

(A B) S E N S E

Percepire un vuoto nello spazio architettonico.

Alice Stella Pozzi



Universidade Autónoma de Lisboa
Departamento de Arquitectura
Maestrado Integrado em Arquitectura

(AB)SENSE

Percepire un vuoto nello spazio architettonico.

autor:

ALICE STELLA POZZI

Orientadores:

Arquitecto Francisco Aires Mateus
Professor Doutor Joaquim Moreno

Julho de 2018
Lisboa

*Alla luce delle persone e dei luoghi che mi hanno permessa
di essere quella che sono.*

Alla bellezza collaterale.

A voi.

RIASSUNTO

Se ognuno di noi dovesse pensare di dare una definizione personale di vuoto, subito ci renderemmo conto che questo, nell'immediato, richiama alla nostra mente un'altra immagine importante: lo spazio.

Il vuoto viene spesso pensato in negativo come un nulla, opposto al concetto di pieno e negazione di materia in uno spazio definito. In architettura costruire uno spazio architettonico implica sempre una trasformazione.

Vuoto e materia sono gli elementi che permettono di percepire tale cambiamento. Ogni edificio, ogni architettura ma anche ogni luogo più in generale viene definito da un alternarsi di stati e materie differenti. Una successione di limiti che danno vita a spazi e ne creano l'ambiente caratteristico.

Da Democrito in poi il vuoto verrà pensato come quella qualità dello spazio che dà la possibilità al suo fruitore di compiere un movimento¹.

Essendo l'architettura strettamente legata alla materia e alle sensazioni che questa riflette nell'osservatore, è importante dire che la mia indagine è una riflessione sul significato di vacuità che agisce nel campo più strettamente pratico dello spazio architettonico, lasciando da parte il territorio già ampiamente esplorato del concettuale e del filosofico.

Il discorso può essere interpretato come un processo che si evolve dal vuoto materico fino ad arrivare all'idea di un vuoto puramente di sensazione, procedendo per immagini ed esempi di opere che in un qual modo conferiscono, anche se in maniera differente, un senso di vacuità all'osservatore. Inizialmente viene preso in considerazione il vuoto materico, ovvero il risultato di un processo di sottrazione di materia che si riflette in architetture a stretto contatto con l'ambiente naturale e spesso si identifica nella figura archetipica della caverna. Si prosegue poi con il *less is more* di Mies, quella sottile riduzione progressiva di elementi architettonici che culmina con il negare ogni principio classico affermando una forte componente di

¹ si fa riferimento alla concezione di vuoto e quella di atomo che sono alla base dell'ontologia di Democrito. Per il filosofo l'atomo costituisce l'*essere*, ovvero l'elemento originario e fondamentale dell'universo, una realtà fisica indivisibile che costituisce lo spazio. Il vuoto è il suo opposto, ma riferendosi a tale realtà fisica non rappresenta solamente l'idea di non-essere, ma è invece più semplicemente la mancanza di materia, ovvero quella qualità che coincide con lo spazio stesso.

vacuità.

Affrontiamo poi i diversi significati di vuoto in quanto valore culturale. Nell'architettura giapponese shintoista è il recinto sacro entro al quale vengono accolti ed attesi i *kami*, ma anche quello delicato e riposante che permette la fluidità degli spazi interni delle case giapponesi, lo stesso che stimola la riflessione personale nelle case da *thè*. Per la religione cattolica invece lo stesso vuoto assume un'accezione universale, una vacuità che con i suoi spazi curvi e circolari è l'immagine dell'universo nella sua globalità, di Dio e di tutti gli dei.

Infine si riflette sul vuoto in quanto sensazione che provoca a sua volta nell'osservatore sentimenti contrastanti. In Piranesi diventa *nostalgia latente*², quella nostalgia generata da un tempo passato, quello romano, glorioso e magnifico, che trova nel presente una società arida e povera di contenuti.

In molti artisti, invece, il vuoto diventa il sentimento scatenato quando la presenza umana viene meno. Matisse riflette nelle sue stanze rosse un senso di allegra serenità, Hopper dipinge la malinconia che si lasciano alle spalle i viaggiatori quando abbandonano le proprie camere d'albergo, in fondo ancora vive della loro presenza. La stanza di Van Gogh, invece, trasuda carattere e personalità, quelle dell'artista che si riflette in ogni particolare del luogo in cui abita e che, nonostante non sia presente sulla scena, si afferma con una presenza molto decisa. Malevich è il primo a dipingere un'assenza di colori e forme come riflesso della coscienza dell'osservatore.

Insomma questo vuole essere un percorso che riflette sulle diverse idee di vuoto attraverso il grande denominatore comune dello spazio architettonico.

Il mio obiettivo non è quello di esaurire il tema trattato, ma per lo più lasciarsi portare dalla corrente del pensiero e della sensazione³ attraverso un cammino fatto di associazioni.

Key words: vuoto, spazio, riflessione, presenza

² Fernandes Espuelas, *El claro en el bosque*, Barcellona, Fundació Caja de Arquitectos, 1999, p. 219

³ Ibidem, p. 11

ABSTRACT

Usually when one thinks about a definition of *vacuum*, the concept of space naturally comes with it.

The *vacuum* is usually perceived as something negative. It is thought as the idea of emptiness in contrast with the one of fullness, something linked to the concept of the denial of material in a defined space.

In architecture, building an architectural space always implies a transformation. The *vacuum* and matter are those elements that let us perceive such change. Indeed, any building, any architecture, and more generally any place is defined by an interchange of different states and matter. It is a sequence of limits that shape the space and create its peculiar environment.

Democrito gave a first definition of *vacuum* as that quality of space which enables someone to make a move. Moreover, being architecture strongly bounded to matter and the feeling that provokes in whoever is observing it.

It is important to highlight that my purpose is to reflect on the meaning of *vacuum* in terms of architectural space, without delving into its conceptual and philosophical meaning.

This topic is addressed in different ways throughout this paper, starting with the concept of material vacuum and eventually moving towards the meaning of emotional vacuum.

Firstly, the material *vacuum* is presented as the result of a process of material subtraction, which is commonly reflected by those architectures strongly connected with the natural environment such as the archetypal figure of a cavern.

Then we go on with the *less is more* by Mies, introduces that thin and progressive subtraction of architectural elements that end up with the denial of any classical principle affirming a deep sense of vacuity.

Secondly, we discuss the different meanings of *vacuum* as a cultural value. On one hand, in Japanese Shinto architecture, it is perceived as a holy enclosure where

¹ this refers to the concept of vacuum and atom as the foundation of Democritus' ontology. According to the philosopher's perspective, the atom represents the Being, the original and fundamental element of the universe, an indivisible physical unit that creates the concept of space. Vacuum is its opposite, but since it refers to the physical world it does not only represent the Not-Being. Rather, it is simply the absence of material, in last analysis coinciding with the space itself.

kami are welcomed and awaited. On the other hand, it is the delicate and peaceful vacuity of the interior spaces in Japanese houses, the same concept that stimulates moment of reflection in the houses. From a catholic perspective the vacuum assumes a universal meaning. It is the representation of universe in its entirety thanks to its circular and curved view, in last analysis it is a representation of God.

Finally, we will present the vacuity as a feeling triggering opposing emotions. Piranesi turned this idea into *nostalgia latente*², represented by the nostalgia that is provoked by memories of the glorious and magnificent roman empire, in contrast with our contemporary society which seems to be arid and empty.

Moreover, in many artists the feeling of vacuity is caused as the absence of human beings around us. Matisse reflects a sense of a cheerful calm in its red rooms. Hopper paints the melancholy left behind by travellers leaving their hotel rooms. Van Gogh instead, even though not being physically present in his paintings, is able to transfer in the environment its strong and defined personality. Malevich is the first to paint an absence of colour and shapes as a result of the observer's conscience.

To conclude, this work aims at going through the different ideas of vacuity under an architectural perspective. My goal is not to cover all the aspects of this field of study, rather to let the reader follow the flow of thoughts and feelings³ through a path made of associations.

Key words: vacuum, space, reflect on, essence

² Fernandes Espuelas, *El claro en el bosque*, Barcelona, Fundaciòn Caja de Arquitectos, 1999, p. 219

³ Ibidem, p. 11

RESUMO

Se cada um de nós tivesse que pensar em dar uma definição pessoal de vazio, imediatamente perceberíamos que isso nos faz lembrar de outra imagem importante: o espaço.

O vazio é muitas vezes visto como negativo, em oposição ao conceito de pleno e negação da matéria em um espaço definido. Na arquitetura, a construção de um espaço arquitetônico sempre implica uma transformação.

Vazio e matéria são os elementos que nos permitem do perceber essa mudança. Todos os edifícios, toda arquitetura, mas também todos os lugares em geral, são definidos por uma alternância de estados e sujeitos diferentes. Uma sucessão de limites que dão vida aos espaços e criam o ambiente característico.

De Demócrito em diante, o vazio será pensado como aquela qualidade de espaço que dá ao usuário a possibilidade de fazer um movimento¹.

Como a arquitetura está intimamente ligada à matéria e as sensações que isso reflete no observador, é importante dizer que a minha investigação é uma reflexão sobre o significado do vazio que atua no campo mais estritamente prático do espaço arquitetônico, deixando o território já em grande parte explorado de conceitual e filosófico.

O discurso pode ser interpretado como um processo que evolui do vazio material para a ideia de um vazio puramente sensorial, passando por imagens e exemplos de obras que de certa forma conferem, ainda que de maneira diferente, um sentido de Vazio para o observador. No princípio, o vazio material é levado em consideração, isto é, o resultado de um processo de subtração da matéria que é refletido nas arquiteturas em contato íntimo com o ambiente natural e é frequentemente identificado na figura arquetípica da caverna. Depois continuamos com o *less is more* do Mies, essa redução progressiva sutil de elementos arquitetônicos que culmina com a negação de qualquer princípio clássico, afirmando um forte componente do vazio.

¹ faz-se referência à concepção do vazio e à do átomo subjacente à ontologia de Demócrito. Para o filósofo, o átomo constitui o ser, o elemento original e fundamental do universo, uma realidade física indivisível que constitui o espaço. O vazio é o seu oposto, mas referir-se a essa realidade física não representa apenas a ideia do não-ser, mas é simplesmente a falta de matéria, que é a qualidade que coincide com o mesmo espaço.

No segundo momento, enfrentamos os diferentes significados do vazio como um valor cultural. Na arquitetura xintoísta japonesa é o recinto sagrado dentro do qual os *kami* são bem-vindos e aguardados, mas também aquilo delicado e tranquilo que permite a fluidez dos espaços internos das casas japonesas, o mesmo que estimula a reflexão pessoal nas casas de chá. Para a religião católica, no entanto, o mesmo vazio assume um sentido universal, um vazio que, com seus espaços curvos e circulares, é a imagem do universo em sua totalidade, de Deus e de todos os deuses.

No final, nos vamos a refetir no vazio como uma sensação que, por sua vez, causa sentimentos conflitantes no observador. Em Piranesi é uma *nostalgia latente*², aquela nostalgia gerada por um tempo passado, aquilo romano, glorioso e magnífico, que encontra no presente uma sociedade árida, pobre em conteúdo.

Em muitos artistas, depois, o vazio se torna o sentimento desencadeado quando a presença humana é perdida. Matisse reflete em suas salas vermelhas um senso de serenidade alegre, Hopper pinta a melancolia que os viajantes deixam para trás quando deixam seus quartos de hotel, afinal eles ainda vivem de sua presença. O quarto de Van Gogh, no entanto, emana caráter e personalidade, os do artista que se reflete em cada detalhe do lugar em que vive e que, apesar de não estar presente na cena, é afirmado com uma presença muito determinada. Malevich é o primeiro a pintar uma ausência de cores e formas como reflexo da consciência do observador.

Em suma, isso quer ser um caminho que reflita sobre as diferentes idéias de vazio através do grande denominador comum do espaço arquitetônico.

Meu objetivo não é esgotar o tema tratado, mas, na maior parte, deixar-se conduzir pela corrente de pensamento e sensação³ através de um caminho feito de associações.

Key words: vazio, espaço, reflexão, presença

² Fernandes Espuelas, *El claro en el bosque*, Barcelona, Fundació Caja de Arquitectos, 1999, p. 219

³ Ibidem, p. 11

indice

MATERIA

p. 17 SOTTRAZIONE
Cavità, concavità e buchi

p. 35 RINUNCIA
Mies Van der Rohe, "Less is more"

VALORE CULTURALE

p. 55 IL VUOTO SHINTOISTA
Silenzio, riflessione, continuità

p. 81 IL VUOTO UNIVERSALE
Roma Imago Mundi

SENTIMENTO

p. 97 NOSTALGIA
Piranesi ed il vuoto latente

p. 107 MANCANZA
L'espressione del vuoto nell'arte contemporanea

p. 123 SINTESI

p.125 **Estuario do Tejo. Um espaco para a danca.**

p.128 LO SCENARIO
Margini e contesto urbano

p. 154 PINA BAUSCH
Meraviglia, danza, abbandono

p. 159 IL PROGETTO
Di curve è fatto tutto l'universo

p. 188 *Bibliografia*

MATERIA

SOTTRAZIONE

Cavità, concavità e buchi

*Il mondo sotterraneo, che meglio di qualsiasi altro
esprime una condizione fondamentale di riferimento per
l'uomo, è, nella memoria, una percezione originaria del
costruire. Ognuno di noi, pensando ad una prima forma di
costruire, pensa allo scavare.*

Francesco Venezia¹

All'uomo è stato dato di vivere sulla crosta della massa terrestre². Questa silenziosa ma chiara legge naturale viene infranta dalla esplicitata volontà di poter instaurare un rapporto di appartenenza con il centro della Terra. Tale volontà di esplorazione, spinta dalla curiosità propria dell'uomo, porta quest'ultimo ad insediarsi sempre più nelle viscere del pianeta.

Secondo l'Enciclopedia Treccani con il termine *ipogeo* (dal greco arcaico *ὑπόγειος* composto da *ὑπό* «sotto» e *γῆ* «terra», traducibile con l'aggettivo sotterraneo), si può intendere prima di tutto quell' "ambiente cavernicolo, costituito dalle cavità naturali accessibili all'uomo" e allo stesso tempo "un ambiente delle cavità artificiali, quelle fatte dall'uomo " ³.

L'appellativo *cavernicolo* rimanda subito all'immagine archetipica della caverna: uno spazio di protezione scavato all'interno di elementi naturali. L'idea della grotta come immagine di architettura primordiale si contrappone a quella di cui parla Laugier illustrando un'incisione di Eisen: Madama Architettura con squadra e compasso in mano indica la capanna rustica come suo primo "semplice e nobile" prodotto architettonico ⁴.

¹ in Francesco Venezia, *Teatro y antros. El retorno del mundo subterráneo a la modernidad*, in *Quaderno d'Arquitectura i Urbanisme*, n. 175, p.39

² Fernandes Espuelas, *El claro en el bosque*, Barcellona, Fundaciòn Caja de Arquitectos, 1999, p. 25

³ "ipogeo", voce dell'Enciclopedia Treccani, Roma, Tumminelli editore, 1929. Consultabile online: treccani.it

⁴ si fa riferimento a quanto sostiene Marc-Antoine Laugier in *Essai sur l'architecture*, Parigi, Chez Duchesne editore, 1753



01

Nello stesso modo in cui la capanna rustica di Laugier, con le sue colonne di tronco ed i suoi archi di rami intrecciati, definisce una chiara discendenza dell'architettura dalla natura, così anche la grotta sancisce questo legame di per sé naturale.

Se la capanna si presenta come una vera e propria costruzione in cui l'uomo ne definisce spazi e funzioni, la caverna è un luogo invece meno esplicitato dalle caratteristiche introflesse. Un confortevole rifugio che rende l'uomo sicuro e protetto, costituito da un interno ed un esterno, dualità spesso discussa nei più svariati campi d'indagine. Spesso assimilata per forma e significato al grembo materno, è un ambiente non adattato all'uomo ma a cui l'uomo si adatta, in cui gli spazi non hanno una funzione definita e proprio per questo sono indagabili, fluidi, aperti a possibilità inaspettate.

Nel Neolitico l'azione di scavare sempre più in profondità era guidata dalla ragione di restituire i morti alla *Madre Terra*, divinità per eccellenza che simboleggia il principio di fecondità in ogni luogo ed in ogni tempo.

Seppellire significa restituire il defunto alle viscere della *Grande Madre*: il morto è ospitato in un grembo in cui conserva la sua compromessa integrità materiale, e pertanto la sua individualità senza intaccarla.⁵

Il grembo della Terra viene probabilmente identificato come l'utero in cui ci si prepara per il periodo di gestazione in vista di una vita definitiva, convinzione che dà origine all'introduzione del concetto di aldilà.

E' un ambiente oscuro, umido, soffocante.

Non c'è quindi da sorprendersi se per lungo tempo la caverna (e più in generale la dimensione ipogea) è stata identificata istintivamente come metafora di buio e tenebre.

Un antro oscuro che spaventa l'uomo, lo intimorisce a allo stesso tempo lo affascina. Un grembo generatore di ricchezze e stenti che per sua stessa natura si trova nel mezzo tra cielo e terra, sospeso tra il basso e l'alto,

⁵ Fernandes Espuelas, op. cit., p. 26

01. Marc-Antoine Laugier, *Allegoria dell'Architettura*, incisione di Charles Eisen, da *Essais sur l'Architecture*, 1755

partecipe della vita di entrambi.

A questo punto non possiamo dimenticarci delle caverne consacrate al dio Ade, figura mitologica pagana e divinità infernale il cui culto viene celebrato nelle grotte che portano agli inferi.

Dante racconta nel *canto III* de *L'Inferno* come le anime qui siano tormentate nell'attesa di Caronte, traghettatore e guida che attraverso il fiume Acheronte ha il compito di fornire un passaggio sicuro dal mondo dei vivi a quello dei morti:

82. Ed ecco verso noi venir per nave
83. un vecchio, bianco per antico pelo,
84. gridando: "Guai a voi, anime parve!

85. Non isperate mai veder lo cielo:
86. i' vegno per menarvi a l'altra riva
87. ne le tenebre etterne, in caldo e 'n gelo.⁶

Questa dimensione di mezzo, che da sempre affascina poeti e scrittori, presenta un'esplicita dualità: se da una parte la caverna è il simbolo delle porte di accesso alle *tenebre etterne*, il luogo d'oblio temuto dalle anime in transizione, dall'altra simboleggia il passaggio in cui le stesse possono abbandonare le tenebre ed elevarsi alla luce.

La caverna è per Dante il luogo in cui viene decisa la sorte ultima dell'uomo, esattamente come per le popolazioni primitive rappresentava quel momento in cui si deve la vita o la morte. Non è solamente un mero universo relegato alla profondità, ma è un prolungamento della vita in superficie con cui dialoga.

E' chiaro dunque come questi luoghi si sviluppino non solo scolpendo il paesaggio naturale, ma dialogando e confondendosi con esso, costituendone parte integrante.

⁶ Ed ecco venire verso di noi su una barca /, un vecchio con la barba bianca per l'età /, che ci gridò: "Guai a voi, anime dannate! / Non sperate di vedere il cielo: / son venuto per condurvi all'altra riva, / nelle tenebre eterne, al fuoco o nel gelo.
Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Inferno*, Canto III, vv. 82-87

02. Arnold Böcklin, *L'isola dei Morti (prima versione)*, 1879-1886

03. Arnold Böcklin, *L'isola dei Morti (seconda versione)*, 1879-1886



02



03



04

Si è visto come nel VI libro dell'opera *Storie*, Erodoto da Alicarnasso, tra le tante definizioni di architettura, parla di "un'azione progettuale intesa a costruire tramite il togliere e lo scavare, il cavare e l'estrarre, l'erosare e il sottrarre materia, un diminuire il volume per asporto, [...] sintetizzabile con il segno aritmetico meno" ⁷.

Lo spazio di cui parla Erodoto ancora un volta non è altro che un ritorno simbolico alla caverna. Attraverso questo processo in negativo, opposto a quello per addizione della capanna rurale di Laugier, ci si fa spazio nella massa continua della dura pietra.

"Lo spazio è un vuoto, una manciata d'aria racchiusa da materia che ne definisce il limite. Disegnare spazi è disegnare le possibilità della vita, materializzandone i limiti. Definito per la sua forma, trama, colore, temperatura, odore, luce, lo spazio si costruisce anche come vuoto, una sottrazione. Si tratta di un processo mentale di controllo della costruzione dove lo spazio è il nucleo centrale, aggiungendo una sottrazione, costruendo uno scavo il centro dell'esperienza si sposta dalla forma alla vita. Protagonista è lo spazio".⁸

E' evidente dunque come lo spazio che prende vita è il prodotto di una chiara progettualità, una strategia compositiva che permette "di modificare l'esistente, lavorare per togliere, predicare l'assenza, progettare il vuoto".⁹

La chiesa di St. George a Lalibela (Abyssinia), è un esplicito esempio di tale processo sottrattivo.

Parte di undici meravigliosi edifici rupestri in Etiopia, la leggenda vuole che il re Gadla alla fine del XII sec. fece costruire quella chiamata *città degli angeli* come rappresentazione dei luoghi santi: la rinascita di una *seconda Gerusalemme* dopo che i musulmani di Saladino assediaron la città Santa. I

I mito narra che l'intero complesso, con alcuni edifici che si elevano per più di quindici metri, venne realizzato in una

⁷ Erodoto da Alicarnasso nelle *Storie* (III, 60) III secolo a.C., in Sergio Polano, *L'architettura della Sottrazione*, "Casabella" n 659, 1998, p.2

⁸ F. e M Aires Mateus, *Vuoti*, in *People meet in architecture*, catalogo della XII Biennale di Architettura, Marsilio, Venezia, 2010, p. 48

⁹ Antonio Terranova (a cura di), nota introduttiva de *Il progetto della sottrazione*, Groma quaderni n 3, Palombi, Roma, 1997

04. Chiesa di St. George, Lalibela, Etiopia, XII sec. d.C.

sola notte proprio per mano di angeli scesi dal cielo.¹⁰

La chiesa si presenta come un monolite cruciforme scavato per una dozzina di metri nelle profondità della roccia, senza muratura né legname ma che si erge verso la luce attraverso una struttura propria ricavata dalla stessa roccia tufacea da cui deriva.

Qui il vuoto diventa materia donando spazio al luogo sacro e celebrandolo. E' evidente come proprio in questo caso l'architettura scavata si materializza senza vincoli strutturali che possano condizionare l'edificio in maniera rilevante.

La roccia è l'unico elemento che supporta e circonda lo spazio vuoto e fluido. L'architettura che prende vita non ha vincoli spaziali e per questo è potenzialmente in continua trasformazione, aperta ad ogni tipo di evoluzione progettuale proprio grazie alla libertà che lo spazio materico che la circonda le conferisce.

Per usare parole di Bruno Zevi "la sua specificità risiede nell'essere concepita e realizzata solo in funzione dei bisogni dell'uomo, libera dalle imposizioni esterne della teoria e della geometria".¹¹

A questa grande libertà di evoluzione, però, paradossalmente, si contrappone l'irreversibilità di tale processo: l'architettura scavata non permette di poter tornare indietro al progetto originario ma impone di procedere puramente protesa in avanti.

La chiesa a Lalibela è poi un chiaro esempio di come l'architettura per sottrazione conservi una certa *densità*¹², concentrandosi sull'essenziale spazio sottratto anziché sulla massa di pietra. E' incredibile pensare come in contrapposizione a tale qualità, allo stesso tempo tale processo conservi una certa leggerezza, intesa per citare Calvino come una *sottrazione di peso*¹³.

L'architettura ipogea, infatti, nonostante sia pesante e massiva, è definita da due elementi naturali che spesso sono sinonimo della leggerezza di cui tanto parla il poeta: aria e luce.

¹⁰ Rebecca Mantovano, *La chiesa nella roccia*, in *Focus*, 14 Maggio 2013, consultabile online

¹¹ Bruno Zevi, *Verso un'architettura organica*, Torino, Einaudi, 1945, p. 71

¹² Mario Comino, *Arquitecturas excavadas*, Barcelona, Colección Arquíthesis, 2006, p. 29

¹³ Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 5.

Questi prendono forma diventando spazio vero e proprio. La luce “quando termina di essere luce, diventa materia”¹⁴, e l’aria ne riempie lo spazio. La realtà ipogea è difficile da illuminare in quanto appartenente ad un livello interrato di per sé oscuro e pieno, per cui la luce naturale illumina solo dove necessario facendosi spazio tra la materia e diventando materia stessa.

A testimonianza di quanto detto è necessario osservare alcuni esempi di architetture illustrate da Bernard Rudofsky nella raccolta di immagini per *Architecture without Architects. A short introduction to Non-pedigree architecture*¹⁵.

Rudofsky presenta una sequenza di fotografie di luoghi architettonici non convenzionali, se così possiamo definirli, organizzate per macro temi. Edifici, frammenti di città, paesaggi semi-naturali e naturali, vecchie rovine ma anche porzioni di storia che l’autore si diverte a contestualizzare ed immaginare in scenari differenti, inventandone le origini o semplicemente riportando le vecchie credenze popolari. Insomma, un insieme di vecchi contenitori di cui il contenuto viene spesso stravolto, a volte frainteso e per la maggior parte reinterpretato.

L’opera è un catalogo che nasce a seguito di un’esibizione che si tiene al Museum of Modern Art (Moma) di New York tra il 9 Novembre 1964 ed il 7 Febbraio 1965, in cui all’autore viene riconosciuta la genialità di una ricerca sull’architettura non formale, quel tipo di architettura che solitamente non viene classificata in quanto tale ma che, all’opposto, il più delle volte fa storcere il naso ai più rigidi architetti d’accademia.

Di rilevante importanza per il successo dell’esibizione fu l’appoggio di alcune figure di spicco dell’epoca, come Walter Gropius, Richard Neutra, Gio Ponti e Kenzo Tange, che riconobbero nella raccolta di foto esposte a New York non solo intensità ed ironia, ma anche una profonda critica nei

¹⁴ Louis Khan, citazione sul progetto del Yale Center for British Art, New Haven

¹⁵ Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects. A short introduction to Non-pedigree architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1965 (ed. italiana: *Architettura senza Architetti. Una breve introduzione all’architettura non blasonata*, editoriale scientifica, Napoli, 1977)



05

confronti dell'insegnamento architettonico contemporaneo. Le immagini scelte da Rudofsky raffigurano quelle architetture che solitamente non vengono studiate sui libri di storia ne tantomeno citate dagli illustri professori universitari. Sono immagini che vogliono in un certo senso rompere completamente la percezione dell'arte del costruire, parlando dell'immenso e non considerato mondo che si nasconde dietro alla *non-pedigree Architecture*: un'architettura vernacolare, anonima e spontanea, indigena e rurale.

Insomma un'architettura che non ha bisogno di grandi nomi o grandi descrizioni, che rimane grandiosa nonostante le ironiche contestualizzazioni. Un'architettura che si basta da sola e parla da sé.

In questo contesto l'autore parla di un campo d'indagine che comprende il tutto, che diventa così vasto da considerare architettura ogni luogo fascinoso non conforme agli standard professionali d'insegnamento e spesso rifiutato dai canoni classici.

"A study project such as the one that yielded the picture material for this exhibition is inevitably beset with uncommon difficulties.[...] Many illustrations were obtained by chance or sheer curiosity, applied to the subject and sustained over forty odd years.

Some of the illustrations are not up to professional standards; most of them are the work of inspired amateurs or were culled from the pages of obscure publications".¹⁶

Tra i molteplici esempi illustrati da Rudofsky troviamo l'eccentrico villaggio di Pantalica, piccola cittadina in provincia di Siracusa.

Il complesso architettonico che ci viene mostrato è un affascinante prodotto della natura che nasce inizialmente come un luogo sacro in cui venivano seppelliti i morti e successivamente convertito in abitazioni durante la Middle Ages.

¹⁶ "Un progetto di studio come quello che ha prodotto il materiale illustrativo per questa mostra è inevitabilmente caratterizzato da difficoltà non comuni. [...] Molte illustrazioni sono state ottenute per caso o per pura curiosità, applicate al soggetto e sostenute per oltre quaranta anni. Alcune delle illustrazioni non sono conformi agli standard professionali; la maggior parte di essi sono opera di dilettanti ispirati o sono stati abbattuti dalle pagine di oscure pubblicazioni." ibidem, *A note to the illustrations*, p. 13

05. La necropoli di Pantalica, Siracusa, XII-VIII sec. d.C.



06

Rudofsky parla di Pantalica come di piccoli appartamenti connessi l'un l'altro nel cuore della montagna, le cui camere affacciano verso l'esterno per mostrarsi al mondo in tutta la loro bellezza. Non sappiamo se la sua interpretazione sia veritiera, ma è evidente come osservando queste piccole celle scolpite nella montagna non è difficile pensare alla celebrazione religiosa degli insediamenti ipogei ma anche allo stretto legame che viene sancito tra uomo e Natura da tali architetture, al concetto di "densità" descritto da Bruno Zevi e allo stesso tempo alla "leggerezza" di cui parla Calvino, alla dualità tra dentro-fuori e quella tra luce-ombra.

Nel villaggio di Loyang in China, invece, trasferirsi sempre più in profondità nelle viscere della Terra diventa l'unica via di sopravvivenza per la popolazione.

L'alta influenza del vento sul luogo ha fatto sì che oltre dieci milioni di persone abbiano deciso di trasferirsi in questi villaggi protetti dal terreno. La particolare composizione porosa del suolo (circa il 45%), infatti, ha permesso alla popolazione di poter abitare la terra scavando nel sottosuolo così da ottenere perfette le condizioni climatiche che rendono la città calda d'inverno e fresca d'estate.

In questo caso l'uomo viene spinto a scavare dalla necessità, trovando nella natura un'alleata fondamentale per la sopravvivenza. La città si mostra come un denso agglomerato di piccoli buchi neri che popolano il suolo.

Vuoti veri e propri che non sono più motivo di angoscia e paura, come quella scatenata dalle caverne in età preistorica, ma che diventano appropriazione del luogo, un caldo rifugio protetto che permette la vita.

Seppure molto diversi, risulta evidente come entrambi gli esempi sopra citati possano riconoscersi nella chiara figura esplicativa di vuoto inteso come buco: un elemento necessariamente legato al suo intorno che lo ospita nella materia e lo definisce, che coincide con il suo limite e si fa spazio in questo.

06. Villaggio di Loyang, China

“Lo spazio è in un certo senso la materia dei buchi; o, se si preferisce, lo spazio è per i buchi quel che la materia è per gli oggetti materiali”.¹⁷

Tale spazio, che qui si fa materia, esalta il concetto di limite in quanto attributo necessario alla sua definizione e diventa per il vuoto un’occasione di relazione, ed in questo senso le relazioni che si definiscono all’interno dello spazio stesso sono molteplici.

All’inizio del Novecento gli artisti delle prime avanguardie cominciano ad incuriosirsi verso quel processo che vede come protagonista la non-materia. Il vuoto si pone al centro di diversi esperimenti da parte di letterati ed artisti che iniziano ad indagarne l’autonomia in quanto massa negativa capace di relazionare un interno ed un esterno. In questo contesto si inserisce “l’architetto del vuoto”, come amava definirsi lui stesso, Eduardo Chillida. Attraverso le mani dell’artista e scultore il vuoto si materializza in cavità e buchi che perforano la massa densa e spessa della materia, creando così un “luogo estraendo la materia [...] e mettendo al suo posto lo spazio”¹⁸.

“Il senso dello spazio nell’opera di Chillida è collegato principalmente al concetto di limite. Lo spazio, entità concava, cava, viene ritagliato nella materia o definito da diaframmi rispetto allo spazio infinito”.¹⁹

Nel 1985, per il progetto a Tindaya, montagna sacra di Fuerteventura, nelle isole Canarie, l’artista crea uno spazio sospeso tra cielo e terra dal quale è possibile contemplare l’orizzonte e percepire la luce in quanto generatrice di materia.

“Ho l’intenzione di creare un grande spazio vuoto dentro di una montagna e che sia per tutti gli uomini [...]. Svotare la montagna e creare tre comunicazioni con l’esterno: con la luna, con il sole e con il mare, con questo orizzonte irraggiungibile”.²⁰

¹⁷ Roberto Casati e Achille C. Varzi, *Buchi e Altre superficialità*, Garzanti, Milano, 2002, p. 47 (ed. originle: *Holes and Others Superficialities*, Cambride, Mass, 1994)

¹⁸ Renato Bocchi, *Il ventre dell’architettura. (Spazio e paesaggio)*, introduzione al seminario -Il Bienal de Canarias-Arte, Arquitectura y Paesaje, Santa Cruz de Tenerife, 23-24 Marzo 2009

¹⁹ ibidem

²⁰ Tulio H. de Micheli, *Eduardo Chillida: la materia es un espacio lento*, in ABC, 11.08.1995, p. 45

Il progetto è concepito come un grosso spazio centrale cubico di circa cinquanta metri per lato scavato nella montagna sul quale si affacciano altri tre prismi che fungono da collegamento con l'esterno.

Il primo di questi spazi secondari si sviluppa in maniera longitudinale, è il collegamento d'accesso al progetto e da questo si apre verso l'orizzonte. Gli altri due prismi, uno dedicato alla luna ed uno in onore del sole, invece, si sviluppano in verticale verso il cielo celebrando attraverso la luce lo spazio centrale in modo da conferirgli un'atmosfera mistica e poetica.

Come dirà lo stesso Chillida "l'idea era quella di creare una scultura (architettura) capace di proteggere la montagna sacra. L'ampio spazio creato nel cuore del monte risulta invisibile all'esterno ma chi si arrischia ad entrarvi può godere del sole e della luna da un incavo dove non esiste orizzonte" ²¹.

Molto simile ad un *Pantheon cubiforme* ed immaginato come un luogo fatto di sola luce e di sola materia in cui l'uomo si immerge nella manifestazione sensibile del divino, il progetto viene duramente criticato e i permessi di realizzazione negati. Probabilmente troppo avanguardista per gli anni in cui viene proposto, Chillida è accusato di non comprendere né rispettare la sacralità del luogo e per questo il progetto non verrà mai realizzato.

Al di là della sua realizzazione, è evidente come nelle opere dell'artista basco, allo stesso modo di tutti gli altri esempi citati, il vuoto venga celebrato nella sua sacralità e, nonostante si materializzi sotto diverse forme e con differenti ragioni nel tempo, la sua spazialità introversa fatta di luce e materia è sempre protagonista della dimensione ipogea.

²¹ E. Chillida, a cura di S. Esengrini, *Lo spazio e il limite. Scritti e conversazioni sull'arte*, Marinotti, Milano 2010

07. Eduardo Chillida, Aldikatu I, 1972

08. Eduardo Chillida, Ce Maudit Moi, 1983

09. Eduardo Chillida, Jatorri (Origen), 1975

10. Eduardo Chillida, Lo profundo es el aire, 1996

11. Eduardo Chillida, senza titolo

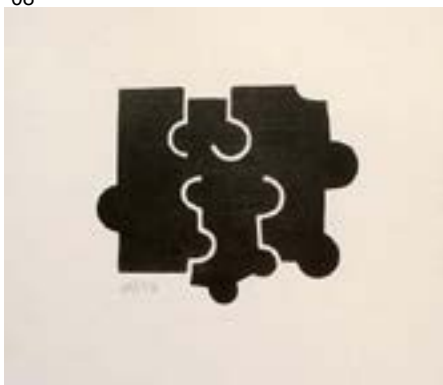
12. Eduardo Chillida, vista interiore dello spazio centrale e dei due prismi dedicati a sole e luna, progetto per Tindaya, 1993

13. Eduardo Chillida, Vista interiore dei collegamenti orizzontali, progetto per Tindaya, 1993

07



08



09



10



11



12



13

RINUNCIA

Mies Van der Rohe, "Less is more"

Mi fu allora chiaro che non era compito dell'architettura quello di inventare forme. Cercai di capire quale fosse allora il suo compito. Lo chiesi a Peter Behrens, ma egli non fu in grado di rispondermi. Semplicemente non si era mai posto la questione. Gli altri dicevano "Ciò che costruiamo è architettura", ma non eravamo soddisfatti di quella risposta [...] dal momento che sapevamo che si trattava di una questione di verità, ci sforzavamo di scoprire che cosa fosse in realtà il vero. Provammo un grande piacere nel trovare una definizione del vero in San Tommaso d'Aquino: Adequatio intellectus et rei o, secondo un filosofo moderno, che si esprime nel linguaggio attuale: "La verità è l'espressione della realtà". Berlage era un uomo di grande serietà che non avrebbe mai accettato alcuna cosa falsa e fu proprio lui a dire che niente dovrebbe essere realizzato che non sia costruito con chiarezza. Berlage fece esattamente questo. E lo fece ad un tale livello che il suo famoso edificio ad Amsterdam, la Borsa, aveva un carattere medievale senza essere medievale. Egli usava il mattone nel modo in cui il Medioevo l'aveva usato. L'idea di una costruzione chiara mi venne da lì, come uno dei fondamenti che dobbiamo accettare. Parlare di questo è facile, ma realizzarlo è difficile. E' molto difficile aderire a questa fondamentale verità, e poi elevarla a struttura. Devo chiarire che, nella lingua inglese, ogni cosa è definita, come una struttura. Lo stesso non vale per l'Europa. Noi chiamiamo una ghianda una ghianda, e non una struttura. Della struttura abbiamo una concezione filosofica. La struttura è il tutto dalla cima al fondo, fino al minimo particolare, all'interno della stessa concezione. Questo è quanto noi chiamiamo struttura.

Mies van der Rohe¹

¹ Mies van der Rohe, citato da Peter Carter in *Architectural Design*, marzo 1961

Se paragonassimo il pensiero e l'opera di Mies a due linee uguali che si estendono verso l'orizzonte, potremmo definirle come due asintoti che vanno a confluire lungo il tempo avvicinandosi all'infinito senza però, data appunto la loro differente natura, mai toccarsi definitivamente. La volontà di arrivare ad una sovrapposizione tra pensiero ed opera viene resa esplicita dall'architetto attraverso la ricerca sul concetto di *verità*.

“Chiesi a Peter Behrens, ma non seppe darmi una risposta. [...] Altri dicevano: Ciò che costruiamo è l'architettura, ma non ero soddisfatto di questa risposta. Forse non avevano capito la domanda. Da quando capii che era una questione relativa alla verità, cercai di scoprire cosa fosse realmente la verità [...]. Sapere cosa sia l'architettura mi costò cinquant'anni, mezzo secolo”.²

Mies estende così all'architettura l'idea di una *verità* intesa come espressione della realtà, ovvero come l'armonia concorde e necessaria tra idea e progetto costruito, sintetizzata da San Tommaso d'Aquino nell'espressione *Adequatio intellectus et rei*.

“Niente esprime al meglio il significato ed il fine del nostro lavoro delle profonde parole di Sant'Agostino: *Il bello è lo splendore del vero*”.³

E' chiaro come per Mies fosse fondamentale definire un'architettura basata sul vero, un autentico talismano a cui fare riferimento per procedere nel suo percorso progettuale. Da qui viene quasi naturale comprendere alcune scelte caratteristiche dell'architettura miesiana, prima tra tutte la sua oggettività:

“I templi antichi, le basiliche romane, come pure le cattedrali medievali, non sono l'opera di singole personalità ma la creazione di tutta un'epoca.

Chi di fronte a questi edifici chiede il nome del costruttore? Che significato può avere la sua personalità, determinata

² Mies van der Rohe, in Peter Carter, *Mies van der Rohe: An Appreciation on the Occasion, This month, of his 75th Birthday*, Architectural Design, marzo 1966, p. 97

³ Mies van der Rohe, *discorso inaugurale in qualità di direttore del dipartimento di Architettura presso l'Armour Institute of Technology*, 1938, in Fritz Neumeyer, *Ludwig Mies van der Rohe. Le Architetture, gli scritti*, Milano, Skira, 1998, p. 307

dal caso? Queste costruzioni sono per loro stessa natura assolutamente impersonali”.⁴

L'architettura è il prodotto necessario che deriva dall'espressione di un'epoca e non deve dipendere in alcun modo dalla volontà del singolo architetto né tantomeno dal suo fruitore. Viene concepita come una disciplina artistica totalmente autonoma, per usare le parole di Durand, *un art qui a un genre propre*⁵. E' chiamata ad essere l'espressione di un'epoca e per questo viene svuotata da ogni vincolo di uso o comprensione.

“Gli edifici dei nostri giorni potranno esprimere la grandezza di cui il nostro tempo è capace; e solo un pazzo potrebbe sostenere che esso sia privo di grandezza”.⁶

L'idea di un'architettura come frutto di un'epoca porta Mies a rifiutare non solo il soggettivismo, ma anche la forma come volontà dell'architetto: “noi non riconosciamo alcuna forma, bensì soltanto problemi costruttivi”⁷. L'unico paradigma determinante e possibile è il sistema costruttivo e con questo un utilizzo appropriato dei materiali secondo la loro natura, per citare ancora una volta Durand “la disposizione dei materiali deve essere relativa alla loro natura e all'uso delle parti in cui sono impiegati”⁸.

L'attenzione ai materiali e la volontà di oggettivarsi dell'architettura contribuiscono alla pienezza che emerge in ogni edificio realizzato da Mies.

Escludendo le prime case accademiche, fin dai primi progetti si percepisce come ogni singolo elemento venga esaltato fino al massimo del suo potenziale, in modo da poter dispiegare le proprie possibilità al limite dell'utilizzo e della fruizione. Come nota Juan Navarro Baldweg durante la conferenza di Barcellona nel 1983⁹, la poetica di van der Rohe è caratterizzata da una forte relazione tra attività espositiva e la sua architettura. Ogni elemento si presenta in tutta la sua pienezza affermandosi all'interno della

⁴ Fritz Neumeyer, op. cit. p. 261

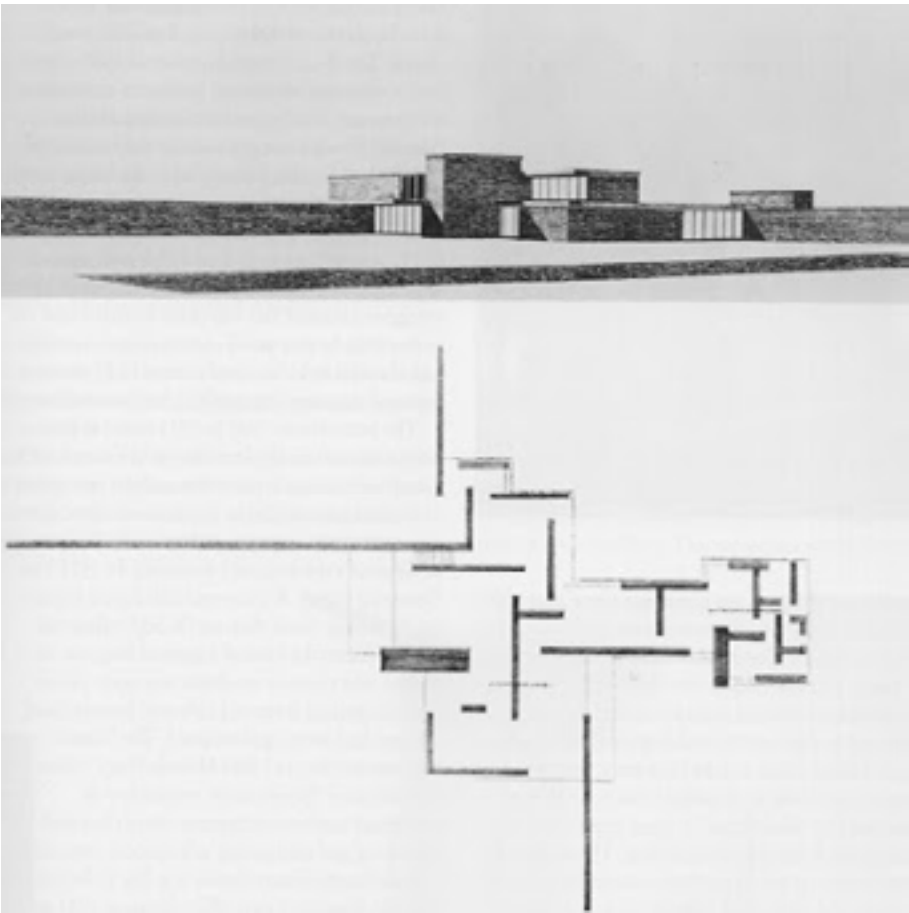
⁵ Jean-Nicolas-Louis Durand, introduzione in *Précis des Leçons d'Architecture*, Volume 1, Parigi, Chez l'Auteur, 1802

⁶ Fritz Neumeyer, op. cit. p. 261

⁷ ibidem, op. cit. p. 258

⁸ Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis*, Parigi, 1819

⁹ si fa riferimento alla conferenza di Juan Navarro Baldweg, *El limite de los principios en la arquitectura de Mies*, conferenza tenuta il 7 Febbraio 1983 a Barcellona e riportata in Revista Técnica, inverno 1989



composizione architettonica in una relazione di equivalenza con l'insieme, rompendo la relazione gerarchica tra gli elementi stessi.

“Il senso di un’esposizione consiste in un qualche modo nel rendere possibile che una entità complessa si mostri simultaneamente con un doppio significato, come unità e come parte, come parte che interviene in una totalità e che però esige che le altre parti le siano somiglianti o equivalenti”¹⁰.

Questa ambivalenza caratteristica di ogni elemento compositivo viene studiata da Mies in ognuno dei suoi progetti, trovando una delle prime espressioni nella *Casa di Campagna in Mattoni*.

Influenzato dal lavoro di Frank Lloyd Wright, il progetto nasce nel 1923 come casa unifamiliare ideale. La pianta si sviluppa seguendo i profili orizzontali dei muri che si estendono in lunghezza verso il paesaggio circostante. Lo spazio è libero e fluido, svuotato di ogni eccesso, quasi vuoto. Il camino è il baricentro di un incastro di volumi in cui la stanza, intesa come ambiente tradizionale, perde la sua connotazione assumendo un nuovo significato. Gli elementi tradizionali, come facciata, partizioni interne, muri, e finestre abbandonano il loro ruolo classico per lasciare spazio a piani orizzontali e verticali, di mattoni o di cristallo. La gerarchia compositiva viene stravolta dall’equilibrio delle componenti architettoniche che diventano equivalenti e proprio per questo motivo dipendenti l’una dall’altra.

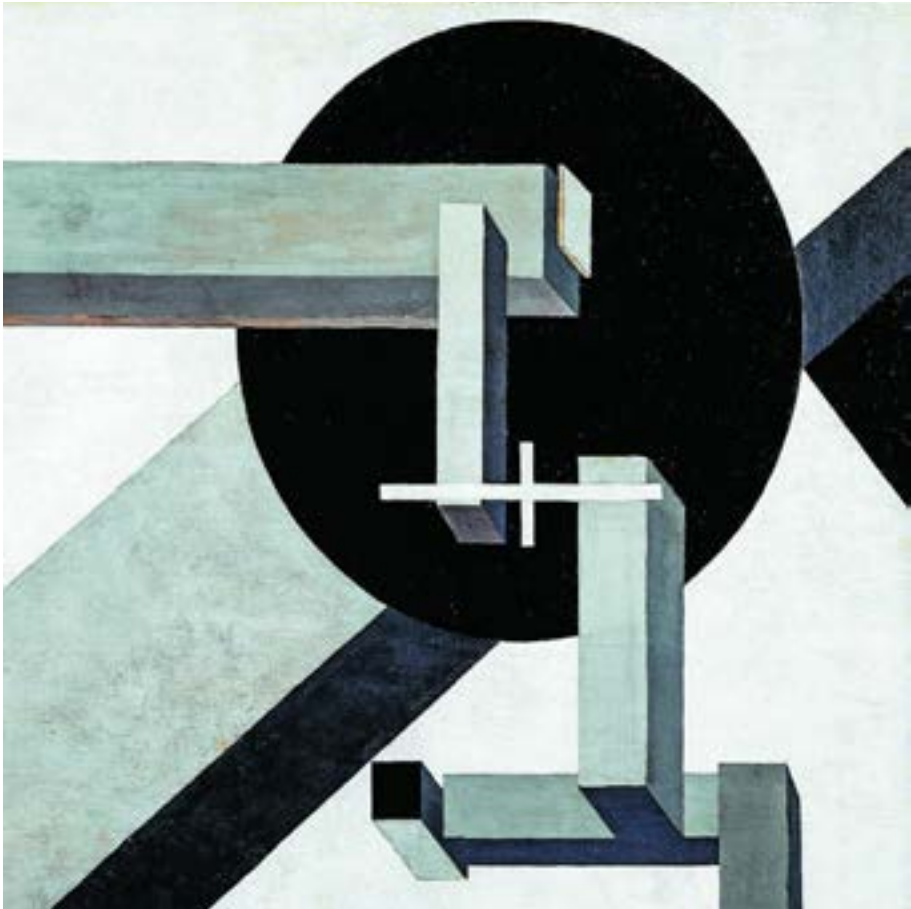
E’ evidente come in questo progetto Mies cominci ad utilizzare il linguaggio geometrico di pianta come strumento progettuale e regola compositiva, iniziando a dirigersi verso l’abbandono del superfluo per una conquista dell’essenziale.

Non è difficile riconoscere qui l’influenza del Suprematismo di Lissitzky¹¹ e come allo stesso tempo, nel clima di avanguardie degli anni Venti, Mies fosse affascinato dalle

¹⁰ ibidem, p. 116-117

¹¹ si fa riferimento al Suprematismo come movimento avanguardistico Russo dei primi decenni del XX sec. nato per mano del pittore Kazimir Malevič intorno al 1913 e teorizzato poi con il manifesto del 1915. Secondo Malevič l’arte doveva liberarsi da ogni vincolo pratico ed estetico elevandosi alla pura plasticità in una ricerca che conducesse all’essenza dell’arte, o meglio all’arte fine a sè stessa, prediligendo quindi forme geometriche e ed elementi bidimensionali in cui il colore viene espresso al massimo della sua potenzialità. In questo contesto avanguardistico ed influenzato dai canoni più classici del suo maestro Mark Chagall, Lissitzky sviluppa una propria identità artistico-suprematista realizzando una serie di quadri fatti di astrazione, assi multipli, e multiple prospettive, elementi insoliti alla produzione suprematista.

14. Mies van Der Rohe, vista assonometrica e pianta del progetto Casa di campagna in mattoni, 1923



15

esperienze artistiche del *De Stijl* trovando particolari affinità con la pittura astratta di Mondrian¹².

Dalla *Casa di Campagna in Mattoni*, Van der Rohe, comincia a dirigersi verso quel cammino che la porterà a liberarsi di ogni eccesso strutturale e compositivo. Un'architettura che nel suo essere neutra e vuota si mostra in realtà piena ed eterna, capace di *perdurare nel tempo*.

“La nitida definizione dei suoi spigoli, la fredda superficie dei suoi vetri, la leggera elevazione sul terreno, la mancanza di suddivisioni interne, il disinteresse per l'uso, sono caratteristiche che suggeriscono innanzitutto una volontà di affermazione di sé stessa. Volontà che la fa *perdurare nel tempo*, un tempo discontinuo ed incerto, e che non la fa derivare da nulla che non sia essa stessa, né contenere alcunché che la esprima”.¹³

La volontà di cui qui si parla vede la sua massima espressione nel *Padiglione tedesco* realizzato per l'Esposizione mondiale di Barcellona del 1929. L'edificio si mostra nella sua grande semplicità come uno spazio sviluppato intorno ad otto pilastri cruciformi, liberamente disposti, che sostengono il tetto piano. Ogni elemento è misurato e caricato del solo compito costruttivo che gli compete riuscendo a trasmettere tutta la sua potenza espressiva. I materiali vengono esaltati fino a dispiegare il massimo del loro potenziale: i piani orizzontali sono rivestiti di marmo verde lucido e riflettono, oltre che le forme e gli elementi costruttivi, la luce naturale che diventa la materia che abita lo spazio. La lunga parete in travertino che delimita la terrazza principale poi si mostra in tutta la sua pienezza riflettendosi, insieme all'intero edificio, nel grande specchio d'acqua dal quale emerge l'immagine cristallizzata della *Danzatrice* di George Kolbe.

La volontà di affermarsi come sola architettura emerge in egual modo nei disegni di Mies. Gli spazi da lui progettati non implicano mai la necessità della presenza umana.

¹² con le parole di J. J. Pieter Out “Nel libro sull'opera di Mies van der Rohe, che Philip Johnson pubblicò per conto del Museum of Modern Art a New York, si può leggere e vedere che anche Mies intorno al 1923 sentì l'influenza di *De Stijl*: da una numerosa serie di progetti emerge come Mies si sentisse all'inizio attratto dagli esperimenti cubisti dell'architettura di *De Stijl* e come gradualmente egli giungesse a sviluppare piante che mostrano numerosi punti di consonanza con i quadri di Mondrian” (J. J. Pieter Out, *La mia strada in De Stijl*, Franco Angeli ed., Milano, 1981). Il rapporto tra l'architettura di Mies e la pittura di Mondrian emerge in maniera evidente tanto in pianta quanto in alzato attraverso un uso geometrico degli elementi compositivi che definiscono lo spazio e ricercano un equilibrio nella composizione dall'alto al basso, da sinistra a destra.

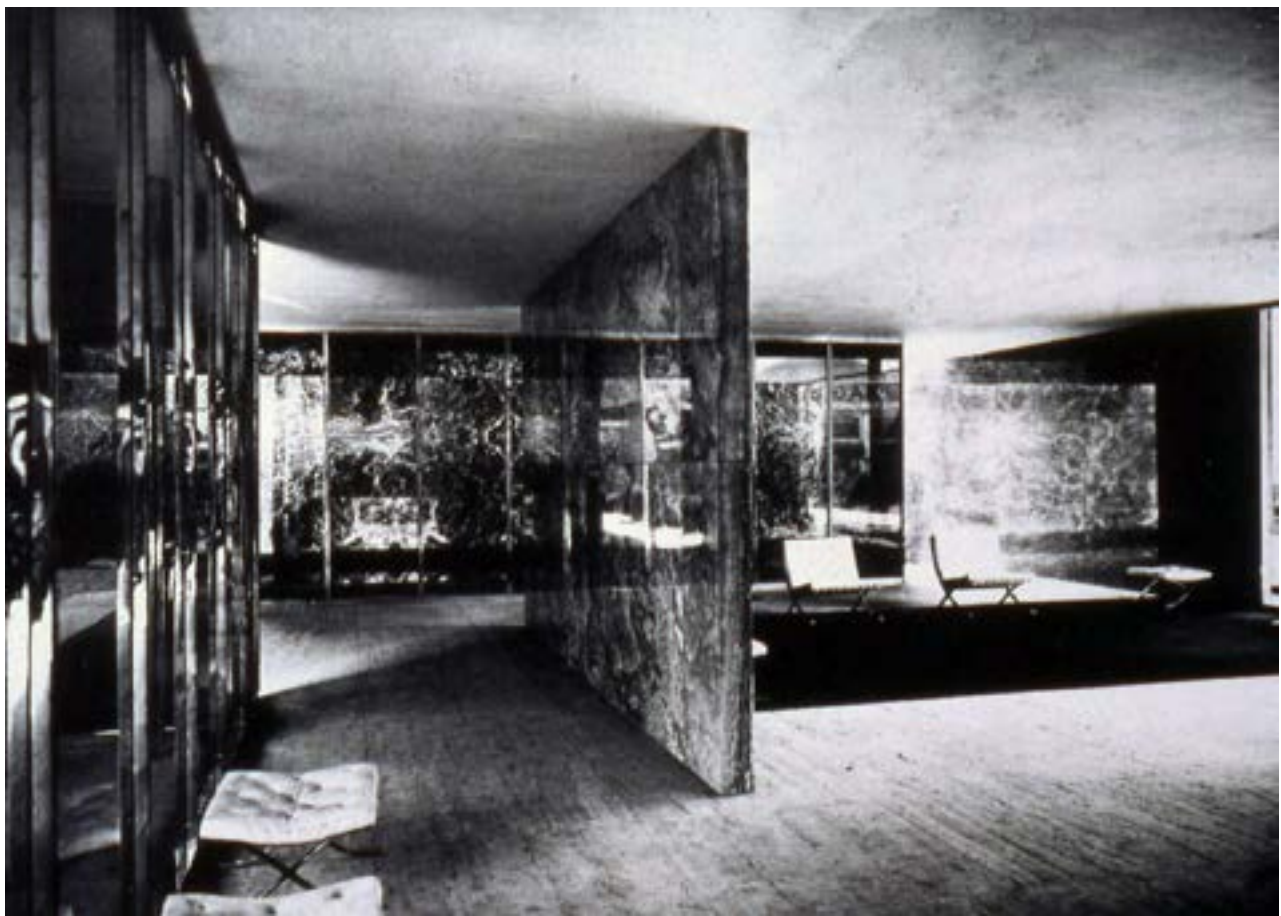
¹³ Fernandes Espuelas, *El claro en el bosque*, Barcellona, Fundació Caja de Arquitectos, 1999, p. 68

15. El Lissitzky, Proun 1 D, 1919

16. Mies van der Rohe, vista dell'ambiente interno, Padiglione tedesco a Barcellona, 1929

17. Mies van der Rohe, vista dell'ambiente interno e della terrazza principale, Padiglione tedesco a Barcellona, 1929

18. 17. Mies van der Rohe, vista della terrazza principale, Padiglione tedesco a Barcellona, 1929



16



17



18



19



20

I disegni proliferano di figure più vicine ad ombre che a persone. Sagome nere che come immagini invisibili hanno un ruolo di importanza secondaria rispetto alla magnificenza dell'edificio. Le presenze umane esistono e sono fondamentali per dare vita all'architettura ma si mostrano come sfocate all'interno di un guscio che non contiene nulla se non lo spazio. In questo rapporto tra architettura e uomo Mies inizia la sua ricerca sul tema fondo-figura, già preannunciata nell'ultimo lungo periodo artistico di Mondrian, "relazione che fa sì che una cosa sia più piccola dell'altra, stia nell'altra o la contenga" ¹⁴. In questo senso Van der Rohe esprime l'equilibrio di tale relazione avvicinandosi sempre più alla simmetria assiale.

"In altre parole si sviluppa verso un equilibrio meno teso; parallelamente la sua architettura va perdendo di densità e aggettivazione conseguentemente alla natura dei meccanismi che approfondiscono questa linea evolutiva: la smaterializzazione e l'universalizzazione".¹⁵

La perdita di densità caratteristica delle opere di Mies si traduce nella diminuzione dei muri e nella riduzione del loro spessore. Nei progetti residenziali realizzati negli anni successivi un unico sottile muro delimita il perimetro mentre il patio centrale è costituito da vetrate continue ed omogenee. Progetto dopo progetto, le divisioni degli spazi interni vengono ridotte di dimensione e spessore fino a diventare semplici pannelli che, come in *Casa Resor* o in *Casa Farnsworth*, si evolvono a tal punto da non toccare nè soffitto nè pavimento, mantenendo l'unità visiva dello spazio. Nella *Crown Hall* o nella *Nationalgalerie*, addirittura, il perimetro è dato dalla sola superficie vetrata mentre le suddivisioni interne si riducono a sottili pannelli disposti simmetricamente e liberi nello spazio. In questo senso l'utilizzo di superfici vetrate omogenee e lineari libera l'occhio da ogni barriera visiva, focalizzando l'attenzione sull'orizzonte e sulla luce naturale che entra nell'ambiente facendosi ancora una volta forma.

Baldweg sottolinea la similitudine di questa percezione

¹⁴ Juan Navarro Baldweg, op. cit. p. 128

¹⁵ Fernandes Espuelas, op. cit., p. 72

19. Mies van der Rohe, vista dell'ambiente interno, Casa Farnsworth, Illinois, 1950-1951

20. Mies van der Rohe, vista dell'ambiente interno, Casa Resor, Wyoming, 1937

21. Mies van der Rohe, Crown Hall, IIT, Chicago, 1950-1956

22. Mies van der Rohe, Nationalgalerie, Berlino, 1962-1965



21



22

data dalla binomia vetro-luce con il sistema compositivo utilizzato da Friedrich in molte sue opere:

“Consiste nell’identificare la sorgente di luce (generalmente un sole crepuscolare) con la fuga prospettica , mentre le figure (l’architettura di una chiesa, ad esempio, nel quadro di Schinkel) si frappongono tra lo spettatore e il fondo nel quale si trova la sorgente-fuga”.¹⁶

Durante questo processo di smaterializzazione Mies mantiene volutamente alcuni elementi di maggiore densità che in un qual modo danno la percezione di misurazione dello spazio (un camino, un blocco di servizio, scatole traslucide riservate ad impianti e ambienti secondari) e che allo stesso tempo diventano fonti di illuminazione naturale ed artificiale. Nel padiglione a Barcellona, ad esempio, la superficie dei muri riflette la luce naturale distribuendola tra gli spazi interni. Nella *Crown Hall*, invece, i due blocchi centrali illuminano artificialmente lo spazio. E’ chiaro come in entrambi i casi la luce si faccia materia. Se pensiamo al Medioevo, la luce è sempre stata sinonimo di purezza. Per usare parole di Dante, “la luce divina è penetrante per l’universo secondo ch’è degno”¹⁷. I muri si trasformano così da un lato in riflessi brillanti e dall’altro in resistenze alla luce fatte di materiali preziosi che si avvicinano in un qual modo all’immagine di universalità divina.

La logica strutturale, l’utilizzo di superfici trasparenti, la smaterializzazione e lo svuotamento progressivo degli interni portano Mies ad avvicinarsi all’idea di identificare architettura e verità in un’architettura universale. Questo sistema di equilibri fa sì che il programma funzionale risulti effimero di fronte alla magnificenza dell’edificio, come dirà lo stesso Mies ad Hugo Haring:

“Fai degli spazi abbastanza grandi, vecchio mio, in modo da potercisi muovere dentro liberamente, e non in una sola direzione predeterminata! Oppure sei sicuro del modo in cui questi spazi saranno usati? Noi non sappiamo affatto

¹⁶ ibidem

¹⁷ Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, *Paradiso*, canto XXXI, vv 22-23

se la gente li userà nel modo in cui ci aspettiamo da loro. Le funzioni non sono né così chiare né così costanti; esse cambiano più rapidamente dell'edificio".¹⁸

La sua architettura ancora una volta si celebra come intransitiva, un'architettura che mira ad esprimere solo sé stessa e lo spazio di cui si compone.

Gli elementi di cui si fa portatrice dialogano insieme all'interno di un ordine chiuso in cui l'introduzione di qualsiasi altro elemento estraneo all'architettura stessa risulterebbe eccessivo.

"E' a causa di questa esclusione del contingente che nella sua architettura si apprezza una forte componente di vacuità, frutto del processo riduzionista che nelle sue ultime opere giunge ad un ammirevole economia, espressa dall'aforisma *less is more*".¹⁹

¹⁸ Mies van der Rohe citato in Franz Schulze, *Mies van der Rohe*, Milano, Jaka Book, 1989, p. 117

¹⁹ Fernandes Espuelas, op. cit., p. 80

23. Caspar David Friedrich, *Two men by the sea*, 1817



23

VALORE CULTURALE

IL VUOTO SHINTOISTA

Silenzio, riflessione, continuità

*Si aprono porte e finestre per fare una casa
e nel suo non essere si ha l'utilità della casa.
Lao Tzu¹*

La cultura giapponese offre una delle rappresentazioni più ricche e piene sul tema della vacuità.

Nella tradizione orientale lo spazio è definito da ciò che è visivamente silente ed in quanto tale capace di evocare emozioni estetiche dalle sfumature impercettibili.

Il vuoto è l'elemento strutturante non solo dello spazio, ma di tutta una cultura la cui esaustiva comprensione agli occhi di noi occidentali risulta molto difficile.

“Si tratta di confrontarsi con una complessa realtà dove non sempre esiste un soggetto che costituisca un centro dominante, ma dove esiste una pluralità di situazioni nella quale si associano insiemi di sensazioni, di emozioni e di percezioni che cambiano in relazione al modo in cui ogni individuo percepisce in quell'istante un determinato luogo. Molto di ciò che a noi appare come una condizione statica, costituisce invece un processo dinamico proprio della tradizione culturale giapponese che trova le sue radici in uno stretto rapporto con l'ambiente e con la natura”.²

L'architettura giapponese si trova quindi al centro di una serie di difficoltà interpretative in cui il vuoto, lontano dalla percezione dello spazio occidentale che si fonda invece sul pieno, fa da elemento strutturante

“Lo spazio giapponese è sempre legato a questa sublimazione del vuoto. Per vivere, infatti, in uno spazio con la massima libertà possibile, occorre innanzitutto

¹ Lao Tzu, *Tao Te Ching*, VI sec. a.C. in *L'utilità del non essere*, a cura di Luciano Parinetto, Milano, Edizioni La vita Felice, 1995

² Gian Carlo Calza, *Stile Giappone*, Torino, Einaudi, 2002, p. 71.

creare il vuoto; in seguito il vuoto sarà in qualche maniera occupato, ma la vibrazione del vuoto e la sua presenza devono restare sensibili”.³

In questo senso si è scelto di soffermarci su tre esempi di architettura che presentano una grande interpretazione di vacuità: la struttura abitativa delle case giapponesi, l'organizzazione degli spazi nei templi scintoisti e la delicatezza progettuale nella celebrazione delle case da tè.

L'architettura domestica giapponese nasce da un'antica tradizione millenaria, che già nei suoi primi modelli abitativi stabiliva quattro elementi fondamentali che ancora oggi accompagnano molte delle soluzioni residenziali: una struttura portante indipendente da chiusure verticali, il tetto a spiovente come chiusura superiore, il pavimento che si innalza rispetto al terreno e leggeri paramenti di fibre naturali o reticolati lignei come divisioni interne.

Con l'arrivo e la pratica del Buddismo in Oriente si assiste all'introduzione di alcuni elementi che rendono lo spazio più permeabile: la pagoda, l'utilizzo delle tegole per la copertura e la policromia delle colonne.

Tuttavia l'architettura residenziale non subisce rilevanti influenze religiose ma rimane piuttosto indipendente negli anni, sviluppando il modello tradizionale che prende il nome di *shinden*.

In origine le abitazioni vedevano svilupparsi lo spazio intorno ad un grande ambiente centrale: la *moya*, vera e propria stanza principale definita da quattro grandi colonne cilindriche di legno ai vertici. Ai lati di questo spazio si trovavano gli *hisashi*, due portici che delimitavano l'ambiente e che con il tempo si estenderanno fino a girare completamente intorno al corpo centrale formando una sorta di galleria coperta. A questa viene aggiunta un'ulteriore galleria esterna, che prende il nome di *mago-hisashi*, con la funzione di schermo permeabile allo spazio.

³ Fernandes Espuelas, *El claro en el bosque*, Barcellona, Fundació Caja de Arquitectos, 1999, p. 94

24. Katsushika Hokusai, *Mitsui shop on Suruga street in Edo*, trentesima opera della serie *Trentasei viste sul Monte Fuji*, 1831





25

“Visivamente le differenti parti del giardino erano unite poiché le gallerie non presentavano pareti laterali. Isolare ed allo stesso tempo unire gli spazi fu uno dei concetti fondamentali dell’organizzazione spaziale dell’architettura giapponese”.⁴

L’attenzione ad uno spazio fluido ed omogeneo è la stessa che troviamo nell’utilizzo dei materiali, sempre rigorosamente naturali: legno per struttura, pavimento e pareti e corteccia di cipresso per la copertura.

Con il tempo, nell’Età Media del Giappone, alcuni elementi cambiarono connotazione, portando l’architettura residenziale ad un successivo livello di sviluppo che prende il nome di *shoin* e che vede la massima maturità nei secoli XVI e XVII.

Qui le grosse colonne cilindriche della *moya* lasciano spazio agli esili supporti di sezione quadrata dell’*hisashi*, ottenendo così un’omogeneità strutturale che mantiene la fluidità ricercata nell’organizzazione spaziale. Le divisioni interne che inizialmente erano fisse vengono sostituite da elementi leggeri e scorrevoli. Le porte, in origine pesanti e massicce, lasciano spazio ad un’intelaiatura lignea, che prende il nome di *shoji*, sulla quale viene montato un tamponamento di carta di riso rendendo l’elemento leggero e traslucido. Il pavimento si anima di *tatami*, stuoie finemente intrecciate che si posano su un materasso di paglia alto 6 cm. Una parete della *moya* è occupata dal *tokonama*, uno spazio leggermente rialzato che con le sue scaffalature ospita solitamente dipinti, composizioni floreali ed oggetti sacri alla famiglia che abita la casa. Sopra questo troviamo una finestra con davanzale, anche chiamata *shoin-mado*.

“Contrariamente alla pianta del cerimonioso stile Shinden, i differenti locali si disponevano, nello Shoin, in maniera più organica. Sebbene fosse diviso in stanze, i pannelli scorrevoli potevano essere aperti e lo spazio interno della residenza dello stile Shoin assomigliava a quello di uno Shinden”.⁵

⁴ Tomoya Masuda, Yukio Futagawa, *Japòn*, Barcellona, Garriga ed., 1971, p.94

⁵ ibidem, p. 95-96

25. Vista di un interno a Palazzo Katsura, Kioto

26. Particolare d’ingresso di un’abitazione in stile *shoin*, Tokyo, 1984

27. Vista dell’interno di un’abitazione in stile *shoin* e dello spazio del *tokonoma*, Kyoto, Novembre 1984





27



28

Parallelamente allo stile *shoin* si sviluppa in Giappone lo stile chiamato *sukiya*, secondo il quale un edificio si sviluppa solitario e contemplativo isolato al centro di un raffinato giardino, mantenendo una sensibilità particolare con la natura ed elevandosi ad un altro livello di dialogo con questa, molto più delicato ed introspettivo di *shoin* e *shinden*.

“La decorazione svanisce, la naturalezza prevale, i materiali mostrano colori e texture originali, l'integrazione tra interno ed esterno è massima. Lo spazio costruito si presenta in forma neutra. Tutto è orientato verso la figura umana e verso la cornice naturale del giardino”.⁶

L'evoluzione stilistica che abbiamo visto fin'ora è molto importante per riuscire a comprendere la concezione giapponese di spazio, la sua organizzazione e come questo si relazioni con l'uomo. Idea espressa e formulata mediante il *Ma*:

“In giapponese la parola *Ma* è un concetto che incorpora lo spazio ed il tempo, in termini strettamente spaziali; è la *distanza naturale tra due o più cose che si trovano in continuità, o lo spazio delimitato da pilastri e paraventi (la stanza) o, in termini temporali, la pausa naturale o intervallo tra due o più fenomeni che si succedono in continuità* (def. presa dall' Iwanami dictionary of Ancient Terms). Il Giappone antico non conosceva il sistema seriale occidentale di spazio e tempo. Entrambi, tempo e spazio, erano concepiti come intervalli, e ciò si riflette nel Giappone attuale nei concetti di base dell'ambiente e della progettazione del giardino, nelle arti della vita quotidiana, in architettura, nelle belle arti, nella musica, nel teatro. Tutte queste discipline possono essere chiamate arti del *ma*”.⁷

In architettura il significato di *ma* viene tradotto come il luogo referenziale in cui si svolge la vita quotidiana. Uno spazio dove si vive e che “non ha senso fintantochè non individua indizi di vita umana”⁸.

⁶ Fernandes Espuelas, op. cit., p. 87

⁷ Arata Isozaki, *Ma: Japanese time-space*, in *The Japan Architect*, 7902, p.70

⁸ ibidem, p. 72

28. Katsushika Hokusai, *Lake Suwa in the Shinano province*, diciassettesima opera della serie *Trentasei viste sul Monte Fuji*, 1830-1834

Il *ma* si concretizza nello spazio interno delle abitazioni giapponesi come una cornice neutra che prende vita solo quando viene attivata dalla presenza dell'uomo.

I mobili quindi, all'interno delle case Giapponesi, diventano quasi inesistenti. Tutto ciò che di solito abita lo spazio delle case occidentali, in Oriente viene chiuso all'interno di armadi che diventano custodi silenziosi della casa.

Se in Occidente le abitazioni sono organizzate per stanze con una funzione ben precisa che si rispecchia nell'arredamento e si impadronisce dello spazio quando la presenza umana viene meno, in Giappone la gerarchia degli spazi non segue criteri funzionali ma bensì legati alle situazioni e alle dimensioni. Le stanze sono spoglie, nude, vuote. La loro dimensione varia ed è variabile. I pannelli interni (*fusama*) permettono di unire o dividere stanze confinanti, mentre i *shoji* danno la possibilità di prolungare visivamente l'orizzonte unendo più ambienti.

Anche nelle camere da letto i *tatami* vengono stesi solamente all'occorrenza.

In questo quadro neutrale l'unico ambiente privilegiato che assume una valenza diversa è il *tokonama*. Qui, come già spiegato in precedenza, vengono disposti solitamente un dipinto, una composizione floreale e all'occorrenza oggetti con significati particolari per gli abitanti.

Il minimalismo degli ambienti lascia così spazio alla relazione con la natura, padrona indiscussa della casa. Tutto ciò che è un prodotto umano appare un'estensione dell'ambiente naturale, fondendosi e dialogando silenziosamente con esso. Legno, carta di riso, corteccia e bamboo sono utilizzati con colori e texture naturali nel rispetto del paesaggio circostante.

La pianta dell'edificio mantiene spazi aperti e permeabili per permettere alla natura di poter entrare a far parte dell'architettura, sia visivamente che emozionalmente. La luce che penetra dalla finestra dello *shoji* scandisce le variazioni della giornata. Le stagioni mutano in luce e colori, riflettendo il loro stato d'animo nell'ambiente interno.

“Lo spazio della casa diventa la cornice silenziosa della scena naturale”⁹, in cui natura, architettura e uomo convivono silenziosamente protagonisti della stessa scena, come testimoniano le parole di Basho:

*Sotto lo stesso tetto
dormono le cortigiane,
la luna e il trifoglio.*¹⁰

All'interno della casa giapponese lo spazio calmo e silenzioso è lo scenario neutro in cui le azioni umane trovano la loro intensa espressione.

Attraverso il vuoto che si viene creando ogni azione è libera e lo spazio, vario e flessibile, viene utilizzato al pieno delle sue potenzialità.

In questo senso si inserisce il padiglione del tè, considerato come un ambiente in cui la vacuità è tale da permettere alle pure sensazioni di esprimersi tanto intensamente da provocare un cambiamento nella coscienza di chi lo celebra.

Qui la realizzazione spirituale è massima. L'individuo si identifica con la natura e riesce così a liberarsi dalle preoccupazioni quotidiane per poter fruire puramente del piacere estetico. Il vuoto diventa il mezzo tramite il quale è possibile tale passaggio: per potersi abbandonare al mondo del sensibile, proteso ad un'apertura sensoriale e mentale, è necessario abbandonarsi prima al nulla, non pensare a niente, attraversare un luogo vuoto e spoglio.

Questa è la motivazione per cui l'ambiente in cui si celebra la cerimonia del tè è dominato da colori tenui e naturali, il mobilio è assente, l'atmosfera è governata da silenzio e penombra. Uno scenario neutro in cui la percezione degli stimoli esterni è doppia.

“Il dipinto del *tokonama*, la composizione floreale, il vasellame, l'acqua che bolle, e la stessa degustazione del tè provocano in ognuno dei cinque sensi una serie di

⁹ Fernandes Espuelas, op. cit., p. 87

¹⁰ Matsuo Basho, a cura di Giuseppe Rigacci, *Poesie*, Sansoni editore, 1992

sensazioni che, con intenti di esclusività, rimuovono dalla mente del partecipante pensieri ed inquietudini”.¹¹

Così il padiglione del tè è concepito come un capanno in mezzo al bosco. Attraversare il giardino che lo separa dal resto dell'abitazione significa iniziare a spogliarsi da tutti i pensieri e le preoccupazioni che accompagnano l'uomo per dedicarsi completamente all'isolamento spirituale che è offerto dalla natura:

“[...] il sentiero di larghe pietre grigie che attraversava il paesaggio in miniatura e svaniva fra gli arbusti venne a significare liberazione dal mondo. Non vi era volgare ricchezza di colori vivaci nel giardino giapponese, perché il gusto zen voleva tinte dolci e riposanti; e i giardinieri giapponesi divennero così abili da saper creare, in pochi metri quadrati, l'impressione di una tranquillità e solitaria vallata montana”.¹²

Il giardino Zen costituisce il primo passaggio verso la fruizione del puro piacere estetico offerto dalla celebrazione del tè. Il bosco è un giardino progettato in cui l'apparente spontaneità della natura permettere all'ospite un senso di isolamento e sorpresa. Il padiglione allo stesso modo appare un edificio rustico e naturale. Come per le case giapponesi i materiali utilizzati sono legno per struttura e pavimenti, carta di riso per i tamponamenti, tetto in paglia e *tatami* che governano l'interno.

“La casa aveva una struttura così fragile da suggerire immediatamente il pensiero della transitorietà e vanità delle cose; non vi era nessuna simmetria né rigidità nel suo disegno, perché allo Zen la simmetria appariva innaturale e priva di vita, troppo perfetta per lasciare luogo alla crescita e al cambiamento, e inoltre era essenziale che la Casa del Tè si armonizzasse a ciò che la circondava, che fosse naturale come gli alberi e come le rocce non toccate dallo scalpello”.¹³

¹¹ ibidem, p. 188

¹² Alan W. Watts, *Lo Zen. Un modo di vita, lavoro e arte in Estremo Oriente*, Milano, Bompiani, 2001, p. 107-108

¹³ ibidem, p. 108

29. Ray Morimura, *Morning Glory and Tea House*, 2008



29



30

Prima di accedere all'interno gli ospiti attendono insieme sotto il portico, chiamato *machai*, per poi percorrere una galleria che prende il nome di *roji*. Per entrare nella prima sala è necessario varcare una piccola porta d'accesso che impone di piegare molto la testa, così da scorgere l'ambiente interno solo una volta entrati nel padiglione. Questo gesto obbligatorio sancisce un rapporto di continuità tra la percezione dell'ambiente esterno e quello dell'interno. La luce è fioca, i colori naturali dolci e armonici, lo spazio vuoto. La sala principale ha normalmente la dimensione di 4,5 *tatami* ed ospita un massimo cinque persone. Subito si scorge il *tokonoma*, unico elemento dissonante. La vista del dipinto ed i fiori impressionano lo spettatore suscitando emozioni che cresceranno durante la cerimonia. Durante il giorno il *tokonoma* viene illuminato dalla luce naturale della finestra sovrastante che gli conferisce una qualità mistica di massima purezza, ma anche un senso di libertà e delicatezza. Qui la fruizione estetica raggiunge il massimo della sua espressione. Niente all'interno della stanza deve ridurre il valore simbolico e spirituale.

Il vuoto regna incessante nello spazio e permette all'uomo di potersi elevare spiritualmente in una suggestione di colori e texture naturali. E' un vuoto aperto alla trasformazione personale, volto ad essere riempito della sola emozione estetica dello spettatore. Una vacuità spaziale talmente intensa da lasciare fuori il mondo esterno e recuperare l'essenziale.

L'arte del tè,
lo si sappia,
non è altro che
bollire l'acqua,
versarvi il tè e berlo ¹⁴

Il vuoto silenzioso che anima lo spazio viene interrotto dalla sola "musica dell'acqua che bolle nella teiera di ferro" ¹⁵.

¹⁴ dalle parole di Sen no Rikyu in Leonardo Vittorio Arena, *Lo spirito del Giappone. La filosofia del Sol Levante dalle origini ai giorni nostri*, Milano. RCS. Libri S.p.a., 2007

¹⁵ Okakura Kazuko, *Il libro del Tè*, Varese, Sugarco edizioni, 1994, p. 17

30. Artista sconosciuto, *Toyohara Chikanobu: celebrazione invernale del tè*

Null'altro deve rompere il silenzio. Ogni ospite si riconosce in questo suono che anima i suoi ricordi, trasformato dall'immaginazione nel rumore delle onde che si rompono sulla spiaggia, nel fruscio dell'aria che muove le foglie dei pini.

“La teiera canta delicatamente, poiché si sono disposti sul fondo dei pezzi di ferro che producono una loro melodia in cui si può trovare l'eco, attutita dalla nuvola, di una lontana cascata o di un mare che in lontananza si rompe sugli scogli, o anche di un temporale che si abbatte su di una foresta di bambù o, infine, il sospiro dei pini su di una lontana collina. Anche in pieno giorno nella stanza del Tè, la luce è sempre soffusa, poiché gli spioventi del tetto lasciano a malapena penetrare pochi raggi di sole. Ogni cosa è delicata nel colore, dal pavimento al soffitto; anche gli invitati hanno scelto con cura le loro vesti, optando per le tinte più discrete. La patina del tempo ricopre ogni oggetto, poiché in questo luogo non è ammesso niente di nuovo all'infuori del lungo cucchiaino di bambù ed all'asciugatoio di tela che devono essere nuovi e di un candore immacolato”.¹⁶

Non vi è niente di superfluo, solamente il necessario. La penombra risalta le figure degli ospiti che circondano il maestro della cerimonia. Le mani si muovono consapevoli e decise in pochi misurati gesti. Le tazze sono sobrie in forma e colori ed hanno una superficie liscia che concentra l'attenzione sul semplice tè.

Lu T'ung, poeta della dinastia T'ang, descrive così la degustazione e le sensazioni che questa suscita:

“La prima tazza mi inumidisce le labbra e la gola, la seconda interrompe la solitudine, la terza entra nelle mie aride viscere per trovarvi migliaia di strane ideografie, la quarta procura una delicata traspirazione e le ingiustizie della vita se ne vanno uscendo dai miei pori; la quinta purifica; la sesta conduce nella regione degli immortali; la settima, ma non posso bere più. Sento solo un respiro di

¹⁶ ibidem, p. 17-18

fresca brezza che gonfia le mie maniche. Dove è Horaisin, il paradiso? Lasciatemi salire su questa dolce brezza e che essa mi conduca lassù".¹⁷

E' chiaro attraverso le parole di Lu T'ung come tale celebrazione non sia semplicemente un processo fisico, ma coinvolga la più profonda parte dell'anima in un cammino volto alla liberazione dei sensi, al più alto piacere sensoriale. Seppure con il tempo tale preparazione sia spesso formalizzata in un processo meccanico che ne accentua troppo il carattere rituale, la cerimonia del tè rimane un percorso dello spirito, in grado di attivare ogni senso in maniera profonda e diversa.

"Il cammino attraverso il giardino, la pienezza di luce, la varietà di piante e di pietre, tutto provoca intensi stimoli che rimuovono, dall'attenzione del visitatore, sensazioni e pensieri esterni che ancora risiedono nel suo animo".¹⁸

La vacuità dello spazio permette di concentrarsi, oltre che sulla cerimonia, sul proprio corpo e sulle percezioni sensoriali che questo riceve, così da fruire profondamente degli intensi stimoli estetici che vengono proposti.

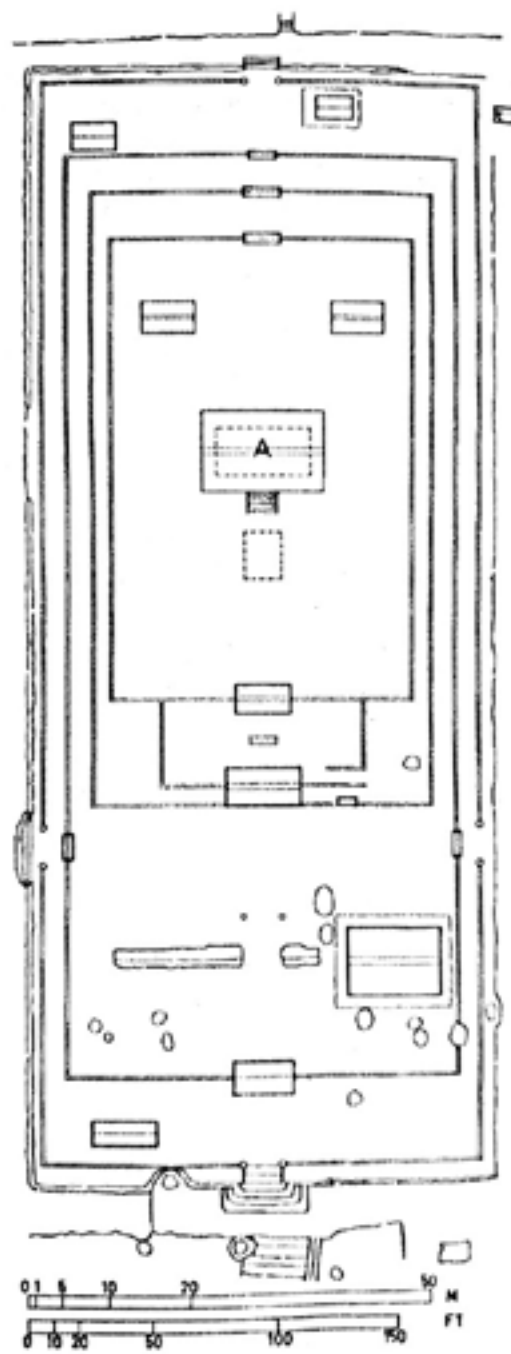
Il senso di ottenere attraverso l'utilizzo del vuoto una particolare forma di trascendenza è lo stesso che ritroviamo formulato nella cornice sacra dei templi scintoisti.

La radura è qui quell'elemento che rappresenta il vuoto ed ospita al suo centro il tempio sacro. In mezzo alla foresta la cultura giapponese si fa spazio, fa spazio all'uomo e alla possibilità di potersi ritagliare un momento di riflessione nella caoticità di ciò che vi è all'infuori. Il delicato rapporto uomo-natura trova la sua dimensione in un edificio che sembra più una produzione della natura stessa che dell'uomo.

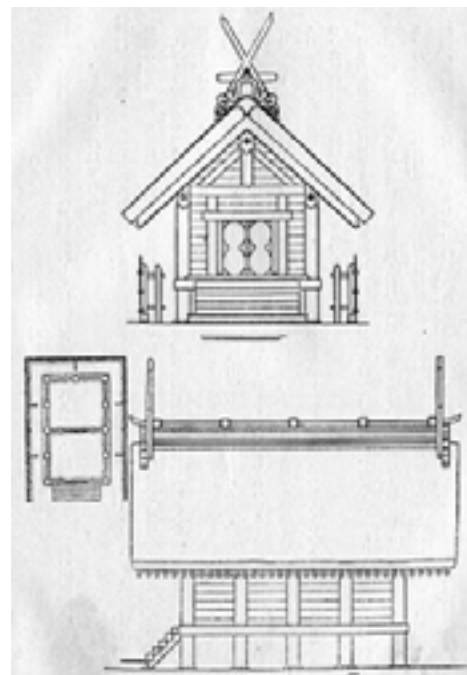
Questo senso emozionale di spazio vuoto diventa concreto nei santuari shintoisti attraverso la pratica del *Shinken-Sengu*.

¹⁷ ibidem, p. 30

¹⁸ Fernandes Espuelas, op. cit., p. 199



31



32



33

Con l'imperatore Temmu inizialmente e poi con l'imperatrice Jito nell'anno 690 questa tradizione inizia a diventare propria di ogni tempio scintoista: ogni venti anni il tempio viene ricostruito esattamente identico a quello precedente nello spazio del *kodenchi*, un recinto vuoto che ha la funzione di ospitare la successiva ricostruzione del tempio.

In questo senso il santuario di Ise è una delle più importanti dimostrazioni di come questa lunga tradizione possa essere conservata nel tempo:

“In uno spazio vuoto del santuario scintoista di Ise è situato, sotto un piccolo tetto in miniatura l'*immutabile pilastro del cuore*¹⁹. Ogni tempio, ad Ise, comprende due zone: la zona vuota, quella dell'assenza, il cosiddetto *kodenchi*, e la zona piena, quella della presenza. Il divino appare allo stesso tempo presente e assente; la chiave di questo simbolo, dice Tadao Takemoto, è rappresentata dall'*onorevole pilastro del cuore*. Si potrebbe infatti paragonare questo pilastro, che si trova al centro del *kodenchi*, ad un ombelico. Da questo punto zero emerge il sacro”.²⁰

Il santuario di Ise è composto da due recinti principali, uguali ed opposti, l'uno rivolto ad est e l'altro rivolto ad ovest.

Il primo è il santuario imperiale e viene chiamato *Kotai Jingu* (*Naiku* o tempio interno). E' eretto in onore di Amaterasu Omno-kami (“grande divinità che rischiara il cielo”), la divinità più importante associata alla famiglia imperiale. Il secondo recinto invece prende il nome di *Tokyouke Dai Jingu*, (*Geku* o tempio esterno), ed è dedicato alla divinità Toyonke Ohokami (“grande divinità dei raccolti abbondanti”).

In realtà è necessario dire che i santuari in origine erano molto semplici, costituiti da quattro pali attorno ai quali veniva fatta girare una corda per delimitarne lo spazio interno quadrato. Questo spazio primogenito che ancora

¹⁹ corrisponde al supporto che sorregge il santuario e che viene mantenuto senza essere sostituito durante la pratica del *Shinken-Sengu* per cui ogni venti anni si verifica il montaggio del nuovo tempio nel *kodenki*

²⁰ Michael Random, Giappone: la strategia dell'invisibile, Genova, ECIG, 1988, p.152

31. Pianta del Santuario di Ise. A: *shoden*, edificio principale del santuario

32. Vista di pianta e sezione dello *shoden*, Santuario di Ise

33. Vista aerea del recinto di Ise ritagliato nel bosco. Possiamo osservare facilmente lo *shoden*, gli *hoden* e lo spazio vuoto del *kodenchi* che conserva al centro il pilastro del sacro cuore



34

viene conservato nei templi giapponesi prende il nome di *hymorigi* ed aveva la funzione di risaltare al massimo la natura circostante. Al loro interno vengono custoditi gli *ikarawa*: gruppi primitivi di rocce che costituivano una continuità materica con il resto dell'intorno e nei quali si credeva dimorassero i *kami*, divinità giapponesi discese sulla terra sotto forma di elementi naturali.

“Inteso come modello di tutti i *kami*, il sole con il suo movimento determinava i concetti di tempo e di spazio e originava una serie di opposizioni, come giorno e notte, luce e buio, mondo divino e mondo terreno. Il giapponese antico individuò indizi di tali divisioni del contesto naturale. Montagne sacre, rocce ed alberi avevano connotazioni divine, in essi risiedevano elementi di spiritualità; erano essi stessi *kami*, discesi in terra in accordo con le specifiche caratteristiche di ogni elemento. I luoghi sacri (*yorishiro*) erano talvolta individuati da un recinto formato da quattro pali e da una corda semplicemente tesa tra di essi. Era credenza che i *kami* scendessero in tali recinti che generalmente erano vuoti.

[...] Lo spazio era concepito come un vuoto -il luogo sacro vacante- e gli oggetti sacri erano concepiti per stare dentro a questo vuoto. Si credeva che i *kami* discendessero per sentire questi vuoti con forza spirituale (*chi*). La percezione del momento in cui ciò avveniva finì con diventare determinante per le diverse arti”.²¹

Il senso con cui vengono intesi ed interpretati i *kami* stabilisce ancora una volta il forte legame tra la cultura giapponese e la natura. Queste divinità possono essere fiume, sole, sassi o alberi e costituiscono in qualsiasi forma essi si presentano un progetto di vita naturale o animale. Scelgono di palesarsi nella radura in cui viene eretto il santuario, all'infuori del fitto bosco di cryptomeria e cipressi giapponesi che di solito circondano i templi. Anche l'*hymorigi* è di fatto un recinto vuoto, uno spazio delimitato da un intorno la cui vacuità viene fatta propria per ognuno dei *kami*.

²¹ Arata Isozaki, op. cit., p. 70

34. Il sacro recinto dell'*hymorigi* in un tempio shintoista giapponese

In generale, il santuario di Ise, nello specifico il tempio più interno, si compone di una serie di recinti concentrici che delimitano nel loro susseguirsi spazi ed elementi diversi. Questi recinti sono la semplice evoluzione degli originari *hymorogi*. Le recinzioni, composte da elementi in legno di diverse essenze, sono in totale quattro: *Mizugaki*, *Uchi Temagaki*, *Tono Temagaki* e *Itagaki*.

Nei recinti più interni si trova prima di tutto lo *shoden*, l'edificio principale che conserva lo specchio divino, oggetto nel quale si identificano e riflettono i *kami*. Oltre a questo vi si posizionano altri due edifici secondari anche detti *hoden* (o tesori), all'interno dei quali vengono custodite tutte le offerte imperiali. Lo spazio tra la terza e la quarta recinzione, invece, viene occupato dal padiglione di *Okihama no Kami* e da due padiglioni di guardia, posti rispettivamente a settentrione e a meridione. A fianco di quest'ultima recinzione troviamo il *kodenchi*, lo spazio vuoto ma con dimensioni simili che veniva occupato dal padiglione precedente ed in cui verrà ricostruito il padiglione successivo.

E' evidente come questi spazi che si racchiudono l'un l'altro a loro volta sono una rappresentazione dei diversi significati che il vuoto può assumere: "come cornice che isola un luogo o un essere; come richiesta, che indica, con entropia negativa, il luogo in cui viene invocata una divinità, e come attesa che rappresenta il continuo rinnovamento dell'universo".²²

Il senso che la vacuità assume nei santuari giapponesi può essere sintetizzato secondo tre elementi fondamentali che lo compongono: innanzitutto lo specchio sacro, in questo caso di Amaterasu, è una superficie vuota, che non possiede identità ed ha il solo scopo di riflettere la divinità isolando ogni altro essere vivente. In secondo luogo l'*hymoragi*, un recinto vuoto, sacro, volto ad ospitare i *kami* che, come per lo specchio divino, qui si manifestano in un essere o si percepiscono proprio attraverso il senso di vacuità. Infine il processo dello *shikien sengu* ci offre

²² Fernandes Espuelas, op. cit., p. 112

la terza manifestazione di vacuità: il *kodenchi*, quel vuoto silenzioso in attesa di essere ricostruito, ospite di passato e futuro. Il pavimento in ciottoli ospita al centro un semplice tronco, chiamato *shin no mihashira*, che possiede le stesse dimensioni dell'imperatore. Questo magnifico simbolo è il "centro generativo che presiede la dormiente vacuità" e che avrà il compito di ospitare il santuario futuro ed insieme a lui tutti i templi che fino ad oggi sono stati abbattuti ed edificati.²³

Così il vuoto nell'ideologia giapponese, sia questo inteso come ospite silenzioso dello spazio o componente celebrativa, sia anche percepito come processo evolutivo, specchio o recinto, governa l'architettura giapponese in una silenziosa successione di spazi e luoghi.

E' protagonista e presenza sensibile.

Occasione di riflessione e vibrazione silente.

²³ ibidem, p. 113

35. Lo spazio vuoto del *koenchi*, Santuario di Ise



35

IL VUOTO UNIVERSALE

Roma Imago Mundi

*Soltanto gli edifici portano la terra, in quanto paesaggio
abitato, in prossimità dell'uomo e portano allo stesso
tempo la prossimità delle abitazioni sotto la vastità del
cielo.¹*

Heidegger

In architettura la chiesa, intesa come edificio, è forse quel monumento che più viene segnato dai cambiamenti della società che si rispecchia nell'uso delle tradizioni.

La chiesa ha il compito di riflettere precise funzioni spirituali ma anche corporali, deve essere tanto vicina a Dio quanto vicina all'uomo che la comprende e la venera, collocata in questo senso "esattamente tra cielo e terra" ².

"La forma ed il significato del rito liturgico, l'importanza del simbolo, della tradizione storica e architettonica, della sua funzione e valore, il carattere pubblico all'interno del territorio; gli elementi di cui bisogna tener conto nella progettazione di una chiesa sono vari e complessi.

Con tali presupposti la tendenza all'astrazione deve per forza piegarsi alla considerazione di questi elementi, di conseguenza risulta difficile raggiungere anche solo una semplicità formale significativa".³

Nelle parole di Schulz emerge come la chiesa venga intesa come uno degli edifici architettonici più complessi da progettare in quanto sintesi tra materiale e trascendentale.

Per questo motivo nella storia dell'architettura ecclesiale si ricorre spesso al tipo in quanto modello, e con lui la ricerca di una forma semplice e allo stesso tempo ricca di significato.

¹ Heidegger in Christian Norberg-Schulz, *La chiesa come imago mundi*, in *Architettura e Spazio nella modernità*, catalogo della mostra alla Biennale di Venezia, Abitare/Segesta, Milano, 1992, p. 47

² ibidem, p. 46

³ Juan Maria Laboa, *Chiesa e arte*, Jaca Book, 1995, p.78



36

Per citare ancora Schulz, “la chiesa appartiene all’ordine del generale. E’ il luogo dell’incontro totale, deve sensibilizzare lo spazio della creazione nella sua struttura fondamentale. Ossia deve dimostrare il rapporto tra la terra e il cielo in quanto tale. (...) Bisogna che nello spazio ci siano anche percorsi e scopi che permettono all’edificio di rapportarsi agli avvenimenti quotidiani. Ma non è questa l’esigenza primaria. Essenziale è invece il rapporto di alto e di basso, in cui sia l’alto che il basso compaiono in quanto caratteri sensibili. L’immagine della chiesa materializza questo rapporto” ⁴.

E’ evidente come per Schulz la chiesa in quanto edificio recupera il significato di *imago mundi* ⁵.

Lo spazio sacro viene studiato nel tempo secondo l’utilizzo di elementi e forme diverse. Si cerca di risalire sempre più all’essenziale e per far ciò è necessario indagare a fondo sulle motivazioni per cui gli edifici ecclesiastici vengono costruiti. La risposta trova ragione nel *symbolon*⁶, parola greca che significa unire: la chiesa è quel luogo che unisce mondo terreno e mondo divino, che collega la sfera umana a quella celestiale.

“Compito primario dell’architettura è quindi quello di rendere visibile un mondo. Dico un mondo perché si tratta sia di un mondo in genere sia di un qui specifico. E’ così che Schwarz parla delle figure forti che edificano il mondo e definisce i suoi piani quali *piani della creazione del mondo*. Steffan indica poi il *cerchio e la croce, il centro e il cammino, il tondo e il quadrato* quali immagini di un ordine rivelato del mondo”. ⁷

Cerchio e la croce, il centro e il cammino, il tondo e il quadrato sono i simboli che permettono al mondo divino e mondo terreno di parlare lo stesso linguaggio. L’identificazione di una tipologia specifica si basa proprio sul linguaggio simbolico. Ogni epoca è caratterizzata da simbologie che dipendono non solo dal loro significato

⁴ Christian Norberg-Schulz, op. cit., p. 46

⁵ Juan Maria Laboa, op. cit., p. 79

⁶ “simbolo”, voce dell’Enciclopedia Treccani, Roma, Tumminelli editore, 1929. Consultabile online: treccani.it

⁷ Christian Norberg-Schulz, op. cit., p. 47

36. Richard Long, Craters Eye, Roden Crater, 1981

comune, ma anche dalla adattabilità che dimostrano nel momento storico in cui vengono utilizzate.

Man mano nelle diverse epoche vi è stata la tendenza a recuperare il significato simbolico di alcune forme svuotate di significato dagli anni.

La ricerca di un tipo che potesse tradurre la globalità dello spazio celeste in linguaggio architettonico comincia con l'utilizzo del cerchio.

In campo architettonico la pianta circolare non manca di precedenti: i *tholoi* greci utilizzati in ambito funerario, i meravigliosi templi di Vesta ma anche la *skias* di Atene sono solo alcuni esempi di come il cerchio venisse applicato in ambito costruttivo, soprattutto nella concezione greca di spazio.

La religione romana, a differenza di quella greca, era ancora incerta quanto l'identificazione di quali e quante divinità venerare. All'insieme delle divinità greche si sommava la venerazione di luoghi e cose e spesso, causa una forte tendenza alla superstizione, l'assimilazione dei culti dei paesi sottomessi.

“L'antica mentalità dei Romani non sembra aver concepito una società limitata ed omogenea degli dei potenti: nè dell'Olimpo omerico, a cui comunanza di sangue e gli scambi passionali assicuravano una così sorprendente vitalità, a un tempo distinta e comprensiva di quella degli uomini”.⁸

“Intanto il numero di questi dei continuava ad aumentare, non soltanto per l'analisi, spinta sempre più a fondo, dei *numina* che regolavano la vita quotidiana, ma per la preoccupazione di associarsi le potenze divine dell'esterno”.⁹

A Roma quindi “non esiste una perfetta definizione degli dei”¹⁰. Questa incessante proliferazione delle divinità

⁸ Jean Bayet, *La religione romana*, Torino, Einaudi, 1959, p. 129

⁹ ibidem, p. 132

¹⁰ Fernandes Espuelas, *El claro en el bosque*, Barcellona, Fundació Caja de Arquitectos, 1999, p. 154

spinge il mondo romano a cercare una gerarchizzazione di queste stesse in settori: gli dei vengono raggruppati secondo triadi, accomunati per caratteristiche simili.

Tuttavia comincia a nascere l'esigenza di un'unità religiosa, quasi a dire monoteistica.

La comparsa della figura dell'imperatore accresce questa necessità. Prima con Augusto e poi con Nerone comincia a farsi spazio l'idea di un unico tempio dedicato a tutte le divinità.

Nerone porta l'impero romano verso l'interesse ai culti astrali, propri delle credenze greche ed orientali, spingendo il popolo romano all'apollinismo solare. Il sole, il più importante di tutti gli astri in cielo, capace di illuminare la vita ed il cammino, luce contro le tenebre, viene identificato con la figura dell'imperatore stesso.

In questo contesto di trasformazione religiosa verso una certa monarchia cosmica, tra il 64 ed il 68 d.C., Nerone fa erigere a Roma la Domus Aurea.

Il progetto è di dimensioni spettacolari, si estende dove ad oggi troviamo il Colosseo. In una vasta proprietà di circa cento ettari governano giardini e padiglioni, un lago artificiale, un palazzo centrale ed una serie di sale.

Tra queste si distingue per forma e particolarità la sala ottagonale.

La *Casa Oro*, come viene definita, è il palazzo del sole. Con il suo occhio circolare che si apriva al centro della cupola alta 16 metri "girava costantemente, giorno e notte, come i cieli" ¹¹.

Rappresentazione tanto dell'imperatore quanto dell'universo, si distingue dagli altri edifici per qualità e raffinatezza, segnando l'inizio di un'evoluzione dello spazio che culmina poi con la costruzione del Pantheon.

¹¹ Spiro Kostof, *Historia de la arquitectura*, Madrid, Alianza, 1988, p. 364



37

Tra il 118 ed il 127 d.C. Adriano, imperatore cosmopolita per eccellenza, commissiona ad Apollodoro di Damasco la costruzione di un edificio che nella sua magnificenza possa essere la rappresentazione di tutti gli dei nella loro universalità.

Il Pantheon è costituito da un grande corpo cilindrico a cui viene accostato un pronao rettangolare. La facciata si compone del tradizionale portico greco-romano, caratterizzata da un timpano triangolare che poggia su otto colonne in granito grigio.

Questa è legata allo spazio circolare retrostante tramite un raccordo murario nel quale vengono ricavate due nicchie esterne che fiancheggiano l'ingresso monumentale.

La sua struttura viene costruita, oltre che da laterizio, con l'utilizzo dell'*opus incertum*: la malta è composta da calce mischiata a pietre ed inerti ceramici di varie dimensioni. Gli architetti per realizzare l'immensa cupola curarono in particolare la fondazione, determinando un anello largo 7,30 metri ed alto 4,5 metri al quale, durante i lavori, venne affiancato un ulteriore elemento esterno.

I materiali usati man mano che si saliva verso l'alto sono sempre più leggeri. Il muro su cui viene posizionata la cupola parte da uno spessore di 6 metri, ma al suo interno è stato sapientemente svuotato per ospitare le edicole, unendo così le esigenze strutturali a quelle funzionali e simboliche.

All'interno lo spazio è magnifico, dominato dalla presenza della una cupola sferica di 43,2 metri di diametro, sia in altezza che in larghezza. In questo modo lo spazio è percepito dallo spettatore come sferico, un grande vuoto interno che come una vera e propria bolla domina ed avvolge l'edificio.

37. Severus, Celer, Domus Aurea, Roma, 64-68 d.C.

38. Giovanni Paolo Pannini, *veduta dell'interno del pantheon*, Roma, dipinto risalente ai primi anni del '700

39. Vista frontale del Pantheon, Roma, 1883

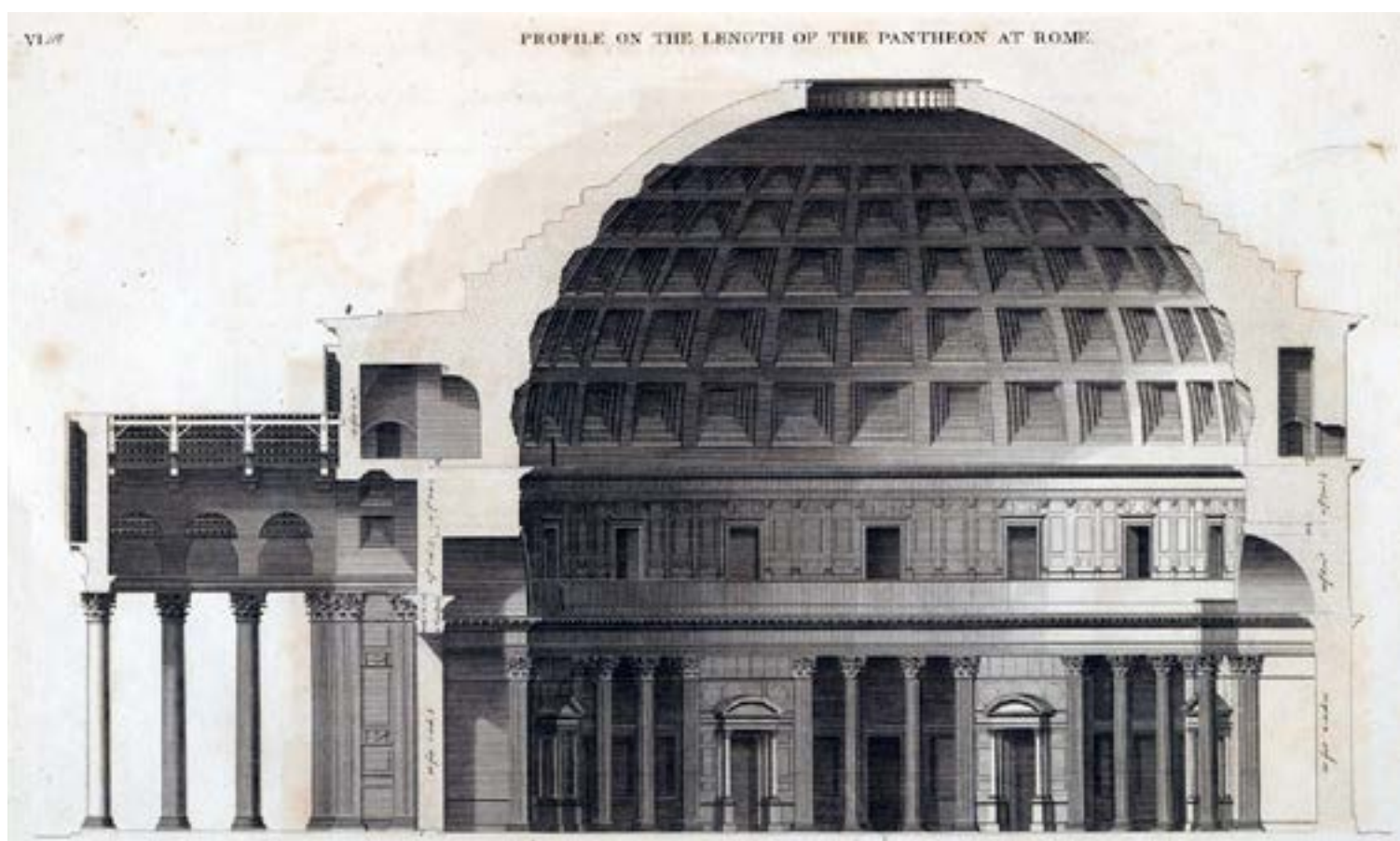
40. Artista sconosciuto, sezione longitudinale del Pantheon, Roma



38



39



40

La scelta della sfera come matrice dello spazio è legata al suo significato ontologico e divino, come testimoniano le parole di Jean Luis Borges:

“Sei secoli prima dell’età cristiana, il rapsodo Senofane da Colofone, stanco dei versi di Omero che recitava di città in città, fustigò i poeti che avevano attribuito sembianze antropomorfe agli dei e propose ai greci un solo Dio, che era una sfera eterna. Nel Timeo di Platone si legge che la sfera è la figura perfetta ed uniforme, perchè tutti i punti della superficie distano ugualmente dal centro. (...) Parmenide, quaranta anni dopo, ripeté l’immagine (‘l’Essere assomiglia al volume di una sfera permanente rotonda, la cui forza è costante dal centro in qualunque direzione’). (...) Parmenide insegnò in Italia; pochi anni dopo la sua morte, il siciliano Empedocle da Agrigento intese una laboriosa cosmogonia; c’è in essa una fase in cui le particelle di terra, d’acqua, d’aria e di fuoco formano una sfera senza fine, lo *Sphairos rotondo*, che esulta nella solitudine circolare”.¹²

Ancora prima Alain De Lille aveva definito Dio come “una sfera intellegibile, il cui centro sta dappertutto e la cui circonferenza in nessun luogo”¹³.

Non è difficile allora comprendere il significato che qui assume lo spazio circolare che si delinea come *imago mundi*.

“Il cielo è come sostenne Platone una volta sferica. Il mondo immediato è architettura (portici ed edicole). La cornice che separa cupola e tamburo diventa l’orizzonte. Non è presente alcun vincolo figurativo di continuità tra cupola e tamburo. E’ come se si fosse voluto evidenziare l’indipendenza relativa dei due ed indurre ad immaginare il movimento illusorio della prima rispetto alla fissità del secondo. La cupola a cassettoni stratificati si manifesta come una sovrapposizione di sfere, fatto che consente l’associazione con la teoria di Eudosso da Cnido, che nel IV secolo a.C. postulò un cosmo composto da sfere

¹² Jorge Luis Borges, *La sfera di Pascal*, in *Altre Inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 12

¹³ ibidem, p. 13

concentriche ruotanti attorno ad assi distinti”.¹⁴

L'edificio che si viene delineando è una chiara rappresentazione dell'universo nella sua globalità. Al suo interno non è presente alcuna gerarchia ma le edicole sono intese come *metatempli*, perfettamente posizionate insieme alle statue sul perimetro dell'edificio.

Gli elementi naturali, acqua aria e pioggia, sono esaltati dal vuoto centrale quasi ad essere il prodotto di una volontà superiore. L'occhio centrale è l'unica finestra aperta sul mondo, “unica comunicazione permanente di luce e vista con l'esterno, trasforma l'edificio in una grande camera ottica. Il disco luminoso proiettato dalla luce solare percorre la volta simulando il moto del sole stesso. Come una grande pupilla, l'oculo (l'occhio) guarda il cielo nello stesso tempo in cui è esso stesso cielo, un altro cielo. I fenomeni naturali, luce e pioggia, diventano segni di se stessi nel momento in cui penetrano all'interno attraverso il foro.”¹⁵

Lo spazio è il protagonista silenzioso dell'unione tra mondo divino e ultraterreno.

Uno spazio monumentale in cui regna la vacuità. Tutto all'interno del Pantheon fa riferimento ad un centro, quello della sfera, che però, seppure estremamente unitario ed indipendente, è un centro vuoto.

La rappresentazione dell'universo coincide quindi con il nulla cosmico, per citare ancora una volta Borges, “ Dio è il nulla primordiale della *creatio ex nihilo*, l'abisso in cui furono generati gli archetipi e poi gli esseri concreti”¹⁶.

Un vuoto che rappresenta molteplicità e infinito, che nel suo essere niente significa il tutto.

¹⁴ Fernandes Espuelas, op. cit., p. 165

¹⁵ ibidem, p. 165-166

¹⁶ Jorge Luis Borges, *Da qualcuno a nessuno*, in Altre Inquisizioni, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 146



41

“Essere una cosa è, inesorabilmente, non essere tutte le altre cose; l’intuizione confusa di questa verità ha indotto gli uomini ad immaginare che non essere sia più che essere qualcosa, e che, in un certo modo, sia essere tutto” ¹⁷.

“Orbene io ti dirò, e tu ascolta accuratamente il discorso, quali sono le vie di ricerca che sole sono da pensare: l’una che “è” e che non è possibile che non sia, e questo è il sentiero della Persuasione (infatti segue la Verità); l’altra che “non è” e che è necessario che non sia, e io ti dico che questo è un sentiero del tutto inaccessibile: infatti non potresti avere cognizione di ciò che non è (poiché non è possibile), né potresti esprimerlo.
(...) Infatti lo stesso è pensare ed essere”.¹⁸

¹⁷ ibidem, p. 147

¹⁸ Parmenide, Sulla Natura, fr. 2, vv 3-5

41. Vista della cupola, Pantheon, Roma, 118-125 d.C.

SENTIMENTO

NOSTALGIA

Piranesi ed il vuoto latente

*Le idee che le rovine suscitano in me sono grandiose.
Tutto si annienta, tutto perisce, tutto passa.
Soltanto il mondo resta. Il tempo soltanto dura.
[...] L'effetto di queste composizioni, buone o cattive che
siano, è di lasciarvi in uno stato di dolce melanconia.
Portiamo il nostro sguardo sui frammenti di un arco di
trionfo, di un portico, di una piramide, di un tempio, di un
palazzo e ritorniamo comunque sempre a noi stessi.
Anticipiamo il flusso del tempo, e la nostra immaginazione
si disperde sulla terra e sugli edifici stessi che abitiamo.
Di colpo, la solitudine e il silenzio regnano intorno a noi.
Siamo soli, orfani di tutta una generazione che non c'è
più. Questo è il primo verso della poetica delle rovine.
Diderot ¹*

Nel 1558 Joachim du Bellay, famoso poeta ed umanista parigino del Cinquecento, pubblica per la prima volta la raccolta poetica *Antiquités de Rome*, introducendo finalmente il tema delle rovine nel panorama europeo.

Se inizialmente le rovine vengono intese come semplici testimoni silenti di un glorioso impero romano, tra il Seicento ed il Settecento inizia a germogliare una più ampia riflessione che coinvolge la dimensione morale, e che vede in Giovanni Battista Piranesi uno dei suoi più grandi esponenti.

Veneziano di nascita, nel 1740, a soli vent'anni, l'artista si trasferisce a Roma dove lavora per Giuseppe Vasi, uno dei più illustri incisori dell'epoca.

Qui Piranesi perfeziona l'arte binaria dell'incisione, accrescendo velocemente in talento e bravura.

¹ Denis Diderot, *Ruines et paysage. Salon 1767*, Parigi, Hermann 2005, vv 335-338



42

Le opere prodotte vengono divise in due categorie, differenti tra loro ma ugualmente ricche di significato: le prime di carattere rappresentativo, le seconde legate puramente alla sfera dell'invenzione.

Fin da giovane Piranesi guarda con occhi affascinati il mondo architettonico che lo circonda, e a partire dal 1750, dopo un viaggio nella capitale, l'interesse per la Roma antica si precisa e diviene studio appassionato delle rovine. Tanto da progettare e realizzare quattro volumi di incisioni sulle Antichità romane che pubblica in via definitiva nel 1756.

“Io non vi starò a dire le meraviglie che n'ebbi osservando d'appresso, o l'esattissima perfezione delle architettoniche parti degli edifizii romani.. Quindi è ch'essendomi venuto in pensiero di farne palesi al Mondo alcune di queste: nè essendo sperabile a un Architetto di questi tempi, di poterne effettivamente eseguire alcune: sia poi ella colpa, o dell'Architettura medesima caduta da quella beata perfezione a cui fu portata nei tempi della maggiore grandezza della Romana Repubblica (...), o pure sia colpa ancora di quelli che farsi dovrebbero Mecenati di questa mobilissima facoltà; altro partito non veggio restare a me, e a qualsiasi altro Architetto moderno, che spiegare con disegni le proprie idee”.²

In *Vedute dell'Antica Roma*³, volume che prende parte ad una più ampia raccolta di incisioni, Piranesi rappresenta un mondo, quello dell'antica architettura romana, in cui i monumenti sono ritratti in maniera fotografica e minuziosa come *rovine* consumate dal tempo.

Seppure possa sembrare una mera restituzione della realtà così come si presenta, le incisioni rappresentative di cui parliamo documentano il progressivo disfacimento di un passato glorioso ormai lontano.

“E' la stessa realtà, sottoposta alle intense morsure di Piranesi, a trasformarsi nel regno della *rovina*, nell'immagine

² Giovanni Battista Piranesi, *dedica a Nicola Giobbe di Prima parte di architetture e prospettive*, Roma, 1743

³ si fa qui riferimento alle molteplici incisioni che fanno parte delle raccolte in volumi che Piranesi pubblica a metà del Settecento: *Vedute di Roma* (1748-1778), *Le Magnificenze di Roma* (1751), *Le Antichità Romane* (1756)

42. Giovanni Battista Piranesi, *Veduta del tempio di Nettuno a Paestum*, Napoli, 1778

di una crisi rintracciata, *presagita* direttamente nella fisica, nella *meccanica* delle sue *cose*".⁴

L'autore non vuole solo rappresentare la realtà "così come è" ⁵, ma è piuttosto alla ricerca di un antico splendore perduto, della gloria di un'epoca passata ormai priva di valori artistici e morali.

"Piranesi ci parla di un vuoto. I veri signori dei tempi gloriosi sono scomparsi, gli uomini contemporanei si muovono nell'architettura e nella storia come indigeni che usufruiscono di un passato non meritato. La loro timida presenza non si impone allo spazio, che anzi li ignora o disprezza. Quell'architettura chiusa in sé stessa e rassegnata alla povertà dei nuovi tempi trasuda nostalgia".⁶

Con il termine nostalgia⁷, dal greco νόστος (ritorno), άλγος (dolore), viene definito un viaggio nel dolore, un ritorno verso un'origine ormai perduta. Non è allora difficile comprendere come allo stesso tempo la nostalgia richiami a sé i concetti di presenza e assenza. Le rovine sono presenze architettoniche che testimoniano una perdita profonda degli antichi valori del passato, silenti spettatori di un paesaggio malinconico.

"Fantasticare sulle rovine significa sentire che la nostra esistenza non ci appartiene e che raggiunge l'immensità dell'oblio".⁸

Attraverso le incisioni Piranesi mira alla restituzione dell'antico splendore romano e all'evocazione della passata grandezza perduta. I monumenti sono sempre raffigurati in tutta la loro magnificenza dal basso, mostrando all'osservatore sempre lo scorcio dell'edificio più sorprendente. Sono isolati dall'intorno e rappresentati in scala gigantesca, così da accentuarne la sproporzione con ciò che li circonda. Attraverso l'utilizzo della prospettiva e del chiaro scuro, proprio della tecnica incisoria, poi, ogni edificio acquista un importante auto-referenzialità.

⁴ Marco Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea I, 1750-1945*, Torino, Einaudi editore, 2008, p. 9

⁵ ibidem

⁶ Fernandes Espuelas, *El claro en el bosque*, Barcellona, Fundació Caja de Arquitectos, 1999, p. 219

⁷ "nostalgia", voce dell'Enciclopedia Treccani, Roma, Tumminelli editore, 1929. Consultabile online: treccani.it

⁸ Starobinski 1964:180, in E. Mazzoleni, *Chateaubriand: le rovine come paesaggio affettivo*, in Greta Perletti, *Mutevoli Labirinti di Forme. Natura e metamorfosi*, Elephant & Castle, n. 3, aprile 2011

43. Giovanni Battista Piranesi, *Veduta dell'interno del pronao del Tempio di Nettuno di Paestum*, 1778



43



44

Qui la nostalgia è latente. Gli spettatori sono insignificanti, i passanti diventano piccole figure indistinte, neri fantasmi che si aggirano intorno agli edifici, necessari solo per fornire una scala grafica ed una parvenza di vita in questi luoghi soli e dimenticati, come testimoniano le parole di Tafuri:

“La critica moderna si è spesso soffermata a considerare le figure inserite da Piranesi nelle sue incisioni, insistendo sul carattere degradato di tale umanità”.⁹

Queste immagini sfocate, spaventate e a tratti stranite, dolenti ed umiliate, appaiono ancora più incisive nell'opera delle *Carceri d'Invenzione* che Piranesi pubblica nella prima edizione nel 1751. Tra le figure di queste incisioni di tanto in tanto si distinguono i prigionieri, goffe immagini volutamente enfatizzate rispetto alle altre. Questi giganti sembrano figure dimenticate al loro destino, abbandonate nel “grandioso ed enigmatico spazio”¹⁰, per usare parole di Hofer:

“Chi sono questi esseri sventurati che si vedono occasionalmente, incatenati ai muri? Queste figure spogliate, indebolite e smagrite sfidano ogni analisi: molte di esse si vedono gesticolare e contorcersi in una sofferente agonia. Servono per accentuare la scala stessa delle prigionie, ma la loro dimensione varia considerevolmente e, a volte, sembrano estranee a qualsiasi ragionevole proporzione. (...) Il gruppo di enormi figure in primo piano in tavola X è quello che presenta queste vittime in maniera più identificabile, ma sembrano più giganti che uomini”.¹¹

Nelle *Carceri d'Invenzione*, più che in ogni altra opera, Piranesi elabora una “vera e propria esplosione del concetto di spazio”¹². Questa intenzione è resa possibile attraverso l'utilizzo *autoreferenziale* della prospettiva: uno strumento che funziona senza il bisogno di riferirsi ad una realtà verificabile e costruibile. Così lo spazio inciso nelle tavole di Piranesi è cupo, lugubre, difficile da comprendere. Un intreccio di elementi caotico e allo stesso tempo reale,

⁹ Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino, Einaudi, 1980

¹⁰ Fernandes Espuelas, op. cit., p 223

¹¹ Philip Hofer, introduzione alle *Carceri*, New York, Dover Publication, 1973, p. XII

¹² Marco Biraghi, op. cit., p. 9

44. Giovanni Battista Piranesi, tavola VII in *Carceri d'invenzione*, 1760

“si fatica persino a distinguere l'interno e l'esterno, il sopra ed il sotto, gettati come si è nel labirinto tridimensionale senza uscita intessuto dal loro autore intrecciando fittamente torri, scale, ponti, passerelle, sbarre, funi, catene, macchine da tortura che definiscono perfettamente il rapporto che gli uomini intrattengono con questi luoghi: un rapporto di totale, carnale asservimento, che giunge fino al supplizio, riducendoli ad uno stato larvale”¹³.

La rottura di qualsiasi regola prospettica si traduce ulteriormente con una perdita del centro. Lo spazio non ha riferimenti. Tutto appare casuale, frammentario, privo di gerarchia, senza limiti, come emerge dalle parole di Ejzenstejn:

“Nelle carceri noi non troviamo mai una visione prospettica che proceda in profondità senza interruzioni. Ovunque il movimento prospettico in direzione dello sfondo è interrotto da un ponte, da un pilastro, da un arco, da una galleria. (...) Come risultato si ha la sensazione che il motivo al di là dell'arco prorompa dalle sue proporzioni naturali, assumendone altre qualitativamente diverse, caratterizzate da una maggiore intensità”.¹⁴

Spazio e tempo sono torturati. L'architettura prolifera incontrollata. Un'architettura *cancerogena* che genera sé stessa priva di qualsiasi limite o regola, in uno scenario di chiara follia.

“La follia è solo nell'affastellamento, negli accostamenti, che distruggono la base stessa della loro possibilità di esistere: una follia che raggruppa gli oggetti in un sistema di archi che escono da se stessi uno dopo l'altro, che traggono dalle proprie viscere sempre nuovi archi; di scale che esplodono nel decollo di nuove gradinate, di volte che proseguono i propri balzi, l'una dopo l'altra, verso l'infinito”.¹⁵

Numerosi sono inoltre i riferimenti storici disseminati dall'artista in ognuna delle opere d'invenzione.

¹³ ibidem, p.10

¹⁴ Sergej M. Ejzenstejn, *Piranesi e la fluidità delle forme*, in *La sfera e il labirinto*, op. cit., p.106

¹⁵ ibidem

Il tempo che qui ci è mostrato è un tempo *ù-cronico*, spiazzante ed affascinante che, nonostante venga definito in un preciso momento storico, affermandosi si nega. Ancora una volta la nostalgia di un tempo passato e glorioso si fa spazio come sentimento predominante. Una nostalgia latente, che va oltre tutte le cose.

Molti sono i critici che traducono tale sentimento come prodotto di un vuoto indecifrabile, troppo caotico per essere realmente compreso.

Piranesi viene accusato di “non essere stato in grado di sostituire il vecchio sistema con uno nuovo in un momento di estrema confusione”¹⁶. E ancora, Tafuri attribuisce all’opera di Piranesi un *vuoto di significato*, dimenticando però che a sua volta questo vuoto è il prodotto della vacuità della società stessa dell’epoca, tanto priva di valori quanto capace di suscitare nostalgia per certe virtù apparentemente idealizzate.

“Nella crisi, sembra voler dimostrare Piranesi, si è sconfitti e la vera magnificenza è accogliere liberamente tale destino”.¹⁷

¹⁶ Emil Kaufmann, *La arquitectura de la Ilustración*, Barcellona, Gustavo Gili, 1974, p.127

¹⁷ Manfredo Tafuri, op. cit., p. 74

MANCANZA

L'espressione del vuoto nell'arte contemporanea

*Entreabierta, la puerta.
A quièn busca esa luz?
Fluido e claroscuro*

*.....
Y el tránsito propone,
Dirige por un aire
Vacante, persuasivo.
Interior. Entre muros.
Encuadram bien la incògnita...
George Guillén¹*

La relazione tra un luogo e chi lo osserva è definita dall'esperienza dello spazio.

Nell'arte della rappresentazione non vi è alcuna immagine all'interno della quale i suoi soggetti, siano questi persone o cose, non vengano messi in relazione all'interno di uno spazio. Che si tratti di realtà intesa come pura imitazione, o che sia percepita come interpretazione da parte dell'artista del mondo circostante, al centro di questo lungo e intenso percorso di trasformazione c'è sempre stato lo spazio, o meglio la sua rappresentazione. Potremmo dire che nel corso del tempo il modo di raffigurazione, e di conseguenza la relazione di profondità tra i soggetti e l'opera, è più volte mutato, permettendo uno sviluppo alternato a ritorni di sistema precedenti.

Si crea così una gerarchia di esperienze percepite a più livelli, che partono da un piano di rappresentazione del reale attraverso una profondità resa grazie alla tecnica delle regole teoriche e prospettiche, arrivando progressivamente ad una pura dimensione sensoriale, intesa come il senso di profondità sprigionato dall'opera nei confronti del soggetto che la osserva.

¹ Socchiusa, la porta. / Chi sta cercando quella luce? / Fluido e chiaroscuro / E il transitò propone, / Diretto attraverso l'aria / Libero, persuasivo. / Interno. Tra i muri / Codificato bene lo sconosciuto ...
Jorge Guillén, *Una puerta*, in *Cántico*, Barcellona, Seix Barral, 1986, p. 124

Una relazione, per l'appunto, di profonda sintonia e introspezione tra ciò che è rappresentato e chi lo osserva. Tale esperienza mette in scena sempre tre protagonisti: lo spazio stesso, per definizione vissuto e quindi soggetto ad una continua modifica, l'osservatore, che carica di significato l'ambiente, ed il tempo, che viene percepito nella scena come cristallizzato in un momento specifico.

Quando osservo un luogo e questo delude le aspettative del fruitore, la frustrazione scatenata permette di considerare lo spazio come vuoto, inteso come un luogo privo di quella parte sensibile capace di emozionare.

Fondamentale è qui sottolineare l'importanza dello sguardo, ovvero quell'elemento che più di tutti permette all'osservatore di analizzare l'ambiente e tradurre ciò che si sta osservando sulla sfera emotiva.

Lo sguardo coglie ogni particolare imperfezione, gli occhi si muovono veloci sugli oggetti e ne analizzano superfici e posizioni, immaginando velocemente il motivo della loro esistenza.

“Lo sguardo è una vita sospesa, una continua interrogazione che si compiace della superficie delle cose e vuole andare un poco più in là, più a fondo, dove luce e oscurità si intrecciano nella frontiera della penombra, dove il sapere si misura in frazioni di secondo e lampi di illuminazione, dove ciò che si sapeva viene smascherato, dove la certezza si ammantava di sospetto e l'ignoto diventa istantaneamente familiare, *dejà vu*, pura sorpresa di un ricordo impreveduto”.²

Quando uno spazio è riferito al privato non è possibile non percepire in esso l'essenza del suo occupante, ed in questo senso il luogo che più lega lo spazio ed il suo possessore è la *stanza*.

“Le stanze sono, quindi, forme di possesso. Lì dove si possiede, o si è, si abita. Il possesso costituisce fisicamente nella stanza...”.³

La personalità di chi la occupa prende vita attraverso

² Antonio Munoz Molina, *La manera de vivir*, in El Pais, 17 Febbraio 1990

³ Angel Gonzalez Garcia, *De una Habitación a la otra*, nel catalogo *Pinturas*, Juan Navarro Baldeweg, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 7

i mobili, i colori delle pareti, la scelta dei materiali. Ogni oggetto ha un ruolo preciso e il possessore vive anche attraverso l'arredo.

“Questi interni si rivelano impregnati della vita segreta dei loro abitanti, e di coloro che li hanno preceduti tra quelle pareti e una finestra discretamente socchiusa, vista a volte solo grazie allo specchio che la riflette, fa penetrare l'esterno nella stanza”.⁴

Non è quindi strano pensare che, se in un certo senso la stanza rispecchia il suo abitante, quando questo viene a mancare i suoi oggetti ne rispecchiano l'assenza. Lo spazio è vuoto, e si svuota della presenza mantenendo il tempo cristallizzato in un momento ben preciso. “La vita rimane sospesa in quel luogo, scia luminosa di qualcuno che non è lì”.⁵

Gli oggetti suggeriscono azioni, ricordi, gesti e comportamenti del possessore assente. Parlano di lui e lo descrivono attraverso piccoli particolari: una sedia spostata, un libro aperto, una bicchiere semipieno. Il tempo che si cristallizza non è un tempo né presente né passato, ma piuttosto privo di memoria e per questo senza referenzialità.

“Un tempo che si presenta senza forma né segnali, che non misura alcun movimento né sembra che per questo sia venuto. E che, non avendo forma, di nulla può essere immagine. Un tempo che non ospita alcun accadimento, che nulla segue e nulla precede, che non si interrompe”.⁶

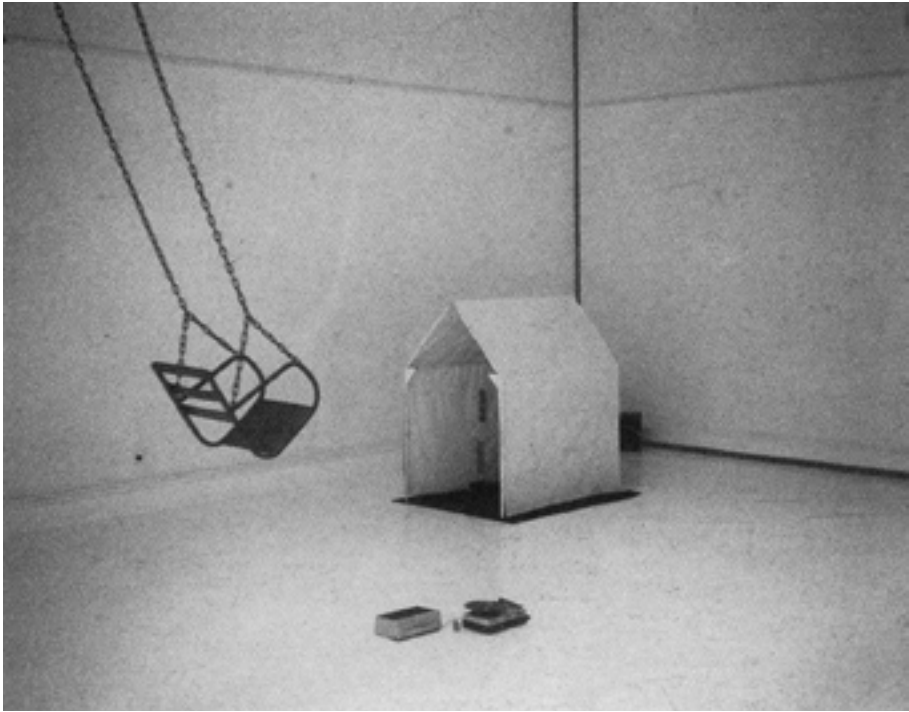
L'unico elemento che ancora rimane attivo e presente a modificare lo spazio è la luce, e con questa tutti gli elementi naturali caratteristici di ogni luogo.

L'illuminazione attiva lo spazio riportandolo alla vita, gli permette di respirare e insieme ai suoi occupanti silenti vive nell'attesa di un ritorno. La materia è immobile grazie alla forza di gravità. Ogni elemento è tenuto in equilibrio

⁴ Marguerite Yourcenar, *Abbozzo di ritratto di Jean Schlumberger*, in *Il tempo, grande scultore*, Torino, Einaudi, 1985, p. 200

⁵ Fernandes Espuelas, *El claro en el bosque*, Barcellona, Fundaciòn Caja de Arquitectos, 1999, p. 206

⁶ Maria Zambrano, *Note di un metodo*, Napoli, Filema, 2003, p. 35



45

secondo le leggi proprie della fisica.

Questi fenomeni naturali sono i protagonisti silenti delle installazioni di Juan Navarro Baldeweg. Qui luce ed ombra, gravità e suono vengono valorizzati e portati alla massima espressione proprio attraverso l'assenza. In *Quinto interior, luz y mateles*⁷ l'altalena sospesa lascia percepire attraverso il movimento cristallizzato una presenza-assenza. La scena è governata dai soli fenomeni naturali che si impadroniscono delicatamente dell'ambiente.

Lo stesso succede nelle stanze d'albergo dipinte da Hopper. Luce ed ombra popolano il vuoto rendendolo vivo. L'assenza è proprio ciò che anima le stanze dei viaggiatori, vissute da molti ma abitate realmente da pochi.

Qui la solitudine si rafforza e diventa protagonista di un paesaggio malinconico governato dalle variazioni di intensità di luce e dallo spostarsi delle ombre durante la giornata. L'assenza che governa i dipinti di Hopper è un'assenza permanente: il viaggiatore vive qui solamente per un breve periodo della sua vita, impregna il luogo della sua presenza e poi scompare. Così la stanza d'albergo diventa il luogo dell'abbandono costante e allo stesso tempo il luogo della rinascita.

Anche Van Gogh, quando dipinge la sua stanza ad Arles nel 1888⁸, dipinge uno spazio estremamente personale.

Eppure qui l'assenza del pittore non è percepita né come frustrazione né come abbandono. Ogni oggetto trasuda della sua personalità, e proprio per questo l'ambiente non è come un mero spazio vuoto, ma piuttosto rappresentata un'atmosfera intima e familiare.

L'assenza non è dolorosa, non è abbandono. Si mostra al contrario come una calma presenza. Ogni elemento che occupa lo spazio viene disegnato per essere la manifestazione concreta del pittore stesso, per far sì che questo riviva negli oggetti da lui disegnati e vissuti quotidianamente.

⁷ si fa qui riferimento all'installazione *Sala Vincon* di Barcellona del 1976 in cui Baldeweg propose l'installazione *Quinto interior, luz y mateles*

⁸ si fa qui riferimento ai tre dipinti realizzati da Van Gogh tra il 1888 ed il 1889 che prendono il nome di *La camera di Vincent ad Arles*

45. Juan Navarro Baldeweg, *Quinto interior, luz y mateles*, Barcellona, 1976

46. Edward Hopper, *Stanza vicino al mare*, 1951

47. Vincent Van Gogh, *Stanza di Van Gogh ad Arles*, 1888



46



47

Il quadro acquisisce qui una vita autonoma ed indipendente, “diventa un mondo a sé, uno spazio pronto per ricevere l’invasione degli sguardi altrui”.⁹

Gli oggetti rappresentati sono lo specchio dell’autore e con esso si fondono in una piena rappresentazione della sua personalità, ricca e vitale. L’opera emana una forza talmente espressiva che trasborda dalla cornice. Esce fuori dalla sola rappresentazione. Fuori dal quadro, rendendo l’osservatore partecipe della vita del pittore stesso.

“Ciò che Van Gogh vuole è una pittura vera fino all’assurdo, vera fino al parossismo, al delirio, alla morte. La materia pittorica acquista un’esperienza autonoma, esasperata, quasi insopportabile: il quadro non rappresenta, é”.¹⁰

Se Van Gogh dipinge i suoi oggetti inanimati per esprimere nell’assenza la presenza di sé stesso, Matisse, attraverso l’utilizzo della composizione e del gioco di colori, trasmette nei suoi dipinti una “speciale serenità”¹¹. Negli spazi del pittore francese gli oggetti raccontano di un tempo sospeso, estraneo alla caoticità della città contemporanea. In *Interno con boccia di pesci rossi*¹² l’assenza è espressione, è esplicitata e diventa tranquillità sovrana.

I pesci, soggetti rappresentati innumerevoli volte dal pittore, sono quasi oggetti inanimati che si muovono con moto circolare all’interno di una boccia solitaria poggiata al bordo di una finestra. Il vetro li divide dal mondo esterno. Il caos cittadino è percepibile attraverso la finestra che da sulla strada. I colori sono tenui, l’atmosfera è quiete. L’assenza regna in un tempo omogeneo, chiaro e calmo. E’ espressione dello spazio e con esso si completa.

“Ciò che perseguo sopra ogni cosa, è l’espressione. L’espressione per me, non risiede nella passione che apparirà improvvisa su un volto o che si affermerà con un movimento violento. È tutta la disposizione del mio quadro: il posto che occupano i corpi, i vuoti che sono intorno ad essi, le proporzioni, tutto ciò ha la sua importanza. La composizione è l’arte di sistemare in modo decorativo i

⁹ Fernandes Espuelas, *op. cit.*, p. 212

¹⁰ Antonio Saggio, *Van Gogh segreto. Il motivo e le ragioni*, Roma, Edizione Kappa, 2011, p. 12

¹¹ Fernandes Espuelas, *op. cit.*, p. 214

¹² si fa riferimento al quadro realizzato da Henri Matisse, *Interno con boccia di pesci rossi*, 1914

diversi elementi di cui la pittura dispone per esprimere i propri sentimenti. Un'opera comporta un'armonia d'insieme: qualsiasi particolare superfluo prenderebbe, nello spirito dello spettatore, il posto di un particolare essenziale. La composizione, che deve puntare all'espressione, si modifica con la superficie da coprire".¹³

Per Matisse espressione sono i pesci rossi, il libro poggiato sul tavolo, la custodia aperta del violino, la tazzina di caffè ancora mezza piena, il vuoto calmo e quiete che trasuda dalle sue stanze. Fondamentale l'uso del colore *fauves* vivo ed intenso con cui tale realtà viene rappresentata.

E' chiaro, quindi, come nell'arte della rappresentazione ogni soggetto non è mai sola rappresentazione estetica, ma possiede una profondità di significato e si relaziona all'interno di uno spazio secondo la volontà dell'artista. Questa profondità di emozione diventa massima quando la rappresentazione del reale è minima. Se, ad esempio, la scena si mostra vuota, apparentemente priva di soggetti o di imitazioni del reale, la profondità chiamata in causa non è più quella figurativa. L'osservatore viene coinvolto sul piano totalmente emozionale, elevandosi ad una espressione dell'opera non visibile ad occhio nudo. I sentimenti suscitati alla visione di tale vacuità diventano espressione dello spazio stesso. Il vuoto irrompe nell'opera come unico protagonista, mostrandosi oltre le cose che occupano la terra, toccando anima e spirito. Tutto rimane tra noi e la tela. Sensazioni, emozioni ma anche percezioni visive e spaziali.

Quello tra opera ed osservatore diventa un rapporto esclusivo, esattamente come quello che si instaura tra opera e artista. La tela diventa uno specchio, un riflesso di contemplazione personale. E poco importa se dell'arte siamo i creatori o i semplici fruitori, la natura dell'effetto è la stessa. Anche se non produco l'opera, sono in ogni caso in grado di "riprodurre" l'effetto interiormente.

¹³ Franco Russoli, Renata Negri, *L'arte moderna: l'espressioni e il fauvismo*, volume 9 di *L'arte Moderna*, Forlì, Fabbri Editori, 1967, p. 373

Agli inizi del Novecento questo particolare rapporto di esclusività diventa protagonista dell'indagine di Kasimir Malevich. Secondo il pittore russo compito dell'arte era quello di liberarsi da ogni vincolo pratico ed estetico per elevarsi ad una pura plasticità di forma. Così facendo l'arte diventa fine a sè stessa, pura essenza, elevata al suo massimo potenziale.

“La verità del pittore, è l'inscindibile connessione e la fusione. Il suo vero realismo non consiste nella luce, nell'aria, nell'acqua, nelle pietre, nel cemento, nel rame, nel ferro. La massa vede tutti questi fenomeni particolari nel quadro: vede aria, pietra, acqua. Ma in realtà sulla tela c'è un solo materiale: il colore”.¹⁴

Il risultato di tale ricerca si traduce con la più elevata percezione di assenza nello spazio. Soggetti ed oggetti scompaiono trasformandosi in puro colore. Il colore occupa la tela diventando unico mezzo di indagine della realtà e allo stesso tempo riflesso della coscienza stessa dell'osservatore. L'assenza si mostra qui come presenza massima.

Quanto detto viene espresso nell'opera *Quadrato nero*, realizzata tra il 1914 e il 1915 proprio da Malevich.

“Questo disegno avrà un'importanza enorme per la pittura. Rappresenta un quadrato nero, l'embrione di tutte le possibilità che nel loro sviluppo acquistano una forza sorprendente. E' il progenitore del cubo e della sfera, e la sua dissociazione apporterà un contributo culturale fondamentale alla pittura”.¹⁵

Il suprematismo di Malevich ricerca il “senza oggetto” assoluto, che non rappresenta, bensì “è”.¹⁶

Qui il rapporto tra artista e opera rinasce in maniera intensa e nuova.

L'opera è un quadrato nero impresso su una tela bianca. Semplice nella sua imperfezione, profondo ed intenso.

¹⁴ citazione di Kasimir Malevich, in Dario Mangano, Bianca Terracciano, *Il senso delle soggettività: Ricerche semiotiche*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2013, p. 83

¹⁵ Lettera di Kasimir Malevich a Matyushin, in Dario Mangano, Bianca Terracciano, op. cit., p. 81

¹⁶ ibidem

48. Henry Matisse, *Interno con boccia di pesci rossi*, 1914

49. Kasimir Malevich, *Quadrato nero*, 1914-1915



48



49



50

Un quadrato che a guardarlo bene non è nemmeno un quadrato. Leggermente irregolare ed imperfetto, come la realtà che viviamo ogni giorno. Una figura all'apparenza banale, geometrica, spigolosa, fredda e lugubre che però è viva.

Prima di Malevich nessuno era arrivato ad un'azione così radicale: rendere un vuoto massima espressione pittorica. La rappresentazione, le regole della prospettiva, del disegno, la tecnica, tutto è assente. Con questo forte gesto il pittore è in grado di azzerare l'arte, cancellare il passato e inaugurare il nuovo futuro. Il *Quadrato nero* distrugge la pittura tradizionale, elimina ogni regola per ottenere una profondità spaziale data dal vuoto, portando con un solo gesto l'osservatore ad un'altra dimensione: la profondità emozionale.

Malevich mostra al mondo che la realtà dell'arte si trova proprio su quella superficie piatta dove era stesa, con pennellate minuziose e accorte, la vera profondità.

Da questa tela ne derivano le altre forme elementari: la croce e il cerchio. La prima estensione dei lati che formano il *Quadrato nero*, mentre il secondo ne è la rotazione intorno al baricentro. La scelta del colore nero indica assenza totale e allo stesso tempo assorbimento di tutti gli altri colori. Rappresenta lo zero, l'inizio assoluto sia per ogni colore che del rapporto tra arte e uomo. Frammenti variopinti, obliqui, sovrapposti, che galleggiano nello spazio senza alcuna regola di profondità, bloccati e cristallizzati nel tempo occupano le tele successive dell'artista. La superficie colorata diventa la rappresentazione del reale. Le forme, "viventi e reali" vivranno come tutte le forme vive in natura.

Così il *Quadrato nero* è il manifesto novecentesco di un assoluto inizio, il principio di un'arte libera e pura. Malevich non solo segna l'inizio di una delle grandi avanguardie del '900, quella suprematista di cui si fa

50. Le opere di Malevich in esposizione alla mostra *0.10 Ultima mostra futurista*, Pietrogrado, 1915

portavoce, ma azzera tutto ciò che era stato prodotto fino a quel momento e allo stesso tempo contiene in sé tutto ciò che in futuro dovrà essere prodotto.

Ogni innovazione, ogni ricerca, provocazione, disgregazione d'immagini è già contenuta al suo interno. Così le ricerche di Yves Klein e *La più perfetta espressione del blu (IKB 2002)* come verità e saggezza, pace e contemplazione, spazio infinito ma anche unificazione tra cielo e mare, l'invisibile che diventa visibile, sembrano riportare allo sviluppo dell'idea già espressa da Malevich.

“Quando i pittori pensano in questo modo, esperiscono la *materia prima* come un momento di silenzio che precede l'inizio dell'opera; i colori sulla tavolozza sono vuoti, senza forma e vacui. Prima della creazione le acque sono ferme, prive di colore, odore, luce o moto: stato potenziale puro e in attesa dei movimenti e della luce che si espanderanno sulla tela”.¹⁷

Dalle parole di Malevich emerge come il colore si anima solo una volta che impregna la tela. Il vuoto che rappresenta, e che custodisce ancora prima di diventare dipinto, è la rappresentazione della realtà. Sulla tela non ci sono somiglianze con forme ed oggetti, l'unico soggetto è il vuoto e la verità che questo rappresenta.

¹⁷ dalle parole di Kasimir Malevich, in Dario Mangano, Bianca Terracciano, op. cit., p. 84

51. Yves Klein, *La più perfetta espressione del blu (IKB 79)*, 1959



51

SINTESI

Ognuno dei sei intermezzi qui sviluppati ha dimostrato come il senso di vacuità suscitato da un'opera, sia questa architettura, scultura o dipinto, possa assumere molteplici significati.

Abbiamo visto come procedendo con il discorso le parole scritte si sommavano le une con le altre, aggiungendo mano a mano significati diversi eppure appartenenti alla stessa matrice.

Che si parli di architettura scavata o di rinuncia dei principi classici per un'astrazione della forma, che sia questo inteso come un momento di riflessione dalla caoticità del quotidiano o che sia invece la sintetizzazione di ciò che trascende dall'uomo, che si parli di sensazioni suscitate tra artista ed opera, opera ed osservatore, il senso di vacuità qui inteso non è mai stato semplice relazione tra un oggetto ed uno spazio.

Per usare parole di Espuelas, "il vuoto si è dimostrato uno strumento impareggiabile per manifestare le caratteristiche e le inquietudini delle più differenti culture, nello spazio e nel tempo. Il vuoto era lì, sempre disponibile, materiale vergine e ricco di potenzialità, raro ma prolifico" ¹.

Così i diversi significati qui discussi convivono tra loro, spinti nell'indagine dal comune senso di vacuità, diretti verso tutto ciò di cui noi non abbiamo ancora parlato.

¹ Fernandes Espuelas, *El claro en el bosque*, Barcellona, Fundació Caja de Arquitectos, 1999, p. 233

ESTUARIO do TEJO
um espaço para a dança



LO SCENARIO

Margini e contesto urbano

I margini sono gli elementi lineari non considerati percorsi: generalmente, ma non sempre, sono confini tra due aree diverse. Essi funzionano come riferimenti laterali. [...] I margini che appaiono più forti sono quelli che sono non solo visivamente preminenti, ma anche continui nella forma e impenetrabili al movimento trasversale [...] Il potere disgregante di un margine è cosa di cui si deve tenere conto. Se continuità e visibilità sono cruciali, i margini forti non sono necessariamente impenetrabili. Molti margini sono strutture unificanti, piuttosto che isolanti barriere, ed è interessante constatarne il diverso effetto.

Kevin Lynch¹

Estuario do Tejo.

Lisbona.

Una serie di elementi marginali delineano il rapporto tra mare e città.

A cidade stessa, una massa di edificato compatta ed abbastanza uniforme, a volte quasi impenetrabile.

Poi l'*avenida*, la strada che percorre gran parte della costa e che costituisce un muro ideale tra edificato ed acqua.

O comboio, la linea ferroviaria che affianca l'*avenida* separandola dal mare, un vero e proprio margine quasi totalmente impenetrabile in maniera trasversale se non per alcuni collegamenti puntuali strategici.

Ed infine *o mar*, silenzioso ed osservatrice presenza che tutto osserva e nulla smuove.

¹ Kevin Lynch, *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio Editori, 1964

Questi quattro elementi contribuiscono alla conformazione della città e della sua costa, conferendo al Tejo un ruolo passivo nella vita della città.

Un tempo, infatti, il Tejo era semplicemente una preziosa via commerciale che collegava la città al resto del mondo. Il fiume era un elemento non determinante sul quotidiano, spesso dimenticato nonostante la sua imponenza. Eppure passeggiando per Lisbona il Tejo accompagna i viaggiatori con una presenza silenziosa ma costante, eterna e solenne, lontana ed irraggiungibile.

“Para além do porto
Ha só o amplo mar..
Mar eterno absorto
No seu murmurar..”.²

² Al di là del porto / c'è solo l'ampio mare.. / Mare eterno assorto / nel suo mormorare..

Fernando Pessoa, *Para Além*, in *Il mondo che non vedo. Poesie Ortonime*, a cura di Piero Ceccucci, Milano, Bur Poesia, 2013, p. 34

52. Eduardo Gageiro, *Cais das Colunas*, Lisboa, 1973

53. Caspar David Friedrich, *Il monaco in riva al mare*, 1809-1810

54, 55, 56, 57. Immagini relative al luogo di progetto

58. Eduardo Gageiro, *Calçada em Lisboa*, 1976



lisboa, 38'42 N . 9'11 W



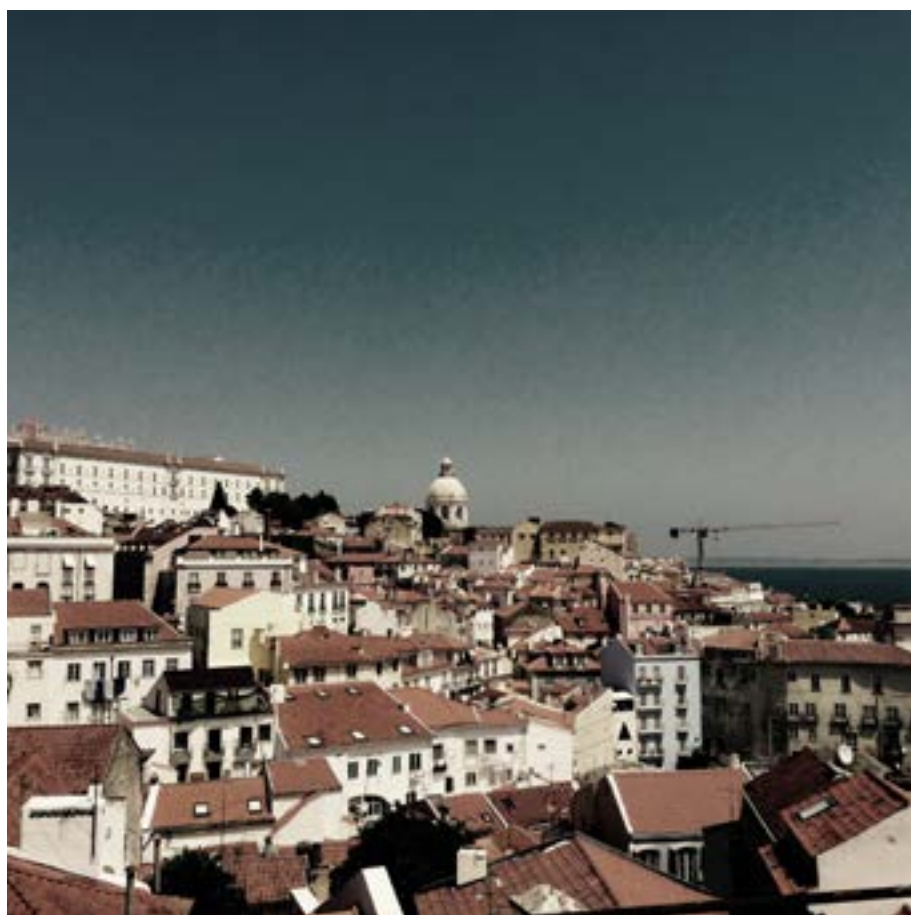
Tav. 1, l'estuario di Lisbona
scala 1:50 000







52





a cidade



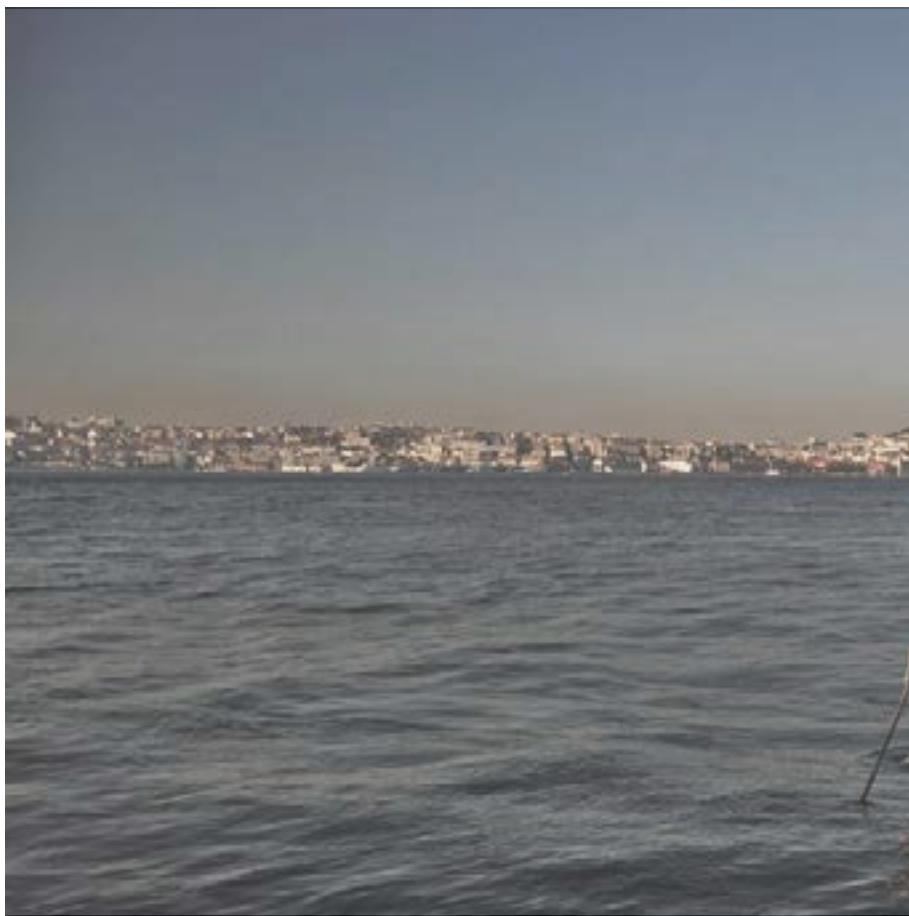


a avenida





o comboio





o mar



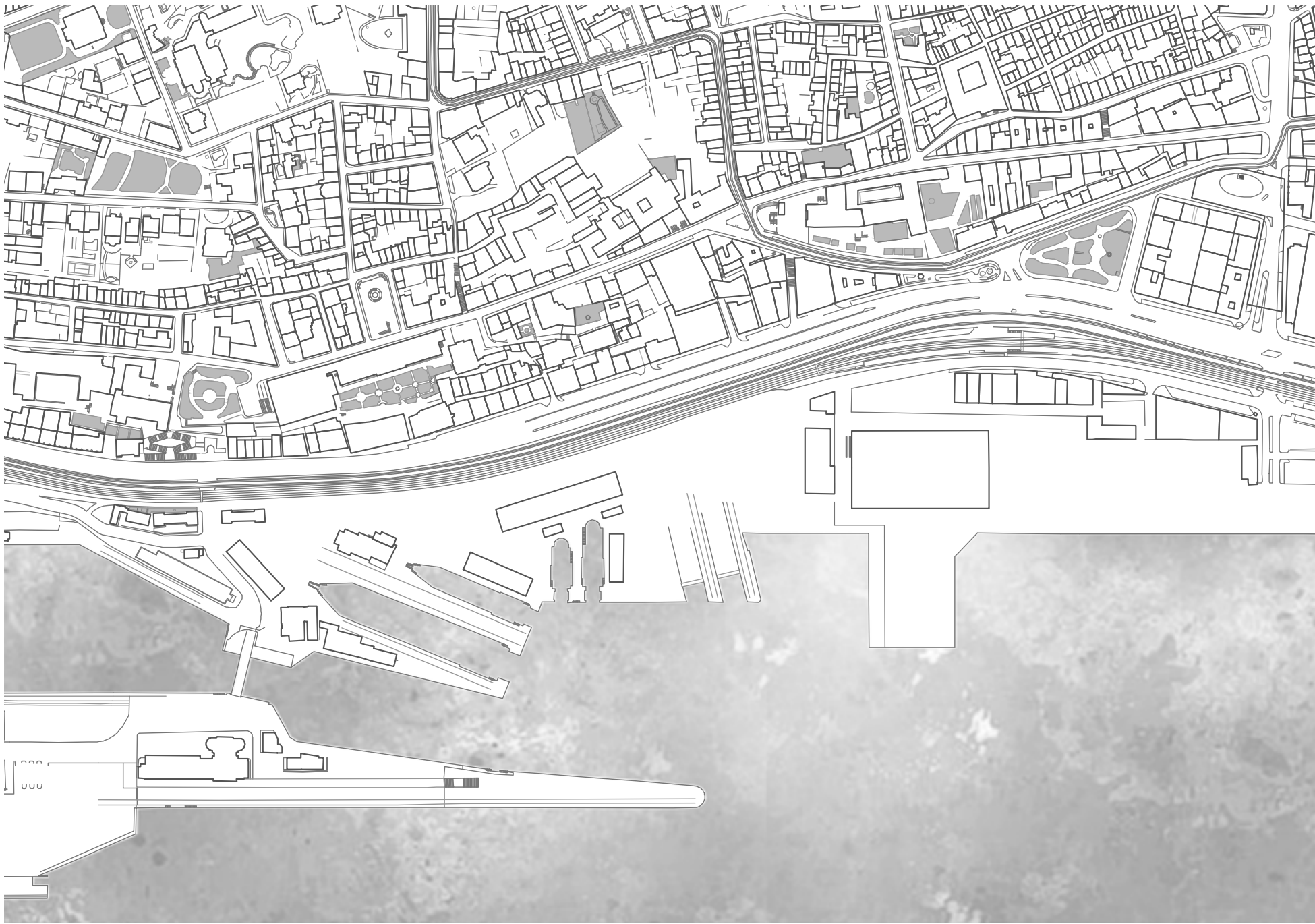
53



os residuos marginais



Santos, Lisboa





Nel corso del tempo si è sempre più andati in direzione di una riscoperta di questo profondo legame tra mare e città.

Ad oggi il margine costiero di Lisbona è un lungo percorso che vede alternarsi senza una logica apparente nuovi progetti di riqualificazione e vecchi luoghi abbandonati.

In questo contesto la stazione di Santos è uno dei momenti in cui la ferrovia si apre verso il Tejo attraverso un passaggio pedonale sopraelevato molto frequentato.

Qui lo spazio residuale che si crea tra mare e ferrovia è quasi totalmente abbandonato a sé stesso: un grosso e vecchio edificio industriale ormai senza vita si posiziona al centro di un imponente spiazzo, affiancato da un piccolo ristorante chiuso verso l'esterno, tante piccole casette con tetti a falda che ospitano funzioni differenti ed un immenso flusso di persone che lo attraversano e lo rendono vivo.

Mi piace definirlo un vuoto attivo, uno spazio potenziale, un residuo architettonico risultato dall'evoluzione della città, ma non per questo meno importante o meno vivo degli altri.

Un luogo che nel suo abbandono dialoga con il mare e con i passanti, pieno di potenziale, e che necessita solo di rifiorire.

“Il mare
Sorridente da lontano.
Denti di spuma
Labbra di cielo”.³

³ Federico García Lorca, *Libro de poemas (1918-1920)*, Alianza Editorial, 1998



54



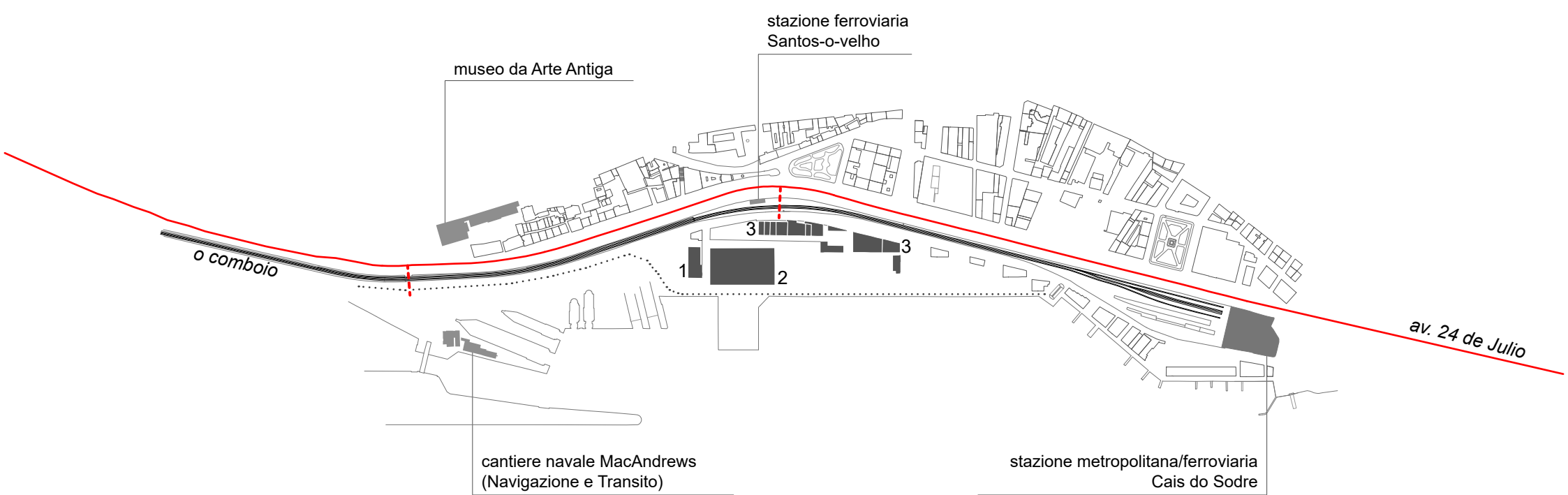
55



56



57



- asse fondativo della struttura urbana, av. 24 de Julio
- ≡ margine linea ferroviaria, o comboio
- - - vie dell'uomo dalla città al mare
- ... pista ciclabile

- 1. ristorante Kais-k
- 2. vecchio edificio industriale dismesso
- 3. complessi atelier/laboratori

Tav. 3, analisi funzionale



58

PINA BAUSCH

Meraviglia, danza, abbandono

Ci sono artisti che rappresentano punti di non ritorno. C'è un prima e un dopo di loro. Arrivano, creano meraviglie, spezzano convenzioni che sembravano inossidabili e lasciano uno stuolo di epigoni. Niente è più come prima. Pina Bausch era ed è così.¹

Ultima di tre figli, Pina Bausch nasce a Solingen, in Germania, nel luglio del 1940. Alta, longilinea, spigolosa, da bambina non aveva una particolare propensione per l'arte nè tantomeno per la danza. Nel 1955 entra però a far parte della *Folkwang Hochschule* di Essen, diretta da Kurt Jooss, allievo e promotore della corrente estetica dell'*Ausdruckstanz*, ovvero quella danza espressionista che così tanto si discostava dai canoni classici. Dopo quattro anni di studi ed il conseguimento del diploma, Pina ottiene una borsa di studio alla prestigiosa *Juliard school of music* di New York, città nella quale il suo talento verrà riconosciuto ed apprezzato a livello mondiale. Nel 1962 la ballerina fa ritorno in Germania per il ruolo da solista nel *Folkwang Ballet*, di cui tra il 1968 ed il 1969 diventa prima coreografa e poi direttrice. Quattro anni dopo la Bausch, ormai direttrice della compagnia di ballo di *Wuppertal*, ribattezzata *Wuppertaler Tanztheater*, dà vita al cosiddetto Teatro-Danza, un nuovo genere artistico caratterizzato da una continua ricerca e preparazione dei ballerini.

“Il mio lavoro è come un unico, grande pezzo, che nasce a partire dalle domande che più ci premono: si esplora, s'interroga, si guarda all'indietro, si riprende il viaggio”.²

I ballerini non sono solo interpreti ma diventano veri e propri attori che indagano la realtà, *danzattori* che attraverso

¹ Francesca Rosso, *Pina Bausch: la meraviglia e la fatica di danzare con un genio*, lastampa.it, 28 settembre 2017

² in Rosaria Amato, *Se ne va a 69 anni Pina Bausch la madre del teatrodanza europeo*, Repubblica.it, 30 giugno 2009

l'improvvisazione trasformano le domande proposte in un processo creativo che si esprime attraverso movimenti, parole ed azioni.

“Certe cose si possono dire con le parole, altre con i movimenti. Ci sono anche dei momenti in cui si rimane senza parole, completamente perduti e disorientati, non si sa più che cosa fare. A questo punto comincia la danza, e per motivi del tutto diversi dalla vanità. Non per dimostrare che i danzatori sanno fare qualcosa che uno spettatore non sa fare. Si deve trovare un linguaggio – con parole, con immagini, atmosfere – che faccia intuire qualcosa che esiste in noi da sempre”.³

Il meraviglioso fascino con cui Pina avvolge ogni interpretazione si riflette in tutta la sua opera, come testimoniano le parole pronunciate al Leone d'Oro nel 2007 per annunciare la vincita della ballerina:

“Pina Bausch è un'artista che ha segnato una nuova via originale all'espressione scenica del corpo danzante e parlante, influenzando non soltanto la danza contemporanea, ma anche le arti ad essa contigue, mutandone gli orizzonti. La Bausch è una coreografa che ha innovato il teatro, rendendolo più che mai fisico e musicandone la drammaturgia”.⁴

Il suo Teatro-danza è un'espressione artistica non convenzionale, governata da emozioni volte alla ricerca del reale. Così la danza non è più sola danza, ed il teatro non è più semplice teatro. La città è l'affascinante palco in cui ogni ballerino può iniziare la sua ricerca introspettiva. I luoghi dimenticati dalla frenesia contemporanea vengono riscoperti. Gli spazi residuali del tessuto urbano, così come le *rovine* architettoniche, apparentemente vuoti e privi di funzione, sono i protagonisti di un lungo ed intenso percorso artistico che utilizza come strumento d'indagine la danza. Pina prende quel vuoto urbano cupo e lugubre, sporco e disordinato, e lo riempie di nuova luce, caricandolo di un significato intrinseco che è occasione non solo di una nuova espressione artistica, ma di un'indagine personale intensa e profonda.

³ in Pina Bausch, *Una donna ed il suo teatro*, Tuttomondone.it, 15 marzo 2015.

⁴ citazione dal discorso al Leone d'Oro 2007 in *Pina Bausch e il teatrodanza*, ilpost.it, 30 giugno 2013

59. immagini tratte dalla performance *Above*

60. immagine tratta durante l'esibizione della compagnia di ballo di Pina Bausch nella performance *Above*

61, 62. immagini tratte dalla performance *Ideology* tenuta dalla compagnia di Pina Bausch



59



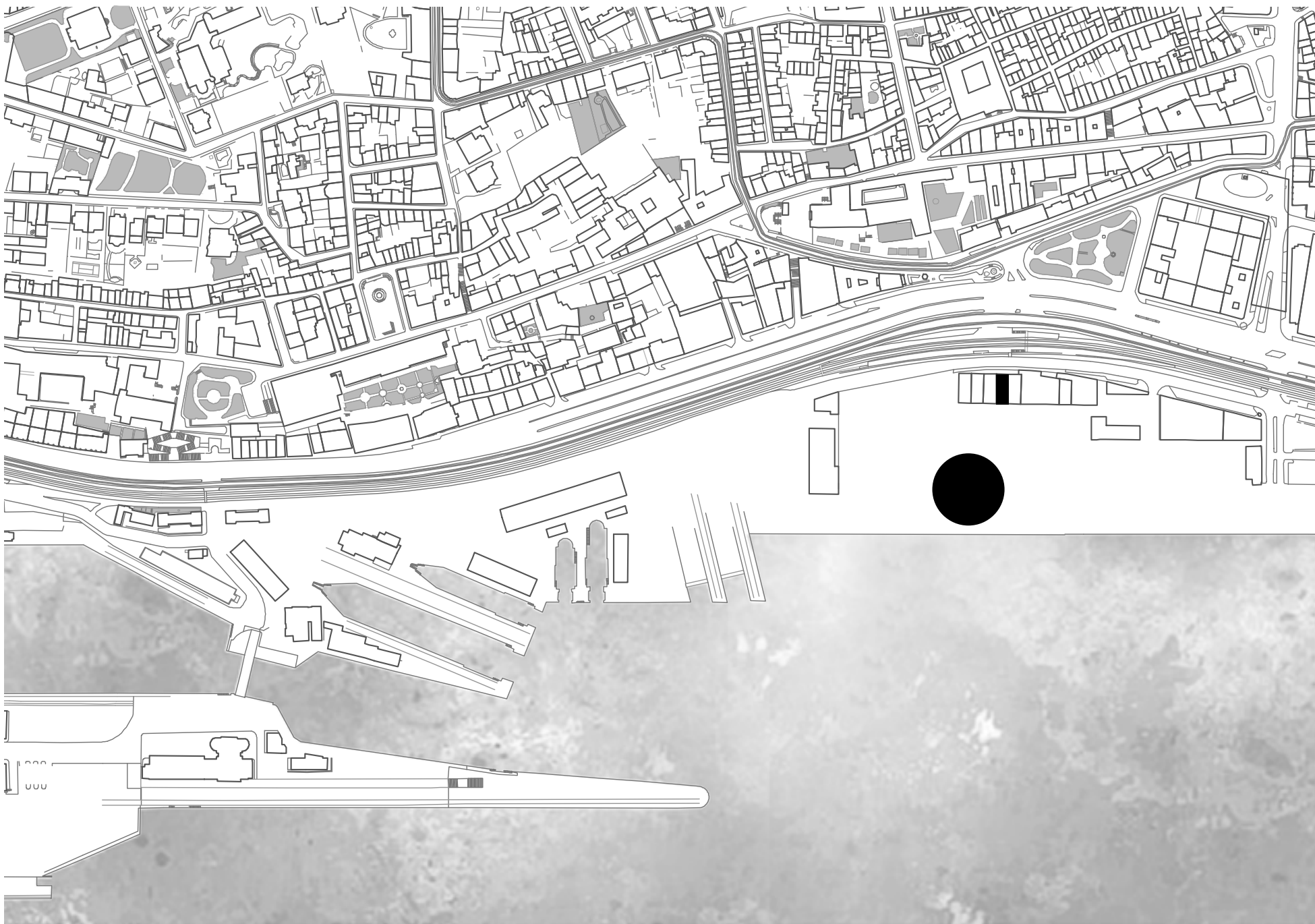
60



61



62





Tav. 4, progetto: il nuovo palco tra città e mare
 ☉ inquadramento, scala 1:5000

IL PROGETTO

Di curve è fatto tutto l'universo

Il progetto si sviluppa come uno spazio ipogeo che prende forma nel sottosuolo lungo il margine tra città e mare. E' formato da due elementi ben contraddistinti: il grosso spazio centrale semi ellittico ed il suo intorno.

Tale spazio centrale, delimitato da pareti curve e morbide intorno al quale si sviluppa un percorso fluido ed aperto che ospita i servizi, è pensato come espressione dell'arte di Pina Bauche, una forma artistica capace di essere esercitata in ogni dove, in ogni luogo fascinoso che richiama emozioni forti.

Per le sue performance la ballerina non sceglie mai teatri e scuole, ma bensì angoli della città spesso abbandonati, che hanno dello straordinario e che attraverso la danza tornano alla vita.

In questo senso lo spazio progettato non vuole essere un luogo potenzialmente modificabile nella sua funzione, ma prima di tutto spazio che si crea e si trasforma, *non solo auditorium, non solo teatro*.

E' un luogo che dal centro della terra si estende fino al cielo, che con le sue pareti conferisce un senso di grandezza infinita, quella spirituale, spunto per una riflessione non solo architettonica ma anche personale.

“Di curve è fatto tutto l'Universo”.²

Insomma lo spazio qui pensato è proprio un vuoto, morbido ed accogliente, libero e sensuale, silenzioso e protetto.

Un vuoto pronto per essere riempito dalla presenza umana e da tutto quello che essa porta con sé.

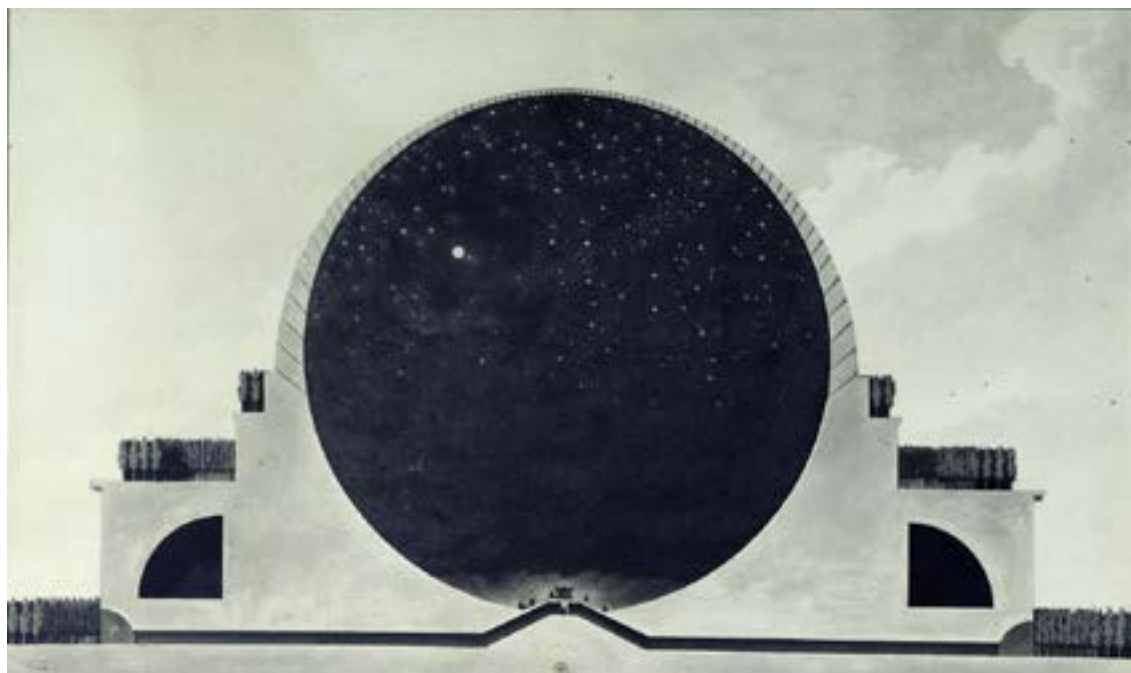
¹ Kevin Lynch, *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio Editori, 1964

² Guido Laganà, Marcus Lontra, *Niemeyer 100*, Milano, Electa, 2008, p. 39

63. Etienne-Louis Boullée, *Vista interiore del Cenotafio di Newton*, 1784

64. Richard Serra, *Inside Out*, 2013

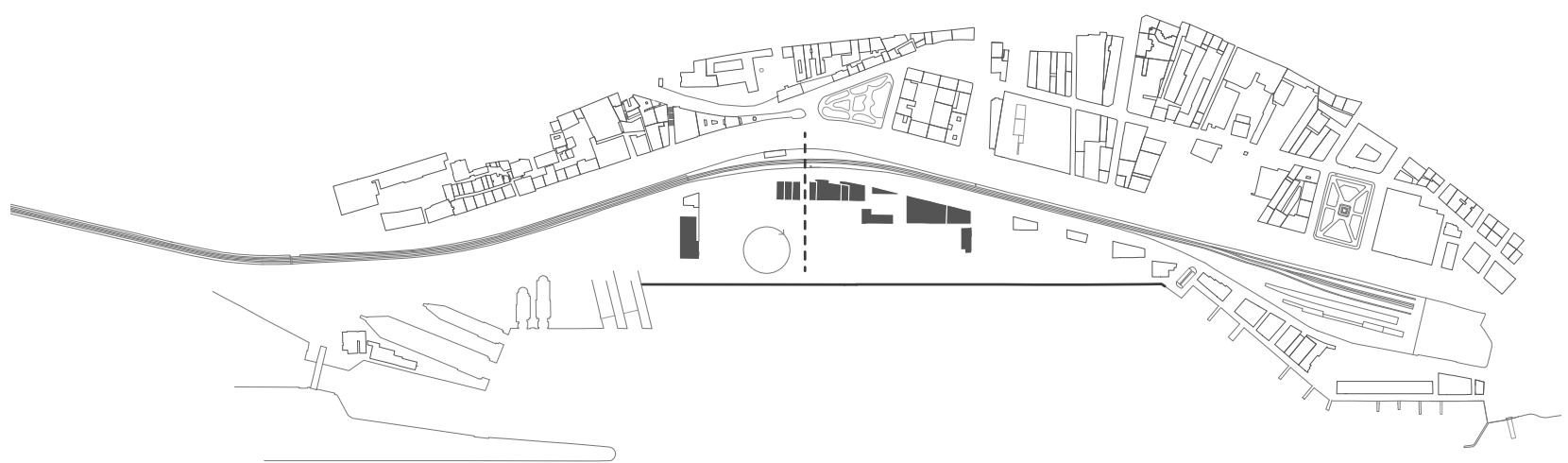
65. Oscar Niemeyer, *Palazzo del Congresso*, Brasilia, 1958



63

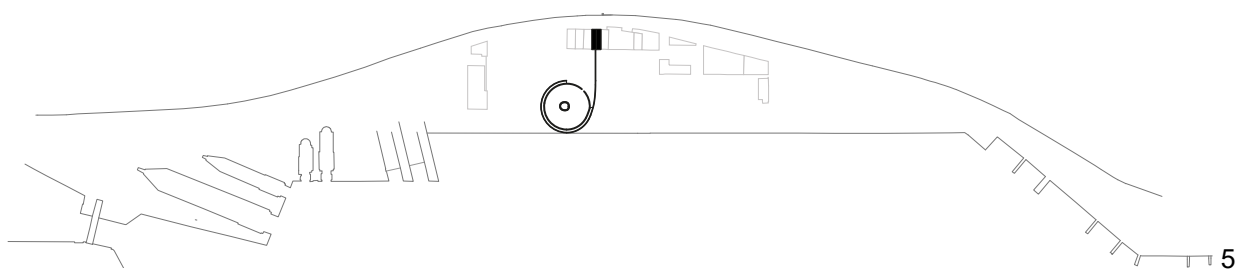
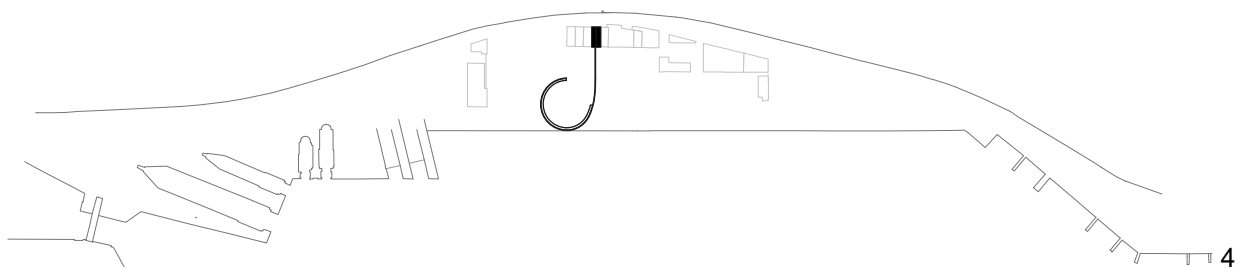
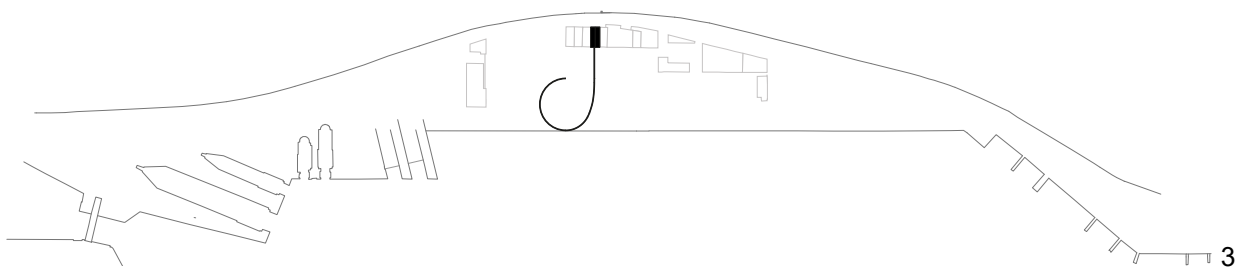
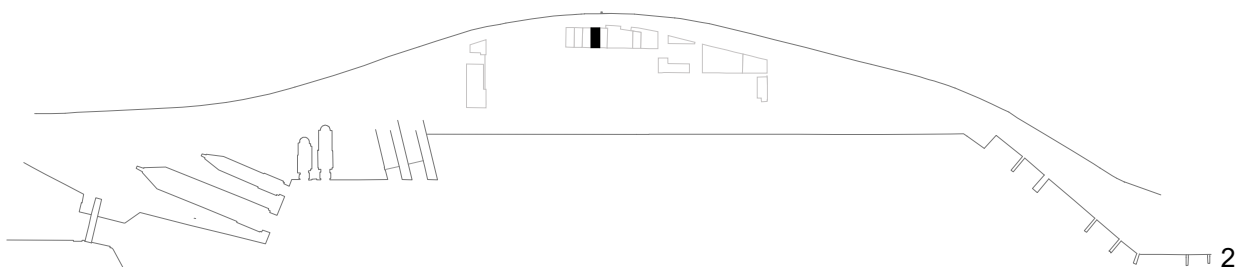
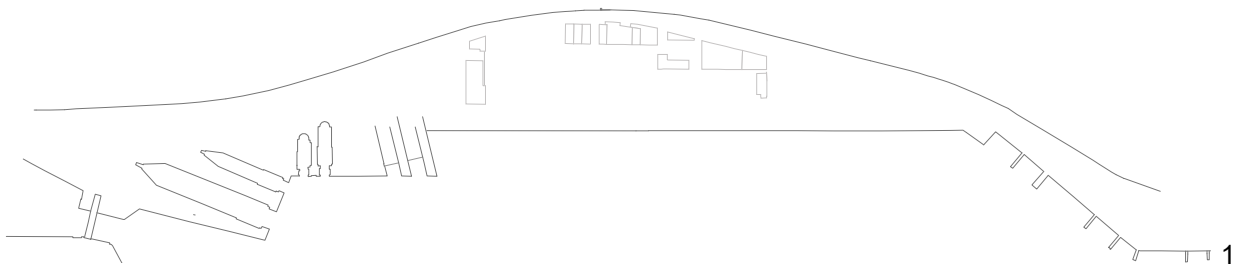
1. apertura dello spazio marginale verso la strada
2. ridefinizione del margine costiero
3. creazione di uno spazio fluido e libero, che possa abitare ed essere abitato senza restrizioni e limiti

Tav. 5, strategia d'intervento ☉



1. margini e preesistenze
2. accesso dalla città al mare
3. muri di percorso
4. rampa di accesso al livello -1
5. spazio danza in superficie

Tav. 6, elementi costituenti ☹

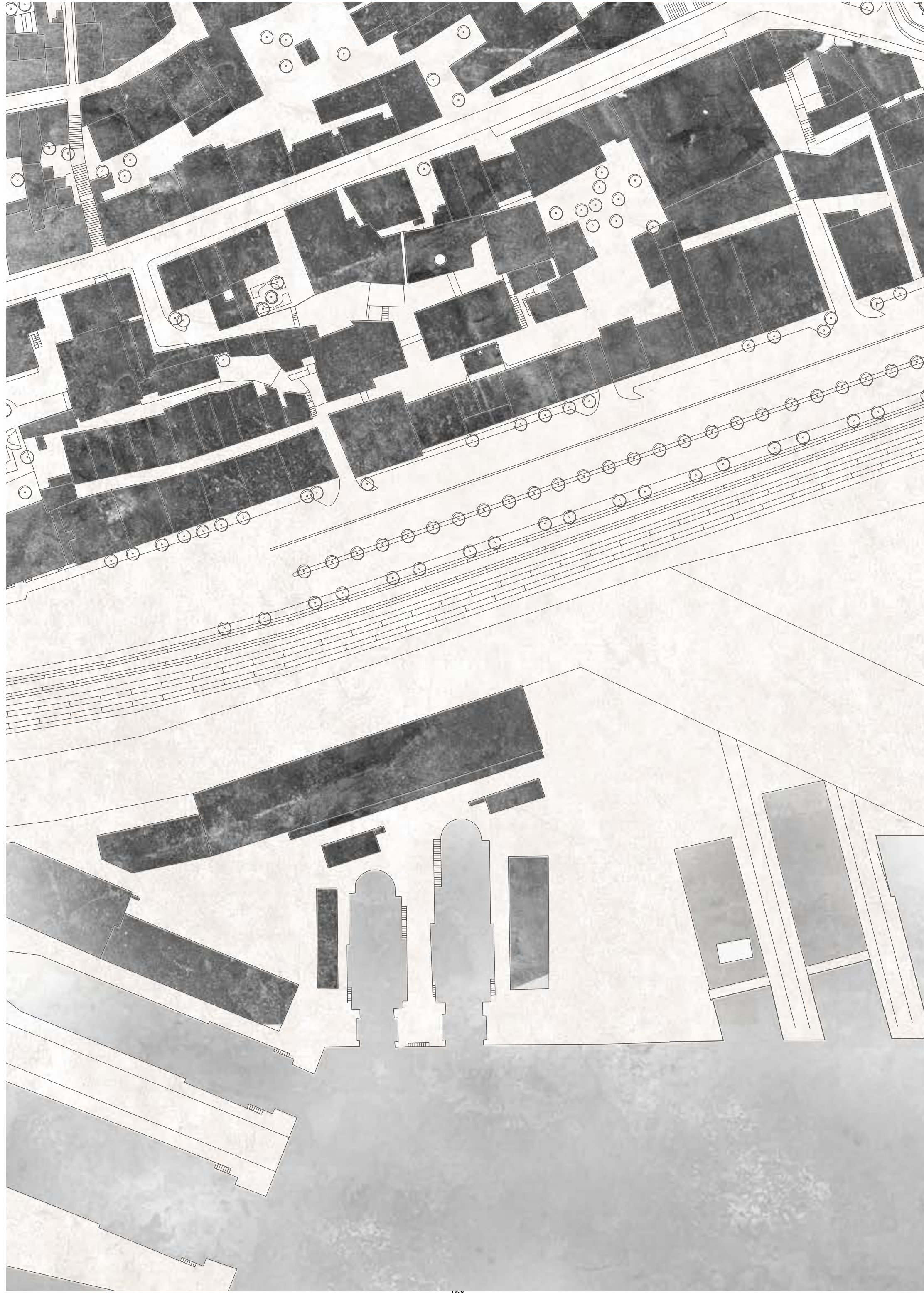


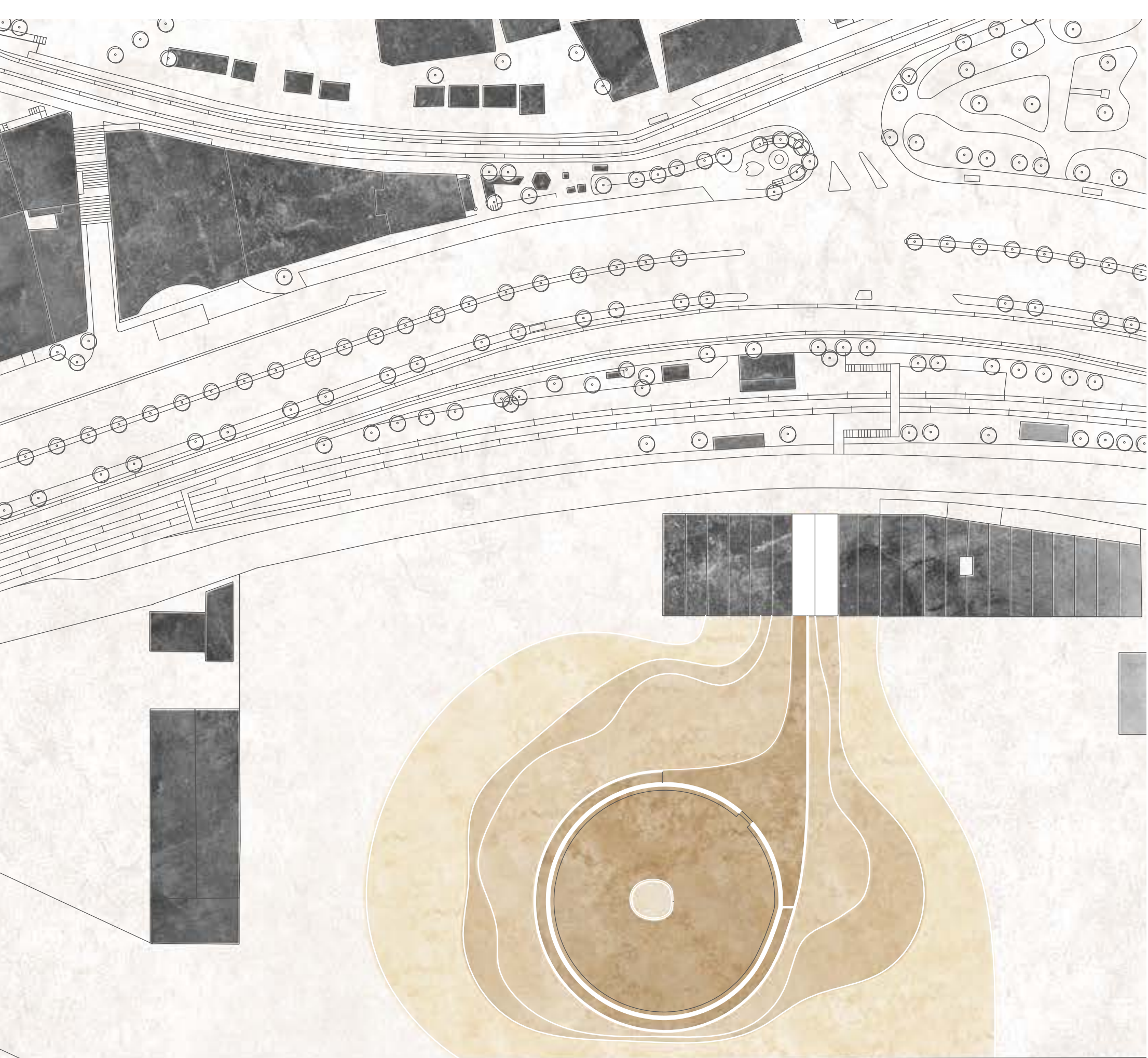


64



65

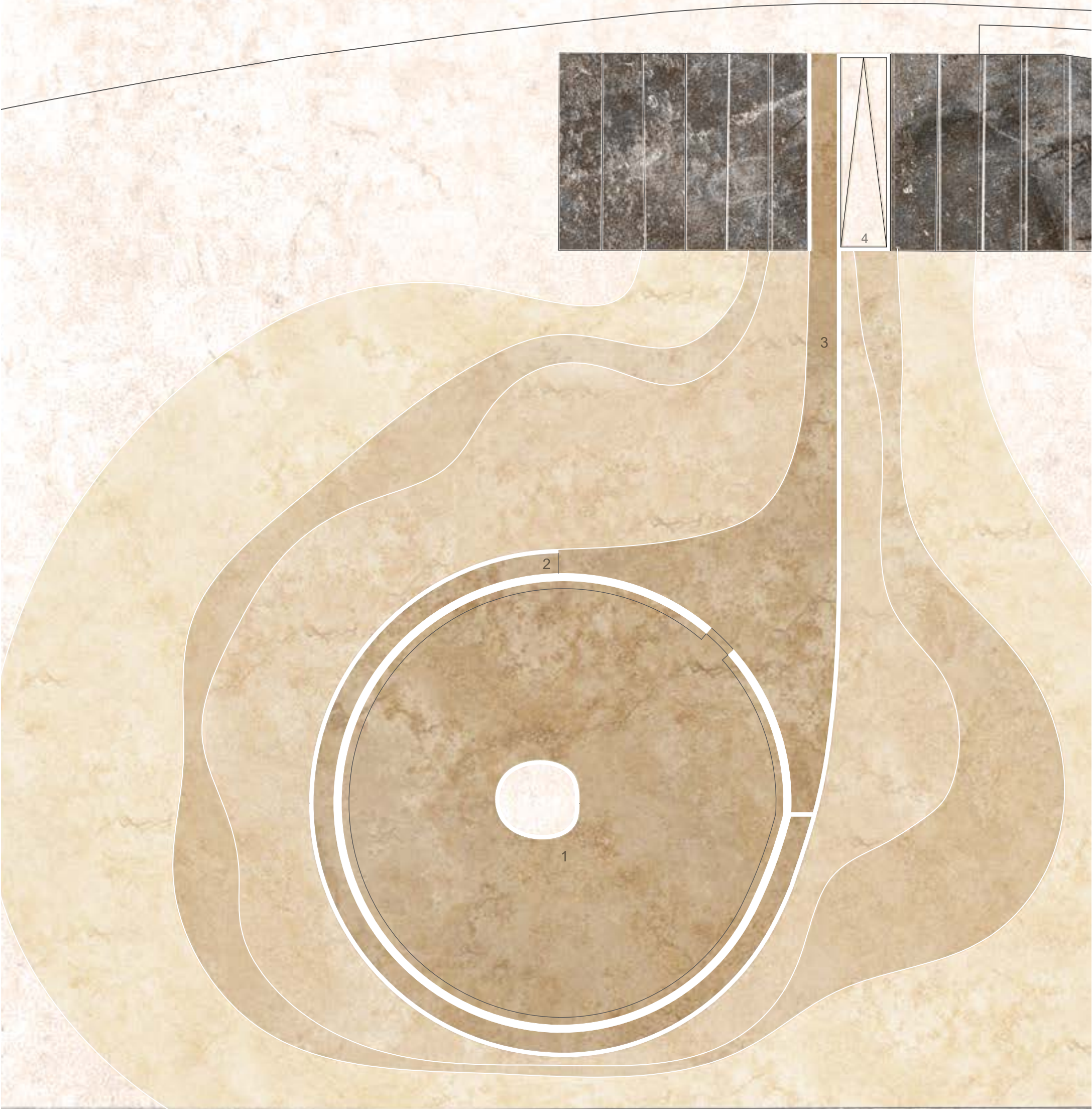




Tav. 7, progetto: il nuovo palco tra città e mare
© scala 1:1000

1. spazio per la danza in superficie
2. rampa di accesso al livello -1
3. percorso di collegamento tra città a mare
4. rampa di accesso allo spazio parcheggio

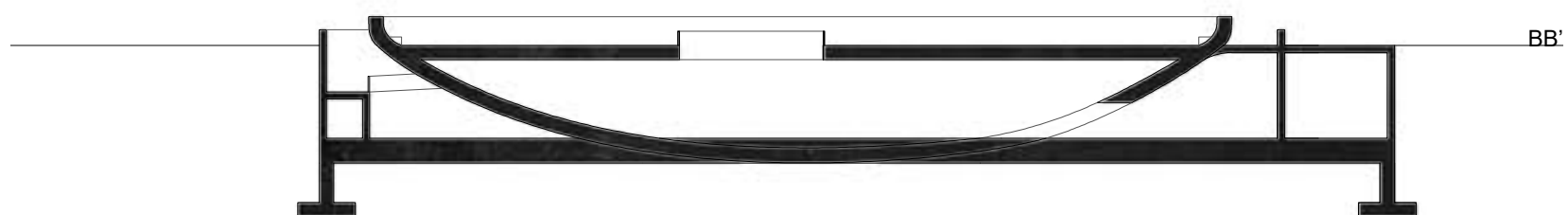
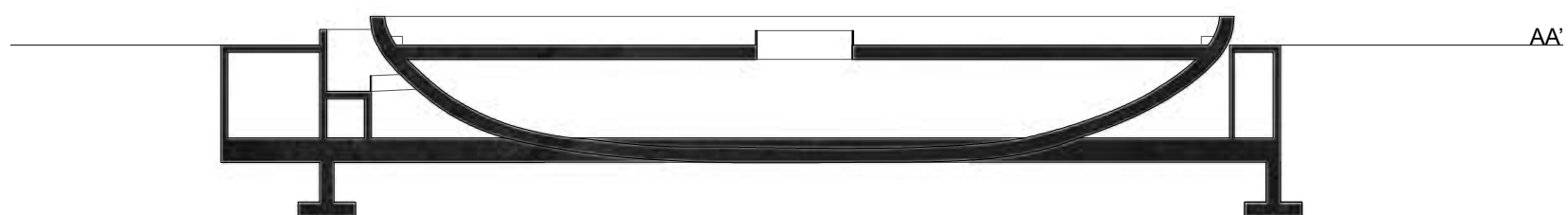
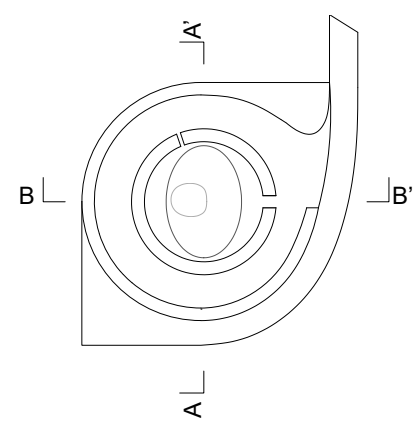
*Tav. 8, pianta: entrata dalla città al mare, livello +0.0 m
scala 1:500* ☹



- 2. rampa di accesso al livello -1
- 4. rampa di accesso allo spazio parcheggio
- 5. spazio per la danza
- 6. foyer
- 7. spazio di circolazione
- 8. spazio per le prove
- 9. camerini
- 10. deposito/magazzino
- 11. ingresso da parcheggio
- 12. servizi igienici
- 13. parcheggio

Tav. 9, pianta spazio danza, livello - 6.0 m
scala 1:500 ☺





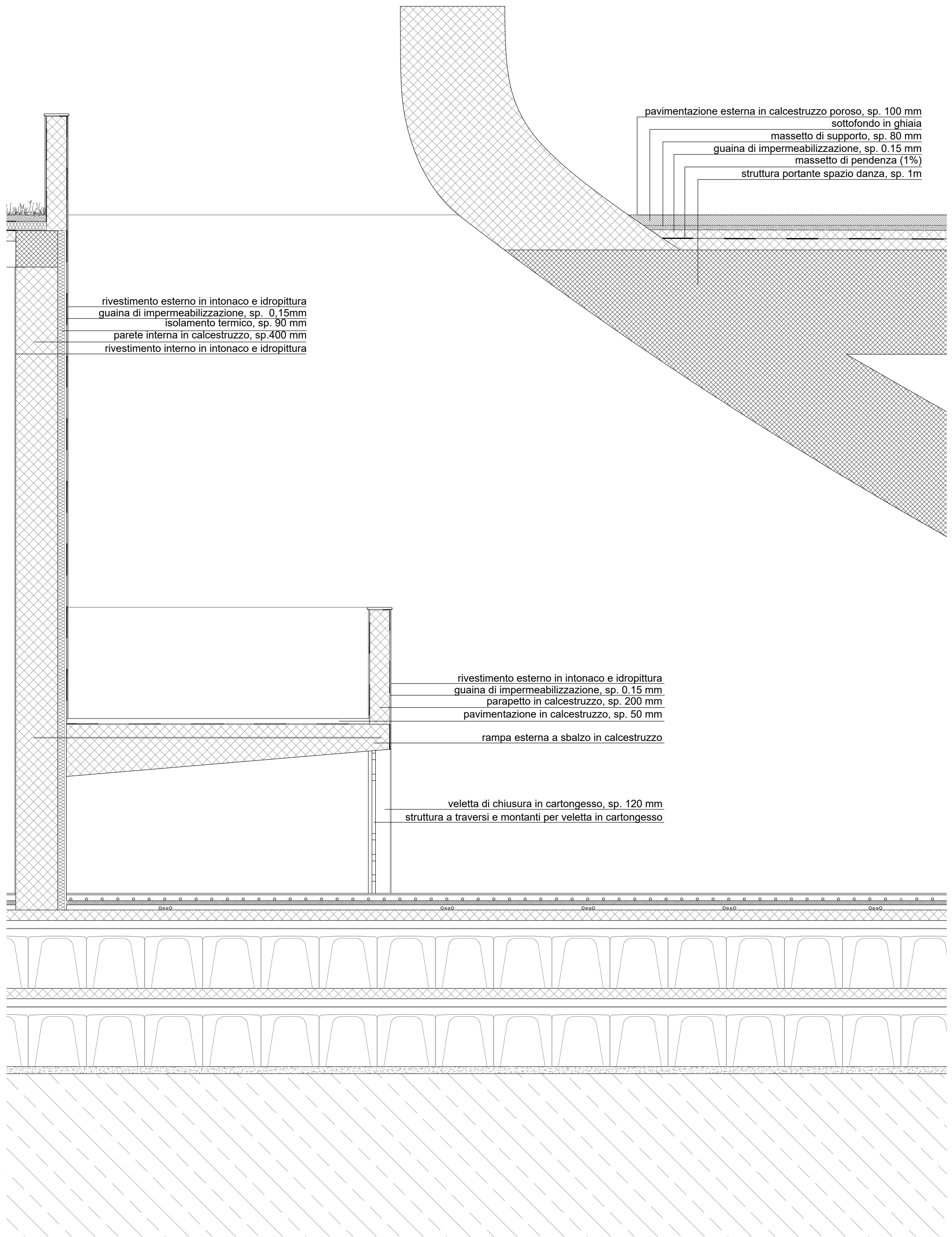
*Tav. 10, sezioni
scala 1:500*





Tav. 12, dettaglio costruttivo



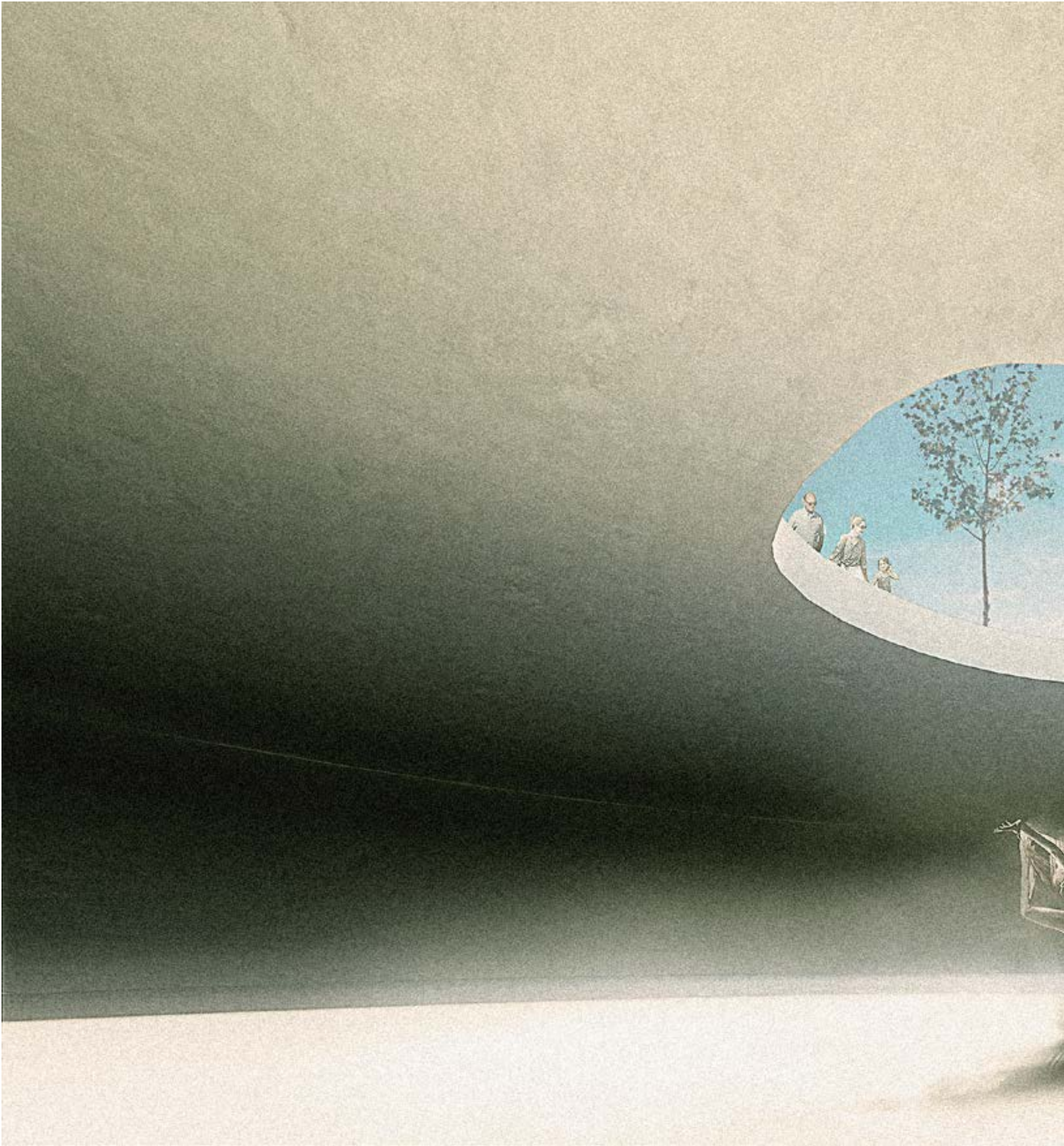














Ho sempre pensato che il fine di ogni cosa fosse la bellezza.
Delle persone, dei luoghi delle cose.
Quella bellezza che si trasforma in amore, profondo ma
anche leggero, e che riempie l'orizzonte di luce e di colori.

Una bellezza collaterale difficile da spiegare, a volte anche
da comprendere.
In questi lunghi due anni, Lisbona mi ha ricordato che la
bellezza si trova in ogni cosa che valga la pena di essere
guardata, anche nei giorni in cui il cielo sembra meno
luminoso e la pioggia più fitta.

Ai miei genitori per avermi accompagnato in questo lungo
viaggio, fatto di difficili discese ed intrepide salite. Al loro
immenso amore che mi ha permessa di essere la persona
che sono oggi.
A Davide e Carolina, ai nostri complici silenzi ed alle nostre
risate a crepapelle. Alle parole non dette ed al filo invisibile
che ci rincorre in giro per il mondo.

Alla nonna Francesca, al suo immenso sorriso ed alla sua
forza che ogni giorno mi *Meraviglia*.
Alla mia famiglia ed alle mie migliori amiche, Roberta, Alice
e Giorgia, le mie persone, le migliori che potessi desiderare
al mio fianco.

A Bianca, senza la quale tutto sarebbe stato molto meno
luminoso. Mi sembra ancora di sentire il profumo delle
nostre colazioni tra caffè alla cannella e broas.

Al professor Francisco, un punto di riferimento in questo
percorso progettuale e personale. Alla sua genialità ma
anche alla sua gentilezza.

Alla mia pancia che è cresciuta troppo velocemente tra le
strade di Lisbona, tra i colori del cielo arancio ed il profumo
dell'oceano.

All'amore della mia vita, a tutto quello che abbiamo fatto
per arrivare fino a qui insieme. Alla piccola e meravigliosa
famiglia che stiamo costruendo. Ai tuoi occhi profondi come
il mare. Ai nostri silenzi che sorridono, al tuo sole.
Al nostro *più del cielo*.

Al mio bambino Gregorio.

Alla bellezza collaterale delle piccole cose.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia citata

AIRES MATEUS, Francisco e Manuel, "Vuoti", in *People meet in architecture*, catalogo della XII Biennale di Architettura, Marsilio, Venezia, 2010

ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia, Inferno*

ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia, Paradiso*

ARENA, Leonardo Vittorio, *Lo spirito del Giappone. La filosofia del Sol Levante dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bur editore, 2007

ARIS, Carlos Marti, *Silencios elocuentes. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, Barcellona, UPC, 1999

BAYET, Jean, *La religione romana*, Torino, Einaudi, 1959

BASHO, Matsuo, a cura di Giuseppe Rigacci, *Poesie*, Sansoni editore, 1992

BIRAGHI, Marco, *Storia dell'architettura contemporanea I, 1750-1945*, Torino, Einaudi editore, 2008

BOCCHI, Renato, *Il ventre dell'architettura. (Spazio e paesaggio)*, introduzione al seminario -*Il Bienal de Canarias-Arte, Arquitectura y Paisaje*, Santa Cruz de Tenerife, 23-24 Marzo 2009

BORGES, Jorge Luis, *La sfera di Pascal*, in *Altre Inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 1973

BORGES, Jorge Luis, *Da qualcuno a nessuno*, in *Altre Inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 1973

BRAGHIERI, Nicola, *Mito e sortilegio dell'architettura senza architetti*, Saggio pubblicato in: Monica Bruzzone, Lucio Serpagli,

Le radici anonime dell'abitare contemporaneo, Franco Angeli, Milano 2012

CALVINO, Italo, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988

CALZA, Gian Carlo, *Stile Giappone*, Torino, Einaudi, 2002

CASATI, VARZI, Roberto, Achille, *Buchi e Altre superficialità*, Garzanti, Milano, 2002

CESCON, Massimo, a cura di, *Vincent Van Gogh, Lettere a Theo*, Parma, Ugo Guanda Editore, 1984

COMINO, Mario Algarín, *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción de espacio*, Barcelona, Colección Arquíthesis, 2006

DEMICHELI, Tulio, *Eduardo Chillida: la materia es un espacio lento*, in ABC, 11.08.1995

DIDEROT, Denis, *Ruines et paysage. Salon 1767*, Parigi, Hermann 2005

DURAND, Jean-Nicolas-Louis, introduzione in *Précis des Leçons d'Architecture*, Volume 1, Parigi, Chez l'Auteur, 1802

ESENGRINI, Steano, *Eduardo Chillida. Lo spazio e il limite. Scritti e conversazioni sull'arte*, Marinotti, Milano 2010

ESPUELAS, Espuelas, *El claro en el bosque*, Barcellona, Fundació Caja de Arquitectos, 1999

FRAMPTON, Kenneth, *Studies in Tectonic Culture, The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Cambridge, The MIT Press, 2001

GHERRI, Barbara, *Daylight assessment. Il ruolo della luce naturale nella definizione dello spazio architettonico e protocolli di calcolo*, Milano, Franco Angeli s.r.l., 2013

GIANIGHIAN, PAOLUCCI, Giorgio, Matteo Dario, a cura di, *Il restauro in Giappone: architetture, città, paesaggi*, Firenze, Alinea Editrice, 2010

GONZALEZ GARCIA, Angel, *De una Habitación a la otra*, nel catalogo *Pinturas*. Juan Navarro Baldeweg, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986

GUILLÉN, Jorge, *Una puerta*, in *Càntico*, Barcellona, Seix Barral, 1986

HOFER, Philip, introduzione alle *Carceri*, New York, Dover Publication, 1973

ISOZAKI, Arata, *Ma: Japanese time-space*, in *The Japan Architect*, 1902

YONO, Sokyō, *Shinto: The Kami way*, Boston, Periplus editions (HK), 1962

YOURCENAR, Marguerite, *Abbozzo di ritratto di Jean Schlumberger*, in *Il tempo, grande scultore*, Torino, Einaudi, 1985
Maria Zambrano, *Note di un metodo*, Napoli, Filema, 2003

KAUFMANN, Emil, *La arquitectura de la Ilustración*, Barcellona, Gustavo Gili, 1974

KAZUKO, Okakura, *Il libro del Tè*, Varese, Sugarco edizioni, 1994

KHAN, Louis, citazione sul progetto del Yale Center for British Art, New Haven

KOSTOF, Spiro, *Historia de la arquitectura*, Madrid, Alianza, 1988

LABOA, Juan Maria, *Chiesa e arte*, Jaca Book, 1995

LAGANÀ, LONTRA, Guido, Marcus, *Niemeyer 100*, Milano, Electa, 2008

LAUGIER, Marc-Antoine in *Essai sur l'architecture*, Parigi, Chez Duchesne editore, 1753

LYNCH, Kevin, *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio Editori, 1964

LORCA, Federico García, *Libro de poemas (1918-1920)*, Alianza Editorial, 1998

MANDELLI, LAVORATTI, Emma, Gaia, *Disegnare il tempo e l'armonia: il disegno di architettura osservatorio nell'universo, Volume 1*, Firenze, Alinea Editrice, 2010

MANIERI ELIA, Mario, *La Mancanza*, in *Topos e Progetto: Il vuoto*, Roma, Gangemi Editore spa, 2006

MANGANO, TERRACCIANO, Dario, Bianca, *Il senso delle soggettività: Ricerche semiotiche*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2013

MANTOVANO, Rebecca, *La chiesa nella roccia*, in *Focus*, 14 Maggio 2013

MASUDA, FUTAGAWA, Tomoya, Yukio, *Japòn*, Barcellona, Garriga ed., 1971

MUNOZ MOLINA, Antonio, *La manera de vivir*, in *El Pais*, 17 Febbraio 1990

NEUMEYER, Fritz, *Ludwig Mies van der Rohe. Le Architetture, gli scritti*, Milano, Skira, 1998

NICOLETTI, Manfredi, *L'architettura delle caverne*, Bari, Laterza, 1980

NORBERG-SCHULZ, Christian, *La chiesa come imago mundi*, in *Architettura e Spazio nella modernità*, catalogo della mostra alla Biennale di Venezia, Abitare/Segesta, Milano, 1992

PALESE, Patrizia, *Vite e Monumenti: Il Pantheon. Cronache quasi reali di riscoperte e scoperte di monumenti*, Tricase, Youcanprint Self-Publishing, 2014

PARINETTO, Luciano, a cura di *L'utilità del non essere*, Milano, Edizioni La vita Felice, 1995

PARMENIDE, *Sulla Natura*

PERLETTI, Greta, *Mutevoli Labirinti di Forme. Natura e metamorfosi*, in Elephant & Castle, n. 3, aprile 2011

PERRICOLI, Massimo, a cura di, *Pensiero Tecnico e cultura del progetto. Riflessioni sulla ricerca tecnologica in Architettura*, Milano, Franco Angeli s.r.l., 2001

PESSOA, Fernando, *Para Alèm*, in *Il mondo che non vedo. Poesie Ortonime*, a cura di Piero Ceccucci, Milano, Bur Poesia, 2013

PIRANESI, Giovanni Battista, *dedica a Nicola Giobbe* in *Prima parte di architetture e prospettive*, Roma, 1743

POLANO, Sergio, *L'architettura della Sottrazione*, "Casabella" n 659, 1998

RANDOM, Michael, *Giappone: la strategia dell'invisibile*, Genova, ECIG, 1988

RUDOLFSKY, Bernard, *Architecture without Architects. A short introduction to Non-pedigree architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1965

RUSSOLI, NEGRI, Franco, Renata, *L'arte Moderna*, Forlì, Fabbri Editori, 1967

SAGGIO, Antonio, *Van Gogh segreto. Il motivo e le ragioni*, Roma, Edizione Kappa, 2011

SCHULZE, Franz, *Mies van der Rohe*, Milano, Jaka Book, 1989

TAFURI, Manfredo, *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino, Einaudi, 1980

TERRANOVA, Antonio, (a cura di), nota introduttiva de *Il progetto della sottrazione*, Groma quaderni n 3, Palombi, Roma

VENEZIA, Francesco, "Teatro y antros. El retorno del mundo subterráneo a la modernidad", in *Quaderno d'Arquitectura i Urbanisme*, n. 175

WATTS, Alan W., *Lo Zen. Un modo di vita, lavoro e arte in Estremo Oriente*, Milano, Bompiani, 2001

ZEVI, Bruno, *Verso un'architettura organica*, Torino, Einaudi, 1945

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia essenziale

AIRES MATEUS, Francisco e Manuel, "Vuoti", in *People meet in architecture*, catalogo della XII Biennale di Architettura, Marsilio, Venezia, 2010

ARIS, Carlos Marti, *Silencios elocuentes. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, Barcellona, UPC, 1999

BIRAGHI, Marco, *Storia dell'architettura contemporanea I, 1750-1945*, Torino, Einaudi editore, 2008

COMINO, Mario Algarín, *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción de espacio*, Barcelona, Colección Arquíthesis, 2006

ESPUELAS, Espuelas, *El claro en el bosque*, Barcellona, Fundació Caja de Arquitectos, 1999

FRAMPTON, Kenneth, *Studies in Tectonic Culture, The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Cambridge, The MIT Press, 2001

RUDOLFSKY, Bernard, *Architecture without Architects. A short introduction to Non-pedigree architecture*, The Museum of Modern Art, New York, 1965

TAFURI, Manfredo, *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino, Einaudi, 1980

ZEVI, Bruno, *Verso un'architettura organica*, Torino, Einaudi, 1945

Risorse online

Enciclopedia Treccani Online: www.treccani.it

La Repubblica Online: www.larepubblica.it

La Stampa Online: www.lastampa.it

Il Post Online: www.ilpost.it