

# GUD



## **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



# LA TIPOLOGIA NELLA REINTERPRETAZIONE DI KOOLHAAS

**Vittorio Pizzigoni, Fabio Santonicola**

**This article offers a critical reading of Rem Koolhaas’s theoretical and design work through the lens of typology—not as a static repertoire of forms, but as a dynamic tool mediating between permanence and transformation, continuity and rupture. Koolhaas engages with a productive contradiction: architecture that seemingly rejects context only to uncover its underlying structures, and design that disguises tradition through rhetorical provocation. The Typical Plan, introduced in S, M, L, XL, exemplifies this ambivalence: a standardized, repetitive layout that appears neutral yet resonates with classical typological logic. In this paradox, genericity becomes a space for new design freedom.**

**The article also examines Koolhaas’s strategic use of the “Tabula Rasa”, not as indiscriminate erasure, but as a selective, compositional act. Projects such as Villa dall’Ava and the competition for La Défense illustrate this approach, where the removal of contextual noise sharpens architectural meaning. The final section compares Koolhaas’s work to that of Aldo Rossi and Mies van der Rohe, showing how, despite his iconoclastic posture, Koolhaas maintains a deep, albeit ironic, connection with Western architectural tradition. Rather than positioning himself outside typological history, Koolhaas embodies its disenchanting and refined evolution, transforming it from within.**

## Continuità e discontinuità

Rem Koolhaas occupa una posizione singolare nel panorama architettonico contemporaneo, muovendosi costantemente sul crinale contraddittorio tra l'atto di rottura radicale e una sotterranea continuità con la classicità. Fin dagli esordi teorici e progettuali, Koolhaas ha lanciato provocazioni deliberate verso i principi consolidati dell'architettura del XX secolo. Celebri sono i suoi slogan dissacranti, come «*Fuck context*» (Koolhaas, 1995: 502), forse la più famosa e controversa tra le citazioni a lui attribuite, o «*the End of Architectural History*» (Koolhaas, 1995: 336), con cui dichiara esaurita la narrazione evolutiva tradizionale del progetto. Tali affermazioni scioccanti sembrano porsi in assoluta continuità con l'irriverenza delle avanguardie moderne, spingendo all'estremo l'azzeramento di ogni riferimento contestuale o storico in nome di una visione iper-modernista. In realtà, queste dichiarazioni paradossali funzionano per Koolhaas – che, non va dimenticato, è anche un fine giornalista – come dispositivi retorici: provocazioni calcolate che mirano a reintrodurre strumenti progettuali espulsi dalla modernità ortodossa, mascherandoli sotto il velo di una rottura estrema.

Come si vedrà più avanti, concetti quali la tipologia edilizia, l'uso del vuoto come atto selettivo della realtà, la composizione per elementi – tutti aspetti tipici della tradizione architettonica classica – vengono recuperati da Koolhaas attraverso il paradosso e l'ironia, mimetizzati da gesti anti-tipologici e anti-contestuali.

## Typical Plan

Nel vocabolario di Koolhaas, uno dei concetti chiave è il *Typical Plan*, presentato come un dispositivo architettonico ambivalente, in bilico tra modernità e classicità. Da un lato, la pianta tipica incarna l'essenza del funzionalismo moderno, ovvero lo «*zero-degree*» della forma, un piano distributivo standard ripetuto invariabilmente a ogni livello dell'edificio, privo di adattamenti specifici al contesto o al programma. È la planimetria generica dei grattacieli e degli edifici per uffici internazionali, il *layout* neutro che ha proliferato nello skyline globale del dopoguerra. Eppure, proprio questa genericità nasconde un significato più profondo. Scrive Koolhaas: «*The notion of Typical Plan is therapeutic*», perché libera l'architettura dalla nevrosi dell'originalità e dall'ossessione per la composizione fine a sé stessa; segna «*the End of Architectural History, which is nothing but the hysterical fetishization of the atypical plan*». (Koolhaas, 1995: 336) In altre parole, ripetere un piano standard esorcizza il feticcio modernista della pianta sempre unica e specializzata, riduce l'architettura al suo scheletro essenziale e la libera dal peso paralizzante della storia intesa come collezione di forme straordinarie. (Fig. 2)

Si comprende così come il *Typical Plan* agisca da tipologia mimetica: simula la genericità tipica della modernità, ma

in realtà riattiva la logica profonda del tipo architettonico in senso classico. La tradizione, da Vitruvio fino all'Ottocento, ha fatto ampio uso di piante-tipo intese come schemi consolidati, ripetibili e portatori di memoria collettiva. Koolhaas porta all'estremo questa tendenza e, al tempo stesso, la smaschera: rivendicando la “banalità” programmatica della pianta ripetitiva, rifiuta la composizione individuale dell'edificio come atto eroico e predilige una forma generica, adattabile a molteplici usi.

Nel manifesto introduttivo del libro-catalogo *Content*, Koolhaas scrive: «*Liberated from the obligation to construct, it [architecture] can become a way of thinking about anything – a discipline that represents relationships, proportions, connections, effects, the diagram of everything*». (Koolhaas, 2004: 20) In quest'ottica, il *Typical Plan* si configura come uno strumento solo apparentemente astratto, in realtà perfettamente calibrato sulla condizione metropolitana contemporanea. Koolhaas stesso suggerisce questo ribaltamento quando afferma che «*[the Typical Plan] has evolved beyond the naive humanist assumption that contact with the exterior – so-called reality – is a necessary condition for human happiness, for survival*», rifiutando così l'idea umanista di architettura site-specific a favore dell'autonomia interna del tipo. (Koolhaas, 2004: 339) Non sorprende che lo definisca «*a segment of an unacknowledged utopia, the promise of a post-architectural future*». (Koolhaas, 1995: 336) Il *Typical Plan* si configura così come il paradigma di una condizione in cui l'architettura rinuncia al controllo sull'uso, accettando una mutazione permanente degli eventi che la abitano: una visione post-architettonica in cui struttura e flusso non coincidono più.

Da questo punto di vista, l'identità dell'edificio non deriva dall'unicità formale di ogni livello, ma dalla ripetizione neutrale che genera flessibilità. Il *Typical Plan* è un dispositivo solo apparentemente “moderno” e anti-tipologico, mentre in realtà è l'estrema sedimentazione dell'ordine classico. L'adozione programmatica di forme generiche e standardizzate, non è cinismo – nonostante la riuscita retorica del volersi presentare come tale – ma piuttosto riattiva strutture latenti della disciplina. In termini simili, qualche decennio prima, Aldo Rossi aveva sostenuto la necessità di ritrovare le tipologie originarie e ricorrenti della città, considerate portatrici di una memoria collettiva riconosciuta. Con approccio diverso, Koolhaas giunge, per certi versi, a esiti affini: la ripetitiva banalità della pianta tipica finisce per riconnettere l'architettura contemporanea a una tradizione tipologica atemporale.

Va sottolineato anche come questo recupero passi attraverso la retorica della negazione dell'autorialità. L'estetica del generico è anch'essa una strategia per scardinare l'idea modernista dell'architetto demiurgo: rinunciando alla composizione individuale, egli può riesumare l'ossatura collettiva dell'architettura.

Dietro al rifiuto della composizione, riemerge la logica della struttura tipologica: l'architettura ritorna agli schemi fondamentali (pilastri, piani, nuclei, griglie) che costituiscono un nuovo ordine. Di tutte le sue ironie questa è forse la più sottile: Koolhaas distrugge la forma per ritrovare il tipo, mentre azzera la storia fa affiorare la continuità della storia dell'architettura.

### **Tabula rasa**

Un altro strumento progettuale ricorrente nell'opera di Koolhaas è la *tabula rasa*. Nel lessico della modernità novecentesca la *tabula rasa* urbana evoca la demolizione totale del tessuto preesistente per far spazio a una pianificazione integralmente nuova – si pensi al Plan Voisin di Le Corbusier per Parigi o alle ricostruzioni postbelliche. Era un atto concepito principalmente in termini distruttivi, come azzeramento del passato e del contesto. Per Koolhaas, invece, la *tabula rasa* è una condizione propria della città contemporanea, che emerge dall'analisi della storia recente di Singapore. Nel prologo a *Singapore Songlines* afferma che Singapore «è divenuta un modello per l'ambiente che ci circonda: molti dei suoi temi, attualmente, infestano il nostro cortile di casa». (Koolhaas, 2021: 141)

Nel riprendere il concetto di *tabula rasa*, Koolhaas opera una torsione significativa: la trasforma in una mossa compositivo-selettiva. Non si tratta più di radere al suolo indiscriminatamente, bensì di scegliere cosa eliminare e cosa conservare del palinsesto urbano o architettonico, in modo da isolare alcuni elementi e farli emergere con nuovi significati. Villa dall'Ava (1985–1991) è, da questo punto di vista, emblematica. Inserito in un quartiere residenziale borghese a bassa densità, fatto di villette tradizionali, il progetto di Koolhaas nega volutamente il linguaggio del contesto circostante: si presenta come un volume moderno e spigoloso, sollevato su *pilotis* esili e sormontato da una piscina sul tetto – una sorta di Villa Savoye reinterpretata in chiave ironica. Per accentuare tale autonomia, Koolhaas realizza lungo il lotto un alto muro in cemento a vista che separa nettamente la villa dalla strada e dalle case vicine.

È, di fatto, una *tabula rasa* perimetrale: il sito viene concettualmente svuotato del contesto locale, trasformandosi in un recinto astratto in cui far risaltare la nuova architettura. Ciò che viene selettivamente mantenuto e valorizzato, invece, è la vista della Torre Eiffel.

La villa è orientata e conformata in modo da incorniciare il panorama della città e soprattutto del celebre monumento visibile in lontananza dalla terrazza con piscina. In questo modo, Koolhaas compie un doppio gesto: da una parte nega il micro-contesto (Fig. 3) e dall'altro afferma un macro-contesto simbolico. (Fig. 1) La *tabula rasa* non è totale, ma selettiva e strumentale: elimina il “rumore” dell'intorno immediato per amplificare la presenza di un elemento importante.

La Villa dall'Ava è allo stesso tempo *anti-contestuale*, in quanto diversa dall'architettura circostante, ma saldamente radicata nel terreno e nella topografia, nonché nelle coordinate culturali proprie della disciplina architettonica (le citazioni delle ville moderne del XX secolo sono volutamente presenti). È, in effetti, concepita come un assemblaggio di citazioni – Le Corbusier, Mies, Johnson – organizzate all'interno di un vuoto di contesto locale, a creare un'isola autonoma di significato. L'approccio di Koolhaas alla *tabula rasa* emerge in maniera ancor più esplicita nel suo ragionamento sulla conservazione e il progetto, culminato nella mostra-manifesto *Cronocaos* alla Biennale di Venezia del 2010. Nell'introduzione alla mostra egli osserva come la società contemporanea occidentale sia intersecata da due concezioni diverse di conservazione: «*the global taskforce of 'preservation' to rescue larger and larger territories of the planet, and the – corresponding? – global rage to eliminate the evidence of the postwar period of architecture as a social project*». (Koolhaas, 2010: 2) Tale riflessione, tuttavia, prende avvio molti anni prima della mostra. L'occasione è il concorso *Mission Grand Axe La Défense* del 1991, che confluisce poi nel saggio *Tabula Rasa Revisited*.

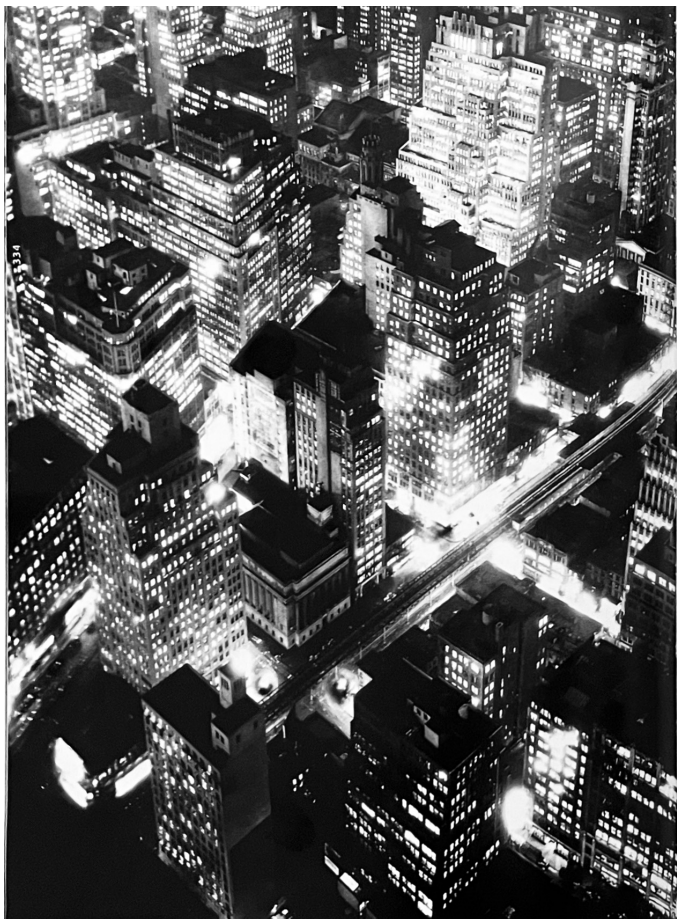
A fronte di un bando ritenuto paradossale nel richiedere un grande intervento in un'area densamente costruita, lo studio OMA propone, provocatoriamente, di preservare solo alcuni edifici significativi, demolendo tutto ciò che non ha alcun valore e trovando attraverso una vera *tabula rasa* la libertà attraverso cui sviluppare il progetto. In questo modo zone di conservazione totale (dove la storia è integralmente protetta) si contrappongono a zone totalmente vuote, dove l'architetto può tornare a essere “grande creatore di città”.

Una tale *tabula rasa* parziale e ragionata – che lascia in vita elementi del contesto senza annullarlo del tutto – produce effetti compositivi interessanti: i frammenti preservati emergono con più forza nel contrasto con il nuovo, diventando anch'essi elementi progettuali attivi (e non più sfondo).

La *tabula rasa* diventa vero e proprio strumento di composizione: non un atto finale di distruzione, bensì un atto iniziale che prepara il terreno per un nuovo ordine, nel quale alcuni frammenti vengono deliberatamente reinterpretati. Così facendo, Koolhaas riesce a far coesistere diverse forme di urbanità, grazie alla rilettura del contesto in chiave critica e non nostalgica.

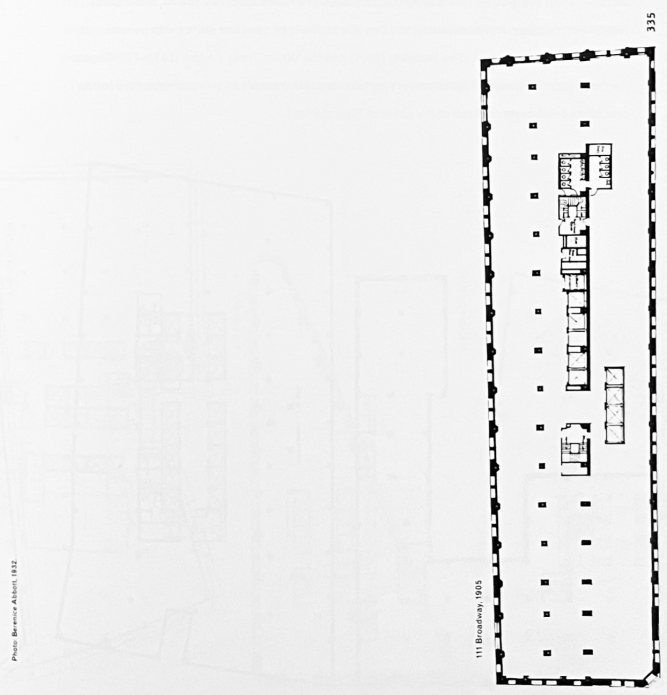
### **Similitudini e differenze**

L'opera di Rem Koolhaas è dunque percorsa da una tensione dialettica fra iconoclastia moderna e richiamo alla tradizione: ciò che in superficie si manifesta come rottura – slogan irriverenti, forme disarticolate – in profondità si rivela come una riappropriazione di strumenti classici della disciplina architettonica. Nella Biennale di Venezia 2014 intitolata *Fundamentals*, Koolhaas stesso ha evidenziato la permanenza degli elementi fondamentali lungo tutto il



## Typical Plan

Typical Plan is an American invention. It is zero-degree architecture, architecture stripped of all traces of uniqueness and specificity. It belongs to the New World.



Prima pagina dell'articolo "Typical Plan", contenuto in *SMLXL*, pp. 334-335.

secolo, dal pavimento alla finestra, dalla porta alla colonna, a testimonianza che il suo interesse si rivolge alle costanti tipologiche del progetto. Per cogliere continuità e differenze storiche, possiamo confrontare emblematicamente l'uso di un elemento architettonico primario – il pilastro (o colonna) – da parte di tre figure chiave: Aldo Rossi, Mies van der Rohe e Koolhaas. Per Aldo Rossi la colonna era parte integrante di un linguaggio volutamente atemporale: nei suoi progetti Rossi inseriva spesso forme elementari e classiche per evocare la memoria collettiva della città. Basti pensare al portico neoclassico reinterpretato nel Teatro Carlo Felice di Genova o alle severe colonne dell'ossario di San Cataldo a Modena: il pilastro come segno di permanenza, ancoraggio della nuova architettura alla storia urbana.

L'approccio è dichiaratamente tipologico e analogico: il classico è assunto quasi letteralmente come repertorio di elementi da ricombinare, in polemica con l'internazionalismo anti-storicista del Movimento Moderno. Per Mies van der Rohe, la colonna è presentata come l'esito di una sublimazione tecnica della classicità.

Mies afferma di eliminare ogni decorazione e di ridurre la colonna alla sua "essenza strutturale", e tuttavia le assegna un ruolo quasi rituale nello spazio architettonico. Nel Padiglione di Barcellona (1929), le snelle colonne cromate ordinano lo spazio astratto: pur utilizzando forme e materiali del suo tempo, Mies si ricollega consapevolmente all'ordine classico e le strutture in acciaio e vetro incarnano i principi eterni di semplicità, rigore e proporzione. Egli stesso definiva "classica" la propria architettura in quanto volta all'universale e al senza tempo. Al di là della patina modernista, Mies nasconde una filosofia di profonda continuità storica che, legando tecnica contemporanea alla *téchne* classica, rende il pilastro moderno un erede diretto della colonna antica.

A prima vista Koolhaas sembra lontanissimo da entrambi gli approcci: né cerca la compostezza tipologica di Rossi, né l'astrazione di Mies. Eppure, anche in Koolhaas l'uso del pilastro rivela una linea di continuità che lo accomuna a loro. Gli elementi strutturali dei suoi edifici sono spesso enfatizzati in modo provocatorio: il grande pilastro inclinato della Seattle Public Library (2004), ad esempio, taglia lo spazio



**OMA, Immagine concettuale, Fondaco dei Tedeschi a Venezia, 2016.**

dell'atrio emergendo come protagonista visivo e statico; una presenza iconica che ricorda, in chiave decostruita, la monumentalità delle colonne tradizionali nelle biblioteche ottocentesche. Allo stesso modo, il pilastro-tronco della Kunsthal di Rotterdam (1992) è un elemento massiccio, grezzo, dalla forma irregolare. Non ha nulla dell'ordine classico, né della finezza razionale di Mies. È volutamente fuori scala, “deforme”, quasi grottesco, come un tronco d'albero che invade lo spazio architettonico.

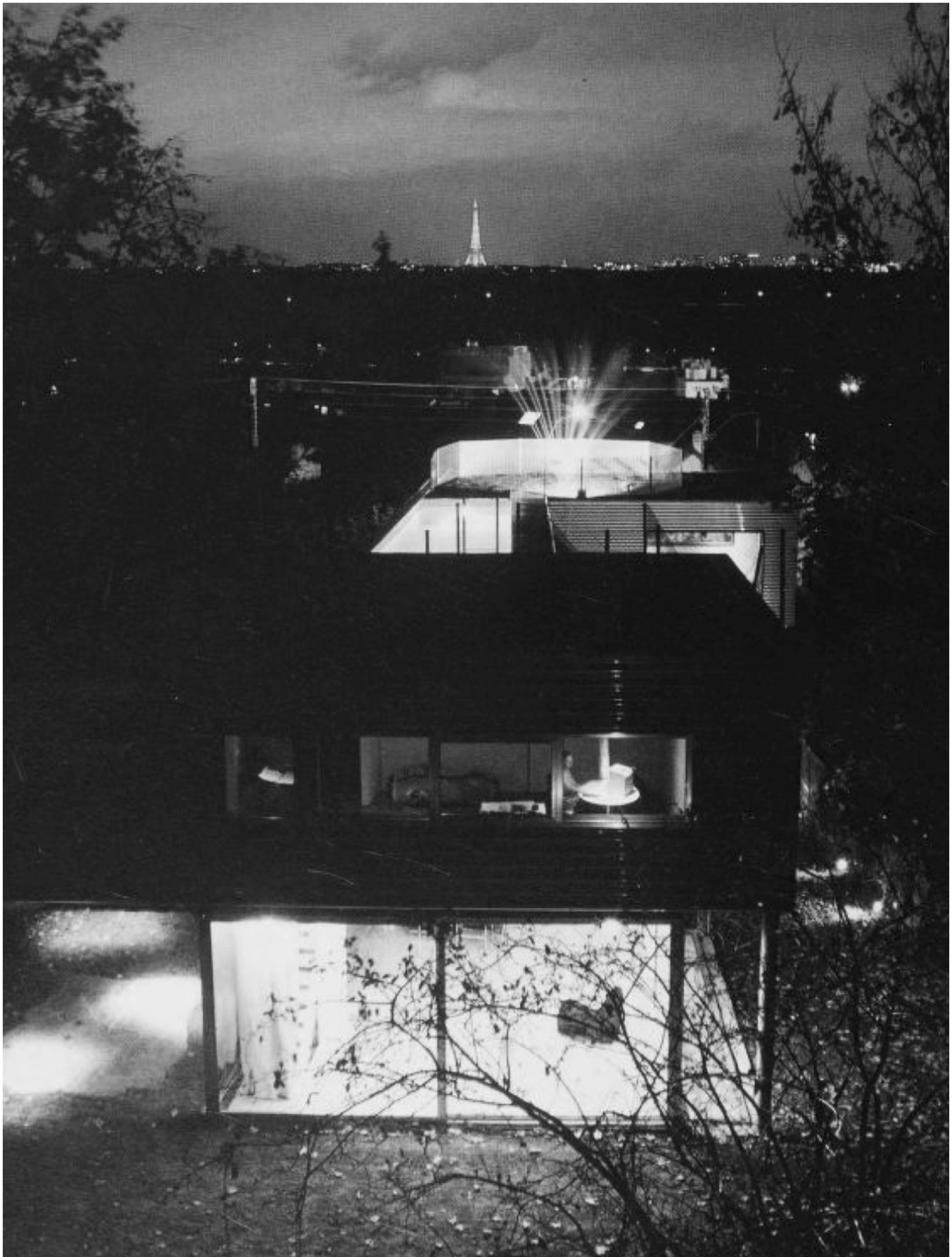
Koolhaas non cerca la permanenza né la purezza: il suo pilastro è una parodia, un gesto quasi teatrale, che sovverte l'idea stessa di colonna come segno di equilibrio. Qui, il pilastro non ordina lo spazio, lo disturba. Ma proprio in questo cortocircuito risiede la sua potenza: diventa figura critica, capace di mettere in discussione l'autorità della forma e della storia, in modo forse non estraneo a quanto intendeva fare Bramante nel Chiostro di Sant'Ambrogio. L'uso ironico della tradizione architettonica tradisce il fatto che, pur dichiarando “morto” il linguaggio classico, Koolhaas ne riutilizza gli elementi in forme nuove. In fondo, quando Koolhaas nel 2014 invita a studiare di nuovo colonne, solai,

tetti e scale (*Elements of Architecture*), ammette implicitamente che il progresso si nutre della comprensione profonda di questi elementi sovrastorici.

Ciò che, a prima vista, appare in Koolhaas come gesto di rottura – il rifiuto del contesto, la standardizzazione estrema, la cancellazione del passato, il *Typical Plan* – si rivela spesso una strategia di riposizionamento dell'architettura verso una continuità storica più essenziale, depurata dagli orpelli stilistici e semantici. Con i suoi slogan paradossali e i suoi progetti iper-moderni Koolhaas non rinnega la storia dell'architettura. Semmai ne dichiara la fine come narrazione lineare, per poterla rigenerare come repertorio libero di elementi e idee.

#### **Nota degli autori**

Il presente contributo è frutto di un confronto costante tra gli autori. Tuttavia, ai fini della corretta attribuzione accademica, si specifica che la sezione da “Continuità e discontinuità” fino al paragrafo “Tabula rasa” è stata redatta da Vittorio Pizzigoni; mentre le sezioni da “Tabula rasa” fino alla conclusione sono da attribuirsi a Fabio Santonicola.



### Riferimenti bibliografici

Koolhaas, R., Mau, B. (1995). *S, M, L, XL*. New York: The Monacelli Press.

Koolhaas, R. (2004). *Content*. Köln: Taschen.

Koolhaas, R. (2010). *Cronocaos*. Mostra presentata alla 12. Mostra Internazionale di Architettura – La Biennale di Venezia. Venezia: La Biennale di Venezia.

Koolhaas, R. (ed.). (2014). *Elements of architecture*. Köln: Taschen.

Quatremère de Quincy, A.C. (1832). *Dictionnaire historique d'architecture*. Parigi: A. Le Clère.

Pizzigoni, V. (2010). «Koolhaas, Mies and the “New Sobriety”». *Abitare*, 499, 90–95.

Rossi, A. (1966). *L'architettura della città*. Padova: Marsilio.

Rossi, A. (1981). *Autobiografia scientifica*. Milano: Clup.

Scelsi, V. (2022). *Osservazioni su architettura e analogia*. Macerata: Quodlibet.

### Vittorio Pizzigoni

Dipartimento di Architettura e Design

Università di Genova

[vittorio.pizzigoni@unige.it](mailto:vittorio.pizzigoni@unige.it)

### Fabio Santonicola

Dipartimento di Architettura e Design

Università di Genova

[fabio.santonicola@edu.unige.it](mailto:fabio.santonicola@edu.unige.it)

**OMA, Villa Dall'Ava e il suo contesto, contenuto in SMLXL, p. 174.  
Fotografia di Hans Werlemann.**

## 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](http://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