

GUD



TIPOLOGIA / TYPOLOGY 11

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 Alcalá
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

NOTA EDITORIALE

Dall'indagine che qui di seguito si sviluppa, cominciando dal fluido, interrogativo perimetro tracciato dal direttore scientifico Valter Scelsi, che i «tipi» descrive e non trattiene, si prova, si sperimenta, si fa. Proprio come in quel laboratorio di idee che GUD si è proposto di essere fin dal suo primo numero. Tipo e tipologia – si viene a stabilire – sono tanto necessari a segnare ancoraggi, spunti da cui cominciare, quanto approdi dinamici e cangianti. Per l'architettura, dove le fonti sono, più che altrove, esibite, davanti alla contrapposta, divaricante tensione volta ad attingervi o a violarle, si rafforza la domanda originaria; sottrarsi sarebbe irrealistico: come si forma il tipo?

Per Giancarlo De Carlo, che Valter Scelsi cita, il tipo segue la regola classica del modello, ovvero si propone e qualche volta si impone come generatore di ripetizioni. Per l'architettura chiamata a dare risposte pronte a bisogni immediati della società – l'architettura del dopoguerra nel ventre agricolo degli Stati Uniti, studiata da Davide Servente, quella del dopoguerra genovese, su cui indaga Elisabetta Canepa, l'architettura industriale e portuale, cui Beatrice Moretti dedica il proprio lavoro – il ricorso a un repertorio di «tipi», benché mai fissi e sempre adattabili, è una via corta e conveniente; un tratto di penna che più rinsalda, se pure ce ne fosse bisogno, la relazione fra esseri umani, le abitazioni dove il loro tempo trascorrono, il mondo con i suoi echi, il modo in cui vi si sta. Ciò vale sempre e non per il solo Novecento, secolo dei «tempi moderni», del trionfo fordista, delle catene di montaggio, della prefabbricata e standardizzata praticità. Mostra il contributo di Antonio Lavarello che il palazzo genovese dell'Ottocento fissa il proprio «tipo» a partire dall'intenzione di trasmettere ideali di solidità e di autonomia – il nuovo notabilato può essere simile, magari anche in via di assimilazione, rispetto all'aristocrazia e questi non ignora, fa citare, eppure funzionalmente rinnova. Concetto trasversale – dalla novella popolare russa analizzata da Propp all'italianissima Commedia dell'Arte, dall'opera lirica al fumetto, dal rotocalco al cinema – il «tipo», che Alessandro Canevari e Giovanni Galli prendono in esame, citando due celebri film d'autore degli Anni Sessanta, Rocco e i suoi fratelli di Visconti e Leclisse di Antonioni, si presta a trasposizioni e ispirativi confronti. Sono tipi i protagonisti dei due film: Rocco, che cerca una soluzione alla crisi, e Piero, che vi si addentra e l'incarna. In veste di Rocco e Piero – scrivono gli autori – agiscono anche gli architetti. In modo simile talvolta cercano soluzioni che accompagnino la storia, attenuandone la crisi – come Saverio Muratori, che cerca di «riammagliare» e sanare le fratture del tessuto urbano e che vi costruisce mimetizzandovisi – o che, abbandonando l'idea di una soluzione, la crisi l'esibiscono, ne facciano un monumento, la mettano in scena. Così fa Aldo Rossi a Monza, nel quartiere San Rocco. Nelle rielaborazioni e «nelle mani» di un grande architetto, Rem Koolhaas, del «tipo» ci si può servire – scrivono Vittorio Pizzigoni e Fabio Santonicola – per liberare l'architettura dall'ossessione dell'originalità.

La tradizione può essere (sostanzialmente) usata per trasformare l'opera dall'interno, per attivare l'ironia, per trasformare la citazione in parodia, teatralizzarla e far dunque atterrare ciò che in altre condizioni contestuali apparirebbe meno nuovo, come «rinnovatamente nuovo». Secondo Esther Giani, che richiama (e non è la sola) la tassonomia classica di Quatremère de Quincy e la distinzione che egli istituisce tra modello e tipo, il tipo diviene modernamente «girotipo». Più spirale che ritorno, il «tipo» è il dispositivo da cui il passato riemerge rielaborato per il futuro che verrà. Anche Antonello Marotta attribuisce al tipo, al contrario del modello che si impone in modo precostituito, la natura di generatore di forme e la capacità di intrattenere con il contesto specifico ove l'architettura si inserisce, un dialogo profondo e stratificato, che contenga il passato e la memoria del luogo. Ogni progetto – en souvenir Jorge Luis Borges – è un'azione archeologica che induce a scavare affinché, dal suo sottofondo,

riemergano frammenti del pensiero di coloro – individui e civiltà – che ci hanno preceduto. I contributi di Carlo Gandolfi, Martina Guasco e Christiano Lepratti tornano sulla natura vaga, ambigua, archetipica del tipo. Per Christiano Lepratti, Aldo Rossi ha trasformato il tipo da principio operativo a modello ideale e normativo, mentre Martin Heidegger – che cita – considerava l'architettura uno strumento della trasformazione dello spazio in luogo e il «tipo» una traccia orientativa atta a indirizzare l'esperienza senza determinarla. Martina Guasco fa rilevare la differenza fra il «tipo», principio logico e strutturale che precede la forma e che si manifesta attraverso di essa, così come inteso nella scuola italiana di Aldo Rossi e Saverio Muratori, e il «tipo» di ascendenza tedesca, termine perpetuamente risemantizzato e «valido» soltanto entro un suo specifico contesto: quella che per gli italiani può essere una villa, per i tedeschi è un castello (Schloss). Secondo Carlo Gandolfi, il «tipo» raccoglie e rivela «di volta in volta, azioni progettuali più che forme preconcrete»; viene adattato e reinterpretato; è impronta formalmente flessibile e «scalabile», adattabile ai più diversi contesti urbani, «regola e trasgressione della regola, tema e variazione». Per Enrico Molteni, che nel suo lavoro tratteggia una sorta di genealogia progettuale, dal Tempio di Selinunte alla Nationalgalerie di Berlino di Mies van der Rohe, dalla palestra di Losone di Livio Vacchini al recente progetto per un centro educativo a Parma, edifici, tutti, connessi al «tipo» del tempio periptero e ai suoi elementi chiave, il «tipo» è una traccia, la domanda che proviene dal passato e stimola e guida il progetto nel presente. Anche Luigi Pellegrino e Gianfranco Gianfriddo illustrano, nel proprio contributo, il caso di un proprio progetto per Manfredonia, dove, ispirandosi al «tipo» classico della scala urbana di Monte Sant'Angelo e ai progetti contemporanei di Álvaro Siza a L'Aja e Adolf Loos, una scala urbana introduce a una corte sopraelevata; i «tipi» sono, ragionano gli autori, categorie, principi che, dopo essere stati profondamente assimilati, entro un diffuso milieu culturale e immaginario, sopravvivono al tempo e allo spazio, riemergono a livello inconscio, rifondano il carattere delle città. Riccardo M. Villa si serve, quale lente analitica, del concetto di «incandescenza», così come elaborato dal filosofo francese Michel Serres: quasi come l'evoluzione biologica, la tipologia produce varietà, mentre l'«incandescenza» dà accesso a una generalità superiore, conduce (in accordo con concetti della fisica contemporanea, l'entropia in particolare) a forme di «disordine» deprogrammato e anarchico, premesse di nuove origini potenziali.

Trasformare è necessario, si dice (e si argomenta) nel lavoro di Fabio Sedia, che affronta il caso di studio del Parco dell'Esposizione di Trois-Rivières (1938), in Canada. Se il «tipo», invece di forma rigida, è «matrice relazionale aperta», per adattare «vecchi» edifici a «nuove» esigenze, occorrerà individuarne le invarianti tipologiche, trasportarle e reinterpretarle rispetto ai nuovi usi, ibridarle, bilanciando le esigenze della conservazione e dell'innovazione. Agli spazi vuoti si dedicano Giulia Caprile e Stefano Tomaselli, costruendo modelli fisici tridimensionali dei vuoti di alcuni grandi edifici classici, così da poterli rianalizzare come volumi solidi e decifrarne la logica compositiva. Ancora sugli spazi vuoti, anzi su una specifica tipologia architettonica di spazio aperto – il recinto murato, la stanza senza tetto, il tempio ipètro – indaga Angelo Del Vecchio. La premessa – affascinante – è che l'architettura contemporanea ha perduto (e che, dunque, dovrebbe ritrovare) il suo scopo primario: instaurare un dialogo con il cosmo e con l'assoluto. Vi sono esempi tipologici – il Tempio di Apollo a Pompei – che grandi architetti, come Le Corbusier, dopo esserne stati profondamente influenzati, hanno ripreso, riproducendo – com'era nel modello – lo scopo di uno stato mentale. Lo spazio architettonico diventa confidenza nella percezione, pellegrinaggio nella profondità. Infine, la rubrica «Scaffale aperto», a cura di Anna Foppiano, novità di questo numero di GUD, conduce il lettore dentro la biblioteca di un grande architetto, intesa quale macchina delle idee – della loro produzione, del raffinarsi, del loro, infine, sedimentarsi in forma di progetto.

Stefano Termanini



TIPOLOGIA

Valter Scelsi

The idea of the architectural type, though seemingly straightforward, reveals a profound theoretical complexity that positions it as a pivotal element within architectural discourse. Any attempt at critical inquiry into its role requires a preliminary articulation of the general principles underlying its use, echoing Giulio Carlo Argan's enduring question: how does the type come into being? The present hypothesis suggests that it is the discourse on type itself—rather than its ontological origin—that constitutes a decisive moment in the historical definition of architecture. It is not the genesis of the type, but rather its rhetorical interpretation, that endows it with epistemological value and projective potential. Typology, in this sense, functions as a formal framework that precedes and conditions the emergence of architectural form.

Within the broader tradition of architectural theory, the fundamental components of architecture have often been regarded as stable and universally accessible. Yet, it is through the acknowledgment of type as a cultural and synthetic construct that architectural discourse gains its analogical and collective dimensions. In this framework, the type operates as a mediating device — linking the conceptual programme with its material realization, historical continuity with innovation, and shared cultural codes with individual interpretation. Architecture, consequently, engages in a continuous exegetical process, wherein its sources are perceived as a common heritage, and typological reference produces persuasive force through its embeddedness in linguistic and cultural tradition.

Such an approach facilitates the overcoming of the sterile dichotomy between historical repetition and radical rupture, enabling a design practice rooted in critical reinterpretation. The writings of figures such as Gregotti, De Carlo, and Martí Arís, along with recent investigations by Christ and Gantenbein, underscore the enduring relevance of typology as both a heuristic tool and a generative framework. From Adler's Typus entry in the Wasmuths Lexikon (1929) to the ETH Zurich's contemporary typological inventory, type emerges as a lens through which to interpret the trajectory of modern urban architecture—balancing economic constraints with formal articulation. Thus, typology remains not a prescriptive norm, but an operative and cultural matrix: a latent structure that informs design and anchors architecture within its historical continuum

Nessuna nozione architettonica si sottrae facilmente, quando se ne voglia tentare un esame critico, alla definizione preliminare dei suoi principi generali. Così, nelle sue numerose varianti di senso, il *tipo architettonico* è oggi un concetto identificabile in una struttura formale, per il quale, anche nel perimetro della specializzazione disciplinare, appare ancora lecita l'ampia domanda che poneva Giulio Carlo Argan nel secolo scorso: come si forma?

L'ipotesi che oggi possiamo formulare è che sia il *discorso intorno al tipo* a segnare un prima e un dopo nel processo storico di definizione dell'architettura, ciò anche ammettendo che il tipo preesista alle forme nelle quali si manifesta o si è manifestato. Non è tanto il formarsi del tipo, quanto la sua lettura, non tanto l'aspetto sintattico del fenomeno, quanto quello pienamente retorico, ad attribuirgli un ruolo decisivo nella costruzione dell'architettura. Prima dell'introduzione dell'argomento tipologico, il discorso sull'architettura si è progressivamente precisato, nel suo sviluppo storico, accrescendo di complessità problemi basilari che, tuttavia, potevano in ogni momento venire richiamati e ritrovati nella loro integrità ed essenzialità come prima della manipolazione. In altri termini, nella tradizione manualistica gli elementi costitutivi dell'architettura vengono proposti come incompressibili e continuamente disponibili, e il discorso vi si può riferire in ogni momento senza rischio di apparire naïf. Il riconoscimento dell'esistenza del tipo oltre ogni costrutto logico o teorico ha prodotto un *agire per blocchi*, il suo essere *sintesi a priori* di un sistema culturale ha consentito l'identificazione del fatto architettonico un istante prima del suo esserci. In questa chiave, tipo può essere la concettualizzazione dell'oggetto realizzato, ma al tempo stesso quella del programma pianificato per realizzarlo.

Come altre forme dell'azione umana, l'architettura costituisce una testimonianza del passato, anche di quello più prossimo, e si dispiega secondo l'ipotesi di base che il discorso sull'architettura, saldato com'è alla continua disponibilità ed evidenza materiale delle fonti e dei fenomeni, possa vivere in condizione di deroga permanente, per effetto della quale non si esaurisca interamente nel campo retorico. Produce, il discorso, la sensazione di potersi generare dal principio in ogni momento, rimandando all'esistenza di fondamenti eternamente in corso di valutazione. Una forma di *esegesi sociale*, dunque, sembra porsi alla base del discorso sull'architettura e, dalla convinzione che le sue fonti siano un bene collettivo disponibile, emerge chiaramente il suo potenziale carattere persuasivo. Siamo portati a considerare le fonti come i presupposti profondi della nostra visione delle cose, ed è la ragione per la quale siamo altrettanto indotti a ricorrere a loro ogni volta che ci troviamo di fronte alla valutazione di un'esperienza complessa. L'ipotesi della deroga concessa alla materia architettonica per consentirle di scartare dalla retorica perde, però, consistenza se paragonata all'insistenza con la quale compariamo le architetture a quelli che sentiamo essere i loro modelli, giacché un postulato retorico è tale (e tanto più efficace e denso) quanto

più si trasforma in un'opinione diffusa. Ogni argomentazione che si fondi sul valore di tipi, anche dormienti, largamente condivisi e disponibili, produce, nel momento in cui viene attivata, una forza che trae origine da «un materiale analogico, che viene facilmente ammesso perché non solo è conosciuto, ma anche integrato, mediante il linguaggio, nella tradizione culturale» (Perelman, Olbrecht-Tyteca: 1966, 427). E su questa traiettoria ritorna Carlos Martí Arís affermando che «il punto di vista tipologico consente di superare la divisione sterile che condannerebbe a ignorare l'esperienza storica o a ripeterla mimeticamente. Proponendo una interpretazione strutturale dei fenomeni, il concetto di tipo apre la porta della storia all'azione del pensiero analogico, convertendosi in un vasto campo di riferimento da cui attinge il progetto» (1993: 192).

È dunque legittimo, secondo quanto ci ricorda Argan (1965: 75-81), il problema delle tipologie della architettura, sia nel processo ideativo e operativo dei singoli architetti, sia nel processo storico (laddove ogni autore anche se si ribella alla tradizione del suo ambiente, per il suo stesso ribellarsi vi partecipa). In questa prospettiva, architetture e discorsi sull'architettura ci appaiono come prodotti di una dimensione storica sviluppati secondo procedimenti retorici, gli stessi all'origine del discorso tipologico, conducendoci al punto da intendere l'intero insieme dei discorsi sull'architettura retrospettivamente leggibili in termini di tipo. È il discorso sul tipo strumento di rivelazione di un modo in cui la società trasmette quelle affermazioni culturali che, attraverso i fenomeni architettonici, emergono alla coscienza e si solidificano nella storia.

Se rileggiamo oggi quanto scriveva Marcello Rebecchini nel pieno del Novecento – «il rinnovato interesse che da qualche tempo a questa parte i problemi della tipologia vanno suscitando tra critici ed architetti, nasce dalla necessità di un *recupero*» (1966: 60) – e lo mettiamo in relazione con la letteratura critica che ha formato le generazioni di architetti in attività, con la pubblicistica scientifica, con la ricerca e con l'azione didattica nel presente panorama internazionale delle scuole, ci accorgiamo di quanto l'istanza alla quale egli si riferisce sia ancora sentita come necessaria da una consistente parte della cultura architettonica. In fondo, le domande che Vittorio Gregotti poneva nel 1985, in premessa a Casabella 509-510, sono ancora in piedi («Qual è oggi il ruolo che la riflessione sul tipo esercita sulla progettazione architettonica? Ha ancora senso oggi fondare una nuova certezza disciplinare sulla nozione di tipo? È possibile, attraverso la tipologia, fondare una base progettuale comune?»), così come lo sono, nella loro intatta capacità di produrre questioni, le risposte che forniva Giancarlo De Carlo qualche pagina più avanti: «Per i trattatisti rinascimentali il “tipo” è un “modello” e non una “prescrizione”. La differenza è fondamentale, perché il modello è una ipotesi e non un assioma, è un quadro di riferimento e non di identificazione, è una metafora e non un truismo; non è da riprodurre, ma da imitare; non genera ripetizioni, ma concatenazioni. Inoltre – ed è qui la questione più

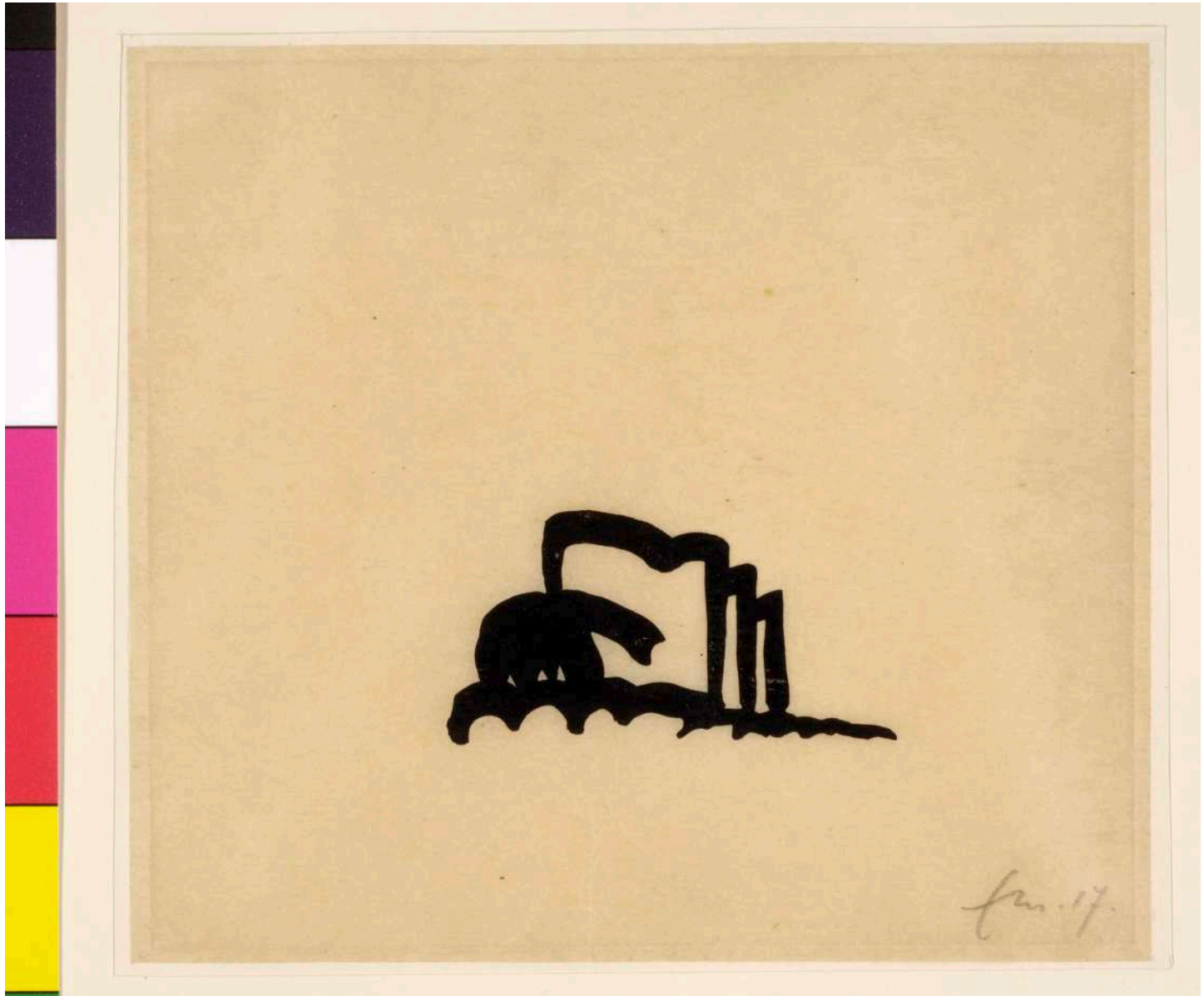


importante – il destino del modello è di essere deformato. La sua assenza teorica implica che assuma connotazioni diverse secondo le circostanze reali alle quali viene applicato» (1985: 46).

Quasi un secolo separa la voce *Typus* presente nel *Wasmuths Lexikon der Baukunst* (1929) dalle ricerche sul tipo recentemente sviluppate da Emanuel Christ e Christoph Gantenbein con il gruppo di lavoro dell'ETH di Zurigo, tanto quanto serve a potere ricondurre lo studio tipologico, di fatto, a un inventario della produzione edilizia urbana novecentesca. Scrivono Christ e Gantenbein: «*our typology is an inventory of the metropolitan, largely anonymous building production of the 20th century, a survey, so to speak, of today's urban architecture. What looks like an alternative architectural history of the 20th century, a history of architecture without architects, is our trove of urban projects. They're all solutions and typological strategies which demonstrate that urban density can be realized under real economic pressure in such a way that a specific form with great architectural quality can be obtained*» (2012: 12). Cronologicamente si tratta di una prospettiva simmetrica rispetto a quella prodotta dalla voce lessicografica scritta all'inizio dell'età del Moderno: «le tipologie odierne si caratterizzano [...] per una presenza determinante della componente economica. Lo scopo è quello di ridurre i costi applicando norme e procedimenti di costruzione in serie. Il principale campo di applicazione è quello dell'edilizia abitativa» (Adler, 1929-37: 578). Due punti di vista, l'uno collocato a preventivo, l'altro a consuntivo di una storia della modernità fatta con la materia del tipo edilizio di base e con le logiche sociali, politiche ed economiche che lo governano.

Riferimenti bibliografici

- Adler, L. (1929-37). *Typus*. In *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, IV. Berlin: Ernst Wasmuth, 578.
- Argan, G. C. (1965). *Sul concetto di tipologia architettonica*. In *Progetto e destino*, Milano: Il Saggiatore, 75-81.
- Christ, E., Gantenbein, C. (2012). *Review N°II Typology*. Zurich: Park Books.
- De Carlo, G. (1985). «Note sulla incontinente ascesa della tipologia», *Casabella*, 509-510, 46-51.
- Martí Arís, C. (1993). *Tipo*. In Semerani, L. (ed), *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*. Faenza: Edizioni C.E.L.I., 183-194.
- Perelman, C., Olbrecht-Tyteca, L. (1966). *Trattato dell'argomentazione: la nuova retorica*. Torino: Einaudi.
- Rebecchini, M. (1966). «Attuali indirizzi nella ricerca tipologica», *Rassegna di architettura e urbanistica*, 6, 60-73.



MY SILO DREAMS. TIPOLOGIA INDUSTRIALE NELL'IMMAGINARIO GRAFICO E PROGETTUALE DI ERICH MENDELSON

Beatrice Moretti

In 1924, architect Erich Mendelsohn travelled to Buffalo, New York – the world’s largest grain port at the time – to photograph and sketch the monumental grain elevators. His interest in these industrial structures was first sparked by Walter Gropius’s 1911 lecture *Monumentale Kunst und Industriebau*, which introduced German architects to American industrial architecture. While most European modernists continued to engage with these buildings only through photos or drawings, Mendelsohn was the only one among them who witnessed these structures firsthand. This direct encounter deeply shaped his visual and conceptual vocabulary, offering an alternative to the ornamental traditions of 19th-century architecture.

Mendelsohn’s *imaginary sketches* distill the dynamic forms of industrial silos into visionary compositions, revealing their typological potential. Merging 19th-century engineering influences with futurist ideals, his work reflects a shift toward an architecture shaped by process, functionality, and hybrid typologies. Decades later, Reyner Banham noted the paradox of silos in modernism: praised for their form but misunderstood in function. Yet, in Mendelsohn’s hands, they became models of a new architectural sensitivity, defined not by static typologies but by variation, modularity, and openness to transformation.

Far from rigid classifications, Mendelsohn’s depictions of silos reveal a typological fluidity rooted in adaptation and abstraction. Within this discourse, the grain elevator – originating as a purely functional and anonymous structure – stands as a key example of port architectural typology.

This contribution explores the grain elevator as a generative typological device. Contemporary port silos reflect this legacy through standardized, repeatable elements that allow adaptability. Their hybrid nature challenges fixed typologies, blending infrastructure, machinery, and industrial architecture into a continuously evolving formal and spatial language.

Schizzo immaginario del fronte russo, Erich Mendelsohn, 1917.

Penna e inchiostro nero su carta trasparente incollata su supporto, 11,0 x 12,2 cm.

Kunstabtheke, Staatliche Museen zu Berlin, Germania.
Foto Scala Archives, Firenze/bpk, Bildagentur fuer Kunst,
Kultur und Geschichte, Berlin. Foto: Dietmar Katz.

Monumentalità e corporeità

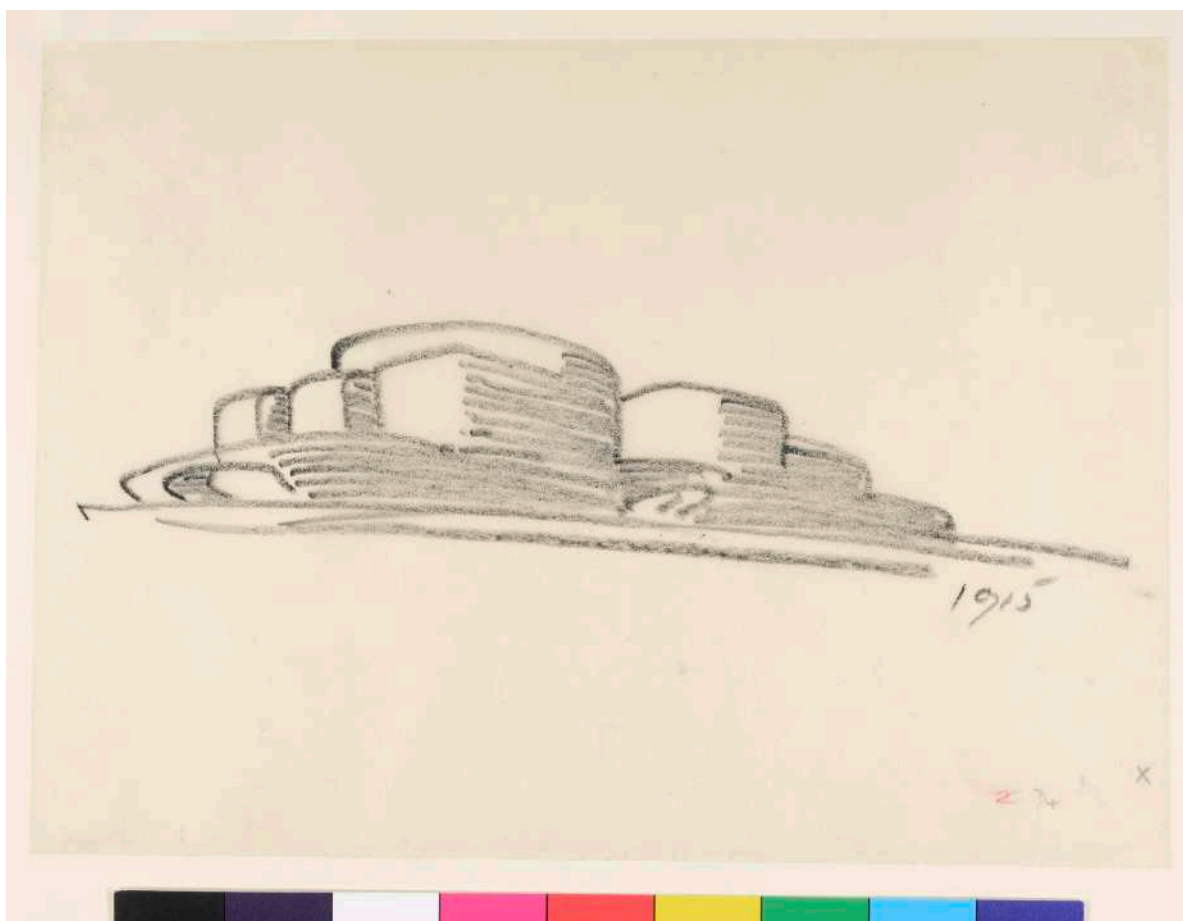
Nel 1924, l'architetto tedesco Erich Mendelsohn si reca a Buffalo, allora il più grande porto di cereali del mondo, con l'intento di fotografare e disegnare i silos granari. Il suo interesse per queste strutture nasce in primo luogo dalla conferenza *Monumentale Kunst und Industriebau* (Sull'arte monumentale e sugli edifici industriali), tenuta nel 1911 al Folkwang Museum di Hagen dal ventottenne Walter Gropius, in cui erano state presentate sessantanove fotografie di edifici industriali.¹ Durante la conferenza del 1911, Gropius aveva sostenuto che la monumentalità fosse un prerequisito necessario per quella che definiva la «nuova arte monumentale dell'edificio industriale». (Mejía Moreno, 2015: 5) Al centro del suo discorso vi era il concetto di corporeità (*Körperlichkeit*), che richiama le relazioni tra forma e contenuto, struttura e ornamento, arte e tecnica, stile ed eclettismo. Questa nozione implica una tensione tra materialità e immaterialità, massa e leggerezza, ferro e cemento armato. (Mejía Moreno, 2015) Lo stimolo della conferenza del 1911 si approfondisce con l'analisi di nove di quelle stesse immagini, raffiguranti i silos granari americani, che Gropius pubblicò nell'*Annuario del Deutscher Werkbund* del 1913, insieme ad altri scatti di depositi e stabilimenti produttivi. La ricorrente riproduzione delle fotografie dei *grain elevators*² contribuisce a consolidare un canone visivo. Pur rivestendo un ruolo significativo dal punto di vista ingegneristico ed economico, la storiografia architettonica si è concentrata quasi esclusivamente sulla loro immagine esterna (Mejía Moreno, 2015). Come osserva Reyner Banham, è anche per questa ragione che, sin da Gropius, tali strutture sono state comunemente identificate con il termine “silos” (Banham, 1986). Sorprendentemente, Erich Mendelsohn fu l'unico, tra i primi esponenti del Modernismo europeo, a recarsi a osservare i silos americani, diventando così testimone diretto di una realtà architettonica che avrebbe profondamente influenzato l'immaginario moderno. Per quasi un decennio dopo l'articolo di Gropius, infatti, gli imponenti edifici restarono noti agli architetti europei esclusivamente attraverso la circolazione di fotografie: un intero movimento si sviluppò a partire da rappresentazioni visive, in assenza di un'esperienza concreta. Su questa distanza critica si sofferma Reyner Banham (1967) rimarcando come i padri fondatori del Modernismo – da Gropius a Le Corbusier, Bruno Taut, Lewis Mumford e Vincent Scully – fossero in larga parte ignari del funzionamento tecnico degli elevatori. Le fotografie da loro studiate e successivamente elevate a icone risultavano spesso prive di informazioni sull'apparato funzionale. Come osserva Banham, la forma cilindrica tanto esaltata da Gropius non rappresenta un richiamo simbolico a modelli classici – come le colonne di un tempio greco – bensì costituisce l'involucro funzionale di un macchinario, modellato in risposta a specifiche esigenze tecniche ed economiche. Più che un'architettura, l'elevatore rappresentava un *processo* (Charney, 1967).

Il 22 ottobre 1924, Mendelsohn scrive da Pittsburgh alla moglie Louise descrivendole così la visita a Buffalo: «*Mountainous silos, incredibly space-conscious, but creating space. A random confusion amidst the chaos of loading and unloading corn ships, of railways and bridges, crane monsters with live gestures, hordes of silo cells in concrete, stone and glazed brick. Then suddenly a silo with administrative buildings, closed horizontal fronts against the stupendous verticals of fifty to a hundred cylinders, and all this in the sharp evening light... Everything else so far now seemed to have been shaped interim to my silo dreams*». (Mendelsohn, 1967: 69)

L'impatto dello *skyline* dei silos americani per Mendelsohn è tanto estetico quanto tecnologico, e permette riflessioni sulle nozioni di tipologia industriale di matrice portuale. Dopotutto, a Buffalo la persistenza tipologica dei silos è così significativa da aver determinato il soprannome *Silo City* per l'intero comparto, in ideale parallelismo con Detroit, la *Motor City*. La questione della tipologia in architettura costituisce, sin dall'Ottocento, uno degli strumenti critici fondamentali per la lettura e l'interpretazione dei manufatti costruiti, nonché per la formulazione di nuove sintesi progettuali. All'interno di questo dibattito, la figura del silo granario, emersa in America come espressione di una funzionalità pura e anonima (la sua invenzione si deve all'imprenditore Joseph Dart nel 1842), rappresenta un caso emblematico di tipologia architettonica portuale. I silos del porto di Buffalo si impongono non solo per la scala e l'innovazione costruttiva – basata su cilindri in calcestruzzo armato per lo stoccaggio di rinfuse solide – ma soprattutto per la forza iconica con cui si presentano all'immaginario moderno. Fin dagli albori della loro formazione, le città portuali si configurano come riflessi speculari le une delle altre. È proprio in virtù di questa natura analogica che si genera una grammatica architettonica portuale condivisa e replicabile, tanto strutturata da delineare una tipologia architettonica a sé stante (Moretti, 2021, 2022).

Immaginario e industria

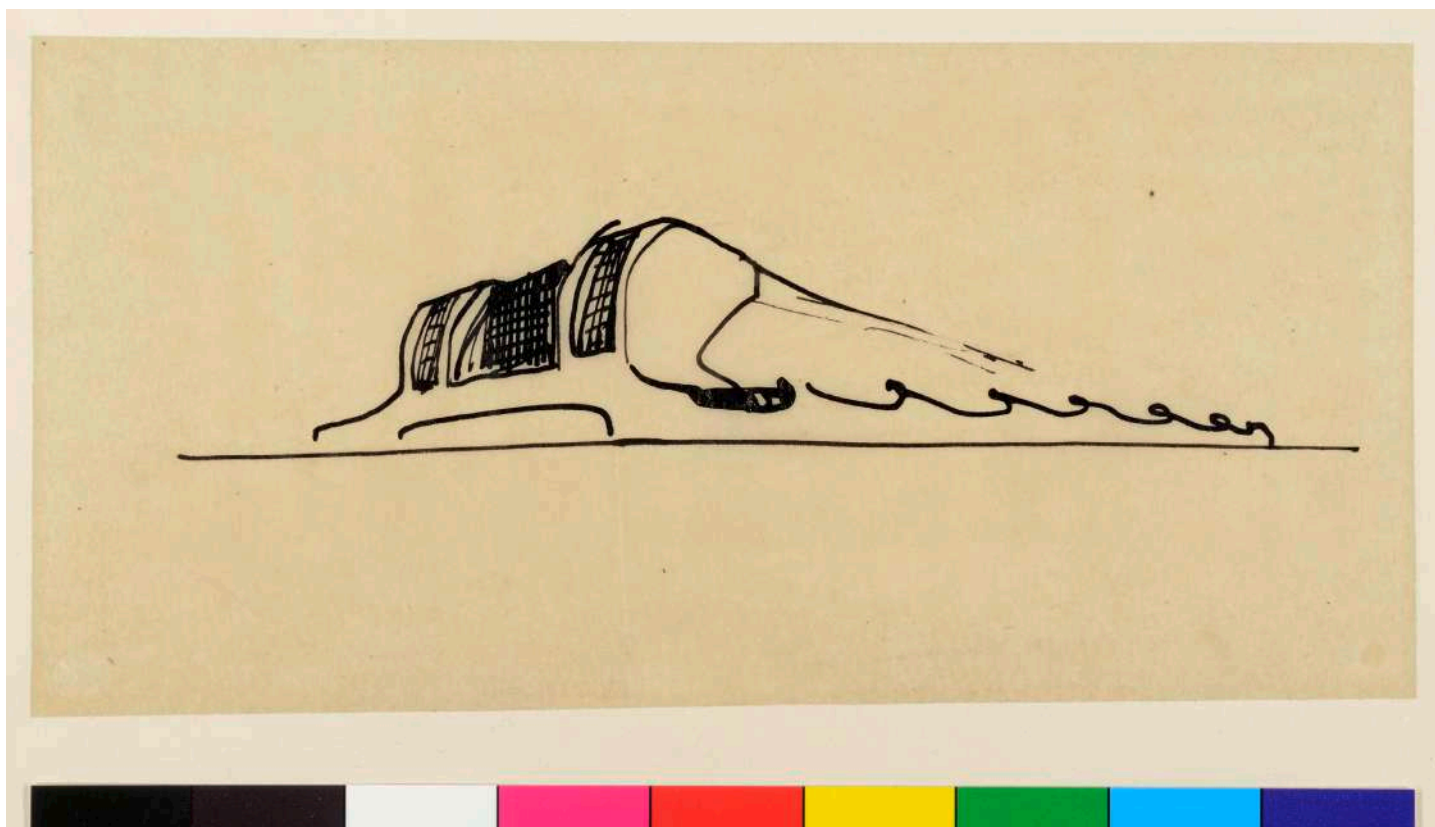
Durante il viaggio negli Stati Uniti, Erich Mendelsohn realizza una serie di *imaginary sketches* che testimoniano l'impatto visivo visionario esercitato dai *grain elevators* e, più in generale, dalle architetture industriali americane nella sua formazione. (Fig. 1) Con pochi tratti essenziali, tracciati a inchiostro nero o a matita su carta trasparente, i suoi disegni miniaturizzati ritraggono edifici di un dinamismo inedito, proiettati in avanti, modellati sotto tensioni invisibili e secondo angolazioni insolite. In queste rappresentazioni emergono la massa astratta delle costruzioni, l'uso espressivo di forme slanciate e un linguaggio capace di reinterpretare la funzione e la scala architettonica. Già prima del viaggio americano, nel 1919, Mendelsohn aveva esposto i suoi disegni nella mostra *Architecture in Steel and Concrete* presso la Galleria Paul Cassirer di Berlino. Il titolo della mostra fu frainteso dai critici dell'epoca e gli schizzi



vennero liquidati come «[...] *sheer nonsense, pretty vignettes, or mere ornamentation*» (King, 1969: 9). In realtà, né il vocabolario formale di base, né i principi strutturali esplorati da Mendelsohn erano privi di precedenti: le loro origini risiedevano infatti nelle grandi opere ingegneristiche realizzate tra Francia e Inghilterra nella seconda metà dell'Ottocento. Mendelsohn era consapevole che i *nuovi* materiali – acciaio e cemento – avrebbero potuto rivoluzionare l'attitudine compositiva dell'architettura, aprendo la strada a *nuove* forme. Le analogie tra disegno e progetto, così come le reciproche contaminazioni, emergono con particolare evidenza negli schizzi realizzati tra il 1914 e il 1930, in un ideale dialogo con le visioni futuriste di Antonio Sant'Elia. Una somiglianza singolare si riscontra nei disegni dedicati all'architettura industriale: lo schizzo di un silo granario di Mendelsohn (1915) e quello di una centrale elettrica di Sant'Elia (1913) condividono la monumentalità delle forme cilindriche e un senso della scala fortemente influenzato dall'architettura americana. Analogamente a molti suoi contemporanei,³ Mendelsohn era fortemente attratto dai progressi dell'architettura d'oltreoceano e riconosceva nei progettisti dei *grain elevators* i precursori di una nuova tipologia architettonica. Il con-

testo statunitense, infatti, si stava evolvendo a un ritmo tecnologico più rapido rispetto a quello europeo e, non ultimo, il tema industriale offriva l'opportunità di superare l'eclettismo ottocentesco, orientando la forma architettonica verso un'espressione più diretta della funzione. Come è noto, in quegli anni, Erich Mendelsohn e altri esponenti delle avanguardie europee iniziarono a guardare alla cultura americana come a un mezzo per rigenerare la propria. L'America veniva percepita come l'agente di una nuova epoca di meccanizzazione e modernità, non gravata dalle tradizioni del vecchio continente e quindi libera di generare tipologie e linguaggi progettuali ancora inesplorati. In Europa, gli edifici industriali americani vennero iconizzati attraverso le fotografie, specialmente quando accostate a testi architettonici fondamentali, quai la rivista *L'Esprit Nouveau, Vers une Architecture* di Le Corbusier (1923) e *Modern Architecture* di Bruno Taut (1929).⁴

A conferma della permanenza tipologica, i silos granari americani furono oggetto degli studi di Reyner Banham che riportavano l'attenzione sulla loro natura industriale e sui processi meccanizzati incorporati (1986). I silos di Buffalo, nella loro geometria ripetitiva e nell'asso-



luta assenza di ornamento, emergevano quali paradigmi di un'estetica alternativa: le immagini degli immensi spazi utilitari illuminati dalla luce naturale forgiavano il confronto dialettico tra forma scultorea e spazio reticolare. La tipologia, intesa non solo come classificazione morfologica o documentazione sistematica, si configurava in questo contesto come dispositivo culturale e progettuale di una rinnovata sensibilità architettonica.

Silos e Tipologia

Il silo granario costituisce un caso emblematico di riflessione sulla speciale tipologia architettonica dei porti, capace di definire un repertorio di caratteri ricorrenti e potenziali del loro immaginario progettuale. In questo contesto, è la tecnica iconografica di Mendelsohn a offrire argomenti rilevanti circa la nozione di tipologia. In diverse serie di disegni, l'architetto tedesco adotta il metodo della *variazione sul tema*. Un caso emblematico è costituito da un ampio foglio, datato 1929, in cui Mendelsohn elabora circa trenta versioni dell'edificio per la *Metal Workers' Union* di Berlino. Ogni variante si sviluppa a partire dalla precedente, come una reazione a catena, distinguendosi

per minimi dettagli, a dimostrazione di una progressione logica del pensiero progettuale. L'insieme delle figure, tutte raccolte nel medesimo foglio, si muove da configurazioni statiche a dinamiche, da geometrie rigide a forme curvilinee, fino a soluzioni che oscillano tra l'ordinario, il tradizionale e il fantastico. (King, 1969) Al di là del valore compositivo, questa pratica sistematica di variazione contribuisce a strutturare un linguaggio architettonico fondato su *tipi*. Nei suoi *imaginary sketches*, Mendelsohn propende, quasi esclusivamente, verso la rappresentazione esterna degli edifici, generalmente in prospettiva. Le architetture sono riprese da angolazioni oblique, invece che appiattite in vedute statiche secondo la tradizione di piante, sezioni e prospetti. Questo approccio consente all'architetto tedesco di condensare colossali architetture industriali in disegni di appena pochi centimetri. L'incessante ricerca di un linguaggio inedito si traduce poi in forme via via più abbreviate, capaci di esprimere, con pochi segni, la potenza visionaria della modernità. Proprio la sintesi del tratto e le dimensioni ridotte dei disegni rappresentarono una sfida per l'architetto e designer italiano Carlo Scarpa,⁵ quando, nel marzo del 1969, venne incaricato di progettare l'allestimento della mostra *The*

Drawings of Erich Mendelsohn presso l'University Art Museum di Berkeley, in California. (King, 1969) L'evento si svolgeva in una ex centrale elettrica in mattoni, trasformata in galleria del campus universitario e caratterizzata da un ampio lucernario a colmo. L'allestimento di Scarpa intervenne sulla percezione dello spazio, ridefinendone le proporzioni con pannelli in compensato di abete alti circa due metri e mezzo, tinti in rosso-arancio o verde loden, e disposti per creare un ambiente più raccolto al centro della sala. I pannelli facevano da sfondo ai centoquarantasei disegni di Mendelsohn, il cui forte contrasto cromatico risaltava sulle pareti. Le opere più piccole erano collocate più in alto del consueto, in modo da stabilire un contatto diretto con lo sguardo dell'osservatore. Quelle di dimensioni maggiori erano montate su bassi supporti inclinati in compensato, invitando chi osservava a chinare leggermente il capo per coglierne i dettagli. La percezione dello spazio in altezza veniva attenuata mediante strisce di seta bianca sospese in orizzontale, che abbassavano visivamente il soffitto. L'intero ambiente era illuminato solo dalla luce naturale che, ammorbidita dalla seta, avvolgeva la sala in un chiaroscuro rarefatto.⁶ Nel saggio *The Development of Modern Industrial Architecture* del 1913, Walter Gropius assume gli edifici industriali americani – in particolare i *grain elevators* – come modelli per dare forma a un rinnovato discorso architettonico. (Benton, Benton & Sharp, 1975) Il silo granaio americano emerge da queste pagine come dispositivo tipologico generativo, portatore di *guiding principles* che, secondo Gropius, necessitano di un potente gesto artistico per materializzarsi. In linea con questi principi, tra i quali si annoverano l'*unità della forma* («unity of form») e la cura nella *scelta del colore* e un *diffuso senso di eleganza* («choice of colour and a general feeling of elegance»), nel panorama contemporaneo l'estetica meccanica si esprime attraverso un lessico tecnologico che va oltre l'immagine puramente esteriore dell'architettura. Essa agisce su aspetti più profondi quali i *netti contrasti volumetrici*, la *proporzione tra le masse* e l'*articolazione ordinata* di ogni singola parte, a partire dalla disposizione planimetrica – più che prospettica – dell'organismo architettonico. Secondo un'interpretazione infrastrutturale dell'architettura, la tipologia architettonica dei manufatti portuali

si definisce ancora oggi tramite l'uso di *elementi standard* e *strutture ripetute* secondo precise regole di forma. La modularità che ne deriva garantisce un'essenziale *apertura al cambiamento*, consentendo un *adattamento progressivo* a condizioni e vincoli mutevoli, fino a generare una condizione strutturale di *ibridazione*. Paradossalmente, l'architettura portuale si distingue proprio per un'apparente *assenza di tipologia*, o meglio per il *superamento di ogni tipologia*. Si tratta, infatti, di manufatti difficilmente riconducibili a una classificazione univoca, appartenenti a molteplici categorie, o forse a nessuna in particolare. Trasversali per natura, si collocano in un terreno di scambio tra infrastrutture (ponti e viadotti), macchine tecnologiche complesse (piattaforme offshore, gru), e architetture produttive (magazzini, depositi, bacini di carenaggio), mutuandone tratti e logiche in una continua ridefinizione tipologica e formale. Attraverso rappresentazioni grafiche visionarie, quali quelle realizzate da Mendelsohn per i silos di Buffalo, la funzione critica del disegno diviene strumentale nell'evoluzione concettuale del tipo architettonico. Filtrati attraverso il segno conciso ma intenso di Mendelsohn, i silos americani cessano di essere meri contenitori funzionali per assumere il ruolo di modelli di una nuova idea di tipologia, non solo nell'ambito dell'architettura industriale. Una tipologia intesa non come uno schema fisso a cui aderire, ma una matrice capace di evidenziare innegabili somiglianze, così come sottili differenze, alimentando l'autonomia del linguaggio contemporaneo.

Nota al testo

L'autrice desidera ringraziare il Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive – BAMPPFA per la collaborazione nel reperimento delle immagini della mostra curata da Carlo Scarpa, *The Drawings of Erich Mendelsohn* (Berkeley, CA, 1969). Un ringraziamento va inoltre alla Biblioteca del Dipartimento Architettura e Design – DAD dell'Università di Genova per l'assistenza nella ricerca degli schizzi di edifici industriali di Erich Mendelsohn, acquisiti tramite bpk Picture Agency di Berlino, con il supporto dell'agenzia Scala Archives (Firenze).

Pagina 99

Schizzo per un silos, Erich Mendelsohn, 1915.

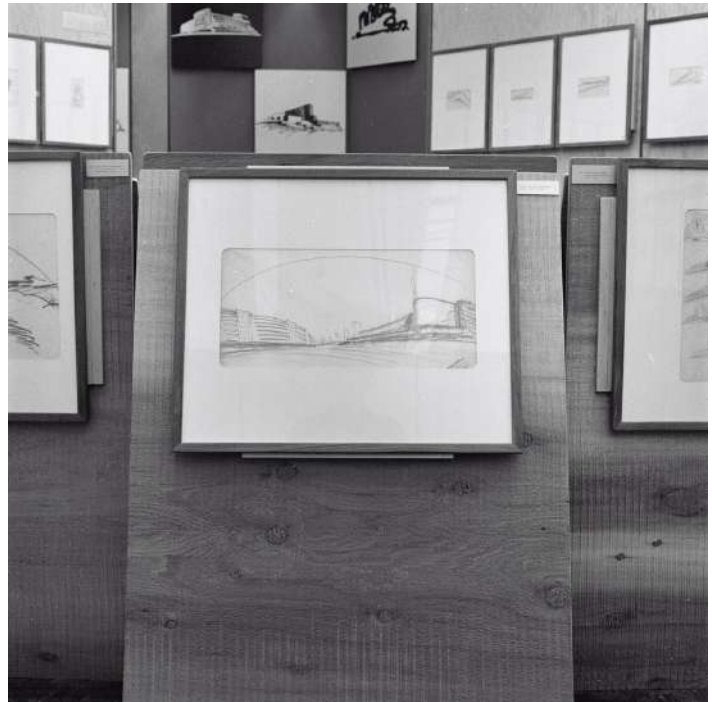
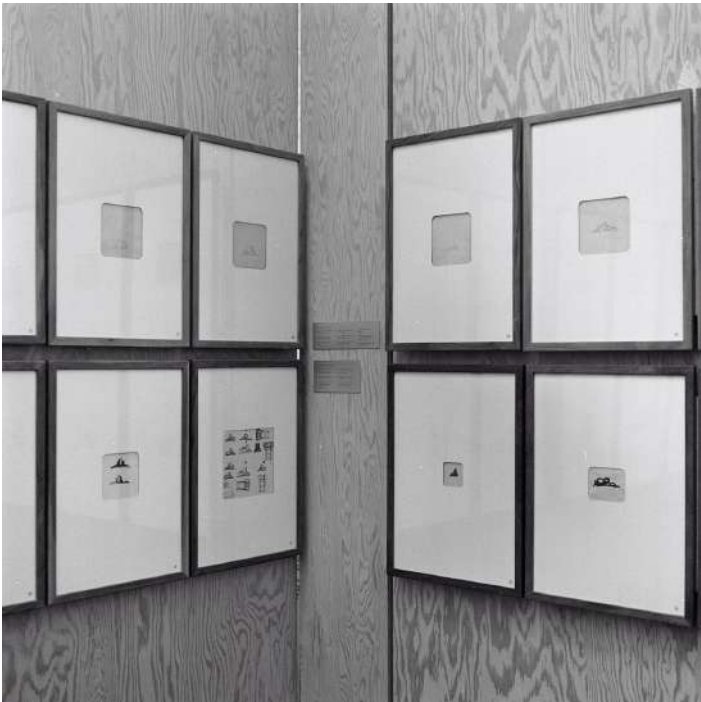
Pastello nero, 17,5 x 24,0 cm.

A lato

Schizzo per una fabbrica di carrozzerie, Erich Mendelsohn, 1914.

Penna e inchiostro su carta trasparente, 10,0 x 20,4 cm.

**Kunsthilfeth, Staatliche Museen zu Berlin, Germania.
Foto Scala Archives, Firenze/bpk, Bildagentur fuer Kunst,
Kultur und Geschichte, Berlin. Foto: Dietmar Katz.**



Note

1. Walter Gropius sfruttò consapevolmente la fotografia degli *elevators* americani come strumento di promozione strategica. Ciò risulta evidente nell'impostazione della conferenza del 1911, come emerge dall'analisi del manoscritto e dall'uso delle miniature fotografiche dei silos.
2. Walter Gropius costruì una vera e propria piattaforma di diffusione per gli *elevators* americani, basandosi su un processo di volontario isolamento e omissione di informazioni. In particolare, ignorò l'esatta provenienza di alcuni degli scatti e evitò di citare gli autori delle strutture, come ingegneri o imprese, preferendo presentarle in modo anonimo, come se fossero sue scoperte personali.
3. Oltre ad Antonio Sant'Elia, tra le influenze rilevanti per l'evoluzione del linguaggio architettonico moderno si annoverano Filippo Tommaso Marinetti con il *Manifesto del Futurismo* (1909), Frank Lloyd Wright attraverso il *Wasmuth Portfolio* (1910), Otto Wagner e i suoi allievi Olbrich e Hoffmann, e Henry Van de Velde, il cui approccio formale influenzò profondamente le riflessioni di Mendelsohn su spazio e massa.
4. Le Corbusier impiegò una fotografia aerea del Brooklyn Army Terminal per illustrare il capitolo sulla *Superficie*, il secondo dei *Tre richiami agli architetti* pubblicati in *Vers une Architecture* (1923). Costruito alla fine della Prima guerra mondiale, il Terminal è stato uno dei primi porti intermodali.
5. Una descrizione dell'allestimento, della mostra e della lezione inaugurale tenuta da Carlo Scarpa a Berkeley nel 1969 è contenuta nell'articolo dell'architetto Max Levy, all'epoca studente presso l'università. Si veda, <http://maxlevyarchitect.com/writings.html> (ultimo accesso 15 luglio 2025).
6. Nel 1960, nell'ambito della XXX Biennale d'Arte di Venezia, Carlo Scarpa curò la prima mostra monografica di Mendelsohn in Italia, intitolata *Erich Mendelsohn. Bozzetti immaginari*.

A lato

The Drawings of Eric Mendelsohn, March 4, 1969 – April 13, 1969, mostra a cura di Carlo Scarpa.
Courtesy of UC Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive.
Foto: Gerhard Gescheidle.

Riferimenti bibliografici

- Banham, R. (1980). «Catacombs of the Modern Movement. Grain Elevators in Myth and Reality». *Archetype*, Vol. I, No. IV, 43–47.
- Benton, T., Benton, C., & Sharp, D. (eds.) (1975). *Form and function: A source book for the history of architecture and design 1890–1939*. London: Crosby Lockwood Staples.
- Cohen, M. (2023, 27 luglio). *Silo dreams: The industrial inspirations of the modern movement – How did American industrial buildings spur an architectural revolution in Europe? MoMA Magazine*. <https://www.moma.org/magazine/articles/930> (ultimo accesso 15 luglio 2025).
- Gropius, W. (1913). *The Development of Modern Industrial Architecture*. In Benton, T., Benton, C., & Sharp, D. (eds.) (1975). *Form and function: A source book for the history of architecture and design 1890–1939*. London: Crosby Lockwood Staples, 54–55.
- King, S. (ed.) (1969). *The Drawings of Erich Mendelsohn*, Berkeley: University Art Museum, University of California.
- Lanzarini, O. (2024). «L'architettura alla XXX Biennale d'arte, 1960. Carlo Scarpa e i 'bozzetti immaginari' di Erich Mendelsohn». *Opus Incertum*, 10, 116–125.
- Mejia Moreno, C. (2022). «Photographs of Silos: On the Contingency of a Modern Photographic Canon». *Architectural Histories*, 10(1): 5, 1–30.
- Mejia Moreno, C. (2015). *Walter Gropius's silos and Reyner Banham's grain elevators as art-objects*. In Lloyd Thomas, K., Amhoff T., Beech, N. (eds), *Industries of Architecture*. Londra: Routledge, 25–36.
- Mejia Moreno, C. (2014). «The "Corporeality" of the Image in Walter Gropius' *Monumentale Kunst und Industriebau* Lecture». *Intermédialités / Intermediality*, no. 24-25, fall-spring 2014-2015, <https://doi.org/10.7202/1034165ar> (ultimo accesso 15 luglio 2025).
- Mendelsohn, E., Beyer, O. (ed.) (1967). *Eric Mendelsohn: Letters of an Architect*. London: Abelard-Schuman.
- Moretti, B. (2021). «La grammatica dei porti, una morfologia speciale di paesaggi analoghi. Il caso del *Grain Elevator* di Buffalo». *GUD, Analogia*, 3, 46–55.

Beatrice Moretti

Dipartimento Architettura e Design
Università di Genova
beatrice.moretti@unige.it

Revisori / Referees

Laura Arrighi, Università di Genova
Enrica Bistagnino, Università di Genova
Vittoria Bonini, Università di Genova
Francesco Burlando, Università di Genova
Elisabetta Canepa, Università di Genova
Maria Canepa, Università di Genova
Boyu Chen, Università della Campania Luigi Vanvitelli
Enrico Cicalò, Università degli Studi di Sassari
Edoardo Dotto, Università di Catania
Raffaella Fagnoni, Università IUAV di Venezia
Sara Favargiotti, Università di Trento
Davide Tommaso Ferrando, Libera 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 Gheri, Università di Genova
Santiago Gomes, Politecnico di Torino
Gaia Grossi, Architetto PhD, Genova
Antonio Lavarello, Architetto PhD, Genova
Isabel Leggiero, Università della Campania Luigi Vanvitelli
Gianni Lobosco, Università di Ferrara
Massimo Malagugini, Università di Genova
Fabio Manfredi, Università di Genova
Carlo Martino, Università degli Studi 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
Anna Maria Parodi, Università di Genova
Federica Pompejano, Università di Genova
Gian Luca Porcile, Architetto PhD, Genova
Laura Pujia, Università degli Studi di Sassari
Ramona Quattrini, Università Politecnica delle Marche
Francesca Rocca, Università della Campania Luigi Vanvitelli
Ludovico Romagni, Università di Ascoli Piceno
Paola Sabbion, Università di Genova
Viviana Saitto, Università degli Studi 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, giugno 2025

www.stefanotermaninieditore.it

Immagine di copertina

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

Autocromia di Stéphane Passet

o Auguste Léon (indeterminato), 1918 circa.

Indice

- 01 **Nota editoriale**
- 02 **TIPOLOGIA**
Valter Scelsi
- 08 **ROCCO E PIERO:
LA TIPOLOGIA COME "IMPEGNO SUL REALE"**
Giovanni Galli, Alessandro Canevari
- 14 **STANZE D'ACCADIMENTI NON UMANI:
NOTE ERRATICHE SULL'OSCURO DESTINO
D'UNA TIPOLOGIA LUMINOSA**
Angelo Del Vecchio
- 20 **GIROTONDO O GIROTIPO: TIPO È/E CONOSCENZA,
TRA DEFINIZIONI, RIFLESSIONI E POLEMICHE**
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 Villa
- 48 **LA TIPOLOGIA NELLA REINTERPRETAZIONE DI KOOLHAAS**
Vittorio Pizzigoni, Fabio Santonicola
- 56 **STRIPPING THE MODEL.
SULLA NATURA VAGA DEL TIPO**
Martina Guasco
- 64 **SCAFFALE APERTO: LUIGI CARLO DANERI**
Anna Foppiano
- 72 **STORIA NATURALE DEL PALAZZO D'ABITAZIONI.
TIPOLOGIA EDILIZIA, ECONOMIA, SOCIETÀ E PAESAGGIO URBANO
NELLA GENOVA DEL XIX SECOLO**
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 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, Gianfranco Gianfriddo
- 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