

ESERCIZI DI ANALOGIA

ARCHITETTURA DELLA RAGIONE

Il concetto di Architettura della Ragione si fonda sull'eredità filosofica del (*λόγος*) **Lógos** eracliteo, inteso come quella facoltà intellettuale universale capace di distinguere ogni cosa secondo la sua natura e di rivelarne l'essenza profonda. Abbracciare questa visione significa, riconoscere che l'architettura non è un **esercizio arbitrario**, ma una disciplina basata su principi e **regole intelligibili** e, proprio per questa loro natura razionale, pienamente trasmissibili. Tuttavia, tale impostazione non deve indurre nell'errore di ridurre l'architettura a una mera tecnica o l'insegnamento universitario alla sola acquisizione di strumenti operativi (tools) o competenze pratiche (skills).

L'architettura però, non può essere definita un'arte nel senso tradizionale del termine, poiché non poggia esclusivamente sul talento o sull'estro individuale ma trae la sua legittimazione accademica proprio dalla sua natura di sapere codificato e trasmissibile. In tal senso, essa si colloca, come suggerito da **MASSIMO CACCIARI**, in una zona di confine tra la **Scienza** e il **Mestiere**. È propriamente *scientia* in virtù del suo legame con il numero, la forma e la *collocatio* (la disposizione), ma con una peculiarità rispetto alle altre *technai*: l'obbligo costante di esercitare una riflessione critica sui propri principi fondativi.

Questa radice razionale si intreccia indissolubilmente con la dimensione politica e sociale. Richiamando le analisi di **JEAN-PIERRE VERNANT** sulle origini del pensiero greco, si osserva come la nascita dell'età classica sia stata segnata dalla contemporanea e solidale comparsa della città (*pòlis*) e del pensiero razionale. Da questo snodo storico, l'architettura occidentale si è configurata per oltre due millenni come la rappresentazione dei valori civili e condivisi di un popolo. In quest'ottica, il concetto di utilità si evolve: non si limita alla "**mera necessità**" funzionale o materiale, ma diventa adeguatezza alla finalità, trasformando l'atto del costruire in un impegno civile e intellettuale che travalica il semplice bisogno primario.

PUNTO DI VISTA E CAMPO DI PERTINENZA

In questo quadro, il rapporto tra **Teoria** e **Prassi** in architettura si configura come una relazione non banale, definibile attraverso una vera e propria **circularità ermeneutica**. Se la *Theoria* è intesa come lo sguardo sulla realtà fenomenica condotto con gli "*occhi della mente*", e la *praxis* è l'attività intenzionale che agisce su tale realtà, il punto di innesco della disciplina risiede proprio nella necessaria integrazione tra le fasi conoscitive e le fasi trasformative dello *status quo*. In questo processo, le opere e le teorie agiscono come elementi che si condizionano mutuamente.

Per delimitare una teoria, è fondamentale individuarne il *campo di pertinenza* (l'oggetto osservato) e il *punto di vista* (l'angolo di osservazione). Mentre in discipline come la fisica, la chimica o la matematica il campo di pertinenza è chiaramente individuabile rispettivamente nei fenomeni naturali, nelle sostanze o nei numeri, in architettura la risposta risulta più complessa. Tale difficoltà deriva dalla naturale inclinazione a considerare l'architettura principalmente come una disciplina che produce o trasforma una porzione di realtà, piuttosto che come un ambito di osservazione e riflessione.

Tuttavia, per assumersi responsabilmente il compito della trasformazione, evitando l'arbitrio, l'agire deve essere sostenuto da una teoria. L'autore richiama qui la lucida metafora di **CARLOS MARTÍ ARÍS** della *cèntina* e *dell'arco*: **l'opera** (l'arco) non può essere prodotta senza quella **struttura** (la cèntina/teoria) che ne rende possibile la costruzione. Sebbene la cèntina sia destinata a restare un'idea soggiacente una volta terminata la costruzione, essa rimane comunque in qualche misura intellegibile nell'opera stessa.

In conclusione, la risposta alla domanda sul campo di pertinenza è che la teoria dell'architettura osserva innanzitutto l'architettura stessa, e lo fa guardando le architetture. Sebbene il punto di vista non sia univoco, quello qui proposto si dichiara volutamente orientato, individuando nella **T15** (la quindicesima commissione del Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione, che nel 1968 varò un nuovo piano di studi per le facoltà di Architettura in Italia.) e nel pensiero di **ALDO ROSSI** un punto di partenza stabile. Tale esperienza ha saputo raccordare ricerche ed elaborazioni sviluppate precedentemente all'interno delle scuole, prescindendo da selezioni legate ai caratteri linguistici per concentrarsi sulla **solidità** della ricerca disciplinare.

ARCHITETTURA E CITTÀ

Nel 1966, con la pubblicazione de *L'architettura della città*, **ALDO ROSSI** opera una radicale riconsiderazione della disciplina architettonica, sancendo il legame indissolubile tra l'architettura e la città: quest'ultima smette di essere intesa come un semplice aggregato funzionale per essere interpretata essa stessa come un'architettura, ovvero come un manufatto complesso e un'opera collettiva (anticipato da **LEON BATTISTA ALBERTI**).

Questo cambio di prospettiva si traduce in una precisa teoria dei fatti urbani che poggia sulla dialettica tra due componenti fondamentali: *le aree-residenza* e gli *elementi primari*. Secondo **Rossi**, la città vive di questo dualismo in cui la residenza non è un dato amorfo o una mera ripartizione funzionale delle aree, ma un fatto urbano preliminare la

cui forma tipologica è strettamente legata alla forma urbana e all'espressione di una cultura dell'abitare condivisa. Al contrario, gli **elementi primari** — o **monumenti** — si identificano per la loro presenza spaziale e il loro valore intrinseco e posizionale; essi sono i segni della volontà collettiva e dei valori civili, indipendentemente dalla funzione specifica che assolvono.

Tale impostazione teorica, maturata nell'esperienza didattica dello IUAV di Venezia insieme a CARLO AYMONINO, propone un'analisi urbana intesa come analisi strutturale e formale. Distanziandosi dalla pura cronologia storica, questo approccio mira a individuare i caratteri strutturali delle forme — come trame, tessuti e tipologie — per trasformarli in un repertorio formale operativo. La città viene così letta come il "*luogo statistico delle forme*", una realtà umana per eccellenza che diventa campo d'azione e, al contempo, campo ideale.

Le conseguenze per il progetto sono determinanti: da un lato, ogni **intervento architettonico** perde la sua natura di oggetto isolato per inserirsi in un **sistema** di relazioni preesistenti; dall'altro, **la città storica** assume a ruolo di manuale e trattato, offrendo un repertorio di soluzioni progettuali e modelli logici attraverso i quali studiare e attuare la trasformazione del tessuto urbano contemporaneo.

REALTÀ DELL'ARCHITETTURA

"Il punto di partenza dell'analisi è la tesi di RAFAEL MONEO, secondo cui l'architettura — un tempo arte di **imitazione della natura** — è tornata a essere **arte di mimesi**, ma assumendo come modello la stessa architettura. In una realtà storica che si presenta '*spezzata e frammentata*', l'unica realtà sensibile non distrutta dalla scienza o dalla società è proprio la storia. Come espresso nel libro '*La solitudine degli edifici*', Moneo sottolinea che, nonostante l'opera nasca da un bisogno e da un autore, ciò che permane è il manufatto architettonico come *pezzo di realtà*. Poiché la storia ultra-millennaria dell'architettura è presente simultaneamente nello spazio fisico delle nostre città, la città stessa diviene il nostro primo giacimento cui attingere per imparare.

Tuttavia, bisogna rilevare come l'architettura contemporanea viva una condizione critica rispetto alla dottrina mimetica, i cui presupposti gnoseologici risultano oggi rimossi. GIORGIO PIGAFETTA osserva lucidamente come questo rapporto sia sopravvissuto solo in una versione '*volgare*': quella dell'iconicità mediatica e gestuale. Ne sono prova gli **skyline** delle metropoli contemporanee, dove oggetti di design ingranditi competono tra loro, colpendo i sensi ma rivelandosi incapaci di '*fare città*'. Esiste un contrasto netto tra questi oggetti e gli spazi della '*Città Ideale*' di Urbino, che, pur essendo priva di figure umane, è costruita per essere abitata dai nostri corpi.

Questa '*Città Ideale*' prefigura il concetto di **città analoga**: un paesaggio urbano costruito convocando architetture note, reali o immaginate, da tempi e luoghi diversi. Un esempio cardine è '*La città analoga*' di ARDUINO CANTAFORA (esposta alla Triennale del 1973), che recupera la tecnica compositiva del '*Capriccio*'. Si pensi al '*Capriccio con edifici palladiani*' del CANALETTO: qui l'autore non dipinge la **Venezia reale**, ma una **Venezia plausibile**, inserendo il **ponte di Rialto** progettato da Palladio (mai costruito) insieme a **Palazzo Chiericati** e alla **Basilica di Vicenza**. Come scriveva FRANCESCO ALGAROTTI, questa pittura consiste nel '*pigliare un sito dal vero e ornarlo con belli edifici tolti di qua e di là*'.

Infine, l'opera di Cantafora ci permette di rispondere a un interrogativo fondamentale: perché di fronte a questo assemblaggio di stili diversi non proviamo lo **straniamento** descritto da ORTEGA Y GASSET? Ortega temeva che una città fatta di edifici nati dal solo '*gusto personale*' degli architetti risultasse **bizzarra** e **intollerabile**. La risposta è che le architetture selezionate da Cantafora non sono scelte per capriccio estetico, ma sono chiamate a risolvere le medesime questioni urbane che avevano già risolto nella realtà. Un esempio è *la casa sulla Michaelerplatz* di ADOLF LOOS, usata per definire una testata d'angolo, o il valore posizionale dei monumenti — come il **Pantheon** o la **Piramide Cestia** — utilizzati come fuochi prospettici degli spazi pubblici."

STORIA E PROGETTO

Il ragionamento condotto porta a una vera e propria rivoluzione teorica che riguarda la coppia, non più oppositiva, **storia-progetto**. Partendo dal presupposto che l'architettura sia essenzialmente un fenomeno urbano fondato su rapporti **tipo-morfologici** e **figurativo-formali**, lo studio della **storia** diviene essenziale per il progettista, ma in una maniera del tutto singolare.

Seguendo le parole di CARLO AYMONINO, dobbiamo infatti rifiutare la **divisione** tra architettura **moderna** e **antica**: una distinzione forse feconda per gli studi critici, ma del tutto inesistente negli studi dei fenomeni urbani. Questo mutamento di prospettiva investe anche gli strumenti della conoscenza, in particolare il disegno. A tal proposito, è centrale l'esperienza di ERNESTO NATHAN ROGERS, il quale sosteneva che la rappresentazione comunica gli elementi dell'opera non come parti analitiche, ma nella loro completa integrazione del fenomeno. Per Rogers, il disegno non serve a cogliere dati pratici, ma a penetrare i contenuti nella loro essenziale intenzionalità. In questa visione, penetrare le strutture, possederle e variarle è già un '*fare*' che conduce alle soglie della creazione compositiva.

L'architettura è dunque una disciplina che opera nel presente con una prospettiva di futuro, ma assumendo il suo passato come **patrimonio**. Il termine stesso **progetto**, dal latino *projectus* (ovvero 'gettare in avanti'), ci indica che la produzione della realtà guarda in avanti, ma lo fa salendo sulle spalle dei giganti. Citando la celebre metafora di **BERNARDO DI CHARTRES**, noi siamo come *'nani sulle spalle di giganti'*: possiamo vedere più cose e più lontane non per l'acume della vista, ma perché sollevati dalla loro statura. La conoscenza del passato è quel gigante necessario affinché l'architettura possa esprimere il suo carattere progressivo.

Sul piano teorico, possiamo definire questa condizione come pensiero progettante. Riprendendo la distinzione di **HEIDEGGER** nell'opera *'Abbandono'* (Gelassenheit), l'architettura non si schiaccia né sul pensiero calcolante della tecnica, né sul pensiero meditante delle discipline umanistiche. Il pensiero progettante non appartiene esclusivamente né alle discipline **nomotetiche** né alle **idiografiche**; esso è capace di ridiscutere le proprie acquisizioni e, contemporaneamente, di *'gettare in avanti'* per produrre avanzamento.

In conclusione, il nostro gigante è il mondo delle forme che trovano deposito nella nostra memoria come materiali a disposizione per il progetto. Per chiarire come questi materiali possano essere utilizzati, specialmente nel momento inaugurale della didattica del progetto, è necessario definire tre termini secondo una gradualità crescente: **la citazione, la variazione e il riferimento.**"

CITAZIONE

"Analizzando il termine *citazione*, il vocabolario della lingua italiana distingue tra l'inserimento di parole altrui e, in ambito architettonico, il richiamo esplicito o allusivo a forme e particolari di opere famose. Questa distinzione è magistralmente interpretata da **ALDO ROSSI**.

Un esempio di richiamo esplicito è il *Quartier Schützenstraße a Berlino-Mitte*. In questo progetto per la ricostruzione di **un blocco a corte**, Rossi riproduce il particellare anteguerra e seziona l'isolato in parti differenziate dal punto di vista tipologico, organizzate intorno a corti rettangolari, quadrate e ottagonali. Nonostante le significative ambiguità tra assetti tipologici e partizioni di facciata — che rendono l'opera un manifesto del postmodern o una critica alla *Kritische Rekonstruktion* — l'aspetto centrale è l'atto di incastonare un frammento, citando esplicitamente la facciata michelangelolesca di **Palazzo Farnese** per evocare la costruzione dell'isolato nel tempo.

Al contrario, nella *Biblioteca di Seregno*, il richiamo è allusivo. Rossi cita lo spazio voltato della *Biblioteca di Francia di Boullée*, che costituisce la costante tipologica degli edifici pubblici moderni. Rossi isola la grande aula e la inserisce in una composizione paratattica stretta tra una corte aperta e un'aula circolare. L'allusione è resa manifesta nella tavola degli 'Studi per', dove compaiono le figure di Platone e Aristotele dalla *Scuola di Atene di Raffaello*: il nucleo emozionale di riferimento condiviso con Boullée. La biblioteca è intesa qui come **sede fisica dell'eredità spirituale**, una scelta di cultura umanistica che unisce antico e moderno.

Spostandoci alla composizione urbana, la *'Proposta architettonica per Roma Est'* di **AYMONINO, DARDI E PANELLA** definisce l'architettura come una tecnica per misurare e costruire una realtà. In un contesto di città diffusa, i progettisti avanzano un'ipotesi di Roma possibile costruita per citazioni: dal Karl Marx Hof di Ehn alle opere di Le Corbusier e Samonà.

Questa proposta non è un semplice **collage**, ma un'ipotesi urbana fondata sulla teoria **aymoniniana** della città costruita per parti morfologicamente compiute e formalmente definite. Il progetto lancia i suoi strali contro il Piano e rifugge categoricamente dallo **zoning**, prendendo ideologicamente partito contro un'urbanistica accusata di ridurre tutto a quantità e legittimare la rendita fondiaria.

In conclusione, utilizzare architetture note nella forma della citazione costituisce un fondamentale esercizio di misura. In ambito didattico, serve a educare gli allievi ad *'avere le seste negli occhi'*, come diceva Michelangelo, ma anche per dichiarare un'**intenzionalità** di forma che troverà poi la sua reificazione nel progetto."

VARIAZIONE

"Il secondo termine analizzato è la **Variazione**. A differenza della citazione, il vocabolario della lingua italiana non riporta per questo lemma un riferimento diretto alla nostra disciplina, ma risulta di estremo interesse discutere la definizione mutuata dall'ambito musicale: la variazione come **modificazione** degli aspetti armonici, ritmici e timbrici di un tema, che risulta però sempre riconoscibile.

È opportuno riflettere sui rapporti tra l'architettura e le altre arti. Sebbene pittura e scultura siano considerate *'sorelle'* che operano con *æqua potestas* come sancito dall'Accademia Nazionale di San Luca, unite dal disegno, è con la **musica** e la **poesia** che l'architettura condivide la produzione di un **oggetto sociale**. Come sostiene **MAURIZIO FERRARIS**, il **progetto** — al pari dello spartito o del testo poetico — ha un valore in sé ma può essere consegnato dall'autore ad altri affinché l'opera si produca e si mostri. Questo oggetto sociale si palesa componendo elementi architettonici, note o parole in singolari sistemi di relazioni.

Un esempio di questo processo è la *Neue Nationalgalerie di Berlino di Mies van der Rohe*. La variazione opera qui a partire dalla **colonna**: Mies produce un nuovo canone elaborando quelli dell'architettura classica. Lo fa attraverso la rastremazione del fusto, una sezione che, seppure non circolare, è inscrivibile in un cerchio, e un capitello per assenza. Quest'ultimo, sebbene non si palesi alla vista come l'estroflesso capitello classico, produce il necessario distacco dall'architrave, segnata da essenziali triglifi che denunciano in facciata la carpenteria della grande piastra del tetto.

Ma il ragionamento tiene anche passando dall'elemento al tutto. La variazione è intesa come **modificazione di un tema**, e il tema scelto da *Mies* è quello del tempio. Ciò è reso esplicito dal celebre collage di **FRANCESCO VENEZIA**, *'La piana dei templi (Che cosa è l'architettura)'*, dove la Galleria è posta in sequenza con i templi di Paestum. Crepidoma, colonne che sorreggono un tetto e naos sono gli elementi comuni che rendono il tema singolare ma ancora riconoscibile.

Tuttavia, come acutamente osservato da **AUGUSTO ROMANO BURELLI** e **RENATO CAPOZZI**, la variazione miesiana introduce uno scarto: la parete di vetro chiude il naos (che dunque 'naos non è') e il referente non è tanto il tempio classico *'direzionato'*, quanto il modello del *Telestèrion di Eleusi*.

RIFERIMENTO.

Riferimento, il vocabolario lo definisce come l'istituzione di un rapporto di pertinenza o l'assunzione di un elemento concreto per un confronto o una misurazione. A ben vedere, *sub specie architecturæ*, tra i termini variazione e riferimento si stabilisce quasi una sinonimia: se nella *Neue Nationalgalerie* il riferimento è il *Telestèrion*, la variazione ne è il prodotto.

Tuttavia, il termine riferimento aggiunge profondità al ragionamento poiché riguarda il metodo. In ambito didattico, esso diventa un elemento di orientamento che spinge gli allievi a misurare il proprio lavoro in un confronto continuo che deve farsi *'ossessione o sfida'*. Come suggerito da **LIVIO VACCHINI** nel suo testo sui capolavori, l'opera necessita di fede e teoria: la **fede** intesa come riferimento alle proprie ossessioni, la **teoria** come l'insieme delle regole che rendono oggettiva l'opera.

In questo senso, la galleria di **Mies** a Berlino può essere interpretata come un *'attacco frontale al Partenone'*. Mies accetta la sfida, interpreta le contraddizioni del monumento antico e riesce a dare un'unità non direzionata all'insieme di architrave, solaio e tetto. È la dimostrazione che 'ogni nuova osservazione di un monumento antico produce un'opera nuova', un concetto che si applica perfettamente anche alla composizione urbana.

Guardando a Venezia, due progetti ci mostrano come ogni nuova osservazione della città possa generare architettura:

- *Il Villaggio San Marco a Mestre* (Samonà e Piccinato): Questo progetto, nato nella Scuola dello **IUAV**, utilizza una unità morfologica che reinterpreta il **campiello veneziano**, con un riferimento esplicito al lavoro di **EGLE TRINCANATO** sulla Venezia minore. La variazione sostanziale introdotta consiste nell'isolare, all'interno della natura, queste parti/unità di vicinato, organizzandole a **spina** intorno a un asse centrale dove edifici a torre introducono la dimensione verticale nel paesaggio orizzontale della laguna.
- *Il concorso per le Barenne di San Giuliano* (Saverio Muratori): Sebbene Muratori vinca con *Estuario III*, è il progetto *Estuario I* a rivelare una profonda interpretazione della realtà veneziana.

Come nel progetto di Samonà, Muratori individua una unità morfologica che rimanda al **campiello** o all'**isola-parrocchia**. Anche in questo caso, le parti non si saldano in un tessuto, ma diventano isole collegate da lembi di terra in un'area allagata. Tuttavia, Muratori compie un passo più coraggioso verso l'interpretazione della struttura profonda: rifiuta le forme **pittoresche** e il **neorealismo** di Samonà per ricondurre il riferimento a una **geometria pura**. Il risultato è una sfida tra **forme astratte** vs **forme della storia**, dove l'architettura non imita il passato ma ne estrae la logica per produrre un'opera nuova."

ANALOGIA

L'ultimo termine analizzato è l'**analogia**, attraverso la quale l'architettura si configura come combinazione di pensiero logico e di pensiero analogico. Sebbene la sua etimologia greca rimandi alla proporzione matematica, nel vocabolario essa è definita come quel rapporto che la mente coglie tra cose che hanno qualche tratto comune nella loro costituzione o nei loro processi.

Mentre nel **riferimento** la somiglianza appare diretta, nell'analogia il legame si fa più labile e **complesso**, chiamando in causa la memoria e l'autobiografia. Per comprendere questo concetto, occorre guardare alla figura di **ALDO ROSSI** e alla sua *'Introduzione a Boullée'*, dove egli conia la definizione di **razionalismo esaltato o autobiografico**. Questo approccio si contrappone al razionalismo convenzionale poiché, attraverso l'atto inventivo, attinge i materiali per il progetto dalla memoria personale. Come sostiene **HOFSTADTER**, l'analogia permette infatti di associare una cosa nuova a un concetto già esistente, consentendo all'uomo di *'orientarsi nel presente'*.

Un esempio illuminante di questo rapporto è il confronto tra la *Mostra d'Oltremare a Fuorigrotta e la Piazza San Marco a Venezia*. Le due planimetrie rivelano una composizione in cui i pezzi stabiliscono analoghi sistemi di relazioni:

Il grande piazzale di Fuorigrotta ha come fondale il Teatro Mediterraneo, stabilendo un rapporto analogico con l'invaso veneziano che guarda alla Basilica. L'edificio alto — la Torre delle Nazioni a Napoli e il Campanile a Venezia — segna in entrambi i casi il punto in cui lo spazio ruota. Si verifica lo stesso passaggio da uno spazio chiuso (**dell'internità**) a uno spazio aperto (**dell'esternità**) che guarda al paesaggio.

Infine, il tema dell'analogia è centrale nella riflessione di ANTONIO MONESTIROLI, in particolare nel progetto per la Bovisa. Monestiroli afferma che tramite l'analogia si opera una modificazione delle forme rispetto a un mondo formale assunto come riferimento, ma per produrre un avanzamento è necessario un atto di trasgressione: *'senza trasgressione l'analogia è statica e improduttiva'*.

Il collage della Bovisa diventa quindi un esercizio di misura e una dichiarazione di intenzionalità: l'impianto utilizza riferimenti come il progetto di **Bramante per San Pietro, il Castello di Pavia e la crociera dell'ospedale San Matteo**, fino alla costruzione di un grande **foro simile a quello di Pompei**. Questi rimandi non sono solo **retorici** (similitudine di apparenza) ma **logici** (similitudine di legami e rapporti). In definitiva, come suggerito da **AGAMBEN E ROSSI**, *'l'analogia è uno strumento che accresce la nostra capacità di conoscenza*, poiché permette a cose differenti di illuminarsi di una luce nuova quando vengono giustapposte."

POST-SCRIPTUM, ESERCIZI

"**L'Esercizio I, Assos**, inaugura la parte dedicata alla descrizione delle attività didattiche che assumono a fondamento i ragionamenti teorici espressi. Il lavoro muove dallo studio di alcuni tipi urbani esemplari della costruzione dello spazio pubblico nell'antichità: il foro (modello dell'internità per i Romani) e l'acropoli (modello dell'esternità per i Greci).

Dopo aver ridisegnato l'antica Assos, agli studenti è stato proposto di costruire una agorà analoga. In questo esercizio, gli edifici della città antica sono stati sostituiti da altrettante citazioni di edifici ridisegnati e prelevati, rigorosamente in scala, per lo più tra quelli descritti da Ezio Bonfanti nel suo testo su Aldo Rossi. Seguendo il metodo già adottato da Cantafora per la sua città analoga, i progetti sono stati collocati nella posizione più adeguata:

Il progetto per il Grattacielo Peugeot a Buenos Aires e quello del Teatro Paganini a Parma si fronteggiano ai due lati dello spazio trapezoidale allungato.

I lati lunghi dell'invaso sono definiti dal Gallaratese e dalla Scuola media a San Sabba.

La tavola è poi abitata da altre opere di Rossi come il Municipio di Scandicci, la Fontana di Segrate e il Monumento di Cuneo.

Nel montaggio analogico dell'esercizio, due citazioni acquisiscono un significato particolare. La prima è il 'Monza San Rocco' di **Rossi e Grassi**: la sua maglia modulare e pervasiva viene utilizzata per disegnare il sistema della residenza. Rispetto alla periferia contemporanea che giustappone edifici autonomi, il Monza San Rocco evoca le griglie della città della storia ma inverte i rapporti dimensionali tra strade e blocchi, rendendo le corti più ariose rispetto ai centri delle nostre città dense e compatte.

Infine, l'ultimo edificio che sovrasta l'agorà analoga è il progetto 'Locomotiva 2'. Segnalandosi al suolo attraverso le sue dodici colonne giganti che sostengono la corte sospesa, questo elemento introduce la scala della nuova dimensione della città contemporanea, configurandosi come il grande elemento primario riassuntivo dell'intera composizione."

Certamente. Ecco un'esposizione dell'Esercizio II, Favignana, strutturata con un'aderenza ancora più letterale al lessico e alla sequenza argomentativa del tuo testo:

L'Esercizio II, Favignana, svolto nell'anno accademico 2016-2017 nell'ambito del coordinamento IncipitLab, ha visto gli allievi impegnati nell'elaborazione di un progetto collettivo per un'area dell'isola. Invece di una casa unifamiliare isolata, si è scelta l'opzione didatticamente più densa della costruzione di una parte urbana morfologicamente compiuta, componendo forme dell'abitare e forme dello spazio pubblico.

Il lavoro è iniziato con un esercizio di misura volto a costruire la forma dello spazio pubblico a partire da due referenti di Pompei:

- Il foro rettangolare, espressione dell'internità del foro romano, inteso come invaso chiuso, spazio statico e uniformemente delimitato.
- Il foro triangolare, espressione dell'esternità del foro greco, inteso come spazio dinamico che si apre al paesaggio.

Il montaggio di questi due spazi pubblici sulla planimetria dell'isola, in località Scalo Cavallo, ha permesso di misurare un paesaggio privo di riferimenti urbani, segnato da latomie e poche case sparse, rendendo esplicita un'intenzione sul carattere che gli spazi dovranno assumere nel progetto.

Poiché la città non è fatta solo di elementi primari ma necessariamente di residenza, alle spazialità pubbliche sono state aggiunte le case, interpretate secondo tre differenti variazioni del rapporto con le forme della terra:

Prima variazione (alla greca, pensando a Pergamo): Una parte elementare quadrata posta su un crepidoma che attraversa le curve di livello alla quota più alta, segnalandosi nella vista dal mare.

Seconda variazione: Le case si attestano sulle balze naturali delle curve di livello, aprendosi a raggiera.

Terza variazione: Lo schema si frammenta infrangendosi contro i segni dell'area, come i vuoti delle latomie o i muri a secco in pietra locale.

Infine, per ciascuno di questi tre casi, l'esercizio è consistito nel realizzare schemi che usassero la citazione di case a patio celebri, assunte come esemplari per un abitare mediterraneo. Sono state selezionate: la 'House for two' di Eduard Ludwig per le case su crepidoma, le case a L di Ludwig Hilberseimer per le case sulle balze e la 'Ash Street House' di Philip Johnson per le case aggregate in frammenti. Questa operazione ha esplicitato la scelta tipologica ritenuta più adeguata, permettendo lo sviluppo di singoli, ma non del tutto autonomi, progetti da parte degli allievi."

L'Esercizio III, condotto nell'anno accademico 2019-2020, si misura con un luogo singolare: Agrigento e la sua Valle dei Templi, in particolare uno spalto rimasto incompiuto che si appoggia all'Altare del Tempio di Zeus Olimpio e si confronta con il Tempio di Eracle. Anche in questo caso, i Laboratori hanno optato per un coordinamento, interpretando il tema in maniera più articolata rispetto alla costruzione di un singolo manufatto.

L'avvicinamento al progetto è avvenuto attraverso esercizi speculari. Il primo passo è consistito nella elaborazione di uno schema generale basato su una parte elementare, ipoteticamente replicabile ma capace di mantenere la sua autonomia morfologica intervallata da brani di natura, richiamando i progetti di Samonà e Muratori. Questa parte reinterpreta analogicamente la 'Unità di abitazione orizzontale' al Tuscolano di Adalberto Libera, della quale riprende la delimitazione e l'aggregazione delle abitazioni a patio intorno a un vaso centrale, luogo degli edifici pubblici e collettivi.

Ad Agrigento, l'unità fa i conti con la forma della terra e con le presenze archeologiche:

L'invaso centrale è un foro, in quanto architettonicamente delimitato da un portico a doppia altezza che conferisce unità e decoro allo spazio interno.

Questo spazio risulta scavato e abitato da un lato da un riparo e, dall'altro, da un edificio collettivo — analogo della casa degli scapoli di Libera — che funge da dispositivo di superamento del salto di quota.

Per quanto riguarda lo sviluppo dei laboratori:

Gli allievi del primo anno hanno affrontato il tema del riparo, partendo astrattamente da un riferimento e verificandolo nella condizione di realtà ai due lati del foro.

Gli studenti del secondo anno hanno fatto precedere il progetto da un montaggio per citazioni sui lati lunghi dello spazio pubblico. Sono state utilizzate le case a patio di Ludwig, Hilberseimer e Philip Johnson, cui si sono aggiunte la casa di Hugo Häring del 1928, le patio houses di David Haid a Chicago e una delle case di Libera per il Tuscolano.

L'esercizio progettuale sulla casa collettiva è avvenuto sempre a partire dalla variazione su un riferimento, assunto anche come esercizio di misura dello spazio e del sistema di relazioni tra le parti. In questo modo, gli studenti hanno potuto manipolare molti differenti materiali, assemblandoli nelle forme della citazione e della variazione."

Esercizio IV, Pompei

L'Esercizio IV affronta le difficoltà dell'insegnamento della composizione al primo anno, proponendo Pompei archeologica non tanto come luogo del progetto, ma come materiale dal quale attingere per 'imparare dalla città antica'. Questa scelta mira a colmare le lacune della storia dell'architettura antica, la cui conoscenza è indispensabile per comprendere la contemporaneità: il testo cita infatti gli studi di Mies van der Rohe per le case a patio in relazione alla casa a pastas di Olinto e l'architettura muraria di Louis Kahn in rapporto a quella romana, ribadendo che 'gli antichi ci riguardano'.

Pompei è una straordinaria lezione operante soprattutto per il suo sistema di relazioni interscalari che legano la forma della casa alla forma dell'insula e questa alla forma del piano. Tale peculiarità è evidente nel regio VI e nell'insula della Casa del Poeta Tragico.

Il tema centrale è quello della casa a patio, intesa come occasione per ragionare su un modo dell'abitare senza tempo. Il patio evoca l'atto originario del recingere una parte dell'infinito della natura per farne un luogo per vivere, conservando una relazione con l'esterno illimitato (il cielo) pur poggiando i piedi sulla terra.

L'esercizio si è sviluppato attraverso fasi distinte:

- **Ridisegno:** Gli studenti hanno ridisegnato riferimenti di case a patio prelevate da ogni epoca.
- **Variazioni:** Partendo dai riferimenti, sono state prodotte variazioni per adeguare i modelli ai modi dell'abitare o a dimensioni del lotto assegnate. Il vincolo principale imponeva che tutte le stanze affacciassero sul patio e che sull'esterno fosse possibile aprire solo la porta di ingresso.
- **Costruzione di nove insule analoghe:** Gli esercizi progettuali sono destinati a comporre insule sulle dimensioni di quella del Poeta Tragico, variando dalla replica della suddivisione originale fino a una aggregazione a spina con dieci case quadrate.

La pianta tipologica delle case rivela i riferimenti adottati, citati talvolta esplicitamente e talvolta in modo allusivo. Nei planivolumetrici, l'unità del progetto è resa leggibile dalla 'semplice mossa' di segnare le suddivisioni tra i lotti con muri tagliafuoco, leggermente più alti delle case e sporgenti sulle strade, come fa Rossi a Berlino. Questo dispositivo rende possibile leggere l'unità dell'operazione al di là delle variazioni tipologiche e linguistiche dei singoli lavori."