

AUTONOMIA

UNO SPAZIO PER IL TEJO,
UNO SPAZIO PER LA DANZA

AUTONOMIA

UNO SPAZIO PER IL TEJO,
UNO SPAZIO PER LA DANZA

GABRIELE PARAVATI

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

Universidade Autónoma de Lisboa

Departamento de Arquitectura

Francisco Aires Mateus

Joaquim Moreno

Marco Arraiolos

Julho 2018

Alla mia famiglia e a chi mi ha accompagnato fin qui.

Abstract | *It*

Se il Moderno nacque come reazione ai canoni che definirono la disciplina architettonica fino al Novecento, la corrente contemporanea ha superato, a sua volta, i preconcetti imposti dal Modernismo stesso. Queste trasformazioni interne alla cultura architettonica hanno sempre coinciso con la ricerca di autonomia della disciplina.

La scintilla autonoma primordiale è rintracciabile al principio del Moderno. Da qui si inizierà a definire ciò che le varie teorie sull'autonomia hanno comportato nella storia dell'architettura. Verranno individuati progetti e teorie storiche in cui tale concetto è fortemente presente per tracciare le vie che hanno permesso l'insediarsi dell'autonomia nella composizione formale dell'architettura, cambiandola dall'interno. Con la consapevolezza e gli occhi di chi ha posto le basi per tale questione, si proverà dunque a capire come le forme dell'architettura contemporanea abbiamo fisicamente interpretato tali pensieri.

Una costellazione di pensieri e idee sull'autonomia, appartenenti a situazioni storiche e culturali differenti, ha liberato la composizione architettonica dalla catena di regole e canoni stilistici. Consegnando le redini del gioco alle mani libere dell'architetto, la disciplina ha affidato a quest'ultimo la responsabilità di dover guidare l'architettura verso nuovi orizzonti compositivi.

Autonomia formale come arma a doppio taglio: da un lato la libertà come ricerca compositiva originale e poetica, dall'altro un caos di forme e para-architetture sterili. La conseguenza dell'influenza autonoma sull'architettura è risultata essere così un festival di forme ed espressioni in cui provare a rintracciare, ponendo l'autonomia come chiave di lettura, i segnali e gli stimoli per la risposta progettuale richiesta dal laboratorio: uno spazio per la danza, uno spazio per il Tejo.

Avvalendosi della libertà interpretativa concessa dalla richiesta e data la grande adattabilità della funzione della danza, il progetto nasce dalla ricerca di immagini e relazioni tra la disciplina architettonica e campi esterni ad essa, come l'arte, il teatro o la danza stessa. Il progetto va oltre la conformazione classica del teatro, per produrre sia uno spazio non convenzionale, strettamente dedicato e legato alla danza, che uno spazio pubblico alternativo. Una ricerca autonoma che ripensa le relazioni tra gli elementi teatrali, quali palco e platea, per offrire un nuovo modo di vivere il teatro.

Abstract | *Pt*

Se o Moderno nasceu como uma reação aos cânones que definiram a disciplina arquitetônica até o século XX, a corrente contemporânea, por sua vez, surgiu subsequentemente das preconcepções estáticas impostas pelo próprio Modernismo. Essas transformações na cultura arquitetônica resultaram sempre de uma busca pela autonomia da disciplina.

A centelha autônoma primordial é identificável desde o princípio do Moderno. A partir daí, começa-se a definir o que a teoria autônoma implicou na história da arquitetura. Identificam-se projetos e teoria histórica em que este conceito está fortemente presente, para traçar os caminhos que permitiram o estabelecimento da autonomia na composição formal da arquitetura, modificando-a a partir de dentro. Com a consciência e os olhos daqueles que lançaram as bases para essa questão, tenta-se entender como as formas da arquitetura contemporânea interpretaram fisicamente tais ideias.

Uma constelação de pensamentos e ideias pertencentes a diferentes situações históricas e culturais libertaram a composição arquitetônica da cadeia de regras e cânones estilísticos. Ao entregar as rédeas do jogo às mãos do arquiteto, a disciplina confiou a este último a responsabilidade de guiar a arquitetura em direção a novos horizontes composicionais.

Autonomia formal e composicional como espada de dois gumes; por um lado, a liberdade como uma pesquisa original e poética, por outro um caos de formas estereis e para-arquitetura. O resultado da influência autônoma revelou-se, assim, ser um festival de formas e expressões nas quais tenta traçar, definindo a autonomia como chave de leitura, sinais e estímulos para a resposta de projeto ao programa proposto: um espaço para a dança, um espaço para o Tejo.

Aproveitando a liberdade interpretativa permitida pelo tema de projeto e graças à grande adaptabilidade da função da dança, o projeto brota da pesquisa de imagens e relações entre a disciplina arquitetônica e o campo externo, como a arte, o teatro ou a própria dança. Para produzir um espaço não convencional, estritamente dedicado e ligado à dança, bem como um espaço público alternativo, o projeto vai além e reinterpreta a composição clássica do teatro. Uma pesquisa autônoma que repensa as relações entre elementos teatrais, como palcos e plateia, para oferecer uma nova maneira de vivenciar o teatro.

Abstract | *En*

If Modern was born as a reaction to canons which defined the architectural discipline up to the twentieth century, the contemporary current, for its part, subsequently sprang from the static preconceptions imposed by Modernism itself. These transformations in the architectural culture have always resulted from a search for autonomy of the discipline.

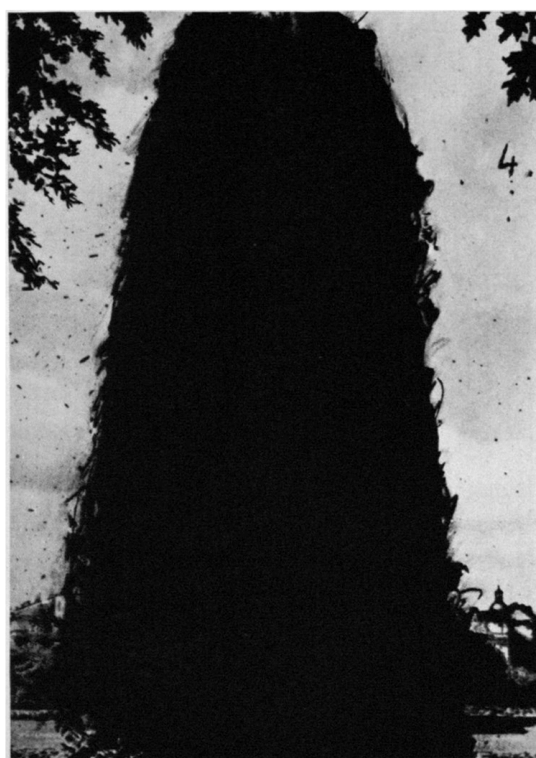
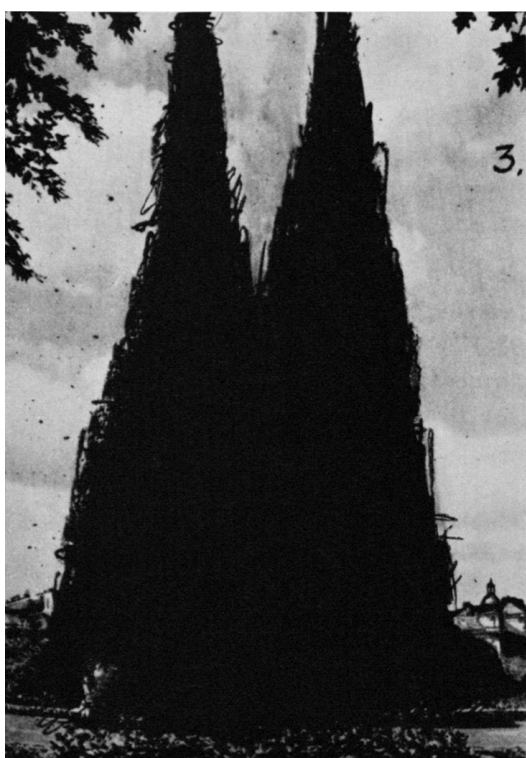
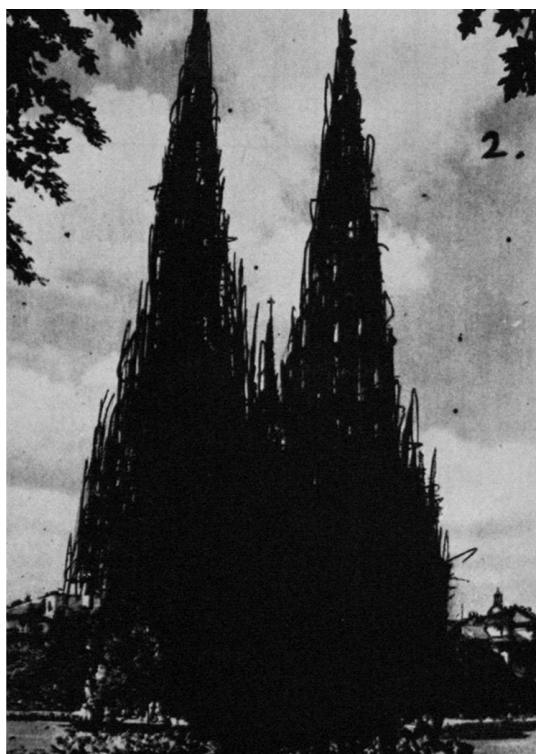
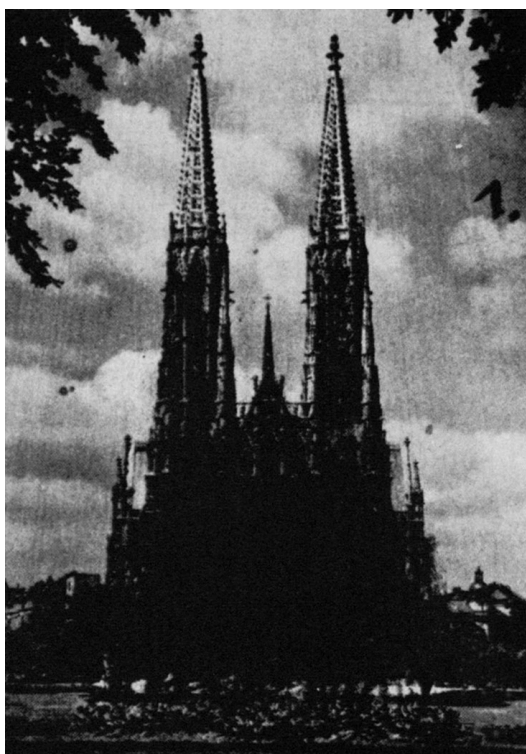
The primordial autonomous spark is traceable in the beginnings of Modern. Starting from this assumption, the dissertation defines what autonomous theory has entailed in the history of architecture, to trace the ways that allowed the establishment of autonomy in the formal composition of architecture, changing it from within. With the awareness and the eyes of those who paved the way for this question, the text tries to understand how the forms of contemporary architecture have physically interpreted such ideas.

A constellation of thoughts and ideas about autonomy, belonging to different historical and cultural situations, have freed the architectural composition from the series of rules and stylistic canons. Handing over the reins of the game to the free hands of the architect, the discipline gives him the responsibility of driving the architecture towards new horizons of architectonic composition.

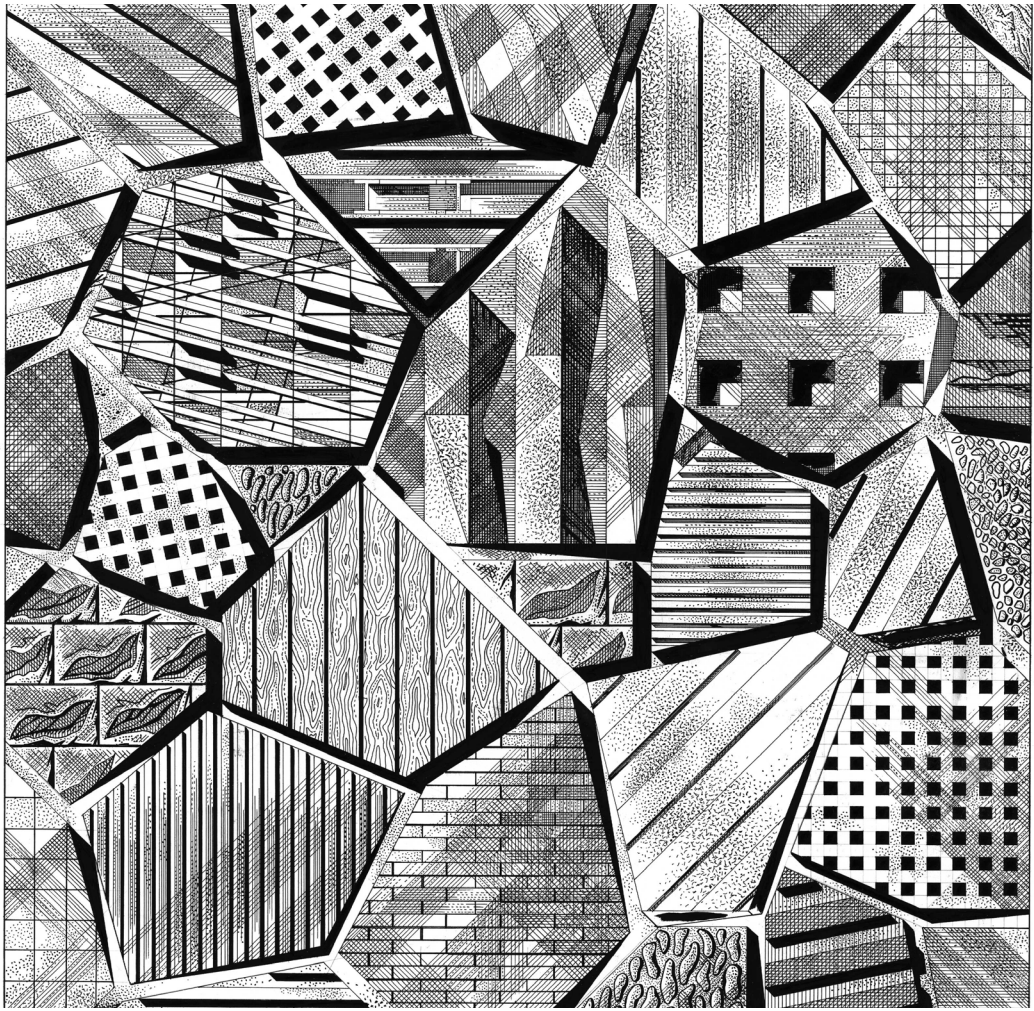
Formal and compositional autonomy as a double-edge sword: on the one hand, freedom as an original and poetic

compositional research, on the other hand a chaos of sterile forms and para-architecture. The result of autonomy's influences is a festival of forms and expressions in which we try to identify, considering autonomy as key reader, signals and inspirations for the project proposal requested by the main theme of the laboratory: a space for dance, a space for the Tejo.

Thanks to the interpretative freedom given by the theme and to the great adaptability of the function of dance, the project springs from the research for images and relationships between architectural discipline and other fields, such as art, theater or dance itself. The project goes beyond and reinterprets the classical composition of the theater in order to produce an unconventional space, strictly dedicated and linked to dance, as well as an alternative public space. An autonomous research in order to rethink relations between theatrical elements, such as stage and audience, to offer a new way of experiencing theater.



1. Cementificazione della Votivkirche.
Rainer Arnulf, 1962



2. *Cretto dei materiale*. Franco Purini.
1998

INDICE GENERALE

8	<i>Abstract</i>
20	TANTE TELE, TANTE PENELOPE
AUTONOMIA	
26	FRAMMENTAZIONE E PUREZZA
38	OLTRE LA FUNZIONE
50	OLTRE LA LOGICA
58	TRASTULLO DELLA FANTASIA
66	SALUTARE ARROGANZA
70	<i>Alejandro de La Sota - Palestra Maravilla</i>
78	<i>Peter Zumthor - Cappella Bruder Klaus</i>
84	<i>Tadao Ando - Chiesa della Luce</i>
88	<i>Erwin Heeric - Museo Hombroich</i>
96	<i>Alvaro Siza - Padiglione Neuss</i>
102	<i>Claude Parent - Funzione Obliqua</i>
110	IN CONCLUSIONE
UNO SPAZIO PER IL TEJO, UNO SPAZIO PER LA DANZA	
116	LABORATORIO
128	PROPOSTA
140	<i>Uno spazio per il Tejo</i>
162	<i>Uno spazio per la danza</i>
174	BIBLIOGRAFIA

“eteronomia s. f. [comp. di etero- e -nomia]. – Dipendenza da leggi esterne o straniere. Nell’etica e nella pedagogia, in contrapp. ad autonomia, designa, da Kant in poi, la condizione in cui un soggetto agente riceve da fuori di sé la norma della propria azione.”¹

¹ “Eteronomia” voce dell’Enciclopedia

Treccani. Consultato online: treccani.it.

(12.03.2018).

² “Autonomia” voce dell’Enciclopedia

Treccani. Consultato online: treccani.it.

(12.03.2018).

“autonomia s. f. [dal gr. αὐτονομία; v. autonomo]. – 1. In senso ampio, capacità e facoltà di governarsi e reggersi da sé, con leggi proprie, come carattere proprio di uno stato sovrano rispetto ad altri stati. Con riferimento a enti e organi dotati d’indipendenza, il diritto di autodeterminarsi e amministrarsi liberamente nel quadro di un organismo più vasto, senza ingerenze altrui nella sfera di attività loro propria, sia pure sotto il controllo di organi che debbono garantire la legittimità dei loro atti; in partic., con riferimento a enti pubblici, si distinguono: una a. normativa, consistente nel diritto di emanare norme proprie; una a. finanziaria, come facoltà di stabilire da sé le entrate e le spese; una a. di bilancio, che comporta l’esistenza di un bilancio proprio; una a. di gestione, come facoltà di dirigere da sé la propria attività, almeno sotto l’aspetto tecnico. A. locale, quella che lo stato riconosce agli enti territoriali minori (comuni, province, regioni, detti essi stessi, correntemente, a. locali) e che comprende, oltre alle forme di autonomia comuni agli altri enti pubblici, anche la facoltà di adottare un indirizzo politico e amministrativo indipendente da quello dello stato e dei suoi organi centrali. 2. L’essere, il dichiararsi autonomo. In partic.: a. A. sindacale, la libertà rivendicata dai sindacati di svolgere la propria attività senza subordinazione alle forze politiche e al governo; a. collettiva, nel diritto del lavoro, sinon. di autodisciplina collettiva (v. autodisciplina). b. A. operaia (o a. della classe operaia), nel linguaggio politico e sindacale, l’affermazione ideologica e l’azione rivendicativa compiute dai lavoratori al di fuori dei partiti e dei sindacati, nonché, in senso polemico, le varie forme di comportamento sociale che dovrebbero esprimere la protesta della classe operaia (rifiuto della catena di montaggio, sabotaggio della produzione, scioperi selvaggi, ecc.); negli anni ’70 del Novecento, denominazione di gruppi e associazioni politiche che hanno inteso manifestare tale intransigenza con atti talora arbitrari o violenti (autoriduzioni, spese proletarie, ecc.). Con riferimento all’autonomia operaia, anche ellitticamente autonomia, in espressioni quali l’area dell’a., i collettivi, i comitati dell’autonomia. 3. Nell’uso com., la facoltà e capacità del singolo di regolarsi liberamente: avere, godere, raggiungere, perdere la propria a.; rivendicare, difendere la propria a.; a. economica, capacità di provvedere da sé alle proprie necessità. Per estens., indipendenza, libertà di agire: in casa nostra, tutti godono di una loro a.; sono geloso della mia autonomia. 4. In filosofia, a. etica (o assol. autonomia), il potere del soggetto di dare a sé stesso la propria legge. 5. Nel linguaggio milit., a. logistica, capacità di vivere e di combattere per un certo periodo di tempo, anche in caso d’interruzione delle normali correnti di rifornimento. 6. Di impianti, macchine, ecc., capacità di funzionare compiendo il proprio servizio per un periodo di tempo più o meno lungo senza rifornimento di energia o di materiali che forniscano l’energia occorrente per il funzionamento. In partic., nei mezzi di trasporto, la lunghezza del percorso che essi possono effettuare senza attingere a una sorgente esterna di energia: a. di una nave, di un sommergibile (espressa in miglia marine); a. di volo, l’autonomia di un aeromobile, che può essere espressa in ore (a. di tempo) o in chilometri o miglia (a. di distanza). Più genericam., a. di un veliero, il periodo, espresso in giorni, durante il quale questo può navigare senza rifornirsi di viveri e acqua.”²

TANTE TELE, TANTE PENELOPE

*“Ora ci sono edifici ed architetti, non architettura. Ora l’architettura è salvo rari casi, un trastullo della fantasia, una ingegnosetta combinazione di forme, uno sbizzarrimento di matite, di compassi, di righe e di squadre”*³

*“I veri significati delle grandi parole - parole importanti - sono spesso difficili da definire con precisione. Pensa a ‘libertà’, ‘democrazia’, ‘diritti inalienabili’, e la gamma di immagini che essi evocano”.*⁴

Autonomia è una grande parola. Una parola che diventa ancora più grande e difficilmente definibile se presa in considerazione nel suo rapporto con l’architettura. Il semplice confronto semantico tra i termini eteronomia e autonomia ci dice già qualcosa: uno immediato, diretto; l’altro articolato. Mentre il primo è riducibile ad una definizione, il secondo ha bisogno di più voci per essere chiarito. Ciò non induce alla banalità del primo, anzi la banalità di uno condurrebbe automaticamente alla banalità dell’altro. La relazione semantica tra i due è lo specchio di ciò che accade in architettura quando questi termini vengono presi in considerazione. L’eteronomia non è mai stata una questione se non per l’entrata in gioco dell’altro termine. L’eteronomia è di base o di default, come diremmo oggi, perché, essendo l’architettura una disciplina nata per *servire*⁵, nel senso di essere al servizio, è ovviamente soggetta a leggi esterne. Partendo da questo presupposto e dal fatto che anche a livello semantico la parola autonomia è un termine più complesso, capiamo bene che parlarne nel campo dell’architettura non è semplice, non è banale, non è immediato.

La questione dell’*autonomia* in architettura può essere paragonata alla Tela di Penelope. Tante Tele di una Penelope sempre diversa. Tanti, tra storici e architetti, hanno provato a interpretare la moglie di Ulisse, dai primi del 900 ai giorni nostri. Un panorama frammentato, fatto di teorie ed idee, in cui provare a cogliere i segnali autonomi che hanno guidato la corrente architettonica verso la situazione attuale. Una frammentazione non riconducibile ad una singola rottura, ma a più fratture avvenute in tempi e luoghi differenti, motivo per cui è difficile individuare un filo conduttore che leghi tutte le teorie su tale questione. Nonostante l’architettura sia chiaramente un discorso continuo nella storia dell’uomo, trattabile cronologicamente, la questione dell’autonomia è apparsa quando ce n’è stato bisogno. Come una luce ad intermittenza, accesa nei momenti più bui per ritrovare la via e dimenticata quando il cammino era di nuovo chiaro. Nascosta dietro *“l’ombra di concetti architettonici più pragmatici”*⁶ nei momenti di prosperità, è risultata essere una speranza, un’ancora a cui aggrapparsi, nei periodi di crisi. Oggi però tale luce ci ha portati alla deriva, in un mare di forme ed espressioni autonome. In una galassia di teorie e forme diverse.

Nei capitoli che seguono si indagheranno le diverse *tele*, contestualizzandole nella loro epoca di appartenenza, per capire cosa ha spinto diversi storici ed architetti a porre le basi per il

³ Massimo Scolari, *Avanguardia e nuova architettura*, in *Architettura Razionale*, Franco Angeli, Milano, 1973, p.153
Scolari cita: Camillo Boito, *Architettura del Medio Evo in Italia*, Hoepli, Milano, 1880

⁴ George Nelson, *Introduction*, in Hans Hollein, *Man transforms*, Copper-Hewitt Museum/Smithsonian Institution, October 1976, p. 5

⁵ “*Servire*” voce dell’*Enciclopedia Treccani*. Consultato online: [treccani.it](https://www.treccani.it). (10.03.2018).

⁶ Christian Kerez., *Release Architecture: Incidental Space von Christian Kerez*, ARCH +, Aquisgrana, Maggio 2016, p. 19, trad. propria

tema dell'autonomia. Le loro intuizioni saranno fondamentali per poter analizzare e comprendere la complessità contemporanea. Complessità che verrà considerata da un punto di vista spaziale ed espressivo. *L'aspetto autonomo* dell'architettura legato allo spazio e alla forma verrà allora isolato e assunto come *"indice dell'opera stessa"*⁷, diventando così guida dei *"ragionamenti validi per l'intera realtà architettonica"*⁸. La forma è ciò che costituisce l'ambiente e lo spazio. E *"lo spazio non è solo una cavità vuota, ma è vivo e positivo."*⁹

Diventa quindi importante comprendere come la forma autonoma possa interferire sulle qualità spaziali, e viceversa. Sarà interessante notare come l'autonomia della forma, carattere ormai inscindibile dalla disciplina, rappresenti di fatto un'arma a doppio taglio. Se da un lato sdogana la libertà formale come semplice esercizio di stile, dall'altro stimola la composizione architettonica arricchendola di idee innovative. Il primo caso è riconducibile alla deliberata espressione dell'architetto, che ricade spesso in sterili tentativi di originalità. Il secondo intende la forma come autonoma quando non subisce scelte arbitrarie, ma è l'espressione autentica dell'idea di architettura e spazio architettonico, autonomamente concepito.

Definendo l'autonomia come chiave di lettura dell'architettura contemporanea, verrà rivalutato il valore artistico di alcuni personaggi e di alcune opere del panorama architettonico. Tramite l'analisi e la critica di questi esempi si indagheranno i limiti entro cui l'arte architettonica possa ancora esprimersi. La *fortuna* concessaci dai nostri tempi ci permette di essere tutti un po' Penelope. L'architetto contemporaneo infatti, catapultato da

una situazione di libertà limitata ad un'assenza di limiti, può tessere seguendo le proprie ispirazioni, senza doversi per forza riferire a un ordine o a delle regole architettoniche precise, se non a quelle che lui stesso si pone. Il risultato è un panorama architettonico diviso tra chi si limita alla ri-produzione di sterili ammassi di cemento, vetro e latta, e chi invece si avvale di tale autonomia per promuovere ed elevare la disciplina.

Nonostante il pensiero critico di Boito sia rimasto attualissimo, quasi profetico, l'architettura ritrova oggi nell'autonomia quello stimolo per continuare ad essere qualcosa di magico e poetico, qualcosa *"per commuovere"*¹⁰, e di conseguenza, quella chiave di lettura per comprendere l'architettura contemporanea.



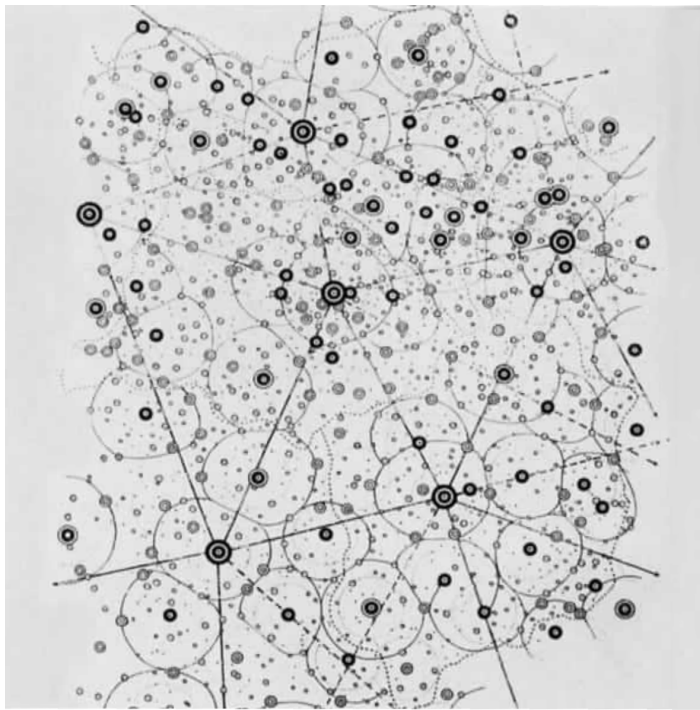
⁷ Luigi Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, Spazio, 7, 1953, p. 10

⁸ *ibid.*

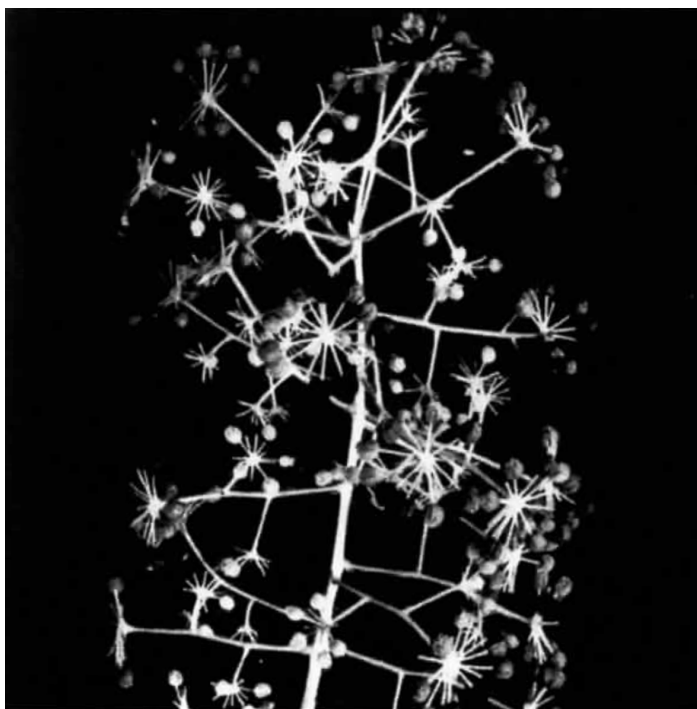
⁹ Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino, 1948 (reprint 2009)

¹⁰ Le Corbusier, *Verso un'architettura*, Longanesi & C Editore, IV Edizione 1992, p. 9

3. *Hand Show*. Robert Filliou. 1967



Dissemination



Ausstreung

AUTONOMIA

*“Uno strumento (musicale) contiene essenzialmente tante possibilità di utilizzo quanti sono gli usi che gli vengono imposti - uno strumento deve essere suonato. Nei limiti dello strumento, spetta al suonatore estrarre ciò che può da esso, entro i limiti delle proprie capacità. Pertanto, strumento e suonatore si rivelano reciprocamente le rispettive abilità per completarsi e soddisfarsi a vicenda. La forma come strumento offre la possibilità per ogni persona di fare ciò che ha di più a cuore, e soprattutto di farlo a modo suo”*¹¹

La concezione *autonoma* in architettura è stata introdotta durante il periodo moderno. L’affermazione di tale autonomia è stata uno dei temi principali del modernismo, a partire dalla fine del diciannovesimo secolo. Introdotto da Emil Kaufmann, è stato successivamente affrontato teoricamente e praticamente da Rossi, Venturi e Eisenman con l’obiettivo di rivendicare un’autonomia del linguaggio architettonico. Fu infatti lo storico viennese il primo ad accostare all’architettura la filosofia Kantiana, in cui era presente il concetto di *autonomia della volontà*, e a coniare il termine *“Autonomen Architektur”*. Dal suo pensiero nasce il binomio tra idee di autonomia e modernismo che negli anni influenzerà, tra gli altri, Philip Johnson, Colin Rowe e Aldo Rossi. Tramite il suo lavoro, Kaufmann si è interrogato sulla natura astratta delle forme geometriche utilizzate dall’Illuminismo e dall’Avanguardia modernista.

“Grazie all’eredità del romanticismo, a partire dal 1900 l’architetto fu in grado di stabilire una connessione intrinseca tra la forma delle sue costruzioni e la condizione della società. In questo modo egli poté attribuire ciò che aveva precedentemente creduto essere una propria mancanza a una crepa del

*panorama culturale; e, per contro, poté anche immaginare che un’architettura autentica sarebbe comparsa grazie a un non meglio specificato rinnovamento culturale. Ancora una volta grazie a un’ulteriore piega romantica, egli poteva accettare l’importanza trascendentale dell’arte e delle idee, l’intuizione profetica dell’artista e la sua capacità di rinnovare il mondo secondo la propria concezione della realtà. Avuta conferma della giustezza delle sue personali conclusioni, l’architetto si munì di quella che sembrava essere una salutare arroganza. (...) E il cambiamento divenne di conseguenza inevitabile. (...) Il pensiero deterministico gli permise di vedere la tecnica come qualcosa che conduce, inevitabilmente, alla forma. Poi, il pragmatismo, le idee giudicate - e da qui le forme - nei termini della loro efficienza, rafforzarono questi punti di vista. E attraverso influenze simili, forse indirette, forse inconsce nel loro modo di procedere, l’architetto si sentì autorizzato - quasi obbligato - ad arrivare a conclusioni completamente nuove”*¹²

L’autonomia nell’arte, e così anche nell’architettura, è da intendersi come parte di un più ampio progetto di autonomia dell’uomo da determinazioni o caratteristiche sociali e naturali. Essa

¹¹ Herbert Hertzberger, *Lesson for students in Architecture*, 010 Publishers, Rotterdam, 1993 (Reprint 2005), p.170, trad. propria

¹² Colin Rowe, *L’architettura delle buone intenzioni. Verso una visione retrospettiva possibile*, Pendragon, Bologna, 2005, p. 31

deriva dalla percezione di una sempre più evidente frammentazione della società, conseguenza della modernità. Bisogna riguadagnare alla *totalità* sociale persa durante il processo di modernizzazione e l'autonomia nell'arte è il mezzo tramite il quale bisogna ristabilire e ricreare una nuova identità autonoma per la società *violentata* dal cambiamento. Tale presupposto si lega così alla trasformazione delle condizioni materiali della società, sotto l'influenza del Marxismo Estetico e il pensiero di Schiller. Adorno introduce la questione della contraddizione dell'autonomia.

Se da un lato, l'arte senza autonomia sarebbe semplicemente identificata con il sociale, diventando *eteronoma* e perdendo quindi la sua capacità di essere un'alternativa. Dall'altro lato, una totale autonomia artistica porterebbe l'opera totalmente fuori dal sociale, ricadendo in uno stato di totale solipsismo. Per Adorno c'è allora il bisogno di trovare un punto di tensione tra le due parti, tra i due poli. La perdita di tale tensione, ovvero il prevalere del lato sociale (cioè l'arte su commissione) o del lato autonomo (intesa come arte puramente estetica), negherebbero la capacità critica dell'autonomia dell'arte.

L'architettura è una forma d'arte ed in quanto tale rientra in questo discorso dell'autonomia. Nel caso della disciplina architettonica c'è da considerare un ulteriore elemento, che è quello della funzione. Infatti il *riempimento* dell'edificio con i suoi fini o scopi è una condizione a priori rispetto a un soggettivo *giudizio estetico*: la sua funzionalità è un limite ad un'autonomia assoluta. Ma tale autonomia è da ricercarsi, seguendo anche il pensiero Kantiano,

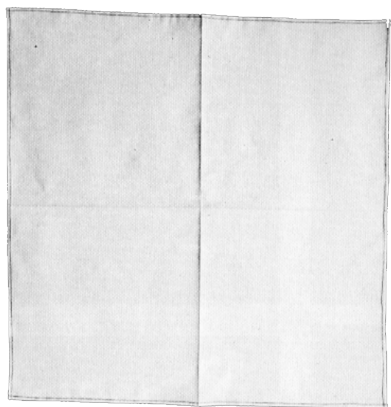
che combina *bellezza e fine*, nella sua espressione intesa come il mezzo, o meglio la chiave, per una possibile elevazione ad arte autonoma. Quell'espressione di architettura autonoma che Ledoux riduce a una serie di meccanismi compositivi che lo porteranno ad essere il precursore del movimento moderno.

È proprio durante l'Illuminismo che l'architettura fugge da quel revival esistenzialista per andare incontro a un più umano processo di *self-discovery*, in cui oltre alla ragione entrerà in gioco la sensibilità. L'oggetto architettonico, così come l'opera d'arte non saranno più guidati da verità eterne ed immutabili, quindi eteronome, ma diventeranno catalizzatori di emozioni per lo spettatore. Tale passaggio porterà a un processo di demistificazione dell'arte attraverso il quale un ideale deliberativo poteva essere determinato.

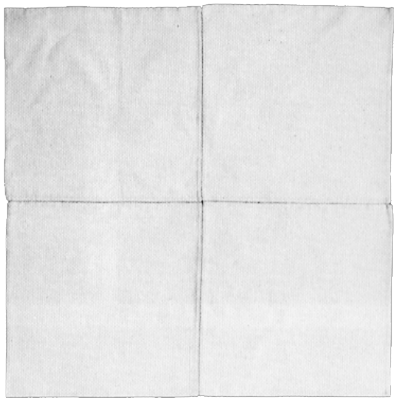
Il capovolgimento del *principio di imitatio*, l'emergere del gusto e l'inadempienza del principio di autorità sono tutte conseguenze di un movimento che corre parallelo al consolidamento del discorso *illuministico* e che influenzerà indelebilmente la concezione di architettura. La combinazione di esperienza e ragione diventerà così il passaggio dall'estetica dell'oggetto all'estetica della relazione opera d'arte-spettatore, intendendo la prima come catalizzatore di emozioni. Quello che si ricercherà non sarà più la perfetta imitazione degli antichi, ma una perfezione dell'effetto che l'artefatto produce e trasmette, ciò che esso esprime. Questo cambiamento condurrà quindi a nuovi criteri di *comprensibilità*, la quale è in definitiva il legame inseparabile tra arte e società.

FRAMMENTAZIONE E PUREZZA

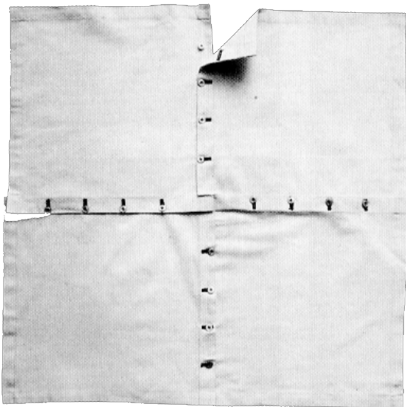
“In accordo con lo spirito di autonomia, i nuovi padiglioni sono interamente autosufficienti: in opposizione al sistema Classico e Barocco dove distaccare una parte è distruggere il tutto, il padiglione rifiuta le parti e diventa un’associazione di elementi indipendenti.”¹³



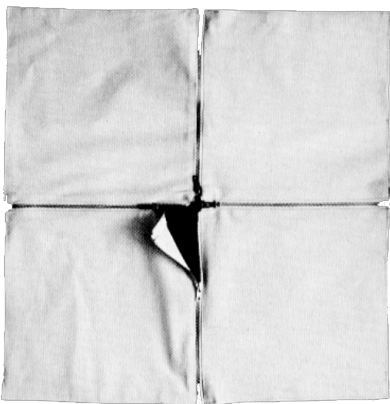
Ein Stück Stoff: gefaltet
A Piece of Cloth: folded



genäht
sewn



geknöpft



gezippt

¹³ Anthony Vidler, *The Ledoux Effect: Emil Kaufmann and the Claims of Kantian Autonomy*, 2002, p.20, trad. propria

6. *A piece of Clothes*. Hans Hollein. *Man Transforms*, 1976

¹⁴ Emil Kaufmann, *De Ledoux a Le Corbusier*, 1985, p.73, trad. propria

Nel passaggio dal Classicismo di metà diciassettesimo secolo al Neoclassicismo, Kaufman, in *De Ledoux a Le Corbusier* individua alcuni caratteri di continuità, ma anche forti e precise differenze di composizione architettonica. Composizione, che dal suo punto di vista, stava andando da un senso di *armonia significativa* legata all'opera stessa verso principi comunicativi ed espressivi capaci di provocare sensazioni non strettamente legate alla struttura del lavoro stesso. Infatti nel periodo Neoclassico il materiale è morto.

*“L'autonomia della forma, che si stava sviluppando in quel periodo, è strettamente relazionata con l'esigenza di un uso appropriato dei materiali.”*¹⁴

La forma ha il solo ruolo di *portatrice* di idee, come fosse una traghettatrice di stati d'animo, per suscitare emozioni che non sono intrinseche al materiale stesso poiché esso non le contiene.

Il simbolo del Neoclassico non è la pietra non-sensuale, ma la pietra *posseduta dal genio*. Tale transizione viene storicamente collocata, da Kaufmann, nella seconda metà del '700, indicando tale lasso temporale come momento di conflitto tra le due correnti, sul piano compositivo e filosofico, in cui gli architetti cercarono di spingere la disciplina al limite nel tentativo di trovare nuovi significati espressivi legati alle loro idee Illuministiche e Rivoluzionarie. Tra le figure più importanti risalta la personalità di Ledoux, il quale fece dell'architettura il suo mezzo per esprimere gli ideali sociali della nuova borghesia e le idee politiche dell'Illuminismo, partendo dal concetto di libertà individuale promossa da Rousseau e da Kant, ovvero basandosi sul concetto di *autonomia*.

Il periodo storico in cui agisce l'architetto francese è di sicuro stimolo per il suo operato e per le idee che coltiva. È infatti il periodo della Rivoluzione Francese, il fatidico momento della sconfitta dell'Assolutismo. È il passaggio dell'autonomia dal sovrano al cittadino. È la distruzione del Leviatano di Hobbes. Sono le prime basi per la futura democrazia. È da quel momento che nascono i primi stimoli per un futuro democratico. È la nascita della *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*. Il cittadino, da quel momento storico in poi, si vedrà riconosciuta sempre più libertà all'interno delle decisioni politiche. Il cittadino diventa uomo libero, *autonomo*. Libertà di decidere, tramite la votazione, chi dovrà rappresentarlo politicamente. Libero di scegliere da che parte stare, ma soprattutto libero di esprimersi. Il cittadino diventa così autonomo, ma tramite un contratto sociale, dunque entro i limiti della Dichiarazione. Ed è qui che nasce il parallelismo con l'architettura, in cui l'architetto, da uomo indipendente, può esprimersi liberamente, ma entro i limiti della disciplina, ovvero entro quelle regole intrinseche alla disciplina a cui è legato. Ma autonomia vuol dire anche responsabilità, senza la responsabilità non si potrebbe essere indipendenti. Nella società, come nell'architettura.

È proprio in questa *frattura* sociale e storica che si muove Ledoux. Quella cesura causata dalla ghigliottina. Tra il corpo e la testa di Luigi XVI. La condanna che più di tutte *uccide le idee*. Un simbolo forte. Un mezzo capace di spegnere in circa 12 secondi il punto da cui le idee partono. Un taglio con il passato e con le idee assolutiste. L'inizio per le idee Illuministiche e per l'espressione di

esse. Così Ledoux è capace di muoversi in questa frattura, dando forma ai nuovi ideali. Non solo teorie, ma disegni, rappresentazioni e materiali da costruzioni che concretizzano simbolicamente i sentimenti della sua epoca, i *primi segnali di autonomia*.

Il primo riferimento da cui Kaufmann parte per evidenziare i segni di una *autonomia architettonica* è il progetto di Ledoux per la *Chiesa di Chaux*. Esempio importante perché simbolo del cambiamento. Momento di transizione dalla composizione dinamica del Barocco alla composizione statica Neoclassica. L'edificio era pensato come un blocco geometrico solido, privo di decorazioni e caratterizzato dalla separazione delle funzioni, le quali avevano ognuna identità propria. Gli altari per matrimoni erano distaccati e opposti agli altari per i funerali. I primi ad un livello superiore, mentre gli ultimi collocati in basso, sotto la cripta, con ingresso indipendente legato al cimitero. Tale composizione dichiara, secondo Kaufmann, *il principio di isolamento*, il quale introduce il concetto e il senso di *distanza* necessario per rendere efficace l'effetto del sublime. Tale distanza è inoltre manifestata dalle piccole aperture che segnano l'ingresso, intagliate sugli imponenti muri ciechi. Non invitano all'ingresso, non attraggono, ma indicano chiaramente che non sono stati pensati per l'ingresso di massa, ma bensì per l'ingresso individuale, attraverso il quale il credente si congeda dal mondo esterno per entrare silenziosamente nel mondo della contemplazione. La distanza all'interno è invece trasmessa dall'altare isolato dallo spazio del credente, il quale può solo osservarlo da lontano, catturato dal sublime gioco di luci:

*“che la luce che cade sull’altare sacrificale rivelasse l’immagine della grandezza e della maestà suprema, che l’ombra misteriosa intorno a lui rappresentasse la piccolezza della nazione...era necessario erigere scale che ricordassero l’altezza celestiale...e che stabilissero tra il genere umano e la divinità questa distanza incommensurabile che l’immaginazione prova a rincorrere senza riuscirci”*¹⁵

L'essenza autonoma sarà una costante nell'operato di Ledoux come dimostrato anche in un altro progetto, emblema della volontà dell'architetto di esprimere i propri tempi. Nell'*Oikema* è chiara la denuncia del cambiamento nello stile di vita del momento. L'edificio è un tempio del sesso, luogo della contemplazione dei piaceri dell'uomo, casa delle passioni. Rivendicazione evidente dell'autonomia dei piaceri sessuali, dichiarazione dell'indipendenza filosofica a favore degli impulsi e degli istinti umani, con riferimento all'autonomia morale ricercata da Kant. Immortalato in un paesaggio bellissimo, il complesso si chiude in se stesso, non ha finestre, una stanza in cui scappare dal giudizio esterno e dalla critica dell'uomo. Luogo di contemplazione dell'intimità.

La composizione per Ledoux è il mezzo per esprimere l'autonomia o l'indipendenza. Un sistema simbolico che si traduce nella scomposizione dell'edificio in masse identificabili individualmente. In questo *comportamento* Anthony Vidler legge quella che Ledoux, riferendosi al progetto per la *Maison d'Éducation*, chiamerà *“nuovo concetto di trattamento autonomo del materiale.”*¹⁶ Tale concetto guiderà l'architetto francese verso quella logica di

¹⁵ Emil Kaufmann, *De Ledoux a Le Corbusier*, Editorial Gustavo Gili, Madrid, 1985, p.59, trad. propria

¹⁶ Anthony Vidler, *The Ledoux Effect: Emil Kaufmann and the Claims of Kantian Autonomy*, 2002, p.19, trad. propria

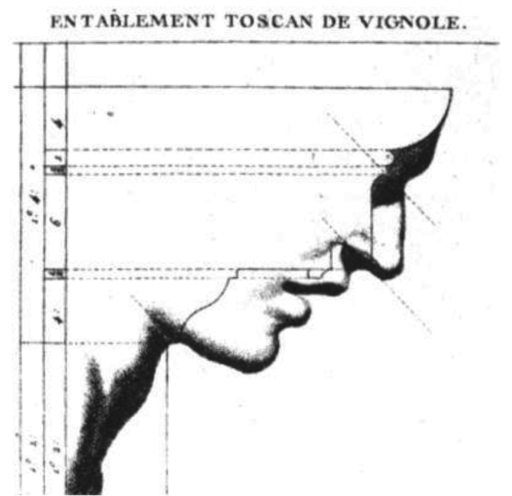
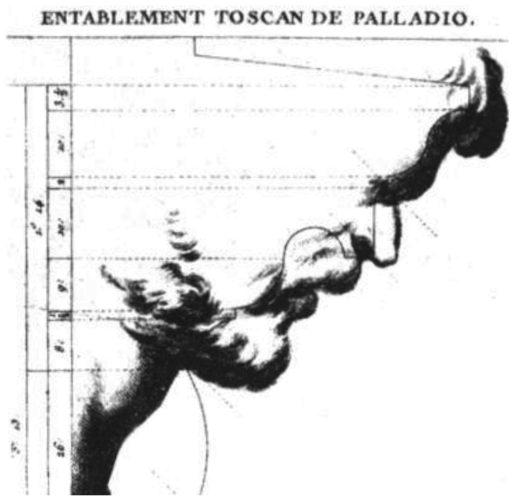
¹⁷ Anthony Vidler, *The Ledoux Effect: Emil Kaufmann and the Claims of Kantian Autonomy*, 2002, p.23, trad. propria

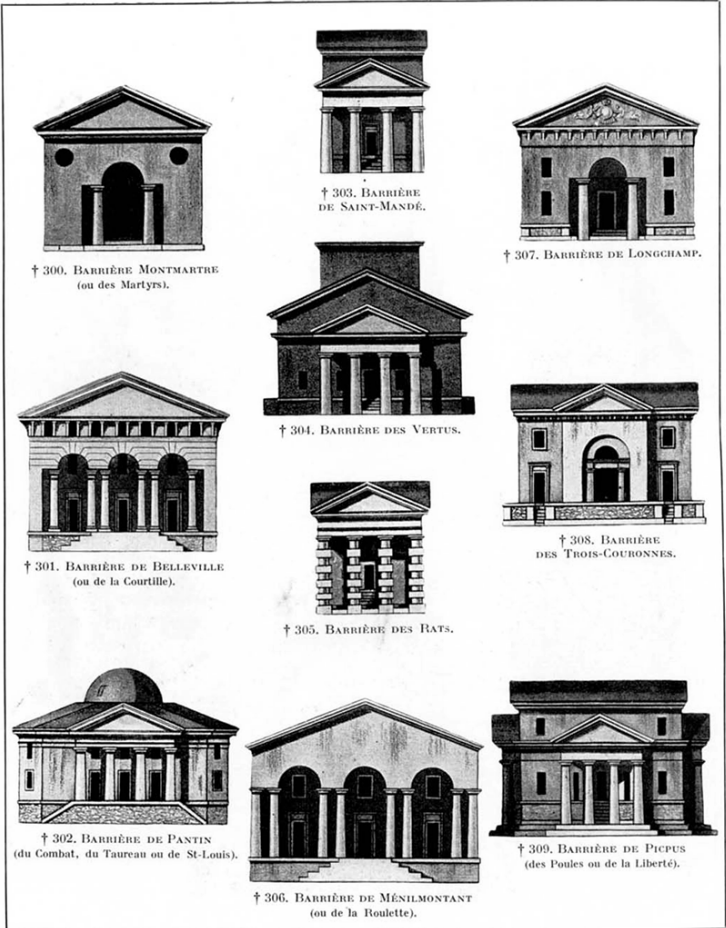
7. "Confronto tra profili architettonici e umani" - J.F. Boudel, da *Cours d'Architecture*, 1771

soluzioni autonome che caratterizzeranno la maggior parte dei suoi progetti. La ricerca di questa filosofia progettuale è chiara nel processo compositivo che caratterizza i diversi piani per le *Saline di Chaux*, sviluppati tra il 1771 e il 1774. I cambiamenti nel progetto negli anni sono drastici, da una complessiva unità alla frammentazione in diversi padiglioni disposti a semicerchio intorno al centro. Stessa strategia viene utilizzata per il piano della *Città Ideale di Chaux* nella quale inserisce una serie di nove case quadrate, tutte diverse tra loro. Con questo atteggiamento Ledoux marca ancora di più la rottura con il Barocco, del quale criticava la composizione decorativa e formata da parti singole che avevano senso solo se considerate nel complesso. Critica cioè quell'approccio eteronomo e di *mimesi* caratterizzante l'Architettura Barocca.

*"La principale qualità artistica di questi progetti sta nel 'gioco di volumi' che Ledoux cercava sopra ogni cosa."*¹⁷

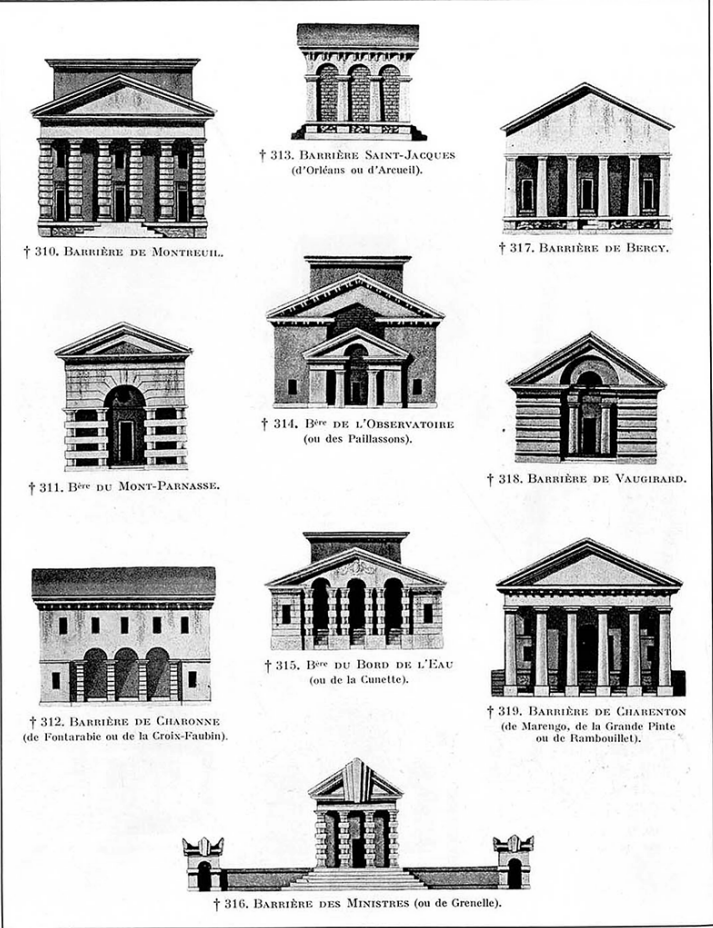
La scomposizione dell'edificio, in elementi quasi sempre suddivisi funzionalmente, rivoluziona il modo di pensare il progetto architettonico e lo libera da quell'unità massiva barocca, punto di incontro di tutte le funzioni. La disposizione di elementi autonomi, padiglioni funzionali, nello spazio cambia completamente il modo di intendere la composizione architettonica. Il primo grande passo verso la scomposizione che apre le porte alle potenzialità formali dell'architettura.





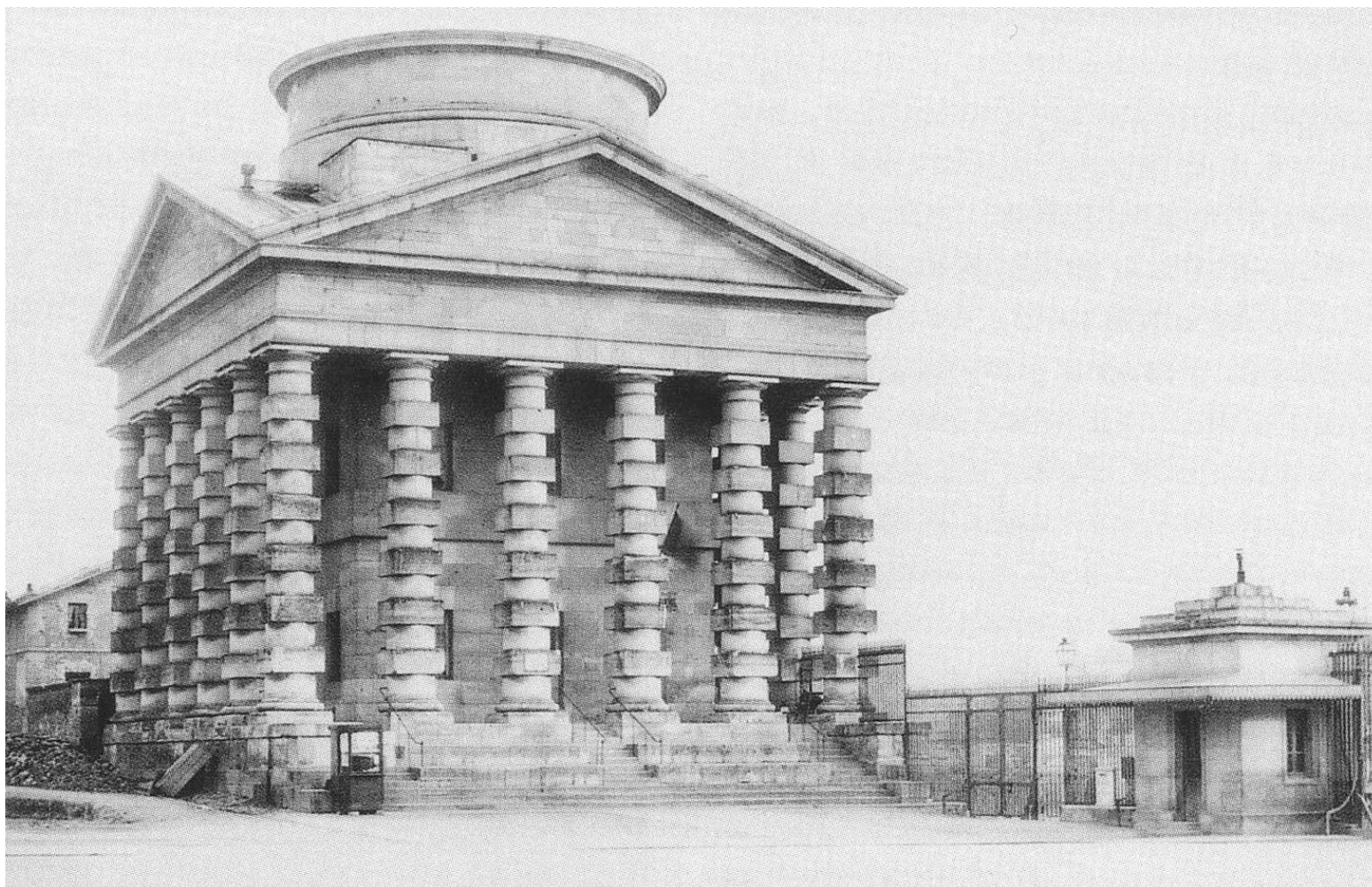
Gravures de Marles.

230



Gravures de Marles.

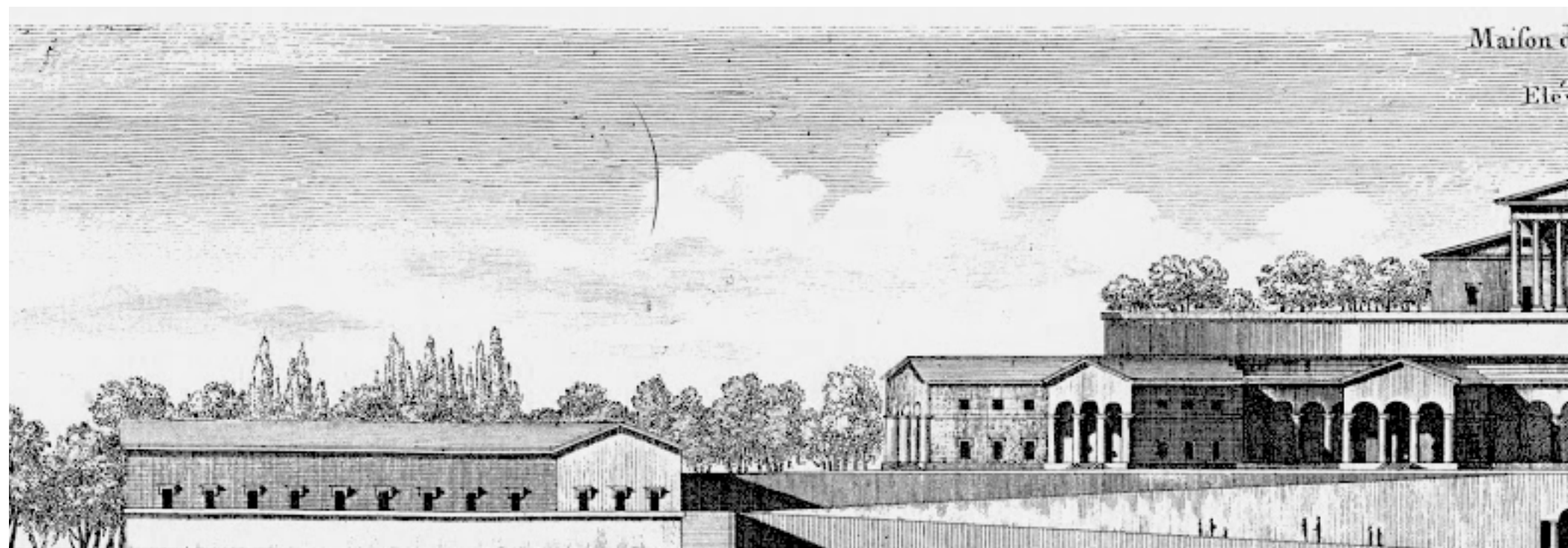
231

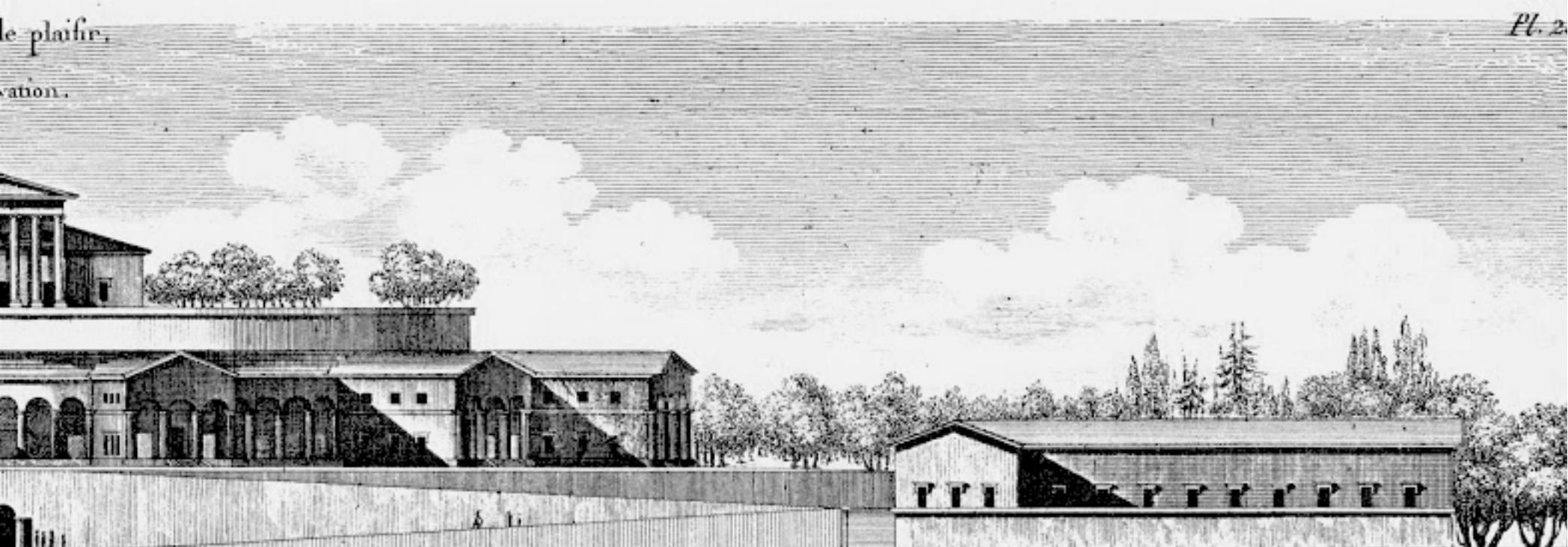


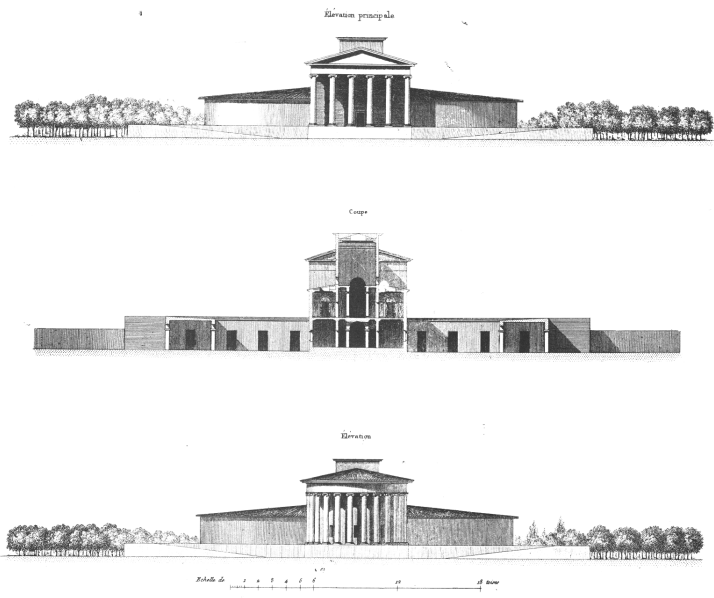
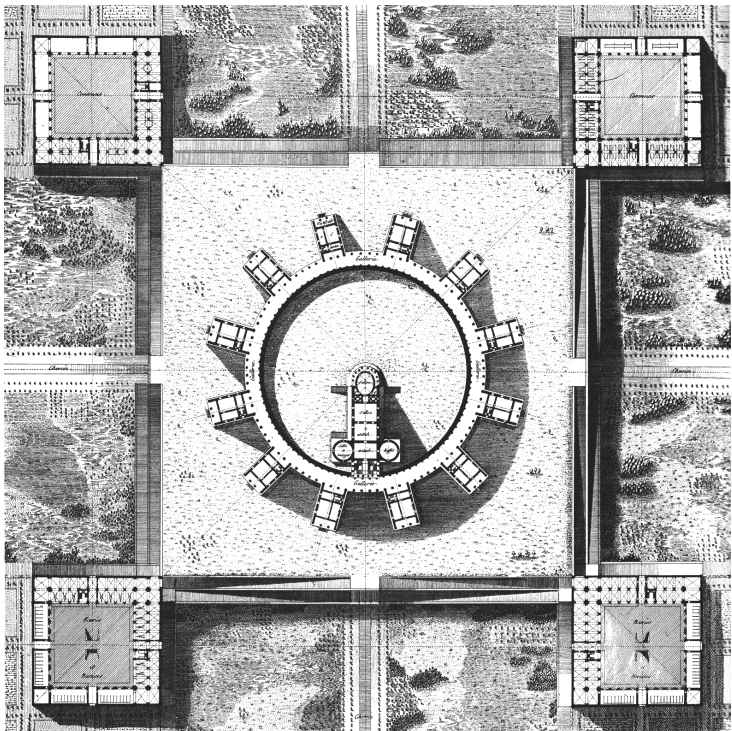
10. *Barrière de l'Etoile. Charles Marville.*



11. *Barrière du Trône.*



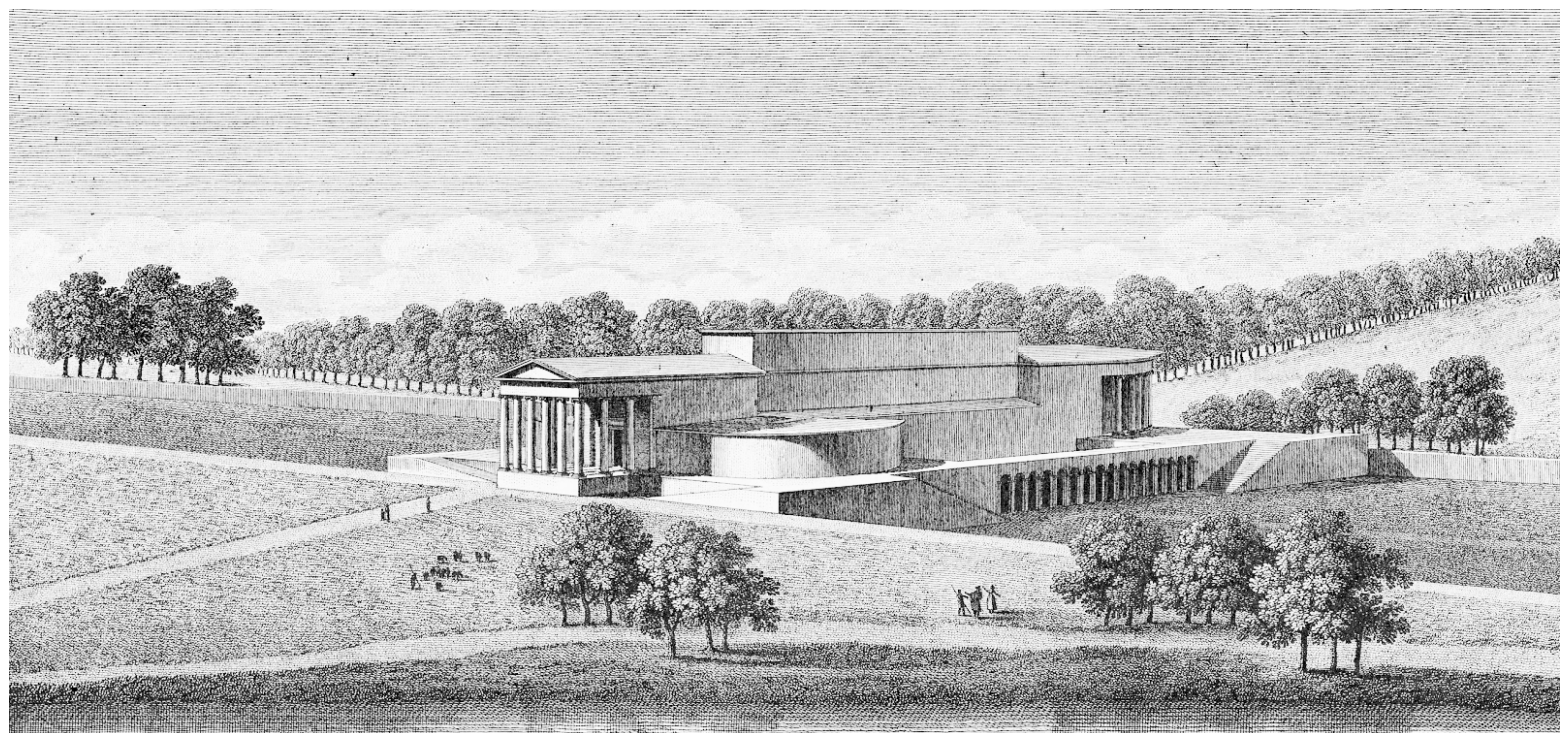




12. *Maison de plaisir*, Elevation. Claude Nicolas Ledoux

13. *Projet de maison de plaisir*. Claude Nicolas Ledoux

14. *Projet de maison de plaisir*. Elevation principale. Coupe. Elevation. Claude Nicolas Ledoux



15. *Projet de maison de plaisir. Vue D'Ensemble.* Claude Nicolas Ledoux

OLTRE LA FUNZIONE

*“per quanto io ritenga tutta l’architettura un fatto positivo, un argomento concreto, penso che alla fine noi ci scontriamo contro qualcosa che non può essere del tutto razionalizzato: questo qualcosa è in gran parte l’elemento soggettivo”*¹⁸



¹⁸ Aldo Rossi, *Architettura per i musei*,
in AA. VV., *Teoria della progettazione
architettonica*, Edizioni Dedalo, Bari,
1985, p. 123

16. *Cloth as a Tool*. Hans Hollein.
Man Transforms.

¹⁹ Lewis Mumford, *The culture of cities*, New York, 1938, p. 5, trad. propria

²⁰ Robert Venturi, *Complexity and contradiction in architecture*, *The Museum of Modern Art*, New York, 1977, p.14, trad. propria

²¹ *ivi.*, p.33

²² Aldo Rossi, *Architettura della città*, Marsilio Editori, Padova, 1966, p. 31

Influenzato dalle idee di Rogers e spinto sempre da quella volontà di fuggire dalla morsa delle rigide regole del movimento moderno, Rossi prova a disegnare le linee guida per un abbandono del mero razionalismo e della gabbia della funzione. Autonomia intesa come salvezza dell’architettura dalle decisioni appartenenti a campi differenti, quali l’estetica, la politica, la società. La luce parigina lo attira, indicandogli il cammino. L’asse Milano-Parigi lo porterà a indagare personalmente quello che lui stesso definirà *razionalismo esaltato* di Boullée, oltre che l’opera di Ledoux attraverso le idee di Kaufmann. Influenze che gli spianano la strada verso quel miraggio, quella complicata questione dell’autonomia.

Se quella di Ledoux è una purificazione della forma, quella di Rossi diventerà invece un’emancipazione dell’edificio architettonico dalla città, nella città. Edificio come evento isolato nella complessità del tessuto urbano. Tessuto che diventa così soggetto alle influenze dell’architettura, in quanto subisce gli effetti degli elementi architettonici in essa presenti. E non viceversa.

“La città è un fatto naturale come una grotta, un nido, un formicaio. Ma è pure una cosciente opera d’arte, e racchiude nella sua struttura collettiva molte forme d’arte più semplici e più individuali.”¹⁹

Tale teoria si tradurrà in assoluta soggettività nelle sue opere, le quali saranno composte attingendo da quel catalogo di forme appartenente alla sua personale memoria. Un’autoreferenzialità di cui Rossi si avvale per sfuggire da un confronto pubblico e instaurare un’architettura autonoma legata non a canoni predefiniti,

ma piuttosto a figure private del proprio significato, a cui lui dà composizioni e significati nuovi. La *Città Analoga* per la Biennale di Venezia del ’76 è una rappresentazione dell’intelletto Rossiano. Un collage di elementi, di figure, di forme.

L’indole autonoma di Rossi viene ben espressa da Venturi in *Complexity and Contradiction*. Il tentativo di isolare l’architettura dalle altre discipline per ristabilire la complessità intrinseca all’architettura, è ben chiaro nelle parole dell’architetto americano.

“Io non mi sforzo di legare l’architettura ad altre cose [...] io provo a parlare di architettura piuttosto che intorno ad essa[...] Il potere sempre minore e la sua crescente inefficacia nel plasmare l’intero ambiente possono forse essere invertiti restringendo le preoccupazioni e concentrandosi sul suo proprio lavoro”²⁰

Autonomia che scaturisce dallo studio della tipologia, intesa come “idea stessa dell’architettura, la quale è la più vicina alla sua essenza.”²¹ Rossi troverà nei lavori di Durand e Viollet-Le-Duc i riferimenti storici per una teoria sul tipo, permanente “e complesso, un enunciato logico che sta prima della forma e che la costituisce.”²²

Fu proprio attraverso la nozione di tipo che la storicità dell’architettura prese forma nella sua concezione formale, le sue innovazioni costruttive, la sua capacità di rispondere a differenti bisogni e funzioni e alle sue varie soluzioni di design.

Fondamentale è il contributo di Rafael Moneo alla comprensione del significato di tipologia in architettura. Lo spagnolo pubblicherà su *Oppositions*, nell’estate del 1978, il testo *On Typology*.

Un'avventura nel mondo della tipologia che parte dal definire che tipo di oggetto è un lavoro di architettura, distinguendo tra *identità autonoma* intesa come fenomeno singolare la cui indipendenza, nonostante i possibili riferimenti ad altri lavori, non viene a perdere forza, e *identità appartenente a un gruppo di oggetti* legati da caratteristiche processuali e materiali simili e riproducibili. Per esempio, i primitivi mettevano sullo stesso piano l'attività architettonica e tutte le altre attività artigianali. La produzione della capanna o della casa non era lontana dalla costruzione di strumenti utili alla vita quotidiana, in entrambi i casi infatti i problemi da risolvere erano della stessa natura e i prodotti di conseguenza appartenevano allo stesso gruppo di oggetti.

La capanna era uno strumento utile, come utile poteva essere un vaso. L'essenza architettonica dei primitivi era allora da ricercarsi nella *riproducibilità*. Ma con lo sviluppo della disciplina e con il definirsi di quei limiti che differenziano l'architettura dalle altre attività artigianali, nasce la necessità di suddividere il lavoro architettonico in elementi che compongono l'edificio. Composizioni che definiscono così il concetto di tipo, inteso non solo come mezzo descrittivo dell'opera, ma come strumento per produrre la struttura formale che caratterizza praticamente l'oggetto architettonico. Una sorta di raccolta di regole non scritte che contengono però l'essenza e il valore architettonico dell'artefatto.

Sebbene questa visione del tipo come generatore del progetto d'architettura sia stato visto, a volte, come un *"meccanismo congelato"*²³ che si oppone a spunti di cambiamento rilevanti, Rafael

Moneo prova ad analizzarlo con occhi diversi che vedono in quelle indicazioni tipologiche una serie di indicatori modificabili che non portano quindi per forza verso una riproduzione meccanica dell'elemento stesso.

*"Il tipo può così essere pensato come la cornice entro la quale il cambiamento opera, un termine necessario per continuare la richiesta dialettica nella storia."*²⁴

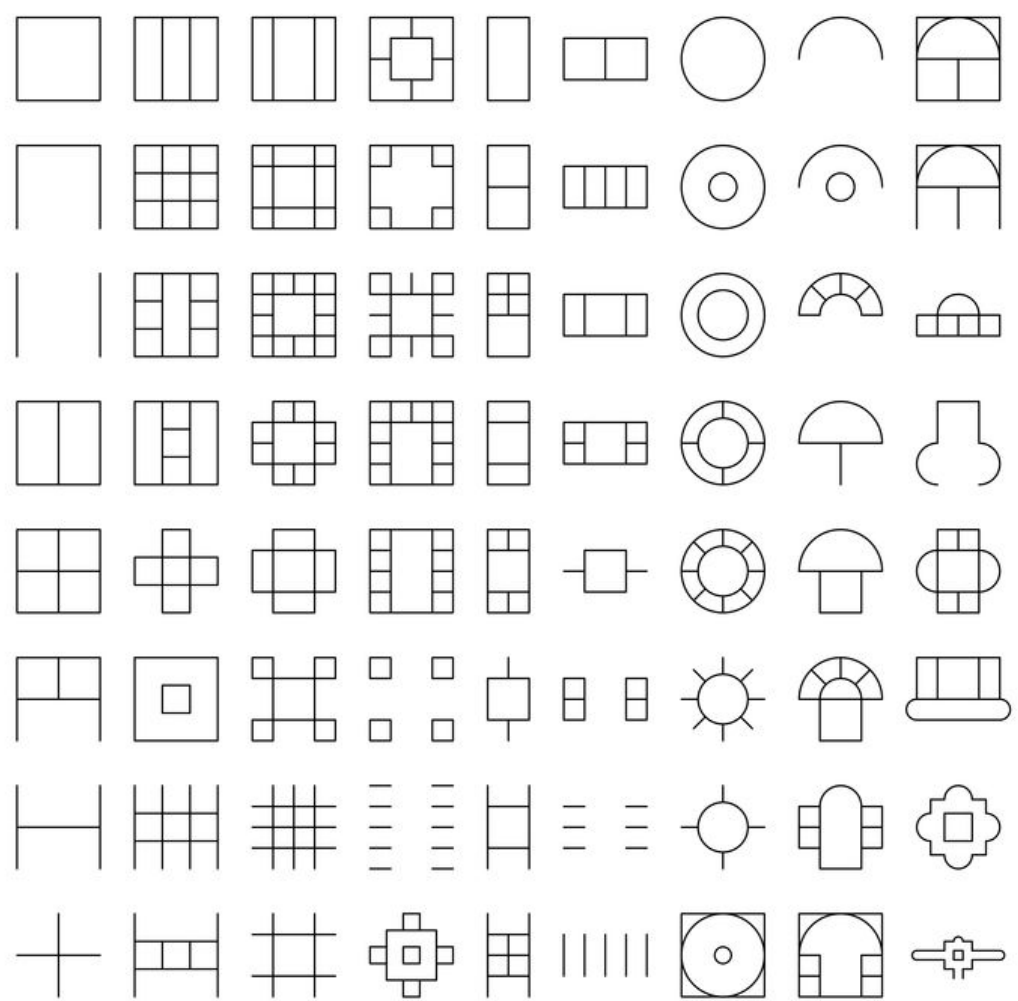
La visione dello spagnolo è quindi contemporanea, specchio del tempo a cui appartiene. Un'autonomia dell'architetto, non influenzata da regole esterne, ma piuttosto capace di modificare quelle stesse regole a proprio piacimento. In questo senso il tipo più che un meccanismo bloccato risulta come una via verso la nascita di nuovi meccanismi totalmente diversi tra di loro, genesi delle più svariate soluzioni formali.

La comparsa di nuovi tipi è a volte frutto di legame con la storia, altre volte invece nasce dall'intuizione di personalità particolari. Rossi è tra questi. Egli libera le forme classiche dai loro significati canonici e li usa per produrre nuove composizioni. Slega le forme dalla loro funzione.

A ciò si ricollega il pensiero dell'architetto inglese Colquhoun sulla tipologia, il quale rintraccia nella progettazione quello spiraglio attraverso il quale l'architetto può essere decisivo e determinante per la definizione della forma finale dell'edificio. Un testo velato da quel senso di rassegnazione e giustificazione di fronte alla ovvia impossibilità di completa autonomia, che anche se fosse possibile porterebbe alla deriva.

²³ Bruno Zevi, *Architettura in Nuce*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Milano, 1960, p. 169

²⁴ Rafael Moneo, *On typology in Oppositions*, 1978, p. 27, trad. propria



17. *Building Forms*. J.N.L. Durand. 1804

*“A parte il fatto che non siamo liberi dalle forme del passato, e dalla disponibilità di queste forme, come modelli tipologici, ma se assumessimo di essere liberi perderemmo il controllo di un settore attivo della nostra immaginazione e del nostro potere di comunicare con gli altri”*²⁵

Indagando sulle vicissitudini legate alle parole *arte* e *scienza*, Colquhoun dimostra come ci siano differenze tra gli artefatti realizzati tramite l'applicazione di leggi di scienze fisiche e quelli invece realizzati tramite l'imitazione e l'intuito. Quello di Rossi è un atteggiamento che si muove tra i due poli, la mimesi di forme del passato con l'applicazione di leggi moderne ed autonome. Forme del passato legate alle tipologie moderne, intese come *lo studio dei tipi di elementi che non possono essere ulteriormente ridotti*.

Prima dell'affermazione del moderno, la tradizione, l'abitudine e la mimesi erano i metodi tramite i quali tutti gli artefatti erano creati e prodotti, sia che questi fossero utilitari o prettamente religiosi. L'artigiano aveva infatti in mente un'immagine a priori dell'oggetto, sia che questo fosse una scultura o un utensile da cucina. Ciò che produceva aveva comunque un valore di *scambio* e di comunicazione con la società. Il suo messaggio risiedeva esattamente nell'idea o immagine che egli aveva a mente e a cui cercava di far assomigliare il più possibile l'oggetto finale.

È semplice cogliere il fatto che la classe di artefatti che continua ad essere prodotta seguendo i metodi tradizionali abbia uno scopo prevalentemente iconico, essendo chiaro che il senso delle immagini di riferimento, ovvero gli archetipi, è cambiato.

Per molti anni il rifugio dei primitivi è stato inteso come punto di partenza dell'evoluzione dell'uomo. Claude Levi-Strauss vede nell'evoluzione dell'uomo non uno spontaneo e autonomo sviluppo di una situazione, ma una stessa situazione rappresentata sempre in maniera diversa. Ciò che era *vero* per l'uomo primitivo continua ad influire la nostra organizzazione e in particolare la nostra attitudine verso gli oggetti del nostro ambiente. L'obiettivo dell'organizzazione estetica del nostro ambiente è quello di interpretare al meglio la struttura soggettiva e renderla socialmente comprensibile. Il risultato è quindi una costruzione artificiale che rende i fatti architettonici socialmente intuibili. Questi risultano tali però, grazie al tipo, che anche se diverso al passato, risente ancora delle influenze dell'esperienza storica che ha *vissuto*.

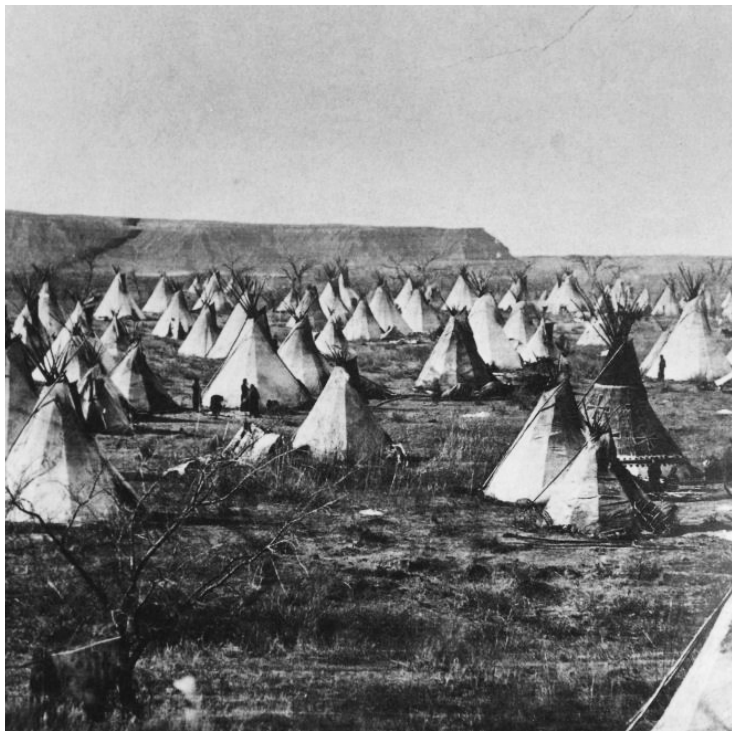
Il Movimento Moderno in architettura nacque come tentativo di alterazione del sistema rappresentativo che era stato ereditato dall'era preindustriale e che non sembrava adesso adatto al contesto segnato da un rapido cambiamento tecnologico.

La trasformazione si basava essenzialmente su un ritorno alla natura, derivante dal movimento romantico, non inteso come desiderio di imitazione delle forme della natura, ma come capacità di rivelare, tramite l'opera architettonica, l'essenza dei modi di operare della natura.

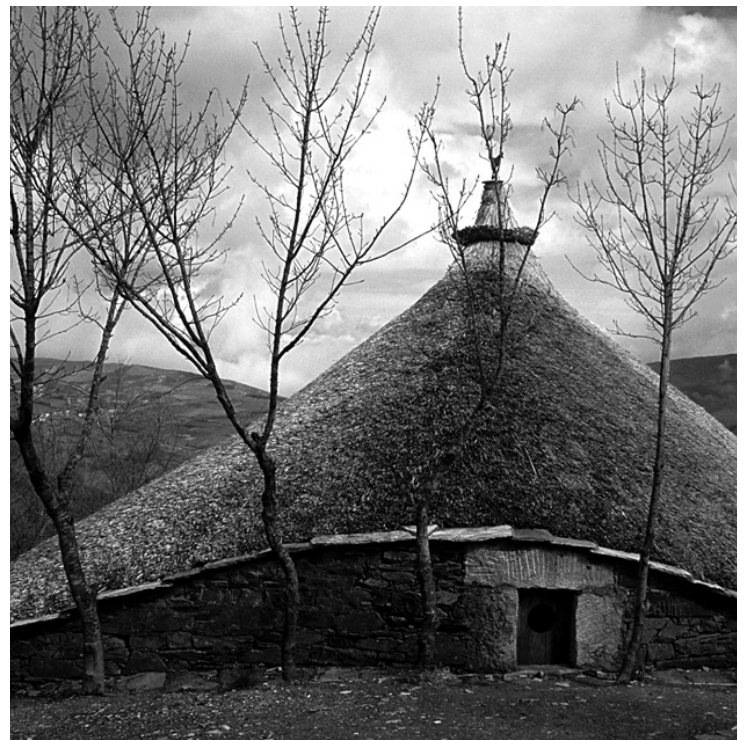
L'essenza della dottrina funzionale del Movimento Moderno non considerava inutili la bellezza, l'ordine o il significato, ma andava contro quell'idea che queste caratteristiche potessero essere attinte da una deliberata ricerca di forme finali. La forma era

²⁵ Alan Colquhoun, *Typology and Design Method*, Arena Architectural association journal, vol. 83, n. 913, giugno 1967, p.11, trad. propria

18. *Villaggio Cheyenne, Western Plains*



19. *Casa in Cebreiro, Spagna*



cioè il risultato di un processo logico nel quale i bisogni e le tecniche erano sviluppati insieme. Rossi procede invece al contrario, parte dalle forme del passato per caricarle di significati nuovi, moderni, legati alla sua memoria personale.

L'architettura moderna e la sua letteratura sono pieni di asserzioni che indicano che nonostante i bisogni pratici noti siano stati soddisfatti, c'è ancora un margine di libertà e di scelta per le configurazioni spaziali. Tra i vari esempi potremmo citare Yannis Xenakis, che nonostante sia legato a leggi prettamente tecniche e matematiche durante la progettazione, afferma la presenza di una parte autonoma e deliberativa di tale processo. Una fessura in cui l'architetto può liberamente esprimere se stesso ed effettuare delle scelte progettuali non più legate ad una questione tecnica o matematica, ma prettamente architettonica. L'architetto si ritroverà sempre a confrontarsi con decisioni volontarie, e quindi la configurazione finale a cui arriverà deve essere il risultato di un'intenzione propria.

*“Il mio intelletto non accetta l'adozione dei moduli di Vignola in materia di edifici. Io sostengo che esiste armonia tra gli oggetti di cui ci si occupa. La cappella di Ronchamp forse dimostra che l'architettura non è una questione di colonne, ma di eventi plastici. Gli eventi plastici non sono regolati da formule scolastiche o accademiche, sono libere e innumerevoli.”*²⁶

E da qui che parte allora la divisione tra due modi differenti di vedere il movimento moderno. La chiusura del determinismo e del funzionalismo da un lato e la libertà espressiva dell'intuito dall'altro.

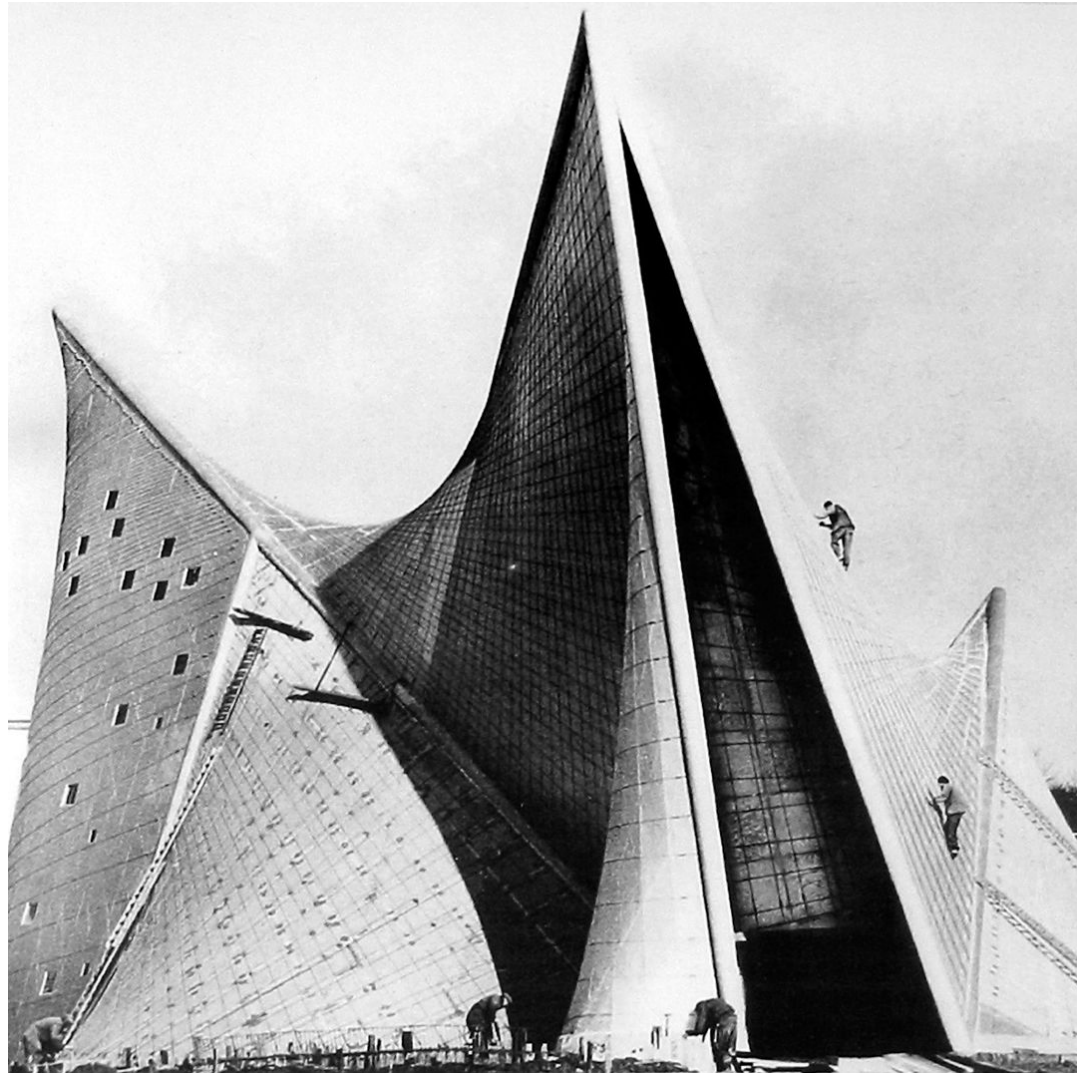
La rigidità del moderno e del razionale, da cui Rossi parte, vengono quindi messi in crisi e si trasformano in una fiducia verso il processo intuitivo. Il tutto nasce dall'impossibilità di trovare una soluzione a tutti i parametri dei problemi di progettazione, il che giustifica la libertà dell'architetto di agire secondo la sua volontà nel progetto. Libertà che non ha comunque il suo punto di partenza in una *tabula rasa*, quanto piuttosto parte dalla conoscenza delle forme del passato che vengono poi *modellate* per rispondere ai problemi del moderno.

Sempre in *Typology and Design Method*, Colquhoun spiega come il processo intuitivo sia applicabile, ad esempio, anche alla progettazione degli aerei, ma in quel caso la forma non è così flessibile in quanto risponde a delle necessità fisiche che se non fossero soddisfatte non permetterebbero all'aereo di volare. In architettura tale necessità sono molto più labili in quanto le leggi fisiche non sono in grado di fissare una forma finale generale, tanto che le possibilità formali sarebbero infinite se non ci si servisse di modelli tipologici prestabiliti. L'edificio allora a differenza dell'aereo, può avvalersi delle più svariate forme, essendo le problematiche fisiche ben più semplici. Sempre l'autore inglese fa l'esempio del *Padiglione Philips* per l'*Expo di Bruxelles* del 1958, in cui i progettisti Xenakis e Le Corbusier unirono le loro capacità tecniche e plastiche per risolvere le questioni acustiche riuscendo però anche a trovare l'essenza intima dell'architettura legata alla fantasia: *la vertigine*.

Il superamento della funzione, effettuato da Rossi e della teoria architettonica moderna e l'emancipazione di quella libertà intuitiva sono espressioni del tempo in cui essi avvengono.

²⁶ Le Corbusier, *Modulor2*, Editorial
Poseidon, Buenos Aires, 1962, p. 257,
trad. propria

20. *Padiglione Philips Expo Bruxelles.*
1958. *Le Corbusier e Yannis Xenakis*



Concettualmente la concezione di Rossi è vicina a quella di Kandinsky che definisce *bambini nati morti* quei tentativi di riprodurre forme del passato senza cercare di contestualizzare le opere al momento storico in cui si vive.

*“Come le imitazioni delle scimmie. Esteriormente i movimenti delle scimmie sono perfettamente uguali a quelle dell'uomo. Una scimmia sta seduta, tiene in mano un libro, lo sfoglia, assume un atteggiamento pensieroso, ma ai suoi movimenti manca un senso interiore.”*²⁷

Considerando ciò, il limite fondamentale del funzionalismo sta nell'aver lasciato un vuoto dal punto di vista della progettazione e della forma, aver accantonato la ricerca formale. Tale vuoto va così riempito dall'estetica dell'intuito, la quale accetta la distanza dalla storia per arrivare a soluzioni formali spontanee.

*“L'insegnamento mira all'immaginazione e all'invenzione, condizioni base per il continuo cambiamento del contesto industriale... Il metodo intuitivo del genio potrebbe essere accostato a chiunque, a condizione che ne vengano colte le caratteristiche essenziali: l'atto immediato di legare elementi non ovviamente connessi tra loro.”*²⁸

In sostanza quello che gli oppositori del funzionalismo cercano è un'esclusione di principi e forme prestabiliti, libertà dai valori iconici degli elementi compositivi, per tornare a guardare le forme con occhi nuovi in modo da conferirgli valori nuovi. Quella reinterpretazione del passato intesa da Levi-Strauss, per vestire i primitivi con abiti moderni. Lo sviluppo tecnologico non basta,

c'è bisogno dell'intuito creativo per risolvere problemi nuovi, la tecnologia per quanto potente e influente possa essere non sarà mai in grado di darci risposte esatte e prodotti preconfezionati.

I suoi strumenti piuttosto definiscono quei limiti disciplinari entro cui l'autonomia architettonica intuitiva è in grado di muoversi e operare, ricollegandosi al concetto esposto da Moneo.

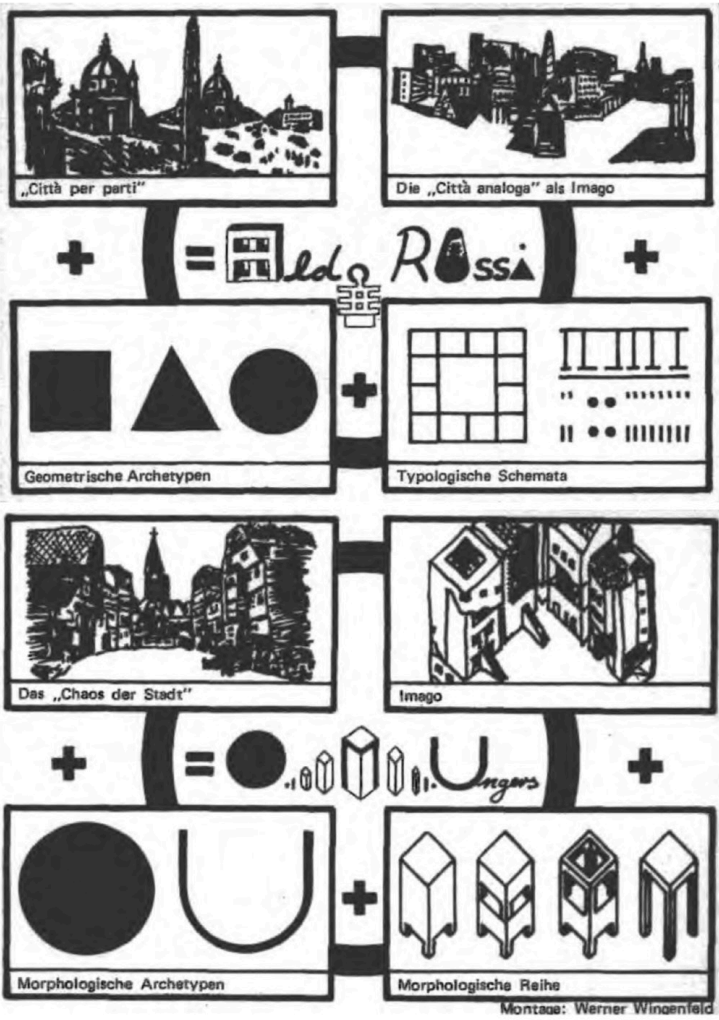
La *password* autonomia, che risuona costantemente in quel periodo, spinse gli architetti italiani a considerarla il fondamento di una nuova pratica e l'origine di nuove questioni teoriche. Nacque così la *Tendenza* fondata da Rossi, Grassi, Cannella e Aymonino, come reazione al modernismo, basata su idee autonome che però si manifestarono in svariati esempi e sotto diverse maschere, nessuna delle quali formalmente coordinata con le altre. Forse il senso dell'autonomia era proprio questo. Infatti l'affermazione di questa riscoperta nozione di autonomia sembrava aprire nuove straordinarie potenzialità per gli interventi architettonici.

Ed è qui che entra in scena Tafuri, con la sua teoria e le sue idee attente ai risultati di un processo che potrebbe portare all'interno della pratica architettonica una tendenza alla soggettività solitaria. Tafuri vede nell'utopia della forma, legata all'ideologia architettonica, un progetto per riguadagnare la totalità umana in modo da padroneggiare il disordine attraverso l'ordine.

Qualche esempio pratico verrà catalogato da Rossi nella raccolta per l'esibizione *Architettura Razionale* del 1973 alla *Triennale di Milano*. Tale catalogo verrà pubblicato da Scolari e rappresenta una sorta di *Manifesto della Tendenza* nella quale Rossi presenta il

²⁷ Vasilij Kandinskij, *Lo spirito dell'arte*, Milano, 1989, p.17

²⁸ László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Paul Theobald, Chicago, 1947, p. 68, trad. propria



panorama internazionale di architetture autonome come le opere di Stirling, Leon o Krier. Per Scolari la riscoperta disciplinare autonoma dell'architettura è legata al riconoscimento delle basi storiche per un'analisi e un intervento efficaci, al contrario delle utopie dell'avanguardia contro le quali si scaglierà.

*“Nella sua volontà di ricominciare da zero essa nega la storia per ritrovare un nuovo, quanto illusorio, punto di partenza; e così facendo raggiunge facilmente l'utopia ed il suo isolamento dalla realtà. In definitiva gioca un ruolo sostanzialmente reazionario poiché, con la sua autoesclusione, contribuisce al rafforzamento della condizione che voleva distruggere.”*²⁹

Così Scolari rigetta l'intera neo-avanguardia Italiana, Archizoom e Superstudio per esempio, con l'intenzione di proteggere la *Tendenza* dalle riflessioni di Tafuri sulla natura ideologica dell'esperienza dell'avanguardia. Secondo la *Tendenza* l'architettura è un processo cognitivo che, nel riconoscimento della propria autonomia, deve adesso cercare una rifondazione della disciplina. Quella disciplina che rifiuta soluzioni interdisciplinare per la sua crisi, che non si aggrappa alla politica, all'economia, al sociale come scudi dietro i quali proteggere la propria creatività sterile e formale, ma che piuttosto crede nell'indagare questi altri campi per essere in grado di intervenire in essi con lucidità. Così, per Scolari, la *Tendenza* non era quella maschera stilistica identificata da Tafuri nelle forme utopiche, mezzo per nascondere la complessità del mondo reale, ma piuttosto un sistema che prevedeva l'indifferenza distributiva del tipo come principio architettonico, le caratteristiche migratorie del

tipo e l'affermazione di una nuova monumentalità definiti da un numero ridotto di regole che servivano a portare unità e semplicità nel disordine della città moderna.

*“Agli ingannevoli tentativi di rivestire con panni ideologici la architettura, preferirò sempre la sincerità di chi ha il coraggio di parlare di quella silenziosa e inattuale purezza”*³⁰

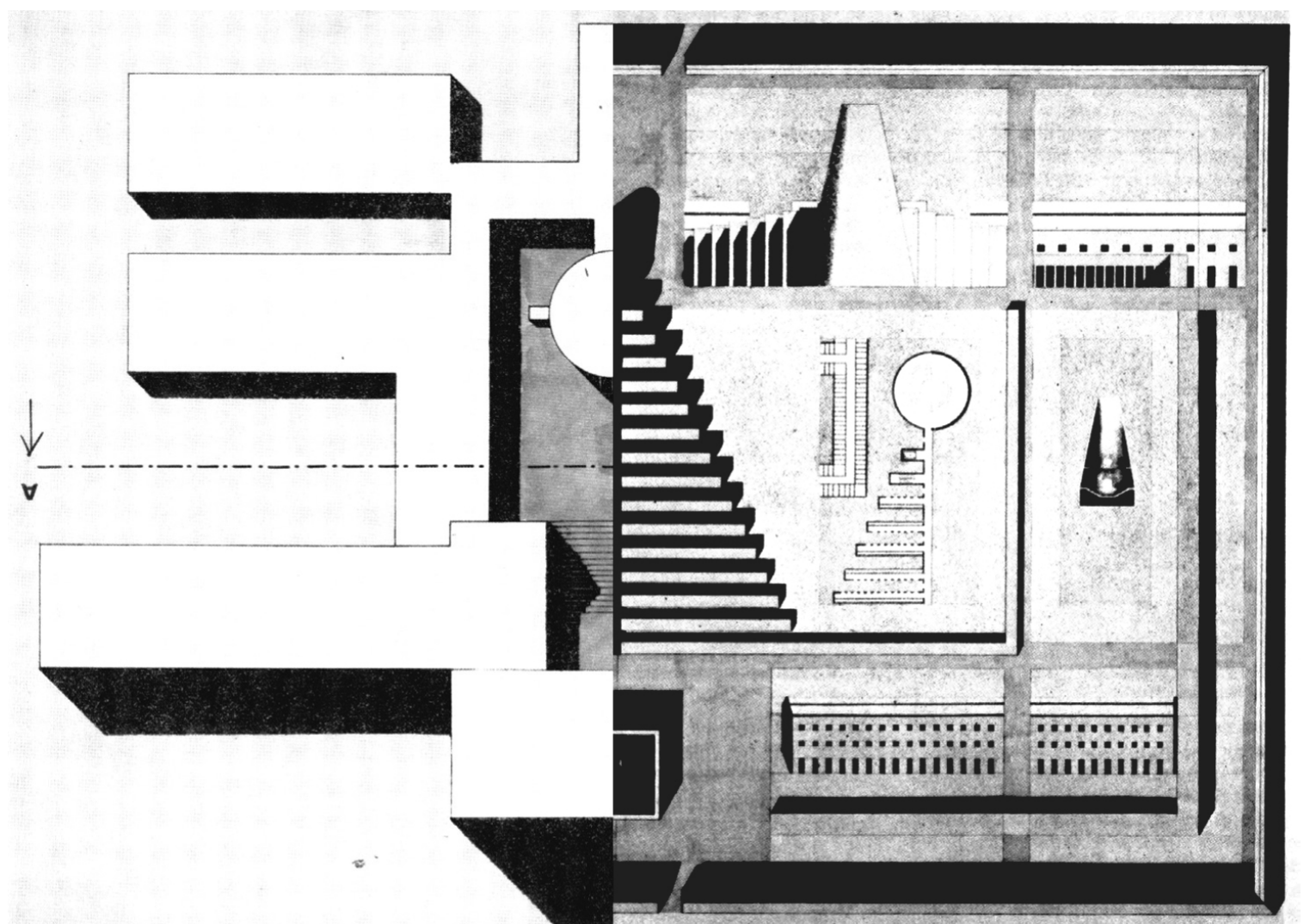
L'indifferenza tetra di Rossi manifesta tale consapevolezza del disincanto degli architetti Italiani. Il progetto per il *Cimitero di Modena* dà le spalle al rumore del mondo. Rossi guida la ricerca sulla tipologia verso una dissoluzione piuttosto che verso uno ristabilimento di essa. Secondo lo stesso storico romano, chi vuole far tornare la parola all'architettura deve innanzitutto ricorrere allo svuotamento dei materiali da tutti i loro significati, riducendo ogni ideologia e residuo di utopia a zero. Gli elementi della tradizione architettonica moderna vengono così ad essere frammentati in segnali privi di significato che hanno completamente perso il loro codice e il loro linguaggio. Il moderno lascerà negli occhi e nella mente dei suoi protagonisti solamente una serie di frammenti.

Rossi dimostrerà praticamente, nella pianta del Cimitero di Modena e della scuola a Fagnano Olona, di aver superato ogni funzionalismo e di aver raggiunto quell'autonomia della forma tanto ricercata. I due progetti condividono la stessa soluzione planimetrica bilaterale. Dall'asse centrale si sviluppano perpendicolarmente le aule, nel caso della scuola, e le tombe nel caso del cimitero. A chiudere gli assi, Rossi pone due figure geometriche pure, un cerchio ed un quadrato. Rispettivamente una biblioteca e una palestra,

²⁹ Massimo Scolari, *Avanguardia e nuova architettura*, in *Architettura Razionale*, Franco Angeli, Milano, 1973, p.155

³⁰ *Manfredo Tafuri, Progetto e Utopia*, La Terza & Figli, Bari, 1973, prefazione p. ix

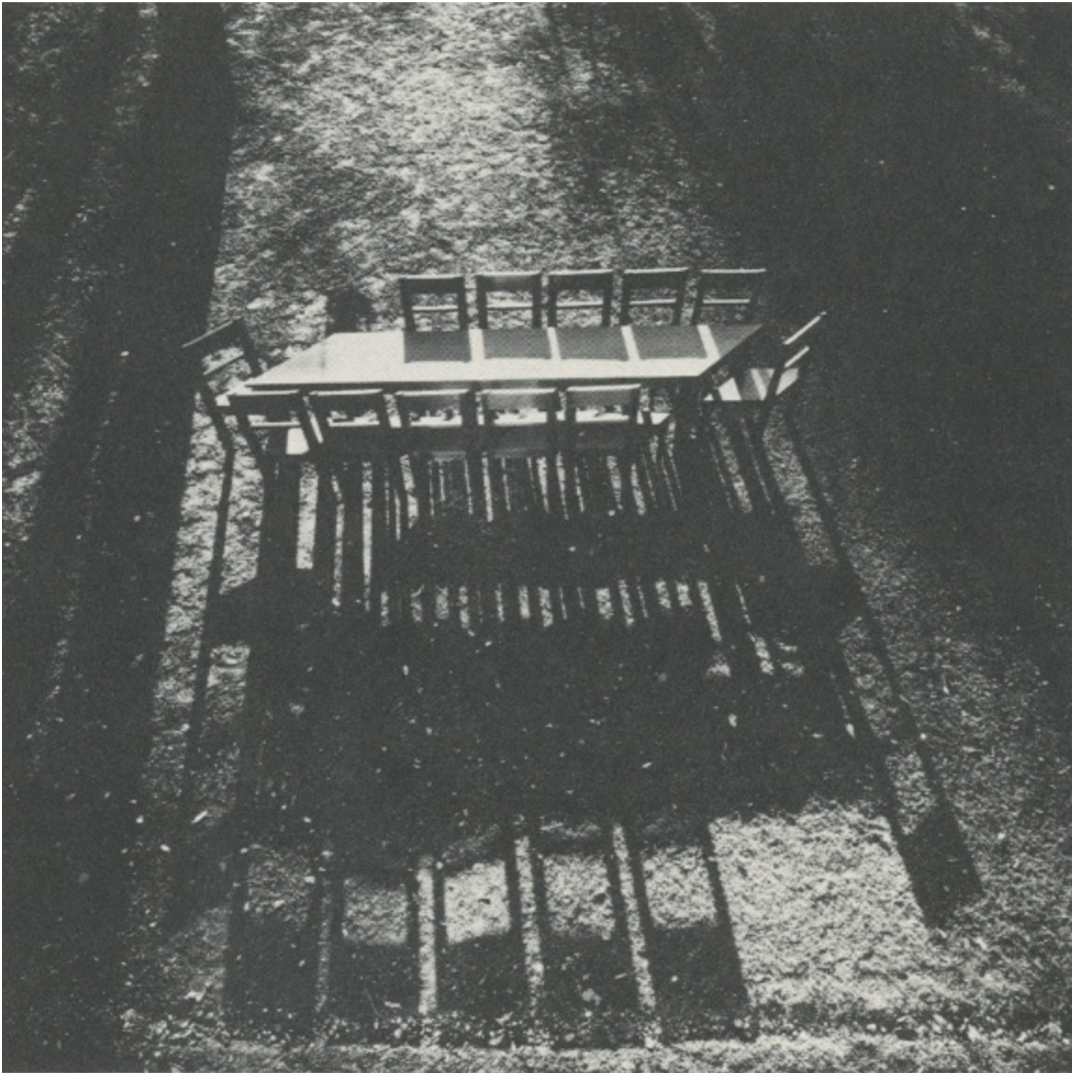
nella scuola, e una tomba conica e un monumento alle vittime della guerra, nel cimitero. Permettendo ad entrambe le piante di riferirsi a funzioni diverse, Rossi spodesta la funzione con forme autonome, facendo collassare la storia dell'architettura in un unico edificio.



22. Confronto: Scuola Fagnano Olona e Cimitero di San Cataldo di Aldo Rossi. Cameron McEwan

OLTRE LA LOGICA

“Per comprendere le basi concettuali della forma architettonica, è necessario isolare quelle proprietà che si riferiscono alla forma generica nel suo contesto architettonico” ³¹



³¹ Peter Eisenman, *The formal basis of Modern Architecture*, Lars Müller Publisher, Zurigo, 2006, p.81

23. Table with 12 chairs. Stefan Wewerka.

³² Rafael Moneo, *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the work of eight contemporary architects*, MIT Press, Barcelona, 2004, p. 258-259, trad. propria

Se in Europa c'è Rossi, in America troviamo Eisenman. Durante il decennio che va dagli anni '60 al '70, l'architetto statunitense, spinto dalla volontà di ripulire l'architettura dai vincoli della funzione, del luogo e della tecnica, analizza i caratteri intrinseci al linguaggio architettonico e cerca i principi che conducono alla forma. “Un formalista/strutturalista”³² che cercava una soluzione per separare l'architettura dalle arti visuali. Nonostante l'interesse di Eisenman per Aldo Rossi, l'idea di autonomia dell'architetto americano è diversa dal collega europeo, poiché il primo cerca una liberazione dell'architettura da quell'aura simbolica per poter mostrare la complessità oggettiva dell'architettura stessa, ponendo l'architetto come un semplice intermediario tra le leggi interne all'architettura e l'opera.

Così gli architetti come Peter Eisenman e John Hejduk puntarono alla creazione di un nuovo sistema per manipolare e articolare la forma architettonica. Per loro l'architettura non è il risultato di un'intenzione personale dell'architetto, ma piuttosto una scienza basata su principi logici, di volta in volta differenti che guidano l'architetto nella progettazione e costruzione dell'edificio.

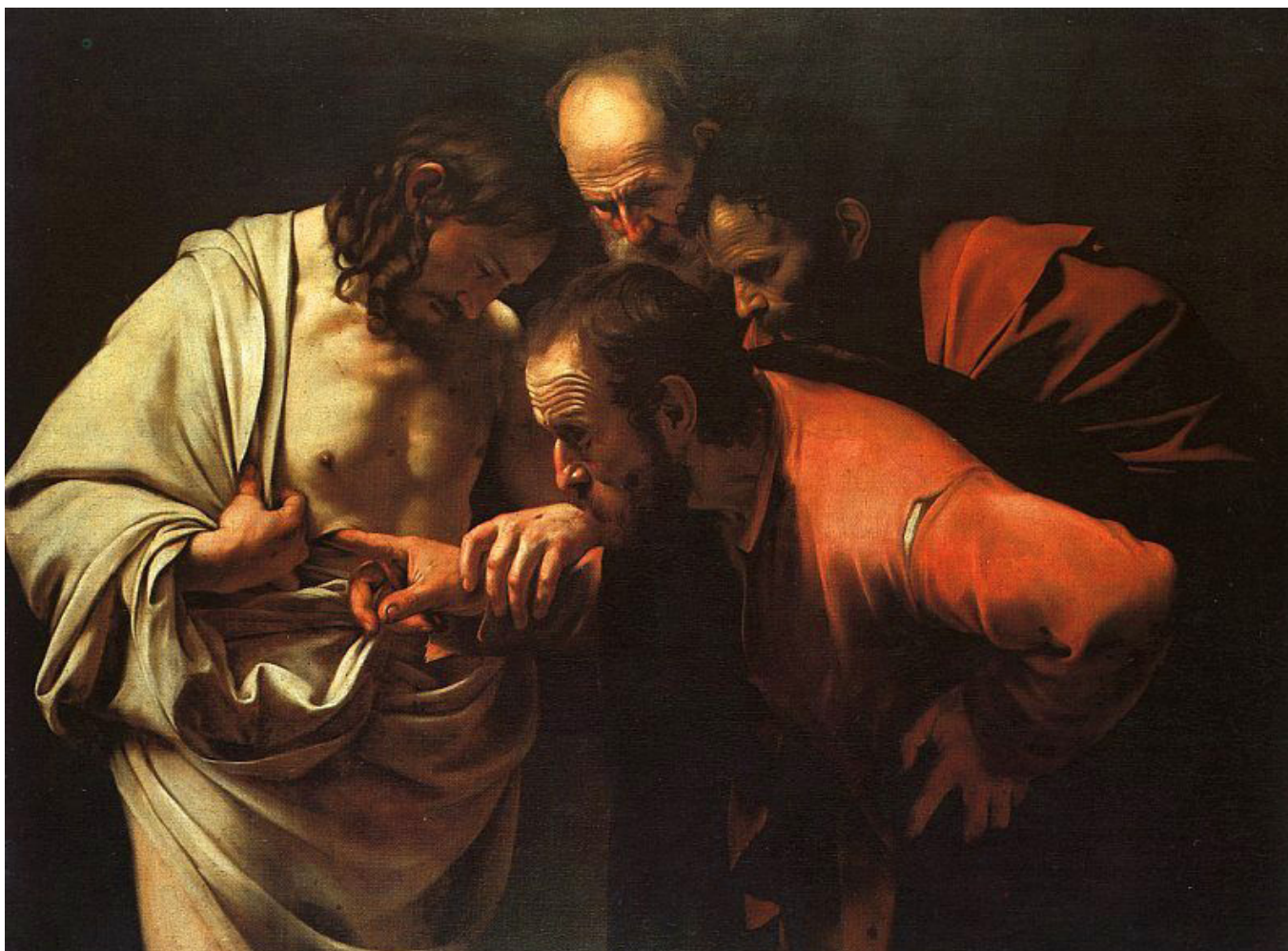
Per cercare questo principio, gli architetti americani intraprendono la strada della decodificazione delle architetture classiche dell'antica Grecia e di Roma, oltre che di alcuni tra i primi esempi di architettura moderna; decifrazione utile al fine di comprenderne i meccanismi interni e non come catalogo di forme utilizzabili nella progettazione.

La storia è intesa come campo da studiare per capire le strutture più profonde riguardanti i rapporti tra oggetto e

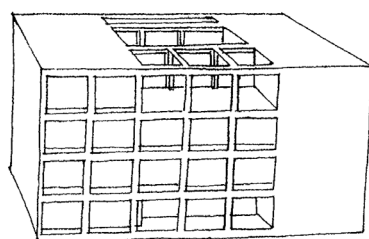
soggetto e tra la parte e il tutto. Una ricerca delle strutture che si nascondono dietro le proporzioni e le leggi geometriche intrinseche all'architettura per definire un nuovo sistema progettuale libero da schemi precisi, aprendo la strada a tutte le soluzioni possibili, rendendo così l'architettura perfettamente autentica agli occhi della società. Eisenman facendo ciò elimina anche quel legame con la storia, che in Rossi era riferimento costante da cui attingere le forme per la costruzione del proprio linguaggio. Eisenman decostruisce l'architettura.

Se in età moderna il significato dell'opera si sovrapponeva all'estetica e alla funzione, egli cerca di invertire tale rapporto. Crea delle regole sintattiche intrinseche alla disciplina che guidano le scelte, relazionandole però sempre in maniera differente in base ai diversi casi in cui queste vengono applicate. In questo senso, secondo tale logica, le qualità estetiche della forma architettonica sono autonome dalle esigenze funzionali del progetto ed emarginano la creatività dell'architetto dal processo progettuale. Eisenman crede che l'architettura possa risolvere questioni pratiche, indipendentemente dalla forma ad essa legata.

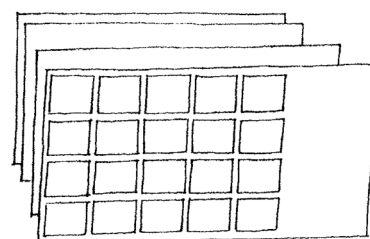
In poche parole, la forma, possessore della tanto dichiarata *autonomia*, non deve diventare semplicistico simbolo della funzione che rappresenta, ma caricarsi di quel *concettualismo* che l'ha portata ad essere ciò che appare. Tale pensiero identifica l'autonomia dell'architettura nelle sue qualità formali ed estetiche, in quanto quest'ultime sono in grado di relazionarsi autonomamente con la società tramite la forza del *concetto* che le ha generate.



24. *Incredulità di San Tommaso.*
Caravaggio. 1600/1601



20.
GIUSEPPE TERRACINI · CASA DEL FASCIO · MASS - SURFACE DIALE
'MASS' - THE ABSTRACT INTERNAL STATE.



SURFACE - DISTORTION OF INTERNAL
STATE BY EXTERNAL FORCES



25. Vecchio cimitero ebraico di Praga

27. Berlin Memorial, Peter Eisenman.
Stefano Corbo, 2014



Le idee di Eisenman si basano sul fatto che considerazioni logiche ed oggettive possono fornire le basi concettuali e formali per ogni forma architettonica. Non è interessato infatti all'isolamento delle forme moderne, ma piuttosto ad un linguaggio e ordine che partono da forme geometriche come punti di riferimento assoluti per ogni soluzione formale. A tale scopo, analizzerà i lavori di Terragni, Le Corbusier, Wright, Aalto.

*“Il processo di sviluppo delle forme, in Terragni, può essere visto come un tentativo di sopprimere l'oggetto o la lettura della struttura superficiale, in favore di una presenza visibile della struttura concettuale o profonda”*³³

Il linguaggio, nella concezione di Eisenman, è considerato come linguaggio formale possessore di una propria grammatica. L'architettura regola se stessa tramite regole certe come il linguaggio. Una sintassi composta da elementi architettonici, privati di quel manto ideologico e significato storico, che vengono ogni volta ridefiniti in base a regole interne sempre diverse in base alla questione progettuale che si sta affrontando.

Il risultato sono edifici che mostrano questa visione analitica di Eisenman. L'influenza della scomposizione degli edifici, come la *Casa del Fascio*, è visibile nella composizione delle sue opere. Artefatti, soprattutto i primi come le *Case Sperimentali*, caratterizzati dalla palese composizione per frammenti.

“La scomposizione del volume in volumi, del volume in piani e del piano in piani, “svuota” di fatto l'elemento dei suoi significati “banali”, “estrinseci” o “pragmatici”: Eisenman in definitiva

*perseguiva nelle sue opere “concettuali”, l'identico fine/mezzo già sperimentato dai padri del neoplasticismo: lo svuotamento semantico del segno architettonico e la sua affermazione come elemento di un sistema notazionale astratto.”*³⁴

Questa scomposizione dunque si avvale di quel concetto di *“architettura informe”*³⁵ di cui parlava Theo van Doesburg. Ciò però non vuole sottolineare il fatto che ci siano similitudini stilistiche o formali, ma piuttosto vuole evidenziare la questione sulla similitudine di metodo che intercorre tra i due approcci progettuali presi in considerazione.

La ricerca di Eisenman ha comunque come risultato finale la proclamazione della libertà della forma da qualsiasi significato simbolico, che sia questo diretto o velatamente legato alla storia. La forma, libera dal peso del significato, può adesso assumere le conformazioni più svariate, a patto di essere vera. Una verità che risiede quindi nel processo autonomo della progettazione e nella labilità della definizione di *concetto*. Autonomia e composizione libera che portano l'architettura ad essere una questione più complessa.

Complessità di cui ne risente la cultura contemporanea, diventando una costellazione di metodi compositivi totalmente diverse tra di loro che portano ad una frammentazione ulteriore della città e del panorama architettonico. Mentre da un lato questa complessità può stimolare soluzioni nuove, dall'altro rischia di essere così complicata da essere intesa solo come arbitrarietà dell'architetto.

L'arbitrarietà, che può essere intesa in un certo senso come

³³ Peter Eisenman, *Dall'oggetto alla relazionalità: la Casa del Fascio di Terragni*, Casabella 344, Gennaio 1970, p. 38-39

³⁴ Fabio Gheri, Eisenman 1960-1990. *Dall'architettura concettuale all'architettura testuale*, Biblioteca del Cenide, Reggio Calabria, 2006, p.44

³⁵ Theo van Doesburg definirà così il concetto di architettura informe in *Principi fondamentali dell'architettura*

neoplastica:
“V. L'informe. La nuova architettura è informe, ancorché ben determinata. Non accetta schemi a priori, stampi in cui riversare gli spazi funzionali. Al contrario di tutti gli stili del passato, la nuova metodologia architettonica non riconosce tipi fondamentali e immutabili. La divisione e suddivisione degli spazi interni e esterni si attuano in modo rigido mediante piani che non hanno una forma individuale. Perciò questi piani si possono estendere, all'infinito, da ogni parte e senza interruzioni. Ne risulta un sistema coordinato in cui i diversi punti corrispondono ad una stessa quantità di punti nello spazio universale; ciò perché esiste un rapporto tra i diversi piani e lo spazio esterno.”

autonomia, è stato tema centrale di diversi architetti come Gaudì, Le Corbusier o Mies van der Rohe. Per esempio Le Corbusier cercò di arginarla tramite la formulazione dei suoi *cinque punti* per una nuova architettura. Un pensiero che rifiuta il prestito di forme del passato, nonostante permetta lo sviluppo autonomo dell’immaginazione.

Al contrario, John Hejduk porrà l’attenzione proprio sulla *genes*i arbitraria di forme. Lo farà sia legandolo alla sua carriera di architetto, sia alla sua carriera d’insegnamento. Chiederà infatti ai suoi studenti di pensare a un edificio partendo da un dipinto di Juan Gris. Credeva che il programma potesse assumere qualsiasi forma e che ogni forma potesse essere resa architettura. Una visione che andava oltre il classico rapporto tra forma e funzione e che trovava l’essenza dell’architettura nella forma frutto dell’invenzione.

Eisenman verrà a interessarsi con la questione dell’arbitrarietà solo più tardi, negli anni 90. Il risultato sarà una ricaduta nel simbolismo dell’edificio *Nunotani Corporation Headquarters* e nell’interpretazione personale della torre per Berlino, *Max Reinhardt*. Nel primo caso, la zona sismica viene interpretata tramite un edificio che sembra rimandare ad un edificio colpito da una scossa di terremoto. Nel secondo caso, a differenza della vicina torre, pensata come modello per il futuro da Mies van der Rohe, Eisenman progetta un edificio difficilmente immaginabile come modello, un edificio totalmente informe, un chiaro disinteresse per la funzione, una monumentalità totalmente commerciale dovuta alla richiesta del cliente. Comunque sia si può tranquillamente affermare che tale concetto di arbitrarietà era già velatamente riscontrabile nei

primi lavori di Eisenman, in quanto durante tutta la sua carriera la forma non è mai stata legata alle questioni politiche o sociali, ma solamente formali.

Nonostante spesso il lavoro di Eisenman parta dal concetto di spazio Cartesiano, questo può essere considerato come “*un primo, formale impulso*”³⁶ entro le quali è possibile avvalersi di “*concetti come addizione e sottrazione, solido e vuoto, rotazione e trasferimento, strati e livelli.*”³⁷ Una gabbia entro il cui muoversi liberi da contaminazioni esterne.

Per esempio, *House II* nasce da un gesto soggettivo, un altro impulso, uno scostamento diagonale che influenzerà il progetto fino alla fine. Stessa cosa succede nella *House III*, un impulso, una rotazione. Insomma, il lavoro di Eisenman, per quanto rigorosamente basato sull’applicazione di modelli analitici e radicalmente intenti a una descrizione delle relazioni e regole interne che originano la forma, è sempre reso possibile da gesti arbitrati, scollegati da stimoli esterni. Che poi altro non è che il pensiero di Colquhoun applicato all’analitica, invece che alla tecnologia.

Segni arbitrari che non solo influenzano la forma finale, ma la marcano decisamente. La forma risultante sarà così la “*biografia del progetto*”³⁸. L’essenza e il *vero* di tale architettura diventerà quindi il processo che però non tiene in considerazione lo spazio creato come luogo da vivere, ma che guarda solo alla forma.

³⁶ Rafael Moneo, *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the work of eight contemporary architects*, MIT Press, Barcelona, 2004, p. 151, trad. propria

³⁷ *ivi*, p. 150

³⁸ *ivi*, p. 151

TRASTULLO DELLA FANTASIA

“Così l’assenza di interesse per la composizione”³⁹

“un corpo tra i tanti a dar fosforo all’aria”⁴⁰



³⁹ Rafael Moneo, *Permanencia de lo efímero. La construcción como arte trascendente*, in *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda 25: Frank Gehry 1985-1990*, Arquitectura Viva, Madrid, 1990, p. 10, trad. propria

⁴⁰ Fabrizio De Andrè, *Un chimico, Non al denaro non all’amore né al cielo*, Produttori Associati, Roma, 1971 [LP]

28. Walt Disney Concert Hall. Schizzo. Frank Gehry, 1987

⁴¹ Vincenzo Ariu, *Dal concettualismo di Peter Eisenman alla deriva della forma*, in *Bloom* n° 24, Facoltà di Architettura di Napoli, gennaio/febbraio/marzo 2015

⁴² Vincenzo Ariu, *Dal concettualismo di Peter Eisenman alla deriva della forma*, in *Bloom* n° 24, Facoltà di Architettura di Napoli, gennaio/febbraio/marzo 2015

*“Le mirabolanti forme degli edifici più rappresentativi della nostra epoca sembrano farci credere che la disciplina abbia definitivamente superato le definizioni che sino al Novecento hanno identificato l’architettura. Se il novecento con il Moderno poteva apparire ai contemporanei una sorta di tabula rasa delle codificazioni degli stili della tradizione disciplinare, molte architetture degli ultimi decenni, nella loro configurazione e forma, sembrano a loro volta aver superato le ideologie moderniste ancora legate a un “fondamento” teorico intelligibile.”*⁴¹

L’individualismo dell’architetto sembra aver superato il concetto di correnti architettoniche più ampie in cui collocarsi. Si è arrivati così ad un’autonomia della forma che ammette anche architetture informi, il che vuol dire che non c’è uno schema fisso entro cui muoversi. Indicare un colpevole unico per giustificare tale deriva formale in epoca contemporanea non è possibile, come visto le figure influenti sono state tante. La validità di tale affermazione è però rintracciabile nel pensiero di un ormai maturo Eisenman, nel testo *Sei Punti*, scritto per *Casabella*, in cui critica quella deriva della forma, di cui forse lui stesso ne è l’artefice.

“Non c’è ragione per chiedere ai nostri più famosi architetti: «perché ha quell’aspetto?» Non esiste risposta a questa domanda in quanto “perché?” è la domanda sbagliata. Qual è il motivo? Perché quella certa forma può essere prodotta dal computer. Si potrebbe domandare a questi architetti: «perché questa è migliore di quelle?», «Quale, tra gli edifici di carta spiegazzata,

*è il migliore, quale eccelle in particolare, e perché ? » Non esiste un sistema di valori per esprimere giudizi, in quanto non esiste relazione alcuna tra l’immagine prodotta, l’icona e una qualsiasi altra cosa”*⁴²

Parole critiche che manifestano la decadenza che sta colpendo l’architettura contemporanea portandola alla fine di un ciclo, in un baratro di dubbi che svuota di contenuti la corrente irrazionalista. L’arbitrarietà e il catalogo infinito di forme libere porta a supportare fenomeni spaziali architettonici che evadono la gabbia trilitica in cui sono costretti senza però concentrarsi su quello che poi effettivamente ne sarà il risultato finale.

Da qui nasce il parallelismo con la lama a doppio taglio di cui si parlava all’inizio. Se è vero infatti che tale autonomia formale a volte apre a scenari compositivi inediti, spesso ha invece portato a una marea di forme fini a se stesse. Il problema dunque porta alla scissione in due correnti di pensiero metodologicamente differenti: quello di chi pensa di risolvere la crisi dell’architettura tramite banali *trastulli della fantasia* e chi invece si rinchiude nella fissa e immutabile griglia ortogonale. Il rischio nell’adozione del primo metodo sta nel ricadere in una progettazione para-architettonica, che tende cioè a pensare l’architettura come un rivestimento stilistico privo di ideali o di significati, meramente autoreferenziale. Reazione immobile di fronte alla possibilità di muovere qualcosa all’interno dell’architettura stessa che spiana la via per una ricaduta nel funzionalismo con composizioni interne, legate alla funzione, sempre uguali, preconfezionate, protette da pelli formaliste.

Un funzionalismo, certamente diverso da quello denunciato da Rossi, che si nasconde, questa volta, dietro maschere formali. La città così si trasforma in un festival di forme bizzarre, che dentro nascondono sempre la stessa identica *sorpresa*.

*“L’architettura recente...si inserisce nel caos contemporaneo secondo una prevalente modalità: rappresentandolo.”*⁴³

Tale atteggiamento, inutile, diventa semplice esercizio di stile, sterile, che si avvale dell’autonomia per staccarsi dalla storia e dal contesto senza però offrire in cambio una decente contropartita, quale potrebbe essere una ricerca dell’essenza architettonica.

Un chiaro esempio è Gehry. L’autonomia della sua architettura non è un mistero, ma la trasformazione che avviene nella carriera dell’architetto americano è spaventosa. Le forme dei suoi edifici ne sono un esempio. Da un completo rispetto di figure e forme elementari, il primo Gehry materializza la sua architettura distaccandosi da quel *momento di verità* artistico, che caratterizzerà le sue opere successive, emblema del suo personale stile.

*“Nel tentare di trovare l’essenza della mia propria espressione, fantasticavo sull’artista di fronte alla tela bianca nel momento in cui decide quale sarà il suo primo gesto. Che io chiamo il momento di verità.”*⁴⁴

Questo suo pensiero, espresso durante il discorso di ringraziamento per la conquista del Premio Pritzker, è ancora, in maniera evidente, la base del suo fare architettura. Dopo la fortuna dell’*effetto Guggenheim* a Bilbao, negli ultimi anni non ha proposto soluzioni nuove. Un’arbitrarietà manifestata senza vergogna, frutto

dell’influenza della città a cui appartiene.

*“L’essere contestuale in Los Angeles è ignorare il contesto.”*⁴⁵

Un palese distacco dal contesto che dovrebbe far presupporre uno sforzo maggiore nella ricerca di soluzioni spaziali allora appartenenti all’architettura stessa, uno sforzo sullo spazio interno per esempio. Ma tutto ciò non accade. Non si riesce a rintracciare questa relazione tra le sue forme stravaganti e la funzione. Le sue piante ne sono un chiaro esempio in quanto in esse è chiaro come gli scatoloni funzionali sono *semplicemente* nascosti dietro vele di latta e vetro. Gehry *“ignora i criteri tipologici.”*⁴⁶

Quando invece le forme provano ad instaurare un dialogo con l’interno e le funzioni, lo fanno a senso unico. Non è cioè riscontrabile in questo dialogo tra forma e funzione, la presenza di quest’ultima. Gli spazi interni sembrano seguire le forme esterne, mentre le forme esterne non provano ad assecondare le funzioni per una possibile crescita reciproca. Un problema forse metodologico. Che Gehry, bandiera di quell’emancipazione della forma del suo tempo che influenzerà successivamente la scena architettonica mondiale, non nutra più l’architettura come disciplina o addirittura che sia scaduto non è possibile confermarlo, ma di sicuro esistono dubbi al riguardo.

Da un lato c’è chi si schiera a suo favore, difendendo il lato altamente artistico dell’architetto americano, come Horst Bredekamp nel saggio *Gehry desenha*. Un elogio, all’artista americano, in cui la progettazione tramite schizzi fantasiosi è vista come l’opera di un uomo saggio capace di includere in quelle che per noi comuni mortali

⁴³ Elena Tinacci (a cura di), Steven Holl – Antologia di testi su sensual space l’architettura fenomenologica, Editore Kappa, Roma, 2005, p.86

⁴⁴ Frank Gehry, Ceremony Acceptance Speech - XI Edition Pritzker Architecture Prize, The Hyatt Foundation, Nara, Japan, 1989, trad. propria

⁴⁵ Rafael Moneo, Permanencia de lo efimero. La construcción como arte trascendente, in A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda 25, Frank Gehry 1985-1990, Arquitectura Viva, Madrid, 1990, p. 10, trad. propria

⁴⁶ ibid.

sono semplici linee bizzarre, tutte le componenti che prendono parte alla genesi di un progetto. Un uomo esperto insomma, il nostro Gehry, capace di racchiudere in una casuale curva, frutto di quel momento di verità di cui si sente in possesso, tutte le fasi di progetto. Un talento che gli permette di creare *“senza limiti esterni né frontiere, la forma fluttua nello spazio senza referente.”*⁴⁷

⁴⁷ Horst Bredekamp, *Gehry desenha, KKYM + IHA, Lisboa, 2015, trad. propria*

Dall’altro lato invece c’è chi, forse incapace di comprendere tale arte, si interroga e prova a decifrare il mondo fantasioso racchiuso nella testa dell’americano. Conferma di ciò è il fatto che qualcuno glielo abbia fatto notare, chiedendogli se i suoi non stiano forse diventando semplici giochi stilistici. La ciliegina sulla torta è la sua saggia risposta. Un dito medio ad indicare una forse sua consapevolezza di ciò che sta succedendo, evitando però di dirlo. Un nascondersi dietro un dito, scegliendo però il dito più significativo. Dietro un dito e dietro la commissione, che a detta dello stesso Gehry, è gente che pratica nel mondo dell’arte. Ma forse il problema sta proprio lì, nell’inversione del ruolo tra arte e architettura. L’arte deve servire l’architettura per dargli quell’aura ed essenza artistica che gli spettano, ma l’architettura a sua volta non deve diventare un oggetto d’arte. Se l’architettura stessa diventa solo arte si rischia di perdere il contatto con la disciplina stessa, rischiando di cadere come spesso accade oggi in formalismi inutili, che non cercano un nuovo modo di poter vivere lo spazio e non lavorano sui problemi dell’abitare.

Insomma, nelle forme stravaganti spesso si perde il contatto con la composizione architettonica. Non si pensa più l’edificio come

insieme di elementi autonomi che caratterizzano il tutto, ma è piuttosto un tutto plastico, fantasioso che regola la composizione interna. La forma nata semplicemente dalla fantasia e dall’arte senza nessun pensiero per la disposizione degli elementi che compongono il tutto, porta a costringere le funzioni all’interno di un involucro, perdendo così in valore e qualità. E così si perde l’architettura.

Un problema riconducibile al metodo progettuale. Gehry, come dichiarato da Moneo, *“tramite schizzi deliberatamente imprecisi, intuisce cosa saranno le masse dell’edificio, e procede a costruire il modello. L’architetto tocca i pezzi, li sente, e in questo diretto contatto con i pezzi la forma della costruzione è forgiata.”*⁴⁸

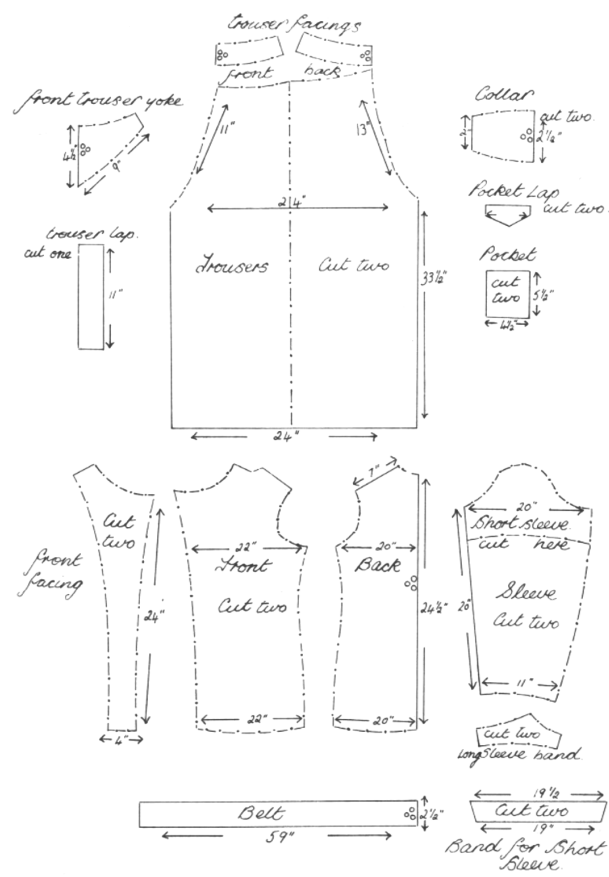
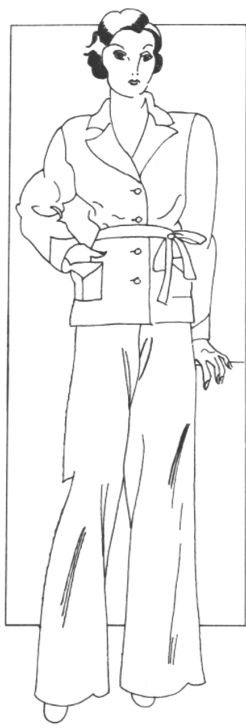
La forma che ne consegue è perciò il risultato di un’idea formale nata a prescindere e non come risposta a bisogni propri dell’architettura. Un carattere autonomo, che più che alla forma, si lega alla figura dell’architetto. Mentre la forma sarà il risultato di forze esterne soggettive.

Un mantello sotto il quale nascondere un’architettura normale o spesso scadente.

*“Questa attenzione riduttiva dà origine a un senso di autismo architettonico, un discorso interiorizzato e autonomo che non è radicato nella nostra realtà esistenziale condivisa”*⁴⁹

⁴⁸ Rafael Moneo, *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the work of eight contemporary architects, MIT Press, Barcelona, 2004, p. 258-259, trad. propria*

⁴⁹ Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin, Architecture and the Senses, John Wiley & Sons, Padstow, 1996, p. 32, trad. propria*



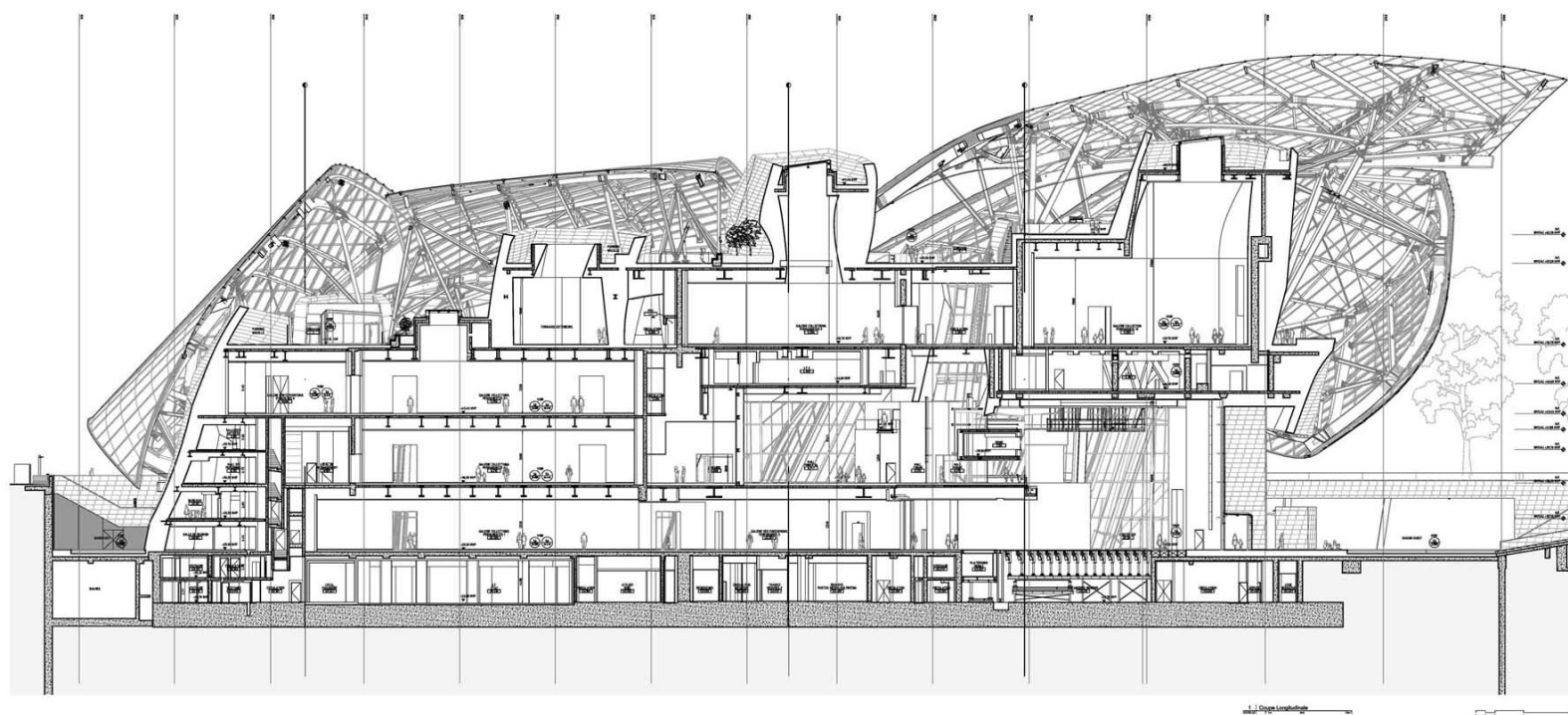
* indicates where pattern must be placed on a folded edge of the material

anthropomorphic clothing cut from patterns to fit the body

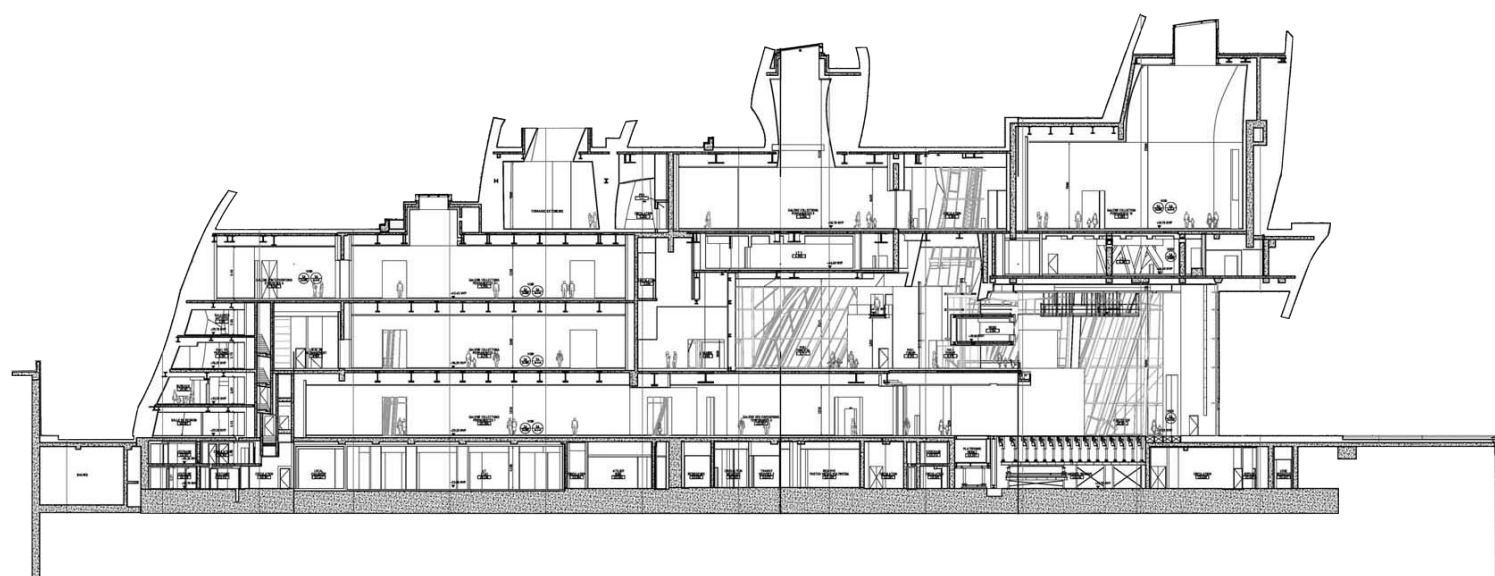


29-30. *Cloth: clothing.* Hans Hollein.
Man Transforms.

like a skin, with closures that become part of the design



31. Fondazione Luois Vuitton.
Sezione longitudinale. Frank Gehry. 2014



32. Fondazione Luois Vuitton.
Sezione longitudinale (spogliata).
Frank Gehry. 2014

SALUTARE ARROGANZA

*“I cubisti abbandonano il singolo punto focale, riattivano la visione periferica e rafforzano l’esperienza tattile, mentre i pittori del Color Field respingono la profondità illusoria per rafforzare la presenza del dipinto stesso come un artefatto iconico e una realtà autonoma.”*⁵⁰



⁵⁰ Jubani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin,*
Architecture and the Senses, John Wiley &
Sons, Padstow, 1996, p. 35, trad. propria

33. *Untitled.* Mark Rothko. 1964

⁵¹ Rafael Moneo, *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the work of eight contemporary architects*, MIT Press, Barcelona, 2004, p. 146, trad. propria

Tante tele di una Penelope sempre diversa. Se quella di Ledoux è il primo gesto di rottura col passato, sia ideologico, che prettamente formale, dettato dalla voglia di liberazione dalle catene del Barocco, quello di Rossi sarà un chiaro segno di affermazione della propria idea di architettura: “*una scienza positiva, come la biologia o la geologia*”⁵¹. Una corrente quest’ultima che a differenza della prima, trascina con se un’intera classe di architetti e che modificherà per sempre il valore compositivo dell’opera architettonica, senza però basarsi su leggi certe, ma piuttosto su ideali personali. Eisenman dal canto suo prova a trovare un filo conduttore che leghi la forma architettonica di alcuni edifici a delle scelte geometriche precise. Una tela, quella americana, che però sembra non trovare alla fine niente di oggettivamente vero. Infatti anche l’opera di Eisenman, come visto, ricadrà in quell’arbitrarietà e autoreferenzialità che lui stesso denuncerà come problema della situazione contemporanea.

In definitiva l’*autonomia* è risultata essere un elemento non considerabile in senso assoluto, in quanto un’assoluta considerazione di essa porterebbe l’architettura fuori dal campo della disciplina. Ma allo stesso tempo, una volta introdotta all’interno, non è più stato possibile emarginarla dal progetto contemporaneo.

Le idee e le teorie, così come alcuni progetti, alla base del moderno hanno caricato l’architettura contemporanea di autonomia. La libertà espressiva, intesa quindi come carattere ormai insito nella cultura architettonica odierna, porta ad un’autoreferenzialità dilagante e arrogante. Ma l’arroganza, in alcuni casi, porta, a sua volta, a soluzioni architettoniche che riescono ad emanare la

quintessenza dell’architettura.

Perché se è vero che l’autonomia è inevitabile, è allora fondamentale capire come questa possa condurre alla produzione di architettura di qualità.

Considerare la progettazione come un campo oramai *impregnato* di quel carattere autonomo che caratterizza l’architettura contemporanea, ci permette di poter individuare alcuni dei rari casi in cui questa arroganza è risultata salutare. Un’analisi su alcuni protagonisti che, dal moderno al contemporaneo, hanno espresso lo stimolo autonomo per elevare l’architettura a catalizzatore di emozioni. Mezzo attraverso il quale capire come gestire il dubbio e l’incertezza, di cui Siza parla, che sono poi i principali ostacoli nel processo di progettazione.

Verranno analizzati i progetti architettonici ponendo la nostra attenzione su quei parametri prettamente intuitivi che caratterizzano il progetto e i progettisti presi in considerazione: punto di vista tramite il quale analizzare e capire l’architettura contemporanea.

Riuscire a capire quei gesti singolari di alcuni architetti, contestualizzandoli nel periodo storico in cui sono stati espressi, apre la strada alla comprensione delle genesi compositive dietro le svariate forme. Da semplici volumi a forme curve, dalla leggerezza delle curve alla pesantezza dei volumi monolitici oggi il panorama architettonico mondiale non permette di definire stile precisi, ma piuttosto include sotto la voce di *architettura contemporanea* un insieme di espressioni architettoniche diverse e spesso lontane tra di loro, che hanno come

punto in comune solo il caos a cui appartengono.

Da un lato ci sono progetti non analizzabili in quanto meramente autoreferenziali, basati su un'idea formale a priori. Dall'altro, mondi compositivi interessanti, che pensano la forma come risultato ultimo, dove l'essenza dello spazio determina il progetto.

La forma, liberata da quelle catene stilistiche, può autonomamente interpretare il progetto, non è più legata alle scelte formali dell'architetto, ma diventa *essenzialmente* architettonica. Mentre l'architetto lavora sulle questioni qualitative dello spazio architettonico.

L'autonomia è presente nella visione nuova dello spazio museale di Wright per il Guggenheim. È presente nell'uso esclusivo e significativo del mattone di Lewerentz, nell'individualismo, diventato poi idea di un paese, di Niemeyer, nella visione di un possibile *mondo inclinato* di Parent, nelle atmosfere di Zumthor o nella poesia di Alvar Aalto.

Architetti e correnti di pensiero che piuttosto che dedicarsi alla *mimesi*, ovvero alla traduzione di elementi materiali e immateriali del mondo naturale in modo *letterale*, hanno, tramite lo spazio, cercato di dare forme ad un altro elemento naturale, l'emozione. Una ricerca di quell'esperienza che l'architettura trasmette a prescindere dalla sua forma. La forma, allora, come fine ultimo per il conseguimento di un puro effetto capace di parlare all'uomo molto più intensamente che non un gesto maestoso e palesemente attraente, privo d'anima.

Per analizzare i progetti, ci si concentrerà su quella scintilla di autonomia che guida questi capolavori di architettura, per scomporli e capire da quali immagini e intenti dell'autore le forme arrivino. Quello che Eisenman faceva geometricamente, è qui brevemente proposto, sotto un altro punto di vista.

Il superamento di quegli ordini e schemi geometrici su cui l'architettura si basava prima e durante la prima fase del modernismo, porta oggi a voltare lo sguardo verso le caratteristiche più astratte che caratterizzano gli artefatti architettonici. Se l'architettura contemporanea è riuscita a sviluppare capolavori, partendo, non da strutture geometriche e proporzionali, ma da intuizioni individuali, vuol dire che allora è lì che bisogna andare a cercare le nostre risposte. In quella fessura, appartenente alla corrente contemporanea, che permette il contatto con l'ispirazione e l'intuito, per comporre poi lo spazio finale che dà vita alla forma.

Alejandro De La Sota - Palestra Marvillas



34. *Palestra in costruzione.*
Alejandro de la Sota. 1985

⁵² Juan Navarro Baldeweg, *Alejandro de la Sota construir, habitar*, Revista Minerva del Circulo de Bellas Artes 3, 2006, p.123, trad. propria

⁵³ Vedere paragrafo "Oltre la funzione" di questa tesi

Se la tecnica e la tecnologia possono apparire come campi meccanici e poco flessibili in realtà hanno a volte spianato la strada per idee compositive innovative e geniali, come nel caso della palestra Maravillas di De La Sota, dove la richiesta per una palestra, viene sviluppata autonomamente dall'architetto che, partendo da un'intuizione personale, prova così a far dialogare e coesistere due funzioni diverse: la palestra in basso e le aule in copertura.

La forma del corpo superiore caratterizza lo spazio interno della palestra, facendo sentire il proprio peso e la propria presenza.

Una capacità tecnica, di De La Sota, che lo porta ad andare oltre i limiti delle sue conoscenze per provare a sperimentare una nuova soluzione spaziale e funzionale.

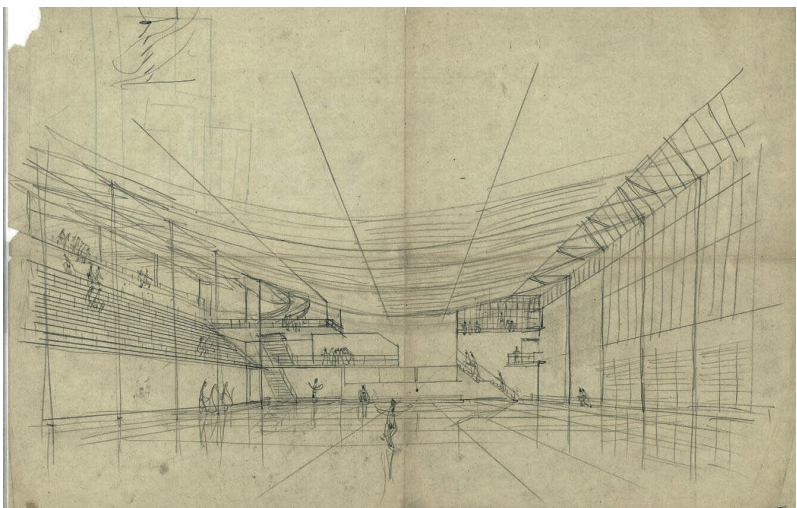
*"La magia di questo edificio si deve in parte a quella irrealtà desiderata che supera, in un certo modo, il senso costruttivo."*⁵²

L'essenza sta nella manifestazione massima della tecnica, tramite gli elementi costruttivi a vista che esaltano il talento intuitivo dell'architetto e offrono un nuovo modo di vivere gli spazi.

È il primo edificio in struttura in acciaio di Madrid e non tradisce le aspettative dell'innovazione di cui si fa portatore, manifestando la capacità compositiva dell'autore in grado di creare autonomamente tramite le regole della disciplina. Quel varco tra la tecnica e la funzione, che sfocia nell'intuizione, di cui parlava Colquhoun a proposito del padiglione Philips.⁵³

Tramite la scelta appropriata della struttura, De la Sota riesce a raggiungere spettacolari effetti architettonici e spaziali all'interno della palestra e delle classi soprastanti.

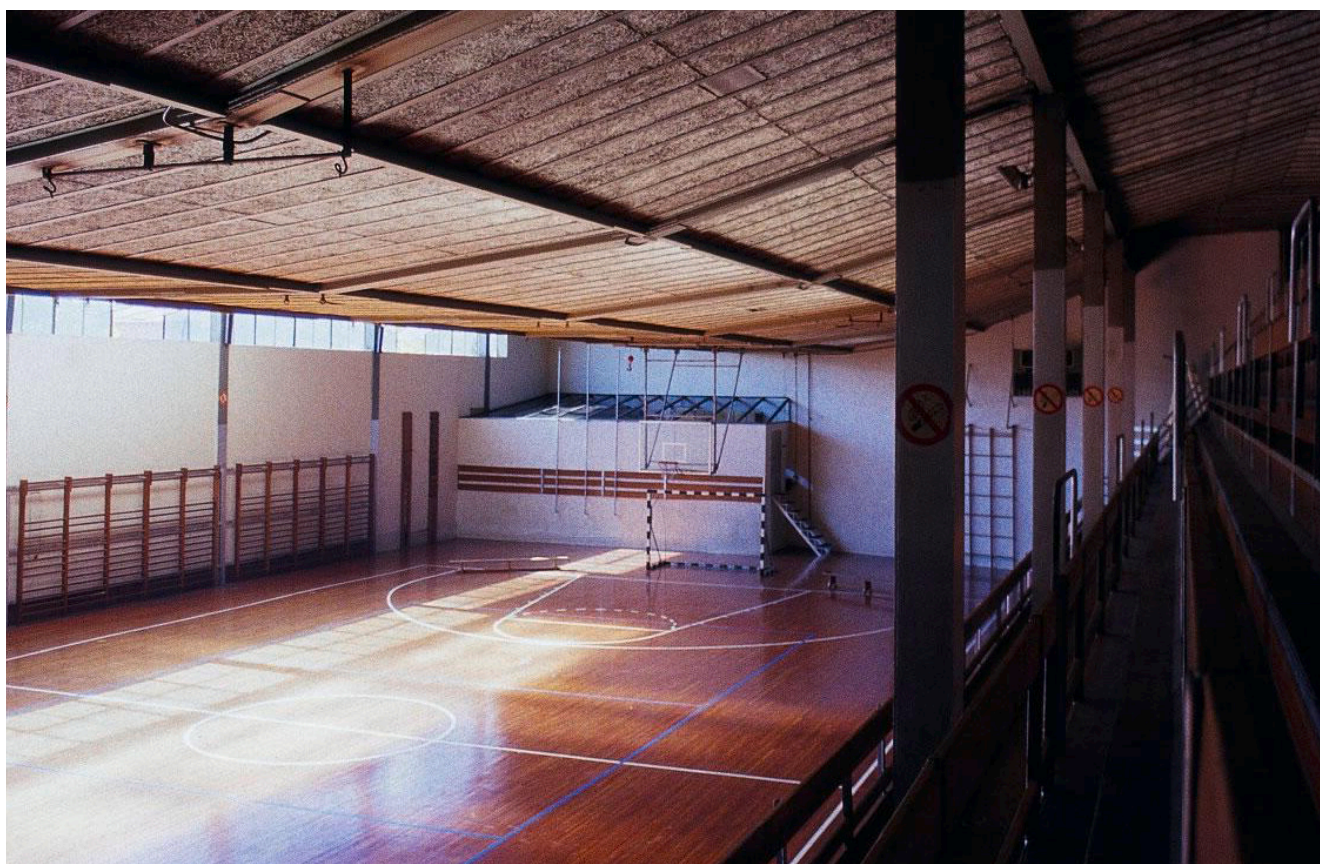




35-37. Vista: campo da gioco e lucernario.
 Gimnasio Maravillas.
 Alejandro De La Sota

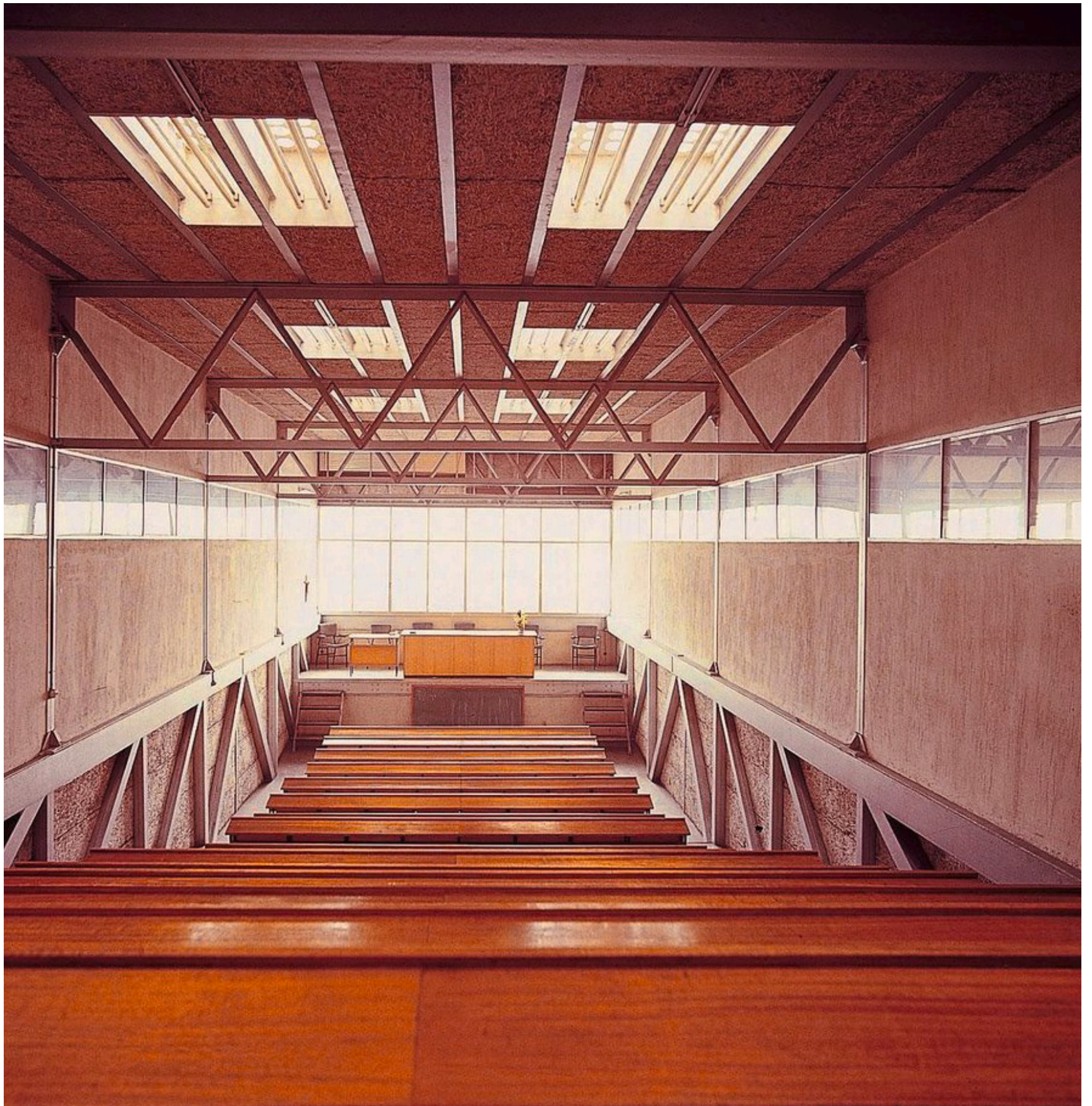
36. Gimnasio Maravillas. Schizzo.
 Alejandro De La Sota

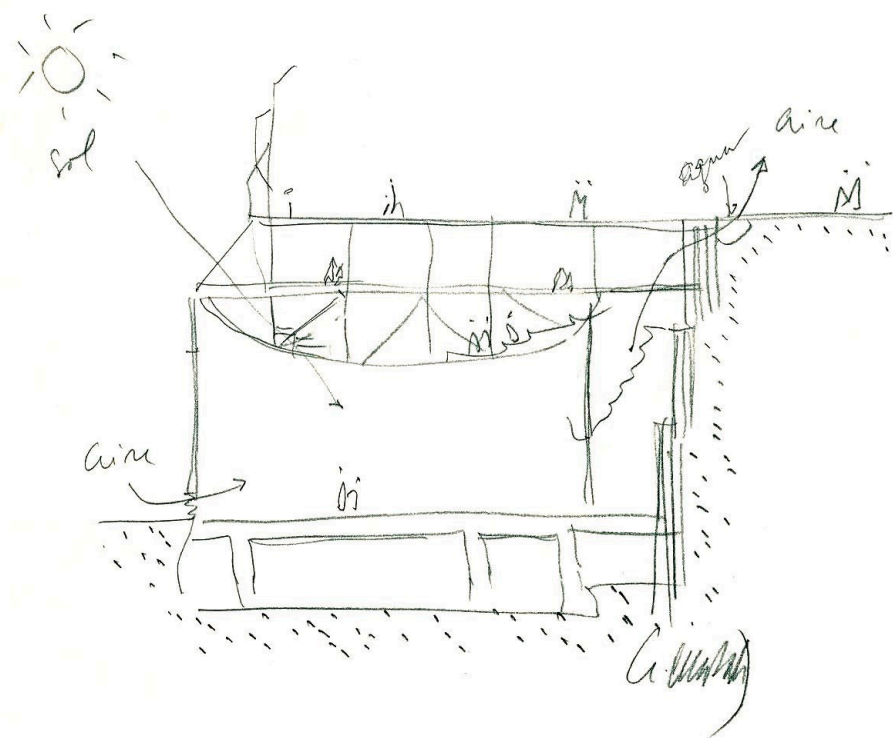




38-39. Vista: campo da gioco e gradinata.
Gimnasio Maravillas.
Alejandro De La Sota

40. Aula delle scienze.
Gimnasio Maravillas.
Alejandro De La Sota





41. Copertura praticabile.
Gimnasio Maravillas.
Alejandro De La Sota

42. Sezione. Schizzo.
Gimnasio Maravillas.
Alejandro De La Sota

Peter Zumthor - Cappella Bruder Klaus



43. Esterno. Cappella Bruder Klaus.
Peter Zumthor

Anche Peter Zumthor, nella cappella *Bruder Klaus* si libera dai canoni architettonici per trovare l'essenza spirituale della sua architettura all'interno di immagini non legate alla disciplina. Lo svizzero, infatti, si stacca dall'idea classica di luogo sacro.

*“L'architettura classica (ne è un esempio per Hegel il tempio greco) pur configurando un per sé individualmente spirituale, tuttavia “spoglia” l'architettura della sua autonomia e l'abbassa ad erigere, per i significati spirituali dal canto loro autonomamente realizzati, un ambiente inorganico artisticamente formato.”*⁵⁴

L'opera di Zumthor è autonoma da quell'idea di essenza spirituale in uno spazio regnato dal ritmo e dall'arte, come prima di lui Ando e Le Corbusier. Cerca piuttosto tale essenza nell'architettura stessa, tramite immagini appartenenti al suo immaginario personale, che si traducono, in ultimo, in forma. Segue il flusso dell'ispirazione per comporre spazi sensibili.

Un catalogo interno di immagini che non portano ad un *segno* o a una forma simbolica e che non vengono riprodotte letteralmente.

*“No, non per quello: non ci ho pensato. Mi sembrava importante che tra campi estesi e pianeggianti, con poche ondulazioni, la cappella si alzasse in verticale, si stagliasse da lontano, segnasse il territorio”*⁵⁵

Un gesto nato dalla volontà di elevare i sensi e il ricordo, di rintracciare tali emozioni nel linguaggio del materiale, senza la mimesi o la riproduzione di modelli.

Corpo isolato, nella pianura tedesca vicino Colonia, in cemento battuto. Monolite silenzioso, che manifesta la sua disponibilità d'utilizzo solamente tramite un piccolo ingresso sul lato corto. Un ingresso, triangolare, che indica la volontà dell'architetto di ridurre al minimo l'ingresso di massa e di creare un portale tramite il quale congedarsi dal mondo esterno. Un mondo per isolarsi, un po' come nell'opera di Ledoux per la Chiesa di Chaux.⁵⁶

All'interno uno spazio sorprendente, composizione inedita per l'esperienza meditativa. Un tentativo di riportare in vita l'essenza originaria dei processi naturali tramite una forma, non toccata dal tratto personale dell'autore, ma solo dal processo compositivo pensato per realizzarlo.

Un'architettura che *“parte dalle cose e ritorna alle cose.”*⁵⁷

⁵⁴ Guido Nardi, *Percorsi di un pensiero progettuale*, Maggioli Editore, Rimini, 2010, p.27

⁵⁵ Cascioni S., *Il santo e l'architetto*, www.domusweb.it, 19 settembre 2007

⁵⁶ Vedere paragrafo “Frammentazione e Purezza” di questa tesi

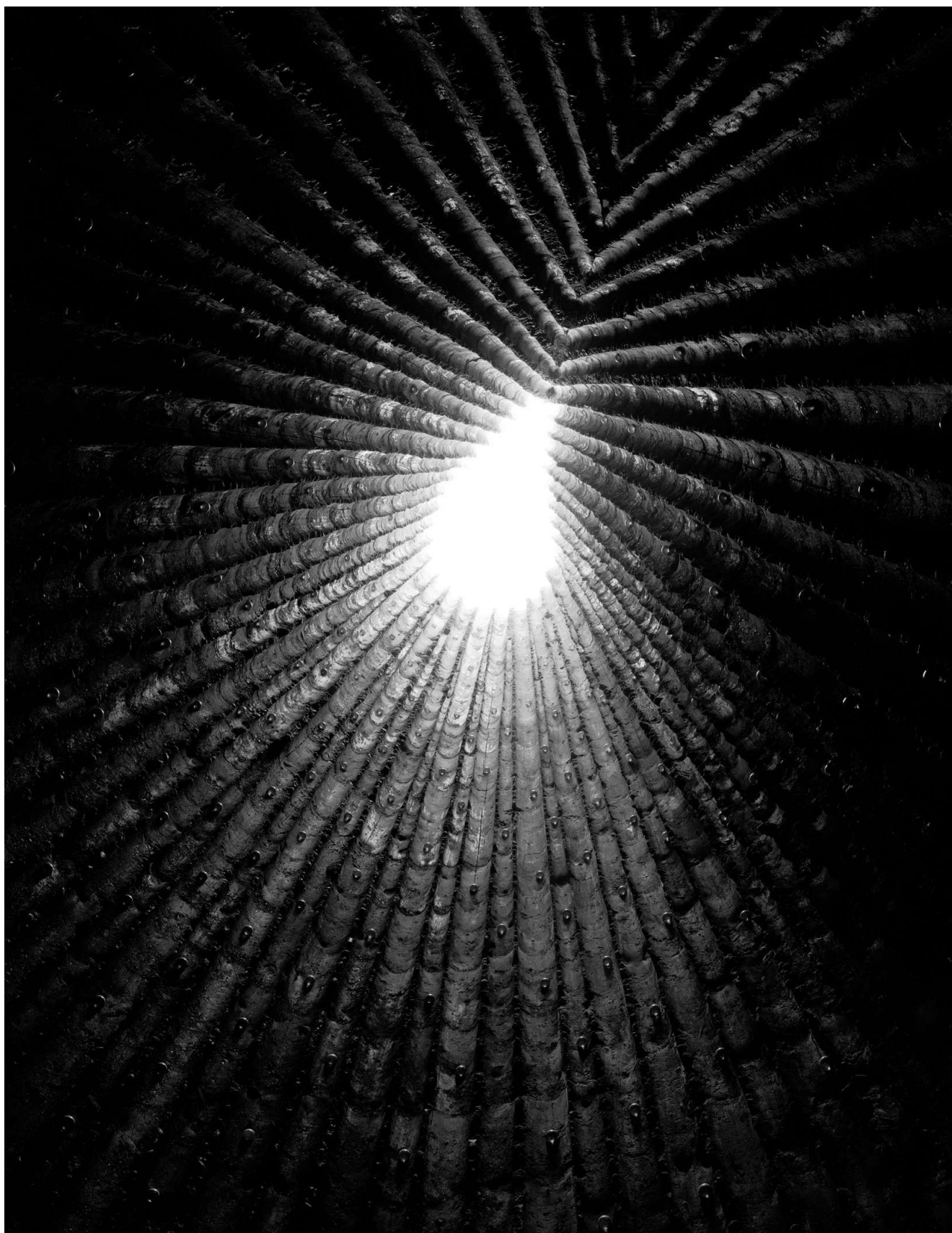
⁵⁷ Peter Zumthor, *Pensare Architettura*, Electa, Milano, 2007, p. 25



44. Ingresso Cappella Bruder Klaus.
Peter Zumthor

45. Porta ingresso. Cappella Bruder Klaus.
Peter Zumthor



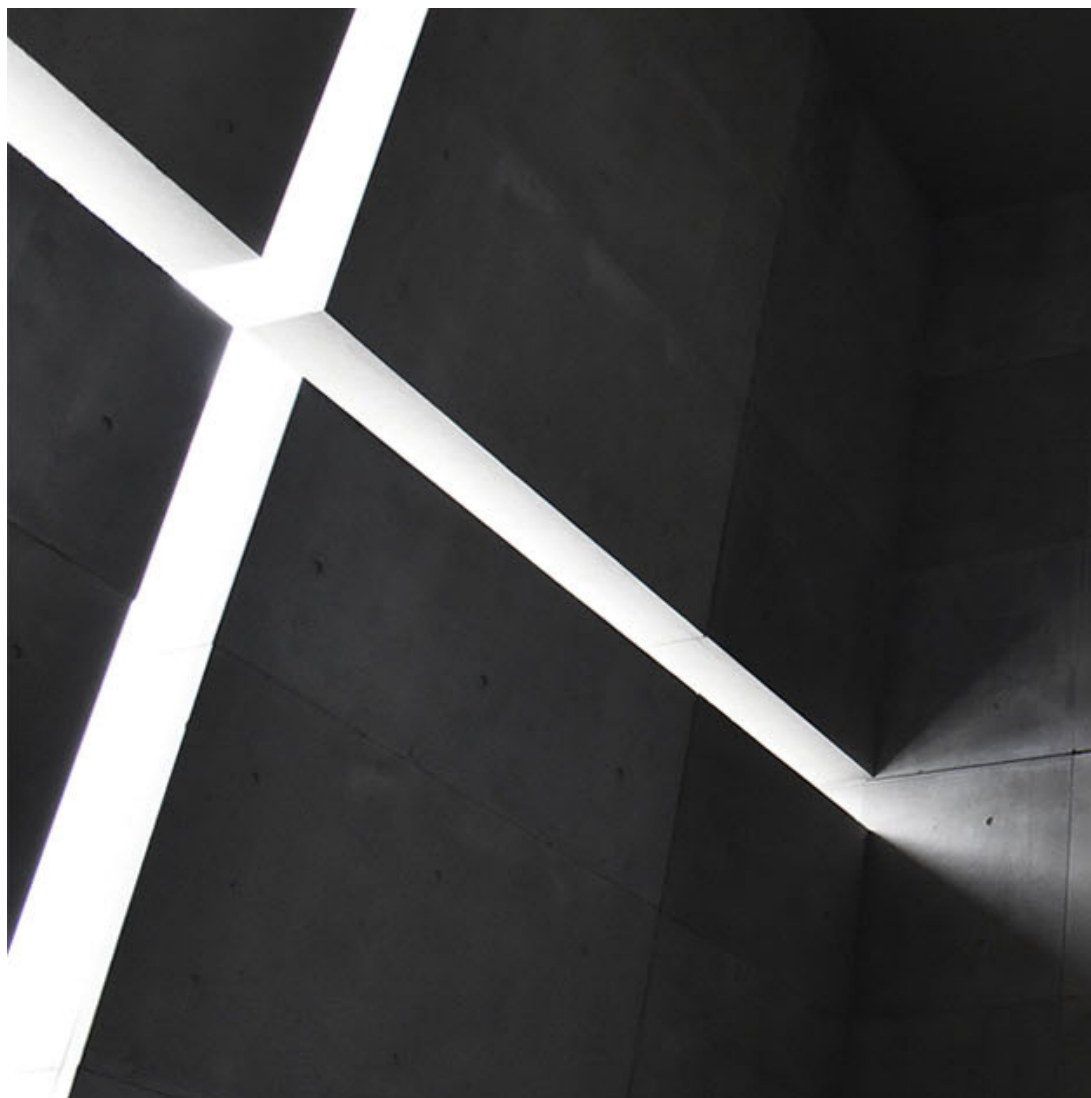


46. Apertura Cappella Bruder Klaus.
Peter Zumthor

47. Dettaglio: Bubble of Light. Cappella
Bruder Klaus. Peter Zumthor



Tadao Ando - Chiesa della Luce



48. Church of Light: Tadao Ando. Masaru Tezuka. 2017

In molti edifici di Ando le essenze materiali e immateriali vengono isolate e spinte all'estremo. Una ricerca della forma autonoma che mira, tramite la forza dei materiali di cui si serve, ad evocare e rendere viva l'essenza non fisica dell'architettura.

Ando, piuttosto che al significato intrinseco al tipo architettonico utilizzato, anche se questo deriva dalla tradizione, mira alla ricerca di quella *“forma originale dello spazio.”*⁵⁸

Nella *Chiesa della Luce*, la croce viene svuotata da quel simbolismo cristiano. L'architettura si impossessa della forma e ne conseguono due tagli, uno verticale e uno orizzontale, sul solido muro in cemento. L'elevazione dei sensi all'interno dello spazio è così realizzata. E l'autonomia porta ad una visione oltre l'immagine della chiesa, un'unione tra il simbolismo e la forma, così sottile da trasformare lo spazio.

⁵⁸ Tadao Ando, *A wedge in circumstances*,
Shinkenchik, February 1977, p. 219,
trad. propria

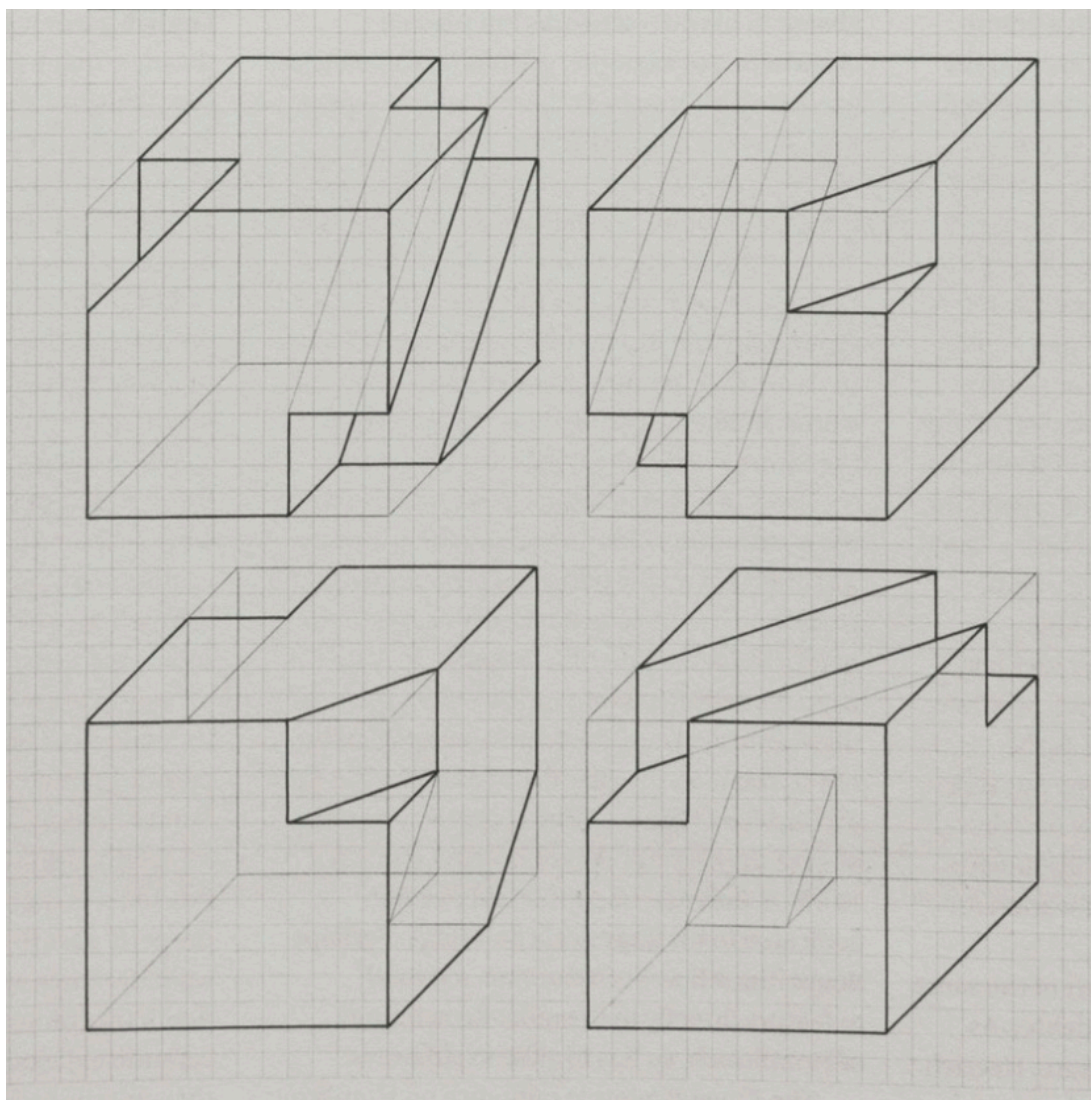


49. Vista dell'interno. Church of Light:
Tadao Ando.

50. Vista dall'altare. Church of Light: Tadao Ando. Naoya Fujii. 2014



Erwin Heerich - Museo Insel Hombroich



51. *Padiglione Turm. Assonometrie.*
Erwin Heerich. 1987

La sensibilità dello scultore che incontra lo spazio architettonico. Così nasce il *Museo Insel Hombroich*. Spazio naturale verde in cui Erwin Heerich concepisce l'edificio distaccandosi volontariamente dagli aspetti tipici di un museo contemporaneo. Il museo esplode in frammenti autonomi che segnano l'area puntualmente, facendo diventare il parco stesso uno spazio museale.

⁵⁹ Oliver Kruse, *Hombroich*, in Alan Read, *Architecturally Speaking*, Routledge, Londra, 2000, pag. 238, trad. propria

L'approccio alla scultura da parte di Heerich è molto simile a quello di un architetto. Il tedesco infatti pensa l'artefatto, non solo dallo spazio che ne risulta all'esterno, ma dando importanza a ciò che succede all'interno.

⁶⁰ Erwin Heerich, in *Prisma 2 95* - Karl Blossfeldt, Erwin Heerich, Thomas Bayrle, 09.08.2013, Youtube. (Visto 04.03.2018)

Ed è così che gli undici padiglioni, costruiti dal 1985 al 1993, sono stati pensati. Undici opere percorribili che giacciono sulla sottilissima soglia che divide architettura e scultura. Se alcuni dei padiglioni sono *abitati* da opere d'arte, altri sono invece vuoti. Scelta che dichiara palesemente l'intento di voler elevare ad arte lo spazio stesso. I padiglioni sono un chiaro esempio di come semplici, ma essenziali decisioni scultoree guidino gli effetti spaziali intensi che caratterizzano l'opera. Libertà progettuale dichiarata anche dalla deliberata scelta di materiali. Se gli edifici sono esternamente coperti in mattoni locali, l'interno è invece caratterizzato da lisce pareti bianche. Pavimenti in marmo e coperture, a volte, vetrate.

Elementi architettonici che tendono alla scultura essendo privi di apparecchiature e accessori elettronici. Il controllo dell'ambiente interno non esiste. Ciò rende il distacco dal museo contemporaneo ancora più evidente. Le opere all'interno del museo Hombroich cambiano infatti in base alla luce naturale.

In questa ambiente *“l'architettura espositiva e le opere esposte sembrano intensificarsi a vicenda.”*⁵⁹

Nonostante l'idea di museo immerso nella natura sia presente in edifici precedenti a questo, come il Louisiana Museum in Danimarca, l'approccio di Heerich è fortemente radicale. Dissemina nella natura pezzi d'arte, spingendo l'osservatore a visitare l'intera area. *Riempie* la natura di spazi che entrano così a far parte del sistema del parco, piuttosto che aggregarli in un unico blocco che funzionerebbe così da semplice punto d'attrazione.

In poche parole Heerich ha avuto la capacità di capire il contesto e servirsene per agire autonomamente e artisticamente. Lo scultore riprende l'architettura del luogo, ovvero la costruzione in mattoni, e la deforma autonomamente per creare nuove idee di spazio museale.

*“A me interessa solo l'architettura che si riferisce al sentimento antropologico dell'uomo e non ad un determinato obiettivo o ad una determinata funzione. L'importante è avere certe percezioni dello spazio che possono essere trasmesse al nostro corpo e, quando si incontra uno spazio così, questa sensazione, che non si lascia distrarre dalle cose che si vedono, ma da quelle che provengono dal grande corpo spaziale, è molto intensa. Questo è il mio sentimento.”*⁶⁰



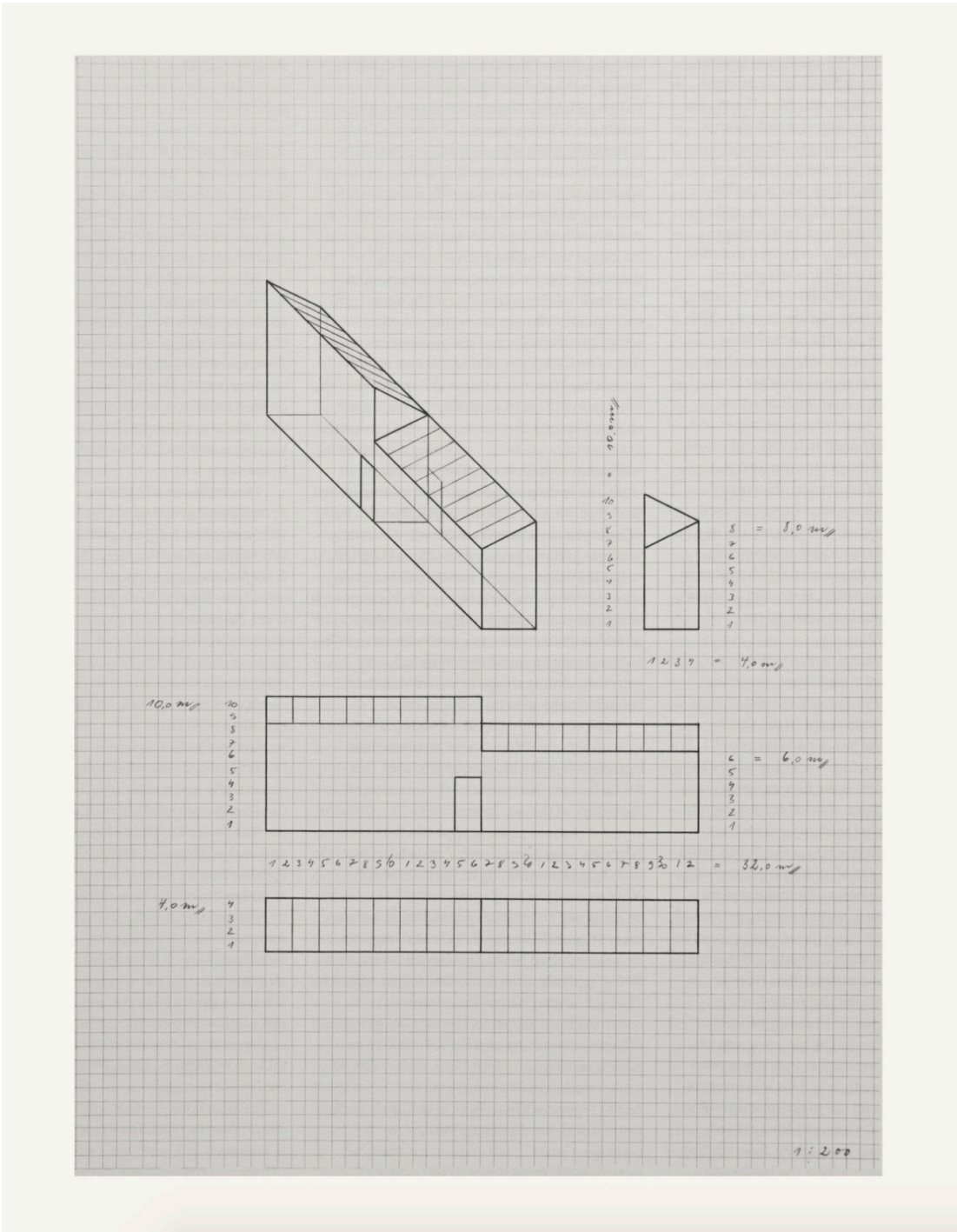
52. Palanimetria Museo Insel Hombroich.

53. Hobe Gallery. Disegni.
Erwin Heerich. 1984

54. Padiglione Schnecke. Erwin Heerich.
1993 (p. 90)

55. Padiglione Tadeusz. Erwin Heerich.
1993 (p.91)

56 . Padiglione Zwolf-Raume-Haus.
Erwin Heerich. 1993 (p.92-93)



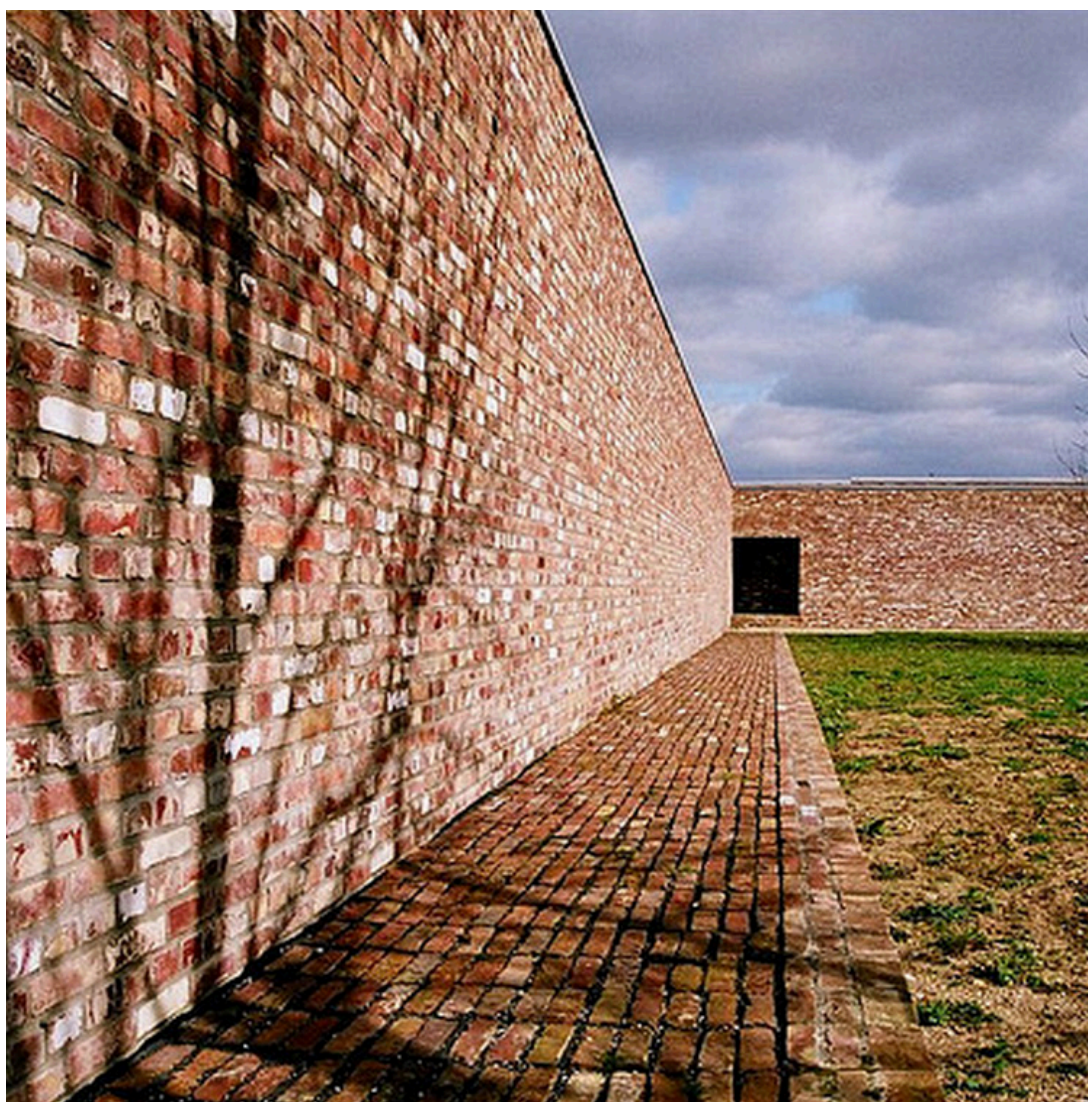








Alvaro Siza - Padiglione Neuss



57. Padiglione Neuss. Muro: collegamento dei due corpi. Alvaro Siza

“Tuttavia, il disegno non è per Siza un linguaggio autonomo”⁶¹

“Ad un certo punto, c’è un incrocio tra il rigore che deriva da un’informazione precisa e la completa libertà della mia intuizione, questi si incontrano”⁶²

Consapevole del fatto che *cosa dovresti fare e che cos’è*

*l’architettura, francamente...nessuno lo sa*⁶³, Siza, seguendo il pensiero di Aalto, baserà il suo lavoro sull’importanza del dubbio durante la progettazione. Chiaro sintomo di una libertà espressiva incontrollata con cui avere a che fare. Chiaro senso di responsabilità dell’architetto, che invece di *cullarsi sugli allori* della libertà, si pone il problema della buona progettazione. I suoi edifici sono chiari esempi di controllo dello spazio.

L’autonomia, in Siza, sta proprio nell’apertura a tutti gli altri campi.

“Abilità di includere tutto nella progettazione, di prendere tutto come uno stimolo.”⁶⁴

Tra gli stimoli dei suoi lavori c’è di sicuro il rispetto della tradizione. Ma “*tradizione non vuol dire chiusura, immobilità. Piuttosto il contrario, il valore della tradizione è nell’essere aperto all’innovazione. Tradizione non è l’opposto di innovazione, è complementare.*”⁶⁵

L’autonomia architettonica del maestro portoghese è responsabile e non autoreferenziale. Un distacco dal contesto, in alcuni casi, che però non celebra l’architetto, ma lo spazio creato. Siza celebra l’architettura.

Lo fa anche quando si esprime in continuità con ciò che appartiene al luogo, come nel caso del *Padiglione di Neuss* in

Germania. Un edificio che dialoga con i volumi autonomi di Erwin Heerich. Riprendendo l’espressività dei volumi del *Museo Insel Hombroich*, Siza reinterpreta il tema del padiglione suddividendolo in due volumi, connessi da un muro.

La presenza di Siza è dichiarata dall’ingresso, a nord. La volumetria viene spezzata. L’involucro in mattoni si flette verso l’esterno dell’edificio, creando un accesso, dichiarato tramite la forma. Un gesto semplice, che riesce nella sua sobrietà a essere tradizionale e innovativo allo stesso tempo.

Se Rossi ha una visione basata su un’autonoma comprensione degli elementi e Eisenman affida l’autonomia alla metodologia, Siza è invece l’architetto che “*si dedica al contingente, o all’inaspettato, senza dimenticare l’importanza di trovare le origini dell’architettura.*”⁶⁶

⁶¹ Vittorio Gregotti, *O outro*, in Alvaro Siza *Imaginar a evidência*, Edições 70, Lisboa, 2013, p. 7

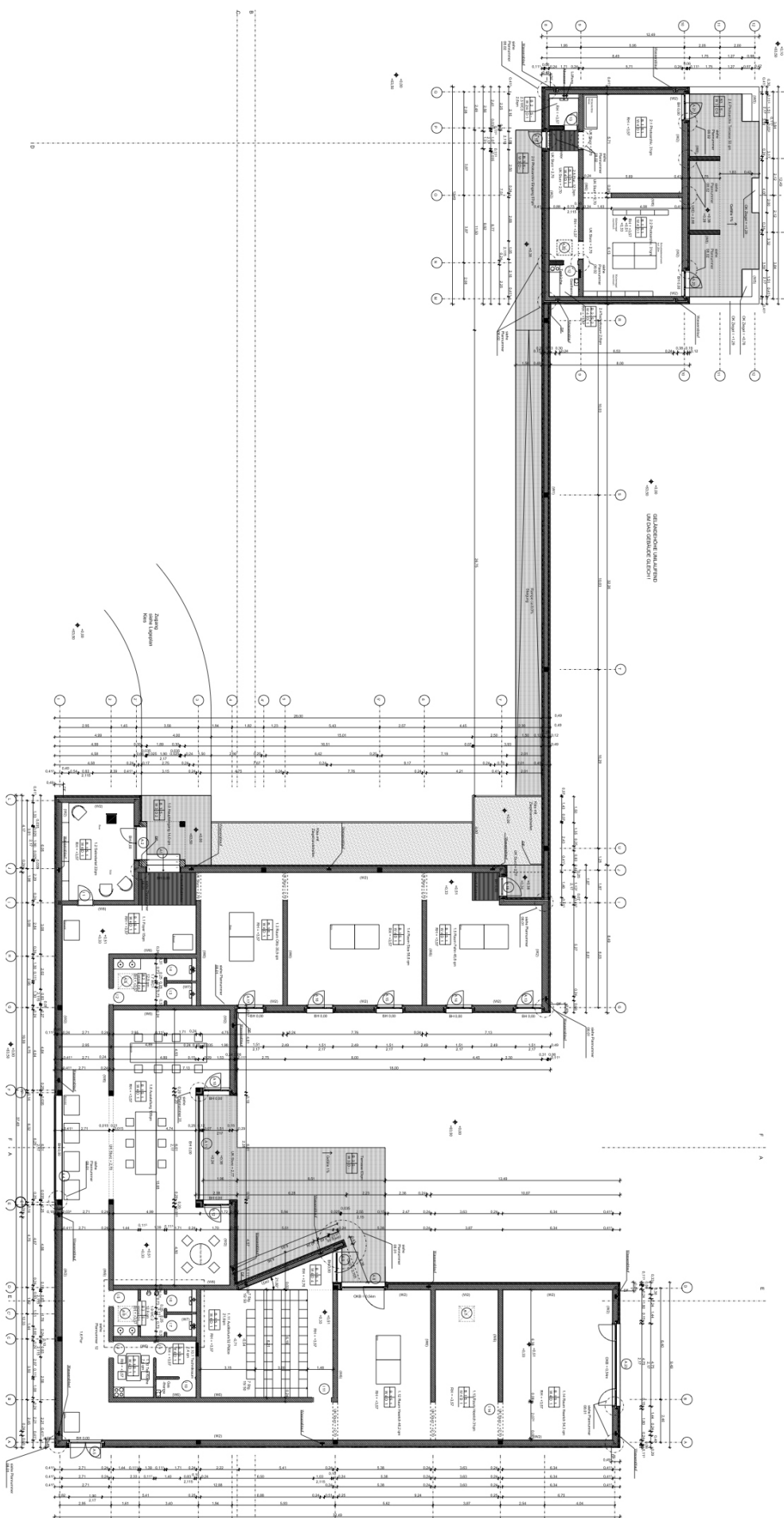
⁶² Alvaro Siza, *Beauty is the Peak of Functionality!* Vladimir Belogolovsky, 11 Gennaio 2017, trad. propria. Consultato on line: www.archdaily.com (01.04.2018)

⁶³ Alvar Aalto, *In his own words*, Rizzoli, New York, 1950, p. 184, trad. propria

⁶⁴ Alvaro Siza, *Alvar Aalto: três facetas ao caso*, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 1983, p. 18, trad. propria

⁶⁵ Alvaro Siza, *Beauty is the Peak of Functionality!*, Vladimir Belogolovsky, 11 Gennaio 2017, trad. propria. Consultato on line: www.archdaily.com (01.04.2018)

⁶⁶ Rafael Moneo, *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the work of eight contemporary architects*, MIT Press, Barcelona, 2004, p. 200, trad. propria



58. Pianta Padiglione Neuss. Alvaro Siza



59. Fernando Guerra. Ingresso Nord.
Padiglione Neuss. Alvaro Siza

60. Fernando Guerra. Finestra Nord. Pa-
diglione Neuss. Alvaro Siza.

61. Fernando Guerra. Padiglione Neuss.
Alvaro Siza. (p.98)







Claude Parent - Funzione Obliqua / Chiesa di Nevers



62. *Maison Sultrait*. Claude Parent.
1956-58. Gilles Ehrmann.

“È divertente che una ‘piccola roccia grigia’, che è come io chiamo questa chiesa, abbia agito come un sassolino in uno stagno, creando onde circolari nelle calme, sicure acque delle infinite sponde dell’architettura”⁶⁷

Tra i mille volti del Moderno, Claude Parent risalta per intuizione ed originalità. Parent affascina. Fascino che non deriva tanto da una questione di gusto estetico delle sue opere, ma dalla freschezza delle sue idee. Un pensiero, quello del francese, condiviso con il collega Paul Virilio, che sa di nuovo. *Puzza* di autonomia.

Parent, proverà ad attaccare le convinzioni architettoniche rivoluzionando il suo modo di intendere la costruzione. Piani inclinati che non permettono più di distinguere cosa sia muro e cosa sia pavimento.

Da qui la nozione di *funzione obliqua*. Una ricerca sull’esperienza del corpo nello spazio, resa possibile dalla concezione della *massa architettonica* non più legata al suolo, ma indipendente, libera di muoversi.

Un concetto che trova origine nell’esperienza di Paul Virilio, il quale aveva iniziato a studiare le costruzioni militari, in particolare i bunker abbandonati della *Seconda Guerra Mondiale*.⁶⁸ Ciò che lo attirava maggiormente era la capacità dei bambini di giocare sui resti di edifici oramai pesantemente erosi dal mare e dal vento. Erosione che aveva alterato la superficie piana, inclinandola. Ciò non rendeva quindi impraticabile il pavimento, ma anzi lo esaltava e invitava il corpo a trovare il proprio senso di equilibrio sul piano.

L’*idea obliqua* si concretizza nel 1963 con il progetto per la *Chiesa di Nevers*. Se l’aspetto esterno è influenzato dalle architetture belliche, l’interno si solleva e abbandona il piano orizzontale. La pavimentazione inclinata spinge il corpo a trovare la sua dimensione.

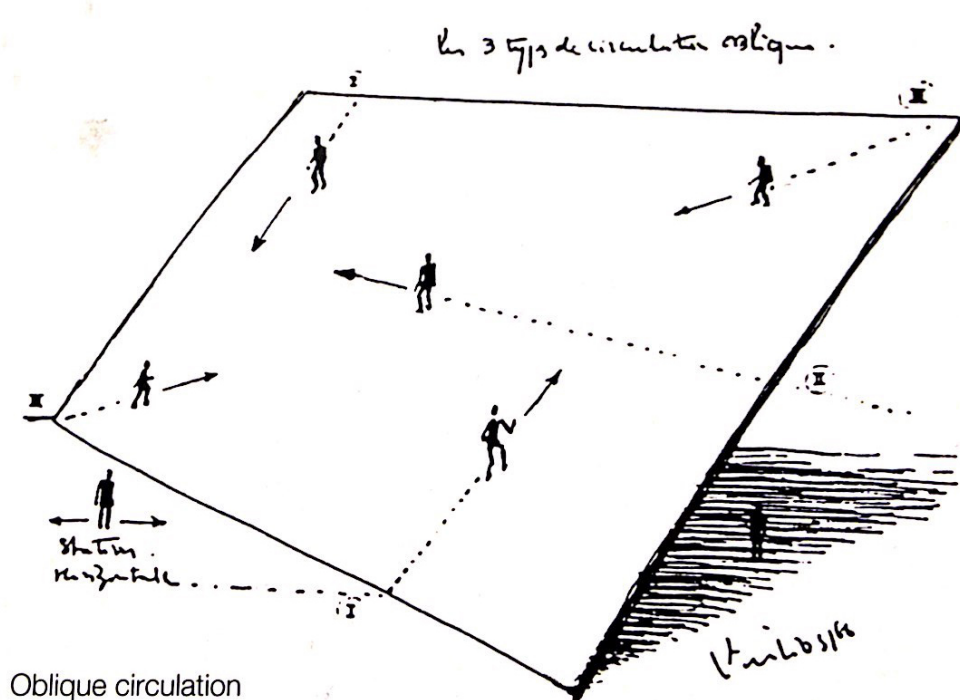
Un monolite che rompe con le concezioni classiche di luogo sacro, che si oppone al sistema convenzionale, per esplodere in una soddisfazione propria dell’architettura. Un blocco solido che devia le certezze del soggetto che lo osserva. Una trappola che va oltre il riconoscimento automatico e archetipico dell’oggetto. Un volume che non lascia percepire la sua natura spirituale. Una corazza dura, che si *alleggerisce* e si ammorbidisce all’interno. Piani inclinati che smentiscono la durezza del volume esterno.

“L’interno, con il suo pavimento in pendenza e la navata sospesa, è stato pensato per dare una nuova dinamica alla vita religiosa”⁶⁹

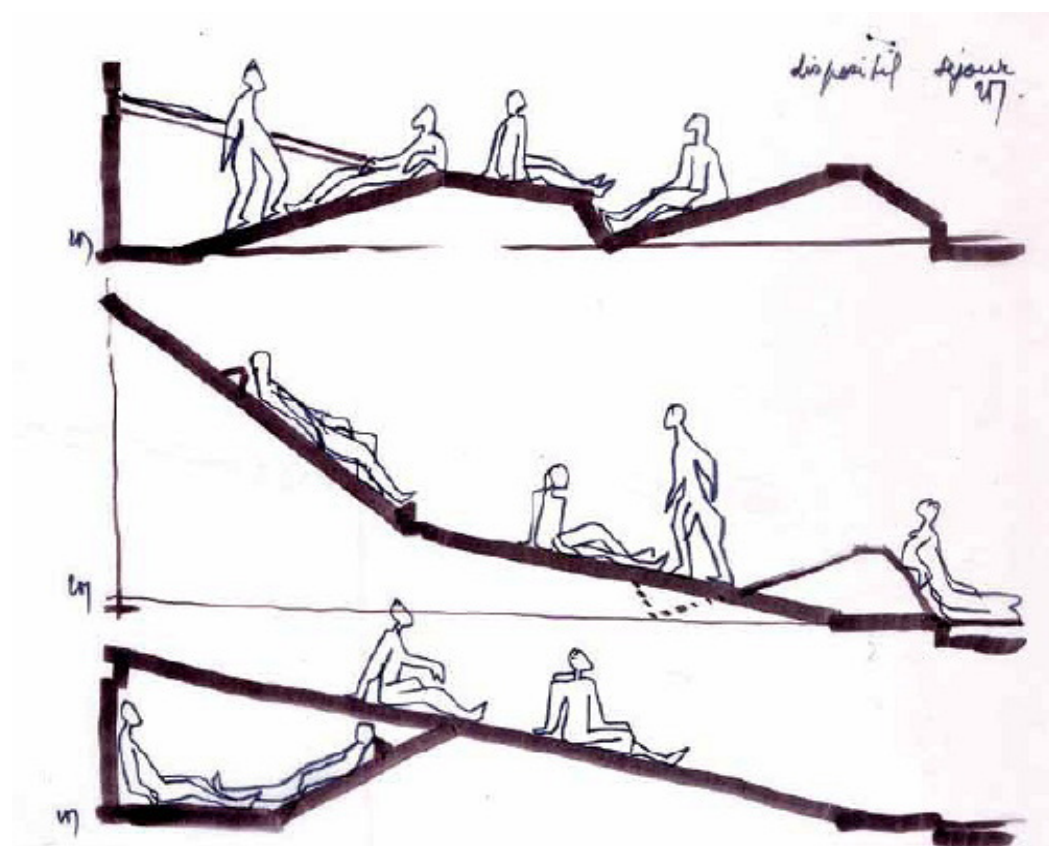
⁶⁷ Claude Parent, Paul Virilio, *Architecture Principe: Paul Virilio and Claude Parent, in First Works: Emerging Architectural Experimentation of the 1960s & 1970s*, Architectural Association London, London, 2009, pag. 104. Trad. propria

⁶⁸ Vedere: Paul Virilio, *Bunker Archeology*, Princeton Architectural Press, New York, 1998

⁶⁹ Paul Virilio, Claude Parent, *Architecture Principe: Paul Virilio and Claude Parent, in First Works: Emerging Architectural Experimentation of the 1960s & 1970s*, Architectural Association London, London, 2009, pag. 104, trad. propria

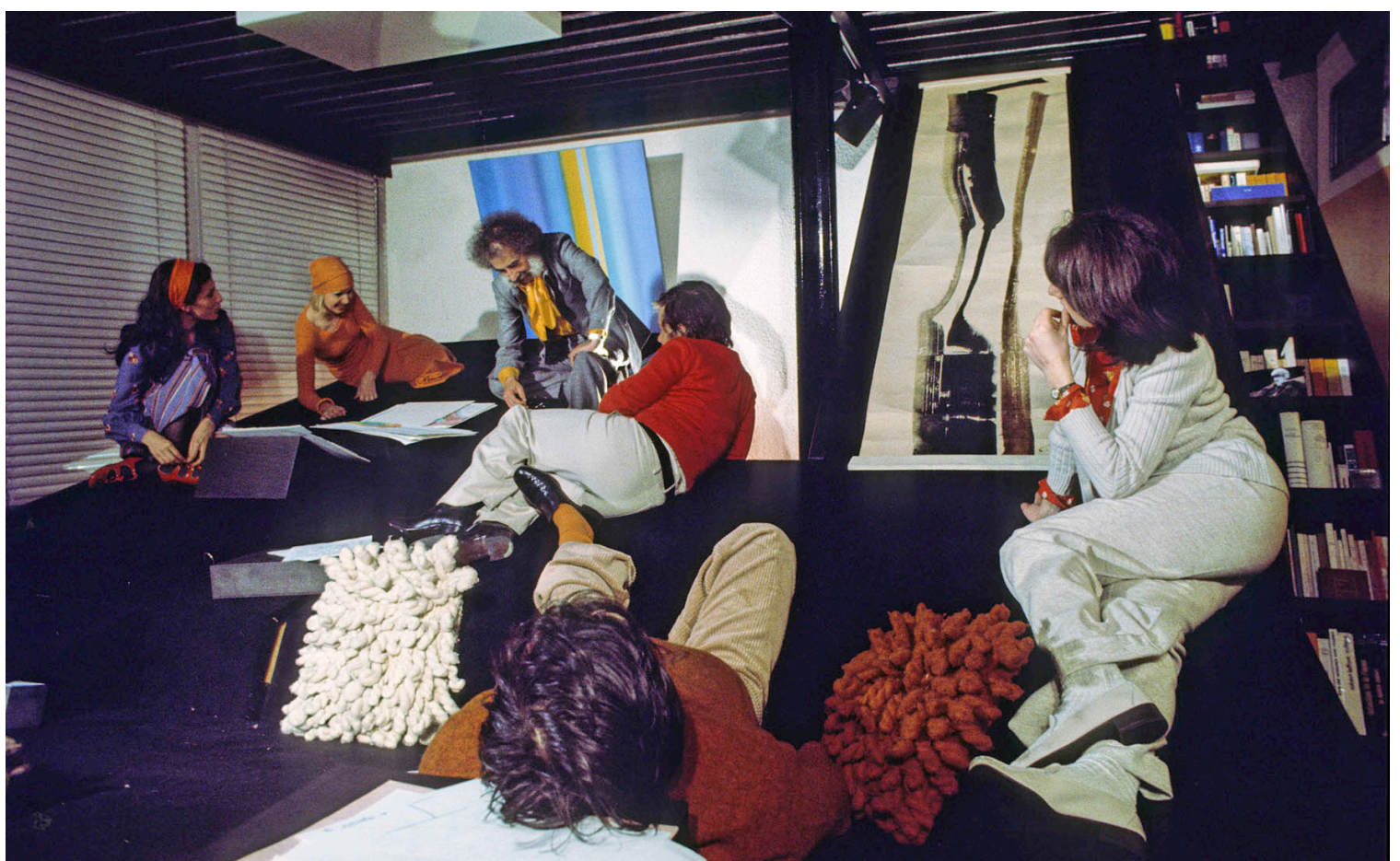


Oblique circulation



63. Studi sulla funzione obliqua. Disegni. Claude Parent.

64. Padiglione francese. Biennale di Venezia 1970. Schizzi. Claude Parent.



65. Spazio Amiens. Claude Parent

66. Casa Parent. 1973

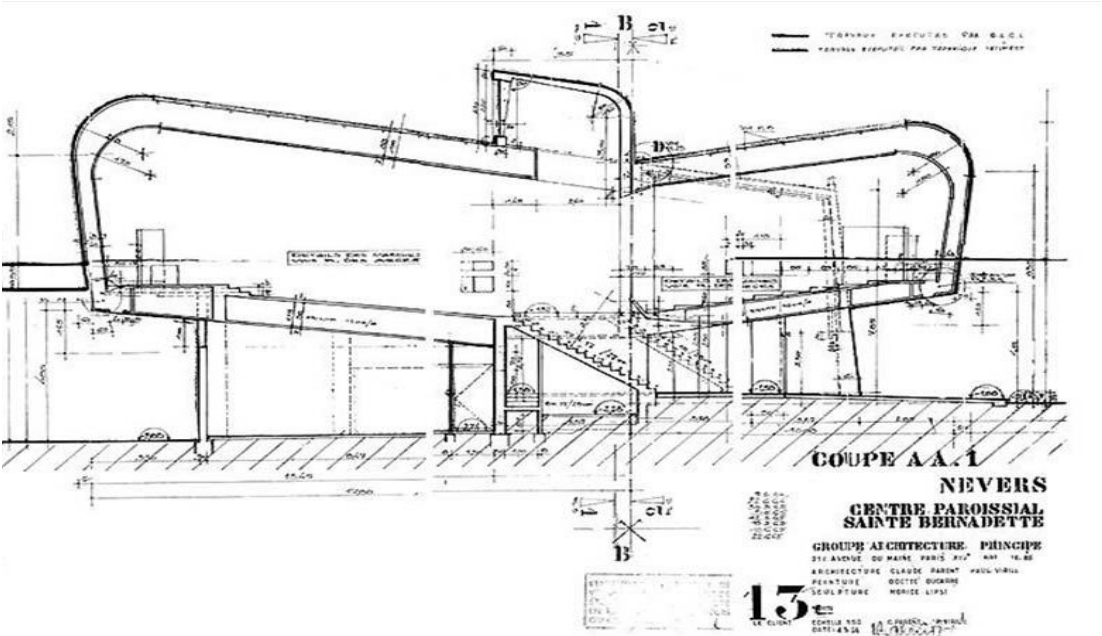


67. Chiesa Nevers in costruzione. Claude Parent e Paul Virilio.

68. Chiesa Nevers durante la processione. Claude Parent e Paul Virilio.

69. Chiesa Nevers. Sezione.
Claude Parent e Paul Virilio.

70. Bunker. Paul Virilio.



Gli edifici presi ad esempio dimostrano come partire da una tabula rasa non voglia dire partire da una forma frutto della fantasia. La forma, risultato finale del processo, nasce in maniera autonoma come risposta all'idea di spazio che l'architetto vuole conferire all'edificio. Lo spazio, in poche parole, viene prima della forma.

In *Trastullo della Fantasia*, le opere di Gehry più recenti, poste sotto la lente dell'autonomia, mostrano lacune spaziali. La genesi della forma è solo e soltanto frutto dell'arbitrarietà dell'architetto. Un processo architettonico che parte da una *forma a priori* che influenza poi lo spazio interno dell'architettura; ma lo spazio così creato è il risultato di un processo progettuale che parte dalla forma e arriva alla forma. Un'autonomia che fa ricadere l'architettura negli abissi del formalismo, producendo opere d'arte in cui lo spazio ci muore all'interno.

In *Salutare Arroganza*, invece, le architetture considerate hanno una caratteristica in comune, nonostante le chiare differenze formali e funzionali. Disperse nel *caos* del contemporaneo, questi spiragli di luce autonoma ci dimostrano che lo spazio diventa vivo quando precede la forma. L'architetto, in tutti i casi citati, è riuscito a rendere l'edificio completamente autentico agli occhi dello spettatore. Tramite idee, immagini e intuizioni personali è riuscito a creare qualcosa di sempiterno. Gestì che appaiono naturali, puri. Forme libere, non forzate, autentiche. Un'autonomia progettuale spinta e sfruttata al limite delle possibilità per liberare l'opera da qualsiasi dubbio o incertezza. Non si potrebbe aggiungere o togliere

niente a questi edifici e non è mai una questione geometrica o di proporzioni, come invece succedeva in passato, ma una questione di effetto spaziale. Insomma, è formalmente tutto concesso a patto di restituire al mondo un edificio capace di catalizzare le emozioni e di trasmettere una specifica atmosfera.

L'autonomia dunque da non intendersi come deliberativa capacità formale, ma piuttosto come possibilità per rivalutare preconcetti formali legati ad una data funzione. Autonomia che sta allora nella libertà di trovare gli indizi e gli spunti che guideranno il progetto. Indizi rintracciabili anche al di fuori della disciplina.

Interessante a tal proposito è il contributo di Hans Hollein in *Allest ist Architektur*⁷⁰ : manifesto in cui l'architetto esprime il suo desiderio di aggiungere criteri artistici all'interno dei suoi lavori architettonici. Hollein invita a trovare indizi utili alla progettazione architettonica anche quando ci si trova in relazione a qualcosa non strettamente legato alla disciplina. Stimola l'architetto a non cercare risposte solo e soltanto nell'edificio, in quanto costruzione architettonica, ma anche al di fuori di esso. Da qui il motto, dal sapore molto autonomo, *“tutto è architettura”*.

Un concetto che è risultato essere profetico, se consideriamo il pluralismo di forme che ci troviamo ad affrontare oggi. Nel mondo contemporaneo l'autonomia non sembra più essere una via di fuga, ma una costante. È diventata, come l'eteronomia, di *default*.

⁷⁰ Hans Hollein, *Allest ist Architektur*,

1966-1967

IN CONCLUSIONE

La ricostruzione delle tele delle diverse Penelope, affrontata nei capitoli precedenti, non ha la pretesa di guidare il processo progettuale che definirà lo spazio teatrale per il Tejo.

Il lavoro rappresenta, piuttosto, una presa di coscienza della situazione architettonica contemporanea, caratterizzata da un *caos* di metodologie a se stanti. Ciò permette di osservare il panorama caotico in cui ci troviamo come un mondo di espressioni completamente diverse tra di loro, ma unite da quell'unico punto di convergenza che è il carattere autonomo che le contraddistingue. Ricerca utile, all'autore e al lettore, per codificare, nella maniera più oggettiva possibile, l'operato degli architetti che hanno segnato la cultura architettonica, dal principio del Moderno ai giorni nostri.

UNO SPAZIO PER IL TEJO. UNO SPAZIO PER LA DANZA

“un problema importante dei nostri tempi è il fatto che non abbiamo più una credibile autorità che ci dice come l'architettura dovrebbe essere.

In altre parole, nessuno ci fornisce istruzioni su quale sia la buona architettura. Questa è una nuova situazione in cui ci stiamo trovando (...)

*Ultimamente, è un fatto che non c'è un ideale in tutto il mondo che sia abbastanza potente da convincere le persone a parteciparvi.”*⁷¹

⁷¹ Valerio Olgiati in A+U 2012:12, JA,

LABORATORIO

*“L’architettura che esprime un’idea è molto differente dall’architettura che esprime essenzialmente un servizio”*⁷²



⁷² Valerio Olgiati, in *Index Newspaper* n°

01, Janeiro/Fevereiro/Março 2012, p. 7

71. *Neue Wache*. Berlino. K. F. Schinkel

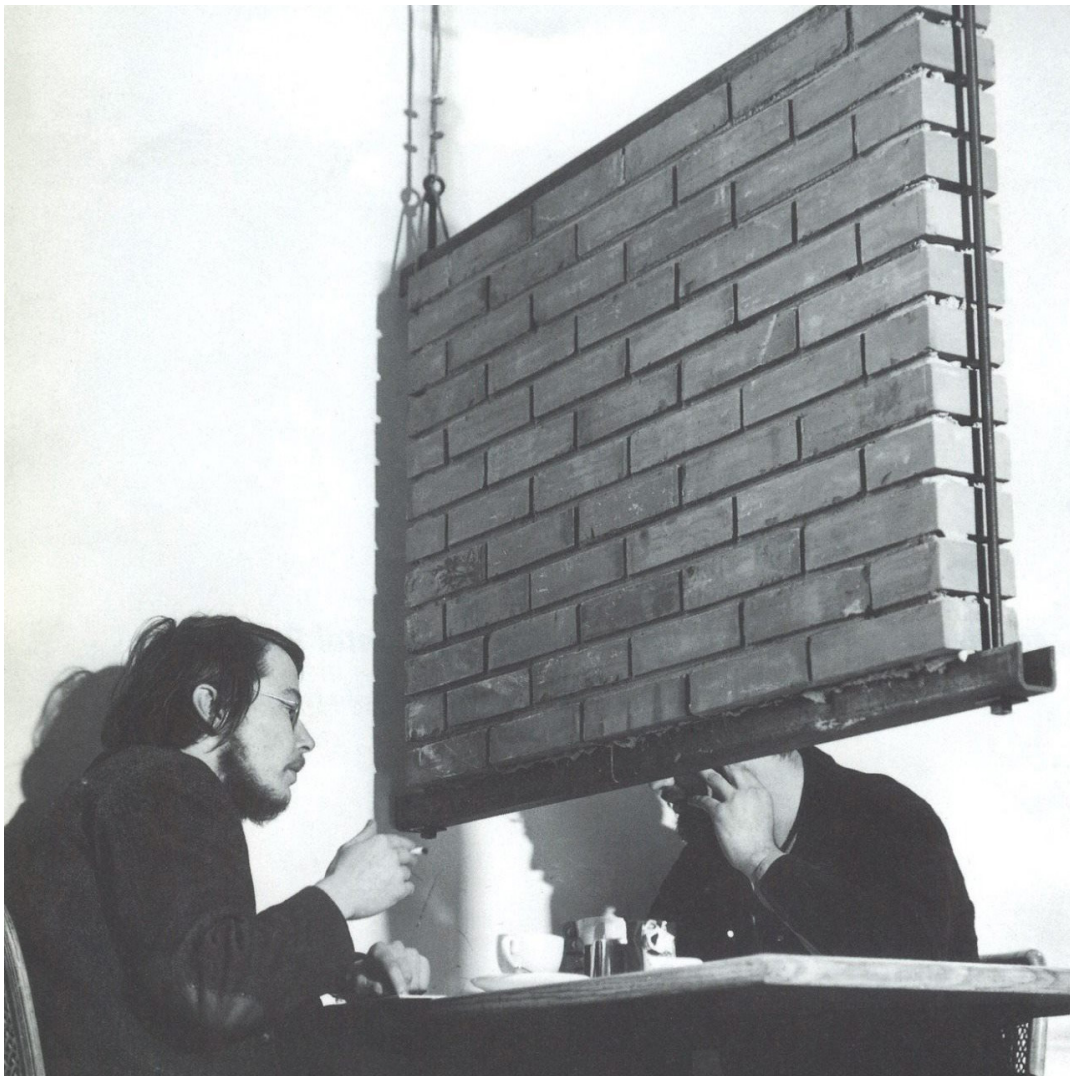
La composizione architettonica di un teatro è *ermetica*.

La progettazione di uno spazio per la danza è *reinterpretabile*.

Se il pensare il teatro parte da composizioni e immagini predefinite, uno spazio per la danza non è identificabile in una sola immagine. L'edificio teatro, funzionalmente inteso, impone degli schemi entro cui muoversi, limita le qualità interpretative dell'architetto. Lo *spazio per la danza*, d'altro canto non definisce linee guida precise da seguire, ma apre al confronto tra architettura, danza e tutte le altre arti. La danza, applicabile a qualsiasi luogo, stimola il carattere autonomo dell'architettura. La ricerca teorica di questa tesi è nata proprio dalla richiesta del laboratorio: *uno spazio per la danza, uno spazio per il Tejo*.

L'elasticità della richiesta, priva di riferimenti precisi, spinge verso un'interpretazione soggettiva che si traduce in *assenza di limiti*. Tutto è concesso. L'obiettivo è allora intendere questa vastità interpretativa non come confine per la progettazione, ma come unica *chance* per rendere l'edificio architettonicamente autentico.

La raccolta di immagini che segue, rappresenta l'essenza dell'idea di spazio che ha influito sul progetto. L'artefatto nasce così da un concetto spaziale formato da nozioni multiple, riunite in una rappresentazione architettonica.



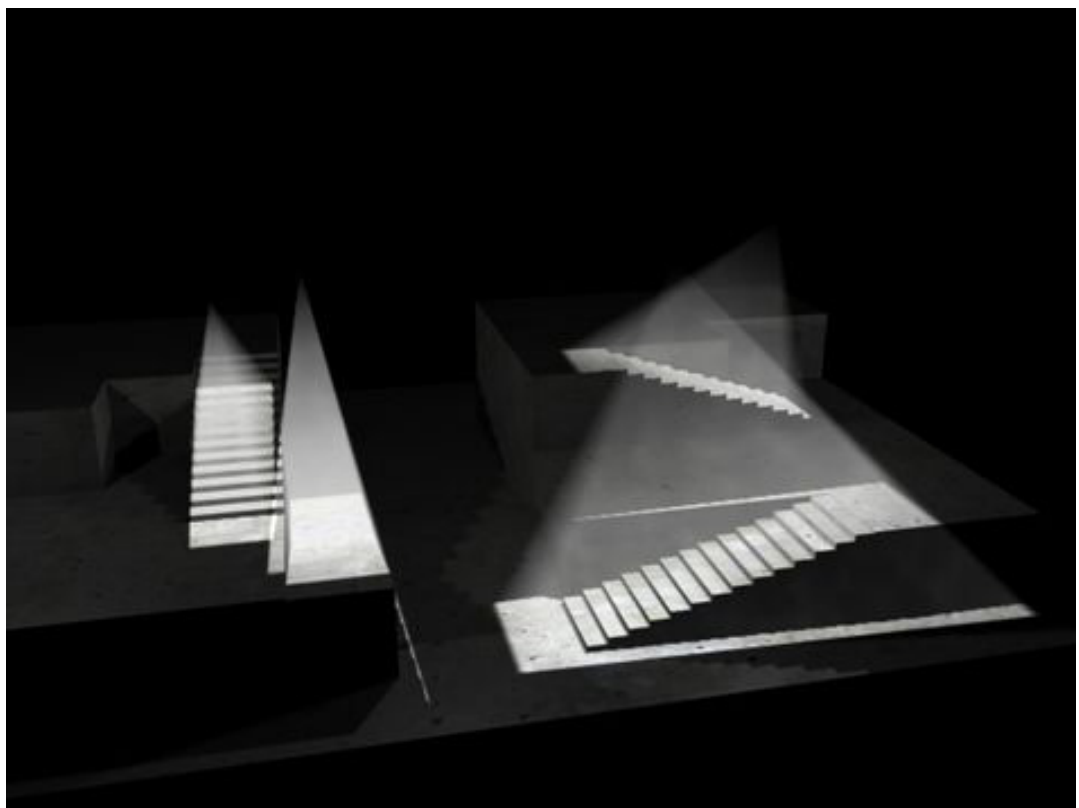
72. *Hanging Wall* Ger van Elk



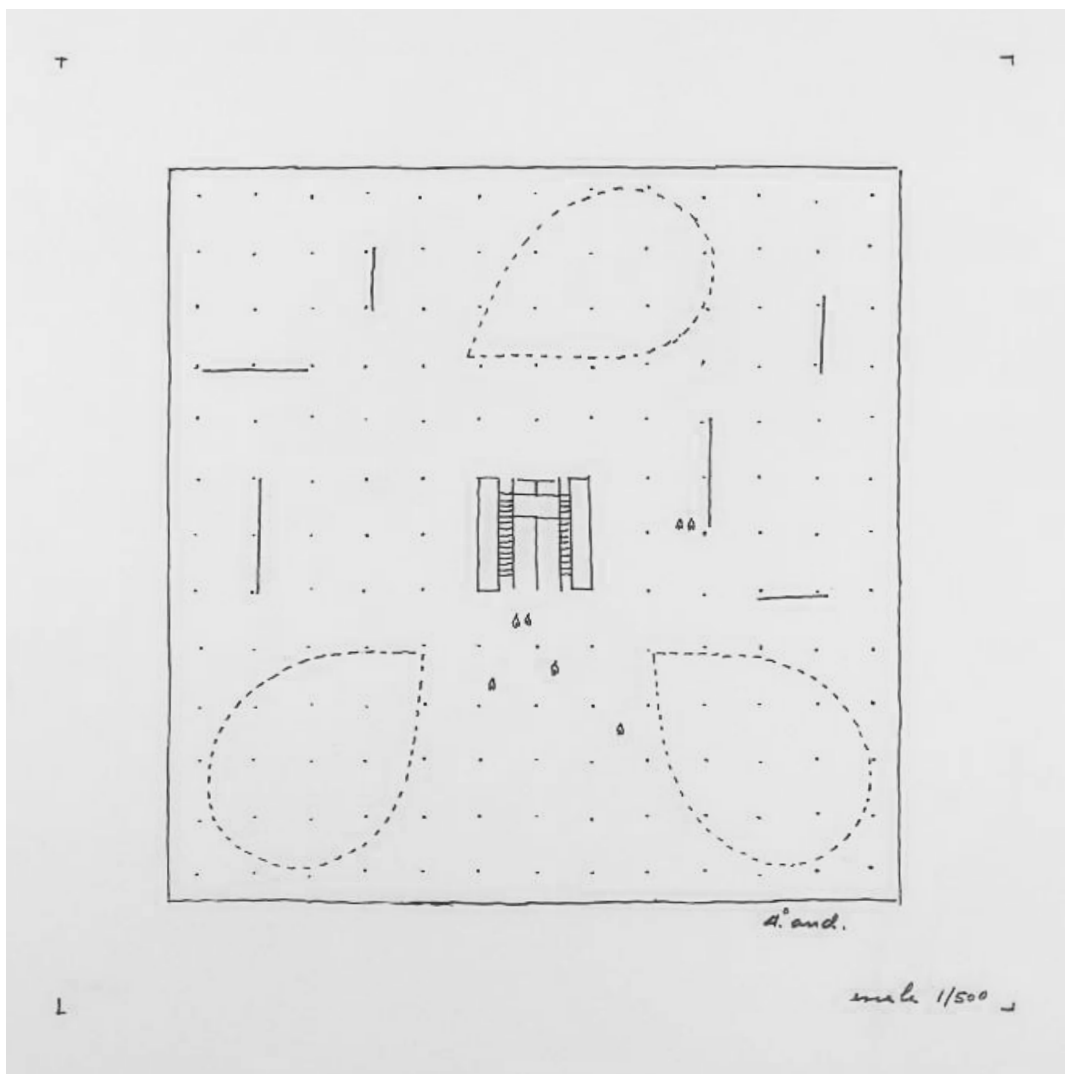
73. Frankie Manning and Ann Johnson at the Savoy Ballroom



74. Teatro abbandonato nel deserto del Sinai



75. *Badass Set Design. Adolphe Appia*



76. Pianta Museo Barra 72. Rio de Janeiro.



77. Domo. Ensemble Studio



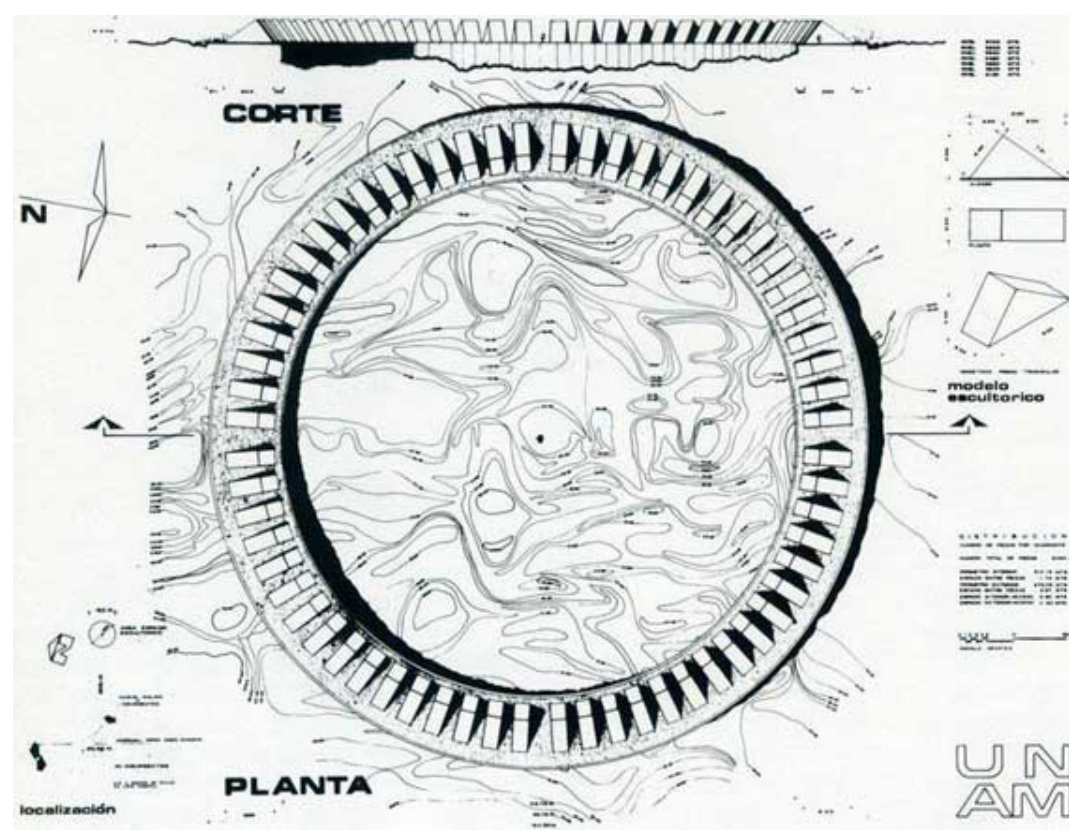
78. Clip "Season March" dal film "Pina"
di Wim Wenders

79. E.A.T team. Foto di gruppo al
padiglione Pepsi. Osaka. 1970





80. *Tanikawa House*. Kazuo Shinohara



81. Espacio *Escultórico*, *México*

PROPOSTA

“L'autenticità dell'esperienza architettonica è radicata nel linguaggio tettonico dell'edificio e la comprensibilità dell'atto costruttivo nei sensi”⁷³

“un'architettura che si riferisce al nostro senso di movimento e di tatto tanto quanto l'occhio”⁷⁴



⁷³ Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Pérez-Gómez, *Question of Perception, Phenomenology of Architecture*, William Stout Publisher, San Francisco, 1994, pag. 35

⁷⁴ Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin, Architecture and the Senses*, John Wiley & Sons, Padstow, 1996, pag. 69, trad. propria

82. Obras do porto de Lisboa, uma falua à carga no aterro da Boavista. 1882

L'individuazione dell'area di progetto parte dall'analisi delle aree in relazione al Tejo che sono predisposte ad instaurare un rapporto di reciproca valorizzazione con l'edificio. Quest'ultimo deve trovare nel luogo la possibilità di proporre un'alternativa funzionale, risolvendo strategicamente anche un problema urbano per esaltare la relazione con il fiume.

Privilegio di Lisbona è essere a contatto con il fiume, opportunità progettuale è provare a ristabilire questo contatto *in punta di piedi*.

Lo spazio adiacente all'estuario, nella zona di Santos, è potenzialmente strategico in quanto gode di ottima visibilità da buona parte della città. Un sito che si presta al *mettersi in mostra*. Ma nel suo essere visibile, non è da solo. Condivide la scena da protagonista con due attori simbolo della città, il Ponte 25 Abril e il Cristo Rei.

L' *Aterro da Boavista*, braccio destro di Praça do Comércio, tagliato fuori dalla città dalla rete ferroviaria, vanta *vuoti urbani* rilevanti, in diretta relazione con il fiume. Potenzialmente stimolanti, tali spazi urbani sono invece visivamente limitati da edifici industriali morti.

Una piattaforma, uno slancio verso il contatto con il mare, un gesto chiaro, nascosto dietro carcasse di cemento armato. Una piattaforma, luogo per mettersi in mostra, un palco. Adagiato su questo pezzo di terra, l'edificio instaura un rapporto visuale con la città, diventando riferimento e collante tra la comunità e le arti che ospiterà. *Uno spazio, dedicato alla danza. Uno spazio, per il Tejo.*

Così, poggiato sul prolungamento del terreno in acqua, il teatro, liberato da quel vincolo visivo rappresentato dall'edificio industriale abbandonato, riporta in vita lo spazio adiacente al fiume. Lo fa in modo leggero e pesante allo stesso tempo. Un monolite importante, massiccio che occupa il sito che lo ospita toccandolo in soli tre punti e lasciando viva, sotto di sé, la relazione tra fiume e città. Spazio pubblico differente, chiuso ma aperto allo stesso tempo. Punto di vista inedito, tra la sicurezza della copertura e l'indecifrabilità del mondo esterno, il fiume. Uno spazio catalizzatore di emozioni. *Uno spazio per il Tejo.*

Così, come una ballerina di Botero che sfida le leggi della fisica, il teatro sfida i canoni dello spazio scenico. Spazio imponente e importante, sospeso. Spazio alleggerito delle funzioni accessorie. Spazio unico, autonomo, irregolare, non convenzionale. *Uno spazio per la danza.*



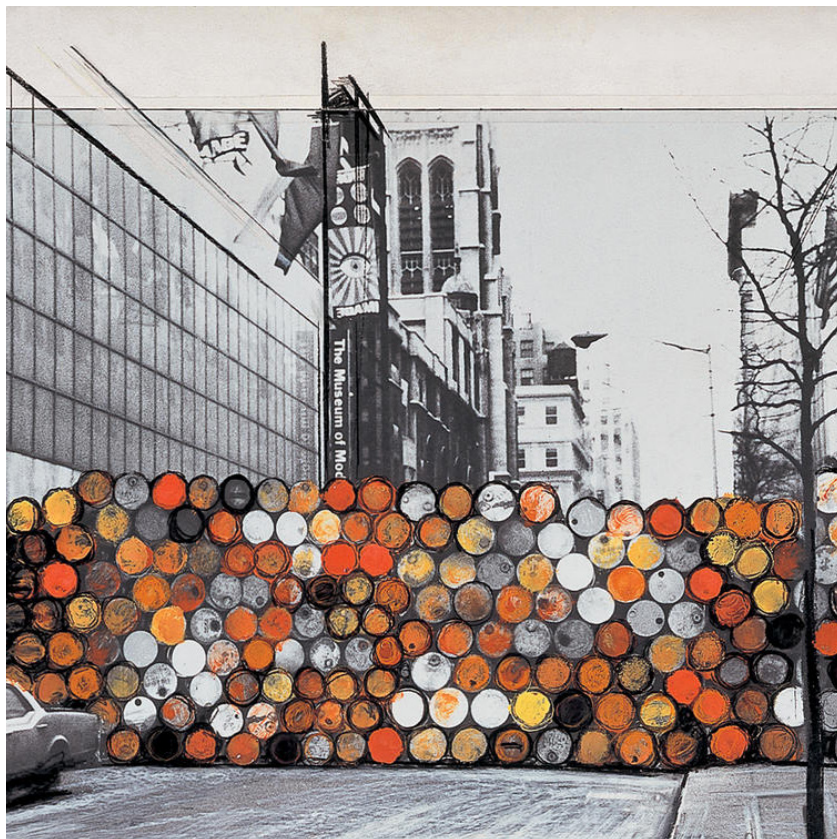




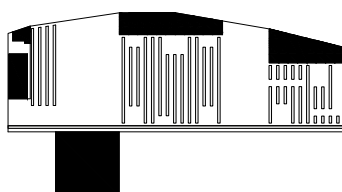
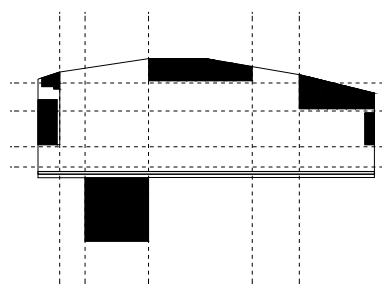
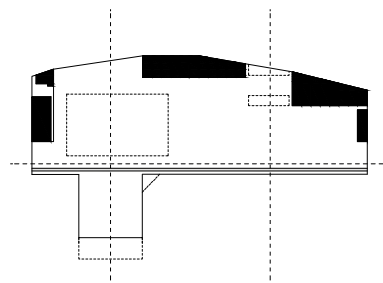
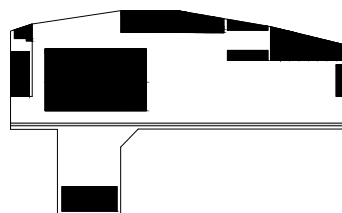
83. *Fabrica de Gas da Boavista. Santos.*
1882

84. *Panorama do Aterro da Boavista.*
1882



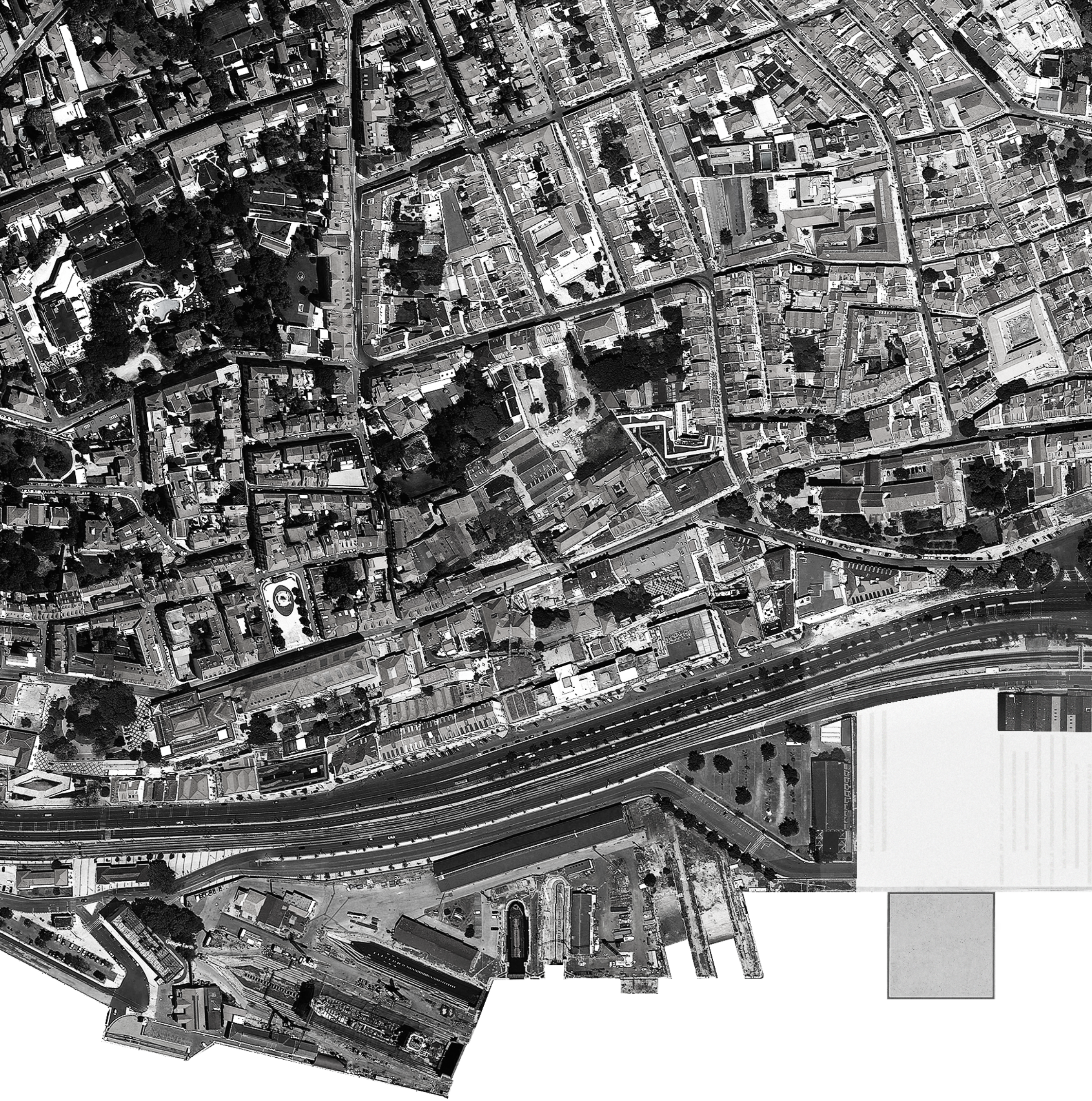


85. *Wall of Oil Barrels*. Christo. 1968

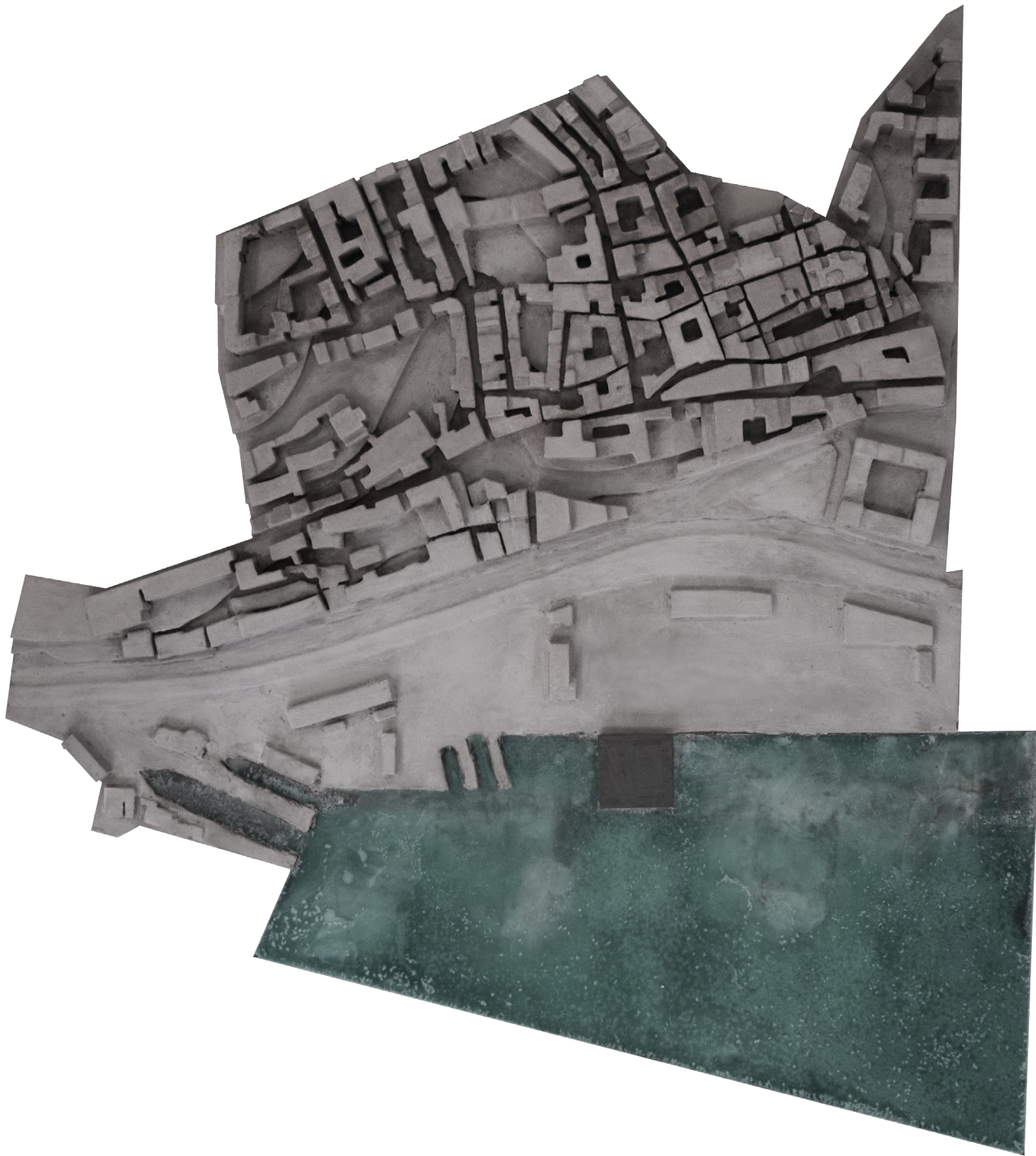


II. *Strategia proposta. Schema.*

- 1 *Preesistenze*
- 2 *Intervento sulle preesistenze*
- 3 *Proposta Edificio*
- 4 *Proposta Paesaggistica*

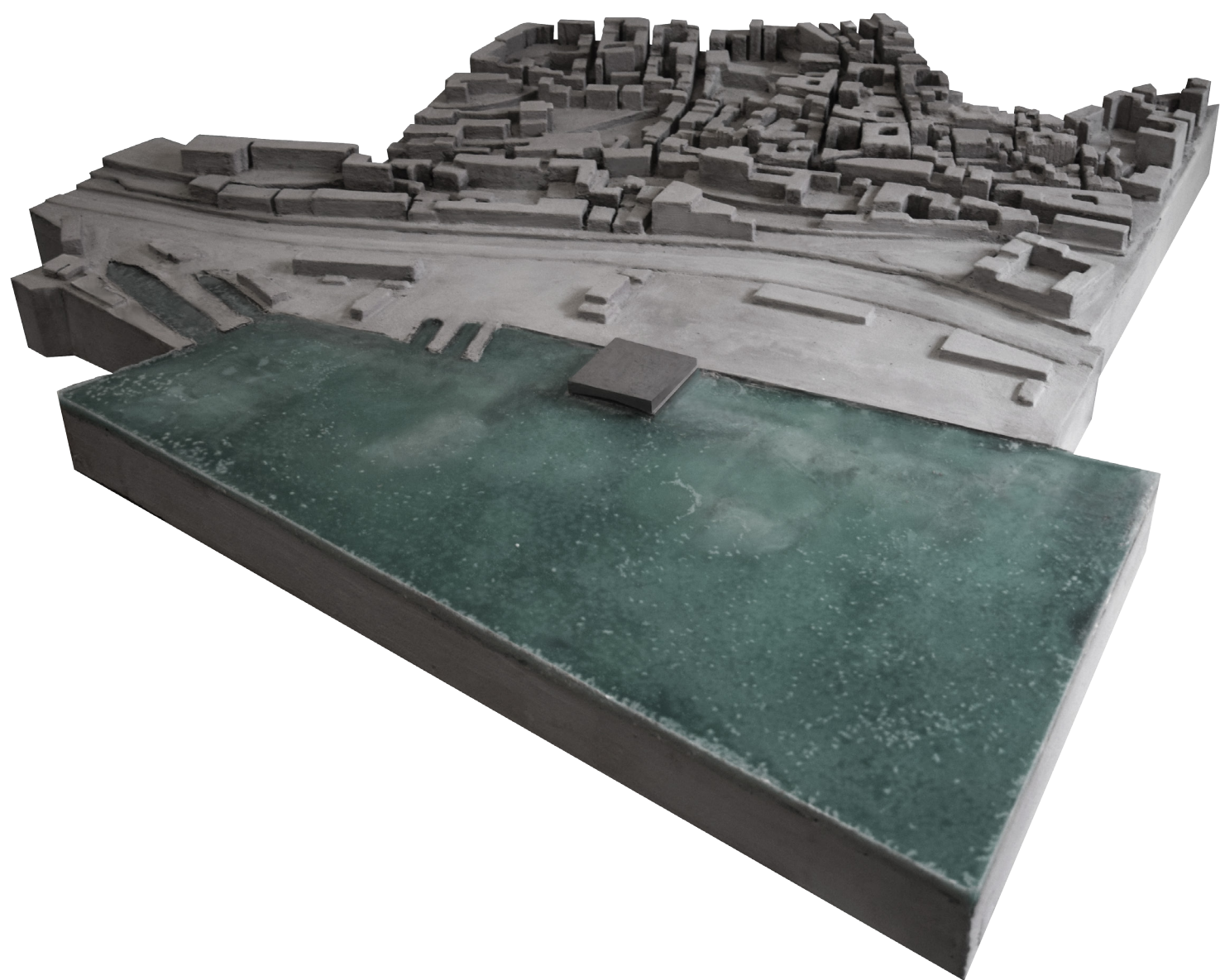






IV. Proposta. Santos-o-velho. Modelo, 1:1000





Spazio per il Tejo

“Un cristallo, un fiore, un guscio si distaccano dal disordine ordinario dell’insieme delle cose sensibili. Essi sono per noi oggetti privilegiati, più intellegibili alla vista, benché più misteriosi alla riflessione, di tutti gli altri che noi scorgiamo indistintamente.”⁷⁵

“La trama di un drappo di seta, gli spigoli taglienti dell’acciaio tagliato, l’ombra screziata e l’ombra dell’intonaco grezzo spruzzato o il suono di un cucchiaio che colpisce una ciotola di legno concava, rivelano un’essenza autentica che stimola i sensi”⁷⁶

Il monolite marca il punto di contatto con il fiume, lo definisce. Uno spazio coperto, pubblico e privato allo stesso tempo. Spazio per la città e foyer del teatro.

Le connessioni visuali con il mondo esterno sono filtrare dalla sicurezza che il peso dell’edificio ci trasmette. Sensazione di un luogo coperto che stimola e aumenta la percezione del Tejo, lo esalta inquadrandolo.

Misura domestica trasmessa dalla ridotta altezza della copertura. Relazione visiva esaltata dall’estensione della superficie. Lo spazio al piano terra è caratterizzato dalla compressione e dilatazione della copertura in cemento, oltre che dai tre punti di appoggio contenenti le funzioni.

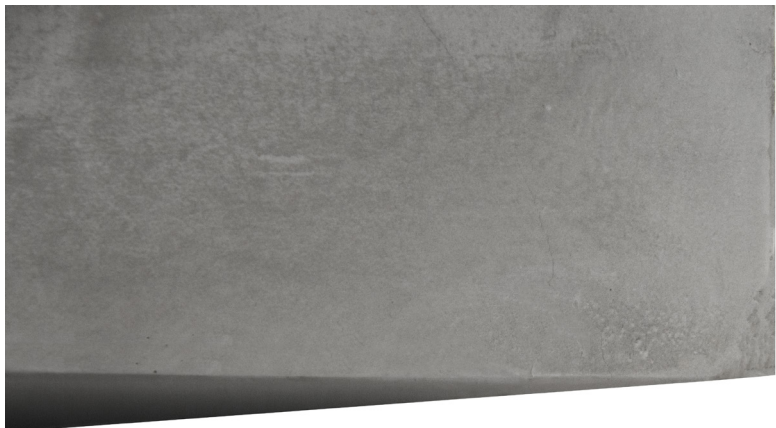
L’irregolarità della copertura permette di non omogenizzare lo spazio, ma di definire una moltitudine di spazi differenti sulla superficie dello spazio pubblico.

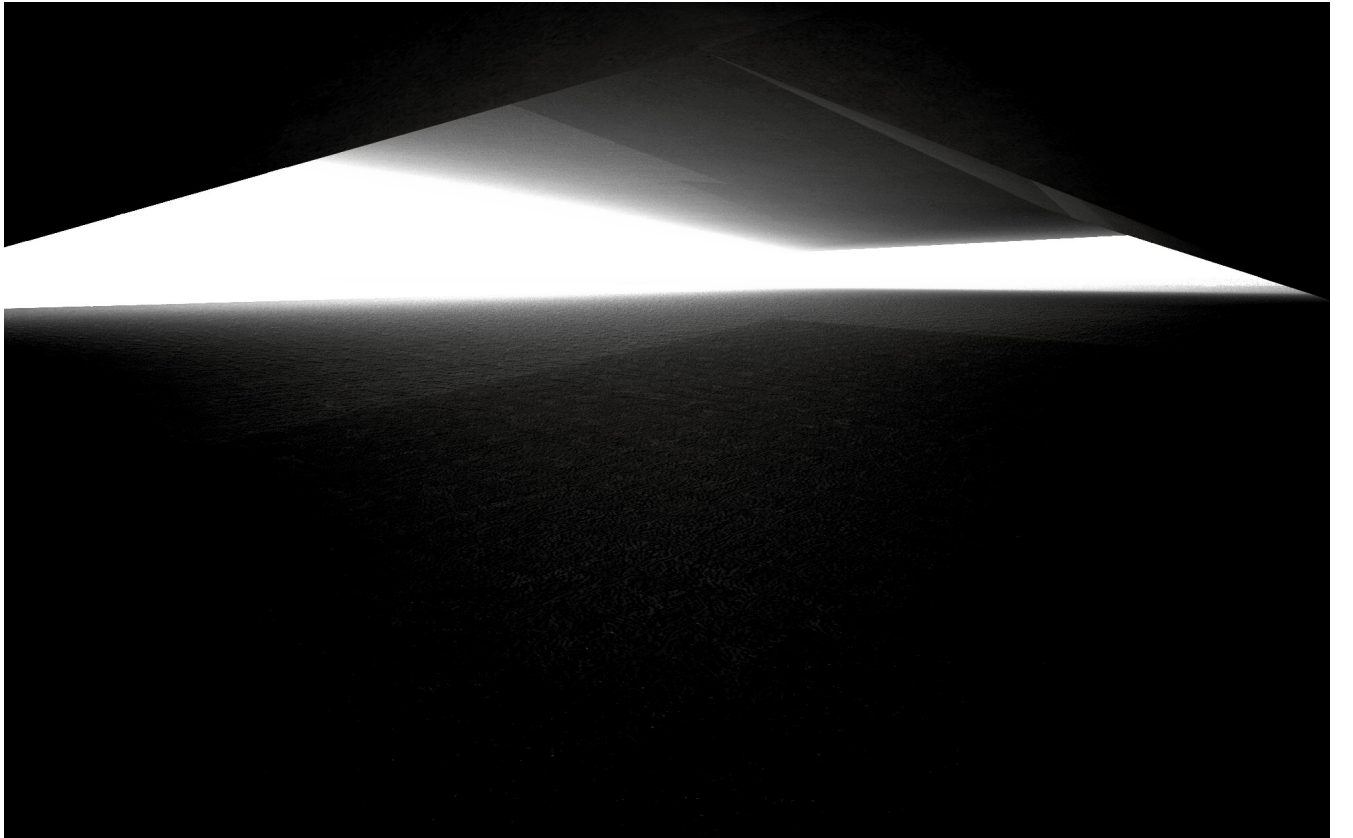
⁷⁵ Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari, 1975, pag. 135-136

Bachelard cita: Paul Valéry, *Les merveilles de la mer: les coquillages*, Pion, Paris 1936, pag. 5

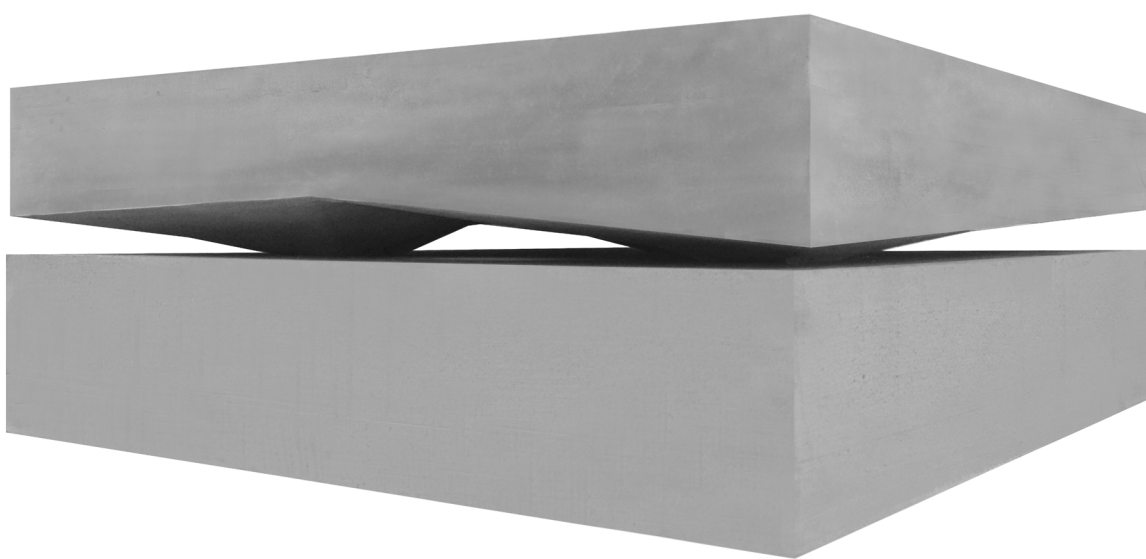
⁷⁶ Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Pérez-Gómez, *Question of Perception, Phenomenology of Architecture*, William Stout Publisher, San Francisco, 1994, pag. 94

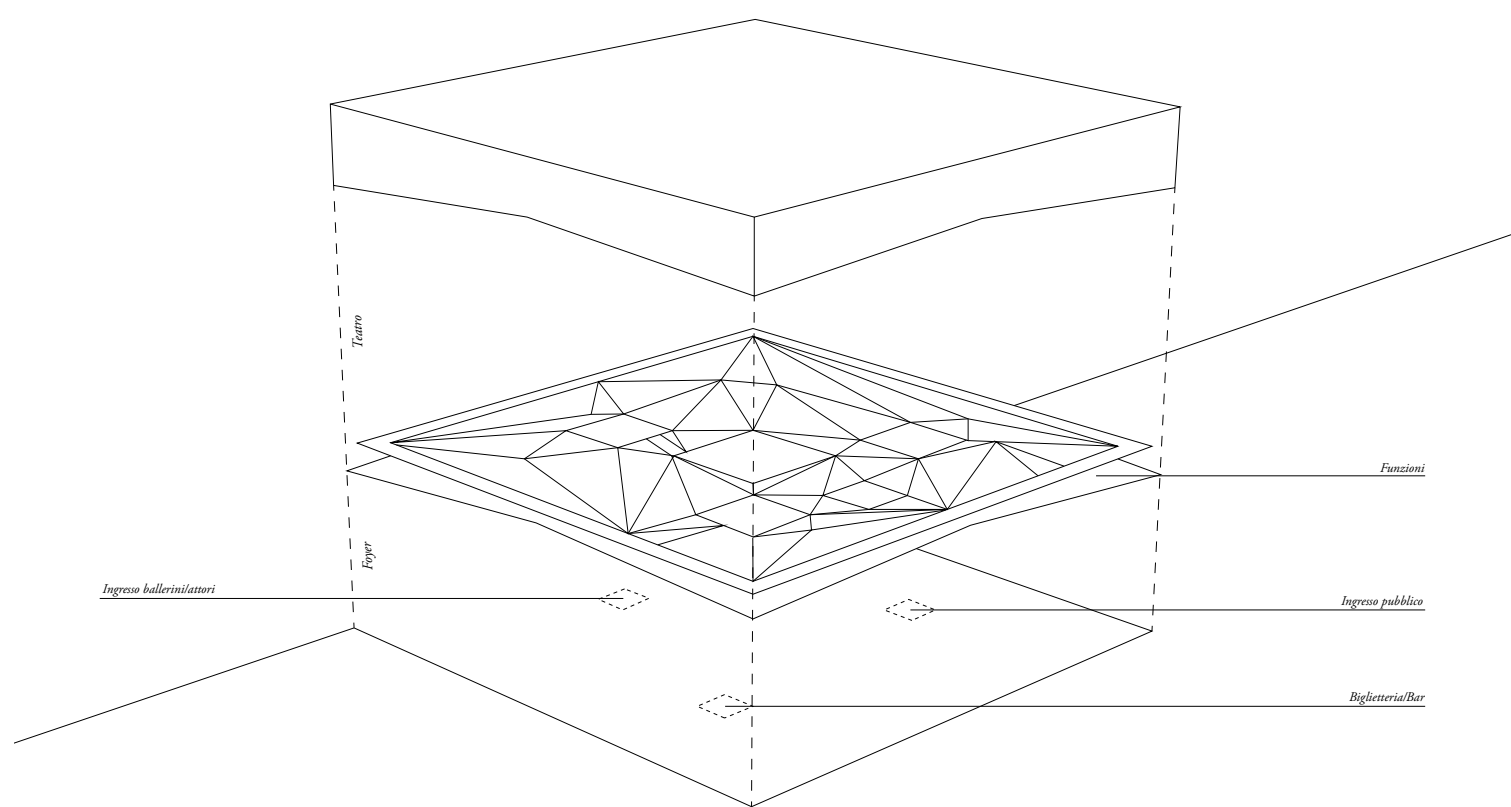


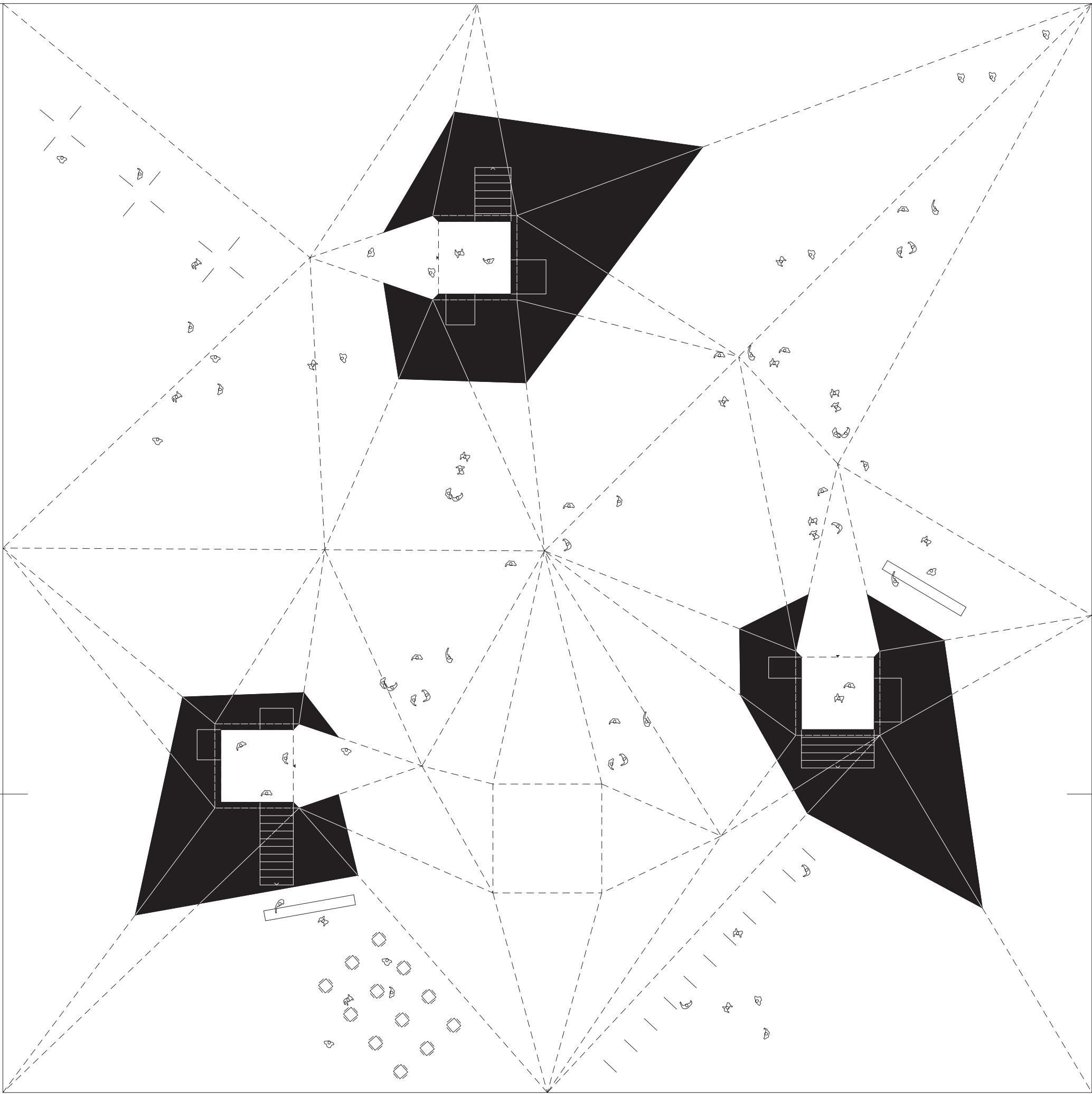




VII. *Proposta. Spazio per il Tejo. Vista.*





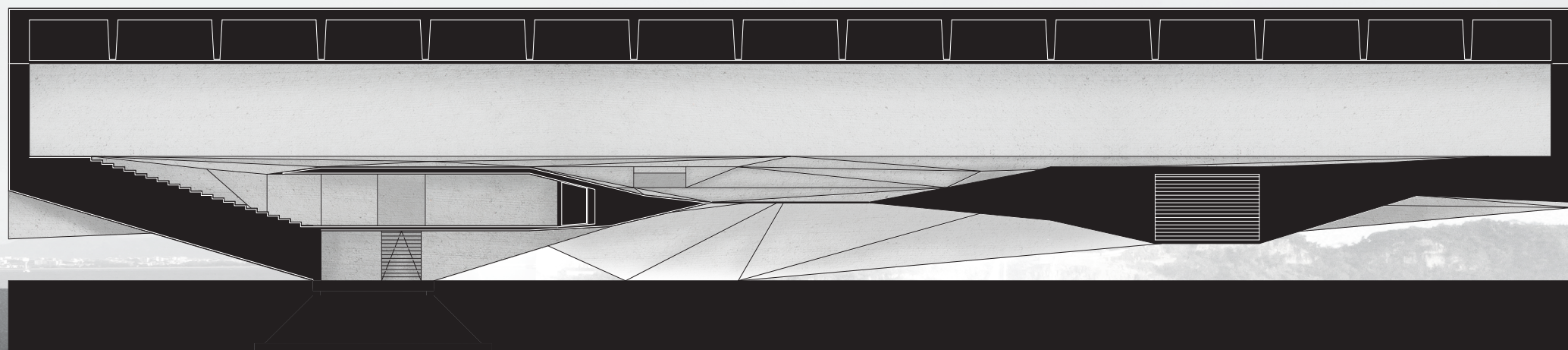


A

A

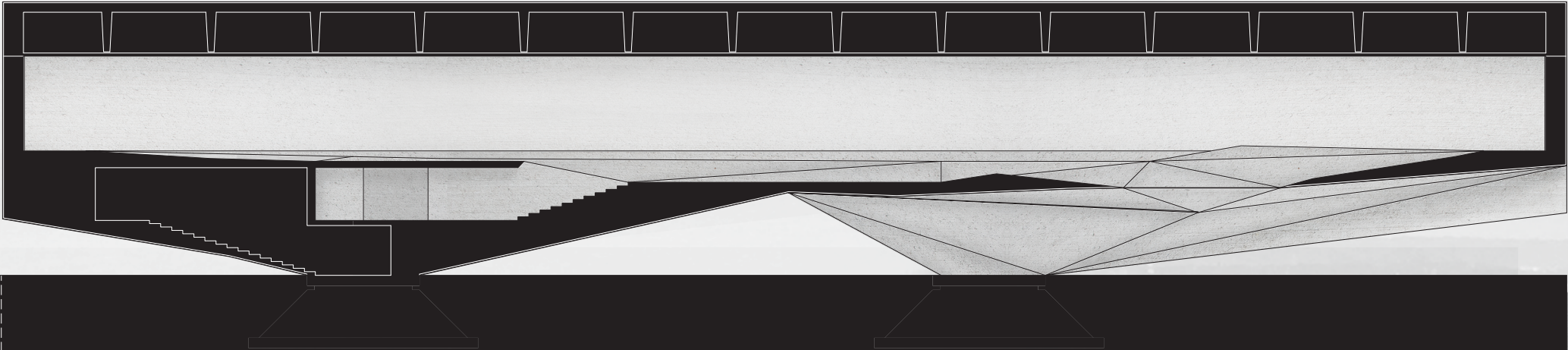
X. *Proposta. Pianta piano terra.*

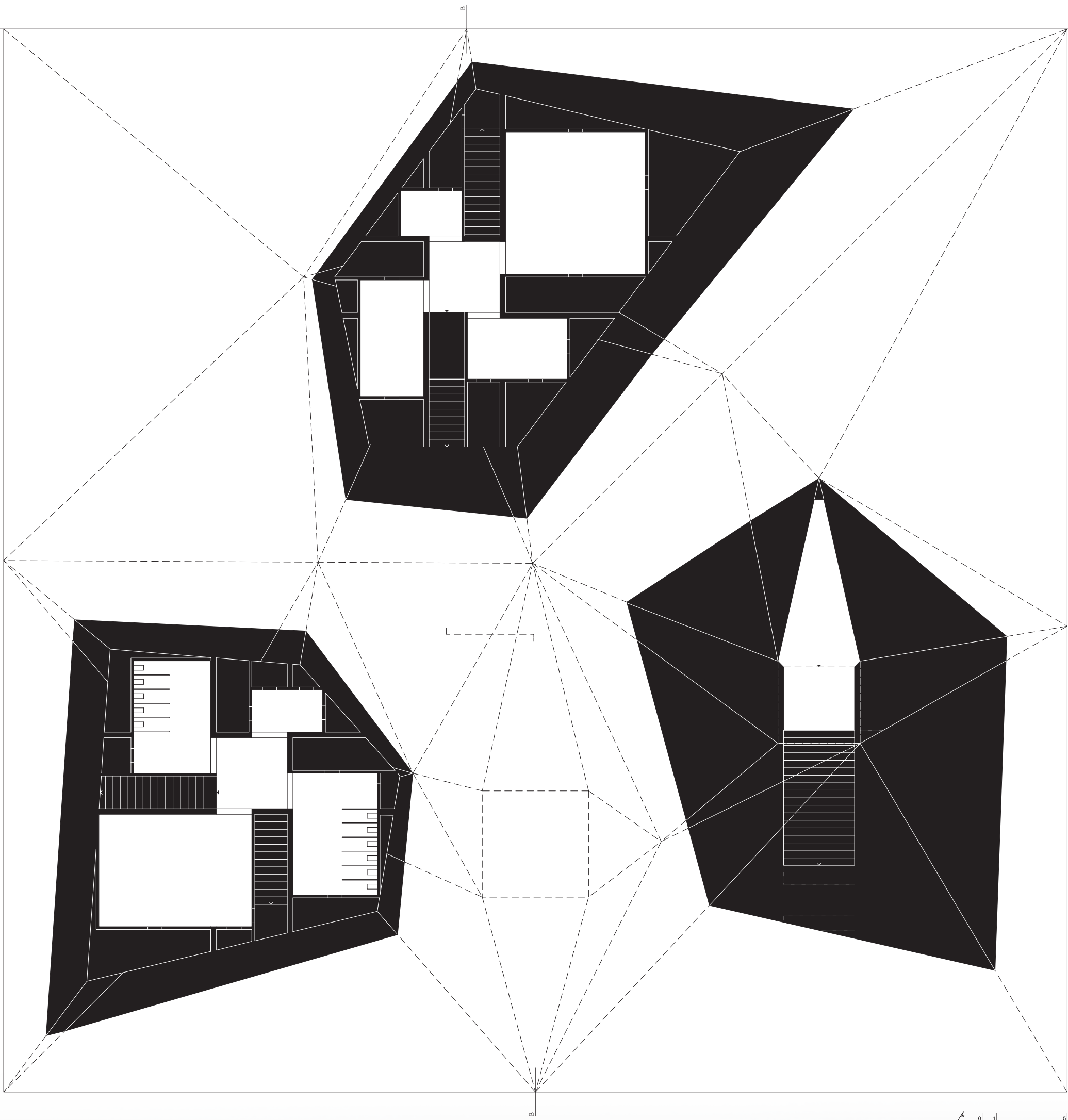
XI. *Proposta. Sezione A-A.*



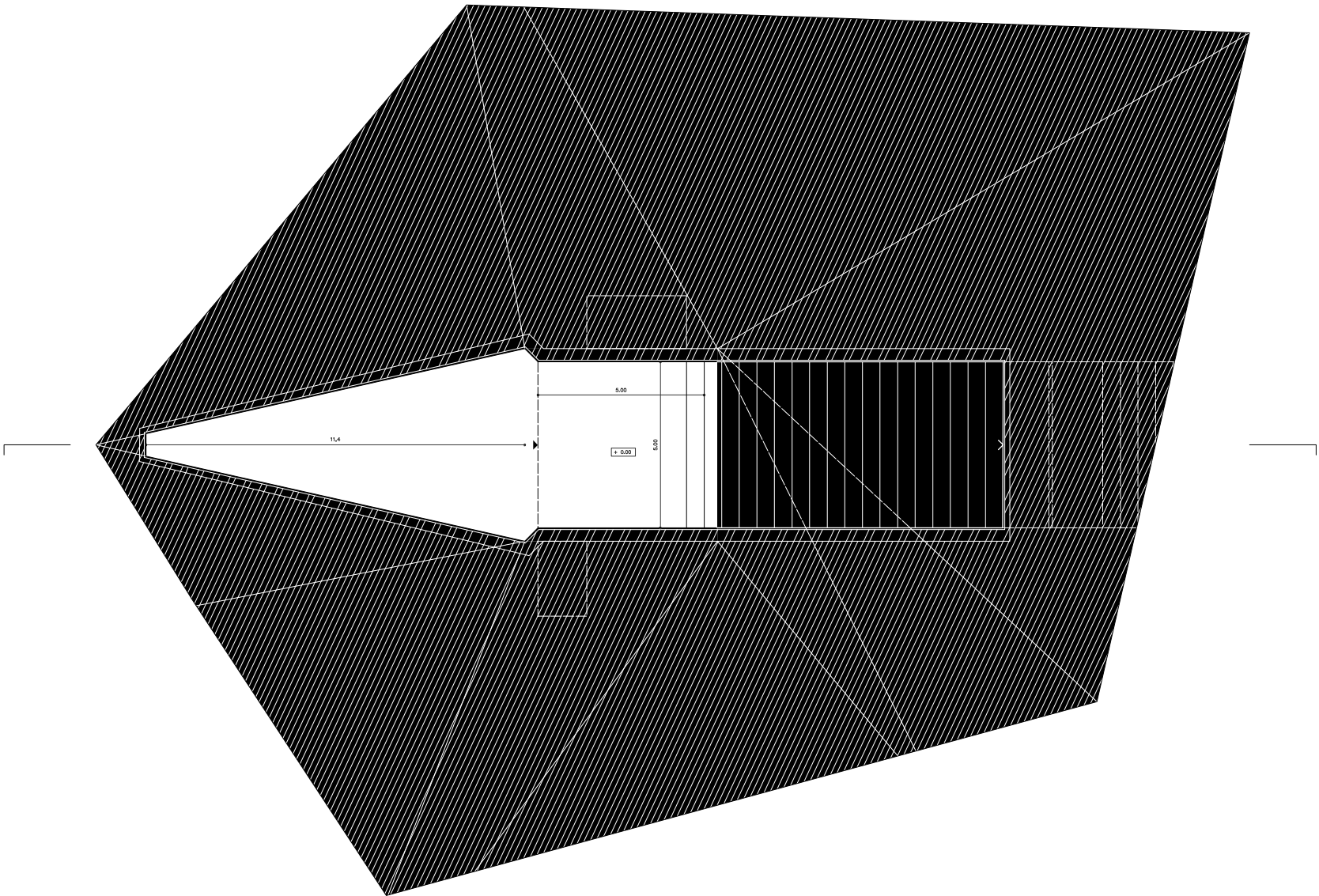
XII. *Proposta. Pianta Piano Primo.*

XIII. *Proposta. Sezione B-B.*

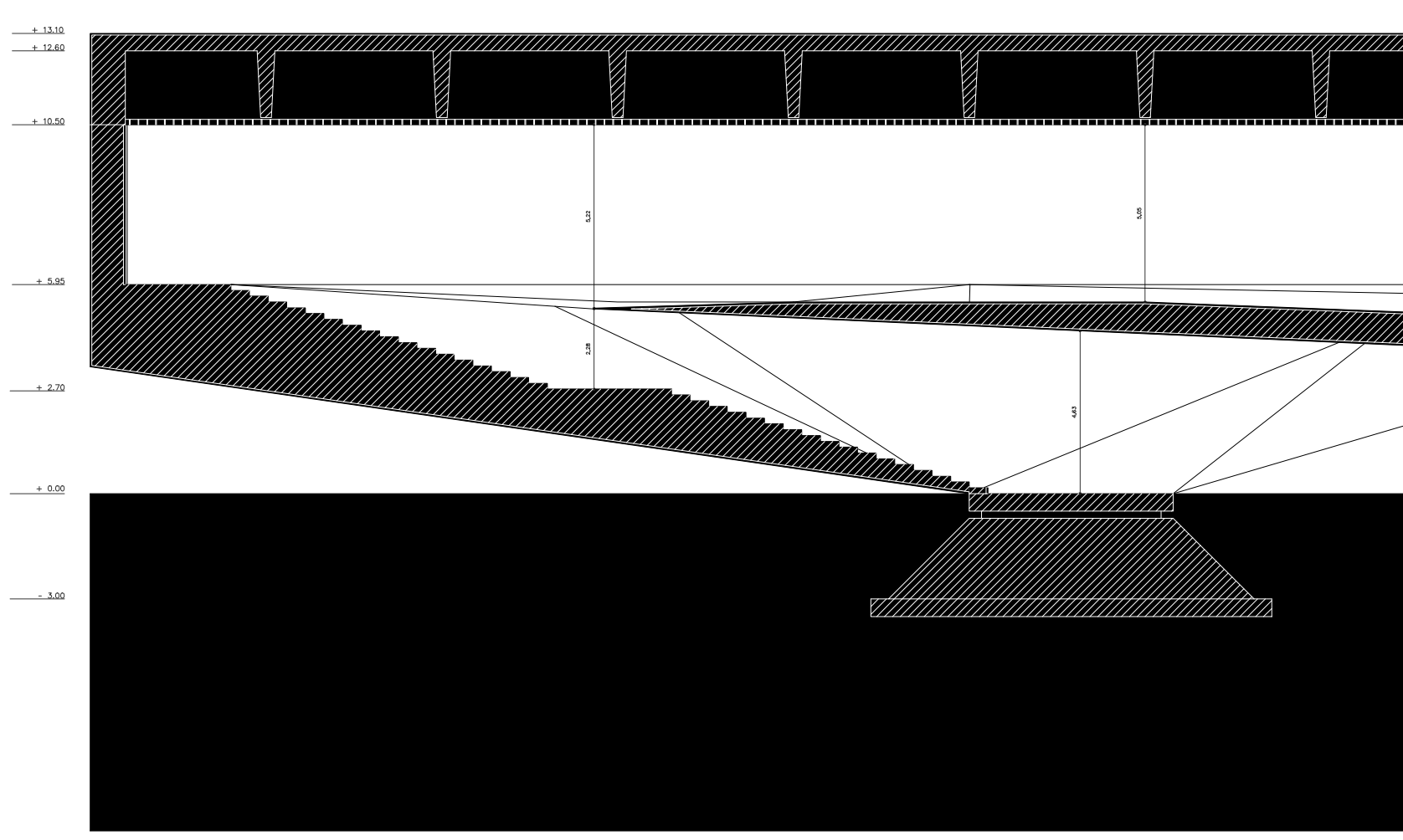




XIV. *Proposta. Ingresso Principale. Pianta.*



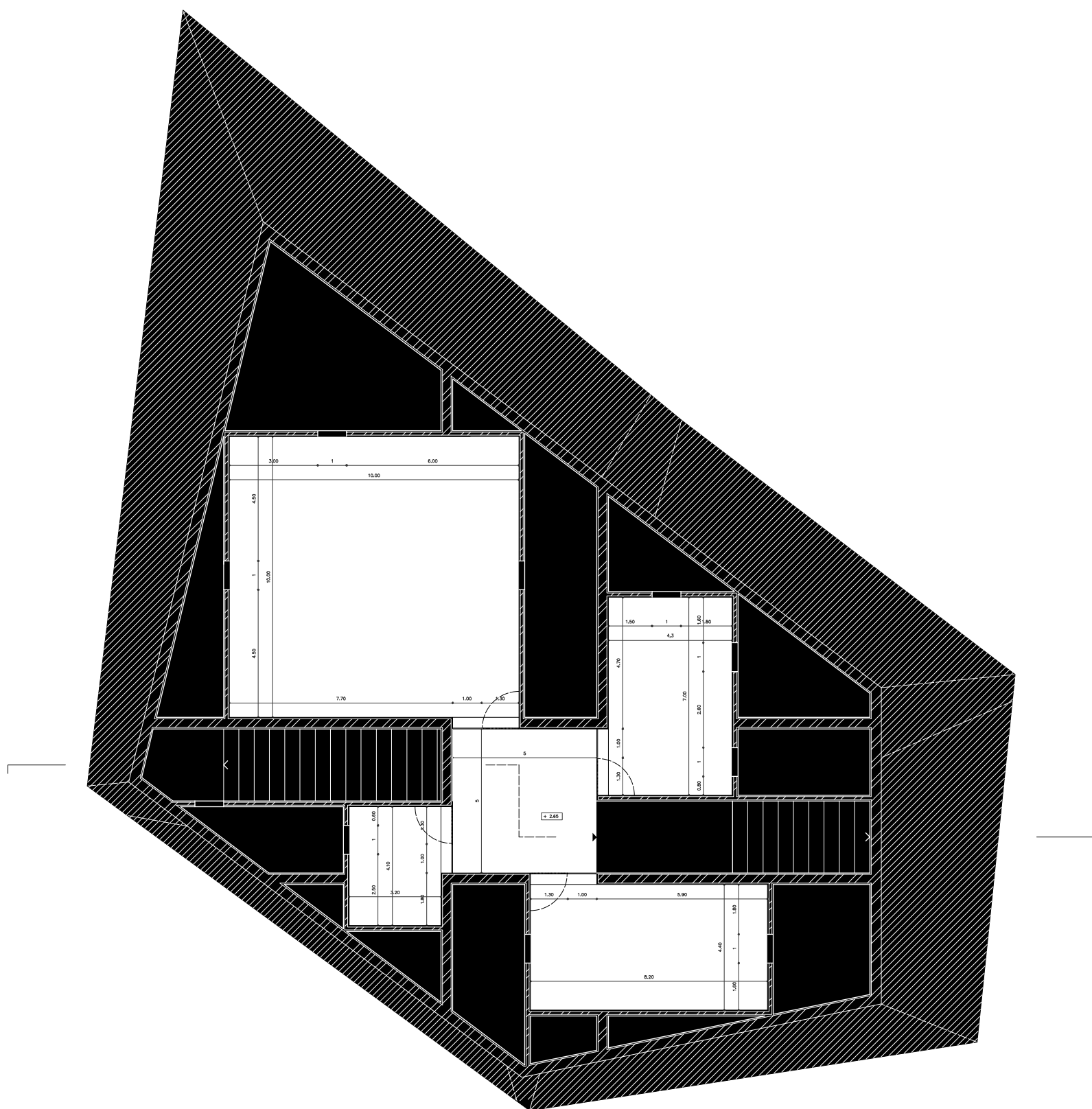
XV. Proposta. Ingresso principale. Sezione.

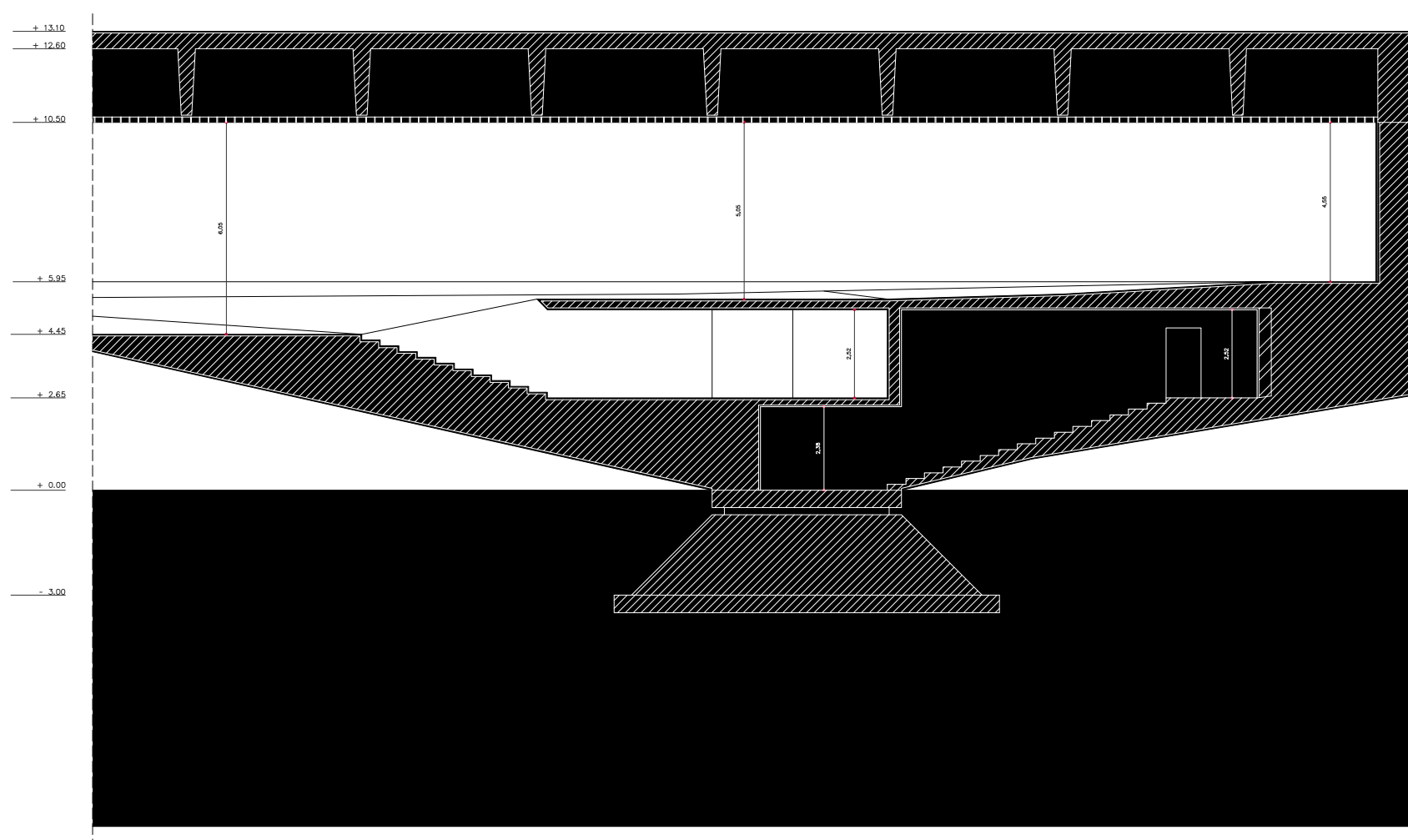




XVI. *Proposta. Ingresso principale. Vista.*

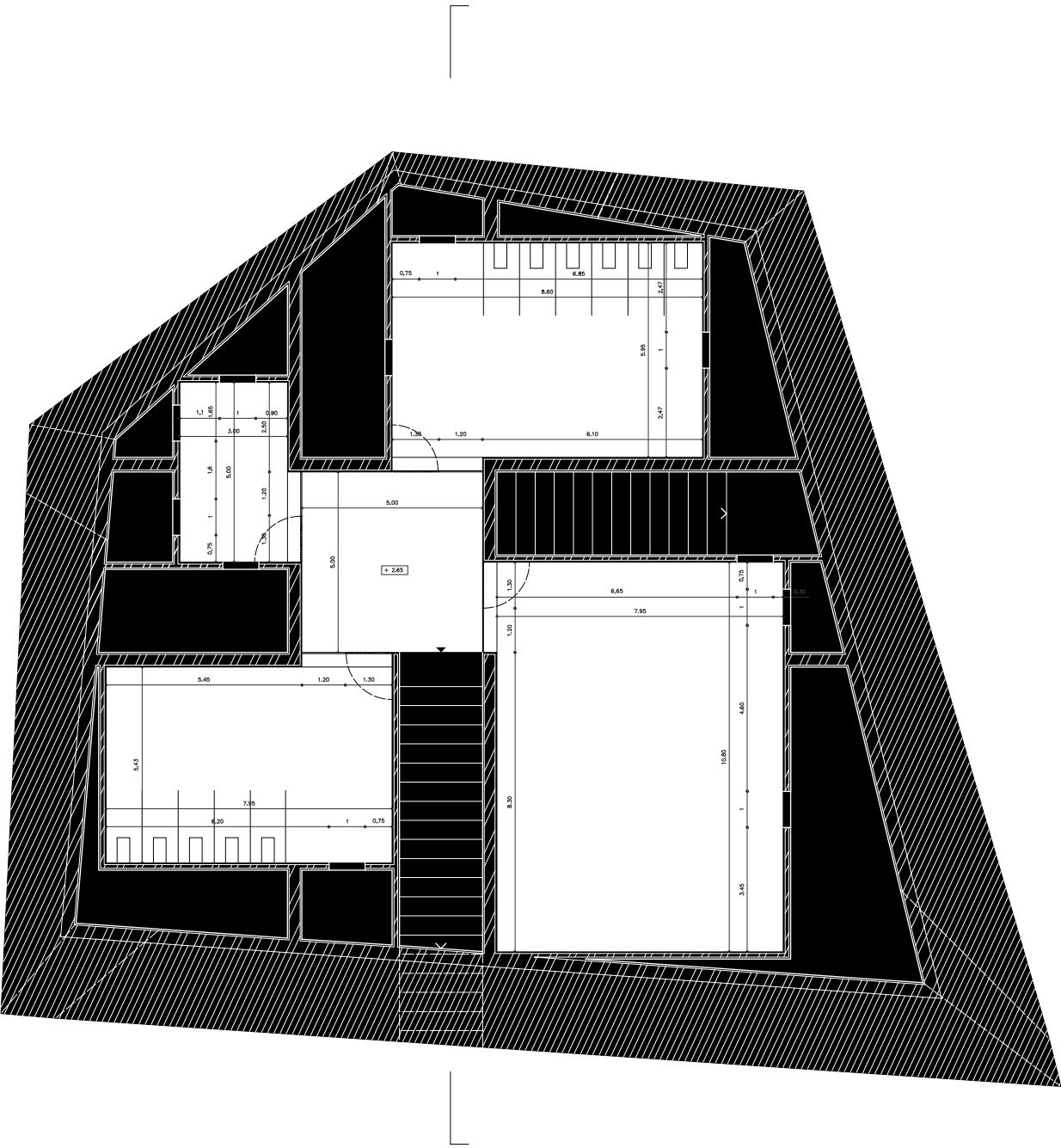
XVII. *Proposta. Funzioni artisti. Pianta.*

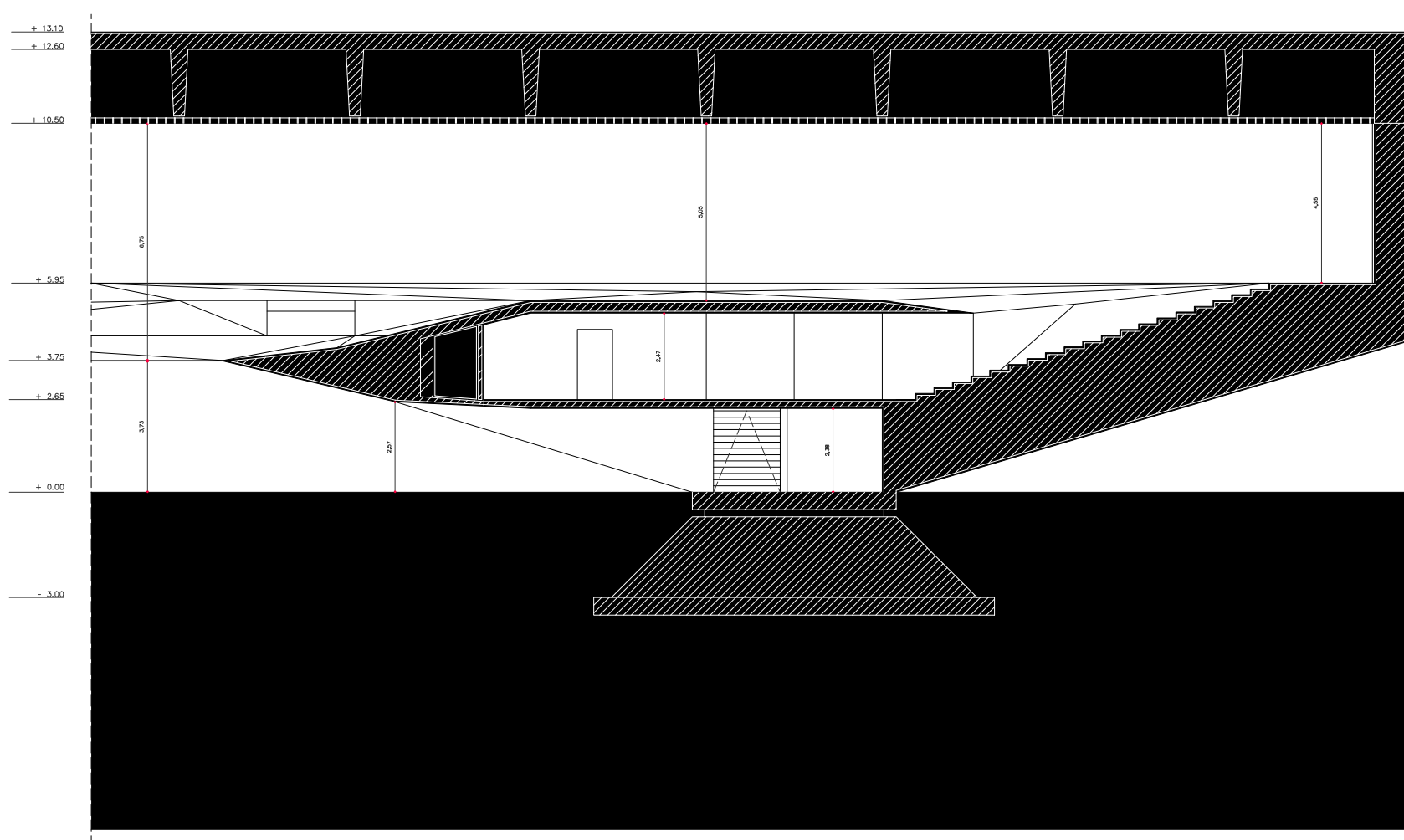






XIX. *Proposta. Funzioni artisti. Vista.*







XXII. *Proposta. Spazio per il Téjo. Vista.*

Spazio per la danza

“Si trova qui la soglia sensibile di ogni conoscenza e su di essa l’interesse ondeggia, si smarrisce, ritorna.”⁷⁷

Il mondo del teatro è un mondo alternativo, estraniato dalla realtà quotidiana. Il volume fluttuante, distaccato dal terreno, suggerisce e definisce la zona del mondo teatrale.

Uno spazio senza copione e senza trama, in cui ognuno possa agire autonomamente. La separazione tra attore e spettatore non esiste, non esistono prospettive privilegiate. L’esperienza collettiva, condivisa da ballerini e pubblico, tramite l’espressione artistica che produce, crea una realtà nuova per lo spirito umano.

Il *muro* che solitamente divide lo spazio della tranquillità di chi osserva e lo spazio sotto giudizio di chi viene osservato, viene distrutto. Perché l’atto teatrale non nasce da una divisione spaziale e fisica dei due protagonisti, come sembra insegnarci il teatro classico, ma dalla relazione che intercorre tra di loro. Il provare ad intendere questa relazione in maniera *alternativa* può aprire a nuovi modi di interagire all’interno della scena, non più luogo di sola azione, ma contemporaneamente anche luogo di osservazione.

Se l’impostazione classica limita la relazione fisica dei due ruoli, limitando così anche l’atto della danza, simbolo di movimento nello spazio, qui non c’è definizione o distinzione di ruoli, tutti sono immersi nell’esperienza della danza. Io sono l’attore, lo spettatore, il ballerino, l’architetto.

L’essenza di questo spazio risiede dunque nella capacità dell’edificio di raccogliere e condividere l’esperienza della danza. La

danza è l’arte del controllo del movimento nello spazio, così come l’architettura è l’arte della materia nello spazio.

Particolarità della scena, è il pavimento: luogo fisico su cui avviene la performance.

“Quest’ordine architettonico inserito nella natura, comincia da un pavimento: il pavimento è un teorema: è la proiezione del cristallo: e la scacchiera sulla quale giocano tutti gli elementi mobili e viventi (uomo compreso) che integrano l’Architettura e vivono in essa. Il pavimento è, deve essere, anche gioco di materie: nella loro successione, deve istituire «sequenze» di materie e così di colore, come di dimensioni, e di forme: percorrerlo sia un’avventura (non soltanto pedestre): il pavimento è un «finito» fantastico e preciso, è una progressione o successione, con un suo limite. Il pavimento, se l’Architettura è viva d’ogni sua risorsa, non sia su di uno stesso piano. sia a tre dimensioni; sia cioè gioco di dislivelli: ricordatevelo.”⁷⁸

Prima dello spettacolo, il palco è un luogo di ritrovo, luogo in cui cercare posto. Durante la performance, lo spazio viene occupato in maniera sempre differente, spingendo gli attori a trovare ogni volta la propria dimensione e gli spettatori a sentirsi attori. La superficie continua è interrotta puntualmente solo dagli accessi allo spazio e da un’apertura che, sfruttando i riflessi del Tejo, caratterizzerà la scena in maniera sempre differente.

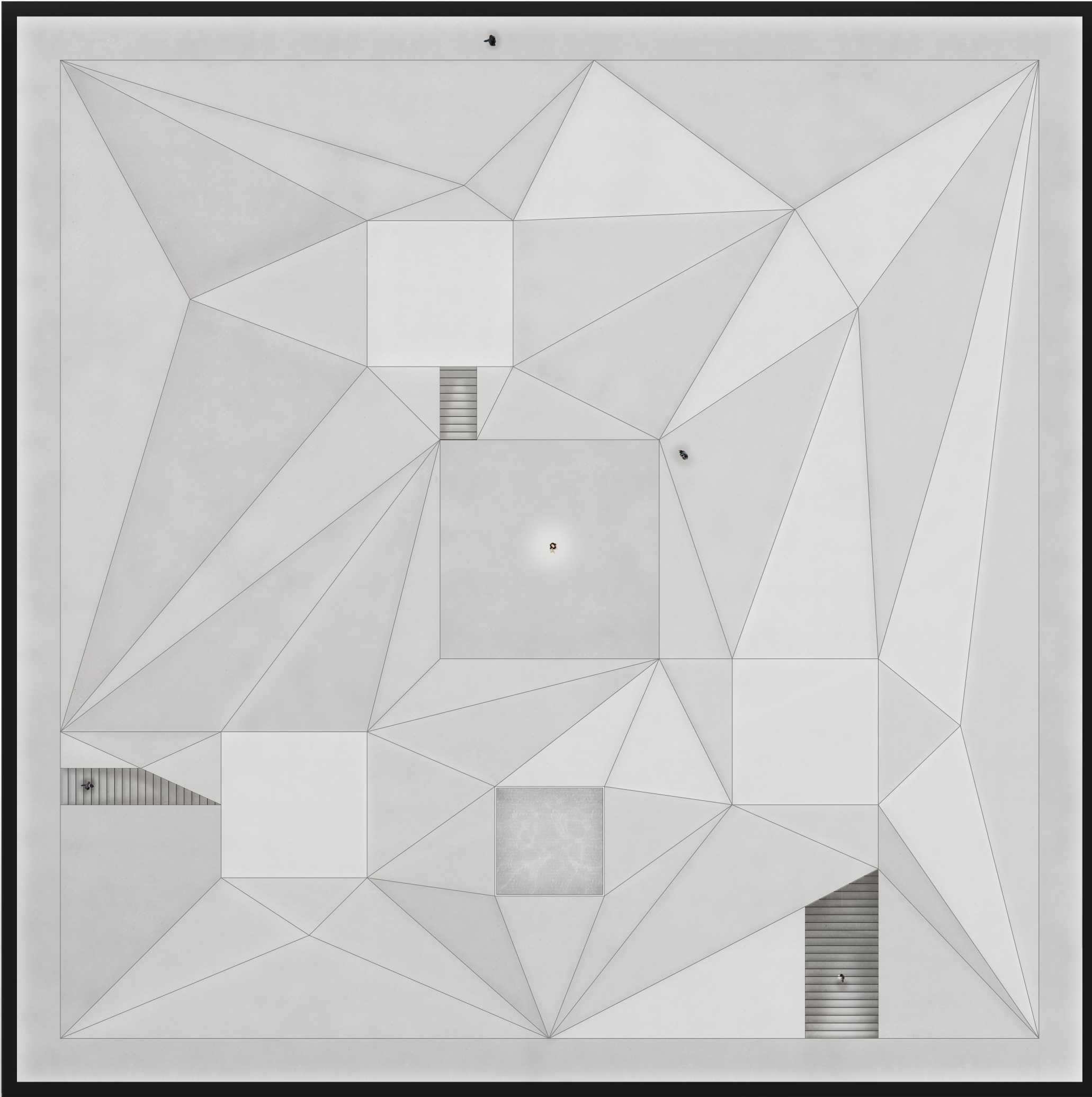
⁷⁷ Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari, 1975, pag.

140

⁷⁸ Gio Ponti, *Amate l’Architettura*, Società Editrice Vitali e Ghianda, Genova, 1957, pag. 122

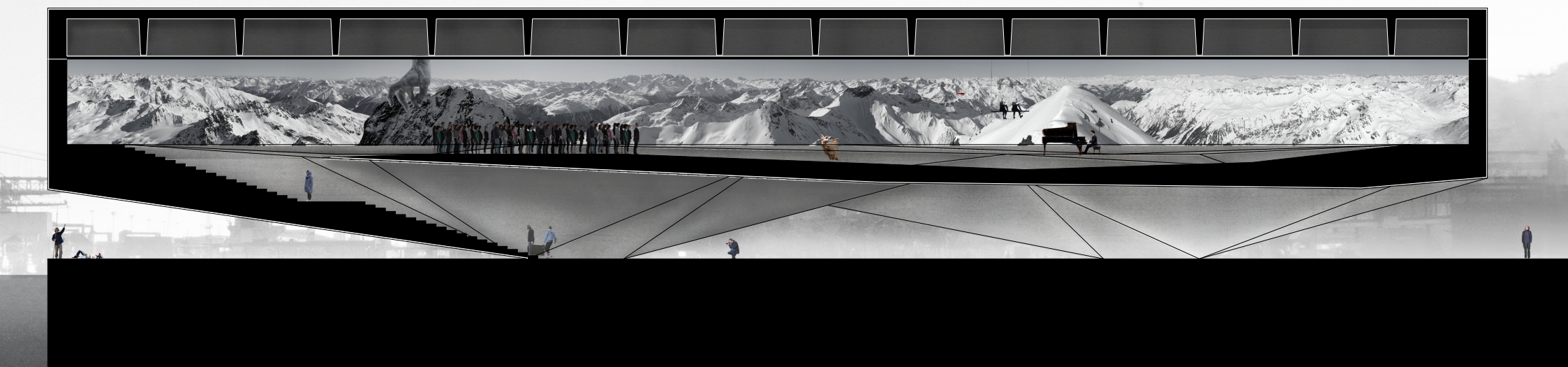


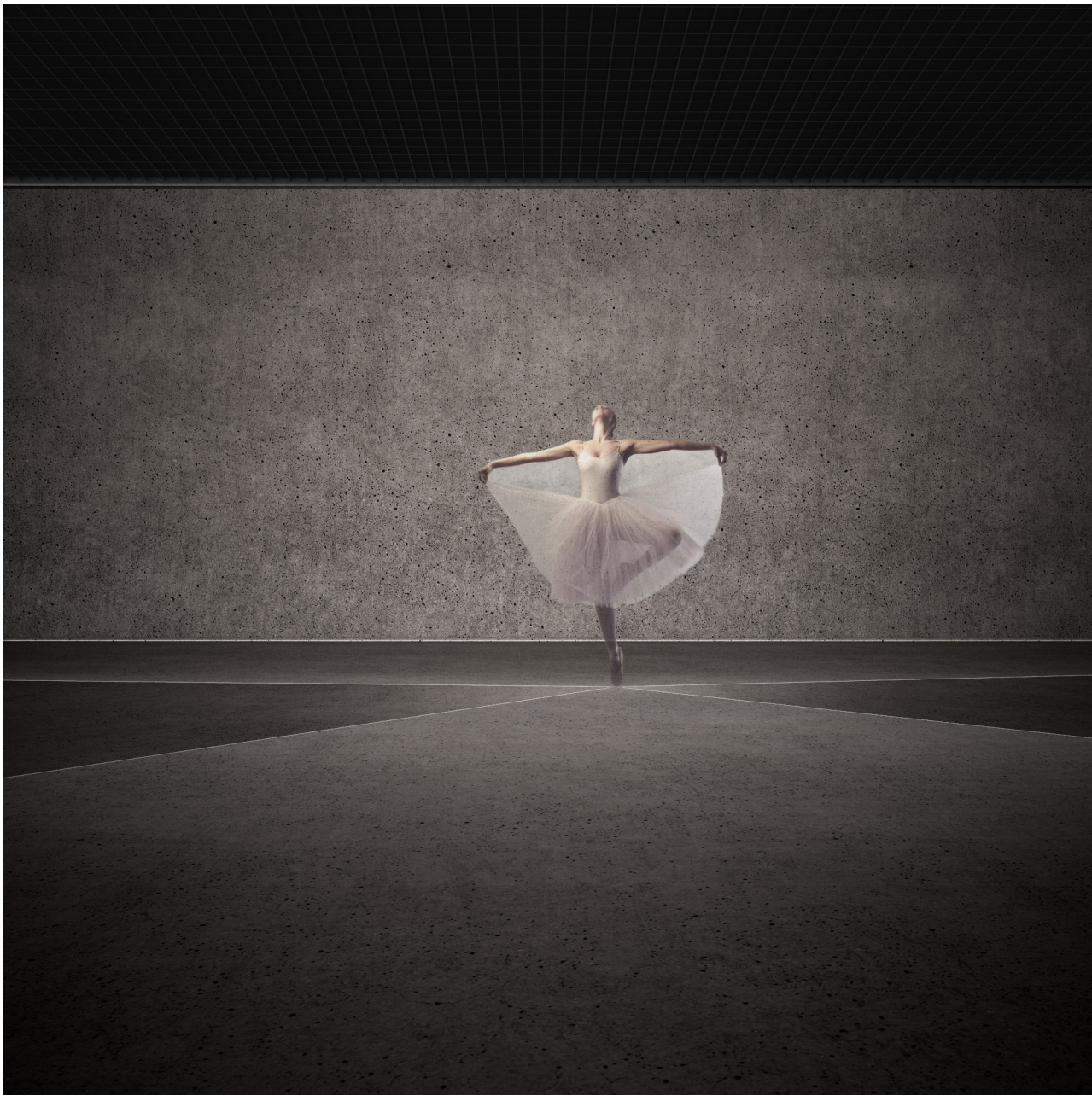
XXIII. *Proposta. Spazio per la danza.*
Modello, 1:100



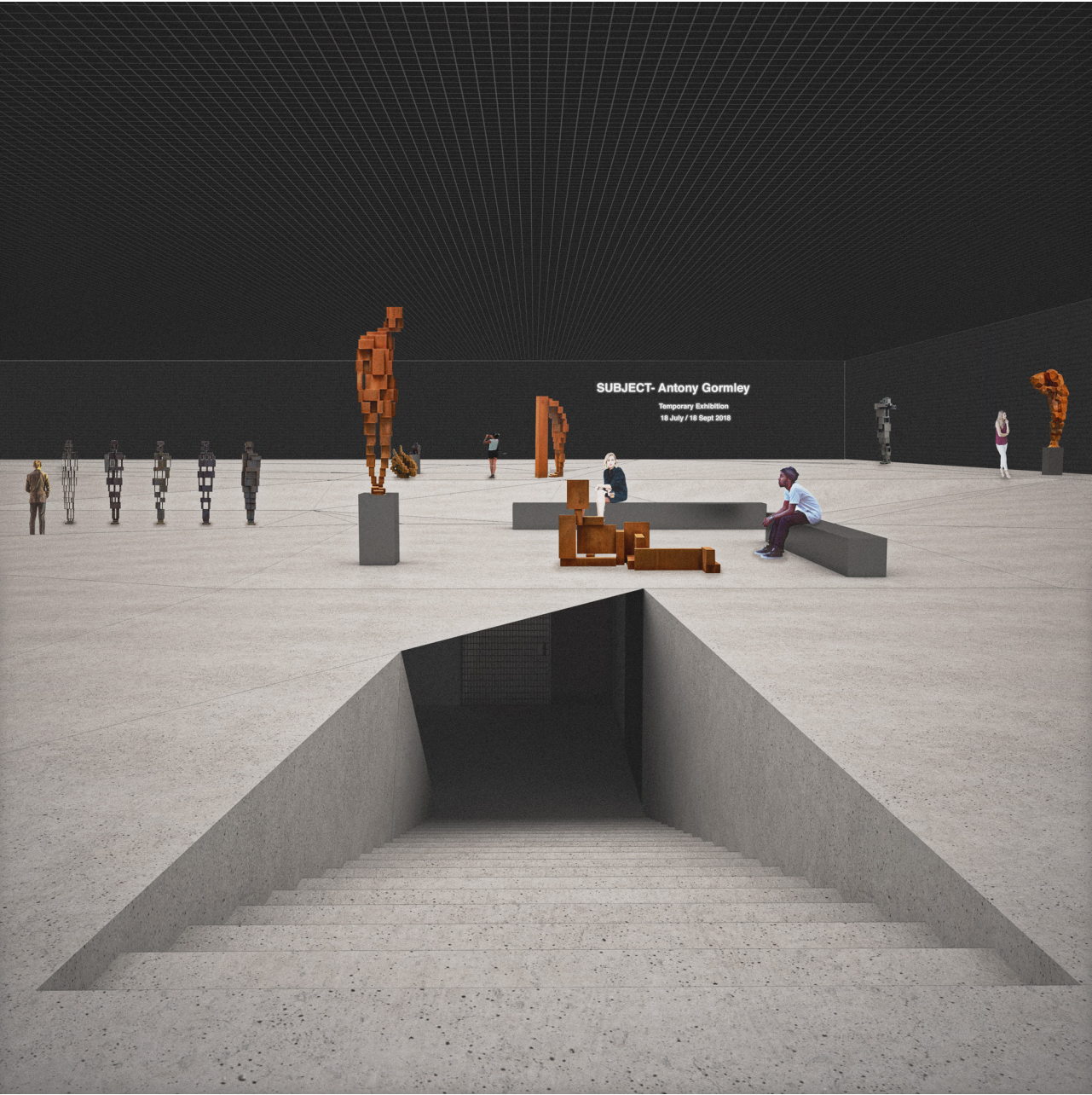
XXIV. Proposta. Spazio per la danza.
Pianta.

XXV. Proposta. Spazio per la danza/
Ingresso principale. Sezione.



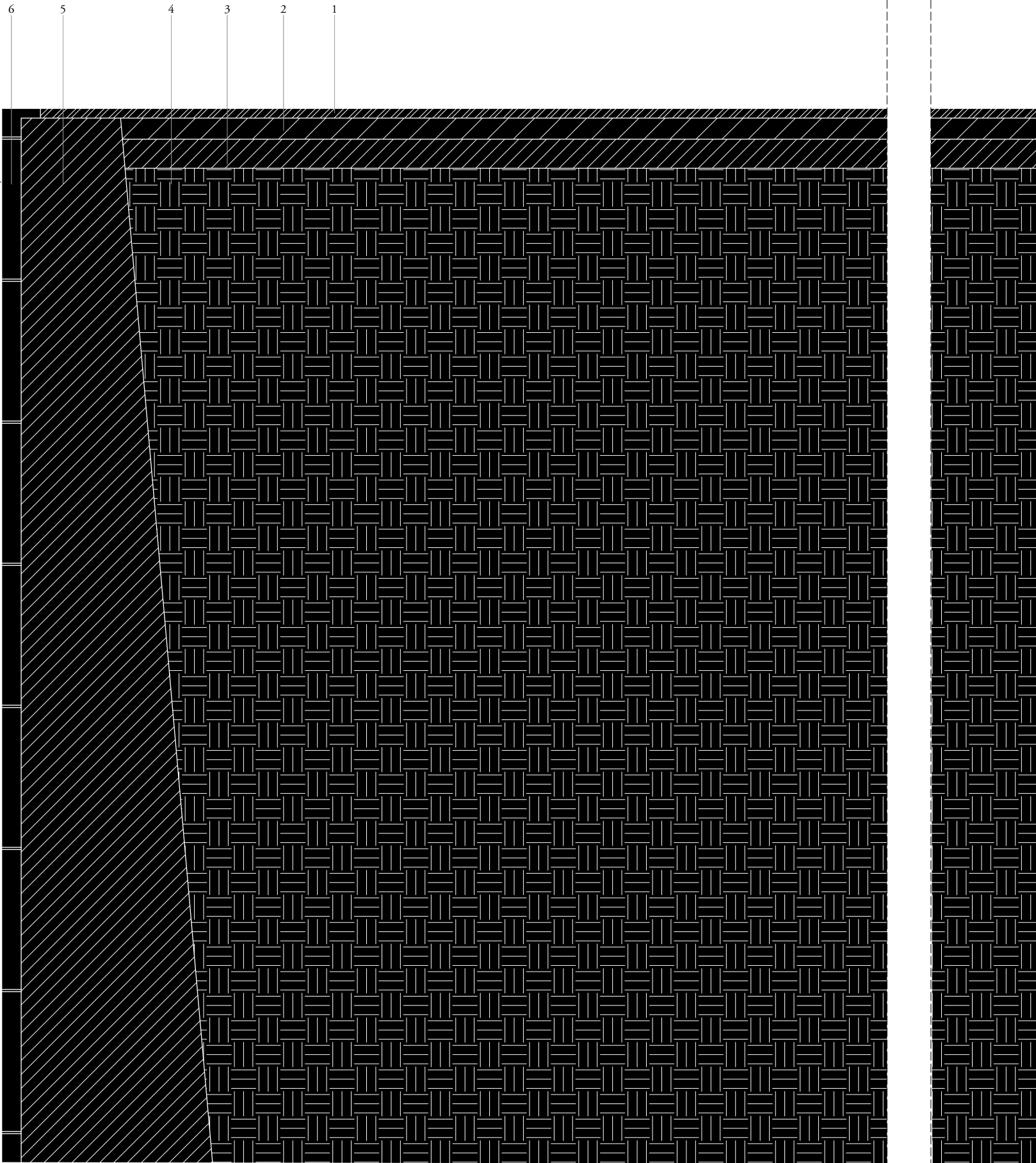
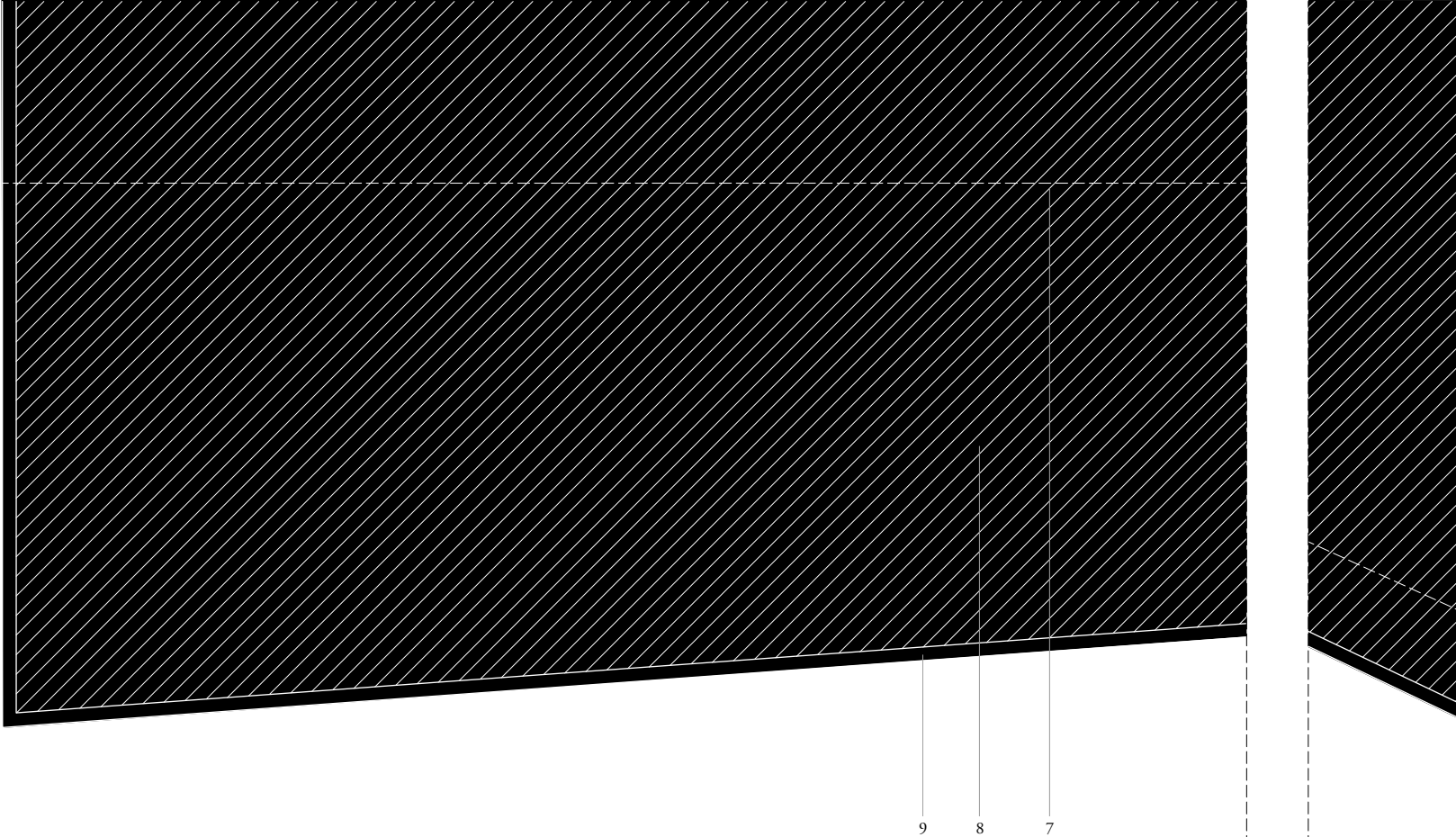


XXVI. *Proposta. Spazio per la danza.*
Vista.

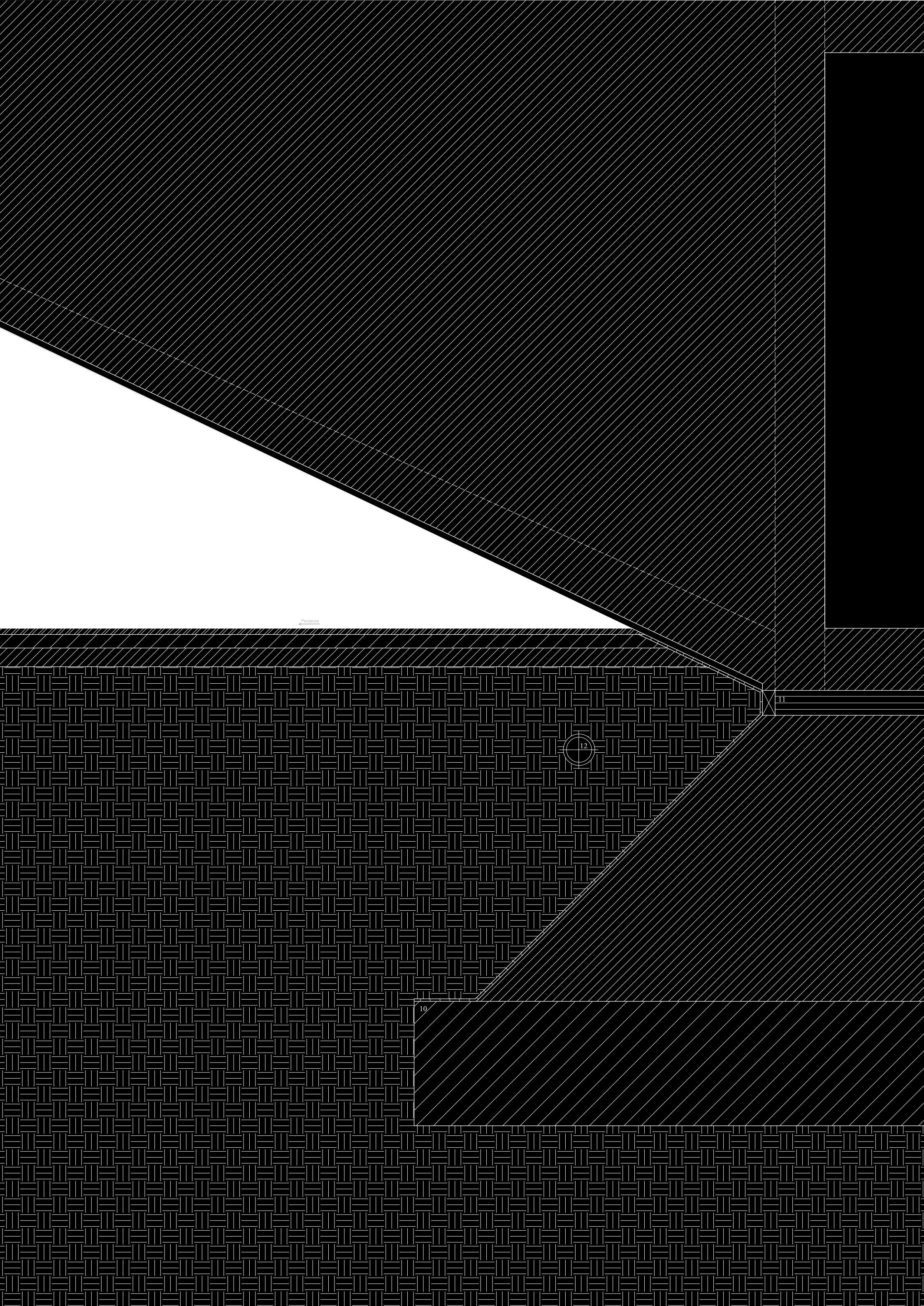


XXVII. *Proposta. Spazio interno. Vista.*

- 1. Terreno
- 2. Strato resistente 15 cm
- 3. Massetto Pendenza 10 cm
- 4. Pavimento, finitura in cemento 5 cm
- 5. Muro contenimento, cemento
- 6. Pietra
- 7. Proiezione travi portanti
- 8. Cemento alleggerito
- 9. Rivestimento in cemento
- 10. Magrone
- 11. Strato elastometrico
- 12. Tubo drenante



XXVIII. Proposta. Spazio per il Tejo.
Dettaglio. Sezione, 1:25



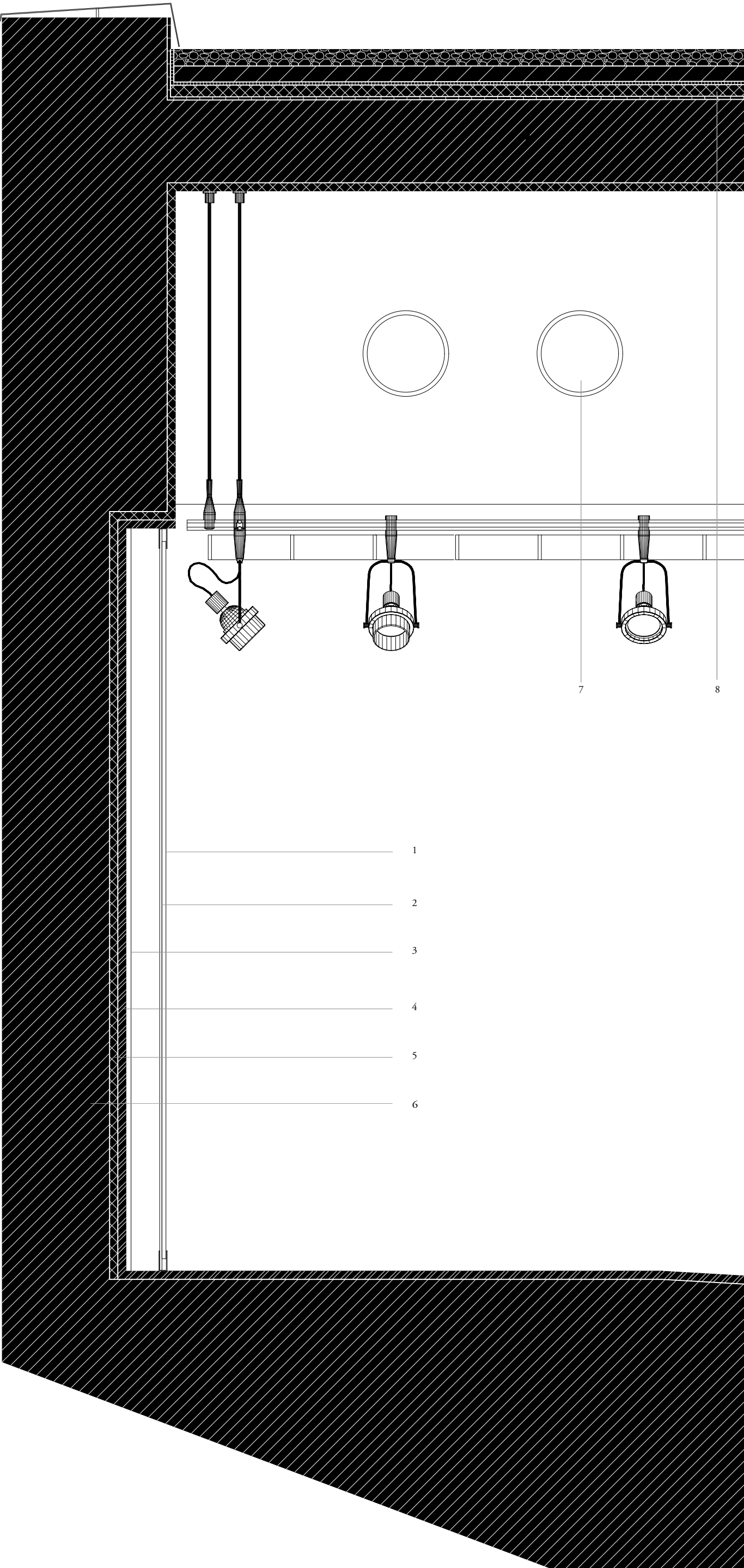
Pendenza

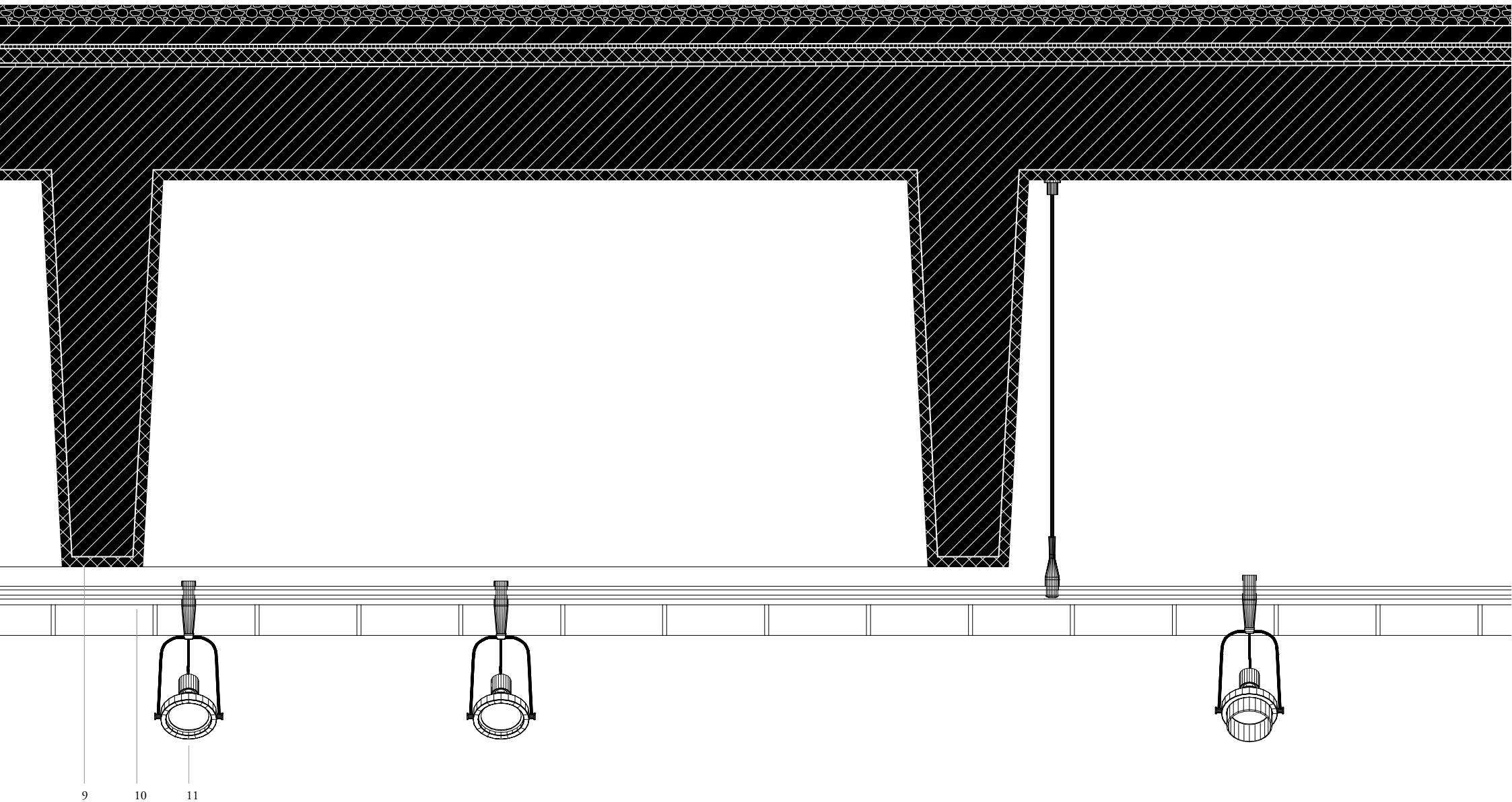
12

10

11

- 1. Vetro
- 2. Diffusore
- 3. LED Panel
- 4. Strato di cemento
- 5. Isolamento acustico
- 6. Parete in cemento
- 7. Impianto di aria condizionata
- 8. Isolamento termico
- 9. Sistema Waffle
- 10. Rete metallica
- 11. Illuminazione





9

10

11

BIBLIOGRAFIA

AALTO, Alvar. *In his own words*, Rizzoli, New York, 1950

ANDO, Tadao. *A wedge in circumstances*, Shinkenichik, February 1977

BACHELARD, Gaston. *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari, 1975

BALDEWEG, Juan Navarro. *Alejandro de la Sota construir, habitar*, Revista Minerva del Circulo de Bellas Artes 3, 2006

BREDEKAMP, Horst. *Gehry desenha*, KKYM + IHA, Lisbona, 2015

COLIN, Rowe. *L'architettura delle buone intenzioni. Verso una visione retrospettiva possibile*, Pendragon, Bologna, 2005

COLQUHOUN, Alan. *Typology and Design Method*, Arena Architectural association journal, vol. 83, n. 913, giugno 1967

EISENMAN, Peter. *Dall'oggetto alla relazionalità: la Casa del Fascio di Terragni*, Casabella 344, gennaio 1970

EISENMAN, Peter. , *Sei Punti*, in Casabella 769, Electa Milano, settembre 2008

EISENMAN, Peter. *The formal basis of Modern Architecture*, Lars Müller Publisher, Zurigo, 2006

GHERSI, Fabio. Eisenman 1960-1990. *Dall'architettura concettuale all'architettura testuale*, Biblioteca del Cenide, Reggio Calabria

HERTZBERGER, Herbert. *Lesson for students in Architecture*, 010 Publishers, Rotterdam, 1993 (Reprint 2005)

HOLL, Steven. PALLASMAA, Juhani. PÉREZ-GOMEZ, Alberto. *Question of Perception, Phenomenology of Architecture*, William Stout Publisher, San Francisco, 1994, pag. 35

HOLLEIN, Hans. *Man transforms*, Copper-Hewitt Museum/ Smithsonian Institution, October 1976

HOLLEIN, Hans. *Allest ist Architektur*, 1966-1967

KAUFMANN, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier*, Editorial Gustavo Gili, Madrid, 1985

KEREZ, Christian. *Release Architecture: Incidental Space von Christian Kerez*, ARCH +, Aquisgrana, Maggio 2016

KRUSE , Oliver. *Hombroich, in Alan Read, Architecturally Speaking*, Routledge, Londra, 2000

LE CORBUSIER. *Verso un'architettura*, Longanesi & C Editore, IV Edizione 1992

LE CORBUSIER. *Modulor2*, Editorial Poseidon, Buenos Aires, 1962

MONEO, Rafael. *On Typology*, in *Oppositions*, 1978.

MONEO, Rafael. *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the work of eight contemporary architects*, MIT Press, Barcelona, 2004

MONEO, Rafael. *Permanencia de lo efimero. La construcción como arte trascendente*, in *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda* 25: Frank Gehry 1985-1990, Arquitectura Viva, Madrid, 1990

MORETTI, Luigi. *Strutture e sequenze di spazi*, Spazio, 7, 1953

MOHOLY-NAGY, László. *Vision in Motion*, Paul Theobald, Chicago, 1947

NARDI, Guido. *Percorsi di un pensiero progettuale*, Maggioli Editore, Rimini, 2010

OLGIATI, Valerio. in *A+U 2012:12*, JA, Zurigo, 2012

PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin, Architecture and the Senses*, John Wiley & Sons, Padstow, 1996

PONTI, Gio. *Amate l'Architettura*, Società Editrice Vitali e Ghianda, Genova, 1957

ROSSI, Aldo. *Architettura per i musei*, in AA. VV., *Teoria della progettazione architettonica*, Edizioni Dedalo, Bari, 1985

ROSSI, Aldo. *Architettura della città*, Marsilio Editori, Padova, 1966

ROSSI, Aldo. *Introduzione* in Ferlenga A., (a cura di), *Étienne-Louis Boullée*, Architettura Saggio sull'arte, Einaudi, 2005

SCOLARI, Massimo. *Avanguardia e nuova architettura*, in *Architettura Razionale*, Franco Angeli, Milano, 1973

SIZA, Alvaro. *Imaginar a evidência*, Edições 70, Lisbona, 2013

SIZA, Alvaro. *Alvar Aalto: três facetas ao caso*, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisbona, 1983

TAFURI, Manfredo. *Progetto e Utopia*, La Terza & Figli, Bari, 1973

TINACCI, Elena (a cura di). *Steven Holl – Antologia di testi su sensual space l'architettura fenomenologica*, Editore Kappa, Roma, 2005

VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in architecture*,
The Museum of Modern Art, New York, 1977

VIDLER, Anthony. *The Ledoux Effect: Emil Kaufmann and the
Claims of Kantian Autonomy*, 2002

VIRILIO, Paul. *Bunker Archeology*, Princeton Architectural Press,
New York, 1998

VIRILIO, Paul. PARENT, Claude. *Architecture Principe: Paul
Virilio and Claude Parent*, in *First Works: Emerging Architectural
Experimentation of the 1960s & 1970s*, Architectural Association
London, London, 2009

ZEVI, Bruno. *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino, 1948
(reprint 2009)

ZEVI, Bruno. *Architettura in Nuce*, Istituto per la Collaborazione
Culturale, Milano, 1960

INDICE DELLE IMMAGINI

- 1 ARNULF, Rainar. *Cementificazione della Votivkirke*, 1962, in *Fantastic Architecture*, Vostell Higgins, 1971, Something Else Press
- 2 PURINI, Franco. *Cretto dei materiali*, 1998, <http://web.tiscali.it/aamgalleria/>
- 3 FILLIOU, Robert. *Hand Show*, 1967, <https://www.moma.org/collection/works/135461>
- 4,5 UNGERS, Oswald Mathias. *Aussetruung*, 1982, in *City Metaphors*, O.M. Ungers, 2012, Germany
- 6 HOLLEIN, Hans. *A Piece of Clothes*, 1976, in *Man Transforms*, Hans Hollein, 1976, Smithsonian Books,US”
- 7 BLONDEL, Jacques François. *Confronto tra profili architettonici e umani*, 1771, in *Cours d’Architecture*
- 8 LEDOUX, Claude-Nicolas. *Plan de Barrieres de Paris*, 1804, Paris, Musée Carnavalet
- 9 LEDOUX, Claude-Nicolas. *Barrieres de Paris*, 1804, Paris, Musée Carnavalet
- 10 MARVILLE, Charles. *Barrière de l’Etoile*, 1859, Paris, Musée Carnavalet
- 11 Fotografo sconosciuto. *Barrière du Trône*, 1905, <http://paris-historic-walks.blogspot.com/2013/08/>
- 12 LEDOUX, Claude-Nicolas. *Maison de plaisir, Elevation*, in *Claude-Nicolas Ledoux, l’architecte et les fastes du temps*, Daniel Rabreau, Parigi, Librairie d’architecture de la ville de Paris, 2000

- 13 LEDOUX, Claude-Nicolas. *Projet de maison de plaisir*, in *Claude-Nicolas Ledoux, l’architecte et les fastes du temps*, Daniel Rabreau, Parigi, Librairie d’architecture de la ville de Paris, 2000
- 14 LEDOUX, Claude-Nicolas. *Projet de maison de plaisir. Elevation principale. Coupe. Elevation*, in *Claude-Nicolas Ledoux, l’architecte et les fastes du temps*, Daniel Rabreau, Parigi, Librairie d’architecture de la ville de Paris, 2000
- 15 LEDOUX, Claude-Nicolas. *Projet de maison de plaisir. Vue D’Ensemble*, in *Claude-Nicolas Ledoux, l’architecte et les fastes du temps*, Daniel Rabreau, Parigi, Librairie d’architecture de la ville de Paris, 2000
- 16 HOLLEIN, Hans. *Cloth as a Tool*, 1976, in *Man Transforms*, Hans Hollein, 1976, Smithsonian Books,US
- 17 DURAND, Jean-Nicolas-Louis. *Building Forms*, 1804, in *Oppositions: On Typology*, summer 1978
- 18 CARTER, Charles. *Villaggio Cheyenne*, Western Plain, 1871, <https://www.kshs.org/km/items/view/304820>
- 19 Fotografo sconosciuto. *Casa in Cebreiro*, 2001, <https://hiveminer.com/Tags/color%2Cd%E2%80%99a/Timeline>
- 20 Fotografo sconosciuto. *Padiglione Philips Expo di Bruxelles*
- 21 WINGENFELDER, *Montaggio*, 1978
- 22 MCEWAN, Cameron. *Scuola Fagnano Olona. Cimitero di San Cataldo. Aldo Rossi*, 2003, Tesi di Dottorato, C. McEwan

- 23 WEWERKA, Stefan. *Table with 12 Chairs*, in *Daidalos*, Berlin Architectural Journal, A. Teut, N. Miller, Berlin, 1981
- 24 CARAVAGGIO, *Incredulità di San Tommaso*, 1600/1601, Bildergalerie, Potsdam
- 25 EISENMAN, Peter. *Casa del Fascio*, 1963, in *The Formal Basis of Modern Architecture: Dissertation*, 1963
- 26 Fotografo sconosciuto. *Vecchio cimitero ebraico di Praga*, <http://www.gopraga.com/viaggio/imperdibili-a-praga-il-cimitero-ed-il-quartiere-ebraico/>
- 27 CORBO, Stefano. *Peter Eisenman. Berlin Memorial, 2014*, in *From Formalism to Weak Form: The Architecture and Philosophy of Peter Eisenman*, Stefano Corbo, Ashgate Publishing, 2014
- 28 GEHRY, Frank Owen. *Walt Disney Concert Hall. Sketch*, 1987, <http://wdch10.laphil.com/wdch/process.html>
- 29, 30 HOLLEIN, Hans. *Cloth: Clothing*, 1976, in *Man Transforms*, Hans Hollein, 1976, Smithsonian Books, US
- 31 GEHRY, Frank Owen. *Fondazione Louis Vuitton. Sezione longitudinale 1*, 2014, <https://www.archdaily.com/555694/fondation-louis-vuitton-gehry-partners>
- 32 GEHRY, Frank Owen. *Fondazione Louis Vuitton. Sezione longitudinale (modificata dall'autore)*, 2014, <https://www.archdaily.com/555694/fondation-louis-vuitton-gehry-partners>
- 33 ROTHKO, Mark. *Untitled*, 1964, Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou
- 34 DE LA SOTA, Alejandro. *Gimnasio Maravilla. Palestra in costruzione*, 1985, <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-180526/clasicos-de-arquitectura-gimnasio-maravillas>
- 35 DE LA SOTA, Alejandro. *Gimnasio Maravilla. Vista: Campo da gioco e lucernario*, 1985, <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-180526/clasicos-de-arquitectura-gimnasio-maravillas-fernando-de-la-sota>
- 36 DE LA SOTA, Alejandro. *Gimnasio Maravilla. Schizzo*, 1985, <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-180526/clasicos-de-arquitectura-gimnasio-maravillas-fernando-de-la-sota>
- 37,39 DE LA SOTA, Alejandro. *Gimnasio Maravilla. Vista: Campo da gioco e lucernario*, 1985, <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-180526/clasicos-de-arquitectura-gimnasio-maravillas-fernando-de-la-sota>
- 38 DE LA SOTA, Alejandro. *Gimnasio Maravilla. Vista: Campo da Gioco e Gradinata*, 1985, <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-180526/clasicos-de-arquitectura-gimnasio-maravillas-fernando-de-la-sota>
- 40 DE LA SOTA, Alejandro. *Gimnasio Maravilla. Aula delle scienze*, 1985, <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-180526/clasicos-de-arquitectura-gimnasio-maravillas-fernando-de-la-sota>
- 41 DE LA SOTA, Alejandro. *Gimnasio Maravilla. Copertura praticabile*, 1985, <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-180526/clasicos-de-arquitectura-gimnasio-maravillas-fernando-de-la-sota>
- 42 DE LA SOTA, Alejandro. *Gimnasio Maravilla. Sezione. Schizzo*, 1985, <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-180526/clasicos-de-arquitectura-gimnasio-maravillas-fernando-de-la-sota>

43 Fotografo sconosciuto. *Bruder Klaus Field Chapel*, Peter Zumthor, 2007, <https://www.archdaily.com/106352/bruder-klaus-field-chapel-peter-zumthor>

44 Fotografo sconosciuto. *Ingresso Bruder Klaus Field Chapel*, Peter Zumthor, 2007 <https://www.photographsofarchitecture.com/bruder-klaus-kapelle/>

45 Fotografo sconosciuto. *Porta ingresso. Bruder Klaus Field Chapel*. Peter Zumthor, <https://www.archdaily.com/106352/bruder-klaus-field-chapel-peter-zumthor/>

46 BINET, Hélène. *Apertura. The Brother Klaus Field Chapel*. Peter Zumthor, 2009, <http://www.helenebinet.com/>

47 Fotografo sconosciuto. *Bubble of Light. Bruder Klaus Kapelle*, Peter Zumthor, <https://i.pinimg.com/originals/4f/76/45/4f7645e07d15ab8f409b4df34949bee1.jpg>

48 TEZUKA, Masaru. *Church of Light: Tadao Ando*, 2017, in <http://www.interactiongreen.com/church-light-tadao-ando/>

49 Fotografo sconosciuto. *Church of Light. Tadao Ando*, in <https://br.pinterest.com/pin/298715387766202098/?lp=true>

50 FUJII, Naoya. *Church of Light. Tadao Ando. Vista dall'Altare*, 2014, <https://www.archdaily.com.br/br/photographer/naoya-fujii>

51 HEERICH, Erwin. *Turm Sketch. Museum Insel Hombroich*, 1987, Insel Hombroich Foundation

52 HEERICH, Erwin. *Planimetria Museo Insel Hombroich*, 1985-1986, Insel Hombroich Foundation

53 HEERICH, Erwin. *Hohe Gallery*, 1984, Insel Hombroich Foundation

54 Fotografo sconosciuto. *Erwin Heerich. Museo Insel Hombroich. Padiglione Schnecke*, 1993, <https://www.inselhombroich.de/en/museum/buildings>

55 Fotografo sconosciuto. *Erwin Heerich. Museo Insel Hombroich. Tadeusz Pavillon*, 1993, <https://www.inselhombroich.de/en/museum/buildings>

56 Fotografo sconosciuto. *Erwin Heerich. Museo Insel Hombroich. Padiglione Zwölf-Raume-Haus*, 1993, <https://www.inselhombroich.de/en/museum/buildings>

57 Fotografo sconosciuto. *Padiglione Neuss Alvaro Siza*, 2009, <https://www.publico.pt/2014/09/26/culturaipsilon/noticia/uma-visita-fotografica-ao-museu-de-tijolo-premiado-de-siza-1670991>

58 SIZA, Alvaro. *Pianta Padiglione Neuss*, 2006, <https://www.archiweb.cz/en/b/sizuv-pavilon-na-raketove-zakladne-hombroich-forum-f-r-r-umliches-denken>

59 GUERRA, Fernando. *Ingresso Nord. Padiglione Neuss*. Alvaro Siza. Insel Hombroich Foundation, 2009, <http://ultimasreportagens.com>

60 GUERRA, Fernando. *Finestra Nord. Padiglione Neuss*. Alvaro Siza. Insel Hombroich Foundation, 2009, <http://ultimasreportagens.com>

61 GUERRA, Fernando. *Padiglione Neuss*. Alvaro Siza. Insel Hombroich Foundation, 2009 <http://ultimasreportagens.com/>

62 EHRMANN, Gilles. *Maison Sultrait*. Claude Parent 1956-58, 1963, in “Claude Parent: L'oeuvre construite, l'oeuvre graphique, Migayrou F. e Rambert F., Paris, 2010”

- 63 PARENT, Claude. *Studi sulla funzione obliqua. Disegni*. <http://www.artwort.com/2017/10/25/architettura/claude-parent/>
- 64 PARENT, Claude. *Padiglione francese. Biennale di Venezia 1970*. <http://www.artwort.com/2017/10/25/architettura/claude-parent>
- 65 PARENT, Claude. *Spazio Amiens*
- 66 *Casa Parent*. <http://www.grahamfoundation.org/grantees/5429-oblique-time-with-claude-parent>
- 67 VIRILIO, Paul. PARENT, Claude. *Chiesa Neves in costruzione*
- 68 VIRILIO, Paul. PARENT, Claude. *Chiesa Neves durante la processione*
- 69 VIRILIO, Paul. PARENT, Claude. *Chiesa Neves. Sezione*.
- 70 VIRILIO, Paul. *Bunker*, in *Bunker Archeology*, Paul Virilio, Princeton Architectural Press, 1994
- 71 SCHINKEL, Karl Friedrich. *Neue Wache, Berlino*.
- 72 Fotografo sconosciuto. *Hanging Wall. Ger van Elk*, 1968, <http://pietmondriaan.com/2013/06/04/ger-van-elm-3/>
- 73 Fotografo sconosciuto. *Frankie Manning and Ann Johnson at the Savoy Ballroom*, 1941, <http://www.danceheritage.org>
- 74 KIKKAS, Kaupo. *The Movie Theater at the End of the World*. Deserto del Sinai, 2000, <https://www.vanillamagazine.it/>
- 75 APPIA, Adolphe. *Badass Set Design. Adolphe Appia*, 1950, <https://www.pyynikinkesateatteri.fi/english/>
- 76 NIEMEYER, Oscar. *Pianta Museo Barra 72 Rio de Janeiro*, in *Oscar Niemeyer: works and projects*, Joseph Maria, Gustavo Gilli, Barcelona, 2002
- 77 ENSAMBLE STUDIO, *Domo*, <https://www.ensemble.info/>
- 78 WENDERS, Wim. *Clip "Seasons march"*. Dal film "Pina", 2011, https://www.youtube.com/watch?v=HVjMNztVl_o
- 79 SHUNK-KENDER, *Opening day group photo of the E.A.T. team*, 1968, Roy Lichtenstein Foundation
- 80 SHINOHARA, Kazuo. *Tanikawa House*, <http://www.hiddenarchitecture.net/2015/12/tanikawa-house.html>
- 81 ESCOBEDO, Helen. FELGUÉREZ, Manuel. GOERTZ, Mathias. HERSÚA. SILVA, Sebastian e Federico. ACUNA, Roberto. *Espacio Escultórico*, Messico, <https://divisare.com/projects/380474-james-florio-photography-espacio-escultorico-de-la-unam>
- 82 Fotografo sconosciuto. *Obras do porto de Lisboa, uma falua à carga no aterro da Boavista*, 1882, Arquivo Municipal de Lisboa
- 83 Fotografo sconosciuto, *Fabrica de Gas da Boavista*. Santos, 1882, Arquivo Municipal de Lisboa
- 84 Fotografo sconosciuto. *Panorama do Aterro da Boavista*, 1882, Arquivo Municipal de Lisboa
- 85 CHRISTO. *Wall of Oil Barrels* (Project for the Museum of Modern Art), New York City, at 53 Street, 1968, Collezione privata, Belgio

INDICE DELLE TAVOLE

I.	<i>Lisbona. Planimetria, 1:1000</i>	XXIII.	<i>Proposta. Spazio per la danza. Modello, 1:100</i>
II.	<i>Strategia proposta. Schema.</i>	XXIV.	<i>Proposta. Spazio per la danza. Pianta.</i>
III.	<i>Santos-o-velho. Planimetria, 1:2500</i>	XXV.	<i>Proposta. Spazio per la danza. Sezione.</i>
IV.	<i>Proposta. Santos-o-Velho. Modello, 1:1000</i>	XXVI.	<i>Proposta. Spazio per la danza. Vista.</i>
		XXVII.	<i>Proposta. Spazio interno. Pianta.</i>
V.	<i>Proposta. Vista.</i>		
VI.	<i>Proposta. Concetto. Modello.</i>	XXVIII.	<i>Proposta. Spazio per il Tejo. Dettaglio. Sezione, 1:25</i>
VII.	<i>Proposta. Spazio per il Tejo. Vista.</i>	XXIX.	<i>Proposta. Spazio per la danza. Dettaglio. Sezione, 1:25</i>
VIII.	<i>Proposta. Modello, 1:100</i>		
IX.	<i>Proposta. Assonometria. Schema.</i>		
X.	<i>Proposta. Piano terra. Pianta.</i>		
XI.	<i>Proposta. Sezione A-A.</i>		
XII.	<i>Proposta. Primo piano. Pianta.</i>		
XIII.	<i>Proposta. Sezione B-B.</i>		
XIV.	<i>Proposta. Ingresso principale. Pianta.</i>		
XV.	<i>Proposta. Ingresso principale. Sezione.</i>		
XVI.	<i>Proposta. Ingresso principale. Vista.</i>		
XVII.	<i>Proposta. Funzioni artisti. Pianta.</i>		
XVIII.	<i>Proposta. Funzioni artisti. Sezione.</i>		
XIX.	<i>Proposta. Funzioni artisti. Vista.</i>		
XX.	<i>Proposta. Servizi. Pianta.</i>		
XXI.	<i>Proposta. Servizi. Sezione.</i>		
XXII.	<i>Proposta. Servizi. Vista.</i>		

