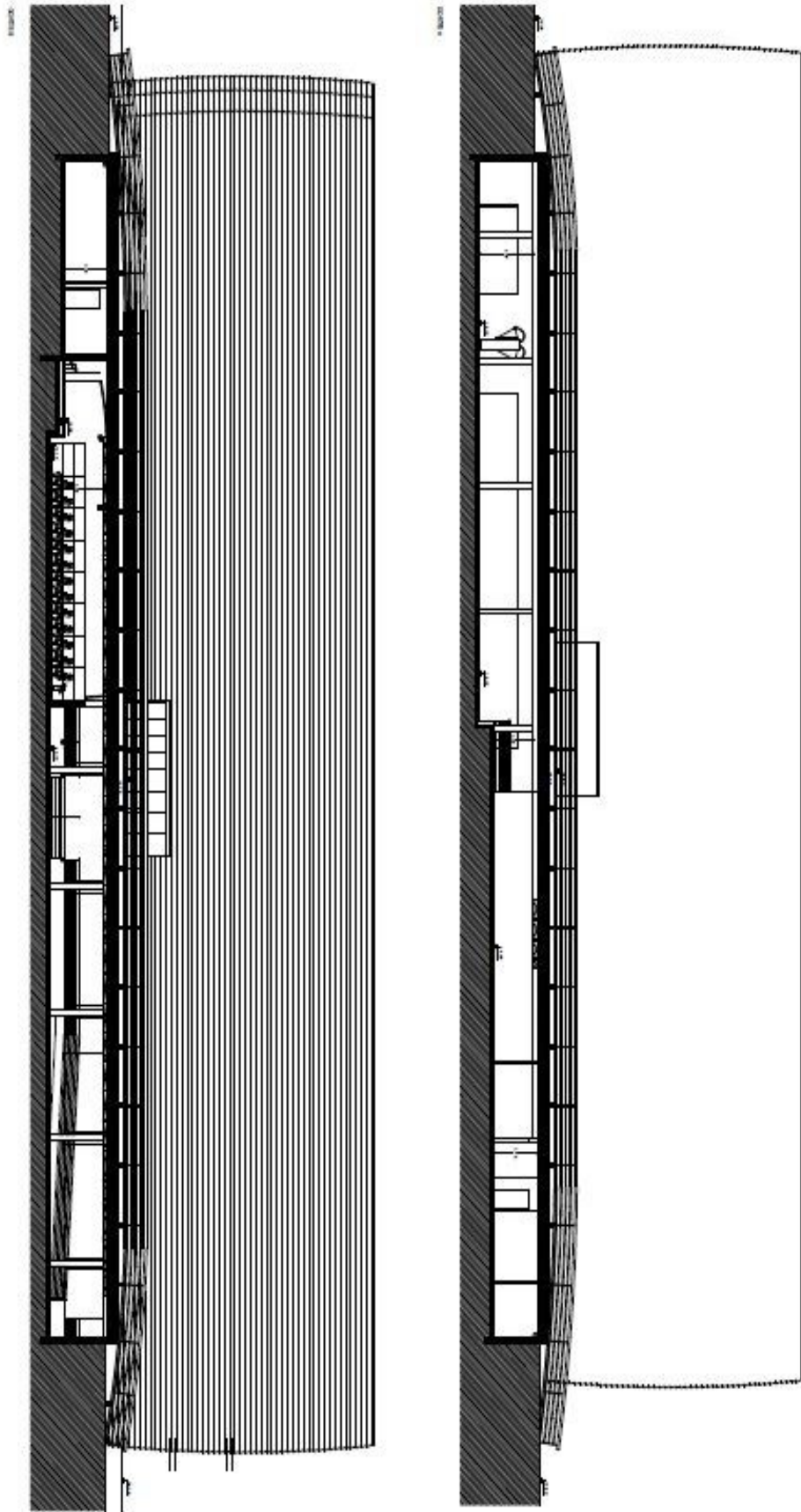
FIG. 002



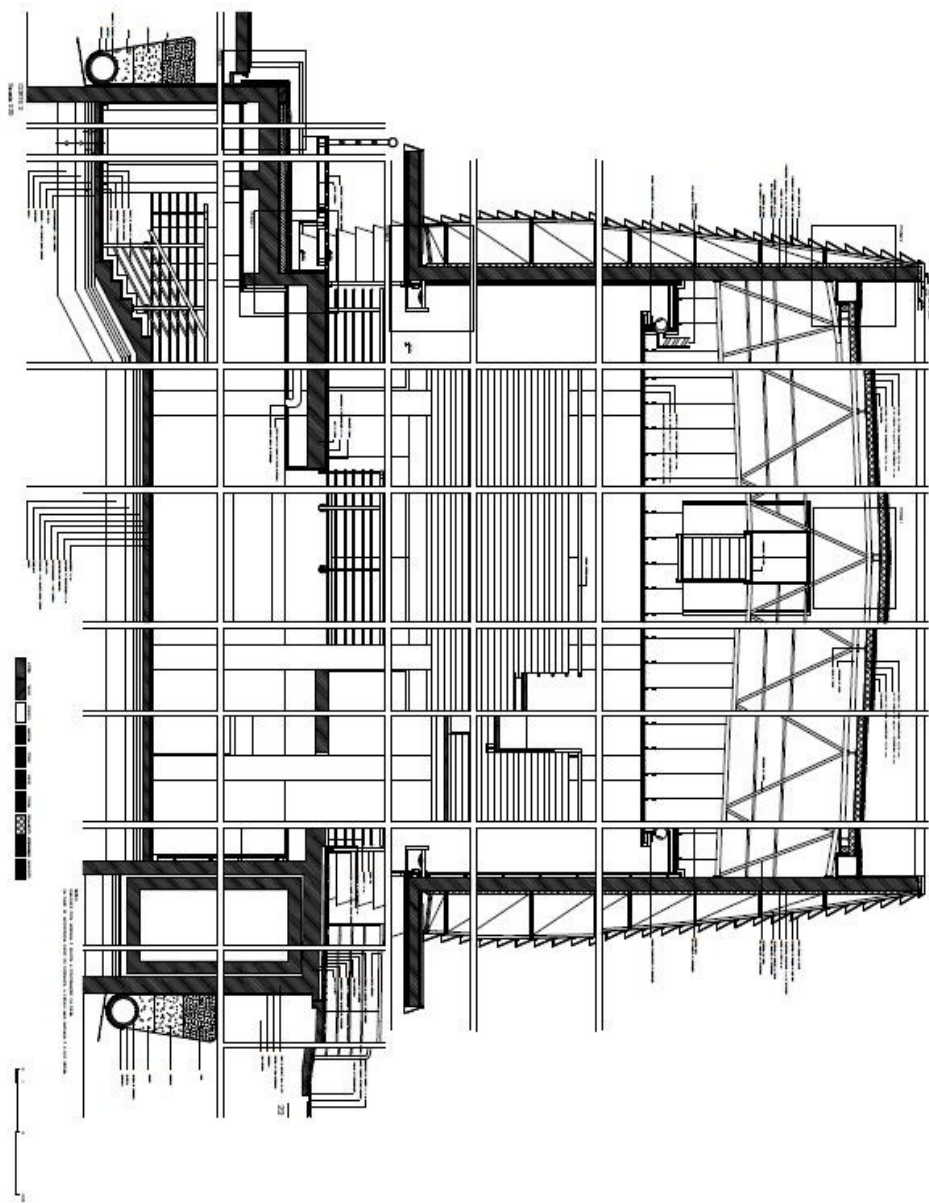
Sezioni longitudinali



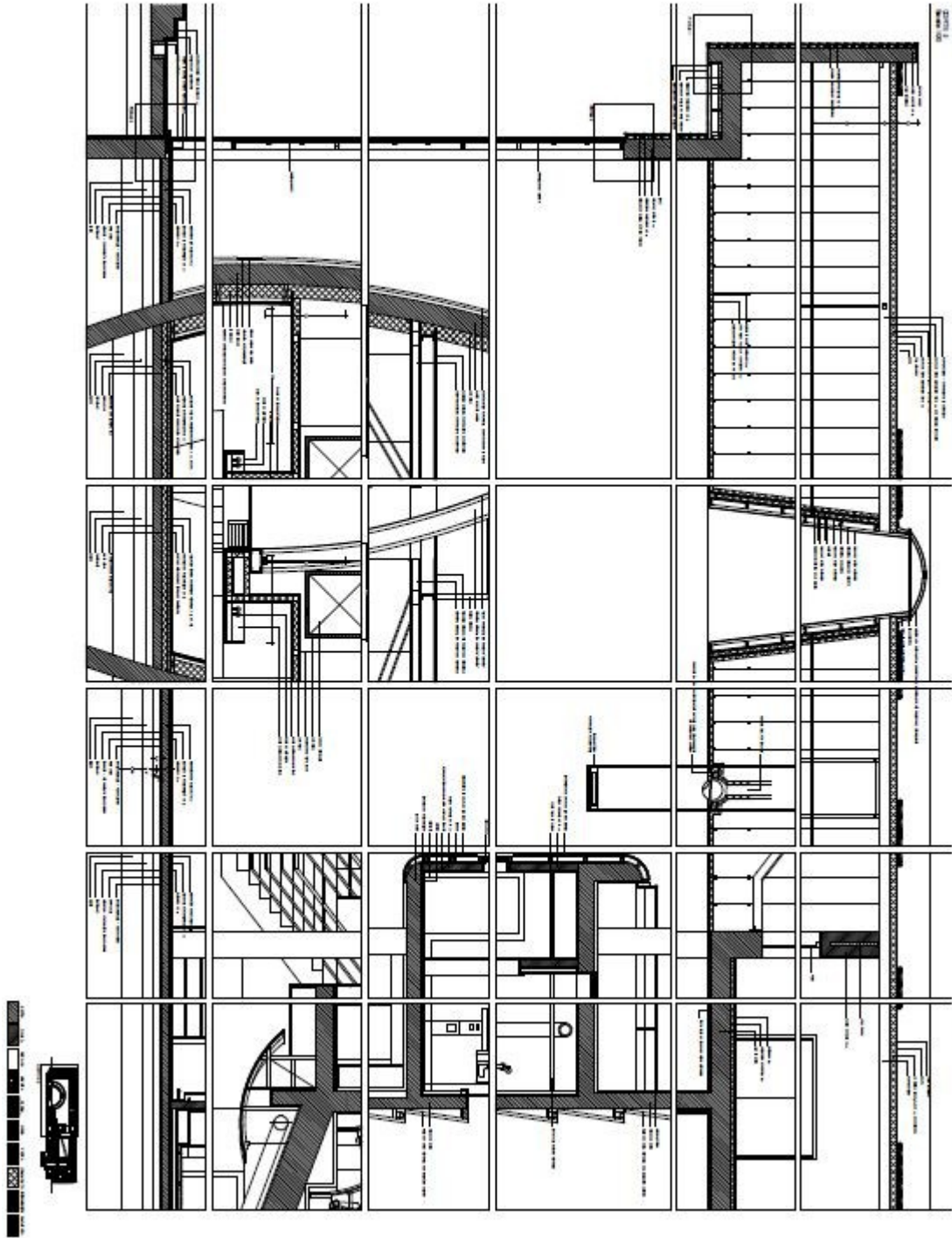
Sezioni



Sezioni longitudinali



Sezione trasversale



Sezione verticale

Fasi della realizzazione del progetto



Prima fase del montaggio



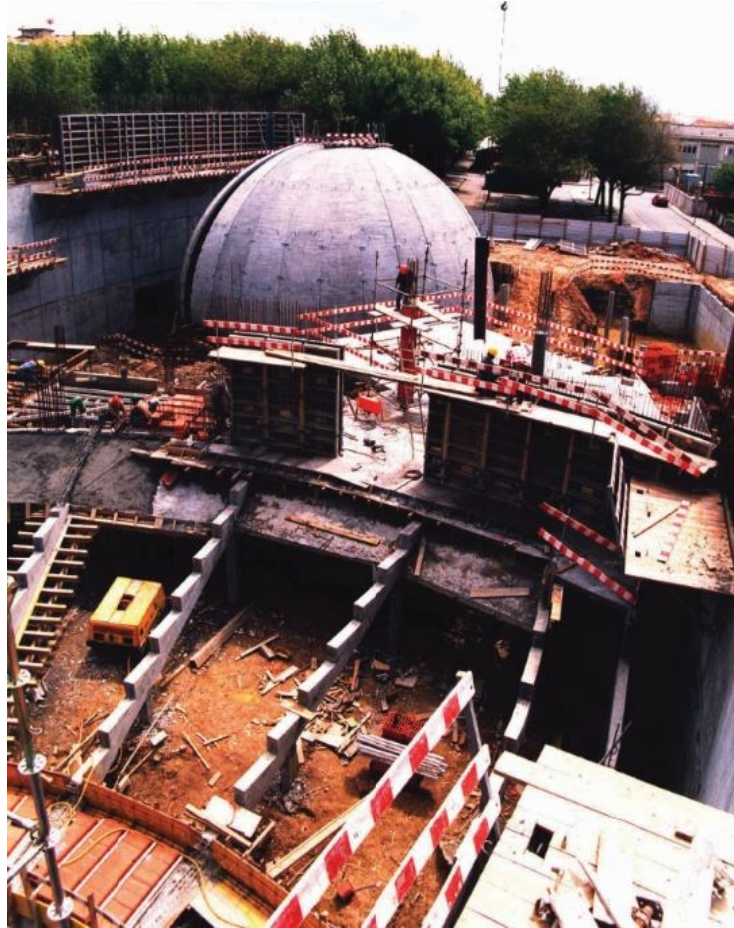
Seconda fase del montaggio



Terza fase del montaggio



Quarta fase del Montaggio



Quinta fase del montaggio



Sesta fase del montaggio

Opera finita



1. Prospetto longitudinale



2. Prospetto laterale



3. Prospetto frontale



4. Interno e planetario



5. Planetario



6. Teatro



7. Corridoio

III. 3. 1. C.G. Jung. L'inconscio collettivo e gli archetipi.

Nella psicologia analitica di Jung, l'*inconscio collettivo* è un concetto fondamentale non solo perché esso segna la frattura con la psicoanalisi di Freud, ma soprattutto perché avvia un originale modo di intendere la vita psichica. Infatti, oltre all'*inconscio personale* (come per Freud), in cui sedimentano le tracce delle esperienze vissute, dimenticate o rimosse (i *complessi*), si dà per Jung anche un *inconscio collettivo*, in cui resta depositato il patrimonio psicologico dell'umanità (gli *archetipi*). Con questi termini non si deve intendere un particolare contenuto comune a tutti gli uomini, ma *forme a priori* dell'immaginazione, disposizioni a fare esperienza in un modo piuttosto che in un altro. In ogni individuo, infatti, l'archetipo si riveste dell'esperienza e dell'immaginazione personale assumendo una forma unica. Per esempio, il nucleo negativo di tutto ciò che vi è di oscuro e di brutto, caratteristico dell'archetipo dell'Ombra, è universale, ma per una persona può apparire in veste di animale feroce, per un'altra come un tiranno, per un'altra ancora come un vampiro e così via.

Noi conosciamo gli archetipi attraverso il loro manifestarsi, personale o storico. Essi trovano il modo di popolare i sogni in periodi di svolta profonda e significativa: l'adolescenza, la vecchiaia, una malattia molto grave (come un cancro o un trapianto), un cambiamento totale di attività

lavorativa, ovvero situazioni in cui viene sollecitata l'esperienza archetipica.

Questo mondo di immagini, patrimonio dell'inconscio collettivo si manifesta continuamente nella storia e nella cultura dei diversi popoli e, in particolare, nei simboli che popolano i sogni, nelle allucinazioni degli psicotici, nei miti e nei riti delle religioni, e nelle opere d'arte.

L'insieme di tutti gli archetipi indica tutto ciò che ha arricchito la psiche dell'uomo e tutto ciò che egli ha conosciuto sull'umanità, su Dio e il Cosmo. Parlano di personaggi eterni, senza tempo, quelli dei grandi Miti (re e regine, streghe e orchi, principi, labirinti e grotte incantate), delle Religioni, dell'iconografia artistica, delle visioni dei santi.

Inoltre ci parlano di forze e immagini potenti della Natura e della Cultura: luce e oscurità, fuoco e acqua, sole e luna, vento e inondazioni, pianure fiorite e vallate, montagne e neve, colori, numeri e forme, musica e poesia.

È proprio attraverso queste esperienze che per Jung si avvia quel processo di *individuazione* per il quale ogni uomo, differenziandosi, forma la sua specifica personalità e dà un senso alla propria esistenza.

Gli archetipi che rappresentano le strutture psichiche di base, secondo Jung, si sono sviluppati come nuclei psichici separati; essi sono la Madre, il Senex, il Puer, l'Ombra, la Persona, l'Anima, l'Animus e il Sé.

L'archetipo della Madre si riferisce a una immagine della figura materna a cui la madre reale viene assimilata nella psiche individuale. Tale archetipo viene proiettato sulla madre concreta, attribuendole potenza e fascino. Il prototipo di madre ereditato dal bambino influenza in maniera determinante l'idea che egli si formerà della propria madre. L'immagine primordiale della madre si manifesta sotto molte forme, ad esempio la *vecchia saggia* o la dea della fecondità, nel suo lato positivo, la *strega* o la *madre terribile* in quello negativo. Come tutti gli archetipi, infatti, la Madre presenta aspetti di luce e di ombra.

L'archetipo del Senex (in latino vecchio) racchiude, nel lato positivo, caratteristiche psicologiche come stabilità, maturità, saggezza, senso di responsabilità; in senso negativo si riferisce ad atteggiamenti derivanti da eccessivo tradizionalismo, dispotismo, cinismo e mancanza di fantasia.

L'archetipo del Puer Aeternus (in latino fanciullo eterno, divino) deriva da un dio dell'antichità, successivamente identificato con Dioniso e con Eros. È il dio della giovinezza, della vita, della resurrezione dopo la morte, del rinnovamento. Nella psicologia analitica junghiana questa definizione viene attribuita a una personalità maschile che, in età adulta, ha ancora le caratteristiche dell'adolescenza e una dipendenza troppo forte dalla madre. Si manifesta, nel lato negativo, come rifiuto di assumere responsabilità, in quello positivo, invece, risveglia le risorse creative e le capacità di rinnovamento della psiche.

L'archetipo dell'Ombra rappresenta una parte inconscia della personalità, contraddistinta da inclinazioni e comportamenti (sia negativi che positivi) rimossi dall'Io cosciente. Nei sogni compare sotto forma di una persona dello stesso sesso del sognatore. Il riconoscimento della propria Ombra, generalmente, implica una crescita nel processo di evoluzione psicologica.

L'archetipo della Persona (in latino *maschera dell'attore*). Ognuno porta sul volto una maschera che Jung definisce *Persona*. *Persona* era anticamente il termine che designava nel teatro latino la maschera che gli attori indossavano per entrare nel ruolo del loro personaggio, perciò rappresenta la somma degli atteggiamenti convenzionali che l'individuo adotta in seguito all'appartenenza a certi gruppi. La *Persona* permette una mediazione tra il singolo e il mondo esterno e promuove l'adattamento alla società, è sempre coerente e univoca nella sua fissità e opacità, e nasconde, dietro un'inautentica e formale correttezza, l'incapacità di gestire le proprie emozioni e i propri sentimenti. I suoi aspetti più appariscenti si manifestano nei pregiudizi razziali e sociali.

Il Sé è l'archetipo dell'unità e della totalità della psiche, sulla quale esercita un effetto ordinatore. Si manifesta nelle visioni, nei sogni, nei miti e nelle fiabe come *personalità di grado superiore*, ad esempio come figura regale o eroica oppure, in forme astratte, come cerchio, quadrato, mandala.

III. 3. 2. Gli archetipi geometrici e l'arte.

Secondo Jung le origini dell'impulso artistico non sono da ricercarsi nell'inconscio personale dell'autore, ma in quella sfera della mitologia inconscia le cui immagini primordiali (gli archetipi) si rivelano nel loro valore di *simbolo*. Per Jung non esistono rappresentazioni innate, ma possibilità innate di rappresentazioni, in certo qual modo idee *a priori* di cui l'esistenza non è dimostrabile senza l'esperienza. Esse *appaiono solamente nella materia formata, quali principi regolatori della sua formazione*; il che significa che noi non possiamo ricostruire il modello primitivo dell'immagine primordiale se non per mezzo di conclusioni tratte dall'opera finita.

L'immagine primordiale o archetipo è una figura, demone, uomo, o altro, che si ripete nel corso della storia, ogni qual volta la fantasia creatrice (o immaginazione produttiva) si esercita liberamente. Quando la fantasia creatrice si esercita liberamente, si scatenano queste immagini primordiali nelle quali risuona la voce dell'umanità. L'artista che le impiega è come se parlasse con mille voci, elevando ciò che è precario all'eterno.

La percezione che ciascuno di noi ha di ciò che lo circonda è fortemente condizionata da ciò che egli stesso è. Ognuno di noi guarda il mondo attraverso le lenti che le esperienze e il bagaglio che ci portiamo dietro hanno costruito e continuano a costruire per noi. Si possono ritrovare

tracce di ciò nella psicologia analitica di Jung, il quale segna un profondo distacco dalla psicoanalisi freudiana, inserendo l'individuo in un contesto e dando particolare rilievo all'ambiente con cui viene a contatto.

Jung ritiene che tra gli archetipi basati su simboli comuni a tutti gli uomini ce ne sono alcuni riconducibili anche a forme geometriche primarie come il *cerchio*, il *quadrato*, il *triangolo*, e a loro sviluppi come la *croce* e la *croce uncinata*, l'*esagono* e la *stella a sei punte* e così via.

Nell'architettura moderna la forma del cerchio continua ad attrarre i progettisti proprio per il suo profondo significato simbolico.

Le figure geometriche rappresentano la struttura della realtà. Queste forme sembrano essere universalmente riconosciute all'interno di quella che può essere definita una conoscenza collettiva inconscia, racchiusa nella memoria storica, culturale e persino biologica dell'essere umano.

L'archetipo del *Cerchio* è sicuramente uno dei più significativi nel pensiero di Jung, rappresentando l'archetipo dell'individuazione psichica, ossia l'affermazione del proprio Sé. Lo psicoanalista cita molto spesso quest'archetipo, nella sua traduzione sanscrita, *mandala*: esso esprime il fatto che esiste un centro e una periferia, e cerca di abbracciare il tutto. Il cerchio, nella forma di *mandala*, all'interno del quale tutti i percorsi possibili riportano sempre e soltanto al centro, suggerisce il cammino dell'uomo verso la propria *individuazione*.

Un altro esempio di ciò può essere l'*esagono*: si tratta di un archetipo junghiano (stella a sei punte, in cui è possibile inscrivere un cerchio).



Cerchio, esagono, triangolo, stella.

Anche il *quadrato* è un archetipo fondamentale è fortemente legato all'essere umano sulla terra, suggerendo equilibrio, stabilità e ordine. Ricorre spesso, nella storia dell'uomo: nei testi sacri indù, per esempio, il quadrato è la forma perfetta, che determina la geometria del cosmo, contenendo in sé il richiamo alla perfezione data dall'equilibrio tra coppie di opposti. La sua struttura, definita e regolare, delimita il confine della materia, regolarizzandone gli equilibri. Lo stesso principio sembra adattarsi perfettamente alle idee e ai concetti: i pitagorici l'avevano indicato quale simbolo di giustizia e di ordine, un codice capace di regolamentare il Sé dell'individuo e il Sé con l'altro.

Nelle culture antiche, molti spazi sacri avevano una forma quadrangolare: templi, città, accampamenti militari, altari. Spesso quadrato e cerchio erano presenti insieme, rappresentando i due aspetti fondamentali della divinità: l'unità e la sua manifestazione. Il cerchio rappresentava la divinità, mentre il quadrato era simbolo della materia terrestre.

La torre a pianta quadrata, detta anche *casa forte*, in quanto pensata per scopi difensivi durante l'Alto Medioevo, è la più famosa struttura architettonica di San Gimignano, borgo medioevale toscano.

Il *triangolo*, la prima figura piana chiusa, con i suoi tre lati e tre angoli, richiama immediatamente tutte le simbologie legate al ternario. Oltre agli aspetti legati alla divinità e alla trinità, nella simbologia cristiana, l'archetipo del triangolo rappresenta l'idea dell'ascesi dell'uomo verso la trascendenza divina e l'Universale. Considerando il triangolo rispetto alle figure che abbiamo appena visto, possiamo immaginare di collocarlo tra il cerchio ed il quadrato: il triangolo diventa così un'entità intermedia tra la spiritualità e l'eterno, rappresentati dall'archetipo del cerchio e la materia più concreta, di cui l'uomo ha esperienza, simboleggiata dal quadrato. Il triangolo racchiude dunque il collegamento tra l'essere umano e la divinità, l'uomo che si innalza al divino e, viceversa, il divino che irradia l'uomo con la sua protezione e benevolenza.



Piramide egizia

Già nell'antica civiltà egizia, questo complesso intreccio di significati era racchiuso all'interno delle imponenti piramidi. La dimensione più terrena del triangolo è fortemente legata alla natura: il triangolo è infatti la rappresentazione grafica dei quattro elementi. Per esempio il triangolo con la punta verso l'alto simboleggia il fuoco; il triangolo con il vertice verso il basso invece rappresenta invece l'elemento acqua. Il simbolo dell'elemento terra è prodotto dall'unione del triangolo dell'acqua con la base del triangolo del fuoco, mentre il simbolo dell'elemento aria è il risultato dell'unione del triangolo del fuoco con la base del triangolo dell'acqua. Il triangolo è anche simbolo della natura umana: il triangolo con la punta verso il basso è universalmente riconosciuto come simbolo della femminilità, mentre il triangolo con la punta verso l'alto costituisce la rappresentazione della mascolinità.

È interessante notare come la simbologia del triangolo con il vertice verso il basso metta in relazione l'elemento acqua, da cui simbolicamente ha origine la vita, con la figura della donna, quasi a richiamarne la fertilità e il dono di poter dare mettere alla luce un figlio. Anche l' archetipo del triangolo ricorre spesso nelle opere architettoniche del passato, così come in quelle più attuali. Abbiamo già accennato alla maestosità delle piramidi, ma esistono esempi altrettanto apprezzabili su cui poter fare alcune riflessioni. Ne è un esempio la famosa piramide del Louvre, posizionata nel cortile centrale del museo, che costituisce la principale entrata per i visitatori. [Cfr. Ferrari (2011)



Piramide del Louvre

III. 3.3. Un sogno di Jung – 1909

C.G.Jung fece questo sogno nel momento in cui la critica nei confronti di Freud e delle sue teorie si stava sempre più precisando, ma ancora ne *subiva* l'influenza e l'autorità.

«Ecco il sogno. Ero in una casa sconosciuta, a due piani. Era “la mia casa”. Mi trovavo al piano superiore, dove c’era una specie di salotto ammobiliato con bei mobili antichi di stile rococò. Alle pareti erano appesi antichi quadri di valore. Mi sorprendevo che questa dovesse essere la mia casa e pensavo: “Non è male!”. Ma allora mi veniva in mente di non sapere che aspetto avesse il piano inferiore.

Scendevo le scale e raggiungevo il piano interrato. Tutto era molto più antico, e capivo che questa parte della casa doveva risalire circa al XV o XVI secolo. L’arredamento era medievale, e i pavimenti erano in mattoni rossi. Tutto era buio. Andavo da una stanza all’altra pensando: “Ora veramente devo esplorare tutta la casa!”. Giungevo dinanzi a una pesante porta, e l’aprivo: scoprivo una scala di pietra che conduceva in cantina. Scendevo e mi trovavo in una stanza con un bel soffitto a volta, eccezionalmente antica. Esaminando le pareti scoprivo, in mezzo ai comuni blocchi di pietra, strati di mattoni e frammenti di mattoni contenuti nella calcina: da questo mi rendevo conto che i muri risalivano all’epoca romana. Ero più che mai interessato. Esaminavo anche il pavimento, che era di lastre di pietra, e su

una notavo un anello: lo tiravo su, e la lastra di pietra si sollevava, rivelando un'altra scala, di stretti gradini di pietra, che portava giù in profondità. Scendevo anche questi scalini, e entravo in una bassa caverna scavata nella roccia. Uno spesso strato di polvere ne copriva il pavimento, e nella polvere erano sparpagliati ossa e cocci, come resti di una civiltà primitiva. Scoprivo due teschi umani, evidentemente di epoca remota e mezzi distrutti. A questo punto il sogno finiva»

Mi era chiaro che la casa rappresentava una specie di immagine della psiche, cioè della condizione in cui era allora la mia coscienza, con in più le integrazioni inconse fino allora acquisite. La coscienza era rappresentata dal salotto: aveva una atmosfera di luogo abitato, nonostante lo stile di altri tempi.

Col pianterreno cominciava l'inconscio vero e proprio. Quanto più scendevo in basso, tanto più diveniva estraneo e oscuro. Nella caverna avevo scoperto i resti di una primitiva civiltà, cioè del mondo dell'uomo primitivo in me stesso, un mondo che solo a stento può essere raggiunto o illuminato dalla coscienza. La psiche primitiva dell'uomo confina con la vita dell'anima animale, così come le caverne dei tempi preistorici erano di solito abitate da animali prima che gli uomini le rivendicassero per sé. (Cfr. Carl Gustav Jung, *Ricordi, Sogni e Riflessioni*. Milano, il Saggiatore, 1965)

Questo sogno divenne per lui un *simbolo*, che rappresentava tutti i livelli della sua coscienza, fino a giungere a quello più lontano (la caverna preistorica). Fu proprio dalla riflessione su questo sogno che Jung trasse l'intuizione dell'esistenza nella psiche personale di un *deposito* innato di simboli che egli chiamò *inconscio collettivo* e di forme istintive comuni dette *archetipi*.

III. 3. 4. La torre di Bollingen (la casa di Jung)

Il lavoro scientifico di Carl Gustav, pian piano, lo condusse verso una solida base per soddisfare i contenuti delle sue fantasie e del suo inconscio. Gli strumenti da lui usati: parole e carta non soddisfacevano la concretezza di cui sentiva l'esigenza. Avvertiva la necessità di *realizzare una manifestazione in pietra dei suoi desideri e dei suoi saperi.*

Nel 1922 acquista il terreno a Bollingen, vicino all'acqua posto nella parte superiore del lago di Zurigo, situato nel contado di San Meinrad, vecchia terra consacrata, precedentemente appartenuta al monastero di San Gallo.

Il primo progetto era costituito da una *dimora primitiva*: una capanna africana, a pianta circolare ad un solo piano, con un focolare al centro e *cucette addossate alla parete. Il fuoco, protetto da sassi, è il centro della vita della famiglia .a cui appartengono anche gli animali domestici. Jung voleva realizzare una casa che soddisfacesse i sentimenti primitivi dell'uomo. dove la famiglia potesse sentirsi protetta sia fisicamente che spiritualmente. Ben presto si rese conto che il progetto si presentava troppo primitivo e pensò ad una vera casa a due piani invece di una semplice capanna .*

Nel 1923 realizza il primo edificio a pianta circolare, una volta completato nota che è una vera torre che gli trasmette la sensazione del ristoro. La torre rappresenta per Jung il focolare materno. Presto si accorge

di non aver realizzato tutto ciò a cui aveva pensato. Dopo quattro anni, nel 1927, fa inserire la costruzione centrale a forma di torre. Trascorsi ancora quattro anni, sente di nuovo che manca qualcosa poiché l'edificio gli dà l'impressione di essere ancora troppo primitivo. Nel 1931 la dipendenza a forma di torre viene trasformata in vera torre. pag.271

Desidera realizzare in questa torre uno spazio simile a quello visto nelle case indiane: dove vi è un angolo separato da una tenda, e chi lo desidera può appartarsi per meditare o fare esercizi yoga. In questa stanza è solo con sé stesso, porta sempre la chiave con sé e non vi può entrare nessuno se non con il suo permesso. Col passar del tempo ha decorato le pareti della stanza con dipinti che *rappresentato tutto ciò che lo ha condotto dal mondo alla solitudine, dal presente all'eternità.* Ha così realizzato lo spazio della *riflessione* e dell'*immaginazione*, il luogo della concentrazione spirituale.

Nel 1935 sente l'esigenza di avere uno spazio più ampio all'aperto. Di nuovo, dopo quattro anni, realizza una corte con una loggia con affaccio verso il lago, questo rappresenta il quarto elemento separato dal complesso ternario principale della casa. Ha così realizzato una quaterna e lo spazio all'esterno, il tutto in dodici anni.

Nel 1955, in seguito alla morte della moglie *il suo istinto si sente di diventare ciò che è.* Comprende che la piccola sezione centrale, nascosta tra le due torri rappresenta il suo io. nello stesso anno decide di sopraelevarla di un piano proprio perché rappresenta la superiorità della coscienza

raggiunta con l'avanzare degli anni. L'edificio era completo dopo un anno dalla morte della moglie. La prima torre ebbe inizio nel 1923, a due mesi dalla morte della madre. Per Jung le date citate hanno un senso:

- *La torre è legata ai morti*, ed è considerata da Jung un luogo di maturazione, come un grembo materno in cui si può diventare il passato, il presente ed il futuro.

- Jung con quanto aveva realizzato, ebbe la sensazione di essere rinato nella pietra. Aveva costruito la casa un po' alla volta, seguendo sempre le effettive esigenze che si manifestavano per cui gli sembra come se la avesse costruita in un sogno. Solo alla fine nota che risulta una figura significativa: un simbolo della totalità psichica che Jung ha assimilato ad *un vecchio seme germogliato*.

Jung a Bollingen ritrova la sua *vera natura*, si considera *l'antichissimo figlio della madre, la personalità n. 2 che esiste al di fuori del tempo, ha preso la forma di Filemone e vive a Bollingen. Si sente esteso nel paesaggio, negli alberi, nelle onde dell'acqua, nelle nuvole, negli animali, nelle cose..* La vita a Bollingen è molto semplice: non vi è illuminazione elettrica, vi è il focolare e la stufa. Di sera si accendono le vecchie lampade. L'acqua si pompa da un pozzo; la legna si spacca a mano. A Bollingen domina il silenzio, tutto ciò che c'è ha una storia parallela con Jung che vive in perfetta armonia con la natura. Si avvicendano pensieri antichi anticipatori del futuro, la creatività e il giocosi affiancano.

Nel 1950 Jung eresse un *monumento* in pietra per comunicare il suo significato della torre.

La torre è un luogo di maturazione, un grembo materno o una figura materna nella quale *si può diventare ciò che fu, ciò che è e ciò che sarà.*

Nel 1950 realizza anche una *scultura* in pietra per espletare il significato che egli dava alla torre. La pietra era arrivata a Bollingen in un modo alquanto insolito ed egli invece di restituirla decide di tenerla insieme alle altre che erano state ordinate. *Il sentimento dell'abitare*, la relazione con l'arte del costruire hanno un rapporto stretto con il costruire stesso e con quello che rappresenta. (Cfr. Jaffè, 1990, pp.270-286).



La torre di Bollingen



Incisione pietra a Bollingen: "Il tempo è un bambino che gioca a dadi: il regno del bambino. Questo è Telesphoros, che vaga attraverso le regioni oscure di questo cosmo e splende come una stella dal profondo. Egli indica la strada verso i cancelli del sole e la terra dei sogni"

III. 4. 1. James Stirling

In Inghilterra, negli anni 50, si è andato formando un nuovo modo di vedere l'architettura, a causa della sensibilità derivante dalle distruzioni della seconda guerra mondiale e del venir meno della fiducia nella ragione, cardine del razionalismo.

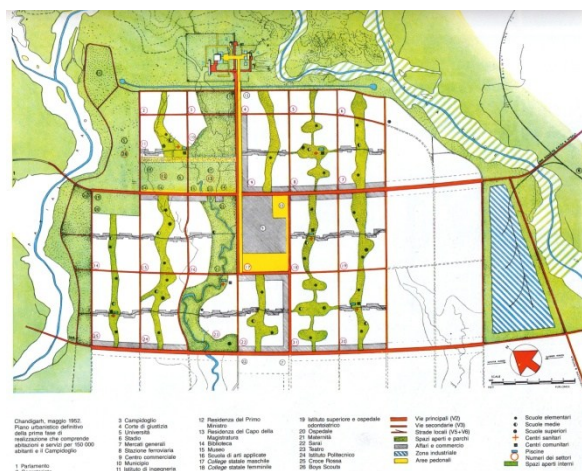
Come già avvenuto nel 1923 per l'architettura razionalista anche questa innovazione, denominata il brutalismo, ha il suo punto di partenza nelle ultime opere di Le Corbusier: l'Unité d'habitation di Marsiglia, il Convento di La Tourette e la città di Chandigarh in India.



Le Corbusier: Unité d'habitation di Marsiglia (1945-52)



Le Corbusier: Convento di Saint Marie de La Tourette (1953-60)



Le Corbusier: la città di Chandigarh in India

Il termine brutalismo è stato utilizzato per primo dagli architetti Alison e Peter e Smithson formulato il termine per definire la natura del movimento di rottura con gli schemi canonici e attento alla messa in evidenza dei materiali delle strutture architettoniche e degli impianti. In questo ambiente si forma James Stirling divenendone autorevole interprete, segue con interesse il percorso tracciato da Le Corbusier, rimanendone così affascinato da riproporlo nelle sue prime opere. Studia stili apparentemente diversi tra loro ma sempre tendenti all'arricchimento del linguaggio architettonico.

Stirling dichiara: *“Prima di fare quello che faccio vado a vedere come l’hanno fatto quelli che l’hanno fatto prima di me”*.

Stirling: Opere e Analogie

1950 – nella sua tesi di laurea redige il Progetto per il centro comunitario di una *new towns* dove si evince la sua formazione all'insegna del Razionalismo. Il Progetto mostra collegamenti allo Stile Internazionale e presenta analogie con opere di Le Corbusier soprattutto nei prospetti e nell'accettazione totale del principio del *plan libre*.

- Qualche mese dopo la laurea, studia il progetto per il concorso Honan, Quartiere popolare a Preston, dove dimostra chiaramente di rinnegare il

plan libre. “...ogni esigenza funzionale viene differenziata sia nel volume che nelle strutture.”

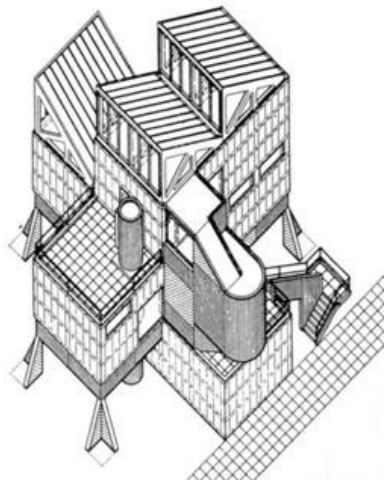
Dal 1957 al ‘59 Stirling e Gowan, nella ristrutturazione del Quartiere popolare a Preston, riformulano le tipologie di case a schiera della città industriale del sec. XIX, facendo attenzione a conservare e rendere attuale il senso di solidarietà e di vita collettiva che lo caratterizza. Gli autori illustrano la loro scelta con le seguenti parole: *«Il carattere di una società è in gran parte determinato dagli edifici in cui vive, e perciò ci siamo sforzati di mantenere quello spirito di vicinato- di vicoli, cortili, spiazzi- caratteristico degli insediamenti che le nuove costruzioni vengono ora a rimpiazzare, e dal quale gli abitanti si erano da poco allontanati».*

Le condizioni a cui i progettisti sono stati attenti sono state motivo di indagini sociologiche. La luce, lo spazio, la forma, il materiale di rivestimento hanno contribuito a realizzare l’abito adatto alla vivibilità, anche se con qualche problema igienico. Prevale qui il forte senso di vita in comune del vicinato, qualità che, col passar del tempo, è andata sempre più scomparendo.

Il terreno in declivio ospita il complesso che si sfalsa nelle prossimità dei vani scala. Forme non moderne e l’utilizzo del mattone rosso locale all’esterno rendono il complesso molto vicino ai fabbricati sostituiti. Non mancano i tratti suggestivi come il passaggio pedonale che serve gli

ingressi del piano primo da un lato mentre dall'altro vi sono le torrette-ripostiglio. Gli interni si presentano senza una accentuata caratterizzazione dopo l'esperienza di Ham Common.

Dal 1959 al 1963 Stirling e Gowan realizzano tre edifici universitari che gli comportano notorietà internazionale, da cui si evince che hanno incorporato a pieno il linguaggio brutalista di Le Corbusier, di sapersi ben orientare nella scelta e recupero dei valori dell'avanguardia del primo Novecento: futurismo, costruttivismo e dadaismo.



Churchill College a Cambridge Analogia:



Laboratori Richards, Università di Pennsylvania

Realizzano, nel 1958, il Churchill College a Cambridge. Il bando di Concorso a cui furono invitati a partecipare, dice lo stesso Stirling: «...da una parte chiedeva che si presentasse un progetto moderno e

dall'altra ribadiva la validità della soluzione del cortile centrale tradizionale».

Il lotto di ubicazione si presentava circondato da abitazioni da cui deriva la scelta di una planimetria chiusa, in tal modo acquisisce la forma di una cittadina medievale avente per cinta muraria le residenze. L'impianto planimetrico si presenta tradizionale mentre in alzato si presenta fantasiosamente movimentato. L'apparente disordine delle aperture delle torri ricordano quelle del Richards Medical Research Center di Louis Kahan.

Significativa è la biblioteca con pianta a croce che innalzandosi offre volumi sempre più articolati sormontati da coperture a capriata.



Facoltà d'ingegneria dell'Università di Leicester



Analogia Club Rusakov dei lavoratori(1928),
Mosca : Konstantin Mel'nicov

Nel periodo 1959-63 J.Stirling in collaborazione con J. Gowan realizza il primo dei tre edifici universitari.

Siamo nel periodo del dopo guerra e la Gran Bretagna risulta essere leader europea in campo urbanistico a causa della pianificazione delle New Towns, la variazione della normativa urbanistica, dove si da notevole importanza anche alla riqualificazione e al restauro dei centri esistenti ed il grande piano di Londra. L'impegno rivolto all'edilizia Scolastica attenziona, di conseguenza anche l'edilizia universitaria.



Analogia: Laboratori Richards,
Università di Pennsylvania, Philadelphia
(1957-61) Louis Kahn

Nell'edificio Stirling assembla una varietà di forme e linguaggi delle avanguardie del XX secolo. L'edificio ospita 250 studenti che usufruiscono di laboratori di ricerca, sale per conferenze, officine didattiche oltre ai locali per il personale e per l'amministrazione. Stirling soddisfa la committenza nella richiesta che l'edificio non apparisse in cemento a faccia vista e lo ricopre con piastrelle di ceramica rossa; con questa scelta dimostra di coniugare elementi propri del Movimento moderno con linguaggi commerciali e industriali, metodologia propria del Brutalismo; ed è per questo che egli realizza i parapetti in tubolare, le scale a vista, appartenenti agli anni 20-30 convivono con la torre vetrata del Bauhaus, gli sbalzi strombati delle sale conferenze appartenenti all'espressionismo e al costruttivismo (Analogia) Club Rusakov dei laboratori (1928) di Konstantin Mel'nikov Mosca. Anche la ciminiera molto alta delle caldaie e le strutture a shed (capannone) delle officine sono riprese dal linguaggio industriale, mentre la presa d'aria che fuoriesce dalla terrazza del basamento è ripresa dal linguaggio navale. Le due gru, poste alla sommità delle due torri, per la manutenzione dei vetri sono figlie degli ingegneri dell'800. Non è assente uno sfondo ironico nel gioco d'ingigantimento dell'oggetto tecnologico che richiama il pop e il neodada. Edificio composto da tre blocchi di diversa altezza. Spicca la torre, destinata agli uffici che si conclude alla sommità con il serbatoio dell'acqua; segue in altezza il blocco dei laboratori di quattro piani ed infine il capannone

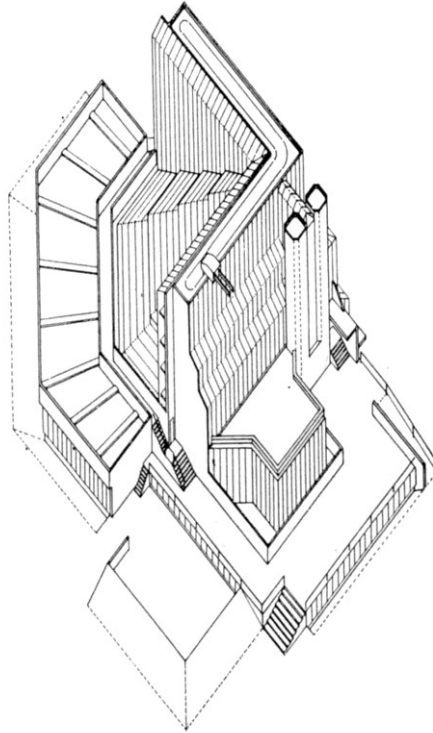
composto dai gradoni delle officine. Presenta due ingressi principali: uno posto sotto la gradinata della sala per conferenze, per chi proviene dal parco e l'altro, per chi proviene dalla casa dello studente, posto sotto il blocco dei laboratori, fra i due vi è un ingresso secondario. La previsione della circolazione è piramidale, proporzionale all'accesso ai vari piani. Si parte dalle 200 persone che si ipotizza usufruiscano del piano terra fino a 30 persone che utilizzano l'ultimo livello del complesso con una riduzione progressiva anche degli spazi di servizio. La planimetria di ubicazione del complesso universitario ha condizionato il fabbricato dandogli una forma a "prua di nave" a causa della strada che taglia diagonalmente il basamento. Le officine Termica, Idraulica e le Strutture, a causa dei pesanti macchinari, vengono alloggiate al piano terra del capannone, sopra al solaio in cemento armato rinforzato e con spessore di 2 metri. La committenza aveva espressamente richiesto che le officine ricevessero luce solo da Nord e, vista l'impossibilità di utilizzare, per il fabbricato l'asse nord-sud, viene ruotata la copertura del capannone di 45°. La forma della copertura del capannone, simile a cristalli duplicati all'infinito, è dovuta a una precisa richiesta della committenza. La copertura realizzata in *plyglass*, "un pannello speciale composto da lana di vetro tra due lastre di vetro liscio al quale viene aggiunto un foglio di alluminio sul lato sud dell'edificio, per renderlo *impermeabile* ai raggi solari". Torri cieche, poste

esternamente agli edifici, ospitano scale ed ascensori, in modo da essere baricentriche tra gli uffici ed i laboratori.

Le due sale conferenze ortogonali fra loro, rispettivamente di 100 e 200 posti, si presentano sospese sul basamento con uno sbalzo del 50% del loro perimetro, controbilanciate dal peso dei piani sovrastanti, creando così due terrazze da cui si gode la vista del parco. Una scala a chiocciola, con involucro di vetro, permette ai ritardatari di raggiungere le sale senza disturbare.

L'organizzazione planimetrica, le forme, la composizione dei volumi usati da Strling non sono casuali, ma funzionali al soddisfacimento di applicazioni tecniche e costruttive di precise relazioni al contesto urbano, ad esempio le finestre a nastro sporgenti del blocco dei laboratori sono il risultato dell'applicazione dell' "effetto Venturi" (fisico e ingegnere italiano, 1746- 1822), in modo tale che aprendo la griglia inferiore si crea un'immediata corrente d'aria che disperde velocemente i gas nocivi, senza bisogno di impianti di condizionamento.

A descrivere in modo immediato l'importanza delle costruzioni universitarie nell'Inghilterra degli anni sessanta è stato Joseph Rykwert definendole «*Archetipi istituzionali* » e continua esaminando i periodi precedenti e le costruzioni che li hanno caratterizzati: «*Le epoche storiche potrebbero quasi essere classificate per il tipo di costruzione che è l'archetipo o il paradigma ... di tutto quello che viene costruito in quella età. Così fu il tempio per l'antica Grecia, la città in genere per Roma repubblicana e i bagni per Roma imperiale, la cattedrale per il Medio Evo, il palazzo per il XVII secolo e così via fino ad arrivare all'agglomerato d'abitazioni del periodo 1920-40. E per noi, oggi, è l'università. Ecco perché il programma edilizio relativamente ampio per costruzioni accademiche in Inghilterra, dopo la seconda guerra mondiale, ha un'importanza maggiore del suo mero contributo quantitativo alle recenti costruzioni di questo paese*».



Facoltà di storia dell'Università di Cambridge (1964-67)



Analogia: Cristal Palace di Paxton

Riprende il *Crystal Palace Paxton* di, il tetto in vetro e acciaio tipo tenda, le pareti in mattoni rossi che sembrano bidimensionali, il tutto assume un aspetto suggestivo. Il tema qui trattato è molto simile a quello trattato per la Facoltà d'Ingegneria dell'Università di Leicester, solo gli insegnamenti da ospitare sono completamente diversi. Qui si richiedeva un

ambiente molto grande per la biblioteca, nucleo centrale di altri ambienti di minore superficie. Il bando di concorso richiedeva il contatto tra la biblioteca e tutti gli altri spazi.

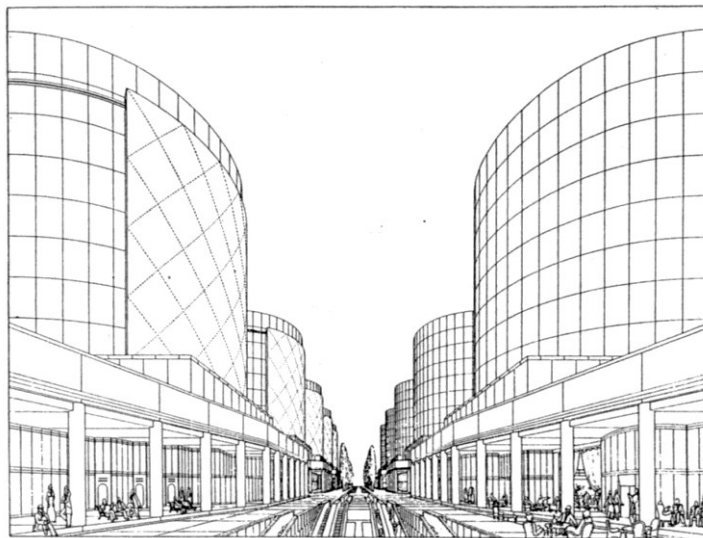
Così il progetto viene organizzato per elementi identificabili: le torri, simili a quelle della facoltà d'ingegneria, ospitano la circolazione verticale, ma indicano anche gli ingressi principali. La capriata, appoggiata sui due corpi ad L del fabbricato, copre tutta la sala della biblioteca. La L ospita tutti gli ambienti annessi. Ai piani superiori sono stati organizzati gli uffici dei professori e dell'amministrazione, a causa del minore flusso di persone. Sono ubicati nei piani inferiori, trattati con sezione rastremata: le aule, le sale ritrovo ed i corridoi simili a gallerie.

Stirling definisce la biblioteca "*la ragion d'essere della costruzione*", comprende un ampio spazio: tutto il piano seminterrato, composto dallo spazio visibile dall'esterno, si prolunga anche al corpo basso addossato alle torri, fin dietro le scaffalature, comprendendo anche spazi che dall'esterno appaiono diversificati. Gli scaffali dei libri posizionati in senso radiale, convergono nella postazione del bibliotecario, che vigila su tutta la sala. Questo è il nucleo da cui si diparte tutto il progetto. Tutto l'edificio è contraddistinto dalla copertura vetrata della sala, definita: «scena travolgente, che sembra immobilizzare il processo di crollo». La copertura composta da quattro capriate d'acciaio collegate tra loro da una rete strutturale secondaria funge anche da supporto per tutti gli impianti

contenuti in essa. Tre grandi areatori, che provvedono a mantenere l'aria costantemente pulita, sono sospesi fra le travi con un sistema di cavi che ne annulla le vibrazioni.



De Chirico: Malinconia e mistero di una strada



Sede della Siemens AG a Monaco (1969) Prospettiva della "Valle sociale"

III. 5. 1. Intervista a Mons. Bruno Forte, Arcivescovo di Chieti-Vasto

1) Mons. Bruno Forte quali sono stati i motivi che le hanno fatto implicare il maestro architetto Mario Botta come progettista del Complesso Parrocchiale di San Rocco a Sambuceto, nel comune di San Giovanni Teatino, Chieti?

Conoscevo da tempo il Maestro Mario Botta. In particolare, avevo avuto occasione di registrare per la televisione svizzera una serie di meditazioni nella bellissima Cappella di Santa Maria degli Angeli sul Monte Tamaro nel Canton Ticino, da Lui progettata. Successivamente egli mi aveva chiesto di scrivere l'introduzione a un libro di fotografie del Suo fotografo di fiducia. Dovendo procedere alla costruzione di una nuova Chiesa parrocchiale nella zona popolatissima di Sambuceto nel Comune di San Giovanni Teatino, e desiderando dare un volto all'urbanistica abbastanza caotica di quell'area, pensai che un'opera di un tale Maestro avrebbe dato il la a questa riqualificazione a beneficio del popolo a me affidato come pastore. Chiesi allora a Mario di donarmi il progetto. Accettò subito, alla sola condizione di incontrare più di una volta la gente, perché – disse – “una Chiesa non si può progettare senza incontrare l'anima del popolo che in essa si esprime”

.2) Quali sono stati i punti cardini su cui è stato imperniato il progetto del Complesso Parrocchiale di San Rocco a Sambuceto, nel comune di San Giovanni Teatino, Chieti?

A Mario Botta ho chiesto un'opera di grande bellezza. Tutti, in particolare i poveri, hanno diritto alla bellezza. La bellezza è sempre evocazione, simbolo, è dire l'alterità senza ridurla. Credo che questa sia la potenza dell'architettura di Mario Botta, specialmente delle architetture sacre. Egli è un architetto che è capace, grazie ad una serie di soluzioni geniali, ma anche a una serie di utilizzazioni diverse di materiali e di tecniche, di dire l'indicibile senza esaurirlo, di evocare l'altro senza catturarlo. Le sue architetture sono un rimando, così come deve essere di ogni vera architettura, specialmente dell'architettura sacra. Mi riferisco a un testo che in ogni Facoltà di architettura bisognerebbe studiare: un decreto del II Concilio Niceno nell'870. Fu grazie alla condanna dell'iconoclasmo in quel concilio, che è stata possibile tutta la grande arte figurativa dell'occidente, del tutto impossibile se le immagini fossero state vietate. Quel Concilio dice una cosa straordinaria: "Ciò che il Logos afferma con le sillabe, la scrittura lo dice nel colore". È il manifesto dell'arte dell'icona, scrittura della luce. In un certo senso anche l'architetto è un iconografo, uno scrittore della luce. Mario Botta realizza al massimo questa definizione. Chi scrive la luce, consapevolmente o inconsapevolmente, ha a che fare con il sacro, con l'evocazione dell'altro,

col simbolo. Credo che quanto Mario Botta dice con le sue opere dia ragione di questo asserto, che vuole essere al tempo stesso un atto di sfida, di provocazione a pensare.

3) Gli incontri- dialoghi avuti con dell'architetto Mario Botta, durante l'esecuzione del progetto, quali problematiche hanno messo in evidenza?

Ricordo uno di questi dialoghi, svoltosi nell'aula magna della Facoltà di Architettura di Pescara il 3 febbraio 2007, stracolma di giovani e di professori. Mario Botta presentò con me l'idea e il progetto del nuovo complesso parrocchiale di San Rocco a Sambuceto. Colpì tutti noi il senso religioso che egli riconosceva all'impresa: "L'architettura porta con sé l'idea del sacro. Il primo atto del fare architettura non è mettere pietra su pietra, ma mettere pietra sulla terra, quindi trasformare una condizione di natura in una condizione di cultura". A mia volta sostenevo che edificare è creare un ponte fra la terra e il cielo. Questo, tuttavia, può avvenire solo a condizione che s'inscriva il gesto in uno spazio, che si compia un taglio ("tempio" viene dal greco "témno", tagliare). Separare qualcosa o qualcuno per Dio è l'atto proprio e primario del sacro, che perciò è connaturale all'opera architettonica: "Tracciare un perimetro, un confine, la condizione propria dell'ecclisia", spazio interno, che separa il

macrocosmo esterno: nell'architettura mi sembra che esistano tutte le condizioni che sono proprie dell'idea del sacro". È in questa consapevolezza che si muove Mario Botta: ed è per questo che i suoi lavori risultano connaturali a chi cerchi il sacro o desideri darne espressione. "Che cosa significa fare oggi una chiesa?", si chiedeva il Maestro nell'incontro citato. "Come all'interno della città contemporanea dare ancora dei segnali che parlino del bisogno, primordiale e profondo, di comunicare i valori dello spirito?". Facendo riferimento alla "società liquida" in cui ci troviamo, in cui "modelli e configurazioni non sono più 'dati', e tanto meno 'assiomatici', perché ce ne sono semplicemente troppi, in contrasto tra loro e in contraddizione dei rispettivi comandamenti" (Zygmunt Bauman), Botta osservava: "In una società fragile, questi luoghi hanno una carica simbolica molto più forte della loro azione tecnica e funzionale ... possono diventare dei nuovi cardini per riorganizzare una parte del tessuto che hanno intorno". Era quello che desideravo per la mia gente! E Mario Botta - che generosamente mi ha offerto non solo il progetto della Chiesa e delle opere parrocchiali, ma anche il nuovo disegno del centro urbano di Sambuceto, da me poi donato al Comune - ha colto in pieno questo desiderio. Perciò, egli ha voluto conoscere l'area e la gente, ha inteso immedesimarsi, capire, poiché, come lui stesso sostiene, "l'architettura è l'espressione formale della storia, parla del tempo storico in cui ha avuto modo di testimoniare la presenza dell'uomo... Da questo

punto di vista anche oggi l'architettura del sacro ci parla della nostra condizione, del nostro modo d'essere nel nostro tempo storico rispetto ai grandi temi come quello del sacro”.

4) Quali sono state le motivazioni della realizzazione della chiesa in c.l.s. armato?

Ciò che occorre è offrire ai volti e ai cuori non solo uno spazio dove ritrovarsi, ma anche e proprio in vista di questo fine un luogo dove avvertire più forte il richiamo della Trascendenza. Solo così la “folla di solitudini”, che non di rado è lo spazio urbano moderno, potrà trasformarsi più agevolmente in “convivialità delle differenze”: “Si può essere soli dove non vi è identità, ma là dove noi riconosciamo una storia, riconosciamo le nostre radici, riconosciamo la nostra identità”. Mario Botta ha inteso leggere l'identità più profonda del nostro popolo e scriverla nella “sua” Chiesa di San Rocco: ecco perché essa si presenta all'esterno come una volumetria compatta in cemento, mossa in una sagoma tesa verso il cielo, ferita in alto da un'ampia apertura a croce, da cui pioverà la luce nello spazio interno. È espressa anche così l'anima religiosa della gente d'Abruzzo, plasmata da secoli di fede cristiana vissuta, condivisa con gioie e dolori, povertà e ricchezza, desideri e

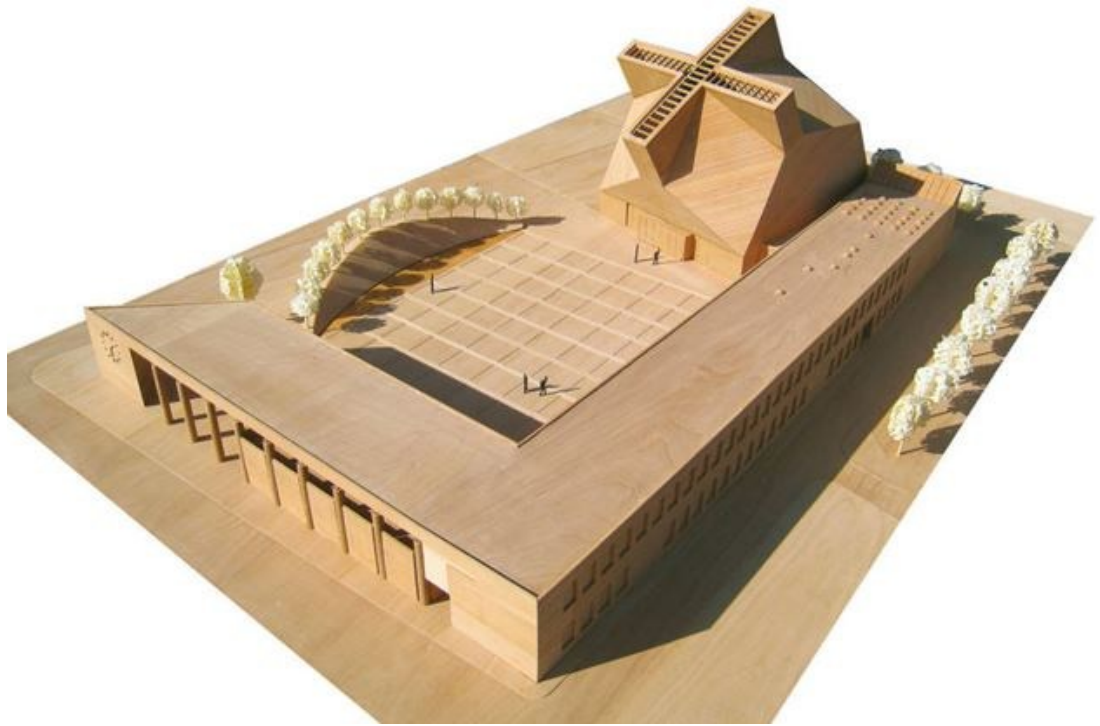
realizzazioni. È la tensione verso l'alto di questo popolo e il suo amore a Cristo crocifisso, quale è scolpito ad esempio nel bellissimo Crocefisso ligneo di Niccolò Teutonico che dal 1485 raccoglie nella Cattedrale di Chieti l'invocazione della nostra fede. Il risultato di quest'intuizione è un'architettura che si offre come vero dono di bellezza e che costituirà un valore aggiunto per l'intera Regione, situata oltre tutto com'è a pochi metri dall'Aeroporto d'Abruzzo, e perciò facilmente fruibile a tanti potenziali visitatori.

5) Per la realizzazione della nuova chiesa di San Rocco sono state individuate come archetipo opere architettoniche esistenti nel territorio di Chieti? Se sì quali e perché? Se sì quanto ha contribuito alla realizzazione della nuova chiesa di San Rocco il Duomo di Chieti?

Nel progetto di Botta la bellezza si mostra nella sua essenzialità più autentica, non come qualcosa a cui non si possa aggiungere nulla, ma come ciò a cui non si può togliere nulla. L'idea di bellezza e quella di sobrietà sono per loro natura molto vicine. Inoltre, viene a realizzarsi in quest'opera un principio, cui ho accennato già e a cui tengo molto: e cioè che i poveri hanno diritto alla bellezza. La bellezza non deve essere qualcosa per i pochi che se lo possano permettere. Una città felice è quella

dove la bellezza è a disposizione di tutti, perché pervade anzitutto lo spazio pubblico. Anche qui si conferma una tradizione della nostra gente: non c'è paesino in cui vado, dove la chiesa non mi stupisca per la sua bellezza. È come se il nostro popolo nei secoli abbia voluto esprimere nel luogo pubblico - che nella piccola comunità è sempre stato rappresentato dalla piazza e dalla chiesa - quanto di meglio poteva, non solo come atto di lode e di gloria a Dio, ma anche come messaggio di educazione al bello. Anche così Mario Botta ha unito la sua genialità a quella del nostro popolo e ci ha donato un segno, che spero sarà compreso e sostenuto da tutti, a cominciare da chi più potrà contribuirvi, perché ha esigito e richiederà il sacrificio e l'amore di tutti. Si tratta, insomma, di uno straordinario messaggio di vita e di speranza per tutti, residenti e visitatori, di oggi e di domani.

L'opera in costruzione su progetto dell'Arch. Mario Botta, invitato da Mons. Bruno Forte, Arcivescovo di Chieti-Vasto, si sta realizzando il Nuovo Complesso Parrocchiale di San Rocco in Sambuceto. La cerimonia di posa della prima pietra si è tenuta il 13 marzo 2011, subito hanno avuto inizio i lavori di esecuzione delle opere in cemento armato di tutta la costruzione. Il cantiere al momento mostra il completamento del primo lotto dei lavori (in gran parte costituito dalla realizzazione delle opere in cemento armato).



Nuovo Complesso Parrocchiale di San Rocco in Sambuceto

III. 6. 1. La costruzione della propria casa

Da parte di Renzo e Marta, protagonisti del romanzo

“Ruga. Sentieri nell’arte e nell’amore”

di Carlo Truppi

Ciò che prima di tutto ha destato in me curiosità per questa tematica è stata la lettura del libro “La casa tra tecniche e sogno” a cura di Marisa Bertoldini, più volte oggetto di citazione da parte del Prof. Truppi negli incontri inerenti il lavoro del dottorato di ricerca. L’input iniziale si è trasformato in vero interesse con la lettura del romanzo “Ruga. Sentieri nell’arte e nell’amore”.

Le problematiche trattate in “La casa tra tecniche e sogno” prendono in esame la realizzazione della propria casa da parte di tre personaggi famosi: L. Wittgenstein, F.I. Wright e K.G. Jung. Tutti e tre questi personaggi hanno fatto l’esperienza di realizzare la propria casa.

Anche Renzo e Marta, protagonisti del romanzo: “Ruga. Sentieri nell’arte e nell’amore” hanno realizzato la propria casa.

Dopo essere stato nel profondo del mare, aver incontrato Marta ed essersi innamorati, Renzo volge il suo interesse al “tragitto segnato dal suo faro, rappresentato da Marta.” Essi stanno sempre più insieme, visitano molti luoghi sulla costa de La Maddalena.

Renzo “Vorrebbe vivere il piacere dello stare insieme anche in una casa, fatta da loro e... la vuole realizzare, con arte e coinvolgendo altre arti. Condizione assunta per consolidare la 'roccia' su cui costruire la loro casa”. Pag. 138 rigo 25

“Dopo aver concordato tutto” per intraprendere la realizzazione della casa , Nicola, l’amico-progettista “chiede loro di inviargli 'immagini degli archetipi del costruito',... di

segnalargli i loro preferiti; dai loro desideri vuole far nascere il progetto". "Marta ne riprende tanti, con gli archetipi mette in evidenza gli aspetti particolari dell'architettura".

L'architetto e sua moglie-psicologa, recandosi nel luogo dove Renzo e Marta stanno realizzando la loro casa, rimangono estasiati per il meraviglioso affaccio sul paesaggio che si ritrovano davanti.

Si congratulano per la stupenda scelta fatta e per aver *"offerto loro la possibilità di raccogliere i semi sparsi in quel territorio"*.

Nella casa Renzo ha attivato anche un laboratorio, "dove sperimenta, con ragazzi interessati alla conservazione e alla valorizzazione dell'identità del luogo. L'architetto progettista condivide l'asserzione: *"l'architettura senza radici storiche e psicologiche non è architettura"*.

La bellezza del luogo esige *il dovere e il piacere di inserirvi adeguatamente l'architettura*". *perché tutto sia piantato in modo del tutto naturale, come la vegetazione della macchia Mediterranea", esigenza che porta ad apprezzare lo stile contestuale."*

"Renzo e Marta ... hanno deciso di rendere l'abitare del tutto 'naturale', piacevole, correlato al proprio lavoro e al godere il tempo libero". Gli spunti per la realizzazione sono derivati dai "prodotti architettonici tipici del luogo: la chiesa di San Corrado, il palmento.

"Le più belle qualità sono quelle naturali e quelle storiche, coltivate ed esaltate dall'arte,..ereditate, trasmesse". L'architetto aiutato da Renzo e Marta ha preso spunto dalla chiesa e dal palmento, prodotti architettonici tipici del luogo Renzo e Marta si sono recati spesso alla chiesa di San Corrado, ripensando a quanto fatto da San Corrado per avvicinarsi a Cristo da i Pizzoni, alla valle - di San Corrado. Sono interessati anche al Santuario di Maria Santissima Scala del Paradiso , "un monastero incantevole in una valle stupefacente,..."*"Renzo passa intere giornate tra il soggiorno(imm) e la camera da*

letto(imm), dove nel muro di pietra, scolpisce in pacati bassorilievi (imm) una sagoma che allude a Marta, sono le foto di Renzo che egli chiama “immagini materiche”.

Renzo “si dedica sempre più alla scultura, s'impegna a riversare nel lavoro la gioia dell'amore,... La riporta nella vita e nel lavoro”. “Nel soggiorno realizza una fonte con una piccola vasca, che chiama lago, un monumento interno, due omaggi alla natura: la fonte dell'esistenza, il Padre, lo scavo che contiene la fonte, la Madre”.

“... Il balcone della camera da letto che si apre sul soggiorno ... definito da Renzo “un altare in altra forma, prendendo spunto dal creato, dal piacere degli affacci su quanto ci circonda». “Il 'lago' incarna le due presenze che Renzo porta sempre con sé”.

“Una fonte che sgorga perennemente e continuamente viene accolta. La scultura ne diventa l'icona. La pulsione creativa trova riscontro nel realizzato, dove il desiderio è la fonte della speranza, sempre attiva e sempre realizzata. I ragazzi del laboratorio sono attratti da quanto realizza. E' un laboratorio attivo e creativo, sempre in carburazione. Renzo spesso parla “del 'vedere con i piedi', l'elemento arcaico della misura che bisogna avere, e tenerne costantemente conto”.

“I ragazzi sono colpiti dalle sculture che fanno parte della struttura muraria della casa: pietre prima lavorate e poi montate nella muratura. Così il luogo in cui uno vive diventa umanamente sacro, incorpora un'anima”. Gaudì.(per analogie)

“Nelle pareti sono inseriti altarini lievemente accennati, “allusivi, quasi invisibili, ma significativi”.

Anche la casa ubicata in alto ...è essa stessa un altare, un tempio inserito nella natura”, facilmente riscontrabile.” *Tutta la città è un giardino di pietra”, inserita nel verde.*

(Foto pag 141r.7)

La sagoma della loro casa, da lontano, è rappresentativa, potrebbe essere 'La Cattedrale dell'Amore'».

“Rimanda alla dimora di Dio costruita da Mosè È “l'eremo dell'Arte”. L'intento della coppia è “riportare l'arte nella vita”.

Esperienza di Renzo in un ritiro spirituale”... “L'abilità tecnica correlata alla sapienza è” per Renzo la vera arte.

Renzo è attratto dall'orografia e “dal mistero della via seguita dal santo per portarsi dalla sua zona di provenienza a questa terra”, zona di San Corrado ricca di bellezze. Percorrendo, con Marta, tanti sentieri che l'aiutano a immergersi nel lavoro e nella contemplazione “la riconobbe come suo luogo ideale” per edificare la loro casa.

Si ritrovano tutti con amore nell'arte, nel lavoro e nella vita, chi scolpendo, chi realizzando forme costruite ed oggetti ... L'architetto mostra tre modelli dei disegni delle porta: “la porta d'ingresso, quella per tutte le stanze ed un'altra, molto particolare, tra la casa e il laboratorio, spazio dove entrambi lavorano. Una porta col telaio in legno e un pannello centrale pluricolorato, da realizzare con vetri piombati. Ha al centro un occhio con un altro occhio inserito nella pupilla: un occhio nell'occhio” ... omaggio a Marta, per la voglia di penetrare il mondo e i suoi significati, trasmessi grazie alla sua efficace narrazione visiva”. Il varco rimanda all'apertura attraverso la quale passare.

Attirano l'attenzione prevalentemente l'occhio centrale le ali ai lati. E' un omaggio al vedere! Al vedere dall'alto: saper cogliere ciò che colpisce e metterlo in forma”.La forma della porta è particolare, si apre su due fronti e non si chiude”, rimanda al collegare due momenti diversi della vita, diventa il loro varco . “E' a cardellini', ad indicare il passaggio tra due condizioni che sembrano inconciliabili e opposte, invece quando la vita è vera e le coppie realmente unite, sono integrate, “si incardina sulle ideazioni. “

“L'architetto, da cristiano, opera in modo trinitario: *cosa, perché, come* - funzione, motivazione e forma» anche se ormai questo modo di operare è stato quasi

completamente rimosso”.

L'Architetto realizza “vera architettura, *arte del costruire*, non nasce dalla testa, nasce dal profondo, mira a portare il sacro nel sociale, a collegare la terra al cielo”.

Il progetto nasce da due fonti: una collegata all'idea di Renzo che nell'affrontare un problema, usa spesso la parola 'uscire'.

Muove l'anta sui due versanti, la fa girare a centottanta gradi, connette l'entrata all'uscita». L'uscio è il punto di passaggio da uno stato a un altro; è anche: «uscire dal banale ed entrare nel divino», realizzare la 'messa in opera'.

Renzo usa spesso questa parola, per segnalare una condizione di accesso...; allude all'uscire, uscire per entrare.

«Gli insegnamenti assorbiti dall'architetto sono stati trasmessi da “Quattro maestri mai incontrati, ma assunti attraverso ciò che hanno fatto: Gaudi, per il quale nessuna pietra era messa senza profonde motivazioni;

Wright, la sua architettura è sempre stupendamente integrata nella natura;

Kahn ha realizzato il suo primo progetto a cinquant'anni, per apprendere in maniera profonda;

Stirling, per le sue *connexions*, ha offerto l'esempio di desumere ideazioni dai grandi del passato».

“La porta a cardellino è per l'architetto anche l'icona del passaggio dalla percezione alla realizzazione, per questo ha proposto l'occhio come simbolo, come avvio all'attività conoscitiva”. La casa per volere di Renzo e Marta è stata realizzata tutta con materiale a facciavista, “niente è intonacato, le forme sono desunte dall'uso strutturale dei materiali,... si evidenzia nella copertura e nella muratura e, persino nelle porte.”

“La strada da seguire, Renzo la percorre tra le mura, l'architetto nel tempo e nello spazio, la psicologa-amica nei cuori, Marta dappertutto”.

Pag.145 sul volo dell'uccello per analogie ed ancora Gunter Benisch L'architetto, per la connessione tra le falde, partendo figurativamente dall'ala, ha incluso un percorso, tra le due falde della copertura, concepite come ali con al centro la colonna vertebrale". Benisch-asilo, casa Baldassarre «... "l'architetto, per loro, ha privilegiato la facciata connettendola all'epidermide. E' la pelle della casa. Renzo, da dermatologo, parlando di quella dell'uomo, ha messo in evidenza il suo ruolo: avvolge, protegge, provvede alla difesa e all'esaltazione. Ci difende dalle infiltrazioni esterne e ci tiene piacevolmente al suo interno

“ Quella della casa ha lo stesso ruolo e le viene affidato un compito: segnalare i suoi contenuti, trasmettere all'esterno i valori dell'interno”.

Ha assunto un obiettivo molto delicato: correlare interno ed esterno, trasmettere fuori quello che c'è dentro. Ogni elemento della facciata rivela il suo significato: “le finestre sono gli occhi, il portone d'ingresso la bocca, al di sopra ha usato la copertura come ali verso il cielo, sulla terra e verso il cielo”. “Per rimandare a Marta, ha collegato le falde con un percorso, per alludere al vedere - da un particolare e piacevole punto di vista - lungo il cammino. Ha predisposto ali anche a terra: due volumi che accompagnano il percorso d'accesso. “Due braccia aperte, che accolgono chi arriva, dispongono l'abbraccio sempre teso sia verso chi viene a trovarli, sia a ciascuno di loro due da parte dell'altro, per accogliere e conservare l'unione”. ANALOGIA: COLONNATO DI SAN PIETRO

L'architetto è anche scultore, ha scolpito i volumi della casa. Le ali più belle sono quelle inserite in copertura insieme al percorso, sul loro incrocio, al colmo, in corrispondenza del terrazzo dove Marta arriva, camminando tra i tetti, contemplando ciò che li circonda.

La casa è “il loro nido per le ali dispiegate e il percorso sul dorso, una peculiarità dell'uccello”...

“Per avere il senso del volo tra il mare e il cielo, ha realizzato una cattedrale sulla collina”, grazie anche “alla piscina, inserita tra le due ali di accesso, due spazi separati, ma collegati visivamente da pareti di vetro all'interno”. Padiglione di Mies van der Rohe esposizione analogia”

La cucina è una piccola casa all'interno della casa, ha un tetto a (Analogia la porziungola Assisi E CUCINA DI AIROLA) falde al di sopra del banco dei fuochi, fasciato da una muratura a facciavista come all'interno, nel soggiorno e nelle camere da letto (inserire foto di casa Truppi anche di possibili analogie, Wright. Il nucleo centrale, l'intimo messo a nudo, con la cucina diventa sangue e carne. La 'chiesa nella chiesa', la Porziuncola Assisi, è stata il seme che ha portato questo frutto ed ha offerto la possibilità di portare la mistica nella quotidianità ».

“Renzo considera anche la casa un luogo sacro, come tutti i luoghi che ospitano la vita”.

Per Renzo si dovrebbero rendere evidenti i valori dell'abitare che, penetrati dallo spirito dell'essere insieme, aiutano a raggiungere il sacro, ad avvicinarsi a valori eterni. Marta ne è molto contenta: è il luogo dove è più agevole vivere una vita virtuosa.

L'architetto ha fatto loro gustare: il soffitto come cielo, il pavimento come terra, le pareti come un grembo, che continuamente avvolge e protegge». La loro casa è una 'scultura da abitare'». Supposizione rafforzata con la vista dall'esterno, per le forme realizzate e i materiali naturali usati.

”La casa è il luogo dell'anima, contribuisce ad animare il loro vivere: nessuna forma è immotivata, richiama analogicamente le parti del corpo, riproposte in modo da toccare l'anima. Comunica all'esterno la loro indole, il loro essere" insieme e -

all'interno - la loro visione del mondo, abbinata a una stupenda percezione del paesaggio”.

L'architetto ha aggiunto, alla sua, la loro arte. “Il luogo da loro scelto ha un'analogia vocazione, che lui ha colto, come tante indicazioni derivate da esempi del passato, rivitalizzandoli in modo personale”. Tutte “le sue idee nascono da forme antecedenti, questo metodo è definito da Marta “stile 'evocativo', con una funzione 'ostetrica', fa nascere il progetto da esempi acquisiti e dal voler mettere in opera la vocazione”.

Renzo si rende conto che grazie all'architetto è stato inserito nella loro casa ciò che hanno nella testa e nel cuore infatti riconoscono che la casa è stata realizzata a loro immagine, è “la forma del loro intimo, il corpo della loro anima”. È la casa idonea per farli “vivere con gioia, realizzando anche la concezione della vita”.

“Amorevole unione, una condivisione estesa anche al lavoro, cosa che testimonia la loro condizione di vita. Si vede dall'alto, dal tronco di cono ... inserito nel tetto”. analogia CASA Baldassarre

“Un cupolotto sul terrazzo, dove Marta spesso si trattiene ad osservare tutto l'intorno”. analogia: sul terrazzo di San Carlo, all'apice della città, camminando con lo sguardo sopra i tetti.

Poi passa all'interno, osserva lo spazio centrale della casa e si trattiene sulla fonte nel soggiorno. Particolarmente interessata alle aperture, Marta - indicandogli questa e le altre - gli chiede: « Cosa hai cercato di mettere in evidenza? ».

L'architetto scolpisce usando la materia, gli spazi e la luce aiutato dalla psicologa, Renzo e Marta hanno realizzato “*la casa dell'anima*, mettendo in opera con armonia tutte le parti del corpo, grazie agli impulsi del cuore”.

“Per tutti loro la dimensione materica corrisponde alla realizzazione delle

immagini con le quali vogliono manifestare e trasmettere valori, ripresi da archetipi - del vivere e dell'arte -, che li evocano”. “L’architetto persegue ciò che non ha una consuetudine, pur avendo contenuti e valori eterni”. Attinge dal nucleo delle “ presenze eterne,

dai fondamenti storici e rispetto per l'identità del luogo in cui opera”. Il nuovo mira a partire dagli archetipi in rispetto dell’ambiente e di quanto esistente con valori. Cogliere e realizzare la sacralità delle 'immagini costruite' dell'architettura.

Per fornire una regola nel costruire l’insegnamento che ci viene dai protagonisti: Renzo e Marta congiuntamente all’architetto e alla moglie-psicologa che si dedicano “quotidianamente a riportare le radici concettuali alla pratica, l'estetica al costruire. Felici di condividere questa matrice progettuale, l'interesse per i significati incorporati dalle forme realizzate.

la soluzione d'angolo (ANALOGIA:GAUDI) creava difficoltà di realizzazione per i muratori, ma grazie ai dettagli mandati dall’architetto sono riusciti a procedere con le pietre ad incasso, che non avevano mai realizzato prima ed è stata per loro una nuova emozionante esperienza.

“La testata d'angolo è 'sculpita' in maniera strutturale e sagomata restringendola verso l'alto. “L’architetto la ha veramente ideata in maniera scultorea, alle due estremità c'è ciascuno di voi, che tiene le braccia verso l'altro e verso l'alto“.

L'idea è stata figlia dell’architetto e della moglie psicologa.

Anche in questo ritroviamo Gaudi ,l’architetto preferito, il maestro scelto. (analogia con le pietre d’angolo) ,

La pietra usata strutturalmente per il camino. La si ritrova nel soffitto, nella muratura, e “il camino sembra l'altare a lui dedicato”.

In casa vi è un camino più semplice, voluto da Renzo nella stanza ed è “a richiamo

del fuoco sempre acceso tra lui e Marta, una presenza che tiene loro compagnia, un costante invito. Il fuoco portato da Marta lo riscalda e lo conforta, con lei si sente sempre accanto al fuoco.

Dopo la bella serata, decidono di andare a dormire. Facendo la scala, posta in diagonale al centro del salone, si godono lo spazio che attraversano. ANALOGIA SCALA BALDASSARRE

- Cupola, luce dall'alto, nucleo centrale, spazio nello spazio
- Spazio attraversato dalla scala
- Commistione terrazzo-tetto
- Tetto= volo (Analogia G. B. tetto Asilo)
- Ingresso= l'uomo nella donna (raggiungerla veramente ... attraverso l'utero = canale interno)
- Parete in pietra con quadri della natura ripresa da LeCorbusier (la cappella di Roschiamp)
- Percorso sul tetto con affaccio nel salone (casa Pascarella) di Carlo Truppi

CASI DI STUDIO

Introduzione dei casi di studio

La metodologia operativa di James Stirling

Il progetto di ricerca mira alla caratterizzazione culturale del tessuto naturalistico, storico, artistico e socio-economico di realtà contestuali, finalizzati ad un incremento turistico. Una programmazione per la diffusione delle caratteristiche che puntano sulla

qualità naturalistiche, storico-artistiche, archeologiche per la ripresa dell'incremento turistico del territorio. La riscoperta e la tutela paesaggistica, la conservazione della memoria storica e culturale, costituiscono un propedeutico presupposto per innescare interventi propositivi e stimolare coinvolgimenti imprenditoriali.

Nasce dalla volontà di offrire una manifestazione artistica incentrata sull'accezione di *luogo*, assunta e percorsa secondo due direzioni. La prima attinente a luoghi proposti archetipicamente dalla rappresentazione – pittura, cinema, letteratura; l'altra interna alla logica stessa dell'architettura, in termini di realizzazione e di progetto.

Questo traccia un *atlante dell'indimenticabile*: la natura, il paesaggio, i luoghi del vissuto, dell'esistenza, della memoria, dell'abitare, del lavoro, della cura suscitano grandi emozioni.

In relazione al patrimonio concettuale di riferimento e in ragione delle innovazioni progettuali operate da architetti che fondano la propria poetica e la propria operatività sull'attualizzazione degli archetipi, ritornando all'*arte del costruire*. Per questo sono stati individuati prima gli archetipi e poi casi in cui il passato incentiva immaginazione e realizzazione. Con essi si vuole delineare una etologia per registrare orientamenti, riportando anche qualche dimostrazione di integrazioni fra architettura ed altri ambiti per immaginare, esprimere e realizzare sensibilmente. "Rapportare il presente al preesistente, per scorgere il manifestarsi di un prosieguo". Un 'percorso nella memoria' orientato ad indagare, analizzare, constatare, aiutare la generazione, rapportata ai semi che meritano attenzione – gli archetipi. Procedere cominciando dalla chiarezza e dall'incidenza della genesi, stabilendo analogie, individuando i temi su cui si fonda il nuovo, con fondate elaborazioni. Ritrovare connessioni, stabilire la matrice culturale delle forme. La traccia delle analogie rivela un *continuum* che chiarisce le svolte, le trasformazioni fondate sugli archetipi, un cammino impegnativo, portarsi verso il futuro

dopo aver osservato attentamente il passato, il territorio in cui si interviene, appuntandone le caratteristiche. Il modo scelto per indagare, formalizzare l'analisi da cui far nascere l'intervento. Un percorso che rincorre le persistenze non per motivi nostalgici o restaurativi, ma perché l'intervenire sia coscienzioso e sapiente, non prescinda dalle origini, proponga cambiamenti e trasformazioni fondate sulla consistenza storica. Una presa di coscienza e un metodo di lavoro, nel perseguire un degno risultato, fondato sulla matrice culturale. L'indagine ha perciò privilegiato i seguenti parametri:

- riferirsi a veri maestri, progettisti che hanno colto suggerimenti e stimoli non solo dalla innovazione tecnologica, ma dall'eredità storica;

- privilegiare interventi che si propongono come esemplari in rapporto all'elaborazione di motivazioni ben fondate. Il che significa raccogliere una chiave di lettura della modernità non riferita solo alla produzione industriale, ma alla cultura locale, con interventi sapientemente integrati all'identità del luogo in cui si interviene, un'identità rinnovata, aggiornata e valorizzata.

Casi di studio tesi a riportare esperienze del contemporaneo in grado di offrire modelli ideologici e operativi, rivelatori di un'attenzione storica, da cui far nascere qualsiasi innovazione.

Il patrimonio della tradizione è assunto come base, quadro di riferimento, necessario sfondo rispetto al quale si delineano nuove concezioni.

Processi di filiazione che mettono in evidenza il prosieguo radicato, l'origine che fonda successivi sviluppi, verità da scoprire, da onorare e rinnovare. Un cammino nel tempo, attraverso le presenze storiche che caratterizzano il luogo, che ne fanno il bene che è ereditato. Tutto ciò che è realmente moderno, con una valenza permanente, fonda le sue radici in ciò che precede, nell'esperienza accumulata di cui continuare a nutrirsi.

Senza omologazione e senza evasione in forme svuotate del senso dell'attualità e prive di identità.

La metodologia operativa di James Stirling

James Stirling

Un ruolo esemplare, nel campo dell'architettura, è assunto da James Stirling: ritorna alla consistenza storica nel momento in cui la storia risulta abbandonata. Con le sue opere supera aspetti dicotomici, ricomponendo la bipolarità tra umanesimo e scienza, innovazione e tradizione interagiscono e si completano. Il passato, non solo come traccia della persistenza della forma, è 'riciclato' e attualizzato per merito della tecnologia, che lo rende associabile al futuro. Per la Galleria di Stato a Stoccarda, lo stesso Stirling dichiara: “Per quanto concerne gli antecedenti diretti, ho trovato gli esempi ottocenteschi più suggestivi di quelli del 900. Nei dettagli, l'edificio unisce forme tradizionali e nuove soluzioni, anche se gli elementi della tradizione sono usati con criteri moderni”. Il suo linguaggio, pur “fortemente radicato nella storia, è sorprendentemente innovativo”. I suoi referenti sono tantissimi, è un ‘manierista eclettico’: attinge a piene mani, con generosità e senza falsi pudori, al repertorio 'tout-court' e sceglie, seleziona, raffina e reinterpreta”.

Segnala la necessaria integrazione fra conoscenza e invenzione, ricerca e sperimentazione, prassi ed elaborazione concettuale. In questo la forma incarna valori e significati, rimanda alla loro percezione, perché le cose trasmettono il senso della continuità e della reciprocità fra gli ‘atti mentali’ e gli ‘atti tecnici’ attraverso i quali sono state realizzate *come* sono state realizzate. Ritornare alla consistenza storica, rimossa dal Movimento Moderno.

Ad un Congresso Internazionale - di Architettura, tenutosi in Iran nel 1974 - dimostra che il moderno è fondato se si riferisce al passato. Nella sua relazione, mostra le affinità tra le sue architetture ed architetture alle quali si è ispirato. Così facendo, coglie le radici del suo stile, apre gli spazi per un'indagine sui processi di maturazione delle forme, sul loro sviluppo. Dimostra che il tema si arricchisce di tanti e nuovi elementi, ha trasformazioni radicali, non riconoscibili formalmente, ma ideativamente.

CASI STUDIO:

- La metodologia operativa di James Stirling : Opere e Analogie
-
- Chiesa di San Rocco a San Giovanni Teatino (CH), Arch. Mario Botta

B2 -Introduzione dell'Arcivescovo di Chieti- Vasto:Mons. Bruno Forte,

B3 -Conferenza dell' Arch. Mario Botta, 3 /2/2007 e Question times

C -La Chiesa di Mario Botta dono e messaggio per tutti, (IL CENTRO, Domenica, 13/3/2011)

D - Centro Multimeios, Nuno Lacerda Lopes, ESPINHO,PORTO, PORTOGALLO

D1 - INTERVISTA A NUNO LACERDA LOPES

D2 - GRAFFICI DI PROGETTO, ASSEMBLAGGIO, DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA

E - IL PALMENTO

- GLOSSARIO

- URBANO relativo ad un ambiente in cui la massa del costruito si presenta compatta e scavata dal sistema degli spazi scoperti (vie, scale, piazze, giardini).
- PERIURBANO - relativo ad un ambiente in cui il costruito è formato da edifici singoli - a volte dotati di spazi verdi - lontani dal centro della città e in cui il sistema viario - delimitato con discontinuità da edifici - si è ampliato congiungendosi agli spazi fra gli edifici.
- EXTRAURBANO- relativo ad un ambiente ricco di verde in cui il costruito, in alcuni casi nascosto dalla vegetazione, è formato da edifici singoli diffusi nel paesaggio e i collegamenti, sentieri, strade e scalinate, si adattano all'orografia del luogo.

ANALOGIA

ARCHETIPO

ARCHITETTURA

ARTEFATTO

DEDUZIONE

ELEMENTO

METODO

PROGETTAZIONE

PROGETTO

SISTEMA

SISTEMA APERTO

SISTEMA TECNOLOGICO

TECNICA

TECNOLOGIA DELL'ARCHITETTURA

THE'MATA

TIPO – <<Il tipo sintetizza l'aspetto connotativo e fisico dell'oggetto>>

(Roqueplo, 1983,p. 37).

- ANDRONE« [...] passaggio dal portale d'ingresso al cortile». N.Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Dizionario di Architettura*, Einaudi, Torino, 1981, p. 699
- Nella casa a corte, l'androne è quello spazio che partecipa al modo di organizzare «il rapporto interno-esterno, casa-contesto, il singolo edificio e il resto del costruito». Carlo Truppi, *In difesa del paesaggio. Per una politica della bellezza*, Electa, Milano, 2011, p.112
- ARCO -Questi archi immettono in luoghi che hanno perduto l'originaria funzione di ospitare gli animali domestici e/o gli strumenti di lavoro di chi qui risiedeva ma ancora oggi permettono di leggere l'appropriazione della corte come «spazio interno fuori della casa». N.Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Dizionario di Architettura*, Einaudi, Torino, 1981, pp. 24-25
- BALCONE- Il balcone è l'apertura la cui soglia si prolunga oltre il muro. È l'«elemento rilevante della facciata. Il balcone è la strada in aria». Carlo Truppi, *In difesa del paesaggio. Per una politica della bellezza*, Electa, Milano, 2011, p.113
- BASAMENTO -«l'angolo contro la terra. Il basamento come differenza di quota tra interno ed esterno, per l'inserimento di una “camera d'aria” necessaria per staccare l'edificio dal suolo». Carlo Truppi, *In difesa del paesaggio. Per una politica della bellezza*, Electa, Milano, 2011, p.113
- CAMPANILE- I campanili si possono riferire a «Le radici della memoria sociale, nodi particolari, presenze caratterizzanti, [...] tratti del territorio o del

paesaggio, che rappresentano condizioni di leggibilità e punti di riferimento». Carlo Truppi, *In difesa del paesaggio. Per una politica della bellezza*, Electa, Milano, 2011, p.108

- CANTONALE -«Come l'angolo contro l'angolo» (Carlo Truppi, *Ibidem*, p.112), con linguaggi diversi, più o meno complessi, con materiali e tecniche costruttive differenti, antichi e nuovi, il cantonale è l'elemento con cui si risolve il problema dell'angolo urbano, si esaltano e arricchiscono le leggi proprie del tessuto della città.

- CASTELLO«Ogni Stato conosce la necessità di difendere le proprie frontiere, ma le isole hanno in comune la specificità di una frontiera esclusivamente marittima che pone problemi geopolitici particolari.[...] In assenza di mura costiere, diventa necessario il ricorso a diverse soluzioni strategiche, spesso complementari tra loro: la sorveglianza delle coste, la fortificazione di città portuali, la costruzione di castelli o di forti [...]». Liliane Dufour, (a cura di), *Antiche e nuove difese. Castelli, Torri e Forti del siracusano*, Arnaldo Lombardi Editore, Palermo-Siracusa, 2000, p.13

- «Ogni Stato conosce la necessità di difendere le proprie frontiere, ma le isole hanno in comune la specificità di una frontiera esclusivamente marittima che pone problemi geopolitici particolari.[...] In assenza di mura costiere, diventa necessario il ricorso a diverse soluzioni strategiche, spesso complementari tra loro: la sorveglianza delle coste, la fortificazione di città portuali, la costruzione di castelli o di forti [...]». Liliane Dufour, (a cura di), *Antiche e nuove difese. Castelli, Torri e Forti del siracusano*, Arnaldo Lombardi Editore, Palermo-Siracusa, 2000, p.13

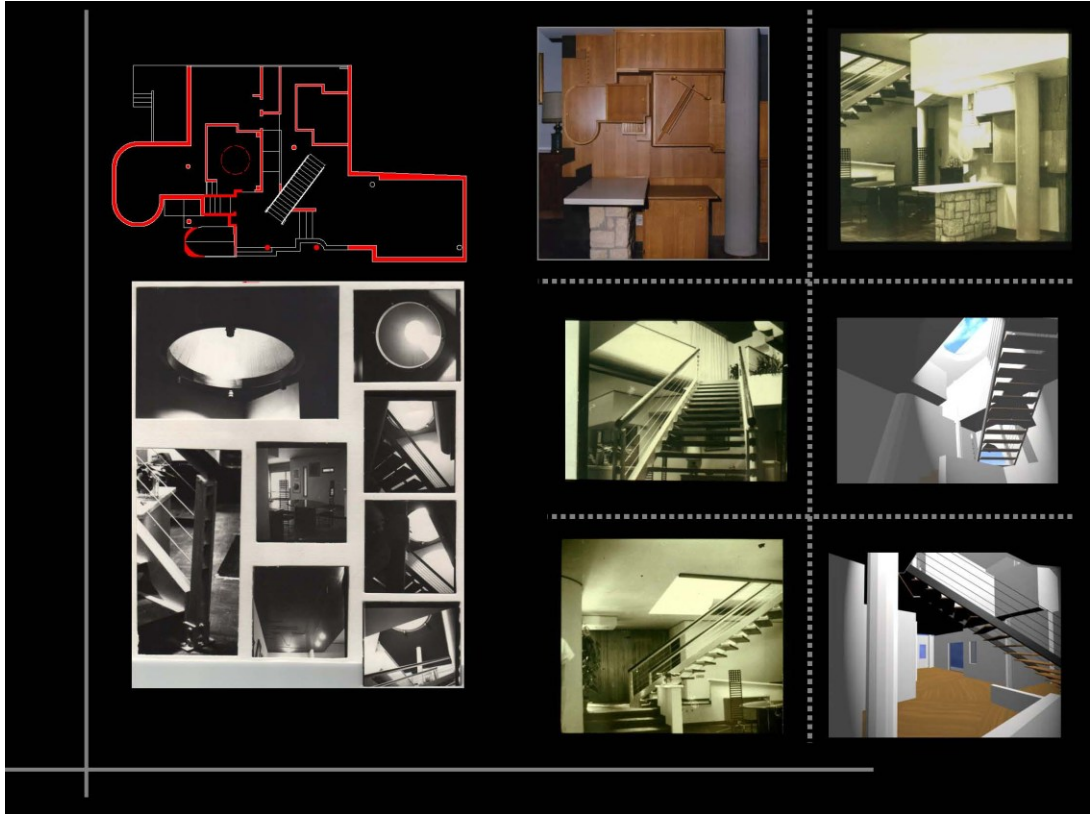
- CHIESA «[...] se gli uomini nel fabbricarsi le proprie abitazioni usano grandissima cura per ritrovare eccellenti, e periti Architetti, e sufficienti artefici, sono

certamente obbligati ad usarla molto maggiore nell'edificar le Chiese [...]». A. Palladio, *I Quattro Libri Dell'Architettura*, 1570

- CORTE «La corte è lo spazio intermedio tra la casa e la città. [...] La corte, “la casa nel recinto”, scandisce i pieni e i vuoti nel paesaggio urbano, è il nucleo fondamentale della vita svolta dentro e fuori la casa, lo spazio aperto nel chiuso, lo spazio interno fuori della casa, da attraversare per raggiungere la casa, la zona-filtro per sostare, dove godere il tempo e le stagioni, e lavorare nella pace, all'aperto, sotto il cielo». Carlo Truppi, *In difesa del paesaggio. Per una politica della bellezza*, Electa, Milano, 2011, 112

- CUPOLA «La corte è lo spazio intermedio tra la casa e la città. [...] La corte, “la casa nel recinto”, scandisce i pieni e i vuoti nel paesaggio urbano, è il nucleo fondamentale della vita svolta dentro e fuori la casa, lo spazio aperto nel chiuso, lo spazio interno fuori della casa, da attraversare per raggiungere la casa, la zona-filtro per sostare, dove godere il tempo e le stagioni, e lavorare nella pace, all'aperto, sotto il cielo». Carlo Truppi, *In difesa del paesaggio. Per una politica della bellezza*, Electa, Milano, 2011, 112

- FACCIATA- «La facciata, limite dell'*involucro* di un edificio, è stata spesso al centro di vasti dibattiti, poiché vi si concentrano problemi essenziali di rapporto tra spazio esterno ed interno, visione statica e in movimento, corrispondenza tra le cosiddette forma e funzione». N.Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Dizionario di Architettura*, Einaudi, Torino, 1981, p. 207.



Glossario

L'elaborazione del *glossario* si fonda sulla convinzione che il processo conoscitivo, per risolvere in maniera organica problematiche sempre più complesse, deve avvalersi di contributi convergenti forniti da varie discipline. È stato necessario, pertanto, predisporre un *glossario* che facesse da guida per chiarire, il percorso intrapreso, precisando con gli opportuni riferimenti, i fondamentali nuclei concettuali connessi ai temi trattati. Per la sua stesura sono state consultate le rispettive voci in: Treccani, *Vocabolario e Enciclopedia on line*, *Dizionario di filosofia* (Abbagnano, 1971), *Enciclopedia della filosofia e delle scienze umane* (AAVV., 1996) e si è tenuto conto principalmente delle *voci di glossario* elaborate da Carlo Truppi (2012, pp.127-152).

Àbaco

[dal lat. *abācus*, gr. *βᾶζ* – *αζος*, *tavoletta*]

Tavoletta rettangolare usata dagli antichi per eseguire i calcoli; quello dei Romani, per es., portava due serie di otto asticcioline in cui scorrevano gettoni o palline forate. L'uso dell'abaco, indispensabile nelle civiltà antiche (Cina, Babilonia, Grecia, Roma) per la mancanza di un sistema di numerazione adatto al calcolo, e conservatosi ancora nel medioevo, decadde con l'introduzione nell'Occidente latino delle cifre arabe; oggi si conserva come mezzo didattico per la prima infanzia nella forma del *pallottoliere*, e anche, in taluni paesi, come strumento ausiliario per i contabili, i commessi di negozio, ecc. (*Enciclopedia Treccani on line*)

Abaco ambientale – abaco del costruito

Consistono in una [...] rappresentazione globale in cui sono riportati tutte le parti, i segni che delineano il corpo dell'ambiente, un repertorio dei singoli elementi, che connotano il paesaggio e il costruito, analizzati e resi visibili anche attraverso le

reciproche connessioni. Nella cui strutturazione l'identità diventa il fondamentale principio organizzativo, prescindendo dal quale la differenziazione, anche in relazione ai risvolti evolutivi contestuali, non si manifesta. Un riporto di conformazione e segni, dai quali emerge anche il *carattere* e ciò che evoca» (Truppi, 2012, p.127).

«La rappresentazione non può essere affidata al solo riporto planimetrico. I lineamenti costituiscono i dati che formano il volto del territorio, l'espressione globale permanente al di là delle trasformazioni che sono intervenute. La sua *proiezione* trova nell'abaco l'analisi propedeutica di supporto per procedere alla ... terapia, all'intervento sul territorio, alla cura».(Truppi, 2011, p.110).

«L'articolazione del paesaggio, precisato nella definizione della natura e del costruito -risorse che ne definiscono il carattere, è delineata dai suoi elementi costitutivi in un sistema in cui sono riportati gli elementi naturali - *abaco ambientale* - e le invarianti storico-culturali - *abaco del costruito*, quale riporto dell'eredità del patrimonio dell'architettura diffusa che caratterizza un luogo. La natura non è solo oggetto di conoscenza, ma di attenzione, di cura, di sensibilità per ritrovare una congruenza col costruire, da riportare in maniera appropriata nel territorio in cui è inserito. Cogliere e individuare i segni della permanenza è utile per consolidare l'identità riportandola allo stratificarsi dei continui fermenti, dei segni e delle forme che hanno attraversato il tempo caratterizzando un luogo, serve a valorizzare il passato e a innestarvi il futuro (Truppi, 2012, pp.127-128).

Ambiente

«*Ambiente* è tutto ciò che esiste *intorno* a noi e costituisce il complesso delle condizioni materiali e culturali della nostra vita e del nostro universo. Un *intorno* ampio e non univocamente definito, senza un *dove* prefissato, senza confini, che spinge al viaggio, consegna messaggi, sollecita presentimenti, induce a iniziazioni. Mercurio, il dio alato, che attraversava l'ambiente oltrepassando i confini, indicò agli dei come accendere il fuoco e, allo stesso tempo, consegnò loro la misura. Conciliò la passione e il distacco, dando così prova di padroneggiare gli strumenti del comportamento efficace, che coincide col comportamento etico – essendo *l'ethos* il comportamento abituale e fondato» (Carlo Truppi, voce *Ambiente*, in AA.VV., *Enciclopedia della Filosofia*, Bompiani, Milano, 2005).

«La nozione di *ambiente*, inteso come insieme delle concrete circostanze geografiche, climatiche e sociali che condizionano l'esistenza e la salute umana, è presente nella medicina greca antica. Nello scritto ippocratico *Le arie, le acque, i luoghi*, il termine περιέχων (o περιέχων ἄηρ, presente in Erodoto o Anassimene) è ricondotto a concrete situazioni e condizioni geografico-climatiche e sociali, che determinano differenze relative non soltanto alla salute e alla terapeutica, ma anche alle caratteristiche psicofisiche dei diversi popoli: “per lo più alla natura dei luoghi si improntano sia l'aspetto sia le caratteristiche degli uomini”» (cfr. *Dizionario di filosofia Treccani* (2009)).

Ambiente naturale, insieme delle risorse alimentari, dei supporti fisici e delle fonti energetiche che costituiscono la base dei sistemi viventi.

Ecologia, scienza che studia i rapporti tra gli organismi viventi e il loro habitat, fisico-chimico e biologico, in una prospettiva interdisciplinare. Il termine venne coniato nel 1867 dal biologo tedesco E. Haeckel.

Ambiente costruito (antropizzazione)

L'*ambiente costruito* è un neologismo che definisce l'insieme delle realizzazioni umane che trasformano l'ambiente naturale, rimodellandolo secondo le esigenze umane (antropizzazione). Tali trasformazioni comprendono non solo le vere e proprie costruzioni (architettura, ambiente abitativo ecc.), ma anche le lavorazioni agricole, forestali ecc. Ambienti costruiti, sono gli agglomerati edilizi e infrastrutture, urbani e non, le aree rurali e anche le zone allo stato naturale attraversate da attrezzature di collegamento come autostrade o ferrovie. L'ambiente costruito è quindi la fusione dell'elemento naturale con l'intervento umano. Il grado di integrazione dell'opera umana con l'ambiente naturale è oggetto di dibattito in varie sedi, e l'urbanistica e la pianificazione territoriale sono gli strumenti tecnici per realizzare gli interventi.

«L'ambiente costruito cambia in continuazione e purtroppo non sempre in maniera fondata. Talvolta le forme sono gratuite, le tecniche e i materiali incongrui e privi di qualità, incapaci di persistere, senza poter essere conservati nel tempo. Un limite del progetto contemporaneo è costituito dall'incapacità di acquisire la *patina del tempo*, non solo come dispositivo della memoria, ma come *materia* dell'architettura, tanto più costitutiva quanto più in grado di riportarla nel tempo che viviamo. Una tensione che investe il passato per riportarlo al futuro: la spinta verso quello che sarà viene da ciò che

è stato, il passato ha un senso perché si volge al divenire. In altri termini, la permanenza, così come nel tempo si è andata consolidando, costituisce il fondamento su cui costruire le future modificazioni. Una linea oggi poco seguita, per cui si diffonde sempre più la sensazione di sentirsi *fuori luogo* persino nell'ambiente in cui si vive. Si intensificano spaesamento e confusione. Ormai viene consumato tutto con indifferenza, anche l'ambiente, recidendo così il legame col passato, il significato trasmesso del costruito, il senso dell'ambiente» (Truppi, 2011, pp.21-22).

Per contrastare questi *abusi*, Truppi ritiene auspicabile «prevedere agevolazioni per chi non spreca, per chi costruisce utilizzando tecniche e materiali del luogo, tipologie radicate nel contesto, ripristinandone la continuità valorizzandone il patrimonio, assecondandone la tutela e provvedendo a una manutenzione costante. Una proposta che costituisce una risposta, in termini di coerenza linguistica e di sostenibilità ambientale, agli indirizzi che hanno inciso e ancora incidono sulle scelte politiche degli attuali modelli di sviluppo. Il che non significa avere nostalgie o coltivare diffidenze verso le innovazioni, gli strumenti e le scoperte che il tempo ci mette a disposizione, ma significa “capire la natura, rispettare la fauna e la flora, collocare correttamente edifici e impianti sfruttare la luce e il vento” (Renzo Piano, 1997)». [...] «E significa innescare e definire procedure per stabilire connessioni tra bisogni sociali e istanze culturali, riportando l'estetico alle qualità da sostenere, in una relazione che investe il rapporto tra ambiente naturale e ambiente costruito innestare l'architettura sulle caratteristiche del territorio, puntando al mantenimento dell'identità locale, al limite rinnovandola e riplasmandola. Temporalità diverse presenti nel paesaggio. In quanto sintesi di natura, costruzione e luogo, è bene incentivare e favorire il recupero di ambiti urbani ed edifici esemplari, limitando la realizzazione del nuovo a esigenze accertate e di natura prevalentemente sociale» (Truppi, 2011, p.123).

Danilo Dolci, agitatore sociale, pedagogista, si fece promotore, nella Sicilia occidentale, con Carlo Doglio, di un progetto di *Pianificazione dal basso* e di *architettura organica (città-territorio)*. Scriveva nel 1969: «Altro è l'*omile* che, forzatamente e per omissione, viene deciso altrove, dall'esterno [...] e altro la *città* che dall'intimo dei suoi quartieri, [...] in nuove prospettive fiorisca costruita da chi veramente ami la vita e voglia vivere». [...] «Non l'*omile* che aumenta le proprie dimensioni come una cisti presuntuosa e lussuosamente parassita, o predatrice, della campagna. Non l'*omile* in cui le folle ammassate, frastornate, per difendersi si ottendono incallendo le proprie percezioni, ma una *città-territorio* in cui il sociale

comprenda non solo coloro che lavorano direttamente o indirettamente nella terra con la terra, ma anche animali, alberi e erbe, anche laghi e monti: verso la *città* terrestre».

*Ci domandano spesso
cosa vogliamo per le nostre valli.*

*Non vogliamo
che i fiumi si disperdano nel mare
e le montagne aride si erodano,
rimanendo allagati a ogni piovasco.*

*Non vogliamo
case insicure, senza respiro,
scuole-galere tra mura decrepite,
né fontane con quattro pisciatelle
né le piante in museo, in tre giardini
per la domenica.*

*Non vogliamo
restare inerti, o non valorizzati,
andare a venderci dispersi altrove
[...]*

*Vogliamo
valorizzando tutto il nostro impegno
le vallate perennemente verdi,
foreste ombrose crescere dai monti
sui vasti laghi dalle nuove dighe
mentre il mare rimane ancora mare
e sulle spiagge luccica la sabbia.*

*Case nel verde
che respirino cielo pulito.*

[...]

*Vogliamo una nuova città
dove la gente impari a farsi i piani -
farseli come persuade a ciascuno:
con l'effettiva possibilità
di parlarci, d'intenderci,*

*di sviluppare la nostra cultura
in rapporto con la gente più saggia
e coraggiosa al mondo, vivi e morti.*

[...]

(Da "Il Limone lunare", Bari, Laterza, 1970, pp.172-173).

Analogia

[dal lat. *analogia*, gr. *ἀναλογία*, *relazione di somiglianza, uguaglianza di rapporti, proporzione matematica*].

L'analogia si può definire come il «*rapporto di somiglianza* tra due oggetti, tale che dall'eguaglianza o somiglianza constatata tra alcuni elementi di tali oggetti si possa dedurre l'eguaglianza o somiglianza anche di tutti gli altri loro elementi. Più genericamente, nell'uso comune, il rapporto che la mente coglie fra due o più cose che hanno, nella loro costituzione, nel loro comportamento, nei loro processi, qualche tratto comune: analogia di gusti, di caratteri, di idee fra due persone; due teorie che hanno analogia fra loro» (*Vocabolario Treccani* on line).

Secondo Truppi le *analogie*, intese come relazioni logiche, più che formali, raggruppate per *famiglie tematiche*, consentono di cogliere l'*identità* delle architetture, dislocate in senso temporale. Infatti, «Di là dalle profonde trasformazioni verificatesi, la sostanziale continuità, la stabilità dell'architettura pongono la questione del ristretto numero dei *thèmata*. Mentre la gamma delle teorie, delle esperienze e dei mezzi si è notevolmente ampliata, i nuclei tematici non sono profondamente cambiati.

[...] Sia pur attraverso processi evolutivi e rigenerativi, l'architettura finisce per somigliare a se stessa, alle sue antecedenze».

Isolando alcuni temi archetipici e ricorrenti, assunti come unità di base interne alla stratificazione dei mutamenti, si è potuto osservare come essi siano «generati da archetipi, elementi irriducibili del patrimonio dell'architettura, grazie ai quali, di volta in volta, emergono come strutture persistenti e ineliminabili, pur se in forme mutevoli».

[...] Le unità tematiche si costituiscono come “materialità documentaria”, narrazioni della persistenza, attraverso cui è possibile cogliere le relazioni tra l'emergenza del nuovo e l'antico per una loro ricomposizione. Esse delineano il filo delle coesioni,

stabiliscono l'attualità dei fondamenti attraverso cui la perennità dei valori si rinnova (Truppi, 2012, pp.30-31).

L'evoluzione dell'architettura, contrassegnata dal ruolo della tecnica ha consentito di mettere «in evidenza le analogie che si stabiliscono tra architetture diverse ma di comune provenienza tematica. Esse mirano a dimostrare che, al di là del carattere replicativo delle forme, è possibile cogliere neoformazioni che provocano rotture, rompono legami e liberano nuove possibilità» (Truppi, 2012, p.64).

Archeologia

[dal gr. *ἀρχαιολογία* comp. di *ἀρχαῖος*, *antico* e *-λογία*, *logia*].

«Scienza dell'antichità che mira alla ricostruzione delle civiltà antiche attraverso lo studio delle testimonianze materiali (monumentali, epigrafiche, numismatiche, dei manufatti ecc.), anche mediante il concorso di eventuali fonti scritte e iconografiche. Caratteristica dell'a. è il metodo di acquisizione delle conoscenze, mediante cioè lo scavo sul terreno, la ricognizione di superficie, la lettura dei resti monumentali residui. Tale caratterizzazione ha consentito di concepire l'a. come metodo di ricostruzione storica, piuttosto che come indicatore cronologico, così che il termine cronologico basso si è dilatato ad accogliere i periodi post-classici e comunque l'insieme delle informazioni provenienti da indagini archeologiche. Parallelamente, l'integrazione con le scienze chimiche e fisiche ha consentito di ampliare la gamma delle possibilità conoscitive, grazie soprattutto alle indagini diagnostiche. La ricerca archeologica è strettamente connessa con le istanze di conservazione e di restauro delle emergenze indagate, per limitare la perdita dei dati e per preservare quanto più possibile le testimonianze del passato, in programmi di valorizzazione e di conoscenza che vedono i beni archeologici studiati e interconnessi con il territorio cui appartengono, che li ha prodotti e in cui sono attualmente inseriti. Nell'ambito della ricerca archeologica, quindi, il lavoro è organizzato sempre più in équipe multidisciplinari e secondo progetti di monumentalizzazione in loco delle emergenze e dei manufatti rinvenuti» (*Enciclopedia Treccani* on line).

Archeologia dell'architettura

«La ricostruzione delle vicende storiche di un insediamento urbano trae particolare giovamento dall'analisi delle strutture edilizie, che rendono percepibili gli spazi abitativi e l'organizzazione funzionale dello spazio cittadino e testimoniano dei livelli tecnologici della comunità che le produce e usa. Questa analisi dello *scheletro* della città (che non può prescindere dalla conoscenza del suo corpo, ovvero degli accumuli di terra che si riversano sul sedime urbano e delle cicatrici lasciate dal trascorrere del tempo) ha fatto sviluppare in anni recenti lo studio stratigrafico delle murature, per il quale sono stati messi a punto metodi specifici di indagine. Questi ultimi hanno a loro volta prodotto un'importante ricaduta sull'analisi tipologica delle tecniche edilizie, che tende ormai ad affermarsi nei più diversi ambiti cronologici, e con particolare fecondità in quelli medievali (v. Francovich e Parenti, 1988; v. Brogiolo, 1988). L'analisi stratigrafica degli elevati ha costituito quindi un delicato punto di incontro tra la conoscenza archeologica e l'intervento di restauro architettonico. Le esperienze in tal campo non sono ancora numerose quanto sarebbe auspicabile, né è semplice la collaborazione tra discipline che si sono sin qui preferibilmente ignorate (v. Francovich e Parenti, 1988; v. Tagliabue, 1994). Ci si confronta con problemi di scala dell'intervento - e quindi anche di profondità dell'approccio analitico - e di equilibrio tra i momenti della conoscenza, della conservazione e della distruzione. La delicatezza della posizione disciplinare di queste ricerche, tra archeologia e architettura, e il numero crescente, ma ancora ristretto, di esperienze spiegano le condizioni ancora fluide nelle quali il metodo ha trovato concreta applicazione, tanto che sembra possibile affermare che il momento sperimentale non si sia ancora esaurito. Si dovrà forse convenire che - come l'archeologo deve ormai porre nel percorso della sua formazione l'acquisizione delle competenze necessarie per la comprensione globale dei manufatti architettonici - così occorrerà prevedere nella formazione degli architetti che l'intervento di restauro architettonico, in quanto momento specifico di conoscenza applicato a una testimonianza materiale, è innanzitutto un'operazione di carattere archeologico, tanto che è lecito ormai parlare di una vera e propria 'archeologia dell'architettura' (v. Mannoni, 1994). La consapevolezza del carattere sostanzialmente archeologico dell'intervento di restauro (v. Melucco Vaccaro, 1989) comincia peraltro a maturare anche nel campo della conservazione degli stessi manufatti, non solo archeologici ma anche storico-artistici» (Manacorda, (1998), voce *Archeologia dell'architettura*, *Enciclopedia Treccani* on line, supplemento)

Archetipo

La parola *archetipo* deriva dal greco antico ἀρχέτυπος col significato di *immagine*: *arché* (“originale”), *tipos* (“modello”, “marchio”, “esemplare”); fu utilizzata per la prima volta da Filone di Alessandria e, successivamente, da Dionigi di Alicarnasso e Luciano di Samosata.

Archetipo, nella filosofia antica era il *modello originario* del quale le cose sensibili sono copie. La nozione venne elaborata dai neoplatonici Plotino e Proclo: Dio produce dapprima le *idee* o *archetipi* e quindi il mondo sensibile sul modello di essi (in Platone attraverso il Demiurgo). Il concetto venne ripreso dai Padri della Chiesa. Per Agostino gli archetipi sono pensieri di Dio e costituiscono il modello delle cose che egli crea; sono altresì la condizione grazie alla quale l'uomo coglie l'essenza delle cose.

Nella psicologia analitica di C.G. Jung, gli archetipi sono immagini primordiali (per es.: la Grande Madre, il Bambino, il Vecchio) presenti nell'*inconscio collettivo*, sono cioè patrimonio di tutta l'umanità. Costituitisi come deposito delle esperienze fatte dalla specie umana e pure dalle forme di vita animale inferiore, essi riaffiorano quali elementi simbolici nei sogni, nelle allucinazioni dei folli, nei miti, nelle leggende dei popoli. Fungono anche come forme o schemi che organizzano l'esperienza individuale. Il termine *archetipo* rimanda a quelli di *modello*, *paradigma*, *esempio*.

Il termine viene usato, attualmente, per indicare, in ambito [artistico](#), la *forma preesistente e primitiva* di un oggetto naturale o manufatto.

Per Carlo Truppi gli *archetipi* «sono nuclei tematici, esigenze umane che rappresentano le strutture di base fondamentali, invariate rispetto alle trasformazioni, ai mutamenti che si registrano nel tempo. Esso, infine, ha la sua ragion d'essere nella capacità di cogliere la continuità, non intesa come stabilità, ma come occasione per rapportare il passato al presente, generando la proiezione futura» (Truppi, 2011, p.60).

Gli archetipi costituiscono un sussidio metodologico che serve a rapportare, chiarire e classificare le varie espressioni dell'architettura. Essi riguardano la costruzione delle forme e l'organizzazione dello spazio, sono universalmente presenti, tanto da comparire in tutti i contesti e in ogni tempo. Ripercorrere la trasformazione degli archetipi, ossia penetrare la continuità della sostanza tematica, può aiutare a capire il nostro presente, la sua origine e il suo retaggio, persino il futuro, perché chiarisce e rende saldo il nostro immaginario (Cfr. C. Truppi, 2012, pp.81-86).

«Un glossario degli archetipi, colti nelle variazioni delle forme che si sono succedute nel tempo, costituisce una condizione di base per l'analisi del territorio, la sua conoscenza e, di conseguenza, l'adeguamento di nuovi progetti alla realtà contestuale» (Truppi, 2011, p.101).

«A cambiare sono le modalità con le quali intervengono riproposti, le tecniche impiegate e, conseguentemente, i livelli linguistici che si raggiungono» (Truppi, 1991, p.71).

M. Eliade usa il termine *archetipo*, come sinonimo di *modello esemplare* oppure *paradigma*, cioè, in ultima analisi, nel senso agostiniano. Sul tema degli archetipi è interessante seguire lo sviluppo del suo pensiero:

«La ripetizione degli archetipi evidenzia il desiderio paradossale di conseguire una forma ideale (= l'archetipo) entro le condizioni stesse dell'esistenza umana, di stare nella durata senza portarne il peso, cioè senza subirne l'irreversibilità» (Eliade, 1999, p.371)

«Al fondo delle varie religioni operano sempre gli stessi *archetipi*, cioè le stesse immagini e gli stessi simboli fondamentali, nei quali si esprime la condizione umana come tale, al di là di tutte le epoche e di tutte le civiltà. [...] È senza dubbio vero che l'uomo impegnato nella esperienza del sacro crede di ripetere modelli mitici, ma lo storico non può reduplicare tale esperienza appellandosi alla teoria degli archetipi, ma al contrario ha il compito di narrarci come e perché siano nati nella storia umana certi archetipi o immagini o simboli, che si sono via via depositati nel cosiddetto subconscio. [Ivi, p.6]

«Il più antico documento concernente l'archetipo di un santuario è l'iscrizione di Gudéa che si riferisce al tempio innalzato da lui a Lagash. Il re vede in sogno la dea Nidaba, che gli mostra un pannello su cui sono elencate le stelle benefiche, e un dio, che gli rivela la pianta del tempio. Anche le città hanno il loro prototipo divino. Tutte le città babilonesi avevano i loro archetipi in costellazioni: Sippar nel Cancro, Ninive nell'Orsa Maggiore, Assur in Arturo, ecc. Sennacherib fa costruire Ninive secondo “il progetto stabilito da tempi remotissimi nella configurazione del cielo”. Non soltanto un modello precede l'architettura terrestre, ma si trova anche in una “regione” ideale (celeste) dell'eternità. Lo proclama Salomone: “Tu mi hai ordinato di costruire il tempio nel tuo santissimo Nome, e anche un altare nella città in cui tu abiti, secondo il modello della tenda santissima, che tu avevi preparato fin dall'inizio!”(Sap. 9,8)» (Eliade, 1975, pp.20-21).

«Quando i coloni scandinavi presero possesso dell'Islanda, *land-nàma*, e la dissodarono, non considerarono questo atto né come un'opera originale né come un lavoro umano e

profano. La loro impresa era per essi soltanto la ripetizione di un atto primordiale: la trasformazione del *caos* in *cosmo* per opera dell'atto divino della creazione. Lavorando la terra desertica, essi ripetevano infatti l'atto degli dèi che ordinavano il Caos dandogli forme e norme. Ognuno degli esempi citati in questo capitolo ci rivela la medesima concezione ontologica *primitiva*: un oggetto o un atto diventa reale soltanto nella misura in cui *imita* o *ripete* un archetipo. Così, la *realtà* si acquista esclusivamente in virtù di *ripetizione* o di *partecipazione*; tutto quello che non ha un modello esemplare è “privo di senso”, cioè manca di realtà. Gli uomini avrebbero quindi tendenza a divenire archetipici e paradigmatici» (Eliade, 1975, p.23).

Archetipo costruttivo

«L'uomo costruisce secondo un archetipo; non soltanto la sua città o il suo tempio hanno modelli celesti, ma anche tutta la regione che abita, con i fiumi che la bagnano, i campi che gli danno il nutrimento, ecc. La carta di Babilonia mostra la città al centro di un vasto territorio circolare circondato dal fiume Amer, esattamente come i Sumeri si raffiguravano il paradiso: questa partecipazione delle culture urbane a un modello archetipico conferisce loro la realtà e la validità. Lo stanziamento in una zona nuova, sconosciuta e incolta, equivale a un atto di creazione» (Eliade, 1975, p.25).

Nella storia dell'architettura gli archetipi sono delle forme ricorrenti, che costituiscono un vero e proprio richiamo a forme preesistenti, offrendo un risultato nello stesso tempo innovativo e tradizionale.

«Il processo di formazione di un *archetipo costruttivo* è il risultato di un *atto tecnico* [...], come *atto globale* capace di riassumere la cultura di cui è espressione. Il ripetersi nel tempo degli atti tecnici così intesi genera gli archetipi del costruire. “Archetipi costruttivi”, rappresentazioni costanti di una cultura» (Nardi, 1991, p. 19).

Le forme costituiscono un patrimonio di memorie, di simboli che non sono specifici di singoli monumenti; si sono trasformate attraverso innumerevoli opere, in un processo di sedimentazione che si è sviluppato per variazioni interne ai singoli temi e da cui trae origine la consistenza tematica dell'architettura. Gli archetipi sono, quindi, ricorrenti, universali, registrano le idealità di ogni tempo, ne segnano le modificazioni, le attualizzano, rendendole sempre presenti, sedimentandole, anzi, nel presente. [...] Gli archetipi rappresentano un

patrimonio primordiale, che si arricchisce dell'esperienza storica, delle motivazioni suggerite dalla coscienza, la quale ne fa il tramite attraverso cui attua il rapporto tra ideale e realizzazione, forma e contenuti. La loro natura concettuale è sottolineata dalla capacità di *adattamento* alla condizione del momento storico in cui si ripropongono. [...] (cfr, Nardi, 1991, p.16).

Per millenni l'uomo ha lavorato gli stessi pochi materiali: in pratica fino alla rivoluzione industriale l'ambiente artificiale era fatto di legno, di pietra, di argilla, di pelli, di fibra naturali e in modo assai più limitato, di qualche metallo. Contemporaneamente le forme che a fatica egli estraeva da questo materiale si sono evolute ma anche questa evoluzione, salvo momenti particolari, è stata lenta, quasi impercettibile da una generazione all'altra. [...] Il carattere di lunga durata di questa storia dei materiali e delle forme va sottolineato: nella permanenza dei materiali, nei tempi lunghi della deriva delle forme degli artefatti va ricercata la costruzione del senso della realtà materiale della nostra cultura (cfr. Manzini, 1990, p.45).

[...] Ciò che è interessante mettere in evidenza è come la scelta dei materiali, [...] sia a sua volta una scelta di tipo culturale. [...] In realtà le forme della casa sono ben lontane dall'adeguarsi semplicemente ai materiali disponibili. Una determinata forma della costruzione persiste anche quando gli uomini sono costretti a utilizzare materiali nuovi. La scelta dei materiali e l'uso di tecniche particolari sembrano essere solo relativamente influenzati dalle condizioni climatiche e dalla disponibilità di risorse. Appaiono invece fortemente, condizionati dall'organizzazione sociale e familiare e dalle tradizioni, cioè dall'elemento culturale spesso interiorizzato (cfr. Nardi, 1986, pp.17-18).

Architettura

“L’architettura è ciò che la natura non sa fare” (Kahn, in Norberg-Schulz, 1980, p.68) e s’arricchisce di cose che il solo rapporto con la natura non può offrirle (Truppi, 2012, p.96),

«L'architettura può essere considerata sotto il duplice aspetto della costruzione e dell'abitazione. Il primo concerne il momento genetico o della produzione, il secondo quello della fruizione dell'opera d'architettura. L'architettura è stata spesso definita *arte della costruzione*, con l'intento di distinguere [...] il fatto tettonico dall'estetico o l'architettura come oggetto dall'architettura come immagine, ma anche di porre

l'architettura come apice e modello delle attività costruttive. [...] Il proposito di ricondurre l'architettura alla pura costruzione è valso [...] come argomento [...] contro la degradazione dell'architettura nella vana ripetizione stilistica. [...] Che tra struttura d'immagine e struttura d'oggetto (tettonica) sussista, nell'unità dell'opera d'arte, una relazione non può certamente negarsi; [...] relazione, variabile nel grado fino a sfiorare talvolta l'identità. [...] Il progetto costruttivo [...] non costituisce che un momento della progettazione architettonica: il momento in cui l'ideazione viene tradotta in virtualità, l'intenzionalità in ipotesi verificabile.

[...] Questo tipo di processo [...] postula l'identità di architettura e costruzione e di questa con la rappresentazione di uno spazio pensato come realtà oggettiva e retta dalle medesime leggi razionali che si ritengono proprie del pensiero umano» (Argan, 1969, pp. 140-141).

Architettura organica

«Nella storia e nella critica architettonica, quel filone che, dagli anni 1930, si contrappone antitetivamente alle correnti razionaliste. Il concetto di organicità, spesso associato o identificato con quelli di funzionalismo, *Einfühlung* ecc., nel campo dell'architettura moderna ha preso spunto dalle teorie di F.L. Wright che, già nel 1910, considerava organica quell'architettura pensata e progettata come *una cosa unica*, capace, quindi, di evitare l'isolamento dell'edificio, prescindendo dal suo arredo interno, dal luogo e dall'ambiente a esso relativi. Questi principi ineludibili sono arricchiti da una costante preoccupazione per gli aspetti psicologici e dall'anelito di migliorare la qualità della vita, per la valorizzazione dei materiali costruttivi, per le soluzioni tecnologiche di dettaglio, della piccola scala progettuale ecc. L'edificio non viene, quindi, *bloccato* in rigidi schemi compositivi ma si *libera* verso la ricerca di rapporti con la natura circostante» (*Enciclopedia Treccani* on line).

Artefatto

“Opera che deriva da un processo trasformativo intenzionale da parte dell'uomo”
(Treccani, *Vocabolario* on line).

L'architettura, in quanto *artefatto*, appartiene «a quella categoria di fenomeni che non si devono esaminare isolatamente ma sempre in relazione ad altri fenomeni con i quali costituiscono un unico tessuto connettivo. A questa stessa categoria appartiene il fenomeno della tecnica, intimamente connesso a quello del disegno industriale. L'idealismo aveva rinchiuso la tecnica nel ghetto della produzione strutturale, ne aveva fatto cioè un fenomeno estraneo, e persino avverso, all'universo della produzione sovrastrutturale. Ma la verità è molto diversa: la tecnica è presente sia nell'esecuzione dei *prodotti strutturali* (configurazioni oggettuali di ogni tipo), sia in quella dei *prodotti sovrastrutturali* (configurazioni simboliche di ogni tipo). Il *pregiudizio corrente*, che oppone i prodotti strutturali a quelli sovrastrutturali, i prodotti della mano (e della macchina) a quelli della testa è definitivamente superato nel momento in cui tutti i prodotti del lavoro umano sono intesi come artefatti. Questo è il presupposto che peraltro sta alla base del concetto moderno di cultura materiale» (Maldonado, 1976, p. 16).

In questo senso: «L'opera non è soltanto manuale: anche l'immaginazione è una tecnica, è generatrice d'immagini che popolano lo spazio della mente prima che quello del mondo» (Argan, *Progetto e destino*, in Truppi, 2012, p.46)

«Oltre che risultato della elaborazione concettuale, è un artefatto, il risultato della sensibilità, della visione della realtà. È possibile non solo definire un modello reale, ma un modello-ipotesi, cioè un modello di realtà possibile ed è certamente straordinario che un tale modello “sia *reale*, in un senso molto reale, e cioè nel senso che è *efficace*”» (Popper, in Popper e Lorenz, 1989, p. 135).

«Gli artefatti umani, le opere d'arte, ma anche le stesse tradizioni, le teorie e le argomentazioni, risultato di un atto volontario di pensiero e di riflessione, costituiscono la cultura, quel Mondo 3 di cui parlava Karl Popper, distinto, ma non per questo distaccato e lontano dal Mondo 2, proprio del pensiero e delle esperienze soggettive, e dal Mondo 1, formato dai sistemi materiali quali le cose, dunque gli oggetti. In una intervista per l'emsf, Popper si sofferma ad indagare i processi che hanno luogo nel Mondo 2. L'analisi dei rapporti e della diversità tra i tre mondi costituisce il contenuto del libro, scritto insieme ad Eccles, L'Io ed il suo cervello. Viene messo in evidenza come i risultati delle esperienze e delle attività mentali proprie del Mondo 2 rappresentino i contenuti oggettivi che compongono il Mondo 3 e l'importanza del linguaggio. Un altro tema discusso da Popper, mediante alcuni esempi - importante per una precisa definizione del Mondo 3 - concerne il rapporto sussistente tra il prodotto e il

contenuto di stati psicologici ed emozionali; rilevante è in questo senso il fattore temporale. Per Popper, in termini rigorosi, al Mondo 3 appartengono i contenuti oggettivi che possono essere veri o falsi e che rappresentano qualcosa di invariante nel tempo; in ciò si differenziano dai contenuti delle esperienze emotive. Il filosofo passa quindi ad affrontare il tema della realtà e dell'effettiva esistenza dei tre mondi: gli idealisti, ad esempio, hanno sostenuto l'esistenza solo del mondo 2 e così anche B. Russell. Popper sostiene la realtà del mondo 1; questa a suo giudizio è la "migliore delle ipotesi". Oggi ci si spinge a sostenere l'irrealtà del mondo 2, irrealtà non sostenuta, afferma Popper, neanche dagli atomisti. Nella discussione sull'esistenza dei tre mondi è insita la problematica del rapporto mente-corpo» (emsf.raì.it).

Continuità e mutamento – Tradizione e innovazione

«Nonostante profonde trasformazioni, i contenuti tematici dell'architettura cambiano poco e molto lentamente. Individuarne gli antecedenti e i successivi sviluppi pone in evidenza la permanenza tematica, l'innovazione tecnica e l'evoluzione dell'architettura. Dal momento che il succedersi dei mutamenti delinea la trama dell'evoluzione, il tempo si pone come fattore che traccia ciò che avviene, ciò che permane e ciò che muta. Si delinea, in tal modo, un quadro di riferimento dell'attualità che amplia la sua dimensione temporale. L'individuazione del *grund* - il fondamento - consente di cogliere i rinnovamenti profondi che caratterizzano sia l'ideazione che la realizzazione, nella loro imprescindibile coesione.

La permanenza è inserita nel flusso continuo e mutevole del divenire, investe le modificazioni avvenute e quelle possibili. L'architettura è così intesa come riappropriazione progressiva e attualizzata di *archetipi*, quali strutture permanenti delle forme. In questa logica, l'analogia diventa uno strumento della conoscenza che offre l'occasione, attraverso il confronto, di approfondire le relazioni esistenti fra architetture dislocate nel tempo: cercarne il senso equivale a portare alla luce il concatenamento che le unisce. La loro successione pone in relazione di reciproca dipendenza la continuità e il mutamento. La continuità rivolta al passato è, ancor più, aperta al futuro: nel porsi come compimento momentaneo di una formazione, diventa possibilità di ulteriori trasformazioni.

La cultura umanistica tende a stabilire una nuova armonia col pensiero scientifico: emerge dal passato, vigila sul presente e tende ad indirizzare il futuro. Consolida l'integrazione con la cultura materiale: il tempo della memoria, della storia e della scienza convergono nel tempo dell'architettura, il cui linguaggio esprime, attraverso i mezzi tecnici, processi di legittimazione dell'operare» (Truppi, 2012, quarta di cop.).

Tradizione e innovazione.

«*Tradizione* non significa realtà di ciò che è stato. Al contrario tradizione significa realtà di ciò che dura nel tempo». (Grassi G., 1990, p.20).

Per un architetto la tradizione è qualcosa che non si eredita gratuitamente, ma si conquista attraverso una ricerca continua e paziente. L'architettura per rispondere ai suoi scopi deve trovare ispirazione nei diversi aspetti della vita, nella consapevolezza di dover operare in continuità tra passato, presente e futuro. La continuità è condizione necessaria per superare forme legate alla contingenza del momento, e vivere un presente in continua evoluzione, motivato da possibilità di cambiamento, basato su bagaglio fatto di memoria e di esperienza.

«Ben a torto si riduce il concetto di tradizione a quello di abitudine passiva e meccanica e a una specie di irrigidimento e sclerotizzazione di atti che già furono inventivi, e il concetto di imitazione alla copia servile e alla semplice riproduzione. Se è vero che talvolta la tradizione degenera in convenzionalità esteriore e l'imitazione scade a inerte ripetizione, è anche vero che sia l'una che l'altra, nel loro significato più genuino e positivo, implicano innovazione e creatività, anzi sono tali che solo con la libera innovazione spiegano la continuità, dando luogo ad un'arte che afferma la propria originalità proprio mentre prosegue l'antica, traendone sollecitazione e alimento e accettando di ricollegarle e ispirarsi» (Pareyson L., 1959, p.1889).

«I bisogni evolvono, come le tecniche. È naturale, quindi, che l'ambiente cambi, l'importante che i cambiamenti siano sapientemente integrati e propositivi di adattamenti migliorativi, di innovazioni radicate, in modo da rispondere con fondata creatività alle esigenze che si determinano. I modelli archetipici sono antichi, sempre aperti a interpretazioni e aggiornamenti, acquisizioni e mezzi atti a soddisfare nuove necessità, [...] La politica proposta non punta affatto alla pura conservazione, bensì al nuovo-con radici. [...] La tradizione non significa naturalmente mera conservazione, ma piuttosto trasmissione. Trasmissione implica che non si lasci tutto immutato e semplicemente conservato, ma si impari a dire e a comprendere dal nuovo ciò che è antico». (Truppi, 2011, p.52).

La *tradizione* crea comunque dei sistemi di riferimento, poiché le informazioni e le conoscenze si tramandano e si passano fra le generazioni le quali, pur rispettose nei confronti del passato, hanno l'impegno di guardare avanti per incentivare autentiche forme di promozione umana.

Noi stessi facciamo parte della tradizione, ne siamo immersi, non dobbiamo pertanto pretendere di rimuoverla completamente facendone *tabula rasa*, semmai occorre saperla interpretare, attraverso un'intensa e feconda attività ermeneutica la sola capace di far comprendere che la tradizione, come diceva Gadamer, testimonia la storia della nostra stessa esistenza.

La riflessione sull'*innovazione* offre spunti e nodi teorici molto importanti a cui non è concesso sottrarsi, perché pone delle questioni che restano pur sempre aperte, essendo problemi in movimento che, tuttavia, richiedono esercizio critico razionale, impegno questo doveroso, ricordando l'agire e l'etica intenzionale quale obbligo di tutti (Habermas). [...]

La complessità, con le sue "vie" (E.Morin), investe le intere conoscenze e gli stessi valori non risparmiando neppure quelle oasi di apparente semplicità e certezza. La scienza e la metafisica, di fronte alla iper-complessità dei problemi, non paiono più capaci di dare risposte definitive, aprendo così la via alla crisi della postmodernità.

Anche laddove pare dominare omogeneità e uguaglianza, regna incertezza e imprevedibilità, la consapevolezza della *liquidità* della società e dei suoi valori (Z.Bauman) (cfr. A.Rosati, *Uomo e cultura tra tradizione e innovazione*, in «Arte e cultura», Morlacchi, Perugia 2006 - Anno II n.1).

Cultura

Dal latino *cultura*, der. di *colère coltivare*, «il termine ha acquisito, oltre all'accezione di *coltivazione* (rispetto alla quale però prevale in italiano la forma *cultura*), quella metaforica di 'cura, attenzione, coltivazione di un sapere, educazione'. Della matrice etimologica, condivisa con la parola *culto*, il termine *cultura* conserva l'idea della *trasformazione*, da intendersi tanto come perfezionamento della persona quanto come intervento sulla natura e sull'ambiente sociale. In quest'ultima accezione, per influenza del tedesco *Kultur*, il vocabolo designa in etnologia, in sociologia e, infine, in antropologia culturale, l'insieme dei valori, dei simboli, delle concezioni, delle

credenze, dei modelli di comportamento e anche delle attività materiali che caratterizzano i modi di vita dei gruppi sociali. L'ornamento del corpo – *naturalmente* nudo – è una componente sostanziale della cultura. [...] È ormai un luogo comune rispolverare la definizione che E.B. Tylor aveva fornito nel 1871, giacché essa si presenta come una formulazione riassuntiva (rispetto a usi precedenti) e fondativa (in rapporto alla costituzione del nuovo campo di sapere): “Cultura o civiltà, intesa nel suo ampio senso etnografico, è quell'insieme complesso che include la conoscenza, le credenze, l'arte, la morale, il diritto, il costume o qualsiasi altra capacità e abitudine acquisita dall'uomo in quanto membro di una società”(Tylor 1871, trad. it., p.1; v. *Enciclopedia Treccani* on line). «lo chiamo cultura quella provvista di sapere, dalla quale gli agenti comunicativamente, nell'intendersi sopra qualcosa nel mondo, si procurano interpretazioni produttive di consenso» (Habermas, 1985, tr. it. 1991, p. 324).

Cultura materiale

«Con questa espressione si indicano tutti gli aspetti *visibili e concreti* di una cultura, quali i manufatti urbani, gli utensili della vita quotidiana e delle attività produttive. Gli archeologi hanno fatto della cultura materiale uno specifico metodo di indagine che ha permesso di ricollocare gli oggetti d'arte e i fenomeni artistici all'interno di un omogeneo tessuto culturale» (V. *Enciclopedia Treccani* on line).

« [...] Lo studio della cultura materiale è lo studio degli aspetti materiali della cultura, intesi come cause esplicative. Questa attenzione ai fenomeni culturali più infrastrutturali giustifica immediatamente che si ricorra agli unici documenti sicuri su cui si può studiare: gli oggetti concreti. [...] La tecnica, atto creativo indissociabile dal lavoro e dalla produzione, appartiene [...] al dominio della cultura materiale» (Bucaille e Pesez, 1974, p.294).

«[...] per la valorizzazione dei beni ambientali, il punto di partenza è dato dall'individuazione degli elementi identitari. La lettura del relativo scenario, unitamente a quello fornito dal sistema degli elementi del paesaggio, della singolarità dell'architettura diffusa e di quella relativa al centro urbano, delle presenze archeologiche - che, pur non sempre rese visibili, intrigano la fantasia dei visitatori -, fornisce la traccia delle linee perseguite, predisposte a partire dall'analisi - la cui catalogazione è riportata in un *abaco* – di quanto caratterizza la cultura materiale. La

quale muove dal patrimonio storico-antropologico delle pratiche del territorio - scelta dei materiali e loro lavorazione, relazione. Tra tecniche, tipologie e segni - in quanto soluzioni tecniche *aderenti*. Pratiche lette, precisate riportate e riproposte al fine di favorirne l'adozione, il mantenimento e l'attualizzazione, perché sopravviva in forme diverse ciò che caratterizza il luogo, il cui assetto è in continuo processo di configurazione. I caratteri, le tipologie, le forme e gli innumerevoli punti di vista del paesaggio, costituito dalle interazioni della naturalità, della storia e della cultura delle popolazioni locali, sono elementi fondamentali del suo sviluppo» (Truppi, 2011, p.97).

«Il patrimonio ambientale e lo *status* della cultura materiale costituiscono un supporto progettuale imprescindibile, quanto emerge dall'analisi deve costituire la base degli interventi, del rinnovamento che si propone e si realizza. In questo modo il linguaggio dell'architettura non ha una vacua connotazione formale, retorica senza sostanziali motivazioni di fondo, no, esprime e comunica valori tradotti significativamente in forme, immagini costruite - interpretazione, aggiornamento, ampliamento degli archetipi che hanno nutrito la storia» (Truppi, 2011, p.102).

Elemento

Un elemento architettonico è una delle strutture che contribuiscono a formare un edificio. I vari elementi architettonici possono essere raggruppati e studiati secondo vari criteri. Si possono distinguere gli elementi verticali (parete, colonna...) e orizzontali (solai, architravi...).

Uno dei più citati è quello di dividerli in:

Strutture portanti (o primarie, dette anche sostegni), che sostengono il peso di altri elementi e tengono su l'edificio (di solito elementi verticali).

Strutture portate (o secondarie), che scaricano il loro peso su altre strutture; a volte possono diventare portanti per altri elementi (di solito elementi orizzontali, ma anche archi).

Esistono poi *elementi di raccordo* (come capitelli, pennacchi, trombe) e *elementi puramente decorativi* (lesene, cornici).

Guardando la statica, si hanno *strutture spingenti* (cioè che generano spinte laterali, oltre alla normale forza di compressione del peso, come archi e volte) e *non spingenti* (architravi e capriate).

«La ricerca degli elementi come “possibilità di dar luogo a strutture complesse e derivate a partire da strutture più semplici” (Dal Pra, 1978, p. 314) [...] scaturisce da un'istanza razionale che spinge alla semplificazione [...]». Per esempio: «l'abitazione può essere definita a partire da due concetti - quello di elemento e quello di insieme. Dal punto di vista degli elementi essa appare costituita da varie unità di costruzione o da atti tecnici: il tetto, i muri, le scale, i tramezzi, gli impianti. Dal punto di vista di insieme essa appare costituita dall'assemblaggio e dalla cultura interpretate dal progettista. Si pone allora il problema del rapporto tra atti tecnici [...], culture [...] e il relativo consumo. [...] I tre momenti della produzione, dell'assemblaggio e dell'impiego» (Nardi, 1976, p.40). «Il concetto di elemento componente implica il concetto di elemento composto (diversamente non sarebbe pensabile), per cui ogni considerazione sul componente deve sempre riferirsi alle nozioni di parte e insieme, individuo e organismo, elemento e modi di assemblaggio, ecc. Un carattere tipico del componente è quindi la sua non-autonomia; il componente cioè è un elemento: non funzionale in sé; non tecnicamente completo; non significante in modo autonomo. Esso assume funzione, identità tecnica e significato (e quindi valore) solo quando fa parte di un sistema [...]. La sua disponibilità a collocarsi in uno o più luoghi dello spazio organizzato (struttura dell'organismo architettonico) può essere allora assunta come indice del grado di funzionalità dell'elemento rispetto all'organismo; cioè è possibile distinguere diverse classi di componenti, assumendo come parametro la loro disponibilità a collocarsi in una o più posizioni all'interno dell'organismo» (Crespi, 1985, p. 44).

«Gli elementi (variabili per tecnologia, per morfologia, per tipologia, ecc.) sono costituiti da componenti prodotti dalle varie aziende in risposta a richieste (li prestazione univocamente finalizzate; la struttura di relazioni è invece rappresentata dalle “regole” che garantiscono la variabilità d'impiego e di assemblaggio in quello che è il prodotto finale ovvero l'organismo edilizio». La regolamentazione trova riscontro «a due differenti livelli:

- quello in virtù del quale il componente fa parte del sistema aperto (caratteristiche prestazioni specifiche);
- quello in virtù del quale esso risulta compatibile, integrabile e quindi “relazionabile” con gli altri elementi del sistema aperto» (E. Zambelli, *Il sistema edilizio aperto*, Angeli, Milano, 1982, p. 71).

Esempio-Esemplare

[dal lat. *exemplum*, der. di *eximĕre* «prendere fuori»]. «Qualunque essere o cosa che rappresenti tutta intera la sua specie».

In Aristotele il termine παράδειγμα (esempio) è una induzione apparente o retorica, che muove da un enunciato particolare passando attraverso un enunciato generale in cui la prima premessa viene generalizzata. Nella Logica medievale per simmetria con *l'entimema*, l'*esempio* venne usato a designare una generalizzazione induttiva che muove dal particolare e termina nel particolare omettendo la premessa universale (Treccani, *Vocabolario* on line). *Esemplare* è ciò che funziona da modello o archetipo, nel senso di essere oggetto d'imitazione e quindi causa formale o ideale di ciò che l'imitazione produce. Cause esemplari sono state talora dette le idee platoniche proprio per la forma di causalità che ad esse viene attribuita in quanto modelli. Kant ha osservato che alcuni prodotti del gusto valgono come esemplari. Da ciò si vede che il modello supremo, il prototipo del gusto, è una semplice idea che ognuno deve trarre da se stesso e secondo la quale deve giudicare tutto ciò che è oggetto di gusto (la bellezza).

Metodo

(gr.*méthodos*; lat. *Methodus*). Il termine ha due significati fondamentali: ogni orientamento di ricerca; una particolare tecnica di ricerca. Il primo significato non si distingue da quello di *indagine*, il secondo significato è più ristretto e indica un procedimento di indagine ordinato, ripetibile e autocorreggibile, che garantisca il conseguimento di risultati validi.

In riferimento al *lavoro* dell'architetto, scrive Carlo Truppi:

«Il *disegno* include la visione della realtà, il suo riporto oggettivo e la rappresentazione che se ne dà, secondo un percorso che connette punti da seguire, altri da cui cogliere ciò che realmente richiama. Per l'architettura un percorso ancora più complesso, perché alla dimensione figurativa si aggregano i caratteri funzionali, le necessità sociali, la vocazione ambientale, l'applicazione delle tecniche attuative. La rappresentazione, allora, non esprime soltanto una visione, ma il necessario supporto per

la realizzazione, senza alcuna frattura logica. Le indagini analitiche, supportate da altri mezzi e rese attraverso il linguaggio figurativo - soprattutto in questo momento ci si deve adoperare affinché il nostro lo sia in maniera opportunamente e doverosamente motivata, non convenzionale - devono trovare riscontro nelle proposte realizzative e negli esiti raggiunti. Un percorso metodologico che pone in contiguità impatto visivo, coinvolgimento emozionale, esigenze funzionali, rappresentazione, visione, ipotesi progettuale, processo di realizzazione, convergenza ambientale. Nell'etimologia della parola "metodo" c'è la radice della parola *via*. Che assegna al metodo una derivazione non tanto legata al pensiero, ma al cammino. Il metodo è una passeggiata, un sentiero. Un percorso conoscitivo non tracciato burocraticamente, che favorisce l'erranza cognitiva e indica la strada da seguire. Che, proprio perché fondata sull'erranza, si sottrae alle sclerotizzazioni prestabilite dalle istituzioni, va dove la porta la conoscenza, quindi può avere risvolti ... costruttivi, Come ogni strada, volge in due direzioni. In questo caso sono il radicamento e l'erranza, da connettere in continuazione, per riportare l'erranza alla scoperta innestata sul radicamento. Percorrendola, i luoghi stimolano l'immaginazione, contribuendo a percepire ciò che porta a migliorarli e integrarli. Se per gli antichi il metodo era la via, qui è seguire questa via nell'ambiente, per cercarne il fondamento, per raggiungere la meta, col piacere di camminare lungo una via seguita non soltanto con la testa, ma con i piedi, guardando. La via tracciata dai significati percepiti, ricercati, ripresi, proposti, e segnata dall'impronta di chi ci ha preceduto. Sulle spalle dei giganti, i grandi che ci aiutano a vedere, guardiamo lontano, osservando anche l'orma dei loro piedi sulla terra» (Truppi, 2011, p.69).

Modello

Il termine *modello* (lat. *modulus*, modulo; gr. παράδειγμα modello, esempio) è richiamato da quello di *archetipo*. Genericamente, qualsiasi cosa fatta o assunta per essere riprodotta o imitata, spesso perché riveste valore canonico e di guida. In greco *paradeigma* rimanda alla radice *deik-*, legata all'atto del mostrare, mentre la preposizione *para* indica un'origine: il *modello* è quindi *ciò che si mostra rispetto a un'origine*.

Il termine è tipicamente platonico e viene utilizzato in vari suoi dialoghi per indicare le idee eterne in quanto sono il modello rispetto ai quali intendere le cose sensibili. Nel

mito cosmogonico descritto nel *Timeo* è il Demiurgo a plasmare la materia informe prendendo come modelli proprio le idee, fino a dar forma all'universo fisico che conosciamo.

La nozione filosofica di modello rimanda quindi ad una differenza radicale sul piano dell'essere tra la realtà delle essenze perfette ed eterne e la realtà effettuale e sensibile dell'universo fisico soggetto al tempo.

In senso tecnico si intende una riproduzione tridimensionale, in scala metrica notevolmente ridotta, di un progetto architettonico, a scopo di controllo compositivo o di chiarimento al committente: in quanto tale costituisce uno dei mezzi della rappresentazione. E talvolta detto *plastico*, e può essere realizzato in numerosi materiali (gesso, legno, materie plastiche, metallo ecc.). Tra i modelli rimasti di progetti del passato, quello della facciata di San Lorenzo a Firenze di Michelangelo e quello di Gaudí per Santa Coloma de Cervello presso Barcellona, con un attento studio delle componenti statiche. Si hanno inoltre i modelli di opere tecniche (per es. ponti) che vengono sottoposti a prove diverse (e infine a quella di rottura) per verificare la resistenza delle strutture di progetto agli sforzi (Cfr. *Dizionario della filosofia greca* on line).

«Il modello sintetizza l'essenza denotativa e logica dell'oggetto» (Roqueplo, 1983, p.37). «Per costruire un modello [...] occorre partire da qualcosa, cioè bisogna avere dei principi da cui far discendere per deduzione il proprio ragionamento». Ma «ciò che conta veramente è ciò che avviene *nonostante* loro» (I. Calvino, 1983, pp. 110-113).

Paesaggio

Il termine paesaggio deriva dalla commistione del francese *paysage* con l'italiano paese. Si intende generalmente quella parte di territorio che si abbraccia con lo sguardo da un punto determinato. Il termine è usato in particolare con riferimento a panorami caratteristici per le loro bellezze naturali, o a località di interesse storico e artistico, ma anche, più in generale, a tutto il complesso dei beni naturali che sono parte fondamentale dell'ambiente ecologico da difendere e conservare.

«*Paesaggio*, parte di spazio considerata in senso affettivo e artistico-estetico. Già a partire da Aristotele il cosmo, nel senso di natura, è oggetto da contemplare. In epoca cristiana il paesaggio, come espressione visibile del divino, esprime un profondo senso

di bellezza: in tal modo l'uomo può non solo contemplare, ma anche avvicinarsi alle intenzioni riposte nella creazione dal progetto divino. A differenza delle cose strumentali che possono essere usate, il paesaggio è spazio da fruire in senso eminentemente spirituale, ha significato solo se richiama l'interiorità dell'uomo. Questa interpretazione percorre tutto l'Occidente cristiano, dall'antichità al Medioevo. [...] In I. Kant, nella conclusione della *Critica della ragion pratica*, il paesaggio è connesso all'esistenza dell'uomo e al posto che occupa nel mondo sensibile esterno così come la legge morale è direttamente connessa alla personalità individuale. [...] A. von Humboldt delineò lo spettacolo della natura come fonte di gioia estetica: in tal modo il paesaggio veniva inteso espressamente come soggetto principale dei dipinti e non era più solo lo sfondo di soggetti religiosi e della ritrattistica». (Massimo Marassi, in *Enciclopedia della filosofia e delle scienze umane*, p.703).

«Promuovere la difesa del paesaggio significa perseguire una politica della bellezza, orientata al recupero e al consolidamento dell'identità dei luoghi, individuandone gli archetipi da rivendicare e valorizzare. La componente estetica ha una rilevanza fondamentale per rinnovare le relazioni tra la forma dell'ambiente, il sistema dei segni dell'esistente e le proposte progettuali». [Carlo Truppi, *In difesa del paesaggio*, Borla, Torino 2011, Quarta cop.]

Palmento

Il *palmento* era una struttura ricavata scavando una roccia e usata prevalentemente per la pigiatura e la fermentazione dei mosti. Dove non venivano reperite delle rocce che potevano essere lavorate con facilità, si ricorreva, in alternativa, a costruire un manufatto in muratura. Saltuariamente, anche nell'area dei palmenti ricavati dall'arenaria, si trovano dei palmenti costruiti in muratura. Sicuramente questi ultimi devono essere stati molto più numerosi nel passato, ma sono sopravvissuti in pochi esemplari, poiché il materiale con cui erano stati costruiti, mattoni e pietre squadrate, fu riutilizzato nel corso dei secoli (cfr. Sculli, 2002).

Il termine *palmento* può essere usato con significati alquanto dissimili. In diversi tempi e in diverse località dell'Italia questo termine viene usato per una semplice superficie all'aria aperta destinata alla pigiatura dell'uva, per un tino o vasca di

pigiatura, o per un edificio nel quale sono alloggiati gli impianti di vinificazione. Fin dall'antichità sono testimoniate strutture simili per tutta l'area del Mediterraneo.

In Sicilia il termine viene usato genericamente per ogni frantoio rustico. Ma in senso stretto il termine si riferisce a vasche scavate in blocchi naturali di pietra, in molti casi pietra vulcanica, come peperino, nenfro, trachite o tufo. Così si trovano palmenti con una vasca, oppure con due o anche tre vasche in connessione; fra questi tipi di impianto l'ultimo è raro, mentre l'impianto più comune presenta due vasche, una superiore, grande, che si connette mediante un canale di drenaggio ad una vasca inferiore piccola.

Gli altri termini usati per lo stesso impianto sono *pestarola* e *calcatorio*, rispetto ai quali *palmento* è indubbiamente quello più comune. Il termine è variamente fatto derivare dal latino *palmes*, *palmitis*, *tralcio di vite*, o da *pavio*, *pavire*, *pestare*, *battere*, ma sembra certa la derivazione diretta da *pavimentum* [*paimentum*], *superficie lastricata*, *pavimento*. L'etimologia suggerisce la vera funzione di questi impianti. I palmenti, infatti, sono stati descritti da vari autori come vasche per il trattamento della lana, per la concia di pelli, per l'estrazione di coloranti, per la macerazione del lino nella fabbricazione di capi di biancheria, ed infine anche per la fermentazione del concime naturale. In effetti, non c'è motivo per cui queste vasche non possano essere state usate anche per tali scopi, almeno come loro funzione secondaria o saltuaria, ma, non c'è dubbio che la loro funzione primaria fosse la spremitura delle uve nel processo di vinificazione. In molte località in Italia e altrove, nell'area del Mediterraneo, c'è una costante attestazione del loro uso fin dall'antichità e durante l'età medioevale, e in alcuni casi si giunge addirittura fino alla metà del secolo scorso (cfr. Botti et al., 2011).

Paradigma

[dal lat. tardo *paradigma*, gr. παράδειγμα (modello, esempio) der. di παραδείκνυμι mostrare, presentare, confrontare].

Nel linguaggio filosofico il termine è usato da Platone per designare le realtà ideali concepite come eterni modelli delle transeunti realtà sensibili, e da Aristotele per indicare l'argomento, basato su un caso noto (esempio), a cui si ricorre per illustrare uno meno noto o del tutto ignoto (cfr. *Enciclopedia della filosofia e delle scienze umane*, De Agostini 1996).

Con altro significato il termine è stato recentemente introdotto nella sociologia e filosofia della scienza dall'epistemologo e storico della scienza T. Kuhn (*La struttura delle rivoluzioni scientifiche* 1963) per spiegare l'evoluzione storica del pensiero scientifico. Un paradigma è prima di tutto un *esempio prototipico* di risoluzione di una certa classe di problemi, così fecondo e innovativo da porsi, per un certo periodo, come modello per ulteriori ricerche. Kuhn sostiene che fra le varie teorie elaborate nel corso della storia della scienza non esiste alcuna unità linguistica, metodologica o ontologica. In ogni epoca la comunità scientifica si costituisce con l'accettazione di paradigmi comuni, esattamente come si accettano i dogmi di una religione o i valori politici di un partito. Kuhn parla non a caso di conversione a proposito dei trasferimenti di fiducia da un paradigma scientifico all'altro nei periodi di crisi (cfr. Nicola U., 1999, pp.494-496).

Progetto

[dal lat. *Proiectus*, *gettare avanti*, composto da *pro*, *avanti* e *jàcere*, *gettare*]

In ingegneria e architettura, il complesso degli elaborati (disegni, calcoli e relazioni) che determinano le forme e le dimensioni di un'opera da costruire (edificio, impianto, macchina, strada, ecc.), ne stabiliscono i materiali, il modo di esecuzione, le particolarità costruttive, i reciproci impegni tra committente e costruttore e ne stimano il costo (in alcuni casi vi è compresa anche una relazione sulla ricerca preliminare che ha determinato le scelte): *p. di fattibilità*, costituito da un'idea sommaria dell'opera; *p. di massima*; *p. definitivo* o *esecutivo*, nel quale l'opera viene descritta, rappresentata e precisata in ogni sua parte, anche attraverso i disegni dei particolari costruttivi oltre alle piante, le viste e le sezioni con le relative quote (V. *Progetto*, *Vocabolario Treccani* on line).

[...] il progetto è costituito dallo sforzo di chiarire e ordinare gli elementi e i passaggi della sua dialettica interna, [...] il progetto è in definitiva uno degli atti mediante i quali la società estrinseca e documenta la propria volontà di presenza e capacità di evoluzione» (Gorio, 1969, p.57).

Il progetto è «lo studio delle possibilità di attuazione di un'idea, mossa da date motivazioni, per il raggiungimento di determinati risultati» (Ciribini, 1984, p.12).

«Progetto è [...] nel senso corrente, proiezione in avanti, nel futuro, attraverso una strategia d'azione, di un'idea simbolo, originale e unica in quanto immagine di una

struttura significativa, e, insieme, processo delle tramutazioni della stessa sino a costituirsi come oggetto reale» (Ciribini, 1984, p.106).

«Il progetto è sostanzialmente una strategia volta a realizzare una meta, inizialmente intravista, di consistenze materiali e di esperienze umane da vivere, verso la quale procede aleatoriamente alla ricerca di equilibri sistemici sempre raggiunti e sempre sfuggenti aperti verso il futuro. L'intrinseco carattere sistemico del progetto implica il segno della complessità, implica l'esigenza di una più larga partecipazione di competenze disciplinari per riuscire a dominare strutture sempre più articolate ed estese.

In questa logica il progettista non è più (...) l'ideatore isolato di nuove realtà, ma il coordinatore di un gruppo di competenze diverse, agenti con perfetto sinergismo e in modo integrato, per conseguire risultati capaci di dilatarsi nel tempo.

Nasce da ciò una nuova figura, il coordinatore del progetto, capace, grazie ad una solida preparazione umanistico-tecnica, di [...] fungere da elemento equilibrante delle diverse sollecitazioni disciplinari» (Roqueplo, 1983, pp. 33-35).

«È necessaria, quindi, la capacità di tradurre nella realtà non la cumolazione di scienze specialistiche e di ottimizzazioni economiche e produttive, ma di esplicitare, attraverso il processo creativo, una suggestione, un'idea capace di riassumere quegli elementi di giudizio ed espressivi dell'attualità che da sempre hanno definito il progetto come espressione della società che lo genera» (Zanuso, 1987, p. 145).

Progettazione

«La progettazione rappresenta l'azione di elaborazione di un progetto. [...] La progettazione è un termine e un processo da interpretare non come mera sequenza di fasi operative, bensì quale continua integrazione del momento conoscitivo con quello esecutivo. La nozione di processo pone, quindi, il significato di progettazione ben oltre la fase di programmazione, implicando un rapporto dinamico, senza soluzione di continuità, tra momento creativo e momento della realizzazione» (Roqueplo, 1983, p.40).

«L'obiettivo specifico del progetto consiste nella realizzazione migliori livelli di qualità nell'organizzazione dello spazio abitativo. Orbene, il raggiungimento di tale migliore qualità non è garantito dalla sola applicazione di principi e modelli formali astratti o trascritti dal patrimonio storico, quanto anche, e piuttosto, dalla ricerca

sperimentale di ipotesi, e di corrispondenti soluzioni, rivolte a porre in relazione in modo efficace la progressiva manifestazione dei bisogni con le suscettività evolutive dell'ambiente» (Cfr. C. Truppi, *Tra continuità e mutamento*).

«Nell'uso corrente la parola progetto significa uno schema di riferimento e di guida disegnato una volta per sempre e che riguarda per lo più il disegno dell'oggetto così come apparirà una volta finito, terminato di costruire. Con la parola piano si designerebbe, invece, un'azione continua e permanente[...]. Il piano è necessariamente incompiuto; più che immagine è traccia per l'immaginazione[...]. Non è altro che *work in progress*: un'opera d'arte che è fatta in quanto è in fieri [...]. Il progetto è, nel senso più attuale e preciso del termine, struttura[...]. Esprime in primo luogo la virtualità della condizione presente, le possibilità che le sono implicite. Ma esprime, anche, quella che si assume come struttura della società, processo del suo autodeterminarsi, diagramma del suo divenire storico: poiché la struttura non è pensabile come forma compiuta ed immobile ma come strutturazione, “coscienza strutturante”» (Argan, 1965, p.61).

Razionalismo-Ragione

«Atteggiamento o movimento che riconosce come fondamento della conoscenza, del giudizio e dell'operare pratico la ragione e la razionalità».

In architettura per razionalismo si intende la corrente di pensiero e di ricerca che si delineò a partire dalla Germania degli anni 1920 e divenne poi un aggregante filone di ricerca per tutto il cosiddetto movimento moderno internazionale. Dal punto di vista degli esiti formali, nel razionalismo si prediligono superfici nude e luminose, ampie vetrate, piante libere per una maggiore disponibilità dello spazio.

Come atteggiamento teorico il *razionalismo* è fenomeno ricorrente nella trattatistica finalizzata, appunto, alla razionalizzazione dei processi compositivi e costruttivi.

Nell'età moderna si sono avute svariate posizioni razionaliste. È tuttavia necessario giungere al primo dopoguerra per trovarne formulazioni programmatiche univoche, per es. con la fondazione in Germania, nel 1919, della scuola d'arte del *Bauhaus*, basata sulla ricerca del rapporto tra progettazione e produzione industriale. Occasioni per la diffusione della *ottimistica* concezione di poter affrancare i popoli dalle ingiustizie sociali intervenendo *razionalmente* nei processi di industrializzazione, con l'architettura come veicolo principale e funzionale allo scopo». Le Corbusier, con le proprie soluzioni

architettoniche e urbanistiche, rimane forse la figura di maggior rilievo (cfr. *Enciclopedia Treccani* on line, con tagli).

Ragione: «Chiamiamo ragione un metodo di conoscenza basato sul calcolo e la logica, usato per risolvere i problemi posti dalla mente, in funzione dei dati che caratterizzano una situazione o un fenomeno» (Morin, 1982, tr. it. 1990, p.153).

«La ragione è un fenomeno evolutivo che non progredisce in modo continuo e lineare come credeva il vecchio razionalismo, ma per mutazioni e riorganizzazioni profonde » (Morin, 1982, tr. it. 1990, p. 161).

Razionalismo: «Il razionalismo è: 1) una visione del mondo che afferma l'accordo perfetto tra il razionale (coerenza) e la realtà dell'universo; essa esclude dunque l'irrazionale e l'arazionale dal reale; 2) un'etica che afferma che le azioni umane e le società umane possono e devono essere razionali nel loro fondamento, nella loro condotta, nella loro finalità» (Morin, 1982, tr. it. 1990, p. 153).

Razionalità: «Razionalità significa stabilire un adeguamento tra una coerenza logica (descrittiva, esplicativa) e una, realtà empirica» (Morin, 1982, tr. it. 1990, p. 153). «Che cos'è la razionalità? È l'intelligenza dell'uomo che cerca di adattare le sue capacità logiche ai fenomeni che osserva per arrivare alla conoscenza del mondo reale. Ma si tratta di un dialogo sempre aperto nel corso del quale l'uomo, quando si rende conto di essere incapace di capire una parte del mondo attraverso la sua logica, conclude che esistono delle cose che oltrepassano la sua logica e accetta l'idea che esistano. In altre parole, la razionalità riconosce l'irrazionalità e dialoga con l'irrazionabile. Niente a che vedere dunque con la razionalizzazione che invece, a partire da un certo numero di dati che per forza sono sempre insufficienti costituisce un sistema del tutto coerente e che non avrà più bisogno di essere verificato. In questo delirio logico si finisce per negare gli elementi che contraddicono la teoria e per accettare solo quelli che le si adattano» (Morin, in G. Invernizzi, «Tutta colpa di Cartesio. Edgar Morin contro il razionalismo», *Panorama*, n. 13, apr. 1993).

Razionalizzazione: «La razionalizzazione è la costruzione di una visione coerente, totalizzante dell'universo, a partire da dati parziali, da una visione parziale, o da un primo piano unico. Così la visione di un unico aspetto delle cose (rendimento, efficacia), la spiegazione in funzione di un fattore unico (economico o politico), la credenza che i mali dell'umanità siano dovuti a un'unica causa e a un unico tipo di agenti, costituiscono altrettante razionalizzazioni. La razionalizzazione può, a partire da una proposizione di

partenza totalmente assurda o fantasmatica, edificare una costruzione logica e dedurne tutte le conseguenze pratiche" (Morin, 1982, tr. it. 1990, p. 153).

Regola

«Riferimento normativo dell'agire, indotto dalla reale o presunta costanza dei fenomeni [...], e quindi concretizzabile in precetto relativo a un'arte, a una scienza o disciplina, a una tecnica [...]; *una cosa fatta a regola d'arte*, per indicare diligente ed accurata esecuzione» (Devoto-Oli, 1971, p. 1900).

Le regole del sistema tecnologico «contengono essenzialmente il controllo degli aspetti geometrico-funzionali e le cosiddette specificazioni di prestazione».

Le regole del gioco riguardano problemi di interfaccia. L'introduzione delle regole del gioco, in vista di una razionalizzazione progettuale, produttiva e costruttiva, ha il *duplice* significato di guida e controllo dei processi produttivi relativi a ciascun prodotto e di regolamentazione programmata delle interferenze reciproche.

Il problema delle interfacce viene così a spostarsi dal livello del subsistema al livello del componente e si arricchisce di tutta una serie di accorgimenti che solo la classificazione per tecnologie e tipologie di prodotti può consentire di definire. L'obiettivo dovrebbe essere quello di procedere progressivamente all'introduzione di *regole particolari* che dal livello generale (regolazione sufficientemente flessibile) possono essere sempre più specificate nelle loro applicazioni operative. La derivazione delle regole particolari dalle regole generali deve discendere da un'analisi dei prodotti edilizi operata in maniera decisamente orientata e finalizzata alla individuazione di quegli aspetti che più degli altri potrebbero essere soggetti ad un'immediata regolamentazione morfologico-dimensionale, economica e produttiva. [...]

Ad ulteriore precisazione delle *regole particolari* dovrebbero essere messe a punto una serie di metodologie operative e di strumenti di controllo mediante i quali poter fissare livelli e soglie di accettabilità della produzione edilizia nelle sue diverse articolazioni, dalla scala del componente o prodotto, alla scala dell'intero organismo edilizio (performance dell'edificio).

[...] *Regole del gioco* è dunque la definizione attribuita alla globalità di *vincoli* da rispettare per garantirsi che l'intercambiabilità degli elementi del sistema (definiti dal catalogo dei componenti) risulti automatica? Gli stessi componenti del catalogo

ritrovano, dunque, nella rispondenza alle convenzioni, la loro essenza funzionale e la loro potenzialità di impiego. Per una corretta impostazione dei criteri da seguirsi per la (loro) formulazione [...] è indispensabile definire innanzitutto il loro campo di applicazione e le loro possibili forme di utilizzazione.

(Loro) obiettivo specifico [...] è quello di normalizzare, secondo precise finalità, le dimensioni dei componenti edilizi e la logica delle giunzioni e di regolamentare le caratteristiche qualitative e i limiti di accettabilità degli stessi. [...] Per quel che concerne i contenuti specifici delle regole generali sono [...] articolate secondo la seguente logica: - convenzioni relative al coordinamento dimensionale dei componenti; - convenzioni relative al controllo della qualità dei componenti; - convenzioni relative ai dispositivi di giunzione» (Zambelli, 1982, pp. 68-74).

Normativa può essere definita *l'insieme delle regole* che un qualsiasi acquirente pone quando vuole entrare in possesso di un determinato bene. « Queste *regole* tendono a mettere in relazione gli obiettivi di questo generico acquirente, con la qualità del bene di cui vuole entrare in possesso, con il prezzo che è disposto a pagare per averlo. [...] Non è altro che uno strumento utile per regolare in un mercato il rapporto fra domanda e offerta, [...] la dichiarazione di ciò che voglio e degli strumenti che userò per verificare se quello che ho acquistato corrisponde ai miei desideri e ai miei bisogni. [...] Si specifica in modi diversi in dipendenza di una pluralità di parametri che fanno della normativa stessa una materia [...] complessa» (N. Sinopoli, *La normativa tecnica*, in M. Zaffagnini (a cura di), *Progettare nel processo edilizio*, Parma, Bologna, 1981, p.71).

Restauro e conservazione

«Il concetto di restauro, inteso come il complesso di regole che presiedono all'insieme dei trattamenti e degli interventi destinati a minimizzare l'impatto del tempo e delle azioni distruttive degli uomini sul patrimonio culturale, è del tutto moderno: si definisce infatti attorno alla metà del XIX secolo. Mentre è intuitivo, soprattutto in relazione al patrimonio archeologico, che l'opera o il manufatto non ci sono pervenuti intatti, come appena usciti dalle mani di chi li ha realizzati, è di meno immediata percezione il fatto che ben pochi di essi giungono a noi nello stato in cui li hanno lasciati il trascorrere del tempo e il successivo abbandono. Manomissioni, restauri, riusi, rifacimenti sono assai frequenti e sono processi legati al tempo, ma anche al concetto di

valore: ciò che del passato sopravvive e sfugge alla regola della distruzione e della cancellazione è ciò a cui è stato attribuito un valore (storico, religioso, politico, etnico, ecc.); tempi, mode, climi culturali diversi se ne sono impadroniti per riviverlo e rivisitarlo, trasformandolo sia nell'aspetto che nella consistenza materica e nel significato. Ma così facendo ne hanno anche assicurato la trasmissione ai posteri. Ciò che perde significato, con il mutare dei contesti culturali e sociali, esce dall'uso collettivo e quotidiano; un edificio, un oggetto, persino un'intera città, si perdono e finiscono nel sedime del terreno. È l'archeologia che li riscopre, dando loro una nuova funzione ed un nuovo contesto e riaprendo così il ciclo interrotto delle trasformazioni e dei cambiamenti, cioè dei riusi. Nella cultura occidentale, il mondo antico (in particolare la civiltà greco-romana) ha avuto un destino e un ruolo particolari, essendo stato assunto più volte come modello, come oggettivazione dei concetti di bello e di civiltà. Questo patrimonio spesso rivisitato ha dunque subito particolari manomissioni e trasformazioni, la cui esegesi ed analisi tecnica hanno cominciato a rivestire particolare importanza, anche nella storia della ricerca archeologica. Più grandi sono la fama e la fortuna di un monumento o di un reperto archeologico, più profonde e invasive sono le manomissioni che ci si deve attendere» (Alessandra Melucco Vaccaro, *Restauro e conservazione*, «Il Mondo dell'Archeologia», 2002)

Sistema-struttura

[Dal lat. Tardo *systema*, dal gr. *sýstēma* –atos, stare insieme, complesso].

Come insieme o totalità di relazioni sinonimo di *sistema* può essere considerato quello di *struttura* [dal lat. *Structum*, *struo*: connetto, congiungo].

Leibniz così definisce un sistema: «L'ordine scientifico perfetto è quello in cui le proposizioni sono situate secondo le loro dimostrazioni più semplici e in modo che nascano l'una dall'altra» (Abbagnano, 1971, p.804).

«Per sistema intendiamo un insieme di entità connesse fra loro in modo organizzato appartenente ad una determinata struttura. [...] Per l'individuazione del sistema si adopera una scelta soggettiva, ovvero si assumono quegli elementi appartenenti ad un determinato gruppo di relazione e lo si considera sistema. L'analisi dei sistemi consiste nello studio della struttura e del comportamento di insiemi di elementi interagenti». [...]

L'approccio classico dell'analisi sistemica ha luogo secondo specifiche modalità intrinseche che, a loro volta, danno origini a fasi autonome:

- *programmazione*: consiste nell'esprimere tentativi di definizione del sistema oggetto di studio, una volta attivato, in archi di tempo proiettati nel futuro.

- *Capacità di esprimere valori*, conoscitivi ed etici, propri della norma e del progetto, nei loro enunciati descrittivi e prescrittivi.

- *Strategia*. [...] L'azione strategica [...] risiede nel cercare di rendere il binomio norma-progetto capace di integrare i comportamenti di ogni natura in modo appropriato» (Roqueplo, 1983, pp.32-34).

Il *sistema aperto* è un sistema che, come precedentemente delineato, «dà luogo a due differenti gradi di apertura:

- il primo, a livello di sub-sistemi, secondo il quale è consentita ampia libertà di scelta fra differenti sub sistemi di componenti [...];

- il secondo, a livello di componenti, secondo il quale è consentito, all'interno di uno stesso subsistema, l'integrazione tra prodotti di diversa provenienza e tecnologia.

[...] Il *sistema aperto* è per definizione un insieme di parti variabili connesse mediante una struttura di relazioni costanti. La caratteristica di apertura è dovuta al fatto che gli elementi possono subire variazioni pur garantendo l'equilibrio complessivo del sistema. L'aspetto dunque che maggiormente caratterizza il sistema, in questo caso, non è l'insieme degli elementi costitutivi quanto la sua struttura. Essa esplicita le relazioni esistenti fra i vari elementi del sistema» (Zambelli, 1982, p.71).

Sistema tecnologico

«Per sistema tecnologico si intende [...] il complesso dei mezzi, degli strumenti e degli 'oggetti' che una società inventa e usa per raggiungere uno scopo» (Roqueplo, 1983, p. 63).

«Per gli elementi del sistema tecnologico può essere delineata un'organizzazione gerarchica che, a seconda di livelli di complessità decrescenti, si esprime nelle seguenti articolazioni:

- *classi di unità tecnologiche*: a questo livello appartengono gli elementi più complessi ed aggregati [...], e cioè le strutture, le chiusure, le partizioni interne, le partizioni esterne, gli impianti di fornitura servizi;

- *unità tecnologiche*, e cioè gli elementi costitutivi delle singole unità tecnologiche. Per fare un esempio, le pareti perimetrali verticali e gli infissi esterni verticali costituiscono una classe di elementi tecnici dell'unità tecnologica “chiusure verticali”» (Sinopoli, 1981 p. 73).

«[...] il sistema edilizio a seconda delle funzioni cui deve soddisfare in rapporto a specifiche esigenze costruttive, può a sua volta scomporsi in sub-sistemi (o classi di unità tecnologiche) così distinti:

- ossatura, secondo la funzione di garantire la sicurezza statica;
- involucro e copertura, secondo la funzione di delimitare lo spazio interno da quello esterno;
- partizioni orizzontali e verticali, per la delimitazione e la classificazione degli spazi interni;
- collegamenti verticali, per l'agibilità e il collegamento di spazi a quote differenziate;
- impianti, ai fini di consentire l'utilizzazione dei flussi energetici, informativi e lo smaltimento dei prodotti di scarico» (Truppi, 1991, p.61; 2011, p.145).

«La ricerca degli elementi come “possibilità di dar luogo a strutture complesse e derivate a partire da strutture più semplici” (Dal Pra, 1978, p.314) [...] scaturisce da un'istanza razionale che spinge alla semplificazione [...]». Per esempio: «L'abitazione può essere definita a partire da due concetti, quello di elemento e quello di insieme. Dal punto di vista degli elementi essa appare costituita da varie unità di costruzione o da atti tecnici: il tetto, i muri, le scale, i tramezzi, gli impianti. Dal punto di vista di insieme essa appare costituita dall'assemblaggio e dalla cultura interpretate dal progettista. Si pone allora il problema del rapporto tra atti tecnici [...], culture [...] e il relativo consumo. [...] I tre momenti della produzione, dell'assemblaggio e dell'impiego» (Guido Nardi, 1976, p. 40).

Sostanza (costanza) tematica

«Le costanti intese come modalità archetipiche del costruire e qui chiamate *thèmata* sono “preconcezioni fondamentali che sono ampiamente diffuse e salde” (Holton, 1983, p. 23), danno vita a nuclei di identità che si fondano su una sostanziale analogia concettuale, oltre che formale, dell'architettura. I loro presupposti sono la costanza e la permanenza, ne costituiscono matrice evolutiva l'invarianza e la trasformazione.

Acquista rilievo oltre che il loro significato trasmesso l'attualità del loro significato riscoperto, cioè il ruolo costante che, sotto diverse forme, ha avuto un identico tema all'interno dell'evolversi dell'architettura. [...] in ogni tempo molte forme imperniate su particolari temi sono state pensate e realizzate in maniera simile. L'architettura conserva la medesima struttura concettuale che si fonda su una costante adesione ad un numero ristretto di *thèmata*, che persistono nonostante profonde trasformazioni. Lo sviluppo progressivo è stato segnato dalla continuità, dalla lenta evoluzione intorno a poche idee archetipiche, a pochi contenuti-base fondamentali. Questo non significa che non sussistono divergenze, anche profonde, su questioni rilevanti, ma i nuclei tematici rivelano, in ogni tempo, affinità notevoli, sostanziali convergenze. Ne deriva che l'innovazione non comporta alcuna trasformazione irreversibile, alcun cambiamento definitivo, ma una revisione lenta, connessa al progressivo inserimento di nuove svolte in un insieme preesistente, sostanzialmente immutato, di temi ricorrenti. Tra l'antico e il nuovo si instaura, in definitiva, una complementarità, che evita la gratuità del nuovo per una riproposizione rinnovata dei valori che il tempo ha già manifestato. Si intende, però, far riferimento non solo ai valori della trasmissione, ma anche a quelli della proiezione» (Truppi, 2012, p.15-16).

«L'evoluzione della permanenza tematica è il filo indicatore delle progressive modificazioni. Dal momento che i contenuti permanenti definiscono la trama dei meccanismi evolutivi, è possibile individuare il divenire e i relativi continui processi di trasformazione come una progressiva forma di attualizzazione degli antecedenti. Vengono determinate, in tal modo, le convergenze tra passato e futuro. Il legame analogico, ritrovato attraverso la sostanza tematica, individua i nuclei fondativi e porta ad intravederne la continuazione, lo sbocco in cui si manifesti la tensione vitale del preesistente. Il futuro, fondato sulle antecedenze, si apre alla trasformazione, vista come relazione di dipendenza tra *continuità e mutamento*». [...] «La *persistenza* ed il *mutamento* agiscono ininterrottamente come complici, più che come antagonisti, perché "tutto esiste molte volte, infinite volte" (Borges, 1981, tr. it. 1984, p. 821). In tal senso i mutamenti si manifestano come eccezioni dell'identità, fenomeni essenzialmente accidentali, in quanto la sostanza tematica non ne viene di fatto modificata, persiste e li sottintende. In definitiva, una correlazione del permanente e del mutevole come sostanza dell'architettura, del suo evolversi, delle rotture, delle svolte che ne costituiscono la ricchezza» (Truppi, 2012, p.9 e p.72).

Tecnica

In senso generale, complesso di regole finalizzate a dirigere l'attività produttiva. Il termine greco originario, *téchne*, era utilizzato per designare ogni "arte", intesa come insieme di regole dettate dall'esperienza e dallo studio atte a guidare un'attività umana.

«Sia gli studi archeologici dei manufatti e particolarmente degli utensili, non soltanto di quelli preistorici o antichi, e delle procedure di lavorazione dei materiali ricavati in natura, sia l'analisi antropologica delle civiltà testimoniano il ruolo della tecnica per la trasformazione della materia da parte degli esseri umani, nell'orizzonte di una forma di vita in cui l'uomo si rapporta alla natura perché essa risponda alle necessità della sopravvivenza, a esigenze di ordine strumentale, ad aspirazioni conoscitive e intenzionalità rappresentative. Le tecniche hanno infatti reso possibile le culture e sono servite da strumenti di mediazione e di produzione nei confronti del mondo naturale-materiale e delle rappresentazioni magiche, religiose e filosofiche della trascendenza.

[...] *Tecnica, arte, poiesis*. Il termine *téchne* e il vocabolo latino *ars* coniato per tradurlo per tutta l'età greco-romana antica e ancora nel Medioevo e durante il Rinascimento hanno indicato la *capacità di fare* diretta da una precisa conoscenza di regole. *Téchnai*-arti erano pertanto non solo la musica, la pittura, la scultura, l'architettura, la retorica, ma anche la politica, la strategia bellica, la grammatica, l'artigianato ecc., ogni messa in opera di un sapere determinalo. Mentre non poteva affatto costituirsi come *téchne*, e dunque come "arte", un fare che non fosse fondato su regole generali e cognizioni sicure. L'applicazione pratico-poietica era quindi essenziale per definire il complesso teorico della *téchne*, distinguendolo simultaneamente dalla conoscenza dell'universale propria dell'*epistème*. Se con l'età moderna i termini tecnica e arte hanno iniziato a dividersi con il precisarsi del concetto e della teoria delle cosiddette "belle arti", il mito della tecnica parve potersi alimentare alla rivoluzione scientifica» (Guido Boffi, voce *Tecnica*, *Enciclopedia della filosofia e delle scienze umane*, De Agostini, Novara 1996, p.990).

«... per la *creazione* tecnica sono necessari: l'idea creativa, la conoscenza delle leggi naturali, dei materiali e delle loro proprietà e delle possibilità della loro lavorazione e [...] le leggi economiche e sociali» (*Brockhaus Enzyklopedie*, Wiesbaden 1972, «Rassegna», n. 5, 1981).

Nicola Abbagnano mette in evidenza come «La *tecnica*, sia nelle sue forme primitive sia in quelle raffinate e complesse che ha assunto nella società contemporanea, è uno strumento indispensabile per la sopravvivenza dell'uomo. Il suo processo di sviluppo appare irreversibile perché solo ad esso rimane affidata la possibilità della sopravvivenza del numero sempre crescente degli esseri umani e il loro accesso a un più alto tenore di vita» (voce *Tecnica* del *Dizionario di filosofia*, p.660)

Tecnologia dell'architettura

Il termine tecnologia può essere interpretato (attraverso gli etimi greci) come il *lògos* della *tèchne*. *Tèchne* è l'attività umana (il mestiere, l'arte); il mezzo necessario a conseguire l'obiettivo dell'arte, la qualità (il modo di essere). I Greci indicavano addirittura con *tèchne* la *poiesis* o produzione del vero nel bello: sicché le opere d'arte non erano, per essi, fruite esteticamente, bensì nel vero compiuto valore *tecnico*.

Il campo della tecnologia dell'architettura è individuato come «il momento (il punto di applicazione nello spazio e nel tempo) nel quale il patrimonio conoscitivo delle tecniche si innesta nel processo della progettazione, cioè un momento che si palesa in tutte le fasi progettuali nelle quali si manifesta la necessità di conferire forma fisicamente percepibile e quindi fruibile ad una proposizione di spazio inteso come luogo dei comportamenti umani» (R. Crespi, *Quattro lezioni di tecnologia dell'architettura*, Angeli, Milano 1985, p.44).

«Mentre quella di *tecnica* è una nozione che accompagna l'intera evoluzione dell'uomo, il termine tecnologia entra nel lessico a partire dal Seicento, non immediatamente applicato all'architettura. Per tecnica, si intende l'impiego di strumenti e procedimenti adatti alla migliore e più agevole esecuzione di un'opera; essa definisce l'aspetto modale, cioè il modo attraverso il quale si realizza un artefatto.

Specifico del termine *tecnologia* è invece l'aspetto del *logos*, del discorso critico e interpretativo sulle tecniche, poiché esso definisce non tanto un'operazione di 'trascrizione', di conoscenza, di elencazione di saperi pratici, quanto un processo interpretativo di tali modalità. L'impiego del termine tecnologia in sostituzione di tecnica ne costituisce apparentemente un mero aggiornamento, mentre, attraverso l'atteggiamento critico su procedimenti, sistemi, processi e materiali della costruzione, si pongono le condizioni per gli avanzamenti, le trasformazioni, i miglioramenti, che definiscono le basi per l'innovazione.

Nel corso dello sviluppo e dell'evoluzione dell'architettura è possibile osservare i mutamenti del ruolo della tecnologia, in un'oscillazione tra fine e mezzo nei rapporti tra l'uomo e le modalità di produzione dell'artefatto architettonico. La tecnologia può essere interpretata quindi come studio critico, in continua evoluzione, dei procedimenti, degli strumenti e dei metodi della costruzione dell'architettura. [...] A partire dalla ricerca sugli aspetti materiali della costruzione, il concetto di tecnologia ha progressivamente esteso i suoi confini e i suoi ambiti d'indagine, interessando, per esempio, quello della gestione del processo di realizzazione, quello morfologico e ambientale come più recente e complessa possibilità di estensione dei limiti d'indagine sulla tecnica. Attualmente, si registra una rinnovata fiducia nei confronti della tecnologia che, ridefinito il suo ruolo alla luce dei problemi della sostenibilità, offre la promessa di un nuovo rapporto, non antagonistico, con il delicato equilibrio ambientale» (Spartaco Paris, voce dell'*Enciclopedia della Scienza e della Tecnica Treccani* on line, 2008).

Il campo della tecnologia dell'architettura è individuato come «il momento (il punto di applicazione nello spazio e nel tempo) nel quale il patrimonio conoscitivo delle tecniche si innesta nel processo della progettazione, cioè un momento che si palesa in tutte le fasi progettuali nelle quali si manifesta la necessità di conferire forma fisicamente percepibile e quindi fruibile ad una proposizione di spazio inteso come luogo dei comportamenti umani», (R. Crespi, 1985, p.19).

«Se si parla di Tecnologia dell'architettura sembra cioè quasi tautologico dover riferire l'analisi delle tecniche ad una costruzione che inglobi quella che è stata definita, con Husserl, "intenzionalità estetica"; in mancanza della quale dovrebbe più propriamente e semplicemente parlarsi di "Tecnologia delle costruzioni" o di "Tecnologia edile". Se è certo, in altre parole, che l'architettura presuppone, come sua condizione necessaria, la correttezza tecnico-costruttiva, sembra altrettanto certo che questo requisito non ne possa mai e comunque costituire una condizione sufficiente» (Ferracuti 1990, p.1).

Conseguentemente la cultura del costruire viene così investita anche di una dimensione estetica, perché il termine architettura implica una poetica ed è riferito "ad edifici concepiti in vista di una intenzionalità estetica" (Pevsner, 1957, tr. it. 1979, p.5).

Ricerca e ricerca tecnologica tecnologica. Per ricerca si deve intendere l'«attività avente per fine un ritrovamento [...]. Nell'ambito degli studi, il ritrovamento può

identificarsi in un reperto storico-culturale o in nuove acquisizioni scientifiche e tecnologiche» (Devoto-Oli, 1971, p.1933).

«Per ricerca tecnologica si possono intendere tutte le analisi critiche, le connessioni storiche, le ipotesi rifondative, ecc., che nascono dal dibattito intorno al ruolo delle tecnologie nella società contemporanea [...] con particolare attenzione al problema della collocazione delle specifiche tecnologie afferenti l'architettura rispetto alla logica delle cosiddette tecnologie di sviluppo e a quella delle cosiddette tecnologie di controllo dell'ambiente». È ascrivibile ad essa, quindi, il ruolo «di apporto fondante nello studio delle problematiche connesse con ogni processo di costruzione dell'ambiente artificiale» (Nardi,1986, p. 29).

Territorio

[dal lat. *territorium*, der. di *terra*, *terra*].

Il termine *territorio* denota una porzione definita della Terra, di dimensioni più o meno vaste, con caratteristiche di tipo morfologico, ambientale, politico, geografico, amministrativo, ecc. In senso più lato il territorio è il luogo nel quale gli uomini vivono, svolgendo le proprie attività, e dal quale ricavano prodotti e motivazioni per la propria sussistenza e per le proprie aspirazioni. Un territorio è detto antropizzato quando il suo stato naturale appare modificato dall'intervento dell'uomo che ha agito su di esso al fine di adeguarlo ai propri bisogni; quando invece l'intervento dell'uomo ha riguardato specificamente la realizzazione di opere edilizie e di infrastrutture, il territorio è detto urbanizzato (Cfr. C. Beguinot, voce *Territorio*, in *Enciclopedia Treccani on line- App. IV, III*, p. 625)

Pianificazione del territorio. Organizzazione di tutti gli elementi del territorio (residenziali, produttivi, infrastrutturali) in connessione con la programmazione economica, di cui rappresenta la proiezione spaziale. In sede scientifica è ampio il dibattito sulla p.t., che dopo un periodo di scarsa attenzione da parte di molti paesi industrializzati, ripropone la sua funzione di adeguamento dei processi di sviluppo alle compatibilità territoriali (*Enciclopedia Treccani on line*).

«Le ricerche di sociologia urbana hanno evidenziato come la città tende a dominare sul territorio circostante (area metropolitana) e hanno proposto modelli per spiegare le

dinamiche tra centri in concorrenza per il territorio di influenza (per es., di repulsione, di attrazione, di cooperazione ecc.)» (*Enciclopedia della filosofia e delle scienze umane*, 1996, p.1003).

Thèmata

L'insieme dei temi e motivi ricorrenti, o caratterizzanti, in un dato autore, o anche in un'opera, in un complesso di opere. p.170). Secondo Heidegger ogni scienza si costituisce in primo luogo mediante la tematizzazione.

«[...] *thèmata*, entità originarie che permangono, nonostante i cambiamenti, nel dispiegarsi di una continuità che mette in discussione il rimuovere i valori archetipici, una tendenza del moderno ((Truppi, 2012, p.7).

Le unità tematiche si costituiscono come "materialità documentaria", narrazioni della persistenza, attraverso cui è possibile cogliere le relazioni tra l'emergenza del nuovo e l'antico per una loro ricomposizione. Esse delineano il filo delle coesioni, stabiliscono l'attualità dei fondamenti attraverso cui la perennità dei valori si rinnova (Truppi, 2012, p.31).

Le continuità tematiche attestano il perenne rinnovarsi dell'architettura, che da sempre ha creato ed utilizzato gli stessi *thèmata*, che nascono, tramontano, riappaiono e si sviluppano in maniera continuativa (Truppi, 2012, pp.73-4).

La sostanza tematica è uno degli elementi fondamentali per l'individuazione delle costanti interne all'evoluzione dell'architettura, sulle quali si innestano le successive modificazioni. La particolarità del loro ruolo esige che vengano denominate con un lemma che si attagli ad esse. Le chiameremo *thèmata*, che in greco «vuol dire ciò che è posto, proposizione, parola primaria» (Holton, 1984, p.170; in Truppi, 2012, p.151)».

«Gerald Holton mostra la pregnanza nella storia delle scienze di ciò che egli chiama *thèmata*, strutture di pensiero molto generali che organizzano in un dato momento il pensiero scientifico. Questi *thèmata* si presentano spesso in coppie antinomiche, continuo/discontinuo, innato/acquisito, caso/necessità, locale/globale, ecc. di cui l'uno o l'altro dei termini vince in una situazione o in un'altra (Emmer-Manaresi, 2002, p.75).

Tipo-Tipologia

Tipo [dal lat. *typus*, gr. *typos impronta; carattere, figura, modello*].

Insieme di oggetti, elementi, individui conformi a un determinato schema o modello, aventi caratteri simili che li accomunano tra loro e insieme li distinguono da altri. IT

Tipologia [comp. di *tipo-* e *-logia*].

Il termine *tipologia* significa letteralmente studio dei *tipi*. Lo studio è finalizzato alla loro classificazione in gruppi contraddistinti ognuno da particolari caratteri. Per estensione, una tipologia è anche il risultato di tale classificazione, cioè una classe di *tipi*. Il termine viene impiegato più specificatamente in vari campi:

-in archeologia significa classificazione tramite raggruppamento in tipi (tipo=modello), gruppi e classi tipologiche, degli oggetti in base alle loro caratteristiche; il tipo può essere composto da più varietà e comprendere varianti.

-n edilizia significa enucleazione di modelli, sia per l'insieme sia per i particolari, delle costruzioni architettoniche ed edilizie.

Urbanistica

È la disciplina che studia il territorio antropizzato (la città o più in generale l'insediamento umano) ed il suo sviluppo. Essa ha come scopo la progettazione dello spazio urbanizzato e la pianificazione organica delle sue modificazioni su tutto il territorio, compreso quello scarsamente urbanizzato. Estensivamente l'urbanistica comprende anche tutti gli aspetti gestionali, di tutela, programmatici e normativi dell'assetto territoriale ed in particolare delle infrastrutture e dell'attività edificatoria.

Bibliografia

Paesaggio

- Canella, Guido (1983), *L'unità casa nel paesaggio costruito*, «Caleidoscopio», n. 29, giu;
- Dierna, Salvatore (1991), *Riflessioni sul paesaggio*, in *A U-Tecnologie*, n.4/5;
- Donadieu Pierre, Küster Hansjörg, Milani Raffaele (a cura) (2008), *La cultura del paesaggio in Europa tra storia arte e natura*, Leo S.Olschki, Firenze;
- Hillman, James, Truppi Carlo (2004), *L'anima dei luoghi*, Rizzoli, Milano;
- Nardi, Guido (1994), *Le nuove radici antiche*, Franco Angeli..
- Schulz, Christian Norberg (1981) *Genius loci, Paesaggio, ambiente, architettura*, Milano;
- Sereni, Emilio (1984), Prefazione a *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza, Roma-Bari;
- Truppi, Carlo (1982) *Tecnologie bioclimatiche per il controllo dell'habitat. Quattro metodi di analisi solare*, Fiorentino, Napoli;
- Truppi, Carlo (2006) , Voce *Ambiente*, in *Enciclopedia Filosofica*, v. I, Bompiani, Milano;
- Truppi, Carlo (2011), *In difesa del Paesaggio Per una politica dalla bellezza*, Electa, Milano;
- Zagari Franco (a cura) (2006), *Questo è paesaggio. 48 definizioni*, Mancosu, Roma;
- Maldonado Tomàs (2006), in Franco Zagari (a cura), *Questo è paesaggio -48 definizioni*, Mancosu, Roma;

Archeologia

- Foucault, Michel (1971), *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano;

Kuspit, Donald (1990), *Una metafora efficace: l'analogia tra archeologia e psicanalisi*, in P. Gay e S. Argentieri, *Freud e l'arte. La collezione privata di arte antica*, Il Pensiero Scientifico, Roma;

Manacorda, Daniele, (1998), voce *Archeologia dell'architettura*, *Enciclopedia Treccani* on line, supplemento.

Tagliabue, Rita (1993), *Architetto e archeologo. Confronto fra campi disciplinari*, Guerini, Milano 1993

Archetipo

AAVV. (1982), voce *Archetipo*, in *Dizionario enciclopedico di filosofia*, Le lettere, Firenze;

Cetica, Pier Angelo (1981), *L'archetipo e il continuo*, Alinea, Firenze;

Eliade, Mircea (1975), *Il mito dell'eterno ritorno*, Borla, Torino;

Eliade, Mircea (1999), *Trattato di storia delle religioni*, Bollati-Boringhieri, Milano;

Galimberti, Umberto (2006), *Dizionario di Psicologia*, De Agostini, Novara (Gruppo ed. L'Espresso):

Nardi, Guido (1990), *Gli atti tecnici come generatori di archetipi*, *Politecnico*, Dipartimento di programmazione progettazione e produzione edilizia, vol. 3, n. 2, giu;

Nardi, Guido (1990), *Il progetto tra archetipo e invenzione*, «*Sinopie*», n. 2, mar;

Nardi, Guido (1991), *Gli elementi costitutivi del progetto: genealogia degli archetipi del costruire*, in G. Nardi, A. Campioli e A. Mangiarotti, *Frammenti di coscienza tecnica. Tecniche esecutive e cultura del costruire*, Angeli, Milano;

Nardi, Guido (1994), *Le nuove radici antiche*, Franco Angeli, Milano;

Truppi, Carlo (2012), *Continuità e mutamento. Il tempo nell'innovazione delle tecniche e nell'evoluzione dell'architettura*, Franco Angeli, Milano;

Analogia

- Melandri, Enzo (1974), *L'analogia la proporzione la simmetria*, Isedi, Milano;
- Monestiroli, Antonio (1985), *Mimesi e analogia e Le forme dell'analogia nell'architettura moderna*, in *L'architettura della realtà*, Clup, Milano;
- Pera, Marcello (1982), *Analogia e concetti teorici*, in *Apologia del metodo*, Laterza, Bari;

Thémata

- Baroni, Daniele (1979), *Grattacieli. Architettura americana tra mito e realtà*, Electa, Milano;
- Calvino, Italo (1988), *Leggerezza*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano;
- Capasso, Aldo (1988), *Il materiale nella pratica architettonica*, in V. Gangemi (a cura di), *Architettura e tecnologia appropriata*, Angeli, Milano;
- Capasso, Aldo (1993), *Strutture leggere e ambiente costruito*, in A. Capasso (a cura di), *Le tensostrutture a membrana per l'architettura*, Maggioli, Rimini;
- Gadamer, Hans Georg (1988), *Arte come gioco, simbolo e festa*, in *L'attualità del bello. Studi di estetica ermeneutica*, Marietti, Genova;
- Holton, Gerald (1984), *L'immaginazione tematica nella scienza*, in *L'intelligenza scientifica. Un'indagine sull'immaginazione creatrice dello scienziato*, Armando, Roma;
- Monestiroli, Antonio (1985), *Il giudizio sulle forme del passato e La ricerca di nuove forme*, in *L'architettura della realtà*, Clup, Milano;
- Monestiroli, Antonio (1985), *La questione del tema e Storicità del tema di architettura*, in *L'architettura della realtà*, Clup, Milano;
- Norberg-Schulz, Christian (1983), *Intenzioni in architettura*, Officina, Roma;
- Quaroni, Ludovico (1977), *La dimensione tecnica della progettazione*, in *Progettare un edificio; Otto lezioni di architettura*, Mazzotta, Milano;
- Truppi, Carlo (2012), *Continuità e mutamento. Il tempo nell'innovazione delle tecniche e nell'evoluzione dell'architettura*, Franco Angeli, Milano;
- Ungers, Oswald Mathias (1982), *Il tema dell'incorporazione o la bambola nella bambola*, in *L'architettura come tema*, Electa, Milano;

Casi di studio

Palmento

- AAVV. (2004), *La casa rurale nella Sicilia Orientale*, CNR Ricerca sulle dimore rurali in Italia, M.T. Alleruzzo Di Maggio, C. Formica, A. Fornaro, J.C. Gambino, A. Pecora, G. Ursino, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2004
- Botti A., Thurmond D., La Greca F., *Un palmento ben conservato a Novi Velia ed altri palmenti nel territorio del Cilento. Osservazioni ed ipotesi*, in «Annali storici di Principato Citra», a,IX n.2, 2011;
- Brun J.-P.,(2011) *La produzione del vino in Magna Grecia e in Sicilia*, in AAVV, *La vigna di Dioniso : vite, vino e culti in Magna Grecia : atti del quarantanovesimo Convegno di studi sulla Magna Grecia : Taranto, 24-28 settembre 2009. (Taranto 2009)*
- Cascone G., Di Fazio S., Pennisi P., (1994), *Il recupero degli edifici tradizionali in zona sismica. Materiali, tecniche costruttive e tipi di intervento*. In: Atti del Seminario AIGR su “Il recupero dell'edilizia rurale nel contesto territoriale”, Sassari,
- Cascone G., Di Fazio S., Pennisi P., (1997) *Edificios protoindustriales para la producci6n de vino en Sicilia. Los palmentos y las bodegas del Etna desde el s.XVII al XIX*. In: “Informes de la Construcci6n”, n.450, luglio/agosto 1997; pp.61- 75;
- Di Fazio S. E Pennisi P., (1995), *Edifici per la produzione e la conservazione di vini a D.O.C. in Sicilia*. In: “Costruzioni e impianti per la conservazione e trasformazione dei prodotti agricoli”, «Rivista di Ingegneria Agraria», Quaderno n.18; pp. 179 – 193;
- Failla A., Di Fazio S.,(1998), *Le costruzioni per l'agricoltura nel paesaggio etneo: stato attuale e prospettive di valorizzazione*, «Tec. Agric.» n. 112., 1998 112.8;
- Formica M.T. - Fornaro C. - Gambino A. - Pecora J.C. - Ursino, A. - Alleruzzo di Maggio G., (2012) *La casa rurale nella Sicilia orientale*, Leo S. Olschki, Firenze;
- La Guzza A., La Guzza R., Lo Giudici S., (1994), *Linguaglossa, Architettura rurale. 'U Pammentu'*, Quaderni del Centro UNESCO di Catania. Catania, Euroguide;
- Masi, A. (2005), *Un esempio di archeologia dell'agricoltura: i palmenti*, in A. Ciacci e A. Zifferero (a cura di), *Vinum. Un progetto per il riconoscimento della vite*

silvestre nel paesaggio archeologico della Toscana e del Lazio settentrionale,
Siena, 2005, pp. 83-95;

Sanfilippo E.D, (1993), *La costruzione del paesaggio antropico etneo*. In: AA.VV.,
Etna, il vulcano e l'uomo, Maimone ed. Catania;

Sculli Orlando, (2002) *I palmenti di Ferruzzano*, Istituto per l'Arte e il Restauro "Palazzo
Spinelli", Firenze;

Truppi, Carlo (2006), Voce *Ambiente*, in *Enciclopedia Filosofica*, v. I, Bompiani, Milano;

Truppi, Carlo (2012), *Vedere i luoghi dell'anima con Wim Wenders*, Mondadori Electa,
Verona;

Conversazione con l'architetto Nuno Lacerda Lopes

Lacerda Lopes, Nuno (2012), *Architecture – Da Representação ao Projeto*" (edição
bilingue), Edições Transnética, Porto.

Jung, gli archetipi, l'architettura

Corrado, Maurizio (2012) *Il sentiero dell'architettura porta nella foresta*, Franco
Angeli, Milano;

Ferrari, Giuseppe (2011) *Architettura e Psicoanalisi. Percorsi e riflessioni sugli spazi della mente*, ed.
FerrariSinibaldi;

Jacobi, Jolande (1971), *Complesso archetipo simbolo*, Boringhieri, Torino;

Jung, C. G. (1980), *L'uomo e i suoi simboli*, Longanesi, Milano;

Jung, Gustav (1977), *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Boringhieri, Torino;

Jung, Carl Gustav (1975), *Il contrasto tra Freud e Jung*, Boringhieri, Torino;

Jaffé, Aniela (1990 a cura), *Ricordi, sogni, riflessioni*, Rizzoli, Milano;

Stirling

Morrasso E., (2007) *L'architettura del moderno*, Electa Mondadori, pag.178

Brunetti F. et al.(1978), *James Stirling- L'ultimo maestro?*, Cedam, Padova

Glossario

AAVV. (1996), *Enciclopedia della filosofia e delle scienze umane*, De Agostini, Novara;

Abbagnano, Nicola (1971) *Dizionario di filosofia*, UTET, Torino;

Argan, G.C., (1969), voce *Architettura*, in *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Ist. editoriale. Roma.

Devoto G. Oli G. (1971), *Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze;

Enciclopedia Treccani on line;

Truppi, Carlo (2006), Voce *Ambiente*, in *Enciclopedia Filosofica*, v. I, Bompiani, Milano;

Truppi, Carlo (2011), *In difesa del Paesaggio Per una politica dalla bellezza*, Electa, Milano;

Truppi, Carlo (2012), *Continuità e mutamento. Il tempo nell'innovazione delle tecniche e nell'evoluzione dell'architettura*, Franco Angeli, Milano;

Vocabolario Treccani on line