

Rendere visibile La pianta archeologica e il segreto aperto della forma urbana

Amir Djalali

DA Dipartimento di Architettura, Alma Mater Studiorum Università di Bologna
E-mail: amir.djalali@unibo.it

Making visible: the archaeological plan and the open secret of urban form

Keywords: Giovanni Battista Piranesi, Francesco Piranesi, Italo Gismondi, Saverio Muratori, Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Max Bosshard, Archizoom Associati, OMA, Rem Koolhaas, SANAA, Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa

Abstract

The archaeological plan is a drawing representing the city as a continuous ground floor plan. As such, it flattens any distinction between interior and exterior, private and public, figure and ground. By reconstructing a genealogy of the archaeological plan from the Eighteenth century till 2010, this article conceives this type of drawing as something more than a representational technique. Originally meant as a tool for the description of excavation sites, in the 1950s and 1960s it became a research method for the study of urban morphology and building typology. Later, under the influence of the neo-avantgarde, the archaeological plan is read as a principle informing the spatial properties of contemporary continuous interior landscapes, as exemplified by some designs by OMA and SANAA.

The “archaeological plan” is a representation in which a neighborhood or an entire city is depicted as a continuous ground floor plan. Contrary to the Nolli map’s *poché*, the archaeological plan does not establish a distinction between publicly accessible and restricted spaces, monuments, and domestic buildings. Through a single graphical element – the double line of the wall – the archaeological plan shatters the figure-ground relation: the city is presented as an open structure in which streets, private rooms and monuments, open space and interiors, form a continuous structure in which none has primacy over the other.

As a spectacular depiction of the city as a pervasive work of architecture, the archaeological plan has been used as a theoretical manifesto, from Giovanni Battista Piranesi’s Campo Marzio (1765) till some contemporary examples by DOGMA (2020), Sam Jacob (Dreuille and Jacob, 2011) and Andrew Kovacs (2019), among others. Yet, the logic of the archaeological plan is more than a representational device, and can be interpreted as the formal basis through which the city continues to be constructed today, particularly in

La “pianta archeologica” è una rappresentazione in cui un quartiere o un’intera città sono raffigurati come una pianta continua del piano terra. Contrariamente al *poché* della mappa di Nolli, la pianta archeologica non stabilisce una distinzione tra spazi pubblici e privati, monumenti ed edilizia residenziale. Attraverso un singolo elemento grafico, la doppia linea del muro, la pianta archeologica non tiene conto della relazione tra figura e sfondo, interno ed esterno: la città è presentata come una struttura aperta in cui strade, stanze e monumenti formano una struttura continua in cui nessuno di questi elementi ha priorità sugli altri.

Per via della sua spettacolarità nel presentare la città come un’opera di architettura totale, la pianta archeologica è stata utilizzata come un manifesto teorico, come ad esempio da Giovanni Battista Piranesi, e, più recentemente, da DOGMA (2020), Sam Jacob (Dreuille e Jacob, 2011) e Andrew Kovacs (2019). Tuttavia, la pianta archeologica è più di un semplice dispositivo di rappresentazione e può essere interpretata come la base formale di quelli che possiamo definire i paesaggi urbani interni progettati da OMA e SANAA.

Questo saggio ricostruisce una genealogia della pianta archeologica attraverso l’analisi di alcuni disegni dal 200 d.C. al 2020, come una costellazione di progetti collegati tra loro in maniera più o meno esplicita attraverso omaggi, plagi, tradimenti e analogie.

Revival archeologici

L’influenza dei rilievi di Venezia pubblicati da Saverio Muratori nel 1960 in *Studi per una operante storia di Venezia* è ancora sottovalutata (Muratori, 1960). Dalla cattedra di “Caratteri distributivi degli edifici” all’Università di Venezia (1951-1959), Muratori critica la l’approccio alla tipologia come una mera classificazione di “caratteri” formali. Al contrario, cerca di ridefinire il tipo come un elemento essenziale della costruzione della città. Muratori definisce il tipo come una “sintesi a priori”, prendendo in prestito il concetto di kantiano (un concetto “mostruoso” come ebbe a definirlo Gilles Deleuze nel 1978). In questo senso, il tipo è una proprietà di un edificio universale e necessaria, ma che può essere conosciuta solo attraverso l’esperienza. Il tipo come “sintesi a priori” è una “regola di costruzione” universale della città, che emerge però soltanto attraverso lo studio dello sviluppo spazio-temporale della città. Lo strumento che Muratori usa per sintetizzare i tipi dai tessuti urbani è il “rilievo murario”, che campiona intere parti della città concentrandosi sull’architettura residenziale e sull’edilizia comune. Muratori e i suoi studenti lavorano sul rilievo di diversi quartieri veneziani, che saranno pubblicate come piante continue dei piani terra in scala 1:1000 (fig. 1c).

Muratori considera gli studi tipologici come strumenti di progetto, come dimostrano le proposte presentate al concorso per le Barene di S. Giuliano (1959). Muratori impiega gli studi tipologici anche per la progettazione di edifici, come la sede della Democrazia Cristiana Roma (Tian *et al.*, 2021). Muratori progetta un volume massiccio sotto un tetto monumentale, un palazzo del rinascimento romano. Tuttavia, il motivo degli archi ribassati e la cornice a

sbalzo suggeriscono un altro riferimento: la ricostruzione delle *insulae* di Ostia Antica di Italo Gismondi (Torelli, 2017).

Principalmente noto per la realizzazione del grande modello della Roma imperiale in scala 1:250, Gismondi fu responsabile degli scavi di Ostia Antica dal 1920 al 1964. Contrariamente alle lussuose *domus* e ville di Pompei ed Ercolano, Ostia era composta da un tessuto di *insulae*, case di affitto per le classi lavoratrici. Come ha dimostrato l'archeologo Valentin Kockel (2005), la ricostruzione delle *insulae* di Gismondi ebbe un'influenza significativa sullo sviluppo della palazzina romana durante il regime fascista. Da questo punto di vista, il palazzo di Muratori si pone anacronisticamente in continuità con lo sviluppo del tessuto urbano romano prima della Seconda Guerra Mondiale.

Ma è un altro lavoro di Gismondi, la *Topografia degli scavi di Ostia Antica*, compilata e aggiornata dal 1925 al 1950 (Calza, 2022), che sembra aver influenzato Muratori per la pratica del rilievo murario (fig. 1b). La Topografia di Gismondi, come rilievo di uno scavo archeologico composto di edifici ridotti ai propri muri di fondazione, è una rappresentazione letterale di un oggetto realmente esistente. La pianta e lo scavo coincidono. Il rilievo consente all'archeologo di far rivivere la città, ricostruendone gli edifici in tre dimensioni e di immaginare la vita che un tempo la abitava. Al contrario, le piante archeologiche di Muratori trasformano città vive nelle rovine che sono destinate a divenire. Il rilievo tipologico misura la città dall'interno verso l'esterno, violando lo spazio privato e rendendolo pubblicamente. Rivelare il segreto della forma urbana necessita l'esercizio di un certo grado di violenza burocratica.

Archetipi della pianta archeologica

La pianta di Ostia Antica curata da Gismondi non è il primo disegno di questo tipo. Questa rappresentazione si diffonde con la scoperta di Pompei ed Ercolano, e con l'inizio del loro scavo sistematico a metà del XVIII secolo.

In precedenza, gli architetti del Rinascimento erano più che altro preoccupati di rilevare e ridisegnare singoli edifici. La scoperta nel 1562 della *Forma Urbis Romae*, la grande mappa marmorea esposta nel Foro Severiano a Roma, avvenne forse troppo presto per attirare l'attenzione degli architetti rinascimentali. Fu Giovanni Battista Piranesi il primo a riconoscere la *Forma Urbis*, al di là del suo valore documentale, come un elemento di novità per il progetto di architettura (Battistin, 2021). Piranesi includerà un catalogo dei frammenti della mappa marmorea nelle prime pagine di *Antichità Romane* (1756) e la utilizzerà come base per la realizzazione dell'*Ichnographia Campi Martii*. Eppure, la pianta archeologica di Giovanni Battista è ancora una collezione rinascimentale di monumenti, un tessuto urbano in cui possono esistere solo eccezioni.

A qualche anno di distanza, un'incisione del figlio di Giovanni Battista, Francesco Piranesi, dimostra l'emergere una nuova sensibilità. La sua *Topografia delle fabbriche scoperte nella Città di Pompei* mostra gli scavi avvenuti nella città fino a quel momento. Nonostante fossero stati scoperti solo alcuni edifici lungo la via consolare, questa pianta mostra per la prima volta case, negozi, taverne e un "termopolio con facciata e stanze dipinte ove si vendevano dolci con acque calde come ne' nostri caffè" (fig. 1a).

L'incisione di Francesco Piranesi fu la prima pianta degli scavi di Pompei pubblicata ufficialmente, ristampata in diverse versioni dal 1785 al 1792 (Kockel, 2000). La pianta suscitò l'interesse di eruditi e viaggiatori in tutta Europa a causa della mancanza di pubblicazioni sistematiche che mostrassero aggiornamenti sullo stato degli scavi. Infatti, ai viaggiatori era severamente vietato il rilievo delle rovine di Pompei ed Ercolano. Solo il Re di Napoli poteva concedere il permesso di rilevare gli scavi e pubblicarne i disegni. I rilievi autorizzati erano difficili da ottenere e venivano utilizzati come doni diplomatici per i sovrani stranieri (Rieger e Kockel, 2017). Le poche informazioni disponibili erano ottenibili solamente ricorrendo alla pirateria editoriale, su pubblicazioni non autorizzate. Come gli affreschi erotici scoperti a Pompei (Preciado, 2013), le piante degli scavi venivano rimossi dalla fruizione pubblica. Lo sguardo osce-

no della pianta archeologica mette a nudo i segreti del tessuto urbano.

the interior urban landscapes designed by OMA and SANAA.

This essay reconstructs a genealogy of the archaeological plan through the analysis of several drawings from 200 AD till 2020, as a constellation of more or less explicit cross-temporal linkages, tributes, plagiarisms, betrayals and analogies.

Archaeological revivals

The influence of Saverio Muratori's surveys of Venice, published in 1960 in his Studi per una operante storia di Venezia, is still underestimated (Muratori, 1960). Muratori taught "Distributive characters of buildings" at the University of Venice from 1951 till 1955. In this course, Muratori criticized the practice of conceiving typology as a mere classification of architectural formal "characters". On the contrary, he sought to re-define type as an essential element of the construction of the city. Borrowing Kant's "monstrous" concept, as Gilles Deleuze defined it (1978), he conceived type as an "a priori synthesis", a property that is universal and necessary, yet that can only be known through experience. Type as a priori synthesis is a universal "rule of construction" of the city, which emerges through the study of the spatio-temporal development of the city. The tool that Muratori devised to synthesize types from urban fabrics was the "wall survey" [rilievo murario], which sampled entire parts of the city, focusing in particular on residential architecture and the authorless building industry. Muratori and his students surveyed several Venetian neighbourhoods, which were published as continuous ground-floor plans at 1:1000 scale (fig. 1c).

Muratori saw the wall surveys as the basis for future interventions, as in the case of the competition for the Barene S. Giuliano (1959). Muratori employed typological studies also for the design of individual buildings, such as the headquarters of the Christian Democratic Party in Rome (Tian et al., 2021). Muratori designed a massive volume under a monumental roof, in the fashion of a Renaissance Roman palace. The facade motifs of the lowered arches on top of the windows and the arched cantilevered cornice seem also to be a direct reference to Italo Gismondi's reconstruction of the insula of Ostia Antica (Torelli, 2017). Mostly renowned for the realization of the massive 1:250 model of Imperial Rome, Gismondi was in charge of the excavations of Ostia Antica from 1920 till 1964. Contrary to the luxurious one-storey domus and villas of Pompeii and Herculaneum, Ostia was made of a fabric of insulae, multi-storey rental blocks for the mercantile and working classes. As archaeologist Valentin Kockel showed (2005), Gismondi's reconstruction of Ostia's insulae were highly influential for the development of Roman bourgeois palaces in fascist Rome. From this point of view, Muratori's palazzo is an untimely continuation of the pre-war development of the Roman urban fabric.

Another work by Gismondi, the Topografia degli scavi di Ostia Antica, a comprehensive plan of the archaeological site surveyed and updated continuously from 1925 till 1950 (Calza, 2022), seems to have influenced Muratori's use of the wall survey (fig. 1b). Gismondi's plan is a literal representation of the excavation site, as the ruined city, reduced to its foundation walls, appears as a plan. The plan drawing, in turn, allows the archaeologist to make the city alive again, by reconstructing buildings in their three dimensions, and to imagine the life that once inhabited the ruined city. On the contrary, Muratori's archae-



ological plans of living cities turns them into the ruins that they will eventually become. Typological surveying means to measure the city from the inside out, to violate private spaces and to make them visible. Revealing the secret of urban form implies exercising a certain degree of bureaucratic violence.

Archetypes of archaeological plans

Gismondi's plan of Ostia Antica was not the first drawing of the same kind. This type of representation had been employed earlier, at least since the discovery of Pompeii and Herculaneum and their systematic excavation started in the mid-Eighteenth century.

Previously, Renaissance architects were concerned with surveying and redrawing individual buildings. The discovery of the Forma Urbis Romae – the large marble plan that was hung in the Severian forum in Rome – happened in 1562, perhaps too soon to draw the attention of Renaissance architects. It was only Giovanni Battista Piranesi that would recognize the Forma Urbis not only as a document of the past, but also as an imaginative device (Battistin, 2021). Piranesi will include a catalogue of the fragments of the marble map in the first pages of *Antichità Romane* (1756), and it will become the basis for the realization of the *Ichnographia Campi Martii*. Yet, Giovanni Battista's archaeological plan is still a Renaissance collection of monuments, an urban fabric in which only exceptions can exist.

Analogie

La tavola della Città Analoga di Aldo Rossi contiene almeno tre piante archeologiche (Rodighiero, 2015). La più evidente, nel quadrante in alto a sinistra, è un rilievo del piano terra della città di Como tratto dallo studio di Giangfranco Caniggia (1963) (fig. 1d). L'uso di questa pianta può essere letto come il tributo implicito di Rossi a Saverio Muratori e alla sua scuola. Rossi non ha mai citato esplicitamente Muratori o Caniggia nei suoi scritti. Negli anni Sessanta, Muratori era visto come l'accademico reazionario per eccellenza e la nascita del movimento studentesco in Italia è comunemente fatta coincidere con le proteste contro il suo corso di composizione architettonica a Roma. Tuttavia, *L'architettura della città* fu sicuramente influenzata dalla teoria del tipo di Muratori e dalla sua metodologia di analisi urbana. Il lavoro di Rossi nel quale si percepisce maggiormente l'influenza di Muratori è *Costruzione del territorio e spazio urbano nel Cantone Ticino* (Rossi et al., 1979). Scritto con Eraldo Consolascio e Max Bosshard, il volume presenta le piante di diciotto villaggi del Cantone Ticino, prodotte come risultato di un laboratorio di progettazione che Rossi e i suoi collaboratori tennero tra il 1974 e il 1979 al Politecnico di Zurigo (fig. 1e).

Rossi non avrebbe mai accettato l'idea che il progetto possa derivare logicamente da un'analisi tipologica. Per Rossi, il progetto architettonico, oggi come nel passato, non è mai il risultato di una "coscienza spontanea" (Caniggia e Maffei, 2017). Il progetto è sempre un atto critico e politico, che perturba la continuità del processo storico. A dimostrazione di ciò, la tavola della Città Analoga include nella pianta di Como alcuni elementi estranei. Alcuni di essi, come la chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane di Borromini, sono utilizzati

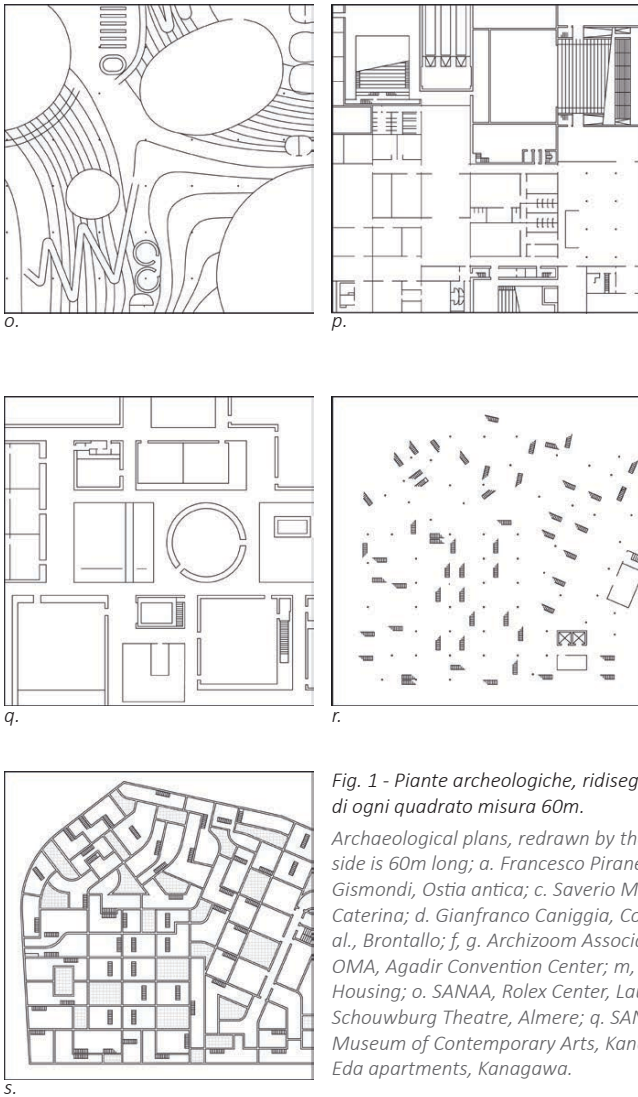


Fig. 1 - Piante archeologiche, ridisegnate dall'autore. Il lato di ogni quadrato misura 60m.

Archaeological plans, redrawn by the author. Each square side is 60m long; a. Francesco Piranesi, Pompeii; b. Italo Gismondi, Ostia antica; c. Saverio Muratori, S. Sofia and S. Caterina; d. Gianfranco Caniggia, Como; e. Aldo Rossi et al., Brontallo; f, g. Archizoom Associati, No-stop city; h, i, l. OMA, Agadir Convention Center; m, n. OMA, Nexus World Housing; o. SANAA, Rolex Center, Lausanne; p. SANAA, Schouwburg Theatre, Almere; q. SANAA, 21st Century Museum of Contemporary Arts, Kanazawa; r, s. SANAA, Eda apartments, Kanagawa.

per via analogica, inserendosi in contesti simili alla loro collocazione originaria. Il Palazzo Thiene di Palladio, invece, sostituisce intere parti del tessuto storico. In altri casi, gli edifici inseriti sono utilizzati come curiosità in un gabinetto delle meraviglie: la cappella di Ronchamp di Le Corbusier, ridotta di scala e posizionata all'interno di un cortile, diventa una versione moderna del Tempietto di Bramante, un gioiello in uno scrigno. La pianta non è concepita semplicemente come un passatempo per architetti eruditi, ma è il manifesto del progetto della città, uno sforzo continuo di una coscienza collettiva che opera attraverso finalità comuni, ma anche uno spazio di contrasti, conflitti e contaminazioni, che può crescere e arricchirsi solamente assorbendo e contenendo forze di segno opposto.

Il piano archeologico del capitale

La pianta archeologica non dà risultati particolarmente soddisfacenti nel disegno dell'architettura modernista. Questa rappresentazione è pensata per città costruite con spessi muri di mattoni, case a schiera su isolati continui, strade e cortili. La città di Le Corbusier e della Carta di Atene, verrebbero così ridotte a distese di pilastri e vani scale (fig. 1f).

Ma non è questa l'idea essenziale della *No-stop city* di Archizoom? Se è vero che il progetto (Archizoom Associati, 1970) nasce dalla contestazione contro il professionalismo e l'accademicismo degli anni '60, non si può fare a meno di notare che le piante di *No-stop city* applicano letteralmente il metodo di Muratori alla città neo-capitalista. In *No-stop city* le variazioni continue delle unità abitative della città storica sono sostituite dalla ripetizione in serie degli

A few years later, an etching from Giovanni Battista's son, Francesco, shows the development of a different sensibility. The map titled *Topografia delle fabbriche scoperte nella Città di Pompei*, shows the excavations made in the city until then. Despite the unearthed buildings were only a few around the Consular road, and could not reveal the complete fabric of the city, this drawing shows for the first time ancient homes, shops, taverns, and a "thermopolium with a painted facade and rooms where sweets and hot beverages were sold like in our cafés" (fig. 1a). The etching by Francesco Piranesi was the first plan ever published of the Pompeii's excavations since their first discovery, and it was published in several versions from 1785 till 1792 (Kockel, 2000). The plan met the interest of erudites and travelers across Europe because of the lack of systematic publications showing the actual consistency of the new archaeological findings. In fact, it was strictly forbidden for visitors to draw the ruins of Pompeii and Herculaneum, and only the King of Naples could concede the permission to survey and publish the drawings. Plans were difficult to obtain and they were used as diplomatic gifts to foreign rulers (Rieger and Kockel, 2017). Bootleg plans and views were even published illegally. Like the erotic frescoes unearthed in Pompeii (Preciado, 2013), the plans of the excavations were removed from public display. The obscene gaze of the archaeological plan exposes the naked truth of the urban fabric's form.

Analogues

Aldo Rossi's Analogous City panel contains at least three archaeological plans (Rodighiero, 2015). The most prominent is featured in the top left quadrant, and it is a survey of the ground floor of the city of Como taken from Gianfranco Caniggia's *Letture di una città: Como* (1963) (fig. 1d). The inclusion of this plan can be read as Rossi's belated tribute to Saverio Muratori and his collaborators, among which Caniggia was one of the most prominent. Rossi had never explicitly referenced Muratori or Caniggia in his writings. Muratori was the epitome of the reactionary academic, and the birth of the anti-authoritarian student's movement in Italy is commonly considered to be originated as a revolt against Muratori's teaching in Rome. Nevertheless, L'architettura della città was surely influenced by Muratori's theory of type and his methodology of urban analysis. Yet, Rossi's work that is mostly influenced by Muratori is perhaps his 1979 *Costruzione del territorio e spazio urbano nel Cantone Ticino* (Rossi et al., 1979). Written with Eraldo Consolascio and Max Bosshard, the volume presents the plans of eighteen villages of the Cantone Ticino, produced as an outcome of a design studio that Rossi and his collaborators taught between 1974 and 1979 at the ETH in Zurich (fig. 1e).

Rossi and his collaborators would not agree with Muratori that a design intervention could possibly stem as a logical outcome of a typological analysis. For Rossi, architectural design, today as in the past, can never be the outcome of a "spontaneous consciousness" (Caniggia and Maffei, 2017). Design is always a critical act, that perturbs the alleged continuity of the historical process. As a demonstration of this, the analogous city includes in the plan of Como the plan of several "aliens". Some of them, as in the case of Borromini's San Carlo alle Quattro Fontane, are inserted analogically, following their original context. In other cases, as in the case of Palladio's Palazzo Thiene, they substitute

entire parts of the historical fabric. In other cases, the inserted buildings are used as collected items in a cabinet of curiosities: Le Corbusier's Ronchamp's chapel, scaled down and positioned inside a courtyard, becomes a modern version of Bramante's Tempietto, a jewel in a box. The plan is not only a puzzle game for erudite architects, but also the manifesto for how the city is built, as the continuous effort of a collective consciousness operating through common finalities, but also a space of contrasts, conflicts, and contamination, which can grow and enrich itself by absorbing and containing opposite forces.

The archaeological plan of capital

The archaeological plan does not seem make much sense for drawing Modernist architecture. Archaeological plans work better with cities constructed with thick brick walls, made of row houses delimiting blocks, roads and courtyards. The city proposed by Le Corbusier and the Athens Charter, instead, when represented as an archaeological plan, would be reduced to a series of columns and staircases (fig. 1f).

This is what essentially Archizoom's No-stop city is (Archizoom Associati, 1970). Archizoom's project stems from the revolt against professionalism and academicism in the 1960, but is a literal application of Muratori's method to the neo-capitalist city. In No-stop city the continuous variation of individual units belonging to the same type is substituted by a standardized, mass-produced repetition of the same elements: the individual and the type become indistinguishable from each other. Under industrial modernity, type is no longer an a priori synthetic judgment, but the premise of an a priori deduction. The universality of this city does no longer stem from a "spontaneous consciousness", but is the outcome of the abstraction produced by the "plan of capital" (fig. 1g).

No-stop city is at the same time the symptom of the urban condition at the time it was designed, and a prophetic vision of the future, prefiguring the development of contemporary continuous horizontal interior urban landscapes. Some designs from OMA and SANAA are taken here as examples.

OMA Agadir Convention Centre (1990) (Koolhaas et al., 1995) takes a 140x140 m sample of Michel Ecochard's patio houses designed for the reconstruction of Agadir after the 1960 earthquake (Avermaete, 2010), and raises them on the roof of a building (fig. 1l). On the ground floor, under a loose grid of pilotis and hollow columns, lies a landscape of artificial dunes (fig. 1h). In between, the air-conditioned volume hosts, like an excavation site, a random collection of enigmatically-shaped objects which do not seem to belong to any known architectural language or to refer to any specific architectural type. The various levels recapitulate the building's hypothetical history through an artificial superimposition of layers, constructed topographies, parking lots, structural elements (fig. 1i). Each floor is independent and is organised through its own logic. The combination of a carpet horizontal houses and the hollowing of the ground floor plan was also replicated by OMA in the Nexus housing complex in Fukuoka (Koolhaas et al., 1995). The sequence of houses, potentially borderless, is randomly cut by the shape of the lot, whose border is simply extruded (fig. 1m, 1n). The plans of SANAA's Rolex Center at the EPFL (2010) (fig. 1o), the Schouwburg theatre in Almere (2007) (fig. 1p) and the Kanazawa 21st Century Museum of Contemporary Art (2004) (fig.

stessi elementi: l'individuo e il tipo diventano indistinguibili. Nella modernità industriale, il tipo non è più un *giudizio sintetico a priori*, ma la premessa di una *deduzione a priori*. L'universalità di questa città non deriva più da una "coscienza spontanea", ma è il prodotto dell'astrazione del "piano del capitale" (fig. 1g).

No-stop city è allo stesso tempo un sintomo di una *condizione* urbana specifica (l'Italia del boom economico) e una visione profetica del futuro, che anticipa lo sviluppo di quegli spazi contemporanei che possiamo definire come interni urbani continui, esemplificati da alcuni progetti di OMA e SANAA.

Nel Centro Convegni di Agadir (1990) (Koolhaas et al., 1995) OMA prende un quadrato di 140 metri di lato dal tessuto di case a patio di Michel Ecochard, progettate per la ricostruzione di Agadir dopo il terremoto del 1960 (Avermaete, 2010) e le innalza all'ultimo piano (fig. 1l). Al piano terra, sotto una griglia irregolare di *pilotis* e colonne cave, si trova un paesaggio di dune artificiali (fig. 1h). In mezzo, il volume climatizzato ospita, come in un sito archeologico, una collezione casuale di oggetti dalle forme enigmatiche che non sembrano appartenere a nessun linguaggio o tipo architettonico conosciuto. I vari livelli ripercorrono l'ipotetica storia dell'edificio attraverso una sovrapposizione di strati: topografie artificiali, parcheggi, elementi strutturali (fig. 1i). Ogni piano è indipendente e organizzato attraverso la propria logica. La combinazione di case orizzontali a tappeto e lo svuotamento del piano terra si legge anche nel complesso residenziale Nexus a Fukuoka (Koolhaas et al., 1995). La sequenza di case a patio, potenzialmente illimitata, si scontra casualmente con la forma irregolare del lotto, che ne determina i confini (figg. 1m, 1n).

Le piante del Rolex Center dell'EPFL di SANAA (2010) (fig. 1o), dello Schouwburg di Almere (2007) (fig. 1p) e del Museo del XXI secolo delle arti contemporanee di Kanazawa (2004) (fig. 1q), presentano anche, in ambiente controllato, paesaggi urbani interni. Mentre la logica geometrica di ciascuna di queste piante è chiaramente distinguibile, il loro principio compositivo o distributivo è sfuggente. Come le case a patio di OMA, le case Eda di SANAA a Kanagawa sono costruite su *pilotis*, sopra un pesante seminterrato contenente parcheggi e impianti tecnici (Giudici, 2018). A differenza delle case di OMA ad Agadir e Fukuoka, gli appartamenti di SANAA non si basano sulla ripetizione dello stesso modulo. Ogni unità ha una forma unica. A differenza del complesso di Fukuoka, a Eda la forma del lotto non taglia una griglia isotropica con una geometria indifferente all'organizzazione interna degli spazi. Qui le unità abitative sono piegate e giustapposte l'una all'altra per adattarsi alla forma che le contiene (figg. 1r, 1s).

Archeologie del futuro

Lo spazio interno continuo è una paradossale conseguenza della pianta archeologica, al di là dei propositi di Saverio Muratori. Il riconoscimento delle proprietà tipologiche intrinseche ai tessuti urbani non ha prodotto un ritorno all'ordine della città pre-capitalistica. Se la pianta archeologica è la rappresentazione più adatta a descrivere le rovine della città pre-capitalistica, la pianta archeologica diventa condizione per lo spazio interno continuo. Le caratteristiche della pianta archeologica (l'abolizione delle gerarchie spaziali, l'appannamento tra figura e sfondo, la fusione tra interno ed esterno, la fine della divisione tra spazi serventi e serviti, pubblici e privati) sono le proprietà spaziali che definiscono lo spazio interno continuo. L'appiattimento delle qualità spaziali si accompagna all'assottigliamento degli elementi costruttivi. I muri diventano così sottili da diventare linee. La pianta e lo spazio diventano una cosa sola, uno spazio continuo a due dimensioni e mezzo (Igarashi, 2000). La città non è morta, ma si è spostata al primo piano, innalzata su *pilotis*, su parcheggi o all'interno di uno spazio climatizzato. Come i pezzi di marmo della *Forma Urbis*, la città non è più un'entità continua, ma può essere solamente interpretata come una serie di frammenti dalle forme arbitrarie. Anche se la logica dello spazio interno continuo è ripetitiva, essa non può essere estesa indefinitamente: i frammenti non possono essere ricomposti. Se la pianta ar-

cheologica è stata lo strumento per svelare la logica della morfologia urbana, le piante degli interni continui contemporanei non permettono di risalire ad una sintassi spaziale ben definita. La visibilità totale della pianta archeologica ha permesso di svelare il segreto della logica urbana, ma, allo stesso tempo, ha prodotto nuove logiche formali che devono ancora essere pienamente comprese. Come vestigia di un linguaggio architettonico perduto, l'archeologia del capitale richiederà future decodificazioni.

Riferimenti bibliografici_References

- Archizoom Associati (1970) "City, Assembly Line of Social Issues, Ideology and Theory of the Metropolis", in *Casabella*, vol. XXIV, n. 350-351, p. 57.
- Avermaete T. (2010) "Framing the Afropolis", in *OASE*, n. 82, pp. 77-89; <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/82/FramingTheAfropolis#077> (ultimo accesso 27 giugno 2024).
- Battistin F. (2021) "Piranesi e i frammenti della Forma Urbis severiana", in *Mélanges de l'École française de Rome*, vol. 133, n. 1, pp. 209-234.
- Calza G. (a cura di) (2022) *Scavi di Ostia I. Topografia generale. Ristampa dell'edizione originale con introduzione e note di aggiornamento bibliografico*, L'Erma di Bretschneider, Florence.
- Caniggia G. (1963) *Letture di una città: Como*, Centro studi di storia urbanistica, Roma.
- Caniggia G., Maffei G.L. (2017) *Interpreting basic buildings*, tradotto da Marzot N., Altralinea edizioni, Firenze.
- Deleuze G. (1978) "Kant: Synthesis and Time", in Deleuze G. (1978) *The Deleuze Seminars*, edizione digitale, <https://deleuze.cla.purdue.edu/lecture/lecture-01-6/> (ultimo accesso 23 giugno 2024).
- DOGMA (2020) "Ichnographia Cellae", in *e-flux Architecture*, novembre, online <https://www.e-flux.com/architecture/confinement/352071/ichnographia-cellae/> (ultimo accesso 23 giugno 2024).
- Dreuille S., de e Jacob S. (2011) "Les Nuits sans Kim Wilde", in *San Rocco*, vol. 2, pp. 6-11.
- Giudici M.S. (2018) "Counter-planning from the kitchen: for a feminist critique of type", in *The Journal of Architecture*, vol. 23, n. 7-8, pp. 1203-1229.
- Igarashi T. (2000) "Superflat architecture and Japanese subculture", in Moriko Kira y Mariko Tera-da (2000) *Japan, towards Totalscape: Contemporary Japanese Architecture, Urban Planning and Landscape*, NAI Publishers, Rotterdam.
- Kockel V. (2000) "Archeologie und Politik. Francesco Piranesi und seine drei Pompeji-Pläne", in *Rivista di studi pompeiani*, vol. XI, pp. 33-46.
- Kockel V. (2005) "Il palazzo per tutti. La scoperta ad Ostia dell'antica casa di affitto e la sua influenza sull'architettura della Roma fascista", in *Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea*, vol. 5, pp. 54-73.
- Koolhaas R., Sigler J., Mau B., Werlemann H. (1995) *S, M, L, XL*, The Monacelli Press, New York.
- Kovacs A. (2019) "Archive of Affinities Making Architecture from Architecture", in *Architectural Design*, vol. 89, n. 4, pp. 54-61.
- Muratori S. (1960) *Studi per una operante storia urbana di Venezia*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma.
- Preciado P.B. (2013) "Gender, Sexuality, and the Biopolitics of Architecture: From the Secret Museum to Playboy", tesi di dottorato, Princeton University, Princeton, NJ.
- Rieger A.-K., Kockel V. (2017) "Appunti per una storia della cartografia pompeiana: i primi cent'anni", in Morichi R., Paone R., Sampaolo F. (a cura di) *Pompei: Nuova Cartografia informatizzata*, Arbor Sapientiae, Roma, pp. 59-101.
- Rodighiero D. (2015) *The Analogous City. The Map*, Archizoom, Lausanne; <https://infoscience.epfl.ch/record/209326> (ultimo accesso 27 giugno 2024).
- Rossi A., Consolascio E., Reichlin B., Reinhart F., Agazzi G., Goetz M. (1979) *Costruzione del territorio e spazio urbano nel Cantone Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Lugano.
- Tian Y., Gu K., Wei T. (2021) "Chapter 5 Saverio Muratori and the Italian School of Planning Typology", in Tian Y., Gu K., Wei T. (2021) *Urban Morphology, Architectural Typology and Cities in Transition*, EDP Sciences, pp. 79-94.
- Torelli M. (2017) "From ruins to reconstruction: past and present", in *Archeologia e Calcolatori*, vol. 28, n. 2, pp. 27-45, doi: 10.19282/AC.28.2.2017.02.

1q), also present, in a controlled environment, samples of interior city landscapes. Whereas the geometric logic of each of these plans is clearly distinguishable, their compositional or distributive principle is elusive. Like OMA's patio houses, SANAA's Eda housing in Kanagawa is built by elevating a series of patio houses on pilotis, which in turn are raised over a heavy basement containing parking lots and technical facilities (Giudici, 2018). But contrary to OMA's houses in Agadir and Fukuoka, SANAA's apartments are not based on the repetition of the same type, but each of the unit has a unique shape. Unlike the Fukuoka complex, the shape of the lot does not cut an isotropic grid with an independent geometry. In this case, the living units are bent and juxtaposed to each other to accommodate the shape that contains them (figg. 1r, 1s).

Archaeologies of the future city

The continuous interior is a paradoxical consequence of the archaeological plan. The logical application of the archaeological plan swerved from Saverio Muratori's original purpose. The recognition of the intrinsic typological properties of urban artifacts did not produce a return to the order of the pre-capitalistic city fabric. Whereas the pre-capitalist city and its ruins can be represented as an archaeological plan, the archaeological plan is a condition for the continuous interior. The characteristics of the archaeological plans – the abolition of spatial hierarchies, the blurring of figure-ground relations, the merging of interior and exterior, the end of the division between servant and served, public and private spaces – are actual spatial properties of the space of the continuous interior. The flattening of spatial qualities is paralleled by the flattening of building elements. Walls become so thin that they merge into single lines. The plan and the space become one thing, a 2.5-dimensional continuum (Igarashi, 2000).

The city is not dead, but it has moved to the first floor, elevated on pilotis on top of parking lots, or as a continuous interior space with air conditioning. Like the marble pieces of the Forma Urbis, the city is no longer a continuous entity, but it can be read as a series of arbitrarily-shaped fragments. While the internal logic of the continuous interior is repetitive, it cannot be extended indefinitely: the fragments cannot be put back together. While the archaeological plan was employed as pattern recognition instrument, the archaeological plans of the continuous interiors do not allow to distill a clear space syntax. The total visibility of the archaeological plan allowed to unveil the secret logic of urban form. At the same time, it produced new formal logics that are yet to be fully understood. As vestiges of a lost architectural language, the archaeology of capital calls for future decodifications.