

Tecnologica  
2019

VINCENZO MOSCHETTI

# Camere Azzurre

Costruzione di un'antologia  
mediterranea: da Palladio a Peter Märkli

P R E M I O T E S I D O T T O R A T O  
F I R E N Z E U N I V E R S I T Y P R E S S — U N I V E R S I T À D E G L I S T U D I D I F I R E N Z E



PREMIO TESI DI DOTTORATO

ISSN 2612-8039 (PRINT) | ISSN 2612-8020 (ONLINE)

– 86 –

PREMIO TESI DI DOTTORATO  
Commissione giudicatrice, anno 2019

Vincenzo Varano, *Presidente della Commissione*

Tito Arecchi, *Area Scientifica*

Aldo Bompani, *Area delle Scienze Sociali*

Mario Caciagli, *Area delle Scienze Sociali*

Franco Cambi, *Area Umanistica*

Giancarlo Garfagnini, *Area Umanistica*

Roberto Genesisio, *Area Tecnologica*

Flavio Moroni, *Area Biomedica*

Adolfo Pazzagli, *Area Biomedica*

Giuliano Pinto, *Area Umanistica*

Vincenzo Schettino, *Area Scientifica*

Maria Chiara Torricelli, *Area Tecnologica*

Luca Uzielli, *Area Tecnologica*

Graziella Vescovini, *Area Umanistica*

Vincenzo Moschetti

## **Camere Azzurre**

Costruzione di un'antologia mediterranea:  
da Palladio a Peter Märkli

Firenze University Press  
2020

Camere Azzurre: costruzione di un'antologia mediterranea: da Palladio a Peter Märkli / Vincenzo Moschetti. – Firenze : Firenze University Press, 2020.

(Premio Tesi di Dottorato ; 86)

<https://www.fupress.com/isbn/9788855180641>

ISSN 2612-8039 (print)

ISSN 2612-8020 (online)

ISBN 978-88-5518-063-4 (print)

ISBN 978-88-5518-064-1 (PDF)

ISBN 978-88-5518-065-8 (XML)

DOI 10.36253/978-88-5518-064-1

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Cover image: Peter Märkli, Disegno 1314, 1980-1999, © Studio Märkli.


\*\*\*

*FUP Best Practice in Scholarly Publishing* (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

*Firenze University Press Editorial Board*

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, F. Ciampi, A. Dolfi, R. Ferrise, P. Guarnieri, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, A. Perulli, G. Pratesi, O. Roselli.

 The online digital edition is published in Open Access on [www.fupress.com](http://www.fupress.com).

Content license: the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2020 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)

*This book is printed on acid-free paper  
Printed in Italy*

*Dedicato ai cattivi*  
*Che poi così cattivi non sono mai.*  
[1979]



# Indice

## I. Dispositivi Teorici

### Capitolo 1

#### Teoria di un Mediterraneo 11

1. Ipotesi. *Mappature di un'immagine rovescia* 11
2. Strumenti (il *come*, il *cosa*). *Il gusto della congettura, l'onere della prova* 16

### Capitolo 2

#### Geografie, atlanti, anatomie. *Tre temi di composizione* 25

1. Immagini allo specchio. *Il (contro)Atlante come geografia dell'architettura* 27
2. La mappa è progetto. *Dispositivi e nozioni per un piccolo mondo* 30
  - 2.1 "M". *Mediterraneo come Monumento, Monumento come Mito* 36
3. Cantieri. *Il Mediterraneo come progetto* 41
4. Fenomeno. *Progettare il Mediterraneo fuggendo dalla camera di Schinkel* 47
5. Anatomie. *Casa di Mediterraneo: una grammatica* 56
  - 5.1 Configurazioni. *Da casa nasce casa* 66
6. Elementi. *Un alfabeto di composizione architettonica* 69
  - 6.1 Basamento come podio 70
  - 6.2 Muro come recinto 73
  - 6.3 Porta come soglia 75
  - 6.4 Corte come giardino 78
  - 6.5 Finestra come stanza. *Lo spazio "inutile"* 80
7. Osservazioni a margine dell'abaco. *Accumulare una sequenza di sguardi* 81



## II. Dispositivi Pratici

### Capitolo 3

<b>Traslazioni. <i>Dalla casa di Mediterraneo alla casa del desiderio</i></b>	<b>93</b>
1. Antefatto	96
1.1 Fenomenologia della villa: è “colpa” di Raffaello!	96
1.2 Un appunto narrativo ad uso critico	102
1.3 Un gioco antico. <i>L'esterno come interno</i>	103
2. Casa borghese, dislocazione domestica	117
2.1 Il “desiderio” come programma architettonico	122
3. Aldo Rossi e l'aggiornamento delle mappe. <i>L'affaire Samos</i>	136
3.1 Prima dislocazione: lo scritto e la teoria	136
3.2 Seconda dislocazione: la camera di Samos	142
3.3 Terza dislocazione: la camera in <i>Villa Alessi</i> a Suna di Verbania	147
3.4 Dissoluzione, lavorare per miti	155

### Capitolo 4

<b>Antologie. <i>Peter Märkli: oltre la “geografia”</i></b>	<b>159</b>
1. Continuando il Mediterraneo	159
2. Peter Märkli e lo strumento dell'anatomia comparata	162
2.1 Un classicismo abbreviato	168
2.2 Stanze come ossessioni, disegni come costruzioni	177
2.3 Attraversamenti: «al piano nobile passando dalla scala di servizio»	180
3. Due case per la gente a Trübbach-Azmoos, 1982	186
3.1 La colonna è l'oggetto del desiderio	201
4. Mittelmeer im März im Zürcher Regen	209

### Capitolo 5

<b>Esodi. <i>La soluzione dell'enigma (?)</i></b>	<b>217</b>
---	------------

<b>Bibliografia/Filmografia</b>	<b>227</b>
---------------------------------	------------

## **Dispositivi Teorici**



# Capitolo 1

## Teoria di un Mediterraneo

### 1. Ipotesi. Mappature di un'immagine rovescia

*I have infinite longing to see and feel these ancient wonders.  
My work thirsts for their contact... and when I entered the Mediterranean,  
I thought I was in paradise!*  
[Cy Twombly, s.d.]

Dove finisce il Mediterraneo?

Il duplice tempo con cui si apre questa domanda, in grado di condensare l'essenza reale della ricerca proposta, si riferisce in prima istanza a quanto Paul Valéry scrisse nel 1921: «*au commencement était la fable. Elle y sera toujours*»<sup>1</sup>.

Il termine “cominciamento” può essere assunto come lemma esplorativo in grado di scontrarsi con il “sempre” – un eterno presente, un tempo – in un gioco di significati atti ad identificare nel mito e nella favola lo spazio atemporale su cui il Mar Mediterraneo geografico, storico, letterario e architettonico perpetuamente fonda le proprie radici. Mosso da passate certezze questo sfondo ci appare come campo definito, saziato da una quantità cospicua di letterature, di fatti, ma non è così. Questo scritto vuole quindi mettere in crisi attraverso una sequenza di “armamenti” la struttura del mondo mediterraneo, sostenendosi per discusse ragioni per mezzo dei territori dell'architettura, in cui scovare una verità altra ipotizzabile come parallela. La teoria del Mediterraneo è una menzogna assumibile come paradosso spaziale, come decisiva provocazione al fine di poterne aggiornare le condizioni.

Il *Mare Magnum* ancora una volta è fra le carte del tavolo, mappature diverse ne identificano il volto e le fattezze, nuove rotte e nuovi approdi conducono ad una realtà nascosta, fino a qualche tempo fa impensabile. Sembra questa un'espressione ovvia alla quale fare riferimento, una questione di contingenze e di vizi formali che riconducono alla memoria del ciò che è stato e può ancora essere nella veste di un immortale ritorno, di qualcosa che ancora deve definitivamente compiersi.

Le complessità analitiche che il tema propone rimettono in discussione gli strumenti di misura e geometria, regole proprie dell'architettura, ribaditi in una nuova indagine che, attraverso l'uso dello spazio, la propria classificazione e il riconoscimento, fissa un'immagine compiuta e abitale. I programmi e i codici della

<sup>1</sup> Si veda il saggio pubblicato come premessa alla traduzione francese di *Eureka*, di Allan Poe, e curata da Charles Baudelaire (1921). Cfr. P. Valéry, E. Franzini (cura di), *All'inizio era la favola. Scritti sul mito*, Guerini, Milano 1988, p. 47.

propria architettura divengono i paradigmi da ritrovare come base dell'indagine in cui geografia, storia e immaginario divengono fonti e si pongono come armature di un sistema apparentemente incorruttibile. Lo spazio e il tempo, materiale architettonico, danno luogo ad una possibile traslazione che si avvera – diventando pratica – per mezzo della costruzione. Il testo si attua sempre rispetto ad un'ipotesi di partenza che, se non altro, pone una domanda chiara sui confini in cui il Mediterraneo si riflette come archivio vivo.

Seppur molto è stato detto, cadendo nel già noto, l'emersione di figure compositive, di paradossi, mira a tessere ulteriori spettri narrativi ancora una volta riscontrabili nel Mediterraneo raccontato da Fernand Braudel.

Un Mediterraneo più vasto, dunque, - che - circonda e avvolge il Mediterraneo in senso stretto, servendogli da cassa di risonanza. Del resto, la vita economica del mare Interno non è la sola ad avere ripercussioni a lunga distanza; le hanno anche le sue civiltà, i suoi movimenti culturali dalle tinte mutevoli. Il Rinascimento si espande a partire da Firenze. Il barocco, figlio di Roma e della Spagna trionfante, invade tutta l'Europa, compresi i paesi protestanti del Nord. Allo stesso modo anche le moschee di Istanbul, e in particolare quella di Solimano, saranno imitate fino in Persia e in India. Ai margini del Mediterraneo maggiore sono così registrabili, in un certo senso, la grandezza e l'influenza propria del mare. Si risolvono da soli molti problemi del passato mediterraneo, a prima vista quasi irrisolvibili.<sup>2</sup>

L'operazione analitica fissa l'esistenza di un campo geografico più vasta, costituito e identificato attraverso lo spazio architettonico, come se si trattasse di annettere alle cartografie conosciute delle nuove terre in cui nuovi significati determinano l'occasione progettuale e la riflessione teorico-pratica di un *Grand Tour* rovesciato. Ciò che Braudel scrive prescrive il passaggio dei termini, disegna il "confine" dell'indagine che si sposta dalle coste fisiche bagnate dal mare verso un interno che parla in un certo senso la stessa lingua.

Si materializza in questo senso l'opportunità per porre la domanda a cui questo lavoro cercherà di rispondere; una questione che per mezzo dello spazio della casa, una sua analisi e classificazione, intende comprendere fino a che punto alcuni elementi della composizione architettonica si "muovano" per mettere radice in altri siti. Un aspetto non nuovo alla vicenda dell'architettura ma che qui viene posto come programma funzionale all'aggiornamento cartografico.

Questo studio si interroga dunque sul significato che il progetto della casa di Mediterraneo assume nell'orizzonte di altri territori, nella logica che i singoli luoghi deformino e traslino alcune certezze scovando nuove geografie mappabili.

Attraverso tali eventi, interessati dalla sovrapposizione degli elementi di architettura capaci di determinare gli spazi nel senso dell'abitare, la ricerca si chiede appunto dove il Mediterraneo finisca (?). Una domanda questa, che si posero i protagonisti della redazione veneziana nel 1991, in occasione del sedicesimo numero di *Phalaris*, nel

<sup>2</sup> F. Braudel, *Il mare*, in F. Braudel, *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Bompiani, Milano 2013, p. 52. Ed. orig. F. Braudel, *La Méditerranée. L'Espace et l'Histoire*, Arts et métiers graphiques, Paris 1977; rééd. en poche, Champs, Flammarion, 1985; F. Braudel, *La Méditerranée. Les Hommes et l'Héritage*, Arts et métiers graphiques, Paris 1978; rééd. en poche, Champs, Flammarion, 1986.



*Fidanzati.*

*La mia fidanzata saluta l'architettura, Grecia 1978.*

Gelatin silver print, 30x40 cm, © Ettore Sottsass, by SIAE 2020.

momento in cui il Mediterraneo tornò al centro della questione architettonica come pratica investigativa.<sup>3</sup>

In questo senso è un segnale ancora forte quello descritto da Luciano Semerani attraverso il quale dovremmo pensare oggi «alla mediterraneità come chiave di lettura per le trasmissioni, delle metamorfosi, delle citazioni delle parole e delle idee da una lingua all'altra [...] ad un sedimentarsi, lento e non casuale»<sup>4</sup>.

Molto spesso questa domanda si presenterà per rimettere ordine agli apparati e alle parole, come verifica scientifica dell'indagine in cui la non casualità fenomenologica segnerà un mutuo scambio necessario tra la piccola e la grande scala delle cose.

Esiste un'idea sottile secondo la quale questo mare sia circondato da una linea fissa che ne delimita i confini che, come una netta soglia, sia capace di dividere un dentro da un fuori, ma che in realtà recuperando le parole di Ribeiro<sup>5</sup> – ben lontano dal vedere quotidianamente il *Mare Nostrum* – rappresenta la menzogna di una cultura in espansione capace di vivere grazie alla realtà della sua «cassa di risonanza». Molti aspetti su questo “specchio” sono rimasti apparentemente immutati, segno di un fenomeno preciso e di una protezione avvenuta in un mondo che lo contiene, un qualcosa di molto vicino alla sperimentazione in vitro.<sup>6</sup> Nel residuo di tale visione si avverte però come un mondo stia scomparendo, in cui i frammenti spaziali sembrano inabissarsi nelle profondità acquatiche; come archeologie le architetture appaiono in forma di dispositivi teorici scovando affari pratici in una continua applicazione e passaggio di scale che dal piccolo elemento investe un chilometrico territorio.

È questa ricerca, dapprima, un tentativo di raccolta di reperti capaci di produrre una collezione di alcuni epifenomeni riscontrabili in una serie di antologie in grado di tracciare un percorso dello spazio della casa. Una lettura anatomica fatta di parti che si spostano lungo tracce e percorsi definendo una verità mediterranea più ampia. Si rivela quindi come intorno al Mediterraneo geografico si costruisca un meta-Mediterraneo quale sua immagine rovescia; in un gioco di specchi precisato – con necessaria inconsapevolezza – nella *Veduta d'Italia* del 1853. La carta prevede il destino custodito tra distanze e differenze reali nella quale viene espressa la tensione di un mondo al contrario denso di paradigmi progettuali.

Una questione questa, in cui lo spazio architettonico ridetermina la “scienza” cartografica attraverso l'interpretazione fissata dell'apparato domestico, quale macchina desiderante capace di (tras)portarsi e (ri)costruirsi in luoghi lontani secondo una corrispondenza di fenomeni da individuare.

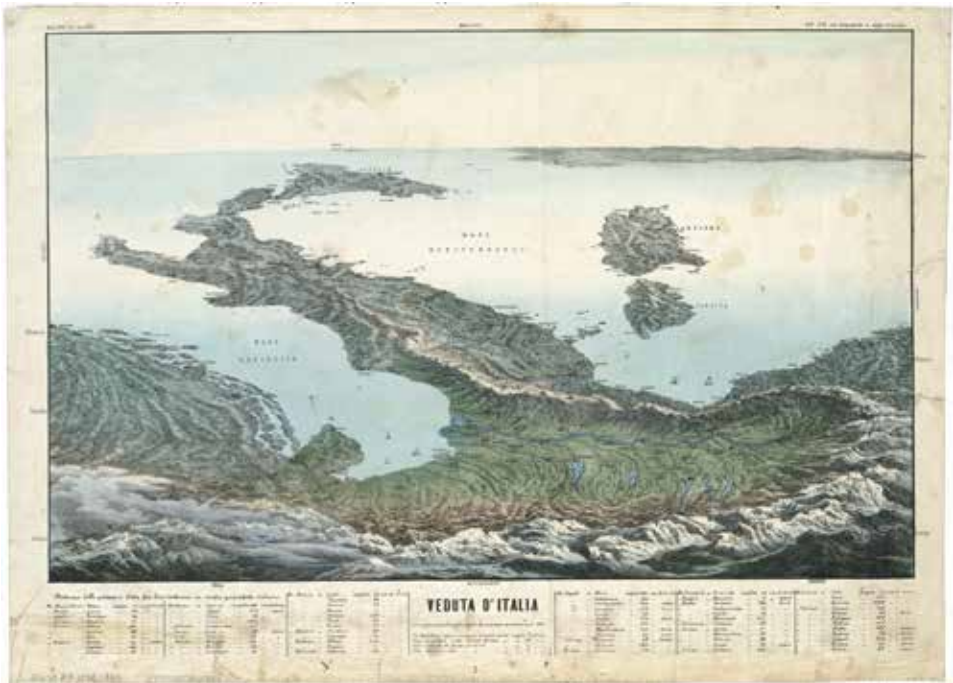
<sup>3</sup> «Il Mediterraneo, di cui parleremo in questo numero, può essere vissuto come nostalgia, come irraggiungibile modello di un'età perduta. Oppure come una miniera, un deposito, una enorme biblioteca in un pullulare di uomini vivi. Non penso si possa sfuggire oggi da questa seconda, diversa interpretazione della realtà. Perché questo avrebbe a che fare con gli architetti? Primo perché si deve ragionare su questo, che è avvenuto solo qui, e cioè sul rapporto con le pietre antiche vere, non pietre ideali, rapporto di reimpiego e riutilizzo, in un sostanziale equilibrio tra conservazione e sostituzione [...] secondo qui si è data una delle contrapposizioni più drammatiche, quella tra sacro e profano, che culture occidentali avevano vissuto.» In L. Semerani, *Reali concrezioni marine*, in «Phalaris», 16, Venezia 1991, p. 1.

<sup>4</sup> *Ivi.* p. 6.

<sup>5</sup> O. Ribeiro, F. Bertolazzi (a cura di), *Portogallo, il Mediterraneo e l'Atlantico*, Universitalia, Roma 2012; ed. orig. O. Ribeiro, *Portugal, O Mediterrâneo e o Atlântico*, s.n., Coimbra 1945.

<sup>6</sup> Il Mediterraneo così come appare esiste perché intorno ad esso esiste un mondo più ampio che lo contiene e lo protegge. Quello che avviene in questa “cassa di risonanza” è un fenomeno forse più importante di quello che avviene lungo la superficie marina.

## Teoria di un Mediterraneo



F. Corbetta, G. Civelli, P. Bezzerà, *Veduta d'Italia*, tratto da *La Geografia a Colpo d'Occhio ossia Primarie Nozioni di Geografia, Storia e Statistica esposta in 16 tavole*, F. Corbetta (editore litografo), Milano 1853.



## 2. Strumenti (il *come*, il *cosa*) *Il gusto della congettura, l'onere della prova*<sup>7</sup>

Circa cento anni fa, nel 1914, lo scrittore irlandese James Joyce pubblica per la Grant Richards la raccolta *Gente di Dublino*<sup>8</sup> scegliendo di dividere i racconti – denominati in lingua originale *short stories* – in quattro temi corrispondenti alle fasi della vita di un uomo. La narrazione è realistica e descritta da un'abbondanza di dettagli che non contribuiscono propriamente ad uno scopo superficiale quanto, nella maggior parte dei casi, sono portatori di un significato più profondo secondo ciò che in architettura si può definire con il termine “salto di scala”. L'infanzia, l'adolescenza, la maturità e la vita pubblica divengono i passaggi fondamentali dei testi, come stratificazioni vitali da cui estrapolare gli elementi chiari dell'intero libro. L'esperienza di Joyce, sostenuta dallo strumento epifanico<sup>9</sup>, risulta essere un centrato presupposto per spiegare le fasi, gli argomenti e le fonti di questo libro che si manifesta attraverso l'indagine e il passaggio di soglie, confini, secondo una sequenza “spaziale” di camere di scala<sup>10</sup> diversa. Un avvicendamento di stanze appunto, dalla più grande – quella del Mediterraneo, condizione territoriale, alla più piccola – la camera, quale singolo luogo dello spazio della casa, per poi ritornare ad una estensione nuovamente cartografica trasformata in paesaggio.

Il percorso e il metodo di definizione del lavoro si basa sulla trasposizione degli elementi di valore diverso, intesi come macchine dell'architettura; organismi facenti parte di un unico sistema molto più ampio in cui muoversi. Il Mediterraneo è interpretato come un grande contenitore dentro il quale avvengono movimenti e transumanze, in cui le mescolanze geografiche e culturali conducono ad ulteriori realtà nascoste dagli spazi domestici: anfratti. La composizione architettonica stabilisce quindi il discrimine fondamentale (il *cosa*), rappresentando il filo conduttore, il dispositivo analitico di un apparato genealogico in parte falsificato o mascherato.

Il processo proposto mira ad intercettare e riconoscere la possibile costruzione di un'immagine, dell'immagine mediterranea secondo la *(re)mise en place* di fonti proprie che – come noto – nel campo della composizione si incrociano fra testi e iconografie, tra realtà costruite e fotogrammi di origini sospese per dar vita al progetto. Rintracciare tale percorso ha significato indagare il rapporto tra un sistema di dimensioni definibili come “assolute” in una relazione transcalare<sup>11</sup> misurata tra lo spazio dell'architettura e la definizione soggettiva come applicazione di un campo teorico che con difficoltà ha trovato adattamento pratico.

La metodologia individuata ha indicato primariamente una fonte letteraria, libri dunque, che hanno contribuito a fornire un programma di partenza della

<sup>7</sup> Cfr. M. L. Scalvini, *Il gusto della congettura, l'onere della prova*, LetteraVentidue, Siracusa 2018.

<sup>8</sup> Cfr. J. Joyce, *Dubliners*, Grant Richards Ltd, London 1914.

<sup>9</sup> Un' epifania è un momento speciale in cui un qualsiasi oggetto della vita comune, una persona, un episodio diventa “rivelatore” del vero significato della vita a chi percepisce il suo valore simbolico. L'epifania è resa dalla tecnica dello *stream of consciousness* che, proprio tramite l'analisi dei singoli pensieri del personaggio, mette in luce i collegamenti che esso fa tra l'oggetto (con il suo valore simbolico) e la sua situazione.

<sup>10</sup> Scala architettonica. I passaggi dell'analisi proposta affrontano temi di “misura” diversa passando dalla grande scala mediterranea alla piccola scala delle stanze della casa, degli spazi domestici.

<sup>11</sup> Spazio geografico, spazio della casa, spazio dell'uomo.

Teoria di un Mediterraneo



*Trittico Demetra*, Ercolano 1992,  
© Mimmo Jodice, Riproduzione vietata.

condizione ricercata, stato dell'arte, in un intreccio necessario tra storia, geografia, rappresentazione e architettura di cui hanno fatto parte come fondamentali i "diari di viaggio" arricchiti da straordinarie figurazioni in un ciclo di aspetti tra oggettività e pittorresco, tra vero e verosimile confusi in una sovrapposizione di apparati.

Le parole tracciate hanno prodotto le tensioni investigative e una estrapolazione fuori campo le ha rese poi leggibili nel percorso della ricerca, rendendole fatti architettonici, materiale di progetto. Questo primo organismo di fonti ha innescato la declinazione necessaria con cui condurre il processo analitico capace di aprirsi poi al tema del "desiderio" quale aspetto fondativo dell'abitare: nodo concettuale nella formazione dello spazio della casa e di alcune stanze o camere come rappresentazione di intenzioni compositive.

In questa prospettiva la domanda "dove finisce il Mediterraneo?" ha trovato un successivo riscontro nella casa e nell'abitare quale concretezza della sua esistenza. Il desiderio ha aggiunto perciò carattere oratorio e declinazione necessaria a sostegno dell'*impasse* spaziale, seguendo un percorso architettonico-culturale ancorato al tema della villa come casa borghese. Senza la presenza del "desiderio" sarebbe mancato il motore di sviluppo di questa prospettiva, la fuga; esso infatti rappresenta il sistema concreto attraverso il quale la teoria è diventata prova pratica intercettando un fatto architettonico: la costruzione dello spazio domestico. La teoria d'indagine quindi vuole penetrare – attraverso un viaggio mappabile – le strade che hanno aperto il percorso a tale "sfondamento marino", all'onda costruttiva e dottrinale che ha invaso la costa oltre i limiti, accorciandone così inevitabilmente le distanze e imparando a sovvertire l'ordine di alcune cose che appaiono come "certe".

Un appunto di Le Corbusier, datato 1965, può indicare parzialmente una strada, sostenendo come la trascrizione della tensione desiderante possa generare la complessa macchina dell'architettura:

*Au cours des années, je suis devenu un homme de partout. J'ai voyagé à travers les continents. Je n'ai qu'une attache profonde: la Méditerranée. Je suis un Méditerranéen, très fortement.*<sup>12</sup>

Definita la domanda e i presupposti, supportati innanzitutto da una base bibliografica<sup>13</sup>, sono intervenuti gli oggetti dell'architettura in una trasformazione teorico-critica capace di costruire e ricostruire le distanze secondo un nuovo atlante architettonico produttore un'immagine rovescia del Mediterraneo.

La campionatura per condizione insediativa e abitativa ha stabilito un'aggiornata cartografia architettonica in grado di condurre ad una classificazione non cronologica ma tematica, composta da spazi-chiave, capaci di supportare l'indagine e sostenere l'idea che questi (case o singole stanze) possano spostarsi in altre terre ampliandone la geografia ed accettando un significato ulteriore di realtà<sup>14</sup>. L'atlante si è pertanto

<sup>12</sup> Cfr. AA. VV., *Le Corbusier et la Méditerranée: ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition Le Corbusier et la Méditerranée: Marseille, Centre de la Vieille Charité, 27 juin-27 septembre 1987*, Parentheses, Musées de Marseille, Marseille 1987, p. 7.

<sup>13</sup> Le letture di Fernand Braudel, di Scipione Guarracino o di Franco Cassano sono state la base primaria della ricerca, una ricognizione storico-geografica circa il tema.

<sup>14</sup> «Accettiamo facilmente la realtà, forse perché intuiamo che niente è reale.» In J. L. Borges, *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano 2015, p. 17; ed. or. *El Aleph*, Losada, Buenos Aires 1952.

trasformato, nel campo della sperimentazione architettonica, in una costruzione di tessuti anatomici dello spazio-casa, in un processo – come avviene nei primi anni dei corsi universitari di biologia – di “anatomia comparata” tra luoghi, camere e corpi. Tale materia infatti pare operi nella opportuna “comparazione” tra le strutture chiaramente anatomiche dei vari gruppi di vertebrati ponendosi sostanzialmente l’obiettivo di analizzare le cause della loro forma, della loro organizzazione strutturale e dei cambiamenti che utilizzano qualcosa di caro all’architettura: tutti questi aspetti vengono definiti adattamenti.<sup>15</sup> Così la densa vicenda dell’architettura del Mediterraneo si insedia proprio in questa comparazione, in questo rapporto anatomico e osteologico, in cui il confronto fra le parti determina la realtà. Non lontani sono a questo punto gli illuminanti impianti spaziali in cui l’anatomia si rivela, a volte nascondendosi, a volte dichiarandosi allo spettatore, in un sistema ripetitivo e continuo di elementi capaci di trasportarsi con continuo e rituale valore.

L’individuazione di un sistema compiuto, partendo dal limite preciso della costa del Mar Mediterraneo, ha fornito, attraverso il ridisegno un “abaco” di case, di spazi domestici e di luoghi in cui è possibile intercettare ed estrapolare temi continuativi secondo quell’eterno ritorno nietzschiano che dà forma e senso a ciò che avviene nella sua successiva traslazione. L’operazione ha tentato di «ricercare qualche risposta, non tanto per via speculativa quanto attraverso l’analisi, la comparazione e la classificazione della letteratura di settore»<sup>16</sup> da cui emergevano osservazioni e rappresentazioni della condizione introdotta. L’apparato di relazioni indagate lungo il limite costiero, quello preciso e geografico, o meglio cartografico, ha proposto una esemplificazione di materiali utili per rispondere alla necessaria domanda di dove il Mediterraneo finisca, permettendone la traslazione e l’analisi dei temi nell’altro Mediterraneo, quello oltre il confine reale oggetto della discussione.

Le mappe «mentono»<sup>17</sup>, è questo il paradigma assunto al fine di riscrivere l’atlante mediterraneo, o meglio una parte di esso, in seno allo spazio domestico e al desiderio *middle class*. Si riscontra come l’azione si sia basata su due tempi e temi diversi, sostenuti da quel “cominciamento” di cui Valéry ci parlava già nel 1921; il primo di ricognizione, cercando di definire i campi teorici, il secondo operativo, individuando i casi possibili di un’aggiornata narrativa dello spazio. Il momento di ricognizione è volto alla ricostruzione di un apparato iconografico e progettuale, una stesura di spazi ed elementi prelevati dai corpi delle architetture o dai territori della rappresentazione trainati dalla domanda “che cos’è il Mediterraneo?”. Questi elementi in forma di figure e di misure, lì dove possibile, hanno determinato i dati del programma da svolgere fornendo l’argomento su cui insistere. Il secondo invece, a scala minore, mirato a costruire un’attuale mappatura mediterranea determinata dalla presenza del “desiderio” come sussistenza motrice per dar vita al tema della villa borghese,

<sup>15</sup> «Scienza che raccoglie, ordina e interpreta i materiali descrittivi relativi al maggior numero di forme di tipo animale, soprattutto vertebrati, applicando all’indagine il metodo comparativo allo scopo di risalire alle cause e alle leggi dell’organizzazione animale. S’identifica con la morfologia animale.» *Anatomia*, voce in *Enciclopedia “Treccani”* consultata il 28 febbraio 2020, <http://www.treccani.it/enciclopedia/anatomia/>.

<sup>16</sup> O. Carpenzano, *La dissertazione in Progettazione architettonica. Suggestioni per una tesi di dottorato*, Quodlibet, Macerata 2017, p.17.

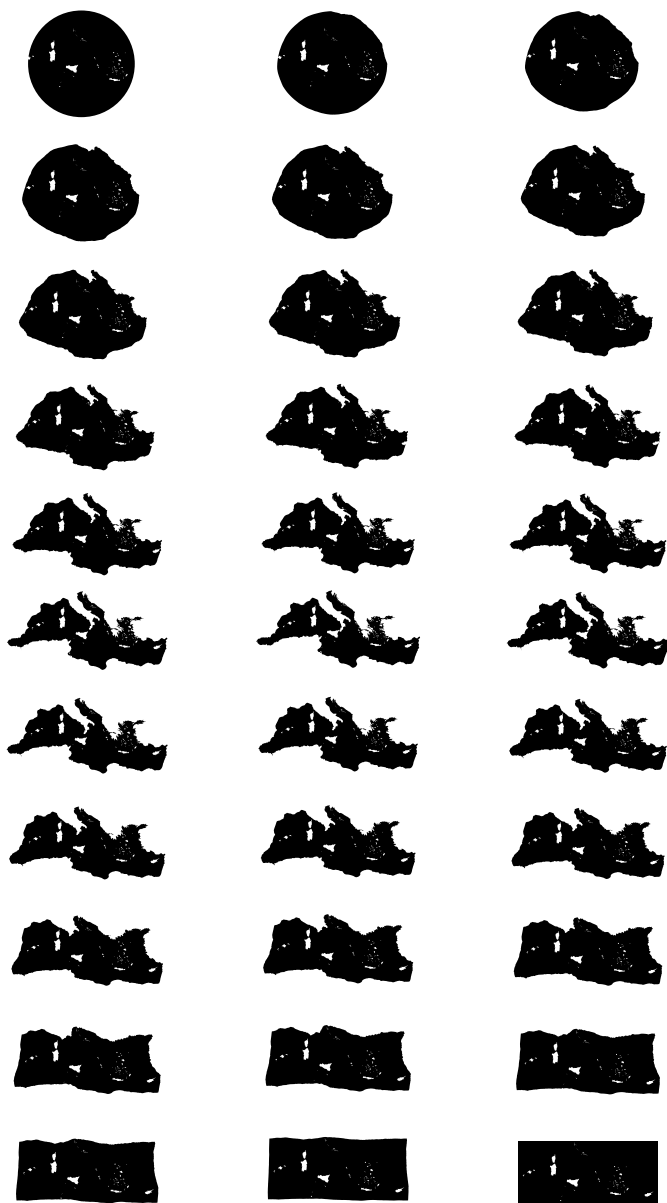
<sup>17</sup> A. Magnaghi, *Il progetto locale: verso la coscienza di un luogo*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, p. 143.



*Dimensioni scalari*

Schema della metodologia di ricerca: un passaggio continuo di scale dal Mediterraneo allo spazio della casa, fino agli elementi della composizione.

Tale sistema ha innervato i campi dell'ipotesi proposta, ogni passaggio è stato riesaminato e riportato alla scala più grande o più piccola in un continuo confronto secondo il metodo comparativo.



definita da ambienti domestici e geografie “inaspettate” in un gioco compositivo di nuovi significati attraverso cui esplorare lo spazio e le sue relazioni e sussistenze. I casi focalizzati hanno sostenuto le ragioni dell’ipotesi iniziale, fornita da Braudel, e indagata nel “fare” architettonico attraverso il montaggio o la scomposizione dello spazio costruito. Gli atlanti, come tutte le fasi successive composte da anatomie, traslazioni, antologie ed esodi, nella loro molteplice definizione scalare mettono in luce il rapporto necessario tra contenitore e contenuto attraverso l’interpretazione del «rapporto con la citazione e come la citazione possa essere solo decorativa, o aggiuntiva o sostitutiva. Potrebbe sostituire un vuoto del pensiero o come sovrapporsi ad ogni altra immagine»<sup>18</sup>. Uno studio incrociato in cui «il risultato di questo viaggio è la somiglianza tra il micro-mondo, rintracciabile nello spazio, e quello presente nei tessuti anatomici. Il lavoro di Charles e Ray Eames<sup>19</sup> unisce due estremi dimensionali solitamente utilizzati in architettura e nel progetto dei territori come simboli di antitetici mondi dell’immaginario, di opposte linee di tensione del desiderio che, grazie ad una visione in movimento proprio come quella proposta dai due autori americani, possono dare luogo ad intrecci e controcampi»<sup>20</sup>. In questo senso la casa del Mediterraneo ha nuova vita, differenziandosi dal resto, essendo essa stessa generatrice di una narrativa in grado di stabilire un significato complesso aggiunto all’elementare spazio dell’architettura, ricordando la considerazione russiana secondo la quale «nel montaggio di pezzi prefissati la composizione prova e riprova fino a giungere ad un certo grado di necessità della composizione»<sup>21</sup>. La colpa, nel caso ce ne fosse una, recuperando necessariamente gli effetti proposti dal lavoro di Seixas Lopes, starà nell’impossibilità finale (per paradosso critico) di «stabilire con certezza scientifica una relazione causale» effettiva tra queste cose, dove «la spiegazione di questa affermazione è in debito con la storia e la teoria, così come con l’intuizione e la licenza poetica. Sebbene supportato da una precisione euristica, la sua posizione ermeneutica riconosce un grado di indeterminatezza».<sup>22</sup>

Dove finisce il Mediterraneo? È questa quindi la domanda alla quale dare risposta adoperando l’architettura come dispositivo di revisione della “nozione” geografica.

<sup>18</sup> A. Rossi, F. Dal Co (a cura di), *I quaderni azzurri 1968-1992*, Electa, The Getty Research Institute, Milano, Los Angeles 1999. *Q/A* 28, 20 aprile 1980/ agosto 80. Rossi appuntava ripetutamente sui piccoli quaderni azzurri qualsiasi tipo di riferimento culturale, dalla letteratura al cinema e infine all’architettura, materia per la quale - apparentemente - secondo le sue stesse dichiarazioni non nutriva grande interesse. I *Q/A* non hanno al loro interno una numerazione di pagine, essi misurano 11x17,5 centimetri.

<sup>19</sup> Si riferisce a “Powers of Ten”, realizzato nel 1977.

<sup>20</sup> S. Marini, *Introduzione*, in M. De Simone, S. Marini, M. F. Tartarelli, (a cura di), *Spazi del desiderio tra architettura e psicoanalisi*, Nicomp L. E., Firenze 2017, p. 9.

<sup>21</sup> A. Rossi, F. Dal Co (a cura di), *Op. cit.*, 1999. *Q/A* 8, 10 luglio 1971-31 luglio 1971.

<sup>22</sup> Trad. it., Cfr. D. Seixas Lopes, *Melancholy and Architecture on Aldo Rossi*, Park books, Zürich 2015, pp. 27-28.



Cy Twombly, *Untitled*, 1971, Lithograph, Sheet: 56.8x76.5 cm,  
Courtesy of Galerie Bastian, © Cy Twombly Foundation.





## Capitolo 2

### Geografie, atlanti, anatomie. *Tre temi di composizione*

**carta geografica** Rappresentazione ridotta, approssimata e simbolica, in piano, di tutta la superficie terrestre o di parte di essa. Altre rappresentazioni cartografiche tridimensionali, come i globi e i plastici a rilievo, condividono con la c. geografica l'insieme della definizione salvo il riferimento al piano bidimensionale.

La concezione geometrico-diagrammatica da cui è derivata la cartografia in senso attuale sarebbe stata formalizzata in Grecia intorno alla metà del 6° sec. a.C. (Anassimandro, Ecateo), in connessione con l'idea della sfericità della Terra, per poi svilupparsi fino all'elaborazione delle prime proiezioni e del reticolo geografico (Ipparco, 2° sec. a.C.; e soprattutto Marino di Tiro e Tolomeo, 2° sec. d.C.) [...] Fu Claudio Tolomeo a impostare in forma definitiva il problema della costruzione di una proiezione e quindi di c. geografiche a carattere geometrico. La divaricazione tra una cartografia pratica tracciata in maniera empirica (come quella itineraria e, poi, nautica) e una 'colta' basata su calcoli, rimarrà nella tradizione occidentale fino al Cinquecento. [...] Il più antico esemplare ne è la *Carta pisana* (fine 13°-inizio 14° sec.), mentre la prima attestazione letteraria risale a qualche decennio prima. Le c. nautiche sono empiriche, prive di proiezione e di orientamento, caratterizzate dalla presenza di molteplici rose dei venti da cui si dipartono semirette dette 'rombi di vento', che indicano le rotte (i venti) da seguire; da principio rappresentano solo il bacino mediterraneo, con un' apprezzabile precisione di forme e di proporzionalità delle distanze, per estendersi poi alle coste atlantiche europee. La piena affermazione della cartografia nautica (impiegata fin dal 14° sec. anche per atlanti dell'intero mondo conosciuto) coincise con l'introduzione della stampa e la riscoperta, in Europa, della *Geografia* di Tolomeo (prima metà del 15° sec.), e quindi con la ripresa di una cartografia 'colta', orientata a rappresentare l'intera Terra secondo principi matematici. [...] La ripresa della geografia scientifica, di cui la cartografia divenne la forma comunicativa per eccellenza, e l'introduzione di innovazioni tecniche (dagli strumenti per le misure alla stampa litografica, alla policromia) diedero grande diffusione alla cartografia tra 19° e 20° sec., facendone uno dei 'linguaggi' più utilizzati. Nel pieno 20° sec. il rilevamento mediante aerofotogrammetria, poi da satellite, poi l'automazione dell'allestimento dei prodotti hanno ulteriormente inciso sulla diffusione della cartografia.<sup>1</sup>

Le annotazioni storiografiche descrivono autonomamente il complesso sistema evolutivo cartografico all'interno del quale, pur con l'uso della menzogna e della

<sup>1</sup> *Carta geografica*, voce in *Enciclopedia "Treccani"* consultata in data 3 gennaio 2020, <http://www.treccani.it/enciclopedia/carta-geografica/>.

“immaginazione”, si è costruito il concetto geografico a noi familiare.

Il carattere rappresentativo delle carte va in questo senso evidenziato secondo l'idea che «la fedeltà sarebbe esclusiva funzione della scala e dell'accuratezza di esecuzione tecnica»<sup>2</sup>. Eppure, la fiducia determinata intorno al mondo cartografico, secondo quel principio di esattezza scientifica attribuito dal comune pensiero, viene smentita dalla *The New Nature of Maps*<sup>3</sup> di Brian Harley in grado di demolire (in parte) il significato di strumento esatto spesso “viziato” dalla *mise en scène* di diritti elitari, di ordini, di quello che in architettura si potrebbe discutere con i termini di ornamento e decorazione. Si apre un mondo in cui le mappe sono soggette a trasformazioni non coincidenti con una realtà concreta per la quale si verificano alterazioni della condizione territoriale; un tema questo che aiuta a definire i campi d'azione previsti dalla ricerca. Lo slittamento dell'esattezza cartografica conduce ad entrare nelle pieghe di tale presupposto fornendo un dato all'interno del quale lavorare e determinare le modifiche possibili ai confini disegnati. Nonostante la codifica di strumenti interpretativi, le mappe sono ancora (per noi) strumenti ordinari di accesso ad un dato di realtà, di «geografia comparata» che mette in evidenza proprio la relazione tra costruzione antropica e sussistenza “naturale”, in cui occorre affiancare però altri dispositivi al fine che questo non diventi un gioco di semplici «corpi privi di vita»<sup>4</sup>.

Il dato desiderante delle rappresentazioni “atlantiche” costituisce il nodo interpretativo da voler porre in questo testo, in cui il gioco della mappa non può quindi essere assunto né come vero né come falso, istituendo difatti immagini finali mai prive di valore.<sup>5</sup> La macchinazione di tale congettura è alla base della verifica dell'ipotesi posta che viene svolta attraverso l'uso dello spazio e i suoi elementi.

*On this interpretation, it is natural to begin by assuming that verbal and cartographic languages probably resemble each other in being rhetorical and non-rhetorical to about the same extent. However, what Harley seems to be proposing is the much more dubious thesis that every map includes elements which, if translated into verbal form, would be recognized by anyone with common sense as rhetorical.*<sup>6</sup>

La riduzione sistematica degli strumenti ha reso pertanto l'universo cartografico spesso distante dalla geografia dell'architettura che propriamente, quasi a sostegno

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Cfr. B. Harley, *The New Nature of Maps*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 2001.

<sup>4</sup> «*Les cartes, même les meilleures, sont à l'étude de la géographie générale comparée, ce que les préparations anatomiques sont à la physiologie (...) Si le géographe voulait se servir de son amas de cartes comme des sources premières pour démontrer sa science, et c'est ce qu'on a déjà fait dans tant des systèmes géographiques, il tomberait dans une aberration aussi grande que le physiologiste qui chercherait l'état vivant du cœur, l'essence et la cause de la vie, dans l'anatomie d'un cadavre, lorsqu'il n'a en son pouvoir que l'image rapetissée et défigurée d'un corps privé de vie.*» In C. Ritter, *Géographie générale comparée*, Établissement Encyclographique, Bruxelles 1837, p. 19.

<sup>5</sup> «*Maps cease to be understood primary as inert records of morphological landscapes or passive reflections of the word of objects, but are regarded as refracted images contributing to dialogue in a socially constructed world (...) Maps are never value-free images; except in the narrowest Euclidean sense they are not in themselves either true or false.*» In B. Harley, *Op. cit.* 2001, p. 53.

<sup>6</sup> *Ivi.* p. 10.

degli studi di Harley, descrive l'esistenza di un mondo altro o comunque parallelo e autonomo. La presenza dell'architettura sostiene le ragioni dell'alterazione e la necessità di una mappatura altra a supporto di quanto detto; mescolando alla planimetria cartografica il dato "paesaggistico" si ottiene una nuova condizione in cui indagare e all'interno della quale determinare la modificazione "scientifica", dimostrando fra le pagine come si possa trattare di una complessa relazione fra "specchi".

## 1. Immagini allo specchio

### *Il (contro) Atlante come geografia dell'architettura*

La *Geographia* di Claudio Tolomeo, opera divisa in otto libri risalenti al II secolo, è un'immensa rappresentazione geografica dove, la più nota, è quella che inquadra il Mar Mediterraneo.<sup>7</sup> Essa viene intesa qui come "libro aperto" in costante aggiornamento, suscettibile di cambiamenti in cui far intervenire di volta in volta l'emersione di "nuove terre" e la comparsa di ulteriori confini. Quello che accade è la messa in discussione continua dei parametri e l'applicazione attraverso una serie di rappresentazioni che determinano, costruendola, un'immagine possibile.<sup>8</sup>

Nell'atlante il globo viene trasformato in spazio, cosa che negli isolari non avviene, portando la nostra attenzione sul primo piuttosto che sui secondi; esso, per chi intende affrontare un'indagine inerente l'ambito architettonico, costituisce di conseguenza il documento primario da atturare. In questo sistema iconografico il concetto di spazio si pone alla base del significato epistemologico<sup>9</sup> della "conoscenza

<sup>7</sup> Le esposizioni tolemaiche – in forma di trattato – furono arricchite nel corso dei secoli successivi da Martin Waldseemüller (Strasburgo, 1513) e da Giacomo Gastaldi (Venezia, 1569) secondo osservazioni dovute alle nuove scoperte.

<sup>8</sup> «Se la geografia può essere considerata una scienza unitaria per oggetto e fini, certamente non lo è dal punto di vista metodologico. Infatti, dovendo utilizzare dati di numerose altre scienze, essa deve ricorrere spesso ai loro metodi. Ciò, peraltro, avviene essenzialmente nella raccolta e nella selezione dei dati, ma, quando questi dati eterogenei devono essere composti per interpretare il tessuto territoriale, la g. si vale indubbiamente di una metodologia propria.» *Geografia*, voce in *Enciclopedia "Treccani"* consultata in data 5 marzo 2020, <http://www.treccani.it/enciclopedia/geografia/>.

<sup>9</sup> «Il concetto di spazio, alla base della epistemologia geografica, è stato oggetto di un ampio dibattito disciplinare e interdisciplinare che, dalla metà del 20° sec., ha progressivamente chiarito le posizioni ideologiche e pragmatiche della geografia rispetto alle problematiche di assetto territoriale. Da contenitore di elementi aventi una posizione precisamente definita (spazio assoluto della cartografia), tale concetto si è evoluto in senso relativo, per l'esigenza di considerare gli aspetti dinamici e relazionali di un sistema sempre più complesso, identificabile con il territorio. Sotto questo profilo, notevole influenza hanno avuto le concezioni economiche dello spazio funzionale assunto come campo di forze, di attrazione da parte di poli (urbani, industriali) e gravitazione da parte di aree a essi riferite; a tali concezioni, ritenute da taluni meccanicistiche, la geografia umana ha affiancato - quando non contrapposto - uno spazio vissuto, di appartenenza culturale, dove ai parametri essenzialmente quantitativi del primo si sostituivano attributi qualitativi, a definire una territorialità delle popolazioni intesa nel senso di reciproco legame rispetto ai luoghi. Il dibattito non può dirsi concluso (v. anche geografia), come dimostrano saggi e articoli sui rapporti fra spazio e tempo, nonché sui significati di termini essenziali (quale, appunto, territorio; *Historicité et spatialité* 2001, Elissalde 2002), ma ancor più del ruolo che spazi fisici e comunità antropiche vengono ad assumere, con una dimensione tipicamente transcalare, nei nuovi rapporti politici, sociali e produttivi instaurati dal processo di globalizzazione (Territorialità, sviluppo locale, sostenibilità 2005).» *Spazio geografico, organizzazione e pianificazione dello*, voce di Piergiorgio Landini in *Enciclopedia "Treccani"* – VII appendice 2007, consultata il 2 marzo 2020, <http://www.treccani.it/enciclopedia/spazio-geografi->

certa”, cioè della realtà geografica, potendo allora asserire come le relazioni spaziali fondino e modifichino distanze territoriali predefinite. È lo spazio e la sua costruzione a determinare (anche) la geografia dichiarandone un precedente progettuale. Non solo gli aspetti naturali quindi, ma principalmente nell’interesse di questo lavoro, si comprende come la composizione effettiva dell’atlante sia generata dall’esistenza dell’architettura (in senso lato) quale sua fonte necessaria.

*atlante = insieme di carte geografiche = città + strade + fiumi + ... (vicinanza di luoghi) = relazioni tra le parti*  
*relazioni tra le parti = relazioni tra spazi/ successioni = progetto = architettura*

L’espletamento dei significati è operato secondo una metodologia precisa di ricognizione di alcuni aspetti riconducibili ad un intero armamentario di tavole e carte, «di globi e *mappae mundi* che, nel volgere dei secoli, sono stati messi a punto per viaggiare in territori reali quanto immaginari – in cui – la carta non si presta alla lettura come un libro fatto di parole, ma appartiene all’ordine del figurale, come lo chiamerebbe J.-F. Lyotard, tale per cui essa eccede il mero ordine del discorso»<sup>10</sup>.

In questa accettazione prende corpo la cartografia mediterranea, anch’essa viziata anticamente da “sentimenti” più che concretezze effettive, in un discorso per parti che si costruisce per frammenti diversi: reale e rappresentazione. A causa del *suo* continuo divenire non è più possibile affrontare il lavoro posizionandosi esclusivamente lungo una sua nota cartografia, poiché l’assetto culturale, politico, geografico, sociale e quindi architettonico, è drasticamente mutato rispetto al tempo di Filippo II di Spagna, provocando l’esistenza di un atlante non più attuale: qualcosa in espansione e definitivamente incompiuto.

L’atlante è divenuto qui dispositivo di consultazione analitica, oggetto di partenza per determinare uno stato dell’arte e da questo poi – inseriti i “casi” architettonici – elemento ampliabile nella sua rappresentazione.

Continueranno ad esistere mappe e tavole d’ogni specie e tipo, destinate magari ad abbandonare il loro aspetto più familiare, ma che potranno sempre essere raccolte, ordinate e consultate in considerazione della triplice natura dell’esperienza, così da dar luogo alle svariate cartografie dell’ex, del per e dell’iri. Carte al servizio non soltanto della rappresentazione, allo scopo di risolvere il Mondo in immagine e conferire ad esso «la stabilità di ciò che ci sta dinanzi come oggetto», ma capaci anche d’esprimere, con gli strumenti e le modalità più disparate, dunque, ciò che altrimenti resterebbe sempre inesprimibile.<sup>11</sup>

Il testo dunque sostiene l’ipotesi di una classificazione quale occasione di revisione geografica e cartografica ovvero di ricognizione architettonica destinata al tema dello spazio domestico, delle sue camere e dei suoi elementi al fine di definire un (contro)Atlante. Una (ri)costruzione che inizia dalla rappresentazione tolemaica del già-noto per penetrare in altri territori, forse ancora inespressi, di un’attuale geografia

co-organizzazione-e-pianificazione-dello\_(Enciclopedia-Italiana)/.

<sup>10</sup> S. Vitale, *Atlas: cartografia dell’esperienza*, Clinamen, Firenze 2013, p. 9.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 11.

Geografie, atlanti, anatomiche



(in alto) Luigi Ghirri, *Atlante*, 1973, © Eredi di Luigi Ghirri.  
(in basso) Francesco di Antonio del Chierico (attribuito a), *Mappa del mondo intitolata "Totius Orbis Habitabilis Brevis Descriptio"*, con le personificazioni dei dodici venti e dei segni zodiacali, da Tolomeo (tradotto da Emanuel Chrysoloras e Jacobus Angelus), *Geografia con ventisette mappe*, Firenze XV secolo, ff. 58v-59, © Harley Collection, British Library.

architettonica dell'abitare in cui il mondo mediterraneo assume reali distanze e nuove misure. Emerge come da questi primi documenti l'architettura non segua propriamente le mappe e come la presenza non "scientifica" del "desiderio" possa distorcere le frontiere politiche. Le case dimostrano pertanto la causa di un'autonomia progettuale, derivata da una eteronomia genealogica, promettente rispetto alla messa in discussione dei caratteri identitari, provvedendone dunque alla necessaria revisione critica.

L'assottigliamento teorico avverte così dell'esistenza di una meta-mediterraneità, di un meta-paesaggio costruito per mezzo dello spazio domestico e ancora in via di definizione, stabilendo – ancora una volta per questa immagine cartografica – come ieri, oggi e domani non siano momenti che si susseguano ma come essi siano uniti in un circolo senza fine traducibile in segni operanti su mappe da aggiornare.

## 2. La mappa è progetto

### *Dispositivi e nozioni per un piccolo mondo*

La verità è che siamo ancora drasticamente tolemaici professando «la nostra inconsapevole fede ogni volta che apriamo un atlante, perché fu proprio Tolomeo a ridurre per primo il mondo ad un insieme di punti definiti da un piano di coordinate matematiche»<sup>12</sup>. Tuttavia, è anche vero che la visione di un mappamondo fa in modo di rendere raggiungibile ogni parte della Terra, continuando ad utilizzare la "tracotante" mappa di Anassimandro che si sostituì allo sguardo delle divinità tracciando per primo il contorno dell'ecumene, ovvero servendo all'uomo la prima immagine geografica. Qualcosa che nel Novecento può essere avvicinato alle considerazioni sull'*Informe*<sup>13</sup> e sulla sostituzione dello sguardo nell'ambigua dualità tra orizzontalità e verticalità: Anassimandro cioè rese orizzontale una cosa ad essa opposta! Il problema che si evince è quindi interpretativo, un sistema che continuamente alimenta la sua stessa crisi producendo periodicamente disegni e nodi, cancellando i precedenti; qualcosa di analogo all'architettura e più di tutto al progetto. . . .

Le mappe sono esattamente come le piante architettoniche, condizioni principalmente icnografiche, alimentate da un insieme di tracce tali da consegnare a chi le osserva cosa si incontra attraverso il movimento nello spazio: montagne come muri, porte come valli, fiumi come soglie ecc. Le azioni geografiche, ridotte per necessità rappresentativa sono le stesse dell'architettura: squadratura del foglio, impostazione della circonferenza, posizionamento, divisione del campo in spazi misurati e misurabili. Per questo, la mappa, esattamente come la pianta, a cui si aggiungono sezioni e profili, è il dispositivo principale di comunicazione del *Theatrum orbis Terrarum*, titolo scelto per il primo atlante della storia moderna elaborato dal fiammingo Abramo Ortelio nel 1570, ed oggi saldo strumento interpretativo continuamente aggiornato.

Il disegno della città di Mileto, riconducendo per un momento il testo alle "normative" architettoniche, mostra «come ogni geografia sia una verità temporanea»<sup>14</sup> aprendo a questo un'alleanza necessaria con il presupposto della ricerca.

<sup>12</sup> F. Farinelli, *Geografia: un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003, pp. 100-101.

<sup>13</sup> Cfr. R. Krauss, Y. Bois, *L'informe. Istruzioni per l'uso*, Mondadori, Milano 2003.

<sup>14</sup> T. Reinertsen Berg, A. Storti (trad. it.), *Mappe: il teatro del mondo*, Vallardi, Milano 2018, p. 44.

Il mappamondo non è altro che un modello, una sfera, un solido geometrico da cui ereditare relazioni e distanze apparentemente inamovibili. L'ipotesi interviene sulla generalizzazione strutturale del Mediterraneo sapendo come, dall'osservazione del mondo cartografico che ormai interessa l'intero globo, questo sistema sia fatto di relazioni precise coniate e ripetute in più parti.<sup>15</sup> L'oscillazione tra i mondi costruisce il presupposto di una non più chiara permanenza o singolarità, ma stabilisce allo stesso tempo la variabilità dei contorni e delle distanze per costruirne di nuovi: la mappa è progetto!

Le mappe pertanto, parafrasando l'oracolo di Delfi, non rivelano né nascondono, ma mostrano<sup>16</sup> rendendo plausibile l'ipotesi di tale ricerca su "dove il Mediterraneo finisce". Proprio questa domanda appare dall'esplorazione della non eternità della costruzione geografica dei mondi, della temporalità delle mappe e della loro continua crisi, presentandosi come strutture aperte passibili di ampliamenti, di congetture, di sovvertimenti. L'architettura si espone per mezzo della condizione secondo la quale «per troppo tempo si è creduto che la geografia fosse il sapere relativo a *dove* le cose fossero, senza accorgersi che in realtà, nell'indicare questo, la geografia decideva *che cosa* le cose erano»<sup>17</sup>.

La mappa è il pretesto alla ricerca, determinando la condizione dell'indagine proposta e dentro cui indagare attraverso la funzione dello spazio architettonico, rendendola ampliabile o mettendola in crisi, disturbando appunto il "fittizio" sistema-mondo Mediterraneo per codificarne uno nuovo o leggermente "disturbato".

Il problema architettonico e spaziale da sancire è classificato dalla realtà di un mondo conchiuso, di vicinanze e di connessioni delle rive attraverso cui il mare quale liquido – in senso lato – è stato conduttore. Le grandi colonne delle architetture di spoglio si sono mosse lungo le rotte e le correnti arrivando in luoghi lontani connessi per mezzo di un gioco fra le parti. Così più che una geografia fisica il *Mare Nostrum* è una geografia raccontata, un tessuto ibrido composto da materiale tanto teorico quanto pratico; rinunciando a tratti alla spettacolarizzazione delle forme in nome della sostanza dell'oggetto in sé: lo spazio determinato da forze marittime quanto continentali.

Del resto «l'intera vicenda del Mediterraneo – scrive Braudel – dai sei ai dieci millenni di storia in un mondo enorme per la misura umana, smembrato, contraddittorio e fin troppo studiato da archeologi e storici - implica una massa di nozioni tale da sfidare qualsiasi ragionevole sintesi. Il passato del Mediterraneo, per la verità, è una

<sup>15</sup> «In altri termini: che cosa trasforma un semplice mare interno in un mediterraneo vero e proprio? La risposta è semplice: prima di tutto, la funzione del diaframma indispensabile della comunicazione intercontinentale o interoceanica, come appunto non è (ancora) il caso per la baia di Hudson o per i mari che separano il Giappone e la Kamčiatka dalla massa euroasiatica. E come invece senza eccezioni accade per la distesa marina tra l'Europa e l'Africa, quella tra l'America settentrionale e l'America meridionale e quella tra l'Asia e il continente australe. L'unica differenza è che le terre che definiscono il *Mare Nostrum* dei latini sono molto più vicine e accostate di quanto accade altrove: lo stretto di Gibilterra, che separa la Spagna dal Marocco, è ampio 13 chilometri, e il canale del Bosforo, che divide l'Europa dall'Asia, soltanto un 1 chilometro e mezzo. Al contrario, le spiagge della Florida e di Cuba distano quasi 200 chilometri, e quasi il doppio quelle di Formosa e delle Filippine, di qua e di là dallo stretto di Luzon, porta tra il Pacifico e la sezione inferiore del Mar Cinese.» In F. Farinelli, *Op. cit.* 2003, p. 99.

<sup>16</sup> Eraclito a proposito del dio di Delfi (Fr. 93). Nella traduzione di Giorgio Colli: «Non dice né nasconde, ma accenna», in G. Colli, *La sapienza greca*, Adelphi, Milano 1980, p. 21.

<sup>17</sup> F. Farinelli, *Op. cit.* 2003, p. 37.



storia accumulata in strati tanto spessi quanto quelli della storia della lontana Cina»<sup>18</sup>. La costruzione dell'immagine è dunque determinata da tali aspetti, da brani che racchiudono nell'atto della propria realizzazione momenti di geografia e architettura, in cui vengono fondate "strutturalmente" topografie in forma di paesaggio secondo un principio molto semplice: la terra produce, il mare distribuisce.

L'immagine mediterranea fissata da Godard nasconde, dietro l'enfasi omerica citata l'oggettività di uno scenario fortemente disomogeneo, contrapposto alle sognanti visioni dei *Grands Tours*, di un mondo in vitro che ha lambito per secoli lo sviluppo dell'architettura. Le stesse finestre di *Villa Malaparte*, nel soggiorno, nascondono, nell'atto illusorio della vista sui faraglioni capresi, la violenza macabra che la costruzione ha compiuto, modificando la topografia isolana al solo scopo di inseguire un sogno d'autore. In questa violenza ambivalente emerge la ragione dell'immagine, del rapporto tra figure e fondali che chiameremo (sbagliando probabilmente) "paesaggio" mediterraneo, un luogo dove la finzione ha spesso il sopravvento sulla realtà delle cose.

Il riconoscimento di tale paradosso porta in scena già un opportuno aggiornamento disciplinare, in cui l'immagine dei *voyageurs* diventa il dispositivo di scambio e di accesso alla sostituzione della mappa contemporanea. Uno strumento narrativo che è anche e soprattutto progettuale, rendendo codificabile la figura al fine di poterne costruire una nuova e abitabile: traslando la composizione "fantastica" in concreto, riconsegnando dunque allo spazio il suo limite, i suoi confini, le sue proporzioni.

### Cos'è il (Mar) Mediterraneo?

Una breve indagine etimologica sul termine porta a comprendere come derivi dalla parola latina *Mediterraneus*, il cui significato è «in mezzo alle terre» ed anzi «così dicesi in modo assoluto il Mare che sta fra l'Europa, l'Africa e l'Asia». Permeando il linguaggio si realizza con facilità come tale denominazione, antecedente la definizione latina, non avesse niente a che fare con il mare ma definisse più che altro una condizione, apparendo come tema capace di replicarsi come una cellula, ovvero partecipe di una operatività attiva anche nel campo del progetto. Apprendo di volta in volta come *tabula rasa*, esso riporta alla luce, restituendoli, i brani di questa storia millenaria condensata nell'incontro visionario di Nietzsche il quale coglieva nel mare «l'ondeggiante ripetizione», appunto quella «immagine fluente dell'eterno ritorno». Il tempo del Mediterraneo, insistendo sul suo significato, è quello di un sempre presente, secondo una condizione romantica che rinnega in prima battuta quella cruda verità latente che lo costituisce<sup>19</sup>. Una visione allo stesso modo architettonica che assume e assumerà nel senso di questo lavoro i presupposti della composizione, in cui si riconoscerà la necessità strumentale della relazione fra i tempi secondo un "codice" di realtà.

È un mondo in vitro quello che compare, una sperimentazione di mappature all'interno di confini e distanze predefinite, di spazi in cui le coincidenze tra le immagini e la teoria di lettura, che qui si propone come spettro interpretativo, potrebbero forse essere sintetizzate nell'idea trasmessa da alcune foto di Mimmo

<sup>18</sup> F. Braudel, *Op. cit.* 2013, p. 101.

<sup>19</sup> Mediterraneo quale mare di sangue.

Geografie, atlanti, anatomic



*Villa Malaparte, Capri, © Andrea Jemolo.*

Jodice nella serie *Figure del Mare*<sup>20</sup>. In quegli scatti si avverte l'effettivo trasferimento di ricordi, memorie, secondo quel processo greco di *metastasis*<sup>21</sup> che si cristallizza già nel momento in cui osserviamo le cose in un presente determinato dagli occhi sbarrati, vivi. Passaggi esercitati da «vibranti immagini di frammenti di corpi e di volti, occhi spalancati che hanno visto vicende lontane, bocche che hanno parlato le origini della nostra stessa lingua, *personae* che tornano a noi attraverso la concretezza del marmo o del mosaico, e sono paesaggi infuocati, cieli pieni di bagliori, e resti di città, di architetture, materie corrose, spazi vuoti, cavità misteriose»<sup>22</sup>.

Negli occhi dell'*Atleta dalla villa dei Papiri*<sup>23</sup>, non troppo segretamente, si cela tutto questo; si insedia cioè l'essenza dell'esperienza che, nonostante la considerevole bibliografia, si affida ancora alla capacità di costruire l'architettura e il suo paesaggio, "suo" poiché le appartiene<sup>24</sup>, attraverso lo sguardo. Non lontano da una constatazione teorica, l'immobilità statica dei corpi si apre sullo spazio, ed è su questo che essi vogliono stare abitando i confini oltre i quali costruire gli atlanti di un mondo orizzontale.

Lo specchio, come gli occhi, è lo strumento di accesso all'interpretazione mediterranea che Jean-Daniel Pollet ci offre<sup>25</sup>, bucando lo schermo della proiezione, attraverso la verità cruda e crudele, proponendo corpi, suoni e oggetti secondo una sequenza di stanze in cui piombare. Il filo conduttore marino è distribuito con circolarità, secondo sfocature e nitidezze che ne chiariscono confini, mappe, dimostrando il rapporto tra figura e sfondo che – cinematograficamente – diverrà il dispositivo interpretativo dello spazio architettonico che si mostrerà nel corso di questo libro. La costruzione filmica di Pollet utilizza la percezione panottica dei luoghi dove l'architettura del cono visivo è ridotta o addirittura dissipata fra le pieghe degli oggetti, dei tendaggi, delle rovine o dei capelli. I fotogrammi sono realtà simboliche che perpetuano la loro funzione ben oltre l'esistenza dell'uomo (presenza) ricordando la persistenza di un'immagine «*même si les jeunes filles ne dansent plus*»<sup>26</sup>.

L'osservazione si nasconde nella convinzione che il Mediterraneo sia innanzitutto una "nozione" da aggiornare, viziata dalle forme che lo compongono, deformata dalle bugie sommerse al suo interno, o posizionate intorno ad un grande specchio d'acqua salata da cui le immense memorie affiorano nella misura in cui diventano testimoni di un tempo, stabilendo quanto i "fisici" si siano formati muovendosi da una sponda ad un'altra, costruendone un raro oggetto di culto dalla fisionomia dichiaratamente monumentale.

<sup>20</sup> Cfr. R. Valtorta (a cura di), *Mimmo Jodice. Figure del mare*, Catalogo della mostra (Capri, 10 luglio-4 settembre 2010), Silvana Editore, Cinisello Balsamo 2010.

<sup>21</sup> μεταστάσεις (dal greco antico) sost. femm.: mutazione, cambiamento, trasferimento di significato, di senso da un corpo ad un altro.

<sup>22</sup> R. Valtorta, Mimmo Jodice, *Mediterraneo 1990-1995*, in «Firenze Architettura», *Mito Mediterraneo*, 1, 2011, p. 8.

<sup>23</sup> Cfr. M. Jodice, *Atleta dalla villa dei Papiri*, Ercolano, 1986. (fotografia)

<sup>24</sup> L'architettura appartiene al paesaggio fondandolo. Il paesaggio è tale poiché l'architettura lo disegna.

<sup>25</sup> Jean-Daniel Pollet, Volker Schlöndorff, *Méditerranée*, Francia, 1963, 45 min. Il cortometraggio ruota attorno a vari soggetti: rovine greche, un giardino siciliano, una corrida spagnola, una donna su un carro dell'ospedale, un pescatore che evoca molti misteri sulla loro relazione.

<sup>26</sup> G. Belot, G. Boorgeil (Rhapsology), *Konopeion, architecture coniques dan le cinéma de Jean-Daniel Pollet*, in «Classeur», 02, *Mare Nostrum*, Éditions Cosa Mentale, Marseille 2017, p. 132.

Geografie, atlanti, anatomic



(in alto) Cy Twombly, *Aphrodite Anadyomene*, 1979, Oil paint, wax crayon, pencil, 100.3x70.4 cm, Collection Cy Twombly Foundation, © Cy Twombly Foundation.  
(in basso) *Volto di Atleta dalla Villa dei Papiri, Ercolano* 1986, © Mimmo Jodice, Riproduzione vietata.

## 2.1 “M”. Mediterraneo come Monumento, Monumento come Mito

La configurazione del monumento è un invito a pensare a come si debba osservare lo spazio in un discorso dalle ampie dimensioni, classificando la presenza mediterranea come elemento di distribuzione a scala territoriale. Del resto, una piccola digressione permette di dimostrare quanto il monumento non abbia una scala geometrica di riferimento costante, ma sia più che altro eredità di un contenuto tematico al di sopra di alcune parti già descritte nelle “carte”. Il *Mare Nostrum* si presenta perciò come monumento automatico, non istituzionalizzato, dove l’immagine condizionata da più esperienze ha dato vita ad una partecipazione ingombrante e civilizzante assai affine alla geografia architettonica e alla sperimentazione tra scale diverse. La scenografia dimostrata è dunque un dispositivo fittizio in cui fioriscono in maniera inattesa spettacoli pittorici e miracoli topografici, contenuti nelle costruzioni dell’architettura che ne accoglie e ne sublima le falsità.

Un grande cantiere è quindi quello del Mediterraneo in cui il passaggio tra immaginario e reale, tra mito e dolore – in un sistema architettonico di costruzioni – avviene senza indugio e a cui lo spettatore è chiamato a verificarne le fattezze e a scegliere, come accaduto per i viaggiatori dei *Tours*, cosa raccontare/mappare esattamente come per i monumenti. Esiste dunque un sistema evocativo in cui rifugiarsi, come per il monumento, a supporto di un’ulteriore verità, di un sottotesto comune in cui risiede il concetto di mito. Una “suggestione della memoria” che intercetta il campo della classificazione protetto dalla bidimensionalità di quadri e tele trasformatasi nel tempo in fotografie e fotogrammi, pellicole, tradotti come per Cy Twombly<sup>27</sup> o Giuseppe Capogrossi<sup>28</sup> in immagini congelate di una possibile mediterraneità interpretativa, quella a cui si sta guardando.

Le operazioni di Twombly risentono di un misterioso canto delle sirene che, come Ulisse, portano l’autore americano ad infrangersi nel mito greco incrociando nei segni grafici le sillabe delle figure leggendarie. I «*Divine Dialogues*»<sup>29</sup> sono veli che si ineriscono nelle pieghe della storia antica del Mediterraneo, stabilendo un nuovo sistema di comprensione e di classificazione attuabile nel contemporaneo. Il paradigma fissa un teorema completo in forma di poema<sup>30</sup> che dalla terza dimensione Twombly trasporta nella doppia; partendo da un dato di realtà assoluto e sognante le tele asciugano i segni, riducendosi a lettere, ristabilendo una grammatica evolutiva dove gli oggetti “galleggiano” ed attraverso cui scovare la risorsa al processo architettonico dell’affabulazione. Il mare viene ridotto a linee, a citazioni mitiche,

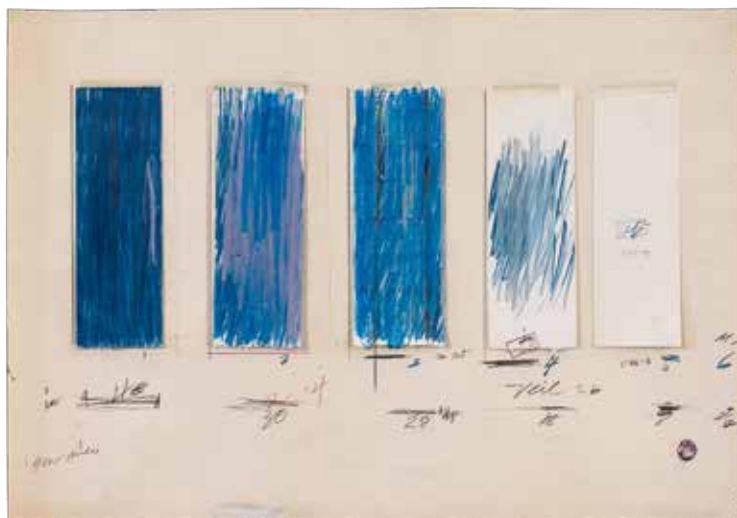
<sup>27</sup> Cy Twombly è stato un artista americano vissuto tra l’Italia e gli Stati Uniti. Subì un particolare fascino dal mondo mediterraneo ricostruendone fra schizzi e tele alcuni frammenti interpretativi. Si ricordano ad esempio *Venus* (1975), *Pan* (1975), *Nike* (1981), *Apollo* (1975), *Dionysus* (1975), *Orpheus* (1979), *Aristaeus mourning the loss of his bees* (1973) e *Aphrodite Anadyomene* (1979) a interpretazione di una propria visione del mito e di una assimilazione totale dell’evocazione mediterranea.

<sup>28</sup> Giuseppe Capogrossi, pittore italiano, nasce a Roma il 7 marzo del 1900, laureato in Giurisprudenza, si è sempre dedicato alla pittura. Espone le opere della sua nuova maniera in una famosa mostra nel 1950 alla *Galleria del Secolo* di Roma, poi alla *Galleria Il Milione* di Milano ed alla *Galleria del Cavallino* di Venezia.

<sup>29</sup> Cfr. *Divine dialogues. Cy Twombly & Greek Antiquity*, Museum of Cycladic Art, Athens, May 25– September 3, 2017.

<sup>30</sup> Cfr. Cy Twombly, *Poems to the Sea*, Schirmer/Mosel, Monaco di Baviera 1990.

Geografie, atlanti, anatomic



(in alto) Cy Twombly, *Study for Treatise on the Veil*, 1970, Collage: (drawing paper, transparent adhesive tape), wax crayon, pencil, coloured pencil, ink, 69.6x99.6 cm; (in basso) Cy Twombly, *Study for Treatise on the Veil*, 1970, Collage: (drawing paper, transparent adhesive tape), wax crayon, pencil, coloured pencil, ink, 69.6x99.6 cm, The Menil Collection, Houston. Gift of the artist, © Cy Twombly Foundation.



Giuseppe Capogrossi, *Il Temporale*, 1933, olio su tela, 108x90 cm,  
Courtesy Fondazione Archivio Capogrossi, Roma.

Geografie, atlanti, anatomic



(in alto) *Villa Malaparte*, Capri, © Andrea Jemolo.  
(in basso) Giuseppe Capogrossi, *Piena sul Tevere*, 1934, olio su tela, 86x146 cm,  
Courtesy Fondazione Archivio Capogrossi, Roma.



sperimentando la tensione desiderante di quel mondo dissolto nelle tracce dei fogli utilizzati. Osservare questi poemi, così come la serie su carta di *Tratise on the Veil* (1970), solo apparentemente riducono il campo d'azione che al contrario si apre, poiché quei segni non sono altro che "forme" nascenti, indicazioni discrete di una possibile teoria applicativa. Si tratta di un'assuefazione che le raffigurazioni pittoriche prima, fotografiche e cinematografiche poi, hanno reso tale nel tempo. Questa evocazione ha fatto in modo da garantire al sistema "marino" ancora oggi la volontà di essere un continente aggiunto a quelli esistenti, ossia «un continente liquido»<sup>31</sup> capace di condurre al monumentale. Proprio questo essere "sesto continente", per dirla alla maniera di Halikarnas Balikçisi, rappresenta nella sua vaga unità un vero e proprio incontro al quale il mare partecipa.

**assimilare** v. tr. [dal lat. *assimilare* o *assimulare* «rendere simile», der. di *similis* «simile»] (*io assimilo*, ecc.). – **1. a.** Rendere simile o considerare come simile: *sono due fatti diversi che non si possono a.*; *a. una merce a un'altra agli effetti del dazio*; rifl.: *tu che volesti, essendo indegno, assimilarti a Dio, sei fatto ... simile alle bestie* (Cavalca). **b.** In fonologia, adattare o rendere identico un fonema ad altro vicino; più spesso nella forma rifl. *assimilarsi: fonemi, consonanti che si assimilano, che si sono assimilati* (per il fenomeno, v. assimilazione, n. 1 b). **2. a.** Convertire (parlando di organismi animali o vegetali) il nutrimento in sostanza organica e vivente: *a. i grassi, carni, verdure che si assimilano facilmente*; anche nel linguaggio com., con uso assol.: *è un soggetto, un organismo che assimila molto, o non assimila affatto*, per indicare la maggiore o minore predisposizione a ingrassare. **b. fig.** Di cognizioni, idee, verità e sim., non riceverle passivamente nella memoria ma farle proprie col ragionamento e con l'elaborazione critica: *è un ragazzo che studia molto ma assimila poco*. ° Part. pass. **assimilato**, anche come agg. e s. m. (v. la voce).<sup>32</sup>

Un Mediterraneo mitopoietico, assimilabile e manipolabile diviene allora la traccia di un racconto figurativo di cui l'architettura ne costituisce le fondamenta e a cui la natura si aggrappa per trasformarsi in "paesaggio". All'interno di tale costruzione sommersa appare l'immagine evocativa di questo mondo, forature dalle quali osservare impronte grezze di un discorso più ampio che «sono perché noi le vediamo, e quello che vediamo, e come noi vediamo, dipende dalle Arti che hanno influito in noi»<sup>33</sup>. Queste immagini messe insieme per tipo o semplicemente secondo un ordine meramente cronologico producono un ulteriore atlante aggiornato, capace di mettere in luce il significato che sta dentro la loro riproduzione, un valore in grado di condurre il Mediterraneo (e il suo mondo) da una realtà geografica bidimensionale ad una costruzione più complessa. Su questa intercapedine risiede la fisicità dell'architettura, la cui composizione spaziale stabilisce la risposta reale alla transitorietà dall'una all'altra cosa.

<sup>31</sup> F. Braudel, *Op. cit.* 1949, p. 248.

<sup>32</sup> *Assimilare*, voce in *Enciclopedia "Treccani"* consultata in data 10 gennaio 2020, <http://www.treccani.it/enciclopedia/assimilare/>.

<sup>33</sup> O. Wilde, *Intenzioni e altri saggi*, Rizzoli, Milano 1995; (ed. orig. 1891). Tratto da G. De Pasquale, *Viaggio nel Mediterraneo. La costruzione di un paesaggio attraverso l'iconografia dello spazio architettonico*, LetteraVentidue, Siracusa 2016, p. 9.

### 3. Cantieri

#### *Il Mediterraneo come progetto*

Prendendo qualche rapida misura su una carta, si nota subito che non c'è alcun punto nel Mediterraneo che disti dalla terraferma di uno dei tre continenti o da un'isola importante più di 160-190 miglia marine (300-350 Km), percorribile in qualche giorno se il tempo non è troppo avverso.

[Scipione Guarracino, 2007]<sup>34</sup>

Secondo una struttura formalmente scientifica lo spazio del Mediterraneo si offre agli occhi degli osservatori come relativamente uniforme.

Questo specchio d'acqua, assimilabile ad un continente a sé, si è detto, integra nella sua immagine delle condizioni tali da rappresentare una continuità più o meno percettibile all'interno dei suoi principali confini, dove «il Mediterraneo esiste perché esiste una differenza tra ciò che noi vediamo nel Mediterraneo e ciò che effettivamente è il Mediterraneo, una distanza tra l'immagine che i nostri occhi (e la nostra mente) ci restituiscono quando guardiamo il suo paesaggio e gli effettivi dati geografici»<sup>35</sup>. In più “mappature” si legge quanto le distanze fra le terre non siano superiori ai 300 o 350 chilometri, introducendo nella dissertazione il concetto della misura. Su queste distanze si muovono le architetture e gli spazi secondo il concetto del “miracolo della duplicazione” in cui il «Mediterraneo compiuto è un sistema-mondo [...] retto dai suoi rapporti interni»<sup>36</sup>.

L'analisi architettonica decreta una composizione di luoghi connessi fra di loro, spazi che si mescolano e si sovrappongono come legati da una condizione generatrice delle architetture e del tempo, sancendo una complessità di casi trasversali dalla piccola alla grande scala.

*A more complex case is the similarity between types that are encountered across vast geographical areas, for example, the extraordinary similarities between the Venetian, the Dalmatian, the Ottoman Turkish the Aleppine, and the Lebanese house in the eastern Mediterranean. This cannot be merely a coincidence and might be perhaps best explained as the result of a graft made onto the common substratum of the Roman-Byzantine house. [...] To sum up: Process is always diachronic, based on continuous time whose rhythm changes in relation to the behavior of the various scales. The inertia of the large territorial scale with its urban framework and infrastructure produces a slower rhythm, while, on the other end of the building scale, changes occur faster and thus have a quicker rhythm.*<sup>37</sup>

Le tracce determinate da una validità mediterranea, in alternanza fra dimensioni dello “spazio reale” e del “tempo reale”<sup>38</sup>, si sommano nelle transumanze e nelle battaglie, nel sangue delle lotte per il predominio che porta, o meglio trasporta, alla fine

<sup>34</sup> S. Guarracino, *Mediterraneo. Immagini, storie e teorie da Omero a Braudel*, Mondadori, Milano 2007, p. 96.

<sup>35</sup> G. De Pasquale, *Op. cit.* 2016, p. 11.

<sup>36</sup> S. Guarracino, *Op. cit.* 2007, p. 135.

<sup>37</sup> A. Petruccioli, *After amnesia: learning from the Islamic Mediterranean urban fabric*, ICAR, Bari 2007, pp. 45-46.

<sup>38</sup> G. De Pasquale, *Op. cit.* 2016, p. 11.

di ogni ciclo, pezzi o parti di edifici. La tensione scaturita da queste considerazioni porta a dover riflettere sulla possibile esistenza di un atlante architettonico, come collezione di promesse collettive in cui le vicinanze dimostrino le affinità con cui l'immagine mediterranea si è costituita, mettendo in luce le diversità alla base di ognuno dei casi. Le topografie mediterranee sono mosse da un processo compositivo totale di reale costruzione, un progetto generale che interroga il territorio e la geografia, ne mette radice attraverso l'architettura e ne identifica un paesaggio preciso: il Mediterraneo come progetto.

Le possibilità dell'atlante si sviluppano a partire dal centro del Mediterraneo, presso Creta, dove è riconoscibile l'origine della costruzione strutturale del suo scenario; in questo luogo la topografia, riassumendo la geografia generale prescrive una sorta di forma con quello che verrà. Il "secondo" *Palazzo di Cnosso* (XVI secolo a. C.), ad esempio, si classifica come il debito con cui il *Mare Nostrum* si presenta al mondo, un mare architettonico che include nel suo moltiplicarsi di elementi inattesi le immagini di ciò che lo circonda.

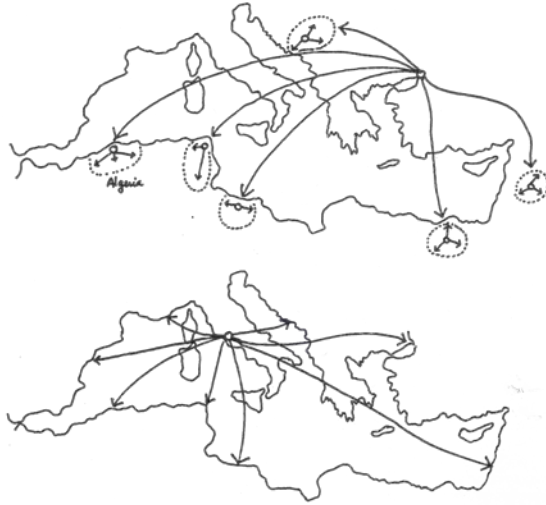
Il *Palazzo* tiene insieme i "frammenti" attraverso un complesso e leggendario sistema labirintico, dove l'articolazione è generata da una pluralità di tracce e segni planimetrici gestiti dal corpo cavo della corte. Gli spazi costruiti intorno alla grande cavità evidenziano un'estrema qualità intellettuale, «spazi chiusi e aperti, megaron, portici e chiostrine, o corti, si intrecciano in un *unicum* indivisibile, denso, fatto di luce e spazio, regalmente magnifico, ove il concetto di corte, facendosi strumento spaziale di luce e strumento tecnico di ventilazione, viene spezzettato, moltiplicato, in una molteplicità di corti, chiostrine, trappole di luce e di sole, di vento, di natura»<sup>39</sup>. Sono luoghi in cui è possibile intercettare le matrici di una composizione spaziale densa che si frammenterà per diventare recinto, piazza, mercato o casa in tutte le possibili declinazioni di pochi e ripetitivi elementi tra il pieno e il vuoto della costruzione di una grande e immensa pianta.

La cultura cretese si espanderà trovando luogo nella vicina Grecia o in Anatolia, approdando in Egitto per scorrere lungo il Nilo a 560 chilometri a sud de il Cairo, presso il complesso templare di Abido – vicino Luxor –; dove sembrano apparire alcune di quelle stanze attraversate a Cnosso.

Un'osservazione più attenta del *Tempio* dedicato a Seti I (II secolo a. C.) accompagna la messa in luce delle complessità compositive inerpicate lungo una successione di soglie e recinti, di cavità scavate da luce e nascoste dalla profondità di ombre scure. Non è forse quanto catturato nell'isola minoica? Le due grandi corti iniziali fanno parte di un percorso rituale necessario, interrotto da spesse sezioni murarie in cui alloggia il segno di un'ombra profonda e attraverso cui si transita per piccole sezioni ricavate fra la pietra d'Egitto. Il passaggio fra un muro e un altro segna la soglia fra le corti che diventano stanze, poi camere, o cappelle votive in una catena di spazi che donano senso all'intera composizione. Non casuale è la loro articolazione, non labirintica come accaduto a Creta, ma lineare, in una visione percorribile secondo i segni intercettati dai recinti. Così pezzi di portici e di corti sembrano transitare nella piccola *dimora di Maometto* a Yathrib (622), nell'entroterra della Penisola Araba, dove in un grande recinto, in cui "la prima moschea si fa casa", si consolida un

<sup>39</sup> G. Di Domenico, *L'idea di recinto. Il recinto come essenza e forma primaria dell'architettura*, Officina, Roma 1998, p. 72.

## Geografie, atlanti, anatomiche



(in alto) *Oggetti atopici tutti generati a Roma, contribuendo all'unità del Mediterraneo al tempo dell'Impero Romano*, tratto da A. Petruccioli, *After amnesia: learning from the Islamic Mediterranean urban fabric*, ICAR, Bari 2007.

(in basso) Abraham Cresques, *Atlante Catalano*, ca. 1375, 645x3.000 mm, Bibliothèque Nationale de France.

Composto da 8 tavole, fu disegnato da Abraham Cresques, il cartografo di Re Pietro IV di Aragona. Questo *Atlante* fu un dono della Corona di Aragona al Re di Francia, diversi portolani furono copiati partendo da questa mappa.

## Camere Azzurre



(in alto) *Le cariatidi del tempio dell'Eretteo sull'Acropoli, Atene 1955, © Robert A. McCabe.*  
(in basso) *La dolce via, Napoli, © Charles H. Traub 1981.*



(in alto) *La dolce via*, Napoli, © Charles H. Traub 1981.  
(in basso) *La dolce via*, Agrigento, © Charles H. Traub 1981.

«luogo puramente metafisico, luogo dell'interrogazione mistica, strumento di contatto mistico con la natura»<sup>40</sup>. È l'idea di recinto che sostiene le ragioni dell'esperienza mediterranea accompagnando per mano il visitatore in questo atlante ricco di promesse già spostatesi di grado. Recinti che si muovono e si frammentano per diventare i *suq* della cultura araba, i portici delle *agorà* o dei fori romani, o ancora dei mercati traiani; ricomponendosi successivamente e costruendo sulle sponde di Spalato lo splendido *Palazzo di Diocleziano*. Sono edifici che transitano in nuovi corpi, rinnovando la loro origine spaziale e planimetrica che si interrompe all'incontro con l'accecante luce per accogliere l'oscura ombra; quell'oscurità che i ricchi viaggiatori estrapolano da questa parte di mondo.

La grande e la piccola scala si mescolano nel trattenere gli elementi, i presupposti costruttivi che segnano il territorio, tramutando geografie in attuali topografie, in immagini di paesaggi inglobati dal miracolo architettonico.

Sono tutte queste epifanie, come nel citato Joyce, che si duplicano continuando ad essere e attraverso cui le pietre di Arles arrivano ad Algeri per costruire, sotto la guida di Fernand Pouillon almeno mille abitazioni, in un'immagine diretta di ciò che è stato nel lungo tramutarsi del mondo mediterraneo.<sup>41</sup>

Il processo dell'architettura di spoglio non vale quindi per il singolo ma guarda ormai ad una totalità del corpo costruito tramutandosi e adattandosi continuamente nel tempo che le connessioni stabiliscono: vicino o lontano. Su questa superficie le mappe analizzate sollevano il duplice valore degli *spolia* presenti nel tessuto architettonico, nel loro doppio significato di *spolia in se* – quale copia di elementi spaziali – e *spolia in re* – trasporto fisico degli elementi.<sup>42</sup>

Dentro questo sistema di costellazioni architettoniche si trova la possibilità del Mediterraneo come tema, la sua mappa, che per volontà dell'architettura si presenta agli occhi dell'osservatore secondo una conformazione di spazi e luoghi intessuti di una continua sovrapposizione di eventi, esattamente come quelli che hanno generato lo sguardo dell'*Atleta*. Prelevarne la sua immagine diventa complesso e inefficace, ma ciò che ne evince è la una “sopravvivenza dell'antico” ed una fuga verso un interno rimasto segreto e da codificare.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 13

<sup>41</sup> Cfr. G. Barazzetta, *Le pietre di Arles ad Algeri*, in «Phalaris», 16, Venezia 1991, pp. 26-29.

<sup>42</sup> «*Spolia in re* (mediante il trasporto fisico di oggetti antichi - sculture, elementi architettonici e gemme - e la loro inclusione in un nuovo contesto) e *spolia in se* (oggetti creati ex novo, ma sulla base di modelli antichi) sono dunque le due facce di una stessa medaglia: l'antichità vi appare non più percepibile nella sua totalità, eppure fortemente caratterizzata e dotata di senso. Questo senso s'incarna e si traduce nel principio di *auctoritas*, che avvolge come un'aura le tramandate antichità, ed è definito da un lato dalla loro presenza, visibilità e accessibilità, e dall'altro dal vuoto (relativo) di conoscenze e abilità tecniche corrispondenti, e più ancora dalla coscienza, o dal senso, di quel vuoto. Il passo successivo è l'assunzione progressiva, rispetto agli Antichi, della distanza storica: l'antico è visto ormai come un mondo in sé concluso e organizzato da proprie norme interne (che possono essere recuperate, o ricostruite); non più un magazzino sotto casa, donde prelevare quello che via via occorre, ma un mondo remoto, da comprendere nel suo insieme. Da indefinito e contiguo, il tempo dell'antichità si fa misurato e lontano, separato non solo da una superiorità gerarchica, ma da una cesura epocale, caratterizzata dalla verifica dei racconti tramandati mediante un processo di prova ed errore (ed è qui che muoiono le leggende sugli Antichi, e tornano in onore le loro storie sopravvissute: le fonti), e dal carattere marcatamente normativo con cui testi e monumenti antichi vengono citati e ripresi, in polemica contrapposizione alle pratiche del presente, e per additarli a nuovo, attuale modello.» S. Settis, *Continuità dell'antico*, in AA.VV., *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Istituto Enciclopedia “Treccani”, Roma 1994.

#### 4. Fenomeno

##### *Progettare il Mediterraneo fuggendo dalla camera di Schinkel*

Il mito non è mai la prima versione dei fatti, ma sempre quella finale.

[Paul Wheatley, 1971]<sup>43</sup>

L'Illuminismo ha certamente aperto al mondo intero, al tempo conosciuto ormai in tutte le sue parti penetrabili, una nuova visione del Mediterraneo, allargandone la mappa. Intorno alla metà del XVII secolo, come noto, esso divenne meta di pellegrinaggi culturali – sotto il nome di *Grands Tours* – da parte dell'aristocrazia europea. Rimettendo in discussione la *Veduta d'Italia* pubblicata nel 1853<sup>44</sup> il desiderio aristocratico prende corpo secondo una visione completamente inedita della Penisola e del “mondo” in senso generale. L'ordine possessivo capovolge il significato di un sistema che fino ad allora appariva compiuto e intoccabile, ma di cui le mappe, ancora una volta, ne hanno aggiornato il contenuto. L'oggetto del desiderio secondo tale rappresentazione è identificato in maniera sempre più potente, decretando anche la provenienza dello sguardo e delle tensioni.

Un percorso che misura distanze e costruisce per certi versi lo spazio in cui si colloca un atlante edulcorato, una cartografia che nel corso del tempo ha subito dovute modificazioni, come una progressiva perdita della realtà.

Fino a ieri, fino alla nave a vapore i cui primi record di velocità ci paiono oggi risibili – nove giorni di traversata, nel febbraio del 1852, tra Marsiglia e il Pireo –, il mare è rimasto sconfinato, secondo l'antico metro della vela e delle imbarcazioni sempre alla mercé del capriccio dei venti, cui occorrevano due mesi per andare da Gibilterra a Istanbul e almeno una settimana, ma spesso due, per raggiungere Algeri partendo da Marsiglia. Da allora il Mediterraneo si è accorciato, restringendosi a poco a poco, ogni giorno di più! [...] Di tale visione che fa del Mediterraneo attuale un lago, lo storico deve liberarsi a qualsiasi costo. Poiché è di superfici che si tratta, non dimentichiamo che il Mediterraneo di Augusto e di Antonio, quello delle crociate o anche quello delle flotte di Filippo II, era cento, mille volte più grande di quanto non ci appai oggi quando viaggiamo attraverso lo spazio aereo e marino. Parlare del

<sup>43</sup> P. Wheatley, *The Pivot of the Four Quarters. A Preliminary Enquiry into the Origins and Character of the Ancient Chinese City*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1971, p. XV.

<sup>44</sup> Cfr. F. Corbetta, G. Civelli, P. Bezzera, *Veduta d'Italia*, in F. Corbetta, *La geografia a colpo d'occhio, ossia Primarie nozioni di geografia storica e statistica: esposta in 16 tavole*, F. Corbetta (Litografo Editore), Milano 1853. Atlante del mondo in 2 volumi, pubblicato principalmente per scopi didattici; le tavole potevano essere vendute anche separatamente al costo di 50 centesimi leggibile sulla copertina «50 centesimi ciascuna tavola». Il volume 1 contiene 16 mappe e viste litografiche, alcune su doppia pagina. Essi rappresentano il sistema solare, la figura della terra, la mappa del mondo, le razze del globo, l'Europa, le sue città principali, accompagnata da un foglio di testo descrittivo, le potenze dell'Europa con i principali modelli di navi e i colori delle bandiere, l'Italia, i Dardanelli e lo stretto di Gibilterra, la bellissima “vista della prospettiva italiana” che mostra una vista a volo d'uccello dalle Alpi alla Sicilia, e la carta idrografica dell'Italia. Contiene inoltre note esplicative a margine e informazioni statistiche sugli emisferi orientale e occidentale, Europa, Asia, Africa, Americhe e Oceania di Giuseppe Civelli e Paolo Bezzera. Il volume 2 copre 25 mappe colorate a mano di emisferi, continenti e paesi. Mostrando divisioni politiche e amministrative delle principali città, dei villaggi, delle strade e delle ferrovie. I volumi sono rilegati in cartoncini ricoperti di carta marmorizzata con il titolo *La geografia a colpo d'occhio Atlante* incollati sulla copertina del 1° volume.



Mediterraneo storico significa dunque – primo pensiero e cura costante – restituirgli le sue dimensioni autentiche, immaginarlo in una veste smisurata. Da solo, costituiva in passato un universo, un pianeta.<sup>45</sup>

Argomento reiterato fra le pagine della letteratura d'architettura, il tema del "viaggio di formazione" è qui necessario ricostruirlo per parti, in modo da estrapolarne strumenti interpretativi e connessioni utili a costituire una scenografia fenomenologica di *spolia* e di misure.

La conoscenza di questo velo tessuto dal viaggio nello spazio dell'esistenza e della conoscenza è la condizione fondamentale dello "svelamento". Chi riconosce questo velo perfettamente è il solo a non smettere mai di svelare, il solo ad essere sempre sul punto di scoprire. La presentazione della realtà visibile nella realtà immediata è una presentazione di veli e di nomi. [...] Dato che la verità non è concepibile in modo completo e finito, il suo segreto è in questo viaggio o nel movimento perpetuo di quest'ultimo [...] un viaggio che non ha limiti fra l'immagine e il senso, fra le realtà visibili e quelle invisibili.<sup>46</sup>

Il viaggio appartiene ad un processo complesso che mescola i sensi fisici agli strumenti del ricordo, qualcosa che se contestualizzato in condizioni "gombose" può far perdere la reale presa di posizione che questo assume riversandolo in un gioco assai pericoloso di banali sequenze. Il viaggiare è anzi il dispositivo che meglio ha condizionato l'aggiornamento delle carte e che più ha distrutto la geografia mediterranea per come noi siamo abituati a osservarla. Le tappe di questa distruzione sono conservate negli archivi, ma più di tutto sono possedute dalle architetture che nella loro apparente solitudine sono figlie di un vasto mito monumentale nella versione finale dei fatti.

La figurazione che questi viaggiatori costruiscono oscilla tra l'immagine trovata e quella voluta in una condizione di verosimiglianza mai perfettamente coincidente con il vero. Quello che ne nascerà, si vedrà con i casi analizzati, con l'operazione di rilettura di Peter Märkli in particolare, sarà un'interpretazione architettonica leggermente "spostata" o distorta, qualcosa di *twisted*<sup>47</sup>, un componimento per sospensioni in una rivitalizzazione simbolica e percettiva di un perduto mito. L'invenzione pervenuta da un organismo di spostamenti provenienti dal nord dell'Europa è dunque dimostrata, per poi ampliarsi alle Americhe fino alla metà del Novecento compiendo, in questo senso, un percorso di costruzione e di riconoscimento secondo una «inesauribile fabbrica di immagini»<sup>48</sup>.

Nell'apparato fenomenologico risiedono due filoni interpretativi principali dove il primo appartiene al viaggio di riconoscimento dei dispositivi architettonici

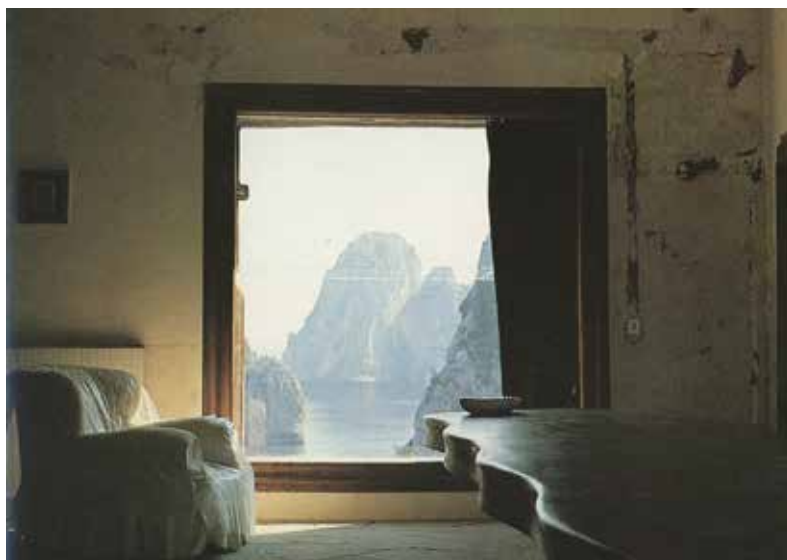
<sup>45</sup> F. Braudel, *Op. cit.* 2013, pp. 31-32.

<sup>46</sup> Adonis, *Sull'estetica della metamorfosi*, in intervento al Seminario *L'estetica del Mediterraneo*, Gibelina 1999.

<sup>47</sup> «La trasmissibilità è forse legata alla copia e al frammento – e al carattere. E a quella oscura innocenza che spesso mi sovrasta. Come potrei spiegare tutti i progetti senza questo essere "twisted", girati, deformati.» In A. Rossi, *Un'oscura innocenza*, in A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Opera Completa 1993-1996*, Electa, Milano 1996, p. 9.

<sup>48</sup> C. Gambardella, *Il sogno bianco: architettura e mito mediterraneo nell'Italia degli anni '30*, Clean, Napoli 1989, p. 13.

Geografie, atlanti, anatomic



(in alto) Franz Ludwig Catel, *Karl Friedrich Schinkel a Napoli*, 1824. Berlino, Nationalgalerie - Staatliche Museen zu Berlin.  
Olio su tela, 62x49 cm. Inv. Ng 1968 47/48.

Foto: Joerg P. Anders, © 2020 Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin.  
(in basso) *Villa Malaparte*, Capri 1980, © Marialba Russo.

riconducenti alla propria terra, di cui sono esempio le esperienze coeve di Giuseppe Pagano in Italia o Aris Konstantinidis in Grecia (oltre a tante altre); mentre al versante opposto appartengono le letture territoriali e immaginarie degli extra-mediterranei come Loos o Le Corbusier fra tutti (senza dimenticare Kahn o Venturi), il quale leggeva la città di Algeri dal mare intuendone un'esistenza determinata.

Gli itinerari<sup>49</sup> intrapresi conducono ad una revisione delle mappe individuandone un'ossatura precisa, quasi istituzionale, fatta di luoghi e principi sempre più lontani geograficamente, nella volontà di voler scovare i corpi delle architetture e i caratteri mobili di una possibile grammatica di elementi.

Sarebbe singolare, in un percorso *à rebours*<sup>50</sup>, rientrare nella camera di Friedrich Schinkel, nel suo secondo viaggio a Napoli, immortalata da Catel in una tela datata 23 ottobre 1824, per riguardare i suoi appunti che di lì a poco avrebbero attraversato nuovamente le Alpi per fare ingresso a Berlino. Anche su quei disegni si muoveva il Mediterraneo sognato ed evocato ed iniziavano a prendere forma i progetti tedeschi, le discussioni figurative, le mappe, le interrogazioni su come le ombre del Mezzogiorno e i pergolati siciliani si sarebbero tradotti a molti chilometri di distanza verso nord. In questa successione di mondi lontani rimasero affascinati paradossalmente gli stessi Giulio Romano e Andrea Palladio o ancor prima Donato Bramante dopo la formazione urbinata; o ancora rimasero colpiti Goehte e Max Hermann Pechstein, il quale appuntò l'entusiasmo di poter rimanere nei recinti delle case di Positano in *Adamskostüm*<sup>51</sup>.

I problemi della "forma" e della loro traduzione sanciscono la base su cui tessiture e connessioni, interpretazioni, vengono osservate ed adoperate in una continuità tra teoria e prassi; basti rileggere Rudofsky, in cui i motivi di questa espressione sono riassunti nella versione lecorbusieriana del *Voyage d'Italie* o del più profondo *Voyage d'Orient* ripresi – come già notato precedentemente – in uno scritto datato 1965<sup>52</sup>.

Il Mediterraneo di LC è un mare rivoluzionario ai cui bordi sono intercettabili migliaia di progetti riferibili ad un bisogno spietato di integrità e di riconoscenza verso una fisicità primigenia capace di catturare negli attraversamenti compositivi quelle raffigurazioni che ancora oscillano tra una scarica di oggetti e un ripostiglio di ricordi. Una congettura nordica che si trova nei muri a secco delle case dei contadini, nelle «antiche case ateniesi»<sup>53</sup> ormai distrutte, nei resti archeologici del tempio di Athena a Capo Sounio – rarissimo esempio di impianto angolare – visitato nel 1956 da Konstantinidis che darà vita, probabilmente, alla più nota *Casa per vacanze* ad Anávysos, in Attica, nel 1961. Trascrizioni e traduzioni in cui il viaggio avvera il

<sup>49</sup> Cfr. G. De Pasquale, *Op. cit.* 2016. Alcune delle cartografie prodotte in occasione della tesi e dalla pubblicazione citata sono state ridisegnate e riportate nel lavoro presente.

<sup>50</sup> Dal francese: *alla rovescia*.

<sup>51</sup> Da Positano egli scrisse: «Sono da sabato 25 luglio a Positano, un vecchio covo di pirati saraceni. [...] Le case sono così comode che, non essendo osservati, è possibile vivere e mangiare in giardino per tutto il giorno in costume adamitico». Pechstein in questa occasione dipinge anche un acquerello su carta intitolato *Quell in Positano* del quale una riproduzione in scala reale (80x54,5 cm) è stata esposta alla mostra *Artisti tedeschi a Positano tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta* (marzo-maggio 2000).

<sup>52</sup> «*Au cours des années, je suis devenu un homme de partout. J'ai voyagé à travers les continents. Je n'ai qu'une attache profonde: la Méditerranée. Je suis un Méditerranéen, très fortement*».

<sup>53</sup> A. Konstantinidis, *Old Athenian Houses (Τα παλιά Αθηναϊκά σπίτια)*, s. n., Athens 1950.

progetto<sup>54</sup>; un avvicinamento al tema primitivo dell'abitazione, e un trasporto tra casa e monumento, in cui nei reperti si ritrovano le verità spaziali dell'abitazione primaria ed in cui «Roma non è che un vasto monumento, Pompei un'antichità vivente»<sup>55</sup>.

Con Le Corbusier ritorna la descrizione planimetrica e spaziale di quelle case primitive, una riapparizione dell'anatomia architettonica come fatto compositivo, come fu per Daniele Barbaro o Vincenzo Scamozzi; una documentazione che interagisce con la composizione architettonica e che viene rilevata dallo stesso Aldo Rossi – si veda *Autobiografia Scientifica*<sup>56</sup> – nei tipi insediativi delle case andaluse di Siviglia.

Jeanneret ne estrapola documentazione, ritorna in quei luoghi per prendere le misure paragonandole ad una geografia ampia, ad una mappatura tenuta insieme da un sistema distributivo di cui è possibile rintracciare un valore originario dovuto al segno del lungo oblio, in cui forma e struttura trasportano complesse ombre nella cavità dei portici.

Uscendo dalla camera napoletana di Friedrich Schinkel probabilmente rimarrebbero impresse le immagini ricalcate fra i ricchi appunti tenuti nelle mani dell'autore, uno sguardo come quello del danese Utzon che catturò la permanenza di un *modus operandi* trasformandolo in case fatte per guardare. Quelle pergole e porticati, ma soprattutto le costruzioni spaziali visitate in Italia sarebbero diventati nel 1825 il *Neue Pavillon* per il *Castello di Charlottenburg*. Le rotte si trasformano in temi, in visite ad anatomie degli spazi domestici e monumentali in cui si fissa – ha scritto Matvejević – come sia possibile diventare mediterranei, e che allo stesso tempo «la mediterraneità non si eredita ma si consegue»<sup>57</sup>. Un credo riconosciuto oltre le Alpi e che nel corso delle vicende allargherà i confini geografici ponendo un rinnovato limite alle frontiere cartografiche, con cui siamo in lotta, secondo un processo architettonico di affabulazione.

Il fenomenologico determina la possibilità di “mediterraneizzazione” (*mediterrane-arsi*) conducendo per mano il lettore verso l'accettabile interpretazione di mondi altri. In questo senso «la conclusione è che ogni volta che incontriamo l'aggettivo “mediterraneo” occorre fare un piccolo esercizio di interpretazione. C'è il significato geografico (“isola mediterranea”), c'è quello storico e culturale [...], ma c'è anche quello che presuppone un giudizio di valore, di corrispondenza o meno a ideali etici e filosofici (“dialogo mediterraneo”)»<sup>58</sup>.

<sup>54</sup> Il lavoro di ricerca iniziò nel 2015 proprio con questa “scoperta”, una sorta di sistema spirituale basato sulla composizione degli spazi fra Sounio e Anávyssos. Del resto, solo cinque anni dopo la visita del *Tempio di Athena* a Capo Sounio (1956), Aris Konstantinidis viene chiamato dalla famiglia dell'ufficiale militare K. Papapanagiotou a progettare una piccola casa per vacanze al 48° chilometro della strada attica che da Atene porta a Sounion. L'impianto sembra riprendere quello del piccolo tempio dedicato ad Athena, un tempio con portico angolare come la trasposizione voluta da Konstantinidis, una sorta di spolia in se. Cfr. S. Antoniadis, *La tettonica semantica*. | *Aris Kostantinidis* | *Casa Papapanagiotou, Anávyssos, Grecia, 1962-63*, in P. Carlotti, D. Nencini, P. Posocco, *Mediterranei: traduzioni della modernità*, Franco Angeli, Milano 2014. Inoltre, per l'intera opera di Konstantinidis si veda P. Cofano, D. Konstantinidis, *Aris Konstantinidis 1913-1993*, Electa, Milano 2010.

<sup>55</sup> J. Quetglas, “Roma non è che un vasto monumento, Pompei un'antichità vivente”, in M. Talamona (a cura di), *L'Italia di Le Corbusier*, Electa, Milano 2012, p. 78.

<sup>56</sup> Cfr. A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, Pratiche Edizioni, Parma 1990.

<sup>57</sup> P. Matvejević, *Breviario Mediterraneo*, Garzanti, Milano 2004, pp. 134 e 129.

<sup>58</sup> S. Guarracino, *Op. cit.* 2007, p. 11.

## Camere Azzurre



(in alto) *Voyage d'Orient* di Le Corbusier (1910-11), (in basso) *Viaggio* di Giuseppe Pagano (1931-36).  
Gli schemi (rielaborati) sono tratti da G. De Pasquale, *Viaggio nel Mediterraneo. La costruzione di un paesaggio attraverso l'iconografia dello spazio architettonico*, Lettera Ventidue, Siracusa 2016.

## Geografie, atlanti, anatomic



(in alto) *Viaggio in Europa* di Robert Venturi (1956-58), (in basso) *Viaggio in Grecia* di Martin Heidegger (1962).  
Gli schemi (rielaborati) sono tratti da G. De Pasquale, *Viaggio nel Mediterraneo. La costruzione di un paesaggio attraverso l'iconografia dello spazio architettonico*, LetteraVentidue, Siracusa 2016.

Tuttavia, fuggendo dalla “camera napoletana” si nota come il sole anche a Roma ad agosto sia fortissimo, ricorda Venturi; dove le architetture di Michelangelo, Borromini e Brasini avevano assunto negli occhi dell’autore americano una consistenza dorata. L’apparizione dell’ombra, a fronte di una tagliente luce, è probabilmente il più significativo segnale delle operazioni architettoniche messe in atto.

*Rome, as I first saw that city that Sunday in August, 1948, as I walked on air —this time in a place rather than an institution – discovering unimagined pedestrian spaces and richness of forms bathed in the “golden air of Rome”.*

[Robert Venturi, 1991]

Riflettendo, il vero “desiderio” sarà quello di ricostruire per giustapposizione quell’ombra che non solo le architetture greche o romane, ma anche quelle successive fino al Brasini o al coevo Moretti continuavano ad essere generate nell’alternanza planimetrica e nell’arricchimento verticale della sezione. Nulla a che fare con l’ornamento e il suo uso schinkeliano, quanto piuttosto una articolazione programmatica dello spazio architettonico. Si pensi dunque alla *Vanna Venturi House* (1959-64) che preleva da quella domenica di agosto del 1948 il processo sommatorio degli elementi, ruotando il cammino in modo da rendere l’ingresso una cavità “romana” dominata da un’ombra scurissima. Venturi porta nella prateria la “soglia” donandole un significato tridimensionale, accentuando la sua esistenza come luogo dello stare.

Lo stesso che trova John Hejduk a Capri in una *cable from Milan*, raccontato in un eroico saggio su *Domus*, nell’aprile 1980<sup>59</sup>, di quel «relitto sulla roccia, dopo il ritiro delle acque» che è *Villa Malaparte*. Un discorso che interviene nei segreti profondi dello spazio domestico, che interpreta la casa come spazio «di riti e di rituali, una casa che immediatamente ci riporta, con brivido, ai misteri e ai sacrifici egei: un gioco antico in una luce italiana» costruito per anatomie. Un pensiero che partecipa alla causa del “ciò che resta” unendo nel mistero autentico, nella non spiegazione di molti aspetti, il senso omerico al miracolo della pianta che può essere, oppure no, l’immagine di un programma architettonico contenuto nel “piccolo mondo” che è il Mar Mediterraneo.

Proprio il processo assimilativo dato dalle immagini si tramuta nei simboli e negli elementi con i quali il “mare” in senso lato continua ad esercitare; la costruzione del suo paesaggio potrà valicare consapevolmente la linea sempre presente, ma mutabile si è visto, di quelle carte geografiche, divenendo nuovo atlante in cui misurare rotte e temi; con l’assurda consapevolezza che qualsiasi cosa accada – dovevano saperlo i viaggiatori del *Grand Tour* – sarà il Mediterraneo il luogo in cui si arriverà sempre<sup>60</sup>, per assurdo persino nella periferia di Chestnut Hill<sup>61</sup> a Philadelphia.

<sup>59</sup> Cfr. J. Hejduk, «*Casa come me*» / *Cable from Milan*, in «*Domus*», 605, aprile, Milano 1980, pp. 8-13.

<sup>60</sup> La citazione è tratta da un articolo redatto da Paul B. Preciado e pubblicato sul quotidiano francese *Libération* dal titolo “*È il Mediterraneo il luogo in cui arrivi sempre*”, 2016, trad. di F. Ferrone.

<sup>61</sup> Il luogo della *Vanna Venturi House*.

Geografie, atlanti, anatomic



(in alto) Robert Venturi, *Pagina 68 da: Robert Venturi, 'Complexity and Contradiction in Architecture', MoMA, 1966.* New York, Museum of Modern Art (MoMA). Offset litograph, printed in black, page size: 7 7/8x5 5/8".  
The Museum of Modern Art Library. L1192, © 2020 Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze.  
(in basso) *Vanna Venturi House*, Chestnut Hill, Philadelphia, Pennsylvania, ca. 1989, reproduction number: LC-DIG-highsm-13135, © Carol M. Highsmith.



## 5. Anatomie

### *Casa di Mediterraneo: una grammatica*

*Une autre bien fausse idée qui a également cours actuellement, c'est l'équivalence que l'on établit entre inspiration, exploration du subconscient et libération, entre hasard, automatisme et liberté. Or cette inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore.*  
[Raymond Queneau, 1973]<sup>1</sup>

Le parole di Queneau, datate 1973, riprese da *Le voyage en Grèce*, possono sottolineare la singolare capacità che le “lettere” assumono all’interno della composizione e dell’indagine che si instaura intorno al complesso processo del progetto di architettura. Stabiliti gli scenari, la costruzione di un alfabeto presuppone l’estrazione di aspetti, di elementi che si ripetono nella loro successione secondo un quadro semantico preannunciato dalla teoria per poi sfociare in pratica mediante una lettura comparata di corpi. Questo però, non appare come l’unico indice di definizione ma è probabile che sia la costruzione stessa (prassi) a determinare le forme delle lettere, il loro uso, la loro sequenza e il significato. Costruendo dei percorsi paralleli si denota l’esistenza di un alfabeto per e nella casa del Mediterraneo<sup>2</sup>, dato da una densa contaminazione verificabile dalla *longue durée*. In questo senso «le lettere dell’alfabeto, come gli elementi dell’architettura [...] restano custodi della creatività del mondo mediterraneo»<sup>3</sup> schierando un sistema di utensili sempre a disposizione del progetto. La casa di Mediterraneo ha spesso sofferto la sua esistenza, dovendosi confrontare con territori fragili e complessi. Lo spazio riceve l’ambiente, in senso assai generico lo accoglie, focalizzando l’attenzione su alcuni tratti e temi che ne restituiscono poi la scrittura principale. Questo non deve portare alla banalizzazione di un tema, che solo in parte può apparire come riconoscibile, quanto alla decisione di costruire un *Atlas maior* dalle ampie vedute che sappia riconoscere la sintassi grammaticale, corpo bidimensionale, all’interno dello spazio domestico, luogo tridimensionale.

*Teoria = grammatica = lettere = bidimensione*  
*Prassi = spazio della casa = segni architettonici = tridimensione*

La classificazione alfabetica viene qui rintracciata secondo tappe precise, in una necessaria compenetrazione tra testo e immagini atte a spiegarne la costruzione grammaticale come presupposto dell’indagine teorica:

- Lettura del mondo mediterraneo attraverso lo spazio domestico;
- Individuazione teorico-compositiva di alcuni corpi dell’architettura (anatomia);

<sup>1</sup> R. Queneau, *Le Voyage en Grèce*, Gallimard, Paris 1973, p. 39.

<sup>2</sup> Cfr. C. Gambardella, *La casa del Mediterraneo: Napoli tra memoria e progetto*, Officina, Roma 1995.

<sup>3</sup> F. Fatta, *Segni, metamorfosi, metafore per la costruzione degli spazi*, in M. Giovannini, D. Colistra, (a cura di), *Le città del Mediterraneo: alfabeti, radici, strategie: atti del 2° Forum internazionale di studi “Le città del Mediterraneo”*, Reggio Calabria 6-8 giugno 2001, Kappa, Roma 2002, p. 18.



*Guardami*, Salento 1979, © Michele Piccinno.

- Rilettura comparata dei temi ricercati attraverso il ri-disegno (abaco);
- Estrapolazione degli elementi compositivi (alfabeto);
- Definizione spaziale secondo un sistema compositivo (osservazioni a margine).

Tale articolazione come una specie di *chinese box*, una storia dentro una storia, prescrive un equilibrio “armonioso” che con il tempo è stato assimilato, continuando a variare e seguendo il criterio secondo il quale «*every building is the same, but at the same time, it is very different*»<sup>4</sup>. In una chiusura circolare si rintraccia il pretesto della composizione grammaticale a cui la costruzione spaziale tende nella multiforme opportunità d’essere un sistema ciclico basato su pochissime lettere che si ripetono<sup>5</sup>, dove «il tempo dell’abitare è infatti quello di un eterno presente, nel quale le cose che svaniscono, come ombre al tramonto riprendono ogni volta di colpo, alle prime luci dell’alba, il loro aspetto consueto. Ciò che anima questo tempo immobile [...] è il movimento circolare delle ripetizioni, della reiterazione, dell’uso sempre uguale degli stessi strumenti»<sup>6</sup>, ovvero quello delle lettere.

Da questi necessari assunti si è capaci di delineare la lunga sperimentazione ancora in corso nel Mediterraneo (e non solo), in cui la distanza percepibile tra immagine e rappresentazione, tra elemento e costruzione, è in grado di generare e riprodurre filologicamente il tema nel suo liminare senso di appartenenza tra la terra e il mare. La casa di Mediterraneo come corpo dell’attesa è un autentico oggetto feticcio, di sacro respiro, casa dei morti, ma anche della vita. Codificarne lo spazio significa risolvere, o proseguire l’aggiornamento di un’ulteriore necessità tematica e spaziale trainata in uno strano abisso di banalità.

La storia ha catalogato in maniera sorprendente questi aspetti, contenendoli in una sorta di archivio dove è preponderante la distinzione dei singoli elementi dal loro “reale” contesto<sup>7</sup> e consegnandoli, come un dono, a schemi di classificazione che si sovrappongono con il tempo alle vicende di produzione e appropriazione. A differenza di quello che si possa credere, analiticamente, lo sviluppo dello spazio mediterraneo è caratterizzato da una storia di interni, un gioco di stanze dove la casa pur essendo luogo introverso si apre ai vuoti, alla definizione di quelle camere a cielo aperto. Le varie stanze estratte dal sistema domestico divengono pertanto un dispositivo narrativo così capiente da riuscire ad evidenziare l’alta densità evocativa di ogni singola parte pur in assenza di ornamenti. «La complessità e la continuità del flusso storico sono sottoposte a un processo di riduzione che seleziona alcuni aspetti particolari, mettendone in evidenza le competenze tecniche, espressive, progettuali, in relazione a una tradizione interna che costituisce appunto la sua peculiarità rispetto alla storia *tout court*.»<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Cfr. A. Rossi, *Ceremony Acceptance Speech for Pritzker Architecture Prize Ceremony*, Palazzo Grassi, Venezia, lunedì 18 giugno 1990.

<sup>5</sup> Si guardi la ricostruzione per misure della casa greca prodotta da Aris Konstantinidis. Cfr. P. Cofano, D. Konstantinidis, *Op. cit.* 2010.

<sup>6</sup> M. Vitta, *Dell’abitare. Corpi, spazi, oggetti, immagini*, Einaudi, Torino 2008, p. 13.

<sup>7</sup> Al di fuori della macchina del paesaggio. Al di fuori del loro *genius loci* è possibile estrarre, archiviare ed esporre singoli pezzi di progetto che sono immutati. Isolando i vari casi e gli elementi compositivi a loro connessi si chiarisce la lettura della città dove ad esempio è importante comprendere come il tessuto urbano dipenda proprio dalla presenza di tali principi.

<sup>8</sup> F. Irace, *Storie d’interni: l’architettura dello spazio domestico moderno*, Carocci, Roma 2015, p. 9.

A sostegno di questo, la casa perseguita dunque su punti cardinali, su basi canoniche ricorrenti e riconducibili a temi fondamentali, appunto alfabetici:

- Rapporto costante, incessabile e indispensabile tra interno ed esterno;
- L'essenziale stereotomia geometrica delle costruzioni;
- Rapporto fra la natura e la costruzione;
- L'imprecisione degli elementi che tuttavia si susseguono in una regola comunque fissa.

Nella tracciabilità dei fondamenti appare chiara la persistenza di un indiscusso binomio dove da una parte campeggia il mito greco che funge da sorgente teorica, dall'altro quello della romanità – *domus* che ricostruisce e sancisce il tema della casa quale luogo dello *stare*. Su questa predisposizione comune le pieghe accolgono le tre culture tra cui avviene lo scambio di saperi: occidente/cristianità/romanità, islam e universo greco. Così la corrispondenza – ad esempio – tra la *domus* e la casa araba sarà facile da verificare basando l'analisi circa la successione di corti e la penetrazione a diversi gradi d'intensità dei raggi solari. Tale rapporto, quale tema fondamentale in cui ciò che c'è fuori dalle mura di casa, ovvero da ciò che costruttivamente è coperto, non viene vissuto come una controparte, come un elemento opposto, bensì diviene integrazione necessaria dell'abitare stesso e quindi della casa.

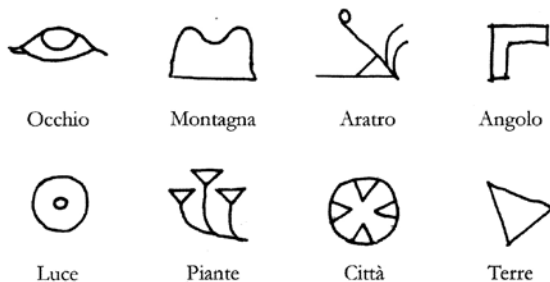
Esemplare può risultare rispetto al tema la trasposizione dell'antica casa ateniese<sup>9</sup> compiuta nei progetti di case unifamiliari ad opera di Aris Konstantinidis, a partire dagli anni '30 del XX secolo, e più compiutamente successivamente al secondo Dopoguerra. Emblematica inizialmente è la *Casa ad Eleusi* (1937-38) in Attica, dove gli ambienti fungono da mitigatore luminoso partendo dall'esterno, dapprima con l'uso di una pergola, per poi arrivare al buio una volta entrati negli ambienti più intimi dello spazio domestico come le camere da letto. È una casa concepita per successione luminosa, per intensità, in un incontro sempre più profondo con l'ombra che è vera radice costruttiva di tale universo. Poggiata su un podio la composizione si avvera per pochi segni in grado di fissare, per muri e non per pilastri o colonne, la necessità spaziale che altro non è che l'ombreggiatura velata della pergola. Il resto è annessione, è corollario di una loggia che difatti è la vera casa da abitare espressa in questo senso sia in ambito planimetrico che in sezione. Tuttavia, l'articolazione avviene esclusivamente in pianta lasciando in alzato la rivelazione del pergolato prima di una lastra piana su cui avrebbe avuto luogo una seconda terrazza. L'esempio di Eleusi oscilla dunque tra l'estroffessione e l'introversione in cui la struttura che definisce le stanze canoniche rincorre continuamente lo sguardo verso cosa è fuori.

Sembra essere siffatta densità di conferme verso il rapporto con l'esterno a disporre l'esistenza e la resistenza dell'abitare mediterraneo dove «la piena trasparenza dello spazio abitato (sancisce) la vittoria dell'ordine sull'ombra» racconta Maurice Aymard<sup>10</sup>.

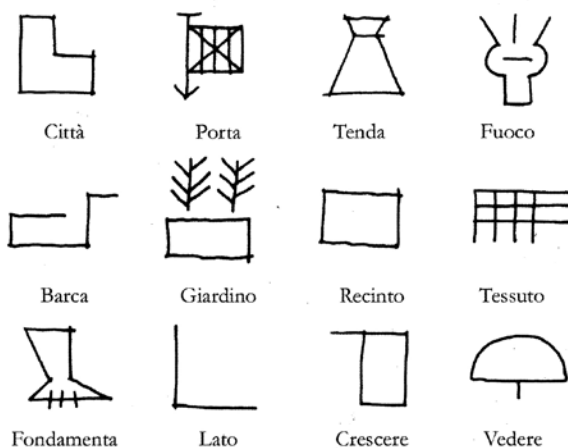
<sup>9</sup> Aris Konstantinidis dopo gli studi compiuti presso il Politecnico di Monaco di Baviera torna in Grecia verso gli anni '30 compiendo un viaggio alla scoperta della sua terra e rintracciando tramite disegni e rilievi le stratigrafie e le mutazioni subite dalla "casa ateniese". Il tutto confluirà poi nella pubblicazione *Old Athenian Houses* (1950).

<sup>10</sup> Cfr. M. Aymard, *Spazi*, in F. Braudel, *Op. cit.* 2013, pp. 123-144.

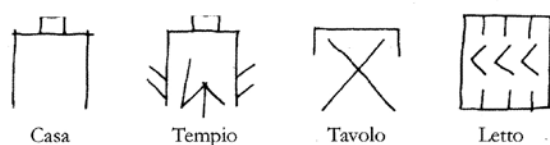
## Camere Azzurre



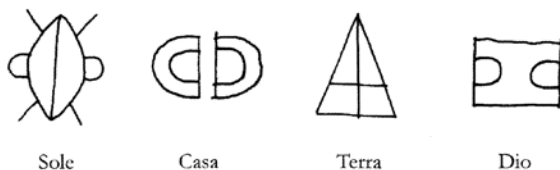
3 Pittogrammi egiziani, 3500 a.C.



4 Pittogrammi sumeri, 3000 a.C.



5 Pittogrammi della Valle dell'Indo, 3000 a.C.

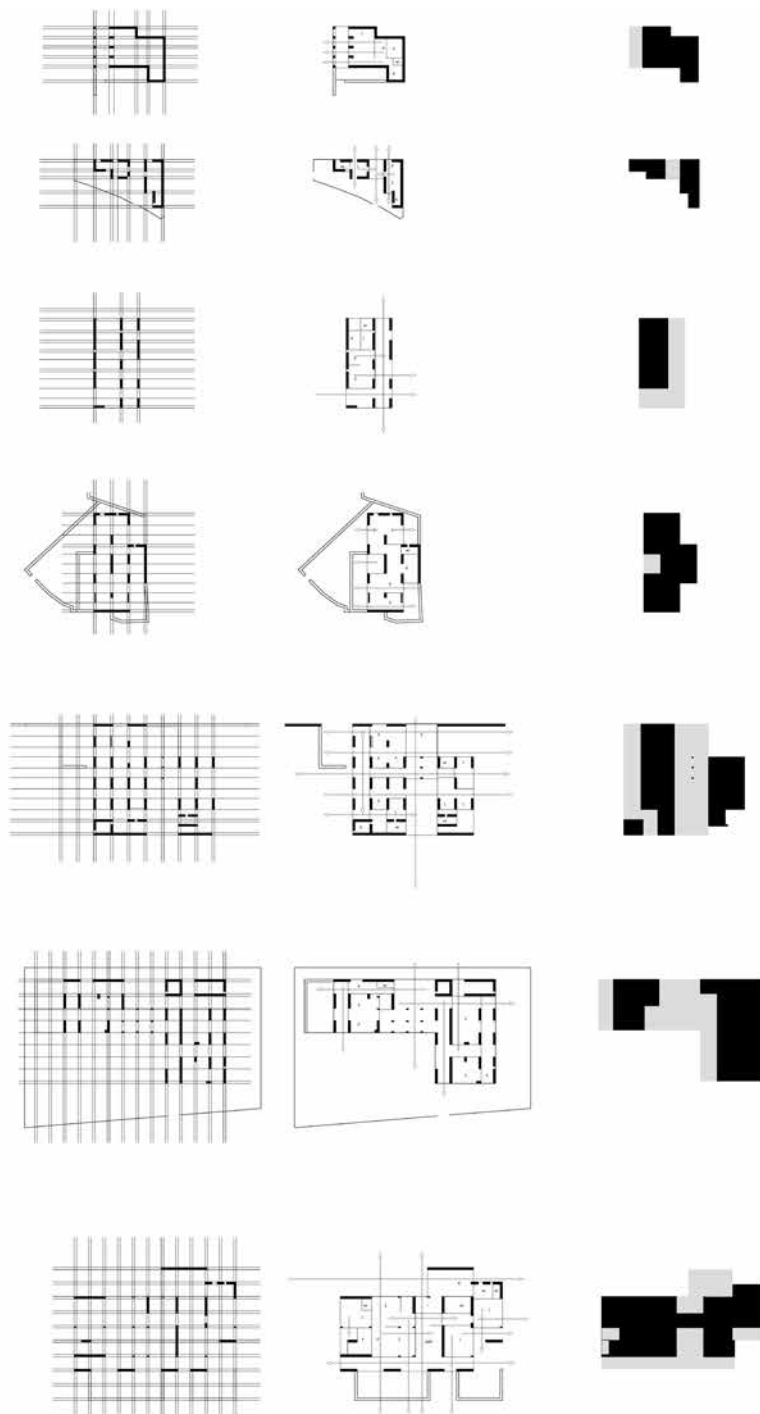


6 Ideogrammi ititi, 1000 a.C.

### *Segni alfabetici di un abaco compositivo*

I tracciati architettonici vengono predisposti secondo schemi precisi e di facile intuizioni. La "lettera" già contiene il progetto dello spazio.

Geografie, atlanti, anatomic



*Il sistema degli "alfabeti" in alcuni progetti di Aris Konstantinidis, © Laura Marino.*

Sono elementi di percezione che separano certo un dentro e un fuori, ma che competitivamente innescano il legame indissolubile che rende la casa una sorta di parassita dell'esterno stesso<sup>11</sup>. La volontà di valicare anche solo con lo sguardo quelle mura rappresenta una *chance* dialettica trascritta nelle pagine di *Quadrante* del 1935 nelle quali Luigi Figini elabora il pensiero di «sconfinare dall'interno verso l'esterno, continuare negli esterni gli ambienti interni, collegandoli, sommandoli, confondendoli. Interni - esterni [...]; pochi elementi naturali [...], magici sotto un soffitto di cielo»<sup>12</sup>. Le parole dell'autore, impegnato negli anni '30 a rivedere il rapporto con lo spazio della casa<sup>13</sup> insieme a Pollini, sono capaci di comunicare un certo modo di abitare, un abitare radicato, un modo di vivere lo spazio e di concepirlo attraverso la costruzione, un modo di relazione tra architettura e terra che si fa progetto.<sup>14</sup> La casa si costruisce partendo dalla sua relazione con il vuoto, inteso come spazio esterno coperto o a cielo aperto di cui la primordiale casa a corte non è altro che pura "resistenza".

Il racconto della costruzione del "vuoto" viene affrontata da Aldo Rossi in *Autobiografia Scientifica* in cui si narra come in passato, nella andalusa città di Siviglia, coloro che desiderassero una propria dimora consegnavano all'architetto, o più semplicemente al muratore<sup>15</sup>, le dimensioni di questo spazio: un cortile, un giardino, un patio, una corte. Nel momento successivo, ovvero una volta comunicata la misura essenziale della stanza a cielo aperto (vera casa), si passava alla designazione del numero di stanze che la casa avrebbe potuto avere. Questo esempio folgorò moltissimo la poetica di Rossi e del suo abitare<sup>16</sup>, permettendogli di accedere alla misura mediterranea dell'architettura e di quanto la relazione tra pieno e vuoto, dentro e fuori, casa e paesaggio (si veda non a caso Palladio), sia il primo dei dispositivi di questo mondo conchiuso. Al di fuori di questo tutto appare come un'appendice, un corollario, a giustificazione e sostentamento di tale tesi.

L'arrivo di Alvar Aalto in Italia, ad esempio, è documentato da una serie di fotografie, di appunti e di immagini di quadri tra i quali emergono le pitture del Beato Angelico in San Marco a Firenze. *L'Annunciazione* con il grande loggiato o il *Noli me tangere* recuperano gli elementi basilari di questi luoghi (muro, recinto, giardino, spazio cavo) in grado di restituire l'immagine fluente dell'eterno ritorno<sup>17</sup> e della

<sup>11</sup> La casa esiste poiché esiste il fuori. Il fuori come contenuto della casa. Questo aspetto del resto è significativo e nel corso della storia dell'architettura non sono rari i casi di abitazioni-contenitore dell'esterno.

<sup>12</sup> L. Figini, *Poesie di architettura: appunti per una casa*, in «Quadrante», 33, Milano 1935.

<sup>13</sup> Esempio è il progetto per la *Villa-Studio per un artista*, curato insieme a Gino Pollini, fu costruita nell'ambito della *V Triennale* del 1933 nel Parco Sempione di Milano e demolita tre mesi dopo al termine della manifestazione. L'edificio, in acciaio con pilastri a sezione quadrata disposti secondo un reticolo ad intervalli costanti, era iscritto in pianta in un rettangolo aureo e si disponeva attorno a due spazi a cielo aperto, un patio parzialmente coperto e un solarium con una piccola vasca-piscina delimitato da pareti alte due metri.

<sup>14</sup> Cfr. G. Cafiero, *L'abitare mediterraneo: un'indagine*, in AA. VV., *Dottorato di ricerca internazionale in filosofia dell'interno architettonico*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2012.

<sup>15</sup> Questo dipendeva dalle disponibilità economiche della famiglia committente. Gli aspetti della casa di Mediterraneo per Rossi si fondano su tali principi di osservazione, aspetti costruttivi e planimetrici, considerazioni tipologiche.

<sup>16</sup> Cfr. C. Tinazzi, *Aldo Rossi: l'idea di abitare*, Associazione culturale Casa Testori, Novate Milanese 2013.

<sup>17</sup> M. Veneziani, *L'anima nei fondali del Mediterraneo*, in R. Mordacci (a cura di), *I sensi del mare*, Ed. Acqua dell'Elba, Marciana Marina 2015.

coscienza del risiedere in questo preciso paesaggio<sup>18</sup> frammentato per sguardi.

La grotta del sepolcro è il buio della camera mediterranea, è la “caverna” all’interno di un recinto in cui la vista si svolge ed in cui si stabiliscono le relazioni spaziali tra i segni della composizione dove le finestre servono a “riempire” in maniera materica la casa all’interno, spesso vuota e priva di decorazioni poiché sazia della penetrazione di queste immagini, di atmosfere, in cui lo sguardo è capace di confondersi tra le spesse mura o i sottili pergolati.

Le pitture<sup>19</sup> del Beato Angelico, prendendoci per mano, diventano già occasione di osservazione progettuale in cui l’oggetto additivo, come il loggiato de *L’Annunciazione della cella 3*, o gli spazi ricavati per sottrazione, come la grotta del *Noli me tangere* preservano carattere architettonico. Ecco che questi affreschi traducono il corpo doppio su cui il Mediterraneo si costruisce, una duplice geografia (esterna ed interna) e una duplice verità architettonica: scavo oppure ossatura/telaio<sup>20</sup>. L’inganno del costruito è subito raffigurato trovando connessione, oltre che chiarezza, tra il fatto compiuto (l’architettura) e l’immaginario prodotto dagli affreschi citati. Il *Noli me tangere* rappresenta la relazione tra costruzione e natura, un ingannevole artificio dettato esclusivamente dalla porta di accesso alla caverna-sepolcro (ma anche casa) e dal recinto in canne che separa letteralmente il luogo domestico dalla selva esterna. Questo resoconto mette in luce i valori e le valenze del costruire mediterraneo – o di quel «costruire con poco» – che fa leva sull’esercizio compositivo, sulla distribuzione delle soglie e degli spazi processionali, delle cavità oscure prima che del bagliore. Le due condizioni preservate dalle rappresentazioni sono date da dispositivi architettonici che “combattono” con l’esterno dando forma e senso al paesaggio per mezzo della costruzione. La grotta come la loggia, in *L’Annunciazione*, sono i simboli elitari che si misurano tra corpo e natura e che in questa geometria vogliono assolutamente trovare la loro realizzazione, accessibile per mezzo di elementari porte rettangolari per entrare in un mondo nascosto. Il giardino nel primo, come la loggia nel secondo, leggono la tensione domestica, il filtro compositivo prima della massa; così come gli alberi o le colonne ne misurano il sistema delle distanze e dello spazio dell’abitare.

In questo campo di azione, determinato da compressioni (la grotta) e dilatazioni come fossero punti su un piano, si consegna alla teoria il processo secondo il quale fissare le pratiche mediante cui il progetto agisce.

La figura architettonica determina lo sfondo, e non viceversa in questo caso, catalizzando su di sé le relazioni che uomini, animali e piante manifestano.

<sup>18</sup> Cfr. C. De Felice, *Alvar Aalto in Italia. Le radici antiche della nuova Finlandia*, Tesi di dottorato in Composizione Architettonica discussa nell’ottobre 2017, ciclo XXIX, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze.

<sup>19</sup> Entrambe databili 1438-1440 fanno parte del sistema decorativo del *Convento di San Marco* in Firenze. Il *Noli me tangere* si trova nella cella 1 del corridoio Est, lato esterno, nella fila di celle da cui si ritiene che sia iniziata la decorazione, e fa parte di quel ristretto numero di opere di attribuzione diretta al maestro assolutamente indiscussa, sia nel disegno che nell’esecuzione. *L’Annunciazione* si trova nel corridoio Est, lato esterno, nella fila di celle da cui si ritiene che sia iniziata la decorazione, e fa parte di quel ristretto numero di opere di attribuzione diretta al maestro assolutamente indiscussa, sia nel disegno che nell’esecuzione, si guardi anche *L’Annunciazione con S. Pietro Martire*. Cfr. J. Pope-Hennessy, *Beato Angelico*, Scala, Firenze 1981.

<sup>20</sup> Cfr. C. Gambardella, *Una casa tra due pini. Abitare il mito del Mediterraneo*, LetteraVentidue, Siracusa 2013.





Beato Angelico, *Annunciazione con S. Pietro martire*, Firenze, Museo di San Marco, © 2020 Foto Scala, Firenze - su concessione Ministero Beni e Attività Culturali e del Turismo.



Beato Angelico, *Noli me tangere*, Firenze, Museo di San Marco, © 2020 Foto Scala, Firenze - su concessione Ministero Beni e Attività Culturali e del Turismo.

## 5.1 Configurazioni

### *Da casa nasce casa*

Il sistema di classificazione e riconoscimento proposto dall'Angelico, per ricondurlo all'architettura, si presenta secondo due temi costruttivi basilari: il *bunker* e l'*ossatura/telaio*<sup>21</sup>. L'esasperazione elementare delle forme e l'applicazione stereotomica alle tecniche costruttive hanno saputo generare un'architettura apparentemente austera che lascia poco spazio alla presenza decorativa e al suo farsi. Un'opportunità che in realtà si rivela nelle azioni prodotte, in cui la massività e la precisione vengono interrotte dall'essenza dell'imperfezione<sup>22</sup>.

Dalle considerazioni espresse<sup>23</sup> si desume come esistano principalmente due modelli insediativi di base. Il primo di questi definibile "raggruppato", ovvero che "forma" la città, una città fatta di case. Il secondo, al contrario, distaccandosi come un frattale dal sistema urbano, certamente più compatto, diviene elemento "isolato" nei contesti rurali. La ricerca si sofferma dunque su quest'ultimo aspetto, ovvero quello della casa che "sfugge" alle regole e alle definizioni della città divenendone però prosecuzione, inquadrando territori e descrivendo sistemi di sguardi. È infatti, e si vedrà, come sia ai limiti dell'urbano che si verificano le "oscillazioni" delle mappe, ovvero le variazioni determinate dallo spazio costruito rispetto alla cartografia.

La casa singola<sup>24</sup> diviene una sorta di campione, di soggetto analitico su cui fondare il principio di sperimentazione e di lettura trasversale di questa narrazione architettonica. Essa si smonta e si rimonta, si eleva, si rompe dando vita a tre ulteriori sotto-modelli: base, compatto e a struttura multipla.<sup>25</sup>

Questi tre scenari però non sono divisi dall'*ossatura* o dal *bunker*, ma sono sovrapponibili rispetto alle variazioni; così i tre programmi compositivi possono essere: la camera unica, la camera sovrapposta e la camera aggregata, i quali rappresentano gli elementi di trasmissione e costruzione di specifiche configurazioni.

La funzione non sopperisce una forma ma è in qualche modo legata alla sua possibilità d'uso. [...] Ma anche possibilità dell'uso di qualsiasi forma mediante una serie di operazioni logiche su una forma presente. [...] Se esiste la possibilità di una serie di operazioni sull'architettura oggettivabili queste possono avvenire sulla forma-base.<sup>26</sup>

<sup>21</sup> *Ibid.*

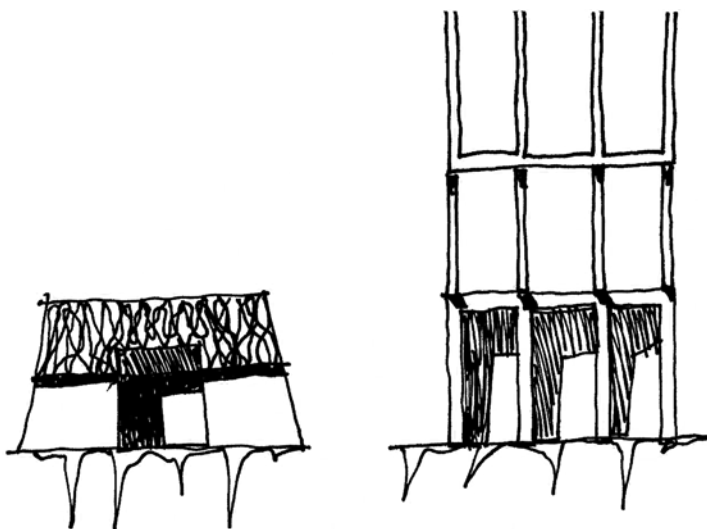
<sup>22</sup> L'imperfezione è un dato di fatto, un valore costruttivo, un vero tema edilizio che insegue la scarsa disponibilità tecnica e l'impiego dei materiali utilizzati per la costruzione. Blocchi di tufo nel Mezzogiorno, o grosse pietre in Grecia e in altri luoghi conducono a sistemi alterati di cui però – in definitiva – riconosciamo il principio geometrico.

<sup>23</sup> «L'abitazione è il fulcro intorno al quale si organizza il sistema rurale, che si sviluppa tramite un'annessione diacronica alla cellula base degli ambienti dalle differenti funzioni [...] e delle attività biologiche fondamentali quali l'alimentazione, il sonno, l'allevamento dei figli.» In A. Scarano, *Identità e differenze nell'architettura del Mediterraneo*, Gangemi, Roma 2006, p. 79.

<sup>24</sup> Sembra errato utilizzare il termine unifamiliare, poiché in moltissimi casi si tratta di abitazioni composte da più nuclei familiari.

<sup>25</sup> «Basandosi su questi parametri, possiamo suddividere le abitazioni mediterranee - sia sparse che relativamente a contesti urbani - in tre gruppi: la "casa base", la "casa compatta" e la "casa a struttura complessa.» In A. Scarano, *Op. cit.* 2006, p. 81.

<sup>26</sup> A. Rossi, F. Dal Co (a cura di), *Op. cit.* 1999. *Q/A 1*, 19 giugno 1968.



Ossatura e Bunker

05 17  
*[Signature]*

*Tra Ossatura e Bunker*, Napoli 2017, © Cherubino Gambardella.

La definizione proposta da Rossi, già dopo *L'Architettura della città*, suppone, fra gli appunti del primo *Quaderno Azzurro*, l'esistenza applicativa di un codice mediterraneo.<sup>27</sup> La cellula base infatti è rappresentata da una abitazione elementare costituita molto spesso da un'unica stanza (si ricordi il valore del *Noli me tangere* del Beato Angelico), la quale diviene fulcro di organizzazione della vita interna degli abitanti "costretti" a vivere le ore diurne sempre all'esterno. Questo tema chiarisce perciò il principio fondamentale della mediterraneità che lega la casa all'esterno, come visto, in un unico filo conduttore in cui l'architettura esprime mezzo di comprensione e di lettura dello stesso.

Il vuoto, planimetrico o verticale diviene centro della stabilità spaziale per la totalità della casa dove, gli elementi, generano e determinano i rapporti interni tra le camere, assumendo relazioni in base all'ordine geometrico. Il vuoto come "centro" ne stabilisce dunque una gerarchia, mentre tutto quello che si innesta lungo il suo perimetro assume con il tempo una pariteticità.

*Mutismo del prospetto = Ricchezza dell'interno*  
*Ricchezza dell'interno determinata dalla presenza di più oscurità/caverne*

Questa relazione stretta tra recinto e geometria, tra mutismo e apparizione, generano una costrizione in cui la casa si compie. Pur nella sua apparente libertà formale dettata da un "gusto" che nel corso del Novecento più volte è stato definito come "anonimo"<sup>28</sup>, le case assumono comunque una loro regola fissa, una ripetizione, un ritmo compositivo diverso ma sempre uguale, capace di chiarire in maniera immediata la verità e l'atmosfera, la loro appartenenza a parti precise del territorio, del limite. In un celebre disegno di Francesco Venezia dedicato a *Casa Malaparte* a Capri, lo stesso autore scrive «l'esterno non svela l'interno», uno schizzo capace di trasmettere la portata di tale tema. Uno spirito di condivisione comune che ha interagito nel corso dei secoli sempre con quello stesso intento, quello di non far percepire, quello di chiudere, di proteggere, di rendere nascosta e sempre privata la "ricca" vita degli abitanti della casa. Questa interruzione dialettica tra interno ed esterno, che in realtà appartiene all'artificio che la maschera del prospetto è capace di produrre, genera la tensione su cui queste architetture si realizzano realmente. Il vuoto, qualsiasi esso sia, di qualsiasi tipo, anche massivo, che sia un giardino di pietra, o un aranceto, una corte o un patio, o una foratura nel profilo, fissa il muto rapporto con la strada, capovolgendo la canonica funzione di rappresentazione verso il sedime urbano ma attirando a sé, questo il segreto, un sistema complesso di livelli semantici.

<sup>27</sup> Rossi non interviene attraverso il discorso sulla casa mediterranea in maniera specifica, quello che compone è un tema generale per punti circa i caratteri distributivi e l'esistenza e il valore della "forma" in architettura.

<sup>28</sup> In ordine cronologico diverse sono le esperienze che accompagnano l'anonimato della casa, della casa rurale, che viene quindi riscoperta come indice culturale, come lezione attuale su cui fondare i principi del progetto. Una sorta di *back to basics* che già Pagano e Daniel ritrovarono nel catalogo per la *VI Triennale* di Milano del 1936. Successivamente - circa 30 anni dopo - tra il 1964 e il 1965 il tema fu riesumato da Bernard Rudofsky per la mostra *Architecture without architects* al MOMA di New York. A questa scenografia internazionale, comunque, si accompagnano le esperienze editoriali e grafiche di Aris Konstantinidis che - dopo il soggiorno universitario al Politecnico di Monaco di Baviera - ricucì la storia della propria terra, la Grecia, in alcuni saggi esemplari fra cui *Elements for Self-Knowledge*.

## 6. Elementi

### *Un alfabeto di composizione architettonica*

Non v'è nulla nella pelle  
che già non sia nelle ossa.  
[J. W. Goethe]

Non sono trascorsi molti anni dalla *XIV Mostra Internazionale di Architettura di Venezia*, dedicata al tema *Fundamentals* (2014), diretta da Rem Koolhaas, per la quale è possibile indagare attraverso un complesso sistema di analisi a più voci, confluito in *Elements*<sup>29</sup> (un preziosissimo cofanetto contenente 15 volumi/quaderni) l'uso delle "lettere" in architettura. Il materiale pubblicistico è progetto, compito con il quale gli autori hanno fornito al lettore un panorama dettagliato sulla costruzione dello spazio *avant la lettre* (ma anche *post lettre*).

In questa direzione sarebbe forviante comprendere i 15 elementi individuati in occasione della *Mostra* in un'unica casa, soprattutto facendo riferimento alla cellula base mediterranea. L'abaco a disposizione della questione abitativa non è tuttavia limitato, ma quello che accade è che spesso molte di queste case ne usano una piccola parte o un solo pezzo.

Questi elementi – appunta Rossi il 20 luglio del 1971 – sono determinati da fattori statici, tecnici, di materia ecc. ma essi appartengono all'architettura soprattutto dal punto di vista formale dove un muro è soprattutto un elemento dell'architettura indipendentemente dal materiale con cui è realizzato, anche se questo può costituire un'accentuazione importante. Mediante questi elementi essa costruisce e si costruisce.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> R. Koolhaas, AMO, Harvard Graduate School of Design, *Elements: a series of 15 books accompanying the exhibition Elements of architecture at the 2014 Venice architecture Biennale*, Marsilio, Venezia 2014. Il cofanetto contiene 15 volumi divisi appunto per elementi, ovvero:

· *Balcony* / [Tom Avermaete, Rem Koolhaas, AMO, Harvard graduate school of design, Irma Boom]

· *Ceiling* / [Manfredo di Robilant, C-lab, Rem Koolhaas, AMO, Harvard graduate school of design, Irma Boom]

· *Corridor* / [Stephan Truby, Hans Werlemann, Kevin McLeod, Rem Koolhaas, AMO, Harvard graduate school of design, Irma Boom]

· *Door* / [Rem Koolhaas, AMO, Harvard graduate school of design, Irma Boom]

· *Elevator* / [Rem Koolhaas, AMO, Harvard graduate school of design, Irma Boom]

· *Escalator* / [Rem Koolhaas, AMO, Harvard graduate school of design, Irma Boom]

· *Façade* / [Alejandro Zaera-Polo, Stephan Truby, Rem Koolhaas, AMO, Harvard graduate school of design, Irma Boom]

· *Fireplace* / [Sebastien Marot, Rem Koolhaas, AMO, Harvard graduate school of design, Irma Boom]

· *Floor* / [Keller Easterling, Rem Koolhaas, AMO, Harvard graduate school of design, Irma Boom]

· *Ramp* / [Rem Koolhaas, AMO, Harvard graduate school of design, Irma Boom]

· *Roof* / [Jiren Feng, Fang Zhenning, Stephan Petermann, Rem Koolhaas, AMO, Harvard graduate school of design, Irma Boom]

· *Stair* / [Friedrich-Mielke-Institut für Scalologie, Stephan Truby, Rem Koolhaas, AMO, Harvard graduate school of design, Irma Boom]

· *Toilet* / [Rem Koolhaas, AMO, Harvard graduate school of design, Irma Boom]

· *Wall* / [Rem Koolhaas, AMO, Harvard graduate school of design, Irma Boom]

· *Window* / [Manfredo di Robilant, Niklas Maak, Rem Koolhaas, AMO, Harvard graduate school of design, Irma Boom]

<sup>30</sup> A. Rossi, F. Dal Co (a cura di), *Op. cit.* 1999. *Q/A 8, 10 luglio 1971-31 luglio 1971.*

Sono quindi il basamento come podio, il muro come recinto, la porta come soglia, la corte come giardino e la finestra come sguardo a ripetere instancabilmente questa rapsodia.

Così «nel montaggio di pezzi prefissati la composizione prova e riprova fino a giungere ad un certo grado di necessità della composizione»<sup>31</sup> dove tale opportunità rende possibile poi l'invenzione che di per sé si riduce nell'intimo, nelle proprie ossa, nello stesso pezzo, appunto, prefissato.<sup>32</sup>

La loro individuazione, analisi e lettura mira ad esaltare la possibilità traslazionale nell'ottica che il Mediterraneo dell'architettura possa muoversi affidando i suoi frammenti ad altri paesaggi che li desiderano. I cinque elementi riconosciuti e scelti si collocano in una parte precisa dell'analisi, sono elementi tra quelli più frequentemente rimescolati e ritrattati in un ciclo di permutazione della casa. Essi sono approfonditi secondo una dichiarata brevità poiché la loro trattazione appare esclusivamente come necessaria sussistenza all'analisi successiva, alla loro rilettura ed applicazione nell'immenso universo delle "case del desiderio"<sup>33</sup>.

Si entra dunque nel corpo della casa e della sua architettura per sviscerarne apparati secondo un sistema concretamente anatomico attraverso cui far emergere la condizione ontologica degli elementi. La lettura dispone gli «utensili in bella fila» includendone l'uso che gli abitanti ne fanno in un'analisi che contenga al proprio interno il carattere scientifico della casa di Mediterraneo, un luogo che introduce i gesti e i modi negli spazi dell'abitare oltre che un alfabeto.

L'abaco che segue non ha il compito di aggiungere nozioni ma di fornire al lettore lo strumento interpretativo basato su cinque "lettere" dalle quali lo spazio prende corpo.

## 6.1 Basamento come podio

I basamenti e i pilotis, che sopraelevano l'edificio da terra, nel primo caso consolidandolo fermamente nel secondo separandolo con un cuscinetto d'aria intermedio, rappresentano delle soglie se, o per la perdita del valore di luogo della porta d'accesso o per particolari necessità funzionali o formali, divengono "mediatori" tra esterno e interno. Per esempio, nell'*Hephasteion* di Atene (450-440 a.C.), il cui accesso è segnalato da un basamento e da alcuni gradini, lo spazio interno vero e proprio non è in realtà quello del *megaron*, ma l'area porticata delimitata dal podio.<sup>34</sup>

In un percorso di critica dell'architettura – distanziandosi anche parzialmente dal tema della casa<sup>35</sup>– si evince di come il basamento rappresenti la correzione stereotomica con la terra<sup>36</sup> su cui il resto si posa o si costruisce. Il basamento è l'attacco alla terra, aggressione, è corpo deposto, scavato anatomicamente, necessità

<sup>31</sup> A. Rossi, F. Dal Co (a cura di), *Op. cit.* 1999. *Q/A 14*, 5 novembre 1972-31 dicembre 1972.

<sup>32</sup> Cfr. nota 1. «Il classico scrivendo la sua tragedia, osservando una serie di regole che conosce è più libero del poeta che ha scritto ciò che passa per la testa divenendo (così) schiavo di altre norme che lui ignora.»

<sup>33</sup> Le ville palladiane, la *Villa Alessi* di Aldo Rossi sul Lago Maggiore o ancora quelle di Peter Märkli a Trübbach traducono questo significato attraverso la costruzione.

<sup>34</sup> B. Bogoni, *Intimità della soglia: il passaggio come gesto e come luogo*, Aracne, Roma 2006, p. 34.

<sup>35</sup> Casa come spazio della vita. Molteplici sono le condizioni in cui casa può riferirsi anche a luogo di morte o sepoltura; inoltre la vita e la morte possono coincidere con lo stesso sistema di architetture.

<sup>36</sup> Intesa come terreno, ovvero piano di appoggio.



*Lavandaia di fronte alla cappella della Santa Pace, Ios 1957, © Robert A. McCabe.*



di deposito e di riparo. Questa tipicità è esasperata e dichiarata dal senso di aderenza al terreno quale elemento di appoggio. Una condizione di appartenenza operativa in cui il filo del podio da un lato innalza l'abitazione, ma dall'altro ne esaspera e ne annuncia l'impossibilità di essere parte della terra su cui vuole stare. La linea di ombra codifica una massa attraverso cui esso arriva a divenire classificazione dell'edificio ed edificio a sé, in cui avvengono esperienze e contenuti della vita.

In questa dicotomia in cui si realizza parallelamente un distanziamento dal suolo ed una sua necessaria aderenza affinché esista la casa stessa, il basamento nel senso orizzontale<sup>37</sup> diviene contenitore oscuro di luoghi. Questo avviene costantemente nella riproduzione anonima dell'architettura, ma è quello che succede anche in *Villa Oro* di Luigi Cosenza – ad esempio – in cui la casa si radica sulla roccia di Posillipo ricavandone e costruendone un basamento, un podio “classico”, con la stessa pietra cavata durante il cantiere: «la tensione sviluppata dal costruito all'interno del paesaggio lo ancora al suolo sul quale esso sorge: le unità volumetriche stereotomiche si addossano dando corpo a solidi dalla base generalmente allungata che generano nell'immagine visiva una trazione diagonale risultante che li avvicina alla terra»<sup>38</sup>.

Ma la questione del basamento proviene chiaramente da tempi più remoti, dimostrando all'osservatore principalmente due filoni di comprensione: il primo riguardante una necessaria separazione dal suolo per motivi di sicurezza, indotti dai più diversi “pericoli” esterni; il secondo, più severo, riguarda un sentimento religioso e di avvicinamento al cielo attraverso l'esecuzione del crepidoma<sup>39</sup> capace di separare simbolicamente la residenza degli dei dal livello del terreno (uomini). Tuttavia, il basamento mediterraneo, seppur ereditato da sussistenze primigenie o divinatorie, chiarisce meglio di ogni altro principio un “modo di fare”. L'elemento basamentale è principio costruttivo e di esistenza chiarito dal sistema *bunker*, corpo anatomico, contrapposto come detto all'ossatura/telaio, all'interno del quale si configura chiaramente un efficace apparato abitativo, un organismo questo di molteplici relazioni spaziali che si possono concludere in esso stesso o traguardare – attraversando lo spessore murario – quello che chiaramente è al di là del suo limite. Il basamento è spesso l'ambito di pertinenza dell'intera struttura, oscillante tra elemento di fondazione e corpo domestico.

Riscontro fondamentale è *Villa Malaparte* a Capri, ovvero un grande basamento dentro cui sta la casa, una casa vissuta in continuità attraverso corpi apparentemente cavi che ritornano alla roccia. Uno scavo per sovrapposizioni, una sorta di archeologia ritrovata a Capo Massullo<sup>40</sup> in grado di accogliere i *frames* del paesaggio circostante costituito dal mare e dalle scogliere, dando luogo sulla propria sommità – forse – alla

<sup>37</sup> Questo entra in parallelo al concetto del muro quale contenitore di luoghi che pur nella sua concezione verticale, diviene elemento abitato.

<sup>38</sup> A. Scarano, *Op. cit.* 2006, p. 69.

<sup>39</sup> «Lo zoccolo gradinato presente su tutti i quattro lati nonché la cerchia di colonne esprimono inequivocabilmente l'idea pura dell'espressione plastica, fatto che in Egitto si riscontra soltanto nelle piramidi. L'innalzamento di un tempio su un piedistallo a gradinate che girano intorno rafforza l'espressione plastica tanto quanto i netti profili delle scanalature delle colonne.» In M. Lima, L. Bica, D. Brignone, (a cura di), *Sigfried Giedion. Lo spazio in architettura. Grecia Roma la contemporaneità*, Dario Flaccovio Editore, Palermo 2001.

<sup>40</sup> Si guardino le immagini del cantiere in cui la costruzione dell'intera casa sembra una archeologia ritrovata pronta a riempirsi.

vera casa: una grande stanza a cielo aperto che costituisce il sillogismo dell'abitare di questo luogo. La casa *bunker* allora trova il suo effettivo senso collimando con l'elemento basamentale che può quindi sia definire lo spazio domestico in tutte le sue qualità oppure anticiparne le volontà distanziandosi dal suolo.

Riscrivere il basamento quale elemento vuol dire comprenderne le "qualità" che non sono certamente esenti dal luogo che, come tale, ne stabilisce le relazioni planimetriche e verticali. Tale elemento è fattore di una precisa volontà abitativa spesso complanare con il muro ma che nella realtà ne prende le distanze. La cellula unica mediterranea, quella casa-stanza, trova la sua esistenza proprio nell'analisi basamentale dove l'elemento coincide con la casa stessa. Il sistema spaziale si articola quindi in una successione di limiti, dal basso verso l'alto, in cui la casa *bunker* si colloca nell'essenza in una netta separazione tra la terra e il cielo. Una densità questa che ancora ritorna nelle sperimentazioni novecentesche in una sovrapposizione di densità e ricerche spaziali come visto.

Il basamento come spazio di massa è elemento di duplice valore in una verità esistenziale che si alterna tra addizione e sottrazione della materia, uno spazio della transizione tra il mondo della terra, del lavoro e quello della domesticità o divinità. L'elemento basamentale è il dinamismo, molto statico e muscolare, con cui il principio verrà ereditato e applicato in un ciclo continuo per tutta la geografia di questo sistema-mondo, in un'altalena di ricordi primordiali ancora in piena valenza come gesto fondativo del fare e del farsi mediterraneo<sup>41</sup> alla conquista di una geografia dalle rare complicazioni e di una violenta modificazione della topografia.

## 6.2 Muro come recinto

Il significato essenziale dell'architettura sta forse nel suo essere recinto, nel costruire un ambito di spazio controllato separando un interno da un esterno tramite un muro.<sup>42</sup>

Il muro è il "vero" progetto, in questa visione esso delimita, chiude, diviene atto primario dell'architettura. Nella propria attitudine a schermare esso costituisce una prima soglia impenetrabile e difficilmente comprensibile. Il muro quale recinto costituisce l'ossatura della casa, il *bauen* heideggeriano, classificandosi in parallelo come inizio e fine. Nei pittogrammi sumeri, databili intorno al 3000 a. C., il recinto viene a definire un dentro e un fuori, un rettangolo che descrive appunto dei confini lungo i quali esiste in prima istanza il segno murario. Esso parla a chi sta al suo di fuori, a colui che osserva o che transita nello spazio dell'attesa e della curiosità. L'azione è quindi definibile con un rapporto che attraverso il limite stabilisce un interno, un intero-esterno e un esterno attraverso l'uso dell'opacità. Il muro dunque è il momento della massima tensione tra casa e paesaggio (urbano o rurale), è il luogo del confronto progettuale che mette in luce una fattura spesso scabra, priva di elementi, comunicandone l'incomunicabilità, il tacito linguaggio espressivo.

Il muro non ha bisogno di raccontarsi. È chiaro comunque che per prima volontà esso nasca come senso di protezione da tutto ciò che si svolge al di fuori della proprietà

<sup>41</sup> Il basamento nel corso dei secoli transiterà da elemento di necessità a condizione figurativa.

<sup>42</sup> G. Di Domenico, *Op. cit.* 1998, p. 8.

domestica, ma con il tempo si classifica come elemento di definitiva rappresentazione di una condizione, pur nel momento del suo più completo mutismo linguistico. Se da un lato il basamento protegge nella lettura verticale (dal basso verso l'alto), al contrario il muro divide in senso orizzontale. Nell'isola greca di Milo si avvera, già in età cicladica, l'uso del muro abitato come casa<sup>43</sup>, in cui il recinto va a costituirsi come un insieme di stanze intorno ad un vuoto centrale quale reale spazio di vita. In questa dilatazione geografica le tipologie si incontrano e i muri acquisiscono significati simili tra segni e sensi. Leggendo la pianta si nota come il recinto sia composto dalle stesse stanze circolari abituando l'occhio ad una alterazione dei segni: il muro non è solo una linea retta.

Il contenuto è il “fuori”, il muro serve a segnare, a proteggere, a cingere, a celare gli sguardi indiscreti dei passanti, a costruire una sorta di separazione dallo spazio naturale esistente a quello interno: si guardi ancora al recinto del *Noli me tangere*, interno piano (casa) esterno selvatico (natura). Ma il muro dell'Angelico è anche recinto in cui «l'uomo [...] tenta di recuperare all'interno della “casa”, di quell'angusto spazio che ha inventato e eletto a sua dimora [...], quella complessità e quella bellezza di cui è capace; tenta di recuperare la bellezza e l'infinitezza, sempre varia, della Natura; il senso di totalità che lo anima. Tenta di recuperare, sia in senso letterale che simbolico, ciò che ha perso. E incorpora all'interno della casa frammenti di spazio aperto, corti, frammenti di natura (l'albero, l'acqua, l'uccello, il vento e lo stormire delle foglie) nel contempo realtà e simbolo; e moltiplica, rende vario, ricco di spazi e di presenza, lo spazio interno, per renderlo in qualche modo simile agli spazi di Natura, e più adatto a sé stesso come totalità, corpo e spirito, nel quadro delle sue nuove esigenze»<sup>44</sup>.

La casa del profeta Maometto<sup>45</sup> ne è testimonianza, in cui il grande vuoto metafisico dell'interno è presente grazie alla valenza del segno murario che ne disegna confini e interazioni, accogliendo in una sola minima parte lo spazio del riposo, le due stanze, ben diverso da quello della vita che si svolgeva dunque sulla grande spianata quadrata. Il recinto è difatti il programma compositivo, oltre che dispositivo e strumento interpretativo, è il segno che rende leggibile il progetto e l'organizzazione spaziale. Il muro è la casa, come nell'esempio di Yathrib. Nell'evoluzione dell'architettura “mediterranea” il muro può apparire smembrato – ripercorrendo una celebre espressione kahniana – dando vita alla colonna, un passaggio decisivo tra *bunker* e telaio, anatomia e osteologia. Il muro è la parte che si distacca dalla casa pur potendole appartenere, ancorandosi all'esterno esso è spesso voce della monumentalizzazione di un limite concreto più forte della porta-soglia che, potendola attraversare, perde la sua potenza opacizzante. Il muro però, nella poetica progettuale, è il primo luogo delle atmosfere fondiarie poiché creatore di distanze, capaci di accelerare prospettive e sguardi secondo l'uso delle “masse”.

<sup>43</sup> «La casa a Melos, che elabora un tipo a corte fondato sull'unità circolare, elabora la forma chiara ed essenziale di una casa ottenuta attraverso la “riunione” di sette unità-stanza distinte, attorno ad un cortile comune centrale di forma ellittica, e in funzione di un ingresso chiaramente segnato dalla forma a timpano. [...] Siamo agli albori della grande forma.» In G. Di Domenico, *Op. cit.* 1998, p. 63.

<sup>44</sup> *Ivi.* p. 8.

<sup>45</sup> Pur molto lontana dalla condizione paesaggistica mediterranea essa è ascrivibile al fare composizione in area mediterranea.

### 6.3 Porta come soglia

Che cos'è una porta? Una superficie piana che comporta dei cardini, una serratura che definisce una frattura terribilmente dura. Quando superate tale porta, non siete forse divisi? Spaccati in due! Forse non lo notate neanche più. Pensate soltanto a questo: un rettangolo. Che orribile povertà. È forse questa la realtà di una porta?<sup>46</sup>

La povertà del “rettangolo” rappresenta la verità, qualcosa che sottende il reale e che conserva il segreto della casa di Mediterraneo. Oltre il rettangolo però è qui custodito un mondo enorme di fatti che sconfinano nella verosimiglianza e nella leggenda, momenti in cui la costruzione si mescola necessariamente ai fenomeni, alle pratiche narrative. «Il passaggio della soglia domestica è accompagnato da una serie di riti: ci si inchina e ci si prostra di fronte ad essa, la si sfiora con un pio gesto della mano, ecc.; inoltre, la soglia ha i suoi custodi, gli dei e gli spiriti che ostacolano l'entrata alla malafede degli uomini e alle potenze demoniache e pestilenziali. Sulla soglia vengono offerti sacrifici alle divinità custodi. Per alcune culture paleorientali (Babilonia, Egitto, Israele) la soglia è il luogo del giudizio.

La soglia e la porta rivelano immediatamente, concretamente, la soluzione di continuità dello spazio; di qui la loro importanza religiosa, essendo i simboli e insieme i mezzi del transito.»<sup>47</sup>

La soglia è spesso un luogo di transizione, di passaggio e di evocazione in cui si abbandona una condizione per subirne certamente un'altra diversa e chiaramente opposta. L'attraversamento di tale elemento, rimarcato da spessi architravi, da cancelli, da elementi d'ombra che variano fra la loggia e il portico, si presentano al visitatore e all'abitante in maniera riconoscibile. Uno stesso basamento o una scala possono assumere tale valore di rispondenza e divenire dispositivo di accesso, così come una finestra lo è verso l'esterno. «In latino ha due traduzioni: la prima, *solea*, come suola, calzare; [...] l'altra, *limen*, limite, si distingue in *limen inferum*, che era il varco, e *limen superum*, che era l'architrave del portale d'ingresso; questi due elementi, assieme agli stipiti, costituivano i veri e propri confini della proprietà domestica, i limiti fra accessibile e inaccessibile all'estraneo.»<sup>48</sup> Queste linee percepibili, spesso luoghi di grandi ombre, segnano i passaggi in cui il solo stare implica una mutua relazione tra «stare nell'edificio e stare fuori di esso»<sup>49</sup>.

Le soglie marcano la successione di spazi, mediano la luce, mettono in mostra accessi e fughe, divengono luogo di anticipazione dell'unica stanza di cui la casa dispone nella cellula minima. Molte sono le declinazioni possibili dello strumento porta-soglia e altrettante sono le interpretazioni figurative e costruttive dalle quali possono avere origine. Tale elemento è la giuntura tra un dentro e un fuori, esattamente come un muro variato di dimensionalità, ovvero in un passaggio dalla terza dimensione a quella doppia. Sembrerebbe dunque che in quanto “linea” questa non avrebbe spazialità alcuna, non potendo perciò appartenere all'architettura; in realtà avanzare tale ipotesi indurrebbe all'errore assurdo di considerare realmente abitabile un corpo obbligatoriamente profondo. La soglia è una stanza, un punto nevralgico

<sup>46</sup> Aldo van Eyck, *Forum*.

<sup>47</sup> M. Eliade, *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino 1973, pp. 21-22.

<sup>48</sup> E. D'Alfonso (a cura di), J. N. L. Durand, *Lezioni di architettura*, Clup, Milano 1986, pp. 35-44.

<sup>49</sup> E. Lago, *L'architettura sulla soglia*, in «Firenze Architettura», *La soglia*, vol. 2, 2012, p. 16.

dell'esperienza abitativa oscillante tra la condizione antropologica e quella propria della costruzione: essa quasi è un frammento.

La grande valenza che assume tale elemento è racchiusa nell'intenzione che questo si rappresenti come vero e proprio punto di collegamento tra l'uomo, quale corpo, e il suo ambiente, quello in cui vive anche al di fuori della casa stessa: «se il transito non è “immateriale” ma fisico, cioè è un transito del corpo nello spazio, il passaggio si trasforma in gesto, il gesto in luogo, il luogo in varco, soglia, porta, cioè negli elementi dell'architettura che realizzano le relazioni tra due ambiti spaziali distinti»<sup>50</sup>. Nella definizione metodologica e analitica, nella sua osservazione osteologica appunto, bisogna pensare alla soglia in termini di spazio assolutamente tridimensionale. Questa visione permette di interagire con tale elemento scomponendolo essenzialmente in tre distinte azioni-luoghi: lo spazio davanti, il limite stesso e lo spazio oltre tale segno, tutti insieme costituiscono il gesto completo, ovvero l'azione che si divide in «attendere, varcare ed essere accolti»<sup>51</sup>. La soglia è pertanto il “congegno” attraverso cui interviene la lettura del luogo-casa e del luogo-paesaggio, composto da una serie di artifici visibili o meno che ne aumentano letteralmente la complessità. Nell'esperienza mediterranea probabilmente il fatto più interessante rispetto a ciò è che esso non è mai unico, non costituisce mai l'eccezione effettiva appartenente esclusivamente alla porta d'ingresso, ma nella composizione dello spazio domestico – lì dove serve – la soglia riappare anche attraverso sottili pergole ad inquadrare “qualcosa”.

Il passaggio non è mai immediato o diretto, non è mai architettonicamente e antropologicamente banale, ma lo si avverte nella discontinuità dei materiali o nelle decorazioni, nel cambio dimensionale di alcuni elementi o, pensando alle *domus* romane *in primis*, lo si coglie per il cambio di intensità luminosa, esso è spesso un luogo privato o mediato dalla luce attraverso espedienti costruttivi anche di effimera fattura. Nella transizione storiografica però, nelle valutazioni prodotte da Robert Venturi<sup>52</sup> la soglia viene valutata nella sua polarità tra interno ed esterno, quale elemento in parte dimenticato – se non proprio annientato – dagli studi applicativi prodotti dal Movimento Moderno. Si tratta di un vero e proprio recupero dell'immagine simbolica, di un prelievo di ossature e temi aderenti in particolare all'architettura greco-romana e alla tradizione popolare. Si comprende quindi come il tema della soglia possa intensificarsi fra i più densi esempi dell'esperienza abitativa mediterranea e non solo, proprio per il suo carattere molteplice e plurimo di configurazioni all'interno di uno stesso spazio domestico. L'accostamento alla soglia come porta è utile nel momento in cui bisogna circoscrivere il tema – per necessità analitica – tenendolo all'interno di stretti parametri per la formazione dell'abaco, della grammatica appunto. La porta individuata come “paramento” è in realtà «espressione emblematica del limite, che non è il punto in cui una cosa finisce, ma, come per i Greci, ciò a partire dal quale una cosa inizia la sua essenza»<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> B. Bogoni, *Op. cit.* 2006, p. 11.

<sup>51</sup> *Ivi.* p. 12.

<sup>52</sup> R. Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 1991.

<sup>53</sup> M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in G. Vattimo (ed. it. a cura di), *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976.



*Guardami*, Salento 1979, © Michele Piccinno.

## 6.4 Corte come giardino

Nella casa a corte greca il recinto è l'atto costruttivo fondativo della casa. Esso conserva e manifesta la sua natura di muro, cioè di elemento bidimensionale continuo, al quale si addossano le varie stanze della casa rispettando precise gerarchie e disposizioni. Questo processo "centripeto" di costruzione, che procede dalla periferia verso il centro, conferisce allo spazio della corte il valore di spazio scoperto residuale, la cui forma e posizione non è mai di cinto che quindi partecipa alla sua definizione.<sup>54</sup>

Un discorso parallelo è quello assunto dalla corte, accompagnata spesso da una moltitudine di corollari, di esempi in cui emergono decisive differenze. Rivolgendo lo sguardo al progetto, il "vuoto" definito ha come primo compito quello della distribuzione, determinato attraverso un sistema invisibile di percorsi e di tracciati che possono contribuire alla composizione. Nella lettura insediativa proposta in *La città antica*<sup>55</sup> del francese Fustel de Coulanges, da un lato si chiarisce l'analiticità greca, dall'altro l'omogeneità romana<sup>56</sup>, mostrando come il vuoto insista all'interno della costruzione quale atto di persistenza nella ricerca mediterranea dell'abitare divenendone esemplificazione del farsi. In questo fare vengono accolti per mezzo della cavità i riti dell'abitare, in cui la corte con il suo vuoto definisce rapporti e relazioni della casa, essendo essa stessa, per paradosso, la casa in sé. «Questi gesti, eseguiti nel vuoto, sono divenuti misura del vuoto stesso: su quei gesti l'architettura ha costruito un mondo autonomo ma coerente con la vita reale, adeguato a esso e capace di "evocare adeguatezza" [...]. Misurare attentamente quel vuoto nel costruire una casa significa avere osservato quei gesti, averne compreso le ragioni, conoscerli, farne un calco attraverso il vuoto, come un guscio, per elevarli a consapevolezza, a volontà e rappresentazione.»<sup>57</sup>

La sequenza di immagini pervenute lavora con continuità persistente rappresentando, più di ogni altro "elemento", la variabilità del paradosso corte che diventa pietra, terra, ospitalità, lavoro, riposo e morte, ovvero cerimonia *tout court*. La collocazione, nella variazione, come affermato precedentemente, si modifica al variare della sua dimensione dilatandosi o restringendosi in una danza di compressioni e usi dettati da discipline culturali locali. La corte araba non è certamente la corte romana della *domus*, o quella greca che prende il nome di *pastas*, ma rappresenta in ambito architettonico una medesima interpretazione. È a Delo che si sperimentano e hanno luogo le varianti "finali" dell'abitare greco, se mai questo è vero<sup>58</sup>, lo stesso che verrà successivamente descritto da Vitruvio secondo quel concetto di continuità e reinterpretazione dei tipi, in una transumanza più volte accennata tra modello

<sup>54</sup> F. Defilippis, *Paradigmi dell'abitare mediterraneo. La corte come matrice tipo-morfologica della casa e delle città del Salento meridionale*, in A. Picone (a cura di), *Culture mediterranee dell'abitare*, Clean, Napoli 2014, p. 72.

<sup>55</sup> N. D. Fustel de Coulanges, *La Cité antique*, Durand, Paris 1864. Nel 1866 viene pubblicata una seconda edizione dalla Hachette, e nel 1878 viene pubblicata una settima edizione rivista e ampliata di contenuti dallo stesso autore.

<sup>56</sup> Cfr. F. Defilippis, *Op. cit.* 2014.

<sup>57</sup> V. Pezza, *Costruire intorno al vuoto. Loos e la rielaborazione mediterranea della casa*, in A. Picone (a cura di), *Op. cit.* 2014, pp. 113-118.

<sup>58</sup> Non v'è mai uno stadio finale della variazione tipologica, anche perché se così fosse sarebbe inammissibile una qualsiasi modificazione.

greco e modello romano.<sup>59</sup> Ciò che potrebbe essere messo in luce è come l'ordine e l'uniformità associati al cortile e a ciò che si concretizza immediatamente attorno si assottiglino gradualmente, fino alla ricerca dei confini della casa con le altre abitazioni limitrofe. Compositivamente è possibile asserire quanto l'ordine trovato nella corte diminuisca progressivamente nel verso in cui ci si allontana dalla corte stessa. La trasformazione, vista come intreccio culturale attraverso la costruzione spaziale/composizione, trova riscontro ulteriore a Pompei ed Ercolano dove, secondo Carr Rider<sup>60</sup>, citata allo stesso tempo dal Cornoldi, vi sono diversi esempi in una «*combination of the two distinct types, viz. the Roman atrium with the Greek perystyle added*», esempi che addirittura possono essere identici a quelli di Delo<sup>61</sup>. Verificando la possibilità insediativa di una casa fondata su tale idea, un concetto che si ripete in maniera incessante, si trova come la valenza di un impianto a corte a cielo aperto o coperta, possa avere planimetricamente una medesima lettura. In questo però quello che cambia è proprio la relazione che si stabilisce con i luoghi circostanti, ovvero le stanze della casa. Nell'edificio l'elemento cavo ha il compito quindi di organizzare i rapporti tra la costruzione, vista come artificio, e il territorio che appare come condizione naturale, generando una conseguenza di fondamentali significati e simboli. Così «attraverso la corte la Natura, purificata, sublimata, resa poeticamente vera, entra nella vita quotidiana dell'uomo. L'architettura è strumento della presenza viva della Natura all'interno della vita quotidiana dell'uomo, e strumento di espressione della Natura, di cui rende viva la voce»<sup>62</sup>. Nell'abaco ricavato dai rilievi degli edifici per la pubblicazione sulle *Antiche Case Ateniesi*<sup>63</sup> lo stesso Konstantinidis compie l'esperienza del vuoto; ciò che l'autore riporta sulla carta da spolvero sono corti, cortili, patii e giardini che si mescolano fra loro accogliendo, al di là di alti muri, l'ospite della casa.

Sono luoghi dello stare, luoghi della luce su cui si innalzano i veri profili della costruzione – appunto la relazione dell'architettura – attraverso cui guardare, dove «la corte è l'elemento che rivela la natura del rapporto che l'individuo, nella città, istituisce con la Natura»<sup>64</sup>. L'insistenza della sua esistenza, utilizzando uno strano gioco di parole, determina nella lettura un grado di necessità della composizione che può trovare innumerevoli applicazioni senza bisogno di ricorrere obbligatoriamente a qualsiasi posizione manualistica.

<sup>59</sup> «Alcuni studiosi (McKay) - scrive Sanvito - sostengono che il sistema ad atrium deve essere stato una variante introdotta dagli Etruschi, in Italia», in P. Sanvito, *Le ricerche e integrazioni di Barbaro e Scamozzi alle conoscenze teoriche della "casa dei Greci"*, in A. Picone (a cura di), *Op. cit.* 2014. Cfr. A. G. McKay, *Houses, villas, and palaces in the Roman world*, Atl, Luzern 1984, p. 18: «... das Atriumhaus wahrscheinlich eine etruskische Neuschöpfung».

<sup>60</sup> Cfr. B. Carr Rider, *The Greek House*, University Press, Cambridge 1965.

<sup>61</sup> È straordinario notare come a Delo per una strana congettura di stratificazioni si sia elaborata la sintesi della casa ellenica che viene ritrovata, disegnata e riconosciuta da Aris Konstantinidis.

L'isola di Delo costituisce nella sua "novità" una corretta interpretazione dell'evoluzione classica della casa, essendo di fatto collegata alla città di Atene grazie all'istituzione della *Legia di Delo*, ovvero lega ateniese. Le case di Delo «hanno un largo recesso sul lato nord della corte, analoga al megaron di omerica memoria, dove avvenivano i saluti ufficiali nei poemi epici» (P. Sanvito, *Op. cit.* 2014, p. 138).

<sup>62</sup> G. Di Domenico, *Op. cit.* 1998, p. 14.

<sup>63</sup> A. Konstantinidis, *Op. cit.* 1950.

<sup>64</sup> G. Di Domenico, *Op. cit.* 1998, p. 21.



## 6.5 Finestra come stanza Lo spazio “inutile”

La finestra è il più ambiguo degli elementi. Un principio va stabilito: la finestra può essere una stanza<sup>65</sup>.

La foratura è espediente architettonico, mezzo che permette di misurare le distanze; un sistema di rapporti visibili e invisibili attraverso cui interpretare la necessità del guardare. Nessuno degli altri elementi che compaiono singolarmente o coralmemente nella composizione dello spazio riescono a determinare i rapporti territoriali quanto la finestra, essa per esserci ha bisogno di rompere la continuità muraria, di apparire nella schermatura di un corpo esistente. Del resto, mentre il basamento, il muro, la soglia e la corte possono essere presi nella loro singolarità, la finestra in quanto tale ha bisogno di essere ancorata ad una struttura preesistente determinandone l'esistenza stessa di entrambi: foratura e corpo accogliente.

L'ambiguità palpabile in area mediterranea fa in modo che essa appaia in una veste poco chiara dai contorni non definiti rispetto ad una conformazione abituale e quotidiana, essa infatti si “nasconde” divenendo in alcune circostanze del tutto assente per essere assorbita da altri elementi e da altre condizioni. Lo sguardo costituisce la certezza dell'abitare mediterraneo, un guardare però che non si concretizza come garanzia effettiva. È uno sguardo molto spesso misurato dalle distanze ed educato ad una precisa realtà alternata tra paesaggio rurale e paesaggio urbano, in una urbanità spietata dalla quale proteggersi o da una campagna rischiosa. La finestra di Mediterraneo esprime il desiderio della casa, un desiderio che esplose secondo due direzionalità canoniche, una orizzontale e una ascetica-verticale.

La massa si spacca in piccole dosi se ci si riferisce all'abitazione rurale, in cui le tecniche costruttive non hanno sviluppato gradi ulteriori rispetto ai secoli precedenti e dove le condizioni climatiche proibiscono il grande affaccio. La loro tessitura appare in forma timida, esaudendosi molto spesso nella sola porta d'ingresso sormontata da un possente architrave ligneo o lapideo. «Il paesaggio, chiuso nell'arcata di un portico, come nel quadrato o nel rettangolo della finestra – scrive De Chirico – acquista maggior valore metafisico, perché si solidifica e viene isolato dallo spazio che lo circonda.»<sup>66</sup> Ma l'ovvietà di questo elemento si annulla però nella sua propensione ascetica e nell'ampliamento del tema a livelli superiori. Dalla finestra si osserva, si entra in comunicazione visiva con il luogo dall'interno. Eppure, quello che colpisce, è che pur nella estrema semplicità, banalmente definita povertà, la casa adotta un'ulteriore stanza quale camera, un'appendice che appendice non è: la terrazza.

Tutto questo non ha nulla a che vedere con quello che sta al suolo, ovvero con corti e giardini, poiché il sistema di relazione risulta completamente diverso. L'osservazione ritorna ancora una volta verso la *Villa* di Curzio Malaparte a Capri, un esempio in cui il basamento della terrazza è costituito dalla casa in sé, casa questa che trova riscontro proprio sul grande lastricato in copertura su cui giace il vezzoso parasole contenente la canna fumaria del grande soggiorno. Il Mediterraneo è qui,

<sup>65</sup> Cfr. L. I. Kahn, *La stanza, la strada e il patto umano*, in «A+U», 1, 1973. Trad. it. in C. Norberg-Schulz, *Louis I. Kahn. Idea e Immagine*, Officina, Roma 1980, p. 131.

<sup>66</sup> G. De Chirico, *Il senso architettonico nella pittura antica*, in «Valori Plastici», 5-6, maggio-giugno, Roma 1920, pp. 59-61.

su queste grandi spianate, sui suoi rapporti azzurri – quello del cielo e del mare – importati in paesaggi urbani distanti come nella Parigi di Charles de Beistegui. Un ricordo che rende trionfante l'idea di stanza in cui Le Corbusier, come fossimo in un interno, colloca un camino per rendere “piacevole” la permanenza del padrone di casa. Un focolare che simboleggia proprio il concetto di *stare*, quello del risiedere intorno ad un elemento simbolico in grado di raccontare ed esaudire i desideri dell'abitare.<sup>67</sup>

Sono condizioni queste che esasperano il tema dell'affaccio, una condizione che racchiude la soglia dello sguardo e la soglia della luce esemplificandone una precisa collocazione fra le figure del comporre. La grande ambiguità che ne deriva è celata dalle pieghe interpretative in cui “finestra” rappresenta molti aspetti attraverso cui il dispositivo si manifesta, divenendo armamentario di possibili connessioni visive o fisiche. Essa entro i suoi limiti trasporta all'interno un autonomo contenuto che avvolge lo spazio della casa attraverso la quale instaurare relazioni. La sua costruzione è un'operazione quasi segreta e magnifica, come segreta è la vita che inquadra. Non lontane sono le immagini delle aperture che si aprono sui *pueblos* di età franchista progettati nella provincia di Alicante<sup>68</sup> da José Luis Fernández del Amo: grandi finestre su vedute piane di un paesaggio in attesa.

Ma la grande finestra è espediente contrario dell'esperienza, del piccolo abito mediterraneo, uno spazio che nella sintesi poetica di questo elemento si ritrova a Roquebrune-Cap-Martin dove lungo la costa sorge *Le Cabanon* di Le Corbusier: la casa-stanza. Una camera che rincorre il Mediterraneo dalla piccola finestra posta all'angolo, frammento tergale al tavolo da lavoro, un tavolo dal quale l'autore guardava il “suo” mare, quel mare che appunto aveva saputo insegnargli, durante i lunghissimi viaggi verso Istanbul o verso Atene, quanto disegnare una finestra fosse la cosa più difficile da eseguire nell'immenso campo della composizione architettonica.<sup>69</sup>

## 7. Osservazioni a margine dell'abaco

### *Accumulare una sequenza di guardi*

La chiave è questa: guardare...

Guardare / osservare / vedere / immaginare / inventare / creare

[Le Corbusier, 1963]<sup>70</sup>

Pur nel suo alfabeto, nella sua costruzione di immagini ed elementi fissi, ancorati ad una “fede”, facendo riferimento a ciò che Daniel Libeskind propose a Rossi durante una passeggiata a New York<sup>71</sup>, si riscontra nella prassi teorica e fisica (costruzione)

<sup>67</sup> Il camino come processo di organizzazione planimetrica che conclude nella propria esistenza lo stesso valore della terrazza.

<sup>68</sup> Nella provincia di Alicante (Levante), così come in altre opere, questa organizzazione ha promosso tre insediamenti: il nucleo di San Isidro (1953-62), la diffusione delle Casas de Los Saladares (1956-60) e il villaggio di El Realengo (1956-60) una progettazione a cura dell'architetto José Luis Fernández del Amo.

<sup>69</sup> Dagli appunti di una lezione tenuta da Francesco Dal Co presso la Facoltà di Architettura (oggi Scuola di Architettura) dell'Università degli Studi di Firenze. Titolo: *Tre ore con Le Corbusier*, Firenze 2012.

<sup>70</sup> Le Corbusier, *Carnet T70*, n° 1038, 15 agosto 1963.

<sup>71</sup> Rossi durante un viaggio a New York nel maggio del 1980 appunta la frase che Daniel (Libeskind) gli propone: «la fede è la sostanza delle cose sperate e la prova delle cose invisibili», una questione, quella

come la casa di Mediterraneo non sia altro che un sistema a più complessità spaziali che propone continuamente occasioni di sguardo. La classificazione delle sue strutture, dei suoi dispositivi spaziali conducono ad una precisa realtà materica in cui trovano conferma gli elementi e la grammatica su cui essi si innestano.

Le case, sorpassando la loro stessa povertà, hanno inseguito una sequenza di interazioni e di alterazioni in un sistema di luci e sguardi che ne hanno arricchito profondamente la sostanza. Sono accumulazioni di immagini che hanno dato seguito a stratificazioni ed eventi ancora oggi trasportati attraverso una condizione di eredità nel mondo dell'architettura. La casa con la sua costruzione precisa il compito che si configura con quello di dar vita, costruendoli, ad immagini e scenari o – nella più pura delle visioni – a *rêveries*.

La casa di Mediterraneo, oltre alle note lezioni compositive, rappresenta in questo processo anatomico e analitico un luogo dell'ombra più che della luce, non intesa esclusivamente come valorizzazione plastica ma come variazione percettiva. La luce penetrando negli spazi, esasperando l'ombra, ne determina la valenza e il significato, secondo azioni e alterazioni planimetriche in cui la profondità è dettata proprio dall'oscurità che conduce nelle cavità delle camere. Il mito della grotta, il *Noli me tangere*, è immagine viva di traslazione a cui si unisce lo stupore perpetuato lungo il limite della soglia, della porta, sopra il basamento, traguardando timidamente al di fuori del recinto o dalla terrazza.

La successione della *domus* romana con *vestibulum*, *fauces*, *triclinium* e *tablinium* intorno all'*atrium* (il vuoto) è indissolubilmente legata a questo, in cui il penetrare della luce chiarisce le qualità spaziali. In questo senso «la sequenza distributiva ed emotiva dei volumi interni caratteristici della *domus* romana, è evidente: *fauces*, *atrium*, *andron*, *peristilium*. Tali elementi non appaiono nella composizione esclusivamente come costruzione formale, ma essi determinano nella sostanza luoghi dell'accoglienza, del riparo e del riposo, luoghi del lavoro, mitigandone la luce ed ospitandone l'ombra in una linearità tra interno ed esterno.

In questa indagine risulta allora evidente che il muro, la soglia, il cortile e il giardino, la finestra e la terrazza determinano una grammaticale mediazione, una punteggiatura che sussiste al di là del rapporto tra la casa (luogo domestico e privato) e quello che vi è fuori, e dimostrano nell'integrità della propria esistenza un reale rapporto con luce e sguardi nell'oscurità dei corpi domestici. Essi infatti (gli elementi determinati) scandiscono più di ogni altro la successione spaziale, un susseguirsi che si verifica doppiamente sia in pianta che in sezione, una successione alternata tra pieni e vuoti, tra schermature opache e aperture verso l'orizzonte. Ognuno di questi gesti è di per sé una soglia, un desiderio che si completa nella preoccupazione del fare mediterraneo dai comportamenti umani che ne caratterizzano l'esistenza.

Sono sguardi definibili “programmatici” facenti parte cioè di un programma spaziale, di conoscenza processionale e di educazione didascalica in cui l'uomo è chiamato a conquistare il paesaggio attraverso i propri occhi, viste che collezionano, sempre e solo per mezzo dell'architettura, pezzi esterni secondo un processo aptico<sup>72</sup>

della fede, decisiva per la definizione degli elementi che esulano dall'immagine religiosa se si guarda ad un più ampio panorama. Cfr. A. Rossi, F. Dal Co (a cura di), *Op. cit.* 1999. *Q/A* 28, 20 aprile 1980/ agosto 80.

<sup>72</sup> Come se gli abitanti delle case fossero capaci di toccare con mano quello che è fuori le loro mura do-

di spoliazione. Un progetto che parte dal dentro dove «si intende immaginare spazi interni che si aprono su scenari che suscitino reazioni empatiche, oppure che introiettino espressive manifestazioni di luce e colore. Spazi interni che rivelino nitidamente i termini e i contenuti di un dialogo. Configurazioni spaziali, frontiere, soglie, delimitazioni che trasformino lo sfondo su cui si aprono in schermo, scenario e immagine incorniciata, evocativa di un paesaggio caratteristico.»<sup>73</sup>

Messe a sistema queste case si esaudiscono nella comunione tra uomo e luogo, luogo nascosto o dichiarato in cui «l'architettura diventa così la “cassa di risonanza”, la macchina proiettiva entro cui il paesaggio risuona»<sup>74</sup>. È questa una duplice rappresentazione sia da un punto di vista concettuale che figurativo dove entrambe chiariscono una necessità, una sintonia con le cose. L'architettura ne solidifica la sostanza, congela il fotogramma, un istante che esiste poiché percepito dall'uomo che ne osserva le fattezze attraverso il mezzo/filtro costruito, dove la percezione del paesaggio è possibile solo tramite il mezzo/filtro appunto costituito dall'elemento architettonico.<sup>75</sup> Una determinazione traducibile e riscontrabile in modo particolare negli studi novecenteschi, in cui le pubblicazioni di *Domus* – sotto la direzione di Gio Ponti – e di *Lo Stile nella casa e nell'arredamento* poi, ne sono un perfetto esempio. La *Villa Marchesano* (1938) a Bordighera viene rappresentata nella sua realtà planimetria attraverso le direttrici ottiche che aprono lo sguardo dalle stanze verso il mare. Una pubblicazione arricchita proprio da una sequenza di viste che dichiarano le possibilità di traguardare il paesaggio secondo una continuità spaziale di immagini tra interno ed esterno: una vera costruzione architettonica per mezzo di osservazioni.

Si apre allora con il numero 138 del giugno 1939 la parentesi della casa al mare quale interpretazione del ri-fare il Mediterraneo, attraverso studi che vengono anticipati da alcuni appunti di Ippolito Nievo in *Memorie di un italiano*. Note che si definiscono con la volontà dello sguardo in cui lo scrittore dichiara «più in là ancora l'occhio mio non poteva indovinare che cosa fosse quello spazio infinito d'azzurro»<sup>76</sup>. Un desiderio dunque che si mescola per mezzo della costruzione dell'architettura al «sogno delle case al mare, sul mare»<sup>77</sup>.

Le stratificazioni di sguardi hanno prodotto così la definizione dell'immagine stessa, un processo che è insito ormai nel paesaggio “archeologico” mediterraneo, dove ogni parte è dotata di una propria appartenenza storica accostata ad un tempo precedente o successivo.

Si vedrà come tale distribuzione di corpi, nei luoghi remoti lacustri o alpini, lambendo il Palladio, costituirà un motivo organizzativo degli spazi domestici del tutto diverso, aprendo alla luce e alla vista solo parti di una narrazione determinata dal meccanismo desiderante in grado di trasformare lo spazio in “camere azzurre” quali brani riletti di fittizi *spolia* mediterranei.

mestiche.

<sup>73</sup> F. Foti, *Il paesaggio nella casa: una riflessione sul rapporto architettura-paesaggio*, LetteraVentidue, Siracusa 2016, p. 35.

<sup>74</sup> *Ivi.* p. 16.

<sup>75</sup> «Il paesaggio, pertanto, è produzione dell'artificio umano che si stabilisce mediante un sistema di riferimento, di relazioni. Il paesaggio, allora, è strettamente correlato all'architettura, esso è, meglio, parte costitutiva e integrata dell'architettura» in F. Foti, *Op. cit.* 2016, p. 27.

<sup>76</sup> In G. Ponti, *Casa al mare*, in «Domus», 138, XVII, 1938, p. 33.

<sup>77</sup> *Ibid.*

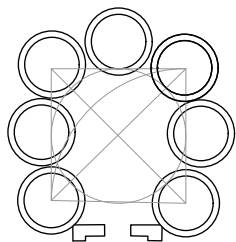


*Cartografia dei casi studio estrapolati per la costruzione dell'abaco*

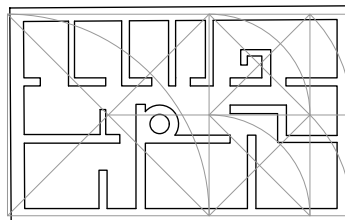
La rappresentazione indica un insieme di località da dove sono state estrapolate più planimetrie di insediamenti domestici in modo da poterne comprendere temi e anatomie, somiglianze e sovrapposizioni.

L'Abaco è un sistema che interroga le costruzioni spaziali attraverso una classificazione riconoscibile di insediamenti, di conseguenze e di successioni planimetriche in ordine cronologico.

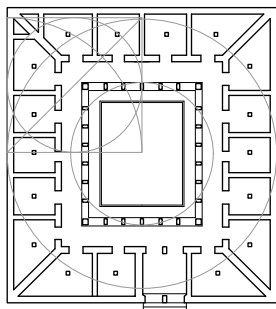
## Geografie, atlanti, anatomie



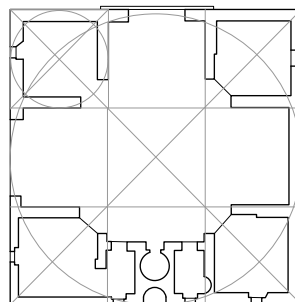
1.



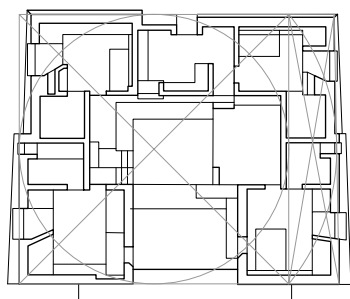
2.



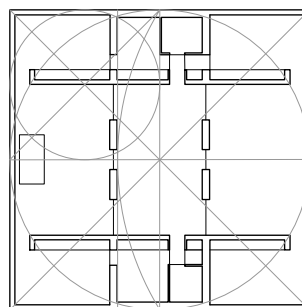
3.



4.



5.

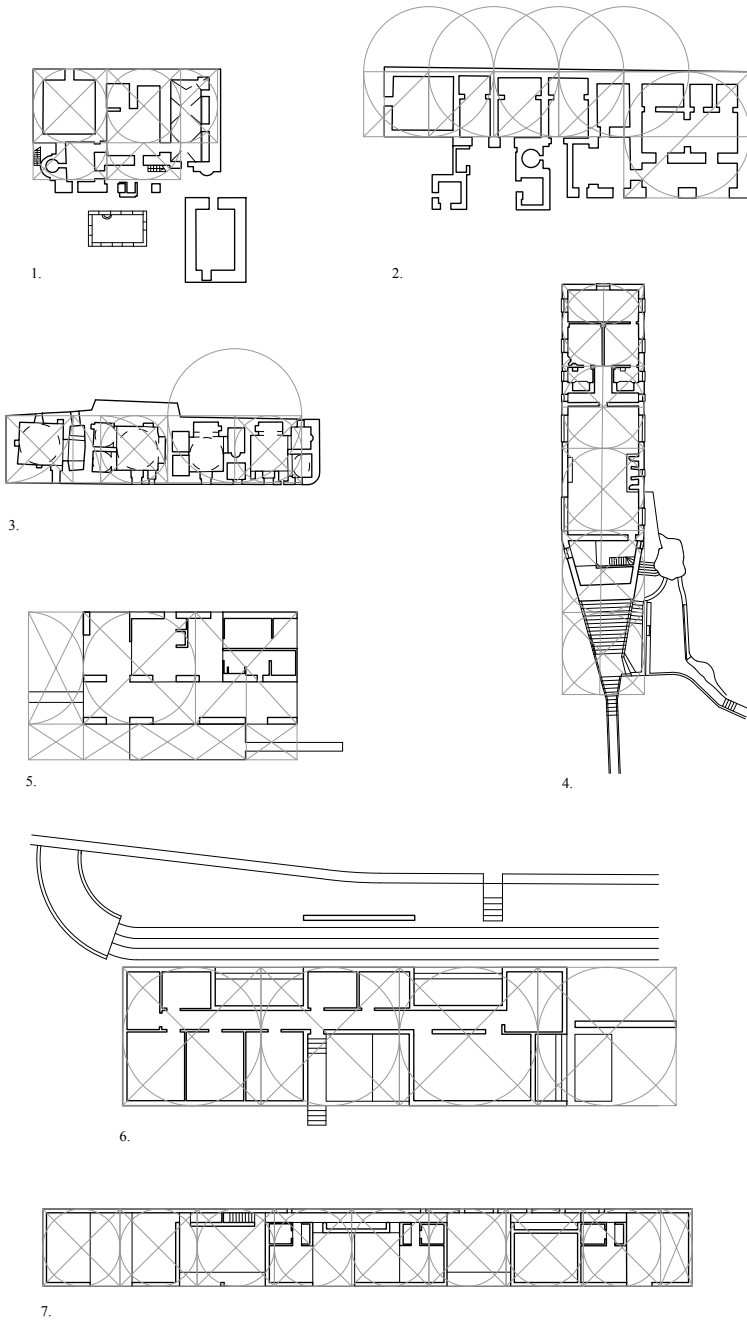


6.

### CORTILI

1. *Casa a Melos*, architettura cicladica, Melos IV-III secolo a. C.;
2. *Casa Chamezi*, architettura minoica, III-II secolo a. C.;
3. *Katagogion*, Kassope III secolo a. C.;
4. *Casa ad Arzachena*, Marco Zanuso, Arzachena 1962-1964;
5. *Casa Bunker*, Cini Boeri, La Maddalena 1967;
6. *Casa Gaspar*, Alberto Campo Baeza, Zahora 1992.

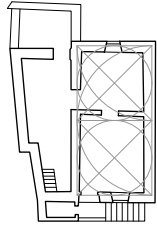
## Camere Azzurre



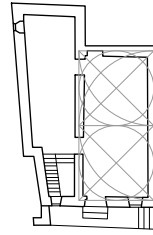
### STANZE

1. *Dammuso*, località Rekhale, Pantelleria XVIII secolo; 2. *Dammuso*, località Scauri, Pantelleria XVII secolo; 3. *Casa nel rione Aia Piccolo*, Alberobello; 4. *Casa Malaparte*, Aldarberto Libera (?), Capri 1938-1943; 5. *Casa ad Anávyssos*, Aris Konstantinidis, Attica 1960-1962; 6. *Casa a Vello di Marone*, Giorgio Grassi, Lago d'Iseo 1962; 7. *Casa Rufo*, Alberto Campo Baeza, Toledo 2009.

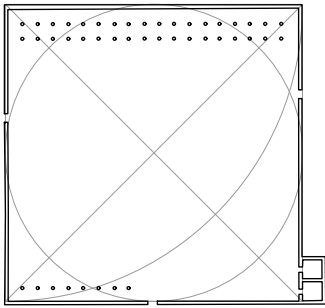
## Geografie, atlanti, anatomic



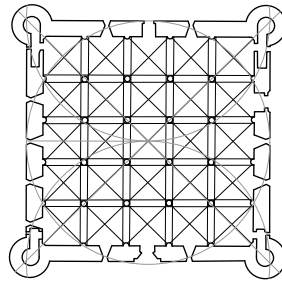
1.



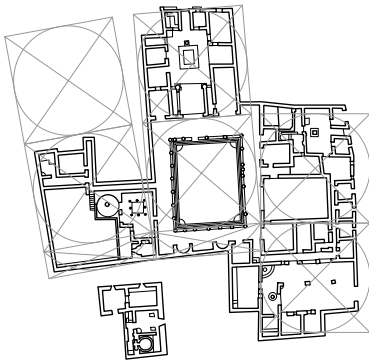
2.



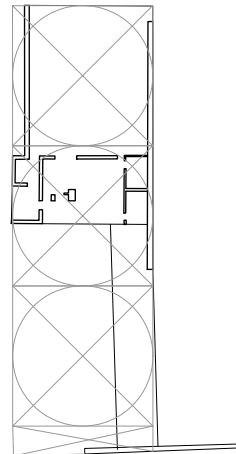
3.



4.



5.



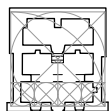
6.

### RECINTI

1., 2. *Case tipo Anokatogo*, Naxos, s. d.; 3. *Casa del Profeta Maometto*, Yathrib 622; 4. *Castello di Maniace*, Riccardo da Lentini, Siracusa 1232-1239; 5. *Casa del Menandro*, Pompei I secolo a. C.; 6. *Sommerhaus*, Roland Reiner, St. Margarethen 1957.



## Camere Azzurre



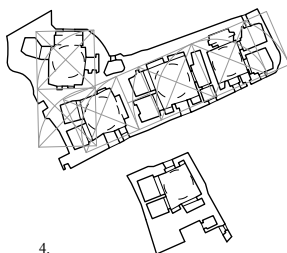
1.



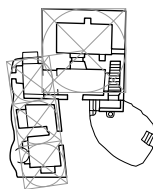
2.



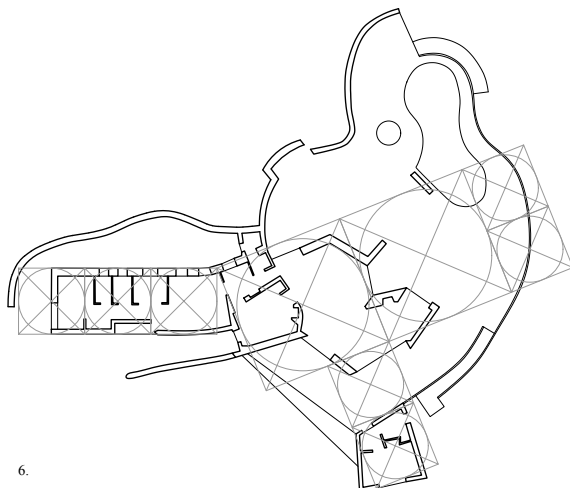
3.



4.



5.

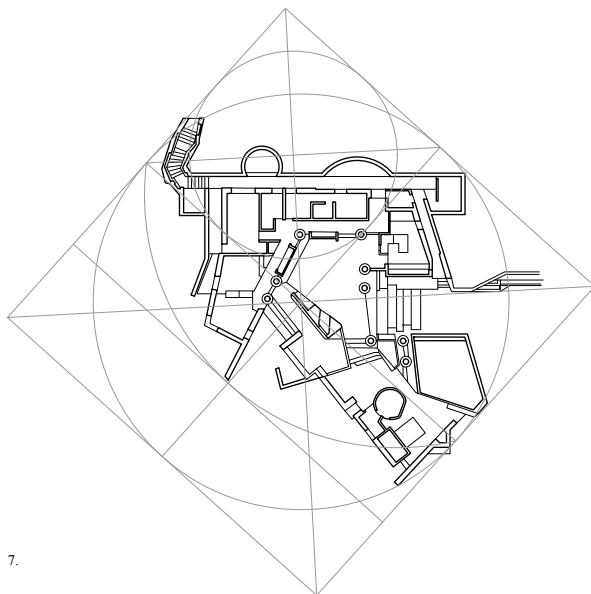


6.

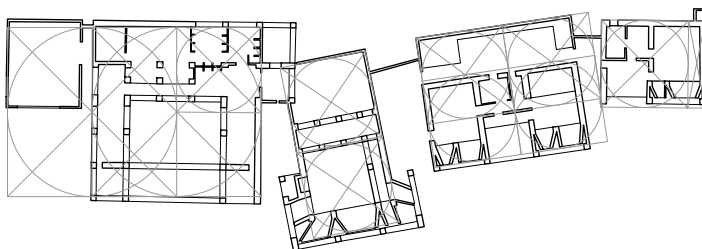
### TOPOGRAFIE

- 1.; 2. *Casa tipo Laiko*, Naxos; 3. *Dammuso*, località Mueggen, Pantelleria XIV secolo;  
4. *Casa nel rione Aia Piccolo*, Alberobello; 5. *Palazzotto*, località Kaddiuggia, Pantelleria XVI secolo;  
6. *Casa Ugalde*, Antoni Coderch, Caldes d'Estrac 1951.

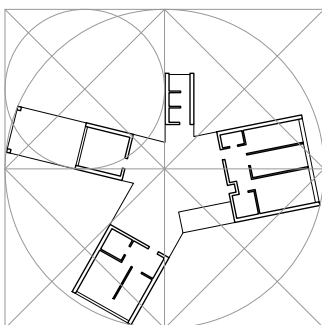
Geografie, atlanti, anatomiche



7.



8.



9.

7. *Villa Ottolenghi*, Carlo Scarpa, Bardolino 1974-1978; 8. *Casa Can Lis*, Jørn Utzon, Isola di Mallorca 1981; 9. *Casa del regista*, Andrea Liverani Enrico Molteni, Casatenovo 2007-2011.



## **Dispositivi Pratici**



## Capitolo 3

### Traslazioni. *Dalla casa di Mediterraneo alla casa del desiderio*

Il varco che qui segue potrà sembrare decisamente improvviso rendendo necessario riportare sul tavolo la domanda iniziale: “*dove finisce il Mediterraneo?*”. Tale frattura identifica il vero presupposto di aggiornamento sulla nozione di “geografia”, determinando in funzione dello spazio domestico la possibile soluzione. Lo spostamento del confine è individuato attraverso dispositivi architettonici riconosciuti nel tema della “villa” all’interno del quale, pur con concessioni immaginifiche, si è dato luogo alle pratiche desideranti che dal “mare” hanno saputo rivedere le proprie coordinate. Se da un lato quest’ultima ha stabilito in passato (vedi Palladio) un aggiornamento tipologico senza eguali, nel corso delle sperimentazioni essa è diventata macchina del desiderio, una sorta di laboratorio in grado di interagire compiutamente su più condizioni e quindi capace di assorbire e aggiornare spazi e contesti utilizzando l’abaco ed implementandolo. Il processo programmatico è aperto ad una conseguenza di complessità provenienti da un sistema figurativo assai denso al fine di chiarire il lessico spaziale proveniente da più “fondali”.

Pur partendo da congetture teoriche (come il desiderio genera progetto?) si approda a termini operati capaci di mettere in luce la doppia visione dello spazio-villa, ovvero quello tra autonomia ed eteronomia dei sistemi spaziali: veri e propri aggiornamenti “geografici”. Del resto, “vivere in villa” vuol dire proseguire la costruzione della casa tra interno ed esterno, non può esistere idealmente ed anche in senso formale tale tema d’abitare senza un “fuori” che lo contenga. L’esterno è una delle principali collezioni “espositive” che Palladio concesse ai proprietari, costruendo una nuova prospettiva dell’*intérieur* basata sulla mutabilità del “paesaggio”.

“Villa” è voce latina<sup>1</sup> con cui originariamente veniva indicata una dimora

<sup>1</sup> **villa** s f. [lat. *villa* «podere, fattoria, casa di campagna»]. – **1. a.** Abitazione solitamente elegante e con parco o giardino, situata sia in campagna (per lo più all’interno di un fondo rustico dello stesso proprietario), sia in zone pregevoli per il paesaggio, l’ambiente e il clima, utilizzata soprattutto nei mesi estivi o, in genere, nei periodi di vacanze: *andare, stare in villa; passare, trascorrere l’estate in villa; avere una v. al mare, sul lago, in collina*. Con riferimento ai vari periodi storici: *le v. signorili romane*, che si distinguono in *v. rustiche*, semplici fattorie, e *v. urbane*, organismi monumentali autosufficienti con edifici termali complessi per lo studio, lo sport, teatri, ecc., per es. la villa Adriana di Tivoli; *le v. rinascimentali*, che, relativamente semplici nell’architettura, sono spesso circondate da grandiosi parchi come la villa di Bagnaia, la villa d’Este a Tivoli, ecc.; *le v. palladiane venete*, come villa Capra, villa Trissino, villa Foscari, ecc., caratterizzate dalla disposizione simmetrica degli ambienti e dall’uso di frontoni e colonnati per le facciate, la cui tipologia è stata ripresa spesso in epoche successive al Cinquecento sia in Italia che all’e-

extraurbana specificatamente di campagna o una fattoria, podere. Nel tempo la voce latina, entrando nell'uso comune, è divenuta indicazione «del connubio tra una residenza elitaria e una struttura rurale, evocativo di un ideale di vita agiata e di riposo nel quadro di un ambiente da sfruttare nelle sue risorse naturali»<sup>2</sup>. Ancor di più il termine fu ampliato da Antonio Gallo nel suo *Le dieci giornate della vera agricoltura e piaceri della villa*<sup>3</sup> del 1565 in cui intendeva, con il termine villa, un'intera proprietà terriera e non solo i complessi residenziali. Nel corso della storia il tema si è sempre di più accostato ad uno *status* sociale che identificasse attraverso la scelta “tipologica” la figurazione di una condizione la quale, nel corso del Settecento – come suggerito da Ackerman<sup>4</sup> –, si diffuse tra la classe borghese benestante. In questo senso la villa perde il suo significato iniziale con l'introduzione della “villeggiatura”, trasformando e in parte cancellando ogni finalità produttiva di matrice palladiana. Questa dilatazione, anticipata durante il Rinascimento romano<sup>5</sup>, diviene sviluppo ulteriore della filologia “veneta” liberata dal vincolo “produttivo” e aperta ora a variazioni tematiche. La sequenza temporale chiarisce come il tipo-palladiano si ampli e accolga in sé la ricchezza e il “gusto”, oltre che le esigenze della borghesia che, nello spazio, scopre un valore possibile oltre la realtà agricola, integrandola nel paesaggio fino ad approdare poi, in maniera definitiva nel XIX secolo, nel tessuto urbano della città.

stero (in Francia, in Inghilterra, e, più tardi, nelle colonie d'America); *le v. barocche e rococò*, ricche di effetti monumentali, espressione della fastosa vita di corte, come per es. le palazzine di caccia a Stupinigi, villa Doria Pamphili e villa Albani a Roma. **b.** Nella terminologia edilizia moderna, tipo di abitazione unifamiliare, di un certo lusso, accompagnata da un giardino più o meno esteso, che si costruisce nei quartieri residenziali più signorili della città. **c.** *V. comunale*, denominazione, in certe regioni, del giardino pubblico della città. **2.** ant. Campagna; territorio in campagna, podere: *gli comandò che alla v n'andasse e quivi co' suoi lavoratori si dimorasse* (Boccaccio); *uomo di villa* (o *della v.*), campagnolo, villano: *Maggiore aperta molte volte impruna Con una forcatella di sue spine L'uom de la v. quando l'uva imbruna* (Dante). **3. a.** Nella corografia medievale, piccolo centro rurale comprendente svariate e distinte aziende agricole. Più genericam., borgo, villaggio: *dopo più giorni essi pervennero a una v. la quale non era troppo riccamente fornita d'alberghi* (Boccaccio); *E mandono spiando assai persone Per le città, per ville e per castella* (Pulci); *Odi spesso un tonar di ferree canne, Che rimbomba lontan di villa in villa* (Leopardi). Traccia di questo significato rimane ancor oggi in toponimi del tipo *Villabate*, *Villalago*, ecc.; in partic., toponimi come *Francavilla* o *Villafranca* si riferiscono a villaggi che nel medioevo godevano di particolari privilegi e immunità largiti da sovrani o da grandi feudatari interessati a interrompere la continuità dei domini dei vassalli, oppure da città che volevano avere, presso i confini, colonie fedeli. **b.** poet. Città (cfr. il fr. *ville*): *Se tu se' sire de la villa Del cui nome ne' dèi fu tanta lite* (Dante, alludendo ad Atene); *Lascia tacere un po' tuo maggior tromba Ch'i' fo squillar per l'italiche ville* (Poliziano); *E rividi la mia v. diserta Da Carlo di Valesè* (Carducci). • Dim. **villétta**, piccola villa, per lo più in periferia, con giardino (nell'uso ant., anche piccolo borgo: *n'andò ad una villetta ivi vicina*, Boccaccio), **villetina**, **villina** (per **villino** m., v. la voce); accr., non com., **villóna**, e **villóna** m.; spreg., non com., **villùccia**; pegg. **villàccia**. • TAV. Cfr. *Villa*, voce in *Enciclopedia "Treccani"* consultata il 15 marzo 2020, <http://www.treccani.it/vocabolario/villa/>.

<sup>2</sup> L. Ippolito, *La villa del Novecento*, Firenze University Press, Firenze 2009, p. 7.

<sup>3</sup> Cfr. A. Gallo, *Le dieci giornate della vera agricoltura e piaceri della villa*, appresso Domenico Farri, Vinegia 1565.

<sup>4</sup> Cfr. J. S. Ackerman, *La villa. Forma e Ideologia*, Einaudi, Torino 1992.

<sup>5</sup> In questo senso basti pensare alla romana *Villa Madama* sotto la direzione di Raffaello Sanzio, Giulio Romano e Antonio da Sangallo il Vecchio. I lavori per la sua costruzione cominciarono nel 1518, sotto il papato di Leone X (Giovanni di Lorenzo de' Medici), per volere del cugino cardinale Giulio de' Medici. Nel periodo successivo al Medioevo, infatti, la nuova società romana usciva dai palazzi oscuri e fortificati entro le mura, per godere di sereni soggiorni nelle ville di campagna. Dello stesso periodo (1506-1512) fu *Villa Chigi* poi ribattezzata *Villa Farnesina* ad opera di Baldassarre Peruzzi dove fu dato seguito ad un grandioso apparato iconografico.

## Traslazioni



Pittore lombardo (1618-19), *Veduta Museo Gioviano*, olio su tela, prima metà del 1600, misure cornice 116.5x160x5 cm, misure dipinto 110x153 cm, inv. P149, © Pinacoteca Civica Como.



In questa definitiva traslazione la qualità palladiana verrà del tutto elusa attraverso un lavoro macchinoso di sfondi e focali all'interno dello stesso perimetro murario dimenticando, per necessità, la focale prospettica e l'uso dell'occhio come metro di costruzione. La villa dunque è quel "fenomeno" in grado di riportare il progetto dello spazio domestico ad un nuovo grado di indagine compositiva, un processo di rilettura che nel corso del Novecento accoglierà decisive interpretazioni portando il Mediterraneo – quale fatto – verso nuove terre. La villa è lo specchio teorico e pratico di una dimensione obliqua tra i tempi alimentata dal desiderio di possessione delle cose, in cui lo spazio diventa vittima e carnefice dell'esistenza di una classe sociale, la borghesia, in grado di trasformare la geografia e di modificarne le mappe.

## 1. Antefatto

### 1.1 Fenomenologia della villa: è "colpa" di Raffaello!

Chi non ha mai visto lo splendore delle ville costruite dagli uomini di ceto signorile e principesco, e perciò al di sopra del patrimonio che tocca a un comune cittadino; o chi, con un giudizio più benevolo, antepone l'eleganza di un'opera non banale a spese poco misurate, è facile che ammiri il primo portico [...] quello che chiamo portico "mascherato" [...] le maschere dorate sembrano dispensare consigli, di laconica brevità, per una vita più elegante.

[Paolo Giovio. *Elogio degli uomini illustri*]<sup>6</sup>

Il processo costruttivo della villa induce a pensare come possa essere paragonata ad una sorta di evoluzione parallela della casa in senso generale, determinante nelle classificazioni dell'abitare, essa si pone come elemento di scelta corrispondente.

La narrativa architettonica permette spesso l'immissione di mondi tangenti al "normale" corso evolutivo, accogliendo nelle dilatazioni dello spazio anche opportuni "cortocircuiti". Secondo tale aspetto viene da chiedersi cosa succeda alla casa di Mediterraneo nel momento in cui essa, non solo come luogo di vita rurale, diviene luogo prescelto del desiderio borghese? La tensione tra mondo reale e mondo sognato, tra apparato costruttivo e illusorio, trova luogo negli anfratti tematici che qui sono in gioco, concedendo proprio allo spazio della "villa" l'opportunità di poterli accogliere attraverso focali diverse, sovrapponibili, parallele, incidenti...

Se si osserva lo "specchio" a cui la villa prepara l'osservazione analitica si trova la presenza di un fenomeno del tutto nuovo traducibili nell'idea della "villeggiatura" che da essa – secondo l'etimologia – prende le condizioni, in una costruzione di eventi che si rintracciano nello spazio dell'architettura. Il progetto della villa è un progetto ancora in divenire, si avvera nel momento in cui esiste un esterno con cui lo spazio interno entra in relazione, in questa alterazione di dentro e fuori si esaudisce il desiderio della villeggiatura. Seppur costituendo l'inizio di una rinnovata esperienza, la sua storia è come un fenomeno da cui attingere. In tale fessura, e nell'ottica di un Mediterraneo che si "muova", significative sono alcune lettere<sup>7</sup> scritte da Plinio il giovane all'amico

<sup>6</sup> F. Minonzio (a cura di), *Paolo Giovio. Elogi degli uomini illustri*, Einaudi, Torino 2006, p. 12.

<sup>7</sup> Cfr. L. Rusca, *Plinio il giovane attraverso le sue lettere*, Cairolì, Como 1967.

Voconio Romano nel 104 d. C. a risposta dell'importante vocazione che il Lago di Como aveva nei confronti della pratica dell'*otium*. «Egli menzionava infatti due sue ville ubicate l'una a pelo d'acqua, presumibilmente presso il golfo di Lenno sul ramo di Como, l'altra in posizione elevata, presumibilmente sul promontorio di Bellagio a cavallo dei due rami.»<sup>8</sup> I frammenti dell'operosità mediterranea raggiungono il tipo-villa accogliendo nella loro dialettica esempi di chiara originalità nella storia del fenomeno del *losir*<sup>9</sup> di fine Ottocento e per tutto il Novecento.

La prospettiva collettiva, indice del convivere oltre il significato dello “stare a tavola”, emerge nella *Villa* di Paolo Giovio, costruita tra il 1537 e il 1543 in località Como-Borgo Vico. Il progetto quasi inedito si costruisce per successione di eventi a partire dal mondo romano che ne genera la “cultura”, ripescando nelle pagine di una bizzarra trattatistica i “somatismi” architettonici, gli elementi, l'uso degli spazi rinati secoli dopo nell'ideale letterario con Francesco Petrarca a cui seguiranno sperimentazioni nella campagna fiorentina (si vedano le lunette di Utens ad esempio) e nella Roma di Bramante, Peruzzi e Raffaello.

Tuttavia, è intorno alla figura di Raffaello Sanzio, poco celebrato per le sue architetture, che è possibile trovare una sorta di colpevolezza “ancestrale”. Questa affermazione non può essere valida dal punto di vista storiografico, cosa di cui questo testo non si occupa, ma può provocatoriamente rappresentare il perno di una congettura che possa essere “fuoco vivo” di una disamina del progetto. *Villa Madama*, alle pendici del Monte Mario, si configurò come un grande cantiere in cui applicare in un'unica costruzione esercizi architettonici e pittorici/decorativi seguendo anche le operazioni già avvenute a *Villa Farnesina* per mano di Baldassarre Peruzzi.

Intorno a Raffaello si costruì un modo di pensare, una “scuola”, che trovò nel tipo-villa un sistema dell'abitare determinato da apparati ottici, da focali, da tagli e manomissioni degni di essere raggruppati sotto il termine di “invenzione”. Ciò che qui è “nuovo” o “inventato”, per dirla con Francis Bacon, sta nella dimenticanza<sup>10</sup>, poiché quello che Raffaello compie è la traslazione compositiva di una sorta di spoliazione spaziale, secondo una *consecutio temporum* che trattiene nella logica e nella sintesi elementi del costruito delle ville suburbane e di quel sistema in cui l'interno – mediato dall'ombra – confluisce in un esterno preciso.

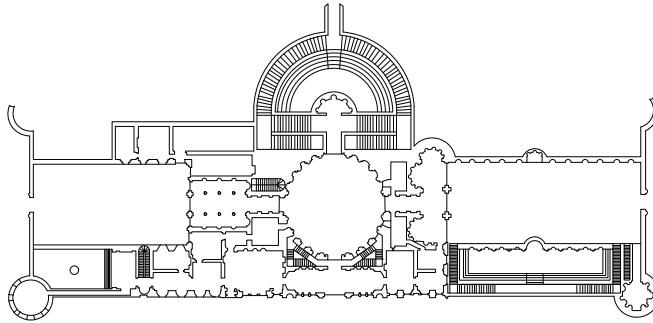
L'ossatura del progetto raffaellesco traduce in un rinnovato campo semantico la domesticità urbana; una questione che trasla tipologicamente le funzioni di palazzo in villa aprendosi dichiaratamente ad una narrazione più complessa come accadrà nel *Palazzo Te*, a Mantova, sotto la direzione di Giulio Romano. Entrambe le composizioni, quella romana e mantovana, trattengono l'anatomia delle stanze secondo una sequenza

<sup>8</sup> O. Selvafolta, *La tradizione della villeggiatura tra grandi ville e paesaggi del centro-lago di Como nella prima metà dell'Ottocento*, in G. Belli, F. Mangone, M. G. Tampieri, (a cura di), *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento*, Franco Angeli, Milano 2015, p. 121. Una delle fonti più autorevoli per la collocazione topografica delle ville pliniane è Paolo Giovio: P. Iovii, *Descriptio Larii Lacus*, ex officina Stellae Iordani Zilletti, Venetiis 1559, p. XIII e p. XXIII.

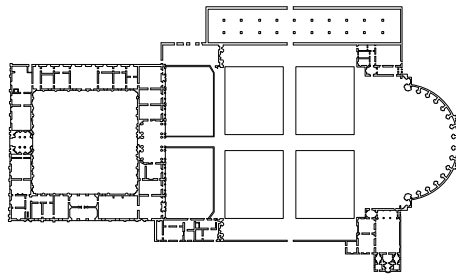
<sup>9</sup> Dal francese: tempo libero.

<sup>10</sup> «Salomon saith: There is no new thing upon the earth. So that as Plato had an imagination, That all knowledge was but remembrance; so Salomon giveth his sentence, That all novelty is but oblivion.» In F. Bacon, *Of Vicissitude of Things, Essays LVIII*, in F. Bacon, *Essays or Counsels, civil and moral* (1625), George Routledge and Sons, London 1884, p. 295. Pubblicato anche in J. L. Borges, *Los inmortales*, in «Los Anales de Buenos Aires», 12, 2, febbraio 1947, pp. 29-39.

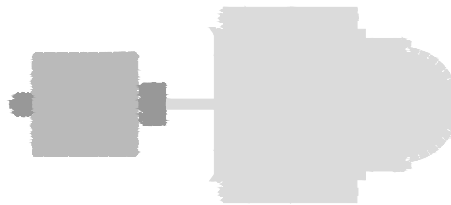
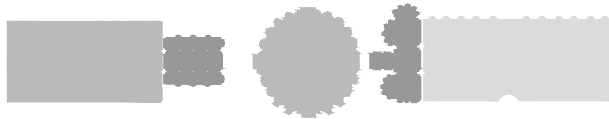
## Camere Azzurre



10 50



10 50



- |   |           |   |                            |
|---|-----------|---|----------------------------|
|  | cortile   |  | loggia (dispositivo)       |
|  | vestibolo |  | <i>paesaggio domestico</i> |

*Villa Madama*, Raffaello Sanzio, Roma 1518-1525, e *Palazzo Te*, Giulio Romano, Mantova 1524-1534.

Confronto tra la costruzione romana e quella mantovana: indicazione della "processionalità" e del rapporto tra interno ed esterno. Traslazioni di corpi di fabbrica dall'antico al Rinascimento: le architetture sono intese come una precisa successione di *soglie*.

## Traslazioni



*Loggia di Raffaello, Villa Madama, Roma, © 2020 Foto Scala, Firenze.*

di soglie che trasportano l'osservatore/abitante attraverso un percorso di passaggi precisi in cui il cortile d'ingresso, il vestibolo poi e l'atrio, come il cortile circolare nel caso di *Villa Madama*, riportano alla mente quella processionalità che conduce il pensiero alla casa di Mediterraneo. Non vi sono somiglianze ma similitudini, non vi sono calchi effettivi ma rapporti di proporzione analogica, non vi sono anatomie concrete ma alfabeti.

Costruzione di atmosfere e di luoghi si concretizzano nella realtà degli spazi domestici, nel ritrovamento di corpi ambientali aumentati di scala, traslati o ruotati secondo l'espressione del desiderio, nella trasformazione della casa in villa. Una traslazione che trova il suo snodo più importante nelle logge in grado di connettere con la loro ossatura la parte dello spazio domestico (interno) all'esterno.

In un sistema parallelo la loggia di *Villa Madama* a Roma e quella dedicata a  *Davide*  presso *Palazzo Te* a Mantova si configurano – compositivamente – come elementi di massima tensione attraverso cui la casa trova continuità nei giardini, ovvero verso quelle cavità esterne ai corpi delle stanze (si ritorna agli affreschi dell'Angelico). La loggia è il brano costruito di interpretazione, di accesso e di codificazione di una realtà progettuale secondo una continuazione adattiva di una precisa grammatica architettonica.

Se da un lato Raffaello è portatore di un colpevole antefatto, è il Palladio ad inventare letteralmente la villa moderna, mettendo d'accordo esigenze funzionali, strutturali ed estetiche, unendo centri di attività rurale a quelli di residenza. In questo sistema si colloca l'esempio di Giovia, un modello aperto ai visitatori di terra e di acqua attraverso un apparato noto fatto di una sequenza eloquente di corti, porticati e giardini.<sup>11</sup> Ha inizio in questa visione una nuova traccia della villa quale casa e addirittura museo dove «un uomo incomincia a collezionare ritratti di uomini illustri, e subito la sua mente sogna un museo in cui la sua collezione formi una sinossi universale degli uomini che hanno fatto la storia»<sup>12</sup>.

La *Villa* di Giovia si costruisce attraverso due distinti livelli semantici: da una parte si colloca la funzione di museo che accoglie sculture e ritratti di «uomini illustri», dall'altra questa vocazione fa in modo che lo spazio si alteri per ospitare, attraverso frammenti di mediterraneità sfuggiti alla costa marina, lo spazio della casa in sé, e quindi della villa. Il discrimine sta nel fatto che essa si costruisca per sovrapposizione di armamentari opachi (muri, recinti, porte, ...) in modo da svuotare la massa includendo per pause planimetriche la “natura” e le viste sul paesaggio lacustre. Lo spazio interno si compone di pieni e vuoti, di centri abitati e di distanze d'aria circoscritte da portici (è forse un omaggio a Plinio?), di corpi in acqua e di

<sup>11</sup> Cfr. *Andrea Palladio e la villa veneta. Da Petrarca a Carlo Scarpa*, Vicenza, Museo Palladio, Palazzo Barbaran da Porto, 5 marzo–3 luglio 2005. Nel 2005 si è svolta a Vicenza un'importante mostra che ha saputo raccontare la storia della civiltà della villa veneta: un viaggio attraverso 300 opere provenienti da oltre cinquanta musei internazionali, tra cui dipinti di Veronese, Tiziano, Tintoretto, Guercino, Jacopo Bassano, Lambert Sustris, i disegni di Raffaello, Giulio Romano, Peruzzi, Tiepolo e Palladio, e un itinerario che tocca le più belle fra le quasi 5 mila ville disseminate tra Veneto e Friuli. A promuovere questo importante evento sono la Regione del Veneto, il Centro Internazionale di Architettura Andrea Palladio, l'Istituto Regionale Ville Venete e il Ministro per i Beni e le Attività Culturali. Curatori della mostra sono Guido Beltramini, direttore del CISA A. Palladio, e Howard Burns, presidente del consiglio scientifico del CISA A. Palladio, con la collaborazione di un comitato scientifico internazionale.

<sup>12</sup> M. Mari, *Un museo degli orrori*, in F. Minonzo (a cura di), *Op. cit.* 2006, p. VII.

oggetti contro strada, almeno per come è percepibile dalle poche rappresentazioni ritrovate.<sup>13</sup> Il progetto rivela una sua duplice significanza mediante un processo di dilatazione continua fra masse e vuoti e attraverso un sistema di sguardi composto da accelerazioni e distorsioni tra il lago e la montagna. La casa di Paolo Giovio si colloca come punto cruciale nella trasformazione tematica capace di traghettare letteralmente la residenza “rurale” in «edifici importanti, creati per godervi riposo e compagnia degli amici, e quindi ricchi di locali non strettamente utilitari, di alloggi per i forestieri e di impianti di svago»<sup>14</sup>.

La villa, completamente descritta dallo stesso autore<sup>15</sup>, si presenta in forma di “grande pianta” disegnata per connettere la strada al livello del lago, l’articolazione dello spazio attraverso la rottura della pianta ha permesso l’annessione di moduli “classici” capaci di reintrodurre il tema della villa e comprendendone quello del museo. La sintesi degli armamenti messi in scena trasforma lo spazio in un «sogno dorato» – come riferiscono le traduzioni del Minonzio – fornendo la sequenza del passaggio tra vestibolo, atrio, portico e *cavaedium* secondo una rilettura evocativa “romana” o *à l’ancienne*. L’espressione architettonica con cui questo avviene traspone senza dubbio, e nuovamente, la ritualità compositiva vissuta quasi allo stesso tempo da Raffaello Sanzio e da Giulio Romano in un Mediterraneo “interiore”.

La presenza di questi fattori ha contribuito alla definizione e alla costruzione di un paesaggio parallelo, una sorta di immaginario alternativo che inizia lentamente a raccogliere in sé pezzi di architetture lontane costruendone una specifica scena. L’esperienza gioviana è la risposta all’antefatto della ri-costruzione mediterranea in altri luoghi in cui gli spazi definiti da elementi chiari, quelli anatomici e ripetuti recuperati dall’abaco costruito precedentemente, definiscono una rappresentazione reale e allo stesso modo verosimile. La *Villa* di Giovio non sta sul mare, ma prende da questo alcune specificità spaziali traslandole nel mondo lacustre. Il passaggio apparso inizialmente come brusco è spiegato nei termini del progetto che travalicano per necessità quelli storici, conducendo le osservazioni su un binario parallelo e poco esplorato in cui le “forme” compiute di un mondo si spostano verso un altro.

In alcuni casi si assiste addirittura alla paradigmatica invenzione di un territorio

<sup>13</sup> Della villa-museo oggi non rimane nulla, fu fatta demolire nel 1615 dal suo nuovo proprietario l’abate Marco Gallio, poiché la sua eccessiva vicinanza al lago e frequenti esondazioni, avevano portato a cedimenti strutturali. Al suo posto fu costruita l’attuale *Villa Gallia* ed una lapide murata al piano terreno ricorda l’evento.

<sup>14</sup> G. Miglio, *Introduzione al mito del Lario*, Vol. I, Como, 1959, p. XXXVII.

<sup>15</sup> «La villa è di fronte alla città e sporge come una penisola sulla superficie sottostante del lago di Como che si espande tutto intorno; si protende verso nord con la sua fronte quadrata e verso l’altro lago con i suoi fianchi dritti, su una costa sabbiosa e incontaminata, e perciò estremamente salubre, costruita proprio sulle rovine della villa di Plinio [...] Giù nelle acque profonde, quando il lago, distendendo dolcemente la superficie vitrea, è calmo e trasparente, si vedono marmi squadrati, tronchi enormi di colonne, piramidi consunte che prima decoravano l’ingresso del molo falcato, davanti al porto.» In F. Minonzio, *Op. cit.* 2006, p. 10; riferendoci alla traduzione dal testo originale in latino, sulla identificazione gioviana delle rovine presso cui fece costruire la propria villa-museo con quelle di un edificio appartenuto a Plinio il Giovane, sembrerebbe non vi siano dubbi. Tuttavia, tale attribuzione è palesemente infondata. Le rovine appartenevano alla villa del poeta Caninio Rufo come, d’altra parte, si trovava già indicato nell’iscrizione predisposta dal fratello Benedetto, in occasione della visita al Museo dell’imperatore Carlo V, nel 1541; F. Minonzio, in nota 5, p. 15, in *ibidem*, cit. Si tratta evidentemente di un tentativo di Giovio di “nobilitare” maggiormente il luogo, conferendogli maggior autorevolezza con ascendenze pliniane, spesso richiamate nella *descriptio* con riferimenti alle *Epistulae* dell’antico autore comasco.

in cui il paesaggio acquisisce la sua ambivalenza nel contatto con l'architettura della villa che, divenendo strumento, ne delinea aspetti e topografie, rimanendo spesso casi isolati di un laboratorio *post-litteram* condensatore «a lungo (di) un carattere sperimentale, proprio per le difficoltà che incontra la cultura tecnica nel fornire a queste operazioni il supporto di un'adeguata teorizzazione»<sup>16</sup>.

## 1.2. Un appunto narrativo ad uso critico

L'atlante conoscitivo della casa mediterranea sembra essere approdato ad un'altra definizione, non più radicata al confine geografico ma ora scortata da fatti pratici come da pieghe teoriche. Ogni pezzo della villa costituisce non una semplice spoliazione quanto uno strumento di accesso ad una nuova "normativa" spaziale disposta dallo sguardo attraverso cui si determina la sussistenza palladiana quale memoria, un dispositivo "totale". La narrativa che ne scaturisce, fondata su un principio romano, è quella che il sistema casa-villa superando alcune visioni si costituisca per mezzo del riconoscimento di forme e simboli prelevati dal "senza tempo" e dal "senza luogo"; i luoghi generati dallo stravolgimento compositivo vivono nella continuazione spaziale, nella successione continua tra interno ed esterno in una sovrapposizione di soglie e di immagini prodotte dal sistema stesso.

Determinante è la volontà della "spietata" *Villa Almerico Capra* nella campagna vicentina in cui lo spazio della casa diviene la *machine à voir* del paesaggio; la villa diventa non il contenuto ma il contenitore di ciò che è fuori: come è la casa di Mediterraneo. La proposta è definita da una sorta di sovrapposizione di eventi mutuati dagli elementi dell'architettura che generano focali, punti, "specchi" di un mondo rovesciato rispetto alle attese. La compressione dei rapporti e la successiva dilatazione alimentano la complessità dello spazio che si appropria di elementi rimettendoli in fila in una sorta di "collezione di promesse": gli spazi di attraversamento si classificano come luoghi della mediazione, spazi assolutamente vitali<sup>17</sup>.

Nel percorso compositivo l'*atrium* pompeiano diventerà nelle palladiane *Malcontenta* e *Maser* la sala, presentandosi come luogo elettivo della rappresentanza. La teoria palladiana sta in questo, ovvero nella scoperta che «solo un adeguato uso della tipologia permette di rendere "scientifico" e verificabile il metodo di progettazione»<sup>18</sup>. Quello del Palladio – suggerisce Tafuri – è un uso "critico" della tipologia capace di trasportare linguaggi e di adeguarne altri in un discorso che garantisca un impiego della «filologia e dell'archeologia come strumenti di controllo, e la tipologia come strumento diretto di intervento»<sup>19</sup>.

La "qualità" palladiana è racchiusa nell'imposizione secondo la quale le ville devono «essere lette come un'unità che rende omogeneo il territorio agricolo veneto. Esse, anzi, tendono palesemente a rendere urbano quel territorio agricolo: come per sancire anche con la forma architettonica l'opera di bonifica e sfruttamento razionale

<sup>16</sup> F. Mangone, *Introduzione*, in G. Belli, F. Mangone, M. G. Tampieri, (a cura di), *Op. cit.* 2015, p. 11.

<sup>17</sup> Si fa riferimento alla *lectio magistralis* in memoria di Aldo Rossi a cura di Paolo Portoghesi tenuta presso il Teatro "Carlo Felice" di Genova il 2 febbraio 2018.

<sup>18</sup> M. Tafuri, *Committenza e tipologia nelle ville palladiane*, in «Bollettino CISA», n. XI, 1969, p. 123.

<sup>19</sup> *Ivi.* 124.

dei terreni iniziata sin dal Quattrocento.»<sup>20</sup>

La villa però è un ritorno “molle” alla vita rurale che con il tempo, come affermato, intensifica la sua realtà di luogo dello stare, in cui la natura diventa elemento ulteriore di definizione dello spazio assumendo il ruolo sia decorativo che abitativo. L’invenzione vera, anche rispetto a Raffaello ed altri, sta nel rovesciamento dell’uso di cose note, come individuato in un commento da Rossi<sup>21</sup>, ovvero nell’aver saputo ottenere da un edificio religioso uno spazio dell’abitare dedicato alla borghesia. La disinvoltura nell’uso delle planimetrie e dei segni architettonici e l’evoluzione programmatica pongono una rottura decisiva che apre ad un gioco di specchi e alle possibilità delle modificazioni dello spazio verificando i problemi dell’architettura nel concreto della storia.

Questa operazione inverte in un certo modo i ruoli poiché cambiati, mutati secondo una questione di sussistenza fra le parti. La villa infatti diviene espressione architettonica di un nuovo modo di abitare secondo una continuazione di parole interrotte dove il senso della villeggiatura<sup>22</sup> trova il suo posto.

L’operazione che si apre, l’unica per la quale è stato possibile cambiare le mappe, è quella che si ottiene attraverso un intervento critico su ciò che è stato e può verosimilmente tornare ad essere abitato. L’esperimento palladiano dimostra dunque la verifica di una verità nascosta, intendibile nell’uso del «*verum ipsum factum*» che Vico utilizzò in continuazione dell’occasionalismo baconiano che qui ritorna come prova critica e riscontro del complesso tema della villa. La scoperta teorica trattenuta tra due apparati differenti (Mediterraneo e mondo interno) è decifrabile tra le tracce emerse nelle parole del *New Domestic Landscape*<sup>23</sup> secondo le quali «l’abitazione operaia e la villa signorile seguono gli stessi modelli e l’architetto radicale e l’architetto accademico si equivalgono: la differenza sta solo nelle quantità in gioco; le decisioni sulla qualità del vivere sono già state prese»<sup>24</sup>.

### 1.3 Un gioco antico

#### *L'esterno come interno*

La fortuna del linguaggio “inventato” da Andrea Palladio sta nell’essersi configurata notoriamente come principio culturale di fondazione della città americana oltreoceano e dello stile georgiano in Inghilterra; qualcosa che la cultura protestante e

<sup>20</sup> *Ivi*, pp. 126-127.

<sup>21</sup> A. Rossi, *Un’educazione palladiana*, Prolusione al XXXVIII Corso Internazionale sull’architettura palladiana, Vicenza, 18 settembre 1996, appunti non rivisti dall’autore.

<sup>22</sup> **villeggiatura** s. f. [der. di villeggiare]. – Il villeggiare, il trascorrere le vacanze, un periodo di riposo o di svago, in campagna, al mare o ai monti: l’estate è la stagione della v.; la v. ti ha fatto bene; è stata una bella v.; fare una lunga v. al mare, in montagna; andare, essere in v.; tornare dalla v.; Le smanie della v., Le avventure della v., Il ritorno dalla v., titoli di tre commedie di C. Goldoni scritte nel 1761 e costituenti la cosiddetta «trilogia della villeggiatura». Per estens., il periodo di tempo e il luogo stesso in cui si va o si è a villeggiare: durante la v. cerco di dimenticare i problemi di lavoro; siamo ormai alla fine della v.; le Dolomiti sono la mia v. preferita. Voce in *Enciclopedia “Treccani”* consultata il 15 marzo 2020.

<sup>23</sup> Nel 1971 il Superstudio viene invitato da Emilio Ambasz a partecipare alla mostra *Italy: The New Domestic Landscape* che si tiene al MoMA di New York fra il 26 maggio e l’11 settembre 1972. Cfr. G. Mastrigli (a cura di), *Superstudio. Opere 1966-1978*, Quodlibet, Macerata 2016.

<sup>24</sup> Questo estratto è apparso originariamente in *Vita, Educazione, Cerimonia, Amore, Morte: cinque storie del Superstudio*, 1[*Vita*], in «Casabella», 367, luglio 1972, pp. 16-26.



il calvinismo avevano permesso attraverso un'adesione teorica tra volontà "tipologica" e pratica di vita.

Lo scontro a cui si apre il programma architettonico configura l'alternarsi di due fondali tra loro opposti, quasi condizioni diverse ma complanari, ovvero l'esistenza di un doppio paesaggio: esterno ed interno.

La villa rende le due realtà completamente parallele, uniformando una dicotomia fino al tempo particolarmente rigida. Il tema mostrato avverte la presenza di un'intensa genealogia di casi, superando il limite che la casa di Mediterraneo ha manifestato. Del resto, mentre in quest'ultima l'esistenza dei due aspetti è appartenuta a mondi diversi, nell'evoluzione della villa è permesso – invece – a quello esterno di far parte della scena interna (eteronomia) rendendola allo stesso tempo autonoma.<sup>25</sup> Se si confronta lo scenario dell'Angelico o la produzione "progettuale" dell'anonimo si trova questa conferma espressa allo stesso modo nelle pitture di Giorgione o di Tiziano, in parte precedenti al Palladio, affiancate alle case dei contadini, nelle quali potevano essere riconosciuti «gli elementi strutturali che confluivano nella precedente tipologia della villa veneta – comprendendo – la residenza che accoglieva il proprietario, la sua famiglia e qualsiasi sovrintendente, sorvegliante, servo o lavorante che fosse collegato all'impresa. Gli elementi non residenziali erano i fienili (teze), i granai, gli ampi edifici destinati agli animali e agli attrezzi agricoli (barchesse), le stanze fresche per lo stoccaggio del vino e l'aia (selese). [...] Nelle più ampie proprietà feudali, tutti questi edifici venivano raccolti intorno a un cortile, quadrato o rettangolare (corte o cortivo) i cui confini lasciati aperti venivano completati dalla costruzione di un muro. [...] Dall'epoca medioevale [...] gli alloggi riservati al padrone (casa dominicale) vennero ingranditi sempre più e occuparono la parte centrale del gruppo di edifici, più avanzata rispetto alla loro linea e decorata al primo piano con un gruppo di aperture, che nel Quattrocento spesso presero in prestito la tipica disposizione delle finestre del palazzo veneziano, facendo così penetrare la luce nel salone.»<sup>26</sup>

Il viaggio che nel 1545 Palladio compie in compagnia di Trissino costituisce la prima delle quattro visite a Roma attraverso cui raccoglierà frammenti e resoconti pubblicati nel 1554 nel libro *L'Antichità di Roma raccolta brevemente degli autori antichi, et moderni*. L'occasione romana è l'occasione dell'antico, circostanza di duplice spoliazione (*se* e *re*), momento in cui si figura la consapevolezza di poter ampliare la cultura architettonica veneta e impostare un nuovo discorso sulla villa. Roma infatti rappresenta con i suoi monumenti e le ville suburbane di Raffaello Sanzio e Baldassare Peruzzi una rinnovata condizione capace di poter sorpassare il legame tra la villa e la produzione terriera. Roma e le sue ville, ma ancora le rovine dei *Bagni di Diocleziano*<sup>27</sup>, rappresentano la raccolta dei pezzi, dei frammenti

<sup>25</sup> È importante fare una distinzione semantica fra i due tipi di paesaggio, quello "esterno" che si apre sulla natura e ne costruisce o identifica i caratteri, e quello interno, quello intimo della casa, che definisce un preciso abitare degli spazi in cui stare e osservare.

<sup>26</sup> D. Cosgrove, F. Vallerani (a cura di), *Il paesaggio palladiano: la trasformazione geografica e le sue rappresentazioni culturali nell'Italia del XVI secolo*, Cierre, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, Sommacampagna, Vicenza 2000, pp. 154-155; ed. orig. D. Cosgrove, *The palladian landscape: geographical change and its cultural representations in the sixteenth-century Italy*, Pennsylvania State University Press, University Park 1993; e Leicester University Press, Leicester 1993.

<sup>27</sup> «Gli storici dell'architettura hanno evidenziato l'importanza, per la formazione di Palladio, dei suoi studi compiuti a Roma sugli edifici classici; nel caso dei progetti di villa bisogna menzionare le rovine dei

## Traslazioni



Andrea Palladio, *Villa Almerico Capra detta "La Rotonda"*, Vicenza, foto 2019.

appunto, che andranno a costituire un linguaggio ben preciso e andranno a configurare nella trascrizione palladiana una sorta di educazione. In questo senso le possibili connessioni con la figura di Giulio Romano, al di là del valore storico o storiografico, conducono ad alcune considerazioni connettendo nel tessuto palladiano i casi di *Villa Gonzaga-Zani* a Villimpenta e *Villa della Torre* a Fumane. Entrambe le esperienze accompagnano il lavoro del Palladio verso una traduzione già accennata tra palazzo e villa, costruendo difatti, per mezzo dello spazio architettonico, una traslazione di oggetti e di corpi capaci di decifrare e di comprendere i mutamenti culturali e sociali.

Da un'ulteriore verifica compositiva emerge come la costruzione palladiana sia eredità di molte cose<sup>28</sup>: di spoliazioni dell'antico, di verifica classica, di rinnovato sistema di ambienti romani (Giulio Romano) e di espressione di una fisicità a tratti sanmicheliana in cui entra a far parte la nozione non banale di "paesaggio". Gli organismi moderni del Palladio mirano a governare sintatticamente le costruzioni in una composizione che trattiene, nella costruzione fra pianta e sezione, una complessa narrazione di aspetti spaziali oltre il limite della villa in sé, di una sostanza muscolare.

«Palladio ha preso gli elementi tradizionali che componevano il nucleo operativo della tenuta agricola veneta e li ha accorpati in una struttura uniforme»<sup>29</sup> aggiungendo all'impianto planimetrico gli studi sulle rovine romane e la conoscenza dei disegni di Raffaello e Peruzzi nei casi di Monte Mario e di Trastevere. L'inclusione di tali studi<sup>30</sup>, la sicurezza territoriale e la capacità progettuale ampliarono il tema costruendo verosimilmente un primo importante dialogo tra l'interno e l'esterno in una tessitura tra "paesaggio del dentro" e "paesaggio del fuori". I corpi delle architetture, a definizione dell'impianto planimetrico, vengono messi in discussione attraverso un sistema di gerarchie che costruiscono un'evidente immagine comprensibile a più distanze, sottomesse in un'armonica geometria proporzionale capaci di estendere il disegno architettonico<sup>31</sup> ad una scala più ampia: quella del territorio. L'evidenza palladiana è quella che si rispecchia in una stessa citazione dell'autore: «una casa di Villa è una piccola città», mettendo in risalto l'idea antica che questo tipo portava dentro e le possibilità biunivoche nella commistione fra stanze.

L'idea della villa classica con il suo cortile doveva essere il principio compositivo di *Villa Sarego* (1565-1569) vicino Verona, in cui la loggia di tradizione locale è qui decorata da colonne in bugnato su entrambi i livelli, un'offerta al paesaggio dovuta anche alla mancata completezza dei lavori. Così anche il timpano fu preso come frammento dell'architettura sacra classica e trasportato nel rinnovato concetto di villa,

*Bagni di Diocleziano*, che lo affascinarono per il modo in cui i molti spazi distinti venivano articolati in un progetto coerente.» In D. Cosgrove, F. Vallerani (a cura di), *Op. cit.* 2000, p. 161.

<sup>28</sup> Cfr. K. W. Forster, *Is Palladio's Villa Rotunda an Architectural Novelty?*, in Kurt W. Forster, M. Kubelik, (edited by), *Palladio: Ein Symposium*, vol. 18, Bibliotheca Helvetica Romana, Rome, 1980, pp. 27-34.

<sup>29</sup> D. Cosgrove, F. Vallerani (a cura di), *Op. cit.* 2000, p. 160.

<sup>30</sup> Tafuri scrive che «il codice classico è per Palladio solo un campo di vibrazione e non un prontuario di regole [...] gli exempla pongono piuttosto il problema del difficile rapporto fra il tipo e l'invenzione». In M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Einaudi, Torino 1985, p. 193; e in A. Monestiroli, *In compagnia di Palladio*, LetteraVentidue, Siracusa 2013, p.15.

<sup>31</sup> «La bellezza risulterà dalla bella forma, e dalla corrispondenza del tutto alle parti, delle parti fra loro, e di quelle del tutto: conciosia che gli edificij habbiano da parere vno intiero, e ben finito corpo: nel quale l'vno membro all'altro conuenga, & tutte le membra siano necessarie à quello, che si vuol fare.» In A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio*, Venetia, 1570, Libro I, p. 6. La citazione è tratta da una riproduzione edita a Milano dalla casa editrice Hoepli nel 1994.

in una trasmissione tipologica e critica enunciata tra le grandi invenzioni palladiane dal Tafuri<sup>32</sup>. Questo trasporto reliquiario da Roma al Veneto, riprodotto secoli dopo da Robert Venturi verso gli Stati Uniti<sup>33</sup> e che ancor prima aveva interessato la Grecia e altre terre, rappresenta nell'azione compositiva un fare quotidiano determinato originariamente nelle "corsie" d'acqua del Mediterraneo, presenta cioè un processo di conoscenza e di occasione nel progetto della casa che non sfugge neanche allo stesso Palladio che trova nelle rovine e nell'antico la possibilità di rinnovare la villa veneta in senso al "gioco".

L'estensione delle logge o l'apparizione dei timpani affrontano un ulteriore livello semantico in cui lo spazio domestico diventa un cerimonioso luogo scenografico atto a produrre, parallelamente agli elementi dell'architettura, alcuni riti emblematici dei proprietari<sup>34</sup>. «Gli aspetti scenografici dell'architettura di Palladio sono evidenti nello sviluppo orizzontale degli elementi della villa e nell'attenzione posta alle proporzioni tra il corpo centrale e le logge laterali, come pure nel grado di attenzione prestata, nella maggior parte dei casi, alla facciata, mentre i prospetti posteriori sono per lo più privi di decorazioni.»<sup>35</sup> Tale teatralità però trova senso solo nel verso in cui viene inteso un unico organismo con il "teatro della natura", in quella percezione continua tra camere, casa/villa e natura che costituiscono nella loro triade la costruzione effettiva del paesaggio. Il riscontro fondamentale è dato da *Villa Barbaro* a Maser che già nella sua veduta frontale affronta il tema della costruzione della natura e di rapporto tra sfondo e figura come principio di immagine. La sezione della villa infatti suggerisce come questa "tenga" effettivamente la montagna alle sue spalle divenendone porta d'accesso, in una successione di spazi che dal giardino passano per la casa, entrando nel cortile fino ad incontrare il pendio boschivo. Lo spazio della casa attraverso le stanze stabilisce il ritmo con cui leggere il tutto, in cui la successione di soglie – visibili o invisibili – disegna accessi diversi alla realtà. La conseguenza è quella di una paradigmatica distonia tra spazio della casa e spazio della terra, entrambi elementi catartici della vita.

Gli spazi esterni rappresentano un ulteriore e parallelo rapporto di traslazione in cui la trasposizione di pergolati, elementi del ritmo pedestre e delle ombre, raccontano di un altro prestito mediterraneo<sup>36</sup> a cui accludere una sorta di sospensione architettonica, di attesa.

<sup>32</sup> Cfr. M. Tafuri, *Op. cit.* 1969.

<sup>33</sup> Robert Venturi soggiornò a Roma tra il 1954 e il 1956 dopo aver vinto una borsa di studio dall'Accademia America con sede al Gianicolo. La potenza delle archeologie romane però, coinvolse l'autore già nell'estate del 1948, un evento che ricordò alla cerimonia della consegna del Pritzker Architecture Prize (1991): «*Rome, as I first saw that city that Sunday in August, 1948, as I walked on air—this time in a place rather than an institution discovering unimagined pedestrian spaces and richness of forms bathed in the golden air of Rome.*» In questo senso è emblematica l'esperienza della *Vanna Venturi House* (1961) il cui risultato è dato dall'accumulo «di immagini, riferimenti, episodi ecc., di cui facciamo tesoro nella nostra memoria, ma che, pur essendo presenti in essa, si manifestano solo quando rimangono fissati nella trama di un nuovo progetto». [Cfr. R. Moneo, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano 2012, p. 55, prima ed. it. 2005].

<sup>34</sup> Ritorna in questo aspetto quanto asserito da Maurizio Vitta nell'unione tra sentire e sentimento che è parte integrante dell'abitare. Cfr. M. Vitta, *Op. cit.* 2008.

<sup>35</sup> D. Cosgrove, F. Vallerani (a cura di), *Op. cit.* 2000, p. 163.

<sup>36</sup> Molti furono i riferimenti al pergolato mediterraneo, al rapporto tra questa costruzione e il mitigare del sole. Fra i più celebri risulta evidente lo studio di Le Corbusier nella *casa di Sallustio*.

Camere Azzurre



Andrea Palladio, *Villa Sarego*, Santa Sofia di Pedemonte, foto 1994, © Pino Guidolotti.

## Traslazioni



(in alto) Andrea Palladio, *Villa Sarego*, Santa Sofia di Pedemonte, foto 1964, © CISA A. Palladio.  
(in basso) Andrea Palladio, *Villa Sarego*, Santa Sofia di Pedemonte, foto ante 1965, © CISA A. Palladio.

Gli elementi voluti e ritrovati da Palladio sono la dimostrazione della volontà di misurazione della terra, in questo caso quella da lavoro, quella che produce, una integrazione tra architettura e vita. Un'assurda dietrologia che corrisponde più di ogni cosa ad una corrispondenza di fenomeni, ovvero quella che caratterizza la casa nel paesaggio, una composizione di elementi che definiscono spazi e soglie in una successione tra pieni e vuoti, tra luce e ombre. Come scrive Argan «le ville non hanno più nulla del castello né sono luoghi di delizie e di spassi, come il *Palazzo Te* a Mantova: sono ampie case di campagna, con annessi i rustici per la gestione della tenuta; la loro pianta è aperta, sciolta, articolata secondo lo spazio, le pendenze del terreno, le opportunità climatiche; i saloni non sono luoghi di rappresentanza ma ambienti destinati all'ospitalità, alla vita mondana, ai balli, ai concerti»<sup>37</sup> in una simbiosi estrema con il paesaggio "ornamentale" ricordato da ricchi affreschi.

Le piante sono il risultato di una ricerca in cui si stabilisce un rapporto fra architettura e la realtà esterna, in cui la disposizione delle parti di un edificio corrisponde a un programma posto dalla realtà.<sup>38</sup>

La casa di Mediterraneo nei suoi tratti anatomici imprigiona nei suoi cortili e nelle sue mura un pezzo del fuori, dove il fuori anzi, assume la sostanza della casa stessa. Così le ville palladiane, come antefatto delle case del desiderio, sono vittime del paesaggio esterno e sono corpi che permettono una continuità visiva, un controllo di questa grande "stanza" a cui lo spazio della casa fa capo. Il domestico in definitiva prosegue l'esistenza nella natura, una natura cercata dalla cultura dei suoi abitanti che ne contemplan le azioni in dilatazioni spaziali costruite<sup>39</sup>.

Da questo momento la villa simbolo di una classe sociale del tutto nuova subisce le regole di una cultura diversa, quella borghese, che ne regola i riti in uno spazio sempre più disegnato alla ricerca di un altro abitare: il desiderio si è avverato divenendo "specchio". La borghesia porta a sé i simboli di una condizione alta capace di raccontarsi in forme e caratteristiche spaziali in una altalenante definizione tra antico e avvenire. Le ville si configurano allora come delle complesse architetture di spoglio capaci di mettere nuove radici in un processo di sperimentazione scientifica fatta di codici che si ripetono. «Esse formano un genere a sé, che ha dimostrato la sua vitalità stimolando sempre nuove emulazioni»<sup>40</sup>, un percorso questo che si attua in continuazione secondo una sovrapposizione di eventi architettonici, di incroci fra piante e sezioni secondo un circolo di *renovatio* tipologica<sup>41</sup>.

Quello del Palladio fu il primo tentativo di costruire una nuova terra mediante il tipo della villa in modo da definire la cultura emergente attraverso un «paesaggio

<sup>37</sup> G. C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, vol. 3, Sansoni, Firenze 1980, p. 222.

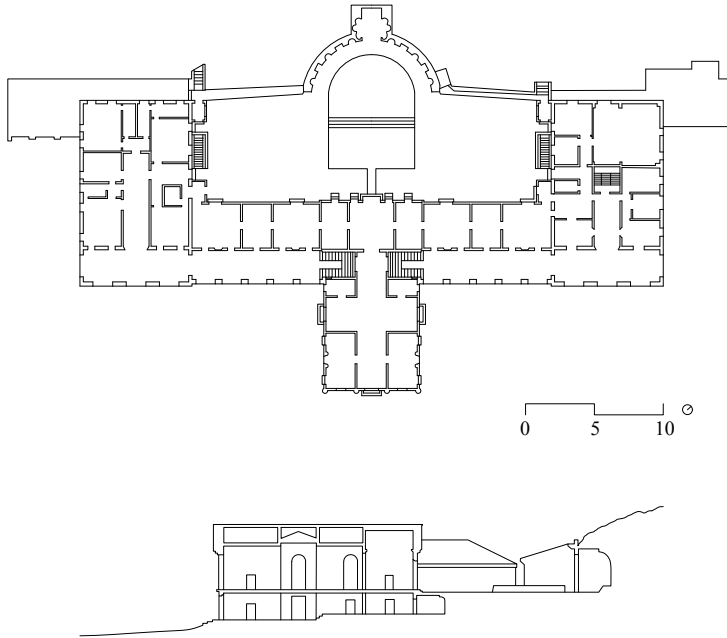
<sup>38</sup> A. Monestiroli, *Op. cit.* 2013, p.11.

<sup>39</sup> Logge, pergole, terrazze, porticati...

<sup>40</sup> J. S. Ackerman, *Palladio*, Einaudi, Torino 2000, p. 17.

<sup>41</sup> Il rinnovamento tipologico, inteso come continua variazione, è esaltato già dal momento dell'invenzione del tipo-villa in Palladio dove «tra le diciannove ville superstiti e la ventina di progetti noti dai Quattro libri o da disegni, ben pochi sono i casi di ripetizione della pianta, del motivo ispiratore o della composizione delle masse», in J. S. Ackerman. *Op. cit.* 2000, p. 17. Questo concetto di variazione esiste ancora ed è stato un principio di configurazione nel corso di tutto il Novecento.

## Traslazioni

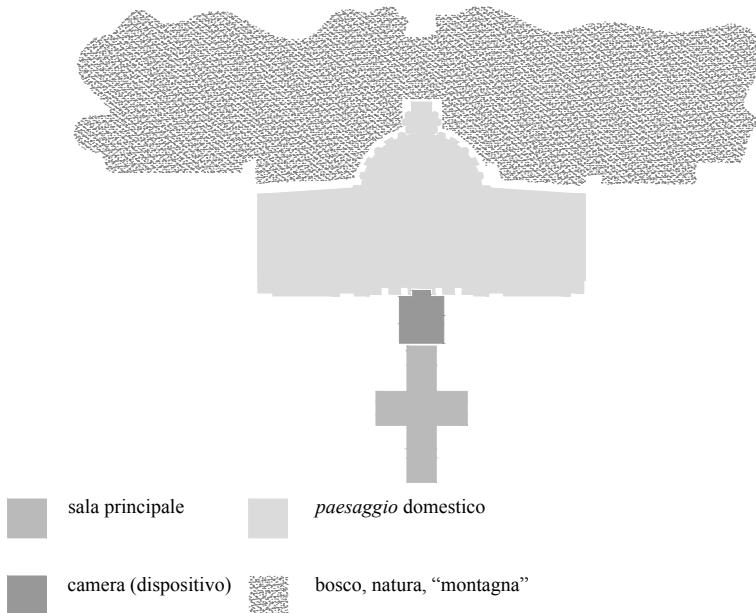


Andrea Palladio, *Villa Barbaro*, Maser 1554-1560.

La pianta del piano nobile rivela un impianto capace di costruire una rinnovata topografia nel territorio.

Lo spazio domestico è direttamente collegato al giardino retrostante e quindi alla montagna.

La villa costruisce una “nuova” geografia che “trattiene” la montagna per delinearne compositivamente, come visto in *Villa Madama* o in *Palazzo Te*, una sequenza di soglie, un’alternanza tra interno ed esterno.





di sognanti visioni»<sup>42</sup> determinando un sistema architettonico dalle molte sembianze oscillanti come visto tra autonomia ed eteronomia.

La sua evoluzione è sempre concentrata verso una serrata ricerca della relazione con l'esterno, quasi come se il principio dello sguardo diventasse il teorema<sup>43</sup> necessario capace di tenerla in vita. La dipendenza dal luogo esterno è parte descrittiva dello spazio della villa, uno spazio questo che dipende sempre da qualcos'altro. In questa serie di situazioni volute si avviano in parallelo i principi di costruzione della casa dove da un lato si innesta la necessità di elevare muri (con aperture) capaci di definire un'ulteriore costruzione: quella del paesaggio. «I paesaggi fanno da sfondo all'azione umana e, come la scena di un teatro, il loro ruolo specifico varia da una presenza assolutamente discreta e inosservata all'interpretazione largamente visibile dello spettacolo.»<sup>44</sup>

Le considerazioni teoriche abilitano l'esistenza della villa ad una connessione geografica in cui la qualità spaziale si connette a significati ed esigenze più profonde, a valori simbolici recuperati ed ereditati.<sup>45</sup> La missione palladiana è quella di trasportare il palazzo di città in campagna, cosciente dell'operato di Giulio Romano, in grado di costruire tracciati che siano porzioni urbane nel territorio rurale. I singoli frammenti di architettura sono quindi chiamati a codificarne la misura e a riconoscere in essa un determinato valore fisico.

La "costruzione" del paesaggio diventa tale nel momento di formazione dello spazio architettonico, portando all'interno della casa scene inedite, scene nuove e sempre in "movimento" quale espressione di una profonda elaborazione culturale in cui convergono in questo taglio desideri di una classe elitaria.

L'approdo alla realtà viene sancito dall'invenzione palladiana attraverso cui l'attività progettuale «si connette così ad una ricca produzione di significati territoriali in perfetta sintonia con gli obiettivi socioeconomici e culturali [...] in grande espansione nei confronti della costruzione funzionale ed estetica di un entroterra»<sup>46</sup>. La visione di "costruzione funzionale" risulta eclatante nel verso della definizione del progetto della villa quale casa e luogo di relazione, in cui l'architettura si classifica attraverso un "tipo", ovvero matrice geografica e paesaggistica.

La villa palladiana porta dentro il paesaggio, lo trascina nella successione dello spazio architettonico delle scale, delle soglie e dei porticati fino ai grandi saloni o alle stanze comuni. Pertanto, «il paesaggio palladiano viene divulgato come momento territoriale in cui gli elementi puntuali delle ville assumono maggiore rilievo iconico in quanto collocate in un ambito rurale evocato con una certa enfasi pittoresca»<sup>47</sup>. In questa visione il tono quasi arcadico ripreso dalle pitture è letteralmente costruito per mezzo della presenza della villa che misura e riporta al suo interno relazioni; è

<sup>42</sup> D. Cosgrove, F. Vallerani (a cura di), *Op. cit.* 2000, p. 346.

<sup>43</sup> Nel saggio di Cosgrove egli parla del «paesaggio palladiano come di un grande dono».

<sup>44</sup> *Ivi.* p. 37.

<sup>45</sup> In questo inciso sono chiari gli intenti della villa collegati anche alla dissertazione. La necessità costruttiva su cui il tipo-villa si basa è ereditata da una condizione passata, da una rielaborazione di simboli in cui si inserisce lo stesso fare mediterraneo. Il concetto di eredità è alla base della mediterraneità e dell'esperienza della casa quale forma dell'abitare.

<sup>46</sup> D. Cosgrove, F. Vallerani (a cura di), *Op. cit.* 2000, p. 10.

<sup>47</sup> *Ibid.*

un fuori per un dentro che ritorna nella scansione e propensione verso un esterno.<sup>48</sup> Sta dentro questa precisazione una specie di retrospettiva mediterranea che guarda alla casa come luogo dello stare e del guardare e che eredita dalla condizione esterna (anche cinta da muri) la forma dell'abitare. Le iconografie o comunque la loro volontà rappresentativa, ben evidente nella rappresentazione dei *Tours d'Italie*, innesca un desiderio e un'illusione di cui le case stesse sono fatte e attraverso cui Cosgrove «evoca l'interpretazione illuminante del paesaggio come illusione/visione, cioè come costruzione intellettuale»<sup>49</sup>.

I progetti delle ville connettono l'abitare al territorio attraverso un livello intellettualmente superiore, in un sistema educativo e consapevole che guarda al paesaggio come geografia dell'abitare e quindi del quotidiano. Il paesaggio si classifica come fondamento progettuale, come decisiva tela su cui tessere la storia dell'edificio a cui appartiene, secondo un sistema di microcosmi che appaiono stanza per stanza, arrivando a definire il valore civile della villa in un preciso territorio. La casa come luogo nei suoi muri capta attraverso finestre e pitture la realtà – talvolta illusoria – che si trova all'esterno apparendo come macchina del racconto, come *escamotage* percettivo e narrativo che viene fissato per mezzo degli elementi costruiti (si vedrà in Peter Märkli).

Rispetto agli spazi gioviani del Lago di Como, l'esperienza palladiana assume una concretezza ulteriore e reale che non copia pezzi ma li rilegge e li trasla ad interpretazione di un determinato luogo. Il processo possibilistico di Andrea Palladio è una questione educativa capace di trasformare e traslare le tipologie in una tangibile costruzione fatta di stanze, ambienti questi che continuano in maniera definitiva tra interno ed esterno e capaci di divenire modello<sup>50</sup>. La forza di questa struttura fatta di calchi risiede nella concatenazione di esperienze, una adattabilità già nota di trasporto “critico” – sottolineava Tafuri – da spazio religioso a casa borghese in cui la sacralità dei templi sempre stabiliva per sua chiarezza un rapporto con il fuori.

Nella sequenza conformativa della villa borghese allora si oltrepassa la visione “rurale” della casa in cui nella continuazione tra dentro e fuori lo spazio fissa ora dei simboli, crismi del desiderio dove l'elemento architettonico preso in “prestito” si trasforma in espressione iconografica. Lo spazio dell'abitare acquista un valore determinante, ben oltre la qualità del cortile mediterraneo, rappresentando più di ogni cosa la cultura di una classe sociale. La costante della pianta costituita da stanze che si susseguono tra paesaggio esterno e paesaggio della casa, decreta la costruzione del presupposto compositivo che tiene insieme il tutto.<sup>51</sup>

Il paesaggio palladiano e le sue ville recuperano una visione semiologica antica di cose non dette che appaiono però chiare: la struttura dello spazio della casa è conseguenza del fuori, divenendone interpretazione linguistica e sensoriale. Gli spazi

<sup>48</sup> Quando si parla di “costruzione del paesaggio” si fa riferimento alla presenza palladiana che, secondo una precisa volontà, ha ridisegnato puntualmente un territorio dando motivo alle sue architetture di esistere (nei suoi spazi) in funzione di un esterno.

<sup>49</sup> D. Cosgrove, F. Vallerani (a cura di), *Op. cit.* 2000, p. 14.

<sup>50</sup> «The modello veneto has become as much a paradigm of the prawling post-industrial landscape as Orange Country in California or the Thames Valley in England.» In D. Cosgrove, *Op. cit.* 1993, p. 26.

<sup>51</sup> In questo senso si fa riferimento a tenere insieme l'esterno con l'interno in una continuità – anche linguistica – oltre che formale. Le stanze della casa sono spesso il supporto a quello che si vuole “costruire” all'esterno in una regolamentazione di misure geometriche ma anche emozionali.



Andrea Palladio, *Villa Foscari della "La Malcontenta"*, Mira, foto 2019.

## Traslazioni



Andrea Palladio, *Villa Foscari della "La Malcontenta"*, Mira, foto 2019.

d'ombra dei porticati, delle logge – acquisizione di una rilettura mediterranea classica – rappresentano la macchina interpretativa e costruttiva in un senso tedesco di *bauen* quale avvicendamento tra “costruzione dell’edificio” e “costruzione della terra”.<sup>52</sup>

La villa identifica, per mezzo dello spazio che la classifica, una figura che oscilla tra ricordo e immaginazione in cui si colloca la realtà di questo desiderio trasfigurante l'estetica del rurale, dell'anonimo, trattenendone il carico simbolico.

Questa nuova percezione della realtà rurale, non più dominata dai vincoli fattuali della produttività, può essere valutata ripercorrendo [...] il paradigma della *renovatio* applicata alla retorica urbana del vivere in villa. L'attuale residenzialità rurale, come l'antico vivere in villa, si appoggia all'indiscusso potere simbolico della rusticità simulata, o meglio sgravata dei pesanti disagi della vita tra i campi, in grado di veicolare suggestivi messaggi di rinnovo esistenziale e di primato etico nei confronti delle cure cittadine.<sup>53</sup>

La capacità di procedere su tale sussistenza è stata possibile grazie ad una volontà culturale, ad una rilettura capace di leggere e a volte rileggere i simboli del territorio di cui le ville ne sono divenute interpretazione in un percorso formale di traslazione sia temporale che materiale.

Lo spazio della villa è lo spazio della casa che ancora una volta, in un sistema (tras)figurativo, accoglie la “natura”, una natura ora “educata” ad una precisa condizione e non assoggettata da aspetti meramente funzionali. Il “saper vedere” di cui la casa di Mediterraneo è vittima ritorna nella composizione architettonica della villa come sua estesa fenomenologia spaziale, o come detto in precedenza, quale teorema compositivo che si unisce a frammenti reali di altre architetture. In questa atmosfera risulta come «il paesaggio palladiano – estendibile al concetto di paesaggio della villa – è così al tempo stesso sociale ed individuale»<sup>54</sup> aprendosi opportunamente a quella condizione culturale esprimibile solo dalla borghesia capace di traghettare a sé modelli e tipologie. La trasmissione dei presupposti è stata in grado di generare già a partire dal Settecento e in particolare dalla fine dell'Ottocento, nella composizione spaziale, qualcosa di ulteriore, di indipendente e verosimilmente autonomo modellato secondo fini e principi che ancora emergono da quella che Aldo Rossi chiamerà – allargandone il discorso – «un'educazione palladiana».

Quest'ultima è la formula del teorema esposto capace di concretizzarsi, ovvero di unire in una tipologia spaziale architettonica il senso della natura e non solo. Sentimento che già le antiche ville romane avevano espresso parallelamente a quelle rinascimentali fiorentine, delineando una costruzione priva di banalità capace di spiegare «l'enorme fortuna che il pensiero e l'opera del Palladio avranno nel Settecento, quando i filosofi dell'Illuminismo sosterranno il fondamento naturale della civiltà umana»<sup>55</sup>; un concetto che tenderà alla riscoperta del desiderio e alla volontà di voler riconquistare un immaginario mediterraneo.

L'aver messo in discussione alcuni tratti della “teoria” del Palladio rappresentano il dispositivo con cui poter spiegare alcuni rapporti genealogici che da qui in poi

<sup>52</sup> Cfr. M. Heidegger, *Op. cit.* 1976.

<sup>53</sup> D. Cosgrove, F. Vallerani (a cura di), *Op. cit.* 2000, p. 27.

<sup>54</sup> *Ivi.* p. 40

<sup>55</sup> G. C. Argan, *Op. cit.* 1980, p. 227.

insisteranno sul tema della “casa borghese”. I dettagli messi in scena con estrema evidenza divorano in pochi decenni la classificazione dello spazio noto, dove da una parte si collocano i disegni di Raffaello e dall’altra, in continuazione ma all’opposto, quelli del Palladio, che descrivono senza eguali la possibilità di costruzione e ricostruzione delle cose. Prendendosi gioco del desiderio e degli uomini che ad esso aspirano, lo spazio palladiano fa diventare il “fuori” un “dentro”, attuandone tuttavia non un’esclusiva eteronomia delle sequenze, ma dedicando a queste un’autentica autonomia dei segni derivati e all’apertura ad un nuovo paradigma del progetto domestico ordinabile per parti in sistemi evolutivi, cronologie, accadimenti e tensioni esattamente come la teoria del desiderio vuole.

## 2. Casa borghese, dislocazione domestica

**desiderio** (ant. **disiderio** e **desiderò**) s. m. [dal lat. *desiderium*, der. di *desiderare* «desiderare»]. – **1.** Sentimento intenso che spinge a cercare il possesso, il conseguimento o l’attuazione di quanto possa appagare un proprio bisogno fisico o spirituale: *sentire, provare il d. di una cosa; formulare, esprimere un d.; essere tormentato dal d.; appagare, accontentare, soddisfare i propri d.; manifestare un d., o il d. di ...; avere d. di mangiare, di bere; Il desiderio di poter contare Sul pane, almeno, e un po’ di povera lietezza* (Pasolini); *d. di gloria, di fama, di onori, di ricchezza; sentire il d. di andare, di fare, di vedere, ecc.; d. vivo, ardente, costante, sfrenato; d. basso, turpe, volgare; d. sessuale, carnale* (anche assol. *desiderio*, in determinati contesti: *fare peccati di d.; eccitare d. malsani; essere oggetto di desiderio*); *vi auguro che tutto proceda secondo i vostri desiderî*. In senso più concr., la cosa che si desidera: *esporre, rendere noti i propri desiderî*. *Pio d.*, speranza vana, detto spesso con ironia per indicare cosa irraggiungibile o molto difficile ad ottenersi: *la villeggiatura quest’anno rimarrà per noi un pio d.* (l’espressione deriva prob. dal titolo di un’operetta ascetica del gesuita belga Hermann Hugo, *Pia desideria*, edita nel 1624). **2.** Sentimento della mancanza di cosa necessaria al nostro interesse fisico o spirituale: *avere d. di tranquillità, di riposo, di amore, di un affetto sincero*. Quindi anche rincrescimento, rimpianto per l’assenza o la morte di una persona: *ha lasciato vivo d. di sé*.<sup>56</sup>

Il Mediterraneo si è “dislocato”! La doppia persistenza dello spazio e del tempo ha modificato in questa azione lo stato “normale” delle cose, procedendo alla fondazione e alla costruzione del desiderio.

Il termine “desiderio”<sup>57</sup> deriva dalla composizione della particella privativa *de* con il termine latino *sidus, sideris*, che significa stella. Desidera, da cui desiderio, significa: «condizione in cui sono assenti le stelle». Sembra che il termine derivi dagli antichi aruspici che, quando il cielo era nuvoloso, non potendo vedere le stelle, non riuscivano a espletare le funzioni divinatorie e desideravano ardentemente la loro comparsa. Il desiderio nasce da una seduzione, prima di desiderare si è sedotti: chi desidera l’altro è anche chi ne ha già subito il fascino.

<sup>56</sup> *Desiderio*, voce in *Enciclopedia “Treccani”*, consultata il 30 aprile 2020, <http://www.treccani.it/vocabolario/desiderio/>.

<sup>57</sup> M. De Simone, *L’avventura solitaria del desiderio*, in M. De Simone, S. Marini, F. Tartarelli, (a cura di), *Op. cit.* 2017, p. 8.

Il termine promuove una riflessione metodologica in cui l'analisi dell'etimo presuppone la presenza di una guida che interpreti lo spazio architettonico secondo codici, forme, caratteri, analogie rispetto alla presenza di tracciati dai confini specifici. La presenza di questi limiti innesca la nascita di un processo investigativo che si è individuato nella villa e che dettagliatamente è possibile circoscrivere all'abitare borghese. Qualcosa che non riguarda solo gli aspetti della "forma" del progetto ma evidenzia problemi di proporzione, estetica e visibilità in cui il corpo dell'abitante ha un'importanza strategica e fattiva.

La tensione derivata dalla volontà desiderale conduce ad una spiegazione del perché avvenga – in qualità di evento – la nascita di questo modello di abitazione, fenomenologia appunto che tende ad impossessarsi, ricostruendola o traslandola, di un'immagine desiderata in sua assenza. È un drastico rapporto di scala che travolge il campo di indagine e di sperimentazione. L'obiettivo istintivo è quello di far cadere l'attenzione sullo spazio come occasione costruttiva in cui qualcosa di inesprimibile (desiderio) diventi concreta esperienza dell'abitare. Il percorso domestico ne assorbe così la latenza per mezzo dei suoi elementi in un percorso nuovamente anatomico che da Palladio in poi ha affrontato il tema secondo una logica che alla norma ha aggiunto un corollario determinandone un nuovo teorema domestico.

*First, some preliminary questions concerning the logic of the norm and its corollary, the inevitability of the exception, must be explored. For centuries architecture has oscillated between a need for rule and theories and practices of license. In architecture as in other fields, norms are caught up in dialectical relationships with ideas that resist them. In fact, prior to any normative claim, the exception cannot be recognized as such: in the absence of a rule to break, the exception is not exceptional. And yet, even before the enunciation of the theoretical a priori, the exception indicates the presence of a problem which, once resolved, leads to a solution that can be generalized, and which thus attains the prescriptive status of what one should do in such cases. Norms, then, are rules which arise out of problems that previously went unnoticed—predicaments that await, and in a certain sense induce, the very normative procedures, stipulations and discourses which aim to set them aright. From this it is clear that what makes an architectural norm possible is that which violates it in advance, even before it can be codified.<sup>58</sup>*

Il desiderio si configura come l'imprevisto progettuale, quasi un'alterazione della norma canonica, figura mediante la quale le mappe possono modificarsi, mezzo attraverso cui è possibile determinare una "teoria" del Mediterraneo e rintracciarla in oggetti inaspettati, figli di un'antologia domestica sancita dallo spazio: calchi, corpi, pieni, vuoti, ecc... . La revisione teorica si riversa per questi motivi in un'argomentazione pratica in grado di rivedere la questione espressa e di rivalutare il Moderno secondo una continuità diversa, ricca di tensioni che producono – proprio al di là della sola regola – il progetto dello spazio.<sup>59</sup> L'asestamento critico proposto

<sup>58</sup> D. Sherer, *Le Corbusier's Discovery of Palladio in 1922 and the Modernist Transformation of the Classical Code*, in «Perspecta», 35, *Building Codes*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2004, pp. 20-21.

<sup>59</sup> Cfr. C. Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa*, in C. Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1976, pp. 1-28. L'articolo è stato originariamente pubblicato nel 1947 in «The Architectural Review», pp. 101-104. Sui metodi dichiarati da Rowe vedere P.



Cesare Ligini, *Casa sul Lago di Nemi*, 1941, in «Lo Stile nella casa e nell'arredamento», n°3, marzo 1941, pp. 18-19.  
«L'ambiente mistico e mediterraneo ha creato questa casa che, immersa nel paesaggio, si mimetizza con i boschi e le pietraie.»



da Rowe aiuta a rimettere in fila tanto Palladio quanto il Manierismo<sup>60</sup>, processando una visione assai crudele di ciò che lo spazio ha subito e di come questo assorba non solo le condizioni nell'immediato contorno ma anche collegando punti antitetici di un discorso geografico ampio e distante.

La villa diventa lo snodo cruciale e argomentativo di una doppia vicenda, da un lato il riesame formale dei segni del progetto in una inversione delle norme "classiche" (comunque qualcosa che ha a che fare con l'anatomia), dall'altro l'adozione di un sistema di costruzione dettato dalla tensione desiderante per la quale i mondi si spostano e si invertono nella domesticità aristocratico-borghese. La dimensione tematica pertanto non sottende solamente l'idea della vacanza *fin de siècle* ma riporta in discussione il tipo-villa secondo un discorso dalla doppia visione che sposta dai confini cartografici le camere "azzurre"<sup>61</sup> allargandone i limiti. Lo strumento chiarito da Rowe nel paragone Palladio-Le Corbusier, o ancora la *lesson of Rome* proposta da Forster<sup>62</sup>, aprono a più scenari all'interno dei quali la "villa" è chiamata a rilevare nel suo fare le concrezioni dello spazio in cui la doppia dialettica interno ed esterno, autonomo ed eteronomo, va a configurare l'esistenza di un sistema di meta-paesaggi secondo la costruzione di un'immagine rovescia.<sup>63</sup> Quello del Novecento è un *homo novus*, già individuato per la villa palladiana, che ritrova proprio in questa architettura una condizione perfetta, un desiderio che per lungo tempo apparterrà esclusivamente all'*élite*. In questa traduzione la casa di Mediterraneo realizza la "promessa" della nuova classe, quella borghese, avverando, come accade nelle fiabe, un desiderio attraverso la collezione di pezzi, di frammenti di architettura provenienti da tutto lo specchio del *Mare Nostrum* non più solo concentrati nell'oggetto o nell'ornamento. La spoliazione trova nuovamente senso in un recupero spaziale e planimetrico, in una rincorsa all'individuazione di quelle misure. L'adattamento tra costruzione e pensiero si scontra da un lato con l'enunciato di Freud secondo il quale il desiderio è espressione di qualcosa di interiore e dall'altro, al contrario, di Deleuze, secondo cui il desiderio appartiene a qualcosa di esterno, prodotto da eventi che si trovano fuori dal corpo e che esercitano su di esso una sorta di sospesa attrazione.<sup>64</sup> Dunque se «desiderare è costruire un concatenamento, costruire un insieme»<sup>65</sup> la villa diventa fenomenologia di un itinerario compositivo dettata dalla costruzione dello spazio generata da quel

Berdini, *Introduzione*, in P. Berdini (a cura di), C. Rowe, *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Zanichelli, Bologna 1990, pp. 2-25; J. Ockman, *Form without Utopia: Contextualizing Colin Rowe*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 57, 4, 1998, pp. 448-56; G. Baird, *Oppositions in the Thought of Colin Rowe*, in «Assemblage», 33, 1997, pp. 22-35; la pubblicazione monografica «Any», 7/8, 1994 dedicata interamente a Colin Rowe; D. Sherer, *Architecture in the Labyrinth: Theory and Criticism in the United States: Oppositions, Assemblage, Any (1973-1999)*, in «Zodiac», 20, 1999, 46-47.

<sup>60</sup> Cfr. C. Rowe, *Mannerism and Modern Architecture*, in C. Rowe, *Op. cit.* 1976, pp. 29-58.

<sup>61</sup> Camere/stanze di Mediterraneo.

<sup>62</sup> Cfr. K. W. Forster, *Antiquity and Modernity in the La Roche-Jeanneret Houses of 1923*, in «Oppositions», 15/16, Winter/Spring 1979, pp. 130-153.

<sup>63</sup> La costruzione della villa si diffonderà oltre le coste mediterranee, includendo nel suo essere territori molto lontani dalla linea di costa. Questo farà in modo da disegnare un sistema di nuove topografie quali immagini rovesciate (in senso figurativo) del Mar Mediterraneo. Si pensi alla citazione di Braudel attraverso la quale l'indagine prende avvio.

<sup>64</sup> Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo: capitalismo e schizofrenia*, Fabbri, Milano 2010.

<sup>65</sup> Cfr. «*Che cos'è il desiderio?*», Videointerviste a Slavoj Žižek, Umberto Galimberti e Gilles Deleuze, 2010.

«sentimento intenso che spinge a cercare il possesso».

Si riscontra in maniera rinnovata come alcuni fra i fattori decisivi per la genesi della casa borghese prima e della villa poi, non furono aspetti climatici, disponibilità di materiali o aspetti tecnici tradizionali/locali, quanto lo status sociale del proprietario e l'aspetto funzionale dell'architettura.<sup>66</sup> La villa ha rappresentato l'occasione di permanenza e non solo di saltuaria residenza, ponendo la sua costruzione al centro di continue sperimentazioni spaziali come un laboratorio. «Nel corso del Novecento la ricerca architettonica ha dedicato un'attenzione non marginale al progetto della villa, alle sue valenze formali, spaziali e strutturali, cogliendo occasione per sviluppare programmi e formulare principi. Il riferimento alla tradizione classica ricorre talvolta per sancire il primato dell'oggetto architettonico sul dato ambientale, come elemento imposto e autonomo rispetto al quadro naturale.»<sup>67</sup>

Il rapporto con la natura, con lo spazio esterno, chiariscono un'opportunità di declinazione, di adattamento e di classificazione in cui la villa borghese ne amplifica i risultati in senso formale e sostanziale: la villa si classifica dunque come campo di piena prova, una ricerca *tout court* nel verso del progetto dell'abitare. Un'esperienza non casuale quella proposta da Tomaso Buzzi nelle pagine del primo numero di *Domus* attraverso le quali invita il lettore ad un viaggio<sup>68</sup> nel territorio veneto tracciandone una “carta topografica palladiana”. In questa rapida mappatura si coglie l'intenzionalità di quella redazione, si svelano i temi di una nuova esperienza ed espressione progettuale che – prendendo avvio dal mare – si sposta verso l'interno.

La casa di Mediterraneo trova nella casa borghese un nuovo passaggio culturale, nuove forme dell'abitare e nuovi adattamenti alla realtà in cui emergono frammenti di un ricordo rurale ora ampliati da necessità sociali di cui l'architettura ne diviene messaggio. La casa di soggiorno temporaneo dimostra la prova eclatante di tale traslazione in cui la villa assume il valore di bene «sostanzialmente voluttuario, divenuto diffuso e democratico [...] anche a seguito della scoperta del tempo libero, in risposta a esigenze di evasione dal lavoro e dalle convenzioni sociali [...] la villa del Novecento sfugge dunque al tentativo di una possibile classificazione, per la varietà di intenti progettuali, talvolta riconducibili a specifici programmi architettonici, per le diverse aspirazioni e modelli di vita da destinarsi, per le condizioni poste dalle contingenze del momento e del contesto»<sup>69</sup>. Secondo tale trasversalità è intuibile come il tipo-villa abbia attratto a sé condizioni particolari e come in questo si sia giunti a sperimentazioni singolari in quello che è definibile come un trasporto, una traslazione di pezzi, brani non come meri decori ma come aspirazione e (appunto) desiderio verso una condizione spaziale costruibile.

Il Mediterraneo ha trovato nella villa borghese il suo più interessante campo di evoluzione e sopravvivenza dopo lunghi secoli di amnesie, conducendo già dalla fine dell'Ottocento una vicenda a sé che, nel corso del XX secolo, è stata capace di rendersi autosufficiente accludendo nella sua “autonomia” la casa unifamiliare secondo un preciso programma architettonico basato sulla trasfigurazione del desiderio.

<sup>66</sup> Cfr. E. Crettaz-Stürzel, *Casa borghese*, in «Historisches Lexikon der Schweiz», online dall'11 marzo 2015.

<sup>67</sup> L. Ippolito, *Op. cit.* 2009, p. 7.

<sup>68</sup> T. Buzzi, *Invito ad un viaggio*, in «Domus», 1, 1928, p. 20.

<sup>69</sup> L. Ippolito, *Op. cit.* 2009, p. 8.

## 2.1 Il “desiderio” come programma architettonico

Il ritratto della *machine à désir* è compiuto mediante un apparato di temi che si classificano tra norma, forma e tensione trascrivendo quella meraviglia nel vedere nell'età delle macchine «tale ostinata sopravvivenza delle ere manuali [...] eterno ritorno di un passato formidabile»<sup>70</sup>. Il disegno dello spazio domestico si aggrava di complessità che raggiungono tra Mediterraneo costiero e “interno” un grado di difficoltà nuovo. La casa mediterranea si sovrappone al tipo-villa rinunciando agli schemi monocentrici e statici della sua anatomia per configurarsi secondo il principio di apertura al fuori. L'inizio di questa vicenda ha visto l'esistenza di poche aperture, di una netta separazione tra dentro e fuori, tra mondo della caverna (ombra) e campo da lavoro (luce). I precedenti casi che hanno trovato nella teoria del Mediterraneo un armamentario compositivo decisivo tuttavia hanno rotto muri, aperto soglie, sollevato porte e coperto “cortili”. Il senso semantico non è però cambiato ma la spoliazione, come già in antichità, ha prodotto una diversa operatività delle forme e degli spazi senza rinunciare alla loro gerarchia e al sistema di segni (abaco) con cui essi ancora si manifestano.

Paradigma notissimo alla letteratura, tra i tanti, è quello che Ponti definirà già nel primo numero di *Domus* «la casa all'italiana»<sup>71</sup>, portatrice di una vicenda polisemantica, dalla cultura pompeiana fino a quella palladiana attraverso l'uso del mito desiderato, macchina reale attraverso cui configurare il progetto. La radice mediterranea sostiene un abaco di attività investigative profonde sconfinanti nel campo della narrazione. Poco conosciuti sono gli studi condotti da Fasolo che intraprende un lungo viaggio tra le architetture rurali egee, sulla scorta del più celebre Pagano<sup>72</sup>, per pubblicarne

<sup>70</sup> H. Focillon, *Elogio della mano*, in H. Focillon, *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, Einaudi, Torino 1990 [Ed. orig. 1947], pp. 117-120.

<sup>71</sup> Il 15 gennaio 1928 viene dato alle stampe il primo numero della rivista *Domus* il cui nome e sottotitolo, ovvero *architettura e arredamento dell'abitazione moderna in città e in campagna*, risultano emblematici rispetto al tema trattato. La casa è oggetto di indagine, un'analisi che il direttore Gio Ponti presenterà nell'editoriale in apertura al numero.

«La casa all'italiana non è il rifugio imbottito e guarnito, degli abitatori contro le durezze del clima come è delle abitazioni d'oltralpe ove la vita cerca, per lunghi mesi, riparo dalla natura inclemente: la casa all'italiana è come il luogo scelto da noi per godere in vita nostra, con lieta possessione, le bellezze che le nostre terre e i nostri cicli ci regalano in lunghe stagioni.

Nella casa italiana non vi è grande distinzione di architettura fra esterno ed interno: altrove vi è addirittura separazione di forme e di materiali: da noi l'architettura di fuori penetra nell'interno, non tralascia di usare né la pietra né gli intonaci né l'affresco: essa nei vestiboli e nelle gallerie, nelle stanze e nelle scale, con archi, nicchie, volte e con colonne regola ordine in spaziose misure gli ambienti per la nostra vita. Dall'interno la casa all'italiana riesce all'aperto con i suoi portici e le sue terrazze, con le pergole e le verande, con le logge ed i balconi, le altane e i belvedere, invenzioni tutte confortevolissime per l'abitazione serena e tanto italiane che in ogni lingua sono chiamate con i nomi di qui. [...] Codesto suo 'comfort' è in qualcosa di superiore, esso è nel darci con l'architettura una misura per i nostri stessi pensieri, nel darci con la sua semplicità una salute per i nostri costumi, nel darci con la sua larga accoglienza il senso di una vita confidente e numerosa, ed è infine, per quel suo facile e lieto ornato aprirsi fuori e comunicare con la natura, nell'invito che la casa italiana offre al nostro spirito di ricrearsi in riposanti visioni di pace, nel che consiste nel pieno senso della bella parola italiana, il CONFORTO.» In G. Ponti, *La casa all'italiana*, in «Domus», 1, 1928, p. 7.

<sup>72</sup> Giuseppe Pagano viaggia tra il 1930 e il 1936 lungo tutta la Penisola italiana per documentare l'architettura minore. Le foto e le tracce di queste case vengono ampliate dal lavoro di moltissimi collaboratori tra i quali Guarniero Daniel, co-curatore alla *VI Triennale* di Milano. Cfr. G. Pagano, G. Daniel, *Architettura*

nel 1942<sup>73</sup> un attento catalogo di elementi, di frammenti, di piante e sezioni di case che presto rappresenteranno il desiderio borghese di costruzione del paesaggio<sup>74</sup>. Non è questa una semplice rincorsa all'immagine, quanto il concretizzarsi, al contrario, della volontà di studi e comprensioni di un fare antichissimo e ancora valido, di una policromia di elementi e di fatti trasportabili (quasi) in ogni dove annullandone paradossalmente il senso geografico.

Gli esempi proposti dapprima in *Domus* e successivamente in *Lo Stile*, sempre sotto la direzione di Gio Ponti, dimostrano una qualità spaziale che prescinde l'idea di comfort dalla funzionalistica idea igienico-tecnica, ma che è capace di guardare oltre e di comprenderne un'idea ambientale densa. L'esempio pompeiano è il riferimento ricorrente nella pubblicistica prodotta che ne esalta, come Le Corbusier, valori spaziali, estetici e addirittura sentimentali<sup>75</sup> configurandolo come «nostra italica casa mediterranea»<sup>76</sup>. Si realizza così lungo la penisola italiana il sogno del mito mediterraneo<sup>77</sup> dove si scopre presto che «un bagno nel Mediterraneo ci avrebbe restituito valori sommersi da sovrapposizioni gotiche e da fantasie accademiche»<sup>78</sup>.

L'Italia si presenta come il laboratorio inatteso di immagini e simboli che si inseguono per sovrapposizione in vista dell'aggiornamento cartografico e disciplinare di una parte di essa.

Lo stile delle costruzioni ispirate alle decorazioni pompeiane, adattate alla classe media, concilia comodità e prestigio. Se la villa unifamiliare è un campo privilegiato di sperimentazione formale, si deve tenere presente il riferimento alla casa di campagna, che non è tanto una tipologia vera e propria quanto una ideale abitazione tipo, funzionale ai rituali della villeggiatura, un tempo riservati alla nobiltà, e negli anni Venti, appannaggio anche della classe media e medio-alta. [...] Muzio, in un articolo apparso nel 1925 su "Emporium", riprende brani tratti dal Secondo Libro del Palladio funzionali al legame che si va definendo tra le esigenze della borghesia e i modelli di comportamento proposti dall'abitazione in villa. Muzio, Ponti e Piccinato insistono sul legame tra esigenze moderne di vita all'aperto e la tradizione della villa all'italiana. E, se riprendono le ville disegnate da Palladio, escludono però i fabbricati destinati al governo della campagna e, nell'abitazione signorile, eludono il piano inferiore concentrando l'attenzione sul piano nobile, con loggia e sala centrale.<sup>79</sup>

*rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Hoepli Editore, Milano 1936.

<sup>73</sup> F. Fasolo, *Architetture mediterranee egee, disegnatte da Furio Fasolo*, Danesi, Roma 1942. Fasolo divide il libro per categorie principali, annotando il perché di quelle costruzioni e il significato planimetrico. Quello dell'autore è un rilievo in doppio significato, da una parte la restituzione architettonica, dall'altro i motivi di quelle esperienze spaziali. Interessante in questo senso è la citazione iniziale presa dai *Canti Marini di Lindo*: «stendi per dormire basilico e rosmarino», un vero ritorno e una reale comprensione alla vita di Mediterraneo.

<sup>74</sup> Un desiderio esterno che viene portato nello spazio della casa.

<sup>75</sup> Quella di Gio Ponti è un'acuta verità che chiude il cerchio di quanto affermato precedentemente nella parte dedicata all'anatomia della casa. La casa di Mediterraneo infatti, possiede oltre al fatto costruttivo anche l'evento "sentimentale" in un ordine di sensate esperienze domestiche.

<sup>76</sup> G. Ponti, *Introduzione a Bianca Maria, "La Grande Pointe"*. *Villa di Mr. Angles a Saint Maxime*, in «*Domus*», 10, 1928, pp. 11-14.

<sup>77</sup> Cfr. B. Gravagnuolo, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Electa, Napoli 1994.

<sup>78</sup> C. Belli, *Lettera a Silvia Danesi*, in S. Danesi, L. Patetta, (a cura di), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, La Biennale di Venezia, Venezia 1976, p. 25.

<sup>79</sup> L. Miodini, *Il progetto domestico della casa all'italiana e il dibattito sulle origini mediterranee dell'a-*

I progetti affrontati in questa parte di secolo si rincorrono fra l'ironia delle prime idee di villeggiatura e le innumerevoli architetture "di carta". Le sperimentazioni ruotano intorno alle concretezze dell'abitare, in cui le hall<sup>80</sup> centrali, come un richiamo all'architettura austriaca, si innestano agli spazi domestici della casa anglosassone, fonte questa – secondo Cornoldi – dell'abitare moderno: un disturbo "genealogico" che parte e ritorna al Mediterraneo ma che qui non si ferma più. Letture di questo tipo rappresentano una scelta al fine di costituire un «campo di testimonianze e che sia questo il modo migliore per valutare una tendenza; e non correre il rischio di dover ricominciare sempre daccapo e non svolgere mai in modo continuo il filo dell'esperienza»<sup>81</sup>.

La pianta parlante della *Casa sul Mare di Sicilia* di Lina Bo e Carlo Pagani (1940)<sup>82</sup>, come quelle di Ponti o Rudofsky, associano gli ambienti alla loro processionalità mettendoli in comunicazione con i profili e le sezioni che mostrano senza indugio la continuità temporale degli oggetti e dei corpi, la loro articolazione e traslazione, la possibile rilettura marina o ancora lacustre come per Ligini a Nemi<sup>83</sup>.

È ancora indissolubilmente la *domus* romana, passata fra le mani di Giulio Romano e Andrea Palladio, ad apparire nel processo di misurazione dello *spolia in se* condizionato dal desiderio di avere "quella cosa"; gli esercizi di gerarchie compositive si traducono in consistenti spazialità, in spartiti geometrici mediante cui ricostruire lo spazio della casa. Le finestre non più piccole si aprono su ricchi paesaggi e portano le stanze nuovamente al centro del progetto.

La conclusione essenziale del "saper vedere" si realizza per mezzo di oggetti e di elementi che compongono la casa accendendo relazioni specifiche, dando senso alla teoria del desiderio di Deleuze secondo la quale esso è un flusso proveniente dall'esterno e prodotto da "macchine desideranti". Queste *machines à rêver* conducono verso luoghi a-geograficamente distanti in cui la casa di mare diviene quella di montagna o di lago scortando il desiderio oltre le catene montuose a testimonianza di una vita superflua ma ulteriore.

Il miracolo di Ascona<sup>84</sup> costituisce una delle prime scelte all'alterazione dello spazio domestico il quale sembra essere costantemente connesso alle tensioni mediterranee attraverso cui la *Villa Marchesano*<sup>85</sup> a Bordighera sul litorale ligure,

*bitazione moderna*, in A. Maglio, F. Mangone, A. Pizza, (a cura di), *Immaginare il Mediterraneo. Architettura Arti Fotografia*, Artstudiopaparo, Napoli 2017, pp. 168-170.

<sup>80</sup> La hall rappresenta l'evoluzione pompeiana del cortile, una successione individuata anche da Serlio in progetti di «habitationi per fare alla villa» di cui Ponti appunta «viva la tradizione della casa romana nella disposizione della pianta, in cui tutto è subordinato a un cortile o salone centrale». Cfr. L. Miodini, *Op. cit.* 2017.

<sup>81</sup> A. Rossi, *Introduzione a Boullée*, in E. L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'Arte*, Marsilio, Padova 1981, p. 8.

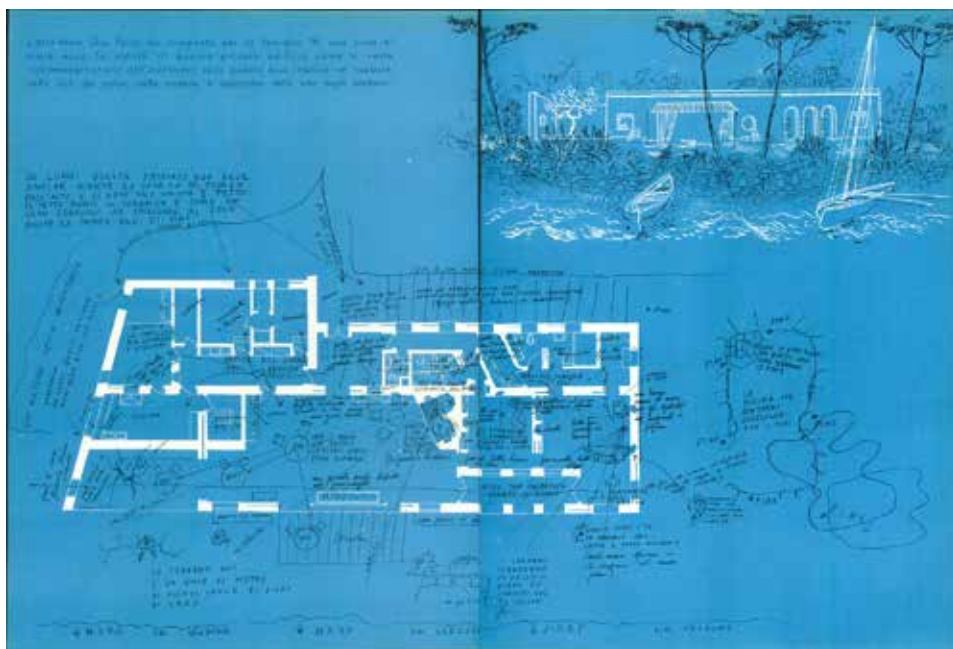
<sup>82</sup> Cfr. L. Bo, C. Pagani, *Casa sul mare di Sicilia*, in «Domus», 152, agosto 1940, pp. 30-35.

<sup>83</sup> «L'ambiente mistico e mediterraneo ha creato questa casa che, immersa nel paesaggio, si mimetizza con i boschi e le pietraie.» In C. Ligini, *Un altro progetto di ispirazione mediterranea: Casa al Lago di Nemi*, in «Lo stile nella casa e nell'arredamento», 3, marzo 1941, p. 19.

<sup>84</sup> *L'architettura moderna è la fortuna di Ascona*, in «Domus», 60, dicembre 1932.

<sup>85</sup> Interessante è la vicenda di questa villa progettata da Gio Ponti sul litorale ligure. Il progetto di *Villa Marchesano* infatti appare per la prima volta nel n°138 di «Domus» pubblicato nel giugno del 1939. Esattamente due anni dopo, nel 1941 la stessa casa – di cui sono cambiati ora alcuni ambienti – appare nella rivista «Lo Stile» diretta dallo stesso Ponti. Gli accertamenti del caso, possibili grazie agli studi di

## Traslazioni



(in alto) Antonio Bueno, *Marinaretto con barchetta*, 1972, olio su faesite, 50x40 cm, © Eredi Antonio Bueno.  
(in basso) Gio Ponti, *Villa Marchesano*, in «Domus», 122, febbraio 1938, © Editoriale Domus Spa.

apparsa nel giugno del 1939 su *Domus*, rappresenta esattamente il campo di certa sperimentazione.

L'alterazione proposta non può essere letta nei soli formalismi che i segni della costruzione mostra (sempre gli stessi: muri, porte, finestre...) ma deve subire una modificazione sistematica sovrapponendovi l'esperienza del disegno. L'architettura di carta, pubblicata a sostegno del progetto eseguito, è l'unico vero mezzo di interpretazione che «s'è incontrata con un mio antico desiderio»<sup>86</sup>.

Gli elementi recuperati dagli studi a cui la rivista si dedica, in parte giornalmisticamente, sono quelli dove va «posto l'accento se si vuol giungere agli estremi di questa espressione» dove «il soffitto è un coperchio, è un cielo»<sup>87</sup>. La sequenza inaugurata dall'ambiente domestico è fatta di spazi alternati dove la porzione muraria, sia planimetricamente che in sezione, mette in comunicazione i luoghi della casa. L'ingresso risulta essere l'interpretazione dell'impianto latino, un vestibolo da cui si diramano le parti differenti del sistema domestico e su cui si affaccia direttamente il soggiorno aperto sul mare come nuova dilatazione spaziale verso l'infinito (camera azzurra).

Dilatazione, compressione e nuovamente dilatazione dimostrano la danza proposta nel progetto di *Villa Marchesano* in grado di dettagliarsi fra le grafiche pontiane in uno sviluppo rapsodico di sguardi. Il disegno icnografico infatti è la dichiarazione di tutto il sistema architettonico proposto; guardare è la necessità primordiale e finale dell'intera composizione per tenere in vita il "desiderio". Due lucidi sovrapposti mostrano sguardi diretti e complessi secondo un gioco proposto, attraverso cui si aprono vedute o si chiudono occhi per incontrare la materia dell'architettura: il muro grezzo a malta di calce.

Ponti disegna nella planimetria di questa casa e delle successive "ideali" gli occhi, come se questi facessero parte dell'aspetto compositivo, un obbligo, un sesto elemento spaziale determinato dagli altri. Lo sguardo è chiave di lettura della figura costruita, del corpo deposto lungo il litorale che include luoghi segreti dove annettere atavici desideri. L'ulivo e la scala per salire sul tetto, posti al lato più nascosto della casa, rappresentano la soglia finale e descrivono l'accesso alla realtà. La casa è quindi ancora la "macchina desiderante" di Deluze ricomposta per abachi elementari, in cui la presenza di antichi calchi aumenta la volontà di impossessarsi del mito mediterraneo secondo un processo sperimentale.

Il percorso delle case ideali, fra cui si colloca la stessa *Marchesano* divenuta poi *Donegani*, è l'esempio lampante di come il processo desiderante modifichi la condizione compositiva e aggiunga a questa strumenti interpretativi e di accesso ad un armamentario secondario ma preponderante. Tra gli appunti pubblicati<sup>88</sup> si legge come la pianta sia composta da due livelli semantici fra loro complanari, da un lato il

Paola Valenti e della collaborazione di Frida Vuerich, sono dimostrati da un articolo di Silvia Barisione e Andrea Canziani da cui emerge come si tratti della stessa casa. *Due ville a Bordighera, anzi una* mette in luce la sovrapposizione planimetrica e spaziale delle "due" case interessandosi della relazione con il limite costiero e con le aperture che mutano nel corso degli anni. *Villa Marchesano* nel divenire *Donegani* viene liberata dai suoi elementi classici e vernacolari in un ripensamento dei prospetti e dello spazio centrale, un tempo ampio solarium ora doppio volume abitabile alla "viennese".

<sup>86</sup> G. Ponti, *Una casa al mare*, in «Domus», 138, giugno 1939, p. 34.

<sup>87</sup> *Ivi.* pp. 35-39.

<sup>88</sup> *Ibid.*

disegno dello spazio architettonico definito da muri, soglie, porte e finestre, dall'altro il sistema dei percorsi e degli sguardi come se il progetto spaziale si realizzasse solo in relazione a questi ultimi<sup>89</sup>.

«Chi siede accanto al fuoco vede il mare oltre la finestra del patio»<sup>90</sup> recita un piccolo frammento scritto all'intero dello spazio dedicato al soggiorno. Dunque, è evidente come la *dispositio* planimetrica e la costruzione dell'immagine mediterranea si abbia per effetto dello sguardo che incrocia gli elementi dell'architettura per portarsi fuori o – in caso contrario – per intercettare frammenti di paesaggio all'interno dello spazio domestico. Nella visione sperimentale torna ad essere presente la volontà palladiana di costruire una continuità di ambienti tra l'interno domestico e l'esterno, nel verso che l'architettura diventi elemento di appartenenza al paesaggio<sup>91</sup>.

La narrazione con cui viene trattata la costruzione architettonica, e quindi la composizione spaziale, evidenzia dunque un modo originario di abitare che appare come materializzazione indiscussa del fare.

«Questa ricerca di una città invisibile dove fosse custodito il segreto della forma, si collegava al desiderio di mutamento dell'abitare nella ricerca di una nuova sacralità atta a restituire alla casa il ruolo che duemila anni di architettura occidentale le avevano gradualmente sottratto. In questo senso l'aspirazione alla mediterraneità si dava come essenziale necessità comprensiva del fare architettonico nel ricercare una ricchezza fatta di astrazione e rarefazioni anche quando contemplava la natura incondita, le costruzioni spontanee o i luoghi del lessico architettonico vernacolare.»<sup>92</sup>

Di queste case non resta che la loro fisicità in una discussione continua, in discorsi che si interrompono e riprendono nel campo assoluto della sperimentazione.<sup>93</sup> Sono esempi di tensioni verso qualcosa che rimane in attesa di essere svelato come un'epifania in un'interpretazione univoca del costruito; come concatenazioni le camere si manifestano nel segno del ricordo (esterno – soglia – interno – spazio – sguardo – finestra – esterno) calibrato dalla presenza più o meno assidua dell'ombra.

La suggestione “antiquaria” proposta, tema fortemente indagato nei casi di Rossi e Märkli, emerge come sostanza di cose invisibili, come aspirazione ad un lessico scomparso e da recuperare capace però di arricchirsi di nuovi segni spaziali, di combinazioni tenute insieme dalla matrice architettonica sovrapponibile alla tensione sincronica delle osservazioni desideranti. La casa come diaframma tra uomo e natura interpreta il paesaggio, lo fonda e ne produce attraverso i suoi luoghi l'immagine. Sono case determinate da una precisa genealogia possibilmente delineabile attraverso

<sup>89</sup> Si tratta di due lucidi sovrapposti. Il primo quello del disegno architettonico, il secondo – espressione del desiderio – è quello delle direzioni visive.

<sup>90</sup> G. Ponti, *Una piccola casa ideale*, in «Domus», 138, giugno 1939, p. 41. La pianta è completamente spiegata attraverso la successione di sguardi proposti dall'autore. Si legge ancora «chi siede su questa panca per mangiare all'aperto vede la spiaggia, la conca del bagno e il mare oltre la finestra del patio».

<sup>91</sup> «Ed allora sorgeranno mura che apparterranno subito al paesaggio, mura che saranno naturali, mura che, in riva al mare, saran sorelle dei pini, delle palme, delle agavi, degli ulivi e nel tempo stesso saranno un gioco astratto dalla fantasia, ponendo, ripeto, un accento di più per l'incanto del vivere sul mare.» In G. Ponti, *Facciamoci una coscienza nazionale della architettura mediterranea*, in «Lo Stile nella casa e nell'arredamento», 7, luglio 1941, p. 6.

<sup>92</sup> C. Gambardella, *Op. cit.* 1989, p. 12.

<sup>93</sup> Cfr. S. Danesi, *Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista - Mediterraneità e purismo*, in S. Danesi, L. Patetta, (a cura di), *Op. cit.* 1976.



una teoria che ne cambia le geografie passando da Raffaello a Palladio, toccando i desideri di Ponti e Rudofsky fino alla sorprendente interpretazione loosiana che ne cambierà drasticamente l'aspetto mortale.

La “casa borghese” ha inizio con una soglia. Non un limite qualunque, ma un vero luogo entro il quale ha inizio una certa ritualità accompagnata dai segni compositivi, spazio entro il quale si manifesta in prima istanza la pratica del desiderio. Esso è un luogo mutevole per forma e dimensione.

Per necessità culturali, sociali ed economiche lo spazio della casa si sviluppa in una accesa sequenza di soglie, alcune di queste irraggiungibili o nascoste nelle cavità di una narrazione programmatica capace di esaudire, per mezzo di *escamotages* tecnici, il segreto di alcuni ambienti. L'alcova di *Casa Loos* ne è un esempio: una stanza separata come appendice del soggiorno nascosta da lunghe “pareti” scorrevoli di memoria orientale<sup>94</sup>. Lo scivolamento tra le due superfici opache (tende) trascrive in forma di segni planimetrici la teoria della macchina desiderante: una volta aperte si accede ad una geografia altra in grado di trasportare lo spazio domestico verso territori diversi.

La conseguenza è che nelle trascrizioni loosiane molto si ritroverà di quelli aspetti derivanti dalla cultura mediterranea, una cultura di riti e passaggi che qui – tra Vienna e Praga – mettono in scena adattamento e rielaborazione, la stessa, seppur spostata, che si affronta in Italia lungo le coste dimostrandoci le possibili modificazioni cartografiche per mezzo della costruzione domestica. In Loos si avverte una lettura che va oltre la copia degli elementi (terrazze, pergole, portici e logge) dove l'operazione compiuta è quella di progettazione dello spazio per mezzo di una comprensione effettiva e di successiva traslazione di eventi fisici.<sup>95</sup> Questo evidenzia una condizione paradossalmente diversa rispetto a quanti lo hanno preceduto, non nel senso di una opposta applicazione dei segni con i quali il progetto si identifica, ma con l'uso a-geografico che viene portato a compimento.

L'autore, come tale, porta nelle case «i fatti più significativi e profondi della cultura mediterranea, la sua antica radice, il suo profilo esistenziale e il suo imprescindibile legame con quello figurativo e formale»<sup>96</sup>. Egli comprende in questo l'opportunità di costruire una “macchina desiderante” totale e di porre la questione sul campo immaginifico del racconto che si sviluppa per passaggi graduali e per mezzo di elementi dell'architettura che ne costruiscono la vicenda quale imprescindibile sottotesto. Le misure descrittive adoperate sono sottese e servono come campo di affabulazione, più vicino alla verosimiglianza, quale interpretazione dei suoi abitanti, che non alla pura verità. La verità non dice nulla in queste severe composizioni, ma apre ad un paradigma di ampie vedute.

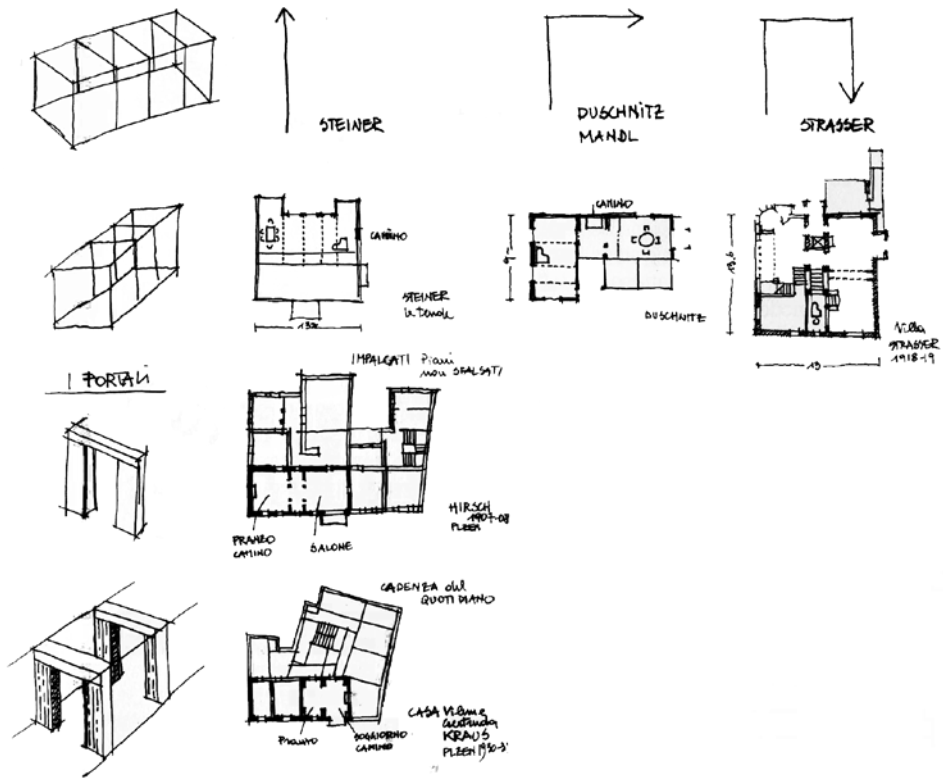
Loos ha a mente le immagini dei viaggiatori, del pittoresco e di alcune falsità in essa narrate, ma ha ben presente negli interni la volontà mitteleuropea di captarne

<sup>94</sup> Per ampliare il tema si veda B. Taut, M. Speidel (a cura di), *Ich liebe die japanische Kultur. Kleine Schriften über Japan*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 2005.

<sup>95</sup> Adolf Loos, pur compiendo un viaggio ben diverso dai suoi contemporanei, scegliendo l'America piuttosto che il Mediterraneo; trova in quest'ultimo applicazione sperimentale. Egli ne comprende le funzioni domestiche adattandole ai “desideri” e alle volontà dei facoltosi clienti.

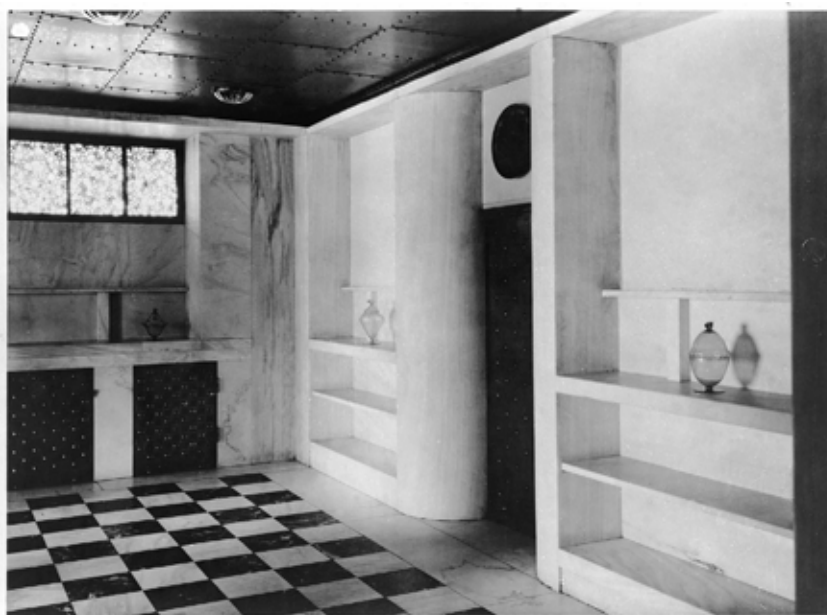
<sup>96</sup> V. Pezza, *Op. cit.* 2014, p. 110.

# Traslazioni



*Cadenza del quotidiano e andamento dei portali in Adolf Loos, 2014, studi di Valeria Pezza.*

## Camere Azzurre



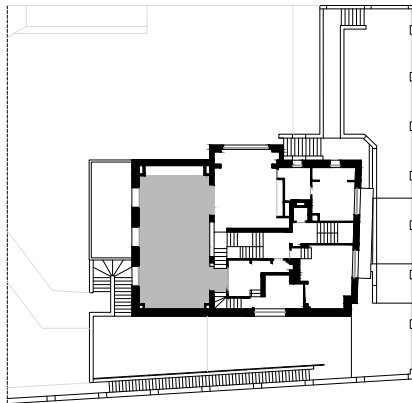
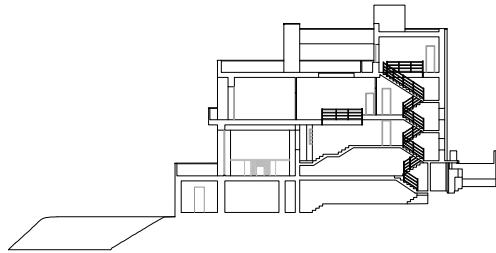
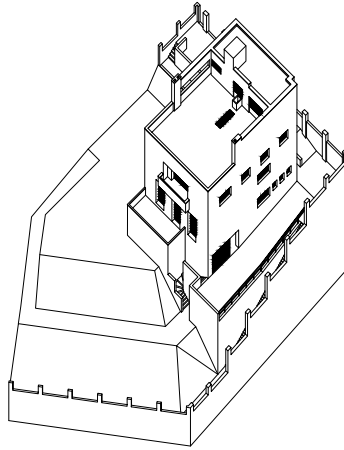
Adolf Loos, *Villa Karma*, Rue St. Moritz 352, Clarens vicino Montreux, 1903-1906, foto 1930.  
Sala da pranzo, © The Albertina Museum, Vienna.

## Traslazioni



Adolf Loos, *Haus Karl e Hilda Strasser*, Kupelwiesergasse 28, Vienna, 1918-1919, foto 1930.  
Salone, vista sul podio musicale, © The Albertina Museum, Vienna.

Camere Azzurre



0 3 10



Adolf Loos, *Villa Müller*, Praga 1928-1930.

## Traslazioni



Adolf Loos, *Villa Dr. Ing. Frantisek e Milada Müller*, Nad Hradnim vodojemem 14, Praga-Stresovice, 1928-1930.  
Sala principale, vista sul camino e sulla sala da pranzo, © The Albertina Museum, Vienna.

le atmosfere. Questo pezzo dà senso all'operazione di trasformazione e a ciò che ne seguirà: l'autore filologicamente rimette in ordine le parti del racconto intessuto che si sviluppa dal rurale all'immaginario fino al desiderio. Nulla di questo parla di progetto, inteso come segno, ma ognuno degli aspetti costruisce una teoria esprimibile in tracce.

Le considerazioni sullo "spazio vuoto" sono osservazioni che recuperano l'aspetto conviviale e ritornano a diventare centro della composizione, luogo di affaccio e di relazione al coperto. Le immagini del cantiere di *Casa Müller* sembrano raccontare agli occhi di chi le scruta la relazione mediterranea e il concetto di articolazione spaziale che proprio dal vuoto prende forma e misura.

La sua elaborazione del tema della casa procede dunque tutt'uno con la riflessione sull'abitare, sui comportamenti, sull'habitus, osservando i tic, le pagliacciate cui si lasciano andare gli architetti alla moda [...] il mondo quotidiano, la vita di tutti i giorni, i comportamenti con i loro piccoli dettagli, è il mondo reale in cui Loos affonda la sua osservazione delle cose e il filo della sua ricerca.<sup>97</sup>

Il vuoto riconosciuto da Loos quale elemento di misura è il centro, non sempre geometrico, luogo dei confronti, così come lo sono per certi versi i corridoi liberati, disposti su più livelli in modo da dar vita a quella attesa e a quegli sguardi che apportano nutrimento all'architettura costruita.

All'interno del vuoto egli opera, come dentro ad una cavità "decorata", cercando oggetti e forme che divengo "giocattoli"<sup>98</sup> e strumenti di comprensione, di accesso alla distopica realtà (danza tra spazio e tempo). Lo spazio del soggiorno è come quello di Palladio riconoscibile non per forma ma per proporzioni, vuoto d'aria grazie al quale articolare, passare, guardare o nascondersi all'insegna dell'ombra presente nelle camere private.

«I gesti cui Loos farà spazio sono una costante e profonda evocazione di un modo di abitare che ha nel Mediterraneo e nella sua radice antica – quale occasione – la sua "forma" più evoluta, per quanto vecchia di secoli: gesti e riti maturati nella pratica dell'esistenza fino a conquistarsi, in quella cultura, un nome proprio, *triclinium*, *tablinium*, *peristilium*.»<sup>99</sup> Sono i dispositivi di un'esperienza proposta per mezzo della costruzione architettonica, nel verso della *dispositio* latina adatta ad un pubblico più colto, che conosce e ha voglia di approdare (come al tempo del Palladio) ad un ambito diverso, di possedere dunque una propria immagine a «espressione e sigillo della vocazione a sistemare il mondo nella abitazione»<sup>100</sup> fondando nuove geografie.

Il Mediterraneo, senza nessuna forzatura è arrivato ben oltre i suoi confini cartografici, è entrato dalle porte del mare, ha investito le ville palladiane ed ora ha messo radice oltre la Vienna secessionista in un viaggio contrario. Sempre più l'autore di Brno guarderà alla *domus* e consacrerà la traslazione finale – che Rossi studierà in maniera assidua – per ricostruirne lo spazio dando vita ad un'immagine rinnovata ricca di nostalgia e desideri.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>98</sup> A. Loos, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1980, p.88.

<sup>99</sup> V. Pezza, *Op. cit.* 2014, p. 119.

<sup>100</sup> K. Kraus, *Sulla tomba di Adolf Loos*, in M. Cacciari, *Adolf Loos e il suo Angelo*, Electa, Milano 1981, p. 119.

Non si tratta qui di guardare ai bianchi prospetti che sembrano riecheggiare le parole di Camus o ancora alle esperienze marocchine di De Amicis, ma si entra nel luogo della composizione che in *Villa Müller* mettono in luce la vicenda. Gli elementi sono però scomposti «eppure non v'è dubbio che il lungo e stretto corridoio d'ingresso, rivestito in opalina verde, contrassegnato nei disegni originali con l'indicazione *vstup*, quel corridoio che conduce alla sala d'aspetto con la sua panca dell'attesa il guardaroba, e poi, coll'ulteriore passaggio della breve scala a "L" vi fa affiorare nel grande soggiorno, dove tutto accade, non v'è dubbio che quel corridoio somigli inequivocabilmente all'imboccatura stretta come una gola, la *fauces* appunto, con cui si accedeva alla *domus*, tenendo separata e protetta la zona privata della casa, con i suoi riti e la sua magnificenza, dalla zona a portata di tutti»<sup>101</sup>.

Dentro tali superfici la casa di Mediterraneo si trasforma in casa del desiderio, trovando luogo in altre terre oltre ogni sogno proibito.

Il desiderio si realizza in parte attraverso la costruzione, uno spazio dell'abitare che sempre però rimane in attesa, sempre teso verso altre immagini; le stesse che Aldo Rossi rincorrerà per tutta la sua vicenda biografica, teorica e professionale attraverso il "progetto di villa con interno", un progetto denso di curiosità che mai (davvero) troverà compimento diventando il reale oggetto del desiderio. Il pretesto di «cosa vedi dalla tua finestra?» comparso nel *Quaderno Stravagante* del 1991, manifestandosi come l'approdo ad una realtà ormai invisibile e parzialmente afferrabile fatta di corpi che la osservano.

Si evidenzia quel passaggio ipotizzato attraverso cui «il desiderio trova la propria iniziale scintilla da fuori, mettendosi fuori dal campo di osservazione, e con un moto di ricerca di concretezza dall'osservazione del mondo, dal volersi rapportare con la grande e piccola scala [...] la posizione esterna, il guardare da lontano assottiglia le immagini e i ricordi, si assiste alla loro progressiva perdita di spessore ma anche alla loro traduzione in segni»<sup>102</sup>.

La continuità leggibile è figlia di un costruito ideologico, e in parte storico, apparsi in forma manifesta nel costruito del progetto.

Il cambiamento dell'atlante sta in questo processo, un discorso animato dall'esterno e che porta con sé verso i mondi lacustri o alpini brani compositivi di un racconto mediterraneo da toccare con mano fra le pieghe domestiche di queste case opulente.

<sup>101</sup> V. Pezza, *Op. cit.* 2014, p. 122. «Il vuoto è un modo nel nostro mestiere, di indicare lo spazio e ci riconduce dunque alla consistenza spaziale dell'architettura: al "gioco dei volumi sotto la luce" ma non solo. [...] Cos'è l'interno dell'architettura? È il vuoto ricondotto a una misura: quella del focolare, della nascita e della morte per la casa, o quella del ritiro per il tempio; o quella della recita, per il teatro, e così via [...] questi gesti eseguiti nel vuoto, sono divenuti misura del vuoto stesso: su questi l'architettura ha costruito un mondo autonomo ma coerente con la vita reale, adeguato a essa, anzi capace, come afferma Lukàs, di "evocare adeguatezza". Negli spazi dell'architettura la vita si svolge, ma si reappresenta anche: è sollevata alla sua contemplazione estetica [...] Il vuoto non è il nulla, il niente: il vuoto è la condizione base del mondo, come noi lo conosciamo, lo percepiamo; se si può costruire il mondo, ricorda Carlo Sini, è perchè non fa ostruzione, perchè c'è spazio, perchè è vuoto.» In V. Pezza, *Vuoto*, in *Voci per un lessico della costruzione urbana*, in C. Orfeo ( a cura di), V. Pezza, *Scritti scelti per l'architettura della città*, Franco Angeli, Milano 2012, pp. 121-125.

<sup>102</sup> S. Marini, *Introduzione*, in M. De Simone, S. Marini, F. Tartarelli, (a cura di), *Op. cit.* 2017, p. 18.



### 3. Aldo Rossi e l'aggiornamento delle mappe

#### *L'affaire Samos*

Le dislocazioni proposte si trovano a dover affrontare un destino particolarmente ignoto dove il tema sperimentale della “villa” diviene materiale in attesa di una propria continua collocazione, oscillante tra mondo reale e illusione percettiva. Da Raffaello a Palladio, fino a Loos e Ponti l'obbiettivo è stato quello di chiarire un codice genealogico capace di tessere con la teoria del Mediterraneo una relazione di condizioni, restituendo una realtà casistica al fine di delineare un quadro metodologico mosso tra pratica costruttiva (segni, elementi, abachi) e pratica narrativa (immagine, tensione, desiderio).

Nell'intento di aggiornare le mappe, l'*affaire* “Samos” messo in scena da Aldo Rossi offre nel concreto del progetto una certa molteplicità di dispositivi che indagano lo spazio architettonico nella possibilità che il desiderio possa traslarlo cambiandone le coordinate territoriali. Ciò che viene messo in discussione attraverso un esempio molto vicino temporalmente (1989) è quello secondo il quale la casa deforma i luoghi per mezzo di una tensione esercitata nel passaggio tra interno ed esterno, teoria su cui tutto il Mediterraneo prende corpo. Nulla di nuovo se, afferrando per mano l'introduzione di Peter Eisenman alla versione americana di *The Architecture of the City*, si legge come nell'autore milanese due siano i principi a cui spesso si riferisce, uno la “dislocazione” e l'altro la “dissoluzione”. Ovvero «*the subversive analogues proposed in Rossi's work involve two kinds of transformation. One is the dislocation of place, the other the dissolution of scale. In the former, the logical geography of the skeleton is displaced through typological invention*»<sup>103</sup>.

L'avvertimento disciplinare si attua pertanto attraverso il progetto e l'uso degli strumenti trasversali con cui esso si manifesta, portando per mezzo dell'invenzione (*inventio* palladiana si potrebbe dire) alla sopravvivenza degli elementi rispetto ad una loro totale riduzione d'uso.

Il viaggio a Samos, in Grecia, ha il compito di recuperare la teoria del Mediterraneo, di rimettere in luce oggetti e giocattoli sommersi, di (ri)esercitare l'attuazione della spoliatura costruendo una geografia parallela sulle sponde del Lago Maggiore, ben oltre quindi le concessioni cartografiche. *L'affaire* apre al compimento del paradosso ed alla verifica dell'ipotesi proposta di questo intero libro.

#### 3.1 Prima dislocazione: lo scritto e la teoria

La camera di Samos si presta ad un quadro che ho in mente di fare. Ma il tempo?  
[Aldo Rossi, settembre 1989]

Le veloci parole apparse all'interno del quarantunesimo *Quaderno Azzurro*, datato 10 giugno-27 dicembre 1989, fanno da titolo al disegno che accompagnano distribuito su entrambe le piccole pagine. «A Samos pensavo impropriamente ad un quadro dalla mia camera o dalla nostra o da questo luogo dove vivevamo» scrive

<sup>103</sup> P. Eisenman, *Editor's Introduction*, in A. Rossi, *The Architecture of the City*, The MIT Press, Cambridge (Mass.); London (Eng.) 1984, p. 9

Traslazioni



Aldo Rossi, *I quaderni azzurri, Q/A 41*, 1989,  
© Eredi Aldo Rossi, Courtesy Fondazione Aldo Rossi.

Rossi, a settembre, successivamente il viaggio compiuto con il figlio<sup>104</sup> a agosto, molti anni dopo il primo datato 1980<sup>105</sup>.

A Samos, il *Quaderno Azzurro*, diviene occasione di raccolta per immagini e per parole, un metodo capace di collezionare per segni l'atmosfera di quella "stanza a mare aperto" che amava chiamare timidamente camera. Lo spazio che lo ospita si apre sull' Egeo, attirando l'autore verso un ritorno ai riferimenti, alle citazioni, alle "piccole cose"<sup>106</sup> che si compiono nei disegni fatti, sorseggiando whisky e guardando, per mezzo della soglia costituita dalla porta-finestra – ancora un dentro e un fuori – la bianca balaustra i cui elementi in pietra<sup>107</sup>, probabilmente protetti da un fitto strato di malta di calce, anticipavano il blu del mare e l'«azzurro del cielo», *topos* di estrema ed intima vocazione. Sono momenti malinconici della fine d'estate, quella stagione che in realtà «è la fine di tante cose»<sup>108</sup>.

Tuttavia, tale "fine" rappresenta un momento di teorizzazione del sistema di riproduzione e riproducibilità degli oggetti, procedendo alla ripetitività dei dispositivi Rossi compone un armamentario à l'*ancienne* intrecciando i segni agli scritti secondo complesse linee di articolazione. L'interrogativo su la «camera di Samos» sospende volutamente la risposta, lasciando al testo (teoria) le dense operazioni a cui questo organismo citazionistico chiama (Palladio, Loos tra i tanti)<sup>109</sup> ma descrivendo, allo stesso modo, una deviazione necessaria da compiere.

Questo luogo intriso di profonda luce, rigida condizione della mediterraneità riconducibile al Beato Angelico, diverrà un'immagine fissa, una prima rappresentazione quale forma di quell'estate e del ricordo, in cui lo spazio viene assoggettato alla trascrizione testuale asservita «*des lignes d'articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités; mais aussi des ligne de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de désertification*»<sup>110</sup>.

<sup>104</sup> Al viaggio a Samos, nei ricordi di Fausto Rossi condivisi in un pomeriggio al Lago Maggiore del 2017, presero parte Morris Adjmi e Michele Tadini.

<sup>105</sup> Questo primo viaggio a Samos viene appuntato frettolosamente nel *Q/A 29* seguendo più che altro un elenco di posti visitati tra il 25 agosto e il 10 settembre 1980. Rossi aveva compiuto diversi viaggi in Grecia fra i quali quello del 1971 in cui gli fu scattata la celebre foto tra le colonne del tempio per mano di Gianni Braghieri. Questa foto compare nel libro G. Braghieri (a cura di), *Aldo Rossi*, Zanichelli, Bologna 1981.

<sup>106</sup> «Poche e profonde cose come contenuto estremo e veritiero dell'arte. Il resto è vanità [...] si evidenzia e si distendeva ogni volta con una chiarezza disarmante non appena la sua parola o il suo gesto grafico lo tracciavano.» Sono queste alcune parole che Arduino Cantàfora dedica ad Aldo Rossi nel suo saggio introduttivo intitolato *Poche e profonde cose*, in A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Tutte le opere*, Electa, Milano 2006, p. 4. L'idea di *cosa*, in Rossi, ha un carattere estremamente intimo ed è legato ad un mondo immaginifico di oggetti, paesaggi, ricordi. Lo stesso Monestiroli ricorda «tutto per Aldo era spettacolo [...] tutte le più piccole cose della sua vita facevano parte dello spettacolo. E questo spettacolo andava messo in scena».

<sup>107</sup> Generalmente sono elementi in calcestruzzo, ma Rossi in un disegno della fine degli anni 80 appunta "pietra bianca".

<sup>108</sup> A. Rossi, F. Dal Co (a cura di), *Op. cit.* 1999. *Q/A*, 46, 25 giugno 1991-2 dicembre 1991.

<sup>109</sup> Questo dovrebbe spiegare il percorso del testo fino ad ora sviluppato.

<sup>110</sup> «*Dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de désertification. Les vitesses comparées d'écoulement de flux d'après ces lignes entraînent des phénomènes de retard relatif, de viscosité, ou au contraire de précipitation et de rupture.*» In G. Deleuze, F. Guattari, *Rhizome*, Les éditions de minuit, Paris 1976, p. 9; cfr. S. Marini, *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Quodlibet, Macerata 2010.

Il lavoro di Rossi-autore si classifica come emersione di corpi secondo una manifestazione epifanica di oggetti trascritti e traslati, disturbati, vittime di una spoliazione doppia per essere ricostruiti secondo un'educazione palladiana<sup>111</sup> riappropriata in parte nel percorso dell'*Autobiografia Scientifica*. La costruzione della "camera azzurra" si compie nel verso di una classificazione di reperti archeologici senza un tempo prestabilito, entrando a far parte di una operazione che si compie per testi, disegni e fotografie. L'occasione del viaggio in Grecia mette a sistema un armamentario di calchi di spazio e di oggetti segnando un processo di sperimentazione come aveva avuto modo di osservare all'*Home Depot* di New Orleans<sup>112</sup>:

Un grande *shopping center* dove si vendono tutte le parti della casa e dove è possibile comprare pezzi, colonne, elementi, timpani palladiani, elaborati in alluminio, in legno o in altro materiale. Questo aver saputo tradurre addirittura nel mondo nuovo qualcosa di antico come sono gli ordini e una visione molto aperta di Palladio. Non è un passatismo secondo me usare questi ordini, in quanto essi fanno parte di tutto un vocabolario che il Palladio ha reso fruibile.<sup>113</sup>

Il riferimento "dozzinale", figlio del tempo e dell'America dei grandi magazzini, trasporta il campo delle osservazioni ad un grado altro, dove il passaggio compiuto ai fini teorici resta comunque affine alla trattatistica tardo rinascimentale in cui la messa a sistema degli elementi, secondo regole, poteva condurre ad un loro uso che ne avrebbe mantenuto per senso analogico le proporzioni. Gli appunti di Samos, una casa sul Mar Mediterraneo, segnano il livello possibilistico e un processo di teorizzazione che proprio Rossi, fra le righe, avrebbe descritto per la casa editrice Laterza nello stesso periodo sotto le mentite spoglie di *Le distanze invisibili*<sup>114</sup>.

L'interrogativo è su come misurare una certa differenza (tempo, spazio, luogo...) dove la «riconoscibilità non sta più nella materia, vecchia o nuova, nell'oggetto in sé, ma puramente nell'immagine, in un avvenimento che una volta riconosciuto si riproduce quasi senza chiedersi il senso»<sup>115</sup>. Tali distanze rappresentano l'ambiguità della conoscenza e la complessità di tradurle verosimilmente in progetto, se non nel senso che esse, esattamente come il desiderio, «hanno una passione che travolge la logica del quotidiano, e per cui non è sufficiente sapere che la terra è rotonda per provare qualche emozione scientifica o personale»<sup>116</sup>. Il tema descrive la praticabilità della traslazione configurandosi come teoria avverabile ed esprimibile rispetto ai "dati" raccolti. L'esempio di Aldo Rossi è espressione diretta della analogia sovversiva, «*the subversive analogues*» per dirla con Eisenman, in grado di procedere alla dislocazione di un mondo e di farci credere, attraverso la compiutezza dello spazio prodotto dalla verificabilità del progetto, quanto l'architettura sia capace di riscrivere le mappe.

<sup>111</sup> A. Rossi, *Un'educazione Palladiana*, cit. 1996.

<sup>112</sup> Si tratta di una grande shopping center. Per Rossi questa fruibilità di frammenti dell'architettura rappresenta l'occasione di proporre il vocabolario colto dell'architettura non più solo al principe ma alla città e a chi costruisce nella città.

<sup>113</sup> A. Rossi, *Un'educazione Palladiana*, cit. 1996.

<sup>114</sup> Cfr. A. Rossi, *Le distanze invisibili*, in G. Ciucci (a cura di), *L'architettura italiana oggi: racconto di una generazione*, Edizioni Laterza, Bari 1989; cfr. A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Architetture 1988-1992*, Electa, Milano 1992.

<sup>115</sup> A. Rossi, *Le distanze invisibili*, in A. Ferlenga, *Op. cit.* 1992, p. 45.

<sup>116</sup> *Ivi.* p. 47.

## Camere Azzurre



(in alto) Andrea Palladio, *Villa Sarego*, Santa Sofia di Pedemonte 1565-1585 ca., balaustra e colonna viste dall'interno, particolare, foto 1964. © CISA A. Palladio.

(in basso) Aldo Rossi, *I quaderni azzurri, Q/A 41* (interno), 1989, © Eredi Aldo Rossi, Courtesy Fondazione Aldo Rossi.

## Traslazioni



Andrea Palladio, *Villa Sarego*, Santa Sofia di Pedemonte 1565-1585 ca., scorcio di alcune colonne di ordine gigante trattate a bugnato rustico, particolare, foto 1994, © Pino Guidolotti.

### 3.2 Seconda dislocazione: la camera di Samos

Apredo lo sguardo della camera ad una visione cinematografica della narrazione si devono osservare le foto del soggiorno a Samos come singoli frammenti stessi dell'architettura, una "piccola cosa" in valore assoluto, appartenente ad un flusso di coscienza che ritorna negli anni successivi nelle composizioni delle case, distinta in singoli elementi riconoscibili attraverso una condizione di "verosimiglianza" più che di verità.

La tensione desiderante è per l'autore sovversione delle forme e del loro uso, applicabile ad una teoria molto seria che è quella del "giocattolo"; il processo preso in esame identifica le parti del discorso chiedendosi come e quando poterle utilizzare, non ponendosi realisticamente il problema del luogo (ma questo è tutto da verificare). L'esercizio speculativo è dimostrato dall'uso della macchina fotografica e dalla ripetitività del disegno tra i *Quaderni Azzurri* e altri appunti, in cui il tavolo con le bottiglie, il quaderno per i disegni, i colori e di nuovo le bottiglie con i bicchieri – riferimento alla pittura di Giorgio Morandi<sup>117</sup> – sono ritorni continui che si rincorrono sullo sfondo dell'immagine acquatica compressa dal peso del cielo.

Rossi in questa stanza, anzi a partire dal soggiorno in questa camera manifestatasi come luogo elettivo di deposizione di molte riflessioni, tende mediante un percorso d'analisi antologica a ricostruire una sintetica struttura capace di tessere relazioni che leghino le esperienze architettoniche future ad una condizione passata ma senza tempo. È la conferma del *Teatrino Scientifico* disegnato circa un decennio prima, il quale si pone come «*a tool, an instrument, a useful space where definitive action could occur*»<sup>118</sup>. Gli elementi ritrovati nella "camera azzurra" vengono smontati e assorbiti in singolari pezzi da costruzione; come in una discendenza genealogica la stanza abitata di Samos diviene allora casa-madre delle architetture successive e precedenti allo stesso tempo, presentandosi come punto eclatante nel confronto tra spazio interno e "azzurro" dell'acqua.

La possibilità che questo possa tradursi secondo lo stesso schema ma in altri luoghi sta nell'interesse ossessivo per la vita del teatro, un'attenzione all'azione che nasce ancor prima delle "forme tipiche". La vita scenica si classifica per Rossi come *leitmotiv* dell'esperienza personale<sup>119</sup>, in cui emerge attraverso un sistema policromatico la condizione stessa della ricerca, del *topos* che lo conduce per la camera greca.

È questo «un mondo di forme e di esperienze formali che si susseguono»<sup>120</sup>, argomenterà nel 1997, dove si addensa il rapporto, quello tra scenografia e teatro, definito nella stessa occasione «molto intimo». Samos è la scena finale in cui ricondurre la vita e dentro la quale si condensa l'esperienza del mondo borghese: una condizione sociale che trascende la costruzione del reale. La finestra "greca", come quella dell'Albergo Sirena in *Autobiografia Scientifica*, rappresenta dall'interno un'altra facciata visibile solo dai *corpi* che ne abitano il suo limite divenendo abitanti e spettatori, esattamente come in Palladio.

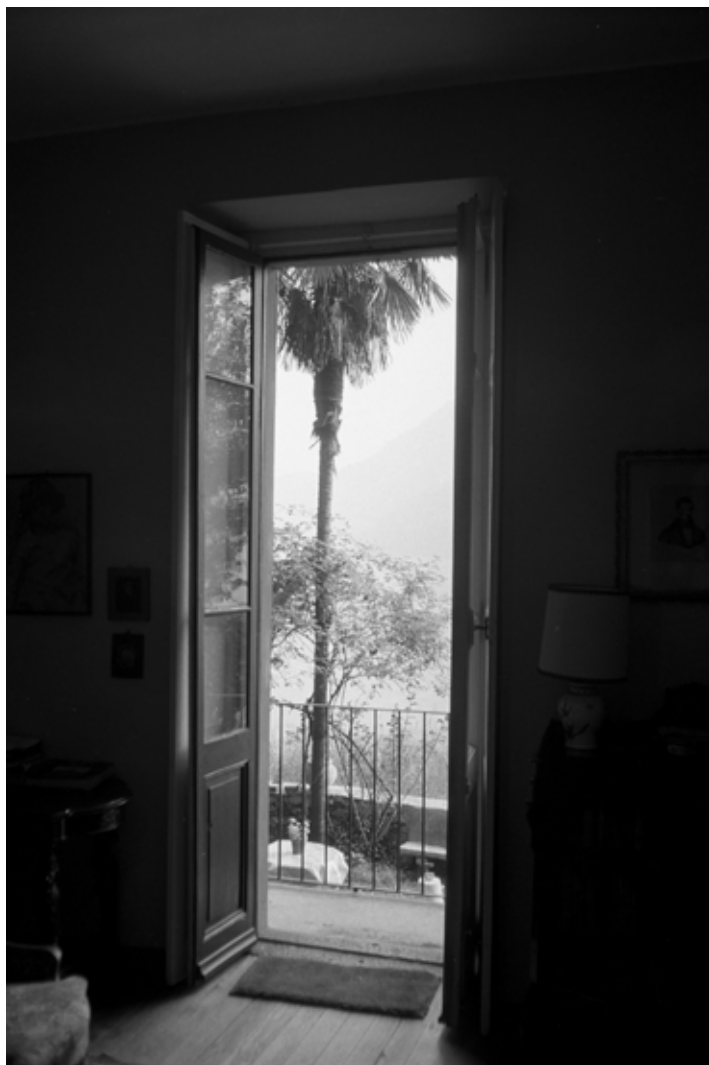
<sup>117</sup> Cfr. G. Contessi, *Vite al limite: Giorgio Morandi, Aldo Rossi, Mark Rothko, C. Marinotti*, Milano 2004.

<sup>118</sup> A. Rossi, *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge (Mass.); London 1981, p. 33.

<sup>119</sup> Cfr. Aldo Rossi parla agli studenti del suo corso allo IUAV, corso dedicato al tema della ricostruzione del Teatro "La Fenice" a Venezia, 24 aprile 1997. (Video privato)

<sup>120</sup> *Ibid.*

## Traslazioni



*Palm tree by the lake, Mergozzo, © Gianni Braghieri.*



## Camere Azzurre



Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Q/A 41 (interno), 1989,  
© Eredi Aldo Rossi, Courtesy Fondazione Aldo Rossi.

## Traslazioni



Aldo Rossi, *Samos*, 30 agosto 1989,  
© Eredi Aldo Rossi, Courtesy Fondazione Aldo Rossi.

«La camera è il teatro dell'esistenza o almeno ne è il retropalco»<sup>121</sup>, così Rossi si avvicina lentamente alla scena attraverso un processo di anamnesi che diventerà chiara autobiografia. Nulla più ha a che fare con il tema pubblicistico della *Tendenza*, ma tutto prende una deviazione in cui percepire l'ancoraggio a nuovi antichi paradossi. La camera amplia il suo valore architettonico divenendo il palcoscenico da cui guardare, rappresentando dunque nella propria filologia quella di una fiaba, intrisa di occasioni, tenute insieme da «questo amore azzurro»<sup>122</sup> che continua ad apparire come fondale delle cose. La relazione tra figura e sfondo trova nella soglia della finestra il prediletto strumento di un armamentario più ampio in forma d'abaco. Senza la foratura i dettagli sarebbero sfuggiti e sarebbe impossibile procedere alla costruzione di quello spazio che altrimenti avrebbe le sembianze di una stanza assolutamente banale. Il codice di traducibilità è dettato dall'elemento finestra portatore del desiderio, manifestazione della macchina progettuale attraverso la quale riprodurre sistematicamente verso il Lago Maggiore l'*affaire Samos*.

È nel lago che ritornano i disegni, gli schizzi che frettolosamente vengono appuntati tra i *Quaderni Azzurri* e i fogli di carta ritrovati molto tempo dopo<sup>123</sup>. Così il legame della “camera a mare aperto” del viaggio in Grecia si ricostruisce attraverso il ricordo per innesti ospitati nel paesaggio lacustre verso il confine con la Svizzera, secondo un reciproco scambio di parti, di processi, di eventi chiari e fissi. Ciò che viene proposta è una sequenza di elementi e di spazi determinata da una rapsodia data dapprima dal tavolo, passando per la finestra, poggiandosi sulla balaustra e concludendo sullo sfondo acqueo del mare o del lago. Vi è in questa scena, che Rossi vive in prima persona, un sentimento accecante definibile come “stupore”, in cui l'acqua del mare pone certamente delle questioni primordiali inerenti il trasporto di reliquie e sull'apparizione dei fusi delle balaustre che tanto ricordano l'amato Andrea Palladio. Il fondale è il processo che trasporta la figura rendendola utilizzabile e scomponibile in più dimensioni inserite nell'assurda assenza del rapporto spazio/tempo. In questo modo Rossi ripercorre per mezzo dell'architettura quelle *distanze invisibili* rimettendo in ordine lo schema proposto in questo testo, nella visione attraverso cui i progetti e i disegni divengono «luogo di raccolta dei pezzi stappati dagli sguardi nel corso dei viaggi, quelli della memoria e quelli reali [...] coinvolti nel gioco di nuovi significati»<sup>124</sup> in un dialogo dicotomico tra verità e rappresentazione.

La “camera azzurra” di Samos sembra viaggiare nello spazio e nel tempo dopo quel 30 d'agosto 1989, ricostruendone lentamente la tessitura in cerca di un nuovo fondale a cui aggrapparsi. La luce di Samos in maniera a-geografica viene letteralmente trasportata con il suo mare e la sua balaustra in altri luoghi, attraverso la possessione ben precisa dell'elemento architettonico definito dalla porta come soglia di controllo spaziale. Si è di fronte ad un “esodo” architettonico prodotto dalla foratura (si pensi

<sup>121</sup> M. Perrot, R. Ferrara (trad. it), *Storia delle camere*, Sellerio, Palermo 2011.

<sup>122</sup> Questa frase è stata pronunciata da Fausto Rossi durante una conversazione avvenuta nella sua casa-atelier del Lago Maggiore. Rossi (figlio) racconta di come suo padre avesse amato quella vacanza e di come questa fosse diventata la conferma per l'amore del mare e più di tutto del lago sul quale era cresciuto e sul quale dagli inizi degli anni '90, a Ghiffa, si rifugiava dai continui viaggi e dal lavoro in studio in via Santa Maria alla Porta (n°9) di Milano.

<sup>123</sup> Sono disegni che Fausto Rossi conservava in una busta da lettere gialla insieme alle 3 fotografie di Samos da cui Rossi padre ricaverà alcune rappresentazioni presenti nel *Q/A 41*.

<sup>124</sup> A. Ferlenga, *La stagione del progetto*, in A. Ferlenga (a cura di), *Op. cit.* 1992, p. 17.

alle foto dell'*Autobiografia*) utile alla riproduzione di un'operazione sistematica composta da pezzi che cancellano i luoghi per come fino ad ora sono stati resi noti.

### 3.3 Terza dislocazione: la camera in *Villa Alessi* a Suna di Verbania

L'insistenza sul tema del *genius loci*<sup>125</sup> se messa in discussione con la logica proposta fa affiorare una serie di anomalie. La grande finestra di Samos e quelle della *Villa Alessi*<sup>126</sup>, riscritta partendo da una "villa" preesistente sul Lago Maggiore a Suna di Verbania, rendono singolare e difforme la percezione dello spazio-luogo, generando uno scenario *twisted*<sup>127</sup> ma assolutamente reale nel concreto del progetto.

Una via verso la realtà, infatti, passa attraverso le immagini. Non credo che ne esista una migliore. Ci teniamo stretti a ciò che non muta e così riusciamo a far affiorare ciò che muta perennemente.<sup>128</sup>

Le parole di Canetti ricuciono uno strappo apparente, ridisegnano una filologia rossiana che interviene nel rapporto necessario tra contenitore e contenuto in cui la soglia delle strette e lunghe aperture rappresenta unicamente il filtro con cui accedere alla verità, ovvero all'azzurro quale forma dell'infinito in cui è impossibile misurare la distanza. In questa percezione ritorna «il frammento e il suo rapporto con la citazione e come la citazione possa essere solo decorativa, o aggiuntiva o sostitutiva. Potrebbe sostituire un vuoto del pensiero o come sovrapporsi ad ogni altra immagine»<sup>129</sup>. La possibilità di spostare le figure desiderate è la *mise en scène* della spoliatura in *se*, dettata da una reale attitudine al collezionismo, si ricordi Paolo Giovio al Lago di Como, quale riferimento pratico (armi) attraverso cui lavorare all'interno di una mitologia.

Nel procedere alla reintroduzione dei quattro elementi di Samos, in una rincorsa verso la «felicità», ritorna il tema palladiano della riconoscibilità delle forme pratiche, quali riferimenti, e non delle materie. Rossi infatti in modo consolatorio compie un processo inverso a quello della dimenticanza, recuperando i singoli pezzi, quali frammenti di un'immagine più complessa, e ne ricostruisce la figurazione secondo il processo della copia e del racconto con le sue distorsioni «come se le cose fossero le stesse ma lievemente spostate»<sup>130</sup>. La ricostruzione della scena rivede la teoria dell'esodo di "cose remote" attraverso cui «il giocattolo, smembrato e travisando il passato ovvero miniaturizzando il presente – giocando, cioè, tanto sulla diacronia che sulla sincronia – presentifica e rende tangibile la temporalità umana in sé, il puro scarto differenziale fra l'"un tempo" e l'"ora più"»<sup>131</sup>

<sup>125</sup> Cfr. Christian Norberg-Schulz, *Genius loci: paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano 1979.

<sup>126</sup> I lavori di *Villa Alessi*, per Stefano e Alessandra Alessi, inizieranno nel 1989, contestualmente al viaggio a Samos.

<sup>127</sup> Cfr. A. Rossi, *Un'oscura innocenza*, in A. Ferlenga (a cura di), *Op. cit.* 1996.

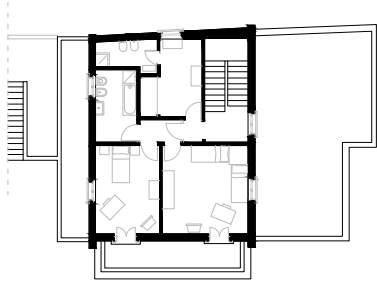
<sup>128</sup> E. Canetti, *L'accecamento di Sansone*, in E. Canetti, *Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921-1931)*, Adelphi, Milano 2013, p. 121.

<sup>129</sup> A. Rossi, F. Dal Co (a cura di), *Op. cit.* 1999. *Q/A*, 47, 18 dicembre 1991-5 dicembre 1992.

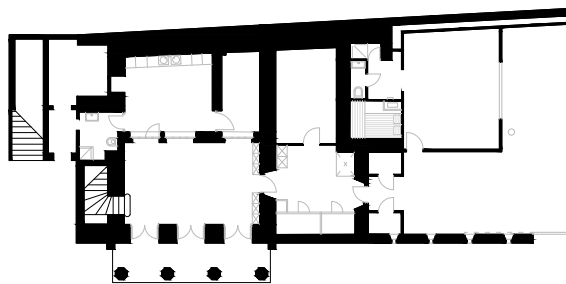
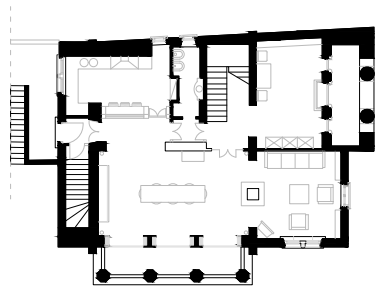
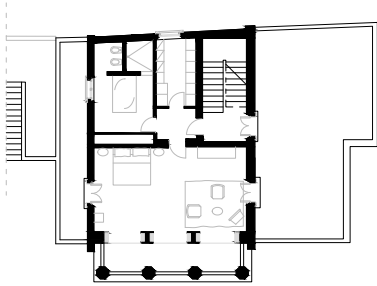
<sup>130</sup> «Infine questa deformazione, questo disturbo dell'ordine, come se le cose fossero le stesse ma lievemente spostate» scrive Rossi nel saggio *Altre voci, altre stanze*, in A. Ferlenga (a cura di), *Op. cit.* 1992.

<sup>131</sup> G. Agamben, *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 2001, pp. 74-75.

# Camere Azzurre



0 1 5

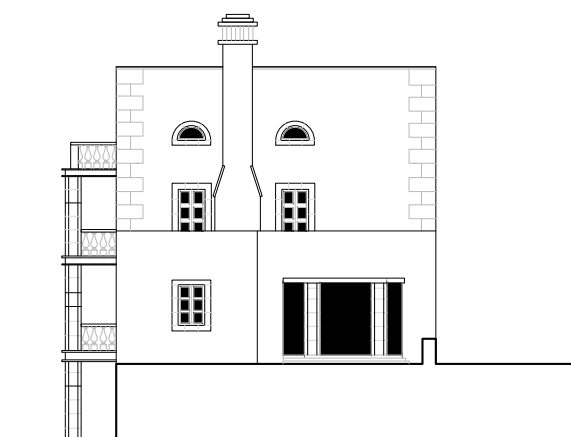
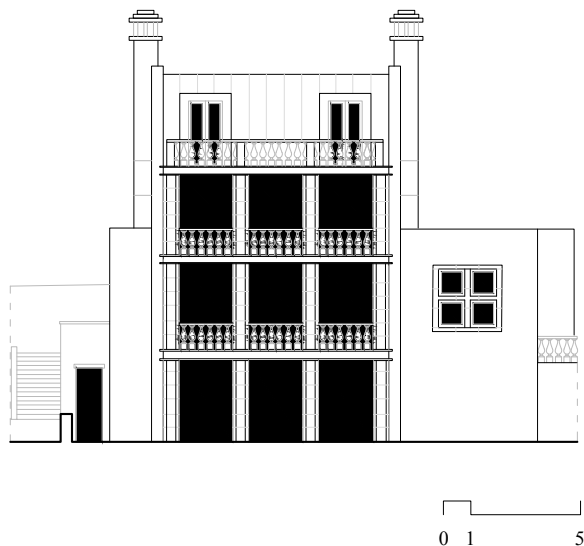


## Traslazioni



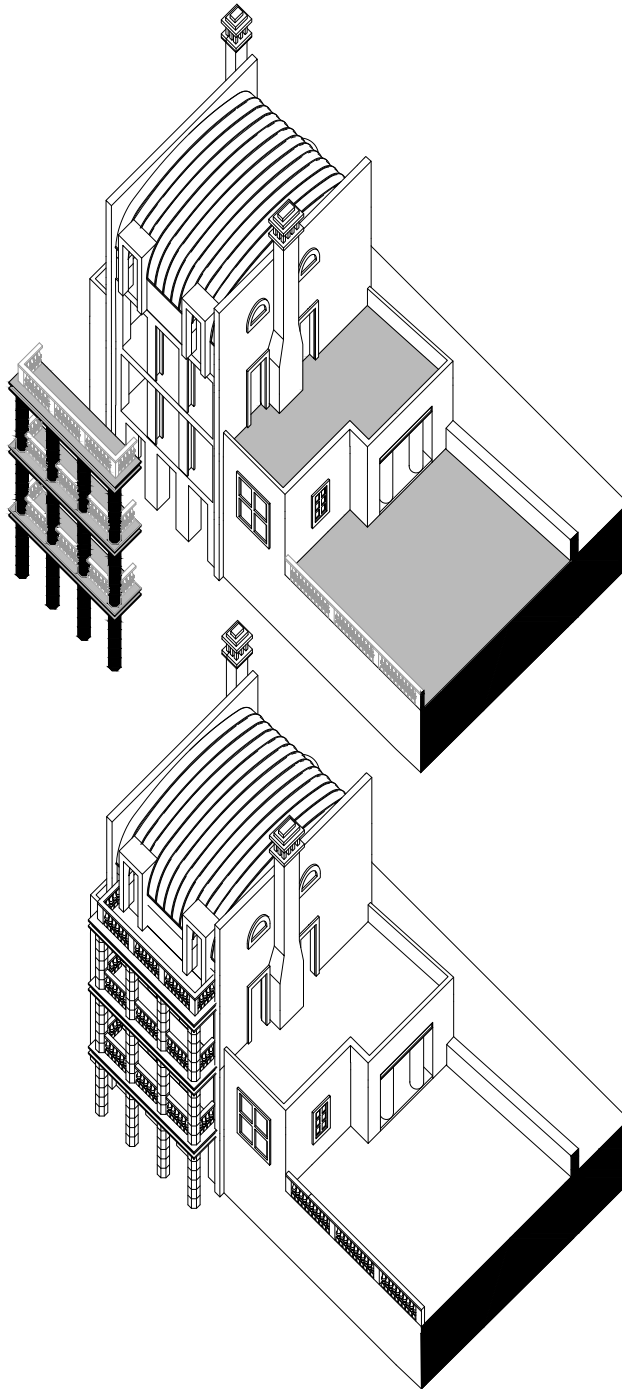
(nella pagina laterale) *Villa Alessi*, Suna di Verbania 1989-1994, piante dei quattro livelli.  
(in alto) Aldo Rossi, *Villa Alessi*, Suna di Verbania 1989-1994, foto 2017, © Edoardo Fanteria.

## Camere Azzurre



*Villa Alessi*, Suna di Verbania 1989-1994, in alto il profilo sul lago, in basso quello di accesso con il portale "all'antica".

## Traslazioni



*Villa Alessi*, Suna di Verbania 1989-1994, rilettura dell'apparato compositivo. Si deduce come la loggia possa rappresentare il mezzo attraverso cui condurre la costruzione dell'immagine vista a Samos (dall'interno). Essa si configura come corpo "doppio" che dall'interno riconduce appunto al "residuo greco" e dall'esterno diviene rappresentazione di un frammento di una facciata d'acqua veneziana.



Camere Azzurre



Aldo Rossi, *Villa Alessi*, Suna di Verbania, 1989-1994, foto 2017, © Edoardo Fanteria.

## Traslazioni



Aldo Rossi, *Villa Alessi*, Suna di Verbania, 1989-1994, foto 2017, © Edoardo Fanteria.

La “villa” preesistente al n°13 di via P. Trobetzky viene smembrata e ricomposta secondo uno scenario sostenuto dalla radice romantica delle vicine delizie borromeo, trasgredendo non tanto ad una logica formale ma coinvolgendo l’abitante dall’interno verso pieghe inaspettate e scenari paralleli. Gli interni sono calchi di quelle stanze, case singole, ruralità decorate e rivestite da borghesi *boiseries*, dove il vero problema è la facciata sul lago.

Si fissa su questa scena la memoria di *Villa Sarego* (1565) a Santa Sofia di Pedemonte, nel veronese, in cui il cortile incompleto del Palladio segna il rapporto elettivo e diretto tra le due costruzioni; in questo senso un ordine gigante di colonne ioniche interrompe l’andamento orizzontale del solaio sul quale insiste una fitta balaustra a doppio fuso dalla quale osservare il paesaggio. A Suna, nel progetto di Rossi, si ripete la stessa immagine tesa, dove le colonne non più ioniche “assorbono” la luce del lago tramutandola in ombra profonda; quella stessa oscurità osservata in luoghi lontani della Grecia in una continua disponibilità inventiva dal valore quasi archeologico.

Il contatto con il lago appare allora come il ritorno apparente al Mediterraneo, in cui la memoria di quella visione riporta all’azzurro, all’«amore azzurro» appunto che fin dai tempi del Lago di Como dove studiò, e della casa di Mergozzo<sup>132</sup>, emerge inquadrato dalla misura dell’architettura: la finestra (si pensi alla copertina scelta per la prima versione italiana dell’*Autobiografia*)<sup>133</sup>. I modelli costruiti rappresentano allora il punto di svelamento e di accesso a questa realtà fatta di domande e di immagini quali ricordi, elementi cresciuti «come un sentimento che raggruppava molte cose»<sup>134</sup>.

Le finestre rappresentano in questa tensione il mezzo «*to observe the play between the two: the image and the medium*» – appuntava Johns – riconducendo al perché di tale costruzione: un apparente capriccio che si solleva definitivamente nel punto di svolta viscerale che annulla e conferma allo stesso tempo il motivo della villa e del suo *intérieur*. La finestra è il turbamento finale, segna l’ultimo e decisivo passaggio di scala («*dissolution of scale*»), l’elemento di approdo al desiderio, sul cui bordo si libera la tensione accumulata e si ricostruisce il ricordo mediterraneo mediante una *rêverie d’enfance*.

Ciò che resta dello spazio domestico è questa stanza compressa in altezza, ma planimetricamente una corte nell’uso loosiano, che, nei suoi rapporti, si conferma ad ogni livello, come a voler sottolineare la necessità del “gesto” della ripetizione, della copia di essa stessa; una commedia appunto che ad ogni piano diventa nuova e rinnovata nei suoi oggetti, ma non nelle sue relazioni proposte. L’anima del processo analogico si svela attraverso l’immagine dell’architettura rappresentata dai suoi più “cari” riferimenti di *educazione palladiana*, dove il paesaggio che si trova al di là di essa sembra non cambiare, apparendo nella stessa sostanza formale, ovvero nella sua illusoria verità borghese. La speculazione logistica si mostra nella propria intellettuale operatività progettuale attuando la teoria della spoliazione e dimostrano la fragilità delle cartografie. Dall’interno di Suna la camera segue le stesse proporzioni ingannando

<sup>132</sup> La casa di Mergozzo viene fatta fotografare da Gianni Braghieri e inserita già nella prima edizione dell’*Autobiografia Scientifica*. Titolo originale: *A Scientific Autobiography* (1981).

<sup>133</sup> Rossi sceglie la foto dell’interno della casa a Mergozzo scattata da Gianni Braghieri: la finestra aperta sulle palme del giardino verso il lago.

<sup>134</sup> A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 94.

l'osservatore e proponendo «la complessità dell'irrazionale in architettura»<sup>135</sup>.

Il *Quaderno Stravagante* del 1991 chiude la pratica progettuale attraverso una rinnovata teoria, che come fu per Alberti, parla di nuovo del tempo, chiedendosi: «cosa vedi dalla tua finestra? Potessimo certamente ripetere non vedo il luogo ma il tempo. Il tempo nella fissità delle cose perché infine niente è cambiato.»<sup>136</sup> Il dispositivo domestico chiarisce l'aggiornamento delle mappe, non più classificando una dimensione doppia come in cartografia, ma ricostruendo “dal vero” un'immagine con la possibilità di poterla abitare funzionalmente.

Rossi procede per calchi e ossa secondo un processo ricco di promesse nel senso scientifico e temporale, in una costruzione che senza il demone del “desiderio”, oltre che dell'analogia, non avrebbe avuto nessuna anima al di fuori di una geografia conosciuta.

Guardo la foto della casa a ΣΑΜΟΣ con le colonnine che ho ripreso per villa A. e che vorrei mettere a Ghiffa. Esiste una parentela tra la Grecia e il Lago?<sup>137</sup>

### 3.4 Dissoluzione, lavorare per miti

Collage di immagini, *Polaroids*, architetture e drammi si consumano nelle osservazioni mediterranee di Aldo Rossi; le forature proposte guardano ad un mondo lontano che ritorna come invenzione compositiva ponendosi tra memoria e profezia, «secondo una prospettiva per cui l'essenza del progetto consiste nella sua rivelazione»<sup>138</sup>. Rossi esaspera il Mediterraneo e ne comprende le qualità principali in cui «le persiane che filtrano la luce del sole o la linea dell'acqua costituiscono dall'interno un'altra facciata»<sup>139</sup>, comprendendo il valore di quelle camere azzurre dalle quali guardare.

Tutte queste cose stanno come in mondo così antico fatto di emersioni, di epifanie come «le terrazze delle vedove sulle case del New England – che – ripetono il rito greco di scrutare nel mare ciò che non è ripetibile»<sup>140</sup>. Queste distanze non si vedono, sono apparentemente irraggiungibili, ma Rossi le rende tangibili e verificabili secondo la ricostruzione della misura e dello spazio, secondo la verificabilità del mezzo architettonico (porta, portale, finestra, loggia) o della camera in sé ... quelle stanze con lo strapiombo.

Leggendo le possibilità compositive del Mediterraneo, egli riporta a sé gli elementi alfabetici individuati, in un ritorno effettivo ai suoi primi studi sulla classificazione; sono spoliazioni ricostruite, ridisegnate e ripetute. I basamenti, i recinti, le soglie, i cortili e le finestre appaiono come *objects trouvés* di una “discreta organizzazione” secondo un montaggio inatteso, stabilendo un ordine più ampio di riferimenti.

In questo senso «immagine e realtà devono intricarsi fino a diventare

<sup>135</sup> A. Rossi, *Op. cit.* 1990, p. 65.

<sup>136</sup> A. Rossi, F. Dal Co (a cura di), *Op. cit.* 1999. *Q/A*, 45, 4 aprile 1991-luglio 1991.

<sup>137</sup> A. Rossi, F. Dal Co (a cura di), *Op. cit.* 1999. *Q/A*, 41, 10 giugno 1989-27 dicembre 1989.

<sup>138</sup> A. Torricelli, *All'inizio era la favola. Aldo Rossi e l'analogia come principio*, in F. Belloni, R. Bonicalzi, (a cura di), *Aldo Rossi. La Scuola di Fagnano Olona e altre storie*, Accademia University Press, Torino 2017, p. 42.

<sup>139</sup> A. Rossi, *Op. cit.* 2009, p. 48. Si riferisce all'interno delle stanze dell'Albergo Sirena.

<sup>140</sup> *Ivi.* p. 96.

inestricabili»<sup>141</sup>, con questo processo si rende visibile ciò che visibile non era, si tocca con mano l'oggetto di Samos arrivato al Lago Maggiore nella *Villa Alessi* a Suna di Verbania.

Questi oggetti che compaiono misurano lo spazio, riproducono l'ombra del già-stato e costruiscono il già-sognato in un processo che trasporta l'osservatore di quello spazio domestico alla identificazione: il Mediterraneo è qui, è ora! La reinvenzione del tema attraverso la reintroduzione e ricostruzione di quell'ambiente annulla completamente le distanze predefinite tra i due luoghi e ne costruisce nuovamente le murature, gli insediamenti e le mappature. Come un dono proveniente dalla gnosi è questo «un approccio che privilegia il fenomeno in sé più che la sua genesi e la sua estensione»<sup>142</sup> tenendo conto degli aspetti relazionali fra gli spazi costruiti, fra i pieni e i vuoti affrontati secondo una sequenza di soglie da attraversare. Questo attraversamento è lo sfondamento geografico che l'autore propone verso mondi altri, o comunque quelli stessi luoghi che ora appaiono leggermente distorti. Tali elementi, come detto, sono la condizione di verifica e di connessione dove vengono messi in scena i presupposti rinascimentali con una disinvoltura cadente<sup>143</sup>, ovvero dove le aperture rendono vivo lo sfondo, accessibile, e sul quale ancora una volta si ritrova «tutto il mondo di Rossi, ridicolo e severissimo»<sup>144</sup> allo stesso tempo. Quelli dell'autore sono oggetti trattati come giocattoli nella loro veste adattiva, figure mai uguali ma simili alla realtà, immagini sovrapposte in cui appunto viene trattenuto il progetto fenomenologico e la sua spiegazione improvvisa come *coup de théâtre*.

Gli spazi prelevati dal Mediterraneo, scenografie, vengono rimescolati e posti in una successione identica a quella osservata nella severità di ogni luogo – come elemento singolare – ma con la consapevolezza che questa singolarità esista nella misura in cui sia verificabile un sistema sterminato di affinità e analogie con altri luoghi. Rossi riporta nel mondo lacustre la felicità sperimentata nei paesaggi mediterranei, la sofferenza della luce e la profondità delle ombre ricostruendone un'immagine tesa e densa di narrazione come nella facciata della *Villa*. Le parti portate nello scenario lacustre sono elementi precisi dell'architettura, sono camere, logge e finestre, sono portali nei quali è possibile misurare quella tensione, stare nelle intercapedini in cui si gioca la soluzione spaziale dell'intera costruzione. Sono questi luoghi dell'inganno e del desiderio borghese.

Il portale di *Villa Alessi*, o la stanza del soggiorno con la loggia, sono i frammenti interi di un'esperienza che per gioco o malinconia si muovono, appaiono come solide armature, elementi già risolti di questo percorso. In queste osservazioni «si aggiunge sempre, in un lungo dialogo interiore ininterrotto, la continuità di un senso preciso e particolare che di volta in volta Rossi ha adattato»<sup>145</sup>, riconoscendo in questi progetti lacustri l'approdo al tema della villa, la sua compiutezza ricercata quasi fosse qualcosa di definitivo pronto ad essere distorto nella costruzione di un nuovo luogo.

<sup>141</sup> In A. Rossi, F. Dal Co (a cura di), *Op. cit.* 1999. *Q/A 16*, 25 novembre 1973-20 maggio 1974.

<sup>142</sup> In A. Rossi, F. Dal Co (a cura di), *Op. cit.* 1999. *Q/A 37*, 1° settembre 1988-19 ottobre 1988.

<sup>143</sup> Cfr. M. Falsitta, *Semeiah. Aldo Rossi e il suo angelo*, Skira, Milano 2010.

<sup>144</sup> *Ivi.* p. 23.

<sup>145</sup> A. Cantafora, *Per gioco*, in A. Trentin (a cura di), *La lezione di Aldo Rossi*, Bononia University Press, Bologna 2008, p. 221.

L'osservazione delle foto della casa di Samos è diretta corrispondenza dell'interrogativo «cosa vedi dalla tua finestra?», una ripetizione quasi religiosa rilevata nel *Q/A*, 45 che il tempo ha cristallizzato. Una sequenza di disegni che si rincorrono<sup>146</sup> e che di fatto mai vedranno la loro compiutezza fino a quando le finestre di Suna non si apriranno sul lago ricostruendone la «scena dall'interno», ritrovando quel mondo Mediterraneo traslato (a)geograficamente. La costruzione dell'effimero, di qualcosa si intangibile, è definita da mille sovrapposizioni: c'è l'*Albergo Sirena*, i disegni ammirati di Raffaello Sanzio, c'è la loggia delle ville borromeo, c'è il portico di *Villa Godi* del Palladio o il frammento delle colonne di *Villa Sarego*, c'è la stanza di Samos, c'è la camera a cielo aperto della vicina Ghiffa; in una concrezione che trasuda traslazioni mediterranee mediante un sistema mitologico come mito è l'intera vicenda di questo mare conchiuso.

Il problema del *locus* si connette a quello dell'immaginario in un doppio aspetto fra immaginario storico e immaginario geografico definendo attraverso l'architettura la loro unione in un sistema di *distanze invisibili* che cambia le realtà topografiche anche solo per brani compositivi, citazioni. Le geografie sono ormai mescolate provocando dislocamenti, esodi e dissoluzioni riposizionati dall'autore che pone di fronte ad una sorta di imprevisto in cui «percorriamo luoghi, spazi, ma ogni volta ascoltiamo altre voci e vediamo altre stanze, anche se sono forse le stesse voci che abbiamo udito e le stesse stanze che abbiamo percorso»<sup>147</sup>.

Un'affermazione che trattiene lo spazio, un problema<sup>148</sup> dunque progettuale, che identifica la parentela ricercata tra la Grecia e il lago<sup>149</sup>, come in un immenso deposito di fatiche proveniente dagli abissi o più determinatamente una complessa genealogia che si avvera nella costruzione spaziale e domestica dell'architettura della villa lasciataci da Rossi come enigma da svelare al fine di poter aggiornare le nostre mappe.

<sup>146</sup> «La camera di ΣΑΜΟΣ si presta ad un quadro che ho in mente di fare. Ma il tempo?» Cfr. *Q/A*, 41.

<sup>147</sup> A. Rossi, *Altre voci, altre stanze*, in A. Ferlenga (a cura di), *Op. cit.* 1992, p. 8.

<sup>148</sup> Rossi pone la domanda su come traslare Samos, la camera, e ne investe un intero progetto ricucendo intorno al vuoto dei soggiorni di Suna l'esperienza mediterranea.

<sup>149</sup> «Comunque tutto ciò che viene dopo la Grecia è parente della Grecia.» In A. Rossi, F. Dal Co (a cura di), *Op. cit.* 1999. *Q/A* 41, 10 giugno 1989-27 dicembre 1989.



## Capitolo 4

### Antologie. Peter Märkli: oltre la “geografia”

#### 1. Continuando il Mediterraneo

Risalendo la dorsale che regge la topografia della penisola italiana, in un viaggio *à rebours* nella direzione opposta a quella dei *Grands Tours*, ovvero tornando verso la Berlino di Schinkel, la Helsinki di Aalto, la Copenaghen di Utzon, qualcosa di inatteso ci accoglie varcato il confine con la Svizzera: *Villa Garbald* a Castasegna (1864) di Gottfried Semper. L’ambigua operazione rappresenta una realtà che «è più di ciò che possiamo descrivere»<sup>1</sup> spostando di qualche chilometro la geografia “mediterranea”. La costruzione logica dei processi descrittivi farebbe in modo di collocarne la realizzazione alle spalle del percorso intrapreso, ma difatti ciò che analiticamente si constata è che essa è lì, tra le Alpi svizzere, a segnare un accesso, un nuovo paesaggio oltre il pittoresco illuminismo. Una verità che questa indagine ha inseguito nello sviluppo narrativo scovando l’esistenza concreta o illusoria di un aggiornamento cartografico condotto dallo spazio architettonico. *Villa Garbald* rappresenta uno dei molteplici grumi “scartati”, un innesto accidentale cogliendo e leggendo «ciò che sguardi lontani, per problemi di prospettiva, non possono vedere»<sup>2</sup>.

L’insenatura del Lago Maggiore, con il caso *Villa Alessi* a Suna di Verbania di Aldo Rossi, resoconto architettonico di un “affare greco”, ha avuto modo di mostrare come la classificazione spaziale della casa di Mediterraneo fosse stata in grado di produrre una costellazione di architetture, di progetti capaci di tradurre nei corpi e nella costruzione realtà molto distanti. La mappa riscritta mette in scena l’annullamento di distanze (pre)definite, proponendo una revisione più o meno radicale di diverse nozioni “territoriali”: geografia, contesto, mappa... . La connotazione geografica “mediterranea”, segno di appartenenza delle cose ad un dato mondo è ormai simbolica, distante ma non perduta, in un valore dislocato dall’esercizio del desiderio nello spazio costruito. La combinazione delle «cose lontane» è il processo attraverso cui il Mediterraneo si è costruito, è il concetto delle connessioni, delle rotazioni e sovrapposizioni, di una grande maglia geometrica-territoriale in cui si conducono pezzi e parti di architetture. L’unità di questo mare si chiarisce nell’universalità e nella natura del suo opposto, un «continuum di discontinuità», scrisse l’antropologo Claude Lévi-Strauss, in cui «non sono le somiglianze, ma le differenze, che si assomigliano»<sup>3</sup>

<sup>1</sup> L. Caffo, M. Ferraris, *Realtà*, Voce in G. Corbellini, S. Marini, (a cura di), *Recycled theory: dizionario illustrato / illustrated dictionary*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 467.

<sup>2</sup> S. Marini, *Op. cit.* 2010, p. 35.

<sup>3</sup> C. Lévi-Strauss, 1964, p.77, citato in P. Horden, N. Purcell, *The Corrupting Sea: A Study of Mediterra-*



e per cui il *Mare Nostrum*, ampliato di molteplici delitti, può apparire come oggetto precario, camera soggetta a possibili illusioni.

La distanza è cambiata, le misure sono traslate, le architetture sono diventate parti di antologie nascoste in altri luoghi – «combinando cose lontane»<sup>4</sup> – in un processo di costruzione che diventa silloge di una mèta, di qualcosa che è dopo, oltre o addirittura più grande (dissoluzione della scala ancora una volta).

**mèta-** [dal gr. μετά «con, dopo», in composizione μετa- (con i sign. di cui al n. 1 a)]. – **1.** Prefisso di molte parole composte derivate dal greco o formate modernamente (anche nella terminologia lat. scient.), che indica in genere: **a.** Mutamento, trasformazione (per es., *metamorfosi*, *metamorfismo*, *metafonesi*, *metaplasia*, *metacromasia*, ecc.); trasposizione (*metatesi*, *metastasi*); trasferimento (*metafora*, *metempsicosi*), e simili. **b.** Partecipazione, affinità, con più precise accezioni nelle diverse discipline; per es. in mineralogia, dove i nomi con *meta-* (*metaclorite*, *metacinnabarite*, ecc.) designano per lo più minerali imparentati con quelli designati dal nome cui il prefisso è aggiunto. **c.** Successione, posteriorità, sia in senso locale («che vien dietro o dopo, situato posteriormente»), come in alcuni termini di anatomia e zoologia (*metacarpo*, *metatarso*, *metatalamo*, *metasoma*, *metatorace*), sia in senso temporale, per indicare un fenomeno che si manifesta in fasi successive (per es., *metameria*), o un fatto che sia seguente o conseguente a un altro (per es., in medicina, *metapneumonico*, *metasifilide*). In varî rami delle scienze biologiche, al concetto della successione nel tempo si unisce quello di un'evoluzione maturativa, di uno sviluppo più avanzato o più complesso, di una organizzazione superiore, oppure serve a indicare (in correlazione con *proto-* e *meso-*) l'ultimo di tre stadi progressivi; così in *metanefro*, *metamielocito*, *metazoi*, *metaclamidee*, ecc. **d.** Infine, per influenza del termine *metafisica*, erroneamente interpretato come «scienza di ciò che trascende le cose naturali» (mentre il sign. originario è «trattazioni posteriori a quelle circa la natura», gr. τὰ μετὰ τὰ φυσικά), il prefisso ha acquisito il valore di *trans-* ed è stato adottato in età moderna per designare scienze o forme di considerazione teorica, concernenti zone di realtà analoghe a quelle che sono oggetto della scienza al cui nome *meta-* è premesso, ma giacenti comunque al di là dei loro confini (v. metalinguaggio, metamatematica, metapsichica, metastoria, ecc.). **2.** In chimica è usato con sign. diversi, e cioè per indicare: **a.** Un composto che sia una forma polimerica o, comunque, più complessa di quella al cui nome si aggiunge: per es., *metaldeide*, *metaproteina*. **b.** Di due acidi ottenuti dallo stesso ossiacido con quantità differenti di acqua, quello che è meno idrato, come, per es., l'*acido metafosforico* (HPO<sub>3</sub>) rispetto all'*acido ortofosforico* (H<sub>3</sub>PO<sub>4</sub>); lo stesso prefisso si conserva nella nomenclatura dei sali derivati da tali acidi. **c.** Nei composti organici del benzene, il derivato con due gruppi sostituenti in posizione 1 e 3. Con questo valore, il prefisso (che è spesso usato anche in funzione attributiva, nelle espressioni *posizione meta*, la posizione 1 e 3, e *forma meta*, l'isomero sostituito in tale posizione) si abbrevia di solito col simbolo *m*: così, *metaxilene*, abbrev. *m-xilene*, ecc. (nel presente *Vocabolario* la trattazione dei singoli metaderivati è fatta in genere sotto il nome del composto non sostituito: *xilene*, ecc.). **d.** In alcune voci, è forma abbreviata di *metil-*; così *metallile* vale *metilallile*, *metacrilico* è sinon. di *metilacrilico*.<sup>5</sup>

*nean History*, Blackwell Pub, Oxford 2000, p. 51.

<sup>4</sup> Cfr. P. Portoghesi, *Combinando cose lontane*, in *Architettura memoria contemporaneità*, in «Technè», 12, 2016.

<sup>5</sup> *Meta*, voce in *Enciclopedia "Treccani"* consultata in data 10 febbraio 2020, <http://www.treccani.it/vo->

Un Meta-Mediterraneo esiste perché ne sono tracciati i contenuti e i percorsi, sono visibili resti “archeologici” di oggetti trascinati, di spoliazioni architettoniche che ne hanno definito una certa sostanza. La fisicità di questo mondo è stata costruita per lente sedimentazioni di cui non solo, o non più i singoli corpi (colonne, capitelli, architravi ...) sono stati elementi di ridisegno, ma soprattutto è lo spazio, le misure che ne hanno generate di nuove, a costituire un organismo compositivo legato alla teoria del mondo “marino”. La convinzione che nel tempo si sia quindi costruita una «cassa di risonanza» prefigurata da Fernand Braudel<sup>6</sup>, sancisce l’ intreccio – attraverso il progetto – tra architettura e storiografia in cui si condensano i grumi di un’ esperienza ciclica ed eterna: senza tempo e paradossalmente “senza luogo”. I confini disegnati da carte geografiche, stabiliti da presupposti politici e in parte culturali, appaiono porosi e pronti a ricevere spoliazioni provenienti dal costruito del Mar Mediterraneo.

L’ esito di tali considerazioni, che investono il carattere del progetto d’ architettura affrontandone i rapporti geometrici, spaziali e compositivi, sono da considerarsi come un apporto settentrionale<sup>7</sup> che si mescola e si sovrappone, attraverso la consapevole invenzione del mito<sup>8</sup>, all’ archeologia della casa. Il rapporto Nord-Sud<sup>9</sup> stabilizza un progresso nel processo di rottura con l’ accademismo<sup>10</sup>, un sistema architettonico che come un organismo si perfeziona ed edifica letteralmente delle nuove topografie, innescando quel paradosso “compositivo” di costruzione di un paesaggio partendo da un’ immagine. La radice mediterranea diviene presupposto (immagine e rappresentazione) per mezzo della quale si stabilisce la teoria e il modello di lettura di una geografia contro-mediterranea.

L’ Atlante sembra pertanto essere cambiato, verificando l’ ipotesi di una possibile antologia, generando osservazioni puntuali che conducono a modificazioni delle percezioni e a rinnovate geografie strutturate per mezzo dello spazio domestico tra laghi e catene montuose portando l’ “acqua di mare”, in un gioco chiaramente fittizio e ingannevole, oltre il limite prefissato. La questione che il nord sia più mediterraneo del sud è un dato, per quanto paradossale, certo nella provocatoria realtà progettuale, nei fatti costruttivi da cui è possibile determinarne le tracce.

cabolario/meta.

<sup>6</sup> «Un Mediterraneo più vasto, dunque, - che - circonda e avvolge il Mediterraneo in senso stretto, servendogli da cassa di risonanza. [...] Ai margini del Mediterraneo maggiore sono così registrabili, in un certo senso, la grandezza e l’ influenza propria del mare. Si risolvono da soli molti problemi del passato mediterraneo, a prima vista quasi irrisolvibili.» In F. Braudel, *Op. cit.* 2013, p. 52.

<sup>7</sup> «Tecnicamente, l’ architettura moderna è in parte esito dell’ apporto dei paesi settentrionali. Spiritualmente però, è lo stile dell’ architettura mediterranea che influenza la nuova architettura. L’ architettura moderna è un ritorno alle forme pure e tradizionali del Mediterraneo. Si tratta della vittoria del mar Latino!» J. LL. Sert, *Raíces Mediterraneas de la arquitectura moderna*, in «AC18», 1953, pp. 31-33. Ripubblicato in A. Pizza (a cura di), *J. LL. Sert and Mediterranean Culture*, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona 1997, pp. 217-219.

<sup>8</sup> Cfr. B. Gravagnuolo, *Op. cit.* 1994.

<sup>9</sup> Cfr. J. Lejeune, M. Sabatino, *Nord/Sud. L’ Architettura moderna e il Mediterraneo*, LISt Lab, Rovereto 2016.

<sup>10</sup> «Il tema della mediterraneità e grecità fu la nostra stella orientatrice. Scoprimmo presto che un bagno nel Mediterraneo ci avrebbe restituito valori sommersi da sovrapposizioni gotiche e da fantasie accademiche. Esiste uno scambio nutritissimo tra me, Pollini, Figini e Terragni su questo argomento. [...] Studiammo le case di Capri: come erano costruite, perché erano fatte a quel modo. [...] Scoprimmo che soltanto nell’ ambito della geometria si poteva attuare il perfetto *gemütlich* dell’ abitare.» In C. Belli, *Lettera a Silvia Danesi*, in S. Danesi, L. Patetta (a cura di), *Op. cit.* 1976, p. 25.

L'adattività, la rilettura di scheletri e anatomie prelevati dai cantieri del sud come figure deposte, ricostruiscono in maniera aptica luoghi servendosi di parti e pezzi di un alfabeto lontano secondo una riedizione, una ricostruzione. Al di fuori delle considerazioni storico-stilistiche l'osservazione più importante è quella dettata dalla volontà che queste architetture portano con sé dal punto di vista spaziale, esse sono predisposizioni compositive: sono eredità trascritta in segni. La successione delle camere, come in un sistema corporale, come in un apparato, è la rappresentazione di un fisico compiuto che qui – oltre le catene montuose – è ancor in divenire, trasportandosi oltre, costruendone del resto un meta-paesaggio che espleta scientificamente, e forse davvero, il pensiero illuminista della risonanza attraverso l'intenzione progettuale. Il simbolismo e la composizione architettonica riproducono dunque gli elementi di questo principio con cui il Mediterraneo è prevalso sulla geografia fisica divenendo in realtà geografia architettonica e fenomenologica da scovare.

In questo sistema di alterate realtà le nascoste case a Trübbach-Azmoos di Peter Märkli, nel San Gallo, e più in generale tutto la sua ricerca, aspirano a continuare la costruzione di un (altro) stesso paesaggio innescando il paradosso e la questione su quali siano i confini di tale mondo. Limiti che l'architettura rompe e infrange aprendo varchi esplorativi oltre apparenti o esclusive ansie teoriche<sup>11</sup>, inseguendo non un mero rapporto stilistico ma generando immagini dello spazio desiderato attraverso la costruzione di segni e di ombre osservati in luoghi remoti.

*And it's a mistake to think that just because we are here in the high valleys that we have established our own isolated culture. The only reason we read Plutarch is because the Saracens brought it with them in their caravans. We can abandon our small-minded conservative way of thinking because it's not the way things happened in the past.<sup>12</sup>*

## 2. Peter Märkli e lo strumento dell'anatomia comparata

L'inganno territoriale, continuando il Mediterraneo di Semper prima di quello di Schinkel, è segnato dal passaggio fra le Alpi della Svizzera tedesca. Connotato dalla dura topografia alpina, la visione si trasforma in una severa immagine in cui Semper aveva lavorato attraverso una sorta di distacco analitico fondato su ricerche filologiche, proponendo un approccio scientifico allo studio dell'architettura<sup>13</sup>. La dislocazione dei presupposti geografici, invertiti nelle architetture napoletane schinkeliane, veri e propri trapianti tipologici, rappresenta l'elemento di realtà con cui entrare in contatto. Una realtà che in prima istanza appare assurda e guidata da una certa noia moraviana<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Cfr. J. Lejeune, M. Sabatino, *Op. cit.* 2016.

<sup>12</sup> Peter Märkli interview by Samuel Penn, *Interview 5*, in «Foundation for Architecture and Education», January 2012.

<sup>13</sup> Cfr. B. Gravagnuolo, *Op. cit.* 1994.

<sup>14</sup> «Most people think of boredom as the opposite of amusement, but for Moravia this is not the case. In fact, for him boredom comes to resemble amusement, and carries with it similar feelings of distraction and forgetfulness. '... my boredom resembles a repeated and mysterious interruption of the electric current inside a house: at one moment everything is clear and obvious – here are armchairs, over there are sofas, beyond are cupboards, side tables, pictures, curtains, carpets, windows, doors, a moment later there is nothing but darkness and an empty void'. In the same way that the interruption of the electric current

## Antologie



(in alto) *Figure di Polimede di Argo da Delfi e giovane uomo da Atene*, © AA Publications.  
(in basso) *Case a Trübbach*, Trübbach-Azmoos 1982, in collaborazione con Gody Kühnis, © Studio Märkli.

all'interno della quale le considerazioni di Peter Märkli emergono come campo di sperimentazione e come principale tema di lavoro sul progetto. Le concretezze che questo autore riesce a stabilire con la topografia esistente rappresentano una questione pregnante in cui continuano ad essere rivelati i segni di attraversamento, di uno sfondamento geografico per mezzo della costruzione dello spazio.

La composizione per Märkli torna ad essere una questione alfabetica, quindi grammaticale, che si respira penetrando nelle stanze dell'Atelier di Zurigo attraverso i modelli d'architettura ripetuti in un sistema che ne indaga ossa, frammenti e anatomiche, posizionati su lunghi tavoli come racconti antologici. I segni così sono parole messe in fila alla «ricerca di un linguaggio»<sup>15</sup> possibile:

*As time went on I noticed that if I placed the letters next to each other they would make a word and that that word didn't only make sense to me, but was used to communicate the same to others - to make contact. Later I realised that not only could these words be used to describe things, like describing a particular loaf of bread to the baker, but also that it had, in literature, the power to describe feelings and world views. It became clear to me at school by reading books and literature from different periods, even though I didn't necessarily understand everything, how unbelievably diverse our language was. [...] This visual language is ancient, it can be seen in painting, sculpture and of course also in architecture - and I assert that this is a language that can be understood, and that it can be learned.*

*[...] So, when I arrived at architecture school at the age of nineteen I became very anxious because I didn't know the language. It felt like I was back in primary school because I didn't know any of the letters, any of the words and certainly didn't know how to make a sentence - I didn't understand any of it. Because we weren't taught about any of these architectural things at high school, I had to start from scratch. At this time I was lucky enough to know Rudolf Olgiati, the father of Valerio, who taught me to notice certain fundamental things about architecture - and because we only have the past at our disposal and the future is still for us to build, I spent my time studying and trying to understand the grammar of past architectures. I looked to profane and the visual arts and started to observe and slowly learn the language. I simply began by observing the grammar of our discipline.<sup>16</sup>*

Il processo di selezione dei corpi da parte dell'autore è lento, una sorta di affabulazione verso le lettere della composizione architettonica espletate secondo un percorso di anamnesi ereditato e trattenuto, come accaduto per Rossi, in continui disegni, in un'ansia verso la fissazione di «poche e profonde cose». Una schematizzazione dettagliata dello sviluppo sullo studio degli oggetti, connesso con il significato rossiano in cui «un bel momento quest'oggetto ci sembrerà – miracoloso – di non averlo visto mai»<sup>17</sup>.

*highlights the artefacts of Moravia's fictional house, distraction leads to a closer reading of things.»* In M. Mostafavi, *Peter Märkli's Approximations.* In M. Mostafavi (edited by), *Approximations: the Architecture of Peter Märkli*, Architectural Association Press, London 2002, p. 8.

<sup>15</sup> Cfr. G. Azzariti, *In search of a language. A journey into Peter Märkli's imaginary/ À la recherche d'un langage. Voyage dans l'imaginaire de Peter Märkli*, Éditions Cosa Mentale, Marseille 2019.

<sup>16</sup> Peter Märkli interview by Samuel Penn, *Op. cit.* January 2012.

<sup>17</sup> Cfr. Nel 1972 Rossi appunta questa citazione di Cesare Pavese (*Dialoghi con Leucò*, 1947), una citazione che Bruno Reichlin negli anni di Zurigo associa alla sua architettura. In A. Rossi, F. Dal Co (a cura di),

Sono flussi di una genealogia che Märkli cerca di possedere, di ricostruire e osservare nei progetti all'interno del paesaggio svizzero al fine di strutturare una sorta di collezione risolta in immaginarie topografie di pezzi riconoscibili. I disegni tracciano i caratteri di un'esperienza "leggendaria" che nel tempo diviene promessa progettuale allargando alla tradizionale casa *Graubünden* un linguaggio altro dove le forme sono basate su principi appresi, riuniti in un destino in grado di produrre figure nuove.<sup>18</sup> Confrontando tra loro le iconografie dell'autore si deduce come esse siano macchine desideranti, siano cioè già in partenza frutto di una volontà compositiva che ragiona per parti, e per parti vuole proseguire nella costruzione, assumendo nel tempo una precisa fisicità nel corpo dell'architettura. Il grido di questo è espresso da quel principio che vede la necessità di «iniziare dall'inizio»<sup>19</sup> e che trova nel flaubertiano «*tout ce qu'on invente est vrai*»<sup>20</sup> il suo posto nel mondo. Le architetture indagano la relazione dell'uomo con il volume che si eleva dalla terra, con le singole stanze e successivamente con gli elementi architettonici in una sempre più precisa valutazione di scale: dal macro al micro, dalla casa alla camera fino ai suoi oggetti. Le costruzioni ricercano la consistenza e la tattilità, aggiungendone valore aptico, affermando la loro posizione mettendone radice; legandosi così ad una nozione *tout court* di relazione in cui il corpo che osserva si sente vivo. Ciò testimonia come gli edifici vengano animati da un'insistenza tipologica vista e riletta, in una sfida continua che ricerca – attraverso la costruzione/scultura – l'innesto capace di generare modificazioni topografiche. Märkli continua una storia di brani d'architettura spogliati in *se* dalla Persia, dalla Grecia o dal paesaggio italiano investigandone misure e geometrie, riproponendone simmetrie, cercando di catturarne le "spesse" ombre prodotte dalla pesante luce vista nei quadri dell'Angelico. In questa classificazione sono visibili i dati di un desiderio "mediterraneo" (ma non solo), di una tensione al ricordo dimostrata dalle sculture a cui si rivolge direttamente: Polimede di Argo da Delfi e di un giovane uomo da Atene. Il principio teorico dell'invenzione è da ritrovare ancora una volta nelle maniacali lettere indirizzate a Louise Colet, scritte da Flaubert nei primi anni '50 dell'Ottocento, ossessione märkliana, all'interno delle quali le parole, così come l'architettura dell'autore svizzero, identificano «*une manière absolue de voir les choses*»<sup>21</sup>.

Una presenza dell'antico che non risulta essere atavica, opprimente, ma possibilistica di una trama antologica asservita dalla proiezione dell'immaginazione sul vissuto e quindi sulla realtà. L'interrogativo teorico proposto è quello della sovrapposibilità delle "forme" derivate nel concreto del progetto in un'illusione continua della geografia mescolata dai risultati discussi su fogli A4 parlanti di una

*Op. cit.* 1999. *Q/A*, II, 28 febbraio 1972-6 giugno 1972.

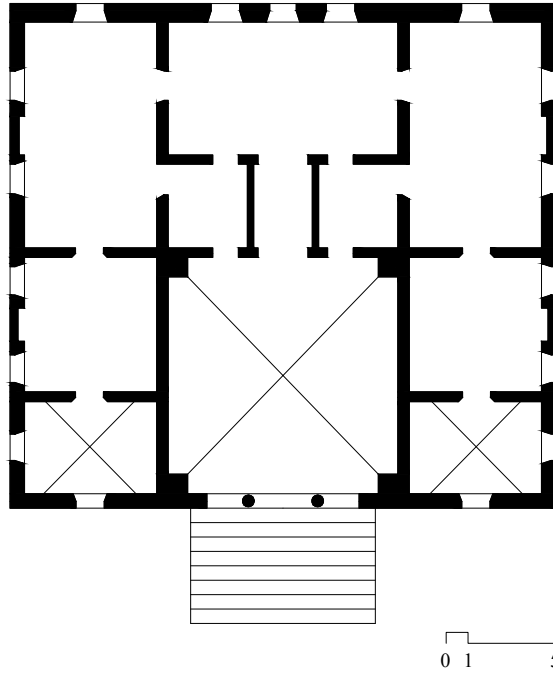
<sup>18</sup> Cfr. «*Forms that are based on the principles that you have learned - and your own personal structure - can then be brought together in a totally new way to create an image.*» In Peter Märkli interview by Samuel Penn, *Op. cit.* January 2012.

<sup>19</sup> «*It's necessary to start at the beginning.*» In *Ibid.*

<sup>20</sup> Trad. it. «Ogni cosa che si inventa è vera, potresti essere perfettamente sicuro di questo. La poesia è precisa quanto la geometria.» In G. Flaubert, *Lettre à Louise Colet. [Trouville] Dimanche 14, 4 heures [14 août 1853]*; cfr. P. Johnston (edited by), *Everything one invents is true: the architecture of Peter Märkli*, Quart Verlag, Luzern 2017.

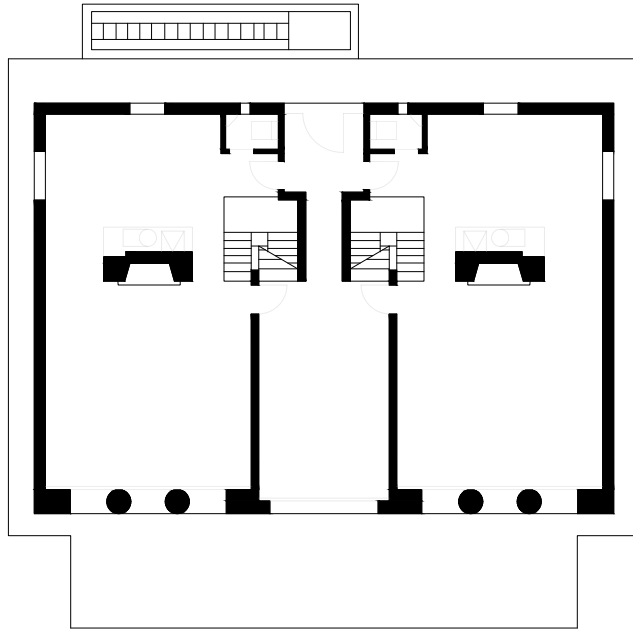
<sup>21</sup> Cfr. G. Flaubert, *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par J. Bruneau, Gallimard, Paris 1998. La prima espressione si legge nella lettera a Louise Colet del 31 marzo 1853 (t. II, p. 292); la seconda in quella del 16 gennaio 1852 (t. II, p. 31).

## Camere Azzurre



(in alto) Andrea Palladio, *Villa Valmarana Bressan*, Monticello Conte Otto (VI) 1542-1560, ridisegno della pianta del piano terra sulla base del disegno RIBA XVII 2R.  
(in basso) Andrea Palladio, *Villa Valmarana Bressan*, Monticello Conte Otto (VI) 1542-1560, foto 1971, © CISA A. Palladio.

Antologie



*Casa doppia*, Mels 1979, in collaborazione con Gody Kühnis, © Studio Märkli.



abbreviazione “classica” dei modelli incastrati fra le “stanze” culturali del mondo, figure disposte secondo sintassi geometrica e tensione scultorea.

## 2.1 Un classicismo abbreviato

*Par ailleurs, à travers cette période, j'ai réussi à comprendre réellement Palladio, Giulio Romano et d'autres architectes, à les comprendre vraiment. Cette période exerce une réelle fascination sur moi, c'est devenu une nouvelle source d'inspiration.*<sup>22</sup>

La celebrazione di rituali a più livelli: testi, disegni, costruzioni e spazi, mostra una dipendenza mutuale fra le parti in uno schema di complessità che si muovono dalla doppia alla terza dimensione (o viceversa) in una simultaneità di scale. L'operatività si attua per luci ed ombre, cercandone realmente una traslazione vista altrove, complessa da ricostruire fra le montagne, in cui l'uso della proporzione, così come insegnano le statue greche citate, determina la base estetica, tecnica e funzionale allo stesso tempo. Un linguaggio che pur generato da un certo “desiderio” non smette di riferirsi ai trattati, ai materiali, ai getti di calcestruzzo e alle casseformi che danno vita ai basamenti che accoglieranno le colonne “di spoglio” così come sostenuto in *The smile of the korai*<sup>23</sup>. La fondatezza della regola non presuppone per l'autore un dato assoluto, quanto piuttosto il segnale di una versione ciclica dell'uso degli elementi (come in Palladio), in cui la “forma” apparendo chiara e astratta allo stesso tempo, si manifesta come complice di una presenza eidetica nel corpo dell'edificio. La durabilità dell'architettura è nascosta fra le pieghe dell'uso dell'elemento, della grammatica, nella reinvenzione formale e topografica, che trova proprio nello spazio del tempio greco, lungo il peristilio, il tema delle distanze invisibili: «*The tension generated by the tapering of the order and the incisive completion of the horizontal creates a similar effect to that achieved by the entasis and curvature of the Greek temple*»<sup>24</sup>.

La matrice del sistema compositivo si ripete senza deteriorare la “lettera”, assecondando la grammatica ma modificando la sintassi, la costruzione.<sup>25</sup> Quello che si può osservare è che non avviene una riproduzione reale dell'immagine greca, ma come in Palladio Märkli trattiene il significato dell'elemento, lo legge e ne ricostruisce le relazioni affinché stando al di sotto della copertura si avverta il peso dell'ombra generato dalla persistenza del sostegno verticale.

Molti dei suoi edifici si scorgono nella città o nella campagna secondo un avvicinamento “alla classica” che può riferirsi agli studi<sup>26</sup> di Konstantinos Doxiadis sullo sviluppo della geometria e della percezione visiva del tempio greco.

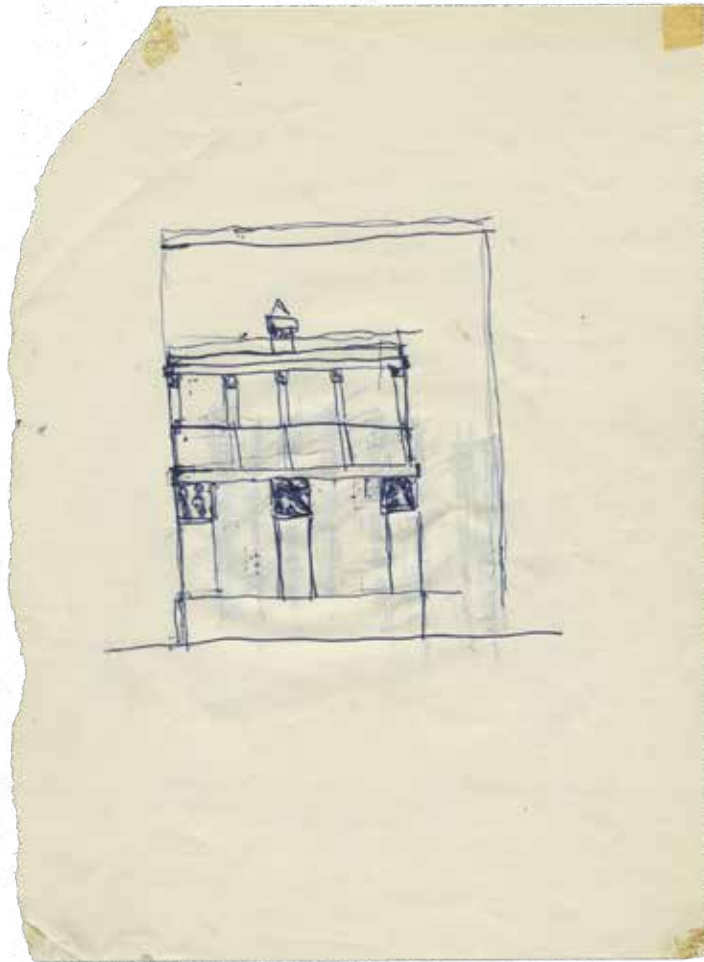
<sup>22</sup> G. Azzariti, *Op. cit.* 2019, p. 180.

<sup>23</sup> Cfr. F. Wanner, *The smile of korai*, in P. Johnston (edited by), *Op. cit.* 2017.

<sup>24</sup> *Ivi.* p. 235.

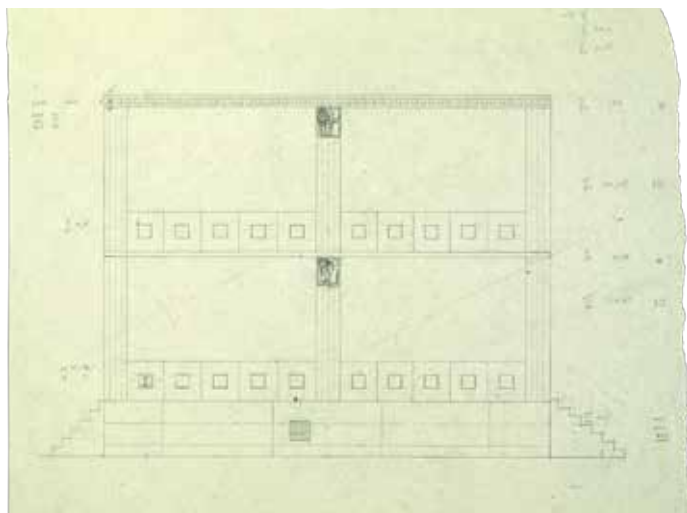
<sup>25</sup> «*...comme point de départ tu dois accepter qu'il s'agit de quelque chose de plus radical. Quand nous écrivons, nous avons un nombre limité de lettres, le point, la virgule, et ainsi de suite. Mais avec ces quelques lettres et la ponctuation, si tu as du papier à disposition, tu peux remplir n'importe quelle bibliothèque. C'est la même chose pour la géométrie et ses formes principales.*» In G. Azzariti, *Op. cit.* 2019, p. 166.

<sup>26</sup> Cfr. K. Doxiadis, J. Tyrwhitt (translated and edited by), *Architectural space in ancient Greece*, The MIT Press, Cambridge (Mass.); London 1972.



*Disegno 1062*, 1988-1990, © Studio Märkli.

## Camere Azzurre

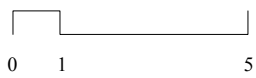
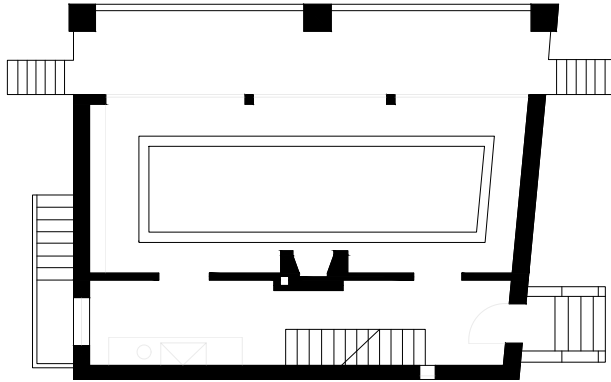
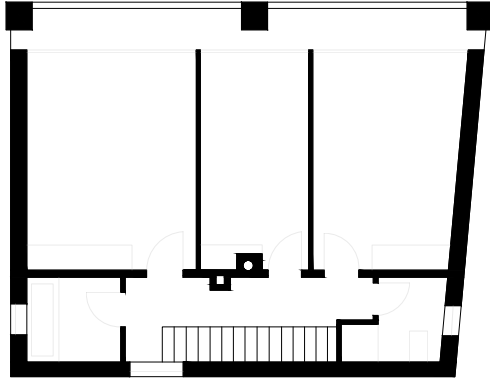


*Casa Hobi*, Sargans 1983/2014, © Studio Märkli.



*Casa Hobi*, Sargans 1983/2014, © Studio Märkli.

Camere Azzurre





(nella pagina laterale) *Casa Hobi*, Sargans 1983/2014, in collaborazione con Gody Kühnis, piante © Studio Peter Märkli.  
*Casa Hobi*, Sargans 1983/2014, © Studio Märkli.

*Réfléchir sur le déjà fait, sur l'expérience mûrie à ce jour, pour découvrir de nouvelles formes du faire – pour agir avec plus de lucidité, pour changer sans abandonner la mémoire – peut apparaître comme une attitude singulière à une époque habituée au changement perpétuel, à l'éclectisme créatif, à l'accomplissement foudroyant. Elle peut tout au plus être entendue comme une façon de rester immobile à l'intérieur de paradigmes mentaux rassurants qui refusent de se confronter à la réalité en mouvement, au progrès et à l'inconnu vers lesquels nous pousse le futur. Mais – au contraire – le retour peut justement servir à tenir compte de la nouveauté qui avance, à agir en toute connaissance. [...] C'est donc le fait de regarder à nouveau, avec des yeux toujours vigilants [...] qui permet à Märkli d'utiliser l'histoire – récente et passée, de l'architecture e de l'art – de façon renouvelée dans son propre travail architectural.<sup>27</sup>*

In questo lavoro di continua ricerca si incontrano Bramante come Giulio Romano o Palladio, emerge il *Non-finito* di Michelangelo come *modus operandi*, fino a rivedere per mezzo dell'uso della colonna i calchi di Rudolf Olgiati che esclamano per mano dei disegni «tutto se ne va, tutto ritorna; eternamente gira la ruota dell'essere. Tutto muore, tutto torna a fiorire eternamente corre l'anno dell'essere. Tutto si rompe, tutto si ricompono, eternamente si costruisce la stessa casa dell'essere. Tutto si separa, tutto torna a salutarsi; eternamente rimane a sé fedele l'anello dell'essere»<sup>28</sup>.

Conducendo un programma basilare di anatomia comparata, l'autore confronta le strutture dei vari gruppi promettendosi di trovare le cause della loro forma ed organizzazione come base in un percorso che si avvera poi in maniera non lineare ma “ambigua”, al fine di produrre domande più che certezze sommerse dalle pieghe dell'ovvietà. Egli attua una ricerca che non ha condizioni specifiche se non quelle di interrogarsi sulla traslazione degli elementi, compiendo un'incursione primordiale nel territorio italiano tra la campagna toscana e quella veneta in cui emergono topografie distanti rinnovate dalla presenza della macchina architettonica.

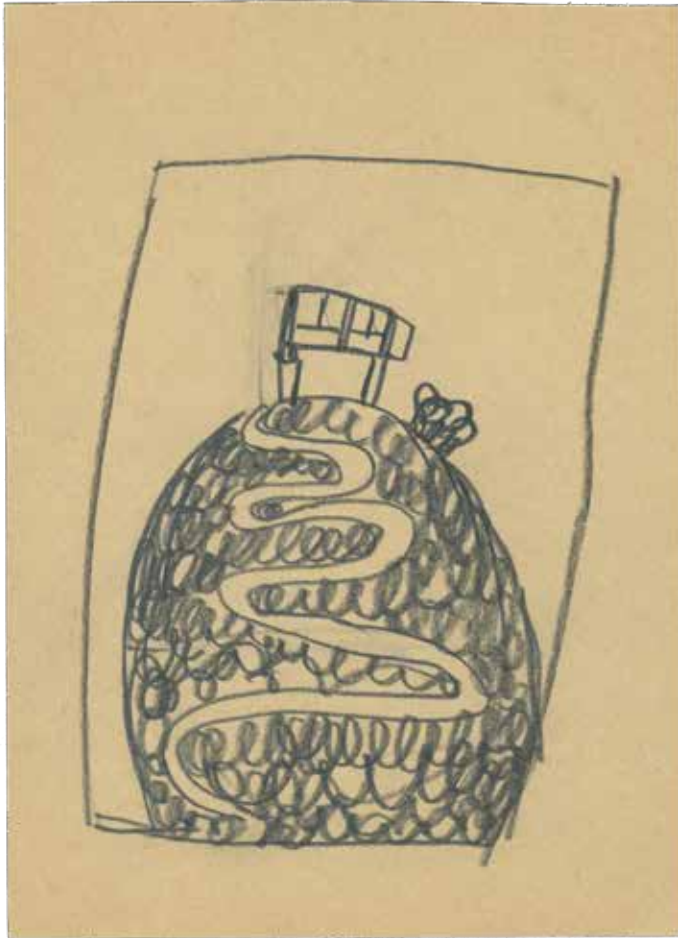
L'aver visto *Villa Valmarana* a Vigardolo e *Villa Pojana*, entrambe nel vicentino, generano in Märkli accecamento e desiderio tanto da ritrovare la riscrittura delle parti nella facciata di uno dei suoi primi progetti per due case a Mels nel 1979<sup>29</sup>: «... *many years later, I was on a tour of Palladio's villas with my students. We walked round to the back of one of his earliest works, Villa Valmarana, and I experienced an immediate pang of recognition: without ever having seen this rear facade before, I'd made something remarkably similar at Mels*»<sup>30</sup>. Märkli ne fa una scoperta matura, in età tarda, ma trova nella singolarità della composizione palladiana un presupposto in cui poter leggere nella tridimensionalità tutto il supporto che i disegni, gli interrogativi e i calchi hanno posto. Quello che l'autore si trova di fronte, molti anni dopo Mels, è esattamente un atlante narrativo da abitare dove «l'objectif du dessin est, pour

<sup>27</sup> G. Azzariti, *Op. cit.* 2019, pp. 61-62.

<sup>28</sup> F. Nietzsche, *Il convalescente*, in F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Fabbri Editori, Milano 1985, p. 245.

<sup>29</sup> «*The house in Mels (1979) is an early work, made not long after a journey to Italy. Its design was influenced by the Romanesque church of San Pietro in Tuscania, as you can see from the symmetry and the portal-like entrance. But I also borrowed from the ideas of Rudolf Olgiati. Some of his houses have this kind of massive column, directly inspired by the archaic Greek temple.*» In P. Märkli, *Columns and capitals*, in P. Johnston (edited by), *Op. cit.* 2017, p. 31.

<sup>30</sup> *Ibid.*



*Disegno 1314, 1980-1999, © Studio Märkli.*



*tous deux, de réinterpréter le lexique de l'histoire en superposant les éléments de façon personnelle et créative, grâce à un outil de contrôle précis: la géométrie»*<sup>31</sup>. Palladio costruisce immagini mai espresse in rappresentazioni prospettiche ma sempre bidimensionali, rimesse insieme in parte da Canaletto<sup>32</sup>, in cui i pezzi e le parti partecipano alla scrittura di un testo intenso.

Märkli spesso riflette sulle componenti di *Villa Saraceno*, non tanto riferendosi allo spazio domestico in sé, quanto al dettaglio dell'ala laterale, dove con una stretta linea il Palladio marca l'attacco tra colonne e parete sovrastante dando vita ad un architrave. Questo elemento però non è assolutamente reale, è restituito nell'immagine all'osservatore come *consecutio* logica dell'operazione costruttiva.<sup>33</sup> È qui svelata la gestione dell'apparato compositivo legata alle ville palladiane dove si osserva secondo la validità planimetrica tra corpi principali e spazi di servizio, la grande rivelazione dell'alzato dove la lettura della «matematica della villa», per dirla con Colin Rowe, si avvera attraverso un'articolazione della sezione.

Non si troverà nei disegni e nelle costruzioni di Märkli un'esatta corrispondenza, una sovrapposizione effettiva di quelli spazi, quanto il principio di relazione, le scale, le stanze che spesso non traggono fuori dalla finestra l'armonioso paesaggio veneto descritto dal fatto che «*in the profession, you could have once in your life a view like that*»<sup>34</sup>.

Il mutamento percepito però non è l'arresa del progetto, quanto piuttosto il «desiderio» di poter ugualmente esercitare l'architettura attuandone un programma simile e continuativo nel tempo. I pezzi di Palladio, che poi sono quelli di Roma sovrapposti a quelli del Veneto, si classificano come materiale da lavoro per risolvere gli attacchi tra le parti – come colonna e trabeazione ad esempio – verificando nel cortile di *Palazzo Barbarano*, a Vicenza, l'uso e la possibilità dell'ordine architettonico secondo un processo di «classicismo abbreviato»<sup>35</sup>.

Gli interrogativi si svolgono in atelier così come nelle aule dell'ETH proponendo a se stesso e agli studenti temi quali il *Canal Grande* di Venezia (Primavera 2006), *Palazzo Porto Breganze* a Vicenza (Primavera 2009) o ancora i *Templi di Paestum* nel Meridione d'Italia (2011). Gli sfondamenti all'interno del territorio costituiscono il transito nei manuali dell'architettura, rilevando sequenze ed armi, producendo anche in questo caso un'educazione attraverso l'immagine che sappia tramutarsi in operazione concreta: progetti, ombre, spazi, scomposizioni.

<sup>31</sup> G. Azzariti, *Op. cit.* 2019, p. 74.

<sup>32</sup> Cfr. Canaletto, *Capriccio con edifici palladiani*, 1756-1759, olio su tela, 58x82 cm, Museo Nazionale, Parma.

<sup>33</sup> Cfr. R. Hartmann Schweizer, *Al piano nobile passando dalla scala di servizio. Intervista a Peter Märkli*, in «Archi. Rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica/ Schweizerische Zeitschrift für Architektur, Ingenieurwesen und Stadtplanung», 3, Istituto grafico Casagrande SA, Bellinzona 2011, pp. 72-77.

<sup>34</sup> Intervista rilasciata il 29 marzo 2018 a Zurigo.

<sup>35</sup> «*On a visit to Vicenza in 2000, Märkli developed a profound interest in the way that Palladio treated the rear facades of his buildings. In the courtyard of the Palazzo Barbarano, for example, he encountered Palladio's exceptionally spare distribution of capital-like mouldings to conjure the sense of a superimposed major and minor order from a wall that is essentially a surface of unrelieved render. He cites the discovery of this abbreviated classicism as a crucial influence on the direction that his work has taken in the years since.*» In E. Woodman, *Complicities*, in P. Johnston (edited by), *Op. cit.* 2017, p. 15.

## 2.2 Stanze come ossessioni, disegni come costruzioni

*Stanze*<sup>36</sup> rappresenta uno dei più noti termini descrittivi della disciplina architettonica, ma è anche un titolo, fra gli altri, di un diffuso saggio di Agamben in cui è possibile leggere come «i poeti del ‘200 chiamavano “stanza”, cioè “dimora capace e ricettacolo”, il nucleo essenziale della loro poesia, perché esso custodiva, insieme a tutti gli elementi formali della canzone, quel *joi d’amor* che essi affidavano come unico oggetto alla poesia»<sup>37</sup>. La stanza è un dispositivo in cui penetrare e dentro la quale piombare in altre realtà dove macchina e meccanismo posso incontrarsi resistendo alla periodicità del tempo storico. Questi corpi sono oggetti salvifici che da un lato alimentano la narrazione dello spazio a cui appartengono, dall’altro ne custodiscono demoni tali da renderli indipendenti rispetto ai confini.

*Rooms*<sup>38</sup>, dedicato alla sorgente dell’opera di Peter Märkli, aiuta ad esplorare attraverso il termine le sovrapposizioni ospitate all’interno di questo spazio concreto e fittizio, mosso tra costruzione e disegno, figlio di una genealogia tra Oriente e Occidente. Come per Agamben la “stanza” è il nucleo essenziale della teoria del progetto dell’autore svizzero che vive l’operazione architettonica secondo *coup de théâtre* danzanti nel tempo di una apparente malinconia. La stanza è la chiave per accedere al linguaggio che si muove appunto tra Flims, in ricordo di Olgiati, o tra i sospetti dello scultore Josephsohn fino all’*Abendland: «der okzidentale Kulturraum»*<sup>39</sup>.

Il dispositivo è l’unico in grado di dare una misura e di tracciare la connessione tra mondo reale e immaginario in cui ritrovare la stessa solida pratica palladiana che osservava il lontano da vicino. Lo sguardo di Peter Märkli si immerge e sopravvive nei suoi stessi disegni, emblema di stanze chiuse e di continue ossessioni, in cui «*the eternity, immortality, poetries, eternal metamorphosis, are architecture as an act*»<sup>40</sup>. Lo strumento “stanza” illudendo rende visibile l’immaginario pur non potendolo sempre toccare, imbastendo un gioco di specchi fluttuanti tra diverse geografie e a più livelli di complessità.

*By connecting the regular and irregular, Peter Märkli could create order, organized forms and immersive space. Inside the work, through Peter Märkli’s eye, I could move around and feel my presence in the world, either in silence or with a pleasant whisper. Peter Märkli’s “eye” is “I”.*<sup>41</sup>

L’uso del disegno è la prima figurazione della possibilità della ricostruzione; nel disegno non v’è statica, nessuna forza grava se non quella del corpo stesso e dell’immagine. Il paradosso della stanza è utilizzato come arma di fuga in cui generare

<sup>36</sup> G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 2011, (ed. orig. 1977).

<sup>37</sup> *Ivi.* p. XIII.

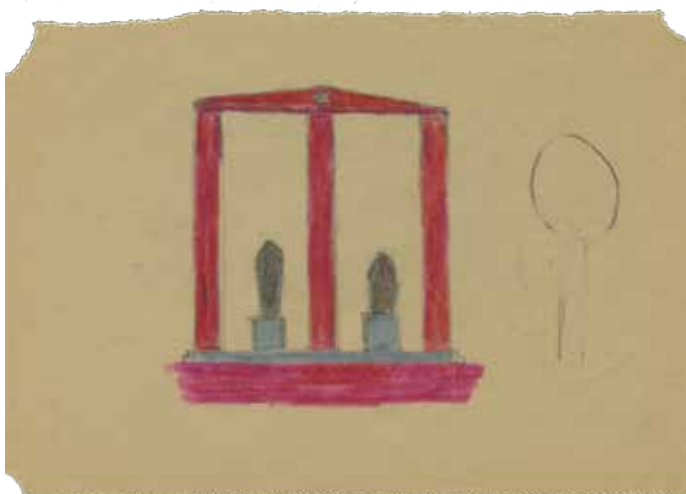
<sup>38</sup> I. Davidovici, *Rooms. Notes on the sources of Peter Märkli’s art*, in F. Don, C. Mion, (edited by), *Peter Märkli: Zeichnungen = Drawings*, Quart Verlag, Luzern 2015.

<sup>39</sup> «*Ich fühle, dass mein Ort das Abendland ist: der okzidentale Kulturraum.*» (Trad. it: «sento che il mio posto è l’Occidente: la stanza occidentale della cultura») Märkli in conversazione con Irina Davidovici, 14 novembre 2006, Zurigo. Cfr. I. Davidovici, *Op. cit.* 2015, p. 37.

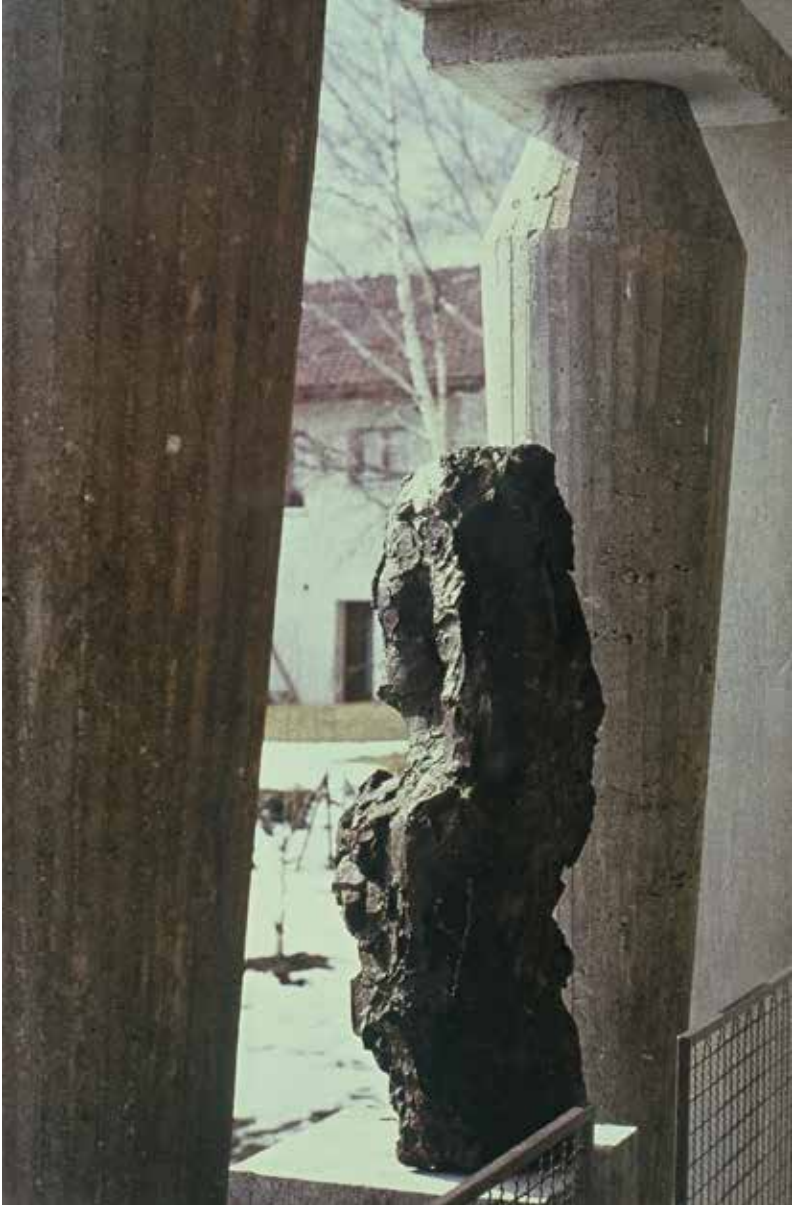
<sup>40</sup> E. Viray, *Peter Märkli’s eye*, in F. Don, C. Mion, (edited by), *Op. cit.* 2015, p. 112.

<sup>41</sup> *Ivi.* p. 114.

Camere Azzurre



(in alto) *Disegno 1004*, 1980-1999, © Studio Märkli.  
(in basso) *Disegno 1161*, 1980-1999, © Studio Märkli.



*Case a Trübbach*, Trübbach-Azmoos 1982, dettaglio della casa "piccola" (*klein*), © Studio Märkli.

prima di ogni segno planimetrico una narrazione con le parti del mondo.

Il disegno rappresenta l'ancora con cui confrontare le possibilità, con cui inventare la realtà, con cui far emergere per primi i segni che diventeranno progetto riscrivendo luci ed ombre, sperimentando colori e materiali, griglie e proporzioni.

Come gli appunti rossiani di Samos, o le piante "parlanti" di Ponti, i disegni di Märkli determinano la relazione tra il singolo e le parti, dimostrando cioè il processo di spoliazione e le applicazioni di un'inevitabile macchina di note pronte ad essere messa in scena.

Come Palladio produceva disegni appositi delle sue colonne in mattoni, che sarebbero dovute apparire in solida pietra, anche Märkli nelle rappresentazioni si muove per inganni che diverranno concrete architetture. Il processo serve se non altro a stabilire i principi spaziali guidati da un intenso uso del colore che rimanda, probabilmente in maniera azzardata, alla condizione antica che proprio in Grecia, patria "elettiva", si sovrapponeva alla pietra dei templi.

*Shakespeare approximate that remote, and familiarizes the wonderful, the event which he represents will not happen but if it were possible, its effects would probably be such as he has assigned; and it may be said, that he has not only shown human nature as it acts in real exigencies but as it would be found in trials, to which it cannot be exposed.*<sup>42</sup>

Le parole scelte da Mostafavi per aprire la prima monografia su Peter Märkli sono il frutto di una ricerca sulla "mirabilia" della stanza, dove ogni rappresentazione, per dirla in lingua tedesca, ha a che fare con la *Wunderkammer*, fuggendo da una sistematizzazione delle mode. La "meraviglia" esercitata dalle raffigurazioni sta nel fatto che esse, pur essendo bidimensionali, tendono a tradursi in una costruzione di effetti tridimensionali, senza mai incontrare in futuro l'esecuzione. Sono oggetti da collezione traducenti causa ed effetto, lavorando su una finta topografica quasi a fini speculativi essi producono un abaco che non può approdare in cantiere ma può segnare una strada interpendente di variazioni.

La "stanza" del disegno regge in maniera inequivocabile l'apparato anatomico, la sua accesa articolazione, ed è forse il primo ed ultimo strumento che egli utilizza al fine della comparazione.<sup>43</sup> Se i biologi, basandosi sull'idea che le strutture animali di oggi derivino da chi li ha preceduti utilizzando bisturi e microscopi per accedere al mondo concreto dei vertebrati, Märkli si serve di fogli A4 e matite colorate per costruire lo spazio dell'architettura in un processo di verifica analogo e curioso a quello degli scienziati veterinari.

### **2.3 Attraversamenti: «al piano nobile passando dalla scala di servizio»**

La dislocazione e la dissoluzione non sono principi nuovi alla vicenda dell'architettura, né in Aldo Rossi, né in Peter Märkli; l'uso che loro ne fanno non si ferma all'individuazione pratica dell'oggetto e alla replica, ma il transito del processo

<sup>42</sup> S. Johnson, *Preface to Shakespeare with proposals for printing the dramattick works of William Shakespeare*, Oxford University Press, London 1959; (ed. orig. 1756).

<sup>43</sup> Peter Märkli lavora costantemente tra disegno e modello.

avviene per gradi diversi che tra testi e disegni si avverano nel concreto del progetto. L'operazione non è improvvisazione quanto «*une rupture entre réalité "construite" et réalité académique [...] qui fut inévitablement à la base d'une désorientation du système dans lequel Märkli se trouvait en tant qu'étudiant*»<sup>44</sup>. L'indagine sull'elementarità, non propriamente una *back to basics* quanto una rilettura degli oggetti, è segnata da attraversamenti a più focali che riguardano la "nuova versione" del *genius loci* tanto quanto quella di revisione pratica delle forme pregresse. Se il percorso di riscrittura non è lineare, esso comunque si muove fra le pagine della tecnica che ne misura le distanze, anche queste riviste e riformulate, in cui la colonna – osservata già in Le Corbusier ed altri, nell'aggiornamento pedagogico di Bernard Hoesli<sup>45</sup> all'ETH – perde i suoi rocchi di pietra per elevarsi in calcestruzzo.

*Quand tu décides de devenir architecte, tu dois partir à la recherche d'un langage, ce qui est déterminé par des conventions très importantes entre les personnes; pour faire parallélisme avec l'écriture, tu dois apprendre la grammaire. Dans notre métier, derrière chaque plan [...] derrière la façade de chaque bâtiment, il y a toujours une certaine géométrie. [...] Et nous n'avons pas beaucoup de formes élémentaires de cette catégorie: le cercle, le carré, le triangle et quelques autres. Mais surtout, ce sont des figures que je retrouve dans toutes les cultures que je connais, elle sont universelles.*<sup>46</sup>

L'intervento dimostra ai lettori dei progetti l'incrocio dei mondi paralleli in cui egli ha cercato, la cui condensazione si congela nell'organizzazione geometrica, nell'uso di una proporzione che torna ad essere linguaggio sia in pianta che in alzato inseguendo la sezione aurea. Un'antologia di parole che possono essere ricondotte all'affermazione secondo la quale «le forme da fissare sono poche e devono corrispondere al senso comune di abitare [...] esse sono il senso della costruzione»<sup>47</sup>.

L'impiego dell'abaco non è una rudimentalità, come ritorno alla *cabane* di Vitruvio trionfante in apertura al *Saggio* di Laugier, quanto un discorso anamnestico che lavora anti-archeologicamente sulla filologia dei corpi. In questo senso sono proporzione e geometria che assicurano lunga vita agli oggetti rincorrendo la soluzione nodale, l'angolo, la soglia, l'attacco con i solai e le coperture. Il rapporto con Olgiati può essere quindi svelato solo se operato su questa superficie, cioè solo se visto come attraversamento nello spazio e nel tempo; all'interno di questo mondo oscillano le regole e le imperfezioni assicurando per mezzo della tecnica la simmetria delle chiese romaniche, o la scansione scenografica palladiana così come «*la dématérialisation de la rencontre entre l'élément vertical et horizontal des colonnes de la maison Las Caglias*»<sup>48</sup> del maestro di Flims.

Il teorema dimostrato dalla sussistenza geometrica chiarisce un lavoro eseguito fra le increspature dell'architettura, producendo un elenco non scritto ma disegnato o modellato plasticamente di memorie provenienti da lontane sequenze. Il primo Märkli compie un lavoro all'interno di un sistema generale che chirurgicamente smembra gli

<sup>44</sup> G. Azzariti, *Op. cit.* 2019, p. 67.

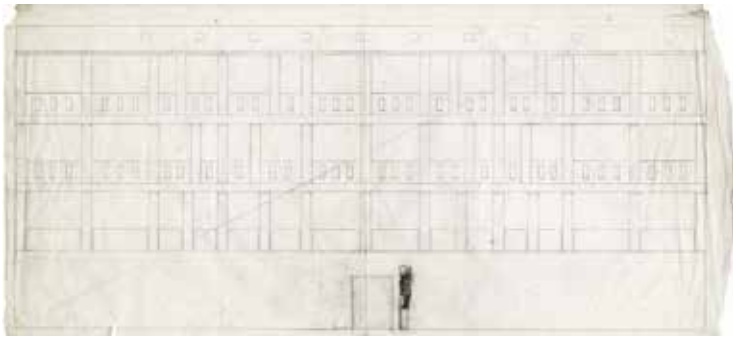
<sup>45</sup> Bernard Hoesli fu docente di Peter Märkli durante gli anni di studio all'ETH di Zurigo.

<sup>46</sup> G. Azzariti, *Op. cit.* 2019, p. 165.

<sup>47</sup> A. Rossi, *Op. cit.* 1990, p. 27.

<sup>48</sup> G. Azzariti, *Op. cit.* 2019, p. 99.

Camere Azzurre



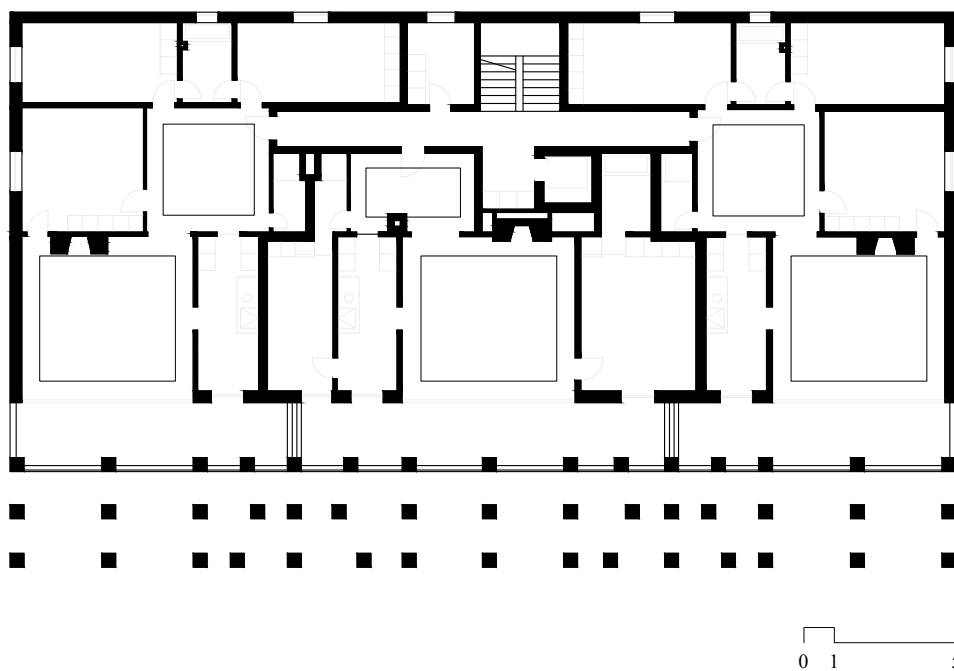
*Residenze, Sargans 1986, © Studio Märkli.*



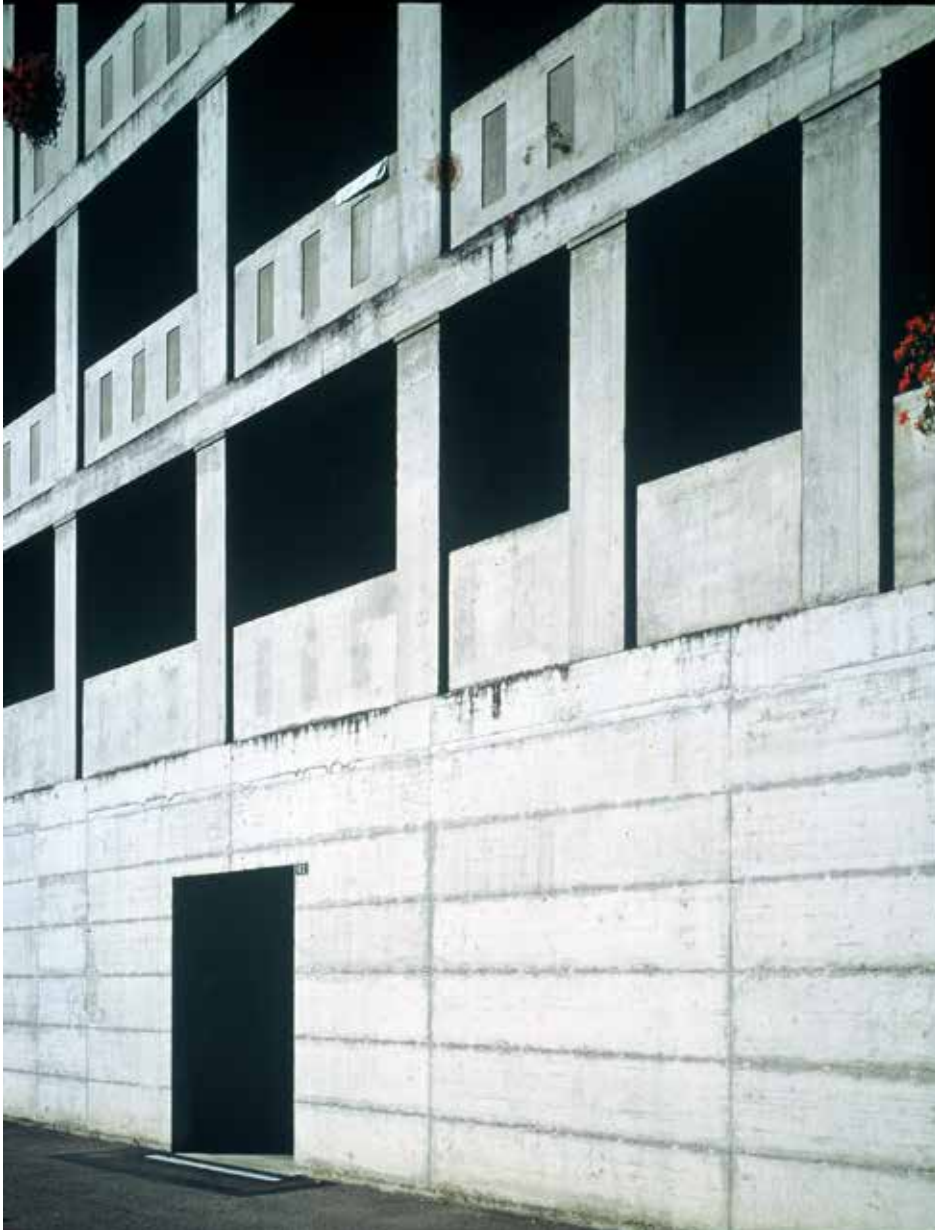
*Residenze, Sargans 1986, © Studio Märkli.*



# Camere Azzurre



*Residenze, Sargans 1986, in collaborazione con Gody Kühnis, pianta degli appartamenti.*



*Residenze, Sargans 1986, © Studio Märkli.*

elementi ricostruendoli in un organismo di nuovi significati. Il fatto che le case a Mels (1979) non subiscano il fascino palladiano, semplicemente perché l'autore non aveva avuto modo di studiare l'architetto manierista, documenta l'evoluzione critica verso l'uso delle "forme" all'interno di una sintesi geometrica proveniente da una culturale di genere<sup>49</sup>. Individuati nel saggio di Azzariti<sup>50</sup>, i meccanismi conoscitivi lavorano per mezzo di geometria, giustapposizione, arcaismo e astrazione, scovando all'interno di ognuno di essi un inventario non stabile ma possibile. La ricerca persegue in un ambiguo solco storiografico, non storico, che si serve della "scala" di servizio di tali spazi per arrivare al piano nobile.<sup>51</sup>

Prima di proseguire, pertanto, bisogna sottolineare la complessità che i "documenti di base" possono sviluppare con il tempo, assumendo il difficile ruolo di simboli dal corpo doppio, oscillanti tra assoluta serietà e bizzarra tensione di controllo. Peter Märkli dunque pur nella sua evoluzione, ha la capacità di osservare nell'abisso della disciplina e di utilizzare l'elusione e il desiderio come armi a favore della "noia" moraviana conducendo l'osservatore verso una lettura più ravvicinata delle cose, anche se esse sono drasticamente lontane (distanze invisibili). Le pieghe assunte nelle *Residenze di Sargans* (1986) incrociano la scansione geometrica con la battitura dei pilastri, dimostrando le possibilità che le colonne, mascherate da pilastri a sezione quadrata, si interrompano per ospitare balaustre in forma di fregi... L'attraversamento delle stanze, dei disegni, dei riferimenti è così determinato tra le parole di Isaak Babel che altro non sono che un "inganno" attuato da Märkli per parlare di se stesso:

*Speaking of his own situation at the end of the 1930s, he argued that it was no longer conceivable to write grand epic novels like Tolstoy. He was only able to write short stories. But he would write and rewrite them twenty times, until they became sharp as razors [...] words overlapped, they arose like armies, the final closing period was placed like a stab through the heart.*<sup>52</sup>

### 3. Due case per la gente a Trübbach-Azmoos, 1982

L'arrivo al n°13 di Gamsabeta a Trübbach<sup>53</sup> è segnato da un sistema insediativo di piccola scala dove la "tradizione" è assoluta padrona del contesto. Il legno emerge per dettagliare la cortina muraria delle abitazioni, come si è soliti vedere nelle cartoline in arrivo dalla Svizzera, e dove la pietra costruisce i basamenti per lasciare all'asciutto

<sup>49</sup> Si veda l'intervista rilasciata nel marzo 2018: «*I made in Mels and the one of the villa. I built the house with the inspiration of the columns of Rudolf Olgiati and the romanesque church San Pietro in Tuscania, not with reference to the villa. But there can be similarities between houses whose architects didn't know the houses from each other, because they refer to the same culture*».

<sup>50</sup> Azzariti cataloga il processo di produzione di Märkli in due diverse fasi, ante e post 2000, in questi anni distribuisce i tre temi specificando che nel corso della ricerca, e soprattutto dell'incontro con l'autore svizzero, si è parlato di geometria, arcaismo e astrazione, materialità ed espressione e di simbolo. Cfr. G. Azzariti, *Op. cit.* 2019.

<sup>51</sup> Cfr. R. Hartmann Schweizer, *Op. cit.* 2011.

<sup>52</sup> L. Stalder, *Conversation with Peter Märkli*, in C. Imoberdorf (Herausgeberin), *Märkli 2002-2015. Professur für architektur an der ETH Zürich/ Chair of architecture at the ETH Zurich*, GTA Verlag, Zürich 2016, p. 321.

<sup>53</sup> Gamsabeta, 13 Trübbach/Azmoos, Wartau, San Gallo (Svizzera).

## Antologie



*Case a Trübbach*, Trübbach-Azmoos 1982, foto 2018, © Edoardo Fanteria.

gli interni. In cerca delle due case disegnate da Märkli, insieme all'architetto Gody Kühnis, nel 1982, sembra manifestarsi qualcosa di molto simile a quello che accade a Mira, in visita alla *Malcontenta*. Entrambi gli esempi si collocavano in origine al limite della campagna ed entrambi, oggi, sono divorati dall'espansione urbana che in parte ne ha cancellato l'operatività della "macchina" nel territorio.

Come per Rossi, focalizzare l'attenzione su questi casi lontani dalla città stabilisce il segnale che è nella campagna, o nel suo immediato, che bisogna individuare i probabili "disturbi" geografici, è lì che avviene l'inversione e l'ambiguità in cui è verificabile l'aggiornamento delle mappe.

*A friend of mine had bought a leftover piece of a larger construction site – a trapezoidal parcel – and wanted to build a house on it. In fact there was a room on the site for a complex of buildings – two houses with a third small structure for the garage. Because of my connection with the client I was able to begin building early. At the time, as a young man, I believe that a house had to have a main façade. But I knew of buildings that were oriented towards the garden, rather than the street. So that's what I did here.<sup>54</sup>*

La promessa del progetto svizzero è quella di consolidare sulla facciata la scena di un manifesto, realizzato secondo una collezione di memorie che si compiono definitivamente nell'osservazione spaziale-planimetrica e nel profilo interno verso il giardino privato, come ritorno a quel mondo mediterraneo in senso lato. Nulla è "infrastrutturizzato": l'ingresso non si rivela direttamente, ma è necessario intraprendere un breve sentiero di ghiaia bianca per arrivare alle due case. Non vi sono dichiarate radici palladiane, anche se le narrazioni<sup>55</sup> à côté ne hanno stabilito pericolose connessioni nel tempo.

Anche in questo caso l'armamentario predisposto dal Palladio può servire ad individuare attinenze che sono però figlie dell'immaginazione della critica più che della mente di un giovane Peter Märkli, all'epoca poco meno di un trentenne<sup>56</sup>. Tuttavia, il gusto della congettura, verificato dalla ricerca teorica sull'autore, porta a classificare le architetture di Trübbach come dispositivi à l'ancienne determinati da più enigmi da risolvere. Non una facciata ad accogliere il visitatore, ma una prospettiva accelerata sull'angolo acuto della prima delle due, quella a sei campate. La disposizione di entrambe, l'insistenza sulla soluzione di chiusura, fa presagire che si possa trattare davvero di un assetto classico; qualcosa di molto vicino agli studi di Doxiadis (1972), come citato, sulla percezione dello spazio nell'Antica Grecia. La domanda che ci si pone è "come queste case siano finite qui?"; esse sono il prodotto esecutivo di una traslazione che non ha nessuna reale memoria nella vicenda della pietra e del legno,

<sup>54</sup> P. Märkli, *Two single-family houses. Trübbach/Azmoos*, 1982, in M. Mostafavi, *Op. cit.* 2002, p. 11

<sup>55</sup> «I capitoli dedicati al XX sec. offrono una grande quantità di fatti che Oechslin avrebbe potuto facilmente utilizzare per un'ulteriore pubblicazione. In riferimento a ciò anche la Svizzera è stata inclusa con realizzazioni come la Casa Tonini di Reichlin e Reinhart a Torricella, la Casa Maggi di Mario Campi ad Arosio, la Haus Kühnis di Peter Märkli a Trübbach o la Villa Meyer di Dolf Schnebli a Zurigo.» In R. Hollenstein, *Bauen im Geist der Antike*, in «NZZ», 2007, in riferimento a W. Oechslin, *Palladianesimo. Teoria e Prassi*, Arsene Editrice, San Giovanni Lupatoto 2007; e W. Oechslin, *Palladianismus. Andrea Palladio: Kontinuität von Werk und Wirkung*, GTA Verlag, Zürich 2008.

<sup>56</sup> Nasce a Zurigo il 14 luglio 1953, si laurea all'ETH nel 1977.

## Antologie



*Case a Trübbach*, Trübbach-Azmoos 1982, foto 2018, © Edoardo Fanteria.

## Camere Azzurre



*Case a Trübbach*, Trübbach-Azmoos 1982, foto 2018, il prospetto laterale (in alto) ricorda l'uso delle forature di Olgiati,  
© Edoardo Fanteria.

## Antologie



*Case a Trübbach*, Trübbach-Azmoos 1982, foto 2018, © Edoardo Fanteria.



piuttosto sembrano trasportate nella teoria della tensione desiderante, raccolte nella Valle del Reno per un ambiguo gioco di specchi.

Geometria e giustapposizione giocano con l'abaco degli elementi e ritrovano nella tripartizione tra basamento, parte intermedia e coronamento il sapore della scansione tra allineamenti orizzontali e verticali. Prima ancora dell'organizzazione planimetrica e della scelta tipologica, di cui l'autore si occupa continuamente in una infinita variazione di metodi di educazione palladiana, le proporzioni stabiliscono il discrimine fondamentale: la fonte primaria della configurazione. Un processo di comprensione della fisicità e delle relazioni del progetto che partecipa alla realizzazione dell'atmosfera, alle sensazioni e all'intensità che la luce può avere nelle variazioni diurne sulle superfici.<sup>57</sup>

*Even in his first projects where he was searching for the identity of his work, such as the overtly classical pair of houses in Trübbach/Azmoos, completed in the early 1980s, Märkli seems intent on creating a tautness of surface on the buildings' main facade. On the facade of the larger house, for example, Märkli places the far left- and right-hand windows as close as possible to the building's outer limits. The internal result of this arrangements is two pairs of bedrooms of different size: the ones at either end are smaller because the window had to be placed in the middle of the room. On the outside the spacing between the windows follows an a, b, c, b, a rhythm. The effect of these proportions, on top of the building's robust, amphora-shaped columns, is not dissimilar to the statue of Polymedes of Argos with his dynamic posture.<sup>58</sup>*

Apparentemente simili nel carattere generale le case a Trübbach presentano realtà planimetriche differenti, soluzioni conclusive, ma non concluse, in cui si percepisce la tensione verso la congiunzione di ciò che i quaderni dei disegni raccolgono (stanze). La severità planimetrica stabilisce la realtà con cui il progetto generale (2 case e un garage) si ancora al lieve declivio aggredito dalla variazione dei basamenti, dove la scelta operativa fissa la verità primitiva con cui avviene il processo di costruzione e ricostruzione. Ogni spazio è frammento, è brano prelevato dalla geografia antica in cui la sala centrale, in entrambe le soluzioni (rispettivamente 6 e 4 campate), diviene il fulcro della composizione, l'equilibrio intorno a cui il resto si articola. Nel basamento hanno luogo gli anfratti della macchina domestica, luoghi bui e impenetrabili, nascosti dalla crudeltà del calcestruzzo che sostituisce i massi di pietra della "tradizione". Il basamento accoglie le «scale di servizio» per arrivare al «piano nobile», quello vero delle case. L'assurda affinità con la *Malcontenta* o con qualcosa di più remoto nel tempo e nello spazio non tarda ad arrivare, in cui il ruolo del materiale lasciato al grezzo è di assoluta importanza.

*"It's very helpful for the way we live today if you can create two distinct geographical situations on each level", Märkli explains, describing the plan of the garden house. And the principles that shape the individual houses – a large living space at the core, designed for conviviality, conversation and views, with the rooms requiring more*

<sup>57</sup> «Märkli's architecture reveals that he is well aware of the subtleties of this distinction. His work is particularly attuned to the qualities and sensations of architecture during moments when light fades or disappears.» In M. Mostafavi, *Op. cit.* 2002, p. 14.

<sup>58</sup> *Ivi.* p. 11

## Antologie

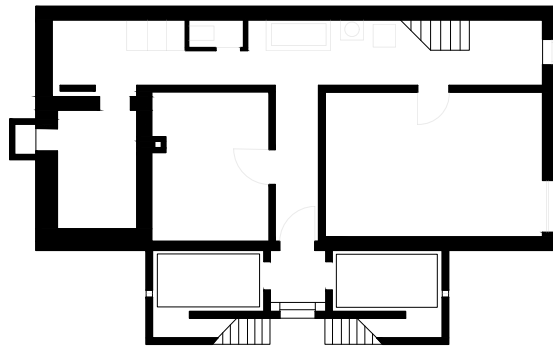
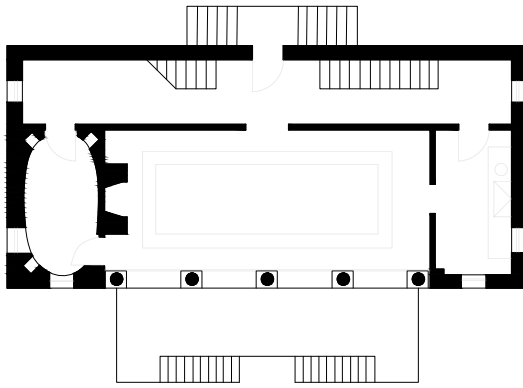
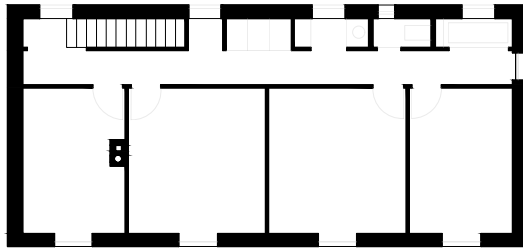


(in alto) *Villa Foscari detta la "Macontenta"*, Mira 1560-1565, foto 2019.

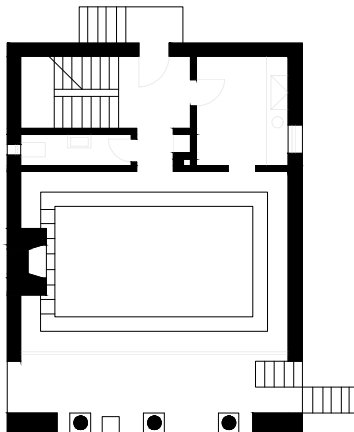
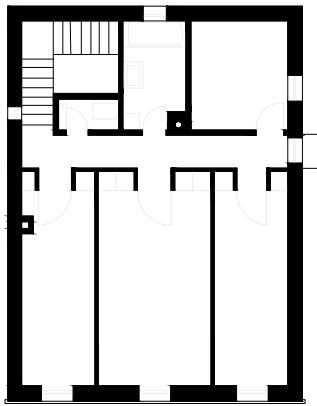
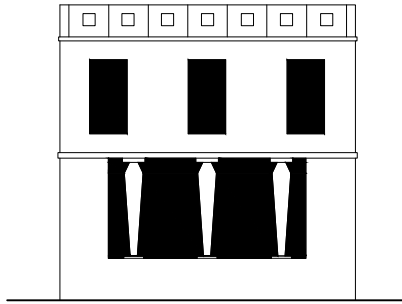
(in basso) *Casa a Trübbach*, Trübbach-Azmoos 1982, foto 2018, © Edoardo Fanteria.

Il rapporto tra basamento, scale e colonne stabilisce una relazione di casi e cause tra le due esperienze.

Camere Azzurre



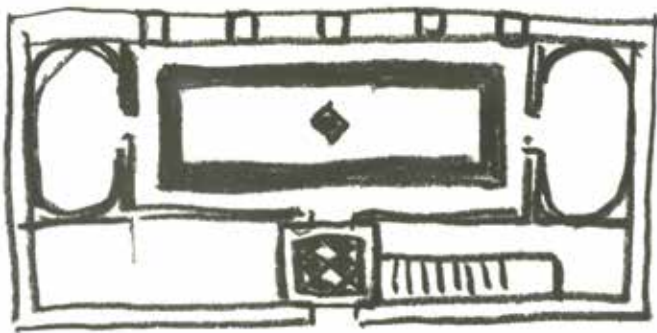
# Antologie





*Case a Trübbach, Trübbach-Azmoos 1982, foto 2018, interno della casa “grande” (gross) dall’ingresso verso il soggiorno e il colonnato © Edoardo Fanteria.*

## Antologie



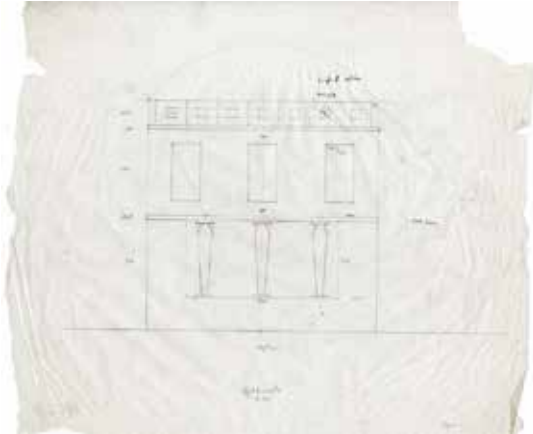
(in alto) *Casa a Trübbach*, Trübbach-Azmoos 1982, foto 2018, vista dal soggiorno verso l'esterno, © Edoardo Fanteria.  
(in basso) *Schizzo della pianta principale della casa "grande" (gross)*, 1982 © Studio Märkli.

## Camere Azzurre



*Casa a Trübbach, Trübbach-Azmoos 1982, foto 2018, vista del soggiorno, © Edoardo Fanteria.*

## Antologie



*Case a Trübbach, Trübbach-Azmoos 1982, casa "piccola" (klein), © Studio Märkli.*



*privacy set deeper in the plan – are carried over, in modified form, to the institutional and office buildings. [...] The search for a new kind of room plan, able to absorb change over time, is a central and continually evolving aspect of Märkli's practice.<sup>59</sup>*

Il sistema additivo, per *spolia*, chiarisce la follia di un realismo d'invenzione nato quasi per caso ma che esplora per micro e macro mondi la storia della storia dell'architettura. Il racconto delle case è percepito su due binari: autonomia ed eteronomia. Del resto, se da una parte l'apparato domestico è visibile nella sua singolarità ed indipendenza totale rispetto al contesto, dall'altro la formulazione di forature e dettagli determina direzioni nelle quali osservare o sostare. La geografia märkliana risente come si è visto di diversi binari paralleli che si incontrano o scontrano sul piano compositivo, generando la tensione operativa sia all'esterno che all'interno. I livelli delle case sono "mappe" nelle quali gli schizzi prendono vita argomentando il racconto e l'uso dello spazio; l'immersione tra i segni delle piante è un tracciato archeologico ma anti-storico poiché si serve della sovrapposizione di più fasi della cronologia dell'architettura sperimentandone di nuove.

Il teorema è visibile nella pianta della prima delle due case, quella a 6 campate, abitata da Kühnis, dove uno spazio centrale, esattamente come una corte latina, organizza gli ambienti circostanti. È da chiarire come l'ingresso nel soggiorno avvenga dalla strada, attraversato lo stretto e lungo corridoio dominato dalle «scale di servizio» fino ad aprirsi sulla loggia e sul giardino. L'esattezza delle distribuzioni planimetriche rivede in una concrezione leggermente distorta lo spazio dell'accoglienza, ponendo lungo i corridoi – almeno nella più grande delle due case – il sistema d'ingresso e dei servizi che vengono smembrati in singoli elementi.<sup>60</sup> L'ingresso posto sul lato della strada è muto, ibrido, ma allo stesso tempo partecipa alla composizione dominata dalla sequenza di finestre dell'ultimo piano. Varcata la porta si piomba in una oscura ombra, la quale prepara all'ingresso nella sala principale verso il piano dello "stilobate" dove trovano luogo le colonne di lunga eredità. Luce, ombra, penombra e di nuovo luce descrivono la danza di compressione e dilatazione che i calchi delle camere stabiliscono sia in pianta che in alzato. Il soggiorno, come in Loos, catalizza a sé l'organizzazione delle proporzioni generali come una corte attorno a cui il resto si aggancia: è ancora questa la narrazione di ciò che Rossi vide nella casa andalusa di Siviglia spostata di significato? Su una scansione orizzontale, da sinistra verso destra, la pianta si impone in una sequenza 1/4/1 lasciando al soggiorno con camino il compito di appropriarsi del colonnato, non liberato ma incastonato nel limite della facciata, assorbendo verticalmente le questioni riguardanti le proporzioni.

*En façade. Le système proportionnel avec lequel je l'ai dessinée a été l'outil par lequel j'ai essayé de garder la tension du croquis dans le dessin précis. En inscrivant la façade dans le carré, certains éléments importants sont disposés le long des 7/8 de la hauteur, d'autres le long de ses 5/8 et ainsi de suite.<sup>61</sup>*

<sup>59</sup> P. Johnston (edited by), *Op. cit.* 2017, p. 6.

<sup>60</sup> «In the smaller houses the idea of one large room is the plan's main point of focus. In the first houses at Azmoos this compactness of the plan results in the separate placing of storage cupboards, washbasin, toilet and bathroom along the upper-floor and basement corridors.» In M. Mostafavi, *Op. cit.* 2002, p. 16.

<sup>61</sup> G. Azzariti, *Op. cit.* 2019, p. 172.

### 3.1 La colonna è l'oggetto del desiderio

La colonna è l'assoluta novità, è il vero trapianto "mediterraneo" in grado di sovrastare i tempi e i luoghi; con questo espediente si promette alle stanze interne di costruire una diversa prospettiva dell'abitare conquistando un "desiderio" finora appartenuto ad altri contesti.<sup>62</sup> Le colonne sono come il fuoco che Prometeo rubò agli dei del Monte Olimpo, che proprio da qui sembrano essere state "trafugate" e rimodellate per sostenere la cornice del primo piano... qualcosa di molto vicino all'ala laterale di *Villa Saraceno*.

Märkli riporta in vita un elemento verticale ristudiandone base, sviluppo e "capitello", procedendo verso una rastremazione inversa, appunto anti-archeologica, concentrando così la potenza comunicativa della facciata verso punti precisi. Le colonne ad anfora, come delle cariatidi contemporanee arrivate fra le Alpi, tessono la superficie riacquisendo posizione nel muro, trasportando alla vista il modello della loggia secondo una ripetizione o risonanza del già stato. Il gioco postmoderno è assente, qui è come se si ridiscutesse di un rinnovato "grado zero" degli elementi in cui la manomissione storiografica è prodotta anche dall'uso dei materiali (né pietra, né legno).

*... les maisons de Trübbach que j'ai construites il y a des années: les colonnes que j'ai utilisées sont différentes de toutes celles que je connais. Elles sont plus petites à la base et plus larges au sommet; je l'ai fait pour souligner la masse centrale de la colonne. De cette façon, l'œil considère que cette partie est le centre; ce n'est qu'après que tu remarques la partie supérieure et la base de la colonne. Dans ce cas aussi, il s'agissait d'une question liée à l'optique et non à l'ingénierie.*<sup>63</sup>

La loggia, come è stato per Rossi, è la trascrizione di brani, la rilettura di un'immagine infinita che connette l'interno con l'esterno costruendone prospetti privati, viste attraverso cui costruire letteralmente la rappresentazione di un paesaggio.<sup>64</sup> Ciò che sorprende, varcata la porta d'ingresso, è che il sistema di fughe proietti l'attenzione non su una delle forature tra le colonne, bensì proprio sulla colonna centrale che è posta (non banalmente) in asse. Tale operazione dimostra l'importanza estrema dell'oggetto-colonna e il fatto che sia esso l'oggetto desiderato in cui concentrare le energie della fisicità nella costruzione. La ruvidezza del calcestruzzo è in grado di produrre l'immersione antologica di pezzi unici che dal Mediterraneo si sono mossi, ed in cui l'artificio del colore esprime la reazione alla luce fioca del Nord.

<sup>62</sup> «Then, above the loggia, in a wall that is not so much skewed as slied, he made these wonderful horizontal cuts. It's quite something, this configuration with its slicing horizontal; it brings to mind those suprematist paintings where the forms are a little distorted. And for this loggia alone I's go through fire for Olgiati – just for this loggia.» In P. Märkli, *Columns and capitals*, in P. Johnston (edited by), *Op. cit.* 2017, p. 31.

<sup>63</sup> G. Azzariti, *Op. cit.* 2019, p. 169.

<sup>64</sup> «A building has its own logic - stands in a town or in the countryside. Depending on its site and orientation one side of the building will be its main side. Today's generation are obsessed with creating buildings that are equal on all sides, all sides are equally important, but that's not right.» In Peter Märkli interview by Samuel Penn, *Op. cit.* January 2012.

## Camere Azzurre



(in alto) *Chiesa di S. Giusta*, Bassano, XIII secolo, © AA Publications.  
(in basso) *Case a Trübbach*, (*gross*), Trübbach-Azmoos 1982, © Studio Märkli.



*Case a Trübbach*, Trübbach-Azmoos 1982, per paradossi l'immagine mette in luce le relazioni spaziali tra la sequenze delle colonne, lo "stilobate" e il contesto alpino, © Studio Märkli.



*Case a Trübbach*, Trübbach-Azmoos 1982, dettaglio della facciata: attacco tra capitello e “trabeazione” (si veda *Villa Saraceno*), la tensione della composizione del profilo viene catalizzata dalla scultura di Hans J. Scharoun, © Studio Märkli.

## Antologie



Andrea Palladio, *Villa Saraceno*, Finale (VI) 1545-ante 1555, foto 2019.



*Case a Trübbach, Trübbach-Azmoos 1982, l'uso della colonna nella casa "piccola" (klein), © Studio Märkli.*

## Antologie



*Casa a Trübbach*, Trübbach-Azmoos 1982, foto 2018, il profilo sul giardino della più “piccola” delle due,  
© Edoardo Fanteria.



*Even though Märkli feels a close affinity with both Le Corbusier and Mediterranean culture, his choice of colours acknowledges that the light in Switzerland is not the same as in the Mediterranean, which seems to have been Le Corbusier's preferred model for the effects of sunlight. Where Le Corbusier's buildings are surfaces which reveal their objective truth in the brightness of daylight, Märkli's buildings work best when seen in fainter light - what Kircher referred to as opaque light, lumen opacatum, locating colour as a degree of darkness.<sup>65</sup>*

Basamento, muro, corte, soglia e finestra sono le ossature che qui costruiscono le anatomie dei corpi di Trübbach dove si respira una elementarietà, non di certo materica o spaziale, ma qualcosa di più remoto ed elementare, disturbata esclusivamente dai marmi e dai legni che ne rivestono i pavimenti, o ancora dal guizzo della biblioteca a pianta ellissoidale che suona come un “desiderio” tardo-berniniano.<sup>66</sup>

Una successione che rivela come sia «soprattutto nell'*intérieure* delle dimore private che riusciamo ad ascoltare l'eco di una lontana nostalgia, simile ad un canto racchiuso nel guscio delle conchiglie. Si pensi alla casa di John Soane: prova esemplare dell'importazione nel nord dell'Europa di moduli tipologici, compositivi e decorativi della domus latina, con la luce solare che piove dall'alto in un vestibolo memore dell'antico *impluvium*»<sup>67</sup>. Nessuna luce piove dall'alto nella camera del soggiorno, ma il ritmo battuto dagli elementi verticali costruisce sulla linea degli infissi la tensione dove lo spazio “reagisce” al passare delle ore, dei giorni e delle stagioni, e dentro il quale lo studio sulle ombre, forse appreso da Olgiati che arretra gli elementi in facciata, diventa il compiuto ornamento del desiderio borghese realizzato.

La fittizia povertà del camino o delle colonne, complesse macchine della prima casa<sup>68</sup>, sono annullate dal lucido pavimento marmoreo le cui lastre disegnano un tappeto illusivo per distribuire i corpi nella scena, dimenticando l'elementarità degli spazi serventi in cui il bagno è scomposto in tutti i suoi piccoli corpi. «Le contrapposizioni sono costruite cercando di mettere in evidenza [...] atteggiamenti ricorrenti, per poter palesare il fine al fondo di ogni architettura: *costruire eredità.*»<sup>69</sup>

Le condensazioni pratiche concedono il risultato di come l'esodo dei pezzi abbia il suo tracciato più manifesto proprio nel loro prospetto dall'interno (come in Rossi), nel quale si realizza la complessità del programma architettonico e nel quale si leggono tutti gli elementi che ne compongono il corpo dell'architettura. Mescolate ormai tra le altre case costruite nel tempo e la fitta vegetazione, gli spazi di Märkli si illuminano di un apparente rosso pompeiano in cui il corpo domestico poggia su ruvidi basamenti e le colonne, come elementi scultorei, raccolgono la fascinazione di edifici greci di età arcaica dove la loro totalità diventa il riferimento geometrico più diretto.

Le case sollevano memorie collettive, protette “magicamente” dalle sculture di Hans Josephsohn, attraverso la traduzione di figure: il portico palladiano era ancor

<sup>65</sup> M. Mostafavi, *Op. cit.* 2002, p. 15.

<sup>66</sup> Al piano principale i soggiorni sono rivestiti da lastre di marmo, mentre ai piani superiori dove ci sono le camere da letto il rivestimento del pavimento è in legno.

<sup>67</sup> B. Gravagnuolo, *Op. cit.* 1994, p. 11.

<sup>68</sup> Nella seconda casa, quella a 4 campate (*klein*), il camino è rivestito di marmi policromi bianchi e verdi, un ricordo alla Firenze romanica ma anche a Loos.

<sup>69</sup> S. Marini, *Sull'autore. Le foreste di cristallo di Maria Giuseppina Grasso Cannizzo*, Quodlibet, Macerata 2017, p. 165.

prima il portico delle chiese o dei templi, così come i soggiorni erano i vuoti mediante i quali la casa si sviluppava. L'autore produce quindi delle comparazioni alfabetiche, anatomiche e genealogiche studiandole, analizzandole, ripetendole, traslandole, forse ancor prima di vederle dal vivo come per Mels, collocandole in una composizione architettonica in cui se ne leggono gli spazi.

La misura e la geometria ricompongono relazioni e proporzioni che riconducono il tutto o quasi – al di sotto di un tetto a falde rivestito in rame – ad un'osservazione attenta di quello che è stato il mondo mediterraneo ma non solo. Un sistema basato sul desiderio che «si sviluppa in mancanza dell'oggetto e nel caso in cui lo trovi, in maniera metonimica, lo sostituisce»<sup>70</sup>, un esodo che parte da una assenza per raggiungere l'esistente presenza come condizione capace di oltrepassare i confini geografici nello spazio dell'architettura della casa.<sup>71</sup>

Rimettendo in ordine gli appunti per Märkli, come per Palladio e in parte Rossi, sembra che la sola realtà sia insufficiente a definire un campo d'azione in cui operare con il progetto. Scrittura, disegno e costruzione sono i tre veri elementi della tecnica architettonica che i materiali aiutano a condensare. I relitti trascritti sono il consolidamento di cartografie maledette che i manuali e i trattati hanno già per loro definizione demolito. Le case di Trübbach sono il riflesso di un riflesso in cui «tutte le cose separate si riuniscono», per dirla con Goethe, ed in cui questa teoria del Mediterraneo sembra ritornare nell'ambigua pratica di una scelta.

Le architetture negoziano con la geografia e con il tempo, ben poco con la storia che viene spesso sopraffatta, impedendone nell'immediato una lettura accessibile se non aiutati da ampie mappe nelle quali segnare i punti di una caccia al tesoro determinata dai pezzi rubati e ricomposti secondo un ordine di nuovi significati.

#### 4. Mittelmeer im März im Zürcher Regen

Di seguito si riporta la conversazione con Peter Märkli avvenuta il 29 marzo 2018 presso lo studio in Albisriederstrasse 232 CH - 8047 di Zurigo. L'intervista è da considerarsi come verifica della congettura, come prova dell'ipotesi a sostegno della teoria per rispondere alla domanda «dove finisce il Mediterraneo?».

Lo studio, in una zona periferica di Zurigo, sembra descrivere lo spazio dell'*homo faber*. Lunghi scaffali accolgono prove di architetture che mai vedranno la luce ma che lavorano nel concreto del progetto.

Attraversata la città sotto una pioggia battente, entrati, ci chiedono di aspettare, Peter è in arrivo con la figlia Anna, sua interprete. Intanto, immagini di Palazzo Rucellai e Thiene si sovrappongono e riportano le nostre menti all'Italia. Märkli apre la porta, il tempo di un caffè e il fumo di molte sigarette riscaldano la voce di chi è seduto intorno al grande tavolo. Sul piano dei temi e delle piccole figure per aiutare a guidare le parole nel mondo del “desiderio”, penetrando l'immaginazione reale dell'autore per comprenderne l'uso che ne fa.

<sup>70</sup> M. De Simone, *L'avventura solitaria del desiderio*, in M. De Simone, S. Marini, F. Tartarelli, (a cura di), *Op. cit.* 2017, p. 23.

<sup>71</sup> «L'esistenza mediterranea è una connessione più alta, che oltrepassa i confini geografici.» Peter Märkli, intervista presso il suo Atelier. Zurigo, 29 marzo 2018.

## Commencement

*Vincenzo Moschetti\_ The main purpose of my dissertation tries to explore not the classical Mediterranean, but the Meta-Mediterranean, the reverse image; this research tries to quantify how far the Mediterranean influenced has gone.*

*Fernand Braudel says that the Mediterranean exists because of its borders, thus the analysis of these borders is the aim of my thesis. I started with the Mediterranean anthology, and then I moved into this reverse image, beginning with the sea, passing through the lake with Aldo Rossi, and then in the mountain, in the Alps with Peter Märkli. All of these passages are necessary to demonstrate the existence of this reverse image of the Mediterranean landscape. Because for Braudel this is a kind of resonance chamber.... I would like to ask you first of all what the Mediterranean means for you?*

Peter Märkli\_ The place beyond the Mediterranean area is actually where I come from, that's my home, also for the profession not only for the heart. Though, I would be lying if I did not say that the Mediterranean culture had a great influence on me.

*VM\_ So you come from the Mediterranean culture. That's interesting because inside my research I've tried to underline that the Mediterranean culture is a choice not a birthplace. And I think that this choice is made up by two fundamental points, first is the knowledge of the heritage and the second one the capacity of absorbing it. Can I suppose that is the same process you adopted through your profession?*

PM\_ Surely. But, also, I think that I own this culture as a part of my own heritage because I was born here. The Mediterranean culture is also a part of our culture. It's very clear that all this area, the one of Braudel, is strictly connected by historical facts; the influence of the Greeks, the Romans, whose empire arrived as far as England and of the Renaissance, which was born in Florence and Rome.

However even if these cultures were the most famous, they were not the only one which had a very deep influence on European culture: a lot of elements come far away from Asia, for example from the Persian empire. The Romans or the Greeks learned a lot from those cultures.

*VM\_ So even if you were born in Zurich, you choose to be a Mediterranean.*

PM\_ That's correct, is a choice made by heart, by the emotions that Mediterranean architecture and landscape gives you. It's not only about profession.

## Heritage

*VM\_ What is the lesson of the Mediterranean architecture for you?*

PM\_ The first thing I've learned concerned the atmosphere. When I was very young, I had no great education in my profession, but my emotions gave me

the chance to feel and to absorb all of that Mediterranean atmosphere. Then I thought “Well, I would like to build things like that.” Like that in the sense of: my projects should exude the same atmosphere. I don’t mean a one-to-one translation. So I started learning your culture, I learned to drink espresso, I read a lot of books to understand Italy; thank to this my youth changed a lot, because I managed to understand that most of the things, architectural elements, come from your country at the end, in relation with the professions I choose. The urban planning was good all around Europe. As well as the farmhouses and the working quarters. But the house itself, for example a town house, how it is done, interested me the most in Italy. You have such a big concentration of culture... You can learn a lot. Then growing up I obviously had my view open to other parts of architecture, to new reference like the houses of Pierre Chareau, Sigurd Lewerentz, Mies Van Der Rohe and Le Corbusier. The two last ones regarding just their houses, not their urban planning. But I learned also from the sculpture, for example from reliefs and from painting until the time of the American Expressionists. That’s how I started my profession and surely the Mediterranean culture has influenced a huge part of it.

### Anatomy

*VM\_ Noli me tangere is the title of this Beato Angelico’s picture. I choose this reference because I think this artwork is a real interpretation of the Mediterranean construction: the wall, the garden, the basic house, only a room with only a door. For me all these elements represent the Mediterranean. Specifically, this painting summarizes the sequence of threshold. As a fact the Mediterranean house is a sequence of this step of light, dark, light, like the Domus Romana: light from outside, then the vestibulum and so on; it’s a sequence of light and dark, like a composition. I think that this sequence of thresholds is really linked to the vision, the looking, it’s a kind of mediation. Do you agree with this interpretation, what is the role of the looking inside your composition?*

PM\_ We need more hours to answer this question. The influence of what you’re asking is very determinate by the climate; but history actually teaches us that this variable doesn’t have to destroy the wish of an architect to build, for examples, like Palladio. In England, Inigo Jones is bright example. But if we look carefully to his buildings we understand that Inigo Jones changed completely the principles of Villa Chiericati: where Palladio’s building is closed he opens, and vice versa. So even if with Jones the assimilation of the Mediterranean culture is clear, however the climate didn’t allow him to build like Palladio. What you are showing here (Ghirri) is the spectacular view and I think that the most of the views are not like that. We are building for everyday life, as an architect you have the possibility to think very pure, to estimate pure signs, but the real treasure of our profession is to find a structure inside and outside. The border between these two structures is called the facade. It is influenced by function, by climate, and is the representation of what’s inside the building. And because we are speaking about simple houses, as you showed me in the Beato Angelico picture, the farmers have always lived

in simple houses, but they were working everyday outside, they needed no balcony or terrace to get a tan. The tan was the symbol of the lower class, there are no paintings in which the women are painted brown, they're white. But what happen when you have no view like that (Ghirri) and you are in a disaster area? What are you going to do if you don't have this view, put the openings higher?

*VM\_ Probably I choose the wrong image for this question.*

PM\_ No! The point is that, in the profession, you could have once in your life a view like that. I have been doing this profession for forty years, and I've never had the chance to build for a spectacular view like that. You have a lot of types of view. What if I have a neighbour right in front of my house? Perhaps with an ugly house? I can't just build a wall. The task is, that the neighbourhood, regardless how it looks, can benefit from my project. So I would build a layer, perhaps columns, a space between my building and the neighbourhood; not a wall, a loggia for example.

*VM\_ That's reminds me your project in Trübbach.*

PM\_ Yes, that's my project.

*VM\_ Because here in this area, the landscape it's not so good, the view it's not spectacular as you said, so the answer to everything is exactly your project.*

PM\_ You have to act it good, to design good, not just for the owner of the house or its inhabitants, but also for all of the other people which can see your building too.

## **Desire**

*VM\_ Landscape, in this question, has to be meant as the union between artifice and nature, wild nature, without human influence. When humans arrive to influence wild nature, that's the moment in which for me the starts the landscape. Palladio, as a fact, through his architecture builds the landscape.*

PM\_ Well, for me landscape is not Palladio, but the melioration of the landscape. If you think about his villas of course there's a representative part, however the main function of these buildings was production, agriculture; agriculture is the first element that create the landscape, not architecture. I think only Villa Foscari is just a villa and not a farm. Anyway I think the landscape in Italy has been defined by production, agriculture.

*VM\_ For me this image, defines the process of the landscape construction, through a succession of thresholds: the house, the loggia, the garden, and then the landscape. This image for me represent the true connection between landscape and architecture, considering architecture as the main creator of the landscape.*

PM\_ A house always shapes the landscape. And the landscape appears, according to the different needs, in the inner rooms.

## Genealogy

*VM\_ Last part is dedicated to Aldo Rossi. I've found this unpublished image; is a drawing Rossi made when he was in Samos; the connection between this drawing and his project of Villa Alessi, is quite clear, he himself wondered if there was a kind of link between the sea of Greece and the Lake of his project. In my opinion this thought he had, is the demonstration that the Mediterranean architecture is something actually moving.*

PM\_ Looking at that two images, what I'm asking myself if it's possible to bring elements of an ancient building inside your project or do you have to make a transformation. I think that inspiration, can be found in past, but the form has to change, and it happens every time, in every period, normally. You can take elements from the past but then you have to make them yours, like Aldo Rossi did with these columns.

## The substance of the things hoped for

*VM\_ What's the influence of Palladio in the space of your house in Trübbach?*

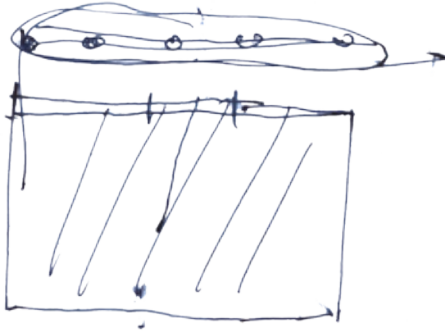
PM\_ I didn't start my studies for this project with Palladio; when I finished this house, people started writing about it, saying that it was strongly obvious the influence of Palladio, while others were speaking about Post- Modernism, seeing a connection with Venturi's poetry...But none of these interpretations were and are the right ones. The point is that the moment in which I started designing this house in Trübbach I was only able to formulate a rectangular figure, that I enriched with these openings at the second floor. And these columns you see are just an optical sign, a vertical sign, to break the horizontal geometry of the facade.

The column in the middle axis (instead of a field between two columns) creates bigger closeness. This is because there was not such a big garden to be open to and the aspect of the neighbourhood we discussed previously. I discovered Palladio a lot of years later. So it's an indirect influence. Our buildings have surely something in common, and that's the Mediterranean culture. I didn't visit Palladio villas before designing this house, but I visited the Italian countryside, other cities, and so I think I really immersed myself into the Mediterranean atmosphere.

*VM\_ It's seems to be somehow the proof that Mediterranean culture is an attitude: all the elements coming from the Mediterranean agriculture, architecture, landscape and so on... you have put them together in this project. The last part talks about the proofs of the Mediterranean existence in your project. I'm curious about what you think about the visible relation between these two pictures: Athens and Trübbach.*

PM\_ The point is that you don't have to know this guy, to understand his building, it's an intimate connection that comes from a wider culture, so it's clear that you can find similarities. One project before the one in Trübbach, a two-family house in Mels I didn't know very good Palladio either, many years later during a visit of the Villa Valmarana, I saw the similarities of the facade of the house I made in Mels and the one of the villa.

I built the house with the inspiration of the columns of Rudolf Olgiati and the romanesque church San Pietro in Tuscania, not with reference to the villa. But there can be similarities between houses whose architects didn't know the houses from each other, because they refer to the same culture. So Mediterranean existence is a higher connection, it goes beyond geographical borders.



Märkli:

March 29. 3, 2018



*Intervista con Peter Märkli, Studio Märkli, Zurigo 29 marzo 2018.*





## Capitolo 5

### Esodi. *La soluzione dell'enigma (?)*

Chi lotta con i mostri deve guardarsi di non diventare, così facendo, un mostro. E se tu scruterai a lungo in un abisso, anche l'abisso scruterà dentro di te.<sup>1</sup>  
[Friedrich Nietzsche, 1887]

Sarebbe un errore far coincidere l'esodo con l'epilogo; l'esodo rappresenta un movimento massivo, uno scollamento da un dato luogo di appartenenza verso altri; l'epilogo invece, abbandonando la retorica greca, è la parte conclusiva di una vicenda. Il sistema proposto se è tale non può determinare una fine della narrazione quanto stabilire, e questo ha fatto, un abaco di esempi operativi indagati dalla "pelle" alle proprie ossa in un confronto di mappature a diverse scale rispetto a degli strumenti di carattere teorico. È chiaro a questo punto che nel caso esista una "teoria del Mediterraneo" questa vada costantemente aggiornata. Costruitasi sulle basi degli spostamenti, dei rapimenti, dei "disturbi", delle dislocazioni e sommersioni, delle spoliazioni e ricostruzioni, dei calchi e della copia, è bene rivederne ininterrottamente le posizioni, tenute insieme da mappe fittizie più che concrete. La mappa è figlia di un assoggettamento delle posizioni descritte, dei luoghi e delle distanze, incrociati dalla necessità di rappresentazione al fine di poterla utilizzare. Tale aspetto ne esalta le qualità illusorie e le proprietà divinatoria attraverso cui lo strumento si manifesta nella descrizione di uno spazio ampio; l'architettura "semplicemente" asseconda la condizione descritta aumentandone il campo di applicabilità della teoria.

Una curiosa congettura suggerisce come in lingua tedesca "mare" e "lago" si possano pronunciare esattamente nella stessa maniera "See", il primo però si riconosce se accompagnato dal genere femminile "die", ovvero *die See*, il mare, il secondo dal maschile, quindi *der See*, il lago. Un principio fonetico e linguistico a cui non è possibile rimanere indifferenti scovando nel paradosso teorico un'assoluta coincidenza di casi. È come se le due immagini del lago e del mare, opposti geograficamente<sup>2</sup>, si incontrassero e si sovrapponevano in alcuni ambiti rendendo accessibile su più campi l'ipotesi discussa.

<sup>1</sup> Cfr. F. Nietzsche, S. Giametta (tra. it.), *Il nichilismo europeo. Frammenti di Lanzerheide*, Adelphi, Milano 2006.

<sup>2</sup> La nozione di mare e lago è diversa. **mare** s. m. [lat. *mare*]. – **1.** La parte della superficie terrestre coperta d'acqua (ad eccezione delle acque continentali: laghi, fiumi, ecc.), e quindi, in generale, il complesso delle acque salate che circondano i continenti e le isole, oppure una parte qualsiasi di tale complesso (spesso in contrapp. a *terra* e *cielo*). Voce in *Enciclopedia "Treccani"* consultata il 20 aprile 2020.

Prendendo in prestito il titolo di un'opera di Rémy Zaugg potremmo chiederci: «*Quand fondra la neige, où ira le blanc*»?<sup>3</sup> Il bianco racchiude ferocemente l'immagine di un Mediterraneo prigioniero di se stesso che via via è stato cancellato e sommerso, un bianco che non corrisponde neanche alla vera realtà se non per alcune aree, un bianco che come la neve si è sciolto sotto il peso delle vicende contemporanee e che per strade complesse si è adattato a territori lontani pur di sopravvivere. In questa fuga al rimanere in vita è l'architettura che ne accoglie i parametri, diventando essa stessa paradosso di un discorso narrativo e pratico dalle ampie dimensioni. La colonna è davvero l'oggetto del desiderio visto e rubato, ridisegnato, modificato ma sempre rimasto in vita. Lo spazio dell'architettura, qui riconosciuto nella dimensione domestica, ha subito l'artificio necessario dislocandosi, come in Palladio, o dissolvendosi, come nell'anfora cementizia di Märkli a Trübbach. La radice di entrambi tuttavia è sempre la stessa:

*À son époque, ma question c'était: pourquoi je ne pourrais pas construire une colonne? J'ai envie de construire une colonne.*<sup>4</sup>

Slegata dalle leggi di mercato, la colonna può riassumere drasticamente la tensione desiderante di un mondo borghese che vede in essa, nella sua verticalità, l'oggetto catalizzatore della teoria "azzurra". Tra costruzione e *performance* però l'immaginario è sempre connesso ad un fondo di realtà; le colonne sono l'ancoraggio desiderante, lo spoglio per eccellenza che tiene in vita la teoria, esse rappresentano davvero il più considerevole esilio di «cose lontane» oltre il limite dell'orizzonte. Trovata la causa si produce l'effetto in cui «*une simple forme géométrique peut être utilisée comme base pour un espace, une façade, de simples éléments comme la colonne: des expressions différentes, mais toujours basées sur une matrice géométrique commune, le cercle*»<sup>5</sup>.

L'uso a sorpresa dell'elemento sembra aver dato vita allo sfondamento "marino" dimostrando un'assoluta ambiguità nel palinsesto delle "forme" dello spazio. Se da un lato le anatomie descrivono cavità abitabili, dall'altro l'oggetto verticale lega a sé ogni possibilità di costruirvi intorno uno o più calchi. Per chiarezza è come se si riproducesse un sistema di finti frammenti, quasi *souvenirs de voyage*, intorno ai quali si dà vita a "lo spazio tra", accettando una realtà di un tempo non sempre obbligatoriamente presente.

Il mito della *Gigantomachia* riprodotto in la *Sala dei Giganti*<sup>6</sup> di *Palazzo Te* a Mantova mette in scena la rottura delle colonne, il cui tronco si separa dalla base e dal capitello descrivendone una particolare indipendenza. Resta visibile la materia che le compone e l'asse strutturale metallico che contribuisce a sostenerle senza provocare disassamenti. Questo mito non è la fine ma è l'inizio in forma analogica dell'ipotesi: dove finiranno quelli elementi radicati come piante vegetali dal loro spazio d'origine?

Le colonne sono così utilizzate da Rossi per riscrivere la facciata sul lago

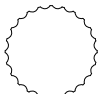
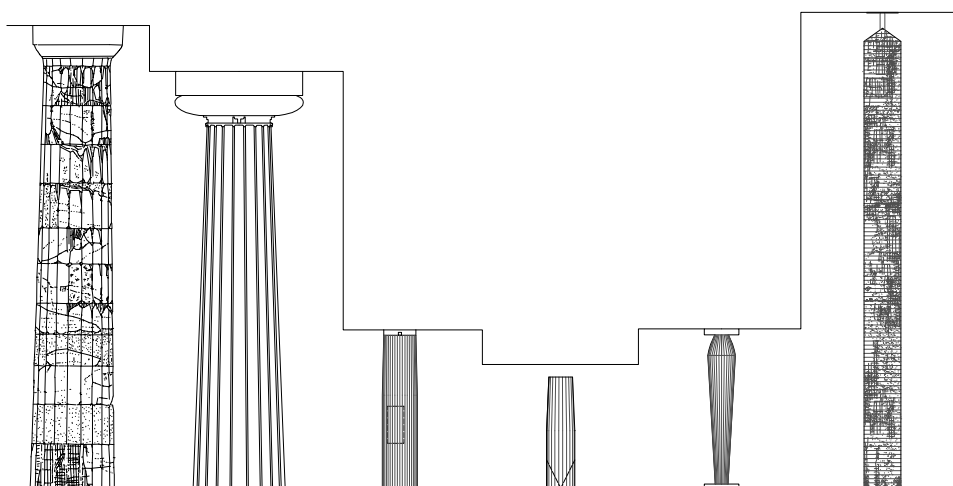
<sup>3</sup> E. Mézil, L. Paini (a cura di), *Quand fondra la neige ou ira le blanc. Collezionismo contemporaneo a Palazzo Fortuny. Opere dalla collezione Enea Righi*, Palazzo Fortuny, Venezia 4 giugno–10 ottobre 2016.

<sup>4</sup> G. Azzariti, *Op. cit.* 2019, p. 179.

<sup>5</sup> *Ivi.* p. 166.

<sup>6</sup> Cfr. B. Guthmüller, *Ovidübersetzungen und Mythologische Malerei. Bemerkungen zur Sala dei Giganti Giulio Romanos*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz», XXI, Firenze 1977, pp. 35-68.

## Esodi



(in alto) Giulio Romano, *La caduta dei giganti*, particolare della colonna, Palazzo Te, Mantova, © 2020 Foto Scala, Firenze.  
(in basso) Roberta Frumuselu, *The Column. With Märkli*, University of Architecture and Urbanism "Ion Mincu", 2020.



*Aldo Rossi ad Atene, 1971, © Gianni Braghieri.*

Esodi



*Aldo Rossi e Gianni Braghieri ad Atene, 1971, © Gianni Braghieri.*

di *Villa Alessi* e per trattenere nel ritmo delle campate la balaustra che avrebbe ricostruito dall'interno il ricordo di Samos; o ancora, in Palladio, l'ordine gigante di *Villa Sarego* a Santa Sofia di Pedemonte. Su questa scorta, pur non conoscendo inizialmente i casi, Märkli, prelevandole tra la Persia e la Grecia, procede a dar luogo alla serrata battitura di colonne ad anfora sull'alto basamento di Trübbach, utilizzate come espediente narrativo per riannodare i fili di un profilo dall'accecante tensione. Il processo lotta contro la scomparsa e la scarsa predisposizione di alcuni luoghi di produrre autonomamente progetto, preferendo una via di salvezza scovata a distanze immaginabili come a seguito di divini crolli.

Il titolo di questo libro è legato all'eredità de *La chambre bleue* di Simenon, che realmente ha poco a che fare con la vicenda architettonica trattata ma che può per tangenze e analogie, per chi ha letto il romanzo francese, scovare un parallelo. Le "camere azzurre" sono la persecuzione di un discorso fittizio, esse non esistono se non nella nostra immaginazione tesa a cercare nelle pagine dell'espedito narrativo la soluzione al problema, eppure chi le ha abitate anche solo per un'estate ha finito per riprodurle, copiarle, traslare. Il sottotitolo, al contrario, ha nascosto tra le parole "costruzione" e "antologia" ciò che tra Andrea Palladio e Peter Märkli il progetto d'architettura ha dimostrato, ovvero la capacità di modificare la geografia e le mappe che la descrivono, «in particolare al problema del 'locus' e dei luoghi, al problema dell'immaginario storico e di immaginario geografico e di come i due insieme possano comprendere l'esotico, il fantastico ed il bizzarro che ne è la deformazione. [...] Come spiegare il senso di 'Distanze invisibili'. [...] Le distanze invisibili, come dice l'eroe che ho citato in questo scritto (Werther), hanno una passione che travolge la logica quotidiana, e per cui non è sufficiente sapere che la terra è rotonda per provare qualche emozione scientifica o personale. Forse cercare di cambiare il mondo, anche solo per frammenti, per farci dimenticare ciò che non possiamo possedere»<sup>7</sup>. Ancora una volta è Aldo Rossi a risolvere improvvisamente l'enigma appuntato fra quei *quaderni* che dall'azzurro prendono nome ed in cui è possibile ricucire lo scollamento che tra testo e immagini spesso si esercita.

La lettura critica sta nel teorema che il Mediterraneo sia un pretesto per inventare geografie altre, rivelabili non tanto nei profili degli edifici, in una giocosa ruralità alla Pagano, in una configurazione basilare, quanto negli anfratti, nelle sale, nelle camere appunto, ovvero nell'interno di quelli spazi domestici che la borghesia ha scippato e tradotto su richiesta facendo oscillare le immagini recuperate sulla scorta di Wittgenstein.

Tra *azioni* (mappatura, traslazione) e *classificazioni* (atlanti, anatomie e antologie) si è mossa la costruzione di un sistema geografico noto ed apparentemente stabile in cui cercare gli "attrezzi" del mestiere che, pur evoluti, sembrano quelli di sempre. Lo spazio architettonico ha sperimentato come il progetto sia capace di disturbare alcune certezze e di poter essere utilizzato quale dispositivo di aggiornamento delle cartografie oltre che della nozione di "contesto". L'abuso della parola *geografia* ha costituito il fondale doppio, verticale e orizzontale, su cui l'architettura della casa ha interferito con i parametri aggiungendo, al già noto, una collisione di casi "laboratoriali" appartenenti

<sup>7</sup> In A. Rossi, F. Dal Co (a cura di), *Op. cit.* 1999. *Q/A*, 47, 18 dicembre 1991–5 dicembre 1992.

ad una narrativa corrispondente di colonne. L'uso del termine è stato esercitato come espediente narrativo in cui cercare i fenomeni del progetto, le manifestazioni; una sorta di canale preferenziale da mettere operativamente in crisi rispetto alla consapevolezza scolastica.

Il margine non è facilmente individuabile se non nella profondità abitata dalle ombre che, come noto, sono figlie del sole; tanto più intensa sarà la luce, tanto più il calco o le colonne, insomma i "frammenti" intorno ai quali si è intessuta la costruzione dello spazio, saranno assorbiti dall'oscurità.

Come in un abisso gli autori ne hanno guardato all'interno finendo per essere divorati dallo stesso fascino e dalle stesse regole, dimostrando eroicamente quanto l'architettura possa essere autonoma rispetto a questioni di contesto. Le colonne sono il dettaglio in cui le epoche e i luoghi vengono divorati, dandoci la misura del fare architettura, prendendosi gioco dei nostri tentativi di ordinare le case o qualsiasi costruzione in sistemi evolutivi o cronologici.

Gli elementi verticali, i calchi, i basamenti, le soglie messe sui piani della ricerca narrano di come la geografia sia una verità temporanea e di come sostenere che se la teoria di un Mediterraneo esista è, prima di ogni cosa, sostenere un'immagine fittizia nell'illusiva persistenza delle "cose". Sulla scorta di Braudel è realmente la «cassa di risonanza» a dimostrarci la fragilità dei confini cartografici, l'esistenza degli sfondamenti, l'ostinazione dei "grumi", ovvero la presenza di elementi di plastica o metallo che è possibile ormai acquistare anche nei "grandi magazzini", come rilevato da Rossi *all'Home Depot*, collocandoli in ogni posto in modo da aggiornarne per paradosso critico la geografia.

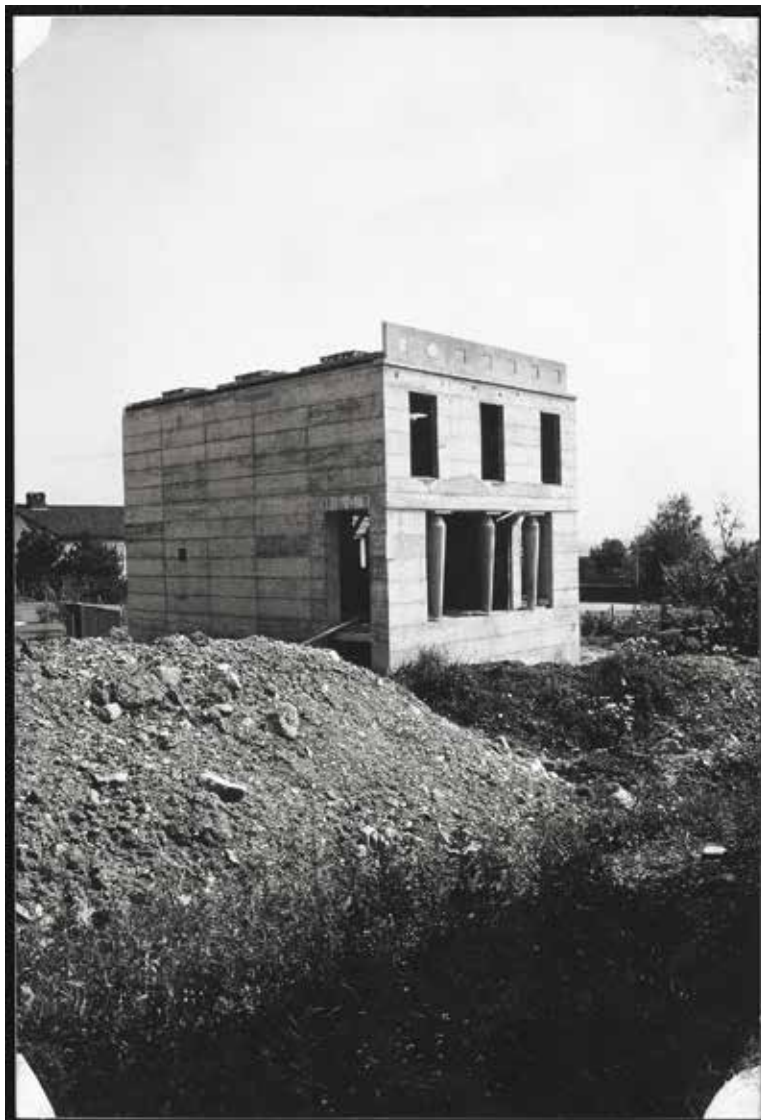
Il cantiere delle case di Trübbach per questo, non sembra molto distante dalla casa di Ioannis Karakatsanis, ad Atene, fotografata da Cartier-Bresson nel 1953. Le cariatidi di quest'ultima fanno da eco alle colonne ad anfora approdate nel San Gallo nel 1982; come specchi fissano in nome del progetto quanto sia fondamentale non smettere di lasciare aperti gli atlanti sui nostri tavoli da lavoro, scovando, ridisegnando, abitando; non tanto per un interesse che riguarda ciò che è stato quanto per il futuro del mondo che ci attende.

Che cosa accade se le immagini [cioè le mappe] cominciano a oscillare?<sup>8</sup>

<sup>8</sup> L. Wittgenstein, *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik*, Blackwell, Oxford 1956; trad. it. *Osservazioni sopra i fondamenti della matematica*, Einaudi, Torino 1971, p. 183.

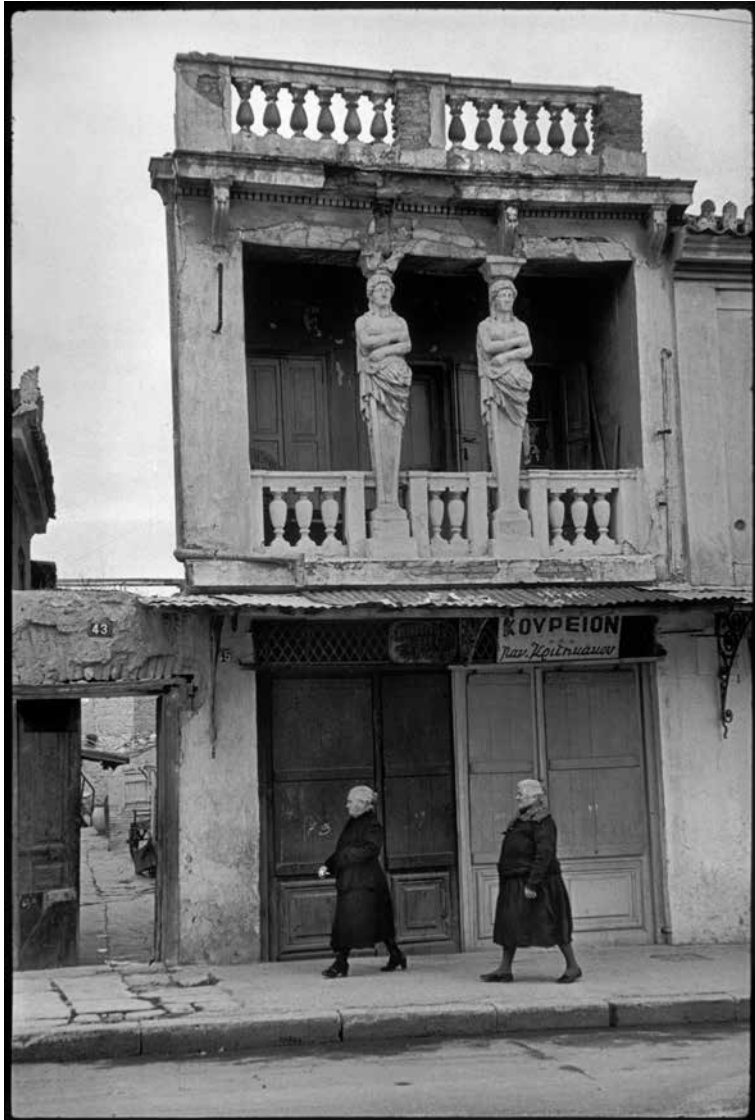


Camere Azzurre



*Case a Trübbach*, il cantiere della più piccola delle due (*klein*), 1982 © Studio Märkli.

Esodi



*Greece, Athens, 1953,*  
© Henri Cartier-Bresson/Magnum/Contrasto.



## Bibliografia/ Filmografia

### A

- AA. VV., *Beginning with the house*, in «A+U. Architecture and Urbanism», special issue, May, A+U Publishing Co., Tokyo 2016.
- AA. VV., *La città di Padova*, Officina, Roma 1970.
- AA. VV., *L'architettura del mondo antico*, Laterza, Roma-Bari 2006.
- AA. VV., *Le Corbusier et la Méditerranée: ouvrage realise à l'occasion de l'exposition Le Corbusier et la Méditerranée: Marseille*, Centre de la Vieille Charité, 27 juin-27 septembre 1987, Perentheses: Musées de Marseille, Marseille 1987.
- AA. VV., *Dottorato di ricerca internazionale in filosofia dell'interno architettonico*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2012.
- AA.VV., *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Istituto Enciclopedia "Treccani", Roma 1994.
- AA.VV., *Les identités de la ville méditerranéenne: actes du colloque de Montpellier*, 18-20 novembre 1993, Colloque international organisé à l'École d'architecture Languedoc, Roussillon, EALR, Montpellier 1995.
- AA. VV., *Matrici e permanenze di culture egemoni nell'architettura del bacino del Mediterraneo*, S. F. Flaccovio Editore, Palermo 1989.
- AA. VV., *The Japanese house: architettura e vita dal 1945 a oggi*, Marsilio, Venezia 2016.
- AA. VV. (a cura di), *Utzon's Own Houses*, The Danish Architectural Press, Copenhagen 2004.
- AA. VV., *Villa Garbald: Gottfried Semper-Miller e Maranta*, GTA Verlag, Zurigo 2004.
- Ábalos I., Melotto B. (trad. e a cura di), *Il buon abitare: pensare le case della modernità*, Marinotti, Milano 2009; ed. orig. I. Ábalos, *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*, G. Gili, Barcelona 2000.
- Aceti E. (a cura di), *Abitare la soglia*, Tranchida, Milano 1994.
- Ackerman J. S., *La villa. Forma e Ideologia*, Einaudi, Torino 1992.
- Ackerman J. S., *Palladio*, Einaudi, Torino 2000.
- Adjmi M. (edited by), *Aldo Rossi, The Complete Building and Projects 1981-1991*, Thames and Hudson, London 1992.
- Agamben G., *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 2001.
- Agamben G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 2011.
- Allen Brooks H. (a cura di), *Le Corbusier, 1887-1965*, Electa, Milano 2001.
- Ambasz E., *The architecture of Luis Barragán*, The Museum of Modern Art, New York 1980.
- Amistadi L., Clemente I., (a cura di), *Aldo Rossi*, Aión, Firenze 2017.
- Argan G. C., *Storia dell'arte italiana*, vol. 3, Sansoni, Firenze 1980.
- Azzariti G., *In search of a language. A journey into Peter Märkli's imaginary/ À la recherche d'un langage. Voyage dans l'imaginaire de Peter Märkli*, Éditions Cosa Mentale, Marseille 2019.

**B**

- Bacon F., *Essays or Counsels, civil and moral (1625)*, George Routledge and Sons, London 1884.
- Baldini Lippolis I., *La domus tardoantica: forme e rappresentazioni dello spazio domestico nelle città del Mediterraneo*, University Press Bologna, Imola 2001.
- Barazzetta G., *All'ombra di Pouillon*, LetteraVentidue, Siracusa 2016.
- Baudouï R., Dercelles A., (édition établie, annotée et présentée par), *Le Corbusier: Correspondance. Lettres à la famille, Tome I: 1900-1925*, Infolio éditions – Fondation Le Corbusier, Gollion - Paris 2011.
- Baudouï R., Dercelles A., (édition établie, annotée et présentée par), *Le Corbusier: Correspondance. Lettres à la famille. Tome II: 1926-1946*, Infolio éditions – Fondation Le Corbusier, Gollion - Paris 2013.
- Baudouï R., Dercelles A., (édition établie, annotée et présentée par), *Le Corbusier: Correspondance. Lettres à la famille. Tome III: 1947-1965*, Infolio éditions – Fondation Le Corbusier, Gollion - Paris 2016.
- Belli G., Mangone F., Tampieri M. G., (a cura di), *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento*, Franco Angeli, Milano 2015.
- Belloni F., Bonicalzi R., (a cura di), *Aldo Rossi. La Scuola di Fagnano Olona e altre storie*, Accademia University Press, Torino 2017.
- Berardi R., *Saggi su città arabe del Mediterraneo sud orientale*, Alinea, Firenze 2005.
- Berritto A. M., *Pompei 1911: Le Corbusier e l'origine della casa*, Clean, Napoli 2011.
- Bodei R., *La filosofia del Novecento*, Donzelli, Roma 1997.
- Bogoni B., *Internità della soglia: il passaggio come gesto e come luogo*, Aracne, Roma 2006.
- Bonicalzi R. (a cura di), *Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città, 1956-1972*, Quodlibet, Macerata 2012.
- Borges J. L., *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano, 2015; ed. orig. Borges J. L., *El Aleph*, Losada, Buenos Aires 1952.
- Boschi A., Lanini L., *L'architettura della villa moderna*, vol. 1, Quodlibet, Macerata 2016.
- Boschi A., Lanini L., *L'architettura della villa moderna*, vol. 2, Quodlibet, Macerata 2017.
- Boschi A., Lanini L., *L'architettura della villa moderna*, vol. 3, Quodlibet, Macerata 2018.
- Boullée E. L., *Architettura. Saggio sull'Arte*, (introd. di A. Rossi), Marsilio, Padova 1981.
- Braghieri G. (a cura di), *Aldo Rossi*, Zanichelli, Bologna 1981.
- Braudel F., *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Armand Colin, Paris 1949; trad. it. *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Einaudi, Torino 1966.
- Braudel F., *La Méditerranée. L'Espace et l'Histoire*, Arts et métiers graphiques, Paris 1977; rééd. en poche, Champs, Flammarion, 1985; Braudel F., *Les Hommes et l'Héritage*, Arts et métiers graphiques, Paris 1978; rééd. en poche, Champs, Flammarion, 1986; ed. consultata Braudel F., *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Bompiani, Milano 2013.
- Braudel F., *Memorie del Mediterraneo*, Bompiani, Milano 2010.
- Broodbank C., *Il Mediterraneo. Dalla Preistoria alla nascita del mondo classico*, Einaudi, Torino 2015.
- Bruzzone M., Serpagli L., *Le radici anonime dell'abitare moderno. Il contesto italiano ed europeo (1936-1980)*, Franco Angeli, Milano 2012.
- Burden P. D., *The Mapping of North America: A list of printed maps 1511-1670*, Raleigh, England 1996.
- Burelli A. R., *Le epifanie di Proteo: la saga nordica del classicismo in Schinkel e Semper*, Rebellato, Fossalta di Piave 1983.
- Burg A., Caja M., (a cura di), *Potsdam & Italien: die Italienrezeption in der Potsdamer Baukultur/la memoria dell'Italia nell'immagine di Potsdam*, Potsdam School of Architecture in Kooperation mit dem Politecnico di Milano, Potsdam 2014.

## Bibliografia/ Filmografia

### C

- Cacciari M., *Adolf Loos e il suo Angelo*, Electa, Milano 1981.
- Cacciatore F., *Il muro come contenitore di luoghi: forme strutturali cave nell'opera di Louis Kahn*, LetteraVentidue, Siracusa 2011.
- Camus A., Bogliolo G. (trad. it.), *Le voci del quartiere povero e altri racconti giovanili*, Rizzoli, Milano 1974.
- Camus A., Grenier R. (a cura di), *Opere: romanzi, racconti, saggi*, Bompiani, Milano 1988.
- Canetti E., *Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921-1931)*, Adelphi, Milano 2013.
- Carlotti P., Nencini D., Posocco P., *Mediterranei: traduzioni della modernità*, Franco Angeli, Milano 2014.
- Carpenzano O., *La dissertazione in Progettazione architettonica. Suggerimenti per una tesi di dottorato*, Quodlibet, Macerata 2017.
- Carr Rider B., *The Greek House*, University Press, Cambridge 1965.
- Caruso A., Melotto B. (trad. it.), *In sintonia con le cose: la base materiale della forma nell'architettura contemporanea*, Marinotti, Genova 2016; ed. orig. Caruso A., *The feeling of things*, Ediciones Polígrafa, Barcelona 2008.
- Cassano F., *Il pensiero meridiano*, Laterza, Roma 2005.
- Cassi Ramelli A., *Sillabario di Architettura*, Libreria editrice politecnica Tamburini, Milano 1959.
- Ciagà G. L., Tonon G., (a cura di), *Le case nella Triennale: dal Parco al QT8*, Electa, Milano 2005.
- Cicekoglu F., Eldem E., *Lo sguardo turco*, Mesogea, Messina 2001.
- Ciucci G. (a cura di), *L'architettura italiana oggi: racconto di una generazione*, Laterza, Bari 1989.
- Cofano P., Konstantinidis D., *Aris Konstantinidis 1913-1993*, Electa, Milano 2010.
- Colarossi P., Lange J., (a cura di), *Tutte le isole di pietra*, Gangemi Editore, Roma 1996.
- Colistra D., Giovannini M. (a cura di), *Le città del Mediterraneo: alfabeti, radici, strategie: atti del 2° Forum internazionale di studi Le città del Mediterraneo*, Reggio Calabria 6-8 giugno 2001, Kappa, Roma 2002.
- Colli G., *La sapienza greca*, Adelphi, Milano 1980.
- Collotti F., *Appunti per una teoria dell'architettura*, Quart, Lucerna 2002.
- Contessi G., *Vite al limite: Giorgio Morandi, Aldo Rossi, Mark Rothko*, C. Marinotti, Milano 2004.
- Corbellini G., Marini S., (a cura di), *Recycled theory: dizionario illustrato / illustrated dictionary*, Quodlibet, Macerata 2016.
- Corbetta F., *La geografia a colpo d'occhio, ossia Primarie nozioni di geografia storica e statistica: esposta in 16 tavole*, F. Corbetta (Litografo Editore), Milano 1853.
- Cornoldi A., *L'architettura della casa: sulla tipologia dello spazio domestico: con un atlante di 100 abitazioni disegnate alla stessa scala*, Officina, Roma 1988; ed. consultata, 2012.
- Cosgrove D., Vallerani F. (a cura di), *Il paesaggio palladiano: la trasformazione geografica e le sue rappresentazioni culturali nell'Italia del XVI secolo*, Cierre, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, Sommacampagna, Vicenza 2000; ed. orig. Cosgrove D., *The palladian landscape: geographical change and its cultural representations in the sixteenth-century Italy*, Pennsylvania State University Press, University Park 1993; e Leicester University Press, Leicester 1993.

### D

- D'Alfonso E. (a cura di), Durand J. N. L., *Lezioni di architettura*, Clup, Milano 1986.
- Danesi S., Patetta L., (a cura di), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, La Biennale di Venezia, Venezia 1976.
- De Albeniis E., *La casa dei romani*, Longanesi, Milano 1990.
- De Carlo G., *Viaggi in Grecia*, Quodlibet, Macerata 2010.

- Defilippis F., *Lo spazio domestico nel moderno: variazioni sulle forme storiche dell'abitare*, Aión, Firenze 2012.
- Deleuze G., Guattari F., *L'anti-Edipo: capitalismo e schizofrenia*, Fabbri, Milano 2010.
- Deleuze G., Guattari F., *Rhizome*, Les éditions de minuit, Paris 1976.
- de Marchis G., *Dell'abitare*, Sellerio, Palermo 1998.
- De Pasquale G., *Viaggio nel Mediterraneo. La costruzione di un paesaggio attraverso l'iconografia dello spazio architettonico*, LetteraVentidue, Siracusa 2016.
- De Simone M., Marini S., Tartarelli F., (a cura di), *Spazi del desiderio tra architettura e psicoanalisi*, Nicomp L.E., Firenze 2017.
- Di Domenico G., *L'idea di recinto. Il recinto come essenza e forma primaria dell'architettura*, Officina, Roma 1998.
- Don F., Mion C., (edited by), *Peter Märkli: Zeichnungen = Drawings*, Quart Verlag, Luzern 2015.
- Doxiadis K., Tyrwhitt J. (translated and edited by), *Architectural space in ancient Greece*, The MIT Press, Cambridge (Mass.); London 1972.
- Duby G. (a cura di), *Gli ideali del Mediterraneo*, Mesogea, Roma 2000.

## E

- Eliade M., *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino 1973.
- Eslami N. (a cura di), *Architetture e città del Mediterraneo tra Oriente ed Occidente*, De Ferrari, Genova 2002.

## F

- Falsitta M., *Semeiah: l'angelo di Aldo Rossi*, Skira, Milano 2010.
- Farinelli F., *Geografia: un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003.
- Fasolo F., *Architetture mediterranee egee, disegnatte da Furio Fasolo*, Danesi, Roma 1942.
- Ferlenga A., *Aldo Rossi. Architetture 1959-1987*, Electa, Milano 1987.
- Ferlenga A., *Aldo Rossi. Architetture 1988-1992*, Electa, Milano 1993.
- Ferlenga A., *Aldo Rossi. Architetture 1993-1996*, Electa, Milano 1996.
- Ferlenga A., *Aldo Rossi: tutte le opere*, Electa, Milano 2006.
- Ferlenga A., *Dimitris Pikionis 1887-1968*, Electa, Milano 1998.
- Ferlenga A., *Le strade di Pikionis*, LetteraVentidue, Siracusa 2015.
- Filipuzzi F., Taddio L., (a cura di), *Costruire, abitare, pensare*, Mimesis, Milano 2010.
- Focillon H., *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, Einaudi, Torino 1990; ed. orig. Focillon H., *Vie des formes*, E. Leroux, Paris 1934.
- Flora N., *Pompei: modelli interpretativi dell'abitare: dalla domus urbana alla villa extraurbana*, LetteraVentidue, Siracusa 2015.
- Fontana M. P., Mayorga M. Y., *Luigi Cosenza. Il territorio abitabile*, Alinea, Firenze 2007.
- Foti F., *Il paesaggio nella casa. Una riflessione sul rapporto architettura-paesaggio*, LetteraVentidue, Siracusa 2016.
- Forster K. W., *Antiquity and Modernity in the La Roche-Jeanneret Houses of 1923*, in «Oppositions», 15/16, Winter/Spring 1979, pp. 130-153.
- Forster K. W., Kubelik M., (edited by), *Palladio: Ein Symposium, vol. 18*, Bibliotheca Helvetica Romana, Rome 1980.
- Foucault M., *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 2015; ed. orig. Foucault M., *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966.
- Frampton K., *L'altro Movimento Moderno*, Academy Press/SilvanaEditoriale, Mendrisio 2015.
- Fustel de Coulanges N. D., *La Cité antique*, Durand, Paris 1864.

## G

- Gallo A., *Le dieci giornate della vera agricoltura e piaceri della villa*, appresso Domenico

## Bibliografia/ Filmografia

- Farri, Vinegia 1565.
- Gambardella C., *Capri, un'altra utopia*, La conchiglia, Napoli 2011.
- Gambardella C., *La casa del Mediterraneo: Napoli tra memoria e progetto*, Officina, Roma 1995.
- Gambardella C., *Il sogno bianco: architettura e mito mediterraneo nell'Italia degli anni '30*, Clean, Napoli 1989.
- Gambardella C., *Una casa tra due pini. Abitare il mito del Mediterraneo*, LetteraVentidue, Siracusa 2013.
- Germanà M. L., *Permanenze e innovazioni nell'architettura del Mediterraneo: ricerca, interdisciplinarietà e confronto di metodi*, Firenze University Press, Firenze 2011.
- Gissing G., *Sulle rive dello Ionio. Un vittoriano al Sud*, Edt, Torino 1993.
- Gorgeri F., *Frammenti in architettura. Durata e mutamento: da Le Corbusier a João Luís Carrilho da Graça*, Edifir, Firenze 2015.
- Gravagnuolo B., *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Electa, Napoli 1994.
- Guarracino S., *Mediterraneo. Immagini, storie e teorie da Omero a Braudel*, Mondadori, Milano 2007.
- Guidoni E., *L'architettura popolare italiana*, Laterza, Bari 1980.

## H

- Harley B., *The New Nature of Maps*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore; London 2001.
- Heidegger M., *Costruire abitare pensare*, in G. Vattimo (ed. it. a cura di), *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976.
- Heidegger M., *Soggiorni. Viaggio in Grecia*, Piccola Biblioteca Guanda, Parma 1997.
- Hejduk J., «Casa come me» / *Cable from Milan*, in «Domus», n. 605, aprile 1980, pp. 8-13.
- Hejduk J., Henderson R., *Education of an architect. The Irwin S. Chanin School of architecture*, Rizzoli, New York 1988.
- Horde P., Purcell N., *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*, Blackwell Pub, Oxford 2000.
- Houben H., *Roger II of Sicily: A Ruler Between East and West*, University Press, Cambridge 2002.

## I

- Iovii P., *Descriptio Larii Lacus*, ex officina Stellae Iordani Zilletti, Venetiis 1559.
- Imoberdorf C. (Herausgeberin), *Märkli 2002-2015. Professur für architektur an der ETH Zürich/ Chair of architecture at the ETH Zurich*, GTA Verlag, Zürich 2016.
- Ippolito L., *La villa del Novecento*, Firenze University Press, Firenze 2009.
- Irace F., *Gio Ponti: la casa all'italiana*, Electa, Milano 1997.
- Irace F., *Storie d'interni: l'architettura dello spazio domestico moderno*, Carocci, Roma 2015.

## J

- Jodice M., Pedicini I. (con), *La camera incantata*, Edizioni Contrasto, Roma 2013.
- Johnson S., *Preface to Shakespeare with proposals for printing the dramatic works of William Shakespeare*, Oxford University Press, London 1959; ed. orig. 1756.
- Johnson P., *Whence and Whither: The Processional Element in Architecture*, in «Perspecta», 9/10, 1965, pp. 167-178.
- Johnston P. (edited by), *Everything one invents is true: the architecture of Peter Märkli*, Quart Verlag, Luzern 2017.
- Joyce J., *Dubliners*, Grant Richards Ltd, London 1914.

## K

- Konstantinidis A., *The Old Athenian Houses, (Τα παλιά Αθηναϊκά σπίτια)*, s. n., Athens, 1950.



- Konstantinidis A., *Elements for Self-Knowledge. Towards a true architecture: photographs, drawings, notes*, s. n., Athens, 1975.
- Koolhaas R., AMO, Harvard Graduate School of Design, *Elements: a series of 15 books accompanying the exhibition Elements of architecture at the 2014 Venice architecture Biennale*, Marsilio, Venezia 2014.
- Krauss R., Bois Y., *L'informe. Istruzioni per l'uso*, Mondadori, Milano 2003.

## L

- Lampariello B., *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato: dai progetti scolastici alla città analoga, 1950-1973*, Quodlibet, Macerata 2017.
- Lanzetta A., *Opaco Mediterraneo. Modernità Informale*, Libria, Melfi 2016.
- Leatherbarrow D., *Uncommon ground. Architecture, Technology, and Topography*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2002.
- Lejeune J., Sabatino M., (edited by), *Modern architecture and the Mediterranean: vernacular dialogues and contested identities*, Routledge, London 2010.
- Lejeune J., Sabatino M., *Nord/Sud. L'Architettura moderna e il Mediterraneo*, LIST Lab, Rovereto 2016.
- Loos A., *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1980, ed. orig. Parigi 1921.

## M

- Maffioletti S. (a cura di), *Pietre mediterranee*, Lybra immagine, Milano 1999.
- Maglio A., Mangone F., Pizza A., (a cura di), *Immaginare il Mediterraneo. Architettura, Arti, Fotografia*, Artstudiopaparo, Napoli 2017.
- Magnaghi A., *Il progetto locale: verso la coscienza di un luogo*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.
- Mantese E. (a cura di), *House and site: Rudofsky, Lewerentz, Zanuso, Sert, Rainer*, Firenze University Press, Firenze 2014.
- Marini S., *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Quodlibet, Macerata 2010.
- Marini S., *Sull'autore. Le foreste di cristallo di Maria Giuseppina Grasso Cannizzo*, Quodlibet, Macerata 2017.
- Marino L., *Aris Konstantinidis. Un caso greco tra tradizione e modernità*, Aión Edizioni, Firenze 2008.
- Märkli P., «A+U. Architecture and Urbanism», 448, Tokyo 2008.
- Marti Aris C., *Le variazioni dell'identità: il tipo in architettura*, CittàStudi, Milano 1990.
- Mastrigli G. (a cura di), *Superstudio. Opere 1966-1978*, Quodlibet, Macerata 2016.
- Matvejević P., *Breviario mediterraneo*, Garzanti, Milano 2015; ed. orig. *Mediteranski brevijar*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1987.
- Matvejević P., *Pane Nostro*, Garzanti, Milano 2010; ed. orig. *Kruh naš*, VBZ, Zagreb 2009.
- McCabe R. A., *Grèce: les années d'innocence*, Filigranes Éditions, Trézélan 2008.
- McKay A. G., *Houses, villas and palaces in the Roman world*, Atl, Luzern 1984.
- Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, 1945; trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.
- Minnaert J. B., *Histoires d'architectures en Méditerranée XIXe et XXe siècles: écrire l'histoire d'un héritage bâti*, Éditions de la Villette, Paris 2005.
- Minonzio F. (a cura di), *Paolo Giovio. Elogi degli uomini illustri*, Einaudi, Torino 2006.
- Monaco A., *La casa mediterranea: modelli e deformazioni*, Magma, Napoli 1997.
- Monaco A. (a cura di), *Organico razionale: nuovi paesaggi*, Gangemi, Roma 2007.
- Moneo R., *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano 2005.
- Monestiroli A., *Il mondo di Aldo Rossi*, LetteraVentidue, Siracusa 2015.
- Monestiroli A., *Il razionalismo esaltato di Aldo Rossi*, Ogni uomo è tutti gli uomini, Bologna 2012.

## Bibliografia/ Filmografia

- Monestiroli A., *In compagnia di Palladio*, LetteraVentidue, Siracusa 2013.
- Monestiroli A., *L'architettura della realtà*, CittàStudi, Milano 1985; ed. orig. Clup, Milano, 1979.
- Mordacci R., *I sensi del mare*, Ed. Acqua dell'Elba, Marciana Marina 2015.
- Mostafavi M. (edited by), *Approximations: the Architecture of Peter Märkli*, Architectural Association Press, London 2002.
- Muratori S., *Studi per una operante storia urbana di Venezia*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1960.

### N

- Nietzsche F., *Così parlò Zarathustra*, Fabbri Editori, Milano 1985; ed. orig. *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Ernst Schmeitzner, Erbach 1883-1885.
- Nietzsche F., Giametta S. (tra. it.), *Il nichilismo europeo. Frammenti di Lanzerheide*, Adelphi, Milano 2006.
- Nordenskiöld A. E., *Facsimile-Atlas to the Early History of Cartography*, Dover Publ., New York 1973.
- Norberg-Schulz C., *Genius loci: paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano 1979.
- Norberg-Schulz C., *Louis I. Kahn. Idea e Immagine*, Officina, Roma 1980.

### O

- Oechslin W., *Palladianismus. Andrea Palladio: Kontinuität von Werk und Wirkung*, GTA Verlag, Zürich 2008.

### P

- Pagano G., Daniel G., *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Hoepli Editore, Milano 1936.
- Palladio A., *I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio*, Venetia 1570.
- Perrot M., Ferrara R. (trad. it.), *Storia delle camere*, Sellerio, Palermo 2011.
- Petranzan M., *Aldo Rossi: villa sul Lago Maggiore: progetto di villa con interno*, il Cardo, Venezia 1996.
- Petruccioli A., *After amnesia: learning from the Islamic Mediterranean urban fabric*, ICAR, Bari 2007.
- Picone A. (a cura di), *Culture mediterranee dell'abitare*, Clean, Napoli 2014.
- Pizza A. (a cura di), *J. LL. Sert and Mediterranean Culture*, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona 1997.
- Ponti G., *Divagazione sulle Terrazze*, Henry Beyle, Milano 2015.
- Pope-Hennessy J., *Beato Angelico*, Scala, Firenze 1981.
- Portoghesi P., Scarano R., (a cura di), *Architettura del Mediterraneo: conservazione, trasformazione, innovazione*, Gangemi, Roma 2003.
- Purini F., *Comporre l'Architettura*, Laterza, Roma 2000.
- Purini F., *Sette tipi di semplicità in Architettura*, Libria, Melfi 2012.

### Q

- Quatremère de Quincy A. C., Farinati V. e Teyssot G. (a cura di), *Dizionario storico di architettura: le voci teoriche*, Marsilio, Venezia 1992; ed. orig. 1985.
- Quaroni L., *Progettare un edificio: otto lezioni di architettura*, Kappa, Roma 2001; ed. orig. Mazzotta, Milano 1977.
- Queneau R., *Le Voyage en Grèce*, Gallimard, Paris 1973.

### R

- Reinertsen Berg T., Storti A. (trad. it.), *Mappe: il teatro del mondo*, Vallardi, Milano 2018.
- Ribeiro O., *Il Mediterraneo*, Mursia, Milano 1976.

- Ribeiro O., Bertolazzi F. (a cura di), *Portogallo, il Mediterraneo e l'Atlantico*, Universitalia, Roma 2012; ed. orig. Ribeiro O., *Portugal, O Mediterrâneo e o Atlântico*, s.n., Coimbra 1945.
- Riva F., *Filosofia del viaggio*, Lit Edizioni, Castelvevchi 2013.
- Ritter C., *Géographie générale comparée*, Établissement Encyclographique, Bruxelles 1837.
- Rossi A., *Autobiografia scientifica*, il Saggiatore, Milano 2009; ed. orig. it. *Autobiografia Scientifica*, Pratiche edizioni, Parma 1990; ed. orig. *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), London 1981.
- Rossi A., Dal Co F. (a cura di), *I quaderni azzurri, 1968-1992*, Electa - The Getty Research Institute, Milano – Los Angeles 1999.
- Rossi A., *L'architettura della città*, Quodlibet, Macerata 2011; ed. orig. Marsilio, Padova 1966.
- Rossi A., *Scritti scelti sull'architettura e la città*, Clup, Milano 1975.
- Rossi U., *Bernard Rudofsky architetto*, Clean, Napoli 2016.
- Rowe C., *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1976; ed. it. Berdini P. (a cura di), Rowe C., *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Zanichelli, Bologna 1990.
- Rudofsky B., *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*, Doubleday/ The Museum of the Modern Art, New York 1964.
- Rudofsky B., *Le meraviglie dell'architettura spontanea*, Editori Laterza, Bari 1978.
- Rusca L., *Plinio il giovane attraverso le sue lettere*, Cairoli, Como 1967.

## S

- Said E. W., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2016; ed. orig. *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978.
- Scalvini M. L., *Il gusto della congettura, l'onere della prova*, LetteraVentidue, Siracusa 2018.
- Scarano A., *Identità e differenze nell'architettura del Mediterraneo*, Gangemi, Roma 2006.
- Scarano A., *Luoghi e architetture del Mediterraneo: viaggiatori alla scoperta del genius loci*, Gangemi, Roma 2006.
- Schofield R. (a cura di), *Nuovi Antichi: committenti, cantieri, architetti 1400-1600*, Electa, Milano 2004.
- Seixas Lopes D., *Melancholy and architecture on Aldo Rossi*, Park books, Zürich 2015.
- Siegfried A., *Vue générale de la Méditerranée*, Gallimard, Parigi 1943.
- Summerson J., *Il linguaggio classico dell'architettura*, Einaudi, Torino 1975, ed. orig. *The Classical Language of Architecture*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1963.

## T

- Tafuri M., *Venezia e il Rinascimento*, Einaudi, Torino 1985.
- Talamona M. (a cura di), *L'Italia di Le Corbusier*, Electa, Milano 2012.
- Tinazzi C., *Aldo Rossi: l'idea di abitare*, Associazione culturale Casa Testori, Novate Milanese 2013.
- Tonicello A. (a cura di), *Luciano Semerani. Lezioni di composizione architettonica*, Arsenale, Venezia 1987.
- Trentin A. (a cura di), *La lezione di Aldo Rossi*, Bonomia University Press, Bologna 2008.
- Turri E., *Antropologia del paesaggio*, Etas Kompass, Verona 1974.
- Turri E., *Semiologia del paesaggio italiano*, Longanesi, Milano 1979.

## V

- Vaccaro S. (a cura di), *Michel Foucault. Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimemsis, Milano 2011.
- Valéry P., Franzini E. (cura di), *All'inizio era la favola. Scritti sul mito*, Guerini, Milano 1988.
- Valéry P., Giaveri M. T. (trad. e cura di), *Ispirazioni Mediterranee*, Mesogea, Messina, 2011; ed. orig. *Inspirations Méditerranéennes*, Gallimard, Paris 1957.

## Bibliografia/ Filmografia

- Valtorta R. (a cura di), *Mimmo Jodice. Figure del mare*, catalogo della mostra (Capri, 10 luglio-4 settembre 2010), Silvana Editore, Cinisello Balsamo 2010.
- Venturi R., *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 1991; ed. orig Venturi R., *Complexity and Contradiction in architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966.
- Vitale S., *Atlas: cartografia dell'esperienza*, Clinamen, Firenze 2013.
- Vitta M., *Dell'abitare. Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino 2008.
- von Hermann N., Esposito C. (ed. it. a cura di), *Heidegger e i problemi fondamentali della fenomenologia: sulla seconda metà di Essere e Tempo*, Levante, Bari 1993.

## W

- Weschler L., *Il gabinetto delle meraviglie di mr. Wilson*, Adelphi, Milano 1999.
- Wheatley P., *The Pivot of the Four Quarters. A Preliminary Enquiry into the Origins and Character of the Ancient Chinese City*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1971.

## Filmografia

(in ordine di uscita del film in lingua italiana)

- Stromboli (Terra di Dio)*, diretto da: R. Rossellini, Italia, 1950.
- Vulcano*, diretto da: W. Dieterle, Italia, 1950.
- Senso*, diretto da: L. Visconti, Italia, 1954.
- Moby Dick. La balena bianca*, diretto da: J. Huston, USA, 1956.
- L'avventura*, diretto da: M. Antonioni, Italia - Francia, 1960.
- Il disprezzo*, diretto da: J. L. Godard, Francia - Italia, 1963.
- Méditerranée*, diretto da: J. D. Pollet, Francia, 1963.
- Il Vangelo secondo Matteo*, diretto da: P. Pasolini, Italia - Francia, 1964.
- L'ombrellone*, diretto da: D. Risi, Italia - Francia - Spagna, 1965.
- Fellini Satyricon*, diretto da: F. Fellini, Italia, 1969.
- Morte a Venezia*, diretto da: L. Visconti, Italia - Francia - USA, 1971.
- Il fascino discreto della borghesia*, diretto da: L. Buñuel, Francia - Italia - Spagna, 1972.
- Le avventure di Pinocchio*, diretto da: L. Comencini, Italia, 1972.
- Lo Specchio*, diretto da: A. Tarkovskij, URSS, 1974.
- Quell'oscuro oggetto del desiderio*, diretto da: L. Buñuel, Francia - Spagna, 1977.
- Il volo*, diretto da: T. Angelopoulos, Grecia - Francia - Italia, 1986.
- Nuovo Cinema Paradiso*, diretto da: G. Tornatore, Italia - Francia, 1988.
- Mediterraneo*, diretto da: G. Salvatores, Italia - Grecia, 1991.
- Lo sguardo di Ulisse*, diretto da: T. Angelopoulos, Grecia - Francia - Italia - Germania - Regno Unito - Serbia - Bosnia ed Erzegovina - Albania, 1995.
- La sorgente del fiume*, diretto da: T. Angelopoulos, Grecia - Francia - Italia - Germania, 2004.
- Baaria*, diretto da: G. Tornatore, Italia - Francia - Tunisia, 2009.
- Terraferma*, diretto da: E. Crialesi, Italia - Francia, 2011.
- L'attesa*, diretto da: P. Messina, Italia- Francia, 2015.
- La Cupola*, diretto da: V. Sattel, Germania, 2016.



*Virginia su Mar Jonio, 2016.*

## Ringraziamenti

*Au milieu de l'hiver, j'apprenais enfin qu'il y avait en moi un été invincible.*  
[Albert Camus, *L'Été*, 1954]

In *Un'estate al mare*, eroica canzone dell'82, anno della costruzione delle case a Trübbach, l'oggetto della venerazione è un *Harmonizer*: un dispositivo in grado di sommare al suono principale uno o più suoni identici. Non sono un esperto musicale ma certamente il trucco dell'armonizzatore mi ha sempre affascinato nel gioco della ricerca in architettura, della costruzione, nel quale si lavora per ipotesi e congetture al fine di verificare la verità totale o parziale del “progetto”, oppure le sue crisi.

Se quanto detto è vero, il mio *Harmonizer* è fitto di suoni “twisted” determinati in parte dalle voci che seguono.

Per i consigli e la curiosità ringrazio Fabrizio Arrigoni, Riccardo Campagnola, João Luís Carrilho da Graça, Francesco Collotti, Maria Grazia Eccheli, Kurt W. Forster, Giovanni Fraziano, Cherubino Gambardella, Theresa Hecker, Sara Marini, Peter Märkli, Michelangelo Pivetta, Paolo Portoghesi, Franco Purini, Fausto Rossi, Eduardo Souto de Moura, Annalisa Trentin e João de Paiva Ventura Trindade.

Per la documentazione iconografica si ringrazia quanti abbiano voluto contribuire a questo libro nel senso “scientifico” del termine fornendomi “figure” e mappe, destinandomi consigli nelle letture e nella disposizione, nei colori, costruendo difatti un doppio testo.

Molte delle immagini e delle traduzioni qui inserite sono frutto della collaborazione (e del tempo consumato tra l'Italia, il Portogallo e la Svizzera) di Andrea Benelli, Edoardo Fanteria, Barbara Guastini e Luisa Palermo.

Per il lavoro di chirurgica (ri)rilettura devo molto al prezioso aiuto di Manuel Cervellera e Laura Mucciolo.

Ai miei genitori.



PREMIO TESI DI DOTTORATO

ANNO 2007

- Bracardi M., *La Materia e lo Spirito. Mario Ridolfi nel paesaggio umbro*  
Coppi E., *Purines as Transmitter Molecules. Electrophysiological Studies on Purinergic Signalling in Different Cell Systems*  
Mannini M., *Molecular Magnetic Materials on Solid Surfaces*  
Natali I., *The Ur-Portrait. Stephen Hero ed il processo di creazione artistica in A Portrait of the Artist as a Young Man*  
Pretetto L., *Imprenditore ed Università nello start-up di impresa. Ruoli e relazioni critiche*

ANNO 2008

- Bemporad F., *Folding and Aggregation Studies in the Acylphosphatase-Like Family*  
Buono A., *Esercito, istituzioni, territorio. Alloggiamenti militari e «case Herme» nello Stato di Milano (secoli XVI e XVII)*  
Castenasi S., *La finanza di progetto tra interesse pubblico e interessi privati*  
Colica G., *Use of Microorganisms in the Removal of Pollutants from the Wastewater*  
Gabbiani C., *Proteins as Possible Targets for Antitumor Metal Complexes: Biophysical Studies of their Interactions*

ANNO 2009

- Decorosi F., *Studio di ceppi batterici per il biorisanamento di suoli contaminati da Cr(VI)*  
Di Carlo P., *I Kalasha del Hindu Kush: ricerche linguistiche e antropologiche*  
Di Patti F., *Finite-Size Effects in Stochastic Models of Population Dynamics: Applications to Biomedicine and Biology*  
Inzitari M., *Determinants of Mobility Disability in Older Adults: Evidence from Population-Based Epidemiologic Studies*  
Macri F., *Verso un nuovo diritto penale sessuale. Diritto vivente, diritto comparato e prospettive di riforma della disciplina dei reati sessuali in Italia*  
Pace R., *Identità e diritti delle donne. Per una cittadinanza di genere nella formazione*  
Vignolini S., *Sub-Wavelength Probing and Modification of Complex Photonic Structures*

ANNO 2010

- Fedi M., *«Tuo lumine». L'accademia dei Risvegliati e lo spettacolo a Pistoia tra Sei e Settecento*  
Fondi M., *Bioinformatics of genome evolution: from ancestral to modern metabolism. Phylogenomics and comparative genomics to understand microbial evolution*  
Marino E., *An Integrated Nonlinear Wind-Waves Model for Offshore Wind Turbines*  
Orsi V., *Crisi e Rigenerazione nella valle dell'Alto Khabur (Siria). La produzione ceramica nel passaggio dal Bronzo Antico al Bronzo Medio*  
Polito C., *Molecular imaging in Parkinson's disease*  
Romano R., *Smart Skin Envelope. Integrazione architettonica di tecnologie dinamiche e innovative per il risparmio energetico*

ANNO 2011

- Acciaioli S., *Il trompe-l'œil letterario, ovvero il sorriso ironico nell'opera di Wilhelm Hauff*  
Bernacchioni C., *Sfingolipidi bioattivi e loro ruolo nell'azione biologica di fattori di crescita e citochine*  
Fabbri N., *Bragg spectroscopy of quantum gases: Exploring physics in one dimension*  
Gordillo Hervás R., *La construcción religiosa de la Hélade imperial: El Panhelenion*  
Mugelli C., *Indipendenza e professionalità del giudice in Cina*  
Pollastri S., *Il ruolo di TAF12B e UVR3 nel ciclo circadiano dei vegetali*  
Salizzoni E., *Paesaggi Protetti. Laboratori di sperimentazione per il paesaggio costiero euro-mediterraneo*



ANNO 2012

- Evangelisti E., *Structural and functional aspects of membranes: the involvement of lipid rafts in Alzheimer's disease pathogenesis. The interplay between protein oligomers and plasma membrane physicochemical features in determining cytotoxicity*
- Bondi D., *Filosofia e storiografia nel dibattito anglo-americano sulla svolta linguistica*
- Petrucci F., *Petri Candidi Decembrii Epistolarum iuvenilium libri octo. A cura di Federico Petrucci*
- Alberti M., *La 'scoperta' dei disoccupati. Alle origini dell'indagine statistica sulla disoccupazione nell'Italia liberale (1893-1915)*
- Gualdani R., *Using the Patch-Clamp technique to shed light on ion channels structure, function and pharmacology*
- Adessi A., *Hydrogen production using Purple Non-Sulfur Bacteria (PNSB) cultivated under natural or artificial light conditions with synthetic or fermentation derived substrates*
- Ramalli A., *Development of novel ultrasound techniques for imaging and elastography. From simulation to real-time implementation*

ANNO 2013

- Lunghi C., *Early cross-modal interactions and adult human visual cortical plasticity revealed by binocular rivalry*
- Brancasi I., *Architettura e illuminismo: filosofia e progetti di città nel tardo Settecento francese*
- Cucinotta E., *Produzione poetica e storia nella prassi e nella teoria greca di età classica*
- Pellegrini L., *Circostanze del reato: trasformazioni in atto e prospettive di riforma*
- Locatelli M., *Mid infrared digital holography and terahertz imaging*
- Muniz Miranda F., *Modelling of spectroscopic and structural properties using molecular dynamics*
- Bacci M., *Dinamica molecolare e modelli al continuo per il trasporto di molecole proteiche - Coarse-grained molecular dynamics and continuum models for the transport of protein molecules*
- Martelli R., *Characteristics of raw and cooked filets in species of actual and potential interest for italian aquaculture: rainbow trout (*oncorhynchus mykiss*) and meagre (*argyrosomus regius*)*

ANNO 2014

- Lana D., *A study on cholinergic signal transduction pathways involved in short term and long term memory formation in the rat hippocampus. Molecular and cellular alterations underlying memory impairments in animal models of neurodegeneration*
- Lopez Garcia A., *Los Auditoria de Roma y el Athenaeum de Adriano*
- Pastorelli G., *L'immagine del cane in Franz Kafka*
- Bussoletti A., *L'età berlusconiana. Il centro-destra dai poli alla Casa della Libertà 1994-2001*
- Malavolti L., *Single molecule magnets sublimated on conducting and magnetic substrates*
- Belingardi C., *Comunanze urbane. Autogestione e cura dei luoghi*
- Guzzo E., *Il tempio nel tempio. Il tombeau di Rousseau al Panthéon di Parigi*

ANNO 2015

- Lombardi N., *MEREAFAPS: uno Studio di Farmacovigilanza Attiva e Farmacoepidemiologia in Pronto Soccorso*
- Baratta L., *«A Marvellous and Strange Event». Racconti di nascite mostruose nell'Inghilterra della prima età moderna*
- Richichi I.A., *La teocrazia: crisi e trasformazione di un modello politico nell'Europa del XVIII secolo*
- Palandri L., *I giudici e l'arte. Stati Uniti ed Europa a confronto*
- Caselli N., *Imaging and engineering optical localized modes at the nano scale*
- Calabrese G., *Study and design of topologies and components for high power density dc-dc converters*
- Porzilli S., *Rilevare l'architettura in legno. Protocolli metodologici per la documentazione delle architetture tradizionali lignee: i casi studio dei villaggi careliani in Russia*

ANNO 2016

- Martinelli S., *Study of intracellular signaling pathways in Chronic Myeloproliferative Neoplasms*  
Abbado E., *“La celeste guida”. L’oratorio musicale a Firenze: 1632-1799*  
Focarile P., *I Mannelli di Firenze. Storia mecenatismo e identità di una famiglia fra cultura mercantile e cultura cortigiana*  
Nucciotti A., *La dimensione normativa dell’imprenditorialità accademica. Tre casi di studio sugli investigatori principali, i loro gruppi di ricerca e i fattori di innesco dell’imprenditorialità accademica*  
Peruzzi P., *La inutilizzabilità della prestazione*  
Lottini E., *Magnetic Nanostructures: a promising approach towards RE-free permanent magnets*  
Uricchio T., *Image Understanding by Socializing the Semantic Gap*

ANNO 2017

- Valenti R., *Cerebral Small Vessel Disease and Cerebral Amyloid Angiopathy: neuroimaging markers, cognitive features and rehabilitative issues*  
Starnini M., *L’uomo tutto intero. Biografia di Carlo Livi, psichiatra dell’Ottocento*  
Verardi D., *La scienza e i segreti della natura a Napoli nel Rinascimento: la magia naturale di Giovan Battista Della Porta*  
Minicucci G., *Il dolo nella bancarotta. Alla ricerca della tipicità soggettiva della fattispecie patrimoniale*  
Pattelli L., *Imaging light transport at the femtosecond scale: a walk on the wild side of diffusion*  
Egea Molines M.T., *Etnobotánica en el Alto Valle del Reno (Toscana y Emilia-Romaña, Italia). Etnobotanica nell’Alta Valle del Reno (Toscana ed Emilia-Romagna, Italia)*  
Romano I.M., *Pressione turistica sul Centro Storico di Firenze - sito UNESCO. Un modello per la valutazione dell’impatto percettivo*

ANNO 2018

- Costa A., *Histaminergic neurotransmission as a gateway for the effects of the fat sensing molecule Oleylethanolamide. Focus on cognition and stress-reactivity*  
Solera D., *«Sotto l’ombra della patente del Santo Ufficio». I familiares dell’Inquisizione romana tra XVI e XVII secolo*  
Landi G., *Secession and Referendum. A new Dimension of International Law on Territorial Changes?*  
Sacchetti A., *La costituente libertaria di Camillo Berneri. Un disegno politico tra federalismo e anarchismo*  
Livi L.F., *New quantum simulations with ultracold Ytterbium gases*  
Bellini E., *Ambienti sensoriali “terapeutici” che rendono Abili. Un progetto integrato di vita per persone con Disturbi dello Spettro Autistico*  
Piscitelli L.R., *Serviceability and post-failure behaviour of laminated glass structural elements*

ANNO 2019

- Molinaro A., *New insights into creatine transporter deficiency. Identification of neuropathological and metabolic targets for treatment*  
Romano M., *Soldati e neuropsichiatria nell’Italia della Grande Guerra. Controllo militare e pratiche assistenziali a confronto (1915-1918)*  
Venturi M.T., *«Io vivo fra le cose e invento, come posso, il modo di nominarle». Pier Paolo Pasolini e la lingua della modernità*  
Rossi F., *Apparenza del diritto e rapporti di fatto nell’esperienza giuridica di Roma antica*  
Turrini L., *Development of optical methods for real-time whole-brain functional imaging of zebrafish neuronal activity*  
Moschetti V., *Camere Azzurre. Costruzione di un’antologia mediterranea. Da Palladio a Peter Märkli*  
Talluri L., *Micro turbo expander design for small scale ORC. Tesla turbine*



# Premio Tesi Dottorato

Firenze University Press - Università degli Studi di Firenze

# 2019

## Camere Azzurre

Il mondo mediterraneo è stato inteso per secoli come ‘camera iperbarica’ in cui la produzione di immagini idilliache, da parte dei viaggiatori del *Grand Tour*, ha condotto negli abissi la sua reale vicenda architettonica, figlia di compromissioni dello spazio.

Il saggio presentato ha definito la costruzione di un (contro-)Atlante all’interno del quale le architetture hanno agito per traslazioni aggiornando, in funzione dello spazio, la nozione di geografia. Il testo indaga tale ‘sconfinamento’ attraverso il tema dell’abitare borghese, cercando un principio logico tra il Mediterraneo e le architetture di Palladio, Rossi e Märkli, unite da un sistema di distanze invisibili in grado di dimostrare la temporaneità delle ‘mappe’.

Se è vero quindi che la costruzione dello spazio modifica le carte geografiche è lecito chiedersi in questo senso dove il Mediterraneo finisce, domanda alla quale si è voluto trovare risposta per mezzo del progetto d’architettura e dei suoi fenomeni compositivi.

VINCENZO MOSCHETTI, architetto, dottore di ricerca in Composizione Architettonica e Urbana, è assegnista di ricerca presso l’Università IUAV di Venezia.

Le sue ricerche in campo teorico si muovono tra l’individuazione di una possibile revisione del tema dell’abitare, focalizzato sulla casa borghese, fino al ruolo del monumentale nella città contemporanea tra temporaneità e permanenza. Gli spettri interpretativi che ha prodotto trovano la loro verosimile dimostrazione attraverso il corpo di industrie, navi o “foreste” come palinsesto di un racconto che possa andare oltre il segno della costruzione. In questo senso si confrontano le osservazioni scientifiche e le partecipazioni a gruppi di ricerca e convegni dal carattere nazionale e internazionale.

ISSN 2612-8039 (print)  
ISSN 2612-8020 (online)  
ISBN 978-88-5518-063-4 (print)  
ISBN 978-88-5518-064-1 (PDF)  
ISBN 978-88-5518-065-8 (XML)  
DOI 10.36253/978-88-5518-064-1