IDENTITÁ E MIMESI

The Casbah Concept

Nicola Clivati

IDENTITA’ E MIMESI

The Casbah Concept

NICOLA CLIVATI

Universidade Autónoma de Lisboa
Departemento de Arquitectura

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura

Orientadores:
Professor Arquiteto Francisco Xavier Rocha de Aires Mateus
Professor Doutor Manuel Joaquim Soeiro Moreno

Lisboa, Abril 2019

Alla mia famiglia

INDICE

9 ABSTRACT

13 INTRODUZIONE *“Vers une Casbah organisèe...”*

Crisi dei modelli urbani: Il Ciam e il Team 10

“Team 10 primer”.

Il manifesto

“The Birth of a new world!”.

Orfanotrofio ad Amsterdam, 1955-1960, Aldo Van Eyck

27 ZWIESCHEN *The “In-Between” Concept.*

Tipologia giapponese Engawa
Complesso residenziale Byker Wall, 1970, Ralph Erskine

43 LIVING UNDERGROUND *Natura antropizzata e vuoto sacro.*

Le abitazioni nella regione Tungkwan
Le case Pueblo

57 GEMMAZIONE *La gemma come pattern costitutivo.*

Le Corbusier, L’ospedale di Venezia, Venezia 1966
Candilis, Josic e Woods, Freie Universitat, Berlino 1973

81 CONCLUSIONI *Innocenti e Selvaggi*

87 PROGETTO

133 BIBLIOGRAFIA

Resumo

Charles-Edouard Jeanneret decide em 1911, juntamente com o amigo Auguste Klipstein, realizar uma viagem no Oriente, que marcará profundamente a sua vida quer do ponto de vista arquitetónico como também humano. Entre maio e outubro vão à descoberta de vários países orientais, nomeadamente Budapeste, Constantinopla, Atenas, Delfos e Nápoles:

"*Charles-Edouard Jeanneret descubre entonces la arquitectura: juego magnìfico de forma bajo la luz, sistema coerente del espirìtu.*" [1]

Redescoberto o seu diário de viagem, em 1965, fica profundamente impressionado e considera este manuscrito uma documentação significativa da sua formação como artista e arquiteto.

Le Corbusier é especialmente fascinado com a sua descrição da Casbah argelina, que se torna elemento fundador, constitutivo de uma cidade para o seu valor urbanístico, mas também mais introvertida e meditativa. Para o arquiteto francês, os elementos caraterísticos da Casbah oriental deveriam ser retomados no ocidente também, como novos elementos na construção das cidades europeias; precisamente por causa das suas caraterísticas tais como a gemificação, ou uma célula que se repete ao infinito como um padrão fundador de uma cidade, a mistura, que é a diversificação mas também a unificação de vários espaços de várias funções públicas e privadas, e finalmente a introspeção, ou a possibilidade de ter espaços meditativos diferentes, mais introvertidos, e espaços mais abertos voltados para o mundo:

"*La Casbah di Algeri ha costruito il sito, ha dato il nome di Algeri la Bianca a questa splendente apparizione che accoglie, all'alba, le navi che arrivano in porto. Inscritta nel sito, è irrefutabile. E' in consonanza con la natura, poiché da ogni casa, dalla terrazza -e queste terrazze sommate formano come una magica scalinata discendente verso il mare. Al tramonto del sole, tutto le donne, tutti i bambini, ricoprono la città di un miscuglio di colori.*" [2]

A diretriz deste escrito refere como esses três aspetos da Casbah evoluem com o tempo, como mudam em relação os indivíduos que a usam e, acima de tudo, qual a necessidade que surgiu, para um retorno à esta forma especifica, arcaica e vernacular.

Paralelamente, a discussão do projeto desenvolve-se no vale de Almirante Reis, em Lisboa, tanto do ponto de vista teórico como do ponto de vista estritamente projetual, atingindo temas como a relação entre espaço público e privado dentro de um sistema e como este sistema relaciona-se com a cidade.

Um sistema que resulta introvertido e, ao mesmo tempo, aberto à cidade: uma grande "*Maison davant le Monde.*" [3]

Palavra chave: Manifesto; Zwieschen; Subterrâneo; Gemificação.

[1] Le Corbusier, *El viaje a Oriente*, Valencia, 1984, p.11
[2] Le Corbusier, *Le Folklore est l'expression fleurie des traditions*, in *Casabella* n. 531/532, 1987
[3] Albert Camus, *La mort Heureuse*, Parigi, 1971

Abstract

Charles-Edouard Jeanneret, together with his friend Auguste Klipstein, in 1911 decides to travel east. This journey will deeply change his life both architecturally and humanly. From May to October they travel to different Oriental cities, such as Budapest, Constantinople, Athens, Delphi, Naples: "*Charles-Edouard Jeanneret descubre entonces la arquitectura: juego magnìfico de forma bajo la luz, sistema coerente del espirìtu*."
When in 1965 Le Corbusier finds the manuscript, he is struck by it and he defines it as a fundamental piece for his artistic and architectural education.
He is particularly fascinated by the Algerian Casbah, which Jeanneret describes as the funding and constitutional element of a city for its urban, but also introverted and meditative dimensions.
According to the French architect, the typical elements of the oriental Casbah, need to be used also in the West as a new element of the European cities. Elements such as the blossoming, meaning a cell that multiplies infinitely as a fundamental pattern of a city; the commixture, diversifying but also unifying different spaces for public and private functions; and the introspection, the possibility of having more introverted, meditative spaces together with spaces opened to the world. "*La Casbah di Algeri ha costruito il sito, ha dato il nome di Algeri la Bianca a questa splendente apparizione che accoglie, all'alba, le navi che arrivano in porto. Inscritta nel sito, è irrefutabile. E' in consonanza con la natura, poiché da ogni casa, dalla terrazza -e queste terrazze sommate formano come una magica scalinata discendente verso il mare. Al tramonto del sole, tutto le donne, tutti i bambini, ricoprono la città di un miscuglio di colori.*"

The guidelines of this script are how these three elements of the Casbah evolve in time, how they change according to whom is using them and most of all, where this need to go back to the archaic and vernacular shape comes from.
Simultaneously, it is carried out the project for the site of Almirante Reis in Lisbon both from a theoretical and a more practical point of view. It develops different themes, such as the relationship between public and private space within a system and how this system relates to the city.
A system which is introverted and opened to the city at the same time: a big "*Maison davant le Monde*"

Keywords: Manifesto; Zwieschen; Undergound; Gemmation.

Riassunto

Charles-Edouard Jeanneret decide, insieme al suo amico Auguste Klipstein, di intraprendere nel 1911 un viaggio in Oriente che segnerà profondamente la sua vita dal punto di vista architettonico e umano.
Da Maggio a Ottobre vanno alla scoperta di vari paesi orientali quali Budapest, Costantinopoli, Atene, Delfi, Napoli: "*Charles-Edouard Jeanneret descubre entonces la arquitectura: juego magnìfico de forma bajo la luz, sistema coerente del espirìtu*."
Le Corbusier, ritrovato il proprio manoscritto nel 1965, rimane profondamente colpito e lo considera come una documentazione significativa per la sua formazione di artista e architetto.
In particolare rimane affascinato dalla Casbah algerina come elemento fondante, costitutivo di una città per la sua valenza urbanistica ma anche più introversa e meditativa.
Secondo l'architetto francese gli elementi caratteristici della Casbah orientale dovrebbero essere riportati anche in Occidente come nuovo elemento costituente delle città europee proprio per i suoi elementi caratteristici quali la gemmazione, ovvero una cellula o unità che si ripete all'infinito come pattern fondante di una città, la commistione, ossia la diversificazione ma anche unificazione di vari spazi di varie funzioni pubbliche e private, e infine la introspezione, ovvero la possibilità di avere differenti spazi più introversi, meditativi e spazi più aperti rivolti verso il mondo:
"*La Casbah di Algeri ha costruito il sito, ha dato il nome di Algeri la Bianca a questa splendente apparizione che accoglie, all'alba, le navi che arrivano in porto. Inscritta nel sito, è irrefutabile. E' in consonanza con la natura, poiché da ogni casa, dalla terrazza -e queste terrazze sommate formano come una magica scalinata discendente verso il mare. Al tramonto del sole, tutto le donne, tutti i bambini, ricoprono la città di un miscuglio di colori*."

La linea guida di questo scritto è come questi tre aspetti della Casbah si evolvono nel tempo, come mutano rispetto ai personaggi che ne fanno uso e soprattutto come all'interno di una ripetizione si possa ritrovare una identità forte, vera e differente.
In parallelo si sviluppa poi la trattazione progettuale nel sito di Almirante Reis a Lisbona, sia da un punto di vista teorico, che da un punto di vista strettamente progettuale toccando temi come la relazione tra spazio pubblico e privato al interno di un sistema e di come questo sistema si relaziona alla città.
Sistema che è contemporaneamente introverso e aperto alla città, una grande "*Maison davant le Monde*".

Parole chiave: Manifesto, Zwieschen, Sottoterra, Gemmazione

Introduzione

“Nude anime dialogano solitarie con nudi destini. Sono stati spogliati ambedue di ogni scoria e sono rimasti con la loro intima essenza; ogni relazione esistenziale è stata cancellata, per poter instituire una relazione fatale; ogni elemento atmosferico che avvolge gli uomini e le cose è sfumato, ed è rimasta soltanto la tagliente aura montana, cristallina, che disegna i contorni netti delle loro domande e risposte”.[7]



01

MARSIGLIA, 1953.

Con l'inaugurazione della Unité d'Habitation di Le Corbusier nel 1953, si ebbe il Congresso Internazionale di Architettura Moderna, CIAM, ad Aix-en-Provence, vent'anni dopo la Carta d'Atene. Quest'ultima aveva creato una rottura tra le varie funzioni urbane dividendole in categorie quali abitare, lavorare, tempo libero e circolazione. Così nel 1963 Reiner Banham descriveva questo documento stipulato a bordo della motonave Paris ad Atene: "[…] ma questa persuasiva generalità, cha dà alla Carta di Atene la sua applicabilità universale, nascondeva una concezione assai ristretta sia dell'architettura che dell'urbanistica, e legava incondizionatamente i CIAM a: (a) un rigido zoning funzionale dei piani urbanistici, con fasce verdi tra le aree riservate alle differenti funzioni, e (b) un unico tipo di abitazioni urbane, che la Carta definisce come "blocchi residenziali alti, largamente distanziati, dovunque esista la necessità di alloggiare un'alta densità di popolazione.".

Con il concludersi della seconda guerra mondiale c'era bisogno di un nuovo schema formale lontano da queste divisioni così nette, cercando di mostrare un immagine più complessa e radicata di città dando più attenzione all'uomo che vive e cresce in essa.

Così si comincia a trattare di aspetti coma associazione, vicinato e aggregazione.

Gli architetti più maturi del CIAM, riunitisi in cima al tetto terrazza dell'Unitè d'Habitation, si resero conto di come questo grande edificio fosse la incarnazione dei concetti sviluppati all'interno della Carta di Atene, invece, gli architetti più giovani videro un pallido tentativo di quel sogno utopistico anteguerra, di cui tanto si era parlato, tanto da sentirsi quasi ingannati.

Questo portò così ad un nuovo incontro del CIAM a Dubrovnik, nel 1956 organizzato dal Team X (o Team Ten), gruppo costituito per lo più da architetti sotto i trent'anni desiderosi di riscattare quel sogno utopistico nato prima delle grandi guerre.

Per questi giovani architetti il confronto con l'Unité d'Habitation era inevitabile: da una parte l'edificio era totalmente carismatico per la sua potenza espressiva intrisa

[7] Manfredo Tafuri, *Per una critica dell'ideologia architettonica*, in *Contropiano*, Gennaio 1968, pag.63

---

01. *Casa dei bambini,* Aldo Van Eyck, Amsterdam, 1960

di quei concetti utopistici, dall'altra era insopportabile proprio per il suo pluralismo non pertinente a un mondo totalmente trasformato. Manfredo Tafuri così descrive in maniera eccelsa questa non pertinenza di quel movimento utopistico degli anni '20 e '30: *"L'utopismo della cultura architettonica mitteleuropea fra il '20 e il '30 consiste propio in questo: nel rapporto fiduciario istituito fra intellettuali di sinistra, settori avanzati del capitale e amministrazioni politiche. Le soluzioni di settore, in tale rapporto, mentre tendono a presentarsi come modelli altamente generalizzati - politica demaniale e di espropri, sperimentazioni tecnologiche, elaborazione formale della tipologia della Siedlung - rivelano la loro limitata efficienza alla prova dei fatti."*[8]

All'interno di questo gruppo aperto vi fa parte anche un architetto olandese: Aldo Van Eyck che fu molto importante per il delinearsi di questi nuovi elementi fondativi per una città ideale.

Quest'ultimo esprime una forte preoccupazione per l'enorme contrasto che vi era tra il tentativo superficiale di ricostruzione post-bellica e i vernacolari tessuti urbani delle città olandesi dove era cresciuto. Secondo l'architetto l'aspetto più importante era di ricostruire un luogo-rifugio in senso più psicologico, un luogo più adatto ai bisogni umani con un linguaggio chiaramente espressivo del proprio tempo.

Così ebbe la possibilità di esplicare le sue preoccupazioni al congresso del CIAM nel 1959 a Otterlo: *"Ogni periodo richiede un linguaggio costitutivo - uno strumento con il quale affrontare i problemi umani posti dal periodo così come quelli che, da periodo a periodo, rimangono uguali, cioè quelli posti dall'uomo - da tutti noi come esseri primordiali. E' giunto il momento di accogliere il vecchio nel nuovo; di riscoprire le qualità arcaiche della natura umana. Intendo quelle senza tempo…"*.

Gli architetti del Team X erano interessati, al contrario di una società industriale atta al consumo superficiale e futile, alle qualità primarie di un luogo come rifugio, protezione e processione; qualità che nel dopoguerra si persero con l'imposizione di un concetto razionale all'interno delle città.

[8] Manfredo Tafuri, *Per una critica dell'ideologia architettonica*, in *Contropiano*, Gennaio 1968, pag.64
[8-9] Manfredo Tafuri, *Per una critica dell'ideologia architettonica*, in *Contropiano*, Gennaio 1968, pag.64

L’intento di questi era di costruire con materiali derivanti dalla produzione edilizia, “desideravano rapportarsi con le necessità della società dell’automobile”, mantenendo sempre una identità di metropoli o rurale che sia.

Questo modello razionalistico post guerra aumentò il divario tra il vecchio e il nuovo all’interno delle città, al contrario di intrecciare e sovrapporre piani e aspetti urbani in elementi più complessi.

Sempre Manfredo Tafuri in *Per una critica dell’ideologia architettonica* afferma: *“L’improbabilità, la polifunzionalità, la molteplicità e la disorganicità, in tutti gli aspetti contraddittori assunti nel seno della moderna città del capitale, rimangono all’esterno della razionalizzazione analitica perseguita dall’architettura mitteleuropea. Assorbire quelle molteplicità, mediare l’improbabile con la certezza del piano, compensare organicità e disorganicità acutizzandone la dialettica, dimostrare che il massimo livello di programmazione produttiva coincide con il massimo di produttività dello spirito […]”.*[9]

Aldo Van Eyck, alla scoperta di questi nuovi concetti urbani, compì vari viaggi in Africa, specificatamente nei villaggi di fango Dogon portandolo sempre di più ad una concezione “mistica” di queste antiche forme vernacolari di città tentando di comprendere i significati cosmici di elementi architettonici come per esempio porte e ingressi, o come strade e edifici si legavano tra di loro creando un tutt’uno.

“Quasi un’unica grande casa di fronte al mondo, la cui forma compatta e cristallina è il punto di arrivo di una lunga evoluzione, cui parteciparono il tempo, il clima e diverse generazioni di persone, in una perfetta aderenza tra la vita e l’architettura”.

L’aspetto più ostico per l’architetto olandese era quello evidentemente di tramutare e trasportare queste caratteristiche in un mondo industriale del suo tempo, qual era l’Europa. Un’ Europa che, secondo l’architetto, andava via via perdendo quel concetto di stile e di luogo a causa di figure che non erano in grado di rispondere a necessità differenti derivanti dalla società di quel tempo; famosa è una frase che disse nel 1966:

“se la società non ha forma, come possono gli architetti costruirne il calco?”.

Oltre ad Aldo Van Eyck ci furono altre figure di spicco all’interno del Team X che si approcciarono a queste tematiche come Giancarlo De Carlo, Jacob B. Bakema, Georges Candilis, Shadrach Woods e Peter e Alison Smithson.



02

"Team 10 Primer" Il Manifesto

Nel 1962 Alison Smithson pubblicò un documento che divenne poi manifesto del Team X poiché racchiudeva tutti i principi e elementi chiave che questi architetti tentarono di perseguire.

Il documento si apre con gli obiettivi degli architetti, quali sono i compiti di questi di fronte ad una società che ormai aveva perso qualsiasi legame con l'uomo, "alle inadeguatezze di quel pensiero architettonico del Movimento Moderno".

"This new beginning, and the long build-up that followed, has been concerned with inducing, as it were, into the bloodstream of the architect an understanding and feeling for the patterns, the aspirations, the artefacts, the tools, the modes of transportation and communications of present-day of society, so that he can as a natural thing build towards that society's realization of it-self."[10]

Gli architetti si riconoscono come una utopia, ma specificatamente come una "utopia del presente", questo sta a significare che il loro intento non è solo di teorizzare un concetto ma anche di costruirlo, così secondo loro una Utopia può essere realizzata.

Un passo molto importante all'interno del manifesto lo si ha nel capito "Groups of dwellings" e nello specifico nella presentazione del cosiddetto *"The Doorn Manifesto"* nel quale si elencano le varie specifiche con le quali una città dovrebbe essere progettata:

1. It is useless to consider the house except as a part of a community owing to the inter-action of these on each other.
2. We should not waste our time codifying the elements of the house until the other relationship has been crystallized.
3. 'Habitat' is concerned with the particular house in the particular tipe of community.
4. Communities are the same everywhere.

(1) Detached house-farm

(2) Village

(3) Towns of various sorts (industrial/admin./special).

(4) Cities (multi-functional)

5. They can be shown in relationship to their environment (habitat) in the Geddes valley section
6. Any communities must be internally convenient-have ease of

[10] Alison Smithson, *Team 10 Primer*, MIT Press, 1974

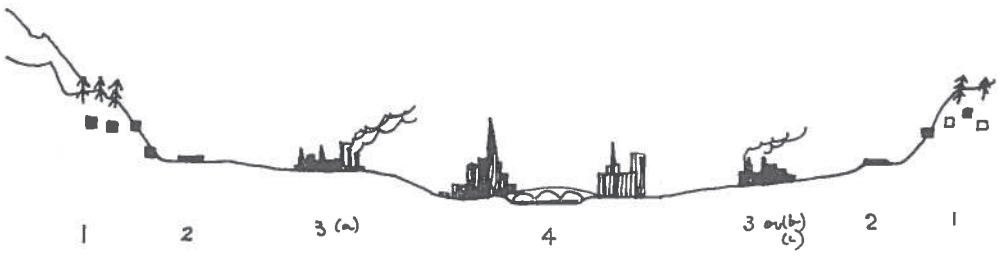
---

02. *Meeting del Team 10 a Rotterdam,* foto Peter Smithson. Collection NAI, 1974

circulation; in consequence, whatever type of transport is available, density must increase as population increases, i.e. (1) is least dense, (4) is most dense.

7. We must therefore study the dwelling and the groupings that are necessary to produce convenient communities at various points on the valley section.

8. The appropriateness of any solution may lie in the field of architectural invention rather than social anthropology.



03

Da questa elencazione si può comprendere come l'intento del Team 10 fosse quello di spostare il focus sopra gli aspetti antropologici dell'uomo per riformare o costruire una città e di come connettere quelle quattro funzioni nel punto 4 per costruire una rete sociale atta a relazionare al meglio gli individui facenti parte di queste: *"[…] To comprehend the pattern of human associations we must consider every community in its particular environment."*[11]

I fautori del manifesto erano coscienti che queste reti sociali all'interno della città sono così complesse che è molto difficile stabilire quale sia effettivamente un indirizzo chiaro con il quale l'architetto e urbanista debba approcciarsi, tanto che affermano che questo non basta.

Non solo dovrebbero tenere conto di "cosa succede" all'interno di questi organismi ma

[11] Alison Smithson, *Team 10 Primer*, MIT Press, 1974

---

03. *Schema* da *The doorn manifesto*, Alison Smithson, in Team 10 Primer, 1962

che tali sono le motivazioni per cui un individuo compie determinate scelte. (“Such an analysis would not only include ‘what happens’, […] but also ‘what motivates’ […]”).

“[…] we propose a multi-level city with residential ’streets-in-the-air’. These are linked together in a multi-level continuous complex, connected where necessary to work places and to those ground elements that are necessary at each level of association. Our hierarchy of associations is woven into a modulated continuum representing the true complexity of human associations.”[12]

Questo fu il concetto manifesto rivelato al congresso del CIAM nel 1953 da parte del team 10 che racchiude tutti gli obiettivi e pensieri del movimento nei confronti di quel movimento ‘moderno’ che non mostrava più le risposte ad un mondo ormai trasformato dalle guerre: l’idea era una città con differenti livelli di associazioni: la casa, la strada, il distretto e la città che lavorano, si relazionano in differenti livelli permettendo la connessione tra gli individui che ne fanno parte.

Secondo gli architetti il ruolo primario dell’urbanista è quello di creare gruppi spaziali non arbitrari, di non sottostare a quel pensiero modernista di razionalizzazione delle forma, ma di guardare alla complessità delle relazioni umane che si sviluppano tra le persone.

“Real social groups cut across geographical barriers and the principal aid to cohesion is looseness of grouping and ease of communications rather than the rigid isolation of arbitrary sections of the total community with impossibly difficult communications, which characterize both English neighborhood planning and the ‘Unité’ concept of Le Corbusier.”[13]

Un elemento importante che secondo gli architetti si stava perdendo era la strada, elemento chiave di connessione tra le varie realtà sociali all’interno di una città dato che in quel periodo si prediligevano edifici sviluppati verticalmente: questo non permetteva un contatto: *“The idea of ‘streets’ has been forgotten. It is the idea of the street, not the reality of the street, that is important-the creation of effective group-spaces fulfilling the vital function of identification and enclosure making the socially vital life-of-the-streets possible.”*[14]

[12-13-14] Alison Smithson, in CIAM, Aix-en-Provence, 1953

"The Birth of a new world!" Orfanotrofio a Amsterdam, 1955-1960

Attraverso questa chiave di lettura svolta finora, questo progetto svela tutti i concetti architettonici cari al Team 10 permettendo cosi "alla sua opera di prendere corpo nel mondo".

Il progetto, collocato fra uno stadio e un aeroporto e solcato da una strada di grande traffico alla periferia di Amsterdam, ha come funzione quella di ospitare all'incirca 125 bambini e giovani, con un'età compresa tra 0 e 25 anni, abbandonati o con gravi situazioni familiari.

Il programma fu per Van Eyck molto stimolante, cercò infatti in tutti i modi di disegnare un edificio che fosse manifesto di tutte le sue idee concepite fino a quel momento, realizzando una "casa-città".

Dallo studio dei disegni preliminari risulta evidente una ricerca di una giusta configurazione da adattare al luogo in cui è in una sorta di esercizio che guarda a diverse possibilità a partire da una gerarchia di elementi identici che si ripetono in successione.

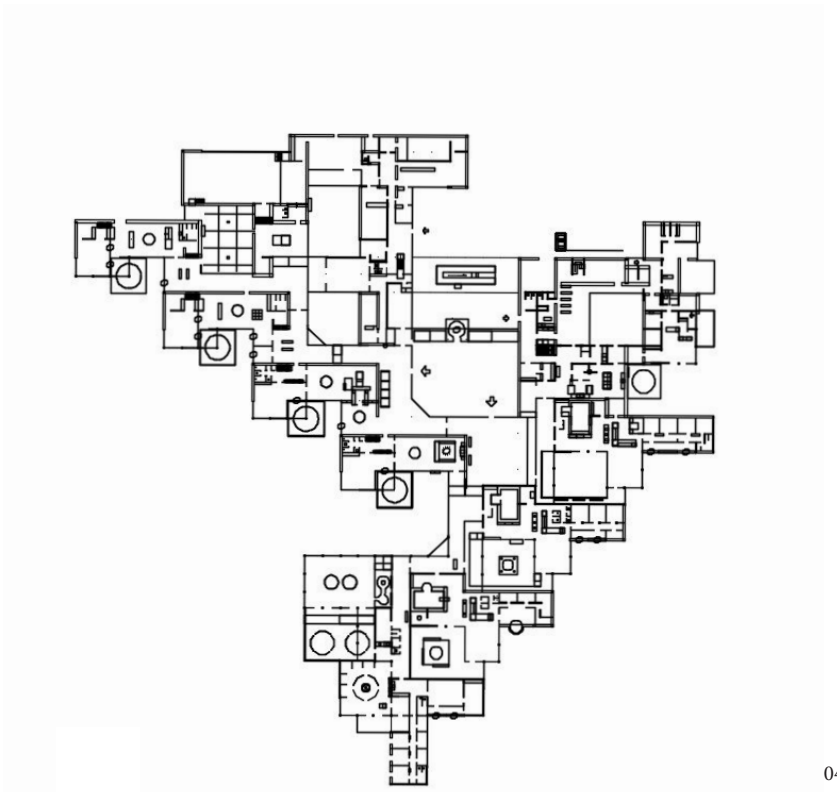
L'idea originaria consiste in un movimento in diagonale di una cellula primaria che si contrappone ad una griglia ortogonale di strade interne a questo organismo.

La struttura delle unità si allinea diagonalmente conferendo una visione d'insieme dinamica e asimmetrica, facendosi che le unità abitative assumano mano a mano un andamento a zig-zag concluso da un volume con funzione amministrativa.

L'ordine classico tradizionale è visibile sin dalla prima configurazione ed è basato essenzialmente su un ordine geometrico regolare, articolato dagli architravi che posano sulle colonne e sui muri sormontati da una gronda continua coronata da cupole. I cortili, inoltre, possono contenere una rimembranza rinascimentale, ma anche assumere il ruolo di recinti di memoria più lontana. Il sistema, più che far pensare a una struttura articolata ortogonalmente, evoca un movimento trasversale enfatizzato da tre angoli troncati da una parete di vetro.

Le cupole della copertura, inoltre, attraverso la loro continua ripetizione, hanno l'effetto di produrre uno spazio non uniforme e di creare un continuo cambiamento nel ritmo spaziale del tetto. Anche lo spazio dei patii e dei recinti interni è sempre differente in ogni unità: il rapporto fra piccolo e grande caratterizza la struttura. In maniera analoga, la direzione diagonale che attraversa l'ortogonalità della struttura dell'intero edificio porta alla struttura ortogonale delle unità residenziali.

Con l'orfanotrofio il concetto di luogo assoluto supera la stessa gerarchia dei differenti luoghi rendendo così l'edificio un tutt'uno che lavora e si costituisce uniformemente. Aldo Van Eyck ritrova l'architettura come spontanea espressione formale, il "vernacolo del cuore" tipico delle culture arcaiche.



04

04. *Pianta*, Aldo van Eyck, Ofanotrofio di Amsterdam, 1960

La copertura è costituita da 336 cupole, otto delle quali grandi 3x3 moduli e 328 piccole di un modulo (il modulo base è di 3,36 x 3,36 metri). L'uso delle cupole come copertura potrebbe rivelarsi, a un'ulteriore analisi, il frutto di diverse altre influenze. In particolare sembrano riportare alla mente gli insediamenti desertici algerini o tunisini.
L'orfanotrofio risulta infine una struttura complessa e semplice ed è il risultato di un uso cosciente di strutture funzionali e formali che interagiscono parallelamente l'una con l'altra, avendo così come risultato finale un "organismo".
L'intento di questo lavoro è quello di mostrare come questo pensiero si è sviluppato nel tempo attraverso vari campi, architettonico e non, come si è evoluto e cosa ne è rimasto oggi tentando di raccogliere informazioni che aiutino sempre di più a comprenderne il significato.

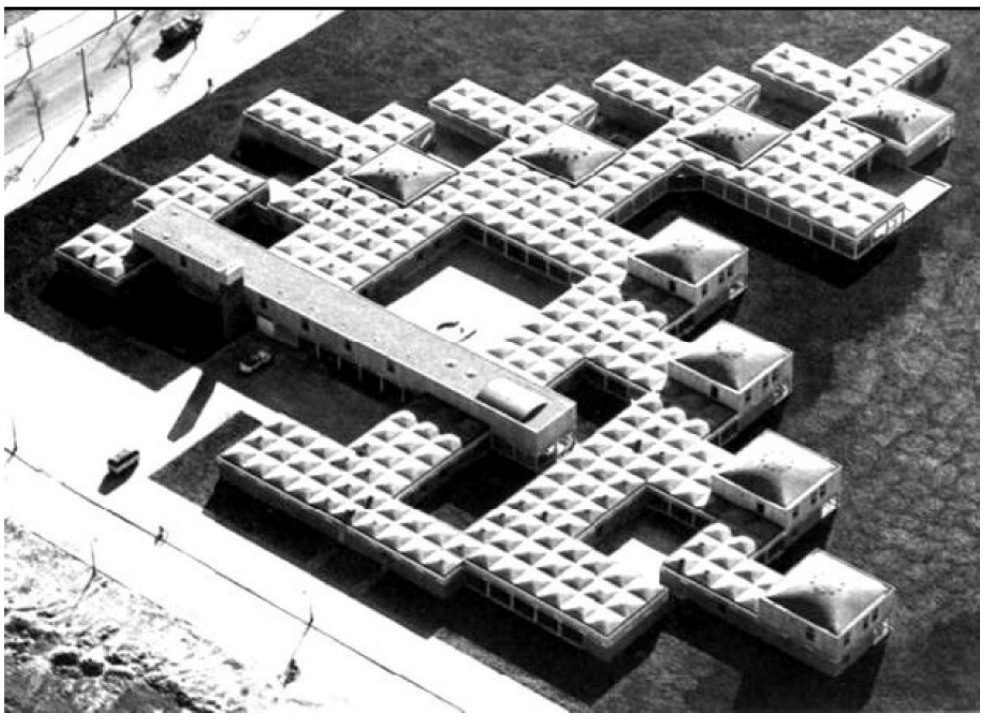


05

[15] Alison Smithson, in CIAM, Aix-en-Provence, 1953

---

05. *Burgerweeshuis (interno),* Aldo van Eyck, Orfanotrofio, Amsterdam, 1961
06. *Burgerweeshuis (vista aerea),* Aldo van Eyck, Orfanotrofio, Amsterdam, 1961



06

“Cities should again become the counterform of society’s reciprocally individual and collective urban reality. It is because we have lost touch with this reality -the form- that we cannot come to grips with its counter form. Still it is better to acknowledge the sameness of architecture and urbanism -of house and city- than to continue defining their arbitrary difference, since this leads us nowhere -i.e. to the new city of today! Whilst constituent contemporary art, science and philosophy, etc. have joined hands wonderfully for half a century reconciling split polarities through reciprocal thinking- tearing down the stifling barriers between them, architecture, and urbanism especially, have drifted away, indulging paradoxically in arbitrary application of what after all is essentially based on relativity and thus misunderstood.”[15]

Zwischen - La Soglia, The “In-Between Concept”



07

Uno degli argomenti più trattati in maniera quasi ossessiva, alla fine degli anni 50, dal gruppo Team 10 era il concetto di soglia, chiamata anche luogo di incontro o, ancora, “shape of the in-between”.

La teoria della soglia di Aldo Van Eyck, nata da un pensiero per cui l’architettura necessitava di una riconciliazione di polarità spaziali quali interno e esterno, fu proposta per la prima volta dall’architetto stesso in occasione del CIAM nel 1959 a Otterlo in Olanda.

L’architetto olandese e i suoi colleghi svilupparono questa teoria prendendo in prestito vari saggi derivanti da una letteratura eterogenea della metafisica occidentale e i primi testi comparirono all’interno della rivista architettonica olandese Forum con allegato varie fotografie di abitazioni tradizionali, descritte eloquentemente con parole chiavi quali “das Reich des Zwischen” (“la materia del mezzo”) o “la plus grande réalité du seuil” (“la grande realtà della soglia”).

Aldo Van Eyck fu, inoltre, il primo a introdurre considerazioni sul concetto di “primitivo” in architettura, citando per esempio gli scritti di Franz Boas, uno dei primi studiosi etno-linguistici che is focalizzò sulla natura inconscia dei fenomeni culturali, e di collegare questo fenomeno ad una materia prettamente linguistica, da cui si sviluppò successivamente una corrente intellettuale francese chiamata ‘Strutturalismo’.

Per comprendere al meglio questi concetti sviluppati dal Team 10 è necessario analizzare quel background culturale degli architetti stessi, quale siano le ragioni dell’utilizzo di questa branca della scienza chiamata Etnologia e della sua importanza.

Per fare questo bisogna trattare necessariamente dei testi del teologo Martin Buber e specificatamente del suo saggio del 1936 intitolato I and Thou, il quale ebbe abbastanza successo tanto da esercitare una notevole influenza tra architetti e urbanisti dell’epoca tra cui appunto Aldo Van Eyck e colleghi.

“The architects must be given the task to build for human contact, to build an environment which invites human meetings and centers which give these meetings meaning and render them productive.”[16]

[16] Erwin Gutkind, *Community and Environment; a discourse on Social Ecology*, 1953

---

07. *Greece*, Ernst Haas, Grecia, 1952

Questa sorta di appello, nella prefazione del libro Community and Environment; a discourse on Social Ecology del 1953 di Erwin Gutkind, fatto da Buber fu immediatamente assorbito dall'organizzatore del CIAM.
Oltre a Buber, Sigfried Giedion, scrittore e filosofo, fece un altro appello per il nuovo umanesimo che stava nascendo riprendendo gli scritti del teologo: *"The demand for the re-establishment of the relation between 'you' and 'me' leads to radical changes in the structure of the city"*[17]; tanto da anticipare un suo stesso testo del 1958 che si intitolerà *Architecture, You and Me*.

Successivamente sempre nel congresso a Otterlo del 1959, Aldo van Eyck riprenderà lo slogan di Buber del "mezzo che ha preso forma" ("Das Gestalt Gewordene Zwischen") appellandosi agli architetti presenti ad essere consapevoli di cosa è significante su entrambi i lati, fornendo un luogo comune dove le polarità conflittuali possono diventare fenomeno.
Successivamente in vari articoli di Forum è possibile notare come il concetto di soglia viene sempre di più citato sia da Aldo van Eyck che da Joop Hardy definendo la sfera dell' "in-between" come "bearer of inter-human events".

Ritornando al libro di Buber I and Thou, traduzione inglese di Ich und Du, divenne, come già detto in precedenza, un libro chiave per architetti e urbanisti, una antologia dell'intervallo, o dell' "in-between": il pensiero di Buber si basa essenzialmente sulla reale comunicazione tra gli esseri umani, dando quindi enfasi al dialogo piuttosto che al monologo di un singolo.
Il dialogo è quindi un "doppio dialogo", caratterizzato da un donatore e un ricevente.
Aldo van Eyck, nel famoso articolo del 1960 in Forum intitolato "Door and Windows", sviluppò il concetto di soglia collegandolo all'immagine di uomo, e, come l'uomo stesso, la soglia deve "breathe both in and out".

"Man still breathes both in and out. When is architecture going to do the same?".[18]

[17] Ellen Shoshkes, *Jacqueline Tyrwhitt: a founding mother of modern urban design*, Planning perspectives, Vol. 21, n° 2, April 2006, 179-198
[18] Aldo van Eyck, *Is architecture going to reconcile basic values?*, Otterlo Congress, 1959
[19] Aldo van Eyck, *Door and Window* in *Forum*, 1960-61

---

08. *Ich und Du*, fotografia Joop Hardy e Herman Hertzberger, in *Forum*, October 1959

Questa immagine si riferisce al concetto del Io e del Tu, un sistema pneumatico che offre non solo l'occasione di una metafora respiratoria ma anche il fondamento di una teoria dello spirito umano, il pneuma (in greco respiro, spirito) ed è questa la forza dialogica della relazione.
Secondo Buber ci sono due livelli di relazione tra il soggetto e il mondo e consiste da un lato nel "I-it" e dall'altro lato "I-you".
Nella sua ontologia Buber afferma che il mondo degli oggetti, che è definito dalla relazione "I-it", appare come una entità separata, una relazione che conduce ad un mondo di disconnessioni; con l'introduzione della dimensione "I-you" si crea una dimensione misteriosa, quasi mistica, la doppia faccia dell'Io (Zwiefalt).
Lo Zwiefalt è definito da una doppia struttura, da una totalità (I-you) insieme ad una molteplicità delle separazioni (I-it).
L'antropologia di Buber è fondamentalmente la relazione tra l'uomo e l'uomo, l'incontro o l'avvenimento dell'incontro, è l'evento che definisce il mezzo che si rivela come dialogico.
Il teologo chiama l'intervallo tra l'Io e il Tu Zwischen, un luogo dove secondo lui l'Essere è realizzato.

Aldo van Eyck fece sue tutte queste elaborazioni filosofiche e spiritualistiche tramutandole in concetti architettonici.

"Whatever space and time mean, place and occasion mean more. / For space in the image of man is place and time in the image of man is occasion."[19]



08

Per l'architetto lo "spazio" si traduce in "luogo" per il fatto di essere costruito "ad immagine dell'uomo", e dato che l'uomo è dualistico anche il luogo dovrebbe essere lo stesso.

Van Eyck utilizza una similitudine: l'edificio dovrebbe rappresentare una analogia strutturale all'essere umano, quindi comprendere abbinamenti antropomorfi, come il respiro, lo spirito e il corpo.

Per l'architetto olandese, così come per Buber, mentre l'uomo è fatto ad immagine di Dio, lo spazio è fatto ad immagine dell'uomo, e, di conseguenza, l'architettura appartiene alla funzione in un sistema di imitazione, in cui ogni livello di similitudine, o analogia, "imita" il successivo.

Il pensiero di Martin Buber si può ritrovare in molte figure illustri che lo hanno preceduto, una tra tutte è quella del teologo cristiano Tommaso D'Aquino il quale chiama la comparazione tra il mondo divino e il mondo creato 'analogia', una analogia che facilita un fascino alla comunità tra il divino e il mondo creato, mostrando, da un lato, cosa hanno in comune e, dall'altro, la loro incommensurabile differenza.

Attraverso il lavoro di Martin Buber Aldo van Eyck si appropria del linguaggio della metafisica tradizionale occidentale e del suo vocabolario.

Un particolare esempio di questa 'metafisica' è il credo del architetto per cui il lavoro dell'arte, che sia concreta o astratta, è quello di essere considerata attraverso la sua capacità rappresentativa. Consiste in un aspetto che si riferisce alla realtà, realtà intesa come modello da cui partire.

Roland Barthes nel libro "La chambre claire, note sur la photographie", del 1970, tratta in maniera eccelsa questo argomento avendo come oggetto la fotografia, ponendosi come obiettivo quello di cercare il senso 'ontologico' della fotografia stessa.

"J'étais saisi à l'égard de la Photographie d'un désir 'ontologique': je voulais à tout prix savoir ce qu'elle était 'en soi', par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images."[20]

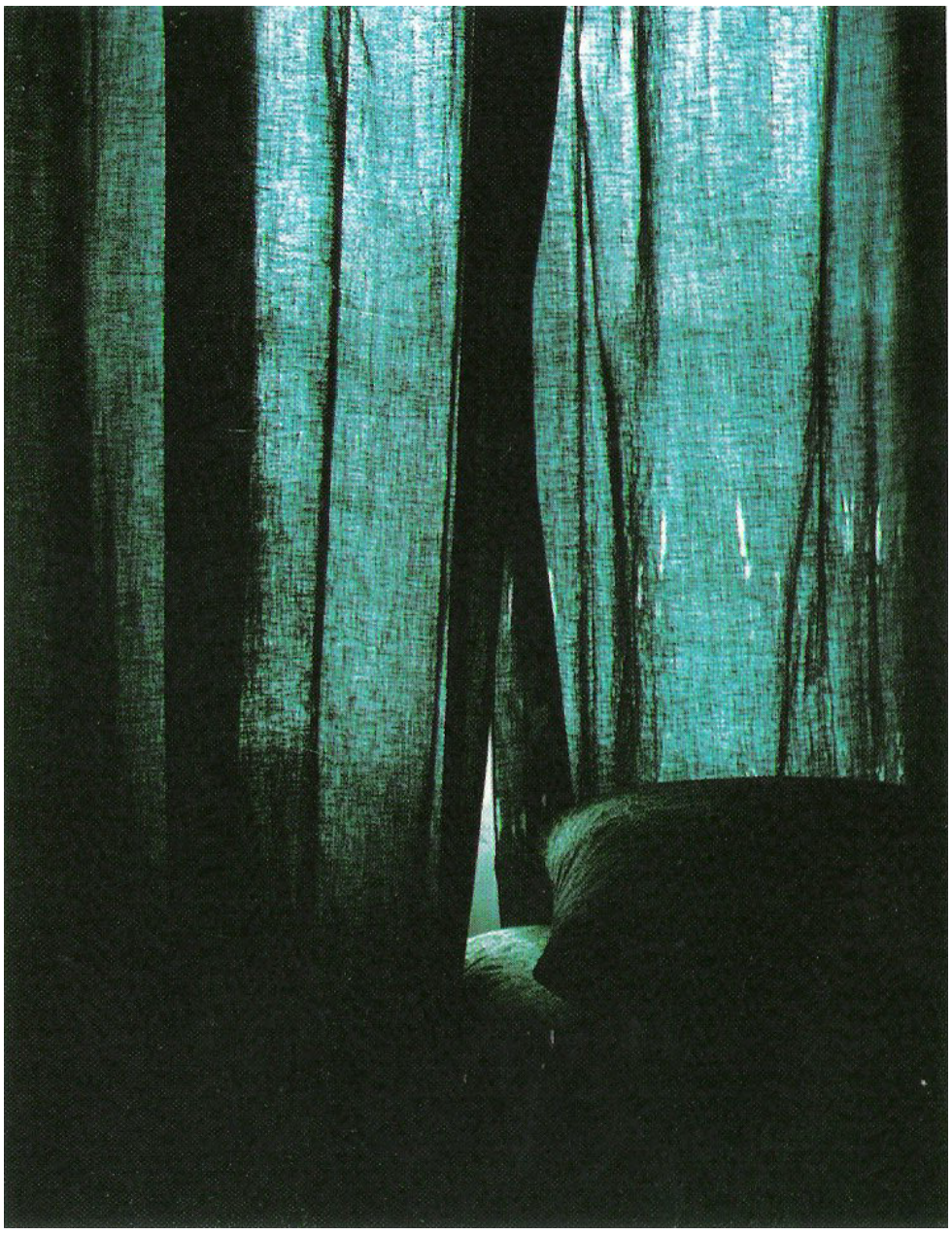
Trad. *"Nei confronti della fotografia, ero colto da un desiderio 'ontologico': volevo sapere ad ogni costo che cos'era 'in sé', attraverso quale caratteristica essenziale essa di distingueva dalla comunità delle immagini."*

Trad. *"La Fotografia è infatti l'avvento di me stesso come l'altro: un'astuta dissociazione della coscienza d'identità. Fatto ancora più curioso: è prima della Fotografia che gli uomini hanno maggiormente parlato della visione del doppio. […] essa ricorda la sua eredità mitica solo attraverso quel lieve disagio che mi coglie quando 'mi' guardo in un rettangolo di carta"*

[20-21] Roland Barthes, *La chambre claire*, 1970, Parigi, pag.5

---

09. *Polaroid,* Boudinet Daniel, 1979



09

“Car la Photographie, c’est l’avénement de moi-meme comme autre: une dissociation retorse de la conscience d’identité. Encore plus curieux: c’est avant la Photographie que les hommes ont le plus parlé de la vision du double.[…] elle ne rappelle son héritage mythique que par ce léger malaise qui me prend lorsque je ‘me’ regarde sur un papier.”[21]

Il concetto di soglia, nella cultura giapponese, era già stato altamente eviscerato ed è ben presente in molti aspetti di essa: il mondo orientale tiene conto molto dello spazio tra le cose.
Un esempio tra tutti è la calligrafia stessa, caratterizzata fortemente dagli spazi bianchi tra le linee che formano il disegno e la parola; sono quegli spazi di mezzo che sono un concetto centrale della filosofia della simbiosi nella cultura giapponese.
In filosofia il concetto di simbiosi riguarda la relazione tra elementi opposti e la necessità di questi di relazionarsi pur restando contraddittorie. La condizione scatenante di questa relazione è un terzo elemento spaziale che si trova tra due elementi ed è questo vuoto, una terza regione che crea questo intervallo.

Ma: è un termine giapponese che può essere tradotto come “intervallo”, “spazio”, “pausa” o “spazio vuoto tra due elementi strutturali”.
Questo concetto nella cultura giapponese è presente ovunque, quando vi è il vuoto vi è il tutto, è sempre nell’intervallo tra le cose che si trova il significato stesso di questa relazione. Così come nella calligrafia anche nella musica, nelle arti visive, nel tempo addirittura.

10. *Shōrin-zu byōbu,* parte sinistra di un dittico, Hasegawa Tōhaku, XVI sec. ca.

Molto interessante è come nelle arti visive, e nello specifico nella più antica arte teatrale che è il teatro No, questo concetto è percepibile e visibile: quando la musica si arresta e l'attore si blocca arrestando qualsiasi movimento in quel momento è captabile il Ma, è quella sospensione di ogni azione, tempo e musica che riempie di significato lo spirito dell'attore stesso.
Il concetto di Ma è presente anche nelle parole del fondatore del teatro No, Zeami Motokiyo, il quale in uno dei suoi scritti descrive come la rappresentazione e l'interesse per questa sta nella "non-azione", in quell'intervallo spazio-temporale che precede l'azione e le battute degli attori.



10



11

[22] Richard B. Pilgrim, *Intervals ("Ma") in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan*, in *History of Religions*, vol. 25, nº 3, The University of Chicago Press, 1986

---

11. Rappresentazione su tela del teatro Noh, artista sconosciuto, XVI sec. ca.

“Il Nō talvolta è chiamato “l’arte del ma”. Questa parola può essere tradotta come “spazio”, “distanza”, “intervallo”, “divario”, “vuoto”, “stanza”, “pausa”, “cesura”, “tempo”, “ritmo”, o “apertura”… Certamente entrambe le visioni del ma, quale tempo e quale spazio, sono corrette. Il concetto apparentemente giunse dalla Cina… ed era utilizzato soltanto in riferimento allo spazio, ma evolvendosi nella lingua giapponese è giunto a indicare anche il tempo… Poiché include tre significati, tempo, spazio e spazio-tempo, il termine può sembrare inizialmente vago, tuttavia è la molteplicità di significati e allo stesso tempo la concisione della singola parola che rende il ma un termine concettuale unico, uno che non ne ha di analoghi nelle altre lingue.”. [22]

Kunio Konparu

Questa filosofia è ben presente anche in architettura e nelle case tradizionali giapponesi le quali queste sono costituite da vari elementi, ognuna con un termine specifico:

1. *Irori*: è il fulcro centrale della casa, dove si cucina ed è la principale fonte di calore.
2. *Doma*: è l'ingresso con pavimento in terra, dove si deve lasciare le scarpe prima di entrare.
3. *Engawa*: corridoio esterno alla casa coperto da una veranda o dal tetto stesso, che modula l'interno con l'esterno.
4. *Tokonoma*: è la camera da letto principale.
5. *Tatami*: sono le stuoie che ricoprono i pavimenti della casa
6. *Shoji*: porte in legno e carta scorrevoli che separano gli ambienti.

Uno di questi elementi è fondamentale per comprendere questo concetto di soglia, di "intervallo" ed è l' engawa: questo si definisce come elemento di relazione tra interno e esterno della casa il quale in estate può diventare una parte integrante del giardino e in inverno un'estensione dell'interno della casa.
Questo spazio viene utilizzato maggiormente da parte giapponesi come luogo di meditazione, come "non-luogo" in cui è possibile avere una relazione intensa con l'interno della casa e tutto ciò che sta al di fuori di essa.

12. *Tipica casa giapponese,* Kyoto



12



13

13-14. *Collection*, Katsushika Hokusai, 1805



14

Living Underground



15

“Curvo, quasi toccando con la fronte lo scalino che gli stava sopra, e su la cui lubricità la lumierina vacillante rifletteva appena un fioco lume sanguigno, egli veniva su, su, su, dal ventre della montagna, senza piacere, anzi pauroso della prossima liberazione. […]Estatico, cadde a sedere sul suo carico, davanti alla buca. Eccola, eccola, eccola là, la Luna... C’era la Luna! La Luna!

E Ciàula si mise a piangere, senza saperlo, senza volerlo, dal gran conforto, dalla grande dolcezza che sentiva, nell’averla scoperta, là, mentr’ella saliva pel cielo, la Luna, col suo ampio velo di luce, ignara dei monti, dei piani, delle valli che rischiarava, ignara di lui, che pure per lei non aveva più paura, né si sentiva più stanco, nella notte ora piena del suo stupore.”[23]

In questo capitolo si affronta, attraverso il caso studio della regione di Tungkwan in Cina, come l'uomo si relaziona con la natura e lo spazio in termini architettonici, ossia come l'individuo si approccia con lo sconosciuto, con il vuoto spaziale iniziale da un punto di vista tecnico e antropologico.

Ancora oggi più di 20 milioni di persone vivono in tradizionali abitazioni in Cina, chiamate Yaodong.

Queste sono una particolare forma di abitazioni rifugio sotterranee comuni nel Loess Plateau nel nord del paese.

Le origini di questa tipologia sono molto antiche: risalgono, infatti, intorno al secondo millennio prima di Cristo, nell'età del Bronzo cinese durante la dinastia Xia.

Questa tipologia fu già colta e studiata da Bernard Rudofsky nel libro *Architecture without Architects*: l'autore afferma che queste abitazioni nacquero da una necessità ambientale; dato che quella regione è caratterizzata da forti venti e il terreno è molto poroso; gli individui di quel luogo riuscirono a scavare facilmente la terra creando questa particolare tipologia di rifugio.

Le abitazioni sono pulite e prive di parassiti, calde d'inverno e fresche in estate. All'interno del villaggio vi sono presenti non solo abitazioni ma anche scuole, fabbriche, hotel e uffici governativi.

L'altopiano Plateau è caratterizzato da un paesaggio molto complicato con valli, crinali e pendenze. Per eludere quindi il problema del vento e trarre vantaggio dalla luce solare e dall'acqua molte tipologie di Yaodong sono distribuite lungo tutta la falesia. Essenzialmente risultano tre tipologie: Cliffside Yaodong, Sunken Yaodong e Hoop Yaodong.

La prima è anche la tipologia più comune, consiste in scavi sul limite della montagna dell'altipiano a pianta rettangolare. Di fronte alle abitazioni vi è uno spazio aperto atto alla illuminazione e ventilazione permettendo anche a chi usufruisce della casa di non avere uno spazio troppo introverso, depressivo.

La seconda tratta di scavi sulla superficie, creando nel terreno vari patii attorno ai quali si distribuiscono tutte le varie abitazioni della comunità. Queste hanno due tipologie rispetto anche alla forma di entrata: una entrata 'inclinata' e una entrata 'piatta': entrambe sono scavi nel terreno che permettono all'ospite, per quanto riguarda la prima tipologia di entrata, di uscire dai patii principali, mentre, per quanto riguarda la seconda, viene utilizzata per creare un corridoio attraverso la montagna raggiungendo orizzontalmente i vari patii.

"L'arte è fondamentalmente organizzazione del vuoto".

[23] Luigi Pirandello, *Tutte le novelle*, Classici Moderni BUR, Milano 2007, Volume 2°, pp. 784

---

15. *Villaggio Tungkwan*, Cina

Infine l'ultima può essere considerata la più importante, con un valore architettonico rispetto anche all tecniche costruttive utilizzate: queste nascono in luoghi dove apparentemente non vi sono le condizioni per fare degli scavi. Solitamente queste abitazioni vengono costruite parzialmente scavate con strutture ad arco che permettono l'ingresso dei raggi solari all'interno di esse.

Queste particolari abitazioni nel sottosuolo sono un esempio radicale di come gli elementi della Terra creano una cultura di una comunità rendendola duratura e sostenibile nel tempo e di come il vuoto architettonico crei un senso di identità nei confronti di un individuo e di una comunità.



16



17

16-17. *Villaggio Tungkwan*, Cina



18



18-19. *Villaggio Tungkwan*, Cina

All'interno di un ambiente domestico vi sono presenti importanti questioni di come noi individui utilizziamo, viviamo uno spazio: essenzialmente sono due ossia il modo, la forma di come uno sta e quello del rito (ossia l'aspetto più sacro del luogo).

"[…] Ancora per i padri dei nostri padri una 'casa' era una 'casa', una 'fontana' era una 'fontana', una torre conosciuta, persino la propria veste, il loro mantello, infinitamente più familiare; quasi ogni cosa un vaso, in cui essi rintracciavano l'umano. […] L'atmosfera larica (larico nel senso della divinità della casa) della casa custodiva e favoriva la trasformazione degli oggetti in cose e, con la sua seriale intimità, attribuiva decoro e rispettabilità ai familiari."[24]

Molto interessante è la comparazione con le case degli indigeni Pueblo, le quali hanno la stessa caratteristica di questa architettura vernacolare cinese, ossia l'ingresso posto nella parte superiore della casa.

La ragione principale di questa scelta tipologica era per difendersi dagli attacchi degli animali, in questo modo i Pueblo svilupparono una commistione tra casa e fortificazione. La natura, per queste due culture, ha svolto un ruolo importante tanto da definirne i modi di vivere e l'utilizzo dello spazio: per esempio per i Pueblo la cosmologia era parte integrante della loro comunità ("Contemplation of the sky is the grace and curse of humanity."). Per questa cultura i gradini e scale reincarnavano l'esperienza primaria dell'umanità nella rappresentazione dell'evoluzione, ascesa e discesa della natura. In questo senso architettura e credenze si influenzavano vicendevolmente.

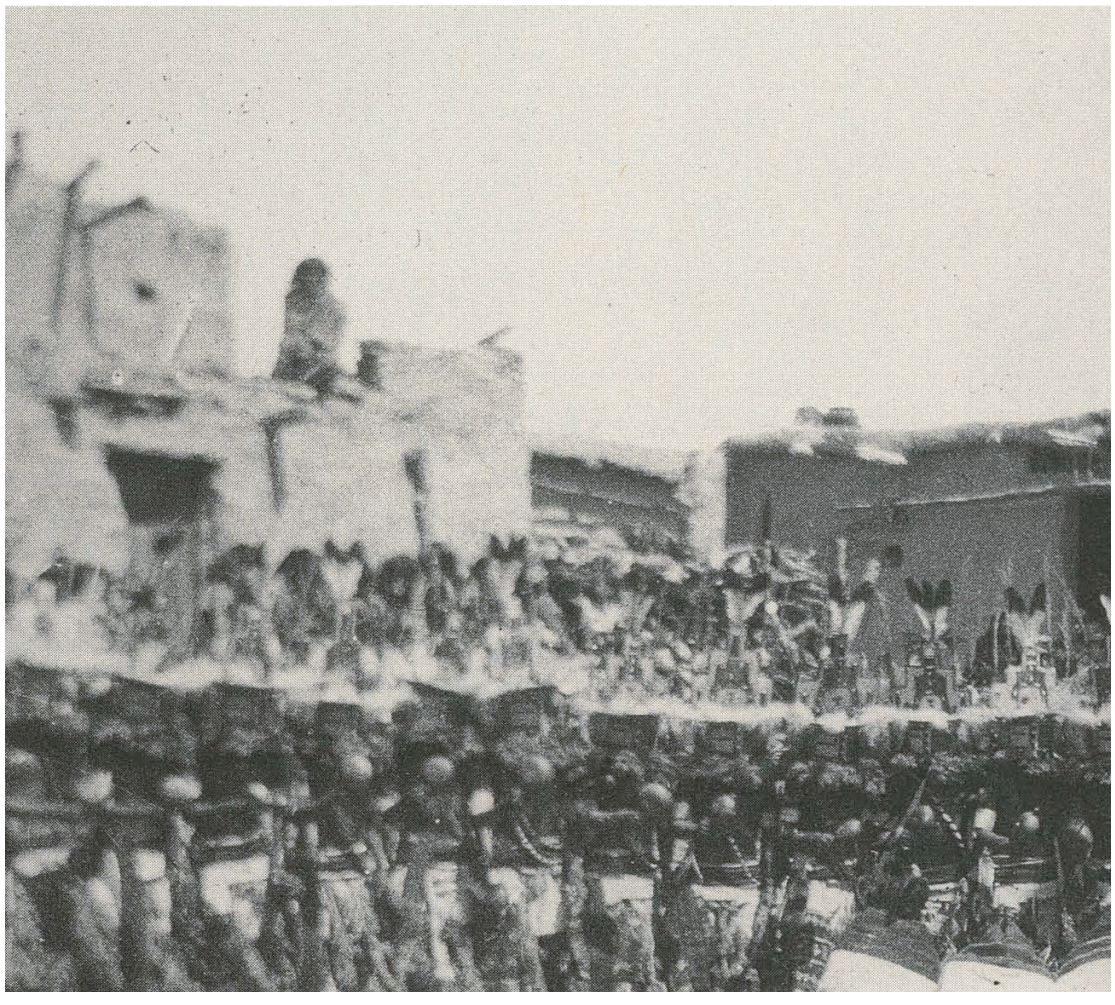
Per quanto riguarda i Yaodong le condizioni della Natura, che dispone essa stessa il modo di costruire, inquadrano un modo di vivere, di fare esperienza della architettura vernacolare locale. La Terra detta il modo di costruire, il modo di vivere all'interno di essa; ma anche crea un senso di luogo per la comunità attraverso la sua stretta connessione con essa.

(Nel libro Holy Places, Holey Spaces and Emergent Wholes di Gilles Deleuze e Felix Guattari si possono trovare due categorie di spazi distinti da due tipologie sociologiche: spazio liscio- spazio striato e nomade-sedentario.

"The primary determination of nomads is to occupy and hold a smooth space."[25]

[24] Fernando Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti, Milano, 2004
[25] Mark Bonta e John Protevi, *Deleuze and Geophilosophy: A Guide and Glossary*, Edinburgh University Press, 2004

20-21-22-23. *Images from the region of the Pueblo Indians*, Aby Warburg, 1995



20

Per Deleuze e Guattari lo spazio liscio è occupato da eventi: è più ottico che tattile, è uno spazio vettoriale più che spazio metrico. Lo spazio liscio è caratteristico del mare, delle steppe, del ghiaccio o del deserto; questo spazio viene occupato da branchi e da nomadi. Questo è una commistura di caratteristiche che consistono in un continuo variare di libere azioni.
Invece di una forma metrica, lo spazio liscio è costituito da costanti cambiamenti di orientamento dei nomadi mantenendo una relazione tattile tra di loro.)

Un altro aspetto molto importante per quanto riguarda questa particolare tipologia abitativa è il patio, i vuoti che costituiscono e formano il corpo centrale di queste cittadine sotto il suolo.
Per comprenderne al meglio il significato bisogna caratterizzare in due modi il vuoto: ossia il vuoto ipotattico e vuoto paratattico.
Per quanto concerne il primo, bisogna avvalersi del significato etimologico del termine ipotattico nella sintassi grammaticale: "di costrutto sintattico ordinato secondo il principio della ipotassi, cioè secondo subordinazione grammaticale proposizione ad altra proposizione." (Treccani)
Mentre la paratassi nella sintassi grammaticale sta ad indicare la presenza di più frasi principali all'interno dei vari periodi.
Trasponendo questi concetti in architettura significa che per spazio ipotattico si ha uno spazio (in questo caso il vuoto) il quale guida e ordina gerarchicamente gli altri spazi subordinati, mentre per spazio paratattico significa che vi è la presenza di vari spazi che nella composizione sommaria hanno una relazione molto forte e di ugual valore.
Così succede per i vuoti delle abitazioni della regione Tungkwan: sono spazi regolatori che subordinano gli spazi delle abitazioni ed ogni singolo patio è in relazione con l'altro ma con lo stesso valore. Ogni singola corte diventa vuoto regolatore del sistema.
Per l'Occidente , prima di approcciarsi alla cultura orientale, il vuoto più genericamente veniva inteso come assenza, come parte negativa di un pieno, al contrario l'Oriente vedeva al interno del vuoto la divinità, la vera essenza delle cose, dove l'individuo ritrova coscienza.
"*E' questo il compito principale che compete al vuoto: mantenere la separazione tra gli elementi mettendo in evidenza il campo delle relazioni*."



21



22

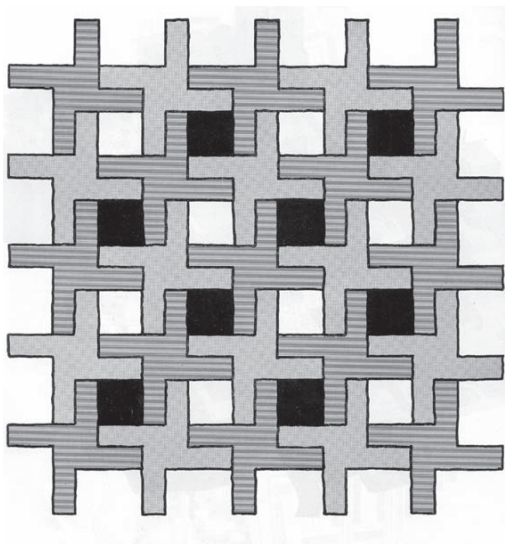


23

Gemmazione

Nell'ultimo periodo degli anni 50 un gruppo di giovani architetti olandesi assunse la leadership di un importante giornale architettonico olandese chiamato Forum: nella importante serie di pubblicazioni di 23 uscite tra il 1959 e il 1963 il gruppo formula una visione di una forma collettiva come il più grande imperativo di un atto architettonico.
Nel definire uno spazio medio per contenuti sociali in architettura, il contributo dei giovani architetti fu uno dei più grandi della loro generazione.
La loro critica trasformò abilmente il contenuto intellettuale del disegno urbano e del social housing a aiutò a formulare e promuovere un nuovo programma culturale e architettonico del tempo.
Il gruppo era fortemente associato con la leadership intellettuale del Team 10, i quali lavorano e scrivono frequentemente sulla rivista: insieme iniziano un processo di critica che aveva come obiettivo quello di aprire la cultura modernista ad un nuovo pensiero filosofico post guerra.
Inoltre la sua diffusione di un programma umanistico per la pratica architettonica fu aiutata dalla rivista *Forum* che promosse alcuni modelli e metodi di disegno architettonici nuovi: questi si basavano su una preferenza per un'architettura e urbanistica costituita da pattern.
Il termine chiave era, chiaramente, struttura, e ll ricercare le caratteristiche e lo strutturare gli strumenti era diventato il grande mezzo del loro approccio. Per Van Eyck, alla fine, queste idee erano influenzate dalla sua conoscenza sugli scritti della Antropologia Strutturale: questa, interpretata dagli architetti, ebbe una grande rilevanza.
Uno dei più importanti risultati di quest generazione fu il proprio contributo ad una emergente epistemologia del disegno, una nuova apertura al passato come ricerca del conosciuto, e la legittimazione di un precedente nel disegno.
L'idea principale nel articolo cruciale di Aldo Van Eyck "*Step toward a configurative discipline*" apparso nella rivista *Forum* nel 1962: consisteva in una forte affermazione di un valore di una conoscenza strutturale e organizzativa che sarebbe potuta derivare dallo studio delle colonizzazioni umane, come per esempio dai villaggi primitivi dei Pueblo dell'America del sud.
Così la conoscenza dei pattern costitutivi e i vari layers tridimensionali divennero una conoscenza primaria così come la ricerca dei materiali del processo di disegno.
Il potenziale culturale di ordini configurativi era il messaggio profondo di questa ricerca.
Ma dietro alla qualità esclusivamente formale di questa idealizzazione di un pattern complesso c'era un più profondo intento sociale: la mutevolezza e una potenziale

evoluzione (di un progetto architettonico) vennero considerate come proprietà intrinseche di una architettura ordinata gerarchicamente.
Queste caratteristiche non solo erano a vantaggio dell'architetto, ma inoltre accrescevano l'uso nel processo dell'abitare e del disegno progettuale.
Il gruppo Forum concepiva l'architettura come l'invenzione di modelli tridimensionali di forme collettive: l'interpretazione di questi modelli attraverso precedenti e complesse strutture geometriche anticipò il ricco potenziale architettonico che successivamente sarebbe stato realizzato da loro stessi e da altri membri del Team 10.
Oggi vi è una forte rilevanza riguardo i loro studi soprattutto riguardanti il disegno dell'abitare e del concetto di una architettura sociale: questo rappresenta l'ultimo grande impegno intellettuale di una centralità di un ordine sociale nel disegno urbano come centro focale di un discorso architettonico.



24

Forme collettive

Una disciplina costitutiva era il significato di un raggiungimento riguardo la "chiarezza labirintica" a cui Aldo Van Eyck si riferiva. Quest'ultimo concetto essenzialmente riguarda alla complessità spaziale costruita utilizzando principi ripetitivi, additivi nella composizione architettonica: attraverso questo si riteneva possibile trascendere le vere limitazioni di una tipologia edilizia, di andare oltre i blocchi in laterizio o altre forme convenzionali edilizie. La matrice spaziale sostituì il concetto della tipologia edilizia.

Queste idee erano insite naturalmente nel termine Casbah.

La prima pubblicazione della nuova rivista *Forum* (n.7, 1959) conteneva nella copertina di fondo due fotografie dei Pueblo con la frase *'Vers une casbah organisée…'*. L'immagine della forma collettiva del pueblo era stata considerata come termine generico per un sistema strutturalmente formale di habitat.

Un'altra immagine, che la Casbah medio-orientale, con le sue associazioni di organizzazione spaziale densa e compatta, temperata da una commistione di spazi pubblici e privati spazialmente integrati divenne l'idea culturale di questa giovane generazione.

La distanza da un'astrazione limpida del modernismo olandese non avrebbe potuto essere così grande dato che questi giovani architetti prediligevano una bassa, continua forma multi-funzionale per il ridisegno della città.

Questo concetto prese forma con i principi di aggregazione scoperti nelle composizioni architettoniche vernacolari dove ricche forme risultanti costituivano gruppi sociali ben definiti.

Nel 1962, van Eyck, descrivendo le caratteristiche della Casbah, scrisse: "*[…] it is now possible to invent dwelling types, which do not lose their specific identity when multiplied, but, on the contrary, actually acquire extended identity and varied meaning once they are configured into a significant group…Each individual dwelling possesses the potential to develop, by means of configurative multiplication, into a group (sub-cluster) in which the identity of each dwelling is not only maintained but extended in a qualitative dimension…*".[26]

[26] Aldo Van Eyck, *Step Towards a Configurative Discipline*, articolo in *Forum*, 1962, pag 329-330

---

25. *Nozze ebraiche in Marocco,* Eugène Delocroix, 1839, olio su tela, Louvre



25

Cluster

Per ‘cluster’ (trad. grappolo) si intende il gruppo principale strutturale del processo ripetitivo all’interno del processo di progettazione urbanistica.
Il ‘raggruppamento’ generalmente prende la forma di una ripetizione sistematica di un set di elementi; l’articolazione e relazione di questi elementi era
“*[…] means to govern multiplicity creatively and to humanize number […]*”.[27]

La disillusione insieme all’idea di una città verticale forzò il giovane gruppo di architetti internazionali a riformulare il rilevante problema di habitat per le loro generazioni.
Come anti-tipologia della città verticale, la Casbah assorbisce le ambizioni di quest’ultimo a ripensare i modelli dell’abitare. Questa ambizione porta ad un approccio duale.
Da un lato, da origine ad una disposizione sociologica alla progettazione, e dall’altro, innova la sperimentazione con la morfologia della densità urbana.
Collettivamente, la cultura architettonica internazionale dei primi anni ’60 ridefinì i suoi obiettivi all’interno del contesto di questo discorso.
La Casbah e i suoi connotati erano parte di una nuova semantica nella quale la relazione tra la morfologia del villaggio, la comprensione delle forme vernacolari, la combinazione di forme che si ripetono, l’astrazione formale giocò un ruolo importante come un paradigma architettonico e artistico.

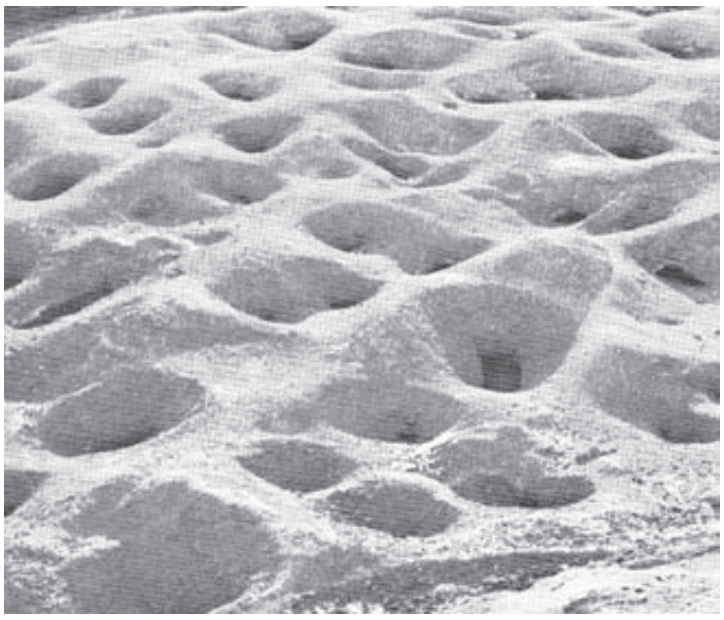
[27] Aldo Van Eyck, *Step Towards a Configurative Discipline*, articolo in *Forum*, 1962, pag. 330

---

26. *Fotografia delle cupole della copertura dell’orfanotrofio di Aldo van Eyck, 1960*
27. Cave a Siwa, Egitto, in *Architecture without architects*, Bernard Rudofsky, 1964



26



27

Architettura Vernacolare

Uno degli aspetti più rilevanti del pensiero architettonico degli anni ’60 era la promozione di culture non alfabetizzate e una architettura vernacolare come ricerche per l’apprendimento progettuale.

Questa tendenza era evidente nella rivista Forum con i suoi frequenti casi studio di architetture vernacolari e reportage di specifiche ricerche in-situ. All’interno della rivista si comparavano frequentemente immagini di culture primitive con immagini di collettività e impostazioni comunitarie.

La discussione sui Pueblo è l’esempio eccellente di questo fenomeno.

Tuttavia, numerosi altri esempi esistono di una larga tendenza verso la legittimazione di apprendere dal passato e l’emergenza di una sensibilità contestuale. Questo faceva parte di un tentativo di debellare le strutture moderniste circa l’apprendere dal passato.

Un importante influenza ebbe il lavoro di Le Corbusier su questo sviluppo e, in particolare, la direzione che questo lavoro prese negli anni ’50 con l’influenza vernacolare in Ronchamp. Il suo interesse in questo aspetto è rilevante nei disegni nel suo manoscritto Viaggio in Oriente (1966) nel quale tratta le fonti formali dell’architettura vernacolare con la stessa misura di rispetto che riserva per le grandi opere architettoniche del passato.

L’esibizione di Bernard Rudofsky *Architecture Without Architects* al Moma di New York del 1964 fu una pietra miliare nell’approvare un già grande cambio di sensibilità. Rudofsky elegantemente articola sia la sapienza e l’utilità dell’architettura vernacolare, mostrando esempi di villaggi mediterranei, città sulle colline italiane, abitazioni dei Dogon in Sudan; esalta le caratteristiche uniche dell’architettura vernacolare.

Numerosi esempi di patii interni come strumento di organizzazione spaziale urbana furono illustrati: Marrakesh viene descritta come *“[…] l’archetipo di una città islamica con le sue case quadrangolari organizzate interno a delle corti interne”*.

28. *Villaggio Dogon.* Africa



28

Mat-building

Nel articolo *Mat-building* del 1974, Alison Smithson così scrive: *"Mat-building can be said to epitomize the anonymous collective; where the functions come to enrich the fabric, and the individual gains new freedoms of action through a new and shuffled order, based on interconnection, close-knit patterns of association, and possibilities for growth, diminution and change."* [28]

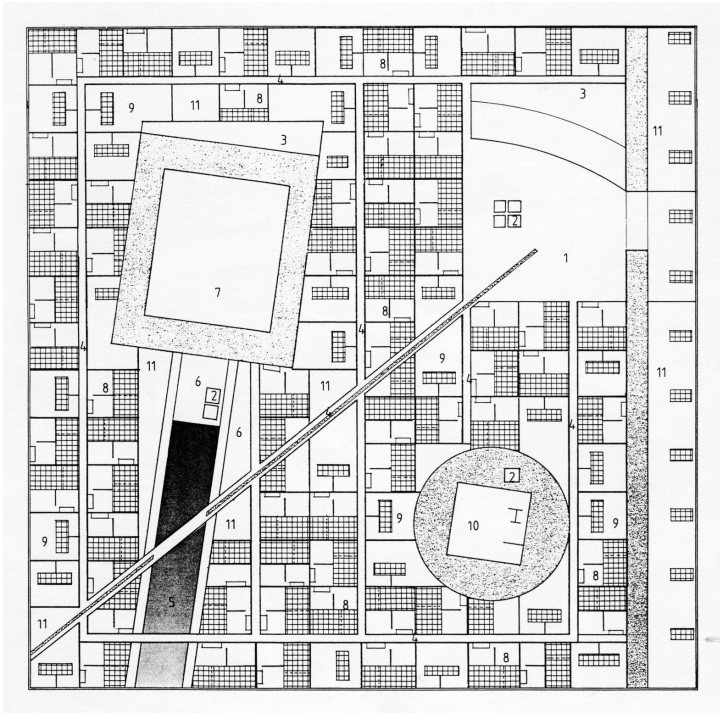
Smithson virtualmente riassunse i pensieri della sua generazione in questa importante transizione: presentò il concetto di Casbah e le sue generiche forme, sulla base delle sue caratteristiche. L'architetta fece parte di quella generazione per la quale l'architettura era un'arte spaziale, e il linguaggio del tessuto spaziale era il mezzo dell'architetto-urbanista.

Le funzioni (architettoniche) atte ad arricchire il tessuto urbano sono reminiscenze dell'approccio al disegno funzionale di Herman Hertzberger attraverso forme ambigue.

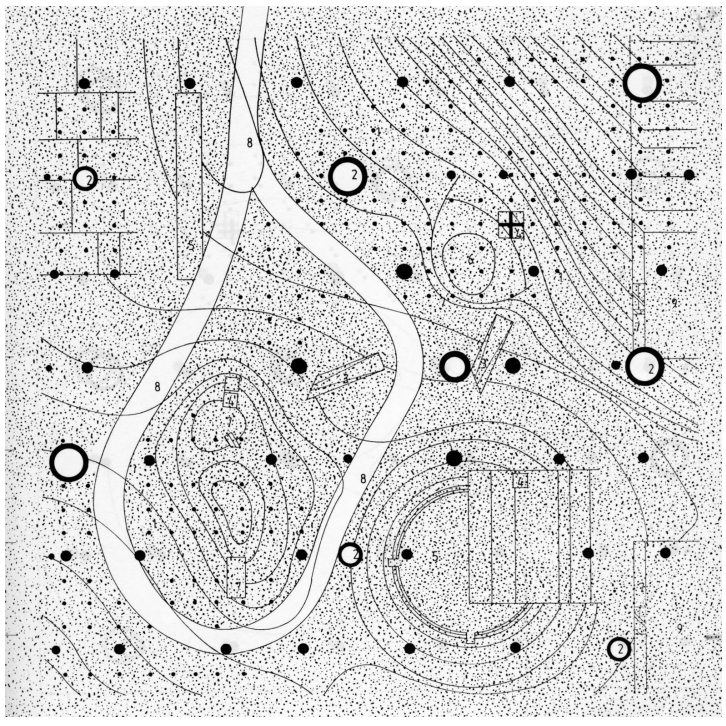
Questo nuovo ordine e struttura caratterizzato da una bassa densità, continua porta a nuove fondazioni per nuove possibilità sociali come un "*close-knit patterns of association.*"

[28] Smithson Alison, *How to recognise and read Mat-Building. Mainstream architecture as il has developed towards the mat-building*, in "*Architectural Design*", Vol. XLIV, 9/ 1974, pag. 573

29-30. *Piante, Agadir Convention Center.* OMA, 1990, Marocco



29



30

Le Corbusier, L'ospedale di Venezia, Venezia 1966

Durante il tour del 1963 in Italia, Le Corbusier disegnò due schizzi dopo la visita alle gallerie d'arte di Venezia, uno di questi riguardante La sepoltura di Sant'Ursula di Carpaccio e l'altro riguardante un Cristo chino di un anonimo artista.

Come Josep Quetglas notò dopo aver incontrato questi disegni nel Carnets: "*In the original paintings, Saint Ursula appears in a turbulent scene: The Butchery of the pilgrims that arrived for her burial. So that the corpse of the Saint could become conspicuous in the muddle, Carpaccio moved it away and raised it, placing it on an elevated bed - like Le Corbusier's bed, like the beds in Venice Hospital. In the second painting, Jesus is lying in a straight horizontal board too. The bed and the corpse is what Le Corbusier sketches in his carnet.*"[29]

Queste due affermazioni -il bisogno di costruire senza intrusione con il grande interesse per la scala urbana e l'immagine di un corpo sopraelevato- potrebbero essere interpretati come punto di inizio per il progetto.

Le Corbusier, dopo aver accettato l'incarico affidatogli dal comune di Venezia, ritorna a Parigi avvisando l'architetto cileno Jullian, che a quel tempo lavorava con il maestro, della sua decisione di progettare l'ospedale. Così Le Corbusier scrisse al presidente dell'ospedale, Carlo Ottolenghi nel 1964: "*I have decided to attend to suor problem, the new Venice Hospital. A hospital is a "House for man", as the habitation is the "house for men". The key is always in man…that's how the problem presents itself. Happiness is a fact of harmony. What relates to eh plans of your hospital will extend to its surroundings by a process of osmosis. It is for love of your city that i accept to work for you.*"[30]

La proposta progettuale, partendo dagli schizzi iniziali, prende in considerazione questa relazione tra l'uomo e la città: l'architetto presenta così un edificio massivo ma leggero supportato da colonnate di centinaia di pilotis. Questa struttura era in alcuni punti lunga quasi 800 metri, assumendo così una cala monumentale analoga ad altri spazi importanti veneziani quali San Marco, o il monastero di San Giorgio Maggiore.

Per quanto riguarda invece l'altezza dell'edificio si parla solo di 13 metri, limitazione datasi dall'architetto per non distruggere lo skyline dei quartieri limitrofi e al pari anche con le condizioni di sospensione sopra la laguna. Questo distretto elevato, che l'edificio proponeva, era organizzato da una serie di "calli" e "giardini sospesi" -strada, piazze, giardini pensili- che replicavano l'atmosfera che Le Corbusier provò all'interno

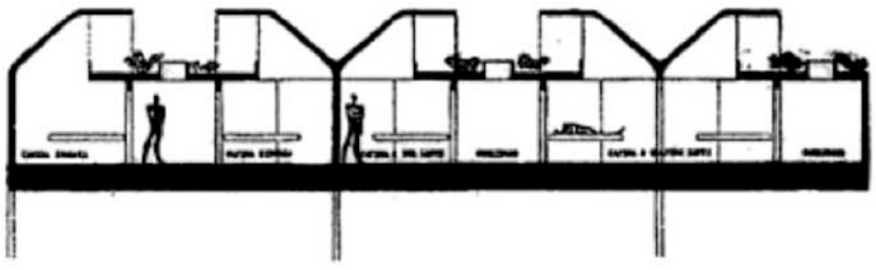
Hashim Sarkis, *Le Corbusier's Venice Hospital*, New York, 2001

---

31. *Martirio dei pellegrini e funerale di Santa Ursula*, Carpaccio, tempera su tela, Venezia, 1493
32. Sezione di progetto per l'ospedale di Venezia, Le Corbusier, 1966



31



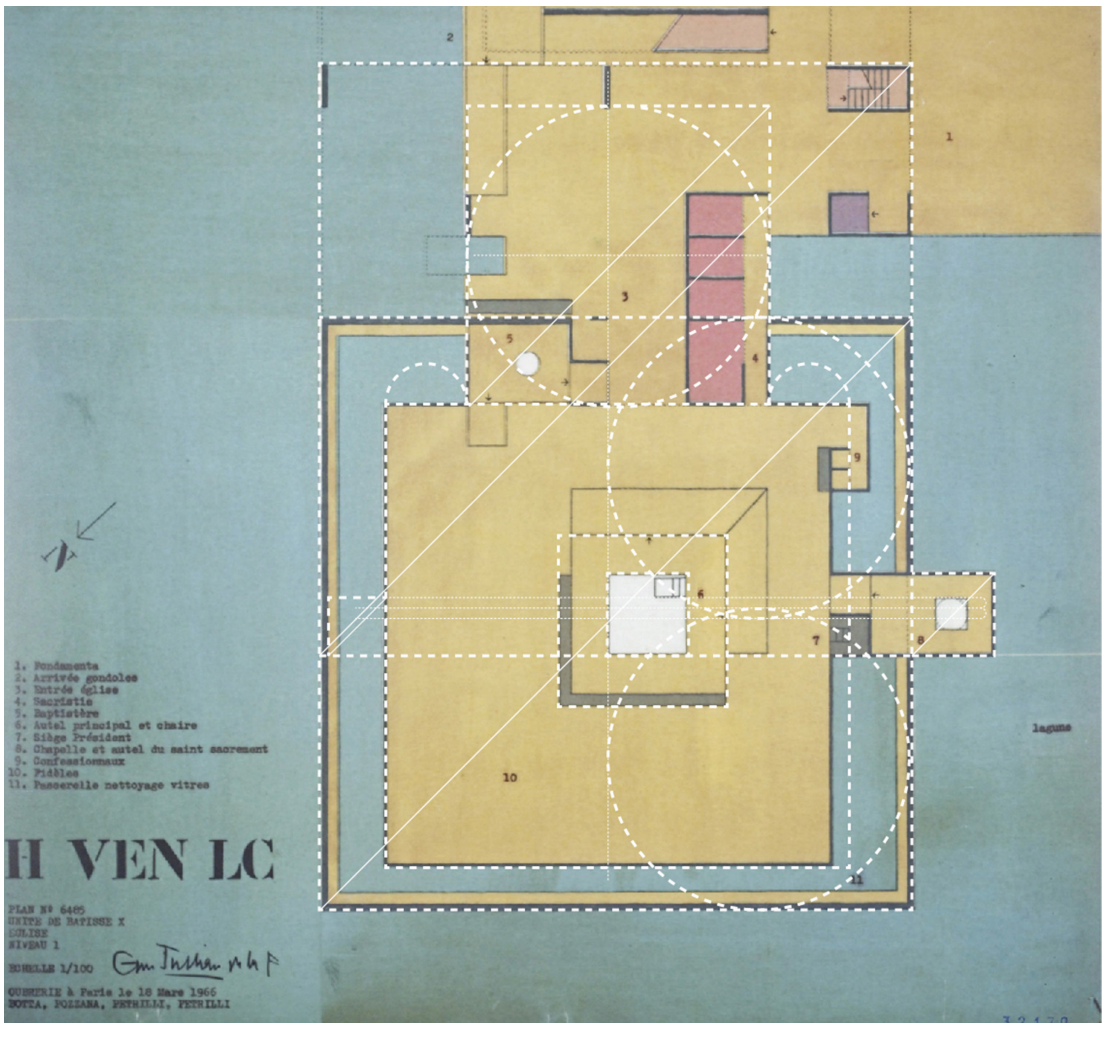
32

città durante la sua visita.
Dalla pianta si può leggere una serie di aree quadrangolari, ognuna strutturata attorno a piccole “piazze” e connesse con corridoi assiali (strade) il tutto sviluppato su livelli differenti. Ogni area era definita e distribuita in pianta secondo un programma specifico, ma la distribuzione più significativa si poteva leggere in sezione: qui la strategia consisteva che tutti i servizi per i pazienti e le stanze erano situati al terzo e ultimo livello mentre le altre funzioni nei livelli inferiori.

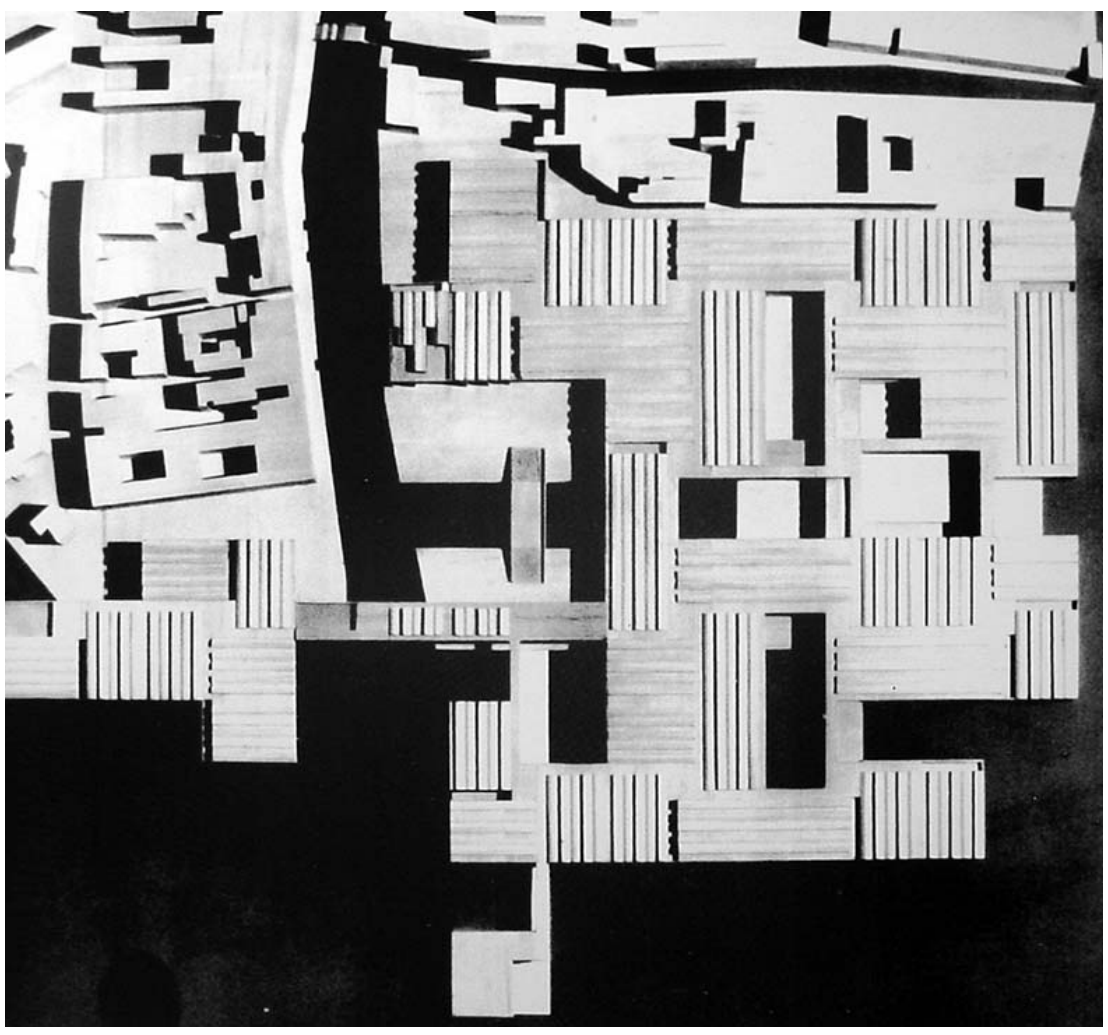
33. Pianta esemplificativa delle funzioni e distribuzione per l’ospedale di Venezia, Le Corbusier, 1966



33



34. Pianta con esemplificazione dei rapporti geometrici degli spazi, Le Corbusier, 1966
35. Plastico volumetrico di progetto, Le Corbusier, 1966



35

Candilis, Josic e Woods, Freie Universitat, Berlino 1973

La competizione internazionale per il nuovo campus dell'istituto di Filosofia a Berlino fu vinto dagli architetti Candilis, Josic, Woods e Schiedhelm nel 1963. L'ambizioso progetto, che trova radice nell'ottimismo degli anni '60, era essenzialmente un 'edificio a stuoia' (mat-building) con due o tre livelli, originariamente composto in 350000 metri quadrati, costituito da una griglia e basato su uno schema modulare.

Il progetto aveva come obiettivo la trasformazione del campus in una città profondamente interconnessa con strade interne, piazze, corti e molteplici camminamenti sul modello arabo della città di Medina.

L'articolazione di vari spazi e elementi costruttivi, sempre composti in differenti modi attraverso lo svilupparsi di uno schema, portò ad una incredibile varietà di ambienti con il controllo del sistema modulare.

Il concetto principale che stava dietro alla proposta era un ripensamento radicale del sistema educativo con un accenno alla flessibilità e evoluzione dello spazio così come una traslazione spaziale riguardante l'idea di una comunicazione orizzontale tra gli studenti e professori. Aule, dipartimenti e attrezzature sono decentralizzati e distribuiti sulla griglia senza una organizzazione gerarchica.

Le tecniche costruttive furono pensate per essere radicali così come il principale concetto progettuale e per rinforzare la flessibilità dello schema attraverso la pre-fabbricazione e leggerezza costruttiva.

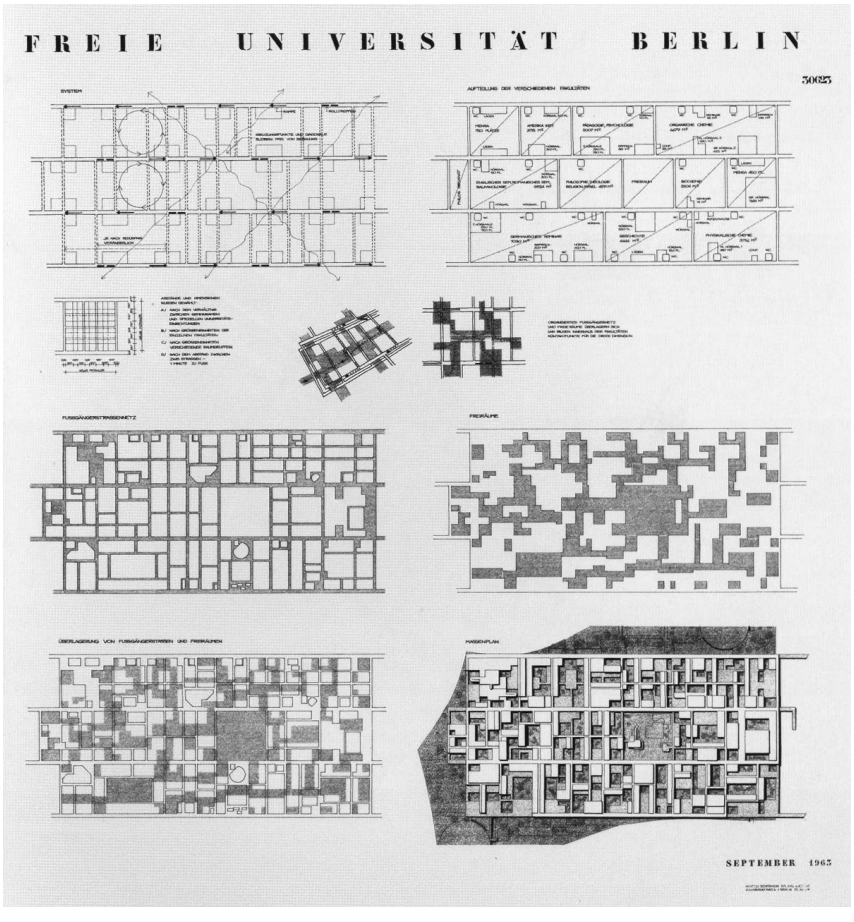
Il famoso ingegnere francese Jean Prouvè fu incaricato della concezione del sistema strutturale e dei dettagli architettonici.

I moduli delle facciate in acciaio Cor-ten dovrebbero essere anche facilmente smontabili e riassemblati, espandendo l'idea di flessibilità dagli spazi interni all'aspetto esteriore dell'edificio.

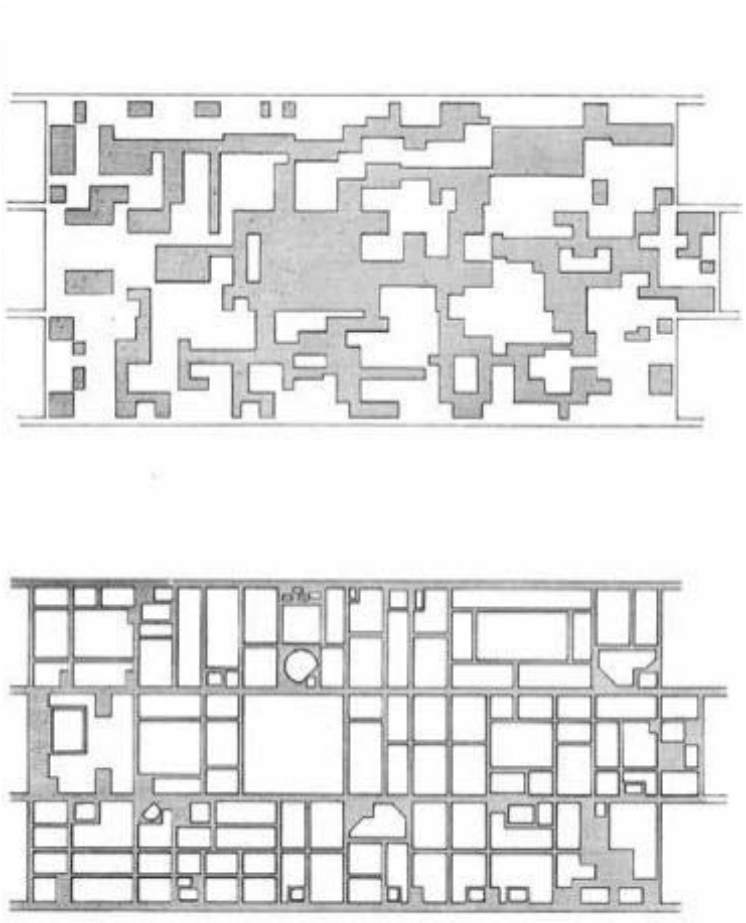
Addirittura anche dalle prime fasi di costruzione nel 1967, lo schema mostrò tutte le sue complicazioni, rivelando la complessità nell'organizzare l'università con un sistema labirintico. Anche le soluzioni tecniche all'avanguardia della facciata portarono ad una veloce deteriorazione come i moduli leggeri lasciassero passare l'acqua e l'aria attraverso rovinando così la pelle esteriore.

Nel 1997, Foster+Partners vinse la competizione per la restaurazione dell'edificio

36. Tavola di progetto per la Freie Universitat, Candilis, Josic, Woods, Berlino 1973

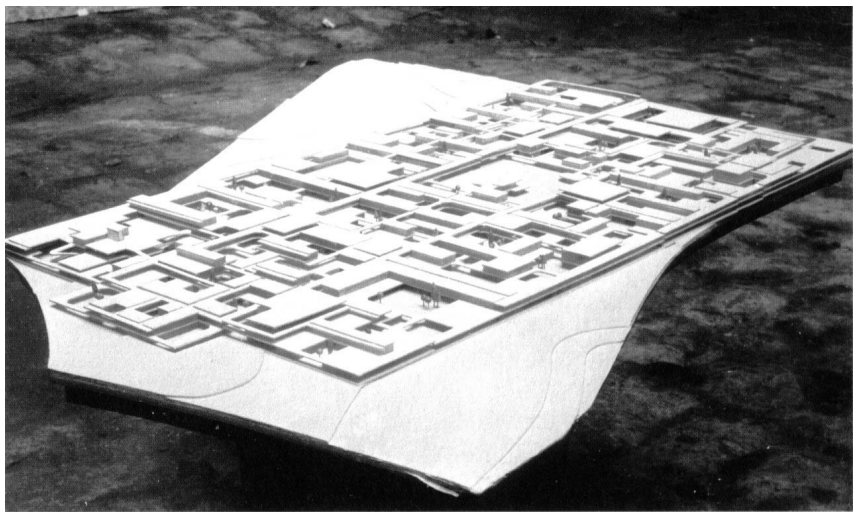

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN
50825
SYSTEM
AUFTEILUNG DER VERSCHIEDENEN FAKULTÄTEN
FUSSGÄNGERSTRASSENNETZ
FREIRÄUME
ÜBERLAGERUNG VON FUSSGÄNGERSTRASSEN UND FREIRÄUMEN
MASSENPLAN
SEPTEMBER 1965

e l'aggiunta di una libreria. L'ufficio intervenne profondamente sul parte strutturale profondamente danneggiata ma sostanzialmente rispettò l'obiettivo e logica dell'università. L'ulteriore aggiunta fu fatta nel 2004 dallo studio Florian Nagler Architects, partendo dalla stessa logica del progetto, correggendo la struttura.



37

37. Schemi grafici di distribuzione per la Freie Universitat, Candilis, Josic, Woods, Berlino 1973
38. Plastico volumetrico di progetto, Candilis, Josic, Wood, Berlino 1973



38

Conclusioni



39. *La morte del generale Wolfe*, Benjamin West, 1770

Con l'analisi di queste tre tematiche trattate dal Team 10, ossia la soglia, l'architettura vernacolare e la gemmazione si è tentato di studiare quale sia stato il movente che ha portato ad uno sviluppo così importante e profondo di queste, in questo momento storico ben preciso.

Il fascino, nato negli architetti del movimento architettonico, verso queste culture arcaiche era per il fatto che queste fossero delle culture "innocenti": ossia culture primordiali, nuove, non intaccate dalla modernità, dall'uomo "selvaggio", l'uomo moderno.

Questo fascino trae spunto da molti studi filosofici: uno dei primi filosofi fu Jean-Jacque Rousseau (1712-1778), il quale, esponente di spicco dell'Illuminismo, espone la sua nuova teoria del "buon selvaggio".

Essenzialmente per Rousseau ogni uomo nasce buono e giusto, senza vizi ne virtù; se successivamente cambia bisogna ricercarne le cause nella società che ne ha corrotto la purezza.

Il contrasto tra innocente e selvaggio qui si perde: se per il filosofo francese l'innocente è il selvaggio, in questo caso l'innocente è l'uomo primitivo mentre l'uomo selvaggio è l'uomo moderno. Quel uomo moderno che attraverso il movimento Moderno ha cancellato tutte le relazioni più profonde tra l'uomo e l'architettura, astraendo sempre di più quest'ultima, creando così un divario invalicabile.

E' proprio da questa necessità di ritrovare un legame profondo tra l'uomo e l'architettura che il Team 10 nasce e studia tutte quelle caratteristiche atte a rispondere alle precise necessità di quel momento storico che è il dopo guerra. Quel momento è indice di come questa teoria sia facilmente rinata e riportata alla luce: dopo un periodo di profondo conflitto, di morti e di sofferenza causata principalmente dall'uomo moderno, c'è un bisogno di ritornare a come l'uomo era prima della società che lo corrompesse.

Contrario alla filosofia di Nietzsche, il quale affermava che l'uomo alla stato selvaggio doveva evolversi raggiungendo lo stato di coscienza ideale dell' Oltreuomo, l'Übermensch: secondo il filosofo l'uomo allo stato selvaggio era un essere primordiale, violento.

Stanley Kubrick nel suo capolavoro 2001: Odissea nello spazio (1968) abbraccia la filosofia di Nietzsche, rappresentando nella prima parte del film questi uomini primordiali, che con l'arrivo dell'alba, si svegliano in un mondo selvaggio dove l'unica preoccupazione è la sopravvivenza. Con l'alba la scimmia si risveglia, prende coscienza di sé, prende coscienza di essere un individuo capace di prevalere sull'altro.

Esemplificativa la scena in cui con un osso comincia a rompere una carcassa di un

animale: la presa di coscienza diventa così un momento ambivalente.
Da un lato è evoluzione ma dall'altro è violenza.
Metaforico è il progetto di Aldo Van Eyck dell'orfanotrofio ad Amsterdam presentato nell'introduzione: i bambini come allegoria di quella innocenza vera che rappresentano, in un mondo totalmente avulso da questa concezione.
Così il Team 10 ricerca quelle caratteristiche insite nell'architettura vernacolare, quelle tipologie architettoniche in grado di riportare alla luce quel rapporto profondo tra architettura e uomo.
La soglia come prima tipologia, quello spazio atto a mettere in relazione due elementi, a creare un legame. Si è visto come questo aspetto, grazie agli scritti di Martin Buber sulla relazione tra Io e Tu, prese sempre più forma all'interno del movimento. Questa caratteristica viene esemplificata con due esempi molto distanti tra loro in termini spaziali e temporali. Il primo esempio come si vede nel capitolo riguarda la soglia trattata nell'architettura giapponese, engawa, specificatamente nell'architettura della casa giapponese, quello spazio di transizione di ingresso tra il mondo esterno e l'interno della casa. Una tipologia che fa da filtro e che diventa fulcro, il cuore della casa.
Il secondo esempio riguarda il complesso residenziale di Ralph Erskine Byker Wall a Newcastle: anche qui il concetto viene trattato in maniera molto interessante in chiave moderna con lo stesso intento di dare importanza a questo elemento in tutto il sistema.
Successivamente si mostra il complesso residenziale nella regione Tungkwan in Cina con l'intento di esemplificare come questa architettura vernacolare abbia influenzato gli architetti del Team 10, ossia di come quella architettura vernacolare, vera, "innocente" potesse essere fulcro di una nuova architettura, di un legame profondo intenso tra la natura, l'uomo e lo spazio.
All'interno del capitolo si tratta, inoltre, di come il vuoto crei un senso di mistico, di sacro, caratterizzando il luogo profondamente; questo attraverso lo studio delle abitazioni delle popolazioni sud americane: i Pueblos.
Infine si analizza un'altra caratteristica molto cara al Team 10: la gemmazione. Questo attraverso l'ospedale di Venezia, progetto mai realizzato di Le Corbusier nel 1966 e il progetto per l'università di Berlino del 1973 di Candilis, Josic e Woods.
Come si può vedere in questi due esempi l'elemento costitutivo, l'elemento originario del progetto è la cellula, la ripetizione in maniera apparentemente casuale di questa creando così un sistema complesso, unitario.
L'intento principale di questo lavoro è stato quello di esemplificare questo rapporto tra "innocenti" e "selvaggi" e di come l'architettura ne ha risentito di questo rapporto, influenzandosi nei caratteri esemplificati nei capitoli precedenti.

40. Scena tratta da *2001:Odissea nello spazio*, Stanley Kubrick, 1968



40

Progetto

Il sito si trova all'interno della freguesia di Penha da França al limite con altre due freguesie, quella di Arroios e la freguesia di São Vicente e proprio per il fatto che è posizionato al limite di questi tre quartieri il luogo diventa fulcro, snodo importante in termini di uso e circolazione.

Il quartiere di Penha da França si sviluppa essenzialmente partendo dalla quota più alta della collina da cui prende il nome e riunisce anticamente quelle freguesie che erano S. Joao e Penha da França.

L'area rimase campo agricolo praticamente fino ai primi anni del '900 quando decisero di costruire la Fabrìca Favorita, una fabbrica di cioccolato che rimase aperta fino alla fine degli anni novanta, poi abbandonata e infine abbattuta, lasciando fino ad oggi un vuoto urbano.

Questo vuoto si posiziona in un luogo molto importante con una vista particolarmente interessante su gran parte della città di Lisbona, grazie al fatto di trovarsi su una delle quote più alte della collina.

L'intervento va a riempire quasi completamente tutto il vuoto del lotto completando il "tassello" mancante di questo ultimo: tutto il complesso si definisce e sviluppa da una quota inferiore al livello stradale arrivando fino a quest'ultimo.

Il progetto risulta da un lato scavato e dall'altro un edificio comune a tutti gli altri proprio per la stratigrafia del terreno.

L'idea principale è nata studiando l'architettura vernacolare portoghese e in particolare la conformazione delle abitazioni di una cittadina del sud del Portogallo chiamata Olhão. Questa cittadina è molto interessante per quanto riguarda i tetti delle case: in questa situazione i tetti vengono utilizzati come terrazze, come parte aggiuntiva della casa creando una conformazione molto dinamica. Caratteristica molto comune se si guarda alle antiche città musulmane dove i tetti delle case venivano utilizzate quasi come "strade" secondarie dato che le strade principali erano tendenzialmente molto strette.



41

41-42. Fotografie di Olhão, Artur Pastor, 1943-45



42

Riempiendo questo vuoto si è permessa l'occasione di disegnare uno spazio pubblico distributivo che, dal livello della strada, permette al raggiungimento di varie terrazze che permettono la vista sulla città.

Al di sotto di questo spazio distributivo si hanno le varie abitazioni, le quali si dispongono all'interno del vuoto in un ordine apparentemente casuale. L'ordine nasce da una cellula originaria, l'abitazione base, la quale viene ripetuta con l'intento di creare spazi, patii differenti creando una sorta di labirinto.

Le abitazioni all'interno hanno uno schema molto semplice: tutte le varie stanze sono disposte gerarchicamente attraverso una linea sottile di muri; se si analizza l'insieme di tutte le abitazioni si può notare come tutti i muri esterni siano composti da uno spessore molto grande, mentre i muri interni in opposizione sono come una linea continua sottile che ricrea lo stesso gioco dei volumi delle case, andando a ridisegnare all'interno di esse un labirinto.

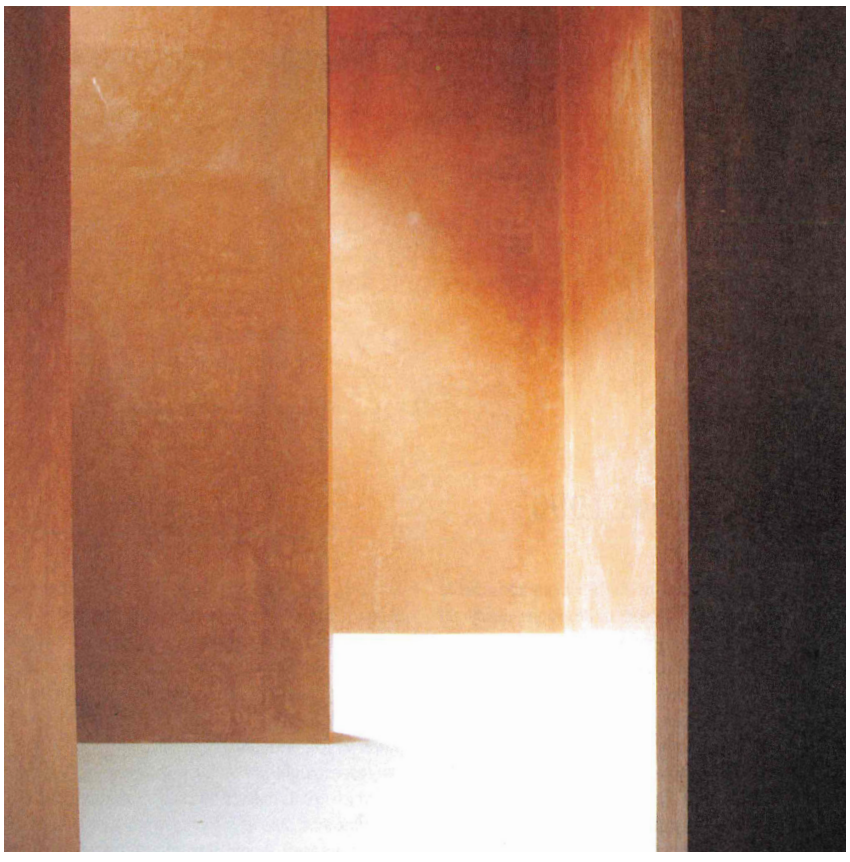
In varie esposizioni dell'artista francese Laurent Pariente, quali a Boudeaux nel 1990 e Lione nel 1991, si succedono muri disposti in maniera tale il visitatore sia colto da un desiderio di scoprire cosa ci sia oltre il muro; così descrive queste due opere Didier Arnaudet nel rivista "l'architecture d'aujourd'hui": *"Opposition between opening and enclosure, transparency and opacity, echoed the tension between centre and surroundings. This wall suggested neither pure emotion nor simple utility, and as such questioned the specific nature of the link that it made between the physical quality of space and the expectancy of the viewer."*[31]

A livello programmatico il sistema funziona come un sistema autonomo: tutte le varie abitazioni sono avvolte da una "cintura" nella quale vi sono varie funzioni pubbliche quali libreria, palestra, mercato e lavanderia.

43. Esposizione a Lione, Laurent Pariente, 1991, foto di J.B.Rodde

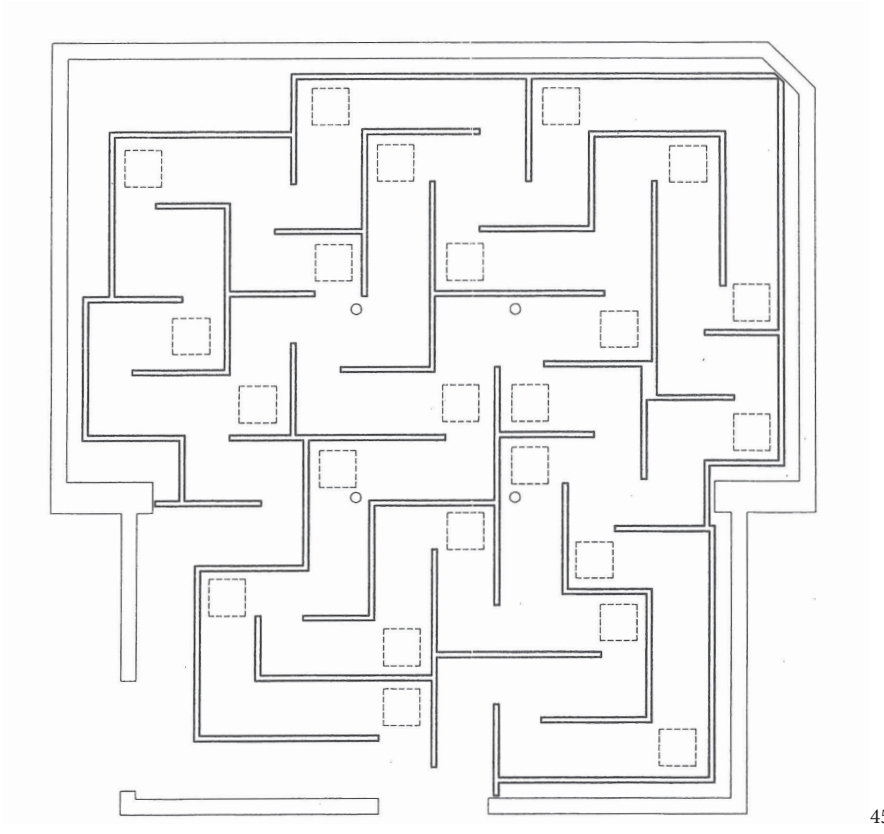


43



44

44. Esposizione a Calais, Laurent Pariente, 1993, foto di J.B.Rodde
45. Pianta di progetto per l'esposizione a Calais, Laurent Pariente, 1993



45





Tav.1

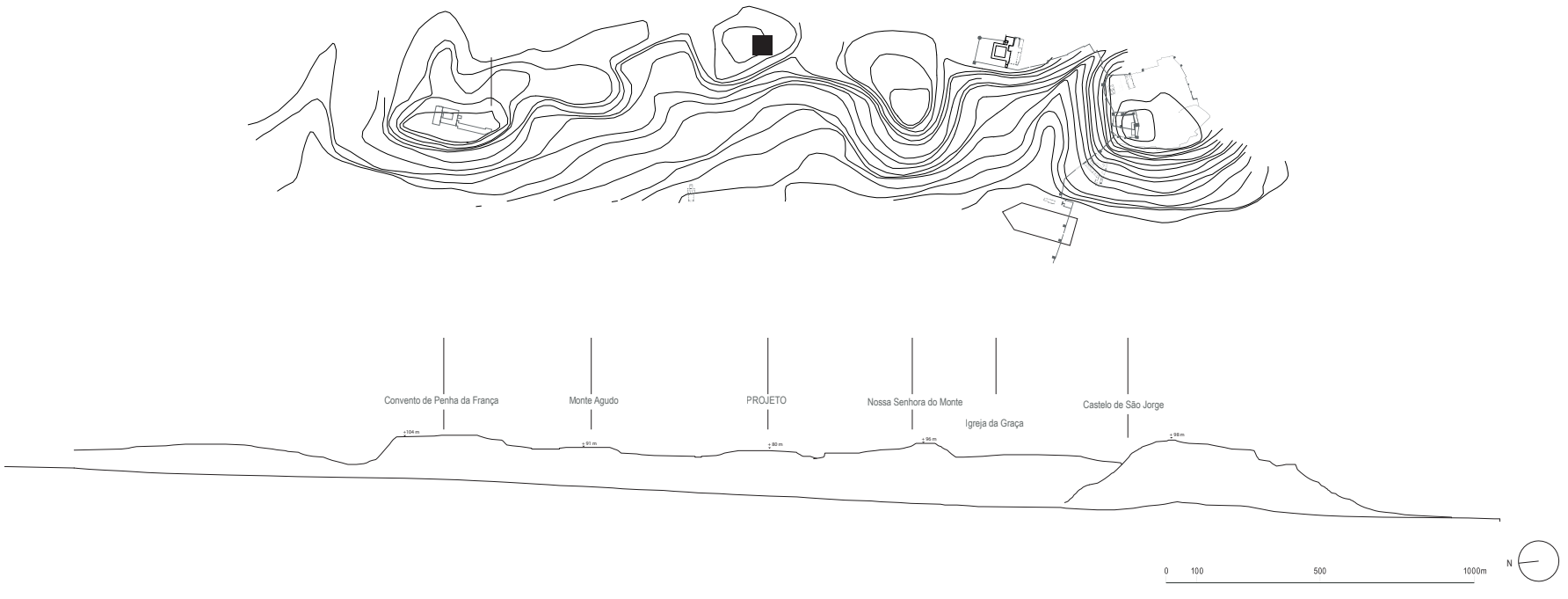
Inquadramento/Orografia
Scala 1:20000





Tav.2

Inquadramento/Edificato
Scala 1:10000



Tav.3

Inquadramento
Scala 1:1000





46

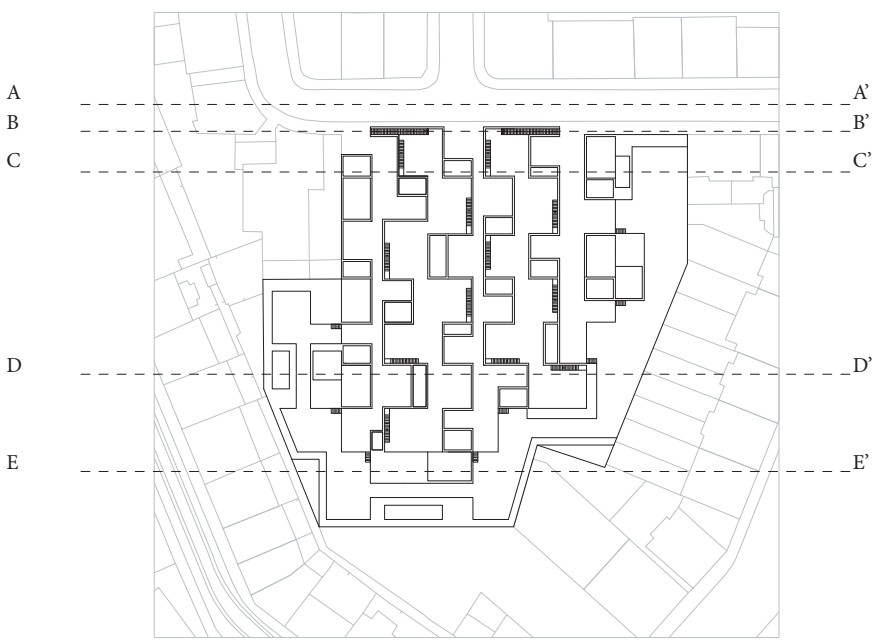


47

Tav.4

Pianta Copertura
Scala 1:250





Tav.5

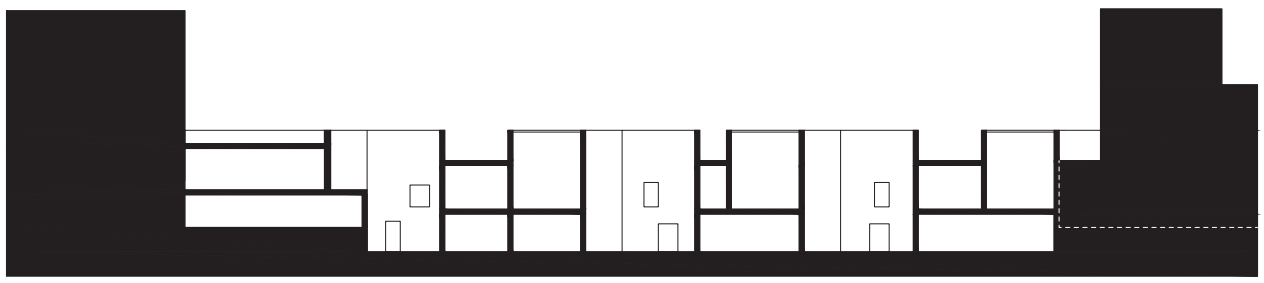
Sezioni di Contesto



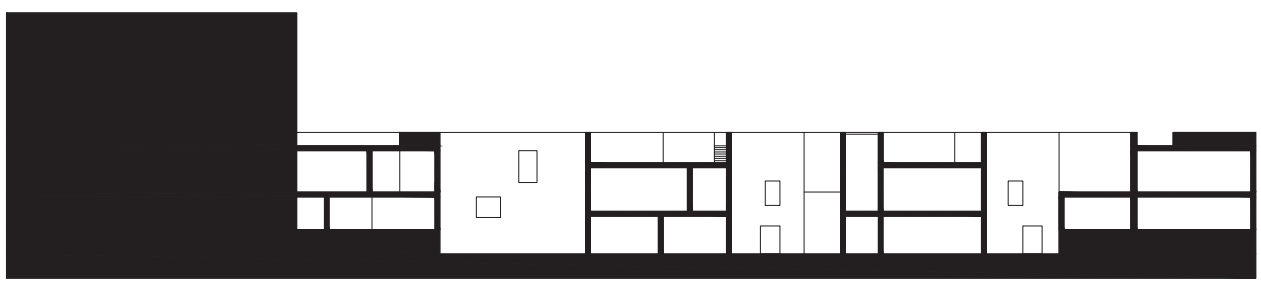
Sezione AA’



Sezione BB’



Sezione CC’



Sezione DD’



Sezione EE’

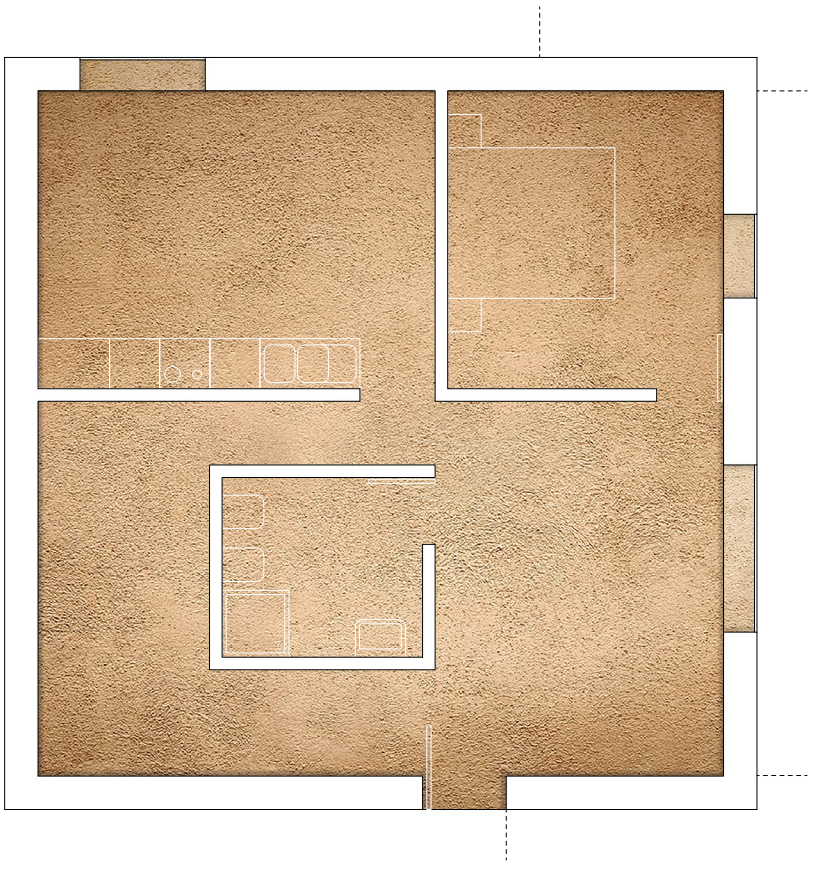
Tav.6

Pianta Piano Terra
Scala 1:250



Tav.7

Tipologia di un appartamento, Piano Terra



Tav.8

Pianta Primo Piano
Scala 1:250



Tav.9

Tipologia di un appartamento, Primo Piano



Tav.10

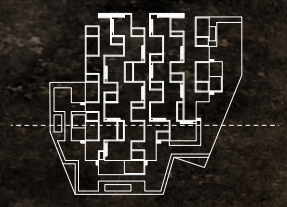
Prospetto Ovest
Scala 1:250





Tav.11

Sezione AA’
Scala 1:250





48. Fotografia del plastico
49. Vista interna dei patii



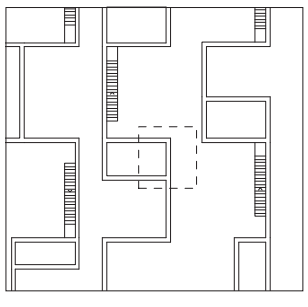
Legenda

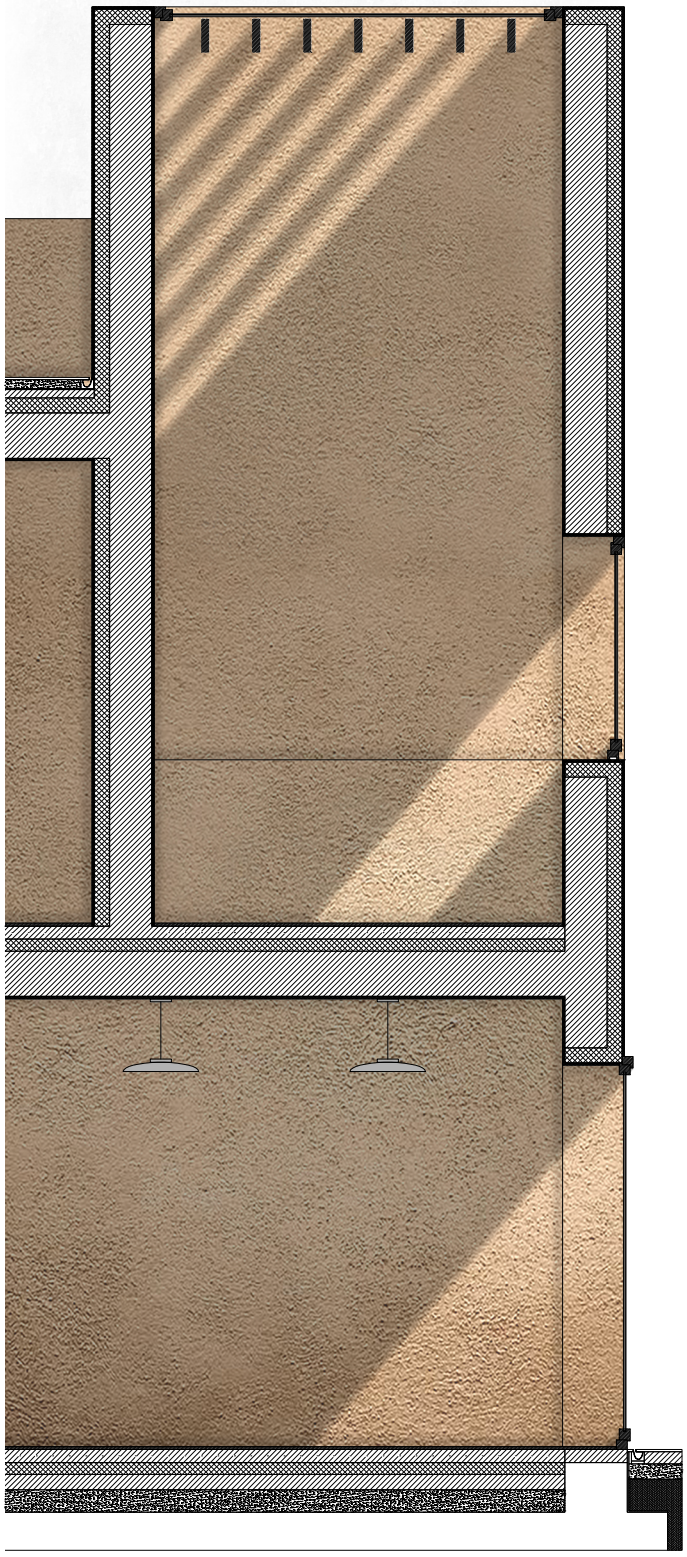
-Intonaco esterno grezzo 15 mm
-Isolante esterno 80 mm
-Massetto armato 300 mm

-Pavimento in legno trattato 20 mm
-Riscaldamento a pannelli radianti 80 mm
-Isolamento termico 80 mm
-Massetto armato 300 mm

Tav.12

Dettaglio Costruttivo
Scala 1:50









50. Fotografia del plastico.
51. Vista dello spazio distributivo superiore



51



52. Fotografia del plastico.
53. Vista dello spazio distributivo superiore



53

Bibliografia

Barthes Roland, *La chambre claire*, Francia, 1980, Hill & Wang

Biraghi Marco, *Storia dell'architettura contemporanea II*, Vol.2 1945-2008, Einaudi, 2008

Calvino Italo, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 2016

Camus Albert, *La Mort Heureuse*, Parigi, 1971

Curtis J. William, *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, 2006

Espuelas Fernando, *Il Vuoto, Riflessioni sullo spazio in architettura*, Marinotti, 2004

Frampton Kenneth, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, 2008

Giedion Sigfried, *Spazio, Tempo ed Architettura*, Hoepli, Milano, 1954

Ginex Gaetano, Aldo van Eyck, *l'Enigma della forma*, Roma, 2002

Le Corbusier, *Principios de Urbanismo*, Ariel, Barcellona, 1971

Le Corbusier, *Viaggio in Oriente*, Valencia, 1984

Martí Arís C., *Silenzi eloquenti*, Marinotti, Milano, 2002

Risselada Max, Van den Heuvel Dirk, *Team 10: 1953-1981: in Search of a Utopia of the Present*, Rotterdam 2005

Rudofsky Bernard, *Architecture Without Architects*, New York, 1964

Sandall Roger, *The Culture Cult: Designer Tribalism and Other Essays*, 2011

Sarkis Hashim, *Le Corbusier's Venice Hospital*, New York, 2001

Smithson Alison, *Team 10 primer*, Londra, 1968

Smithson Alison, *How to recognize and read Mat-Building, Architectural design*, Settembre 1974

Strauven Francis, *Aldo van Eyck: the Shape of Relativity*, Amsterdam 1998

Tafuri Manfredo, *Per una critica dell'ideologia architettonica*, in *Contropiano*, Gennaio 1968

Tafuri Manfredo, *Architecture and Utopia, Design and Capitalistic Development*, MIT Press, 1976

Teyssot Georges, *Aldo van Eyck and the Rise of an Ethnographic Paradigm in the 1960s*, rivista Joelho, Aprile 2011

Van Eyck Aldo, *The "Door-Window"*, rivista *Forum*, Agosto 1960-1961, n.3

Walburg Aby M., *Il rituale del serpente*, Adelphi, 1998

Sitografia

www.treccani.it

https://undergrounddwellings.wordpress.com/project-proposal/