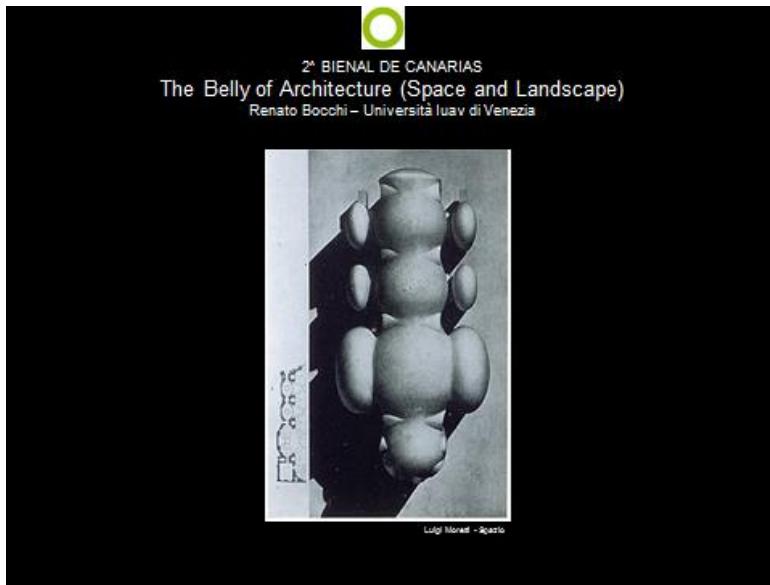


Renato Bocchi

IL VENTRE DELL'ARCHITETTURA (SPAZIO E PAESAGGIO)

Relazione introduttiva al Seminario "EL VIENTRE DE LA ARQUITECTURA (ESPACIO Y PAISAJE), II Bienal de Canarias, Arquitectura Arte y Paisaje, Santa Cruz de Tenerife, 23-24 marzo 2009

Cfr: <http://rice.iuav.it/87/>



La parola-chiave che accomuna arte, architettura e paesaggio è, a mio parere, la parola *spazio*. *Spazio* è anche il diretto contraltare della parola *forma*, cui spesso viene indissolubilmente legata l'esperienza dell'architettura.

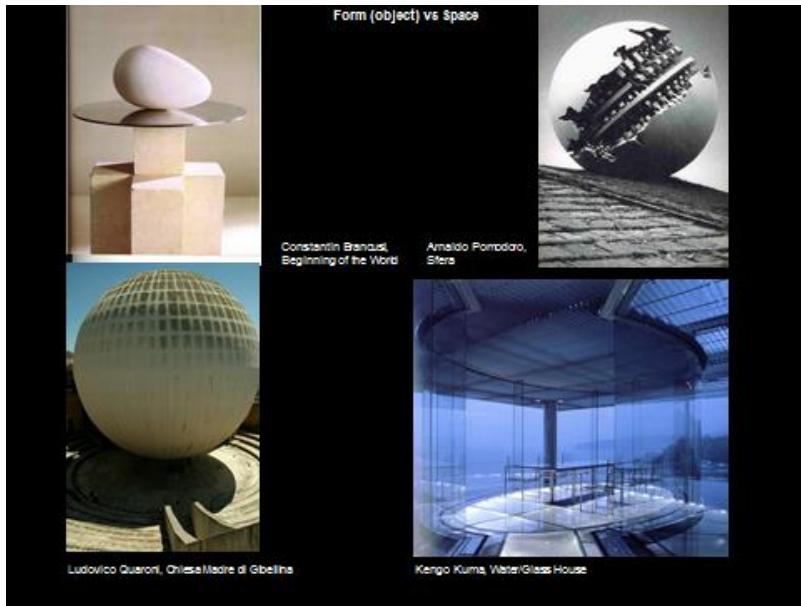
Certo esiste una forma dello spazio, ma - nel senso comune - la forma richiama i tratti esteriori piuttosto che quelli interiori, richiama l'oggetto e l'oggettualità.

L'interesse privilegiato per lo spazio segna una distanza rispetto all'oggettualità dell'architettura e sottolinea invece i suoi aspetti topologici, esperienziali, e finalmente d'uso.

La forma (oggettuale) non presuppone di per sé l'uso o l'esperienza (il vissuto), può al limite esaurirsi nella osservazione o nella contemplazione. Lo spazio presuppone invece prepotentemente l'uso e ancor più l'esperienza vissuta, chiamando in causa non soltanto il senso della vista ma anche il tatto e gli altri sensi, in un'esperienza sensoriale completa.

Se la forma (oggettuale) può talvolta tradursi in "natura morta", congelandosi in un'immagine statica, lo spazio è tendenzialmente vita: presuppone un'esperienza relazionale (la *relazione* è al centro della definizione spaziale; anzi lo spazio, poiché è spazio fra le cose, è di per sé *logos*, relazione, connessione); presuppone inoltre la processualità e il cinematismo, chiamando in causa il *tempo* e il *movimento*.

Se la forma (oggettuale) - al suo limite estremo di distillazione - può essere *ab-soluta*, cristallizzandosi in puro oggetto, non necessitante di relazioni con alcunché (la sfera, il globo, l'uovo primordiale di Brancusi), lo spazio non può che essere campo di relazioni (topologiche).



Il mio interesse per il paesaggio deriva dall'interesse per un'architettura *di relazioni*, un'architettura, cioè, in certo modo "sporca", "ibrida", che si caratterizza "in relazione con..." o "in funzione di...", che non cura tanto la forma iconica dell'oggetto o il linguaggio in quanto stile - espressione, individuale o collettiva che sia, di un mondo da rappresentare - quanto piuttosto marca i rapporti con il suolo, con il sito, con il contesto urbano e territoriale, e con l'esperienza vissuta da parte del fruitore: ossia con l'uso, inteso in senso più vasto della mera funzione. Qui torna in campo l'interesse per lo *spazio* e per la capacità di conformare lo spazio e le sue percezioni, che è componente essenziale sia per il paesaggio sia per l'architettura sia per l'arte contemporanea.

Lo spazio nell'arte

Trovo particolarmente illuminante, per i temi appena enunciati, l'indagine sull'evoluzione che hanno avuto le esperienze della scultura contemporanea - e non solo quelle esplicitamente connesse al paesaggio, come la land art - nel condurre da un concetto di scultura a tutto tondo, addirittura installabile su un piedistallo, ad un concetto di scultura da esperire direttamente, cioè vivere e abitare, entrando in contatto diretto con la costruzione dello spazio che essa propone. Un processo, questo, che avvicina sensibilmente tali opere di scultura all'architettura.

Senza voler tentare una illustrazione esaustiva, prenderò a testimonianza per questa tesi alcune opere e alcuni artisti che trovo emblematici di questo percorso.

Richard Serra e i giardini zen.



Dichiara Richard Serra: "I giardini zen aprono uno spazio di percezione. Il più importante è il tempo nello spazio, e il tuo movimento attraverso di esso: è un tempo fisico. (...) L'esperienza dei giardini zen mi condusse alle mie opere nel paesaggio e all'incontro con Smithson. (...) Ma in maggioranza le opere della Land Art esprimono un'idea grafica del paesaggio e a me invece interessava di più una penetrazione nel terreno che aprisse lo spazio e che ti includesse dentro di esso corporeamente e non solo attraverso una relazione visuale. Quel che più mi interessa in un paesaggio è l'alzato, quel che succede fisicamente quando l'alzato varia e non si ha più orizzonte per orientarsi, né alcun piano. (...). In ogni caso, la percezione si basa sul tempo, sul movimento e la meditazione. I giardini giapponesi riflettono il concetto di *uji*, o "essere-tempo", nel quale le esperienze di spazio e tempo sono inseparabili e fluide. Il vuoto e il pieno si considerano uno e si inglobano nel concetto di *ma*, che pure si può intendere come lo spazio fra due punti, o come il silenzio fra due suoni, vale a dire che il concetto di *ma* riconosce lo spazio e il tempo come sostanza. La relazione fra elementi si definisce secondo la distanza fra di essi; il vuoto e il pieno si misurano allo stesso modo (...). Dalla mia esperienza dei giardini zen nacque la necessità di avvicinarmi a un paesaggio nei termini della sua totalità, basata sull'idea che lo spettatore stia costantemente in movimento. Il problema non era più come collocare un oggetto autonomo sul terreno, ma piuttosto come arrivare a vedere cose fra le cose. Divenne fondamentale conoscere totalmente il luogo, nel senso che la lettura critica del luogo precedesse qualunque intenzione".



Le opere di Serra, influenzate dalla sua lettura dei giardini zen, assumono – secondo l'acuta definizione di Yve-Alain Bois - le qualità di uno *spazio deambulatorio* e di una *visione peripatetica* del paesaggio.

In *Shift*, i confini dell'opera sono definiti dalla distanza massima che due persone possono coprire senza perdersi di vista. Anche nelle opere più recenti, e in particolare nel fantastico montaggio delle sue sculture in acciaio ossidato realizzato al Guggenheim di Bilbao, il significato dell'opera è rintracciato nelle percezioni sensoriali continuamente variabili che il visitatore accumula frequentando gli spazi generati dalle alte pareti ricurve: paradossalmente l'enorme sforzo strutturale e materico che l'opera ha richiesto si dissolve tutto nelle capacità conformative e sensoriali degli spazi generati.

Lo spazio cavo e il concetto di limite nella scultura di Chillida.

Eduardo Chillida: Hollow Space and the Concept of Limit



«El espacio? Podría compararlo con el hueco que hace hundirse y volver a contraerse las formas, que abre en ellas el espacio de la visión. Para mí no se trata de algo abstracto, sino de una realidad tan corporal como la del volumen que lo abarca!» (Eduardo Chillida, 1991)

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

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.

Richiudere uno spazio nella scultura *Elogio de l'Horizonte* a Gijon è costruire una stanza di aria e di vento che rapporti lo spettatore con la visione lontana del mare, all'orizzonte.

“Chillida sa – spiega Kosme de Barañano - che il materiale dello scultore è lo spazio così come il vuoto, e che solo con entrambi si costruiscono luoghi "carichi"; come sa che il materiale della musica è il suono e il silenzio... Il tema, fondamentale questione della scultura, di creare un luogo estraendo la materia ma mettendo al suo posto lo spazio, è l'idea-base del progetto per la montagna di Tindaya... Una scultura che non si colloca in un luogo ma dal suo vuoto fa promanare il luogo”.

E' questo concetto di "spazio carico", di "vuoto pieno di tensioni e vibrazioni" che sta al centro della ricerca spaziale di Chillida: un vuoto da abitare.

Chillida sa che lo spazio omogeneo e oggettivo della geometria ha senso partendo solamente dallo spazio orientativo del corpo, da cui, per astrazione, è costruito. Il transito, il flusso, il passaggio sono determinanti.



Lo spazio della scultura non è più solo lo spazio a tre dimensioni: diventa una configurazione visiva, sonora, emotiva, multisensoriale.

Il limite, l'orizzonte, il vuoto, lo spazio sono entità bidimensionali o immateriali, che si incaricano di istituire relazioni significative, di far vibrare e sentire tensioni dentro i vuoti, dentro i silenzi, di interpretare e significare i luoghi costruendo semplici impalcature per la visione, per la lettura, per l'interpretazione della natura, del mondo.



Montaña Tindaya,
Fuerteventura 1987

"La forma deriva espontáneamente de las necesidades de ese espacio, que se construye su morada como el animal que elige su caparazón. Al igual que este animal, yo soy también el arquitecto del vacío."

(Eduardo Chillida, 1951)



Lo Profundo es el Aire VIII, 1969



Lo Profundo es el Aire IX, 1969

La costruzione non è più nel mettere una pietra sull'altra, nell'interporre oggetti dentro lo spazio; la costruzione è costruire lo spazio, la forma immateriale dello spazio.
 La geometria spaziale di Chillida reinterpreta la geometria verso il concetto di relazione, fondandosi per molti aspetti sul concetto di Raum del suo amico filosofo Heidegger.
 Non verso le tre dimensioni, ma verso lo spazio delle cose che si relazionano: uno spazio dove sta l'uomo, la cui geometria non solo è percepita, ma anche sentita.
 Per questo è uno spazio in cui dimorare.

Giuseppe Penone: Respirare l'ombra

Giuseppe Penone: Respirar la Sombra

"La obra está proyectada hacia el futuro, está ligada al crecimiento del arbol, a su existencia. La voluntad de una relación partitaria entre mi persona y las cosas es el origen de mi trabajo. El hombre no es espectador o actor sino simplemente naturaleza."

"La dimensión de una obra de arte será siempre independiente de los sentidos. Arbol diáspason; la oruga acostada en el tronco de un árbol permanece sus alas de orquídeas, para oír el rumor del viento que se desliza en las ramas, en el tronco, en las raíces hasta dentro de la tierra. Cada espesura de arbol un sonido, cada día otro sonido diferente."



ART AND NATURE: IDENTIFICATION OF MAN WITH NATURE



ART AND THE SENSES: THINKING AND UNDERSTANDING WITH OUR BODY



Nei rapporti dell'arte con la natura – quindi col paesaggio – trovo molto significativa l'opera dello scultore italiano Giuseppe Penone.

Per Penone l'uomo è parte integrante della natura e pertanto anche la sua opera entra in rapporto diretto con gli elementi naturali e si fonde con essi. Non si tratta tanto quindi di usare la natura come materiale dell'opera quanto di immergersi e immergere l'opera nella natura stessa, nella sua vita.

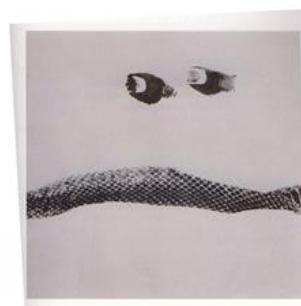
E' dunque un'opera d'arte concepita come processo "vitale", in cui il fattore tempo è sostanziale.

Da quest'idea di immedesimazione tra l'uomo e la natura deriva un'attribuzione d'eccezionale importanza alla sensorialità come strumento di conoscenza e di espressione artistica.

E' attraverso i sensi, e quindi attraverso il corpo, che l'uomo può accostarsi alla natura, penetrarvi, conoscerne i più intimi processi vitali, interferire direttamente nei suoi stessi processi vitali, influenzarla ed esserne influenzato.

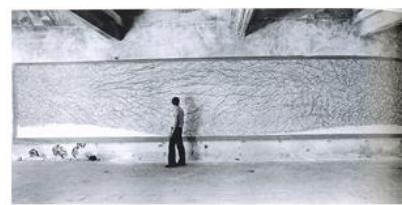
La "concezione sensualista" dell'arte proposta da Penone si estrinseca in quello che è stato chiamato lo "sguardo tattile", ovvero nel primato del tatto come forma essenziale e primaria di conoscenza della natura, decisamente prioritario rispetto alla vista.

“Tocar, entender una forma, un objeto, es como cubrirlo de huellas. Se puede decir “posar la mirada” pero solo después de haber posado las manos se posa la mirada y la mirada responde, dedica su forma y la ve con las huellas de las manos. Es una fuerza humanizada, es una fuerza que se posa en el suelo, una piel hecha de huellas, una envoltura similar a la piel musada de la serpiente. Son acciones específicas de los fluidos pero son también las condiciones necesarias para la lectura fluida del ambiente. La serpiente: el suyo es un continuo adherirse a las cosas; todo su cuerpo participa en la lectura fluida de la realidad que la rodea.”



THE TACTILE GAZE

“La condición del sueño es la oscuridad. Se imagina mejor con los ojos cerrados. La luz invade la cabeza. Con los ojos abiertos se absorbe la luz. Con los ojos cerrados se proyectan las imágenes de nuestro pensamiento sobre la bóveda oscura, sobre el interior de la piel que se vuelve frontera, división, definición del cuerpo y contenedor de nuestro pensamiento. El párpado separa el fondo de la vista. La vista del ojo, el oido del oído, es la memoria.”



THE “BRAILLE” SCULPTURE

Il tramite di conoscenza fra il tatto e la natura è costituito dall'impronta e dalla pelle: non a caso grandissima parte della produzione artistica di Penone lavora su questi due elementi della superficie delle cose. Ma non in termini “superficiali”, anzi ricercando sulle superfici le tracce profonde della materia e i fattori decisivi della “conformazione” della forma.

Dal concetto di “sguardo tattile” è facile derivare l’idea, solo apparentemente paradossale, di una scultura da percepire a occhi chiusi, di una sorta di linguaggio “braille” della scultura, che è anche un modo alto di coniugare sensorialità e interiorità.

Attraverso lo sguardo profondo della percezione tattile si può attingere così agli strati profondi dell’animo umano: alla memoria, alla materia grigia.

Il tramite per questa opera di “percezione profonda”, di natura tattile, passa attraverso il filtro della pelle e, più specificamente, della palpebra.

Attraverso questo filtro, il mondo dell’interiore (il profondo) e il modo dell’esteriore (il paesaggio) si connettono e dialogano, secondo un procedimento meno diretto ed esplicito di quello consuetamente attingibile attraverso la vista.

E’ un po’ la differenza che passa tra la fotografia e la radiografia. Il rapporto è biunivoco e speculare: da dentro a fuori, ma anche da fuori a dentro.

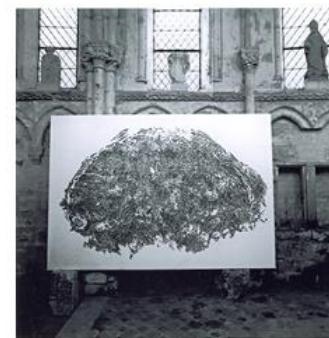
Il rapporto sensoriale lavora anche quindi per rispecchiamento.

“La piel es límite, frontera, realidad de división. Reflejar la visión, el campo visual, interrumpir la vista, reflejar las imágenes que el ojo debería ver; absorber es reflejar la visión. Los párpados cerrados, la exacta definición de los límites y del espacio del pensamiento, reflejan la noticia del propio cuerpo en el espacio. Ver a través de los párpados cerrados.”



THE SKIN AND EYE & LIMIT AND INTERFACE WITH THE WORLD

“El paisaje que nos rodea lo poseemos dentro de esta caja de proyección. Es el paisaje en el interior del cual pensamos. Es el paisaje que nos envuelve. Un paisaje que recorrer, examinar, conocer con el tacto, que dibujar punto por punto.”



THE SKULL & THE PROJECTION BOX OF LANDSCAPE

E dal riflesso e il rispecchiamento alla proiezione il passo è breve: non solo quindi la palpebra come filtro, la lente come specchio, ma anche il cranio come scatola di proiezione del paesaggio, del mondo.

La superficie del corpo (pelle, palpebra, interno del cranio), nella sua essenza di membrana bidimensionale, si fa dunque interfaccia del rapporto tra uomo e mondo, tra uomo e natura.

In questo processo percettivo si sviluppa la sensibilità artistica del “pensare con il corpo”, del trasferire la “sensualità” o la “sensitività” in materia grigia, in pensiero, cioè in capacità razionalmente. E’ attraverso questo processo che Penone riesce a dare e trasmettere un’essenza razionale a un’opera che origina completamente dai sensi. Si tratta di un procedimento fondamentale per ogni opera d’arte, compresa l’architettura: l’opera origina dai sensi – da una sensibilità e/o da un’intuizione artistica – e si trasferisce, grazie alla coscienza del processo logico che la sostiene, quindi grazie a un metodo “scientifico”, in opera che esprime un pensiero razionale, in opera quindi intelligibile.

“Pensar es pesar. El pensamiento no sobrevive sin la experiencia de la fuerza de gravedad. El espíritu no piensa, es el cuerpo el que piensa. La primera identidad es la del cuerpo, es una identidad celular, una identidad de carne.”

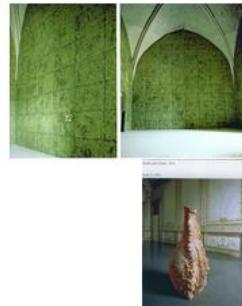
“La respiración es escultura. Rellenar un espacio con los meandros del aliento. Respirar la sombra, la propia sombra; la sombra del propio cuerpo se extiende hacia el interior las propias viscera.”



THINKING WITH THE BODY



MATERIALIZING THE IMMATERIAL



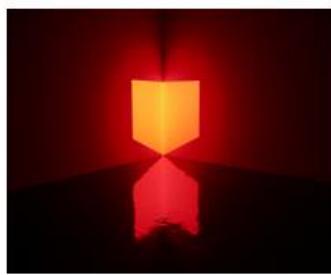
E’ forse nel tentativo di materializzare il respiro (soffio, respirare l’ombra) che Penone raggiunge il massimo della superbia creativa.

La scultura-natura, prima ancora che visiva o tattile, si fa allora davvero respiro, profumo, aria, l’essenza della vita. E l’architettura, a sua volta, si fa spazio cavo, di nuovo aria, come nel “Lo profundo es el aire” di Chillida-Guillén.

“Il respiro è scultura - scrive - Riempire uno spazio coi meandri del fiato, il volume del fiato prodotto dalla vita di un uomo. Respirare l’ombra, la propria ombra; l’ombra del proprio corpo si estende all’interno, alle proprie viscere”.

La materia-luce di James Turrell.

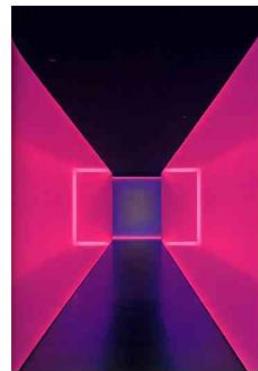
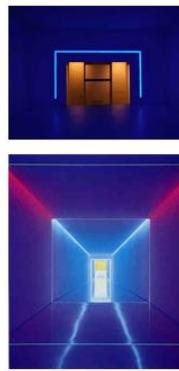
James Archibald Turrell: Architecture as Light's Shape



Se Penone cerca una percezione tattile del mondo, del paesaggio, dello spazio, ad occhi chiusi; James Turrell al contrario teorizza il percepire attraverso la luce, ma giunge paradossalmente ad uno stesso effetto di percezione tattile e di immersione nei fenomeni.

“Voglio creare spazi che si esperiscano con gli occhi aperti. Solo quando la luce viene ridotta considerevolmente possiamo avvertire la sensazione che gli occhi si muovano fuori nello spazio. Il mio lavoro vuole ridurre l'intensità della luce al punto da avvertirne la presenza”

“...lavorando con la luce, ciò che è veramente importante ... è creare una esperienza di pensiero senza parole, rendere la qualità e la sensazione della luce stessa in qualche modo realmente vicina al tatto. Spesso la gente si sporge e cerca di toccarla” .



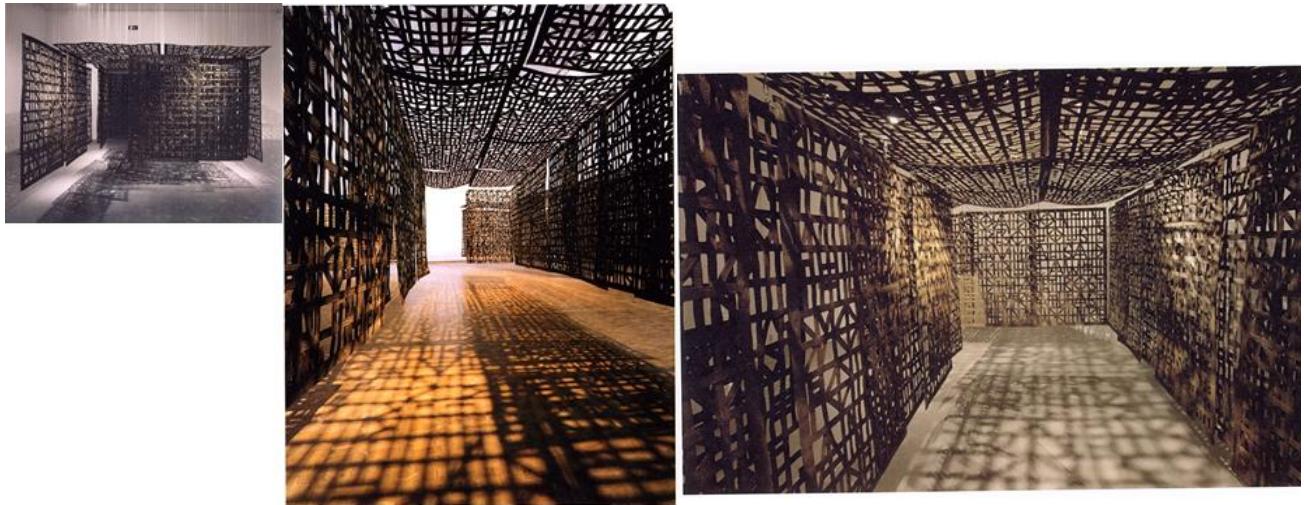
La luce stessa è per lui la materia d'indagine e di costruzione dello spazio architettonico ed esistenziale: “Voglio creare spazi - scrive - che si esperiscano con gli occhi aperti. Solo quando la luce viene ridotta considerevolmente possiamo avvertire la sensazione che gli occhi si muovano fuori nello spazio. Il mio lavoro vuole ridurre l'intensità della luce al punto da avvertirne la presenza”. Così la luce passa ad essere oggetto di esperienza tattile oltre che visiva e finisce con l'essere - al massimo dell'astrazione - “esperienza di pensiero”.



Sky spaces

Quel che più mi interessa del lavoro di Turrell , è il suo concepire e trattare la luce come *materia prima* della composizione. Non si tratta di usare la luce per rivelare ed esaltare - plasticamente - le forme dell'architettura (secondo il famoso adagio di Le Corbusier), si tratta invece di costruire con la materia-luce, esattamente come John Cage costruiva il suono con la materia-silenzio: di costruire cioè paradossalmente con una materia “immateriale”, dando corpo al vuoto e rivelando con questo l'essenza del paesaggio, della natura e del mondo, attingendo alla fonte della percezione sensoriale umana e del pensiero stesso. La materia-luce diventa così materia-spazio e l'architettura e il suo rapporto col paesaggio si definiscono in quanto costruzione di uno spazio-luce, di una stanza di luce che rivela il paesaggio e il mondo. Non è un processo molto dissimile a quel lavorare sulla materia pulviscolare dell'aria che è dell'opera di Chillida o che in architettura cercherò ora di rileggere in Mies van der Rohe.

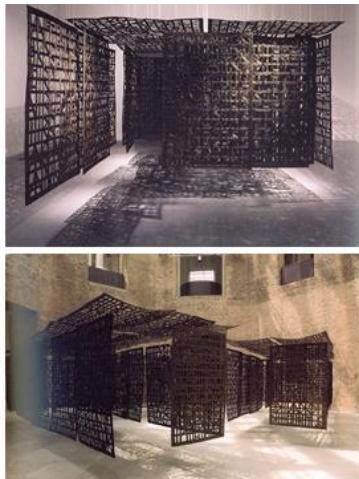
IL SENSO VIBRANTE DELLO SPAZIO DI CRISTINA IGLESIAS



Il lavoro nel campo della scultura di Cristina Iglesias, il suo “senso dello spazio” (così si intitola la bella mostra a lei dedicata a cura di Gloria Moure dalla Fondazione Pomodoro di Milano), confermano la comunanza di ricerca fra scultori ed architetti nel mondo contemporaneo e la loro contiguità con la ricerca cinematografica: una ricerca che si svolge appunto sul “senso dello spazio”, sulla possibilità di indagare l’esperienza di profonda immersione sensoriale nello spazio che la scultura e l’architettura possono favorire e che anzi è uno dei loro obiettivi primari.

“Oggi giorno i discorsi dell’architettura – afferma Cristina Iglesias (1) – convergono in vari aspetti con quelli della scultura. Analogamente, l’illusionismo o certi soggetti o motivi che erano propri della pittura non sono più suo territorio esclusivo e si sono estesi a altre disciplina come la scultura e addirittura l’architettura. Nella mia visione si fondono influssi che vanno dalla sequenza del guardare o dal montaggio cinematografico fino all’esperienza del camminare in un labirinto.

Credo che l’architettura debba abbastanza al territorio sperimentale della scultura. Il Padiglione di Mies a Barcellona è una tra le migliori sculture pubbliche che conosca. La scala di Michelangelo nella Biblioteca Laurenziana a Firenze è un’altra opera che mi ha colpito: le sue proporzioni, come è collocata, il fatto che sia un pezzo perfetto ed autonomo nonostante la sua funzione.”



La costruzione di queste esperienze immersive nello spazio da parte di Cristina Iglesias avviene attraverso una struttura sequenziale fortemente narrativa, che costruisce itinerari sensoriali sull’onda di canovacci o sceneggiature strettamente letterarie - nella fattispecie, la riproduzione geroglifica di un testo descrittivo di paesaggi contemporanei dello scrittore J.G.Ballard, dal suo libro *Crystal World* nella texture finemente intrecciata di fili di ferro che vela e rende vibranti gli sguardi e i giochi di luce ed ombra nei suoi *Suspended Corridors* – o sull’onda di vere e proprie esplorazioni nei paesaggi reali, sublimati dalla sovrascrittura dei segni delle sue sculture e dalla voce fuori campo che di nuovo recita Ballard nel bel video esposto in mostra.

La Iglesias disegna così nello spazio palinsesti multipli di paesaggio, tracciando diaframmi spaziali con elementi sostanzialmente bidimensionali, tessili, dotati di una propria trama decorativa e di una letterale potenza calligrafica – di sapore fortemente orientale – o più precisamente maghrebino (stando alle sue evocative fotografie degli spazi zigrinati da luci e ombre di Marrakech o di Tangeri).

Il tessuto, l'arazzo, l'arabesco danno materia vibrante e tattile al disegno dello spazio fluido: non distante – in questo – dai dispositivi tessili o dalle lastre di onice con cui Mies van der Rohe disegna i suoi spazi fluidi o dai louvres lignei vibranti con cui Kengo Kuma diaframma interno ed esterno nelle sue architetture; ed in certo modo non troppo distante nemmeno dalle superfici tatuate serigrafate da Herzog e de Meuron sulla pelle di molti loro edifici.

“La rappresentazione di un luogo – spiega la Iglesias – comporta anche la possibilità di attivazione dello spazio... La natura stessa della percezione fa sì che camminare attraverso questi luoghi di rappresentazione sia un’esperienza.”

Lo spazio è dunque “attivato”: non è uno spazio immobile, ma uno spazio dinamico, vibrante, “tensionato”, direzionato, in cui è necessario che il fruitore si immerga e lo interpreti soggettivamente.



Ma Cristina Iglesias è anche un’eccezionale interprete dei paesaggi vegetali. Molte delle sue opere riflettono sulla materia vegetale come strumento principe per costruire e inventare texture tattili e vibranti: foglie, canne, bambù sono i dati ispiratori di larghi paraventi materici, realizzati in resina o in polvere di bronzo, che reinventano ambienti vegetali. L’intreccio geroglifico delle stuoie e delle gelosie è sostituito in tal caso dalla riproduzione dell’intrico dei canneti e del fogliame.

Come per le *Celosias*, “l’intenzione non è rinchiudere, bensì avvolgere. C’è tutta un’idea di mapping che sorge dentro questi pezzi che richiede una strategia di movimento”.

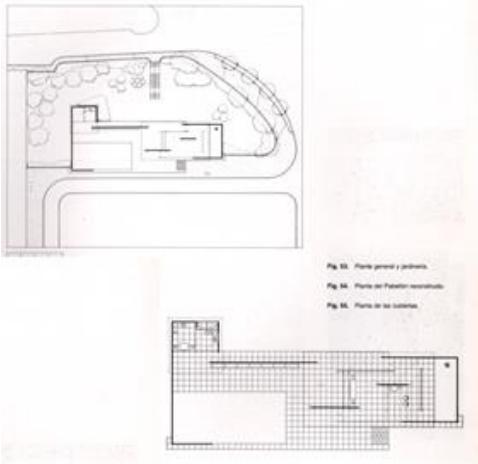
Nessun ambiente si chiude su se stesso, gli spazi debbono rimanere aperti e fluidi, aperti a interpretazioni variabili del movimento dell’osservatore.

Lo spazio nell’architettura

Veniamo allora all’architettura.

Le ricerche spaziali di una parte della scultura contemporanea trovano antecedenti importanti non solo nell’arte delle avanguardie del Novecento, ma anche e fortemente nelle ricerche di alcuni maestri dell’architettura moderna (da Mies a Le Corbusier, da Scharoun a Aalto).

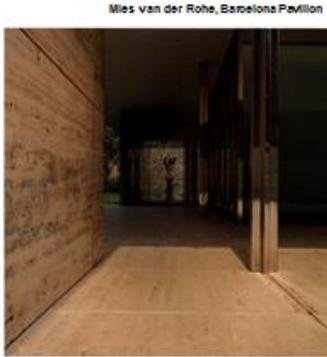
Lo spazio “corporeo” di Mies van der Rohe.



Mies van der Rohe:
in search of the body-space

"Lo spazio International Style era caratterizzato dalla tendenza a enfatizzare un'espressione dello spazio perfetta, piuttosto che centrale... Per parfrasare Gropius, la nuova esigenza porta a sostituire la vecchia simmetria di parti simili con un equilibrio asimmetrico, ma equivalente..."

(Colin Rowe).



La "pianta libera" di Mies, più ancora di quella di Le Corbusier, di fatto libera lo spazio dalla struttura e conseguentemente dall'involucro. In questo lo spazio diviene fluido: non c'è più corrispondenza o simbiosi tra contenuto (spazio) e contenitore (involucro). Per questo anche non ha più ragione d'essere la distinzione netta fra esterno e interno. Per questo lo spazio è la materia prima della composizione.

Ma c'è di più: lo spazio non è più simmetrico né assiale: assume un ordine "altro" rispetto ai principi della classicità (Colin Rowe lo ha definito come "equilibrio asimmetrico"), è letto e realizzato come uno spazio dinamico, come una materia fluida. Lo dimostra in certo modo anche la recente installazione dei SANAA Architects, che intepreta esaltandola la fluida trasparenza degli spazi del padiglione di Barcellona.

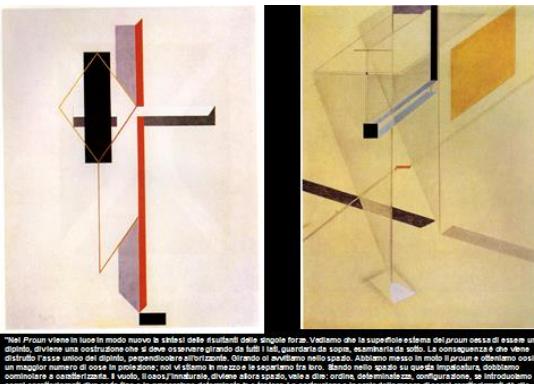


La lezione di De Stijl è portata alle estreme splendide conseguenze. Con la differenza che non si tratta più di un processo di "scomposizione" in piani-lastre di originari solidi geometrici: Mies realizza, mediante il gioco dei piani, un processo, al contrario, di "composizione" dal nulla dello spazio, con un procedimento molto più affine alle proposte costruttiviste. Il piano-parete non è l'esito di una scomposizione, è viceversa il fattore della composizione spaziale stessa, l'elemento generatore dello spazio.



"Casa Tugendhat illustra una grammatica di design spaziale costituita nel incontro che intercorre tra volumi e pareti, nel trattamento delle aperture, allo scopo di costituire delle plante con un grado vertiginoso di libertà. I punti fondamentali sono la posizione degli spazi, la loro forma, la loro dimensione, e la congiuntura di uno dei due muri che si incontrano ad angolo retto, le libere estensioni dei fornimenti relativamente ai pilastri spaziali. I punti fondamentali sono questi: spazio, forma, dimensione, indicare continuità e transizione "ideale" e luogo di pavimenti e soffitti sporgenti per portare avanti il movimento spaziale. Tutti questi mezzi si fanno strumenti dell'interazione di mantenere libero lo spazio".

(Christian Norberg-Schulz)

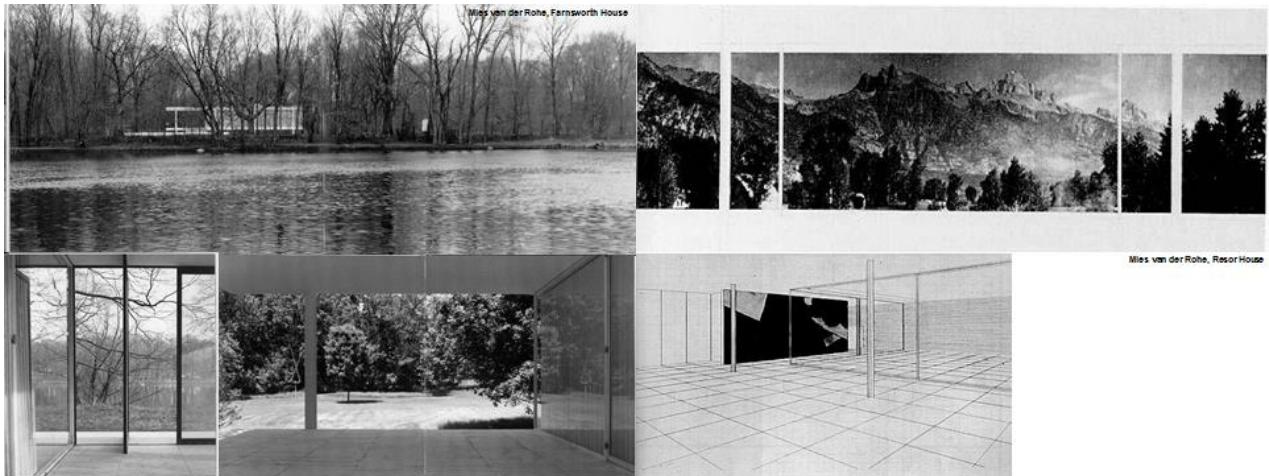


"Nel Proun viene in luce in modo nuovo le stesse delle risultanze delle singole forme. Vedeiamo che la superficie esterna del proum osa ad essere un spazio. Il proum non ha spazio interno, ma spazio esterno. Il proum ha distrutto l'asse unico del dipinto, perpendicolare all'orizzontale. Abbiamo messo in moto il proum e otteniamo così un maggior numero di pose in prospettiva; noi vi stiamo in mezzo e le separiamo tra loro. Bando nella scena su questa impostatura, dobbiamo conoscere le pose in prospettiva. Abbiamo messo in moto il proum e otteniamo segni caratterizzanti con certi tipi e in proporzione determinata in e traieto. La contrazione e la scata della massa di segni caratterizzanti dà allo spazio una determinata tensione. Cambiando i segni caratterizzanti, mutiamo la tensione dello spazio che è costituito da uno stesso e medesimo vuoto." (E. Lissitzky 1920)

In questo senso ha un ruolo attivo, generativo appunto.

Dietro gli edifici di Mies non preesiste un mondo d'immagini e di forme che viene dissolto e scomposto attraverso un processo d'astrazione. Dietro di essi v'è il nulla, il vuoto, su cui esso disegna e ricomponе uno spazio: in ciò il suo processo è più "costruttivista" che "neoplastico".

Il movimento a spirale con cui è percepito e vissuto lo spazio del moderno, in una concezione spazio-temporale, riconduce il discorso allo spazio suprematista e al Proun costruttivista ("Girando ci avvitiamo nello spazio", scriveva El Lisitskij), un discorso cui Mies è certamente debitore.

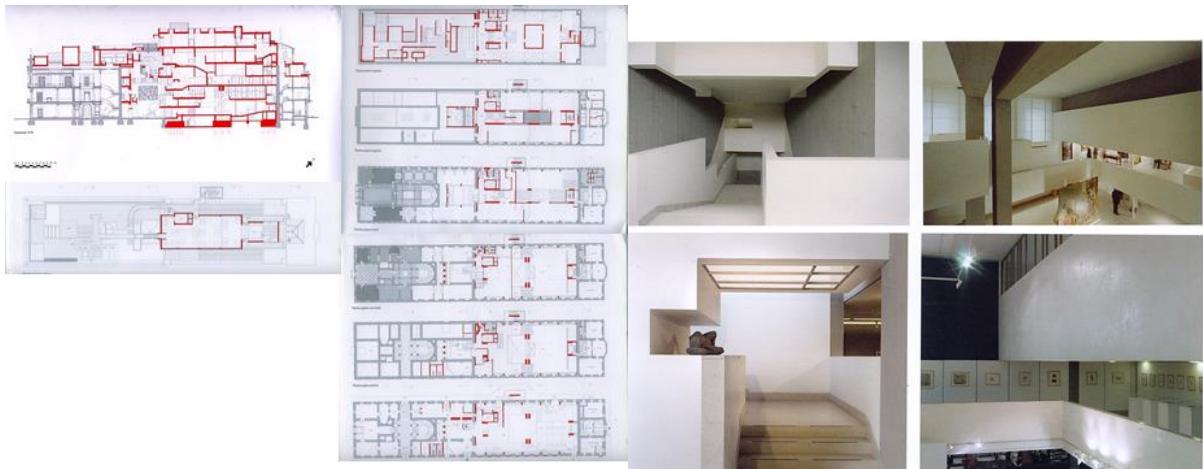


La riscoperta dello spazio vuoto come vera materia costruttiva, "corporea", della composizione architettonica è realizzata compiutamente dagli edifici di Mies: dagli spazi fluidi e dinamici del padiglione barcellonese e di casa Tugendhat fino ai casi-limite delle scatole di cristallo della casa 50x50 e di casa Farnsworth, una vera e propria costruttivistica "impalcatura" che tende a "caratterizzare" e "ordinare" il paesaggio stesso, fino alla vitrea teca della NeuesGalerie di Berlino, di fatto una hall capace di inquadrare su tutti i lati come un periscopio il paesaggio urbano del Kulturforum.

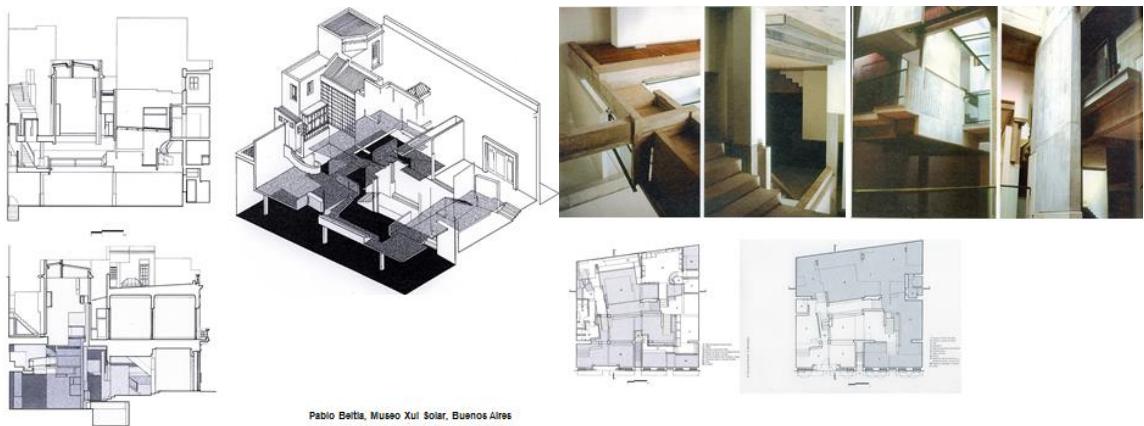
Scarpa, *Il museo Revoltella a Trieste*

Ricordando le acute analisi di Tafuri, occorre sottolineare come alla base dell'evoluzione verso uno spazio fluido e dinamico che investe capolavori del Moderno come quelli di Mies o – per altro verso – le esperienze di spazio dinamico di Le Corbusier di cui parlerò tra poco, non ci sia solo la rivoluzione delle avanguardie storiche ma precedenti settecenteschi come quelli del Piranesi, nelle cui incisioni a soggetto architettonico "il centro è dislocato dal centro fisico dell'opera e trovato invece in un punto in movimento", per cui "l'espansione dell'opera permette di percepire e localizzare molteplici centri" (Ulya Vogt-Goknil).

E' significativo come il regista Ejsenstein analizzi le Carceri di Piranesi, rintracciandovi "una visione in profondità che è in prospettiva continua... Una serie di piani in profondità... si costruisce in porzioni di spazi autonomi, connessi non da una sequenza continua, ma secondo una serie di shock spaziali intensissimi e di differente profondità". "Questo effetto – continua Ejsenstein – è costruito sulla capacità del nostro occhio di continuare per inerzia un movimento. E' un processo di ritenzione delle immagini visive che è assolutamente simile a quello secondo cui si costruisce il fenomeno del movimento cinematico" (il montaggio).



Pablo Beitia, Museo Xul Solar



Non troppo dissimile è l'operazione progettuale di Pablo Beitia, nel Museo Xul Solar di Buenos Aires e supportata da un'interpretazione traslata e astratta in architettura della vicenda pittorica e poetica di un artista eccezionalmente interessante quale è Xul Solar.

Di nuovo un ventre spaziale super-articolato, "piranesiano", che si sviluppa in molteplici sequenze ascensionali spiraliformi, contenuto rigidamente dentro il blocco edilizio di una "manzana" bonaerense: ne scaturisce una sorta di scatola magica, capace di suscitare un itinerario emozionale che si accompagna a quello prodotto dall'esposizione delle opere dell'artista.

Le promenades di Le Corbusier.

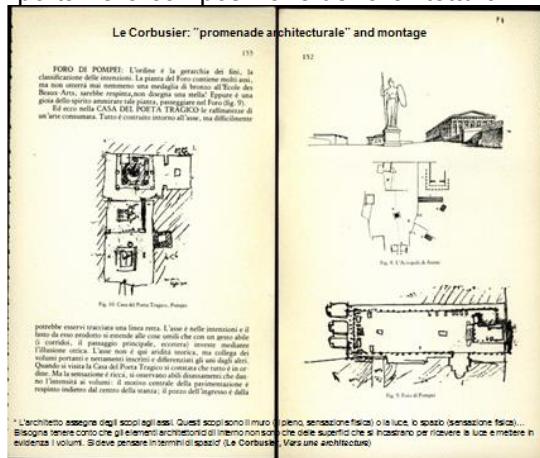
Non è forse casuale che il mio incontro con Pablo Beitia sia avvenuto nelle stanze di casa Currutchet a La Plata, una delle opere in cui meglio si esprime la "promenade architecturale" di Le Corbusier. L'interesse di Le Corbusier per lo "spazio topologico" e per la "visione peripatetica" è ampiamente documentato, fin dai suoi primi studi.



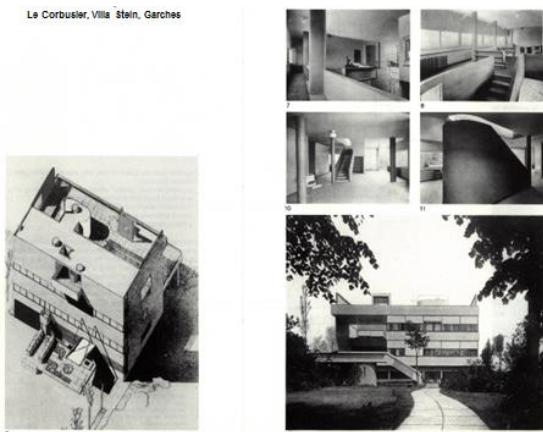
Le Corbusier, Casa Currutchet, La Plata

In *Vers une architecture*, alla rilettura dell'Acropoli di Atene sulla scorta della ricostruzione di Choisy L.C. affianca quella delle domus pompeiane, in esplicita funzione di polemica anti-accademica, e sottolinea i disassamenti e le relazioni topologiche che governano quegli spazi, definiti da Choisy "pittoreschi".

Il concetto di *promenade architecturale* e la sua messa in opera nella villa La Roche, in villa Savoye o, più tardi, negli edifici indiani e appunto nella casa Currutchet a La Plata, si può considerare il risultato conseguente di quell'antica attenzione alla "visione peripatetica" dello spazio, e al cinematismo che essa comporta nella composizione dell'architettura.

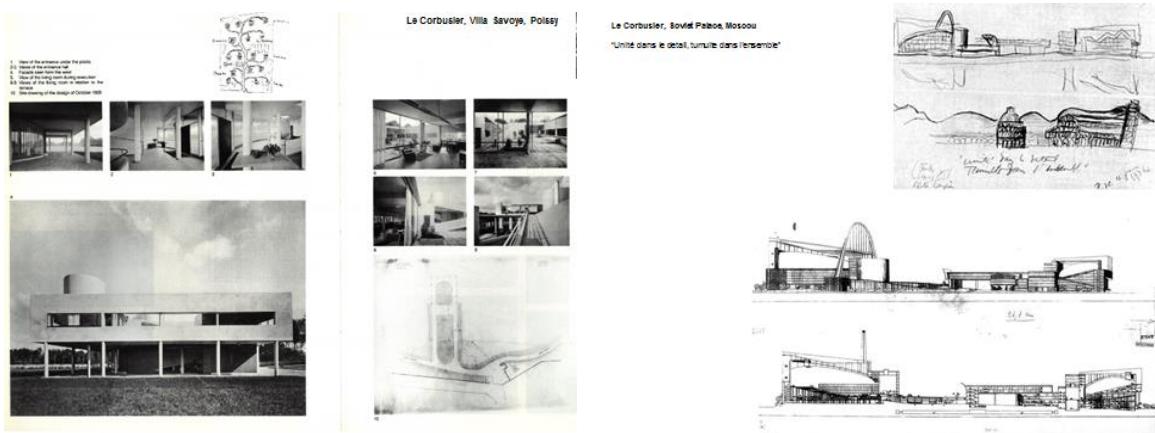


Le Corbusier, Villa Stein, Garches



La *promenade architecturale* è il meccanismo con cui si sviluppa il movimento sequenziale e ascensionale all'interno degli edifici, in grado di collegare visivamente e percettivamente gli spazi della casa e l'interno con l'esterno; essa mette in gioco i rapporti tra pianta e sezione, fa leggere i rapporti tra le diverse altezze dei vani, rompe la rigidità spaziale sia in pianta sia soprattutto in alzato e quindi in sezione; in una parola, introduce il movimento come categoria di definizione spaziale.

Allo stesso modo Le Corbusier, partendo dagli studi sull'Acropoli, riporta il suo interesse per la visione dinamica dello spazio e per la sua composizione, attraverso la giustapposizione e il montaggio di corpi distinti, nell'ambito del paesaggio urbano. Si pensi per esempio al progetto per il palazzo dei Soviet a Mosca e alla famosa comparazione che Le Corbusier ne propone con la Piazza dei Miracoli di Pisa: 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 (il muro del camposanto a Pisa, il fiume a Mosca) ed è di nuovo uno spazio topologico, non misurabile con categorie euclidee.

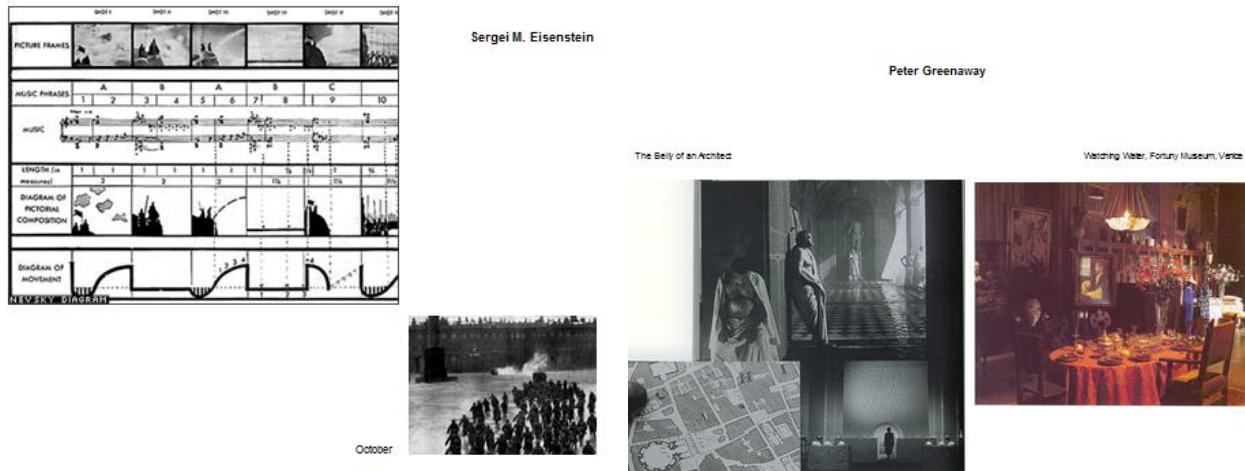


Certo non è affatto casuale che proprio la ricerca architettonica di Le Corbusier sia dichiaratamente guardata con interesse di nuovo da Eisenstein e correlata con le sue ricerche sul montaggio cinematografico.

“Da questa prospettiva – scrive Giuliana Bruno – si nota come cinema e architettura siano connessi da un atto *narrativo*... Il visitatore è il soggetto di tale pratica: un transito attraverso spazi di luce”.

Si torna alla spazialità “peripatetica” di cui Yve-Alain Bois parla a proposito del “pittoresco” nell’opera di Richard Serra, ricollegandolo esplicitamente al “pittoresco greco” di Choisy e alla sua analisi da parte sia di Le Corbusier sia di Eisenstein, nonché d’altro lato allo spazio in sequenza di Piranesi.

“Se sostengo l’affiliazione fra pittoresco e cinema – scrive ancora Giuliana Bruno – addirittura oltre il discorso del montaggio, è perché mi interessa mostrare che il legame tra i due consiste in un transito culturale.... L’atto stesso di attribuire questa particolare genealogia al cinema è un modo per riconoscere tanto al cinema quanto al pittoresco la natura di pratiche complesse di mappatura, che implicano un design emotivo”.



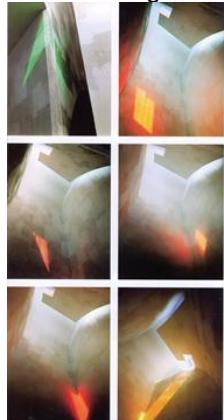
Questo tema del “design emotivo” penso possa introdurre anche l’uso di altre tecniche di montaggio a fini “narrativi” e “emozionali”, che ibridano le immagini strettamente cinematografiche con materiali altri – vuoi di alta sofisticazione tecnologica (“con Prospero’s Books, per es. – sottolinea la Bruno - Greenaway ha proposto una nuova modalità figurativa, incorporando tecnologie recenti quali la Graphic Paintbox” e usando interpolazioni con la scrittura grafica e con la pittura) vuoi di bricolage d’archivio (la sorprendente efficacissima tecnica narrativo-emozionale sviluppata da Alina Marazzi nei suoi film documentari, montando esclusivamente materiali d’archivio sia fotografici che scritti e sonori).



Lo spazio di percezione multisensoriale di Steven Holl.

Ma torniamo all'architettura.

Nel panorama dell'architettura contemporanea un autore centrale, per l'attenzione ad un'architettura di relazioni, è l'americano Steven Holl. Non a caso la sua opera fa continuo riferimento alle teorie della fenomenologia della percezione di Maurice Merleau-Ponty e al tentativo di riportarle nell'opera architettonica.



Steven Holl:
space of multisensory perception

"Lo spazio è il mezzo essenziale dell'architettura.
E' molto così sia letteralmente vuoto e lo spazio intimo
e assoluto, sia in senso del desegno e della città, lo spazio
integrato alla natura.

Lo spazio è qualcosa di irrisecato e realistico.

La percezione - ossia il cambiamento della percezione di scendere
che definiscono lo spazio come risultato del cambiamento della
posizione dell'osservatore - si realizza quando gli assi del
movimento lasciano a dimensione orizzontale.

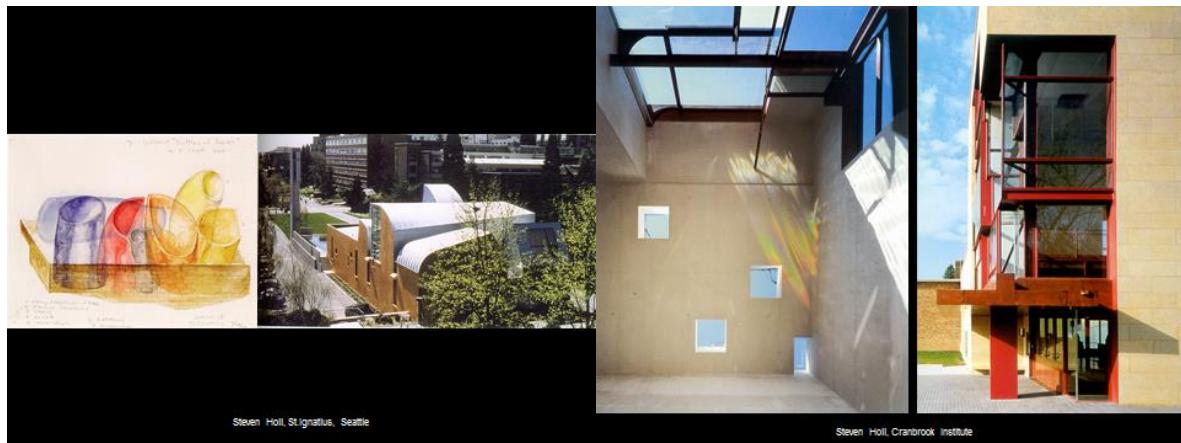
La definizione spaziale viene determinata dagli angoli della percezione.
Gli angoli verticali e obliqui sono la chiave per nuove percezioni
spaziali.

La nostra facoltà di giudizio è incompleta senza l'esperienza
dell'attraversamento degli spazi.

La mobilità e l'oggetto-corpo sono gli strumenti per misurare lo
spazio architettonico."

"Oggi dobbiamo considerare spazio, luce, colore, geometria, dettaglio e
materiali come esperimento continuo. Un collegamento complesso
tra tempo, luce, materia e dettaglio, crea l'"tutto" chermetico
all'interno del quale non siamo più in grado di distinguere i singoli
elementi."

St. Ignatius Chapel, Seattle

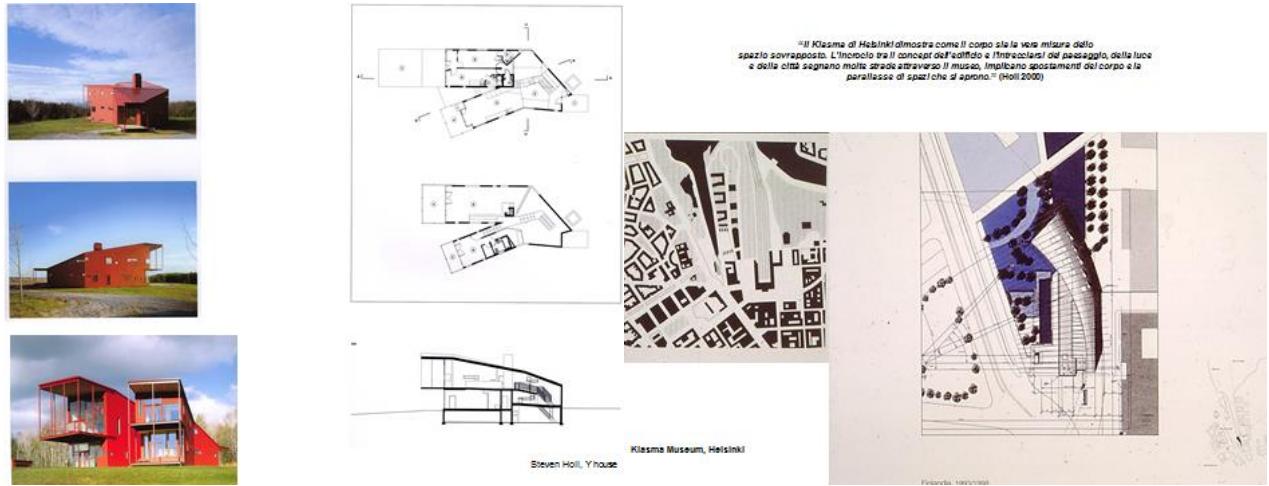


Steven Holl, St. Ignatius, Seattle

Steven Holl, Cranbrook Institute

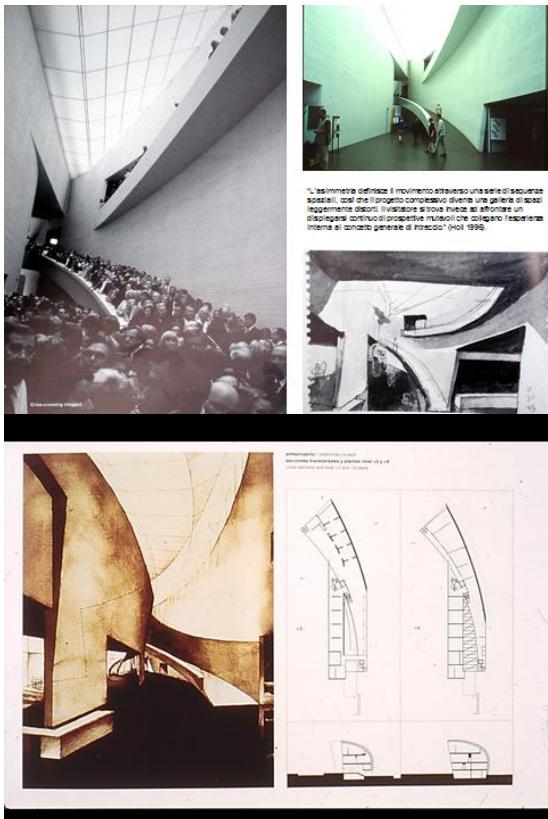
La ricerca di Holl, per questo, è molto vicina alla riscoperta dei principi del pittoresco che Yve-Alain Bois attribuisce all'opera dello scultore Richard Serra - e non è affatto casuale, credo, che alcuni spazi d'interno progettati da Holl richiamino con sorprendente fedeltà la deformazione percettiva dello spazio che si può vivere dentro le grandi sculture in acciaio *corten* di Serra. Né può pensarsi casuale che anche Holl come Serra si richiami esplicitamente al principio geometrico della *parallasse* per descrivere l'essenza della sua ricerca architettonica. L'architettura di Holl si fonda soprattutto sulla creazione di spazi a percezione complessa e su un uso raffinato e altrettanto complesso dei materiali, della luce, delle *textures*, per raggiungere un senso percettivo multiplo, multisensoriale.

È del tutto conseguente, perciò, che tutte le architetture di Holl siano continuamente cangianti nei loro caratteri formali sia che vengano percepite in movimento dall'esterno sia che vengano percorse nei loro spazi interni: si pensi, ad esempio, alla caleidoscopicità di un edificio come la casa a Y.



Il museo Kiasma a Helsinki, progettato con Juhani Pallasmaa, è probabilmente l'esempio più esplicito di questa ricerca: il concetto di chiasmo su cui si fonda il progetto prevede l'intreccio tra la massa dell'edificio e la geometria della città e del paesaggio che decide della forma dell'edificio stesso, imprimendo una torsione determinante nel costituirsi sia dell'oggetto architettonico d'esterno sia dell'articolazione spaziale di interno. Il rapporto dell'edificio con il paesaggio per Holl è decisivo, ma non si tratta di una semplice considerazione "contextualista", si tratta di un fattore costitutivo della forma stessa: l'edificio introietta e rappresenta dentro di sé, quasi in un'operazione sincretica, le complessità del paesaggio urbano e naturale che lo circonda.

Il Kiasma, in questo, rappresenta un passaggio in avanti nella stessa opera di Holl, da un'attenzione ai processi di radicamento al luogo che contraddistingue le sue prime opere e che è descritta nel suo primo trattato, intitolato all'ancoraggio, al radicamento appunto (*Anchoring*), verso un'attenzione alla logica relazionale che definisce l'opera architettonica descritta nel suo secondo trattato, intitolato all'intreccio (*Intertwining*), fino alla logica della "parallasse" cui si intitola il terzo trattato (*Parallax*).



La ricerca di una qualità fenomenologica e topologica dello spazio ricorre in molte altre opere dell'architettura contemporanea.

Non ultima la produzione di Carme Pinós.

Una particolare attenzione in tal senso si trova nelle esperienze giapponesi, seguendo una tradizione consolidata della percezione spaziale nella casa e nel giardino tradizionali giapponesi.

Sia che si tratti di una composizione fra i concetti astratti e il senso dello spazio paesaggistico in Tadao Ando, il quale compone – secondo le sue parole – la geometria astratta di Albers con gli spazi topologici del paesaggio.

Sia che si tratti di una dimensione spaziale vibrante e mobile e di una fusione con gli elementi naturali come nelle architetture filtranti e ecologiche di Kengo Kuma.

Sia che si tratti di una dimensione immateriale dello spazio attraverso le trasparenze, il traslucido, le sfocature, in autori come Toyo Ito o ancor più come il gruppo SANAA.

La dimensione multisensoriale è fondamentale in tutte queste opere e si compone con una qualità spaziale multipla, non simmetrica, in sequenza, e con una materia immateriale, lavorando sulla materialità diafana dell'atmosfera.

“Il corpo e l’espansione della sua energia producono lo spazio, e con il suo movimento il corpo produce se stesso in conformità con le regole dello spazio” – sono parole di Yukio Hashegawa nel catalogo dell’ultima Biennale:

“Le tendenze non visive – spiega ancora - sono una caratteristica dell’architettura di Kazuyo Sejima e di SANAA. .. una sensibilità fluida e mobile... il suo mezzo espressivo è il suo stesso corpo.... Quel che per esempio la attira non è la trasparenza dell’architettura modernista, ma una trasparenza evoluta, un uso del vetro che presenta riflessi stratificati simili a quelli di una pellicola, una disposizione degli spazi che sconcerta gli utenti lasciandogli al contempo libera scelta e il curvilineo non come forma scultorea, bensì come meccanismo per estrarre nuovi comportamenti dall’attraversamento di questi spazi.”

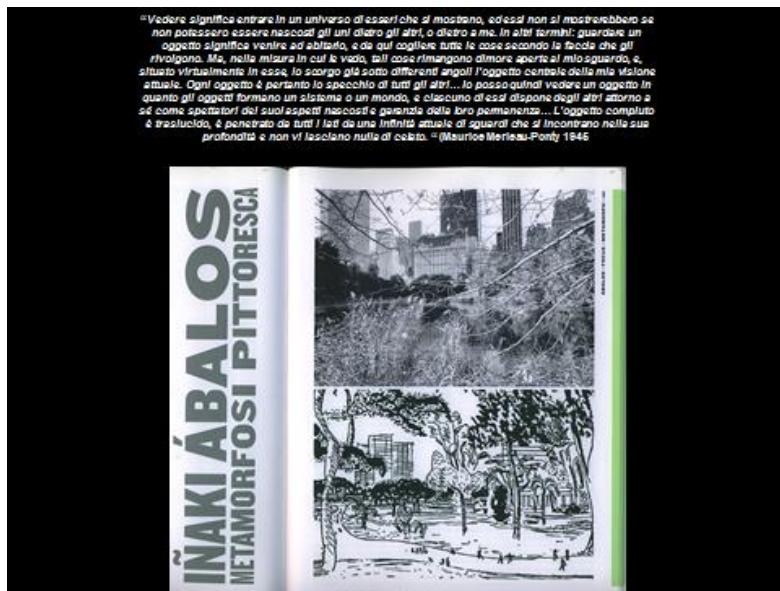
Sempre nella Biennale il video di Wim Wenders girato nel nuovo Rolex Learning Centre di Lausanne spiega magnificamente un approccio “in cui lo spazio è considerato una rappresentazione interna delle persone che lo popolano”, indagando le emozioni profonde dei visitatori dentro l’edificio e il loro girovagare in quegli spazi.

La coinvolgente nuvola di Matthias Schuler, con la rampa a spirale di Tetsuo Kondo che la traversa, o l’opera sonora di Janet Cardiff, sono altre installazioni esposte nelle Corderie dell’Arsenale in cui “le

emozioni e la sensibilità danno forma a una nube di consapevolezza che galleggia nello spazio riempendolo.”

“L’atmosfera – spiega Eva Blau nel catalogo - può riguardare le proprietà fisiche, gli effetti visivi, la logica organizzativa, le relazioni scalari e la densità programmatica di un’opera. Può descrivere le relazioni tra interno e esterno, le caratteristiche dei contorni, la luce e l’aria, il riflesso, la rifrazione, la connessione e i modi in cui essi vengono sperimentati. “l’atmosfera ha due significati per noi. Uno si riferisce ai luoghi circostanti l’edificio e l’altro è in rapporto allo spazio. Uno non esiste prima che l’edificio sia costruito. L’altro esiste prima che l’edificio sia costruito”.

Abalos e la metamorfosi pittoresca



Il concetto di parallasse ripreso da Holl ci riporta al tema del “pittoresco” prima accennato e questo ci immette direttamente nel tema del paesaggio.

Una trattazione recente molto interessante su questa linea è quella, denominata “metamorfosi pittoresca”, enunciata da Iñaki Abalos nel suo *Atlas pittoresco*.

Di nuovo la fenomenologia della percezione suggerisce una lettura dello spazio e del paesaggio che va oltre il quadro di una statica vista prospettica e induce un rapporto mutuo tra spettatore e paesaggio, in cui gli oggetti tendono a trasformarsi essi stessi in soggetti e lo sguardo stesso dello spettatore si allarga ad un’esperienza sensoriale più totalizzante, fino all’esperienza del dimorarvi dentro.

Sulla stessa linea di pensiero si sviluppa il ragionamento di Iñaki Abalos, l’ultimo e più impegnato tra i rivalutatori del pittoresco nella contemporaneità.

Alla nozione di paesaggio-oggetto, guardato con totale distacco e con un senso costante di astrazione, Abalos contrappone un rapporto più soggettivo e perciò sensitivo, che “ascolta” il paesaggio, oltre che guardarlo.

Un punto centrale della riflessione di Abalos, proiettata verso una sorta di simbiosi fertile fra approccio architettonico e approccio paesaggistico-ambientale, sta proprio nella proposta di concepire il paesaggio – nella sua accezione ecologica quanto estetica – come un paesaggio-soggetto, da ascoltare e non soltanto da guardare e da analizzare, un paesaggio-soggetto che rivendica una sua vita propria, da esperire attraversandolo, vivendolo.

Si propone così un’architettura di relazione che recuperi, attraverso un rapporto stretto con l’architettura del paesaggio, la possibilità di costruire un significativo paesaggio dell’architettura.

Abalos cerca una risposta accostando provocatoriamente due immagini del Central Park di Olmsted e della Ville Radieuse di Le Corbusier, due visioni disciplinarmente e ideologicamente antitetiche del rapporto architettura-paesaggio che conducono tuttavia ad un’immagine quasi identica, in cui figura e sfondo, paesaggio e architettura, invertendo i consueti rapporti del vedutismo settecentesco, dialogano strettamente, al punto da costituire un *unicum*, in cui l’architettura impara dal paesaggismo nuove regole per conoscere e progettare un mondo di forme viventi e in cui il paesaggismo impara dall’architettura le regole dell’astrazione formale.

Architettura del paesaggio e paesaggio dell’architettura si propongono così in una simbiosi nuova

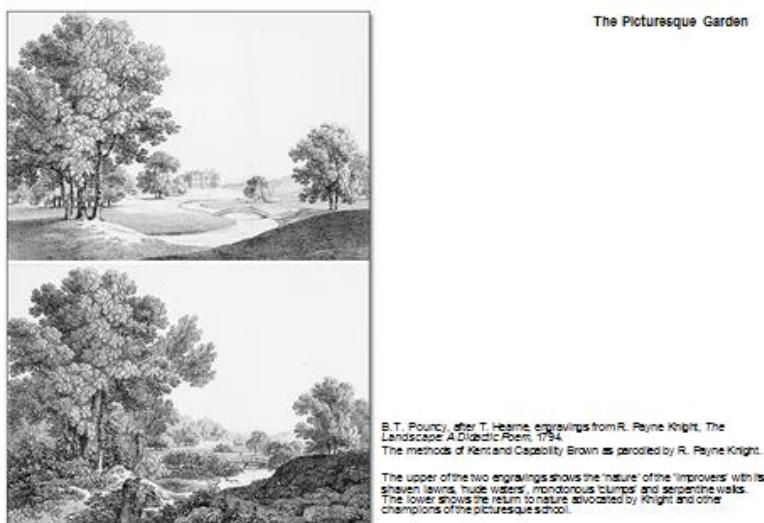
“Vedere significa entrare in un universo di esseri che si mostrano, ed essi non si mostrerebbero se non potessero essere vissuti gli uni dietro gli altri, o dietro a me. In altri termini: guardare un oggetto non significa solo guardare l’oggetto, è anche vedere tutti gli altri e secondo di esso che si troveranno. Ma, se si mette in luce la cosa, allora risulta chiaro che il mio spazio, è situato virtualmente in esse, lo scorso già con diversi angoli l’oggetto complesso della mia visione animale. Ogni oggetto è portante lo specchio di tutti gli altri... Io posso quindi vedere un oggetto in quanto gli oggetti formano un sistema o un mondo, e ciascuno di essi dispone degli altri attorno a sé come spettatori dei suoi aspetti nascondi e grotteschi della loro permanenza... L’oggetto complesso è trasfuso, è penetrato da tutti i lati da una infinità attuale di sguardi che si incontrano nella sua profondità e non vi lasciano nulla di celato.” (Maurice Merleau-Ponty 1945)

e promettente.

Lo spazio del paesaggio

Nel paesaggio, peraltro, la componente percettivo-spaziale, così come la dimensione temporale, sono da sempre fattori-chiave della composizione progettuale, fin dalle esperienze storiche.

Così nella già richiamata esperienza dei giardini giapponesi come nell'esperienza britannica del "giardino pittoresco" sette-ottocentesco, le caratteristiche cinematiche, di "veduta" in movimento e di "esperienza diretta" sono parte essenziale dell'architettura dei nuovi paesaggi.



Anche le esperienze contemporanee di architettura del paesaggio presentano costantemente un forte interesse sia ai fenomeni di percezione in movimento sia più in generale alla processualità del progetto di paesaggio, includendovi decisamente l'incidenza del fattore temporale ed evolutivo - ivi compresa la necessità di previsione delle tecniche di manutenzione o dello stesso dperimento.

È innegabile che anche in molti progetti di paesaggio gli elementi "oggettuali" della composizione (ivi compresi gli alberi) non abbiano senso se non nella relazione reciproca fra loro e con il paesaggio circostante.

Lo spazio torna ad essere perciò determinante quale materia connettiva del progetto, traversata da collegamenti da esperire fisicamente col movimento o visivamente con lo sguardo.

E' questo reticolo di costruzione virtuale dello spazio a costituire le principali linee di forza del progetto, a definirne il sistema principale di percezione.



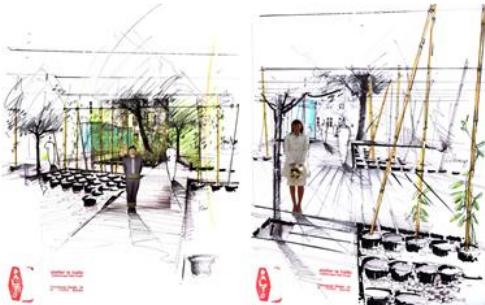
Ma ancora di più può dirsi che è oggi sempre più il processo (la processualità, il divenire delle cose) il vero protagonista dell'opera di paesaggio:

“proprio per questo – affermano i le balto – piuttosto che parlare di giardini “finiti” preferiamo esporre il processo di creazione che conduce alla loro realizzazione”.

Il progetto di paesaggio, o di giardino, viene dunque a consistere in un’infiltazione negli interstizi dei paesaggi esistenti che tenti di restaurare un ruolo dell’“arte come natura” nella costruzione del nuovo “spazio contemporaneo”.

“Il giardino – ricordano i le balto citando Anselm Franke – è come il silenzio in una pièce artistica, sia per il professionista che per l’abitante”.

- les jardins des Kunst-Werke "KW."



Con questo torniamo al tema scelto per la Bienal de Canarias da Juan Manuel Palerm: il *silenzio*, un silenzio che si fa ascolto del mondo, del paesaggio, e di noi stessi, delle nostre sensazioni vitali, dentro di esso.

“Il silenzio, l’assenza di espressione individuale, non è per me il vuoto, ma piuttosto uno stato ontologico particolare che crea le condizioni favorevoli alla comprensione della nostra esistenza nella sua individualità e nella sua unicità” (Juhani Pallasmaa, *Architecture du Silence*).



