

Indice

- 01 **Nota editoriale**
- 02 **TIPOLOGIA**
Valter Scelsi
- 08 **ROCCO E PIERO:**
LA TIPOLOGIA COME "IMPEGNO SUL REALE"
Alessandro Canevari, Giovanni Galli
- 14 **STANZE D'ACCADIMENTI NON UMANI:**
NOTE ERRATICHE SULL'OSCURO DESTINO
D'UNA TIPOLOGIA LUMINOSA
Angelo Del Vecchio
- 20 **GIROTONDO O GIROTIPO**
Esther Giani
- 26 **TIPO E PROGETTO.**
QUATTRO TEMPLI PERIPTERI
Enrico Molteni
- 34 **DEFORMAZIONI TIPOLOGICHE.**
PRATICHE PROGETTUALI SUL PATRIMONIO MODERNO
TRA PERMANENZA E TRASFORMAZIONE
Fabio Sedia
- 42 **LA DETERMINAZIONE DELLE SPECIE:**
INCANDESCENZA E PIANO TIPICO
Riccardo Matteo Villari
- 50 **LA TIPOLOGIA NELLA REINTERPRETAZIONE DI KOOLHAAS**
Vittorio Pizzigoni, Fabio Santonicola
- 56 **SHIPPING THE MODEL.**
PROSPETTIVE SULLA NATURA VAGA DEL TIPO
Martina Guasco
- 64 **A SCAFFALE APERTO**
Anna Foppiano
- 72 **STORIA NATURALE DEL PALAZZO D'ABITAZIONI GENOVESE.**
DAL BLOCCO AL SUPER-BLOCCO
Antonio Lavarello
- 80 **LE CASE COMUNALI DI MARIO BRACCIALINI**
E GIULIO ZAPPA A GENOVA: SPERIMENTAZIONE TIPOLOGICA
E COMPOSITIVA NEL SECONDO DOPOGUERRA
Elisabetta Canepa
- 88 **LO SPAZIO VUOTO.**
ANALISI DEI SISTEMI DISTRIBUTIVI DELL'ANFITEATRO FLAVIO
E DEL COMPLESSO TEMPLARE SUL QUIRINALE A ROMA
Giulia Caprile, Stefano Tomaselli
- 96 **MY SILO DREAMS. TIPOLOGIA E ARCHETIPO INDUSTRIALE**
NELL'IMMAGINARIO GRAFICO E PROGETTUALE
DI ERICH MENDELSON
Beatrice Moretti
- 104 **HOUSE AMERICA.**
FILOGENESI DI UN TIPO ARCHITETTONICO
Davide Servente
- 112 **DI MOLTE CASE SI FACESSERO LI BORGHI**
Luigi Pellegrino
- 118 **LABILITÀ E AMBIGUITÀ DEL TIPO.**
NOTE A PARTIRE DA UN PROGETTO "IBRIDO"
Carlo Gandolfi
- 126 **CONTRO L'ARCHETIPO.**
PER UN'ONTOLOGIA SITUATA DEL TIPO
Christiano Lepratti
- 132 **TIPOLOGIA COME MACCHINA ASTRATTA**
Antonello Marotta

ISSN 1720-075X



9 771720 075005

€ 25,00



Comitato Scientifico / Scientific Advisory Board

Atxu Aman - Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Roberta Amirante - Università degli Studi di Napoli Federico II

Pepe Ballestreros - Escuela Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid

Guya Bertelli - Politecnico di Milano

Pilar Chias Navarro - Universidad de Alcalà

Christian Cristofari - Institut Universitaire de Technologie, Università di Corsica

Antonella di Luggo - Università degli Studi di Napoli Federico II

Agostino De Rosa - Università IUAV di Venezia

Alberto Diaspro - Istituto Italiano di Tecnologia - Università di Genova

Newton D'souza - Florida International University

Francesca Fatta - Università Mediterranea di Reggio Calabria

Massimo Ferrari - Politecnico di Milano

Roberto Gargiani - École polytechnique fédérale de Lausanne

Paolo Giardiello - Università degli Studi di Napoli Federico II

Andrea Giordano - Università degli Studi di Padova

Andrea Grimaldi - Università degli studi di Roma La Sapienza

Hervé Grolier - École de Design Industriel, Animation et Jeu Vidéo RUBIKA

Michael Jakob - Haute École du Paysage, d'ingénierie et d'architecture de Genève

Carles Llop - Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés-Universitat Politècnica de Catalunya

Areti Markopoulou - Institute for Advanced Architecture of Catalonia

Luca Molinari - Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

Philippe Morel - École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais

Carles Muro - Politecnico di Milano

Élodie Nourrigat - École Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier

Gabriele Pierluisi - École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles

Jörg Schroeder - Leibniz Universität Hannover

Federico Soriano - Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

José Antonio Sosa - Escuela Superior de Arquitectura, Universidad de Las Palmas

Marco Trisciuglio - Politecnico di Torino

Guillermo Vázquez Consuegra - architect, Sevilla

Direttore scientifico / Scientific Editor in chief

Valter Scelsi - Università di Genova

Direttore responsabile / Editor in chief

Stefano Termanini

Comitato di indirizzo / Steering Board

Maria Linda Falcidieno, Manuel Gausa, Andrea Giachetta,

Enrico Molteni, Maria Benedetta Spadolini, Alessandro Valenti

Comitato editoriale / Editorial Board

Maria Elisabetta Ruggiero (coordinamento/coordinator)

Nicola V. Canessa, Alessandro Canevari, Chiara Centanaro, Gaia Leandri,

Luigi Mandraccio, Beatrice Moretti, Michela Scaglione, Davide Servente

Revisione testi / Texts Editing

Luigi Mandraccio, Alessandro Canevari

Progetto grafico e layout / Graphic Project and Layout

Davide Servente, Beatrice Moretti

Editore / Publisher

Stefano Termanini Editore,

Via Domenico Fiasella, 3, 16121 Genova

Autorizzazione del tribunale di Firenze n. 5513 in data 31.08.2006

Revisori / Referees

Alfonso Acocella - Università di Ferrara

Laura Arrighi - Università di Genova

Enrica Bistagnino - Università di Genova

Vittoria Bonini - Università di Genova

Stefano Brusaporci - Università dell'Aquila

Francesco Burlando - Università di Genova

Elisabetta Canepa - Kansas State University / Università di Genova

Maria Canepa - Università di Genova

Nicola Canessa - Università di Genova

Mara Capone - Università degli Studi di Napoli Federico II

Boyu Chen - Università della Campania Luigi Vanvitelli

Enrico Cicalò - Università degli Studi di Sassari

Tiziano De Venuto - Politecnico di Bari

Edoardo Dotto - Università di Catania

Raaella Fagnoni - Università IUAV di Venezia

Sara Favargiotti - Università di Trento

Davide Tommaso Ferrando - Università di Bolzano

Massimo Ferrari - Politecnico di Milano

Guido Fiorato - Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova Claudio

Gambardella - Università della Campania Luigi Vanvitelli Chiara

Geroldi - Politecnico di Milano

Adriana Gherzi - Università di Genova

Santiago Gomes - Politecnico di Torino

Andrea Gritti - Politecnico di Milano

Gaia Grossi - Architetto PhD, Genova

Boris Hamzeian - École Polytechnique Fédérale de Lausanne Antonio

Lavarello - Architetto PhD, Genova

Isabel Leggiero - Università della Campania Luigi Vanvitelli

Massimiliano Lo Turco - Politecnico di Torino

Gianni Lobosco - Università di Ferrara

Massimo Malagugini - Università di Genova

Fabio Manfredi - Università di Genova

Carlo Martino - Università di Roma La Sapienza

Maria Carola Morozzo della Rocca - Università di Genova

Chiara Olivastri - Università di Genova

Anna Orlando - Storica dell'arte, Genova

Romolo Ottaviani - Architetto PhD, Roma

Giacomo Pala - University of Innsbruck

Anna Maria Parodi - Università di Genova

Matteo Umberto Poli - Politecnico di Milano

Federica Pompejano - Università di Genova

Gian Luca Porcile - Architetto PhD, Genova

Laura Pujia - Università di Sassari

Ramona Quattrini - Università Politecnica delle Marche

Davide Rapp - Politecnico di Milano

Giuseppe Resta - Yeditepe University di Istanbul

Francesca Rocca - Università della Campania Luigi Vanvitelli

Ludovico Romagni - Università di Ascoli Piceno

Paola Sabbion - Università di Genova

Viviana Saitto - Università di Napoli Federico II

Ruggero Torti - Università di Genova

Clara Vite - Università di Genova

Ornella Zerlenga - Università della Campania Luigi Vanvitelli

GUD**TIPOLOGIA / TYPOLOGY 11**

Stefano Termanini Editore, dicembre 2023

www.stefanotermaninieditore.it

Immagine di copertina

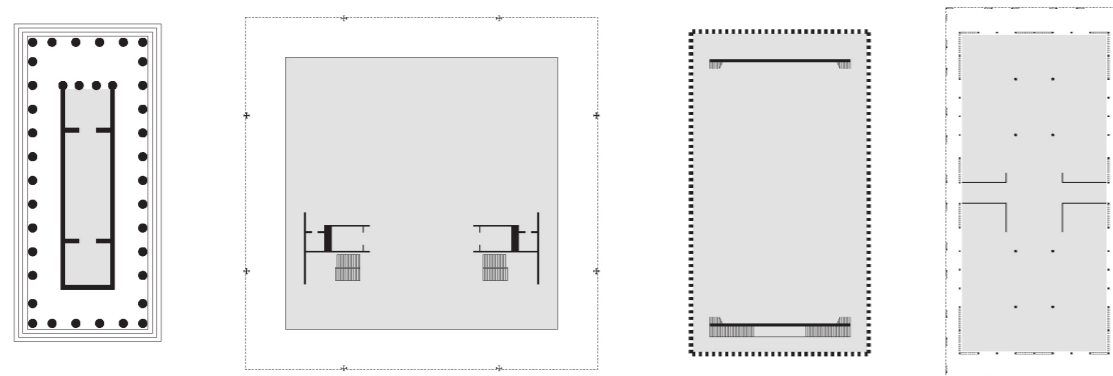
Rue du Mont-Cenis (Parigi, 18° arrond.).

Autocromia di Stéphane Passet

o Auguste Léon (indeterminato), 1918 circa.

TIPO E PROGETTO. QUATTRO TEMPLI PERIPTERI

Enrico Molteni



The text explores the relationship between architectural type and design through the concrete case of the educational center built in Parma. Starting from an arbitrary series of plans of “peripteral temples” – from the Temple E in Selinunte to Mies’s Nationalgalerie, from Vacchini’s gym in Losone to the Parma project – it proposes an operative rather than demonstrative use of typology, understood not as a historicized rule but as a design inquiry. The influence of theoretical documents such as Francesco Venezia’s photomontage and Livio Vacchini’s writings becomes central to activating a design knowledge that operates in the present. Radial symmetry, the portico as a mediating space, the repetition of structural supports, and the corner as a compositional device are key elements in the dialogue between form and construction. The text advocates for an approach that frees the type from its classificatory function, restoring its generative and open value capable of supporting the encounter with the project. In the contrast between the clarity of typological diagrams and the sensibility of the built work, captured by Walter Mair’s photography, emerges the necessity of a practice that engages history not to imitate it but to measure it in the present. In this process, type reveals itself as an operative trace, an act of knowledge, and a critical device for architecture.

Fig. 1 Tavola sinottica, ridisegno delle piante:
Tempio E a Selinunte, Sicilia, Italia (V secolo a.C.);
Ludwig Mies van der Rohe, National Gallery, Berlino, Germania (1965-1968);
Livio Vacchini, Palestra a Losone, Ticino, Svizzera (1995-1997);
Enrico Molteni Architecture, Polo educativo, Parma, Italia (2021-2023).

1

Nell'indagine tipologica non di rado ci si imbatte in tavole sinottiche costituite da disegni in pianta di un certo numero di edifici analoghi: tipi. Tra queste, quella dei templi greci è spesso posta quale fondativa.

Occorre da subito dichiarare che la serie di piante di "templi peripteri" [Fig. 1] che accompagna il testo, in quanto emersa progressivamente durante lo sviluppo di un progetto concreto, non intende possedere alcun carattere dimostrativo ma piuttosto mostrare la sua natura esplorativa, priva di quella oggettività a cui si è soliti. Se confrontata infatti alle usuali serie tipologiche, per esempio quelle sugli edifici a pianta centrale, come sui monasteri o sulle moschee, fino a quelle sull'architettura anonima o militare (pensiamo ai bunker dei conflitti mondiali) questa serie di edifici, atipica e arbitraria, esprime infatti uno scarto concettuale, tipicamente progettuale. Qui l'indagine tipologica è stata fatta saltare per funzioni, epoche, valore, perché non si fonda su uno studio storiografico, ma piuttosto sulla necessità pratica di un uso attivo e diretto della storia – e della tipologia – nel momento *del fare*.¹

Che cosa vuole diventare questo edificio? Questa la domanda a guidare, durante la fase progettuale, l'incontro con la tipologia del tempio periptero. Un incontro maturato attraverso due riferimenti precisi: il fotomontaggio² di Francesco Venezia intitolato «La piana dei templi» e un breve testo di Livio Vacchini dedicato alla Neue Nationalgalerie di Mies.

Nel bellissimo fotomontaggio Francesco Venezia mostra in forma visiva quanto le parole di Vacchini affermano in apertura al suo testo: «La Neue Nationalgalerie a Berlino è un attacco *frontale* al Partenone». (Vacchini, 2007: 89) Analogamente, senza la critica al Partenone, Vacchini non avrebbe mai progettato la palestra di Losone in quel modo. (Masiero, 2007: 121) Così, anche senza la conoscenza di questi documenti e di quelle architetture incontrate, la scuola di Parma non sarebbe stata pensata, e successivamente rappresentata, secondo l'idea di un tempio, in questo caso un tempio ligneo antisismico. Nel momento *del fare*, il fare e la conoscenza si comprimono così su un unico piano operativo.³ «La misurazione dei classici risulta necessaria a comprendere le regole che li informano e, una volta comprese, a usarle per produrre nuove opere». (Scelsi, 2025: 110)

In quest'ottica progettuale, il tipo non è tanto una nozione speculativa, dedotta a posteriori dall'esperienza – e dunque inevitabilmente ancorata al passato – quanto piuttosto una domanda, che agisce nel presente con lo sguardo rivolto al futuro. Non una norma da applicare così com'è, ma una questione aperta, ancora priva di risposta. Un sistema di

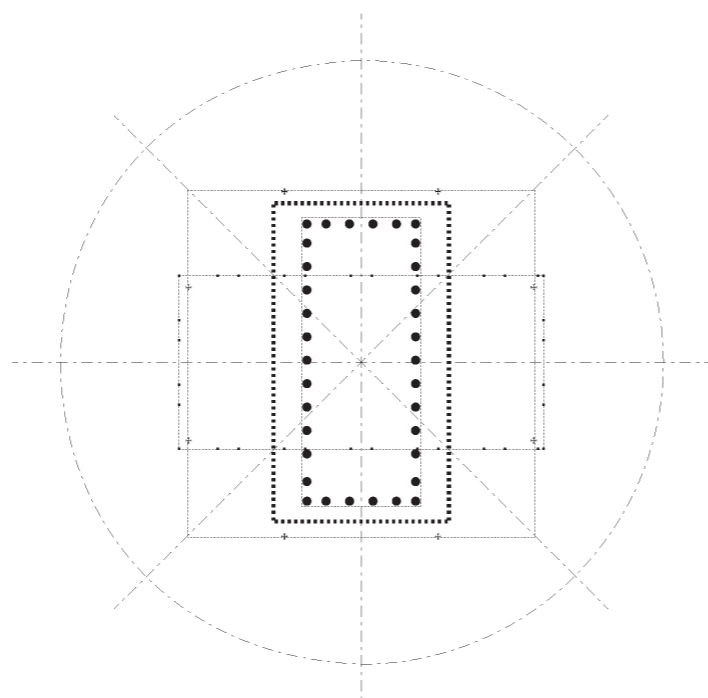


Fig. 2 Schema planimetrico sul concetto di simmetria radiale

conoscenza che si muove *sull'indistinzione* e che permette *la sospensione di giudizio* sull'opera in sé, direbbe Argan.⁴ Mettendo tutto su un piano più *tecnico*, non può che liberarci dalla meraviglia ingombrante dell'opera e consentire un uso a-priori: un incontro ancora senza aspettative.

Così che il tipo, anche se non fosse esistito quale nozione teorica, si genera comunque di per sé, e continuamente, consapevolmente o inconsapevolmente e pure al di là della qualità della soluzione architettonica stessa. Si genera appunto in quanto risposta, in quanto soluzione. Si fissa nel progetto come un incontro con un principio formale la cui logica si pone come premessa: una traccia possibile. Un incontro che può avvenire anche senza volerlo, senza saperlo: esito di un lavoro rispetto ad un luogo, ad un tema e al suo specifico programma funzionale. Tipo come *atto di conoscenza*, come domanda che interroga il progetto in un movimento complesso, non lineare.

Dalla scala 1:1 dell'opera costruita passare alla scala 1:500 del suo schema concettuale. Dalla realtà fisica a colori estrarre quella mentale, in bianco e nero. Dallo spazio-tempo, alla

bidimensionalità della geometria piana. Dal giudizio di valore, alla sospensione del giudizio. E viceversa.

Perché «noi impariamo veramente solo facendo. E nel lavoro il *come* degli esempi diventa niente più di una traccia, un incoraggiamento. [...] Tutto quello che negli esempi ci attirava per generalità e tensione teorica adesso vogliamo misurarlo sul risultato, sulla forma realizzata: vogliamo ancora imparare, ma vogliamo anche competere.» (Grassi, 1996: 389)

2

Di fatto, se è esistito un punto di partenza per il concorso di Parma, questo era fondato piuttosto su un concetto astratto, rappresentato dall'immagine del Giano bifronte: due volte una sola testa, concetto *non* tipologico. Una duplicità che coincideva con la richiesta di due edifici separati e autonomi, di cui uno destinato a polo per l'infanzia (universitario) ed uno quale sede didattica di una fondazione privata a scopo sociale, l'Accademia dei Giorni Straordinari, rivolta a ragazzi con gravi difficoltà. Duplicità che non emerge nell'espressione formale dell'edificio, che, al contrario, si presenta composto da due parti indistinte tra loro.

[Fig. 2] Il ragionamento sulla simmetria di Vacchini, che distingue in simmetria bilaterale l'architettura privata e in simmetria radiale l'architettura pubblica, è stato un punto di appoggio fondamentale nello sviluppo del progetto. L'incontro con l'aspetto compositivo della simmetria radiale, e successivamente con quello più strettamente tipologico del tempio periptero, ha messo sul tavolo di lavoro alcune opere concrete, già visitate e ammirate in passato, indistinte su tutti i quattro fronti.

Il punto d'incontro con la tipologia del tempio periptero si comprende anche, e soprattutto, a partire dalla necessità di una protezione, quale spazio di mediazione tra esterno ed interno. Il ricorso al portico è l'esito di un ragionamento sull'architettura attraverso le questioni del progetto, dei suoi temi compositivi e dei suoi problemi. Del resto, se *noi guardiamo con l'occhio del fare*, «la risposta in architettura deve sempre contenere il problema. Una buona soluzione in architettura esprime sempre con evidenza il problema da cui muove. Il suo problema, la sua ragione di essere». (Grassi, 1996: 389)

[Fig. 3] E se l'angolo deve girare in continuità, in modo che i fronti si presentino tutti uguali, la sua soluzione è di particolare importanza. Così a Losone il pilastro in angolo è in realtà composto da due pilastri rettangolari uniti sulla diagonale in modo tale che l'angolo costruito sia in effetti un angolo vuoto. Vuoto che diventa «quell'oggetto che spaventa del tetto d'acciaio» di Mies, ignoto ai greci. (Venezia, 2011: 101) Il vuoto come dispositivo d'angolo.

[Fig. 4] Proseguendo la lettura della conferenza di Detroit, «la comune perenne inattualità di queste opere» sembra

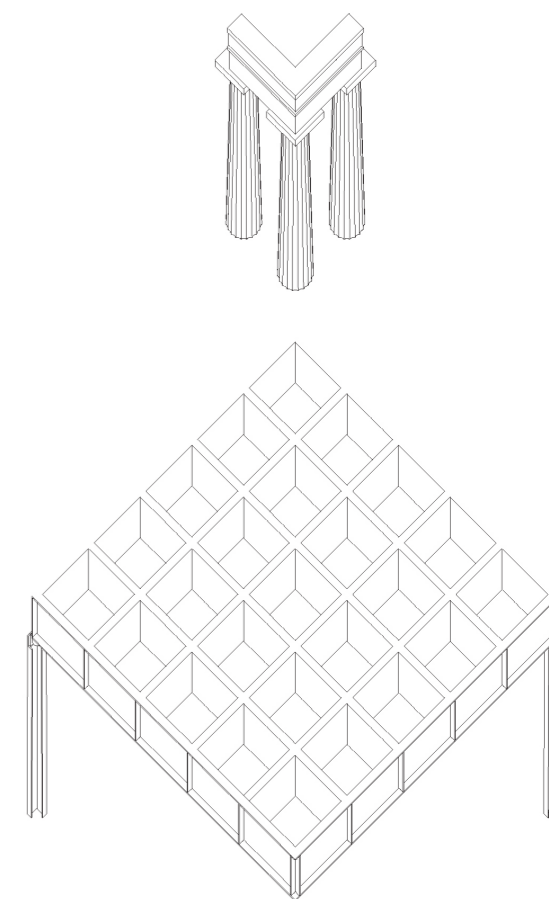


Fig. 3 Schema assonometrico della soluzione d'angolo

per Venezia legata anche all'assenza del *superfluo*. Le rovine greche hanno «nel tempo perduto il superfluo» così come «il tempio in acciaio ha rinunciato al superfluo». (Venezia, 2011: 101) La fotografia in bianco e nero dell'edificio di Parma è una fotografia di cantiere [Fig. 6], nella fase in cui la struttura in legno è appena stata terminata e ancora in attesa del superfluo.

Quel superfluo che viene a meno non solo in queste architetture ma che anche viene a meno in ogni indagine tipologica, nel suo dover spogliare le opere da tutto: dal luogo, dalla funzione, dal tempo, dall'autore, ecc. In quella stessa essenzialità che riconosce quale essenza stessa dell'architettura la struttura dell'opera, facendo coincidere struttura formale (tipo) e struttura portante (costruzione).

Sono allora il materiale utilizzato e le sue possibilità costruttive ad innescare *variazioni sul tipo* che riportano alla singolarità perentoria dell'opera e al perenne rimando tra riducibilità e irriducibilità dell'architettura.

Tornando ora a rileggere *Capolavori*, Vacchini si immagina di poter parlare con Ictino in un ipotetico confronto *frontale* su aspetti progettuali: è una conversazione immaginata come se fosse una critica ad un progetto ancora in corso, oggi. Ictino avrebbe voluto fare a meno di «quell'insopportabile timpano», afferma. Poi si domanda: come fare in modo che le colonne composte da pezzi, da diversi rocchi di pietra sovrapposti uno all'altro, diventino un pezzo unico? Come si risolve la fondazione? Quale luce tra due appoggi permette il sistema trilitico? Domande che attivano la comprensione delle scanalature, dello stilobate, dell'architrave, fino a criticarle: «Nessun serio capomastro poteva pensare che sopra l'architrave del trilito si formasse un ulteriore cordolo. Inquina l'organizzazione strutturale, indebolisce il sistema, introduce un elemento incongruo». (Masiero, 2007: 124-125)

Il peristilio di Mies è ridotto a soli due appoggi per lato che portano l'impressionante tetto, quello di Vacchini invece è ridotto ad una fitta ripetizione indistinta di molti elementi uguali, eliminando del tutto la trabeazione, portata in sfalso dietro ai pilastri.

Il grande cassettonato in cemento, non diverso da quello in acciaio di Mies, rimane solo interno. Il ritmo del cassettonato si fa però presente in facciata, in entrambi gli edifici: nella trabeazione di acciaio attraverso dei piatti saldati che corrispondono alla griglia della struttura del tetto, nella facciata in cemento il cui ritmo dei pilastri corrisponde al doppio del ritmo del cassettonato.

A Parma la sottile linea della tettoia è sorretta da appoggi a distanza identica – pari a 6,25 metri – ma l'alternanza dei pilastri inclinati a coppie porta ad una percezione

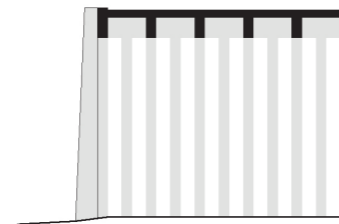
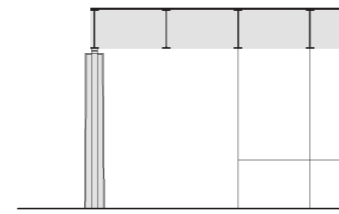
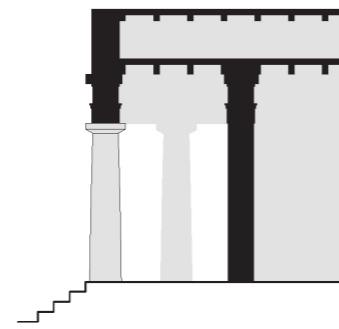


Fig. 4 Sezione schematica della soluzione strutturale

irreale della facciata che appare disegnata con ritmo alternato. Analogamente la percezione ottica non distingue la differenza di ritmo nelle colonne greche che si accorciano verso l'angolo. Percezione ottica propria della complessità dell'opera costruita.

Se la discussione sulla curvatura del tempio greco è tuttora una questione dibattuta da archeologi e storici, nella sua ricostruzione esatta di regole ottiche e geometriche, analogamente i pilastri in acciaio di Mies come quelli in cemento di Vacchini non sono perfettamente dritti.

Bisogna ricordare che i greci, quando scoprirono l'angolo retto – fu una scoperta preziosa – lo scoprirono in quanto angolo che l'uomo fa con la propria ombra. Lo chiamarono *gnomon*, indicatore. Quest'angolo è di novanta gradi o in realtà questa è stata una razionalizzazione posteriore? Non sappiamo se l'angolo che scoprirono è di novanta, ottantanove, novantadue gradi. Di fatto è un angolo vivo, può avere ogni genere di varianti, si muoverà attorno come un filo a piombo che non si ferma. Se mi sposto o se sposto il rigore e la freddezza dell'angolo retto verso uno leggermente ottuso o acuto, le risposte spaziali sono molto più ricche. (Chillida, 2010: 52)

L'osservazione di Chillida, se riferita alle inclinazioni dei pilastri di queste architetture, è sorprendentemente congrua anche nell'esattezza geometrica: a Losone l'angolo è di novantadue gradi, a Berlino di ottantanove. Seppur l'inclinazione degli appoggi di Parma sia fortemente legata a questioni antisismiche, e per questo con angolo di settantotto gradi, l'osservazione di queste architetture composte da elementi non dritti, a partire dai templi greci, ma lievemente inclinati o curvati, costituisce lo scarto decisivo rispetto alla durezza, che spesso oscilla tra banalità e violenza, di certe architetture.

[Fig. 5] Se il recinto di queste architetture è definito dalla ripetizione degli elementi di appoggio – non retti e più o meno fitti – costruendone l'immagine esterna, dall'altro lato abbiamo il vuoto interno dello spazio centrale. La cella del tempio è un ambiente primario: una stanza, chiusa da muri, collocata nell'ombra del peristilio. La cella di cristallo del museo, nell'ombra del tetto sporgente. Lo spazio della palestra coincide invece con il recinto stesso: qui non c'è ombra, non c'è tetto, non c'è portico.

A Parma quella purezza e quel rigore sono messi in crisi dalla presenza di un vuoto a forma di cortile, di un vero e proprio buco. Una stanza a cielo aperto, chiusa da muri, interna al peristilio del porticato. Un cortile che è al contempo una stanza in più tra la moltitudine di ambienti di cui si compongono le due scuole, immaginando che la cella del tempio fosse sempre stata a cielo aperto.

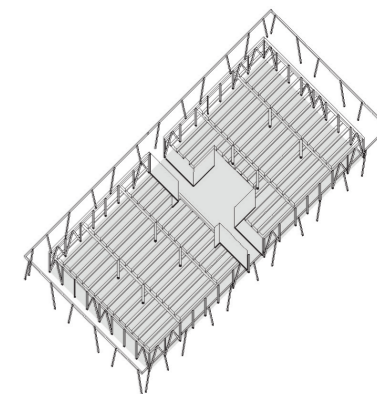
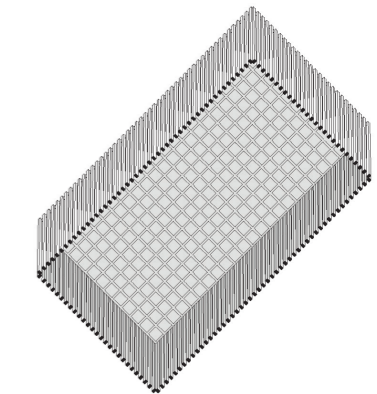
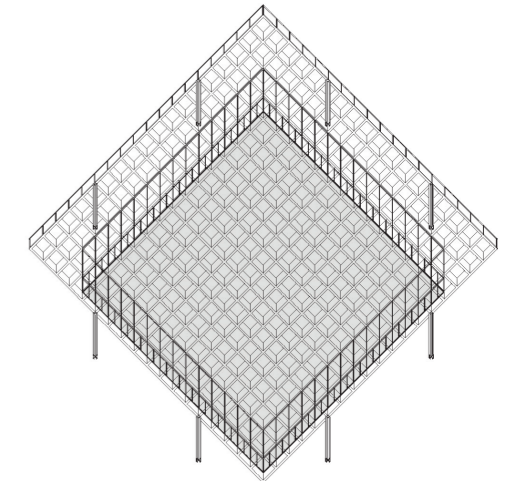
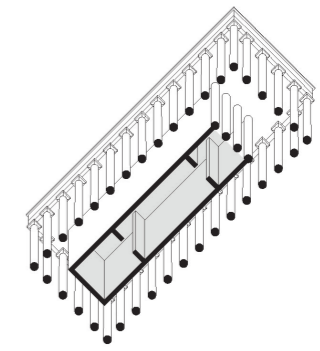


Fig. 5 Schema assonometrico dello spazio interno



Fig.6 Enrico Molteni, fotografia di cantiere, Parma, 2022



Fig.7 Walter Mair, fotografia dell'interno del Polo per l'infanzia, Parma, 2024

3

L'unica fotografia a colori [Fig. 7] che accompagna il testo è da intendere come riflesso speculare al ragionamento e agli schemi grafici fino a qui proposti. Ogni discorso sull'architettura, anche quello tipologico, che attinge ad aspetti classificatori, richiama dall'altra parte l'unicità dell'opera e la sua evidenza concreta: il contrappunto dell'opera in quanto fatto concreto.

La fotografia di Walter Mair è particolarmente profonda nella capacità di rappresentare, al contempo e poeticamente, attraverso luce, riflessi, colore, la realtà fisica e di evocare anche la presenza movimentata dei bambini. Posizionando la camera in modo diagonale, con il quadro ottico non perfettamente parallelo alla geometria dell'edificio, muovendola lateralmente e verticalmente senza spostarsi, Walter Mair raccoglie una grande quantità di inquadrature ad altissima risoluzione che allargano il campo visivo, pur rimanendo nello stesso punto. Solo successivamente, il lavoro di ricomposizione e di taglio produce l'immagine finale.

Nulla di più lontano dalla freddezza dello schema tipologico, dalla tavola sinottica, dagli schemi analitici. Nulla di più lontano anche dalla difficoltà della scrittura e dalla richiesta non demandabile di essere pazientemente letta e compresa. Come in uno specchio, come il cielo si riflette nel mare, alla chiarezza tipologica fa da controcampo lo stupore, e alla forma lo spazio. In questo movimento speculare possiamo ora richiamare alla mente le piante degli edifici e le immagini dei loro spazi interni. E continuare a fare.

Note

1. «Certo, noi abbiamo bisogno della storia, ma ne abbiamo bisogno in modo diverso da come ne ha bisogno l'ozioso raffinato nel giardino del sapere. [...] Ne abbiamo bisogno per la vita e per l'azione, non per il comodo ritrarci dalla vita e dall'azione». (Nietzsche, 1974: 3)
2. Fotomontaggio pubblicato dallo stesso Venezia in *Che cos'è l'architettura?* (2011: 99).
3. «Non ho amore per il sapere, perché è il presupposto della mia ignoranza, ma solo per il conoscere, che invece rappresenta la mia possibilità». (Vacchini, 2007: 94-95)
4. «La scelta di un modello implica un giudizio di valore: si riconosce una determinata opera d'arte come perfetta e si cerca di imitarla. Ma quando l'opera rientra nella schematicità e *indistinzione* del tipo non c'è più un giudizio di valore che impegni l'azione individuale dell'artista: il tipo è accettato, ma non viene imitato. Infine il momento di accettazione del tipo è un momento di sospensione del giudizio storico». (Argan, 1955: 79)

Riferimenti bibliografici

- Argan, G. C. (1955). *Progetto e destino*. Milano: Il Saggiatore.
- Chillida, E. (2010). *Lo spazio e il limite*. Milano: Christian Marinotti.
- Grassi, G. (1996). *I progetti, le opere e gli scritti*. Milano: Electa.
- Masiero, R. (2007). Un antico greco. In Vacchini, L. (ed.), *Capolavori*. Torino: Umberto Allemandi & C., 121-125.
- Nietzsche, F. (1974). *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Milano: Adelphi.
- Scelsi, V. (2025). «Set the Control for the Heart of the Sun». *Vesper Solar*, 12, 110-113.
- Vacchini, L. (2007). *Capolavori*. Torino: Umberto Allemandi & C.
- Venezia, F. (2011). *Che cosa è l'architettura*. Milano: Mondadori Electa.

Enrico Molteni
Dipartimento Architettura e Design
Università di Genova
enrico.molteni@unige.it