GIARDINO SEGRETO

UNO SPAZIO PER DANZARE, UNO SPAZIO PER PENSARE

DIMITRI CASSINA

GIARDINO SEGRETO

UNO SPAZIO PER DANZARE, UNO SPAZIO PER PENSARE

DIMITRI CASSINA

UNIVERSIDADE AUTONOMA DE LISBOA
DEPARTIMENTO DE ARQUITECTURA
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA
ano academico 2016 | 2017

Arquitecto Francisco Aires Mateus
Professor Doutor Joaquim Moreno

Maio 2019, Lisboa

INDICE

7 SINOSSI

13 INTRODUZIONE

23 CULTURA E NATURA
31 LA NATURA SI FA ARTE
43 L'ARTE DELLA NATURA
49 PALINSESTO DELLA PERMANENZA
63 IMPERMANENZA, MA, ENGAWA
71 PRIMITIVE FUTURE
77 RICOMPORRE I FRAMMENTI

79 CONCLUSIONI

81 GIARDINO SEGRETO
93 PROPOSTA PROGETTUALE

113 BIBLIOGRAFIA

Questo lavoro nasce da una riflessione sulla relazione tra arte e natura, e sulle modalità con cui architettura e paesaggio interagiscono nella contemporaneità.
Il progetto di uno spazio per la danza, inteso nell'accezione più ampia di spazio della socialità, si rivela essere opportunità di scoperta e conoscenza della città di Lisbona. Una citta da vivere passeggiando, lentamente, lasciandosi sorprendere dagli scorci inaspettati, dai colori e dagli odori delle sue strade, dalle sonorità della gente che la abita, dai parchi e dalla natura spontanea che si insinua nello spazio abbandonato degli edifici in rovina, di cui ormai sopravvivono solo le facciate. Ed è proprio uno di questi luoghi a rivelarsi occasione di intervento, un'area posta nel cuore della città vecchia, occupata fin dal XVI secolo dal "Convento Das Monicas".
La strategia prevede di inserirsi nel tessuto storico della città in maniera lieve, riattivando uno dei molti frammenti urbani sconosciuti ai più, accentuandone le caratteristiche peculiari, trasformandolo in uno spazio della gente e per la gente, uno spazio per danzare, uno spazio per pensare.

NATURA - SEGRETO - GIARDINO - ROVINA

RESUMO

Este trabalho nasce de uma reflexão da relação entre a arte e a natureza, da forma como a arquitetura e a paisagem interagem mutuamente dentro do enquadramento do contemporâneo.
O projeto de um espaço para a dança, entendido como um espaço social no seu sentido mais abrangente, acaba por ser uma oportunidade para descobrir Lisboa.
Lisboa é uma cidade para viver ao caminhar, lentamente, e deixar-se ser surpreendido pelo inesperado, pelas cores e cheiros das ruas, pelos sons das pessoas que a habitam, pelos parques e natureza espontânea que se apodera dos espaços abandonados, das ruínas de os edifícios na qual apenas a fachada sobrevive. E é precisamente um destes espaços que se torna uma oportunidade para um projeto e uma área localizada da no centro da velha cidade, ocupada desde o século XVI pelo “Convento das Mónicas”.
A estratégia propõe intervir delicadamente no tecido histórico da cidade, reativando um dos muitos fragmentos urbanos desconhecidos e acentuar o seu carácter peculiar, transformando-o num espaço das pessoas e para as pessoas, um espaço para dançar, um espaço para pensar.

NATUREZA - SEGREDO - JARDIM - RUÍNA

ABSTRACT

This work springs out from a reflection on the relationship between art and nature, and from the ways in which architecture and landscape mutually interact within the frame of the contemporary.
The project of space for dance understood in the broadest sense as Social space, turns out to be an opportunity for the discovery of Lisbon.
Lisbon is a city to live while walking, slowly, and letting yourself be surprised by the unexpected glimpses, colors and smells of its streets, by the sounds of the people who inhabit it, by the parks and the spontaneous nature that creeps into the abandoned space of its ruined buildings, of which only the facades survive. And it is precisely one of these places that turns out to be the opportunity for a project, an area located in the heart of the old city, occupied since the 16th century by the “Convento das Mónicas”.
The strategy proposes to operate into the historical fabric of the city in a light way, reactivating one of the many urban fragments unknown to most and accentuating its peculiar character, transforming it into a space of the people and for the people, a space for dancing, a space for thinking.

NATURE - SECRET - GARDEN - RUIN

"Viajar? Para viajar basta existir.
Vou de dia para dia, como de estação para estação, no comboio do meu corpo, ou do meu destino, debruçado sobre as ruas e as praças, sobre os gestos e os rostos, sempre iguais e sempre diferentes, como, afinal, as paisagens são.
Se imagino, vejo.
Que mais faço eu se viajo?
Só a fraqueza extrema da imaginação justifica que se tenha que deslocar para sentir.
"Qualquer estrada, esta mesma estrada de Entepfuhl, te levará até ao fim do mundo."
Mas o fim do mundo, desde que o mundo se consumou dando-lhe a volta, é o mesmo Entepfuhl de onde se partiu.
Na realidade, o fim do mundo, como o princípio, é o nosso conceito do mundo. É em nós que as paisagens têm paisagem.
Por isso, se as imagino, as crio; se as crio, são; se são, vejo-as como às outras.
Para quê viajar?
Em Madrid, em Berlim, na Pérsia, na China, nos Pólos ambos, onde estaria eu senão em mim mesmo, e no tipo e género das minhas sensações?
A vida é o que fazemos dela.
As viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos".[1]

[1] | Fernando Pessoa, ***Livro do Desassossego por Bernardo Soares. Vol.II***.
(Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Prefácio e Organização de Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1982.

INTRODUZIONE

Questo lavoro vuole essere una riflessione sulla relazione tra architettura e paesaggio. Se nel corso della storia le risposte a cosa sia l'architettura e le definizioni che ne sono state date da parte di eminenti pensatori sono molte, meno scontato è cosa si intenda per paesaggio.

Quando qualcuno ci parla di "*paesaggio*", la prima immagine mentale che ce ne facciamo è un panorama di un luogo splendido, armonico, naturale, quasi irreale, dove l'uomo è generalmente assente. Se ad un primo sguardo potrebbe essere quindi inteso come sinonimo di natura o ambiente, un'indagine più approfondita rivelerà come una sua definizione dipenda essenzialmente dalla percezione che ne abbiamo determinata dalla nostra matrice culturale, dal luogo e dal momento storico. La tipica concezione della realtà nella cultura occidentale, basata sulla razionalità cartesiana, deterministica e con pretesa di oggettività, non può prescindere dalla creazione di un punto di vista esterno ad essa.

La concezione di una realtà da dominare attraverso la scienza trova le sue origini nelle teorie espresse dal filosofo Francis Bacon nel *Novum Organum*[2]. Egli prevedeva che questo potesse avvenire attraverso appunto "un nuovo organo", una nuova visione del metodo induttivo, ottenibile solamente liberandosi dai limiti imposti da storia e natura, ed è appunto osservando la natura con sguardo distaccato che se ne possono comprendere le leggi e il funzionamento, prima fase del dominio. Ma se la percezione della realtà dipende dalla capacità di osservarla in maniera oggettiva, dobbiamo essere certi della capacità dell'osservatore di essere oggettivo. L'osservatore può essere ciascuno di noi, ma l'immagine di ciò che osserva difficilmente sarà completamente oggettiva, non potendo che essere filtrata e influenzata dalla somma delle esperienze personali, per loro natura soggettive. Come è possibile quindi ottenere una visione realmente oggettiva della realtà tanto importante ai fini di una sua valutazione e comprensione?

Si potrebbe pensare che la fotografia, in quanto immagine cristallizzata di un momento nel tempo, possa essere uno strumento adatto. A tal proposito sono molto interessanti le riflessioni del saggista francese Roland Barthes sulla fotografia. Nel libro "*La camera chiara*"[3] dove partendo da una riflessione su quali siano i soggetti che entrano in

[2] | Francis Bacon, ***Novum Organum***(estratti), Carabba, 2011

[3] | Roland Barthes, ***La camera chiara. Nota sulla fotografia***, Einaudi, 2003

1

2

3

1| Koen Wessing, Nicaragua, 1978, © Koen Wessing / Nederlands Fotomuseum, Rotterdam

2| Koen Wessing, Nicaragua, Esteli 1978

3| Koen Wessing, Estelí, Nicaragua, 1978 © Koen Wessing Nederlands Fotomuseum, Rotterdam

gioco nella realizzazione di una fotografia, quale sia il loro contributo e in che modalità essi possano determinare il risultato finale, individua tre componenti indispensabili:

"*Operator*", il fotografo, colui che fa.
"*Spectator*", chi gode del prodotto finito, colui che subisce.
"*Spectrum*", ciò che viene fotografato, il referente.

L'oggetto della foto, davanti all'obbiettivo è nello stesso momento ciò che crede di essere, l'idea che vorrebbe avesse di lui chi ne osserverà l'immagine e allo stesso tempo oggetto artistico per il fotografo. L'esperienza più importante che ha è pero quella di sperimentare un'idea di sé inscritta nel flusso del tempo, in cui la fotografia non è altro che una rappresentazione di sé nel passato, di un sé in senso storico, di un sé che era e non è più, di un sé che da soggetto diventa oggetto vivendo in questa transizione come una piccola esperienza di morte. Ed è proprio questa morte, che Barthes definisce "*Eidos*", quello che la foto mostra.

Il punto di vista dell'osservatore della fotografia è invece sempre soggettivo e solo se questa "*avviene*" se ne giustifica l'esistenza. Riconosce nelle fotografie di K. Wessing la presenza di due elementi decisivi nel creare l'"*avventura*", lo "*studium*", una sorta di apprezzamento superficiale determinato dalla cultura dello spectator ed il "*punctum*", un insieme di punti notevoli che colpiscono direttamente nel profondo lo spectator, trafiggendolo.

In ultimo vengono descritte le motivazioni alla base del lavoro dell'operator, la volontà di informare, di rappresentare o di sorprendere. Il rappresentare della fotografia non è, come potrebbe sembrare, una derivazione dall'arte pittorica, bensì appare ben più simile al teatro ed alla idea di rappresentazione di sé. La fotografia può significare solo indossando una maschera, la stessa che Italo Calvino fa indossare ai suoi personaggi determinata dalla società che li ha generati. La foto in definitiva altro non è che una emanazione del referente, un certificato di presenza di qualcosa che è stato. Se molti sociologi sostengono che la fotografia sia un artificio, Barthes sostiene che non sia solo una "copia del reale" bensì emanazione del reale passato, non arte ma magia

il cui scopo è documentare il tempo. Ciò che rende davvero viva una fotografia è la scomparsa della maschera, è solo allora che appare quella che l'autore chiama "*aria*", espressione della verità, quella cosa che passando da un corpo all'anima ricongiunge l'immagine e il ricordo della persona amata, è quell'ombra luminosa che accompagna il corpo senza la quale l'immagine rimarrebbe sterile. L'autore giunge alla conclusione che l'unico modo perché le immagini della realtà non soccombano alla tirannia della fotografia è quello di farne arte, deprivandola di quella che chiama follia attraverso la pietà.

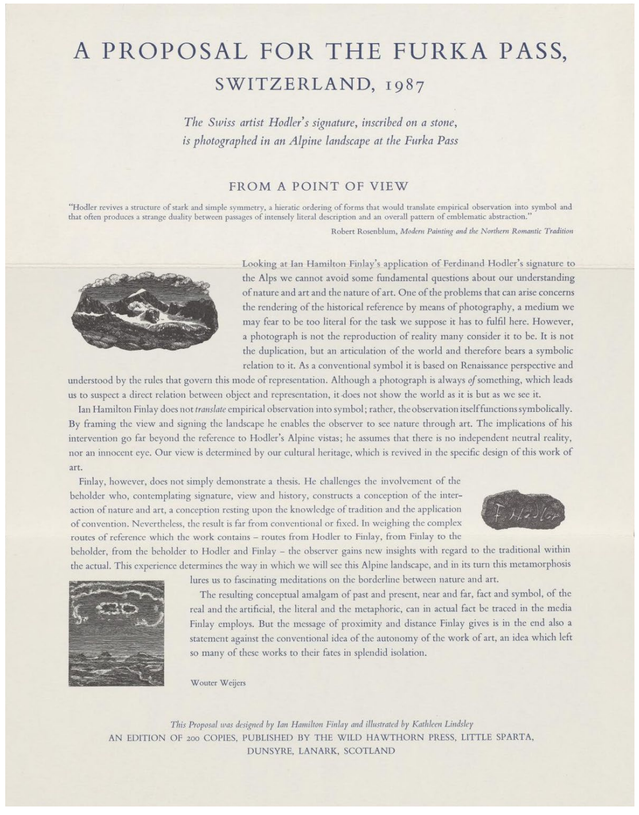
Nel manifesto "Una proposta per il Furka Pass, Svizzera 1987" Ian Hamilton Finley sostiene che la fotografia non possa essere considerata una riproduzione oggettiva del reale, ma che svolga un ruolo simile a quello dei dipinti, interpretando il reale ed essendo parte integrante del processo artistico:

"*Non è una duplicazione, ma un'articolazione del mondo, e quindi intrattiene con esso un rapporto simbolico. [...] Benché una fotografia sia sempre di qualcosa, il che induce a sospettare un rapporto diretto tra oggetto e rappresentazione, non mostra il mondo qual è ma quale noi lo vediamo*".[4]

Il manifesto a tiratura limitata è la tipica "proposta" con cui Finley disvela in anteprima l'idea ed il risultato dell'opera. Nella proposta per Furka Pass il fotografo inserisce nel paesaggio una pietra con incisa la firma del pittore svizzero Ferdinand Hodler e con tale azione tramuta il paesaggio naturale in opera d'arte. Ma l'opera d'arte dell'artista è la foto del paesaggio cosi modificato, in una sorta di percorso simile al paesaggismo pittorico del XVIII secolo, dove il dipinto viene sostituito dalla fotografia, in un ciclo determinato dal punto di vista dell'osservatore di quest'ultimo, per provocare le emozioni del quale il processo viene messo in atto. La presenza dell'osservatore è nota e l'autore gioca proprio sui concetti di presenza-assenza e reale-immaginario, immortalando un paesaggio gia diventato arte nella realta con l'apposizione della firma.

"*Egli provoca il coinvolgimento dell'osservatore che, contemplando la firma, la veduta e la storia, si forma una concezione dell'interazione*

[4] | Da ***Una proposta per il Furka Pass***, Svizzera, 1987, elaborata da Ian Hamilton Finaly e illustrata da Kathleen Lindsley. Edizione di 200 esemplari pubblicata da The Wild Hawthorn Press, Little Sparta, Dunsyre, Lanark, Scozia. Testo di Wouter Weijers.



A PROPOSAL FOR THE FURKA PASS,
SWITZERLAND, 1987

The Swiss artist Hodler's signature, inscribed on a stone,
is photographed in an Alpine landscape at the Furka Pass

FROM A POINT OF VIEW

"Hodler revives a structure of stark and simple symmetry, a hieratic ordering of forms that would translate empirical observation into symbol and that often produces a strange duality between passages of intensely literal description and an overall pattern of emblematic abstraction."

Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*

Looking at Ian Hamilton Finlay's application of Ferdinand Hodler's signature to the Alps we cannot avoid some fundamental questions about our understanding of nature and art and the nature of art. One of the problems that can arise concerns the rendering of the historical reference by means of photography, a medium we may fear to be too literal for the task we suppose it has to fulfil here. However, a photograph is not the reproduction of reality many consider it to be. It is not the duplication, but an articulation of the world and therefore bears a symbolic relation to it. As a conventional symbol it is based on Renaissance perspective and understood by the rules that govern this mode of representation. Although a photograph is always *of* something, which leads us to suspect a direct relation between object and representation, it does not show the world as it is but as we see it.

Ian Hamilton Finlay does not *translate* empirical observation into symbol; rather, the observation itself functions symbolically. By framing the view and signing the landscape he enables the observer to see nature through art. The implications of his intervention go far beyond the reference to Hodler's Alpine vistas; he assumes that there is no independent neutral reality, nor an innocent eye. Our view is determined by our cultural heritage, which is revived in the specific design of this work of art.

Finlay, however, does not simply demonstrate a thesis. He challenges the involvement of the beholder who, contemplating signature, view and history, constructs a conception of the interaction of nature and art, a conception resting upon the knowledge of tradition and the application of convention. Nevertheless, the result is far from conventional or fixed. In weighing the complex routes of reference which the work contains – routes from Hodler to Finlay, from Finlay to the beholder, from the beholder to Hodler and Finlay – the observer gains new insights with regard to the traditional within the actual. This experience determines the way in which we will see this Alpine landscape, and in its turn this metamorphosis lures us to fascinating meditations on the borderline between nature and art.

The resulting conceptual amalgam of past and present, near and far, fact and symbol, of the real and the artificial, the literal and the metaphoric, can in actual fact be traced in the media Finlay employs. But the message of proximity and distance Finlay gives is in the end also a statement against the conventional idea of the autonomy of the work of art, an idea which left so many of these works to their fates in splendid isolation.

Wouter Weijers

This Proposal was designed by Ian Hamilton Finlay and illustrated by Kathleen Lindsley
AN EDITION OF 200 COPIES, PUBLISHED BY THE WILD HAWTHORN PRESS, LITTLE SPARTA, DUNSYRE, LANARK, SCOTLAND

4

4| Una proposta per il Furka Pass, Svizzera, 1987, elaborata da Ian Hamilton Finaly e illustrata da Kathleen Lindsley

fra natura e arte, una concezione che poggia sulla conoscenza della tradizione e l'applicazione della convenzione. Eppure il risultato è tutt'altro che convenzionale o fisso. Nel misurare i complessi percorsi di riferimento implicati nell'opera – percorsi che vanno da Hodler a Finlay, da Finlay allo spettatore - dallo spettatore a Hodler e Finlay – l'osservatore acquista nuove capacità di penetrazione del tradizionale all'interno dell'attuale".[5]

Ed è sempre nel manifesto che Finley tramite le parole di Wouter Weijer introduce il concetto di metamorfosi della percezione, giocando tra osservatore, punto di vista ed oggetto osservato:

"*Proposta per Furka Pass: Tale esperienza determina il modo con cui vedremo questo paesaggio alpino, e questa metamorfosi, a sua volta, ci trascina in affascinanti meditazioni sulla linea di confine tra natura e arte*".[6]

Nella cultura buddista ed in quella shintoista invece l'essere umano è parte della realtà che lo circonda, un unico flusso in cui esseri umani e natura sono in continuo mutamento, un tutto composto per aggregazione di frammenti diversi ma in continua interazione. Cercheremo quindi di indagare se e come l'architettura, intesa come arte, permetta all'uomo di interagire con l'ambiente, frapponendosi tra i due elementi o agendo da filtro congiungendoli, prendendo parte e contribuendo alla ricerca di un'armonia globale che è sempre stata l'obbiettivo di ogni società.

5 | *Ibidem*

6 | *Ibidem*

5

5| Landscape of the Swiss Alps, Ferdinand Hodler

6

6| Una proposta per il Furka Pass, Svizzera, 1987, elaborata da Ian Hamilton Finaly e illustrata da Kathleen Lindsley

Parafrasando A. Forty, stiamo parlando della più importante categoria intellettuale che sia mai stata concepita, alla base di qualsiasi disciplina del sapere: la distinzione tra ciò che è frutto di creazione umana, la cultura o l'architettura nel nostro caso, ed il mondo in cui l'uomo esiste, che per estensione potremmo chiamare la natura. Nell'approfondire la tematica relativa al rapporto tra architettura e natura non possiamo prescindere dal considerare la percezione che ha l'uomo di quest'ultima. Se il concetto di natura nella cultura occidentale è di fatto riconducibile all'insieme dei fenomeni del mondo fisico, che includono animali, vegetali e tutti gli elementi prodotti da un ecosistema, opposti all'artificio e a tutto ciò che può essere ricondotto all'essere umano, è un concetto relativamente statico, come l'uomo si rapporta ad essa è decisamente mutevole.

Se la natura per l'uomo del Neolitico era qualcosa da cui proteggersi, con i greci diventa modello di perfezione divina, essendo la natura la casa degli dei. Dal rinascimento ne comincia lo studio approfondito, minuzioso, ma in quanto sistema complesso impossibile da comprendere in toto, si cerca di analizzarne l'elemento minimo costitutore, la foglia per l'albero ad esempio, per comprenderne il funzionamento complessivo, con l'intento di poterlo dominare. Ed è quando l'uomo ha la sensazione di averne preso il controllo che i concetti di arte e natura cominciano a sovrapporsi, nel momento in cui la bellezza e la perfezione non sono più da ricercarsi nel singolo elemento ma nell'uso che se ne fa per provocare una reazione emotiva nello spettatore, come afferma il filosofo scozzese David Hume:

"la bellezza non è nella qualità delle cose, ma esiste semplicemente nella mente che le contempla; e ogni mente percepisce una bellezza diversa." [7]

Esemplificazione perfetta di questo momento è l'arte romantica del giardino all'inglese, in cui tramite il posizionamento di determinate essenze, di ruscelli e di grotte o di o di artefatti come pagode, piccoli templi e rovine secondo una semantica retorica emozionale, l'architetto era in grado di avere un certo controllo sulle emozioni suscitate nello spettatore.[8] La nascita del giardino pittoresco avviene in Inghilterra sulla scia dei Grand Tour compiuti dai nobili dell'epoca. Nel corso di questi

[7] | David Hume in A. Forty ***Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna***, Pendragon, 2004, pag. 235

[8] | *"[...]abbiamo il potere di conservare, alterare e comporre quelle immagini, che abbiamo ricevuto, in tutte le varietà di disegno e visione che sono più gradevoli all'immaginazione; poiché grazie a tale facoltà un uomo in una prigione è capace di intrattenersi con scene e paesaggi più belli di quelli che si possono trovare in natura."* in J. Addison, ***I piaceri dell'immaginazione***, Aesthetica, 2002.

7

7| The Ford, Claude Lorrain, Ca. 1644

8

8| Vista del ponte palladiano e del tempio gotico del giardino di Stowe, Buckinghamshire, UK

viaggi rimangono affascinati dai paesaggi italiani, da Roma e dai suoi colli, dai templi e dalle rovine, dalla natura selvaggia tanto apprezzata nei quadri del pittore francese Claude Lorrain. La precisione ed esattezza geometrica del giardino geometrico alla francese, tanto in voga fino ad allora, viene ora ritenuta insufficiente e non più totalmente appagante. È proprio la ricerca di empatia con la natura ed il tentativo di ricreare le sensazioni provate durante i viaggi, che la contemplazione dei dipinti può riprodurre solo in parte, che porta alla nascita di questi giardini, sorta di diorami di paesaggi altrimenti solo bidimensionali, in cui la pretesa selvaggità della natura è totalmente costruita e fittizia. È l'arte dell'arte della natura.
Goethe arriva a considerare l'arte come una seconda natura.[9]

Diventato professore all'Accademia di Belle Arti di Dresda, nella lezione inaugurale del 1834, Gottfried Semper[10] rifiuta il ruolo della natura come modello per l'architettura, considerazione nata sull'onda del drastico cambio di paradigma imposto dalle idee illuministe cui si deve il passaggio da una concezione teocentrica della realtà ad una antropocentrica.

L'avvento della rivoluzione industriale rende ancora più evidente la posizione centrale dell'uomo e della tecnica frutto della sua invenzione. La macchina, massima espressione di tale tecnica, verrà proposta e utilizzata come vero unico modello addirittura per la progettazione della casa[11], paradigma di lettura e controllo di una realtà con cui non è più necessario confrontarsi, ma di cui si può solo prendere il controllo.

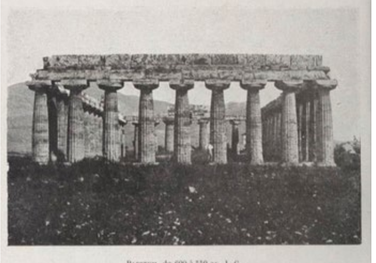
Le problematiche ambientali dei nostri giorni sono note ed evidenti a tutti noi, le cause che ci hanno portato a questa situazione sono indissolubilmente legate alla spasmodica ricerca di progresso che ha caratterizzato la società del XX secolo. Sono degli anni 50 infatti le considerazioni di Martin Heidegger relativamente all'essenza della tecnica moderna, come per la prima volta come civiltà ci si ritrovi costretti ad affrontare l'idea di una estinzione non più solo come possibilità teorica, prospettiva immaginaria negativa o monito religioso, bensì proprio a causa dell'espansione della tecnica moderna che, parafrasandone gli scritti, tante insidie e catastrofi ha già provocato e altrettante ne prospetta con scientificità. L'essenza della tecnologia che Heidegger[12] indica come "*impianto di richiesta*", un processo che spinge l'essere umano a cercare di "*disvelare*" la realtà, la natura in questo contesto, e le leggi che la regolano in modo da poterla utilizzare come un "*fondo da impiegare*", trasformando il preindustriale artigiano "*saper fare*" nell'attuale "*dovere fare*" tipico del sistema produttivo industriale. Di conseguenza la natura e tutto ciò che ne fa parte, che Descartes individuò in tutto ciò che non è uomo, in quanto unico essere dotato di spirito, diventa strumento nelle mani della tecnica e da essa governabile e modificabile. Posizione che trova la sua giustificazione nella concezione antropologica di Arnold Gehlen, successivamente ripresa da Adorno e Horkheimer, secondo la quale gli uomini si pongono all'esterno, distanziandosi col pensiero dalla natura, contrapponendovisi con l'intenzione di dominarla.

[9] | Johann Wolfgang von Goethe, corrispondenza da Roma, 11 Agosto 1787 in A. Forty, ***Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna***, Pendragon, 2004, pag. 238

[10] | Diventato professore di architettura nell'Accademia di Dresda nel 1834, apre la lezione inaugurale con questa affermazione: "*L'architettura a differenza delle altre arti non trova i suoi modelli in natura.*" in A. Forty, ***Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna***, Pendragon, 2004, pag. 224

[11] | Le Corbusier, ***Verso una architettura***, Longanesi, 2015.

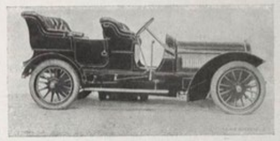
[12] | Martin Heidegger, ***Saggi e discorsi.*** Trad. Gianni Vattimo, Mursia, 2015.



PARTHÉNON, de 600 à 550 av. J.-C.

Le Parthénon est un produit de sélection appliquée à un standart établi. Depuis un siècle déjà, le temple grec était organisé dans tous ses éléments.

Lorsqu'un standart est établi, le jeu de la concurrence immédiate et violente s'exerce. C'est le match; pour gagner, il faut



Cliché de *La Vie Automobile*. HUMBERT, 1907.

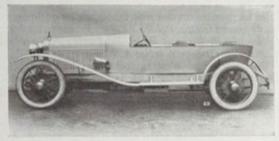
9

Cliché Albert Morancé. PARTHÉNON, de 447 à 434 av. J.-C.

faire mieux que l'adversaire *dans toutes les parties*, dans la ligne d'ensemble et dans tous les détails. C'est alors l'étude poussée des parties. Progrès.

Le standart est une nécessité d'ordre apporté dans le travail humain.

Le standart s'établit sur des bases certaines, non pas arbi-



DELAGE, Grand-Sport 1921.

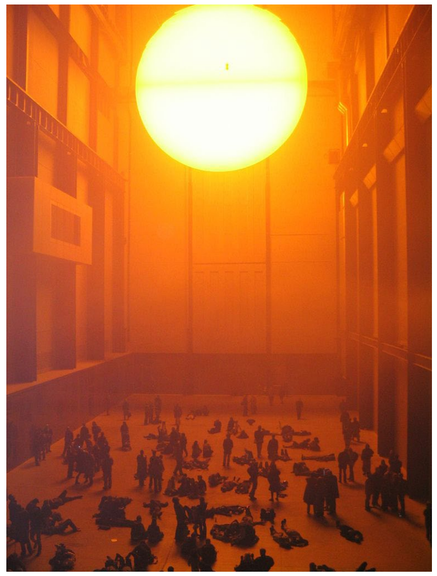
10

9-10| Macchina per abitare, in Vers une Architecture, Le Corbusier

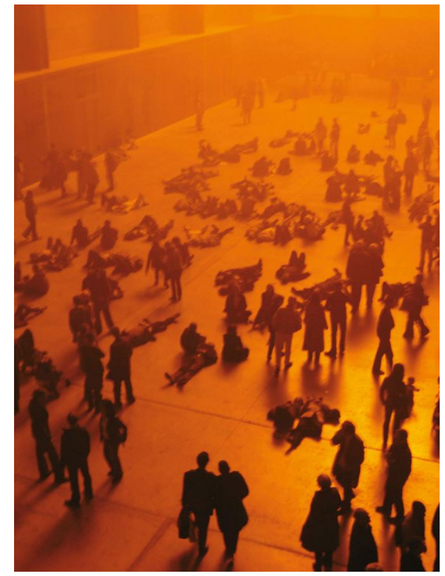
LA NATURA SI FA ARTE

L'opera del sacerdote della natura, come è definito da alcuni l'artista danese Olafur Eliasson, affronta una delle tematiche centrali del nostro tempo, in cui termini e suffissi come "eco", "green" o sostenibile sono ormai entrati a far parte del linguaggio della quotidianità. La poetica dell'artista basata sullo studio delle interazioni e combinazioni nell'uso di quelli che Socrate definisce i "quattro elementi dell'universo", aria, terra, fuoco(luce) e acqua, proponendo un ritorno alla natura ormai perduta.

In *The Weather Project*, un'installazione del 2003 presso la Turbine Hall della Tate Modern, Eliasson indaga la percezione, lo straniamento ed in generale le reazioni dell'uomo ad una natura artificiosa, ricreando un tramonto esistenziale cui fa da sfondo un edificio metaforicamente esemplare prodotto della tecnica, prima del recupero da parte dello studio Herzog e De Meuron era infatti una centrale termoelettrica. Il contrasto tra la natura simulata con l'impiego di espedienti tecnici, quali diffusione di fumo nell'ambiente, il cui movimento stranisce lo spettatore che nel seguirne il movimento ascendente si ritrova riflesso nello specchio installatovi, ulteriormente accentuato dalle lampadine a mono frequenza utilizzate per simulare il sole artificiale.



11



12

11-12| The weather project, 2003 - Tate Modern, London, 2003 - Foto: Olafur Eliasson

Riverbed è una installazione progettata per l'ala sud del museo danese Louisiana. L'edificio museale perfettamente integrato nel parco che lo circonda viene invaso da una natura forte e incontaminata che ne reclama la proprietà. Negli spazi espositivi vengono ricreati paesaggi naturali selvaggi che ne ribaltano completamente la percezione da parte del visitatore. L'installazione si propone di ricreare l'esperienza che l'artista stesso era solito vivere nel muoversi nei paesaggi islandesi dei suoi avi, che la struttura ascendente del museo permette di ricreare perfettamente. Il passaggio dell'acqua rende le pietre e la terra posata sul suolo delle sale espositive scivolosa e instabile, ed il visitatore reso attore protagonista, si ritrova a scivolare e scalare per avanzare in una sorta di teatro del reale. L'immagine della natura è quindi simbolo e allo stesso tempo strumento per indagare le reazioni umane ad una sua presenza inaspettata.

13

14

15

13-14-15| Riverbed, 2014 - Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Denmark, 2014 - Foto: Anders Sune Berg

The Mediated Motion è un'esposizione del 2001 allestita presso la Kunsthaus Bregenz organizzata in collaborazione con l'architetto paesaggista Gunther Vogt. Parafrasando le parole di Eliasson alla presentazione della mostra, attraverso la stimolazione di diversi sensi come la vista, l'udito e l'olfatto ed il contrasto di elementi naturali come suolo e acqua con i volumi ortogonali e rigorosi, quasi ascetici nell'uso del cemento e del vetro del polo espositivo progettato da Peter Zumthor, si vuole trasformare la canonica visita museale in un percorso esperienziale e auto conoscitivo, tramite il quale ritrovare un contatto con il se attraverso quello con il tutto.

16

17

16-17I The mediated motion, 2001 - Kunsthaus Bregenz, Austria, 2001 - Foto: Markus Tretter

"Gods created the world, with the exception of the Netherlands. That the Dutch created themselves"

Questo famoso detto olandese, che sembra possa essere fatto risalire ad un'affermazione di Voltaire, ne descrive perfettamente la condizione del paesaggio. Il territorio olandese è costituito prevalentemente da terreni sotto il livello del mare ai quali solo una rete di dighe e sistemi di drenaggio artificiali permette di esistere. Le origini dell'intervento umano nella modifica del paesaggio naturale in queste aree sono estremamente antiche, i primi interventi a protezione dalle periodiche inondazioni da parte del mare possono essere fatti risalire al VII secolo, con la costruzione delle prime rudimentali dighe per proteggere le abitazioni e le coltivazioni dalle saltuarie alluvioni. Dato il successo di tali interventi e la necessita di sempre maggiore terreno coltivabile, intorno al XII secolo si comincio a studiare il modo di recuperare aree coltivabili dalle altrimenti improduttive zone acquitrinose. Avviarono quindi un processo di bonifica e prosciugamento di tali zone che avrebbe portato persino allo svuotamento di laghi naturali attraverso il pompaggio dell'acqua all'esterno delle barriere, creando in tal modo origine i primi famosi polder.[13] Considerata la natura alluvionale del suolo è chiaro come questi avesse la tendenza a sprofondare, che per quanto avvenisse lentamente avrebbe richiesto un continuo e costante intervento manutentivo e di ripristino per mantenerlo produttivo. Una soluzione che fosse in grado di risolvere definitivamente il problema con il minore impiego di risorse possibili consistette in un sistema meccanico che minimizzasse l'intervento umano. Venne quindi creata una rete di mulini a vento successivamente integrata e sostituita da tecnologie sempre più moderne sebbene allo stesso tempo sempre più dispendiose.

Le vastissime modifiche inflitte al paesaggio dei paesi bassi sono l'esemplificazione perfetta di quello che un territorio che all'apparenza potrebbe sembrare naturale, in realtà di veramente naturale non abbia praticamente nulla, concetto se possibile ancora più estremo qui considerando che senza l'intervento antropico gran parte di esso nemmeno esisterebbe. Un'antropizzazione tanto estesa e continuativa ha provocato il depauperamento della flora e della fauna locale originale, portando alla scomparsa di molte specie animali e vegetali autoctone.

[13] | ***Polder***: Nei Paesi Bassi, zona costiera pianeggiante, situata a un livello inferiore a quello dell'alta marea, un tempo soggetta a inondazioni e attualmente circondata da dighe che, permettendone il prosciugamento, ne hanno reso possibile la trasformazione in fertile regione agricola.
http://www.treccani.it/enciclopedia/polder/Polder

L'espansione dei sentimenti ambientalisti tipici della seconda metà del XX secolo, sorti in seguito alla pubblicazione del report "*Limits to Growth*" da parte del Club di Roma[14] e delle idee di Hans Jonas circa una sorta di vincolo etico globale[15], che trasformerebbe l'uomo del presente in un custode della natura attuale, con l'intento di conservarne il retaggio passato a vantaggio delle generazioni future[16], ha dato origine ad un movimento per la salvaguardia delle aree "naturali", della flora e della fauna che le abitano ed a strategie per il reinserimento di quelle perdute.

"At the edge of the woods along the motorway near Dutch town of Bloemendaal, there stands a mobile telephone mast in disguise as a pine tree. This mast is not nature: at best, it is a picture of nature. It is an illustration, like landscape painting hanging over the sofa. Do we have genuine experiences of nature anymore? Or we are living in a picture of it?"[17]

Uno degli interventi più recenti è l'istituzione anche se probabilmente sarebbe più corretto parlare di "creazione" di quella che è considerata la più importante riserva naturale in Olanda: *Oostvaardersplassen*. Il problema è risulta essere già presente nella definizione stessa di "riserva naturale", Oostvaardersplassen di naturale non ha che l'aspetto, infatti sin dal medioevo l'area viene utilizzata come area produttiva, come torbiera e come pascolo per l'allevamento del bestiame. La condizione di abbandono e degrado in cui versa la rende allo stesso tempo il luogo ideale per un intervento conservativo o meglio di recupero.
Il nuovo paesaggio viene progettato, ad immagine di una natura che ormai non esiste più e che forse nemmeno è mai esistita, vengono reimpiantate alberi molto sviluppati, con l'intento di ricostituire il manto forestale che ricopriva l'area in antichità e vista l'impossibilità di ripopolarla con fauna autoctona ormai estinta da secoli, ci si accontenta di specie simili nell'aspetto quali ad esempio come il bue degli altipiani scozzesi. Nel mondo odierno, dove praticamente ogni decisione è presa sulla base di una valutazione economica, anche la natura deve essere sostenibile. Non è quindi concepibile che Oostvaardersplassen, situato in un'area così vicina alla citta possa essere semplicemente una riserva, senza "produrre". A questo scopo vengono previsti una serie di percorsi pedonali e ciclabili oltre ad aree di sosta nelle immediate vicinanze, la riserva quindi diventa un prodotto adatto alla fruizione ricreativa della popolazione. Contrariamente a quanto ci si sarebbe aspettati, il primo inverno rigido mette in evidenza le pecche del sistema cosi progettato, la carenza di ricchezza biologica autoctona, la scarsità di cibo e l'evidentemente non perfetto adattamento delle nuove specie introdotte dall'esterno, provocano la sofferenza quando non la morte degli animali. Deve essere l'uomo quindi ad occuparsi di integrare l'alimentazione della fauna, il corpo forestale inizia ad occuparsi della distribuzione del cibo come si trattasse di uno zoo, assicurandosi di rimuovere le carcasse di eventuali animali morti dai percorsi per garantire la migliore e più felice esperienza possibile nella natura al pubblico. Ci si rende presto conto quindi che per garantire la sopravvivenza del nuovo habitat progettato sarebbe stato richiesto il continuo intervento e supporto dell'uomo.
Alla base dell'insuccesso di interventi di questo tipo vi è un'errata percezione dell'ambiente naturale, l'idea romantica di una natura calma, pacifica e sempre in perfetta armonia si rivela erronea, la vera natura è selvaggia e regolata secondo la legge della selezione naturale, dove il più forte vive a spese del più debole, prescindendo da considerazioni etiche. In definitiva, quando parliamo di natura intoccata, quello che noi cerchiamo e tentiamo di ricreare è l'idea, il ricordo mediato e mitigato e spesso mitizzato di un qualcosa che non è mai realmente esistito, come affermato da K. Van Mensvoort nel breve saggio "*Real Nature is not Green*":

"*...In our culture, nature is continually presented as a lost world. It is associated with originality, yet appears only once it has disappeared. Our experience of nature is a retro effect.*"[18]

L'insuccesso di questo tentativo è quindi evidente, l'ambiente naturale è un sistema complesso, e per quanto noi si ritenga di averlo compreso appieno, fino al minimo particolare, non siamo ancora al punto di poterlo effettivamente controllare e modificare grazie alla tecnica e alla tecnologia in nostro possesso, ma dovremmo impegnarci a mantenere la sopravvivenza di quello che ancora non abbiamo distrutto.

[14] | In Meadows D.H., Meadows D.L., Randers J., Behrens III W., ***The limits to growth. A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind***, Universe Books, New York, 1972, commissionato al MIT dal Club di Roma e pubblicato nel 1972, vengono presentati i risultati ottenuti tramite simulazione al computer di uno studio sulle conseguenze che avrebbe sull'ecosistema terrestre la continua crescita della popolazione mondiale. Il report mette in crisi la credenza comune dell'epoca che lo sviluppo e la crescita sarebbero perdurati in eterno, frutto dell'erronea concezione che le risorse fossero infinite. Viene invece predetto un declino improvviso del sistema capitalistico industriale in un momento imprecisato nei 100 anni successivi, qualora non si modificassero i tassi di sviluppo attuali permettendo così di raggiungere l'obbiettivo di una stabilità ecologica ed economica su tutto il pianeta, dove finalmente ogni individuo possa avere le stesse opportunità di raggiungere il proprio potenziale umano.

[15] | Fino a non molto tempo prima i dettami dell'etica si erano rivolti unicamente alle azioni dell'uomo che ne costituivano, parafrasando l'autore, l'intero ambito di responsabilità. Nel momento in cui il progresso tecnologico, si pensi ad esempio all'ingegneria genetica o alla scoperta della bomba atomica, potrebbe avere effetti sulla natura stessa, intesa come biosfera che dell'uomo permette l'esistenza, è l'uomo stesso a doversene preoccupare, come afferma l'autore parlando della natura:
"*non era oggetto di tale responsabilità; essa provvedeva a sé stessa e, se adeguatamente sollecitata e incalzata anche all'uomo. Non l'etica, ma l'intelligenza e lo spirito inventivo le erano appropriati. [...]un oggetto di ordine completamente nuovo, nientemeno che l'intera biosfera del pianeta, è stato aggiunto al novero delle cose per cui dobbiamo essere responsabili, in quanto su di esso abbiamo potere.*" In Hans Jonas, ***Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica.***, Einaudi, 2009

[16] | *Ibidem* "*Ma se la nuova modalità dell'agire umano implicasse che va preso in considerazione ben più che l'interesse "dell'uomo", che il nostro dovere si spinge oltre e quindi non vale più la limitazione antropocentrica di ogni etica precedente? È quantomeno non privo di senso chiedersi se la condizione della natura extraumana, la biosfera, ora sottomessa al nostro potere nel suo insieme e nelle sue parti, sia divenuta qualcosa che è dato in custodia all'uomo e avanzi perciò nei nostri confronti una sorta di pretesa morale, non soltanto a nostro ma anche a suo favore e in base a un proprio diritto.*"

[17] | Koert van Mensvoort, ***Real Nature is not Green***, Giugno 2006. in A. Vermeulen, ***Sun enlightment, States of Nature***, Alex Editor, 2006.

[18] | *Ibidem*

18

19

20

18-19-201 Riserva naturale Oostvaardersplassen, Olanda

"la città cresce, si infervora, inventa, fomenta, realizza, pianifica, trasforma, produce, cambia, esplode e si espande mentre i ritmi rurali, con i loro costumi, e i loro metodi, persistono nell'apparente permanenza della lunga durata."[19]

Il rapporto tra l'uomo e la natura è tanto antico da affondare le sue radici nella preistoria. L'uomo preistorico vive una vita nomade strettamente legata alle mutevoli condizioni dell'ambiente che lo circonda adattandosi ad esso in maniera passiva. Nel neolitico con la nascita delle prime società complesse legata allo sviluppo dell'agricoltura e dell'allevamento del bestiame inizia ad intervenire attivamente sul paesaggio naturale adattandolo alle proprie necessità, appropriandosene.
Dalle tende tipiche delle società nomadi si passa ad insediamenti stanziali, agglomerati di abitazioni sparse nel territorio che richiedono la creazione di una primordiale rete infrastrutturale, di recinti per l'allevamento, di strade, di pozzi e canali di irrigazione per lo sviluppo delle coltivazioni. Come direbbe Aldo Rossi dunque:

"Antica quanto l'uomo è dunque la patria artificiale."[20]

È nel momento in cui l'essere umano inizia a costruire, segnando il territorio con tracce indelebili, che ha quindi senso iniziare a parlare di contrapposizione tra cultura[21] e natura[22].

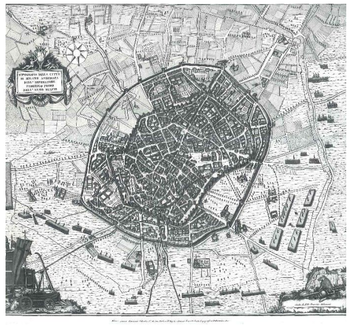
Lo sviluppo della società occidentale non fa che accentuare tale relazione, la contrapposizione tra città-corrotta e campagna-rifugio, in cui la prima domina la seconda che la nutre è tipico nel medioevo. Se fino ad allora le città, poche e di piccole dimensioni, appaiono come isole in un mare di natura, sul finire del XVIII secolo la situazione cambia radicalmente. In particolare in Europa occidentale, la nascita e la rapida crescita dell'industria richiamano masse di lavoratori sempre maggiori dalle zone rurali circostanti.
La necessità di nuove abitazioni porta in una prima fase alla densificazione del tessuto urbano all'interno delle vecchie cinte murarie medioevali, successivamente ad una espansione incontrollata al loro esterno. La città che fino ad allora aveva vissuto in equilibrio con la natura circostante, la invade.

19 | André Corboz, ***Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio***, Urbanistica, Franco Angeli, 1998, cap. 7 "***Il territorio come palinsesto***"

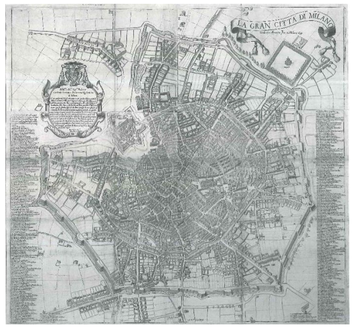
20 | Aldo Rossi, ***L'architettura Della Città***, Marsilio Editori, Padova, 1966

21 | In etnologia, sociologia e antropologia culturale, l'insieme dei valori, simboli, concezioni, credenze, modelli di comportamento, e anche delle attività materiali, che caratterizzano il modo di vita di un gruppo sociale.
http://www.treccani.it/vocabolario/cultura/

21 | Il sistema totale degli esseri viventi, animali e vegetali e delle cose inanimate, che presentano un ordine, realizzano dei tipi e si formano secondo leggi.
http://www.treccani.it/vocabolario/natura/

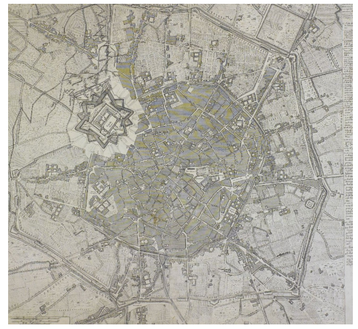


21

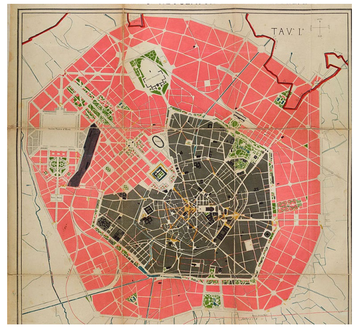


22

211 Topografia della città di Milano assediata dall'Imperatore federico Barbarossa in una stampa del 1854 (Civiche raccolte delle stampe Achille Bertarelli - Castello Sforzesco Milano)
221 Pianta di Marco Antonio Barattieri del 1629, dedicata al Cardinale Federico Borromeo (Civiche raccolte delle stampe Achille Bertarelli - Castello Sforzesco Milano)



23



24

231 Pianta di Marco Antonio Dal Re raffigurante la pianta di Milano del 1734 , (Civiche raccolte delle stampe Achille Bertarelli - Castello Sforzesco Milano)
241 Piano Beruto nella versione definitiva 1889 (Civiche raccolte delle stampe Achille Bertarelli - Castello Sforzesco Milano)

Circa un secolo più tardi, con la scoperta di nuove fonti di energia come elettricità e petrolio, lo sviluppo della chimica e dell'industria pesante, si assistette alla trasformazione sempre più massiccia del paesaggio in territorio della produzione, si pensi ad esempio agli effetti che ebbero i bacini minerari e l'industria nell'area della Ruhr in questo periodo. Tale processo non si è mai interrotto ed anzi, l'ampia fase di ricostruzione necessaria in tutta Europa al termine della seconda guerra mondiale e nuove scoperte tecnologiche come radio e tv, non hanno fatto che accentuarlo e accelerarlo.

Il depauperamento progressivo del territorio naturale ha provocato nella seconda metà del XX secolo la nascita di diversi movimenti a sua tutela. Il libro "Silent Spring"[23] della biologa Rachel Carson pubblicato nel 1962, è considerato la vera pietra miliare del movimento ecologista. L'autrice raccoglie e riporta i risultati di un lungo lavoro sul campo circa gli effetti nefasti dell'uso indiscriminato di fitofarmaci in agricoltura, ed in particolare sottolinea l'imprevedibilità e l'irreparabilità dei danni causati dall'ingresso di questi composti chimici nella catena alimentare. Il tema della salvaguardia ambientale ruota interamente attorno al concetto di protezione, protezione dell'elemento naturale dalle forze esterne che agiscono per sfruttarlo, modificarlo, impoverirlo finendo col distruggerlo. L'invasore è l'uomo, una vera forza geologica[24], che ponendosi all'esterno di esso diventa fenomeno tanto rilevante da portare nel 1980, il premio Nobel per la chimica atmosferica Paul Crutzen ed il biologo statunitense Eugene Stormer a coniare il termine Antropocene[25] per definire l'attuale era geologica.
Con tali premesse appare più che giustificato che il dibattito relativo alle questioni ambientali permei ogni campo del sapere nella società odierna.

La presa di coscienza di una progressiva scomparsa della natura incontaminata e soprattutto lo spettro delle conseguenze che questo potrebbe avere sulla vita di tutti noi ha portato alla nascita di molti movimenti ambientalisti fin dalla seconda meta del XX secolo. La strategia definita negli ultimi cinquant'anni si è tradotta nel tentativo di ridurre quantitativamente l'impatto dell'uomo attraverso una razionalizzazione dei processi produttivi, riducendone l'intensità, un contenimento dei consumi attraverso scelte consapevoli e il riciclo dei rifiuti che ne derivino.

L'architetto americano William McDonough ed il chimico tedesco Michael Braungart, nel loro libro "*Dalla culla alla Culla*", sottolineano come invece di essere motore di rinnovamento il tipico approccio ambientalista sia basato principalmente su "cosa non fare". Il divieto è la tipica reazione della società occidentale permeata dal senso di colpa, atteggiamento molto simile al processo di espiazione, ravvedimento e sacrificio con cui le società primitive si sono sempre rapportate a sistemi complessi e per loro imperscrutabili come la natura. Natura come diretta emanazione divina, luogo della rappresentazione del suo essere, in cui malattie e carestie sono segno della sua ira, in cui solo attraverso il sacrificio di un essere vivente si sarebbe potuti addivenire ad una riconciliazione e ad un ritorno a pace e stabilità. Allo stesso modo, secondo gli ambientalisti odierni, è attraverso la riduzione, il sacrificio e la rinuncia che potremo raggiungere la tanto ricercata armonia. McDonough e Braungart propongono invece una terza via che definiscono come eco-efficacia[26] che prevede un completo cambio di punto di vista, del sistema dei valori della nostra società in cui anche l'architettura possa e debba avere un ruolo fondamentale.

Il tema del paesaggio non è mai stato tanto centrale in ambito architettonico come negli ultimi anni. La cultura ecologica che permea la nostra società ci spinge ad approcciarci ad esso più con l'idea di conservare un potenziale che con l'intento di una sua effettiva valorizzazione.

Qualunque riflessione in merito non può che partire dall'evoluzione del rapporto tra architettura e natura che ha portato alla definizione odierna di paesaggio. Commentando una frase di Raymond Williams[27], A. Forty afferma:

"*Lo stesso si può dire per l'architettura durante la maggior parte degli ultimi cinquecento anni, in quanto la natura è stata la più importante, se non la principale, categoria per la formulazione di ciò che l'architettura è o può essere.*"[28]

[23] | Rachel Carlson, ***Primavera silenziosa***, Feltrinelli, 1999

[24] | Nel 1873 il geologo Antonio Stoppani fu il primo a ritenere che l'intensità dell'azione umana avesse raggiunto livelli tali da definirla "*nuova forza tellurica*", proponendo il nome di "*era antropozoica*" per l'era geologica attuale. Il neologismo venne abbandonato in quanto non ritenuto scientifico.

[25] | ***Antropocène***: Termine divulgato dal premio Nobel per la chimica atmosferica Paul Crutzen, per definire l'epoca geologica in cui l'ambiente terrestre, inteso come l'insieme delle caratteristiche fisiche, chimiche e biologiche in cui si svolge ed evolve la vita, è fortemente condizionato a scala sia locale sia globale dagli effetti dell'azione umana. Non essendo un periodo accolto nella scala cronostratigrafica internazionale del tempo geologico. Si può far coincidere con l'intervallo di tempo che arriva al presente a partire dalla rivoluzione industriale del 18° sec., ossia da quando è iniziato l'ultimo consistente aumento delle concentrazioni di CO2 e CH4 in atmosfera. In questo periodo l'impatto dell'uomo sugli ecosistemi si è progressivamente incrementato, veicolato anche da un aumento di 10 volte della popolazione mondiale, traducendosi in alterazioni sostanziali degli equilibri naturali (scomparsa delle foreste tropicali e riduzione della biodiversità, occupazione di circa il 50% delle terre emerse, sovrasfruttamento delle acque dolci e delle risorse ittiche, uso di azoto fertilizzante agricolo in quantità superiori a quello naturalmente fissato in tutti gli ecosistemi terrestri, immissione in atmosfera di ingenti quantità di gas serra ecc.).

[26] | ***Eco-efficacia***: si fonda su tre fondamentali concetti: 1) la progettazione di filiere di produzione che prevedano, a monte (a partire dall'architettura degli edifici industriali fino al prodotto finale), il reinserimento dei materiali in successivi cicli produttivi; 2) la netta separazione tra «metabolismo biologico» e «metabolismo tecnologico»; 3) il passaggio dal concetto di vendita di prodotti al concetto di vendita di servizi (per esempio non più vendita di un televisore, ma vendita di un certo numero di ore di trasmissione).
http://www.c2c-centre.com/library-item/cradle-cradle%C2%AE-italian-edition

[27] | "*qualunque storia completa degli usi della natura dovrebbe essere una storia del pensiero dell'uomo*" Raymond Williams in A. Forty, ***Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna***, Pendragon, 2004

[28] | AdrianForty, ***Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna.*** Pendragon, 2004, pag. 226

25

25| Desert Housing Blook, Las Vegas, 2009 - Foto Alex Maclean

26

26| Coltivazioni nella valle del Wadi Rum, Giordania

27

27| Coltivazione nel cratere del Pedra de Lume, Isola di Sal, Capoverde

28

28| Terrazzamenti per la coltivazione del riso, Banaue, Filippine

Dalla natura come modello che detta le regole di proporzione dei filosofi neoplatonici, alla concinnitas[29] di L.B. Alberti passando per il concetto di mimesis[30] in Cicerone, all'architettura intesa come arte che diventa seconda natura per Goethe:

"*ora le cose mi sono chiare e l'arte sta diventando, per così dire, una seconda natura per me, nata dalle teste dei più grandi esseri umani*"[31]

Oggi i confini stanno sparendo, in un processo di crescita iniziato dopo la seconda guerra mondiale la dicotomia urbano-rurale sta a mano a mano perdendo di significato, i cambiamenti imposti dalla diffusione dei mass media, radio, televisione e più recentemente social media caratterizzati da una velocita di penetrazione sociale sempre maggiore, hanno provocato una rapida omogeneizzazione degli stili di vita, la città ha invaso la campagna, la città ha vinto. Il territorio ormai coincide con la città e viceversa.
Attualmente reti infrastrutturali lo attraversano, sovrapponendosi alle tracce del passato, intere regioni sono sfruttate per agricoltura intensiva, e l'aumento sempre più rapido della popolazione mondiale porta al tentativo di sfruttamento anche di aree precedentemente intoccate come i deserti.[32]
Altri luoghi che non possono essere convertiti ad attività produttiva, come ad esempio i pendii alpini svizzeri, vengono destinati al turismo.

Tracce dell'attività umana non fanno che sovrapporsi a dimostrazione di un'antropizzazione sempre più vorace, ed il territorio diventa una sorta di palinsesto[33], continuamente modificato, raschiato, cancellato e riscritto ma unica vera testimonianza della storia dell'uomo e del suo rapporto con la natura.

Riflettendo sulla situazione odierna è quasi impossibile non ripensare a certe produzioni delle avanguardie architettoniche degli anni 60, in particolare ai lavori Supersuperficie e Movimento Continuo di Superstudio, con le quali gli autori volevano suggerire la necessità di un ripensamento del rapporto uomo - ambiente.

Una rilettura critica di tali opere è assolutamente necessaria per comprenderne la profondità e in qualche modo il carattere profetico.
Il paesaggio reso uniforme dallo stile di vita imposto dal sistema capitalistico, fisicamente ricoperto da un piano o da un monumento continuo neutro, indifferenziato ed informatizzato che permette di raggiungere qualunque luogo, rendendolo prodotto in un mercato comune globale. Un'immagine non così distante dal reale pensando alla rete infrastrutturale fisica e digitale che oggi ci connette potenzialmente con ogni altro essere umano del pianeta.

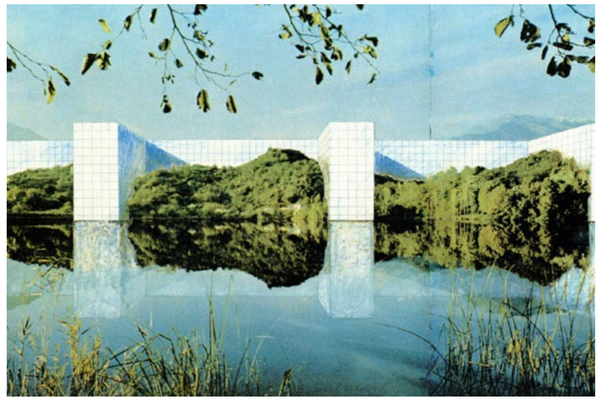
[29] | ***concinnitas***: "*armonia tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio*" (De re aed., VI, 2). "*fondamentale e più esatta della natura*", che consta di numerus (numero), finitio (proporzione fra lunghezza, larghezza, altezza) e collocatio (disposizione) delle parti. in Leon Battista Alberti, ***De re aedificatoria***, IX, 5

[30] | ***mimesis***: è il termine filosofico dei Greci per definire l'origine e l'essenza dell'arte nelle sue molteplici estrinsecazioni (suoni, parole, figure). L'arte è, nel loro concetto, imitazione della natura circostante agli uomini.

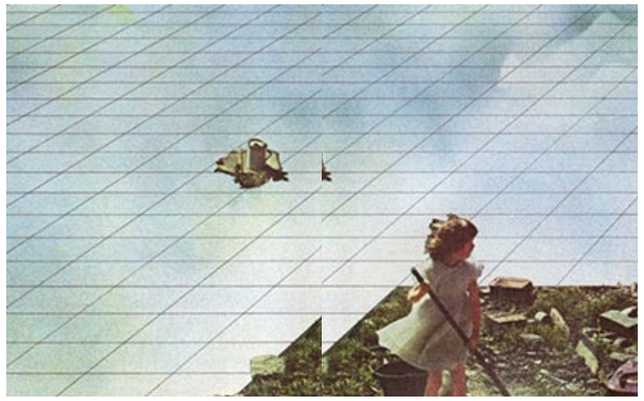
[31] | Wolfgang Goethe, corrispondenza da Roma, 11 Agosto 1787, riportato in A. Forty ***Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna***, Pendragon, 2004, pag. 238

[32] | Si pensi ad esempio alle coltivazioni di Rum Farm in Giordania, o ai molti tentativi analoghi di coltivazioni nel deserto attualmente in essere in molti paesi mediorientali.

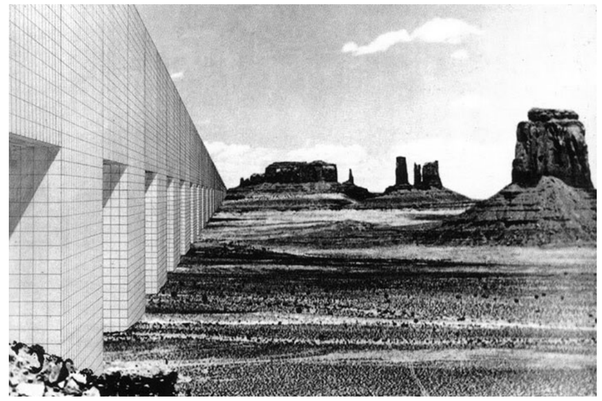
[33] | André Corboz, ***Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio Urbanistica***, Franco Angeli, 1998, cap. "***Il territorio come palinsesto***"



29



30



31

291 Monumento Continuo, Superstudio, 1969

301 Supersuperficie, Pulizie di Primavera. Atti fondamentali: Vita, Superstudio, 1971.
311 Monumento Continuo nella Death Valley, Superstudio, 1969

Indagare il rapporto tra architettura e natura nella società giapponese sarebbe impossibile senza introdurre dei riferimenti relativi ad una cultura così diversa dalla nostra. Fenomeni che ad una lettura improntata alla razionalizzazione potrebbero sembrare apparentemente disconnessi, sono in realtà frammenti di una ritualità condivisa che permea ogni aspetto della vita quotidiana. MA ed EN sono i due concetti fondamentali da conoscere.

Il termine MA è intraducibile univocamente infatti può assumere significati diversi a seconda del contesto in cui viene utilizzato. Può trattarsi di distanza come di intervallo, di interruzione, di pausa o di relazione tra le parti. Una traduzione più adeguata richiederebbe una sorta di crasi tra i concetti di spazio e tempo. Se per un musicista il MA indica lo spazio di tempo che intercorre tra due note musicali, per un architetto rappresenta lo spazio e il tempo tra l'interno e l'esterno, tra una porta e una finestra, è la misura del vuoto tra gli elementi che diventa quasi fisico e percepibile. Un concetto corrispondente ad una rappresentazione mentale talmente ampio da essere difficilmente compreso realmente da chi non conosca la cultura buddista da cui proviene. G. Nitschke lo definisce come "*senso di luogo*", una sorta di soggettivazione del concetto di genius loci di C.N. Schulz, nella quale la percezione dello spazio è individuale, cambia cioè a seconda dell'individuo che si trova a vivere un certo luogo.[34]

Si tratta quindi di percezione di uno spazio fisico in termini di esperienza, arricchita dalla scansione temporale con cui questa si regola, usando le parole di F. Fuccello:

"*[...] il prodotto della combinazione di un vuoto con uno sfasamento, la cui funzione è quella di arricchire semanticamente il vuoto*".[35]

L'architetto giapponese Arata Isozaki definisce il MA come una concettualizzazione di spazio e tempo, descrivendolo come l'intervallo di tempo tra due o più fenomeni che avvengono in successione o come la distanza tra due o più elementi fisici che esistono all'interno di una continuità.[36] In definitiva mentre un occidentale tende a valutare un'architettura sostanzialmente secondo le tre dimensioni, il concetto

[34] | Gunter Nitschke, ***Ma: the japanese sense of place***, in Architectural Design, Maggio 1966 e Marc Treib, ***The Presence of Absence: Places by Extraction***, Places, Volume 4, n°3, UC Berkeley, 1987

[35] | Fabrizio Fuccello, ***Spazio e architettura in Giappone. Un'ipotesi di lettura***, Cadmo, 1995

di MA permette di farlo pluridimensionalmente, aggiungendo il tempo. Il MA in sostanza è assimilabile al concetto di vuoto, ma non un vuoto determinato da elementi compositivi tipici di un volume architettonico, quanto dalla percezione che di esso ha chi ne vive e sperimenta il luogo in un dato momento. Per Isozaki inoltre la chiave per cogliere cosa si intenda per percepire lo spazio va ricercata nell'interpretazione dello sforzo della natura di dare forma e corpo al divino. Lo spazio quindi viene percepito rispetto allo scorrere del tempo, rendendo le due entità inscindibili. I concetti fino ad ora espressi sono strettamente legati ed interconnessi, il rapporto dell'uomo giapponese con la natura che lo circonda è fortemente influenzato se non completamente incentrato sulla concezione buddista dell'impermanenza, come spiegato da F. Fuccello:

"*[...]l'uomo è parte integrante della natura e che, accettando la natura, può accettare anche sé stesso, il suo essere mortale. Contemporaneamente il giapponese sa che potrà comprendere la sua esistenza e contemplare l'aspetto realmente permanente delle cose, nel momento in cui avrà trovato il modo di "fissare" i fenomeni della natura che sono, secondo il buddismo, in perpetuo mutamento. Questa incessante mutevolezza interna ad una natura apparentemente immobile è uno dei concetti più importanti della dottrina buddista, ed è alla base della cultura giapponese, tanto da influenzarne ogni aspetto della vita.*"[37]

La concezione della natura nello shintoismo, in cui questa è incarnazione diretta e allo stesso tempo casa dei Kami,[38] determina l'esperienza del reale e ne permea ogni aspetto della vita quotidiana.

Per un giapponese la casa non è solo il luogo fisico, ma anche lo spazio spirituale nel quale ritrovare armonia, lo spazio attorno a cui tutto ruota, il luogo della socialità e allo stesso tempo quello in cui stare in solitudine e raccoglimento. È uno spazio continuo senza separazioni interne, non ci sono pareti divisorie, pilastri e colonne ne delimitano la forma, è uno spazio fluido, lo spazio del MA. Tale continuità interna si ripercuote nel rapporto con l'esterno, il passaggio dall'interno - privato all'esterno – pubblico è regolato da una serie di schermature sottili, con diversi gradi di trasparenza e permeabilità, come porte scorrevoli in legno e carta washi, grate e tende in bambù, la cui giustapposizione eterogenea determina un'assenza di gerarchia nella quale la caotica frammentarietà accentua il valore di riconnessione all'elemento naturale esterno.

Tra interno ed esterno è sempre presente l'engawa[39]. Questo è uno spazio fondamentale nell'architettura giapponese, che permette di avere continuità spaziale, visiva e temporale tra interno ed esterno. L'engawa è il luogo chiave dove tutto avviene, è filtro e luogo di incontro di esterno ed interno, quel luogo che permette alla natura di entrare e alla coscienza umana di uscire, è lo spazio della ventilazione, della contemplazione, della meditazione e soprattutto della cerimonia del tè, elemento rituale centrale nella società giapponese. La casa giapponese è generalmente elevata rispetto al suolo, e con un tetto spiovente a falda[40], che fa da copertura all'engawa , rendendolo una sorta di podio da cui osservare la natura che circonda l'abitazione. Compositivamente volendolo comparare ad un elemento dell'architettura occidentale, è possibile trovare alcune corrispondenze con portici e loggiati o ad un chiostro riconfigurato, che invece di circondare la natura, da lei si fa cingere.

Incidentalmente il chiostro generalmente riscontrabile nell'impianto di monasteri o conventi, luoghi mistici per eccellenza nella cultura occidentale, in cui adempiva ad una funzione prevalentemente distributiva verso i diversi ambienti, era utilizzato anche come luogo del raccoglimento. Il passeggiare in questo spazio mantenendo il contatto con la natura, il cielo e lo scorrere del tempo favoriva infatti una sorta di connessione con l'intangibile e con il divino.

La stessa fluidità è riscontrabile nella lettura della città, che al contrario di quanto avviene in occidente, non è concepita e osservata come la giustapposizione fisica delle parti che la compongono, bensì è un luogo esperienziale, non è valutata sulla base della forma fisica, ma della forma mentale che ciascun osservatore associa ai singoli frammenti ed al simbolismo delle relazioni che tra questi vanno a formarsi.

Questa concezione mutevole e soggettiva della realtà è opposta alla staticità tipica della cultura occidentale, dove la tendenza è a

[36] | Arata Isozaki, "***Ma: espace-temps du Japon***" Festival d'Automne à Paris in catalogue d'exposition, Musée des Arts Décoratifs, 1978

[37] | Fabrizio Fuccello, ***Spazio e architettura in Giappone. Un'ipotesi di lettura***, Cadmo, 1995

[38] | ***Kami***: Divinità dello scintoismo. Numerosissime, rappresentano tutto ciò che ispira timore o rispetto e che si richiama al senso del mistero sia essere animato sia cosa (monte, roccia ecc.). *http://www.treccani.it/enciclopedia/kami/*

[39] | ***engawa***: Veranda che cinge l'abitazione o il tempio, spazio filtro della relazione interno – esterno, uomo – natura.

[40] | ***nokishita***: Tipico tetto sporgente, utilizzato sia nelle zone rurali che in aree cittadine, contribuisce a creare un'area di scambio tra interno ed esterno, tra privato e pubblico, che diventa spesso anche in città luogo dell'incontro e della socialità.

cristallizzare il momento nella ricerca dell'oggettività. La fluidità spaziale si coniuga perfettamente a quella temporale nel concetto buddista di impermanenza, la coscienza di quanto tutto sia ciclicamente in eterno mutamento. Questo permette all'uomo di relazionarsi con la natura secondo paradigmi opposti a quelli occidentali, accettandone la ciclica evoluzione come parte di sé, essendo pienamente coscienti di essere allo stesso tempo parte del flusso in cui il cambiamento è la vera essenza della condizione reale, al contrario di quanto determinato da una visione prettamente antropocentrica in cui l'uomo pretende di essere osservatore esterno e allo stesso tempo guida.

32

321 Engawa, Tempio di Saihoji, Giappone

33

331 Ryōan-ji, Kyoto, Giappone

34

341 Engawa, Foto dipinta del 1886, Adolfo Farsari

PRIMITIVE FUTURE

La poetica dell'architetto giapponese Sou Fujimoto può essere riassunta dalla frase utilizzata come risposta in un'intervista:

"*My ideal is architecture too be roofless and garden-like*".[41]

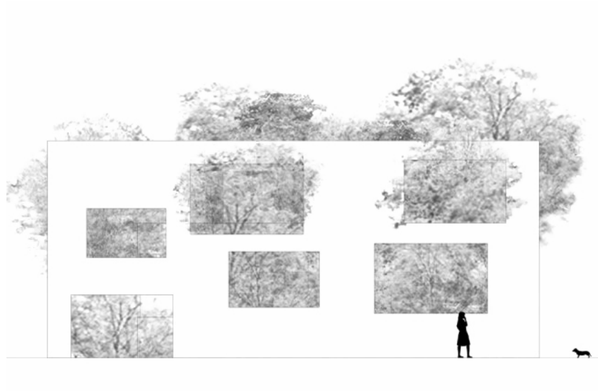
L'obbiettivo dell'architetto è riuscire ad integrare il caos tipico dell'elemento naturale nell'ordine proprio della creazione umana.

In progetti residenziali come House N e House NA, la struttura della pianta prevede una disposizione spaziale concentrica, in cui la privacy aumenti a mano a mano che si proceda dall'esterno verso il nucleo centrale. Il layer esterno prevede la presenza dell'elemento naturale, piante a formare un giardino visibile e godibile tanto dai passanti quanto da chi abita la residenza. Chiaramente è una rivisitazione in chiave contemporanea dello storico engawa, tipico delle tradizionali residenze giapponesi, adeguato alle attuali condizioni di vita cittadine giapponesi, dove l'endemica carenza di spazio disponibile non permette più alla maggior parte della popolazione di poter circondare la proprie abitazioni di veri e propri giardini. L'elemento naturale quindi entrando nell'edificio non ne è un elemento accessorio, una sorta di superfetazione o di decorazione, ma contribuisce a creare ed accrescere uno il legame tra il nuovo e il contesto esistente, definendo una sorta di "spazio tra", un filtro che oltre a favorire la transizione tra interno ed esterno e viceversa, li leghi e li divida allo stesso tempo.

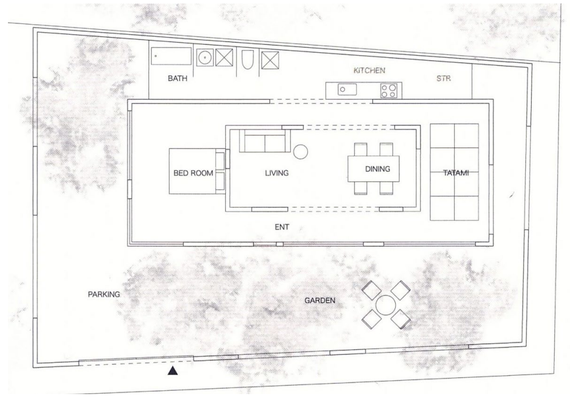
Il legame con altre sperimentazioni architettoniche recenti del rapporto tra natura edificio, si pensi ad esempio a progetti come il "Bosco Verticale" a Milano o alla "Liuzhou forest city", dove l'elemento naturale è trattato a livello di elemento tecnologico, in termini di contributo alla sostenibilita ambientale dell'edificio, è quindi meramente visuale, ma concettualmente opposto, essendo in questo ultimo caso visto come elemento unico, scisso da cio che lo circonda.

[41] | Naidoo Ridhika, Intervista a Sou Fujimoto in*: https://www.designboom.com/architecture/designboom-interview-sou-fujimoto/*

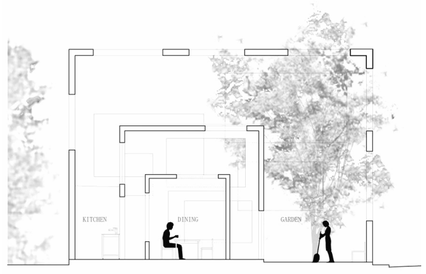
35



36



37



38

35-36-37-38| Vista interna, propspetto pianta e sezione, House N, Sou Fujimoto

39

391 Liuzhou Forest city, Arch. Stefano Boeri

40

401 Bosco Verticale, Arch. Stefano Boeri

RICOMPORRE I FRAMMENTI

Il Kintsugi è un'arte giapponese che prevede l'utilizzo di oro o argento nella riparazione di manufatti in ceramica andati in frantumi. L'uso di un materiale prezioso nella ricomposizione è direttamente collegato al valore del legame, spaziale o temporale che sia. Se la cicatrice nella cultura occidentale è generalmente vista come qualcosa di negativo, in quella giapponese va celebrata, va ricordata e sottolineata. Tale traccia è sinonimo di storia, di un passato, che rende l'oggetto riparato ancora più prezioso e va celebrata, con l'ausilio del prezioso materiale. Metaforicamente lo stesso processo viene messo in atto dalla natura spontanea nell'invadere i luoghi dell'antropizzazione abbandonati, trasformandoli ma mantenendone il ricordo del passato e allo stesso tempo generando opportunità per il futuro. E' interessante sottolineare la differenza di prospettiva tra una cultura della preservazione, tipica europea, in cui il retaggio del passato va preservato, monumentalizzato, distaccato dallo scorrere del tempo, come in una sorta di bolla atemporale, sia diametralmente opposto dalla visione giapponese, dove gli edifici storici sono parte integrante di un continuo flusso temporale, dove la ricostruzione integrale o tramite sostituzione progressiva di elementi degradati avviene con frequenza e metodicità, tramite l'applicazione di tecniche centenarie. E' quindi la ricerca di un punto di contatto, di un legame, che permetta una continuità tra luoghi e tempi il vero elemento da valorizzare, come il kintsugi insegna.

vNaidoo Ridhika, Intervista a Sou Fujimoto in: *https://www.designboom.com/architecture/designboom-interview-sou-fujimoto/*

CONCLUSIONI

"C'è un solo viaggio possibile: quello che facciamo nel nostro mondo interiore. Non credo che si possa viaggiare di più nel nostro pianeta. Così come non credo che si viaggi per tornare. L'uomo non può tornare mai allo stesso punto da cui è partito, perché, nel frattempo, lui stesso è cambiato."[42]

Il tema della salvaguardia ambientale che tanto è popolare negli ultimi decenni richiede un ripensamento della nostra societa e dei nostri stili di vita. Il tentativo di salvaguardare cio che si sta perdendo, che sia un monumento storico o l'ultima testimonianza di un ambiente naturale cristallizzando le condizioni dell'oggetto delle proprie attenzioni nel tempo e impedendone di fatto l'adattamento richiesto dallo scorrere del tempo è improbabile possa essere una soluzione definitiva e pone tutta una serie di problematiche individuate da Rem Koolhaas nello scritto "Preservation is overtaking us".

L'architettura in quanto tale ha la possibilita di contribuire in maniera decisiva al tema, concettualmente e tecnicamente. Dal punto di vista di chi scrive il limite, il punto di intersezione, lo spazio filtro tra l'esistente e il "da conservare" dovrà essere il tema centrale, in un'ottica di interazione tra natura ed artificio secondo una diversa dialettica, dove invece di prevalere e controllare si possa finalmente iniziare a pensare ad una coesistenza armonica, che opere di AAlto o Zumthor hanno dimostrato possibile.

Pur avendo recepito diverse influenze occidentali dall'inizio del XX secolo, la ricerca di molti architetti giapponesi contemporanei continua ad essere incentrata sul rapporto uomo – natura, cercando di rileggere oggi le istanze culturali millenarie di cui abbiamo parlato precedentemente. Ma è altrettanto evidente che l'influenza sia stata reciproca, se pensiamo quanto l'esperienza giapponese di F.L. Wright ne abbia segnato la poetica, o a quanto P. Zumthor stesso abbia affermato in Thinking Architecture:

"Architecture has its own realm. It has a special physical relationship with life. I do not think of it primarily as either a message or a symbol, but as an envelope and background for life which goes on in and around it, a sensitive container for the rhythm of footsteps on the floor, for the concentration of work, for the silence of sleep."[43]

[42] | A. Tarkovskij, T. Guerra, Tempo di viaggio, 1983
[43] | P. Zumthor, Thinking Architecture, Birkhauser, 2010

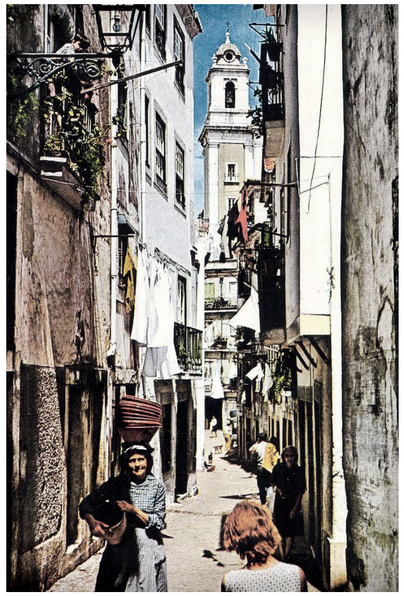
GIARDINO SEGRETO

Chiunque abbia visitato Lisbona la definisce una città decadente. Privando il termine di connotazioni di valore, quel che rimane è l'essenza di tale definizione. Per comprendere questa città ed apprezzarla occorre viverla, camminando, perdendosi nei vicoli di Alfama, sostando nelle piccole piazzette inaspettate, spesso ombreggiate da un unico albero, che permettono di prendersi una pausa dal calore del sole spesso cocente e dalla ripida salita appena percorsa. E' in questi anfratti, spesso non progettati ma semplicemente appropriati da chi li vive quotidianamente, trasformati ed adattati alle proprie necessità, che è possibile comprendere la cultura locale, la ricchezza della semplicità, la capacità di adattamento, le necessità quotidiane e il valore della pausa e della calma.

Non è infrequente trovarsi a costeggiare edifici di cui sopravvivono solo le facciate, in parte per motivi strutturali, spesso si tratta infatti di edifici abbandonati dopo il grande incendio, in cui la tipica struttura lignea centrale ha ceduto permettendo di salvare solo la facciata esterna puntellata e messa in sicurezza come richiesto dalle normative per la conservazione del patrimonio, oltre la quale non è infrequente assistere alla nascita di veri e propri giardini, simbolo e testimonianza di una natura che si riappropria degli spazi abbandonati dall'uomo.
Ed è proprio in questo ciclo continuo di abbandono, rovina, riappropriazione ed adattamento che viene sottolineata la decadenza tanto evidente all'occhio del visitatore esterno.

I moltissimi conventi e monasteri storici, spesso convertiti nel corso dei secoli ad altra funzione, sono uno degli elementi architettonici piu rilevanti della città, si pensi ad esempio al Convento do Carmo ed a cio che resta della sua chiesa gotica dopo il terremoto del 1755, vero e proprio simbolo cittadino, trasformato in museo sala concerti a cielo aperto.

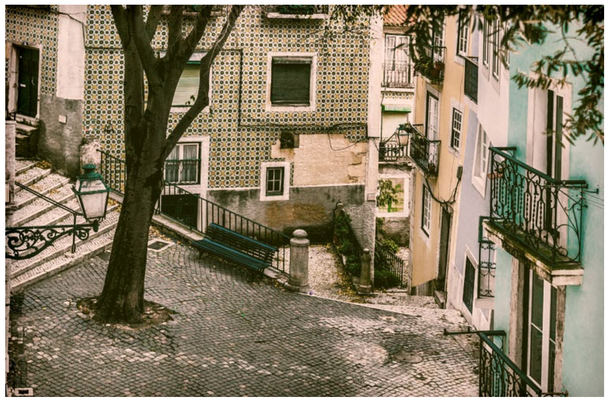
L'area del Convento das Mónicas, un edificio risalente al 1586, utilizzato con la funzione originale fino al 1755 e successivamente adattato in casa di correzione per ragazzi e ragazze prima di essere definitivamente abbandonato, offre un'interessante opportunità di intervento progettuale. La posizione nel cuore di Alfama, al centro di un triangolo ai cui vertici troviamo la Igreja de São Vicente de Fora, il Castelo de São



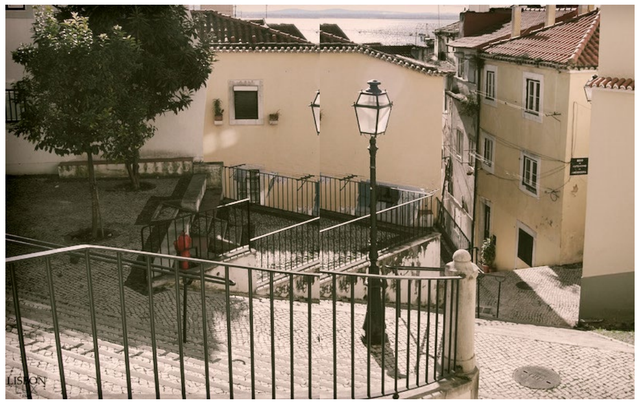
41

Jorge e il Convento da Graça, in una delle zone piu densamente costruite e abitate della città, gli spazi esterni e le caratteristiche architettoniche della presistenza la rendono estremamente adatta ad essere trasformata in polo di aggregazione culturale e sociale per gli abitanti della zona.

Appare infatti evidente la necessità di nuovi spazi di aggregazione in particolar modo in questa zona della citta, dove il costruito si addensa intorno a strette e ripide scalinate e ai becos, i tipici piccoli vicoli, rendendo ogni minimo slargo oggetto di appropriazione e sfruttamento da parte della gente.



42



43

44

45

46

47

41-47 | Scorci di Lisbona

48

49

50

51

52

48-52| Scorci Area progettuale

PROPOSTA PROGETTUALE

L'imponente edificio conventuale cinge e protegge dall'esterno uno spazio aperto terrazzato in quota che svetta sulle vie che lo circondano, da cui sarebbe possibile godere di una splendida vista panoramica verso la chiesa di São Vicente de Fora e l'estuario del Tejo.

La richiesta di uno spazio per la danza per Pina Bausch, performer e coreografa tedesca atipica, offre l'oppurtunita di approcciarsi alla progettazione di uno spazio diverso dal canonico teatro. La volonta di creare uno spazio che accresca la qualità della vita della comunità locale, godibile ed abitabile a prescindere dall'uso teatrale coincide con quella di riattivare e rivalutare uno spazio dimenticato, con l'intento di valorizzarne le specificità.

L'intervento progettuale si propone di rendere accessibile il giardino del convento, un luogo segreto, magico, dove anni di abbandono hanno dato vita alla riappropriazione, o forse sarebbe meglio definirla invasione, degli spazi aperti da parte della natura, generando quello che Gilles Clement definirebbe giardino in movimento[42].

Dal punto di vista concettuale il progetto vuole essere un sistema di distribuzione che richiama nelle dimensioni il tessuto urbano circostante, che si dilata nello spazio della rappresentazione, uno spazio primitivo e allo stesso tempo monumentale, la cui funzione è indefinita per scelta, che possa rivelarsi una tela bianca a disposizione della fantasia degli abitanti e della natura.

[42] | "Lungo alcune strade si incontrano giardini involontari. Li ha creati la natura. Non danno l'impressione di essere selvatici e tuttavia lo sono. Un indizio, un fiore particolare, un colore vivo li distingue dal paesaggio circostante." in Gilles Clément, ***Il giardino in movimento. Da La Vallée al giardino planetario***, Quaderni Quodlibet, 2010.

53

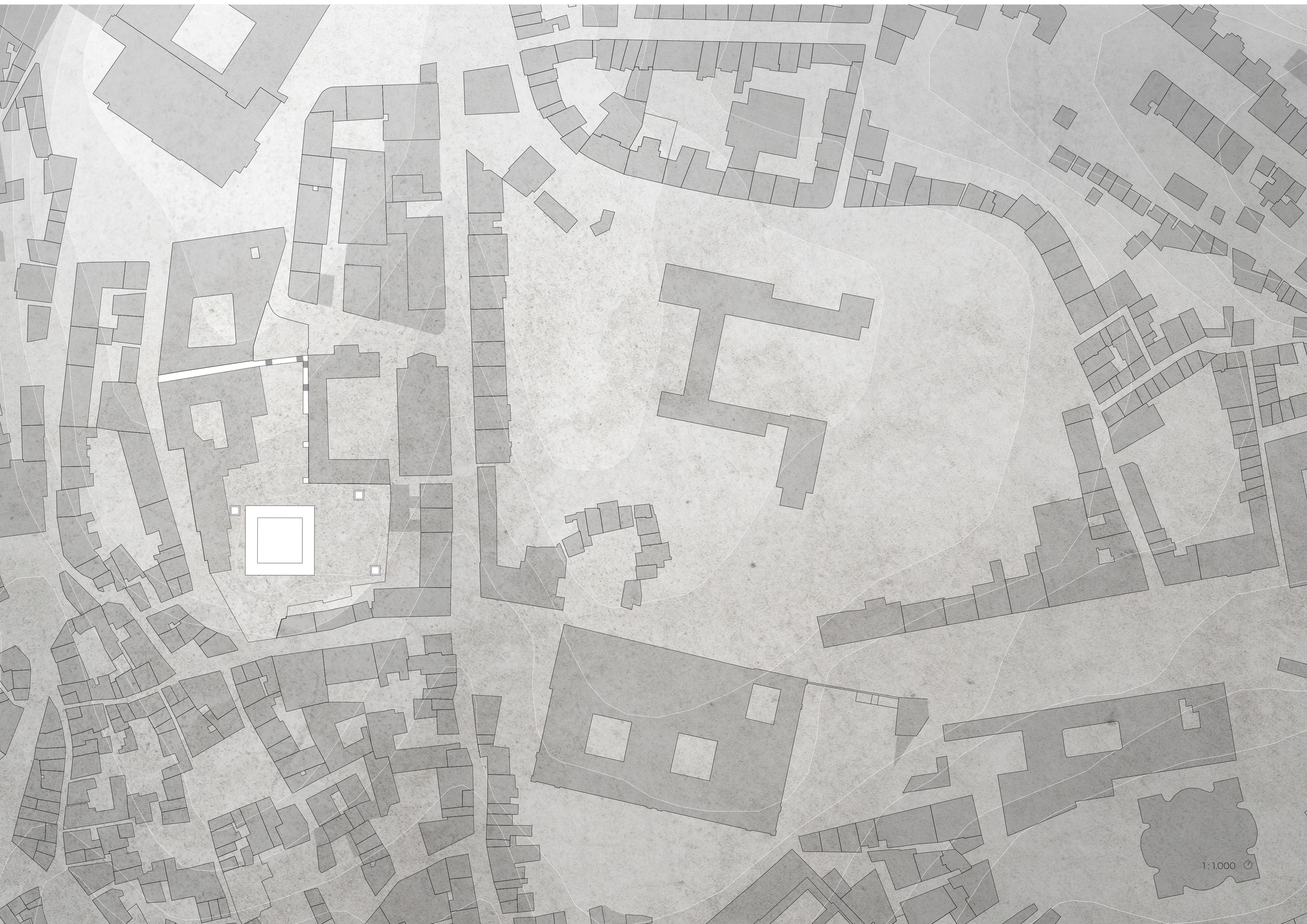
54

53-54 | Tempio della Valle di Chefren a Giza

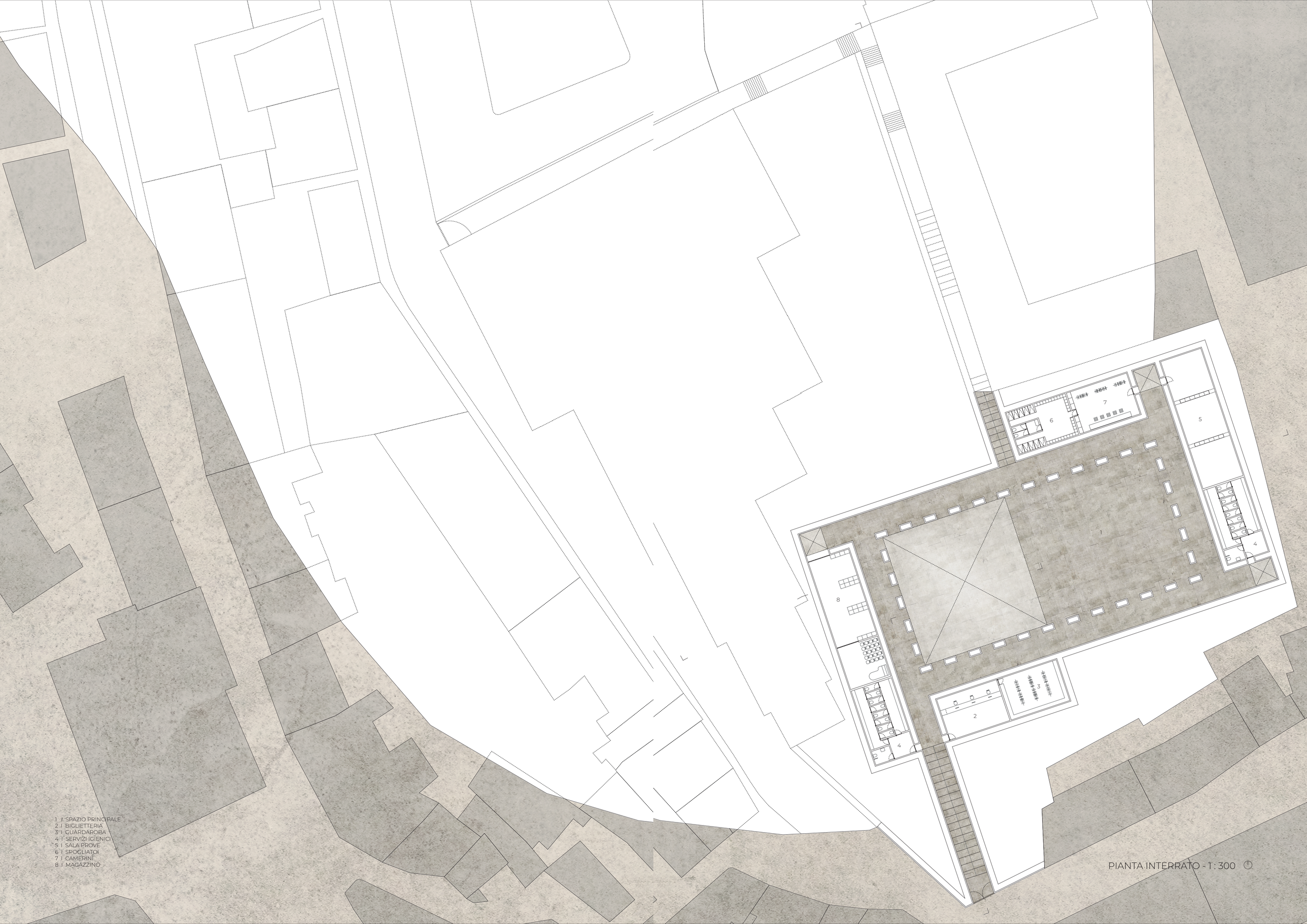
55

56

55 | Petra, Giordania
55 | Angkor Wat, Cambogia

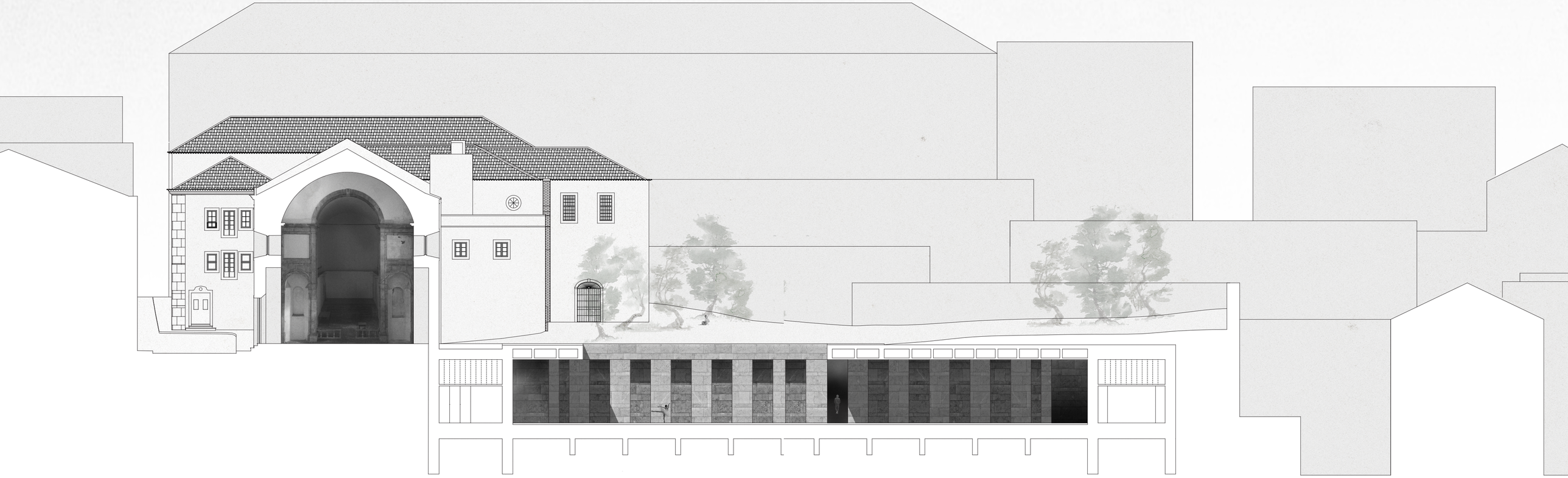

1 : 1.000

PIANTA DELLE COPERTURE - 1 : 300

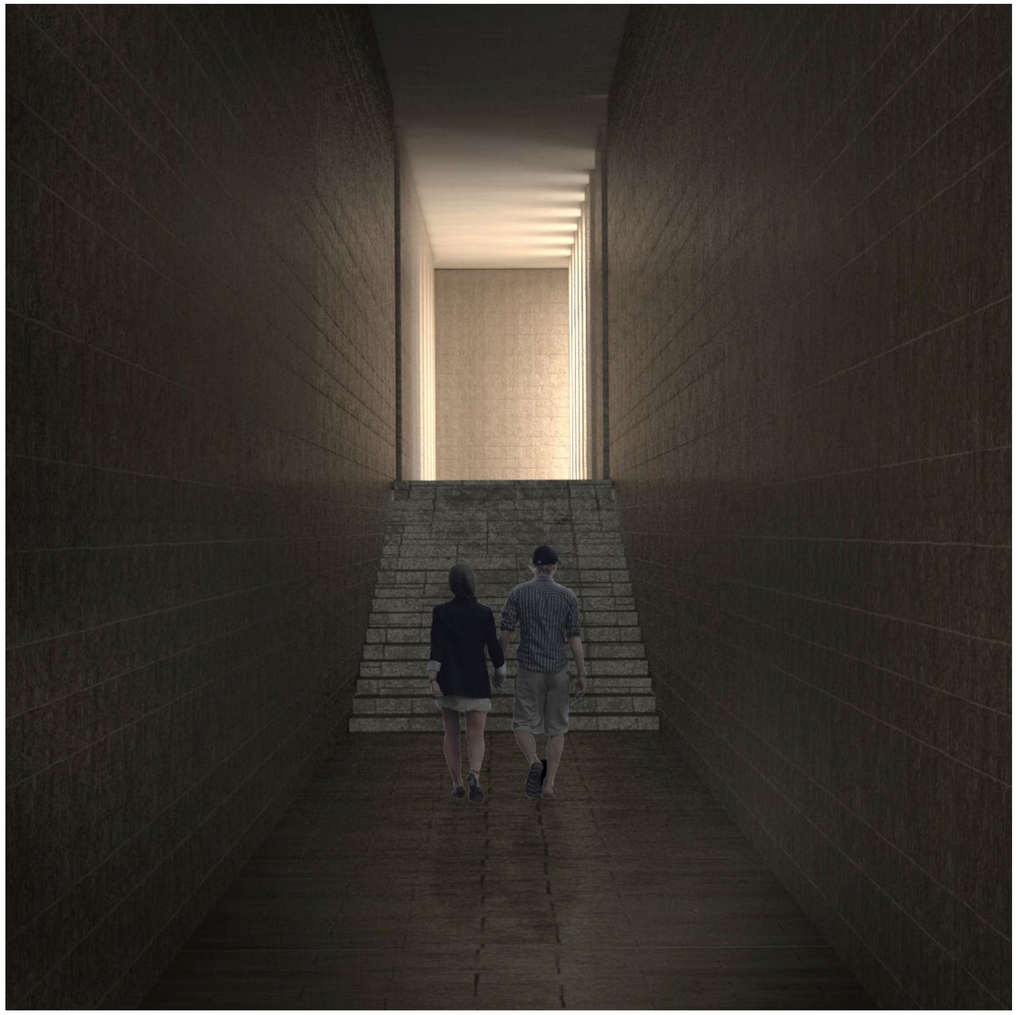


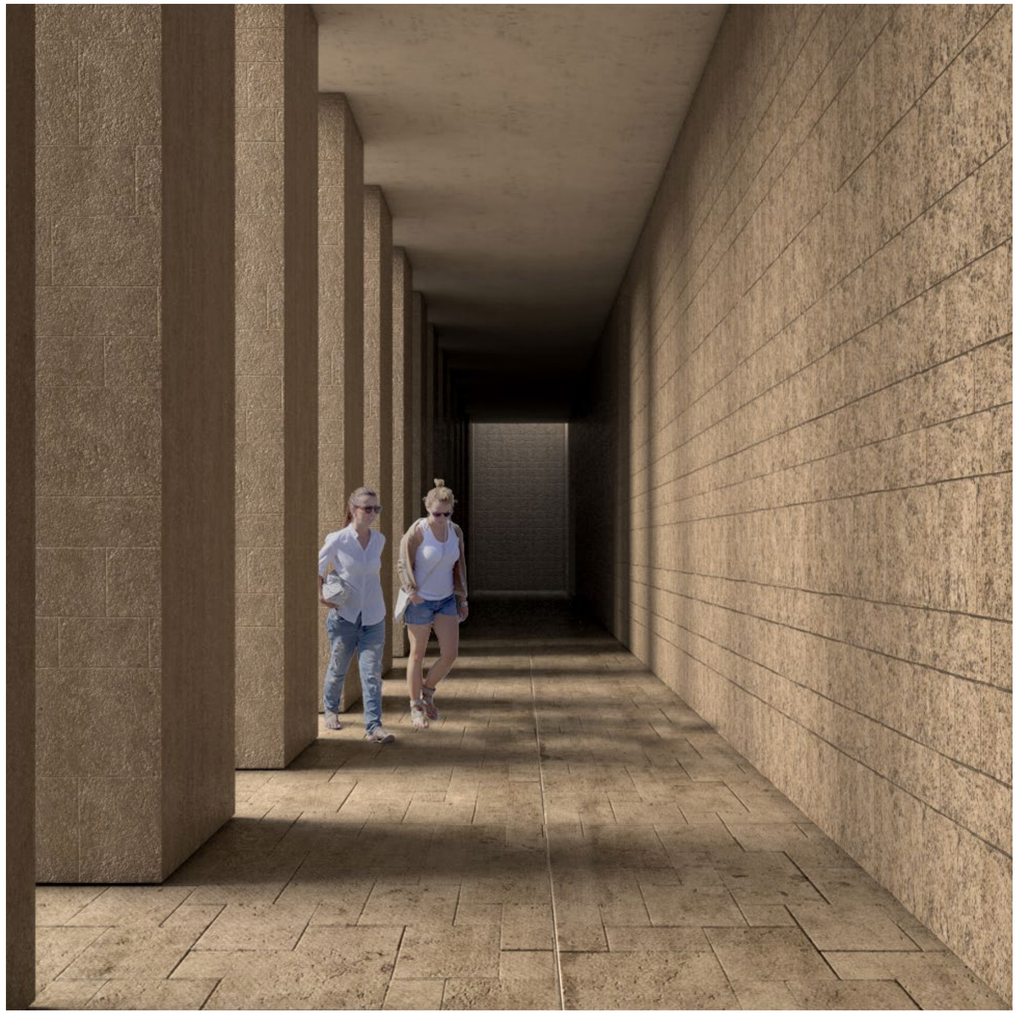
1 | SPAZIO PRINCIPALE
2 | BIGLIETTERIA
3 | GUARDAROBA
4 | SERVIZI IGIENICI
5 | SALA PROVE
6 | SPOGLIATOI
7 | CAMERINI
8 | MAGAZZINO

PIANTA INTERRATO - 1 : 300



SEZIONE TRASVERSALE - 1 : 250





BIBLIOGRAFIA

BACON Francis, *Novum Organum(estratti)*, Carabba, 2011

BARTHES Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, 2003

CARLSON Rachel, *Primavera silenziosa*, Feltrinelli, 1999

CORBOZ André, *Ordine Sparso, Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Urbanistica Franco Angeli, Milano, 1998

ESPUELAS Fernando, *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Marinotti, 2016

FINLAY, Ian Hamilton, *Una proposta per il Furka Pass*, Svizzera, 1987, The Wild Hawthorn Press, Little Sparta, Dunsyre, Lanark, Scozia

FORTY Adrian, *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Edizioni Pendragon, Bologna, 2004

FUCCELLO Fabrizio, *Spazio e architettura in Giappone. Un'ipotesi di lettura*, Cadmo, 1995

FUJIMOTO Sou, *Primitive Future*, Inax, 2008

HEIDEGGER Martin, *Saggi e discorsi, Trad. Gianni Vattimo,* Mursia, 2015.

ISOZAKI Arata, "*Ma: espace-temps du Japon*" in Festival d'Automne à Paris: catalogue d'exposition, Musée des Arts Décoratifs, 1978

JONAS Hans, *Il principio responsabilità, Un'etica per la civiltà tecnologica*, Einaudi, 2009

LE CORBUSIER, *Verso una architettura*, Longanesi, 2015.

MCDONOUGH William, BRAUNGART Michael, *Dalla culla alla culla. Come conciliare tutela dell'ambiente, equità sociale e sviluppo*, Blu Edizioni, 2003

MEADOWS D.H., MEADOWS D.L., RANDERS J., BEHRENS III W., *The limits to growth. A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*, Universe Books, New York, 1972

NITSCHKE Gunter, *Ma: the japanese sense of place*, in *Architectural Design*, Maggio, 1966

NORBERG-SCHULZ Christian, *Genius loci. Paesaggio ambiente architettura*, Electa, 1997

ROGERS Ernesto Nathan, *Esperienza dell'architettura*, Skira editore, Milano, 1997

ROSSI Aldo, *L'architettura Della Città*, Marsilio Editori, Padova, 1966

TREIB Marc, *The Presence of Absence: Places by Extraction*, Places, Volume 4, n°3, UC Berkeley, 1987

VAN MENSVOORT Koert. *Real nature is not green.* in Vermeulen A. *Sun enlightment. States of nature.* Syndicaat, 2006

VENEZIA Francesco, *Che cosa è l'architettura. Lezioni, conferenze e un intervento*, Mondadori Electa, Milano, 2011

VOGT Gunther, *Landscape as a cabinet of curiosities*, Lars Muller, 2012

ZUMTHOR Peter, *Atmospheres, Birkhauser*, 2006

ZUMTHOR Peter, *Thinking Architecture*, Birkhauser, 2010