GUD

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.**
**UN RAGIONAMENTO INTORNO A UN CASO CONCRETO**
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 MENDELSOHN**
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

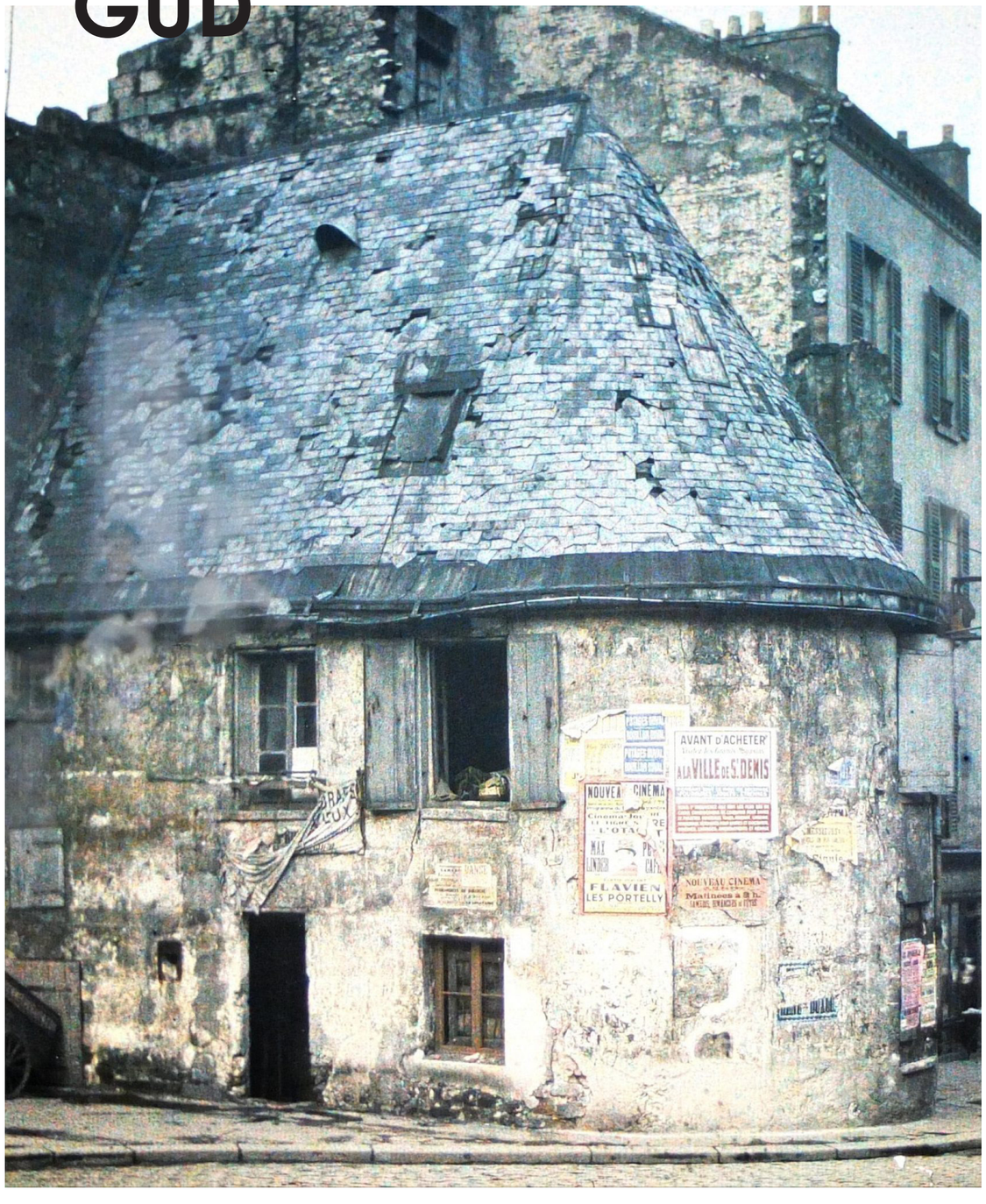
A Magazine about Architecture, Design and Cities

GUD

TIPOLOGIA / TYPOLOGY

Stefano Ternanini Editore

GUD



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 - Universitad 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 Unversität Hannover
Federico Soriano - Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
José Antonio Sosa - Escuela Superior de Arquitectura, Universidad de Las Palmas
Marco Trisciuoglio - 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

**A Magazine about Architecture, Design and Cities**

GUD

**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 Ghersi - 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.

**A Magazine about Architecture, Design and Cities**

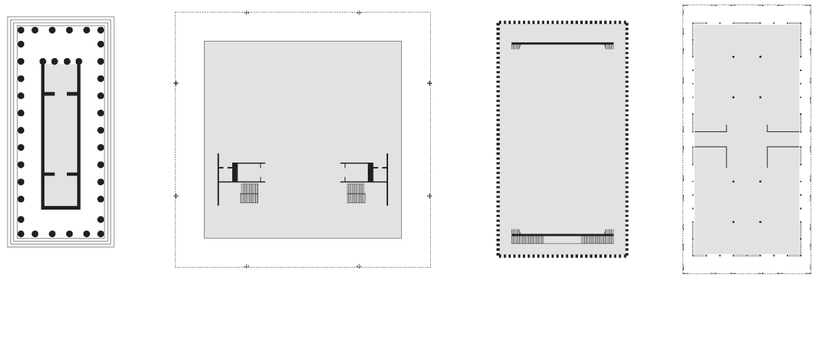


**Fig. 1 Tavola sinottica, ridisegno delle piante:**
**Tempio E a Selinunte, Sicilia, Italia (V secolo a.C.);**
**Ludwig Mies van der Rohe, National Gallery, Berlino, Germania (1965-1968);**
**Livio Vacchini, Palestra a Losone, Ticino, Svizzera (1995-1997);**
**Enrico Molteni Architecture, Polo educativo,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



# 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.**

Preferisco l'atto di conoscere alla conoscenza.
Eduardo Chillida

**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 fotomontaggio[2] 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

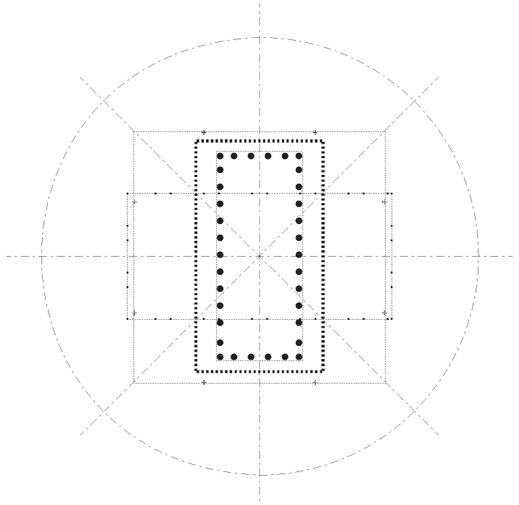


**Fig. 2 Schema planimetrico sul concetto di simmetria radiale**

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 inconsciamente 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 volti 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'aggetto 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

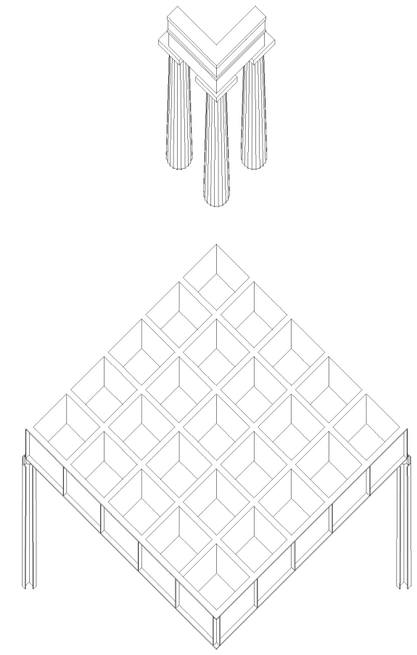


**Fig. 3 Schema assonometrico della soluzione d'angolo**

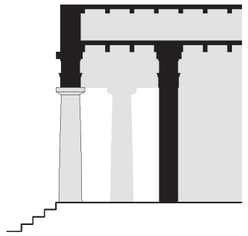
per Venezia legata anche all'assenza del *superfluo*. Le rovine greche hanno «nel tempo perduto il superfluo» così come «il tempio in acciaio ha rinunciato al superfluo». (Venezia, 2011: 101) La fotografia in bianco e nero dell'edifico di Parma è una fotografia di cantiere [**Fig. 6**], nella fase in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

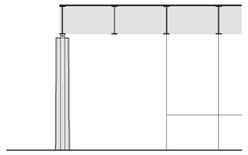
Quel superfluo che viene a meno non solo in queste architetture ma che anche viene a meno in ogni indagine tipologica, nel suo dover spogliare le opere da tutto: dal luogo, dalla funzione, dal tempo, dall'autore, ecc. In quella stessa essenzialità che riconosce quale essenza stessa dell'architettura 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.

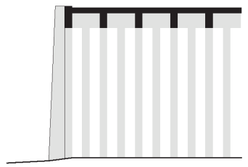
Tornando ora a rileggere *Capolavori*, Vacchini si immagina di poter parlare con Ictino in un ipotetico confronto *frontale* su aspetti progettuali: è una conversazione immaginata come se fosse una critica ad un progetto ancora in corso, oggi. Ictino avrebbe voluto fare a meno di «quell'insopportabile 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 trilite 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







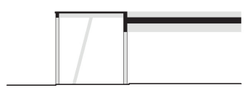


**Fig. 4 Sezione schematica della soluzione strutturale**

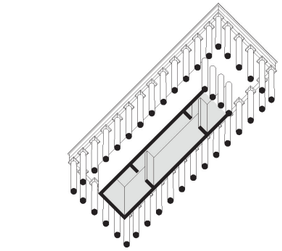
irreale della facciata che appare disegnata con ritmo alternato. Analogamente la percezione ottica non distingue la differenza di ritmo nelle colonne greche che si accorcia verso l'angolo. Percezione ottica propria della complessità dell'opera costruita.
Se la discussione sulla curvatura del tempio greco 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 diritti.

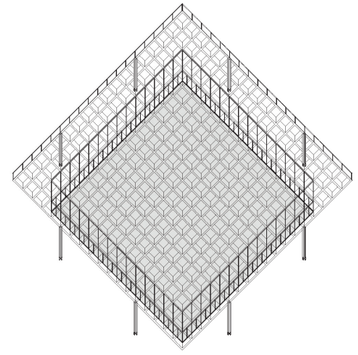
> Bisogna ricordare che i greci, quando scoprirono l'angolo retto – fu una scoperta preziosa – lo scoprirono in quanto angolo che l'uomo fa con la propria ombra. Lo chiamarono *gnomon*, indicatore. Quest'angolo è di novanta gradi o in realtà questa è stata una razionalizzazione posteriore? Non sappiamo 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)

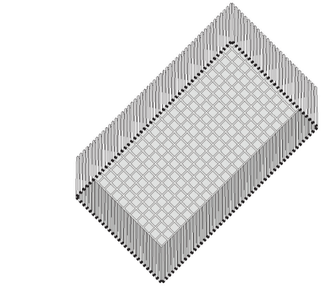
L'osservazione di Chillida, se riferita alle inclinazioni dei pilastri di queste architetture, è sorprendentemente congrua anche nell'esattezza geometrica: a Losone l'angolo è di novantadue gradi, a Berlino di ottantanove. Seppur l'inclinazione degli appoggi di Parma sia fortemente legata a questioni antisismiche, e per questo con angolo di settantotto gradi, l'osservazione di queste architetture composte da elementi non diritti, 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 presenta 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.







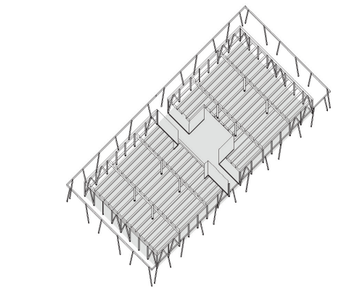


**Fig. 5 Schema assonometrico dello spazio interno**



**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'edifico, 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 cosè 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 di Architettura e Design
Università di Genova
*enrico.molteni@unige.it*