

GIOVANNI ZUCCHI

LA DENSITÀ DEL VUOTO

DISPOSITIVI PROGETTUALI
DELLO SPAZIO APERTO CONTEMPORANEO

Densità del vuoto significa indagare in chiave nuova il tema architettonico ed urbano del vuoto, un'assenza di materia ma non per questo un'assenza di significato, guardando infatti alle sue diverse declinazioni formali quali basi della composizione spaziale dell'architettura contemporanea. Il taglio della trattazione si evidenzia sin dal titolo nella sua forma ossimorica, che accostando un attributo di pienezza a ciò che è generalmente considerato vacuo si propone di affrontare il tema del vuoto in quanto spazio significativo sia come concetto che come dispositivo architettonico. Il testo è quindi strutturato in tre parti, "Le forme dello spazio aperto", "Sei conversazioni sul vuoto" e "Sei dispositivi formanti lo spazio aperto contemporaneo", che configurano una struttura entro cui il tema del vuoto e dello spazio aperto contemporaneo trova una lettura critica che ne mette in discussione le forme, le qualità, i rapporti metrici e i significati, ricercando e valutando i possibili dispositivi elementari della composizione alla base del progetto architettonico. "Le forme dello spazio aperto" rappresenta la prima parte del testo ed intende inquadrare il tema sul piano teorico, in cui tanto la scelta dei temi da indagare, quanto l'ordine con cui si propongono in sequenza, manifesta una precisa volontà di tracciare un percorso unitario tra arte, filosofia ed architettura.

"Sei conversazioni sul vuoto", fase intermedia tra la prima parte teorica e quella applicativa dei casi studio, sono l'occasione per confrontare ambiti tematici del testo con il pensiero dei progettisti contemporanei autori dei casi studio analizzati.

"Sei dispositivi formanti lo spazio aperto contemporaneo" sono un'analisi applicata, attraverso la grafica diagrammatica, dei casi studio individuati e classificati attraverso sei categorie di "dispositivi formanti", definendo in questo modo una formalizzazione possibile dei temi teorici trattati. Chiude il testo un'ultima parte denominata "Sei letture trasversali possibili", che incrociando la lettura del testo attraverso temi trasversali apre ad infinite letture possibili del tema, conferendo in questo modo al testo la qualità di strumento flessibile ed aperto a futuri sviluppi.

Giovanni Zucchi, architetto, è PhD in Architecture and Urban Phenomenology. Ha svolto attività di ricerca presso la Escuela Técnica Superior de Arquitectura di Madrid e la Faculdade de Arquitectura de Universidade de Lisboa. È professore a contratto presso il Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile, Ambientale della Scuola Politecnica e delle Scienze di Base dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.

euro 15.00



GIOVANNI ZUCCHI

LA DENSITÀ DEL VUOTO

DISPOSITIVI PROGETTUALI DELLO SPAZIO

APERTO CONTEMPORANEO

Copyright © 2018 CLEAN
via Diodato Liroy 19, 80134 Napoli
tel. 0815524419
www.cleanedizioni.it
info@cleanedizioni.it
www.ebook-clean.it

Tutti i diritti riservati
È vietata ogni riproduzione
ISSN 2531-6680
ISBN 978-88-8497-667-3

Editing
Anna Maria Cafiero Cosenza

Grafica
Costanzo Marciano

in copertina
Composizione grafica di
Giovanni Zucchi

Questo lavoro è l'esito della
ricerca svolta nell'ambito
del Dottorato internazionale
in Architecture and Urban
Phenomenology presso
l'Università degli Studi della
Basilicata XXVIII ciclo.

I 7

Le ragioni del progetto

Direttore
Francesco Rispoli Università di Napoli Federico II

Comitato scientifico
Francesca Bruni Università di Napoli Federico II
Vito Cardone Università di Salerno
Giovanni Durbiano Politecnico di Torino
Mauro Galantino Università IUAV di Venezia
Carlo Manzo Seconda Università di Napoli
Antonello Monaco Università di Reggio Calabria
Luigi Ramazzotti Università di Roma Tor Vergata
Fabrizio Rossi Prodi Università di Firenze
Andrea Sciascia Università di Palermo
Roberto Serino Università di Napoli Federico II
Heinz Tesar Vienna
Francesco Viola Università di Napoli Federico II

Questa collana risponde a un'esigenza di aggiornamento e di orientamento nel panorama sempre più complesso della ricerca architettonica contemporanea focalizzando la propria attenzione sul rapporto ideazione-costruzione in architettura. Si tratta di un rapporto tutt'altro che scontato e lineare, sfumato, variamente contaminato da un insieme di influenze, intrusioni provenienti dall'esterno al procedimento creativo che nel loro insieme determinano la "storicità" dell'opera, il suo appartenere a uno specifico momento culturale, sociale e politico. Attraverso l'approfondimento di alcune tematiche progettuali - dall'intervento di nuova costruzione al restauro e alla trasformazione dell'esistente - il racconto di esperienze biografiche e l'analisi di alcune opere emblematiche, la collana cercherà di interpolare una linea di ricerca nella quale all'opera sarà riconosciuto il ruolo di "limite" tra la dimensione ideativa e quella costruttiva, frontiera sulla quale le distanze tra quel che è invisibile nel progetto - intuizioni individuali, aspettative, suggestioni e riferimenti, storia e cultura di un'epoca - e quel che si mostra con ogni evidenza nella consistenza delle forme e della materia, si avvicinano ed entrano in comunicazione tra loro, pur essendo destinate a non ridursi mai completamente l'una all'altra.

Indice

- 7 **Forme vuote per ordinare lo spazio tra le cose**
Francesca Bruni

LE FORME DELLO SPAZIO APERTO

- 19 **Il Vuoto**
Astrazione e Evocazione
Costruzione e Relazione
Impressione e Escavazione
Disoccupazione ed Estensione
- 55 **Lo Spazio**
La Regione
La Linea
Il Frammento
- 111 **Il Luogo**
Il Carattere. L'aspetto immateriale del luogo
Lo Spazio fisico. L'aspetto materiale del luogo

SEI CONVERSAZIONI SUL VUOTO

- 151 **Alberto Campo Baeza**
- 159 **Alfredo Baladron (studio Nieto e Sobejano)**
- 167 **Antonella Milano (studio Ecosistemaurbano)**
- 177 **Josè Adria**
- 183 **Miguel Arruda**
- 193 **Inaki Zoilo (PROAP)**

SEI DISPOSITIVI FORMANTI LO SPAZIO APERTO CONTEMPORANEO

- 207 **Dialettica vuoto-pieno**
Disposizione
Recinzione
Porosità
- 245 **Lavoro nel vuoto**
Superficialità Piana
Superficialità Profonda
Densificazione

SEI LETTURE TRASVERSALI POSSIBILI: intrecci per una conclusione

- 310 Bibliografia



Forme vuote per ordinare lo spazio tra le cose

Francesca Bruni

“Saremo sempre tentati di cercare per la forma un senso diverso da lei stessa e di confondere la nozione di forma con quella di immagine, che implica la rappresentazione di un oggetto, e soprattutto con quella di segno. Il segno esprime mentre la forma “si esprime” (...) forse perché è vuota, la forma si presenta come una cifra errante nello spazio alla ricerca di un numero che le sfugge? No. Essa ha un senso tutto suo, un valore particolare e originale che non bisogna confondere con gli attributi che le si impongono (...) Identificare forma e segno equivale ad ammettere la distinzione convenzionale tra forma e contenuto, la quale rischia di sviarci, se dimentichiamo che il contenuto fondamentale della forma è un contenuto “formale” (...) Di mano in mano che i vecchi significati si esauriscono e cadono, nuovi significati si aggiungono alla forma” (Focillon)¹.

L'architettura, in quanto arte, trova nella forma il principale campo di indagine per il suo carattere aperto che, come sottolinea Focillon, porta ad aggiungere ad essa sempre nuovi significati.

Le forme, secondo Eisenman, si trovano nei processi architettonici stessi, esse sono già esistenti e vanno solo scoperte, in quanto esiste “un articolato universo delle forme che rimane da esplorare”. Come scoprirle? In che modo ritrovare l'essenza delle cose e dei processi che le generano?

Bruno Munari segnala una strada, quella della semplificazione come strumento operativo. “Complicare è facile, semplificare è difficile. Per complicare basta aggiungere, tutto quello che si vuole: colori, azioni, decorazioni, personaggi, ambienti pieni di cose. Tutti sono capaci di complicare. Pochi sono capaci di semplificare. Per semplificare bisogna togliere, e per togliere basta sapere cosa togliere, come fa lo scultore quando a colpi di scalpello toglie dal masso di pietra tutto quel materiale che c'è in più della scultura che vuole fare. Teoricamente ogni masso di pietra può avere al suo interno una scultura bellissima, come si fa a sapere dove ci si deve fermare per togliere, senza rovinare la scultura? Togliere invece che aggiungere potrebbe essere la regola anche per la comunicazione visiva a due dimensioni come il disegno e la pittura, a tre come la scultura o l'architettura, a quattro dimensioni come il cinema. Togliere invece che aggiungere vuol dire riconoscere l'essenza delle cose e comunicarle nella loro essenzialità”².

Giardino d'Argento, Parc André-Citroën, Parigi, P. Berger, G. Clément.

In questo lavoro, Giovanni Zucchi assume questa idea di semplificazione della struttura della forma ma, al contempo, la carica di significati, intendendo il vuoto come il luogo più ricco di potenzialità formanti.

“Se pensi lo spazio come solido, le mie sculture sono vuoti eseguiti in questo spazio”, scriveva l’architetto e scultore Tony Smith, tra i protagonisti della *minimal art* americana degli anni Sessanta, riferendosi al primo *white cube* come rovescio visivo e concettuale delle sue sculture.

Riferirsi all’origine controversa dei *white cube* ci aiuta a comprendere il taglio dato da Giovanni Zucchi a questo lavoro di costruzione di una poetica del vuoto, che per lo sforzo analitico, tassonomico e semantico compiuto evidenzia una rigorosa impostazione scientifica portata avanti dallo studio nell’ambito del Dottorato di Ricerca.

L’espressionismo astratto americano, al quale il lavoro si riferisce spesso, nel considerare il vuoto e gli oggetti entro di esso come un tutto che andava abitato e vissuto dallo spettatore, dava vita ad una interpretazione del vuoto come potenziale campo di forze entro cui poter dare forma alle relazioni tra gli oggetti e l’uomo, e dunque come dispositivo architettonico; un dispositivo che, Zucchi utilizza nel suo configurare letture spaziali utili per orientare il progetto dei luoghi.

E’ ancora allo strutturalismo, che Zucchi si riferisce, nel caricare la forma di significato aggiungendole l’attributo di “struttura”, campo delle relazioni tra gli elementi secondo articolazione, compenetrazione e solidità. Il “sistema” viene dunque visto così come una forma, per la quale ogni entità va considerata come elemento di una struttura, cioè di un sistema coerente, in sé concluso, che consente di spiegare sé stesso e ogni fenomeno che vi si manifesta, senza ricorrere ad altri sistemi.

Nell’analizzare il vuoto ed i suoi possibili dispositivi regolatori della forma Zucchi propone delle idee-strumento a carattere operativo, che agiscono come figura-metafora di alcune tecniche di progetto utili per l’architettura. Questo il punto di partenza di un complesso lavoro che ribalta continuamente il punto di vista sulle cose e sui loro possibili significati; una operazione estremamente proficua poiché apre ad interpretazioni nuove o, più semplicemente, consente di sottolineare aspetti del tema altrimenti marginali mettendone in luce analogie e caratteri strutturanti.

Il lavoro, così come il vuoto di cui ricerca un ordine o di cui si ripropone di interpretare il dis-ordine, è intessuto secondo una fitta rete di rimandi e legami tra nomi, progetti ed intenzioni, interpretati e collocati entro categorie semantiche costruite dallo stesso autore, che rappresentano l’aspetto più originale della ricerca.

Il risultato è una mappa che fornisce possibilità di letture multipli e trasversali, che consentono incursioni da un qualunque punto del testo per seguire un personale itinerario di riflessione, ed articolabili secondo differenti modi di correlare i materiali che legano insieme le tre parti e le relative sotto parti di cui si compone il lavoro, così come indicato nella

conclusione messa in forma come “intrecci”.

Tre sono i diversi ambiti su cui viene costruita la struttura di questo studio: quello della riflessione teorica e semantica, che punta a specificare il significato dello spazio aperto collocandolo entro le tre categorie del vuoto, dello spazio e del luogo; alcune conversazioni tenute personalmente con progettisti che hanno tradotto in forma questi temi nelle loro opere; una serie di dispositivi analitici di lettura di casi di studio individuati nell’ambito di queste stesse opere e da lui interpretati attraverso disegni diagrammatici che ne evidenziano le capacità di costruzione del vuoto, analizzandone le relazioni compositive sullo spazio secondo alcune categorie che li rendano confrontabili.

Quest’ultima parte dà luogo ad una tavola sinottica conclusiva in cui i differenti progetti studiati sono resi confrontabili a partire da quattro macro-temi approfonditi nella parte teorica, che riguardano: i dispositivi delle due azioni sul vuoto, come dialettica vuoto-pieno (disposizione, recinto, porosità) e come lavoro nel vuoto (superficialità piana e profonda, densificazione); la qualità delle azioni sul vuoto messe in essere nei progetti (costruzione interna, calco, disoccupazione, astrazione); le operazioni compositive prescelte nella messa in forma dello spazio aperto (distorsione scenica, recinzione aperta o chiusa, accumulazione); i risultati spaziali conseguiti in termini di densità, misura, regola.

Se lo spazio interno all’architettura è stato l’ambito proprio del progetto del Novecento, la contemporaneità trova nel vuoto il campo dove ordinare lo spazio tra le cose mettendone in forma le relazioni, perché non va dimenticato che l’uomo è prima di tutto colui che fruisce dello spazio “tra” le architetture, uno spazio che non può più essere lasciato senza significato, senza un di-segno.

Hamish Fulton, fotografo e artista, le cui opere sono rappresentazioni di spazi che misura con i propri passi, scrive “*La mia forma d’arte è il viaggio fatto a piedi nel paesaggio... La sola cosa che dobbiamo prendere da un paesaggio sono delle fotografie. La sola cosa che ci dobbiamo lasciare sono le tracce dei passi*”.

Allo stesso modo questo libro si propone di lasciare tracce di percorsi che indicano direzioni nello spazio, che sottendono progetti possibili, che aprono a diverse visioni del mondo.

Note

1. Henri Focillon, *La vie des formes*, 1943.
2. B.Finessi, M.Meneguzzo (a cura di), *Bruno Munari*, Silvano Editore, 2007.

LE FORME
DELLO SPAZIO APERTO

Il Vuoto

- Astrazione e Evocazione
- Costruzione e Relazione
- Impressione e Escavazione
- Disoccupazione ed Estensione

Lo Spazio

- La Regione
 - Accumulazione aperta
 - Accumulazione chiusa
 - Recinzione chiusa
 - Recinzione aperta
 - Distorsione scenica

- La Linea
 - Il solco
 - La distanza
 - La striscia

- Il Frammento
 - Il network
 - Il layering
 - Il progetto aperto

Il Luogo

- Il Carattere. L'aspetto immateriale del luogo
 - Il luogo in quanto spazio abitato
 - L'identità dei luoghi e la perdita di identità dei non-luoghi

- Lo Spazio fisico. L'aspetto materiale del luogo
 - Il luogo in quanto sito: il progetto urbano e la modificazione del contesto
 - La misura creatrice di luoghi: distanza e densità

SEI CONVERSAZIONI
SUL VUOTO

Alberto Campo Baeza

- il vuoto e la composizione dello spazio architettonico
- il vuoto come campo di forze
- “beauty is truth, truth beauty”
- l'opera di campo baeza: le scatole, i recinti, i podi-belvedere
- lo scavo
- lo spazio pubblico

Alfredo Baladron (studio Nieto e Sobejano)

- “every work is the mirror of others”
- processo riduttivo
- il vuoto e il pieno: il processo compositivo dello spazio
- lo scavo
- il tetto: da superficie a volume
- suolo: deep surface
- pattern surface

Antonella Milano (studio Ecosistemaurbano)

- ‘agopuntura quale dispositivo urbano: Eco-boulevard
- il progetto urbano contemporaneo del boulevard
- la complessità urbana come fattore del progetto urbano
- la flessibilità del progetto aperto
- ecologia urbana

Josè Adriaio

- la superficie quale dispositivo urbano: la pink street
- la denuncia del vuoto: l'installazione Vazio-Empty
- lo svuotamento della scatola: casa da severa
- il progetto dello spazio urbano contemporaneo

Miguel Arruda

- il vuoto: dalla scultura all'architettura
- il vuoto tra scultura e architettura: la scultura abitabile
- il vuoto della città: lo spazio urbano
- il suolo urbano: praça D. Diogo de Menezes
- lo scavo: centro cultural do bom sucesso
- la disposizione: biblioteca municipal de Vila Franca de Xira

Inaki Zoilo (PROAP)

- il vuoto come campo di possibilità
- la città contemporanea e il progetto dei suoi spazi
- uno spazio urbano inedito: la Ribeira das naus
- lo spazio convesso: la Fundação Champalimaud
- il suolo come lettura: il miraduro di Santa Catarina

SEI DISPOSITIVI FORMANTI
LO SPAZIO APERTO
CONTEMPORANEO

Dialettica vuoto-pieno

- Disposizione
 - Biblioteca Vila Franca de Xira, Miguel Arruda
 - Fundação Champalimaud, Charles Correa-PROAP

- Recinzione
 - Sede del Consiglio di di Castiglia e León, Alberto Campo Baeza
 - Plaza Ecopolis, Ecosistema Urbano

- Porosità
 - Joanneumsviertel, NIeto e Sobejano
 - History Museum, Lugo, NIeto e Sobejano
 - Centro do bom Sucesso, Miguel Arruda

Lavoro nel vuoto

- Superficialità Piana
 - Plaza Santa Barbara, Nieto e Sobejano
 - Pink street, Joseè Adriaio

- Superficialità Profonda
 - Plaza between chattedals, Alberto Campo Baeza
 - Praça D. Diogo de Menezes, Miguel Arruda
 - Ribera das Naus, PROAP
 - Miraduro Santa Caterina, PROAP

- Densificazione
 - Piazza della cattedrale di Almeria, Alberto Campo Baeza
 - Eco-Boulevard, Ecosistema Urbano



LE FORME DELLO SPAZIO APERTO

Il Vuoto, lo Spazio, il Luogo



“Qualcuno ha scritto che chi progetta gli spazi tra le cose (che vuoti certo non sono) è oggi uno scrivente senza destinatario, senza un pubblico che si misuri con la città. Forse un nuovo tipo di utopista; oppure tanto realista da pensare ad essi come l'autentico tessuto connettivo della città.”
(Vittorio Gregotti)¹

Questo testo indaga il tema architettonico ed urbano del vuoto, un'assenza di materia ma non per questo un'assenza di significato architettonico, guardando infatti alle sue diverse declinazioni formali quali basi della composizione spaziale dell'architettura. Tale volontà si evidenzia sin dal titolo nella sua forma ossimorica che accostando un attributo di pienezza a ciò che è generalmente considerato vacuo, interpreta il vuoto come concetto formante.

In questo senso si intende guardare a quei vuoti della città densi di forme, scambi, relazioni e significati, quale campo di indagine primario della ricerca architettonica, osservando lo spazio “tra le cose” non più come ciò che separa due pieni, pausa, assenza, ma bensì come un'architettura a tutti gli effetti, che separando mette in relazione il costruito, le persone, e i luoghi. Per citare Fernando Távora: *“lo spazio che si lascia è tanto importante quanto lo spazio che si riempie”*.

Nella progettazione urbana, il vuoto rappresenta un elemento organizzativo, strumento di misura e di equilibrio dinamico, e lo spazio vuoto fra gli edifici, quale luogo di messa in relazione fra le parti, assume un ruolo centrale tanto forte da far cadere in secondo piano le singolarità degli oggetti architettonici stessi in favore di un sistema unitario che unisca il pieno ed il vuoto. Interpretare quindi lo spazio urbano come sistema di luoghi, che accolgono il dialogo fra gli edifici significa ragionare sulla topologia dell'insieme urbano prescindendo dalle specifiche forme.

*“Ciò che sembra interessare non sono più le architetture in quanto tali, né, in fondo il loro rapporto se questo rimane solo sul piano architettonico, quanto il connettivo che le lega. In questo modo l'idea di vuoto rasenta molto da vicino quella dell'ambiente, inteso come fluido unificante di relazioni, piuttosto che di oggetti.”*³

Da questa iniziale definizione di vuoto si può così affermare come esso sia, all'interno dell'assetto urbano, l'ambito di mediazione e relazione, scenario dei fatti urbani e quindi luogo della città in cui si riflette la struttura collettiva e quindi la sua stessa identità.

*“Le città sono nate quando non gli edifici, ma gli spazi non costruiti hanno assunto significato, o meglio, quando questo significato ha cominciato a prevalere sui significati dei singoli edifici” [...] le città hanno i loro punti di forza soprattutto negli spazi aperti, quelli che possono definirsi “non costruiti”.*⁴

Il vuoto urbano, viene inteso quindi come “luogo” abitato ad alta densità di

Piet Mondrian, Place de la Concorde, 1938-1943

avvenimenti, di forme, significati e soprattutto catalizzatore principale delle identità urbane.

Da queste considerazioni si costruisce una riflessione intorno alla questione “vuoto”, indagato nelle sue diverse implicazioni, che cerca di tracciare un nuovo percorso attento alla qualità dello spazio tra le cose, dato che *“per anni gli architetti non solo non hanno più parlato di spazi, ma non li hanno neanche più saputi pensare e costruire”*⁵.

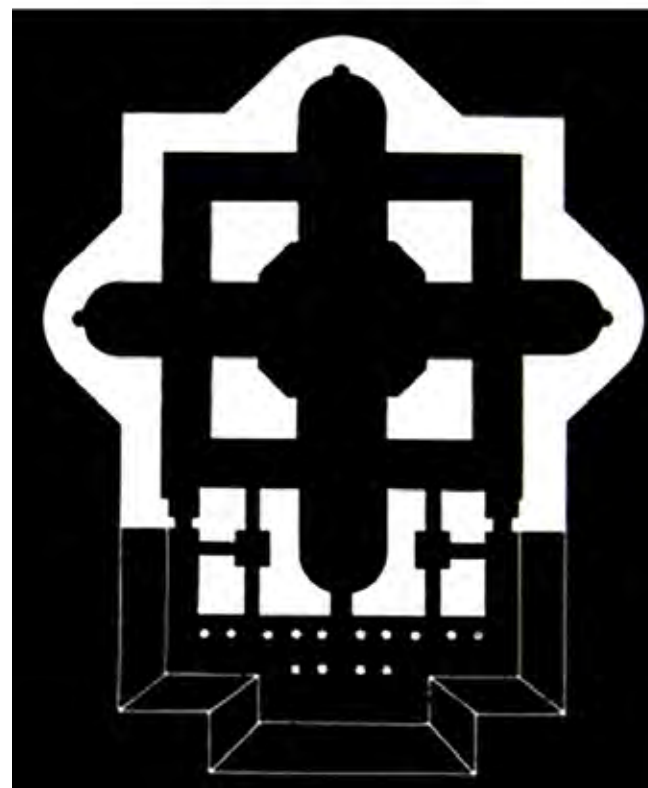
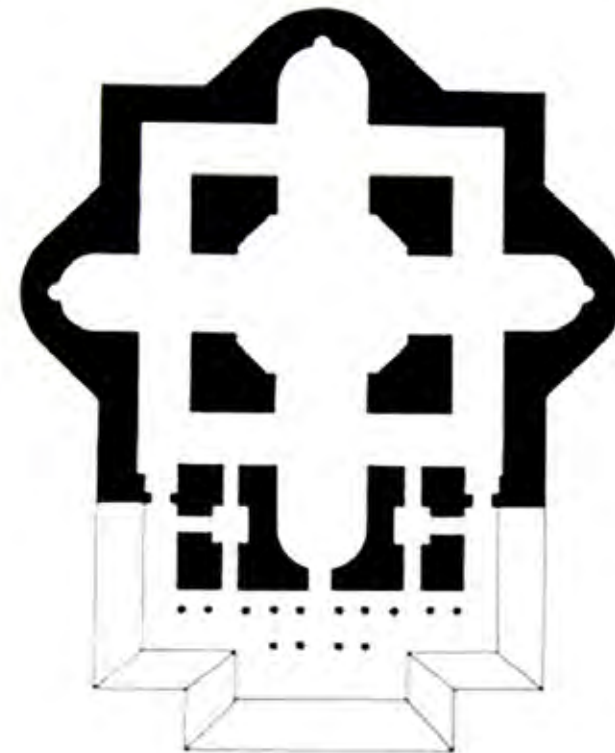
Nella contemporaneità infatti, il progetto dello spazio pubblico urbano, riconoscibile nelle tradizionali tipologie spaziali di piazze, vie e parchi, è sempre più assente, sostituito da una sterile pratica di riempimento funzionalista e di arredo dei vuoti urbani.

Le ragioni di tale distacco tra il costruito e lo spazio pubblico non sono comunque ancora del tutto chiare e probabilmente non è lo scopo di questo scritto definirle, ma una cosa va certamente sottolineata: il vuoto, per la sua stessa natura non direttamente oggettuale, sembra qualcosa di difficile comprensione, non facilmente afferrabile, come il fumo che passa tra le dita, e per questo destinato a sfuggire alla riflessione. Per questo, se da un lato il tema della vacuità ha un innegabile interesse concettuale e pratico, dall’altro comporta un’evidente difficoltà nel definire campi d’azione chiari e definiti.

Ciò risulta evidente da come l’architettura contemporanea non abbia ancora elaborato un sistema teorico capace di interpretare i nuovi spazi “non costruiti” della città. Un tentativo che, riferito agli spazi della città diffusa, era invece stato portato avanti alcuni decenni fa da Stefano Boeri e Arturo Lanzani che nel loro saggio “Nuovi spazi senza nome”⁶ riflettevano sulla necessità di una ontologia degli spazi aperti.

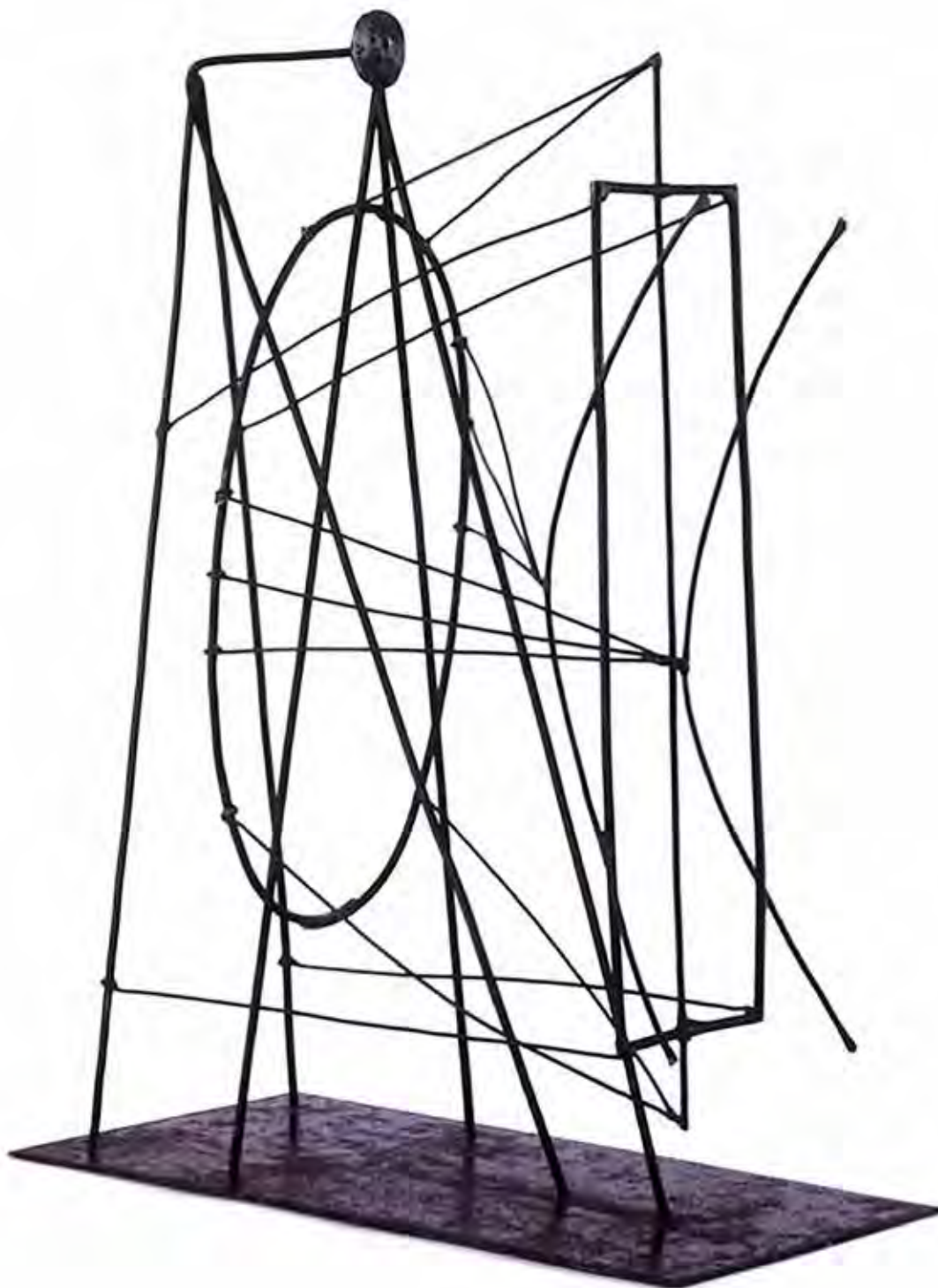
Nel contesto urbano contemporaneo è oramai evidente quanto l’equazione “vuoto urbano=piazza/spazio all’aperto” non sia più univoca e si apra a nuovi scenari ancora non completamente indagati e sperimentati dal progetto architettonico. In questo senso appare quanto mai utile interrogarsi sulle declinazioni possibili del tema dello spazio aperto, approfondendo i concetti fondamentali di vuoto, spazio e luogo.

Compito di questo lavoro è provare a definire i dispositivi spaziali e le nuove categorie per affrontare il progetto dello spazio tra le cose. Tanto la scelta dei temi da indagare, quanto l’ordine con cui si propongono in sequenza, manifesta una precisa volontà di tracciare un percorso unitario tra arte e architettura, che partendo dalle declinazioni più concettuali e astratte di “vuoto”, si materializza formalmente nel tema dello “spazio” ed in particolare dello spazio urbano, e vede infine il suo punto d’arrivo nel concetto di “luogo” che rappresenta un attributo di qualità e significato nel rapporto tra spazio e uomo.



Michelangelo, progetto di San Pietro, in Bruno Zevi, *Saper vedere L'architettura*.

Il Vuoto



“Le facciate e gli spaccati, interni ed esterni, servono a misurare le altezze. Ma l'architettura non deriva da una somma di larghezze, lunghezze e altezze degli elementi costruttivi che racchiudono lo spazio, ma proprio dal vuoto, dallo spazio racchiuso, dallo spazio interno in cui gli uomini camminano e vivono”. (Bruno Zevi)⁷

Pablo Picasso, Monumento a Apollinaire, 1928.

*“Assenza di materia in un volume di spazio. Quando si crea il vuoto la materia presente nel volume viene evacuata. Spazio assolutamente privo di materia.”*⁸

Assoluta assenza per definizione e in antitesi col pieno, il vuoto è un concetto molto trattato nei vari campi culturali e scientifici in cui trova diverse implicazioni e significati. In quanto assenza di materia, è scontato capire che la percezione del vuoto avviene essenzialmente in negativo col pieno, come ad esempio negli usi che ne fa la scienza, per cui il vuoto può essere considerato come discontinuità attraverso un mezzo omogeneo, e quindi una pausa in una continuità di pieno.

Tale visione, essenzialmente empirica ed oggettuale, può essere ribaltata se si guarda a sistemi di riferimento lontani da quelli umani. Se si fa riferimento all'universo e al fatto che sia quasi ovunque vuoto, si evince come al contrario sia la materia a costituire l'eccezione. Guardando invece alla teoria atomica si può facilmente osservare che la materia stessa è praticamente vuota essendo la sua massa quasi interamente concentrata nei piccolissimi nuclei degli atomi che la costituiscono.

Qualunque sia il modo di vedere la realtà, è proprio attraverso la dialettica pieno-vuoto che si prende coscienza del vuoto, in quanto è solo attraverso la forma che il pieno gli conferisce in negativo che possiamo avere una percezione diretta della sua presenza.

Il concetto di vuoto e il suo rapporto col pieno riporta l'attenzione a forme culturali contrapposte: quella orientale che accoglie un senso positivo del vuoto, in una dimensione complementare a quella materica e tangibile, rispetto alla quale è inscindibile e per questo carica di valore nel suo dare compiutezza a ciò che esiste; e quella occidentale in cui il vuoto ha sempre avuto una connotazione prevalentemente negativa. Tale visione parte dalla teoria Aristotelica del vuoto impossibile, a cui il filosofo greco era giunto dopo aver osservato che quando da un luogo veniva tolta tutta la materia, immediatamente nuova materia vi si precipita a colmarlo.

Un momento di avvicinamento tra le due culture è evidente se si confronta il capitolo 11 del Tao-te-ching (La regola celeste) e lo scritto “La cosa” di Heidegger. Nel famoso testo sacro taoista la tesi espressa è che l'utilità delle cose, e quindi l'essenza, è data da “ciò che non c'è” e quindi, per esempio, come l'utilità della ruota sta nel foro al suo centro, la funzionalità della casa è data dallo spazio interno. Il vuoto è per questo ciò che dà l'utilità ed essenza alle cose.

Heidegger, in modo abbastanza simile nel saggio “La cosa” cerca di rispondere alla domanda “Che cos'è una cosa?”⁹.

Per dare una risposta porta ad esempio un oggetto in particolare: la brocca. Riflettendo sull'utilità dell'oggetto brocca, il filosofo si interroga sulla cosalità della cosa. Tale cosalità consiste nella funzione per la quale la cosa esiste, e nel caso della brocca sta nell'essere un recipiente. “Il vuoto, questo nulla della brocca, è ciò che la brocca è come recipiente che contiene”. La cosalità della brocca prescinde dal materiale di cui essa è fatta, ma si esplica

nel Vuoto che contiene. In entrambi i testi si vede come il vuoto sia alla base delle cose, ne consista addirittura la vera essenza e rivesta una presenza insostituibile nella definizione delle cose.

Nella cultura occidentale, oltre al pensiero filosofico, è l'arte ad aver ampiamente indagato il vuoto: artisti come Klein, Fontana e Manzoni, ad esempio, con le loro sperimentazioni delineano i termini della questione offrendo punti di riferimento per poter giungere a intravedere il vuoto attraverso tre concetti fondanti: l'immateriale, l'invisibile e l'infinito.

Nell'arte italiana in particolar modo dalla fine degli anni Cinquanta, è possibile ritrovare, in antitesi alla ricerca del pieno attraverso la materia della stagione dell'Informale, la ricerca di una nuova dimensione immateriale dell'arte, un atteggiamento che non fosse più espressivo, ma evocativo di segno metafisico.

Allo stesso modo si può dire che architetture ed architetti di ogni tempo ricorrono al vuoto come mezzo primordiale. Non solo Michelangelo, attraverso un'architettura che sembra scolpita, Boullée, con i suoi universi di architettura irraggiungibile dal semplicemente umano, o Nolli, che nella sua pianta di Roma ha saputo vedere la fluidità del vuoto pubblico aperto attraverso il continuo massiccio dell'edificazione privata, ma anche alcuni degli architetti della modernità come ad esempio Kahn e Moretti che indagano il vuoto quale campo energetico e dispositivo principale per la progettazione.

Così per la città dell'Ottocento che, con la demolizione delle cinte fortificate, trova nel vuoto dei boulevard alberati il nuovo materiale del progetto per la città moderna, vuoto-pausa tra città antica e nuovi ampliamenti. Allo stesso modo, l'occasione contemporanea per ragionare sul vuoto è venuta dalla caduta del muro di Berlino, che ha consentito di poter guardare la città dal suo interno, invertendo il significato dello spazio del muro da limite a centro.

Rem Koolhaas lo descrive come: *“la prima dimostrazione della capacità del vuoto, del nulla, di funzionare con maggiore efficienza, finezza e flessibilità di qualsivoglia progetto al suo posto. Era un monito: in architettura, l'assenza, quando è in competizione con la presenza, ha la meglio”*¹⁰.

Astrazione, Disposizione, Calco e Disoccupazione costituiscono le articolazioni tassonomiche scelte come rappresentative di differenti azioni sul vuoto. Queste ovviamente non esauriscono le infinite espressioni e significati alle quali il vuoto può dar vita, ma intendono definire un possibile ambito di classificazione del vuoto essenzialmente legata alle sue implicazioni architettoniche.

Astrazione e Evocazione

IL VUOTO COSMICO DELLE ARCHITETTURE FANTASTICHE
DI BOULLEÈ

IL VUOTO IMPOSSIBILE DELLE SERIGRAFIE
DI PIRANESI

IL VUOTO INTERATTIVO NELLE INSTALLAZIONI
DI THOMAS SARACENO

IL VUOTO MONUMENTALE NELL'ARCHITETTURA
DI ALDO ROSSI

IL VUOTO METAFISICO NELLA PITTURA
DI GIORGIO DE CHIRICO

IL VUOTO IMMATERIALE NELLA PITTURA
DI YVES KLEIN

“Ground Zero. Nessuna immagine è riuscita meglio di queste due parole a restituire nella loro folgorante successione il senso di ciò che si è visto. (...) Ground è un vocabolo che di per sé evoca la linea di terra, ovvero lo zero convenzionale, la quota dalla quale le cose iniziano a salire o a scendere; zero è il nome del nulla, della cancellazione, del ricondurre tutto all’orizzontale. Azzerare è infatti abbattere, stendere, negare, radere al suolo. In qualche modo i due termini sono dunque sinonimi, rimandano entrambi all’idea di un livellamento, di una costrizione delle cose ad aderire alla terra, a coincidere con essa. In una simbiotica assolutezza ground e zero parlano nello stesso tempo di un programma e del suo compimento, scolpendo nella memoria un ideogramma indelebile, un rovente diapason semantico che emette vibrazioni acutissime”.
(Franco Purini)¹¹

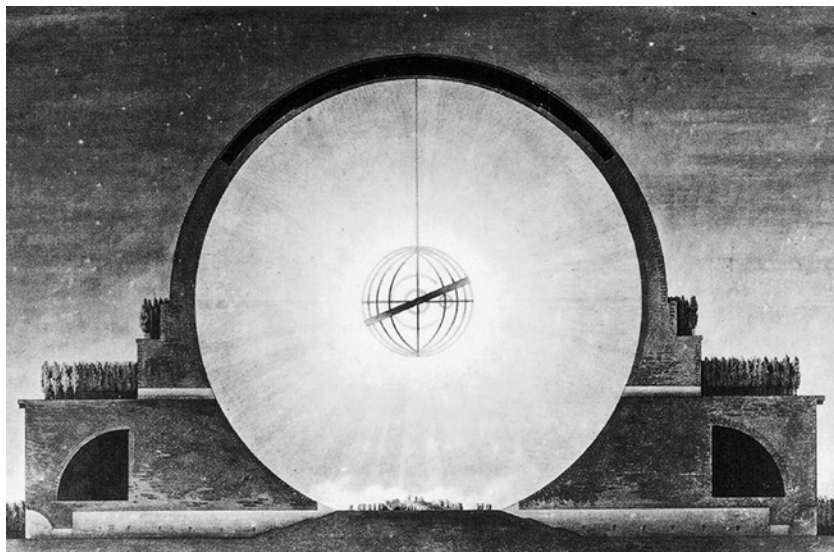
Prima categoria indagata è quella del vuoto in quanto pausa, astrazione metafisica, traccia di memoria e riflessione, che mostra una forte capacità evocativa. Declinazioni di tale categoria sono riscontrabili in molti dei lavori artistici del XX secolo e in altrettanti di architettura.

Nei progetti di Etienne Louis Boullée volumi elementari, monolitici e di scala colossale, compongono edifici con un grande valore simbolico, allo stesso modo dei disegni delle Carceri di Piranesi dove lo sguardo si perde senza punti di riferimento all’interno di spazialità complesse che trasmettono sensazioni inquietanti.

La grandiosità di scala e la passione per la geometria sviluppano in Boullée visioni di edifici giganteschi, dai connotati utopici.

L’architetto parigino, principalmente interessato agli effetti che l’architettura era in grado di esercitare sull’osservatore, metteva in evidenza il valore dell’ombra nel definire il vuoto.

La forza espressiva delle forme geometriche viene così determinata dalla loro semplicità, regolarità e reiterazione e dall’ombra che ne sottolinea la potenza espressiva del vuoto. Emblematico è il progetto per il Cenotafio a Newton, una gigantesca sfera cava che contiene uno spazio in cui scopo del progetto era quello di generare nell’osservatore sensazioni cosmiche davanti ad uno spazio che doveva riprodurre l’immensità dell’universo. Newton aveva postulato l’esistenza dello spazio assoluto geometrico e infinito di attrazione gravitazionale come mediatore attivo: qui è il principio scientifico meccanico che ordina la coesione universale e contemporaneamente corrisponde alla divinizzazione simbolica,



che viene intenzionalmente espresso nella sfera per il suo Cenotafio. Per Boullée la sfera è la massima espressione delle forme regolari che creano delle interazioni con la luce e delle sfumature determinando una plasticità compositiva con le ombre.

Tutt'oggi i progetti utopici di Boullée vengono presi a riferimento creando delle sensazioni uniche per lo spettatore, come per il caso dell'installazione "in ORBIT" di Tomas Saraceno in piazza del K21 Standehaus di Dusseldorf nel giugno 2014.

L'installazione si estende per tutta la superficie della cupola di vetro del museo sospesa a 25 m d'altezza, sulla quale sono poste un'enorme quantità di sfere in PVC di almeno 8,5 di diametro. Si tratta di un'opera interattiva, sulla quale i visitatori possono accedervi e passeggiare all'interno di queste sfere trasparenti o di arrampicarvisi. Un'esperienza artistica progettata in circa tre anni con la collaborazione di ingegneri e architetti per creare una serie di realtà sospese nel vuoto. Un'opera tra visione e realtà, arte ed ingegneria, cielo e terra.

Nel suo modo di concepire il limite, l'architetto-artista argentino Tomas Saraceno lavora su di una materia che viene attivata dalla partecipazione del pubblico, ciò che abbiamo descritto come inesistente diventa così organismo vivente, che respira grazie ai movimenti di chi la attraversa, rendendo visibili le infinite relazioni che ci legano allo spazio, che si modificano attraverso il clima e più semplicemente dai movimenti della gente. Ogni passo, ogni respiro evolve lo spazio, crea una metafora, ovvero le nostre interrelazioni con l'opera condizionano noi stessi.

Una ricerca architettonica per alcuni aspetti vicina a quella di Boullée come tentativo di abitare il vuoto cosmico, si può ritrovare nello spazio puro quasi metafisico di alcuni progetti postmoderni, tra cui le piazze progettate da Aldo Rossi. In questi progetti l'essenzialità delle forme conferiscono al vuoto un valore evocativo e monumentale. Emblematico in tal senso rimane il progetto per il nuovo cimitero di San Cataldo a Modena.

Qui il senso di monumentalità è giocato sulla giustapposizione di elementi semplici, distribuiti proporzionalmente all'interno del grande vuoto definito dai portici.

Al centro di questo vuoto Rossi progetta una spina di loculi, nella forma di semplici parallelepipedi, disposti secondo uno schema triangolare ed un grande cubo. Un monumento vuoto, destinato, secondo il progetto iniziale, ad ospitare il sacrario dei caduti di guerra, successivamente adibito ad ossario comune. "La costruzione

Étienne-Louis Boullée, Cenotafio di Newton.

Saraceno, In ORBIT, K21 Standehaus di Dusseldorf.

cubica con le sue finestre regolari ha la struttura di una casa senza piani e senza copertura, le finestre sono senza serramenti, tagli nel muro; essa è la casa dei morti, in architettura è una casa incompiuta e quindi abbandonata. Quest'opera incompiuta e abbandonata è analogica alla morte"¹².

I disegni con cui Aldo Rossi rappresenta gli elementi del cimitero, in particolare modo le sezioni dove il cono risulta un grande invaso nero appena colpito dalla luce radente che penetra dalla sommità, ricordano le immagini vibranti di luci e di ombre dei disegni di Etienne-Louis Boullée e di Claude-Nicolas Ledoux dove volumi elementari, monolitici e di scala colossale, compongono edifici con un grande valore simbolico. Nei disegni di progetto ricordano inoltre le atmosfere dei quadri di De Chirico, dove spazi vasti e deserti, ombre decise, colori assoluti rendono monumentale lo spazio attraverso l'esaltazione del vuoto.

Il valore potenziale degli spazi dipinti dall'artista metafisico sta proprio nel vuoto, nel massimo della dilatazione e della sospensione spaziale e temporale che esso sembra consentire.

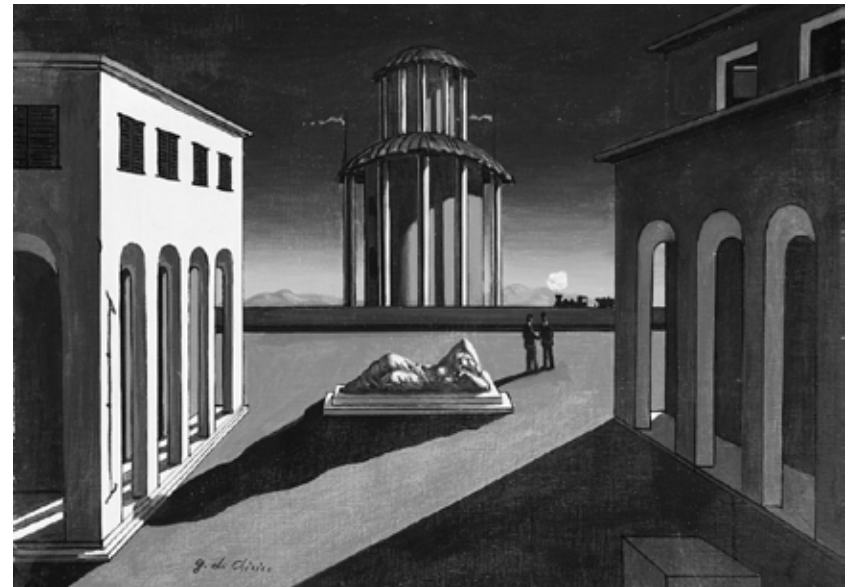
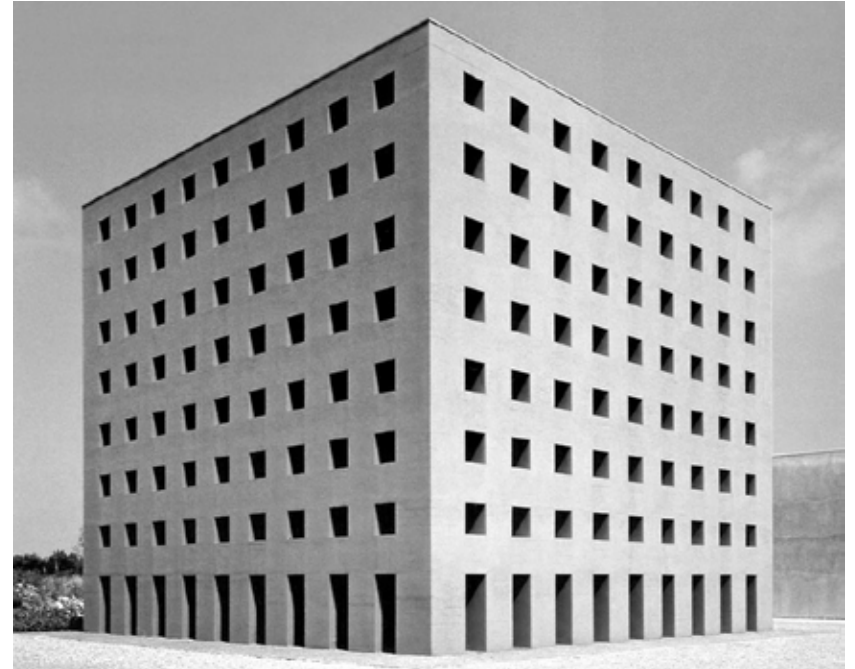
Il vuoto definisce lo spazio delle sue piazze metafisiche, che dipinge partendo dalle forme architettoniche di sfondo, fatte di volumi scanditi da arcate e aperture fortemente contrastate dall'ombra.

L'intenzione di De Chirico di conferire alla scena una condizione metafisica, lontana dalla realtà e per questo quasi soprannaturale, si manifesta dunque proprio nell'inquadratura attraverso il vuoto architettonico.

Nell'opera del 1917 intitolata "Il grande metafisico" compare in primo piano, al centro della piazza, uno strano monumento composto da squadre, righe e altri strumenti geometrici, un panno rosso e al culmine il busto di un manichino. La piazza è completamente deserta quasi a voler evidenziare la forte dominanza del vuoto fatta eccezione per una figura umana lontanissima sullo sfondo. De Chirico non vuole infatti svelare una veduta reale, ma cercare di svelare i significati più reconditi che si nascondono oltre le apparenze visibili.

Un vuoto, che per certi versi può essere considerato anch'esso "grande metafisico" in quanto spazio impossibile è quello che si riconosce nelle Carceri di Giovanni Battista Piranesi. Il famoso architetto e incisore del XVIII secolo, combinando le scenografiche fughe prospettiche del Bibiena con le procedure compositive tipiche del capriccio, inventa per le "carceri" un universo infinito e vertiginoso, un interno tanto grande ma allo

*Aldo Rossi, Cimitero di San Cataldo.
Giorgio de Chirico: Piazza d'Italia, 1954-55.*



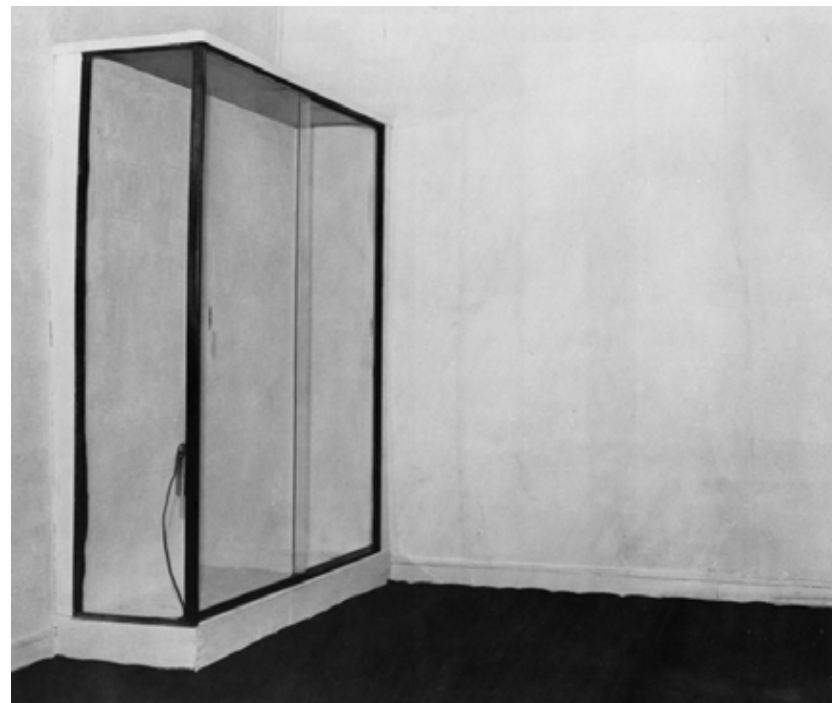
stesso tempo claustrofobico, attraversato da ponti e percorsi affacciati su un vuoto dalla tonalità oscura e angosciata. Tale spazio, paradossalmente, seppur strutturato in modo rigoroso e preciso attraverso la prospettiva, manifesta al contrario un senso di imprevedibilità e dismisura, è infatti uno spazio che è reale solo nella rappresentazione, uno spazio impossibile che è quello del delirio e dell'incubo.

“È già stato notato, che nelle Carceri, la costruzione non è data dall'assenza di spazio, ma da un'apertura verso l'infinito”¹³.

Nella pittura di Yves Klein, il vuoto silenzioso dell'influenza orientale zen (e della pratica del judo) si appropriava delle pitture monocromatiche blu, come “IKB 54” (1957), la cui intenzione animista è quella di irradiare un'intensità vitale (analoga al concetto di Chi) che impregni lo spazio e tocchi il sentire dello spettatore. Klein ricerca nell'uso di un unico colore un valore assoluto, intendendo il vuoto come l'immateriale. La monocromia, principio stilistico fondamentale dell'arte di Klein, fu in questo senso l'inizio di una ricerca universale, la ricerca di riferimenti al di fuori degli eventi terreni e quotidiani, il tentativo di superare i confini dell'arte figurativa, ritrovando nuovi valori nell'idea di vuoto. Invece di rappresentare oggetti, Klein vuole dipingere lo spazio puro, l'immagine della loro assenza. Continuando la sua ricerca sul concetto di vuoto, l'artista rafforzò la convinzione che l'idea di un'opera d'arte fosse più importante dell'opera stessa, concreta e realizzata. Cominciò così a pensare ad un evento che non era mai stato organizzato in nessun altro luogo, una esibizione il cui oggetto non sarebbe stato niente di concreto, di immediatamente visibile.

L'esibizione - divenuta famosa come *Le Vide* (Il Vuoto) - ebbe luogo in un unico giorno il 28 aprile 1958, nella Galleria Iris Clert di Parigi. Klein eliminò tutto l'arredamento della piccola galleria di soli 20 m² e in 48 ore pitturò di bianco l'intera stanza, con lo stesso solvente che usava per le tele monocrome. Forse per la natura eccentrica dell'evento, intervennero più di 3000 persone, che entrarono nella stanza vuota e silenziosa individualmente o in piccoli gruppi. Ai visitatori fu offerto un cocktail blu, preparato per l'occasione.

*Yves Klein, Le vide.
Alcune opere di Yves Klein.*



Costruzione e Relazione

IL VUOTO ORGANIZZATO DELL'ACROPOLI DI ATENE:
RIMANDI A DISTANZA

IL VUOTO DISPOSTO DEL CAMPIDOGGIO DI CHANDIGARH:
IL SUOLO COME PENTAGRAMMA

IL VUOTO APERTO DEL CENTRO DI BRASILIA:
LO SPAZIO INFINITO

IL VUOTO STRUTTURATO DEL GIARDINO GIAPPONESE:
UNA ESPERIENZA ESTETICA E FILOSOFICA

IL VUOTO SCOLPITO DEI GIARDINI DI PIETRA
DI ISAMU NAGUSHI

IL VUOTO SEPARATORE DELLE INSTALLAZIONI
DI RICHARD SERRA: LA LAND ART

Questa categoria di vuoto si manifesta attraverso i modi e le regole con cui lo spazio organizzato si carica di significati rispetto alla disposizione di certi elementi al suo interno e alle relazioni che essi instaurano a distanza. Forma archetipa di questa modalità spaziale è l'Acropoli greca, che ad Atene manifesta la sua espressione massima di spazialità propria dell'architettura classica. Lo spazio vuoto è definito attraverso la giustapposizione di oggetti fortemente significativi e dalla segnata singolarità, che definiscono tra loro una perimetrazione virtuale del vuoto fatta di rimandi a distanza che riconducono ad unità globale lo spazio.

Tali rimandi sono modulati e ordinati dal progetto attraverso l'uso di assi come vettori ideali lungo i quali si organizzano gli elementi. Nel caso dell'Acropoli di Atene l'asse è uno solo, dal Pireo al Pentelico, dal mare alla montagna.

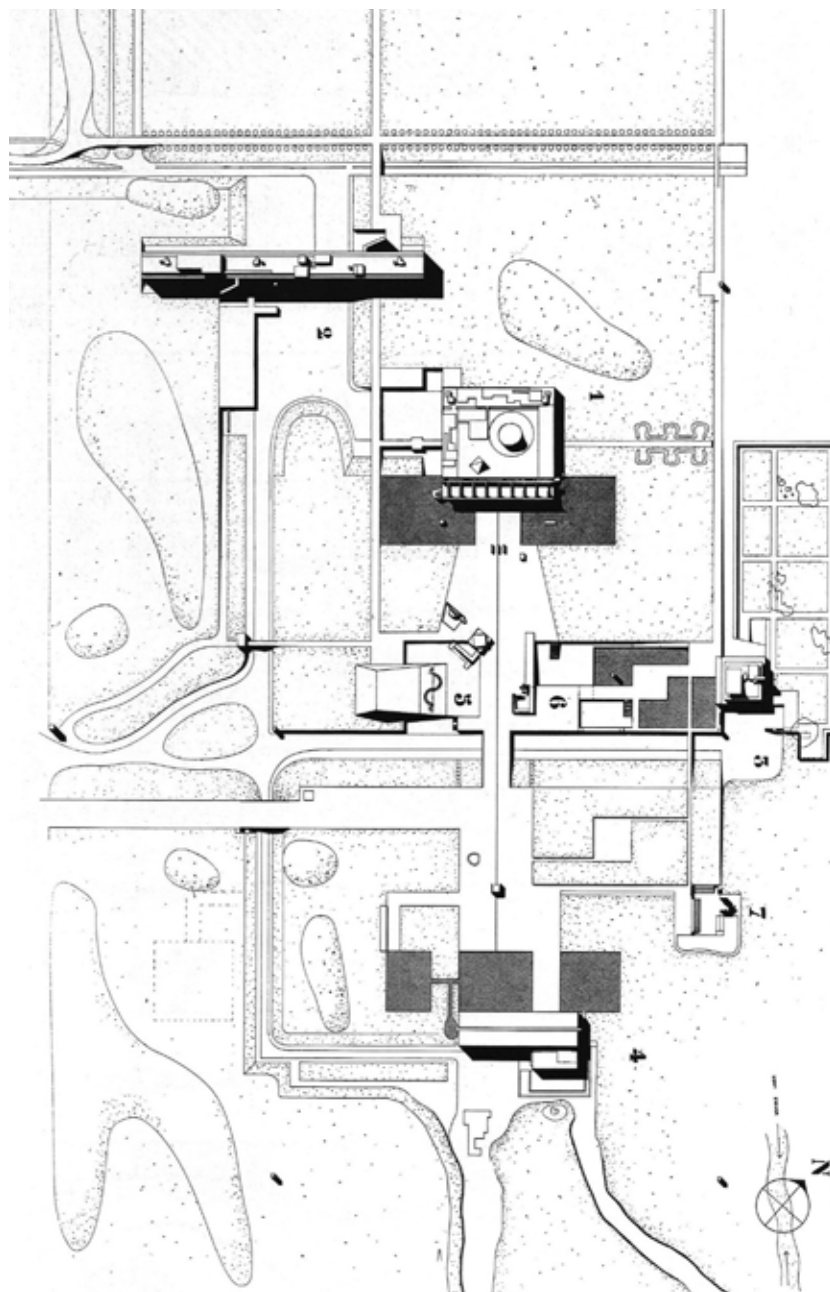
I Propilei, la porta dell'Acropoli, sono la cerniera di tale asse, mentre *“essendo al di fuori di questo asse perentorio, il Partenone a destra e l'Eretteo a sinistra, avete la possibilità di vederli di tre quarti, nel loro aspetto globale. Non bisogna sempre mettere le architetture sugli assi, dal momento sarebbero come persone che parlano tutte in una volta”*¹⁴.

In tal senso è immediato il parallelismo con il lavoro di Le Corbusier a Chandigarh, ed in particolare con nel progetto per il Campidoglio, in cui la struttura spaziale dell'area è definita da figure geometriche elementari disposte su un grande supporto spaziale dato dal suolo.

*“Dal momento che il terreno, in questo caso, era piano, la disposizione dei monumenti era stata determinata dalla sovrapposizione di una griglia di dimensioni conformi. [...] Gli edifici rappresentativi dei tre ‘poteri’ – l'Alta Corte, l'Assemblea e il Palazzo del Segretariato – non erano messi in relazione, come nell'Acropoli, dalla configurazione del luogo, ma piuttosto da astratti angoli visivi, che sfumavano attraverso grandi distanze, uno scorcio progressivo, i cui soli limiti sembravano consistere nelle montagne all'orizzonte”*¹⁵.

La disposizione degli edifici è strutturata secondo una griglia ortogonale alla quale si sovrappone però una più complessa struttura dovuta alle relazioni percettive che si instaurano tra gli stessi edifici e tra gli elementi che compongono il progetto di suolo.

Su tale supporto, agli edifici principali sono giustapposti una serie di oggetti che contribuiscono ad equilibrare la composizione visuale, come ad esempio la Torre d'Ombre, un edificio completamente svuotato, uno scheletro di cemento che *“svolge un ruolo rilevante: posta sull'asse principale del Campidoglio, tra l'Alta Corte e il Palazzo dell'Assemblea, ruotata di circa 45° rispetto a questi edifici e alla griglia urbanistica (i suoi lati sono orientati secondo i punti cardinali), essa interrompe otticamente l'immenso spazio vuoto, ritmandolo e rendendone perciò leggibile la profondità: un ruolo simile a quello svolto dagli obelischi e dalle fontane in molte piazze italiane, o*



dalle due colonne che chiudono Piazzetta S. Marco nel lato aperto sul Canal Grande”¹⁶.

Così nel progetto di Lucio Costa per la nuova capitale del Brasile del 1956, la città si sviluppa su due assi principali, il primo di dimensione minore si inoltra come una freccia verso il centro della curva del lago, il secondo perpendicolare al primo, ha una forma arcuata per seguire l'andatura ad ansa dello specchio d'acqua.

Il grande valore del progetto di Costa è dato dallo studio dello spazio, dal rapporto tra i volumi degli edifici, siano essi residenziali, commerciali o di rappresentanza e il vuoto che li circonda, infatti, non è un caso che quando nel 1987 si proporrà l'iscrizione di Brasilia nel *World Heritage Site* dell'Unesco, lo si farà non in riferimento alle singole architetture ma al piano nella sua totalità, e quindi alla disposizione dei volumi e allo spazio aperto.

Parallelamente a questi esempi occidentali di “organizzazione del vuoto” si può inquadrare il modo orientale di concepire e strutturare lo spazio vuoto.

Va detto che fra l'idea di vuoto che esiste in Occidente e quella che esiste in Oriente vi è una grande distanza. *“Il vuoto come siamo abituati a pensarlo noi, confluisce nel nichilismo. Mentre dall'altra parte è la condizione di possibilità di tutti gli eventi, di tutte le cose. Il vuoto in questo senso è il massimamente pieno”*¹⁷.

Il pensiero orientale quindi afferma che il vuoto in nessun caso è assimilabile al nulla, ma semmai al tutto, nell'essere possibilità di rapporto eventuale e campo di relazioni interattive.

E' nell'arte che la cultura orientale esprime pienamente il valore del vuoto. Le forme artistiche caratteristiche della cultura orientale come la cerimonia del tè, la pittura ad inchiostro, la poesia haiku, l'ikebana, i giardini di pietra, il teatro *nou*, sono rituali che si basano sull'esperienza del vuoto.

*“Il luogo in cui il vuoto sembra concentrare è mettere in evidenza la sua presenza e la sua funzione [...] è il sukiya, la stanza del tè. Il vuoto che in questo luogo si celebra, oltre che fisico ed estetico, è morale e mentale”*¹⁸.

Nel vuoto trovano espressione e realizzazione i canoni estetici orientali e solo attraverso lo studio del vuoto non come esercizio di stile, ma soprattutto come esercizio mentale, si riescono a superare i propri limiti fisici e intellettuali, morali e spirituali.

Il giardino zen può considerarsi una trasposizione tridimensionale di tutta questa cultura filosofica. Il giardino è delimitato da un recinto, non molto alto che rende osservabile il giardino solo da una stretta fascia pavimentata prospiciente al recinto. Per questa ragione il giardino, non è luogo penetrabile ma solo oggetto di contemplazione.

Le Corbusier, Campidoglio di Chandigarh.

Esempio emblematico della pratica del “vuoto organizzato” orientale il giardino zen nasce dalla più antica pratica del giardino “Karesansui”, detto anche giardino giapponese in stile “paesaggio secco”. I sacerdoti Zen hanno adottato il “Karesansui” assegnando alla sua costruzione lo scopo di aiutare alla comprensione più profonda dello zen e dei suoi concetti. La meditazione zen non avviene più solo con l’osservazione del giardino ma anche e soprattutto con la sua stessa creazione.

Di fronte al giardino di roccia il sacerdote deve fare ciò che naturalmente deve essere fatto, fare le righe con il rastrello e fondersi con lo spirito intimo della pietra. Raccogliere le foglie, i rami secchi, senza ragione, semplicemente perché è nell’ordine delle cose che venga fatto. Accettare che non vi sia un motivo e un fine, farsi parte della pietra, farsi parte del vuoto.

La sabbia utilizzata è granito o marmo schiacciato e di tonalità uniformi: bianco, bianco sporco, beige, di circa 2 millimetri di diametro. La pietra, presente in pochi esemplari accuratamente scelti, non solo sta a rappresentare, come nella tradizione, montagne e piante, ma è simbolo di tutte le cose del mondo naturale. Essa si erge a icona dell’esistenza stessa delle cose come le percepiamo, rappresenta la materia in contrapposizione con gli spazi vuoti.

L’estremo simbolismo dello zen, trova la sua espressione all’interno del giardino giapponese con l’assegnazione di un grande valore sia a pochi singoli elementi che al grande protagonista estetico, il vuoto.

Lo scultore, architetto e designer statunitense di origine giapponese Isamu Noguchi ha interpretato nei suoi progetti di giardini degli anni Sessanta il concetto zen di vuoto organizzato, in particolare nel progetto per il “Giardino arido” per la biblioteca della Yale University a New Heaven negli USA, opera di Gordon Bunshaft. L’estrema essenzialità del giardino, il suo carattere astratto, l’assenza di qualunque forma di animazione, l’uso di un unico materiale – marmo bianchissimo, di cui è costruita anche la maquette-scultura – fanno sì che l’opera realizzata possa intendersi come pura amplificazione dimensionale del modello. Ne deriva l’idea che il giardino sia una scultura che diventa architettura, le cui dimensioni sono in un certo senso fittizie e immaginarie: può essere uno spazio sterminato oppure piccolissimo.

Il giardino è una piattaforma bianca, interamente realizzata in marmo del Vermont, segnata da un reticolo disomogeneo di lievi incisioni di derivazione cosmologica, su cui tre oggetti – una piramide, un anello e un cubo in bilico su un vertice – sono parte di un racconto simbolico. Questo spazio è inaccessibile ed è realizzato in modo che esso possa essere osservato solo da punti di vista privilegiati e controllati, in questo caso solo dall’alto

Il giardino zen.



o lateralmente.

L'inaccessibilità è una condizione ricorrente nelle opere di Noguchi, che in tal modo documentano un senso di impraticabilità di un rapporto tra un'architettura e un giardino interpretato principalmente come spazio di contemplazione.

Analogamente Noguchi progetta a New York, alla base della *Chase Manhattan Bank*, un "Giardino d'acqua" lavorando anche qui in uno spazio a corte, ribassata rispetto al calpestio urbano, che non è fruibile direttamente ma è solo osservabile. Confermando i suoi riferimenti della tradizione zen, Noguchi pone sette massi in granito giapponese su una superficie ondulata in pietra, periodicamente ricoperta da un sottile velo d'acqua, in modo da dare l'impressione che le pietre sembrino levitare su di essa.

L'architettura scolpita o la scultura architettonica di Noguchi è emblematica nel condurre da un concetto di scultura a tutto tondo ad un concetto di scultura da esperire direttamente, cioè vivere e abitare, entrando in contatto diretto con la costruzione nello spazio che essa stessa propone, in un processo che avvicina la scultura all'architettura.

Questo tipo di lavoro sulla spazio vuoto nell'arte contemporanea si è sempre più connesso al paesaggio attraverso la land art, in cui l'artista "scolpisce" il territorio attraverso segni che danno un ordine e una nuova figura al vuoto.

Uno dei massimi esponenti di questo modo di lavorare in connessione col paesaggio è Richard Serra, che nei suoi lavori di land art cerca, attraverso pochi elementi che segnano il territorio, di ordinare il vuoto.

Nella sua nota opera dal titolo *Shift* del 1970, ad esempio l'artista si cimenta con i temi del paesaggio e della topologia.

Lo stesso Serra, parla della sua opera in termini molto vicini a quelli di un progettista di paesaggio: spostandosi per cinque giorni nel sito formato da un vasto campo affiancato da due colline separate da una valle a gomito, scopre che due persone che camminano lungo i lati del campo, restando l'una in vista dell'altra malgrado i dislivelli, determinano uno spazio topologico definito. Egli stabilisce una dialettica tra la percezione globale del luogo di un individuo e il suo rapporto con il terreno su cui si sposta legati ad un orizzonte in continuo mutamento.¹⁹

Isamu Noguchi, *Giardino arido*, Biblioteca a Yale.
Isamu Noguchi, *Giardino d'acqua*.



Impressione e Escavazione

CAVITÀ RIEMPIE E MATERIA SVUOTATA NELLA SCULTURA
DI ANISH KAPOR

FIGURE APERTE E LIMITI INCOMPIUTI NELL'OPERA
DI CHILLIDA

I VUOTI ABITATI DELLE SCULTURE DI MARY MISS

SEQUENZE DI VUOTI COME CALCO DELLA MATERIA
URBANA: LA PIANTA DEL NOLLI

COMPRESSIONE E DILATAZIONE DEL VUOTO
ATTRAVERSO LA LUCE: I CALCHI ARCHITETTONICI DI
LUIGI MORETTI

ARCHITETTURA SCAVATA IN AIRES MATHEUS

SPESSORE SVUOTATO NELL'OPERA DI LUIS KAHN

POROSITÀ MATERICA IN ZUMTOR

COMPORRE CON I VUOTI: LA STRATEGIA
ARCHITETTONICA DI REM KOHLAAS NELLA BIBLIOTECA
DI FRANCIA

Questa categoria si riferisce alla potenzialità del vuoto di esistere in quanto dialogo col pieno. Si tratta dunque di una lettura in negativo che fa emergere spesso nuove dimensioni interpretative e svela valori più importanti di quelli delle strutture che li delimitano.

E' nell'articolazione ritmica del vuoto col pieno che si produce lo spazio architettonico, che questo si conforma attraverso una metrica paragonabile a quella musicale, in quanto *"in musica, pausa e silenzio stanno al tempo come il vuoto sta allo spazio architettonico. Ed entrambe, musica e architettura, costruiscono ambienti"*²⁰.

In tal senso, l'analogia con la musica suggerisce l'esistenza di un ritmo nel rapporto dialettico tra pieno e vuoto che si manifesta in sequenze di forme diverse del vuoto, scandite dalla forma del pieno.

Il vuoto così interpretato mostra quindi la sua natura compositiva e formale intenzionalmente definita dall'atto dello scavo. Si può infatti dire che *"il vuoto prodotto per sottrazione non è uno spazio residuale, informe e indeterminato, ma sostanziale, esito di un processo progettuale."*²

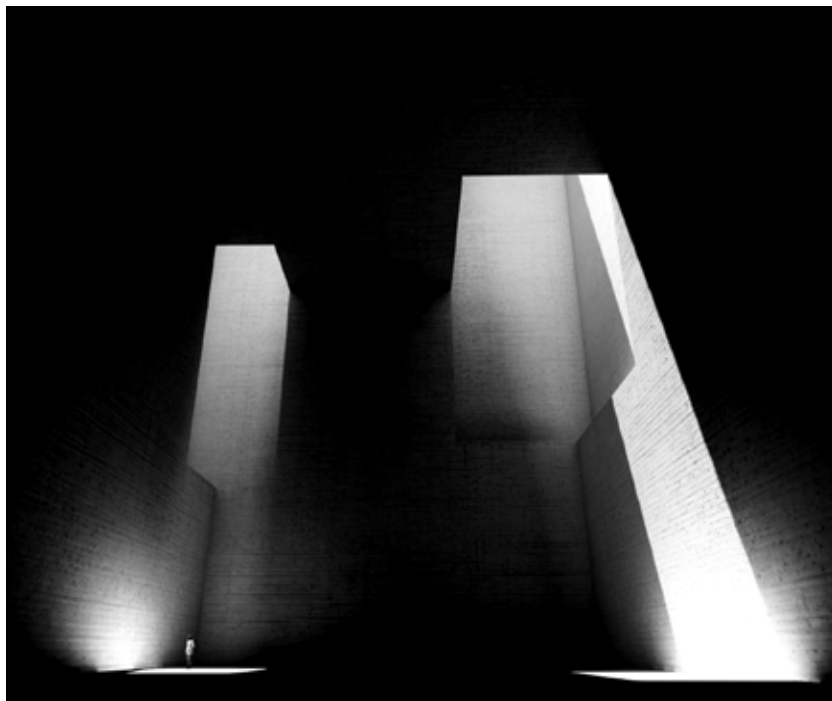
In tal senso vanno riconosciute all'arte diverse forme di indagine intorno a questo tema specifico di vuoto scavato.

In questo modo si può individuare, ad esempio, alla base del lavoro dell'artista contemporaneo Anish Kappor il gioco di relazioni tra vuoto e pieno, spazio e materia, concavo e convesso. Le sue sculture mettono in scena il vuoto, reso tangibile dal gioco scultoreo sul solido in cui pare che le cavità si riempiono e la materia si svuota.

Il senso dello spazio cavo e il concetto di limite sono i temi cardine nella scultura di Eduardo Chillida. Creare un luogo significa delimitare, introducendo uno spazio racchiuso entro tali limiti o svuotandolo. Lo spazio, entità concava, cava, viene ritagliato nella materia o definito da diaframmi rispetto allo spazio infinito.

Ritagliare lo spazio dentro la montagna di Tindaya significa creare un luogo fra cielo e terra, da cui contemplare l'orizzonte e collegarsi alla luce e all'architettura che la luce stessa crea. È il concetto di "spazio carico", di "vuoto pieno di tensioni e vibrazioni" che sta al centro della ricerca spaziale di Chillida: un vuoto da abitare. La costruzione non diviene più il mettere una pietra sull'altra, interporre oggetti dentro lo spazio; la costruzione è costruire lo spazio, dare figura alla forma immateriale dello spazio.

Allo stesso modo alcune delle sculture di Mary Miss creano spazi in cui l'osservatore può entrare e farne esperienza, ricordare, essere coinvolto: *"al centro del mio lavoro c'è l'esperienza diretta dell'osservatore – che tenta di dare al luogo un contenuto emotivo"*²¹. Molte sue opere sono manipolazioni della terra, scavi nel terreno che, seppur non creano antri interni al suolo, formano comunque dei rifugi, luoghi le cui forme sono familiari, capaci di suscitare associazioni inconsce, di trasportare l'osservatore su un altro piano semantico o esistenziale, quello dell'immaginazione e della memoria. La relazione tra vuoto e pieno, tra massa e spazio sottratto è però ciò che



essenzialmente conforma un'architettura, la sua stessa rappresentazione diviene un problema espressivo fondamentale in quanto portatrice di un'intenzionalità precisa tanto analitica quanto progettuale.

La "Nuova pianta di Roma" disegnata da Giovanni Battista Nolli nel 1748, attraverso la sola scelta grafica, introduce una lettura in negativo della città dedicando una particolare attenzione alla continuità tra vuoti, urbani ed interni alle architetture. L'architetto comasco legge la città come un susseguirsi di spazi vuoti, rappresentandola *"come una serie di solidi dai quali erano stati scavati chiese, piazze o altri edifici pubblici per diventare parti di pubblico dominio"*²².

Il vuoto viene interpretato per la prima volta come l'elemento strutturante la città. *"La città rivela in questo modo una sua consistenza porosa, fatta di contrazioni e di dilatazioni, in cui lo spazio circola come un fluido che colma ogni interstizio, iscrivendosi in una articolata tassonomia. Nella Nuova pianta di Roma il vuoto perde la sua unicità aprendosi in una serie di tipologie spaziali nettamente individuate"*²³.

Analogia operazione in campo architettonico, viene portata avanti da Luigi Moretti nel 1952 nel pubblicare sulla rivista "Spazio" alcuni calchi da lui realizzati di opere celebri intesi come modelli cognitivi della spazialità interna alle architetture. Trasformando il vuoto in pieno, i calchi rendono visibile lo spazio interno che diviene volume, in questo modo si vuole sottolineare l'attenzione sullo spazio invece che su gli apparati decorativi o plastici del contenitore.

Negli interni di Santa Maria della Provvidenza a Lisbona e della Basilica di San Pietro di Michelangelo, o nelle sequenze di spazi di diversa natura come quelle attraverso il portico, l'aula quadrata e il natatorio di Villa Adriana, o il vestibolo, il portico e il cortile di Palazzo Farnese, Moretti mette in evidenza un calco altrimenti difficile da vedere nella sua geometria, ma senza la cui comprensione non è possibile afferrare fino in fondo il senso di un organismo architettonico.

"Un'architettura si legge mediante i diversi aspetti della sua figura, [...] vi è però un aspetto espressivo che riassume con una latitudine così notevole il fatto architettonico che sembra potersi assumere, anche isolatamente: intendo lo spazio interno e vuoto di una architettura. [...] I volumi interni hanno una concreta presenza di per sé stessi, indipendentemente della figura e corposità della materia che li rinsera, quasi che siano formati di una sostanza rarefatta priva di energie ma sensibilissima a riceverne. Hanno cioè delle qualità proprie di cui, ritengo, se ne palesano quattro: la forma geometrica, semplice e complessa che sa; la dimensione, intesa come quantità di volume assoluto; la densità, in dipendenza della quantità e distribuzione della luce che li permea; la pressione o carica energetica, secondo la prossimità più o meno imminente,

Eduardo Chillida, Moñtana Tindaya, Fuerteventura, Spain, 1993.

Luigi Moretti, calco della chiesa di S. Filippo Neri di Guarino Guarini.

*in ciascun punto dello spazio, delle masse costruttive liminari, delle energie ideali che da esse sprigionano*²⁴.

Il vuoto assume nell'architettura morettiana una qualità compositiva in quanto campo di forze, che l'architetto modula attraverso l'uso della luce, la compressione e la dilatazione dello spazio e la messa in sequenza di diverse spazialità.

Nell'architettura contemporanea l'eredità di tale approccio verso la dialettica tra vuoto e pieno si ritrova nel lavoro degli architetti portoghesi Francisco e Manuel Aires Mateus, la cui opera è nota proprio per la forte relazione che innesca tra massa e assenza. Il loro approccio progettuale si avvale spesso di plastici che della dialettica tra pieno e vuoto fanno la propria essenza espressiva, come ad esempio mostrato nell'installazione *Voids* alla Biennale di Venezia del 2010, in cui per ogni opera vengono prodotte due tipologie di plastico, un primo che alla maniera di Moretti rende visibile il vuoto facendolo diventare massa, un secondo il cui spazio interno è scavato intorno ai vuoti che così risaltano come pieni.

Tra i maestri del Novecento, colui che ha lavorato maggiormente sulla dialettica tra vuoto e pieno è sicuramente Louis Kahn nel disporre alcuni spazi tra o intorno ad ambienti chiusi "come vuoti, camere di decompressione, magma di silenzio"²⁵. Alla base della sua ricerca architettonica emerge l'idea dell'architettura come scavo, lo spessore murario come luogo e il sistema dei vuoti come sequenze.

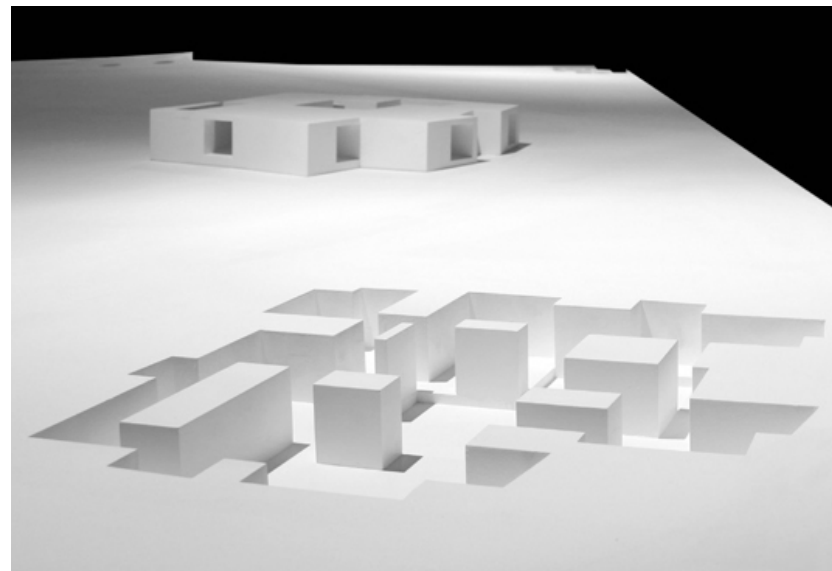
Il progetto della cittadella del potere politico di Dacca in Bangladesh, è il manifesto della poetica tra assenza e massa nell'architettura di Kahn. La distribuzione dei volumi e l'articolazione fluida dei vuoti spaziali è progettata utilizzando linee curve e piante dalle geometrie circolari, che costituiscono un forte richiamo all'architettura del periodo imperiale romano.

Le radici di tale riferimento spaziale vanno ricercate nell'esperienza compiuta da Kahn in Italia ed in particolare a Roma, in cui focalizza l'attenzione verso lo spazio e le modalità con cui la massa può conformarlo: *"Architettura è il meditato farsi degli spazi. Il manifestarsi dell'architettura riflette l'attimo in cui i muri si divisero e comparvero le colonne. Fu un evento incantevole: ne è derivata pressoché tutta la vita dell'architettura"*²⁶.

Per Kahn la luce genera lo spazio ed è l'elemento più importante dell'architettura. *"In un disegno che ritrae un interno romano (peraltro non identificato) la struttura si impone come premessa del vuoto in essa contenuto, suggerendo, in questo caso, un'idea di architettura concepita al contempo come massa e spazio, pieno e vuoto"*²⁷.

Nel progetto di Dacca le massicce pareti dell'opera progettata da Kahn sono

Aires Mateus, *Voids*.
Louis Kahn, *Assemblea Nazionale di Dacca*.



opportunamente studiate per consentire alla luce di scivolare all'interno degli edifici. La luce cala dall'alto, si insinua tra le aperture prive di vetro dei muri esterni, generando suggestivi effetti chiaroscurali permettendo di riconoscere nel vuoto il vero protagonista del lavoro dell'architetto.

In questo modo l'architettura diviene contorno del vuoto, un sistema di spazi svuotati che si susseguono e che rappresentano l'essenza del progetto. Nel progetto delle Terme di Vals di Peter Zumthor vengono utilizzate le stesse modalità con cui Kahn plasma massa, vuoto e luce. Qui le cavità sembrano scavare la massa muraria e formare una sequenza, uno spazio fluido, quasi poroso, che culmina in un vuoto principale circondato da strutture che in apparenza si mostrano piene ma che sono in realtà anch'esse cave che accolgono al loro interno spazi di dimensioni minori.

*"In questo edificio l'analogia con la caverna non è solo una metafora, ma un'esperienza spaziale e materica che nasce dallo stretto rapporto che l'architettura instaura con la geologia e la topografia del luogo in cui si inserisce. [...] Le cavità definiscono l'esperienza spaziale e emotiva, varia e complessa che le terme propongono, in cui la luce zenitale a lame gioca un ruolo fondamentale nell'articolazione e variazione degli spazi"*²⁸.

Un differente approccio si trova invece nella "Strategia del vuoto" che teorizza Rem Koolhaas nel progetto della Biblioteca Nazionale di Francia in cui i vuoti sono ritagliati in un volume stereometrico quasi in maniera casuale e organica e gli ambienti principali si formano come buchi erosi nella massa della forma pura. Il valore del vuoto è evidente nei due plastici realizzati per la presentazione utilizzati per far capire la logica di aggregazione in cui nel primo viene mostrato il volume dell'edificio come pieno, nel secondo sono invece i vuoti presentati come volumi pieni. La "Strategia del vuoto" di Koolhaas consiste nell'articolare la parte più importante dell'edificio come assenza della costruzione, come una specie di rifiuto del costruire. In questo progetto gli spazi di servizio formano la massa stereometrica del volume, e le cavità sottratte sono invece gli spazi serviti che nei progetti dell'architetto olandese assumono sempre il carattere di luoghi di relazione e incontro.

La quarta ed ultima categoria del vuoto analizzata, è quella legata alla sua costruzione, al suo ottenimento, tramite gesti sulla forma materiale ed in cui lo spazio emerge sovvertendo il tradizionale rapporto dialettico tra assenza e massa.

Rem Koolhaas, Progetto per la Biblioteca di Francia.



Disoccupazione e Estensione

VUOTI LIBERATI:
LA SCATOLA DI OTEIZA

VUOTI COMPRESSI:
LE SCULTURE DI RICHARD SERRA

VUOTI ATTESI:
LA TELA SQUARCIATA DI LUCIO FONTANA

VUOTI ESPLOSI:
L'APERTURA DELL'INVOLUCRO MURARIO NEL DE STJIL

VUOTI IN ESTENSIONE: LA CASA DEL FASCIO DI TERRAGNI

VUOTI RECINTATI:
LE STANZE COLORATE DI LUIS BARRAGAN

In scultura, in quanto pratica plastica e tridimensionale tale categoria di vuoto emerge nelle opere di artisti come Oteiza e Richard Serra in cui l'arte si manifesta nel dare forma alla dialettica tra vuoto interno ed esterno alla scultura.

Nelle sculture di Jorge Oteiza *“il vuoto è qualcosa che si ottiene (come succede in fisica, il vuoto non esiste), è una risposta estetica nella fase di disoccupazione spaziale. Il vuoto viene ad essere la presenza di un'assenza. Lo spazio vuoto come luogo di appartamento spirituale, come ricettività, lo spazio vuoto come barriera e neutralizzazione o difesa dell'aggressività esteriore, dell'espressività e del cinetismo, a fare dell'uomo”*²⁹.

La Scatola Metafisica (1958) e Tiedro (1959) di Jorge Oteiza costituiscono la conquista dello spazio vuoto ricettivo attraverso la liberazione del cubo che si manifesta nei contorni di assenza tra il visibile e l'invisibile. La scatola metafisica, inserita nell'archetipo del cubo disoccupato dai contorni dei quadrati di assenza obliquamente ritagliati nel ferro, corrisponde alla manifestazione della presenza dell'invisibile.

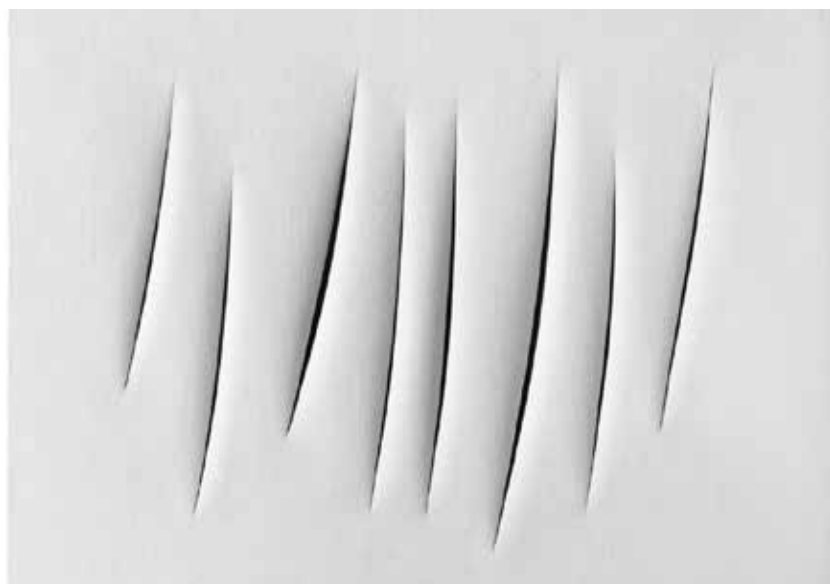
*“Oteiza, piuttosto che occupare lo spazio, tende invece a disoccuparlo. Questo è il concetto centrale del suo lavoro: la disoccupazione dello spazio, ovvero togliere la materia e sostituirla con l'energia”*³⁰.

Le famose sculture in metallo ossidato di Richard Serra sono un ulteriore esemplare modalità con cui la scultura costruisca lo spazio plasmando la materia. Le sue installazioni minimaliste, costituite solo da grandi rotoli metallici, una sorta di bobine e lastre, sono spesso inserite in spazi già definiti e consolidati, come accade nel MoMA di San Francisco, e intendono in questi generare nuove spazialità in cui il fruitore perde la cognizione spaziale originaria e quindi i riferimenti.

L'astrazione geometrica della forma, visivamente definibile dall'esterno, nasconde la possibilità dell'esperienza fisica all'interno dell'opera, aperta all'imprevedibilità delle reazioni del pubblico. Vuoti da abitare, da percorrere o rifugi silenziosi, le installazioni di Serra creano uno spazio per l'uomo, chiamato ad assegnare nuovi significati al vuoto attraverso la propria di percorrerlo e smarrirsi al suo interno.

Quest'approccio di ricerca verso il vuoto in arte, vede nell'opera di Lucio Fontana un ulteriore e diversa chiave di lettura. Il taglio di Fontana, gesto essenzialmente plastico applicato alla tela, ricerca il vuoto attraverso una nuova dimensione materiale, attraverso la penetrazione della luce nella tela squarciata: *“Il buco era, appunto, quel vuoto dietro di lì [...] e, poi, matura in qualunque forma, ma, l'importante, era dire ‘è finita una forma così, io vado più in là, la voglio documentare [...] io buco, passa l'infinito di lì, passa la luce, non c'è bisogno di dipingere”*³¹.

Nel 1947 Fontana realizza un'opera in bronzo, la “Scultura spaziale”, che non è altro che una forma vuota. Il vuoto è il protagonista della composizione, un anello di bronzo attraverso il quale lo sguardo attraversa l'opera stessa, da questo momento il rapporto tra pieno e vuoto diventa il tema dominante



del suo lavoro. In questo periodo si dedica alle prime “ipotesi spaziali”, con disegni e studi in cui si concentra sul tema del vortice e della spirale.

La rottura dei confini attraverso l’inserimento di buchi è attuata da Lucio Fontana nelle “Attese”. In esse il buco, oltre a modificare la relazione tra l’osservatore e l’opera precedentemente descritta, crea una frattura il cui significato si manifesta in un rapporto di compenetrazione tra interno/esterno. La dimensione dialettica del lavoro che mette in relazione il superficiale che sta davanti agli occhi e il profondo che a questi si cela, conduce l’osservatore attraverso questo pertugio, in un vero percorso esplorativo. Il buco è un vero e proprio accesso ad uno spazio altro.

«I buchi e i tagli di Fontana alterano i modi tradizionali della pittura e della scultura aprendo la superficie all’incognita del vuoto»³².

In campo architettonico questa categoria di vuoto analizzata è riconoscibile nell’opera di alcuni dei maestri del Novecento, come Mies Van der Rohe, Gerrit Rietveld ed in generale tutto il movimento De Stijl, Giuseppe Terragni e Luis Barragan, che in momenti e luoghi diversi, e talvolta con risultati formali del tutto opposti, propongono il tema del vuoto in quanto spazio disoccupato, fluido e che rompe i limiti tra interno ed esterno aprendosi all’infinito.

Nei progetti di Mies, tale concetto diviene una costante approfondita nelle diverse tipologie di edifici realizzati. Alla base di tale libertà e fluidità spaziale vi è in primo luogo il concetto di pianta libera, che rendendo autonomo l’involucro dalla struttura concede una modulazione spaziale all’interno. In tal senso *“lo spazio non è più simmetrico né assiale: assume un ordine altro rispetto ai principi della classicità, è letto e realizzato come uno spazio dinamico, come una materia fluida”³³.*

La perdita della simmetria e del centro provoca da un lato una nuova gerarchia compositiva dello spazio e dall’altro all’esplosione della scatola architettonica e alla compenetrazione tra interno ed esterno. Per certi versi il Padiglione di Barcellona del 1929 rappresenta il manifesto della poetica miesiana, che consente all’architetto di esprimere al massimo i concetti di immaterialità, di disoccupazione attraverso l’elogio e la fluidità dello spazio, di sincerità e chiarezza strutturale e di superamento dei limiti tra esterno ed interno.

Nel padiglione infatti lo spazio esterno penetra e si unisce a quello interno, è reso instabile e non è mai chiuso completamente. La permeabilità tanto visiva che motoria dona all’opera di Mies la qualità di architettura del vuoto, uno spazio puro, indeterminato, dinamico e che supera la planarità delle superfici di cui è costituito.

Il “Sonsbeek Pavillon” di Gerrit Rietveld, progettato nel 1955 in occasione

Jorge Oteiza, Scatola metafisica.

Lucio Fontana, Concetto spaziale.

della Terza Mostra Internazionale della scultura di Park Sonsbeek ad Arnhem e ricostruito dieci anni dopo nel giardino delle sculture del Kröller-Müller Museum è, ancor più che il Padiglione di Barcellona di Mies, un'architettura che si propone come nient'altro che una disoccupazione fluida dello spazio, come mostra bene nell'essere un tutt'uno con il paesaggio naturale.

Un'ulteriore declinazione di questa categoria di vuoto la si può ricercare nell'opera di Giuseppe Terragni e nell'interessante definizione che Franco Purini dà della composizione spaziale dell'opera architettonica dell'architetto razionalista. Parlando della Casa del Fascio di Como Purini dice: *"In questo caso si potrebbe parlare di vuoto in estensione. Telai tralicci, setti e pilastri, pensiline e diaframmi amplificano lo spazio proiettandolo nel contesto circostante, costruendo visivamente la sua vibrazione, come se il vuoto fosse una materia irradiante. Nella Casa Giuliani-Frigerio – i cui balconi, con la leggera struttura metallica che ne segnala quasi graficamente la presenza, lasciano nell'atmosfera una traccia fisica – il tema del vuoto in estensione raggiunge un'intensa espressione poetica. Estendendosi all'intorno il vuoto si duplica. Nata molto probabilmente con la visione in movimento questa modalità estensiva del vuoto conferisce agli edifici la possibilità di trasformarsi in presenze ambientali, realtà dinamiche che si prolungano all'intorno attivando una sorta di campo magnetico"*³⁴.

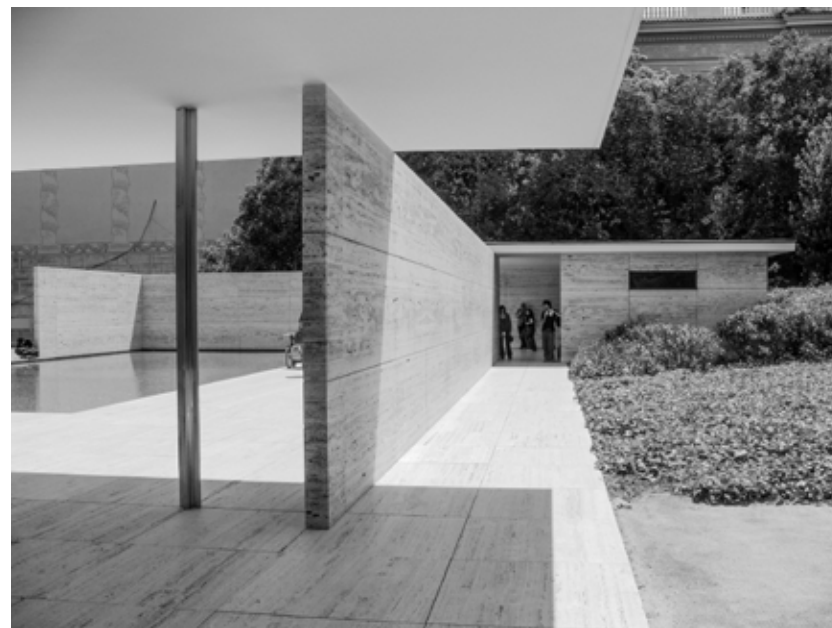
Un'ulteriore chiave di lettura del tema si ritrova nell'opera del massimo interprete di quello che Kenneth Frampton definisce "Regionalismo Critico", ovvero Luis Barragan.

Il suo approccio verso il tema del vuoto mette in atto il tema compositivo della disoccupazione dello spazio.

Riprendendo difatti ciò che Giò Ponti scrive in *Amate l'architettura* in riferimento a Barragan, si intuisce la carica poetica dei suoi spazi aperti: *"gli spagnoli le viviendas le fanno raccolte attorno ad un patio, stanza infunzionale (ci piove dentro) ma col cielo per soffitto, incielata: funzione delle mura del patio aprirsi (aprirsi) sul cielo; nasconderci la terra, riservarci dagli uomini; stanza da angeli (il giardino di Luis Barragán in Città del Messico, quadrato, con mura altissime che escludono la vista di tutto e non si vede che un prato in terra e luce in cielo, ed un grande albero lì cuce, è un patio filosofico bellissimo)"*³⁵.

La composizione delle case di Barragan si sviluppa attorno a patii, delle vere e proprie stanze "col cielo per soffitto", delimitate da alte e nude pareti colorate. Questi spazi introversi diventano luoghi di una forte carica emotiva e metafisica, che escludendo il contesto mettono in diretta relazione terra e cielo e quindi il finito con l'infinito.

Mied Van der Rohe, Padiglione di Barcellona.
Gerrit Rietveld, "Sonsbeek Pavillon".



Note

1. Vittorio Gregotti, *Città e postmetropoli*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2011, p. 89
2. Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, Porto: Edições da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1996, p.18.
3. Franco Purini, *Il vuoto contro il pieno*, in «*Topos e Progetto. Il Vuoto*,» Gangemi editore, Roma 2008, p. 53.
4. Massimo Pica Ciamarra, *Apologia del (non) costruito*, Convegno internazionale "Interni Urbani" – Camerino, Palazzo Ducale 2004.
5. Simona Pierini, *Presentazione*, in *Fernando Espuleas*, op. cit, p. 8 .
6. S. Boeri, A.Lanzani, A.Marini, *Nuovi spazi senza nome*, in <Casabella> n. 597-598, *Il disegno degli spazi aperti*, 1993.
7. Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Giulio Einaudi editore, Torino 1948, p. 22.
8. Voce *Vuoto*, Dizionario della lingua italiana Devoto Oli, Le Monnier, Firenze, 1971, p. 1975.
9. Martin Heidegger, *La cosa*, in Andrea Pinotti (a cura di), *Simmel Georg, Bloch Ernst, Heidegger Martin, Adorno T.W., La questione della brocca*, Mimesis, Milano, 2006 .
10. Rem Koolhaas/OMA, *SMLXL*, Rotterdam, 1995, p.228.
11. Franco Purini, in *Gomorra n.2 Alterazioni*, Meltemi Editore, Roma, 2001.
12. Aldo Rossi, Relazione allegata al progetto presentato al concorso.
13. Manfredo Tafuri, in Franco Purini, *Il vuoto contro il pieno*, op. cit., p. 47
14. Renato Bocchi, *Progettare lo spazio e il Movimento. Scritti scelti di arte, architettura e paesaggio*, Gangemi editore, Roma, 2009, p. 50
15. Kenneth Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli Editore, Bologna, 1998, p. 271
16. Francesco Venezia, *La Torre d'Ombre o l'architettura delle apparenze reali*, Arsenale Editrice, Venezia, 1988, p. 67
17. Antonio Gnoli, *Il mondo dove l'estetica è alla base dell'etica*. La Repubblica, 9 dicembre 2001.
18. Giangiorgio Pasqualotto, *L'estetica del vuoto*, Marsilio, Venezia 1992, p.77.
19. André Corboz, *Avete detto spazio?*, in «Casabella», n. 597-598, 1993.
20. Jorge Pinto, *Eloge du Vide*, Le Carré Bleu.
21. Christian Zapatka (a cura di), *Mary Miss. Costruire luoghi*, Marotta editore, Milano, 1996, p. 22.
22. Rem Koolhaas, *Relazione del progetto Hypo-Theatiner-Zentrum in the Gaglerhaus, Munich, 1994-95*, in «El Croquis» n. 79, 19996, p.204.
23. Franco Purini, *Il vuoto contro il pieno*, cit., p. 50.
24. Luigi Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, in «Spazio» n° 7, dicembre 1952-aprile 1953, p. 10.
25. Fernando Espuleas, op. cit., pp. 18-19.
26. Louis Kahn, *Ordine dello spazio e architettura*, in Maria Bonaiti op. cit., p. 72.
27. Maria Bonaiti, op. cit.
28. Gianpaola Spirito, *Forme del vuoto*, Gangemi Editore, Roma 2011, p. 46.
29. Jorge Oteiza, citato in Carlos Catalan (a cura di), *Oteiza: el genio indomeñable*, Ibercaja, Zaragoza, 2001, pp. 25-26.
30. Renato Bocchi, op. cit., p. 37.
31. Jole De Sanna, *Lucio Fontana. Materia, spazio, movimento*, Mursia, Milano, 1993, p. 154.
32. Paolo Campiglio, *Fontana*, Giunti, Milano, 2008, p. 24.
33. Renato Bocchi, op. cit., p. 40.
34. Franco Purini, *Il vuoto contro il pieno* op. cit., p. 51.
35. Gio. Ponti, *Amate l'Architettura. L'architettura è un cristallo*, Vitali e Ghianda, Genova, 1957, p. 195.

Lo Spazio

“È immediato pensare che il vuoto e lo spazio coincidano, e nel discorso corrente tale identificazione è del tutto lecita. Secondo Martin Heidegger lo spazio è «fare spazio», vale a dire «creare radure», interpretazione largamente sovrapponibile a quella suggerita etimologicamente dalla lingua latina, che vede lo spazio come un essere aperto, ciò che rinvia di nuovo a un'azione capace di liberare un'area manipolando così il campo visuale. In realtà, una volta che si approfondisce la questione, emerge con una certa chiarezza che i due termini non sono del tutto equivalenti. In qualche modo la parola vuoto è più complessiva di quella di spazio, comportando un incremento semantico relativo al fatto che il vuoto è l'esito di un'operazione effettuata sullo spazio, è la sua derivata prima. Si potrebbe dire, piuttosto semplicemente, che il vuoto è uno spazio svuotato, vale a dire che una cavità è stata sottoposta a una compressione che ne ha messo in tensione la configurazione e il senso introducendo in essa, nello stesso tempo, valori nuovi”
(Franco Purini)¹.

Franco Purini, *Paesaggio discontinuo*, 1998.

Il concetto di spazio può avere differenti significati; possiamo difatti riferirci ai concetti matematici di spazio geometrico, topologico e fisico, così come si potrebbero considerare le molteplici definizioni di spazio formulate dal pensiero filosofico nel corso della storia che hanno influenzato i diversi campi del pensiero umano come l'architettura, l'urbanistica e le scienze politico-sociali. Si potrebbero inoltre citare i concetti di spazio al di là dell'osservabile, di spazio virtuale e di relazione spazio-temporale su cui si basano le scienze astrofisiche che indagano i campi sconosciuti della conoscenza umana. Tale ampiezza del concetto rende possibile la formulazione di infinite definizioni di spazio in relazione allo specifico campo di indagine anche al di là delle possibilità di osservazione, considerando anche solo su ciò che la nostra mente è capace di pensare ed immaginare.

In architettura il concetto di spazio trova una vasta trattazione sul piano sintattico e semantico rispetto alla scrittura del linguaggio architettonico, imponendosi nel corso della storia quale concetto base della dialettica architettonica, arrivando in alcuni casi a coincidere con il concetto stesso di architettura.

Nei paragrafi precedenti, si è cercato di definire il concetto di vuoto la cui dialettica col pieno definisce le infinite modalità di configurazione dello spazio. In sostanza si intende affermare che vuoto e spazio non riconducono allo stesso concetto, ma bensì l'uno è una componente dell'altro. Si può infatti dire che lo spazio prende forma attraverso la composizione elementare del vuoto e del pieno, da cui scaturiscono le qualità morfologiche, chiaroscurali, prospettiche e percettive proprie dell'architettura.

Tale passaggio non è però certo immediato né tantomeno presuppone un risultato univoco, è invece aperto alle molteplici, se non infinite, combinazioni che è possibile mettere in atto nel processo compositivo. In tal senso il lavoro sul vuoto configura un campo di possibilità estremamente ricco entro cui il progetto architettonico può attingere nella figurazione dello spazio.

Va considerato in prima istanza che nello spazio architettonico, il vuoto non è mai qualcosa di neutro, ma bensì un campo dinamico di forze attrattive e repulsive in interazione, che innesca relazioni a distanza tra le parti che compongono e delimitano lo spazio. Analogamente a come accade nei campi magnetici e gravitazionali, tali forze sono legate alle masse e alle loro rispettive distanze, per cui comporre degli spazi significa essenzialmente creare dei legami tra le parti, definire i modi e le distanze con le quali queste si disporranno.

L'architettura, così definita, si svuota della sua materialità e si configura quale sistema di relazioni spaziali, o per dirla con le parole di Luigi Moretti "architettura come struttura e sequenza di spazi".

In tal senso costruire un'architettura non significa mettere una pietra sull'altra o disporre oggetti dentro uno spazio; l'architettura è costruzione del vuoto, della forma immateriale dello spazio, che rimanda per molti

aspetti a ciò che Heidegger intende per *Raum*. Tale parola tedesca si traduce letteralmente con "spazio" e nel suo antico significato intende indicare un posto reso libero per un insediamento di coloni. Il *Raum* è quindi qualcosa di liberato entro determinati limiti, e per questo per Heidegger "spazio" significa "fare spazio" e quindi un'azione capace di liberare un'area manipolando la materia attraverso il vuoto. Come lo stesso filosofo tedesco scrive "*Che cosa indichi questa parola Raum, spazio, ce lo dice un suo antico significato. Raum, Rum, significa un posto reso libero per un insediamento di coloni o per un accampamento. Un Raum è qualcosa di sgombrato, di liberato, e ciò entro determinati limiti[...] Il limite non è il punto in cui una cosa finisce, ma, come sapevano i greci, ciò che è posto entro i suoi limiti.*"²

Etimologicamente quindi la parola tedesca *Raum*, significa anche "area circoscritta", il che suggerisce la necessità di una relazione tra il vuoto e ciò che è pieno, implicando l'esistenza di un limite che definisca la forma vuota altrimenti infinita.

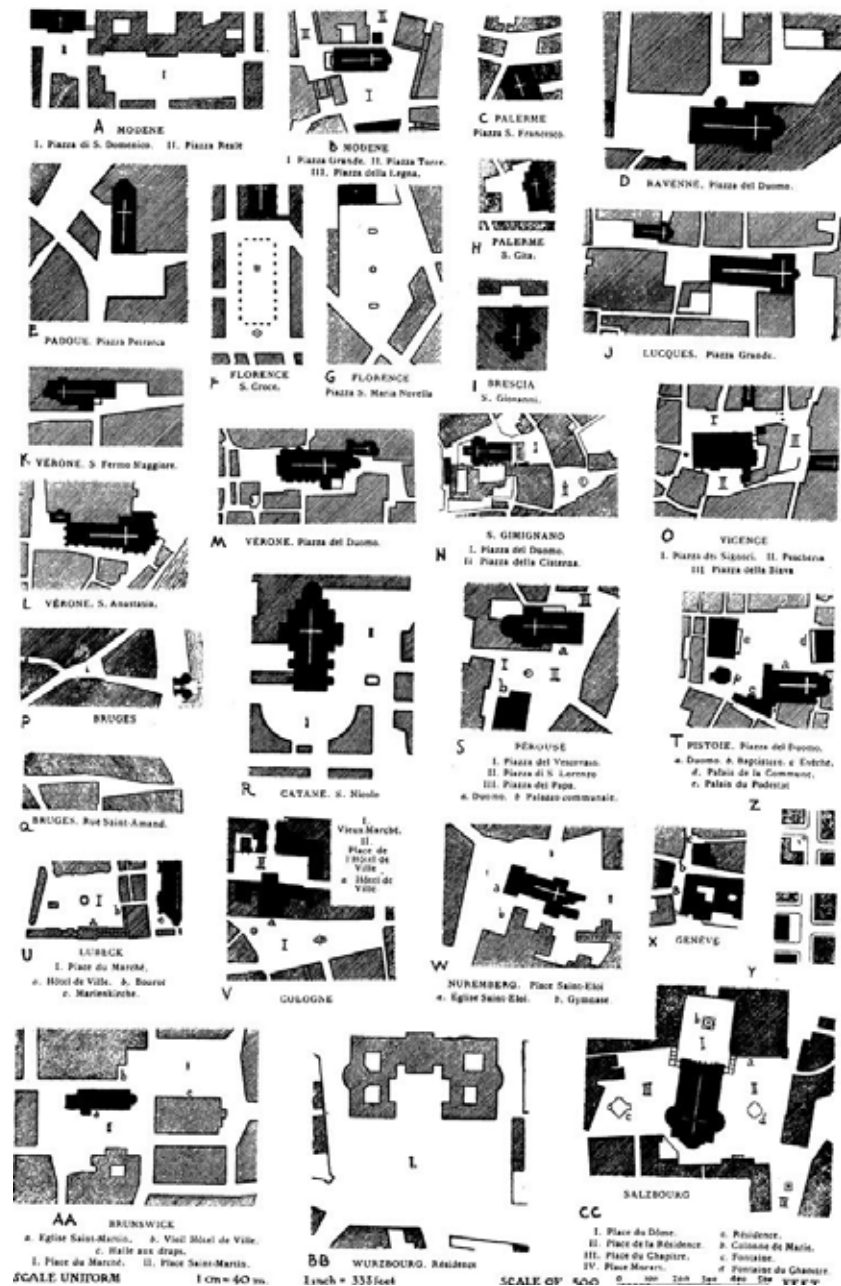
Si definisce quindi così una precisa funzione dell'architettura, che corrisponde alla creazione di spazio, di volumi cavi e quindi al disegno di un limite tra vuoto e pieno. Il progetto di architettura si configura in questo modo in un lavoro di vuoti fra le cose, in una definizione di rapporti a distanza, in un lavoro di dilatazione e compressione. In questo modo, confrontarsi con lo spazio in architettura significa intuire e quindi governare le relazioni tra le parti della composizione, che spesso si celano dietro l'immagine complessiva di un'opera; è la configurazione di un limite che conferisce forma e identità allo spazio.

Francisco e Manuel Aires Mateus, nel presentare il loro lavoro "Voids" esposto nel 2010 alla Biennale di Architettura di Venezia, scrivono: "*Lo spazio è un vuoto, una manciata d'aria racchiusa da materia che ne definisce il limite. La sua precisione coincide con l'esistenza necessaria del suo intorno, che gli conferisce identità. Disegnare spazi è disegnare possibilità di vita, materializzandone il limite*"³.

Tracciare il confine è atto primario nella definizione tanto della forma quanto delle possibilità d'uso dello spazio. L'uomo infatti vive in uno spazio chiuso, limitato; necessita di un confine che definisca e quindi renda misurabile lo spazio occupato.

Un concetto questo vicino a quello che propone Giedion nel descrivere la concezione spaziale delle camere funerarie del paleolitico, in cui afferma che "*il primo fatto notevole intorno allo spazio visivo è il suo vuoto, un vuoto attraverso cui gli oggetti si muovono o in cui stanno (...). L'uomo prende conoscenza del vuoto che lo circonda e gli conferisce una forma fisica e un'espressione*"⁴.

La forma dello spazio architettonico quindi, in quanto prodotto della mano dell'uomo e allo stesso tempo contenitore delle sue attività, dipende primariamente dal significato che gli si attribuisce e dall'uso che se ne intende fare. In questo modo risulta chiaro ciò che Zevi evidenzia in



“Saper vedere l’architettura” nella lettura delle strutture significative dei modelli spaziali di ciascuna epoca storica, distinguendo e giustapponendo il modello greco e quello romano, quello alto medievale e quello romanico o quello rinascimentale e quello barocco, definendo tanto le peculiarità formali quanto le ragioni culturali alla base di tali modelli.

Una periodizzazione dello spazio per certi versi analoga a quella che Michael Foucault formula nel suo scritto “Spazi altri”, organizzando la storia dello spazio architettonico dal medioevo ad oggi suddividendola in tre grandi periodi che classifica in spazio della localizzazione, spazio dell’estensione e spazio della dislocazione.

Tale divisione temporale risulta essere estremamente interessante ed utile ai fini dello studio proprio per il suo carattere sintetico rispetto a specifici significati o tipologie architettoniche, rimandando piuttosto a schemi formali elementari e quindi efficaci per la sintesi che propongono.

Il primo, ovvero lo “spazio della localizzazione”, che affonda le radici nella filosofia classica ed in particolare nella matrice aristotelica, è quella categoria spaziale che Foucault attribuisce al Medioevo in quanto momento nel quale la visione geocentrica dell’universo si traduce in un concetto di spazio finito e limitato di cui l’uomo ha una percezione diretta e univoca. In ambito urbano questo modello vede il vuoto come discontinuità nel pieno e la piazza, dalla forma chiusa e compatta, assume il ruolo di catalizzatore della vita e della struttura stessa della città.

Tale sistema prima di tutto socio-culturale e poi spaziale venne, secondo il filosofo francese, praticamente distrutto dal modello fisico-astronomico di Galileo, che dimostrò l’esistenza di uno spazio cosmico aperto, infinito, ed in movimento. In questo modo la localizzazione dello spazio viene sostituito da quello che Foucault chiama lo “spazio dell’estensione”. Questo modello spaziale rappresenta quello in cui la misura tra le cose è individuata dalla loro distanza, lo spazio così concepito è quello creato dalla prospettiva e dalle relazioni assiali.

L’ultimo stadio della triade proposta da Foucault, e riferibile allo spazio contemporaneo, è lo “spazio della dislocazione” che interessa relazioni di prossimità tra punti e che *“formalmente, si può descrivere come delle serie, degli alberi, dei tralicci”*⁵.

Si può quindi dire che localizzazione, estensione e dislocazione formano una triade generale di modelli morfologici di comprensione dello spazio in relazione alle condizioni storico-culturali, classificando e descrivendo in maniera sintetica ed efficace le ragioni e le modalità con cui lo spazio architettonico si è costruito. Questi tre modelli vengono assunti ed interpretati nella ricerca come regione (localizzazione), linea (estensione) e rete (dislocazione).

Camillo Sitte, studi sugli spazi urbani.

La Regione

(Lo Spazio della Localizzazione secondo Foucault)

ACCUMULAZIONE APERTA.
LO SPAZIO TOPOLOGICO, DILATATO E TRIANGOLATO.

ACCUMULAZIONE CHIUSA.
LO SPAZIO DEDICATO E DIAGONALIZZATO.

RECINZIONE APERTA.
LO SPAZIO TANGENZIALE E RADDOPPIATO.

RECINZIONE CHIUSA.
LO SPAZIO ATTRAVERSATO, PROFONDO E COMPRESSO .

DISTORSIONE SCENICA.
LO SPAZIO DINAMICO E CENTRIPETO.

“Consideriamo una curva γ , piana, semplice, regolare a tratti e chiusa [...]. È possibile dimostrare che una curva simile divide il piano in due regioni, una limitata (la regione racchiusa dalla curva) ed una illimitata.”⁶

Il concetto di regione in geometria rappresenta una porzione di piano delimitata da una frontiera composta da una curva chiusa, che ne definisce il perimetro e quindi la forma, rendendola per questo misurabile.

Partire da tale assunto geometrico è utile ad interpretare tanto sul piano concettuale quanto su quello formale la spazialità architettonica della prima categoria individuata da Foucault nella sua periodizzazione dello spazio, ovvero la “localizzazione”.

La forma chiusa dello spazio produce un vuoto subordinato alla forma del suo limite e quindi a quella del pieno che lo recinge e per questo il suo significato di contenitore in questo caso si ribalta in spazio contenuto.

Il limite tra pieno e vuoto è quindi ciò che definisce la forma dello “spazio localizzato” che a sua volta rimanda alla tipologia compositiva elementare del recinto, modello spaziale chiuso per eccellenza, che converte un vuoto illimitato ed informe in uno spazio misurato e definito.

Franco Purini evidenzia come la “*struttura ideale dello spazio [...] è costruita dall'accostamento di figure chiuse, semplici e complesse*”, dei recinti che contengono le diverse spazialità che possiamo percepire.

Tale messa in sequenza di figure chiuse è spiegata da Purini con l'esempio di Piazza San Marco a Venezia, in cui è evidente l'intersezione delle due spazialità distinte ed autonome, quella più chiusa e definita dal porticato continuo e quella aperta sull'acqua e definita da grandi architetture diverse, nonchè della funzione di perno che assume il campanile.

Nell'ambito urbano, quindi la piazza può essere considerata la forma chiusa primaria alla base della struttura della città e per questo rappresenta la più immediata formalizzazione di quello che può essere il modello di spazio localizzato.

La piazza è con ogni probabilità considerabile quale prima tipologia di spazio urbano concepita dall'uomo, una forma di raggruppamento di edifici attorno ad una corte, cui spesso si sovrapponeva un contenuto simbolico e sociale.

La piazza, nel suo classico significato di vuoto chiuso e compatto nel tessuto denso della città storica rappresenta quindi la più immediata formalizzazione di quello che può essere il modello di spazio localizzato.

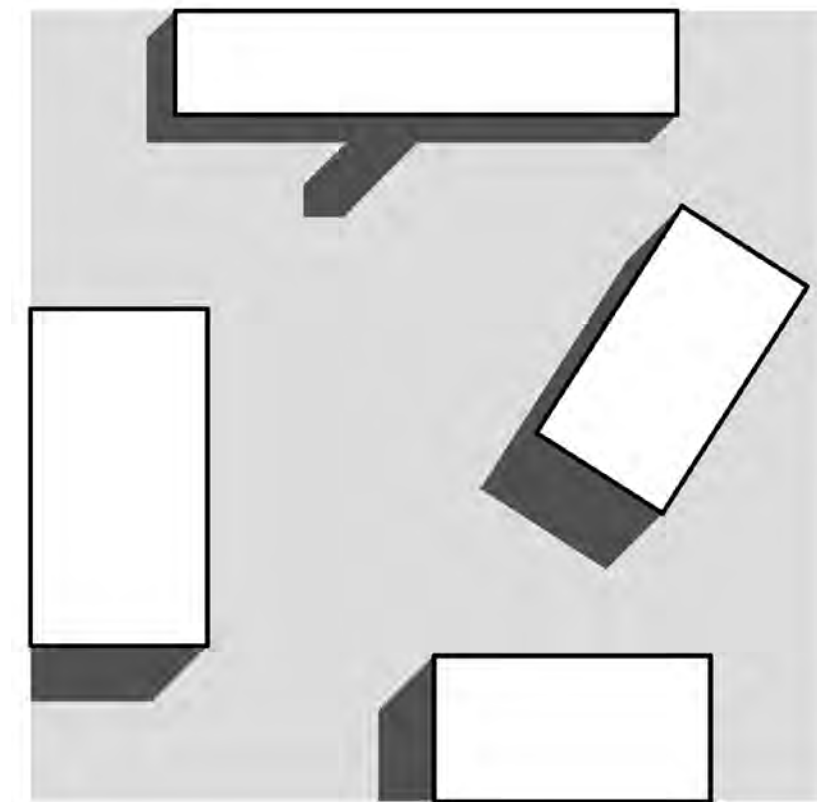
Un esempio straordinario è dato senza dubbio dal contributo di Camillo Sitte nella classificazione della piazza medioevale. L'architetto viennese definisce il progetto urbano “arte dello spazio” (*Raumkunst*), e le sue teorie sulla progettazione degli spazi aperti della città sono tutte basate sul principio della creazione di spazi delimitati i cui angoli però sono quasi sempre aperti. Per la prima volta il concetto di spazio architettonico, viene

usato per definire uno spazio urbano a partire dalle forme del suo limite. In questo senso ci si è interrogati sulle possibili forme assunte dallo spazio aperto individuando alcune categorie spaziali che caratterizzano la morfologia della piazza in relazione ai differenti modi con cui questa si relaziona al suo limite.

Si individuano in tal senso cinque modelli spaziali che possono rappresentare differenti letture formali della piazza: accumulazione aperta, accumulazione chiusa, recinzione chiusa, recinzione aperta, prospettiva.

Accumulazione aperta

Questa prima categoria dello spazio, raccoglie i casi in cui il vuoto della piazza è conformato attraverso una messa in relazioni di emergenze isolate che da sole riescono a definire uno spazio dai limiti aperti. Tale conformazione spaziale può essere riportata al 'modello dell'Acropoli' che



Colin Rowe propone nel suo libro "Collage City", in contrapposizione alla 'strategia del Foro' in cui la centralità dello spazio urbano è costruita attraverso sistemi di pieni che emergono da uno sfondo neutro, misurato secondo valori metrici e posizionali.⁸

Lo spazio è in questo caso un contenitore di elementi architettonici la cui disposizione e distanza definisce le qualità del vuoto e la sua apertura all'intorno.

Il primo e più classico esempio di questo modello spaziale è senza dubbio l'agorà greca di tipo arcaico, un vasto vuoto i cui limiti aperti sono scanditi dalla disposizione isolata di importanti emergenze architettoniche che si configurano come gli elementi di definizione spaziale e di messa in relazione con l'intorno.

L'esempio più importante di questa tipologia è certamente l'agorà di Atene, uno spazio vasto costruito su di un podio naturale che nel corso dei secoli ha cambiato il suo disegno e la sua densità a causa di aggiunte successive. Questo luogo topograficamente privilegiato si costruisce attraverso una "continua e magmatica accumulazione di pezzi architettonici" come edifici, stoà e gradinate che hanno composto una regola fluida di articolazione dello spazio, secondo una armonia ed un gioco di interrelazioni prospettiche che sottolinea l'importanza formale e simbolica del grande vuoto centrale.

Un altro esempio di spazialità appartenente a questa categoria si può ritrovare nello straordinario caso di Piazza dei Miracoli a Pisa, un grande spazio urbano vuoto all'interno del quale sono disposte attraverso un'armonica composizione di pesi le grandi masse degli edifici della Cattedrale, del campanile, del battistero e del Camposanto, che mettono in tensione lo spazio della piazza in quanto campo di forze. Il vuoto pare infatti liberamente occupato attraverso l'accumulazione di architetture pure che si dispongono su un vasto parterre verde.

Questo raffinato esempio di composizione medioevale dello spazio si configura dall'interno come un vuoto indefinito, che si estende al paesaggio circostante ed i cui limiti, definiti da edifici bassi sono appena percepibili.

*"Lo spazio è risolto da un sistema di tensioni interne fra i corpi distinti delle singole architetture e dal loro rapportarsi a un orizzonte che li raccorda ed è di nuovo uno spazio topologico, non misurabile con categorie euclidee."*¹⁰

Un terzo esempio di "accumulazione aperta" è il significato generale che assume la piazza nel progetto del movimento moderno.

In questo caso bisogna tener conto che il significato stesso di città assume nuove forme rispetto al passato, improntata sugli ideali razionalisti di cui la *Ville Radieuse* lecorbuseriana rappresenta il manifesto concettuale e morfologico. La città moderna si costruisce per assi a misura di automobile che disegnano ampi isolati verdi in cui l'architettura si dispone indipendentemente dagli allineamenti stradali. Lo spazio urbano in tal senso risulta essere dilatato ed informe delineando nuove relazioni pieno-vuoto nella morfologia della città in cui il vuoto sembra prevalere.

In questo scenario, la tipologia classica della piazza muta le sue peculiarità formali e dimensionali, divenendo uno spazio vasto di relazione a distanza tra le architetture ed il paesaggio.

L'esempio più noto e probabilmente meglio riuscito di questa condizione formale è sicuramente la Piazza dei Tre Poteri di Brasilia di Lucio Costa e Oscar Niemeyer. La piazza è uno spazio aperto di circa 120 x 220 metri e si trova all'estremo est del "Plano Piloto", come terminale della grande *esplanade*, vera e propria spina dorsale dell'impianto urbano della capitale. Ci si trova di fronte quindi ad uno spazio di testata tra la città e il paesaggio naturale del Lago Paranoá, una condizione di assoluta apertura nella quale i tre edifici rappresentativi dei tre poteri della Repubblica (esecutivo, legislativo e giudiziario) non si sovrastano tra loro, a dimostrazione che i poteri sono indipendenti ed hanno lo stesso peso.

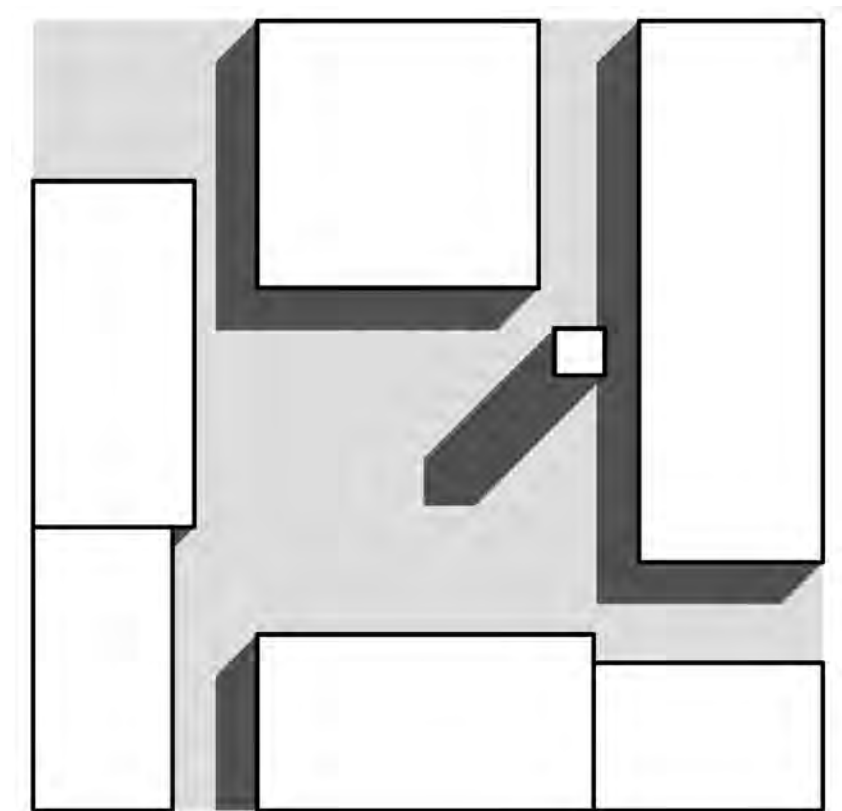


Accumulazione chiusa

Opposta alla spazialità dell'"Accumulazione aperta" è possibile classificare l'"Accumulazione chiusa", una categoria spaziale che si riferisce a quelle condizioni in cui il vuoto della piazza è racchiuso in maniera continua da un limite più o meno regolare che si è formato per accostamento di elementi eterogenei. Ne deriva una qualità dello spazio urbano maggiormente raccolta e formalmente riconoscibile sul piano morfologico rispetto alla categoria precedente pur mantenendo una certa autonomia formale dei differenti pesi che compongono il suo limite.

L'esempio più classico di questa categoria spaziale è certamente il Foro Romano, centro nevralgico della vita politica, religiosa ed economica di Roma sin dal periodo regio.

Va notato come in generale il foro rappresenti una tipologia spaziale



Piazza d Miracoli di Pisa.

relativamente differente da quella greca dell'agorà tanto sul piano formale quanto su quello dell'uso e nel significato sociale. I due modelli spaziali non a caso sono messi spesso a confronto quali emblemi di due concetti spaziali contrapposti, in cui alla fluida e armonica accumulazione di edifici dell'agorà si contrappone la più rigida e racchiusa forma del Foro.

L'omogeneità dello spazio architettonicamente inquadrato e chiuso configura il Foro come una vera e propria architettura dotata di una sua indipendenza formale, una costruzione architettonica adibita alla vita pubblica alla stregua di teatri, palestre o basiliche. Lo stesso Vitruvio parla del Foro nel suo celebre trattato sull'architettura quando si riferisce agli edifici per la vita pubblica. Il Foro è quindi pienamente considerabile in quanto edificio pubblico o meglio come lo definisce Sitte una "specie di sala delle feste".

La piazza medioevale, in quanto tipologia urbana riconoscibile, rappresenta un ulteriore esempio di "Accumulazione chiusa", che costruendosi in alcuni casi sugli antichi fori romani ne riprende la forma solitamente regolare e chiusa, costruendosi per accostamento denso di elementi eterogenei per funzione e per peso architettonico.

"L'aspetto chiuso della piazza medioevale non deve essere confuso con l'uniformità, dato il gioco sapiente e dinamico delle masse e dei volumi, il cui effetto estetico veniva aumentato dalla irregolarità della pianta. Questa, agli inizi del medioevo era generalmente irregolare o triangolare, tendente poi al trapezio come nel caso di Montauban, al quadrato o al rettangolo. Caratteristica in Italia la forma ad L rappresentante una specie di fusione in un tutto organico di due piazze sul cui punto angolare di congiunzione si

ergeva la chiesa (Padova, Ferrara, Prato) o il palazzo civico (Firenze, Perugia). La rigidità planimetrica non era quindi in genere osservata o ricercata¹¹.

Oltre a questi aspetti estetici e morfologici, la piazza, trova nel medioevo un significato particolare nell'assetto della città e soprattutto diviene lo scenario del confronto tra i poteri spirituali, temporali e commerciali, che definiscono tre fulcri chiaramente distinti della città Medioevale. Questi tre grandi poteri che animavano e dominavano la scena urbana trovavano sede solitamente tre tipologie di piazze distinte, ognuna con differenti peculiarità: la piazza della Cattedrale, la piazza del Comune e la piazza del Mercato.

La piazza della Cattedrale rappresentava il fulcro spirituale e il simbolo materiale del potere ecclesiastico sulla città. Questo spazio è solitamente grande e contiene gli edifici della fede come la cattedrale, il campanile e il Battistero, attorno ai quali gravitava lo spazio della piazza ampio e libero per accogliere i fedeli.

Straordinario esempio di questo tipo di piazza può essere il sistema di Piazza del Duomo e Piazza San Giovanni a Firenze. Questo si mostra come uno spazio chiuso e compatto nel centro del fitto tessuto medioevale ed in cui sono inseriti in maniera isolata la chiesa, il campanile e il battistero che definiscono una dilatazione e una compressione dello spazio della piazza alterando le possibili visuali della grande facciata del duomo o dell'alto campanile di Giotto. La piazza del Comune rappresenta invece il potere temporale del signore e contiene tutti gli edifici del governo, tra cui emerge il palazzo del Municipio, fulcro e simbolo della città, in cui si amministrava la giustizia e si discuteva della "cosa pubblica".

Uno degli esempi più maturi e probabilmente meglio riusciti di questa tipologia di spazio urbano medioevale è Piazza dei Signori a Vicenza, costruitasi sull'antico foro romano, che mostra una forma allungata e compatta, chiusa sul lato lungo dalla Basilica Palladiana, vero e proprio fulcro della vita civile della città, in cui al piano terra trovava spazio il commercio mentre nella grande sala pensile si svolgevano le attività politiche e giuridiche.

Il terzo fulcro della città medioevale è la piazza del Mercato, il luogo del commercio e degli scambi, in cui più di tutti emergeva la vitalità delle relazioni sociali della città. Queste piazze adibite al commercio sono solitamente provviste di loggiati e porticati per consentire la vendita anche in condizioni climatiche non agevoli. Un esempio straordinario in questo senso è il sistema di due piazze costituito da Piazza delle Erbe e Piazza dei Frutti di Padova. Queste due piazze, che rappresentavano il fulcro commerciale della città, possono essere considerate formalmente come un unico grande spazio urbano tagliato trasversalmente dal grande Palazzo della Ragione che lo divide in due piazze specializzate al commercio. In

Piazza delle Erbe e Piazza dei Frutti di Padova.



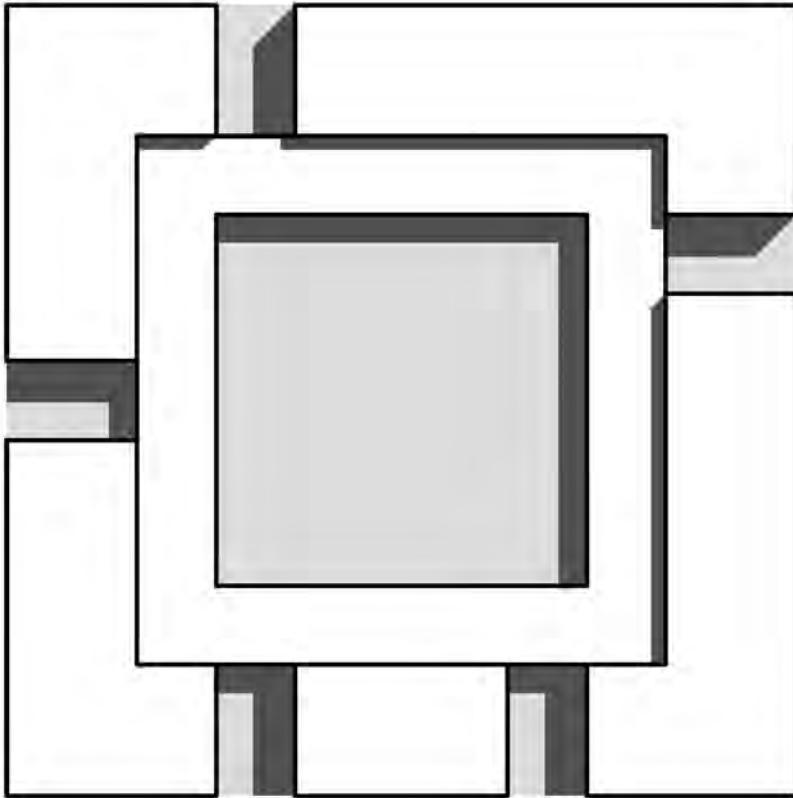
questo modo entrambe le piazze sfruttano al piano terra gli ampi porticati e loggiati dei due lati lunghi del Palazzo della Ragione sotto i quali si disposero e specializzarono differenti categorie commerciali.

Recinzione chiusa

Quella che si individua come “Recinzione chiusa” rappresenta la categoria spaziale che raggruppa quei casi in cui il vuoto è racchiuso attraverso un limite uniforme, regolare e più o meno permeabile all'esterno.

Questa caratteristica di omogeneità e regolarità conferisce alla piazza quasi l'aspetto di una grande corte pubblica, uno spazio aperto che è un tutt'uno con l'edificato, quasi un interno architettonico a cielo aperto.

Esempi elementari di questa categoria si ritrovano nelle agorà di tipo



Plaza Mayor a Madrid.

ionico, come quelle di Mileto, che a differenza di quelle di tipo arcaico si costruivano attraverso un unico disegno di una grande stoà che recinge l'intero perimetro della piazza dalla forma rettangolare.

A Mileto, al centro del denso e razionale tessuto ippodameo di tipo residenziale, si riconosce una larga area di cerniera a forma di L che ospita gli edifici pubblici e le due agorà: quella settentrionale più piccola e quella meridionale di vasta scala.

Entrambe si inseriscono nel tessuto prendendo le misure degli isolati e costruendo attraverso la stoà una grande pausa regolare per il commercio e la vita pubblica.

Diversamente, uno spazio regolare e chiuso da un perimetro uniforme si ritrova solo a partire dal '600 in alcuni esempi urbani di tipo tardo-barocco nelle Places Royales parigine e nelle Plazas Mayores spagnole.

Questa tipologia di spazio urbano rappresenta una modalità specifica di costruzione della piazza, che in qualche modo prende le distanze dalle forme geometriche complesse e ricercate del Barocco, ed in particolar modo di quello italiano. Le forme del vuoto tornano ad essere rette e regolari, definite dagli edifici che prospettano sulla piazza che hanno stessa altezza e facciate uniformi quasi a formare una corte chiusa.

Alcuni primi esempi come *Place Dauphine* e *Place de Vosges*, in origine chiamata proprio *Place Royale*, rappresentano prototipi di questa tipologia spaziale che trova nella *Place Vendôme*, l'empio più grandioso.

Il caso specifico della penisola iberica rappresenta invece un esempio particolarmente singolare ed interessante di costruzione di grandi piazze chiuse nel tessuto denso della città antica: le famose *Plazas Mayores*,



riscontrabili quale tipologia ricorrente in molte delle città storiche della Spagna.

“Per la fortissima presenza di una tradizione urbanistica islamica e di comunità già organizzate, le città nuove spagnole non rappresentano in generale una uniformità e regolarità dei tessuti paragonabile alle esperienze europee orientali e francesi. Ma proprio per questi spicca ancora maggiormente l'importanza della piazza quadrata (Plaza mayor), vero e proprio “chiostro” che verrà costruito per secoli e sempre più in contrasto con il tessuto urbanistico circostante, rispetto al quale sembra volersi distaccare come rispetto ad un territorio caotico e deserto.”¹²

C'è da ricordare che le piazze non erano un elemento fondamentale nelle città costruite o rimodellate dalla dominazione araba, che invece si sviluppano secondo un tortuoso ed intricato sistema di strade denso di abitazioni le cui poche strutture pubbliche corrispondono alla moschea e al bazar. E' con il ritorno in maniera stabile della dominazione cattolica che viene istituita da parte dei regnanti la costruzione di una "plaza mayor" in ogni città, in cui svolgere le attività politiche, sociali e commerciali. In questo modo la piazza, ritagliando un grande vuoto nel denso tessuto medioevale, rappresentava l'unico spazio da adibire agli usi pubblici ed iniziò ad ospitare ogni forma di cerimonia pubblica, finanche le corride o le esecuzioni pubbliche della santa inquisizione. In tal senso la "plaza Mayor", come accadeva nel Foro romano, diventa in breve tempo un teatro scoperto, in cui il popolo assisteva alle cerimonie e agli spettacoli disponendosi lungo il perimetro. Si rese necessario quindi col tempo conformare questo spazio secondo questo uso pubblico, chiudendo sempre di più la cortina uniforme che lo delimitava attraverso la copertura con arcate delle strade che vi confluivano e costruendo ampi porticati a piano terra che potessero ospitare la folla che assisteva agli spettacoli.

Recinzione aperta

La categoria della “Recinzione aperta” riguarda una composizione spaziale in cui il vuoto della piazza è confinato solo parzialmente da un edificio uniforme e compatto aprendosi così in modi differenti sugli altri lati.

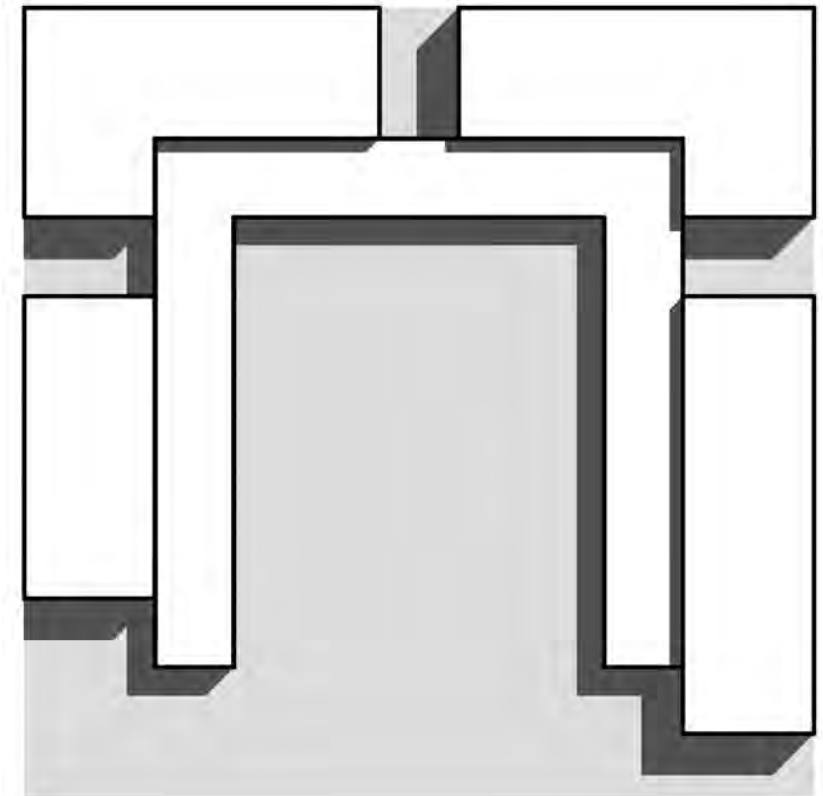
In questo modo lo spazio recintato perde l'omogeneità della categoria precedente e assume differenti qualità in relazione alla collocazione del semi-recinto rispetto all'intorno, definendo per questo una gerarchizzazione nella relazione pieno-vuoto.

Questa spazialità suggerisce una nuova modalità con cui l'architettura urbana si confronta col vuoto al quale sembra riconosciuta una inedita autonomia formale. Il vuoto non pare più infatti essere solo il risultato di una composizione tra i pieni, ma a partire dalla relazione col recinto aperto assume forme e relazioni inedite con l'intorno.

Questa tipologia di piazza è spesso il risultato di sistemazioni urbane attuate

tra '700 e '800, su spazi interni al tessuto consolidato che risultavano irrisolti e irregolari.

Rappresentando spesso degli interventi all'interno di un sistema urbano stratificato, questa tipologia può apparire quasi come una scelta di maquillage, dettata più da fini estetici e scenografici che funzionali. In realtà va riconosciuto a questi interventi un forte valore spaziale urbano, in quanto capaci di creare luoghi rilevanti in aree non spazialmente definite. A Napoli questa tipologia è particolarmente presente come nel caso di Piazza Dante che nasce come Foro Carolino su progetto di Luigi Vanvitelli alla metà del '700 attraverso un progetto monumentale ed unitario al posto del cinquecentesco Largo del Mercatello fuori le mura. Il progetto di Vanvitelli ridisegna il largo attraverso un emiciclo che risulta tangenziale alla via Toledo su cui si affaccia.





Di qualche decennio successivo è Piazza del Plebiscito, un intervento analogo di notevole dimensione e maggiore significato urbano in quanto realizzato sull'antico Largo di Palazzo.

L'emiciclo, che si inserisce come bordo del tessuto sfrangiato e irregolare di Pizzofalcone, definisce uno spazio urbano unitario e monumentale, con la Basilica di San Francesco di Paola al centro del colonnato, che fa da contraltare al Palazzo Reale.

Per la sua collocazione come terminale di via Toledo e cerniera dell'apertura sul mare di via Cesario Console l'idea di una chiusura della piazza non si realizza completamente mentre lo spazio che si propone è composto da due differenti parti: una prima regione spaziale rettangolare è quella definita dai due fronti paralleli del Palazzo Salerno e Palazzo della Foresteria e sullo sfondo dal palazzo Reale, mentre una seconda porzione spaziale è quella conformata dall'emiciclo del colonnato, come si evince dalla collocazione delle due statue equestri nei fuochi dell'ellisse; la strada che lambisce il prospetto del palazzo reale rende l'edificio distante dallo spazio della piazza. L'intervento di manutenzione urbana realizzato nel 1994 in occasione del G8, limitandosi a chiudere al traffico la strada ed a vietare il parcheggio indiscriminato nella piazza, consente di farle riprendere il suo ruolo di grande vuoto urbano e restituisce queste differenti regioni spaziali alla città.

Un ultimo esempio, che rappresenta un differente caso di recinto aperto, riguarda la *Praça do Comércio* a Lisbona. Questa famosa piazza in pieno centro della capitale lusitana è ancora comunemente conosciuta come *Terreiro do Paço*, ovvero Piazza del Palazzo, in quanto questo era il luogo in cui sorgeva il Palazzo Reale *Ribeira* prima che fosse distrutto dal grande terremoto del 1755. La piazza fu completamente rimodellata come parte della ricostruzione della *Baixa* ordinata dal Primo Marchese di Pombal attraverso il disegno simmetrico dell'architetto Eugénio dos Santos. Il nuovo progetto configurò uno spazio quadrato di 170 per 170 metri, delimitato da un unico complesso edilizio a "C" che conforma un limite uniforme e costante per tre lati della piazza aprendo completamente il vuoto ed estendendolo all'ampiezza Tago. Le costruzioni, di altezza costante, presentano gallerie al piano terra per la nuova funzione commerciale della piazza e definiscono una perfetta cornice per lo spazio tanto per la vista da terra quanto per quella dal fiume. La simmetria e la centralità dello spazio è sottolineata dalla collocazione della grande statua equestre di re Giuseppe I perfettamente al centro del quadrato ed in asse con il grande arco trionfale, unica deroga all'uniformità del costruito, che immette nella piazza la *rua Augusta*, vero e proprio asse di simmetria spaziale.

Le modalità di percezione della piazza sono per questo molteplici: alla centralità e assialità delle vie che arrivano dalla Baixa, si aggiunge invece

Piazza del Plebiscito a Napoli.

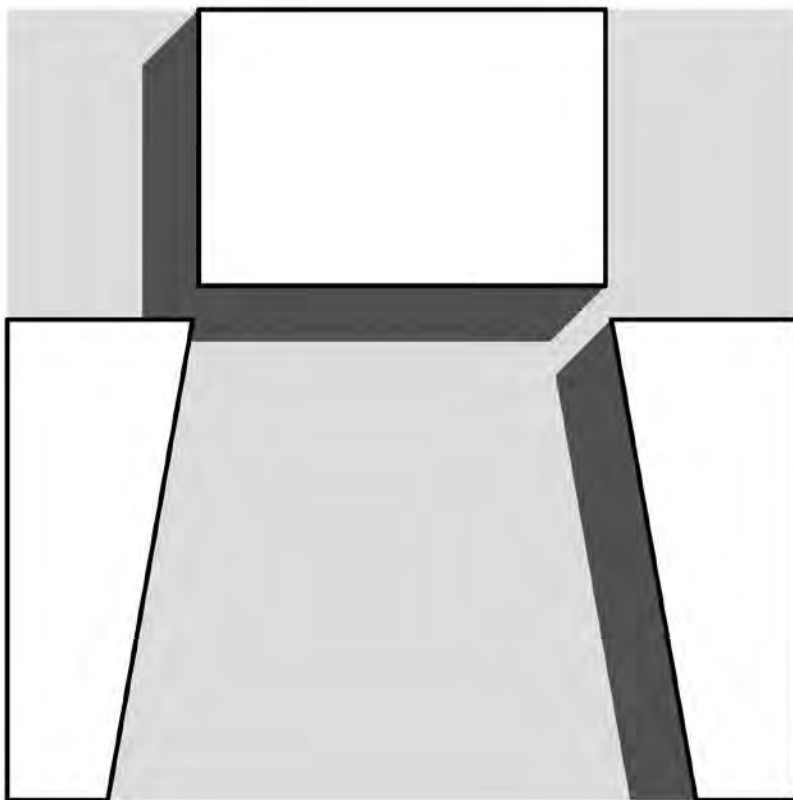
Praça do Comercio Lisbona.

una visione di tipo tangenziale data dai due assi paralleli di *avenida Ribeira das Naus* e *rua do Arsenal* ma soprattutto sottolineata dalla presenza del fiume Tago.

Distorsione scenica

La Distorsione scenica è la categoria spaziale che utilizza la prospettiva e la forma spaziale distorta per configurare effetti scenografici sul vuoto dello spazio urbano.

Il Rinascimento, attraverso la riscoperta del razionalismo e delle proporzioni classiche e soprattutto l'intuizione della prospettiva, compie un salto qualitativo enorme rispetto alla concezione spaziale del medioevo. Attraverso la prospettiva l'uomo può disegnare su un supporto piano e finito quello che è lo spazio tridimensionale della realtà che lo circonda, lo spazio infinito



diviene immediatamente afferrabile, può essere regolarizzato e imbrigliato in uno schema geometrico preciso che consente di dominarlo attraverso regole razionali.

*“Lo spazio sfugge di mano al soprannaturale e diventa dominio della ragione umana, che lo struttura secondo i suoi schemi e secondo la sua percezione: l'uomo diventa il centro dello spazio infinito a lui intorno.”*¹³

Le leggi della visione e della costruzione dello spazio definiscono uno schema, una modalità univoca tanto nella conformazione spaziale quanto nella collocazione e disposizione degli oggetti architettonici al suo interno. Ogni elemento è quindi utilizzato in quanto dispositivo di costruzione di una spazialità razionale ed univoca. In questo modo si può dire che lo spazio perde la sua connotazione classica di contenitore, diventando esso stesso contenuto di un sistema generale di regole razionali.

*“Gli oggetti si inseriscono in questo sistema isotropo e subordinano sè stessi e i loro elementi costitutivi alla regola determinata dalla quadratura delle superfici che formano la gabbia ideale che li contiene, come è dato constatare osservando ad esempio l'interno di Santo Spirito a Firenze, le tavole di Urbino, Baltimora e Berlino o la piazza di Pienza.”*¹⁴

La piazza rinascimentale è quindi il risultato pratico di un processo ideativo complesso e astratto che fissa uno schema compositivo di regole precise, in contrapposizione con quello del Medioevo che era essenzialmente empirico e spesso spontaneo.

Si riconosce infatti un ampio campionario di morfologie geometriche con cui gli architetti in diversi modi hanno dato forma a relazioni secondo gli effetti prospettici ricercati: dalle piazze dalla forma semplice quadrata o rettangolare, a quelle trapezio in cui la distorsione prospettica produce l'inclinazione dei lati, fino a quelle a geometria più complessa come le piazze a esedra, a doppia esedra, circolari con strade radianti ed ellittiche.

Aldilà di queste differenze va comunque sottolineato come tuttavia nella composizione delle piazze rinascimentali si conservino alcuni dei caratteri e dei principi fondamentali nel Medioevo, come ad esempio il senso dell'ambiente urbano chiuso o il principio secondo cui lo spazio della piazza non dovesse essere attraversato da strade.

Due capisaldi emblematici della spazialità urbana del Rinascimento ed in cui il ruolo del disegno geometrico della pavimentazione del vuoto è conforme all'idea di centralità dello spazio, sono la Piazza del Campidoglio di Michelangelo dove la compressione del vuoto è realizzata con la convergenza dei fronti laterali sulla scalinata che innesca una dinamicità dello spazio, e la Piazza di Pienza del Rosellino, che, nonostante le differenze di dimensione, collocazione all'interno della struttura urbana, realizza un'apertura dello spazio della piazza meno immediata mediante gli angoli svuotati.

Si può notare come questa ricerca scenica attraverso lo studio e la distorsione della prospettiva portata avanti nel Rinascimento nel disegno degli spazi urbani, trovi una naturale evoluzione nelle composizioni spaziali altamente

sceniche del Barocco, che nell'uso della prospettiva trovarono un fondamentale dispositivo formale.

*“Seppur facilmente distinguibili sia sul piano stilistico che compositivo Rinascimento e Barocco sembrano appartenere ad un principio architettonico comune. Ponendoli in relazione il primo col medioevo e il secondo con il sistema ottocentesco, entrambi si pongono in contrapposizione e innovazione. Il rinascimento non è stato che la prima fase di un tentativo di organizzare in modo nuovo gli elementi architettonici; il barocco rappresenta l'ultimo e disperato sforzo di raggiungere questa meta.”*¹⁵

La ricerca su rapporti geometrici proporzionali e prospettici portata avanti nello spazio Rinascimentale, è ancora pienamente riscontrabile negli spazi barocchi, che arricchiscono e sviluppano alcuni elementi geometrici e visuali già presenti nel Rinascimento attraverso un lavoro sempre più articolato. È per questo motivo che le origini dell'architettura barocca sono da ricercare nell'ultima fase del Rinascimento e che i due periodi possono essere assimilati in un'unica evoluzione del complesso architettonico e urbanistico. Il fine della progettazione delle piazze barocche è infatti quella di esaltare il monumento del potere dominante, sia esso un palazzo o una chiesa, attraverso la composizione prospettica e scenografica.

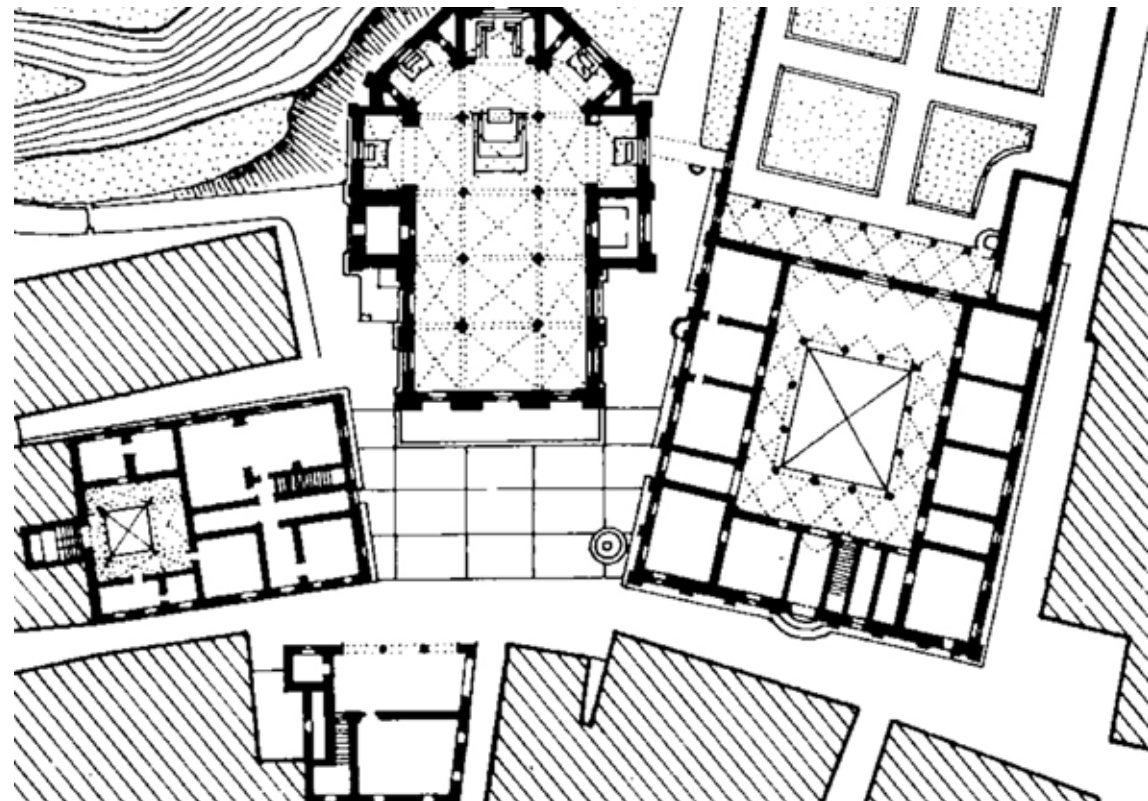
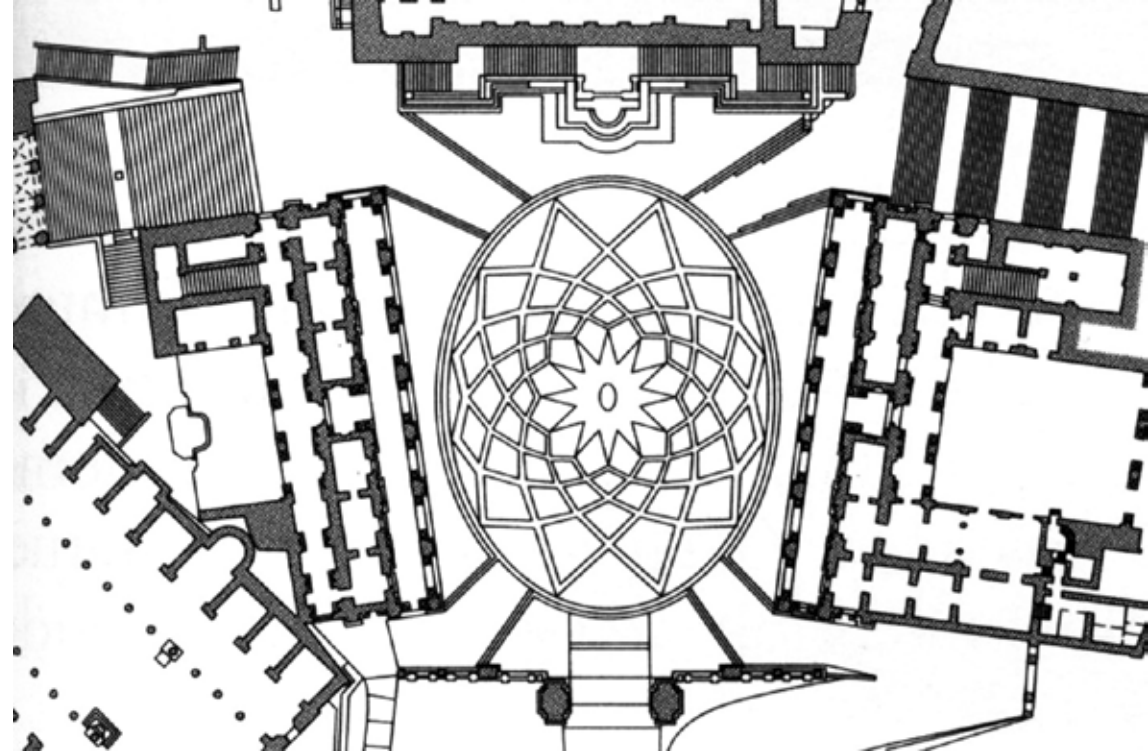
Sul piano compositivo, infatti, le piazze barocche sono disegnate attraverso regole geometriche estremamente precise e razionali, ed un'attenzione particolare è rivolta alle visuali e alla “teatralità” dello spazio sia interno alla piazza che nella messa in relazione con le altre parti della città.

La sistemazione Barocca per mano del Bernini di piazza San Pietro a Roma è difatti probabilmente l'esempio più grandioso e noto che mostra i paradigmi del progetto dello spazio urbano nel Barocco.

La forma trapezoidale della piazza a ridosso della facciata è un chiaro rimando agli studi geometrici e prospettici dell'architettura urbana rinascimentale, in cui la convergenza dei lati della piazza verso l'osservatore avvicina prospetticamente la facciata della Basilica esaltandone la mole. In questo modo si evidenzia il diretto rapporto tra Rinascimento e Barocco nell'uso sapiente della prospettiva, che troverà un'applicazione sempre più articolata e raffinata, quasi illusoria, tanto nell'arte quanto nell'architettura barocca tese a sfruttare tutti gli espedienti per ottenere il risultato più scenografico e spettacolare possibile.

Un ulteriore accorgimento ottico è prodotto nel colonnato della piazza ovale, in cui dispone quattro file di colonne, organizzate secondo i raggi dell'ellisse, il cui centro è indicato da una piastrella. Questa soluzione offre una visione dinamica della selva di colonne mentre si percorre la piazza, in cui le colonne sembrano aggregarsi e staccarsi, chiudendo ed aprendo la visione verso l'esterno.

*Piazza del Campidoglio a Roma.
La Piazza di Pienza.*



La Linea

(Lo Spazio dell'Estensione secondo Foucault)

IL SOLCO.
REGOLA ED ECCEZIONE DEI TAGLI URBANI

LA DISTANZA.
LA LEGGE DELLA RELAZIONE A DISTANZA NELLO SPAZIO
URBANO BAROCCO

LA STRISCIA.
L'INFRASTRUTTURA E LA STRIP COMMERCIALE DELLA
CITTÀ DIFFUSA

*“Ente geometrico esteso solo nel senso della lunghezza, descrivibile
come la successione delle posizioni assunte da un punto in
movimento nello spazio: l. retta, obliqua; tracciato, percorso, via”¹⁶*

Il concetto geometrico di linea, in quanto luogo bidimensionale che unisce un punto A ad un punto B, sostanzia la valenza connettiva e relazionale di questo dispositivo in ambito spaziale.

Tale ente geometrico rappresenta la traccia del punto in movimento nello spazio, mostrandosi quindi come una sequenza infinita e allo stesso tempo infinitesima di posizioni che assume il punto nel suo movimento.

Una linea unisce, connette, mette in sequenza e quindi suggerisce una percezione dinamica dello spazio, un modo di vedere le cose in relazione alla loro distanza e quindi alle tensioni che esse instaurano nello spazio.

Questo assunto è utile per dare una figura a ciò che Foucault chiama *Spazio dell'estensione*¹⁷, secondo stadio della sua periodizzazione dello spazio.

Se la regione rimanda ad una figura poligonale, una superficie bidimensionale chiaramente delimitata, la linea apre lo spazio all'infinito, definendo delle traiettorie unidimensionali che legano le parti attraverso relazioni a distanza.

In tal senso se, come esplicitato in precedenza, alla “regione” e quindi alla superficie geometrica si è fatta corrispondere la spazialità della piazza urbana, nel caso della “linea” la corrispondenza urbana pare direttamente connessa con quella del tracciato, in quanto elemento lineare della struttura urbana.

Ma il tracciato, oltre a questo valore strutturale in quanto piano della città, possiede prima di tutto un significato spaziale preciso legato alla sua geometria lineare che lo individua in quanto spazio del movimento e del collegamento che più propriamente chiamiamo “strada”. Dalla sua etimologia latina di *strāta*¹⁸, sostantivo femminile che definisce una via lastricata, si deduce come il termine si riferisca ad una sfera fortemente materiale e tangibile, in cui l'atto della ‘lastricatura’ rappresenta la prima modalità di antropizzazione di luogo e quindi di costruzione di uno spazio urbano.

La strada in quanto spazio urbano, come già detto per la piazza, possiede una forma data dalla relazione tra il vuoto lineare e la consistenza del costruito che si dispone lungo i suoi limiti, definendone in maniera univoca la sua sezione trasversale.

Si può per questo parlare della strada come di un elemento architettonico unitario, un organismo spaziale con precise regole morfologiche e tipologiche, costituito da elementi differenti, naturali e antropici, dalla quale sono formalmente inseparabili.

Alla strada in quanto organismo e spazio architettonico, va inoltre riconosciuto un valore estetico che definisce un'immagine specifica. L'asse stradale assieme agli elementi costruiti e naturali costruisce infatti un ambiente architettonico, una scena dinamica che muta percorrendola.

Questo valore scenografico della strada è perfettamente colto dal Serlio quando disegna agli inizi del '500 alcune illustrazioni per le scenografie dei

tre generi teatrali: la scena tragica, la scena comica, la scena satirica. Tutte e tre le illustrazioni sono delle prospettive centrali in cui al variare del contesto costruito e naturale cambia radicalmente l'ambiente descritto e con esso il significato stesso della strada in questione.

La prima scena, quella tragica, è una rappresentazione di una strada ordinata e classicheggiante, con gli edifici allineati a definire una cortina, che inquadra prospetticamente il punto di fuga in corrispondenza dell'arco di trionfo posto in fondo.

La scena comica invece è ambientata in una strada più disordinata e casuale della prima, con edifici gotici non allineati che chiudono la prospettiva e limitano lo spazio urbano.

La terza scena, la satirica, si svolge invece in una strada in cui a fare da cornice non sono edifici ma una natura incontaminata definita da un bosco.

La suddivisione proposta da Serlio serve a sottolineare una volta di più il significato architettonico e spaziale della strada in quanto concetto organico, di cui costruito, vuoto, monumenti, decorazioni, colori ed elementi naturali partecipano in maniera determinante alla sua conformazione.

In questo senso è possibile individuare nella relazione con tali elementi un parametro interessante e di efficace lettura per classificare i possibili modelli morfologici che caratterizzano l'architettura della strada, definendo così tre categorie morfologiche corrispondenti a tre differenti modi con cui questa si relaziona con il costruito: il solco, che si determina mediante tagli urbani; la distanza, su cui si reggono le relazioni tra le architetture lungo la strada; la striscia, rappresentata dall'autonomia formale e strutturale assunta dall'infrastruttura che si sovrappone al territorio immettendovi solo alcune relazioni puntuali e portando con sé solo alcuni frammenti della città diffusa.

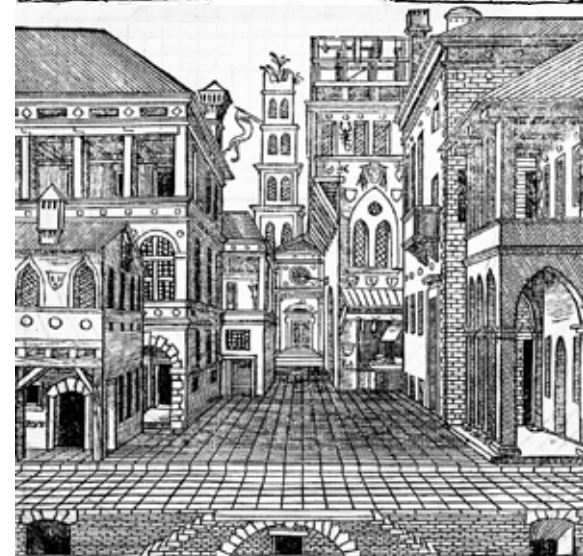
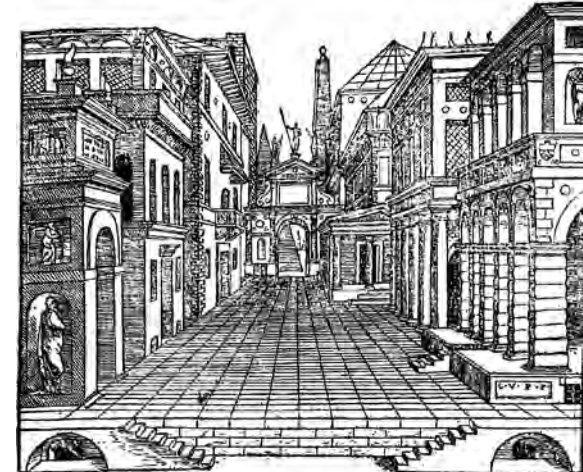
Il Solco

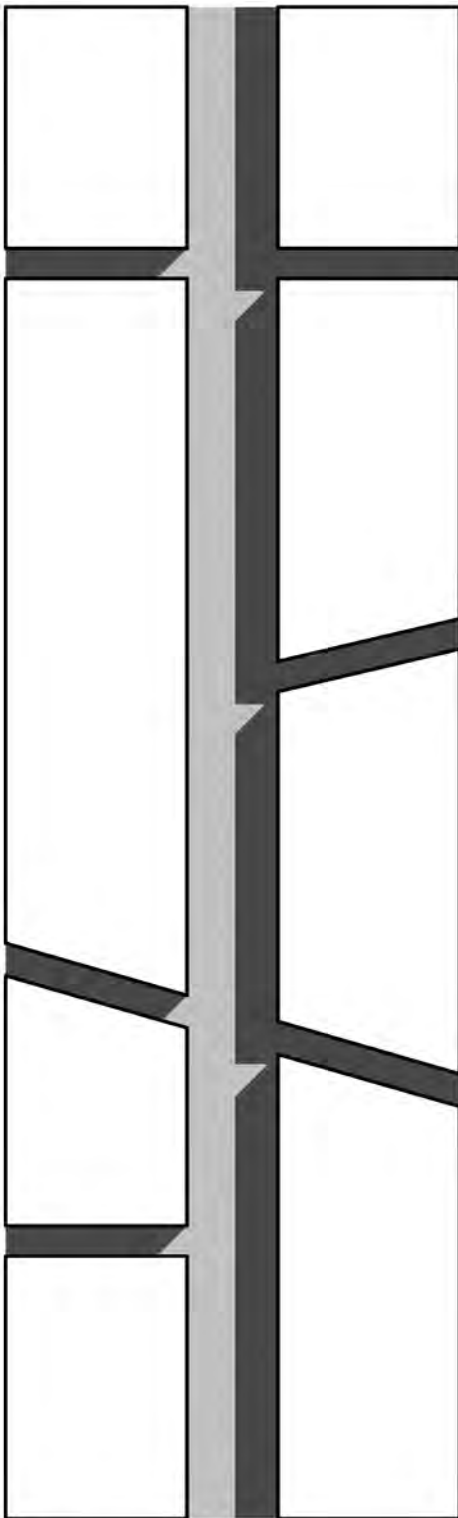
Prima categoria individuata nella qualificazione tipologica della strada, "il Solco" rappresenta una caratterizzazione morfologica in cui il tracciato si inserisce come taglio lineare nella massa piena del tessuto compatto. La spazialità lineare risulta essere definita da una cortina edilizia continua con attacco a cielo pressoché costante, che lascia emergere il vuoto della strada in quanto negativo del costruito che si addensa sui bordi.

Questa dialettica pieno-vuoto così nettamente definita emerge ancor di più nella sezione trasversale della strada, che disegna un vuoto in quanto massa scavata dal pieno del tessuto edilizio.

*"Le cortine edilizie, che delimitavano le strade, gli spazi aperti della città, davano forma agli interni urbani dove si condensava l'abitare collettivo, dove la comunità di cittadini si riconosceva e si sentiva rappresentata."*¹⁹

Piero Manzoni con una delle sue Linee, 1959.
Serlio, Scena tragica, Scena comica, Scena satirica.





Questa morfologia di spazio lineare è presente nella città storica, in cui architettura e urbanistica coesistevano in maniera organica nella costruzione omogenea e coerente della città.

Questa specifica identità della strada in quanto definita dall'accostamento di edifici che ne compongono la cortina continua, e quindi una sequenza di facciate, è stata alla base della scelta di Paolo Portoghesi, nel curare la prima Biennale di Architettura di Venezia dal titolo «La presenza del passato» dando vita alla «Strada Novissima», di assegnare alla strada il significato massimo del rapporto con la storia.

Un lungo spazio lineare definito da venti facciate, progettate da altrettanti grandi architetti e pensate come quinte teatrali di un'ipotetica "strada" di edifici postmoderni. Un vero e proprio manifesto del dibattito intorno all'architettura e al progetto urbano di quegli anni, che vedeva nel Postmoderno la messa in discussione della modernità attraverso una visione sincronica della storia, realizzata con un campionario di forme e figure, da cui il progetto può attingere liberamente suggestioni morfologiche e stilistiche. In questo senso è emblematico che la «Strada Novissima» sia immaginata come un tracciato composto da due cortine continue di sole facciate, in quanto elementi essenziali nella definizione tipologica della strada nella storia della città, il cui ruolo centrale era stato praticamente eliminato dal Moderno.

Un esempio emblematico di Tracciato-Solco è quello di Spaccanapoli, un interessante caso di strada che nasce dal piano urbanistico di fondazione greca della città di Neapolis come *plateia* inferiore delle tre tracciate dal piano ippodameo e che nel tempo si estende diventando una vera e propria arteria che taglia la città in due, collegandone le parti e allungando il proprio percorso in relazione all'ampliamento della città nel corso dei secoli. La sezione trasversale mostra come, nei punti di maggiore densità costruttiva, si arrivi quasi a rapporti di 1/3 tra larghezza della strada ed altezza della cortina edilizia, figurando uno spazio urbano compresso e racchiuso.

Un esempio differente per la sua unicità formale è il caso della "manica lunga" della via degli Uffizi, uno degli spazi urbani più famosi al mondo, che per la sua conformazione e uniformità può anche essere considerata come una piazza allungata. Il progetto di Giorgio Vasari, definisce un edificio a forma di U con un lato lungo che disegna il lato est, un breve tratto a sud lungo l'Arno e un lato corto ad ovest che ingloba la Zecca Vecchia. Questa particolare forma abbraccia lo spazio della strada e inquadra prospetticamente il Palazzo Vecchio e Piazza della Signoria da un lato ed estende lo sguardo oltre l'Arno attraverso lo sfondamento con una serliana del lato corto.

Un'altra forma di tracciato-solco può essere ricercata in uno dei casi più noti ed interessanti di progettazione urbana ottocentesca: la Diagonal del piano di Cerdà per Barcellona.

Spaccanapoli, Napoli.

La Diagonal, Barcellona.

Questo asse rettilineo che taglia la città catalana da est a ovest per 11 Km, rappresenta assieme l'Avenida Meridiana l'unico tracciato obliquo rispetto al tessuto ortogonale del piano.

In quanto taglio obliquo nella maglia regolare, su di essa prospettano in maniera accidentale una sequenza irregolare di isolati tagliati. Nel suo essere unica eccezione però la Diagonal è allo stesso tempo il dispositivo che conferma e rende leggibile la regola in tutta la sua globalità.

“Quando Ildefonso Cerdà traccia su un reticolo regolare con oltre novecento isolati una diagonale di 30°, introduce qualcosa di più che un rapido collegamento tra gli estremi della maglia dell'Ensanche di Barcellona: definisce l'elemento sintetico che consente la comprensione istantanea delle due direzioni del reticolo, organizza spazi che rendono evidente la dimensione degli edifici, ombre e luci diverse da quelle regolarmente replicate nelle strade normali. Senza la Diagonal, la visione della scala di ogni isolato in rapporto alla totalità risulterebbe impossibile, e la comprensione della nostra stessa collocazione come individui che si muovono all'interno del complesso mancherebbe di altro orientamento al di là della memoria dei luoghi conosciuti.

La Diagonal è uno scanner, taglio anatomico che scopre l'organizzazione interna del tessuto, e la sua presenza non soltanto arricchisce la forma urbana globale, ma riassume una forma specifica di comprensione della totalità. Le sue diverse forme e posizioni assumono carattere proprio nel rapporto con la genericità della trama comune.”²⁰

Possiamo per questo considerare la Diagonal attraverso una duplice valenza di tracciato-solco: lo è sicuramente a livello formale, come già detto, ma lo è soprattutto in quanto taglio nella struttura fisica della città che rende immediatamente chiara la lettura delle sue parti e le geometrie del tessuto della città.

Relazione

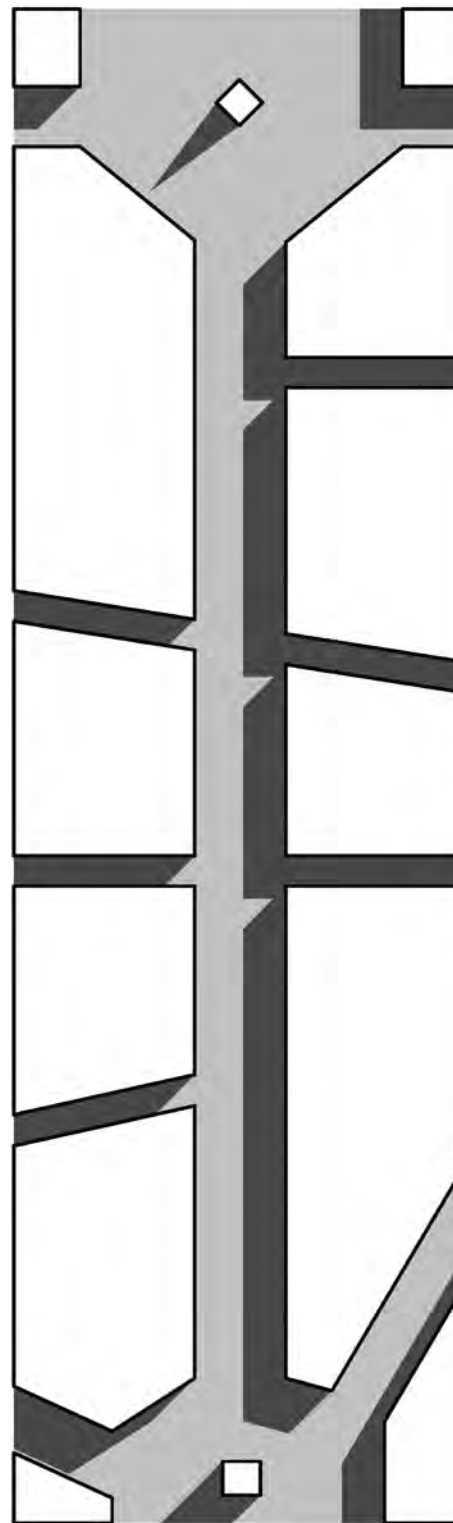
La seconda categoria spaziale individuata per descrivere la morfologia della strada è il Tracciato-Relazione, una tipologia spaziale in cui l'asse assume il valore prospettico di collegamento tra punti focali, diventando misura della distanza tra i punti collegati.

Il vuoto e il pieno sono strutturati in modo da impostare delle quinte sceniche che inquadrano e mettono in collegamento i nodi della città.

Lo spazio quindi, messo in tensione attraverso le differenti fughe prospettiche, è univocamente direzionato disegnando una scena che allo stesso tempo viene sfondata dall'apertura dello spazio all'infinito come accade ad esempio nel caso di Versailles in cui come Giedion scrive *“La volontà barocca di dominare l'illimitabile appare chiarissima”²¹*.

Axe Historique a Parigi.

Luis Barragán e Mathias Goeritz, Torri Ciudad Satelite.



Questa categoria spaziale risale alla scoperta della prospettiva nel Rinascimento, ma trova la sua esaltazione nella relazione assiale della composizione focale propria del Barocco, in cui i grandi piani urbanistici ridisegnano vaste aree urbane attraverso una pratica policentrica e nodale, in cui l'asse viario assume il ruolo di collegamento prospettico.

La strada assume così il ruolo della traiettoria, un asse rettilineo che prolunga lo spazio urbano verso un punto di fuga indefinito, rispetto al quale la collocazione del monumento come fondale ne misura l'estensione.

*"Un grande viale che traccia una traiettoria diritta attraverso il paesaggio ha un effetto sorprendente quando la strada, salendo in distanza, rende visibile la sua lunghezza. L'effetto è più efficace quando si conclude la vista con un grande monumento nel punto in cui il paesaggio comincia a confondersi con il cielo."*²²

Va fatta una considerazione sulla doppia valenza che questa modalità di intendere il disegno urbano e l'estetica del tracciato rettilineo assumono a livello spaziale.

Si ritrovano sostanzialmente due condizioni, soprattutto nel Barocco, in cui l'uso del viale, in quanto dispositivo che relaziona, manifesta differenti peculiarità estetiche: la condizione periferica ed extraurbana da un lato, e gli interventi nel tessuto esistente dall'altro.

Nel caso delle aree extraurbane, il dispositivo lavora attraverso la dimensione aperta del vuoto che trova la forma espressiva del dominio sull'infinito nel disegno di lunghi assi immersi in parchi che connettono monumentalità poste a distanze enormi. Questo è il caso barocco del progetto di grandi parchi e regge fuori città come gli esempi famosi di Versailles e Caserta mostrano, in cui i lunghissimi tracciati rettilinei disegnano un nuovo tipo di paesaggio antropizzato.

Invece nei casi di progetti entro il tessuto urbano, si evidenzia la volontà di un disegno complessivo che si struttura su strade maestre a collegamento di punti focali. Con il piano di Roma di Sisto V si configura l'idea di città policentrica, realizzata su una rete i cui nodi sono rappresentati da emergenze monumentali e luoghi di centralità urbana, e la messa in relazione è fondata attraverso l'apertura di assi rettilinei nel tessuto della città.

Così per Parigi, con il piano di Pierre Patte, che a partire dal '700 conobbe un grande processo di crescita e trasformazione attraverso il modello policentrico, che culminerà poi con il grande piano di Haussmann di metà '800.

Un esempio celebrato di tracciato parigino disegnato attraverso la tensione prospettica tipica del barocco è quello degli Champs Elysées, ottenuto mediante il prolungamento della prospettiva alberata dei giardini delle Tuileries, e confermata nel suo valore con la costruzione dell'*Arc de Triomphe* da parte di Napoleone.

Questo valore monumentale e proporzionale è sottolineato da Robert Venturi che nella sua "Complessità e contraddizioni nell'architettura" osserva come *"l'Arc de Triomphe ha anch'esso funzioni contrastanti: osservato*

*secondo le direzioni diagonali delle strade radiali al di là degli Champs Elysées è una terminazione scultorea; visto secondo la direttrice perpendicolare degli Champs Elysées diviene sia spazialmente che simbolicamente una terminazione ed al tempo stesso un portale."*²³

Nell'ultimo secolo il tracciato è stato prolungato fino ad oltrepassare la Senna e terminare nel nuovo quartiere direzionale de *La Defense*, configurando un asse rettilineo monumentale che dal Louvre, passando per gli *Champs Elysées* attraversa gran parte della zona occidentale di Parigi e si chiude prospetticamente con una moderna versione dell'arco di trionfo, *La Grande Arche de la Fraternité*.

Si può per questo considerare l'*Axe historique* come una grande sezione urbana calata sull'orografia di Parigi che, misurando la sua estensione attraverso il continuo rimando e sfondamento prospettico tra i monumenti che la compongono, scandisce le variazioni del tempo e la storia della città.

La qualità spaziale della categoria in questione, il Tracciato-Relazione, si evolve nel tempo assumendo nuovi significati nella città in estensione.

Un esempio di tale mutazione è il caso, al limite tra architettura e arte urbana, delle Torri Satellite a Città del Messico, opera di Luis Barragán e dello scultore Mathias Goeritz del 1959.

Il progetto è composto da cinque torri che segnalano l'ingresso settentrionale a Città del Messico presso il moderno quartiere periferico di *Ciudad Satelite*, di cui rappresentano il simbolo.

Tale condizione urbana, porta il progetto a confrontarsi con una scala e una dimensione urbana del tutto differente rispetto al passato. Ci si trova infatti di fronte alla sconfinata estensione di Città del Messico e ad un'infrastruttura che ospita circa dodici corsie. Per questo agli obelischi di Roma o agli archi di Parigi, si sostituiscono le alte torri, ognuna di colore e dimensione differente, che devono dialogare con la mutata scala dell'autostrada e con un paesaggio che pare non avere più limiti.

La forma pura e stereometrica di queste sculture evidenzia la volontà formale astrattiva e concettuale tipica dell'opera di Barragán, tanto che lo stesso Richard Frampton riconosce come *"La predilezione di Barragán per vaste superfici piane, astratte e quasi imperscrutabili, poste nel paesaggio, raggiunge l'intensità massima [...] nella Piazza delle Cinque Torri, un monumento sull'autostrada progettato con Mathias Goeritz nel 1957"*.²⁴

Con quest'opera infatti l'architetto messicano e lo scultore tedesco producono una perfetta sintesi moderna tra architettura, progetto urbano e scultura configurando un sistema plastico che concettualizza in forma astratta i riferimenti di San Gimignano e dello skyline di Manhattan.

La scelta cromatica di dipingere le torri ognuna di un colore differente (bianco, blu, rosso e giallo), la composizione plastica delle forme pure e soprattutto la scala dell'intervento sottolineano la volontà di configurare una sorta di monumentalità moderna, la ricerca per l'appunto di un valore nuovo di emergenza rispetto al continuum urbano.

La Striscia

“Da “interno urbano”, architettonicamente configurato, la strada si è andata nell'ultimo secolo trasformando in spazio tecnico destinato alla circolazione. Ciò ha determinato un mutamento strutturale dello spazio pubblico: esso ha perso progressivamente la sua capacità non solo di rappresentare e aggregare socialmente una comunità di cittadini, ma anche di integrare morfologicamente le singole architetture, che nella città classica sulla scena comune della strada e della piazza dialogavano esprimendo il proprio specifico carattere, la propria identità”.(Mocchi)²⁵

Questa terza categoria della Linea rappresenta l'evoluzione assunta dalla strada urbana con il Movimento Moderno, come frattura con il disegno urbano precedente.

Nell'ultimo secolo infatti la strada, caricata da valori funzionali, ha assunto una sua indipendenza formale dall'assetto urbano. La stretta relazione pieno-vuoto che individuava e racchiudeva lo spazio della città adesso pare sfaldarsi configurando uno spazio dalla morfologia sempre meno chiara.

Questa profonda frattura prodotta dall'urbanistica Moderna rappresenta un nuovo modo di guardare agli elementi che compongono la città e al loro significato architettonico in un'ottica di completa apertura e libertà della composizione urbana.

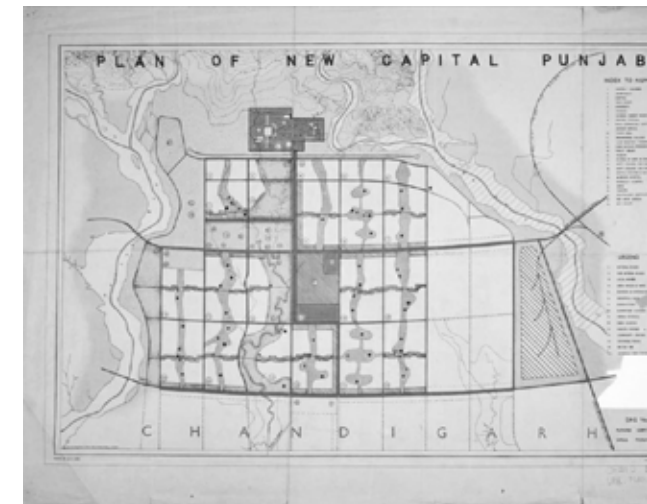
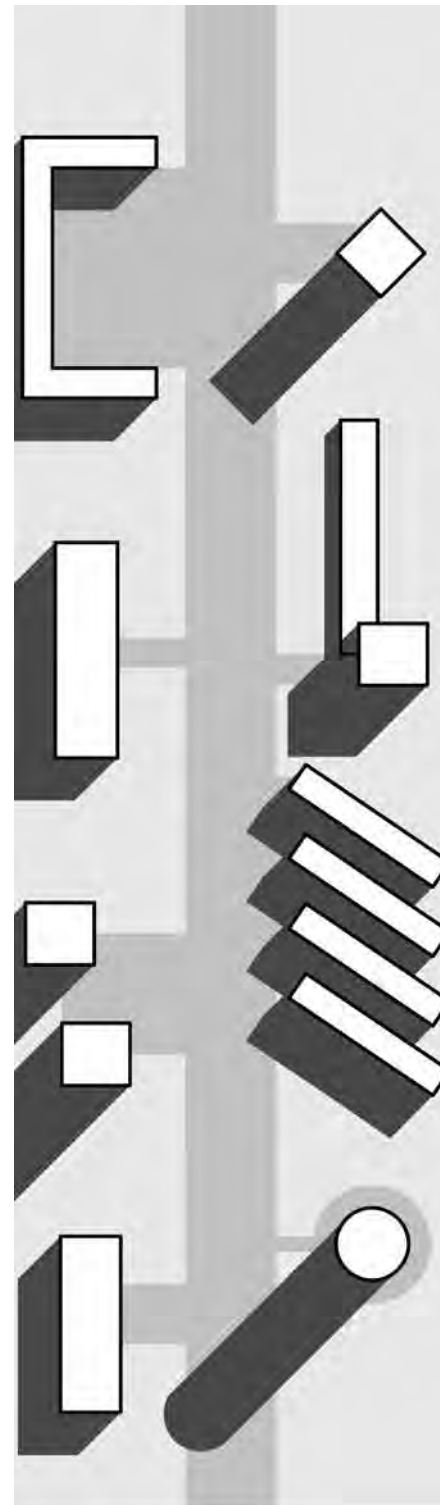
*“La condanna lanciata da Le Corbusier contro la Rue Corridor non è caduta. Cinquant'anni dopo quel violento anatema, noi architetti stiamo ancora cercando di scoprire quale sarebbe il rapporto più adeguato fra strade e case, perduta quella identità di allineamento che ci aveva così comodamente servito fin dai tempi del Rinascimento.”*²⁶

L'indipendenza tra edificio e tracciato configura una nuova tipologia di spazio urbano che diviene una vera e propria infrastruttura ad esclusiva misura di automobile, in cui la nuova dimensione urbana va ricercata nella fruizione dinamica del paesaggio.

Il passaggio da strada urbana ad infrastruttura comporta un cambiamento sostanziale del significato che il tracciato assume nella lettura urbana. Usare il termine infrastruttura, che contiene la parola struttura, rimanda infatti ad una configurazione di ordine globale, di una regola che tiene insieme e rende leggibili formalmente le parti, sintesi formale di una dimensione vasta come quella territoriale che apre ai temi del paesaggio.

I disegni urbani di Le Corbusier, come la *Ville Radieuse* e il piano per Chandigarh, rappresentano infatti dei progetti-manifesto a cui si ispirerà tutta l'urbanistica razionalista.

*Eixo Monumental a Brasilia.
Le Corbusier piano per Chandigarh, le 7 V.
Las Vegas.*



Chandigarh è l'esempio di razionalizzazione della pianificazione urbana attuata mediante una strutturazione dei tracciati attraverso la razionale gerarchizzazione delle 7 V.²⁷

Un altro esempio di tracciato- infrastruttura nell'assetto della città pianificata secondo il modello razionalista è quello dell'*Eixo Monumental* a Brasilia, l'asse centrale del Plano Piloto di Lucio Costa.

L'*Eixo Monumental* è composto da sei corsie di traffico per ogni direzione lungo i due margini e da un grande parco lineare al centro disegnato da Roberto Burle Marx, configurandosi come un grande corridoio verde dal quale avere una vista aperta sulle architetture monumentali che si affacciano su di esso.

In questo senso possiamo dire che, seppur partendo da principi razionalisti comuni, questi due esempi propongono due differenti forme di strada-infrastruttura. Se nel caso di Chandigarh le 7 V rappresentano una struttura e una forma di spazio urbano che definisce settori urbani entro cui l'edificato si dispone in maniera autonoma, a Brasilia invece l'asse monumentale è fortemente connesso all'edificato configurando un nuovo spazio urbano, smisurato ed inedito, in cui pieno e vuoto dialogano ad una diversa scala.

Un terzo caso di questa specifica categoria è la tipologia di tracciato più frequente nelle configurazioni urbane contemporanee: la *strip* commerciale. Questa forma ricorrente di strada suburbana contemporanea di stampo americano rappresenta oggi la struttura principale della diffusione urbana.

A differenza dei due casi precedenti, in cui il tracciato-infrastruttura è la linea lungo cui si organizza il piano razionalista, nel caso dell'*highway* commerciale l'ordine razionale è del tutto assente sostituito dalle dinamiche di mercato e di comunicazione.

Riuscire a leggere queste nuove modalità di aggregazione urbana è molto importante per il progetto ed in questo senso appare quasi pionieristico il lavoro svolto da Venturi nella sua nota lettura della *Strip* di Las Vegas tra la fine degli anni '60 e gli anni '70.

La spazialità della *Strip*, in quanto tracciato urbano, è difatti una condizione del tutto nuova che ribalta i valori urbani della strada classica, stabilendo inedite relazioni spaziali tra elementi pieni e vuoti. Questo tipo di spazialità si manifesta nel modo unico con cui la strada e l'edificato si confrontano entro la *Strip* mediante una sequenza data dall'incontro con la grande insegna luminosa che si configura come elemento di richiamo e comunicazione, quasi una facciata, con il grande parcheggio, elemento di mediazione tra la strada e l'edificio, quest'ultimo solitamente basso e sostanzialmente muto ed introverso.²⁸



Robert Venturi e Denise Scott Brown, Las Vegas, 1966.

Il Frammento

(Lo Spazio della Dislocazione secondo Foucault)

NETWORK.
LA DISTRIBUZIONE ORIZZONTALE DEI FRAMMENTI ORGANIZZATI.

LAYERING.
LA SOVRAPPOSIZIONE DI DIFFERENTI LIVELLI DEL PROGETTO E SELEZIONE DEGLI ELEMENTI.

PROGETTO APERTO.
IL PAESAGGIO COME TERRITORIO DINAMICO.

“framménto (ant. fragménto) s. m. [dal lat. fragmentum, der. di frangere «rompere»].-Ciascuno dei pezzi in cui s'è rotto un oggetto”²⁹

“Framménto (arc. fragménto) s. m. Piccola parte (spesso la sola o una delle poche superstite) indiscriminatamente avulsa da un tutto unitario od organico.”³⁰

Il concetto di Frammento, attraverso i suoi differenti significati e configurazioni, rappresenta una condizione formale e spaziale per certi versi più complessa rispetto alle precedenti di Regione e di Linea. Se infatti questi ultimi casi rimandano a una figura immediatamente ed univocamente riconoscibile, nel caso del frammento ciò non è più così evidente, dato che l'idea stessa di figura si frantuma e si divide in parti distinte.

Questo concetto viene interpretato come una sorta di separazione delle parti in gioco, una frantumazione formale in elementi generici ed indipendenti ma che allo stesso tempo, conservano una sorta di appartenenza ad una figura unica consentendo per questo di ritrovare relazioni nella distanza che li separa.

“Il frammento (da frangere, rompere) è per sua definizione etimologica ‘pezzo di oggetto rotto’. Allora, per connotare il suo stesso essere, deve necessariamente rimandare ad un'unità superiore perduta, cioè, nella nostra dialettica, alla figura.”³¹

Questa interpretazione del tema, che rimanda ad una visione spaziale aperta e diffusa, ha però in sé la caratteristica della ricucitura e ricomposizione dei pezzi stessi. Frammento è quindi un termine che in maniera ambivalente si riferisce tanto all'oggetto singolo in quanto pezzo indipendente, quanto all'intero da cui deriva.

Nel passaggio dallo *spazio di estensione* a quello della *dislocazione*, in cui tanto i vuoti quanto i pieni si configurano come una costellazione di frammenti dispersi nello spazio, che in questo caso si fa contenitore, si palesa la nuova condizione del progetto urbano contemporaneo, che evidentemente non può più impostare la propria forma in maniera univoca, attraverso un progetto unitario.

In questo caso i vuoti, spesso informi, non sono infatti mai il risultato di un'unitaria azione sul territorio, quanto piuttosto strutturati da processi multipli, casuali o incompleti che conformano una spazialità indefinita e sfaldata. Lavorare su questo tipo di vuoti significa confrontarsi concettualmente e formalmente con il tema del frammento, che non può non divenire il campo di indagine privilegiato del progetto, di cui i temi di posizione, disposizione, serie e distanze divengono gli strumenti attivi, capaci di interpretare tale nuova condizione spaziale.

Negli anni gli approcci alla comprensione dello spazio discontinuo sono stati molteplici e si sono sviluppati nella ricerca di dispositivi sempre più elaborati e sofisticati che, attingendo da ambiti disciplinari differenti come l'arte concettuale, il linguaggio informatico e la geometria complessa, hanno dato vita ad uno strumentario analitico e concettuale articolato. Inoltre, il ricorso a modalità progettuali di tipo astratto, come quella diagrammatica,

hanno messo in evidenza una sempre minore centralità data alla figurazione formale dell'atto progettuale in favore di regole, strutture organizzative e processi. Come scrive lo stesso Rem Koolhaas a proposito del progetto per La Villette *"In altri termini, concepiamo il progetto come strategia piuttosto che come design"*³², è evidente come la tendenza contemporanea sia quella di interpretare la *frammistione*³³ e lo sfaldamento che caratterizzano la città, attraverso una strutturazione concettuale e aperta del processo creativo in cui le forme sono sempre più leggere e flessibili nel tempo.

Per questo motivo nell'analisi di questa terza categoria di ricerca dei paradigmi formali dello spazio della città, non è più possibile riferirsi a dei sistemi morfologici ricorrenti, così come fatto per la *Regione* e per la *Linea*, ma piuttosto a gruppi di strategie possibili, che rimandino più che ad un'idea di forma ad un insieme di dispositivi, regole e modalità strategiche.

Per chiarire i modi con cui il progetto contemporaneo si è confrontato con il tema del frammento si è scelto dunque di analizzare tre grandi categorie di strategie – il Network, il Layer e il Progetto Aperto – rispetto alle quali è possibile evidenziare i dispositivi alla base dei progetti urbani contemporanei.

Network

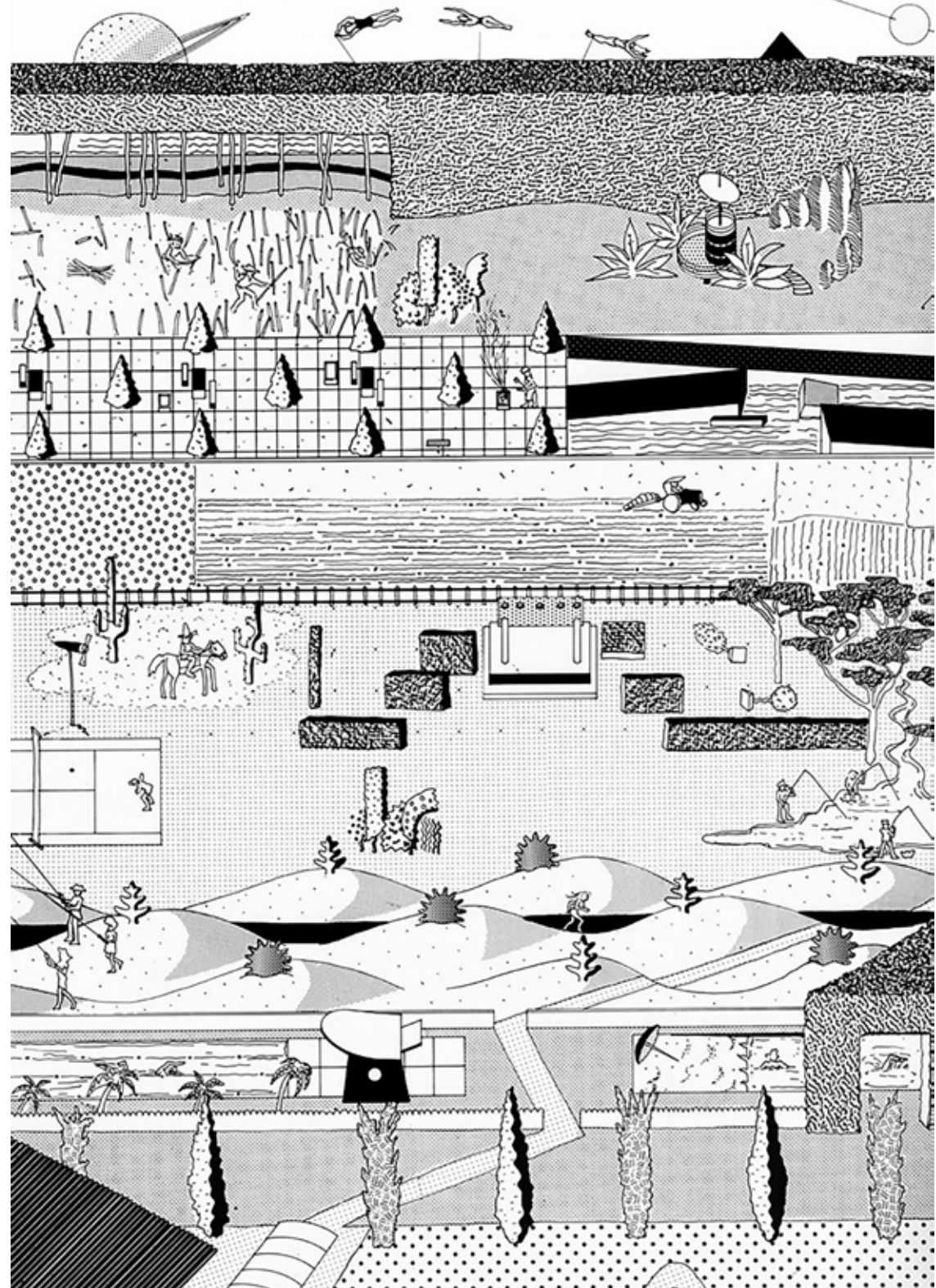
La prima strategia individuata nella lettura del frammento in quanto materiale del progetto urbano contemporaneo è il *Network*, una modalità concettuale del processo compositivo che organizza la distribuzione orizzontale dei frammenti e alla loro messa in relazione, attraverso sequenze, tensioni e giustapposizioni. In tal senso il *Network*, in quanto strumento di rappresentazione astratta delle relazioni nel piano, per il suo valore polare e organizzativo, rappresenta uno strumento essenziale nell'indagine dei sistemi complessi, e nello specifico del progetto urbano può assumere il duplice valore di dispositivo tanto analitico quanto generativo di relazioni e strutture spaziali sempre nuove.

Questa modalità strategica rappresenta la più immediata possibilità interpretativa della condizione diffusa della città contemporanea, in quanto ricerca relazioni tra i frammenti dello spazio urbano disperso.

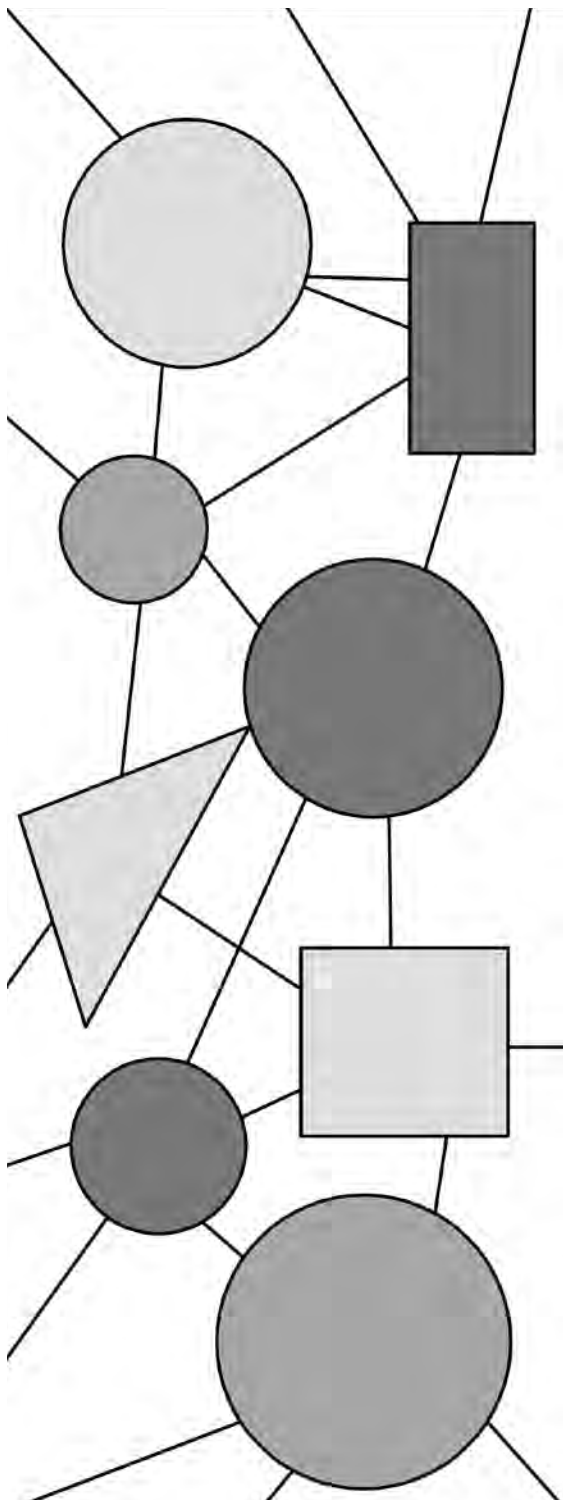
*"Lo spazio della dispersione non è omogeneo e isotropo, quanto costituito da costellazioni di materiali frammentari tra i quali diviene importante stabilire nuove relazioni."*³⁴

L'osservazione di Secchi suggerisce al progetto urbano di mutare il modo di osservare lo spazio della città della dislocazione, non più basato su rapporti di prossimità e continuità, ma organizzato secondo campi discontinui di relazioni molteplici.

La lettura attraverso il *Network* aiuta a comprendere, soprattutto in contesti in



OMA, Parc de La Villette, diagrammi.



cui non sono palesi, i criteri specifici di disposizione e configurazione topologica dei luoghi. È questo per esempio il caso di Villa Adriana a Tivoli, una struttura di enorme valore paesaggistico e complessità architettonica, costruita sulla successione di elementi indipendenti sul piano formale e topologico.

La lettura diagrammatica che compie Edmund Bacon in *Design of Cities* può essere vista come uno straordinario caso di *Network* che, tracciando linee di relazione tra i frammenti, mette in evidenza il complesso meccanismo della struttura della Villa incentrata su molteplici fuochi prospettici e nodi architettonici a “cerniera”, rispetto ai quali la composizione degli elementi subisce traslazioni, rotazioni e fratture.

Il disegno di Bacon traccia un diagramma che in maniera sintetica e chiara riesce a palesare come *“nella villa dell'imperatore Adriano la composizione planimetrica è dotata di una profonda coerenza formale: ingranaggi di forme in sé compiute, cerniere, rotazioni, cambi di giacitura, asimmetrie, piani che si incastrano e collidono; un elenco di spazi concatenati, tenuti insieme da architetture cerniera.”*³⁵

Una strategia di articolazione del progetto, per certi versi analoga al caso precedente, può essere individuata nei percorsi di risalita all'Acropoli di Atene di Dimitris Pikionis che si costruiscono attraverso una costante ricerca di connessioni e relazioni a distanza tra i frammenti di architetture ed il paesaggio. La ricercata opera di restauro territoriale di Pikionis intende infatti riconfigurare l'unitarietà del paesaggio dell'Acropoli dando un disegno nuovo alla topografia del luogo assegnando un ordine ai frammenti che lo compongono. Sono difatti le relazioni tra le cose ad interessargli più che l'eccezionalità dei singoli oggetti, come egli stesso scrive: *“Non esiste nulla di isolato, ma tutto è parte di una universale Armonia. Tutte le cose si compenetrano l'una nell'altra e l'un l'altra patiscono, e l'un l'altra si trasformano. E non è possibile comprenderne una, se non tra le altre.”*³⁶

Il progetto è così retto dalla tessitura di un *Network* di linee visive e relazioni a distanza tra i singoli padiglioni, attraverso le permeabilità dei loro loggiati, e i frammenti archeologici dei templi che costituiscono il recinto dell'Acropoli. Si viene così a configurare un percorso che si snoda attraverso *“una sequenza di quadri visivi e spazi sequenza in grado di tesser sofisticate relazioni tra punti ed elementi ubicati tra le pieghe del terreno, alla ricerca di un'unità figurativa di un luogo e del suo paesaggio.”*³⁷

L'architetto greco è capace così di intelaiare infinite relazioni invisibili tra elementi a distanze variabili con le quali interpreta e ridisegna l'orizzonte fisico del paesaggio. È quindi il paesaggio stesso dell'Acropoli a suggerire con i suoi frammenti l'intelaiatura invisibile che struttura il progetto, come suggerisce lo stesso Pikionis: *“I bordi del tuo profilo diventano le pendici di una collina, le vette di un monte, declivi e precipizi abissali; le tue cavità sono grotte, e dalle*

*Dimitris Pikionis percorsi di risalita all'Acropoli di Atene.
Peter Eisenman, Il giardino dei passi perduti.*

*loro fenditure della roccia rosata scorre silente l'acqua. Nella Parte si nasconde il tutto. E il tutto è la parte. Tu pietra tracci i diagrammi di un paesaggio. Sei tu il paesaggio stesso.*³⁸

Altro processo, che può in qualche modo ricollegarsi al primo, è il concetto urbano del *Jumpcut Urbanism*³⁹, formalizzato da Richard Ingersoll, che rappresenta una modalità di percezione della città diffusa basata su un' analogia tra la composizione del montaggio cinematografico, fatto di salti di scena e di tagli, e la percezione urbana che si ha dall'automobile.

Tale montaggio, che avviene nella mente dell'osservatore, costruisce un *Network* dinamico e invisibile di relazioni tra i frammenti che compongono la città contemporanea, secondo una trama sempre nuova che costruisce nuove immagini complessive del paesaggio osservato.

Un progetto che può essere letto come struttura sequenziale di frammenti è il *Giardino dei passi perduti* di Peter Eisenman a Castelvechio, che per la sua dialettica con il progetto del Museo di Carlo Scarpa, rappresenta un caso paradigmatico di lettura e modificazione dell'esistente e della storia attraverso la composizione di un *Network* astratto tra il suo progetto e le sale interne del museo di Scarpa.

Qui Eisenman, chiamato ad allestire una mostra delle sue opere, non progetta una normale allestimento espositivo ma dà vita ad una strategia ambiziosa che punta a mettere in mostra il suo processo creativo, e quindi le sue idee, più che le sue opere.

"Questa riflessione non doveva essere una retrospettiva di plastici e disegni del lavoro passato ma piuttosto un amalgama di progetti e delle loro riflessioni critiche, un 'ipertesto' eccessivo, come dire, che combinasse testo ed oggetti al di là dei limiti della loro precedente testualità [...] Di conseguenza la nostra mostra è un progetto collocato come opera didascalica nel giardino e come opera frammentaria nell'interno."⁴⁰

In questo modo lavorando nel giardino di Castelvechio, Eisenman struttura il progetto attraverso un processo dialettico con le cinque sale interne del museo di Scarpa, definendo una sequenza di cinque luoghi all'aperto in cui emergono spazi e frammenti dei suoi progetti più significativi. Tale relazione prende forma grazie al pavimento interno in cemento striato delle cinque stanze espositive di Scarpa che viene spinto nel giardino attraverso cinque lastre disposte in sequenza come cinque superfici scavate che definiscono differenti spazialità.

Concettualmente il progetto dialettico tra Scarpa e Eisenman trova origine *"nella consapevolezza della esilità della parete che separa dal giardino la sequenza di grandi ambienti espositivi al piano terra. Questa parete è pensata da Eisenman come se fosse un diaframma immateriale per fare entrare in contatto la serie degli ambienti interni con altrettante stanze-piazze esterne che egli disegna nel giardino. In questo modo le cinque grandi stanze espositive e le altrettante piazze esterne creano un dialogo tra positivo e negativo.*"⁴¹

La dialettica tra le due strutture spaziali è sottolineata dalla presenza di una griglia traslata rispetto all'edificio e ruotata rispetto alle sale interne sull'asse

inclinato della torre e del ponte di Scarpa, come cardine per la sequenza esterna di Eisenman. *"Questo a sua volta suggerisce che l'asse inclinato pre-esistesse e così rendesse obbligata la posizione del ponte in diagonale di Scarpa, piuttosto che il contrario.*"⁴²

Inoltre tale griglia disegna l'orditura per far emergere nelle stanze espositive delle masse rosse che si incuneano nella feritoia tra pavimento e muro, definendo un ulteriore confronto tra i due maestri sul tema del frammento.

Layering

La seconda strategia individuata è quella del *Layer*, un dispositivo diagrammatico che sovrappone e combina sistemi differenti ed indipendenti; anche in questo caso l'astrazione di tale modalità porta alla formulazione di processi strategici più che di forme.

Il processo grafico per *layers* definisce un sistema logico in cui i vari livelli coesistono, attraverso la loro indipendenza, e creano un'immagine complessiva attraverso la selezione e la sovrapposizione degli elementi che li compongono. In maniera concettuale *"la sovrapposizione dei layer risponde a un duplice imperativo della complessità e della casualità. Complessità perché sovrapponendo le funzioni si ottengono ambienti stimolanti e non monotematici. Casualità perché la sovrapposizione dei layer, avvenendo con ampi margini di arbitrarietà, introduce l'imprevisto.*"⁴³

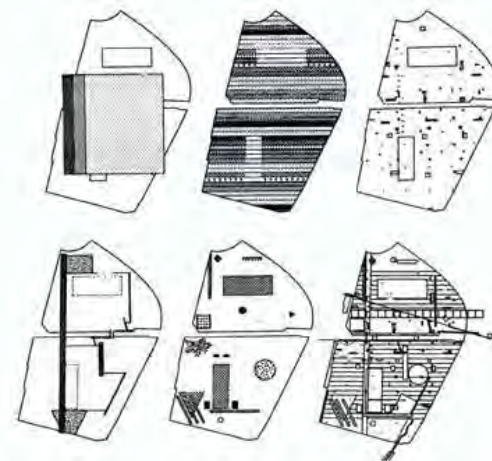
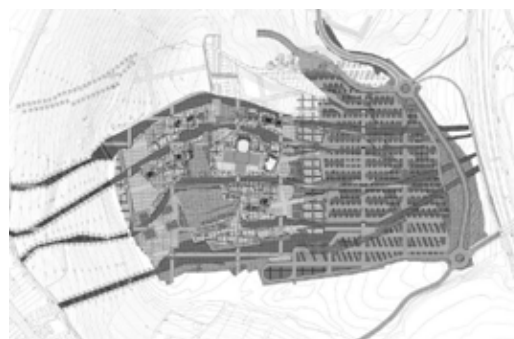
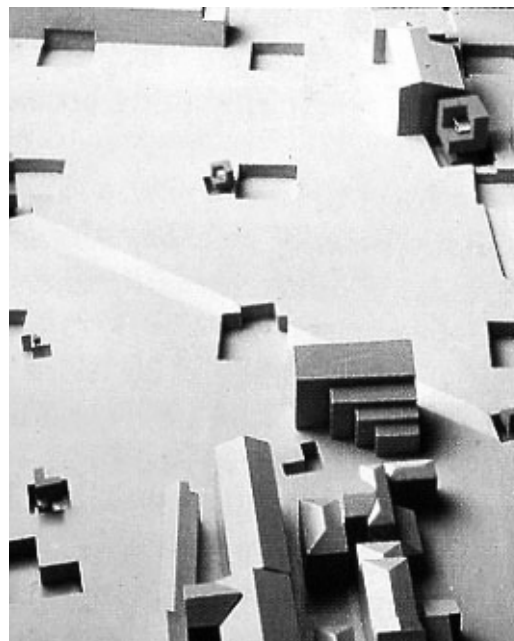
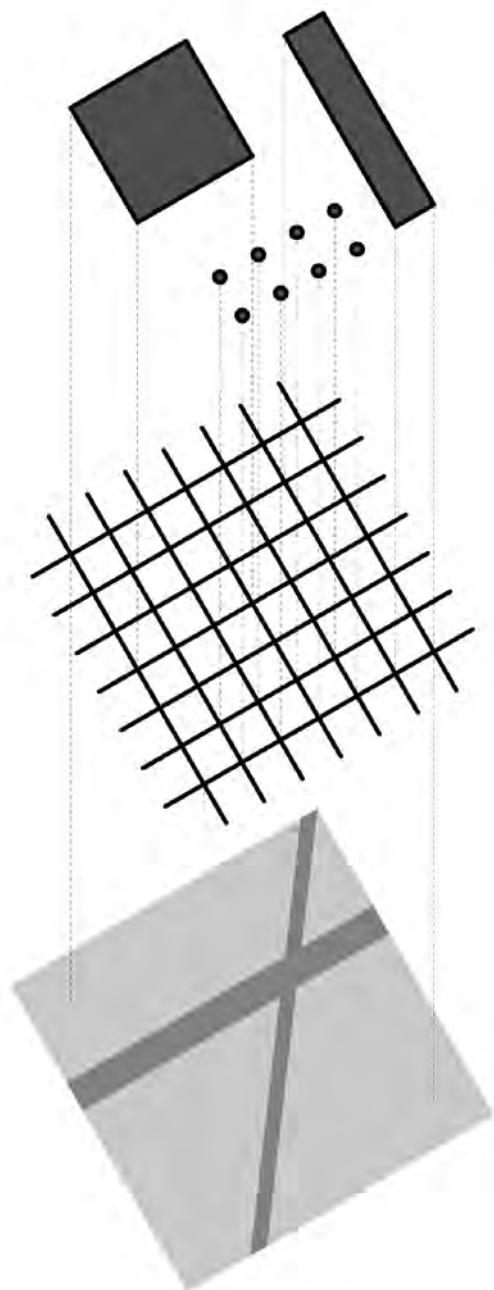
Il territorio contemporaneo, che si configura come un palinsesto, costruito dalla sovrapposizione continua di oggetti, reti, tessuti e tracciati, è difficilmente interpretabile poiché vi si sovrappongono nel tempo in maniera caotica i segni dei diversi tempi della crescita.

La modalità di lettura del territorio contemporaneo in quanto palinsesto e allo stesso tempo portatore di messaggi narrativi, avviene nel riconoscimento della stratigrafia dei segni sul territorio e per questo necessita di un modo di leggere i singoli strati in maniera indipendente ed ordinata. Ciò diviene possibile con l'utilizzo del *layer* come dispositivo di lettura capace di astrarre i singoli livelli in quanto sistemi indipendenti sovrapposti, rendendoli leggibili separatamente secondo una nuova regola topologica e legami relazionali sempre nuovi.

La strategia analitica che si avvale dei *layers* permette appunto *"di organizzare insieme che mantengano un grado sufficiente di generalità, che consentano visioni d'insieme e incrocino aspetti differenti, mettendone in luce relazioni non evidenti o immediatamente controllabili"*⁴⁴.

Il *layer* ha però prima di tutto un valore generativo, e quindi di produzione di nuovi strati basata su un'attenta lettura del luogo-palinsesto in quanto testo già scritto, scomponendo, schematizzando, gerarchizzando e ricomponendo gli elementi salienti per definire un livello ultimo, un nuovo testo, che crea una nuova immagine del luogo.

Peter Eisenman è l'architetto che ha probabilmente più di tutti tracciato la



propria linea di ricerca nel solco della testualità, utilizzando una struttura analitico-generativa che si avvale dello strumento del *layer* quale dispositivo narrativo.

L'architetto americano fonda il suo processo compositivo su una lettura arbitraria e astratta del luogo, attraverso il riconoscimento e l'interpretazione del già-scritto in quanto stratificazione atemporale di tracce, di cui il progetto rappresenta lo strato ulteriore.

In *The end of Classical*, Eisenman sottolinea questo tema e la sua intenzione progettuale nei confronti del contesto in quanto stratigrafia di segni che lui chiama tracce: *"L'idea di un'architettura come scrittura in opposizione ad una architettura come immagine (...) dà corpo metaforico all'atto dell'architettura. Quindi segnala la propria lettura attraverso un altro sistema di segni chiamati tracce. Le tracce non devono essere lette letteralmente, poiché non hanno altro valore che quello di segnare l'idea. (...) Così la traccia è segno parziale o frammentario; non ha valore di oggetto. Essa rappresenta un'azione che è in processo."*⁴⁵

Quello che è considerato il primo progetto testuale di Eisenman e che contiene in maniera embrionale tutti i principi teorici che poi applicherà nei successivi progetti urbani, è quello per l'area di Cannareggio a Venezia.

Il progetto si basa su una profonda lettura della città e delle sue stratificazioni materiali ed immateriali, da cui sono ricavate una serie di griglie, giaciture e tracce intorno alle quali si struttura il progetto. In questo modo, la griglia e le linee selezionate dall'architetto intendono definire una struttura dispositiva che ricuce l'area con il tessuto del contesto veneziano.

*"Eisenman propone in questa occasione una struttura e un processo architettonico geniale che ha già in nuce gli enzimi principali del progetto urbano che si andrà a sviluppare nei due decenni successivi. Lavora al progetto utilizzando il tema del luogo come spinta principale del ragionamento architettonico, ma abbandona completamente i clichés post-modernisti di ambientamenti e di mimesi per muoversi in una declinazione tutta concettuale."*⁴⁶

L'attenta lettura dell'area di Cannareggio porta Eisenman a comporre il progetto attraverso la *"sovrapposizione di tre 'testi', ognuno dei quali rappresenta un momento diverso della memoria, che è, secondo Eisenman, alla base di tre correnti architettoniche: la nostalgia del futuro, fondamento del modernismo - che riprende i segni del progetto di Le Corbusier - ; la nostalgia del presente, base del post-modernismo - in cui trovano posto a differenti scale riproposizioni della sua House XI - ; nostalgia del passato, oggetto del contenutismo."*⁴⁷ - evocato con il grande taglio diagonale nel suolo che intende alludere alla presenza di elementi sepolti.

Ad oltre vent'anni di distanza dall'esperienza di Cannareggio, Eisenman nella Città della Cultura della Galizia a Santiago de Compostela utilizza nuovamente

Peter Eisenman, Concorso per l'area di San Giobbe a Cannareggio, Venezia.

Peter Eisenman Città della cultura della Galizia.

OMA, Parc de La Villette, diagrammi.

la strategia del *layer* quale dispositivo capace di astrarre e selezionare dal contesto i segni e le trame salienti per la configurazione di un nuovo paesaggio. Qui come a Venezia ci troviamo di fronte a un centro storico di straordinaria importanza, ma a differenza di Cannareggio in cui l'area di progetto è inglobata nel tessuto, a Santiago Eisenman opera in un contesto di aperto paesaggio con vista privilegiata sul centro medioevale.

Dovendo disegnare una città nuova, egli identifica il nucleo di fondamento urbano nel codice genetico della città di Santiago, come egli stesso dice: *“La nostra proposta per la Città della Cultura a Santiago rappresenta una risposta tattile ad una nuova logica sociale: quella della codificazione genetica.”*⁴⁸

In questo modo si riconoscono quali componenti del codice genetico del luogo due elementi distintivi che caratterizzano due *layers* indipendenti, che combinati ed interpolati con la topografia del luogo generano il codice genetico interno al progetto: la conchiglia, in quanto simbolo della città, e la trama planimetrica del vecchio centro cittadino ed in particolare le cinque strade parallele che conducono i pellegrini alla cattedrale, entrambi utilizzati *“come reagente per scardinare la configurazione del paesaggio”*⁴⁹.

Ne risulta una *“architettura topografica”*, un ibrido tra paesaggio naturale e costruito, in cui gli edifici sembrano essere scavati nella collina più che esservi costruiti sopra, come egli stesso scrive: *“Piuttosto che vedere il progetto come una serie di edifici distinti - la forma tradizionale del rapporto urbano figura/sfondo - gli edifici sono letteralmente incisi nel terreno a formare un'organizzazione urbana figura/figura in cui architettura e topografia si fondono per diventare figure.”*⁵⁰

L'uso del *Layer* come strategia è utilizzato nel Concorso per il *Parc de la Villette* a Parigi, sia da Tschumi che da Koolhaas con OMA, per strutturare e controllare la composizione di uno spazio aperto contemporaneo.

Il progetto di Tschumi, vincitore del concorso, lavora all'interno di una complessità interna già nel programma, che richiede la coesistenza di molteplici funzioni e tipologie di spazi, come sottolinea lo stesso architetto svizzero nella relazione di progetto: *“La nostra ambizione è creare un nuovo modello, in cui il programma, forme e ideologie giochino tutti un loro ruolo [...] il concorso per il parco La Villette è il primo nella recente storia dell'architettura a stabilire un nuovo programma, quello di un parco urbano che proponga la giustapposizione e la combinazione di attività diverse tali da favorire nuovi atteggiamenti e nuove prospettive.”*⁵¹

Diversamente, la proposta di OMA, nonostante non sia vincitrice del concorso, è ugualmente di grande interesse per l'uso strategico del *layer* in quanto dispositivo capace di assecondare l'indeterminatezza programmatica quale principio progettuale e per questo aperto e flessibile ai mutamenti e alle modificazioni.

In relazione a questo tema lo stesso Koolhaas chiarisce come *“in considerazione appunto di questi continui rimaneggiamenti, anziché pensare in termini di design conviene proporre un metodo che coniughi specificità architettonica e indeterminatezza programmatica[...] concepiamo il progetto come strategia*

*piuttosto che come design. [...] In altri termini, si tratta di stabilire come si possa, a partire da una congestione orizzontale, progettare un condensatore sociale alla scala di un parco.”*⁵²

A tale scopo il progetto propone un sistema di cinque strati, la cui sovrapposizione sull'area costruisce il parco nella sua struttura programmatica. Si configura così una strategia articolata attraverso la sovrapposizione di strati che definiscono un *“arazzo programmatico”* rispetto al quale, come scrive lo stesso Koolhaas: *“Ci siamo limitati a fornire una trama suscettibile di inglobare all'infinito altri significati, altre estensioni o intensioni senza tuttavia condurre a compromessi di sorta, a eccessi o a contraddizioni.”*⁵³

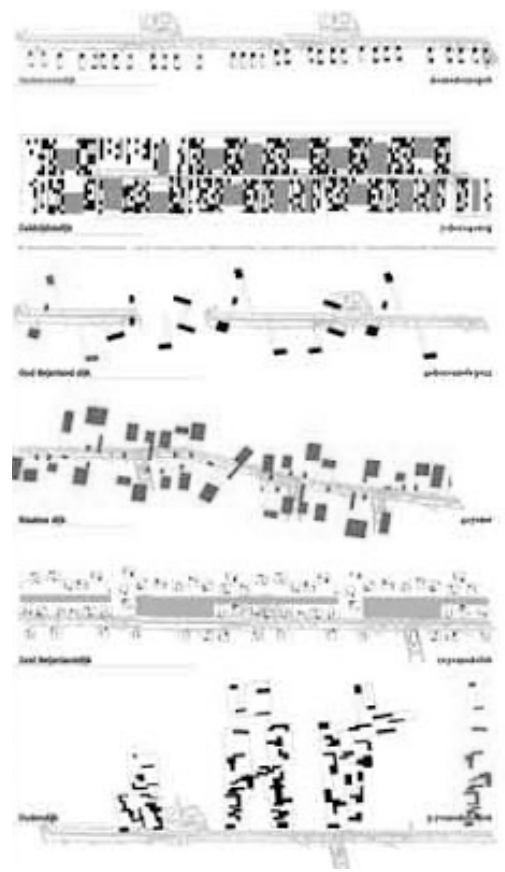
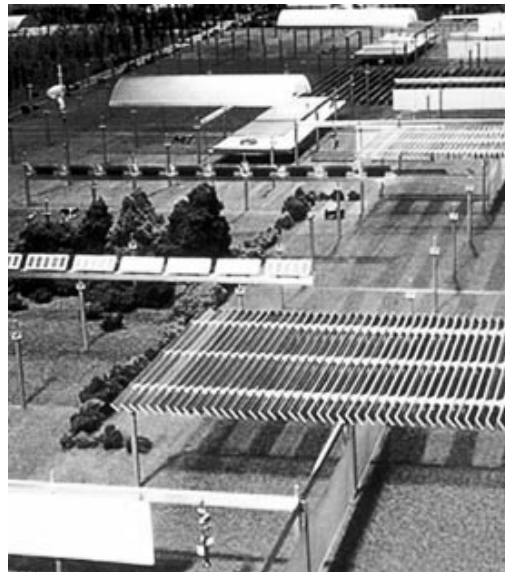
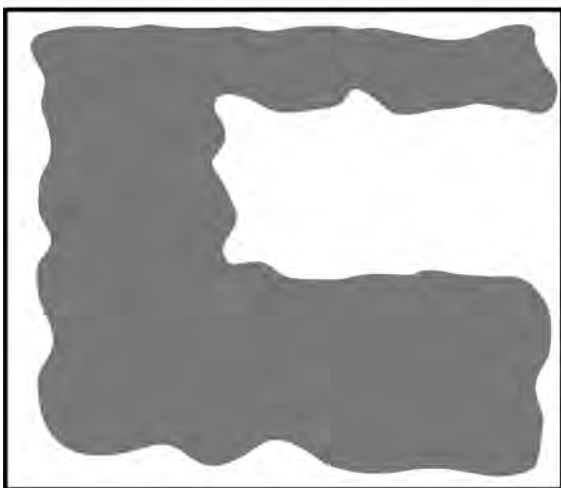
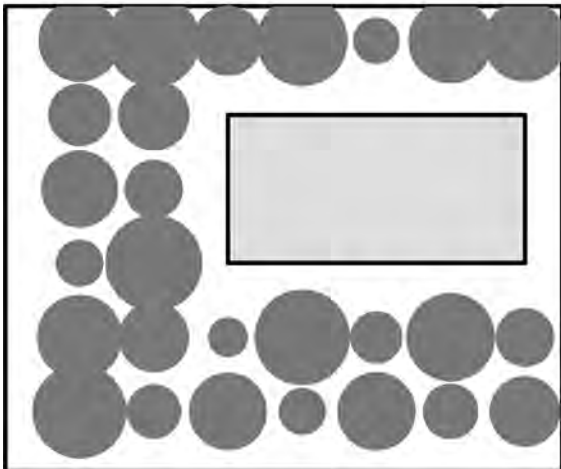
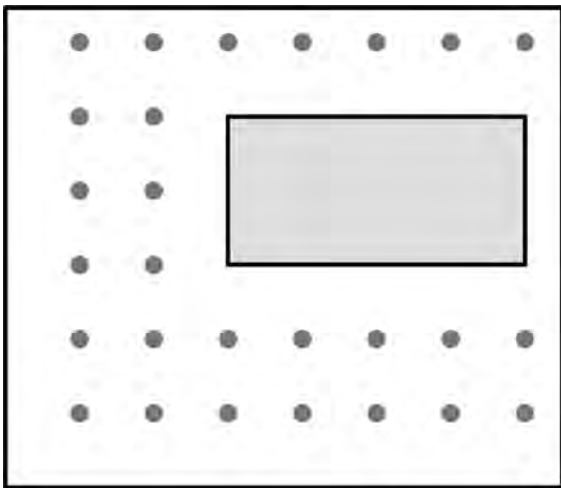
Progetto aperto

Terza ed ultima categoria dello spazio della dislocazione è quella del cosiddetto *“Progetto aperto”*, una modalità teorica nuova di intendere il progetto che emerge dalla presa di coscienza della crisi dei suoi paradigmi tradizionali e della società in generale, sempre più spesso alle prese con il cambiamento e la trasformazione dinamica delle sue parti. Si tratta di una visione dinamica ed evolutiva lontana dai caratteri forti e deterministici del progetto della tradizione classica. Attraverso regole e dispositivi leggeri, si assecondano il dinamismo ed i mutamenti temporali della realtà contemporanea, avvicinandosi così alle tecniche del progetto di paesaggio. Joao Nunes sottolinea appunto come *- il lavoro nel e sul paesaggio non corrisponderà mai ad un'immagine statica ed immutabile -* e di come nell'ambito del progetto *- il formalismo deve cedere il passo alla capacità di pensare ad un complesso metabolismo di funzionamento*⁵⁴ - che quindi riesca a vivere e trasformarsi nel tempo.

La necessità di un dispositivo progettuale flessibile, aperto e reversibile nasce dalla consapevolezza di una crescente condizione di indeterminatezza che accompagna la contemporaneità, che rende inapplicabili e obsolete le pratiche tradizionali.

Sui temi dell'indeterminazione e urbanizzazione debole, la riflessione elaborata rispettivamente da Price⁵⁵ e Branzi⁵⁶, guarda alla contemporaneità come uno stato di discontinuità rispetto al passato basato sulle certezze assolute della tecnica e della scienza moderna.

Ci si chiede in che modo il progetto possa calarsi in tali contesti immaginando forme regolative di dinamiche tanto incerte, e fino a che punto possa spingersi nella figurazione di scenari che non può né controllare né tantomeno prevedere a priori. In tal senso la cultura del progetto urbano classico, così come si è sviluppata fino ad oggi, pare essere alquanto fragile ed inadeguata agli scenari complessi e in continuo divenire della contemporaneità, in cui i temi ricorrenti sono la flessibilità, la reversibilità e l'ibridazione. A questo proposito Andrea Branzi nella sua conversazione con Stefano Boeri *‘Sui sistemi non deterministici’*, scrive: *«Quando io parlo di reversibilità dei progetti*



urbani, intendo reintrodurre nell'architettura il concetto di tempo, di governo flessibile del territorio, di una relazione meno rigida della storia; in altre parole una architettura che supera i limiti tipologici per divenire piuttosto uno sciame di funzioni, di relazioni, che cambiano nel tempo adeguandosi a mercati dinamici e a culture d'uso fluttuanti.⁵⁷

Una visione progettuale che si configura così come un dispositivo non più deterministico e bloccato nella forma chiusa tradizionale, che *definisce piuttosto delle strategie e delle strutture organizzative flessibili e reversibili* capaci di assecondare la naturale vita del progetto architettonico, guardando così al tempo quale discriminante principale che interessa il manufatto durante la sua esistenza, in quanto: *"Dall'atto progettuale e poi costruttivo del manufatto architettonico si succederanno una serie di modificazioni che cambieranno, a volte sostanzialmente, la struttura e a volte anche l'impianto linguistico del manufatto. [...] Tutte le trasformazioni che il manufatto subirà sono contenute nel suo progetto, un sistema di scelte che si comporta come un vero e proprio codice genetico. Essere consapevoli di questa durata della previsione può contribuire a renderla più motivata e valida."*⁵⁸

L'ambizione del progetto quindi dovrebbe essere quella di allungare la propria gittata, di riuscire a passare da un puntino quale è ad un segmento lungo la linea temporale, attraverso un dispositivo che sia debole ma duraturo e che non produca *"forse gli effetti dei grandi terremoti, ma quelli più diffusi e profondi dei bradisismi."*⁵⁹

Nella ricerca di Branzi sui concetti di urbanizzazione debole e flessibilità, e in quella ancora precedente fatta da lui stesso con gli Archizoom, si possono ritrovare, oltre a numerosi spunti teorici di importante rilevanza, anche sperimentazioni progettuali che per innovazione e visionarietà risultano essere paradigmatici ancora oggi rispetto al tema del progetto aperto. Si possono considerare come origine di tali esperienze sicuramente le sperimentazioni avanguardistiche dei primi sistemi a rete proposti dagli Archizoom nel progetto *No Stop City* degli inizi degli anni Settanta, che arrivano a culminare nella nota esperienza progettuale di *Agronica* ad Eindhoven, in cui Branzi negli anni Novanta concettualizza in maniera compiuta l'idea di area aperta agricola semi-urbanizzata, disponibile a usi flessibili grazie alla griglia di base che definisce la regola leggera per la presenza di dispositivi mobili e flessibili. *"Agronica prevede un territorio agricolo produttivo e un sistema mobile di elementi architettonici che scorrono su pilotis, per realizzare servizi urbani diffusi e reversibili."*⁶⁰ La griglia serve quindi come regola geometrica nella divisione e composizione del terreno e allo stesso tempo è la struttura topologica che definisce la collocazione dei pilotis, una maglia entro cui poi è possibile adottare infinite soluzioni flessibili e reversibili.

Uno studio che presenta alcuni punti di contatto con quello di Branzi è

Andrea Branzi, *Agronica*, Eindhoven.

Stefano Boeri, *Filament city*, Hoeksche Waard

quello prodotto da Stefano Boeri per Hoeksche Waard, un sobborgo agricolo alla periferia di Rotterdam in cui l'architetto è chiamato a dare una risposta sperimentale ad una generica domanda di urbanizzazione leggera. La scelta progettuale prevede 11 insediamenti lineari di case unifamiliari lungo le strade che solcano i percorsi delle antiche dighe presenti nell'area.

Boeri introduce un concetto genetico nella progettazione di questa urbanizzazione, concependo infatti l'atto progettuale come momento di formazione di un codice genetico proprio del manufatto. Si costruiscono così 11 "filamenti urbani", da cui il nome del progetto *Filament City*, "distinti per una propensione funzionale e caratterizzati da una elevata variazione tipologica"⁶¹, che come dei veri e propri filamenti di DNA si sviluppano "secondo delle precise regole di densità ed estensione, e secondo un proprio specifico ritmo di crescita. Ma come accade con il codice genetico di un organismo vivente, queste regole guidano l'evoluzione, ma non la possono predeterminare. Il progetto cerca dunque di anticipare e assorbire le dinamiche di un futuro incerto, senza pretendere di condizionarle. In seguito a un veto o a un ostacolo ogni singolo filamento può infatti generare differenti figure nel territorio e incorrere in deformazioni, pur mantenendo inalterato il suo 'codice' di base (densità, mix funzionale, estensione)."

⁶²

Il progetto per il Parco Greenwich di Michel Desvigne e Christine Dalnoky, rappresenta un'altra modalità progettuale aperta e dinamica nel tempo.

Il parco si costruisce in un'area dismessa e il progetto parte appunto dal fare *tabula rasa* con il passato, cancellando le tracce della storia e quindi dell'identità del luogo e proponendo una rifondazione paesaggistica, immaginando e ricostruendo un ipotetico paesaggio precedente all'impianto industriale che narra la sua evoluzione nel tempo.

"La dimensione temporale è un tema decisivo del progetto: disegni in sequenza raccontano il paesaggio come evoluzione, intervalli di dieci, venticinque e cinquanta anni. La foresta possiede una struttura geometrica dichiaratamente artificiale. Gli alberi, in prevalenza pioppi, sono disposti secondo una griglia ortogonale e maglie quadrate. Si forma un tessuto denso e compatto al cui interno sono ritagliate delle radure assolate."⁶³

Il progetto propone così un diagramma evolutivo del paesaggio naturale piuttosto che un parco come opera compiuta e definita, definendo così, come lo chiamano gli stessi autori, un "paesaggio intermedio", un momento intermedio nella crescita del luogo, abbastanza leggero e flessibile da potersi aprire ad evoluzioni e assetti futuri dell'area. "Questa struttura spaziale, per la sua isotropia e vaghezza, si presta ad accogliere tutte le variazioni di assetto che lo sviluppo immobiliare dell'area potrà richiedere in futuro."⁶⁴

Note

1. Franco Purini, *Il vuoto contro il pieno*, in «Topos e Progetto, Il Vuoto», Gangemi editore, Roma 2008, pp. 48-49
2. Martin Heidegger, *Costruire Abitare pensare*, in Id., *Saggi e discorsi*, trad. di Giovanni Vattimo, Mursia, Milano, 1976, p. 103
3. Francisco e Manuel Aires Mateus, Mostra Internazionale di Architettura 2010, *People meet in architecture. Voids*, <http://www.labiennalechannel.org>
4. Sigmund Giedion, *L'eterno presente: le origini dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 530.
5. Ivi, p. 21
6. Vivina Barutello, Monica Conti, Davide L. Ferrario, Susanna Terracini, Gianmaria Verzini, *Analisi matematica. Con elementi di geometria e calcolo vettoriale*, Volume 2, Apogeo Editore, Milano, 2008, p. 262
7. Franco Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Bari, 2009, p.20
8. Cfr. Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage city*, MIT Press, Cambridge, 1983
9. Ivi, p. 45
10. Renato Bocchi, *Spazio. Arte, Architettura, Paesaggio*, in Fabio Labelli, Sara Marini (a cura di), *L'architettura e le sue declinazioni*, Dpa-Iuav, Ipertesto, Verona, 2008, p. 143.
11. Mario Morini, *Atlante di storia dell'urbanistica*, Hoepli, Milano, 1979, p. 122
12. Enrico Guidoni, *La città dal medioevo al rinascimento*, Laterza, Bari, 1981, p. 113
13. Giovanni Cozzi, *Dallo spazio Rinascimentale allo spazio Moderno: problemi di rappresentazione*, in Roberto de Rubertis, *op. cit.*
14. Franco Purini, *op. cit.*, p. 122
15. Clara Fiorillo, *op. cit.*, Cfr. Emil Kaufmann, *L'architettura dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino, 1966, p. 96
16. Voce Linea, nel Dizionario di Italiano, in «Corriere della Sera», disponibile su: http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/L/linea.shtml
17. Cfr. Michael Foucault, *op. cit.*, p. 20.
18. strada s. f. [lat. tardo strata (sottint. via), femm. sostantivato di stratus, part. pass. di sternĕre «stendere, selciare»; propr. «(via) massicciata»], Voce strada, nel Vocabolario di Italiano Treccani, disponibile su: <http://www.treccani.it/vocabolario/strada/>
19. Mario Mocchi, *La strada: da architettura a infrastruttura*, in Annali di storia pavese, n. 28, Dicembre 2000, edito a cura della Provincia di Pavia, p. 161
20. Manuel de Solà, *Progettare città/Design cities*, Lotus Quaterni Documents, Electa, Milano, 1999, p. 10
21. Sigmund Giedion, *Spazio, Tempo ed Architettura*, *op. cit.*, p. 133
22. Steen Eiler Rasmussen, *Architettura e città*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 1973, p. 34
23. Robert Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari, 1980, p. 39
24. Kenneth Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanicheli editore, Bologna, 1993, p. 378
25. Mario Mocchi, *op. cit.*, p. 161
26. Manuel de Solà, *op. cit.*, p. 65
27. cfr. Le Corbusier, *Trois établissements humains*, Paris 1959, trad. it. di Francesca Zucchi Petit, Milano 1961, pubblicata in *Le Corbusier, La Carta Di Atene, l'urbanistica dei tre insediamenti umani*, Etas Kompass, Milano 1967, pp. 80 - 84 . Si veda anche

- Le Corbusier, *Maniere de penser l'urbanisme*, Gonthier, Paris 1977 (rielaborazione dell'edizione del 1946 edita dall'Édition de l'AA, Paris).
28. Cfr. Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, Quodlibet, Macerata, 2012,
 29. <http://www.treccani.it/vocabolario/frammento/>
 30. Voce Frammento, voce del Dizionario della lingua italiana Devoto Oli, Le Monnier, Firenze, 1971
 31. Fabio Ghersi, Eisenman 1960/1990. *Dall'architettura concettuale all'architettura testuale*, Biblioteca del cenide, Reggio Calabria, 2006, p. 41
 32. James Lucan (A cura di), *OMA. Rem Koolhaas*, Mondadori Electa, Milano, 2008, p. 86
 33. Cfr. Bernardo Secchi, *Prima lezione di urbanistica*, Editori Laterza, Bari, 2003, p. 80
 34. Bernardo Secchi, *La città del ventesimo secolo*, Editori Laterza, Bari, 2005, p. 25
 35. Gregorio Froio, *Comporre il frammento. La dispositio adrianea nella modernità architettonica*, in "Festival dell'Architettura Magazine" n. 32, Aprile-Maggio. Giugno 2015, Festival Architettura Edizioni, p. 54
 36. Dimitris Pikionis, *Topografia estetica*, in, *I sentieri di Pikionis di fronte all'Acropoli di Atene*. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, quattordicesima edizione, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso, 2003, p.17.
 37. Mauro Vincenti, *Il parco e il paesaggio dell'Acropoli di Atene: una sequenza di "inquadrature" e di relazioni a distanza*, in *L'architettura del parco nel disegno della città. L'idea dell'arcipelago come strategia di definizione degli spazi aperti e dispositivo di riconfigurazione della forma urbana*, Alinea, Firenze, 2010, p.102
 38. Dimitris Pikionis, *Topografia estetica* in, Alberto Ferlenga, *Dimitris Pikionis 1887-1968*, Milano, Electa, 1999, p.330
 39. Cfr. Richard Ingersoll, *Jumpcut Urbanism: l'estetica dell'ambiente motorizzato*, in "Parametro" n. 256, Marzo/Aprile, 2005, pp 34-39.
 40. Peter Eisenman, *Il giardino dei passi perduti*, Marsilio, Venezia, 2004, p. 80
 41. Antonio Saggio, *Linee virtuali: da Cannaregio a Castelveccchio*, in *Peter Eisenman, Il giardino dei passi perduti*, op. cit., p. 32
 42. Peter Eisenman. *Il giardino dei passi perduti*, op. cit, p. 81
 43. Luigi Prestinenza Puglisi, *Silenziose Avanguardie. Una storia dell'architettura*, Testo & Immagine, Torino 2001, p. 142
 44. Paola Viganò, *La città elementare*, Skira editore, Milano 1999, p. 30
 45. Peter Eisenman, *La fine del Classico e altri scritti*, Cluva editrice, Venezia, 1987, p. 162
 46. Antonio Saggio, *Linee virtuali: da Cannaregio a Castelveccchio*, in *Peter Eisenman. op. cit.*, p. 31
 47. Fabio Ghersi, op. cit., p. 114
 48. Peter Eisenman, *Peter Eisenman. Il giardino dei passi perduti*, op. cit., p. 68
 49. *Una conversazione intorno al significato e ai fini dell'architettura (e qualche ricordo)*, Francesco Dal Co e Peter Eisenman, in «Casabella» n. 675, febbraio 2000. p.23
 50. ivi, p. 72
 51. Bernard Tschumi, «Casabella» n. 527, 1986
 52. James Lucan (A cura di), *OMA. Rem Koolhaas*, Mondadori Electa, Milano, 2008, p. 86
 53. ivi, p. 91
 54. Joao Nunes, PROAP, *Architettura del Paesaggio*, Lisbona, Note, 2010, p. 9
 55. Cfr. Cleric Price, *Cedric Price: The Square Book*, Londra, Wiley-Academy, 2003
 56. Cfr. Andrea Branzi, *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*, Milano, Skira, 2006
 57. Ivi, p. 125
 58. Franco Purini, *op. cit.*, pp. 58-59
 59. Andrea Branzi, *Prime note per un Master-Plan*, in *Lotus International* n.107, Electa, 2000, p. 111
 60. Ivi, p. 113
 61. Stefano Boeri, *Filament City*, in *Lotus International* n.107, Electa, 2000, p. 131
 62. ivi, p. 129
 63. Annalisa Metta, *op. cit.*, p. 228
 64. ibidem

Il Luogo



“Ma allora cosa intendiamo con la parola ‘luogo’? Ovviamente qualcosa di più di una astratta localizzazione. Intendiamo un insieme, fatto di cose concrete con la loro sostanza materiale, forma, texture e colore. Tutte insieme queste cose definiscono un ‘carattere ambientale’, che è l’essenza del luogo. In generale il luogo è definito dal suo carattere o ‘atmosfera’.”
(Christian Norberg Schulz)¹

George Grosz, *Friedrichstrasse*, 1918.

Dei possibili significati del vuoto quella con maggiore complessità di valori è il concetto di luogo. Il passaggio semantico, che la struttura del testo citata in esergo sottolinea, dal concetto di vuoto a quello di spazio prima e da quello di spazio a quello di luogo poi, rappresenta infatti un sostanziale arricchimento degli elementi chiamati in gioco nella qualificazione e definizione delle spazialità oggetto della ricerca.

Alle regole geometrico-relazionali che sottendono la costruzione dello spazio, si aggiungono significati ulteriori, tanto fisici quanto astratti, che elevano tale spazialità allo status di luogo. In sostanza *“ciò che era ordine e intervallo spaziale è ora caricato di valori”*².

Questo passaggio lo chiarisce bene Martin Heidegger quando scrive che *“dello spazio inteso come intervallo si possono rilevare le estensioni in altezza, larghezza, profondità. Ciò che in tal modo viene tirato fuori, il latino abstractum, ce lo rappresentiamo come la pura molteplicità delle tre dimensioni. Ciò che questa molteplicità dispone e ordina non è più definito in base a distanze, non è più spatium, ma solo più pura extensio, estensione [...] Si può dire che questo, così matematicamente disposto e aperto, è lo spazio. Ma lo spazio in questo senso non contiene spazi e posti. In esso non troveremo mai dei luoghi. [...] Tutto all'opposto, invece è proprio entro gli spazi disposti e aperti dai luoghi che risiede ogni volta lo spazio inteso come intervallo, e a sua volta entro a questo lo spazio inteso come pura estensione. [...] In nessun caso, tuttavia, i numeri-misure e le loro dimensioni, per il solo fatto di essere applicabili universalmente a ogni cosa estesa, sono anche da considerare il fondamento dell'essenza degli spazi e dei luoghi che si possono misurare con l'impiego della matematica.”*³

Il luogo per questo non può essere inteso unicamente come una struttura formale, richiede piuttosto una comprensione culturale, ovvero si carica della storia umana e per questo rappresenta uno stadio certamente più esaustivo ed unico rispetto allo spazio che invece ha bisogno di supporti razionali ed astratti come la matematica e la geometria.

Tali caratteristiche attribuiscono al concetto di luogo un significato di unicità e specificità, che nel rimandare ad alcuni aspetti del concetto classico di *topos*, rappresentano l'ambito della individualità, della comprensione soggettiva del mondo e del paesaggio in particolare e quindi della soggettivazione dello spazio.

La sostanziale distinzione tra spazio e luogo, instaura un rapporto di dipendenza e conseguenza evolutiva dei due concetti; ovvero possiamo dire che un qualsiasi luogo è innanzitutto uno spazio, ma non possiamo di certo affermare il contrario. *“Senza lo spazio non può esserci il luogo, ma lo spazio in sé non basta a fare luogo, perché uno spazio diventa luogo se e quando è esperito, usato, consumato e perennemente trasformato dalla presenza umana.”*⁴

Come sottolinea ancora una volta Heidegger l'essenza degli spazi risiede nel loro essere luoghi, e sono proprio i luoghi ad essere capaci di volta in volta ad accordare, disporre e raccogliere gli spazi⁵.

Lo stesso filosofo tedesco poi, risalendo all'etimologia tedesca della parola *baun* e *bauen*, associa al termine luogo i significati di costruzione e di abitare, e quindi in quanto produzione umana in grado di ospitare la vita al suo interno.⁶

Si configura quindi una peculiare caratteristica del concetto di luogo, che lo differenzia da quello di spazio. Sostituire infatti il concetto di spazio con quello di luogo significa includere la presenza dell'uomo al suo interno, e quindi considerare il luogo come spazio abitato.

Questo passaggio da spazio a luogo, nel linguaggio comune del progetto architettonico, può essere fatto risalire al secondo dopoguerra quando *“il termine spazio - espressione dell'idea newtoniana di assolutezza, isotropia, omogeneità e continuità promossa dal Movimento Moderno - è sostituito con luogo, per denotare quel passaggio [...] che porta a una maggiore aderenza alla realtà attraverso l'esperienza e l'interpretazione del soggetto.”*⁷

L'uomo quindi, in quanto soggetto costruttore e abitante, viene messo al centro nella formazione e nella trasformazione dei luoghi, i quali quindi si modificano al mutare delle dinamiche umane.

È l'uomo con le sue attività a con-figurare i luoghi, a definirne i caratteri che lo rendono il più possibile aderente alle sue esigenze. Un concetto che è leggibile ad esempio nelle parole di Aristotele, che nella *Fisica* definisce il concetto di *topos*, parola di derivazione greca che indica una proprietà di una determinata cosa e può anche significare luogo, descrivendolo come un vaso contenitore capace di aderire perfettamente a ciò che contiene.

Allo stesso modo Joseph Rykwert nel suo scritto *“La seduzione del luogo”* sottolinea come sia *“la società a secernere lo spazio come una lumaca secerne il suo guscio. Al pari di uno stile, esso è adatto alla società che lo produce e pertanto non può cambiare fino a quando la società stessa non sia radicalmente cambiata.”*⁸

È l'uomo quindi attraverso la sua continua opera di modificazione del paesaggio naturale a costruirsi lo spazio da abitare «su misura» rispetto alle sue esigenze estetico-funzionali, che mutando radicalmente nel tempo configurano sempre nuove forme di luoghi.

Questa importante componente materiale e umana, fa del luogo un oggetto di studio fortemente legato al presente e quindi all'immagine istantanea che di volta in volta mostra. In sostanza se per lo spazio si parla di relazione col tempo, per il luogo dobbiamo relazionarci all'istante.

In questo senso lo spazio urbano, in quanto luogo della relazione sociale e dell'accadimento, rappresenta lo spazio abitato per eccellenza, ovvero l'ambito spaziale all'interno del quale si riflette una struttura collettiva e lo scenario della simultaneità delle azioni umane.

Si definisce in questo modo una relazione tra il termine spazio e il termine luogo di sostanziale dipendenza sequenziale di quest'ultimo rispetto al primo, in cui il solo spazio non riesce ad esprimere la totalità di concetti che invece il termine luogo riesce a mettere in gioco. Come lo stesso Norberg

Schulz afferma: «*l'arte del luogo è arte della totalità. Il suo scopo è quello di creare immagini del mondo, che tramite la loro interazione manifestino il significato delle cose che ci circondano e chiariscano l'interazione stessa come presentazione di significati globali.*»

Questo significato totale e allo stesso tempo estremamente tangibile del termine luogo, rappresenta il vero valore del concetto in esame, che si struttura come una qualità intrinseca di alcuni spazi ed al quale vengono riconosciuti attributi di identità e significati specifici.

Se come scrive Samonà, «lo spazio fuori dal luogo è un agente di deduzioni astratte»¹⁰, il luogo con le sue qualità rappresenta invece l'immagine concreta del mondo, sintesi tra paesaggio naturale e artificiale. In questo senso, tale sintesi tra «una struttura formata dall'uomo e il luogo in cui sorge è armonica solo quando si identifica l'idea di spazio con l'idea di luogo, cioè quando luogo e spazio coincidono nei rapporti analitici e sintetici del paesaggio naturale con quello artificiale»¹¹.

Questa contrapposizione e allo stesso tempo coincidenza tra i due concetti di luogo e spazio, rimanda alla classica distinzione tra *civitas* e *urbs*, due concetti riferiti alla struttura fisica e sociale della città, che dalla loro armonia e coincidenza reciproca traeva la sua identità.

Una distinzione peraltro celebre nelle parole di Isidoro di Siviglia (Etymologiae, XV, 2.1): «*civitas est hominum multitudo consocietas vinculo adunata, dicta a civibus, id est ab ipsis incolis urbis. [...] Nam urbs ipsa moenia sunt; civitas autem non saxa sed habitatores vocantur*»¹².

In questo modo lo scrittore classico distingue l'*urbs*, in quanto città nella sua realtà materiale e formale, dalla *civitas*, in quanto forma associativa dei cittadini e quindi la città nella sua accezione qualitativa.

La relazione *urbs-civitas* si instaura quindi essenzialmente nella costruzione antropica dei luoghi, in quanto atto generativo e fondativo della strutturazione degli spazi dell'abitare. Sembrerebbe per questo quasi imprescindibile la mano dell'uomo per la formulazione del carattere di un luogo, attraverso la sua opera costruttiva.

Va invece considerato come nel paesaggio naturale incontaminato esista già un carattere specifico e quindi una forma di luogo, che i latini chiamavano *genius loci*.

Tale concetto rispecchia la volontà dei romani di attribuire alla natura, come fosse un essere umano, dei *genii loci*, ovvero degli spiritelli guardiani in cui si incarnava lo spirito dei luoghi e che rendevano unica e inimitabile una determinata area di paesaggio naturale. «*Questo spirito dà vita a popoli e luoghi, li accompagna dalla nascita alla morte e determina il loro carattere o essenza*»¹³.

Questo elemento primordiale guida l'uomo nella costruzione del luogo in cui poi vivrà, configurando così una dialettica forte, come succede per l'*urbs* e la *civitas*, tra ambiente costruito e condizione sociale che i latini chiamavano appunto *locus*. In questo modo si riconosce al paesaggio un

valore importante, non un valore di *tabula rasa*, che impone all'uomo, che intende abitarlo e modificarlo, un dialogo. Come sottolinea Purini: «*che cosa è il 'genius loci' se non la possibilità di stabilire un colloquio con la natura, una volta resa, da quello, in forma umana?*»¹⁴.

A valle di questa preliminare introduzione al tema del luogo si può dedurre come, sin dall'antichità la relazione tra l'uomo e l'ambiente non sia mai stata una semplice localizzazione topologica di elementi costruiti in un determinato spazio.

Da questa dialettica nasce e si evolve il luogo, in quanto elemento di interconnessione tra uomo e spazio, portatore di valori immateriali come l'identità. Tali aspetti si formano e si evolvono nel luogo ma allo stesso tempo lo costruiscono e lo modificano, in una continua relazione biunivoca di interscambio tra elementi materiali ed immateriali. È per questo immediato legare la forma degli spazi alle dinamiche sociali ed ai riti identitari in cui le popolazioni che li hanno costruiti si identificano. Non si può infatti immaginare lo spazio aperto e libero dell'agorà senza la democrazia delle polis greche, o una piazza medioevale senza i poteri feudali, e né tantomeno slegare le forme sfarzose e teatrali barocche dall'assolutismo monarchico ed ecclesiastico.

In tal senso è importante tener presente questi due aspetti nella lettura dei luoghi, ricercandone le forme materiali ed immateriali alla base della sua formazione.

Lo stesso Norberg Schulz nel suo già citato scritto «*Genius loci*» sostiene come «*la struttura del luogo andrebbe[...] analizzata mediante le categorie di 'spazio' e di 'carattere'. Mentre lo spazio indica l'organizzazione tridimensionale degli elementi che compongono il luogo, il carattere denota l'atmosfera generale, che rappresenta la proprietà più comprensiva di qualsiasi luogo.*»¹⁵

Una definizione questa che tiene insieme le due anime del luogo e bene si cala nella sua totalità di significati, contemplando nello stesso termine gli aspetti morfologico-spaziali e quelli ambientali del carattere.

Variando con le stagioni, il clima e lo scorrere del tempo, il carattere rappresenta anche l'elemento evolutivo e cangiante del luogo, rispetto allo spazio fisico che resta pressoché fermo e immutabile.

In tal senso si intende proseguire nel solco di questa distinzione dei due elementi, approfondendoli nelle loro caratteristiche specifiche attraverso la ricerca teorica ed esempi presi a casi studio.

Il Carattere: l'aspetto immateriale del luogo

IL LUOGO IN QUANTO SPAZIO ABITATO

Martin Heidegger "Costruire, abitare, pensare"
Christian Norberg Schulz "Genius Loci"
Aldo Rossi "La città cosa umana per eccellenza"

L'IDEANTITA' DEI LUOGHI E LA PERDITA DI IDENTITA' DEI NON-LUOGHI

Marc Augé "Non-lieux"
Sprawl urbano
Edward Burzynsky e Hans op de Beeck "spaesamento e alienazione
nell'arte"

Il carattere, in quanto caratteristica immateriale, rispetto alla sua consistenza fisica rappresenta probabilmente il reale valore di specificità dei luoghi in quanto la sua definizione si lega alle caratteristiche umane e ai valori di cui uno spazio viene investito.

Un concetto questo che partendo da quello che è il valore ambientale di un luogo, il *genius loci* proprio ad ogni porzione di territorio, si specifica poi con la presenza umana, che con le sue azioni e costruzioni antropomorfizza la natura definendo l'ambiente antropico.

*"Tutte le azioni umane devono necessariamente trovare il luogo adeguato in cui accadere. Il luogo è quindi parte integrante delle azioni. [...] Quando una persona si identifica col luogo, noi diciamo egli abita. Abitare [...] significa sentirsi profondamente collegato con le qualità di un dato luogo. [...] Il luogo è qualcosa di molto concreto con particolarità qualitative. Ciascun luogo ha un proprio preciso carattere e questo carattere è il vero e proprio oggetto della identificazione umana."*¹⁶

Il carattere è quindi la qualità del luogo che maggiormente si lega al suo uso e alle modalità con cui le azioni umane si impongono su un determinato territorio. Usare significa quindi in qualche modo abitare un luogo, il che necessariamente *"comporta la comprensione dell'ambiente dato come interazione di qualità. Tale comprensione è collegata naturalmente anche in senso poetico all'uso del luogo."*¹⁷

Il senso qualitativo ed astratto del carattere di luogo risiede anche nel fatto che, se per denominare uno spazio necessitiamo generalmente di sostantivi, per descrivere il carattere invece dobbiamo necessariamente utilizzare degli aggettivi che qualificano l'ambiente che ci circonda.

In questo modo il progetto di architettura che si confronta con un luogo nella sua complessità e quindi con il suo carattere, deve necessariamente non considerare solo la natura fisica e oggettuale del manufatto, ma le potenzialità nel definire le modalità del suo utilizzo.

"Con il termine luogo infatti tendiamo ad indicare anche tutti quegli aspetti legati alle azioni umane come riti, la memoria collettiva, che quindi attengono alle modalità identificative con cui i soggetti si relazionano agli spazi abitati, attraverso un processo in continua evoluzione."

*In questo modo, considerato che in ogni luogo può essere ricercata una forma identitaria specifica e che per acquisire un punto sicuro di appoggio l'uomo deve esser capace di orientarsi e identificarsi"*¹⁸, è necessario confrontarsi con il tema dell'identità, e delle sue ricadute sulle modalità di utilizzo dei luoghi e sulle forme di relazione tra questi ultimi e i soggetti che li abitano. L'identità dei luoghi rappresenta forse il carattere principale e una importante caratteristica distintiva rispetto a ciò che per contrasto chiamiamo non-luoghi.



Il luogo in quanto spazio abitato (la soggettivazione dello spazio)

*“Il rapporto dell’uomo ai luoghi e, attraverso i luoghi, agli spazi, risiede nell’abitare. La relazione di uomo e spazio non è null’altro che l’abitare pensato nella sua essenza.”*¹⁹ (Martin Heidegger)

L’essenza del luogo come costruzione umana, rispetto al concetto di vuoto, viene ben tratteggiata dalle parole del poeta greco Odysseus Elytis: *“il vuoto esiste fino a quando non ti ci getti dentro.”*²⁰

Heidegger, risalendo all’etimologia tedesca della parola *baun* e *bauen*, consideri i luoghi in quanto costruzione umana e quindi come capacità di abitare uno spazio²¹.

“Il luogo apre l’accesso in un posto alla semplicità di terra e cielo, di divini e mortali, in quanto dispone il posto in spazi. [...] Cose del tipo di questi luoghi danno dimora al soggiornare dell’uomo. Cose di questo tipo sono dimore, ma non necessariamente abitazioni in senso stretto.

*La produzione di queste cose è il costruire. [...] è per questo che il costruire, in quanto erige luoghi, è un fondare e un disporre spazi. [...] L’essenza del costruire è il ‘far abitare’. Il tratto essenziale del costruire è l’edificare luoghi mediante il disporre i loro spazi. Solo se abbiamo la capacità di abitare, possiamo costruire.”*²²

La costruzione è quindi capace di produrre luoghi, in cui è possibile trovare dimora, viverli mediante il loro uso.

Heidegger riprende più volte il concetto della costruzione legato all’abitare dei luoghi, sostenendo che: *“all’abitare, così sembra, perveniamo solo attraverso il costruire. Quest’ultimo, il costruire, ha quello, cioè l’abitare, come suo fine. Tuttavia non tutte le costruzioni sono delle abitazioni.”*²³

In questo senso è possibile individuare differenti modalità di costruzione di luoghi, relativamente all’uso e ai modi con cui nello specifico l’uomo si relaziona ad essi. Si può per questo leggere ad esempio nell’autostrada il luogo maggiormente abitato dall’autotrasportatore, nel mare e nella nave i luoghi in cui vive il marinaio e addirittura la fabbrica il luogo abitato dall’operaio.

Lo stesso Norberg-Shulz, che nel suo indagare le implicazioni psichiche e immateriali dell’architettura, rintraccia proprio nell’abitare l’obiettivo ultimo della costruzione architettonica. L’uomo quindi abita i luoghi quando riesce ad orientarsi ed identificarsi nel suo ambiente costruito come in quello non costruito. Lo spazio della vita umana diventa così luogo se dotato di caratteri identitari e distintivi, tanto da rappresentare *“quella parte di verità che appartiene all’architettura: esso è la manifestazione concreta dell’abitare dell’uomo, la cui identità dipende dall’appartenenza ai luoghi.”*²⁴

Anastasia Savinova, *genius loci*.

In questo modo si può affermare che soggetti umani individuali o raggruppati sono sempre soggetti localizzati, ovvero trovano il proprio essere identitario nello spazio in cui svolgono le azioni della loro vita. Risulta difatti *“impossibile immaginare qualunque avvenimento senza riferirlo al luogo. Il luogo è evidentemente una parte integrale dell'esistenza”*.²⁵ In modo del tutto complementare invece i luoghi della vita umana sono luoghi soggettivati, e quindi traggono la loro ragion d'essere nella presenza umana. Il che, è come dire che non possono esistere soggetti che non siano localizzati in qualche posto e che allo stesso tempo non esiste un luogo che non sia umanizzato.

In questo modo il concetto di luogo si può considerare fortemente soggettivo e legato alle esperienze specifiche degli individui nei confronti degli spazi in cui vivono. Queste esperienze individuali, si sommano e combinano costituendo l'insieme soggettivo dei rapporti nei luoghi e con i luoghi stessi, attraverso la nostra conoscenza e valutazione, che forma nella mente di ciascuno dei soggetti in questione una sorta di mappa interpretativa dei luoghi. Ogni soggetto è infatti portatore di una mappa mentale del mondo distinta l'una dall'altra per esperienze e modalità di relazione con determinati spazi, che lo porta attraverso l'identità e la memoria ad orientarsi.

Come scrive Rudolf Arnheim in *La dinamica della forma architettonica*, *“per soddisfare la propria esigenza interiore di orientamento, l'uomo ha bisogno di collocarsi nello spazio.”*²⁶

L'uomo si colloca nello spazio attraverso l'atto primordiale della recinzione e della delimitazione, che definisce un ambito preciso in cui abitare, conoscere e quindi identificarsi. Ritorna di nuovo quindi il concetto di limite nella definizione e nella riconoscibilità di uno spazio. *“La caratteristica fondamentale dei luoghi costruiti dall'uomo è perciò la concentrazione e la recinzione. Questi sono ‘interni’ in senso pieno, ossia hanno la proprietà di ‘radunare’ quanto è conosciuto”*.²⁷

Una volta definiti i limiti dello spazio che intende abitare, è interessante capire le modalità con cui il soggetto costruisce il luogo abitativo, e viceversa in che modo è lo spazio a plasmare l'individuo. Questo rapporto generativo biunivoco tra individuo e luogo è ancor più forte nei contesti urbani, in cui il significato stesso del sentirsi cittadino amplifica le forme identitarie del luogo evidenziando le differenze tra cittadini di città differenti.

L'atto di recinzione è quindi riconducibile, allargando la scala, all'atto primigenio della fondazione della città, azione con cui l'uomo si impadronisce di una porzione di territorio recingendolo, dandogli un nome e riconoscendosi in essa cittadino. Nella pratica fondativa della città del mondo latino ad esempio, la traccia del vomere è il solco che rappresenta

il segno originario dei limiti della città. È il segno sul terreno che fondava lo spazio cittadino, che lo divideva dalla campagna e per questo definiva nettamente una differenza di luoghi tra interno ed esterno.

La città può quindi rappresentare uno degli esempi più emblematici di luogo, «la cosa umana per eccellenza»²⁸ come direbbe Aldo Rossi, che nelle sue piazze, strade e luoghi pubblici per scambio e l'incontro, ingloba e unisce i caratteri e le esperienze di molteplici soggetti.

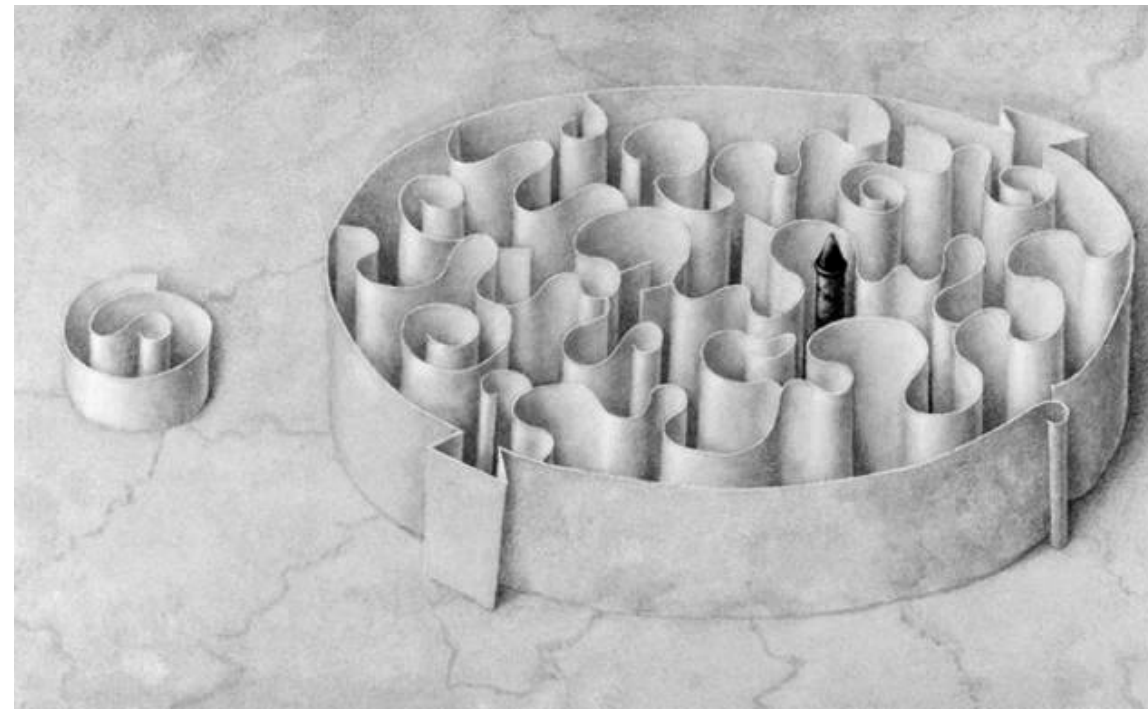
“La città diventa così un fenomeno collettivo che si produce nell'associazione di tanti luoghi, di tante strade, di tante piazze, [...] una sommatoria di luoghi che si traducono in un luogo ideale, mentale”.²⁹

Le forme dei luoghi sono talvolta talmente riconoscibili e consolidati nel nostro bagaglio morfologico da costituire dei veri e propri codici tipologici strutturati nel tempo, con precise regole dispositive che rimandano a specifiche forme di utilizzo.

Forme tanto consolidate da divenire archetipe, come l'Agorà greca e Foro romano, rimandano nella nostra mente a specifiche figure dispositive con precisi codici spaziali identificativi di usi caratteristici. Ciò evidenzia il duplice valore interconnesso tra consistenza materiale ed immateriale che caratterizza il luogo e quindi la città, che non sono altro che una condensazione della forma spaziale delle loro parti.

L'uomo attraverso le sue azioni e relazioni con gli altri, rappresenta così il soggetto costruttore e modificatore dei luoghi.

Nell'ambito di questa riflessione circa il tema della soggettivazione dei



Armodio, extra-moenia.

luoghi si possono ritrovare differenti modalità di rapporto tra soggetti e luoghi, che incidono profondamente tanto sui modi guardare ai luoghi quanto sull'uso stesso che un individuo fa di un luogo. L'antropologia urbana individua a tal proposito sostanzialmente tre modalità di relazione tra luoghi e soggetti, e sono: l'assegnazione dell'individuo ad un luogo, l'appropriazione del luogo da parte dell'individuo e l'appaesamento del luogo ad opera del soggetto.

La prima modalità di relazione individuata, l'assegnazione di soggetti dati a luoghi, rappresenta la condizione secondo cui per un tempo determinato il soggetto non può scegliere il luogo da abitare e non può personalizzare o modificare la conformazione dello stesso.

Se si guarda in maniera più generale si può notare come ogni individuo affronta quotidianamente processi di assegnazione. Innanzitutto nessuno può scegliere dove nascere o crescere, ed anche una volta cresciuti le nostre scelte su dove vivere o lavorare, per quanto libere sembrino, non sono mai pienamente sotto il nostro esclusivo controllo.

L'appropriazione dei luoghi invece mette l'individuo in una condizione attiva, che infatti per sua scelta determinata agisce per fare proprio un luogo. Il soggetto può appropriarsi dei luoghi attraverso una conquista violenta, come nel caso di un'invasione militare, oppure occupandolo illegalmente, ma può appropriarsene anche solo percorrendolo ed usandolo.

Guardando invece all'appaesamento, la terza modalità individuata, lo si può considerare come lo stadio più completo e complessivo di relazione tra soggetto e luogo. Concetto introdotto nello studio antropologico a partire dagli anni Sessanta, può significare in maniera semplificata "rendere paese" un determinato luogo. In questo senso rappresenta quel processo attraverso cui l'individuo o un gruppo di individui si identifica a tal punto in uno spazio da investirlo di una serie di valori tali da elevarlo a luogo simbolico di appartenenza.

In questo modo, se si considera l'ormai noto concetto di non-luogo coniato da Marc Augé, si può facilmente capire come, al di là di ulteriori caratterizzazioni, i non-luoghi possano essere considerati essenzialmente come spazi non appaesi.

L'identità dei luoghi e la perdita di identità dei non-luoghi

Nel descrivere la relazione tra individuo e luogo ci si è più volte riferiti al concetto di identità, in quanto principale carattere immateriale del luogo che lo lega all'uomo.

Il tema dell'identità, che si porta dietro altri temi come quello del senso

d'appartenenza, è tanto forte nella relazione generativa tra individui e luoghi che i due termini sono quasi sovrapponibili.

E' possibile riconoscere un'identità intrinseca e specifica al luogo, più o meno evidente, che precede qualsiasi intervento antropico e che poi si sviluppa e alimenta l'appartenenza dell'individuo al luogo specifico.

"Come per gli uomini i luoghi hanno un carattere che ne differenzia e ne esalta le qualità. Come per gli uomini i luoghi hanno una loro storia individuale che è frutto di una loro singolare vicenda vissuta sulla terra. Come per gli uomini i luoghi posseggono un nome e una storia perché simbolicamente rappresentano una amicizia antica tra l'uomo e la terra. L'uomo collabora da sempre con la terra, con i luoghi."⁵⁰

In questo senso il luogo in quanto relazione che lega uno spazio e un individuo che lo occupa, con la sua forma, i suoi limiti e la sua storia, recita un ruolo indispensabile in quanto contenitore tanto di identità individuali quanto di quelle pubbliche.

Per contrasto, invece, il termine non-luogo coniato da Marc Augé appartiene alla descrizione del paesaggio della città diffusa, rappresentando quindi letteralmente la negazione del luogo antropologico come è stato fin qui descritto, con i suoi caratteri fisici e astratti che compongono il legame sociale, culturale e storico tra individui e spazi abitati. Se da un lato infatti il luogo ha un significato prima di tutto identitario, in cui vi si riconoscono valori storici e culturali, dall'altro il non-luogo è l'assenza di tutto ciò. Si può dire che se il luogo è definibile in maniera schematica come uno spazio a cui si somma l'identità, il non-luogo è semplicemente uno spazio senza identità.



Hans op de Beeck, Location (5).

L'identità è quindi la discriminante centrale nella definizione tra ciò che è un luogo e ciò che non lo è, rappresenta quell'aspetto immateriale ma allo stesso tempo estremamente terreno che rende specifici e non replicabili i luoghi. Per questo non potrà mai essere considerato un luogo una riproduzione, seppur fedele, di Venezia o della Tour Eiffel a Las Vegas o in una qualche nuova città in Cina.

Questo approccio a-storico e decontestualizzato riduce tali spazi a parchi di divertimento, dei contenitori preconfezionati per il tempo libero ed il commercio. Si può quasi dire che ogni non-luogo per la sua vacuità di significato può assumere la forma di un qualsiasi luogo senza però mai esserlo sul serio.

I non-luoghi possono essere per questo paragonati ai Replicanti del famoso film di fantascienza *Blade Runner*, degli androidi perfettamente identici agli uomini tranne che per la mancanza di empatia e per il fatto che hanno una durata della vita di soli quattro anni. La sofferenza quasi struggente dei Replicanti, che prendono coscienza di questa sostanziale differenza con gli umani, è prodotta proprio dal fatto che capiscono di morire senza avere un passato e quindi una memoria. Come i Replicanti i non-luoghi sono degli spazi svuotati, dei corpi senza anima, privi della caratteristica che li renderebbero unici, la cultura, la storia, la memoria, ovvero l'identità.

Per Norberg Schulz il non-luogo appunto, rappresentato dalla perdita di luogo da parte di uno spazio, si configura, più che con un'assenza di elementi fisici, piuttosto attraverso l'alienazione di quei caratteri immateriali irreplicabili.

*"Quando diciamo che un luogo è privo di carattere, intendiamo quindi che la sua atmosfera non è più riconoscibile. La perdita di luogo, tipica per i nostri giorni, è soprattutto una perdita che riguarda l'atmosfera locale, o meglio quell'impronta unificatrice che contrassegna un luogo. Una particolare atmosfera è messa in risalto dalla natura stessa delle cose e non dalla loro forza espressiva, ma dal modo di essere della qualità Gestalt del luogo."*³¹

La città contemporanea, con la sua diffusione sul territorio e le sue dinamiche socio-economiche di tipo globale, è portatrice di spazi sempre più caratterizzati da una assenza di valori localizzanti, di elementi che trasmettano alcuna forma di identità.

La città, che storicamente è stata il massimo contenitore di luoghi si spersonalizza in un generico contenitore di flussi e spazi monofunzionali. Il territorio contemporaneo si mostra sempre più piatto, e come già evidenziato da Venturi negli anni '70, i suoi riferimenti topologici sembrano sempre più rappresentati dalle insegna commerciali che costeggiano le strade.

Le ragioni di questa condizione vanno ricercate nelle nuove pratiche sociali ed urbane della diffusione e dello *sprawl*, in cui il senso collettivo all'origine delle città, che possiamo rintracciare nel classico concetto di *civitas*, pare mutare in una sempre più crescente società omologante, figlia

di un individualismo consumistico che porta a riconoscere come nuovi luoghi dell'aggregazione e della socialità gli spazi per il commercio.

Si potrebbe quasi sostenere che il classico legame reciproco tra forma urbana e cittadini si sia sciolto, provocando quello che si può definire come un vero e proprio *"divorzio tra la civitas e l'urbs, o meglio: una civitas non locale o non più solo locale ricomponne un'urbs senza continuità e prossimità, attraverso lo spostamento, il movimento tra le diverse mete personali, sparse in un territorio geograficamente non più delimitabile."*³²

Questa pare essere una condizione ormai inevitabile della contemporaneità e il progetto di architettura è impegnato nella ricerca degli strumenti per interpretare gli spazi della diffusione e conferirgli una possibile dignità urbana.

Così anche l'arte ha preso coscienza del fenomeno dei non-luoghi, e cerca di interpretarli e reinventarli, indagandone la natura e le dinamiche sociali degli spazi della città contemporanea.

Edward Burtynsky ad esempio, artista canadese, nella sua ricerca fotografica indaga proprio il mutamento enorme subito dal paesaggio a causa dell'esplosione della città contemporanea ad opera di grandi infrastrutture, impianti industriali e vaste aree residenziali a bassa densità e tutte uguali. La sua opera è di grande suggestione perché narra attraverso l'immagine fotografica il senso di spaesamento e alienazione che questi non-luoghi suscitano nel fruitore. Nelle sue immagini che ritraggono gli intricati grovigli infrastrutturali delle *highways* americane ad esempio si mostra in maniera forte il senso di smarrimento e l'assenza di riferimenti.

In questi spazi nuovi che la città ci offre, che sempre più spesso chiamiamo non-luoghi, data la presenza di segni ed elementi globali e quindi iterati ovunque in altri posti, possiamo in apparenza riconoscere ogni cosa, conosciamo già tutto anche se è la prima volta che vi mettiamo piede, senza però per questo riconoscerci in niente, nulla ci appartiene veramente. Allo stesso modo l'artista Hans op de Beeck, riflette con alcune sue opere sui concetti di spaesamento e alienazione prodotti dalla fruizione del non-luogo. In una sua nota installazione del 2004 dal nome *Location (5)* rappresenta un ristorante dalle luci soffuse e atmosfera moderna, ricostruito in misure reali, che affaccia su un'anonima e vuota autostrada in ore notturne. La straniante e anonima atmosfera che si respira nell'installazione vuole proprio mettere in scena l'immagine atopica propria della poetica del non-luogo.

Lo spazio fisico: l'aspetto materiale del luogo

IL LUOGO IN QUANTO SITO: PROGETTO URBANO E MODIFICAZIONE DEL CONTESTO

Palinsesto, testualità del sito
Con-testo
Progetto Urbano

LA MISURA CREATRICE DEL LUOGO: DISTANZA E DENSITA'

La distanza “interessante” di Solà Morales
La “giusta” misura urbana di Alberti
L'escursione sulla densità degli MVRDV
L'elogio della densità di Koolhaas
La densità degli incontri di Sorkin
La giusta densità di soglie di Jacobs

Lo sguardo verso la materialità dei luoghi rappresenta l'altro aspetto, dopo quello immateriale, considerato in questa analisi del un luogo. Guardare alla fisicità delle sue parti, significa leggerne la morfologia e i meccanismi compositivi che ne strutturano l'impianto dispositivo.

Il luogo è quindi caratterizzato prima di tutto da una forma, leggibile nell'immediatezza della sua immagine, che si traduce nel disegno urbano. La questione del disegno urbano appartiene alla storia stessa dell'uomo, che sin dai primi insediamenti mostra la volontà di regolamentare lo spazio attraverso tracciati che indichino una gerarchia compositiva tra le parti. Una forma quindi, quella del luogo, che se da un lato è costruita da quelle matrici immateriali come l'identità, fino ad ora indagate, d'altro canto rappresenta il confine entro cui queste matrici possono riconoscersi, formarsi ed evolvere.

Disegnare un luogo ha quindi prima di tutto il senso di imprimervi una regola, un ordine alle sue parti, gerarchizzandole, ma soprattutto interpretare una società, con identità precise, che evolve nel tempo e manifesta nuovi bisogni ed aspettative. Così citando Vittorio Gregotti possiamo dire che *“l'aspetto fisico delle città è la rappresentazione della dialettica tra permanenza e mutamento”*³³.

Oltre agli aspetti morfologici e compositivi, all'interno di questo discorso si inserisce il tempo in quanto discriminante. L'immagine dei luoghi e delle città muta con il passare del tempo, ma anche l'idea stessa di città evolve con l'evolversi della società proponendo modelli ed approcci urbani espressione di determinate esigenze funzionali ed estetiche. Si possono quindi leggere anche solo attraverso la morfologia del disegno urbano le differenti parti appartenenti a differenti epoche di costruzione della città. Il luogo, dunque, letto principalmente nella sua forma, ammette contenuti variabili, un assetto dinamico che lo trasforma nel tempo seguendo l'evoluzione della società civile. In questo senso la lettura morfologica della città rappresenta un utile strumento, per comprenderne le parti e per guidarne la trasformazione nel tempo.

Nell'ambito degli studi urbani il principale riferimento ad una lettura della città e dei suoi luoghi come forma rimane *“L'architettura della città”* di Aldo Rossi. Egli interpreta la storia della città europea come continua costruzione e definizione dei caratteri topologici dello spazio urbano: città come costruzione non solo perché fatta di architetture ma perché architettura essa stessa, essa si presenta come un grande manufatto architettonico e come tale va studiata e interpretata nel progetto.

La riflessione sullo spazio fisico del luogo viene approfondita in due parti che definiscono due grandi temi di analisi della forma fisica dei luoghi. Si riconosce infatti in prima istanza al luogo il valore di sito, ovvero come palinsesto in continua evoluzione di scritture sempre nuove. La relazione tra il luogo costruito e quello che è il contesto, rappresenta in questa parte il tema centrale di analisi che trova nello strumento del progetto urbano il

dispositivo capace di interpretarne la modificazione.

Il secondo tema trattato è invece quello della misura in quanto regola morfologica e dispositiva principale nella costruzione fisica del luogo. Si riconosce un legame forte tra forme e misure dello spazio urbano con aspetti qualificanti che ne caratterizzano la forma e l'uso.

Attraverso le differenti declinazioni ed usi, il tema trova infine nel concetto di densità, il parametro di lettura più potente e vasto, capace di leggere la forma dei luoghi nella terza dimensione in relazione ad un vasto repertorio di altri aspetti qualitativi.

Il luogo in quanto sito: il progetto urbano e la modificazione del contesto

Il termine sito nella sua etimologia latina *situs*, participio passato di *sin-* *re* che significa 'lasciare', sta ad indicare proprio ciò che si è lasciato e quindi in quanto luogo della stratificazione e dell'accumulazione di elementi che la storia ha lasciato in uno spazio.

*"Il sito in quanto luogo è sempre legato alla storia umana. Il sito che scegliamo o che ci viene assegnato per costruire un edificio è forse già un luogo in campagna o in città. Questo luogo sarà distrutto, rafforzato o trasformato dal nostro intervento."*³⁴

Il luogo quindi, nella sua consistenza materiale, rappresenta una costruzione in continua evoluzione, in cui ogni cosa aggiunta, tolta o modificata al suo interno configura una nuova immagine. *"Il luogo segna un punto di partenza, rappresenta ciò che è noto, [...] per divenire territorio dell'architettura"*³⁵.

Si può pensare al sito come ad un palinsesto, un contenitore di continue scritture e sovrascritture, le une strettamente relazionate alle altre, che definisce un'intelaiatura strutturale per le successive scritture.

Tale aspetto della costruzione del luogo e nel luogo rappresenta la peculiarità del progetto di architettura, che come scrive Manuel de Solà Morales, si configura sempre come – *"un testo che si aggiunge a tanti racconti già esistenti. Si è parlato perciò della città come palinsesto, e della forma narrativa del buon progetto urbano. Di fronte alla pretesa secondo cui un progetto sarebbe la totalità di un'opera, la soluzione di un problema o l'intervento unitario [...], il progetto nella città è un aderire alla dinamica propria dei fatti urbani [...]"* – quindi, continua l'architetto spagnolo – *la capacità dell'architetto nella città consiste soprattutto nell'aggiungere, molto meno nel risolvere. Ma se accettiamo la città come testo e non soltanto come contesto – o come pretesto, che è molto più usuale! – potremmo difendere anche un modo di progettare sperimentale e oscillante, con mutamenti di direzione e di inquadratura, itinerante e lineare come una narrazione"*³⁶.

La testualità del sito e del progetto di architettura, si configura come una caratteristica determinante nella relazione del singolo elemento rispetto all'immagine complessiva in cui si inserisce.

Infatti se si considera un testo fuori dal suo con-testo, questo diviene semplice pre-testo e quindi si riduce ad atto di scrittura qualsiasi ed indipendente. Per cui ogni testo o parte di esso, per avere significato va considerato nel proprio ambito contestuale.

*"La conoscenza del contesto è necessaria per capire un testo. È questo un elemento importante dell'ermeneutica diatopica, in quanto le interpretazioni dei contesti sono governate da principi diversi da quelli che regolano la comprensione dei testi. Sappiamo, di contro, che ogni testo è anche un pretesto per dire qualcosa e che è necessario raggiungere l'ordito per scoprire il pretesto che sta al di sopra e al di là del contesto"*³⁷.

L'architettura è capace di leggere ed interpretare la vocazione dei luoghi, presagire gli sviluppi, e quindi rappresentare l'atto fondativo della costruzione di un luogo che si fa con-testo.

Questo significato del progetto di architettura sembra coincidere con quello che Alberti intendeva col termine *concinnitas* nel senso di "appropriatezza", attraverso cui si esprime la maniera di configurare e comporre le forme in modo che queste rispettino sia l'ordine e l'armonia delle regole naturali che la vocazione di un luogo.

Ciò non significa l'esistenza di una qualche sorta di condizione deterministica nella natura, secondo cui esisterebbe un'unica soluzione architettonica possibile per un luogo specifico. Si tratta invece di un principio generale che ricerca una possibile compatibilità tra gli elementi che si accostano e il luogo in cui si collocano, interpretando per questo il *genius loci* ed esaltando le identità del luogo.

Oggi anche il lavoro architettonico tende sempre più ad appiattirsi verso un'autoreferenzialità del manufatto, che spesso non ricerca alcuna reazione con il sito in cui si colloca. Un ritorno ai temi dell'identità e del contesto pare quindi essere sempre più cruciale nel progetto contemporaneo.

La pratica progettuale che in maniera sistematica e coerente considera il sito come punto di partenza formale del progetto è quella definita della progettazione urbana.

Il Progetto urbano, nella sua accezione più vasta, rappresenta uno strumento di indagine e di lavoro sulla città alla scala architettonica secondo un approccio morfologico e di relazione con il luogo. Tale tecnica riesce più di tutte a controllare le forme ed i rapporti di misure tra le parti della città, ponendosi in un punto di vista intermedio tra la grande scala urbanistico-territoriale e quella del particolare edificio.

*"Progetto urbano significa prendere come punto di partenza la geografia di una città data, le sue esigenze e i suoi suggerimenti e introdurre con l'architettura elementi del linguaggio per dar forma al sito. Progetto urbano significa tener presente la complessità del lavoro da compiere più che la semplificazione razionale della struttura urbana."*³⁸

Calandosi nella complessità topografica della città, il progetto urbano rappresenta un momento prima di tutto di studio e interpretazione della

morfologia dell'ambiente circostante da cui è possibile attingere misure, giaciture e riferimenti.

Come sottolinea Benedetto Gravagnuolo, *“quanto al termine progettazione urbana adottato invece di quello più convenzionale di urbanistica, vale la pena di precisare che tale nuova dizione, pur essendosi imposta nel dibattito internazionale solo da pochi decenni, denota un'attitudine progettuale molto più antica di quella implicata dalla seconda espressione. Si tratta, a ben riflettere, di quell'ambito disciplinare che, fin dai tempi remoti, ha contrassegnato il disegno della forma fisica dello spazio urbano come sviluppo delle teorie architettoniche”*³⁹.

L'aggiunta dell'attributo “urbano” alla progettazione rappresenta una capacità contestualizzante e storicizzante del progetto rispetto all'ambiente, come si legge dalle parole di Ernesto Nathan Rogers, che a proposito del progetto architettonico scrive come *“si dovrà accusare di formalismo quell'architetto che non assorba a priori nella sua opera i particolari e caratteristici contenuti suggeritigli dall'ambiente”*⁴⁰.

La vera qualità urbana dell'intervento è proprio l'essere fulcro che costruisce un più vasto sistema di relazioni con l'ambiente che in un processo osmotico dà e riceve input al progetto.

E' con quella che Manuel de Solà chiama “rottura dell'anno Trenta”⁴¹ che si fa risalire la frattura tra urbanistica e architettura, discipline che per quasi un secolo si sono voltate le spalle, facendo perdere, di fatto, l'attitudine urbana alla progettazione architettonica.

Questo stravolgimento nella visione stessa della città e del progetto delle sue parti è figlio dell'avanguardia del Movimento Moderno, che porta avanti modalità nuove e di rottura col passato rifiutando riferimenti storici e ambientali, riferendosi alla *tabula rasa* che favorisce la costruzione di modelli astratti e utopici. Quasi come rifiuto totale del contesto storicizzato, visto come limite espressivo per il nuovo, si sono ricercati significati diversi che si fondavano su nuove idee di città, architettura e società.

La tecnica degli standard, che ha gestito la crescita urbana fino ad oggi, non è riuscita a cogliere la specificità della città, inseguendo una omologazione deterministica che ha finito, con i casi emblematici di gran parte dell'urbanistica funzionalista, per palesare tutti i suoi limiti e i suoi fallimenti.

In questo senso il progetto urbano, attraverso la sua attenzione morfologica al sito e al contesto, rappresenta di contro lo strumento che può efficacemente interpretare la specificità morfologica urbana.

Il passaggio di scala dal grande al piccolo porta ad una visione della città composta da parti formalmente compiute. In questa ottica lo sguardo si posa sulla forma complessiva delle parti e quindi porta l'architettura a soffermarsi oltre che sugli edifici, sullo spazio che intercorre tra essi, individuando il suolo come vero territorio urbano, che con la sua misura e composizione determina la qualità dello spazio.

Progetto urbano significa quindi partire dalla conformazione del sito, con le sue specificità, che è fatto di pieni e vuoti, di volumi e spazi aperti, è per questo *“un'architettura continua totale, che non è solo quella delle chiese e dei palazzi; c'è uno spazio della città; c'è un ordine, una scala, una proporzione, una dimensione, un ritmo, per ogni città; insieme agli alberi ci sono la luce, un colore, un'aria, un odore che la caratterizzano, tutte sensazioni che ci avvolgono, insieme all'anima degli uomini e delle cose”*⁴².

La misura creatrice dei luoghi: distanza e densità

La misura, in quanto parametro di lettura del luogo, rappresenta uno degli strumenti del progetto capace di controllarne la spazialità fisica nelle sue qualità formali. Ma, allo stesso tempo, la misura è un carattere dell'architettura e un sistema di regole e principi che determinano la posizione degli elementi sul territorio; stabilendo sequenze, gerarchie, accostamenti, si immette un ordine nello spazio, fondando così la costruzione del luogo sulla misura.

*“La comprensione dei caratteri di un luogo va affidata alla misura, alla matematica ed alle relazioni tra le parti: solo in tal modo risulta possibile valutare la “storicità” di ciascuna realtà urbana al di là ed al di sopra di contingenze singolari.[...] Punto, linea e superficie costituiscono gli elementi fondamentali per misurare un luogo, inteso come una composizione dotata di forma e figura propria, sintesi di elementi eterogenei, di natura ed artificio, piuttosto che struttura intellettuale di ordine astratto.”*⁴³

La necessità dell'uomo di misurare, di comparare le dimensioni e di comprendere le ampiezze di uno spazio, è legata necessariamente alla sua volontà di conoscenza e di presa di possesso attraverso di essa della realtà che lo circonda.

La misura può rappresentare così, attraverso il suo modo comparativo di stabilire differenze, un metodo di conoscenza e appropriazione dei luoghi. Come sottolinea Paul Virilio, nel suo definire le basi concettuali del lavoro architettonico, *“si dimentica con troppa facilità che, ancor prima di costituire un insieme di tecniche atto a fornirci riparo dalle intemperie, l'architettura è uno strumento di misurazione, una somma di saperi in grado di organizzare il tempo e lo spazio delle società, consentendoci di misurarci con l'ambiente naturale”*⁴⁴.

Vittorio Gregotti sottolinea il legame, se non la coincidenza semantica, tra il concetto di modificazione e quello di misura, evidenziando come il progetto di architettura non sia altro che la misura della modificazione sull'insieme preesistente. *“Non è un caso che “misura” e “modus” abbiano la stessa radice, e che il concetto di modus faccia riferimento all'idea di misura”*⁴⁵. Appare chiaro quanto già sottolineato a proposito del progetto urbano, ovvero quel passaggio concettuale dall'idea di contesto-scenario in cui si

colloca il progetto di architettura in quanto aggiunta, all'idea complessiva di luogo che si compone attraverso la sua continua modificazione, in cui il progetto di architettura tende a fare proprio il carattere specifico del sito.

Il significato della misura in architettura può essere inteso quindi come una struttura di relazioni invisibili, un ordine dispositivo delle e tra le cose, fatto di distanze e proporzioni che configurano un insieme organico e unitario tanto sul piano fisico quanto su quello concettuale. Ciò dà vita ad un insieme di relazioni complesse tra le forme interdipendenti della composizione dispositiva, ovvero delle "differenze", come le chiama Luigi Moretti in uno dei suoi scritti sul tema dello spazio in architettura, che si configurano attraverso una stretta relazione tra qualità e quantità, legate attraverso "ordinamento" e "conseguenzialità"⁴⁶.

In questo modo il concetto di misura può coincidere con quello di organizzazione, ovvero un ordine che si configura attraverso relazioni trasversali in un sistema di "differenze" tenute assieme dalla composizione di misure, che stabilisce così un perfetto equilibrio tra la specificità delle singole parti e la globalità della figura unica.

Richard Rogers sostiene, a questo proposito, l'esistenza di due dispositivi differenti e simultanei nella qualificazione della misura fisica di un manufatto. Il primo è meramente un metodo comparativo tra dimensioni estensive, «così diciamo che un bicchiere d'acqua è grande e l'altro è piccolo solo per il fatto del maggiore o del minore volume». Il secondo invece consiste in una definizione più complessa, perché si compone di vari fattori di giudizio come ad esempio la commisurazione all'uso, per cui «un bicchiere che può essere considerato grande per il liquore, risulta piccolo se lo si adopera per l'acqua».

E' possibile dunque definire una duplice modalità di guardare alla misura di un oggetto e alle sue qualità. In questo modo traslando la similitudine del bicchiere allo spazio aperto si può dire che «una piazza è grande o piccola a seconda della sua destinazione»⁴⁷.

Distanza

Un altro parametro di misura dello spazio della città è quello della "distanza", in quanto indice lineare di rapporti reciproci fra le cose in una visione urbana bidimensionale. Attraverso questo dispositivo di lettura possiamo guardare allo spazio aperto come strutturato da una serie di distanze che definiscono i rapporti e le proporzioni reciproche degli oggetti architettonici che lo compongono.

Manuel De Solà Morales approfondisce questo tema guardando appunto la città come un "gioco di distanze" secondo uno schema metrico ordinatore, che definisce la struttura formale nascosta della città, un'intelaiatura di distanze tra le cose che definisce la forma dello spazio urbano.

*"Il gioco di queste distanze potrebbe però divenire un gioco interessante. E lo è quando vediamo la ricchezza di situazioni che provoca e le possibilità di interpretazione estetica, architettonica e paesaggistica di tali situazioni"*⁴⁸.

Tale punto di vista della città come "sistema di distanze", volutamente bidimensionale, intende guardare alla forma della città focalizzandosi sui rapporti reciproci tra i manufatti architettonici più che sulla loro consistenza fisica. Morales, attraverso la vista dall'alto, intende insomma porre in evidenza la consistenza dimensionale del non costruito più che del costruito, guardando quindi al vuoto come elemento morfologicamente denso.

La misura della distanza tra le cose rappresenta quindi un importante canone di giudizio sulla qualità dello spazio urbano, e quindi la ricerca di una giusta distanza rappresenta un tema centrale nel progetto della città e dei suoi spazi.

In questa ricerca sulla giusta distanza, Morales prova a definire un limite entro cui la distanza tra gli oggetti urbani possa diventare "interessante" al fine di configurare una misura idonea dello spazio urbano. Egli prova difatti a proporre un disegno urbano "promiscuo" nel quale il rispetto delle distanze standard salta e lo spazio urbano si mescola arricchendosi di una eterogeneità di forme e di usi.

*"E' possibile che fra edificio e strada vi sia un rapporto relativamente indipendente e che le regole di parallelismo e ripetizione non siano necessariamente universali? Nell'architettura urbana, promiscuità significa rompere la sfera del rispetto (la distanza) di ciascun edificio ed invaderla con quella di un altro."*⁴⁹

E' su questo fattore della "promiscuità" che genera invasioni entro la sfera di rispetto dell'architettura e sul gioco delle "distanze variate" che determinano ordini diversi, ricchi di potenzialità, che il progetto dovrebbe concentrare i suoi sforzi, affidando a questi parametri la possibilità di una migliore articolazione dello spazio nel progetto dei luoghi.

La misura rappresenta quindi un perfetto incontro tra quantità e qualità, tenute assieme reciprocamente da necessità di esistenza, che le lega in un unico processo formale, a differenza della concezione più diffusa che le vede come due inconciliabili condizioni antitetiche.

Questo legame tra estensione e qualità formale, che solo il concetto di misura riesce a stabilire rappresenta la base del progetto architettonico e consente di pensare che possa esistere una giusta misura tra le cose, una regola precisa che consenta una proporzione esatta nella composizione.

Queste considerazioni trovano origine nel concetto di uomo in quanto corpo finito e misurabile, rispetto al quale si confrontano le misure dello spazio che lo circonda che lo pongono così in relazione con l'indefinito vuoto in cui è collocato che in questo modo diventa governabile.

Questa necessità di voler definire una regola oggettiva che possa sottrarre l'uomo dalla casualità della natura, si sposa poi con la ricerca estetica di armonia definita attraverso i numeri e le proporzioni e che rende quindi



empiricamente determinato ciò che invece è incommensurabile.

Nel *De Architectura*, Vitruvio individuando nel ritmo lo strumento di misura della proporzione, definisce sei componenti che concorrono alla costruzione della composizione architettonica: «L'architettura pertanto consta della «ordinatio», [...] della «dispositio» [...], della «eurythmia», della «symmetria», del «decoro», e infine della «distributio»»⁵⁰.

Queste sei componenti concorrono in modi differenti a definire le misure appropriate di un'architettura, attraverso regole di tipo proporzionale e una commisurazione delle parti in gioco all'interno di un'unica grande struttura organizzativa.

A partire da questi concetti vitruviani, Alberti formula il concetto di *concinnitas*, che tra i differenti significati può assumere sicuramente quello della struttura armonica delle parti, una disposizione e composizione di queste tali che non sia possibile aggiungerci o togliere nulla senza alterarne l'equilibrio armonico. In questo caso Alberti condensa in un unico concetto quantitativo-qualitativo tutte le regole che Vitruvio aveva individuato su questo tema.

Alberti compie un sostanziale passo in avanti quando porta le considerazioni classiche della proporzione e della giusta misura in ambito urbano, definendo la *mediocritas*⁵¹, ovvero la giusta misura urbana. Questo concetto, mutuato dai concetti aristotelici di giusta misura e vicino al «decoro» vitruviano, rappresenta il canone estensivo-qualitativo che intende governare la forma della città attraverso l'individuazione di appropriati codici dimensionali e proporzionali, che possono essere considerati come il germe di tutta la razionalizzazione dell'urbanistica fatta per standard dimensionali.

Si evince quindi come la misura, da un punto di vista urbano, non si traduca mai solamente in una questione meramente dimensionale, quanto piuttosto in un problema armonico di proporzioni e relazioni che la disposizione delle architetture instaura con il luogo. Un tema che vede lo spazio tra le cose, lo spazio urbano, il luogo principale in cui si configura tale meccanismo relazionale.

Questo punto di vista sulla città e sulla misura dei suoi spazi si ritrova nel corso della storia applicato con continuità a spazi e brani di città conformati attraverso un attento proporzionamento delle sue parti. Tale attenzione si interrompe invece con il Movimento Moderno e con l'urbanistica razionalista, sempre più attenta ad una ricerca di dimensioni ideali e funzionali all'ottimale disposizione degli edifici in termini igienici e di esposizione, e che porta a trascurare l'aspetto qualitativo di tale disposizione e dimensionamento rispetto allo spazio urbano.

Già negli anni Sessanta Giuseppe Samonà sottolinea questa criticità progettuale dell'architettura del suo tempo, individuando l'errore degli

Eustachio Zanotti, *Ephemerides motuum Coelestium*, 1774. Antiporta. Urania, la musa dell'astronomia e della misura.

architetti moderni nell'identificare dei progetti sempre più grandi con una dimensione urbana crescente:

“È assolutamente fuori questione a mio modo di vedere ogni idea di parametri spaziali giganteschi. In verità ci troviamo, come in tutti i tempi, in una situazione che, dal punto di vista generale, presenta l'uomo e lo spazio in dimensioni equilibrate di rapporti analoghi a quelli antichi, solo che nei rapporti odierni tutte le misure spaziali sono maggiori di quanto non fossero quelle più statiche di cinquant'anni fa”⁵².

Questo processo, sottolineato da Samonà è continuato pressoché ininterrottamente fino ad oggi, configurando una forma urbana sempre più dilatata ed in-coerente.

In uno scenario come quello contemporaneo in cui la forma urbana è individuata attraverso terminologie come “sprawl”, “dispersione”, “bigness”, quasi tutte legate ad una perdita di dimensione e ad uno sfaldamento dell'immagine classica della città, il tema della misura urbana risulta quanto mai fondamentale nell'analisi e nel disegno di città.

Lo studio della misura in quanto strumento necessario al progetto urbano pare però sempre più finalizzato all'evidenziare il suo opposto dialettico, ovvero la dis-misura, che oggi pare invadere ogni ambito della progettazione architettonica. L'attenzione sempre più grande verso gli oggetti e non a ciò che c'è tra di essi ha prodotto l'elogio estetico di quanto Rem Koolhaas chiama “Bigness”.

Secondo Koolhaas il tema della grande dimensione, ovvero della dismisura e quindi della perdita di misura, che interessa la città contemporanea, per cui *“superata una certa scala, l'architettura assume la peculiarità della Bigness”⁵³*, porta l'architettura ad uno stato amorale, il cui impatto nel bene o nel male è svincolato dalla qualità formale. Cadono in questo modo in secondo piano i concetti di composizione e armonia e di conseguenza risulta vano qualsiasi tentativo di controllo del progetto attraverso un gesto formale unico e di ricerca di qualsiasi forma di relazione con la città data l'autonomia che assumono le sue parti.

Bisogna però sottolineare quanto il concetto di grandezza non può essere genericamente associato a quello di Bigness, che come detto rifiuta per la sua stessa essenza qualsiasi relazione con l'intorno. La grandezza in architettura si configura invece come un sistema compositivo proporzionale che punta ad un valore di grandezza tanto materiale quanto immateriale e per questo non esclude nessuna relazione con la città, ma anzi trova il suo significato nella relazione tra manufatto e luogo.

Rogers a tal proposito sottolinea la differenza tra misura e grandezza, in quanto se la prima è un dispositivo tecnico e materiale per l'architettura che coincide con le sue dimensioni, *“la grandezza è invece la qualità astratta della misura; cioè la grandezza apparente di un'opera che non dipende dalla valutazione delle sue misure fisiche, ma dalle relazioni che si stabiliscono tra queste misure e tra l'opera stessa e qualche elemento di riferimento esterno ad essa.”⁵⁴*

A differenza della misura, la grandezza diventa quindi un fattore essenzialmente estetico, una qualità architettonica che va oltre i valori metrici estensivi per riferirsi alla conformazione e alla dimensione simbolica dell'architettura.

La grandezza rappresenta difatti, nella generalità del suo significato, una qualità immateriale che, *“diversamente da quantità, è sinonimo di una qualità dell'essere, degli interrogativi dell'animo umano, di nobiltà culturale, di tentativi di proporre alla società significati, le gerarchie e gli scopi del mistero della vita. La grandezza è un valore durevole di interrogazione sul senso delle cose per mezzo delle opere, un modo per sublimare le contraddizioni, mentre la quantità è un valore mercantile e transitorio, anche se a volte necessario alla costruzione della grandezza.”⁵⁵*

Densità

L'architettura *“dà forma al mondo non come insieme di spazi isotropi e omogenei, né ne articola la molteplicità astrattamente, bensì configurando luoghi, topoi, ciascuno in rapporto a un insieme fatto di storia, cultura, clima, topografia, vita urbana. Luogo non significa uno spazio assoluto e universale, quanto piuttosto uno spazio dotato di una finalità e di una eterogenea densità”⁵⁶*

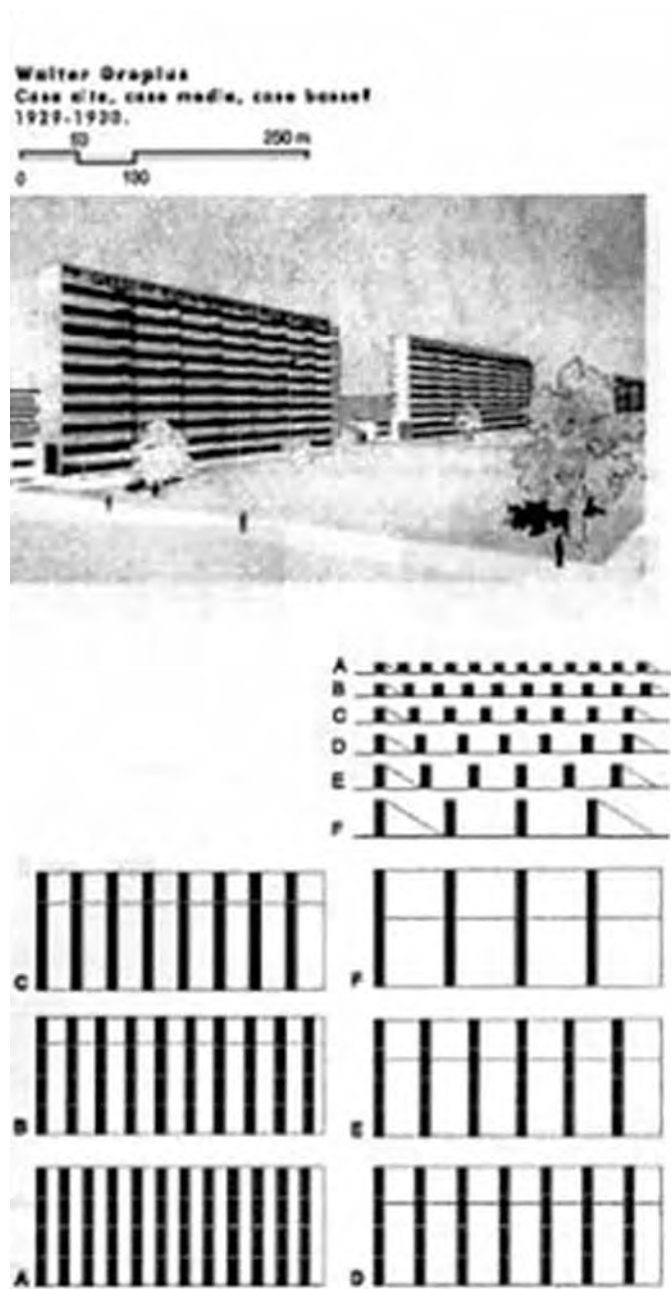
La questione della misura della città e della sua densità legata al concetto di qualità urbana rappresenta un importante campo di ricerca, ancora del tutto inesplorato, capace di mettere in gioco le dinamiche della città contemporanea e gli strumenti per la sua progettazione.

Il concetto di densità, preso in prestito dalle scienze, è stato introdotto all'interno del discorso urbanistico a partire dalla formazione della città industriale e del relativo problema insediativo e demografico in continua crescita fino a oltre metà del Novecento.

Si può infatti ritrovare in Europa a partire dal XIX secolo un uso di tipo quantitativo della densità insediativa quale strumento centrale nell'interpretare e governare le grandi trasformazioni urbane, che nel positivismo scientifico del dato numerico rispecchiava l'ascesa della società industriale macchinistica.

Se da un lato la densità ha rappresentato quindi la registrazione di uno stato di fatto, un'analisi dell'esistente, dall'altro ha costituito anche uno strumento di controllo della crescita e quindi un dispositivo progettuale.

La densità si configura quindi come riferimento estensivo e macroscopico delle grandi trasformazioni urbane ottocentesche, nel quale però si possono già rintracciare alcuni esempi di legame tra l'aspetto dimensionale, morfologico e sociale della città, come nel caso emblematico del piano di Haussman a Parigi. Si palesa quindi già da questa prima fase la duplice anima dello strumento della densità, che da mero dispositivo quantitativo può dare lettura e interpretazione di aspetti qualitativi.



Tra le due guerre e nel secondo dopoguerra la necessità di ricostruire intere città rase al suolo e di rispondere alla sempre più crescente richiesta di alloggi, il tema della densità rafforza il suo valore numerico di rapporto tra grandezze, diventando in alcuni casi anche strumento astratto di modellazione tipologica. Si pensi agli studi di Gropius del 1930 circa la relazione tra edifici in linea e dimensione stradale attraverso dei diagrammi in cui al variare dell'altezza varia la dimensione della strada e quindi la densità di costruito. O allo studio di Hilberseimer di varianti tipologiche e dimensionali con una densità edilizia costante.

In entrambi i casi si evidenzia come il razionalismo utilizzi la densità come un riferimento numerico oggettivo, rispetto al quale poi forma e spazio sono subordinati e legati attraverso l'uso astratto del diagramma e quindi del modello replicabile.

Negli ultimi decenni le dinamiche socio-economiche hanno però di fatto bloccato o quanto meno rallentato quel processo di crescita durato quasi due secoli e il dibattito architettonico ha iniziato a confrontarsi con scenari urbani sempre più complessi e difficilmente prevedibili sotto il profilo numerico. In questo scenario i legami quasi deterministici tracciati fino a quel momento tra quantità estensiva e qualità abitativa vengono messi in crisi e tanto la lettura quanto il progetto della città mostra la necessità di nuovi strumenti non deterministici.

Risulta evidente come il solo dato numerico e statistico di tipo quantitativo, aldilà di un uso strumentale di verifica, sia del tutto inadeguato per interpretare e progettare la città contemporanea, le sue dinamiche sono sempre più casuali e difficilmente ascrivibili entro un modello matematico. È in questo filone che va letto oggi il concetto di densità, sempre più ricorrente all'interno del dibattito architettonico quale strumento misurabile e di significato vasto tale da essere capace di superare la bidimensionalità dello zoning della pianificazione urbanistica e di interpretare la tridimensionalità della città nella sua complessità morfologica.

Si può dire infatti che in termini generali il rapporto tra il disegno del piano orizzontale e il grado di sviluppo verticale del progetto rappresenta la misura compositiva della quale la densità è la grandezza di riferimento.

Il parametro densità si configura quindi come una grandezza compositiva complessa che meglio di altri dispositivi di misura urbana riesce a governare la consistenza morfologica nella sua terza dimensione attraverso uno sguardo unico. Se infatti si fa riferimento a dispositivi bidimensionali che guardano la città dall'alto, come ad esempio i rapporti di copertura, è possibile comprendere in maniera immediata la relazione nel piano tra pieno e vuoto, ma non è possibile cogliere la vera consistenza urbana in alzato e quindi la sua densità.

Walter Gropius, la ricerca della formula esatta, studi sulla casa alta.

Risulta quindi importante capire rispetto a quale elemento va letto il parametro di densità ed in che modo questo importante dispositivo analitico/progettuale possa avere ricadute sulla qualità dei luoghi urbani. Quando per esempio si passa dalla dimensione del singolo edificio alla forma della città, o addirittura al territorio vasto, la lettura si arricchisce di misure e densità variabili, pur mantenendo però il suo forte valore interpretativo della morfologia e dell'uso dello spazio.

Si può quindi affermare che il tema della qualità urbana legato a quello di densità prevede un accurato lavoro progettuale alle differenti scale che tenga come sfondo la complessità di usi e l'equilibrata composizione di spazi pubblici e privati. Se si fa riferimento infatti alla differenza tra una forma compatta di insediamento urbano e una dispersa, si può facilmente osservare come nel primo caso, a differenza del secondo, sia possibile accedere ad una serie di usi, forme e servizi in una condizione di prossimità relativamente ridotta. Ci si riferisce quindi ad una condizione spaziale qualitativa fortemente legata alla concentrazione di possibili usi e alle loro distanze reciproche.

Su questo tema il contributo di *Delirious New York* di Koolhaas, si propone come un vero e proprio elogio della densità quale elemento che contraddistingue New York quale icona della Modernità, capace di costruirsi in antitesi ai paradigmi dell'urbanistica moderna; "l'architettura di Manhattan è un paradigma per lo sfruttamento della congestione"⁵⁷.

In questo senso Koolhaas pone l'accento sulla città contemporanea e sul rapporto tra qualità e dimensione morfologica, ponendo New York come modello di città di cui la "congestione", una sorta di iper-densità e concentrazione dovuta alla stratificazione fisica e funzionale prodotta dai grattacieli, ne rappresenta lo strumento centrale di lettura e si impone come uno dei valori fondamentali della generale condizione urbana contemporanea.

Interrogarsi oggi sulla densità, nel suo vasto sistema di significati e applicazioni, rappresenta un tema quasi imprescindibile nel dibattito del progetto urbano contemporaneo quale rimedio tanto alla occupazione indiscriminata del suolo quanto alla complessiva assenza di misura negli spazi della città, in un'ottica di sostenibilità urbana in cui lo sfruttamento del territorio e delle infrastrutture deve essere ottimizzato e misurato.

In questo senso un'esperienza progettuale di particolare interesse sul tema della densità, è quella che sta compiendo il gruppo di architetti olandese degli MVRDV, che si interroga sul tema sia in fase teorica che in fase progettuale, definendo un approccio di lavoro che privilegia una forma di "urbanità verticale", ovvero una forma di densità verticali e stratificate.

In questo senso, il gruppo olandese ha pubblicato nel 1998 un testo dal titolo "*Farmax. Excursion on density*", in cui il tema della densità viene rivisitato e analizzato sotto molteplici aspetti, con l'intento esplicito di esplorare condizioni alternative all'occupazione dilagante del suolo.

Nelle loro architetture i grandi svuotamenti volumetrici, come nel caso del Mirador di Madrid, rappresentano luoghi urbani posti in quota che assieme ai percorsi connettivi che li tengono assieme definiscono una commistione e varietà di condizioni spaziali, una mescolanza e densità di usi tale da riportare nell'edificio quella complessità tipica degli insediamenti urbani.

Un loro progetto paradigmatico in questo senso è il Dutch Pavillon per l'Expo 2000 di Hannover, che mostra l'intenzione di includere nella densificazione lo stesso territorio naturale all'interno di macrostrutture a più livelli, definendo così un ulteriore grado di complessità e commistione nell'edificio costruito che diviene una forma ibrida tra condizione naturale e costruita.

Attraverso queste ultime esperienze si delinea una traiettoria di ricerca progettuale che mira ad una ridiscussione dei paradigmi formali e dimensionali della città contemporanea, rispetto alla quale il problema della giusta misura può essere indagato e risolto attraverso un lavoro di densificazione tanto del costruito quanto del vuoto.

In quest'ottica i contributi di Michael Sorkin e Jane Jacobs rappresentano due importanti punti di vista sulla densità e sulla sua rispondenza qualitativa nel porre l'uomo e i suoi legami sociali al centro del discorso sul tema della concentrazione.

Michael Sorkin nel corso dei suoi studi sulla città analizza il legame tra il concetto di densità e la qualità della vita urbana, individuando nella cosiddetta "densità di incontri e sorprese" che la città può riservare un parametro principale di qualità urbana. Si può osservare come egli, intendendo la densità come "agente sia fisico, che sociale ed ambientale", sottolinei lo stretto legame tra morfologia urbana e condizione qualitativa delle relazioni sociali che in essa vi si svolgono.

La concentrazione abitativa e morfologica è solo uno dei temi che porta alla qualità urbana, che si manifesta secondo l'autore nel quotidiano attraverso prossimità spaziali tra le persone, nella giusta distanza tra individui, tali da innescare quella densità di incontri di cui parla.

Leggendo invece la magistrale lezione che Jane Jacobs ha dato su questo tema nel suo scritto "Vita e morte delle grandi città" (1961) ci si rende conto di come molti punti coincidano con quelli proposti da Sorkin ma anche di come allo stesso tempo l'antropologa statunitense fornisca un approccio approfondito anche sui dati morfologici e numerici della densità. La Jacobs si riconosce in una profonda critica verso il modello di sviluppo delle città a lei contemporaneo attuato attraverso la pianificazione urbanistica che favoriva modelli diffusi e a bassa densità, sostenendo di fatto un ritorno ad una misura d'uomo delle previsioni urbane. In questo sottolinea quanto la pratica urbanistica debba preferire le basse densità nella costruzione di nuovi insediamenti, opponendosi fortemente all'alta densità e considerando quest'ultimo un modello fallimentare per la riuscita dell'intervento urbano.

Enfatizzando quindi il ruolo della giusta densità nella definizione di una condizione urbana idonea, la Jakobs sottolinea di fatto l'importanza della strada, del marciapiede, dell'isolato e del quartiere quali sistemi di socialità primari nell'assetto urbano, capaci di innescare condizioni di vicinanza e mescolanza tali da rappresentare condizioni di qualità urbana.

Una visione questa che suggerisce un'immagine urbana vicina a quella compatta della città tradizionale tanto per misure che per mescolanza e che, se applicata al paesaggio della diffusione, viene meno tanto sul piano della complessità di usi quanto nella condizione spaziale che vede distanze dilatate con problemi di mobilità e di vicinanza ai servizi e agli usi necessari. Si può dunque definire, nella valutazione qualitativa oltre l'aspetto della mescolanza e dell'equilibrio dell'integrazione di usi, anche quello della prossimità e quindi della distanza, temi fermamente legati alla forma della città e quindi alla sua densità.

Prendendo quindi la densità quale parametro di riferimento, si può cogliere, attraverso la lettura della consistenza del costruito, per contrasto, la reale configurazione del vuoto che in quanto spazio delimitato dal pieno avrà una sua specifica densità, fatta di fattori spesso non direttamente materiali, che ne definisce la particolare qualità spaziale.

Espuelas a tal proposito sottolinea come *“la configurazione dello spazio pubblico richiede, come primo requisito, la densificazione ed il raggruppamento dell'edificazione che lo conforma, fino a perdere il carattere rurale, cioè l'identità con la campagna circostante, per acquisire la sua nuova condizione di piazza o di via.”*⁵⁸

La relazione con la concentrazione dell'edificato sui suoi bordi, rende la qualità dello spazio pubblico fortemente dipendente dal parametro densità, in quanto è facilmente distinguibile ad esempio la differente consistenza del vuoto di una piazza medioevale rispetto ad uno spazio pubblico della città moderna.

La questione centrale è quindi capire quali elementi urbani e architettonici entrano in gioco nella definizione del tema e quali siano i più efficaci per definire un campo di possibilità progettuali adatto alla conformazione dello spazio aperto attraverso un lavoro sulla misura e sulla densità.

Intendere il tema della densità applicato anche allo spazio aperto della città significa interrogarsi sui possibili dispositivi che il progetto può mettere in atto per dare forma, significato e soprattutto misura allo spazio vuoto tra i pieni che configura lo spazio della città e il ruolo che può assumere in questo senso il lavoro sul suolo.

“Pur estendendone l'ampiezza, il luogo appare come un'entità de-limitata, rispetto alla quale l'atto dell'abitare non può essere riferito unicamente ad uno spazio interno all'abitazione, né ridotto a funzioni chiare e distinte, inscrivibili in modelli più o meno formalizzati e, di fatto, antitetici alla città costruita. Per comprendere i caratteri è necessario, al contrario, ripartire dagli spazi aperti, dalle condizioni del suolo.[...] Il suolo, resiste al tempo ancor più

*di manufatti architettonici nati da necessità specifiche e mutevoli nel tempo, costituisce la sua essenziale risorsa: è un luogo specifico, espressione concreta del radicamento. Molto più che dai volumi in elevazione, il carattere di una parte urbana, dipende, di frequente, dall'attacco a terra”*⁵⁹.

Il suolo urbano e la sua conformazione rappresentano quindi uno dei campi di sperimentazione più efficaci per il progetto contemporaneo nella definizione di condizioni di densificazione e di misura dello spazio aperto della città.

Al lavoro nel vuoto e sulle sue parti va però accompagnata anche una riflessione più generale sulla relazione tra pieno e vuoto, sui modi con cui la conformazione e la disposizione del costruito ne può caratterizzare la forma e la misura.

La definizione e la conformazione di un limite più o meno compatto che perimetra il vuoto difatti *“stabilisce un intorno come luogo delle pertinenti relazioni significative; una pietra di paragone che ci definisce l'unità di riferimento.”*

*Il perimetro da insieme esclusivo diviene inclusivo, facendo risultare cose assolutamente diverse interne ad un comune grado di identità.”*⁶⁰

Bisogna quindi chiedersi prima di tutto in che misura la densità possa rientrare in questo lavoro definendo una trama di molteplici sviluppi formali e metrici.

Il tema della giusta misura degli spazi della città contemporanea rimane ancora un tema aperto che si deve confrontare con lo strumento della densità per risposte progettuali nuove, avvicinando la densità più che al generale concetto metrico di misura a quello generativo del “dare le misure”⁶¹, vale a dire *“regolare la proporzione di ciò che si designa rispetto all'uso del luogo e alla cognizione che se ne ha.”*

*Si fa strada, nel labirinto dei significati, la differenza tra la misura e il dare misura come puntualizzazione operativa del rapporto tra unità di misura e proporzione, tra elemento e sua ricomposizione. Ritrovare le regole, infatti, stabilire confini, dare misura alla figura, appaiono come operazioni fondative e preliminari della composizione, ne fissano i criteri e le modalità di attuazione, ne strutturano il comune ambito di riferimento.”*⁶²

Guardando in questo modo alla densità non solo come ad un parametro assoluto di natura meramente numerica o in generale legato esclusivamente alla concentrazione di costruito, ma come ad un concetto vasto che definisce un campo più ricco di relazioni a distanza e rapporti proporzionali, si cerca di definire una modalità progettuale che, nel lavoro sulla densità di segni ed elementi formanti, possa meglio descrivere lo spazio aperto della città contemporanea.



Note

1. Christian Norberg Schulz, *Genius loci*, Mondadori Electa, Milano, 1979, p. 6
2. Pierre Von Meiss, *Dalla forma al luogo. Un'introduzione allo studio dell'architettura*, Hoepli, Milano, 1992, p. 148
3. Martin Heidegger, *Costruire Abitare pensare*, in Id., *Saggi e discorsi*, trad. di Giovanni Vattimo, Mursia, Milano, 1976, p. 104
4. Giancarlo de Carlo, *Possono i non luoghi ridiventare "luoghi"?*, "Domus" n. 872, 2004, p. 26
5. Cfr., Martin Heidegger, *Costruire Abitare pensare*, op. cit., p. 103
6. Ivi, p. 97
7. Gianpaola Spirito, *In-between places. Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi*, Quodlibet Studio, Macerata, 2015, p. 24
8. Joseph Rykwert, *La seduzione del luogo*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2003, p. 12
9. Christian Norberg Schulz, *Architettura, presenza, linguaggio e luogo*, Skira, Milano, 1996, p. 221
10. Giuseppe Samonà, *Premessa metodologica. È possibile un sistema di pianificazione urbanistica alternativo a quello obsoleto attuale?*, in A. Samonà (a cura di), *Un'esperienza di pianificazione territoriale in Italia. Il piano urbanistico regionale del Friuli Venezia Giulia*, Casamassima, Udine, 1980, pp. 66-74
11. Giuseppe Samonà, *Alternative concettuali alla metodologia della moderna pianificazione urbanistica*, «Casabella» n. 444, 1979
12. "Civitas" è una moltitudine di uomini unita da un legame di aggregazione; prende il nome dai cittadini, cioè dagli stessi abitanti della città. Le stesse mura infatti sono la città, ma i sassi non sono la "civitas", ma gli abitanti. trad. <https://www.skuolasprint.it/libro-latino/juventas/il-significato-di-civitas-urbs-oppidum.html>
13. Christian Norberg Schulz, *Genius loci*, op. cit., p. 18
14. Franco Purini, *Luogo e progetto*, Edizioni Kappa, Roma, 1981, p. 20
15. Christian Norberg Schulz, *Genius loci*, op. cit., p. 11
16. Ivi, pp. 263-264, 266
17. Christian Norberg Schulz, *Architettura, presenza, linguaggio e luogo*, Skira, Milano, 1996, p. 231
18. Cfr. Christian Norberg Schulz, *Genius loci*, op. cit., p. 19
19. Martin Heidegger, *Costruire Abitare pensare*, op. cit., p. 105
20. Odysseus Elytis, *Marie des brumes*, Maspero, Parigi, 1982, p. 72
21. Cfr. Martin Heidegger, *Costruire Abitare pensare*, op. cit., p. 97
22. Ivi, pp. 105-107
23. Ivi, p. 96
24. Christian Norberg Schulz, *Genius loci*, op. cit., p. 6
25. ibidem
26. Rudolf Arnheim, *La dinamica della forma architettonica*, trad. di Maurizio Vitta, Feltrinelli, Milano, 1981, pp. 31-32
27. Christian Norberg Schulz, *Genius loci*, op. cit., p. 10
28. Cfr. Aldo Rossi, *L'architettura della città*, op. cit., p. 26

MVRDV, *Padiglione olandese per l'Expo del 2000 di Hannover*.

29. Giancarlo Priori, *Architettura e luogo*, Clear, Roma, 1993, p. 12
30. Ivi, p. 9
31. Christian Norberg Schulz, *Architettura, presenza, linguaggio e luogo*, Skira, Milano, 1996, p. 22
32. Luca Pozzolo (a cura di), *Fuori città, senza campagna. Paesaggio e progetto nella città diffusa*, Franco Angeli, Milano, 2002, p.89
33. Vittorio Gregotti, *Architettura e Postmetropoli*, Einaudi, Torino 2011, p. 3
34. Pierre Von Meiss, Dalla forma al luogo. *Un'introduzione alla studio dell'architettura*, Hoepli, Milano, 1992, p. 155
35. Fabrizio Spirito, *I termini del progetto urbano. Selezione antologica dell'esperienza italiana 1919-1991*, Officina Edizioni, Roma, 1993, p. 254
36. Manuel de Solà, *Progettare città*, a cura di Mirko Zardini, Lotus Quaderni, Electa, Milano 1999, p. 11
37. Raimon Panikkar, *La pienezza dell'uomo. Una cristofania*, Jaka Book, Milano, 1999, p. 80
38. Manuel de Solà, *Progettare città*, op. cit., p. 61
39. Benedetto Gravagnuolo, *La progettazione urbana in Europa 1750-1960*, introduzione, Editori Laterza, 1991
40. Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Torino 1958, pp. 311-316
41. Manuel de Solà, *Progettare città*, op. cit., p. 61
42. Ludovico Quaroni, *Il volto delle città*, <<Comunità>> n. 23, 1954
43. Fabrizio Spirito, op. cit., p. 257
44. Paul Virilio, *Lo spazio critico*, Bari, Dedalo, 1988, p.19
45. Vittorio Gregotti, *La geometria in funzione dell'architettura a grande scala*, in "La geometria in funzione", Quaderni del Dipartimento di Architettura e Progettazione Urbana n°10, IUAV, a cura di Pierluigi Grandinetti, Venezia, 1985
46. Cfr. Luigi Moretti, *Struttura come forma*, in «Spazio» n.6, 1957
47. Cfr. Ernesto Nathan Rogers, Luca Molinari (a cura di), *Esperienza dell'architettura*, Skira editore, Milano, 1997, p. 208
48. Manuel de Solà, *Progettare città*, op. cit., pp. 104-105
49. Ivi, p. 114
50. Vitruvio, op cit. , I, 2, pp. 107-109
51. Paola Scala, *Elogio della mediocritas. La misura nel progetto urbano*, Cuen, Napoli, 2008
52. Giuseppe Samonà, in AA.VV., *La città territorio, un esperimento didattico sul centro direzionale di Centocelle in Roma*, Leonardo da Vinci, Bari, 1964, p. 91
53. Rem Koolhaas, Junkspace. *Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Quodlibet, Macerata, 2006, p. 13
54. Ernesto Nathan Rogers, Luca Molinari (a cura di), *Esperienza dell'architettura*, Skira editore, Milano, 1997, pp. 207-208
55. Vittorio Gregotti, *Il possibile necessario*, Bompiani, Milano, 2014, p. 95
56. Tadao Ando, "Shintai" e spazio, in Francesco Dal Co, *Tadao Ando. Le opere, gli scritti*, la critica, Electa, Milano, 1994, p. 4539
57. Rem Koolhaas, *Delirious New York*, (traduzione di Ruggero Baldasso e Marco Biraghi), Electa, Milano, 2000, p. 8
58. Fernando Espuelas, op. cit., p. 45
59. Fabrizio Spirito, *I termini del progetto urbano. Selezione antologica dell'esperienza italiana 1919-1991*, op. cit., pp. 258-260
60. Stefano Memoli, *Strumentario di architettura*, Luda Edizioni, Napoli, 2008, p. 33
61. Cfr. Antoine Chrysostome, Quatremère de Quincy, voce Misura, *Dizionario Storico di Architettura*, 1842-1844, Mantova, ed. a cura di Valeria Farinati e Georges Teyssot, Padova, 1985, p. 233
62. Stefano Memoli, *Strumentario di architettura*, Luda Edizioni, Napoli, 2008, p. 29

SEI CONVERSAZIONI SUL VUOTO

Alberto Campo Baeza

Alfredo Baladron (studio Nieto e Sobejano)

Antonella Milano (studio Ecosistemaurbano)

Josè Adria

Miguel Arruda

Inaki Zoilo (PROAP)

Alberto Campo Baeza

(Madrid, 27 Aprile 2015)

IL VUOTO E LA COMPOSIZIONE DELLO SPAZIO
ARCHITETTONICO

IL VUOTO COME CAMPO DI FORZE

“BEAUTY IS TRUTH, TRUTH BEAUTY”

L'OPERA DI CAMPO BAEZA: LE SCATOLE, I RECINTI,
I PODI-BELVEDERE

LO SCAVO

LO SPAZIO PUBBLICO



IL VUOTO E LA COMPOSIZIONE DELLO SPAZIO ARCHITETTONICO

G.Z.: Tale testo intende indagare il tema del vuoto tanto alla scala architettonica quanto a quella urbana. Un'analisi questa, che attraversando filosofia, arte e architettura vuole provare a definire delle categorie estetiche del vuoto in architettura e assieme a queste capirne le possibili matrici compositive.

Le chiederei innanzitutto se può darmi una sua personalissima considerazione sul tema.

A.C.B.: Parlare di vuoto significa parlare di un tema vasto, l'architettura è spazio e quindi vuoto. Un concetto che può apparire astratto ma che secondo me invece rappresenta l'elemento di base formale dell'architettura, che nel suo essere vuota consente il movimento e quindi la vita.

Se parliamo di vuoto in quanto spazio urbano allora bisogna parlare di quelle che sono le parti che lo compongono. Michelangelo nel disegnare la Piazza del Campidoglio, ad esempio, lavora tanto sulla disposizione del suo limite definito dagli edifici che la recingono quanto sul piano orizzontale che disegna e sagoma leggermente convesso. Lo spazio urbano è quindi la combinazione degli elementi che lo recingono e del suolo che definisce lo spazio in cui muoversi.

Il vuoto nella città, come lo spazio interno di un'architettura, ha una forma data dalla proporzione e dalla distanza degli elementi che la compongono e la recingono. Prendendo ad esempio il Central Park a New York, questo vasto spazio aperto, nonostante la sua dimensione è perfettamente proporzionato a quella che è l'altezza degli edifici che lo circondano.

G.Z.: Cosa dà questa proporzione allo spazio architettonico secondo lei?

A.C.B.: Al centro di tale proporzione c'è da sempre l'uomo, che costruisce e vive tali spazi.

IL VUOTO COME CAMPO DI FORZE

G.Z.: In architettura i vuoti non sono mai un aspetto neutro della composizione, sono bensì un campo di forze *“formati di una sostanza rarefatta priva di energie ma sensibilissima a riceverne”* per dirla con le parole di Luigi Moretti, il quale individua quattro qualità dello vuoto interno all'architettura: la forma, la dimensione, la densità legata alla quantità di luce e la pressione o carica energetica legata alla dialettica con le masse. Questo aspetto sembra centrale nella sua poetica spaziale, in cui il vuoto

interno è protagonista nel suo rapporto dialettico con il pieno e con la luce.

Può spiegare il suo approccio compositivo e le matrici progettuali che lei utilizza rispetto alla dialettica vuoto, pieno e luce?

A.C.B.: La luce è una componente dell'architettura, ma non è il punto di partenza, credo sia piuttosto un risultato di scelte progettuali sulla materia. Sono spesso definito "*l'architetto della luce*", come se la luce fosse l'unico aspetto della mia architettura o che addirittura fossi solo io a considerarla nella progettazione. Non sono d'accordo con questa definizione che spesso mi viene attribuita, la luce fa parte dell'architettura come lo è l'aria per la musica. La luce in quanto componente architettonica è sempre presente nella progettazione di uno spazio. Come la gravità, la luce è inevitabile nel mondo reale, per questo spesso viene considerata un qualcosa di inconsistente che si dà per scontato, mentre invece proprio per la sua presenza fondamentale nella realtà che ci circonda dovrebbe essere un tema centrale nell'architettura. Propongo spesso l'assioma "*Architectura sine luce nulla architectura est*", volendo proprio sottolineare questo aspetto, ovvero che nulla è possibile senza luce né tantomeno l'architettura che, in assenza del suo materiale più importante si trasformerebbe in semplice costruzione. Quando un architetto arriva a scoprire che la luce è un tema centrale dell'architettura, in quel momento inizia a capire qualcosa, inizia ad essere un vero architetto.

G.Z.: E quindi in che modo la composizione del pieno e quindi della materia rientra in questo discorso sulla luce?

A.C.B.: La luce si rifrange e si riflette sulle superfici, per cui in questo discorso entra in gioco anche la materia ed il colore di cui sono fatte le cose.

A tal proposito possiamo considerare l'importanza del colore bianco, si può osservare infatti come i migliori pittori, ad esempio Goya e Velázquez, lo hanno usato quale materiale principale per rappresentare la luce e materializzarla nelle loro scene dipinte, un modo per rendere concreta l'aria e lo spazio della scena. Il colore bianco in architettura, ancor più che in pittura, può essere considerato più di una semplice astrazione. Rappresenta infatti il mezzo più efficace per lavorare con la luce, offrendo infiniti modi di farla interagire con la materia costruita. Immagina l'effetto e l'impressione che avremo oggi vedendo il Partenone colorato come era in origine. Quello che vediamo oggi e ammiriamo quale uno degli archetipi formali della nostra cultura classica ed emblema di ricerca della bellezza assoluta è del colore bianco del suo materiale strutturale: il marmo. Il colore bianco è simbolo del perenne, l'universale nello spazio e l'eterno

nel tempo. E il tempo finisce sempre facendo venire i capelli bianchi, anche all'Architettura.

“BEAUTY IS TRUTH, TRUTH BEAUTY”

G.Z.: In molte delle sue lezioni lei incomincia introducendo il concetto di bellezza, legandolo a quello di verità rifacendosi a figure come Platone, Sant'Agostino e John Keats. Questi pensatori, in vario modo, nel corso della loro opera hanno sottolineato l'inscindibile legame tra il concetto estetico della bellezza con quelli di verità, giustizia e sincerità.

Quali sono secondo lei gli strumenti attraverso cui il progetto dello spazio architettonico può ricercare i concetti di verità, sincerità e quindi bellezza?

A.C.B.: La ricerca della bellezza è il compito di ogni aspetto della vita umana, a partire ad esempio dal modo in cui ci vestiamo, di come mettiamo assieme colori ed indumenti o di come li abbiniamo; facciamo ciò per la ricerca di una bellezza.

L'architetto a maggior ragione ha come compito quello di cercare la bellezza e di darle forma attraverso quello che è il suo scopo: mettere ordine. Gli architetti sono chiamati a ordinare ciò che li circonda attraverso il progetto. Si potrebbe citare come esempio classico la griglia ippodamea e poi centuriatio romana come strumento elementare, usato ancora oggi, di appropriazione di un territorio attraverso il suo ordine.

G.Z.: Può fare un esempio pratico di un suo progetto in cui questo tema dell'ordine risulta centrale?

A.C.B.: Tra i miei lavori potrei citare in tal senso il progetto per la piazza antistante la Cattedrale di Almeria. Qui nella piazza del Duomo rinascimentale, ventiquattro palme dettano i ritmi e le direzionalità dello spazio pubblico, punteggiando la pavimentazione con la stessa scansione delle colonne nelle navate dell'edificio sacro. In questo modo lo spazio della chiesa riverbera nella piazza attraverso quello che è il suo ordine e le sue misure.

È un'architettura senza architettura, la piazza diviene un interno con navate il cui soffitto è il cielo.

L'OPERA DI CAMPO BAEZA: TRE TEMI

G.Z.: Analizzando le sue architetture, a prescindere dalla specifica tipologia architettonica, risulta relativamente immediato distinguere tre macro-temi:

LE SCATOLE

Casa Turegano - Pozuelo
4 abitazioni ad Algeri – Algeri
Caja Central de Granada

I RECINTI

Casa Gaspar – Zahora
Casa Guerro – Vajer de la Frontera
Asilo Benetton
Sede del Consiglio di Castiglia e Leon – Zamora
Centro Balear – Maiorca
Museo de la Memoria Andalusica – Granada

PODI BELVEDERE

Casa De Blas – Madrid
Casa Onlik Spanu – New York
Casa Rufo – Toledo
Piazza tra le Cattedrali – Cadice

LE SCATOLE

G.Z.: rappresentano quelle architetture riferibili alle sue prime case unifamiliari come Casa Turegano o il progetto per la Caja Central de Granada in cui al rigore della stereometria volumetrica si contrappone una composizione complessa in pianta e sezione attraverso l'uso della diagonale in quanto dispositivo di dinamismo e apertura spaziale.

Può spiegare meglio questa contrapposizione compositiva e quali effetti produce sulla qualità dello spazio interno alle sue architetture?

A.C.B.: I progetti che classifichi come *scatole* corrispondono a quelli in cui lo spazio interno è reso dinamico attraverso un lavoro di apertura e chiusura in relazione alle modalità con cui si intende far entrare la luce. Guardando al caso delle Caja General di Granada, un grande scatolone stereometrico in cui, alla maniera del Pantheon, vi è una decisa continuità muraria di pareti verticali e orizzontali. Qui il grande cubo allinea la sua diagonale lungo l'asse Nord-Sud ed in relazione alla luce che entra da sud dai lucernari lo spazio interno slitta rispetto la struttura simmetrica lungo questa diagonale. La luce entra così nello spazio in diagonale e si rifrange sul rivestimento traslucido di alabastro bianco delle pareti interne inondando di luce la grande hall dell'edificio.

I RECINTI

G.Z.: corrispondo a quella categoria di sui progetti in cui la poetica

dell'*hortus conclusus* emerge quale tema architettonico e di ricerca di uno spazio intimo e umano in una condizione di chiusura rispetto al contesto ed il cui paesaggio è il cielo.

Potrebbe spiegare le diverse declinazioni che questa tipologia architettonica archetipa ha assunto nei suoi progetti?

A.C.B.: quelli che chiami recinti io preferisco chiamarli “scatole scoperciate” in quanto il materiale del muro di cinta e del pavimento sono gli stessi, definendo così un'unica superficie che contiene al suo interno l'edificio vero e proprio e che ha il cielo per soffitto. Questo accade sia a Zamora per la Sede del Consiglio della Junta Castilla León che al Centro Balear di Maiorca. In entrambi i casi una scatola scopercata di pietra contiene una costruzione leggera in vetro.

La scatola di pietra aperta verso il cielo, come se fosse un podio invertito rappresenta nei due casi citati il dispositivo architettonico attraverso il quale il tema architettonico di chiusura dell'*hortus conclusus* si declina in due modi differenti in relazione al lavoro che si è fatto sul limite.

Se a Maiorca la scelta è totalmente di astrazione rispetto al contesto, a Zamora, trovandoci in pieno centro storico a ridosso della piazza della cattedrale, il muro attraverso le aperture diviene lo strumento di relazione tra interno ed esterno.

In ogni caso, se dobbiamo parlare di recinto, questo è uno spazio racchiuso tra mura come un castello o una fortezza, in cui la proporzione tra spazio e altezza del muro è di fondamentale importanza, riprendendo l'esempio precedente del Central Park.

I PODI BELVEDERE

G.Z.: sono i progetti in cui il rapporto con il paesaggio circostante appare più immediato ed in cui lo spazio architettonico sembra estendersi all'infinito. Qui oltre alla ricerca sulla linea d'orizzonte che la sua architettura definisce nell'inquadrare il paesaggio ricorre spesso un'ulteriore forma archetipa: il podio e il tempio; questa forma classica nella sua architettura distingue nettamente gli spazi e si caratterizza nel classico rapporto tra tettonica e stereometria.

A partire dalle sue opere può spiegare come tale tipologia dialettica tra podio e tempio, e quindi tra tettonica e stereometria possa conformare diverse composizioni di quello che Purini chiama “vuoto in estensione”?

A.C.B.: La tipologia dei podi belvedere, ovviamente non la invento io, è una forma archetipa di controllo visuale di ciò che ci circonda, è la forma

classica dell'Acropoli greca, uno spazio che domina il paesaggio.

In questo caso si crea un piano orizzontale che abbia altezza e proporzione tali da definire una linea d'orizzonte che inquadri in paesaggio.

Guardando un'incisione dei Rembrandt del 1655 che mi ha sempre affascinato, "Cristo davanti a Ponzio Pilato", possiamo osservare come l'artista abbia disegnato una perfetta linea d'orizzonte. Questa linea rappresenta il confine del basamento su cui si svolge la scena, un podio che sottolinea la relazione tra la scena in primo piano e lo sfondo. Possiamo dire che alla maniera di Mies, qui realizza il piano in una linea.

Un esempio famoso della mia produzione architettonica è certamente la Casa Tarifa a Cadice, *"la casa dell'infinito"*, in cui in fase preparatoria facemmo un modello sul posto con le corde per definire empiricamente la quota del piano orizzontale che avrebbe dovuto coincidere con la linea d'orizzonte.

In questo modo il "vuoto in estensione" che citi è progettato esclusivamente attraverso queste operazioni sulla modalità visuale e quindi sui modi con cui tale spazio può proiettarsi all'infinito.

Sono certo che Rembrandt e Mies apprezzerebbero questa casa-podio, tutto basamento.

LO SCAVO

G.Z.: nello specifico di casa Tarifa a Cadice, il tempio scompare e resta solo un grande basamento che si confronta con il mare di Cadice. La massa pura è scavata con tre grandi sottrazioni di materia che rappresentano tre diverse parti della casa.

In che modo lo scavo in quanto azione architettonica rientra nella suo modo di comporre spazi architettonici? e quali sono i suoi riferimenti in merito?

A.C.B.: Lo scavo è un'altra forma fondamentale dell'architettura. In casa Tarifa i tre scavi che rappresentano l'ingresso, la piscina e l'anfiteatro, sono ispirati dai lavori dell'artista statunitense Michael Heizer, che lavora con tagli e scavi geometrici nella massa della pietra. Allo stesso modo qui gli scavi sono netti e mostrano lo spessore nella massa del grande podio. Lo scavo rappresenta così una modalità di sottrazione della materia in favore dello spazio.

L'aspetto massivo di questa casa è sottolineato dall'uso del travertino che nel tempo a causa del vento, del mare e della sabbia, modificherà la propria immagine somigliando sempre più ad una rovina.

LO SPAZIO PUBBLICO

G.Z.: il suo progetto "tra le cattedrali" a Cadice è assieme a quello della Piazza di Almeria l'unico esempio di spazio pubblico nella sua produzione architettonica. All'interno della definizione dei "Dispositivi formanti lo spazio aperto" ho classificato questo progetto sotto la categoria del *Superficialità profonda*, è d'accordo con questa classificazione?

A.C.B.: Certo, è sicuramente un suolo, ma non è solo questo. Come ho detto in precedenza lo spazio urbano è composto tanto dal suolo quanto dagli edifici che lo recingono.

Il progetto è un piano orizzontale che copre le rovine tra le due cattedrali di Cadice e ospita al di sopra una piazza podio da cui guardare il mare isolandosi dal traffico delle auto della strada sottostante.

Ma oltre a questo la piazza è disegnata sugli altri tre lati dagli edifici che la recingono, che per forma e materiali dialogano in questo spazio. È per questo importante considerare come il progetto abbia previsto per il Palazzo Arcivescovile, che fa da fondale alla piazza, un rivestimento del prospetto con la stessa pietra delle due cattedrali che occupano gli altri due fronti. In questo modo si configura e si sottolinea la presenza un fronte unico che recinge e delimita la piazza.

Alfredo Baladron (studio Nieto e Sobejano)

(Madrid, 28 Aprile 2015)

“EVERY WORK IS THE MIRROR OF OTHERS”

IL PROCESSO RIDUTTIVO

“IL VUOTO E IL PIENO: IL PROCESSO COMPOSITIVO
DELLO SPAZIO

LO SCAVO

IL TETTO: DA SUPERFICIE A VOLUME

SUOLO: DEEP SURFACE

PATTERN SURFACE



“EVERY WORK IS THE MIRROR OF OTHERS”

G.Z.: Questa frase di George Perec è citata come slogan nella prima pagina della monografia *Memeroy and Invention* di Nieto e Sobejano e ricorre spesso nei discorsi dei due architetti come uno dei temi centrali della loro produzione architettonica. Tale visione del processo creativo evidenzia un collegamento, anche inconscio, tra pensieri, intuizioni e memorie che compongono la base dell'idea progettuale e tracciano un filo conduttore tra i diversi progetti.

Puoi, a partire dalla tua personale esperienza nello studio Nieto e Sobejano, chiarire questo aspetto calandolo nello specifico di alcuni esempi?

A.B.: Il nostro riferimento in questo senso è il lavoro di Aby M. Warburg chiamato *Mnemosyne-Atlas*. Lo storico tedesco produsse molte foto di accostamenti di sue collezioni di opere. In questo modo, a seconda degli accostamenti delle opere sulla parete, l'osservatore riesce a istaurare dei collegamenti inconsci e soggettivi tra le diverse immagini. La nostra mente, guardando queste immagini, lavora creando collegamenti e generando a sua volta un'immagine generale e complessiva che corrisponde al nostro background personale e quindi alle nostre memorie ed esperienze. Allo stesso modo noi accostiamo le immagini dei nostri progetti con le diverse immagini della nostra memoria, del nostro background che le hanno ispirate attraverso collegamenti spesso involontari ed inconsci che si sono innescati nella nostra mente al momento dell'ideazione progettuale.

G.Z.: La si può considerare una forma di ispirazione.

A.B.: Sì è una forma di ispirazione, è un modo di utilizzare ciò che è già nella nostra mente stratificato nelle esperienze e dargli forma nei progetti. Come ad esempio il collegamento tra alcune le foto di fiori di Karl Blossfeldt che noi interpretiamo attraverso la geometria generando pentagoni o esagoni che rappresentano una base geometrica ricorrente in alcuni nostri progetti. È un meccanismo mentale che ricorda po' alcuni disegni di Escher, come ad esempio in *Giorno e notte*, in cui da una forma geometrica e un paesaggio diurno si passa gradualmente ad una forma opposta e ad un'immagine notturna.

G.Z.: Potresti spiegare il metodo che usate allo studio nella fase progettuale per mettere in forma questo flusso di suggestioni, collegamenti e ispirazioni?

A.B.: Si può dire che è uno modo per rileggere in chiave contemporanea la storia, è una reinterpretazione di forme e significati. Nel caso del Contemporary Arts Center di Cordoba ad esempio reinterpretiamo i

motivi delle facciate geometriche forate degli edifici arabi e il lavoro tradizionale degli artigiani che le hanno realizzate attraverso la forma più semplice ed astratta dell'esagono. Quindi abbiamo creato un modello che si ripete ed è scalabile, rendendo possibile la combinazione geometrica e quindi la prefabbricazione a partire dalla forma standard dell'esagono. Questo modello genera un disegno e scandisce la facciata e la copertura del volume bianco del museo. In copertura ad esempio si generano dei lucernai o scavi più profondi come i patii, mentre in facciata le diverse misure dell'esagono generano una superficie più o meno forata in relazione alla quantità di luce richiesta. Si può dire che questa ripetizione di un unico elemento geometrico semplice è un processo usato in tanti nostri progetti attraverso forme diverse come pentagoni, esagoni o cerchi, una ricerca geometrica astratta che però tende a ricercare le relazioni con la memoria dei luoghi in cui si collocano.

IL PROCESSO RIDUTTIVO

G.Z.: Un altro tema teorico ricorrente che si legge nelle vostre opere è legato invece ad una sorta di *labor lime*, una pratica comune a tutte le arti che voi chiamate processo riduttivo. Nieto e Sobejano lo paragonano nello specifico al lavoro dell'artista espressionista tedesco Feininger ed in particolare a una delle sue opere più note "MarktkircheHalle" in cui le numerose versioni preparatorie dello stesso soggetto risultano essere più o meno ricche di dettagli e colori senza una particolare sequenza logica o cronologica. La versione definitiva dell'opera non è né la più piena di dettagli né la più asciutta.

Come entra nella pratica progettuale dello studio tale processo riduttivo e quali sono gli strumenti controllate tale processo?

A.B.: La strategia è semplice: pulire, togliere il superfluo. Lavoriamo sempre in fase preliminare facendo un profondo studio delle richieste del programma affinché questo non sia un handicap ma un punto di partenza, cercando quindi le risposte più idonee al programma o se necessario delle alternative migliori. Individuata l'idea giusta si diventa operativi col progetto attraverso plastici e disegni per verificare architettonicamente l'idea preliminare e da qui inizia il processo riduttivo, verificando di volta in volta se togliendo un elemento l'idea di base si conserva.

IL VUOTO E IL PIENO: IL PROCESSO COMPOSITIVO DELLO SPAZIO

G.Z.: Si può affermare dialettica tra vuoto e pieno è ciò che in architettura produce le caratteristiche dello spazio. Mi sembra che nelle architetture di Nieto e Sobejano tale dialettica sia molto marcata e

centrale nella loro comprensione. La luce, il vuoto ed il pieno attraverso i differenti materiali utilizzati si confrontano nello spazio definendo sequenze e suggestioni sempre nuove.

Puoi confermare questa considerazione sulle vostre architetture? E se sì, puoi dire in che modo vuoto, luce e pieno entrano in gioco e dialogano nella fase progettuale dei vostri lavori e quali sono gli aspetti materiali con cui esaltate questa dialettica?

A.B.: Quando penso alla relazione pieno/vuoto mi viene sempre in mente l'opera di landmark Double Negative di Heizer in Arizona, un'immagine questa che ritorna spesso nel nostro lavoro sulle tematiche di scavo e di vuoto/pieno. Mi chiedi un esempio specifico tra i nostri lavori, ma credo siano un po' tutti influenzati da questa tematica, la relazione pieno/vuoto è ciò che fa lo spazio, per cui direi che è presente in tutti i progetti. Posso dire che in generale il nostro approccio sul vuoto si sviluppa attraverso una modalità di sottrazione di materia, come ad esempio nel progetto dell'Auditorium and convention center di Merida, in cui in maniera compositivamente elementare si estrae materia dal volume compatto per produrre vuoto.

G.Z.: Quindi in sostanza, la modalità progettuale con cui produce lo spazio è lo scavo.

A.B.: Si è proprio questo il nostro metodo, sottrazione di materia per produrre vuoto. Come ad esempio al Mercato Barcelò definitivo si può vedere come lo spazio pubblico sia la generazione di un vuoto attraverso un'estrazione dal volume bianco dell'edificio. Un'ulteriore considerazione va poi fatta su altre parti interessanti di questo progetto come lo spazio compresso e verticale tra il mercato e la palestra o la grande terrazza i sommità che rappresenta un'estensione verticale dello spazio pubblico a terra. Tutti questi vuoti sono delle sottrazioni, una strategia questa legata soprattutto all'ingresso della luce nello spazio inferiore.

G.Z.: Oltre a queste considerazioni di composizione volumetrica, l'illuminazione delle vostre architetture è spesso molto influenzata dai materiali che utilizzate. Una ricerca questa che vi porta spesso a sperimentare tecnologie innovative che vi consentono di ottenere effetti luminosi particolari e specifici per i differenti spazi che progettate.

A.B.: Giusto, il materiale usato e soprattutto la collocazione delle aperture sono in relazione ai differenti modi con cui vogliamo che la luce entri all'interno, ad esempio per la biblioteca di fronte al mercato necessitavamo di una particolare luce e soprattutto volevamo che da qui si potesse guardare la piazza e il mercato, per questo inseriamo una grande apertura vetrata,

cosa differente invece del volume del mercato in cui l'edificio è chiuso a meno di pochi tagli come quello belvedere in sommità

LO SCAVO

G.Z.: Uno dei progetti più importanti del vostro studio è sicuramente il museo Madinat Al-Zahra a Cordoba nei pressi della medina Al-Zahra. Questo bellissimo spazio museale ed espositivo si configura dall'esterno come una grande lastra monolitica ipogea nel terreno e in cui il dispositivo architettonico dello scavo configura gli spazi aperti nella massa del museo. Volevo chiederti in che modo, secondo te, lo scavo in quanto sottrazione di massa rientra nella produzione architettonica di Nieto e Sobejanoe e soprattutto che risultati produce tale gesto architettonico tanto su pieno quanto sul vuoto?

A.B.: Qui nel caso specifico del Madinat Al-Zahra Museum di Cordoba, collocato in un sito archeologico importantissimo, abbiamo lavorato in modo molto particolare, ovvero immaginando di farlo alla maniera degli archeologi. L'idea compositiva si sviluppa quindi attraverso un metodo di scavo ordinato da una griglia che definisce i settori in cui effettuare gli cavi sottraendo strato per strato la materia. In questo modo si è stabilito come punto altimetrico di riferimento della griglia il suolo, in modo da avere una costruzione completamente ipogea e scavata in modo che da un lato non intaccasse il paesaggio del sito archeologico e dall'altro non si confrontasse con la crescita disordinata della città. L'edificio è quindi scavato nel suolo generando un interessantissimo spazio interstiziale tra le pareti di scavo e l'edificio vero e proprio.

G.Z.: Puoi spiegare in che modo la griglia è stata dispositivo di formazione dello spazio architettonico oltre che espediente progettuale?

A.B.: Questa griglia è la regola di tutto il progetto di scavo che genera gli spazi interni del museo e soprattutto i patii che oltre ad essere gli spazi aperti dell'edificio rappresentano al contempo anche l'unica fonte di luce naturale per l'interno.

G.Z.: Una spazialità che quindi rimanda alla tipologia classica della domus romana, uno spazio introverso che gravita intorno ai patii in quanto fonte di luce.

A.B.: Si è proprio così, è attraverso i patii che si struttura lo spazio interno del museo. Il patio è anche lo spazio esterno del museo, che però essendo scavato nel suolo non guarda al paesaggio circostante, ma ha come unico paesaggio visibile il cielo. Questa strategia dei patii la possiamo trovare in

maniera simile anche nel progetto dell'ArvoPärt Center. In questo caso però usiamo la forma pentagonale, ma allo stesso modo sono gli spazi dei patii a generare e definire la disposizione dello spazio interno.

IL TETTO: DA SUPERFICIE A VOLUME

G.Z.: In molti dei progetti dello studio il tema del tetto si manifesta in quanto non solo semplice attacco a cielo ma come vero e proprio volume abitabile ed elemento centrale della composizione. Il tetto, in questi progetti, se da un lato dialoga attraverso il suo sviluppo superficiale con il "roofscape" e quindi con la vista dall'alto, dall'altro acquisisce uno spessore e diviene spazio.

I progetti che palesano, in modi differenti, tale approccio sono l'Aragon Convention Centre a Saragozza, il MoritzburgMuseum e il Kastner&Öhler a Gratz. Puoi spiegare i modi differenti con cui il tetto ha configurato i tre progetti?

A.B.: Per la serie di progetti in cui l'elemento principale è il tetto vale lo stesso discorso fatto per gli altri progetti, ovvero cercare di risolvere con unico elemento architettonico l'intera idea progettuale: in questo caso è il tetto a risolvere tanto formalmente quanto funzionalmente tutto il progetto.

G.Z.: Il MoritzburgMuseum e il Kastner&Öhler a Gratz sono spesso citati come progetti rientranti nelle moderne accezioni di "architettura parassita" o di innesti. Ritieni attinenti tali classificazioni?

A.B.: Quando lavoriamo sul patrimonio vogliamo che il nostro lavoro sia riconoscibile e contemporaneo. Sull'esistente facciamo restauri, consolidamenti e tutto ciò che serve per preservarlo, però il nostro intervento architettonico deve essere contemporaneo. Al MoritzburgMuseum introduciamo questo unico elemento di copertura che mostra all'esterno il modo con cui lavoriamo sull'esistente con l'architettura contemporanea, distinguendoci chiaramente. La copertura risolve da sola tutto il progetto, confrontandosi formalmente con il patrimonio e contenendo gli spazi espositivi.

G.Z.: Per ritornare alla considerazione sull'architettura parassita e sugli innesti, hai un tuo personale parere sui vostri progetti?

A.B.: Credo che il parassita viva a spese dell'organismo in cui si introduce, io invece credo che in questi casi si inneschi una combinazione che rende possibile che l'edificio contemporaneo e quello esistente convivano in un unico organismo nuovo. Per cui credo sia più giusto considerarli come innesti.

SUOLO: DEEP SURFACE

G.Z.: Il lavoro sul suolo è un ulteriore tema archetipo dell'architettura che si vince in alcuni dei vostri lavori come nel Joanneumsviertel a Gratz e l'HistoryMuseum a Lugo. Sono due contesti molto differenti, il primo in pieno centro storico di Gratz disegna un nuovo spazio urbano, il secondo in un paesaggio naturale si confronta con l'orografia del paesaggio; in entrambi i casi il suolo diviene spazio architettonico poroso e lo scavo a tutta altezza mette in relazione il sotto con la superficie fuori terra. Puoi spiegare i differenti modi con cui si è inteso il concetto di suolo nei due progetti? in che modo il tema della porosità può rientrare nei due progetti?

A.B.: In ambo i casi l'intenzione progettuale è quella di rispettare e non alterare ciò che sta intorno. A Gratz avevamo due edifici storici da connettere con un'unica hall ed uno spazio residuale e senza uso, posto sul retro dei due fabbricati. Quindi è stato necessario pensare ad un nuovo spazio urbano tra i due edifici, generando un suolo denso, una superficie profonda, con l'introduzione di una serie di patii che divengono elementi di discesa nella hall e di risalita verso la piazza, connettendo i due spazi. Nel caso di Lugo, siamo invece in una zona industriale e ciò che si è fatto è quello di generare un nuovo paesaggio assecondando l'orografia del luogo e introducendo una serie di elementi emergenti, simili a dei silos, che entrano in relazione con quest'area industriale e rimandano come riferimento molto diretto alle fotografie di silos di Hilla Becher degli anni '50. Questa architettura attraverso il suo linguaggio industriale e il materiale COR-TEN che vuole entrare in relazione con la muraglia di Lugo, generano un paesaggio differente, vivibile e più armonioso con l'ambiente

G.Z.: Nello specifico del Joanneumsviertel, credi che il progetto sia riuscito a qualificare uno spazio interno al lotto e quindi il retro dei tre edifici e a convertirlo in uno spazio urbano di valore per la città di Graz?

A.B.: Prima del nostro progetto, come ho detto, questo era uno spazio residuale, credo che il progetto sia riuscito a rendere questo spazio una piazza su più livelli che funziona perfettamente come spazio pubblico.

PATTERN SURFACE

G.Z.: Chiudiamo con un progetto a Madrid, Plaza Santa Barbara. Una piazza dalla forma particolare e allungata che rimanda maggiormente ad boulevard per il passeggio. La piazza è stata uno spazio urbano irrisolto nella storia di Madrid sin dalla sua creazione in quanto spazio antistante la porta di Santa Barbara a nord della città. Il progetto pare aver dato

definitivamente una coerenza a questo spazio urbano attraverso un lavoro sulla superficie disegnando un pattern con differenti colori e materiali che itera la figura del pentagono già utilizzata nel vicino mercato Barcelò temporaneo.

Puoi spiegare nello specifico gli aspetti tanto formali quanto materici di questo pattern che Nieto e Sobejano hanno pensato per la piazza?

A.B.: A piazza Santa Barbara avevamo una condizione preesistente fortemente diversa, era un Boulevard, con un'isola centrale con alberi, ed uno dei vincoli del concorso fu proprio la conservazione di tali alberi che però sottolineavano la linearità di questo spazio pubblico. Quindi abbiamo provato a traslare questa linearità inserendo altri alberi più bassi e con la chiusura di una delle due carreggiate esistenti generando così uno spazio asimmetrico.

L'uso del motivo geometrico pentagonale ripetuto serve per definire nettamente le tipologie di usi all'interno della piazza e definisce una sequenza di spazi concavi e convessi attraverso il loro accostamento.

G.Z.: Una definizione e distinzione specifica degli spazi attraverso il solo progetto di una pavimentazione, un vero e proprio progetto di vuoto.

A.B.: Si direi che sia così. La pavimentazione generale grigia definisce gli spazi del percorso e del passeggio, mentre i pentagoni, con i diversi colori definiscono le differenti tipologie di spazi dello stare. Oltre ai differenti colori, come il verde, il giallo o il marrone, questi pentagoni sono fatti di differenti materiali in relazione all'uso per il quale sono stati pensati, per cui si passa dal legno delle zone di sosta, alla gomma dei luoghi per il gioco dei bambini all'erba delle aiuole. Al centro della piazza uno di questi pentagoni si estrude fino a diventare il chiosco della vendita dei libri, una delle attività preesistenti nella piazza a cui diamo nuova collocazione nel progetto.

G.Z.: Le stesse forme geometriche e la diretta vicinanza con il Mercato Barcelò lasciano pensare ad unica idea progettuale.

A.B.: Sì il progetto doveva essere unico, infatti la direzione della pavimentazione della piazza è quella del Mercato ed anche le panchine seguono questa direzione, questo per sottolineare l'unicità del progetto. Questo motivo della pavimentazione sarebbe dovuto essere ripetuto anche nello spazio tra il mercato e la biblioteca e soprattutto nel parco che si farà al posto del mercato temporaneo. Ma pare che alla fine non si farà.

Antonella Milano (Ecostistema Urbano)

(Madrid, 30 Marzo 2016)

L'AGOPUNTURA QUALE DISPOSITIVO URBANO:
ECO-BOULEVARD

IL PROGETTO URBANO CONTEMPORANEO
DEL BOULEVARD

LA COMPLESSITÀ URBANA COME FATTORE
DETERMINANTE DEL PROGETTO URBANO

LA FLESSIBILITÀ DEL PROGETTO APERTO

ECOLOGIA URBANA



L'AGOPUNTURA QUALE DISPOSITIVO URBANO: ECO-BOULEVARD

G.Z.: Nell'ambito della ricerca ho selezionato il vostro noto progetto Eco-boulevard a Vallecas come caso studio all'interno dei *Dispositivi formanti lo spazio aperto* classificandolo sotto a categoria Densificazione. Un significato questo che parte proprio dal simbolo del progetto, ovvero i tre Air-tree, che in quanto alberi si piantano nel luogo e quindi sottolineano le intensioni progettuali di un effetto di agopuntura rispetto al contesto. Sei d'accordo con questa prima classificazione ed interpretazione del tuo progetto?

A.M.M.: Credo sia abbastanza pertinente come prima classificazione, anche se le intenzioni di agopuntura che il progetto ha inteso mettere in gioco poi si scontra con tutta una serie di scelte politico-sociali a monte rispetto al quale il progetto urbano non può incidere più di tanto. È un meccanismo complesso che ha bisogno di tempo.

Nello specifico di Eco-Boulevard il modello appunto è quello dell'albero, un elemento di forte valore simbolico ed ambientale che reinterpretiamo in chiave architettonica definendo delle strutture urbane che si configurano come veri e propri catalizzatori in un luogo di estrema periferia in cui non c'è praticamente nulla.

L'idea parte dalla scelta di piantare degli alberi lungo il boulevard come elementi di costruzione dello spazio urbano attraverso l'elemento naturale. Era però poco plausibile pensare che tali alberi potessero svolgere da subito tale compito, in quanto necessitano del tempo per crescere e acquisire una consistenza urbana ed ecologica rilevante, così si è scelto di costruire i tre Air tree, elementi artificiali, con qualità ecologiche, sociali ed urbane che possono svolgere il loro compito fino a quando gli alberi naturali crescono e quindi possono essere smontati.

La struttura è molto semplice, con elementi metallici a vista, quasi un'architettura di tipo industriale, che manifesta anche alla vista la possibilità che possano essere smontati e rimontati altrove in maniera molto semplice e veloce.

Essendo il budget limitato abbiamo concentrato le risorse nei tre alberi, mentre nel resto del boulevard si è previsto un intervento più soft, con alberi e arredo urbano standard.

Nel programma abbiamo pensato a caratterizzare questi tre oggetti con funzioni specifiche differenti in modo da definire uno spazio con usi vari e complessi.

Abbiamo differenziato per questo l'Air tree, il Media tree e il Ludic Tre.

Il primo, l'albero propriamente con caratteristiche ecologiche, prende a riferimento le torri del vento di Badgir, una trazione millenaria dell'architettura araba, riproponendone il funzionamento in chiave contemporanea.

L'Air tree è difatti costituito sul perimetro da cilindri entro cui l'aria calda e secca, del clima madrilenno, entra e viene raffreddata e umidificata con acqua nebulizzata, per poi scendere verso il basso con l'aiuto di piccoli ventilatori che immettono l'aria fresca e umidificata nel centro dello spazio dell'Air-tree. Anche la topografia del suolo aiuta allo scopo, sagomato in modo da definire un recinto che entro cui la qualità dell'aria è differente dall'esterno. L'aspetto ecologico è curato attraverso l'uso di materiali come gomma riciclata e soprattutto l'uso di fotovoltaico in sommità che permette di garantire un'autosufficienza alle strutture e soprattutto di ricavare circa 8000.00 €, rimettendo l'energia nella rete pubblica, che possono essere utilizzati per la manutenzione.

Il Ludic tree, non presenta le torri del vento, ma semplicemente un sistema con vegetazione lungo il perimetro, che in maniera naturale umidifica l'aria ed è l'unico con una copertura in tela.

È dedicato al gioco e quindi in suolo è costituito da sabbia e ospitava altalene per i bambini, che oggi sembrano scomparse.

Il Media Tree invece è pensato come un'arena, un luogo per la comunicazione e la messa in scena di rappresentazioni sociali. Il suolo infatti degrada a gradoni verso il centro definendo così uno spazio sottoposto al piano di calpestio adatto ad ospitare rappresentazioni pubbliche.

Il valore comunicativo e digitale è sottolineato anche con le collocazioni di elementi al led con scritte scorrevoli che mostrano informazioni sul clima.

G.Z.: A distanza di circa dieci anni quanto credi che questo progetto abbia portato benefici al contesto a cui è stata applicata?

A.M.M.: Credo che tutto sommato la reazione sia stata positiva, nel tempo questo spazio ha assunto usi differenti e accolto sempre nuove modalità di socialità. Va comunque letto in un'ottica di estrema periferia con tutti i problemi socio-politici che questa condizione urbana si porta dietro.

Come ho già detto, le scelte progettuali si devono sempre confrontare con le dinamiche socio-politiche che si sviluppano nell'intorno, che esulano dal progetto in se e che possono mutare enormemente gli scenari tracciati dal programma.

L'agopuntura urbana funziona se ci sono una serie di meccanismi simultanei, in questo caso tante cose non sono avvenute e non si sa se si attueranno mai, ci sono edifici recintati, lotti non costruiti edifici vuoti e scelte socio-politiche sbagliate.

Diciamo che nei limiti del possibile si può intervenire con il progetto urbano, spesso si lavora su quartieri già progettati e costruiti con enormi problemi e si cerca per questo di porre rimedio col progetto ma non può di certo essere l'unico strumento.

Come diciamo sempre non è il progetto in se che ci interessa ma bensì il processo che c'è dietro e che lo struttura.

Vallecas ad esempio è l'area più vasta in cui si è concentrato il bum speculativo che ha investito Madrid a fine anni '90 e che ne ha fortemente cambiato il paesaggio periferico, attraverso grandi programmi urbanistici che concentrano l'attenzione sulla quasi esclusiva costruzione di residenza e strade a scorrimento veloce, a scapito della qualità dello spazio pubblico. Quindi il progetto va visto in quest'ottica.

G.Z.: Lo fareste nello stesso modo?

A.M.M.: Bella domanda. Credo che cambierebbero alcuni aspetti certamente, anche se l'idea di base sarebbe presso a poco questa. Oggi continuiamo a pensare che talvolta sia meglio concentrare le risorse in alcuni punti definendo quelle che all'inizio abbiamo chiamato "agopunture", ma rispetto a prima ci concentriamo maggiormente su una partecipazione attiva della cittadinanza nella fase progettuale, quindi certamente il processo del programma e magari anche la forma sarebbero potuti essere differenti.

Sarebbe stato sicuramente un processo molto più aperto e condiviso.

IL PROGETTO URBANO CONTEMPORANEO DEL BOULEVARD

G.Z.: La periferia di Vallecas è un enorme territorio di espansione della città Madrid, in cui il Pau (Programa de Actuación Urbanística) dispone una griglia quadrata ed isotropa quale dispositivo elementare di appropriazione e controllo di un territorio vuoto e privo di emergenze identitarie. Avendo chiamato il progetto Eco-Boulevard, intendete dare allo spazio urbano il significato di Boulevard, una tipologia urbana specifica della città ottocentesca e per questo distante nell'idea a quella che è la realtà di estrema periferia di Vallecas.

Credete che il vostro progetto abbia una tale forza da conferire a un anonimo spazio urbano di periferia il significato urbano di boulevard?

A.M.M.: Il Boulevard è per definizione un viale alberato, ed ecco la matrice verde del progetto, si è cercata un'interpretazione contemporanea del tema che ha portato a ripensare ad una forma urbana consolidata in uno spazio vuoto periferico.

G.Z.: Nella sua accezione storica, la forma del boulevard alberato è definita in maniera netta dalla cortina edilizia degli edifici a blocco che costeggiano la strada, definendo così un rapporto di dipendenza formale del vuoto rispetto al pieno che qui in invece sembra ribaltata. Pensare allo spazio pubblico come ad un interno, climatizzandolo, definendo luoghi alla

maniera dello spazio chiuso secondo me palesa il vero significato di questo spazio urbano che formalmente potrebbe esistere anche senza il pieno. Un progetto sullo spazio urbano morfologicamente indipendente dal contesto costruito e che da solo riesce a dare forma e significato allo spazio della città.

Si può dire che in questo caso il progetto parta dal vuoto?

A.M.M.: Sì, potrebbe essere come dici, anche se secondo me le due cose partono in simultanea, è un processo complesso e quando abbiamo progettato il boulevard c'erano già alcune *manzane* costruite, ed altre se ne sono costruite nel tempo definendo i limiti del boulevard. Ma come ho detto ad oggi il piano non ha completato ancora gli isolati e forse non lo farà mai per la crisi che è sopraggiunta. Lo scenario quindi si mostra ancora in una veste di non finitezza che non riesce ancora a dare a questo spazio l'immagine urbana sperata.

Si può comunque dire che il processo sia stato un po' opposto a quello canonico nella costruzione del boulevard storico. Qui ci siamo trovati di fronte ad un vuoto abbastanza grande dato dalla sezione stradale eccessiva e poi successivamente si è deciso per la costruzione di un boulevard.

Abbiamo infatti dovuto trasformare una strada a scorrimento larga 50 metri in un boulevard pedonale alberato attraverso un disegno del suolo e una serie di attività previste dal programma.

LA COMPLESSITÀ URBANA COME FATTORE DETERMINANTE DEL PROGETTO URBANO

G.Z.: Parliamo di un concetto che spesso esprimete nei vostri progetti e che personalmente condivido, ovvero il tema della complessità della città e soprattutto del suo sviluppo.

Quali sono secondo te le risposte che il progetto di Eco-Boulevard può dare per interpretare tale complessità?

A.M.M.: Il nostro obbiettivo progettuale è sempre quello di interpretare i diversi gradi di complessità che configurano la città e i suoi spazi, estendendoli da quelli sociali a quelli di più vasta scala.

L'accostamento tra la piazza Marrakech, luogo denso e complesso di attività, ed Eco-Boulevard che spesso esponiamo come base di partenza dell'idea iniziale, è un obbiettivo principale che abbiamo voluto inseguire. In un contesto periferico, spesso appiattito da monofunzionalità residenziale e da condizioni sociali medio-basse crediamo che il tema della complessità sia fondamentale da ricercare in un progetto urbano.

A Vallecas magari non troviamo una forte complessità fisica e una densità

adeguata, ma possiamo trovare di contro una grande complessità sociale. Quindi la complessità va ricercata in relazione ai contesti e al taglio che si vuole dare all'analisi.

G.Z.: Come ha reagito la popolazione? Lo spazio viene utilizzato?

A.M.M.: La cosa essenziale da considerare è sempre il fatto che come ho detto, nell'immediato intorno non si è completamente sviluppato il piano e quindi si vive una situazione di estrema periferia in cui probabilmente la densità abitativa è ancora troppo bassa.

Appunto per questo è intuibile che di certo non ci sono persone che vengono ad Eco-Boulevard apposta da altri luoghi di Madrid per passare il tempo libero. Questo è piuttosto uno spazio di pertinenza dell'intorno abitativo e per questo non vi troveremo mai un affollamento eccessivo.

In ogni caso dipende molto dalle ore e dai giorni in cui si osserva lo spazio, ovviamente in un giorno ferialo di mattina non troveremo tante persone nel boulevard, mentre nel weekend è ovviamente più utilizzato.

Diciamo che Vallecas come le altre periferie di Madrid è stato un campo di grandi sperimentazioni architettoniche negli ultimi anni, per cui Eco-boulevard non è l'unico esempio sperimentale che si può trovare, si può dire piuttosto che è nella scia di un movimento di forti interventi contemporanei nelle periferie madrilene.

LA FLESSIBILITÀ DEL PROGETTO APERTO

G.Z.: Nei vostri progetti ricorrono i temi della flessibilità e dell'apertura, in ambito progettuale tali concetti rimandano ad una visione non deterministica dell'intervento e quindi alla negazione del progetto in forma chiusa. In tal senso nei vostri progetti subentra spesso la variabile tempo, ovvero ricercate delle soluzioni creative tali da costruirsi nel tempo ed avere una riverberazione temporale più lunga.

In che cosa Eco-Boulevard si può considerare "progetto aperto"?

A.M.M.: Credo che nella trasformazione fisica di uno spazio urbano è fondamentale interrogarsi su un programma convincente, che ne definisca un uso prolungato nel tempo e che consenta di creare una comunità intorno allo spazio in modo che questo sia usato e sia identitario, credo che sia il primo elemento del programma.

A tal proposito, come già accennato, oggi negli ultimi progetti ci stiamo spostando su attività progettuali partecipate, che nei primi mesi di progetto vede una partecipazione attiva da parte dei futuri fruitori e che quindi determina un interesse e un'identità crescenti nella popolazione.

Credo che questo sia l'aspetto principale di apertura di un progetto urbano. Per quanto riguarda Eco-Boulevard invece credo che l'aspetto effimero degli elementi smontabili, propri dell'architettura industriale, che solitamente rimandano ai gazometri, rappresenta la principale forma di apertura progettuale.

L'immagine dinamica di questi elementi è sottolineata anche dall'uso di tessuti come rivestimento che li rendono cangianti.

Ma credo che sia soprattutto uno spazio vuoto, aperto a infiniti usi e quindi pronto a resistere nel tempo ai mutamenti.

G.Z.: In questo senso vanno letti i differenti usi con cui distinguate i singoli elementi?

A.M.M.: Diciamo che sono dei suggerimenti, lo spazio è flessibile e aperto a usi differenti, i tre elementi sono abbastanza omogenei in quanto a possibilità d'uso che offrono, la differenziazione serve piuttosto a caratterizzare il significato tanto formale quanto funzionale dei singoli alberi, lasciando però liberi i fruitori di utilizzarli a loro piacimento.

Alla configurazione di spazio aperto e fruibile omogenea a tutti e tre gli alberi, poi si è aggiunto un ulteriore layer che contiene questa caratterizzazione di uso, che come detto vuole essere un'indicazione e un modo di dare varietà allo spazio.

G.Z.: La questione dello smontaggio credo che sia il fulcro del significato di apertura del progetto. Avete previsto nel progetto le possibili configurazioni una volta smontati?

A.M.M.: Certo, ma si vedrà. Il progetto può dare delle indicazioni sul futuro, ma non può prevederlo da qui a vent'anni, per cui è importante definire nel progetto una strategia di base quanto più aperta ai possibili mutamenti che potrà assumere nel tempo.

L'elemento base in questo caso sono le tre strutture metalliche flessibili, poi i layer che si sovrapporranno possono essere differenti nel tempo e modificheranno e adatteranno le strutture agli usi più consoni.

G.Z.: E quando saranno smontati? oramai non possono essere diventati elementi identitari tali da non richiedere lo smontaggio?

A.M.M.: L'aspetto dello smontaggio è stato solo un input progettuale che definimmo in fase concorsuale, ma non è che sia sicuro. Non si sta parlando oggi di smontarli e molto probabilmente rimarranno, ma il fatto importante è che questi posseggono la flessibilità di poter essere smontati e riutilizzati. Tale aspetto configura sempre differenti possibilità future, tiene aperte diverse porte alla modificazione futura.

Non c'è comunque nessun motivo per cui, una volta cresciuti gli alberi naturali, che questi poi non possano convivere con gli air tree artificiali. Questi ora sono un landmark, un'icona identitaria.

La temporalità e l'effimero dell'intervento credo che sia uno stimolo per cittadini di pensare in maniera dinamica allo spazio pubblico, di guardare alla sua manipolazione come atto di appropriazione.

G.Z.: La cosa interessante di questo progetto è che avete creato un tipo urbano nuovo, un modello esportabile come ad esempio a Shanghai, in cui sembra che abbiate riproposto il modello di Eco-Boulevard.

A.M.M.: L'Air tree di Shanghai rappresenta una maniera di ripensare Eco-boulevard in maniera differente. Siamo stati invitati dalla città di Madrid a costruire il padiglione che avrebbe rappresentato la città alla esposizione di Shanghai, e dato che come si sa in questi contesti si ritrovano sempre grandi espressioni di architettura e poca attenzione allo spazio urbano, abbiamo cercato di prestare attenzione anche a questo aspetto. Il modello di Eco-Boulevard qui viene sostanzialmente ribaltato sul piano bio-climatico, data la condizione molto umida opposta rispetto a quella di Madrid.

Al centro quindi abbiamo un ventilatore telescopico di sette metri di diametro che sale e scende e innesca un movimento dell'area più secca dall'alto verso il basso.

L'Air tree è costituito esternamente da tre strati, uno interno per le proiezioni, uno intermedio con la scritta Madrid che ricopre lo stato interno ed infine lo strato più esterno con le tende parasole, tutto poi completato con piccole pale eoliche in sommità.

Questo permette con una sola struttura un'infinita gamma di configurazioni possibili.

Le sedute sono sempre un nostro progetto, sono le Madrid chair progettate qui e realizzate in Cina, completamente modulari e aggregabili, che consentono ancora di più la configurazione di spazi sempre inediti.

ECOLOGIA URBANA

G.Z.: Chiuderei con una considerazione su gli altri temi che fanno parte del vostro approccio: l'ecologia e la socialità.

Dove va ricercata, aldilà di un aspetto meramente tecnologico, il tema della ecologia urbana?

A.M.M.: Credo che sia fondamentale includere il tema ecologico e ambientale in generale non come un aspetto che deve essere integrato ma come parte del progetto stesso.

Uno dei temi fondamentali del lavoro dello studio è rendere visibili tutti gli

elementi connessi alle risorse ambientali ed energetiche. Si dà per scontato che si apre il rubinetto ed esce l'acqua o si schiaccia l'interruttore e si accende la luce, sono invece meccanismi complessi che vogliamo mettere in evidenza con i nostri progetti a partire proprio dallo spazio pubblico. Il tema dell'educazione ambientale, che va fatta anche fuori dalle scuole, nello spazio vivibile è fondamentale per noi.

Mentre disegniamo un elemento, l'ecologia non è una qualità accessoria, è il progetto stesso ha in sé in relazione al contesto un aspetto ecologico che lo radica ulteriormente al luogo.

Abbiamo ad esempio progettato una piccola giostra in Olanda, l'Energy Carousel, ancora una volta in una periferia con differenti problemi. L'intervento funziona quindi come un vero e proprio carosello in cui i bambini si attaccano alle funi e girano generando l'energia che serve ad illuminare lo spazio di notte. Questo è l'esempio di come il punto non sia aggiungere un ulteriore livello di interpretazione all'oggetto ma far sì che l'oggetto stesso sia pensato fin dall'inizio come un elemento ecologico. Un'ulteriore aspetto dell'ecologia, soprattutto in ambito di spazio pubblico, consiste nel far entrare gli oggetti progettati nell'uso quotidiano delle persone, radicare il progetto al luogo attraverso un utilizzo costante e coerente.

G.Z.: Che esempi puoi proporre inerenti al concetto di "educazione ecologica" a cui fai riferimento?

A.M.M.: Credo che l'esempio più importante sia Plaza Ecopolis del 2011, siamo ancora in una periferia di Madrid, questa volta a Rivas, un altro modello urbano particolare e molto diverso da Vallecas, strutturato su un modello americano a bassa densità, in cui ancora una volta si riscontra una carenza nella qualità dello spazio pubblico.

Siamo in una zona industriale vicino ad un nodo infrastrutturale e la funzione che richiama fu di un asilo e uno spazio pubblico. Si intuisce quindi sin dalle condizioni del contesto e dalla richiesta del programma la difficoltà della sfida che ci è stata imposta e soprattutto il valore didattico e formativo che avrebbe avuto il nostro progetto.

Ritenevamo fosse importante, nel momento in cui si lasciano o si vanno a prendere i bambini a scuola, che si potesse usufruire di uno spazio pubblico di qualità aperto a tutti.

Innanzitutto abbiamo creato un buffer, una topografia che difendesse l'area dal contesto e che recinge lo spazio sottoposto della piazza e dell'asilo.

L'edificio dell'asilo è costruito attraverso differenti layer, la parte centrale è in cemento a cui poi si sovrappone un tendaggio che muta le condizioni di soleggiamento e configurazione formale, mentre in sommità abbiamo fotovoltaici

Nello spazio esterno abbiamo disegnato una laguna di macrofite galleggianti,

oggi alte circa tre metri e mezzo, che funzionano per la fitodepurazione sia delle acque nere che di quelle bianche.

L'idea è quella di rendere coscienti i fruitori sui metodi alternativi e su cose che diamo per scontato come il ciclo delle acque, si cerca insomma di andare alla coscienza delle persone perché si interessino all'ecologia.

Lo stesso vale all'interno, in cui l'idea è quella di rendere visibili tutti i processi per il funzionamento, tutti i condotti sono a vista.

José Adrião

(Lisbona, 13 Luglio 2015)

LA SUPERFICIE QUALE DISPOSITIVO URBANO: LA PINK STREET

LA DENUNCIA DEL VUOTO: L'ISTALLAZIONE VAZIO-EMPTY

LO SVUOTAMENTO DELLA SCATOLA: CASA DA SEVERA

IL PROGETTO DELLO SPAZIO URBANO CONTEMPORANEO



LA SUPERFICIE QUALE DISPOSITIVO URBANO: LA PINK STREET

G.Z.: Nell'ambito della ricerca ho selezionato il tuo noto progetto Pink Street a Lisbona come caso studio e l'ho classificato sotto la categoria Superficialità piana, intendendolo come un progetto sullo spazio urbano che formalmente prescinde dal contesto costruito e che attraverso il solo uso del colore della superficie stradale riesce a dare forma e significato ad uno spazio della città cambiandone radicalmente il volto. Sei d'accordo con questa prima classificazione ed interpretazione del tuo progetto?

J.A.: Sì, sono d'accordo con questa classificazione che hai fatto, il progetto è tanto semplice quanto efficace, è una superficie di colore rosa, un progetto effimero, che ha però stravolto l'identità del luogo.

G.Z.: Puoi spigare un po' la storia di questo interessante progetto e del luogo in cui è collocato?

J.A.: Questa Strada non è una strada qualunque a Lisbona, dagli anni '60 era nota come "strada delle prostitute" in cui i marinai usavano andare in cerca di donne. Era una strada piena di vita con attività per lo svago e bar con nomi di luoghi esteri come: Giamaica, Tokyo, Amsterdam ecc. Col passare del tempo, per vari motivi queste attività, che avevano reso la strada tanto vivace, hanno conosciuto un periodo di decadenza e la strada aveva perso la sua peculiarità, aspettando qualcosa che la risollevasse, in uno stato di sospensione. Poi dopo gli anni '90 iniziarono ad essere aperti nuovi Bar per la vita notturna giovanile attirando nuove persone e trasformando la strada in uno dei ritrovi della vita notturna più noti di Lisbona. circa cinque anni fa un gruppo di imprenditori del settore ha deciso di investire nella strada aprendo locali vari come ristoranti e tapas-bar, tentando di mutare la vocazione ricettiva dell'area e trasformandola in un polo importante.

G.Z.: È questo il momento in cui si è pensato all'audace trasformazione nella Pink Street?

J.A.: Sì ma la storia è un po' più articolata. Una volta ero lì in un bar e un importante imprenditore della zona mi disse avrebbe voluto assieme ad un gruppo di gestori dei locali fare qualcosa per rinnovare la strada con una nuova pavimentazione ma non avevano molti soldi. così io dissi: «Perché non la dipingete? Magari di rosa!». infatti dopo un paio di mesi senza comunicazioni ufficiali dipinsero la strada di rosa in maniera autonoma che quindi cominciò ad essere conosciuta come Pink street acquisendo

un'identità molto forte che attirava un numero sempre maggiore di persone. Dopo pochi mesi, data la bassa qualità della vernice, non adatta all'opera, e l'effimera temporaneità dell'operazione, la strada perse gran parte del suo colore, ma nonostante tutto continuava ad essere conosciuta come Pink street. Così a distanza di qualche mese un'associazione di proprietari dei bar e locali dell'area dal nome «Associação Cais do Sodré» pensarono ad una competizione invitando circa sei studi per dare proposte per rivalutare la strada. Noi fummo invitati e iniziammo a lavorare al progetto studiando la strada nelle varie ore del giorno e della notte, individuando le sue potenzialità e provando a definire l'eventuale strategia principale. Una cosa che spesso succedeva era vedere delle persone che camminavano per la strada rimanendo delusi del fatto che la famosa Pink street non fosse più rosa. Così la nostra strategia fu semplicemente quella di far tornare la strada colorata come prima attraverso un progetto che prevede una superficie rosa con strisce bianche, e con questa abbiamo vinto la competizione. Bisogna inoltre dire che la strada in un primo tempo fu pavimentata con uno strato di materiale simile a quello usato per le piste ciclabili, ma aveva il problema di assorbire troppo lo sporco senza essere in grado di essere pulita a dovere, così assieme all'associazione promotrice del progetto abbiamo deciso di verniciarla con una pittura adatta all'uso e che fosse maggiormente impermeabile allo sporco.

G.Z.: Oltre alla superficie rosa, il vostro progetto ha previsto anche altro: una serie di elementi verticali, una sorta di tabelloni luminosi per la pubblicità disposti su un lato della strada. Puoi spiegarci cosa sono? E come mai li avete collocati lì?

J.A.: Il bando prevedeva un costo massimo di 50000,00 € di cui 30000,00 per la sistemazione della pavimentazione e 20000,00 per installazioni di arte urbana. Noi non intendevamo invadere lo spazio con elementi ulteriori che sminuissero l'importanza della pavimentazione e del suo colore che dovevano rimanere protagonisti. Per questo abbiamo disposto lungo la strada 8 MUPPIS, una sorta di contenitori di manifesti pubblicitari usati in maniera flessibile nei vernissage di rassegne artistiche. All'interno possono essere collocate foto, disegni e installazioni di ogni tipo, e quando non ospitano eventi artistici fungono da semplici elementi di illuminazione della strada. Questi MUPPIS somigliando proprio a dei tabelloni pubblicitari rappresentando un'immagine molto normale e comune nella città, non saltando quindi troppo nell'occhio lasciano la scena alla pavimentazione e al suo colore famoso.

G.Z.: Direi che quasi in contrapposizione con la semplicità dell'idea compositiva la scelta del colore rosa è talmente inusuale e radicale da rappresentare una volontà di cambiamento, di stravolgere i paradigmi

costitutivi e tradizionali della città. Un'idea tanto forte da aver conferito ad una delle tante strade della zona di Cais do Sodré, Rua Nova do Carvalho, un'identità precisa legata per l'appunto al suo colore.

J.A.: È infatti incredibile. La forza dell'intervento è tale che ormai nessuno ricorda il vero nome della strada Rua Nova do Carvalho. La strada come ho detto era già conosciuta per i locali, i bar e i ristoranti, ma da quando è stato attuato il progetto, si può dire che la strada e i suoi locali sono diventati tutt'uno, un unico sistema, non esistono più una serie di locali accostati lungo una strada, ma un unico grande spazio composto tanto da quello interno dei bar quanto da quello esterno della strada chiamato col nome unico Pink street, e tutto tramite la semplicità unificante ed identitaria della superficie rosa.

LA DENUNCIA DEL VUOTO: L'INSTALLAZIONE VAZIO-EMPTY

G.Z.: Parlando di vuoto, che è il tema centrale della mia ricerca di dottorato, mi è sembrato interessante accennare ad una tua installazione a Chiado del 1999 dal nome Vazio Empty, quindi un lavoro sul concetto del vuoto attraverso la luce rossa che inonda gli ambienti disabitati dei negozi fronte strada su Rua Garrett a seguito del famoso incendio che ha interessato l'intera area.

Puoi spiegare le matrici compositive alla base dell'idea di questa installazione tra arte e architettura?

J.A.: Dopo il grande incendio accaduto a Chiado alla fine degli anni '80, per lungo tempo questa zona ha vissuto un periodo di abbandono, molti locali per negozi erano vuoti, e l'atmosfera era davvero desolante. L'installazione infatti è del '99, circa dieci anni dopo l'incendio e ancora si respirava un'aria di abbandono, di attesa che succedesse qualcosa. Le strade con circa la metà dei negozi vuoti offrivano un'immagine aberrata della città, in cui i cittadini perdono la relazione con la strada commerciale, lo spazio a piano terra si svuota e dalle vetrine non riescono a vedere nulla. Ho deciso di fare un lavoro di critica che allo stesso tempo tenesse conto dell'esperienza urbana, così ho pensato di disporre in tutti i negozi vuoti delle luci rosse che inondassero lo spazio lasciato libero e che in qualche modo anche se in maniera astratta lo riempissero, in modo da mostrare e mettere in evidenza criticamente lo stato d'abbandono di Chiado a chi avrebbe passeggiato per la strada. Fu una installazione temporanea che durò circa tre mesi, e rientrava in un vasto programma di intervento organizzato da Diogo Teixeira e il gruppo chiamato "Cidade e As Terras" che riunì circa dieci figure afferenti a discipline differenti come arte, architettura e danza a fare interventi, installazioni e esibizioni a Chiado.

LO SVUOTAMENTO DELLA SCATOLA: CASA DA SEVERA

G.Z.: Un altro progetto molto interessante a Lisbona è quello per la “Casa da Severa”, di nuovo un lavoro incentrato sul tema del vuoto, un progetto interessante tanto sotto l’aspetto architettonico che sotto il profilo urbano. Qui il progetto svuota completamente l’interno dell’edificio esistente configurando una spazialità unica e rivelatrice dell’intero vuoto interiore che si lega con l’immediato spazio pubblico su cui prospetta.

Parlami un poco del progetto, dei motivi alla base di questo lavoro di sottrazione delle loro ricadute sulla spazialità del nuovo edificio.

J.A.: l’edificio alla Mouraria, un antico quartiere arabo di Lisbona, è molto interessante per il suo ruolo urbano. È isolato, in un tessuto molto denso, e prospetta su Largo da Severa. Nell’ambito del progetto abbiamo ipotizzato, a causa dell’assenza di finestre sul prospetto su largo da Severa, che ci fosse precedentemente un edificio avanti.

Appunto per questo l’edificio e particolare tanto nella forma quanto della facciate.

Un edificio relativamente piccolo che ospitava sette appartamenti in quattro piani, in una condizione precaria e ristretta. Così la Municipalità decise di spostare gli abitanti di questo palazzo in alloggi migliori e decise di creare al suo posto un edificio pubblico per lo svago come una caffetteria relazionata al Fado, così il progetto ha previsto il completo svuotamento dell’edificio a meno del piano terra adibito a locale tecnico e a cucina, così tutto lo spazio vissuto è un unico grande vuoto a tutta altezza. Questa scelta ha reso necessaria una scala esterna che portasse allo spazio del locale al primo piano, così l’abbiamo progettata larga in modo che in cima diventasse una terrazza sul Largo da Severa e anche un palco per il Fado, in modo che la gente potesse assistere allo spettacolo direttamente dallo spazio urbano. Si è quindi modificato il significato dello spazio urbano senza però per questo progettarlo. Abbiamo accentuato la relazione interno-esterno anche con l’apertura di una grande finestra che da sul largo e che consente di vedere l’interno dall’esterno. Una cosa interessante è che il progetto è stato costruito come da programma che chiedeva per l’appunto una caffetteria per il Fado, immaginando in questo modo uno spazio aperto tutto il giorno. Alla fine della costruzione poi fu deciso che questa sarebbe dovuta diventare una Casa di Fado, una cosa totalmente differente, perché è un locale aperto la notte, il fado si canta in atmosfera serale, per questo una Casa di Fado apre per cena e resta aperta fino alla notte. Inoltre normalmente una Casa di Fado è totalmente scura al suo interno, le pareti sono spesso nere. Qui invece noi abbiamo progettato l’esatto opposto, un edificio bianco molto aperto all’esterno. È quindi una Casa di Fado inusuale, potremmo dire una nuova Casa do Fado, che però pare che piaccia a chi va lì a cantare e ad ascoltare.

IL PROGETTO DELLO SPAZIO URBANO CONTEMPORANEO

G.Z.: Chiuderei, alla luce di questa conversazione, con alcune considerazioni di più ampio respiro sul tema alla base della mia ricerca: il progetto dello spazio aperto. Nel corso della storia il progetto della città e dei suoi spazi pubblici ha maturato un articolato e consolidato campionario di strumenti tipologici capaci di configurare la forma, la misura ed il significato simbolico dei luoghi della città storica. Osservando invece i luoghi della contemporaneità, ci si rende conto come evidentemente molti di essi non manifestano più forme e significati tipologicamente riconducibili a quelli consolidati del passato e né tantomeno è chiara e condivisa la possibilità dell’esistenza di nuovo linguaggio tipologico che le possa spiegare.

Vorrei quindi chiederti una considerazione su questo tema specifico, e come credi che il progetto contemporaneo possa e debba confrontarsi con il disegno dello spazio urbano?

J.A.: Nel 2006 ho fatto un viaggio in Brasile con un gruppo di amici architetti. In questo viaggio, a San Paolo, ho avuto l’opportunità di vedere alcuni degli edifici che mi hanno colpito di più. Questi hanno cambiato il mio modo di intendere l’architettura. Edifici come la Marquise do Parque do Ibirapuera di Oscar Niemeyer del 1951/1954, il SESC Pompeia di Lina Bo Bardi del 1977, il MASP del 1968 sempre di Lina Bo Bardi, o la Facoltà di Architettura e Urbanistica - FAU di Vilanova Artigas del 1969, sono casi studio che riflettono gran parte di quello che penso sia più rilevante in progetto architettura. L’architetto Vilanova Artigas scrive in una nota tecnica sul progetto della FAU che l’edificio disegna e costruisce uno spazio in cui si realizza l’idea di democrazia. Infatti l’edificio è completamente aperto verso l’esterno, non ci sono porte che possono chiudere tale spazio. Dall’ingresso principale, un sistema di rampe consente una distribuzione a tutte aule. Al centro un enorme atrio con luce ambientale riunisce studenti, concerti, assemblee generali degli studenti, ecc. È difatti uno spazio aperto che consente molteplici usi. Tutti gli edifici che ho citato hanno come principio compositivo un’idea spaziale molto chiara che si riflette nel modo di concepire il mondo. La possibilità di creare spazi inclusivi, dove tutto e tutti possono prendere posto. Progetti e spazi dove molteplici attività sono possibili, permettendo informalità e che, ove possibile, richiedono poca manutenzione. Cioè spazi di libertà. Questi sono i punti che ritengo importanti e dovrebbero idealmente costituire la base di qualsiasi design contemporaneo. Sono interessato a visioni positive del mondo e il modo in cui esso è progettato. È affascinante quando entrambe queste condizioni coincidono e naturalmente creano benessere. Questo è il motivo per cui l’architettura diventa poetica ed essenziale.

Miguel Arruda

(Lisbona, 22 Luglio 2015)

IL VUOTO: DALLA SCULTURA ALL'ARCHITETTURA

IL VUOTO TRA SCULTURA E ARCHITETTURA: LA
SCULTURA ABITABILE

IL VUOTO DELLA CITTÀ: LO SPAZIO URBANO

IL SUOLO URBANO: PRAÇA D. DIOGO DE MENEZES

LO SCAVO: CENTRO CULTURAL DO BOM SUCESSO

LA DISPOSIZIONE: BIBLIOTECA MUNICIPAL DE VILA
FRANCA DE XIRA

IL PROGETTO DELLO SPAZIO URBANO CONTEMPORANEO



IL VUOTO: DALLA SCULTURA ALL'ARCHITETTURA

G.Z.: La tesi di dottorato “la densità del vuoto” indaga il vasto tema del vuoto in architettura, focalizzando l'attenzione sulle sue matrici compositive possibili. In questo senso entra il gioco la dialettica che il vuoto istaura col pieno, determinando le differenti forme dello spazio reale. Mi sembra che dai suoi lavori emerga questa dialettica in modo lampante attraverso il lavoro quasi scultoreo e plastico sulla materia che lei attua nelle sue architetture. Le chiederei innanzitutto se può darmi una sua personalissima definizione di vuoto.

In che modo secondo lei il concetto di vuoto diviene centrale nella sua poetica architettonica?

M.A.: Il tema del vuoto è una questione centrale nel mio lavoro tanto in architettura quanto in scultura, magari prima in scultura e poi in architettura, e per questo posso affermare che la mia iniziale esperienza di scultore, in cui il vuoto rappresenta l'affermazione di una forma al negativo, ha poi condizionato la formazione e la pratica architettonica.

In architettura come in scultura quando facciamo una forma preminente a volte ne sottolineiamo l'opposto ovvero in suo negativo, il suo vuoto. Questa condizione nella scultura diventa un esercizio eminentemente plastico, in architettura subentrano condizioni di uso e funzionalità con le loro leggi implacabili. Quindi dopo un primo impulso formale dobbiamo poi fare un percorso un po' doloroso e difficile per rendere quell'idea plastica un'architettura, attraverso considerazioni sulla luce, sull'esposizione, sul rapporto con la città e soprattutto con il programma di progetto. Tutti questi temi che sono caratteristici per l'attività dell'architetto possono e devono rientrare nel concetto architettonico e spaziale alla base dell'idea.

Il mio modo di lavorare si basa sul tracciare prima di tutto un concetto molto astratto di forma e di relazione col paesaggio. Per esempio al progetto per Centro Culturale de Bom Sucesso avevamo la possibilità di fare due cose: o fare una cosa emergente o fare qualcosa che si inserisse in maniera più mimetica nel paesaggio. La soluzione è stata per l'appunto la seconda, che attraverso l'operazione di scavo consente ottenere un'architettura ipogea conservando al disopra il verde e quindi uno spazio vuoto per la città. Questo semplice esempio mostra come la prima intuizione astratta, se considerata davvero quella giusta rispetto alle tante considerazioni di progetto, rappresenta il momento di accelerazione massima del progetto stesso. Per me infatti risulta fondamentale ciò che un luogo riesce ad ispirare e suscitare quando devo pensare ad un progetto al suo interno, è la prima azione possibile per interpretare il paesaggio e impostare un'idea elementare che sia coerente.

G.Z.: Parlando di processo creativo intorno al concetto di vuoto, mi

interesserebbe capire, anche alla luce della sua attività di scultore, come avviene la sua formalizzazione. Vorrei sapere quindi se per lei il vuoto è un qualcosa da sottrarre al pieno o è al contrario l'elemento iniziale intorno al quale il pieno poi si costruisce?

M.A.: È molto diverso perché ad esempio in scultura noi non possiamo fare una forma senza avere un'idea precisa sul materiale che abbiamo per le mani. Per esempio se ho una pietra fragile non posso fare forme ardite perché potrei romperla, se ho un granito resistente o un basalto posso fare qualcosa di differente perché ad esempio sarà difficile da perforare, se uso i metalli posso fare ancora altre cose differenti. In scultura quindi, più che in altre arti, il materiale vincola fortemente le possibili azioni compositive che si possono compiere sulla materia e per questo le possibili forme che può assumere. Questo aspetto ha formato la mia esperienza architettonica verso l'esercizio formale, un lavoro che parte essenzialmente dai materiali figurativi del progetto e quindi da ciò che ho a disposizione e le azioni possibili su di esso. Ciò porta a calarmi nella realtà in cui vado a lavorare pensando innanzitutto a cosa sia giusto fare per quel luogo, per quella specifica società e soprattutto per quell'arco temporale. Per questo si possono ottenere risultati progettuali e formali molto differenti a seconda del contesto in cui si opera e a ciò che ci si trova davanti. Se torniamo a pensare al Centro Culturale di Bom Sucesso ad esempio, qui abbiamo assecondato la realtà orografica e naturale del luogo attraverso gli scavi e un'architettura ipogea, invece nella Praça Diogo de Menezes a Cascais, trovandoci di fronte all'antica fortezza si è lavorato con il suolo modificandolo in modo da interpretare e valorizzare l'emergenza monumentale della muratura del bastione senza entrarci in competizione.

IL VUOTO TRA SCULTURA E ARCHITETTURA: LA SCULTURA ABITABILE

G.Z.: Il lavoro scultoreo sulla materia a e allo stesso tempo sulla conformazione del vuoto si evince in molti dei suoi lavori dal design all'architettura attraverso una ricerca plastica che plasmando e combinando le forme della geometria solida crea dei vuoti inattesi, una combinazione di spazi concavi e spazi convessi sapientemente strutturati e messi in sequenza. In questo senso la sua celebre "scultura abitabile" con le sue forme sinuose e il vuoto che rimanda quasi ad uno scavo, la si può definire una vera e propria sintesi della sua lunga ricerca architettonica che parte dalle prime esperienze di scultura.

Le voglio chiedere una considerazione generale su questo tema plastico dello scavo nelle sue architetture.

Vorrei conoscere quindi l'iter compositivo e progettuale alla base della "Scultura abitabile"

M.A.: La scultura abitabile è stata la rielaborazione in chiave architettonica del mio lavoro scultoreo della fine degli anni '60 e che fu esposto alla Galeria do Diário de Notícias a Lisbona nel 1968. Questo lavoro nacque come esercizio artistico di iterazione seriale di una forma infinita a partire da un modulo elementare di circa 15 centimetri. Quella che oggi è esposta al Centro Culturale di Belem è una rielaborazione del concetto originale, che era in sughero, attraverso una gabbia metallica e la vegetazione che vi cresce intorno che definiscono l'involucro. In qualunque sua declinazione questa scultura rappresenta comunque un esercizio sulla forma del vuoto e sul suo limite, che in questa ultima forma in acciaio probabilmente risulta ancor più interessante nel mostrare l'intenzione plastica di relazione tra il vuoto e il suo limite e quindi la sua forma. Con l'esercizio di Scultura Abitabile avevamo un'intenzione molto precisa, ovvero capire il senso dell'interno, una questione largamente indagata in architettura e che trova in Bruno Zevi uno dei massimi teorizzatori. Zevi infatti nella sua importante lezione sul tema ci ha detto che la dimensione dell'architettura è quella dello spazio interno e con la Scultura Abitabile abbiamo infatti voluto riflettere su questo aspetto architettonico fondamentale, indagando i modi con cui è possibile percepire lo spazio interno attraverso i differenti modi di abitare un'architettura. L'idea è quindi quella di indagare la sensorialità corporea dello spazio interno attraverso un lavoro geometrico sulla forma.

G.Z.: Può spiegare il processo attraverso cui è arrivato a tali geometrie spaziali?

M.A.: C'è da dire che la nostra cultura, quella occidentale è impregnata di una razionalità cartesiana, bastata sulla linea e l'angolo retto in quanto base compositiva ed interpretativa della realtà, differente dalla filosofia orientale in cui la forma curva e la relazione concavo/convesso rappresentano concetti primari. Per cui la nostra architettura, soprattutto quella dello spazio interno è normalizzata, rettificata secondo le forme standard del cubo e del parallelepipedo.

La mia intenzione, in quanto scultore prima di tutto e poi architetto, è sempre stata quella di trovare un punto di contatto tra le due filosofie formali, in modo da configurare forme nuove soprattutto per quanto riguarda lo spazio domestico.

L'idea è che bisogna far qualcosa affinché lo spazio dell'abitare risulti più interessante, possa produrre sorpresa a chi lo vive. Se ci pensiamo le case oggi non producono molta sorpresa, sono scontate: torni a casa tutti i giorni, apri la porta e lo spettacolo è sempre lo stesso, se non hai una televisione è un disastro.

Per cui mi sembra importante riflettere sulle forme dello spazio interno attraverso argomenti e concetti nuovi. Qui nel caso della Scultura Abitabile ho deciso di mettere assieme un concetto orientale di forma sferica e

cilindrica con quella dello spazio abitativo, definendo un vuoto inedito, una reale opportunità per noi dello studio di ricerca delle modalità abitative di una tale spazialità. Questa sperimentazione ha difatti molto influenzato il lavoro dello studio rispetto alla questione domestica, definendo un approccio progettuale che ricorda la lezione data dalla Scultura Abitabile e dalla sua spazialità per ricercare forme innovative di spazi interni. Ovviamente per questioni costruttive sarà difficile lavorare con spazi sferici, ma possiamo sicuramente usare forme coniche e cilindriche, utilizzando la sfera per gli elementi di arredo come ad esempio i sofà in sughero che progettiamo.

Questo lavoro sulla geometria curva è ovviamente riferito alla natura e ad un approccio organico in grado di concepire spazi legati alla tematica corporea. L'obiettivo è definire uno spazio in cui l'uomo trovi la sua dimensione corporea. Uno spazio concavo che rimanda all'archetipo dell'utero materno, il primo esempio assoluto di spazio. Mi sembra assurdo che nonostante ciò l'uomo poi viva in spazialità rette squadrate, profondamente lontane da sua natura.

G.Z.: Guardando i plastici e le sculture riferite ai lavori degli anni sessanta che hanno poi caratterizzato la sua opera architettonica pare evidente che queste forme siano dei pieni, delle masse, che però viste oggi possono rappresentare allo stesso tempo il negativo della spazialità vuota della scultura abitabile.

M.A.: Sì, possiamo sicuramente considerare la Scultura Abitabile come il vuoto delle sculture degli anni sessanta, ma non penso che ne sia il negativo, ma bensì l'interno. A quei tempi a dire la verità non ho mai pensato all'interno, erano sperimentazioni di iterazione di forme piene. È stato solo dopo, quando ho lavorato maggiormente da architetto, soffermandomi sulle caratteristiche spaziali dell'architettura, che ho ragionato sulla possibilità del vuoto delle mie sculture. Per cui, per riuscire a studiare e capire le possibili sensazioni che può dare uno spazio interno curvo, ci siamo concentrati sulla concretizzazione architettonica e poi plastica della scultura abitabile.

IL VUOTO DELLA CITTÀ: LO SPAZIO URBANO

G.Z.: Tornando alla ricerca, il tema centrale della tesi è la comprensione delle possibilità presenti e future del progetto contemporaneo dello spazio urbano. Dal Moderno ad oggi molti paradigmi urbani classici sono stati sovvertiti, mutati e decostruiti, portando ad una sempre meno chiara lettura delle parti che compongono la città contemporanea.

Le volevo porre la questione e capire come secondo lei il progetto contemporaneo dello spazio urbano possa ricercare una serie di riferimenti

formali nuovi, che strutturino un campionario tipologico tale da poter interpretare le peculiarità della città contemporanea?

M.A.: Noi abbiamo avuto dopo il Movimento Moderno una necessità assoluta di costruire abitazioni e abbiamo avuto la possibilità di costruire di nuovo le città intorno alle vecchie città. Ma è stata un'emergenza, legata alla ricostruzione post-bellica che però è finita per diventare la pratica di fare la città o parti di essa. Spesso questa metodologia è applicata alla periferia, quartieri solitamente riservati ai meno abbienti distruggendo qualsiasi carattere sociologico del significato urbano dell'insediamento. Tutto ciò evidentemente dal punto di vista urbanistico non ha avuto un grande successo, è infatti universalmente condiviso il fallimento tanto urbano quanto sociale, ed oggi ne paghiamo ancora le conseguenze. Lo stesso slancio a costruire oltre la città storica ha innescato spesso l'impulso verso l'esterno, spopolando la stessa città storica come è accaduto qui a Lisbona, che solo da pochi anni sta registrando un ritorno verso il centro. Dopo più di cinquanta anni di costruzione continua di periferie, la città si è ritrovata senza abitanti, senza vita. Oggi pensiamo che questa parte della città è una parte importante da recuperare, ma dobbiamo sempre considerare le condizioni globali. La città continuerà a crescere secondo uno schema più o meno concentrico e produrrà nuove parti urbane con nuovi problemi.

Una strategia che il progetto urbano può adottare oggi è quella di lavorare attraverso agopunture in luoghi strategici per intervenire tanto nei contesti periferici, cercando di conferirvi connotazioni urbane, quanto nelle aree centrali abbandonate e degradate, in cui sarebbe interessante invece ripulire e cogliere l'occasione del vuoto e quindi dello spazio aperto che possa rivalutare e rimettere in moto la vita del centro. In ogni caso è fondamentale capire che la strategia è quella del recupero tanto della città vecchia quanto della nuova. La città moderna nasce già senza vita, il nostro compito è quello di capire e studiare cosa è stato sbagliato nel passato per poter intervenire e umanizzare i luoghi della socialità. Vivere in periferia significa impiegare molto tempo per tornare da lavoro, andare dritti a casa, mangiare guardare un po' di TV e poi a dormire e il giorno dopo punto e accapo. È una strada senza uscita, la città nuova è monofunzionale, non concede altro al suo abitante che tornare a casa e dormire. Questa realtà è molto complessa, perché dal punto di vista urbanistico vanno previste una serie di attività da accompagnare alla residenza, che in qualche modo definiscano un mix di funzioni e per questo una vitalità urbana. In questo senso una scelta politica interessante è quella di trasferire le sedi ministeriali, universitarie e amministrative in periferia. Per cui dopo un primo impulso esclusivamente residenziale delle periferie, credo che ora vada posto rimedio attraverso l'inserimento di tutto ciò che manca.

IL SUOLO URBANO: PRAÇA D. DIOGO DE MENEZES

G.Z.: Un suo noto progetto *Praça D. Diogo de Menezes* a Casais è un esempio di come attraverso un raffinato quanto semplice lavoro sul suolo si sia riusciti a risolvere due problemi: il rapporto tra la fortezza e lo spazio urbano moderno, e la necessità funzionale di parcheggi. Il progetto pare infatti essere un lavoro di ricucitura tanto di quote quanto di forme differenti, uno spazio di mediazione ma che allo stesso tempo possiede una sua identità precisa data, oltre che dalla sua forma, dal colore dell'illuminazione tanto della pavimentazione quanto dei volumi cubici emergenti. Le volevo chiedere se innanzitutto è d'accordo nel classificare questo progetto come una Superficialità profonda. Inoltre le volevo chiedere di spiegare le ragioni del progetto e le modalità con cui si è svolto l'iter compositivo.

M.A.: Questa è stata all'inizio una situazione un poco complessa perché tutti a Cascais in questo spazio volevano un giardino e questa era infatti la direttiva da parte del Comune. Questa volontà derivava probabilmente dal fatto che lì vicino c'è un grande parco, per cui si intendeva prolungare questo verde fino alla muraglia dell'antica fortezza. Io avevo pensato che in realtà quest'area di Cascais, in cui lo sviluppo abitativo ha dominato la pianificazione urbanistica, non ci fosse un vero spazio urbano, e per questo ho pensato di proporre in questo luogo al posto del giardino una piazza. C'era stato già un progetto di un altro architetto che aveva proposto una sistemazione verde, poi fortunatamente per varie vicende sono riuscito ad ottenere l'incarico e a proporre la mia idea di piazza. La reazione non è stata subito positiva, ma fortunatamente poi sono stati tutti concordi con me nel fare la piazza che oggi possiamo vedere e vivere a Cascais. Per cui posso dire che qui la prima scelta progettuale è stata quella di sovvertire il programma assegnato, di metterlo in discussione e capire che probabilmente sarebbe servito altro. Superato questo primo passaggio poi dobbiamo capire a cos'altro può servire questo spazio vuoto nel centro di Cascais, e la risposta è arrivata immediatamente dalla carenza di parcheggi nel centro, che ci ha suggerito la necessità di un garage al disotto della piazza. In questo modo possiamo risolvere differenti problemi con un unico progetto, possiamo per l'appunto avere un sopra con la superficie urbana della piazza e un sotto funzionale ed utile come un parcheggio. Questa duplice valenza sottolinea anche la possibilità di una forma del suolo dinamica che raccorda le quote della città con quelle della fortezza, facendola emergere ulteriormente e permettendo allo stesso tempo l'ingresso al parcheggio. Una volta definita questa forma geometrica data dal gioco di suolo, si è scelto di lavorare sulla superficie liscia e bianca attraverso la luce e il colore. Abbiamo tracciato a terra delle linee, interpretazione delle carte di

navigazione portoghese che si illuminano di notte definendo così una maglia nella pavimentazione in cemento bianco. Oltre a questo lavoro sul suolo, emergono poi dei cubi in vetro, che rappresentano gli elementi di risalita del parcheggio e allo stesso tempo sono gli elementi plastici emergenti della composizione. Questi cubi poi si colorano attraverso giochi di luce che sottolineano la loro presenza senza per questo entrare in competizione con la fortezza che fa da sfondo. Il primo input progettuale era infatti quello di esaltare la muraglia, dargli valore attraverso un progetto di semplice suolo, poi successivamente si è pensato ad affermare la presenza del progetto attraverso un lavoro plastico e di illuminazione.

LO SCAVO: CENTRO CULTURAL DO BOM SUCESSO

G.Z.: Nel Centro Cultural do Bom Sucesso invece il suolo, naturalmente in pendenza, pare essere scavato per ospitare al suo interno un'architettura ipogea. Il progetto istaura delle relazioni ibride tra l'interno e l'esterno, tra il sopra e il sotto, figurando una spazialità porosa. Ritorna quindi anche qui il tema architettonico dello scavo, che conforma e definisce i patii che portano luce all'interno e che mettono in relazione lo spazio urbano superiore con quello architettonico inferiore. Le volevo chiedere una considerazione generale sui temi della porosità e dello scavo. Le chiederei poi di illustrare le modalità con cui in fase progettuali si è arrivati a conformare uno spazio così articolato.

M.A.: Qui il tema centrale è quello, come ho già detto, di prestare grande attenzione a ciò che ci troviamo di fronte all'atto del progetto, concentrarsi sul luogo e sulle sue prerogative. La prima cosa da fare è andare sul luogo, placare la nostro impulso propositivo e con calma capire il contesto, scoprire le reali ragioni del luogo e cosa è giusto fare. Qui ad esempio ho scoperto che lo spazio faceva parte di un vecchio convento, la cui testimonianza sono due elementi emergenti, due prese d'aria per dei percorsi sotterranei del convento. Oltre a questo va considerato che lo spazio era largamente occupato in maniera spontanea con orti da parte delle persone anziane del luogo, conferendo all'area un importante valore sociale in quanto vuoto urbano. Questi due aspetti sono stati importantissimi, in quanto hanno rappresentato l'ispirazione per ciò che poi abbiamo pensato per il progetto del Centro culturale: un'architettura ipogea che lasciasse così in superficie un vuoto aperto ad usi urbani. Dopo questo poi subentra il programma e la necessità di spazi per il Centro Culturale, che però rappresenta un problema di facile soluzione una volta individuati gli input progettuali

attraverso l'idea forte derivante dall'interpretazione del luogo.

LA DISPOSIZIONE: BIBLIOTECA MUNICIPAL DE VILA FRANCA DE XIRA

G.Z.: Uno dei suoi ultimi lavori e sicuramente uno dei più noti è la Biblioteca Municipal de Vila Franca de Xira, un progetto ambizioso perché cerca in un unico gesto architettonico di conformare tanto l'edificio pubblico della biblioteca quanto uno spazio urbano di piazza. L'edificio è una scatola bianca cubica sollevata da terra, che contiene un'articolata sovrapposizione di piani orizzontali, che attraverso i tagli rivelano affacci a tutta altezza. Un'ulteriore elemento interessante è il taglio dello spigolo sulla piazza che oltre a definire una precisa spazialità interna, sottolinea l'importanza all'esterno del suo rapporto con lo spazio urbano che avete creato.

Quest'ultimo è conformato attraverso la disposizione sapiente del volume della biblioteca, completamente spostato sul lato sud del lotto, definendo così un interessante spazio urbano di mediazione tra il denso edificato tradizionale di Vila Franca e la forma pura e bianca della biblioteca. In questo senso sono spiegabili alcuni accorgimenti come il lavoro sul suolo che diviene podio per il volume della biblioteca ed il parziale svuotamento di quest'ultimo al piano terra in modo da accogliere al suo interno lo spazio pubblico.

Può spiegare le ragioni di questa scelta di disposizione del volume in relazione dalla forma della piazza?

Inoltre le chiedo se può illustrare il progetto della spazialità interna del volume.

M.A.: Questo edificio rappresenta un importante esercizio sullo spazio interno attraverso l'uso di del taglio quale dispositivo elementare di relazione a tutta altezza tanto di luce quanto di spazio tra i differenti piani.

L'idea è quella di una biblioteca libera, aperta in cui le persone possono vedere tutto ed essere visti da tutti, si è attori e spettatori allo stesso tempo. Abbiamo un volume puro, abbiamo fatto un taglio obliquo sullo spigolo e in corrispondenza di questo, all'interno, abbiamo svuotato i differenti piani facendovi corrispondere uno spazio a tutta altezza. Questo ha rappresentato l'espedito per accentuare la prospettiva verticale della scatola cubica, attraverso percorsi visuali lineari tra punti interni e punti esterni, tra l'edificio e il paesaggio.

Questo edificio rappresenta un'occasione di sviluppo intellettuale e culturale per gli abitanti del centro di Vila Franca, i quali possono relazionarsi con nuovi concetti di spazio e di relazione col paesaggio. Si è abituati solitamente a guardare il paesaggio attraverso un quadrato o un rettangolo, qui invece possiamo farlo attraverso il triangolo o un esagono individuando nuove

forme dello stesso paesaggio, osservandolo in maniera del tutto nuova.

La forma del taglio triangolare nello spigolo esterno è un invito prospettico verso l'alto, un invito ad entrare nella biblioteca e a salire nei vari piani dell'edificio.

La scelta dell'inclinazione del taglio, oltre che per scelte compositive e formali, è dovuta a considerazioni di tipo climatico e sull'esposizione solare lungo il lato a Nord-Est in modo da avere una certa quantità di luce nelle ore diurne senza per questo riscaldare l'interno.

G.Z.: Osservando i disegni e i plastici del progetto ci si rende conto che il progetto doveva essere più vasto in partenza e comprende la costruzione di una fascia edilizia lungo il fiume. Questo a mio parere sottolinea ancor di più il ruolo urbano dell'edificio della biblioteca, che disponendosi lungo il limite del lotto, lascia spazio ad una piazza che rappresenta la testata urbana di tutto il sistema lineare che andrete a costruire.

M.A.: Sì è vero, questo è un progetto più esteso, che per problemi di finanza per ora non è stato completato. Comprende la costruzione di altri tre edifici lungo il waterfront oltre questo della biblioteca che rappresenta la testata verso il tessuto urbano. In tal senso si è resa necessaria una piazza che costituisse lo spazio di mediazione con il tessuto preesistente e allo stesso tempo un nuovo luogo urbano.

Parlando della piazza, si può dire che questo lavoro, come dici tu, è una composizione lungo i limiti, di disposizione del pieno rispetto allo spazio vuoto e della messa in tensione di quest'ultimo attraverso il taglio nello spigolo.

Questa questione è centrale nel disegno dello spazio aperto, perché è una limitata porzione di spazio pubblico tra l'edificio moderno della biblioteca la cortina del tessuto tradizionale. In questo caso le scelte sulla disposizione dell'edificio possono essere molteplici e portare a differenti conformazioni spaziali. Se avessimo ad esempio ruotato l'edificio della biblioteca in un verso o nell'altro rispetto al parallelismo con l'edificato tradizionale avremo avuto una eccessiva dilatazione o contrazione dello spazio a seconda che avessimo chiuso o aperto la visuale sul fiume. La disposizione parallela con il fronte preesistente produce invece uno spazio maggiormente controllato e misurato ma probabilmente troppo statico e lineare, quasi una strada. Per questo alla disposizione parallela dei fronti abbiamo contrapposto il gesto compositivo del taglio angolare, che in maniera equilibrata dinamizza lo spazio aprendo la prospettiva verso il paesaggio pur conservando uno spazio misurato. In questo senso il gesto elementare e puntuale del taglio riesce a dare ad uno spazio il valore di piazza aperta sul fiume pur sottolineando la razionalità e l'equilibrio della linea parallela in quanto limite.

Iñaki Zoilo (PROAP Lda Partner)

(Lisbona, 4 Agosto 2015)

IL VUOTO COME CAMPO DI POSSIBILITÀ

LA CITTÀ CONTEMPORANEA E IL PROGETTO DEI SUI SPAZI

UNO SPAZIO URBANO INEDITO: LA RIBEIRA DAS NAUS

LO SPAZIO CONVESSO: LA FUNDAÇÃO CHAMPALIMAUD

IL SUOLO COME LETTURA: IL MIRADURO DI SANTA CATARINA



IL VUOTO COME CAMPO DI POSSIBILITÀ

G.Z.: Il concetto di vuoto, nelle sue molteplici implicazioni, rappresenta la base da cui parte il mio lavoro di ricerca per focalizzare l'attenzione su quello che è il vuoto della città, quello spazio non costruito che rappresenta il luogo delle relazioni e delle potenzialità presenti e future della città. Il lavoro di PROAP intorno al tema centrale del paesaggio, a mio avviso, pare voler coglierne e sottolineare il profondo significato di entità vuota e mutevole. In questo senso mi interesserebbe iniziare questa conversazione con una tua considerazione sul tema e su qual'è l'indirizzo generale che adottate qui a PROAP rispetto alla vasta tematica del vuoto.

I.Z.: Il concetto di vuoto ed in particolare di vuoto urbano rappresenta sicuramente uno degli ambiti di ricerca di PROAP.

I vuoti urbani, che sono chiamati così perché essenzialmente mancano di una o più condizioni di urbanità, sono spazi essenziali nella città, spazi dove l'assenza di committenze specifiche consente l'accrescersi di una enorme diversità di funzioni di carattere temporaneo. Sono infatti spazi riservati per il materializzarsi di desideri delle generazioni future, e la celebrazione della più rara qualità dello spazio urbano: la reversibilità. Di contrasto, il vuoto celebra e conferma la caratteristica urbana per cui emerge la qualità essenziale della vita urbana: la densità. In questo senso il vuoto rappresenta un'opportunità, che aprendo a molteplici possibilità d'uso e di forma, per sua natura flessibile e mutevole, disegna un luogo in cui l'azione umana può concretizzarsi nei modi e nelle forme più diverse.

G.Z.: Puoi spigare attraverso un esempio di uno dei vostri progetti questa vostra visione aperta del vuoto urbano?

I.Z.: Un esempio che sicuramente trovo pertinente rispetto a questa tematica è di sicuro quello di "Portela 2050", una proposta di riuso del vuoto che l'attuale aeroporto di Lisbona lascerà nel momento in cui sarà dismesso in favore del nuovo scalo fuori città. Il progetto fu realizzato nell'ambito della Triennale Internazionale di Architettura di Lisbona del 2007. Questa edizione della rassegna chiamata per l'appunto "Vazios Urbanos" fu dedicata interamente alla riflessione sul rinnovamento urbano attraverso uno sguardo approfondito sulle potenzialità degli spazi in disuso o mai utilizzati, visti come risorsa principale della città contemporanea.

Nel caso dell'aeroporto di Portela ci si trova di fronte ad un vuoto di una scala smisurata rispetto alla città, e l'occasione di dare significato urbano ad un tale spazio porta all'affermazione simultanea di due possibili temi progettuali: la dismissione della grande infrastruttura che lascia nel tessuto urbano un grande vuoto e la messa in evidenza di questo attraverso la densificazione dello spazio che lo delimita. La scelta progettuale è innanzitutto incentrata

sulla conferma di questo vuoto attraverso una funzione che ne assicuri l'uso da parte della cittadinanza e che allo stesso tempo non lo riempia spazialmente assicurando così una celebrazione del vuoto attraverso la sua flessibilità e apertura a usi molteplici. Tale conferma del vuoto a Portela si compie attraverso due azioni:

- Da un lato la proposta di uno spazio di grandi dimensioni dove, proprio perché nulla è stato stabilito in maniera definitiva, tutto è possibile, uno spazio profondamente urbano nel suo inserimento a tutti i livelli nei sistemi della città e recettivo a tutti di programmi di vita urbana.

- Dall'altro lato la costruzione di un margine funzionale attivo che rimarchi sia la continuità con la città circostante sia la forte presenza del vuoto centrale.

LA CITTÀ CONTEMPORANEA E IL PROGETTO DEI SUI SPAZI

G.Z.: Seguendo il filone tracciato con la precedente domanda volevo riflettere in generale con te sulla condizione urbana contemporanea e sulle possibilità del progetto dello spazio pubblico in tale contesto. Oggi la città, sempre più spesso accostata a neologismi come città diffusa o sprawl, sta rapidamente cambiando la sua forma e il significato stesso che gli spazi urbani rivestono nel suo assetto. Se da un lato la città storica era riuscita a formulare nel corso del tempo delle tipologie di spazi urbani definite, oggi queste non sembrano più valere così chiaramente.

Di fronte a questo scenario in continuo sviluppo si impone quindi la necessità di una riflessione su quali possano essere i modi con cui tanto l'urbanistica quanto l'architettura possono confrontarsi in modo nuovo con il complesso tema della città contemporanea e della qualificazione dei suoi spazi urbani, e soprattutto delineare il modo con cui il progetto possa definire presupposti tali da restituire connotazioni di qualità a tali territori.

Mi piacerebbe per questo chiederti una considerazione specifica sulla città contemporanea, e come credi che PROAP si confronti con il tema del disegno dello spazio urbano.

I.Z.: La risposta che posso darti ovviamente è personale, per questo cerco di dare una considerazione più generale possibile sul nostro modo di lavorare e come intendiamo questo tema del disegno urbano. È evidente che il concetto di disegno urbano è cambiato negli ultimi anni, la città stessa è ovviamente cambiata rispetto al passato. Tutti noi abbiamo studiato e appreso un passato, una storia delle città e del progetto delle loro parti, dobbiamo per questo usare tutto il background che possediamo come strumento per osservare ed interpretare il presente per proporre soluzioni nuove ad una questione urbana del tutto nuova rispetto al passato. Oggi dobbiamo confrontarci con un sempre più rapido mutamento ed il progetto deve preoccuparsi dell'oggi ma soprattutto di ciò che sarà dopo, nel corso della sua vita e che significati

assumerà all'interno dei cambiamenti che inevitabilmente investiranno la città contemporanea. È un po' come approcciarsi al concetto di paesaggio, il quale ha come tema basilare proprio il mutamento delle sue parti e della sua immagine in relazione a fattori naturali come il clima, le stagioni, le maree, l'erosione o semplicemente lo scorrere del tempo, e in questa considerazione dinamica del paesaggio assumiamo che la nostra proposta sia aperta a tali mutamenti e che ne rappresenti la regola che si trasforma assieme al luogo stesso.

È chiaro che la maniera di guardare alla città come luogo in cui lavoriamo è completamente differente in quanto a sfide ed esplorazione di nuove possibilità rispetto a prima quando le questioni di crescita urbana, movimento e densità non erano problemi sentiti dalla progettazione. Tutte queste sfide sono la conseguenza della crescita della città, il risultato di pianificazioni più o meno organizzate, ma in ogni caso questa rappresenta il supporto su cui lavoriamo e su cui dobbiamo confrontarci.

Quando si parla di città diffusa, città frammentata o città densa si parla di una realtà fisica, ed è quella in cui lavoriamo, con una società che a sua volta si è evoluta e cambia la sua maniera di relazionarsi allo spazio urbano attribuendovi significati sempre nuovi. Noi progettisti, che lavoriamo al disegno urbano, dobbiamo prima di tutto capire qual'è l'idea di spazio pubblico che ha la popolazione a cui ci riferiamo. Bisogna capire qual'è il significato oggi che attribuiamo in quanto cittadini ai concetti tradizionali di piazza o di strada, cercare di capire che ruolo rivestono in un determinato luogo e in un determinato tempo e provare a dare delle direzioni attraverso il progetto per gli sviluppi futuri. Per capire tutto ciò e poter interpretare ciò che serve oggi e domani, ripeto, studiare e reinterpretare il passato è il primo passo, bisogna insomma capire come siamo arrivati a questo momento per poter provare ad dare una qualche risposta per il futuro.

UNO SPAZIO URBANO INEDITO: LA RIBEIRA DAS NAUS

G.Z.: Uno dei vostri progetti che maggiormente ha attirato la mia attenzione è sicuramente quello della riqualificazione della Ribeira das Naus a Lisbona. Uno spazio urbano inedito che si dispone lungo il Tago tra la centralissima Praca do Comercio e l'area di Cais do Sodré, e che si articola in differenti parti in relazione con gli elementi di confine.

Il progetto si basa sulla relazione tra lo spazio urbano e il fiume attraverso un lavoro semplice e pulito sul suolo nelle tre dimensioni. Mi interessa capire per questo gli input progettuali alla base di questa forma spaziale.

I.Z.: La condizione storica del luogo è chiara già dal suo nome nove Ribera das Naus, un cantiere navale, dove nei tempi addietro si costruivano e riparavano barche, un luogo in cui il fiume Tago naturalmente entrava e creava una

zona di carattere portuale da dove le imbarcazioni salivano e ritornavano in acqua. È sempre esistita per questo una forte relazione con l'acqua in questo luogo e una condizione di assoluta assenza di spazio pubblico, in favore di spazi privati per il lavoro cantieristico. In questo senso è interessante capire la relazione con gli altri spazi della città con cui confina: la Praca do Comercio e Cais do Sodré. La vicina Praca do Comercio è uno spazio che si relaziona direttamente con l'acqua ed è un spazio nevralgico per la vita urbana della città. Dall'altra parte la zona di Cais do Sodré invece ha una forma differente, la discesa dalla parte alta della città di Rua Alecrim forma a valle naturalmente uno spazio urbano di piazza, ma puntuale, in quanto la presenza di edifici di grandi dimensioni a diretto contatto con l'acqua negano qualsiasi forma di relazione col fiume. In questo senso l'area della Riberda das Naus che si trova al centro di queste due realtà della città fortemente differenti, necessitava di un intervento molto meditato rispetto al significato che tale spazio avrebbe assunto nella continuità di spazi pubblici lungo il fiume pur non tralasciando l'identità storica ed il carattere specifico dell'area che conservava ancora elementi come la «Doca seca», o bacino di carenaggio, che rimandano subito alla storica funzione del luogo. Un ulteriore passaggio storico da considerare è sicuramente il rapporto della Modernità che a partire dagli anni '40 con l'Esposizione del Mondo Portoghese a Belem ha visto la città aprirsi all'internazionalità e quindi formulare in maniera moderna il suo rapporto con il fiume. Si fece così un passo in avanti rispetto all'originaria natura navale e di pesca dell'area puntando ad una città più moderna che si relazionasse al fiume. Si costruì così una larga strada che da Cais do Sodré si appoggia alla ferrovia, che di fatto taglia ogni contatto tra l'antico arsenale ed il fiume, annullando di fatto la Doca seca e le altre parti in cui l'acqua naturalmente entrava in contatto con l'edificio e cancellando così il suo carattere originario, lasciando un spazio privato senza più un uso.

La condizione muta ulteriormente per i lavori di prolungamento della metropolitana per Santa Apollonia che videro quest'area come un cantiere per lo scavo del tunnel. Si passa così da spazio di lavoro navale a spazio di lavoro per il Metrò, che pian piano innesca un processo di degrado e di usi spontanei per l'area che attendeva invece una forma e un uso nuovo.

Io ad esempio quando negli anni '90 iniziavo a studiare a Lisbona ricordo che questo spazio ospitava un area di studio, un ritrovo per studenti, che a qualunque ora si ritrovavano per studiare e dibattere.

Ma questa assenza di una forma e un uso definito ha portato a lungo andare ad un degrado sempre più profondo dell'area che ha vissuto l'abbandono per anni. Si arriva così al nostro progetto circa cinque anni fa. La nostra idea di partenza è sempre stata quella di donare finalmente a quest'area quel valore pubblico e di relazione con fiume che non ha mai potuto offrire in precedenza. La base del progetto è stata certamente la ricerca di quello che è stato questo luogo nella storia di Lisbona, largamente documentato

dalle cartografie storiche e dai disegni, cercando di interpretare il luogo attraverso quello che è il suo palinsesto, recuperando le sovrapposizioni di segni che la storia ha lasciato per poter leggere la città come è stata e come è oggi, definendo così uno spazio nuovo, pubblico e con forte relazione con l'acqua. Tale rapporto si instaura in maniera diretta con il ridisegno della sponda attraverso un gesto astratto che forma una Spiaggia Urbana con il disegno degradante della rampa che entra fino in acqua e misura le fluttuazioni della marea. Un ulteriore gesto che relaziona direttamente il progetto con l'acqua è l'apertura della Doca da Caldeira con cui il fiume entra nello spazio oltrepassando la cesura prodotta dalla strada.

Le due grandi rampe verdi sono invece un richiamo alla storia del luogo perché vogliono simboleggiare le originarie rampe del cantiere navale per la risalita e la discesa delle navi in acqua. Questi due grandi podi rappresentano il centro dello spazio e uno degli attrattori per chi frequenta l'area. La loro forma e disposizione inoltre rivolge l'attenzione essenzialmente a quello che è lo spazio pubblico e la sua relazione col fiume dando praticamente le spalle a quello che è l'edificio dell'arsenale, aggiungendo un nuovo layer contemporaneo a quella che è la stratificazione del luogo.

G.Z.: In relazione al largo uso che la popolazione ne fa, a distanza di circa cinque anni credo si possa dire che questo sia un intervento molto riuscito. Per questo mi interesserebbe capire che tipologia di spazio urbano credete di aver realizzato con questo progetto, e che significato assume secondo voi nell'assetto urbano di Lisbona.

I.Z.: Questo per noi è uno spazio elementare, un vuoto, che funge da supporto alle diverse funzioni che con il tempo possono essere integrate e modificate, un vuoto flessibile e aperto ai diversi usi futuri che se ne intenderà fare, un modo per questo contemporaneo di guardare allo spazio pubblico. Per chiudere, un'ulteriore caratteristica interessante di questo progetto a mio avviso è il suo lavoro sul limite tra pubblico e privato. Difatti tale limite diviene labile e non facilmente individuabile data la presenza da un lato della Doca da Caldeira che porta l'acqua fin sotto l'arsenale e dall'altro delle due rampe che si pongono proprio a cavallo del limite, invadendo difatti lo spazio privato antistante l'arsenale e diventando per questo ingressi ai garage sottostanti. In sostanza quindi il progetto gioca su questa sovrapposizione tra pubblico e privato lungo il suo limite, sottolineando con forza la valenza urbana e pubblica dello spazio centrale.

LO SPAZIO CONVESSO: LA FUNDAÇÃO CHAMPALIMAUD

G.Z.: Un altro progetto interessante di spazio urbano in diretto rapporto col fiume a Lisbona è la Fundação Champalimaud, un progetto che vi ha

visti collaborare con Charles Correa nella costruzione di un edificio sanitario posizionato lungo la riva Tago.

La forma curva degli edifici che compongono la struttura disegnano uno spazio centrale convesso che apre la vista al fiume, istaurando una forte dialettica tra pieno e vuoto.

Vorrei chiederti di chiarire il ruolo assunto da PROAP nell'ambito del progetto e i riferimenti progettuali che hanno portato al disegno dello spazio convesso centrale.

I.Z.: il progetto della Fundação Champalimaud, un centro di ricerca per il cancro oculare, è come hai detto di Charles Correa, un architetto indiano esperto di strutture ospedaliere e sanitarie in generale nei suoi lavori in India. Lui basa il suo lavoro sul rapporto tra il malato e lo spazio in cui subisce i trattamenti. Il contributo di PROAP è rappresentato esclusivamente dal progetto delle diverse forme dello spazio aperto, sotto l'attenta supervisione dell'architetto Indiano. Per questo lo spazio centrale è sicuramente un'idea di Correa, portata avanti attraverso la disposizione degli edifici, uno spazio molto astratto e non allineato alla scala umana, che attraverso la forma convessa degli edifici che lo confinano proietta lo sguardo verso il Tago in cui trovano collocazione due alti totem che inquadrano lo sguardo e una vasca d'acqua che si fonde con il fiume nell'immagine complessiva del paesaggio. È stata quindi una forma di collaborazione in cui il nostro ruolo si è manifestato nel dare forma materiale a questo spazio come agli altri esterni del complesso. Una nostra proposta infatti fu quella di disporre in questo spazio centrale molti alberi lungo il versante est per accentuare maggiormente la relazione visuale con fiume, ma l'idea di Correa fu quella di uno spazio vuoto e che non contaminasse l'ingresso agli edifici, per cui gli alberi furono ridotti e l'immagine finale è quella di vasto vuoto quasi astratto. In questo senso anche la scelta del materiale di pavimentazione calcarea con il suo comportamento alla luce contribuisce a questo senso stranante a cui ambisce il progetto. Questo spazio, come anche gli altri interni alla struttura, vuole mettere l'ammalato e la famiglia che lo accompagna in un confronto e una riflessione molto forte con la vita e con l'universo, l'intenzione è evidenziare la piccolezza umana rispetto alla vastità di ciò che la circonda.

IL SUOLO COME LETTURA: IL MIRADURO DI SANTA CATARINA

G.Z.: Chiuderei con una considerazione su uno spazio urbano originale a abbastanza caratteristico a Lisbona: Il Miraduro di Santa Catarina.

I miraduri a Lisbona sono molto diffusi ed oltre ad offrire le viste panoramiche migliori e sempre diverse della città, rappresentano delle vere e proprie piazze in cui il fitto tessuto della città trova naturalmente uno spazio urbano dalle caratteristiche uniche.

Il Miraduro di Santa Catarina per posizione e conformazione è sicuramente uno dei più interessanti per relazione con l'abitato circostante e conformazione orografica.

Volevo chiederti di specificare i punti alla base del progetto di sistemazione che PROAP ha attuato in questo particolare spazio urbano.

I.Z.: Il Miraduro di Santa Catarina si colloca in un contesto fortemente storico e stratificato, e la cui presenza è immediatamente percepibile dal basso. Tale risalto può essere attribuito all'uso del linguaggio contemporaneo che si distacca dal contesto. In certi casi le parole contemporaneo o moderno possono rappresentare una virtù o una critica al progetto in relazione al contesto in cui si usa.

G.Z.: Diciamo che qui la modernità ha prodotto un risultato molto riuscito, data la forte affluenza di persone che occupano la terrazza ogni giorno. In cosa questo progetto è moderno?

I.Z.: Qui l'idea è moderna in quanto è molto semplice e pulita, è una decostruzione orografica, una esaltazione della natura del sito, rappresentata da una linea del terreno reinterpretata da cui nascono gli spazi per le sedute. Qui abbiamo differenti stati e modi di percepire il panorama: la vista dal parapetto può essere vertiginosa e molto ampia; più indietro sulle sedute il fruitore ha tutto il panorama d'avanti in una condizione di maggiore confort e con il parapetto che disegna una linea di limite; se si va più su si avrà invece una vista filtrata dalla vegetazione che inquadra differenti porzioni di paesaggio. Insomma, viene disegnato uno spazio che offre una libera scelta su come vivere il Miraduro e su quale relazione si intende instaurare con il panorama di Lisbona e del Tago.

In precedenza, prima del nostro progetto questo era un Miraduro "romantico" un "progetto in stile" degli anni '70, una forma regolare con ringhiere e protezioni in ferro, pavimentazione classica e panchine disposte nel mezzo, un'immagine questa ricorrente in altri miraduri della città come ad esempio nel Miraduro do Tolel.

Prima ancora di questa sistemazione, questo spazio mostrava un aspetto maggiormente naturale, con un giardino che assecondava il naturale declivio della collina, un disegno più realistico e calato nel luogo.

Il nostro progetto quindi pare ritornare all'originale significato del miraduro reinterpretando la configurazione orografica del luogo.

Questa sequenza di interventi sul Miraduro di Santa Catarina mostra come il giudizio su ciò che è moderno rispetto a ciò che non lo è, o più in generale su ciò che è giusto rispetto a ciò che è sbagliato, sia ovviamente soggettivo e relativo al tempo e al luogo in cui ci troviamo.

SEI DISPOSITIVI FORMANTI LO SPAZIO APERTO CONTEMPORANEO

Dialettica vuoto-pieno

Disposizione

Recinzione

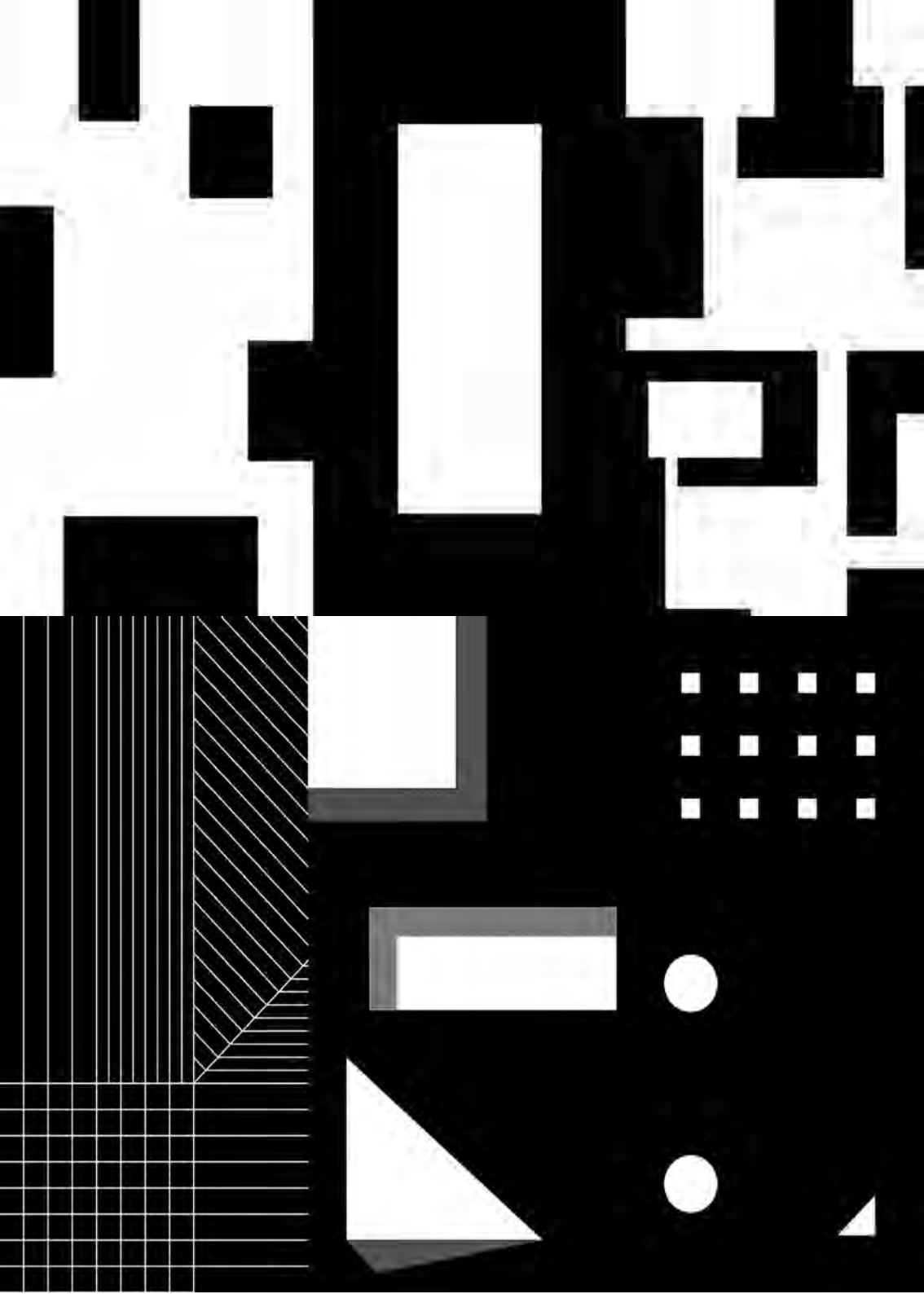
Porosità

Lavoro nel vuoto

Superficialità Piana

Superficialità Profonda

Densificazione



*“Il dispositivo, o l'apparato, ha essenzialmente una natura strategica, il che significa dare per scontato che si tratta di una certa forma di manipolazione di oggetti o forze raggiunta sviluppandole in particolari direzioni, arrestandole, stabilizzandole, utilizzandole ecc. L'apparato è perciò sempre iscritto in un gioco di potere, ma è anche sempre legato ad alcune coordinate di sapere che nascono da esse sebbene, in ugual misura, lo condizionano.”
(Michel Foucault)¹*

La ritrovata attenzione verso lo spazio aperto della città contemporanea, pone un problema tanto teorico quanto pratico nella definizione di paradigmi morfologici nuovi nella configurazione del vuoto, per il quale ormai è evidente non possano più sussistere tutte le regole formali della città storica.

Il lavoro di definizione e classificazione del progetto dello spazio aperto attraverso l'individuazione di dispositivi ha come obiettivo quello di strutturare un campo di azioni possibili attraverso una ricerca di regole compositive ed invarianti formali che possano configurare nuove chiavi paradigmatiche per il progetto.

Attraverso la sua duplice anima di aggettivazione attraverso cui si ordina e si stabilisce una determinata condizione, da un lato, e di congegno utile a una funzione specifica, dall'altra, il termine dispositivo rappresenta al meglio lo strumento di ordinamento e attuazione di un meccanismo logico.

In questo senso si intende dare vita ad una sorta di modello/strumento capace da un lato, in quanto regola, di estendersi e generalizzarsi e dall'altro di calarsi nel caso specifico declinando così l'idea formante caso per caso.

La scelta della modalità tassonomica operata da questa ricerca attraverso l'individuazione dei dispositivi, a partire da casi studio emblematici scelti tra Spagna e Portogallo, intende proporre una chiara classificazione che a partire da una specifica strategia formante a cui di volta in volta si fa riferimento, apra il ragionamento a nuove modalità di configurazione dello spazio aperto con cui oggi possiamo confrontarci. I singoli dispositivi quindi, così come sono individuati e messi in sequenza, definiscono un campo limitato di possibili modalità compositive che si possono mettere in atto nel caricare di significati il progetto architettonico del vuoto.

Il processo logico che guida le scelte della ricerca nasce da un metodo di tipo abduttivo (dal latino ab-ducere, condurre lontano da) che, attraverso l'approccio metodologico della Fenomenologia, guarda come punto di partenza all'evidenza empirica del risultato formale del caso studio analizzato, il quale contiene già in sé la regola da astrarre e con la quale dedurre le caratteristiche specifiche del caso che si sta indagando.

L'immagine formale dei casi studio individuati, rappresenta così lo strumento attraverso il quale è possibile leggere le regole e risalire così ai dispositivi che reggono la composizione geometrico-relazionale dello spazio architettonico.

In questo senso il dispositivo rappresenta la regola che, stando al centro del processo abduttivo, diviene la chiave di volta della ricerca, capace di trasformare le molteplici letture che si possono compiere sui casi studiati in un fatto architettonico chiaramente leggibile e distinguibile dagli altri. Questo studio attraverso lo strumento grafico del diagramma, inteso nella sua duplice anima analitico-generativa, intende astrarre le regole compositive e le linee di costruzione geometrica latenti nei progetti esaminati.

I casi presi a riferimento sono ordinati in sei dispositivi, corrispondenti a sei categorie elementari di gesti compositivi sul vuoto: Disposizione, Recinzione, Porosità, Superficialità piana, Superficialità Profonda e Densificazione. I sei dispositivi, a loro volta, definiscono due grandi gruppi di possibile lavoro nello spazio aperto. I Primi tre infatti, Disposizione, Recinzione e Porosità, rappresentano delle categorie spaziali in cui il vuoto, in modi differenti, entra in diretta relazione con il pieno che lo circonda. I secondi tre casi invece, Superficialità piana, Superficialità profonda e Densificazione, corrispondono a gesti progettuali che si collocano all'interno del vuoto conformandolo, quasi astraendolo dal pieno e quindi donandogli una certa autonomia formale.

Ogni dispositivo individuato viene analizzato attraverso due casi studio emblematici per differenti condizioni al contorno e soprattutto per una differente declinazione del dispositivo, in modo da evidenziare una possibile articolazione applicativa del metodo.

Nell'ambito di questa articolazione del progetto per dispositivi si possono riconoscere attraverso i disegni diagrammatici tutta una serie di azioni sullo spazio che rimandano ai temi teorici trattati nella prima parte della ricerca e che definiscono letture trasversali possibili. Quindi oltre al riconoscimento del «dispositivo formante» ed alla sua graficizzazione diagrammatica si riconoscono altri tre grandi ambiti concettuali determinanti rispetto al risultato spaziale del caso studio specifico e che definiscono un'applicazione dei temi teorici trattati.

Per ogni singolo caso di studio si individuano quindi una o più «azioni

sul vuoto», ovvero idee preliminari ed elementari di configurazione dello spazio che riprendono le categorie di Astrazione, Costruzione interna, Calco e Disoccupazione, individuate nel primo capitolo della Ricerca Teorica, riferita alla categoria del «Vuoto».

Il secondo grado di analisi interessa invece le «operazioni compositive sullo spazio» e riguarda la forma del vuoto e del pieno che lo confina, strutturandosi attraverso le categorie e sottocategorie spaziali individuate nel secondo capitolo della ricerca teorica, e quindi relativo allo «Spazio». Gli esempi sono quindi messi a confronto con le categorie geometriche individuate di Regione, Linea e Frammento e con le loro rispettive declinazioni, descrivendo così la configurazione geometrico-formale della relazione pieno-vuoto.

Il terzo e ultimo passaggio analitico riferito al caso studio, che si ritrova nei «risultati spaziali», si pone invece, partendo dai temi di misura e densità che completano il terzo capitolo della prima parte ovvero «il Luogo», di restituire le regole, le misure e soprattutto i gradi di densificazione assunti dal vuoto attraverso il progetto.

Si delinea così una geometria di relazioni e rimandi tra le diverse parti della ricerca che ne chiarisce la complessità e l'articolazione e ne prefigura il carattere di implementazione possibile attraverso nuovi casi di studio, in un quadro estremamente aperto ad accogliere nuove forme possibili di relazioni entro gli spazi della città.

Dialettica Vuoto-Pieno

DISPOSIZIONE

-BIBLIOTECA VILA FRANCA DE XIRA,
MIGUEL ARRUDA

-FUNDAÇÃO CHAMPALIMAUD,
CHARLES CORREA-PROAP

RECINZIONE

-SEDE DEL CONSIGLIO DI CASTIGLIA E LEÓN,
ALBERTO CAMPO BAEZA

-PLAZA ECOPOLIS, ECOSISTEMA URBANO

POROSITÀ

-JOANNEUMSVIERTEL, NIETO E SOBEJANO

-HISTORY MUSEUM, LUGO, NIETO E SOBEJANO

-CENTRO DO BOM SUCESSO, MIGUEL ARRUDA

Parlare di dialettica vuoto-pieno significa innanzitutto mettere in relazione i due concetti e legarli in maniera biunivoca, immaginando il vuoto solo in contrapposizione con il pieno e viceversa. Una lettura positivo-negativo che, come nella cultura orientale dello yin e dello yang, intende pieno e vuoto come due figure incastrate l'una nell'altra e trova la sua espressione tra gli opposti a contatto. Proprio nella cultura orientale, come già detto nei capitoli precedenti, il vuoto esiste come materia alla pari del pieno, rispetto al quale è però inscindibile e dalla cui dialettica derivano le rispettive qualità.

Attraverso questo punto di vista, il vuoto consiste nella pausa tra due pieni, nello spazio "in between", che nella stretta relazione con le parti piene trova una chiara e definita configurazione del suo limite e quindi della sua morfologia. Una relazione di continuità tra le due entità che diviene ritmo nella sequenza scandita dal pieno e dal vuoto, dal suono e dal silenzio, una visione che ricorda, per fare un esempio, quella della già citata Pianta per Roma del Nolli.

Questo approccio vede il vuoto quasi come cavato dal pieno, uno stato di sottrazione di materia che sottolinea ancora una volta la stretta relazione tra i due concetti, tanto che si può ribaltare il punto di vista ed immaginarlo in negativo considerando il vuoto come una massa spaziale attraverso una operazione di calco.

Il calco appunto rappresenta l'operazione più immediata di ragionamento in negativo che vede prendere forma materica al vuoto dal pieno utilizzato come stampo. Attraverso questa operazione è possibile applicare un'analisi sul vuoto come se fosse un pieno, apprezzandone in maniera volumetrica lo sviluppo formale e le differenti consistenze spaziali di dilatazione e compressione.

In questo senso è interessante citare una esperienza contemporanea per certi versi controversa sul tema del vuoto e del suo calco, ad opera dell'artista Anthill Art interessato ai formicai in quanto strutture organizzate di vuoti, che mette in luce nelle sue sculture in alluminio. Dopo aver fuso il metallo, l'artista lo versa direttamente nei formicai che utilizza come stampo e una volta che l'alluminio si solidifica ottiene un vero e proprio calco che mostra come pieno l'intricata e porosa struttura del formicaio.

La relazione tra vuoto e pieno, tra massa e spazio sottratto è essenzialmente ciò che conforma l'architettura a tutte le sue scale e la sua stessa rappresentazione diviene un problema espressivo fondamentale in quanto portatrice di un'intenzionalità precisa tanto analitica quanto progettuale.

In questo modo, trasponendo tale ragionamento alla città letta in negativo, immaginandone un ipotetico calco che evidenzia il giustapporsi degli spazi aperti in relazione a quelli costruiti, è possibile «considerare l'architettura non come un oggetto in sé, ma nella relazione di accostamento con il tessuto esistente e il territorio più ampio. Ciò vuol dire considerare la relazione tra il vuoto e il pieno tra la figura e lo sfondo (suolo) come uno degli obbiettivi

principali della composizione architettonica e urbana»².

A livello urbano, architettonico e soprattutto artistico si possono rintracciare differenti modalità di relazione tra pieno e vuoto che definiscono diversi modi di intendere lo spazio e la sua forma.

Leggendo ad esempio la distinzione tra spazio-limite e spazio-ambiente proposta da Focillon in *“Vita delle forme”*³, si può riscontrare una prima distinzione formale tra la prima categoria, lo spazio-limite, che vede nel vuoto una forma bloccata attraverso un netto e definito confine pieno, la seconda, lo spazio-ambiente, che invece rappresenta una forma libera e aperta che istaura con il pieno un sistema dinamico.

Questa generale distinzione ricorda quella di Collin Rowe in *“Collage City”*⁴ in cui definisce le due categorie di vuoto-figura e di vuoto-sfondo.

La prima categoria si riferisce allo spazio-limite di Focillon e caratterizza lo spazio urbano definito da limiti chiari e chiusi da cui emerge la figura urbana dello spazio aperto. A questa categoria, secondo lo stesso Rowe, corrisponde il modello del Foro romano, spazio archetipo della città occidentale, che trova la sua caratteristica principale proprio nell'essere chiaramente definito nella forma dalla regolarità e chiusura dei pieni che lo confinano e che lo contengono, definendo così un vuoto contenuto.

La seconda categoria individuata, ovvero il vuoto-sfondo, è vicina allo spazio-ambiente di Focillon e si configura attraverso una superficie continua che fa da supporto-sfondo all'accostamento discontinuo e isolato delle singole architetture. A questa si fa corrispondere il modello dell'Agorà greca, uno spazio concettualmente opposto a quello del Foro, in cui il grande vuoto libero ed aperto diviene supporto a volumi indipendenti che in maniera discontinua ne definiscono il limite. Si può quindi dire che in questo caso il vuoto da contenuto diviene contenitore.

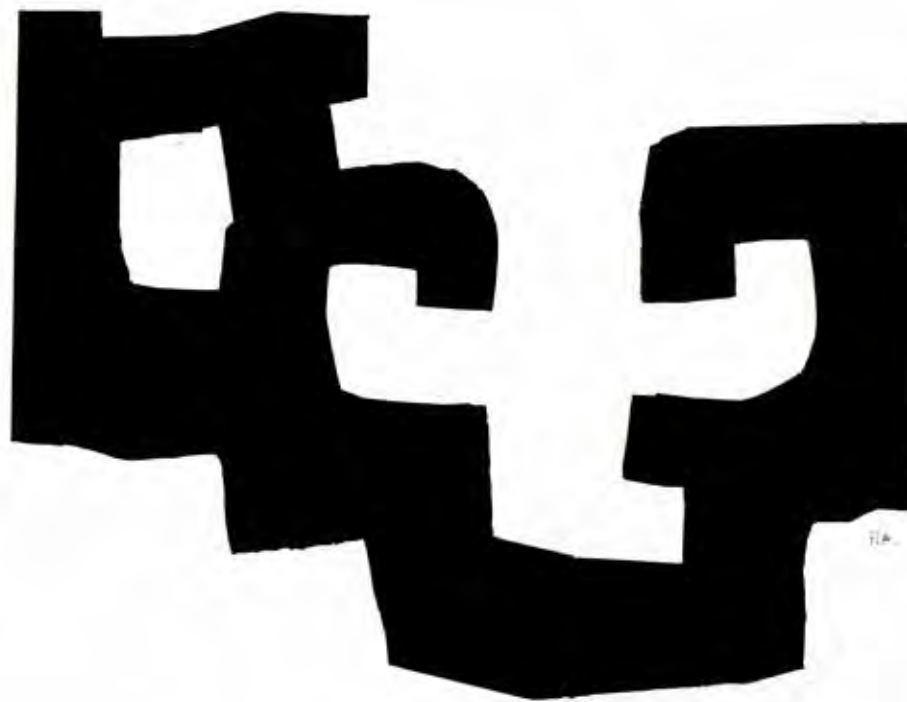
La distinzione fra i differenti modi con cui pieno e vuoto si relazionano, porta a definire, nell'ambito dell'analisi dei casi studio, dei dispositivi che in maniera strumentale portano al loro interno queste sostali differenze spaziali.

Si individuano quindi nei tre dispositivi di Disposizione, Recinzione e Porosità i tre modi diversi con cui è possibile leggere le relazioni tra pieno e vuoto negli esempi indagati.

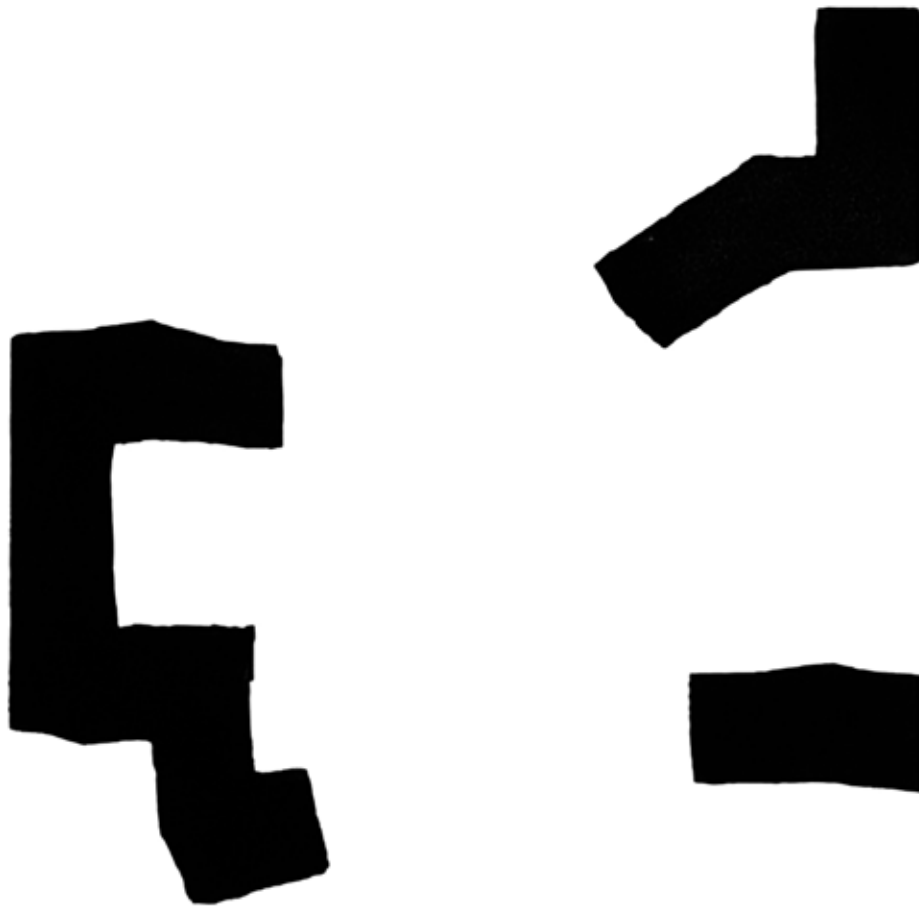
La Disposizione rappresenta il dispositivo che interpreta il vuoto contenitore dello spazio-ambiente di Focillon e quindi il vuoto-sfondo di Rowe, definendo così nell'azione di collocazione e posizionamento dei volumi indipendenti sul supporto vuoto la chiave formante lo spazio aperto.

Il secondo dispositivo, la Recinzione, si riferisce invece alle categorie di spazio-limite e vuoto-figura individuate dai due autori, configurando così il vuoto contenuto e delimitato dal pieno.

La Porosità, infine, rappresenta invece una forma ibrida di relazione tra pieno e vuoto, quasi una condizione di sovrapposizione e compenetrazione delle categorie precedenti, in cui le relazioni e distinzioni elementari tra interno/esterno, sopra/sotto e pieno/vuoto non sono evidenti e determinano così un'unica figura cava e spugnosa.



Eduardo Chillida, Barcelona III, 1974.



Disposizione



La Disposizione corrisponde ad una configurazione del vuoto relativa alla forma aperta dello spazio derivante da un accostamento libero degli elementi pieni, che secondo le loro posizioni istaurano relazioni a distanza mettendo in tensione lo spazio che li divide e caricandolo così di significati. L'esempio classico di questa specifica categoria spaziale è sicuramente l'Agorà di Atene, uno dei capisaldi tipologici più rilevanti nella storia dello spazio aperto, che si configura come un grande vuoto definito dall'accumulazione e disposizione libera di edifici con differenti ruoli e dimensioni che apre lo spazio a prospettive e relazioni spaziali inedite.

Consideriamo qui la disposizione come la struttura formale che definisce i rapporti di posizione tra gli elementi che sono messi in relazione. La posizione topologica diviene quindi attributo determinante per un manufatto architettonico in relazione agli altri, rappresentando una condizione strutturante un sistema di relazioni nello spazio urbano.

“La posizione è ad un tempo attributo degli elementi urbani e condizione strutturante un sistema di relazioni nello spazio urbano. Gli elementi che costruiscono il territorio hanno un valore di posizione “intrinseco”, legato cioè alle ragioni orografiche e storiche che hanno determinato non solo il loro posizionamento originario ma anche i loro caratteri, e un valore di posizione “estrinseco” che è quello che ciascun elemento ha rispetto alla configurazione attuale del territorio e alla sue possibili trasformazioni”⁵⁵.

I casi studio che si accostano per quanto riguarda questo primo dispositivo sono due progetti contemporanei nell'area di Lisbona, la Biblioteca di Vila Franca de Xira di Miguel Arruda da un lato e la Fundação Champalimaud di Charles Correa e Proap dall'altro, due declinazioni morfologicamente e spazialmente differenti dello stesso dispositivo e che trovano nel lavoro di disposizione dei pieni la regola generativa per lo spazio aperto.

Eduardo Chillida, *Leku VI*, 1970.



**Biblioteca Municipal Vila Franca de Xira,
Miguel Arruda, Lisboa 2014**

La nuova Biblioteca di Vila Franca de Xira, comune a pochi chilometri da Lisbona, è una delle opere più recenti di Miguel Arruda e probabilmente il più mediatico tra i progetti dell'architetto portoghese.

L'edificio, denominato «Fabbrica delle Parole», sostituisce un vecchio mulino e si colloca, riqualificandola, in un'area nevralgica della città, tra il fiume e la ferrovia, imponendosi nello spazio come grande oggetto urbano isolato, un volume puro ed elemento dinamico di mediazione tra l'ambiente esterno e interno, capace di configurare lo spazio pubblico.

Il ruolo connettivo è infatti la componente principale di questo edificio che, attraverso il ponte in acciaio che scavalca i binari, connette il centro della città con l'area sul fiume in cui trovano spazio luoghi pubblici pedonali e la pista ciclabile.

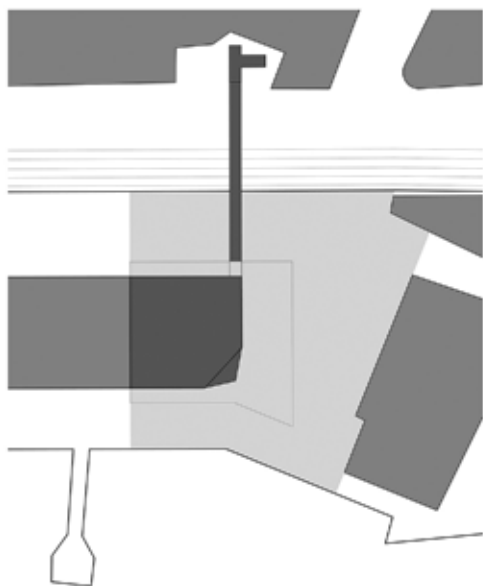
Il volume bianco disegna la piazza attraverso la sua disposizione lungo il limite sinistro del lotto in modo da lasciare un vuoto tra esso e gli edifici preesistenti. Tale vuoto definito da due fronti pieni paralleli e aperto sul fiume acquista un valore scenico-visuale attraverso il grande taglio lungo lo spigolo del volume della Biblioteca che, oltre a conferire una profondità verticale all'edificio, distorce la prospettiva della piazza aprendola al paesaggio fluviale e allo storico ponte sul Tago.

Il lavoro sul suolo è segnato da una variazione altimetrica e cromatica di pavimentazione che definisce un'area di pertinenza dell'edificio costruita geometricamente sulle relazioni con l'intorno e che penetra al di sotto del volume sollevato da terra attraverso un arretramento dell'ingresso, definendo così un'ulteriore spazialità aperta e coperta, un vuoto compresso.



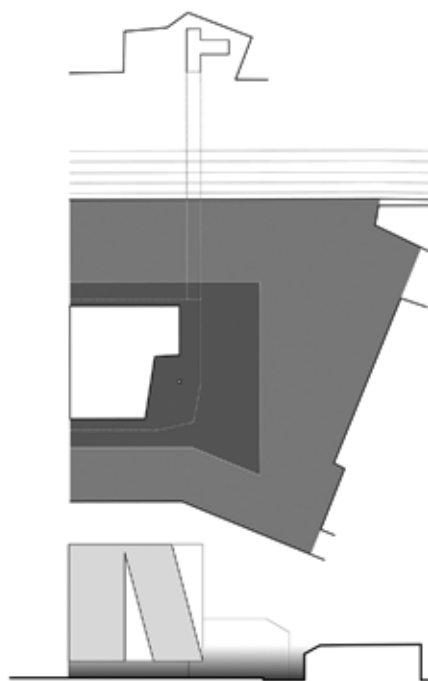
DISPOSITIVO FORMANTE LO SPAZIO APERTO

- Disposizione



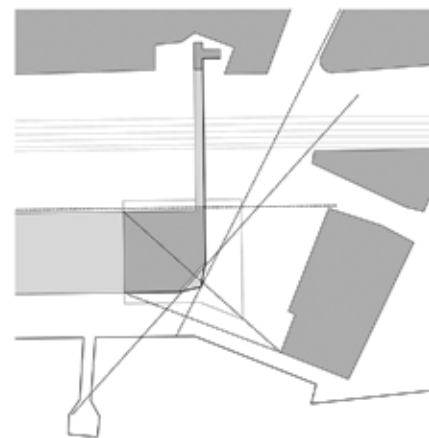
AZIONI SUL VUOTO

- Costruzione e Relazioe
- Impresione e Escavazione



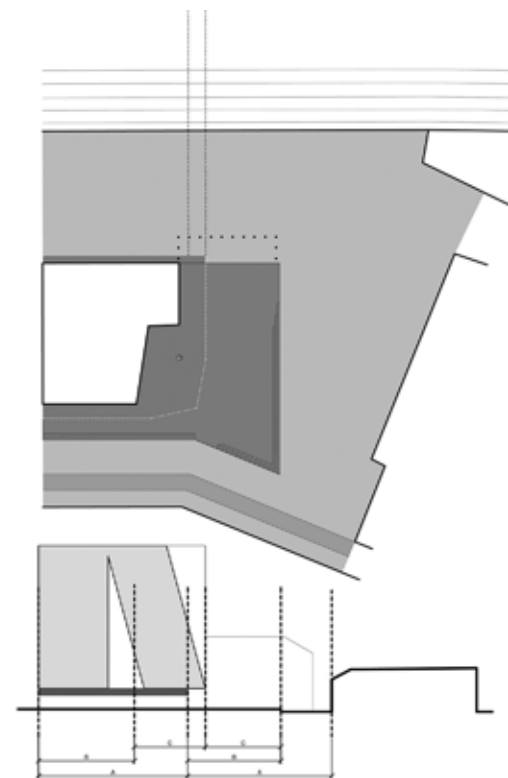
RISULTATI SPAZIALI

- Allineamenti con il sito



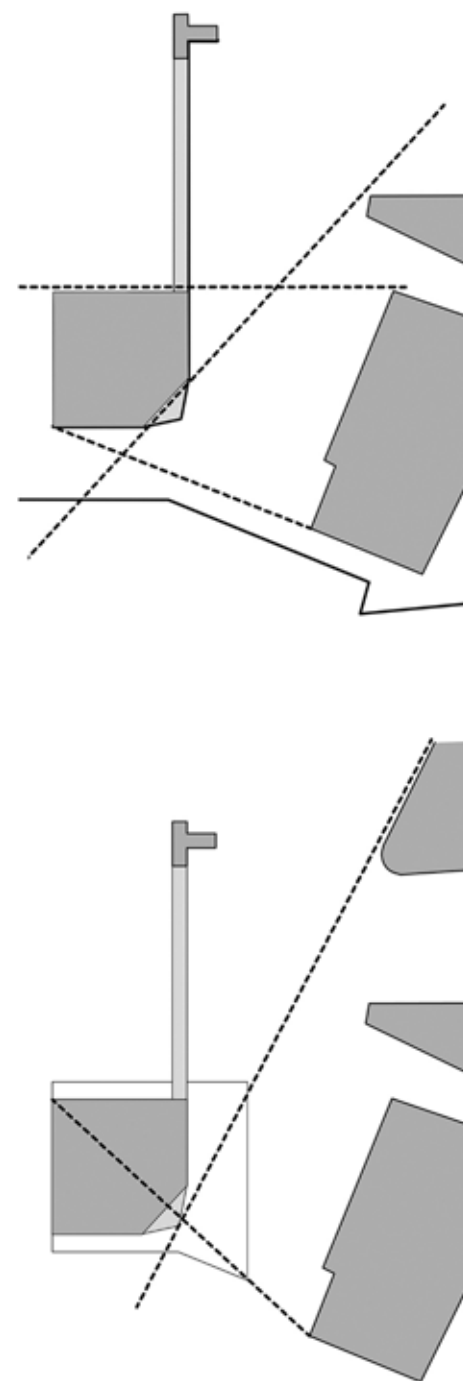
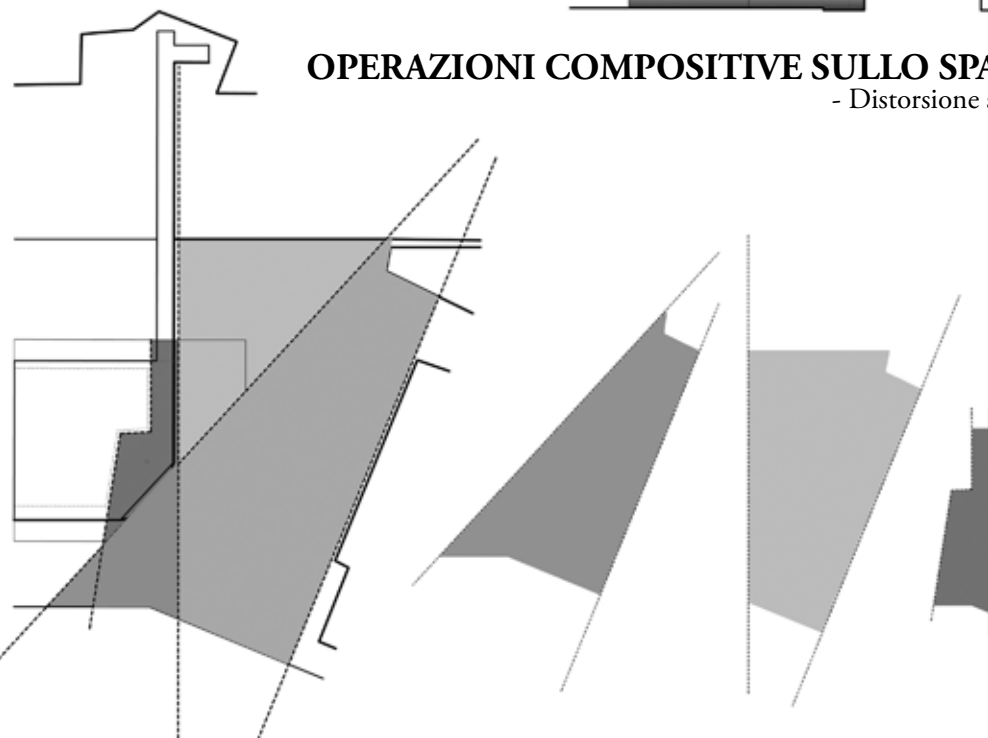
I RISULTATI SPAZIALI

- La forma del suolo: densità di spazialità
- L'edificio come elemento di ordine e misura dello spazio



OPERAZIONI COMPOSITIVE SULLO SPAZIO

- Distorsione scenica





**Fundação Champalimaud,
Charles Correa, PROAP, Lisboa 2010**

L'edificio della *Fundação Champalimaud* è un Progetto dell'architetto indiano Charles Correa con la collaborazione dello studio portoghese PROAP per quanto riguarda il disegno dello spazio aperto.

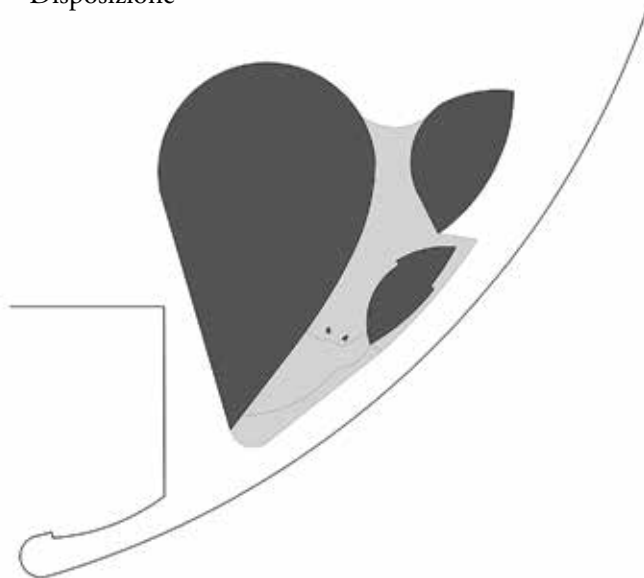
Nonostante la notevole importanza dell'edificio, in quanto centro di ricerche mediche, il progetto rivendica il carattere pubblico dell'intervento attraverso la qualità progettuale degli spazi esterni. L'area infatti, essendo il luogo da cui 500 anni fa partivano le spedizioni di grandi navigatori come Vasco da Gama verso la scoperta di nuovi mondi, contiene in sé un grande valore simbolico che l'architetto ha voluto sottolineare lasciando oltre il 50% dell'area a spazi pubblici. Attraverso questa scelta il progetto stabilisce una perfetta permeabilità pedonale tra la città e il fiume, rispetto al quale ridisegna la pista ciclopedonale e gli spazi pubblici sull'acqua. La particolare forma a lente dei tre edifici che compongono il complesso e la loro disposizione conformano uno spazio centrale convesso che si apre verso il fiume attraverso due grandi sculture di pietra monolitiche che inquadrano il paesaggio.

Come dice lo stesso Correa *"la planimetria è un modello yin-yang degli spazi ad incastro"*, infatti lo spazio aperto emerge in negativo rispetto ai pieni degli edifici che lo delimitano, quasi come un solco nella massa monolitica bianca del costruito. L'idea è quella di uno spazio astratto, un vuoto esistenziale e atemporale che vuole mettere il fruitore di fronte alla consapevolezza della malattia e della piccolezza umana rispetto alla dimensione naturale del mondo. Uno spazio quindi a forte carica emotiva, rispetto al quale il disegno del suolo, leggermente in pendenza verso il fiume, innalza la linea di orizzonte nello sguardo del fruitore verso il cielo, sottolinea ancora di più la volontà espressiva di partenza.



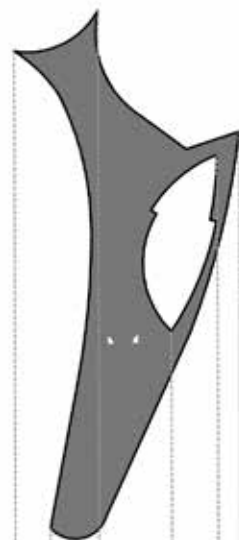
DISPOSITIVO FORMANTE LO SPAZIO APERTO

- Disposizione



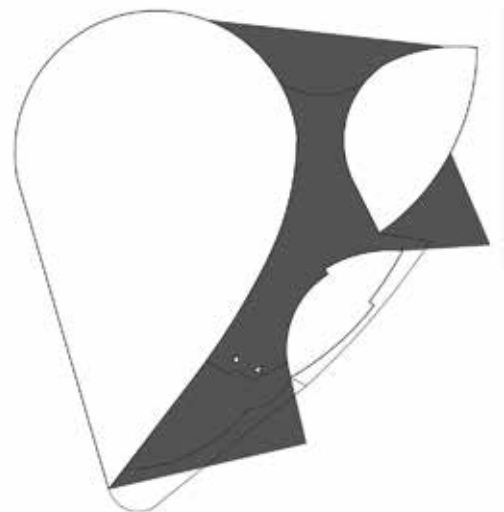
OPERAZIONI COMPOSITIVE SULLO SPAZIO

- Solco



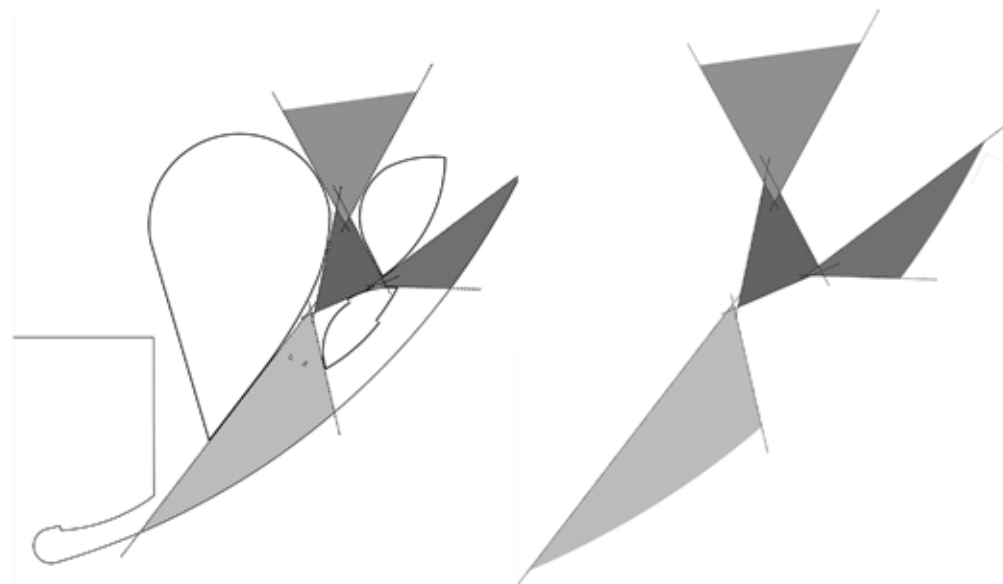
AZIONI SUL VUOTO

- Costruzione e Relazione
- Impresione e Escavazione



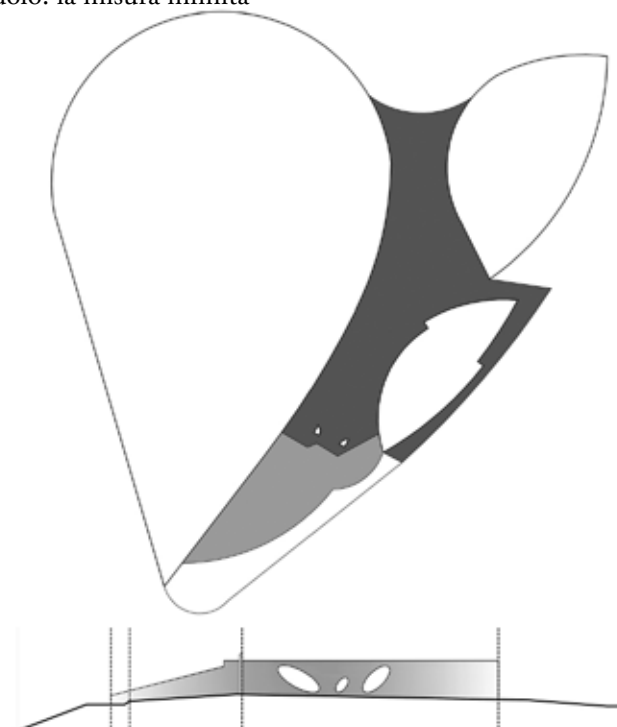
OPERAZIONI COMPOSITIVE SULLO SPAZIO

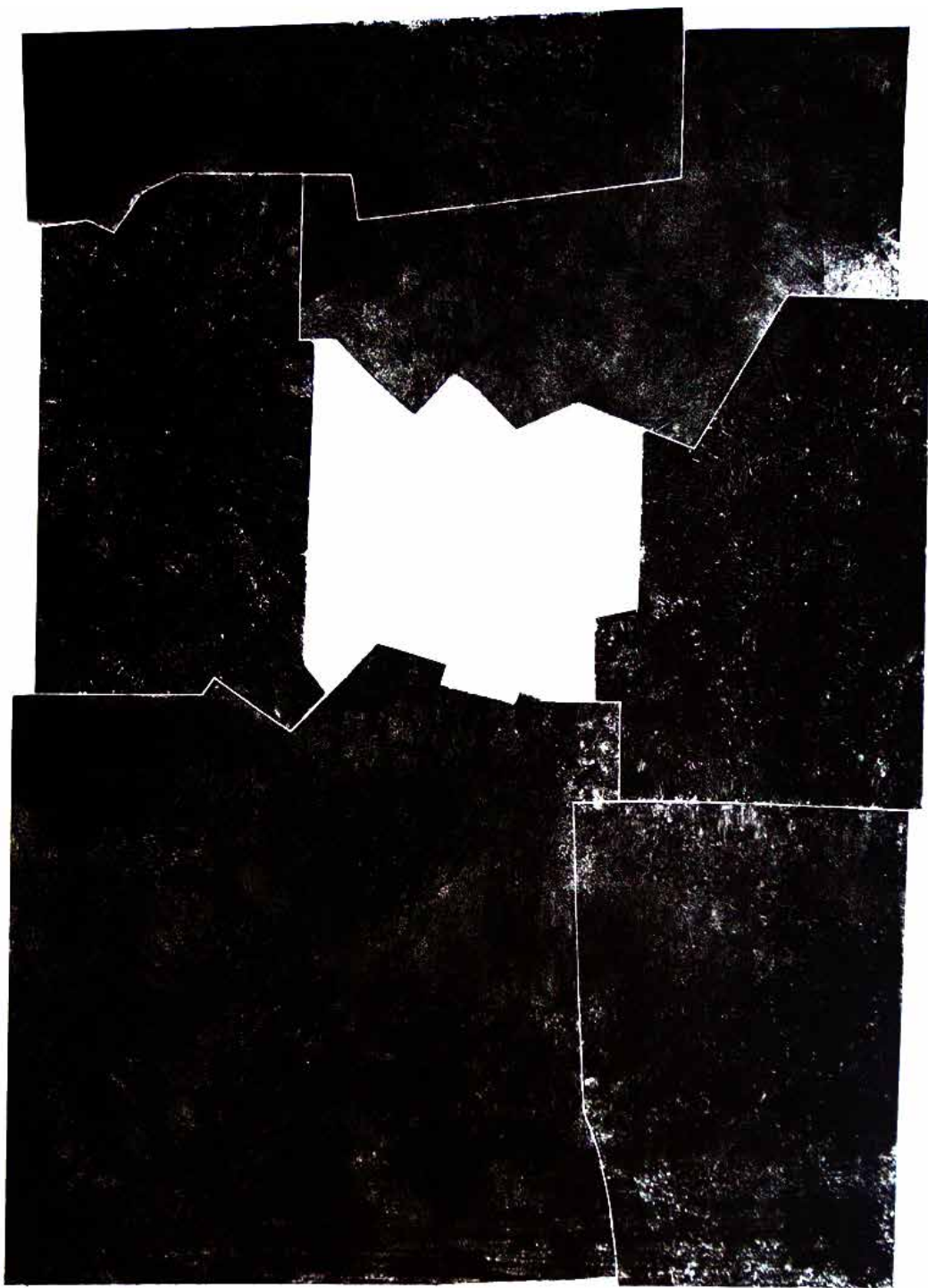
- Distorsione scenica



I RISULTATI SPAZIALI

- La forma del suolo: la misura infinita
dello spazio





Recinzione



La Recinzione attiene ad una conformazione racchiusa e compatta dello spazio, che trova nel pieno un limite unitario e definito e quindi una “localizzazione” spaziale chiara che rispecchia una forma precisa.

Il riferimento classico di questa categoria è il Foro romano, uno spazio che a differenza dell’Agorà greca si costruisce attraverso un recinto continuo dettato dal colonnato e che chiude la forma della piazza su tutti lati. Lo spazio così fatto dipende fortemente dal suo limite costruito, da cui eredita la forma quale negativo del pieno.

Il tema del limite e del recinto sono temi archetipi della pratica architettonica dell’uomo da sempre, attraverso l’atto primordiale del delimitare e del recingere infatti l’uomo definisce un ambito di pertinenza, un luogo in cui decide di abitare e per questo differente da ciò che è fuori da esso. *“Nell’antichità il recinto era il temenos, lo spazio sacro racchiuso, un brano di mondo protetto dalla profanità del mondo stesso. Recingere è da sempre un atto fondativo: un luogo di culto, una città si fondano recintandoli, proteggendoli verso l’esterno”*.

L’atto fondativo del recingere un determinato spazio caratterizza anche la sua stessa esistenza e riconoscibilità in quanto figura unitaria, oltre ad essere lo strumento necessario affinché esso possa essere controllato e durare nel tempo.

Per questo dispositivo sono accostati due esempi spagnoli, che per forme, materiali e soprattutto contesto in cui sono collocati utilizzano il recinto in modi differenti.

Il primo è il progetto di Alberto Campo Baeza per la Sede del Consiglio di Castiglia e León nel centro storico di Zamora in cui si declina il tema della scatola nella scatola e il secondo invece è il progetto Plaza Ecopolis di Ecosistema Urbano nella periferia di Madrid in cui è il movimento del suolo che definisce uno spazio interno da uno diffuso esterno.

Eduardo Chillida Sakon, 1968.



**Sede del Consiglio di Castiglia e León ,
Alberto Campo Baeza, Zamora, 2012**

Il progetto di Alberto Campo Baeza per la Sede del Consiglio della regione di Castilla e León a Zamora rappresenta uno dei progetti più recenti dell'architetto spagnolo, in cui trovano spazio, in chiave e forma nuova, una serie di temi cari e ricorrenti nella sua opera.

Si tratta infatti di un edificio in pieno centro storico, prospiciente la piazza della cattedrale, che Campo Baeza concepisce attraverso uno dei suoi capisaldi formali ricorrenti: la scatola nella scatola. Il progetto si definisce attraverso un gesto semplice nelle forme, configurato dal recinto, una scatola di pietra ribaltata verso l'alto che riprende il confine irregolare del lotto allineandosi agli elementi urbani e definendo un dialogo con l'esterno attraverso una sola grande apertura che inquadra la piazza e la cattedrale. Questa libera da ogni problema relazionale con il contesto la scatola completamente vetrata che trova posto al suo interno e che può così raffigurare il contraltare della leggerezza. Tra le due scatole lo spazio aperto è regolato da una griglia che ne definisce i percorsi.

I due concetti di stereometria e tettonica si rincorrono nella ricerca formale di Campo Baeza a cui egli spesso ricorre nelle sue opere accostandoli e mettendoli in relazione. Come egli stesso scrive: *“Intendiamo per architettura stereometrica quella in cui la gravità si trasmette in maniera continua [...]. È l'architettura massiccia, pietrosa, pesante. Quella che poggia sulla terra come se nascesse da lei [...]. E, riassumendo, l'architettura della caverna.*

*Intendiamo per architettura tettonica quella in cui la gravità si trasmette in maniera discontinua [...]. Quella che si posa sulla terra come in punta di piedi [...]. È, riassumendo, l'architettura della capanna.”*⁸

Questi due concetti disegnano uno spazio aperto elementare tra le due scatole, un vuoto che trova nell'*hortus conclusus* il riferimento formale di spazio interno aperto verso l'alto. Il vuoto viene quindi reso visibile attraverso la definizione del suo limite, un recinto di pietra, archetipo delle forme del castello e delle mura della città.



DISPOSITIVO FORMANTE LO SPAZIO APERTO

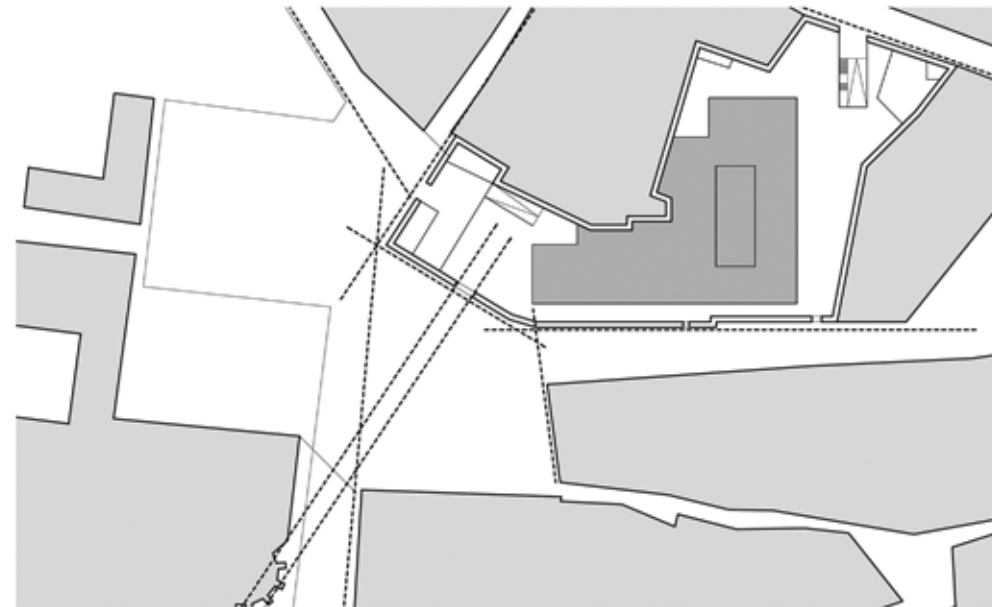
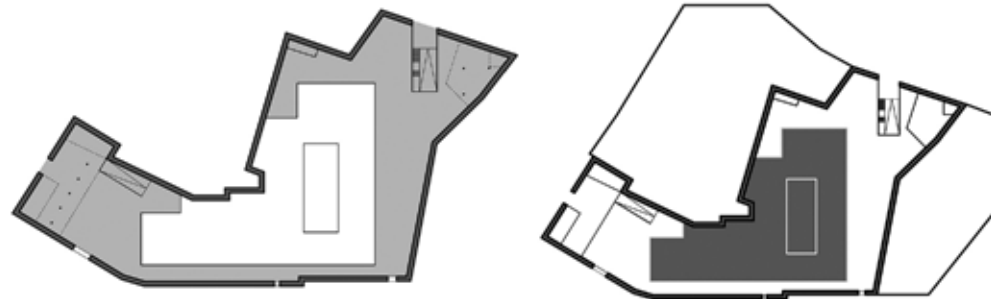
- Recinzione

AZIONI SUL VUOTO

- Disoccupazione ed Estensione

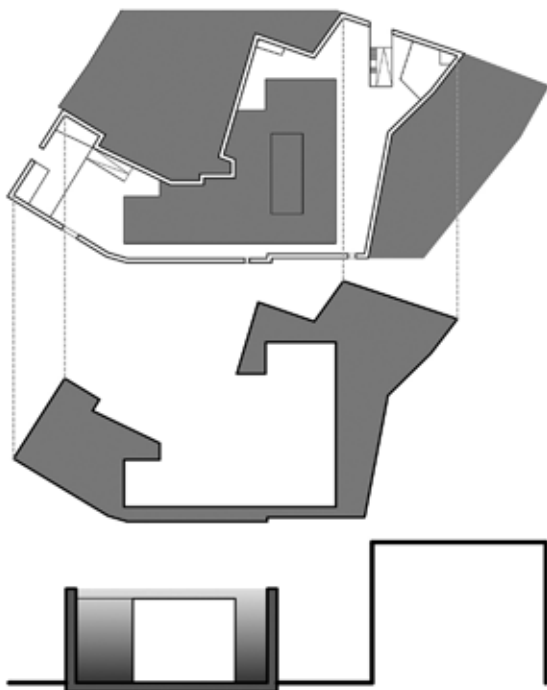
I RISULTATI SPAZIALI

- Allineamenti con il sito



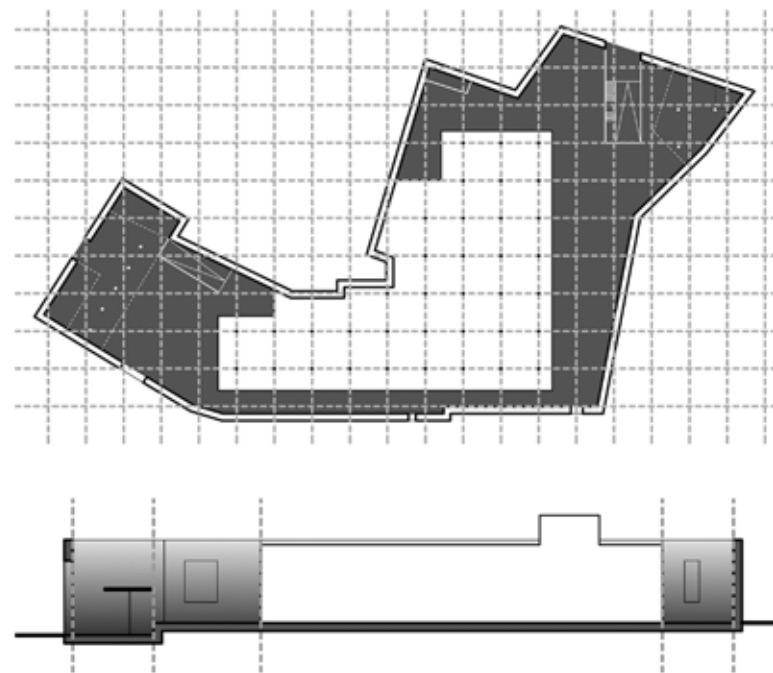
OPERAZIONI COMPOSITIVE SULLO SPAZIO

- Solco



I RISULTATI SPAZIALI

- L'edificio come regola





Plaza Ecopolis, Ecosistema Urbano, Madrid 2010

Plaza Ecopolis dello studio madrilenio Ecosistema Urbano, rappresenta una declinazione contemporanea del concetto architettonico di recinto, che trova nello spazio introverso e distaccato dal contesto il suo significato centrale.

Il progetto prevede la costruzione di un edificio scolastico per l'infanzia con annessa piazza pubblica in un contesto della periferia di Madrid privo di qualità urbana e di spazi pubblici.

Il gesto fondativo di questo progetto si riconosce nel disegnare una topografia artificiale, che recinge e distacca lo spazio pubblico interno da quello diffuso e slabbrato esterno, definendo così un vuoto che si astrae dal contesto e al cui interno è possibile immaginare di essere altrove, in un luogo con caratteristiche più naturale.

Questo progetto può essere considerato come un *hortus conclusus* in chiave moderna, in cui la volontà di creare uno spazio introverso e protetto si traduce nella costruzione di un'oasi che porta con sé la profonda critica ai modelli urbani e di crescita della società contemporanea.

La Plaza Ecopolis infatti si impone come vero e proprio progetto di rifondazione urbana, che attraverso numerosi accorgimenti progettuali intende formare uno spazio urbano in cui si uniscano aspetti di sperimentazione formale con quelli ecologici in modo da integrare concetti sociali e di sostenibilità nella vita quotidiana dell'area.

La pianta dell'edificio infatti genera uno spazio pubblico a forte vocazione ambientale che può essere utilizzato dai residenti della zona e dagli stessi fruitori dell'edificio, in cui l'ecologia non è imposta in maniera tecnica ma è un mezzo educativo per formare alla consapevolezza ambientale delle scelte quotidiane, come ad esempio la presenza nella piazza della grande vasca di macrofite per la depurazione delle acque.

L'edificio estende i suoi limiti nella piazza e parte dei suoi processi funzionali sono collocati all'esterno per renderli più trasparenti al pubblico, creando un modo più consapevole di gestione delle risorse naturali.

In questo modo lo spirito educativo dell'edificio estende i suoi limiti nella piazza aprendo alcuni dei suoi processi funzionali ed ecologici all'esterno, per renderli visibili ai fruitori, evidenziando così un modo più consapevole di gestione delle risorse naturali, una forma di sostenibilità urbana che facilita la riduzione dei consumi energetici e che allo stesso tempo educa all'ecologia.

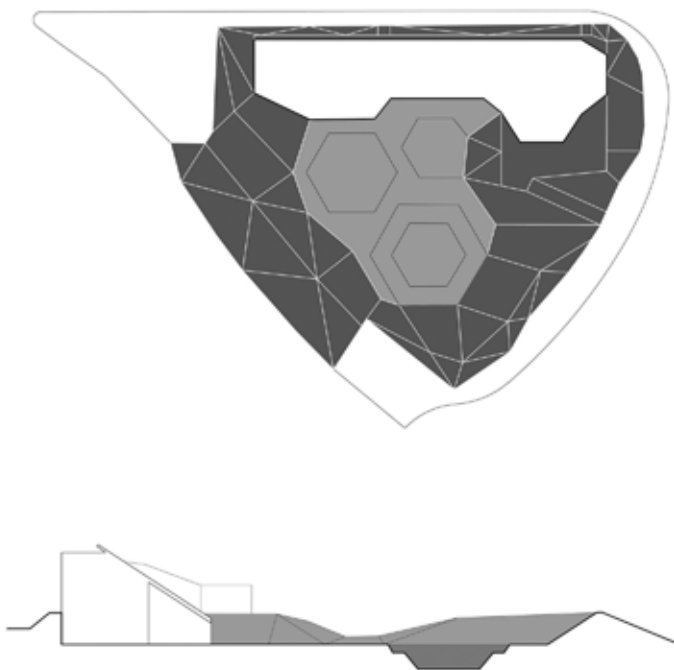
DISPOSITIVO FORMANTE LO SPAZIO APERTO

- Recinzione



AZIONI SUL VUOTO

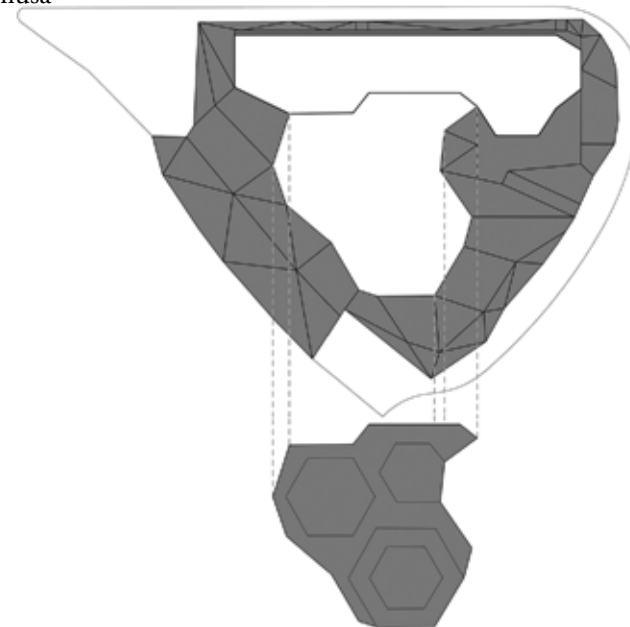
- Impressione e Escavazione



OPERAZIONI COMPOSITIVE SULLO SPAZIO

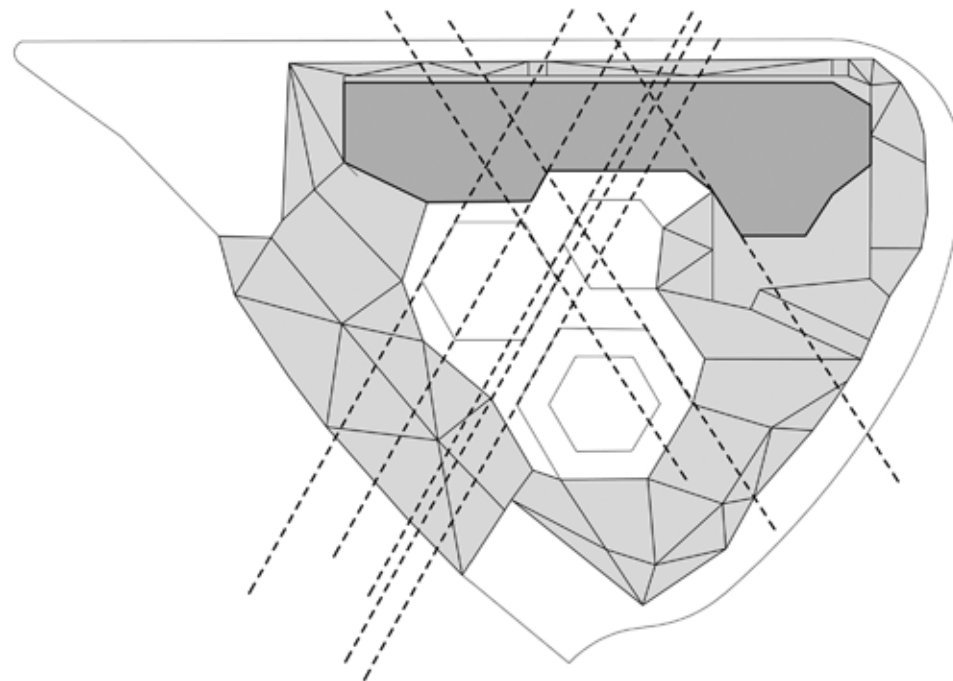
- Solco

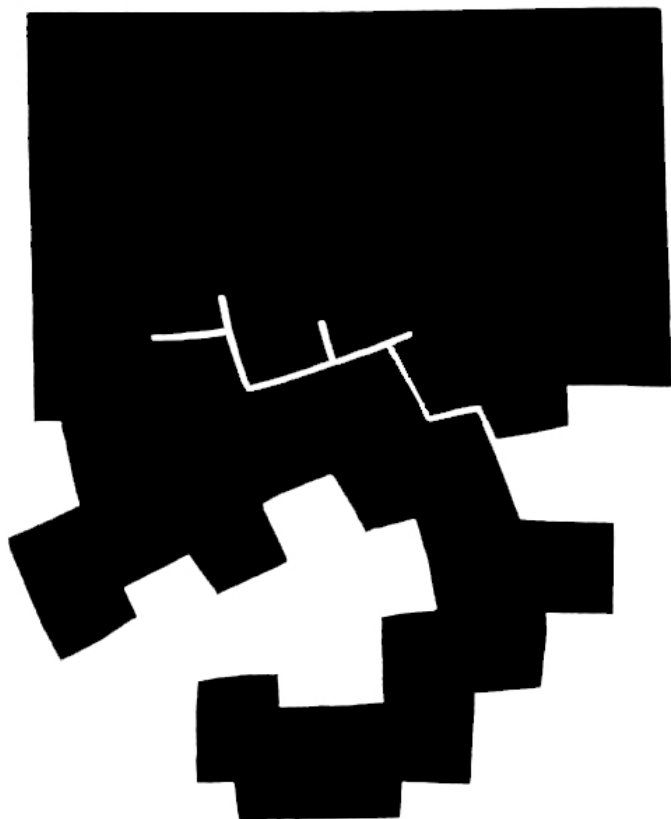
- Recinzione chiusa



I RISULTATI SPAZIALI

- Il mosulo esagonale come regola





Porosità



La Porosità caratterizza la condizione spaziale secondo cui si instaura una dialettica ibrida tra pieno e vuoto, ovvero una configurazione che vede queste due entità compenetrarsi l'una nell'altra generando così uno spazio aperto fluido tanto nella forma quanto negli usi, che pare quasi scavato nella massa del costruito, dando luogo una figura unica. Il concetto di scavo e di lavoro di svuotamento della massa caratterizza questa categoria in quanto atto compositivo principale nella definizione spaziale, che configura un ambiente promiscuo in cui, come nei suk arabi, non è così nettamente riconoscibile uno stare dentro da uno stare fuori, la relazione tra pieno e vuoto diviene ambigua.

“Lo spazio della città, o per meglio dire lo spazio dell'architettura inizia a fare buchi, trasformandosi in un continuo fluido spugnoso che crea ambienti per lo scambio e l'incontro. [...] Lo spazio concepito in questo modo configura un network di diverse traiettorie, di fughe molteplici, come un eco che non può spiegare la sua esatta origine e verso dove sta andando, uno spazio non contenuto in nessun limite o barriera che ferma il suo fluire”.

Il tema dello scavo e della porosità in generale rappresenta una componente di numerose esperienze artistiche che nel lavoro sulla massa trovano la dominante del loro operare. Tra questi si possono ricordare i lavori di Mary Miss e Chillida che nello spazio cavo ricercano l'esperienza diretta dell'osservatore, o i lavori più contemporanei di Kappor che con le sue sculture fluide definisce spazi spugnosi e porosi.

Un tema, questo dei buchi, caro anche all'architetto giapponese Kengo Kuma, che a tal proposito scrive: *“I buchi in definitiva collegano delicatamente le persone con l'ambiente esterno. Per molti anni l'architettura è stata percepita come volume. I metodi di calcolo rozzi e primitivi, usati nella società capitalistica, si concentrano esclusivamente sul volume e null'altro. Quello cui lo spirito e il corpo umano anelano veramente non sono né gli oggetti né i volumi, bensì i buchi”*¹⁰. Per rappresentare questo dispositivo sono stati scelti tre progetti, due dello studio madrileno Nieto e Sobejano, l'espansione del Joanneum Museum a Graz e l'History Museum di Lugo, che collocati in contesti completamente differenti, mostrano due differenti forme di porosità e di relazione tra il sopra e il sotto, ed uno di Miguel Arruda per il



Centro Cultural do Bom Sucesso.
Espansione del Joanneum Museum,
Nieto e Sobejano, Graz, 2013

L'Espansione del Joanneum Museum a Graz si configura come uno spazio ipogeo che riempie la corte tra tre edifici storici restaurati, sviluppato su due livelli che interconnettono i tre edifici, la biblioteca di Stato e due musei, in un unico sistema museale e culturale.

Questa espansione ipogea è caratterizzata da una forte relazione con la superficie urbana superiore, attraverso delle aperture circolari nel terreno, dei buchi cavernosi, che mettono in relazione visiva oltre che fisica lo spazio interno inferiore con quello superiore della piazza e che conferiscono a questo edificio l'immagine di un solido spugnoso e poroso.

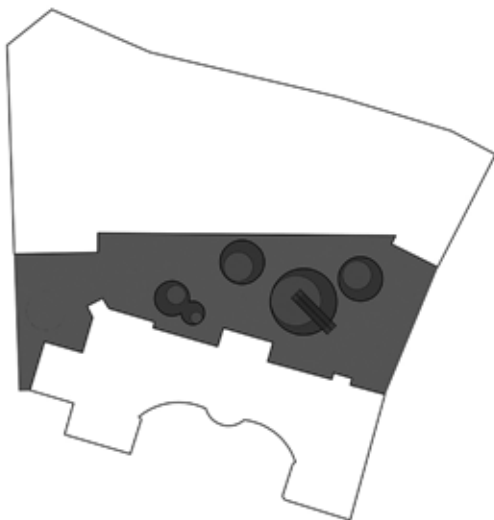
Queste grandi aperture, di cui la più grande misura circa 13 metri di diametro, oltre a garantire l'illuminazione naturale ai piani inferiori rappresentano anche i punti di accesso e risalita al complesso museale.

In questo modo Nieto e Sobejano, oltre ad esaltare e riconnettere gli edifici storici, disegnano una piazza in un luogo fino a quel momento secondario, considerato un retro per gli edifici storici. Si realizza così uno spazio pubblico, attraverso un sofisticato disegno degli spazi e degli arredi, che diviene una superficie profonda per la forte relazione con lo spazio sottostante, chiamata dagli stessi architetti una "deep surface".



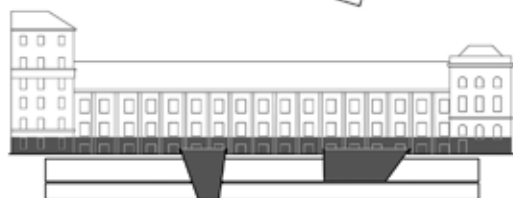
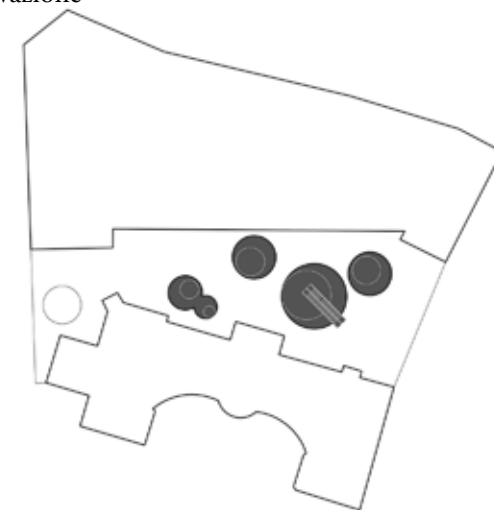
DISPOSITIVO FORMANTE LO SPAZIO APERTO

- Porosità



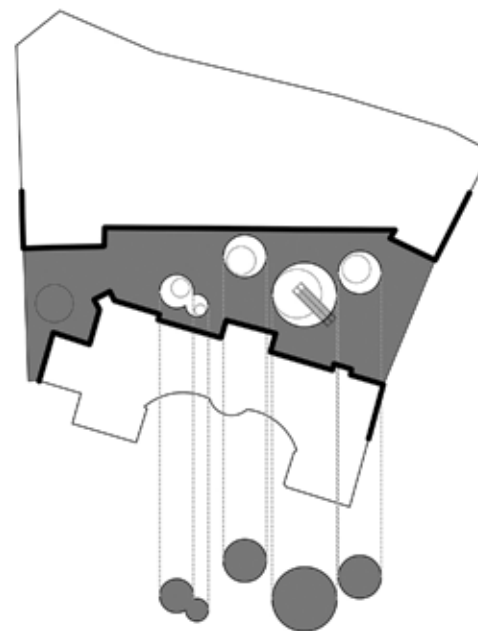
AZIONI SUL VUOTO

- Impressione e Escavazione



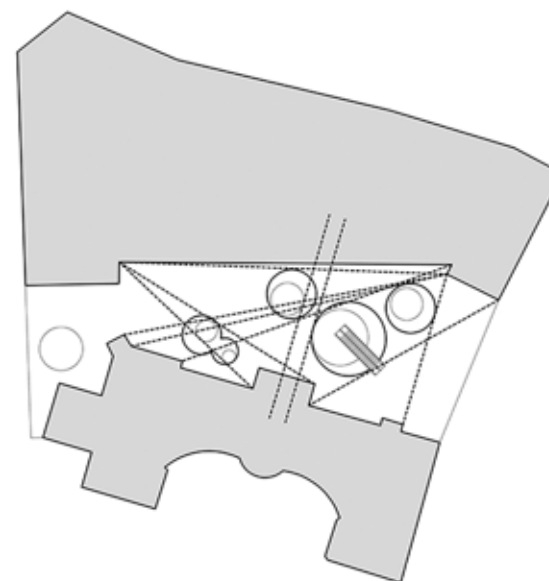
OPERAZIONI COMPOSITIVE SULLO SPAZIO

- Solco
- Recinzione aperta



I RISULTATI SPAZIALI

- Densità geometrica





History Museum a Lugo, Nieto e Sobejano, 2011

Il progetto si inserisce in un'area industriale, relativamente periferica rispetto al centro storico della città di fondazione romana di Lugo, e quindi a differenza dell'esempio precedente, in pieno centro di Graz, ci si confronta con un paesaggio aperto e quindi il progetto si definisce in questo suo rapporto con il suolo naturale nel disegnare un museo-parco.

Anche qui il museo è concepito come un edificio ipogeo, organizzato su un unico livello illuminato dalla luce naturale dai grandi fori cilindrici nel terreno che definiscono dei patii e istaurano relazioni tra il sopra e il sotto, tra il museo e il paesaggio naturale.

Oltre ai grandi buchi circolari, la relazione tra il sopra e il sotto è sottolineata attraverso torri cilindriche emergenti, che impongono la loro presenza nel paesaggio ispirandosi alle ciminiere industriali dell'area.

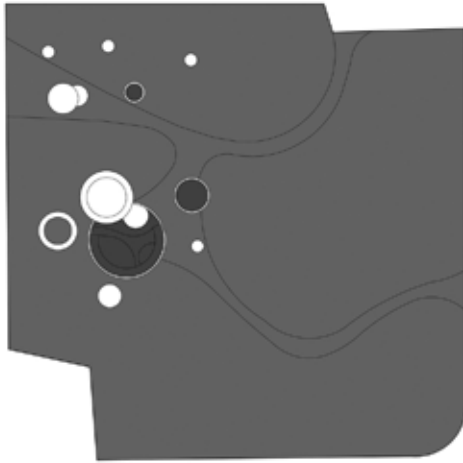
A differenza del progetto di Graz in cui il contesto urbano e gli edifici storici prospicienti definiscono un importante riferimento rispetto al quale il progetto è completamente interrato e nascosto a meno dei grandi fori di discesa, qui la relazione ibrida tra interno ed esterno del dispositivo "porosità" si articola in modo ulteriore attraverso l'emersione dal sottosuolo delle torri cilindriche che proiettano lo spazio interno verso l'alto.

La relazione tra il sopra e il sotto è inoltre sottolineata dalla regola stabilita in pianta dalla griglia del museo ipogeo, che disegnando gli spazi e soprattutto le corti, configura e regola lo spazio superiore del parco.



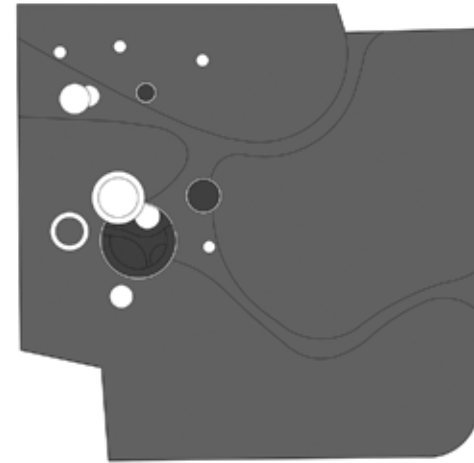
DISPOSITIVO FORMANTE LO SPAZIO APERTO

- Porosità



OPERAZIONI COMPOSITIVE SULLO SPAZIO

- Solco



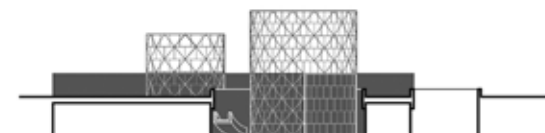
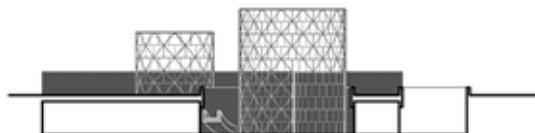
AZIONI SUL VUOTO

- Impressione e Escavazione



I RISULTATI SPAZIALI

- L'edificio come regola





**Centro Cultural do Bom Sucesso,
Miguel Arruda, 2008**

Il Centro Cultural do Bom Sucesso è un progetto di Miguel Arruda in un sobborgo di Lisbona e definisce una modalità di lavoro progettuale che dalla lettura del luogo trae l'idea formale di base.

Il progetto infatti si cala su una topografia pendente nella quale sono state trovate testimonianze di un antico convento e di un uso agricolo spontaneo del suolo da parte degli abitanti dell'area.

Arruda ha così pensato ad un edificio completamente interrato in modo che se da un lato l'area potesse conservare il suo valore di spazio pubblico e verde, dall'altro, strutturandosi attorno a patii rettangolari che prendono la luce dall'alto, si configurasse come uno spazio raccolto e intimo che rimanda a corti legate all'antico uso conventuale dell'area.

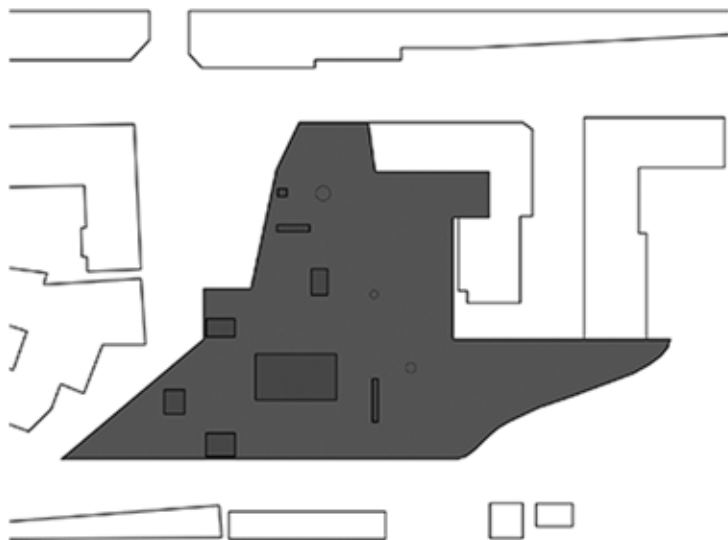
Si configura così un suolo urbano poroso e denso di attività che mette in diretta relazione gli spazi ipogei interni con quelli superiori dello spazio aperto.

La relazione il tra sopra e il sotto si rafforza anche attraverso la regola geometrica della griglia regolare che strutturando la pianta dell'edificio interrato definisce la misura dei patii e quindi riverbera in superficie diventando regola per la configurazione dello spazio aperto.



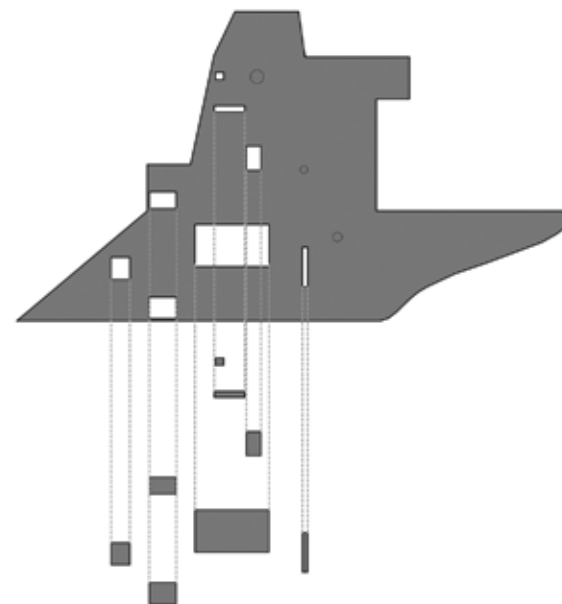
DISPOSITIVO FORMANTE LO SPAZIO APERTO

- Porosità



OPERAZIONI COMPOSITIVE SULLO SPAZIO

- Solco



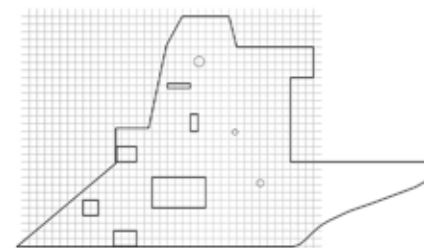
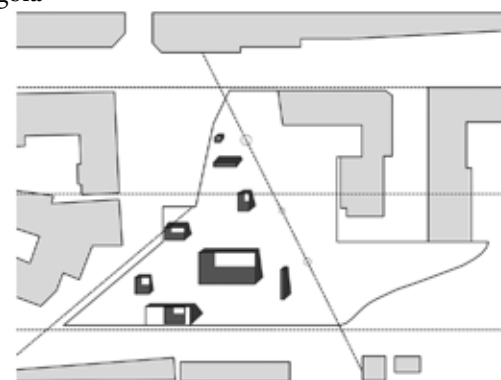
AZIONI SUL VUOTO

- Impressione e Escavazione



I RISULTATI SPAZIALI

- L'edificio come regola



Lavoro nel vuoto

SUPERFICIALITÀ PIANA

- PLAZA SANTA BARBARA, NIETO E SOBEJANO
- PINK STREET , JOSÈ ADRIAO

SUPERFICIALITÀ PROFONDA (DEEP SURFACE)

- BETWEEN CATHEDRALS,
ALBERTO CAMPO BAEZA
- PRAÇA D. DIOGO DE MENEZES,
MIGUEL ARRUDA
- BRIBERA DAS NAUS , PROAP
- MIRADURO DE SANTA CATARINA, PROAP

DENSIFICAZIONE

- PIAZZA DELLA CATTEDRALE DI ALMERIA,
ALBERTO CAMPO BAEZA
- ECO-BOULEVARD , ECOSISTEMA URBANO

Un differente modo di leggere la formalizzazione e la genesi spaziale può fondarsi su un lavoro sul vuoto di tipo astrattivo rispetto al pieno. Un punto di vista che definisce il vuoto come indipendente rispetto a qualcosa che lo contiene e che anzi si forma in maniera autonoma ed interna. Si può infatti, oltre che lavorare sulla configurazione del costruito nel dar forma al vuoto, pensare al vuoto come ad un'entità autonoma con precise regole formali interne.

In questo senso si considera il vuoto non più come sfondo o contenuto del pieno come, nei casi precedenti, ma come un concetto spaziale in piena autonomia. Non più quindi un vuoto "tra le cose" ma un vuoto che diviene esso stesso "cosa", un oggetto architettonico a tutti gli effetti quindi che prende forma e significato da dispositivi progettuali al suo interno. Una forma di autoregolamentazione del vuoto che nella configurazione del suolo come regola topologico-geometrica e nella disposizione e densificazione di oggetti architettonici al suo interno trova le regole compositive e formali della sua configurazione spaziale.

In questo modo il vuoto diventa componente essenziale del progetto urbano rispetto al quale acquista una valenza centrale quale vero e proprio ambito morfologico e categoria strutturante relazioni e regole architettoniche.

Questa condizione di chiara ed indipendente entità architettonica è ben spiegata da Alfonso Acocella quando scrive che *"di spazio ne parliamo, lo esperiamo e lo misuriamo quotidianamente con i nostri passi, per noi architetti lo spazio è "oggetto reale", anche se non "oggetto fisico". Oggetto reale come luogo vuoto, entità circostante a tutte le altre o vuoto fra entità altre; luogo illimitato e indefinito, a volte, in cui gli oggetti fisici vi si trovano collocati; luogo configurato, definito e formalizzato, altre, come in tutte le vere architetture. Un vuoto che gode di proprietà geometriche – da cui la qualifica di euclideo-"*¹.

Si può quindi desumere la possibilità di lavoro esclusivamente sul vuoto attraverso regole geometriche proprie, quindi non necessariamente derivante dal pieno, rispetto al quale il vuoto invece diventa la nuova regola di significazione urbana. Una forma di lavoro quindi che non necessariamente associa e addiziona lo spazio aperto al costruito ma bensì si impone come struttura ordinatrice della parti urbane nella costruzione di nuovi sistemi relazionali.

Una forma di approccio che in maniera iconica può richiamare la Las Vegas letta da Venturi, in cui la struttura e la forma urbana della *Strip* è definita, ancor prima che dalle grandi costruzioni dei casinò e degli hotel, dallo spazio aperto dell'infrastruttura stradale e soprattutto dalle maestose ed illuminate insegne, spesso più alte

degli stessi edifici, delle vere e proprie “architetture a zero cubatura” che strutturano, misurano e densificano lo spazio urbano smisurato della città del Nevada.

“Progettati con la stessa cura riservata alle apparecchiature scientifiche, questi giganti di neon erano visibili dal cielo. Essi ci hanno ispirato il nostro slogan: Simbolo nello spazio Prima che forma nello Spazio”¹².

Fatta questa premessa si individuano quali dispositivi progettuali che lavorano nel vuoto tre grandi categorie di elementi del progetto dello spazio aperto, ovvero: la Superficialità piana, la Superficialità profonda e la Densificazione.

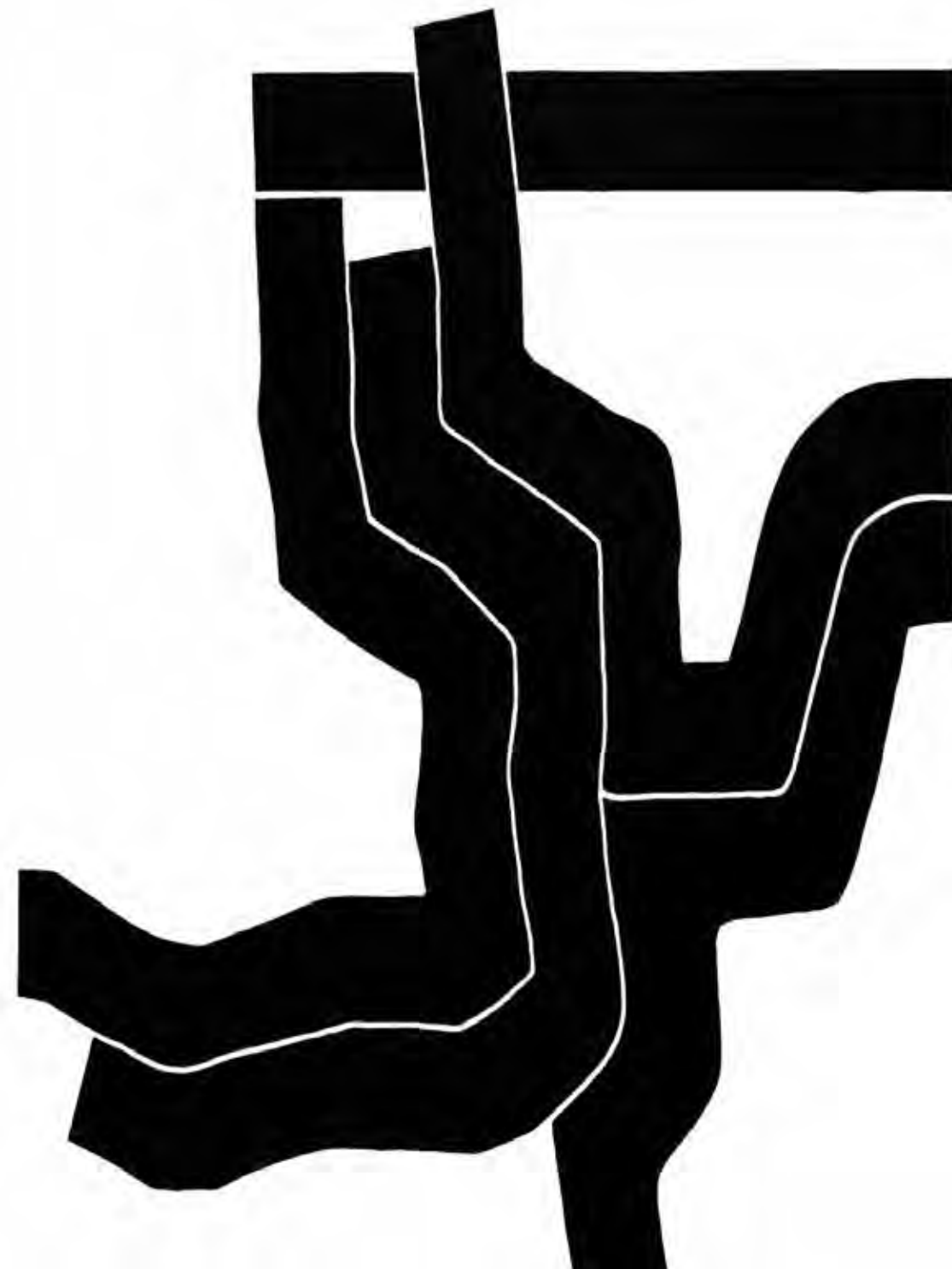
Il primo dispositivo, individua nel lavoro sul piano del suolo la sua strategia formale, che si esplica attraverso un disegno di pavimentazione che attraverso trame geometriche, materiali e colori può strutturare lo spazio nei suoi differenti usi e forme.

La Superficialità profonda, indagata come secondo dispositivo, invece si configura come un lavoro profondo e tridimensionale sul suolo, una strategia che nello scavo, l’incisione, e i sollevamenti volumetrici di terreno vede la matrice organizzativa del vuoto.

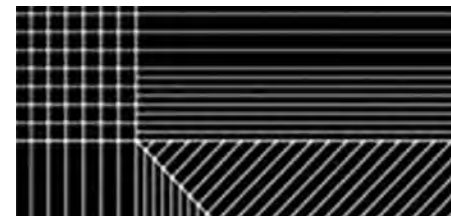
L’ultimo dispositivo, la Densificazione, interessa invece il lavoro di collocazione, disposizione e densificazione, appunto, di elementi all’interno dello spazio. Si tratta di una strategia che in prima istanza riempie lo spazio con oggetti la cui posizione e concentrazione in determinate aree determina la qualità spaziale e la regola dispositiva del vuoto.

Richard Serra, *Shift*.





Superficialità piana



Il dispositivo della Superficialità piana intende interpretare i progetti sul vuoto che si costruiscono indipendentemente dal pieno che li confina attraverso un lavoro bidimensionale sul suolo mediante operazioni di pavimentazione e differenti gesti sul piano figurativo che definiscono ambiti e spazi all'interno del piano orizzontale.

Nello specifico la superficie può essere considerata come un piano a prevalente sviluppo orizzontale, un'entità geometrica bidimensionale che si definisce quale caso più elementare di architettura del vuoto.

“Nella sua accezione più radicale l'architettura a zero cubatura corrisponde alla superficie. Partendo da Kandinskij, possiamo considerare il punto e la linea come elementi ben distanti dalla architettura, la superficie invece è ormai qualcosa del tutto architettonico, alle volte sostitutiva del volume stesso”¹³.

La superficie, quindi, intesa in quanto costruzione architettonica elementare in assenza di volumetria, la cui caratteristica prevalente è rappresentata dalla consistenza architettonica del piano orizzontale e quindi del suolo. Un caso emblematico di questo approccio è certamente il progetto per la passeggiata Copacabana di Roberto Burle Marx in cui *“l'idea di Le Corbusier di un segno unificante la città ridotta ad una superficie decorata che, in maniera meno invasiva di un edificato continuo, realizza un landmark orizzontale caratterizzante la città”¹⁴.*

Si definisce così una modalità elementare di costruzione del vuoto, attraverso *“Il suolo come superficie progettata architettonicamente, nella sua grana, texture e matericità, in una coniugazione tra forma, tecnica e funzione”¹⁵.*

I casi studio presi a riferimento declinano questo concetto in due contesti e attraverso modalità differenti, in quanto i primo, la Pink Street di José Adriaio, rifonda una strada della parte bassa di Lisbona attraverso il semplice uso del colore rosa, mentre il secondo, Plaza Santa Barbara di Nieto e Sobejano, ridisegna uno spazio irrisolto della città di Madrid attraverso un lavoro di pattern che densifica di usi differenti la piazza.

Eduardo Chillida, Sport Poster 1972 Munich Olympic Games.



**Plaza Santa Barbara,
*Nieto e Sobejano, Madrid, 2009***

Il progetto di Plaza Santa Barbara è un caso di ristrutturazione urbana attuata nel pieno centro di Madrid, compreso in un programma complesso che interessa anche il progetto del vicino mercato Barcelò, a firma dello stesso studio madrileni.

L'area d'intervento per la forma allungata potrebbe sembrare più un viale alberato che una piazza vera e propria, ma nel corso della storia questo spazio urbano prospiciente la porta Nord della città ha rappresentato un importante luogo di incontro, catalizzatore di attività sociali tali da definire uno spazio di piazza.

Il progetto, attraverso il restringimento della carreggiata delle auto, si struttura come un vasto spazio pedonale che accoglie attività ricreative scandite ed individuate attraverso un disegno di pavimentazione pentagonale, a volte a rilievo, che riprende le forme del vicino mercato Barcelò.

I pentagoni diventano la regola di disposizione e disegno della superficie che gli stessi Nieto e Sobejano chiamano in questo caso "Pattern surface", ovvero uno spazio urbano che si struttura e si gerarchizza attraverso il semplice disegno geometrico di pavimentazione.

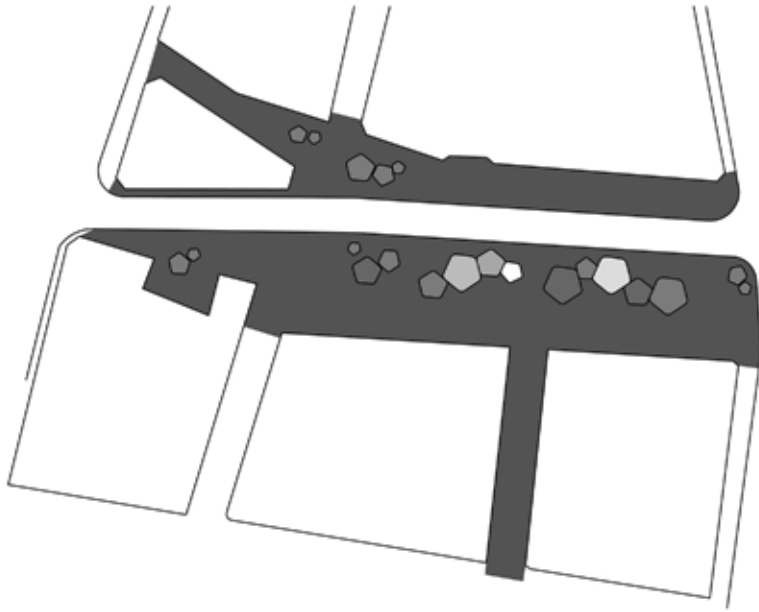
I differenti pentagoni, in base al colore e al differente materiale, ospitano aree e usi specifici, le stesse aiuole nascono dall'estrusione del pentagono, fino ad arrivare al chiosco della storica libreria della piazza, anch'esso formato dall'estrusione di uno dei pentagoni.

Inoltre, nell'ambito della formazione della piazza, il progetto sceglie di mitigare l'assialità allungata che contraddistingue da sempre questo spazio, attraverso la piantumazione di ulteriori alberi che rompono la linearità di quelli preesistenti. In questo modo, utilizzando una sovrapposizione di elementi tanto superficiali come i pentagoni quanto puntuali come gli alberi, si cerca di dare un disegno coerente di piazza ad uno spazio che formalmente non è mai riuscita ad esserlo.



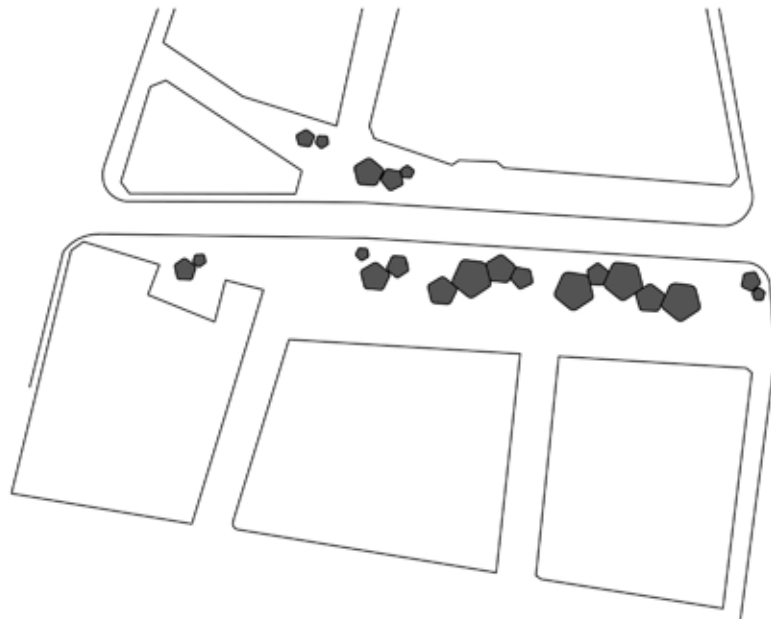
DISPOSITIVO FORMANTE LO SPAZIO APERTO

- Superficialità piana



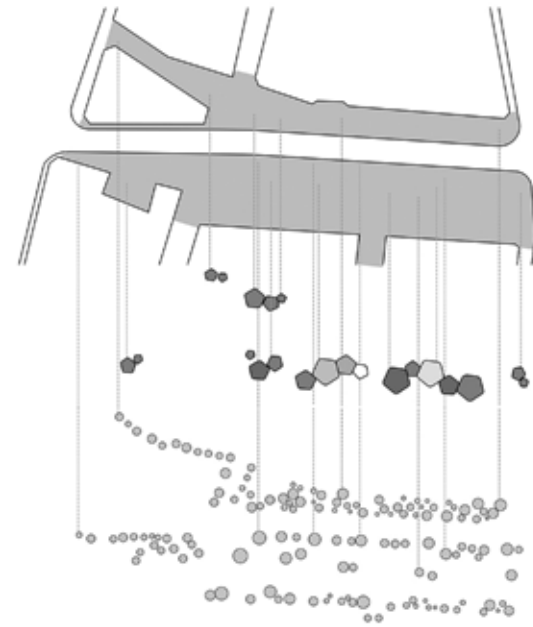
AZIONI SUL VUOTO

- Costruzione e Relazione



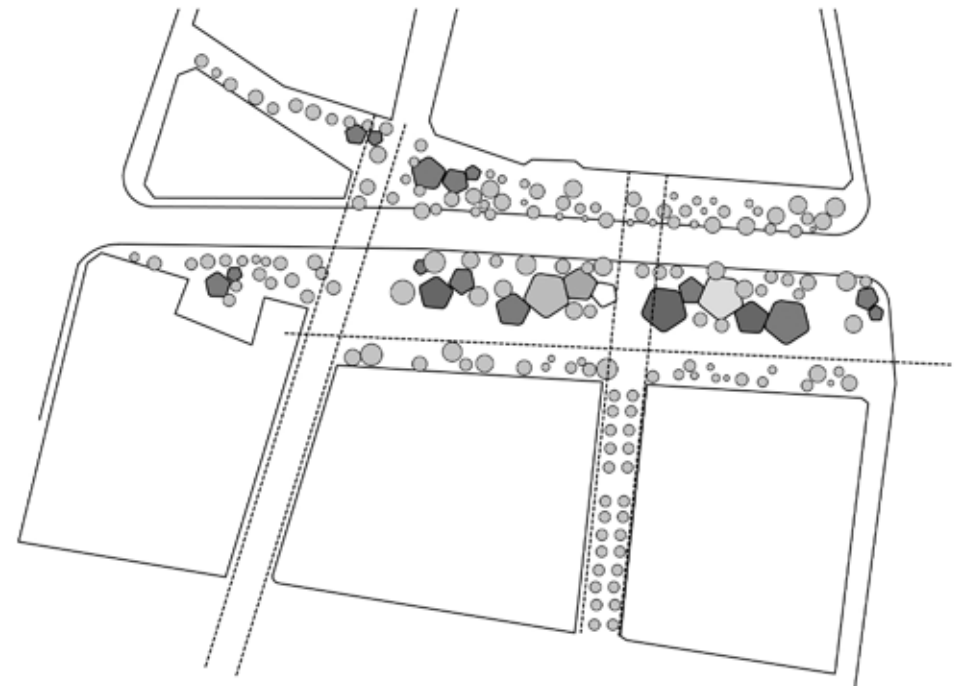
OPERAZIONI COMPOSITIVE SULLO SPAZIO

- Layering



I RISULTATI SPAZIALI

- Allineamenti con il sito





**Pink street ,
José Adriaio, Lisboa, 2012**

Il caso della Pink street rappresenta un caso estremo e minimale di lavoro sullo spazio aperto attraverso la superficie. Il progetto infatti lavora alla riqualificazione della strada di Cais do Sodré, un luogo vivace e denso di attività artistiche e ricreative, attraverso un semplice utilizzo del colore rosa nella verniciatura della superficie stradale con l'idea di unificare lo spazio urbano e creare un sistema definito e riconoscibile.

La proposta consiste quindi nel livellare il marciapiede con la strada, in modo da trasformare lo spazio esistente in un unico spazio pubblico senza barriere continue e di evidenziare col colore rosa l'intera superficie dello spazio aperto.

Questo semplice ed immediato gesto cromatico sulla strada diviene segnale di rinnovamento del progetto, e dà luogo ad uno spazio vivo, dinamico ed aperto ad attività multifunzionali.

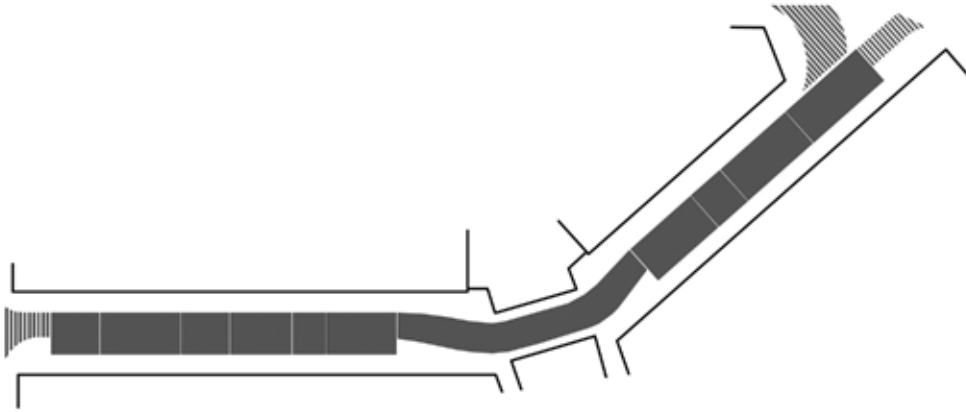
La continua superficie colorata è intervallata lungo il suo sviluppo longitudinale da linee bianche trasversali che definiscono degli ambiti, delle porzioni di superficie che traggono la misura ed il ritmo dalle attività a piano terra dei bar e locali che vi si affacciano definendo quindi aree di pertinenza nel disegno della superficie continua. Il disegno poi si arricchisce di un ulteriore layer costituito da otto MUPIS, una sorta di totem che rimandano per forma a dei cartelloni pubblicitari e che sono utilizzati per eventuali mostre artistiche all'aperto o semplicemente per pubblicizzare gli eventi che si svolgono nella strada.

Il progetto tende in maniera semplice, e a distanza di anni si può dire con successo, a definire un unico ambito urbano riconoscibile, quasi un interno urbano, un luogo nuovo che identifica già nel suo stesso nome l'immagine e l'uso.



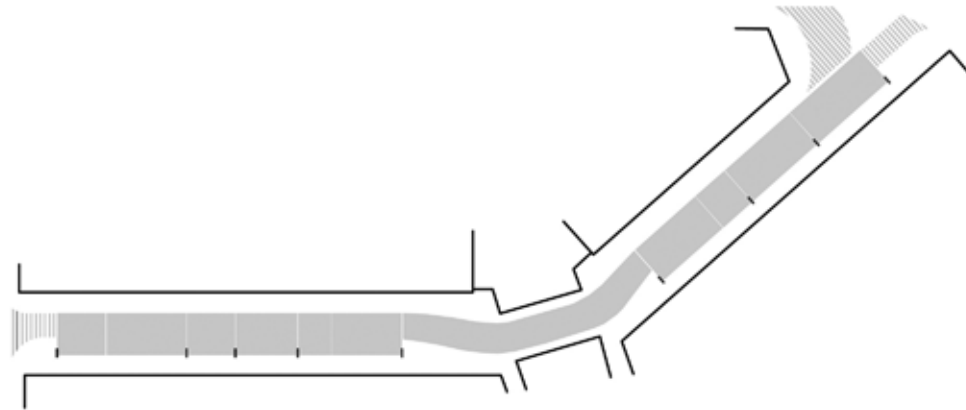
DISPOSITIVO FORMANTE LO SPAZIO APERTO

- Superficialità piana



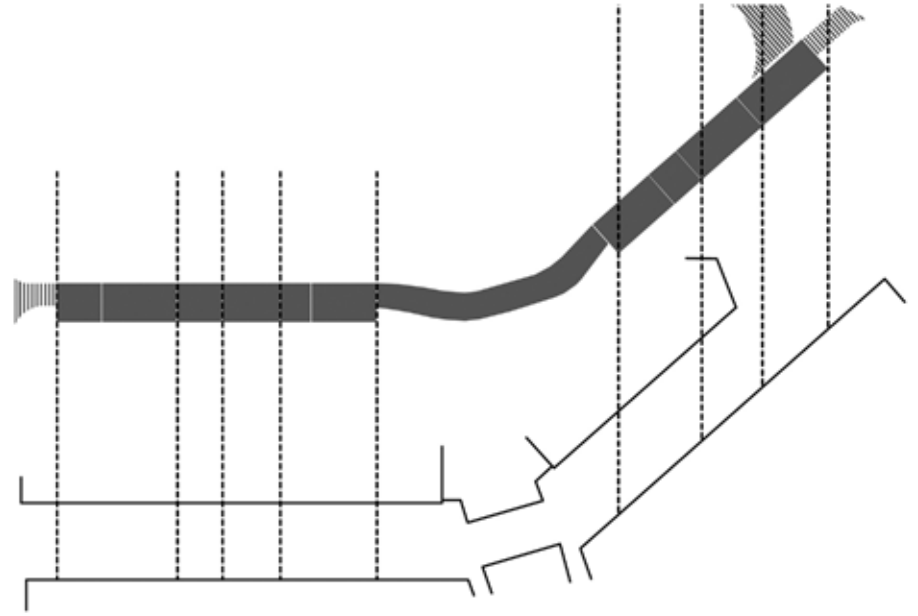
AZIONI SUL VUOTO

- Costruzione e Relazione



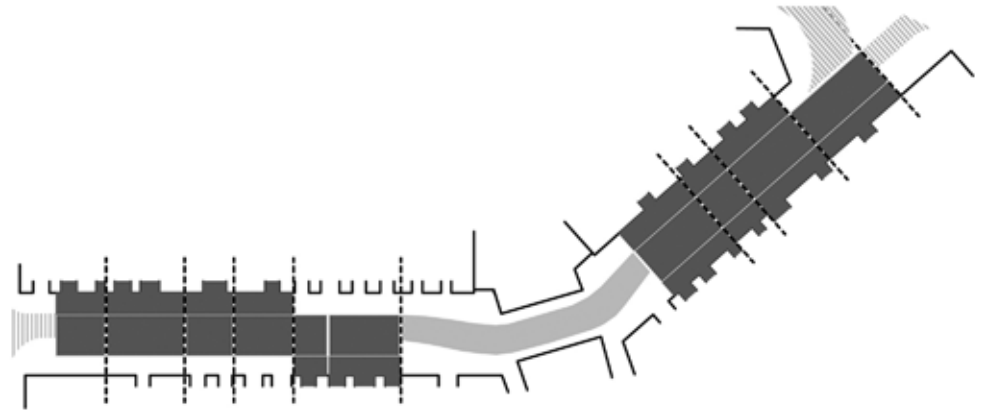
OPERAZIONI COMPOSITIVE SULLO SPAZIO

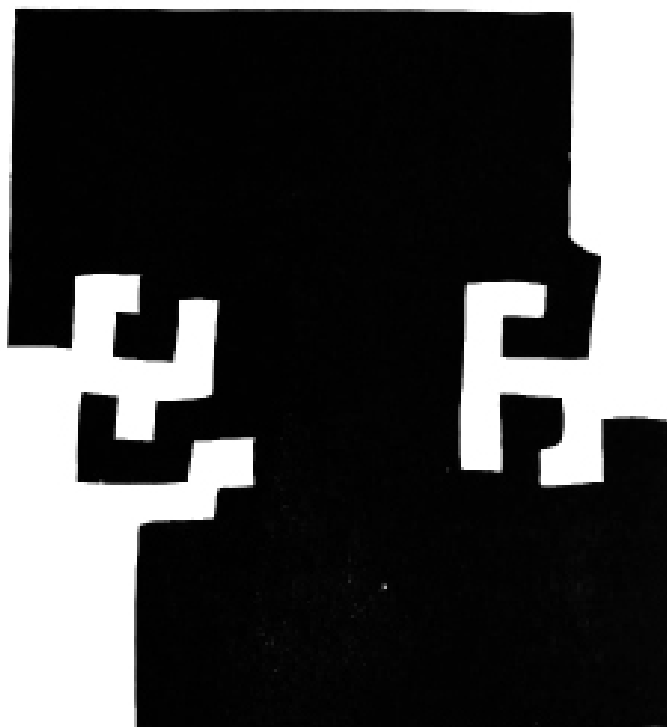
- Layering



I RISULTATI SPAZIALI

- Il piano terra come regola





Superficialità profonda (deep surface)



Quella definita dal nome “Superficialità profonda” è un dispositivo che considera le azioni progettuali sul suolo di tipo tridimensionale, come scavi, incisioni e depressioni. Un lavoro sul suolo di questo tipo determina una ricchezza altimetrica e di sezione dello spazio architettonico definendo ambiti spaziali precisi all'interno del vuoto continuo.

Osservando i progetti contemporanei si può notare come il lavoro in profondità sul suolo sia sempre più presente quale dispositivo principale del disegno dello spazio aperto e nella sua integrazione con il costruito, tanto da fondere, nei casi più estremi, il terreno con l'edificio stesso.

“Proprio i movimenti di terra nell'ultimo decennio sono diventati uno dei principali soggetti dello spazio pubblico; [...] Oggi i tagli nel terreno, i rilevati e la resa geometrica delle zolle, ci raccontano la sempre più evidente tendenza di arricchire l'architettura con qualcosa che la trascenda, la elevi a racconto simbolico di massa”¹⁶.

In questo senso numerose esperienze artistiche hanno utilizzato il suolo quale materiale principale di dialettica massiva tra uomo e terra, come nei lavori dell'artista americano Michael Heizer che nello scavo del suolo trova lo strumento espressivo per la sua poetica. Una delle sue opere più importanti, il *Double Negative*, si configura attraverso due profondi solchi nel terreno, messi a contrasto con le corrosioni naturali dei canyon vicini, tanto grandi da rendere cosciente il fruitore della sua piccolezza di fronte allo scavo, uno spazio atemporale e che vincola lo sguardo verso l'alto ponendo l'osservatore in contatto con sé stesso.

In questo senso come Bernardo Secchi nel suo scritto «Progetto di suolo 2» affermava si può dire come il progetto di suolo riesca a “trasformare una topografia in una topologia, sequenze di luoghi riconoscibili che riescano a esprimere il senso di uno spazio urbano: il senso, non la funzione e nemmeno il ruolo”¹⁷.

Il lavoro in profondità nella superficie consente quindi al progetto di arricchirsi di significati ulteriori, di assumere uno spessore consistente e di conformare una complessità di spazi.

I casi studio analizzati sono quattro: il progetto Between Cathedrals di Campo Baeza a Cadice, la Praça D. Diogo de Menezes di Miguel Arruda, la riqualificazione della Ribera das Naus e il Miraduro de Santa Catarina a Lisbona di PROAP.

Eduardo Chillida, Hommage Joan Miro, 1973.



**Between Cathedrals,
Alberto Campo Baeza, Cadice, 2009**

Si tratta di uno dei pochissimi progetti di spazio urbano dell'architetto spagnolo e si configura come ridisegno di un'area tra le due cattedrali di Cadice a diretto contatto con il mare.

La specifica collocazione urbana e la forma dei suoi confini danno vita ad uno spazio particolare, una "recinzione aperta" in cui i tre fronti degli edifici storici fanno da fondale compatto all'apertura totale sul mare. Questa condizione è sottolineata attraverso la volontà progettuale di rivestire il palazzo Vescovile, che definisce il lato parallelo al mare, della stessa pietra con cui sono costruite le due cattedrali poste ai due lati, in modo da rendere omogeneo il recinto aperto definendo così lo spazio nella sua immagine da mare come un interno.

Il gesto compositivo è nella definizione di nuovo piano sollevato dal suolo attraverso una maglia regolare 3x3 di pilastri e travi in acciaio che copre e protegge gli scavi archeologici presenti e che diventa la nuova quota per la piazza sovrastante, uno spazio pubblico aperto al mare e liberato dalla vista dal traffico veicolare.

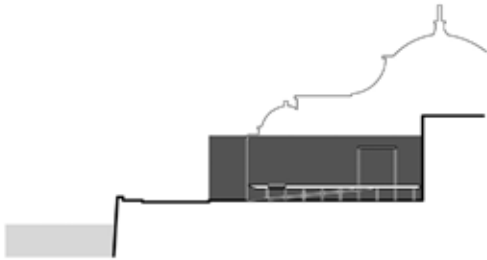
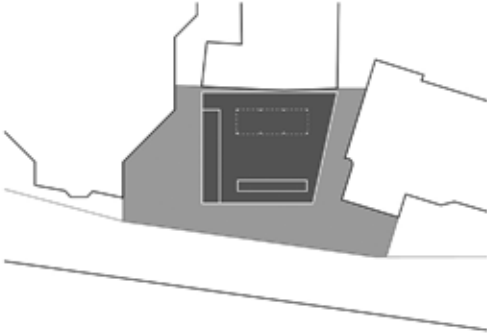
Il nuovo suolo, totalmente in marmo bianco, disegna così una nuova linea d'orizzonte che definisce un paesaggio libero dal contesto e astratto nel relazionarsi direttamente con il mare aperto.

La composizione di questa piazza/soilo è poi completata attraverso un solco che diviene seduta di fronte al mare e da una leggera struttura che copre parte della piazza. Questa relazione tra suolo artificiale ed elemento trilitico, che rimanda all'architettura delle acropoli, è tipico della poetica di Campo Baeza, in numerose case unifamiliari infatti si ritrova questa specifica tipologia che l'architetto chiama "podì belvedere". Questi sono spesso grandi suoli stereometrici che definiscono nuove linee orizzontali nel paesaggio sui quali la struttura trilitica definisce l'aspetto tettonico della leggerezza inquadrando la vista.



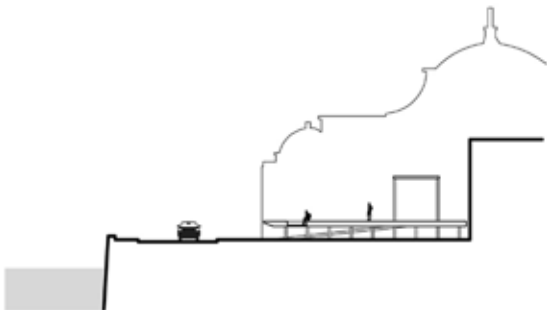
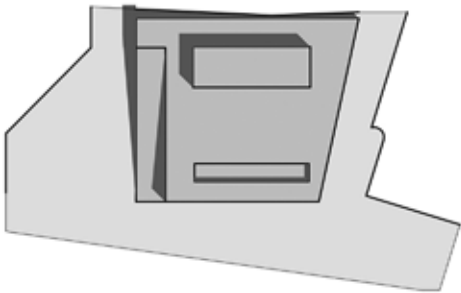
DISPOSITIVO FORMANTE LO SPAZIO APERTO

- Superficialità profonda



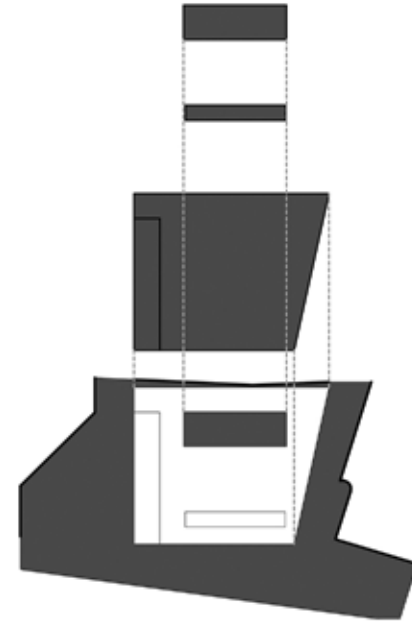
AZIONI SUL VUOTO

- Astrazione e Evocazione



OPERAZIONI COMPOSITIVE SULLO SPAZIO

- Layering
- Recinzione aperta



I RISULTATI SPAZIALI

- La piazza come regola





**Praça D. Diogo de Menezes,
Miguel Arruda, 2008**

Il progetto della Praça Diogo de Menezes a Cascais di Miguel Arruda mostra un modo differente, rispetto al caso precedente, di lavoro sul suolo nella conformazione dello spazio aperto in relazione alla preesistenza storica. L'area di progetto è infatti a diretto contatto con la fortezza sul mare della città di Cascais ed è caratterizzata da un suolo in pendenza.

La scelta progettuale dell'architetto portoghese si struttura attraverso un lavoro sul raccordo delle quote e sul disegno di una superficie di suolo che relazionandosi alla fortezza la mette in evidenza esaltandola nella sua importanza formale.

La scelta di una grande superficie bianca di cemento, in opposizione allo spazio verde richiesto in partenza, definisce un piano orizzontale astratto da cui emerge la massa materica della fortezza in tutta la sua imponenza.

Il progetto di suolo si definisce così in due superfici che, partendo alla pari nel punto di quota più elevato, procedono in maniera distinta; una infatti segue il decrescere della pendenza e si raccorda alla parte bassa e l'altra si tiene a quota costante ospitando al di sotto i garage, definendo due piani distinti della piazza.

Il piano che scende e si raccorda alle quote basse costeggia il muro della fortezza dando vita così ad un camminamento che trova la sua definizione spaziale tra il muro e la parete vetrata dei garage.

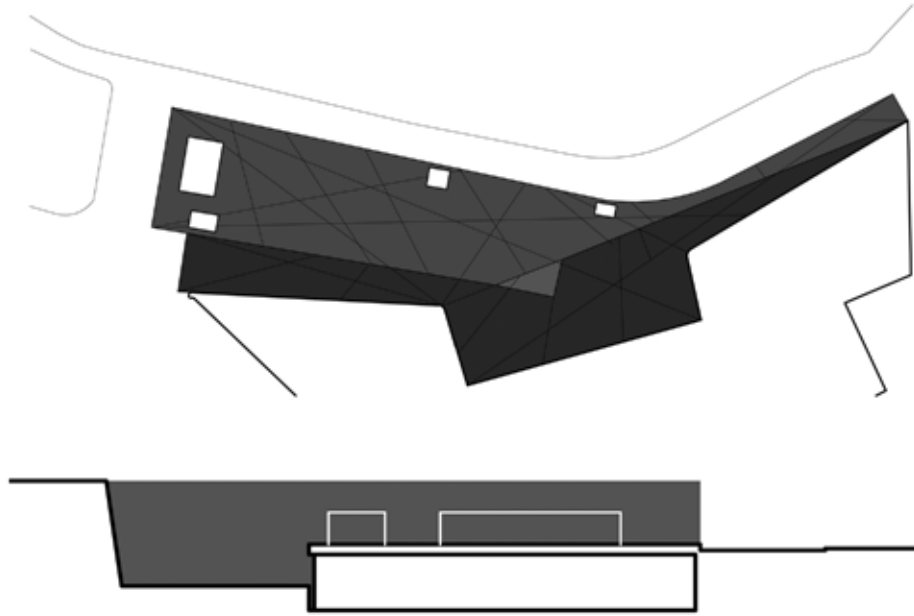
La superficie che resta in piano invece si raccorda alla strada adiacente diventando un podio da cui vedere il mare e osservare la fortezza nella sua interezza.

La composizione è poi completata attraverso una sovrapposizione di due layer, uno rappresentato dalle quattro scatole di vetro che servono come punti di discesa e risalita dai garage e l'altro composto da lunghe linee disegnate a terra che come una mappa di navigazione definiscono una trama di reazioni e mettono in evidenza le ragioni geometriche delle forme dei due suoli.

Entrambi i layer sono inoltre illuminati da LED colorati, emergendo così ulteriormente di notte come elementi di riferimento contemporanei che si relazionano e fanno da sfondo alla grande fortezza che domina la scena della piazza.

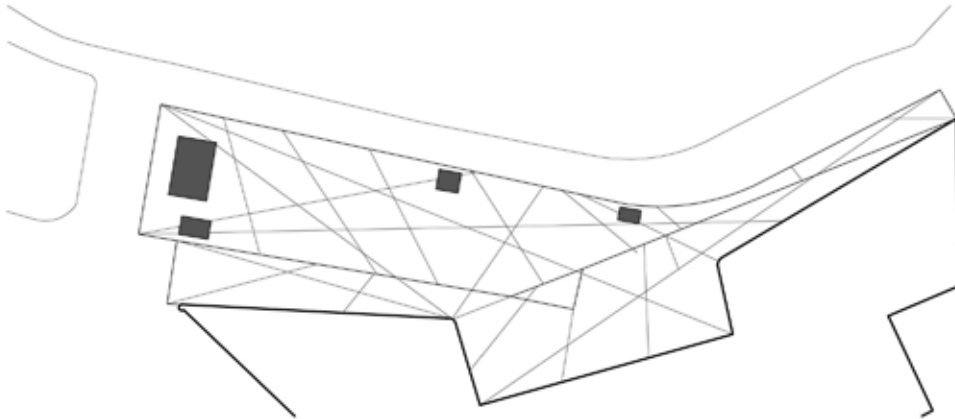
DISPOSITIVO FORMANTE LO SPAZIO APERTO

- Superficialità profonda



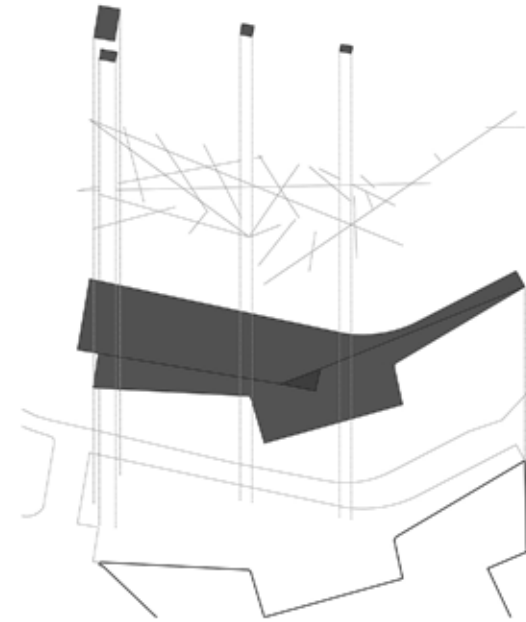
AZIONI SUL VUOTO

- Costruzione e Relazione



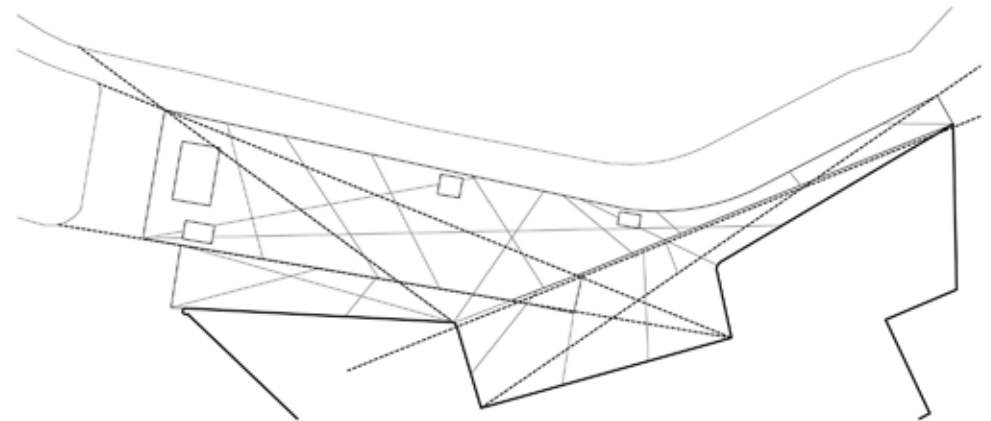
OPERAZIONI COMPOSITIVE SULLO SPAZIO

- Layering



I RISULTATI SPAZIALI

- Il castello come regola





**Ribera das naus ,
PROAP, Lisbona,2009**

La riqualificazione della Ribera das Naus, spazio urbano di recente costruzione sul fiume Tago in pieno centro città, rappresenta un'interessante operazione urbana attuata attraverso un uso diversificato del dispositivo architettonico del suolo.

La particolarità di questo spazio urbano inedito per la capitale lusitana risiede già nella sua stessa condizione storica, in quanto luogo destinato a cantiere navale, in cui il fiume Tago entrava naturalmente a creare un bacino portuale.

Da sempre è esistita per questo motivo una forte relazione con l'acqua e una condizione di assoluta assenza di spazio pubblico. Si struttura così un progetto, che sin dall'idea di partenza intende donare finalmente a quest'area quel valore pubblico e di relazione con fiume che non ha mai potuto avere nella storia.

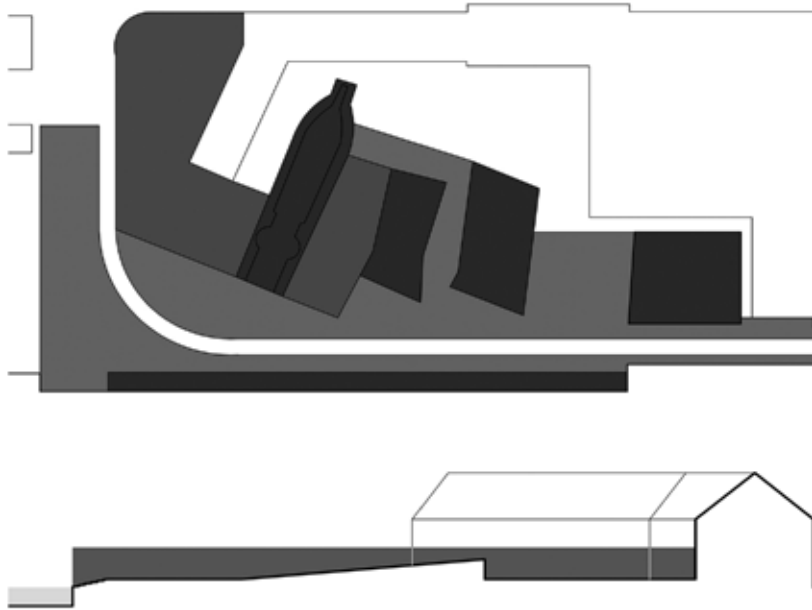
Il ridisegno della sponda attraverso un gesto astratto forma una «spiaggia urbana» con l'andamento degradante della rampa che entra fino in acqua e misura le fluttuazioni della marea. Un'ulteriore operazione che relaziona direttamente il progetto con l'acqua è l'apertura della *Doca da Caldeira* con cui il fiume entra nello spazio urbano oltrepassando la cesura prodotta dalla strada.

Le due grandi rampe verdi, zolle belvedere, sono invece un richiamo alla storia del luogo perché simboleggiano gli spazi per l'alaggio delle imbarcazioni del cantiere. Questi due grandi podi ricoprono un ruolo centrale per lo spazio e uno dei principali attrattori dell'area. La loro forma e disposizione inoltre spinge lo sguardo al fiume portando a dare le spalle all'edificio dell'arsenale, ed aggiungendo così un nuovo layer contemporaneo a quella che è la stratificazione del luogo.

Nelle intenzioni di progetto questo spazio è inteso come uno spazio elementare, quasi vuoto, che funge da supporto alle diverse funzioni che con il tempo possano essere integrate e modificate, un vuoto flessibile e aperto ai diversi usi futuri, un modo per questo contemporaneo di guardare allo spazio pubblico.

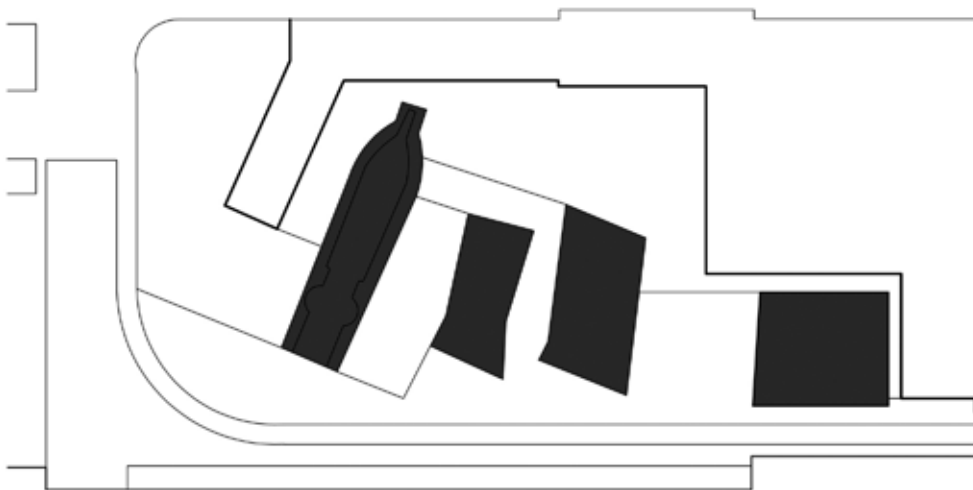
DISPOSITIVO FORMANTE LO SPAZIO APERTO

- Superficialità profonda



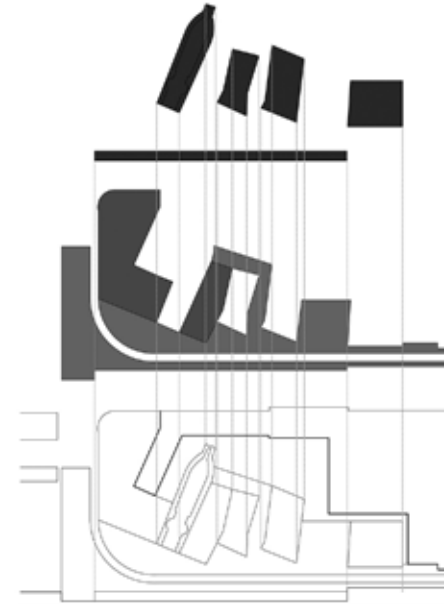
AZIONI SUL VUOTO

- Costruzione e Relazione



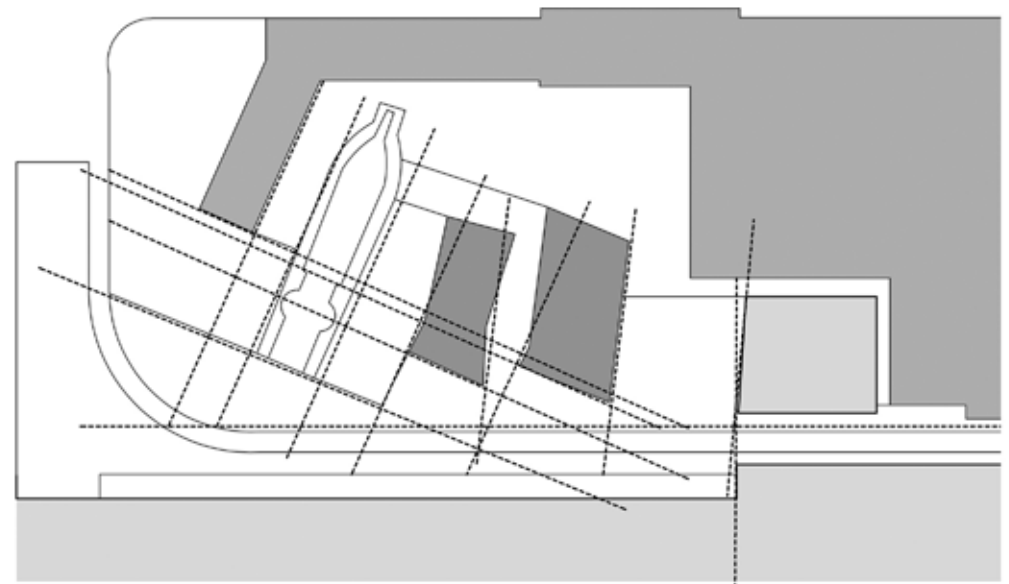
OPERAZIONI COMPOSITIVE SULLO SPAZIO

- Layering
- Recinzione aperta



I RISULTATI SPAZIALI

- Allineamenti con il sito





Miraduro de Santa Catarina, PROAP, 2013

Il progetto per il Miraduro di Santa Catarina a Lisbona del gruppo PROAP rappresenta un'opera di riconfigurazione di uno spazio urbano esistente a cui il progetto cambia i connotati attraverso un lavoro sul suolo e sulla sua relazione con il paesaggio dal Miraduro.

Qui l'orografia molto pendente della collina ha definito in maniera naturale la creazione di un belvedere con vista aperta sul Tago e sul Ponte 25 de Abril, uno spazio urbano di piazza che all'interno del denso e fitto tessuto storico di Lisbona trova un improvviso punto di apertura verso il paesaggio.

Il progetto quindi vuole interpretare questa condizione orografica specifica attraverso un lavoro di astrazione volumetrica mediante una pavimentazione in lastre calcaree orientate in maniera ortogonale dal fiume con il quale vuole entrare in contatto.

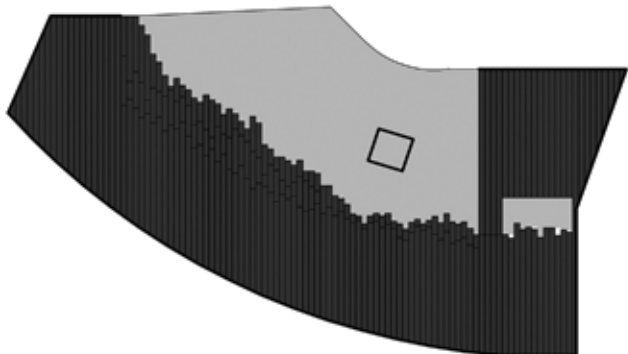
La pavimentazione assume uno spessore quando le lastre, lungo la pendenza del miraduro si frammentano assecondando e ridisegnando la pendenza naturale del terreno. In questo modo, prima che poi la pavimentazione diventi piana e quindi lasci spazio alla terrazza nella parte terminale, questo gioco di astrazione volumetrica del terreno fa sì che le lastre calcaree disegnino dei gradoni che diventano sedute, dei veri e propri spalti rivolti verso lo spettacolo offerto dalla vista panoramica offerta dal miraduro.

In questo semplice e minimale esempio di lavoro attraverso una superficie spessa, si evidenzia come le regole che sottendono al progetto siano il paesaggio e il fiume da un lato e la condizione orografica dall'altro, che diventano input precisi nel disegno del suolo.



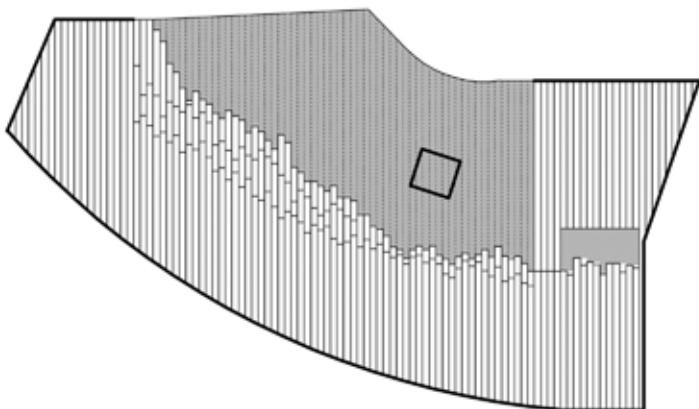
DISPOSITIVO FORMANTE LO SPAZIO APERTO

- Superficialità profonda



AZIONI SUL VUOTO

- Astrazione e Evocazione



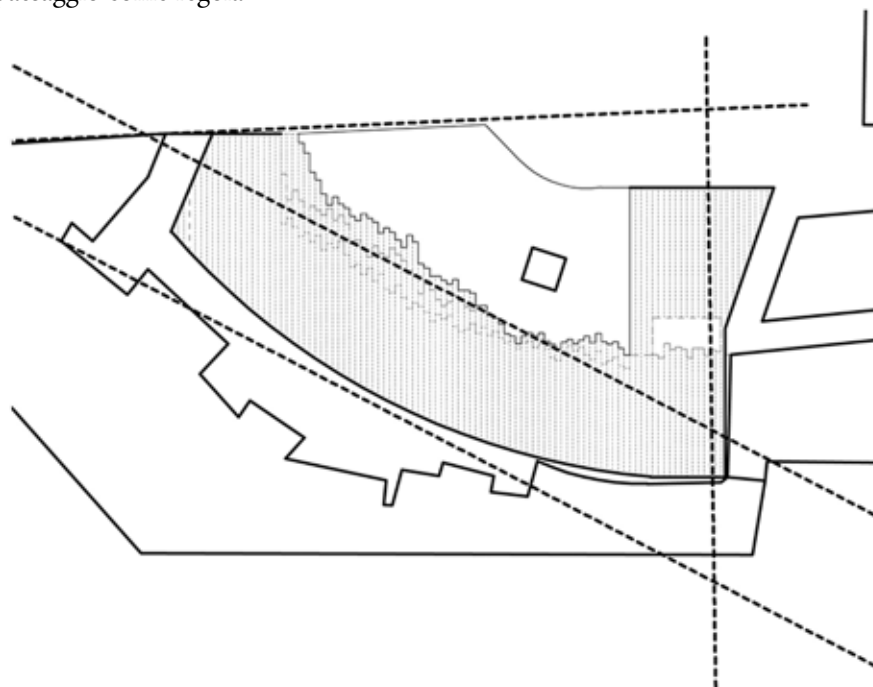
OPERAZIONI COMPOSITIVE SULLO SPAZIO

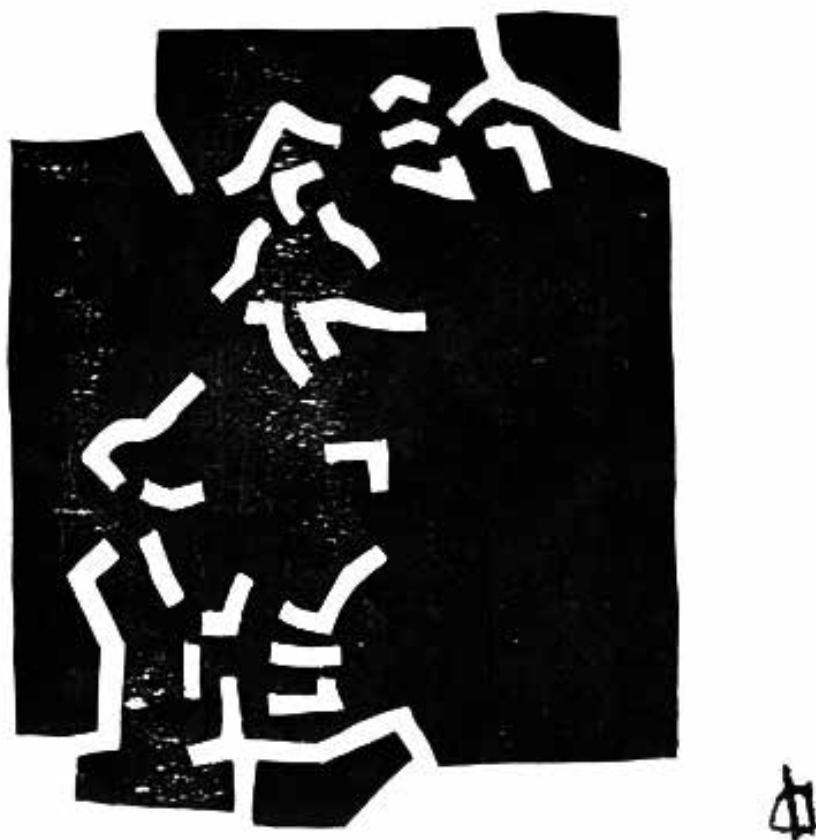
- Layering



I RISULTATI SPAZIALI

- Il paesaggio come regola





Densificazione



La Densificazione è l'ultimo dispositivo individuato, la condizione più estrema di lavoro nel vuoto, ovvero una composizione che avviene attraverso l'inserimento di oggetti nello spazio, capaci attraverso la loro collocazione e qualità materica di divenire fulcri e definire quindi delle spazialità costruite entro sé stesse e quindi del tutto indipendenti dal contorno costruito.

La densità quindi, in quanto concentrazione compositiva di gesti architettonici, diviene un dispositivo di fondamentale importanza nella conformazione del vuoto e soprattutto della sua misura. La sapiente collocazione di elementi in uno spazio vuoto crea un meccanismo di relazioni tale da rendere quel determinato spazio misurabile e misurato allo stesso tempo, attraverso i nuovi materiali che vi sono disposti all'interno. La densità diviene quindi non solo misura di una specifica consistenza o concentrazione ma piuttosto si configura quale legame complesso tra elementi di differente consistenza e funzione, investendo non solo i pieni ma anche i vuoti della città e definendo così un'immagine complessiva della struttura della città, che ben interpreta la complessità del fenomeno urbano.

Espuelas a tal proposito sottolinea come «*la configurazione dello spazio pubblico richiede, come primo requisito, la densificazione ed il raggruppamento dell'edificazione che lo conforma, fino a perdere il carattere rurale, cioè l'identità con la campagna circostante, per acquisire la sua nuova condizione di piazza o di via*»¹⁸.

In questo modo si può guardare al tema della densità come ad un dispositivo estremamente versatile nella lettura e nel progetto di luoghi in un'ottica di complessità, uno strumento capace di mettere in gioco simultaneamente le differenti scale dimensionali di cui il territorio si compone, le diverse consistenze e quindi le differenti misure da combinare, pur mantenendo però il suo forte valore interpretativo della morfologia e dell'uso dello spazio.

I casi studio scelti per lo studio di questo dispositivo sono due casi spagnoli, modalità estreme di densificazione del vuoto attraverso l'uso della vegetazione che nel primo caso, la piazza della Cattedrale di Almeria di Alberto Campo Baeza, duplica lo spazio interno della cattedrale, mentre nel secondo caso, quello di Eco-Boulevard a Madrid di Ecosistema Urbano, genera in periferia un ampio asse pedonale scandito da tre grandi oggetti artificiali che si pongono quali poli attrattivi all'interno del grande vuoto.



Piazza della Cattedrale di Almeria, Alberto Campo Baeza, 1978

Si tratta di uno dei primissimi progetti di Alberto Campo Baeza e rappresenta probabilmente uno degli esempi più essenziali e sintetici della sua architettura.

La piazza storica del duomo di Almeria ha una forma compatta e costruita nel tempo attraverso un' "accumulazione chiusa" di edifici che definiscono un bordo chiaramente riconoscibile e uno spazio vuoto della piazza morfologicamente determinato.

L'operazione che struttura l'idea progettuale di Campo Baeza è molto semplice ma allo stesso tempo estremamente efficace nel dare forma e significato al grande spazio della piazza.

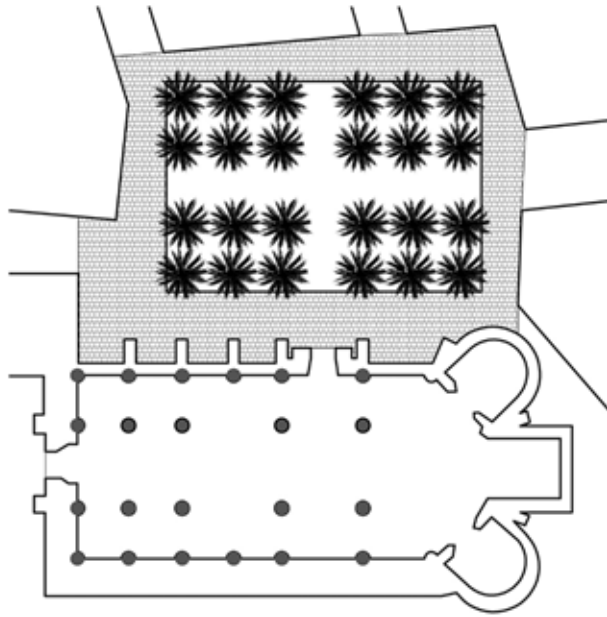
Il gesto di collocare 24 palme più alte della cattedrale e disporle attraverso la stessa maglia che scandisce la regola strutturale e spaziale interna della cattedrale stessa intende difatti densificare il vuoto attraverso un raddoppio spaziale della pianta della chiesa e trasformare di fatto idealmente lo spazio aperto della piazza in un interno architettonico, un'ideale ulteriore navata il cui soffitto è il cielo.

Si può parlare in questo senso davvero di un'«architettura senza architettura», un modo di dare forma e significato allo spazio senza per questo costruire volumetrie, ma solo attraverso un lavoro di manipolazione e densificazione del vuoto.



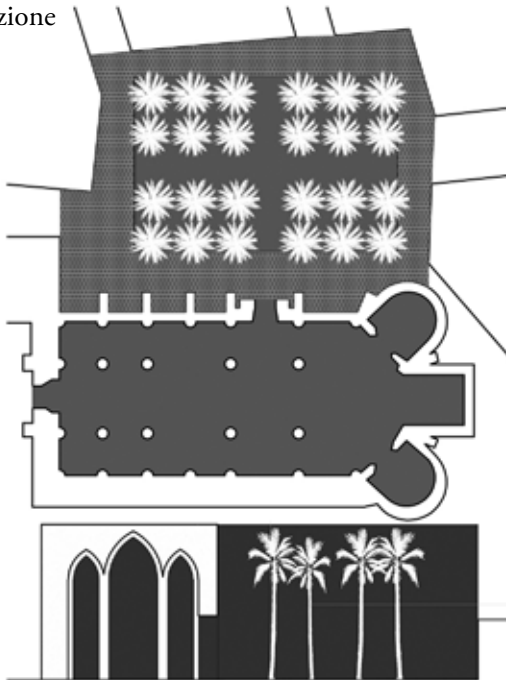
DISPOSITIVO FORMANTE LO SPAZIO APERTO

- Densificazione



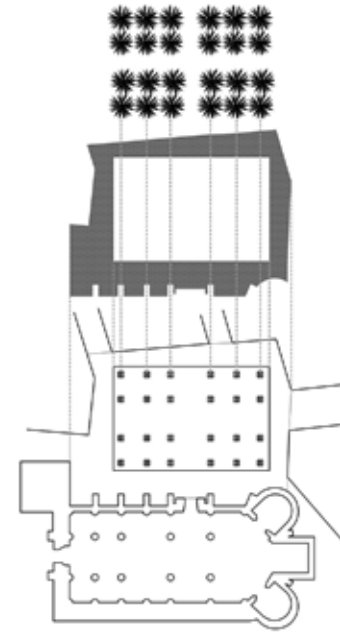
AZIONI SUL VUOTO

- Astrazione e Evocazione
- Costruzione e Relazione



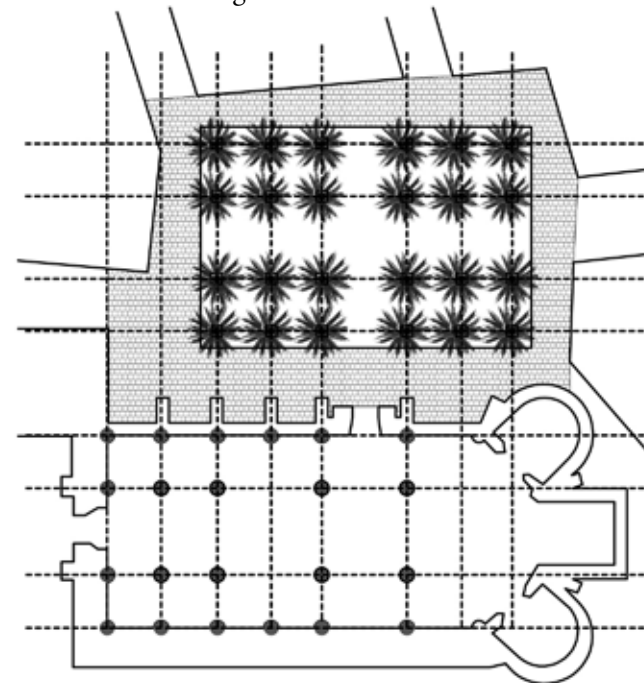
OPERAZIONI COMPOSITIVE SULLO SPAZIO

- Layering
- Accumulazione chiusa



I RISULTATI SPAZIALI

- La cattedrale come elemento di regola e misura





Eco-boulevard , Ecosistema Urbano, Madrid, 2007

Il progetto Eco-Boulevard si inserisce all'interno di un PAU (Programa de Actuacion Urbanistica) in un settore dell'area occidentale di Vallecas alla periferia Sud di Madrid, strutturato in una dozzina di *ensanches*, disposte lungo una spina dorsale costituita da un Boulevard verde di larghezza cinquanta metri per una lunghezza di circa cinquecento metri.

Tuttavia, gli alberi piantati in tutto il viale sono giovani e necessiteranno di tempo per poter formare lo spazio verde che il piano ha previsto, lasciando così un'area spoglia in attesa che il tempo gli fornisca la forma prevista.

La soluzione a questo problema è stata trovata nell'inserimento di tre grandi padiglioni cilindrici o "Alberi d'aria" con molteplici funzioni e usi, al centro del viale posti all'incrocio con i principali assi trasversali dell'impianto urbano, in attesa che la copertura arborea degli elementi vegetali piantumati si sviluppi tra questi.

Nello specifico si tratta di tre strutture cilindriche alte circa venti metri, costruite in acciaio zincato a supporto della crescita di piante rampicanti, pannelli fotovoltaici e diversi elementi specifici che le rendono utilizzabili per differenti attività pubbliche. Queste sono pensate come degli attrattori sociali, dei luoghi di aggregazione che tentano di restituire un senso di vita urbana ad un'area periferica. Il lavoro progettuale sul suolo è relativo al sollevamento da terra di queste strutture: li rende infatti disponibili ad ospitare le più varie attività sociali e giochi per bambini, elevandoli a veri e propri poli urbani per l'intero vicinato.

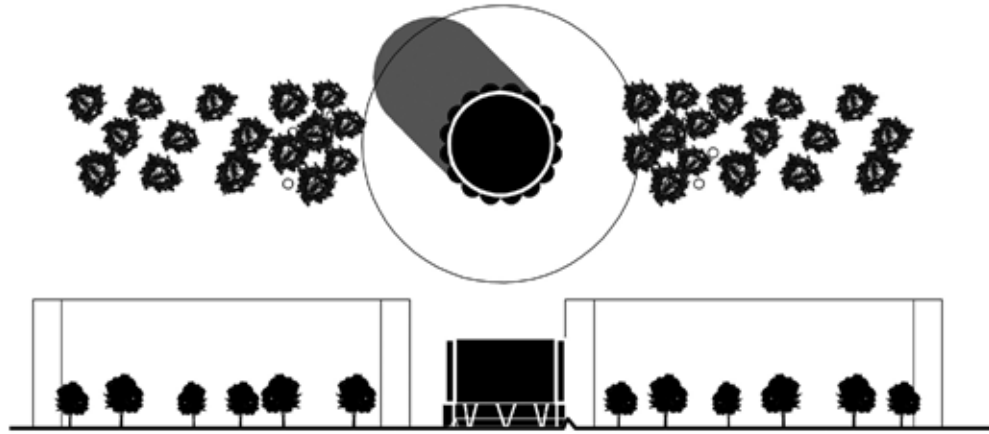
A questa valenza sociale di luogo urbano si aggiunge quella del landmark, i tre padiglioni infatti possono essere considerati un segno urbano forte tanto nell'immaginario attuale con il loro aspetto pieno e spettacolarizzato, tanto nel futuro quando gli alberi saranno cresciuti e i padiglioni smontati, lasciando così tre radure, tre vuoti all'interno della selva di alberi, in corrispondenza dell'incrocio con le strade, che configureranno ancora tre spazi urbani fondamentali per il quartiere nella gerarchizzazione degli spazi pubblici nell'ambito del disegno urbano del piano.

Si configura così un progetto in quanto traccia temporale, non più una forma chiusa determinata, ma un processo non deterministico, fatto di regole leggere e flessibili che muterà la sua forma nel tempo ma non il suo significato di spazio urbano.

In tal senso si può considerare il progetto Eco-Boulevard come una espressione molto riuscita ed interessante di progetto aperto, la cui previsione flessibile e a lunga gittata nel tempo lo rende un segno urbano forte e persistente, capace di dare in maniera innovativa forma, significato ed identità ad uno spazio urbano periferico.

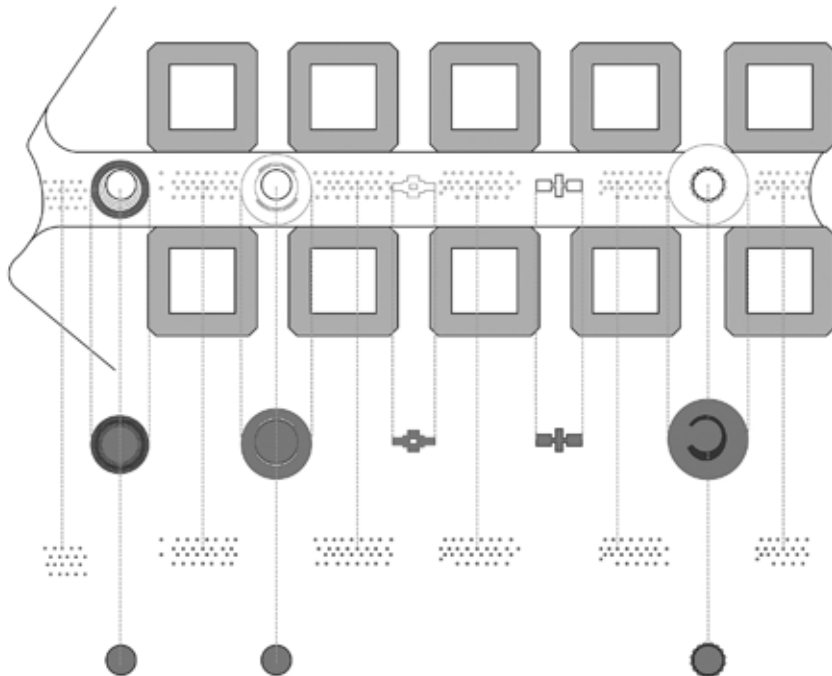
DISPOSITIVO FORMANTE LO SPAZIO APERTO

- Densificazione



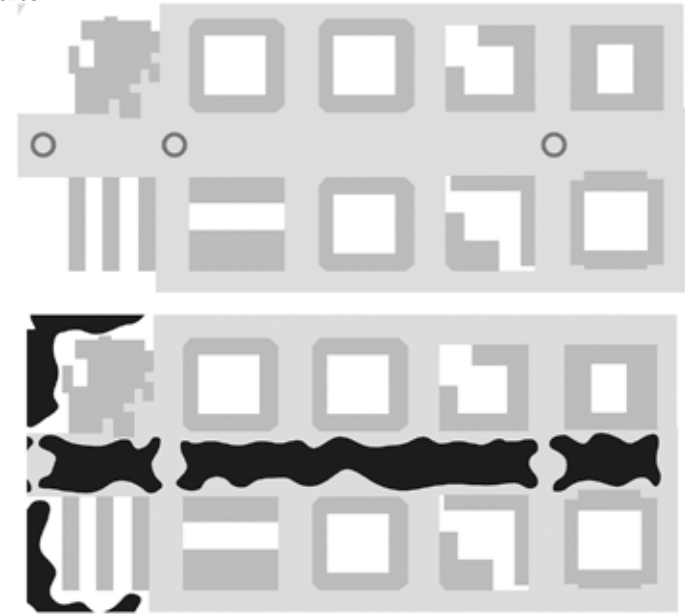
AZIONI SUL VUOTO

- Astrazione e Evocazione



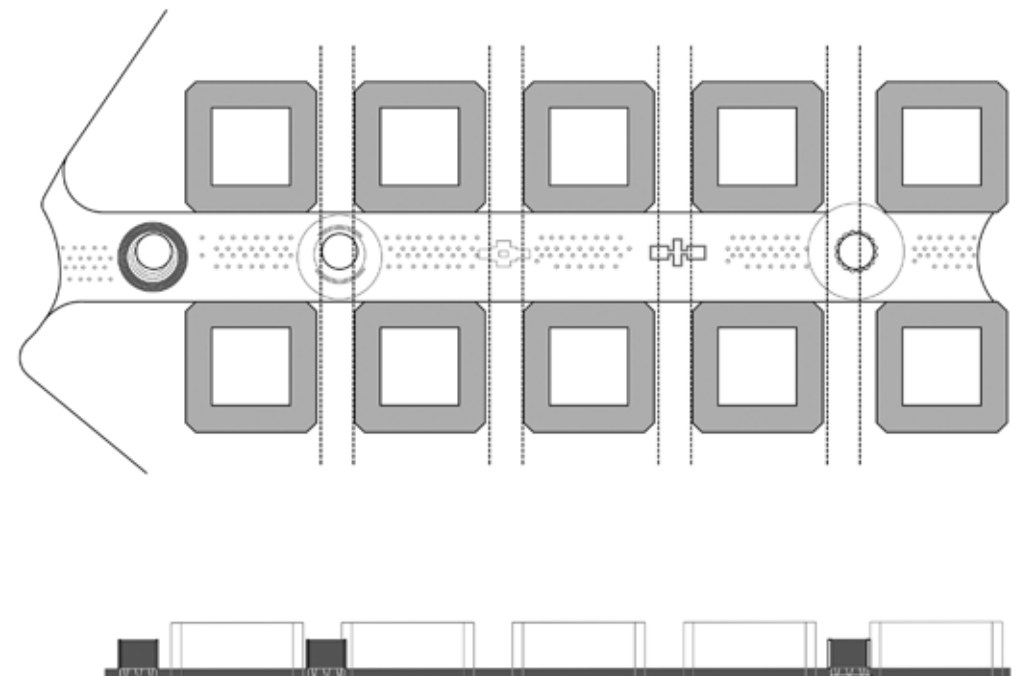
OPERAZIONI COMPOSITIVE SULLO SPAZIO

- Layering
- Progetto aperto



I RISULTATI SPAZIALI

- Allineamenti con il sito



Note

1. Michel Foucault, *The confession of the flash*, in *Power/Knowledge*, Harvest Press, Brighton, 1980
2. Chiara Toscani, *Le forme del vuoto spazi di transizione dall'architettura al paesaggio*, Maggioli Editore, Milano, 2011, p. 9
3. Cfr. Henri Focillon, *Vita delle forme-Elogio della mano*, Einaudi, Torino, 1990
4. Cfr. Colin Rowe e Fred Koetter, *Collage City*, Il Saggiatore, Milano, 1981
5. Paola Scala, *Elogio della mediocritas. La misura nel progetto urbano*, Cuen, Napoli, 2008, p. 105
6. <http://www.dezeen.com/2011/06/14/champalimaud-centre-for-the-unknown-by-charles-correa-associates/>
7. Aldo Aymonino, Valerio Paolo Mosco, *Spazi pubblici contemporanei: Architettura a volume zero*, Skira, Venezia, 2006, p. 103
8. Alberto Campo Baeza, *L'idea costruita*, Lettera Ventidue, Siracusa, 2012, pp. 52-53
9. Gianpaola Spirito, *Forme del vuoto*, Gangemi Editore, Roma 2011, p. 21
10. Kengo Kuma, *Dai volumi ai buchi*, in Aldo Aymonino, Valerio Paolo Mosco, op. cit., p. 209
11. Alfonso Acocella, Manuel Aires Mateus. *Lo spazio è il tema*, 27 giugno 2011, <http://www.architetturadipietra.it/wp/?p=4933>
12. Denise Scott Brown, *Presentazione*, in Aldo Aymonino Valerio Mosco, op. cit. , p. 10
13. Aldo Aymonino, Valerio Paolo Mosco, op. cit, p. 25
14. ibidem
15. Chiara Toscani, *Le forme del vuoto spazi di transizione dall'architettura al paesaggio*, Maggioli editore, Milano, 2012, p. 43
16. Aldo Aymonino, Valerio Paolo Mosco, op. cit, p. 253
17. Bernardo Secchi, *Progetto di Suolo 2*, in Aldo Aymonino, Valerio Paolo Mosco, op. cit p. 291
18. Fernando Espuelas, *Il vuoto: Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2004, p. 45

BIBLIOTECA MUNICIPALE VIA FRANCA DI NOLA	FUNZIONE CHIAMMABARDI	SEDE DEL CONSIGLIO DI CASTIGLIA E LEON	PIAZZA EXCOPOLAS	ESPANSIONE DEL JOANNEUR MUSEUM	HISTORY MUSEUM	CENTRO CULTURALE DO DOM SECCO
Miguel Arcada	PRIMA	Alberto Campolongo	Ecumenica Urbana	Steno e Sobiano	Steno e Sobiano	Miguel Arcada
DISPOSIZIONE	DISPOSIZIONE	RECINZIONE	RECINZIONE	POROSITÀ	POROSITÀ	POROSITÀ

PIAZZA SANTA BARBARA	PINK STREET	BETWEEN CATHEDRALS	PRACA D. DIOGO DE MENESES	RIBERA DAS NAUS	MIRADOURO DE SANTA CATARINA	PIAZZA DELLA CATTEDRALE DI AJAIBIA	ECO FOUNDERARY
Nitro e Sobiano	Joel Afron	Alberto Campolongo	Miguel Arcada	PRIMA	PRIMA	Alberto Campolongo	Ecumenica Urbana
SUPERFICIALITÀ PIANA	SUPERFICIALITÀ PIANA	SUPERFICIALITÀ PROFONDA	SUPERFICIALITÀ PROFONDA	SUPERFICIALITÀ PROFONDA	SUPERFICIALITÀ PROFONDA	DENSIFICAZIONE	DENSIFICAZIONE

SPAZIO APERTO FORMANTE LO DISPOSITIVO						
- COSTRUZIONE E RELAZIONE	- COSTRUZIONE E RELAZIONE	- DISOCCUPAZIONE ED ESTENSIONE	- IMPRESSIONE E ECCAVAZIONE	- IMPRESSIONE E ECCAVAZIONE	- IMPRESSIONE E ECCAVAZIONE	- IMPRESSIONE E ECCAVAZIONE
- IMPRESSIONE E ECCAVAZIONE	- IMPRESSIONE E ECCAVAZIONE					

- COSTRUZIONE E RELAZIONE	- COSTRUZIONE E RELAZIONE	- ASTRAZIONE E EVOCAZIONE	- COSTRUZIONE E RELAZIONE	- COSTRUZIONE E RELAZIONE	- ASTRAZIONE E EVOCAZIONE	- COSTRUZIONE E RELAZIONE	- ASTRAZIONE E EVOCAZIONE
						- ASTRAZIONE E EVOCAZIONE	

SPAZIO APERTO FORMANTE LO DISPOSITIVO						
- DISTORSIONE SCENICA	- SOLCO	- SOLCO	- SOLCO	- SOLCO	- SOLCO	- SOLCO
	- DISTORSIONE SCENICA	- RECINZIONE CHIUSA	- RECINZIONE CHIUSA	- RECINZIONE APERTA		

- LAYERING	- LAYERING	- LAYERING	- LAYERING	- LAYERING	- LAYERING	- LAYERING	- LAYERING
		- RECINZIONE APERTA		- RECINZIONE APERTA			- PROGETTO APERTO

SPAZIO APERTO FORMANTE LO DISPOSITIVO						
- L'EDIFICIO COME REGOLA	- LA MISURA INFINITA DELLO SPAZIO	- L'EDIFICIO COME REGOLA	- MODULO ESAGONALE COME REGOLA	- DENSITÀ GEOMETRICA	- L'EDIFICIO COME REGOLA	- L'EDIFICIO COME REGOLA

- ALLINEAMENTI CON IL SITO	- IL PIANO TERRA COME REGOLA	- LA PIAZZA COME REGOLA	- IL CASTELLO COME REGOLA	- ALLINEAMENTI CON IL SITO	- IL PAESAGGIO COME REGOLA	- LA CATTEDRALE COME ELEMENTO DI REGOLA E MISURA	- ALLINEAMENTI CON IL SITO

**SEI LETTURE TRASVERSALI POSSIBILI:
intrecci per una conclusione**

Le forme del vuoto

Il progetto dello spazio aperto contemporaneo

La misura , la densità e l'ordine geometrico

La disposizione

Lo scavo

La scatola

Technology is not subverting art without opposition. The New Combine, to put it another way, has its enemies, honorable enemies—many of them deeply involved, on every level, with contemporary work. Their complaints, whatever the source or the vocabulary, reveal at base certain familiar dispositions—to see technology as an alien, inhuman force, to associate its use in art with mere “gimmickry,” and, finally, to fear any surrender of control by the artist himself over the technological materials involved in his work.

To oppose technology in art is to oppose it in life, for technology is as much a part of man as his home or his road or his clothes; in company with all these, technology is surely *nonhuman*, but man alone can render it *human*. It is man alone, moreover, who reduces material of any kind to the level of gimmickry. There is nothing inherently superficial in a light bulb, as there is nothing inherently noble in pigment. If the oceans of oil wasted upon imitation of the great abstract painters in the 1950s did not wash away this folly, nothing ever will. It seems we must learn again that art can incorporate any material and any process, when employed in the service of the imagination.

That technology is a neutral, not a negative tool, is conceded by the best of the humanists, by those engaged in a rear-guard defense of Western art and civilization against what they consider the excesses of the present, both in politics and in art. When Lewis Mumford, the dean of these guardians, compared technology to the walls of a prison, he also took pains to add that we built the walls, “even condemned ourselves to a life-term. . . . But those . . . walls are not eternal.”

On the difficult issue of “human control,” however, the split between new and old is profound. It is no accident that the literary and critical establishments reserved their greatest scorn over so long a period for John Cage, who has distilled in his articles and lectures, as well as his music, the ideas most repellent to the humanists; they are ideas, moreover, that have been realized in the work of many artists, among them Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Allan Kaprow, Robert Whitman, the choreographer Merce Cunningham and a whole train of young composers. When Cage recommends, to take just one example, the use of chance methods in composition—the flipping of a coin to determine the order of sounds in music—on the ground that such procedure “brings us closer to nature in her manner of operation,” he strikes at the root of Western esthetics as it has been defined since the Renaissance. (To Mumford, for example, one of art’s central tasks is to “arrest life in its perpetual flux . . . detach itself . . . in its total final perfection.”)

Cage has not been the only influence on the movement variously described as neo-dada, to be sure; surrealism, Oriental philosophy, Marcel Duchamp, all have contributed, as well as dada. There are wide differences of approach between Cage and Duchamp, Rauschenberg and Kaprow, dada and surrealism, but the net effect of the work produced by them has been an erosion of the line between art and life, between, in effect, greater and lesser degrees of subjective control. The “found objects” in a combine by Rauschenberg turn us out toward the world, away from art, as do the “found sounds” in a Cage concert; when we perform in a happening, we perform as ourselves, not as created (and therefore arrested) characters.

Poetry, mystery and pleasure

It is only natural, then, that these artists—and all those influenced by them, deeply or slightly, from Robert Morris to Charles Krazier—should embrace technology with undisguised lust. For the machine offers the best of all roads away from the self and its inherent limitations. Let the computer then provide us with tables of random numbers, let random sound waves light our dance, let the evening’s television fax provide us with images for our large screens (as in Robert Whitman’s “Two Holes of Water—2,” presented as a part of “Nine Evenings”). The more independence we can cede the machine, from a Cagean point of view, the more interesting, indeed, the more *fun*, it becomes, for it takes forms no earthbound ego might imagine. Recall that Billy Klüver concluded his preparatory remarks for “Nine Evenings” with a reference to the Chinese fireworks of three thousand years ago as “maybe the first use of advanced technology to give poetry, mystery and pleasure to the people. I feel that our performances will have some affinity to these long-forgotten forerunners.”

If it is difficult for the humanist to endorse this position, he can—and must—come to terms with its historicity. There is not only the whole tradition of artifice behind it, but also certain analogous responses, responses based so deeply in our sensibilities that they barely admit rational explanation. When we play the machine for its own sake—and enjoy it on the same basis—we merely confirm on a new level that love for the thing itself implicit in abstract expressionism as well as the found object. The abstract painters taught us to discard the search for illusion and for meaning in a canvas, to look upon form only as form, color only as color; it is a lesson transferable to computer graphics. The disposition to enjoy the *Ding an sich* is beyond recall; no amount of lecturing in defense of meaning can stay its course.

There is, for all that, a strong countercurrent on the issue of

“La forma più semplice di carta geografica non è quella che ci appare oggi come la più naturale, cioè la mappa che rappresenta la superficie del suolo come vista da un occhio extraterrestre. Il primo bisogno di fissare sulla carta i luoghi è legato al viaggio: è il promemoria della successione delle tappe, il tracciato di un percorso.[...]”

La carta geografica, insomma, anche se statica, presuppone un’idea narrativa, è concepita in funzione d’un itinerario, è un’Odissea” (Italo Calvino)¹

Questa ultima parte del lavoro di tesi denominata “Itinerari” rappresenta la chiusura della ricerca e allo stesso tempo si propone come un’apertura a infinite letture possibili del lavoro svolto, conferendo in questo modo allo studio la qualità di strumento aperto e soprattutto punto di partenza per ulteriori futuri sviluppi.

Letteralmente il termine itinerario significa “percorso che si segue o s’intende seguire in un viaggio, in una spedizione [...], comprendente per lo più un certo numero di tappe”, e quindi porta in sé il significato di percorso preciso all’interno di territorio vasto, così come può esserlo il lavoro di ricerca, e soprattutto presuppone la presenza di tappe, quindi un percorso che si compie per parti e nel quale le tappe ricoprono un grande valore.

Questo termine è stato scelto, dunque, in quanto fortemente caratterizzante l’obiettivo finale della ricerca e lo stesso spirito aperto del metodo utilizzato che non voleva portare alla definizione di un manuale di regole pronte per essere utilizzate nel progetto dei luoghi. Il metodo di ricerca seguito si è strutturato secondo l’idea del viaggio, metafora del percorso progettuale come percorso creativo, libero ma non arbitrario, non dogmatico ma allo stesso tempo non privo di regole, incrociando differenti ambiti tematici per definire attraverso delle tappe, alcune tra le tante possibili, la chiave per leggere diverse configurazioni spaziali mediante l’aiuto di uno strumento analitico-progettuale aperto e sensibile a differenti letture trasversali.

Un metodo che assume comportamenti che cercano di tenere unite – parafrasando Umberto Galimberti– l’etica del viaggiatore e quella del viandante³: il primo sa tracciarsi una via da seguire perché ha punti di partenza e punti di arrivo non occasionali, conosce il valore del tempo perché attraverso di esso costruirà la dimensione storica del suo viaggio. Il secondo –il viandante– ha dalla sua la curiosità, la libertà di aderire di volta in volta ai paesaggi che incontra, di rinnovare continuamente i suoi punti di arrivo in continui ricominciamenti⁴.

Obiettivo della tesi attraverso gli Itinerari è dunque quello di offrire una guida

Sol Lewitt, *From the Word Art Blue Lines to Four Corners, Green Lines to Four Sides, and Red Lines Between the Words Art on the Printed Page*, 1972.

per questo viaggio nel progetto dello spazio aperto, che non può allontanarsi dall'etica del viaggiatore che percorre una via per arrivare a una meta, ed allo stesso tempo fornire una possibilità, quella del viandante, disponibile ad analizzare il caso per caso, senza perdere la misura della propria azione.

Gli itinerari offrono quindi una mappa di orientamento per l'esplorazione del lavoro di ricerca, una lettura tematica che attraverso collegamenti ipertestuali e trasversali crea una serie di layer e sovrascritture che arricchiscono ulteriormente la qualità del lavoro svolto.

Alla sequenza attraverso cui è stato strutturato il lavoro, articolato in Ricerca teorica, Conversazioni e Dispositivi, che delinea una successione lineare e logica dall'approccio teorico fino all'atto pratico del progetto attraverso i Dispositivi, passando per il racconto dell'esperienza sul campo fornito dai progettisti nelle Conversazioni, si possono sovrapporre traiettorie di lettura ulteriori che definiscono una fitta rete di relazioni nel testo.

Questa operazione può ricordare concettualmente quella rappresentata da un'opera di Sol Lewitt intitolata *From the Word "Art": blue lines to four corners, green lines to four sides and red lines between the words "art" on the printed page*, in cui l'artista americano individua la parola arte in una pagina di testo cerchiandola più volte e connettendo tutte quelle trovate attraverso linee di differente colore e significato topografico. L'opera rappresenta una trama di relazioni trasversali nel testo, sul quale disegna una mappa di linee che fanno emergere la parola arte, e quindi evidenziano in maniera sintetica un concetto specifico all'interno di un tutto che le comprendeva senza esaltarle. L'idea è quindi quella di creare con gli Itinerari una carta geografica fitta e densa di significati che nella sintesi di lettura e immediatezza dei collegamenti rappresenta uno strumento grafico sicuramente più efficace di ulteriori trattazioni discorsive.

Gli itinerari individuati sono sei e rappresentano i temi principali per la lettura concettuale affrontata dalla ricerca che in modi e momenti differenti emergono nella trattazione di tutto il lavoro e che sono così diversamente ordinati.

- 1 Le forme del vuoto
- 2 Il progetto dello spazio aperto contemporaneo
- 3 La misura, la densità e l'ordine geometrico
- 4 La disposizione
- 5 Lo scavo
- 6 La scatola

Sei sono dunque i temi che fanno da sfondo a tutta la ricerca e che trovano nelle Conversazioni con i progettisti dei casi di studio e soprattutto nella fase analitico-descrittiva, interessanti ed originali declinazioni.

Aby Warburg, Atlas Mnemosyne.

I primi tre rappresentano temi più generali ma centrali nella trattazione, mentre i secondi tre rappresentano temi più specifici, riferiti ad azioni progettuali che ricorrono come approcci tematici nella composizione dello spazio aperto.

Va inoltre detto che la lettura dei singoli temi è sicuramente parziale poiché ognuno di essi richiederebbe approfondimenti cui si rimanda nella bibliografia, ma l'intenzione è quella di sperimentare la possibilità di accostamenti e la messa in relazione di progetti con tematiche e concetti utili a definire un campo di possibilità nuovo e originale per il progetto.



LE FORME DELLO SPAZIO APERTO

19 IL VUOTO

Astrazione e Evocazione
Costruzione e Relazione
Impressione e Escavazione
Disoccupazione ed Estensione

SEI CONVERSAZIONI SUL VUOTO

ALBERTO CAMPO BAEZA

- 151 il vuoto e la composizione dello spazio architettonico
151 il vuoto come campo di forze

ALFREDO BALADRON (STUDIO NIETO E SOBEJANO)

- 160 il vuoto e il pieno: il processo compositivo dello spazio

JOSÈ ADRIÃO

- 179 la denuncia del vuoto: l'installazione vazío-empty

MIGUEL ARRUDA

- 183 il vuoto: dalla scultura all'architettura
184 il vuoto tra scultura e architettura: la scultura abitabile

INAKI ZOILLO (PROAP)

- 193 il vuoto come campo di possibilità

SEI DISPOSITIVI FORMANTI LO SPAZIO APERTO CONTEMPORANEO

207 DIALETTICA VUOTO-PIENO

245 LAVORO NEL VUOTO

Le forme del vuoto

*“Definito da forma, trama, colore, temperatura, luce, lo spazio si costruisce con un vuoto, una sottrazione: processo mentale di controllo della costruzione di cui è fulcro. Aggiungendo sottrazione, costruendo scavo il centro dell'esperienza si sposta dalla forma alla vita. Protagonista è lo spazio”*⁵

L'itinerario “Le forme del vuoto” vuole tracciare una lettura sul tema centrale della ricerca e delle sue declinazioni formali partendo dalle categorie di Astrazione, Costruzione interna, Calco e Disoccupazione, individuate nel primo capitolo della ricerca teorica, che contraddistinguono una tassonomia di approcci concettuali presenti nei differenti ambiti analizzati del pensiero e delle arti.

Il vuoto quindi indagato attraverso quella che è la sua espressione formale e che trova esempi paradigmatici da un lato nelle differenti esperienze artistiche che si sono occupate del tema come le opere di Piero Manzoni, Yves Klein e Lucio Fontana e le declinazioni architettoniche dall'altro che di questo ne fanno il concetto progettuale centrale.

A questa preliminare definizione che viene sviluppata nello stato dell'arte dei differenti ambiti di ricerca, il tema del vuoto trova poi interessanti declinazioni nelle Conversazioni con Alberto Campo Baeza e Miguel Arruda che in modi differenti interpretano il vuoto come materiale principale della loro azione progettuale. In Campo Baeza il vuoto rappresenta un campo di forze che l'architetto ordina e plasma attraverso la geometria e soprattutto la luce e che egli usa come vero e proprio materiale pieno dell'architettura. Arruda invece, basando la sua opera progettuale sulla sua formazione da scultore, guarda al vuoto come materiale plastico da plasmare assieme alla materia costruita che lo confina come è evidente nel suo emblematico lavoro della Scultura abitabile.

L'esperienza del vuoto tocca anche l'opera di José Adriaño che con l'installazione *Vazio-Empty* a Lisbona denuncia attraverso la messa in evidenza del vuoto all'interno dei piani terra degli edifici, l'abbandono del centrale quartiere di Chiado a seguito del grande incendio.

Una ulteriore declinazione sul tema la offre poi lo studio portoghese PROAP, che applicando un approccio paesaggistico guarda al vuoto come sistema aperto, un campo di possibilità vasto e flessibile che può accogliere le attività umane e trasformarsi nel tempo.

L'itinerario poi si converge sulla parte pratica dei Dispositivi e nella loro distinzione nelle categorie “Relazione vuoto-pieno” e “Lavoro nel vuoto” in cui vede manifestarsi i differenti modi con cui è possibile configurare il progetto morfologico del vuoto.

LE FORME DELLO SPAZIO APERTO

55 LO SPAZIO

La Regione

Accumulazione aperta-Accumulazione chiusa-Recinzione chiusa

Recinzione aperta-Distorsione scenica

La Linea

Il solco-La distanza-La striscia

Il Frammento

Il network-Il layering-Il progetto aperto

SEI CONVERSAZIONI SUL VUOTO

ALBERTO CAMPO BAEZA

157 lo spazio pubblico

ALFREDO BALADRON (STUDIO NIETO E SOBEJANO)

160 il vuoto e il pieno: il processo compositivo dello spazio

ANTONELLA MILANO

167 l'agopuntura quale dispositivo urbano: eco-boulevard

169 il progetto urbano contemporaneo del boulevard

170 la complessità urbana come fattore determinante del progetto urbano

171 la flessibilità del progetto aperto

JOSÈ ADRIAO

181 il progetto dello spazio urbano contemporaneo

INAKI ZOILO (PROAP)

194 la città contemporanea e il progetto dei suoi spazi

SEI DISPOSITIVI FORMANTI LO SPAZIO APERTO CONTEMPORANEO

207 **Dialettica vuoto-pieno**

245 **Lavoro nel vuoto**

Il progetto dello spazio aperto contemporaneo

Progetto dello spazio aperto "significa riflettere sulla città, sui suoi modi di abitarla e sulle forme attraverso cui si costruisce e si rappresenta. Interrogarsi sul significato dello spazio pubblico nella contemporaneità vuole dire pensare alle forme dei luoghi urbani, di relazione e di incontro sociale, che attualmente si propongono, con maggiore o minore emergenza, alla nostra attenzione"⁶

Con "Il progetto dello spazio aperto contemporaneo" si intende mettere in evidenza il tema su cui si basa il lavoro di ricerca quale vera e propria questione aperta della contemporaneità alla ricerca di regole ad approcci formali nuovi che riescano ad interpretare i luoghi della città diffusa.

L'itinerario quindi parte dalla definizione del concetto di "Spazio", in cui l'interpretazione geometrico-formale delle categorie spaziali di Foucault di Localizzazione, Estensione e Dislocazione porta a guardare ai modelli geometrici di Regione, Linea e Frammento quali riferimenti per analizzare le differenti forme dello spazio aperto nel corso della storia. Si definiscono in questo modo modelli spaziali chiari che mettendo sullo stesso piano esempi di epoche e luoghi differenti in maniera sincronica ed astraggono categorie spaziali che, al di là delle forme e degli usi mutati, si possono riscontrare anche nei progetti più contemporanei.

Chiarita questa prima definizione formale si passa a guardare lo spazio aperto in quanto luogo e quindi alle qualità immateriali e materiali che uno spazio assume nell'accezione di luogo attraverso i temi della soggettivazione, dell'abitare, dell'identità e soprattutto quelli legati alla misura e alla densità come base progettuale dello spazio aperto.

Attraverso le Conversazioni poi il tema si specifica nei lavori degli architetti intervistati, delineando un campionario vasto di approcci e considerazioni che abbracciano gran parte delle questioni del progetto contemporaneo. Se da un lato architetti come José Adriaio e PROAP, guardano al progetto dello spazio aperto come un sistema aperto e flessibile alle dinamiche sociali che evolvono nel tempo, altri come Campo Baeza e Arruda invece adottano sicuramente approcci formalmente più incisivi e riconoscibili attraverso un'attenta lettura del sito in quanto punto di partenza da cui il progetto attinge misure, direzioni e condizioni topografiche. Si arriva poi ad affrontare considerazioni di carattere differente con lo studio Ecosistema Urbano che lavorando sui temi della progettazione sostenibile e partecipata, dell'ecologia urbana e del progetto aperto, affrontano i temi caldi e più squisitamente contemporanei del dibattito architettonico di questi anni.

Nella parte conclusiva poi l'Itinerario trova la sua formalizzazione progettuale attraverso i quindici casi studio analizzati e dai quali si traggono indicazioni progettuali utili alla definizione di un campionario di strumenti possibili per il progetto dello spazio aperto contemporaneo.

LE FORME DELLO SPAZIO APERTO

IL LUOGO

- 131 La misura creatrice di luoghi: distanza e densità

SEI CONVERSAZIONI SUL VUOTO

ALBERTO CAMPO BAEZA

- 151 il vuoto e la composizione dello spazio architettonico

MIGUEL ARRUDA

- 188 il suolo urbano: praca d. diogo de menezes
189 lo scavo: centro cultural do bom sucesso
191 la disposizione: biblioteca municipal de vila franca de xira

SEI DISPOSITIVI FORMANTI LO SPAZIO APERTO CONTEMPORANEO

207 **Dialettica vuoto-pieno**

Disposizione
Recinzione
Porosità

245 **Lavoro nel vuoto**

Superficialità piana
Superficialità profonda (deep surface)
Densificazione

La misura, la densità e l'ordine geometrico

“ E’ possibile che fra edificio e strada vi sia un rapporto relativamente indipendente e che le regole di parallelismo e ripetizione non siano necessariamente universali? Nell’architettura urbana, promiscuità significa rompere la sfera del rispetto (la distanza) di ciascun edificio ed invaderla con quella di un altro. (...) Criteri diversi sul gioco delle distanze variare possono creare ordine o disordine. E possono creare promiscuità, che sarebbe poi una via di mezzo: un ordine confuso, una forma consapevole, ma non del tutto evidente, capace di cambiamenti”.

Il tema della misura e soprattutto della densità, che compare già nel titolo della ricerca, rappresenta l’altro tema centrale che fa da sfondo al lavoro svolto. Il tema generale della misura è visto come parametro analitico principale per i progetti di spazio aperto che nella densità trova lo strumento più completo e complesso.

Partendo dal concetto di Luogo indagato nella prima parte del libro, si incontra il tema della misura quale strumento e parametro di qualità spaziale e ambientale che si declina nei concetti di distanza e densità.

I due temi sono intesi non soltanto come meri parametri quantitativi e numerici, che poco direbbero della qualità spaziale urbana, ma come parametri qualitativi.

Nelle Conversazioni questi temi ritornano in maniera varia e individuano possibilità progettuali in una vasta gamma di possibili declinazioni.

Campo Baeza ad esempio attraverso la sua visione pura ed archetipa dell’architettura mette l’uomo e la sua percezione dello spazio e del paesaggio al centro del discorso proporzionale, che attraverso l’uso della geometria della griglia trova la misura e quindi il controllo progettuale delle forme.

Per Arruda invece il problema della misura si sente maggiormente negli spazi dilatati delle periferie in cui il progetto deve cercare di restituire qualità attraverso un’attenzione alla misura e proporzione delle sue parti.

Se si guarda invece al lavoro di Ecosistema Urbano più contemporaneo ed attento alle più recenti tendenze si può osservare come i temi di misura e densità si traducano sempre in considerazioni sociali di ricerca di complessità e mescolanza urbana quali soluzioni progettuali in contesti periferici e privi di identità.

All’interno della parte conclusiva dei “Dispositivi” questo tema trova larga applicazione nelle differenti analisi che portano a far emergere all’interno dei casi studio rapporti proporzionali, geometrie e misure ordinatrici e soprattutto lavori di densificazione del vuoto. È questo il caso dell’ultimo dispositivo individuato, chiamato proprio “Densificazione”, che nell’accumulazione, disposizione e assemblaggio di elementi architettonici all’interno dello spazio vuoto trova la sua regola compositiva.

LE FORME DELLO SPAZIO APERTO

IL VUOTO

- 31 Costruzione e Relazione

LO SPAZIO

- La Regione
62 Accumulazione aperta

- La Linea
84 La distanza

SEI CONVERSAZIONI SUL VUOTO

MIGUEL ARRUDA

- 190 la disposizione: biblioteca municipal de vila franca de xira

INAKI ZOILO (PROAP)

- 197 lo spazio convesso: la fundacao champalimaud

SEI DISPOSITIVI FORMANTI LO SPAZIO APERTO CONTEMPORANEO

DIALETTICA VUOTO-PIENO

- 211 Disposizione
-Biblioteca Vila Franca de Xira, Miguel Arruda
-Fundacao Champalimaud, Charles Correa-PROAP

La disposizione

“Dicesi in architettura dell’ordine che dà l’architetto ai particolari ed all’insieme dell’edificio.

Vitruvio fa della disposizione una delle cinque parti dell’architettura. Sembra che questo vocabolo corrispondesse presso i Romani a ciò che noi chiameremmo distribuzione[...]

Noi prediamo qui la parola disposizione in un senso più generale e più teorico[...] Disporre un edificio, è aver riguardo tanto all’esterno che all’interno, a tutto quanto esige la situazione del luogo, l’esposizione, il bisogno, gli usi, il carattere, il decoro, i principi dell’arte, le regole del gusto.

Disporre un edificio non è altro che combinare nel miglior ordine possibile, od in maniera di accoppiare l’utile al dilettevole, tutte le stanze, sale, gallerie, appartamenti, di cui risulta l’insieme d’un interno qualunque.

La disposizione, nel senso lato attribuito dall’uso a questa parola, comprende realmente quasi tutte le parti dell’architettura.”⁸

Questo itinerario interessa il tema generale della Disposizione, che nella sua etimologia latina “dispositiōnem” traducibile come ordine e distribuzione, rappresenta un tema centrale dell’architettura in generale ed un approccio specifico circa la conformazione del vuoto che ricorre in maniera costante nella ricerca.

Si può infatti rintracciare nell’azione sul vuoto, chiamata “Costruzione e Relazione” nel primo capitolo, l’abito teorico da cui parte questo tipo di azione progettuale che vede il proporzionato e ordinato posizionamento di pesi e misure all’interno del vuoto quale matrice compositiva.

Questo tipo di azione, che porta ad un vuoto contenitore di pieni disposti in maniera indipendente l’uno dall’altro, trova la sua applicazione spaziale ed urbana nella categorie dell’Accumulazione Aperta e della Distanza, indagati nell’ambito della trattazione sullo Spazio.

Il tema della disposizione quindi porta con s altri concetti come quelli di posizione, misura, relazione a distanza che si possono ritrovare nel capitolo sul Luogo, in cui le qualità proporzionali delle posizioni e delle distanze tra le parti rappresentano regole compositive principali.

All’interno delle Conversazioni trova grande interesse l’approccio di Miguel Arruda nel progetto per la Biblioteca Municipal a Vila Franca de Xira, in cui il lavoro sulla disposizione dell’edificio e la sua conformazione definiscono uno spazio urbano pubblico che si apre al fiume Tago.

All’interno della parte applicativa dei Dispositivi, questo tema trova una sua specifica trattazione con l’individuazione del primo dispositivo chiamato proprio Disposizione all’interno del quale trovano spazio due casi studio che, in modi molto differenti, evidenziano il tema della Disposizione come strumento elementare per la composizione dialettica tra vuoto e pieno.

LE FORME DELLO SPAZIO APERTO

IL VUOTO

- 39 Impressione e Escavazione

LO SPAZIO

- La Regione
65 Accumulazione chiusa

- La Linea
80 Il solco

SEI CONVERSAZIONI SUL VUOTO

ALBERTO CAMPO BAEZA

- 156 lo scavo

ALFREDO BALADRON (STUDIO NIETO E SOBEJANO)

- 162 lo scavo
163 il tetto: da superficie a volume

MIGUEL ARRUDA

- 189 lo scavo: centro cultural do bom sucesso

INAKI ZOILO (PROAP)

- 197 lo spazio convesso: la fundacao champalimaud
198 il suolo come lettura: il miraduro di santa catarina

SEI DISPOSITIVI FORMANTI LO SPAZIO APERTO CONTEMPORANEO

- 231 Porosità
-Joanneumsviertel, Nieto e Sobejano
-History Museum, Lugo, Nieto e Sobejano
-Centro do bom Sucesso, Miguel Arruda
- 259 Superficialità Profonda
-Plaza between chattedals, Cadice, Alberto, Campo Baeza
-Praca D. Diogo de Menezes, Miguel Arruda
-Ribera das Naus, PROAP
-Miraduro Santa Caterina, PROAP

Lo scavo

“Vuoto: Lo scavo, la radura, l'antrò sono gli archetipi del vuoto inteso come luogo della proiezione individuale di sé, che diviene stanza, custodia dell'uomo privato”

“Cavità e antri sono vuoti che giacciono all'interno di una massa, sono spazi prodotti da uno scavo in un pieno; non hanno relazione con il bordo dell'oggetto, né con lo spazio esterno ad eccezione del loro ingresso. Lo scavo è un'alternativa alla costruzione, un'architettura in negativo, che permette di generare uno spazio”¹⁰.

Il tema dello scavo e le sue forme architettoniche ricorre nel lavoro di ricerca come tema e strumento progettuale di configurazione del vuoto all'interno della massa piena, un modo quindi di guardare alla relazione vuoto-pieno attraverso un “vuoto contenuto” e quindi delimitato dal pieno. In questo senso è emblematico il riferimento alle opere d'arte di Chillida, Mary Miss e Michael Heizer tutte incentrate sul tema della sottrazione come paradigma formale dello spazio cavo, così come nelle esperienze architettoniche di Moretti e Kahn su cui trova differenti gradi di applicazione morfologica e spaziale.

Il concetto di spazio cavo trova un'ulteriore declinazione nel capitolo dedicato allo Spazio in cui, tanto nell'ambito geometrico della Regione, con le forme urbane di Accumulazione chiusa e Recinzione, quanto in quello della Linea con la categoria spaziale del Solco, si individuano forme di spazio urbano che nelle diverse epoche storiche si possono interpretare come vuoti sottratti alla massa del tessuto urbano, delle pause all'interno del pieno.

All'interno delle Conversazioni emergono differenti approcci sul tema dello scavo, che vedono i lavori degli architetti confrontarsi con lo spazio in negativo come uno dei temi centrali della composizione.

Si può ritrovare ad esempio nei lavori di Nieto e Sobejano e Miguel Arruda delle affinità nell'affrontare il tema come dispositivo che porta a relazioni tra vuoto e pieno di tipo poroso e quindi di compenetrazione.

Per i PROAP invece il suolo e il suo scavo si definisce come dispositivo frammentato per ripensare ed interpretare il senso dei luoghi e delle rispettive condizioni topografiche.

Nelle opere di Campo Baeza invece il tema dello scavo e della massa sono centrali quali elementi stereometrici della composizione a cui nella maggior parte dei casi accosta temi tettonici e trilitici.

All'interno della parte dei Dispositivi, questo tema va a concretizzarsi nelle due categorie di Porosità e Superficialità profonda, che in modi differenti mostrano l'applicazione progettuale del tema come base formale nella composizione dello spazio.

LE FORME DELLO SPAZIO APERTO

IL VUOTO

- 47 Disoccupazione ed Estensione

LO SPAZIO

La Regione

- 65 Accumulazione chiusa- Recinzione chiusa- Recinzione aperta

SEI CONVERSAZIONI SUL VUOTO

ALBERTO CAMPO BAEZA

- 153 l'opera di campo baeza: le scatole, i recinti, i podi-belvedere

ANTONELLA MILANO (ECOSISTEMA URBANO)

- 173 ecologia urbana

JOSÈ ADRIAO

- 180 lo svuotamento della scatola: casa da severa

MIGUEL ARRUDA

- 184 il vuoto tra scultura e architettura: la scultura abitabile

SEI DISPOSITIVI FORMANTI LO SPAZIO APERTO CONTEMPORANEO

DIALETTICA VUOTO-PIENO

- 221 Recinzione
-Sede del Consiglio di Castiglia e Leon a Zamora, Alberto Campo Baeza
-Plaza Ecopolis, Ecosistema Urbano

La scatola

“In connessione all’esperienza del riempire la scatola, allora lo spazio è originariamente limitato. Tale limitatezza non appare tuttavia essenziale, perché manifestamente si può sempre ricorrere a una scatola più grande che contenga quella più piccola. In tal modo lo spazio appare come qualcosa di non limitato...”¹¹

Quest’ultimo Itinerario individuato rappresenta la condizione spaziale che vede nel recinto la forma archetipa di strutturazione e composizione del vuoto attraverso un la conformazione del suo limite. All’interno del capitolo sul Vuoto questa categoria spaziale si può rintracciare nel paragrafo chiamato Disoccupazione, un’azione sul vuoto questa che nelle opere di Oteiza trova la manifestazione artistica più immediata. Nelle sculture dell’artista spagnolo la risposta estetica al vuoto è data attraverso una disoccupazione spaziale, messa in luce dalla smaterializzazione di parte de suo limite che pone il vuoto come la presenza di una assenza.

Questo lavoro sulla scatola e sulla sua smaterializzazione rappresenta anche il tema artistico e architettonico portante delle esperienze del neoplasticismo olandese, in cui soprattutto in architettura la scomposizione spaziale diviene il tema principale di progetto.

Il tema della scatola e del recinto trova la sua applicazione spaziale in ambito urbano nel capitolo sullo Spazio nelle categorie di Accumulazione chiusa e Recinzione in cui il tema urbano della piazza trova nella relazione chiusa e compatta del suo limite il tema formale. Il tema della scatola poi ritorna nelle Conversazioni in cui, una su tutti quella con l’architetto Alberto Campo Baeza, viene individuato come uno dei concetti centrali della sua ricerca formale e spaziale come nell’esempio del Sede del Consiglio di Castiglia e León a Zamora, con la contrapposizione di due scatole, una esterna in pietra e una interna in vetro.

Un approccio differente è invece quello adottato da Ecosistema Urbano nel progetto Plaza Ecopolis in cui il tema del recinto e dell’*hortus conclusus* materializzato con un movimento del suolo, rappresenta lo strumento di distacco dal paesaggio industriale che circonda il progetto.

Il tema della scatola è individuabile anche nei lavori di Arruda e José Adriaio con alcuni punti di congiunzione e altri di differenze. Nei progetti della Scultura Abitabile di Arruda e la Casa da Severa di Adriaio ci troviamo di fronte a forme profondamente differenti, sinuosa e organica la prima e lineare e tradizionale la seconda, ma che in realtà riportano allo stesso concetto di disoccupazione spaziale della scatole e della manifestazione del vuoto attraverso la sua assenza.

Nell'ambito dei Dispositivi poi l'itinerario trova la sua declinazione applicativa nel dispositivo Recinzione, in cui si riconosce il lavoro sul limite quale base concettuale nella conformazione dello spazio aperto attraverso l'analisi dei due casi studio citati di Campo Baeza ed Ecosistema Urbano.

Note

1. Italo Calvino, *Il viandante sulla mappa*, in "Collezione di sabbia", Milano, Mondadori, 1990, pp. 23-24
2. Vocabolario Treccani, Voce Itinerario, <http://www.treccani.it/vocabolario/itinerario/>
3. Umberto Galimberti, *Noi viandanti senza più meta*, in «Repubblica» 12 settembre 2006.
4. Cfr. Francesca Bruni, *Il viandante e il viaggiatore. Due etiche di un unico percorso progettuale*, in Francesco Rispoli (a cura di), *Dalla forma data alla forma trovata. Giornata di studio in onore di Giancarlo Mainini*, Luciano Editore, Napoli 2012
5. Francisco e Manuel Aires Mateus, *Voids*, in *People meet in architecture*, catalogo della XII Biennale di architettura, Marsilio, Venezia, 2010, p. 48
6. Paolo Caputo (a cura di), *Le architetture dello spazio pubblico*, Electa, Milano 1997
7. Manuel de Solà Morales, *Progettare città*, a cura di Mirko Zardini, op. cit., p. 112
8. Voce Disposizione, in *Dizionario storico di architettura*, Editori fratelli Negretti, Mantova, 1842, p. 583
9. Giovanni Marras, *Vuoto*, voce dell'*Enciclopedia dell'architettura*, a cura di Aldo De Poli, Federico Motta Editore, Milano, 2008, p. 397
10. Gianpaola Spirito, *Forme del vuoto*, Gangemi Editore, Roma 2011, p. 35
11. Giannino Cusano, *La finestra e la comunicazione architettonica*, Dedalo libri, Bari, 1979, p. 55

Bibliografia

- AA.VV., *Topos e Progetto*. Il Vuoto, Gangemi editore, Roma 2008.
- AIRES MATEUS FRANCISCO E MANUEL, *Voids*, in *People meet in architecture, catalogo della XII Biennale di architettura*, Marsilio, Venezia, 2010.
- Anuario arquitetura n°11, Casal de Cambra, Caleidoscòpio, Giugno 2008.
- Anuario arquitetura n°12, Casal de Cambra, Caleidoscòpio, Maggio 2009.
- ARNHEIM RUDOLF, *La dinamica della forma architettonica*, trad. di Maurizio Vitta, Feltrinelli, Milano, 1981.
- Arquitectura Ibèrica n°18 Requalificação Urbana. Renovacion Urbana, Casal de Cambra, Caleidoscòpio, gennaio 2007.
- Arquitectura Ibèrica n°34 Cultura. Culture, Casal de Cambra, Caleidoscòpio, aprile 2010.
- ARRUDA MIGUEL, *Uma casa para a cidade. Biblioteca municipal Vila Franca de Xira*, 2015.
- AUGÈ MARC, *Disneyland e altri nonluoghi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- AUGÈ MARC, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano, 1992.
- AYMONINO ALDO e VALERIO MOSCO PAOLO, *Spazi pubblici contemporanei. Architettura a volume zero*, Milano, Skira, 2006.
- BACON EDMUND NORWOOD, *Design of Cities*, Londra, Thames ad Hudson, 1967.
- BIANCHETTI CRISTINA, *Abitare la città contemporanea*, Milano, Skira, 2003.
- BOCCHI RENATO, *La materia del vuoto*, Universalia, Pordenone, 2015
- BOCCHI RENATO, *Progettare lo spazio e il Movimento. Scritti scelti di arte, architettura e paesaggio*, Roma, Gangemi, 2009.
- BONATTI MARIA, *Architettura è. Louis I. Kahn, gli scritti*, Milano, Electa, 2002.
- BRUNI FRANCESCA, *Forma della città e forma dell'architettura nella nuova dimensione territoriale*, in Giancarlo Priori, *Architettura in laboratorio*, Edizioni Kappa, Roma, 2002.
- BRUNI FRANCESCA, *Il viandante e il viaggiatore. Due etiche di un unico percorso progettuale*, in Francesco Rispoli (a cura di), *Dalla forma data alla forma trovata. Giornata di studio in onore di Giancarlo Mainini*, LucianoEditore, Napoli 2012.
- BUCCI FEDERICO, MULAZZANI MARCO (a cura di), *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Milano, Electa, 2000.
- CALVINO ITALO, *Il viandante sulla mappa*, in "Collezione di sabbia", Milano, Mondadori, 1990.
- CAMPIGLIO PAOLO, *Fontana*, Milano, Giunti, 2008.
- CAMPO BAEZA ALBERTO, *L'idea costruita*, Lettera Ventidue, Siracusa, 2012.
- CAPUTO PAOLO (a cura di), *Le architetture dello spazio pubblico*, Electa, Milano 1997.
- CATALAN CARLOS (a cura di), *Oteiza: el genio indomeñable*, Zaragoza, Ibercaja, 2001
- CHOAY FRANÇOISE, *Espace. Figure di spazi urbani nel tempo*, Milano, Skira, 2003.
- CORBELLINI GIOVANNI, *Grande & veloce. Strumenti compositivi nei contesti contemporanei*, Roma, Officina, 2000.
- CORBOZ ANDRÉ, *Avete detto spazio?*, in Casabella n. 597-598, 1993.
- CORBOZ ANDRÉ, *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Milano, Franco Angeli, 2006.
- CORNER JAMES, *Espansioni urbane orizzontali e densità*, in Lotus n. 117, Densità, infill, assemblage, 2003.
- CUSANO GIANNINO, *La finestra e la comunicazione architettonica*, Dedalo libri, Bari, 1979.
- DAL CO FRANCESCO, *Tadao Ando. Le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milano, 1994.
- DE CARLO GIANCARLO, *La città e il porto*, Marietti, Genova, 1992.
- DE CARLO GIANCARLO, *Possono i non luoghi ridiventare "luoghi"?*, «Domus» n. 872, 2004.
- DE CHAMFORT NICOLAS, *Massime e pensieri*, 1795
- DE POLI ALDO (a cura di), *Enciclopedia dell'architettura*, Federico Motta Editore, Milano, 2008.
- DE SANNA JOLE, *Lucio Fontana. Materia, spazio, movimento*, Mursia, Milano, 1993.
- Dizionario storico di architettura, Editori fratelli Negretti, Mantova, 1842.
- ELYTIS ODYSSEUS, *Marie des brumes*, Maspero, Parigi, 1982.
- ESPUELAS FERNANDO, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Milano, Christian Marinotti, 2004.
- FABBRIZZI FABIO, *Tempo materia dell'architettura. Frammenti tra critica e teoria per un'idea di progetto contemporaneo*, Alinea editrice, Firenze, 2010.
- FARINELLI FRANCO, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino, 2003.
- FIORILLO CLARA, *La Piazza. Un elemento ordinatore dell'architettura del piano*, Napoli, Edizioni Sintesi, 1999.
- FOCILLON HENRI, *Vita delle forme-Elogio della mano*, Einaudi, Torino, 1990.
- FORTY ADRIAN, *Spazio*, in *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Bologna, Pendragon, 2000.
- FOUCAULT MICHAEL, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano-Udine, Mimesis, 2011.
- FOUCAULT MICHEL, *The confession of the flash*, in *Power/Knowledge*, Harvest Press, Brighton, 1980
- FRAMPTON KENNETH, *Storia dell'architettura moderna*, Bologna, Zanichelli, 1998.
- GALIMBERTI UMBERTO, *Noi viandanti senza più meta*, in «Repubblica» 12 settembre 2006.
- GIEDION SIGMUND, *Breviario di architettura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1965.
- GIEDION SIGMUND, *L'eterno presente: le origini dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1965.
- GIMENEZ CARMEN (a cura di), *Richard Serra. La materia del tempo*, Guggenheim Bilbao, Göttingen Steidl, 2005.
- GNOLI ANTONIO, *Il mondo dove l'estetica è alla base dell'etica*. La Repubblica, 9 dicembre 2001.
- GOETHE JOHANN WOLFGANG, *Massime e riflessioni*, 1833.
- GRAVAGNUOLO BENEDETTO, *La progettazione urbana in Europa 1750-1960, introduzione*, Editori Laterza, 1991
- GREGOTTI VITTORIO, *96 ragioni critiche del progetto*, Bur saggi, Milano, 2014.
- GREGOTTI VITTORIO, *Architettura e postmetropoli*, Torino, Giulio Einaudi, 2011.
- GREGOTTI VITTORIO, *Il possibile necessario*, Bompiani, Milano, 2014.
- GREGOTTI VITTORIO, *La geometria in funzione dell'architettura a grande scala*, in "La geometria in funzione", Quaderni del Dipartimento di Architettura e Progettazione Urbana n°10, IUAV, a cura di Pierluigi Grandinetti, Venezia, 1985
- GREGOTTI VITTORIO, *Posizione - relazione*, in Casabella n.514, 1985.
- HEIDEGGER MARTIN, *Costruire Abitare pensare*, in Id., *Saggi e discorsi*, trad. di Giovanni Vattimo, Mursia, Milano, 1976.
- INGERSOLL RICHARD, *Sprawl town*, Roma, Maltempo, 2004.
- JACOBS JANE, *Vita e morte delle grandi città*, Torino, Giulio Einaudi, 1961.
- KOOLHAAS REM / OMA, *S, M, L, XL, Rotterdam, 010 Publishers*, 1995.
- KOOLHAAS REM, *Delirious New York*, Thames & Hudson, 1978, (trad. It) *Delirious New York*, Milano, Electa, 2000.

- KOOLHAAS REM, Junkspace, Macerata, Quodlibet, 2006.
- KOOLHAAS REM, *Relazione del progetto Hypo-Theatiner-Zentrum in the Gaglerhaus, Munich, 1994-95*, in *ElCroquis* n. 79, 1996.
- KRIER ROB, *Lo spazio della città*, Milano, Clup, 1982.
- LIGNANI ANTONELLA, LUNANI EROS (a cura di), *Dalla realtà urbana alla ricostruzione di un quadro di civiltà. Percorsi di storia locale*, Morlacchi Editore, Perugia, 2006.
- LUCAN JAKUES, *Oma. Rem Koolhaas*, Milano, Electa, 2008.
- LYNCH KEVIN, *A theory of Good City Form*, MIT Press, Cambridge (MA) 1981, trad. it., *Progettare la città. La qualità della forma urbana*, Etas Libri, Milano, 1996.
- LYNCH KEVIN, CECCARELLI PAOLO (a cura di), *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio, 1964.
- MALFONA LINA, *Il tracciato urbano. Logiche insediative e implicazioni architettoniche*, Melfi, Libria, 2012.
- MANIERI ELIA MARIO, *Topos e Progetto. Il Vuoto*, Roma, Gangemi, 2008.
- MANZONI PIERO, *Libera dimensione*, in "Azimuth" n. 2, Milano 1960.
- MARINI SARA (a cura di), *Geometrie del paesaggio*, Roma, Gangemi, 2004.
- MASS WINY, VAN RIJS JACOB, KOEK RICHARD (a cura di), *FARMAX excursion on density*, Rotterdam, 010 Publisher, 1998.
- MASTROLILLI PAOLO, «È la più grande sfida», Intervista a Daniel Libeskind, *La Stampa*, 28 Febbraio 2003.
- MELLO PATRIZIA, *Metamorfosi dello spazio. Annotazioni sul divenire metropolitano*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.
- MEMOLI STEFANO, *Strumentario di architettura*, Luda Edizioni, Napoli, 2008.
- METTA ANNALISA, *Paesaggi d'autore. Il Novecento in 120 progetti*, Firenze, Alinea, 2008.
- MORETTI LUIGI, *Struttura come forma*, in «Spazio» n.6, 1957.
- MORETTI LUIGI, *Strutture e sequenze di spazi*, in *Spazio* n. 7, 1952-53.
- MORINI MARIO, *Atlante di storia dell'urbanistica*, Milano, Hoepli, 1963.
- NIETO SOBEJANO, *Nieto Sobejano. Memory and invention*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2013.
- NORBERG SCHULZ CHRISTIAN, *Architettura, presenza, linguaggio e luogo*, Skira, Milano, 1996.
- NORBERG-SCHULZ CHRISTIAN, *L'abitare. L'insediamento, lo spazio urbano, la casa*, Milano, Electa, 1984.
- NORBERG-SCHULZ CHRISTIAN, NORBERG-SCHULZ ANNA MARIA, *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura. Documenti di architettura*, Milano, Electa, 1992.
- PANIKKAR RAIMON, *La pienza dell'uomo. Una cristofania*, Jaka Book, Milano, 1999.
- PASQUALOTTO GIANGIORGIO, *L'estetica del vuoto*, Venezia, Marsilio, 1992.
- PEREC GEORGES, *Specie di spazi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- PERULLI ANGELA, *Fare sviluppo. Identità, luoghi, trasformazioni sociali in un'area della Toscana*, Franco Angeli, Milano, 2010.
- PICA CIAMARRA MASSIMO, *Apologia del (non) costruito*, Convegno internazionale "Interni Urbani" – Camerino, Palazzo Ducale, 2004.
- PINOTTI ANDREA (a cura di), SIMMEL GEORG, BLOCH ERNST, HEIDEGGER MARTIN, ADORNO THEODOR LUDWIG WIESEGRUND, *La questione della brocca*, Milano, Mimesis, 2007.
- PINTO JORGE FILIPE GANHÃO DA CRUZ, *Elogio del Vide*, in *Le Carré Bleu* n. 2, 2010.
- PONTI GIO, *Amate l'Architettura. L'architettura è un cristallo*, Genova, Vitali e Ghianda, 1957.
- POZZOLO LUCA (a cura di), *Fuori città, senza campagna. Paesaggio e progetto nella città diffusa*, Franco Angeli, Milano, 2002.
- PRIORI GIANCARLO, *Architettura e luogo*, Clear, Roma, 1993.
- PROAP, *Architettura del Paesaggio*, Lisbona, Note, 2010.
- PROAP, *Concursos Perdidos*, 2011.
- PURINI FRANCO, in *Gomorra n.2 Alterazioni*, Meltemi Editore, Roma, 2001.
- PURINI FRANCO, *Luogo e progetto*, Edizioni Kappa, Roma, 1981.
- PURINI FRANCO, *Comporre l'architettura*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- QUARONI LUDOVICO, *Il volto delle città, «Comunità»* n. 23, 1954.
- QUARONI LUDOVICO, *L'architettura delle città*, Sansaini, Roma 1939.
- QUATREMÈRE DE QUINCY ANTOINE CHRYSOSTOME, *voce Misura, Dizionario Storico di Architettura*, 1842-1844, Mantova, ed. a cura di Valeria Farinati e Georges Teyssot, Padova, 1985.
- RAPPORT AMOS, *Identity ad environment: a cross-cultural perspective*, in James S. Duncan (Ed.), *Housing and identity Cross-cultural perspective*, Croom-Helm, London, 1981.
- RAY MARY-ANN, SHERMAN ROGER, ZARDINI MIRKO (a cura di), *The Dense-city. After the sprawl*, Milano, Electa, 1999.
- REALE LUCA, *Densità I città | residenza*, Roma, Gangemi, 2008.
- REICHLIN BRUNO, LETIZIA TEDESCHI (A CURA DI), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, Milano, Electa, 2010.
- RISPOLI FRANCESCO, *Forme a venire. La città in estensione nel territorio campano*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- ROGERS ERNESTO NATHAN, *Architettura, misura dell'uomo*, in «Domus», luglio-agosto 1951.
- ROGERS ERNESTO NATHAN, *Esperienza dell'architettura*, Torino 1958.
- ROGERS RICHARD, GUMUCHDJIAN PHILIP, *Città per un piccolo pianeta*, Kappa editore, Roma, 1997.
- ROMANO MARCO, *La città come opera d'arte*, Torino Giulio Einaudi, 2008.
- ROSSI ALDO, *L'architettura della città*, Padova, Marsilio, 1966.
- ROSSI ALDO, *L'architettura della città*, Quodlibet, Macerata, 2011.
- ROSSI ALDO, *Luoghi urbani. Intervista di Cecilia Bolognesi*, Milano, Unicopoli, 1999.
- ROWE COLIN, KOETTER FRED, *Collage City*, Il Saggiatore, Milano, 1981.
- RYKWERT JOSEPH, *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città*, Torino, Einaudi, 2000.
- SAMONÀ GIUSEPPE (a cura di), *Un'esperienza di pianificazione territoriale in Italia. Il piano urbanistico regionale del Friuli Venezia Giulia*, Casamassima, Udine, 1980.
- SAMONÀ GIUSEPPE, *Alternative concettuali alla metodologia della moderna pianificazione urbanistica*, «Casabella» n. 444, 1979.
- SCALA PAOLA, *Elogio della mediocritas. La misura del progetto urbano*, Napoli, CUEN, 2008.
- SECCHI BERNARDO, *La città del ventesimo secolo*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- SECCHI BERNARDO, *Prima lezione di urbanistica*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- SECCHI BERNARDO, *Progetto di suolo*, «Casabella» n.520, 1986.
- SIOLA UMBERTO (a cura di), *Architettura del presente e città del passato*, Brescia 1984.
- SITTE CAMILLO, DODI LUIGI (a cura di), *L'arte di costruire le città*, Milano, Antonio Vallardi, 1953.
- SORKIN MICHAEL, *Pensieri sulla densità*, in *Lotus International* n. 117, *Densità, infill, assemblage*, 2003.
- SORKIN MICHAEL, *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*, Hill and Wang, 1992.
- SPIRITO FABRIZIO, *I termini del progetto urbano. Selezione antologica*

- dell'esperienza italiana 1919-1991, Officina Edizioni, Roma, 1993.
- SPIRITO GIANPAOLA, *Forme del vuoto*, Roma, Gangemi, 2011.
- SPIRITO GIANPAOLA, *In-between places. Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi*, Quodlibet Studio, Macerata, 2015
- TATTARA MARTINO (a cura di), *COSTA LUCIO, Memória descritiva Plano Piloto de Brasília, Venezia, IUAV DoDo, 2010.*
- TÁVORA FERNANDO, *Da Organização do Espaço*, Porto: Edições da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1996.
- TOSCANI CHIARA, *Le forme del vuoto spazi di transizione dall'architettura al paesaggio*, Maggioli Editore, Milano, 2011.
- TOSCANI CHIARA, *Le forme del vuoto spazi di transizione dall'architettura al paesaggio*, Maggioli editore, Milano, 2012.
- VENEZIA FRANCESCO, *La Torre d'Ombre o l'architettura delle apparenze reali*, Venezia, Arsenale, 1988.
- VENTURI ROBERT, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Bari ,Dedalo, 2010.
- VENTURI ROBERT, *Imparare da Las VEGAS*, Macerata ,Quodlibet, 2012.
- VIGANÒ PAOLA, *La città elementare*, Milano,Skira, 1999.
- VIRILIO PAUL, *Lo spazio critico*, Bari, Dedalo,1988.
- VITRUVIO, *Architettura*, Milano, BUR, 2010.
- VON MEISS PIERRE, *Dalla forma al luogo. Un'introduzione alla studio dell'architettura*, Hoepli, Milano, 1992
- ZANINI PIERO, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Milano, Mondadori, 1997.
- ZANINI PIERO, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Milano, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori, 1997.
- ZAPATKA CHRISTIAN (a cura di), *Mary Miss. Costruire luoghi*, Milano, Marotta, 1996.
- ZARDINI MIRKO(a cura di), *Manuel de Sola. Progettare la città*, Lotus Quaderni Documents, Milano,Electa, 1999.
- ZEVİ BRUNO, *Saper vedere l'architettura*, Torino, Giulio Einaudi, 1948.
- ZEVİ BRUNO, *Saper vedere la città. Ferrara di Biagio Rossetti, «la prima città moderna europea»*, Torino, Giulio Einaudi, 1960.