

L'eloquenza del vuoto

Ricerca del riscatto urbano attraverso il valore strutturante dello spazio pubblico

Elena Dalbon

L'ELOQUENZA DEL VUOTO

Ricerca del riscatto urbano attraverso il valore strutturante dello spazio pubblico

Elena Dalbon

20161499

UNIVERSIDADE AUTÓNOMA DE LISBOA "LUÍS DE CAMÕES"

DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA

MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITETURA

Prof. Arquiteto Francis Xavier Rocha Aires Mateus

Prof. Arquiteto João Belo Rodeia

Julho de 2021, Lisboa



*“Inizia il tuo volo in un mondo pieno di incognite. Ti sia di
ispirazione un uomo che dell'esplorazione dell'ignoto fece la
sua ragione di vita.”*

indice

13 **prefazione**

17 **introduzione**

21 **sul vuoto**

23	IL VUOTO NELL'INDAGINE FILOSOFICO-SCIENTIFICA
24	Accezione metafisica
30	Accezione fisica

37	IL VUOTO COME CONTRARIO DEL FATTO REALE
38	Suono
47	Immagine

63	IL VUOTO FORMALE COME INTERVALLO SPAZIALE
----	---

67 **scavare il pieno e costruire il vuoto**

69	“PER VIA DI LEVARE”
75	Incontro tra opposti: Conical Intersect, Gordon Matta-Clark
85	Incontro tra uguali: Double Negative, Michael Heizer

91	“NON POSEREMO LA PRIMA PIETRA, LA TOGLIEREMO”
96	Vuoti scavati dell’abitare: Villaggio troglodita di Matamata e Earth House
111	Vuoti scavati della vita pubblica: Le navate di Lalibela e Plaza de los Fueros

127	“FARE SPAZIO È LIBERA DONAZIONE DI LUOGHI”
131	Vuoto costruito dell’abitare: Casa Sert, Josep Lluís Sert
141	Vuoto costruito della vita pubblica: Chiesa e Centro Parrocchiale a Seinäjoki, Alvar Aalto

151 **conclusioni**

155 **scolpire un territorio**

159	MARVILA: SCENARIO URBANO E SOCIALE
-----	------------------------------------

175	RICONQUISTA DELLO SPAZIO
175	Rilievo fotografico dell’area di progetto
187	Progetto per il nuovo Centro Comunitario

226	bibliografia
228	indice delle immagini
232	indice delle tavole

prefazione

14 **PT** | O objetivo deste projeto de tese é a integração de um novo sistema espacial e social com a estrutura urbana que caracteriza a identidade do lugar onde se é chamado a intervir, tentando enobrecer as suas qualidades a partir das suas fragilidades. Procurou-se responder aos pedidos programáticos previstos pela Trienal de Arquitectura de Lisboa no edital do concurso para a construção de um novo centro comunitário na zona de Marvila, transformando-os ao mesmo tempo numa oportunidade para responder à latente necessidade de solidez urbana que esta porção do tecido parece carecer. Se reconhece no espaço público e em sua natureza, o medium para aspirar a uma redenção cívica e espacial. A investigação teórica desenvolve-se numa trajetória multidisciplinar que se acredita fortalecer os saberes necessários ao domínio do instrumento de salvação urbana e comunitária: o vazio.

Um vazio acessível a todos que, pelas suas qualidades formais e materiais, constitui uma referência para o bairro. Um espaço que estimule a comunidade e a consolidação das interações sociais. Uma entidade invisível onde se possa encontrar intimidade e um sentido de pertença. Um local para todos e do que queremos apropriar-nos. Um centro, mas também um intervalo, uma passagem, uma conexão. Um elemento que participa da complexidade do organismo urbano regulando a sua continuidade harmônica. Um vazio que, longe de ser indefinido e indefinível, exerce a sua força no território, designando-se como guia para o desenvolvimento urbano futuro e que se reconhece tanto do interior como do exterior. Um espaço que pela sua versatilidade não estabelece limites de utilização. Uma forma que revela a beleza potencial de um subúrbio, que neste momento se encontra escondido por um véu de abandono. Uma sala que tem o céu como tecto e a terra como chão.

vazio | escavação | forma | espaço

EN | The objective of this thesis project is the integration of a new spatial and social system with the urban structure that characterizes the identity of the place in which we are called to intervene, seeking to ennoble its qualities starting with its fragilities. An attempt has been made to fulfil the programmatic requests prescribed by Lisbon Architecture Triennial in the competition for the design of a new community centre in the Marvila area, transforming them at the same time into an opportunity to respond to the latent need for urban solidity which this part of the fabric seems to lack. It is believed that public space and its nature is the medium for aspiring to civic and spatial redemption. The theoretical investigation is developed by following a multidisciplinary path that is supposed to consolidate the knowledge needed to master the instrument of urban and community salvation: the void.

A void that is accessible to everyone and that, due to its formal and material qualities, turn out to be a landmark for the neighborhood. A space that stimulates community and the consolidation of social interactions. An invisible entity in which one can find intimacy and a sense of belonging. A place that belongs to everyone and that can be taken over. A centre, but also an interval, a crossing point, a connection. An element that participates in the complexity of the urban organism, regulating its harmonic continuity. A void that, far from being undefined and indefinable, exerts its force on the territory, designating itself as a guide for future urban development, and which is recognizable from both inside and outside. A space whose versatility places no limits on its use. A form that reveals the potential beauty of a suburb, which is currently hidden by a veil of neglect. A room that has the sky as its ceiling and the earth as its floor.

void | excavation | form | space

IT | L'obiettivo di questo progetto di tesi è l'integrazione di un nuovo sistema spaziale e sociale con la struttura urbana che caratterizza l'identità del luogo in cui si è chiamati a intervenire, cercando di nobilitarne le qualità a partire dalle sue fragilità. Si è cercato di adempiere alle richieste programmatiche prescritte dalla Triennale di Architettura di Lisbona nel bando di concorso per la realizzazione di un nuovo centro comunitario nell'area di Marvila, trasformandole al tempo stesso in una occasione per rispondere al bisogno latente di solidità urbana di cui questa porzione di tessuto sembra essere carente. Si riconosce nello spazio pubblico e nella sua natura, il medium per ambire a un riscatto civico e spaziale. L'indagine teorica si sviluppa seguendo un cammino multidisciplinare che si crede possa rinsaldare la conoscenza necessaria per il dominio dello strumento di salvezza urbana e comunitaria: il vuoto.

Un vuoto accessibile a tutti che, per le sue qualità formali e materiche si costituisca come punto di riferimento per il quartiere. Uno spazio che stimoli la collettività e il consolidamento delle interazioni sociali. Un'entità invisibile in cui si possa trovare intimità e senso di appartenenza. Un luogo di tutti e di cui ci si possa appropriare. Un centro, ma anche un intervallo, un posto di passaggio, una connessione. Un elemento che partecipa alla complessità dell'organismo urbano regolandone la continuità armonica. Un vuoto che, tutt'altro che indefinito e indefinibile, esercita la sua forza sul territorio designandosi come guida per un futuro sviluppo urbano e che sia riconoscibile tanto dall'interno quanto dall'esterno. Uno spazio che per la sua versatilità non ponga limiti di fruizione. Una forma che riveli la potenziale bellezza di un sobborgo, che al momento si trova celata da un velo di abbandono. Una stanza che ha il cielo come soffitto e la terra come pavimento.

vuoto | scavo | forma | spazio

introduzione

Questo lavoro nasce da un interesse progettuale per il valore del vuoto e la sua forma. Si cerca di comprendere il tema urbano ed architettonico del vuoto, come assenza di materia, ma non come assenza di significato, forma o funzione. Il cuore dell'indagine teorica è un tentativo di conoscere il più possibile le qualità del vuoto con l'obiettivo di dominare maggiormente lo strumento che si ritiene essere determinante per la buona configurazione dello spazio architettonico e quello circostante, facendosi struttura fondativa di un luogo. A questo proposito osserviamo i vuoti della città e percorriamoli. Quelli pregni di forma, scambi e relazioni. Quelli che stanno “tra le cose”, ma non solo come separazione tra oggetti materiali e fisicamente tangibili. Cerchiamo di immaginarli come legante tra i pieni, come architetture a tutti gli effetti. Essi non sono dotati di una propria materialità, non li si può toccare, ma li si può intuire attraverso altre categorie percettive. Cerchiamo di intendere la forma del vuoto come altrettanto importante quanto la forma delle masse che lo riempiono.

Posto che il valore del vuoto derivi dalla sua forma, quali sono, allora, le forme del vuoto? La ricerca si pone come obiettivo un approfondimento della conoscenza che abbiamo di questo concetto, investigando quelle qualità che ne definiscono l'identità. Per forma non si intende solo l'aspetto, ma anche l'essenza del concetto. L'importanza del vuoto nella pianificazione urbana è ben nota, esso costituisce l'elemento organizzativo di una città. Le piazze, le strade, i parchi, i giardini, sono tutti elementi che non sono propriamente costruiti, ma sono il più importante riferimento spaziale per la vita pubblica e costituiscono lo strumento di misura e di equilibrio dinamico nelle relazioni tra le varie parti solide di un tessuto, sono il connettivo dell'intero organismo e accolgono il dialogo delle architetture che lo compongono. Ci spostiamo, ci fermiamo e ci orientiamo attraverso la conoscenza di queste forme. Il vuoto nella città è lo spazio sociale, ambito di relazione e scenario dei fatti urbani che contribuiscono a definire l'identità del luogo e a rispondere alle esigenze civiche di una comunità.

¹ Concorso P dades Trienal de Lisboa Millennium bcp

² Toscani Chiara, *Le forme del vuoto*, Maggioli Editore, Milano, 2011, pag. 28

L'occasione del concorso bandito dalla Triennale di Architettura di Lisbona¹ per la progettazione di un centro comunitario nell'area suburbana della capitale portoghese, è stata sprono per una riflessione su temi riguardanti lo spazio pubblico e ha portato a ragionare sulla forma del vuoto strutturante in una parte di città disordinata e di non facile lettura. Nell'epoca attuale può risultare difficile confrontarsi con la preesistenza architettonica nelle periferie della città, dove spesso la pianificazione è assente poiché la furia della costruzione e occupazione di spazio abitabile e vendibile vince su un pensiero più lungimirante di progetto delle connessioni urbane. Tale condizione è spesso riscontrabile nei quartieri cosiddetti ‘dormitorio’ che satellitano intorno alle aree metropolitane. Qui il vuoto tende a svilire il suo significato a mero luogo di passaggio. Con la proposta progettuale per il nuovo centro comunitario di Marvila, area della città che incarna i dettami del quartiere dormitorio, si è cercato di capire quale forma questo spazio possa assumere per caricarsi di significato civico e urbano.

Si crede che l'analisi delle caratteristiche del vuoto non possa essere ricondotta solamente a una classificazione morfologica di campioni spaziali, ma ad un approccio più allargato che ne riconosca anche la natura culturale e ammetta l'interferenza del processo progettuale con fattori diversi e la “confluenza e la fusione di stimoli culturali provenienti da una variata geografia intellettuale”.²

Si è ritenuto utile affrontare la questione del vuoto partendo da una volontà di comprenderne il significato anche in altri ambiti, aprendo una piccola finestra propedeutica all'identificazione di contaminazioni tra estetica dell'arte e scienza.

Lo scopo è comprendere gli apparati spaziali e culturali che strutturano il progetto per la costruzione del vuoto.

Attraverso l'analisi di casi studio scelti per somiglianza formale ma anche per analogia processuale si cercherà di tracciare un discorso organico che parte dalle accezioni più astratte e semantiche del concetto di vuoto, concretizzandosi gradualmente nell'ambito più specifico dello spazio pubblico.

sul vuoto

IL VUOTO NELL’INDAGINE
FILOSOFICO-SCIENTIFICA³

Che cos’è il vuoto? Questa domanda è stata posta direttamente o indirettamente da oltre 2.500 anni ad oggi. Diversi filosofi, che furono allo stesso tempo i primi scienziati della loro epoca, si occuparono della questione, o inevitabilmente la affrontarono nel costruire le loro filosofie. Quando le scienze furono separate dalla filosofia e iniziarono ad apparire come scienze moderne, come le conosciamo oggi, la questione riguardante il vuoto fu ripresa principalmente dai fisici, che in realtà non smisero mai di trovare un qualsiasi tipo di materia in quello che prima era definito vuoto, così da provare che non dovrebbe più essere chiamato vuoto. Qualsiasi risposta pertinente alla domanda richiedeva di definire il vuoto come qualcos’altro. Mentre il vuoto guadagnava continuamente nuove definizioni, la domanda è rimasta.

Partendo dalla sua definizione nel dizionario della lingua italiana “vuoto, in fisica, indica lo spazio non occupato da materia”, dove la materia, poiché costituita da atomi e quindi particelle quantitative, è invece, il pieno.

Nel linguaggio corrente per descrivere l’uno o l’altro concetto ci avvaliamo spesso dell’uso del suo contrario per darne una interpretazione univoca: vuoto come assenza di pieno e pieno come assenza di vuoto.

Proviamo a ribaltare questa convinzione, che è prettamente empirica ed oggettuale, utilizzando un sistema di riferimento più lontano da quello umano. Pensiamo all’universo. Il vuoto sembra essere la caratteristica che lo descrive nel modo migliore e la materia sembra costituire un’eccezione a questa natura.

Per secoli, e prima che lo sviluppo della tecnica dotasse gli scienziati di strumenti essenziali per indagare la struttura più intima della materia, il concetto di vuoto è stato affrontato con intuizioni e metafore che hanno portato, nel corso della storia, a un ampio dibattito filosofico. Si è cercato di trovarne una definizione. Si è creduto nella sua esistenza e la si è smentita. Si sono indagate le ragioni che dimostrassero l’una o l’altra ipotesi e ad oggi, scienza e filosofia ci offrono un ricco ventaglio di definizioni per questo concetto.

³ La ricerca limita lo studio delle concezioni del vuoto alla filosofia occidentale

Accezione metafisica | Il primissimo utilizzo del concetto di vuoto, kenon in greco e vacuum in latino risale alla filosofia greca, in particolare all’era presocratica. Le principali domande per i filosofi della natura del VI e V secolo a.C. riguardano l’essenza di ogni cosa nella natura⁴, come avvengono i cambiamenti e come essi si collocano nell’ordine dell’esistenza. Il concetto di vuoto è apparso principalmente in relazione a queste domande. Guthrie⁵ (1906-1981) sostiene che la filosofia presocratica dovrebbe essere divisa in questo modo: pre-parmenidea e post-parmenidea. Parmenide (VI-V secolo a.C.) aspirava a riunire i concetti di base relativi all’essenza, al cambiamento e all’ordine delle cose attraverso il metodo della coerenza logica, considerata anche come la primissima autocritica nell’ambito del pensiero filosofico. Per amore di questa coerenza logica, l’eleatico ha costruito una visione monistica⁶ rifiutando le qualità delle cose che si differenziano l’una dall’altra, nonché rifiutando i cambiamenti nelle cose e il movimento: nella maggior parte delle cosmologie c’è la tendenza a cercare unità e omogeneità degli elementi primari e ad evitare le discrezioni e le discontinuità. Questa tendenza portò a una precoce crisi nella filosofia greca, nel monismo di Parmenide, che asseriva che il primo principio di tutte le cose doveva essere “uno”, senza qualità o differenziazione e senza cambiamento o movimento. Tale visione, alla ricerca del primo principio di tutte le cose come “uno”, è stata costruita sui seguenti concetti, dove “l’uno” è indicato anche come “ciò che è” o “è” per descrivere l’una e unica cosa: è eterno, non nasce né muore, è continuo e indivisibile ed è immobile.

“L’essere è, e non è possibile che non sia
il non essere non è, ed è necessario che non sia”⁷

Parmenide, indaga la Verità, l’Essere: solo l’essere è, il non-essere non è. E poiché per lui ciò che esiste è indivisibile e continuo senza interstizi tra parti separate dell’essere, non può esserci alcun vuoto dentro o tra le cose. Egli nega il vuoto nella stessa struttura logica in cui nega il cambiamento e il mo-

⁴ La filosofia della natura è la disciplina che tratta del mondo della natura o dell’universo fisico nei suoi aspetti più generali. Tradizionalmente considera argomenti come la definizione di materia, natura, movimento, infinito, tempo, vita, anima e concetti simili, e investiga gli elementi e le parti componenti dell’universo

⁵ William Keith Chambers Guthrie: professore di filosofia antica all’università di Cambridge, storico, filologo classico e grecista scozzese, conosciuto per la sua pubblicazione sulla storia della filosofia greca in sei volumi

⁶ La teoria del monismo sostiene che c’è solo una sostanza o un principio di base come base della realtà, o che la realtà consiste di un singolo elemento

⁷ Poema Sulla Natura, Parmenide, V sec. a.C.

⁸ Schrödinger Erwin, *Nature and the Greeks*, Cambridge University Press, Cambridge, 1954

⁹ Reale Giovanni, *Introduzione, traduzione e commentario della “Metafisica” di Aristotele*, Bompiani, Milano, 2004

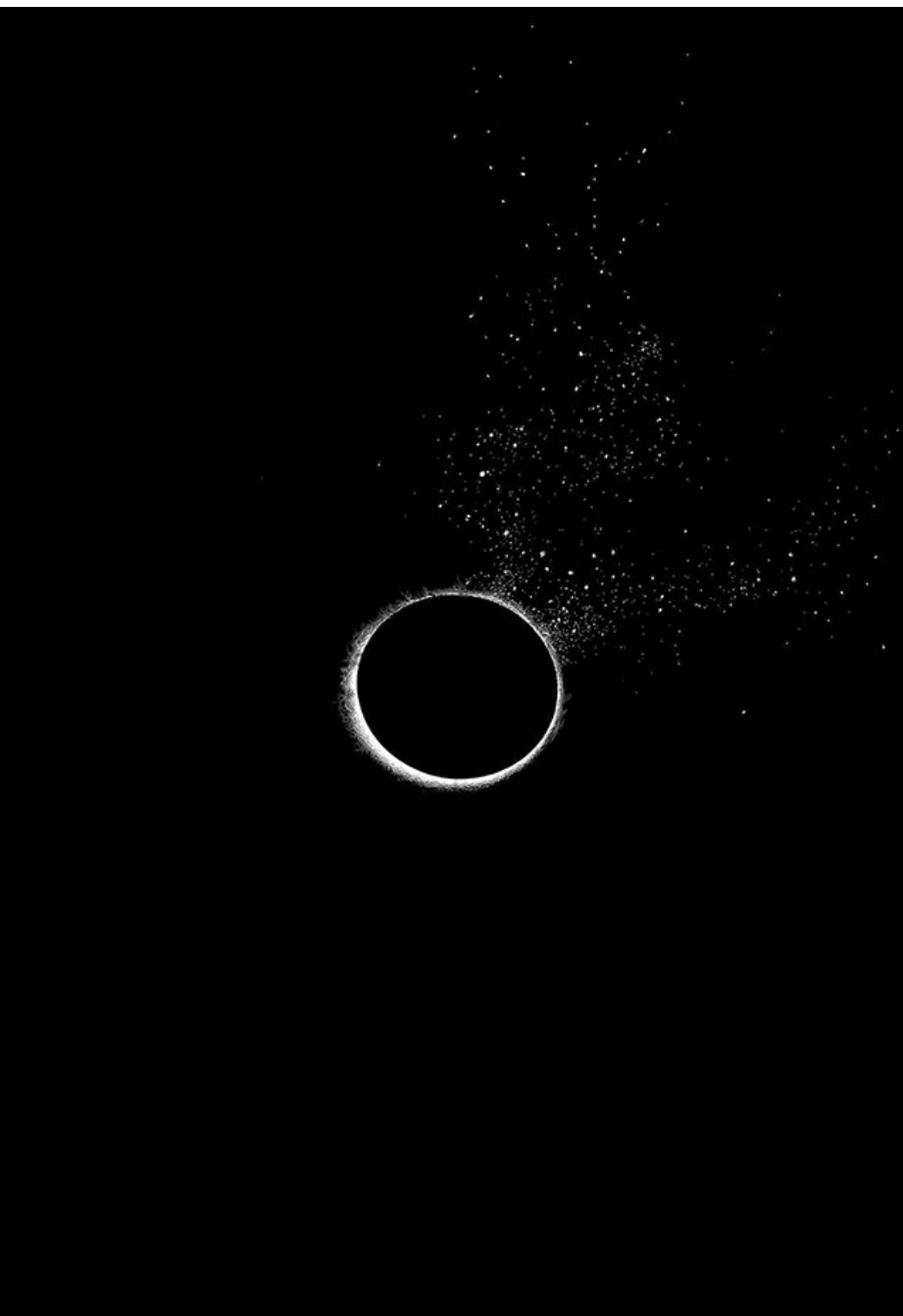
vimento. L’impatto di questo pensiero rivoluzionario è stato così grande che quando Leucippo (V secolo a.C.) e Democrito (V-IV secolo a.C.) vollero in seguito affermare l’esistenza dello spazio, potevano farlo solo sotto forma di un audace paradosso: “ciò che non è, esiste tanto quanto ciò che è”. E “ciò che è” significa “corpo”, “ciò che non è” significa “vuoto”.

“Ciò che è” si riferisce quindi al corpo, un’esistenza materica composta da atomi. Contro il monismo intellettualistico degli Eleati, che difende “l’uno” indivisibile, immutabile e immobile, Leucippo e Democrito propongono un infinito numero di differenti esseri indivisibili, chiamati atomi. La parola àtomos, infatti, significa indivisibile in lingua greca. Tuttavia, gli atomi non sono solo indivisibili, ma anche invisibilmente piccoli e impermeabili. Nel loro moto perpetuo, entrano in contatto, si spingono e ruotano l’uno intorno all’altro in modo tale che “le più varie forme di aggregazione e intrecci di atomi dello stesso e di diverso tipo producano un’infinita varietà di corpi materiali”.⁸

Nella stessa audacia di cui sopra, “ciò che non è” si riferisce al vuoto, il che implica l’assenza di qualsiasi essere. Se ci fosse un essere che occupa un posto con la sua esistenza corporea, non ci potrebbe essere alcun vuoto lì; ma se non ci fosse un essere con la sua esistenza corporea, potrebbe solo essere vuoto lì. Quindi l’“essere” esclude il vuoto. Inoltre, il moto perpetuo degli atomi porta a un altro principio fondamentale della visione atomista: perché ci sia movimento - e poiché “essere esclude il vuoto” - deve esserci vuoto, e nel vuoto l’essere può muoversi: senza vuoto non può esserci movimento, e il movimento è reso impossibile laddove vi è “essere”.

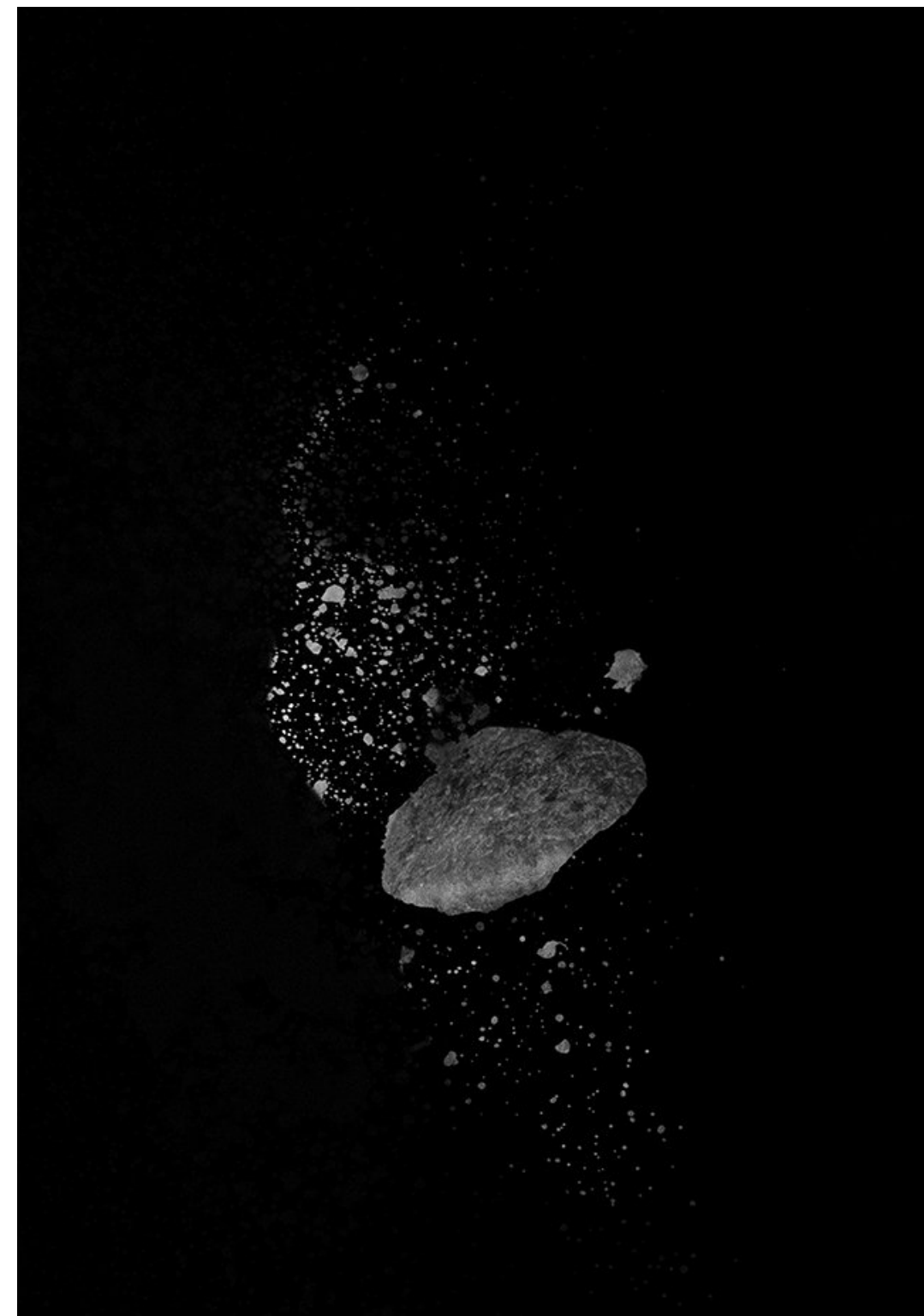
Anche Aristotele (IV secolo a.C.) si oppone alle tesi parmenidee secondo cui l’essere uno e immobile, è finito. Eppure, anche lo stagirita è un fermo sostenitore della non-esistenza del vuoto.

Gli argomenti addotti contro Parmenide si trovano nella dottrina dell’originaria *multivocità* dell’essere⁹ e della sua divisione nei generi categoriali. Tale dottrina è come l’anima che muove dall’interno le critiche, le quali, in alcuni casi la presuppongono come base su cui costruire l’obiezione, in altri



1.

1. e 2. TOLO PARRA, OBSCURIA DE PRO-
FUNDIS, 2020



2.

argomentano l'assurdità delle conseguenze comportate dalla sua negazione, espressa per l'appunto nella tesi eleatica, o mostrano come soltanto con essa queste assurdità si risolvano. Le altre tesi hanno invece valore fisico e sotto questo profilo interessano direttamente la nostra disciplina.

A differenza di alcuni filosofi della natura presocratici che negavano il movimento, Aristotele lo afferma. Il suo punto di vista nella negazione del vuoto non è il movimento in sé, ma la sua velocità. In ogni movimento che si osservi, la velocità diminuisce, o quantomeno non aumenta. Se non ci fosse resistenza, gli oggetti si muoverebbero continuamente fino a raggiungere una velocità infinita. Ma gli oggetti in movimento non si muovono a velocità infinita; c'è sempre una resistenza che si oppone al movimento dell'oggetto, ponendo fine successivamente al movimento stesso. Quindi, poiché c'è sempre qualcosa che oppone resistenza al movimento, il vuoto è impossibile, inesistente: “Natura abhorret a vacuo”.¹⁰

Aristotele risponde al paradosso parmenideo, prendendo le mosse dall'evidenza sensibile e dall'esperienza, sviluppando una critica alle false premesse delle teorie eleatiche e moniste. Egli realizza che Parmenide, in realtà, non si pone come obiettivo quello di individuare il principio oggettivo della realtà, riconoscendone poi due di pari peso, ma vuole descrivere i meccanismi che stanno alla base del processo mentale e conoscitivo di tale realtà, costruendo un complesso sistema di nozioni che si basano su una fallace distinzione delle due entità, collocando quindi il discorso sul terreno dell'antropologia e della linguistica, ma sicuramente non su quello della fisica.

Lo stagirita concilia l'incomunicabilità e quindi assurdità fisica dei due mondi, concependo una struttura gerarchica secondo cui si svilupperebbe l'Essere. Non viene abolita l'esistenza della vera realtà eterna, immutabile e perfettamente realizzata, ma viene ammessa l'esistenza di una seconda realtà, quella dell'Essere in potenza, come possibilità di un ente di realizzare sé stesso e passare dalla potenza all'atto. Definendo così il divenire come perenne passaggio verso l'essere in atto. Il non-essere, in Aristotele, è. È privazione e corruzione di materia che ancora non ha assunto la forma che la fa essere tale. È una

¹⁰ “La natura rifiuta il vuoto” è frase latina utilizzata in filosofia, espressione della visione della scuola aristotelica in aperto contrasto con quella atomista

¹¹ Reale Giovanni, *Introduzione, traduzione e commentario della “Metafisica” di Aristotele*, Bompiani, Milano, 2004

¹² Ibid.

realtà sensibile che è sottoposta alla temporalità e alla contingenza. La multivocità dell'Essere aristotelico e la sua divisione in generi categoriali sono l'asse portante dell'argomentazione contro la tesi eleatica di unicità, immobilità e finitezza dell'Essere. I contrari sono i principi. Essere e Non-Essere, materico e non-materico sono entrambi esistenti e complementari, gli uni dipendono direttamente e unicamente dagli altri. Attraverso il principio di non-contraddizione¹¹ si afferma la falsità che un certo predicato e il suo contrario possano appartenere contemporaneamente alla stessa entità, allo stesso tempo e allo stesso modo.

“È impossibile che la stessa cosa, ad un tempo, appartenga e non appartenga a una medesima cosa, secondo lo stesso rispetto”.¹²

Il vuoto in questo caso è inteso come vuoto assoluto e non come semplice assenza di materia, infatti, per lo stagirita, non esiste nessuno spazio vuoto, altrimenti non potrebbe esistere il movimento ovvero il passaggio dalla potenza all'atto secondo il luogo.

Il paradigma della contrarietà, che è alla base della dialettica sul vuoto e che è la diretta evoluzione di un pensiero che è mutato nel corso di secoli, ci permette di pensare allo spazio vuoto proprio come complementare del suo opposto, e viceversa. I contrari, che siano o meno principi della natura e dell'Essere, vivono e sono definiti perché sono due di uno: partono da una natura che li accomuna, da uno stesso significato in potenza e solo insieme ne compongono lo scenario conoscitivo. Si potrebbe dire che il concetto di tessuto urbano si fonda sui due principi e contrari di pieno e vuoto.

Chiaramente, in questo testo, si scalfisce solo superficialmente l'universo teorico di una fase della filosofia occidentale e i concetti sono narrati solo sotto forma di accenno, ma si è ritenuto interessante trovare degli spunti che potessero influenzare la visione attuale che abbiamo, ad esempio, dei principi opposti riconoscibili nella natura delle cose che ci circondano, come il visibile contrasto pieno/vuoto che caratterizza i tessuti urbani delle nostre città.

Accezione fisica | Dopo aver stabilito Alessandria come nuovo centro dopo Atene, il periodo ellenistico fu caratterizzato da una sintesi delle civiltà greca ed egizia. Come fruttuosa conseguenza di questa sintesi, il periodo ellenistico ha visto un grande progresso in matematica, geometria, fisica, astronomia e medicina. Questo progresso si basava principalmente sull’adozione di metodi e osservazioni empiriche, che erano sempre stati efficaci nella tradizione egizia. Dopo la filosofia greca, la nozione di vuoto ha cominciato a essere percepita come appartenente a un campo scientifico emergente. L’elenco dei motivi può essere esteso. Ma qui si è preferito fare un passo avanti e cercare le tracce del concetto di vuoto nelle scienze, tenendo presente che il passaggio tra i due regni, filosofia e scienza, non è mai stato così netto nella storia.

Si ritiene spesso che le scienze moderne abbiano avuto origine dalle antiche civiltà mesopotamiche ed egiziane. Le osservazioni e le scoperte sensibili di questo periodo sono state utilizzate per derivare una prima forma di competenza tecnica sull’ambiente e sul cerchio della vita. Tuttavia, quel tipo di conoscenza non è mai andato oltre la presentazione di soluzioni pratiche ai problemi quotidiani della vita. Non c’era né una conoscenza teorica né un approccio sistemico per accumulare conoscenza sulla struttura della natura o sui meccanismi dell’universo.

Le domande poste dai filosofi della Grecia antica per comprendere l’universo, in parte menzionate nei paragrafi precedenti, coincisero anche con i primi passi delle scienze naturali. Precisamente furono proprio i filosofi della natura presocratici che intrapresero questi passi mentre cercavano risposte logicamente coerenti alle domande sulla sostanza materiale e sui meccanismi dell’universo. La teoria atomica è generalmente considerata come i risultati più sviluppati delle filosofie della natura nella misura in cui è riconosciuta come una teoria senza tempo o addirittura prematura per la sua età o come una profonda scoperta che servirebbe più tardi a dare vita alle scienze naturali.

La tesi aristotelica ebbe un’influenza duratura su scienza e filosofia fino all’epoca rinascimentale e la sua negazione del vuoto oscuro in parte il futuro del concetto. La terminologia relativa a tale concetto venne poi ripresa in modo

sistematico dopo alcune scoperte nel regno della fisica, come ad esempio: l’esperimento di Evangelista Torricelli (1608-1647), allievo di Galileo Galilei, che portò all’invenzione del barometro, e i successivi operati da Blaise Pascal sulla pressione dell’aria. Da questo momento in poi il vuoto non viene più confuso con l’aria o l’atmosfera.

Un passaggio fondamentale avviene con il filosofo e matematico francese René Descartes, agli inizi del ‘600. Possiamo dire che i presupposti della trattazione sposino la visione cartesiana di vuoto, come “spazio-sostanza, quale materia esistente non diversa dai corpi inclusi in esso, oggetto denso che può assumere una forma positiva, strutturante e fondativa rispetto al solido, anche se matericamente meno evidente, ma di pari proprietà estensiva.”¹³ Il suo essere sostanza denota un significato utile all’attribuzione dello spazio aperto il carattere struttura che domina e configura lo spazio circostante. René Descartes, nel suo “Principia Philosophiae”¹⁴ (1644) sviluppa il tema dell’identificazione di estensione e materia, con lo scopo di superare i due grandi pregiudizi sulla rarefazione e sul vuoto. Dal momento che la corporeità e l’estensione si identificano, il che sarebbe come dire che un’estensione senza corpo non è pensabile, il vuoto allora non è possibile. È, al contrario, l’esistenza dei corpi e l’invisibilità di alcuni di essi, come l’aria, che ci inducono a credere, a torto, nell’esistenza del vuoto. Il suo ragionamento è puramente logico, e non si avvale né di prove sperimentali, né della fuga vacui o horror vacui come argomento finale. Il riferimento a Descartes sembra ancora più significativo se affiancato alla considerazione che egli abbia contribuito allo sviluppo analitico dello strumento prospettico, che è fondamentale per il controllo della misura e delle gerarchie spaziali. Attraverso l’introduzione di assi coordinati si è potuto tradurre la geometria in algebra, rendendo coerenti le trattazioni sulle figure e far sì che questa dimensione diventi chiara e controllata. La concezione prospettica per Descartes, è volontà di misurare e controllare lo spazio. È innegabile, che tale visione, se applicata alla disciplina dell’architettura e dell’urbanistica, possa solo accrescere il peso che viene dato alla progettazione dello spazio vuoto. Esso, poiché estensione tanto quanto il pieno, assumereb-

¹³ Toscani Chiara, *op.cit.*, pag. 28

¹⁴ Armogathe Jean-Robert e Belgioioso Giulia, *Descartes-Principia Philosophiae*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli, 1996

¹⁵ Toscani Chiara, *op.cit.*, pag. 29

be un ruolo di egual valore compositivo nella configurazione degli spazi. Continuando con le definizioni attribuite nel tempo al vuoto attraverso studi scientifici, si ritiene importante citare Isaac Newton (1642-1727) e il suo "Philosophiae Naturalis Principia Mathematica" (1687), da molti considerata come la singola opera più importante pubblicata nel regno della fisica. Possiamo dire che la visione newtoniana sia paragonabile a quella atomista di Democrito. Newton sostiene "l'inammissibilità fisica del plenum in quanto uno spazio completamente pieno opporrebbe al movimento una resistenza talmente forte da renderlo impraticabile."¹⁵ Egli, così come gli atomisti, assoggetta il vuoto alle esigenze del pieno gerarchizzandone il loro peso nell'organizzazione dello spazio. Con Newton la nozione di spazio subisce un'ulteriore alterazione e ne consegue un ribaltamento dell'idea stessa di vuoto. Questo tipo di visione, insieme allo sviluppo degli studi sull'attrazione dei corpi e la forza di gravità, denota una sostanziale differenza rispetto alla visione cartesiana. Il vuoto secondo Newton è sfondo, ha una densità differente rispetto alle figure solide, non è sostanza, è contenitore forze di attrazione degli oggetti. La gravità si manifesta nello spazio grazie alla non interferenza del vuoto. La manifestazione di questa forza fisica avviene anche in architettura, dove il comportamento dei vettori sembra essere tradotto letteralmente in travi, pilastri ed archi, è una forza percepibile nella massa che compone la struttura dell'edificio che evoca solidità e inamovibilità. In alcuni edifici più contemporanei, dove ormai è superato quasi ogni limite di impossibilità

strutturale, la gravità si manifesta per contrasto. Ciò che riteniamo valido, più o meno consapevolmente, rispetto alle leggi universali che regolano la natura che ci circonda viene messo in discussione da uno sbalzo di grandi dimensioni o da artifici di mistificazione strutturale: un pilastro che non arriva fino a terra, volumi sospesi che si sfiorano senza mai toccarsi o angoli svuotati. Ci chiediamo come sia possibile che l'edificio non collassi su sé stesso, e il senso di disorientamento può essere usato per generare stupore. Una visione differente da quella presente nel "Principia Philosophiae" di Cartesio, e sicuramente più improntata su un approccio scientifico e sperimentale, ma si può dire che doni al contempo un ottimo spunto di riflessione sul tema della genesi e lo sviluppo della città secondo modalità che avvalorano la visione cartesiana. Se il vuoto esiste perché permette l'esistenza e il movimento del pieno, il mondo sensibile, allora è fondamentale considerarlo durante la progettazione degli spazi. Possiamo provare a fare un esercizio mentale in cui 'riempiamo' gli spazi vuoti di un tessuto urbano. Ad esempio, un percorso a ritroso sulla Parigi, pre-haussmanniana¹⁶ dove portiamo via l'aria e la luce, le grandi arterie di comunicazione, i viali St. Germain, Sebastopole, St. Michel, Malesherbes e Haussmann, i grandi luoghi di attraversamento dell'Etoile, La Republique, il Trocadero e l'Opera e i viali radiali di cui sono i centri. Cancelliamo molte strade più piccole ma di uguale importanza come rue de Turbigo e rue Caulaincourt. Rimuoviamo quasi tutte le piazze. Che cosa succederebbe?

¹⁶ Barone Haussmann (1809-1891) era un funzionario francese, ricoprì l'incarico di prefetto della Senna sotto Napoleone III. Tra il 1852 e il 1869 pianificò un vastissimo piano di ristrutturazione della città di Parigi

“Nel cuore della città i boulevards ardono. Tutto il pian terreno degli edifici sembra in fuoco. Socchiudendo gli occhi, par di vedere a destra e a sinistra due file di fornaci fiammanti. Le botteghe gettano dei fasci di luce vivissima fino a metà della strada e avvolgono la folla come in una polvere d’oro. Da tutte le parti piovono raggi e chiarori diffusi che fanno brillare i caratteri dorati e i rivestimenti lucidi delle facciate, come se tutto fosse fosforescente. I chioschi, che si allungano in due file senza fine, rischiarati di dentro, coi loro vetri di mille colori, simili a enormi lanterne cinesi piantate in terra, o a teatrini trasparenti di marionette, danno alla strada l’aspetto fantastico e puerile di una festa orientale. I riflessi infiniti dei cristalli, i mille punti luminosi che traspaiono fra i rami degli alberi, le iscrizioni di fuoco che splendono sui frontoni dei teatri, il movimento rapidissimo delle innumerevoli fiammelle delle carrozze, che sembrano miriadi di lucciole mulinate dal vento, le lanterne porporine degli omnibus, le grandi sale ardenti aperte sulla strada, le botteghe che somigliano a cave d’oro e d’argento incandescente, le centomila finestre illuminate, gli alberi che paiono accesi; tutti questi splendori teatrali, frastagliati dalla verzura, che lascia vedere ora sì ora no le illuminazioni lontane e presenta lo spettacolo ad apparizioni successive; tutta questa luce rotta, rispecchiata, variopinta, mobilissima, piovuta e saettata, raccolta a torrenti e sparpagliata a stelle e diamanti, produce la prima volta un’impressione di cui non si può dare l’idea”.¹⁷

3. CHARLES MARVILLE, ANTICA RUE DE SEPT VOIES, OGGI RUE VALETTE, PARIGI (PRIMA DI HAUSSMANN)

4. EUGÈNE ATGET, VISTA SUL PANTHEON DA RUE VALETTE, 1898, PARIGI (DOPO HAUSSMANN)

¹⁷ De Amicis Edmondo, *Ricordi di Parigi*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1879. Descrizione dell’atmosfera elegante e gioiosa che si respirava nei boulevard parigini in quegli anni.



3.



4.



5.

IL VUOTO COME CONTRARIO DEL FATTO REALE

Dal capitolo precedente si è considerato interessante approfondire il tema dei contrari, su cui Aristotele basa il suo principio di non-contraddizione e su cui si baserà in seguito la teoria percettiva della Gestalt,¹⁸ secondo la quale le forme si definiscono per contrapposizione. Sono proprio i contrari e la loro caratteristica di complementarità che interessano la trattazione per l'analisi della coesistenza degli opposti. Si crede che il dialogo tra gli opposti funzioni allo stesso modo in diverse discipline. Si possono quindi ottenere validi stimoli dall'osservazione del comportamento di questi opposti in vari campi di applicazione, dove è proprio il confronto dei due poli di segno opposto che rende completa e apprezzabile l'opera finale. Vuoto e pieno costituiscono un contrasto, ma entrambi non possono vivere senza il loro contrario. Tale paradigma di contrarietà è riscontrabile come fondamento compositivo in varie forme artistiche come la musica e l'oratoria che si sviluppano secondo alternanze di suoni e silenzi o la pittura, la fotografia e il cinema per le loro caratteristiche proprie di manifestare visivamente il rapporto figura-sfondo.

5. AUTORE SCONOSCIUTO, RAPPRESENTAZIONE CHE ELEVA LO SFONDO A SOGGETTO DELL'IMMAGINE

¹⁸ La Psicologia della Gestalt è una scuola di pensiero emersa all'inizio del XX secolo in Austria e Germania come teoria della percezione. Nasce come rifiuto ai principi di base della psicologia elementalista e strutturalista di Wilhelm Wundt e Edward Titchener. La Gestalt ha sottolineato che gli organismi percepiscono interi modelli o configurazioni e non semplicemente i singoli componenti. "Il tutto è più della somma delle sue parti." I principi della Gestalt, prossimità, somiglianza, figura-sfondo, continuità, chiusura e connessione, determinano il modo in cui gli esseri umani percepiscono le immagini in relazione con diversi oggetti e ambienti.

Suono | Il vuoto in musica coincide con la pausa o il silenzio. Il silenzio è descritto come una cornice che attira l'attenzione sulla musica definendo uno spazio da rivendicare per i suoni.¹⁹ Tuttavia, come afferma Debussy “il silenzio non significa semplicemente oblio” e può essere più analogo alla tela che alla cornice: è un altro stato del suono, che contribuisce ugualmente alla musica influenzandone la consistenza, i colori dei toni e l'interpretazione. Il significato simbolico sia dei suoni che dei silenzi è esaltato dal modo in cui interagiscono. Il silenzio non solo offre opportunità per elaborare e imparare da ciò che è stato ascoltato, ma comunica, ha qualità estetiche e dirige l'attenzione dell'ascoltatore. Quindi, come il suono, il silenzio deve fare affidamento su un'elaborazione cognitiva simile, ad esempio, essere soggetto ad aspettative richieste inconsciamente dall'ascoltatore.

È stato suggerito che le emozioni indotte dalla musica derivino dall'anticipazione e dalla risoluzione delle aspettative uditive.²⁰ Tuttavia, la ricerca diverge quando si cerca di spiegare da dove derivino queste aspettative. La mappatura cognitiva è complessa, sembra probabile che le aspettative uditive siano compilate da due differenti fonti di memoria: la memoria a lungo termine e la memoria di lavoro.²¹ La prima si basa sull'esperienza passata di un individuo, il che significa che i ricordi e le aspettative si sviluppano grazie ad eventi ricorrenti, ovvero attraverso informazioni basate su dati e appresi statisticamente. Si sostiene che questo processo di riesaminare e valutare le aspettative uditive apprese in precedenza, dia origine a risposte emotive alla musica. In modo contraddittorio, la teoria della frequenza dinamica suggerisce che gli individui sviluppino aspettative principalmente da informazioni dipendenti dal contesto locale. Le aspettative si sviluppano e fluttuano momento per momento quando l'individuo interagisce e si sincronizza inconsciamente con una sequenza di stimoli: implicando così un maggiore utilizzo della memoria di lavoro nell'ascoltare, anticipare e rispondere alla musica.

Tuttavia, se la conoscenza della memoria a lungo termine avesse un'influenza maggiore durante l'ascolto della musica, i risultati emotivi apparirebbero più soggettivi e unici, variando a seconda dei tratti personali degli individui e con

¹⁹ Littlefield Richard C., *The Silence of the Frames*, Society for Music Theory, s.l., 1996

²⁰ Meyer Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956

²¹ Koelsch Stephan e Siebel Walker, *Towards a neural basis of music perception*, Trends in Cognitive Sciences, s.l., 2006

²² Ibid.

²³ Margulis Elizabeth H., *Silences in music are not silence: An exploratory study of context effects on the experience of musical pauses*, in Music Perception: An Interdisciplinary Journal, University California Press, California, 2007

²⁴ Ibid.

la loro familiarità con l'estratto musicale.

Un silenzio assoluto misurabile non può esistere finché la corteccia uditiva non si attiva, grazie a stimoli esterni o interni. Pertanto, il silenzio deve essere considerato, non come uno stato del tutto puro di suoni non udibili, ma in relazione a una sorgente sonora.²²

Le pause si verificano naturalmente sia nella musica che nel parlato poiché forniscono un tipo di respiro tra le affermazioni e spesso funzionano come un indicatore dei confini tra frasi e sotto-frasi sia nella musica che nella linguistica. Pertanto, le pause consentono l'analisi della sintassi, il prolungamento di un senso di tensione o il re-indirizzamento dell'attenzione verso eventi futuri.²³ Nel discorso, può darsi che le pause derivino dall'esitazione risultante dalla richiesta cognitiva del linguaggio o forse anche dalla richiesta tecnica del parlare. Mentre la pausa musicale può servire maggiormente per scopi estetici. Ad esempio, è stato riscontrato che nelle interpretazioni registrate di alcuni spartiti musicali classici, erano presenti pause udibili nonostante non fossero notate. Allo stesso modo, non tutti i silenzi scritti erano inclusi nella registrazione, poiché le note erano trattenute nel silenzio.

Ciò suggerisce che il trattamento delle pause musicali è meno rigido di altre caratteristiche quando si riproduce un'opera classica e si basa molto di più sulla visione degli interpreti. Pertanto, la pausa nella musica è raramente istruita: il loro aspetto tra le terminazioni delle frasi è come le esitazioni di un discorso altamente personale e aiuta a costruire un'atmosfera di intimità comunicativa.²⁴ Ancora più importante, tuttavia, è notare che tali pause non sembrano interrompere la struttura metrica in quanto non richiedono un'intera battuta, ma prendono in prestito solo un momento di tempo dalla struttura circostante, senza privarla di qualità, piuttosto aggiungendone.

Il silenzio consiste solo di durata, e tuttavia fornisce un punto di studio significativo perché, nonostante le sue proprietà minime, evoca una moltitudine di interpretazioni. Almeno dagli anni Quaranta, l'esame del silenzio è stato utilizzato negli studi linguistici per comprendere meglio la parola, la conversazione e le interazioni, ed è stato riconosciuto come requisito fondamentale

Beethoven

Symphony No. 5

in C Minor

Op. 67

Allegro con brio. $\text{♩} = 108$.

Flauti.

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corni in Es.

Trombe in C.

Timpani in C.G.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

6.

nell’atto e nello studio della comunicazione. L’uso del silenzio per lo studio dei domini uditivi è stato applicato in modo simile all’analisi e alla percezione della musica.

A seconda della durata e del contesto, il silenzio può indurre gli individui ad ascoltare attivamente e acquisire un più intenso senso di percezione contestuale e di sé, manifestando così le aspettative. Potrebbe apparire più forte del suono, appellando gli ascoltatori a un maggiore senso di consapevolezza di quanto sperimentato nel suono che lo ha preceduto. Può evocare tensione poiché prolunga l’arrivo di un suono anticipato; e può contenere associazioni semantiche, in grado di provocare una gamma di atteggiamenti positivi o negativi all’interno della musica così come del linguaggio. Questa versatilità fa sì che il silenzio incoraggi gli ascoltatori a riempire l’assenza con i propri pensieri, supposizioni e aspettative.

La teoria della mente della Gestalt suggerisce che per dare un senso a un flusso continuo di informazioni, gli individui classifichino, raggruppino o frammentino le caratteristiche di uno stimolo, consentendo così una maggiore facilità nell’elaborazione cognitiva.²⁵ Il *chunking* è il raggruppamento di eventi temporali, i cui confini sono creati percettivamente da “una concezione di intervalli di tempo distinti - a diversi livelli gerarchici”.²⁶ Di conseguenza, i confini percettivi nel dominio uditivo possono essere indicati da una pausa: questo è stato riconosciuto nella musica classica dove la pausa è spesso utilizzata per distinguere le sezioni.

Ne sono un meraviglioso esempio le prime due battute della Quinta sinfonia di Beethoven. Opera che comincia proprio con una pausa. Quattro note, quattro colpi. Anton Felix Schindler (1795-1864), suo primo biografo, ci racconta che il compositore, per comporre il tema portante della 5°, si sia ispirato ad un evento molto banale: il postino che bussò quattro colpi alla sua porta, citando Beethoven: “So pocht das Schicksal an die Pforte”.²⁷ Subito prima che il destino bussi alla nostra porta, un silenzio. Così inizia la 5° sinfonia di Beethoven, con un silenzio. In musica il silenzio o pausa è una figura ritmica di una certa durata in cui non viene emesso alcun suono. Il silenzio, in realtà,

6. SPARTITO DELLA SINFONIA NO. 5 DI LUDWIG VAN BEETHOVEN

²⁵ Tenney James e Polansky Larry, *Temporal Gestalt in music*, in Journal of Music Theory, Duke University Press, Durham, 1980

²⁶ Ibid.

²⁷ Traduzione: “Sono i colpi del destino che bussa alla nostra porta”

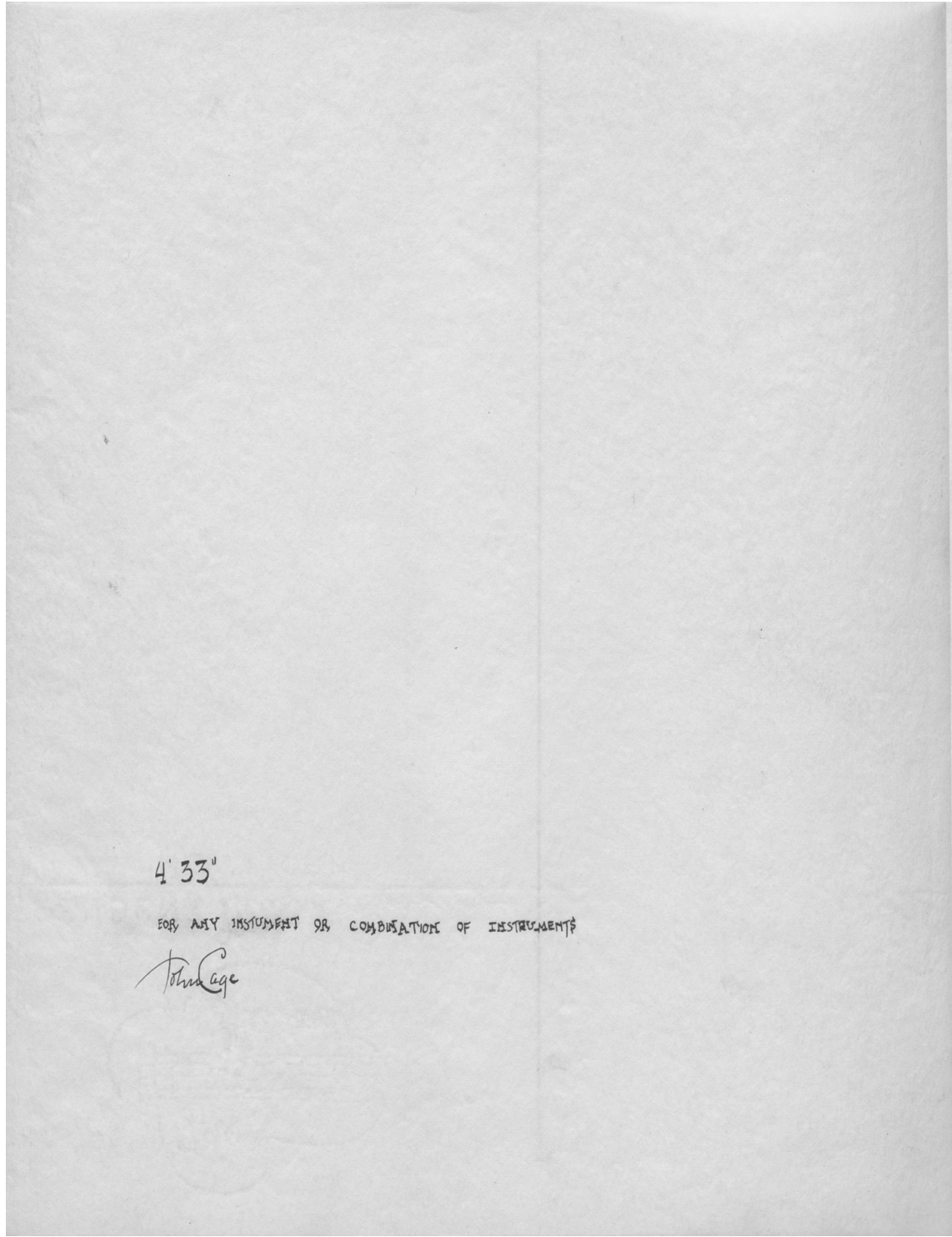
è già presente nel pubblico in sala, prima dell’attacco. Ciò nonostante, la pausa iniziale della prima battuta, per quanto all’orecchio indistinguibile dal silenzio del pubblico, è condizione necessaria del ritmo, è intrinsecamente musica. La particolare importanza di questo elemento risiede proprio nella sua distinzione con il suono, generando la loro inscindibile unione. Come nella teoria percettiva della Gestalt, secondo la quale le forme si definiscono per contrapposizione, ogni frequenza che susseguia la pausa è udibile grazie al contrasto con quest’ultima. Per concepire una configurazione ritmica sulla base di pausa e suono è indispensabile interiorizzare il rapporto silenzio rumore. La pausa è, dunque, attiva nel definire il suono, proprio per la sua natura di voce che si esprime attraverso il suo silenzio. Essa è la presenza di un’assenza, caratterizzata dall’assenza di una presenza. Un vuoto pieno della sua vacuità. Sebbene sicuramente meno commovente dal punto di vista emotivo, ma comunque stimolante da quello intellettuale, non possiamo non citare un altro compositore, questa volta contemporaneo, che invita a riflettere sul rapporto ascoltatore/opera e la dualità silenzio/rumore: John Cage (1912-1992) esegue per la prima volta in pubblico il 29 agosto del 1952 la composizione sperimentale in tre movimenti: 4’33”.

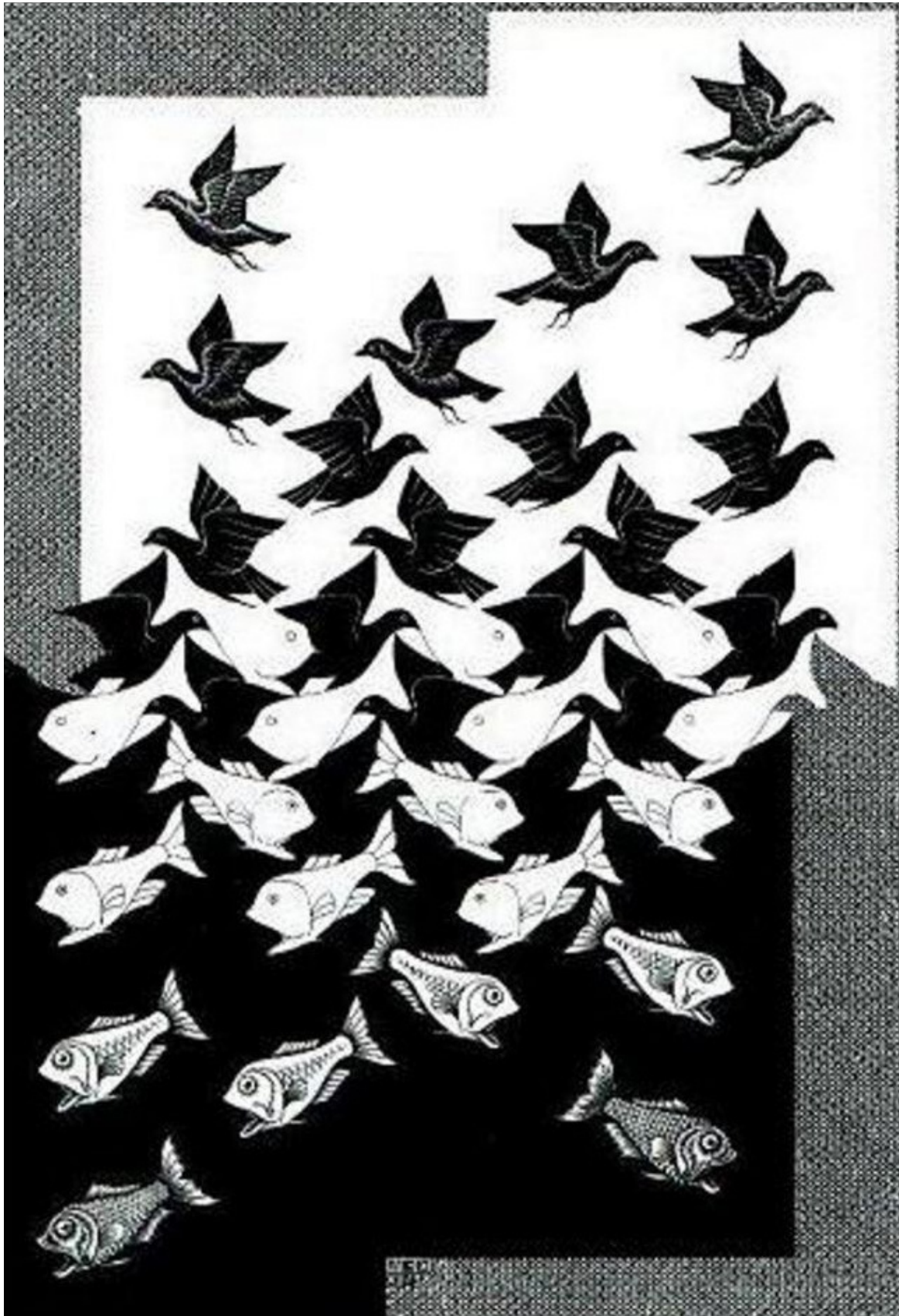
La peculiarità di questa composizione sta nel fatto che siano 4 minuti e 33

secondi di silenzio. Ma di un silenzio puramente strumentale, poiché nella sua esecuzione, la composizione si riempie dei rumori casuali provocati dagli orchestrali e dal pubblico come i movimenti della sedia, del posizionamento degli spartiti, dei colpi di tosse e dei respiri.

Posto che la musica nasca dal gioco di opposizione tra pausa e suono, e che la musica non esista senza pausa, può quindi esistere la musica senza suono? Proprio in questo sta la provocazione di Cage. Egli mostra, in 4’33”, come in verità, l’assenza assoluta di suono, non sia possibile. E non solo. In 4’33”, il pubblico, che fino a quel momento si considerava spettatore esterno, entra a far parte del sistema musicale. Questo cambio di livello, invita il pubblico a modificare “la percezione della propria percezione”, cioè lo spettatore osserva sé stesso nella sua percezione del silenzio e del rumore, spostandone il contesto: quello che prima gli appariva come il vuoto musicale del silenzio strumentale, ora diventa un pieno definito dal ritmo dei rumori di cui lui stesso fa parte. L’ascoltatore sente la relatività di un concetto informativo che in questo caso non può prescindere dal suo collocamento contestuale.

Questo è un concetto fondamentale per la disciplina architettonica: collocare l’importanza di un’idea esclusivamente nel suo contesto e realizzare che la decontestualizzazione dell’idea ne svilirebbe il suo valore funzionale.





9.

Immagine | Così come nella musica anche nel mondo delle arti visive, possiamo fare una distinzione tra fatto reale della narrazione e suo opposto o, per meglio dire, complice. Il rapporto pieno-vuoto in questo caso si declina in una convivenza tra oggetto della rappresentazione e relativo sfondo, all'interno del quale esso si inserisce: un rapporto figura-sfondo.

Secondo la teoria della percezione della Gestalt, per figura si intende un elemento che, all'interno di un'immagine, attira la nostra attenzione. Per sfondo si intende la parte dell'immagine che completa lo spazio della rappresentazione e avvolge la figura.²⁸ Lo sfondo appare più lontano e soprattutto indefinito ed è per questo la nostra vista lo registra come parte secondaria dell'insieme. I teorici della psicologia della forma hanno individuato diversi aspetti fondamentali che riguardano l'organizzazione percettiva o della configurazione dello spazio, definendo delle vere e proprie leggi. Di queste ne citeremo solo alcune, soffermandoci perlopiù su quelle che sono strettamente inerenti al tema del contrasto nel rapporto figura-sfondo.

Essi sostengono che in un'immagine gli elementi più piccoli tendano a essere letti come figure, quelli più grandi come sfondo. Questo perché i primi sembrano avere una densità maggiore rispetto ai secondi. Inoltre la forma più significativa, di solito quindi anche quella più semplice, tende a prevalere su una più complessa: proprio per questo le forme simmetriche - più semplici da registrare - vengono percepite come figure, mentre quelle asimmetriche e irregolari vengono percepite come sfondo. Un'altra interpretazione interessante è che spesso la parte inferiore di un'immagine viene letta come figura, in quanto inconsciamente si associa alla materialità della terra, mentre la parte superiore come sfondo, come lo spazio vuoto del cielo.

Queste nozioni, sono uno strumento utile per comprendere il modo in cui l'uomo percepisce lo spazio che lo circonda, tanto più per progettarlo.

Anche la rappresentazione visiva di un'idea è formata dal connubio tra sfondo-vuoto e figura-pieno. L'opera completa è formata dalla complementarità di entrambe le entità e l'una non può comunicare senza l'altra.

Appare abbastanza evidente che nella pittura, nella fotografia o nel cinema

9. MAURITS CORNELIS ESCHER, SKY AND WATER II, 1938, LITOGRAFIA, 62,3×40,7cm

²⁸ Petermann Bruno, The Gestalt Theory and the Problem of Configuration, K. Paul, Trench, TRUBNER & CO., LTD. Broadway House, Carter Lane, Londra, 1932

48 10. MARK ROTHKO, NO. 7 (DARK OVER LIGHT), 1954, OLIO SU TELA, 228,60x147,cm, COLLEZIONE PRIVATA, NEW YORK

²⁹ Gombrich Ernst H., *La storia dell’arte*, Phaidon, Milano, 2008

³⁰ Baal-Teshuva Jacob, *Rothko*, Taschen, Milano, 2003

³¹ Kazimir Severinovič Malevič (Kiev, 1879 - Leningrado, 1935), artista russo pioniere dell’astrattismo geometrico, fondò l’avanguardia artistica del Suprematismo

³² Il Suprematismo è un movimento artistico sovietico nato nella prima metà del XX secolo, si fonda su un’arte resa libera da fini pratici ed estetici operando soltanto sulla pura sensibilità plastica

³³ Yves Klein (Nizza, 1928 – Parigi, 1962) artista francese precursore della Body Paint, da alcuni inserito nella corrente dei Nouveaux Réalistes. L’espressione Nouveau Réalisme designa diverse correnti artistiche che si sono opposte alla pittura astratta negli anni ’40, descrivendo la realtà sociale attorno ai pittori che appartenevano a tale corrente come André Fougeron, Boris Taslitzky, Jean Milhau e Mireille Mialhe, poi negli anni ’60 Yves Klein e Pierre Restany

³⁴ Robert Rauschenberg (Port Arthur, 1925 – Captiva Island, 2008) artista statunitense vicino alla Pop Art e interprete dell’Espressionismo Astratto

³⁵ Lucio Fontana (Rosario, 1899 – Comabbio, 1968) artista italo-argentino fondatore del movimento spazialista dove si iniziano a delineare il bisogno di superare un tipo di arte considerato ormai stagnante, inserendo due nuove dimensioni per il concepimento dell’opera: il tempo e lo spazio

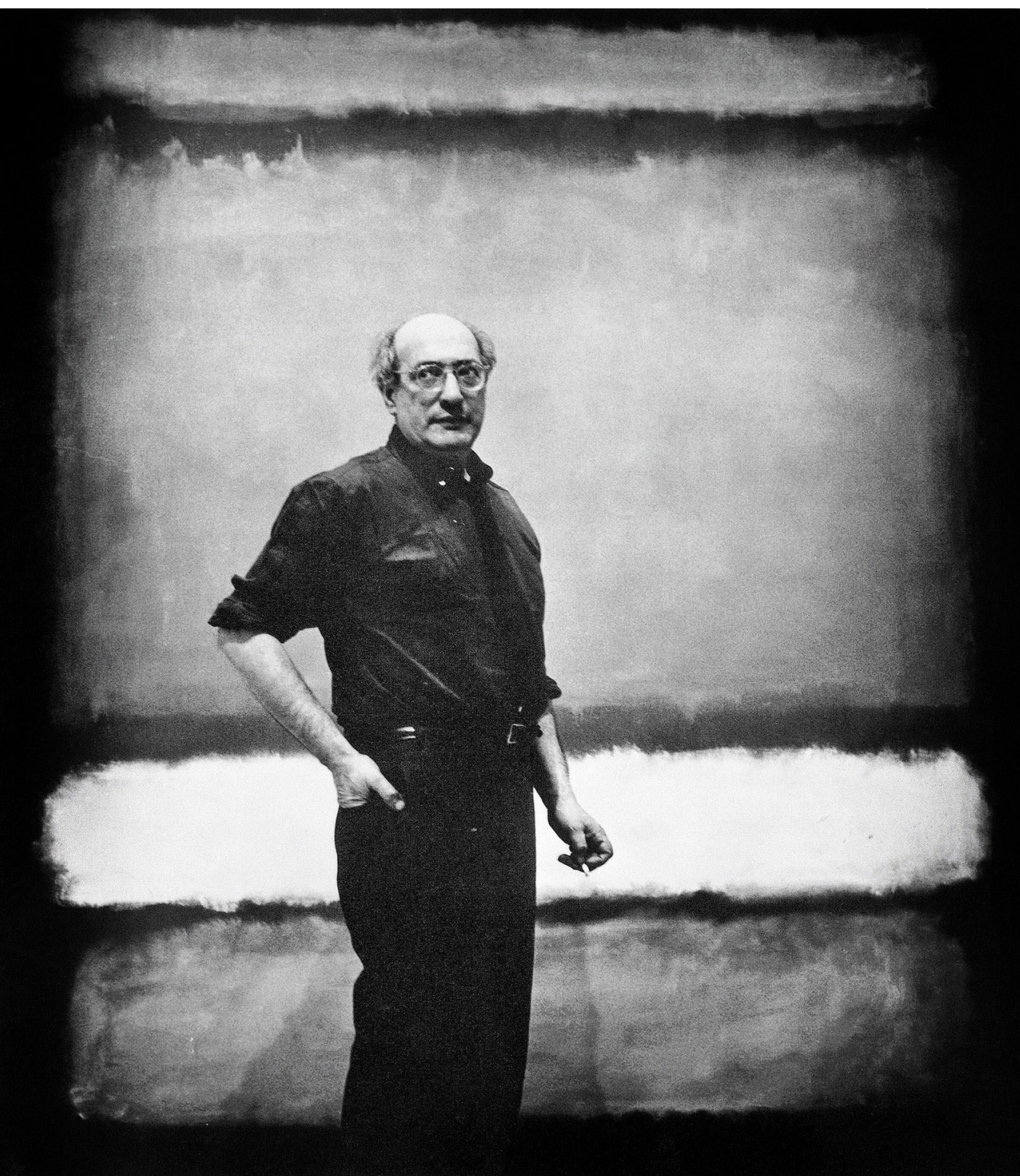
ogni protagonista di un’immagine sia inserito in un contesto che lo tiene aggrappato a una situazione o semplicemente che completa lo spazio dedicato a tale rappresentazione: la tela, il formato fotografico o quello cinematografico. Ai fini della ricerca ci interessa capire quando questo sfondo diventa invece il protagonista e si effettua quel famoso ribaltamento gestaltico che soppesa i valori universali di pieno e vuoto, senza gerarchizzarli.

Ci sono meravigliosi esempi nel mondo dell’arte che evidenziano questo ribaltamento, con risultati sorprendenti sull’impatto che l’opera finale ha sull’osservatore.

Per quanto riguarda la pittura, con Manet inizia la rivoluzione e la rottura con il passato artistico, che porterà il mondo della rappresentazione sempre più lontano dal figurativismo, andando contro la comprensione accademica dell’arte, le regole imposte su come dovrebbe essere un’opera d’arte e il modo in cui dovrebbe essere prodotta. Tale rivoluzione raggiunge la vetta con i movimenti artistici del XX secolo, i quali hanno scosso fino in fondo tutte le convenzioni imposte.

E furono proprio i pionieri del XIX secolo a lasciare il posto a tali azioni e pensieri; in particolare gli impressionisti, scandalosi all’epoca, che proponevano una pittura realistica basata sulle “impressioni” e sul modo in cui la luce interagisce con la nostra percezione. Insieme ad altri gruppi e movimenti di artisti che si sono sviluppati nello stesso periodo, come il simbolismo, il post-impressionismo e successivamente Die Brücke e il fauvismo, la fine del XIX secolo e l’avvento del XX si sono presentati come l’inizio di qualcosa di completamente senza precedenti e dove l’*horror vacui* è ormai un lontano ricordo.²⁹ La maturità artistica del pittore lettone, naturalizzato statunitense, Markus Rothkowitz (1903-1970) facente parte del cosiddetto gruppo di pittori americani definiti espressionisti astratti, è un esempio perfetto di mutazione dell’essenza e della forma della pittura astratta.





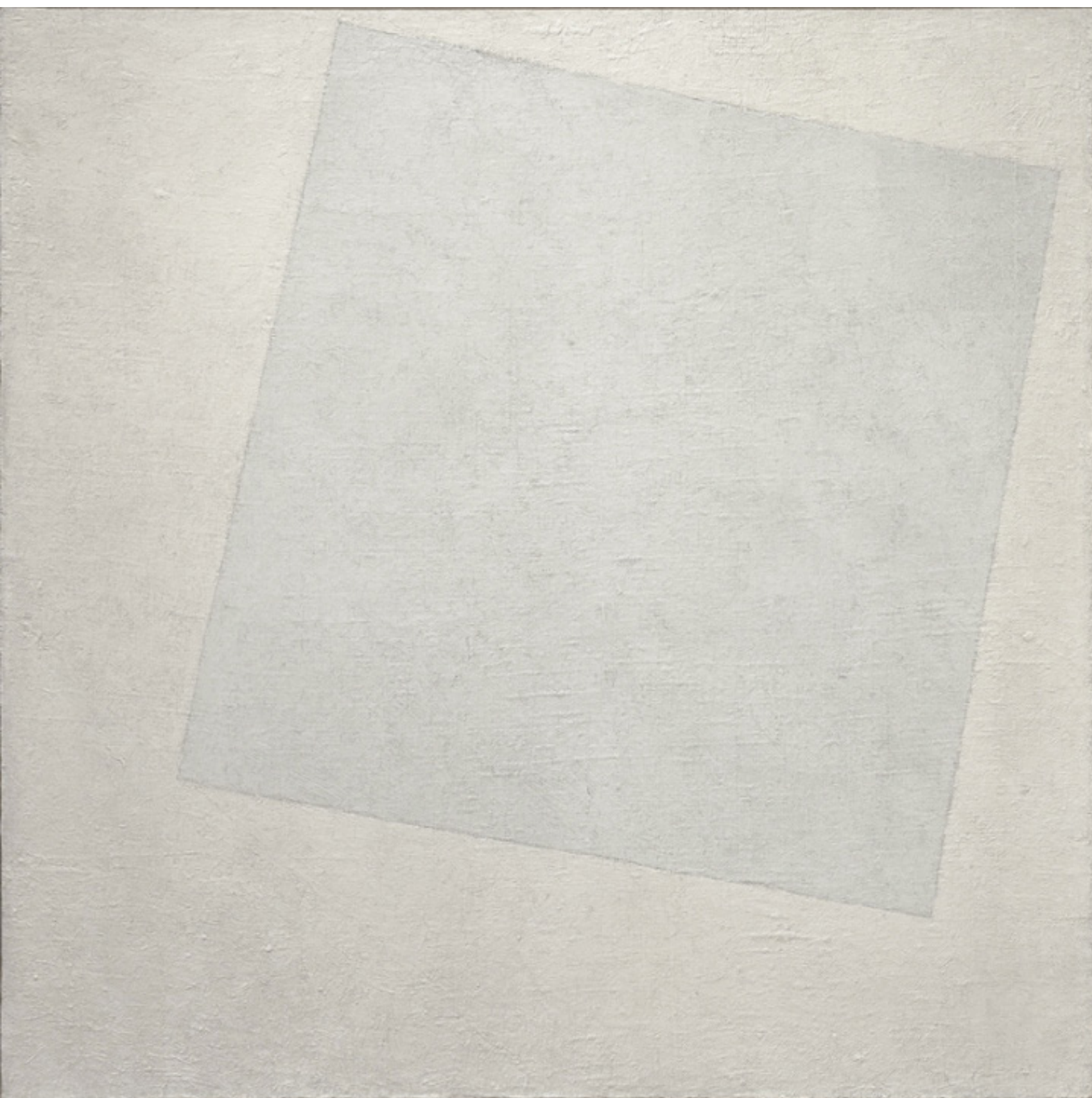
11.

La sua visione antesignana di pittura rinnovata si esemplifica - dopo un'evoluzione stilistica da un linguaggio dapprima ancorato alla figuratività della rappresentazione e poi lanciato sull'astrazione - su una relazione attiva tra dipinto e fruitore dell'opera: un'esperienza completa tra dipinto e osservatore. Le sue creazioni cromatiche traggono l'astante all'interno dei loro spazi pregni di luce interiore.

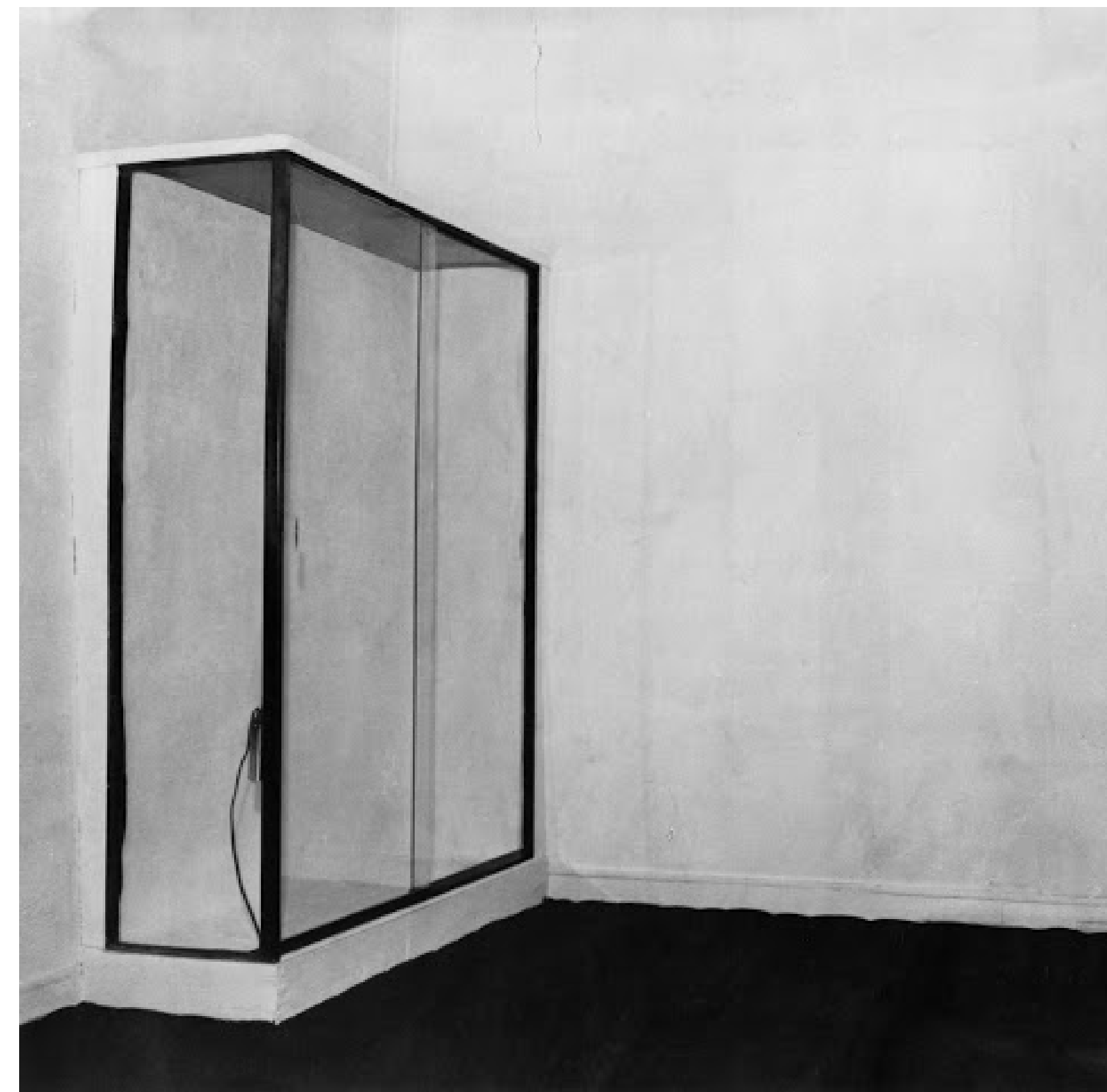
Di fronte a questi grandi blocchi di colori rosso, nero e marrone, le oscurità dei loro molteplici strati iniziano ad apparire e avvolgere, non come pittura applicata sulla tela, ma piuttosto come se i colori stessi emergessero da dietro la cornice. La profondità prospettica creata senza figure, trasforma le installazioni piatte e fisse in qualcosa di estremamente dinamico. I colori nelle loro diverse velature ci permettono di intravedere il vuoto, in una relazione diversa che si perde tra spazio e tempo.³⁰

Rothko si chiede come gli occhi percepiscano, nella radiante oscurità del colore, la profondità sconosciuta del vuoto. Da lontano, i ritratti sembrano semplicemente scatole lineari accuratamente mappate, più ci si avvicina e più appaiono come porte indeterminabili le cui linee sono tutt'altro che limitanti o fisse. L'artista infatti prevede che le sue opere vengano osservate da vicino. L'impressione è che un colore possa inghiottire l'altro da un momento all'altro e tuttavia nulla è determinato, perché nelle mutevoli profondità del campo emotivo, pieno di possibilità inconoscibili, tutto ritorna. Nella sua opera il vuoto è il soggetto rappresentato, la figura, e il pieno diventa sfondo.

Paragonabile a lui, molti altri artisti del suo tempo hanno avuto una produzione analoga, dove il soggetto della rappresentazione apparentemente non esiste, non è. Basti pensare a Malevich³¹ e i suoi quadrati neri suprematisti³², o Klein³³ con l'intensità infinita del suo blu, oppure Rauschenberg³⁴ con il bianco e molto più letteralmente Fontana³⁵ dove il vuoto è evidentemente protagonista perché è asportazione di parte della tela.



12.



13.



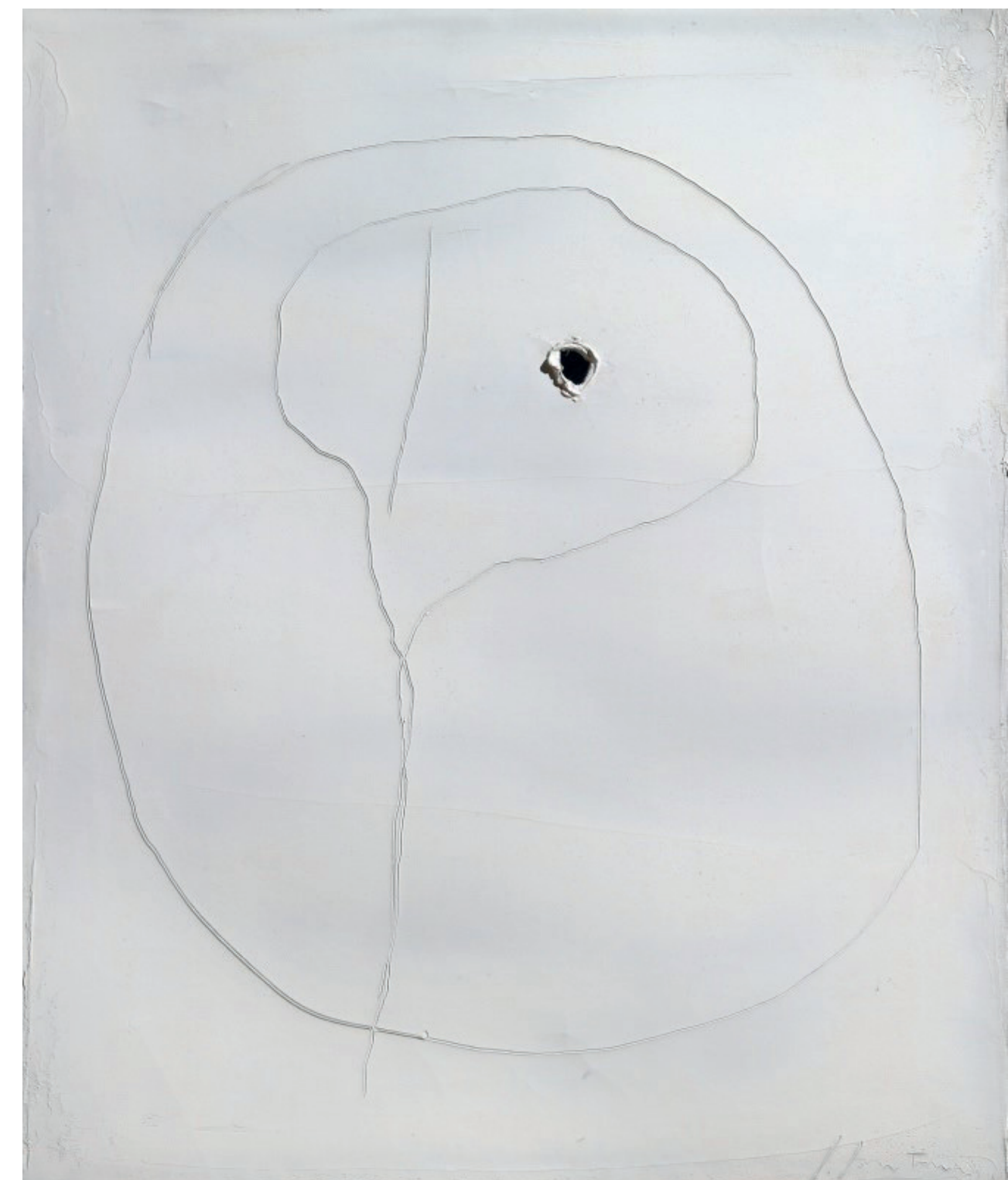
14.

12. KAZIMIR MALEVICH, QUADRATO BIANCO SU FONDO BIANCO, 1918, OLIO SU TELA, 79,5x79,5 cm, THE MUSEUM OF MODERN ART (MoMA), NEW YORK

13. YVES KLEIN, *LE VIDE* (THE VOID), ESIBIZIONE DI SPAZIO VUOTO, IRIS CLERT GALLERY, PARIGI, DAL 28 APRILE AL 15 MAGGIO 1958

14. ROBERT RAUSCHENBERG, *WHITE PAINTING (THREE PANEL)*, 1951, VERNICE ACRILICA SU TELA, 182,9x274,3cm, SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART, SAN FRANCISCO

15. LUCIO FONTANA, *CONCETTO SPAZIALE*, 1961, OLIO, BUCO E GRAFFITI SU TELA, 65x53,7cm, COLLEZIONE PRIVATA, BOLOGNA



15.

Anche il mondo della fotografia e del cinema, in questo periodo, si avvalgono del ribaltamento gerarchico si soggetto-oggetto per comunicare idee, emozioni, ricordi e sensazioni. Sicuramente abbandonare l'agio della figuratività nella rappresentazione ha dato origine nel tempo a opere dall'elevata espressività, un'espressività che si espande attraverso forme non riconoscibili e composizioni inaspettate. Come si è detto nel capitolo precedente, ci si è sempre chiesti quale fosse il modo migliore per indagare e studiare ciò che non può essere visto, l'inconoscibile. Il cambio direzionale e rivoluzionario nel mondo dell'arte a partire da Manet in avanti, mette sul tavolo nuovi scenari. Lo studio dell'ignoto comincia a interessare anche il modo dell'arte ed in particolare quella astratta, quasi come evoluzione spontanea di un processo conoscitivo che continua dall'inizio dei tempi, come se il fatto reale, documentabile non bastasse a rispondere a certe domande sull'esistenza del nostro essere, come se gli mancasse ancora il suo compimento: il fatto irreal e interpretabile. L'irreale, come contrario del fatto reale, così come in musica inizia ad essere un vero e proprio soggetto, ed acquisisce un valore fondamentale nel progetto dell'opera finita.

Come succede spesso nella pittura, anche in fotografia il contrasto tra luce - figura - e ombra – sfondo - permette di ottenere dei risultati strabilianti. Il nero dell'oscurità contrapposto alla sorgente di luce manifesta la figura mettendola in risalto, disegnandone l'essenza ed elevandola ad una certa condizione di eternità.

“Gli uni stanno nell’ombra
Gli altri nella luce
E si vedono coloro che stanno nella luce
E coloro che stanno nell’ombra
Non si vedono”³⁶

³⁶ Componimento in versi di Bertolt Brecht (Augusta, 1898 – Berlino Est, 1956) drammaturgo, poeta e regista teatrale tedesco.

Le fotografie di Ray Metzker³⁷ ne sono un esempio lampante. L'ombra è il mezzo espressivo con cui egli dà vita alle sue opere d'arte. L'artista statunitense ha più volte spinto un'idea o una tecnica all'estremo, scoprendone i limiti e le potenzialità. Con la conclusione di ciascuna di queste incursioni al limite, ha cambiato radicalmente rotta. Collettivamente le sue varie serie rappresentano una visione artistica che fonde le realtà della vita moderna con le possibilità espressive intrinseche del mezzo fotografico. Metzker è un paradosso artistico, è un umanista travestito da formalista. Un animo pensante e introspettivo guidato da un'urgenza di creatività senza sosta. La fotografia, per lui, è un modo di essere e il mezzo per questionare e comprendere la natura delle cose. La sua arte di forza e purezza della visione si pone l'obiettivo di creare un'unica impressione, partendo da soggetti banali ed elevarli a concetti universali. Come se nella sua rappresentazione fatta di oscurità, non ci fosse in fondo alcun mistero, anzi manifestazione di idee rese esplicite dalla verità fenomenica dell'eterno gioco tra luce e ombra. Ancora più impressionante se si pensa che la macchina fotografica come strumento artistico, non può mentire, in quanto funziona con uno specchio, e lo specchio riflette, in modo del tutto super-partes, ciò gli sta di fronte. Può però svelare aspetti della realtà che normalmente passano inosservati per il loro costante movimento.

Nella pratica del cinema individuiamo i contrasti partendo dalla dualità pieno/vuoto che si esplicita in una rappresentazione dinamica, ancora più paragonabile a quella reale. Pensiamo alle bellissime scene cariche di suspense in alcuni film di Hitchcock.³⁸ Celeberrima è la scena di “Intrigo internazionale” (1959) in cui Cary Grant alias Roger Thornhill - che interpreta il ruolo di un dirigente pubblicitario di New York City in fuga dopo essere stato scambiato per un agente del governo da un gruppo di spie straniere - corre su un campo polveroso con l'aereo che si avvicina da dietro. L'atmosfera stereotipata dove un uomo, che è stato deliberatamente messo in pericolo, assume la forma di una figura sotto un lampione all'angolo della strada con i ciottoli lavati dalla pioggia che brillano nella notte. Qualcuno verrà e lo “farà fuori”.

16. RAY METZKER, *PHILADELPHIA*, 1963, STAMPA IN BIANCO E NERO ALLA GELATINA D'ARGENTO, LAURENCE MILLER GALLERY, NEW YORK

³⁷ Ray Metzker (Milwaukee, 1931 – Philadelphia, 2014) era un fotografo americano noto soprattutto per i suoi paesaggi urbani in bianco e nero audaci e sperimentali e per i suoi grandi “compositi”, assemblaggi di strisce di pellicola stampate e fotogrammi singoli

³⁸ Sir Alfred Joseph Hitchcock (Londra, 1899 – Los Angeles, 1980) regista, produttore e sceneggiatore inglese. È uno dei registi più influenti e ampiamente studiati nella storia del cinema, conosciuto come “Master of Suspense”



16.

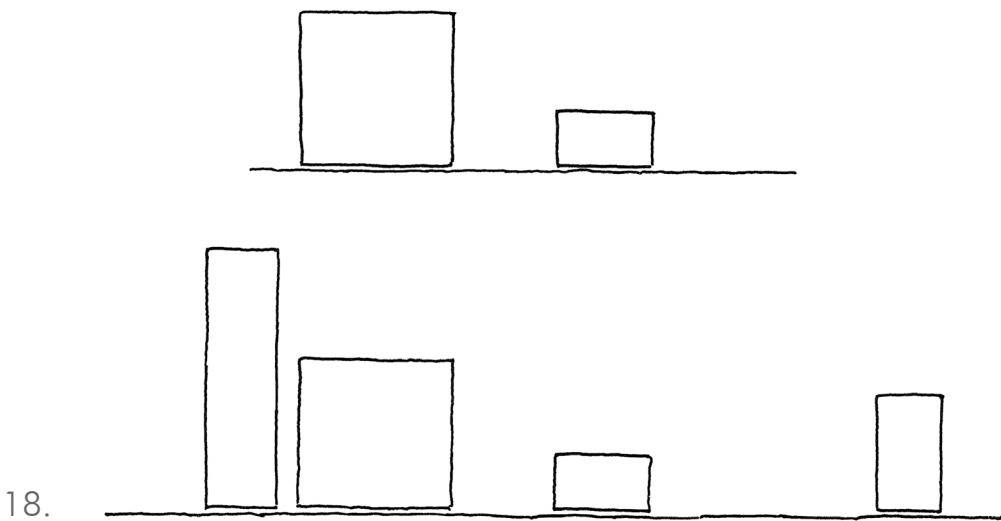


17.



Questa è una cosa così cliché, che il regista sente di dover combattere per evitarla e allontanarsi il più possibile perché non sia tutto prevedibile. Durante questa scena, che dura di 9 minuti e 45 secondi, il regista decide di fare qualcosa di completamente diverso: egli prende il punto più solitario e vuoto possibile, in modo che non ci sia un posto dove scappare, nessun posto dove nascondersi e nessun posto dove il nemico possa nascondersi. La sequenza si apre con una dissolvenza, da un primo piano del volto preoccupato di Eva Marie Saint alias Eva Kendall - donna bellissima e misteriosa che sembra emergere quasi per caso nel mezzo della frenetica lotta di Thornhill per la verità - a una ripresa dall'alto di un campo desolato e vuoto, piatto all'orizzonte. Un autobus si avvicina e scarica una persona, poi prosegue per la sua strada. Dall'autobus ne esce il protagonista della storia che appare come una piccola figura minuscola, che mostra, molto chiaramente, il contrasto tra la sua figura e l'intera terra desolata ovunque intorno a lui. La mente del pubblico dice "Bene. Questo è uno strano posto dove mettere un uomo." Ora scendiamo e ci avviciniamo a lui, ed è qui che entra in gioco l'arte. Ora Hitchcock inizia una serie di riprese in cui vediamo Cary Grant che guarda verso qualcosa, successivamente, vediamo cosa vede Cary Grant, dal suo punto di vista. Lo scatto successivo torna a Cary Grant. Questo schema di taglio continua per due minuti e mezzo. La scena si alterna da un'immagine figura-sfondo, a un'immagine di solo sfondo, che sembra iniziare a prevalere come intensità sulla figura, che proporzionalmente alla tensione crescente, si schiaccia sempre di più nella paura di ciò che potrebbe comparire in scena da un momento all'altro. La potenza del campo vuoto alimenta questa sensazione che risulta essere il cuore artistico dell'opera di Hitchcock. Lo spettatore si immedesima nel protagonista perché vede quello che vede lui. La distesa luminosa e piatta ci riempie di terrore. Ogni macchina che passa potrebbe essere un potenziale assassino. Hitchcock continua ad aumentare la tensione. Il campo vuoto è il vero protagonista indiscusso di questa scena e il fautore della tensione e dei colpi di scena.

17. SEQUENZA DI INQUADRATURE DELLA SCENA DELL'INSEGUIMENTO AEREO IN "INTRIGO INTERNAZIONALE", ALFRED HITCHCOCK, 1959



18.

IL VUOTO FORMALE COME INTERVALLO ARCHITETTONICO

Se, da un punto di vista architettonico, definissimo gli opposti come due grandi gruppi di “interno” ed “esterno”,³⁹ questi due concetti formerebbero una dialettica di divisione e di complementarità fra gli elementi e pause tra essi. Se l'esterno è il vuoto e l'interno sono le cose, il vuoto cesserebbe di essere ciò che non è e acquisirebbe significato proprio per essere l'intermezzo spaziale nella varietà di elementi materici. Trasportiamo, allora, tali concetti nell'ambito urbano. Il vuoto come intermezzo è quindi il luogo dove si concretizzano i rapporti propri del tessuto della città che sono definiti non solo nella vicinanza all'elemento costruito o come tensione derivante dalla contrapposizione forte tra materico e incorporeo, bensì come spazio dove le potenzialità non si limitano alla scala architettonico-umana ma si esplicano in relazioni più ampie nella dimensione del paesaggio urbano.

Il vuoto, come finora interpretato, poiché condizione necessaria per il movimento e poiché permette il passaggio di luce e di aria, è come motore di vita. La sua paradossale impalpabilità strutturante, identifica la forma dello spazio con carattere di sostanzialità e di pari proprietà estensiva rispetto al solido che ne cattura l'essenza. Un processo percettivo che opera il ribaltamento gestaltico nell'elaborazione sensoriale del pieno e del vuoto e dei loro rapporti spaziali. La vittoria sulla condizione di smarrimento del viandante urbano è operata dalla forma del contenitore di conoscibilità del paesaggio. L'inquadratura di una parte di indefinito fa sì che ce ne si possa appropriare e di conseguenza dominare. L'avidità di luoghi sicuri e alla nostra misura muove l'istinto verso una creazione, anche non del tutto consapevole, di uno spazio circoscritto la cui forma riscatta l'indeterminatezza circostante. Possiamo paragonare l'azione del catturare l'indomabilità dello spazio con la scelta di completare i confini di una rappresentazione attraverso una cornice, la quale trasformerebbe l'immagine in un'entità emancipata dagli oggetti che la circondano, liberandone il suo contenuto dall'inerenza a un luogo imprecisato, e garantendone, al tempo stesso, una certa compiutezza formale.

Da qui, l'interesse del comprendere quale sia la forma del vuoto e quindi del

18. RUDOLPH ARNHEIM, *THE DYNAMICS OF ARCHITECTURAL FORM*, CAP. "ELEMENTS OF SPACE", SCHEMA CHE DESCRIVE LA PROPORZIONE DELLA FORMA DEGLI INTERVALLI SPAZIALI USATO PER DESCRIVERNE L'ESPERIENZA PERCETTIVA DELL'OSSERVATORE NELLA COMPRESSIONE E DILATAZIONE DEL VUOTO DEL TESSUTO URBANO

³⁹ Bachelard Gaston, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari, 1975

suo contenitore che gli conferisce un’indiscutibile identità, la caratteristica di presenza nell’assenza di materia. Tutto ciò che è spaziale si espande: il vuoto di una piazza si espande vettorialmente come una grandezza fisica che cerca di bilanciare la forza di espansione degli edifici che la circondano i quali, a loro volta, la tengono sotto controllo.⁴⁰ Lo spazio del limite soppesa la forma confinandone la sua espansione, e allo stesso tempo la forma preme contro lo spazio come “il palmo di una mano aperta sopra un tavolo o una lastra di vetro”.⁴¹

È con la tradizione del positivismo sviluppatasi nel XIX secolo, nell’Europa centrale, che la nozione di spazio come essenza dell’architettura viene posto per la prima volta, nella sua massima espressione teorica negli scritti di Gottfried Semper (Amburgo, 1803 – Roma, 1879) che con il suo “principio di rivestimento” anticipa le idee degli architetti del Movimento Moderno. È il primo a considerare l’architettura come tecnica e arte dello spazio, concetto base dell’architettura moderna. Egli introduce un concetto antropologico di spazio. È in questo contesto che il corpo umano costituisce la base per l’esperienza e la percezione degli spazi costruiti.

Analizzeremo nei prossimi capitoli due approcci differenti alla progettazione dello spazio architettonico. Due orientamenti che hanno come obiettivo l’appropriazione dello spazio con cui l’uomo si relaziona e all’interno del quale svolge le proprie attività. Ritroveremo la caratteristica di dualità e complementarità del pieno e del vuoto nei tessuti urbani e nel paesaggio, dove il dialogo tra materico e immateriale si esplicita attraverso la forma e le proporzioni del luogo antropizzato.

“Se mi si chiedesse di definire il concetto di paesaggio urbano, direi che un edificio è architettura, ma due sarebbero già paesaggio urbano, perché la relazione tra due edifici vicini è sufficiente per liberare l’arte del paesaggio urbano. Le relazioni tra gli edifici e lo spazio tra di loro sono questioni che appaiono immediatamente importanti”.⁴²

19. GIOVANNI BATTISTA NOLLI, LA PIANTA GRANDE DI ROMA, 1748, IL PIÙ IMPORTANTE ED ACCURATO LAVORO CARTOGRAFICO AVENTE OGGETTO LA CAPITALE FINO AGLI INIZI DEL XX SECOLO QUANDO LASCIÒ LO SCETTRO ALLA “FORMA URBIS ROMAE” DI LANCIANI

⁴⁰ Arnheim Rudolf, *La dinamica della forma architettonica*, Feltrinelli, Milano, 1977

⁴¹ Focillon Henry, *La vita delle forme*, Einaudi, Torino, 1972

⁴² Cullen Gordon, *Il paesaggio urbano: morfologia e progettazione*, Calderini, Bologna, 1976



scavare il pieno e
costruire il vuoto

“PER VIA DI LEVARE”⁴³

“Se l’arte è il porre in opera la verità, il lasciar essere nell’opera la verità e che verità significa non ascosità dell’Essere, non ne consegue allora che nell’opera d’arte figurativa è per l’appunto lo spazio vero ad assegnare la misura, quello che dissvela il suo più proprio esser-proprio?”.⁴⁴

Nell’ambito artistico, il levare costituisce la caratteristica fondamentale della disciplina della scultura. I prodotti della scultura sono corpi la cui massa consiste in diversi materiali che ricevono una forma. La forma viene plasmata circoscrivendo un limite che include ed esclude materia per mezzo di un limite. Entra in gioco lo spazio. La figura scolpita occupa uno spazio che ne riceve un’impronta. Questo spazio marcato dalla figura è un volume che include zone vuote, e allo stesso tempo è totalmente vuoto. Scrive Leon Battista Alberti: “alcuni incominciano a dar perfezione ai loro principati lavori e con il porre e con il levare. Alcuni altri incominciano a far questo solo con il levar via, come togliendo via quel che in detta materia è di superfluo, scolpiscono e fanno apparir nel marmo una forma o figura d’uomo, la quale vi era prima nascosta ed in potenza. Questi chiamiamo noi scultori”.

In un’epoca in cui l’arte era imitazione della natura, l’estetica in cui la simulazione segue la riproduzione degli elementi della realtà sensibile, trova la sua applicazione meno appropriata nella scultura.⁴⁵ Poiché scultura è definita solo come un processo di rimozione. Alberti sostiene che nello scolpire si può mirare a un simulacro in opposizione a un’esatta imitazione, ma precisamente come questo possa essere raggiunto attraverso l’utilizzo della pietra, non viene spiegato. Non è insignificante che Alberti non scolpisca mai nulla dalla pietra. Piuttosto, ci viene detto che preferisce modellare con l’argilla e la cera, poiché la modellazione in cera, procede aggiungendo e togliendo, cosa che non si può fare con la roccia.

Senza dubbio Michelangelo Buonarroti prediligeva la via della scultura e della concretizzazione della bellezza attraverso un processo di sottrazione. Scolpire, cioè levare il sovrappiù di marmo dal blocco e liberare così la figura grazie all’immaginazione che per l’artista non può dirsi esattamente creazione

⁴³ Alberti Leon Battista, *Della Architettura della Pittura e della statua*, Bologna, 1782, traduzione Cosimo Bartoli

⁴⁴ Heidegger Martin, *L’arte e lo spazio*, Il Melangolo, Genova, 2015

⁴⁵ Alberti Leon Battista, *op. cit.*

20. MICHELANGELO BUONARROTI, *I PRI-
GIONI* (GRUPPO DI STATUE ESEGUITE
PER LA TOMBA DI GIULIO II) 1525-1530,
SCHIAVO CHE SI RIDESTA, MARMO BIAN-
CO DI CARRARA, GALLERIA DELL'ACCADE-
MIA, FIRENZE

21. SCHIAVO GIOVANE, MARMO BIANCO
DI CARRARA, GALLERIA DELL'ACCADEMIA,
FIRENZE

22. SCHIAVO BARBUTO, MARMO BIANCO
DI CARRARA, GALLERIA DELL'ACCADEMIA,
FIRENZE

23. SCHIAVO DETTO ATLANTE, MARMO
BIANCO DI CARRARA, GALLERIA DELL'AC-
CADEMIA, FIRENZE

⁴⁶ Mastrocola Paola, *Michelangelo Buonarro-
ti-Rime e Lettere*, De Agostini, Novara, 2013,
Sonetto n°151

o invenzione nel senso attuale del termine: è piuttosto scoperta, rivelazione, il risultato di un’osservazione. Nel blocco di marmo è già contenuta la figura finale ed essa può essere liberata solamente attraverso il processo artistico. Lo spazio dell’arte si trova nel limite della materia, nello spazio vuoto che la racchiude, dove luci ed ombre di distendono su essa, smascherandone la sua bellezza. Lo scultore intrappola il vuoto artistico scolpendone un limite estre- mamente solido ed inequivocabile, la transizione tra tangibile e immateriale è l’opera d’arte stessa. L’intelletto vede il “concetto circoscritto nel superchio” del marmo e la mano, seguendo l’intelletto, comincia a sbazzare.

*“Non ha l’ottimo artista alcun concetto
ch’un marmo solo in sé non circonscriva
col suo superchio, e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all’intelletto. [...]”*⁴⁶

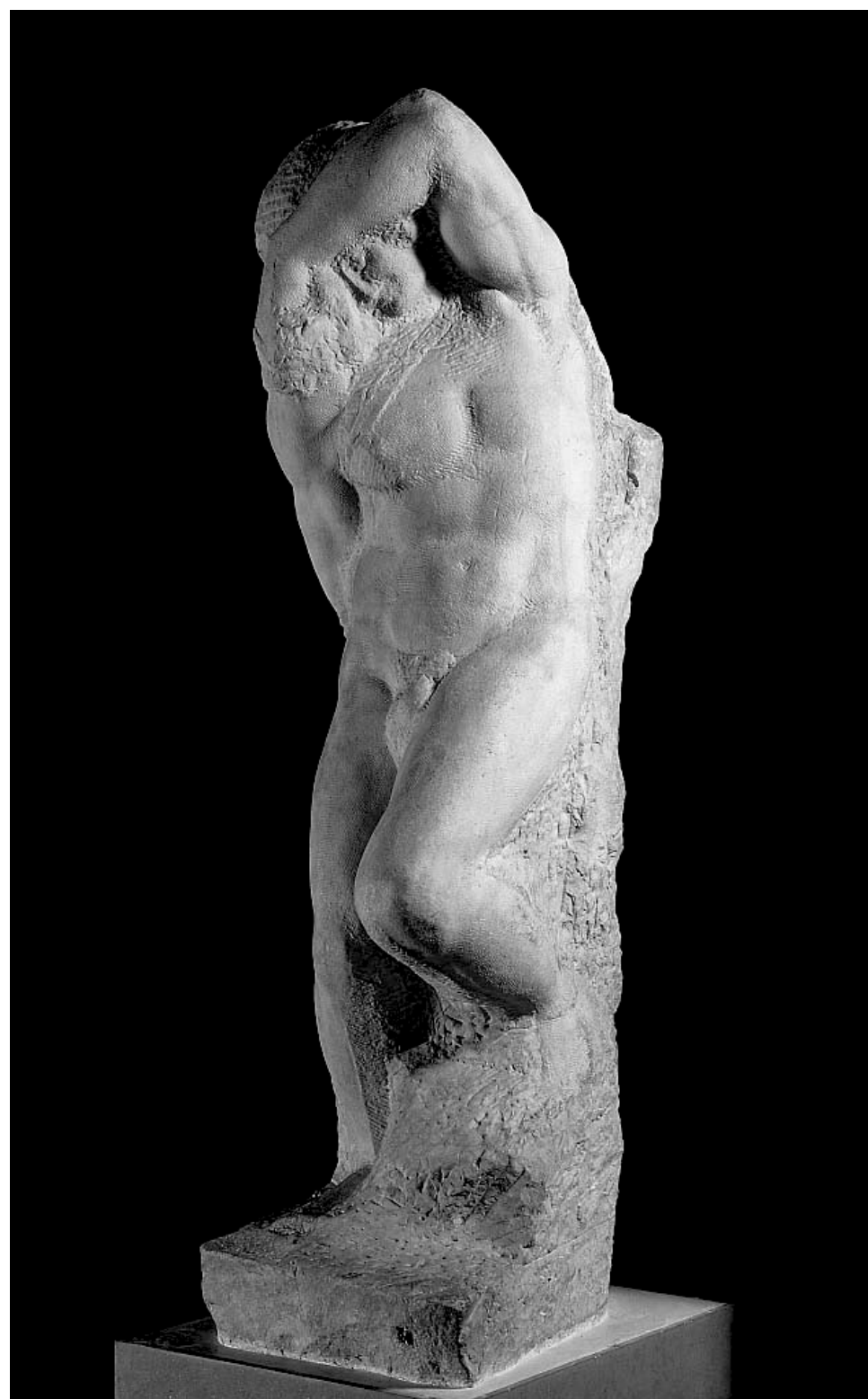
Il processo produttivo di Michelangelo non seguiva sempre lo stesso iter, ciò nonostante è possibile identificare alcune fasi che caratterizzano la sua pro- duzione artistica. Lo studio preparatorio è ciò che sta alla base dello sviluppo dell’idea. L’artista disegnava i bozzetti per fissare l’intuizione della figura che voleva concretizzare. Sembra che talvolta eseguisse anche dei modelli prepa- ratori in argilla o in cera. Con il tempo e il raggiungimento di una incredibile esperienza e maturità artistica, Michelangelo iniziò a dimenticarsi della fase

preliminare a vantaggio di un rapporto più istintivo con la pietra che era pas- sibile di modifiche in corso d’opera. In secondo luogo abbiamo la preparazione del blocco, molto frequentemente marmo di Carrara. L’artista disegna direttamente sul pezzo di roccia la sago- ma della vista frontale della statua e inizia a togliere materiale. Dopodiché, la sbazzatura, nonché la prima vera e propria scolpitura della veduta principale della statua. L’idea inizia ad assumere forma e l’immaginazione dell’artista si scopre nella roccia. Da qui in poi inizia la scolpitura vera e propria, con la quale l’artista perfe- zionava magnificamente ogni forma e dettaglio della figura finale, fino a con- cluderla con una rifinitura e levigatura magistrale di cui sicuramente ne è un esempio emozionante la Pietà Vaticana. Si dice che per conferire quella patina pulsante che si scorge sul volto della Vergine, egli completasse la levigatura del marmo “accarezzando” la forma finale, in modo da lasciare i grassi della pelle umana sulle figure da lui scolpite e far sì che l’aspetto finale risultasse ancora più vivo.

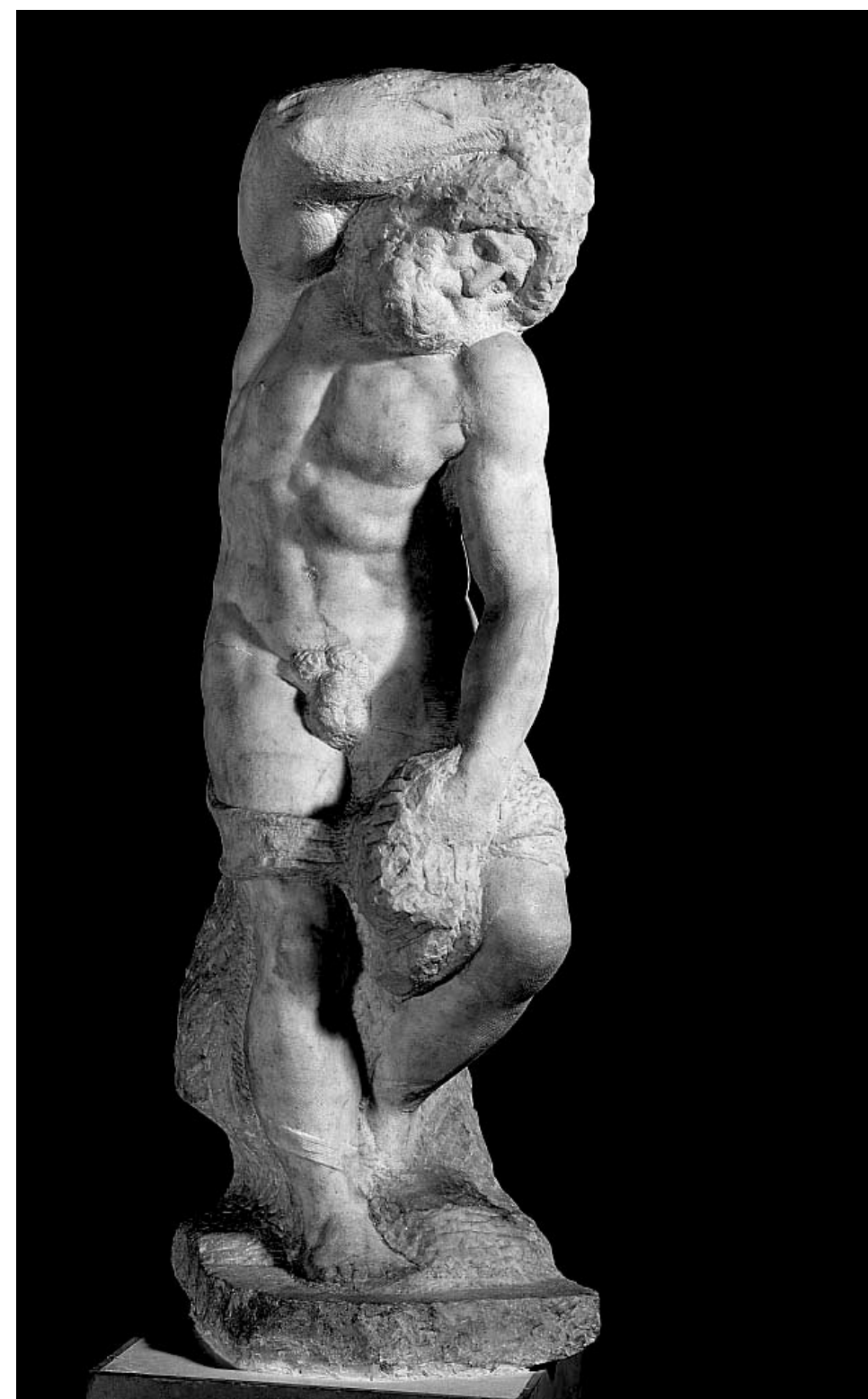
Citare Alberti e Michelangelo, come sommi maestri della storia dell’arte, ci è utile per preparare un discorso che riguarda una piega del processo creati- vo dello scultore/architetto. Un processo sottrattivo, volto a creare lo spazio dell’arte.



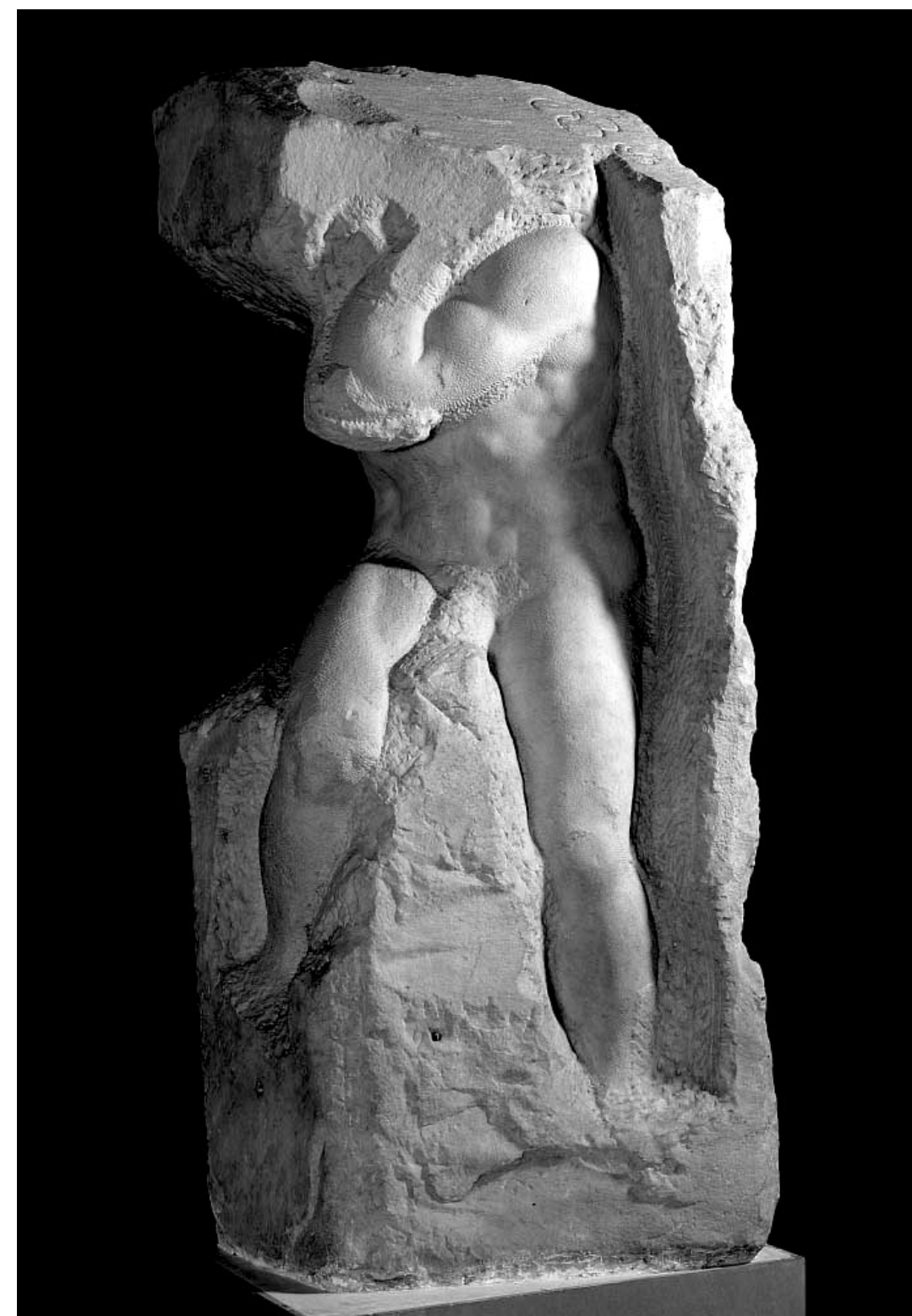
20.



21.



22.



23.



24.

Incontro tra opposti: Conical Intersect, Gordon Matta-Clark | Una figura centrale della scena artistica del centro di New York negli anni '70, Gordon Matta-Clark (New York, 1943 – New York, 1978), concentrato su quella che possiamo definire *urban art*,⁴⁷ ha aperto la strada a un approccio radicale alla creazione artistica che ha coinvolto direttamente l'ambiente urbano e le comunità al suo interno. Egli basa il suo modus operandi sull'asportazione di materia da oggetti esistenti, scavandone il contenuto e tal volta facendoli letteralmente a pezzi.

Attraverso i suoi numerosi progetti, inclusi interventi architettonici su larga scala in cui ha tagliato fisicamente gli edifici destinati alla demolizione, Matta-Clark ha sviluppato un'opera singolare e prodigiosa che ha esaminato criticamente le strutture dell'ambiente costruito. Con azioni e sperimentazioni su una vasta gamma di media, il suo lavoro ha trasceso i generi di performance, concettuale, process e land art, rendendolo uno degli artisti più innovativi e influenti della sua generazione. Come osserva Roberta Smith – critica d'arte del New York Times - Matta-Clark “ha usato le sue capacità per rimodellare e trasformare l'architettura in un'arte di spiegazione strutturale e rivelazione spaziale”.

L'artista è conosciuto per i suoi drammatici “attacchi” fisici all'architettura, ciò nonostante il suo lavoro è ben lontano dall'essere definito anti-architettonico. Scrive Rem Koolhaas “Sono rimasto affascinato da Matta-Clark. Ho pensato che stesse facendo per il mondo reale quello che ha fatto Lucio Fontana alla tela. Al momento, di più. L'aspetto scioccante ed eccitante del suo lavoro era forse il fascino della violazione. Ora penso anche che il suo lavoro sia stato molto forte, un'illustrazione del potere dell'assente, del vuoto, dell'eliminazione”.⁴⁸

L'attenzione di Koolhaas all'aspetto costruttivo del lavoro di Matta-Clark è insolito, egli considera l'artista come un muratore; Matta-Clark ha sempre “costruito”, anche quando sembrava stesse smantellando. Per quanto fosse critico nei confronti dell'architettura, ha lavorato con essa non contro di essa, e questo impegno può essere riscontrato in tutta la sua opera, dove si dimostra concreto e profondo.

75

24. FOTOGRAMMA TRATTO DAL CORTOMETRAGGIO “SUBSTRAIT (UNDERGROUND DAILIES)” CHE RAPPRESENTA L'ARTISTA ALL'INTERNO DELLA COMPLESSA INFRASTRUTTURA INVISIBILE DELLO SPAZIO URBANO IPOGEO DI PARIGI (SOUS SOL DE PARIS) DAL QUALE L'“ANARCHITETTO” ERA VISCERALMENTE ATTRATTO, 35:15 min, BIANCO E NERO, SONORO, PELLICOLA 16mm, GORDON MATTA-CLARK, 1976

⁴⁷ Insieme di arti visive che sorgono nelle aree urbane, ispirate dall'architettura delle città e dallo stile di vita del luogo, spesso viste come atti di vandalismo e distruzione della proprietà privata

⁴⁸ John Rajchman in un'intervista a Rem Koolhaas, Thinking Big, in Artforum, n°33, Dicembre, 1994

*“[...] When you were in Conical Intersect as you move from floor to floor that had been cut out, your normal sense of gravity was subverted by the experience. In fact, when you got to the top floor and you looked down through an elliptical section in the floor that was cut out, you would look down through the fragments of a normal apartment space, but I had never seen anything like it. It looked like – almost as though it were a pool. That is, it has a reflective quality to it and a surface – but the surface was just the accumulation of images of the spaces below it. It had had this strange reversal.”*⁴⁹

⁴⁹ Trad.: “[...] Quando mi trovo nel Conical Intersect, mentre mi sposto da un piano all’altro che era stato eliminato, il mio normale senso di gravità è stato sovvertito dall’esperienza artistica. Infatti, quando sono arrivato all’ultimo piano e ho guardato verso il basso, attraverso la sezione ellittica del pavimento che è stata ritagliata, sembrava quasi come se fosse una piscina. Guardi in basso attraverso i frammenti di un normale appartamento, ma ciò che avevo di fronte era qualcosa di mai visto prima. Le superfici e gli spazi che si susseguono sembrano piani con qualità riflettenti, ma la superficie è solo l’accumulo di immagini degli spazi che si avvicinano uno dopo l’altro e verso il basso. Ho avuto questo strano capovolgimento.” Gordon Matta-Clark, New York, 1976 in intervista radiofonica

25.



Attraverso i differenti media utilizzati da Matta-Clark, siano essi film, foto-col-lage o edifici sezionati, la complessità dell’esperienza spaziale è determinata e mantenuta da questo strano capovolgimento: superficiale e profondo dello spazio, aspettativa centrale e illegalità periferica sono costretti insieme come dimensioni di un’unica esperienza inquietante. Sebbene sia così inquietante si verifica in vari modi che sono specifici per ogni progetto, in modo coerente sconcerta vari “dati” assunti dal quadro di localizzazione dell’esperienza, che incidono sul rapporto con cui ci si aspettava che gli spettatori percepissero questo spazio attraverso la normale percezione del soggetto rappresentato. Presupposti notevoli che includono la presunta universalità dello spazio entro il quale discipline come l’architettura e l’archeologia funzionino e l’universalità della gravità che lega il corpo umano a uno spazio così cartesiano che tiene insieme l’intero sistema.⁵⁰

Conical Intersect de-costruisce le solite nozioni di interno ed esterno, pieno e vuoto, pubblico e privato, favorendo un dibattito sulla rassegnazione dello spazio, che assume significati molteplici e metamorfici. Questo spazio calci-doscopico contribuisce, quindi a una riflessione sulla memoria e la conserva-zione dell’identità storica degli edifici.

Di tutti i tagli edilizi realizzati dall’artista tra il 1974 e il 1978, Conical Inter-sect (1975) è quello che presenta, in modo più singolare, la ridefinizione dello spazio e il suo rapporto con la memoria storica sia per lo stravolgimento del linguaggio spaziale sia per la localizzazione sui generis dell’opera, si trova in-fatti adiacente al Centre Georges Pompidou, museo che attualmente ospita una cospicua collezione di opere d’arte moderne e contemporanee. Questo consente una riflessione sulle relazioni tra spazio, memoria e architettura.

Nel febbraio 1975, l’artista newyorkese è stato invitato a partecipare alla nona edizione della Biennale di Parigi da Georges Boudaille, curatore del Museo National d’Art Moderne. Nel settembre di quell’anno, Gordon si è recato a Parigi per produrre Conical Intersect nella regione di Les Halles, il quartiere storico situato nel primo arrondissement.

Il progetto originale dell’artista per la Biennale era molto diverso da quello re-

25., 26. e 27. GORDON MATTA-CLARK, CONICAL INTERSECT, PARIGI, 1975

⁵⁰ Walker Stephen, *Gordon Matta-Clark- Art, architecture and the attack on modernism*, I.B. Tauris, London, 2009

⁵¹ *Ibid.*

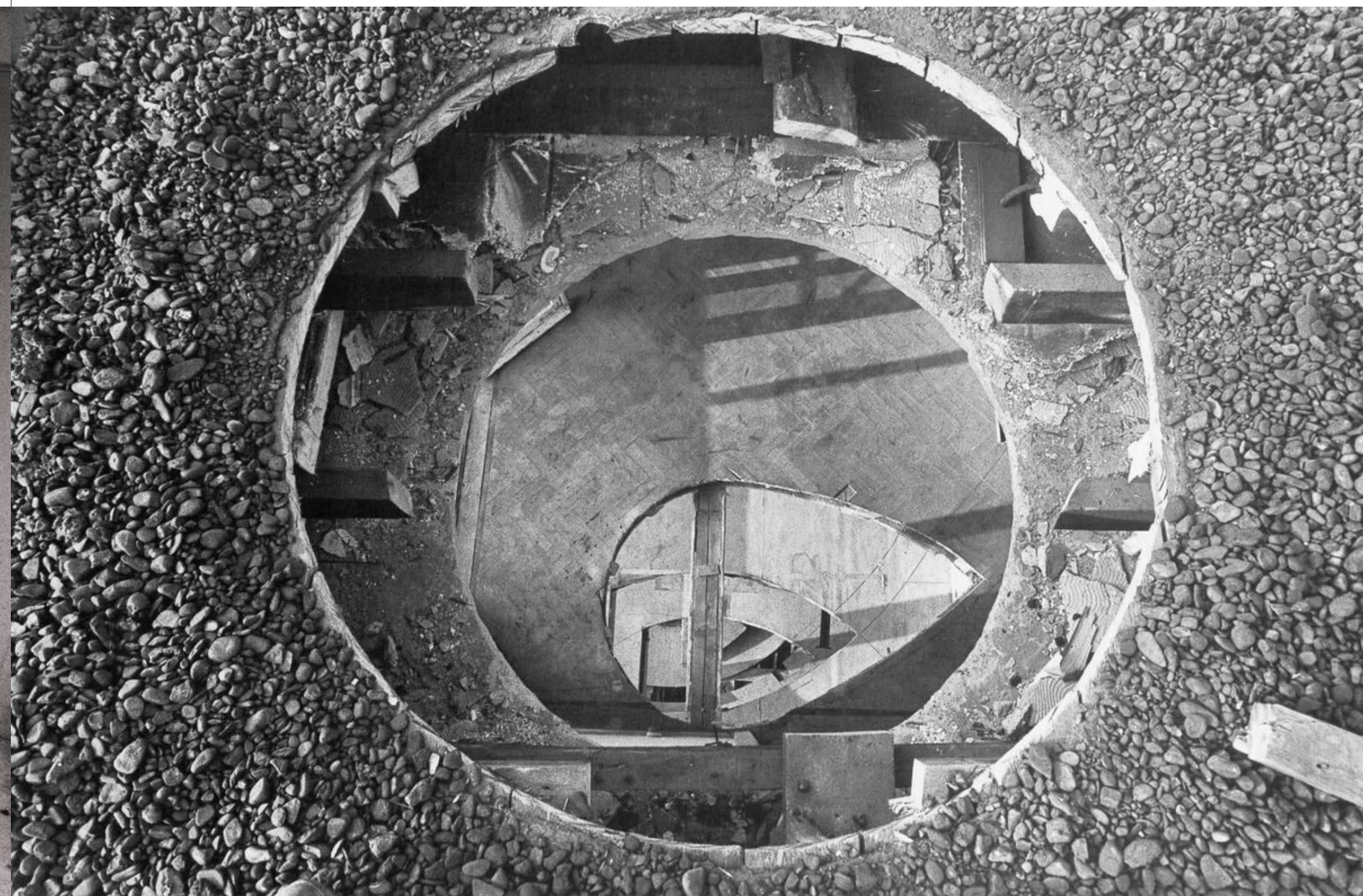
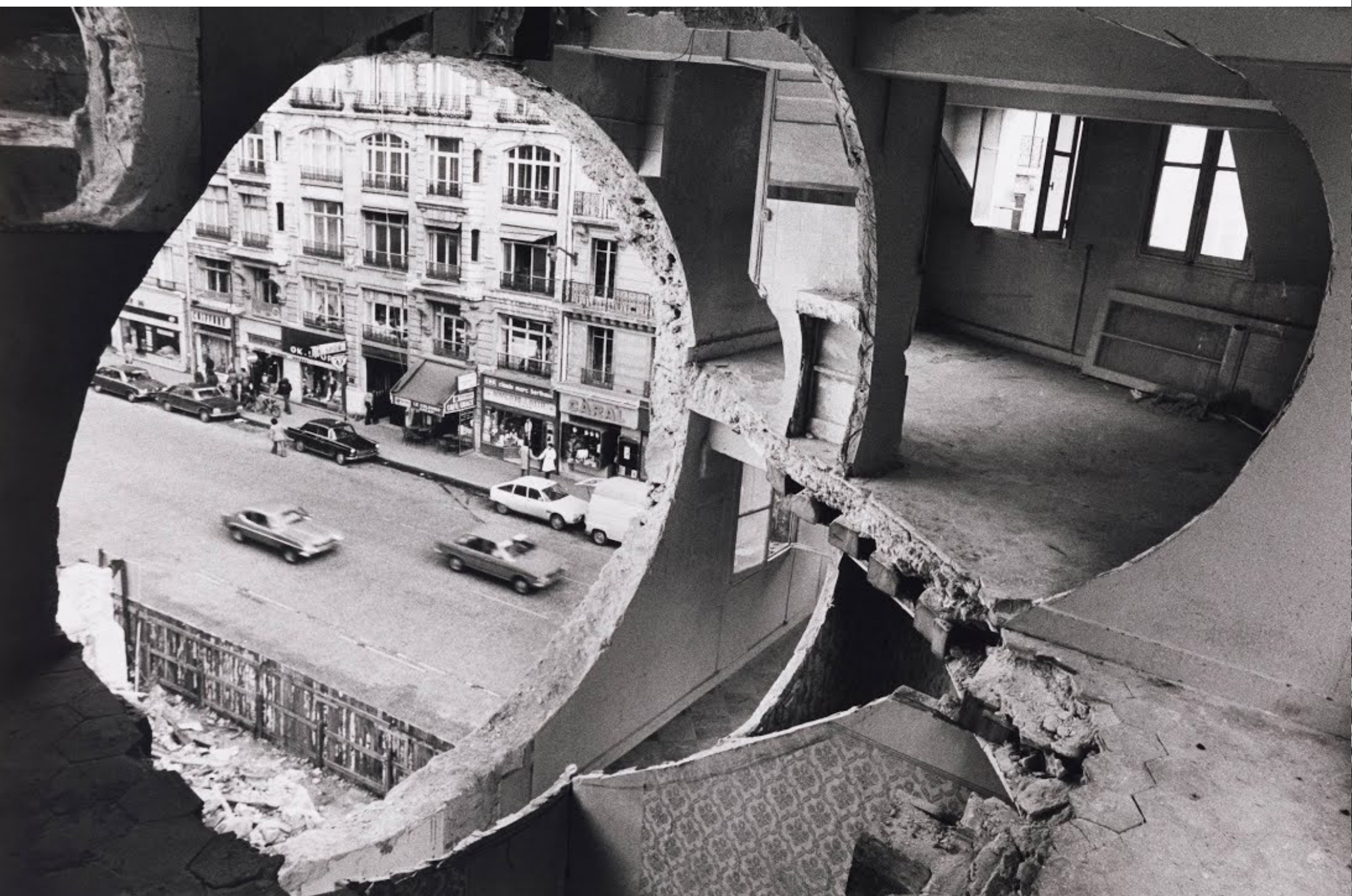
alizzato successivamente: aveva proposto un taglio nello stesso edificio Geor-ges Pompidou, all’epoca ancora in costruzione ma fu autorizzato a intervenire solo su due strutture che erano in attesa di demolizione: 29 rue Beaubourg, che era di proprietà di un funzionario del tribunale di Parigi, edificio che peral-tro rappresentava uno dei pilastri dell’Antico Regime; e il numero 27, il quale apparteneva alla moglie del funzionario.

Lo schema disegnato dall’artista per Conical Intersect mostra la sfida di unire due strutture attraverso un taglio a forma di tronco di cono, il cui asse centrale era inclinato a 45 gradi rispetto alla strada e la cui base formava un vuoto di quattro metri di diametro sulla facciata nord di questi edifici. Questo cono sarebbe stato scavato con un angolo inclinato verso l’alto, che avrebbe attra-versato le due case: l’estremità maggiore, inclinata verso il basso, di fronte alla trafficata Rue Beaubourg (arteria principale nord-sud della città) e l’estremità minore penetrava il tetto della seconda casa, permettendo uno sguardo all’e-soscheletro del Centre Pompidou.

La sovversione dello spazio ha origine e con essa vive la sua apoteosi questa forma conica che, tagliata tra pareti, pavimenti e soffitti, collega i due apparta-menti e diventa una sorta di periscopio per il pubblico, abolendo i confini tra pubblico e privato. Il cono ha anche un ruolo importante nell’assemblaggio del video che registra la performance dell’artista e dei suoi assistenti: il buco nero che appare presto nei primi minuti di registrazione non è semplicemente un motivo centrale del film, ma proprio ciò che struttura e organizza il suo racconto.

Il video, ad opera di Anthony McCall, mostra un punto luce su fondo nero, che si dilata lentamente, fino a formare un cerchio completo. In intersezione conica, Matta-Clark trasformò il cono in un Saturno divoratore di materia. In questo modo lo sguardo dei passanti attraversa l’”interno” dell’edificio, che, trasformato in una sorta di boudoir, rivela sullo sfondo le ossa del museo in costruzione.⁵¹

I tagli realizzati dall’artista e dal suo team hanno spalancato l’edificio, met-tendo a nudo le viscere di un’architettura sovvertita, spogliata della sua logica



originaria. Matta-Clark ha deliberatamente provocato il corto circuito di tutte le categorie costruttive: come muri, soffitti, pavimento, interno, esterno, pubblico, privato: tutto si dissolve perdendo la propria funzione, assorbendo molteplici significati dal momento in cui il riferimento spaziale fisso cessa di esistere.

Lo spazio assume qualità assolute: niente più divisioni tra interno ed esterno, spazio imprigionato ma aperto, disfunzionale, non categorizzato, architettura flessibile come l'abbigliamento, pura esperienza sensoriale ed estetica; quello che stava accadendo con il Conical Intersect era esattamente l'opposto di quanto avvenuto simultaneamente nella costruzione del Centre Pompidou. Le due case furono rovesciate e rese pubbliche. Questa “apertura” degli edifici, che si gonfiano di atmosfera e luce, è legata a una delle idee di base dell'architettura modernista: far entrare luce e aria attraverso la trasparenza dei materiali e la composizione degli spazi, con la costruzione di campate libere, per esempio, che consentono all'aria di circolare.

Sebbene Matta-Clark abbia stabilito un dialogo fruttuoso con la storia dell'architettura, esso ha avuto i suoi punti di tensione, poiché l'artista non era interessato all'architettura governata dal funzionalismo e dal piano schematico del costruttore moderno, che in alcuni casi imprigiona lo spazio piuttosto che liberarlo. Il suo interesse si è concentrato in particolare sulle numerose sfumature spaziali, nonché sulle molteplici relazioni che esistono tra di loro. La proprietà caleidoscopica dello spazio rinvigorisce la sua elasticità: lo spazio è una cosa viva che permette la vita e consente l'interazione tra arte e esperienza umana. Questo spazio in quanto pura sensazione, altera il consueto orientamento architettonico. Se le categorie soffitto-parete-pavimento si dissolvono (o meglio, si espandono), se la logica dell'architettura “standard” non esiste

⁵² Ibid.

più, anche la percezione di gravità subirà modifiche; camminare in un edificio alterato da Matta-Clark, è infatti un modo per sfidare profondamente il senso di gravità, creando nello spettatore un senso di vertigine.

La gravità che tiene i nostri piedi per terra e che sottolinea la direzionalità cardinale tradizionale dello spazio architettonico prescrive anche il movimento che può avvenire all'interno di tale spazio. Il movimento ‘normale’ nello spazio orientato, se non un garante della verità, sarebbe certamente preso come prerequisito.⁵²

Questa gravità sostiene anche segretamente le relazioni tra l'architettura-oggetto- e i suoi occupanti-soggetto. Tale gravità resa esplicita attraverso l'asportazione di pezzi di edificio, lavora per mantenere gli occupanti come i “soggetti” dell'architettura. L'iscrizione di uno spazio vuoto o la produzione di modelli di interferenza in queste immagini mina il semplice ricorso spettatoriale al normale quadro di localizzazione. Queste situazioni godono di un sistema gravitazionale non terrestre, in contrasto con ciò che governa la spazialità “normale”. Questa particolare gravità impedisce il pensiero di raggiungere la velocità di caduta, facendo sì che lo spettatore abbandoni il sistema convenzionale, accompagnando il corpo nell'esperienza di una caduta di diversa natura da quella associata alla normale gravità; istiga letteralmente una caduta senza scopo, intrapreso senza alcuna intenzione di conquistare l'esterno; è una scommessa, stipulata senza la promessa di completamento.

La paura di cadere è stata spesso associata a vertigini. I progetti di Matta-Clark sono spesso gestiti combinando diverse modalità di esperienza con lo scopo di creare immagini complesse. Lo spettatore può essere influenzato da diversi sistemi gravitazionali che portano a esperienze vertiginose le quali provocano diversi tipi di caduta.



28.

Incontro tra uguali: Double Negative, Michael Heizer | Sempre negli Stati Uniti e contemporaneo a Matta-Clark, un altro grande artista dimostra interesse nello studio del potenziale creativo dell'elaborazione dell'opera d'arte attraverso un processo di sottrazione, comportandosi un po' come uno scultore classico, egli intravede nella terra e nella roccia le forme dell'arte che essa può assumere. Michael Heizer (Berkley, 1944 -), uno dei fondatori e dei più eminenti professionisti del movimento land art o earth art, dagli anni '60 ha sfidato il mondo dell'arte a sfuggire ai confini della galleria o del museo e ad abitare la natura stessa con l'obiettivo di porre gli spettatori nella condizione di sperimentare l'arte su una scala super umana.

Con Walter de Maria, Heizer andò a ovest nel 1967 e creò un nuovo genere di "land art" o "earth art", che utilizzava la terra come mezzo.

Nonostante le origini estremamente disparate della earth art, molte preoccupazioni sono ampiamente condivise dagli artisti della terra, inclusa una totale assenza di antropomorfismo e una concezione pervasiva dell'ordine naturale della realtà. Le opere sono senza supporto fisico, senza base, radicate nel loro ambiente sia all'interno che all'esterno. Il risultato è un'esperienza senza cornice.

Lo spettatore deve conoscere le diverse fasi del sistema se vuole vivere l'intera opera, che ha una sua durata. Né tali opere possono essere pienamente comprese attraverso singole fotografie, come nella pittura o scultura tradizionale. A parte la dimensione temporale, l'aspetto più comunemente percepibile dei lavori di sterro è la loro semplicità formale. I materiali sono trattati in modo diretto e semplice, consentendo al comportamento fisico della sostanza di avere la precedenza su qualsiasi altra ambizione plastica. In molti casi il mezzo si presenta intatto con una minima modifica formale. Le aspirazioni intellettuali e artistiche evidenti nel lavoro degli artisti della terra come Heizer, vanno oltre la semplice presentazione mediatica. Ogni artista ha elaborato attentamente un quadro teorico per i suoi progetti scultorei, e in un certo senso si può dire che questo sia un sostituto della tradizionale "base" scultorea.

Nel caso dell'artista di Berkley e del suo collega Walter de Maria vi è una

85

28. MICHEAL HEIZER, VISTA A VOLO D'UCCELLO, *DOUBLE NEGATIVE*, MORMON MESA, NEVADA, 1969-1970

preoccupazione per l'aspetto religioso del loro lavoro, che non è privo di un elemento morale. De Maria ha scritto: “Dio ha creato la terra e noi l’abbiamo ignorata”. E Heizer afferma che l’arte tende maggiormente alla religione. È un sentimento comune nel persistente panteismo di molti dei lavori di sterro all’aperto. Forse questo collega l’antiurbanismo di Heizer a una qualità di gran parte della produzione artistica con terra.

L’artista lavora all’esterno perché gli piace lo spazio ed è l’unico posto dove si possa mostrare la massa. Egli afferma che ci sono altrettante restrizioni estetiche che lavorano nel deserto del Mojave quante sono ci sono nella Dwan Gallery.⁵³

Lontano dagli angusti studi di New York, e fuori dai confini delle pareti bianche del museo, le opere di Heizer hanno raggiunto dimensioni senza precedenti, culminando in quella che è forse la sua opera più famosa, Double Negative.

*“Penso che la dimensione sia il quoziente più inutilizzato nel repertorio dello scultore perché richiede molto impegno e tempo. Per me è lo strumento migliore. Con le dimensioni si ottiene spazio e atmosfera: l’atmosfera diventa volume. E sei immerso nella forma.”*⁵⁴

Double Negative (1969-1970) è la prima grande realizzazione che si avvale di un consistente movimento di terra. Consiste in due trincee tagliate nel bordo orientale della Mormon Mesa, a nord-ovest di Overton, Nevada.

Le trincee, viste come linee scure o ombre, si allineano attraverso un ampio spazio formato dalla forma naturale del bordo della Mesa. Includendo quest’area aperta attraverso il divario, le trincee misurano insieme 457 metri

29. e 30. MICHEAL HEIZER, VISTE DALL’INTERNO DELL’OPERA, *DOUBLE NEGATIVE*, MORMON MESA, NEVADA, 1969-1970

⁵³ Andrew Dickson White Museum of Art, *Earth*, Cornell University, New York, 1969

⁵⁴ Michael Heizer

di lunghezza, 15,2 metri di profondità, 9,1 metri di larghezza. Sono state spostate circa 240.000 tonnellate di roccia, principalmente riolite e arenaria, per la concretizzazione di questo inusuale spazio dell’arte.

Double Negative è una tra le prime opere d’arte che usano come tela la terra stessa. In linea con la missione dell’arte moderna, Double Negative offusca la distinzione tra scultura - arte - e oggetti normali come le rocce - non arte - e incoraggia gli spettatori a considerare come la terra si rapporti alla bellezza artistica. La vastità del Double Negative invita anche alla contemplazione della scala dell’arte stessa e del rapporto dello spettatore con essa. Come cambia l’arte quando non può entrare in un museo? Come si fa a osservare un’opera d’arte lunga un quarto di miglio?

Il doppio negativo, sebbene sia un’opera d’arte notevole, essenzialmente non è altro che una grande trincea, peraltro non completa, poiché attraversata da uno spazio vuoto. Realizzare un’opera del genere è un atto di “costruzione” solo nella misura in cui qualcosa viene tolto e questa rimozione costituisce un atto creativo. In quanto l’opera d’arte è essa stessa spazio negativo (e quando attraversa lo spazio vuoto, è spazio doppiamente negativo, come suggerisce il titolo), chiede la meditazione sul principio dell’arte come creazione, quando Heizer non ha di fatto aggiunto ma sottratto. La sottrazione come atto artistico ha generato una forma la cui materialità è definita per il suo sfondo, poiché essa stessa è invisibile, ma ad ogni modo percepibile.

Un orientamento primitivo che riporta l’uomo alla sua naturale appartenenza alla terra e a un ambiente non antropizzato esposto alle avversità della natura selvaggia, alla ricerca di un rifugio che può essere ricavato solo attraverso gli elementi del territorio.



29.



30.



31.

“NON POSEREMO LA PRIMA PIETRA, LA TOGLIEREMO”⁵⁵

Questa parte di analisi si incentra sull’istintualità di un particolare gesto architettonico, quello che, inconsciamente, si rifà all’esperienza troglodita. Una sorta di manifestazione della innata propensione alla ricerca del rifugio primario. Il luogo è mandante dell’esecuzione e ne regola le ragioni formali e processuali.

Ci poniamo alla ricerca di un’occupazione spontanea e primitiva dello spazio vuoto e della sua valorizzazione simbolica e strutturazione architettonica dove esso è il vero e proprio generatore del progetto. Le forme dello spazio si evidenziano allora, attraverso caratteristiche che non sono dovute a un processo di addizione di elementi, volumi o corpi, ma sono il risultato dello svuotamento della massa contrapposta con il suo negativo.

Gli esempi scelti si rifanno ad interventi architettonici che si sviluppano sotto il livello del suolo, sono involucri che si ottengono sottraendo materia a un volume esistente, scolpendo il paesaggio naturale, approfittando il più possibile delle condizioni offerte dal territorio. La nuova costruzione si inserisce nel paesaggio in modo non invasivo, mimetizzandosi con esso.

La profondità e l’invisibilità dell’architettura scavata risvegliano una capacità di suscitare emozione, in un confronto tra paura e curiosità. La sua dinamica spaziale e le brecce create per permettere alla luce naturale di entrare nell’edificio, si manifestano in un modo completamente diverso da ciò a cui siamo abituati. La luce e il vuoto si trasformano nell’aspetto più importante dell’architettura.

Qualsiasi spazio che interessi lo scendere sotto il livello del suolo, scatena una provocazione alla nostra percezione sensoriale. Questi spazi interrati, si associano al valore ontologico dell’abitare dell’uomo, nel senso primogenito di “casa” in quanto “caverna”, rifugio naturale.

Abitare nasce in primis da una necessità istintiva. L’occupazione di spazi cavernosi scavati nella topografia è la prima forma di appropriazione dello spazio. Partendo dalla topografia si approfitta delle formazioni geologiche naturali, e attraverso lo scavo si sottraggono “pieni” e si creano “vuoti” abitabili. In seguito, si aprono fessure per ottenere l’illuminazione interiore e si

31. TEMPIO BUDDHISTA NELLA CAVERNA
DI KHAO THAM, TAILANDIA

⁵⁵ Edouard Trouin, Lettera a Delay, arcivescovo di Marsiglia, parlando del progetto per la Basilica di Sainte-Baume, Le Corbusier, 1948

spostano rocce per chiudere l'entrata, la caverna cessa quindi di essere appena una condizione geologica per cominciare a essere architettura.

Questa architettura a volte può sembrare oscura e claustrofobica, quasi disumana, ma può essere allo stesso tempo capace di risvegliare sentimenti opposti a questi e garantire un'eccellente qualità abitabile. Qui il tema di spazio e luce naturale acquistano un'importanza singolare, in quanto beni preziosi in una pratica dove è apparentemente difficile ottenerli. Le abitazioni troglodite sorgono dalla creazione di rifugi per affrontare il clima o i conflitti fra popoli. Sono disposte in modo aleatorio, dove l'unica preoccupazione è relativa al terreno o l'esposizione solare. Sono edifici che sfruttano il suolo come appoggio strutturale unendo razionalità e sincerità costruttiva. Nell'architettura troglodita la costruzione degli spazi è indipendente dalla sua abituale condizione strutturale. Esiste sempre una forte barriera fra interno ed esterno che connota lo spazio in modo enigmatico. Le costruzioni sono prevalentemente regolate dall'organizzazione interna che è anche la base costruttiva. La logica progettuale è diversa e più istintiva perché non conosce la condizionante di aggiungere elementi uno sopra l'altro. La libertà spaziale è dunque maggiore. Si presenta come opposto di costruzione per somma di elementi, ma come sottrazione di materia, e i risultati spaziali saranno quindi differenti da quelli a cui siamo abituati. Gli spazi sono scavati in base alle necessità, con un gesto istintivo fino a quando il limite 'terreno' lo permette.

Oltre che una semplice ricerca di un rifugio, l'architettura scavata appella a un senso di costruzione che è sensibile al luogo. È un'architettura camuffata che cerca un'abitabilità favorevole senza preoccupazioni estetiche e visuali.

L'architettura scavata, interamente relazionata al terreno, afferma la sua importanza spaziale e di luminosità, anche se esteriormente non suscita questa percezione. Il vuoto interiore riesce a tradurre in noi una trascendenza spaziale, che senza queste barriere fisiche non sussisterebbe.

Nei progetti architettonici scavati, la luce diventa un bene prezioso a causa della difficoltà evidente nell'ottenerlo. Nella maggior parte di questi edifici,

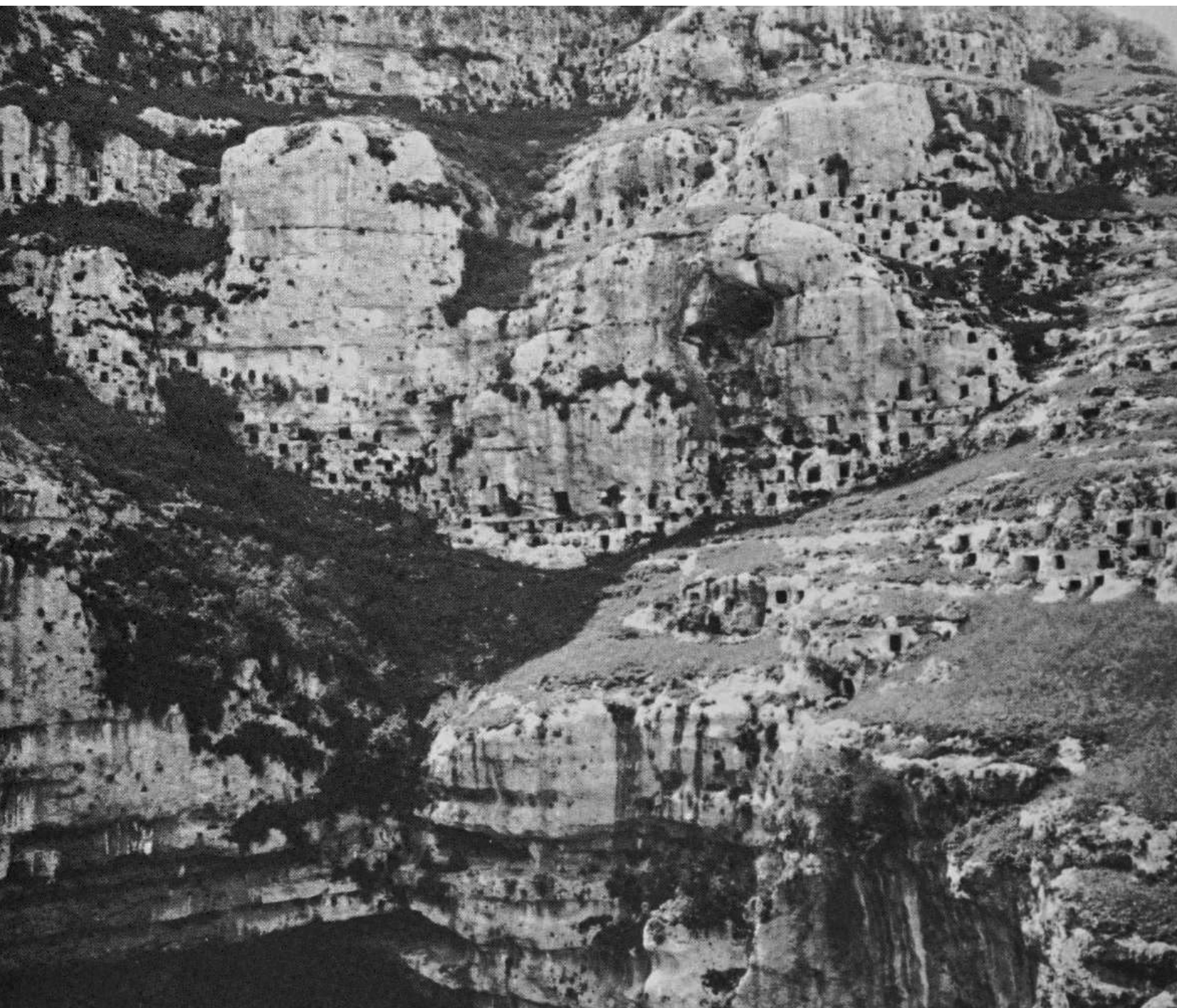
l'illuminazione è limitata l'area di accesso e i punti a contatto con la superficie esterna. La sua scarsità fornisce un'appropriazione distinta dello spazio, in cui la luce appare in modo molto localizzato, espressivo e intenso, mantenendo una percezione differenziata e unica dell'architettura a cui siamo abituati. Quindi, siamo interessati a esplorare queste soluzioni creative oppure il controllo e la manipolazione della luce naturale, lo sfruttamento dei suoi attributi, che evidenzia una qualità della luce più sensibile e significativa per lo spazio, così come l'attenzione data ad un buon orientamento solare e al suo utilizzo per illuminarne una certa porzione.

Partendo dal presupposto che il processo di illuminazione naturale non consiste solo nell'aggiungere indiscriminatamente finestre e aperture vetrate in edifici privi di luce naturale, importante è l'incidenza e il controllo della luce nella costruzione dello spazio: il modo in cui creare dispositivi che possano controllarne la "violenza" a seconda del contrasto che si vuole creare. Le interferenze realizzate nell'involucro - filtri e aperture - sono determinanti nel modo in cui la luce irrompe negli spazi interni e nel modo in cui la luce gioca con l'ombra che modificherà la percezione del volume. Una sapiente illuminazione modella e modifica la realtà, condizionando l'umore delle persone e la loro percezione generale degli ambienti che vivono.

*“A volte, la polvere d'oro, che fino ad allora restituiva solo un riflesso attenuato, come se addormentato, si accende con un lampo veloce proprio nel momento in cui ci avvicinavamo e ci chiedevamo stupiti, come potesse una luce così intensa condensarsi in un luogo così buio”.*⁵⁶

Gli esempi che seguono, si distinguono per la purezza e semplicità dell'atto progettuale che in modo istintivo ha portato alla creazione del vuoto proprio a partire dall'osservazione e comprensione del luogo in cui si è operato. La bellezza del risultato formale si legge anche in relazione alla loro risposta precisa alle esigenze che tale architettura deve soddisfare.

⁵⁶ Jun'ichiro Tanizaki (Tokio, 1886 – Atami, 1965) scrittore giapponese insignito del premio Nobel per la Letteratura nel 1964



32.

*“Lo spazio esterno di questa architettura, ci porta a un’immagine poetica di grande relazione con la natura e il paesaggio. La conformazione del paesaggio per mano dell’uomo, propizia un’integrazione molto più intensa e volta alla sua origine, dove non si crea per distruggere, ma per costruire un intorno, un ambiente, un habitat.”*⁵⁷

32. VISTA SULLA NECROPOLI RUPESTRE DI PANTALICA, SICILIA. IMMAGINE TRATTA DA: ARCHITECTURE WITHOUT ARCHITECTS, A SHORT INTRODUCTION TO NON-PEDIGREED ARCHITECTURE, BERNARD RU-DOFSKY, NEW YORK, 1964

⁵⁷ Bachelard Gaston, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari, 1975

Vuoti scavati dell'abitare: Villaggio troglodita di Matmata | Tunisia. Il villaggio di Matmata domina la piana della Gefara, al confine tra Tunisia e Libia. La regione è quasi interamente montagnosa, con cime che raggiungono i 600m di altitudine. Gefara fa parte di una catena montuosa: Jebel Dahar, di cui i monti di Matmata sono un contrafforte che separa Gabès da Chott el Djerid. Queste montagne sono costituite da due diversi tipi di suolo che favoriscono la costruzione con materiali locali: rocce calcaree e rocce sedimentarie. Il clima è pre-sahariano, temperato per la prossimità con il mare, ma secco. Le precipitazioni sono scarse e presenti perlopiù nel periodo invernale. La temperatura durante l'anno varia da un minimo di 5° fino a un massimo di 51°.

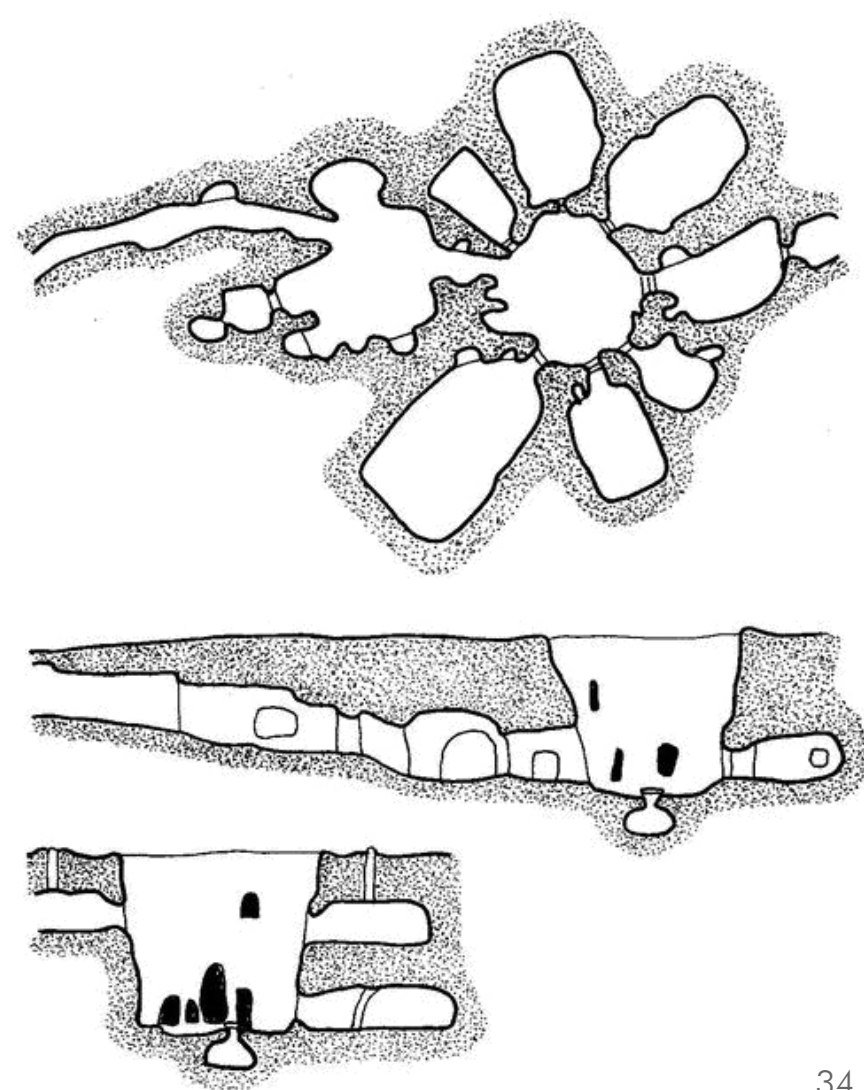
Con le invasioni arabe il popolo di Matmata fuggì verso le montagne, e lì cominciarono a scavare nella roccia le proprie abitazioni: l'impianto abitativo non è frutto del caso, ma una soluzione per nascondersi dal nemico.

La tribù ha dovuto adattare il proprio modo di vivere e abitare alle forme e alla natura del terreno. L'architettura domestica nelle città sahariane è rappresentativa delle norme sociologiche e valori sociali, dottrine e tradizioni del luogo. Le case tradizionali nel contesto sahariano sono cariche di significato e di valore storico, una testimonianza di come le persone vivevano in quella zona e soddisfacevano le loro esigenze fisiche e sociali. Il Grande Sahara, è

33. VISTA A VOLO D'UCCELLO SUL VILLAGGIO BERBERO DI MATMATA, TUNISIA



33.



34.

un museo ricco di architettura vernacolare, è una terra segnata da un'umanità antica e le sue creazioni. Ogni epoca, ogni nazione, ha lasciato la sua impronta nel vasto sfondo della luce del deserto con un'architettura molto ricca e unica nel suo genere.

L'habitat vernacolare è stato molto spesso una proiezione dell'ecosistema sociale: attraverso la gestione e prioritizzazione degli spazi nell'abitazione. Infatti, l'alloggio indigeno africano ci mostra molto chiaramente le diverse forme che esso assume a seconda delle relazioni sociali e culturali adottate da ciascuna società.

Lo studio dell'architettura antica e dell'habitat tradizionale ci porta alla comprensione dei metodi e strumenti di adattamento climatico nei climi caldo-aridi. In passato, nei climi desertici, i costruttori dovevano fare affidamento su una serie di tecniche per ottimizzare il comfort delle persone all'interno degli spazi dell'edificio. Secondo André Ravéreau (Limoges, 1919 – Aubenas, 2017) - storico dell'architettura - le città del deserto offrono l'esempio più completo di adattamento ai vincoli ambientali, all'architettura e ad un ambiente urbano amichevole. Le città sahariane, sono proprio archetipo di adattamento all'ecosistema naturale.

Il carattere architettonico delle singole case si distingue per la sua semplicità e adattabilità. Anche se è praticamente impossibile trovare due case identiche

33. Pianta e sezioni tipo delle unità abitative del villaggio di Matmata



35.

nel tessuto tradizionale dei villaggi, alcune caratteristiche di base ci permettono di formare una descrizione generale del modello abitativo Sahariano. Ci soffermiamo sulla tipologia abitativa che si sviluppa sotto il livello del suolo. L'organizzazione generale della casa Matmata presenta un soggiorno e stanze aggiuntive, una cucina, bagno, cortile e granaio. Gli spazi chiusi si sviluppano attorno al cortile centrale dove è quasi sempre presente anche un pozzo. In generale, il secondo piano è destinato a magazzino. Questo particolare modello di abitazione sotterranea è esso stesso una tecnica di climatizzazione passiva che consente alla luce penetrare nelle stanze ricavate nella roccia mantenendo la freschezza nel tepore dell'estate. La caratteristica essenziale che emerge chiaramente dall'analisi delle varie tipologie insediative è l'importanza della centralità: il nucleo dell'abitare è il vuoto centrale che permette la vita all'interno degli spazi. È uno spazio personalizzato e versatile, raccoglie e distribuisce gli spazi. Può ricevere tutte le attività della casa: dormire, mangiare, lavori domestici, feste. Queste caratteristiche corrispondono anche a un'organizzazione sociale che esprime fortemente l'intimità della famiglia attraverso il carattere introverso dell'abitazione, ma di grande condivisione all'interno del nucleo familiare stesso. Dal punto di vista funzionale, questi spazi regolano la composizione della casa, ne garantiscono la distribuzione interna e ordinano la configurazione geometrica complessiva. Il patio gioca il ruolo fondamentale nell'edificio perché garantisce illuminazione e ventilazione, quindi vita.

35. VISTA SUL CORTILE INTERNO DELLA CASA-PATIO



36.

The Road

103

“I have lost:
I knowing not what and where,
my two hands grope along the pocket,
long, onward.

Stone after stone without end
the road runs along a stone wall.

The wall is fast with an iron gate
and trails a long shadow across the road.
The road opens from morning into night,
and from night into morning.

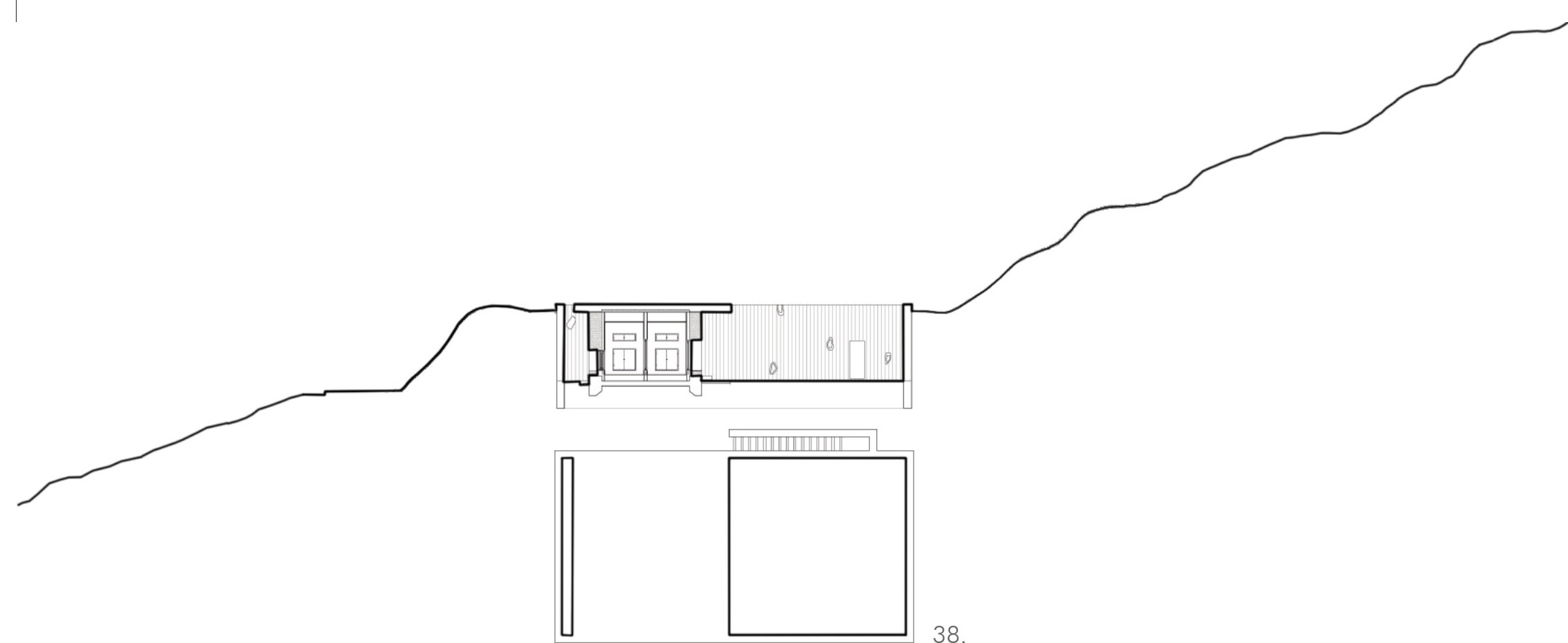
Groping along the stone wall I drop a tear,
but look up to find the sky abashingly blue.
The road is barren of a single weed;
the reason I cling to it is there is me remaining on the other side of the road.
And the only reason why I live
is I want to find what I lost.”⁵⁸

36. KIM WHAN-KI, MONTAGNE BLEUE (BLUE MOUNTAIN), 1956, OLIO SU TELA, 99,8x64,6cm, COLLEZIONE PRIVATA

⁵⁸ Yun Dong-Ju, *The road*, 31 Settembre 1941



37.



38.

Vuoti scavati dell'abitare: Earth House | BCHO Architects, Gyeonggi, Corea del Sud, 2009. Earth House è una casa del cielo. È una casa costruita in onore di Yoon Dong-joo (Longjing, 1917 – Fukuoka, 1945), un poeta coreano, che ha scritto bellissime poesie sul cielo, la Terra e le stelle. È una casa che si concentra sulla relazione primordiale tra la natura e gli esseri umani. È costruita con un'attenta considerazione dell'efficienza costruttiva e dei nostri sensi somatici.

Tra il 1910 e il 1945, l'Impero del Giappone pose la Corea sotto il proprio dominio. La coalizione di funzionari del governo giapponese di Meiji, militari e imprenditori iniziò un processo di integrazione della politica e dell'economia della penisola coreana con il Giappone. Con il trattato Giappone-Corea del 1910, la penisola divenne forzatamente una colonia del Giappone, il quale la governava con poteri assoluti.

Gli scritti di Yoon Dong-joo, soprattutto in questo periodo, incarnano la vita interiore di un giovane intellettuale coreano ordinario che si aggrappava alla decenza nel periodo d'oro del totalitarismo militarista giapponese. La luce del giorno è clamorosamente connessa con gli abusi nelle onnipresenti mani dell'imperialismo giapponese, che si cullano di notte in favore dell'intimità. Negli scritti di Yoon Dong-joo vi sono due tipi di oscurità di natura molto diversa l'una dall'altra di natura: una dolorosa e l'altra rilassante, a volte assumono una tale affinità tale da offuscare il contrasto emotivo.

Il 1941 fu un periodo buio anche per gli intellettuali giapponesi. Solo che era più oscuro per i coreani. In questa oscurità la vita di tutte le persone pensanti si mise in clandestinità. E la maggior parte di questa vita sotterranea era vis-suta a parole. Il piede soffocante del totalitarismo militarista sembrava aver calpestato tutto per riuscire a creare una superficie ininterrotta di uniforme grigiore. Ma sotto questa superficie le braci fumanti di varie voci sussurrava ancora, così che le persone che ascoltavano, sentivano.

La scatola di cemento di 14 m x 17 m è sepolta nel terreno e contiene 6 stanze e due cortili pieni di terra. La piccola casa è aperta sul cortile il quale a sua volta è aperto al cielo. Le stanze sono grandi appena da permettere ad un adulto

37. VISTA NOTTURNA CON IL PATIO ILLUMINATO DI EARTH HOUSE
(WWW.BCHOARCHITECTS.COM)

38. PIANTE E SEZIONE DI EARTH HOUSE
(WWW.BCHOARCHITECTS.COM)

di sdraiarsi dritto. La casa ha una piccola cucina, uno studio, due stanze di riposo, un bagno con una vasca di legno e una toilette, e un lavatoio. Le stanze sono tutte adiacenti l'una all'altra e si aprono direttamente sul patio. Le stanze comunicanti possono essere unite per creare una stanza più grande. Le porte della casa sono piccole, entrare nella casa richiede un certo sforzo corporale di adattamento ai passaggi molto stretti e bassi.

La pressione laterale dalla terra su quattro lati è bilanciata da uno spesso muro di contenimento in calcestruzzo. Le pareti di terra battuta forniscono tutte le divisioni spaziali interne ed esterne. La terra usata per i muri proviene dallo scavo del sito. Anche se la viscosità della terra esistente era bassa, è stato usato solo una minima percentuale di cemento bianco e calce in modo che le pareti possano ritornare in seguito alla terra. La casa usa un sistema di raffreddamento geotermico e un sistema di riscaldamento a pavimento radiante sotto il pavimento in argilla e cemento. Una combinazione di raffreddamento passivo e di tubi geotermici sepolti nella terra intorno agli edifici mantiene la temperatura fresca in estate e calda in inverno. Un pino che è stato abbattuto sul sito, è stato tagliato in dischi di 80 mm di spessore ed è stato gettato nelle pareti di cemento del cortile in modo che, mentre si decompone, ospiterà piccole piante e nuova vita nascerà con il tempo.

La Earth house è una casa per la contemplazione e la meditazione. Costruita in un buco scavato nel terreno, in una foresta della Corea del Sud, essa suggerisce un punto di vista insolito da cui relazionarsi con il paesaggio circostante. La casa ha molto da dire sulla possibilità di vivere dentro la terra piuttosto che

39. e 40. VISTE DIURNE DI EARTH HOUSE
DAL LIVELLO FUORI TERRA
(WWW.BCHOARCHITECTS.COM)



39.



40.



41.

sopra di essa. La casa è un esperimento che non solo scava nel terreno per ottenere benefici da esso, ma usa lo stesso terreno per costruire le pareti della casa. A parte qualche altro materiale aggiuntivo, come le lastre di cemento usate per contenere lo scavo e le pareti divisorie in legno tra le stanze, tutto il resto è fatto di terra e, in base al concetto dell'architetto, tornerà alla terra quando la casa sarà demolita.

L'architetto Byoungsoo Cho ha deciso di mettere alla prova la sua intuizione che costruire una casa nella terra potesse offrire benefici psicologici e fisici alle persone che ci vivono. La casa è in parte coperta da un tetto piatto di cemento su cui le persone possono camminare e in parte lasciata aperta al cielo per formare due cortili: uno più grande e importante che le persone attraversano per entrare nella casa e uno più piccolo e intimo sul retro, entrambi che incorniciano il cielo.

Il fatto di scendere e risalire per entrare e uscire dalla casa scatena quel senso di protezione e rifugio che la terra può offrire, il senso di avere le spalle coperte, e allo stesso tempo di poter stare all'aperto e osservare l'universo da una posizione confortevole, intima e sicura. Il progetto è pensato per essere visto secondo una filosofia contemplativa orientale. Una delle intenzioni dell'architetto era quella di permettere agli ospiti della casa di vedere il cielo da un punto di vista insolito: la casa è più bassa del livello del suolo ma aperta sul paesaggio circostante, e l'assenza di distrazioni create dal contesto fa sì che si guardi verso l'alto, percependo i cambiamenti nell'aspetto del cielo e nel colore della luce.

41. SCHIZZO CONCETTUALE DELLO SPAZIO IPOGEO PER *EARTH HOUSE*
(WWW.BCHOARCHITECTS.COM)



42.

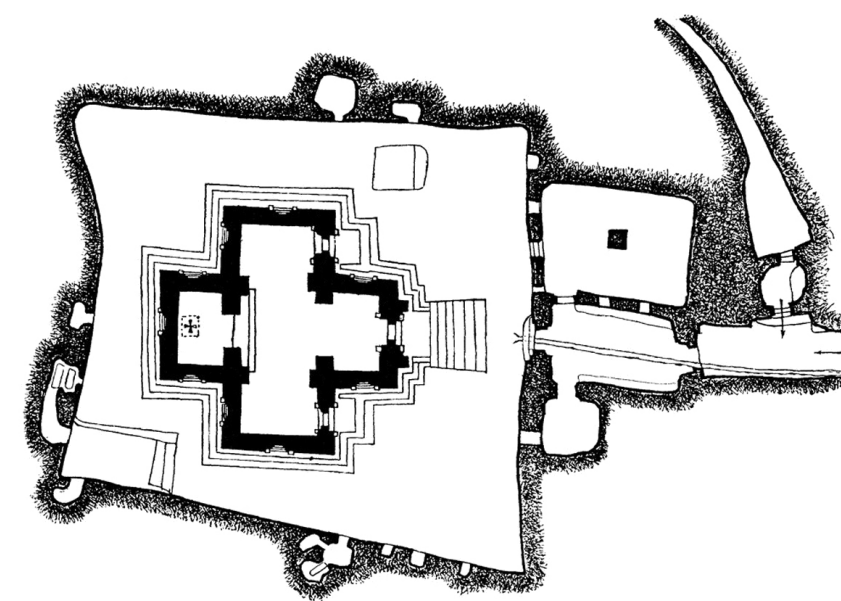
Vuoti scavati della vita pubblica: Le navate di Lalibela | Le 11 chiese rupestri monolitiche medievali di questa “Nuova Gerusalemme” del XIII secolo sono situate in una regione montagnosa nel cuore dell’Etiopia vicino a un villaggio tradizionale con abitazioni di forma circolare. Lalibela è un luogo elevato del cristianesimo etiope, ancora oggi un luogo di pellegrinaggi e devozione. In una regione montagnosa nel cuore dell’Etiopia, a circa 645 km da Addis Abeba, undici chiese monolitiche medievali sono state scavate nella roccia. Lalibela è il nome di un monarca del XIII secolo (ca.1185-1225) così come il nome del luogo dove fece scavare grandi chiese dalla roccia. Un pezzo solo scavato dalla roccia viva che trasuda perfezione di stile.

La vocazione sacra delle 11 chiese genera un *layout* spaziale decisamente diverso rispetto a quello patio centrico tunisino e cinese.

L’abilità architettonica richiesta per lavorare la roccia massiccia era di un ordine incredibilmente alto. L’effetto ottenibile con questa tecnica sarebbe impossibile da imitare se non attraverso l’utilizzo del cemento armato. La forma finale del luogo di culto è delineata nella roccia per mezzo di un enorme trincea scavata tutto intorno. Il blocco principale risulta interamente sotto a livello del suolo e in mezzo a una sorta di vasta cava. I lati dell’edificio centrale vengono poi scolpiti sotto forma di contrafforti perimetrali. L’interno viene opportunamente intagliato senza particolare necessità di farlo corrispondere formalmente al volume di scavo esterno. Le volte e le navate assumono delle forme a piacere, così come i tetti, producendo una serie intricata di archi che non starebbero mai in piedi con altri metodi costruttivi. Gli artisti e gli artigiani mostrano un considerevole ingegno e una grande maestria nell’infinita varietà e mescolanza di forme che caratterizzano i loro edifici. Sebbene scavate nella stessa roccia, ciascuna delle chiese ha il suo distinto stile, che esprime il tocco consapevole del genio. Le chiese di Lalibela, sembrano incarnare un nuovo concetto spirituale. Lalibela non è semplicemente una raccolta di chiese scavate nella roccia. Esprime un impulso utopico a trasformare la natura in cultura.

Il metodo costruttivo del complesso delle dodici chiese è semplice e puro,

43.



44.

con un risultato di coerenza di linguaggio che quasi fa mettere in discussione il metodo di assemblaggio di elementi dell'architettura tradizionale. La forma dell'edificio finale è definita dal solco perimetrale ricavato asportando parte del terreno roccioso. Si può dire che sia la terra a definire il progetto stesso, come il pezzo di marmo di Michelangelo che già contiene al suo interno la forma finale dell'opera d'arte e lo scultore è colui che semplicemente ne rivela le sembianze. Attraverso la loro continuità, questi edifici riconducono l'architettura torna alla sua condizione elementare di convivenza di vuoto e massa. Gli edifici evocano un senso di eternità, estranea a qualsiasi logica di linguaggio o stile architettonico. La loro matericità si rivela all'osservatore attraverso la sapiente lavorazione di un unico materiale, presente sul sito da migliaia e migliaia di anni. Le ragioni formali delle dodici chiese sono probabilmente da ricondurre per un verso alla tradizionale pianta centrale a croce greca della tradizione bizantina, e da un altro alla tipologia della sala ipostila, dando origine talvolta a tipologie ibride e originali.

Mentre la maggior parte degli edifici divide l'interno dall'esterno, nelle chiese di Lalibela il limite funzionale è più fluido. Ad esempio, a San Giorgio, vi sono due stanze strettamente collegate: una che definisce un interno e l'altra a cielo aperto. All'interno la stanza è relativamente piccola e utilizzata principalmente per conservare artefatti sacri come la croce copta e diverse Bibbie in lingua amarica. La seconda stanza è l'esterno dell'edificio, formata dal vuoto che circonda la chiesa.

È qui che si svolgono i servizi religiosi, il sacerdote si rivolge all'assemblea dall'alto dei gradini della chiesa, circondato dai parrocchiani che riempiono il pavimento della fossa, traboccante di fedeli fino al bordo superiore. Si può intendere questo spazio come una navata di una chiesa convenzionale, rovesciata e a cielo aperto. Fatto che peraltro rispecchia alla perfezione la cultura etiope di svolgere la maggior parte delle funzioni quotidiane all'aria aperta.

La stanza-trincea all'interno della quale emerge l'oggetto architettonico può ricordare l'interno del cortile della domus pompeiana, sebbene quest'ultimo strutturò lo spazio in modo da isolare le stanze dal nucleo centrale pubblico.

43. VISTA DALL'ALTO SULLA CHIESA SCAVATA DI SAN GIORGIO DURANTE UNA CELEBRAZIONE CRISTIANA ORTODOSSA CON SACERDOTI E FEDELI VESTITI IN ABITI TRADIZIONALI DI COLORE BIANCO

44. PIANTA DI SAN GIORGIO

Al contrario i cortili di Lalibela si verificano tutto intorno all’edificio, ribaltando il rapporto pieno-vuoto rispetto all’esempio precedente. Questa soluzione sembra adattarsi bene alla vocazione pubblica di tali edifici. Il dimensionamento del fossato è probabilmente determinato per accogliere i fedeli durante le celebrazioni e la sua sezione abbastanza larga da permettere l’osservazione della chiesa anche dall’interno del fossato stesso e non solo dall’alto.

Un altro aspetto unico di queste chiese è il loro profilo che dal punto di vista dello skyline della città, è inesistente. Scolpiti interamente sotto il livello della terra, sia la sequenza di ingresso e sia la sua visibilità da lontano sono completamente diverse da una tipica chiesa, la cui altezza e il cui volume appare come silhouette sempre visibile dalle zone circostanti e con la sua forma e presenza iconica invita i fedeli ad entrare. Il fatto che sia sotterranea, conferisce alla chiesa un aspetto di umiltà: avvicinandosi al sito si scorge per primo il vuoto che circonda la chiesa a forma di croce come una scheggia scura sulla cresta del crinale. Avvicinandosi al bordo del fosso, le mura esterne della chiesa diventano visibili mentre il sentiero imbocca una leggera depressione. Più stretto all’inizio, si allarga man mano che si scende. Prima di raggiungere la navata a cielo aperto, una serie di stanze piccole e buie caratterizzate dal contrasto estremo con la luce disponibile creando una emozionante alternanza di oscurità/luce fino a raggiungere l’ultima stanza, più grande che si apre sulla facciata della chiesa. Quaggiù l’orizzonte è ridefinito dal bordo superiore della fossa e il paesaggio circostante è nascosto alla vista. La semplicità delle pareti e del pavimento definiscono una cornice meditativa non concorrendo con la vista pulsante del cielo.

45. FEDELI CHE ENTRANO NELLA NAVATA A CIELO APERTO DELLA CHIESA DI SAN GIORGIO

46. VISTA DALL’INTERNO DELLA NAVATA DI SAN GIORGIO

47., 48., 49. E 50. LA PREGHIERA E IL RACCOGLIMENTO DEI FEDELI E DEI SACERDOTI NEI LUOGHI SACRI DI LALIBELA



46 .

47 .



48 .

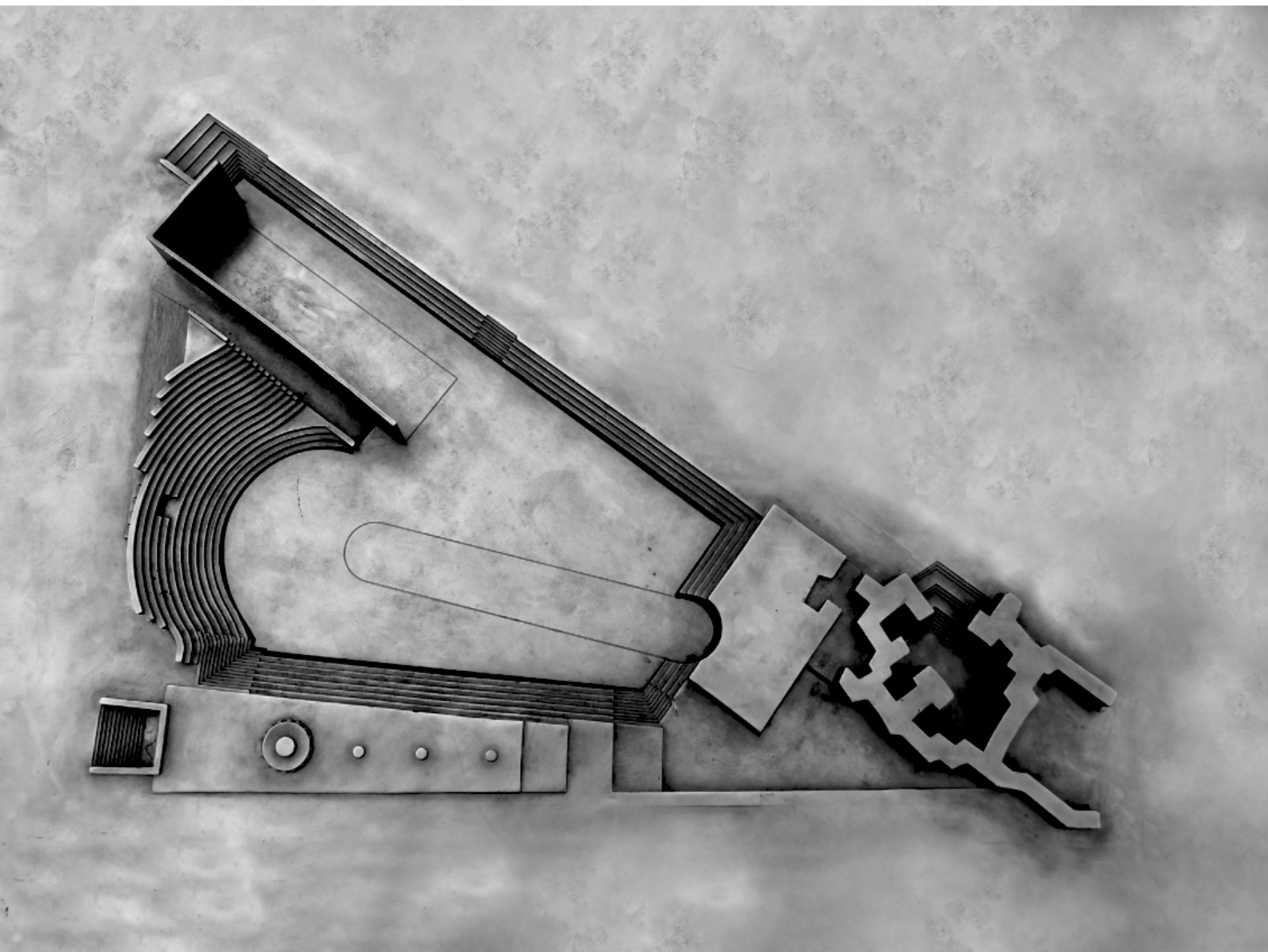


49 .

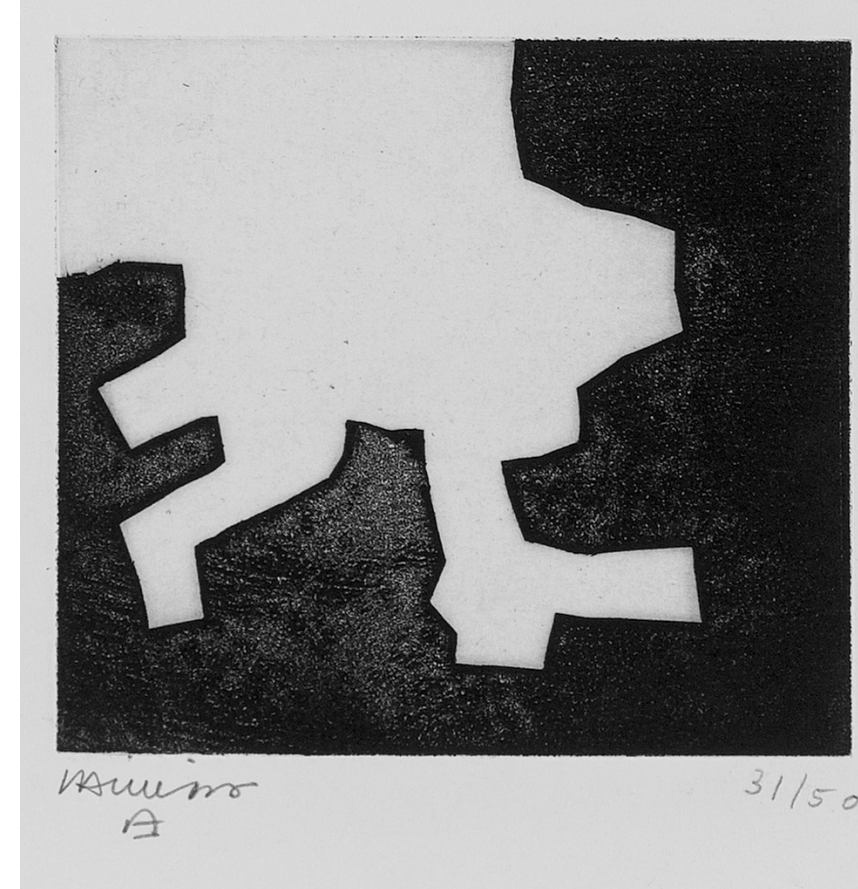


50 .





51.



52.

Vuoti scavati della vita pubblica: Plaza de los Fueros | 1979. La Plaza de los Fueros⁵⁹ (in basco Foru plaza) è una piazza di forma triangolare situata nell' Ensanche de Vitoria⁶⁰ e realizzata dagli architetti Eduardo Chillida (San Sebastián, 1924 - San Sebastián, 2002) e Luis Peña Ganchegui (Oñati, 1926 - San Sebastián, 2009). Tra il 1897 e il 1899, l'architetto Javier Aguirre costruì il vecchio mercato alimentare, proprio sul luogo in cui decenni dopo sarebbe stata eretta l'attuale Plaza de los Fueros. Essa occupa lo spazio della Plaza de Abastos⁶¹ di Vitoria, che fu aperta al pubblico il 31 dicembre 1899 e poi parzialmente restaurata nel 1928. Da quel momento è stata luogo di incontro e centro di attività commerciali fino alla sua chiusura nel 1975 quando si decise che per motivi di sicurezza e, il mercato dovesse essere trasferito, dotandolo di strutture migliori e più moderne, così nel gennaio di quest'anno il complesso fu demolito e la nuova piazza eretta su un terreno successivo alla Plaza di Santa Barbara.

La sua demolizione durò appena un mese, ma non senza controversie che hanno diviso l'opinione pubblica in due correnti inconciliabili: da un lato, quelle persone e associazioni che erano favorevoli a mantenere l'edificio in quanto era l'unica costruzione civile modernista del XIX presente in città e dall'altra parte, coloro che sostenevano si dovesse creare uno spazio pubblico aperto.

Plaza de los Fueros si trova in un punto chiave della città: l'Ensanche de Vitoria. Il cuore della città, a due passi dal Quartiere Medievale. Si tratta di un complesso monumentale costruito in granito rosa. La piazza è irregolare e delimitata da scale. Da un lato c'è un muro che funge da frontone per giocare alla pelota basca e squash. È un'opera in onore delle Carte Basche, alle antiche

51. MAQUETTE DELL'INTERVENTO AD OPERA DELL'ARCHITETTO LUIS PEÑA GANCHEGUI E DELL'ARTISTA EDUARDO CHILLIDA PER LA NUOVA PLAZA DE LOS FUEROS, VITORIA, SPAGNA

52. EDUARDO CHILLIDA, *ELKAR II* (TRAD.: *INSIEME II*), ACQUAFORTE, 1969, FIRMATA A MATITA E NUMERATA 31/50, 42x39,5cm

⁵⁹ Trad.: Piazza dei Diritti

⁶⁰ Quartiere della città di Vitoria, capitale della provincia di Álava, Paesi Baschi.

⁶¹ Trad.: Piazza del Mercato

tradizioni del popolo. Dall'altro lato, alte pareti fungono da piccolo labirinto. Le sue mura, viste dall'alto, formano la sagoma della provincia di Álava. All'interno di questo labirinto-monumento ai Fueros possiamo trovare una scultura di Eduardo Chillida. La Plaza de los Fueros è famosa anche per le attività che vi si svolgono: dai concerti alle mostre, mercati e sport tipici baschi. Lo spazio percorribile si sviluppa ad un livello più basso rispetto a quello della strada, i limiti della depressione variano da gradinate a muri che fungono da parapetto. L'utilizzo di un solo materiale di finitura fa sì che l'impressione che lo spazio sia scavato direttamente dalla terra sia enfatizzato. Le differenze di quota e quindi i limiti, sono anch'essi spazi che circondano uno spazio piano centrale. Questa disposizione è ottima per l'utilizzo del luogo per concerti o esibizioni.

Nell'opera di Eduardo Chillida, la scultura va oltre la tradizionale rappresentazione plastica delle forme astratte o concrete come semplici oggetti di contemplazione. Al il suo lavoro, c'è una consapevolezza dello spazio che circonda le sue sculture, così come le sue potenzialità e qualità come generatore di spazi interni ed esterni. Come artista, cerca un antagonismo tra massa e volume vuoto, per definire gli oggetti, e anche la caratterizzazione e colorazione di quel vuoto - come strumento di lavoro ed elemento costruttivo a scapito della materia fisica. Trasforma il vuoto o il volume negativo della massa nella materia creativa. Nei suoi disegni e collage per Plaza de los Fueros percepiamo il peso e la forza del pieno e del vuoto come confini che diventano essi stessi elementi scultorei.



53. SERGIO NEVADO, DETTAGLIO DELLA SCALINATA A SUD NELL'INCROCIO TRA INDIPENDENTZIA KALEA (TRAD.: STRADA) E FORU KALEA, 2015 (WWW.FLIKR.COM)

54. JORGE MUÑOZ, DETTAGLIO DELLA SCALINATA A SUD VISTA DA CALLE (TRAD.: VIA) DE POSTAS, 2006 (WWW.FLIKR.COM)

55. MIKEL ALBA, DETTAGLIO DELLA SCALINATA A SUD CHE FORMA L'ANFITEATRO, VISTO DALL'INTERNO DELLA PIAZZA, 2010 (WWW.FLIKR.COM)



54.



55.

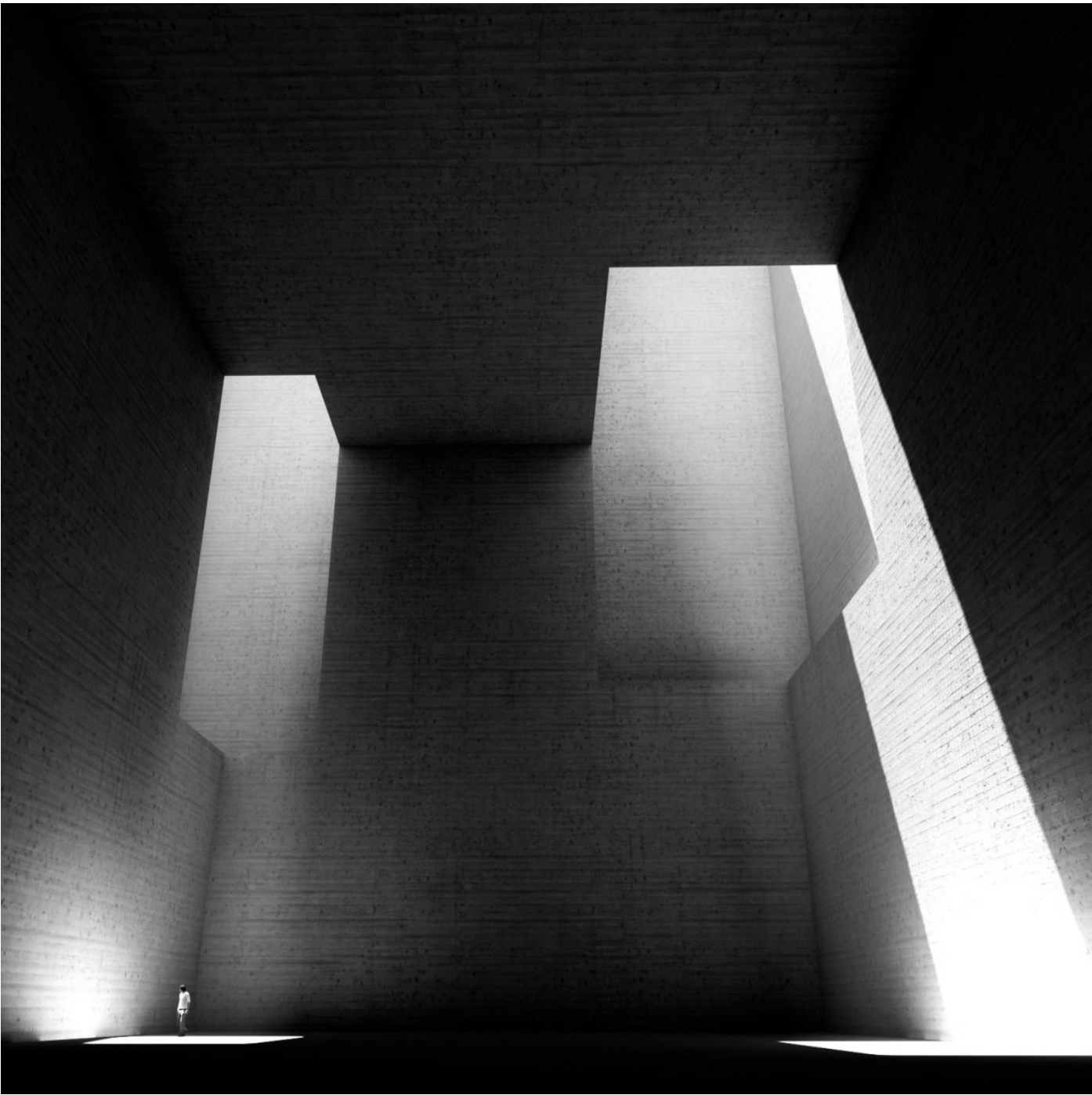


56.

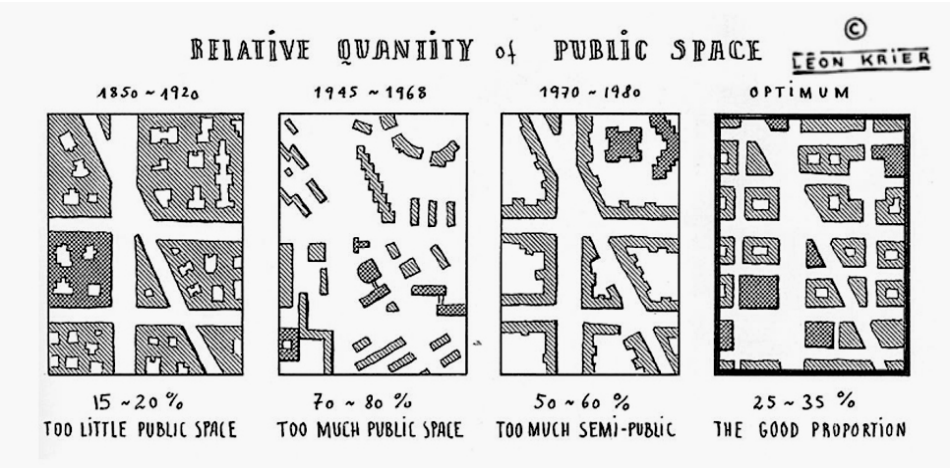
57. VISTA NELLO SPAZIO INTERNO DEL PROGETTO PER LA MONTAGNA DI TINDAYA A FUERTE VENTURA AD OPERA DELL'ARTISTA EDUARDO CHILLIDA

⁶² Trad.: “La scultura è una funzione dello spazio. Non parlo dello spazio situato al di fuori della forma, che circonda il volume e in cui vivono le forme, ma dello spazio generato dalle forme, che le abita e che è tanto più efficace quanto più segretamente agisce. (...) Per me, non si tratta di qualcosa di astratto, ma di una realtà corporea come il volume che la racchiude”. Eduardo Chillida

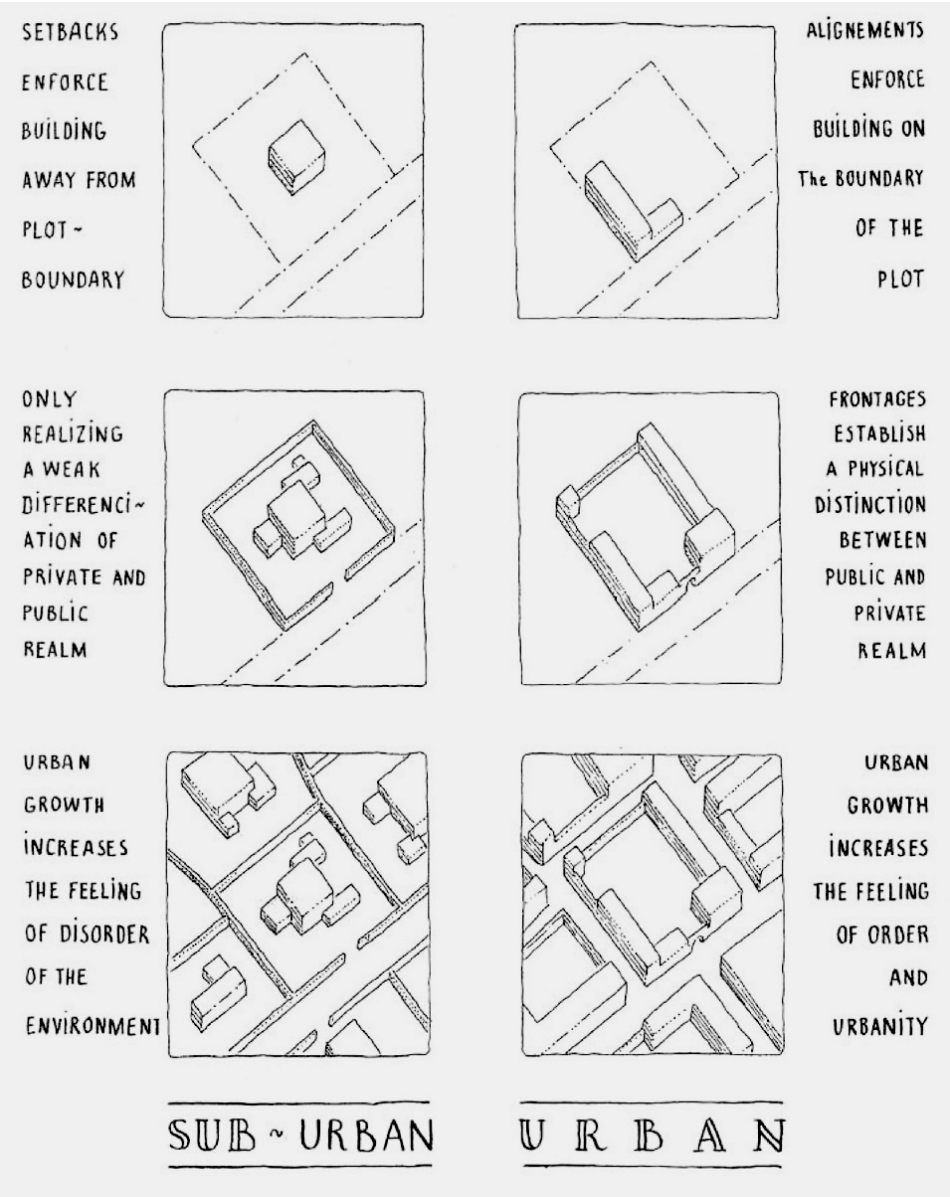
“La escultura es una función del espacio. No hablo del espacio situado fuera de la forma, que rodea el volumen y en el que viven las formas, sino del espacio generado por las formas, que vive dentro de ellas y que es tanto más eficaz cuanto más a escondidas actúa. (...) para mí, no se trata de algo abstracto, sino de una realidad tan corporal como la del volumen que lo abarca.” ⁶²



58.



59.



“FARE SPAZIO È LIBERA DONAZIONE DI LUOGHI”⁶³

*“Lo primero que se observa del espacio visual es su vacuidad, vacuidad dentro de la cual los objetos se mueven o están quietos [...] El hombre se apercibe del vacío que lo rodea y le presta forma y expresión [...] el efecto de esa transfiguración, que eleva el espacio al ámbito de las emociones, es la concepción del espacio.”*⁶⁴

Nel concetto di spazio cavo è implicita un’azione preventiva: quella dello scavare. Il cavare genera uno spazio concavo, delimitato da qualcos’altro di convesso che lo avvolge: il recipiente, il vaso che lo contiene. Si è indagato il ruolo di un vuoto in architettura che incarnasse questo predicato: come materia immateriale essenziale per la composizione architettonica.

Il vuoto è considerato maggiormente come lo spazio che permette il movimento, è aria, è assenza di materia, non ha un corpo né materialità. Ma può trasformarsi in creatore di forme cessando di essere il solo contenuto invisibile di limiti fisici. Nella sua materializzazione ne comprendiamo le qualità espressive, simboliche e strutturanti dello spazio.

In questo senso, gli esempi scelti per questa interpretazione di scavo mentale atto alla creazione di un vuoto redentore dello spazio circostante, abbracciano perlopiù, quegli interventi architettonici, che contemporaneamente, mettono in gioco le due parti della composizione, utilizzando la materia in modo additivo e mantenendola al servizio della figura vuota.

Il vuoto si rivela essere un elemento chiave nel concepimento formale architettonico, in modo tale che nelle diverse situazioni appaia con enorme forza fisica, che evidenzia lo spazio costruito in modo significativo e simbolico.

Cerchiamo il vuoto come attivatore spaziale architettonico, con diversi contenuti di espressione e conoscenza.

Quale luogo migliore per cercare queste caratteristiche del vuoto se non nelle città?

La città, nel suo insieme, è di una complessità che non può essere ridotta all’oggettività di una gerarchia di elementi: tutti si traducono in intenzioni e influenze. La città è sempre stata costituita dal rapporto tra costruito e lo spazio pubblico che lo circonda, come palcoscenico della vita che vi si svolge.

58. LÉON KRIER, QUANTITÀ RELATIVA DI SPAZIO PUBBLICO, SCHIZZO PRESENTE NELLA RACCOLTA DI DISEGNI “A DIFFERENT KIND OF ARCHITECTURAL DRAWING: LÉON KRIER’S SKETCHES”, M.I.T. PRESS, CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS

59. LÉON KRIER, SUB-URBANO/URBANO, SCHIZZO PRESENTE NELLA RACCOLTA DI DISEGNI “A DIFFERENT KIND OF ARCHITECTURAL DRAWING: LÉON KRIER’S SKETCHES”, M.I.T. PRESS, CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS

⁶³ Heidegger Martin, op. cit.

⁶⁴ Trad.: La prima cosa che si osserva nello spazio visivo è il suo vuoto, vuoto entro il quale gli oggetti si muovono o sono fermi (...) L’uomo prende coscienza del vuoto che lo circonda e gli conferisce forma ed espressione (...) l’effetto di quella trasfigurazione, che eleva lo spazio al regno delle emozioni, è la concezione dello spazio”. Giedion Sigfried, *El presente eterno: los comienzos del arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1981

Questo dialogo tra gli edifici e gli spazi pubblici deve propiziare una città continua e permeabile adattata ai bisogni delle persone e soprattutto alle loro interazioni (bisogni sociali), che contribuiscono a un maggiore godere della vita urbana, sia privatamente che collettivamente. Si può dire che la città è composta dalla corretta relazione tra i tre elementi essenziali: il costruito (massa), il pubblico (vuoto) e le persone (interazioni) che lo abitano. Le città sono cresciute in un’omogeneità di regole semplici tra i diversi elementi morfologici e i monumenti o gli edifici eccezionali sono sempre stati importanti nella loro idealizzazione. Questi elementi - combinati con l’eccezionalità degli spazi pubblici che ne esaltavano la loro grandezza - hanno rappresentato le zone centrali, con una forte componente simbolica.

⁶⁵ Rossi Aldo, *L’architettura della città*, Marsilio, Venezia, 1966

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Hertzberger Herman, *Lessons for Students in Architecture*, 010 Publishers, Rotterdam, 2005

⁶⁸ Carmona Matthew, *Public Places Urban Spaces*, Elsevier, Brulington, 2003

⁶⁹ Trad.: “La strada e la piazza rappresentano l’unico e necessario modello per la ricostruzione di uno spazio pubblico. In questo contesto si sottolinea anche il necessario rapporto dialettico tra tipologia edilizia e la morfologia dello spazio urbano e, all’interno di tale dialettica, il corretto rapporto dei monumenti (edifici pubblici) e del più anonimo tessuto urbano (edifici ad uso privato)”. Krier Léon, *The City Within the City*, in Architectural Design, Volume 54, 1984

“Se prendiamo uno studio sulla città vediamo che l’insieme urbano è suddiviso secondo tre funzioni principali; esse sono la residenza, le attività fisse, la circolazione.” ⁶⁵

La residenza comprende chiaramente le funzioni dell’abitare che si traducono nello spazio costruito privato, le attività fisse includono le attrezzature urbanistiche ed edifici che accolgono le funzioni pubbliche del lavoro e del tempo libero, della sanità, della cultura ecc. e la circolazione stabilisce la tensione fondamentale tra i diversi elementi costruiti. La forma urbana deve costituire una città costruita continua e spazialmente permeabile, in costante dialogo tra queste tre funzioni, adattando ogni soluzione a un dato contesto.⁶⁶ Gli edifici non possono essere progettati come oggetti isolati nello spazio, né assunti come entità singolari. La pianificazione urbana deve prevedere il dialogo costante tra il pubblico e il privato, tra il pieno e il vuoto, tra il costruito e vuoto, tra l’organismo costruito e gli spazi che genera intorno ad esso, in

modo da conseguire una città coesa e solida.

È importante pensare la città come un insieme di edifici pubblici eccezionali con gli edifici più ordinari e anonimi di uso prevalentemente privato. Questa riflessione è determinante nei quartieri residenziali per integrarli in modo permeabile alla città.

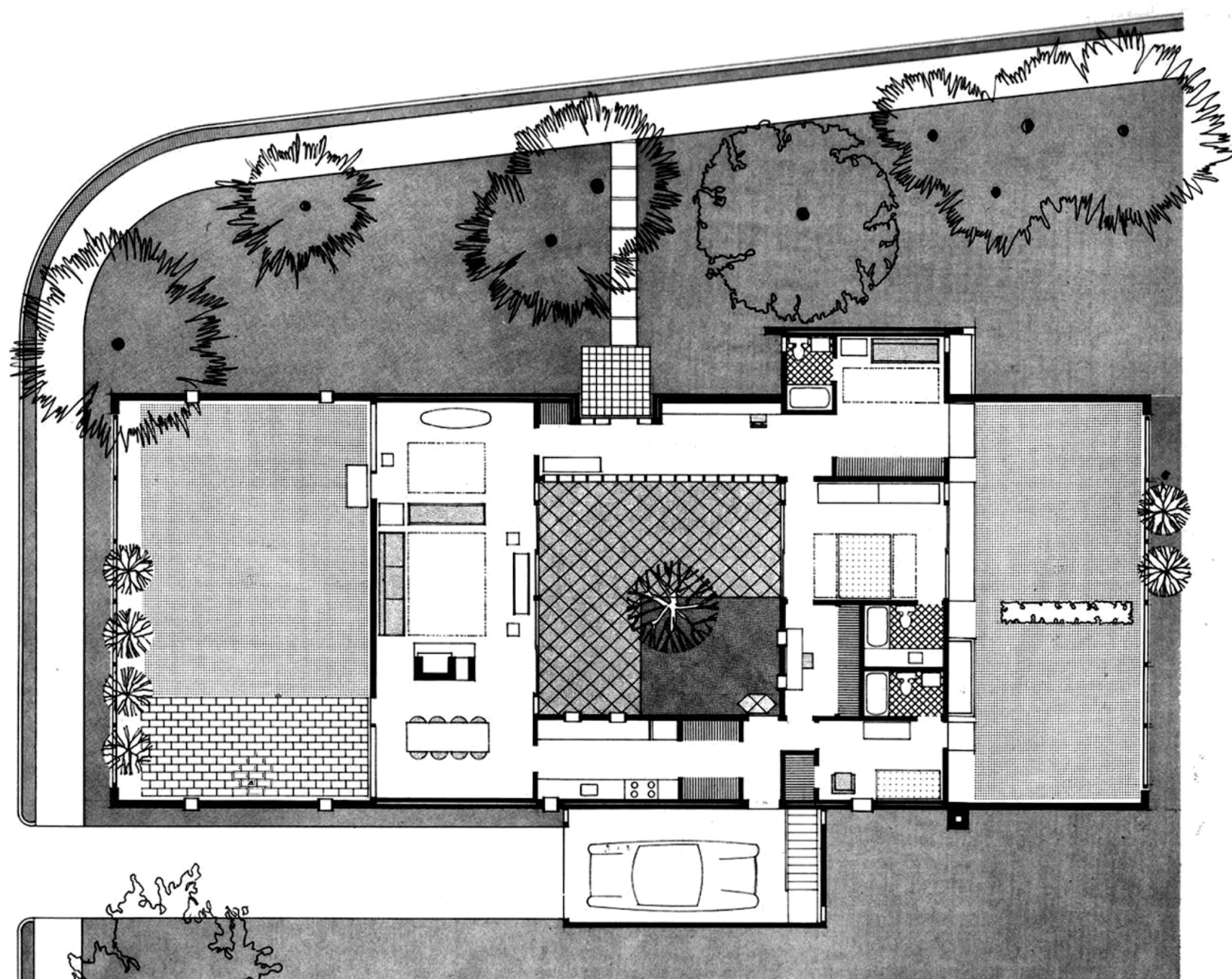
Fino alla fine dell’era moderna, la città è sempre stata intesa secondo due zone in contrapposizione: pubblico e privato. I due contrari non si sovrapponevano ma si completavano a vicenda. Un ideale errato di polarizzazione esagerata, che ha portato a una scarsa interconnessione tra entrambi.⁶⁷

Il pubblico deve essere compreso rispetto al privato, l’uno più coinvolto in contesti sociali e aperti in contrasto con l’altro, fatto di relazioni familiari più intime e controllate.⁶⁸

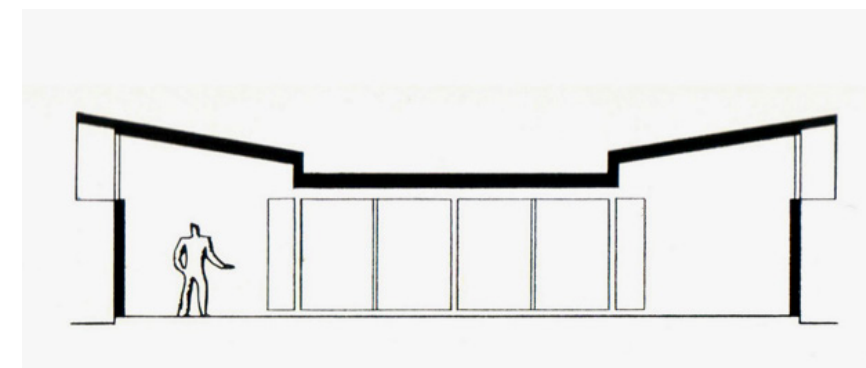
Entrambi possono formare una continuità, fornendo un rapporto intimo tra l’edificio e lo spazio pubblico senza perdere la sua polarità ma, allo stesso tempo, definendo la forma dello spazio esterno.

La facilità di percezione dello spazio pubblico è legata alla forma dell’edificio che lo definisce. Il grado di relazione tra i due elementi suggerisce certi tipi di occupazione di entrambi, secondo diverse letture e percezioni che differiscono con il modo in cui sono progettati. Lo spazio influenza le relazioni personali, determinando il modo in cui ci relazioniamo con l’ambiente.

“The street and the square represent the only and necessary model for the reconstruction of a public realm. In this context, we also stress the necessary dialectical relationship of building typology and morphology of urban space and inside that dialectic, the correct relationship of monuments (public buildings) and the more anonymous urban fabric (buildings for private use)”. ⁶⁹



60.



61.

Vuoto costruito dell'abitare: Casa Sert. Josep Lluís Sert⁷⁰ | Il patio è l'elemento spaziale che permette di vivere tra i limiti mentre lo spazio limitato a causa del suo isolamento, fornisce ai suoi abitanti l'illusione di un'area di dominio figurativo. Il patio trasmette sicurezza e privacy. Permette di vivere un esterno controllato e protetto. Lo spazio del patio è un elemento essenziale nella struttura della abitazione, non uno spazio vuoto insolito, ma un vuoto che dialoga con il pieno, casa e patio si completano a vicenda formando il tutto.

Costruita nel 1957 dall'architetto spagnolo Josep Lluís Sert come residenza privata a Cambridge, Massachusetts. La casa viene pensata dall'architetto in contatto con la terra e introversa al mondo esterno, senza nessun desiderio di esibire il rifugio della privacy, dell'alloggio, nascosto dietro i muri perimetrali che segnano il limite del dominio, del contenimento e della sua estensione. Il cortile centrale è il germe della forma vivente e si distingue dagli altri due: quello de fronte al soggiorno e l'altro sul retro delle camere da letto. I luoghi della vita domestica contornano lo spazio singolare a cielo aperto come una specie di catena spiegata che ospita la circolazione per accedere a quelle adiacenti. Da un simile abbraccio la condizione anulare del soggiorno che ha nel cortile interno il suo centro di riferimento.

Casa Sert si trova a Cambridge, Massachusetts. Questa è la seconda casa ad essere costruita dall'architetto per la sua famiglia negli Stati Uniti, ed è considerata un paradigma della casa cortile. È stato costruito su un terreno di proprietà dell'Università degli Studi di Harvard, in una zona adiacente al Campus Universitario, la casa si inserisce in un lotto rettangolare in un angolo formato da due strade perpendicolari. In risposta al sito, l'architetto sceglie di direzionare la casa verso l'interno, facendo del patio il motivo centrale anche in omaggio alle sue radici mediterranee.

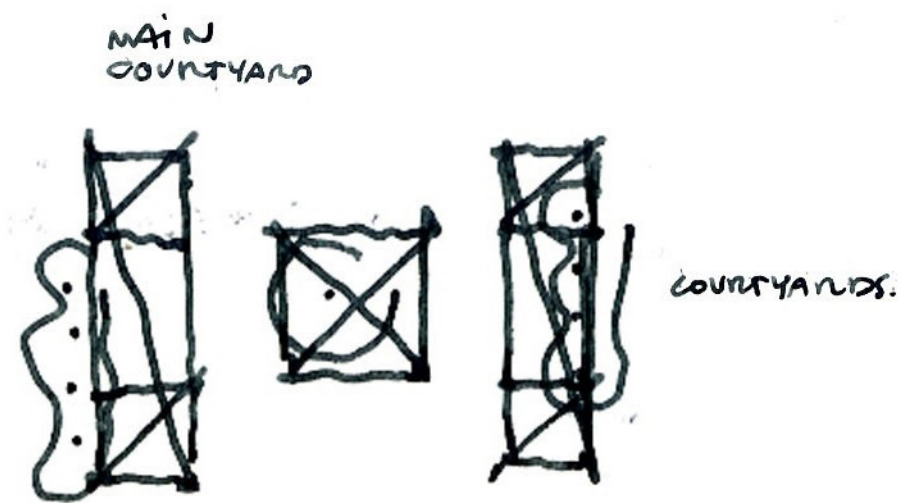
Tanto perché la condizione della casa-patio trascende qualsiasi localismo e può essere trovata in una grande varietà di luoghi e culture, antiche e moderne, quanto perché la tradizione della casa americana si concentra sul padiglione, la casa Sert si riferisce a due specifiche genealogie: la casa-padiglione e la

131

60. JOSEP LLUIS SERT, PIANTA GENERALE DI CASA SERT, CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS (WWW.HICARQUITECTURA.COM)

61. JOSEP LLUIS SERT, SEZIONE DELLO SPAZIO INTERNO DI CASA SERT, CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS (WWW.HICARQUITECTURA.COM)

⁷⁰ González Cubero Josefina, *Los conflictos de la casa-patio. La casa Sert (1958) in Cambridge in 4 Centenarios*, Valladolid, 2002



62.

casa-cortile.

Sia gli spazi interni che quelli esterni diventano più riservati e silenziosi e tutte le stanze godono di scorci piacevoli indipendentemente dal contesto che esiste al di là delle mura esterne.

Josep Lluís Sert ha utilizzato il progetto di questa casa come laboratorio per la sperimentazione di diverse possibilità, si conoscono infatti più di quindici versioni che precedono il risultato finale. La casa è circoscritta su un lotto rettangolare piano ed è distribuita solo su un piano. La costruzione non occupa l'intero lotto, vi sono infatti tre cortili, che consentono un uso controllato dello spazio esterno. I volumi di casa Sert assecondano la logica del terreno, accentuandone l'orizzontalità e la linearità. Il congiunto si presenta in modo semplice: un volume quadrato scavato al centro e due cortili laterali.

Il cortile centrale è il protagonista: è l'unico cortile pavimentato e dalla geometria perfetta. Questo, come un oggetto, svolge la funzione di imporsi dinanzi all'esperienza dello spazio interno.

L'intero progetto è introverso, come una domus Romana o un monastero, la casa volta le spalle all'esterno. La pianta è strutturata intorno al cortile centrale, e l'accesso alla casa avviene attraverso uno spazio ampio che funziona come biblioteca. Lo spazio interno attorno al patio non funziona mai come un corridoio, dall'ingresso è possibile andare a destra all'area sociale, e a sinistra all'area privata. Entrambe le aree hanno la stessa definizione e il patio distribuisce questi tre spazi (l'ingresso, e le aree sociali e private). La cucina, invece, è dalla parte opposta rispetto all'ingresso: è uno spazio lungo e stretto e dotato di un'area di servizio.

È possibile distinguere chiaramente la divisione tripartita che organizza la casa in tre zone: sociale, privata e di servizio, così come la tripartizione dello spazio esterno con la presenza dei tre cortili: quello centrale che permette di illuminare e riscaldare l'intera casa e funge da spazio di collegamento per tutte le aree, una a servizio dell'area privata e l'altra che serve la zona sociale.

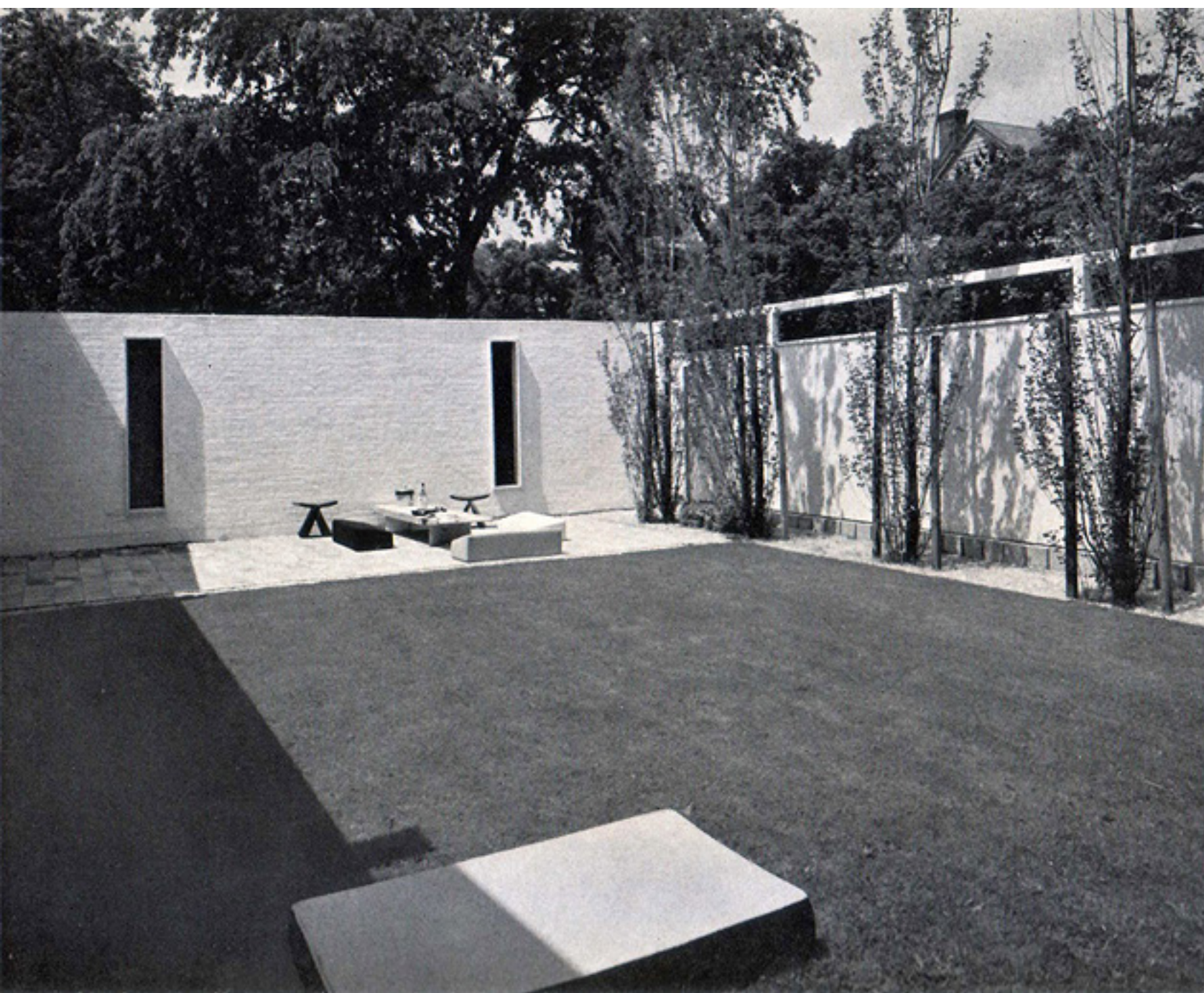
La casa è organizzata intorno a questi tre cortili che sono all'interno del lotto, allineato su un asse longitudinale esposto da nord-ovest a sud-est, con ogni

62. JOSEP LLUIS SERT, SCHIZZO CONCETTUALE DEGLI SPAZI VUOTI (ALL'APERTO) DI CASA SERT
(WWW.HICARQUITECTURA.COM)

63. VISTA INTERNA DELLO SPAZIO DI CIRCOLAZIONE CHE CIRCONDA IL PATIO CENTRALE DI CASA SERT
(WWW.HICARQUITECTURA.COM)



63.



64.

patio che ha il proprio carattere.

In questo progetto il limite è esplorato in modo molto chiaro: i limiti esterni della casa lo proteggono dall'esterno, sono chiusi e hanno solo aperture occasionali, al contrario, i limiti interni intendono estendere e prolungare l'area a cielo aperto, a tutto lo spazio domestico. Da fuori la casa sembra avere una struttura massiccia e invalicabile, l'interno invece è permeabile sfocando il confine tra interno ed esterno.

La trasparenza è un elemento chiave nella definizione del confine tra cortili e spazi interni. L'uso del vetro come materia per definire questo limite, è legato al concetto di patio come spazio per ampliare gli interni verso l'esterno. Le ampie superfici vetrate che collegano gli spazi interni con i patii, permettono di stabilire punti di vista in profondità, trasmettendo una sensazione di maggiore ampiezza. Il luogo in cui si trova la casa è caratterizzato da un clima freddo e la sua posizione in relazione con l'orientamento solare, consente un'ottima illuminazione naturale durante l'intero arco della giornata.

Quanto ai materiali, quest'opera si distingue per la sua semplicità. Casa Sert segue il tipico modello americano del New England e la scelta dei materiali che compongono l'esterno intendono incorniciare la casa nell'insieme linguistico delle altre abitazioni che si trovano in questo quartiere. Mattoni rossi, vetro e legno per il pavimento e le recinzioni. All'interno è usato per lo più il colore bianco. Sert, che nasce come pittore, ha esposto il lavoro dei suoi amici intimi Fernand Léger, Alexander Calder, Joan Miró e Pablo Picasso in tutta la casa. Così ha mantenuto le pareti e le tende bianche per non interferire con i colori vivaci di questi dipinti. Sebbene lo schema delle case a schiera di Sert non sia mai stato ripetuto sui lotti vicini, questa unità urbana ha costituito la base per molti dei suoi altri progetti, sia nell'area di Boston che altrove. Mentre Sert donava la sua collezione d'arte agli Harvard Art Museums, la sua casa cadde in rovina dopo la sua morte nel 1983. Oggi, la casa Sert ricrea l'ambiente di vita originale dell'architetto, grazie alle cure fedeli degli amici dei Sert, il professore di Harvard Gerald Holton e sua moglie artista, Nina. Gli Holton hanno acquistato la casa nel 1991, riportandola alle condizioni originali e l'hanno arredata con la loro collezione d'arte.

135

64. VISTA SUL CORTILE LATERALE DELLA
ZONA GIORNO DI CASA SERT
(WWW.HICARQUITECTURA.COM)

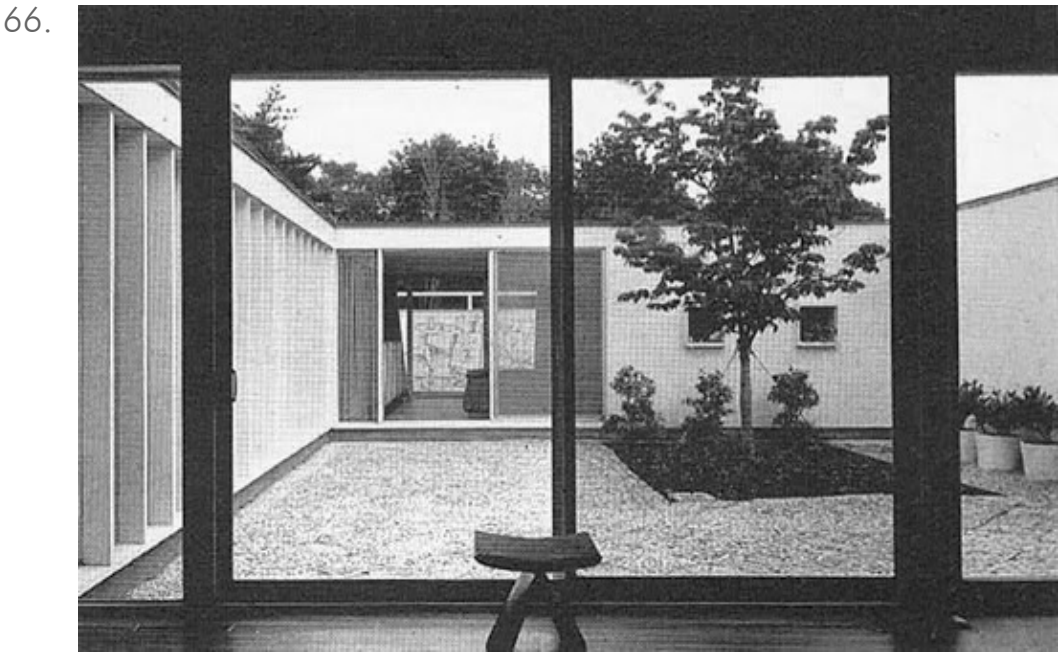
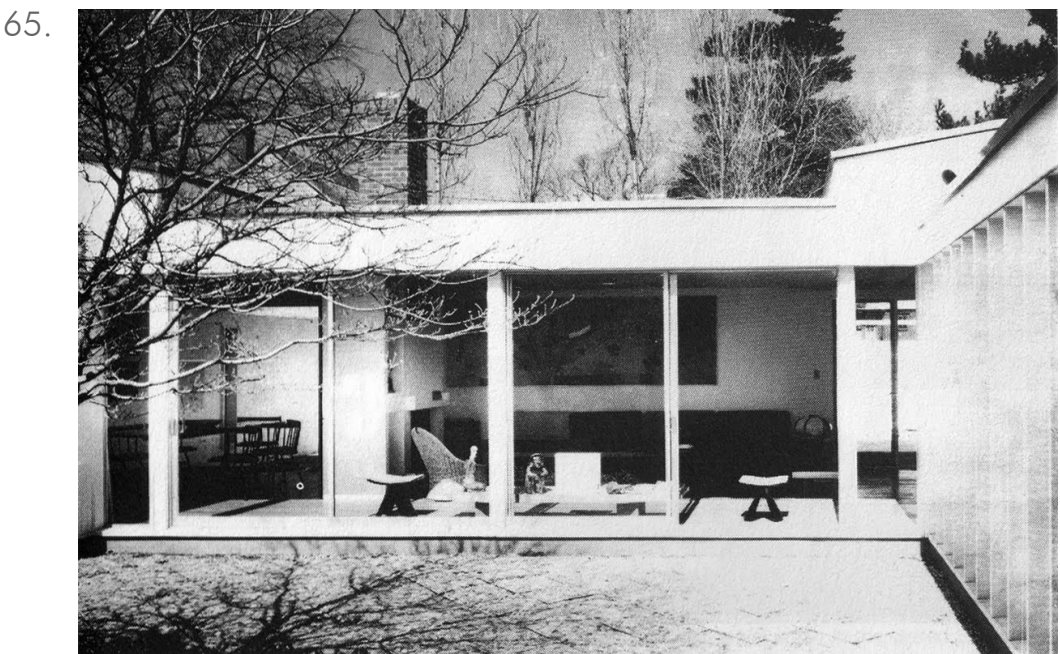
65. VISTA DAL CORTILE CENTRALE SULL'INTERNO DELLA ZONA GIORNO DI CASA SERT
(WWW.HICARQUITECTURA.COM)

66. VISTA DALL'INTERNO DELLA SALA SUL CORTILE CENTRALE DI CASA SERT
(WWW.HICARQUITECTURA.COM)

67. VISTA DALLA SALA DA PRANZO SUL CORTILE CENTRALE DI CASA SERT
(WWW.HICARQUITECTURA.COM)

⁷¹ Pedragosa Francesc, *Interior/Exterior en el espacio arquitectónico japonés. Patio y casa* in Revista DPA, Barcellona, 1997

“La casa-patio, è del tipo che include nella sua massa costruita uno spazio libero che costituisce il centro stesso dello spazio domestico o comunitario”.⁷¹





68.



69.

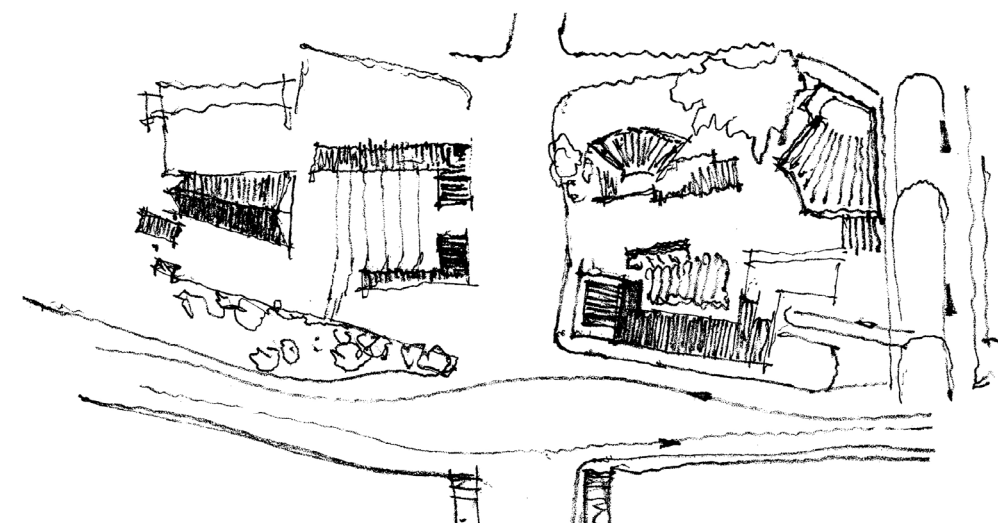


70.

68., 69. E 70. VISTE DALL'ESTERNO DI CASA
SERT
(WWW.HICARQUITECTURA.COM)



71.



72.

Vuoto costruito della vita pubblica: Chiesa e Centro Parrocchiale a

Seinäjoki, Alvar Aalto | La città di Seinäjoki, Finlandia occidentale, lan-

ciò una gara d'appalto nel 1951 per la costruzione di una chiesa e un centro parrocchiale. Alvar Aalto partecipò e vinse nel 1952. Nel 1958 fu costruita la

Chiesa e il Centro Parrocchiale solo nel 1964. Nel 1958 il Consiglio Comunale decise di aprire una gara e di estenderla a tutto il centro della città di Seinäjoki.

Il programma prevedeva la costruzione di un municipio, una biblioteca, un teatro e un edificio per gli uffici comunali, da erigere nel lotto adiacente alla Chiesa e centro parrocchiale. L'anno successivo, nel 1959, Alvar Aalto vinse anche questo concorso. L'architetto progettò quindi tre vuoti costruiti, in relazione tra loro, e liberati dai vincoli generati dal traffico automobilistico.

Limiteremo la nostra analisi al primo vuoto: quello posto davanti alla chiesa, circondato dal Centro Parrocchiale. Il vuoto tra la Chiesa e il Centro Parrocchiale costituisce un prolungamento della navata della chiesa, assumendo il carattere di piazza erbosa, avente come base geometrica la figura di una piazza, permettendo di ospitare fino a circa quindicimila persone.

Seinäjoki è un grande centro religioso per la chiesa luterana di tutta la Finlandia, da qui la necessità di accogliere un gran numero di fedeli in occasioni speciali. Il pavimento di questo vuoto costruito, presenta una pendenza costante la quale aiuta a creare una sorta di anfiteatro a cielo aperto. Questo anfiteatro, inteso come una pubblica piazza, è delimitato su tre lati dalla Chiesa stessa e dal centro parrocchiale.

Sul lato opposto, un muro segna il limite del vuoto, traducendosi infine in una recinzione. Il muro ha anche la funzione di contenere il suolo, data l'esistenza di una differenza di quota tra l'anfiteatro e il livello della strada. La recinzione fa da intermediario tra la strada e l'anfiteatro attraverso alcuni gradini. È in questa differenza di quote che si costruisce la dimensione sensoriale che caratterizza la piazza. Si crea uno spazio in cui vi è una contrapposizione tra la sua scala e la singolare privacy che la caratterizza, al contrario di ciò che ci si aspetterebbe da uno spazio con queste dimensioni.

Aalto aveva in mente la creazione di una nuova struttura urbana, la vedeva

71. VISTA DELLA CHIESA E TORRE CAMPANARIA PRIMA CHE LA COSTRUZIONE DELL'INTERO CENTRO PARROCCHIALE FOSSE CONCLUSA

72. SCHIZZO DEL MASTERPLAN PER IL NUOVO LAYOUT DEL CENTRO DELLA CITTÀ DI SEINAJOKI

necessaria per una comunità organizzata. Una differenziazione che dovrebbe essere raggiunta attraverso l'invenzione di spazi aperti al pubblico, piazze, parchi, portici dove i cittadini possano incontrarsi.

La scelta di questo caso studio, definito dai volumi dell'insieme costruito, deve essere oggetto di ragionamento percettivo e un processo logico che confermano la sua capacità di essere definito 'patio per la sua funzione e 'piazza' per la sua proporzione. La piazza è intesa come l'elemento morfologico più importante dello spazio pubblico, distinguendosi dagli altri spazi, per le esperienze generate nel suo eccezionale peso urbano.

Posto che la differenza tra una piazza e un patio urbano sia data dalla dimensione dello spazio e la conseguente variabilità da spazio pubblico/sociale a privato, vi sono altri due fattori che aiutano a inquadrare tale dicotomia. Questi fattori sono la relazione tra l'altezza e la larghezza del vuoto e la definizione dei suoi limiti.

Al fine di migliorare la comprensione della relazione tra altezza e larghezza, si è analizzato il principio della densità dell'intervallo, secondo Rudolf Arnheim, presente nella seguente dichiarazione:

*“Un buon modo per dimostrare che gli interspazi non sono vuoti è riferirsi a ciò che possiamo chiamare la loro densità [...] sebbene la densità osservata può essere semplicemente una funzione della distanza tra gli oggetti, il suo livello assoluto di intensità può dipendere da altri fattori percettivi, come per esempio la dimensione degli edifici.”*⁷²

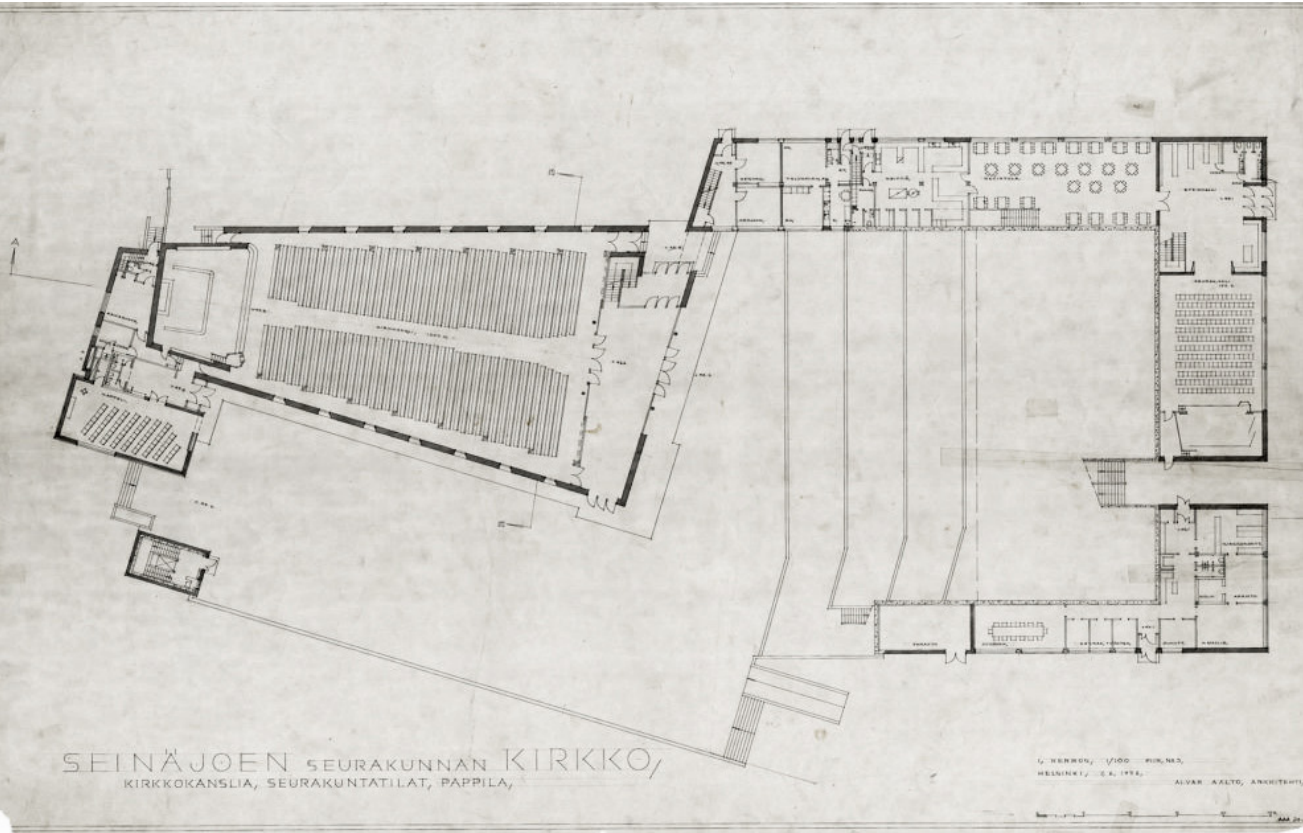
La relazione tra l'altezza e la larghezza del vuoto è intesa, secondo Arnheim, come la densità del vuoto. La densità si traduce nella relazione diretta tra l'altezza degli edifici circostanti e la distanza tra di loro, ma anche in relazione ai suoi limiti. Questi limiti possono essere discontinui, ma devono comunque essere percepibili, attraverso i volumi costruiti o attraverso la loro assenza, in modo da avere ben chiaro dove inizia e finisce il vuoto. Possiamo affermare, secondo la nostra lettura, che la piazza può essere intesa anche come patio pubblico/sociale, a condizione che sia inquadrata da questi attributi.

73. ALVAR AALTO, PIANTA DEL NUOVO CENTRO PARROCCHIALE

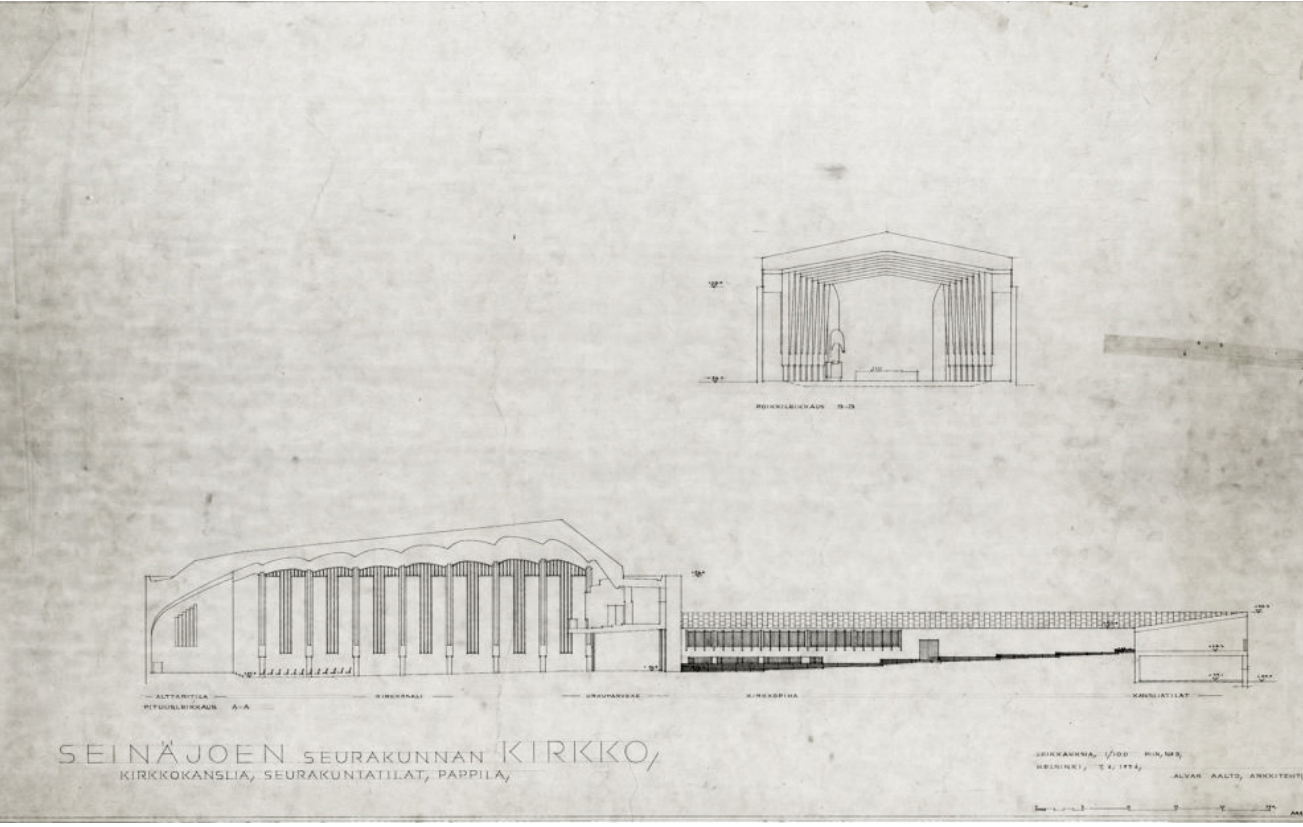
74. ALVAR AALTO, SEZIONE DELLA CHIESA E DEL CORTILE PUBBLICO DEL CENTRO PARROCCHIALE

⁷² Arnheim Rudolf, *La dinamica della forma architettonica*, Feltrinelli, Milano, 1977

73.



74.

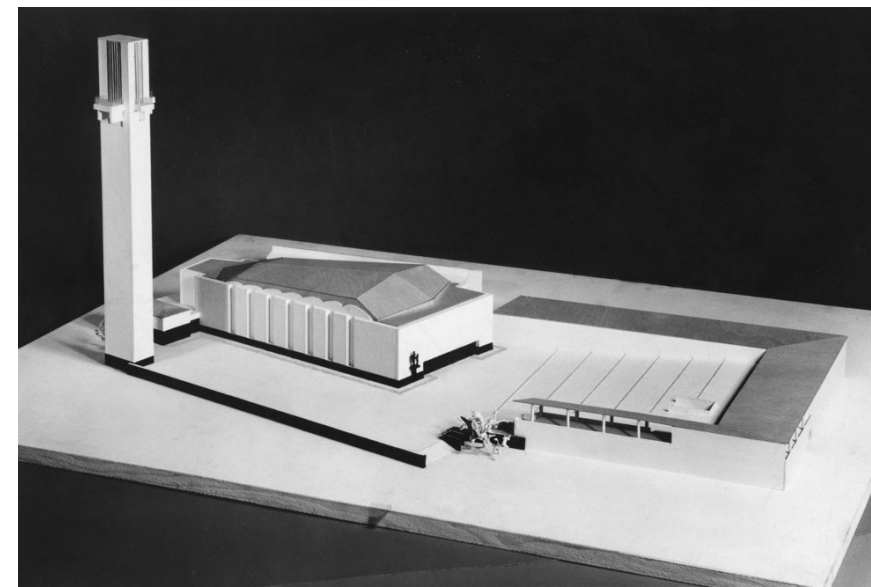




75.



76.



77.

Il vuoto delimitato dal volume della chiesa e della parrocchia, è stato pensato per essere una piazza. Doveva avere la capacità di accogliere e raccogliere, sia i fedeli luterani sia il resto dei cittadini. Si nota, però, come questo spazio abbia le qualità per essere inteso anche come patio anche se non si verifica una delle caratteristiche principali per poterlo considerare tale: la densità del divario. Anche quando la densità dell'intervallo necessaria non è verificata, infatti l'altezza degli edifici circostanti non è abbastanza elevata da compensare la grande estensione del vuoto, questa piazza ha la capacità di essere letta e intesa come un patio. Questo è reso possibile dalle caratteristiche del luogo in cui sorge il complesso, ovvero grande discontinuità nello spazio circostante. Tale discontinuità è costruita dalla topografia del luogo e quindi la differenza di livelli tra la quota del sagrato della chiesa e il livello della strada, accentuata dalla costruzione della parrocchia che la circonda. Gli edifici creano una barriera visiva e auditiva, sottolineando la distanza spaziale di questo vuoto dall'ambiente circostante, senza costituirsi come isola nella città, anzi inserendosi alla perfezione nel tessuto urbano che lo circonda. Il vuoto è il tema principale del progetto, lo spazio pubblico è una questione di enorme rilevanza per l'idea di costruito di Alvar Aalto. L'articolazione proposta tra spazio pubblico, il vuoto, e gli edifici pubblici, si inseriscono nello spazio come due facce della stessa medaglia. Tale conclusione deriva dal fatto che questo tipo di programma molto specifico, è stato motivato come l'opportunità di sperimentare e dimostrare le tesi che Alvar Aalto aveva difeso: l'importanza degli spazi pubblici e la differenziazione degli edifici pubblici per quello che rappresentano nella città e soprattutto la città e gli edifici come lo spazio di rappresentanza di tutti i cittadini.

75. e 76. VISTE DALL'INTERNO DEL CORTILE DEL CENTRO PARROCCHIALE

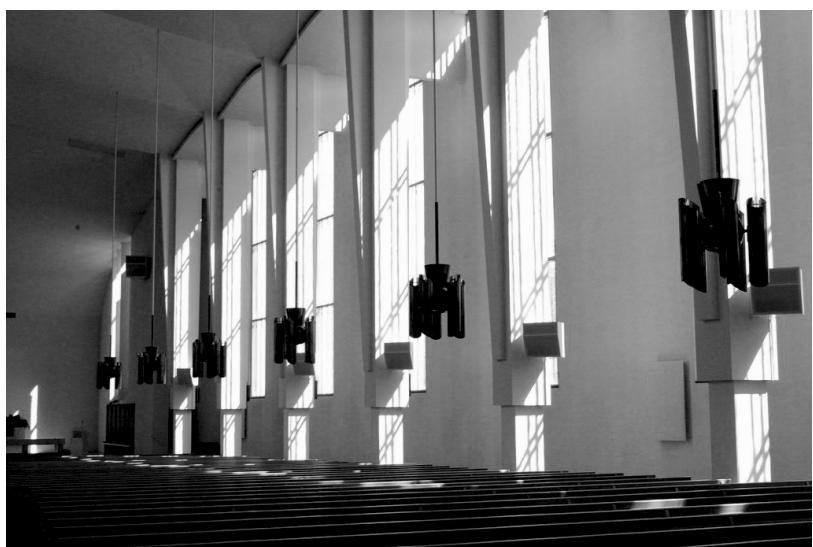
77. FOTOGRAFIA DELLA MAQUETTE DELL'INTERVENTO PER IL CENTRO PARROCCHIALE



78.



79.



80.

78. VISTA A VOLO D'UCCELLO SULL'INTERVENTO COMPLETO PER IL NUOVO CENTRO DI SEINAJOKI

79. VISTA DALL'INGRESSO AL CORTILE DEL CENTRO PARROCCHIALE

80. VISTA DALL'INTERNO DELLA CHIESA

81. IL SAGRATO/CORTILE DEL CENTRO PARROCCHIALE

81.



“La forma è un mistero che sfugge a ogni definizione, ma procura all'uomo una sensazione di piacere diversa dal semplice aiuto di natura sociale”.

Alvar Aalto

conclusioni

Per l'elaborazione del progetto per il nuovo centro comunitario di Marvila, si è proceduto effettuando un'analisi urbana e geografica dell'area si cui si è intervenuto. Dopo aver individuato alcuni principi formali che si è pensato fossero importanti per la qualità futura dello spazio costruito, tra i quali - quello determinante - la delineazione di uno spazio pubblico vuoto e aperto dalla marcata identità, si è cercato quindi di indagare le ragioni che hanno spinto la ricerca fino a quel punto, e le caratteristiche che potessero configurarlo nel modo migliore possibile, e che permettessero una quanto più evoluta consapevolezza che potesse guidare il processo progettuale.

Come si è detto in precedenza, la tesi nasce da una volontà di comprendere l'essenza dello spazio vuoto. Attraverso le domande che emergono da questa volontà, si è cercato di raccogliere gli strumenti progettuali cercandoli nella teoria dell'architettura, ma anche in altre discipline. Si ritiene che la percezione che l'uomo ha dello spazio che lo circonda, sia il risultato di un background conoscitivo più ampio e 'contaminato' da altri pensieri che non per forza appartengono al solo mondo della costruzione.

Durante la trattazione si sono analizzati i significati del vuoto, a partire dal momento in cui ci si è posta la questione della sua esistenza e si è cercato quindi individuarne le caratteristiche con l'obiettivo di conoscerlo, cominciando dalla sua esistenza come concetto e una conseguente interpretazione gnoseologica.

Dal paradigma della contrarietà e che difende il suo essere realtà e ne determina l'importanza ed il valore, equiparabile al suo opposto. Il fatto che sia un'entità dotata di estensione e che quindi può essere misurata e studiata nelle sue proporzioni, concetto molto caro alla citata psicologia della percezione che ne ha studiato le forme nella natura delle cose del mondo.

La sua caratteristica di complemento del fatto reale, opposto di pari peso e segno opposto, intervallo, spazio di movimento e attività, spazio che rende possibile la vita.

Uno spazio che può essere come la battuta iniziale della Quinta Sinfonia di Beethoven: un silenzio seguito da suoni a loro volta intervallati da pause, che insieme formano una armonia di estrema coerenza estetica.

Uno spazio che può essere come il silenzio assoluto di John Cage, all'interno del quale ci confrontiamo solo con noi stessi. Uno spazio che può essere un ampio recinto che racchiude un indefinito di colori, ricordi e sensazioni.

Uno spazio che può regalare la fortuna di fare per caso inattese e felici scoperte, mentre stiamo cercando altro.

Uno spazio in cui ci può essere il contrasto rivelatore di luci e ombre che abbiamo trovato nelle fotografie di Ray Metzker, i quali denotano una lettura di un luogo in un modo piuttosto che in un altro.

Da Michelangelo impariamo che ciò che la nostra creatività persegue è già contenuto nella materia prima necessaria alla realizzazione della nostra idea. È nel luogo che si deve scoprire l'idea, la quale si rivela scolpendo e intagliando l'esistente. L'atto sottrattivo genera lo spazio dell'arte.

L'architettura come rifugio opera talvolta in questa direzione, anche in modo decisamente istintivo, cercando nella terra la risposta alle esigenze dell'uomo.

Un uomo che fin dall'inizio dei tempi si è appropriato degli spazi naturali per proteggersi e poi ha iniziato a modificarli. Ha iniziato a capire l'importanza della luce e dell'aria e ha cercato di dominarla. Ha compreso che la forma di uno spazio agevolava il senso comunitario.

Comunità e collettività che si traducono in città. L'importanza della pianificazione urbana e la fitta rete di vuoti che permettono la circolazione e l'aggregazione. La definizione di un limite tra spazio privato e pubblico. La ricerca, nelle forme della città, delle proporzioni che definiscono il grado di intimità, senso di appartenenza e agio che un vuoto può trasmettere.

Un vuoto, che con la sua inconsistenza, struttura il tessuto urbano, ne determina il funzionamento, riattiva luoghi abbandonati e incompresi. La forma del vuoto che può redimere una parte di città.

scolpire un territorio



82.

*“A póvoa urbana por aqui tardou. Fêz-se entre quintas e rincões onde, primeiro, foram os nobres e os frades a edificar, e logo o povo maneirinho, à sombra de uns e de outros [...]. Vai entre um passado só de vestígios e um presente febril: as fábricas tomaram o lugar dos mosteiros [...]. Por aqui — é assim. Hortas, quintas, jardins, herdades; fortificações, solares, ermidas e portas — foram sacrificadas à urbanização e aos cais acostáveis [...]. E por Xabregas, Beato e Grilo, sítios onde as fábricas, os armazéns, os cais e as pontes se sucedem e confundem gritando trabalho [...]; E pelo Poço do Bispo, com o seu bate-bate de arcos de aduelas, e por Marvila, ribamar entre hortas, que teima em subsistir; E enfim, por esta área onde o eco do passado se afoga no tumulto ruidoso do resfolegar das máquinas, e onde o sino foi substituído pelo silvo das oficinas.”*⁷⁴

82. UOMINI A CAVALLO NELLA VALLE DI CHELAS, FOTOGRAFIA DEI PRIMI ANNI '40 (WWW.RUASDELISBOACOMHISTORIA.COM)

⁷⁴ Trad.: “Il villaggio urbano qui intorno ha richiesto molto tempo. È stato fatto tra le fattorie e gli angoli dove, in primo luogo, erano i nobili e i frati a costruire, e poi un popolo di agricoltori, all’ombra l’uno dell’altro [...]. Va da un passato solo di vestigia e un presente febbrile: le fabbriche hanno preso il posto dei monasteri [...]. Da queste parti - è così. Giardini, fattorie, orti, tenute; fortificazioni, manieri, eremi e porte - sono stati sacrificati all’urbanizzazione e alle banchine [...]. E attraverso Xabregas, Beato e Grilo, luoghi dove fabbriche, magazzini, banchine e ponti si susseguono e confondono gridando lavoro. [...] E da Poço do Bispo, con il suo battito di doghe e archi, e da Marvila, una zona rivierasca tra orti che insiste a sussistere; E infine, da questa valle dove l’eco del passato è annegato nel tumulto rumoroso del rombo delle macchine, e dove la campana è stata sostituita dal sibilo delle officine”. Araújo Norberto de, *Peregrinações em Lisboa. Vol. XV, Conhecer Lisboa*, Lisboa, 1993



83.

MARVILA: SCENARIO URBANO E SOCIALE

Se un visitatore della metà del XVIII secolo arrivasse a Marvila alla fine del XIX secolo, considererebbe il quartiere quasi irriconoscibile a causa delle trasformazioni nel territorio avvenute in questo lasso di tempo. E molto probabilmente un attuale abitante di Marvila tornerebbe invece indietro nel tempo per identificare i riferimenti architettonici che sono diventati iconici e molto presenti nella sua attuale vita quotidiana, anche se oggi si trovano in rovina. A partire dal XVIII secolo tutto inizia a cambiare e da allora l'insediamento di Marvila si è intensifica. Questo secolo è segnato da due eventi decisivi per l'odierna Marvila: da un lato si moltiplicano le aziende agricole, d'altro canto, avvengono i primi passi dell'industrializzazione nella zona orientale della città, con la costruzione dei primi stabilimenti, sempre tenendo conto della vicinanza al Tago e alla facilità di accesso - fornita da tale posizione - alle industrie. Nel libro *Caminho do Oriente: Industrial Heritage Guide*, Deolinda Folgado e Jorge Custódio identificano in tutta la parte orientale di Lisbona il graduale cambiamento degli spazi rurali nelle imprese manifatturiere, una mutazione che ha la sua vera origine con l'Antico Regime, associato “allo sviluppo del commercio atlantico e il fiorire di una borghesia commerciale legata al Brasile e alle materie prime coloniali - tabacco, cotone e zucchero”.⁷⁵ Gli interessi del tabacco erano profondamente legati a quelli del sapone, per la cui fabbricazione era necessario l'olio. In tutta l'area del limite metropolitano c'erano uliveti e frantoi in abbondanza per poter esplorare i possibili utilizzi di questa materia prima anche in altri ambiti come quello dell'illuminazione pubblica. Le caratteristiche stesse del suolo e la sua capacità produttiva agricola erano un polo di attrazione per attività industriali che avevano qualche collegamento con quelle materie prime facilmente reperibili in questa zona.

Ma l'uso che si stava già facendo dei terreni non fu il vero motore dell'attenzione che si cominciò a dedicare al territorio e, in particolare, all'area che comincia con Xabregas e continua verso nord e nell'entroterra. L'attrazione principale era lo spazio. Lo spazio disponibile e aperto che non si trovava a Lisbona e che era evidente nelle proprietà di Marvila. Intorno alla fine del XVIII secolo iniziarono a stabilirsi nella Lisbona orientale le prime industrie,

159

83. PREPARAZIONE DEL TERRENO PER LA COSTRUZIONE DI UNA NUOVA STRADA NELL'AREA ORIENTALE DI URBANIZZAZIONE (WWW.RUASDELISBOACOMHISTORIA.COM)

⁷⁵ Folgado Deolinda e Custódio Jorge, *Caminho do Oriente: Guia do Património Industrial*, Livros Horizonte, Lisboa, 1999



84.



85.



86.

ancora manifatturiere, di saponi, conterie, trafilatura e zucchero. La tendenza era quella di trarre vantaggio dalle fattorie che erano state colpite dal terremoto del 1755, come nel caso della “Quinta dos Alfinetes”. Fino alla fine del XX secolo, infatti, la destinazione d’uso industriale per la parte orientale di Lisbona era proprio stata assunta come prerogativa dalle autorità pubbliche, anche se, negli anni Ottanta e Novanta di questo stesso secolo e con la graduale chiusura di molte fabbriche, questa caratteristica comincerà ad essere meno evidente.

Il XVIII secolo ha portato l’Europa a compiere i primi passi per aprire le porte a un universo produttivo industriale. Fatta eccezione per la Gran Bretagna e da alcuni altri esempi specifici, questo processo di modernizzazione e trasformazione dell’area economica europea è avvenuto molto lentamente in tutto il continente. La realtà europea del diciottesimo secolo era soprattutto rurale, con l’agricoltura che continua a svolgere un ruolo decisivo nel quadro economico dei paesi. Era l’attività principale attraverso la quale le popolazioni trovarono occupazione e sostentamento. È solo intorno al XIX secolo che, beneficiando dell’aumento della produttività, della maggiore circolazione commerciale e diversificazione dalle fonti di profitto, che cominciano ad emergere in Europa modelli primitivi di fabbriche, sotto forma di piccole botteghe artigiane. Insieme a queste circostanze, è la grande crescita della popolazione di questo periodo che darà sia la forza lavoro che la necessità trainante di aumentare la produttività della fabbrica. E con questo anche la vera e propria dimensione delle attività produttive.

In questo contesto, il Portogallo non ha guidato il suo ritmo di industrializzazione in modo molto diverso dagli altri paesi. All’alba del XVIII secolo, durante il regno di D. João V, i settori della carta, del vetro, delle conterie, dei tessuti e della metallurgia (per la produzione di armi e munizioni) traggono i benefici della grande disponibilità di spazi produttivi e dell’applicazione di più sviluppate capacità tecniche, per aumentare e migliorare la produzione stessa. Questa crescita è notevolmente agevolata dalle strutture create dalla corona, che ha concesso agli imprenditori di godere di esenzioni fiscali ed esclusività

84. VISTA AEREA SULLA FABBRICA MILITARE DI BRAÇO DE PRATA, 1950 (WWW.RUASDELISBOACOMHISTORIA.COM)

85. LA FABBRICA DI GÁS DA MATINHA IN COSTRUZIONE PRESSO AVENIDA INFANTE DOM HENRIQUE, 1944 (WWW.RUASDELISBOACOMHISTORIA.COM)

86. QUINTA DOS ALFINETES IN ROVINA, 2019

di produzione per lunghi periodi, anche fino a trent’anni. Sicuramente la vocazione protezionista della politica economica, insieme alle concessioni della corona hanno permesso all’industria portoghese di mantenersi competitiva nel panorama europeo di sviluppo industriale. Eppure, con la morte D. João V, nel 1750, questo settore cominciò a logorarsi e molte fabbriche si ritrovano sull’orlo del fallimento.⁷⁶

Tuttavia, nella seconda metà del secolo, il ritmo di sviluppo cambia. Il periodo Pombalino fornisce una spinta importante all’attività manifatturiera portoghese, e non è un caso che le origini delle fabbriche più antiche e rinomate del paese coincidano con questo periodo. Cercando di contrastare il peso che aveva la Gran Bretagna sulla bilancia commerciale portoghese e gli effetti devastanti del terremoto del 1755, il Marchese di Pombal rafforzerà il ruolo dello Stato nella economia attraverso una politica di “sviluppo” ampia e a lungo termine a livello nazionale: le importazioni si riducono drasticamente (l’ingresso di prodotti inglesi diminuisce del 40% circa tra il 1765 e il 1770). Verso la fine del XVIII secolo si riscontra una tendenza crescente verso l’installazione di nuovi stabilimenti nella zona più orientale della città, mentre l’enorme crescita urbana di Lisbona lascia poco spazio ad ambiziosi progetti industriali cittadini, che si sono rivolti alla zona fluviale e, in particolare, alla zona degli attuali quartieri di Beato, Marvila e Olivais.

Con l’ingresso nel XIX secolo, il processo di industrializzazione accelera. Anche se non c’è mai stato una vera e propria “rivoluzione industriale”, nei termini in cui è avvenuta in Gran Bretagna o negli stati tedeschi. È possibile, tuttavia, individuare alcune svolte all’inizio del secolo, stimolato dai cambiamenti politici e dall’emergere di nuove infrastrutture che cambieranno gli orizzonti di crescita industriale e urbana.

Le grandi trasformazioni di Marvila sono fortemente influenzate dall’evoluzione politica, sociale ed economica del Paese stesso.

Con la riorganizzazione amministrativa del 1852 (e la costruzione dalla tangenziale intorno ai quartieri centrali) Marvila subirà importanti modifiche, poiché entrerà a far parte del comune di Olivais. Integrata in questo comune

⁷⁶ Pedreira Jorge, *História Económica de Portugal (1700-2000). Volume I: O Século XVIII*, Imprensa de Ciências Sociais, Lisbona 2010



87.



88.

89.



90.



indipendente dalla capitale, Marvila vedrà nascere sul suo territorio nuove industrie.

Con la riforma amministrativa del 18 luglio 1885, Olivais viene integrato alla città di Lisbona.⁷⁷ Con la costruzione della linea ferroviaria l'industrializzazione e la crescita demografica nel territorio di Marvila esplodono. La seconda metà del XIX secolo porterà un dinamismo

più accentuato all'intero polo industriale di Xabregas, valle di Chelas, Beato, Poço do Bispo, Marvila e Braço de Prata.

La scala urbana e industriale di Marvila ha raggiunto una grandezza considerevole. La storia della concentrazione di attività industriali, luoghi di lavoro e famiglie lavoratrici in quest'area di Lisbona ha contribuito alla creazione di specifiche forme di relazione tra i suoi residenti, l'ambiente sociale locale e la città. Nella prima metà del Novecento Marvila e Beato sono stati spazi di socializzazione urbana e di integrazione delle popolazioni emigrate dalle campagne.

Le fonti di lavoro industriale e portuale, alimentate dalle popolazioni che si sono insediate e aiutate, ad esempio, dalle associazioni e cooperative che mediavano il rapporto tra i cittadini e la città, hanno contribuito a formare una particolare “costellazione” urbana a Marvila e dintorni. La posizione di questa costellazione nella città è stata per gran parte del XX secolo sostenuta dalle sue funzioni economiche, residenziali e di socializzazione urbana. La sua erosione è ora molto evidente. L'attività economica è andata persa nonostante la lotta contro i licenziamenti e la chiusura di impianti. La vitalità demografica è stata ridotta. La struttura delle destinazioni d'uso dei terreni (industriale e commerciale, logistico e residenziale) è stata disaggregata e con essa la consistenza interna che ha sostenuto il rapporto di questi spazi con la città. Il suo collegamento con la città è cambiato con la scomparsa del tram. Una parte significativa di questo antico “mare di camini e di persone” è oggi descritta come un “cimitero di fabbriche” e come un piccolo, vecchio e invisibile “mondo di resistenti”.

Molte delle proprietà che un tempo costituivano questo mondo urbano e operaio sono scomparse. Ma alcune tracce si trovano in condizioni di “relativa invisibilità” urbana e sociale.

⁷⁷ Folgado Deolinda e Custódio Jorge, op. Cit.

⁷⁸ Trad.: Terre desolate



91.

La città è in continua evoluzione. Nel suo tessuto urbano compaiono inevitabilmente significative trasformazioni provenienti da sistemi differenti: economici, sociali, politici, strutturali. Marvila non costituisce un'eccezione. La deindustrializzazione di diverse zone di produzione - spazi ora inattivi dalle loro funzioni originali - così come l'introduzione di nuove infrastrutture, ha promosso la comparsa di spazi residui permanenti che influenzano direttamente le esperienze sociali e l'organizzazione fisica e sociale dello spazio della città. I vuoti urbani rappresentano eventi importanti nel tessuto strutturale di una città, ri-progettata da tempi di cambiamento e trasformazione. Il degrado urbano derivante dalla privazione funzionale di alcuni spazi, influenza direttamente le pratiche sociali e gli aspetti culturali di una città. Questi hanno la capacità di frammentare e smantellare lo spazio urbano. Possiamo considerare gli spazi vuoti, come un fallimento o come un'occasione di riscatto. Un pretesto per rigenerare la città, che attraverso strategie di riqualificazione è possibile trasformare da spazio negativo, a spazio positivo ovvero parte integrante di un sistema e suscettibile di una necessaria dinamica sociale nelle relazioni umane.

Il vuoto per imposizione del destino. Vuoti in attesa di fare riferimento a un'immagine di città delle certezze. Posti obsoleti, respinti dalla città che sopravvivono a uno stato di incompletezza. Vuoti che nascono da un tipo di assenza che per diversi motivi rimane senza scopo. Tuttavia, sono ancora carenze che raccontano la storia e l'identità di un luogo.

Jean Labasse (1918 - 2002) definisce questi fenomeni come *friches sociales*,⁷⁸ cioè vuoti associati a cicli di cambiamento industriale. Generalmente utilizzato per definire uno spazio non occupato o senza grande utilità; precedentemente occupato da attività legate all'industria. Sono considerati spazi morti: aree portuali abbandonate, aree minerarie o industriali chiuse, quartieri trascurati, spazi lungo la strada o sotto i ponti che spesso possono accogliere attività considerate illegali. L'esistenza di questi vuoti costituisce quindi un problema di abuso sociale del capitale investito e disprezzo del patrimonio costruito. La crisi del modello industriale e le conseguenze spaziali della deindustrializzazione possono trasformare il fenomeno di decadimento in occasione per riconquistare lo spazio.

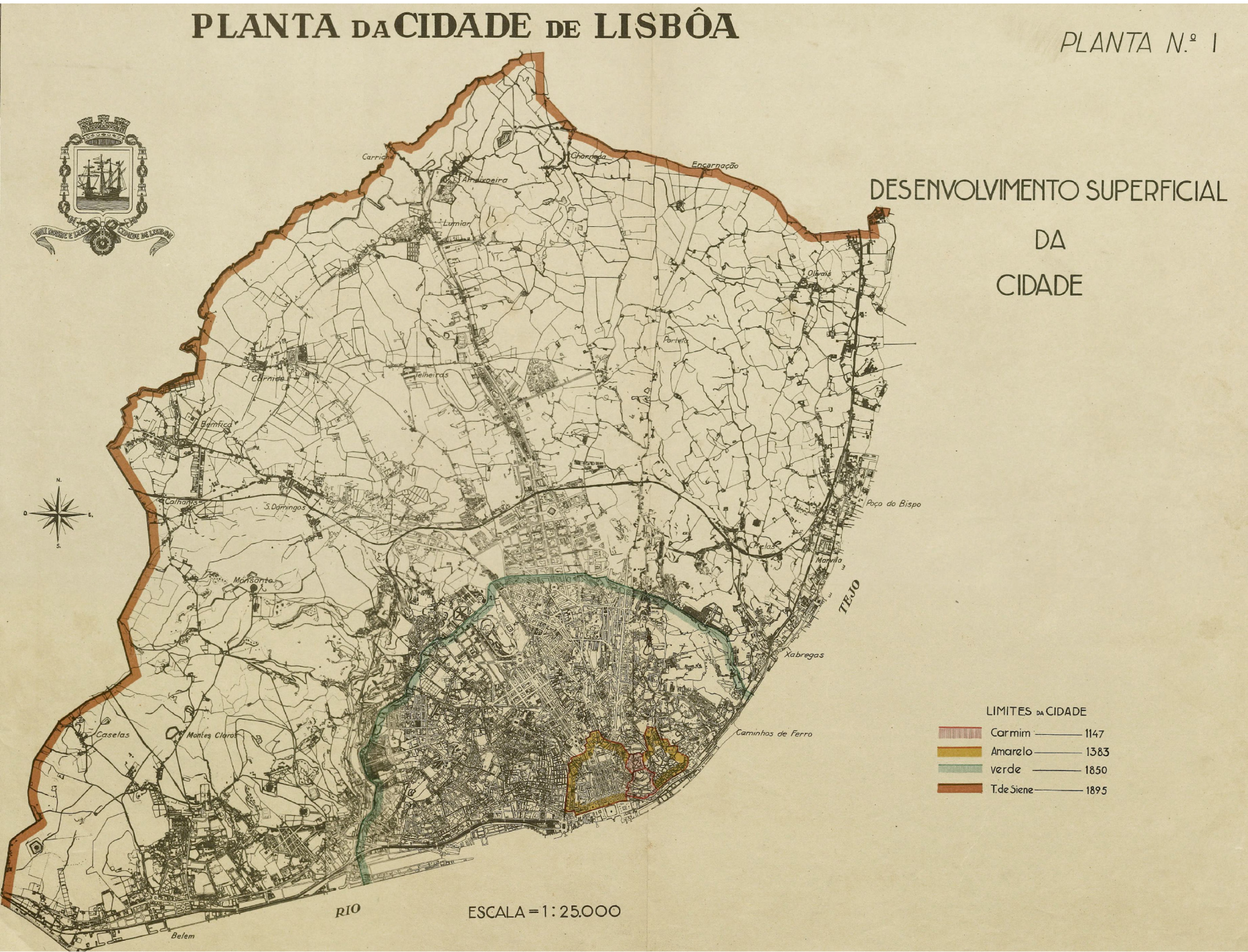
87. STAZIONE FERROVIARIA DI SANTA APOLÓNIA, 1950
(WWW.RUASDELISBOACOMHISTORIA.COM)

88. AVENIDA INFANTE DOM HENRIQUE, 1957
(WWW.RUASDELISBOACOMHISTORIA.COM)

89. STERRO PER LA COSTRUZIONE DELL'AVENIDA INFANTE DOM HENRIQUE, 1940
(WWW.RUASDELISBOACOMHISTORIA.COM)

90. VISTA AEREA SU AVENIDA INFANTE DOM HENRIQUE, 1953
(WWW.RUASDELISBOACOMHISTORIA.COM)

91. ARCHIVIO MUNICIPALE DI LISBONA, PIANTA DELLA CITTÀ DI LISBONA, ESTRATTO DELLA CARTINA TOPOGRAFICA DI LISBONA CON SOVRAPPOSIZIONI DI ALTERAZIONI ESEGUITE FINO AL 1911 INDICATE CON INCHOSTRO ROSSO, 1911

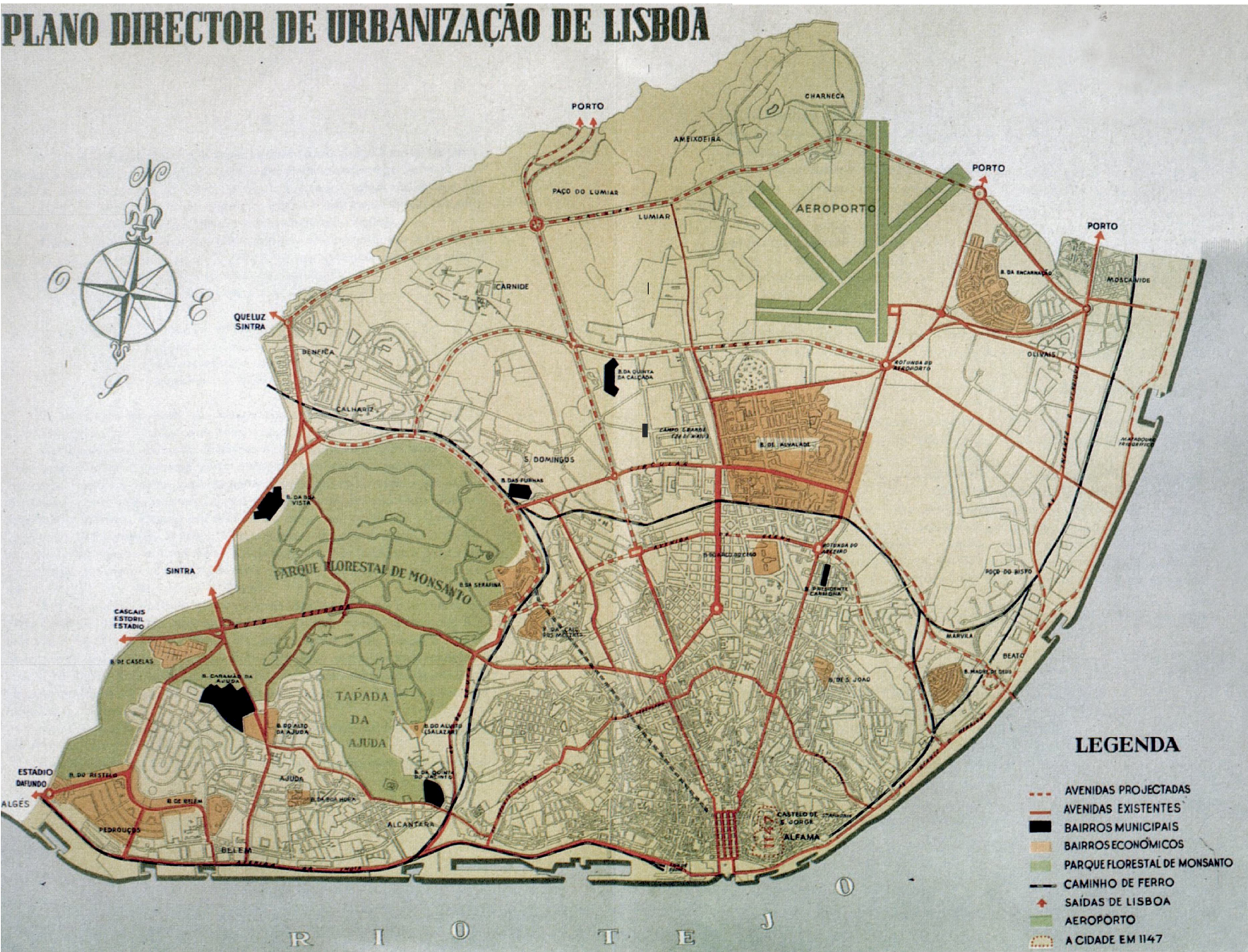


92.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA
(COMUNE DI LISBONA)

Pianta della città di Lisbona
Materiale cartografico: CML, Ministero dei Lavori Pubblici
Scala 1:25000
Autore: Carlos Jorge sotto la direzione dell'ingegnere
Emidio Abrantes
Anno: 1937
Tecnica: inchiostro su carta, colore

Sviluppo superficiale della città:
Impianto n°1/ Limiti città / Limite in 1147/ Limite nel
1383 / Limite nel 1850 / Limite in 1895



93.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA
(COMUNE DI LISBONA)

Piano regolatore urbanistico di Lisbona
Materiale cartografico: CML, Ministero dei Lavori Pubblici
Scala 1:25000
Autore: Etienne de Groer
Anno: 1948
Tecnica: inchiostro su carta, colore

Rilievo e progettazione:
Viali / Quartieri esistenti / Quartieri economici / Parco
Foresta Monsanto / Ferrovia / Partenze da Lisbona /
Aeroporto



94.

ISTITUTO GEOGRAFICO E CATASTALE PORTOGHESE

Pianta della città
 Materiale cartografico: Rilievo e progettazione dell'Istituto Geografico e Catastale
 Scala: 1:1000
 Anno: 1954
 Tecnica: carta su lastra, colore

Rilievi topografici:
 Bairro chinês / Rua José do Patrocínio / Rua de Marvila / Rua B / Azinhaga do Vale Fundão / Azinhaga dos Alfinetes



95.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA
 (COMUNE DI LISBONA)

Pianta della città
 Materiale cartografico: CML, Direzione Pianificazione Comunale e Gestione Urbana
 Scala 1:1000
 Autore: Dott. Cunha Gonçalves
 Anno: 1978
 Tecnica: inchiostro su carta da lucido, bianco e nero

Rilievo aerofotogrammetrico della città di Lisbona, aggiornato a: Ottobre 1978





96. - 97. - 98. - 99.

RICONQUISTA DELLO SPAZIO

Rilievo fotografico dell'area di progetto | Fotografie dell'autrice della tesi scattate il 13 Marzo 2021.

96. - 97. - 98. - 99. VISTE SULLE STRADE DI ACCESSO PRINCIPALI ALL'AREA DI INTERVENTO E VISTE GENERALI SUL COMPLESSO DELLE CINQUE TORRI DA RUA MÁRIO BOTAS

100. - 101. - 102. - 103.
VISTE SUD DALL'AREA DI PROGETTO

104. - 105. - 106. - 107. - 108. - 109. VI-
STE INTERNE DELLO SPAZIO PUBBLICO DEL
COMPLESSO DELLE CINQUE TORRI E FAC-
CIATE TIPO DELLE TORRI RESIDENZIALI

110. - 111. - 112. - 113.
VISTE DI DETTAGLIO DEI COLLEGAMEN-
TI VERTICALI TRA I DIFFERENTI LIVELLI DEL
TERRENO

114. - 115.
VISTA SUL CANTIERE FERMO E QUASI MAI
INIZIATO DELL'INTERVENTO DI OSCAR NIE-
MEYER PER LA NUOVA SEDE PER LA FON-
DAZIONE LUSO-BRASILEIRA APPARTENENTE
ALL'AREA DI PROGETTO

116. - 117. - 118. - 119.
VISTE SULL'ESTUARIO DEL TAGO E AREA IN-
DUSTRIALE DALLA QUOTA TERRAZZATA

100. - 101. - 102. - 103.





104. - 105. - 106.



107. - 108. - 109.





110. - 111. - 112. - 113.



114. - 115.



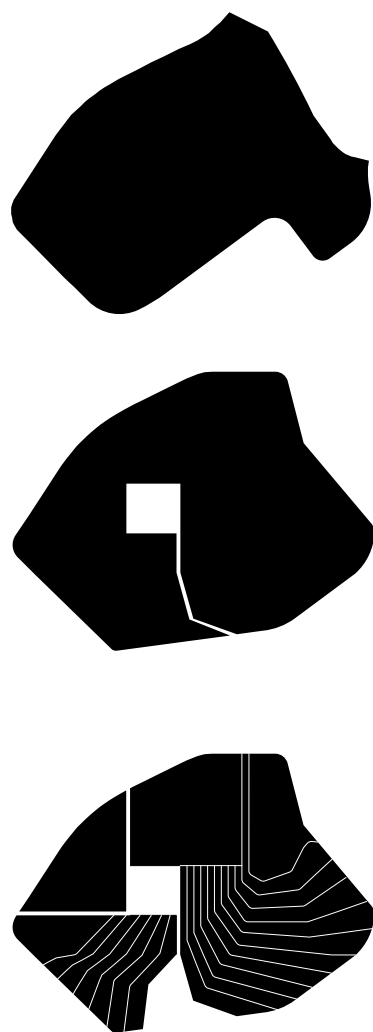


116. - 117.



118. - 119.





SCHEMA 01

Evoluzione della forma del vuoto costruito
Scala: Fuori scala

Progetto per il nuovo Centro Comunitario | Il progetto nasce dall'idea di creare uno spazio pubblico chiuso e riconoscibile che ridimensioni la scala della periferia della città, creando un'ambientazione più intima rispetto alla confusionaria organizzazione di questo specifico tessuto urbano. L'area non presenta un particolare interesse architettonico ad eccezione di una storica fabbrica, la Quinta dos Alfinetes, oggi in rovina. I complessi di edifici adiacenti al lotto non appartengono ad alcuna struttura urbanistica apparente e si delineano nel paesaggio urbano in modo aleatorio contribuendo alla generazione di barriere fisiche e spazi di risulta privi di solidità architettonica. La proposta segue la geometria più forte del complesso delle cinque torri. Questo sistema razionale ha permesso di ampliare i limiti esistenti delle piattaforme sottostanti le torri in modo da creare un versante terrazzato. La topografia si piega alla forma predominante e cartesiana delle terrazze dilatandosi nello spazio centrale dell'intervento, assumendo la forma di un quadrato con 45m di lato. La nuova architettura è il risultato della sottrazione di un volume dalle nuove terrazze che genera un nodo che distribuisce i diversi livelli del quartiere. Intorno ad esso il programma si sviluppa su tre lati. Il quarto lato è la collina, dove spicca il rudere, che crea una quinta verde e bucolica al nuovo spazio aperto. Il significato urbano dell'intervento è quello di reinterpretare le piattaforme e i collegamenti esistenti, fornendo uno spazio più chiaro e fruibile al livello superiore e un'area caratterizzata da una spiccata identità, a quello inferiore. Si definiscono i limiti tra le aree verdi e quelle minerali attraverso la forma stessa della piazza che, oltre ad essere per proporzioni lo spazio aperto preponderante, è anche l'origine del nuovo sistema di spazi pubblici aperti e chiusi. Le aree verdi selvatiche entrano a far parte del nuovo sistema pubblico costituendosi come un vero e proprio parco. L'intervento si pone come obiettivo quello di creare i nuovi spazi modificando gli elementi del paesaggio esistente, avvalendosi delle criticità dell'area e trasformandole in potenzialità. Si ritiene che la nuova morfologia si debba caratterizzare attraverso una forma specifica e le caratteristiche intrinseche di essa debbano assolvere alle funzioni richieste dal bando di concorso e favorire il futuro sviluppo urbano dell'area di Marvila.



TAV. 2

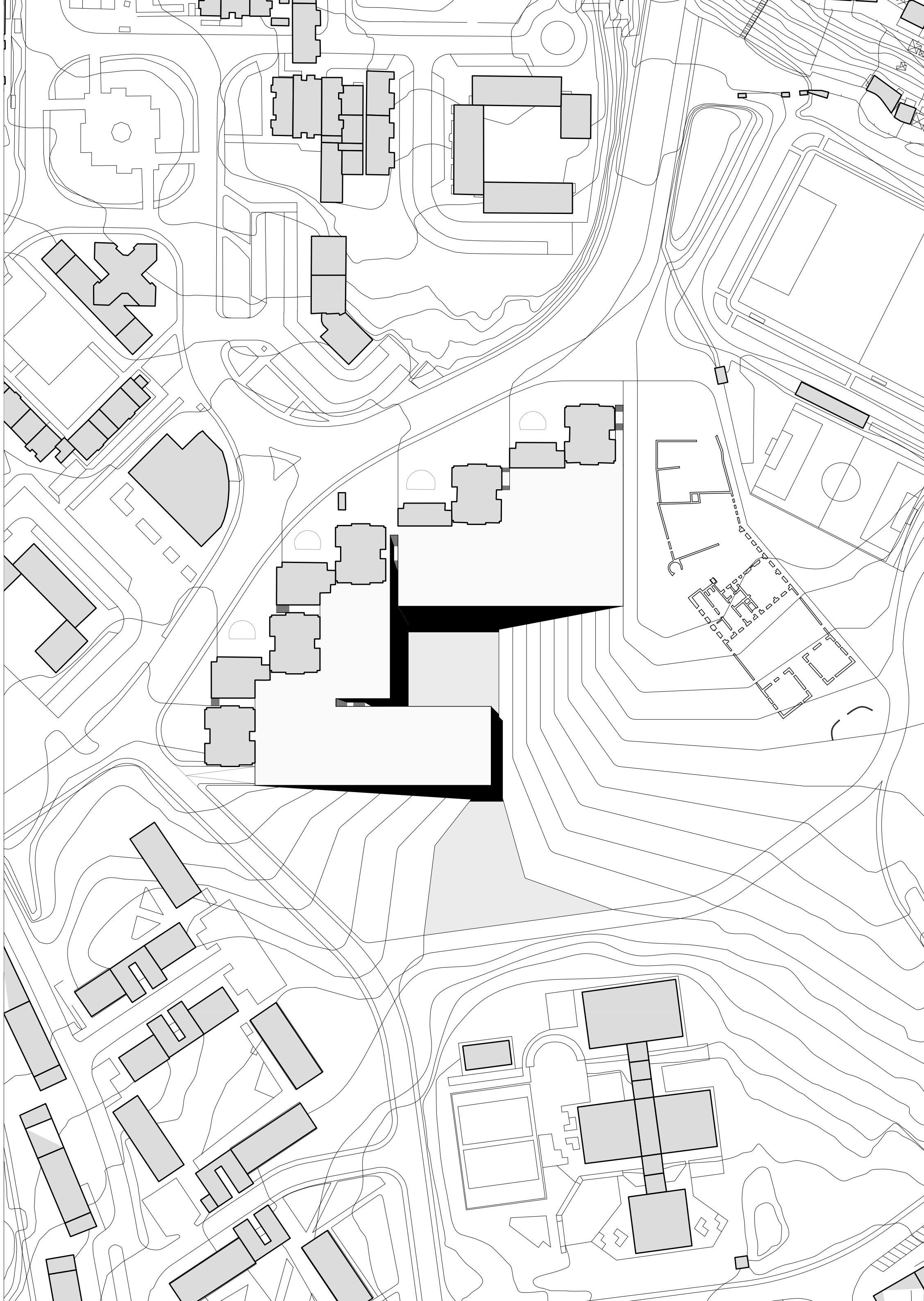
Localizzazione dell'intervento
Scala | 1:5000

Il cuore dell'intervento è la piazza. Fulcro della vita sociale del quartiere e promotrice di nuove attività. Riferimento spaziale e identità della comunità di Marvila. È un tassello del terreno che viene spinto verso il basso, fino a raggiungere la quota della strada di accesso a Sud. Questo gesto libera tre pareti che possono ora essere abitate. La topografia si adatta alla depressione del terreno organizzandosi intorno alla rovina della Quinta dos Alfinetes e inglobandola in un sistema verde di giardino urbano. I collegamenti esistenti tra le diverse quote del lotto si estendono naturalmente verso il centro, annullando le barriere architettoniche che impedivano di usufruire dell'immenso spazio aperto fino ad oggi in abbandono.



TAV. 3

Planivolumetrico
Scala | 1:1000



Il programma si sviluppa intorno al nucleo minerale, con tre edifici: il più grande (NORD) è uno spazio vuoto versatile che può essere utilizzato per ospitare mostre, conferenze, concerti e eventi sociali. Lo spazio principale, quello più grande si affaccia sulla piazza, mentre quello secondario è cieco e si presta a svolgere la funzione di auditorium o stanza per la riproduzione di film.

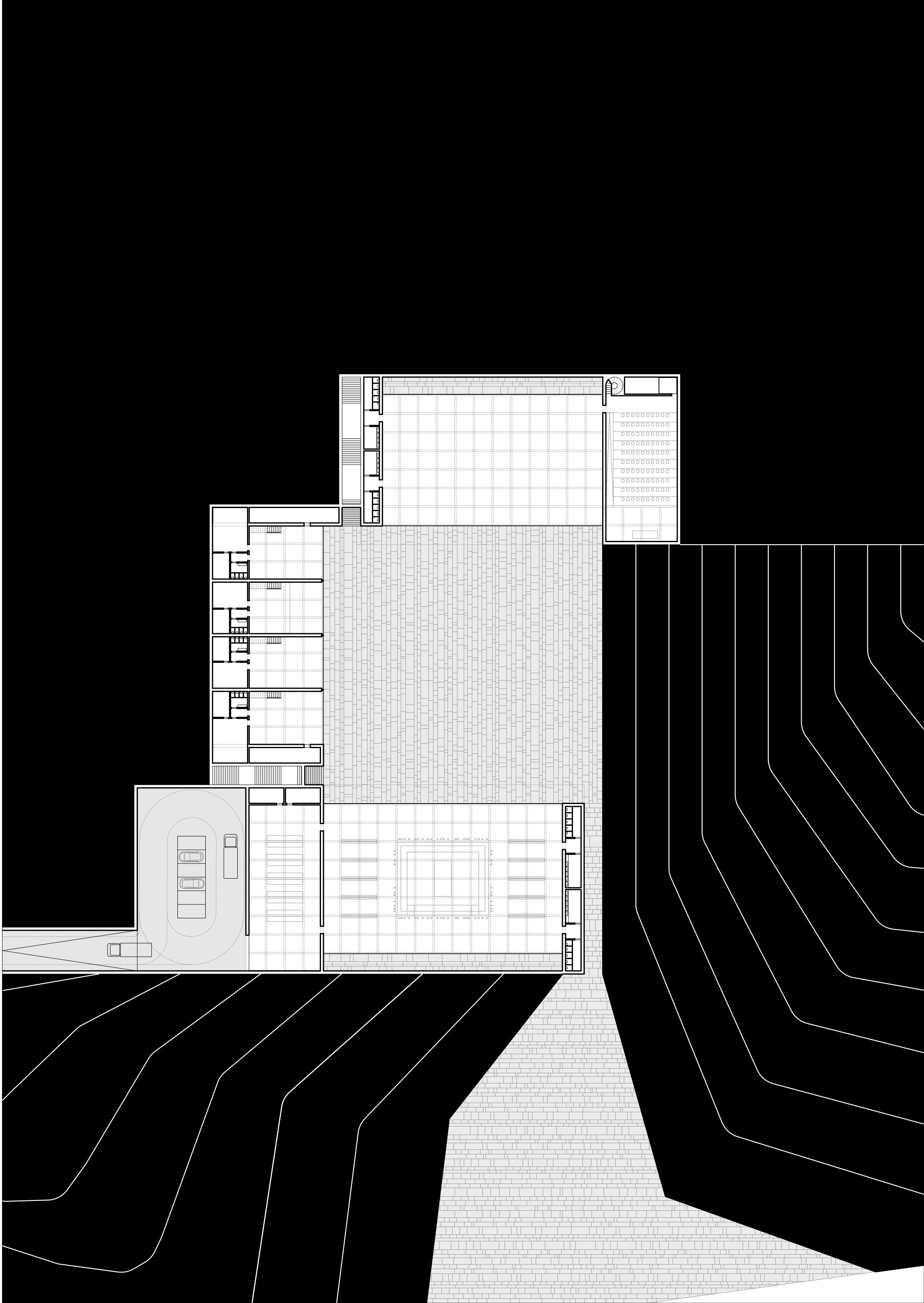
L'edificio più piccolo (OVEST) è un insieme di stanze che sono volte ad ospitare attività di workshop e corsi comunali. Gli ambienti interni si sviluppano su due livelli che comunicano visivamente gli uni con gli altri e con la piazza. Sono inoltre dotati di spazi di servizio chiusi all'esterno.

Il terzo edificio (SUD) ha funzione di cucina comunitaria e ristorante-caffetteria di zona. Lo spazio, per le sue grandi dimensioni può essere utilizzato anche per la vendita di prodotti gastronomici dei produttori locali.



TAV. 4

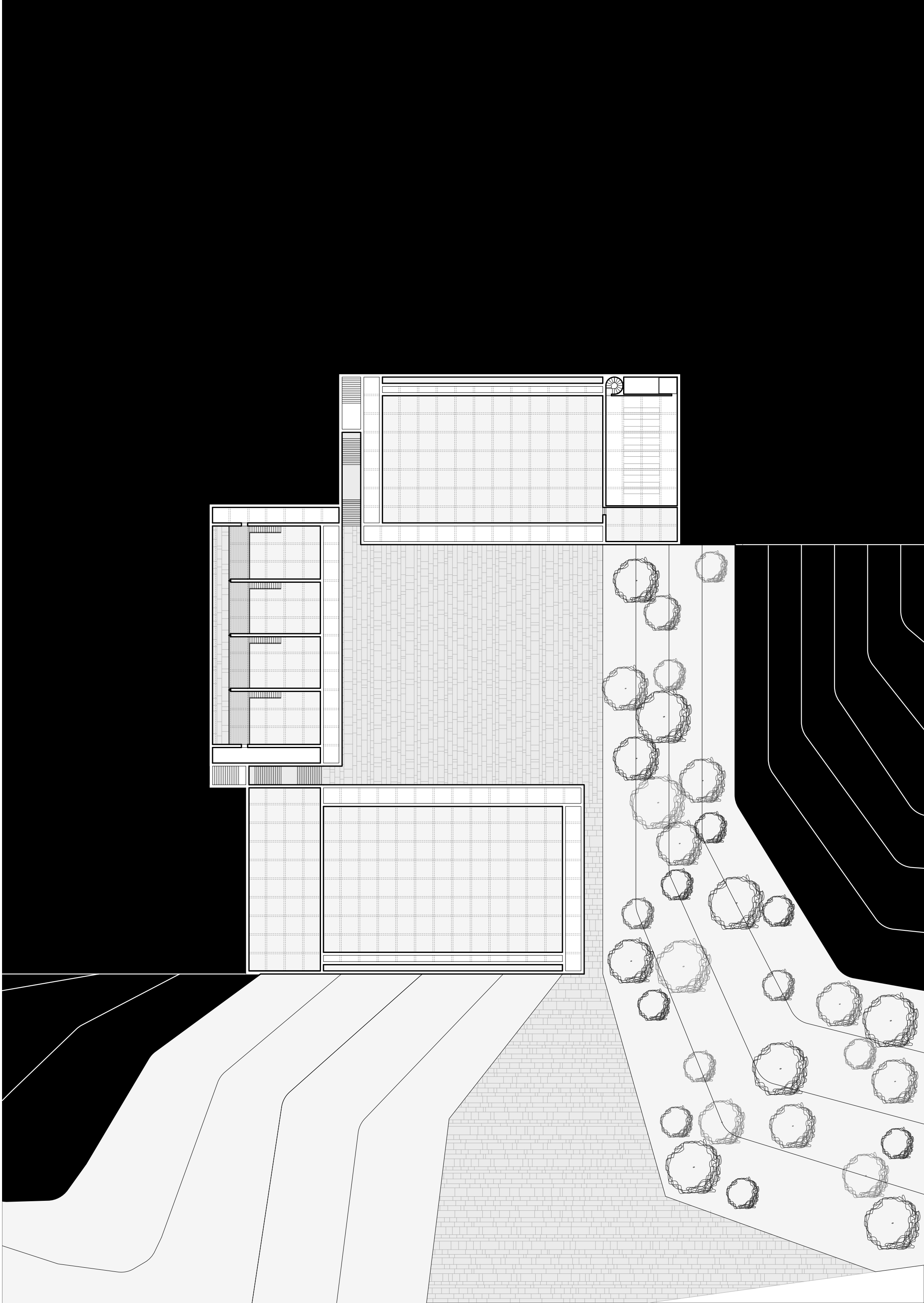
Pianta generale del Piano Terra
Scala | 1:500



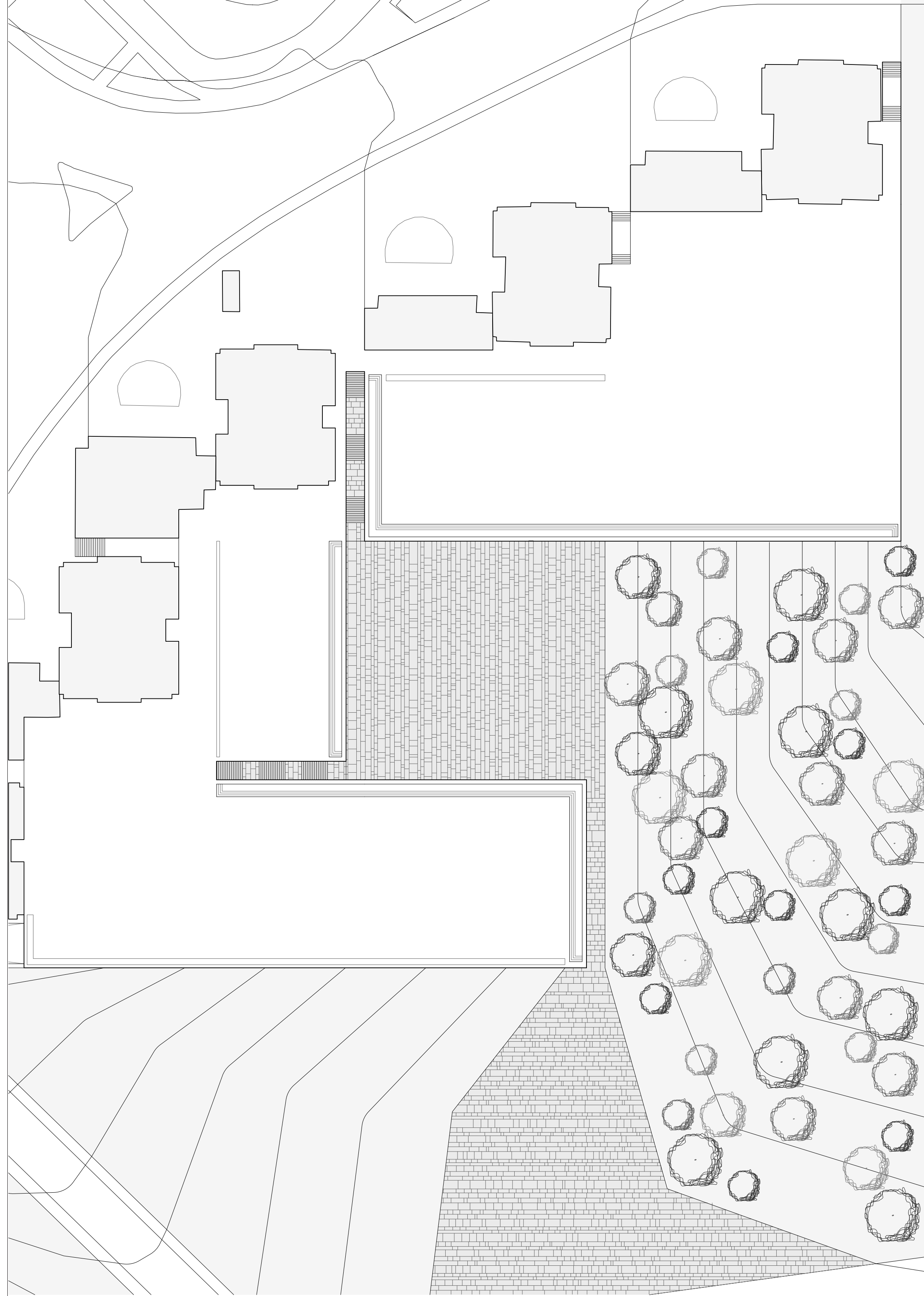


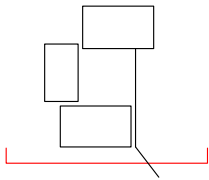
TAV. 5

Pianta generale del Primo Piano
Scala | 1:500

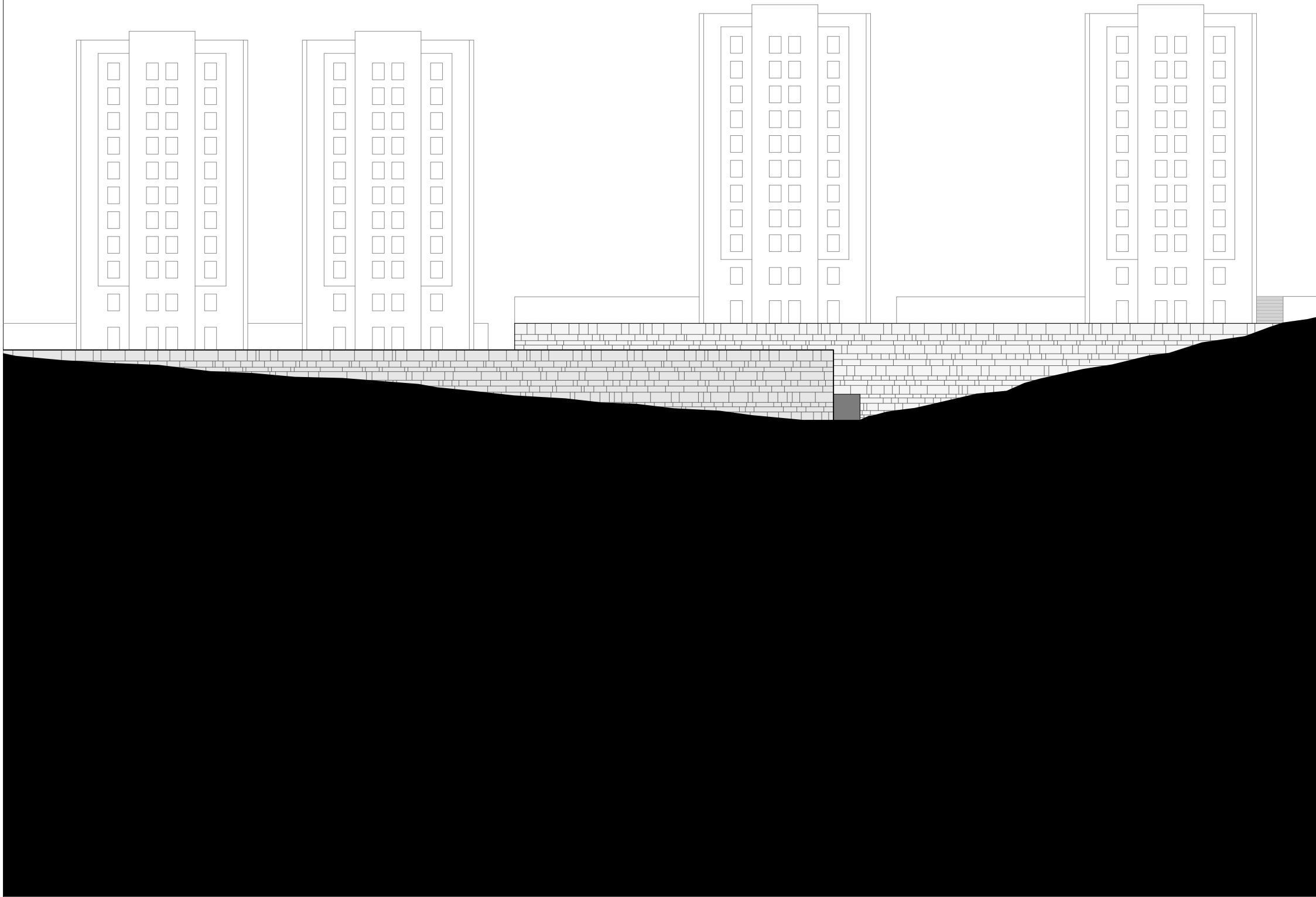


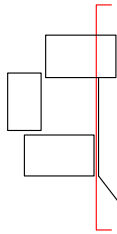
La piazza centrale è lo spazio più importante del progetto, sia per proporzioni sia per il fatto che gioca un ruolo determinante nel costituire l'identità perduta del quartiere di Marvila. Si è scelto di utilizzare un materiale naturale come rivestimento delle pareti scolpite che la circondano. La pietra che riveste l'edificio è la stessa che riveste anche i pavimenti esterni. Questo contribuisce a sottolineare la sensazione che il volume vuoto della piazza sia letteralmente stato asportato dal terreno vivo sui cui ci si trova. La pietra usata è il tradizionale Lioz calcareo tipico dell'area di Lisbona.





TAV. 7
Prospetto SUD
Scala | 1:500

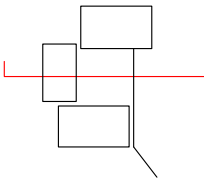




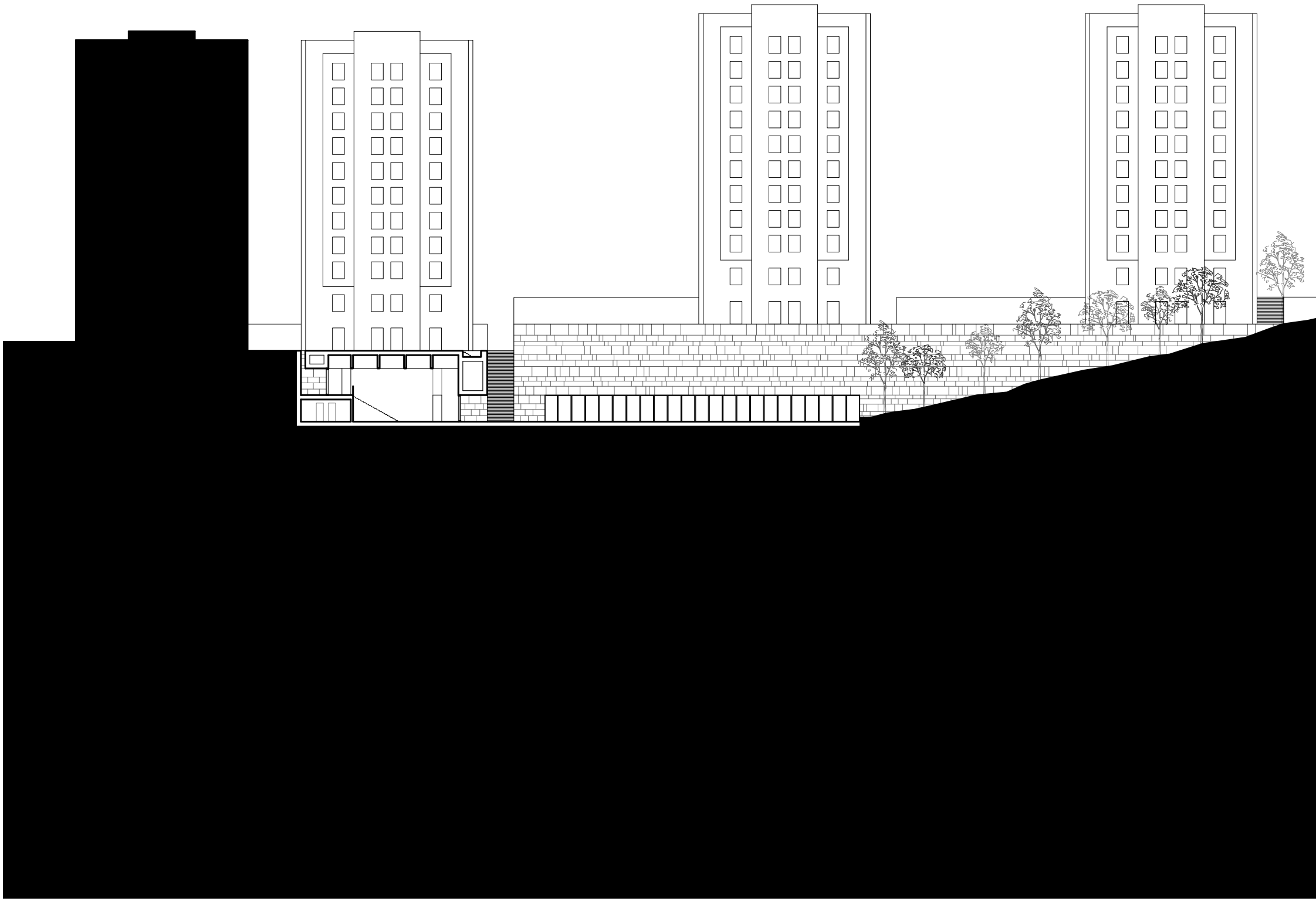
TAV. 8

Sezione / Prospetto EST
Scala | 1:500





TAV. 9
Sezione / Prospetto SUD
Scala | 1:500

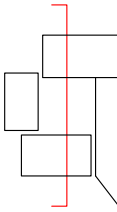


Le pareti che delimitano lo spazio interno da quello esterno si piegano all'altezza di 3 m da terra generando un corridoio coperto che si può percorrere senza interruzioni sui tre lati edificati della piazza. Lo spazio coperto, oltre ad essere un corridoio di distribuzione *open-air*, è anche un essenziale riparo dalla pioggia e dal sole. Esso genera, grazie alla sua forma, un momento di compressione che viene subito rilasciata non appena si entra o si esce dall'edificio, liberandosi nella vastità dello spazio aperto o nell'ampiezza delle sale principali del costruito.

La struttura generale del complesso edificato è concentrata completamente sul perimetro, in modo tale da lasciare lo spazio interno libero da ogni elemento di sostegno. La copertura/terrazzo si appoggia, grazie a un sistema di travi incrociate, agli estremi laterali dell'edificio, dove si trovano anche tutti gli spazi di servizio come bagni pubblici e depositi.

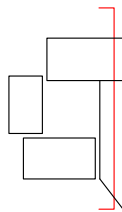
Mentre l'esterno è completamente rivestito in pietra di Lioz, l'interno si rivela naturalmente per il materiale di cui è costituito e il cemento viene lasciato a vista.

Lo spazio interno è illuminato naturalmente solo sui due lati longitudinali. Il nastro di aperture rivolte verso la piazza e un lungo patio sul retro che cattura la luce dall'alto grazie una stretta fenditura presente sul tetto.

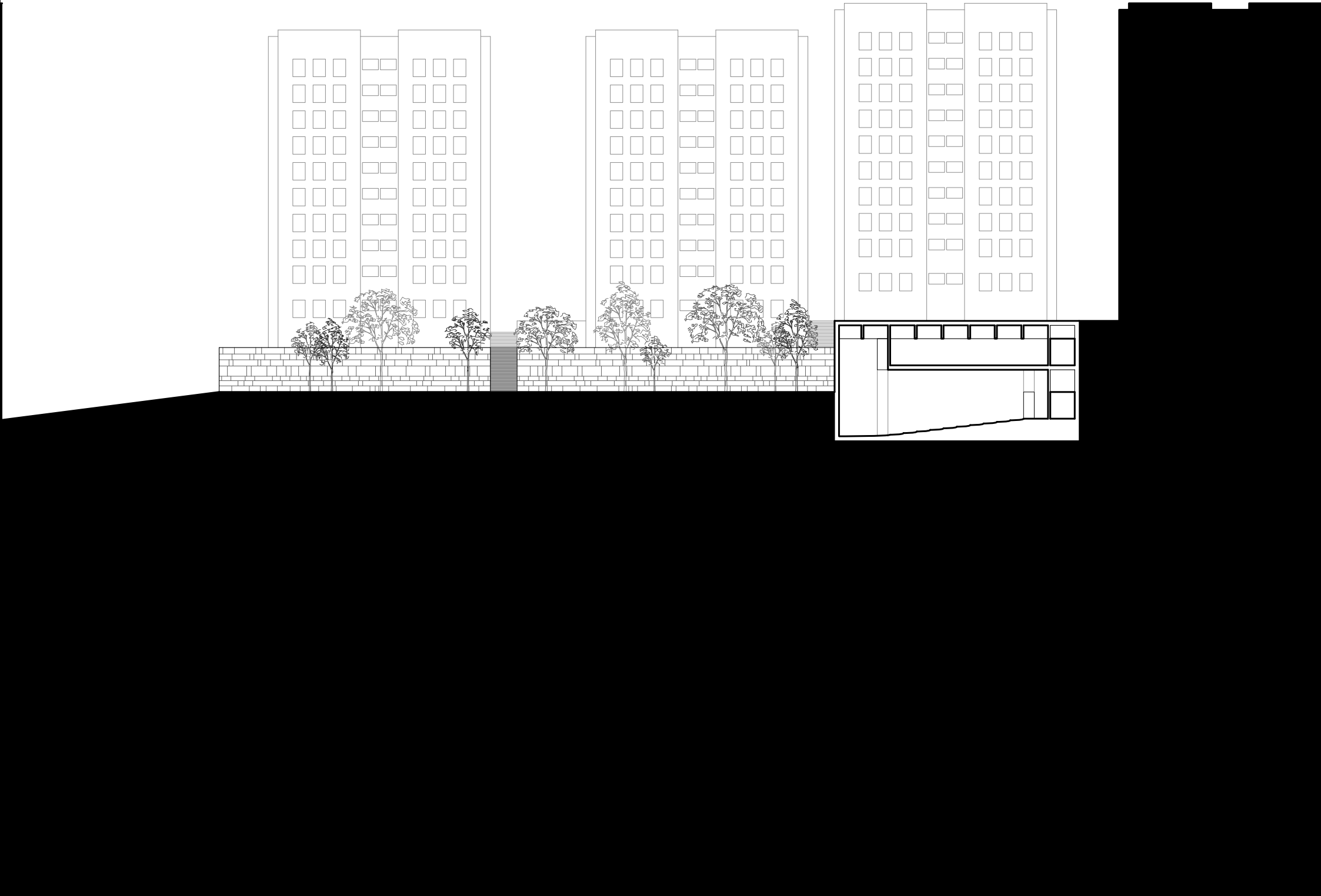


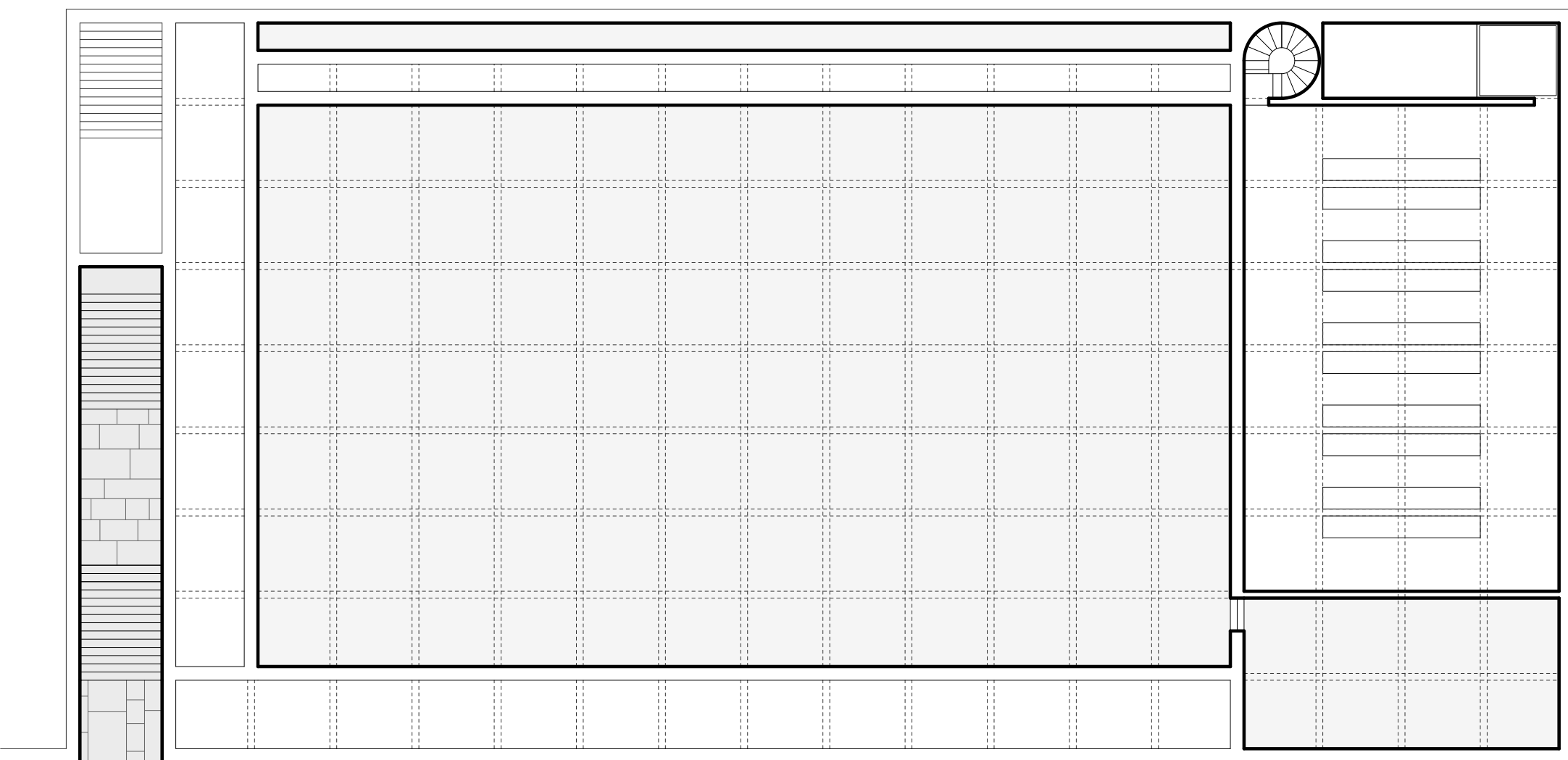
TAV. 10
Sezione / Prospetto OVEST
Scala | 1:500





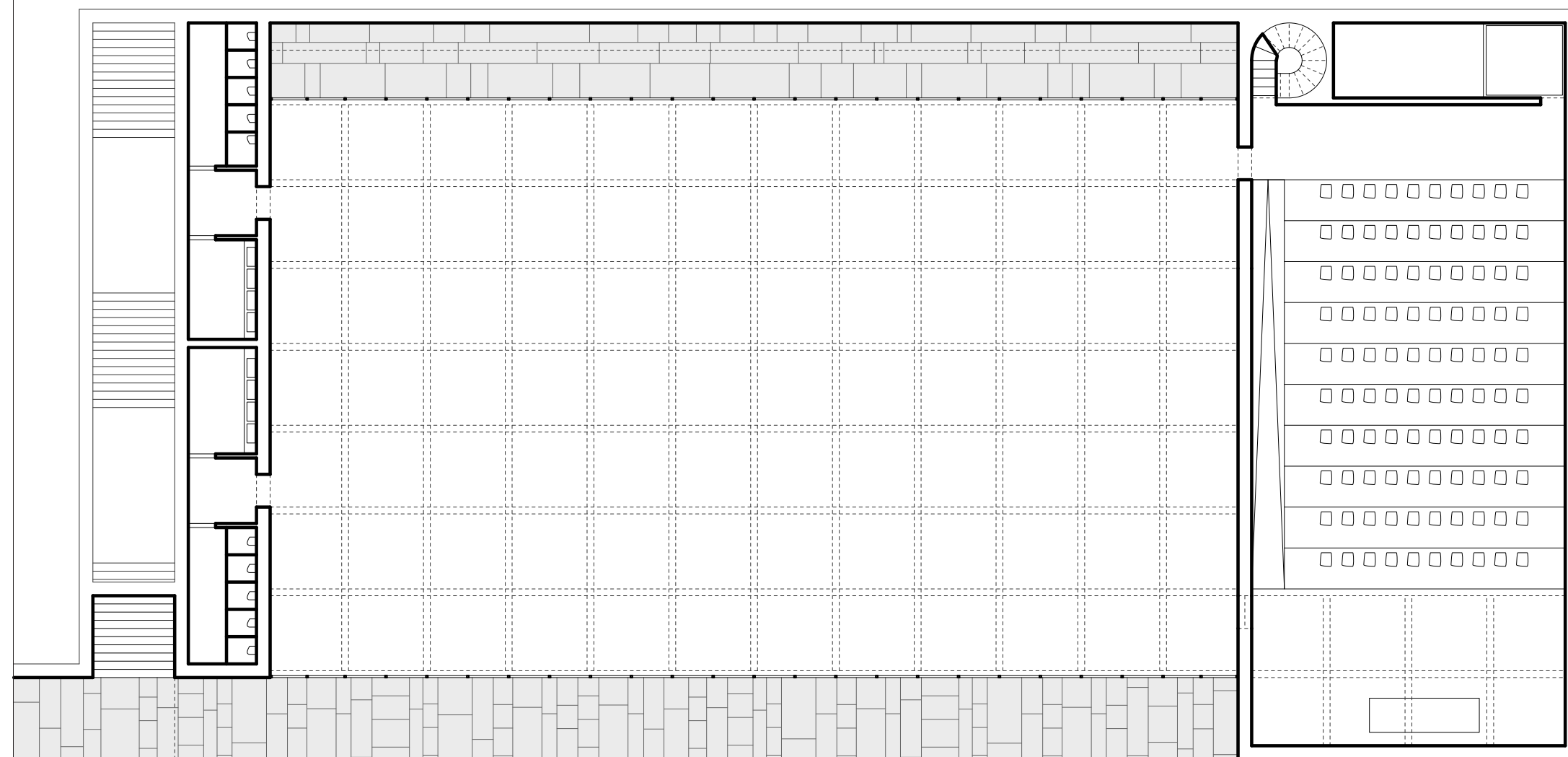
TAV. 11
Sezione / Prospetto OVEST
Scala | 1:500





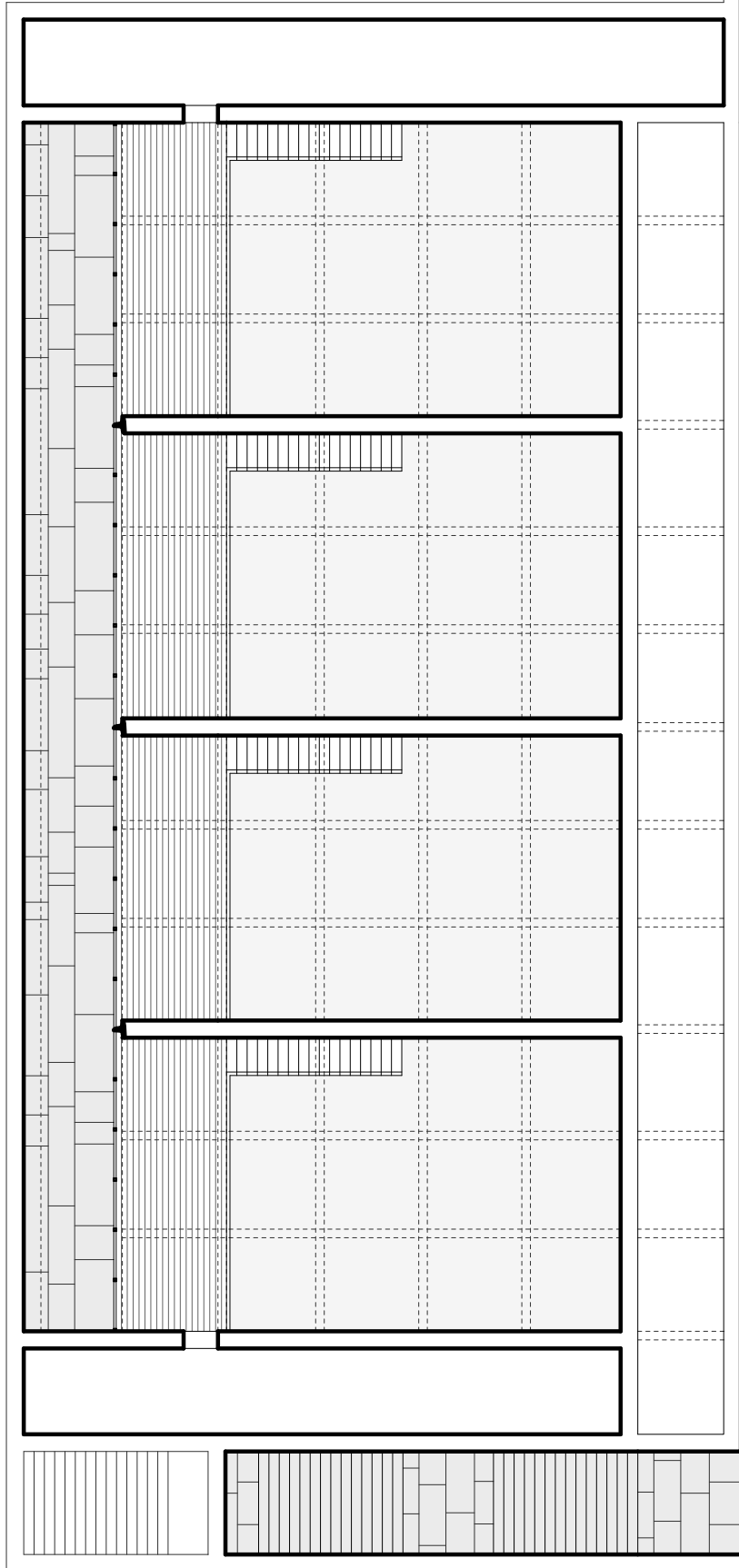
TAV. 12

Pianta del Primo Piano - Edificio Polivalente
Scala | 1:200



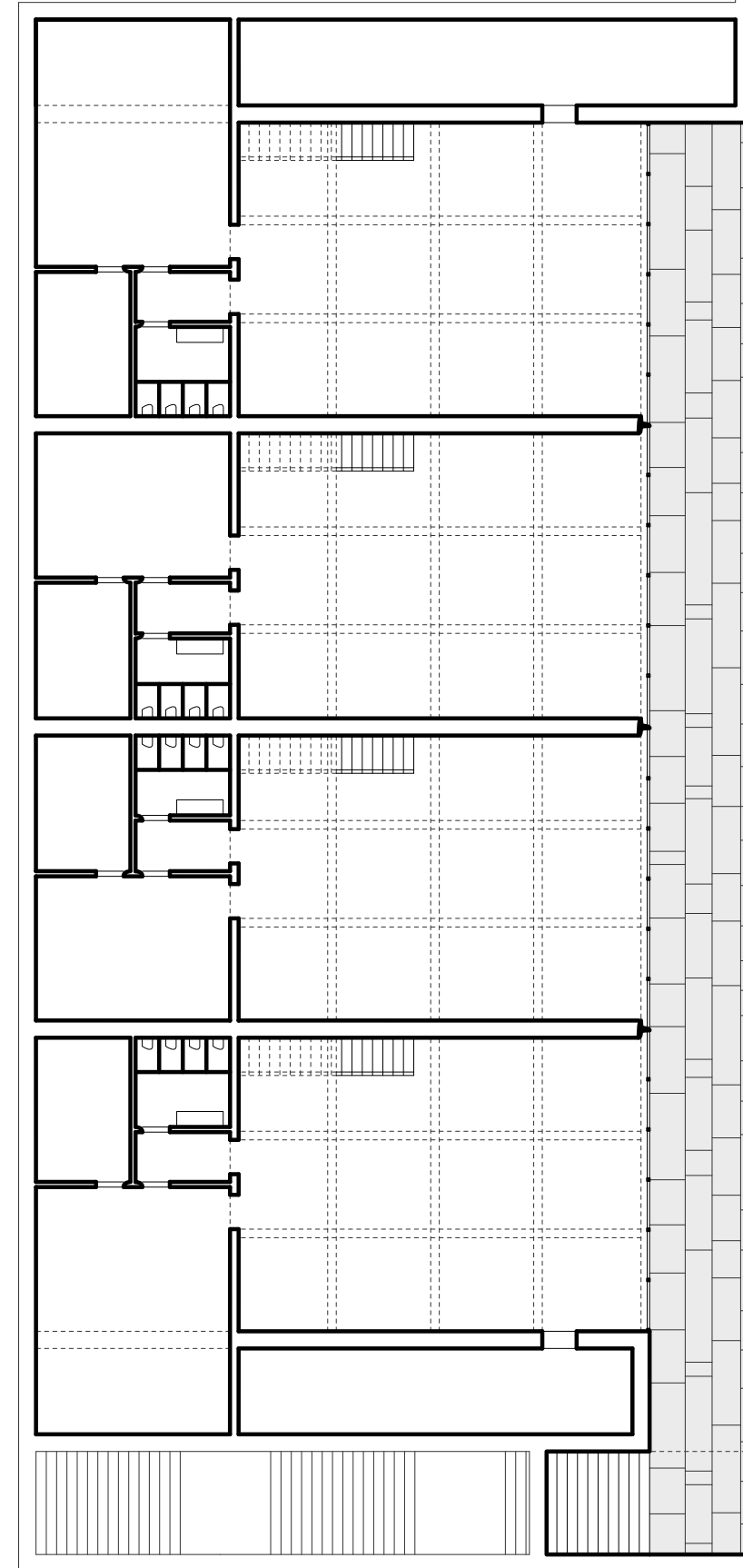
TAV. 13

Pianta del Piano Terra - Edificio Polivalente
Scala | 1:200



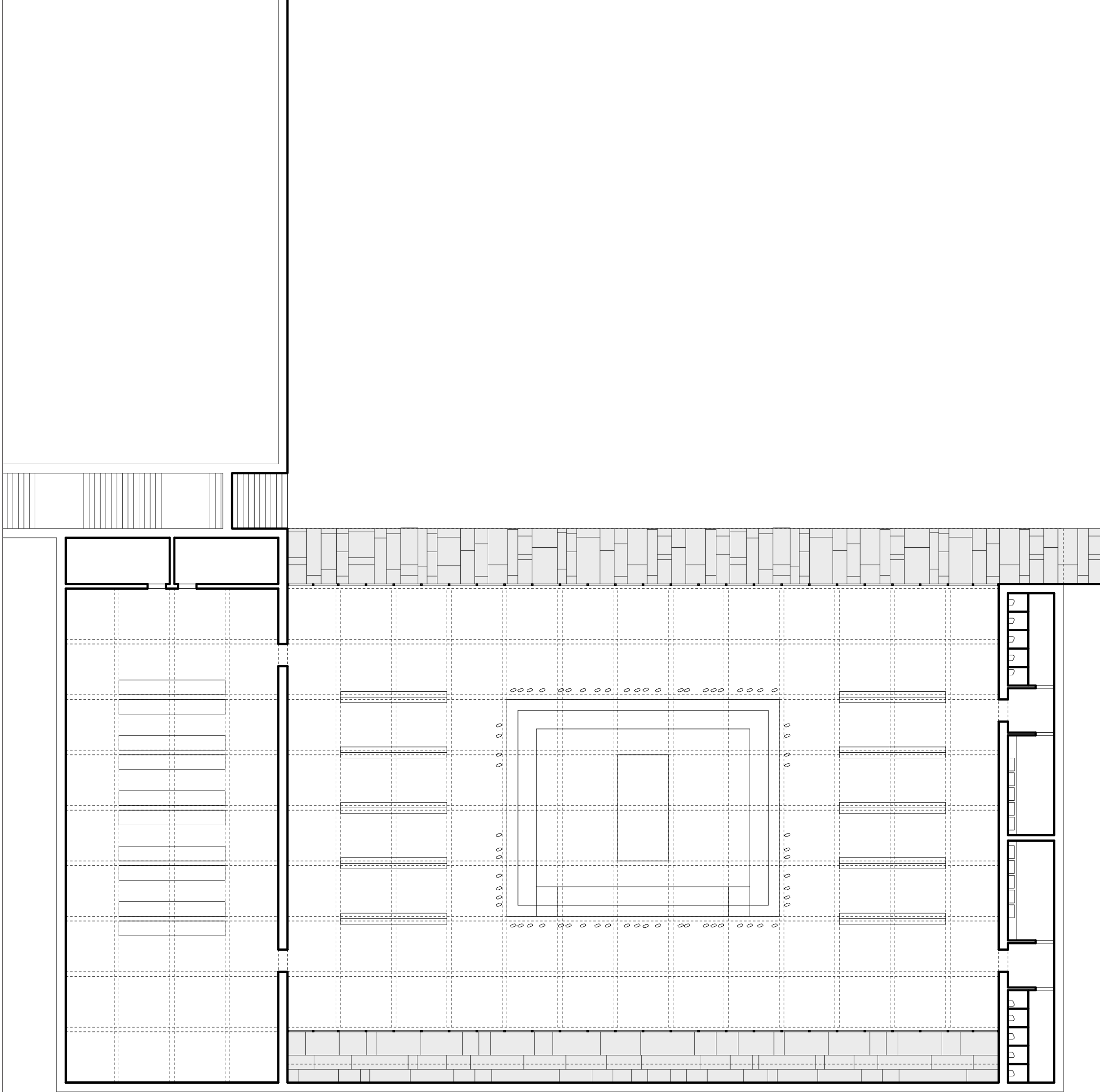
TAV. 14

Pianta del Primo Piano - Edificio per Workshop
Scala | 1:200



TAV. 15

Pianta del Piano Terra - Edificio per Workshop
Scala | 1:200

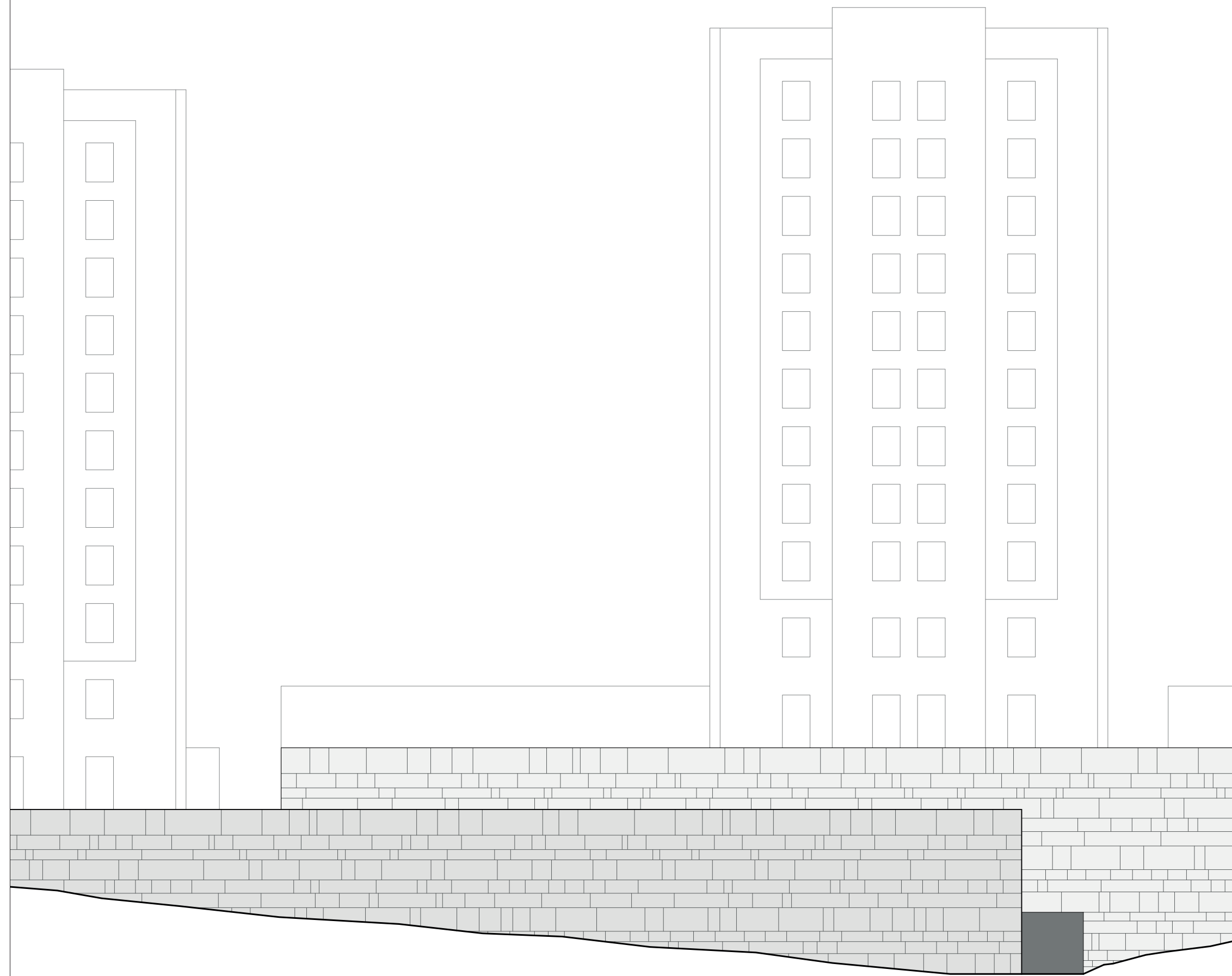


TAV. 16

Pianta del Piano Terra - Ristorante e Cucina Comunitaria
Scala | 1:200

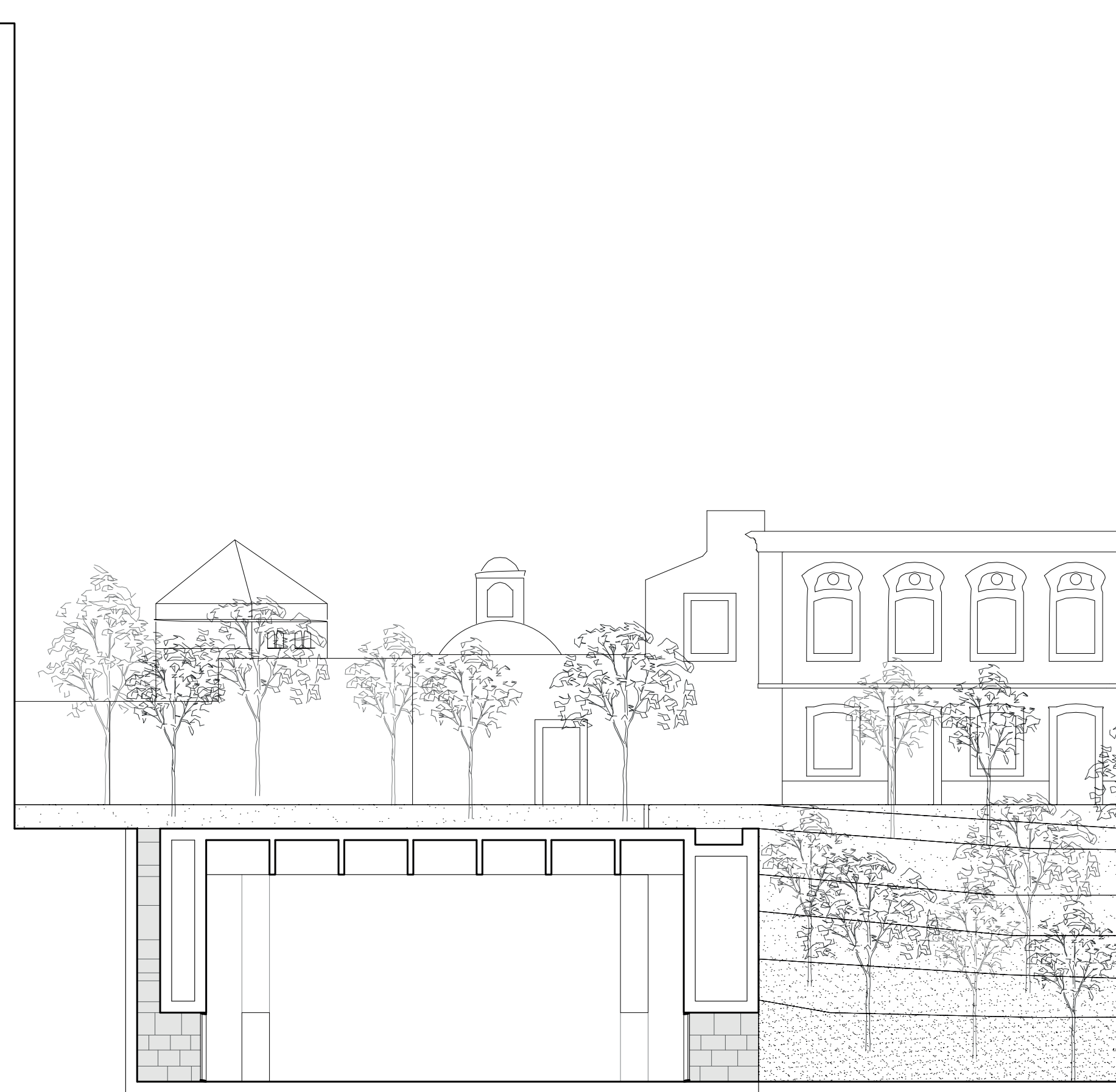
TAV. 17

Prospetto SUD
Scala | 1:200



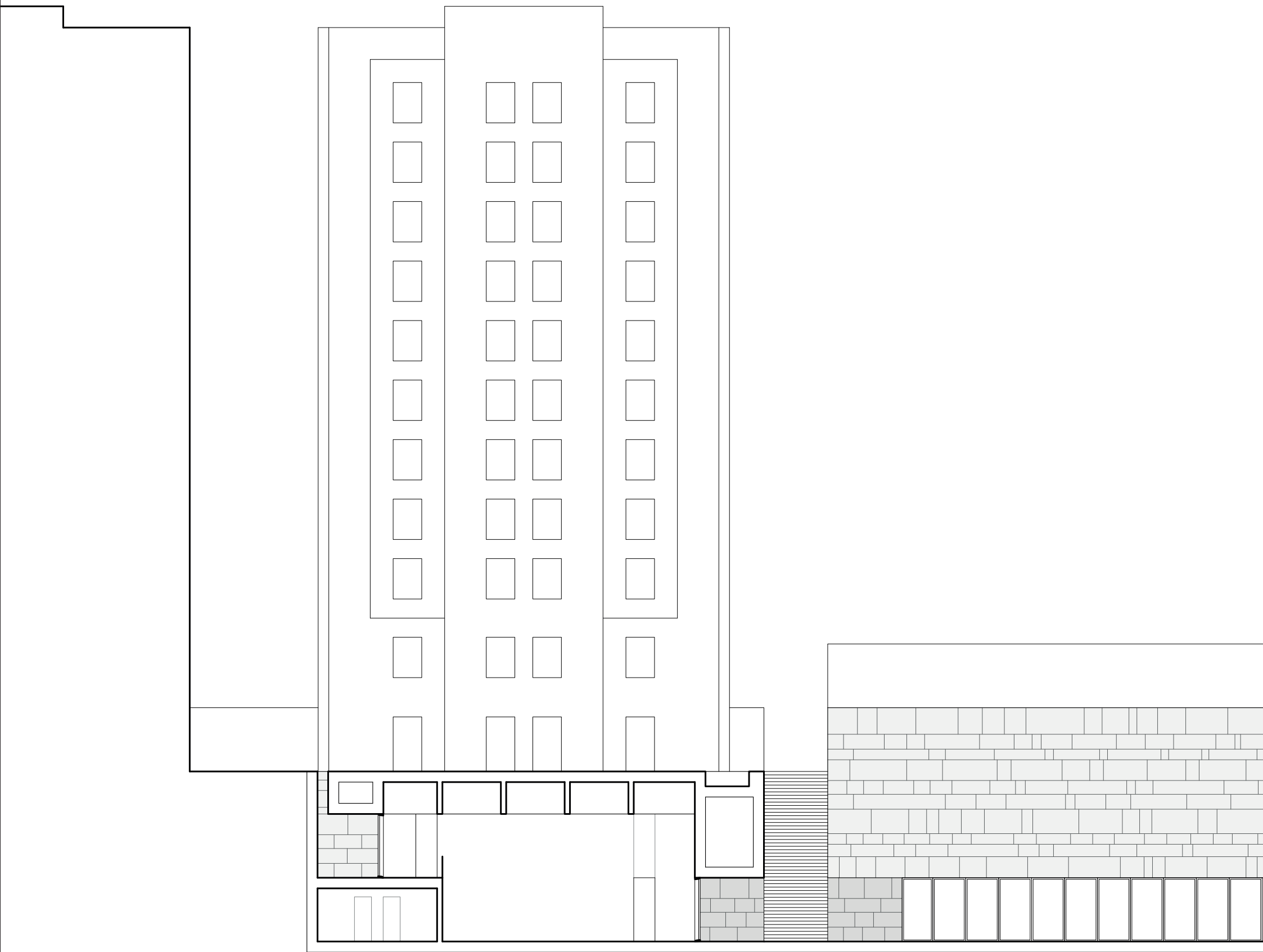
TAV. 18

Sezione dell'Edificio Polivalente
Scala | 1:200



TAV. 19

Sezione dell'Edificio per Workshop
Scala | 1:200









BIBLIOGRAFIA

Alberti Leon Battista, *Della Architettura della Pittura e della Statua*, Bologna, 1782, traduzione Cosimo Bartoli

Andrew Dickson White Museum of Art, *Earth*, Cornell University, New York, 1969

Armogathe Jean-Robert e Belgioioso Giulia, *Descartes-Principia Philosophiae*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli, 1996

Arnheim Rudolf, *La dinamica della forma architettonica*, Feltrinelli, Milano, 1977

Arnheim Rudolf, *Art and visual perception-A psychology of the creative eye*, University of California Press, Berkley, 1974

Baal-Teshuva Jacob, *Rothko*, Taschen, Milano, 2003

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

Carmona Matthew, *Public Places Urban Spaces*, Elsevier, Brulington, 2003

Cerri Giovanni, *Parmenide-Poema sulla Natura*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1999

Espuelas Fernando, *Il vuoto*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2004

Focillon Henry, *La vita delle forme*, Einaudi, Torino, 1972

Folgado Deolinda e Custódio Jorge, *Caminho do Oriente: Guia do Património Industrial*, Livros Horizonte, Lisboa, 1999

Gombrich Ernst H., *La storia dell'arte*, Phaidon, Milano, 2008

Gregotti Vittorio, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano, 1966

Guthrie W.K.C., *A History of Greek Philosophy Volume II: The Presocratic Tradition from Parmenides to Democritus*, Cambridge University Press, Cambridge, 1965

Giedion Sigfried, *El presente eterno: los comienzos del arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1981

Heidegger Martin, *L'arte e lo spazio*, Il Melangolo, Genova, 2015

Hertzberger Herman, *Lessons for Students in Architecture*, 010 Publishers, Rotterdam, 2005

Martí Arís Carlos, *Silenzi eloquenti*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2002

Mastrocola Paola, *Michelangelo Buonarroti-Rime e Lettere*, De Agostini, Novara, 2013

Meyer Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press,1956

Norberg-Schulz Christian, *Genius Loci*, Electa, Milano, 1979

Petermann Bruno, *The Gestalt Theory and the Problem of Configuration*, K. Paul, Trench, TRUBNER & CO., LTD. Broadway House, Carter Lane, Londra, 1932

Purini Franco, *Comporre l'architettura*, Laterza, Bari, 2001

Reale Giovanni, *Introduzione, traduzione e commentario della "Metafisica" di Aristotele*, Bompiani, Milano, 2004

Rossi Aldo, *L'architettura della città*, Marsilio, Venezia, 1966

Rowe Colin, *Collage city*, Il saggiatore, Milano, 1981

Schrödinger Erwin, *Nature and the Greeks*, Cambridge University Press, Cambridge, 1954

Tagliabue Volontè Franco, *Per forma*, Libria, Melfi, 2019

Toscani Chiara, *Le forme del vuoto*, Maggioli Editore, Milano, 2011

Sitte Camillo, *L'arte di costruire le città*, Antonio Vallardi Editore, Milano, 1953

Walker Stephen, *Gordon Matta-Clark- Art, architecture and the attack on modernism*, I.B. Tauris, London, 2009

Zanatta Marcello, *Fisica di Aristotele*, Unione tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1999

INDICE DELLE IMMAGINI

- 1. e 2. TOLO PARRA, OBSCURIA DE PROFUNDIS, 2020
- 3. CHARLES MARVILLE, ANTICA RUE DE SEPT VOIES, OGGI RUE VALETTE, PARIGI (PRIMA DI HAUSSMANN)
- 4. EUGÈNE ATGET, VISTA SUL PANTHEON DA RUE VALETTE, 1898, PARIGI (DOPO HAUSSMANN)
- 5. AUTORE SCONOSCIUTO, RAPPRESENTAZIONE CHE ELEVA LO SFONDO A SOGGETTO DELL'IMMAGINE
- 6. SPARTITO DELLA SINFONIA NO. 5 DI LUDWIG VAN BEETHOVEN
- 7. e 8. SPARTITO DELLA COMPOSIZIONE SPERIMENTALE 4'33" DI JOHN CAGE
- 9. MAURITS CORNELIS ESCHER, SKY AND WATER II, 1938, LITOGRAFIA, 62,3×40,7cm
- 10. MARK ROTHKO, NO. 7 (DARK OVER LIGHT), 1954, OLIO SU TELA, 228,60x147,cm, COLLEZIONE PRIVATA, NEW YORK
- 11. GETTY IMAGES, MARK ROTHKO IN PIEDI DAVANTI ALLA SUA ARTE
- 12. KAZIMIR MALEVICH, QUADRATO BIANCO SU FONDO BIANCO, 1918, OLIO SU TELA, 79,5x79,5 cm, THE MUSEUM OF MODERN ART (MoMA), NEW YORK
- 13. YVES KLEIN, LE VIDE (THE VOID), ESIBIZIONE DI SPAZIO VUOTO, IRIS CLERT GALLERY, PARIGI, DAL 28 APRILE AL 15 MAGGIO 1958
- 14. ROBERT RAUSCHENBERG, WHITE PAINTING (THREE PANEL), 1951, VERNICE ACRILICA SU TELA, 182,9x274,3cm, SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART, SAN FRANCISCO
- 15. LUCIO FONTANA, CONCETTO SPAZIALE, 1961, OLIO, BUCO E GRAFFITI SU TELA, 65x53,7cm, COLLEZIONE PRIVATA, BOLOGNA
- 16. RAY METZKER, PHILADELPHIA, 1963, STAMPA IN BIANCO E NERO ALLA GELATINA D'ARGENTO, LAURENCE MILLER GALLERY, NEW YORK
- 17. SEQUENZA DI INQUADRATURE DELLA SCENA DELL'INSEGUIMENTO AEREO IN "INTRIGO INTERNAZIONALE", ALFRED HITCHCOCK, 1959
- 18. RUDOLPH ARNHEIM, THE DYNAMICS OF ARCHITECTURAL FORM, CAP. "ELEMENTS OF SPACE", SCHEMA CHE DESCRIVE LA PROPORZIONE DELLA FORMA DEGLI INTERVALLI SPAZIALI USATO PER DESCRIVERNE L'ESPERIENZA PERCETTIVA DELL'OSSERVATORE NELLA COMPRESSIONE E DILATAZIONE DEL VUOTO DEL TESSUTO URBANO

- 19. GIOVANNI BATTISTA NOLLI, LA PIANTA GRANDE DI ROMA, 1748, IL PIÙ IMPORTANTE ED ACCURATO LAVORO CARTOGRAFICO AVENTE OGGETTO LA CAPITALE FINO AGLI INIZI DEL XX SECOLO QUANDO LASCIÒ LO SCETTRO ALLA "FORMA URBIS ROMAE" DI LANCIANI
- 20. MICHELANGELO BUONARROTI, I PRIGIONI (GRUPPO DI STATUE ESEGUITE PER LA TOMBA DI GIULIO II) 1525-1530, SCHIAVO CHE SI RIDESTA, MARMO BIANCO DI CARRARA, GALLERIA DELL'ACCADEMIA, FIRENZE
- 21. SCHIAVO GIOVANE, MARMO BIANCO DI CARRARA, GALLERIA DELL'ACCADEMIA, FIRENZE
- 22. SCHIAVO BARBUTO, MARMO BIANCO DI CARRARA, GALLERIA DELL'ACCADEMIA, FIRENZE
- 23. SCHIAVO DETTO ATLANTE, MARMO BIANCO DI CARRARA, GALLERIA DELL'ACCADEMIA, FIRENZE
- 24. FOTOGRAMMA TRATTO DAL CORTOMETRAGGIO "SUBSTRAIT (UNDERGROUND DAILIES)" CHE RAPPRESENTA L'ARTISTA ALL'INTERNO DELLA COMPLESSA INFRASTRUTTURA INVISIBILE DELLO SPAZIO URBANO IPOGEO DI PARIGI (SOUS SOL DE PARIS) DAL QUALE L"ANARCHITETTO" ERA VISCERALMENTE ATTRATTO, 35:15 min, BIANCO E NERO, SONORO, PELLICOLA 16mm, GORDON MATTA-CLARK, 1976
- 25., 26. e 27. GORDON MATTA-CLARK, CONICAL INTERSECT, PARIGI, 1975
- 28. MICHEAL HEIZER, VISTA A VOLO D'UCCELLO, DOUBLE NEGATIVE, MORMON MESA, NEVADA, 1969-1970
- 29. e 30. MICHEAL HEIZER, VISTE DALL'INTERNO DELL'OPERA, DOUBLE NEGATIVE, MORMON MESA, NEVADA, 1969-1970
- 31. TEMPIO BUDDHISTA NELLA CAVERNA DI KHAO THAM, TAILANDIA
- 32. VISTA SULLA NECROPOLI RUPESTRE DI PANTALICA, SICILIA. IMMAGINE TRATTA DA: ARCHITECTURE WITHOUT ARCHITECTS, A SHORT INTRODUCTION TO NON-PEDIGREED ARCHITECTURE, BERNARD RUDOLFSKY, NEW YORK, 1964
- 33. VISTA A VOLO D'UCCELLO SUL VILLAGGIO BERBERO DI MATMATA, TUNISIA
- 33. PIANTA E SEZIONI TIPO DELLE UNITÀ ABITATIVE DEL VILLAGGIO DI MATMATA
- 35. VISTA SUL CORTILE INTERNO DELLA CASA-PATIO
- 36. KIM WHAN-KI, MONTAGNE BLEUE (BLUE MOUNTAIN), 1956, OLIO SU TELA,

- 99,8x64,6cm, COLLEZIONE PRIVATA
- 37. VISTA NOTTURNA CON IL PATIO ILLUMINATO DI EARTH HOUSE (WWW.BCHOARCHITECTS.COM)
- 38. PIANTA E SEZIONE DI EARTH HOUSE (WWW.BCHOARCHITECTS.COM)
- 39. e 40. VISTE DIURNE DI EARTH HOUSE DAL LIVELLO FUORI TERRA (WWW.BCHOARCHITECTS.COM)
- 41. SCHIZZO CONCETTUALE DELLO SPAZIO IPOGEO PER EARTH HOUSE (WWW.BCHOARCHITECTS.COM)
- 42. VISTA A VOLO D'UCCELLO SULLA CHIESA SCAVATA DI SAN GIORGIO, LALIBELA, ETIOPIA
- 43. VISTA DALL'ALTO SULLA CHIESA SCAVATA DI SAN GIORGIO DURANTE UNA CELEBRAZIONE CRISTIANA ORTODOSSA CON SACERDOTI E FEDELI VESTITI IN ABITI TRADIZIONALI DI COLORE BIANCO
- 44. PIANTA DI SAN GIORGIO
- 45. FEDELI CHE ENTRANO NELLA NAVATA A CIELO APERTO DELLA CHIESA DI SAN GIORGIO
- 46. VISTA DALL'INTERNO DELLA NAVATA DI SAN GIORGIO
- 47., 48., 49. E 50. LA PREGHIERA E IL RACCOGLIMENTO DEI FEDELI E DEI SACERDOTI NEI LUOGHI SACRI DI LALIBELA
- 51. MAQUETTE DELL'INTERVENTO AD OPERA DELL'ARCHITETTO LUIS PEÑA GANCHEGUI E DELL'ARTISTA EDUARDO CHILLIDA PER LA NUOVA PLAZA DE LOS FUEROS, VITORIA, SPAGNA
- 52. EDUARDO CHILLIDA, ELKAR II (TRAD.: INSIEME II), ACQUAFORTE, 1969, FIRMATA A MATITA E NUMERATA 31/50, 42x39,5cm
- 53. VISTA SULLA PLAZA DE LOS FUEROS
- 53. SERGIO NEVADO, DETTAGLIO DELLA SCALINATA A SUD NELL'INCROCIO TRA INDIPENDENTZIA KALEA (TRAD.: STRADA) E FORU KALEA, 2015 (WWW.FLIKR.COM)
- 54. JORGE MUÑOZ, DETTAGLIO DELLA SCALINATA A SUD VISTA DA CALLE (TRAD.: VIA) DE POSTAS, 2006

(WWW.FLIKR.COM)

55. MIKEL ALBA, DETTAGLIO DELLA SCALINATA A SUD CHE FORMA L'ANFITEATRO, VISTO DALL'INTERNO DELLA PIAZZA, 2010
(WWW.FLIKR.COM)

57. VISTA NELLO SPAZIO INTERNO DEL PROGETTO PER LA MONTAGNA DI TINDAYA A FUERTE VENTURA AD OPERA DELL'ARTISTA EDUARDO CHILLIDA

58. LÉON KRIER, *QUANTITÀ RELATIVA DI SPAZIO PUBBLICO*, SCHIZZO PRESENTE NELLA RACCOLTA DI DISEGNI "A DIFFERENT KIND OF ARCHITECTURAL DRAWING: LÉON KRIER'S SKETCHES", M.I.T. PRESS, CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS

59. LÉON KRIER, *SUB-URBANO/URBANO*, SCHIZZO PRESENTE NELLA RACCOLTA DI DISEGNI "A DIFFERENT KIND OF ARCHITECTURAL DRAWING: LÉON KRIER'S SKETCHES", M.I.T. PRESS, CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS

60. JOSEP LLUIS SERT, PIANTA GENERALE DI CASA SERT, CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS
(WWW.HICARQUIECTURA.COM)

61. JOSEP LLUIS SERT, SEZIONE DELLO SPAZIO INTERNO DI CASA SERT, CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS
(WWW.HICARQUIECTURA.COM)

62. JOSEP LLUIS SERT, SCHIZZO CONCETTUALE DEGLI SPAZI VUOTI (ALL'APERTO) DI CASA SERT
(WWW.HICARQUIECTURA.COM)

63. VISTA INTERNA DELLO SPAZIO DI CIRCOLAZIONE CHE CIRCONDA IL PATIO CENTRALE DI CASA SERT
(WWW.HICARQUIECTURA.COM)

64. VISTA SUL CORTILE LATERALE DELLA ZONA GIORNO DI CASA SERT
(WWW.HICARQUIECTURA.COM)

65. VISTA DAL CORTILE CENTRALE SULLL'INTERNO DELLA ZONA GIORNO DI CASA SERT
(WWW.HICARQUIECTURA.COM)

66. VISTA DALL'INTERNO DELLA SALA SUL CORTILE CENTRALE DI CASA SERT
(WWW.HICARQUIECTURA.COM)

67. VISTA DALLA SALA DA PRANZO SUL CORTILE CENTRALE DI CASA SERT
(WWW.HICARQUIECTURA.COM)

68., 69. E 70. VISTE DALL'ESTERNO DI CASA SERT
(WWW.HICARQUIECTURA.COM)

71. VISTA DELLA CHIESA E TORRE CAMPANARIA PRIMA CHE LA COSTRUZIONE DELL'INTERO CENTRO PARROCCHIALE FOSSE CONCLUSA

72. SCHIZZO DEL MASTERPLAN PER IL NUOVO LAYOUT DEL CENTRO DELLA CITTÀ DI SEINAJOKI

73. ALVAR AALTO, PIANTA DEL NUOVO CENTRO PARROCCHIALE

73. ALVAR AALTO, SEZIONE DELLA CHIESA E DEL CORTILE PUBBLICO DEL CENTRO PARROCCHIALE

75. e 76. VISTE DALL'INTERNO DEL CORTILE DEL CENTRO PARROCCHIALE

77. FOTOGRAFIA DELLA MAQUETTE DELL'INTERVENTO PER IL CENTRO PARROCCHIALE

78. VISTA A VOLO D'UCCELLO SULL'INTERVENTO COMPLETO PER IL NUOVO CENTRO DI SEINAJOKI

79. VISTA DALL'INGRESSO AL CORTILE DEL CENTRO PARROCCHIALE

80. VISTA DALL'INTERNO DELLA CHIESA

81. IL SAGRATO/CORTILE DEL CENTRO PARROCCHIALE

82. UOMINI A CAVALLO NELLA VALLE DI CHELAS, FOTOGRAFIA DEI PRIMI ANNI '40
(WWW.RUASDELISBOACOMHISTORIA.COM)

83. PREPARAZIONE DEL TERRENO PER LA COSTRUZIONE DI UNA NUOVA STRADA NELL'AREA ORIENTALE DI URBANIZZAZIONE
(WWW.RUASDELISBOACOMHISTORIA.COM)

84. VISTA AEREA SULLA FABBRICA MILITARE DI BRAÇO DE PRATA, 1950
(WWW.RUASDELISBOACOMHISTORIA.COM)

85. LA FABBRICA DI GÁS DA MATINHA IN COSTRUZIONE PRESSO AVENIDA INFANTE DOM HENRIQUE, 1944
(WWW.RUASDELISBOACOMHISTORIA.COM)

86. QUINTA DOS ALFINETES IN ROVINA, 2019

87. STAZIONE FERROVIARIA DI SANTA APOLÓNIA, 1950

(WWW.RUASDELISBOACOMHISTORIA.COM)

88. AVENIDA INFANTE DOM HENRIQUE, 1957
(WWW.RUASDELISBOACOMHISTORIA.COM)

89. STERRO PER LA COSTRUZIONE DELL'AVENIDA INFANTE DOM HENRIQUE, 1940
(WWW.RUASDELISBOACOMHISTORIA.COM)

90. VISTA AEREA SU AVENIDA INFANTE DOM HENRIQUE, 1953
(WWW.RUASDELISBOACOMHISTORIA.COM)

91. ARCHIVIO MUNICIPALE DI LISBONA, PIANTA DELLA CITTÀ DI LISBONA, ESTRATTO DELLA CARTINA TOPOGRAFICA DI LISBONA CON SOVRAPPOSIZIONI DI ALTERAZIONI ESEGUITE FINO AL 1911 INDICATE CON INCHOSTRO ROSSO, 1911

92. PIANTA DELLA CITTÀ DI LISBONA, 1937

93. PIANO REGOLATORE URBANISTICO DI LISBONA, 1948

94. PIANTA DELLA CITTÀ DI LISBONA, 1954

95. PIANTA DELLA CITTÀ DI LISBONA, 1978

96. - 97. - 98. - 99. VISTE SULLE STRADE DI ACCESSO PRINCIPALI ALL'AREA DI INTERVENTO E VISTE GENERALI SUL COMPLESSO DELLE CINQUE TORRI DA RUA MÁRIO BOTAS

100. - 101. - 102. - 103. VISTE SUD DALL'AREA DI PROGETTO

104. - 105. - 106. - 107. - 108. - 109. VISTE INTERNE DELLO SPAZIO PUBBLICO DEL COMPLESSO DELLE CINQUE TORRI E FACCIAE TIPO DELLE TORRI RESIDENZIALI

110. - 111. - 112. - 113. VISTE DI DETTAGLIO DEI COLLEGAMENTI VERTICALI TRA I DIFFERENTI LIVELLI DEL TERRENO

114. - 115. VISTA SUL CANTIERE FERMO E QUASI MAI INIZIATO DELL'INTERVENTO DI OSCAR NIEMEYER PER LA NUOVA SEDE PER LA FONDAZIONE LUSO-BRASILEIRA APPARTENENTE ALL'AREA DI PROGETTO

116. - 117. - 118. - 119. VISTE SULL'ESTUARIO DEL TAGO E AREA INDUSTRIALE DALLA QUOTA TERRAZZATA

INDICE DELLE TAVOLE

| | |
|---------|--|
| TAV. 1 | Pianta della città di Lisbona al giorno d’oggi |
| | Scala 1:12500 |
| TAV. 2 | Localizzazione dell’intervento |
| | Scala 1:5000 |
| TAV. 3 | Planivolumetrico |
| | Scala 1:1000 |
| TAV. 4 | Pianta generale del Piano Terra |
| | Scala 1:500 |
| TAV. 5 | Pianta generale del Primo Piano |
| | Scala 1:500 |
| TAV. 6 | Pianta generale delle Coperture |
| | Scala 1:500 |
| TAV. 7 | Prospetto SUD |
| | Scala 1:500 |
| TAV. 8 | Sezione / Prospetto EST |
| | Scala 1:500 |
| TAV. 9 | Sezione / Prospetto SUD |
| | Scala 1:500 |
| TAV. 10 | Sezione / Prospetto OVEST |
| | Scala 1:500 |
| TAV. 11 | Sezione / Prospetto OVEST |
| | Scala 1:500 |

| | |
|---------|--|
| TAV. 12 | Pianta del Primo Piano - Edificio Polivalente |
| | Scala 1:200 |
| TAV. 13 | Pianta del Piano Terra - Edificio Polivalente |
| | Scala 1:200 |
| TAV. 14 | Pianta del Primo Piano - Edificio per Workshop |
| | Scala 1:200 |
| TAV. 15 | Pianta del Piano Terra - Edificio per Workshop |
| | Scala 1:200 |
| TAV. 16 | Pianta del Piano Terra - Ristorante e Cucina Comunitaria |
| | Scala 1:200 |
| TAV. 17 | Prospetto SUD |
| | Scala 1:200 |
| TAV. 18 | Sezione dell’Edificio Polivalente |
| | Scala 1:200 |
| TAV. 19 | Sezione dell’Edificio per Workshop |
| | Scala 1:200 |
| TAV. 20 | Sezione generale del complesso edificato |
| | Scala 1:200 |
| TAV. 21 | Sezione dell’Auditorium |
| | Scala 1:200 |

