

LUOGHI INTERMEDI

Abitare tra pieno e vuoto

CHIARA TUNESI

LUOGHI INTERMEDI

Abitare tra pieno e vuoto

CHIARA TUNESI

Universidade Autónoma de Lisboa
Departamento de Arquitectura

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura

Orientadores:
Arquitecto Francisco Aires Mateus
Professor Doutor Joaquim Moreno

Lisboa, Dezembro 2018



*Alla mia famiglia,
a tutte le persone che mi hanno accompagnato,
e che mi accompagneranno.*

Resumo

O limiar é literalmente um elemento de transição que conecta dois ou mais espaços, que simultaneamente une e separa dois lugares; pode ser entendido também em termos de um espaço que tem uma identidade própria bem definida, graças à qual é possível explicitar, por consequência, os dois lugares que se relacionam.

Esta intuição quer considerar o limiar como princípio de passagem entre lugares diversos; no entanto, devido às características próprias que a distinguem; por outro lado, quer considerá-lo também como uma divisão portadora de uma identidade específica. A unicidade da divisão é evidenciada pelo desenvolvimento da superfície interna e também por tudo o que tal superfície compreende. Neste sentido, pretende-se propor uma leitura nova e diferente sobre o conceito tradicionalmente atribuído ao espaço de transição: habitualmente é concebido como “espaço resultante” entre dois lugares definidos, com a mera função de conexão entre si. Pelo contrário, esta dissertação pretende tratar exatamente deste “espaço resultante” como espaço definido, que graças à sua identidade peculiar - evidenciada pelas propriedades mostradas através do desenvolvimento da superfície interna -, ressalta a singularidade dos espaços adjacentes, tornando-os, por sua vez, únicos, graças também às características que os determinam.

Num primeiro momento, toma-se em consideração o limiar como elemento espacial em termos de limite, de fronteira e de fruto da necessidade primária que o homem tem de definir um espaço. Em segundo lugar, prossegue-se depois na reflexão sobre a natureza de tal conceito como condição privilegiada de contacto, de diálogo e de troca entre âmbitos diferentes. Por fim, conclui-se considerando o limiar como lugar portador de uma identidade própria, ou seja, como princípio de distinção entre espaços por si ligados.

Além disso, a argumentação teórica é apoiada pelo projeto para a cidade de Lisboa. Com o objetivo de manter o espaço aberto como lugar de união, conexão e divisão entre as diferentes partes que caracterizam o lugar, chega-se a delinear e desenhar um grande espaço aberto no qual aparecem e se ligam espaços privados, comuns e públicos, que criam vazios ricos de vida comum através do interior dos volumes.

PALAVRAS-CHAVE: Transição / Vazio / Interação

Abstract

The threshold is literally the transition element that connects two or more spaces, that takes two spaces together and splits them at the same time. It can also be interpreted as a place that has its own and defined identity, and it's through this identity that it is possible to define the two places that are related.

It is through this insight that the threshold is considered both as the foundation of the transition among different places and, for the unique features that inscribe it, as a place with its own identity. The uniqueness of the place arises from the internal surface development and anything included within this surfaces. In this way, a new and different concept of transition space is given: it is usually meant as the “excess space” between two defined places, with the only function of their connection, while in this thesis this “excess space” is considered as a precise space, standing out the uniqueness of the adjacent spaces by means of its peculiar identity.

The threshold is at first considered as a spatial element in terms of limit, edge and as the result of the man's primary need to define a space. At a later stage, the reflection moves on the nature of this concept meant as the preferred way of contact, of dialogue and exchange among different areas. Eventually, the threshold is considered as a place having its own identity, namely as a principle that is distinct from the spaces connected by itself.

Moreover, the theoretical argument is supplemented by a project for the city of Lisbon. With the view of keeping the open space as an element that joins, connects and splits the place between its different key elements, a large open space is outlined and drawn, at which private, shared and public spaces look out and to which these same spaces, digging the volume's internal creating daily-life rich vacuums, are connected.

KEY WORDS: *Transition / Empty / Interaction*

Riassunto

La soglia è letteralmente un elemento di transizione che connette due o più spazi, che allo stesso tempo unisce e separa due luoghi; essa può anche essere intesa nei termini di uno spazio avente una propria identità ben definita, grazie alla quale è possibile esplicitare di conseguenza poi i due luoghi che ne risultano in relazione. Questa intuizione vuole considerare la soglia sia come principio di passaggio tra luoghi diversi, tuttavia, a causa delle caratteristiche proprie che la contraddistinguono, sia come una stanza avente una specifica identità. L'unicità della stanza viene resa evidente dallo sviluppo della superficie interna e da tutto ciò che tale superficie comprende. In questo senso si vuole proporre una nuova e diversa lettura del concetto tradizionalmente attribuito allo spazio di transizione: solitamente viene concepito come “spazio di risulta” tra due luoghi definiti, con la sola funzione di connessione di essi, invece, questa tesi vuole trattare proprio di questo “spazio di risulta” come spazio definito, che grazie alla sua peculiare identità (evidenziata dalle proprietà mostrate attraverso lo sviluppo della sua superficie interna), mette in risalto la singolarità degli spazi ad esso adiacenti, rendendoli a loro volta unici, grazie anche alle caratteristiche che li determinano.

In un primo momento si prende in considerazione la soglia come elemento spaziale nei termini di limite, di confine e di frutto del bisogno primario dell'uomo di definire uno spazio. In secondo luogo si prosegue poi nella riflessione sulla natura di tale concetto come condizione privilegiata di contatto, di dialogo e di scambio tra ambiti diversi. Infine, si conclude considerando la soglia come luogo avente una propria identità ovvero come principio di distinzione tra spazi da essa connessi.

Inoltre, l'argomentazione teorica è affiancata dal progetto per la città di Lisbona. Con l'intento di mantenere lo spazio aperto come luogo di unione, connessione e divisione tra le differenti parti che caratterizzano il sito, si arriva a delineare e disegnare un grande spazio aperto a cui si affacciano e si connettono spazi privati, comuni e pubblici, i quali scavando l'interno dei volumi, creano vuoti ricchi di vita comune.

PAROLE CHIAVE: *Transizione / Vuoto / Interazione*

INDICE

ABSTRACT

LUOGHI INTERMEDI

INTRODUZIONE	19	<i>L'evento della soglia</i>
PARTE I	27	<i>Luoghi d'incontro</i>
		<i>Linee di transito</i>
		<i>Punti d'ingresso</i>
PARTE II	37	<i>La singolarità della stanza</i>
PARTE III	40	<i>Varietà di scenari</i>
		<i>Poli House</i>
		<i>Dogville</i>
		<i>Orinda House</i>
		<i>Concetto Spaziale</i>
	49	<i>Sintesi</i>
		<i>ABITARE TRA VUOTO E PIENO</i>
PARTE IV	57	<i>Scenario</i>
		<i>Avenida Almirante Reis</i>
		<i>Largo do Intendente</i>
PARTE V	66	<i>Memoria descrittiva</i>
PARTE VI	69	<i>Progetto</i>
	112	<i>Bibliografia / Sitografia</i>
		<i>Indice Immagini</i>
		<i>Indice Tavole</i>



1

Luoghi intermedi

INTRODUZIONE

L'evento della soglia

Fin dalle sue origini l'uomo ha avvertito la necessità di marcare dei limiti, dal momento che, benché la mente umana sia attratta da ciò che è infinito, tuttavia al contempo, richiede l'esistenza di un confine tramite il quale orientarsi, che gli consenta di collocarsi in uno spazio definito e proprio, il quale è delimitato da una forma che dichiara fino a dove possa espandersi e fino a che punto resistere. Il primo elemento che ha messo in dialogo l'uomo con la terra è stato il solco tracciato con l'aratro, che ha segnato l'esistenza di entrambi (uomo e terra).

Tale azione che di fatto marca un limite entro cui stare, costituisce l'inizio dei primi insediamenti urbani. Inoltre, questi segni diventano il simbolo dell'appropriazione di quel determinato luogo, ovvero della presenza dell'uomo in quello spazio e perciò il riconoscimento stesso della civiltà.

Marcare un limite significa circoscrivere uno spazio attribuendogli una forma precisa, sottraendola al nulla, all'infinito, conferendogli una dimensione finita, rendendo questo stesso spazio visibile, riconoscibile e distinguibile. Separando e unendo, l'uomo determina l'esistenza di una forma che a sua volta può essere considerata figura se risulta distinta da uno sfondo grazie al contorno ovvero il suo stesso limite.

Questo concetto può essere compreso meglio prendendo in considerazione l'artista Henri Matisse, che nella la sua pittura disegna e definisce i soggetti delle sue opere tramite una linea nera che separa e allo stesso tempo estrae le figure dallo sfondo. In Scritti e pensieri sull'arte (1972), l'artista Henri Matisse afferma: “*Non dipingo cose, dipingo la differenza tra le cose.*”⁽¹⁾ Tale linea nera, che demarca un limite entro cui espandere il colore, è contemporaneamente il contorno di una forma, la quale svela il riconoscimento della figura stessa presupponendo quindi l'esistenza dello sfondo. Pertanto, la forma diventa figura se viene distinta dallo sfondo tramite il suo stesso limite.

Tale abilità di collocare limiti è prettamente umana e la disciplina del costruire, ovvero l'architettura, è per eccellenza la forma di pensiero della delimitazione; ogni architettura, infatti, prende forma da limiti definiti e costruiti, percepiti come muri e pareti, che costituiscono gli edifici, il cui intorno contrapponendosi, segna la distanza tra due realtà spaziali differenti.

Da una parte il confine definisce e organizza un determinato spazio, dall'altra lo mette in rapporto alle cose, instaurando così una relazione con esse e divenendo un elemento di continuità come una cerniera.

Il progettare umano che presuppone la costruzione di limiti e contorni, provoca unione e divisione tra due concetti, ambiti o spazi. Pertanto, dal momento che i confini necessitano di elementi architettonici, paesaggistici o di qualsiasi altra natura - purché siano visibili e riconoscibili -, essi hanno lo scopo di indicare l'origine di qualcosa e di conseguenza la fine di qualcos'altro: d'ora in avanti si entra in un nuovo ambito, lasciando alle spalle quello diverso da cui si esce.

Dunque, si può allora affermare che la condizione del limite architettonico presenta una natura di rapporto poiché non esiste possibilità di linguaggio senza confronto tra spazi differenti.

In conclusione, l'azione umana di divisione e congiunzione di spazi presuppone quindi la creazione di soglie come punti di attraversamento per raggiungere nuovi ambienti. Inoltre, la soglia racchiude un intervallo di spazio che esiste in due luoghi diversi, senza che esso coincida con nessuno dei due. Essa è dotata di una spazialità abitabile, che consente una visione privilegiata rispetto a ciò che viene messo in comunicazione, dal momento che pone in relazione due entità autonome con caratteristiche uniche e proprie. La soglia è la condizione necessaria per instaurare una relazione tra due spazi di natura diversa, è un elemento di mediazione, un passaggio da uno spazio all'altro ed è per questo che le si attribuisce la sua natura intermedia, come luogo dinamico, di transizione. Si può ricordare in questa sede come primo esempio il *pomerium*, lo spazio che nella civiltà romana fungeva da zona di ingresso alla città, tramite il quale l'esercito poteva difendere le proprie città sacre, pertanto essa non poteva essere né edificata né coltivata. Questo luogo rappresentava l'estensione della soglia, cioè delle mura che definivano la città - urbis - e permetteva il passaggio da una realtà civile a una realtà sconosciuta, apparentemente nemica.

In secondo luogo, il *colonnato del tempio* greco può essere coerentemente considerato un ulteriore esempio di spazio di transizione tra due luoghi diversi. Le colonne infatti creano un progressivo passaggio dall'esterno verso l'interno del tempio, ove è situata la statua della divinità. Considerato come un luogo di attesa, di preparazione spirituale, di ambientamento del fedele, partendo dal *pronaos*, superando il *naos*, per arrivare infine all'*adyton*. Tale spazio interagendo sia con l'esterno che con l'interno del tempio, offre potenzialità spaziali e di dialogo tra i due ambienti, creando così un gioco di luce che pone in contrapposizione uno spazio luminoso con uno buio. Inoltre, questo spazio 'tra le cose' pone la problematica dell'inclusione e dell'esclusione, del dentro-fuori che, a loro volta, si riferiscono a realtà più complesse che si compenetrano, si relazionano e si confondono.

Si inizia quindi a intravedere uno spiraglio di rapporto tra l'identità assunta da ciascuno spazio, che li rende unici e allo stesso tempo distinti. Infatti, la relazione tra interno ed esterno non è data solo dall'elemento della porta, che segna il confine - o meglio - la soglia tra i due, bensì dal fatto che uno costituisce il limite dell'altro, ovvero che proprio perché sono in tale rapporto sono opposti e diversi.

L'in-between offre l'identità dello spazio di una stanza non solamente nella porzione di superficie racchiusa tra le pareti che lo delinano. Piuttosto grazie alla molteplicità di relazioni racchiuse nelle stesse facciate, le quali instaurano continuamente rapporti tra interno ed esterno. La tensione che si crea non deriva né dall'interno né dall'esterno.

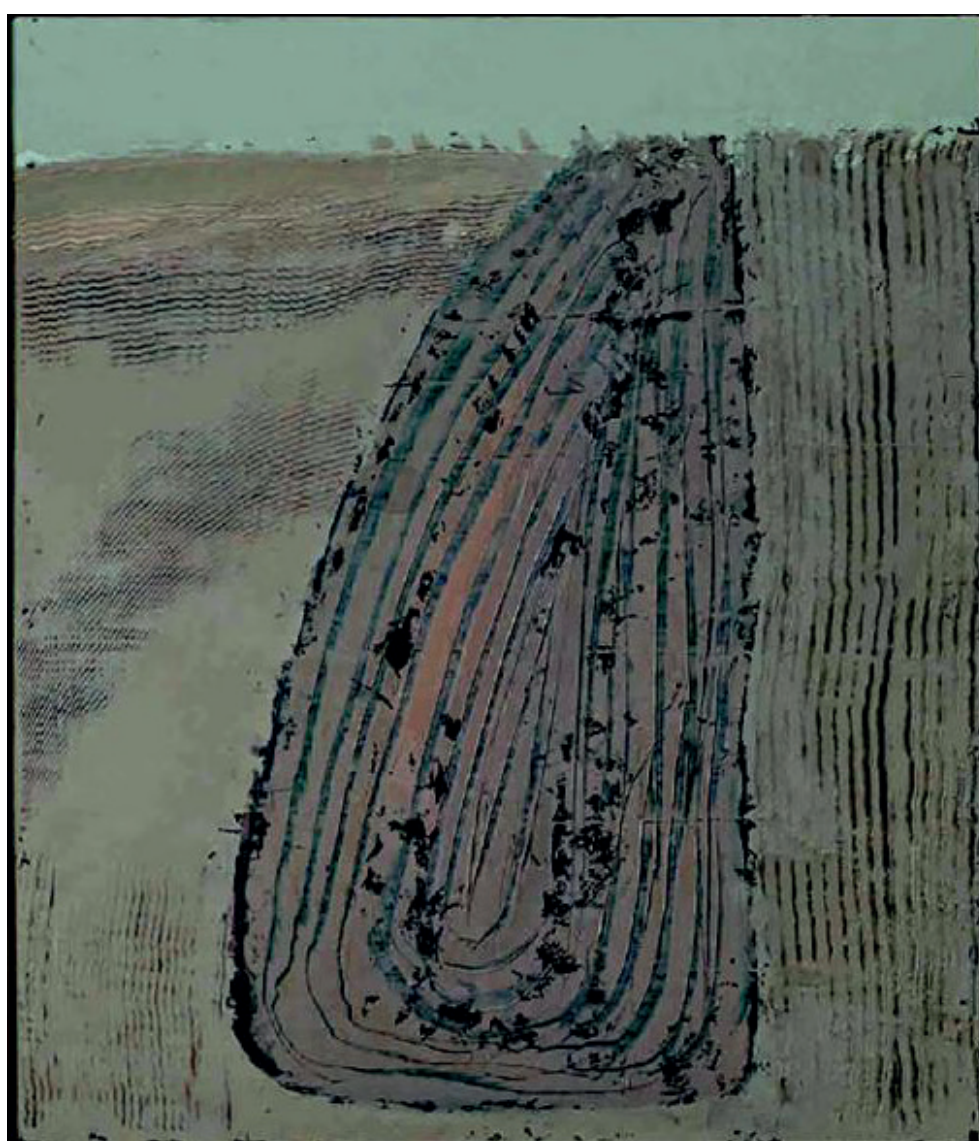
NOTE

⁽¹⁾ Costantini Maria Vittoria; Pierri Maria, *Al di là delle parole*, p. 54, di Agostino Racalbutto, Franco Angeli, 2016

IMM 1. Jacopo Percivaldi, *La soglia*, 2015

IMM 2. William Congdon Grosvenor, *Paesaggio Rurale*, Campi di terra, 1993, olio su pannello, 62x72 cm

IMM 3. Matisse, *Still Life with a Magnolia*, 1941, 74x101cm oil on canvas, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris



2



3

no, ma dalla membrana che c'è tra di loro, costituita all'interno dalla superficie sviluppata e all'esterno dal prospetto. La possibilità di abitare questa membrana che fa da filtro tra i due spazi, offre una nuova e privilegiata prospettiva dello stare 'in relazione tra le cose', quest'ultima si può esemplificare con chiarezza tramite l'analisi del *Mausoleo delle Fosse Ardeatine*, situate a Roma. Il sito principale custodire e fa memoria dei 335 civili e militari uccisi il 24 marzo del 1944 in seguito all'occupazione tedesca di Roma durante la Seconda Guerra Mondiale. Una grande pietra tombale funge da copertura ai sacelli delle vittime. La lastra di cemento di dimensioni notevoli - 48,5mt x 26,6mt x 3,6mt - poggia su sei pilastri facendo così in maniera che essa non tocchi il terreno, aprendo perciò una fessura tra il monolite e le pareti dello spazio sottostante. Questo pertugio è come una lama luminosa che taglia il monolite e illumina lo spazio oscuro ipogeo.

Questa apertura fa sì che ci sia una netta e chiara distinzione tra l'esterno e l'intento, per cui la luce entra all'interno dello spazio, creando così uno luogo silenzioso e memoriale. Il visitatore abita letteralmente questo spazio che gli permette di guardare sia all'interno, sia all'esterno. Tuttavia, egli non si trova propriamente né all'interno né all'esterno, si può dire che il visitatore occupa la soglia, che definisce due spazi ben distinti ma che allo stesso tempo sono in continuo rapporto: un luogo ipogeo, abitabile, che genera un vuoto scolpito e illuminato dalla luce.

Infine, riconoscere uno spazio interno significa saper descrivere le caratteristiche che lo costituiscono e le differenze che lo distinguono, offrendo una visione unificata del luogo in cui si è, differenziandola dagli altri, collocati in una stessa gerarchia di spazio. La rappresentazione della superficie interna pone le giuste condizioni per esprimere e valorizzare l'identità propria della stanza, considerandola come un oggetto architettonico e rendendo pubblico ciò che è intimo e privato. L'identità propria di un oggetto si esprime attraverso una relazione tra diversi contenuti: le proprie caratteristiche che definiscono gli oggetti per quello che sono emergono grazie ad confronto diretto con altri oggetti, solamente a quel punto essi assumono una propria definizione.

Come afferma Simmel in *Bridge and Door*: “*Gli oggetti esistono per noi solo in virtù di una altro esistente, questo è il modo di operare della nostra mente con il quale essa crea il mondo.*” ⁽²⁾

Per conclude, questo lavoro vuole prendere in considerazione lo spazio architettonico della soglia (o di transizione), il quale è definito dalle caratteristiche che lo compongono e che, di conseguenza, svelano lo scopo ultimo, quello di creare continuità tra gli spazi. La continuità genera inevitabilmente la relazione tra essi nei termini di una condizione di scambio, pertanto una possibilità di ricchezza offerta proprio da tale dialogo.

Perciò, la natura dello spazio della soglia diviene analogo alla vita umana, poiché presuppone sempre nuove occasioni di rapporto tra ambiti differenti. Infatti, lo spazio che per sua definizione è infinito viene limitato e parcellizzato tramite la circoscrizione di parti, la quale definisce un luogo, indicato come stanza. Con il termine stanza

si vuole specificare uno spazio definito, inscritto in uno indefinito, determinato da un perimetro concreto, risolto da muri, nel quale si sviluppa un certo tipo di ambiente, si crea una certa intimità e privacy, che rendono quello stesso spazio un luogo familiare per chi lo abita. Tutto ciò è parte di questa stanza a partire dalla stessa superficie dei muri che la definisce che pone in risalto la sua identità, caratterizzata dagli oggetti che la compongono. Pertanto l'arredo diviene il tramite tra l'umano che abita la stanza e lo spazio, poiché, riduce la distanza tra loro, permette che la stanza sia vissuta attraverso gli oggetti e rende in questo modo l'apparente distacco più privato e carnale.

NOTE

(2) Simmel Georg, *Brücke und Tür, Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst, und Gesellschaft*, Stuttgart, K. F. Koehler, 1957 (trad. inglese di Mark Ritter, “Bridge and Door”, p. 401, in AAVV, *Theory, Culture and Society*, London, SAGE, 1994, vol. 11)

TRADUZIONE: *Whatever an object is to us, it is what it is because of and in relation to, another object. Object exist to us only by virtue of another existing. This is the mode of operation of our mind with which it - the mind - creates the world.*

IMM 4 | 5 | 6. Vista interna del Mausoleo Fosse Ardeatine, 1949, Roma

IMM 7. Sezione longitudinale del Mausoleo Fosse Ardeatine, 1949, Roma

IMM 8. Vista esterna del Mausoleo Fosse Ardeatine, 1949, Roma



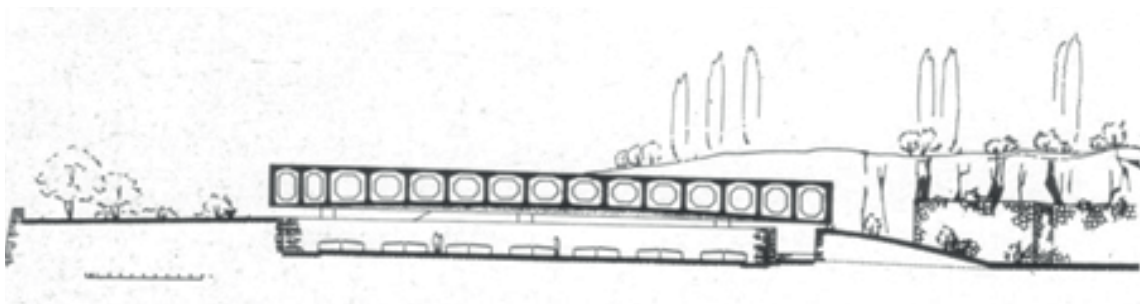
4



5



6



7



8

PARTE I

Luoghi d'incontro: Linee di transito

Lo spazio di transizione consiste in un luogo che per sua funzione connette due spazi differenti. Dunque, si può allora affermare che l'esistenza di due spazi A e B diversi tra loro, è possibile grazie al riconoscimento di uno spazio X che per sua natura si trova tra i due spazi in questione: inoltre, la sua posizione crea un rapporto di separazione e allo stesso tempo di unione tra essi, ponendoli così in relazione. L'esistenza di tale spazio, che funge da intermediario tra altri due spazi, instaurando un legame tra essi, è data quasi per scontata nell'immaginario quotidiano. Infatti, se si considera un qualsiasi edificio pubblico, si è soliti affermare che lo spazio destinato alla distribuzione verticale e/o orizzontale - che corrisponde ai vani scala, ascensore e corridoio - coincide con lo spazio di transizione, poiché la sua principale funzione è quella di connettere le diverse aree che compongono l'edificio stesso.

Tali luoghi di passaggio, seppur ritenuti ovvi nel progettare un edificio pubblico e nonostante non si attribuisca loro un particolare valore, tuttavia ne determinano l'intera progettazione di esso poiché svelano le relazioni, le dinamiche di chi vive e abita quell'edificio. Essi mostrano come il potere dell'ordinaria organizzazione e distribuzione degli spazi di transizione all'interno di un edificio influenzi e, talvolta, determini le relazioni tra gli spazi da loro connessi e, inoltre, interagisca sui rapporti di chi li abita, svelando a poco a poco i loro comportamenti e la loro percezione che essi hanno nei confronti di questi stessi luoghi.

Tale concetto può essere maggiormente chiarito prendendo in considerazione l'esempio del *Palazzo di Cnosso* - realizzato durante l'età del bronzo della città di Creta - nel quale risulta evidente che lo spazio di distribuzione determina la divisione degli spazi interni che lo compongono. Attraverso la pianta, la quale esibisce la sua struttura originale del Palazzo di Cnosso, si può notare come lo spazio distributivo, che si identifica con la superficie dell'ingresso dell'edificio, i vani scala e i corridoi, definiscono la circolazione delle persone che lo abitano. Da ciò deriva che l'edificio viene concepito come se fosse un blocco unico ed il suo interno fosse scavato da infinite gallerie di passaggio che collegandosi e separandosi, servono le numerose aree private e silenziose. Questi spazi di distribuzione creano una gerarchia e un ordine nell'utilizzo del complesso, pertanto gli ingressi si aprono alla città offrendo diverse vie di accesso. I corridoi interni gestiscono e smistano il transito delle persone che abitano l'edificio, rendendo le abitazioni luoghi privati e allo stesso tempo pubblici. Così l'architettura nella sua più ampia prospettiva sociale oltre a tracciare il territorio, potrebbe essere interpretata come una geografia fisica delle condizioni sociali: il layout della casa mappava la condizione morale della famiglia, e la disposizione stradale mappava la condizione morale di una comunità, proprio come la città mappava la condizione morale della società in generale.

All'interno di un complesso residenziale, gli ambienti destinati all'organizzazione e gestione dello spazio sono considerati come la spina dorsale dell'edificio, a cui si "attaccano" gli spazi adiacenti come le abitazioni, adibiti allo svolgimento della vita quotidiana: le vie di transito sono in questo senso percorsi necessari per l'attraversamento ed il raggiungimento dei luoghi privati.

E' uno spazio che per il suo uso e la sua funzione divide e unisce due realtà apparentemente separate e opposte: da un lato si può vedere come una catena a cui si 'legano' gli spazi privati che corrispondono alle case, dall'altro invece, come uno spazio chiuso e limitato, definito da pareti, le quali, sottraendolo dal resto del complesso architettonico, lo pongono come una scatola avente scompartimenti individuali che preservano la loro identità e si relazionano a tutto ciò che li circonda solo tramite aperture identificate come porte.

Queste due realtà apparentemente separate - tuttavia nello svolgersi delle attività della vita quotidiana sono in continuo rapporto -, mescolandosi e confondendosi, permettono una doppia visione di questo manufatto: da un lato essa delinea un'architettura del guardare, e dall'altro invece, delinea un'architettura che nasconde e divide, che privatizza e conserva le proprie caratteristiche e qualità interne, separando così l'utile dal bello e la funzione dalla forma. Infatti, lo spazio di distribuzione può essere considerato come una mappa ove le strade possono essere paragonate ai percorsi che differenziano e legano a se le funzioni delle stanze; invece, le città, che si raggiungono solo tramite il camminamento delle strade, possono essere paragonate alle stanze, ovvero alle abitazioni e a tutto il mondo che si svolge al loro interno. L'interazione tra strade (spazio pubblico) e città (spazio privato), mostra il sistema di comunicazione ed inoltre è espressione delle relazioni sociali.

Tali strade sono in grado di rendere vicine le stanze più lontane, perciò facilitando la relazione e riducendo il contatto. Come disse Robin Evans in *Figures, Doors and Passages*: "*La relazione tra le stanze è il rapporto tra le loro porte. L'unico scopo delle 'vie di transito' è di portare queste porte in un adeguato sistema di comunicazione. [...] Invece, la porta di ogni stanza avrebbe consegnato una rete di rotte da cui le stanze vicine e le estremità più lontane della casa erano quasi ugualmente accessibili.*" ⁽³⁾

La porta diventa così l'elemento che mette in rapporto il mondo del pubblico con quello del privato. Il muro, o meglio, le pareti che definiscono e limitano lo spazio distributivo, si relazionano alle singole unità abitative tramite la porta, le quali danno una struttura specifica alle relazioni personali, offrendo determinate possibilità di dialogo tra la vita sociale e quella più intima. In tal modo ogni abitazione può essere un luogo accessibile e attraversata, ma allo stesso tempo può mantenere la sua intimità e unicità di spazio privato: come lo spazio distributivo permette la circolazione all'interno di un edificio, così analogamente la porta permette l'occupazione all'interno di una stanza.

NOTE

⁽³⁾ Robin Evans, Translation from *Drawing to Building and other Essays*, *Figures, Doors and Passages*, p.79, Architectural Association London, 1997 TRADUZIONE: *The relations of room to each other being the relationship of their doors, the sole purpose of the thoroughfares is to bring these doors into a proper system of communication. [...] Instead, the door of any room would deliver you into a network of routers from which the room next door and the furthest extremity of the house were almost equally accessible.*





10

Lo spazio distributivo, o meglio il percorso, rispecchia la forma del movimento continuo che viene prodotto dallo spostamento avanti e indietro ripetuto dalle persone, con lo scopo di congiungere due punti separati. Il ponte, infatti, riassume interamente il concetto del termine: percorso. Utilizzando sempre le parole di Georg Simmel in *The Bridge and The Door*, egli dice: *“the mirate to freezer movement into a permanente form which originate from movement and into which movement is channeled. This achievement reaches its high point in the construction of the bridge.”* ⁽⁴⁾

Pertanto, il ponte unisce due realtà limitate e che precedentemente erano separate, rendendo allo stesso tempo questa stessa distanza misurabile; la porta, invece, unisce una realtà limitata e definita, che è l'interno della stanza, con una realtà illimitata e infinita che è l'esterno. In altre parole si può dire che la porta si apre per far uscire la vita limitata dell'essere isolato, facendola incontrare con le innumerevoli possibilità di percorsi differenti essa che può intraprendere.

E' chiaro quindi che la relazione che si crea tra percorso e porta, tra spazio ed elemento, movimento e staticità, tra pubblico e privato, è per riconciliare spazi opposti, diversi e quindi in contrapposizione l'un con l'altro. In aggiunta, la modalità con cui questo rapporto è reso reale e perciò valicabile, fornisce differenti sistemi di organizzazione degli spazi in relazione: la distribuzione in serie delle sale induce a dare unità e stabilità all'intero organismo; mentre, al contrario, la disposizione discontinua conduce alla frammentazione del sistema delle stanze, valorizzando così la loro personale identità.

NOTE

⁽⁴⁾ Simmel Georg, *Brücke und Tür*, Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst, und Gesellschaft, Stuttgart, K. F. Koehler, 1957 (trad. inglese di Mark Ritter, “Bridge and Door”, in AAVV, *Theory, Culture and Society*, London, SAGE, 1994, vol. 11)

TRADUZIONE: *The mirate to freezer movement into a permanente form which originate from movement and into which movement is channeled. This achievement reaches its high point in the construction of the bridge.*

IMM 9. Pianta del Palazzo di Cnosso, 2000 a.C., Creta

IMM 10. Nuova Pianta di Roma, Giovanni Battista Nolli, 1748

Luoghi d’incontro: Punti d’ingresso

“Ogni volta che passiamo attraverso una porta del genere siamo divisi in due - ma non ne prendiamo più in considerazione, e semplicemente camminiamo avanti, dimezzati. È la realtà di una porta? Che cosa poi, chiedo, nella realtà più grossa di una porta? Bene, forse la realtà più grande di una porta è l’impostazione localizzata per un meraviglioso gesto umano: entrata e partenza consapevoli. Ecco cos’è una porta, qualcosa che incornicia il tuo andare e venire, perché è un’esperienza vitale non solo per coloro che lo fanno, ma anche per quelli incontrati o lasciati indietro. Una porta è un luogo fatto per un’occasione. Una porta è un luogo creato per un atto che viene ripetuto milioni di volte nella vita tra la prima e l’ultima uscita.”⁽⁵⁾

Fino ad ora si è sempre parlato di spazio distributivo e di stanza, come due enti limitati e ben distinti e definiti, i quali attraverso l’elemento della porta entrano in relazione. Tali spazi, oltre ad avere funzione e forma differente, sono chiusi in se stessi e separati dal mondo. La porta elimina ogni separazione tra l’interno e l’esterno perché offre un collegamento tra lo spazio dell’umano e tutto ciò che sta al di fuori di esso.

E’ un elemento che parla, che dialoga e che interagisce, perché da un lato soddisfa il bisogno dell’uomo di vivere in uno spazio limitato in cui potersi isolare da tutto ciò che lo circonda, instaurando un rapporto familiare e quotidiano con gli oggetti che costituiscono quello stesso spazio; dall’altro mantiene sempre aperta l’opportunità di rimuovere questo limite e porsi al di fuori di esso.

Come afferma Georg Simmel nel testo *The Bridge and The Door*: *“La porta collega l’unità finita - come abbiamo costituito un pezzo di spazio infinito destinato a noi - di nuovo allo spazio infinito. La porta è la linea di demarcazione in cui il limitato e l’il-limitato si incontrano, ma non nella forma geometrica morta di una semplice parete divisoria, ma piuttosto come la possibilità permanente di alternarsi continuo.”*⁽⁶⁾

In questo senso sia la porta che il ponte sono elementi conquistatori di relazioni umane, poiché entrambi rompono il limite entro cui lo spazio della stanza è circoscritto, e lo pongono in relazione con ciò che lo circonda. Quindi la condizione che permette quest’apertura presuppone una condivisione, un legame tra ciò che racchiude e ciò che separa. La finestra, seppur considerato un elemento che ‘spacca’ il limite del muro e apre una apparente e nuova via di comunicazione con il mondo esterno, non è considerata mezzo di relazione, poiché è concepita per far entrare la luce dall’esterno verso l’interno e non per osservare ciò che viene custodito al suo interno o per osservare il paesaggio esterno.

La porta, al contrario, viene utilizzata in entrambe le direzioni, quella di entrata e quella di uscita, con la precisazione che la direzione con cui essa viene attraversata segna un proposito differente: se si esce dalla porta, significa che si lascia quel determinato luogo; se si entra in un preciso luogo significa che lo si sta occupando. La finestra quindi può essere paragonata a una valvola, perché presenta un’unica direzione di uso: dall’esterno verso l’interno. Come scrisse Le Corbusier citando l’amico Loos nel testo *Urbanisme*: *“Un uomo colto non guarda fuori dalla finestra, la sua finestra è un vetro smerigliato, è lì solo per lasciare che la luce entri, non per lo sguardo che passa attraverso”*.⁽⁷⁾

Facendo un possibile paragone con la vita umana dell’essere: come il ponte tenta di congiungere la divisione dell’essere umano all’interno della società, così alla stessa maniera, la porta mostra come la continua e costante unità dell’essere umano esista già in natura. Per cui *“Perché l’uomo è l’essere relativo che deve continuare a separarsi, ma non può relazionarsi senza separarsi [...] Allo stesso modo, l’essere umano è l’essere con limiti che ha limiti. L’isolamento del essere a casa raggiunto dalla porta, significa che l’uomo segna un pezzo dall’unità interrotta di essere nella natura. Ma proprio come la limitazione amorfa trova una forma, per cui l’essere limitato dell’uomo trova il suo significato e la sua dignità in ciò che è significato dalla possibilità della porta di un qualsiasi momento di entrare nella libertà e di essere limitato.”*⁽⁸⁾

Concludendo, la porta è l’elemento che mette in connessione due ambienti disgiunti e conclusi dalla loro funzione, tuttavia essa può anche essere considerata come immagine di relazioni sociali. Per spiegare meglio questo concetto bisogna fare riferimento all’influenza reciproca che si crea tra lo spazio e le figure che lo abitano, ovvero osservare come la conformazione dello spazio interagisce sul movimento delle persone e, al contrario, come le persone occupano lo spazio e quindi i loro comportamenti. Prendendo in considerazione due esempi architettonici, entrambi di uso residenziale, è possibile mostrare come la relazione e la connessione tra le parti che compongono ambo gli edifici, offrano due atteggiamenti differenti, se non addirittura opposti, nel vivere lo spazio interno.

NOTE

⁽⁵⁾ Alison Smithson, *Team 10 primer*, p.98, Studio Vista London, 1968 TRADUZIONE: *Every time we pass through a door like that we’re split in two - but we don’t take notice any more, and simply walk on, halved. Is that the reality of a door? What then, I ask, in the grater reality of a door? Well, perhaps the greater reality of a door is the localized setting for a wonderful human gesture: conscious entry and departure. That’s what a door is, something that frames your coming and going, for it’s a vital experience not only for those that do so, but also for those encountered or left behind. A door is a place made for an occasion. A door is a place made for an act that is repeated millions of times in a lifetime between the first entry and the last exit.*

⁽⁶⁾ Simmel Georg, *Brücke und Tür, Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst, und Gesellschaft*, Stuttgart, K. F. Koehler, 1957 (trad. inglese di Mark Ritter, “Bridge and Door”, in AAVV, *Theory, Culture and Society*, London, SAGE, 1994, vol. 11) TRADUZIONE: *The door relates the finite unity - as which we have constituted a piece of infinite space designated for us - again to infinite space. The door is the line of demarcation where the limited and the limitless meet, but not in the dead geometrica form of merely a partition wall, but rather as the permanent possibility of continuous alternation.*

⁽⁷⁾ Le Corbusier, *Urbanisme*, p.234, Published by Les Editions G. Crès & Cie, Paris, 1925 (traduzione italiana di A. Belytrami Raini, *L’urbanistica*, Il Saggiatore, 2017)

⁽⁸⁾ Simmel Georg, *Brücke und Tür, Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst, und Gesellschaft*, Stuttgart, K. F. Koehler, 1957 (trad. inglese di Mark Ritter, “Bridge and Door”, in AAVV, *Theory, Culture and Society*, London, SAGE, 1994, vol. 11) TRADUZIONE: *Because man is the relating being who must go on separating, but cannot gelate without separating, [...] Similarly, the human being is the being with limits who has no limits. The seclusion of his being-at-home achieved by the door means that man severs a piece from the uninterrupted unity-of-being in nature. But just as amorphous limitation finds a shape, so man’s being limited finds its meaning and its dignity in what is signified by the door - the possibility of at any moment stepping into freedom and out-of being limited.*

IMM 11. Nigel Henderson, photograph of an unidentified woman in a doorway, 1949-54

IMM 12. Nigel Henderson, photograph of children playing in the street taken through a window, 1949-54



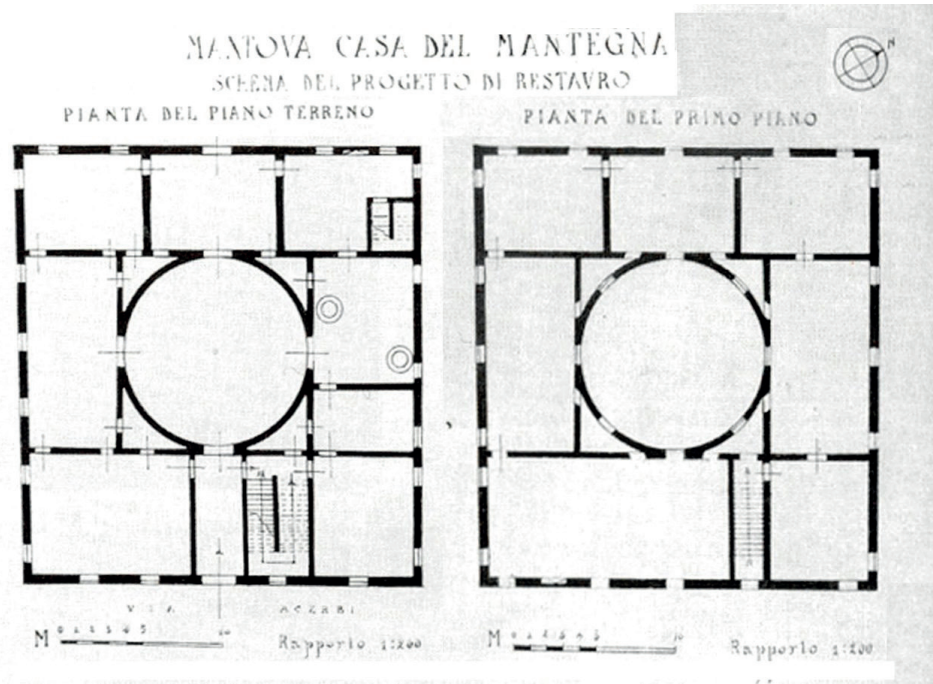
11



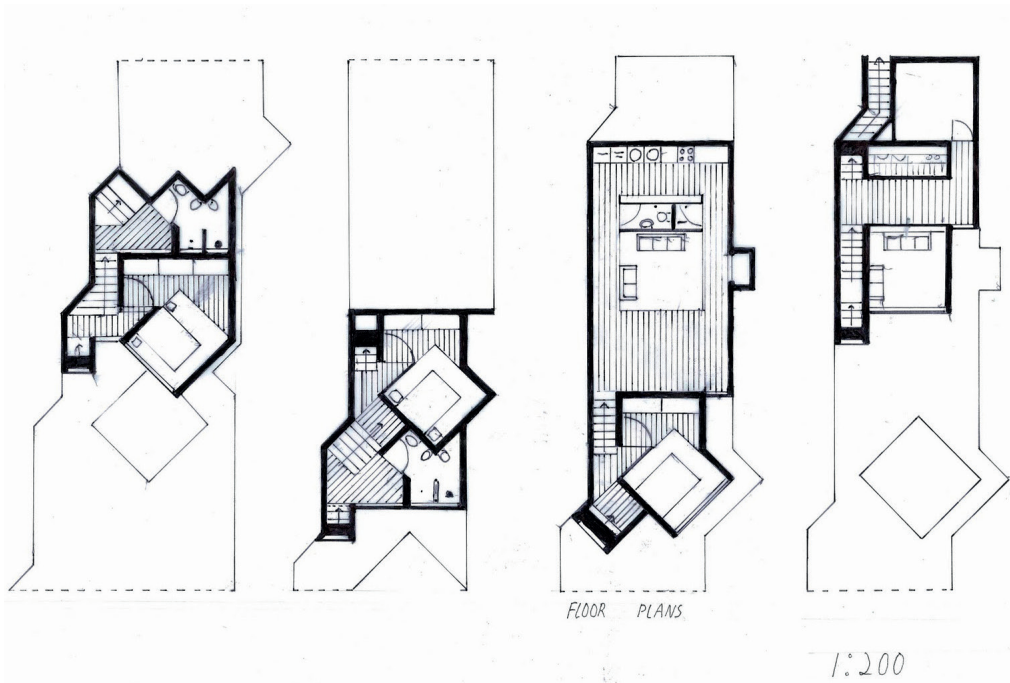
12



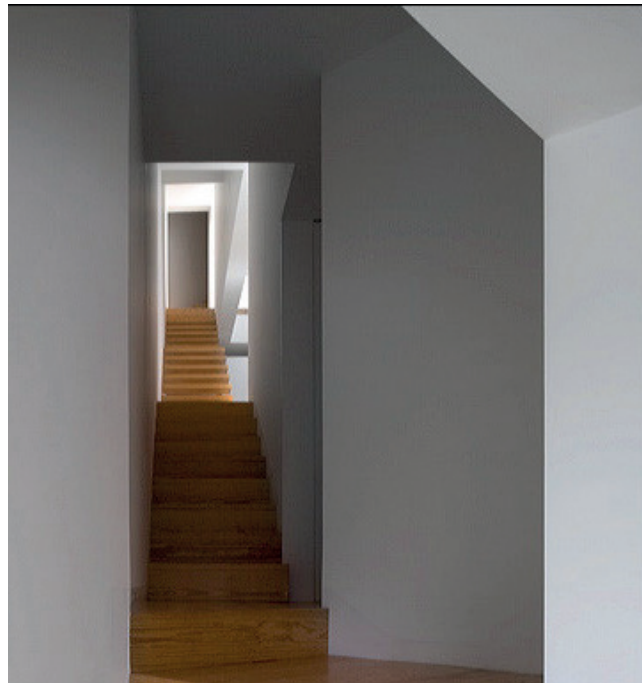
13



14



15



16

Nella *Casa del Mantegna*, situata a Mantova, progettata e realizzata da Andrea Mantegna nel 1946. La casa si presenta con una corte circolare centrale, la quale viene inscritta dal quadrato che corrisponde al corpo dell’edificio.

La circolazione si sviluppa attorno al cortile centrale, ove vi si affacciano anche le aperture delle stanze. L’organizzazione degli spazi interni presenta molteplici stanze aventi più di una porta di accesso. Questo impianto consente, oltre alla conformità e continuità dello spazio composto, anche una maggior facilità di relazione con ciò che sta al di fuori, e in aggiunta, presuppone un rapporto poco domestico ed estraneo con lo spazio stesso e con l’arredo che lo caratterizza. Oltre a tutto, la stanza viene considerata come ‘sala di passaggio’ poiché le porte ordinate in tale maniera collegano a quante più parti dell’edificio possibile. Questa organizzazione delle sale interne, stimola a dedurre che a ogni porta corrisponde un’altra stanza ad essa adiacente, facendo quindi considerare l’edificio come una matrice di sale riservate ma contemporaneamente interconnesse, le quali non offrono una gerarchia di relazione tra esse.

Al contrario, nella *Tolo House*, realizzata dall’architetto Alvaro Leite Siza Vieira nel 2005, l’assetto della casa è totalmente diverso: è presente una ‘via’ principale che distribuisce e ordina tutte le sale che compongono l’edificio. Di conseguenza la stanza ha una sola porta di accesso la quale, poiché comunica unicamente e direttamente con lo spazio distributivo, implica un preciso ordine nel muoversi nell’occupazione dello spazio, e inoltre induce ad avere un rapporto più familiare e quotidiano con quest’ultimo e con gli oggetti che ne fanno parte perché separa ciò che è comune con ciò che è più riservato. In aggiunta, la stanza assume un vero e proprio ruolo di stanza, ovvero ogni spazio viene definito dalla superficie interna delle pareti che lo delimitano e da tutto ciò che tale superficie include. Per cui si viene a creare un edificio che nel suo complesso mostra la singolarità e unicità delle stanze, ma nello stesso tempo propone un ordine nelle relazioni tra le stanze che ha radicalmente modificato il modello di vita domestica, riducendo al minimo necessario il rapporto tra i vari membri di una famiglia. Quest’impianto generale fa sì che ci sia una reale discontinuità tra le sale che lo compongono, e quindi una divisione tra le parti che rafforzano la loro peculiare identità.

Risulta un fatto oggettivo il constatare che l’organizzazione dello spazio di un manufatto architettonico è espressione delle relazioni sociali, ovvero il cambiamento dell’assetto della circolazione domestica all’interno di un edificio, segue e rispecchia il modello di vita della società.

NOTE

IMM 13. Vista del patio interno, Casa del Mantegna, 1502, Mantova

IMM 14. Pianta della Casa del Mantegna, 1502, Mantova

IMM 15. Pianta Tolo House, Alvaro Leite Siza Vieira, 2005, Ribeira de Pena, Portugal

IMM 16. Vista dello spazio di distribuzione, Tolo House, Alvaro Leite Siza Vieira, 2005, Ribeira de Pena, Portugal

PARTE II

La singolarità della stanza

“Le cose più ordinarie contengono i misteri più profondi.” (9)

Una casa, e ancor di più una stanza, sono luoghi privati e intimi che con il tempo hanno acquisito una particolare familiarità con coloro che hanno ‘consumato’ e abitato quei stessi luoghi. Quest’ultimi custodiscono una storia che tuttora fa memoria di quelli che oggi sono considerati come bisogni umani fondamentali, su cui si basa l’idea della casa e quindi la sua organizzazione interna. Tali bisogni, che caratterizzano l’essere umano e da cui trascende la cultura, hanno portato al disegno di uno schema convenzionale dello spazio domestico, che successivamente induce a considerare tutto ciò che esso coinvolge come ordinario. Tuttavia, ciò che per la nostra cultura è valutato come abituale, appare, al contempo, indistinto e indispensabile per lo svolgersi della vita quotidiana dell’essere umano. Da questo pensiero si può dedurre che proprio le ‘cose ordinarie’ - che occupano lo spazio della casa - hanno un ruolo di controllo sullo spazio domestico e quindi sulla vita dell’essere umano che lo abita.

“Abitare significa lasciare impronte.” (10)

La casa si rivela il luogo dove l’uomo pone le proprie radici instaurando così un legame inscindibile con quello spazio, laddove egli se ne prende cura e lo coltiva. E’ quindi lo spazio interno che ha il compito di manifestare questa ricchezza: svelare la propria intimità, lasciando invece all’esterno ciò che appartiene alla vita sociale dell’essere cittadino. L’interno può essere considerato come un piano architettonico su cui vengono tracciati i movimenti che le figure operano nello spazio, e allo stesso tempo, esibirne l’interazione delle figure con esso.

Così, l’impianto della casa viene trattato come se fosse una mappa: le pareti vengono utilizzare per dividere, mentre le porte e le scale sono usate per unire in modo selettivo e razionale i diversi luoghi mostrati dalla mappa. Il pavimento perciò, riflette la geografia degli spostamenti permessi tra un interno di una stanza e l’altro, reputandolo quindi sia luogo di passaggio che di circolo, laddove il locale non è solo il confine ma anche centro di movimento. La superficie avvolgente delle pareti della stanza, che segue il perimetro delineato dal piano orizzontale ovvero il pavimento, si svincola dalla connessione data solo dalla distribuzione sequenziale delle sale, rafforzando invece la relazione tra esse, la quale viene mostrata sia dalla varietà di scene proposte, sia dalla loro differente spazialità interna. Viene illustrato quindi uno spazio parcellizzato, in cui ciascun ambiente mostra una piccola realtà interiore, considerata come ‘entità visibile’ che ha una personale individualità. Essa si concretizza attraverso oggetti, l’arredo, che definiscono e caratterizzano lo spazio riconosciuto come: stanza.

La stanza diventa allora il palcoscenico su cui si svolge la scena tradizionale della vita domestica quotidiana. Le persone che abitano quello spazio sono perciò gli attori della scena, mentre la superficie delle pareti è la scenografia grazie alla quale rende quello stesso luogo un ambiente dove tutto è partecipe, reso vero per cui reale. Infatti l’interno di una casa differisce dal suo esterno perché presuppone la tattilità e sensibilità di quel luogo e delle cose che lo rendono tale.

Tale finezza, da parte dell’essere umano, svela come quell’ambiente viene considerato e quindi utilizzato, per cui l’apparenza di esso si riflette negli atteggiamenti di chi lo abita. Inoltre, tramite questa vicinanza e intimità con gli oggetti si crea un’atmosfera di comfort che, associata a un’idea di controllo, presentano l’attore come dominatore della scena. Il prospetto esterno, delineato dalle facciate, non è altro che il limite entro cui si espande la superficie dell’interno. Quest’ultimo racchiude una varietà di ambienti differenti tra di essi, i quali unendosi creano situazioni di confine, di limite e di soglia, e quindi una condizione continua tra tensione ed equilibrio reciproca. Queste contingenze scaturiscono dal fatto che lo spazio in cui agisce l’uomo, entro cui egli ha la possibilità di esprimersi, è composto da vuoti che sono in attesa di essere oltrepassati, riempiti e infine occupati da elementi sui quali si riflette e si esterna l’atteggiamento di colui che lo occupa. L’arredo è quindi la materia che pone le basi per una affinità e una familiarità verso lo spazio interno di una determinata stanza. Infatti la relazione che si crea tra utente, contenuto e contenitore, si riconosce attraverso l’uso dell’arredo che occupa lo spazio iscritto dalla stanza.

In seguito verranno esposti differenti esempi - tutti spazi di transizione e quindi che offrono una condizione d’inizio - che propongono una modalità eterogenea e inconsueta, di osservare questi ambienti comuni, attraverso molteplici sfaccettature che compongono la loro identità. L’intento è quindi quello di non considerare questi luoghi solo come passaggi transitori e necessari per il raggiungimento di altri spazi, ma piuttosto di valorizzare le loro particolari caratteristiche che li formano e li plasmano, arrivando infine a delineare quello stesso spazio come una stanza.

Di conseguenza, il fatto stesso di essere stanza presuppone l’esistenza di un limite - per cui di una soglia - che demarca un bordo con ciò che è adiacente ad esso.

La relazione di estremità che si stabilisce tra due spazi confinanti, li reputa contrastanti e perciò discordi. Pertanto la disuguaglianza ammette una uniformità e individualità propria che definisce e delinea qualsiasi entità visibile e tangibile. I diversi esempi esposti vogliono essere situazione di dialogo, o meglio, occasione di discussione, rispetto al tema affrontato finora: valutare lo spazio della soglia sia luogo avente come funzione quella di connessione e unione tra ambienti diversi, sia luogo avente una sua peculiare individualità cioè come elemento di differenziazione tra spazi da essa congiunti.

NOTE

(9) Robin Evans, Translation from Drawing to Building and other Essays, Figures, Doors and Passages, p.56, Architectural Association London, 1997 TRADUZIONE: Ordinary things contain the deepest mysteries.

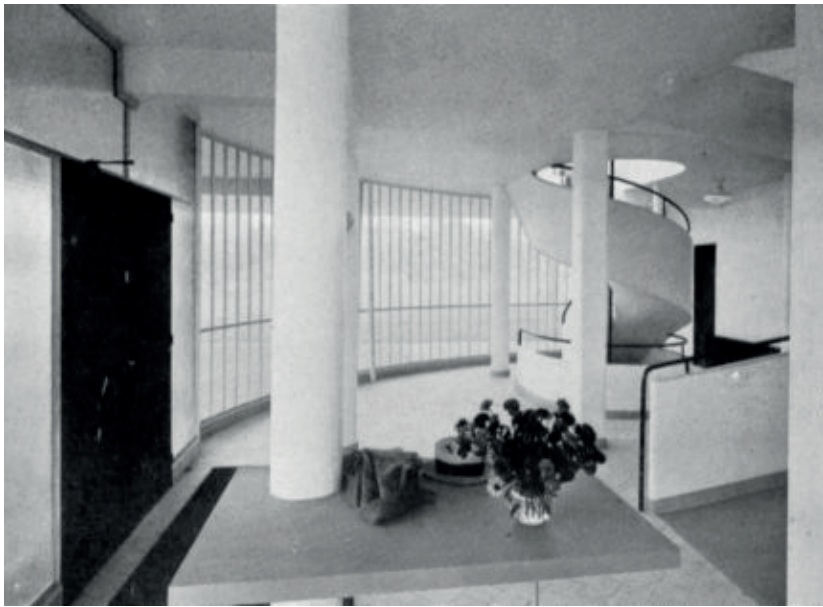
(10) Walter Benjamin, Das Passagen Werk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982 (traduzione italiana Parigi capitale del XIX secolo, Einaudi, Torino, 1986) TRADUZIONE: To live is to leave traces.

IMM 17. Villa Savoye, entrance, photo Marius Gravot,

IMM 18. Villa Church in Ville d’Avray, living room, photo Georges Thiriet

IMM 19. Penthouse for Charles de Beistegui, chambre à ciel ouvert, photo Marius Gravot

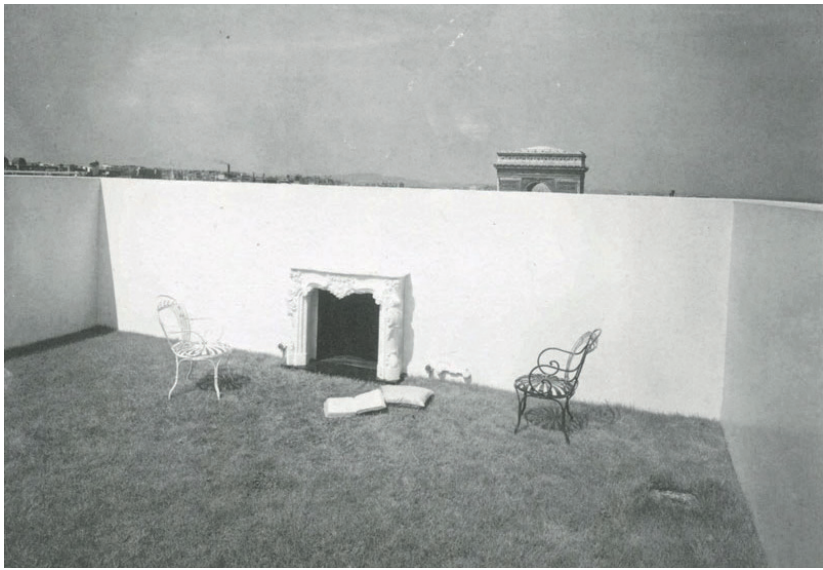
IMM 20. Villa Stein, shot from l’Architecture d’aujourd’hui, Pierre Chenal, 1930



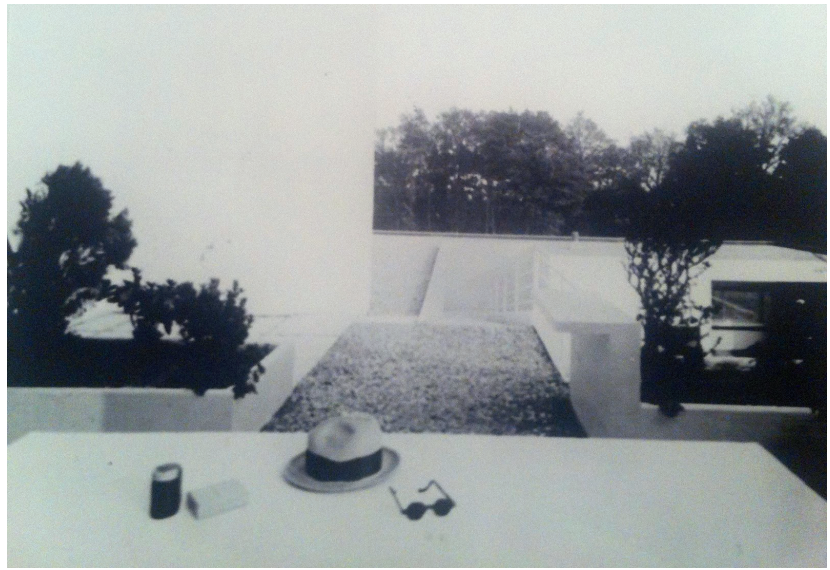
17



18



19



20

PARTE III

Varietà di scenari

Poli House di Pezo Von Ellrichshausen, 2005, Cile

Il primo esempio riportato è il recente progetto Poli House realizzato da Pezo e Von Ellrichshausen situata in Cile, sul limite della penisola di Coliumo. L’edificio propone una modalità eterogenea rispetto al rapporto tra i singoli ambienti privati - in questo caso nell’ambito della casa - i quali, posti in un unico volume monumentale, creano numerose e articolate relazioni tra essi. I diversi volumi - che compongono il blocco - scavano l’interno offrendo una successioni di ambienti che comunicano sia con l’interno ma anche con l’esterno, permettendo al paesaggio rurale e selvaggio che lo circonda, di penetrare al suo interno oltrepassandolo. Lo spazio che si compone e/o si scompone al suo intero, articolato su tre livelli, fa da mediatore tra: un vuoto verticale centrale occupato e abitato da attività domestiche comuni non ben definite, ma che godono della luce diurna e notturna grazie al grande lucernario il quale evidenzia ancor di più l’ampiezza generata da quello stesso spazio; e una membrana - ovvero lo spessore delle pareti del limite esterno - che percorre tutto il perimetro della casa, nel quale sono state situate le funzioni serventi come distribuzione, bagni e cucina.

Il legame che si insatura tra il vuoto centrale e il perimetro abitabile - intercapedine che fa da struttura portante alla casa -, è una instancabile condizione di soglia tra due luoghi definiti. Una corrispondenza continua tra essi, che talvolta mescolandosi, talvolta separandosi, talvolta ponendosi uno di fronte all’altro, interagiscono costantemente fornendo sempre nuove e personali possibilità di dialogo. Un’opera esternamente scultorea, che per via dei materiali grezzi utilizzati, si abbandona al mutamento spontaneo della natura che domina il sito, ma nonostante ciò internamente svela un ambiente domestico e quotidiano, il quale viene definito e personalizzato dall’arredo che lo abita. Questo edificio ha una forte somiglianza con la famosa Muller House di Adolf Loos, nella quale lo spazio interno si articola in maniera molto complessa, mantenendo però l’unicità di esso. *“La sua ricerca è incentrata sul vuoto e sulla sua articolazione: Loos lavora sulla tipologia della villa scomponendola da dentro in un lavoro puramente spaziale”, permettendo “all’interno di esso che lo spazio si apre e si dilata, mettendo in relazione vari piani.”* ⁽¹¹⁾

Il vuoto principale che costituisce la distribuzione dell’intera casa, è uno spazio che genera una particolare percezione dell’insieme e dell’unità: *“Ma il comfort in questo spazio è molto più che sensuale, perché c’è anche una dimensione psicologica. [...] Questa zona è la più intima della sequenza di spazi abitativi [...] Il comfort in questo spazio è legato sia all’intimità che al controllo. L’occupante di questo spazio è in grado di rilevare chiunque attraversi la soglia della casa e monitora qualsiasi movimento all’interno.”* ⁽¹²⁾

NOTE

⁽¹¹⁾ http://www.fedoa.unina.it/10516/1/Balzano_Daniele_XXVII%20ciclo.pdf , Vuoti di Memoria sullo spazio in architettura, p.21

⁽¹²⁾ Beatriz Colomina, Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media, Interiors, p.238, Massachusetts Institute of Technology, 2000 TRADUZIONE: *But comfort in this space is more than just sensual, for there is also a psychological dimension. [...] This area is the most intimate of the sequence of living spaces [...] The occupant of this space can both detect anyone crossing-trespassing the threshold of the house [...] and monitor any movement in the interior [...].*

IMM 21 | 22. Vista dello spazio interno, Poli House, 2005, Cile

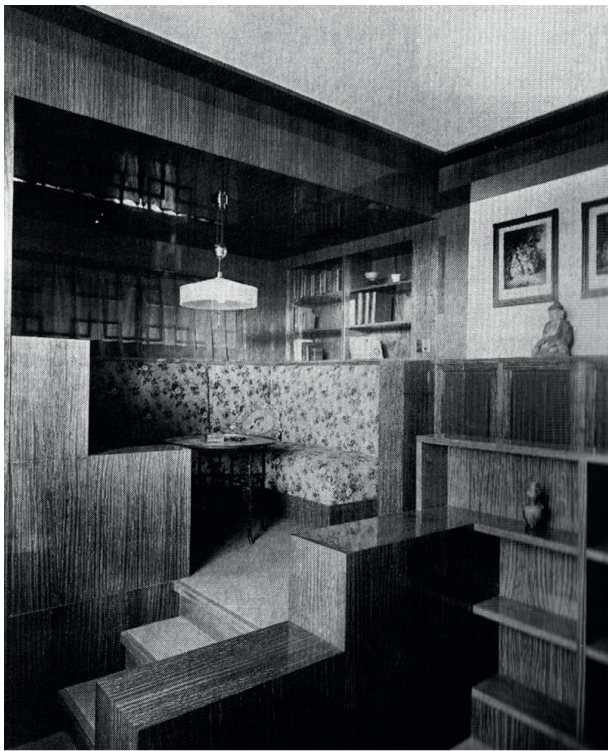
IMM 23 | 24. Adolf Loos, Villa Müller, Praga, 1930



21



22



23



24

Dogville di Lars Von Trier, 2003

Il secondo esempio tratta la pellicola del film Dogville diretto nel 2003 dal regista Lars Von Trier. Tralasciando i dettagli che fanno di questo film un capolavoro della cinematografia, la trama racconta lo svolgersi della vita quotidiana dei cittadini che abitano il piccolo paese di Dogville, e perciò le relazioni che si creano o si rompono tra i personaggi stessi. Difatti, l’attenzione va posta sulla soluzione scenica: l’ambientazione di tutto il film si svolge su un pavimento di linoleum nero, su cui sono state disegnati in bianco i perimetri delle abitazioni e negozi che costituiscono la cittadina.

Lo spazio, entro cui si svolgono le scene, è delimitato da questi segni, attorno c’è il nulla. Per tutta la durata del film, si perde la percezione degli spazi, delle dimensioni, delle distanze, perciò *“Lo spettatore stesso è costantemente indeciso se adottare una prospettiva di infinità o di assoluta claustrofobia. La stessa sensazione si percepisce concentrandosi sugli edifici: non ci sono mura, se non immaginarie, né fra le case e l’esterno, né all’interno delle case fra una stanza e l’altra. Le inquadrature a campo largo sembrano restituire scene di vita in una piazza, luogo comune dove si cammina, si vive, si sente l’esistenza altrui ma la si ignora, protetti dal proprio sguardo fisso verso uno scopo, dalla propria solitudine all’interno di una moltitudine. L’assenza di mura vuole testimoniare un tacito legame fra i personaggi o li distacca ancora di più di quanto reali pareti di mattoni potrebbero fare? [...] L’effettivo distacco fra gli abitanti di Dogville è in realtà testimoniato principalmente dall’assenza di porte. L’impressione a freddo è che un ulteriore sorgente di separazione sia eliminata, se non fosse che ciascun personaggio è perfettamente consapevole che queste in realtà esistono, sono reali, muovendosi le toccano, le sfiorano, le aprono le chiudono e se non le chiudono in ogni caso sono chiuse lo stesso.”* ⁽¹³⁾

L’assenza di muri e quindi di limiti concreti, permette la percepire questo luogo come un immenso vuoto non identificabile nella sua forma, ma tuttavia abitabile e tangibile grazie alla ricostruzione della pianta disegnata a terra, la quale offre immense varietà di relazioni, e numerose possibilità *“di soglie immaginarie o costruzioni invisibili.”* ⁽¹⁴⁾ La soglia vissuta e rappresentata da Dogville è uno spazio che unisce la realtà astratta della vita pubblica, con la realtà intima degli spazi privati in cui si compie la vita quotidiana dei personaggi che abitano la cittadina. La relazione tra esse però è indefinita, perché è compresa come *“un interno dove non ci sono interni e tutto è esterno.”* ⁽¹⁵⁾

NOTE

⁽¹³⁾ <http://www.kinematrix.net/recensioni/dogville.htm>, Dogville: il teatro nel cinema di Valeria Stoppelli, data di pubblicazione 10/11/2003

⁽¹⁴⁾ <https://www.urbanexperience.it/la-soglia-come-elemento-ordinatore-negli-spazi-urbani/>, La soglia come elemento ordinatore negli spazi urbani, di Sara Codarin

⁽¹⁵⁾ <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=1530>, Considerazioni su Dogville e Lars Von Trier di Sandro Bernardi, data di pubblicazione 08/02/2004

IMM 25 | 26 | 27. Frame del film Dogville di Lars Von Trier

Orinda House, di Charles Moore, 1962, San Francisco

Il terzo esempio tratta anch’esso di una casa privata: Orinda House. L’opera progettata dall’architetto americano Charles Moore nel 1962, è situata in una valle posta dietro alla grande città di San Francisco (California). La casa si sviluppa su di un grande tappeto di calcestruzzo avente una semplice geometria quadrata, che richiama all’archetipo del tempio indù. Il perimetro della casa si apre verso il paesaggio molto revocatorio, grazie dell’inserimento di grandi porte scorrevoli in vetro poste sugli angoli della piattaforma, le quali, oltre a permettere l’accesso alla casa sui diversi fronti, illumina la casa in maniera naturale e completa, e “*sottolineando la continuità tra dentro e fuori* ”. ⁽¹⁶⁾ All’interno di essa si reggono otto colonne che creano due elementi a padiglione, i quali generando due ambienti definiti, alterano il vuoto che è il principale spazio della casa. Questi due elementi ospitano le funzioni di bagno - per quello più piccolo - ed di soggiorno per l’altro. “*Questi due sub-spazi all’interno del volume più grande articolano l’interno, e mentre sono dipinti di bianco, sono in contrasto con il resto delle superfici.*” ⁽¹⁷⁾ Tutte le altre funzioni non sono limitate da elementi architettonici, bensì si dispongono libere all’interno del volume, offrendo perciò un dialogo diretto sia con il paesaggio esterno, sia con i diversi ambienti della dimora. Pertanto si può affermare che: “*La casa può essere percepita come la creazione di uno spazio intimo all’interno di una domesticità condivisa.*” ⁽¹⁸⁾ E’ un progetto in cui “*Moore ha sperimentato con mezzi molto semplici la possibilità di ricreare un progetto che potrebbe incarnare riferimenti a diversi momenti della storia dell’architettura e che consentirebbe una distribuzione non convenzionale e l’articolazione spaziale.*” ⁽¹⁹⁾ E’ un esempio che, in maniera molto umile e chiara, mostra le differenti relazioni che si posso creare tra ambienti singolari concepiti in un unico spazio, in cui tutto è partecipe nell’insieme, ma allo stesso tempo, ogni cosa è isolata nella propria individualità. L’evento della soglia si manifesta non tanto per via della diversa forma spaziale, bensì attraverso l’arredo dei singoli ambienti che fanno percepire quel luogo straordinario rispetto ad altro. Ciò che si genera all’interno della volumetria che la piazza quadrata, ovvero la suddivisone e distinzione di ambienti disuguali, la copertura unisce, restituendo così l’immagine di un volume unico, libero da ogni regola e rapporto, ma piuttosto legato al gioco continuo che la condizione della soglia offre come possibilità di scambio e rapporto.

NOTE

⁽¹⁶⁾ <http://socks-studio.com/2017/01/29/archetypes-and-free-plan-orinda-house-by-charles-w-moore/> , SOCKS, Archetypes and Free Plan: Orinda House by Charles W. Moore, January 29, 2017 by Maria Bruna Frabrizi TRADUZIONE: *underlining the continuity between inside and outside.*

⁽¹⁷⁾ Ibidem TRADUZIONE: *These two sub-spaces inside the larger volume articulate the interior, and as they are painted white, they contrast with the rest of the surfaces.*

⁽¹⁸⁾ <http://www.hiddenarchitecture.net/2016/05/moore-house.html> , Moore House, Hidden Architecture, data di pubblicazione 09/05/2016 TRADUZIONE: *The house can be perceived as the creation of an intimate space within a shared domesticity.*

⁽¹⁹⁾ <http://socks-studio.com/2017/01/29/archetypes-and-free-plan-orinda-house-by-charles-w-moore/> , SOCKS, Archetypes and Free Plan: Orinda House by Charles W. Moore, January 29, 2017 by Maria Bruna Frabrizi TRADUZIONE: *Moore experimented with very simple means the possibility to recreate a project that could embody references to different moments of architectural history and that would allow an unconventional distribution and space articulation.*

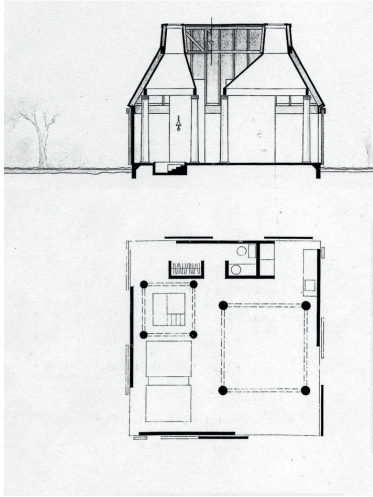
IMM 28. Pianta e Sezione, Orinda House di Charles Moore, 1962, San Francisco

IMM 29. Vista esterna, Orinda House di Charles Moore, 1962, San Francisco

IMM 30. Vista interna del bagno, Orinda House di Charles Moore, 1962, San Francisco

IMM 31. Assonometria, Orinda House di Charles Moore, 1962, San Francisco

IMM 32. Vista interna dell’angolo soggiorno, Orinda House di Charles Moore, 1962, San Francisco



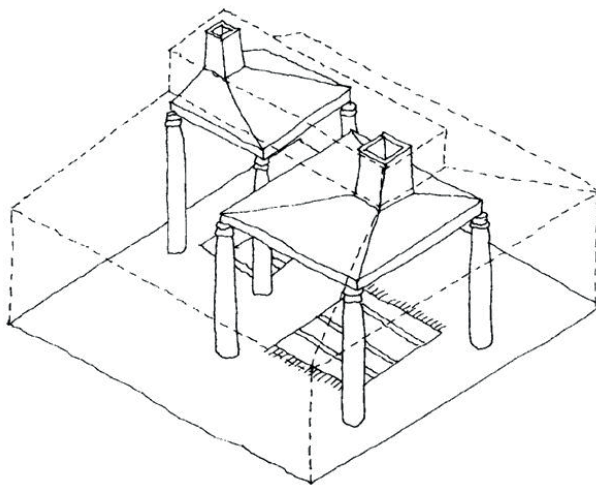
28



29



30



31



32

Concetto Spaziale, Attese, Lucio Fontana, 1967/68

Il quarto esempio preso in considerazione, mostra le opere artistiche, conosciute come Concetto Spaziale di Lucio Fontana, le quali offrono un'altra possibilità generata dalla condizione della soglia. La tela, infatti, è l'interpretazione dello spazio che, grazie alle sue dimensioni e colore, avvolge l'osservatore trasportandolo in un'esperienza di percezione spaziale. Questa condizione pone lo spettatore in un rapporto tra oggetto-soggetto in continuo cambiamento.

Il quadro è concepito come il 'campo da gioco' su cui si esprime il colore; esso custodisce un dialogo con lo sguardo, il quale viene catturato senza individuare un 'punto di appoggio', oscillando continuamente da una parte all'altra dell'opera, alla ricerca di altro. Quest'esperienza fa immergere colui che guarda, facendo smarrire il senso del tempo e dello spazio.

Lo squarcio che è il protagonista di Concetto Spaziale - Attese, pone una possibilità di interazione tra due realtà apparentemente separate, eterogenee. A partire da una semplice superficie chiara e innocente, si apre un taglio che travolge e scombina ogni semplicità, fino a raggiungere un'intensità di infinito. Il taglio, considerato come gesto assoluto, dona corpo e vita alla tela; offre la prima dimensione nel vuoto attraverso la libertà singolare, una propria personalità distinguibile. Segna una soglia tra: ciò che è formale e ciò che è informale, tra ciò che è definito e ciò che indefinito, marca un passaggio di possibilità per attraversamento dallo spazio astratto verso quello materiale. *"Tutti hanno creduto che volessi distruggere - continua l'artista - ma non è vero, io ho costruito, non distrutto".*⁽²⁰⁾

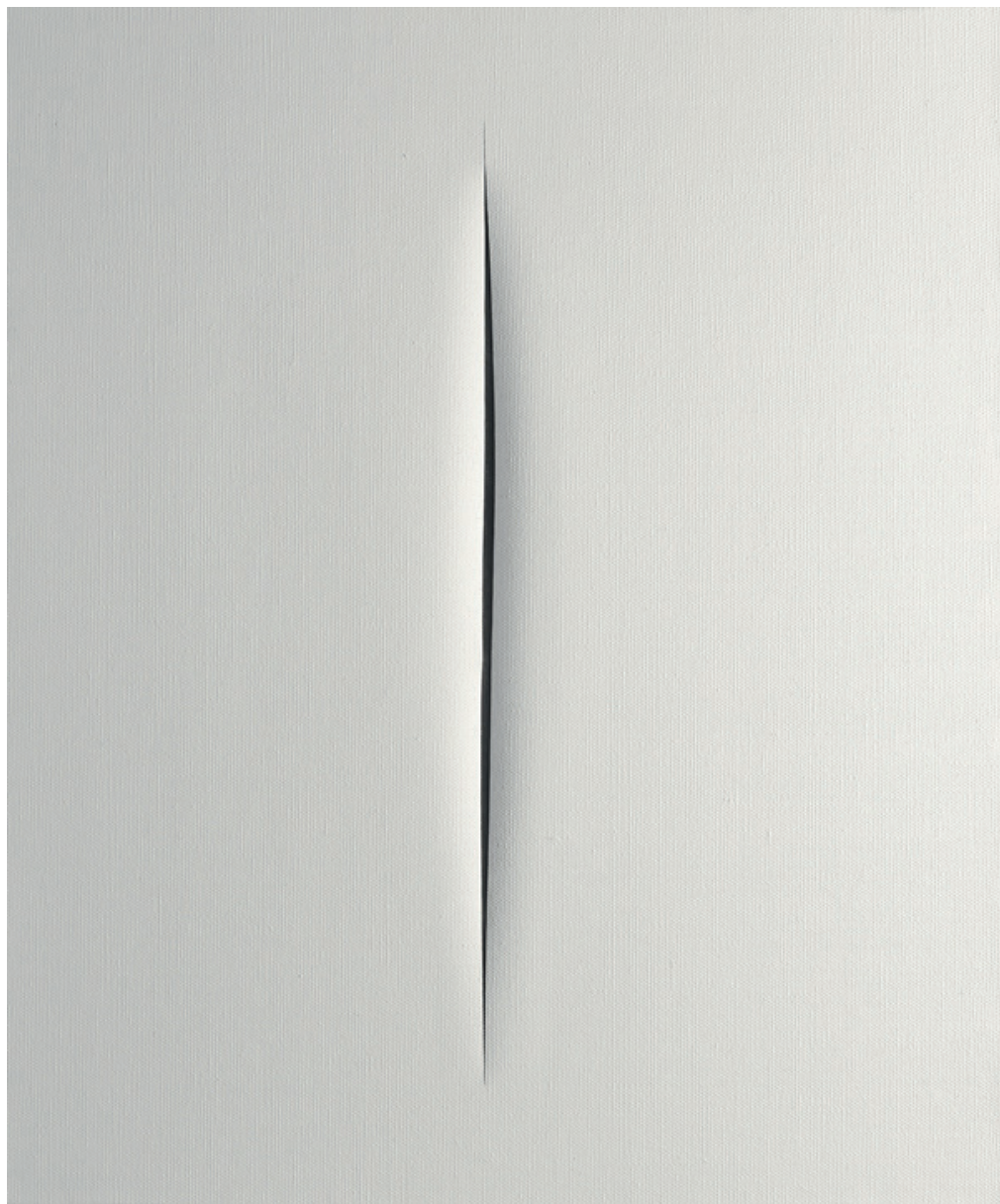
Un taglio pulito e deciso, che lacera la superficie della tela; essa si lascia squarciare aprendo una fessura verso un luogo che si concretizza nell'opera.

Lo sguardo viene catturato, risucchiato e poi abbandonato in quella profondità oscura, varcando verso il nuovo spazio. *"Direi - racconta Ugo Mulas, amico e fotografo - che è entrato nella quarta dimensione, ha sfidato se stesso, come se avesse fermato il tempo. Con la sua ricerca ha attraversato l'essenziale intraprendendo il nuovo, ha rinnovato, incidendo con forza il futuro."*⁽²¹⁾

NOTE

⁽²⁰⁾ Lonzi C., Autoritratto, Bari, De Donato, 1969

⁽²¹⁾ Ugo Mulas, La fotografia, Einaudi, Saggi, 2007



SINTESI

Le parole che hanno descritto l’atmosfera di questi luoghi, le immagini che hanno disegnato la superficie di questi ambienti, i comportamenti che hanno consumato e vissuto questi luoghi, illustrano non solo le varie condizioni e relazioni spaziali prodotte dal loro stesso uso. Piuttosto tentano di valorizzare le caratteristiche che ne delineano l’identità di luoghi ricchi di carattere e pieni di elementi che li conformano e li formano. Solo in seguito sarà dunque possibile attribuire loro la funzione per cui sono stati destinati e quindi creati.

Una volta chiarito questo aspetto - che parte verrà successivamente trattato in maniera maggiormente esaustiva attraverso la progettazione di determinati spazi domestici, pubblici e privati - risulta appropriato parlare di luoghi di transizione aventi una propria fisicità, un proprio carattere e aspetto architettonico.

La situazione della soglia, ovvero dell’intervallo tra uno spazio e l’altro, può diventare condizione di dialogo e, quindi, di rapporto tra due entità inizialmente separate e successivamente unificate. Pertanto, dal momento che da un’apparente condizione di indipendenza e chiusura, così, allo stesso modo può nascere un’occasione di intesa e confronto, per cui anche il limite - concepito come un luogo - può essere considerato ‘condizione di identità’. Occorre, quindi, esplicitare i termini effettivi entro cui si manifesta il dialogo tra uomo e spazio, poiché l’uomo si esprime nel mondo reale, così come viene ribadito nel noto testo di Aldo Van Eyck: “*Qualsiasi spazio e tempo significativo, luogo e occasione significano di più. Per lo spazio nell’immagine dell’uomo è il luogo e il tempo nell’immagine dell’uomo è occasione.*”⁽²²⁾

Si può affermare che la disciplina dell’architettura è semplicemente lo strumento con il quale esaminare e meditare lo spazio che l’essere umano occupa, i suoi abituali comportamenti dell’essere umano e alle possibili variazioni dell’abitare stesso.

La realtà emerge come l’espedito più concreto e diretto che procura informazioni e suggerimenti rispetto alla vita sociale del genere umano. Il piano architettonico - mezzo con il quale l’architettura si esprime - circonda e chiarisce le cose che rappresenta, in quanto interagisce con ciò che raffigura, instaurando in tal modo un legame immediato e inscindibile con la società, assumendo un ruolo di controllo e ordine su di essa. Per tale motivo esso non deve né obbligare ad agire in maniera specifica verso altro, né vincolare certe azioni per chi vive quello stesso luogo; piuttosto deve offrire sicurezza e comfort, e per quanto possibile, proporre un luogo che lasci piena libertà nell’abitare, provocando nelle persone una naturale attrazione facendo verso sé e dando origine ad eventi ed incontri verso ciò che gli è prossimo.

L’architettura è perciò riconciliazione tra spazio e tempo, tra interno ed esterno, tra privato e pubblico, tra individuo e società. Emerge una dialettica tra il disegno e la realtà, dal momento che il linguaggio risulta la dimensione che forma e rende concreti gli elementi e gli spazi, è il linguaggio che mette in comunicazione ciò che inizialmente era astratto e ciò che ora è reale. “*Tradurre è comunicare. È spostare qualcosa senza alterarlo. Questo è un significato originale e questo è ciò che accade nella traduzione delle lingue.*”⁽²³⁾

Rimane indiscusso il fatto che il disegno architettonico abbia dei vincoli connaturati, per i quali la traduzione dei pensieri rappresentati su carta non sempre si rispecchia nell’esecuzione finale dell’opera architettonica; infatti, talvolta, rimane enigmatica la traslazione dal disegno all’edificio, in quanto aspetti - come profondità, atmosfera, luminosità ecc. -, non hanno ancora trovato modo di espressione. Tuttavia, una possibile soluzione per rendere migliore il rapporto tra essi, è implicare la figura dell’architetto in quanto artefice di progetti, inoltre, come disse Erwin Anton Gutkind: “*Gli architetti devono avere il compito di costruire per il contatto umano, per costruire un ambiente che inviti incontri e centri umani che danno significato a questi incontri e renderli produttivi.*”⁽²⁴⁾

Partecipazione, confronto e possibilità sono quindi gli ingredienti principali per la realizzazione di spazi concepiti come luoghi e come sostiene Aldo Van Eyck: “*Lo ‘spazio’ diventa ‘luogo’ essendo interpretato ‘a immagine dell’uomo’ e poiché l’uomo è duplice e dialogico, dovrebbe esserlo anche un luogo. Questa operazione è una ‘somiglianza’, che deve essere intesa in un modo ‘strutturale’.*”⁽²⁵⁾

La soglia diventa il luogo in cui si manifestano eventi e incontri tra: uomo - uomo, spazio - spazio, uomo - spazio: essa è un intervallo di tempo, in un determinato vuoto dell’universo, grazie alla quale “*Lo spazio, per così dire, diventa il ricettario e il punto d’incontro fondamentale per tutti gli umani. [...] E’ un’architettura di riconciliazione. Lo spazio e il tempo, creati ‘a immagine dell’uomo’, diventando luogo ed evento. [...] Se un intervallo si apre nello spazio, creando un luogo e offrendo un evento.*”⁽²⁶⁾

NOTE

(22) Aldo van Eyck, “There is a garden in her face”, Forum, 1960-61, n. 3, 121; quoted by Strauven, 416; now in: Aldo van Eyck, Collected articles and other writings, op. cit, 293. TRADUZIONE: *Whatever space and time mean, place and occasion mean more. For space in the image of man is place and time in the image of man is occasion.*

(23) Robin Evans, Translation from Drawing to Building and other Essays, Translation from Drawing to Building, p. 154, Architectural Association London, 1997 TRADUZIONE: *To translate is to convey. It is to move something without altering it. This is original meaning and this is what happens in translation of languages.*

(24) Buber Martin, foreword to: Erwin Anton Gutkind, Community and environment; a discourse on social ecology, London: Watts, 1953; new York: Philosophical Library, 1954) TRADUZIONE: *The architects must be given the task to build for human contact, to build an environment which invites human meeting and centers which give these meetings meaning and render them productive.*

(25) George Teyssot, Aldo van Eyck and the Rise of an Ethnographic Paradigm in the 1960s, p. 54, Joelho: Revista de Cultura Arquitectonica. N 02, 2011 TRADUZIONE: *‘space’ is turned into ‘place’ by being construed ‘in the image of man’, and since man is dual and dialogical, a place should be too. This operation is a ‘similarity’, which is to be understood in a ‘structural’ way.*

(26) George Teyssot, Aldo van Eyck and the Rise of an Ethnographic Paradigm in the 1960s, p. 55, Joelho: Revista de Cultura Arquitectonica. N 02, 2011 TRADUZIONE: *Space, as it were, becomes the receptacle and fundamental meeting place for all humans. [...] It is an architecture of reconciliation. Space and time, created ‘in the image of man’, become place and event. [...] If an interval is opened up within space, creating a place and offering an event, is such a hiatus to be defined by “things”.*

“La forma della via di mezzo”⁽²⁷⁾ è il principio che pone in evidenza l’identità della stanza, la quale è rappresentabile attraverso il disegno dei prospetti interni e di ciò che essa avvolge. Si crea così un circuito continuo di pareti che custodiscono ed esaltano la personalità della stanza stessa. La soglia prende forma attraverso spazio e tempo, in “luoghi intermedi definiti, che inducono la consapevolezza simultanea di ciò che è significativo su entrambe le parti [...] il terreno comune in cui le polarità conflittuali possono nuovamente diventare fenomeno gemelli.”⁽²⁸⁾

Gli esempi osservati in precedenza offrono un’occasione di confronto diretto con il concetto del termine ‘soglia’. In ciascuno di essi è stato stimolante osservare come, nonostante i contesti molto differenti, la nozione di soglia come luogo di identità verso se medesimo e verso ciò che è altro, sia emerso attraverso modalità diverse.

In primo luogo, gli architetti Pezo e Von Ellrichshausen con il progetto Poli House, attraverso il dialogo tra lo spazio servente e quello servito, hanno proposto un’edificio concepito come una scatola definita, nella quale si sviluppa uno spazio articolato che pone in relazione i vari ambienti della casa, offrendo costantemente una condizione di soglia. A seguire, il film Dogville di Lars Von Trier, induce a considerare il significato della soglia - in questo caso non fisica - sia come possibilità di legame fisico e comportamentale - in termini di relazioni - sia come distacco tra i personaggi che abitano la città. Successivamente, attraverso l’analisi di Orinda House si scopre una soglia astratta che di concretizza grazie all’affinità tra i diversi spazi che si uniscono in un volume unico. Infine le opere dell’artista Lucio Fontana conosciute come Concetti Spaziali esprimono un desiderio di andare oltre alla comune tela del dipinto. Il taglio che incide la tela, seduce, confonde e accoglie chi osserva il quadro. Concludendo, il racconto svelato in questa prima parte induce a considerare l’identità di un luogo come un’opportunità di unicità e singolarità; inoltre, allo stesso tempo, questa circostanza concede una particolare ‘relazione segnante’ e intensa tra persone e ambiente.

“Luogo e occasione si costano vicendevolmente la realizzazione dell’altro in termini umani: poiché l’uomo è sia il soggetto dell’architettura, ne consegue che il suo compito principale è quello di fornire il primo (luogo) per il bene di quest’ultimo (l’occasione). Dal momento che, inoltre, il luogo e l’occasione implicano la partecipazione a ciò che esiste, alla mancanza di spazio - e quindi all’occasione - causeranno perdita di identità, isolamento e frustrazione. [...] L’architettura dovrebbe, penso, prendere maggiormente in considerazione questo. Il compito del progettista è di fornire un ritorno a casa costruito per tutti, per sostenere un sentimento di appartenenza - quindi di evolvere un’architettura di ambientazione per ogni successiva occasione - determinata o spontanea. L’architettura dovrebbe essere concepita come una configurazione di celerità dei luoghi intermediari definita. Ciò non implica una traduzione continua o un rinvio senza fine rispetto al luogo e all’occasione.

Al contrario, implica una rottura dal concetto contemporaneo (chiamiamola malattia) della continuità spaziale e la tendenza a cancellare ogni articolazione tra gli spazi, cioè tra l’esterno e l’interno, tra uno spazio e l’altro (tra una realtà e l’altra). Al contrario, la transizione deve essere articolata per mezzo di luoghi intermedi definiti che inducano la consapevolezza simultanea di ciò che è significativo su entrambi i lati. Un luogo intermedio in questo senso fornisce il terreno comune in cui le polarità conflittuali possono nuovamente diventare fenomeni gemelli.”⁽²⁹⁾

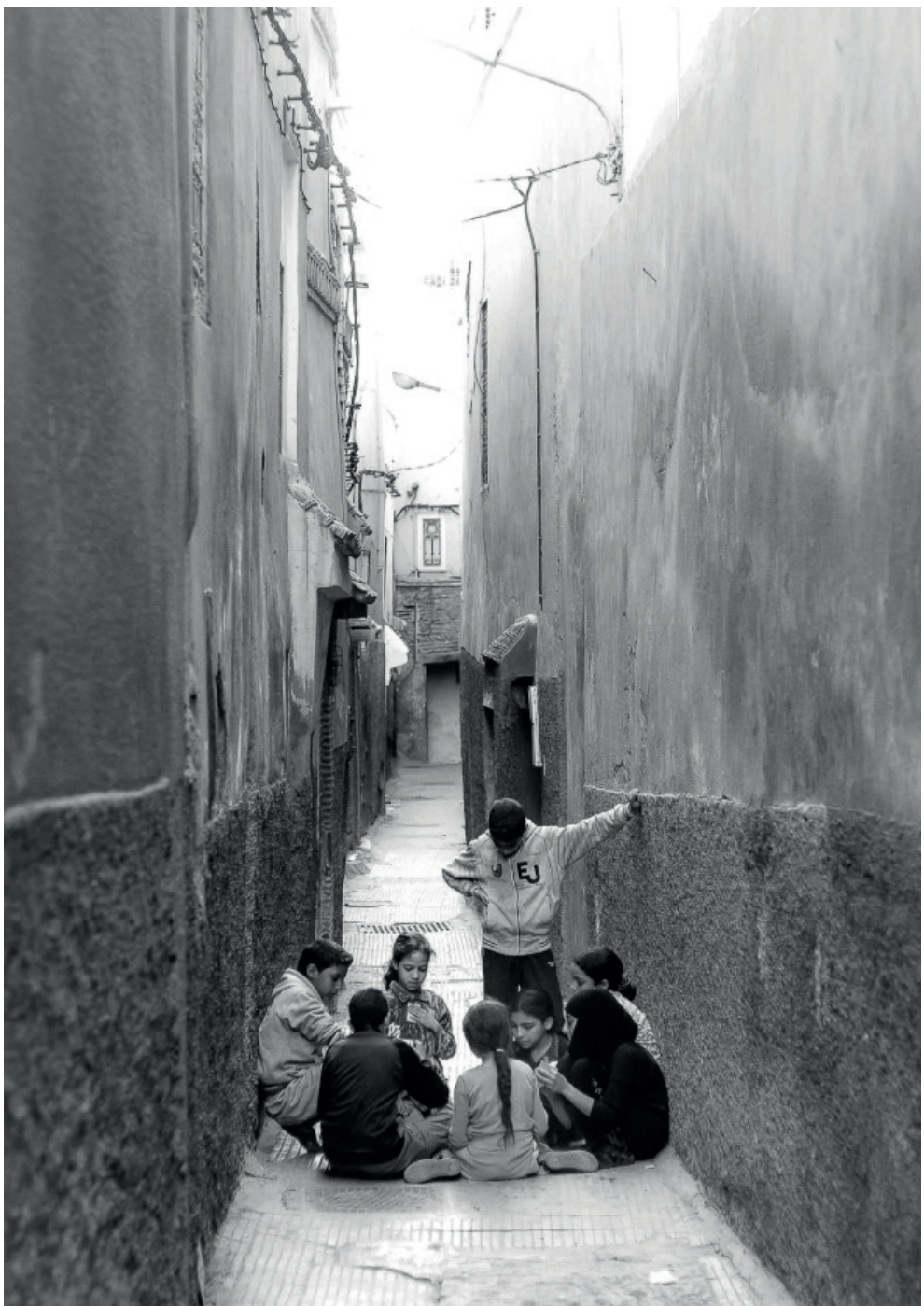
NOTE

(27) George Teyssot, Aldo van Eyck and the Rise of an Ethnographic Paradigm in the 1960s, p. 54, Joelho: Revista de Cultura Arquitectonica. N 02, 2011 TRADUZIONE: *Shape of the in between.*

(28) Team 10, “Team Primer”, Architectural Design, 32, 10 (1962), 598; Ellen Shoshkes, op. cit., 187-8. TRADUZIONE: *defined in-between places, which induce simultaneous awareness of what is significant on either side [...], mostrando “the common ground where conflicting polarities can again become twin phenomena.*

(29) Team 10, “Team Primer”, Architectural Design, 32, 10 (1962), 598; Ellen Shoshkes, op. cit., pag. 102-104. TRADUZIONE: *Place and occasion constitute each other’s realization in human terms: since man is both the subject of architecture, it follows that its primary job is to provide the former (place) for the sake of the latter (occasion). Since, furthermore, place and occasion imply participation in what exists, lack of place - and thus of occasion - will cause loss of identity, isolation and frustration. [...] Architecture should, I think, take more account of this. The job of the planner is to provide built homecoming for all, to sustain a feeling of belonging - hence to evolve an architecture of place setting for each subsequent occasion - determined or spontaneous. Architecture should be conceived of as a configuration of intermediary places celerity defined. This does not imply continual translation or endless postponement with respect to place and occasion. On the contrary, it implies a break away from the contemporary concept (call it sickness) of spatial continuity and the tendency to erase every articulation between spaces, i.e. between outside and inside, between one space and other (between one reality and other). Instead the transition must be articulated by means of defined in-between places which induce simultaneous awareness of what is significant on either side. An in-between place in this sense provides the common ground where conflicting polarities can again become twin phenomena.*

IMM 34. Jacopo Percovaldi, Casablanca, 2010

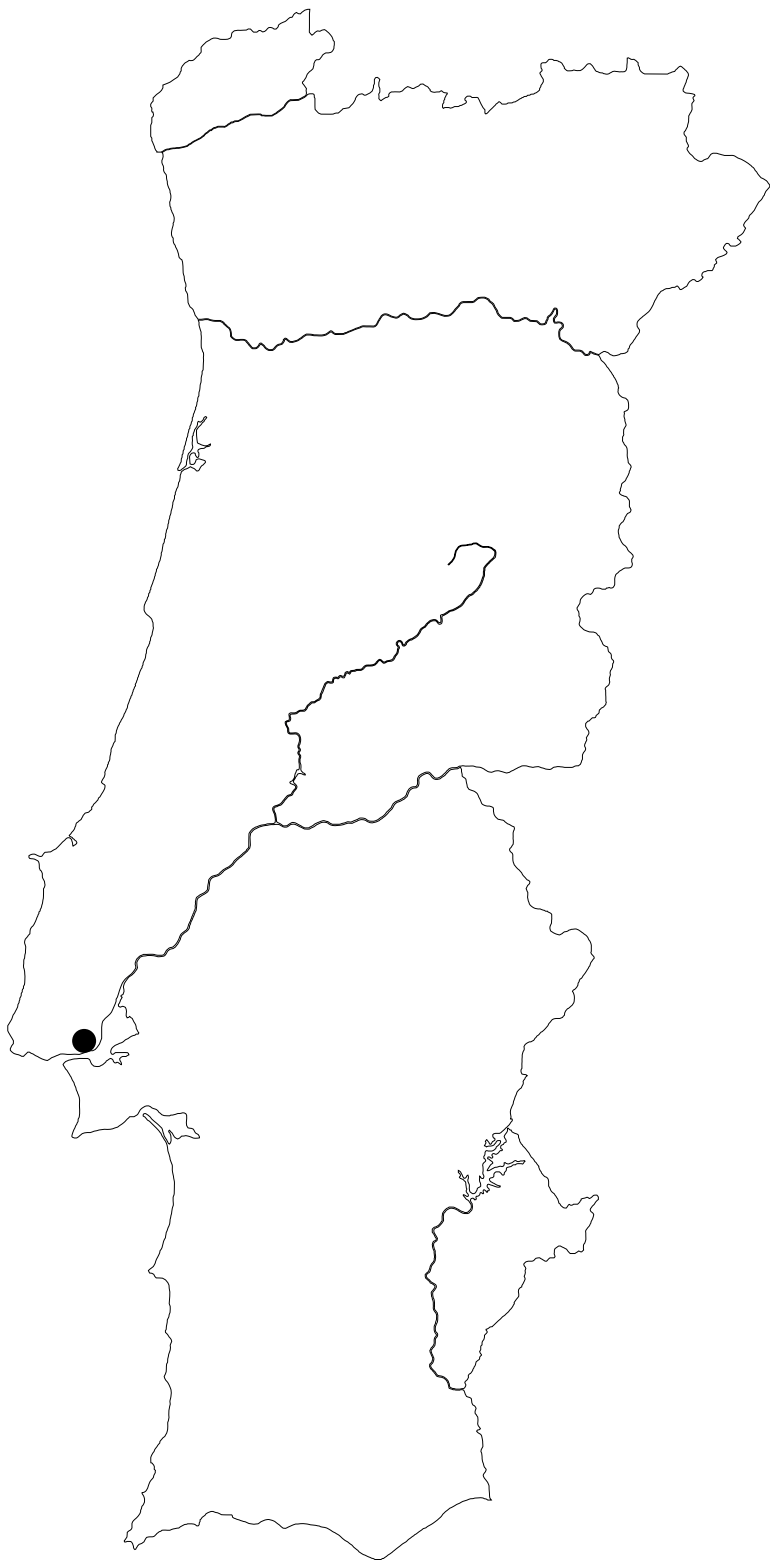


34

Abitare tra vuoto e pieno

PARTE IV

Scenario



Lisbona

39° 0' 0" N
-9° 7' 59" O









Il contesto

Avenida Almirante Reis

Lisbona è stata costruita su sette colli - São Jorge, São Vicente, São Roque, Santo André, Santa Catarina, Chagas e Sant’Ana - e si affaccia sul Rio Tejo. Partendo dal fiume, attraversando la parte bassa della città chiamata Baixa, si giunge in Praça Martim Moniz punto d’origine dell’Avenida Almirante Reis. Questa linea, insieme all’Avenida da Liberdade che ha origine da Praça Dom Pedro IV, marcano e incidono a livello morfologico, sociale e urbano il territorio della città stessa, e inoltre, corrispondono ai due assi principali di Lisbona grazie ai quali si sviluppa la città stessa e la sua circolazione.

Prendendo in considerazione l’Avenida Almirante Reis, anticamente chiamata Avenida D. Amélia, si vuole scoprire ciò che attorno ad essa accade e ciò che essa medesima genera. Tutta la zona in cui si colloca l’Avenida Amirante Reis, che corrisponde ai quartieri di Arroios, Santa Maria Maior e Areeiro, è caratterizzata dalla forte presenza di etnie culturali ben diverse. Nonostante sia considerata come la via più importante, continua a essere concepita come una zona pericolosa, povera e problematica.

Tuttavia, i diversi quartieri attraversati dall’Avenida nascono e custodiscono numerose realtà private e intime, che caratterizzano tutta l’area. Con lo sviluppo della città di Lisbona, molte zone sono state riqualificate, per cui ora sono ricche di spazi commerciali e pubblici, offrendo luoghi comuni vissuti da gente cosmopolita.

Gli spazi che contraddistinguono e costruiscono questa parte di città, offrono continuamente punti di vita sociale, grazie alla creazione di luoghi comuni, di scambio e di condivisione. L’impostazione dell’asse, e quindi tutto ciò che essa tocca e include a se, ha portato verso “*importanti cambiamenti nella sua organizzazione, soprattutto nel rapporto tra popolazione e commercio, abitazioni e servizi.*”⁽³⁰⁾

NOTE

⁽³⁰⁾ <http://www.estudoprevio.net/artigos/85/avenida-almirante-reis-diagnostico-urbano> TRADUZIONE: alterações importantes na sua organização, nomeadamente ao nível da relação entre população, comércio, habitação e serviços.

IMM 35. Cartografia Topografica della città di Lisbona

IMM 36. Ortofoto della città di Lisbona



37



38



39

Il sito

Largo do Intendente

Largo do Intendente è un piccolo slargo situato all'inizio dell'Avenida nel quartiere di Mouraria. Considerato come un vuoto urbano che da respiro alla compattezza della città di Lisbona. Esso è caratterizzato da una forte vivacità, sia diurna che notturna, grazie ai molti locali tipici che stanno occupando la zona, riqualificando la vita di questo luogo.

Anticamente il Largo era molto pericoloso poiché era un'area abitata solamente dal popolo dei mori; tuttavia, successivamente alla collocazione del palazzo dell'intendente della polizia D. Diogo Inacio de Pina Manique, gli fu ridonato un aspetto nuovo. Ora è conosciuto come sito di unione, confronto, mescolanza tra le differenti etnie che lo abitano. Offre molteplici spazi pubblici di natura differente come: piazze, piccoli giardini, edifici commerciali e scale che fungono da connessione, i quali permettono una eterogeneità e condivisione di essi stessi.

Un aspetto non secondario alla conformazione di quest'area, è proprio la sua morfologia: il dislivello che caratterizza il Largo - a partire dall'Avenida, fino ad arrivare al Monte che ospita il Miraduro di Nossa Senhora do Monte - misura circa 70 metri. Questa particolarità fa sì che tutto il quartiere de Mouraria preso qui in considerazione - e anche tutta la città di Lisbona -, sia caratterizzata da una forte presenza di collegamenti verticali come le scale. La relazione tra edifici residenziali (spazio privato) e sistema di connessione (spazio pubblico), si concilia nell'offrire luoghi privilegiati per la creazione di spazi attivi e partecipati.

NOTE

IMM 37 | 38 | 39. Foto storiche di Largo do Intendente, di Joshua Benoliel, 1918, Lisboa

IMM 40. Ortofoto di Lisboa





41



42

PARTE V
Memoria descrittiva



43



44



45

PARTE VI

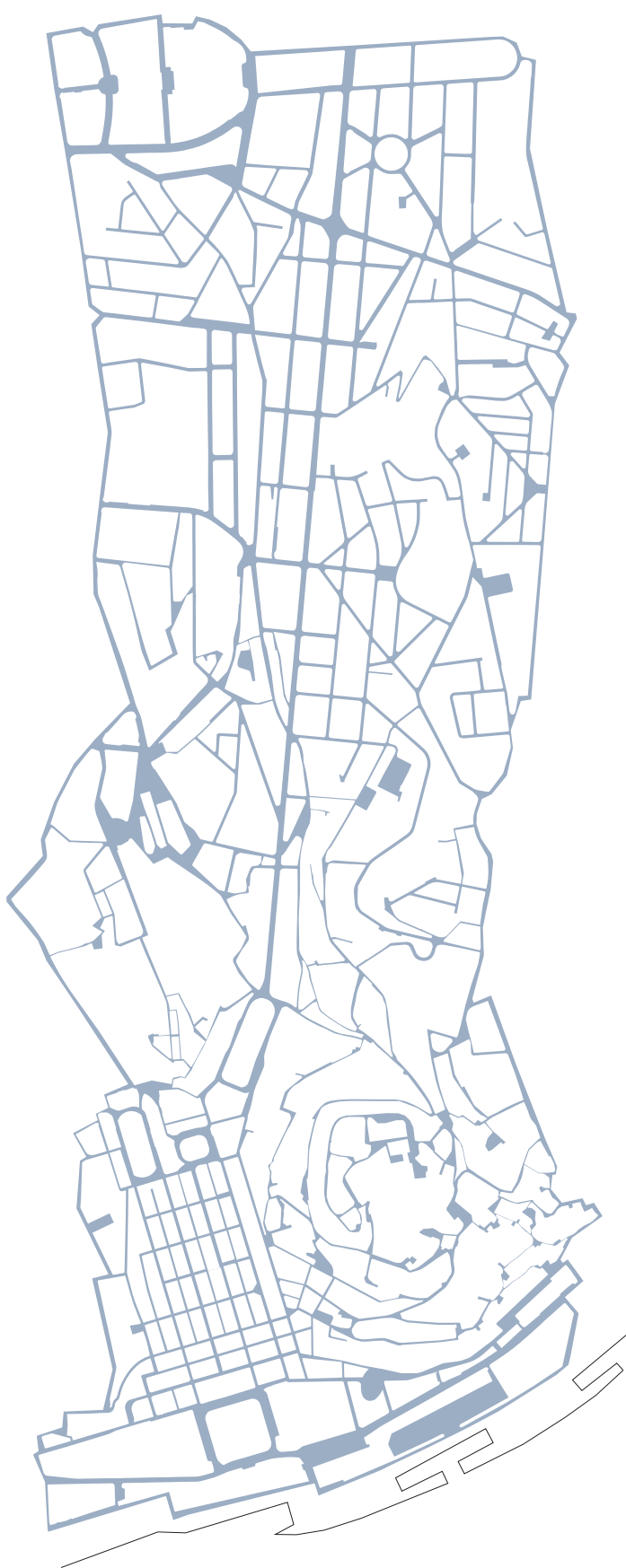
Progetto



TAV. 1 Forma Urbana



TAV. 2 Sistema de Circulação



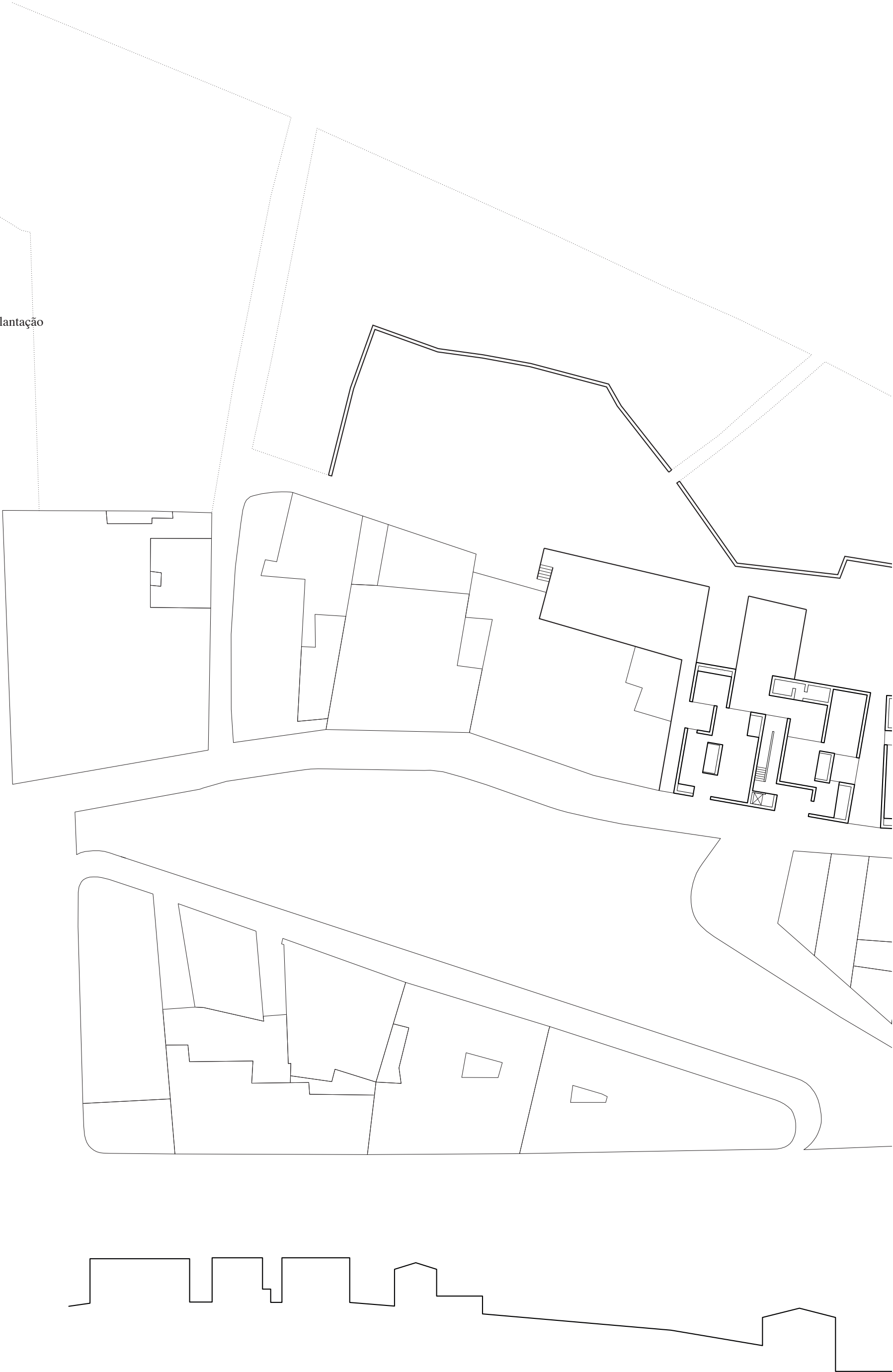
TAV. 3 Espaços Abertos



TAV. 5 Localização

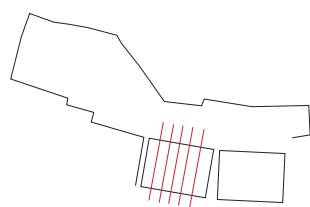


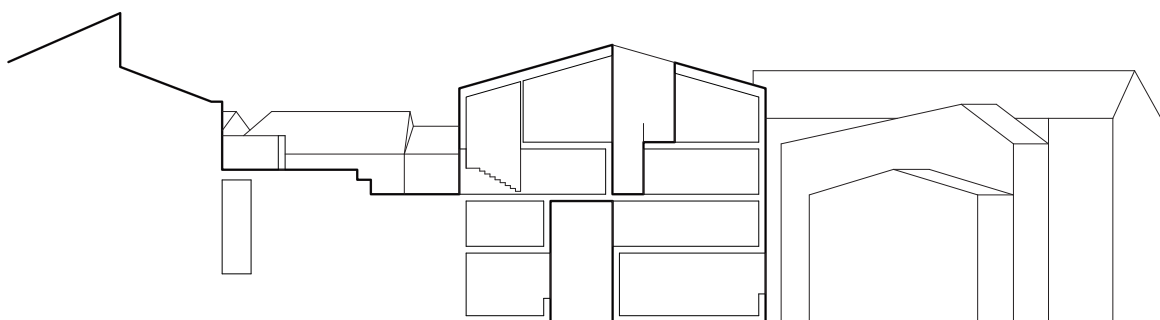
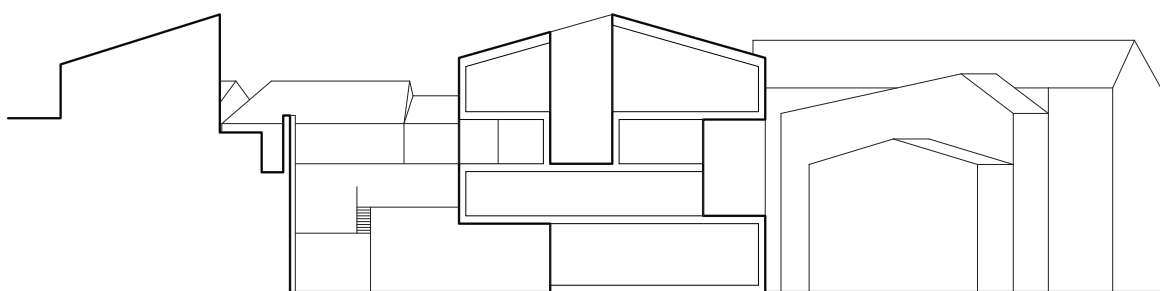
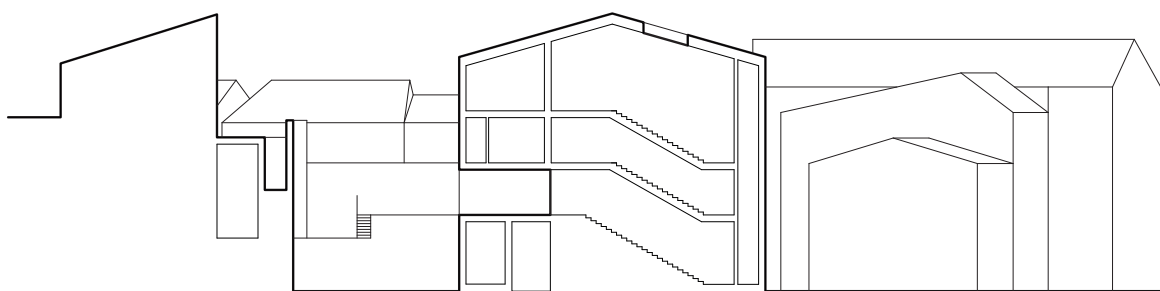
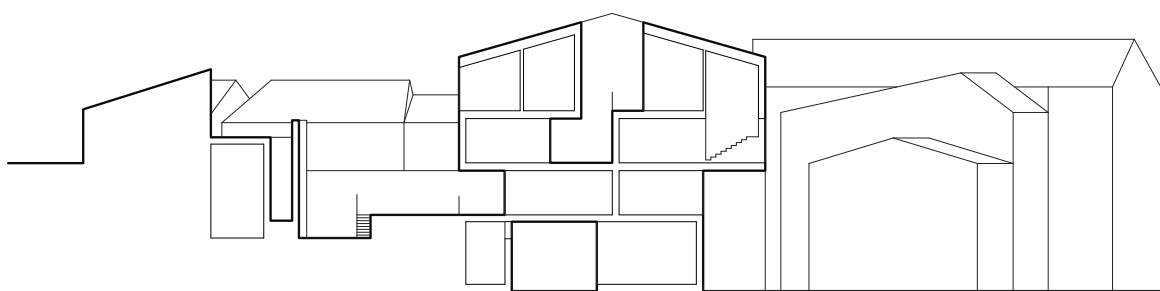
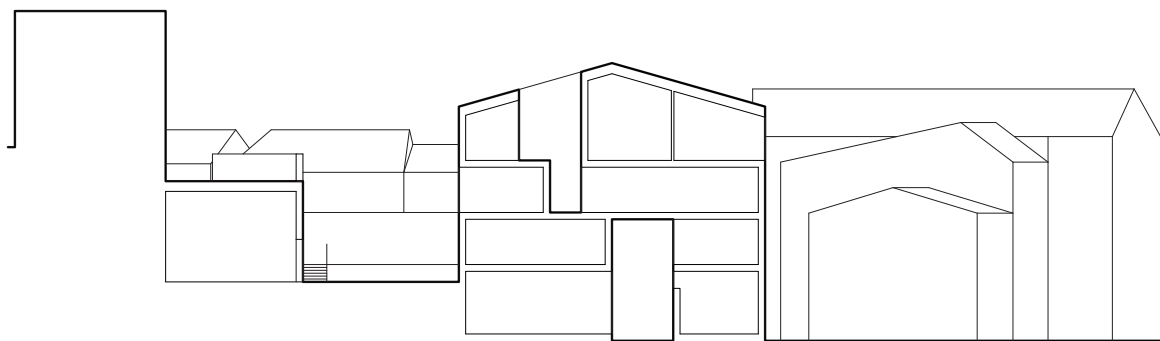
TAV. 6 Implantação



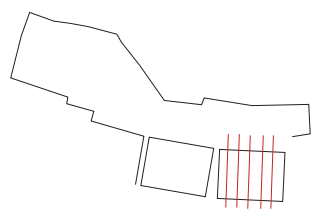


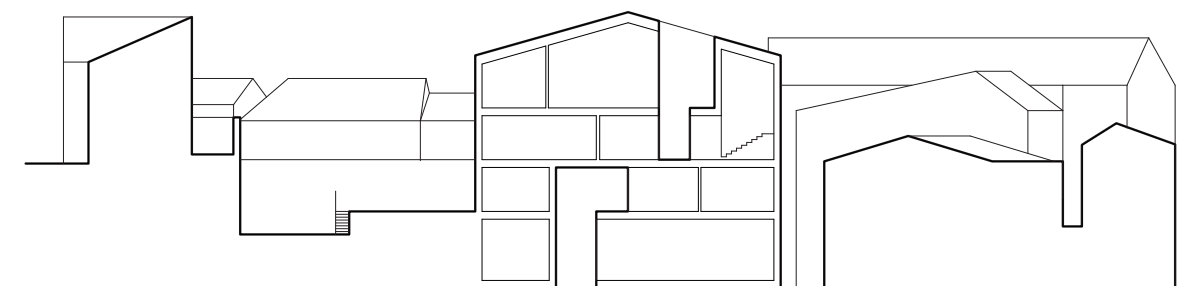
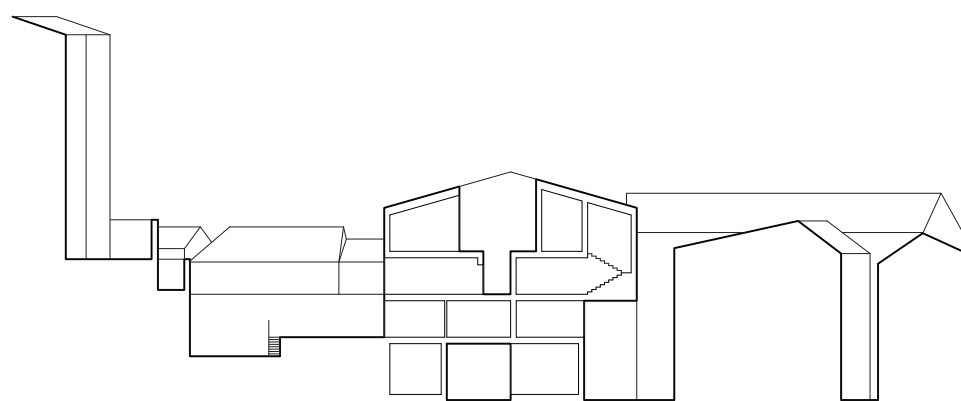
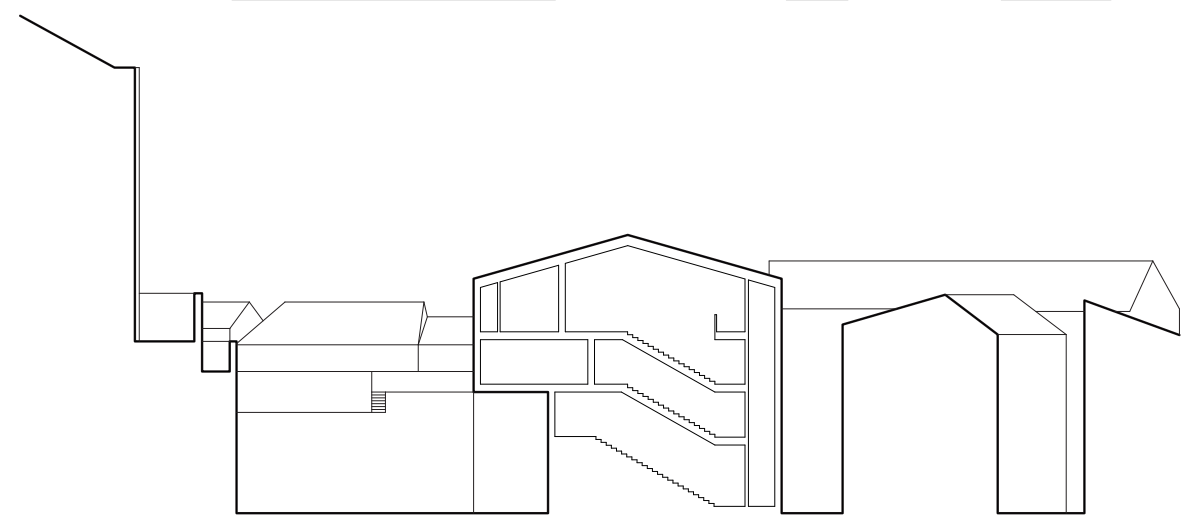
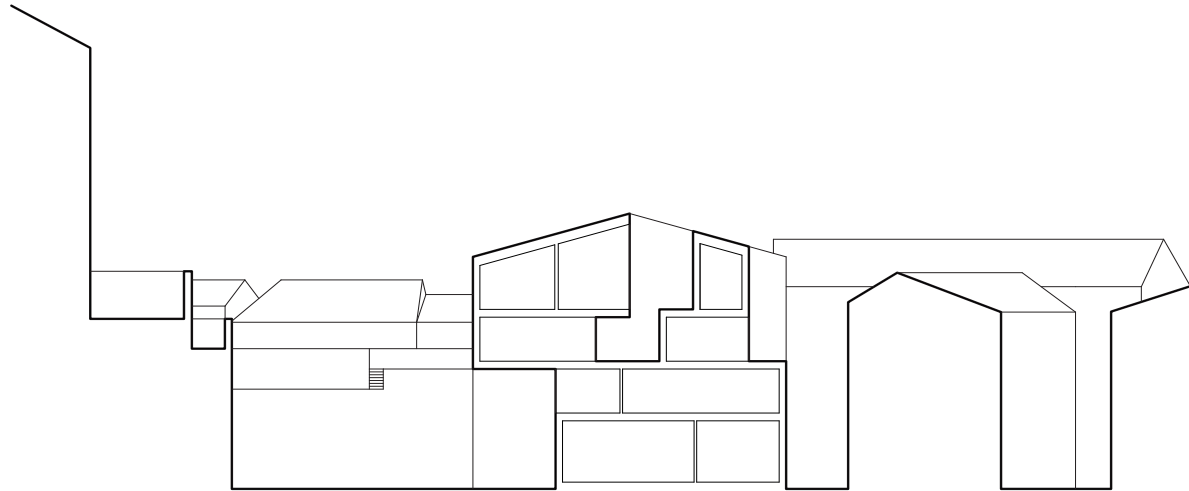
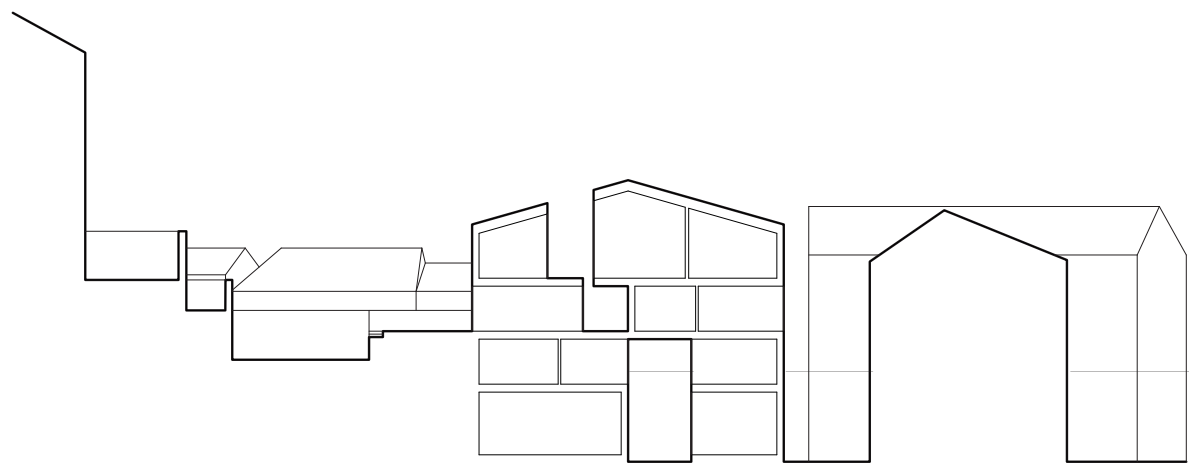
TAV. 7 Sequência dos Cortes Trasveral



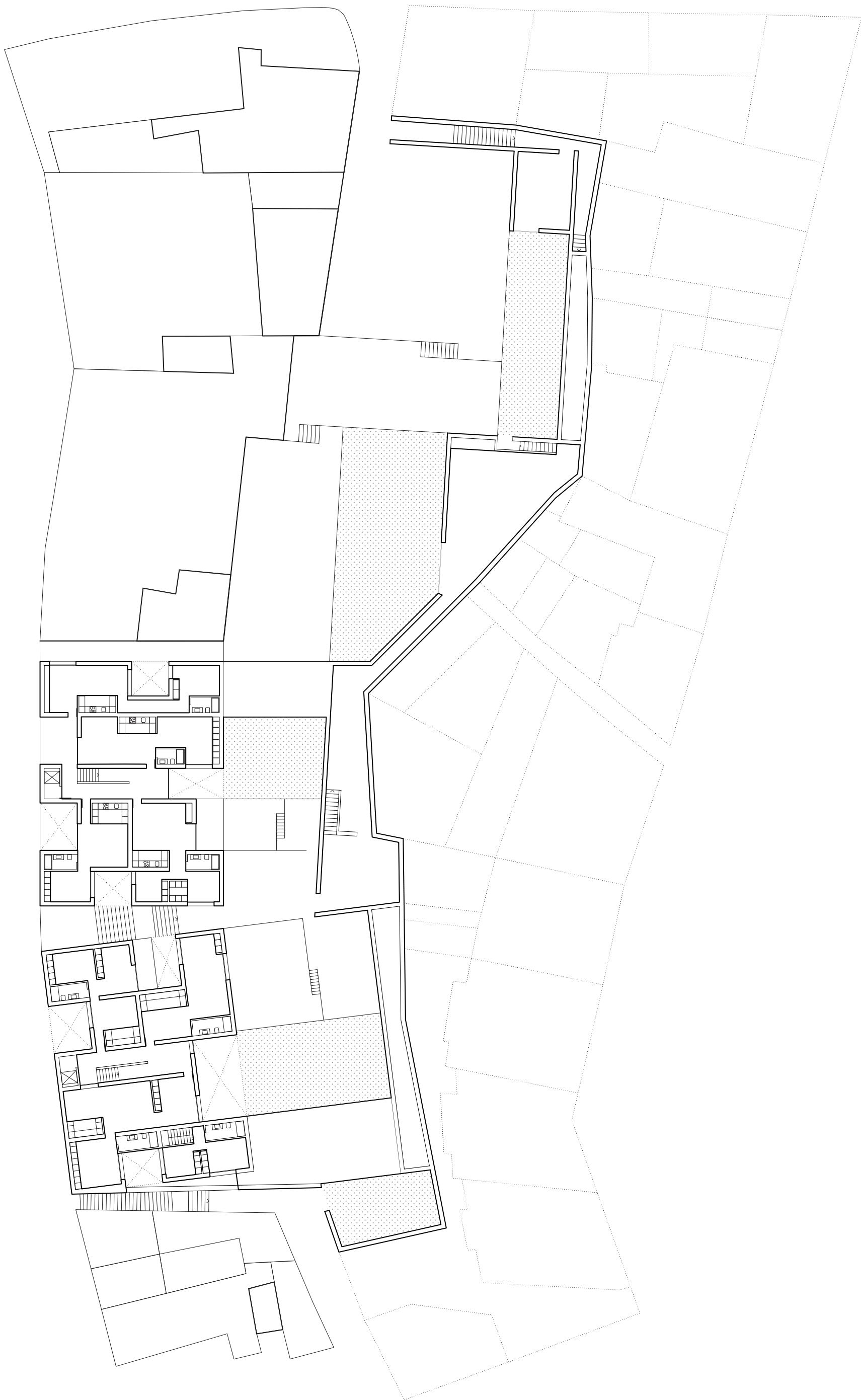


TAV. 8 Sequência dos Cortes Trasversal





TAV. 9 Planta Primero Piso



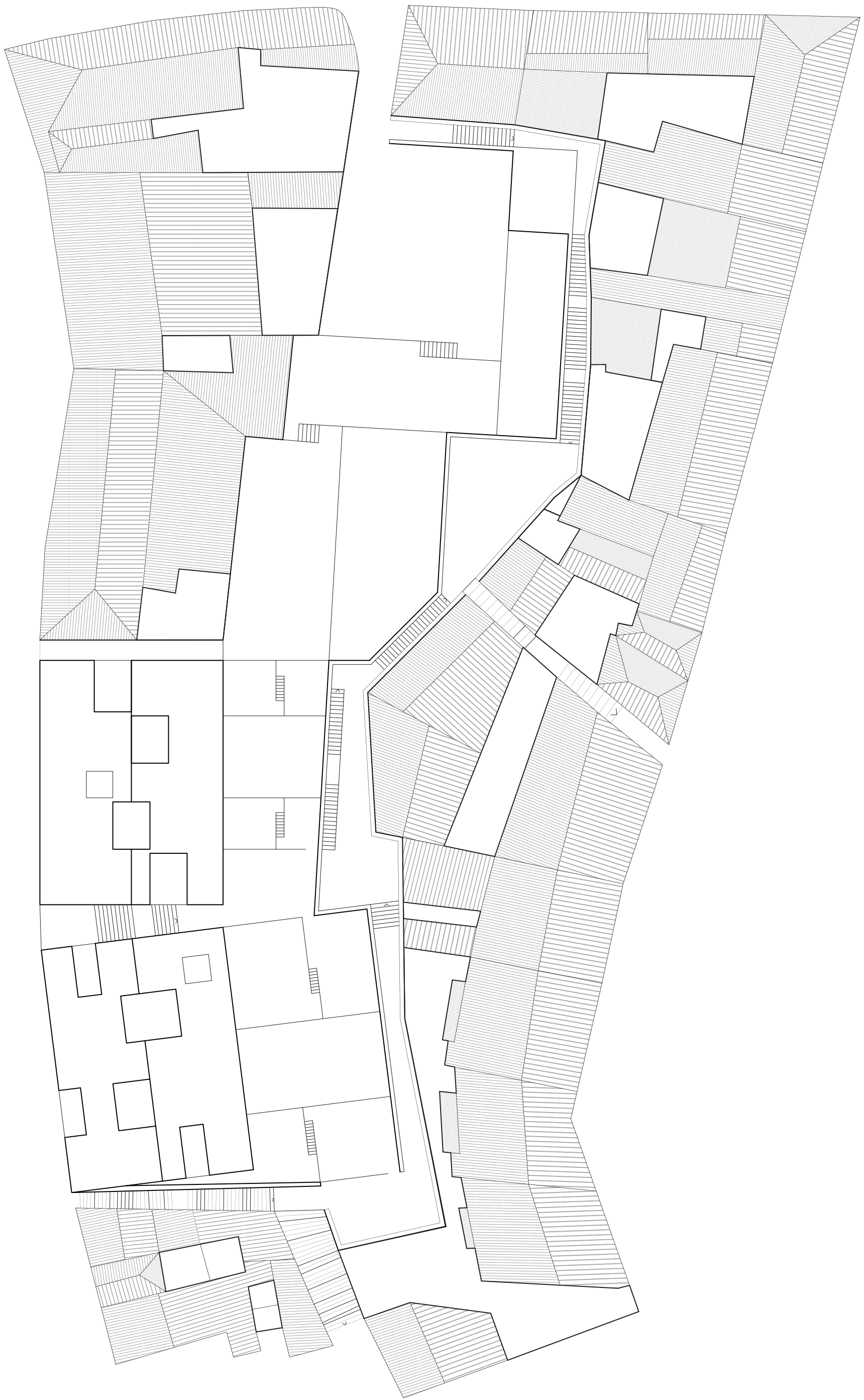
TAV. 10 Planta Segundo Piso



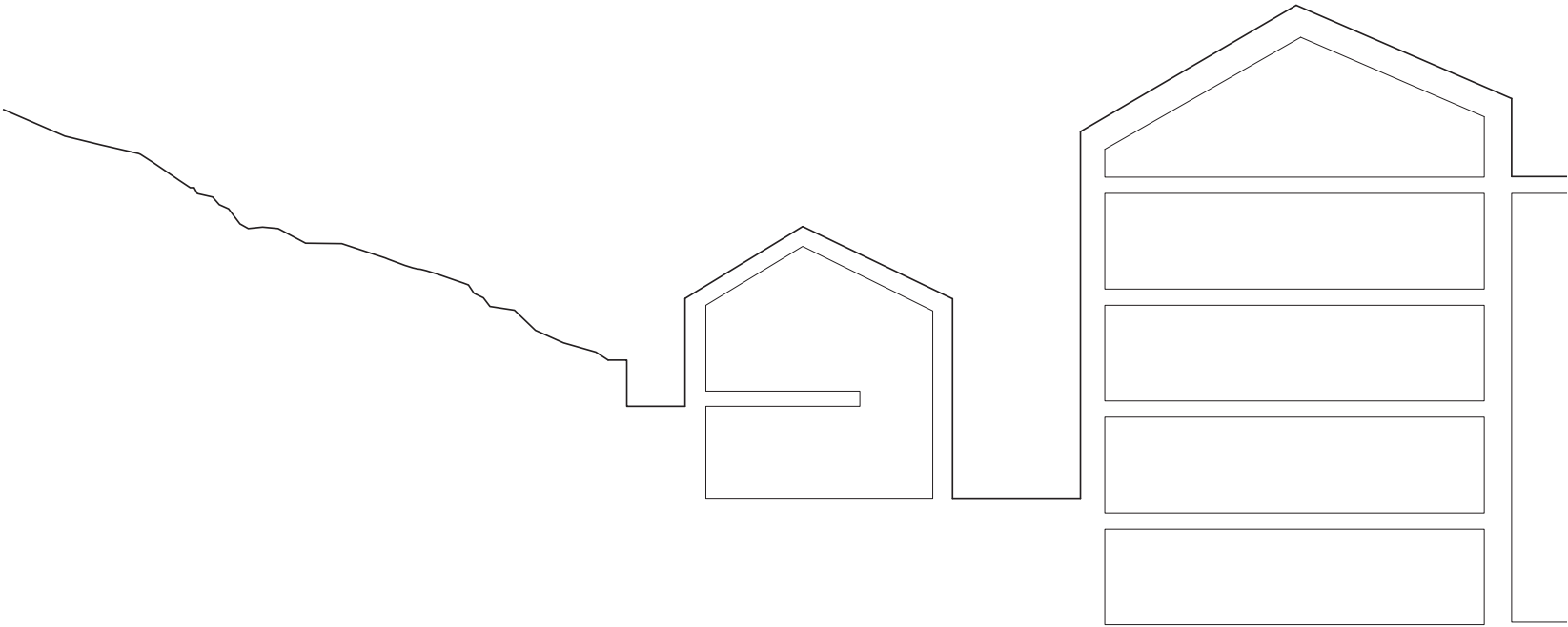
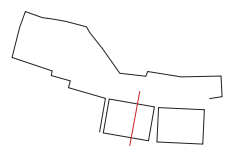
TAV. 11 Planta Terceiro Piso

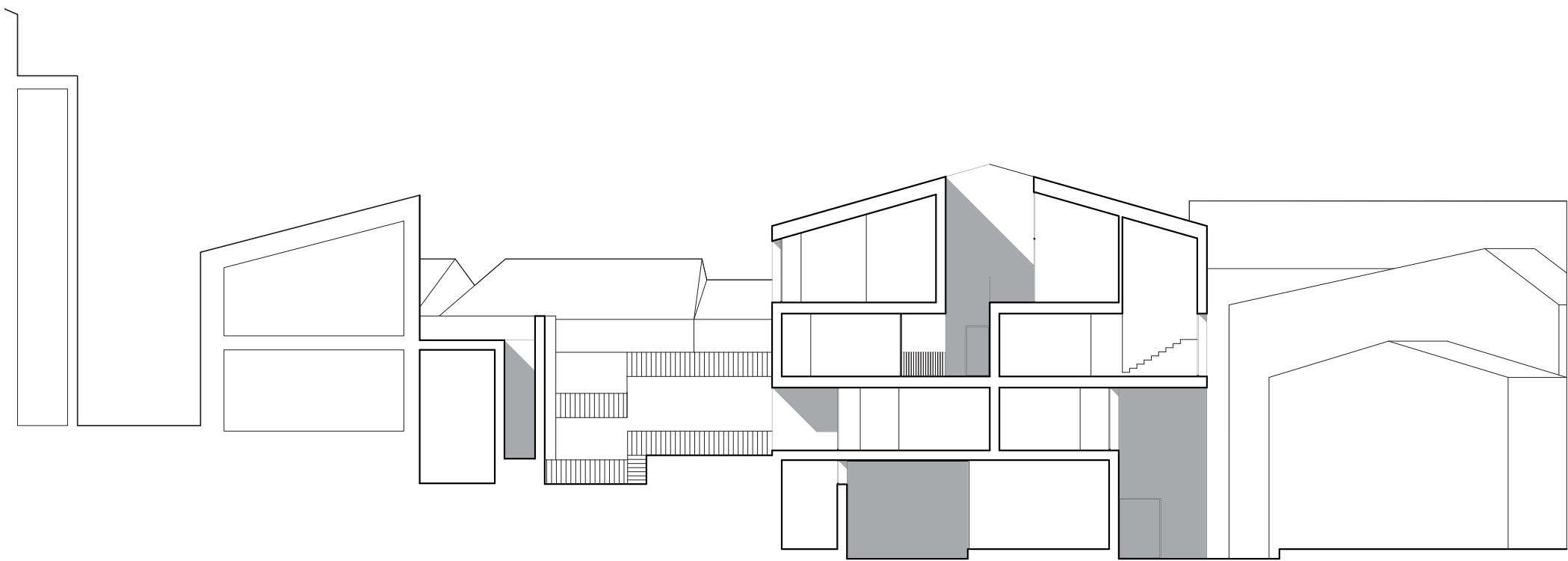


TAV. 12 Planta Cobertura

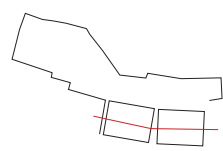


TAV. 13 Corte Trasversal





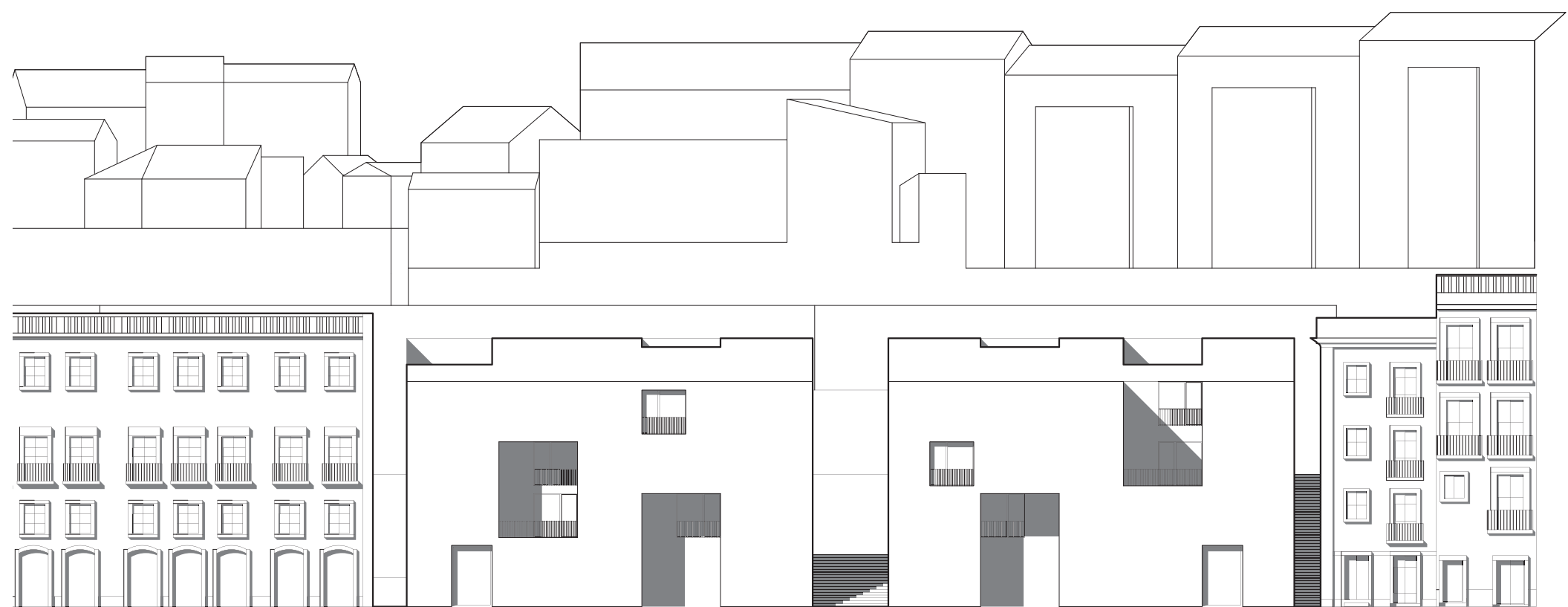
TAV. 14 Corte Longitudinal



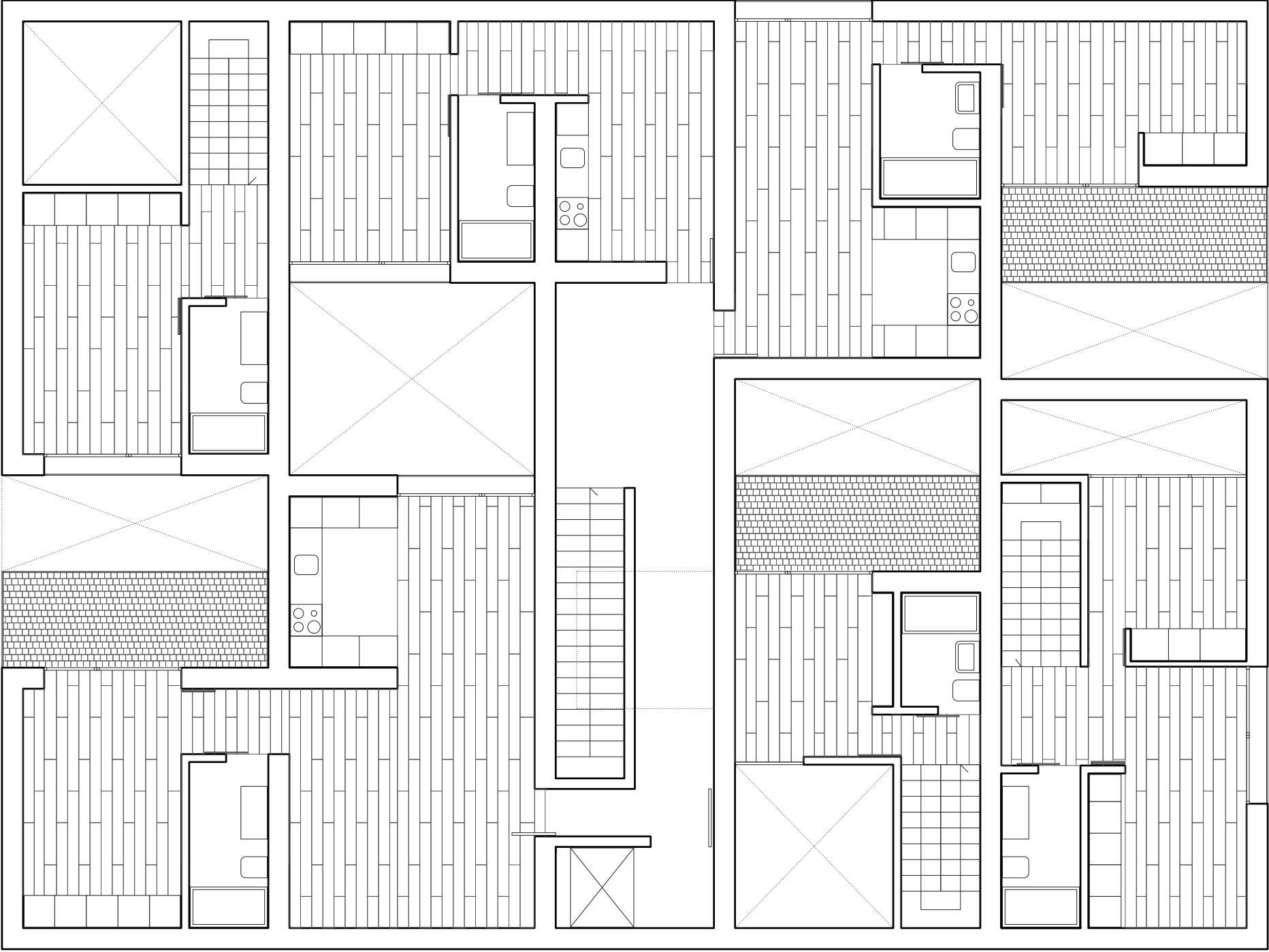


TAV. 15 Alçado do Largo do Intendente

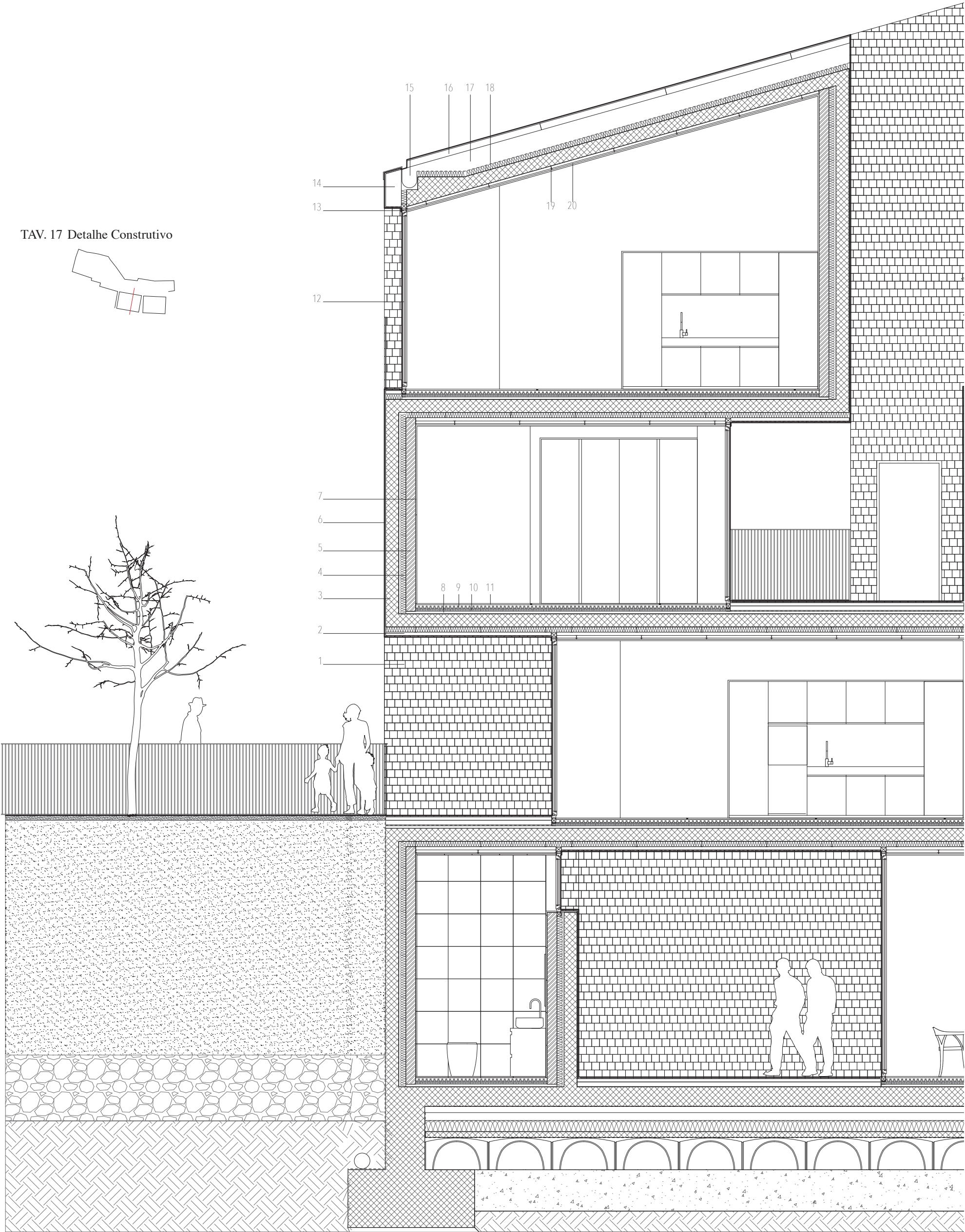




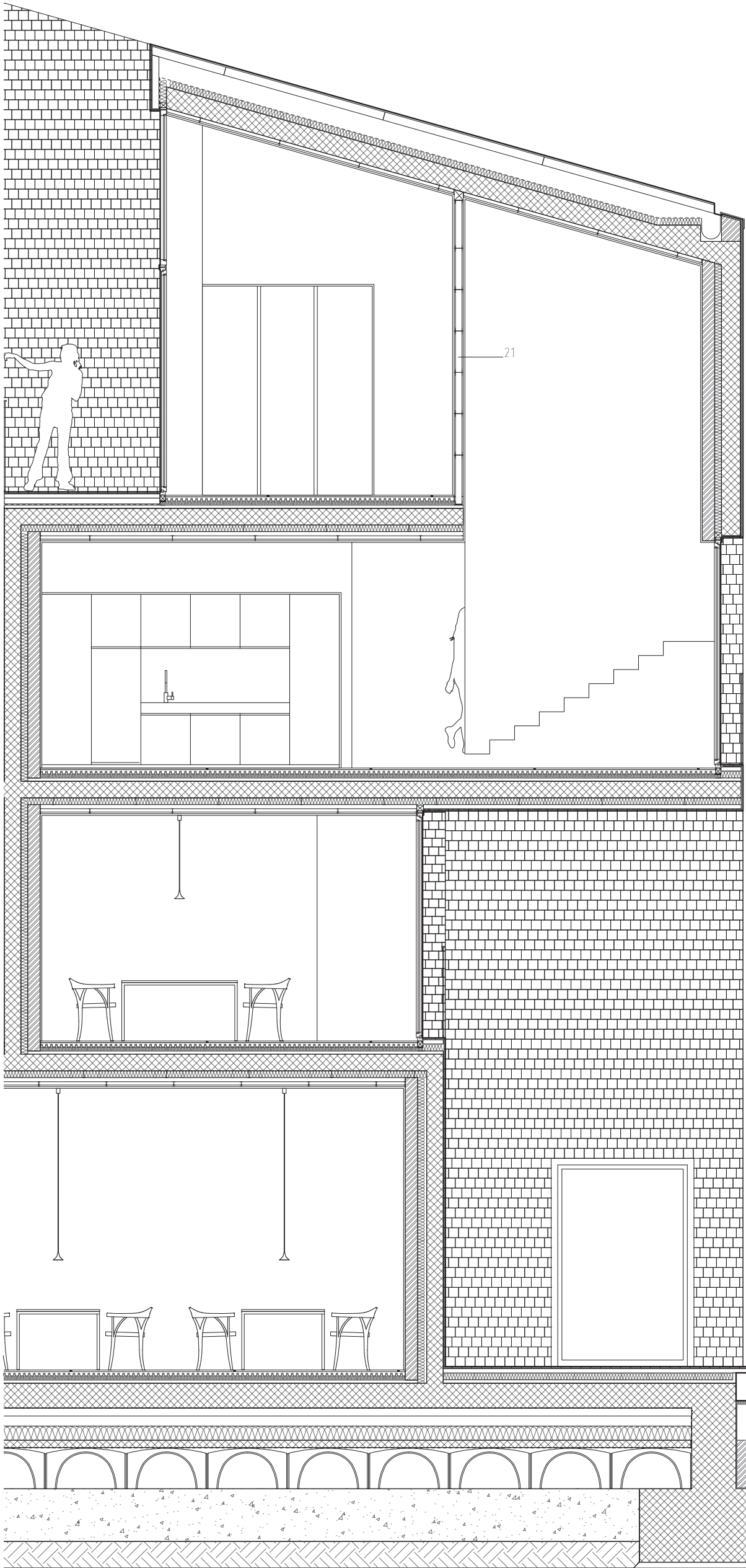
TAV. 16 Planta Primeiro Piso



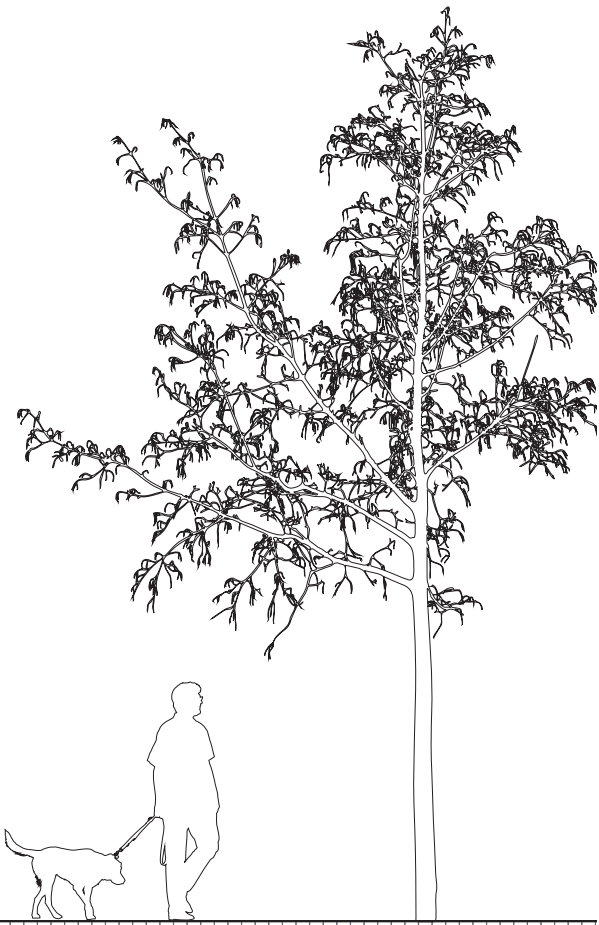
TAV. 17 Detalhe Construtivo



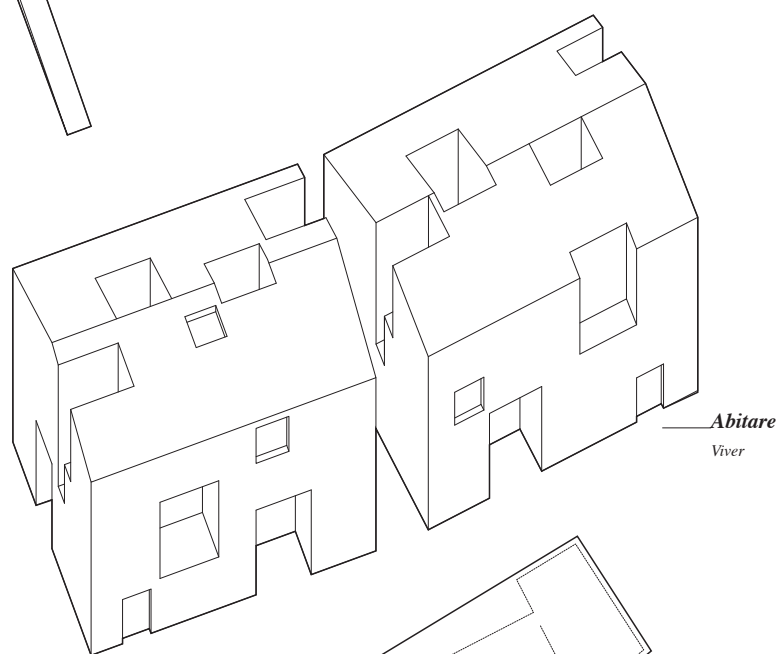
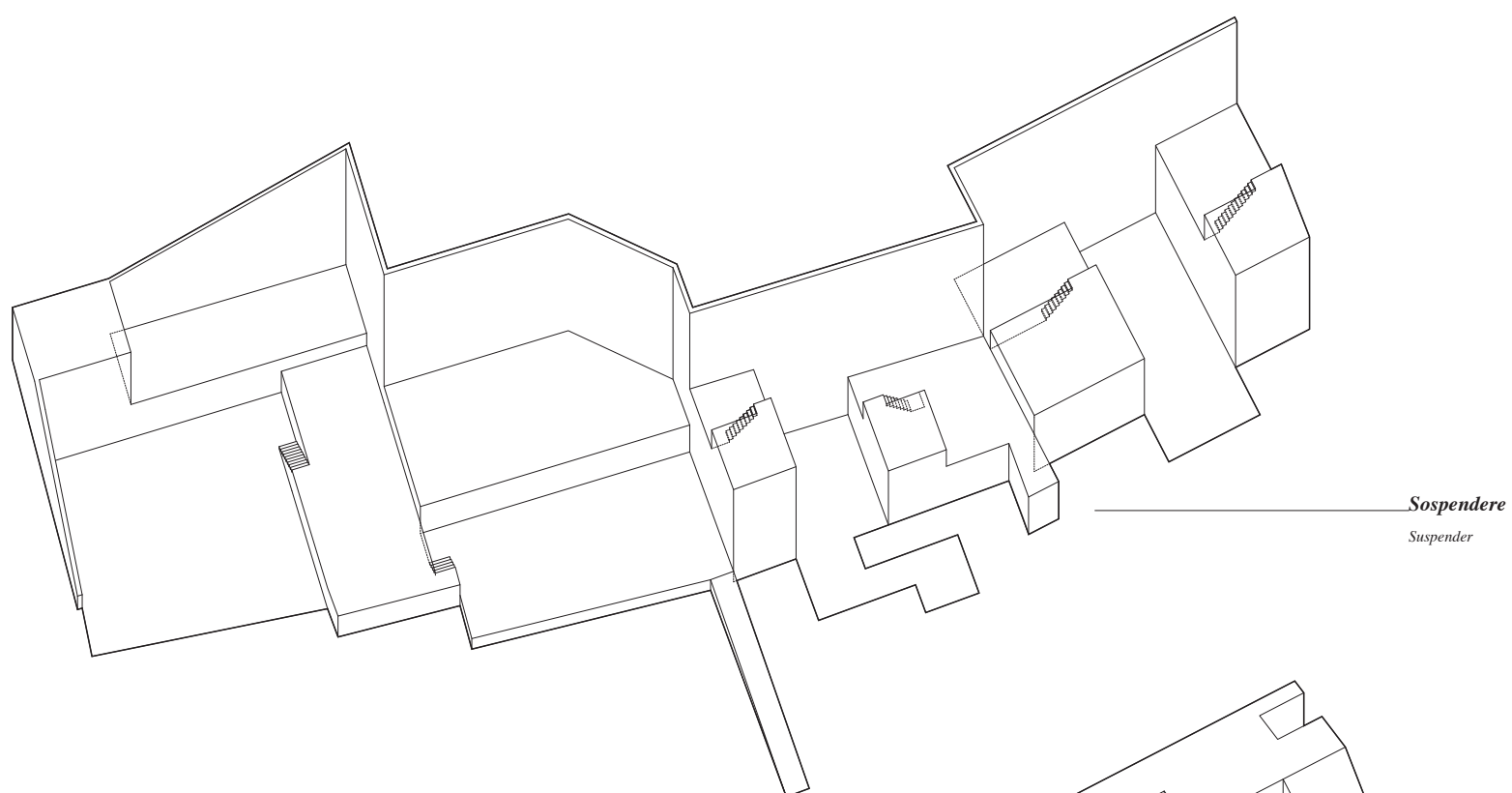
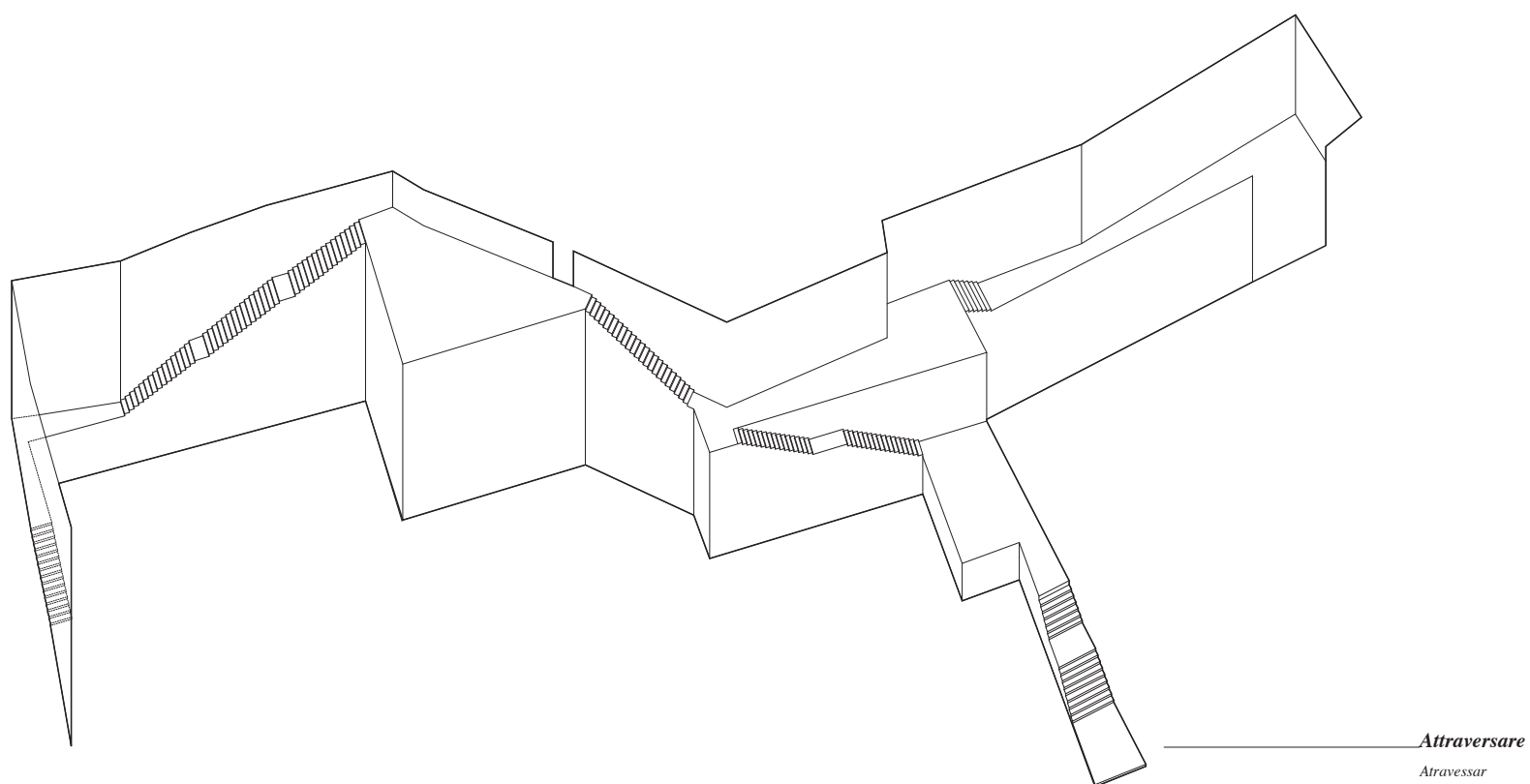
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21



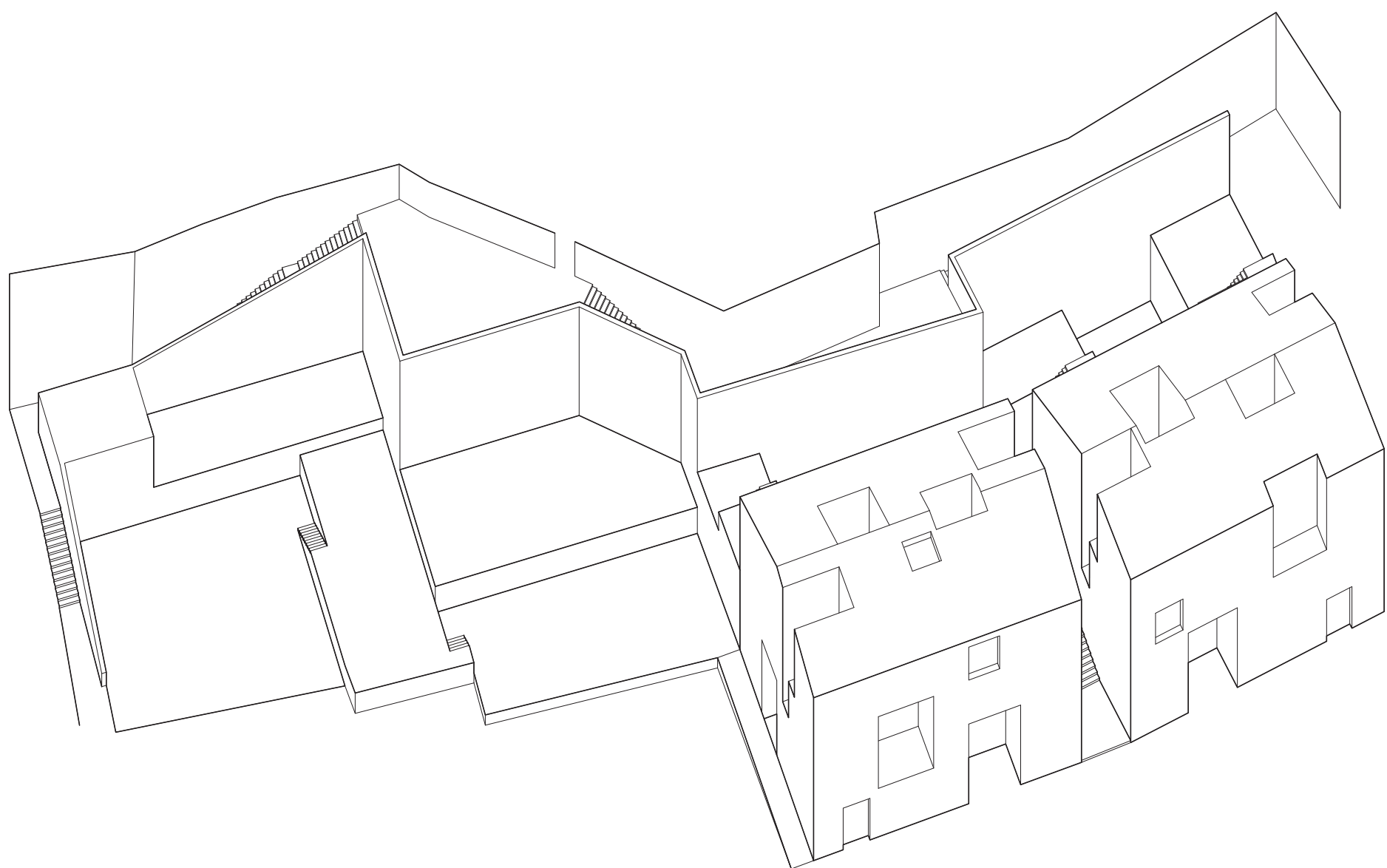
1. Rivestimento esterno in ceramica bianca 12x12cm
2. Malta 1cm
3. Struttura portante in C.A.
4. Isolante 8cm l15cm (fondazione)
5. Struttura secondaria in mattoni forati 8x15x30cm
6. Rivestimento esterno in intonaco rasato bianco
7. Strato di rivestimento interno intonaco bianco lucido1cm
8. Massetto autolivellante in malta di cemento 4cm
9. Pannelli radianti per riscaldamento 6cm
10. Isolante Termico e Acustico 4cm
11. Rivestimento interno in listoni in legno Rovere 20x200x2cm
12. Doppio vetro
13. Infisso in legno a un battente interno Finnova 100x260cm
14. Elemento di sostegno in cemento alleggerito 20x75cm
15. Gronda in acciaio 20cm
16. Lastre in cemento alleggerito prefabbricate 100x100x10cm
17. Intercapedine d'aria di 4cm l 20cm
18. Barriera impermeabile
19. Profilo metallico IPE 4cm
20. Lastre di Cartongesso 100x200x2cm
21. Chiusura verticale secondaria interna in cartongesso da 15 cm



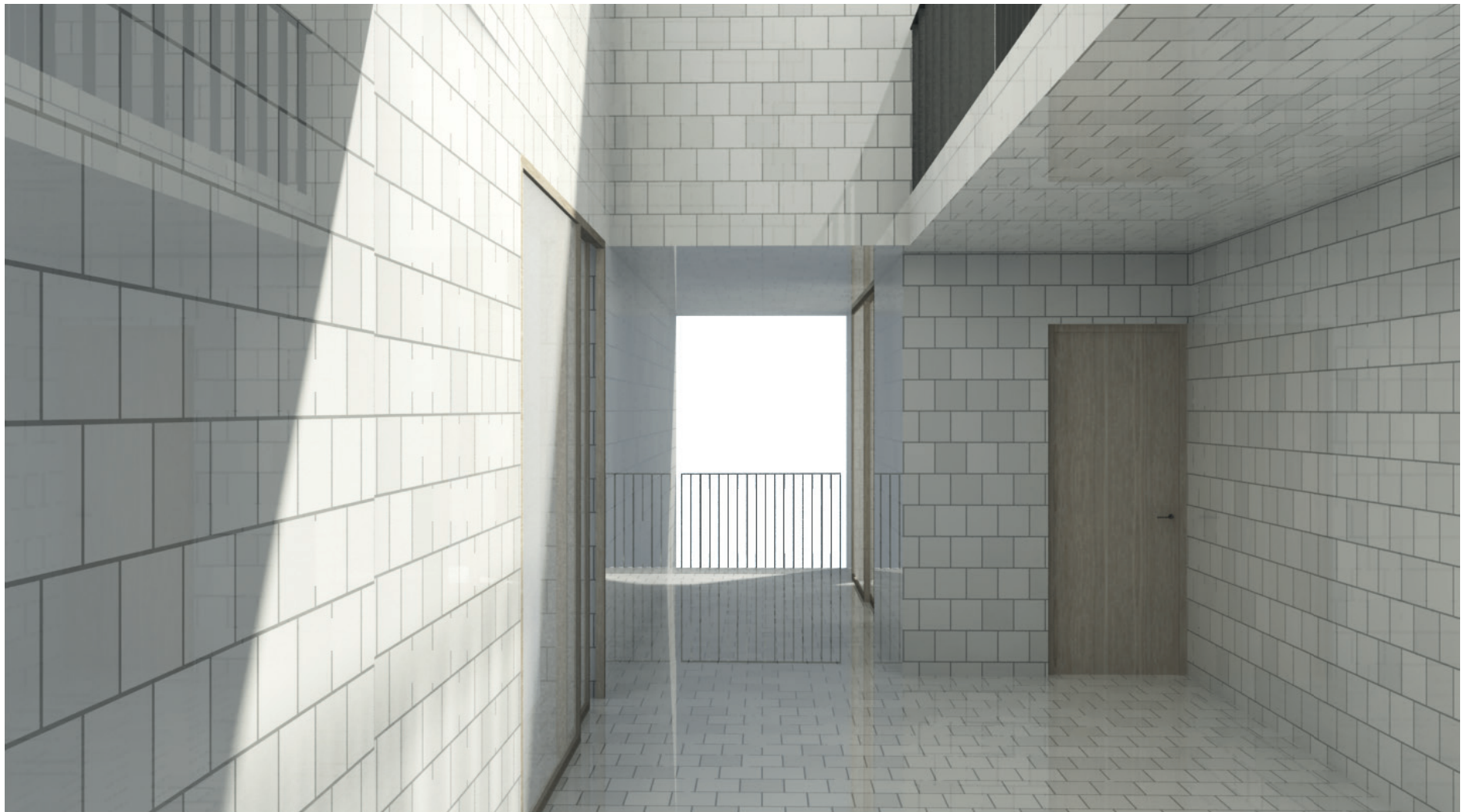
TAV. 18 Axonométria Explodida



TAV. 19 Axonométria



TAV. 20 Vista Interior do Pátio



Obrigada

BIBLIOGRAFIA

AA. VV., Zingarelli 1996, *Vocabolario della lingua Italiana*, Zanichelli, 1996

BENJAMIN Walter, *Das Passagen Werk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982 (traduzione italiana Parigi capitale del XIX secolo, Einaudi, Torino, 1986)

COLOMINA Beatriz, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Massachusetts Institute of Technology, 2000

COSTANTINI M. V.; PIERRI M., *Al di là delle parole, la cura nel pensiero di Agostino Racalbuto*, Franco Angeli, 2016

CROTTI Sergio, *Figure architettoniche: soglia*, Edizioni Unicopli, 2000

EVANS Robin, *Translation from Drawing to Building and other Essays*, Translation from Drawing to Building, Architectural Association London, 1997

EVANS Robin, *Translation from Drawing to Building and other Essays*, The developed of surface, Architectural Association London, 1997

EVANS Robin, *Translation from Drawing to Building and other Essays*, Figures, Doors and Passages, Architectural Association London, 1997

FONTANA Lucio, *Concetti Spaziali*, Einaudi Letteratura, 1970

GELH Jan, *Life between Building: song public space*, Arkitektens Forlag, 1996

HEIDEGGER Martin, *Mensch und Raum, Das Darmstadter Gespräch*, 1951 (traduzione italiana di Gianni Vattimo, “Costruire, abitare, pensare” in Saggi e discorsi, Milano, Mursia, 1976)

LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Published by Les Editions G. Crès & Cie, Paris, 1925 (traduzione italiana di A. Belytrami Raini, L’urbanistica, Il Saggiatore, 2017)

LICHTENSTEIN C. and SCHREHENBERGER T., *As Found: The Discovery the Ordinary*, Lars Muller Publishers, 1993

LONZI C., *Autoritratto*, Bari, De Donato, 1969

MATISSE Henri, *Scritti e pensieri sull’arte*, Abscondita, 2014

MERLEAU-PONTY Maurice, *L’occhio e lo spirito*, SE Edizioni, 1989

MERLEAU-PONTY Maurice, *Fenomenologia della percezione*, Mimesis, Milano 2003

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

MULAS Ugo, *La fotografia*, Einaudi, Saggi, 2007

RAMI CECI Lucilla, *La città, la casa, il valore: borghesia e modello di vita urbano*, Armando Editore, Roma, 2000

RUDOLFSKY Bernard, *Architecture without architects*, Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York, 1964

SIGFRIED Giedion, *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Harvard University Press, 1941, reprint 1954

SIMMEL Georg, *Brücke und Tür*, Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst, und Gesellschaft, Stuttgart, K. F. Koehler, 1957 (traduzione inglese di Mark Ritter, “Bridge and Door”, in AAVV, Theory, Culture and Society, London, SAGE, 1994, vol. 11)

SMITHSON Alison, *Team 10 primer*, Studio Vista London, 1968

TEYSSOT George, *Aldo van Eyck and the Rise of an Ethnographic Paradigm in the 1960s*, Joelho: Revista de Cultura Arquitectonica. N 02, 2011

TOSCANI Chiara, *Le forme del vuoto, spazi di transizione dall’architettura al paesaggio*, Maggioli Editore, Milano, 2012

SITOGRAFIA

http://www.fedoa.unina.it/10516/1/Balzano_Daniele_XXVII%20ciclo.pdf, Vuoti di Memoria sullo spazio in architettura di Daniele Balzano

<http://www.kinematrix.net/recensioni/dogville.htm>, Dogville: il teatro nel cinema di Valeria Stoppelli, data di pubblicazione 10/11/2003

<http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=1530>, Considerazioni su Dogville e Lars Von Trier di Sandro Bernardi, data di pubblicazione 08/02/2004

<https://www.urbanexperience.it/la-soglia-come-elemento-ordinatore-negli-spazi-urbani/> La soglia come elemento ordinatore negli spazi urbani, di Sara Codarin

https://michelesabatino.files.wordpress.com/2011/06/pages-from-casa_amica_04_06_2011-casa-poli.pdf

<http://arquiscopio.com/archivo/2013/04/06/casa-moore/?lang=it> , Casa Orinda

<http://socks-studio.com/2017/01/29/archetypes-and-free-plan-orinda-house-by-charles-w-moore/> , SOCKS, Archetypes and Free Plan: Orinda House by Charles W. Moore, January 29, 2017 by Maria Bruna Frabrizi

<http://www.hiddenarchitecture.net/2016/05/moore-house.html> , Moore House, Hidden Architecture, data di pubblicazione 09/05/2016

Lucio Fontana e la ricerca dell'Infinito. Quattro Concetti Spaziali all'asta da Sotheby's - Art-sLife.webarchive

<http://flaminiogualdoni.com/?p=3856>, Fontana (seconda parte), Itinerario di Lucio Fontana, in Fontana, catalogo, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 25 settembre 1994 – 8 gennaio 1995 (seconda parte), di Flaminio Gualdoni

<http://www.estudoprevio.net/artigos/85/avenida-almirante-reis-diagnostico-urbano>, AVENIDA ALMIRANTE REIS: DIAGNÓSTICO URBANO, Teresa Santos, Nuno Soares, Filipa Ramalhete, Raquel Vicente

INDICE DELLE IMMAGINI

IMM 1. Jacopo Percivaldi, Trivolzio, 2015, pag. 15	IMM 32. Vista interna dell’angolo soggiorno, Orinda House di Charles Moore, 1962, San Francisco, pag. 45
IMM 2. William Congdon Grosvenor, Paesaggio Rurale, Campi di terra, 1993,olio su pannello, 62x72 cm, pag. 20	IMM 33. Concetto Spaziale - Attese, Lucio Fontana, Gallerie d’Italia - Piazza Scala -1967, pag. 47
IMM 3. Matisse, Still Life with a Magnolia, 1941, 74 x 101cm oil on canvas, Musée National d’Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, pag. 21	IMM 34. Jacopo Percovaldi, Casablanca, 2010, pag. 51
IMM 4 5 6. Vista interna del Mausoleo Fosse Ardeatine, 1949, Roma, pag. 23	IMM 35. Cartografia Topografica della città di Lisbona, pag. 58-59
IMM 7. Sezione longitudinale del Mausoleo Fosse Ardeatine, 1949, Roma, pag. 24	IMM 36. Ortofoto della città di Lisbona, pag. 60-61
IMM 8. Vista esterna del Mausoleo Fosse Ardeatine, 1949, Roma, pag. 24	IMM. 37 38 39. pag. 62-63
IMM 9. Pianta del Palazzo di Cnosso, 2000 a.C., Creta, pag. 28	IMM. 40. Ortofoto da Google Earth, 2018, Lisbona, pag 65
IMM 10. Nuova Pianta di Roma, Giovanni Battista Nolli, 1748, pag. 29	IMM. 41 42 43 44 45. Foto di Largo do Intendente, dell’autrice, 2018, pag. 66-67
IMM 11. Nigel Henderson, photograph of an unidentified woman in a doorway, 1949-54, pag. 33	
IMM 12. Nigel Henderson, photograph of children playing in the street taken through a window, 1949-54, pg. 33	
IMM 13. Vista del patio interno, Casa del Mantegna, 1502, Mantova, pag. 34	
IMM 14. Pianta della Casa del Mantegna, 1502, Mantova, pag. 34	
IMM 15. Pianta Tolo House, Alvaro Leite Siza Vieira, 2005, Ribeira de Pena, Portugal, pag. 34	
IMM 16. Vista dello spazio di distribuzione, Tolo House, Alvaro Leite Siza Vieira, 2005, Ribeira de Pena, Portugal, pag. 34	
IMM 17. Villa Savoye, entrance, photo Marius Gravot, pag. 38	
IMM 18. Villa Church in Ville d’Avray, living room, photo Georges Thiriet, pag. 38	
IMM 19. Penthouse for Charles de Beistegui, chambre à ciel ouvert, photo Marius Gravot, pag 39	
IMM 20. Villa Stein, shot from l’Architecture d’aujourd’hui, Pierre Chenal, 1930, pag 39	
IMM 21 22. Vista dello spazio interno, Poli House, 2005, Cile, pag. 41	
IMM 23 24. Adolf Loos, Villa Müller, Praga, 1930, pag. 41	
IMM 25 26 27. Frame del film Dogville di Lars Von Trier, pag. 43	
IMM 28. Pianta e Sezione, Orinda House di Charles Moore, 1962, San Francisco, pag. 45	
IMM 29. Vista esterna, Orinda House di Charles Moore, 1962, San Francisco, pag. 45	
IMM 30. Vista interna del bagno, Orinda House di Charles Moore, 1962, San Francisco, pag. 45	
IMM 31. Assonometria, Orinda House di Charles Moore, 1962, San Francisco, pag. 45	

INDICE DELLE TAVOLE

TAV 1 Forma Urbana, pag. 69

TAV 2 Sistema de Circulação, pag. 71

TAV 3 Espaços Abertos, pag. 73

TAV 4 Concepção, pag. 75

TAV 5 Localização, 1: 3000, pag. 77

TAV 6 Implantação, 1: 500, pag. 79

TAV 7 Sequência dos Cortes Trasveral, 1: 500. pag. 81

TAV 8 Sequência dos Cortes Trasversal, 1: 500, pag. 83

TAV 9 Planta Primeiro Piso, 1: 350, pag. 85

TAV 10 Planta Segundo Piso, 1: 350, pag. 87

TAV 11 Planta Terceiro Piso, 1: 350, pag. 89

TAV 12 Planta Cobertura, 1: 350, pag. 91

TAV 13 Corte Trasversal, 1: 250, pag. 93

TAV 14 Corte Longitudinal, 1:250, pag. 95

TAV 15 Alçado do Largo do Intendente, 1: 350, pag. 97

TAV 16 Planta Primeiro Piso, 1: 100, pag. 99

TAV 17 Detalhe Conctrutivo, 1: 50, pag. 101

TAV 18 Axonométrica Explodida, 1:400, pag. 103

TAV 19 Axonométrica, 1:400, pag. 105

TAV 20 Vista Interior do Pátio, pag. 107

