

In una fase di profonda crisi che ha investito tutti i settori del vivere umano, si guarda al ruolo che rinveste l'architettura ed alla necessaria ricollocazione dell'uomo al centro delle sue dinamiche. In questo dibattito ci si pone l'interrogativo se possano emergere, nell'ambito di una riaffermazione dei principi basilari dell'architettura, una serie di temi tali da conferire significato ad una nuova concezione dell'abitare. Il confronto tra l'elemento "acqua" e l'architettura, rappresentata dagli archetipi dello scavo e del muro, persegue questo obiettivo. Ciò che si vuole dimostrare è come, attraverso il processo della composizione architettonica, sia possibile giungere ad una qualità spaziale a partire dall'incontro tra i due elementi.



Università degli Studi di Sassari
Dottorato in Architettura e Ambiente_Ciclo XXXII

Abitare i luoghi dell'acqua

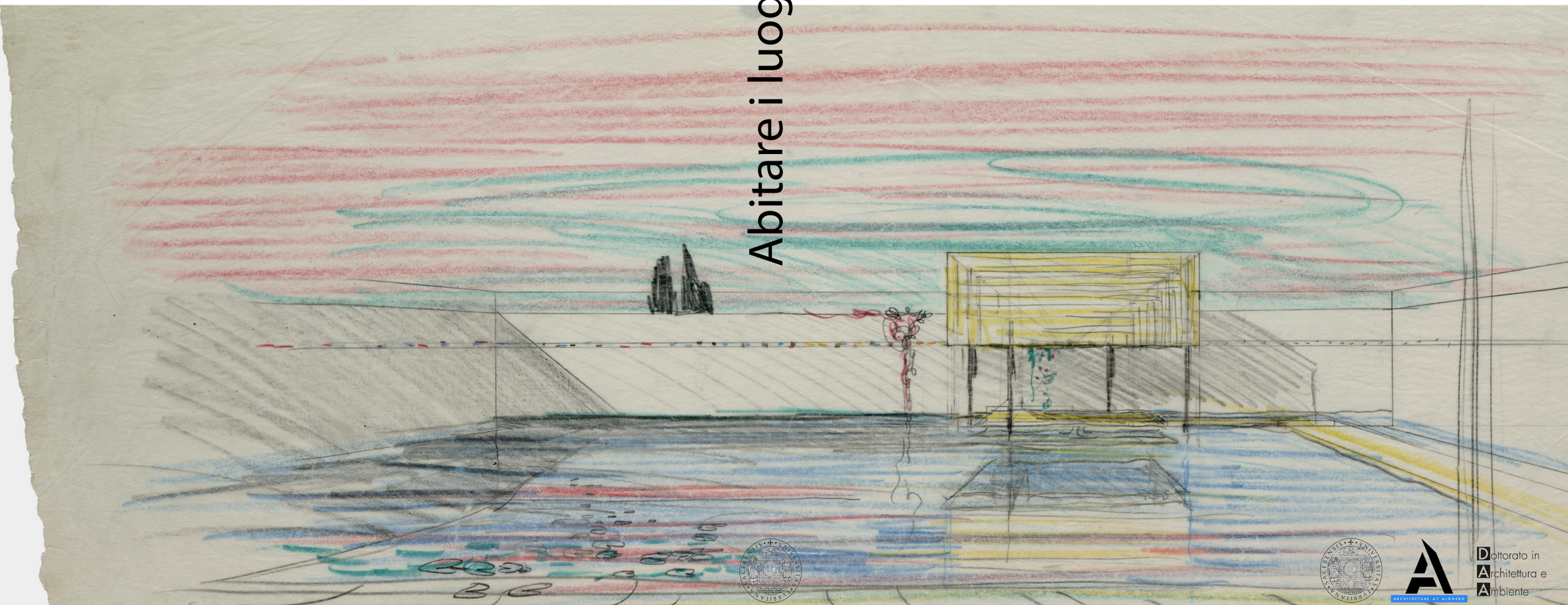
Tesi di Dottorato di Christian Giovanetti

Abitare i luoghi dell'acqua

Coordinatore Dottorato: Prof. Vincenzo Pascucci

Relatore : Prof. Antonello Marotta

Esame finale A. A. 2019 - 2020



Dottorato in
Architettura e
Ambiente



Università degli Studi di Sassari

Dottorato di Ricerca in Architettura e
Ambiente_ Ciclo XXXII

TESI DI DOTTORATO

Abitare i luoghi dell'acqua

di Christian Giovanetti

Coordinatore della Scuola di Dottorato:

Prof. Vincenzo Pascucci

Relatore: Prof. Antonello Marotta

Esame finale A. A. 2019-2020

Indice

Abstract p. VI

Introduzione p. VIII

Capitolo Primo_ Archeologia

0_ Elementi Originari p.10

1.1_ Lo Scavo p.14

1.1_ 1. Un legame tra uomo e terra p.14

1.1_ 2. Lo Scavo_ Santa Cristina un *palinsesto* di un' Architettura dell'Acqua p.24

1.1_ 2. 1. Tadao Ando p.38

1.1_ 2. 2. Aldo Rossi p.44

1. 2_ Il Muro p.54

1.2_ 1. Strumento per contenere p.54

1.2_ 2. Il Muro_ Romantzesu un *palinsesto* di un' Architettura dell'Acqua p.60

1.2_ 2. 1. Álvaro Siza p.66

1. 3_ Villa Adriana un *palinsesto* di un' Architettura dell'Acqua p.75

1.3_ 1. Villa Adriana un testo moderno p.75

1.3_ 2. Interstizio p.83

1.3_ 3. Distanza p.91

A mia moglie

A conclusione di questo lavoro di ricerca, volevo ringraziare tutti coloro che mi hanno aiutato ed incoraggiato e sostenuto, in primis mia moglie Marika, che con pazienza e senza indugio ha sempre creduto in questo progetto di ricerca, mio suocero Domenico che non c'è più., il mio caro amico Giorgio, la mia famiglia e soprattutto le mie sorelle che hanno avuto la pazienza di ascoltare le mie narrazioni sulla ricerca. Coloro che in questi anni mi hanno stimolato: Prof. Antonello Marotta e Prof. Vincenzo Pascucci, che con chiarezza mi hanno dato spunto per l'analisi ed impulso scientifico. Infine voglio porgere i miei più vivi ringraziamenti:

Ad Alberto Campo Baeza e ai suoi collaboratori che mi hanno consentito di utilizzare il loro materiale, quali schizzi e fotografie. La *Barragán Foundation* nella persona dell'architetto Federica Zanco. La Siae Olaf Arti con la dott.ssa Torrini per il materiale di Barragán. L' *Archives of the University of Pennsylvania school of design*, per il materiale relativo a Louis Kahn e Thomas Vreeland, con il dr. Whitaker William, *curator and collections manager*. L'archivio di Castelvechchio con il supporto della dottoressa Ketty Bertolaso con la messa a disposizione delle tavole di Carlo Scarpa per Castelvechchio. Il Centro Archivi Fondazione Maxxi di Roma, con la dott.ssa Viviana Vignoli, per il materiale inedito messo a disposizione. Il Centro Studi Carlo Scarpa di Treviso. L'Archivio di Stato di Treviso. Un sentito ringraziamento alla redazione del *EL Croquis*, per il materiale relativo a Eduardo Souto de Mura. La cooperativa Istelai di Bitti per il materiale fotografico su *Romantzesu*, la cooperativa L.A.R.C.O. per *Su Tempiesu*. Un particolare ringraziamento allo studio fotografico *Do Mal o Menos* di Lisbona, per il materiale relativo a João Mendes Ribeiro. Archiweb di Roma, con il dottor Sanna. Alla Biblioteca "F. Clemente" di Archiettura ad Alghero Daniela e Marilina, per la loro infinita pazienza e disponibilità. Infine voglio ringraziare tutti gli studenti, che con le loro Tesi ed i Dottorandi, che in maniera libera hanno messo a disposizione il loro lavoro di ricerca, stimolante, ed aperto a nuove prospettive.

Immagine in copertina: Carlo Scarpa, *Tomba Brion*, Prospettiva del *Padiglione della meditazione*. (fonte: Archivio Carlo Scarpa, Npr 4164, Maxxi, Roma)

Capitolo Secondo_ Comporre

2.1_ Comporre per creare lo spazio	p. 103
2.1_ 1. Definizione di un significato	p. 103
2.1_ 2. Forma come risultato del Comporre	p. 107
2.2_ Alcuni strumenti della Composizione	p. 127
2.2_ 1. Ripetizione	p. 127
2.2_ 1. 1 L'acqua come moltiplicatore della ripetitività	p. 128
2.2_ 1. 2 L'acqua come variatore della ripetitività	p. 129
2.2_ 2. Contrasto	p. 131
2.2_ 2. 1 Il contrasto esplicitato dall'acqua	p. 136
2.3_ Qualità dello Spazio nell'architettura dell'Acqua	p. 145
2.3_ 1. Definizione della Qualità Spaziale dell'architettura dell'acqua	p. 145
2.3_ 2. Luis Barragán	p. 151
2.3_ 2. 1 Dall' <i>Arboledas</i> , allo <i>Los Clubes</i> , per arrivare alla <i>Cuadra de San Cristóbal</i>	p. 162
2.3_ 3. Carlo Scarpa	p. 170
2.3_ 3. 1 Complesso Monumentale della Tomba Brion	p. 205
2.3_ 4. Louis I. Kahn	p. 231
2.3_ 4. 1 Assemblea legislativa di <i>Dacca</i>	p. 237
2.3_ 4. 2 <i>Salk Institute For Biological Studies</i>	p. 249

Capitolo Terzo_ Percepire

3.1_ I Sensi, strumenti di lettura dell'Architettura	p. 257
3.1_ 1. Percepire i Luoghi dell'acqua	p. 257
3.1_ 2. Il primato del senso visivo. L'immediatezza della lettura dell'architettura	p. 264
3.1_ 3. Pratiche Sensoriali e Modelli Percettivi	p. 269
3.2_ Percepire la qualità spaziale nell'architettura dell'acqua	p. 275
3.2_ 1. Percepire la qualità spaziale nell' <i>abitare</i>	p. 275
3.2_ 2. Percepire la qualità spaziale nella <i>rigenerazione</i>	p. 283
3.2_ 3. Percepire la qualità spaziale attraverso la <i>sensorialità</i>	p. 288
3.2_ 4. Percepire la qualità spaziale nella <i>contemplazione</i>	p. 295
3.2_ 5. Percepire la qualità spaziale nella <i>sacralità</i>	p. 305
Conclusioni	p. 313
Bibliografia	p. 317
Crediti fotografici	p. 338

Abstract

Come l'incontro tra un elemento liquido come l'acqua ed un elemento solido, costituito da due archetipi dell'architettura come il muro e lo scavo, attraverso il filtro dell'intervento compositivo, produca una qualità spaziale. L'intento è quello di comprendere l'azione dell'architetto nel suo confronto con l'elemento "acqua", con la consapevolezza che tale gesto non sia immutabile nel tempo, ma raccolga in sé una carica evolutiva. In questo senso, l'elaborazione di una genealogia potrebbe facilitare la comprensione delle mutazioni sui temi e sul lessico che si traducono nelle forme alla base dell'architettura in presenza dell'acqua. La Tesi si articola in tre parti, che riflettono una ripartizione sulla base di capitoli: *Archeologia*, *Composizione* e *Percezione*. Il tema dell'*archeologia* è stato indagato secondo una trama che unisce il passato con il presente attraverso l'analisi degli archetipi, il cui confronto con l'acqua produce uno spazio, un assetto della forma e una conformazione. Il primo passaggio è stato quello di cogliere la relazione tra architettura – suolo – e acqua, a partire dai concetti base di:

BUCA / SCAVO ↔ ACQUA → ARCHEOLOGIE
MURO / RECINTO ↔ ACQUA → ARCHEOLOGIE

Il tema del *comporre* è stato definito nel suo significato in relazione all'acqua. In questo senso, risulta utile elaborare una genealogia delle architetture dell'acqua, al fine di comprendere le mutazioni sui temi, sul lessico e la loro traduzione nelle forme alla base dell'architettura in presenza dell'acqua.

AZIONE COMPOSITIVA → ACQUA → QUALITÀ SPAZIALE

Il tema del *percepire* è stato analizzato all'ombra di una società dell'immagine, che definisce l'esistenza degli spazi e dei paesaggi, in cui il pericolo è di osservare un'architettura dell'acqua cogliendone esclusivamente gli aspetti superficiali.

PERCEPIRE → ACQUA → SPAZIO

L'auspicio è di osservare l'architettura, all'interno delle dinamiche del progetto, considerando l'acqua non solo come elemento formale, ma al contrario come parte essenziale del progetto e dunque soggetta alle regole del *comporre* architettonico.

Abstract

How the encounter between a liquid element such as water and a solid element, consisting of two archetypes of architecture such as the wall and the excavation, through the filter of the compositional intervention, produces a spatial quality. The intent is to understand the action of the architect in his comparison with the element "water", with the awareness that this gesture is not immutable over time, but collects an evolutionary charge within itself. In this sense, the elaboration of a genealogy could facilitate the understanding of the mutations on the themes and on the lexicon that translate into the forms at the basis of architecture in the presence of water. The thesis is divided into three parts, which reflect a breakdown on the basis of chapters: *Archeology*, *Composition* and *Perception*. The theme of *archeology* has been investigated according to a plot that combines the past with the present through the analysis of archetypes, whose comparison with water produces a space, an arrangement of form and a conformation. The first step was to understand the relationship between architecture - soil - and water, starting from the basic concepts of:

HOLE / EXCAVATION ↔ WATER → ARCHAEOLOGIES
WALL / FENCE ↔ WATER → ARCHAEOLOGIES

The theme of *composing* has been defined in its meaning in relation to water. In this sense, it is useful to develop a genealogy of water architecture, in order to understand the changes on the themes, on the lexicon and their translation into the forms at the basis of architecture in the presence of water.

COMPOSITIVE ACTION → WATER → SPATIAL QUALITY

The theme of *perceiving* has been analyzed in the shadow of a society of the image, which defines the existence of spaces and landscapes, in which the danger is to observe an architecture of water, capturing only its superficial aspects.

FEEL → WATER → SPACE

The hope is to observe architecture, within the dynamics of the project, considering water not only as a formal element, but on the contrary as an essential part of the project and therefore subject to the rules of architectural composition.

Introduzione

In una fase di profonda crisi che ha investito tutti i settori del vivere umano, si guarda al ruolo che riveste l'architettura ed alla necessaria ricollocazione dell'uomo al centro delle sue dinamiche. In questo dibattito ci si pone l'interrogativo se possano emergere, nell'ambito di una riaffermazione dei principi basilari dell'architettura, una serie di temi tali da conferire significato ad una nuova concezione dell'abitare. *Abitare i Luoghi dell'acqua* riscoprendone, attraverso l'elemento fondante rappresentato dall'acqua stessa, una nuova rinnovata concezione dell'*abitare*. Ciò significa andare ad osservare l'architettura, composta attraverso la sua presenza, partendo dall'assioma storico che non esiste luogo abitato senza acqua e consapevoli che la sua presenza contribuisca a comporne i luoghi. La presenza dell'acqua risulta intimamente legata all'abitare, anzi è espressione essa stessa, dell'abitare. Perciò, andando ad osservare il confronto tra l'elemento "acqua" e l'architettura, a partire dagli archetipi dello scavo e del muro, si persegue questo obiettivo.

Infatti, ciò che si vuole dimostrare è come, attraverso il processo della composizione architettonica, sia possibile giungere ad una *qualità spaziale* a partire dall'incontro tra i due elementi. Da questo enunciato derivano le tre direttrici della ricerca:

-il tema dell'*archeologia* che sintetizza l'incontro tra l'elemento liquido e l'elemento solido;

- il tema del *comporre* inteso come gestualità dell'architetto che produce qualità spaziale;

- il tema del *percepire*, ovvero la manifestazione della qualità spaziale.

Archeologie, *Comporre* e *Percepire*, pur essendo tre elementi così diversi, rappresentano i campi all'interno dei quali si muove l'architettura, capace di raccogliarli in sé e di soddisfare l'*Abitare i Luoghi dell'acqua*: l'archeologia come riferimento del passato, inteso come fondamento delle nostre azioni attuali; la composizione intesa come capacità di *combinare le variabili*, ordinare lo spazio tramite la geometria e, in questo caso, tramite l'inserimento dell'elemento acqua come carattere fondante del progetto; la percezione come elemento essenziale, finale, dell'attività

umana in relazione ad una qualità spaziale capace, per le sue qualità intrinseche, di travalicare i limiti imposti dallo scorrere del tempo, rinnovando continuamente il proprio messaggio nonostante la successione dei vari periodi storici. A fondamento di tutto il lavoro di ricerca c'è il tentativo di cogliere le implicazioni più interne di un sistema di relazioni tra gli elementi materici che vengono composti tramite la presenza dell'acqua, evidenziando come da questo intreccio si possa esprimere una rinnovata qualità spaziale. Questa ricerca vuole riaffermare la centralità degli elementi che si rapportano all'uomo all'indomani degli strascichi della fase post-moderna in cui è stato riconosciuto il primato dell'involucro esterno a scapito dell'essenza stessa dell'architettura, alimentando un meccanismo rappresentativo (spesso auto-celebrativo) del progetto, rivolto alla diffusione nel mondo attraverso una omologazione stilistica, strappata dal luogo in favore della ricerca di una novità formale. In questa cornice si inserisce il recente saggio "Il possibile necessario" (2014) di Vittorio Gregotti, il quale critica la post-modernità attribuendole la responsabilità di aver posto l'uomo, con le sue prerogative e necessità, in subordine, a causa dell'idea che il nuovo passi, attraverso una incessante novità. La relazione tra architettura e acqua affonda il suo rapporto sulla dimensione storica del luogo e dello spazio. Il progetto che scaturisce si compone sotto questa luce, alla riscoperta di quel legame, liberandola dagli aspetti esteriori che l'hanno fatta diventare semplice artificio ed elemento decorativo risponente ad una immagine condivisibile al grande pubblico e, come tale, standardizzata. Sia sul piano della ricerca che del progetto, sono state prese le distanze rispetto a tali posizioni, con la volontà di riaffermare una costante riscoperta sul ruolo dell'architettura, intesa come mediatrice di istanze sociali in grado di contribuire a tamponare le falle lasciate dalla crisi, proiettando il progetto e conseguentemente la ricerca verso filoni interpretativi basati sull'influenza di altre dinamiche, prevalentemente di carattere sociale ed ecologico. Queste ultime infatti, pur partendo da giuste istanze, rischiano di lasciare indietro tematiche considerate troppo sofisticate, tra le quali la ricerca di filoni d'indagine che pongono in evidenza aspetti puramente compositivi e che solo apparentemente mistificano le implicazioni di carattere ambientale e di relazione con il luogo alla base di

qualunque progettazione consapevole in cui l'acqua è parte del processo. In questo senso, queste dinamiche vengono in parte escluse dal dibattito dominante e ricondotte ad un periodo ideologico di un'architettura imperante ormai estinta e pertanto fuori tempo. Qui non si tratta di fare una classificazione di peso tra le espressioni dell'architettura, ma di investigare se permanga ancora la capacità di saper esprimere, come hanno fatto i grandi architetti, delle forme di composizione alternativa in cui l'elemento liquido si confronti con le scelte compositive/architettoniche in una chiave non solo di apparenza, ma di compartecipazione. Contro corrente a questo processo di massificazione, in un'ottica di riappropriazione dei fondamentali dell'architettura, si colloca il dibattito aperto dalla Biennale di Venezia del 2014 sul tema del "Fundamentals" di Rem Koolhaas, la cui traccia si basa su un filo conduttore, nell'uso degli strumenti nelle mani dell'architetto, comune in tutte le fasi storiche e nei luoghi più differenti. Tentativo, questo, che cerca di coniugare una ricerca verso una continuità sui fondamentali, osservando il futuro secondo una logica che tende ad esaltare la relazione tra l'uomo e lo spazio. Del resto, tale concezione appare alla base anche nell'ultima Biennale di Yvonne Farrell e Shelley McNamara, in cui i temi si sono concentrati sulla necessità di dover dare una migliore qualità spaziale come fondo dell'espressività, costruendo cioè un *freespace* in cui il ruolo dell'architettura possa essere inteso anche in maniera limitata ed essenziale. Allora forse dovremmo pensare che da questa relazione tra elementi così invadenti e forti come l'acqua, lo scavo ed il muro, si possano trovare delle giuste miscele in cui, a partire da una ricollocazione degli archetipi, si possa costruire un'architettura. Si tratta di andare a cogliere l'essenza di quella *tèchne* che ha guidato l'agire dei più importanti architetti, i quali hanno saputo manipolare tale confronto. L'intento è quello di comprendere l'azione dell'architetto in presenza d'acqua, consapevoli che tale gesto non sia immutabile nel tempo, ma continui a portare in sé una carica evolutiva. In questo senso, si può elaborare una genealogia per tentare di capire le mutazioni sui temi e sul lessico che si traduce nelle forme alla base dell'architettura in presenza dell'acqua. Quando ci avviciniamo ed osserviamo un'archeologia dell'acqua che ci giunge dal passato, che sia una fonte sacra o il complesso di un impianto termale,

subiamo, piacevolmente, un'attrazione che deriva da un'aura che essa emana, tradotta nella nostra percezione con un tentativo di comprensione rispetto ai fasti del passato. Ciò che tuttavia percepiamo non ha complessità, perché spesso è solo un riferimento, un segno lasciato sulla terra che definisce una geometria. Il meccanismo che si innesca nella mente dell'osservatore ha un risvolto che discende dalla singolarità di ciascuno; esso è il risultato di un processo mentale che attinge dalla nostra esperienza.

La metodologia generale dello studio si è mossa tra la ricerca in situ e la ricerca bibliografica, applicata ai tre filoni: l'archeologia, il comporre ed il percepire. Per ciascuna delle tre direttrici della ricerca è stata utilizzata una metodologia di analisi, senza che la consecuzione temporale storica relegasse l'analisi interpretativa ad una restituzione stilistica, nelle sue varie fasi ma, al contrario, cercando di coglierne le implicazioni storiche: lontane queste, per quanto possibile, dai condizionamenti momentanei della fase storica nella formazione di una qualità spaziale. Con la ricerca in situ, dove è stato possibile, sono state colte le peculiarità dei luoghi osservando come l'acqua abbia costruito quel legame fondamentale tra uomo e luogo, e quale sia stata la gestualità dell'architetto che ha prodotto le espressioni architettoniche in relazione all'acqua. Le fonti documentali quali: testi, riviste, schizzi di studio, disegni ed elaborati progettuali, video, sono stati selezionati e analizzati in maniera critica, evidenziandone il rapporto tra gli elementi materici e l'acqua. Innanzitutto, si è riflettuto sui fondamentali, ossia quegli elementi originari del rapporto tra individuo e acqua, in una sorta di chiave di lettura primordiale che precede qualunque espressione architettonica e che misura l'uomo con la presenza dell'acqua nella natura e nelle sue manifestazioni. Da qui, il passaggio successivo è stato quello di osservare le implicazioni di un agire primordiale dell'uomo che diventa artefice del proprio destino: l'azione dell'uomo sulla natura, un meccanismo che ci proietta in una nuova dimensione ibridata di un'architettura fuori dal tempo, la cui essenza epistemologica è rimasta immutata. Pensiamo, per esempio, all'imprinting che danno le mani di un bambino alla terra quando, ripetendo un'azione primitiva, fa una buca e vi getta dell'acqua creando, con il suo accenno di

scavo, un primordiale gesto del comporre. La visita ai siti, in particolare quelli archeologici, è stata improntata a cogliere proprio questo rapporto primordiale tra le varie componenti materiche e l'acqua, cosicché Santa Cristina, *Romantzesu*, *Su Tempiesu* sono parallelamente osservabili anche come ipotetici palinsesti di alcune delle nostre architetture, nell'opera di Tadao Ando, Aldo Rossi e Álvaro Siza. Sotto questa luce merita un capitolo a parte la Villa Adriana che, seppur vista nell'ambito delle archeologie, sprigiona tutta la sua carica di palinsesto che ha influenzato alcuni tra i più importanti architetti del mondo. Seguendo le direttrici della ricerca, il tema del Comporre è stato affrontato con l'analisi del materiale documentale, costituito dal materiale bibliografico, da schizzi di studio e da elaborati progettuali, in alcuni casi inediti, raccolti presso le fondazioni del Maxxi di Roma, l'Archivio Scarpa a Castelvechio Verona e la Barragán Foundation, estrapolando i concetti riconducibili all'ambito della ricerca. Secondo tali presupposti sono stati analizzati i livelli di significato compositivo di Franco Purini (livello di *Referenzialità Diretta*, *Allegorico-Simbolica* ed infine di *Piano Autonomo*), ponendoli in relazione con le definizioni semantiche dell'architettura, la grammatica e la sintassi, chiedendosi in che modo l'acqua incida sulla grammatica, cioè sulla forma del volume, e sulla sintassi, cioè sulla relazione tra i volumi. Sotto l'egida di queste considerazioni lo sviluppo successivo si è concentrato nella verifica della qualità dello Spazio dell'architettura dell'acqua, nelle opere dei maestri Luis Barragán, Carlo Scarpa e Louis L. Kahn. Da ciò sono emerse una serie di considerazioni e di raffronti: le peculiari distinzioni che in generale si attestano nell'opera dei tre grandi si esprimono attraverso delle forme di interpretazione compositiva del progetto a partire dal loro background personale; in altre parole, dalla loro storia personale e dalla loro carica interpretativa di lettura del luogo del progetto. Nell'architettura di Barragán, la relazione con l'acqua deve essere letta nella sua globalità del progetto: la presenza dell'acqua la si coglie con una certa distanza di osservazione, mentre il dettaglio è tutto lasciato all'azione dell'acqua che fa tremolare le pareti sulle quali si riflette. Nell'opera di Scarpa, l'acqua s'incunea attraverso il *dettaglio*, la cui combinazione produce le sue magnifiche architetture. Infine, in Kahn è presente la consapevolezza del messaggio della storia e del pensiero storico; esso non è mai storicistico

ed inteso come riappropriazione dell'architettura del passato, ma al contrario coglie dalla storia i fondamentali, per cui l'acqua diventa un sorprendente veicolo di affermazione di tali principi. Il tema del percepire è stato analizzato all'ombra di una società dell'immagine che definisce l'esistenza degli spazi e dei paesaggi, in cui il pericolo è quello di osservare un'architettura dell'acqua cogliendone esclusivamente gli aspetti superficiali. La procedura metodologica si è concentrata sulla primaria analisi dei testi che hanno affrontato il tema della percezione sensoriale dell'architettura da parte dell'individuo. In particolare, tramite gli studi condotti da Juhani Pallasmaa sono state ricercate delle chiavi interpretative di una qualità spaziale, tentando di costruire un'ipotesi interpretativa che ponesse in evidenza gli aspetti percettivi di un'architettura che viene prodotta attraverso la presenza dell'acqua. Con tali strumenti, e tramite la lettura dei progetti e dei testi, sono state costruite cinque categorie che implicano la percezione di una qualità spaziale in presenza dell'elemento acqua; esse spaziano dall'abitare, dalla rigenerazione architettonica dell'esistente e dalla sensorialità come prodotto della sintonia tra individuo e luogo, al tema della contemplazione da e verso l'architettura, alla sacralità intesa come costante palinogenetica in cui il tema dell'acqua acquista particolare rilievo. La tesi si articola in tre libri, secondo i tre concetti fondamentali di approccio alla ricerca che riflettono una tripartizione: *Archeologia*, *Comporre* e *Percepire*.

Il tema dell'archeologia è stato riportato secondo una trama che unisce il passato con il presente, esplicitando un parallelo tra questa e l'architettura moderna e contemporanea, attraverso l'analisi degli archetipi ed il loro confronto con l'acqua che produce uno spazio, un assetto della forma e una conformazione. Il primo passaggio è stato quello di spiegare la relazione tra architettura – suolo – e acqua, a partire dagli archetipi di Scavo e Muro, definendo come da questo confronto sia scaturita un'archeologia. Successivamente, è stato esplicitato il significato dell'opera dell'uomo in relazione all'acqua e come, attraverso questo rapporto, essa si trasformi in Spazio. Così, è stata utilizzata come guida l'esperienza dell'archeologia del pozzo sacro di Santa Cristina, con il concetto di scavo nel suo aspetto "ascensionale", inteso come discesa, cioè, alla ricerca di una

relazione tra individuo e acqua, del rapporto tra concetto di scavo e acqua, in parallelo con le architetture di Aldo Rossi e Tadao Ando. La vasca sacra di *Romantzesu*, rappresentazione del rapporto tra il concetto di muro e acqua, determinanti nella definizione di un confine un segno, comunica il parallelismo con le architetture di Alvaro Siza e Villa Adriana, sotto forma di *palinsesto* per la creazione di un'architettura con l'acqua in relazione allo spazio, come codice genetico dell'opera dei grandi maestri.

Nel secondo capitolo della tesi è stato descritto il tema del Comporre. In questo caso la struttura è impostata secondo i due indirizzi di analisi. Nella prima parte sono state riportate le considerazioni di carattere teorico sulla relazione tra il significato dei livelli compositivi di Franco Purini, con la grammatica e la sintassi che contribuiscono a definire la forma attraverso la presenza dell'acqua, e come quest'ultima agisca su alcuni strumenti della composizione, quali la ripetizione e il contrasto. In questo senso, sono stati riportati alcuni casi al fine di elaborare una *genealogia* di architetture in cui l'acqua agisce nelle dinamiche compositive, per tentare di capire le mutazioni sui temi e sul lessico e come queste si traducano nelle forme alla base dell'architettura in presenza dell'acqua. Infine, è stato descritto il passaggio dalla forma allo spazio e come questo implichi una qualità spaziale. Nella seconda parte è stata definita la qualità spaziale dell'architettura dell'acqua, passando in rassegna le casistiche, tentando di definire le azioni compositive dei maestri come frutto del loro essere, nei casi di Luis Barragán, Carlo Scarpa e Louis I. Kahn, ponendone in evidenza la produzione delle qualità spaziali nella loro architettura dell'acqua. In sintesi, il comporre è stato esposto legando il gesto dell'architetto, cioè la sua azione compositiva in presenza dell'acqua, definendo come la presenza mediana di questa abbia prodotto una qualità spaziale. Infine, la tesi espone il tema della percezione della qualità spaziale dell'architettura dell'acqua, suddividendo la trattazione in due parti. Nella prima parte sono stati posti in evidenza i principi teorici osservando i sensi, in generale, come strumenti di lettura dell'architettura dei luoghi e degli spazi, e sottolineando come il primato del senso visivo abbia condizionato nel tempo la percezione degli spazi architettonici, concludendo come la presenza

dell'acqua influisca sul sistema percettivo individuale.

Nella seconda ed ultima parte del terzo capitolo sono stati esposti cinque ambiti di studio che, a partire dai concetti della percezione della qualità spaziale, si esprimono nelle casistiche dell'*abitare*, della *rigenerazione*, della *sensorialità*, della *contemplazione* ed infine della *sacralità*, tentando di esprimere come l'individuo percepisce la qualità spaziale in un'architettura dell'acqua.

L'auspicio è di osservare l'architettura dell'acqua all'interno delle dinamiche del progetto, considerandola non solo come elemento formale, ma al contrario come parte essenziale del progetto e soggetta alle regole del comporre architettonico.

Capitolo Primo_ Archeologia 1

0_Elementi Originari_ I Fondamentali

Dove si trova l'acqua in natura?

- in una pozza naturale
- in una grotta
- in una cavità
- in una polla
- in un torrente
- in un laghetto
- in un fiume
- in uno stagno
- in un lago
- in una laguna
- in mare

Dove si trova l'acqua nella misura d'uomo?

- in una pozza naturale
- in una grotta sotterranea
- in una cavità
- in una polla
- in un torrente

- in uno stagno
- in un laghetto

Dove si trova l'acqua ad opera dell'uomo?

- in un contenitore
- un vaso
- un bicchiere
- un cucchiaino
- in una provetta
- in un secchio
- in un tubo
- in un catino
- in una vasca
- in una pozza artificiale
- in un pozzo
- in una cavità artificiale
- in una galleria
- in un canale
- in un acquedotto
- sotto il ponte
- in una diga
- all'interno di un porto

Dove si trova l'acqua ad opera dell'uomo, in Architettura?

- in una cavità artificiale
- in una pozza artificiale
- in una vasca
- in un pozzo
- in una galleria
- in un canale
- in un acquedotto
- sotto il ponte
- in una diga

A partire dagli elementi base:

Gli **elementi base** si costruiscono, con azioni che si svolgono sulla materia.

una buca in terra,

una massa

AZIONI:

la grotta, primordiale, passaggio dalla natura, all'architettura (architettura in presenza dell'uomo)

una buca che si prolunga • SCAVO/SOLCO per terra, che INCONTRA L'ACQUA

una massa che si addiziona • MURO/RECINTO, che INCONTRA L'ACQUA

dilatando e aggiungendo tali elementi, si costruisce un SOLCO, RECINTO, UNO SPAZIO CIRCOSCRITTO, che ENTRA IN RELAZIONE CON L'ACQUA.

Lo Scavo Il serrare le mani

il Muro giustapporre elementi

ARCHETIPO:

Dal significato della parola **Scavo**, abbiamo:

Una pozza uno scavo superficiale

un pozzo uno scavo profondo

una galleria uno scavo in "orizzontale"

un canale uno scavo prolungato

ecc...

Dal significato della parola **Muro**, abbiamo:

il recinto un muro che si giustappone a chiudere

il ponte un muro bucato

la torre un muro in elevazione

il basamento un muro che si somma

la copertura un muro in orizzontale

il fondale/piazza un muro che delimita

ecc....

1. 1_ Lo Scavo

1. 1_1. Un legame tra uomo e terra

Il gesto di serrare le mani per scavare sulla nuda terra, determina il passaggio dall'uomo "raccoltore" all'uomo agricoltore. Inserire un seme in una buca ed inondarlo d'acqua, sancisce la nascita di una nuova Era. Si tratta di un gesto che attiene all'origine primigenia e porta con sé un'azione che, da un lato, rompe quel filo sottile di terra, dall'altro unisce il suolo con il cielo con il tramite dell'uomo. Il luogo dove tale azione si svolge, tuttavia, non è mai casuale, infatti come spiega Christian Norberg-Schulz:

" [...] è impossibile immaginare qualunque avvenimento senza riferirlo ad un luogo. Il luogo è evidentemente una parte integrale dell'esistenza"¹.

Tale azione di scavo esercita dunque un'operazione di legame tra l'uomo e quel dato sito, che si va a strutturare prendendo le prerogative di luogo, in una sorta di battesimo appropriativo che ne sancisce un legame inscindibile, poiché diventa il luogo per la sua sopravvivenza e per questo motivo, dell'abitare. Questo è un processo di riconoscimento delle leggi della natura, come esercizio di un ordinamento superiore con suoi codici ed i suoi tempi che sollecitano l'azione dell'uomo che si esprime e si traduce nel gesto originario della scavo.

Secondo Buttitta è evidente che quest'azione sancisca l'unico autentico processo di ridefinizione (lento, complesso e mai definitivo) nel passaggio da stili di vita nomade e seminomade fondati sulla caccia e la raccolta, a stili di vita stanziali, fondati sulla coltivazione consapevole e sull'allevamento. Un processo all'interno del quale l'acqua assume un ruolo decisivo proponendosi da un lato come agente basilare e irrinunciabile d'ogni ciclo vitale e produttivo, in ragione della imprescindibilità di ingenti risorse idriche per le colture e per il bestiame oltre che per le esigenze di comunità sempre più numerose, dall'altro affermandosi come generatrice di *ierofanie*, mezzo privilegiato per via del quale realizzare "la manifestazione e il contatto del e

¹ C. Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggi, ambiente, architettura*, Electa, Milano, 1979, p. 6.



*con il sacro*². Un'azione prettamente umana che determina una distinzione rispetto ad altre specie e sottende alla sopravvivenza stessa dell'uomo e la sua continuità, rispetto alle temperie della natura, e che lega la sopravvivenza ad una dimensione sacrale. Un riscatto che cambia il modo di rapportarsi dell'uomo rispetto alla natura, cioè alla realtà, con un significato profondo di un rapporto con un'entità che è antecedente a qualunque forma espressiva. In questo gesto dell'uomo preistorico, si esercita un'operazione che è nello stesso istante sia una proiezione verso il futuro, con la creazione di un gesto archetipo che dà luogo ad una genealogia, sia una espressione un profondo legame con la terra, a cui si rimanda l'origine, con la divinizzazione del suo ventre.

² I. Buttitta "L'acqua nelle sue profondità o le sorgenti... che nate da se stesse erano dèi". Note sugli usi rituali dell'acqua in Europa. In G. Musotto e L. Pepi (a cura di), *Il bagno ebraico di Siracusa e la sacralità delle acque nelle culture mediterranee: Atti del seminario di studio (Siracusa, 2 - 4 maggio 2011)*. Officina di Studi Medievali, Palermo, 2014. p. 69 - 114.

Fig.1.1
Su Romantzesu,
Ingresso al pozzo
sacro, Bitti, (Italia), (

Nelle società antiche l'acqua è riconosciuta come elemento fondante, ma questa sua accezione procreativa, riconducibile alla figura femminile, porta con sé una forte carica potenziale che si esprime attraverso forme rituali il cui immaginario trae spunto dalla natura, con la figurazione delle acque provenienti dal cielo come seme maschile, che fecondano la terra, "mentre le fonti, le sorgenti, i pozzi, le polle d'acqua termale che scaturiscono dalle viscere della terra sono diffusamente percepite come sede e/o espressione di quelle potenze telluriche della fecondità e fertilità che, più o meno propriamente, la letteratura storico-religiosa indica come "eredi" di Grandi dee, Grandi madri, Madri della Terra preistoriche. Non a caso i culti delle acque sorgive si trovano spesso connessi, almeno a partire dell'età del Bronzo ma non di rado ancor prima, con quelli delle caverne profonde intese come passaggio verso le viscere della terra, sede di divinità ctonie correlate alle sfere della fecondità e della vita-oltre-la-morte"³.

Versare l'acqua come linfa vitale, all'interno dello scavo, colma la sottrazione della terra ed introduce una consapevolezza nell'azione, che ricalca quella della natura, in un certo senso sfidandola, come matrice per la sopravvivenza che innesca un meccanismo attivo di costruzione che determina una cesura rispetto al soccombere dell'uomo rispetto alla natura. In una ricerca del nuovo abitare, inteso come luogo della sua sopravvivenza, tanto in ragione dell'espressione di un riscatto dell'abitare all'interno dello scavo naturale, cioè la grotta o la cavità, in cui, l'abitare nello "scavo" era una condizione di appartenenza dell'uomo alla natura, quanto di divinizzazione e sacralizzazione di tale siti come luogo delle divinità. Per questo la divinizzazione della natura che si riconosce nella terra, si esprime con forme che tentano di ricucire questo rapporto tra uomo e Terra, in cui l'acqua ne rappresenta la sua linfa vitale. La transizione dell'uomo dalla caverna all'abitare al di fuori, non può rompere del tutto, tuttavia quel legame con tale principio di appartenenza, all'ordine del cosmo, che si esprime sul piano sacrale con il riconoscimento dell'acqua all'interno della caverna o grotta come capace di riconvertire la morte in vita e che si concretizza con la divinizzazione di dati luoghi, con la costruzione, in epoche successive, di pozzi sacri o vasche rituali, definendo

³ Ivi, op. cit. p. 71.

una sorta di origine storicistica, di una *architettura ipogeica* che si protrarrà nei secoli.

Scrive Alberto Campo Baeza:

"Quando l'uomo primitivo [...] si insedia e prende possesso di un luogo, la prima cosa che fa è costruire un piano orizzontale o cercare luoghi pianeggianti. Quindi lo chiude per delimitarlo. Questo piano è la stessa terra, è chiaramente un piano stereotomico⁴. E quando l'uomo colonizza la caverna,

⁴ Stereotomia: "Insieme di procedimenti e di regole suggerite dalla geometria descrittiva per il taglio e per il disegno dei concetti di una progettata struttura (muro, volta, arco, ecc.) in pietra da taglio, o anche in legno e in altri materiali da taglio". Tratto dalla voce in vocabolario on line, Treccani, 2013. <http://www.treccani.it/vocabolario/stereotomia/>. 27/05/2019.

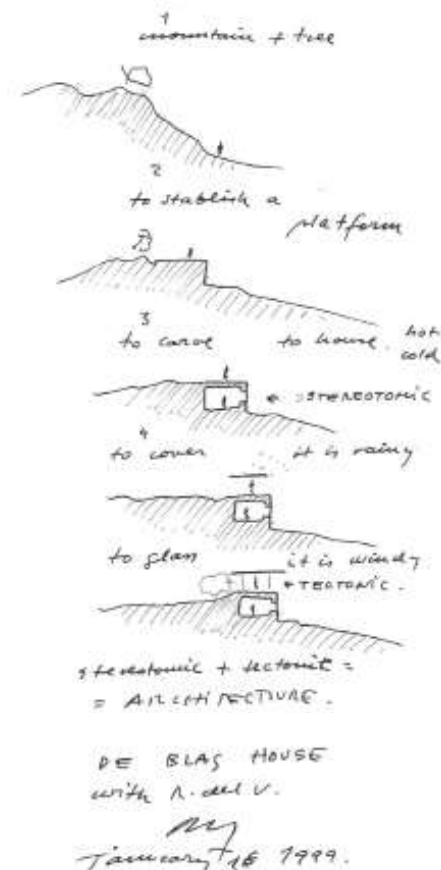


Fig.1.2
Alberto Campo Baeza, schizzo di studio Casa De Blas, Il concetto Stereotomico, una costante nella sua teoria compositiva, Sevilla la Nueva, Madrid, (Spagna), (1999-2001).

la prima cosa che fa è stabilire al suo interno piani orizzontali per stare o per dormire. La caverna è l'organismo stereotomico che concede all'uomo la protezione e la stabilità desiderata. La caverna è così la prima casa. E quando più tardi costruisce la capanna, realizzando il piano orizzontale con elementi leggeri, quel che fa è qualcosa di più importante: non solo si innalza sopra la terra per dominarla, ma anche, con la costruzione di un piano orizzontale mobile, già tettonico, consegue ciò che è più importante, la libertà. La capanna come segno di libertà di fronte alla caverna. La capanna è così la nuova casa ¹⁵.

Di fatto la transizione, in relazione ad una architettura, si crea su due piani interpretativi, che da un lato sanciscono l'uscita dell'uomo da una condizione di migrazione per il sostentamento ma, al contempo, una sua localizzazione certa sul piano abitativo, essendo legato alla caverna; dall'altro ne definiscono una sua precisa identificazione in un dato sito, ma una dinamicità sulla abitazione, non più legata alla cavità naturale.

“É proprio il contrasto tra uno scavare durevole, ma statico, e un costruire fragile, ma flessibile, a rendere l'architettura per aggiunta uno strumento privilegiato di dominio. La caverna attanagliata alla natura: il suo realizzarsi possibile solo in presenza di situazioni e morfologie appropriate: rocce compatte, pareti scoscese, forre, gravine. L'arte del costruire, invece, permettendo lo stanziamento in ogni luogo, là dove la fertilità del suolo o le vie di comunicazione lo richiedevano, rappresentò una conquista importante nel processo di adattamento, in quell'acquisire facoltà e proprietà [...] di sopravvivenza, di controllo su condizioni avverse o amiche, e quindi di libertà e di potere”¹⁶.

Nel contempo la ricerca di una nuova frontiera abitativa, che in generale decreta questo passaggio dell'abitare, poneva le basi per un duplice approccio che compone una singolarità dell'abitare ipogeo, sia come espressione di un residuo archetipo che si protrae in alcune culture fino ai nostri giorni, quanto su un versante sacrale trasmesso dalla singolarità del luogo, come luogo terzo, riconosciuto dalla comunità, in cui l'acqua ne rafforza ancor di più la sua specialità. Quest'ulteriore acquisizione

5 A. Campo Baeza Principia architectonica. Christian Marinotti edizioni, Milano, 2018. p. 45.

6 M. Nicoletti L'architettura delle caverne, Laterza, Roma-Bari, 1980. p. 180.

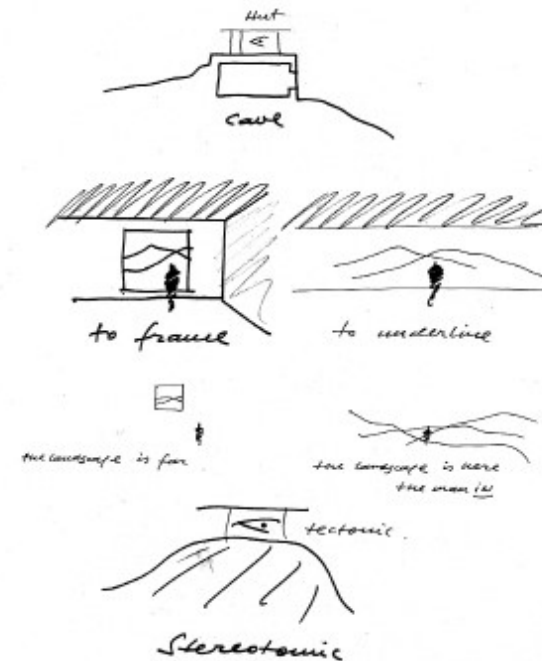


Fig.1.3 Alberto Campo Baeza, schizzo di studio Casa De Blas, La relazione tra la capanna, hut, e la grotta cave, Sevilla la Nueva, Madrid, (Spagna), (1999 -2001).

di sacralità dell'ipogeo, implementa la capacità percettiva, di un'architettura immobile, come le caverne, in cui lo scorrere dell'acqua al suo interno ne implementa una percezione dinamica legando la cavità allo scorrere del tempo e quindi della vita (Nicoletti, 1980). Questa specialità che relega l'abitare nell'ipogeo ad una sacralità culturale, contrasta con il passaggio evolutivo del concetto dell'abitare che si sostanzia con la codifica di una serie di parametri. In questo dinamismo evolutivo del concetto abitativo l'acqua non è relegata ad un ambito esclusivamente sacrale, - cosa del resto impossibile per gli evidenti motivi di sopravvivenza - ma assume una connotazione nuova diventando strumento del potere, non solo religioso, ma eminentemente "politico" che si va a strutturare grazie al controllo, tramite la "forza comune" ⁷, della risorsa naturale intesa come bene, e al suo sfruttamento attraverso la costruzione di canali, vasche e

7 J.J Rousseau Il Contratto Sociale, BUR, Milano, 1994, Libro I, Cap. II, p. 52. Scrive Rousseau: "Trovare una forma di associazione che difenda e che protegga con tutta la forza comune la persona ed i beni di ciascun associato".

acquedotti e con lo stanziamento nelle sue prossimità di tutta una serie di segni marcatamente evolutivi sul piano sociale che si affermano attraverso l'architettura dell'acqua e l'urbanità dei primi nuclei insediativi. L'acqua, creando degli spazi, come afferma Louis I. Kahn, fa acquistare loro " *potere e genera delle norme* "8. Si tratta innanzi tutto della creazione di una serie di regole che definiscono i luoghi e disciplinano l'arte del costruire. Infatti, a proposito dei nuovi metodi del comporre l'architettura, nella "fuoriuscita" dalla caverna: "l'architettura per aggiunta"(Nicoletti, 1980) instaura tutta una serie di regole ed implicazioni sociali attraverso la conformazione di ordinamenti che vanno a strutturare non soltanto l'implicazione costruttiva dell'abitare, ed in senso ampio, sulla fondazione della città, ma producono anche una gerarchizzazione che si traduce in ambito politico-sociale.

" [...] Il coagulo di due altri momenti altamente coesivi : l'apprendimento di tecnologie molteplici e diffusi, che già diventano scienza trasmissibile, ma che simultaneamente impongono la suddivisione specialistica del lavoro e un consistente sistema di scambi tale da assicurare, a questa architettura, l'approvvigionamento dei materiali diversi indispensabili e non sempre reperibili in loco, sono una situazione drastica di rottura con il mondo delle caverne"9.

Tale atteggiamento pone l'attenzione sulla fragilità della nuova condizione abitativa che esce della massività della caverna, implicando una contropartita, rappresentata dalla implementazione delle regole sociali, dei diritti e dei doveri e *convenzioni* in seno alla società che, in presenza di una architettura d'acqua risultano ancor di più stringenti, un *coagulo* nella variazione dell'ordine sociale, con la nascita di saperi che tramandano le conoscenze del costruire. Nicoletti afferma che la scienza dell'edificare per aggiunta è quindi un traguardo importante per la costruzione della memoria sociale nella civiltà stanziata e può essere posta in relazione al passaggio dalla fase della caccia a quella dell'agricoltura, dal nomadismo allo Stato, poiché [si] distacca nettamente dai condizionamenti ambientali, ricusando sia le restrizioni ubicative imposte dalla solida caverna, sia le incertezze delle strutture effimere¹⁰. In questo quadro

8 M. Bonaiti Architettura è Louis I. Kahn, gli scritti, Electa, Milano, 2002. p. 92.

9 M. Nicoletti L'architettura delle caverne, op. cit. p. 180.

10 Ivi. p. 181.

evolutivo, l'uomo va alla ricerca di una nuova frontiera che prende il largo rispetto ad un sostanziale condizionamento degli equilibri della natura ed infatti il lento ed inesorabile meccanismo di affermazione fa sì che l'acqua, in quanto primaria affermazione della natura, si inserisca all'interno di questo processo. Un processo di affermazione del primato tecnologico che viene acquisito in forma sperimentale ed empirica attraverso la prova, basata sull'uso, che porta ad ordinare e scegliere i materiali più confacenti, onde poter garantire l'approvvigionamento. Tali meccanismi non si risolvono nel breve periodo di una singola esistenza umana, ma assumono un connotato che con il tramandare delle conoscenze, diventa patrimonio della coscienza della comunità.

È innanzitutto una manifestazione di alterità da parte dell'uomo rispetto ai linguaggi della natura che vengono piegati per affermare il suo primato. Questa è una meccanica che si afferma, sia sul piano sociale, ma anche sulle varie fasi di passaggio da una architettura inserita nelle pieghe della natura, ad una che costruisce una "nuova natura", pur in presenza di una per sottrazione. Per questo motivo una cisterna scavata nella roccia atta a contenere acqua per approvvigionare i campi, pur inserendosi nel contesto grazie alla sua semplicità dettata dalla tecnica arcaica, è cosa "altra" rispetto ad una pozza naturale che pure assolve alle stesse funzioni, perché la sua costruzione è mossa - per usare le parole di Nicoletti a proposito della transizione dallo scavare al costruire - "[...] con gli occhi freddi e raziocinanti dell'utilità"¹¹. Un meccanismo di costruzione di un' alterità che si produce per distinzione in base alle tecniche rispetto alla natura, imponendo delle regole costruttive, dall'altro lato non può che riassorbire, codificando un linguaggio declinato secondo le forme della natura, perché condizionato dalla sua forza. Malgrado questa resistenza della natura l'uomo sin dagli albori, l'ha modellata, piegata, scavata, tagliata, per farne materiale da costruzione, blocchi per ergere muri, legname per costruire ripari, incidere canali sulle sue rocce per convogliare l'acqua, o vasche per contenerla, argini per difendersi dalla furia delle acque, in un percorso in cui "Non si vive più con la natura, ma la si sottomette, violandola senza rimpianti nel nome di un diritto sublimato di sopravvivenza"¹². Parallelamente

11 Ibidem.

12 Ibidem.

si procedeva all'imposizione di un ordine sociale che stabiliva dei parametri per garantire la sopravvivenza, elaborando tutta una serie di regole che definissero quelli che erano i canoni costruttivi, tramite l'elaborazione di un linguaggio che assurgeva a stile, riconosciuto dalla comunità come strumento applicativo di questo nuovo ordine. Secondo tale canale interpretativo:

"In quasi tutti gli esempi storici da noi conosciuti, tale sconfinata libertà venne ristretta da ferree regole semantiche, quando la caverna fu destinata a celebrare dei riti legati a tecniche religiose o magiche o a imporre rispetto per il potere. In questi casi, la simbologia fu immancabilmente quella della architettura costruita. Sfuggono a tale regola soltanto le caverne delle abitazioni o degli insediamenti militari, giacché la maggiore duttilità dei contenuti domestici o le ragioni della difesa consentivano spazi informali, svincolati dagli stilemi"¹³.

Per analogia, tale distinzione, la possiamo, cogliere tra una architettura sacrale rivolta al culto delle acque, ed un'architettura di sussistenza, sempre legata all'acqua: pensiamo alle canalizzazioni e alle semplici vasche di approvvigionamento nelle zone rurali. Anche se è possibile riscontrare, in epoche storiche recenti, delle forme di ingentilimento delle fonti di approvvigionamento, secondo stilemi e caratteri di un ingentilimento, atto a decretare una singolarità ed un riconoscimento sociale ¹⁴.

Pagina successiva

Fig. 1.4

Su Romantzesu, in evidenza l'acqua che traspira dalla roccia e l'adattamento delle apparecchiature murarie alla roccia affiorante, Bitti, (Italia), (XIII sec. - X sec. a.C.).

¹³ Ivi. p. 179.

¹⁴ Si veda a tal proposito l'opera di M. Cadinu *Architetture dell'Acqua in Sardegna*, ed. Steinhäuser Verlag, Wuppertal, 2017.



1. 1_2. Lo Scavo_Santa Cristina un palinsesto di un' Architettura dell'Acqua

“ E' il contrasto con la natura perché il taglio della pietra sembra di un'altra civiltà. Sono sempre affascinato da questo sistema di discesa mediante scale per entrare in uno spazio che illuminato dalla luce zenitale. E qui il rapporto è tra cielo e acqua, così vi deve essere un giorno nell'anno in cui la luce entra perpendicolarmente nel cono e nell'acqua”¹⁵.

Nella prima fase del Bronzo finale (1200 a.C.) si registra in tutto il territorio della Sardegna la nascita di un'architettura dai tratti monumentali funzionale alla captazione e alla raccolta delle acque sorgive che era sconosciuta nelle fasi precedenti. Molti studiosi ritengono che il fenomeno abbia avuto origine da cambiamenti climatici che portarono in Europa e nei paesi del Mediterraneo una grave siccità che rese fondamentale la ricerca e la conservazione delle acque sorgive anche in situazioni geomorfologiche estreme.

La ricerca dell'acqua spinse i costruttori nuragici a trovare le soluzioni progettuali più ardite, soprattutto nelle zone interne dell'isola, oppure a modificare con singolari architetture le rudimentali strutture di sorgenti già sfruttate per uso civile in diversi contesti abitativi del Bronzo medio evoluto, durante il quale le comunità nuragiche praticavano esclusivamente riti dedicati al culto degli antenati nelle tombe di giganti singole o riunite in necropoli. Una recente reinterpretazione delle architetture sacrali, dedite al culto dell'acqua in Sardegna, propone una visione utilitaristica basata sulla consapevolezza del ruolo dell'acqua quale risorsa funzionale alla sopravvivenza, che secondo una serie di passaggi successivi ne determinò la sua sacralizzazione. Ciò si tradusse nella costruzione di numerosi Pozzi Sacri e spazi votivi sparsi su tutto il territorio isolano dedicati al culto delle acque. Questo rappresentò un passaggio focale, nel quale il portato delle operazioni architettoniche assunse un peso

¹⁵ A. Rossi, Pozzo nuragico di Santa Cristina, Quaderni Azzurri, n. 33. Riproduzione anastatica a cura di Francesco Dal Co, Electa/Getty Research Institute, Milano/Los Angeles, 1999.



Fig.1.5
Santa Cristina,
ingresso all'atrio del
Temenos del santuario
nuragico, Paulilatino,
(Italia), (XIII secolo
a. C.).

In basso,
Fig. 1.6
vista dall'alto del
pozzo, dalla
scalinata d'ingresso,
con l'acqua nel fondo,



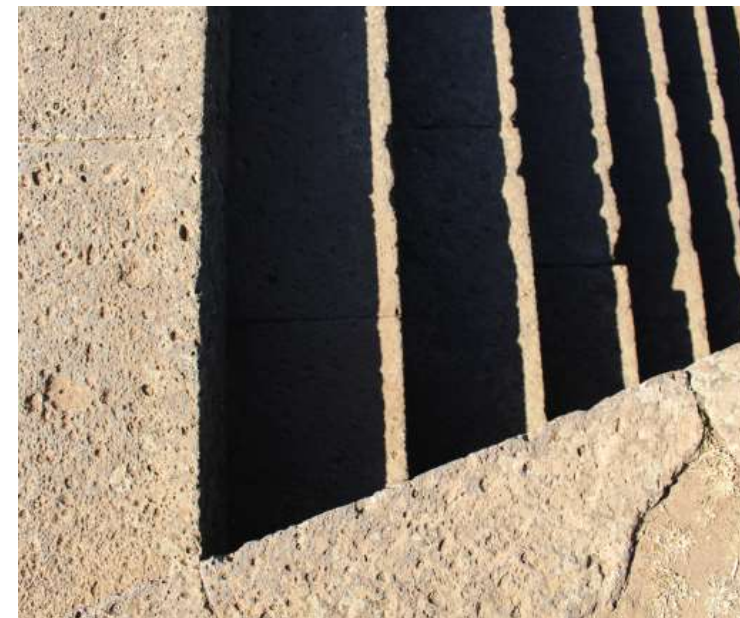
maggiore, poiché basato su una consapevolezza di narrazione della sacralità dell'acqua, un meccanismo alla base delle produzioni progettuali nelle varie fasi storiche fino a giungere ai nostri giorni. Non si può escludere che la nascita stessa del culto dell'acqua abbia avuto origine dalla volontà comune di scongiurare un'ulteriore riduzione delle riserve idriche, una risorsa ritenuta importante a tal punto che, per esorcizzare il problema, l'elemento stesso divenne oggetto di culto, dedicato alle divinità idrologiche sotterranee legate alla forza generatrice dell'acqua, vitale nei ritmi biologici della natura ¹⁶. Questo rappresentò un passaggio focale, nel quale il portato delle operazioni architettoniche assunse un peso maggiore, poiché basato su una consapevolezza di narrazione della sacralità dell'acqua, un meccanismo alla base delle produzioni progettuali nelle varie fasi storiche fino a giungere ai nostri giorni. Il pozzo sacro, non è solo una raffigurazione a partire dagli *archetipi* metabolizzati dalla comunità legati al concetto di scavo, come espressione liturgica del legame tra individuo e suolo attraverso l'acqua, ma acquista coscienza progettuale, non lasciata al caso ma stabilita aprioristicamente. Esso non è più uno scavo nella terra che ci ricollega alle origini del mondo, ma venendo elaborato secondo una serie di stilemi condivisi dalla comunità, ne diventa modello. In questa maniera si determina il passaggio da un esercizio meramente *archetipo* che perde la sua origine nelle viscere del tempo, in un progetto consapevole, esternazione di una scelta mirata atta a proclamare uno stilema e a renderlo riconoscibile e prolungato nel tempo, caricandolo di una forte dose allegorica che con il tempo si traduce nella elaborazione di un mito. Tale consapevolezza "progettuale", si esprimeva, sia nella ricerca del luogo di edificazione, atto a consentire una facile fruizione e una agevole captazione dell'acqua, sia nelle tecniche costruttive che nell'uso dei materiali. I templi a pozzo si articolano in tre parti: un atrio, una scala ed un pozzo coperto a falsa volta ipogeica. L'atrio o vestibolo ha generalmente forma rettangolare o trapezoidale con panchine laterali usate come piano di appoggio per contenitori funzionali alla raccolta dell'acqua e per oggetti votivi o liturgici¹⁷.

¹⁶ M.A. Fadda L'Architettura dedicata al Culto delle Acque in Sardegna, in La Sardegna Nuragica storia e materiali (a cura di A. Moravetti, E. Alba, L. Foddai), Carlo Delfino Editore, Sassari, 2014. p. 80

¹⁷ "I templi a pozzo sono edifici costruiti ove era possibile captare una vena sorgiva, ad una profondità più o meno accentuata, che veniva raccolta in un vano circolare. [...]"



Fig.1.7
Santa Cristina, scalinata d'ingresso al pozzo sacro. In evidenza la *stereotomia* delle apparecchiature murarie, Paulilatino, (Italia), (XIII secolo a. C.).



In basso
Fig. 1.8
Particolare dei gradini della scalinata d'ingresso.

E' possibile osservare uno schema tipologico, che, in base alla morfologia del sito e ad i materiali impiegati, va ad assumere delle variazioni che ricalcano uno stesso impianto tipologico e che troviamo nei santuari nuragici di Abini-Teti, Santa Vittoria-Serri e nella fonte di Su Tempiesu a Orune.

Il pozzo sacro di Santa Cristina, che si trova in prossimità della SS 131 Sassari - Cagliari a chilometro 114.30 in Comune di Paulilatino, da cui dista circa 5 Km, collocato in un piano leggermente inclinato verso sud est ed immerso in un suggestivo bosco di Ulivi, rappresenta uno dei massimi esempi di Pozzo Sacro dedicato al Culto delle Acque in Sardegna. A corona, sul lato N.N.E., sorgono delle strutture di supporto al tempio a Pozzo, mentre a poche centinaia di metri vi sono una serie di tracce di edificato nuragico che acquistano maggiore consistenza nel versante sud - ovest

I pozzi hanno rampe di scale rettilinee o trapezoidali strombate all'imboccatura, con un numero variabile di gradini che consentivano di raggiungere e attingere l'acqua anche quando, nei periodi di lunga siccità, i livelli erano bassissimi. I templi a pozzo si articolano in tre parti: un atrio, una scala ed un pozzo coperto a falsa volta ipogeica. L'atrio o vestibolo ha generalmente forma rettangolare o trapezoidale con panchine laterali usate come piano di appoggio per contenitori funzionali alla raccolta dell'acqua e per oggetti votivi o liturgici. I muri che delimitano l'atrio conservano nello spessore dell'alzato piccole nicchie rettangolari o trapezoidali usate come punto di scarico della muratura e per depositare offerte votive. Il vestibolo era in molti casi coperto da un tetto a doppio spiovente realizzato con materiali deperibili o con blocchi squadrati dalla faccia a vista obliqua e dal colmo piano e da acroteri ornati da spade votive fissate in appositi fori con colate di piombo. Tale modello architettonico è stato documentato nel pozzo dei santuari di Abini-Teti, Santa Vittoria-Serri e nella fonte di Su Tempiesu-Orune, eccezionalmente conservata. Nel pavimento dell'atrio è sempre presente una canaletta di scolo, tracciata in senso obliquo o rettilineo, che permetteva il deflusso dell'acqua quando, in periodi di piena, trascinava oltre il livello del primo gradino della scala e scorreva nei pozzetti esterni dove era possibile l'accesso ai pellegrini. Il vano scala era coperto da architravi a disposizione scalare corrispondenti al numero dei gradini e perfettamente ancorati ai muri che si innestavano al vano circolare di raccolta dell'acqua, mantenuta limpida da una fossetta di decantazione per le impurità. Il tamburo del pozzo era coperto da una tholos realizzata in molti casi con blocchi a sezione di cerchio ben lavorati a scalpello e dalla faccia a vista obliqua. Tale lavorazione, concepita per motivi estetici, rendeva più regolare la superficie scalettata data dal graduale aggetto dei filari della copertura che chiudeva con una lastra piatta bandata nei pozzi più grandi o con una ghiera di piccoli blocchi cuneiformi soprattutto nelle tholoi delle fonti miniaturistiche. L'architettura privilegiava l'uso di conci squadrati o isodomi realizzati con rocce vulcaniche perché più resistenti al continuo ruscellamento delle acque e all'imbibizione costante che mo l'estrazione e il trasporto delle rocce vulcaniche comportava in alcuni casi uno sforzo economico notevole quando i blocchi di basalto e di trachite erano impiegati per la costruzione di pozzi o fonti situate in zone esclusivamente granitiche o calcaree distanti decine di chilometri dalle cave. L'impiego delle rocce vulcaniche trasportate da lunghe distanze è documentato in vari santuari del territorio nuorese e ne sono un chiaro esempio i pozzi di Abini-Teti, Su Tempiesu e Lorana-Orune, Gremanu-Fonni, Nurdole-Orani, gli edifici di Sa Sedda 'e sos Carros-Oliena, Su Notante-Irgoli, Sa Untana e Deu-Lula, Noddule-Nuoro¹⁸. Ivi p. 82.



con il Nuraghe omonimo, adiacente al villaggio di *Cumbessias* intitolato a Santa Cristina da cui deriva il nome di tutto il sito. Grazie agli studi condotti da Antonio Taramelli, nei primi decenni del secolo scorso, si chiarirono le funzioni legate al culto delle acque nelle numerose scoperte di Pozzi simili, che costellavano l'isola¹⁸. Così densa appare la descrizione dell'archeologo

Fig.1.9 Santa Cristina, interno della camera ipogeica del pozzo sacro, con in risalto il riflesso della luce sull'acqua della vasca, Paulilatino, (Italia), (XIII secolo a. C.).

¹⁸ “[...]sarà Antonio Taramelli, il maggiore archeologo della prima metà del '900, a chiarire la funzione di questi pozzi che si andavano scoprendo in tutta l'isola. Gli scavi del santuario nuragico di Santa Vittoria di Serri, ed in particolare l'esplorazione del tempio a pozzo, nel 1909, lo convinsero che si trattava di un edificio destinato al culto delle acque. Le intuizioni del Lamarmora e del Lovisato che adombravano per questi edifici una destinazione in qualche modo legata al culto, troverà quindi nel Taramelli una decisa conferma, e questo sulla base di una puntuale analisi delle strutture e dei materiali rinvenuti. Con le ricerche nel santuario di Serri si inizieranno a vedere nella più giusta luce questi edifici, sempre più numerosi e costruiti secondo un preciso e ripetuto modulo architettonico, caratterizzati inoltre dalla presenza di oggetti di pregio. Gli scavi di Santa Vittoria di Serri aprivano a soluzione i problemi legati all'orizzonte culturale di questi edifici – chiaramente nuragici – e alla loro destinazione: templi legati al culto delle acque. Già nella memoria sul Nuraghe Lugherras di Paulilatino, del 1910, il Taramelli scriveva in nota: «Il c.d. pozzo di S. Cristina, secondo le recenti osservazioni, deve essere ritenuto un pozzo sacro, simile a quello di S. Vittoria di Serri». A. Moravetti Il Santuario Nuragico di Santa Cristina, coll. n. 32 Sardegna Archeologica guide e itinerari, ed. Carlo Delfino editore, Sassari, 2003, p. 12.

Giovanni Lilliu :

[..] *“principesco è il pozzo di Santa Cristina, che rappresenta il culmine dell'architettura dei templi delle acque. È così equilibrato nelle proporzioni, sofisticato nei tersi e precisi paramenti dell'interno, studiato nella composizione geometrica delle membrature, così razionale in una parola da non capacitarsi, a prima vista, che sia opera vicina all'anno 1000 a.C. e che l'abbia espressa l'arte nuragica, prima che si affermassero nell'isola prestigiose civiltà storiche”¹⁹.*

Se osserviamo nel dettaglio ciò che resta del pozzo sacro di Santa Cristina, abbiamo modo di apprezzarne la sua complessità: dettata, questa, non tanto dall'impianto planimetrico, la cui consistenza volumica fuori terra risulta ormai del tutto persa²⁰, quanto dall'esercizio del gesto compositivo -non casuale- che si traduce nello scavo, nelle forme e nei linguaggi.

Tale esercizio risulta inscritto nell'ambito di una scelta espressiva mirata, che si distingue fortemente attraverso la sua purezza e uniformità. Il taglio preciso della terra, restituita con una conformazione geometrica che induce ad una trasposizione, ci accoglie in una proiezione metafisica dettata dalla forma che, in questo senso, perde la sua naturalità ed il suo aggancio con un naturo-morfismo riconducibili in maniera diretta alla natura e ad un'architettura il cui rimando naturalistico è immediatamente percettibile, come avviene in altri Pozzi sacri della Sardegna: un esempio è il recinto della vasca sacra di Romanzesu nel territorio di Bitti. Al contrario, nel sito di Santa Cristina, risulta evidente il contrasto tra i brandelli ricostruiti del recinto, i quali conservano la loro naturalità di relazione rispetto al contesto e sono in antitesi

¹⁹ Ivi, p. 14

²⁰ Ibidem. Moravetti mette in guardia rispetto alle facili teorie pseudo scientifiche, che vedono nel pozzo addirittura un proto osservatorio astronomico. Egli riporta a tal riguardo un articolo apparso sul Corriere della Sera il 16 giugno 1992, a firma di M. Cavedon, “ Non poteva tuttavia mancare, anche per il pozzo sacro di Santa Cristina, una lettura astro-archeologica del monumento. Infatti, [...] M. Cavedon, riprendendo però una tesi dell'astronomo G. Romano, pubblica un articolo con grafico (pianta e sezione) corredato da questa didascalia: «La struttura funzionava da osservatorio per la massima declinazione della luna alla fine di dicembre e all'inizio di gennaio, quando si specchiava nell'acqua in fondo al pozzo. Negli equinozi di primavera e d'autunno il Sole illuminava la scalinata fino ad arrivare allo specchio d'acqua». Peccato che l'estensore dell'articolo abbia formulato la sua ipotesi e i suoi calcoli sullo stato attuale dell'edificio nuragico, ignorando che il foro sommitale della camera che si apre attualmente sul piano di campagna fosse chiuso e che al di sopra del profilo di pianta ora visibile insistesse la struttura in elevato del monumento, ora distrutta!”.



Fig.1.10
Santa Cristina, discesa alla camera ipogeica del pozzo sacro, Paulilatino, (Italia), (XIII secolo a. C.).



In basso
Fig. 1.11
La tholos della camera ipogeica, con in risalto l'attuale foro apicale, come definito da Moravetti, (2003), Paulilatino, (Italia), (XIII secolo a. C.).

rispetto alla perfezione geometrica del taglio dell'imboccatura all'ipogeo; caratteristica, questa, che viene ancor più esaltata dalle ombre, ponendone in risalto il dettaglio. Tale perfezione ci introduce ad un'osservazione più attenta rivolta verso un registro percettivo di grado superiore svincolato da una residua naturalità e lanciato in una dimensione metafisica. Un salto che ci colloca nell'alveo di una dimensione spaziale tra il reale- in conseguenza di un attaccamento alla terra- ed una immaginaria che supera la storicità del sito. In tutto questo montante, l'acqua costituisce la linfa vitale che lubrifica i meccanismi percettivi tra una dimensione atempoale che lega al suolo il pozzo sacro ed il contesto appartenente ad una dimensione storica.

Il pozzo sacro è stato ricostruito a partire dalla porzione medio-superiore della scala e si associa alla disposizione planimetrica già menzionata in precedenza, rappresentata dal vestibolo e dalla scala, per la discesa verso la cella ipogea dove era raccolta la risorsa sorgiva. Ciò che emerge dal piano di campagna, attualmente, risultano essere i resti della base del muro perimetrale che include l'atrio rettangolare ed il tamburo del pozzo. A completare le parti superficiali, un muro di impianto ellittico (m. 26x20) definisce la parte più sacra, rispetto alle altre strutture di supporto.²¹

Le parti più significative costituite dal vano scala, presentano una raffinatezza che non ha bisogno di alcun commento ; a tal proposito le parole del Moravetti:

"Il vano-scala, trapezoidale in pianta e in sezione, si apre a ventaglio con una larghezza di m. 3,47 a fior di suolo che si restringe gradualmente fino all'ultimo gradino (m. 1,40), per una profondità complessiva di circa m. 6,50. Questa scala, costituita da 25 gradini (pedata cm. 28,5/31; altezza cm. 24/25), è coperta da un soffitto gradonato di straordinario effetto che riproduce una sorta di scala rovesciata! La cella, a pianta circolare (diam. m. 2,54), è alta m 6,90 e si eleva con il graduale aggetto delle pareti verso la sommità: l'ultimo anello – privo della chiusura originaria – presenta sul piano di campagna un diametro di m. 0,33. Al centro del pavimento, risparmiato nella roccia basaltica, è scavata una vaschetta di decantazione, circolare e profonda m. 0,50. L'opera muraria



della scala e della cella è di tipo isodomo, ottenuta con blocchi basaltici di media grandezza (m. 0,60x0,30 di spessore), ben rifiniti e con faccia a vista sbiecata, disposti a file orizzontali ma con il concio inferiore che sporge di un centimetro rispetto a quello superiore in modo da ottenere un profilo dentellato, espediente, questo, utilizzato in altri edifici analoghi (S. Vittoria di Serri, Predio Canopoli - Perfugas, Su Tempiesu - Orune, etc.) ed anche in alcune tombe di giganti (Biristeddi - Dorgali, etc.). La particolare notorietà del pozzo di Santa Cristina deriva dalla grandiosità del vano-scala, dalla bellezza della camera e dalla raffinata tecnica isodoma messa in atto dai costruttori nuragici. Le pareti appaiono lisce e levigate, angoli e spigoli precisi, gradini e porta nettamente profilati. Ancora oggi dagli interstizi dei filari inferiori della camera filtra l'acqua sorgiva che diviene particolarmente abbondante nell'inverno primavera, tanto da colmare la cella fino al livello dei gradini

Fig.1.12
Santa Cristina,
il confronto tra la stereometria della pietra della scalinata d'ingresso e la luce, Paulatino, (Italia), (XIII secolo a. C.).

²¹ A. Moravetti Il Santuario Nuragico di Santa Cristina, op. cit. p. 21.

*inferiori della scala*²².

In estrema sintesi ciò che cogliamo dalla lettura attenta dell'analisi delle archeologie del pozzo di Santa Cristina è la consapevolezza di un'opera architettonica incardinata sul dettaglio. Esso appare come una esteriorizzazione funzionale all'esaltazione del gioco tra luce e ombra e in questo suo essere in corsa fuori dal tempo ci consente di rileggerle secondo una concatenazione in cui riecheggiano i concetti di "tenebra, [...] come assenza di luce la quale non è connotata negativamente, come un non-essere, ma è un'essenza reale, palpabile, fluida, trascinate, e quindi purificatrice come l'acqua dei fiumi sacri. Nel greco antico una medesima radice sembra accomunare i termini ὄρος (Monte), ὀρός (Fluidità), ὀρόω (Scavare) e ὀρύσση (oscurità).

*[...] "Nella caverna l'oscurità e il silenzio divengono un'assenza non inerte, una sostanza forse più concreta dell'involucro litico. È un vuoto vivente, che spasmodicamente risucchia, per colmarsi, ogni parte dell'animo, anche la più segreta e riposta"*²³.

Ogni parte del pozzo risulta essere in questo calibrata, e il suo riferimento semantico ad un archetipo della caverna, si viene apparentemente a dissolvere. È un'opera che dialoga attraverso la sua *stereotomia*, componente essenziale della sua forma, senza una soluzione di continuità, in cui ci è narrata dalla sincerità dei suoi dettagli, che sono un estratto della sua conformazione *isodoma*. Esiste, per intendersi, un rapporto tra la *bellezza* e la *qualità architettonica*, dove la qualità architettonica va letta sotto le insegne di un "processo ideativo, forza costruttiva, estetica del dettaglio, volontà del buon costruire"²⁴. Ed è in questo suo apparire, tendente ad una perfezione, che leggiamo quel legame con una architettura che si dipana nel corso del tempo, per giungere fino ai nostri giorni. Un processo di costante e continua rigenerazione del progetto che ne determina una sua forte dose di contemporaneità, proprio a partire dal dettaglio del taglio perfetto dei blocchi di pietra basaltica, posizionati con precisione per ottenere tra una fila e l'altra uno scarto di 1 cm, che colpite dalla luce hanno

²² Ibidem. p.21 - 22

²³ M. Nicoletti L'architettura delle caverne, op. cit. p. 259.

²⁴ C. Visentin La bellezza del dettaglio di architettura, sentimento costruito, processo creativo, 2011, http://dspace-unipr.cineca.it/bitstream/1889/1732/6/T1_3VISENTIN.pdf. 12.03.2019. p. 74



l'effetto di marcarne lo stacco. Tale connotato doveva essere reso efficace, con una presenza dell'edificato andato perduto, che dava ancor di più singolarità per l'effetto calibrato della luce proveniente dall'apertura del vestibolo, riconducendo il tutto ad esaltare la sacralità della sorgente d'acqua che assume quelle caratteristiche di fluidità all'interno dello scavo. Per produrre tale effetto i costruttori nuragici agirono sia sull'apparecchiatura degli apparati murari con una tecnica molto evoluta, sia nell'utilizzo del materiale da costruzione, che oltre all'evidente fatto di essere in sito, andava, a coglierne la specificità della pietra basaltica, la cui struttura microgranulare dei cristalli dà alla roccia un effetto vetroso, lucido²⁵ omogeneizzando il riflesso della luce e porre in evidenza l'acqua collocata nel fondo del pozzo. Una miscela fondamentale tra il materiale e ombra come esito prodotto dalla luce che accentua la carica emotiva sull'acqua, dice Peter Zumthor:

²⁵ Gentile consulto scientifico del Professor Vincenzo Pascucci Uniss _ Dipartimento di Architettura Design e Urbanistica di Alghero DADU: "Il Basalto è una roccia effusiva di origine vulcanica, risulta essere una roccia, con una esigua presenza di quarzo, al contrario risulta ricco di micro cristalli di plagioclasio, pirosseni, olivina che contengono una certa percentuale di SiO4".

Fig.1.13
Santa Cristina, il Dettaglio. È un'opera che dialoga attraverso la sua *stereotomia*, Paulilatino, (Italia), (XIII secolo a. C.).

“Nell’ oggetto architettonico il senso si produce nel momento in cui riusciamo a estrarre valenze specifiche di determinati materiali costruttivi [...] se questo riesce, i materiali saranno in grado di risuonare e risplendere”²⁶.

Data l’importanza che il sito doveva emanare, tutto era direzionato per ottenere questo risultato cui le le ombre²⁷ concorrono.

A tal proposito, accorrono a sostegno le parole di Ernst Jünger:

“Nel gioco delle ombre, [...] le cose sono svelate e contemporaneamente spiritualizzate. [...] Le cose sembrano immateriali e contemporaneamente più imponenti. [...] La luce svela quindi la varietà delle cose ed attribuisce ad esse, contemporaneamente, nuovi significati; quanto più compenetra la materia, tanto più i corpi diventano leggeri, puri, semplici, acquistano cioè quelle caratteristiche definitive [...]”²⁸.

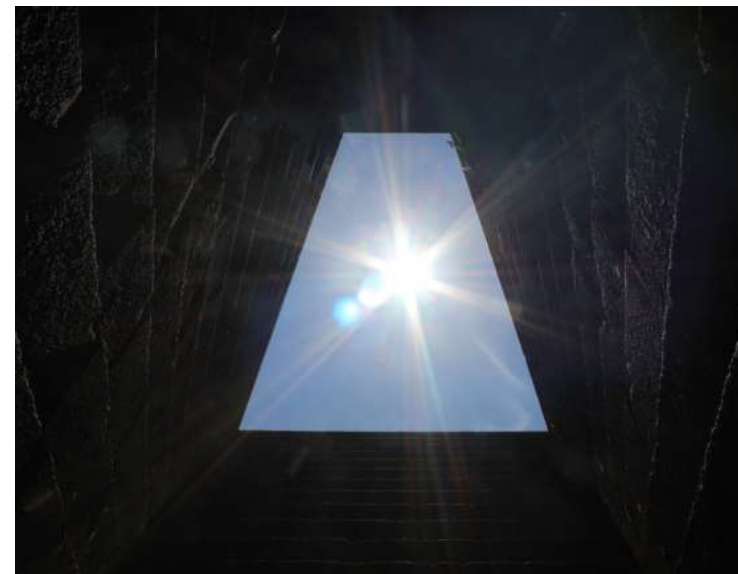
26 Zumthor P, Pensare architettura, ed. Electa, 2005, p. 8.

27 “Questo passo della Repubblica, all’inizio del libro VII, propone la celebre immagine della caverna come rappresentazione della condizione umana. Vi sono raffigurati gli uomini come prigionieri in un antro oscuro, costretti a guardare le ombre proiettate sulla parete di fondo dalle cose reali e dagli uomini che passano davanti all’entrata, illuminati da dietro da un gran fuoco. I prigionieri non hanno altro che ombre e voci per ragionare sulla realtà, e non hanno la minima idea di come siano fatte veramente le cose: così, legati alle apparenze, anche gli uomini pensano per impressioni fugaci e per sentito dire, credendo che le opinioni siano realtà. L’allegoria prosegue descrivendo un evento eccezionale: uno dei prigionieri, riuscito a liberarsi, getta lo sguardo fuori dalla caverna e vede il mondo reale, illuminato dal Sole; tornato a liberare i prigionieri delle ombre, non viene creduto e viene ucciso. Al centro dell’allegoria troviamo il cambiamento radicale di prospettiva che separa il primo tipo di conoscenza dal secondo; nel prigioniero liberato vediamo il filosofo, che giunge con il pensiero alle verità razionali, ma non riesce a comunicare con chi giudica solo attraverso la sensibilità”. Platone, Repubblica, a cura di M. Vegetti, Milano, 2006, libro VII, 514a-517d, pp. 841-851.

28 “Il calcestruzzo di Ando reagisce alla luce in maniera analogica. Illuminato, rivela la sua natura sostanziale, si “ricongiunge” alla materia di cui è composto e il lavoro che l’uomo ha speso per modellarlo non ne maschera più l’origine minerale, che sembra così risalire alla superficie.” F. Dal Co Tadao Ando Le opere, gli scritti, la critica, coll. documenti di architettura, Ed. Electa, 2003. p. 24.



Fig.1.14
Santa Cristina, l’attuale foro apicale della tholos della camera ipogeica, come definito da Moravetti, (2003), con l’acqua del fondo e ombra dalla scalinata d’ingresso, Paulilatino, (Italia), (XIII secolo a. C.).



In basso
Fig. 1.15
Uscita, alla luce,

1. 1_2. 1. Tadao Ando

Questo processo di compenetrazione della materia da parte della luce, amplificata dal riverbero dell'acqua, ha la capacità di rileggere queste opere provenienti dalla storia secondo un anagramma linguistico a noi contemporaneo, riuscendo ad accomunare il basalto delle costruzioni nuragiche del pozzo di Santa Cristina con le opere in calcestruzzo di Tadao Ando. Infatti, da questa reazione tra materia e luce si avvia un processo che ha come fine quello di porre in evidenza la forma con una sua precisa destinazione funzionale, che è innanzi tutto archetipa e che soddisfa un'esigenza fondamentale ed elementare, cioè quella del contenere, come un sacello che affonda nella terra, l'acqua. Le parole di De Bruyne sull'opera di Ando, così come riportate da Dal Co, ci vengono in soccorso così da poterle traslare sul nostro pozzo, "le costruzioni [...] incontrano la forma cui sono destinati e conquistano l'essenzialità cui aspirano"²⁹. Il fascino della rovina narra di una architettura pura nella sua essenzialità, che come in un processo temporale di selezione naturale, lascia le parti più "dure" come eredità, che diventano ai nostri occhi più significative perché ce ne trasmettono la loro purezza diventando dei palinsesti. Ciò che oggi osserviamo dei resti del pozzo di Santa Cristina ha una comune matrice palingenetica, che ci permette di accostarlo ai ruderi della Villa Adriana di Tivoli. Non si tratta certamente, di un raffronto dimensionale, che vedrebbe il sito sardo soccombere, ma ciò che accomuna i due è avere la capacità di innescare una palingenesi, una trasformazione, un'aspirazione ad una lettura progettuale, cioè ci induce al progetto di architettura, per la molteplicità dei temi che innesca. In Santa Cristina il tema dell'acqua assume una nuova connotazione che non è solo quella del contenere come frutto di una prima azione compositiva dello scavo, che ne determina la sua forma, ma anche quella, attraverso la commistione della luce e dell'ombra, di diventarne fattori a sostegno della forma che concorrono ad esaltare lo spazio nella sua condizione ipogeica. Così nel pozzo sacro, la luce, che dal foro posto in posizione apicale a chiusura della *tholos* della camera, produce una forte carica di singolarità, simile, per certi versi a quella prodotta

²⁹ Ibidem.

dalla luce individuata da Le Corbusier nel *triclinio scenografico* della Villa Adriana di Tivoli, nel 1911. Egli la chiama, "trappola per la luce" ed è attratto dal contrasto tra i fasci di luce che penetrano nell'abside rispetto all'ombra del corridoio voltato ³⁰.



Tadao Ando progetta il *Water Temple Honpukuji*, nell'isola di Awajishima in Giappone, (1989-1991). Il nuovo tempio è collocato ad una quota superiore, rispetto all'antico tempio, su una collina che domina il mare della baia di Osaka. Per la simbologia del *Mizumido*, (*Mizu* significa Acqua) egli sceglie il fiore di loto la cui simbologia è in stretta simbiosi con l'acqua. Tale motivazione induce l'architetto ad assumere rispetto alla preesistenza dell'antico Tempio, che al contrario si rifà al lessico dei templi Buddhisti con una grande copertura in legno, un linguaggio che al contrario introduce nel sito un nuovo approccio che a partire dall'uso dei materiali, in cemento armato, costante nell'architettura di Ando, traduce un'idea del progetto che prevede l'ingresso del tempio in forma discendente, tramite un taglio sulla superficie d'acqua. Una discesa per una scala, che ci introduce all'interno di una sala a pianta quadrata, scandita su una struttura regolare costituita da una maglia di pilastri posti ad una distanza di 1.80 metri, misura tratta dalla tradizione giapponese, ed una altezza di 4.00 metri, inscritta all'interno di uno spazio circolare

Fig.1.16
Tadao Ando, *Water Temple Honpukuji*, isola di Awajishima, (Giappone), (1989 - 1991).

³⁰ W.L. MacDonald J. A. Pinto Villa Adriana. La costruzione di un mito da Adriano a Louis I. Kahn. Electa, 1997, p. 362. Si veda in dettaglio Le Corbusier, *Carnet V*, pp. 67-74.



Fig. 1.17
Tadao Ando, *Water Temple Honpukuji*, in evidenza la scalinata d'ingresso al tempio, isola di Awajishima, (Giappone), (1989 - 1991).

dove in un sapiente gioco di luci e ombre il visitatore viene indotto al raccoglimento e alla meditazione ³¹.

Quasi in senso premonitore pochi anni prima, rispetto alla sua opera del *Water Temple* e successiva al progetto della Cappella Tomamu (1985-88), Ando conferma tutta la sua maturità, in un intervento *Shintai and Space*, in *Architecture and Body*,³² di appartenere ad una Architettura che fosse una amalgama tra una consapevolezza del gesto e ciò

che il mondo ci trasmette, *configurando luoghi* da cui trarre linfa vitale.

"L'architettura è l'arte di articolare il mondo per mezzo della geometria. Essa dà forma al mondo non come un insieme di spazi isotropi e omogenei, né ne articola la molteplicità

31 F. Dal Co Tadao Ando Le opere, gli scritti, la critica, coll. Documenti di architettura, op. cit. p. 384.

32 Ivi, p. 453. F. Dal Co riporta intervento di Tadao Ando in *Architecture and Body*, New York, 1998.

Fig. 1.18
Tadao Ando, *Water Temple Honpukuji*, la discesa che crea attesa, isola di Awajishima, (Giappone), (1989 - 1991).



astrattamente, bensì configura luoghi, topoi, ciascuno in rapporto a un insieme fatto di storia, cultura, clima, topografia [...]. Luogo [estendendolo al nostro Temple, n.d.a.] non significa uno spazio assoluto e universale, quanto piuttosto uno spazio dotato di una finalità e una eterogenea densità che deriva dalla relazione con quanto vorrei definire con il termine Shintai. Shintai viene usualmente tradotto con l'espressione corpo, ma vorrei conservare ora il significato che non distingue tra mente e corpo e che rimanda a una esperienza del mondo e a una conoscenza di sé" ³³.



Fig. 1.19
Tadao Ando, *Capella Tomamu*, Hokkaido, (Giappone), (1985-1988).

Un progetto esperienziale, quello di Ando, che associa alla dimensione più empatica una serie di elementi, come risultato di uno scambio tra l'osservatore, la sua percezione ed il luogo del progetto. Pensiamo anche alla Cappella sull'acqua di Tomamu, nella regione di Hokkaido, inserita in un contesto paesaggistico selvaggio, che trasmette all'osservatore una carica emozionale, dove i sensi, che spaziano dalla vista all'udito dello scorrere dell'acqua nel vicino torrente, contribuiscono a creare quella filiazione percettiva che ci fa riconoscere le forme e lo spazio come estensione di un intervallo di tempo.

"Alla Cappella si accede dal retro e il percorso d'avvicinamento costeggia il muro. Il mormorio dell'acqua accompagna i visitatori lungo il percorso, senza che essi vedano il lago. Dopo una curva di centotrenta gradi, si sale per un sentiero in lieve declivio, fino a raggiungere una zona d'accesso alla cappella chiusa su quattro lati da vetrate, una sorta di contenitore di luce. Percorsa la scala curva, che porta nella cappella, il visitatore ritrova la vista del lago: attraverso la parete a vetri davanti

33 Ibidem.



Fig. 1.20
Tadao Ando, *Capella Tomamu*, vista sulla vasca, Hokkaido, (Giappone), (1985-1988).



Fig. 1.21
Tadao Ando, *Capella Tomamu*, vista sulla Cappella, Hokkaido, (Giappone), (1985-1988).

all'altare si scorgono la distesa d'acqua e una grande croce³⁴.

Il progetto architettonico di Tadao Ando auspica a ritornare ad una dimensione di significato primitivo di gesti elementari, *come il separare, il segnare, il disporre, il posare, il recingere³⁵*, lo scavare e il contenere. Nel progetto del *Water Temple*, rispetto a quello precedente della *Cappella Tomamu*, rimangono invariate le aspirazioni di Ando rivolte ad affermare un progetto originario che si muova secondo modelli interpretativi attraverso la declinazione di costanti che sono il percorso, la discesa, il muro e l'acqua. Connotati questi ultimi cardine di un'architettura, che a partire dagli elementi basali, inglobano quelle multiformi sfaccettature che danno significato allo spazio, non secondo una solitaria linea interpretativa, ma come crogiolo di differenti fonti di ispirazione che si innestano con il luogo del progetto sono veicolate dall'osservatore. Il tema del percorso, comune a tante architetture del passato, come nella *Villa Adriana* di Tivoli e presente anche nel progetto del *Water Temple*, si coniuga al tema del muro ed al concetto di attesa. Questo meccanismo, ricorda Emanuele Palazzotto, lo riscontriamo nel *Padiglione di Barcellona* di Mies, dove quest'ultimo introduce deviazioni laterali dei percorsi, non solo grazie all'uso degli inviti espliciti all'ingresso o alla sosta (la statua di Kolbe o la lunga panca di travertino), ma anche tramite il colore e la *texture* del muro che fa da sfondo alla statua in breccia di marmo verde, rilucente di riflessi in piena luce o con l'uso del riflesso dell'acqua, creando così l'effetto di escludere l'immediatezza percettiva nel visitatore/osservatore ed indurlo allo spirito di esplorazione dello spazio. Dunque, riprendendo i riferimenti con l'architettura di Ando "il senso dello spazio non è il risultato di una visione unica e fissa, ma di una osservazione compiuta da diversi punti di vista, seguendo i movimenti di *Shintai* [corpo n.d.a.]. A questi si associano fattori naturali come la luce, la pioggia, o il vento [che] possono intervenire a variare le condizioni in cui si compie l'osservazione.

"A partire da simili considerazioni, incorporando la natura e i movimenti all'interno di semplici figure geometriche, ho tentato di dare forma a spazi complessi, ove il movimento

34 F. Dal Co Tadao Ando Le opere, gli scritti, la critica, coll. documenti di architettura, op. cit. p. 282.

35 E. Palazzotto Elementi di Teoria nel progetto di Architettura. Ed. GRAFIL, Palermo, 2002. p. 79

offre diverse e mutevoli prospettive che lo shantai, ricompono come ordine; quanto mi interessa proprio la maniera in cui ciascuno si pone in relazione con l'architettura¹⁸⁶.

1. 1_ 2. 2. Aldo Rossi

Un'architettura ascensionale, quella di Aldo Rossi che compone due frangenti estremi, un rapporto di filiazione, che a partire dal ventre interno della terra si ricollega al cielo. Ed è tramite una forza intrinseca all'architettura che mostra la sua razionalità, che si auto riproduce, perché porta in sé un ordine ispiratore:

" [...] l'Architettura si descrive. Descrivere un'architettura significa mostrare la sua razionalità. Questo può essere un [metodo] di analisi, ma anche un principio di progettazione. [un palinsesto, n.d.a]. Penso a delle forme che comprendo nella mia conoscenza dell'architettura, le rapporto a un luogo, ne verifico i rapporti con l'organizzazione e l'uso¹⁸⁷.

" l'architettura costruisce per l'uomo una patria artificiale. [...] l'architetto [...] conosce le scelte che deve compiere [che] sono estremamente impegnative. [...] Egli deve invece assolutamente partire dalla forma, questo il suo riferimento. Perché la forma stabilita permetterà solo di esprimere completamente il resto. L'architettura più forte dell'uso della forma non nella fruizione; la distribuzione non ha valore¹⁸⁸.

Attraverso la forma egli esprime quest'attaccamento alla terra, un'architettura che è scavo per contenere essa stessa e per poter contenere. Questa è un'operazione di scavo che avviene secondo un movimento verticale, che entra nelle viscere della terra. Scrive Alessandro Pretolani che se a livello formale discesa e risalita sembrano determinare soluzioni apparentemente antitetiche, opponendo tra loro le categorie Luce/ascensione contro buio/discesa, in realtà quello che conta davvero nella composizione è

36 F. Dal Co Tadao Ando Le opere, gli scritti, la critica, coll. Documenti di architettura, op. cit., p. 453.

37 G. Braghieri, F. S. Fera, G. Leoni, G. Malacarne Aldo Rossi Inediti. Ed. Il Vico, Cesena, 2005.p. 21. Tratto dal quaderno manoscritto: Varie 1, - Milano. - Arch. Veneta. - Abitazione. - Pref. ed. L'arch. della città. - Politecnico. Marzo 1969. - luglio 1970.

38 Ivi.p. 23.

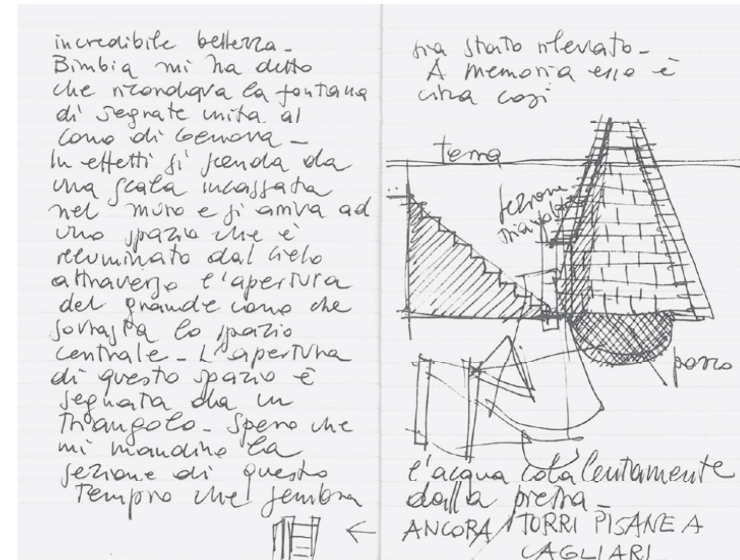


Fig. 1.22 Aldo Rossi, Pozzi nuragici, Sardegna, Quaderni Azzurri, n.32.

il movimento verticale, che sottende un significato sacrale³⁹. La forma dello scavo di Aldo Rossi non è mai una sonda puntuale che si inserisce all'interno del suolo, ma al contrario, è un cono che entra e si allarga alla base come se osservasse un mondo sconosciuto, antico, in cui la luce penetra per illuminare e porre in risalto la supremazia dello spazio indotta dalla forma.

Gli scritti pervenutici del Rossi, a proposito del pozzo sacro di Santa Cristina, sono due, uno contenuto nei Quaderni Azzurri n. 32 (sui Pozzi Nuragici, Sardegna) e l'altro è il riferimento contenuto nel Quaderno Azzurro n. 33 (Pozzo nuragico di Santa Cristina, Oristano). Nel primo scritto riporta delle impressioni a memoria:

" A memoria esso è così ". Il sito suscita in lui un grande interesse, sperando con sollecitudine di avere ulteriori dettagli. " Nelle note sulla Sardegna ho stranamente dimenticato il tempio nuragico presso Oristano e il tempio centrale che è di incredibile bellezza. Bimbia mi ha detto che ricordava la fontana di Segrate unita al cono di Genova. In effetti si scende da una scala incassata nel muro e si arriva ad uno spazio che

39 A. Pretolani Tesi di Dottorato: Il rapporto architettura-suolo nell'opera di Aldo Rossi, 2013, http://amsdottorato.unibo.it/5662/1/Pretolani_Alessandro_tesi.pdf. 02.04.2019.p. 62

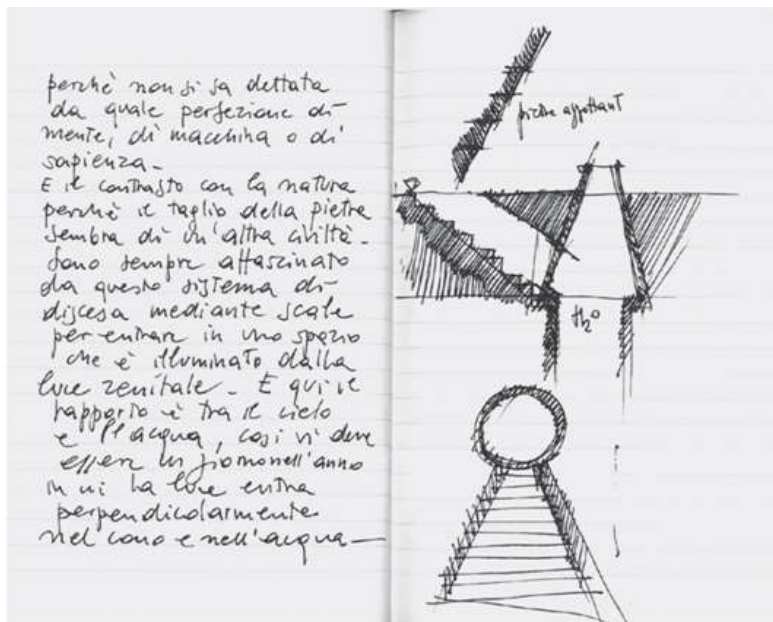


Fig. 1.23
Aldo Rossi, Pozzo nuragico di Santa Cristina, Oristano, Quaderni Azzurri, n.33.

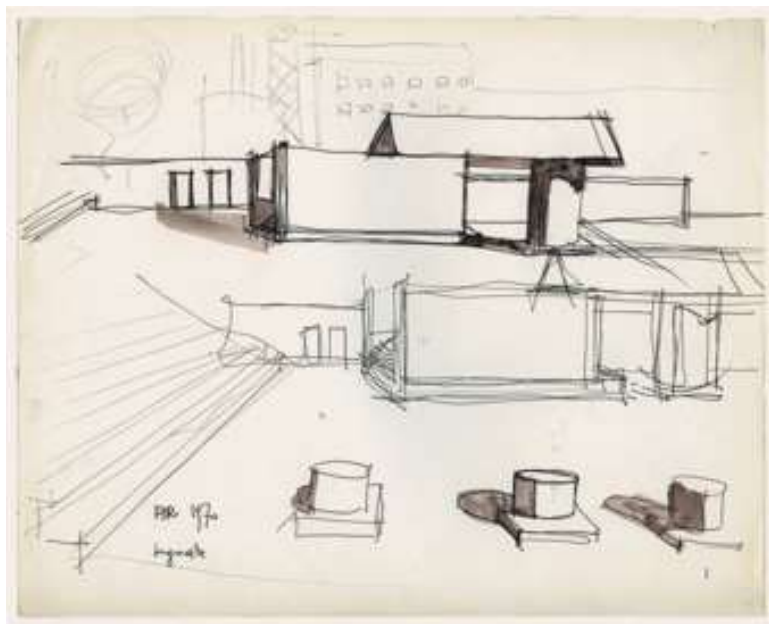


Fig. 1.24
Aldo Rossi, Schizzo Piazza del Municipio di Segrate con il monumento ai partigiani, 1970.

è illuminato dal cielo attraverso l'apertura del grande cono che sovrasta lo spazio centrale. L'apertura di questo spazio segnata da un triangolo. Spero che mi mandino la sezione di questo tempio che sembra sia stato rilevato.⁴⁰

Nel secondo appunto, il fascino di questa opera gli balena ancora nella mente e ne dà un ulteriore giudizio che sostanzia la breccia aperta nel suo pensiero:

“ Ancora questo pozzo sacro di Santa Cristina di cui credo di aver già parlato in questi miei quaderni. Esso stava come una presenza antica, tanto antica da essere futura, perché non si sa se dettata da quale perfezione di mente, di macchina o di sapienza. È il contrasto con la natura perché il taglio della pietra sembra di un'altra civiltà. Sono sempre affascinato da questo sistema di discesa mediante scale per entrare in uno spazio che è illuminato dalla luce zenitale. E qui è il rapporto tra il cielo e l'acqua, così vi deve essere un giorno dell'anno in cui la luce entra perpendicolarmente nel cono e nell'acqua. Anche la struttura dei nuraghi ha questo entrare dall'alto che mi impressiona [sic]. Ma il pozzo sacro è legato alle miniere del sale o Catedral del Cristo vicino a Bogotá, con questo cono di luce che attraversa la terra e rende la luce così preziosa⁴¹.

Nell'osservazione del pozzo sacro, probabilmente ciò che suscita curiosità nella mente di Rossi, è il legame indissolubile tra due entità rappresentate dal cielo e l'acqua che entrano in relazione tramite i fasci di luce. È la conferma della forma che si traduce in un lessico sempre costantemente declinato a partire dai primi progetti, che potrebbero apparire ad una lettura poco attenta minori rispetto ad un impegno professionale che si andava implementando, ma che sprigionano una grammatica che trasmette *l'uso della forma*, parafrasando lo stesso Rossi. In particolare, nella sistemazione della piazza del Municipio e nel monumento al Partigiano a Segrate del 1965, vi possiamo rileggere

40 A. Rossi, Pozzi nuragici, Quaderni Azzurri, n. 32. Riproduzione anastatica a cura di Francesco Dal Co, Electa/Getty Research Institute, Milano/Los Angeles, 1999. Scritto tratto da A. Pretolani Tesi di Dottorato: Il rapporto architettura-suolo nell'opera di Aldo Rossi, 2013, op. cit. p. 57.

41 A. Rossi Pozzo nuragico di Santa Cristina, Quaderno Azzurro n. 33. Riproduzione anastatica a cura di Francesco Dal Co, Electa/Getty Research Institute, Milano/Los Angeles, 1999. Scritto tratto da A. Pretolani Tesi di Dottorato: Il rapporto architettura-suolo nell'opera di Aldo Rossi, 2013, op. cit. p. 64.

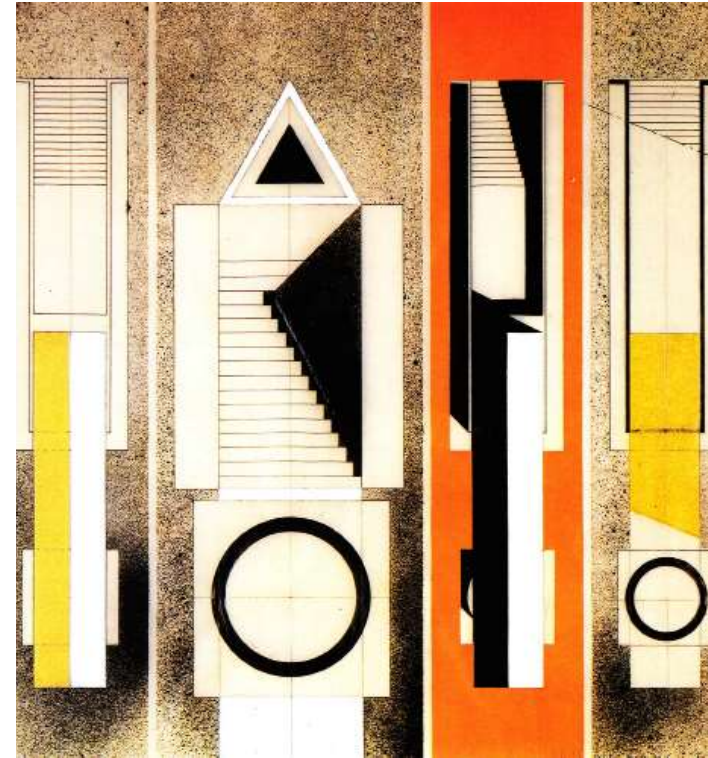
gli elementi che una ventina di anni dopo Rossi vedrà riconfermati nello scendere i gradini del pozzo di Santa Cristina⁴².

Egli parla, presenza antica, tanto antica da essere futura, perché non si sa se dettata da quale perfezione di mente, di macchina o di sapienza, come "trait d'union", tra una dimensione antica e una moderna che si proietta nel futuro perché sostenuta da un pensiero fuori dal tempo. Ma tale riferimento ad una ancestralità atemporale la riscontriamo, non solo nella definizione della forma, come principio assoluto: la funzione di contenere l'acqua per la fruizione non è separata dalla forma, ma ne è parte integrante e come tale destinata ad avere una carica sacrale. Nello spazio in fondo al pozzo non vi sono altari o singolarità che determinano il riconoscimento votivo, ma è tutto il complesso nella sua forma, che racchiude uno spazio strappato al suolo a definirne la complessità. Rossi riconosce al pozzo che la definizione della forma è il risultato di un gesto che si concretizza a partire anche dalla stereometria dell'interno, vale a dire dal dare risposta rigorosa con una codifica di regole che si riflette in una accuratezza del taglio della pietra. L'uso simbolico della geometria del triangolo, rivisto da Rossi nell'esperienza sarda, che descrive come: "L'apertura di questo spazio [è] segnata da un triangolo"⁴³, appare essere un rimando fin troppo scontato ai suoi trascorsi professionali dei primi anni sessanta. Leggendo il progetto di Segrate, scaturiscono tutti quei riferimenti percettivi, che utilizzano la forma e la sua definizione attraverso l'uso dei meccanismi compositivi più ricercati, ulteriormente avvalorati dall'uso dell'acqua, dando corpo al monumento. Secondo Beatrice Lampariello nel suo recente lavoro su Aldo Rossi il monumento di

42 Scrive Aldo Rossi nei suoi Quaderni Azzurri [n.42]: "Domani dovrò parlare del Museo di Maastricht che è così legato alla sua sezione che è forse ancora la sezione di Santa Cristina".

Quando ci accostiamo ad osservare l'architettura di Aldo Rossi, cogliamo una espressività del progetto, inteso metaforicamente proiettato in senso atemporale, ed astorico e non filologico dettato dai linguaggi architettonici che si susseguono. Sotto tali auspici, risulta facile accostare tale linguaggio rossiano con le architetture del passato, soprattutto quelle la cui complessità non è dettata da una alchimia stilistica ma è frutto di una purezza delle forme, un processo di riconoscimento di appartenenza ad una architettura archetipa originaria. Ecco perché il pozzo sacro di Santa Cristina può essere considerato come un palinsesto per una architettura rossiana.

43 A. Rossi, Pozzi nuragici, Quaderni Azzurri, n. 32. Riproduzione anastatica a cura di Francesco Dal Co, Electa/Getty Research Institute, Milano/Los Angeles, 1999. Scritto tratto da A. Pretolani Tesi di Dottorato: Il rapporto architettura-suolo nell'opera di Aldo Rossi, 2013, op. cit. p. 57



Segrate si iscrive in quel percorso-processo che vuole aspirare, a reinventare l'architettura come forma pura⁴⁴ e che scaturirà nel 1966 con l'uscita della *L'Architettura della Città*, concetto ribadito, l'anno successivo con l'opera pittorica "il triangolo in architettura. Studio per il monumento di Segrate", in cui la geometria del "[...] triangolo in architettura, [è] capace di rendere metaforiche le architetture realizzate. Tutta l'architettura di Rossi, costruita o progettata, si imporrà in campo internazionale proprio in forza della dimensione astratta ed enigmatica della sua rappresentazione"⁴⁵.

Nel Progetto di Segrate, per quanto per Rossi la città "continui ad essere il riferimento per la messa a punto di fatti espressivi dei caratteri

Fig. 1.25
Aldo Rossi, *Il triangolo in architettura. Studi per il monumento di Segrate*, 1965-67.

44 B. Lampariello Aldo Rossi e le Forme del Razionalismo Esaltato, Dai progetti scolastici alla "città analoga" 1950-1973. Quodlibet Habitat, Macerata, 2017. p. 268.

45 Ibidem.

urbani", non è più il tessuto edilizio ad essere interpretato, ma i suoi monumenti ⁴⁶, ed è proprio con l'osservazione della Piazza dei Miracoli di Pisa e della disposizione dei suoi monumenti fuori da una maglia geometrica, ed i silenzi *atemporal* di De Chirico che elabora la disposizione della Piazza di Segrate. Tutti i principi evocativi alla base di ipotesi compositive, che ritroviamo nei suoi primi lavori pittorici degli anni quaranta e cinquanta, vengono accantonati a favore di una composizione basata secondo una *logica*, che ricava dalla lettura di Raymond Roussel, in cui viene elaborato il concetto di *locus solus* e che il Rossi prende in prestito per lo sviluppo della individualità dei *fatti urbani*, che viene utilizzata, attraverso lo studio del *procedimento logico*, ed applicata sull'architettura (Lampariello, 2017).

"Il riferimento a Roussel permette a Rossi di giustapporre, secondo il procedimento logico, non parole, ma forme geometriche diverse, ottenendo da questa operazione una realtà apparentemente materiale, ma [di fatto] irreale poiché generata da oggetti talmente assoluti da essere distinti dalla propria esperienza personale" ⁴⁷.

Orbene, nel progetto di Segrate, in un lotto attiguo a quello in cui Guido Canella sta costruendo il Municipio, la procedura di accordare le diverse forme geometriche produce l'effetto di una architettura evocativa, che si ispira ad un determinato *locus* e che si combina assemblando pezzi ancestrali che si traducono in una *forma urbana archetipa*. Il dialogo con l'architettura di Canella, attraverso un muro bucato, serve a delimitare lo spazio della piazza e a dare una cornice prospettica. I rocchi di colonne, aggiunti negli anni novanta, la scalinata inducono la fontana a diventare il centro simbolico e di significato dell'intero complesso.

Alberto Ferlenga descrive così il monumento di Segrate, sottolineando che *" l'elemento principale è costituito dal monumento ai Partigiani: Questo è formato dalla sovrapposizione di diversi elementi e pezzi di architettura. [...] Il monumento è concepito come una fontana da un lato e un podio dall'altro: il podio è rivolto verso la piazza, che sale sul fondo con un'ampia gradinata costituito dal verde: alberi e prato. [...] La fontana è tutta in cemento armato. Il condotto*

⁴⁶ Ivi, p. 190.

⁴⁷ Ivi, p. 191

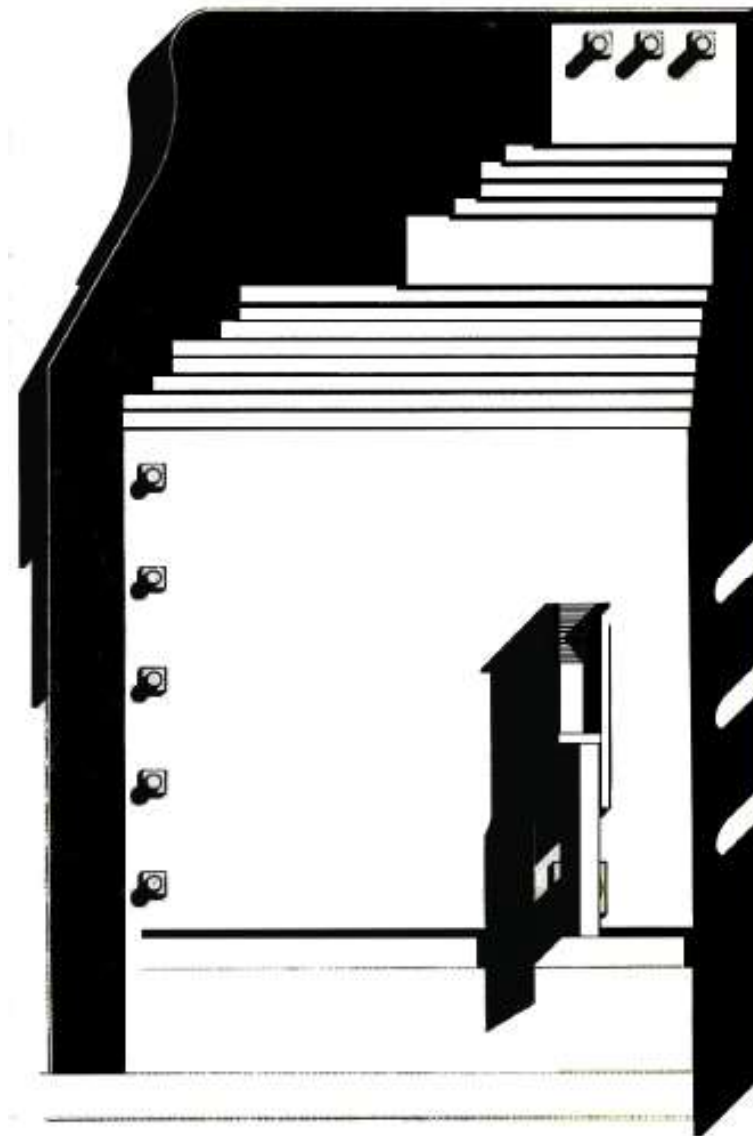


Fig. 1.26
Aldo Rossi, Planimetria Piazza del Municipio di Segrate con il monumento ai partigiani.

triangolare e la colonna dovevano essere verniciati con vernice bianca lucida"⁴⁸.

"Il motivo dell'acqua induce Rossi a scegliere tra i progetti di Ledoux, quale modello ideale, la Maison des dorecteurs de la Loue. Negli schizzi di studio Rossi raffigura cubi e piramidi traforati da cilindri da cui esce l'acqua, oppure cilindri traversati da prismi a sezione triangolare. Nella versione finale recupera il percorso di galleria con la sezione triangolare, che diventa una delle figure emblematiche della sua architettura"⁴⁹.

Per la prima volta la forma triangolare viene associata all'uso dell'acqua nell'architettura di Aldo Rossi⁵⁰, diventandone un caposaldo, un postulato irrinunciabile che accompagnerà negli anni successivi le soluzioni progettuali in presenza dell'elemento liquido. L'acqua non è apparentemente centrale nell'opera di Rossi: è intrinseca, il suo è un messaggio subliminale. L'acqua che sgorga dalle sue architetture attraversa forme primordiali che diventano messaggio, se lette nella complessità tra forma ed elemento naturale. È un processo compositivo, che diventa architettonico. È anzitutto un processo di significato, di elementi aventi una medesima origine semantica. Rossi afferma come il triangolo sia la legge naturale fissa e inalterabile da cui nascono tutte le forme ed il quadrato la prima forma che esso genera poiché un quadrato è un triangolo raddoppiato. *"Questo processo di duplicazione procede all'infinito e abbiamo la molteplicità delle cose, compreso l'uomo"*⁵¹. Appare scontato che la presenza dell'acqua costituisca un ulteriore tassello per il proseguo di

48 A. Ferlenga Aldo Rossi Tutte le opere. Electa, Milano, 1999, p. 38

49 B. Lampariello Aldo Rossi e le Forme del Razionalismo Esaltato, Dai progetti scolastici alla "città analoga" 1950-1973. op. cit. p. 201.

50 Di seguito elenchiamo i principali progetti di Aldo Rossi con la presenza di acqua, estrapolati da A. Ferlenga Aldo Rossi Tutte le opere. op. cit. p. 38 - 433:

- Sistemazione della piazza e monumento ai Partigiani a Segrate, 1965;
- Restauro ed ampliamento della scuola elementare De Amicis a Broni, 1969-1970;
- Edifici pubblici, teatro e fontane nell'area di Fontivegge a Perugia, 1982-1989;
- Progetto di nuovi edifici dell'università di Miami, Florida, 1986 (negli schizzi preparatori si riconosce un riferimento alla fonte di Segrate);
- Monumento a Pertini in piazzetta Croce Rossa a Milano, 1988;
- Nuovi edifici residenziali e terziari sull'area ex Sogema a Città di Castello, 1990 (Fonte non Triangolare anche se negli schizzi preparatori si riferisce alla forma triangolare);
- Intervento sull'area Cosmopolitan Pisano a Marina di Pisa, 1989;
- Progetto " Una piazza per il foro italico", Roma , 1996;

51 A. Rossi, Quaderni Azzurri, n. 6. Riproduzione anastatica a cura di Francesco Dal Co, Electa/Getty Research Institute, Milano/Los Angeles, 1999. Scritto tratto da A. Pretolani Tesi di Dottorato: Il rapporto architettura-suolo nell'opera di Aldo Rossi, 2013, op. cit. p. 66.

un effetto moltiplicativo che corre all'infinito in uno spazio non solo fisico, ma per prima cosa ideale, e dove il triangolo, forma primordiale, si associa all'elemento primordiale per eccellenza, rappresentato dall'acqua, come costante del tempo e dello spazio, rimandandoci ad un'architettura simbolica, che non è auto-rappresentativa, ma essenza stessa dell'architettura rossiana.

Il Pozzo sacro di Santa Cristina, con le sue forme primordiali e i suoi dettagli, si colloca nella stessa radice semantica dell'architettura moderna. Infatti osservandone i dettagli, utilizzando le parole della Visentin,

*"troviamo le radici disciplinari e concettuali dell'architettura moderna [...], che non è stile o ornamento, ma è parte imprescindibile di una tale alta sapienza del buon costruire che riesce a leggere nell'unicum dell'assemblaggio finale, l'unicità dei suoi componenti, nei suoi frammenti"*⁵².

In questo senso è evidente l'essenza di una forte dose espressiva che si è articolata nel corso del tempo, per giungere fino alle produzioni del novecento, in cui la commistione tra l'uso capace dei materiali, e la consapevolezza dell'utilizzo della carica emozionale trasmessa dall'acqua ha prodotto architetture come quelle della Tomba Brion, del *Water Temple*, della cappella *Tomamu*, del Padiglione di Barcellona, e del *Salk Institute*. Una dimensione nella quale si è prodotta la sintesi tra ciò che è l'istante dell'idea e l'atto del costruire (Visentin, 2011).

*"La bellezza desunta dall'intimità del pensiero reso forma, nella geniale e necessaria lentezza (spesso) artigianale di dare struttura all'idea (le cose a me vengono lentamente, confessava Scarpa), una venustas interna alla materia dell'architettura, ancora intrinsecamente legata all'idea di costruzione e al rispetto del successivo riscontro diretto dei beneficiari"*⁵³.

In altre parole il dettaglio, in stretta relazione con l'acqua, diventa uno strumento di universalizzazione dell'architettura.

52 C. Visentin La bellezza del dettaglio di architettura, sentimento costruito, processo creativo, 2011, http://dspace-unipr.cineca.it/bitstream/1889/1732/6/T1_3VISENTIN.pdf. 12.03.2019. p. 79.

53 Ibidem.

1.2_ Il Muro

1.2_ 1. Strumento per contenere

Il muro è fatto per distinguere un *qui* da un *al di là*. Il distinguere non significa necessariamente separare per sempre, ma creare un legame alternativo con il resto del mondo. La funzione archetipa del muro è il proteggersi per ordinare. Il muro diventa elemento ordinatore e sensibile per decretare la presenza dell'individuo nel mondo, contiene per dare continuità all'esistenza, così era in passato e così è tuttora ed il contenere sta nel suo principio di esistenza stessa, il proteggere per garantire la sopravvivenza creando il luogo. Come fa notare Christian Norberg-Schulz, Heidegger dimostra come l'abitare significa stare in pace in un luogo protetto a partire dai termini tedeschi di *Friede*, che significa essere libero, cioè protetto dal male e dal pericolo

*"l'abitare significa stare in pace in un luogo protetto"*⁵⁴.

Questa protezione è acquisita attraverso una *Umfriedung* o recinzione⁵⁵. Da sempre il momento della localizzazione dell'abitare, ed ancor di più nel passato, era segnato dalla ricerca delle fonti di approvvigionamento per garantire la sopravvivenza e l'abitare è sempre stato necessariamente legato a tale presenza. Analogamente, parafrasando Heidegger, il muro nasce per contenere, per creare un luogo di *protezione* e per estensione, il muro costituendo un recinto che può contenere l'acqua, la racchiude, la circoscrive e assieme allo scavo ne rende possibile percepirne la presenza, costituendo il fulcro di un luogo protetto, dove vivere e dove potersi sostenere. Per questo il concetto dell'abitare, attraverso le forme archetipe del muro, sono in diretta relazione con la presenza dell'acqua, cioè un luogo protetto per l'abitare è tale se accompagnato dalla presenza dell'acqua.

Per tale motivo l'apparente divisione tra questi due elementi, rappresentati, da un lato dalla natura espressa dall'acqua e dall'altro dall'artificio espresso dal muro, viene a perdersi tramite altri due fattori fondamentali come la gestualità dell'uomo, che incide nel modificare il luogo creando una evoluzione dello

54 C. Norberg-Schulz *Genius Loci Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, 1979, Milano, p.22.

55 *Ibidem*.

spazio, ed il tempo. Lo spazio costruito per la sopravvivenza, frutto della gestualità dell'uomo, viene fatto in funzione della presenza dell'acqua, sia in base alla sua localizzazione, sia per poterla contenere, (pensiamo alle vasche nelle dimore rurali). Il muro, come archetipo, attiene al tempo ed è ad esso intimamente legato, ne diventa la manifestazione stessa e ne rappresenta l'eredità architettonica del passato che ci perviene costruendo quel filo conduttore della storia, mondato in molti casi dalle incrostazioni stilistiche. Afferma Luis Kahn, riferendosi in generale ad un edificio e per ciò adattabile alle dinamiche del nostro ragionamento a proposito del muro ed il tempo:

*"Quando l'uso si esaurisce e la costruzione diventa rovina, ritorna a essere percepibile la meraviglia del suo inizio"*⁵⁶ e pur essendo il muro prodotto artificiale dell'uomo esso muta e si introduce nell'alveo del naturale. È il tempo che innesca un lento e continuo meccanismo di ibridazione, che consuma inesorabilmente il costruito architettonico del muro, trasformando in un qualcosa di eterno e diventando parte essenziale dell'ambiente. Pensiamo alle lunghe cortine murarie che cingono i campi della Sardegna, ormai parte integrata con il paesaggio, dove la natura se ne è riappropriata limandoli e consumandoli, oppure alle vasche d'acqua di approvvigionamento degli orti, dove la lussureggiante vegetazione ormai li ha inglobati in un nuovo passaggio. Non siamo più in grado di distinguere ciò che è frutto dell'opera dell'uomo da ciò che è frutto dell'opera incessante della natura, sull'opera dell'uomo. Non a caso, Luis Kahn pone in evidenza la necessità della presenza dell'uomo in questo processo e la sua essenzialità, che nel corso del tempo ha contribuito a definire proprio questa intima relazione tra il muro, inteso in questo caso come archetipo ideale di una successiva, nel corso della storia, complessità costruttiva e la natura. Così quando il muro, prodotto dell'uomo, entra in contatto con l'acqua, quale elemento naturale per eccellenza, con il tempo ne annulla le differenze, diventando un tutt'uno, ed il muro che non è più la rappresentazione di una divisione *in corpore*, ma in simbiosi con l'acqua, intesa come manifestazione della natura, diventa un protagonista essenziale nella produzione della qualità spaziale.

"Forse la prima costruzione in pietra è stata un muro, per

56 M. Bonaiti *Architettura è Louis I. Kahn, gli scritti*, op.cit., p. 134.

*proteggersi dal sole e dai venti, per fornire ombra e riparo (come il muro del pecile a Villa Adriana) o per delimitare un luogo o segnare un territorio*⁵⁷.



Fig.1.27
Villa Adriana, Il Muro dell'ambulacro, Presso il Pecile, Tivoli, (Italia), (118 -128 d.C.).

La costruzione del muro ha implicato nella storia dell'uomo un passaggio epocale, che esprime la presa di coscienza dell'uomo rispetto alla natura. Egli elevando il muro ha definito una separazione, non irreversibile, tra ciò che è frutto della sua opera e la natura stessa. In questo senso va letto il tentativo di Jesus Maria Aparicio Guisado, nel suo libro *El Muro* presentato da Keneth

57 A. Campo Baeza Principia architectonica. op. cit., p. 66.

Frampton, di dare una definizione concettuale al significato di Muro, egli infatti, afferma che:

*"[...] El muro conforma el espacio arquitectónico, haciendo real, material, la idea arquitectónica. El Muro tiene completez, comienza y termina en las tres dimensiones: largo-ancho-alto"*⁵⁸.

Il muro si inserisce dunque nella natura, componendo lo spazio e producendolo con delle nuove misure che non sono più esclusivo appannaggio della natura, ma sono figlie dell'interpretazione dell'uomo sulle leggi della natura. L'acqua si inserisce proprio in questo meccanismo ciclico di allontanamento e ritorno tra l'uomo e la sua opera e la natura, ricucendo, in alcuni casi anche in forma violenta, questo rapporto. Proprio a proposito di questa dimensione ancestrale, nella ricerca di un archetipo che ha definito il rapporto primordiale tra architettura come opera dell'uomo e la natura, in una delle tante conversazioni con gli studenti il maestro americano Louis Kahn, narrò un piccolo aneddoto, sul muro:

*" Il muro ha fatto del bene agli uomini: li ha protetti con il suo spessore, la sua forza. Ma ben presto, il desiderio di guardare fuori ha indotto gli uomini a praticare dei fori nelle murature. Il muro ne ha sofferto e ha detto: " Cosa mi stai facendo? Ti ho protetto, ti ho fatto sentire sicuro e tu ora mi fori! " Ma l'uomo ha risposto: " Non posso guardare fuori?! Vedo cose meravigliose e voglio guardare fuori ". Ma il muro ha continuato a sentirsi molto triste. L'uomo non ha fatto solo un foro nel muro; ha creato un'apertura per vedere, l'ha rifinita con pietre squadrate, l'ha sormontata con un architrave e il muro si è sentito meglio ". E aggiunge spiegando: " Dall'ordine del fare il muro è derivato l'ordine del fare un muro con un'apertura ". Concludendo: " Tutto ciò non viene dalla natura ma dal misterioso modo con cui l'uomo prende coscienza delle meraviglie, che l'anima registra mentre chiedono di venire espresse "*⁵⁹.

Scrive, in continuità con le affermazioni di Kahn, Aparicio Guisado:

" La sustracción de la materia está vinculada con la idea

58 Jesus Maria Aparicio Guisado El Muro, concepto esencial en el proyecto arquitectónico: la materialización de la materia, NabuKo Sa, Buenos Aires, 2006, [http://oa.upm.es/45230/1/2000_muro_JMA_opt.17 marzo 2017. 07/07/2019](http://oa.upm.es/45230/1/2000_muro_JMA_opt.17%20marzo%202017.07/07/2019), p. 188.

59 M. Bonatti Architettura è Louis I. Kahn, gli scritti, op. cit., p. 104.

estereotómica [steretomica], esto es, mantiene el valor la materia de la arquitectura, [...] del muro sólido. Se sigue segue acentuando la presencia corpórea de la arquitectura. [...] A través del espacio sustraído al muro, el paisaje enmarcado [inquadrato] se convierte en la nueva materia del mismo. [...] Así se acentúa la presencia ideal de la Naturaleza y del paisaje. La adición se basa en la construcción mínima necesaria para crear un espacio habitable en un paisaje natural o artificial. El paisaje se enmarca mediante la adición de materia en forma discontinua. La idea de ausencia por la no adición de materia, discontinuum de materia, resulta en un continuum óptico del espacio de la arquitectura, el paisaje y la Naturaleza”⁶⁰

Tali considerazioni non possono che non ricordare il muro nella *Cuadra San Cristóbal* di Luis Barragán, dove l’acqua della vasca attraverso le bucatore sul muro, si proietta oltre il paesaggio incorniciato dallo stesso. Si inserisce nello stesso filone il progetto del 2016 della *Domus Aurea* di Alberto Campo Baeza a Monterrey in Messico, un omaggio in chiave contemporanea al maestro messicano, in cui il tema della sottrazione dal muro crea una relazione tra lo spazio della piscina, collocata sul terrazzo, e lo skyline della città e con le montagne nello sfondo, il paesaggio viene così incorniciato e diventa, come spiega Aparicio Guisado, parte del muro completandolo:

“Il muro crea emozioni nello spazio. Il muro riesce a tradurre, attraverso elementi reali e sensibili, le idee che generano tutta l’architettura. Il muro è vincolo dello spazio architettonico. Ne conforma l’idea”⁶¹.

In questa spiegazione del significato della parabola si racchiude il concetto fondamentale della relazione tra l’architettura come prodotto dell’uomo e come questa venga ad inserirsi nella natura. L’acqua come elemento fondamentale della natura è componente essenziale di quelle meraviglie di cui parla Kahn, ma la sua esistenza si evolve in un continuo avvicinamento all’uomo che la piega e la fa parte integrante dell’architettura. Il muro che contiene, attraverso il recinto l’acqua, risulta essere rivolto a cogliere le meraviglie della natura per costruire assieme una qualità spaziale. Scrive Franco Purini, facendo

60 Jesus Maria Aparicio Guisado *El Muro, concepto esencial en el proyecto arquitectónico: la materialización de la materia*, op. cit., p. 19-20.

61 Ivi, p. 205. Traduzione a cura dell’autore

riferimento alle architetture archetipe di Luis Barragán:

“[...] nel più elementare dei perimetri murari c’è la memoria del recinto, uno dei più potenti archetipi architettonici e l’architettura di Luis Barragán lo ricorda con nitida poesia”⁶².

Tale poesia, l’architetto messicano, la esprime attraverso l’acqua e la dinamica ricerca di una atemporalità dettata dalle forme della sua architettura che si confrontano con l’acqua. Racconta Luis Kahn:

“ In Messico, ho incontrato l’architetto Barragán. Il suo lavoro mi ha colpito perché con la natura intrattiene un rapporto di intimità. Il suo giardino [si riferisce probabilmente alla casa personale del maestro messicano, n.d.a.] è chiuso da un alto muro, e la terra e la vegetazione rimangono lì, intoccati, come lui li ha trovati. Una fontana lascia sgorgare l’acqua che, goccia a goccia, scivola delicatamente su frammenti di roccia, per poi raccogliersi in una grande vasca di pietra, tra il grigio-rinoceronte e il nero, che si riempie fino all’orlo. Ogni goccia è come una perla d’argento che, cadendo, si allarga in anelli argentati sino a raggiungere il bordo, per poi cadere al suolo. La decisione di far scorrere l’acqua nella vasca scura deriva dal modo in cui un ruscello scende dalla montagna, tra le rocce e nella luce, nella profonda solitudine che rivela l’argento che custodisce. Barragán ha imparato dall’acqua e scelto ciò che più ama”⁶³.

Kahn riconosce a Barragán la capacità di essere riuscito proprio a ricombinare ciò che sono gli elementi dell’architettura, archetipicamente riconducibili alla essenzialità del muro, che si ricongiungono con le leggi della natura, costruendo per l’esterno una nuova dimensione. “La sua casa non è una casa ma è “la” casa. Ciascuno, lì, può sentirsi a casa propria. Il materiale che usa è tradizionale ed il suo carattere è eterno”⁶⁴. Il muro diventa, dunque, nel caso della Casa di Barragán il motivo di costruzione di microcosmo ideale, fatto di una serie di regole e di ordinamenti dettati dalla natura di cui l’acqua ne è l’attrice protagonista e che si confrontano con l’opera architettonica.

62 F. Purini *Comporre l’architettura*, Edizioni Laterza, Roma-Bari, 2000, p. 18.

63 M. Bonaiti *Architettura è Louis I. Kahn*, gli scritti, op. cit., p. 142.

64 Ivi, p. 143.

1.2_2. Il Muro_Romanzesu un palinsesto di un' Architettura dell'Acqua

Tra il verde scuro delle chiome delle sugherete nell'altopiano di Bitti, in località *Romanzesu*, si riconoscono i ruderi dell'antico santuario nuragico. L'archeologa Maria Ausilia Fadda che a lungo ha condotto le campagne di scavo, in un intervento nel periodico bittese *Il Miracolo*, scrive:

*" Nel 1919 Antonio Taramelli, pubblicava la notizia [del ritrovamento] di una fonte preromana in regione Poddi Arvu, scoperta durante i lavori di ricerca dell'acqua che doveva alimentare un abbeveratoio. Lo scavo portò in superficie un pozzo nuragico che rispettava canoni costruttivi conosciuti in tutta la Sardegna, con un vestibolo e una scala trapezoidale coperta con architravi scalati che introduceva in un vano circolare con un pavimento lastricato e un sedile posto lungo la circonferenza"*⁶⁵.

Come afferma la Fadda, con una certa probabilità, vista la giacitura delle quote altimetriche e delle pendenze, nel periodo più antico, vi era una copiosa capacità della fonte, tanto da garantire l'approvvigionamento di tutto il villaggio, che circondava il pozzo sacro. La presenza dell'acqua, che diventò fondamentale per il culto, nell'epoca del Bronzo finale (1200 - 900 a.C.) in concomitanza con il resto dell'isola, sarebbe riconducibile ai cambiamenti climatici relativi all'età del Bronzo in cui si assistette a lunghi periodi di siccità, che si tradusse in una edificazione di numerosi templi dedicati al culto delle acque. Tale fervore edificatorio e sacrale, secondo i più recenti studi condotti dai paleo climatici, sarebbe dunque conseguenza di questi cambiamenti.

"Nel periodo nuragico il cerimoniale di purificazione non consentiva ai fedeli il libero accesso al pozzo che era riservato a coloro che officiavano i riti religiosi. I costruttori di Romanzesu progettaronο un singolare sistema di raccolta delle acqua che superava il livello dei gradini della scala facendola scorrere nel canale tracciato nel doppio vestibolo rettangolare. Seguendo la pendenza del terreno, lungo una sorta di

⁶⁵ M. A. Fadda *Romanzesu*, Cent'anni di sorprese il monumento nuragico simbolo del culto dell'acqua è stato anche importante crocevia della via dell'ambra, in *Il Miracolo* giornale di Bitti n.1/2019 anno XXVI gennaio -aprile. p. 18 - 20.



Fig.1.28
Su Romanzesu, vista dall'alto, sul lato Est, della vasca sacra del santuario nuragico con in risalto le sedute che cingono la stessa, Bitti, (Italia), (XIII sec. - X sec. a.C.).



In basso
Fig. 1.29
Vista dall'alto, sul lato Ovest, sullo sfondo l'ingresso al pozzo sacro.



Fig.1.30
Su Romantzesu, vista, vista del canale di approvvigionamento della vasca sacra del santuario nuragico, Bitti, (Italia), (XIII sec. - X sec. a.C.).



In basso
Fig. 1.31
Murature della tholos.

corridoio lastricato di 42 metri di lunghezza, costruirono tre bacini di forma ellittica irregolare collegati tra loro da un canale che raccoglieva l'acqua che tracimava dal pozzo quando superava il livello di troppo pieno dopo le abbondanti piogge. I tre bacini di dimensioni crescenti fino a raggiungere la dimensione massima di metri 11.10 x 7.10, furono circondati da un

sistema di sei file di gradoni che furono costruiti anche lungo i tratti rettilinei dell'argine del canale. Il geniale impianto con i tre bacini a grandezza crescente era predisposto per poter raccogliere l'acqua anche in situazioni estreme di siccità e di sovrabbondanza delle acque quando potevano riempire la vasca più grande. Il sistema di gradoni dava ai pellegrini la possibilità di raggiungere l'acqua per i riti di purificazione e all'interno del bacino più grande, si può ipotizzare che venissero praticati i riti lustrali ad immersione, dando credito alla testimonianza del geografo Solino vissuto nel III secolo d.C.”⁶⁶.

Grandi macigni megalitici chiudono la vasca dell'acqua con sei livelli pseudo ovoidali, o pseudo-ellittici, distanziati tra loro per consentirne le sedute, chiudono lo spazio per l'adorazione e completano l'areale sacro in un'architettura che si tramanda attraverso i segni, in una forma di dialogo con il passato che non è mediato da ricche vestigia articolate, ma da affioramenti di una architettura esplicita, sotto forma di una sintassi che ci induce ad una osservazione più attenta per capirne la sua essenza e complessità. Un rimando per questo, altamente gravido di significati che si rifanno ad una memoria, da cui emerge il senso *semperiano* dei fondamentali dell'architettura. Quest'architettura, così scarna ed apparentemente rudimentale, rimane ancorata ad una logica compositiva primigenia, un lieve passo successivo all'esercizio compositivo dello scavo, che si concretizza con la giustapposizione dei blocchi per costruire un recinto, come base ideale per *il muro*. Il riflesso degli alberi sullo specchio d'acqua della vasca ha l'effetto di dare al bacino una maggiore profondità che è del tutto fittizia, ma tale impressione con una certa probabilità, è la stessa che hanno avuto modo di osservare gli antichi fruitori, in questo gioco ad incastro, tra ciò che è costruito dall'uomo e la natura, di cui se ne perdono i confini, l'acqua agisce sulla transizione (*transición*), nel passaggio tra l'elemento naturale

⁶⁶ Prosegue la Fadda : “ [Solino, III secolo d.C.], descrivendo gli antichi rituali delle popolazioni della Sardegna racconta che i sardi antichi usavano l'acqua a scopi terapeutici, soprattutto per curare le malattie delle ossa e per praticare i riti ordalici officiati con la partecipazione del pubblico, durante i quali coloro che erano accusati prevalentemente di delitti contro la proprietà venivano sottoposti al giudizio divino che si manifestava attraverso l'acqua che, secondo la credenza, aveva il potere di accecare il colpevole”. Ibidem.

Fig. 1.32
Richard Serra, *Shift*,
King City, Ontario. Det-
taglio del muro, che
taglia la campagna.



Fig. 1.33
Robert Smithson,
Spiral Jetty, Great Salt
Lake, Utah. Un segno
sull'acqua del grande
lago salato.

e quello artificiale rappresentato dal recinto. Tale confronto pervenutoci tra natura e artificio è talmente ibridato da non consentirne una distinzione netta ed i grandi massi megalitici, che affiorano dal terreno per contenere l'acqua, appaiono come base fondale di un muro massiccio. L'acqua irrompe all'interno dell'architettura riportando la natura in primo piano e colmando lo spazio del recinto. Osservando il sito di *Romantzesu*, ritornano alla mente le immagini, se pur in scala molto ridotta,

delle architetture del *Land Art*, con il "[...] tentativo dell'uomo di ridisegnare i siti attraverso i propri segni"⁶⁷, sulla natura di Richard Serra, (*Shift*, King City, Ontario, 1970) oppure Robert Smithson, autore del *Spiral Jetty*, il quale ri assemblando con materiali locali forme e *geometrie pure* costruisce delle architetture che si presentano come ruderi di un antico insediamento, ridisegnando di significato tali siti e riannodando, in questo caso senza la presenza di acqua, i due concetti di artificiale e naturale. Tale concetto è stato ribadito nella conferenza "*Architecture as a forest*" tenutasi al MAXXI di Roma il 12 settembre del 2013, di *Sou Fujimoto* il quale afferma che "l'artificiale e il naturale abbiano la stessa essenza"⁶⁸. In questa relazione tra naturale e artificiale l'acqua diventa un ricostituente della filiazione tra uomo e natura, attraverso l'architettura che diventa estensione della natura. A *Romantzesu* la prevalenza dell'elemento naturale, attualmente, tuttavia, non colma del tutto il paesaggio che al contrario diventa un palinsesto di scritture eterogenee, naturali ed artificiali, che si sovrappongono e si amalgamano grazie alla presenza dell'acqua. In questa visione di riconoscimento di queste trame, il segno della pietra che è base per definire il recinto, attraverso il muro, diventa il contenuto principale

" [...] como estructurador de los espacios transitorios dentro de la arquitectura, y para ser más exactos, las transiciones que se producen cuando el agua pasa a ser el elemento principal dentro de la arquitectura"⁶⁹, ed ancora Viniegra, prosegue: " nel corso della storia l'acqua ha svolto un ruolo fondamentale nell'architettura, sia come passaggio, sia nelle piscine di *Leça de Álvaro Siza*, come programma come nelle sorgenti termali di *Peter Zumthor Waltz*, o spazialmente come succede in *Alhambra*, essendo il muro in tutti e tre i casi, l'elemento strutturante delle transizioni"⁷⁰.

67 E. Palazzotto *Elementi di Teoria nel Progetto di Architettura*, op. cit., p. 118.

68 G. Spirito *In-between places Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi*. Quodlibet Studio, Macerata, 2015. p. 69.

69 J.J.Aizcorbe Viniegra *El Muro como Estructurador de la Transición Arquitectura - Agua*, 2014. <http://juanjoseaizcorbe.files.wordpress.com/2014/07/el-muro-como-estructurador-de-las-transiciones-arquitectura-agua-jjaizcorbe.pdf>. 17/04/2019. p.5.

70 Ibidem p.5.

1.2_2.1. Álvaro Siza

In prossimità della Casa de *Chá da Boa Nova a Leça da Palmeira* (1958-1963), inserita negli scogli che guardano all'oceano Atlantico, Álvaro Siza progetta la *Piscinas Das Marés* (1961 - 1966). Incastonata in un contesto paesaggistico molto suggestivo, in una estremità rocciosa che si confronta in maniera impetuosa con la forza dell'Oceano, tutta la costruzione e la piscina in particolare, si inserisce magistralmente nella morfologia variegata della scogliera. Il dialogo tra natura e artificio si risolve attraverso una commistione tra la massività del muro in calcestruzzo, con una sua geometria semplice ma determinata che si incunea negli anfratti tormentati dalla furia del mare, con un uso sapiente delle altezze del muro che non sovrastano in alcun modo la natura ma al contrario la coadiuvano nel cingere lo spazio per contenere l'acqua. Álvaro Siza riprende sapientemente l'invaso di una preesistente vasca per l'allevamento ittico, già inserita negli scogli, completandola con la costruzione del muro che diventa parte

integrante della natura stessa. Tale gesto assume i connotati di una ricucitura con l'ambiente, non in antitesi con esso, ma come per i massi affioranti nell'archeologia di *Romantzesu*, la tettonica del muro collima con la morfologia del sito creando uno spazio, un recinto per contenere la natura. La decisione della *Câmara Municipal de Mathosinhos* di collocare il progetto all'interno del tratto di costa roccioso, si inserisce all'interno di una idea di riqualificazione dell'area, coniugando quella che è la morfologia frastagliata del luogo con una aspirazione di carattere sociale, che si riflette nella ripartizione funzionale delle piscine d'acqua salata, divise tra adulti e bambini, ma accomunate da un uso quasi rituale dei bagni.⁷¹ La planimetria del complesso si risolve lungo due linee direttrici -che corrono idealmente parallele-, rappresentate dall'oceano, con la sua forza incontrollata, e dalla linea della strada. Ambedue delimitano l'area di progetto che si sviluppa dilatandosi tra questi due limiti e che è sostenuta dalla

71 A. Siza, L. Tringuerios, R. Collovà, P.M. Barata, Álvaro Siza, 1954 - 1976. Ed. Blau, Lisboa, 1997. p. 81.



Fig.1.34
Alvaro Siza, *Piscinas Das Marés*, Leça da Palmeira, (Portogallo), (1961-1966).

tettonica dei muri in cemento armato che corrono paralleli alla strada creando una sezione di muro abitato.

Questi due limiti li ritroviamo inseriti nei cinque elementi che Kenneth Frampton individua nel progetto di Siza: “[...] Questi sono il lungomare, l'edificio del resort, la formazione rocciosa, le piscine incastonate nella roccia e infine il mare stesso.”⁷² E' proprio attraverso il muro, che ruota con un angolo di 45° che si crea una *Transición*, un mutamento di fase, che introduce una variazione che va a definire lo spazio aprendo un dialogo tra la struttura, che si muove su piani paralleli di scorrimento e l'acqua delle piscine racchiusa nel recinto. Concetto ribadito nelle belle immagini di Vincent Mentzel, nel recente libro-conversazione, "*Álvaro Siza A pool in The Sea*" del luglio 2018 tra Kenneth Frampton e Álvaro Siza, da cui emerge chiaro come un elemento solido, narrato dalla tettonica del muro, si introduca nella natura della roccia venendo a contatto con l'acqua e creando una qualità spaziale.

“La piscina di *Leça da Palmeira* è una delle opere alle quali ritornare, come si fa con le opere classiche, quelle di Shakespeare o Picasso, che continuano a fornire idee e interpretazioni sempre nuove e attuali. In quel progetto si ritrovano appunto i temi perenni: la giustapposizione tra geometrie e natura, la chiarezza degli spazi e della circolazione [...], la capacità di giocare con i materiali, il cemento a vista dei muri e dei pavimenti, gli scogli e il luccichio del sole sull'acqua”⁷³, in altre parole, un vero e proprio palinsesto, in grado di stimolare il progettare. (Fabrizio Gallanti su *Abitare* dell'ottobre 2018).

I cinque elementi individuati dal Frampton sul progetto di Siza precedentemente accennati, dialogano attraverso la restituzione geometrica dell'angolo a 45° del muro, che riesce ad integrarsi con le concrezioni naturali delle rocce, consentendo l'inserimento del recinto murato contenente l'acqua e dando al visitatore, attraverso i setti murari, una puntuale vista direzionante che in maniera calibrata si aprono sull'oceano. Per ammissione dello stesso Siza tali riferimenti ad una *geometria euclidea*, sono rappresentati dall'opera di Frank Lloyd Wright nel progetto di *Taliesen West*, non molto lontano dalla città di Phoenix, dove la

72 Ibidem.

73 F. Gallanti, Siza Buster Keaton dell'Architettura, 2018. <http://www.abitare.it/ricerca/pubblicazioni/2018/10/05/alvaro-sizaconversa-con-kenneth-frampton-in-un-libro.22/04/2019>.

geometria si misura con il deserto dell'Arizona.

“ Ricordo che quando ho iniziato il progetto ho comprato un libro sul lavoro di Frank Lloyd Wright e alcuni aspetti, alcune parti del suo lavoro, come la casa del deserto, hanno avuto un'influenza positiva sul mio lavoro. Nella Piscina è presente il potere della sua essenzialità geometrica, materializzando persino la sua presenza nei 45 ° di impianto utilizzati da Wright nel suo progetto. Ricorda, quindi, Wright è andato da me come una via di liberazione”⁷⁴.

Sindall'ingresso,attraverso una rampa,percorrendo le connessioni interne dell'edificio dove troviamo i servizi, iniziamo a perdere i riferimenti determinati dall'orizzonte dell'acqua dell'oceano e veniamo in un crescendo avvolti dalle mura mentre andiamo avanti a percorrere l'edificio:“Questa felice architettura si dipana, quando entriamo nel *balneários* e ci avvolge in una ombra cavernosa. [...] *um momento de rarefacção espectral que mal permite ver o piso* [vedere il pavimento, n.d.a.]. Uscendo da questo labirinto cavernoso si arriva, attraverso un corridoio, alla luce dell'oceano”⁷⁵. Un progetto-percorso, per garantire al visitatore non un'immediatezza banale, ma una continua scoperta, con passaggi che *in modo rituale* si chiudono in un *propileus moderno*, svelandosi al termine con dei muri interrotti, che permettono la vista finale sulle piscine. Afferma Viniegra,parafasando le parole di Jesús Maria Aparacio, nel libro *El Muro*, in cui si esprimono le capacità del muro delle piscine di donare qualità spaziale.

“[...] *con un solo muro se puede conseguir emocionar*.”⁷⁶
“Questo muro riesce a combinare i due tipi di emozioni descritte, [...] *temporale e spaziale, temporaneo perché dà origine al paesaggio, lo focalizza e dirige lo sguardo della persona che lo abita, non lo racchiude, come a volte descritto sopra accade, ma che si apre di fronte a te concentrandosi sull'Orione. Un orizzonte che non viene affatto scoperto fino a quando non viaggia, ed ecco il secondo tipo di emozione, quello spaziale, che è nel percorso, nella ricerca*”⁷⁷.

74 A. Siza, L. Tringuerios, R. Collovà, P.M. Barata, Álvaro Siza, 1954 - 1976. op. cit. p. 81 - 82.

75 Ivi. p. 82.

76 J.J.Aizcorbe Viniegra *El Muro como Estructurador de la Transición Arquitectura* - Agua, 2014. op. cit. p.18.

77 Ibidem.



Fig.1.35
Alvaro Siza, *Piscinas Das Marés*, restituzione geometrica del muro a 45°, Leça da Palmeira, (Portogallo),

In sostanza, nella planimetria delle piscine si condensa tutto il concetto e l'idea del progetto di Siza, infatti sono i recinti con i loro muri l'elemento costruttivo ed ideale del progetto nel confronto con l'acqua, articolando gli spazi esterni, pur "[...] sfidando chiaramente la configurazione naturale delle rocce"⁷⁸ ed avendo una *ortogonalità predeterminata* nelle piscine degli adulti, essi al contrario si inseriscono nel sito, mentre la piscina destinata ai bambini assume una forma curva, che *ricorda la costruzione delle dighe* e si confonde nelle curve di livello, dando anch'essa una continuità ideale al progetto e strutturando l'impianto. Il gioco cromatico della coperture in rame ossidato si combina con il colore della murature in cemento armato e con la tonalità dell'acqua delle piscine, in continuità con l'immensità dell'oceano

⁷⁸ Ivi. p. 85. Traduzione e parafrasi a cura dell'autore: "É na construção das piscinas que a articulação topográfica condensa o conceito arquitectónico: Enquanto a piscina para adultos formaliza uma ortogonalidade predeterminada, desafiando claramente a configuração natural das rochas; a das crianças foi desenhada como uma curva larga e elegante, remanescente da construção de barragens".

e le sue variazioni, da cui solo il continuo movimento del mare le fa distinguere⁷⁹.

"A tipo-morfologia do conjunto integra as noções dicotómicas de telúrico e efémero: No primeiro caso, a unidade ontológica entre a obra humana e a formação natural sugere, não uma justaposição do betão na rocha, mas uma escavação profunda na terra, evocando construções como o templo de Abu Simbel ou as catacumbas Romanas; o efémero, no segundo caso, é representado pela carpinteria, pela tectónica leve, inserida na massa estereotómica como estrutura transitória, evocando os rituais construtivos Shintoístas. As piscinas das Marés transportam-nos para visão onírica de um futuro distante, antevisto talvez numa gravura de Piranesi, na qual o oceano deixou apenas as paredes delapidadas daquela que foi em tempos uma famosa Thermae da modernidade"⁸⁰.

⁷⁹ Ivi p. 86. Traduzione e parafrasi a cura dell'autore: "As cobertura sem cobre realçam o verde da oxidação como a única cor que se destaca desta paleta monocromática: olhando da avenida marginal o seu tom confunde-se com a da água nas piscinas, que è por vez recíproco do oceano, com o qual quase se funde; a distingui-los está a dinâmica do mar e sua coloração verde escura sinal de profundidade oceânica".

⁸⁰ Ibidem. Traduzione e parafrasi a cura dell'autore: "La morfologia dell'insieme integra le nozioni dicotomiche di tellurico ed effimero: nel primo caso, l'unità ontologica tra il lavoro umano e la forma naturale suggerisce non una giustapposizione del calcestruzzo nella roccia, ma uno scavo profondo nella terra, che evoca costruzioni come il tempio di Abu Simbel o le catacombe romane; l'effimero, nel secondo caso, è rappresentato dalla carpenteria, dalla tettonica leggera, inserita nella massa stereotomica come una struttura transitoria, che evoca i rituali costruttivi shintoisti. Le pozze di marea ci trasportano in una visione onirica di un futuro lontano, anticipato forse in qualche incisione di Piranesi, in cui l'oceano ha lasciato solo le mura dilapidate di quella che un tempo era una famosa terma



Fig.1.36
Alvaro Siza, *Piscinas Das Marés*, la forma curva un riferimento alla costruzione delle dighe nella vasca più piccola delle, Leça da Palmeira, (Portogallo), (1961-1966).

In altre parole, ciò che ci trasmette il progetto di Siza è la capacità di coniugare, due caratteristiche che appaiono nei significati, come distanti e antitetiche: da un lato una visione *tellurica*, agganciata ad una fisicità dettata dall'appartenenza ad una dimensione materiale della Terra e alla sua massa, dall'altra una concezione *effimera*, che sembra rifarsi ad una architettura temporanea, creata attraverso una *tettonica leggera*. I muri di calcestruzzo, in una visione *tellurica*, diventano parte integrante della roccia, entrando completamente in simbiosi con essa, sino ad apparire come antri di una architettura ipogea - *não uma justaposição do betão na rocha, mas uma escavação profunda na terra* - (op.cit..p. 86). Questa dimensione senza soluzione di continuità rispetto al suolo delle rocce, appare essere una costante, in particolare nei primi progetti, come per esempio nella *Casa de Chá da Boa Nova*, in cui l'architettura sembra sorgere tra le rocce facendo capolino con prospetti ridotti, dove le altezze delle murature e le falde delle coperture si miscelano con il sito, con un atteggiamento di un onesto mimetismo, che vuole inserirsi nel contesto. Il progetto della *Thea House Di Leça*, risulta più un progetto per ammirare l'immensità dell'acqua dell'oceano che essere al centro dell'osservazione. Dal punto di vista della concezione *effimera*, le coperture con questa tettonica leggera, appaiono come elementi di una architettura minimale, in cui il peso della funzione di proteggere (in questo ci viene in soccorso l'idea archetipa di Semper di protezione della copertura) prende il sopravvento. In tal senso, questa relazione con la funzione del sito legata al suo uso ludico, di centro balneare, si riflette nella soluzione strutturale, dai connotati semplici ma rispondenti all'utilizzo - *como estrutura transitória* - (op.cit..p. 86), di creare riparo. Ciò che assume predominanza, in tutta la dinamica del progetto, sono le piscine, che prendono il sopravvento sulla restante costruzione che diventa elemento di supporto a sostegno della parte principale del progetto. Attraverso la tettonica tellurica dei muri e quella effimera delle coperture, i visitatori vengono indirizzati verso le piscine. Osservandole, ci rendiamo conto che il tentativo è stato quello di dare continuità ideale all'immensità dell'oceano, appropriandosi di uno spicchio di mare, che viene quasi imbrigliato, rapito dai muri delle piscine.

Pagina successiva

Fig.1.37
Alvaro Siza, *Piscinas Das Marés*,
l'appartenenza ad una
dimensione materiale,
Leça da Palmeira,
(Portogallo), (1961-
1966).

della modernità".



Ma tale operazione non risultò facile, tanto da fare del progetto delle *Piscinas Das Marés* un'architettura in continuo movimento, che si confronta costantemente con la furia delle maree. Lo stesso Siza racconta che non appena conclusi i primi lavori, ci fu una violenta mareggiata che danneggiò alcuni muri delle piscine, e che di fatto, secondo una sua giusta interpretazione, rimise le cose al suo posto. Da questo punto di vista, le *Piscinas* appaiono essere uscite davvero da una incisione del Piranesi - *numa gravura de Piranesi* - (op.cit..p. 86) dove riemergono idealmente le mura spogliate della grande architettura senza tempo della Villa Adriana di Tivoli, con le sue connessioni, i suoi orientamenti e rotazioni dell'impianto planimetrico.



Fig.1.38
Villa Adriana, il Muro
nell'edificio della peschiera, Tivoli, (Italia),
(118 -128 d.C.).



Fig.1.39
Alvaro Siza, *Piscinas Das Marés*, La tettonica tellurica dei muri, Leça da Palmeira, (Portogallo), (1961-1966).



Fig.1.40
Alvaro Siza, *Piscinas Das Marés*, L'uso del legno con la travatura delle coperture, Leça da Palmeira, (Portogallo), (1961-1966).

1.3_Villa Adriana un *palinsesto* di un'Architettura dell'Acqua

1.3_ 1. Villa Adriana un testo moderno

La villa Adriana è un "*palinsesto*" per la creazione di un'architettura con l'acqua in relazione allo spazio, come codice genetico delle opere delle grandi architetture dei maestri, quali Louis Kahn in maniera diretta, e indirettamente di Luis Barragán e Carlo Scarpa. Essendo la Villa un *palinsesto*, risulta essere anche un modello ispirativo d'indagine della ricerca e come tale si accomuna ad altre archeologie, seppur minori. Nell'immaginario evocativo dell'architettura di Roma, spetta un primato di preminenza al complesso della Villa, fatta edificare dall'imperatore Adriano tra il 118 e il 128 d.c. sui resti di una precedente villa di età repubblicana e che rappresenta un unicum in grado di porsi in una dimensione differente rispetto a ciò che ci trasmette un sito archeologico, seppur grandioso. Infatti, se pensiamo alle grandi vestigia della vicina Palestrina, in primis il santuario della Fortuna Primigenia in cui possiamo cogliere gli aspetti legati alla sua collocazione rispetto alla pianura, possiamo smontare mentalmente le varie sedimentazioni che nel corso della storia vi si sono collocate così da ottenere un'immagine di carattere storico ed archeologico in senso puro. Al contrario quando ci immergiamo nelle vestigia di Villa Adriana ed osserviamo le sue rovine in frammentate dagli specchi acqua delle piscine e delle vasche sulle quali si riflettono, ci trasmette un'affermazione compositivo-architettonica, oltre che archeologico-storica, come se avessimo di fronte un'opera architettonica recentemente edificata e che sprigiona una carica di modernità. Scrive Francesco Milizia che

"gli edifizj di questa Villa superavano ogn'altro tanto per la loro magnificenza, che per l'ornamento, e per lor voga, e bizzarra figura: Dalle quali molto possono profittare i professori di Architettura". "Quella magnifica villa, che ancora fa lo stupore degli intendenti" ⁸¹.

⁸¹ W.L. MacDonald J. A. Pinto Villa Adriana. La costruzione di un mito da Adriano a Louis I. Kahn, op.cit., p. 300. Riportano come riferimento l'opera di Francesco Milizia Memorie degli architetti antichi e moderni in Opere Complete, Bologna, 1827, IV, p. 108.

Fig.1.41
 Alberto Campo Baeza,
 Villa Adriana schizzo
 della volta. Grandi
 Terme, Tivoli, (Italia),
 (118 -128 d.C.).



" E' la modernità il carattere primario di questo luogo e ciò che lo rende unico: La Villa Adriana è un testo moderno. Perché un testo moderno? In generale è vero che qualunque forma di palinsesto è un testo che incita a nuove scritture, di conseguenza la rovina stessa incita a pensare ai luoghi "82 .

82 A. Torricelli, Villa Adriana: L'antico come principio di nuova architettura, da L'Architettura di villa Adriana. lezione in situ, 31 agosto 2009, Villa Adriana. In introduzione: M. Airoidi, V. Borchia, M. Grossini, Villa Adriana. Studio e progetto per la Valle di Tempe. <http://hdl.handle.net/10589/21996>. 29/07/2019.



Fig.1.42
 Villa Adriana, volta
 Grandi Terme,Tivoli,
 (Italia), (118 -128 d.C.).

Questo raschiare una scrittura già presente che lascia scorgere ad un occhio attento la vera essenza di un lascito del passato, costituisce la base interpretativa ed evolutiva di una nuova espressività del progetto, inteso metaforicamente proiettato in senso atemporale, astorico, non filologico, dettato dai linguaggi architettonici che si susseguono. Questo suo collateralismo temporale, che viaggia parallelo alla storia senza incrociarla, rispetto alle sue vicende nel corso dei secoli, è probabilmente dettato dal fatto che la Villa, ha subito il suo declino che l'ha fatta cadere nell'oblio per più di mille anni permettendo, tuttavia, la sua riscoperta allo stato di rudere. Le notizie relative alla Villa, successivamente alla morte di Adriano, hanno una brusca interruzione, salvo poi riemergere nel 211-217 d.c. sotto Caracalla. L' area nel corso dei secoli è stata sottoposta ad un continuo saccheggio, usata come cava per la costruzione di altri edifici, nella vicina Roma e nell'intorno. Addirittura molti dei suoi marmi finirono nelle fornaci per la produzione della calce, altri, furono ricollocati nella vicina Tivoli. Ben 1300 anni passarono prima

Pagina successiva

Fig.1.43
 Villa Adriana, il Pecile,
 Tivoli, (Italia),
 (118 -128 d.C.).





Fig.1.44
Villa Adriana, il Canopo, con lo sfondo del Serapeo, Tivoli, (Italia), (118 -128 d.C.).

della sua “riscoperta”, nell’ estate del 1461 secondo una nuova concessione matura per i tempi dell’umanesimo. Tralasciato il periodo Medioevale, dove la campagna dell’intorno dell’Urbe non dava spazio al tema dell’*Otium*, caratteristico del periodo classico, si apre una nuova fase in cui ci si riappropriò di un nuovo interesse per il lascito umanistico dell’antichità che si manifestò con la riscoperta dell’amenità del paesaggio suburbano e delle Ville come luogo della contemplazione del distacco dalla città e dai suoi *negotia*. Luoghi di esercizio di una riscoperta, appunto, di quei connotati, che l’antichità classica aveva esaltato e che al contrario le temperie della storia nei secoli aveva cancellato. Le tracce testimoniali più antiche della Villa sono all’interno della *Historia Augusta*, che raccoglieva le biografie degli imperatori romani dal 117 al 284 d.c.. In tale miscellanea sono riportate delle informazioni relative alla Villa in tre episodi: il primo si riferisce proprio al periodo adrianeo, narrando della convalescenza dell’imperatore tenuta nella Villa, il secondo allude in maniera esplicita alla meraviglia della stessa e alla complessità dell’edificato : *Liceo, Accademia, Pritaneo, Canopo, Pecile e Tempe*. Il terzo



Fig.1.45
Villa Adriana, il Canopo, con le cariatidi che si duplicano nell’acqua, Tivoli, (Italia), (118 -128 d.C.).

riferimento attiene alla reclusione della regina della *Palmiaria, Zenobia*, non lontano dalla Villa sotto l’ imperatore Aureliano nel 273. Infine, altro riferimento del periodo classico è contenuto nel *De Caesaribus* di Aurelio Vittore, in cui si narra dell’abitudine di Adriano di ritirarsi nei momenti di *Otium* nella sua residenza ⁸³ .

“Furono infatti l’umanista Flavio Biondo (1392 -1463) e il suo mecenate, il papa Pio II (1458 - 1464) - [al secolo Enea Silvio Piccolomini, Senese, promotore e fautore del ridisegno del suo borgo di origine Corsignano, meglio conosciuto come Pienza, n.d.a], precoce e sensibile estimatore del paesaggio, a fornire le prime descrizioni scritte di Villa Adriana posteriori all’antichità classica”⁸⁴.

⁸³ W.L. MacDonald J. A. Pinto Villa Adriana. La costruzione di un mito da Adriano a Louis I. Kahn. Electa, 1997. p. p. 11 -12.

⁸⁴ “Viaggiando da Roma a Tivoli alla fine dell’estate del 11, il papa e il suo seguito, di cui il Biondo faceva parte, incrociarono lungo la strada le belle sorgenti dell’Acqua Vergine di Salone e alcuni giorni più tardi, visitarono il chiostro di Santa Caterina su Monte S’Angelo, videro le rovine della Villa. Descrivendo la scena, Biondo sottolineò le dimensioni della Villa, talmente vasta che i locali la chiamavano Tiber Vetus (Tivoli vecchia) e identificò le rovine con quelle nominate dall’ *Historia Augusta*”. Ivi, p. 236 - 237.

La descrizione del Biondo si sofferma sull'aspetto dimensionale del sito. Il papa aggiunge, nella sua opera *Commentarii* :

"Fuori dalla città, a circa tre miglia l'imperatore Adriano costruì una splendida villa, simile a un grande borgo. Restano ancor oggi le volte alte e sublimi di templi, si vedono le costruzioni semi-distrutte delle sale e delle stanze, si scorgono i resti dei peristili e dei grandi portici a colonne, delle piscine e dei bagni. Lì veniva un tempo deviata l'acqua dell'Aniene, a portarvi refrigerio dagli ardori estivi. Il tempo ha sfigurato ogni cosa. Quei muri, che erano ricoperti di tappeti dipinti e di drappi intessuti d'oro, sono ora rivestiti d'edera. Pruni e rovi sono cresciuti dove sedevano i tribuni vestiti di porpora e i serpenti hanno invaso le camere delle regine. Quanto effimere sono le cose mortali!"⁸⁵.

Ciò che emerge dalle righe scritte dal Piccolomini, è sia il carattere effimero, che si ferma all'interpretazione della superficie ricoperta da drappaggi e rivestimenti, ma anche la sua configurazione attraverso la lettura della tettonica delle strutture con le sue volte e delle murature e la parte che l'acqua doveva svolgere. Tale passaggio implica una particolare accezione che pone il peso non solo sul un piano percettivo, dettato dal "ricordo", di una

Fig.1.46
Villa Adriana, il Canopo, particolare, Tivoli, (Italia), (118 -128 d.C.).



85 E.S. Piccolonimini *Commentarii*, (a cura di) L. Totara, Adelphi, Milano, 1984. Vol. 2, p. 991. Alla luce degli studi condotti nell'area, il papa Piccolonimi erra nell'affermare che la fonte di approvvigionamento della Villa provenisse dal vicino fiume Aniene. Si veda a tal proposito gli studi condotti da E. Salza Prina Ricotti, *Criptoportici e Gallerie sotterranee di Villa Adriana nella tipologia e nelle loro funzioni*, in *Les Crotopotiques dans l'architecture romaine - Actes du Colloque Rome*, 1972, École Française, Roma, 1973.

grandiosità ormai appannata, ma tenta di leggere una sintassi che vede la Villa secondo una declinazione che dà valore al suo essere essenzialmente un rudere ed è da questo momento che essa viene riconosciuta come rovina per eccellenza. Il tratto più significativo che la Villa induce come lascito, nel suo complesso, si esprime, non tanto nel suo pronunciarsi, come riporto di un glorioso passato, ma come un'architettura che propugnasse una forza generativa del "progetto", concependo un sorprendente modello ispirativo che sin dalla sua riscoperta si seppe instillare nelle nuove opere d'arte e architetture come giusto riferimento. Tale modello, tuttavia, non fu preso in prestito esclusivamente come un'idea ricostruttiva di un linguaggio architettonico che riproponesse un formalismo del passato classico, ma nel contempo dialogasse con i nuovi scenari e sperimentazioni che si andavano ad innestare con le rinnovate sensibilità del tempo. Una forma di progressione che travalicava il tempo decretando la Villa come modello avente una dose di modernità tipica di un approccio progettuale contemporaneo.

1.3_ 2. Interstizio

La Villa si inserisce nell'alveo di un processo evolutivo dell'architettura in cui l'acqua è uno dei cardini a fondamento del progetto capace di combinare i vari gesti delle azioni compositive che si evolvono e si sommano nel corso della sua storia. Infatti, il legame tra l'elemento naturale dell'acqua e l'architettura non è possibile scinderlo, ma occorre osservarne le due componenti nel complesso, percependone le molteplici manifestazioni, che vanno dall'acqua, che si combina con lo "scavo", colmandone il vuoto, all'acqua che si misura con gli elementi solidi del "muro" riflettendoli e duplicandoli.

In altre parole, l'acqua [...] "non è mai percepibile come un vuoto, una pausa tra un fatto architettonico e un altro, ma è trattata anch'essa come un volume, come un elemento

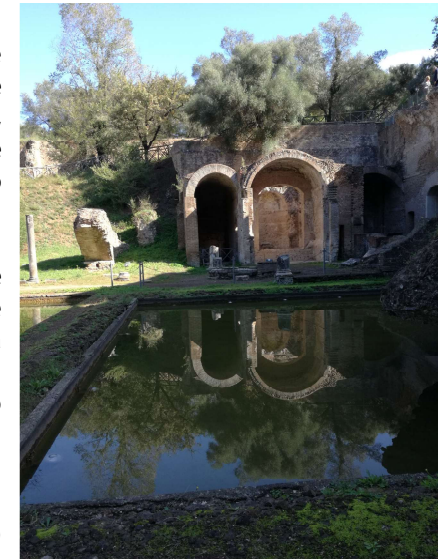


Fig.1.47
Villa Adriana, vasca del Serapeo, Tivoli, (Italia), (118 -128 d.C.).
(fonte: Dell'autore)

Pagina successiva

Fig.1.48
Villa Adriana, Teatro Marittimo, Tivoli, (Italia), (118 -128 d.C.).



primario della composizione e della sintassi del progetto⁸⁶.

Si tratta di un'acqua che potremo definire *interstiziale*, (da *interstizio*) volumica, che si incunea all' interno degli spazi, ottenuti per sottrazione o per addizione, fondendosi con il volume o con la massa presente, completandole e restituendo nel complesso architettura. Gianpaola Spirito per definire la parola *interstizio*, scrive:

*"[...] piccolo spazio tra corpi o parti di uno stesso corpo; la prima parte del termine inter- evoca qualcosa che non è stabile né ben definito o strutturato, [...] passibile di movimento, allude allo stare, alla stabilità e solidità di qualcosa"*⁸⁷.

Tale spiegazione ben si addice al concetto di un'acqua che da elemento in movimento, instabile, fluido, venendo a contatto con la consistenza della massa, acquista solidità prendendone la forma. Per similitudine, con le tematiche sociologiche il termine *interstizio* e la sua aggettivizzazione, *interstiziale*, riferita all'acqua della Villa Adriana, estendibile anche ad altre esperienze fino all'architettura contemporanea, risulta coincidere con il primo livello di significato che il sociologo Giovanni Gasparini gli attribuisce : lo stare *in mezzo, fra*, riferito alle esperienze spaziali. Mirko Zardini afferma :

*" non più il vuoto, ma il vuoto tra le cose, o dentro le cose. Un interstizio è uno spazio non isolabile in se stesso: esso acquista significato proprio per il suo essere [...] tra elementi diversi, da cui derivano le sue qualità "*⁸⁸.

Ed proprio dall'unione di questi *elementi* apparentemente *diversi* che si viene a creare, una *qualità* spaziale. Sempre lavorando per analogia, sul significato di acqua interstiziale come fondamento del progetto architettonico, ci vengono in soccorso le parole di

86 G. Cardinale M. Slavich Villa Adriana Architetture d'acqua. Politecnico di Milano corso di Laurea Magistrale in Architettura Tesi di Laurea Magistrale A. A.2014 - 2015. <http://hdl.handle.net/10589/121792>. 26/04/2019. p. 75 -76.

87 G. Spirito *In-between places*. Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi. Op. Cit. p. 183.

In nota la Spirito riporta la voce *Interstizio* tratta dal Sabattini Coletti. Dizionario della Lingua italiana.

88 Ivi. p. 184. In nota la Spirito riporta: da Mirko Zardini, *Interstizi - intervalli*, (a cura di), Paesaggi Ibridi. Un viaggio nella città contemporanea, Skira, Milano, 1996. p. 57 -58. Prosegue Zardini: " Uno spazio vuoto è in realtà un interstizio tra due edifici. E un edificio, a sua volta, è un interstizio, tra due vuoti. Il termine interstizio non fa riferimento alla scala. Esso indica un nuovo sistema di relazioni tra edifici. Propone inoltre un diverso rapporto tra spazio interno ed esterno, un rapporto in cui il confine, la distinzione tra i due si è indebolita".



Álvaro Siza che risultano essere illuminanti.

Egli afferma: *"L'essenziale (del progetto) [...] dipende dalle relazioni con le cose circostanti, dai margini, dalle zone di transizione, lì dove si può trovare una vocazione moltiplicata di trasformazioni; [...]"*⁸⁹.

Ecco l'acqua agisce proprio in questo limite, nel margine, dove avviene il cambiamento di fase tra liquido e solido. Nel significato di *interstizio*, la Spirito prosegue indicando nei due significati, rispettivamente dati da Zardini e Siza, ciò che intende :

*"[...] è uno spazio in-between che assume la forma e i caratteri di ciò che delimita, ma ciò che lo differenzia dall'intervallo e la distanza è che le cose circostanti e i margini sono già esistenti. L'interstizio si specifica quindi come spazio tra cose preesistenti ed il suo progetto come modificazione dell'esistente, [...]"*⁹⁰.

Tale interpretazione, della Spirito, pone una condizione restrittiva, guidata più da una visione di analisi, in cui la procedura del

89 Ibidem. In nota la Spirito riporta: Á. Siza, *Scritti di architettura*, Skira, Milano, 1997. p. 185.

90 Ibidem.

Fig.1.49
Villa Adriana, Teatro Marittimo, particolare delle colonne e del ponticello ricostruito, Tivoli, (Italia), (118 -128 d.C.).

progetto-costruzione viene rinviata ad un seconda fase, cioè come meccanismo di modifica dell'esistente. L'occupazione dell'interstizio da parte dell'acqua è contestuale al progetto-costruzione e modifica il meccanismo conseguente, che a partire dalla preesistenza la combina con un'altra preesistenza costituendo l'*interstizio*. Tale modifica tuttavia, essendo un progetto-processo che combina vicendevolmente acqua e volume, prende avvio già dalla prima fase di pensiero del progetto e si completa nel momento di realizzazione dell'opera. Una volta completata, l'architettura si riflette sull'acqua duplicandosi ed appare come emergere da questa. In altre parole il progetto in presenza di acqua, data la difficile combinazione tra l'elemento liquido e quello solido, ha una sua complessità intrinseca che presuppone un pensiero progettuale attento. In questo processo entra in gioco un'ulteriore costituente essenziale, rappresentata dal tempo. Infatti, se per la Spirito il tempo, è visto come passaggio conseguente, un prima e un dopo, o meglio *tra un già fatto e da farsi*, nel progetto in presenza di acqua, essendo contestuale, la componente del tempo si introduce sulla memoria dell'osservatore, come risultato finale e non solo come componente essenziale nella creazione dell'*interstizio*. Da questo punto di vista, Villa Adriana, conserva l'idea del progetto risultando un *palinsesto*, le cui componenti acqua e costruito sono immutate nel tempo. Nel *Recinto dell'Isola*, conosciuto anche come *Teatro Marittimo* o *Natatorio*, per la sua planimetria e composizione, riconosciamo i caratteri di una complessità per il ruolo dell'acqua come elemento interstiziale, *che sta in mezzo* e che acquista significato perché posto a confronto tra elementi solidi. MacDonald e Pinto, inseriscono il *recinto dell'Isola*, assieme al *cortile dell'acqua*⁹¹ con la sua tipica pianta con *curve a S contenente sei fontane*, tra le architetture atipiche per il loro carattere innovativo rispetto alle architetture pre-adrianee e presente nelle disposizioni classiche. Il fattore centrale è tuttavia il riconoscere all'architettura del recinto una *attitudine introversa*, che si concretizza attraverso due elementi: uno rappresentato dalla cortina muraria, decisamente importante

Pagina successiva

Fig.1.50

Fig.1.51

Villa Adriana, Teatro Marittimo, Recinto che chiude rispetto al contesto, Tivoli, (Italia), (118 -128 d.C.).

91 W.L. MacDonald J. A. Pinto Villa Adriana. La costruzione di un mito da Adriano a Louis I. Kahn.op., 1997. p. 113." Nel cortile dell'acqua, l'elemento principe dell'enorme costruzione (circa 59 x 88 metri, con un rapporto 2:3) ricca di caratteristiche insolite era un ambiente con curve a S contenete sei fontane".



per dimensione, associata alla differenza di quota di 2.50 ml rispetto all'intorno del cortile delle fontane Ovest, l'altro legato alla presenza dell'acqua. Nel caso specifico coesistono tre significativi elementi della presente trattazione che attengono allo Scavo e al Muro e che si confrontano con l'acqua.

"A meno che non si cerchi deliberatamente, [...] dal recinto si ha scarsa cognizione del mondo al di là del muro di cinta; dei sei ingressi che traforano quest'ultimo, quattro sono a gomito e in due di essi la vista è ostacolata dalle scale; l'entrata di nord ovest, piccola e quasi marginale, dava sul muro finestrato della scala esterna e il breve passaggio a ovest non conduceva fuori, bensì all'interno della sala absidata. Nel recinto, tuttavia, non si offriva unicamente lo spettacolo dell'acqua e delle



architetture ⁹².

Per gli studiosi tali considerazioni in merito alla visione del *Recinto dell'Isola*, come unità spaziale che distingue rispetto al contesto, riflette una consapevolezza progettuale, che esalta l'unicità del sito confacente alla necessità di creare uno spazio esclusivo. Infatti la pianta dell'isola opportunamente modellata, rimanda alle costruzioni più classiche come la *Domus Augustana* e la *Domus Aurea* ⁹³; tuttavia questi riferimenti si collocano in secondo piano, rispetto all'intorno dell'Isola. Questa differenziazione, si esprime attraverso la composizione degli elementi, che sono sia di natura materica, che costituiscono gli anelli concentrici, ma soprattutto di natura dinamica, come la presenza dell'acqua contenuta all'interno del canale. Questi costituenti, opportunamente combinati, non hanno un significato solo di carattere allegorico, basato su una condizione meramente estetica, ma vanno a risolvere una esigenza funzionale dando esclusività all'Isola.

"Per i romani, le isole potevano essere come le navi; un luogo di rifugio volontario o coatto, tant'è che essi adottarono la

tradizione greca secondo la quale i favoriti degli dèi, dopo la morte, dimoravano nelle così dette isole dei beati ⁹⁴.

La costruzione del canale, con una profondità dell'acqua di 1.50 ml, doveva essere confacente alla necessità di isolare, *inibendone l'accesso* tramite l'acqua e rendendo l'isola un rifugio per lo stesso Adriano, "[...] un luogo fantasioso, ingegnoso, risonante di simboli e molto adrianeo" ⁹⁵, collegato con la terraferma tramite un ponticello in legno rimovibile. Parrebbe che nel pensare alla costruzione di questo, Adriano si fosse ispirato al rifugio di Dionisio proprio sull'isola di Ortigia a Siracusa, collegato anch'esso alla terraferma tramite "un ponte in legno" ⁹⁶. L'acqua assume un connotato di tipo *interstiziale*, che da un lato colma lo scavo dando continuità e creando un dialogo tra l'emergenza rappresentata dall'architettura dell'Isola e l'intorno, dall'altro ha la funzione di ostacolare attraverso una separazione che definisce una distanza, come un muro che scompone le parti, facendo scorgere il segno di una modernità del processo progettuale con forme selettive dei suoi vincoli.

1.3_3. Distanza

"Nell'opera di Louis Kahn troviamo notevoli esempi della concezione secondo la quale la Villa era una fonte dalla quale attingere idee a piacimento. Sul finire del 1950, Kahn trascorse tre mesi circa all'Accademia Americana di Roma ed in quel periodo visitò la Villa (Thomas Vreeland ricorda che quest'ultima aveva uno stile architettonico di cui Kahn era fervido ammiratore). Kahn continuò a meditare sulla villa anche in seguito, indagando nei suoi progetti l'essenza di un luogo incommensurabile ⁹⁷.

Racconta lo stesso Vreeland, che nel 1960, mentre era in corso la progettazione del *Salk Institute* di *La Jolla*, Kahn propose di utilizzare la *Villa Adriana* come riferimento e per assecondarne le richieste, veniva tenuto sempre aperto il libro sulla *Villa*, anche se

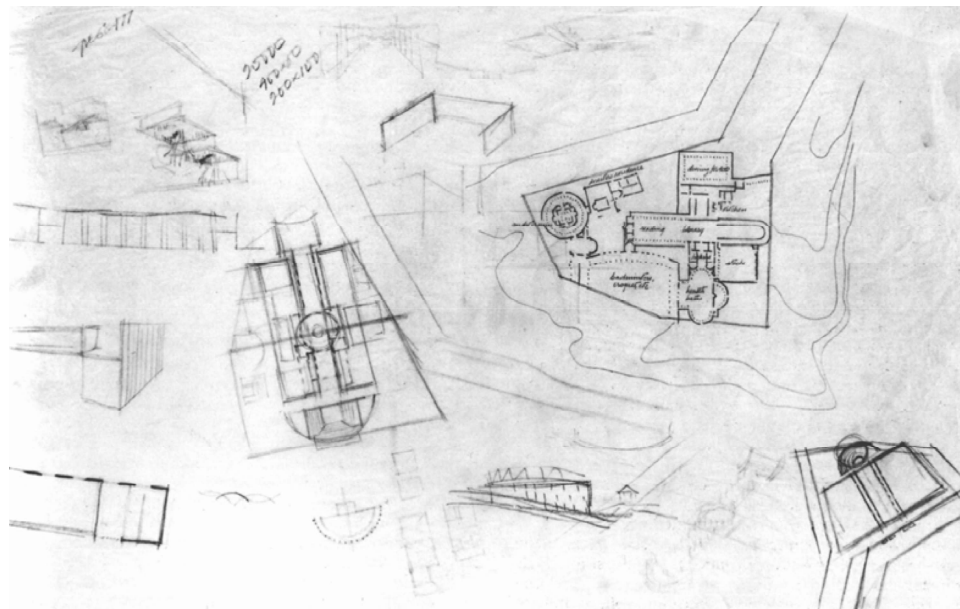
94 Ibidem.

95 Ivi. p. 101.

96 Ibidem. Scrivono W.L. MacDonald J. A. Pinto: "Di recente è stata avanzata la tesi che definendo *Siracusa* il suo studio sulla sommità della casa, Augusto avesse in mente il rifugio costruito da Dionisio il Vecchio (ca. 430 - 367 a.C.), tiranno, appunto, di Siracusa; può darsi che in qualche modo il recinto dell'isola abbia la stessa origine

97 W.L. MacDonald J. A. Pinto *Villa Adriana. La costruzione di un mito da Adriano a Louis I. Kahn*. op. cit. p. 364.

Fig.1.52
Thomas Vreeland
schizzo di per il pro-
getto del *Salk Institute*
for *Biological Studies* di
Louis Kahn di *La Jolla*
in California.



92 Ivi, p. 97.

93 Ivi. p. 99.

i vari tentativi di disegno, riportati sulla carta non riuscivano a soddisfare l'architetto. Continua Vreeland:

" Decisi allora di fargliela vedere e tracciai su un foglio di carta lucida i confini irregolari e facilmente riconoscibili del sito di Salk; poi lo poggiai sul libro e, incurante delle differenze di scala, ricalcai solo quella parte della pianta antica che rientrava nei confini. Quando Kanh ritornò nella stanza, si illuminò tutto e si congratulò con me per l'ottimo progetto, senza accorgersi minimamente del plagio ⁹⁸.



Fig.1.53
Villa Adriana, vasca adiacente alle biblioteche, Tivoli, (Italia), (118 -128 d.C.).

stratificazione di tanti *layer* o fogli di lucido, che rimandano una pianta composta da frammenti che si completano. Rimanendo nel progetto del Salk, vi troviamo un riferimento non solo nella lettura generale dell'impianto ma anche nella minuta traslazione di elementi che fanno parte del corredo della stessa. Pensiamo alla pianta della vasca adiacente alle biblioteche, lungo il lato nord della Villa, sviluppata sull' asse est - ovest, nella proiezione di una vasca stretta e lunga (larga 1.80 ml e lunga 54.30 ml), aperta e chiusa da due fontane a pianta ottagonale in cui si ritrova palesemente la striscia d'acqua che taglia la planimetria del Salk Istitute, che si proietta nell'immensità dell'oceano. Un rimando

98 Ibidem. Tratto da T. Vreeland in " L.A. Architect ", febbraio 1987, p. 7.

99 Ivi. p. 296. "Nella dedica apposta alla ricostruzione di Campo Marzio, Piranesi commenta: *Ma chiunque egli sia, prima di condannare alcuno d'impostura, osservi di grazia l'antica pianta di Roma...osservi le antiche ville del Lazio, quella d'Adriano in Tivoli*".

presente anche nella Tomba Brion a Altivole di Carlo Scarpa. Nell'uno e nell'altro caso, l'acqua appare come uno strumento di ricollegamento ideale che serve ad diminuirne la distanza tra gli elementi architettonici presenti. Il termine *distanza* esprime una misura della lontananza tra due punti o due oggetti geometrici qualsiasi¹⁰⁰. Franco Purini, in *Comporre l'architettura*, propone *l'idea-strumento* di " *distanza limite* [come] quella particolare distanza che separando i corpi entro una certa soglia fa scattare tra di essi un'attrazione magnetica che li rende necessari uno all'altro. Si considerino, ad esempio, due corpi A e B. Avvicinandoli progressivamente ci si accorgerà che tra la coppia di volumi esiste una determinata distanza per la quale A e B producono una terza entità C, una presenza virtuale che materializzerà idealmente la loro relazione e che si configura come il vero risultato dell'operazione compositiva"¹⁰¹. Ed è proprio su tale *distanza limite*, nella dinamica compositiva, che si struttura e che si introduce l'acqua, la quale concorre, da un lato, a colmare dando continuità e compiutezza di relazione tra gli elementi, dall'altro, conserva nel processo, quella che Purini chiama *l'aspettativa di un elemento continuamente rinviato*. Per spiegare quest'ultimo concetto, riprendiamo l'esempio che lo stesso Purini, porta:

"Per rendere più esplicito questo concetto basterà ricordare il particolare delle mani di Dio e di Adamo che nella volta affrescata della Cappella Sistina stanno per toccarsi. Tra le dita delle due figure passa un fortissimo flusso energetico, che fa sì che tutto il campo pittorico sia attivato dall'aspettativa di un evento continuamente rinviato"¹⁰². [...] Per comprendere meglio l'idea-strumento di distanza limite occorre introdurre un'altra, ossia l'idea-strumento di "territorio delle forme"

100 Distanza, tratto dalla voce in Enciclopedia della Matematica, Treccani, 2013. http://www.treccani.it/enciclopedia/distanza_%28Enciclopedia-della-Matematica%29/28/04/2019.

101 F. Purini *Comporre l'architettura*, op.cit., p. 148-150.

102 Ivi. p. 149.

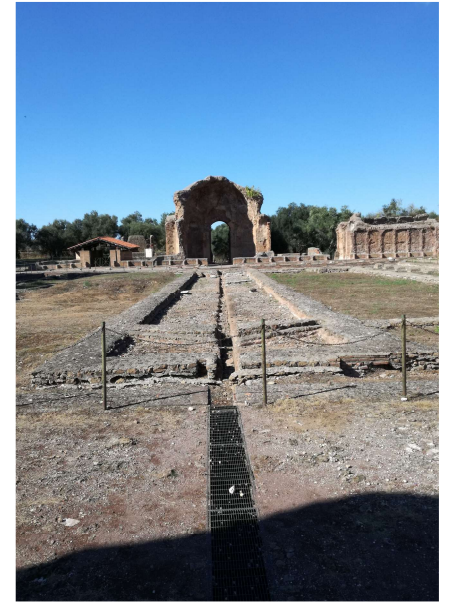


Fig.1.54
Villa Adriana, vasca che corre lungo l'asse della Piazza d'oro, Tivoli, (Italia), (118 -128 d.C.).

[...]. I volumi non finiscono dove le superfici che li delimitano incontrano il vuoto. Essi sono circondati da un'aura, ovvero da una vibrazione che diffonde nello spazio circostante a causa dell'esistenza di questo involucro virtuale. Il rapporto tra A e B [...] non è solo la relazione tra due entità fisiche, bensì anche tra le loro invisibili ma essenziali proiezioni. Comporre architetture è soprattutto calcolare esattamente le relazioni tra i volumi e al loro interno, tra gli elementi che li costituiscono " 103.

La *distanza*, in architettura, è innanzitutto relazione, dialogo tra gli elementi. Infatti, nel progetto di architettura, c'è una mutua attinenza tra le parti definite e individuate dal progetto, in un insieme di appartenenza e poste nella dimensione di un condizionamento reciproco che crea architettura. È corretto porsi la domanda di come l'acqua si inserisca in questo meccanismo di relazione tra le parti, all'interno cioè di questa *distanza*? La risposta più immediata è che, semplicemente essa come per gli *interstizi*, va a colmare il vuoto, prendendone la forma e diventando quasi un elemento volumico, come nel canale interno del *Teatro marittimo* della Villa Adriana. Il significato che introduce il concetto di *distanza* invece, quando essa è colmata dalla presenza al suo interno dell'acqua, è da osservare sul piano del risultato che essa produce nella relazione tra le parti componenti, individuate dall'insieme di appartenenza e stabilito dal progetto. Tale comportamento da parte dell'elemento liquido, in funzione della *distanza limite* è quello di "accorciarla" e attraverso un meccanismo di lubrificazione dei sistemi di relazione tra le parti, andare a comporre tutta la sintassi del progetto.

" La prima forma che le distanze assumono è tra parti o oggetti che sono disposti nello spazio secondo molteplici giaciture. Le parti o gli oggetti possono avere dei punti in comune o essere autonomi, ma sono in ogni caso ricomposti da quella distanza limite che, mettendoli in relazione, permette di leggerli come un organismo unitario. Questo tipo di composizione trova le prime esemplificazioni in Villa Adriana a Tivoli, nell'Alhambra a Granada, in parti della Roma del Seicento" 104.

103 Ivi. p. 150.

104 G. Spirito *In-between places*. Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi. Op. Cit. p. 140.

Villa Adriana può essere vista come un *caleidoscopio* con tutta una serie di varianti, orientamenti e di fatti architettonici, che tuttavia sono ricondotti, tramite il controllo di una *distanza limite*, ad una unitarietà dando al complesso una giacitura con un senso compiuto. Nella Villa, tale meccanismo di controllo attivato con l'utilizzo dell'acqua che serve a verificare la distanza, rende il complesso così vasto riconducibile ad una unitarietà. Gli elementi, per quanto vasto possa essere l'impianto della Villa, non sono sganciati ma soggiacciono ad una *consecutio* logica messa in atto anche in tempi edilizi diversi. Da questo punto di vista, come spiega Alessandro Anselmi nel definire i *paesaggi di un'architettura* attraverso la ricerca di una giusta distanza fra gli oggetti (Anselmi, 1997), la Villa va a costituire un vero e proprio *paesaggio architettonico*, composto, con l'uso dell'acqua che agisce sul controllo della distanza limite così come definita da Purini. Tale paesaggio architettonico si estende oltre i limiti del sito, come nel nostro caso, inglobando anche il paesaggio più lontano e facendolo parte integrante del sito. Lo schizzo del 1911 di *Le Corbusier* del muro relativo al muro dell'ambulacro e della terrazza est ovest, ritrae oltre alla possente cortina muraria, anche lo sfondo del monte Ripoli e delle colline di Tivoli, "fondendo l'architettura dei ruderi con il paesaggio" 105. Sono una serie elementi che apparentemente risultano in ordine sparso, ma al contrario sono alla base di una definizione di " quei progetti di architettura che, [...] impiegano il metodo compositivo dell'assemblaggio, [i cui caratteri sono]: essere composti da oggetti, figure e materiali eterogenei, autonomi e separati, messi in relazione da sequenze prospettiche o sincopate, da allineamenti o molteplici assialità. Di questo tipo sono le composizioni *multi-assiali*, articolate da volumi delle geometrie e dimensioni diverse, tra i quali si formano distanze che Louis Kahn progetta negli anni successivi alla sua visita Villa Adriana a Tivoli " 106. La visione di un complesso che si disloca in forme *multi-assiali*, secondo una giacitura che coniuga le varie parti dell'edificato, ponendo i volumi in un orientamento che non è più dettato da una consecuzione canonica, ma sulla base di una risoluzione della *distanza*- cioè della relazione

105 W.L. MacDonald J. A. Pinto Villa Adriana. La costruzione di un mito da Adriano. op.cit. p. 361.

106 G. Spirito *In-between places*. Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi. Op. Cit. p. 140.

Pagina successiva

Fig.1.55
Villa Adriana, Il Muro dell'ambulacro, esercizio architettonico sulla distanza nel tentativo di riposizionamento dello schizzo di *Le Corbusier*, Tivoli, (Italia), (118 -128 d.C.).
(fonte: Dell'autore)



tra le parti dell'edificato- rendono la Villa altamente moderna, o meglio contemporanea. Tuttavia, rimanendo negli ambiti storico-architettonici novecenteschi, in particolare analizzando ciò che tale architettura antica possa aver influenzato i vari Le Corbusier, Wright, Kahn e altri, indubbiamente la lettura delle architetture della Villa non ha lasciato indifferenti gli osservatori e se pur tale lettura, per gli ovvi motivi di attrezzature del tempo, ha dato di sé una visione frammentaria e per parti, ha stimolato una ricomposizione che ha dato luogo ad una rielaborazione concettuale tradotta secondo un linguaggio moderno. Ecco perché, oltre che ai dichiarati riferimenti a favore della Villa da parte di Kahn, li riscontriamo anche nell'opera di altri grandi e conseguentemente anche nei progettisti che a questi hanno fatto riferimento, tanto da creare una sorta di genealogia, di riferimenti rispetto al sito laziale. Macdonald e Pinto, non hanno certezza, se Wright, abbia o meno usato come diretto riferimento la Villa, nei suoi progetti, successivi alla sua visita nel lontano 1910, anche perché dichiarò la sua repulsione verso l'architettura classica italiana (Sic!), ma non vi è dubbio che qualche interrogativo lo pone, in particolare nella lettura planimetrica di alcuni progetti più tardi come *Taliesin West*, *Broadacre City*, nei quali emergono alcune giaciture e orientamenti e una fondamentale disposizione *multi-assiale* che ci induce a sospettare in fondo un riferimento. Supponendo come corretta tale teorizzazione, questa avrebbe a sua volta generato, a parer nostro, una conseguenza sulla prima architettura del Siza, già vista in precedenza. Non ha caso ne riportiamo un frammento già proposto in precedenza, tale riferimento appare più che esplicito:

*“ Na piscona está presente o poder da sua essencialidade geométrica, concretizando-se, mesmo, a sua presença nos 45° de implantação utilizados por Wright no seu projecto ”*¹⁰⁷.

Purini per spiegare il significato di questa disposizione *multi-assiale*, ne isola un solo asse:

“come un vettore lungo il quale sono inviate sequenze prospettiche materializzate da masse tridimensionale quali pilastri, pareti, setti murari, [volumi], masse scandite da intervalli [...] Comporre un'architettura significa saper orchestrare il rapporto tra questi vettori energetici facendo sì

107 A. Siza, L. Tringuerios, R. Collovà, P.M. Barata, Álvaro Siza, 1954 - 1976. op. cit. p. 81 - 82.

*che la loro concordia o il loro conflitto diano luogo a sistemi formalmente risolti, [...]”*¹⁰⁸.

Tali vettori energetici vengono enfatizzati dalla presenza dell'acqua, la quale incide sulle sequenze prospettiche dilatandole, sia in secondo orizzontale che verticale. Non a caso la presenza dell'acqua in una planimetria complessa, per esempio in un impianto urbano, è sempre stata storicamente collocata esaltando la centralità cioè collocata nei nodi, o meglio nei *poli*, come li chiama Purini. Ma quando la presenza di una dimensione *multi-assiale*, assume una dimensione consistente, pensiamo alla Villa Adriana o al Parlamento di Dacca di Kahn, tale “[...] composizione degli assi non va intesa solo in senso planimetrico. [Infatti] anche i sistemi formali più complessi, quali quelli costituiti da superfici continue avvolgenti, sono sostenuti da vettori che canalizzano flussi energetici nelle varie direzioni dello spazio”¹⁰⁹. L'inserimento dell'acqua su tali sistemi enfatizza ancor di più

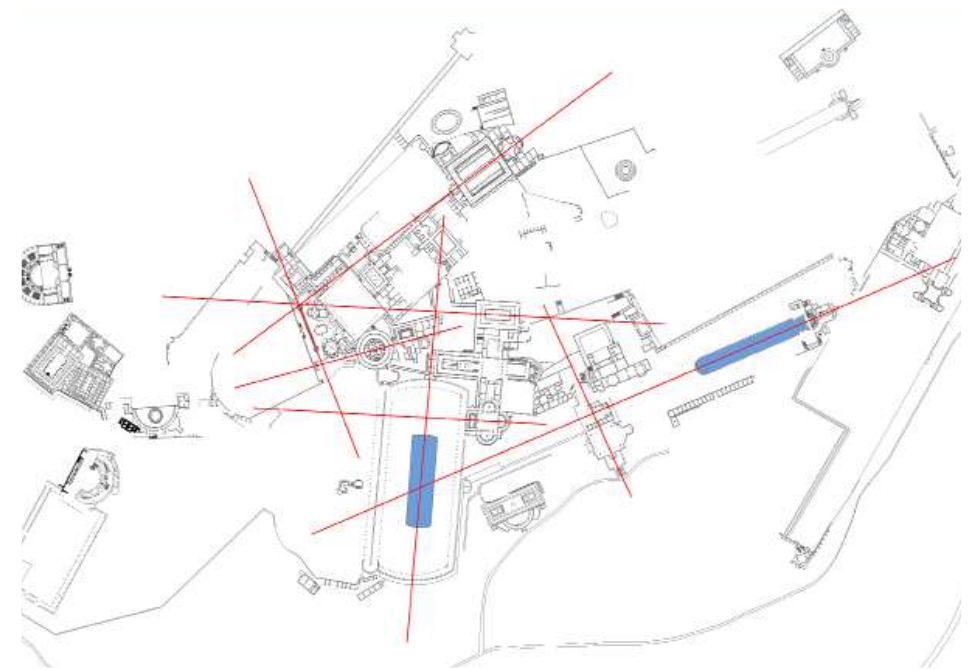


Fig.1.56
Villa Adriana, ricerca di una *multi-assialità* rispetto ai principali bacini d'acqua, Tivoli, (Italia), (118 -128 d.C.).

108 F. Purini *Comporre l'architettura*, Edizioni Laterza, Roma-Bari, 2000, p. 143-144.

109 *Ibidem*

questo carattere di *assialità energetica* che diventa generativa. Nel progetto del Parlamento di Dacca in Bangladesh, Luis Kahn, costruisce una nuova *multi-assialità*, infatti, " il Parlamento di Dacca non si colloca all'interno della città, della quale può riprendere assi e dimensioni, ma in un'area pianeggiante, priva di limiti "¹¹⁰. In tale contesto Kahn introduce una ricerca di una planimetria che discende da un presupposto ordinatore dello spazio opposto rispetto alla tradizione prospettica basata sulla *griglia tridimensionale che materializza l'impianto prospettico con una matrice brunelleschiano-albertiana* (Purini, 2000). Ma al contrario egli elabora un principio ordinatore che *si basa sulla contrapposizione, sul confronto, di volumi autonomi* (Ibidem, 2000). Tuttavia nel nostro caso presenta una forte esigenza di ricondurre le parti volumiche ad un dialogo, ad una relazione, che possiamo agilmente riscontrare nel complesso dell'impianto, benché molto vasto. Anche all'interno dell'edificio più rappresentativo, in particolare nell'edificio che ospita la Sala dell'Assemblea, la *Distanza* torna ad assumere un peso dir relazione tra le parti, in un groviglio di sistemi di connessione, scale e ballatoi, che fanno riemergere alla mente le immagini della carceri di Piranesi. Il tema dell'acqua, tuttavia, mentre all'interno diventa momento di riverbero da alcune aperture e di raccoglimento nella Sala della Preghiera con la fonte delle abluzioni, all'esterno diventa principio ordinatore della planimetria generale del complesso. Infatti come scrivono David B. Brownlee e David G. De Long nella edizione spagnola del libro Kahn:

" Para dar forma al terreno inmenso e impersonal que la rodearía, y como medida de prevención contra las inundaciones, Kahn propuso terraplenes y montículos de tierra con formas geométricas; en estos situó elementos relacionados, en parte conformados por un lago que " le servió (...) de disciplina de ubicación y como frontera "¹¹¹.

In altre parole, per definire il confine di questo spazio, così vasto ed impersonale, si è servito dell'acqua come limite e attraverso questo, è andato a costruire una planimetria assiale che ha posto in relazione gli elementi volumici. Ritornando alla Villa Adriana,

¹¹⁰ G. Spirito *In-between places*. Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi. Op. Cit. p. 152.

¹¹¹ D.B. Brownlee D.G. De Long. *Louis I. Kahn: en el reino de la arquitectura*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1998, p. 111. Titolo originario: D.B. Brownlee D.G. De Long *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture*. Universe Publishing, New York, 1997.

Cardinale e Slavich, vedono la complessità come il risultato di una assemblaggio per parti complesse, dove l'acqua rappresenta un l'elemento fondamentale nella strutturazione della sua composizione come in una *Città dell'acqua* ed a tal proposito scrivono che:

" l'acqua è certamente uno degli elementi fondamentali di Villa Adriana, ma non può essere considerata solo come una componente formale dell'architettura: Essa costituisce, infatti, uno dei principi progettuali dell'intero complesso, è l'elemento di raccordo dei vari piani di lettura del paesaggio. Nello studio del progetto di Villa Adriana non è possibile scindere l'elemento acqua dall'elemento architettura. L'acqua mai percepibile come un vuoto, una pausa tra un fatto architettonico e un altro, ma trattata anch'essa come un volume, come un elemento primario della composizione e della sintassi del progetto. Nella costruzione della villa, l'acqua ha avuto una duplice funzione: utilitaria ed estetica. In primo luogo, grazie alla vicinanza al fiume e all'abbondante approvvigionamento tramite l'allacciamento ai principali acquedotti dell'urbe, l'acqua ha sopperito a tutte le esigenze di cantiere, essendo indispensabile per l'impasto delle malte. L'utilità primaria però è stata sicuramente quella di risolvere in maniera brillante e formale il problema tecnico di alimentazione e distribuzione degli impianti. Inoltre, l'importanza e l'efficienza dell'intero sistema idrico della villa, è evidente nel grandissimo numero di edifici e di impianti destinati a uno scopo pratico (come le terme, le latrine, le cucine ecc...), oltre alle vasche di notevoli dimensioni. Ma sicuramente la funzione estetica è quella che più caratterizza la dimora dell'imperatore. L'intero complesso è infatti abbellito, sia nei suoi giardini che nelle sue architetture, da numerosi ninfei, cascatelle e fontane monumentali e ancora con lucidi bacini e canali talmente grandi da sembrare fiumi, specchi d'acqua che in qualsiasi momento riflettevano in maniera sempre diversa gli edifici. Anche l'acqua decorativa diventava elemento pratico: essa divideva le aree in vari spazi più piccoli e più adeguati all'estetica del luogo, ma nello stesso tempo teneva unito l'insieme. [...] Il grande valore attribuito all'acqua che caratterizza Villa Adriana sta quindi nella sua unicità. L'acqua allora non è soltanto sollecitazione ottica di movimento, ma l'elemento che sollecita tutti i sensi.

Capitolo Secondo_ Comporre 2



2.1_ Comporre per creare lo spazio

2.1_1. Definizione di un significato

Comporre: "Mettere insieme, ordinatamente, più cose: comporre le idee; comporre le parole del discorso"¹¹⁵.

Secondo Purini comporre architettura significa gestire un sistema complesso di variabili, muoversi entro campi metamorfici tra di loro correlati, controllare simultaneamente uno spettro di mutazioni diverse. Ogni scelta distributiva, formale, tecnologica, comporta una certa polarizzazione delle componenti che definiscono il problema che si sta affrontando, ma tale orientamento di temi e di strumenti verso una direzione è relativamente *debole*. Si tratta di porre in essere un gioco di parti che secondo una logica che va a ordinare e scegliere gli elementi va a produrre un *equilibrio instabile*. Quanto detto implica che in un dato problema progettuale, le soluzioni che esso presenta sono più di una, e che alcune parti che definiscono tali risposte possono essere differenti. In questa relativa indefinitezza si manifesta la "*precisione imprecisa* dell'architettura" (Purini, 2000). In altre parole, la condizione del progetto si esprime sul piano delle scelte, tali scelte sono assimilabili ad una categorizzazione che comporta delle esclusioni che si traducono, attraverso la materia in scelte che concorrono a creare degli spazi. Ma tali scelte non sono univoche, hanno sempre un margine di incertezza, cioè hanno con sé una *precisione imprecisa*, sono cioè istantaneamente precise, sul piano per esempio del dettaglio, o più in generale del funzionamento del progetto, ma possono evolversi in altre condizioni, frutto di processi compositivi alternativi, che contribuiscono ad affinare il progetto in un continuo ripensamento che si proietta all'infinito, dando luogo ad un progetto - processo. "*L'obiettivo dell'architetto è lo spazio; ma il fine ultimo dello spazio è la vita che si vive dentro*"¹¹⁶. Si tratta di una prassi *euristica*, presente nel progetto architettonico, "un insieme di strategie, tecniche e procedimenti inventivi per cercare un argomento, un concetto, una teoria adeguati a risolvere un

¹¹⁵ Comporre, voce in Dizionario Enciclopedico Treccani, op. cit.

¹¹⁶ M. Clemente Comporre e scomporre l'architettura dall'analisi grafica al disegno di progetto. Aracne, Roma, 2013. p. 55.

problema dato¹¹⁷. In questo senso il processo compositivo è un "percorso a spirale che porta alla costruzione dell'idea"¹¹⁸. Alberto Campo Baeza, nella recente edizione italiana del libro "Principia Architectonica", sostiene che

*"per costruire qualsiasi architettura è necessaria un'idea chiara. Ma è importante anche il come queste idee devono essere costruite. Non possiamo costruire niente se prima non lo abbiamo pensato. E non dovremmo pensare niente che non potremmo costruire. Dobbiamo sognare, ma a volte essere capaci anche di realizzare questi sogni. L'Architettura ha la misteriosa capacità di materializzare le idee. Per questo abbiamo ripetuto tante volte che l'Architettura è idea costruita. Louis Sullivan lo diceva molto bene quando nel 1901 scriveva: Non potete creare senza pensare, e non potete pensare veramente senza creare attraverso il pensiero. Giudicate la nostra architettura attuale con questo criterio e sarete sorpresi dalla sua povertà di pensiero, dalla sua falsità d'espressione, dalla sua assenza di umanità. Così come le forme passano, si distruggono, le Idee permangono, sono imperiture. La storia dell'Architettura è una storia di Idee costruite, di forme che materializzano e innalzano queste idee. Quindi senza Idee le forme sono vuote. Senza Idee l'Architettura è vana, vuota. Pura forma vuota"*¹¹⁹.

Igor Stravinsky nella *Poetica della Musica* sottolinea che ogni Arte presuppone un lavoro di scelta¹²⁰. [...] "Questo lavoro deve essere eseguito sulla scelta che parte dalle operazioni, del fare, più semplici, basate sulla consapevolezza che essa non è mai rivoluzionaria, che porta alla rottura di un equilibrio sempre momentaneo, che immediatamente, cambiato il passo, si struttura e si omologa in forme ed espressioni costruttive"¹²¹. Assistiamo, cioè ad una elaborazione sistemica degli elementi che concorrono a comporre l'architettura, attraverso un progetto che si struttura in forme con un "carattere metamorfico [...] esaltato dalla natura mutevole degli elementi costituenti il manufatto

117 Euristic, voce in Dizionario Enciclopedico Treccani, op. cit.

118 M. Clemente Comporre e scomporre l'architettura dall'analisi grafica al disegno di progetto. Op. Cit. p. 56.

119 A. Campo Baeza Principia architectonica, op. cit., p. 14. Alberto campo Baeza, trae il contributo di Louis Sullivan, da Louis H. Sullivan, *Kindergarten Chats and Other Writings*, Dover Publications, Inc., New York City, 2008, p. 51. T.d.T..

120 I. Stravinsky Poetica della musica, Ed. Curci, trad. di Curci L., Milano, 1942. p. 61. Dalle lezioni della cattedra di poetica "Charles Eliot Norton" che tenne presso l'università di Harvard negli Stati Uniti. Tratto da C. Giovanetti Dormire presso gli Eroi per una "psicogeografia" liturgica dei "novenari" sardi. Cucco, Cagliari, 2015. p. 46.

121 Ibidem.

architettonico" (Purini, 2000). L'acqua agisce su questo *carattere metamorfico*, stabilizzando ed introducendo il manufatto nell'ambito di quell'*equilibrio instabile* di cui parla Purini.

Se, come scrisse Louis Kahn, "una colonna può essere dilatata, scavandola e facendola diventare un vano per contenere una scala, cioè subire una metamorfosi oppure di un muro si può aumentare la sua larghezza facendolo diventando un muro abitato, con lo stesso meccanismo metamorfico", l'introduzione dell'acqua, trasforma lo spazio, così la dilatazione di una vasca per abbeverare i cavalli, diventa, nel progetto di Luis Barrágan, nella *Cuadra San Cristobal*, uno specchio d'acqua che moltiplica l'architettura che la circonda.

Nella composizione esiste una *legge* ed una *regola*, che vanno a strutturare la conoscenza alla base del progetto architettonico, poiché "la conoscenza non è nulla sin quando non giunge a percepire il significato dell'ordine e dell'armonia dei sistemi"¹²². A conforto di questa affermazione Kahn porta un'esperienza:

*"Recentemente mi è stato chiesto di costruire un monastero in California"¹²³. [...] Quando venni a sapere che loro avevano trovato l'acqua in quel deserto, mi resi conto che avevano a disposizione, ciò su cui un monastero può effettivamente esistere. Senza l'acqua e le leggi che la governano non si può iniziare a costruire, non si può fare un progetto. Compresi allora che l'acqua non si trova necessariamente dentro a delle tubature. Capii così che ogni urbanista dovrebbe iniziare a pensare al suo piano dicendo a se stesso che l'acqua non si trova nelle tubature e, pertanto, che bisogna cambiare davvero le regole perché solo le leggi non possono venir mutate e le leggi funzionano non l'una separata dall'altra ma all'interno di una grande armonia"*¹²⁴.

Dalle parole di Kahn emerge pesantemente una condizione pre-storica che precede qualunque volontà costruttiva. La volontà compositiva viene piegata dalla regola definita dalla presenza dell'acqua che subordina l'idea del progetto e dalla quale non può separarsi. L'acqua, attraverso una idea archetipa, che si declina disciplinando delle regole antiche, concorre in maniera diretta ad indicare il percorso compositivo, la stessa *euristica - idea direttrice* - del progetto. Cioè esiste un ordine di livelli di significato, in cui le *regole prodotte dall'uomo* sono in questo caso disposte secondo l'acqua e quindi le *leggi della natura*. Prosegue

122 M. Bonaiti Architettura è Louis I. Kahn, gli scritti, op. cit., p. 78.

123 Ibidem. M. Bonaiti, riporta il progetto non realizzato di St. Andrew's Prior, Valyermo, California, 1961 - 67.

124 Ibidem.

Kahn: " Tutti dovrebbero considerare le regole modificabili e la legge immutabile "¹²⁵.

Racconta :

" Quando un monaco mi domandò: quale sarebbe il suo piano per il monastero?, risposi: La prima cosa che farei [...] è costruire una cappella dove sgorga l'acqua. Se vi va bene, possiamo sistemare le fondazioni. Quindi penso che dovremmo costruire un'architettura dell'acqua.... un'architettura dell'acqua fatta di cisterne e serbatoi.. concepiti non a caso ma assai accuratamente, nelle forme e dimensioni loro proprie. Costruirei poi modesti o grandi acquedotti per congiungere le sorgenti con i luoghi opportuni, avvalendosi della legge di gravità e stabilendo delle buone regole per evitare di spendere un solo centesimo più del necessario. Buone regole consentono una meravigliosa economia. La legge è libera. Questa architettura dell'acqua con la sua coerenza logica ed economica, il fatto che sappiamo come costruirla e conosciamo la legge, ci renderanno orgogliosi e produrranno cose che vedranno con piacere. [...] A partire da quest'ordine dell'acqua, si potranno sistemare la cappella e la chiesa, le celle, i laboratori, lo spazio comunitario "¹²⁶.

Franco Purini individua tre livelli di significato per comporre un'opera architettonica:

-"la Referenzialità diretta, che esprime i contenuti più evidenti dell'opera, ad esempio ciò che in un racconto è rappresentato dalla trama o, in un edificio dalla sua funzione, dalla conformazione generale e dai suoi particolari costruttivi e decorativi.

-il Piano Allegorico - simbolico in cui gli elementi della composizione non sono presenti solo come tali, ma sono il tramite di contenuti altri, rappresentando caratteri e comportamenti umani esprimendo i sentimenti che l'abitare suscita. Le tracce della genesi costruttiva e formale di un edificio producono quindi una complessità ulteriore, rispetto a quelle previste dall'architetto.

Il terzo livello del significato consiste in un Piano Autonomo dove si liberano valori puramente formali, i quali non rinviano che a se stessi, collocandosi in un ambito astratto. In architettura, tali valori riguardano, la luce, i volumi, le tessiture materiche, le proporzioni, gli spazi esterni e interni "¹²⁷.

Il quesito che ci poniamo, nell'ambito di questo equilibrio instabile, nel quadro di questo progetto-processo è come si

125 Ivi. p. 82

126 Ibidem.

127 F. Purini Comporre l'architettura, Edizioni Laterza, Roma-Bari, 2000, p. 15.

collochi l'elemento naturale dell'acqua, ed ancora, come i tre significati individuati da Purini, quali : la *Referenzialità diretta*, il piano *Allegorico - simbolico* e il *Piano Autonomo*, si misurino con l'acqua e concorrano a produrre una qualità spaziale.

Prima di analizzare delle architetture in relazione all'acqua attraverso i livelli di significato enunciati, esplicitiamo alcuni concetti che saranno alla base dell'analisi.

2. 1_ 2. Forma come risultato del Comporre

Secondo Bilò¹²⁸ la forma architettonica si presenta subito come un costruito complesso, alla cui costituzione concorrono componenti molteplici e di natura diversa: materiali e immateriali, fisiche e simboliche, oggettuali e normative. Il loro numero e peso varia, inoltre, al variare delle situazioni individua l'identità dell'oggetto architettonico, che diventa una discriminante rispetto alle altre produzioni artistiche, aventi ugualmente un valore estetico¹²⁹, nelle diversità degli elementi che la compongono, suddivisi in tre insiemi:

"il primo somma quelli tecnologici attinenti alle esigenze costruttive;

il secondo quelli funzionali attinenti alle funzioni insediative;

il terzo quelli figurali attinenti alle pratiche configurative"¹³⁰.

Ed ancora rifacendosi a Marco Vitruvio Pollone:

" La constatazione non nuova; trova, infatti, illustri precedenti a partire dal più antico elenco di requisiti identitari dell'architettura proposto da Vitruvio, [...] individua tali requisiti nella Firmitas, Utilitas e Venustas cioè nell'utilità, solidità e bellezza "¹³¹.

Per Vitruvio un' architettura con delle buone capacità strutturali, in quanto sostenuta da delle regole di *equilibrio* di *armonia* e *organicità*, non può che essere bella, utile o buona (Bodei, 1995). Alberto Campo Baeza, in *Principia Architectonica*, associa alla triplice *Utilitas, Firmitas* e *Venustas*, il significato di tempo in architettura, declinando il tempo dell'*Utilitas* come la funzione, il tempo della *Firmitas*: come la

128 M. Bilò L'architettura tra interpretazione e progetto, Editrice Dedalo, Roma, 2012, p.68.

129 Ivi. p. 69.

130 Ibidem.

131 Ibidem.

costruzione e infine il tempo della *Venustas* come la bellezza¹³².

“ *C'è un tempo relativo alla capacità di rendere duratura la funzione per la quale si costruisce un edificio. Il tempo della funzione [...] Di far sì che un edificio risponda bene alla funzione specifica per la quale deve servire, e che sia capace di dare risposta nel tempo a funzioni differenti* ”¹³³. [...] “ *C'è un'altro tempo che parla della durata fisica, della buona giunzione dei materiali che conduce alla perfetta costruzione dell'architettura. Della solidità, della Firmitas. Un edificio ben costruito sarà capace di durare molti anni, di mantenersi in piedi, solido, per lungo tempo. Tutti i grandi maestri sono stati, oltretutto buoni architetti, dei buoni costruttori* ”¹³⁴.

Ed infine a proposito della *Venustas*:

“ *Il tempo capace di sospendersi, quando riusciamo a raggiungere la Bellezza, il tempo della Venustas. È il più difficile da controllare ma è quello che più ci interessa. Tutti i trattatisti dell'architettura pretesero di dare regole universali che servissero non tanto per trasmettere delle forme o degli stili, quanto per essere capaci di produrre la Bellezza* ”¹³⁵.

La forma diventa il prodotto dell'interazione tra l'elemento materiale e l'acqua. L'elemento materiale deve essere plasmato per contenere l'acqua. Se osserviamo il significato di forma, in attinenza all'acqua, ci viene in soccorso la definizione data da Ludovico Quaroni secondo la quale, “ la forma è l'involuppo concavo o convesso di uno spazio ”¹³⁶. Nell'analisi degli elementi che compongono un'architettura, oppure procedendo anche per scomposizione, il dettaglio della parte che entra in contatto con l'acqua è *concavo* per contenere o *convesso* per allontanare, risultando due modalità di approccio alla relazione tra l'acqua e l'elemento materico. Più in generale uscendo dal dettaglio, spazio e forma sono, in tal senso intimamente connessi, nella misura in cui la forma dell'involucro può essere fruita in termini di spazio interno e lo spazio interno non può essere definito se non attraverso una forma volumetrica che lo racchiuda¹³⁷. Da ciò

132 A. Campo Baeza Principia architectonica, op. cit., p.p. 102 - 104.

133 Ivi, p.102.

134 Ivi, p. 103.

135 Ibidem.

136 L. Quaroni, Progettare un edificio. Otto lezioni di Architettura, Ed. Kappa, Roma, 2001, p. 140.

137 M. Clemente Comporre e scomporre l'architettura dall'analisi grafica al disegno di progetto. Op. Cit., p. 63.

deriva che abbiamo due piani di significato sul concetto di forma, uno epistemologico e l'altro etimologico.

Nell'etimo greco a cui sono legate le parole: “ *eidos, idéa, morphé, skéma, tròpos*. *Eidos* è il modello, il concetto, il disegno della mente. *Eidos* e *Idéa*, sono usati indifferentemente da Platone con un'accezione trascendente, quasi ontologica. Secondo Platone alle diverse manifestazioni sensibili degli oggetti fa capo un'unica *forma pura* o *idea*, simile ad un modello archetipo. Il mondo delle idee si troverebbe al di fuori del mondo fenomenico, nell'*iperurano*, dove il *Demiurgo* ha plasmato il mondo. Le idee sono il riferimento assoluto per una vita saggia e giusta, non solo in ambito etico, ma anche estetico. Anche il termine *skéma* allude a una struttura invisibile, ad una disposizione organizzata della materia. *Morphé*, da cui il nostro morfologia indica la forma nel senso di figura, immagine, visione e *tròpos*, letteralmente *voltarsi*, è tradotto come *modo* o *maniera* ”¹³⁸. Con questa accezione il concetto di forma è declinato secondo una interpretazione, intima, interna, in cui emerge, apparentemente una *separazione rispetto alla materia*. Il secondo significato puramente etimologico: “ Nell'etimologia della parola italiana *forma* c'è la radice antica *DHAR, tenere, sostenere, contenere*, ovvero: *figura stabile, fissa* ”¹³⁹. Nel progetto architettonico, in presenza dell'acqua il primo significato è di natura ideale, epistemologica, in cui la presenza dell'acqua risponde ad un modello archetipo che si riferisce ad una *forma pura*; l'altro a completamento del primo, si esplicita sul piano concettuale della forma, come restituzione di una *struttura geometrica*.

“ In tal senso la forma è la *struttura geometrica* che tiene insieme la materia informe, [...] un'apparenza volumetrica intellegibile ”¹⁴⁰. Creando cioè, una apparenza volumetrica che viene, tuttavia, percepita tramite il *lògos*, pensando alla forma e non toccandola. La forma dell'acqua è una *forma intellegibile*, che discende dalla *struttura geometrica*, essendo essa una materia informe, definita dal suo involuppo, la sua comprensione è, per ciò, desunta dalla forma di questo. Per questo l'architettura dell'acqua, è il risultato di un legame tra ciò che è l'elemento liquido e l'elemento solido che producono spazio. Se consideriamo l'acqua come parte della materia che costituisce la struttura, essa non può essere considerata separata dalla forma dell'oggetto.

138 Ivi, p. 64.

139 Ibidem.

140 Ibidem.

In generale, "La forma architettonica, in particolare, è la sua apparenza volumetrica, in termini di struttura geometrica. La figura stabile, fissa dell'architettura è data dalle primitive geometrie che ne costituiscono la forma volumetrica. Anche apparentemente più complesse sono riconducibili ad enti geometrici semplici e a geometrie elementari: parallelepipedi, prismi, coni, sfere, superfici a doppia curvatura, superfici di rotazione, di traslazione, [...]"¹⁴¹.

Prosegue Clemente¹⁴² dicendo che comporre e scomporre la forma dell'edificio vuol dire, essenzialmente, lavorare con la geometria dello stesso, sia in termini di progetto che di analisi, riconducendo i volumi costituenti alla loro essenza geometrica. Nello scomporre dovremmo capire di quali forme è composto l'edificio, che tipo di relazione sintattica intercorre tra i volumi, sfrondando il manufatto di tutti gli elementi accessori e delle aggettivazioni stilistiche, riducendolo al suo scheletro. Per una semplificazione della lettura di un'architettura in presenza dell'acqua, attraverso la forma, utilizziamo il supporto di due concetti base: aspetti sintattici ed aspetti grammaticali della forma.

"La grammatica riguarda la forma del volume in sé stesso: il modo con cui sono sagomate le superfici, ritagliati i piani, [scavati gli stessi volumi], [...]. La sintassi riguarda il modo in cui si relazionano i diversi volumi tra loro: la giustapposizione, l'intersezione, la dislocazione, l'isolamento, la conformazione organica delle superfici, [...]"¹⁴³.

Prendendo in prestito tali definizioni semantiche dell'architettura, abbiamo, che :

La grammatica, implica la forma del volume;

La sintassi, implica il modo in cui entrano in relazione i volumi;

In che modo l'acqua incide sulla grammatica, cioè sulla forma del volume ? E ancora, come l'acqua interviene sulla sintassi, cioè sulla relazione tra i volumi?

Le risposte non appaiono così scontate, poiché in tale dinamica entrano in gioco tutta una serie di significati, che come riportato in apertura, rifacendosi a Purini, riguardano dei livelli di composizione: il piano della Referenzialità diretta, il livello l'allegorico - simbolico e infine il livello di significato sul piano

141 Ibidem

142 Ivi. p. 65.

143 Ivi. p. 68.

autonomo, tutti concetti di mediazione, che convivono nel progetto, su cui l'acqua interviene. Passiamo in rassegna alcuni esempi, dei quali consideriamo un solo livello di significato compositivo, tralasciando gli altri. L'acqua agisce come strumento, per soddisfare il livello di significato, il prodotto è la forma, da ciò deriva la grammatica e la sintassi.

Infatti, con la Referenzialità diretta si soddisfa la funzione dell'architettura. L'acqua agisce come elemento costituente, per soddisfare la Referenzialità diretta costruendo una grammatica. Considerando tale livello di significato, la forma del volume, viene condizionata nella misura in cui l'acqua diventa attore funzionale. Se pensiamo alle Terme di Peter Zumthor a Vals, l'acqua interviene nella grammatica dell'edificio suggerendo l'avvenuta modifica dall'interno del suo volume e definendone la sua Referenzialità diretta. In ciò riecheggiano le parole dense di significato di Peter Zumthor: " Montagna, pietra, acqua,..."¹⁴⁴, riferendosi proprio al progetto di Vals.

Tale livello di significato lo riscontriamo anche in architetture

Fig.2.57
Interno Terme di Vals,
Peter Zumthor, (1991
- 1996).

144 P. Zumthor Pietra e Acqua, in *Casabella* 648, settembre 1997, p. 56.





Fig.2.58
Keisria o Foggara,
nelle regioni del Nord
Africa.

più minute, come le *Kesria*¹⁴⁵ atte a ripartire le fonti di approvvigionamento, nei campi, che sono il prodotto di una gestualità tramandata presso le famiglie della provincia di *Adrar*, nel deserto algerino. La *grammatica* di tali piccoli diaframmi che bloccano il corso dell'acqua, è modificata attraverso dei tagli per rispondere con immediatezza alla *Referenzialità diretta*. Se osserviamo tra le architetture del passato,



Fig.2.59
Canali di raccolta-
dell'acqua di ruscellamento nel sito di Petra
(Giordania).

l'acqua interviene nella relazione tra i volumi, sostanziandone la *shintassi*, e rispondendo ad una *Referenzialità diretta*. Questa relazione tra volumi, posti in relazione dall'acqua, la ritroviamo tra le architetture dei *Nabatei*, nella città di *Petra*, nell'odierna Giordania, con i volumi interni, ottenuti per scavo della roccia, i quali entrano in connessione, tramite un sistema di captazione che serviva ad approvvigionare le scorte della città per assolverne all'*abitare*¹⁴⁶.

145 " Una delle tecniche più ingegnose, che troviamo in Africa, Spagna, in Persia, in Cina e nell'America precolombiana, è quella delle gallerie drenanti sotterranee, dette a seconda dei casi *foggara*, *qanat*, *Khottara*, etc., documentate da numerose fonti storiche. Si tratta di lunghi canali artificiali sotterranei, a cui corrispondono in superficie condotti verticali a distanza regolare, che hanno il compito di convogliare verso la città-oasi l'acqua attinta in vario modo: direttamente dalle precipitazioni (per quanto rare), dai microflussi sotterranei conseguenti ad esse, dalla condensazione del vapore acqueo dovuta all'escursione termica (tramite condotti verticali). Uscendo dalla *foggara* direttamente nell'insediamento, l'acqua viene raccolta in vasche di decantazione, per l'alimentazione, le abluzioni e il rinfrescamento delle abitazioni. Quindi viene convogliata nel palmeto suddiviso in lotti coltivati, ai quali l'acqua arriva attraverso un accorto sistema di suddivisione [*Kesria*] che si ramifica verso valle in proporzione all'adduzione idrica. La determinazione delle quote, che vengono regolate a partire da un'unica vasca esterna, è affidata ad un *maestro d'acqua*, cui tocca il difficile compito di suddividere i flussi verso le proprietà nelle proporzioni giuste e secondo la necessità ". G. Anzani Luoghi d'Acqua Appunti per un'archetipologia dello Spazio. Electa Napoli, Napoli, 1999, p. 52.

146 " Gran parte dell'insediamenti è scavato nelle ripide pareti di queste depressioni, che si presentano oggi come lunghe successioni di caverne allineate su più livelli, arricchite da



Riguardo a come la *shintassi* corredi il modo in cui entrano in relazione i volumi, ed estrapolandone il solo livello compositivo della *Referenzialità diretta*, possiamo prendere ad esempio il recente progetto *Win hotel Torre de Palma*¹⁴⁷ di João Mendes Ribeiro del 2014, un programma di rifunzionalizzazione di un'architettura rurale, inserita nelle pianure dell' *Alentejo*. Qui, Mendes Ribeiro agisce in maniera controllata, riparando le antiche costruzioni ed inserendo delle nuove, tuttavia, senza alterare la *shintassi*

Fig.2.60
João Mendes Ribeiro,
Torre de Palma Wine
Hotel, in primo
piano la *Levada* di
approvvigionamento,
Monforte, Portalegre,
(Portogallo) (2014).

fregi e sculture ellenistiche, culminati in imponenti edifici rupestri. L'approvvigionamento idrico di Petra è basato principalmente sulla raccolta delle acque meteoriche dalle alture circostanti attraverso un sistema di "trappole", gallerie drenanti, e cisterne che raccolgono le essudazioni delle rocce. L'acqua potabile, raccolta da una linea di sorgive, è distribuita da due acquedotti che, da una cisterna posta fuori dalla città, arrivano fino al centro. Il percorso dell'acqua avviene in condotti ricavati nelle pareti di arenaria, o su passerelle sospese, o ancora in tubazioni di ceramica, fino ad arrivare alle case rupestri a ai campi alle quote più basse. Ivi. p. 56

147 " Nella ricostruzione delle strutture preesistenti è stata mantenuta la configurazione generale di ogni edificio, adottando solo piccole modifiche negli spazi interni e inserendo nuove aperture quando necessario. [...] In generale il sito a mantenuto le caratteristiche originali con sottili variazioni in funzione della specificità di ogni area della tenuta. Al fine di unificare lo spazio, il cortile principale è stato pavimentato con argilla stabilizzata, delimitata da una perimetria in ciottoli di marmo bianco, tipici della regione *Alentejo*. Fuori dall'aggregato principale sono state create cinque aree diverse: una vigna vicino all'antica *levada* (canale d'irrigazione tradizionale); un uliveto vicino alla nuova piscina; un orto con grandi aiuole di ortaggi biologici ed erbe aromatiche; un frutteto vicino ai magazzini della fattoria e un prato vicino alle stalle e allo spazio per l'equitazione " Tratto da: Torre de Palma Wine Hotel, in Domus n. 985 del 2014/11/11. https://www.domusweb.it/it/architetture/2014/11/11/torre_de_palma_winehotel.html. 29/05/2019.

originaria rimarcata dalla presenza dell'acqua e rispondendo, oltre che agli altri livelli, ad *Referenzialità diretta*. Sulla scorta della sintassi antica, la rinnova, riscoprendo in particolare, un' antica *Levada*, cioè un canale di approvvigionamento idrico, ponendo in connessione le parti dell'edificato e legando i volumi preesistenti con i nuovi.

Nel livello compositivo, *Allegorico - simbolico*, espresso da Purini, gli elementi della composizione si sostanziano attraverso contenuti altri, esprimendo caratteri e comportamenti umani, o nuove aspettative, su un livello di approccio compositivo al progetto, in cui: "[...] i valori indotti all'osservatore da parte degli elementi costitutivi di un'opera, sono paragonabili al significato etimologico che portano con sé le parole"¹⁴⁸. L'acqua influenza la *grammatica* restituendone un livello compositivo *Allegorico-simbolico*, in cui il volume modellato, esprime nel percettore una aspirazione ad un ulteriore livello di tensione, caricandosi di aggiuntivi elementi di significato. Osserviamo come l'elemento liquido incida sulla *grammatica* rispondendo ad un livello



Fig.2. 61
Vista dall'interno del Battistero Paleocristiano di San Giovanni in fonte a Padula, Salerno (Italia), (IV sec. d. C.)

Allegorico - simbolico, nelle diverse esperienze della composizione architettonica, prodotte nel corso della storia. Nel Battistero di San Giovanni in fonte a Padula in provincia di Salerno, che si rifà alla tradizione architettonica italiana del IV secolo, la presenza dell'acqua ha l'effetto di condizionare la restituzione volumetrica e planimetrica dell'impianto, proiettando tutto il complesso verso un'aspirazione compositiva *allegorico-simbolico* di tipo sacrale.

"Dell'impianto originario, [...] resta la piscina quadrata, che si sviluppa in altezza in un ottagono su cui probabilmente [era] impostata la cupola (scomparsa); una bassa parete absidata, con un varco per lasciare passare l'acqua, collega la vasca alla sorgente. La piscina è avvolta da una struttura di due o tre secoli più tarda,

¹⁴⁸ F. Purini *Comporre l'architettura*, op. cit., p. 15.

che raccoglie una serie di spazi posti sul perimetro della vasca includendo la sorgente e culminando, sul lato opposto, in un abside ora diruta. Sul versante a monte, in cui è contenuta la sorgente, due aperture poste in basso permettono all'acqua di fuoriuscire in un canale che circonda l'edificio, il quale si trova così eretto al centro di una piccola isola"¹⁴⁹.

La presenza dell'acqua, per sottrazione dal volume, in cui la stereometria non viene modificata, richiama indubbiamente ad una associazione ideale, cioè di tipo *allegorico - simbolico*, secondo il significato puriano, guardando al basamento del Padiglione di Mies van der Rohe a Barcellona, che visto nella sua integrità, assume i caratteri di un chiaro volume incastonato



Fig.2. 62
Vista del Padiglione di Mies Van Der Rohe, Barcellona, Spagna, (1929).

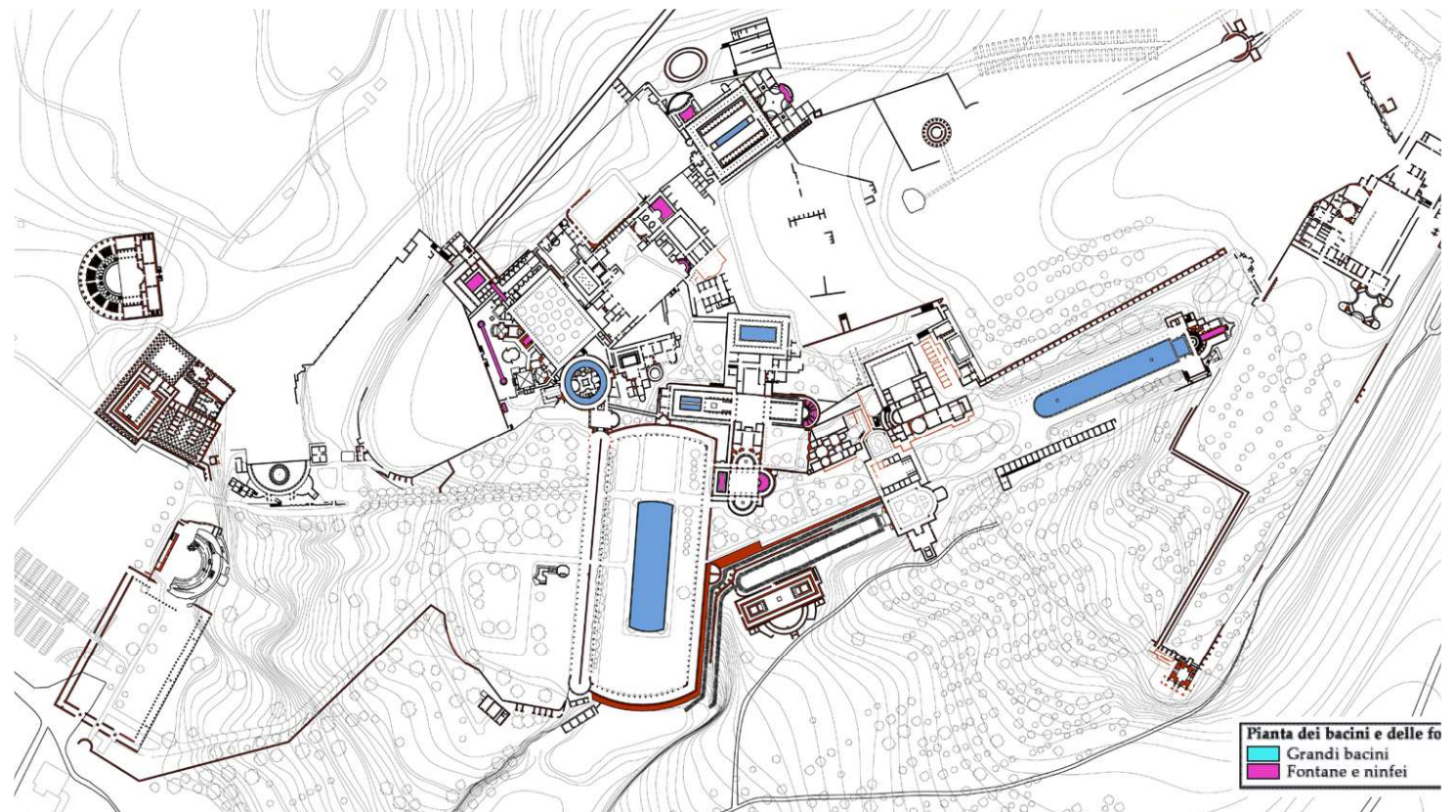
¹⁴⁹ G. Anzani *Luoghi d'Acqua Appunti per un'archetipologia dello Spazio*, op. cit., p. 85 - 88. Cassiodoro, testimonia che: "[...] da frequenti testimonianze abbiamo appreso che in un mercato della Lucania, che dall'antica superstizione prese il nome di *Leucothea*, là dove vi è abbondante acqua di straordinaria trasparenza... È infatti questo mercato una festa molto famosa ed estremamente proficua per le provincie vicine... Qui sgorgano con abbondanza acque trasparenti e dolci, propria là dove, in una civiltà di una grotta naturale costruita a mò di abside, zampilla un'acqua così trasparente che potresti ritenere vuota la vasca, che senza dubbio è colma. Il liquido mantiene la sua trasparenza scorrendo fino ai campi, cosicché ai tuoi occhi lo giudicheresti piuttosto aria, non acqua. L'acqua, chiarissima, rivaleggia con il sereno del giorno: infatti qualsiasi cosa è gettata in profondità, si mostra con chiarezza agli occhi, senza offuscamento. [...] quando nel giorno della festa il sacerdote comincia a recitare la preghiera del battesimo e dalla santa bocca emanano sorgenti del verbo divino, subito l'onda che sgorga dirige le sue acque non nel solito canale, ma le solleva e le raccoglie verso l'alto. Si erge in alto l'elemento inanimato, spontaneamente, e quasi con devozione solenne prepara il miracolo, per poter testimoniare la santità della maestà divina. Infatti mentre la stessa sorgente ricopre cinque gradini e li occupa solitamente con tranquillità, la si vede crescere di altri due gradini, che è risaputo non occupa mai se non in quel tempo".

nella parte basale della collina di Montjuïc. In entrambe le opere, seppur lontane nei secoli, troviamo espresso in maniera molto accentuata il significato *Allegorico - simbolico*, in cui lo spettatore, nell'ammirarle è investito da ulteriori valori, indotti da parte degli elementi costitutivi ed in particolare dalla presenza dell'acqua. Rimanendo nella penisola Iberica, precisamente a *La Hermosa*, in *Cantabria*, nei pressi di *Llègranes* dove sorge la *Casa de la Lluvia*, progettata dall'architetto spagnolo Juan Navarro Baldeweg, (1978 - 1982), in cui lo scrosciare della pioggia avviluppa la casa smaterializzandone i contorni dei volumi. Un tipico esempio di un'architettura la cui variazione della grammatica dell'edificio, di fatto solo apparente, poiché la sua forma volumetrica, per altro molto semplice con un impianto a forma di U, non viene modificata materialmente. Ciò che l'architetto vuole esprimere, si colloca in maniera quasi diretta nell'alveo di una architettura in cui il livello compositivo *Allegorico - simbolico* che dà luogo ad una serie di associazioni di significato, che hanno l'effetto di "produrre" una composizione dell'edificio modificata. Un'astrazione volumica che si determina in conseguenza dei materiali utilizzati quali: la pietra per le pareti, che si legano alla terra della depressione nella collina dove la casa è collocata, il vetro per le vetrate generose ed il metallo per il tetto. Il tutto viene investito dalla pioggia che genera nell'edificio una trasformazione dei colori dei materiali, da qui il nome di casa della pioggia¹⁵⁰. L'acqua come strumento di connessione e di relazione tra i volumi, nel definirne la *sintassi*, evoca un livello *Allegorico - simbolico* i cui tratti caratteristici sono quelli che incidono

150 La casa de la Lluvia en Cantabria. Juan Navarro Baldeweg, in Art Chist. <http://artchist.blogspot.com/2015/10/la-casa-de-la-lluvia-de-juan-navarro.html?m=1.30/05/2019>.

fortemente sul processo identificativo del percettore che si proietta sulla dinamiche associative prodotte dall'architettura. Risulta quanto mai difficile dover schematizzare, riducendo un vasto panorama di opere che hanno pesantemente inciso nel quadro di una rappresentazione di una architettura generata da questo confronto tra l'acqua e l'elemento solido, riconducendolo ad un confronto aperto con i livelli di significato, per l'analisi della forma, vale a dire della sua *grammatica* e della *sintassi*, presi in prestito da Purini. Non vi è dubbio che queste sostanziali differenze che l'osservatore coglie, siano il risultato di una propria memoria e di una sua personale interpretazione che nell'analisi del livello *Allegorico - simbolico*, non possiamo non tenere in conto. La complessità della relazione tra le parti che danno luogo ad una *sintassi*, disposta secondo l'acqua, come principio connettore trova in Villa Adriana un suo irrinunciabile esempio,

Fig.2.64
Planimetria generale Villa Adriana con in evidenza i bacini d'acqua e le fontane. L'acqua come connettore tra le parti.



poiché “ [...] presenta una relazione sintattica tra i diversi manufatti in tutto nuova. Gli elementi volumetrici stabiliscono tra loro rapporti di gerarchia, interdipendenza, subordinazione ”¹⁵¹. La sintassi, come metro di misura delle relazioni, la leggiamo nella restituzione del quadro generale della forma di tutto il complesso della Villa, che viene rappresentata secondo la combinazione tra le sue varie vicende, anche attraverso l'acqua.

“ L'acqua è certamente uno degli elementi fondamentali di Villa Adriana, ma non può essere considerata solo come una componente formale dell'architettura: essa costituisce, infatti, uno dei principi progettuali dell'intero complesso, è l'elemento di raccordo dei vari piani di lettura del paesaggio. Nello studio del progetto di Villa Adriana non è possibile scindere l'elemento acqua dall'elemento architettura. L'acqua non è mai percepibile come un vuoto, una pausa tra un fatto architettonico e un altro, ma trattata anch'essa come un volume, come un elemento primario della composizione e della sintassi del progetto ”¹⁵².

Dunque il contributo della Villa Adriana, come palinsesto, rispetto alle altre emergenze del passato è proprio questa sua costante capacità di aver prodotto nei secoli, attraverso un livello compositivo *Allegorico - simbolico*, un' influenza di un significato *etimologico* dell'architettura, i cui effetti sono state le architetture dei grandi maestri che si sono avvicinati nel suo

studio. Benché lo stesso Kahn avesse ammesso che l'ispirazione per il progetto del Parlamento di Dacca dove i volumi sono messi in relazione dai due canali d'acqua, gli fosse venuta dalle Terme di Caracalla e non da Villa Adriana, possiamo trovare comunque un'analogia, non per quanto riguarda la somiglianza formale, ma per la lettura identica del concetto di sintassi



Fig.2.65
Louis Kahn, Parlamento di Dacca, (Bangladesh), (1963 - 1974).

151 M. Clemente Comporre e scomporre l'architettura dall'analisi grafica al disegno di progetto. Op. Cit., p. 69.

152 G. Cardinale M. Slavich Villa Adriana Architetture d' acqua. Politecnico di Milano corso di Laurea Magistrale in Architettura Tesi di Laurea Magistrale A. A.2014 - 2015. <http://hdl.handle.net/10589/121792>. 26/04/2019. p. 75 -76.

tra le due opere. da cui emerge chiaro un significato *Allegorico - simbolico*. Rimanendo sempre, nel campo dell' architettura antica, l'esempio dell'*Alhambra* di Granada suscita un coacervo di impressioni sul tema compositivo del livello *Allegorico - simbolico*, infatti la sintassi variegata del complesso risulta accomunata dall'acqua che diventa l'elemento determinante nella sua disposizione.

“ El agua penetra así en el recinto palaciego del Generalife

a través de la denominada Escalera de Agua. Aquí, los caminos del hombre el agua convergen. La conducción del líquido irá generando espacios en que la gravedad el límite serán sus directores. El agua, desde ese instante, será material constructivo creativo fundamental en los diferentes espacios que el “oasis” del conjunto de Alhambra y Generalife nos brinda ”¹⁵³.



Sul tema del significato *Allegorico - simbolico*, rimangono illuminanti le parole di Luis Barragán al momento della consegna del Premio Pritzker, nel discorso di accettazione:

“ Caminando por un estrecho oscuro túnel de la Alhambra, se me entregó sereno, callado solitario, el hermoso patio de los Mirtos de ese antiguo palacio. De alguna manevra tuve el sentimiento de que contenía lo que debe contener un jardín bien logrado: nada menos que el universo entero ”¹⁵⁴.

Un'architettura che si esprime, attraverso il gesto dell'architetto, in valori che diventano componenti formali, quali: *i volumi, la luce, le tessiture materiche, proporzioni*, si muove nel campo di un *Piano autonomo* (Purini, 2000). Come agisce l'acqua, rispettivamente sulla *grammatica* e sulla *sintassi* per produrre un' architettura su

Fig.2.66
Escalera de Agua, presso il Generalife a Granada (Spagna), (XIV sec.).
(fonte: De User: Mauro-

153 F. J. del Corral del Campo Las Formas del agua la arquitectura de Carlo Scarpa, Expresión Gráfica arquitectónica en la Ingeniería. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada. Tesis Doctoral 2008. <http://hdl.handle.net/10481/1841>. 30/05/2019. p. 54.

154 Ivi. p. 63.

di un *Piano autonomo*?

Sulla Costa Andalus, non lontano da Cadice, a *Zahara de los Antunes* di fronte all'oceano Atlantico, subito oltre lo stretto di Gibilterra, sul bordo della *Playa de los Alemanes*, sorge la *Casa dell'infinito*, progettata da Alberto Campo Baeza e ultimata nel 2014. Campo Baeza costruisce un volume, rivestito di travertino romano, di 20 metri di larghezza per 36 metri di lunghezza e 12 metri di altezza, che come una pista si protende verso l'immensità dell'acqua dell'oceano. Come spiega il maestro: " [

Fig.2.67

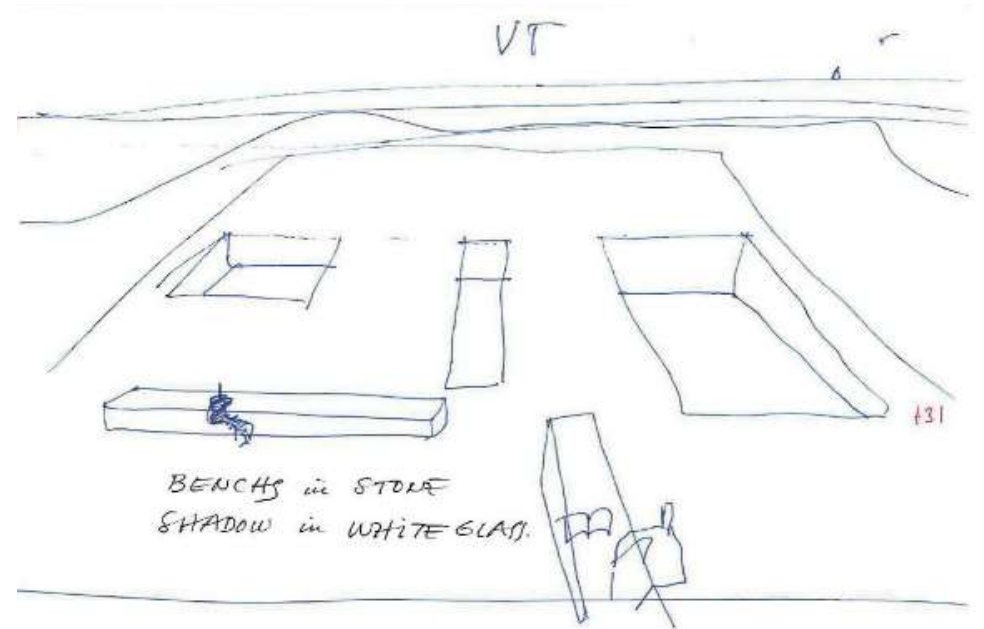
Alberto Campo Baeza,
Casa dell'Infinito,
Zahara de los Antunes,
Cadice, (2012 -2014).



è un'esercitazione] nella quale parto dal podio stereometrico per ottenere il piano orizzontale e, sopra di esso, costruire l'elemento tettonico¹⁵⁵. Per sostenere la sua scelta progettuale, tutta incentrata sul concetto di piano orizzontale, cita:

" Quando Mies van der Rohe costruisce casa Farnsworth svolge un'operazione che va oltre quella di realizzare una bellissima casa leggera e trasparente. Per la prima volta nella Storia dell'Architettura definisce in maniera cosciente, come architetto, il piano orizzontale flottante nell'aria. Questa la chiave dell'operazione. [...] Qualcosa di simile

155 A. Campo Baeza *Principia architectonica*, op. cit., p. 26-27.



accade in Adalberto Libera quando nella sua *Casa Malaparte* stabilisce come piano principale della vita della casa il piano orizzontale superiore, come principio o fine di un podio stereometrico. Come fosse una piccola acropoli. Come un *tèmenos*. Non si adopera semplicemente la copertura della casa come terrazza, è qualcosa di più, molto di più: questo è il piano principale della vita della casa. Mai nessuno è tornato a ripetere uno spazio così radicale, né lui né nessun altro architetto. Il piano orizzontale, nudo radicale, puro, come piano principale dell'architettura¹⁵⁶.

Un progetto in cui, per ammissione dello stesso Campo Baeza, prevale il concetto stereometrico, di misura di un volume, di un suo peso, di una *grammatica* che si sostanzia da un livello compositivo di piano autonomo.

Infatti: "Un pezzo di paradiso ove collochiamo una piattaforma orizzontale, [...]"¹⁵⁷, in cui, "la geometria adottata, aperta a tutti gli orientamenti, chiarisce una volta di più la

Fig.2.68

Alberto Campo Baeza,
Casa dell'Infinito,
Zahara de los Antunes,
Cadice, (2012 -2014).

156 A. Campo Baeza *Principia architectonica*, op. cit., p.p. 45 - 47.

157 Ivi, p. 49.

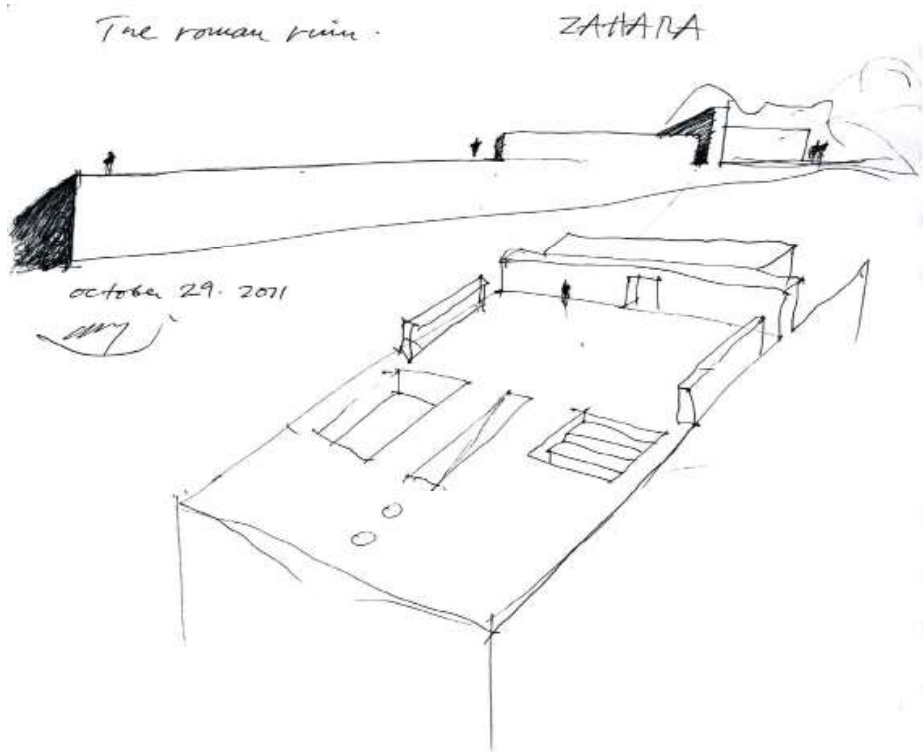


Fig.2.69
Alberto Campo Baeza,
schizzo di studio, *Casa
dell'Infinito, Zahara de
los Antunes, Cadice,*
(2012-2014).

*definizione spaziale impiegata, soprattutto quando rivolta
a ovest, all'Oceano Atlantico, con la nostra linea di margine
parallela a quella dell'orizzonte, del mare*¹⁵⁸.

E' un progetto rivolto all'acqua, secondo due livelli di significato: il primo rivolto all'immensità con la quale si confronta: *un podio verso il mare*; un secondo livello è quello di prendere un pezzo di mare, se pur infinitesimale e racchiuderlo nel bordo del volume. Un'operazione appropriativa che contribuisce, da un lato a esaltare il carattere stereometrico di tutta l'architettura, dall'altro lo plasma introducendo uno scavo nel volume sul piano *orizzontale, radicale e puro* immettendovi l'acqua. Di fatto questa operazione non incide sulla coerenza della forma, essa risulta grammaticalmente coesa, perché nelle intenzioni dell'architetto, il significato del messaggio, in cui doveva prevalere il principio del piano orizzontale, come un *tèmenos* contemporaneo, doveva

¹⁵⁸ Ibidem.

essere preservato. " Un vero *tèmenos*, un luogo dove gli uomini si incontrano con gli dei"¹⁵⁹. Probabilmente la vasca viene collocata sul "terrazzo", proprio per favorire questa aspirazione di luogo di relazione. Infatti per enfatizzare questo, Campo Baeza ricorda: " [...] come la "terrazza", il piano superiore delle case, è stato tradizionalmente un luogo di sosta in queste zone insulari e costiere"¹⁶⁰. Rimanendo sulla relazione dell'acqua sulla *grammatica*, e sul *piano autonomo* di Purini, il progetto di Alberto Morell del 2015, *Villa Tulia*, a *Kilifi* in Kenya, affacciata sull'oceano Indiano, si differenzia del precedente progetto di Alberto Campo Baeza, a Cadice, in quanto la stereometria, la sua misura di solido come volume, risulta essere modificata.

*" La villa è definita da un'ampia piattaforma nella quale scende, come un'incisione, una scalinata larga 9 metri. Ai piedi della scalinata si trova una piscina appartata da cui si godono i suoni e i profumi dell'oceano, che rivela la sua presenza pur restando invisibile da questa zona della casa"*¹⁶¹.

Il grande scavo, al fondo del quale è collocata la piscina modifica sostanzialmente il volume e l'acqua, a differenza della *Casa dell'Infinito*, non risarcisce la sottrazione di materia. Il piano orizzontale, il *tèmenos*, per usare le parole di Campo Baeza, rappresentato dal terrazzo, risulta diminuito dello spazio di relazione sul quale l'architetto spagnolo aveva puntato. Alberto Morell, invece, colloca una terrazza al termine della grande scalinata ed una al di sopra del volume retrostante che chiude sul lato-terra la casa, facendole diventare il luogo del disvelamento. Infatti, nella prima terrazza i rumori dell'acqua che si infrange sulla scogliera, sono percepiti dall'udito nello spazio attorno alla vasca nella parte interna dello scavo e la vista si apre sull'acqua dell'oceano solo dopo averne risalito i gradini. Nella seconda, quella più alta, a cui si accede con una scala esterna laterale, invece la vista sull'immensità dell'oceano non è mediata ma diretta.

Ribadire il concetto, secondo il quale il modo con cui entrano in relazione i volumi, implica la *sintassi* nella quale l'acqua interviene, ci porta a focalizzare l'attenzione sul concetto dei *sistemi assiali*, in cui gli elementi progettuali sono collocati negli snodi carichi di significato. Secondo Purini, comporre un'architettura significa

¹⁵⁹ Ivi, p.47

¹⁶⁰ Ivi, p. 48. Racconta Campo Baeza: " Ricordo ancora la mia esperienza di bambino, a Cadice, quando correavamo per i tetti della casa, mentre le donne chiacchieravano tranquillamente in quella privilegiata stanza a cielo aperto. Da lì vedevamo il mare e i tramonti del sole. Lì il tempo si sospendeva".

¹⁶¹ AA.VV. J. Taylor-Foster *Abitare l'Acqua*, Phaidon press, Londra, 2018. p. 96.

coordinare il rapporto tra "Vettori energetici", che egli individua in: *sequenze prospettiche, come pilastri, setti murari, masse scandite da intervalli ecc.*, cosicchè la loro concordia o il loro conflitto creino sistemi formalmente risolti (Purini, 2000). Le forme dei volumi e le relazioni tra di essi costituiscono la linfa e il risultato del processo compositivo, diventando nello stesso tempo presupposti per ulteriori processi, che pongono il progetto architettonico in un costante ambito evolutivo. Per questo motivo il convivere nel progetto dei livelli di significato differenti, che spaziano dalla *Referenzialità diretta*, al piano *Allegorico - simbolico* e al *Piano Autonomo*, danno una gamma interpretativa variegata, che mal si coniuga con una univoca risposta. Tuttavia la presenza dell'acqua che aspira sostanzialmente a definire degli spazi, contribuisce a dare un ordine, una dislocazione ragionata che in altre parole si riassume in una *sintassi*. Quindi se la *grammatica* nel corso del tempo si è concretizzata in una evoluzione della forma, secondo l'interpretazione di Clemente, la *sintassi* ha tenuto una carica conservativa nel concetto di relazione tra le forme, anche quando queste sono cambiate. Seppur le forme nel corso della storia si siano modificate ed evolute, infatti, la modalità di relazione tra le stesse, ha tenuto per certi versi una continuità. Per questo, se pensiamo all'Acropoli di Atene e la confrontiamo con il borgo di Pienza in Toscana, la forma si è palesemente modificata, ma ciò che al contrario si è tenuto costante è il sistema di relazione tra le parti. L'acqua, dunque è intervenuta nella modifica della forma nel corso del tempo, restituendo una variazione della *grammatica* e dall'altro canto contribuendo ad affermare una costante nella modalità di relazione tra le forme anche se cambiate. In altre parole ciò che ammirava Adriano nella sua Villa di Tivoli, in presenza di acqua è probabilmente la stessa impressione ideale rilevata da Louis Kahn nel visitarla, o di Luis Barragán nel passeggiare lungo i giardini dell'*Alhambra* di Granada.

Tale confronto, tra un significato grammaticale e sintattico, si esprime attraverso la materia e la qualità spaziale che si presenta dal confronto tra la materia del volume e l'acqua. Viniegra afferma:

" Simplimente fijándonos en el grosor de los muros, o en la pureza de estos, vemos coo existe una evolución, pero solo existe evolución en materia muraria, ya que el agua no cambia, sus posibilidades no varían, por tanto comprobamos que estamos hablando en todo momento de un elemento atemporal, donde los arquitectos a lo largo de la historia solo han podido modificarlo de forma externa, esta es, dependiendo de los elementos constructivos que se emplean alrededor para acceder a ella ó de que elementos la contienen [...]. Con ello, comprobamos que la evolución de la arquitectura del agua, consiste en cómo tratarla y en que uso

darle, pues ésta no va a cambiar"¹⁶².

In quest'ultima lettura del livello compositivo del *Piano Autonomo*, in cui emergono dei valori formali dell'architettura, l'azione dell'acqua influisce sulla relazione tra le parti. Nel progetto della Tomba Brion tale relazione si esprime sia sul piano materiale, volumetrico delle parti che costituiscono il progetto, ma anche sul piano ideale. È un livello compositivo in cui prevale una dimensione rivolta all'*astrazione* e dove gli elementi e le forme concorrono all'esaltazione di tali valori, in una chiave interpretativa che si basa sulla rappresentazione dell'acqua come veicolo di relazione non solo sulla dimensione oggettiva, percepita direttamente dai viventi, ma anche su una dimensione ultraterrena. Il progetto della Tomba Brion, ad ora solo a titolo

162 J.J.Aizcorbe Viniegra El Muro como Estructurador de la Transición Arquitectura - Aqua, op. cit. p.p. 19-20.



Fig.2. 70
Carlo Scarpa, Tomba Brion, San Vito d'Alvittone, Treviso, (Italia) (1969 - 1978).

esemplificativo, rimandandone ad una successiva trattazione, appare dispiegarsi secondo un percorso che, come un distillato di vicende della vita a partire dalla nascita fino alla morte, attraverso l'acqua, segue un percorso ciclico che si ripete. Tale successione che inanella una serie di vicende architettoniche, crea una *sintassi* conseguente di relazione di eventi. La *sintassi* della Tomba Brion, con il fondamentale utilizzo dell'acqua, diventa la plastica traduzione di una alterità sacrale.

“La simbologia del passaggio quale metaforica rappresentazione della coincidenza di opposti (poiché morte e nascita non sono in fondo che le due facce di uno stesso cambiamento di stato, ripetuta nei successivi episodi architettonici della tomba [...]), viene ribadita dalla presenza dell'acqua”¹⁶³.

In questo percorso di eventi significativi, in cui la restituzione planimetrica del complesso viene svincolata dalla sua forma ad L (Dal Co, 1984), l'acqua gioca un ruolo fondamentale.

“L'acqua è dunque l'elemento di mediazione simbolica tra tutti gli eventi architettonici”¹⁶⁴.

	Grammatica	Sintassi
Livelli di significato del Comporre :		
Referenzialità diretta	Terme di Vals Peter Zumthor Minute architetture delle Kesria	Città di Petra Win Hotel Torre de Palma Mendes Ribeiro
Allegorico - Simbolico	Battistero di San Giovanni in fonte Padiglione a Barcellona Mies Casa de la Iluvia Navarro Baldeweg	Villa Adriana Parlamento di Dacca Louis Kahn Alhambra di Granada
Piano Autonomo	Casa dell'Infinito Alberto C. Baeza Villa Tulia Alberto Morell	Tomba Brion Carlo Scarpa

Allegato_Casistica riassuntiva dell'incidenza dell'acqua sulla Grammatica e la Sintassi

163 F. Dal Co G. Mazzariol, (a cura di), in Carlo Scarpa 1906 - 1978, 5° ed., Electa architettura, Milano, 2017, p.68.

164 Ivi. p. 69.

2. 2_ Alcuni strumenti della Composizione

2. 2_ 1. Ripetizione

Aldo De Poli definisce la *Ripetizione* come “ *uno spazio concettuale e contemporaneamente uno strumento tecnico della composizione [...]. La ripetizione esprime una tensione verso una ineluttabile fissità e contemporaneamente contempla l'idea del mutamento. Un differenziarsi infinito della stessa cosa in forme sempre diverse, attraverso successivi, progressivi o impercettibili movimenti in cui, la medesima cosa, forma o figura, finisce per significare altro* ”¹⁶⁵.

Per Purini, “*L'architettura è arte della ripetizione*”¹⁶⁶. La serialità degli elementi costruttivi è sempre stata una costante nell'architettura, sia in una tettonica di un edificio antico, sia in quella di un edificio contemporaneo, la soluzione della struttura deve obbligatoriamente passare per un quadro di forze che le accomuna e che è di fatto rimasto immutato. La mutazione avviene, nella traduzione in un *fattore espressivo* di una composizione di forze la cui differenza è dovuta solo al peso degli elementi, ma che di fatto nei suoi principi statici rimane immutata. Allora l'approccio ad una consapevolezza compositiva che si misura sul piano della ripetitività, implica una unitarietà delle differenze che vanno a costituire una complessità espressiva. In altre parole, come sostiene Purini :

“ Dovendosi replicare più volte lo stesso oggetto, questo non può essere troppo autonomo rispetto agli altri, in quanto parte di un sistema. [...] Si tratta dunque di dar vita a un sistema nel quale i singoli elementi siano identificabili in una loro sfera formale, esteticamente appropriata, e facciano al contempo parte di un contesto che li trascenda in una entità superiore”¹⁶⁷. Anche per Palazzotto, “l'opera architettonica è stata concepita secondo un atteggiamento tendente all'integrazione delle parti”¹⁶⁸.

165 A. De Poli, (a cura di) Enciclopedia dell'architettura, vol. IV, Motta, Milano, 2008, p. II.

166 F. Purini Comporre l'architettura, op. cit. , p. 42.

167 Ibidem.

168 E. Palazzotto Elementi di Teoria nel progetto di Architettura, op. cit., p. 16

2.2_1.1 L'acqua come moltiplicatore della ripetitività

L'opera architettonica come risultato di una composizione basata sulla ripetitività si trova ad oscillare tra una visione unitaria complessiva e globale disciplinata secondo una logica rispondente al gesto progettuale funzionalmente determinata, e una singolarità che alberga nelle sue componenti. Infatti la



Fig.2.71
Villa Adriana, il Canopo, con in vista le cariatidi che si specchiano sull'acqua della vasca.

presenza dell'acqua, da un lato ci pone di fronte ad una architettura unitaria complessiva, altamente identificativa, che contribuisce a creare una vera discendenza dell'architettura e acqua divenendo un elemento discriminante, dall'altro contribuisce, osservandola come parte componente, a determinare una singolarità, una eccezionalità, che si abbina agli ulteriori elementi architettonici, con l'effetto moltiplicatore. L'acqua definisce la singolarità dell'architettura: Un'architettura in presenza di acqua è sempre singolare, quando

l'acqua ne riflette gli elementi, che si ripetono, contribuendo ad aumentarne la complessità.

L'acqua, infatti, avendo questa forte carica simbolica, che ne decreta l'unicità, partecipa alla composizione attraverso la ripetizione non in forma di una singolarità che si ripete, ma si esprime, costruendo un linguaggio, come meccanismo nella ripetizione delle altre componenti. Per esempio, se osserviamo nella Villa Adriana il canale scenografico, meglio conosciuto come *Canopo*, con le sue colonne e cariatidi che in maniera seriale cingono il perimetro della grande vasca, sperimentiamo l'effetto moltiplicatore dell'acqua che agisce sui singoli elementi.

Stesso effetto lo riscontriamo nella ripetitività della texture delle lastre di marmo *verde di Tinos* che si riflettono nella profondità della vasca piccola, nel Padiglione di Mies a Barcellona. " [...] Nel Padiglione [...] di Barcellona Mies esprime il movimento plastico delle lastre, autonome e idealmente libere. L'acqua diventa un piano come il marmo, [dando] una configurazione stabile "¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Ivi. p. 140.

2.2_1.2 L'acqua come variatore della ripetitività

Piero Ostilio Rossi chiarisce che nell'architettura contemporanea sono molto frequenti gli edifici di natura seriale, quegli edifici cioè che sono caratterizzati dall'interazione di un elemento. La ripetuta interazione di un elemento comporta la formazione di una serie e quindi la necessità di definire una norma attraverso la quale questa serie viene strutturata, una norma che regoli la combinazione di un insieme di elementi tra loro uguali. In poche parole, la ripetizione rimanda a problemi di ritmo "¹⁷⁰.

Rifacendosi all'architettura storica, se osserviamo l'antico *Tempio del Sole* "¹⁷¹ in India a *Modhera*, nello stato del *Gujarat*, la ripetitività delle rampe di accesso, per discendere all'interno della vasca con una forma di una piramide ribaltata, crea un ritmo, come una scala musicale, come una grande impronta di uno stampo, che si inserisce nel terreno costituendone una morfologia differente, attraverso la ripetizione seriale di un elemento, che diventa anche attributo decorativo, mantenendone tuttavia l'omogeneità con il suo essere parte della tettonica ed entrando in relazione con l'acqua del fondo, così da costituirne a seconda del suo livello una morfologia differente. Ciò acquista un *carattere metamorfico*, in cui l'essere mutevole degli *elementi costituenti il manufatto architettonico* (Purini, 2000), è stabilito dalla variazione del livello dell'acqua. L'acqua nel *Tempio del Sole* contribuisce ad alterare la ripetizione, andando a condizionare la variazione ritmica, che si esprime a seconda del livello, in un nuovo ritmo,



Fig.2.72
Vasca sacrale, Tempio del Sole Modhera, India.

¹⁷⁰ P. O. Rossi, *La Costruzione del progetto architettonico*, Laterza, Roma - Bari, 1996, pp. 161 - 162.

¹⁷¹ " In India l'abluzione rituale precede quasi tutti gli atti di devozione praticati dagli *hindu*. Si lavano i fedeli, vengono lavati i simulacri degli dèi e i sovrani nella cerimonia di investitura, si portano in processione sui fiumi le statue delle divinità (cerimonia diffusa anche nelle pratiche religiose egizie e greche e nei successivi sincretismi). la necessità di consentire alle folle di credenti le abluzioni di rito modella i margini dei fiumi principali e delle piscine sacre, all'interno delle città, in una sequenza di gradinate, piattaforme e padiglioni che, oltre a permettere di raggiungere l'acqua, offrono ambienti per la sosta e delimitano gli spazi più sacri". G. Anzani *Luoghi d'Acqua Appunti per un'architettura dello Spazio*, Electa Napoli, 1999, p. 82.

o meglio, rifacendosi alla musica, ad una tonalità differente più alta o più bassa. In questo caso specifico, la variazione non avviene nel singolo elemento, ma l'acqua va a condizionare tutto il complesso attribuendo una variazione sul piano generale. " Al carattere ripetitivo della composizione si oppongono [...] tentativi [...] di correggere l'uniformità e l'interscambiabilità degli elementi di una serie, tramite la loro *individualizzazione*"¹⁷². Il concetto di *individualizzazione*, oltre ad introdurre una variazione, accresce il carattere di singolarità sostenuto, ancor di più, dalla presenza

dell'acqua, che rompe un'uniformità ponendo un segno indicativo.

Nel *corredor* della *Casa Gilardi* a Città del Messico, di Luis Barragán, la prospettiva centrale, scandita è dalla ripetizione costante delle aperture, in un gioco di luci e ombre esaltato dal color giallo ocra delle pareti che culmina con il setto color fuxia ad indicare la piscina con lo sfondo della parete dipinta di azzurro. Il setto finale,

con il suo colore e lo sfondo, risulta definire e concludere la ripetizione seriale delle aperture del *corredor*, contribuendo a dare significato ed ad attribuire una *individualizzazione* di un punto fondamentale della casa.

*"La luz penetra desde el muro exterior del corredor de acceso a la piscina está pautada ritmicamente por la sucesión de cortes verticales creando un extraordinario efecto luminoso, logrado también gracias a la aplicación del color amarillo, tanto en la paredes internas como sobre los cristales a hueso. La sucesión rítmica de las aberturas acompaña y subraya la perspectiva que, [...], culmina en la pared del fondo de la piscina, pintada en la un azul encedido y contrastada por el color rojo del muro central que se refleja en el espejo de agua"*¹⁷³.

172 F. Purini Comporre l'architettura, op. cit., p. 43.

173 Prosegue la Zanco: " La elección de las tonalidades cromáticas de los grandes fondos de los muros interiores exteriores de la casa subraya la compleja espacialidad de

2.2_2. Contrasto

*Contrasto: " Contrapposizione di cose diverse; di tinte, di colori; di luci e ombre; Nelle tecnica, mettere un corpo fra altri due in modo da far resistere al loro avvicinamento"*¹⁷⁴.

La definizione riportata, dal punto di vista della tecnica, apre ad una considerazione sul ruolo svolto dall'acqua, nella logica compositiva di una ricerca di dialogo tra le parti che concorrono alla definizione della complessità del progetto. L'acqua agisce nel progetto in cui è presente il tema contrasto come uno strumento nelle mani della gestualità dell'architetto, in forma *ibrida*, che assorbe su di sé significati che ad una prima lettura potrebbero apparire contraddittori. Cioè, l'acqua, a seconda della casistica può agire, sia come elemento a sostegno di una dinamica progettuale basata sulla esaltazione delle forme del contrasto, sia in alternativa, come strumento di giunzione e di coesione tra le parti. In questa sua duplice veste, vi riconosciamo una certa dose di *ambiguità*, che lascia esposti ad un ventaglio interpretativo. Questa *ambiguità* sul ruolo svolto dall'acqua come strumento della composizione architettonica, sia come mezzo che come fine, ricalca il significato in generale riferito a tutto il campo dell'architettura. Robert Venturi, nel libro *Complessità e contraddizione nell'architettura*, afferma che:

*" [L'] ambiguità e tensione permeano un'architettura di complessità e contraddizione. L'architettura è forma e sostanza, astratta e concreta, il suo significato dipende dalle sue caratteristiche interne e dal contesto in cui si colloca. Un elemento architettonico è percepito come forma e struttura, trama e materiale. Queste relazioni oscillanti, complesse e contraddittorie, generano l'ambiguità e la tensione caratteristiche del mezzo architettonico. [...] La calcolata ambiguità di espressione si basa sulla confusione dell'esperienza come è riflessa nel programma architettonico; questo incrementa la ricchezza di significato a scapito della chiarezza del significato"*¹⁷⁵.

la misma. En particular, el recorrido que va del vestíbulo, atraviesa el corredor y culmina en la piscina, está exaltado escénicamente por la fluida sucesión de los tres colores primarios que, mediante una medida penetración de luz natural, permise la inusual experiencia de atravesar físicamente una composición cromática". F. Zanco, (a cura di), Guía Barragán, Barragán Foundation/ Arquine + RM, Città del Messico, 2002, p. 116.

174 Contrasto, voce in Dizionario Enciclopedico Treccani, op. cit.

175 R. Venturi Complessità e contraddizione nell'architettura, Dedalo, 1980, p. 26.



Fig.2.73
Luis Barragán, *corredor Casa Gilardi*, Città del Messico, (Messico), (1975 - 1977).

Secondo la Spirito :“ la complessità e la contraddizione derivano dalla sovrapposizione tra ciò che una immagine è e ciò che sembra¹⁷⁶. In questa affermazione possiamo leggere il ruolo svolto dall'acqua nel concorrere a stratificare questa sovrapposizione di significati sull'elaborazione dell'immagine, con la conseguenza di trasmettere tale immagine attraverso la restituzione del progetto. In presenza dell'acqua, assume un forte peso sia la carica propria dell'osservatore, sia la percezione del contesto in cui il progetto è collocato. Dunque, ci troviamo a trattare di una materia in cui i significati intrinseci del ruolo svolto dall'acqua contribuiscono ad esaltare, da un lato questa contraddizione, dall'altra a mediarla, in una convivenza il cui risvolto è quello di dare *forma e sostanza, astrattezza e concretezza*, per riusare le parole di Venturi.

Il *contrasto*, visto come strumento del comporre più che come mezzo rivolto all'analisi della relazione fra le parti dell'architettura, tra i suoi elementi e tra questi e l'acqua, diventa, come proposto da Purini *uno degli strumenti compositivi più efficaci*. Infatti egli chiarisce: “ Nella modernità la via del *contrasto* si [è] affermata [...] come le coppie dialettiche pesante/leggero, opaco/trasparente, scabro/liscio, retto/curvo, chiuso/aperto, verticale/orizzontale [...] segnano la scrittura architettonica moderna con indubbia continuità¹⁷⁷.

Questo apre a soluzioni alternative il cui peso viene affermato sul piano dei significati, del confronto dialettico tra due opposti apparentemente inconciliabili.

“L'ambiguità risulta un carattere essenziale delle ideologie post-moderniste, che proprio in quanto intendono decostruire i canoni del moderno lo contrastano attraverso una logica ancora oppositoria: ordine vs disordine; razionale vs irrazionale; statico vs dinamico ; definitivo vs ambiguo¹⁷⁸. A partire dall'esperienza architettonica moderna e nelle successive fasi, il ruolo dell'acqua è andato in parallelo all'aumento della complessità nel campo del progetto, incarnandone le sue aspirazioni e non assolvendo più solo ad una funzione meramente estetica o tutt'al più legata alla produzione, seppur basata su una dialettica dicotomica tra opposti.

176 G. Spirito In-between places Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi. Op. Cit. , p. 72.

177 F. Purini Comporre l'architettura, op. cit. , p. 44.

178 G. Spirito In-between places Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi. Op. Cit. , p. 74.

Come fa presente la Spirito:

“Tradizionalmente, il dualismo illustra la divisione concettuale del mondo in categorie: essa è l'esatta ricognizione di una realtà che mira a classificazioni univoche e universali. [...] Oggi, tuttavia, le vecchie sostanziali categorie si scontrano con le condizioni non disciplinate della mescolanza, dello slittamento che, in tutte le loro manifestazioni, richiedono la brutale dissoluzione delle vecchie divisioni dicotomiche che, per anni, sono stati i paradigmi del nostro bagaglio ideologico e disciplinare [...] . Queste espressioni duali quali esterno/interno, naturale/artificiale, sono tanto ambigue quanto esplicite, nate da accoppiamenti innaturali tra termini precedentemente oppositori che, ciononostante, sono oggi fusi in ibridi - contaminati. Queste espressioni duali Sono operazioni che provocano un altro tipo di situazione più fertile creando nuovi - e più intriganti - significati; ma anche nuovi principi associati con la capacità di ibridazione del progetto contemporaneo. Queste funzioni delle precedenti dicotomie non cercano di costruire attraverso composizioni contraddittorie o eccessi, ma piuttosto mediante interazioni capaci di riconciliare - far coesistere - nella stessa struttura ibrida fenomeni accoppiati o gemelli¹⁷⁹.

La capacità di riunire elementi apparentemente contraddittori, attiene ad una capacità di progetto che ha riguardato certamente il contributo di alcuni tra i più importanti architetti. Arata Isozaki, nel suo contributo al libro: Carlo Scarpa 1906 - 1978 di Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol, riconosce all'acqua la capacità di creare una armonica fusione, *di frammenti stilistici di origine diversa*.¹⁸⁰ Nelle manifestazioni di progetti architettonici, più recenti, questa ricerca di una dimensione propositiva che si esplica in una *ibridazione del progetto contemporaneo*, tendente a riassembleare brandelli differenti quando si misura con l'acqua, al contrario delle esperienze dei grandi maestri, Kahn, Barragán e Scarpa, risulta, in alcuni casi, essere del tutto svuotata e la presenza dell'elemento liquido appare solo come un superficiale riferimento ad una dimensione aridamente estetica. Al contrario nell'opera di Carlo Scarpa ritroviamo la composizione delle parti attraverso lo studio di nuovi attacchi, infatti Scarpa, secondo Sergio Los: “ [...] interviene [...] nei punti di contatto, dove gli

179 Ibidem. La Spirito riporta, con sua traduzione, lo scritto del 2000 Manuel Gausa nella definizione del termine A-couplings, nel Metapolis Dictionary.

180 A. Isozaki L'ultimo sogno, in F. Dal Co G. Mazzariol, (a cura di), in Carlo Scarpa 1906 - 1978, op.cit., p.222.

elementi si associano/dissociano creando quel rapporto nuovo. Un dettaglio sbagliato corrompe o distrugge l'idea. [...] Scarpa dissocia le parti ne inventa gli attacchi ¹⁸¹ e coglie, attraverso la consapevolezza dei riferimenti all'architettura del passato, l'autonomia delle parti. " L'architettura del passato era dissociata nei suoi elementi fondamentali: colonna, capitello, trabeazione, basamento, finestre, ecc. tali elementi costituivano unità organizzate, a volte più dell'intero edificio che di esse risultava composto. Per mezzo di questi elementi, che tra l'altro formavano la base dell'insegnamento dell'architettura, si componevano tipi diversi di edifici oppure strade o anche la stessa città. Nell'architettura moderna, che proviene dalle figure geometriche dell'illuminismo, avviene il contrario, l'intero conta più delle parti. [...] [Nel caso del Muro, per esempio], "la distruzione della scatola" si traduce nella conversione dei muri in piano astratti, per Scarpa invece i muri restano sempre materici, con tutta la ricchezza testuale e cromatica delle loro superfici ¹⁸². La presenza dell'acqua, non è da leggere, nell'architettura di Scarpa, come una opera di completamento dell'architettura o peggio

Fig.2.74

Carlo Scarpa, Fondazione Querini Stampalia, Sistemazione del piano terra e del cortile, dettaglio fontana, Venezia, (Italia), (1961 - 1963).

181 S. Los Progettare per Carlo Scarpa, in M. Manzelle (a cura di) Carlo Scarpa L'opera e la sua conservazione Giornata di studio alla Fondazione Querini Stampalia VI.2003. Archivio del Moderno, Accademia di architettura, Mendrisio, 2004, p. 80.

182 Ibidem.



ancora di sterile abbellimento fiabesco superficiale, ma essendo l'acqua una *unità organizzata*, per usare le parole di Los, avente una sua dignità autonoma, entra nella composizione come componente. Scarpa attraverso l'acqua agisce nella relazione tra le componenti materiche, ne troviamo esempio nella fondazione Querini Stampalia (1961 - 63) dove gli elementi quali la pietra e il cemento armato e l'acqua, sapientemente misurati, attraverso il dettaglio, producono dei nuovi *frammenti stilistici*, che diventano rappresentativi della sua architettura. L'acqua diventa componente fondamentale anche nella simbologia del *padiglione della meditazione* all'interno della Tomba Brion, la cui mancanza ne minerebbe idealmente la portata. Infatti, come rilevano Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol: " Nella vasca che circonda il *padiglione della meditazione*, è disposto un primo elemento simbolico, che ribadisce l'importanza dell'acqua nell'allegoria dell'intera opera. Si tratta di una pietra composta, a forma di croce, che pare posata sul pelo dell'acqua ¹⁸³.

183 F. Dal Co G. Mazzariol, (a cura di), in Carlo Scarpa 1906 - 1978, op. cit., p.68.

2.2_2.1 Il contrasto esplicitato dall'acqua

Questa serie di coppie dialettiche, che esplicitano il *contrasto*, sono individuate ed ibridate nel corso delle esperienze di progetto e si proiettano attraverso le *tre modalità* di composizione del progetto architettonico. Purini individua, la prima nella *traslazione*, la seconda nella *rotazione* e l'ultima nella *compenetrazione*¹⁸⁴.

Traslazione

Il concetto di *traslazione* viene spiegato come quel meccanismo di *dissociazione* tra un elemento costruttivo, costituito dalla sua massa materica, e la sua restituzione *concettuale*. In passato questa separazione tra due entità, da un lato materica, dall'altro lessicale, non avveniva, poiché l'architettura riassumeva su di sé tutta la carica, sia fisica che ideale e le componenti che ne caratterizzavano lo stile, rispondevano anche ad una capacità tettonica. Secondo Purini, l'architettura, in similitudine con le scoperte della fisica atomica, non aveva una distinzione che andasse a discriminare un pensiero concettuale legato all'essenza analitica, che si rifacesse ad un concetto archetipo, come modello ideale, per esempio *un muro, inteso nella sua fisicità materica e la sua immagine concettuale*, ma la sua esternazione avveniva solo tramite la sua massa completa, costituita anche dalle sue tendenze, di quel momento storico. " *Tale separazione ha creato tutta l'energia compositiva dell'architettura del Novecento, [...] di comporre - o decomporre se si vuole - sequenze complesse di spazi animati da una lucida intenzionalità analitica, accesa di poesia*"¹⁸⁵

Quello di Purini, appare essere un concetto basato sul piano metaforico che attiene ad una visione di un'architettura come fondamento di una concettualità archetipa che si dipana nel corso del tempo e che vede l'architettura, prima moderna e poi contemporanea, in continuità con tali modelli ancestrali, basati sulla purezza, sull'essenza dell'architettura, cioè, *animati da una intenzionalità analitica*, ripulita da un linguaggio formale e dai riferimenti stilistici.

Il significato del concetto di traslazione affonda nel movimento artistico De Stijl da cui vengono assorbite le tecniche di dissociazione dei piani, uno dei suoi caratteri rappresentativi.

184 F. Purini *Comporre l'architettura*, op. cit., p. 44.

185 Ibidem.

Nell'architettura di Carlo Scarpa, la modalità di dissociazione dei piani, tipica del De Stijl, si traduce in scelte progettuali mirate con l'invenzione di giunti e cerniere di scorrimento¹⁸⁶. Secondo questa lettura, il progetto in presenza di acqua, nelle sue varie fasi di approccio stilistico nel corso della storia, acquista una visione non inquadrata esclusivamente secondo un'ottica aggrappata ad una concezione *manichea* che si riassumeva molto spesso in una rappresentazione univocamente estetica, che in alcuni casi si risolveva in una collocazione centrale dell'acqua che ne esprimeva la sua solitudine: pensiamo alle numerose e pregevoli fonti che costellano gli impianti urbani delle città storiche o altre volte in una complessità di impianto, mostrata dalla Villa Adriana, dalla Villa La Bagnaia presso Viterbo¹⁸⁷ o L'Alhambra di Granada, in Andalusia.

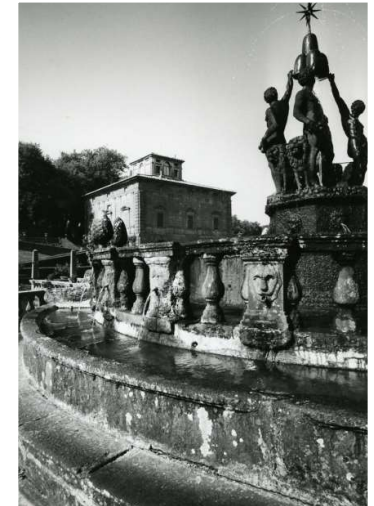


Fig.2. 75
Villa Lante della Rovere, La Bagnaia, fontana, Viterbo, (Italia).
(fonte: Di Paolo Monti

Al contrario un'attenzione più profonda, basata sulla consapevolezza di un'intenzionalità in cui l'acqua costituisce un elemento generatore del progetto, conferisce forma e sostanza, ed incide sul processo compositivo diventandone parte essenziale, colmando quello spazio ideale che, in questa visione traslativa di sdoppiamento tra la natura analitica dell'elemento materico ed il suo linguaggio, ha generato quelle sequenze di spazi complessi di cui parla Purini. Nel significato profondo del termine "traslato", emerge il parallelismo che George Hersey usa nel libro "*Il significato nascosto dell'architettura classica*": in una costante ricerca di un'affinità tra una tradizione antropologica della cultura greca che segnava i comportamenti rituali sacrali, e la sua trasposizione materica nell'architettura, spiega il significato recondito della parola "traslato". Non a caso il primo capitolo è intitolato "ornamento traslato", e spiega che nei campi di battaglia l'allestimento dei trofei doveva servire a placare la punizione divina contro i vincitori da parte degli dei, cosicché "le loro morti erano così trasformate, traslate, da assassinii a sacrifici"¹⁸⁸.

186 S. Los *Progettare per Carlo Scarpa*, in M. Manzelle (a cura di) Carlo Scarpa L'opera e la sua conservazione Giornata di studio alla Fondazione Querini Stampalia VI.2003. op. cit., p. 81.

187 M. Mosser G. Teyssot *L'architettura dei giardini d'occidente dal Rinascimento al Novecento*. Electa, 1990. p. 87

188 G. Hersey *Il significato nascosto dell'architettura classica, speculazione sull'ornamento architettonico da Vitruvio a Venturi*. Bruno Mondadori, Milano, 2001, p. 10.

Rotazione/Stratificazione

Rotazione come, " temporalità della stratificazione"¹⁸⁹. La definizione, che troviamo sul significato di Rotazione è:

*" In senso proprio, un intero giro compiuto dal corpo o intorno ad un asse. In senso figurato, avvicendamento, uso o impiego alternato di persone, oggetti, elementi diversi, attuato secondo un determinato criterio in modo che si compia una serie di cicli chiusi "*¹⁹⁰.

Il primo significato è diretto, basato sull'effetto dinamico sul corpo. " La rotazione apre il volume a soluzioni impreviste, crea l'eccezionalità nella serie, ma si iscrive sempre in un programma astratto di maggiore articolazione "¹⁹¹, [...] " si può fare uso della rotazione quando serve riferire i volumi a giaciture diverse, [...]. La complicazione formale che si genera, potrà portare a possibilità di configurazione dello spazio "¹⁹²[...]. L'architettura diventa oggetto sottoposto ad una forza e ha l'effetto di agire su una porzione, su una parte, pensiamo alla rotazione di un setto, rispetto alla giacitura dell'intorno che decreta una singolarità. Il secondo significato appare più recondito, che attiene alla storia, alla memoria, ed è secondo questo che il tempo costituisce l'altro elemento fondamentale, che ne accompagna nel caso dell'architettura la sua *matericità*. In altre parole l'architettura, attraverso l'acqua diventa il portato di un avvicendamento di parti che riemergono.

In composizione, ogni strato costituisce una esperienza storica del progetto, la sua stratificazione implica una rotazione spazio-temporale, come le pagine di un libro che si posano sulle precedenti. Un significato puramente ideale, più che geometrico che lo cogliamo sul un piano orizzontale. Questo produrre forme compositive attraverso l'acqua ed il tempo, agisce per colmata andando a stratificare il sedime delle vicende architettoniche della storia. Al contrario, se osserviamo sul piano geometrico verticale, la forza dell'acqua agisce sull'architettura provocando un cambiamento, in alcuni casi anche violento. Essa si apre un varco, si confronta con l'elemento materico, provocandone

189 F. Purini Comporre l'architettura, op. cit. , p. 44.

190 Rotazione, voce in Dizionario Enciclopedico online Treccani. <http://www.treccani.it/enciclopedia/rotazione>. 22.05.2019.

191 M. Clemente Comporre e scomporre l'architettura dall'analisi grafica al disegno di progetto. Op. Cit.,p. 84.

192 Ivi. p.p. 84 -85.

al sua modifica, la sua rotazione fisica. Questa dinamicità del confronto tra l'elemento liquido che risponde alla forza di gravità, si confronta con la staticità dell'elemento materico, producendo una nuova *semantizzazione* del costruito architettonico. Tale meccanismo di filiazione tra la rotazione che si traduce in stratificazione si esplica attraverso una accumulazione nel tempo, in cui l'acqua contribuisce ad assolvere e ad incrementare, *stratificando* e producendo nuova architettura. Peter Zumthor, scrive: " Ogni nuova costruzione comporta un intervento di una determinata situazione storica. La qualità dell'intervento dipende dalla capacità di dotare il nuovo di proprietà in grado di instaurare un significativo rapporto di tensione con il preesistente. Giacché per trovare un suo posto, il nuovo dovrà anzitutto stimolarci a guardare l'esistente in modo inedito "¹⁹³.

Compenetrazione

*"La compenetrazione volumetrica, [è] un'azione compositiva che si pone come l'esito di una compresenza spazio-temporale di realtà architettoniche idealmente distanti, ricongiunte come per effetto di una reciproca attrazione "*¹⁹⁴.

Se pensiamo alla *compenetrazione* come tecnica compositiva, essa appare essere una costante nel panorama storico architettonico i cui esempi li troviamo nelle sue varie fasi. Una prassi che componeva l'architettura, in forma evolutiva a partire da preesistenze che venivano ad adattarsi in maniera flessibile alle variazioni, un innesto che dava continuità e complessità. Di tale gestualità compositiva, ne troviamo esempi diversi, tra i quali: *L' Hospital de la Caridad de Sevilla*, inserito nell'antico arsenale, del XIII secolo. Come scrive Carlos Martí Arís nel libro *La cèntina e l'arco*: " La potente struttura di navate longitudinali, propria dell'arsenale, è la base geometrica sulla quale sono disposti i locali del nuovo ospedale. [...] Così, nella serie uniforme delle navate giustapposte dell'arsenale, irrompe



Fig.2. 76
Hospital de la Caridad de Sevilla, patio con fontana, Siviglia, (Spagna).

193 P. Zumthor Pensare architettura, Electa, Milano, 2003, p.14.

194 F. Purini Comporre l'architettura, op. cit. , p. 44.

un'organizzazione più complessa che provoca l'alleggerimento interno dell'edificio e vi incorpora un elemento primordiale dell'architettura sivigliana: il patio ¹⁹⁵. I suoi patii, suddivisi idealmente da un passaggio in quota e ingentiliti dalle fonti centrali con vasca ottagonale in pietra, diventano gli unici elementi nella planimetria disallineati rispetto alla partitura definita dall'impianto originario dell'arsenale. Essi creano una



Fig.2.77
Grande Moschea di Cordoba, un dialogo tra stili. (Spagna), (VIII - XIII sec. d. C.).



Fig.2.78
In basso, Sistema di raccolta dell'acqua nel patio della grande moschea di Cordoba. (Spagna).

nuova centralità, che come un volume pieno compenetrano, collocandosi all'interno della preesistenza. Sempre in ambito Iberico un ulteriore esempio di compenetrazione lo troviamo nella grande moschea di Cordoba, dove sull'impianto grandioso, scandito dai corsi delle arcate, venne introdotta la massiva cattedrale cristiana. Se poniamo l'attenzione sull'acqua, considerata con una sua matericità, trattata come se fosse un elemento solido che compenetra l'architettura, essa va osservata sul piano del dettaglio, all'interno dei suoi patii. Infatti, in tale ambito così minuto, ma altamente rappresentativo, fondato sull'esercizio compositivo applicato sulle parti, declina una qualità del gesto dell'architetto, che porta con se tutta la carica compositiva, simile per principio ad altre realtà. Infatti l'acqua contenuta nella grande vasca nel Padiglione di Mies a Barcellona, acquista una consistenza di un volume che compenetra la massa del basamento, facendolo apparire come svuotata, dall'interno, e contenente acqua, con il piano di calpestio, intorno alla vasca che la circonda, che diventa un sottile spessore. Come non percepire la forza

della compenetrazione dell'acqua, che con un sottile filo, simile alla lama di un coltello taglia, in maniera perfetta, la piazza del Salk Institute di Louis Kahn, correndo come un fuso e proiettandosi nell'immensità dell'oceano? Kahn, raggiunse questa soluzione dopo lunghe svariate ed alternati soluzioni e con l'aiuto di Luis



Barragán, giunse a quest'ultima. Nell'edizione spagnola del libro *Louis I. Kahn: en el reino de la arquitectura*, Brownlee e De Long, scrivono:

" El aspecto algo artificioso de estas posibles configuraciones pesaba en la mente de Kahn hasta que en diciembre de 1965 visitó la casa y el jardín de Luis Barragán, en Ciudad de México. Quedó impresionado con el austero vocabulario de Barragán, con sus fuertes conexiones con el estilo autóctono, y le invitó a ir a La Jolla para que le aconsejara acerca del patio. Kahn contaba a menudo la famosa sugerencia que le hizo Barragán : En cuanto entró en el recinto se dirigió a las paredes de hormigón [calcestruzzo] y las tocó y expresó su agrado y luego, al observar todo el espacio mirar hacia el

Fig.2.79
Louis Kahn, Salk Institute for Biological Studies, piazza centrale, La Jolla, San Diego, California, (Stati Uniti), (1959 - 1965).

195 C. M. Arís La cèntina e l'arco, Christian Marinotti edizioni, Milano, 2007, p. 41.

Fig.2. 80

Luis Barragán, schizzo per il *Salk Institute for Biological Studies*, La Jolla, San Diego, California, (Stati Uniti), (1959 - 1965).



*mar, dijo: " Yo no pondría ni un árbol, ni una brizna de césped [filo d'erba] en este espacio. Esto debería ser una expanada de piedra, no un jardín ". Finalmente, Kahn proyectó la plaza con un canal central a través del cual el agua corría, bajo al eje del sol, hacia una cascada artificial que daba al mar "*¹⁹⁶.

Un ulteriore esempio dell'azione di compenetrazione dell'acqua la troviamo nel progetto per il nuovo ingresso allo IUAV di Venezia, di Carlo Scarpa, del 1966 ¹⁹⁷, con la predisposizione a terra delle sagome di marmo dei piedritti e architrave dell'ex convento che fluttuano sull'acqua della conca gradonata colma d'acqua posta all'interno come fondale, con l'effetto di acquisire una compattezza volumetrica che compenetra la terra diventandone "sostegno", (tramite un sapiente gioco di mimetismo). L'acqua incastonata come un cristallo trasparente e sfaccettato nella terra sembra quasi che sorregga il piedritto destro, guardando dall'interno verso l'ingresso. Una soluzione reiterata da Carlo Scarpa in diverse occasioni progettuali, come nella Tomba Brion, e precisamente nella vasca che circonda il padiglione della meditazione, dove una pietra composta a forma di croce, pare fluttuare sul pelo dell'acqua ¹⁹⁸ . Scrive lo studioso spagnolo

¹⁹⁶ D.B. Brownlee D.G. De Long. *Louis I. Kahn: en el reino de la arquitectura*, op. cit. p. 150. Titolo originario: D.B. Brownlee D.G. De Long *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture*. Universe Publishing, New York, 1997.

¹⁹⁷ F. Dal Co G. Mazzariol Carlo Scarpa (1906 - 1978) , op. cit. , p. 130 sezione 161.

¹⁹⁸ Ivi p. 68.

dell'università di Granada, Francisco J. del Corral del Campo, a proposito dell'ingresso allo luav :

*" Las jambas [stipiti, n.d.a.] de Istria, dando paso al profundidad escalonada diluirán su límite en agua [..]. La puerta de agua en el nuevo acceso al IUAV pone así de relieve los límites entre los diferentes materiales, piedra, aire y agua. Es muestra de como las formas que el agua porpone de modo natural en la laguna y en la ciudad son utilizadas por el maestro para generar un mundo personal. La disolución del límite, al tratarse de un umbral [soglia,n.d.a.], es utilizada como invitación o sugerencia al descubrimiento de un mundo que se encuentra en continuidad con el nuestro. La puerta de agua del IUAV será por tanto metáfora de la ciudad de Venecia "*¹⁹⁹. Aggiunge del Corral: *" El agua y la puerta como metáfora del inicio del camino hacia la transformación está presente en numerosos ejemplos usados por diversas culturas.*

Fig.2. 81

Carlo Scarpa, ingresso allo IUAV, composizione della vasca, Venezia, (Italia), (1966 - 1977).



¹⁹⁹ F. J. del Corral del Campo *Las Formas del agua la arquitectura de Carlo Scarpa*, op. cit. , <http://hdl.handle.net/10481/1841>. 30/05/2019. p. 180.

La puerta es generalmente sinónimo de entrada a una nueva vida, elemento que propone un viaje. El agua, junto a ella y la naturaleza que en este caso encierra, adquiere si cabe más importancia como líquido dador de vida en relación a la transformación del individuo. En el caso del luav, mediante el conocimiento²⁰⁰.

200 Ibidem.

2.3_ Qualità dello Spazio nell'architettura dell'Acqua

2.3_1. Definizione della Qualità Spaziale dell'architettura dell'acqua

“La forma è la delimitazione dello spazio”²⁰¹, “Uno degli obiettivi essenziali dell'architettura, [...] è quello di creare spazi per la vita dell'uomo”²⁰². Quest'affermazione generale, benché abbia un peso significativo, non considera il parametro della qualità dello spazio. Se osserviamo la gestualità dell'architetto che produce uno spazio, quando possiamo definirlo, di qualità e secondo quali parametri possiamo attribuirne un giudizio? In prima istanza, il giudizio sulla qualità dello spazio, può discendere da considerazioni di carattere basilare, che soddisfano delle funzioni primarie, legate al proteggersi, cioè in altre parole, parafrasando Alberto Campo Baeza, rifacendosi ad Heidegger, “L'Architettura riguarda spazi destinati ad essere abitati dall'uomo”²⁰³. Tale aforisma, potrebbe apparire tautologico eppure, nella sua apparente ovvietà, porta in seno un riferimento intrinseco all'essenzialità dell'abitare, legato alla dimensione esistenziale dell'uomo. Campo Baeza, lo afferma esplicitamente:

*“Gli spazi che propone l'Architettura sono per accogliere l'uomo, non per espellerlo”*²⁰⁴. La qualità spaziale, in prima istanza, si esprime proprio sulla capacità di “accogliere” l'uomo, di farlo sentire all'interno di un *ventre materno*. Se tali parametri, discendono dall'idea heideggeriana di un uomo che abita, trovano completezza nella parametrizzazione della qualità dell'abitare come esplicitazione della qualità spaziale. Occupandosi

201 M. Clemente Comporre e scomporre l'architettura dall'analisi grafica al disegno di progetto. Op. Cit., p. 105.

202 Ivi p. 103.

203 A. Campo Baeza L'Idea Costruita, Lettere Ventidue, Siracusa, 2012, p. 20. La frase è estrapolata dall'“Elogio dell'imperfezione (sul perfezionismo nell'Architettura)”. Rispetto e ammiro l'architettura di Forme e rifiniture perfette, perfezionista, di molti architetti, però: Credo con Heidegger che l'Architettura riguardi spazi tesi dalla luce, essere abitati dall'uomo.

Credo con Barragán che la creazione di spazi più limpidi e più liberi non sia il risultato di spazi duri, freddi e intoccabili. Sono spazi per essere vissuti (non Ghiacciaie).

Credo con Le Corbusier che la creazione di spazi per l'uomo necessiti, come l'uomo stesso, di un certo grado di imperfezione che sottolinei la forza dell'Architettura. [...]

Così hanno accolto l'uomo il Partenone, il Pantheon, Santa Sofia o Ronchamp. [...].

204 Ibidem.

l'architettura di *significati esistenziali tradotti in significati spaziali*, secondo Norberg-Schulz, lo spazio diventa, la concretizzazione dell'immagine del Luogo, nel modo come essa è interpretata da noi e tradotta nelle mani dell'uomo attraverso l'Arte dell'Architettura. Ecco perché l'Architettura diventa Arte del Luogo in quanto rende concreta l'immagine stessa di esso ²⁰⁵. "L'immagine del Mondo, *presentificazione* [interpretata] dall'Arte del Luogo, non raffigura una situazione esistente, ma semmai la interpreta, sarà attraverso l'interpretazione di alcuni significati insiti nel luogo che si tradurrà con una simbolizzazione del costruito edilizio, dando corpo allo spazio [...] ²⁰⁶. Il *luogo* a cui ci riferiamo è insito nella *memoria* che guida la gestualità dell'architetto e lo pone nella condizione di leggerne e interpretare il luogo declinandolo in spazio. Quando tale meccanismo di trasmutazione percettiva del luogo in spazio, avviene, si crea uno spazio in cui si ha una qualità. Sicuramente questa carica significativa di luogo è incrementata dal costruito edilizio che riesce a produrre tale qualità spaziale. Soddisfacendo quel terzo livello di significato compositivo, che Purini chiama *Piano Autonomo* dove *si liberano dei puri valori formali*, accompagnati e condivisi ai livelli di *Referenzialità diretta* e *Allegorico - simbolica*, si definisce una qualità spaziale. Tale qualità spaziale, tuttavia, non deve essere abbinata ad una *perfezione* dello spazio, poiché:

"In architettura non esiste la precisione nel senso che tale categoria assume in altre discipline. Quella architettonica è una precisione imprecisa, si potrebbe dire, allusiva e sfumata, dai contorni mutevoli e indeterminati. È la precisione vaga, e nello stesso tempo più esatta della precisione matematica, che è tipica dell'arte. È mutevole e indeterminata perché l'arte è tale in quanto polisensa, secondo una nota affermazione di Galvano Della Volpe, nonché capace di adeguare questo suo carattere molteplice secondo lo scorrere del tempo. L'arte - e l'architettura è un'arte - è in grado di produrre costantemente nuovi significati. Per questo essa non può restringersi negli orizzonti di una precisione scientifica, ma deve essere in grado di muoversi in campi variabili di significato, campi non perfettamente circoscritti ²⁰⁷.

Esaltante e significativo, da questo punto di vista, è l'elenco che Alberto Campo Baeza fa, per spiegare, senza sovrabbondanze discorsive, il suo significato della perfezione in architettura:

205 C. Giovanetti Dormire presso gli Eroi per una "psicogeografia" liturgica dei "novenari" sardi. Op. Cit., p. 45.

206 Ibidem.

207 F. Purini Comporre l'architettura, op. cit., p. 80.

"[...] al posto di architetture perfette o incontaminate, io preferisco: l'imperfetta Villa Savoye di Le Corbusier, la difettosa casa di Malnikov a Mosca, la sproporzionata Villa Malaparte di Libera, la logora casa Utzon a Palma di Maiorca, e scoprire in loro che la storia dell'Architettura è la Storia delle IDEE, delle IDEE COSTRUITE, più che delle forme perfette ²⁰⁸.

Tuttavia è bene precisarlo, Campo Baeza nel *Principia Architectonica*, sottolinea, che per materializzare l'IDEA è necessario conoscere i materiali e le tecniche costruttive capaci di permettere all'IDEA di rimanere in piedi, infatti l'IDEA non è qualcosa di vago ²⁰⁹.

Ma allora quando possiamo attribuire ad una architettura, in generale, ed ad una architettura d'acqua in particolare, una qualità spaziale? O meglio quel'è il metro del risultato dell'azione compositiva? In prima battuta, secondo Bilò una qualità spaziale si esprime attraverso dei *rapporti geometrici e dimensionali*, che non vogliono essere confusi con le geometrie e le dimensioni, ma si giocano su quella condizione, che lui individua, nel concetto di *fruibilità* (Bilò, 2012). Ma tale concetto, in via teorica, da solo non è sufficiente a dare un giusto peso alle parti che costituiscono quel complesso sistema di relazione tra gli elementi, ed in primis l'acqua, che vanno a costituire uno spazio avente una sua qualità. Infatti la considerazione dell'unità di valutazione della sola *fruibilità* restringe il campo ad una considerazione basata sull'interpretazione individuale soggettiva, che sostanzia la sua affermazione sul quadro percettivo, tra soggetto e architettura e non sul piano relazionale tra gli elementi composti attraverso il gesto compositivo, in cui la qualità spaziale ne è il suo prodotto.

Purini, afferma: *" Un'opera architettonica è riuscita quando le sue parti sono connesse in un modo che sembra l'unico possibile ²¹⁰. " Un modo nel quale le parti si rivelano non solo singolarmente essenziali, e cioè necessarie una per una e calibrate con esattezza nel loro insieme rispetto al loro ruolo nella composizione, ma anche capaci di qualcosa che può essere definito come una mutua attrazione, una capacità magnetica di tenere assieme tutte le componenti dell'edificio in un sistema formalmente coerente, anche se non*

208 A. Campo Baeza L'Idea Costruita, op. cit. p. 20.

209 A. Campo Baeza Principia architectonica, op. cit. p. 21. " Edgar Alla Poe, nel testo La filosofia della composizione, nel quale tenta di spiegare i meccanismi usati per gestire efficacemente la creazione poetica, ci descrive come ha composto IL Corvo, il più famoso dei suoi poemi : " nessuna parte di essa fu dovuta al caso o all'intuizione, [...] l'opera procedette, passo passo, al suo compimento con la precisione e la rigida conseguenza del problema matematico ".

210 F. Purini Comporre l'architettura, op. cit., p. 64.

*necessariamente unitario, almeno non in apparenza*²¹¹. Ampliando tale interpretazione, la valutazione della qualità spaziale si ricollega alla giustapposizione delle parti che collimano in una dimensione unitaria. Si tratta di un punto di vista, che scaturisce dal comporre, sotto forma di relazione tra le componenti. In questo sistema l'acqua diventa un elemento che concilia le varie parti, secondo una logica di attrazione che si esprime con una qualità spaziale. Per questo, parlare di qualità spaziale tra elementi del complesso, che vanno a definire l'impianto architettonico, significa riferire tale complessità in una perfetta simbiosi con il luogo, non solo sul piano di uno sterile inserimento, confacente in molti casi alle sole disposizioni normative, ma nel senso di far nascere il progetto dal luogo e nel luogo, come ampiamente dimostrato dalla casistica prodotta. Per questo motivo, il concetto di qualità spaziale, che si esprime con i mezzi del comporre, si manifesta non solo nei termini di *attrazione* tra i frammenti, soprattutto per l'acqua (la cui presenza, a differenza degli altri elementi vive solo ed esclusivamente attraverso l'azione compositiva, per essere necessariamente contenuta) ma anche in un ulteriore elemento, questa volta immateriale: *il tempo*. Il *tempo*, contribuisce a dilazionare quella *mutua attrazione* tra le parti. Infatti se osserviamo le architetture di Barragán sono considerate come architettura da "*patina*", secondo il concetto di *gusto della patina*, espresso da Rikken: " le forme costruite acquistano senso solo allorché il tempo si rende disponibile a completare la modellazione, quando su di esse il trascorrere e l'uso depositano la loro patina"²¹². Gonçalo Byrne, afferma: "[...] il tempo è uno dei materiali fondamentali dell'architettura, esprimendo valori contemporanei. Il progetto è un insieme coerente di scelte che si basano sullo stato dell'arte dei valori della condizione nella quale opera [cioè il luogo]"²¹³. Nel dare qualità spaziale, dunque, entrano in gioco sia fattori, intrinseci agli elementi che vanno a costruire l'architettura, tra questi l'acqua, ed aspetti estrinseci, rappresentati dalla relazione con il luogo e con il tempo. In questo senso, funziona questo parallelo:

" Una costruzione ben progettata è dunque un piccolo universo - molto spesso è proprio un *modello* dell'universo, una vera e propria rappresentazione cosmica - governato da

211 Ibidem.

212 A. Rikken Martínez Luis Barragán 1902 - 1988, Electa, Milano, 1996, p. 14.

213 G. Spirito In-between places Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi. Op. Cit. , p. 67. La Spirito, riporta una conferenza tenuta da Gonçalo Byrne all'Università Roma Tre, nell'ambito del master di Architettura-Storia-Progetto, il 3 ottobre 2013, dal titolo: " Dal Tempo della Storia al tempo del progetto ".

un principio di superiorità *economica* e caratterizzato da una dipendenza reciproca degli elementi che lo costituiscono. [...] Tale qualità - la mutua corrispondenza di parti chiamate a definire un'architettura nei suoi termini essenziali - è stata chiamata *organicità*²¹⁴ nel senso che, analogamente alla perfezione del corpo umano, quello architettonico veramente compiuto appare concluso in sé"²¹⁵.

In questo meccanismo di creazione di un modello che aspira alla riproduzione di un piccolo universo, si esprime il valore della qualità dello spazio, in architettura, ciò è possibile perché è la filiazione conseguente di una serie di elementi che si compongono tramite un ordine. Tale ordine, o regola, che porta ad una qualità spaziale, ed una bellezza, è un frutto, che secondo Louis I. Kahn "*sorge dalla selezione, dalle affinità, dalle congiunzioni, dall'amore*"²¹⁶. Egli pone in guardia, asserendo che il progettare seguendo esclusivamente un ordine, da solo non basta a produrre bellezza: "*Ordine non significa bellezza, il medesimo ordine ha creato il nano e Adone*"²¹⁷. Cioè il progetto per Kahn è *dare forma nell'ordine*²¹⁸. La Qualità Spaziale dell'Architettura dell'acqua è il prodotto di una intima azione compositiva che scaturisce dalla gestualità dell'architetto. Egli seleziona gli elementi, che combinati, compongono una qualità spaziale, c'è dunque un principio differente di approccio alle componenti che deriva dalla specificità della ricerca e dagli stimoli che queste componenti inducono. Da ciò deriva un risultato differente, perché diversa è la sensibilità del percettore.

Passiamo ad osservare le casistiche della qualità spaziale

214 F. Purini Comporre l'architettura, op. cit. , p.p. 64 - 65. Purini, avverte che: " A questa concezione, [*organicità*. n.d.a] che rinvia tramite la bellezza dell'organismo umano alla perfezione divina del suo creatore, si possono accostare alcune categorie vitruviane e quella albertiana di *concinnitas*. Rispetto a questa linea di pensiero occorre però riconoscere che nella modernità il paradigma della completezza assoluta è venuto meno. Composizioni come i collage, le accumulazioni casuali di forme, le variazioni stocastiche, le organizzazioni formali ispirate al mondo della macchina, le configurazioni non finite o improvvisamente interrotte, i montaggi quasi filmici di singoli frammenti e le intercettazioni di un flusso di immagini discontinue e anche incoerenti non consentono più di chiamare in causa il principio di organicità. Si è affermata l'idea che l'opera debba essere aperta, non solo nelle sue interpretazioni ma prima di tutto nella sua struttura costitutiva. In altre parole un edificio non deve presentare necessariamente un numero fisso, ma il suo contorno può vibrare nello spazio, quasi annullare qualsiasi confine stabile tra esterno e interno. Un manufatto è qualcosa che si prolunga nell'intorno vivendo del contesto e non tanto nel contesto, come avviene al cagnolino di Giacomo Balla, che fa del suo contorno un margine vivo e ondeggiante, un diagramma diretto del suo movimento".

215 Ibidem.

216 D.B. Brownlee D.G. De Long. *Louis I. Kahn: en el reino de la arquitectura*, op. cit. p. 66.

217 Ibidem.

218 Ivi. p. 65

dell'architettura dell'acqua nei grandi maestri, quali, Luis Barragán, Carlo Scarpa e Louis I. Kahn. Il prodotto della qualità sarà differente, poiché i presupposti di azione compositiva utilizzati saranno diversi. Infatti in Luis Barragán la qualità spaziale creata in presenza dell'acqua, si produce agendo sulla complessità dell'opera, sui piani geometrici (il muro), sul colore, in simbiosi con l'acqua, e vengono restituiti su di una dimensione prospettica amplificata, non sulla dimensione minuta espressa attraverso il dettaglio. In Scarpa la gestualità del progetto si svolge a partire dall'azione del ricomporre i frammenti, del gettare insieme le variabili di un ragionamento che come delle glosse ai margini costellano le sue tavole di progetto. Egli compone la sua qualità spaziale attraverso il dettaglio, e le componenti appaiono come delle singole architetture grandiose. Infine, Louis I. Kahn la cui produzione progettuale con la presenza dell'acqua, pur essendo intermittente rispetto alla costanza nelle produzioni degli altri, si basa su un primaria interpretazione del Luogo del progetto per comprendere se l'acqua possa essere parte delle dinamiche del progetto. L'acqua con la sua presenza è rintracciata come parte ed espressione dell'*ordine*, della natura e dell'essere di quel luogo.

2.3_2. Luis Barragán

*"El arte es recuerdo: recuerdo puesto en escena"*²¹⁹. Francesco Dal Co e Juan José Lahuerta, nell'introduzione al libro di Antonio Riggen Martínez: *Luis Barragán 1902 - 1988*, asseriscono : " in questa frase di Barragán andrebbe ricercata, per molti che se ne sono occupati, la cifra della sua opera"²²⁰.

*" Ricordo le fontane della mia infanzia: gli scoli dell'acqua superflua delle dighe, gli stagni scuri nel recesso di frutteti abbandonati, i puteali dei pozzi poco profondi nei patios dei conventi, le piccole sorgenti di campagna, specchi tremanti di antichi alberi giganti amanti dell'acqua e poi, naturalmente, i vecchi acquadotti - eterna memoria della Roma imperiale - che da orizzonti perduti conducono velocemente il loro tesoro liquido per liberarlo insieme ai nastri dell'arcobaleno di una cascata"*²²¹.

Con queste parole, Luis Barragán, si appresta a accogliere il *Pritzker Prize* a Washington nel 1980, tali parole si appaiano alla citazione precedente, riassumendo in poche righe ciò che è l'architettura del messicano. Affrontare il tema del prodotto della qualità spaziale, composta attraverso l'acqua, muove una forte apprensione per la capacità di suscitare un coacervo di significati ed implicazioni che spaziano dagli elementi basilari dell'architettura di Barragán: Muro, colore e acqua ed innestati con gli altrettanti elementi, carichi anch'essi di significato quali, il tempo e la memoria. Per loro stessa ammissione, gli studiosi Dal Co e Lahuerta, vedono nell'architettura di Barragán, un *labirinto*, in cui l'apparente solarità della sua architettura cela un qualcosa di recondito da interpretare, che non si manifesta in maniera palese, ma per essere colto nei suoi più nascosti messaggi deve essere compreso attraverso uno scavo nella memoria dell'autore, nella sua storia personale e nella sua proiezione nel luogo,

219 A. Riggen. Martínez Luis Barragán 1902 - 1988, op. cit., p. 7.

220 Ibidem.

221 K. Accossato Architetture d'acqua, in Archi: rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica, n.1/2002.

<http://www.e-periodica.ch/digbid/view?pid=arc-001:2002:0#7.15.05.2017>. L' Accossato riporta, traducendolo dalla lingua inglese, l'intervento - estrapolato dalla pubblicazione di René Burri Luis Barragán, Phaidon, Londra, 2000, p.73 - di Luis Barragán in occasione della consegna del Perimio Pritzker a Washington nel 1980.

con tutte le sue implicazioni culturali, storiche e sociali. Allora, tutti gli elementi basilari della sua architettura si collocano in maniera precisa e attenta, e ciò che potrebbe apparire recondito mimetizzato, si esprime e si palesa. Laura Bossi sulle colonne di *Domus*, a corredo in una importante guida sulle opere del maestro messicano, pubblicata in allegato alla rivista, nell'aprile del 1996, lo definisce come:

*"Artista solitario, refrattario a mode ed ideologie passeggere, Luis Barragán si oppone strenuamente all'appiattimento delle idee, al facile uso di stereotipi, diventando il simbolo dell'uomo che non è profeta in patria. [...] [Egli] reinterpreta la modernità come concetto critico aperto; la tradizione popolare messicana, la cultura precolombiana, legami ideali con l'architettura mediterranea, diventano il mondo mitico dove Barragán affonda le radici della sua opera, [...] senza indulgere al vernacolare, esprimendosi in spazi di dimensione fantastica dove i concetti poetici di bellezza, magia, serenità, silenzio guidano la mano dell'architetto. Il muro diventa simbolo di una ricchezza interiore al di là del minimalismo severo del suo aspetto, racchiudendo lo spazio dedicato alla meditazione e difendendo l'intimità dalla violenza della vita cosiddetta moderna. Allo stesso tempo, Barragán unisce l'artificialità del costruire ad un profondo rispetto per la natura, traendo ispirazione dalla topografia del luogo e dalla rigogliosa vegetazione tropicale; gli elementi naturali e mutevoli, acqua, cielo, verde, si uniscono in comunione con l'architettura e nel creare spazi al di fuori dei confini temporali, [che] ristabiliscono l'alleanza tra l'uomo e la terra [...]"*²²².

Barragán nasce a Guadalajara il 9 marzo del 1902 e negli anni della sua formazione il Messico subisce una serie di trasformazioni sociali e culturali: "La società e lo Stato, tra il 1910 e gli anni trenta, vengono rimodellati da un processo di modernizzazione per nulla lineare nel quale si intrecciano più evidentemente e più strettamente che in altre situazioni storiche tensioni e contrasti"²²³. In generale, il quadro sociale e culturale in cui il giovane Barragán cresce e si forma all'interno di una famiglia borghese e in una città di provincia come *Guadalajara* molto dinamica, sono alcuni dei codici originari su cui si costruirà la sua personalità di uomo e di architetto. Infatti a proposito di tale periodo storico, scrive Rikken: "Una caratteristica complementarietà tra i valori

222 L. Bossi, *Barragán e Mexico city, Domus*, 781, 1996.

223 A. Rikken Martínez *Luis Barragán 1902 - 1988*, op. cit., p. 8.

*dell'innovazione e quelli della tradizione è particolarmente evidente nella storia contemporanea messicana [di quel periodo]*²²⁴.

Il giovane studente di ingegneria, venendo a contatto con questa realtà sociale, si divide, da un lato verso una proiezione rivolta alla modernità, e dall'altro partecipa agli ambienti culturali legati alla difesa delle identità, condividendo quest'atteggiamento, in un quadro relativo ad un momento di intensa trasformazione. A partire dalle vicende legate alla sua città e alla sua regione (Jalisco), piene di significato per gli effetti prodotti, i passaggi successivi saranno i suoi viaggi in Europa: il primo, nella primavera del 1924, lo trattenne nel vecchio continente per un lungo periodo in cui ebbe modo di visitare la Spagna, dove rimarrà particolarmente stupito dal *Generalife* e dall'*Alhambra*, poi in Francia, Italia e Grecia, venendo a contatto con gli scritti di Fernand Bac²²⁵. Mentre nel secondo soggiorno europeo, nel 1931, ebbe modo di conoscere Le Corbusier e direttamente Bac²²⁶.

Quest'accento alla sua biografia, meriterebbe un maggiore approfondimento, per definire, se mai ce ne fosse bisogno, tutta una serie di filoni che intrecciati nelle vicende personali del maestro, portarono ad esprimere la sua architettura. Come già detto, l'opera del maestro si articola sulla base delle sue varie esperienze a partire da una serie di componenti costanti che possiamo definire quasi archetipe e declinate da Barragán nel corso della sua lunga carriera. Infatti, pare che l'architetto messicano attinga ad un deposito che si è composto attraverso la sua esperienza anche di bambino scorrazzante negli ubertosi giardini e rielaborato dalla sua memoria, per essere nel tempo trasformato in scelte progettuali. Pare scontato pertanto, che i primi costituenti primordiali siano: l'acqua, i muri, la luce,



Fig.2. 82
Kostantin Mel'nikov,
Exposition del 1925,
padiglione dell'URSS,
Parigi, (Francia),
(1925).

224 Ibidem.

225 A proposito del primo viaggio, scrive Rikken: "Allorché Barragán rievocò in diverse occasioni l'esperienza compiuta nel corso dell'anno trascorso a Parigi, privilegio sempre i due temi: i riferimenti all'*Exposition des Arts Décoratifs* inaugurata proprio nel 1925, [...] e la sottolineatura dell'importanza della scoperta compiuta dalla lettura degli scritti di un architetto dei giardini [...], quale Ferdinand Bac". Ivi, p. 23.

226 A proposito del suo secondo soggiorno in Europa, nel 1931: "[...] ancor più caratteristici furono gli incontri che segnarono i tre mesi successivi trascorsi in Europa, quelli con uno svizzero, Le Corbusier, e con un tedesco, Bac entrambi divenuti francesi. Sia l'uno che l'altro esercitarono un'influenza decisiva su Barragán: Bac divenne un ancoraggio fisso e irrinunciabile, mentre Le Corbusier fu il riferimento decisivo per le opere realizzate negli anni immediatamente seguenti a Città del Messico". Ivi, p. 51.

il colore, tutti elementi presenti nella sua esperienza di vita. Per questo motivo, i suoi viaggi, la conoscenza degli scritti di Bac, delle architetture dell' *Exposition* tenutasi a Parigi nel 1925 in cui ebbe modo di apprezzare le installazioni dell' *Esprit Nouveau* e quella dell' Urss di Kostantin Mel'nikov ²²⁷ (Fig.2. 82), la scoperta di un forte legame culturale con l'architettura del *mediterraneo*²²⁸ e le esperienze sul campo, da prima nella sua città natale ed in seguito a Città del Messico, diventano stimoli per esprimersi architettonicamente, innestandosi su quella "memoria" della tradizione, che comunque non scade nel passatismo.

La prima opera di Luis Barragán è la *Casa Robles León* del 1927-28 e successivo intervento nel 1936. In maniera comune all'architettura "tapatía" della città di Guadalajara, la casa è rivolta verso l'interno e disposta attorno al patio, esplicando come l'architetto - il cui intervento consiste in una rimodulazione ed ampliamento - affronti il progetto con un decalogo di riferimenti all'architettura tradizionale. Tuttavia, anche se il linguaggio che egli usa è chiaramente declinato con l'uso di elementi morfologici, quali finestre, cornici, colonne, elementi decorativi in legno e altri, introduce una soluzione: un blocco-servizi che permette una planimetria tutt'altro che tradizionale. " *Barragán propuso agregar un nuevo volumen en "L" que contiene al nucleo de servicios y la cochera* [...] ²²⁹ . Ma ciò che nell'economia del nostro ragionamento assume un importante peso è la presenza dell'acqua, rappresentata da una fonte circolare collocata al centro del patio, *una fuente circular de inspiración morisca* ²³⁰, un preciso riferimento alle esperienze del viaggio che si traducono, innestate con la cultura architettonica locale, in un tentativo di dare vita ad

227 Durante la visita all'*Exposition des Arts Décoratifs*, tenuta a Parigi nel 1925, Barragán ha modo di apprezzare l'esposizione, in particolare, quelli che: "[...] dovettero attirare maggiormente la sua attenzione furono quelli dell'Urss e dell' *Esprit Nouveau*. Il primo di questi, opera di Kostantin Mel'nikov, veniva accolto accompagnato dall'aspettativa suscitata dal desiderio di conoscere il volto che l'Unione Sovietica avrebbe offerto.[...] L'edificio costruttivista interpretava gli ideali del progresso. [...] il padiglione dell' *Esprit Nouveau* era una vetrina dei modi di vita ispirati al purismo: accanto a sedie *Thonet*, quadri puristi, ogni genere di *objects-type*, vi compariva il plastico della *Villa Contemporaine* [...]. La dimensione domestica della vita moderna era così interpretata sin nei dettagli"; Ivi, p. 23 - 24.

228 Scrive Rikken a proposito della riflessione sull'esperienza oltreoceano: "Le riflessioni compiute durante il viaggio lo indussero a constatare che l'ipotesi d'ordine adattata al suo contesto provinciale e al suo orizzonte estetico discendeva da un'ipotesi di rinnovamento fondata sulla valorizzazione della tradizione - [...] mescolata al moderno, [...] il tutto riassunto in una parola: " Mediterraneo". Questa parola rendeva possibili integrazioni virtuali, il dilatarsi delle frontiere e il ridursi delle distanze e degli orizzonti". Ivi, p. 31.

229 A.A.V.V. *Guía Barragán Barragan Foundation/Arquine + RM*, Zurich, 2002, p.28.

230 Idibem.

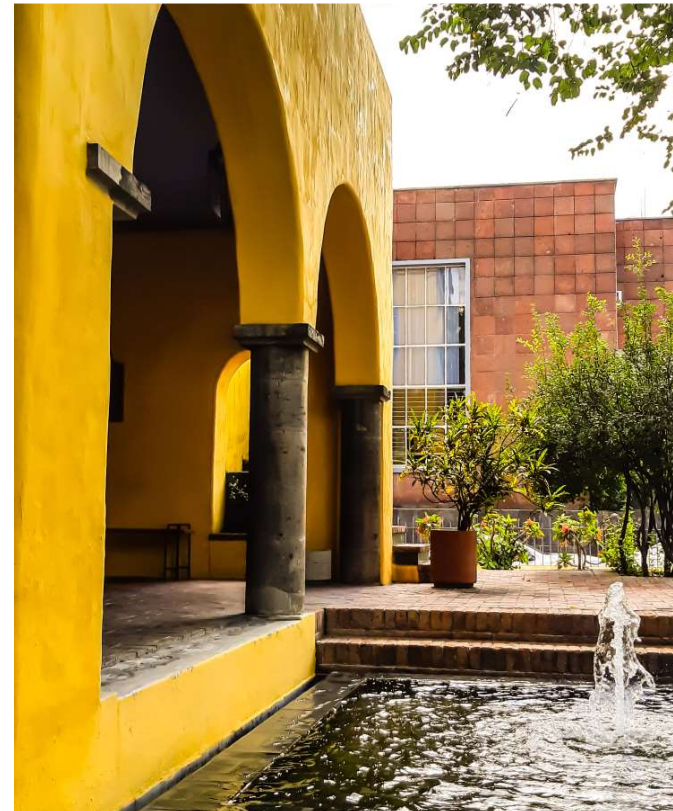


Fig.2. 83
Luis Barragán, Casa González Luna, vasca nel giardino, Città del Messico, (Messico), (1929).

un nuovo corso ²³¹, un primo approccio verso un'architettura che avrà maggiore fortuna per Barragán nella capitale, e che Kenneth Frampton chiamerà "*regionalismo critico*";²³² riferendosi alle sue opere più mature.

"Nell' opera di Barragán, il tema della casa d'abitazione ritorna costantemente ed è praticamente l'unico che egli affrontò nel corso del suo lavoro giovanile ²³³. Sono di questo periodo la

231 " En los detalles ornamentales es evidente la influencia de Fernand Bac, de quien Barragán habia visitado algunos obras en la costa mediterránea francesa durante su segundo viaje a Europa entre 1931 y 1932, apreciando en particular las imágenes recogidas en libro *Jardins enchantés*". Ivi, p. 30.

232 A. Rikken. Martínez Luis Barragán 1902 - 1988, op. cit., p. 37. In nota riporta il riferimento all'articolo di Kenneth Frampton *Luogo, Forma, Identità Culturale*, Domus, 73, 1986.

233 Ivi, p. 38. Questa dedizione di Barragán nel periodo giovanile si ebbe per via

Casa *González Luna* del 1929, dove ricorre all'uso del patio e la presenza dell'acqua, con una fontana zampillante, la quinta a sfondo del patio e della loggia. Un progetto in cui la presenza dell'acqua è ancora un costituente formale dell'architettura. Il tema della casa a *Guadalajara* sarà declinato in residenze singole ed accompagnate dal suo primo progetto urbanistico del *Parque della Revolution* del 1934, con la presenza di un piccolo specchio d'acqua circolare. Nel 1935 si trasferisce dalla sua città natale, alla quale comunque rimarrà legato solo da questioni di carattere familiare e dove ritornerà professionalmente solo nel 1952 per il progetto della *Villa Arriola*²³⁴ e altri. Nel periodo a cavallo tra gli anni trenta e i primissimi anni quaranta, ci saranno tutta una serie di progetti di residenze collettive, marcatamente moderne localizzati a Città del Messico²³⁵, che lasceranno il passo a diversi progetti di Giardini di sua proprietà, elaborati entro il primo quinquennio degli anni quaranta, preludio del più importante piano urbanistico: *Los Jardines de Pedregal* (1945-52)²³⁶, passaggio fondamentale per cogliere i caratteri salienti di una gestualità del maestro, ormai matura.



Fig.2. 84
Luis Barragán, *Casa Barragán*, interno del patio delle brocche, Città del Messico, (Messico), (1947 -1948).

Rimanendo sul tema dell'abitare, uno dei passaggi fondamentali e significativi per le implicazioni successive è stato il progetto della *Casa Barragán/Ortega* (1940-43), in Calle Francisco Ramírez 20-22, sua prima residenza,

dell'interesse speculativo da parte della committenza della città di *Guadalajara*, in un momento di sviluppo economico che toccò tale regione, a cavallo degli anni venti - trenta.²³⁴ Ivi, p. 51.
235 Tra il 1936 - 40 Edificios en Calle Río Missipi; Departamentos en Calle Río Elba 1939 - 40; Departamentos en Plaza Melchor Ocampo 1939 - 41; Edificios en Calle Sullivan 1939. Tratto da A.A.V.V. Guía Barragán Barragan , op. cit., p. 85 - 97.
236 Scrive Laura Bossi, in *Domus*, 781, nella guida Barragan e Mexico city alla scheda n. 9, dedicata al Parco residenziale del *Pedregal De San Angel*: "Nella parte sud di Città del Messico esiste una zona chiamata il *Pedregal* per le formazioni laviche che si estendono in forma di lunghe dita per tutto il territorio. Nel 1940, Barragán si associa con José Alberto Bustamante, per l'acquisto del terreno; decidono di creare un parco residenziale nel verde, [...] Barragán segue la conformazione stessa della lava per il tracciato delle strade. Per convincere eventuali clienti all'acquisto, disegna, tre giardini in una zona chiamata "il *cabrio de pedregal*". Racchiude con alti muri di lava il verde, disegna sentieri e scalinate intagliate nella roccia; arricchisce la vegetazione con alcuni tipi di piante speciali che provengono dal suo stesso giardino. [...] Alla domanda se considerava la lava sinonimo di morte, Barragán rispose che al contrario la interpretava come simbolo di vita, dell'energia che si sprigiona all'interno della terra".

poi venduta per intraprendere con il ricavato l'iniziativa dell'urbanizzazione del *Pedregal*, in cui nel giardino si evolvono gli insegnamenti di Ferdinand Bac.

" Con esta realización, Barragán inició una evolución en la formas compositivas [...]. Se trata, en efecto, de un constante work in progress que, partiendo da elementos preexistentes, los integra en la composición de conjunto, dándole carácter e iniciando una original cadena de referencias espaciales y visuales"²³⁷.

Nella seconda residenza, *Casa Barragán* (1947 - 48), in Calle Francisco Ramírez 14: " L'esterno ribadisce i principi

237 A.A.V.V. Guía Barragán Barragan . op. cit.. p. 99.

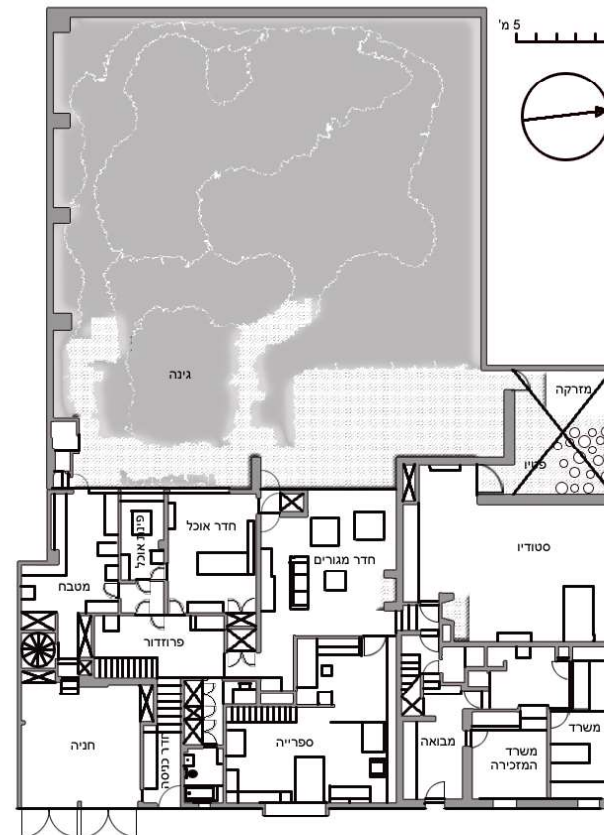


Fig.2. 85
Luis Barragán, *Casa Barragán*, Particolare della fonte nel patio delle brocche, Città del Messico, (Messico), (1947 -1948).

Fig.2. 86
Luis Barragán, *Casa Barragán*, Pianta Piano Terra, Città del Messico, (Messico), (1947 -1948).

progettuali di Barragán; poche aperture, un aspetto monastico, il muro come difesa dalla luce e dal rumore ²³⁸. Nel corso degli anni Barragán introdusse alcune modifiche all'abitazione, mentre lasciò volontariamente il giardino, che crebbe liberamente consentendo alla natura di fare il suo corso ²³⁹.

“L'interno della casa era animato dalla tensione che produce la forza capace di stringere in unità la vita, la vita reale, e la forma; era un ordinamento spaziale modellato dal rapporto che Barragán aveva instaurato con il suo mondo, l'espressione della sua struttura”²⁴⁰.

Questo suo rapportarsi all'esistenza è caratterizzato da una visione quasi monastica, in cui anche la sua casa diventa una condizione espiativa della vita stessa. Egli vuole esprimere il progetto come un meccanismo che è innanzitutto di restituzione della memoria, non di un mondo basato su una esperienza onirica, ma al contrario basata sul ricordo. “ Il mondo delle sue immagini era il frutto di uno stato di veglia e nasceva da situazioni reali e da oggetti comuni, e le sue concezioni si fondavano su immagini interiori filtrate dalla fantasia, dalla realtà e dalla memoria ²⁴¹. Per tradurre questo *mondo delle immagini* in realtà fattuale, utilizza il muro, che isola lo spazio, diventando il contenitore della memoria. “[...] i muri creano silenzio, egli afferma, poiché isolano lo spazio che accoglie i ricordi e predispongono i luoghi dell'attesa”²⁴².

Come affermano Dal Co e Lahuerta, nello spiegare il significato nel maestro: “L'attesa è componente fondamentale della sua arte. Attendere significa indifferenza allo scorrere della temporalità”²⁴³.

238 Scrive Laura Bossi, in Domus, 781, op. cit., alla scheda n. 10, relativo alla Casa Barragán: “Lo stesso Barragán dice che il vetro dà una sensazione di esposizione ai fenomeni meteorologici, non permette di dosare adeguatamente la luce e che l'uomo inconsciamente si ritrae dalle superfici vetrate. Gli ambienti interni variano in altezza, esprimendo così diverse qualità spaziale. Un corridoio conduce dall'ingresso alle scale illuminate dall'alto; qui, improvvisamente, si avverte il variare dello spazio che, illuminandosi, si amplia verso l'alto. Lo studio e il soggiorno a doppia altezza si caratterizzano per le travi in legno che corrono in vista sul soffitto; costituiscono un ambiente unico, suddiviso mediante tramezzi fissi e mobili, che si affaccia sul giardino attraverso una grande finestra con un serramento a croce. [...] Sul tetto, Barragán disegna un patio chiuso da alti muri; un'atmosfera metafisica domina lo spazio”.

239 A. Rikken. Martínez Luis Barragán 1902 - 1988, op. cit., p. 106.

240 Ibidem. Ancora: “La casa era un fascio di passioni, un enigma in cui si rifletteva la soggettività, e ogni spazio era un amalgama di timori e di gioie, di conquiste e di perdite, di peccati e di pentimenti, un labirinto all'interno del quale colui che l'aveva creato si inebriava tra soluzioni e inganni”.

241 Ivi, p. 104.

242 Ivi, p. 11.

243 Ivi, p. 12. Proseguono: “Le funzioni dell'abitazione vengono distribuite secondo una

Nel progetto della Casa *Edoardo Prieto Lopez* del 1950, Barragán assume quei connotati maturi che ritroveremo declinati nelle sue successive opere sia in campo strettamente abitativo, che in altri.

Scrive la Bossi sulle colonne di Domus, nel 1996: “ *La casa Prieto Lopez [è] la prima opera matura di Barragán; chiusa da alti muri di lava verso l'esterno diventa rifugio e difesa della privacy. Il muro, elemento primario della sua opera, è lo strumento attraverso il quale Barragán istituisce legami simbolici con l'architettura mediterranea, ponte tra vecchio e nuovo mondo. Pure geometrie di volumi permettono giochi di ombre che si muovono sulle pareti intonacate (per la prima volta) con colori caldi tradizionali. Barragán supera la*



Fig.2. 87
Luis Barragán, Casa Prieto Lopez, con il suo famoso ingresso, muri e colori in evidenza, Città del Messico, (Messico), (1950).

freddezza dei primi edifici e crea invece paesaggi incantati e metafisici [...]”²⁴⁴.

Per Ferdinand Bac, a cui Barragán sarà intellettualmente legato durante la sua lunga vita professionale, *Minguella*, rappresenterà la personificazione della bellezza, nello scritto *le Jardins Enchantés*

concezione rituale della vita domestica: gli spazi aperti vengono sistemati per integrare la natura all'organizzazione della casa, mentre gli ambienti sono collegati secondo gerarchie che culminano con i vani dedicati alle attività spirituali dello studio e della preghiera”.

244 L. Bossi, in Domus, 781, op. cit., alla scheda n. 8.

²⁴⁵. Nei progetti di Barragán, si trova la presenza di uno spirito ideale che diventa femminile nel giardino e che mutua dagli scritti di Ferdinand Bac:

*"[...] è immagine che desta desiderio e passione; nella casa, come essenza maschile modello prodotto dall'intelletto, offre sicurezza e ordine. [...] L'esperienza della bellezza diviene per Barragán esperienza del limite che separa finito da infinito, realtà e possibilità; e questa coincidenza segnò la sua opera e la sua vita"*²⁴⁶.

In altre parole questa dimensione di *dialogo con la bellezza*, viene mediata dall'uso della vista attraverso le vetrate che diventano, non solo un evidente mezzo funzionale per la separazione della

luce, ma anche strumento per la separazione di due mondi, uno nelle mani della natura, con le sue leggi e dove domina la dimensione dell'ignoto, l'altra, quella dell'abitazione al contrario una dimensione dell'ordine del razionale. Secondo Ríggén Martínez, il vetro e la vetrata, rappresentano un limite, dandone forma, al confronto tra questi *due mondi*, ma racchiudono simbolicamente lo stesso significato dell'acqua come limite. Questo concetto della separazione lo ritroviamo affermato anche nella *Casa Gálvez*, (1955) dove alla vista sul giardino sostituisce la vista su un muro colorato che riflette la sua ombra sull'acqua, riuscendo tuttavia a dare corpo ad una magica composizione.

Ríggén, per spiegare tale concetto, prende in considerazione il progetto della *Fontana degli Amanti* (1963 - 64), nel complesso residenziale di *Los Clubes*: *"La fontana alludeva agli amanti ai quali l'unione concede per un attimo di conoscere la bellezza*

*perfetta e il mistero che genera la vita, è simbolo del mistero"*²⁴⁷. Barragán, colloca di fronte alla fontana, sul bordo dello specchio d'acqua, due abbeveratoi in verticale, scolpiti su legno²⁴⁸, proprio ad esplicitare plasticamente questa relazione tra due dimensioni, o meglio tra questi due limiti, uno femminile rappresentato dallo specchio d'acqua e l'altro maschile con il canale da cui sgorga l'acqua. Tale limite se prima era separato dal vetro, dal cristallo, che divideva idealmente le due concezioni, interno/esterno,

razionale/irrazionale, ora: *"[...] la profondità reale del limite è qui variata: se il cristallo [vetro, n.d.a] era un piano impenetrabile, la superficie dell'acqua corrisponde a un volume che è possibile violare e attraversare."*²⁴⁹.



Fig. 2.88
Luis Barragán, *Casa Gálvez*, Colonia Chimalistac, Città del Messico, (Messico), (1955).



La violazione di questo limite, aveva l'effetto di produrre una dilatazione degli spazi, infatti: *"Il fatto che ora il limite acquistasse lo spessore dello specchio d'acqua della fontana era anche in relazione con la presenza dei cavalli di cui erano proprietari i frequentatori di Los Clubes. Il cavallo era l'animale favorito da Barragán e ai cavalli egli affidò il compito di violare fisicamente lo spessore di quel limite liquido"*²⁵⁰.

Fig. 2.89
Luis Barragán, *Fontana degli Amanti*, Los Clubes, San Mateo Tecoloapan, Città del Messico, (Messico), (1963 - 1964).

²⁴⁵ A. Cacciola Luis Barragan Lo spazio d'acqua, <https://architetturaamica.wordpress.com/2013/06/23/louis-barragan-lo-spazio-dacqua-06/06/2002.16/06/2019>.

²⁴⁶ A. Ríggén. Martínez Luis Barragán 1902 - 1988, op. cit., p. 108.

²⁴⁷ Ivi, p. 112.

²⁴⁸ A.A.V.V. Guía Barragán Barragan, op. cit., p. 162.

²⁴⁹ Ibidem.

²⁵⁰ Ivi, p.120.

2. 3_ 2. 1 Dall' Arboledas, allo Los Clubes, per arrivare alla Cuadra de San Cristóbal

Tra la fine degli anni cinquanta e la fine degli anni 60, Barragán lavorò a tre opere molto complesse, comprendenti al loro interno tutta una serie di progetti che decretarono l'ascesa del maestro e la sua completa maturità, lasciata ormai l'esperienza del *Jardin del Pedregal*, che si dimostrò una notevole palestra professionale e lo portò all'attenzione della comunità architettonica internazionale. Tuttavia tale progetto, che ormai gli era sfuggito di mano, la cui realizzazione non era più rispettosa delle sue disposizioni, lo portò a disilludersi e a porlo nelle condizioni di allontanarsi dall'iniziativa ²⁵¹.



Fig.2. 90
Luis Barragán, *Fuente del Bebedero*, Las Arboledas, Città del Messico, (Messico), (1959 - 1962).

Nel 1958, lo vediamo impegnato nella progettazione di *Las Arboledas* (1958-61).

Con questa strenua ricerca dell'essenza dell'uomo lontano dalle dinamiche della società contemporanea, Barragán tenta di riapprocciare un rapporto diretto tra uomo e natura, da una posizione privilegiata, infatti assieme ad altri investitori si lancia nella iniziativa immobiliare di *Las Arboledas*, un compendio agricolo fuori dalla Città del Messico. Diversamente dall'esperienza del *Pedregal*, e memore di questa fece scelte meno ingenuie e più stringenti, come l'obbligo della costruzione di ville unifamiliari e la condivisione tra gli abitanti della passione per i cavalli. Tale aspetto non risulta secondario, infatti tutte le opere - tralasciando l'impianto urbanistico anch'esso progettato tenendo conto dell'equitazione - in particolare le

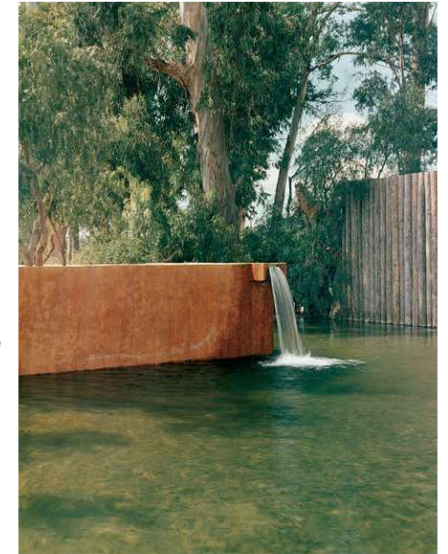
vasche gli specchi d'acqua le fontane furono pensate per essere rivolte ai cavalli, prima che agli abitanti. Questo carattere, che

²⁵¹ Ivi, p. 125.

potrebbe apparire paradossale, di fatto definisce una scelta di distacco dalle vicende umane.

"Le fontane e l'abbeveratoio vennero progettate per i cavalli e nella piazza del campanile è ai cavalli e non ai cavalieri che erano riservati l'accesso e l'immersione nello specchio d'acqua" ²⁵².

L'acqua, attraverso l'uso, diventa uno strumento di disciplina della stessa urbanizzazione e la sua collocazione diventa funzionale a garantirne l'impianto, per soddisfare le esigenze dei quadrupedi. Dal punto di vista architettonico, la disposizione urbana da parte di Barragán è stabilita attraverso una serie di connotati, non solo disciplinari che ne definiscono la fruizione attraverso la presenza del muro (*el muro Rojo* e *el muro amarillo*) ma anche determinanti plasticamente lo schema primigenio di tutto l'impianto: *"el muro estaba destinado, por sus dimensiones y características formales, a constituir una de las referencias visuales del fraccionamiento"* ²⁵³. Dunque tre elementi fondamentali nell'architettura del maestro di Guadalajara: Il muro, il colore, l'acqua, una rappresentazione completa della sua essenza che contribuisce a definire l'approccio definito della sua arte.



La *Fuente del Bebedero* (1959-62), pensata come abbeveratoio per i cavalli, si trasforma nei fatti in un importante anello di congiunzione ideale tra le esperienze andaluse, ammirate dal Barragán nell'*Alhambra* e nel *Generalife*, ed il concetto di muro il cui lessico è di chiara ispirazione neoplasticista. L'acqua diventa il tramite di questo riuscito legame, introducendosi come elemento materico e assumendo i connotati di un piano perfettamente orizzontale di colore scuro che si differenzia rispetto agli altri piani rappresentati dai muri, bianco e azzurro sullo sfondo:

"Una serie de muros de mampostería [muratura, n.d.a.] determina uno espacio ecerrado, bien proporcionado respecto a la notable altura de los eucaliptos que bordean la avenida, donde, para concluir la larga perspectiva, se erige

²⁵² A. Rígggen. Martínez Luis Barragán 1902 - 1988, op. cit., p. 224.

²⁵³ A.A.V.V. Guía Barragán Barragan, op. cit., p. 156.

Fig.2. 91
Luis Barragán, *Fuente del Campanario*, Las Arboledas, Città del Messico, (Messico), (1959 - 1962).

Pagina successiva
Fig.2. 92
Luis Barragán, *Cuadra San Cristóbal Los Clubes*, San Mateo Tecoloapan, Città del Messico, (Messico), (1966 -1968).





Fig.2. 93
Luis Barragán, *Cuadra San Cristóbal, Los Clubes*, San Mateo Tecoloapan, Città del Messico, (Messico), (1966 -1968).

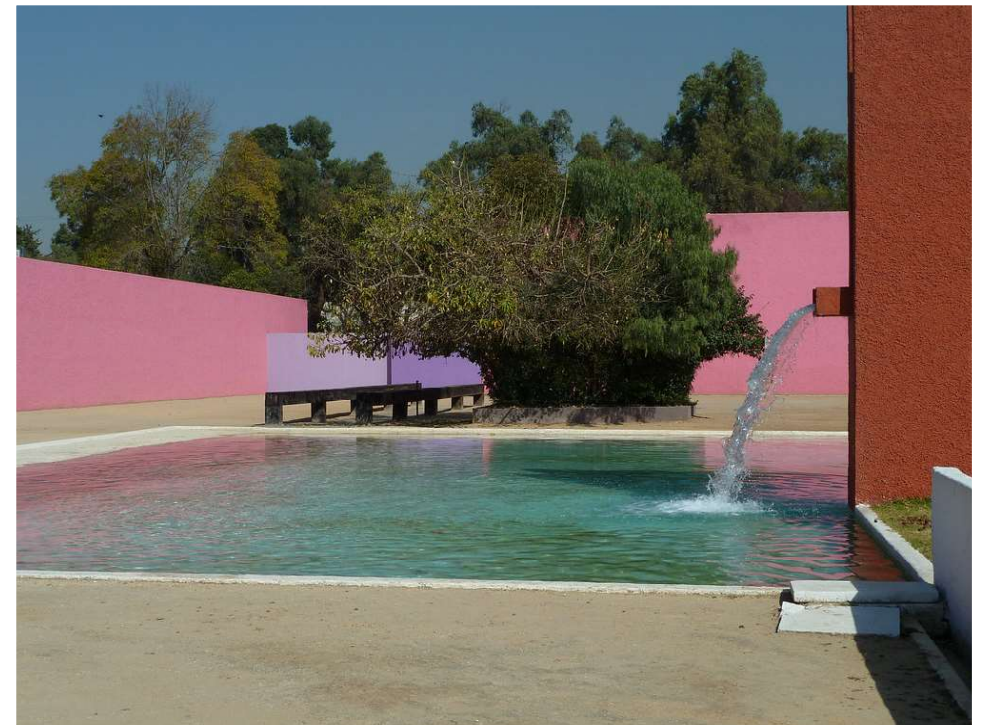
*un muro blanco suelto, de 15 metros de alto y 10 de ancho. El muro vertical se yuxtapone a un largo abrevadero realizado en cemento negro, sin tocarlo, pero adosado arista con arista, [cioè, bordo con bordo, n.d.a] para subrayar el tema recurrente en la arquitectura de Barragán; la relación entre planos horizontales y verticales. Los muros en segundopiano están pintados en azul para alejar su plano perspéctico, borrando el limite entre la tierra y el cielo mediante la luz que filtra a través de los eucaliptos. Lo muros laterales, por e l contrario, son blancos y contrastan con el espejo de agua, que aparece como un largo paralelepípedo oscuro y traslúcido*²⁵⁴.

Anche nella *Fuente de Campanario* (1959-62), Anche nella *Fuente de Campanario* (1959-1962) Barragán compone lo spazio attraverso l'utilizzo degli stessi strumenti, il muro colorato e l'acqua. Ma ciò che lo differenzia rispetto alla prima fonte del *Bebedero*, è l'uso differente del silenzio, del suono: nella prima

²⁵⁴ Ivi, p. 158.

esso è totale, l'acqua quieta trasmette una sonorità muta, come ossimoro. Al contrario nella *Fuente de Campanario*, essa attraverso l'artificio del muro da cui sgorga l'acqua copiosa, è parlante, vibra, e come uno scampanio si diffonde nell'intorno. L'acqua non è quindi solo un determinate per produrre una qualità spaziale, ma assume dei connotati percettivi, che non sono solo visivi, ma ne richiamano altri. Il suono dell'acqua diventa elemento che perfeziona l'architettura di Barragán. "La realtà, [nei progetti: del *Las Arboledas* e *Los Clubes*] venne da lui rappresentata in figure dotate di un assoluto potere sintetico. Sono questi i piani liquidi, le vasche d'acqua che metaforicamente condensano in un'unica superficie la molteplicità della natura. [...] Nella *Fuentes de los Amantes*, e nella *Villa Egerstrom* (1966-68), [costruite nel compendio di *Los Clubes* (1963-64), quest'ultima con la *Cuadra San Cristóbal*], l'acqua viene versata in un contenitore orizzontale e scorre dall'alto dei muri. [...] Il liquido è manifestazione della Forma e del tempo che l'acqua distilla dalle viscere del piano da cui

Fig.2. 94
Luis Barragán, *Cuadra San Cristóbal, Los Clubes*, la fonte, San Mateo Tecoloapan, Città del Messico, (Messico), (1966-1968).



zampilla ²⁵⁵. Prosegue Rikken Martínez, in un'analisi in cui l'acqua si insinua come linfa vitale, che si palesa poi placidamente dopo lo zampillare nella grande vasca de *la Cuadra* o nella fonte degli Amanti, a significare che: "Attraverso quel liquido, anche se solo per un attimo, i grandi valori che l'architettura custodisce, la bellezza, l'ordine, la verità, divengono percettibili" ²⁵⁶.

La *Cuadra San Cristóbal* (1966-68), tra le opere più conosciute dell'architetto, funzionalmente è una "casa" per cavalli, e benché possa apparire surreale, di fatto sintetizza quella che è stata la sua azione per rispondere, attraverso la sua coerenza sulla metafora dell'abitare e attraverso le sue grammatiche che si traducono in linguaggi e costituiscono delle sintassi, all'esigenza della creazione di una grande abitazione per cavalli. Tuttavia, in questo progetto l'uomo appare come una parte di un sistema che va a ricomporsi, ed in cui le trame della natura trovano una sintesi. Anche in questo caso riprende il concetto di limite, cioè di quel diaframma, che è nello stesso tempo divisione e collegamento tra una dimensione, dove regna l'ordine della razionalità rappresentato attraverso la composizione razionale delle forme, e il mistero delle leggi della natura, facendo "della rappresentazione del limite, uno strumento per dilatare gli spazi" ²⁵⁷. Afferma la Bossi: "Modernità e reinterpretazione poetica della tradizione più pura del Messico si fondono nel progetto della scuderia, generando una perfetta integrazione tra pensiero ed architettura" ²⁵⁸. Il progetto fu ideato come un sistema di patii che identificavano le distinte funzioni ed usi dell'edificio e degli spazi aperti. Ciò che emerge dalla planimetria generale è una disposizione secondo una definizione planimetrica di segni, rappresentati dai setti murari sui quali, attraverso le giuste modalità di apertura delle bucatore, si crea un raffinato sistema di riferimenti visivi. "I muri che racchiudono lungo il perimetro, mutano in altezza e colore; si trasformano in portali monumentali per il passaggio dei cavalli, animali nobili, verso i recinti esterni" ²⁵⁹. Un largo muro dipinto di rosa, bucato da due grandi portali, disposto lungo l'asse nord-sud del terreno, divide lo spazio in due strisce: a ovest il più stretto, corrispondente alla zona più intima, più raccolta della casa, concepita intorno al patio e allo specchio d'acqua; a est, largo quasi tre volte più del precedente, a cui sono

255 A. Rikken. Martínez Luis Barragán 1902 - 1988, op. cit., p. 142.

256 Ibidem.

257 Ivi, p. 120.

258 L. Bossi, in *Domus* 781, op. cit., alla scheda n. 18. La Bossi ricorda che: "I cavalli amati da Barragán, ispirano la creazione di uno spazio quadrato, attorno al quale si dispone la scuderia".

259 Ibidem.

destinati gli spazi per i cavalli, su cui si affaccia anche l'area diurna della casa ²⁶⁰. Un tentativo da parte dell'edificio di riappropriarsi dello spazio destinato ai cavalli, ma più evidentemente, un meccanismo di ricerca del volume della casa, di dialogare con il muro-fontana, uno degli altri segni tangibili dell'impianto. Questo, posto perpendicolarmente al muro divisorio che sistematizza l'impianto lungo l'asse nord-sud, risulta come traccia generatrice delle scuderie. "[...] un doble muro rojo funge de acueducto llevado el agua al estanque para los caballos, corazón del proyecto" ²⁶¹. La Bossi, riconosce a questa porzione del progetto una particolare dote, affermando:

"Ciò che veramente dona allo spazio una dimensione fantastica e che costituisce il cuore pulsante del progetto, è la fontana; essa unisce all'artificialità delle proprie forme geometriche, che riprendono linee ed allestimenti dell'insieme, la vitalità dell'acqua. Allora, ci si accorge che gli elementi naturali diventano parte dell'opera dell'uomo e che, allo stesso tempo, l'architetto impone una percezione privilegiata" ²⁶².

260 A.A.V.V. *Guía Barragán Barragán*, op. cit., p. 164 - 166. Traduzione a cura dell'autore

261 Ivi, p. 166.

262 L. Bossi, in *Domus*, 781, op. cit., alla scheda n. 18.



Fig.2. 95
Luis Barragán, *Cuadra San Cristóbal Los Clubes*, Casa Egerstrom, San Mateo Tecolapan, Città del Messico, (Messico), (1966 -1968).

Ancora una volta è l'acqua che tenta di ricomporre la divisione geometrica indicata dai muri, che come detto, stabiliscono degli areali differenti in base all'utilizzo. Tuttavia il muro non è una imposizione severa, ma al contrario crea l'attesa, verso il confronto con una spazialità gioiosa, attraverso: "il tripudio di colori, [...] i rosa, gli azzurri cristallini, le cortine verdi degli sfondi, di vegetazione, il rosso della fonte"²⁶³; differenziandosi dal: "Mondo igienico della casa degli Egerstrom, [che al contrario, rispetto alla scuderia, appare come] un montaggio di bianche stereometrie. Due strutture, due mondi si confrontano: uno bianco e confortevole, l'altro aperto e colorato ove lo spettacolo della vita si offre senza essere offuscato dal sentimento della morte"²⁶⁴. Usando le parole di Francesco Dal Co e Juan José Lahuerta, l'architettura nell'opera di Barragán diventa uno strumento per la redenzione ed aspira a trovare nella purezza la sua espressione, in tal maniera liberata dall'ossessione della forma, diventa spettacolo di purezza.

2.3_3. Carlo Scarpa

Nel libro: *Carlo Scarpa guida all'architettura*, Sergio Los, a lungo collaboratore di Carlo Scarpa 1906-1978, afferma che per comprendere, le architetture del maestro veneziano, occorre approcciarle come un lettore, che legge una storia:

*"Gli edifici, [...] dovrebbero essere visitati come se raccontassero delle storie: storie sull'abitare - le case - e storie sulle opere d'arte - i musei. Adottare questa prospettiva significa anche considerare sempre due aspetti delle opere, uno riguarda il loro contenuto, le storie che esse raccontano; l'altro che riguarda l'espressione, il modo di raccontare tali storie"*²⁶⁵.

Contenuto della storia e modo di raccontarla, diventano, nell'architettura di Scarpa, secondo Los: "contenuto tipologico e sistema compositivo"²⁶⁶. Rimanendo all'interno dell'analisi interpretativa del contenuto tipologico il riferimento ad una architettura di Scarpa che si declina sul piano dell'espone, diventa uno dei suoi caratteri più salienti in cui il maestro veneziano, nelle sue varie esperienze afferma il principio di non separazione tra:

263 A. Riggen. Martínez Luis Barragán 1902 - 1988, op. cit., p. 230.

264 Ibidem

265 S. Los, Carlo Scarpa guida all'architettura, Arsenale editrice, San Giovanni Lupatoto (Vr), 1995, p. 7.

266 Ivi, p. 8.

*" il mostrare le opere entro gli edifici dal mostrare gli edifici stessi. Per quanto attiene all' aspetto compositivo, in altre parole legato alla modalità, al modo, con il quale si raccontano le storie", per usare l'analogia suggerita da Los, " [...] Scarpa cerca di combinare l'architettura del classicismo del tardobarocco, sviluppata nelle scuole di Belle Arti, con il giapponesismo che ne costituiva l'antitesi, la controparte figurativa. La continua interferenza di questi due aspetti, il contenuto tipologico [...] e il sistema compositivo intrecciato con la figurazione, è un tratto distintivo dell'architettura scarpiana"*²⁶⁷.

Un approccio al progetto che si risolve con l'utilizzo delle arti figurative, con il raduno di porzioni stilistiche differenti, che diventano il sostegno argomentativo delle scelte compositive, per definire e strutturare il tipologico. Nell'ormai classico: *Carlo Scarpa 1906-1978*, nella prima edizione del lontano 1984, Francesco Dal Co, nel capitolo

267 Ivi, p. 13. Prosegue Los: "L'esperienza architettonica di Scarpa si può articolare in tre periodi, molto caratterizzanti dal punto di vista della ricerca. Il primo interessa la formazione nell'ambiente degli artisti e intellettuali che incontrava a Venezia, alla Biennale e all'Accademia di Belle Arti. [...] È proprio in questo ambiente, dominato dalla cultura figurativa, che si forma l'intreccio fra tardo-barocco dell'accademia di Belle Arti [...] e il giapponesismo delle arti plastiche applicate. [...] Interesse per la cultura orientale, spesso sottovalutato dai critici di Scarpa, è anche la motivazione che lo conduce sulle tracce di quella nuova spazialità wrightiana che caratterizza i progetti del secondo periodo e che termina proprio quando egli, visitando gli edifici di Frank Lloyd Wright, si rende conto della loro diversità rispetto alla propria architettura. A concludere questa esperienza intellettuale troviamo quella specie di "trattato costruito" dell'architettura scarpiana che è la Tomba Brion. Il sistema compositivo di questo secondo periodo è dunque contrassegnato dal trasferimento all'architettura di un linguaggio che trovava prioritariamente nel campo delle arti figurative la sua espressione più pregnante.[...] Il terzo periodo è caratterizzato da un lavoro di riduzione della maniera scarpiana e da una maggiore consapevolezza del proprio apporto alla esplicitazione di un sistema compositivo contemporaneo. [...] Egli sosteneva che il progetto procede per chiarificazioni successive, riducendo progressivamente la complessità delle configurazioni iniziali, dettate dal contenuto tipologico del progetto. Spesso raccomandava di non temere la ridondanza del formale dei primi disegni, anzi aiutarla, in modo da poter proseguire, poi, per semplificazione".

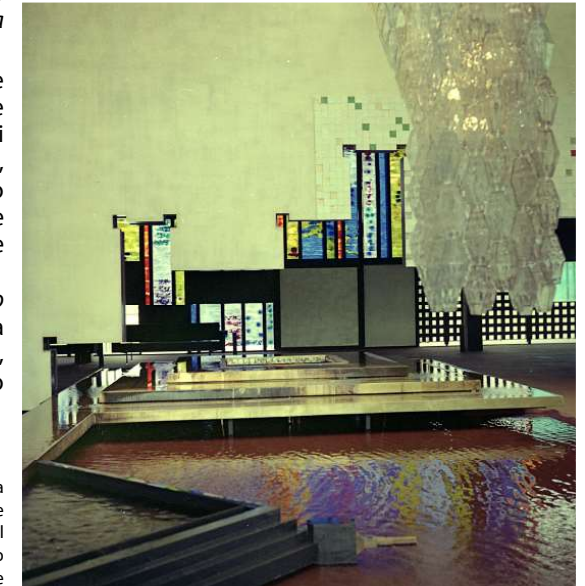


Fig.2.96
Carlo Scarpa, panoramica allestimento della mostra *il senso del colore e il dominio delle acque*, Torino, (Italia), (1961).

da lui curato, apre la trattazione a proposito dell'architettura del maestro Veneziano, o meglio Veneto, scava sul concetto, tutto proustiano, della *memoria involontaria*. Il significato di *memoria involontaria*, utilizzato da Dal Co è quello di Samuel Beckett, la cui similitudine tra memoria del vissuto e acqua contenuta, si sposa con la nostra trattazione, infatti leggiamo: " *l'individuo è al centro di un costante processo di decantazione dal recipiente contenente il fluido del tempo avvenire, denso, monocromo, al recipiente che contiene il fluido del passato, reso agitato e multicolore dai fenomeni delle sue ore*"²⁶⁸, cioè sintetizza la dimensione della Memoria e del Tempo che viene affannosamente ricercata, per cui l'esistenza è scandita da una costante riproposizione di un vissuto che non ricordiamo, ma che fa parte del bagaglio proprio e che si sostanzia con l'agire dell'architetto, in senso generale. Il tema della relazione tra acqua e Venezia e di come la città si confronti con l'acqua, sarà proposto da Scarpa nel 1961 in occasione dell'allestimento della mostra tenutasi a Torino (Fig.2. 96): " *Il senso del colore e il dominio delle acque*", in cui il gioco sapiente delle luci del lampadario di vetro di Venini e il mosaico di De Luigi, che si specchiano sulle vasche d'acqua, riportano l'astrazione della sua città lagunare. Secondo Dal Co, Scarpa,

" [...] ha dimostrato di saper pensare in termini architettonici. Ciò lo ha costretto ad una relazione difficile, ma quanto mai feconda, con il suo linguaggio e la sua epoca. Sebbene le realizzazioni di Scarpa intrattengano un rapporto intimo e privilegiato con quel "mago indisciplinato", che è la memoria involontaria, [...] . Proprio perché intrecciata ad una continua meditazione sulla natura del progetto architettonico, tale ricerca è in grado di accogliere proficuamente il ricordo quale componente essenziale del fare"²⁶⁹.

In questo senso, ritrovare il passato non è possibile, a patto che il mondo ricreato, sia un mondo costruito, su questa dicotomia tra memoria e tempo. La *memoria involontaria* è, in altre parole, quel *feed-back*, quel ricordo istantaneo di una sensazione provata nel passato, suscitata nella stessa situazione del presente. Ciò che viene resuscitato, *Lazzaro*, dà una sensazione del presente che ne evoca una del passato.



Fig.2. 97
Katsushika Hokusai,
*One View with Seven
Bridges*, The San Diego
museum of Art col-
lection, (1834-1835).

268 F. Dal Co G. Mazzariol, (a cura di), in Carlo Scarpa 1906 - 1978, op. cit., p.24.

269 Ibidem.



" Scarpa ha finito per costruire un linguaggio che intende rinnovarsi insensibile al trascorrere del tempo. Egli ha preferito operare in una zona apparentemente neutra, pur tuttavia incline ad accogliere i colori vivi del passato, piuttosto che il grigiore dell'avvenire"²⁷⁰.

I progetti di Scarpa appaiono come un dipanarsi di una narrazione di singole esperienze, comunque facenti parte di un complesso esperienziale. I diversi progetti risultano così combinati da una serie di analogie e le differenze tra gli stessi vengono mascherate e rese intrinseche. Questo meccanismo paradigmatico, che contribuisce a delineare l'opera del nostro, in un aspetto quasi misterico, secondo Dal Co, è alimentato dall'impressione: " *che il suo lavoro approdi ad esiti di volta in volta parziali, ma accomunati dall'attesa per una sistemazione narrativa*"²⁷¹. Quest'attesa verso una sistemazione narrativa, che si possa esprimere attraverso un intreccio - costituito da filamenti fatti di analogie e differenze - risulta essere una costante nelle opere di Scarpa. L'unico esempio, che al contrario, per via della necessità intrinseca al progetto di

Fig.2. 98
Carlo Scarpa, Tomba
Brion, *l'Arcosolium*, San
Vito d'Altivole, Treviso,
(Italia) (1969 - 1978).

270 Ibidem.

271 Ivi, p. 27.

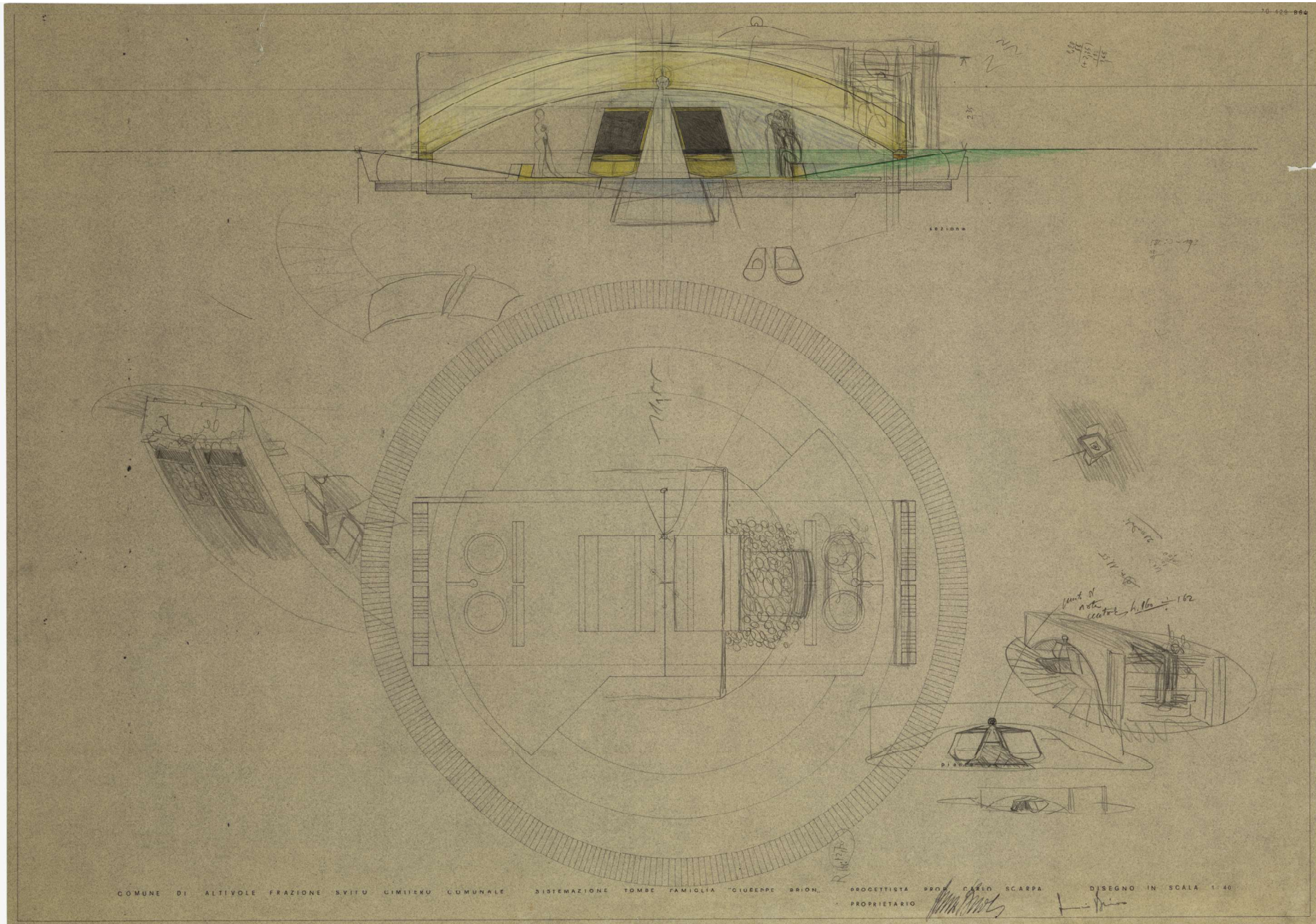


Fig.2.99
 Carlo Scarpa, Tomba Brion, l'*Arcosolium*, disegno su cartoncino, San Vito d'Altivole, Treviso, (Italia) (1969 - 1978).
 (fonte: Archivio Carlo Scarpa, Npr 3028, Maxxi, Roma).

affermare una narrazione, se pur lasciando margini di apertura, è la Tomba Brion di San Vito d'Altivole, nella quale per usare le parole di Los, si ha un trasferimento sull'architettura di un linguaggio appartenente alle arti figurative, che si riflettono sulle scelte compositive (pensiamo all'*Arcosolium* della Tomba, che appare essere l' espressione figurativa del ponte uscito dalle opere del giapponese Katsushika Hokusai (1834-35)²⁷² (Fig.2. 97 e Fig. 2. 98). Dal Co afferma che: " I progetti di Scarpa si presentano per lo più quali sistemazioni precarie "²⁷³. Questo potrebbe apparire, infatti, come il risultato di un' azione che Sergio Los vede come processo di semplificazione di una ridondanza espressiva, nella prima parte dell'approccio progettuale ricercata, e poi abbandonata per tramutarsi in un processo di esclusione e di semplificazione. Scrive Los, riferendosi alla sua fase più matura della sua carriera, immediatamente precedente alla sua morte accidentale:

" Egli sosteneva che il progetto procede per chiarificazioni successive, riducendo progressivamente la complessità delle configurazioni iniziali, dettate dal contenuto tipologico del progetto. Spesso raccomandava di non temere la ridondanza formale dei primi disegni, anzi di aiutarla, in modo da poter proseguire, poi, per semplificazione "²⁷⁴. " La memoria involontaria che irrompe dal ricordo e scuote il disegno - epica, appunto, dell'azione della memoria - rimanda all'evidenza di un rapporto privilegiato con il trascorso, con il "passato"²⁷⁵.

In questo meccanismo che attinge alla memoria, il disegno per Scarpa, diventa uno strumento di analisi a cui dedica un tempo indefinito, in questa maniera egli apprende, studia: " *la sua matita vaga sul foglio a catturare immagini per poi, magari, abbandonarle con la volubilità di un flâneur e con ironia* "²⁷⁶.

Dacìo deriverebbe anche questa sua capacità di entrare in relazione con i suoi progetti, con una giusta *indifferenza* come afferma Dal Co, che portano all'elaborazione di *aspetti interroganti delle sue opere*. Una ricerca svolta attraverso il disegno, del dettaglio, che come delle *glossae*²⁷⁷ circondano il testo principale, consentendo al progetto di subire un progetto evolutivo. Ed è attraverso la lettura di queste *glossae* che il progetto scarpiano dipana tutta la

272 S. Los Carlo Scarpa guida all'architettura, op.cit., p. 12.

273 F. Dal Co G. Mazzariol, (a cura di), in Carlo Scarpa 1906 - 1978, op. cit., p.27.

274 S. Los Carlo Scarpa guida all'architettura, op. cit., p. 16 - 17.

275 F. Dal Co G. Mazzariol, (a cura di), in Carlo Scarpa 1906 - 1978, op. cit., p.27.

276 Ivi, p. 31.

277 Il termine Glossae è di derivazione giuridica. Esse accompagnavano i testi principali di Diritto Comune medioevale, costituendone note interpretative.

sua complessità, il suo attaccamento ad una *memoria involontaria*, sulla presenza dell'acqua, che agisce come elemento sostanziale del progetto e non come elemento formale, producendo nel progetto la qualità spaziale. Tali *glossae* sono riconducibili alle sperimentazioni che Francesco dal Co individua nel processo conoscitivo e progettuale di Scarpa. Infatti in questa costante ricerca del dettaglio, ed indubbiamente quello riconducibile all'affermazione della presenza dell'acqua nel progetto, attinge dalla *consuetudine* e dalle *norme*, che affondavano le radici in una pratica artigianale che dà corpo alle intuizioni del *Professore*. L'azione di Scarpa però, non è mai rivolta ad una rincorsa per l'affermazione, *tout court*, di una tradizione:

*" Le sue soluzioni formali si ingegnano di sovvertire la regola senza con ciò tralasciare l'attenzione critica per gli insegnamenti della consuetudine, che prelude al dialogo con la tradizione. Ma la tradizione non è accolta quale dispensatrice di leggi. Alla norma l'architetto oppone, sia nel dettaglio tecnico che nella soluzione costruttiva, distorsioni e persino forzature "*²⁷⁸.

Questo percorso compositivo tortuoso, che avanza per *scarti* e *contrast*, si sostanzia proprio nel *dettaglio*, che diventa l'elemento del confronto con la diversità, ecco che da questo punto di vista, la rottura con il canone, con la norma diventa affermazione di un nuovo dialogo che contribuisce a creare ed elaborare il *frammento* scarpiano, centrale nel progetto. L'affermazione del progetto in presenza d'acqua, formulato attraverso la composizione ed il dialogo tra frammenti, diventa totalizzante. L'acqua, veicolo di affermazione del *frammento*, diventa attore principale del dettaglio (pensiamo all' impianto di convogliamento dell'acqua nel giardino della Fondazione Querini Stampalia (1961- 63). C'è una logica basata sul *frammento*, che è innanzi tutto affermazione di una inclinazione tardo barocca, presente nella cultura architettonica di Scarpa, oseremmo dire, nella sua *memoria involontaria*, che affonda nel suo essere innanzi tutto veneziano, una città sull'acqua.

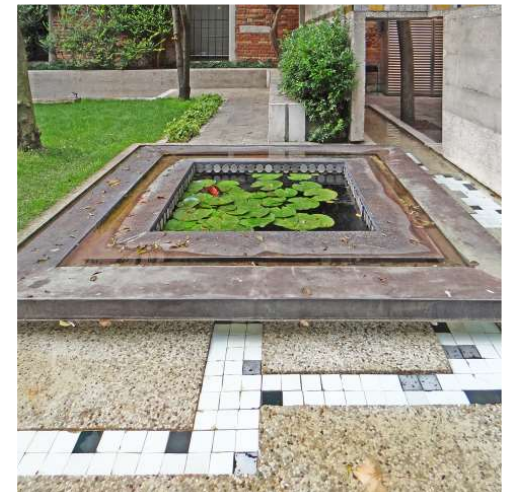


Fig.2. 100

Carlo Scarpa, Fondazione Querini Stampalia, Sistemazione del piano terra e del cortile, vasca nel cortile, sul lato Est, Venezia, (Italia), (1961 - 1963).

278 Ibidem.

Fig.2. 101

Carlo Scarpa, Fondazione Querini Stampalia, Sistemazione del piano terra e del cortile, dettaglio fontana, Venezia, (Italia), (1961 - 1963).



Abbiamo già visto precedentemente, come Los veda in questa affermazione il riferimento ad una cultura architettonica barocca. Anche il Dal Co nel 1984, afferma che: "L' *horror vacui* che domina il disegno scarpiano allude alla vena barocca che viene distillata nelle opere maggiori"²⁷⁹. Il *frammento*, aggiunge, è elemento fondamentale dell'architettura barocca²⁸⁰. L'elaborazione del *frammento*, si restituisce in dettaglio. Dunque, l'architettura d'acqua di Scarpa è innanzitutto un'architettura di frammenti elaborati dall'acqua e che attraverso questa stessa ne diventano i dettagli. L'acqua agisce come strumento di composizione del dettaglio, contribuendo a costruire la *grammatica* delle sue architetture, pensiamo all'ingresso al padiglione e ai *propilei* all'interno della Tomba Brion, ma è nello stesso tempo strumento di connessione poiché produce una sintassi. "La forma per Scarpa nasce da una serie quasi infinita di scomposizioni in cui ogni parte, ogni elemento, vuole essere espressa secondo la propria individualità, dalla sua logica specifica"²⁸¹. Tale individualità del *frammento*, che si combina e scombina, risulta essere alla base del processo compositivo del progetto di Scarpa. Quest'elaborazione del tutto esclusiva nasce da un sostanziale rifiuto all'omologazione alle regole compositive dell'architettura contemporanea in particolare quando queste basano la loro affermazione sul raggiungimento di una architettura il cui fine è la sublimazione dell'estetico, fine a se stesso.

*"La finalità senza fine è destinata a divenire idolo a sua volta e l'ordine dei nuovi valori a produrre un nuovo stile - il più coercitivo degli stili, quale appunto quello della Koiné nell'architettura del moderno"*²⁸².

Una critica che Scarpa tenta già allora, riuscendoci, rispetto ad un'omologazione culturale che porta ad un processo di banalizzazione dell'architettura contemporanea, su un piano globale e che annullano quelle differenze di approccio localistico.

279 Ivi, p. 34.

280 ibidem.

281 AA.VV. M. De Michelis, Recenti pubblicazioni su Carlo Scarpa, in Carlo Scarpa 28 novembre. L'opera e la sua conservazione. I.1998/III. 2000. Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 2002, p. 122.

282 F. Dal Co G. Mazzariol, (a cura di), in Carlo Scarpa 1906 - 1978, op. cit., p.37.

Ed è in questa dimensione, che in presenza di una *Koiné* culturale il progetto dell'architettura d'acqua perde il suo significato più profondo soffermandosi solo sugli aspetti superficiali e formali di una presenza dell'acqua, con una apparente appagamento della qualità spaziale. Al contrario, la produzione della qualità spaziale elaborata da Scarpa, si esprime attraverso il dettaglio ed è innanzi tutto una dimensione intrinseca, in quanto componente oggettiva interna, alla sua architettura. Ecco che la leva toccata dal maestro veneziano nel dettare la qualità dell'architettura d'acqua, agisce proprio sul dettaglio con il quale viene declinata la presenza dell'acqua, attraverso la *misura* e l'*armonia*.

*"La qualità - ma quale? la risposta, forse, in un passo di Autunno del Medioevo di John Huizinga, [...] ove misura e armonia vengono dette costitutive dell'essenza dell'arte -, la ricerca della qualità, dunque, si esplicita nel dettaglio"*²⁸³.

Non a caso l'utilizzo della prospettiva, che vuole narrare un'architettura dilatata su un piano percettibile che allontana lo sguardo indagatore dal dettaglio, è usata da Scarpa con parsimonia, ed al contrario la rappresentazione prospettica viene utilizzata per il dettaglio, senza che questa assuma le sembianze di una monade stilistica, ma inserita in una logica di coerenza progettuale. L'architettura di Scarpa deve essere osservata, al contrario senza timori, a partire dalla comprensione del dettaglio, che sin dalle origini della restituzione grafica attraverso le sue complesse e numerose subordinate, rappresentazioni iniziali, si conclude con la costruzione, anch'essa in alcun modo non lineare ma fatta di costanti ritorni. Dunque, prendendo in considerazione l'affermazione della qualità spaziale in presenza dell'acqua in Scarpa, si esprime attraverso la cura del dettaglio, che è la restituzione plastica di un pensiero figurativo. Il dettaglio in Scarpa viene "dilatato", in alcuni casi, fino al punto di fargli acquistare una consistenza volumica, l'uso del disegno prospettico circoscritto al dettaglio e la sua amplificazione scalare, spiegano questa

283 Ibidem.

Fig.2. 102

Luis Barragán, Cuadra San Cristóbal Los Clubes, un confronto con l'architettura di Scarpa, San Mateo Tecolopan, Città del Messico, (Messico), (1966 -1968).



Fig.2. 103

Carlo Scarpa, Fondazione Querini Stampalia, Sistemazione del piano terra e del cortile, dettaglio sagomature in marmo degli angoli fontana, Venezia, (Italia), (1961 - 1963).



In basso

Fig.2. 104

Carlo Scarpa, allestimento della mostra Frank Lloyd Wright, XII Triennale, Milano, (Italia), (1960).



284 AA.VV. G. Carnevale La lingua madre dell'architettura è la costruzione, in Carlo Scarpa 28 novembre. L'opera e la sua conservazione. I.1998/VI. 2003. Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2004. p. 120.

volontà. Ed è attraverso la combinazione, l'azione del riunire, del *gettare insieme* - come ricorda Francesco Dal Co - di queste parti, che Scarpa compone la sua qualità spaziale. Al contrario, nell'esperienza di Luis Barragán, la qualità spaziale creata in presenza dell'acqua, si produce agendo sulla complessità dell'opera, sui piani geometrici, sia orizzontali che verticali, che vengono restituiti graficamente su di una grandezza prospettica amplificata, non sulla dimensione minuta espressa attraverso il dettaglio. L'architettura di Barragán si esprime, a differenza di Scarpa, se osservata nel suo complesso o a macro porzioni avendo la necessità per trasmetterne la qualità spaziale prodotta, di apparire in una scala più ampia, dove cogliamo la prospettiva dei setti murari, il loro colore, l'ombra prodotta, il riverbero dell'acqua. Osservando per parti, separando le componenti dell'architettura di Scarpa, esse appaiono come delle singole architetture grandiose, fatte di canali, piazze, volumi di edifici, di una città. Pensiamo ai dettagli della sistemazione della Fondazione Querini Stampalia, a Venezia, nel sistema di raccolta delle acque, dove lo sgrondo dell'acqua canalizzata che si getta all'interno del catino

concentrico, in marmo, appare come una fontana. Oppure come rilevato da Giancarlo Carnevale, la soluzione di un problema tecnico, che eviti al calcestruzzo, con il tempo di sbeccarsi negli angoli, è risolto con l'inserimento di sagomature, che diventano: "una composizione basata su sequenze combinate"²⁸⁴, tali appaiono come testate di edifici di una città monumentale. Nel 1960, Scarpa allestisce la mostra dedicata all'architetto americano Frank Lloyd Wright ed è un momento in cui culmina lo studio affrontato nei decenni precedenti, a partire dagli anni quaranta sull'architetto statunitense:

" [...] il suo rapporto con l'architettura Wrightiana non è statico. Le ricerche che Scarpa conduce nel dopoguerra intorno ai propri organismi, ripropongono in maniera originale, secondo una autonoma logica compositiva, le dilatazioni planimetriche operate da Wright. Le Analogie tipologiche

che derivano, pur dimostrando un gusto comune, sono però destinate a stemperarsi mano a mano che la lezione dell'architetto di Oak Park viene criticamente approfondita"²⁸⁵.

Pur condividendo, con Wright l'interesse verso l'architettura orientale, soprattutto quella giapponese, Scarpa nel momento della maturità l'approccia in maniera del tutto autonoma rispetto alla mediazione dell'esperienza Wrightiana.

" L'incontro con la lezione di Wright non conclude affatto, [...] la traiettoria intellettuale di Scarpa, sebbene si tratti di una tappa importante. La sua rilevanza è tuttavia in relazione con il maturare del ben più profondo interesse per la tradizione orientale"²⁸⁶.

Nel 1952 Scarpa si trova impegnato nell'allestimento in occasione della XXVI Biennale di Venezia, dove si cimenta nella progettazione e realizzazione, all'interno del Padiglione centrale, di un piccolo spazio di pausa all'aperto: *il Giardino delle Sculture*. Qui, sotto una pensilina intagliata con forme curvilinee e sostenuta da pilasti in calcestruzzo, lo spazio cinto da un alto muro di mattoni rossi che dialogano con la struttura e con le vasche d'acqua le quali si sostituiscono alle lastre di cemento della pavimentazione creando degli specchi e lo zampillare dell'acqua, contribuisce

285 F. Dal Co G. Mazzariol, (a cura di), in Carlo Scarpa 1906 - 1978, op. cit., p.46.

286 Ivi, p. 49.



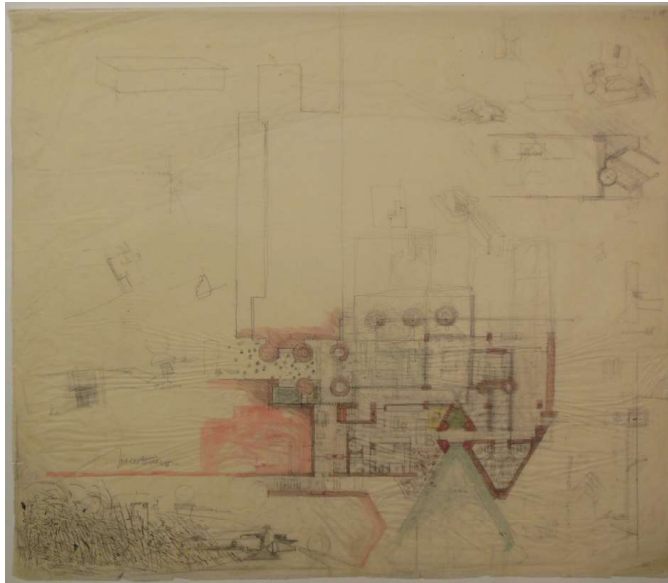
Fig.2. 105

Carlo Scarpa, *Giardino delle Sculture*, particolare della fonte, Venezia, (Italia), (1952).

ad esaltarne il poetico silenzio dello spazio, predisponendo il visitatore ad ammirarne le sculture. La redazione del progetto della *Villa Zoppas* a Conegliano nel 1953 fu molto travagliata, alternandosi diverse soluzioni. Sebbene non sia stata realizzata, risulta essere un passaggio importante nell'approccio progettuale di Scarpa, infatti la sua continua rielaborazione, in ben tre fasi, esplicita un tentativo di esplorare nuovi argomenti e di metabolizzare le occasioni già incontrate. La difficoltà interpretativa dell'impianto, secondo il regesto delle opere curato da Sergio Polano ²⁸⁷, è dettata dalla mancanza di un'elaborazione definitiva che lo definisca univocamente, ciò nonostante emerge un'attenzione da parte di Scarpa alla definizione del quadro strutturale, con l'utilizzo di grosse colonne, che troveremo successivamente nella Villa Ottolenghi e (realizzate) e nei progetti di massima del cinema di Valdobbiadene (Tv) del 1946 e nel progetto della casa Roth ad Asolo (Tv) nel 1971-72. Ciò che assume un certo peso è la logica compositiva di produzione di una qualità spaziale in presenza di acqua a fronte di un processo compositivo che si svolge per *successive astrazioni*. Il maestro nella sua costante rielaborazione del nodo del progetto, rappresentato dal blocco della scala e dei

Fig.2. 106

Carlo Scarpa, disegno del progetto di *villa Zoppas*, particolare della fonte, Conegliano, (Italia), (1952 - 1953).
(fonte: Archivio Carlo Scarpa, Npr 4299,



²⁸⁷ Ivi, p.113. Si veda il Catalogo delle opere: Progetto di Villa Zoppas, Conegliano (Treviso), 1953, scheda n. 99.

servizi, si evolve giungendo ad una forma geometrica di un rombo che dà origine, attraverso un prolungamento dei lati dello stesso, ad una ampia vasca d'acqua esterna ²⁸⁸. Un ulteriore segno caratteristico della gestualità di Scarpa. Ed infine, la presenza delle aperture circolari, una costante morfologica che troveremo, con una sua ulteriore mutazione, nella parete del *propileo* della Tomba Brion. La rappresentazione planimetrica, basata sulla proiezione dei setti murari che ritroviamo nel progetto della Villa Zoppas, è un probabile riferimento ad architetture come quella di Mies van der Rohe degli anni venti e trenta. Pensiamo in particolare, al progetto del 1924 della *Casa di campagna in mattoni*, in cui i setti murari corrono quasi all'infinito, tracciando dei segni che vanno a creare una spazialità. Questo tema, in misura molto ridotta lo ritroviamo nella formulazione della piccola vasca d'acqua esterna, nel progetto di ampliamento della *Gipsoteca Canoviana* di Posagno (TV) (1955-57) (Fig.2. 108). Qui, infatti, dialogante con la parete della struttura antica della Gipsoteca neoclassica, è stato costruito da Scarpa un muro che corre parallelo. A questo si affianca e converge un ulteriore setto che, per creare una visuale prospettica, subisce una rotazione. Alla base del fuoco di questa prospettiva centrale, colloca la vasca d'acqua che si riverbera sulle composizione scultoria delle *tre grazie*. Il tema del dialogo

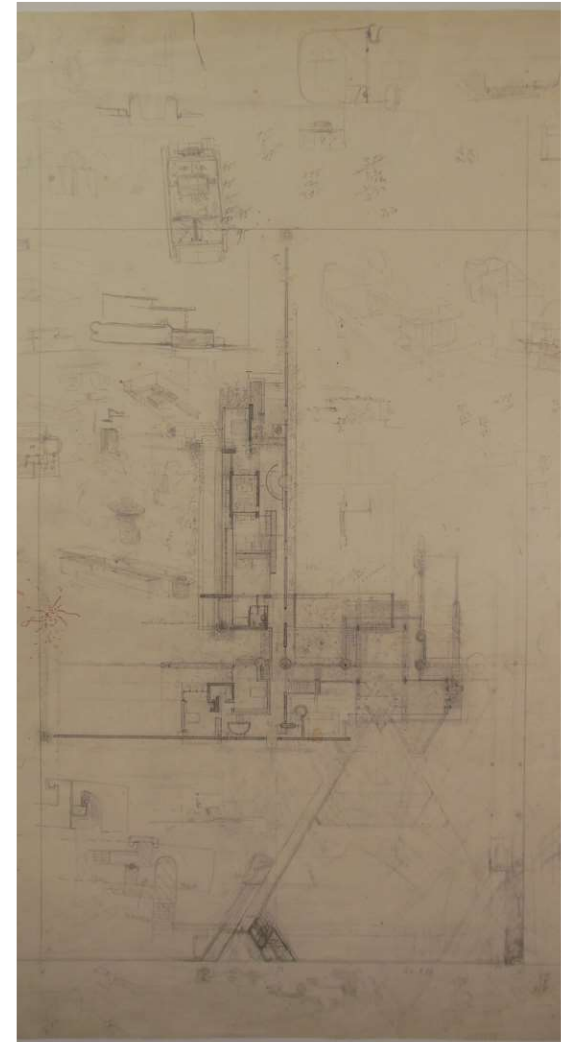


Fig.2. 107

Carlo Scarpa, disegno del progetto di *villa Zoppas*, particolare della fonte, Conegliano, (Italia), (1952 - 1953).
(fonte: Archivio Carlo Scarpa, Npr 4297,

²⁸⁸ Ibidem.



Fig.2. 108
Carlo Scarpa, *Gipsoteca Canoviana*, particolare del muro e della vasca priva di acqua, Posagno, (Italia), (1955 - 1957).

con la preesistenza, assume in Scarpa una precisa volontà verso l'astrazione, o meglio verso un *procedimento di astrazione* (Dal Co, 1984), che ritroviamo anche, nel dialogo con l'ambiente, in cui l'architettura del nostro si va ad inserire, senza che questo si isoli con una scontata mimesi.

Questa relazione con l'ambiente è uno dei temi alla base del progetto della *Villa Veritti* (1955-1961), a Udine. "Il contesto di questo progetto presenta due ordini di difficoltà: la forma allungata del lotto e il carattere amorfo della zona - non più natura e non ancora

città. Di fronte a spazi particolarmente stretti Scarpa suggerisce costruzioni curve ²⁸⁹. Los riporta una affermazione di Scarpa: " In un punto [...] possiamo avere passaggi anche angusti, purché poi lo spazio si allarghi, e questo si ottiene curvando le pareti ²⁹⁰. Il volume della casa si presenta quasi del tutto inscritto all'interno di una circonferenza, con la parete curva rivolta verso il lato nord,



come se si chiudesse al vento freddo di tramontana, mentre risulta al contrario aperta e rivolta per ricevere una esposizione al lato sud. Scarpa completa l'area non coperta dal sedime del volume, introducendo l'acqua per conservare la planimetria

Fig.2. 109
Carlo Scarpa, *Villa Veritti*, vista e particolare della vasca d'acqua, Udine, (Italia), (1955 - 1961).

²⁸⁹ S. Los Carlo Scarpa guida all'architettura, op. cit., p. 50.

²⁹⁰ Ibidem.



circolare a tutto l'impianto. La villa vista dall'alto appare come una circonferenza, un disegno preciso, svolto grazie all'utilizzo dell'acqua che diventa un elemento compositivo fondamentale, non un semplice formalismo per risolvere il progetto. Su questo piccolo specchio si riflette:

" la facciata aggettante, mentre il giardino d'inverno emerge come un cristallo dal muro. Lo spazio è scandito da pilastri triangolari in cemento, formati da elementi modulari sovrapposti a L con gli angoli smussati, ricoperti verso l'interno da lastre decorate con motivi prismatici, asportabili per accedere alla canalizzazione

Fig.2. 110
Carlo Scarpa, *Villa Veritti*, vista e particolare della vasca d'acqua, Udine, (Italia), (1955 -

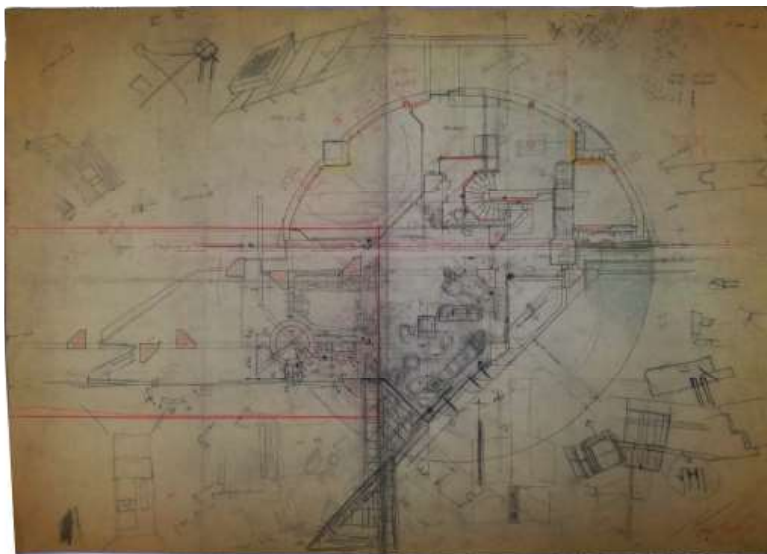


Fig.2. 111
Carlo Scarpa, *Villa Veritti*, disegno progetto, Udine, (Italia), (1955 - 1961).
fonte: Archivio Carlo Scarpa, U. A 161 foglio n. 55089 49, Maxxi, Roma).

degli impianti ²⁹¹.

In questi motivi prismatici, si riconoscono i tratti somatici un'architettura Wrightiana, dal sapore orientale, che nell'esempio delle decorazioni dell'*Imperial Hotel di Tokyo*, sembrano trovare un riferimento. Ma al di là di tali riferimenti, in un periodo peraltro in cui Scarpa condivide con il suo collega di progetto Masieri, la ricerca sull'architettura di Wright, il progetto della Casa Veritti costituisce un ulteriore passaggio verso il profilarsi di una maturità di Scarpa che sfocerà l'anno successivo nel progetto del *Museo di Castelvecchio*.

Il progetto di restauro e allestimento del *Museo di Castelvecchio* a Verona a partire dal 1956, risulta essere uno dei progetti di Carlo Scarpa più significativi, per i risvolti sul piano del progetto che interseca il tema del restauro e quello museografico. Esso risulta essere complesso, non complicato, per la soluzione compositiva adottata. " In un itinerario progettuale dipanatosi per più di un decennio, si riscontra un singolare parallelismo fra invenzione museografica e restaurativa ²⁹². In merito al significato del progetto di Castelvecchio, Licisco Magagnato, direttore del museo ai tempi dell'intervento di Scarpa, scrive:

" [...] il progetto scarpiano si sviluppò come una esemplare lezione di restauro di un intero lacerto di tessuto urbano cittadino ²⁹³.

Infatti, il progetto appare esprimere una costante riqualificazione di un impianto urbano e la presenza delle fonti, collocate a latere del percorso d'ingresso, si inseriscono in un quadro ipotetico, di un brandello urbano di una città che entra all'interno del museo e che prosegue figurativamente all'interno nei percorsi per confrontarsi con il monumento a Cangrande della Scala. A partire dal 1923 Castelvecchio smette la sua funzione militare per essere riconvertito in museo, da un progetto dell'architetto Antonio Avena. In particolare, il cortile venne trasformato da piazza d'armi in giardino, collocandovi delle sculture, come il pozzo e altri elementi decorativi, che comunque verranno conservati dall'intervento di Scarpa.

Lo studio di Scarpa, per la sistemazione del cortile, ebbe diverse fasi, al principio, egli lasciò la presenza del pozzo, modificando solo l'ingresso e rendendolo eccentrico. In un ulteriore ripensamento,

²⁹¹ Ibidem.

²⁹² F. Dal Co G. Mazzariol, (a cura di), in Carlo Scarpa 1906 - 1978, op. cit.. Si veda il Catalogo delle opere: Progetto di Restauro e allestimento del museo di Castelvecchio, Verona, 1956 e segg., scheda n. 116, p. 119.

²⁹³ L. Magagnato Il museo di Castelvecchio, in F. Dal Co G. Mazzariol, (a cura di), Carlo Scarpa 1906 - 1978, op. cit., p. 159.

infatti: “ Già in un suo primo bozzetto, propone un accesso al museo attraverso un camminamento fiancheggiato da una lamina d’acqua ”²⁹⁴. Il pensiero progettuale di Scarpa è quello di porre in relazione visiva l’interno del museo con l’esterno, che deve apparire come una proiezione esterna di questo, trasformando e trattando il cortile, come un grande atrio d’ingresso.

“ Scarpa interviene sulla preesistenza mediante una decisiva maglia ortogonale, non solo per stabilire una tensione tra il nuovo e l’antico, ma per facilitare la lettura, e con questo evidenziare la forma irregolare dell’edificio, le articolazioni e la linea di livello, spiega Luciana Miotto. Per intervenire nella confusa geometria del castello, come spiega Magagnato, egli aveva una profonda necessità di trovare un riferimento più stabile: la linea dell’orizzonte [...] e anche la linea dell’acqua ”²⁹⁵.

Fig.2. 112

Carlo Scarpa, *Museo di Castelvecchio*, disegno su cartoncino, planimetria cortile, Verona (Italia), (1956 - 1974). (fonte: Archivio Carlo Scarpa, N Inv.31610 r, © Museo di Castelvecchio, Verona).

Secondo del Corral del Campo, Scarpa ridisegna le linee che

294 Traduzione a cura dell’autore. Testo tratto da: F. J. del Corral del Campo *Las Formas del agua la arquitectura de Carlo Scarpa*, op. cit., <http://hdl.handle.net/10481/1841.30/05/2019>. p. 230.

295 Ibidem . Traduzione a cura dell’autore. Corral del Campo, riporta lo scritto di Luciana Miotto, Carlo Scarpa. *I musei*, Universale di architettura n. 151. Testo&Immagine. Torino, 2004. p. 62.

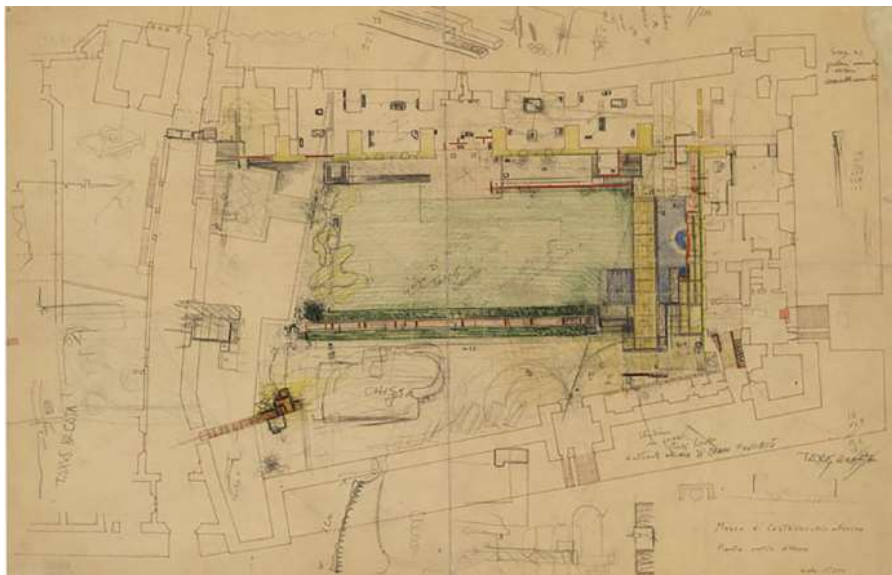


Fig.2. 113

Carlo Scarpa, *Museo di Castelvecchio*, Cortile, con le due fontane all’ingresso, Verona (Italia), (1956 - 1974).

conformano lo spazio interno del cortile, attraverso nuove stratigrafie che si adagiano all’esistente, tuttavia queste nuove introduzioni non vanno a mascherare, sostituendosi alle preesistenze, ma al contrario servono come occasioni per rimodulare e riscrivere un nuovo spazio, creando un dialogo tra le parti, tra l’antico e il nuovo.

“ Scarpa introduce varios elemntos de agua en el jardín a ambos lados del camino de acceso. Es clara la importancia que el arquitecto da a estos elemntos, representando las dos fuentes como piezas [parti, n.d.a] azules en la composición, [...]. El professore gradúa los tonos de azul, según cuya oscuridad se conformará una determinada profundidad ”²⁹⁶.

Scarpa, tratta l’acqua come un materiale che aderisce alle geometrie da lui introdotte, con l’effetto di valorizzare l’insieme dei nuovi frammenti con la architettura antica. In questo meccanismo di simbiosi con la preesistenza, egli inserisce l’acqua all’interno di una dinamica espositiva con la stessa logica che utilizza per la collocazione delle opere all’interno del museo.

296 Ivi, p. 231.

Infatti in codesta maniera l'acqua contribuisce a determinare una relazione tra l'interno dell'edificio e l'esterno del cortile. Per produrre tale spazialità egli, come ricordato da Corral del Campo, fa sì che l'acqua si mostri attraverso le fontane e i due specchi d'acqua: è un'acqua *mostrata* (Corral del Campo, 2008). " Scarpa mostra l'acqua, le fa assumere varie forme, che riflettono le variabili dello spazio che modifica, la luce, il suono e il tempo "297.

Per la fonte di maggiore dimensione, Scarpa utilizza un piano di calcestruzzo verticale sul cui fianco si accosta la fontana con la base semicircolare, da cui l'acqua sgronda per cadere all'interno di uno specchio, un lamina molto sottile di acqua, che la circonda con l'effetto di rifletterla. " La spessore del foglio [d'acqua, n.d.a], che riflette la fonte maggiore è stato suggerito a Scarpa, dall'osservare il riflesso della facciata sulle pozzanghere che si erano formate dopo un temporale "298, spiega Alba di Lieto, tale condizione visiva non è da sola. Infatti, ad accompagnare tale dimensione, che è quella di riportare in terra veronese un'immagine tipicamente veneziana, di una architettura duplicata che si riflette, vi è l'ulteriore variabile del suono. Appunto, l'acqua inizia un suo percorso tramite i getti che fuoriescono da tre piccole maschere zoomorfe, collocate a cingere il perimetro della parte superiore della fontana e che vanno ad infrangersi sul piccolo specchio d'acqua superiore provocando il



Fig.2. 114
Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, foto storica, della fontana collocata alla destra dell'ingresso, Verona (Italia), (1956 - 1974).

suono dell'acqua che trasborda dal bordo irregolare per gettarsi sulla base inclinata e per essere ricondotta e tramutata, attraverso un incavo circolare, nell'acqua cheta del grande specchio della vasca. Un meccanismo che contribuisce a definire una dimensione qualitativa dello spazio, di un'architettura che, riflettendo sull'acqua, si confronta con essa e si distanzia dall'acqua stessa attraverso quel sottile limite tra i piani emersi dell'architettura rispetto al livello dell'acqua: ciò è una *miniaturizzazione* della

297 Ivi, p. 232.

298 Ibidem. L'autore Corral del Campo riporta un'osservazione tratta da: Alba Di Lieto I Disegni di Carlo Scarpa per Castelvecchio, Marsilio Ed. Venezia, 2006, p. 348.



Fig.2. 115
Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, foto storica, con in evidenza la vasca d'acqua principale, Verona (Italia), (1956 - 1974).

sua città, parafrasando Richard Murphy²⁹⁹. Al di là del passaggio d'ingresso, Scarpa colloca un'ulteriore fontana, che accompagnata alla fonte maggiore, crea una sorta *propileo* d'acqua, che propizia l'ingresso al museo.

Scrive Sergio Los: " Di fronte alla grande fontana, posta in una vasca colma d'acqua, se ne trova un'altra che Scarpa scherzosamente colloca al suo centro così da fare, del quotidiano gesto di dissetarsi, una piccola cerimonia. Soltanto una persona alla volta può accedere alla fontanella, poggiando un piede sull'unico appoggio "300.

299 R. Murphy, Carlo Scarpa & Castelvecchio. Arsenale Editrice, Venezia, 1991, p. 23.

300 S. Los Carlo Scarpa guida all'architettura, op. cit., p. 56.

Fig.2. 116

Carlo Scarpa, *Museo di Castelvecchio*, foto storica, del 1964, della fontana alla sinistra, prima della collocazione del gradino citato, con in evidenza la vasca d'acqua principale, Verona (Italia), (1956 - 1974).



Fig.2. 117

Carlo Scarpa, *Museo di Castelvecchio*, una piccola cerimonia con in evidenza il gradino citato, Verona (Italia), (1956 - 1974).



Anche tale artificio, che potrebbe farla apparire secondaria, si inserisce all'interno del progetto secondo una logica unitaria, che colloca tale apporto come parte di un tutto. Scarpa recupera tale fontana dalla piazza del mercato di Thiene in provincia di Vicenza, collocata al centro del cortile prima dell'intervento di restauro.

*" Es un gran vaso de piedra sobre el que se encuentra una fuente coronada por una cabeza ovina. La pieza, de gran peso visual, es mostrada flotando [galleggia, n.d.a], ligera, sobre su reflejo en una lámina de agua quieta "*³⁰¹.

Come si evince dai primi disegni della fontana, anche per questa vuole riproporre il tema dell'acqua sonora, che attraverso dei getti che rompano la calma dell'acqua, ripercorrono le identiche logiche della fontana maggiore. In una seconda fase, al contrario, vira verso una soluzione di una fontana che invece "manifesti il proprio silenzio", in contrappunto con quella collocata di fronte. Un gioco tra gli opposti che Scarpa inscena, come una sorta di *Scillae Cariddi*, qua benevole, che ammaliano, non violentemente, il visitatore. Per giungere a ciò, l'architetto, ne studia la sua collocazione, e soprattutto ragiona di com'è percepita dall'osservatore e di come rimarcare, attraverso il piccolo specchio d'acqua che la circonda, la distanza dall'osservatore. Calibrando tale distanza, Scarpa introduce il punto di appoggio del piede, sul quale il visitatore deve poggiare, necessariamente, per poter arrivare alla fonte. È, quella *cerimonia*, a cui si riferisce Los, e che Alba Di Lieto individua come: " quell'invito alla meditazione e metafora della purificazione "³⁰², che Scarpa esprime egregiamente attraverso l'uso dell'acqua nel *Museo di Castelvecchio*.

Il tema dell'ingresso, del passaggio verso la scoperta è un tema che ricorre anche nel progetto della *Sistemazione del piano terra e del cortile della Fondazione Querini Stampalia*, Venezia, (1961-63):

*" La porta d'acqua ridisegnata alla Fondazione Querini Stampalia e [...] gli interventi alle Gallerie dell'Accademia, sono altrettante dimostrazioni del fatto che Scarpa intende guidare chi si accosta a queste architetture alla scoperta dei segreti di Venezia "*³⁰³.

Questa chiamata alla scoperta, non è altro che l'invito a cogliere il moto del tempo, della sua ciclicità, che solo l'acqua può facilmente rappresentare, come una marea che alternando il suo livello, modifica lo spazio. Quando Giuseppe Mazzariol, presidente della Fondazione chiamò Carlo Scarpa nel 1961, alla predisposizione

301 F. J. del Corral del Campo Las Formas del agua la arquitectura de Carlo Scarpa, op. cit., <http://hdl.handle.net/10481/1841>. 30/05/2019. p. 234.

302 Ivi, p. 235.

303 F. Dal Co G. Mazzariol, (a cura di), in Carlo Scarpa 1906 - 1978, op. cit.. p. 53.

di un progetto di restauro del piano terra e del cortile del Palazzo della Fondazione, lo stato conservativo del piano terreno era compromesso dal susseguirsi continuo dell'acqua alta, inoltre un precedente intervento dell'ottocento aveva alterato la spazialità d'origine³⁰⁴.

"Come per altri casi l'intervento scarpiano si dimostra particolarmente sensibile al contesto - culturale e fisico - in cui si trova a progettare. L'acqua da problema diviene risorsa, opportunità, fonte d'ispirazione. Invece che impedirne l'entrata, Scarpa si preoccupa di farla defluire facilmente, e di consentire l'uso dell'edificio sopraelevando opportunamente i pavimenti interessati dalla sua presenza

"³⁰⁵. Secondo una studiata strategia l'acqua: "[...] penetra attraverso un cancello dove il salone si apre verso il canale, scorre su un canaletto continuo in pietra - situato, a partire dal vano d'ingresso, lungo le pareti - senza interferire con la circolazione interna. Il camminamento si trasforma in una passerella, e quello che era un ostacolo diventa il tema del progetto"³⁰⁶.

Questa sua caratteristica di aver trasformato un ostacolo naturale nel tema del progetto, viene svolta da Scarpa in forma coerente. Infatti alla base il gesto dell'architetto veneziano, da questo se ne capisce l'appartenenza alla città, si muove innanzitutto, secondo una ricerca della relazione tra il livello di accesso al palazzo e il livello dell'acqua. Da ciò ne deriva una serie di scelte compositive, che si traducono in uno studio approfondito degli spazi del piano terra del palazzo analizzati diversamente, ma in relazione tra loro e accomunati dal confronto con la presenza

dell'acqua: l'atrio di accesso - il portego nel lessico locale oppure porta dell'acqua - l'aula Luzzatto, spazio centrale del piano terra di uso multiplo che funge da nesso tra portego ed i giardini ed infine oltre il portego, abbiamo uno spazio inondabile.

"Superato il ponte e la bussola di cristallo, si scende sul tappeto marmoreo dell'atrio, un mosaico di marmo policromo tratto da



Fig.2. 118
Carlo Scarpa, Fondazione Querini Stampalia, Sistemazione del piano terra e del cortile, ingresso dalla porta dell'acqua, Venezia, (Italia), (1961 - 1963).

304 S. Los Carlo Scarpa guida all'architettura, op. cit., p. 68.

305 Ibidem.

306 Ibidem.

*motivi figurativi di Paul Klee, usati anche a Castelvecchio*³⁰⁷.
Scrive Del Corral del Campo: "Un tapiz de piezas pétreas siguiendo un dibujo abstracto nos recibe, haciendo vibrar el suelo"³⁰⁸. Egli propone una interpretazione riconducibile alle opere in vetro di Josef Albers, ed in particolare, l'opera intitolata *Bundled*, del 1925: "La referencia a Albers habla de las numerosas influencias de Scarpa y de su continua investigación en el mundo del arte, pero sobre todo de su interés por un material, el vidrio, clave también en la obra del maestro alemán"³⁰⁹.

Tuttavia, nel quadro generale dei riferimenti scarpiani all'arte del primo novecento lo studioso spagnolo non rifiuta l'apporto culturale di Paul Klee, infatti, un'interessante citazione, su una interpretazione della città dell'acqua, *Beride*³¹⁰, che non è altro che una stilizzazione della città lagunare, avvalorata l'ampiezza dello spettro conoscitivo del maestro veneziano, immerso in una cultura *mitteleuropea*, che spazia da Otto Wagner passando per Adolf Loos e finendo con la Bauhaus, Paul Klee, Josef Albers e altri, dalla quale non può prescindere. Senza dimenticare, i riferimenti a Wright e al Giappone, ciò che è palese osservando il progetto del Querini Stampalia, è la sua essenza di venezianità che si sprigiona attraverso le scelte compositive, per costruire questa speciale qualità spaziale. È un riconoscimento all'apporto che l'acqua dà al progetto che non è più un limite, basato su una convivenza con tale elemento che si

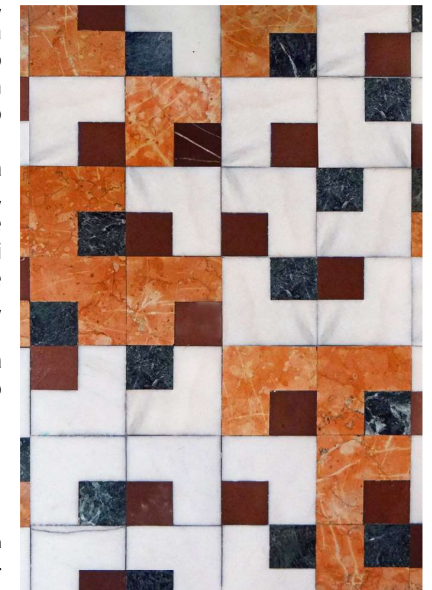


Fig.2. 119
Carlo Scarpa, Fondazione Querini Stampalia, Sistemazione del piano terra e del cortile, particolare della pavimentazione dell'atrio, Venezia, (Italia), (1961 - 1963).

307 Ivi, p. 69.

308 F.J. del Corral del Campo Las Formas del agua la arquitectura de Carlo Scarpa, op. cit., <http://hdl.handle.net/10481/1841.30/05/2019>. p. 188.

309 Ibidem. Corral del Campo propone: "En 1964, gracias a una publicación en la revista Zodiac de una planta preparatoria del arquitecto, observamos con claridad la cercanía a las representaciones de bandas de Josef Albers. Se trata de su obra titulada *Bundled*, realizada en 1925 mediante vidrio fusionado con vidrio de color, tratamiento de chorro de arena y pintura". Alla nota n.395: Marta Mazza Carlo Scarpa alla Querini Stampalia. Disegni inediti, catalogo della mostra di Venezia, Venezia, Il Carlo, 1996.
310 Ivi, p. 169 "En 1927 el pintor suizo había realizado una serie de dibujos a pluma en que se representaban diversas ciudades y paisajes mediante líneas y vectores. De entre ellos destaca la sorprendente e imaginaria ciudad de Beride o villa del agua. La ciudad es invención suya, pero recuerda en numerosos aspectos a la ciudad de Venecia. Klee realiza un fondo de líneas paralelas para representar la base de agua sobre la que se asienta la ciudad". Si veda nota n. 369 A.A.V.V. Osamu Okuda, Studi su Carlo Scarpa 2000 - 2002, Da Venezia a Beride. Sulla morfogenesi geometrica e ornamentale dell'arte di Paul Klee, con particolare riguardo all'architettura di Carlo Scarpa. Ed. Regione Veneto e Marsilio, Venezia, 2004, p. 180.

Fig.2. 120

Carlo Scarpa, Fondazione Querini Stampalia, Sistemazione del piano terra e del cortile, interno dalla sala inondabile, Venezia, (Italia), (1961 - 1963).

riflette nel fatto che la struttura in alcuni casi si pieghi all'acqua, non la respinge, per esempio pensiamo alla sala inondabile, che cambia la sua funzionalità sulla base della presenza dell'acqua e che attraverso una opportuna canalizzazione, ed una pendenza, definita da una texture, può essere allontanata. È interessante come il *portego* diventi come una sorta di scatola a cui si può accedere anche dalla scala dell'acqua creata con blocchi di pietra d'Istria, con le *murate*, per usare un termine della cantieristica navale, che in caso di presenza di acqua la proteggono escludendone l'ingresso all'interno della sala centrale. Infatti, come scrive Maria Antonietta Cripa:

*" il passaggio di pietra che attraversa il portego, sembra un ponte sopra un lago; [...] "*³¹¹.

La sala centrale, si sviluppa in lunghezza fino a raggiungere il



Pagina successiva in alto

Fig.2. 121

Carlo Scarpa, Fondazione Querini Stampalia, Sistemazione del piano terra e del cortile, interno particolare dettaglio e corpi illuminanti pareti nell'aula Luzzato, Venezia, (Italia), (1961 - 1963).

giardino, essa è caratterizzata da una pavimentazione in riquadri di cemento lavato, incorniciati in marmo d'Istria o conosciuto anche come *repen*, che prosegue nella parte basale delle murature segnando la zoccolatura. La pavimentazione, oltrepassando una vetrata di cristallo, prosegue all'esterno nel giardino, creando una continuità tra interno e esterno. Le pareti sono rivestite in Travertino, secondo una texture evidenziata dalle fasce di ottone, con il dettaglio scanalato per consentire l'esposizione di quadri

³¹¹ Ivi, p. 190. Traduzione a cura dell'autore.

e i corpi illuminanti con vetro opalino, collocate alla giusta altezza della vista del visitatore, diventando delle linee che segnano il piano orizzontale proiettato verso il giardino. La texture della parete in travertino non è condizionata in alcun modo dalla presenza di una particolare porta laterale che immette ad una saletta, ricavata da un unico elemento di pietra e opportunamente incardinata alla parete stessa .

*" El espacio del' Aula Luzzato es en sí mismo junta de luces, del'agua del jardín, de ahí que en ella encontremos refractadas las líneas de fuerza que dividen ambos mundos, la tierra y el agua "*³¹².

Secondo Sergio Los, il giardino progettato da Scarpa è una perfetta rilettura del giardino della cultura della città lagunare, egli infatti non fa altro che porre in rilievo questo carattere.

" L'acqua partecipa, ancora una volta, a un gioco di percorsi: una vaschetta in marmo pavonazzetto delle Apuane la raccoglie gocciolante da un tubicino e la costringe a riempire una serie di piccole conche secondo un itinerario labirintico prima di lasciarla cadere in un rivolo profondo, dove sono alloggiate alcune piante di ninfee. All'estremo opposto della vaschetta, per dissetare i piccoli volatili che vivono nel giardino, una bassa

³¹² Ivi, p. 192.



Fig.2. 122

Carlo Scarpa, Fondazione Querini Stampalia, Sistemazione del piano terra e del cortile, interno particolare della porta nell'aula Luzzato, Venezia, (Italia), (1961 - 1963).

Fig.2. 123

Carlo Scarpa, Fondazione Querini Stampalia, Sistemazione del piano terra e del cortile, interno Aula Luzzato, Venezia, (Italia), (1961 - 1963).



Fig.2. 124

Carlo Scarpa, Fondazione Querini Stampalia, Sistemazione del piano terra e del cortile, particolare della vaschetta in marmo, Venezia, (Italia), (1961 - 1963).



Fig.2. 125

Carlo Scarpa, Fondazione Querini Stampalia, Sistemazione del piano terra e del cortile, vista sul cortile, Venezia, (Italia), (1961 - 1963).



Fig.2. 126

Carlo Scarpa, Fondazione Querini Stampalia, Sistemazione del piano terra e del cortile, fontana sul lato Est del cortile, Venezia, (Italia), (1961 - 1963).

*cascatella lascia defluire l'acqua in prossimità di un'antica vera [tipico coronamento della parte sommitale di un pozzo a Venezia, n.d.a.] da pozzo, ormai in secca*³¹³.

In quest'analisi delle opere di Carlo Scarpa in cui abbiamo messo in evidenza le gestualità compositive impiegate dal maestro veneziano, abbandoniamo la consequenzialità temporale dei principali casi di progetti presi in esame, invertendo da ultimo l'ordine. Infatti, prima di dedicarsi, in conclusione, al progetto del complesso monumentale della Tomba Brion di San Vito d'Altivole (Tv), che si svolse a fasi alterne tra il 1969 e il 1978 (anno della tragica morte dell'architetto); ci addentriamo negli anni 70, passando in rassegna, il progetto della *Villa Ottolenghi* in località Mure di Bardolino (Vr) (1974 - 1979), sulle rive del Lago di Garda, concluso successivamente alla scomparsa di Scarpa e portato a termine nel 1979, dagli architetti Tommasi, Maschietto e Pietropoli. Con il progetto della *Villa Ottolenghi*, Carlo Scarpa sintetizza, quelli che sono i caratteri salienti dell'area di progetto elaborati e tradotti, tramite un linguaggio compositivo fondato sulla presenza dell'acqua, in un progetto abitativo. L'avvocato Carlo Ottolenghi ed il figlio Alberto, chiamarono l'importante architetto per la predisposizione di un progetto di una casa in un terreno di loro proprietà sulle rive del Lago di Garda. Dopo un viaggio del figlio Alberto in Spagna, espressero il desiderio di rivedere lo zampillare d'acqua e le atmosfere vissute presso l'Alhambra di Granada. Il terreno di oltre 7000 mq, dopo un attento sopralluogo da parte dello stesso Scarpa, ben si prestava a soddisfare tale desiderio. Inserito, tra i vigneti della costa del lago, con all'interno una depressione del terreno e la presenza di sorgenti che si confacevano all'aspirazione della committenza ed un buon viatico alla gestualità del maestro.

*"[...] Scarpa acepta [il progetto, n.d.a.], y responde mediante la observación del entorno, el lago y la roca, en forma de espacio mágico gracias a la inserción natural del agua, su sonido y el reflejo de la luna. Veremos que en la Casa Ottolenghi todo converge en la agua"*³¹⁴.

Con queste parole si può sintetizzare il progetto della Villa. Gli strumenti urbanistici, in quell'areale permettevano un solo piano fuori terra, con distanze minime dal confine di 10 ml, e una volumetria abbastanza ridotta, se rapportata all'ampiezza

313 S. Los Carlo Scarpa guida all'architettura, op. cit., p. 72.

314 F. J. del Corral del Campo Las Formas del agua la arquitectura de Carlo Scarpa, op. cit., <http://hdl.handle.net/10481/1841>. 30/05/2019. p. 218.

considerevole del lotto. Ma soprattutto sono l'aspetto dell'altezza e la conformazione stessa del terreno a dare delle precise indicazioni al percorso compositivo, suggerendo l'edificazione di un edificio semi ipogeo³¹⁵.

"Il volume della villa, [...] sfugge lontano alla vista,

315 F. Dal Co G. Mazzariol, (a cura di), in Carlo Scarpa 1906 - 1978, op. cit.. Si veda il Catalogo delle opere: Progetto Casa Ottolenghi, Bardolino (Verona), 1974 e segg., scheda n. 205, p. 143.

Fig.2. 127

Carlo Scarpa, *villa Ottolenghi*, Planimetria Generale, Bardolino, (Italia), (1974 - 1978). (fonte: Archivio Carlo Scarpa, Npr 18561, Maxxi, Roma).

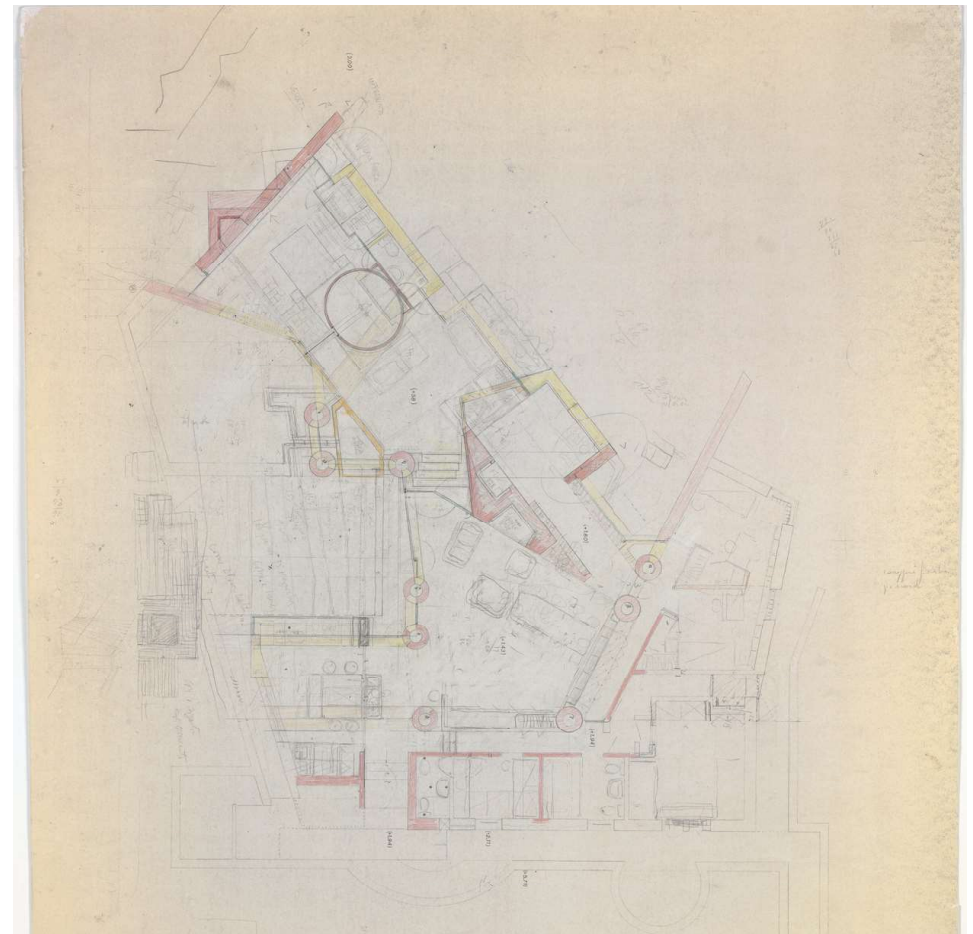




Fig.2. 128
Carlo Scarpa, *Villa Ottolenghi*, Vista della vasca del giardino e porzione della copertura, Bardolino, (Italia), (1974 - 1978).

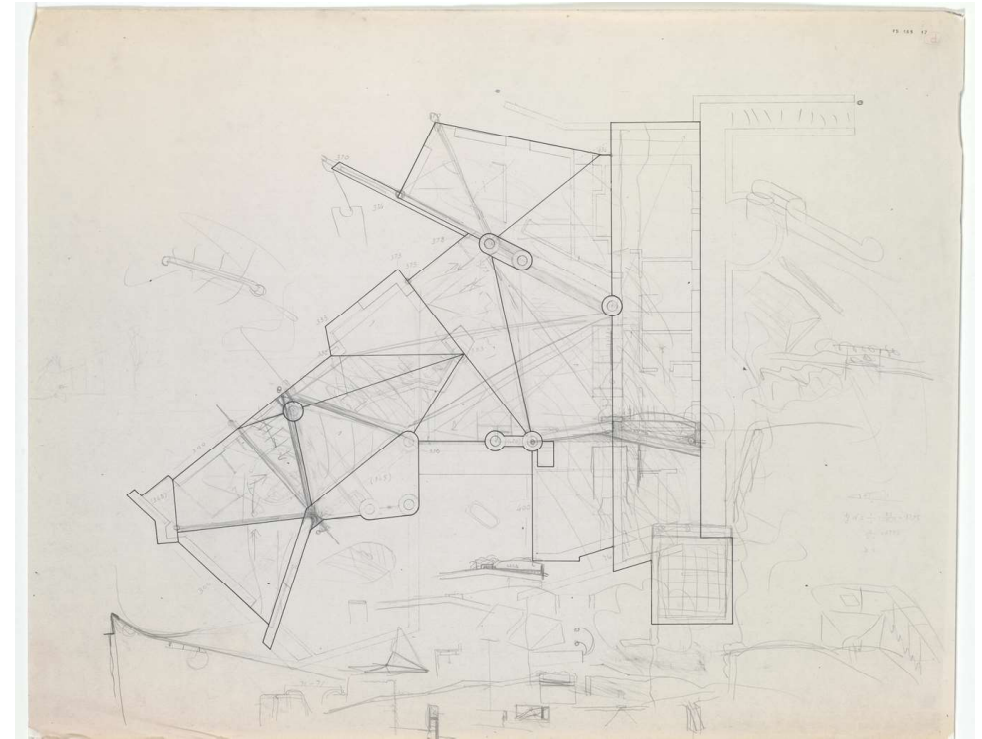
*confondendosi, per la sua forma insolita, con l'ambiente naturale in cui è immersa. Il disegno del tetto si conforma come un terreno accidentato e percorribile; la sua struttura in cemento, con estradosso pavimentato in cotto, nasce formalmente dalla congiunzione di piani inclinati, paralleli a quelli dell'intradosso*³¹⁶.

Il tetto rappresenta una prosecuzione del piano del terreno, come un vigneto con piani sfalsati, un *giardino artificiale*, come è definito da Francesco Dal Co, nel libro *Villa Ottolenghi*,³¹⁷ un *angolo di terreno accidentato sopra il quale si possa anche camminare*, per usare le parole dello stesso Scarpa, (Los, 2001).

" La cubierta es por tanto un jardín, una plaza elevada, quizás uno de aquellos campos de Venecia que dirigen el movimiento de las aguas mediante sus inclinaciones [...]. En este caso la ondulación de la cubierta se contruye para hacer huir al agua

316 Ibidem.

317 F. Dal Co *Villa Ottolenghi*, Mondadori Electa, Milano, 2007, p. 36.



*de lluvia [pioggia, n.d.a.]*³¹⁸.

Tramite la copertura, Scarpa convoglia l'acqua verso due doccioni, metaforica congiunzione tra cielo e terra, attraverso l'acqua³¹⁹. Per l'acqua del primo sceglie il percorso tracciato da una delle pareti per accelerarne il deflusso, mentre per l'acqua del secondo, che è quello che riceve la maggior parte dell'acqua dalla copertura, sceglie il percorso che la getta all'interno della vasca posta a livello del terreno.

" La villa, como veíamos, se construye a modo de filtro de paisaje. Intercepta la lluvia y la escorrentía del agua en el territorio, y atrapándola va construyendo lugares [luoghi,

Fig.2. 129
Carlo Scarpa, *Villa Ottolenghi*, Planimetria Copertura un sistema di raccolta dell'acqua, Bardolino, (Italia), (1974 - 1978).
(fonte: Archivio Carlo Scarpa, Npr 18540, Maxxi, Roma).

318 F. J. del Corral del Campo *Las Formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa*, op. cit., <http://hdl.handle.net/10481/1841.30/05/2019>. p. 221.

319 Ibidem.

n.d.a.]³²⁰.

Nella presenza dei doccioni nella Villa Ottolenghi, si riconoscono dei riferimenti ad alcune opere, come ricorda Corral del Campo, in particolare l'opera di Álvaro Siza, nei *Giardini di Santo Domingo de Bonaval en Santiago*. La campagna attorno alla villa è una zona molto ricca di acque, circondata di colline alle sue spalle, in cui l'acqua affiora facilmente dal terreno. Infatti, l'acqua proveniente dalla sorgente nelle vicinanze dell'ingresso, convogliata e raccolta in un deposito, alimenta la vasca collocata all'interno della villa, da dove parte una piccola canaletta metallica che alimenta a sua volta la vasca del giardino in facciata. L'acqua risulta convogliata dove sono collocate le tre colonne, all'interno delle linee di forza che configurano il progetto, contribuendo alla fusione tra l'esterno e l'interno. La continuità posta dall'acqua, spiega Dal Co, è in contraddizione rispetto alla separazione esistente tra interno e esterno e rivela l'intenzione dell'architetto di trasformare la sala interna in una esterna del giardino e viceversa³²¹.

Nelle parte di edificato controterra, Scarpa allontana l'edificio dal muro di contenimento consentendo l'ingresso della luce e creando un percorso come una *calle* veneziana, in tale vicolo interno si ritrovano degli slarghi risultanti,

*" dall' incontro di due superfici curve l'una conica, l'altra ricordando con generatrici rette di un arco di circonferenza ad un segmento rettilineo "*³²², proveniente dalle linee dall'interno dell'edificio, in allineamento di tre delle nove colonne, che caratterizzano la tettonica dell'edificio. Infatti le colonne rappresentano gli: *" Elementi primari della stesura del progetto, e sono [...], formate da rocchi alternati di pietra e calcestruzzo "*³²³, che Scarpa ebbe modo di utilizzare in precedenti progetti. Gli spazi vengono dunque organizzati e articolati dalle colonne, infatti: *" Le colonne incernierano lungo linee spezzate gli ambienti, aggregati secondo inconsuete geometrie: è il motivo della colonna come perno spaziale ripercorso da Scarpa più volte nel tempo, a partire da Casa Zoppas "*³²⁴,

320 Ivi, p. 223.

321 Ivi, p.224.

322 F. Dal Co G. Mazzariol, (a cura di), in Carlo Scarpa 1906 - 1978, op. cit.. Si veda il Catalogo delle opere: Progetto Casa Ottolenghi, Bardolino (Verona), 1974 e segg., scheda n. 205, p. 143.

323 S. Los Carlo Scarpa guida all'architettura, op. cit., p. 112. Los, fa risalire i riferimenti al progetto di Wright per la casa Jester a Palo Verde, California, del 1938.

324 F. Dal Co G. Mazzariol, (a cura di), in Carlo Scarpa 1906 - 1978, op. cit.. Si veda il Catalogo delle opere: Progetto Casa Ottolenghi, Bardolino (Verona), 1974 e segg., scheda

che diventa l'elemento, oltre alla presenza dell'acqua, più riconoscibile. Sergio Los, avendo avuto la possibilità di conoscere a fondo il maestro veneziano, ammette che se pur Scarpa rifuggisse dalle mode figurative, è presente in questo progetto quasi una premonizione *decostruttiva*, che in seguito nel tempo avrà fortuna.

2.3_3.1 Complesso Monumentale della Tomba Brion

Nel panorama della pianura veneta dove la geometria dei campi coltivati si perde per fermarsi lungo l'estremo orizzonte delle montagne sullo sfondo, sorge, nei pressi del borgo di San Vito d'Altivole, ai piedi delle colline di Asolo, il complesso monumentale della *Tomba Brion* (1969 - 1978). La Tomba, si sviluppa su un terreno a forma di L, che cinge due lati del cimitero del paese. Dal vecchio cimitero, lungo l'asse principale, ci si immette all'interno del complesso, sebbene vi sia anche un altro ingresso direttamente dall'esterno, attraverso quelli che Scarpa chiama i *Propilei* che segnano il punto iniziale del percorso. Il prospetto svetta con le riseghe orizzontali e verticali che si lanciano all'infinito, ombreggiate dalle chiome di un albero con le fronde rilassate. Si tratta di uno spazio in cui si sente forte il limite dei due alti muri di calcestruzzo, che con le impronte parallele impresse sulle murature dalle casseforme, contribuiscono a esaltare le linee di una prospettiva centrale diretta verso i due anelli intrecciati presenti sullo sfondo. Abbiamo già potuto osservare in altri progetti di Scarpa l'uso delle aperture circolari, come nel menzionato progetto della Villa Zoppas, il negozio Ongania a Venezia del 1950, giusto per citarne alcuni, ma nella Tomba Brion essi acquistano un peso di significato, che li fa uscire da un formalismo - se mai ce ne fosse stato in Scarpa - legato alla rappresentazione degli occhi dell'amore coniugale dei Brion, esaltati dal colore delle tessere che circondano le circonferenze azzurre e rosa, secondo un ordine la donna a sinistra e l'uomo a destra, ordine che si ripete semplicemente dando alle due circonferenze entrambi i colori. Tale simbologia diventerà un rimando che si ripeterà costantemente nel complesso,

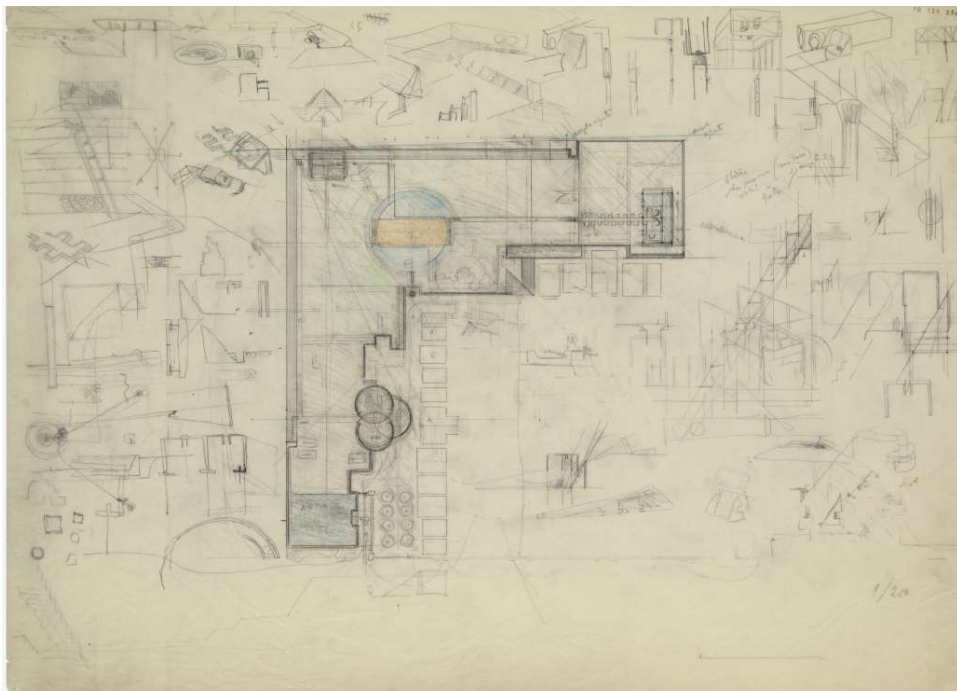
n. 205, p. 143.

a sottolinearne la dualità. Attraverso tre gradini all'interno dell'ingresso, collocati sulla sinistra, si accede al portico. Da qui, osservando nelle circonferenze, si può ammirare la prima parte del complesso, con in primo piano il verde del prato e il muro inclinato verso l'interno. Già ad un primo sguardo ciò che Scarpa pone in luce è il tema dei percorsi, come metafora dei percorsi della vita. Percorsi materiali sui quali il visitatore transita e percorsi d'acqua, sui quali il visitatore transita idealmente. Cioè si entra in quei due livelli di significato compositivo, che producono una qualità, che Purini individua nell' *Allegorico - simbolico*, in cui il livello compositivo corre ad altri significati, e nel *Piano Autonomo dove si liberano valori puramente formali*. Tuttavia, l'ingresso non è unidirezionale, ma si apre ad una pluralità di percorsi. "Al di fuori del portico, luoghi differenti si distribuiscono senza che alcuno sia meta, pur nel rimando costante di ciascuno all'altro"³²⁵.

Pagina successiva alto
Fig.2. 130
 Carlo Scarpa, *Tomba Brion, Propilei, San Vito d'Altivole, (Italia), (1969 - 1978).*

Fig.2. 131
 Carlo Scarpa, *Tomba Brion, Planimetria di Studio tra le diverse ipotesi, San Vito d'Altivole, (Italia), (1969 - 1978).*
 (fonte: Archivio Carlo Scarpa, Npr 3075, Maxxi, Roma).

325 F. Dal Co G. Mazzariol, (a cura di), in Carlo Scarpa 1906 - 1978, op. cit. Si veda il Catalogo delle opere: Progetto Tomba monumentale Brion, San Vito d'Altivole (Treviso), 1969 e segg., scheda n. 175, p. 135.



Alla sinistra si può ammirare l'*arcosolio*, come lo chiama lo stesso Scarpa, con un riferimento alle sepolture degli antichi cristiani. Sotto un ponte in calcestruzzo sono collocate le tombe dei coniugi Brion, la parte intradossale del ponte è rivestita da un mosaico a tessere d'oro, ma ciò che Scarpa vuole evidenziare è la forma degli anelli, che si protendono l'un con l'altro, a significare il legame anche oltre la morte³²⁶.

Discostata sulla sinistra rispetto all'*arcosolio*, in una struttura squadrata " una sorta di grotta"³²⁷, in cui sono collocate le tombe dei parenti, con una copertura a falde asimmetrica con un taglio nella parte sommitale per consentire l'accesso della luce³²⁸.



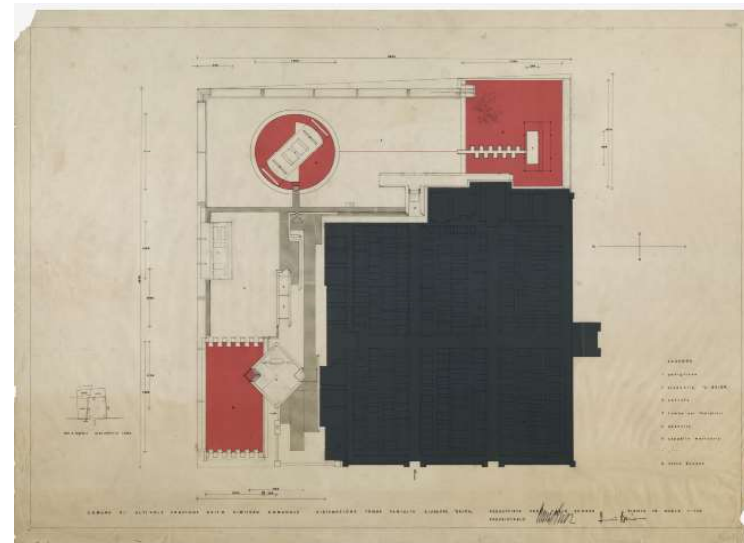
326 Ibidem. I blocchi sono suddivisi, rispettivamente rivestiti in pietra chiara e scura rivestite in legno palissandro con i nomi intarsiati in avorio.

327 Ivi, p. 68.

328 Ivi, p.135. "All'interno, la superficie cementizia della tenda caverna è coperta da teli d'intonaco nero fissati da borchie bronzee".

Fig.2. 132
 Carlo Scarpa, *Tomba Brion, Planimetria Generale con evidenti variazioni rispetto al realizzato, San Vito d'Altivole, (Italia), (1969 - 1978).*
 (fonte: Archivio Carlo Scarpa, Npr 3087, Maxxi, Roma).

Pagina successiva
Fig.2. 133
 Carlo Scarpa, *Tomba Brion, Planimetria di Studio sezione e prospetti in alzato dei propilei, tempietto e tombe dei familiari, San Vito d'Altivole, (Italia), (1969 - 1978).*
 (fonte: Archivio Carlo Scarpa, Npr 2924, Maxxi, Roma).



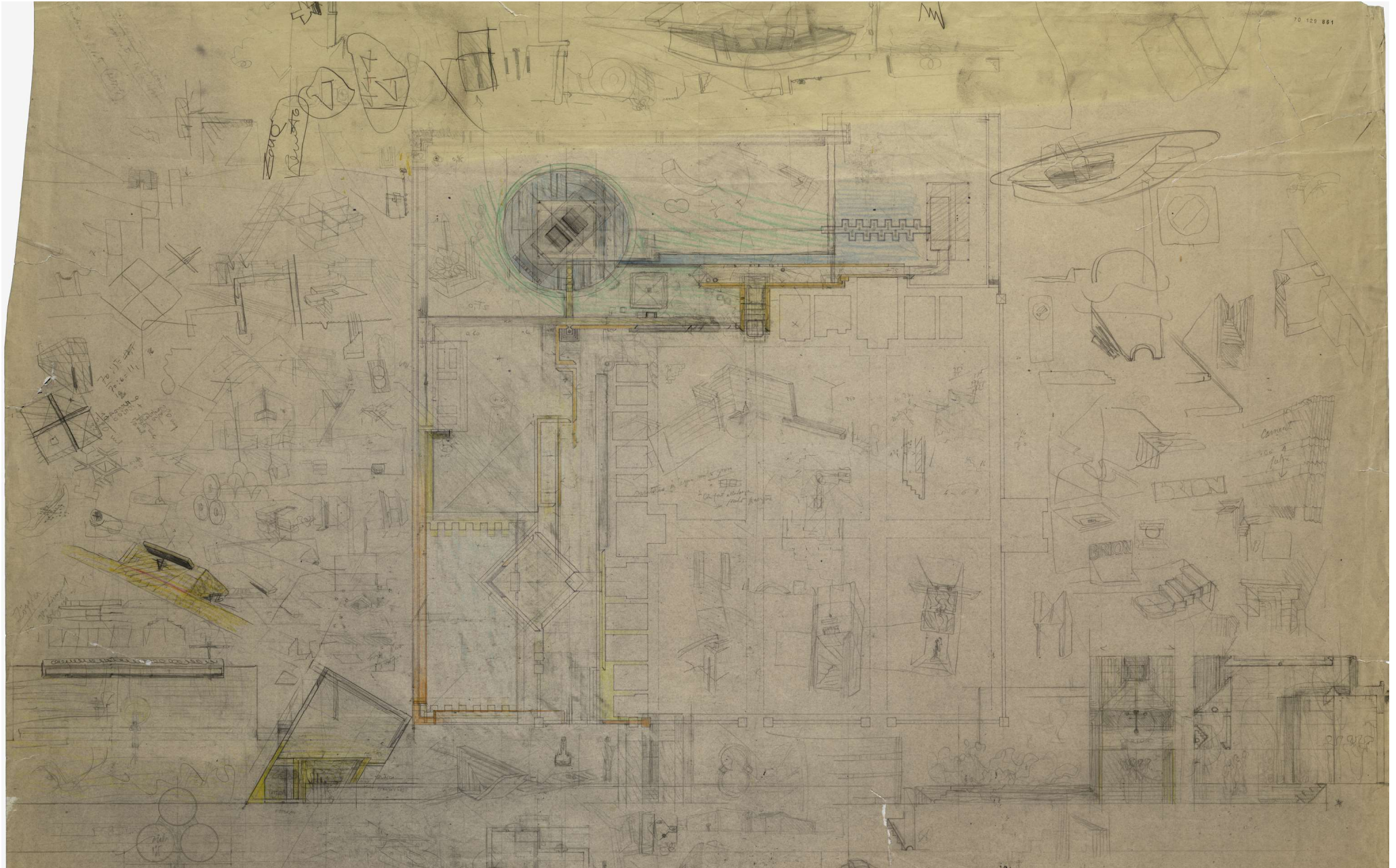


Fig.2. 134

Carlo Scarpa, *Tomba Brion*, Arcosolio sullo sfondo, San Vito d'Altivole, (Italia), (1969 - 1978).

“L’edicola trattata come una rappresentazione metaforica di una caverna, permette di cogliere un primo motivo simbolico dal quale risalire all’intreccio dei significati, che altre costruzioni della tomba intendono illustrare. Tra le più note motivazioni del simbolismo della caverna, al quale Scarpa non è insensibile, vi è il fatto che essa è luogo di passaggio dalla nascita alla morte”³²⁹.

Guardando verso destra, dal portico dei *propilei*, con un percorso lastricato in cemento e attraversando una porta in cristallo, che con i meccanismi di pulegge e contrappesi lasciati a vista scompare verticalmente dentro l’acqua sottostante il percorso lastricato, a significare una cesura rispetto ad un ambiente che Scarpa vuole più privato, di meditazione,



329



sorge in una isola circondata dal laghetto, ricoperto da ninfee, il *padiglione della meditazione*. Esso è costituito da una esile struttura in metallo, con gambe disassate e articolate da giunzioni che ritroviamo simili nell’aggancio dei corrimani del ponte all’ingresso del Querini Stampalia. Tale struttura sorregge una copertura composta da doppia scatola in legno, con in evidenza sui fianchi i motivi geometrico *ornamentali* ricorrenti in Scarpa, ad indicarne un senso di ordine³³⁰. Nella vasca del *padiglione della meditazione* troviamo, in una perfetta mimesi da apparire galleggiante, una croce in pietra, con un disegno a labirinto. “ [...] un primo elemento simbolico che ribadisce l’importanza dell’acqua per l’allegoria dell’intera opera”³³¹. L’artificio è più volte riproposto dal maestro, in altre parole tale tenacia la si può, secondo Dal Co,

330 Scarpa, spiega il significato di segno ornamentale: noi abbiamo il senso che l’uomo mette in ordine le cose”, in occasione dell’inaugurazione dell’anno accademico 1964 - 65 allo luav di Venezia. Da F. Dal Co G. Mazzariol, (a cura di), in Carlo Scarpa 1906 - 1978, op. cit., p. 63, si veda anche, nota 116.

331 Ivi, p. 68.

Fig.2. 135

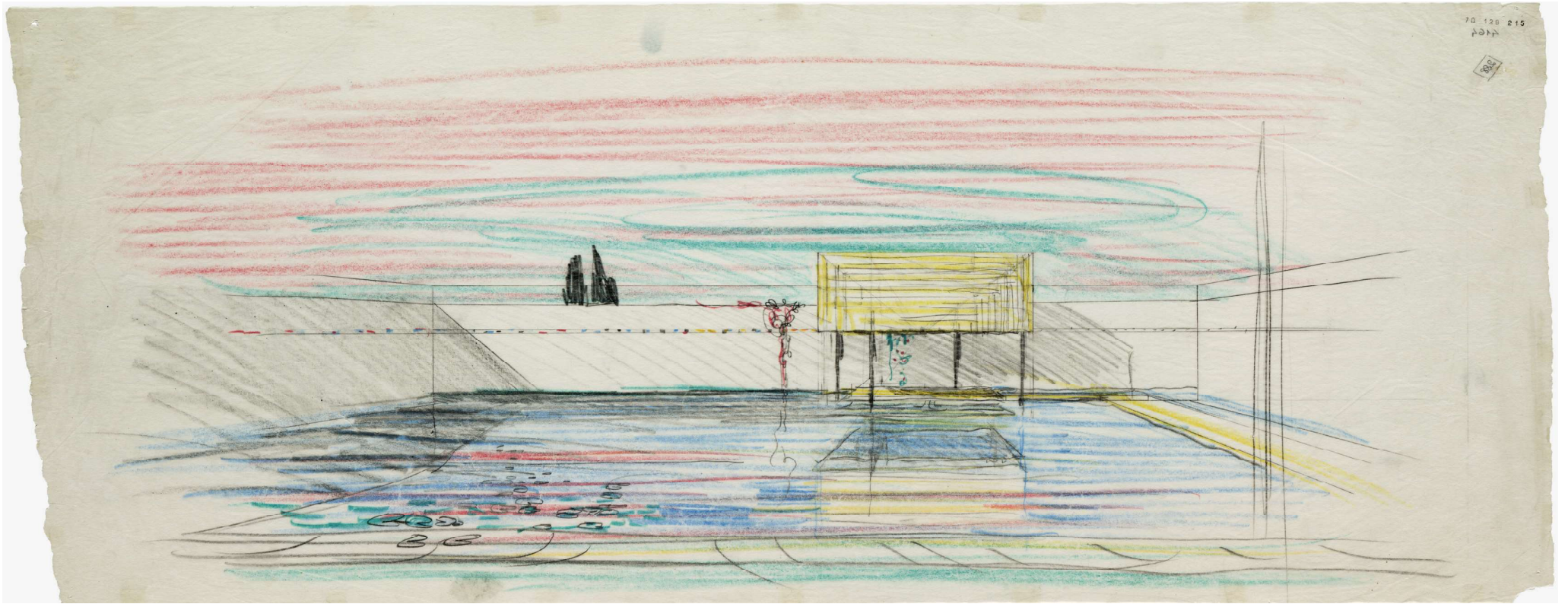
Carlo Scarpa, *Tomba Brion*, vista, San Vito d’Altivole, (Italia), (1969 - 1978).

Fig.2. 137

Fig.2. 138 nelle pagine successive

Carlo Scarpa, *Tomba Brion*, Prospettive del *Padiglione della meditazione*, San Vito d’Altivole, (Italia), (1969 - 1978). (fonte: Archivio Carlo Scarpa, Npr 4164 e





212



213



Fig.2. 139
Pagina precedente
Carlo Scarpa, *Tomba Brion, Padiglione della meditazione*, San Vito d'Altivole, (Italia), (1969 - 1978).

rintracciare nel *simbolismo della caverna*. Infatti, ricollegare la *pietra* ad una *forma labirintica*, si baserebbe su una correlazione, *giustificata dalla comune radice greca* tra il termine labirinto *labris* e la pietra *laos*³³². Dal Co argomenta: *"Tale associazione implica la relazione del labirinto con la caverna, con l'antrò archetipico scavato nella roccia"*³³³. Ed è proprio su tale antrò che si cela il mistero della vita, il *luogo di passaggio*, una visione molto simile riconducibile alla cultura orientale, di cui sicuramente il maestro veneziano non era affatto digiuno, in cui la relazione tra pietra e acqua è legata al *sorgere della vita*. Non vi è dubbio che tale arcano venga costantemente ribadito nel complesso monumentale della Tomba. Ed in particolare il continuo rimando alla presenza dell'acqua va sempre letto in abbinamento con l'elemento materico, rappresentato dalla pietra e dal calcestruzzo, di fatto, una pietra artificiale. Il laghetto d'acqua, che circonda l'isola su tre lati, risulta delimitato dall'alto muro verticale di confine, il cui paramento è spezzato da un inserto di tessere, che corrono lungo la sua lunghezza (anche questo un tema ricorrente, che troviamo nel giardino della Querini Stampalia). Sulla destra, Scarpa risolve il confronto tra la parete verticale che cinge il laghetto, e il muro di cinta inclinato verso l'interno,

Fig.2. 140
Carlo Scarpa, *Tomba Brion, vasca con la croce a pelo d'acqua*, San Vito d'Altivole, (Italia), (1969 - 1978).

332 Ibidem.
333 Ibidem.



producendo un punto focale, centrale nella dinamica narrativa riferita ai percorsi ideali rappresentati dall'acqua. Il muro inclinato diventa, con il confronto con quello verticale, con una variazione della sua configurazione e simbologia, come un probabile metaforico connettore del laghetto, enfatizzato in testata dalla tipica dentellatura dei dettagli. Questo avvio al percorso ideale che ha l'acqua come principale elemento composito, traduce ed esprime tutta la sua volontà intrinseca, da parte del maestro di costruire un racconto. Infatti nell'ampio specchio nel cui fondo, immerse, si riconoscono delle basi fondali che sembrano rocchi di colonne circolari, vi è un chiaro riferimento a forme altrove sperimentate. Qui vi giunge l'acqua con una lenta intensità, dal canale che passa di fianco al muro del portico dei propilei, da prima più largo come un fiume che si getta in un lago, per poi assottigliarsi acquistando una sezione quasi filiforme nella parte più prossima alla "sorgente", rappresentata da due fonti circolari abbinata, in prossimità dell'*arcosolio*.

*"Sorgendo dal luogo della morte, essa sgorga a circondare l'isola della meditazione su cui sorge il padiglione che Scarpa disegna immaginandolo frequentato dai profili corposi di giovani donne. L'elemento liquido fonde così insieme le immagini dell'inizio e della fine, rappresentando la coincidenza di primo e ultimo"*³³⁴.

Il tema della rappresentazione planimetrica di una tipologia di vasca allungata, dunque, nel corso delle vicende architettoniche ha avuto esaltanti restituzioni, volte in molti casi a creare e sostenere un "collegamento" tra le parti, come nel nostro caso in specie, in altri casi ideale, pensiamo al filo d'acqua che corre all'infinito, passando idealmente oltre la piscina, nel *Salk Institute* di Louis Kahn, oppure diventare un segno per stabilire e sostenere un confine, come nella vasca allungata, con due fonti a base ottagonale, nella *Villa Adriana* nel cortile delle fontane, sul lato sud-ovest, che contribuisce a definirne tale lato.

Riprendendo i percorsi materiali di cemento, ed

Fig.2. 141
Carlo Scarpa, *Tomba Brion, vasca nel padiglione della meditazione*, con nello sfondo il confronto tra i setti murari, San Vito d'Altivole, (Italia), (1969 - 1978).



334 Ivi, p. 69.

oltrepasato il portico, si prosegue verso la Cappella, un percorso coperto la cui illuminazione è scandita dalle aperture che si sviluppano lungo i fianchi, a tutt'altezza, che come in un processo di trapasso, ci conduce al suo interno. La cappella è costituita da un corpo volumico a pianta quadrata in calcestruzzo ruotato di



Fig.2. 142
Carlo Scarpa, Tomba Brion, canale verso l'arcosolio, San Vito d'Altivole, (Italia), (1969 - 1978).

Sotto
Fig.2. 143
Carlo Scarpa, Tomba Brion, canale verso l'arcosolio, San Vito d'Altivole, (Italia), (1969 - 1978).
(fonte: By Acme



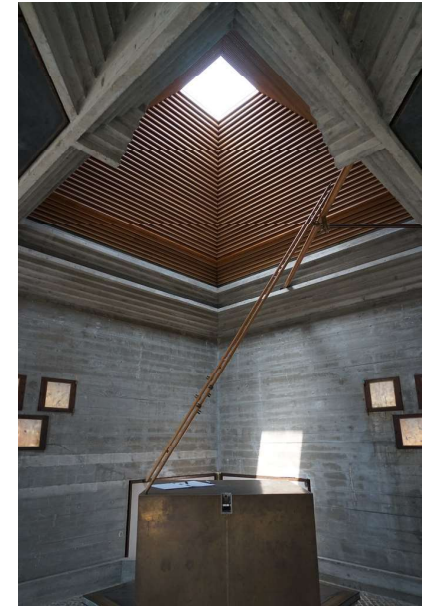
45° rispetto al percorso. Esso è collocato al centro di uno specchio, che lo isola definendone gli accessi collocati in posizione opposta. Svetta, proiettata verso l'alto, la "copertura piramidale, [che si presenta come un episodio complesso, fatto con vari riferimenti che spaziano], "evocando, [...] sollecitazioni Wrightiane e lontane architetture"³³⁵, per mimetizzare l'emersione del "cono di luce" gradonato, (anche questo un omaggio all'architetto americano), una sorta di tholos squadrato e geometrizzato, dal quale entra la luce che zenitalmente illumina l'altare della Cappella, collocato sulla copertura. Scarpa lavora sul coronamento, producendo un prospetto con due diverse altezze, in cui il più alto è definito dalla cornice gradonata. Prima di accedere alla piccola saletta della Cappella si passa attraverso:

" La porta-pannello, a riquadri in gesso bianco lucidato rimarcati dall'intelaiatura metallica, che si apre su un piccolo ambiente da cui si passa attraverso l'apertura a cerchio quasi completo, allo spazio raccolto della Cappella, sapientemente illuminata. Alle aperture verticali, dall'infisso invisibile fa riscontro il cono di luce [...] e il riverbero dell'acqua riportato dai riquadri aperti nell'angolo dietro all'altare, alle quote del pavimento. La dentellatura, motivo decorativo ricorrente, confonde qui interno ed esterno, aria materia ed acqua, cadenza il cavo soffitto ligneo, modula le superfici, dissolve i profili, si immerge nel lago "³³⁶.

Dalla parte opposta rispetto all'ingresso interno, troviamo l'altro ingresso, chiuso anch'esso da una porta massiccia pannellata a riquadri, che attraverso un percorso che sembra fluttuare sull'acqua del laghetto, con degli elementi parallelepipedi, evocativi dei sentieri lapidei giapponesi (Dal Co, 2017), ci conduce al giardino dei sacerdoti e al prato dei cipressi. Lungo il limite delle tombe del vecchio cimitero, corre parallelo il percorso dell'altro ingresso, che conduce al nartece del tempietto, serrato da una pesante porta in calcestruzzo mobile su rulli metallici. Il tempietto inserito con il suo volume all'interno del laghetto d'acqua, evoca l'architettura riflessa della città lagunare, con le

335 Ivi, p. 135.
336 Ibidem.

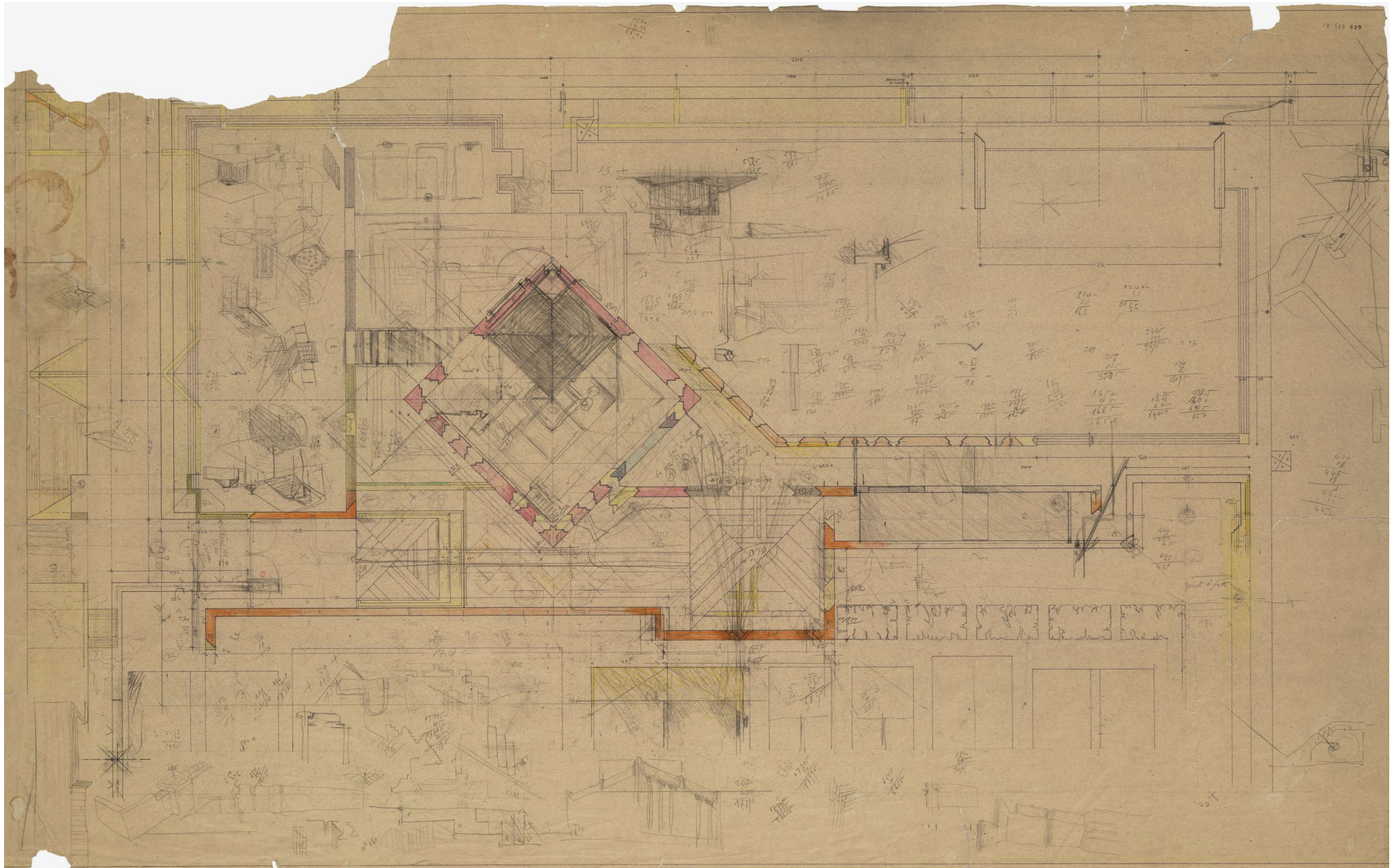
Fig.2. 144
Carlo Scarpa, Tomba Brion, interno della Cappella, San Vito d'Altivole, (Italia), (1969 - 1978).



Nelle pagine successive

Fig.2. 145
Carlo Scarpa, Tomba Brion, Disegno Pianta della Cappella e ingresso, San Vito d'Altivole, (Italia), (1969 - 1978).
(fonte: Archivio Carlo Scarpa, Npr 2626, Maxxi, Roma).

Fig.2. 146
Carlo Scarpa, Tomba Brion, la Cappella, vista dal giardino dei sacerdoti e dal prato dei cipressi.







sue architetture che si specchiano nei canali. La gestualità compositiva del maestro ha gioco facile nel sinterizzare magistralmente tale riferimento e l'episodio della Cappella, proprio grazie a questa sua carica massiva del materiale, riesce ad esprimere la forma di un volume che si concretizza nel rapporto tra la sua realtà materica degli alzati e la sua "realtà" immateriale riflessa dall'acqua del laghetto, decretandola come l'opera più complessa del monumento. Mentre per gli altri frammenti del complesso, l'acqua, attraverso i suoi percorsi li connette realmente (pensiamo al *padiglione della meditazione* in relazione con l'*arcosolio*) la cappella pare avere vita autonoma ed il collegamento attraverso l'acqua diventa puramente ideale ma per questo non meno efficace. Quando nel 1969, Onorina Brion chiamò Carlo Scarpa a redigere il progetto, per onorare il defunto marito Giuseppe Brion³³⁷ egli fu molto meravigliato della grandezza del lotto, disse:

³³⁷ Giuseppe Brion, fu il fondatore della fabbrica Brionvega, importante azienda di produzione di componentistica elettronica. Importante fu la collaborazione con designer del calibro di Marco Zanuso e Richard Sapper.

Fig.2. 147
Carlo Scarpa, *Tomba Brion*, particolare passaggio d'ingresso alla *Cappella*, San Vito d'Altivole, (Italia), (1969 - 1978).

Fig.2. 148
Carlo Scarpa, *Tomba Brion*, particolare elementi evocativi subacquei nell'vasca della *Cappella*, San Vito d'Altivole, (Italia), (1969 - 1978).



Fig.2. 149
Carlo Scarpa, *Tomba Brion*, sentieri lapidei giapponesi che conducono alla *Cappella*, vista dal giardino dei sacerdoti e dal prato dei cipressi, San Vito d'Altivole, (Italia), (1969 - 1978).

" A me bastano cento metri quadri ed invece sono duemiladuecento metri quadrati. Però il proprietario deve ben costruire un muro di cinta!"³³⁸

Di fronte a quest'affermazione, non possiamo non cogliere che una capacità di lettura del sito e la necessità di creare una cornice entro la quale narrare una storia, senza, come spiegherà egli stesso, tagliarsi dal mondo. Questo tema dell'articolazione del muro di cinta trova negli angoli - dove vengono prodotti degli *elaborati setti cementizi traforati* (Dal Co, 2017) che contribuiscono ad affermarne il principio di chiusura, di confine - il segno *allegorico-simbolico*, della destinazione di tale luogo, pur senza essere lugubre, attraverso la cura delle testate che diventano una figurazione di geometrie orientaleggianti. Per questo, a partire dalla definizione dell'involucro esterno, il muro è pensato facendo interagire la scansione dei falsi contrafforti verticali, con il ritmo dei muri inclinati.

Questa inclinazione, *" ha la funzione di evidenziare la*

³³⁸ S. Los Carlo Scarpa guida all'architettura, op. cit., p. 92.



Fig.2. 150
Carlo Scarpa, *Tom-
ba Brion, Cappella*,
vista dall'ingresso lato
Ovest,
San Vito d'Altivole,
(Italia), (1969 - 1978).

*differenza di livello esistente tra il piano della
campagna, [come ricordato dallo stesso Scarpa
nella sua spiegazione riportata integralmente,
n.d.a.] circostante e quello del prato, sul quale sorgono
o si affondano i corpi di fabbrica della Tomba*³³⁹.

L'alterazione delle quote interne, dà la possibilità
di inserire nel suolo le planimetrie dei percorsi, che
assieme all'acqua, sono parte del sistema di relazione
e di raccordo delle diverse emergenze architettoniche
all'interno della narrazione. L'importanza del muro è,
dunque quella di contribuire a costruire un *senso di
raccolimento* (Dal Co, 2017), e di trasporto ideale su
ciò che è il progetto. Il percorso viene ad assumere
una veste di primaria importanza, infatti:

*" essi configurano un sistema connettivo tra gli
ingressi, la Cappella, i portici e i luoghi di sepoltura,
svincolando dalla forma ad L del terreno. Viene
in tal modo individuata una sorta di successione*

339 Ivi, p. 64. Prosegue Dal Co: " Per chi osserva la costruzione dall'esterno, la recinzione
costituisce una barriera sul cui orizzonte si stagliano il coronamento decorato del
tempietto emergente come una prora, la copertura dell'edicola addossata al muro e le
sagome dei cipressi. Per coloro che si trovano all'interno del recinto, questo appare come
una linea sottile, che inquadra il paesaggio, commentandone, le lontane profondità". Del
resto non è un caso che nell'architettura di Scarpa, una valutazione delle aperture, rispetto
al paesaggio appare essere una costante di diversi progetto.

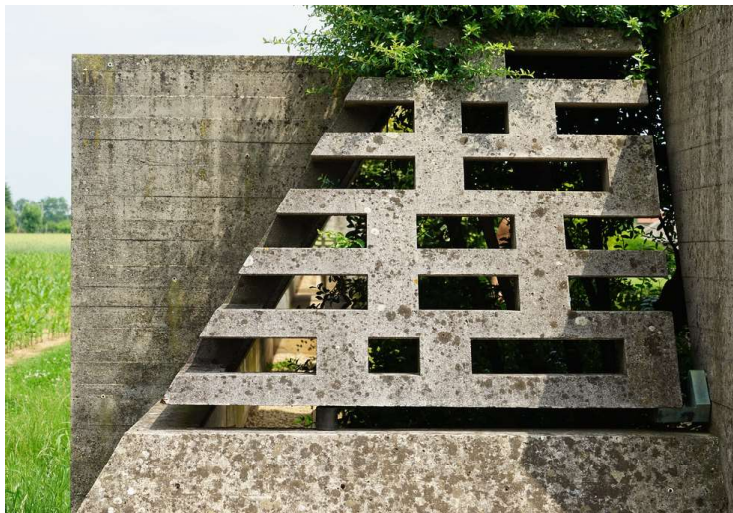


Fig.2. 151
Carlo Scarpa, *Tomba
Brion, particolare setti
cementizi nelle testate
dei muri di cinta*,
vista dall'ingresso lato
Ovest, San Vito d'Al-
tivole, (Italia), (1969
- 1978).

*processionale, che
impone, un particolare
avvicinamento a ciascun
evento architettonico, e
allo sguardo di predisporre
a cogliere i frammenti di
sapore allegorico e barocco*³⁴⁰.

Infatti leggendo il racconto
del progetto spiegato dallo
stesso maestro, abbiamo la
sensazione che egli voglia
narrare una storia, come
metafora della vita. In questa
narrazione il luogo, i materiali,
l'acqua concorrono a comporre questo monumento, che diventa
e vuole rappresentare " un trattato, sul suo pensiero teorico " (Los,
2001). Racconta Scarpa:

*" Allora ho fatto la cosa che avete visto. Ho deciso di mettere
qui la tomba, i sarcofagi, come si potrebbe dire. Per la tomba,
il posto al gran sole, allora qui: visione - panorama. L'uomo
morto chiedeva di essere vicino alla terra, perché è nato in
questo paese. Allora io ho pensato di costruire un piccolo
arco, che chiamerò arcolarium. Nelle catacombe, le persone
importanti o i martiri venivano seppelliti con una formula più
costosa, si chiamava arcolarium. Non è altro che un semplice*

340 Ivi, p.66.

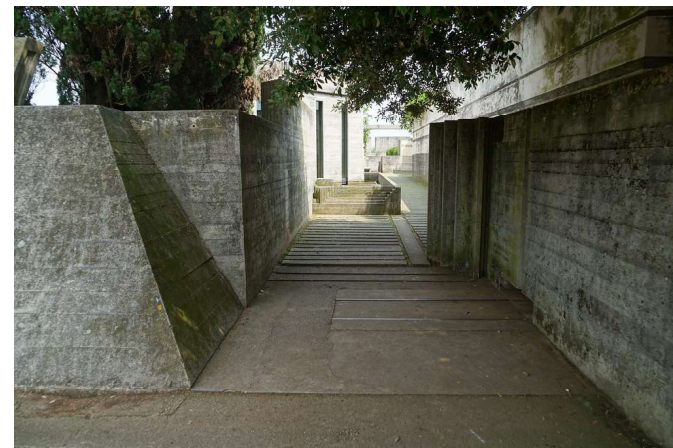


Fig.2. 153
Carlo Scarpa, *Tomba
Brion, ingresso lato
Ovest, San Vito d'Al-
tivole, (Italia), (1969
- 1978).*

arco, così. *É bello che due persone che si sono amate in vita si pieghino l'una verso l'altra per salutarsi dopo la morte. [...] Questo diventa arco, diventa ponte: un ponte in cemento armato, arco in cemento armato sarebbe rimasto ponte: per non avere questa sensazione di ponte bisognava decorarlo, dipingere la volta. Invece ho messo il mosaico, che è nella tradizione veneta, interpretata a mio modo, che è modo diverso. Il grande viale che porta al cimitero è nella tradizione italiana: è un percorso. [...] Questo percorso è chiamato propilei, vuol dire porta in greco, entrata, questo è il portico. Si comincia da qui: questi due occhi, sono la visione. Per questo terreno era troppo grande, intanto è diventato prato. Per giustificare il grande spazio, ho pensato che sarebbe stato utile un piccolo tempietto per fare funebre [...] Ancora troppo grande; allora abbiamo rialzato il terreno perché io possa veder fuori. Da qui posso veder fuori e da fuori non si può vedere niente. E allora: tomba, familiari, parenti, tempietto, altare. [...] Questo in sintesi, è tutto. Il luogo dei morti ha il senso di un giardino: del resto i grandi cimiteri americani del diciannovesimo secolo a Chicago sono dei grandi parchi. [...] Ho voluto però rendere il senso naturale del concetto di acqua e terra: l'acqua è sorgente i vita*³⁴¹.

In queste parole di Scarpa si riassume tutto il progetto della Tomba Brion, in essa l'architetto compone una architettura che non vuole essere celebrativa ed autoreferenziale, incentrata non su una sterile narrazione delle vicissitudini dei parenti, ma al contrario andando oltre, in una dimensione sganciata dalla realtà fattuale della vita, e proiettata verso l'essenza stessa dell'esistenza e la sua ciclicità. Per far ciò egli utilizza l'acqua che contribuisce a definire un nesso di collegamento, come lo è lo scorrere della vita, tra le varie esperienze architettoniche collocate all'interno del compendio. Senza dubbio parlare di acqua nei progetti di Scarpa, è sostanzialmente parlare dell'architettura della sua Venezia. Ma, come ricorda Francisco J. del Corral del Campo: Gli spazi dell'acqua di Venezia, nel progetto della Tomba Brion acquistano un ulteriore significato, cioè " *appartengono al ciclo naturale della vita che riflette noi stessi*"³⁴². Scarpa costruisce una *nuova città* in cui il ruolo dell'acqua è centrale nella combinazione e nella trasformazione degli spazi e nel loro significato. Il richiamo corre a Italo Calvino (1923 - 1985) nel romanzo *Le Città invisibili*,

341 P. Duboy, Scarpa/Matisse: cruciverba, in F. Dal Co G. Mazzariol, (a cura di), in Carlo Scarpa 1906 - 1978, op. cit., p. 170 -171.

342 F. J. del Corral del Campo Las Formas del agua la arquitectura de Carlo Scarpa, op. cit., <http://hdl.handle.net/10481/1841>. 30/05/2019. p. 278. Traduzione a cura dell'autore

del 1972, in cui parla di *Valdrada*, una città che si raddoppia perché riflessa nell'acqua.

" *Gli antichi costruirono Valdrada sulle rive d'un lago con case tutte verande una sopra l'altra e vie alte che affacciano sull'acqua i parapetti a balaustra. Così il viaggiatore vede arrivando due città: una dritta sopra il lago e una riflessa capovolta* ". Spiega Giuseppe Mazzariol: " *La polis multipla che è il Brion, che di una città ha appunto il respiro, i raccordi e le articolazioni, con l'acqua e il paesaggio, e il mondo, e l'antico delle teche sepolcrali, e anche l'esterno, la preesistenza, il deposito involontario delle memorie che Scarpa ha veduto ha conosciuto, in cui è inciampato accogliente*"³⁴³.

Lo spazio di Brion ci riporta a Venezia e ai suoi spazi, scritti con l'acqua ed il suo riflesso, dove nei suoi scorci cogliamo, " *quella [duale] realtà - riflesso offertaci dall'acqua*"³⁴⁴, ed ancora:

" *Al igual que en Venecia, el reflejo hace vibra al espacio. En unos casos gracias al agua, construyendo un mundo semergido, imaginario. En otros, se encuentra en la diversidad de dualidades que lo pueblan tensionándolo, dotándolo de un misterio particular*"³⁴⁵.

Dalla geometria dello spazio e da come gli elementi del complesso sono collocati, si percepisce, come questi siano riconducibili a dei frammenti, come *summa*, combinazione di dettagli, che nell'opera di Scarpa risultano fondamentali, perché contribuiscono a combinarne la forma.

Come scrive Chiara Visentin, si avverte: "*[...] la sensibilità di unire materiali diversi, le reazioni che tra esse si instaurano, il gioco di equilibrio tra segno, ornamento/intarsio, materiale e significato, il valore d'uso dell'opera architettonica, il fattore tempo [...]. Coloro i quali sanno costruire il dettaglio come Scarpa, sanno dominare le mille possibilità dei componenti edilizi*"³⁴⁶.

Tali dettagli creano il confine, quello stacco tra l'oggetto architettonico ed il contesto, sia che esso si immerga nell'acqua o sveti nel paesaggio.

Il maestro Scarpa " *segna con precisione i contorni e le aperture, circonda i dettagli, e giunge ad ancorare, infine,*

343 F. Dal Co G. Mazzariol, (a cura di), in Carlo Scarpa 1906 - 1978, op. cit., p. 16.

344 F. J. del Corral del Campo Las Formas del agua la arquitectura de Carlo Scarpa, op. cit., 278. <http://hdl.handle.net/10481/1841>. 30/05/2019. p. 278. Traduzione a cura dell'autore

345 Ibidem.

346 C. Visentin La bellezza del dettaglio di architettura, sentimento costruito, processo creativo, op. cit.. p. 77.



Fig.2. 154
Carlo Scarpa, *Tomba Brion*, dettaglio sistema di raccolta dell'acqua, San Vito d'Altivole, (Italia), (1969 - 1978).

*i volumi al terreno, insinuandosi e moltiplicandosi sotto il velo dell'acqua [...]*³⁴⁷. Nella Tomba Brion "l'acqua è dunque l'elemento di mediazione simbolica tra tutti gli elementi architettonici"³⁴⁸. Allora, anche gli aspetti decorativi: "[unificano], gli episodi architettonici della Tomba, vale a dire la continua cornice a dentelli, si insinua anche al di sotto del livello dell'acqua che circonda il tempietto. In tal modo, solo velate dalla trasparenza, appaiono le radici che l'architettura affonda nel terreno. Queste radici sono rese visibili e, nello stesso tempo, custodite dall'acqua. Quasi a riprodurre un rito lontanissimo, l'architetto pare in tal modo volere affidare all'acqua la cura delle fondazioni dell'edificio, che sembra pertanto predisporre per venir consacrato a divinità materna, protettrice delle cose contro le aggressioni del tempo"³⁴⁹.

347 F. Dal Co G. Mazzariol, (a cura di), in Carlo Scarpa 1906 - 1978, op. cit., p. 64.

348 Ivi, p.69.

349 Ibidem.

2. 3_ 3. Louis I. Kahn

Louis I. Kahn (1901 1974), giunge a Roma nel dicembre del 1950 dove egli trascorre un periodo di studio di circa quasi tre mesi come *architect in residence* presso l'Accademia Americana, proseguendo poi il suo viaggio, visitando la Grecia e l'Egitto. Laureato alla *University of Pennsylvania* nel 1924, nel periodo in cui la scuola aveva la sua massima vicinanza alle tendenze della *Beaux - Arts*, in cui fu proprio il rettore della scuola Holmes Perkins, a dare uno scossone allontanando l'indirizzo didattico dalle *vecchie e ammuffite edizioni in folio delle grandi architetture del passato* e proiettando la scuola verso il modernismo, e" [...] molti di quei [nuovi] volumi erano entrati nello studio di Kahn"³⁵⁰. A partire da questa prima fase di passaggio, con l'inizio di una rinnovata ricerca sulle implicazioni dell'architettura del passato, le vicende che legheranno la sua vita alla traslazione in forma architettonica dei suoi principi di natura ideale, diventeranno una costante. Questo continuo processo di combinazione ideale, che si prolungherà nel corso della sua vita, fa giungere Kahn a suggerire che "gli edifici possiedono una *essenza* che ne determina la loro soluzione"³⁵¹ progettuale e partendo dall' aforisma " *Cosa vuole essere l'edificio?* ", cogli l' *essenza* dell'architettura. Egli infatti, intende che " *la struttura [è] costruita come datrice di carattere ambientale* " e pone in rilievo "lo spazio come espressione delle istituzioni umane"³⁵².

In questo progressivo processo conoscitivo, in cui Kahn miscela contenuti elaborati dal continuo studio delle dinamiche relazionali tra individuo e spazio, esse vengono proiettate sulle produzioni progettuali, sui suoi disegni, diventando una cassa di risonanza ed un metro di sperimentazione e di risposta alle sue continue domande sull'essenza dello spazio. Scrive Jan Georg Digerud:

"I disegni e i discorsi di Kahn avevano misteriose risonanze, egli stesso stimolava l'ispirazione creativa in modo quasi magico. In lui nulla dava l'impressione di essere veramente deciso, eppure ogni particolare dimostra essere profondamente studiato. I suoi schizzi presentano questo paradosso: da una parte esprimono grande sicurezza,[...] dall'altra sembrano cercare,

350 W.L. MacDonald J. A. Pinto Villa Adriana. La costruzione di un mito da Adriano a Louis I. Kahn. op. cit. p. 364.

351 C. Norberg - Schulz, Louis I. Kahn idea e immagine, officina edizioni, Roma, 1980, p. 9.

352 Ivi, p. 7.

con i vari tentativi, la vera essenza dello spazio e delle cose³⁵³.

Kahn stesso, chiarisce come quest'affannosa ricerca sia fondamentalmente basata " [...] nel tentare di leggere il volume zero (e quindi quello che non è mai stato scritto), perché [è] convinto che esso contenga quell'inizio antico e purtroppo dimenticato, quella sorgente che, una volta riscoperta, sembrerà nuova e convincente"³⁵⁴. Precisando che il radicalismo sta nel costruire il nuovo tramite le radici dell'antico. Egli insiste sul concetto di *sorgente*, intendendola sia come storia della nostra cultura sia come essenza stessa del problema progettuale, volendo dimostrare come spesso esse coincidano e che il chiedersi di volta in volta *cosa vuol essere un edificio* renda possibile risalire alla sorgente (Norberg Schulz, 1980).

Un sostanziale parallelismo con *l'essere nel mondo* di Martin Heidegger, che salda quel legame intrinseco dell'architettura come espressione dell'*essere dell'uomo nel mondo*. Una condizione archetipica a cui risale il corso della storia per giungere alla *sorgente* in cui è conservata l'essenza stessa dell'architettura. Da ciò si intuisce l'interesse di Kahn per la storia, in particolare quella da lui ammirata nelle antiche vestigia della Villa Adriana, delle Terme di Caracalla, dei Fori Imperiali.

Immergendosi idealmente nella pianta piranesiana di Roma, nelle alchemiche architetture della città eterna, ne osserva l'architettura come *espressione delle istituzioni dell'uomo*, (Norberg - Schulz, 1980) e la vede come probabile *sorgente*.

Durante il suo soggiorno romano, Kahn ebbe modo di conoscere l'archeologo americano, Frank Brown "il quale era impegnato, proprio in quegli anni, nell'elaborazione di una personale teoria sull'architettura romana. Attraverso la mediazione dell'archeologo, Kahn si avvicina all'antico rivitalizzando un interesse, quello per la storia, che aveva caratterizzato la sua formazione. È dunque a Brown e alla sua idea di Roma che bisognerà guardare per cogliere appieno il valore dell'esperienza romana e i fondamenti della lezione appresa dall'architetto"³⁵⁵. Meriterebbe in questo frangente un approfondimento che spieghi, nell'ambito dell'analisi della produzione di una qualità spaziale in presenza di acqua, le implicazioni che hanno indotto in Kahn, quell'immergersi idealmente nelle acque del Tevere, per

353 Ivi, p. 147.

354 Ivi, p. 148.

355 M. Bonaiti Architettura è Louis I. Kahn, gli scritti, op. cit., p. 36.



Fig.2. 155
Terme di Caracalla,
Roma, (Italia), (212
-216 d.C.).



Fig.2. 156
Villa Adriana, Grandi
Terme, Tivoli, (Italia),
(117 -138 d.C.).

parafrasare il ben più noto *sciaquar i panni in Arno*, e quanto questo sia stato, per la ricerca delle *sorgenti* della storia architettonica romana, la sostanza di una sua espressione architettonica. Non a caso i progetti che maggiormente caratterizzano una qualità spaziale in presenza di acqua, cioè il *Salk Institute for Biological Studies* a San Diego in California ed il progetto del Parlamento di Dacca in Bangladesh, sono per sua stessa ammissione, il frutto di un confronto con l'architettura romana, in particolare, rispettivamente con le Terme di Caracalla e con la Villa Adriana di Tivoli³⁵⁶.

Tuttavia tale confronto non è mai una riproposizione di impianti planimetrici che sarebbero stati del tutto antistorici o peggio ancora una puerile riproduzione di stilemi del passato, infatti ciò che è importante è l'utilizzo di tali architetture come strumenti per andare a cogliere l'essenza dell'architettura, il rapporto con lo spazio, la capacità di come la progettazione di una nuova architettura, come quella del passato, potesse costruire nuove relazioni con l'ambiente e soprattutto come questa possa manifestare un *ordine* attraverso la composizione delle forme. Il punto fondante dell'architettura del maestro statunitense è di come le forme entrino in relazione tra loro attraverso l'acqua.

Frank Brown in *Roman Architecture*, descrive la società romana come organizzata in precisi riti - o schemi formali di comportamento - quali il culto degli dei, la vita familiare, l'ordine civile. La Bonaiti riporta alcune considerazioni di Brown: "*singolarmente o insieme, essi ricercano sempre la piena realizzazione della propria personalità nell'esecuzione e nella creazione di norme di condotta fisse, abitudinarie. [...] L'ordine che regola la vita dei romani, dai tempi della repubblica fino al tardo impero, viene dunque descritto come sostanzialmente etico, vale a dire costruito dall'uomo per l'uomo autosufficiente e determinato dall'azione congiunta del singolo e della collettività. In una società così concepita, l'architettura viene chiamata a svolgere un ruolo primario: all'architetto si chiede infatti di progettare gli spazi atti ad ospitare e nutrire i riti, [...] dei quali si compone la vita quotidiana*"³⁵⁷. Ed ancora: "L'architettura romana è stata, dal principio alla fine, un'arte della conformazione dello spazio intorno ad atti rituali, un settore particolare di spazio prendeva

356 Ivi, p. 40. Il tema dei riferimenti di Kahn all'architettura romana è stato una questione abbastanza dibattuta a causa di alcune esternazioni fatte dall'architetto. Nel corso di una intervista rilasciata a Robert Wemischner, negherà l'influenza della Villa Adriana al progetto del *Salk Institute*. Si veda nota 103.

357 Ivi, p. 37.

forma per l'atto formale che in esso si svolgeva; diveniva una *capsula*, atta a riconfigurarsi ogni volta che il rito venisse ripetuto [...]"³⁵⁸. Pertanto essa può essere intesa come una sommatoria di *capsule spaziali*, indipendenti e geometricamente configurate, la cui forma è definita dalla funzione e dai riti, (Bonaiti, 2009). Eugene Johnson, vede in tale concezione di *capsula spaziali* quel ragionare compositivamente per elementi che caratterizza, a partire dalla metà degli anni cinquanta del novecento, l'opera dell'architetto Kahn. A riprova di ciò, lo storico dell'arte Vicente Scully, facendo menzione all'esperienza di Kahn con la Villa Adriana, la definisce come "*questo fantasma che riappare così di frequente nei pensieri degli architetti*"³⁵⁹. Ma l'affermazione dello stesso Kahn è ancora più esemplificativa e gravida di considerazioni riferendosi alla Villa Adriana, probabilmente come paradigma di tutta l'architettura romana: "*un regno di spazi, fatto per evocare il loro uso*"³⁶⁰. Tuttavia l'affermazione di Kahn, non deve intendersi come una semplicistica modalità di ricondurre la riflessione sulla architettura romana, sul piano di una architettura puramente funzionale, o funzionalista *ante litteram*, letta secondo un'impostazione che poteva appartenere al lessico del movimento moderno, che Kahn tenta di mettere in crisi, poichè al contrario mira al valore espresso dalla storia, come strumento per decretare un'identificazione nella espressione della forma.

Durante la conferenza del CIAM del 1959, nella quale Kahn, ricorda che: "*ogni spazio ha una forma identificabile*". [...] In questa sede pare citare ancora una volta la descrizione dell'architettura romana propria di Brown e offre come possibilità l'individuazione di un ulteriore *filo rosso* che dipana tra la sua opera e i monumenti antichi. Ma non si tratta solo di un modello formale. [...] ciò che Kahn viene maturando nelle peregrinazioni romane è anzitutto l'idea di un'architettura concepita per custodire e nutrire i valori che radicano il vivere civile"³⁶¹. All'interno di questo quadro, rientrano dunque gli insegnamenti dell'esperienza romana di Kahn, sostenuta dal metodo del Piranesi nell'osservare l'architettura romana, che passa attraverso il riconoscimento della *bellezza di forme* pure, scevre dalle sovrabbondanze ornamentali superflue, che nella logica compositiva kahniana, basata su un *ordine*³⁶² (*ordine è...* di Kahn), mal si sarebbe conciliata.

358 Ibidem.

359 Ibidem. Si veda il riferimento alla nota n. 102. Citazione tratta dalla Bonaiti da M. Tafuri, *Teoria e storia dell'architettura*, Laterza, Roma Bari, 1968, p. 131.

360 Ibidem.

361 Ibidem.

362 Scrive Christian Norberg-Schulz, riferendosi al messaggio di Kahn: "Egli insiste

Ciò per essere più espliciti: "L'ordine [the seed] è la natura stessa, che l'uomo scopre con l'uso delle regole"³⁶³. Scrive Maria Bonaiti:

*"[...] l'ordine di Kahn viene restituito come principio stabile immutabile, la cui prima manifestazione sarebbe costituita dalla geometria intesa come immagine archetipa. Alcuni passaggi tratti dalle lettere confermano una simile interpretazione: l'ordine viene, infatti, in esse descritto come the seed, vale a dire come la legge che governa l'atto del costruire poiché preesiste e consente alla struttura di crescere, plasmando lo spazio in modo tale che la natura possa venire percepita"*³⁶⁴.

Secondo questo metro, possiamo riconoscere nell'architettura romana, la concretizzazione antica di un ordine ancestrale, supporto del *rito*³⁶⁵, della ritualità. La sua codifica discende dal riconoscimento di un *patto sociale tra gli uomini*, quello che Kahn individua chiamandolo "*patto tra gli uomini [che] è relazione, comunione, che si avverte quando le campane suonano all'unisono*" (Kahn, 1971). Qua possiamo scorgere una similitudine con il concetto di *Contratto Sociale* in Locke poiché solo con un patto consensuale tra gli uomini che cedono una parte della loro libertà, si arriva all'elaborazione di una volontà generale che genera le istituzioni per la salvaguardia di tutti i cittadini. Una concezione molto vicina all'idea kantiana dell'uomo come agente della volontà sociale. Da questo punto di vista l'affermazione di Kahn: "*Nuovi spazi nasceranno unicamente da una nuova percezione dei patti tra gli uomini, di nuovi patti che confermeranno una promessa di vita, riveleranno nuovi servizi, e che per imporsi si baseranno sul consenso degli uomini*"³⁶⁶, pare essere risolutiva. Dunque per

sull'esistenza di un ordine che precede il *design*. Una delle sue affermazioni più conosciute comincia con le parole: *ordine* è. Quest'ordine comprende tutta la natura, inclusa quella umana; così come: *Una rosa vuole essere una rosa*. Nei primi scritti di Kahn aveva usato il termine *forma* per indicare quel che una cosa vuole essere, ma poiché il termine di *forma* ha un significato più limitato, introdusse il concetto di *pre-forma*. In seguito preferì indicare il campo delle essenze come il silenzio. Il silenzio è *incommensurabile*, ma possiede una *volontà di esistere* che determina la natura essenziale delle cose. La volontà di esistere viene soddisfatta dal *design* che equivale ad una traduzione dell'ordine interno di cosa concreta".

363 C. Norberg - Schulz Louis I. Kahn idea e immagine, op.cit., p. 151.

364 M. Bonaiti Architettura è Louis I. Kahn, gli scritti, op. cit., p. 44. In lettera a Anne Tyng, 18 dicembre 1953, in Louis Kahn to Anne Tyng: The Rome Letters 1953-1954.

365 C. Giovanetti Dormire presso gli Eroi per una "psicogeografia" liturgica dei "novenari" sardi, op. cit. p. 36. Sul concetto di Rito-Mito -Sito. "Il sito, attraverso la riproduzione del Mito diviene *finitimus locus sancti*".

366 M. Bonaiti Architettura è Louis I. Kahn, gli scritti, op. cit., p. 44. Tratto da: L.I. Kahn The Room, the Street, and Human Agreement, in AIA Journal, vol. 56, 3 settembre 1971,

usare le parole di Christian Norberg-Schulz, riferendosi all'idea di Kahn: *l'architettura è anzitutto un'espressione delle istituzioni dell'uomo, che risalgono a quell'origine in cui l'uomo è pervenuto a realizzare i suoi desideri o le sue ispirazioni*³⁶⁷.

2.3_3.1 Assemblea legislativa di Dacca

Tali premesse interpretative sulle sfaccettature e sui riferimenti su cui si fonda l'architettura di Kahn, danno la misura della complessità che si traduce in progettazioni con alta valenza simbolica. Tra i tanti, ma circoscrivendo la trattazione alle produzioni in cui l'acqua gioca un ruolo fondante, sicuramente possiamo annoverare il progetto del Parlamento di Dacca (1963



-1974), dove Kahn è impegnato a partire dal 1963, e ricompreso nel più vasto progetto di Sher-e-Bangla Nagar, la capitale del potere legislativo del Pakistan orientale, l'odierno Bangladesh. Nel progetto di Dacca, Kahn si muove secondo due impostazioni convergenti, da un lato, per tenere alto il filo della tensione del progetto, affonda i suoi riferimenti sull'affermazione dei principi contrattualistici e sociali alla base della civiltà romana,

Fig.2. 157
Louis Kahn, *Parlamento di Dacca*, vista notturna, Dacca, (Bangladesh), (1963 - 1974).

pp. 33-34.

367 C. Norberg - Schulz Louis I. Kahn idea e immagine, op.cit., p. 10.

cioè su ciò che la *romanità* come istituzione, ha prodotto nel campo architettonico, dall'altro proprio nel ripercorrere quel filo conduttore storico, che consente di risalire alla *sorgente*, cioè a quell'origine delle cose. Questi due aspetti si interconnettono e diventano la base della metodologia del progetto kahniano. Da ciò si comprende il ruolo dell'acqua nel progetto dell'architetto americano. Secondo, questa duplice impostazione di analisi, certamente il progetto del Parlamento di Dacca risponde a questi aspetti precedentemente esposti e si esprimono nel progetto, sia sul piano del concetto di *patto sociale*, trasposizione del principio di Hobbes, Locke e Rousseau, sia attraverso gli orientamenti locali e lo *spirito della comunità*³⁶⁸. Accompagna tali principi un ulteriore aspetto legato alla capacità di Kahn di leggere il sito del progetto, che va a reinterpretare le attitudini intrinseche al luogo, dettate in questo caso dalla presenza dell'acqua nella città bengalese.

Nell'economia del nostro discorso sulla relazione tra architettura e acqua, a primo avviso, la bilancia sembrerebbe pendere verso l'ultimo aspetto, letto come un dato incontrovertibile legato alle caratteristiche del luogo su cui sorge il progetto. Ma osservando la complessità del progetto ed in generale tutto l'approccio progettuale del maestro, tale risposta potrebbe apparire eccessivamente semplicistica e non sufficientemente vagliata; oltretutto sarebbe vera solo in parte, se andassimo più a fondo a cogliere solo quegli aspetti delle caratteristiche del luogo del progetto (la città di Dacca) fondate, facendo un parallelo sui concetti di Kahn, *su cosa vuole essere quel luogo* e su come la gestualità dell'architetto possa far emergere quei caratteri già presenti. È come riuscire a percepire che il David di Michelangelo è già all'interno del blocco di marmo e di come il gesto lo faccia solamente emergere. Ma non possiamo neanche escludere l'aspetto, legato al progetto, che vuole basarsi sulla condivisione di uno *spirito della comunità*. La lettura ci induce a comprendere che probabilmente la risposta è da cercarsi nella volontà di Kahn di creare un luogo simbolo, *"un monumento ai valori"*, per usare le sue parole, e che l'acqua rappresenti il legame, il riferimento ancestrale alla essenza dell'uomo, in un paese, negli anni '60 e '70, dilaniato da una drammatica guerra.

368 D.B. Brownlee D.G. De Long. *Louis I. Kahn: en el reino de la arquitectura*, op. cit., p. 81. Titolo originario: D.B. Brownlee D.G. De Long *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture*. Universe Publishing, New York, 1997. Riportiamo la traduzione tratta da: M. Bonaiti Architettura è Louis I. Kahn, gli scritti, op. cit., p. 44-45. "La notte del terzo giorno caddi dal letto con l'idea che è ancora l'idea predominante del progetto, scaturita dalla realizzazione della natura trascendente dell'assemblea. Gli uomini si riuniscono per raggiungere lo spirito della comunità, e questo che andava espresso".

In una delle sue tante conversazioni con gli studenti, uno di essi gli chiese: "Quali stimoli ha accolto con il suo progetto a Dacca ?" Egli rispose:

*" È una domanda che richiederebbe una lunga risposta. Ad ogni modo, poiché ho avuto modo di studiare cinque o sei edifici, ho subito, grossomodo, cinque o sei stimoli diversi, da cui è derivata l'individuazione di ogni singola parte. È un luogo di trascendenza per gli uomini politici. L'assunto deriva dalla definizione del luogo dell'assemblea. È la casa della legge, dove ci si confronta con situazioni circostanziate. L'assemblea definisce o modifica le istituzioni, e sin dall'inizio ho pensato come cittadella dell'assemblea, opposta alla cittadella delle istituzioni, cui ho dato una espressione simbolica "*³⁶⁹.

Il chiaro riferimento allo *spirito della comunità* è più che evidente. Egli prosegue toccando un ulteriore aspetto, fonte di ispirazione del progetto: *" Tra le mie fonti di ispirazione, vi sono poi gli edifici definiti luoghi del benessere, dove si considera il corpo come lo strumento più prezioso, lo si conosce e lo si onora "*³⁷⁰ Si intravede che quello della comunanza tra il *buon governo* e l'aspirazione tutta americana alla salubrità e alla *felicità* della persona, è una similitudine fin troppo evidente tra l'abitante e il *buon governo*, come nella rappresentazione senese di Ambrogio Lorenzetti. La buona azione di governo che si esprime attraverso una buona architettura. Kahn, prosegue spiegando:

*" E, infatti, il mio progetto di Dacca si ispira alle Terme di Caracalla, anche se molto più grande. Gli spazi residui delle Terme sono un anfiteatro, uno spazio trovato, una corte. Attorno vi sono giardini e nel corpo dell'edificio, ovvero nell'anfiteatro, vi sono gli interni e negli interni vi sono giardini a livelli diversi, luoghi che rendono omaggio all'atleta e luoghi che onorano la conoscenza del modo in cui l'uomo è stato creato. Tutti questi sono luoghi di benessere e di riposo, luoghi in cui viene consigliato come vivere sempre... questo è ciò che ha ispirato il progetto "*³⁷¹.

369 M. Bonaiti Architettura è Louis I. Kahn, gli scritti, op. cit., p. 117.

370 Ibidem.

371 Ibidem. Kahn, prosegue spiegando le ragioni del progetto relativamente alla sala della preghiera: " Nell'atrio ho sistemato una moschea. Poiché avevo notato che la gente pregava cinque volte al giorno, con questa soluzione intendevo cogliere la natura dell'atrio. Una nota del programma richiedeva la realizzazione di una sala di preghiera di 280 metri quadrati e un ripostiglio per i tappeti; io ho costruito una moschea dieci volte più grande, dove i tappeti vengono lasciati sempre sul pavimento. La moschea è così diventata l'atrio e quando ho presentato il progetto alle autorità, la proposta è stata immediatamente accettata".

Questa risposta aperta del maestro, profila una consapevolezza ed una coscienza del messaggio proveniente dalla storia e dalla capacità di questa di creare un piano di ragionamento, che si esprima attraverso la composizione. Vi sono due aspetti che Kahn ha la capacità di coniugare, uno di carattere sociale che risale all'antico ancestrale *patto sociale* di interrelazioni, tra gli uomini, l'altro legato al *benessere*, inteso come luogo del bene, una sorta esteriorizzazione del riferimento ad una *pax Augustea*, che si esprime anch'essa attingendo al filone storico. Ambedue questi aspetti si fondano evidentemente su uno stesso piano percettivo della storia e soprattutto di quella classica, cui tanto faceva riferimento Kahn.

L'acqua diventa uno strumento per l'affermazione di questa aspirazione, che per Kahn non è esclusivamente formale legata ad una espressione puramente oggettiva, destinata a conferire un'aura come sfondo alle dinamiche sociali e politiche del Parlamento di Dacca, ma al contrario essa diventa uno strumento della composizione. Queste istanze aspirative del progetto, Kahn le va a rintracciare, sia nella storia, poichè "*Romane* [...] sono le giustapposizioni di volumi che distinguono il Palazzo dell'Assemblea [...], la cui geometria ridisegna le antiche rovine: segno rivelatore della presenza dell'uomo [...] "³⁷², sia nel riconoscimento che le *geometrie elementari* sono, appunto, il *segno* " della ragione civilizzata e lo strumento che consente agli uomini di resistere allo scorrere del tempo "³⁷³, ed infine, nel luogo del progetto, ponendolo, alla luce delle sue profonde attitudini di analisi del sito.

Sostanzialmente possiamo ipotizzare di considerare due spunti progettuali, due tematiche, riconducibili al progetto del Parlamento di Dacca, che danno sostegno all'azione compositiva, da un lato, la storia, dall'altro il tema rappresentato dal luogo. Il tentativo è quello di collocare sullo sfondo il ruolo dell'acqua, una proposta di lettura del progetto, che prende tuttavia le mosse da considerazioni basate sulla riscoperta da parte di quel fondamento originario, di quell'essenza dell'architettura che proviene dalla storia, "giungendo così a individuare una possibile alternativa al linguaggio modernista"³⁷⁴. Il ruolo dell'acqua nel progetto del Parlamento di Dacca si gioca sul filo della storia, nella riproposizione di una costante che vuole fondare le sue origini nel passato della

372 Ivi, p. 45.

373 Ibidem.

374 Ivi, p. 20.

lettura romana, nei suoi *luoghi del benessere* ed in particolare, da questo punto di vista l'acqua contribuisce a costruire un rapporto intimo con l'architettura, veicolato dal concetto, molto caro al nostro, di *rovina*. L'acqua agisce nell'esaltazione di tale *rovina*,



Fig.2. 158
Louis Kahn, *Parlamento di Dacca*, tutte le architetture di Kahn aspirano ad essere delle rovine, Dacca, (Bangladesh), (1963 - 1974).

nel ricordare un passato che può "ritornare" solo attraverso la *rovina*, e che attraverso l'acqua si consegna all'eternità. Tutte le architetture di Kahn vogliono aspirare a essere delle "rovine", le sue architetture *ridisegnano per ciò le antiche rovine* che durano nel tempo. In questo meccanismo di continua riproposizione il ruolo svolto dall'acqua, nel caso specifico di Dacca, è quello di metabolizzare e far proseguire questa aspirazione dettata dal maestro. L'amplificazione di questo modello ispirativo del progetto, basato sulla



materialità della rovine, anche se pur in assenza d'acqua, la ritroviamo in molti altri progetti di Kahn, come per esempio *l'Indian Institute of Management*, ad Ahmedabad in India (1962-73), in cui: " la muratura in laterizio sembra dedotta direttamente

Fig.2. 159
Louis Kahn, *Indian Institute of Management, Ahmedabad*, (India), (1962 - 1973).

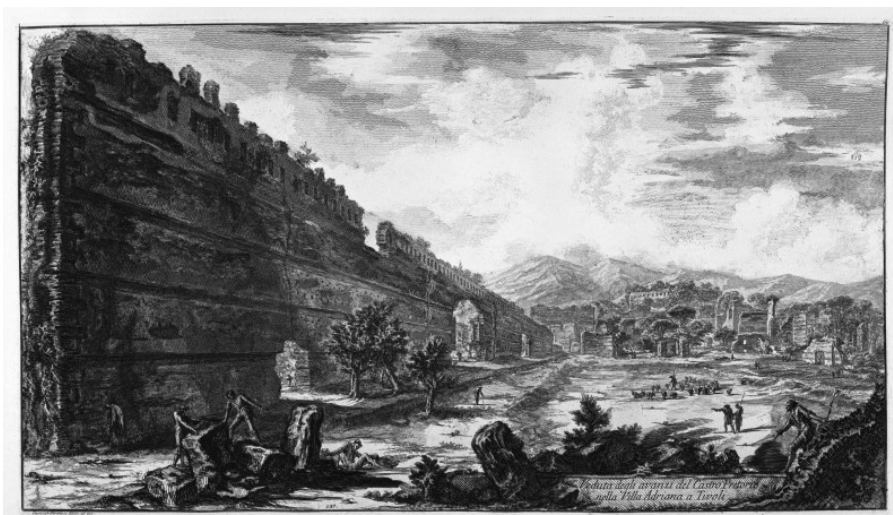


Fig.2. 160
Giovanni Battista
Piranesi, Veduta
degli avanzi del Castro
Pretorio nella Villa
Adriana, (1748 -1774).

dalle costruzioni romane ³⁷⁵. Ciò appare come un chiaro riferimento alle architetture del passato, ad un passato fatto di rovine, e alla loro purezza, in questo il maestro vede nelle “ [...] pietre superstiti di antichi monumenti ” e vi *identifica*, “[...] il senso di ogni operare, l’intima essenza dell’architettura e la meraviglia degli inizi del costruire ³⁷⁶. È su tale identificazione delle rovine che introduce l’elemento dell’acqua per esaltare l’intima essenza dell’architettura, quel profondo legame con il lento scorrere della storia. L’acqua, essendo l’elemento naturale per eccellenza, sostiene quel meccanismo riappropriativo della natura che consegna l’architettura al tempo. Tale è lo stesso e identico meccanismo, che ritroviamo nelle rovine avvolte dalla vegetazione. Ed è per questo motivo che l’architettura di Kahn in presenza d’acqua, rivela delle “sorprendenti affinità con i magnifici monumenti antichi, raffigurati da Giovanni Battista Piranesi nelle *Vedute di Roma* consumati dal tempo e *riconquistati* dalla natura ³⁷⁷. Nella conferenza *Architettura: Silenzio e Luce* nel 1968, Kahn, in rapporto al ruolo della natura rapportata all’opera dell’uomo, afferma che: “La natura crea senza l’uomo, ma ciò che l’uomo crea, la natura non può produrlo senza l’uomo”³⁷⁸.

375 Ivi, p. 30.

376 Ivi, p. 34.

377 Ibidem.

378 Ivi p. 34. Tratto da L. I.Kahn, *Architecture: Silence and Light* (Conferenza al Guggenheim Museum, New York, 3 dicembre 1968), in A. Toynbee, *On the future of Art*,

L’acqua nel suo essere la rappresentazione della natura, come tale si appropria dell’architettura del Parlamento di Dacca, entrando in simbiosi con quello che è il prodotto dell’opera dell’uomo, e rendendolo un luogo del *buon governo*. La natura attraverso l’acqua contribuisce a creare sull’opera dell’uomo, quello che è la *meraviglia* di una rovina. L’architettura, come una rovina, “ritorna ed essere percepibile ” in una sua costante riproposizione, che per mezzo dell’acqua, risulta sempre ritornare alle sue origini, cioè per usare le parole di Kahn, “ *alla meraviglia del suo inizio*”, un ciclo costante di vita dell’architettura che si autoriproduce tramite la natura, o meglio l’acqua. Ma tale meccanismo che troviamo nel riflesso dell’architettura di Dacca sul lago, avviene perché c’è un’altra componente fondamentale che è anch’essa espressione della natura e che accompagna l’opera dell’uomo, cioè la *luce*. Questi due elementi naturali entrano in correlazione e diventano uno strumento di composizione dell’architettura in Kahn, uno strumento di costruzione dello spazio. L’acqua agisce come amplificatore della trasmissione della luce, che a sua volta diventa materiale compositivo di creazione di una qualità spaziale. Spiega Kahn a proposito del ruolo della luce nel suo



Fig.2. 161
Louis Kahn,
Parlamento di Dacca,
volumi elementari,
Dacca, (Bangladesh),
(1963 - 1974).

progettare, sinteticamente ragionando per volumi elementari: “ *Un edificio quadrato deve essere costruito come un quadrato e la sua luce deve mostrare il quadrato*”, aggiungendo:

New York 1970, pp. 20-35.

Fig.2. 162

Louis Kahn,
Parlamento di Dacca,
interno, Dacca, (Bangladesh), (1963 - 1974).

a destra

Fig.2. 163

Louis Kahn,
Parlamento di Dacca,
dall'interno verso
l'esterno, Dacca,
(Bangladesh), (1963 - 1974).



Fig.2. 164

Louis Kahn,
Parlamento di Dacca,
riferimenti a geometrie elementari, Dacca,
(Bangladesh), (1963 - 1974).



"Una volta all'università, per spiegare che la struttura è creatrice di luce, mi riferii alla bellezza che le colonne greche traggono dai loro rapporti reciproci e sostenni che la colonna non è luce: lo spazio è luce. Ma la colonna esprime la sua forza non all'interno ma all'esterno. E poiché sempre più volte manifestare la sua forza all'esterno, consente al vuoto di occupare il suo interno, prendendone coscienza. Per spiegare questo pensiero, si deve immaginare un colonna che diviene sempre più grande, mentre la pelle diventa più sottile, sin quando all'interno non si forma una corte. Questa è stata la premessa del progetto per il Campidoglio di Dacca"³⁷⁹.

In definitiva, il principio kahniano che *la struttura che crea la luce*, risulta dall'acqua essere sostenuta ed amplificata in questo processo. Le grandi aperture geometriche del cerchio, del semicerchio, dei triangoli, che come delle bucaure ricavate dai tagli su volumi puri, "producono" all'interno del Parlamento, attraverso la luce, lo spazio. Sul luogo, l'acqua induce all'elaborazione di una composizione spaziale svolta dal maestro Kahn attraverso una sua lettura attenta e nella sua globalità, frutto di un occhio rivolto all'apprendere la complessità del luogo, soprattutto nel momento del primo approccio al progetto³⁸⁰. Kahn spiega, sempre a proposito del progetto del Parlamento di Dacca, che a causa del fatto: " [...] che l'area [di progetto] si trova nella zona del delta, le costruzioni vengono rialzate su terra di riporto per proteggerle dalle inondazioni"³⁸¹. Un'osservazione che l'architetto fa andando a cogliere la tradizione edilizia locale e prosegue, nella sua usuale e diretta spiegazione del fare architettura: " Il materiale per i rialzi, [sempre nel progetto del Parlamento] proviene dallo scavo dei laghi e delle piscine. La forma

Fig.2. 165

Louis Kahn,
Parlamento di Dacca,
appare come una
fortezza bastionata,
Dacca, (Bangladesh), (1963 - 1974).



³⁷⁹ Ivi, p. 133. La Bonaiti riporta i riferimenti in nota: L.I.Kahn: Statement on Architecture (discorso tenuto al Politecnico di Milano, gennaio, 1967), pubblicato su Zodiac, Vol. 17, pp. 55-57.

³⁸⁰ Ivi, p. 156. Dichiara Kahn: " Amo gli inizi. Per me sono sempre stati fonte di meraviglia. Ritengo l'inizio fondamento del continuare. Se così non fosse, niente potrebbe esistere, nulla esisterebbe. Ho una venerazione per l'apprendimento, perché è una fonte di ispirazione fondamentale; [...] La volontà, il desiderio di imparare è una delle più grandi fonti d'ispirazione. Sono affascinato dall'apprendimento, non dall'istruzione".

³⁸¹ C. Norberg - Schulz Louis I. Kahn idea e immagine, op.cit., p. 104.

del lago mi è servita anche come disciplina della distribuzione e della delimitazione. Il lago triangolare doveva abbracciare gli alloggi e l'assemblea e fungere da controllo dimensionale³⁸². Da queste premesse, il complesso del Parlamento di Dacca assume dei connotati di relazione con il sito differenti tra il lato nord e quello sud. Infatti sul versante sud, prevalgono gli elementi di attaccamento a terra di relazione dell'edificato con il suolo, l'edificio appare come una possente fortezza bastionata, che poggia su un basamento enfatizzato dall'uso dei materiali come il mattone e sovrastato dall'edificato in calcestruzzo, le cui sfumature di grigio si perdono nella foschia del cielo della capitale e dai possenti terrapieni. Al contrario sul lato nord, la grandezza dell'edificato sembra dissiparsi nel verde del parco, dove emerge chiaramente la linea di basamento addolcita dall'infinità di gradini, che diventano una barriera per contenere l'acqua del bacino interno (*Sangshad Bhaban Lake*) sicuramente ben più grande della vasca del *Pecile* e del *Canopo* della di Villa Adriana. Nella planimetria generale del complesso emerge, comunque, come Kahn utilizzi l'acqua per segnarne i limiti e attraverso la consapevolezza degli assi, attribuisca anche una gerarchia. L'edificio principale dove è collocata la Sala delle Assemblee, con forma ottagonale inscritta all'interno di un quadrato è cinta da un grande volume costituito da sedici lati, che gira tutt'intorno rispetto alla sala centrale, dà luogo ad una *distanza* che assume i connotati di una vera strada interna: *anello dei passi perduti*.³⁸³ Planimetricamente, l'edificio, si trova nella convergenza tra i due rami del grande bacino, che si dispongono lungo le diagonali di un immenso triangolo segnato dalla presenza dell'acqua, creando un limite sul quale si specchia il fronte palazzato delle architetture del complesso, che simulano il prospetto di una città sull'acqua. Infine a conclusione del grande triangolo, sul lato nord, troviamo un'ulteriore specchio d'acqua,

382 Ibidem.

383 " una straordinaria invenzione tipologica capace di assorbire al suo interno qualsiasi eccezione planimetrica e volumica, dando contemporaneamente a quello che solitamente è spazio servente ruolo e dignità di primaria importanza. L'anello dei passi perduti, vera e propria strada interna [...], è il luogo dell'incontro e del movimento. Verso di esso sono rivolti tutti i percorsi degli edifici che lo circondano; all'interno di esso bisogna inevitabilmente passare per raggiungere un punto qualsiasi del complesso. Il movimento rotatorio continuo che si genera accoglie nel suo invaso le direttrici centripete e centrifughe delle funzioni parlamentari trasformandolo in un gigantesco volano in cui la perdita del centro (in un edificio a pianta centrale!), cioè del riferimento spaziale della scala umana che rassicura e permette di misurare tutto ciò che ci circonda, è totale. Sembrano dunque centrati i riferimenti alle visioni piranesiane [...] come fonti di ispirazione di questo straordinario luogo collettivo obliquo ". A. Aymonino, *Funzione e simbolo nell'architettura di Louis Kahn*, Clear, Roma, 1991. p. 89 - 90. Tratto da G. Spirito *In-between places*. Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi. Op. Cit. p. 153 - 154.

oltre la strada (Lake Road), che definisce in maniera netta il limite, rispetto all'immensità urbana della città.

La conclusione raggiunta da una spiegazione nel quadro di una analisi rivolta alla definizione del carattere sostanziale dell'architettura romana, con le implicazioni, giustamente colte in relazione al pensiero del maestro Kahn, non lascia, in alcun modo, il fianco scoperto sul versante che tali implicazioni hanno avuto sulla produzione, attraverso la composizione, di una qualità spaziale in presenza di acqua. Per Kahn, l'acqua era qualcosa di prezioso, e indicava che: " *Anche per quanto riguarda l'acqua, deve esistere una qualche forma di ordine, a partire dalla constatazione che l'acqua che alimenta una fontana o un impianto di condizionamento è la medesima che beviamo* "³⁸⁴. Come abbiamo avuto modo di ribadire la risposta dunque, andrebbe ricercata nel ragionamento sull'architettura romana in relazione a Kahn, alla base della comprensione della sua produzione. La domanda che ci poniamo è se a fronte di una complessità interpretativa del messaggio di Kahn le cui architetture sono un esercizio sofisticato di tramite tra una visione basata sulla spiegazione dell'individuo nel mondo e la sua rappresentazione tramite le forme dell'architettura, se l'acqua sia un elemento formale o un elemento sostanziale, che contribuisce a comporre il progetto architettonico? La risposta la possiamo cercare solo nella comprensione del ruolo degli elementi che compongono la sua architettura, nella misura in cui l'acqua, entra in relazione con le forme, osservandola in parallelo con un'altro concetto esplicitato da Kahn, anch'esso fondamentale, quale quello della luce, intesa quale *donatrice di ogni presenza*. La presenza dell'acqua nel progetto kahniano ha, in prima istanza, un ruolo riconducibile alla disciplina attraverso le *regole dell'ordine*. *L'ordine è la natura stessa, che l'uomo scopre con l'uso delle regole*; le regole attengono alla gestualità compositiva, come strumento di produzione del *come* l'uomo agisce sulla natura, cioè sull'*ordine*. Essendo l'acqua parte della natura stessa, essa viene utilizzata come parte dell'*ordine*, la sua esistenza è già parte di un *qualcosa che è sempre stato* e tocca all'architetto *esprimerlo*, farlo emergere nell'ambito del progetto. " Attraverso l'espressione, l'uomo scopre

384 M. Bonaiti *Architettura è Louis I. Kahn*, gli scritti, op. cit., p. 109. E aggiunge: Se dovessi costruire una città in India, come mi è stato chiesto, credo che lì le emergenze architettoniche dovrebbero essere le torri idriche. Le posizionerei nei punti più accessibili agli abitanti, possibilmente all'incrocio delle strade: potrebbero accogliere stazioni di polizia e dei pompieri. Questi luoghi non saranno edificati ma delle semplici estensioni delle strade, e il movimento che vi si svolge potrebbe essere assimilato a quello generato dagli aeroplani.. così il mio incrocio potrebbe essere assimilato a un aeroporto".

le strutture inerenti il mondo ed adempie quindi al suo compito fondamentale ³⁸⁵. A tal proposito diceva Kahn: *Quel che sarà è sempre stato*, con l'implicazione che *le strutture dell'essere sono date una volta per sempre*. Soltanto le circostanze cambiano, e quindi nasce il bisogno di interpretazioni sempre nuove di queste strutture. Questo spiega un'ulteriore passaggio nella produzione variegata del maestro, infatti la presenza del tema dell'acqua nei suoi progetti, è intermittente, rispetto alla costanza nelle produzioni degli altri grandi maestri, quali Luis Barragán e Carlo Scarpa. In Kahn c'è in anzitutto un intento interpretativo per capire la *circostanza*, di cui parla Norberg-Schulz, e comprenderne la sua presenza facendola riemergere come componente del progetto. Quindi l'acqua con la sua presenza è rintracciata come parte ed espressione dell'*ordine*, della natura e di essere di quel luogo, l'espressione: " *Senza l'acqua e le leggi che la governano non si può iniziare a costruire, non si può fare un progetto*"³⁸⁶, affermò Kahn quando si trovò ad intraprendere il progetto del monastero nel deserto St. *Andrew's Priory, Valyero*, in California. Da ciò si evince certamente una comunanza con gli altri Barragán e Scarpa, anche se in questi ultimi la presenza dell'acqua è già parte di loro stessi, della loro storia, sta nella loro gestualità e nella loro essenza interiore che si misura con il luogo, in presenza o in assenza di acqua, attraverso i loro occhi: l'acqua della laguna, per Scarpa e i patii e le fonti copiose in Barragán.

³⁸⁵ C. Norberg - Schulz Louis I. Kahn idea e immagine, op.cit., p. 12.

³⁸⁶ M. Bonaiti Architettura è Louis I. Kahn, gli scritti, op. cit., p. 78.

2.3_3.2 Salk Institute For Biological Studies

Quando nel 1959, il medico e scienziato Jonas Salk, padre del vaccino antipoliomelittico, chiamò Kahn, a redigere il progetto di un grande istituto di ricerca scientifica, il *Salk Institute For Biological Studies* a San Diego in California (1959 - 1965), in un primo momento, Salk, rivolto al maestro gli chiese: di poter visitare i laboratori dell'Università, domandandogli quanto fossero grandi. Kahn, rispose a Salk che erano circa 8.360 metri quadri. Salk rispose, che a lui servivano 9000 metri quadri ³⁸⁷, ma ciò che sembrava ormai dettato, come programma progettuale, dichiarato nelle prime battute, repentinamente cambia direzione quando Salk, afferma: " *Vorrei qui poter invitare Picasso*"³⁸⁸.

Fig.2. 166
Louis Kahn, *Salk Institute For Biological Studies*, La Jolla, San Diego, California, (Stati Uniti), (1959 - 1965).

³⁸⁷ C. Norberg - Schulz Louis I. Kahn idea e immagine, op.cit., p. 128. Tratto da una conferenza tenuta da Kahn a Boston, dal titolo: *Come ha avuto inizio il programma*.

³⁸⁸ Ibidem.

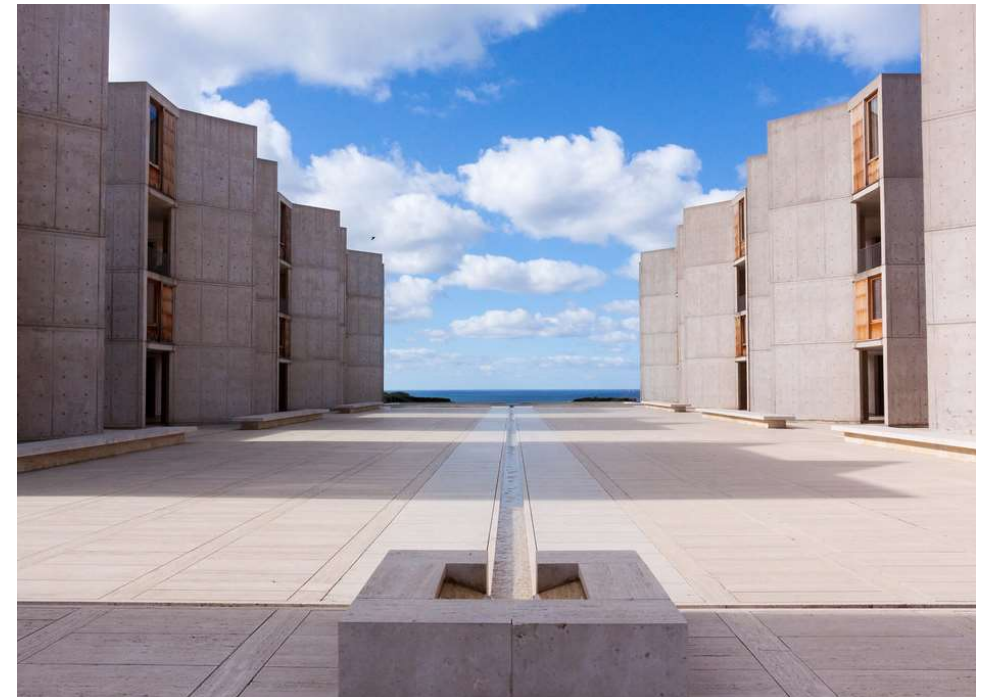




Fig.2. 167
Louis Kahn, *Salk Institute For Biological Studies*, particolare della fontana, La Jolla, San Diego, California, (Stati Uniti), (1959 - 1965).

Ma lasciamo al racconto dello stesso Kahn:

“E dal quel momento il problema apparve sotto una luce nuova. E io mi misi a pensare, non so perché, a questi valori superiori. Il laboratorio in sé perse la priorità e la mia attenzione si concentrò sul centro di ricerca: luogo di incontro, che sarà il centro dell’immisurabile”³⁸⁹.

Le due affermazioni: *invitare Picasso* e pensare al centro come *luogo dell’immisurabile*, sono il punto di incontro ideale tra i due approcci e costituiscono l’essenza del progetto del *Salk*. Infatti, come spiega la Bonaiti, “con questa affermazione, [invitare Picasso, n.d.a] *Salk*, intendeva dire che la scienza, regno della misura, riconosce il desiderio di esistere che anima il più piccolo degli organismi viventi. [Per ciò], lo scienziato percepiva quanto fosse forte il desiderio di esprimere, nella sua diversità, la sua mentalità di scienziato [che] avvertiva il bisogno impellente del confronto con l’incommensurabile, che è il regno dell’artista. *L’arte è la lingua di Dio* [afferma Kahn]. *La scienza trova ciò che già esiste;*

³⁸⁹ Ibidem.

l’artista crea ciò che non esiste”³⁹⁰. Infatti, per Kahn riferendosi al progetto dell’istituto,

“ un edificio scientifico non si suppone che debba raggiungere l’immisurabile; invitarvi Picasso sembrerebbe quasi un’ incongruenza. Era più facile pensare che Salk fosse anzitutto interessato a diventare l’artigiano di una istituzione mediata, liberata da ciò che egli chiama “la censura della ricerca scientifica”, praticata, secondo lui, nella maggior parte dei laboratori biologici “³⁹¹.

Proprio per superare tale censura Kahn andrà a ricercare sostanza del progetto nel concetto astratto dell’immisurabile, come espressione della carica artistica. Il progetto verrà tradotto in questa dimensione tra il misurabile e l’immisurabile ponendo l’accento sulla relazione tra ciò che è il ruolo dello scienziato e i suoi spazi legati alla ricerca, e quella che è l’interrelazione tra questi ruoli, che si esprimono attraverso gli spazi di relazione. Tale principi sono sostanziati nelle produzioni progettuali di Kahn dal concetto dell’apprendimento, declinato come suo principio ispiratore del progetto ed è su tali basi che lo spazio acquista una valenza espressiva che soddisfi l’apprendimento attraverso la relazione, come strumento di conoscenza. Pensando al progetto per una scuola: *“ Vi saranno gallerie anziché corridoi, perché la galleria è la vera aula degli studenti ”³⁹²,* vedendo negli spazi di relazione, rappresentato dai sistemi di connessione, il momento dell’apprendimento. Afferma Kahn:

“Questa considerazione ha fatto sì che l’Istituto Salk non sia un edificio usuale come quello per l’università della Pennsylvania, bensì un complesso che ha richiesto luoghi di incontro vasti, sotto ogni punto di vista, come i laboratori. Questi ambienti sono altrettanti foyer dell’arte, i luoghi delle arti e delle lettere, come quello dove si consumano i pasti, perché non conosco

³⁹⁰ M. Bonaiti *Architettura è Louis I. Kahn*, gli scritti, op. cit., p. 108.

³⁹¹ Ibidem.

³⁹² Ivi, p. 107 - 108.



Fig.2. 168
Louis Kahn, *Salk Institute For Biological Studies*, le connessioni come spazio di relazione, La Jolla, San Diego, California, (Stati Uniti), (1959 - 1965).

posto ove si studi meglio che in una sala da pranzo. Era prevista una palestra, spazi per coloro che non hanno nulla a che vedere con la scienza, un ambiente per il direttore e altri che non hanno destinazioni precise, come l'ingresso,



Fig.2. 169
Louis Kahn, *Salk Institute For Biological Studies*, l'acqua partecipa a comporre gli spazi di relazione, La Jolla, San Diego, California, (Stati Uniti), (1959 - 1965).

che non ha una connotazione specifica. È lo spazio più grande, ma non prescrive nulla:vi si può sostare e non si deve necessariamente attraversarlo. [...] Se così volete chiamarle, tutte queste previsioni e considerazioni sono riassunte dalla parola panificazione, anche se si tratta di un'espressione troppo opaca, perché ciò di cui stiamo parlando è la presa di coscienza della natura di un certo insieme di spazi, dove è bene fare determinate cose ³⁹³.

Nonostante Thomas Vreeland avesse raccontato dell'episodio durante la fase di progettazione del Salk nel 1960, relativo all'influenza che ebbe Villa Adriana sull'architetto, Kahn nel corso di una intervista rilasciata a Robert Wemischnner nel 1971

³⁹³ Ibidem. Continua: " Se si vuole, vi si può organizzare un ricevimento: ciascuno sa come si desidera evitare di entrare in una sala di rappresentanza, dove si deve salutare qualcuno che non si vorrebbe incontrare; questo vale anche per gli scienziati, che sono vittime della paura di qualcuno, accanto a loro, stia facendo esattamente ciò che stanno facendo, una paura che li atterrisce".

declinerà qualunque riferimento ed influenza da parte della Villa nel progetto. Tuttavia, come rileva la Bonaiti:

"il suo lavoro pare testimoniare il contrario". D'altronde "Kahn era forse sufficientemente smaliziato da riconoscere nella pianta piranesiana del Campo Marzio (da lui studiata, [...] con grande attenzione) quel progetto che porta all'exasperazione - per usare le parole di Manfredo Tafuri - il bricolage formale che distingue Villa Adriana. È Tafuri infatti ad osservarne, per primo, come il favore accordato da Kahn al tardo romano antico sia mediato dall'interpretazione piranesiana di esso ³⁹⁴.

Dunque se tale presa di posizione del maestro, appare come un gioco di specchi e di rimandi, e anche la testimonianza di Vreeland, appare essere in linea con l'interpretazione tafuriana,

" [...] il ricalco di Vreeland ricorda alcuni frammenti della pianta piranesiana sia nei contorni irregolari, sia il modo di riconfigurare gli edifici noti troncadoli arbitrariamente. L'innesto della pianta adrianea nel sito destinato al Salk Insitute inaugurò una fase nuova del progetto: lasciati stare i riferimenti specifici alla Villa, si adottarono criteri più generali di distinzione gerarchica e integrazione, che Kahn ottenne tramite un'abile manipolazione di proporzioni, geometrie, materiali ed elementi di raccordo ³⁹⁵.

Ma al di là dei riferimenti, che appaiono idealmente scontati, ciò che interessa nel quadro di una definizione del progetto, è tentare di cogliere il significato del ruolo degli elementi materiali, tra i quali l'acqua, indicati dallo stesso Kahn in maniera incontrovertibile e sui quali agisce la sua gestualità compositiva: " *Cemento, legno,*

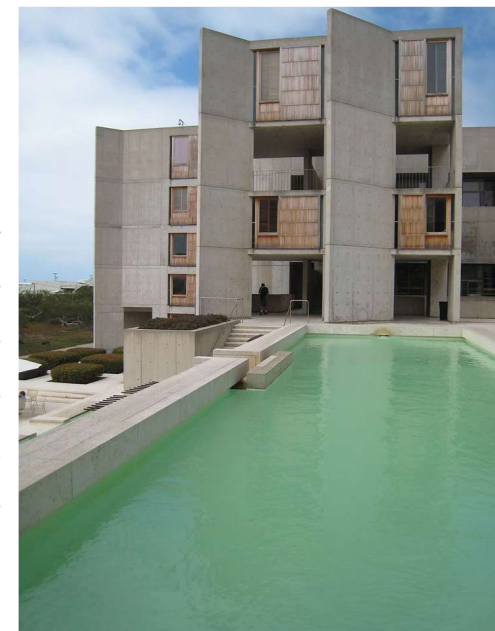


Fig.2. 170
Louis Kahn, *Salk Institute For Biological Studies*, *Cemento, vetro, marmo, acqua*, La Jolla, San Diego, California, (Stati Uniti), (1959 - 1965).

³⁹⁴ Ivi, p. 40. Tratto da nota 103, con riferimenti riportati da: M. Tafuri, *Storicità di Louis Kahn*, in *Comunità*, anno XVIII, n. 117, febbraio 1964, p. 43; M. Tafuri *Teoria e storia dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari, 1988, p. 132.

³⁹⁵ W.L. MacDonald J. A. Pinto *Villa Adriana. La costruzione di un mito da Adriano a Louis I. Kahn*, op.cit. p. 97.

*vetro, marmo, acqua*³⁹⁶. Questi elementi abbinati alle prerogative ideali poggiano sulla conciliazione tra le istanze *misurabili* che derivano dalla necessità di risolvere un progetto che rispondesse alle emergenze oggettive di un luogo per la ricerca e dall'altro sulle aspirazioni, *immisurabili* che spostavano il progetto su una chiave di lettura funzionale all'uso per porlo in una dimensione altra, innovativa di luogo della ricerca aperto al confronto. Nel progetto di *La Jolla*, Kahn pensa ai materiali come componenti di un'architettura con strutture *parietali* i cui disegni sono testimoniati dalla geometria delle gettate scandite dai giunti dei casseri e dalle venature color rossastro, ottenuto miscelando della sabbia vulcanica con il calcestruzzo bianco delle gettate³⁹⁷ sono "allusiva a scheletri murari di antiche rovine" (Bonaiti, 2002). Il maestro spiega:

Fig.2. 171
Louis Kahn, *Salk Institute For Biological Studies, scheletri murari di antiche rovine, La Jolla, San Diego, California, (Stati Uniti), (1959 - 1965).*

396 C. Norberg - Schulz Louis I. Kahn idea e immagine, op.cit., p. 128.
397 V. Golia Louis Kahn, Salk Institute for Biological Studies, 1959-1965, <https://www.artworrt.com/2014/05/10/architettura/louis-kahn-salk-institute-for-biological-studies/10> maggio2014.06/07/2019.



"Il cemento cerca di essere vetro. Le sbavature delle connessioni esprimono la natura del materiale gettato e anche il modulo delle casseforme. Esse rafforzano la perfezione del taglio delle vele e animano la tessitura sottile che imprime la venatura della controplacca. Le rifiniture in tek e vetro, che contraddistinguono gli studi e gli uffici, vanno a fissarsi nel cemento come scudi di legno. Questi dettagli caratterizzano le facciate verso il Pacifico e il ritmo della contrapposta simmetria al di sopra del marmo del cortile. Pietra e marmo solcati da tanti rivoli d'acqua, che scorre e si raccoglie verso il mormorio ininterrotto della fontana, che canta il messaggio dell'acqua, presenza di una freschezza sotto il sole californiano"³⁹⁸.

La parte del complesso degli istituti realizzati sarà circoscritta all'edificazione dei laboratori, rispetto al progetto ben più vasto inserito nell'ambito del Campus Universitario di San Diego, in una cornice naturale molto bella che si affaccia sull'Oceano Pacifico. I

Fig.2. 172
Louis Kahn, *Salk Institute For Biological Studies, il ritmo della contrapposta simmetria al di sopra del marmo del cortile, La Jolla, San Diego, California, (Stati Uniti), (1959 - 1965).*

398 C. Norberg - Schulz Louis I. Kahn idea e immagine, op.cit., p. 128.



laboratori sono costituiti da un impianto planimetrico costituito da due bracci che si sviluppano parallelamente, cingendo tra di essi un patio al centro del quale corre una sottile linea d'acqua, che vista dalla prospettiva definita dai fianchi laterali degli edifici corre verso il blu dell'oceano, e alla fine della sua corsa si getta, attraverso una cascata, nella vasca sottostante della piscina. Lo spazio è scandito da una geometria, che diventa forma e sottopone la funzione legata all'uso, un'inversione della massima del movimento moderno che qui assume tutti i connotati sovversivi di una rottura di un canone. Questa geometria è direzionata, secondo una ortogonalità verticale e orizzontale che si confronta: la linea dell'orizzonte segnata dall'acqua dell'oceano e dal filo d'acqua della fonte, e la verticalità affermata attraverso l'edificato, costituiscono gli aspetti più palesi ed immediati dell'architettura del *Salk*. Nelle facciate che si aprono sulla corte, Kahn agisce attraverso la modifica delle forme elementari che, con una azione di rotazione sulle pareti in calcestruzzo che si aprono a 45°, consente un affaccio verso l'oceano. Secondo un' iniziale idea di Kahn, la corte centrale doveva contenere un giardino, un prato e delle piante, fu Luis Barragán a consigliare a Kahn invece di pensare ad una piazza, rivestita in pietra con la presenza dell'acqua³⁹⁹. Infatti l'idea di Barragán era quella di *una facciata che guardasse il cielo*, un chiaro riferimento alla comprensione ideale del progetto del *Salk* da parte del maestro messicano, di una ricerca che affermasse il legame del progetto ad una dimensione di atemporalità, dettata dall'oceano e dal cielo.

399 F. Zanco Luis Barragan The Quiet Revolution, Skira, Milano, 2001, p.220.

Capitolo Terzo_ Percepire 3

3.1_ I Sensi, strumenti di lettura dell' Architettura

3.1_ 1.Percepire i Luoghi dell'acqua

In una società in cui la manifestazione esteriore dell'immagine ha assunto un forte peso, questo sentimento influisce sulla percezione stessa degli spazi d'acqua. Tali spazi sono percepiti solo secondo tale visione superficiale e la loro produzione qualitativa ha perso quella trasmissione di carica sensoriale che è sempre stato uno dei fattori determinanti nella percezione della loro qualità spaziale, risultato di un meccanismo compositivo in cui l'acqua gioca un ruolo fondamentale e non meramente formale. Al contrario la produzione di una qualità spaziale in presenza d'acqua si è limitata nei casi più fortunati ad una visione stereotipata, riconducibile ad un'espressione omologata, capace solo di ribadire un'appartenenza ad un filone auto-celebrativo e superficiale che trasmette solo gli aspetti più immediati, accantonando quella carica percettiva che solo in circoscritti casi, sa esprimere. Prima di passare in rassegna alcune casistiche in cui la produzione di una qualità spaziale in presenza d'acqua ha fortemente influito sulla carica percettiva trasmessa da questi spazi, occorre dare significato al termine "percepire".

Secondo l'interpretazione data da Juhani Pallasmaa, architetto finlandese autore del libro "Gli Occhi della Pelle" del 2007, nell'attuale cultura architettonica la percezione è basata su una sensibilità visiva dominante rispetto agli altri sensi, ai quali comunque la presenza dell'acqua in architettura fa riferimento. In generale, la percezione visiva è stata storicamente la percezione sensoriale più immediata, capace di definire una serie di declinazioni nel campo dell'architettura e contribuire a determinare la dimensione predominante e generatrice di essa. Una pregiudiziale, che di fatto sopprimeva l'uso percettivo degli altri sensi nella costruzione del progetto architettonico, una scomparsa di qualità sensoriali in arte e in architettura. All'interno di una concezione sensoriale in cui il senso visivo risulta dominante, J.Pallasmaa, individua nel legame con il tatto, che associa la percezione del mondo alla nostra esperienza a partire dalla più tenera età, un'integrazione su ciò che è il nostro

vissuto e la percezione del mondo.⁴⁰⁴

Noi osserviamo il mondo con i nostri occhi e questo sintetizza il profondo vincolo che si instaura tra il mondo e la nostra percezione di esso, che viene restituito con l'esistenza. In questo noi siamo nel focus del mondo, con il nostro corpo.

*" Il mio corpo è il vero e proprio ombelico del mondo, non nel senso del punto di vista della percezione centrale, ma come vero luogo di riferimento, memoria, immaginazione e integrazione "*⁴⁰⁵.

In altre parole la visione che noi abbiamo del mondo è il risultato di una "visione periferica"⁴⁰⁶ per mezzo dell'esperienza vissuta nel mondo, rispetto alla percezione degli spazi che abitiamo. La "visione periferica" ci colloca nello spazio, con la percezione sensoriale che affonda nel nostro "regno percettivo del preconcio" (J. Pallasmaa, 2007). Infatti, gli stimoli giungono all'individuo attraverso la sua *visione periferica*, che esalta un costruito architettonico del passato, un ambiente naturale, o un'opera artistica. Al contrario la percezione attuale dell'Architettura contemporanea è dettata secondo una immagine di *Gestald* e lo stesso progetto architettonico è pensato e realizzato secondo una configurazione che si sostanzia per oggetti reali, fisici⁴⁰⁷, che aspirano a collocarsi come *monadi* isolate, cioè degli oggetti sganciati dal luogo. Secondo questa indicazione siamo portati a percepire che [...] " gli scenari architettonici e urbani del nostro tempo ci fanno sentire tendenzialmente degli esclusi in contrasto con l'energico impegno emotivo degli scenari storici e naturali, [che si traduce nella] povertà a livello della *visione periferica*"⁴⁰⁸. Storicamente, attraverso la vista, l'uomo si è appropriato della conoscenza, ponendola all'apice nella scala sensoriale. Nella cultura greca la tangibilità espressa dalla visione - dettata dal senso della vista - misurava la percezione fattuale e spaziale delle cose, determinandone la conoscenza. Aristotele introduce un'ulteriore considerazione nella quale la vista viene associata "all' intelletto [...] in virtù della relazione immateriale del suo apprendere"⁴⁰⁹ e questa concezione del legame sistemico che

404 J.Pallasmaa Gli Occhi della Pelle: L'Architettura dei sensi. Ed. Jaca Book, Milano, 2007. p. 12

405 Ivi, p. 14

406 J. Pallasmaa Op. Cit., p. 13

407 Gestald < gèstàlt > s. f., ted. (Prop. "forma"). - Nel linguaggio scient., forma, struttura, configurazione percettiva degli oggetti reali. Per la teoria o psicologia della G., v. Gestalttheorie. Def. 1 Enciclopedia dell'italiano Treccani, Roma, ed. 2010-2011, https://www.treccani.it/enciclopedia/Gestald_04/10/2019.

408 J. Pallasmaa Op. Cit., p. 17.

409 Ivi, p. 23

proietta la visione percettiva delle cose, come trasposizione della coscienza dell'individuo, sarà ripresa in epoca successiva, in forma critica rispetto all'applicazione del senso visivo nella conoscenza. Si arriva alla contrapposizione dei sensi rispetto al dogma religioso del visibile, come espressione della luce che diventa metafora della verità. La luce in contrapposizione alle tenebre che rappresentano il peccato, "lo sono la via, la verità e la vita"⁴¹⁰. Tale primato assume nel Rinascimento una maggiore prevalenza sul piano percettivo con la invenzione della prospettiva in cui l'occhio diventa necessariamente il punto centrale della percezione, La luce "si è trasformata in una forma simbolica, che non solo descrive la percezione, ma la condizione"⁴¹¹. Il pensiero cristiano attribuisce centralità al senso della vista, perché affiliato alla luce di Dio. Il "paradigma oculocentrico" (J. Pallasmaa, 2007) che interpreta la conoscenza, come derivante dalla visione, assume necessariamente una nuova connotazione quando l'Architettura diventa realmente espressione dell'esistenza umana nello spazio proiettato nel tempo, e non un semplice artificio compositivo avulso dalla realtà e dalla misura dell'uomo, quello che Carlo De Carli definisce "Spazio Primario" per circoscrivere il legame tra individuo e spazio come frutto del costruito architettonico figlio della sua proiezione nel tempo e nello spazio, riconosciuto attraverso i sensi, intesi dal punto di vista percettivo con il conferimento di significato, (senso - percezione - significato). "La verifica degli stessi organismi architettonici costruiti mi porta a pensare che lo spazio è in ogni caso - ma soprattutto e per eccellenza in Architettura - un atto di qualificazione, una autentica attribuzione o donazione di senso. Esso non è là, nel mondo, già bell'è fatto e neppure qui, dentro di noi come lo schema aprioristico di un soggetto trascendentale in genere; non è qualcosa di esterno (su cui si ritaglia) e neppure una pura interiorità, poiché nasce intriso di vissuto di tutta l'esperienza[...]. [...] La qualificazione è qui, il suo porsi non già in universale, ma in particolare, non già come lo spazio, ma come questo spazio. Ciò fa sì che questo spazio, con il suo qui e il suo ora, non solo involga nel proprio atto costitutivo la temporalità e la storia, ma sprivatizzi anche il nostro io che lo vive: questo spazio, infatti, non è né può essere solo il nostro spazio, ma il più oggettivo, storico ed etico spazio dell'intersoggettività. A buon diritto, esso può

410 Giovanni 14:6. Parafrasando Giovanni potremmo intendere: "io sono la luce, la verità e la vita", come rappresentazione dell'essenza di Dio, che è luce. Vedere la luce come strumento di chiarezza, non un Dio immanente nell'essenza delle cose osservabili, che non ne risultano manifestazione, ma espressione della sua volontà che può essere osservata tramite la luce.

411 J. Pallasmaa Op. Cit., p. 25.

anche essere chiamato, in sede di Architettura, *spazio primario*: non già in quanto debba godere di qualche primalità valutativa, ma per la sua vicinanza all'*originarietà* primaria che lo costituisce nella genesi progettuale e operativa⁴¹². Un concetto molto vicino al significato di *Forma* di Louis Kahn, il quale afferma che *la forma viene prima della progettazione* e che è la realizzazione di una *natura composta di elementi inseparabili*⁴¹³. Rispetto a De Carli, il quale afferma come lo *spazio primario* escluda una *pura interiorità*, Kahn attribuisce alla Forma dal punto di vista concettuale e non materiale, una connotazione che si rifà alla " *natura psicologica* ", dicendo che: " *La Forma non si risolve nella sua presenza, perché la sua esistenza appartiene alla natura psicologica* "⁴¹⁴. Ambedue concordano tuttavia sul fatto che, per usare le parole di Kahn: " *La Forma, una volta tradotta in realtà, non appartiene a colui che l'ha realizzata* "⁴¹⁵. Anche De Carli vede lo spazio primario come appartenente alla intersoggettività. In altre parole, nel concetto di De Carli dello spazio primario non vi è solo un'attribuzione, un riconoscimento primordiale allo spazio, ma esso si sostanzia nel suo essere uno spazio con un'aspirazione all'unicità; esso potrebbe apparire come personale ed autonomo. Questo fatto lo pone su di un piano ulteriore che induce quel senso percettivo in condivisione (sprivatizzazione), cosicché viene riconosciuto sia dal singolo che dalla communitas ed assurge ad essere intersoggettivo.

Quando il gesto dell'architetto, produce una qualità spaziale in presenza di acqua, con i caratteri di una unicità che si ricollega al concetto di una *originarietà*, allora lo spazio acquista i connotati di uno *spazio primario*. Lotman⁴¹⁶ riconosce la percezione spaziale come la risultante di un linguaggio della memoria, che si esprime e si sostanzia con la costruzione di una spazialità e che riassume in sé quei caratteri frutto di una elaborazione mitica basata sulla memoria e sul senso⁴¹⁷. *Con il suo qui e il suo ora,*

412 C. De Carli Architettura: Spazio Primario, Ed. Hoepli, Milano, 1982, p. 362.

413 C. Norberg - Schulz Louis I. Kahn idea e immagine, op.cit., p. 109. Tratto da Lo Spazio e le aspirazioni, in L'architecture d'aujourd'hui, 142, 1969. Da conferenza tenuta il 14 novembre 1967 al Ne England Conservatory nel quadro del simposio dedicato alla rifondazione del conservatorio.

414 Ibidem.

415 Ibidem.

416 Lotman J.M. Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura, in J.M Lotman e B.A. Uspenskij (a cura di) Tipologia della Cultura, Bompiani, Milano, 1975, pp. 145 -182.

417 Purtroppo spesso sentiamo dire: *l'acqua ha memoria*, come monito per ricordare, quando avviene un fatto calamitoso, la sua forza, e come essa agisca e modifichi lo spazio, ma essa non porta memoria, ma si qualifica nel risvegliare la nostra memoria. In ciò, lo spazio, e ancor di più lo spazio in presenza d'acqua ed ad opera dell'acqua, diventa

(De Carli, 1982) impone la collocazione fattuale dello spazio e ne individua un suo peso, che lo distingue, che diventa elemento primigenio, originario e determina un suo ordine nel tempo che non è sganciato dallo scorrere nella storia. Nelle prime pagine di *Spazio, Tempo Architettura*, Sigfried Giedion ritiene che: " [...] ogni spettatore, di ogni periodo, in ogni momento trasformi inevitabilmente il passato in una realtà secondo la propria natura"⁴¹⁸. In quest'ottica, il rapporto che lega l'individuo e lo spazio, in presenza d'acqua, avviene innanzi tutto per il tramite dei nostri sistemi sensoriali, infatti secondo Maurice-Ponty la percezione sensoriale visiva di tipo prospettico cartesiano, favorisce un individuo "astorico, disinteressato, scorporato, completamente fuori dal mondo"⁴¹⁹. Spiega il filosofo francese: "La mia percezione non è quindi una somma di dati visivi, tattili, auditivi, io percepisco in modo indiviso con il mio essere totale, colgo una struttura unica delle cose, un'unica maniera di esistere, che parla contemporaneamente a tutti i miei sensi"⁴²⁰. In questa spiegazione cogliamo un avvicinamento al concetto di *sinestesia*⁴²¹, con la quale sintetizziamo una nostra percezione sensoriale che non è scissa, ma si somma dandoci quella percezione del mondo secondo un nostro *background* e che ci fa cogliere l'essenza dello spazio. Una ricollocazione astratta della nostra coscienza che non è rivolta al passato, ma nel tramite di questo, attinge agli influssi per osservare il futuro. Cogliere l'essenza del

significante nel momento in cui i luoghi vengono caricati di valore riconducibile alla nostra concezione del mondo e del suo spazio, frutto della nostra storia, non un semplice luogo fisico contenitore ma uno spazio in evoluzione costante. Secondo tale prospettiva il paesaggio come luogo complesso di relazioni come viene messo in evidenza dalla stessa terminologia inglese di *landscape* che lega la parola *land* (terra) a *shape* (forma), cioè *terre trasformate*, è luogo costruito¹. Potremmo dire "*waterscape*", ma con un significato più pregnante rispetto alla semplice vista panoramica di un paesaggio d'acqua. Un paesaggio costruito in cui l'acqua esprime una sua forza compositiva diventando strumento per modellare la materia nel corso della storia. Un segno distintivo nel paesaggio- luogo che apparentemente intellegibile, è una realtà " polisemica, ambigua, sfuggente, oggetto di negoziazioni e strategie che rinviano a orientamenti ideologici differenti intersezioni disciplinari e prospettiche"². ¹Ceccarini G. *Antropologia del Paesaggio il Landscape come processo culturale*, in Rivista di Scienze sociali Argomenti scienze sociali n.9/2014, p. 15.

²Papa C. "Popolazioni e paesaggio" nella convenzione europea sul paesaggio. Osservazioni a margine", in I Riti dell'acqua e della Terra, sette Città, Viterbo, 2006, p.185

418 S. Giedion *Spazio, Tempo Architettura*. Lo sviluppo di una nuova tradizione, Hoepli, Milano, 1989, p. 6.

419 J. Pallasmaa Op. Cit., p. 30.

420 M. Merleau - Ponty *Il cinema e la nuova psicologia*, in Id., *Senso e Non Senso*, ed. Il Saggiatore, Milano, 2016, p. 69.

421 "La *sinestesia* (dal gr. *syn* «con, assieme» e *aisthánomai* «percepisco, comprendo»; quindi «percepisco assieme»)". Def. 1. Enciclopedia dell'italiano Treccani, Roma, Ed. 2010-2011. https://www.treccani.it/enciclopedia/sinestesia_04/10/2019.



Fig.1. 172
Tadao Ando, *Water Temple Honpukuji*,
isola di Awajishima,
(Giappone), (1989 -
1991).

progetto architettonico, come disciplina che configura gli spazi, con l'avvertenza che il confronto con il passato non ci debba relegare e far cogliere solamente di questo, essendone cambiati i presupposti storici che hanno portato in quella determinata fase, ad una restituzione compositiva. Pensiamo all'accostamento dell'acqua all'architettura e come nel passato essa assumesse una veste nella maggioranza dei casi un'accezione più prosaicamente produttivistica, che superava, accompagnandola, la ritualità della storia. Attualmente assistiamo, al contrario, alla riscoperta di questo filone rituale, che fa assumere alla percezione sensoriale *sinestetica* una funzione ritrovata, in alcuni casi *ierofanica* come fonte che ci ricollega alla nostra esistenza.

A tal proposito, quando osserviamo un'opera come il progetto dell'architetto giapponese Tadao Ando nel *Water Temple* a Honpukuji in Giappone, (1989-1991) ci desta immediatamente l'impressione con la quale il gesto dell'architetto ci voglia

ricondure con i sensi all'interno della terra, intesa come ventre materno, attraversando un velo d'acqua in maniera quasi salvifica. Ando non poteva prescindere dalla coscienza della storia della isola di Awajishima e dell'importanza dell'acqua nella sua tradizione. Ma il suo contributo innovativo è quello di aver riacquisito quella coscienza antica di quei luoghi, rendendoli riconoscibili attraverso i sensi agli individui che lo visitano, con una chiave di lettura contemporanea che dal passato coglie gli elementi fondamentali e trasmissibili.

Un salto qualitativo dal punto di vista percettivo del senso che va oltre la predominanza di una impressione visiva, ma amalgama, il senso visivo, uditivo e olfattivo (grazie ai i fiori di loto galleggianti sul pelo d'acqua): una presa di distanza affermativa rispetto alla predominanza del senso visivo, così come nel secolo scorso Heidegger denunciava, in maniera premonitrice che ormai irrimediabilmente "il mondo sarebbe stato condotto dalle immagini"⁴²². Il rafforzamento del contatto percettivo visivo è sostenuto ulteriormente in questa epoca dai network e social network, in cui la pellicola superficiale dell'immagine architettonica patinata prende il sopravvento sulla relazione tra il pensiero e il gesto nel progetto, snaturandone l'essenza e collocandola nell'alveo della banalità presuntuosa, come se ciò che si dichiara, perché tallonante la realtà, sia cosa vera. Si smontano le implicazioni spazio temporali dell'opera, che assurge ad essere la rappresentazione digitale o cartacea di nuove "forme di eterotopia"⁴²³ che si riproduce sempre uguale ed in cui si ha la rottura del tempo. Una corsa che può essere sostenuta solo dall'immediatezza percettiva visiva che può stare al passo con la velocità della riproduzione e comunicazione tecnologica⁴²⁴.

"Legemonia della vista" - scrive Pallasmaa - "portò in un primo tempo, secondo Heidegger, a visioni gloriose e che nei tempi moderni si è fatta sempre più nichilista. L'osservazione di Heidegger [...] è più attuale che mai... molti dei progetti architettonici dei venti anni trascorsi, celebrati dalla stampa internazionale, esprimono a un tempo sia narcisismo sia nichilismo. [...] L'occhio narcisistico vede l'architettura solo come mezzo di autoespressione e come un gioco intellettuale-

422 "Il processo fondamentale dell'Età moderna è la conquista del mondo come immagine". M. Heidegger, Holzwege. Sentieri erranti nella selva. Ed. Bonpiani, Milano, 2002, p. 114.

423 M. Foucault Spazi Altri. I Luoghi delle Eterotopie. (a cura di Salvo Vaccaro). Mimesis Edizioni, Milano, 2001, pp. 24 - 32.

424 J. Pallasmaa Op. Cit., p. 31.

artistico, distaccato dalle essenziali connessioni mentali e sociali, mentre l'occhio nichilista favorisce deliberatamente il distacco e l'alienazione sensoriale e mentale"⁴²⁵.

Assistiamo nei fatti ad uno sganciamento della nostra coscienza dal mondo, che si è strutturata con la storia, in una sorta di perdurante rigurgito di materialismo e positivismo ottocentesco in cui si ha la totale acquiescenza con le *meraviglie della tecnica*, come se il *Titanic* non fosse mai affondato ⁴²⁶.

"L'architettura nichilista svincola ed isola il corpo"⁴²⁷, e ciò che rimane prevalente, è l'ulteriore aspetto narcisistico di un'architettura che si auto-guarda, si auto-compiace e come Narciso, forse, destinata a soccombere⁴²⁸. Conclude sprezzante, Pallasmaa: "Il mondo diventa viaggio visivo edonistico, ma privo di significato"⁴²⁹.

3. 1_2. Il primato del senso visivo. L'immediatezza della lettura dell'architettura

Gli elaborati artifizii ottici della architettura greca sono all'origine, nella cultura occidentale, della predominanza della percezione visiva che sovrasta gli altri sensi, tuttavia per dare maggiore sostanza, sul piano estetico, la percezione visiva non può prescindere dalla percezione tattile, infatti: " il senso della vista può incorporare, e persino rafforzare, altre modalità sensoriali, l'ingrediente tattile inconscio nella vista è particolarmente importante e fortemente presente nell'architettura antica"⁴³⁰. La nuova concezione dello spazio all'inizio del quattrocento fu resa

425 Ivi, p. 32.

426 Porto a sostegno come esempio del fallimento della tecnica l'affondamento della nave transatlantica Titanic, avvenuta il 15 Aprile 1912, in cui dopo lo scontro con un poderoso iceberg, si inabissò portando con sé ben 1500 persone. Si viene a rompere quella fiducia che l'uomo dell'ottocento riponeva nella tecnologia come panacea, cosa che dopo pochi anni verrà ancor di più smentita con lo scoppio della Prima guerra Mondiale, in cui la tecnica diventa meccanismo per la distruzione del mondo.

427 Ivi, p. 32.

428 *Narciso*, mitico figlio di *Cefiso* e della ninfa *Liriope*; insensibile all'amore, non ricambiò la travolgente passione di *Eco*, per cui fu punito dalla dea *Nemesi* che lo fece innamorare della propria immagine riflessa in una fonte, morì consumato da questa vana passione, trasformandosi nel fiore omonimo. Da Enciclopedia online Treccani, Roma, ed. 2010-2011. https://www.treccani.it/enciclopedia/narciso_04/10/2019.

429 J. Pallasmaa Op. Cit., p. 33.

430 J. Pallasmaa Op. Cit., p. 37.

esplicita con la invenzione della prospettiva. "Nella *prospettiva* - etimologicamente *veduta da lontano-lineare*, gli oggetti sono rappresentati su una superficie piana in conformità di come li vediamo, senza alcun riferimento alle loro forme assolute o relazioni. La validità della pittura o del disegno è calcolata soltanto per un' unica posizione o punto di vista " ⁴³¹, aprendo una nuova traduzione percettiva degli spazi, prendendo il largo da quella restituzione piatta ed indeterminata tipica delle produzioni pittoriche medioevali. C'è una certa dose di individualità percettiva legata alla visione della singolarità sia dell'osservatore che del punto di vista, che denotano uno sganciamento rispetto al sentimento dell' epoca. Come testimoniano le parole di Leon Battista Alberti (1404 - 1472): " *La pittura sarà addunque non altro che intersegaione della piramide visiva, sicondo data distanza, posto il centro e costituiti i lumi*" ⁴³², decretando il modello di riferimento, interpretativo e produttivistico dell'architettura, nel corso dei secoli successivi, che si sostanzia con la percezione visiva.

Un credo che Le Corbusier sintetizzava nell'assioma: " *Vedo quindi sono* " ⁴³³, parafrasando il *cogito ergo sum* cartesiano, accomunato ad esso dalla certezza di avere una coscienza interpretativa, che non è solo legata ad una restituzione volumica e spaziale, introducendovi in esso un giudizio qualitativo. Anche nell'architettura di Mies Van de Rohe emerge in maniera affermativa il primato di una percezione visiva, con la restituzione di una composizione tramite il suo ordine, il suo peso e soprattutto il suo dettaglio che ci spinge a osservarla con occhio consapevole, aperto al confronto con un intenzionalità espressa dalla sua materialità immediata, che si riveversa in una dimensione inconscia, apprezzabile per il tramite degli altri sensi ⁴³⁴. Attualmente il consolidamento del primato percettivo della vista, ci porta a considerare l'architettura come il prodotto destinato alla veicolazione delle immagini, il cui fine non è più quello di aspirare a decretare una relazione simpatetica tra l'individuo e la stessa, nell'indirizzo di costruire un percorso di riconoscimento

431 S. Giedion Op. Cit., p. 30.

432 L. B. Alberti, *De Pictura*, in *Opere Volgari* vol. 3, pt. 1, a cura di Cecil Grayson, Laterza, Roma, Bari, 1975.

Del resto nella stessa medaglia commemorativa di Matteo de' Pasti (1446 -1450 circa) nel rovescio viene indicata, secondo indicazione dello stesso Alberti, l' occhio alato del Dio egizio *Horus*, così come testimoniato nel *De Re aedificatoria*: " *Quando agli egizi si servivano di simboli figurati, così : un occhio significava la divinità e così via*". <https://www.comune.bologna.it/archeologico/percorsi/47679/id/53958/oggetto/49038/04/10/2019>.

433 Le Corbusier, *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica*, a cura di Francesco Tentori, Laterza, Bari, 1979, p. 11.

434 J. Pallasmaa Op. Cit., p. 39.

valoriale dell'individuo su quel luogo, ma l'esclusivo utilizzo funzionale a fini spesso speculativi. Nella cultura delle immagini, l'architettura diventa sfondo per il prodotto, in un mondo che sembra costruito per essere effimero ed interscambiabile in qualunque localizzazione. Dunque il nostro appare essere solo un ruolo marginale, di spettatori esterni, che si autoescludono da quei meccanismi di relazione tra individuo e luogo. Il luogo non è più espressione pensata, ma è semplicemente uno sfondo insensibile. A sostegno, Pallasmaa afferma:

"Gli edifici, perdono plasticità e connessione col linguaggio e con la saggezza del corpo, si isolano in un regno visivo freddo e distante. Con la perdita di tattilità, di misure e di dettagli creati per il corpo umano [...], le strutture architettoniche diventano disgustosamente piatte, spigolose, immateriali e irreali. Con la costruzione che si allontana dalla realtà della materia e del processo creativo, l'architettura diventa un apparato scenico per l'occhio, una scenografia priva, di autenticità materiale costruttiva" ⁴³⁵.

L'opera architettonica viene a perdere quell'"*aura*" ⁴³⁶ di singolarità, secondo l'interpretazione di Walter Benjamin, che ne determina la sua unicità e la fa assurgere sul piano della opera d'arte distinta dalle opere che lui stesso definisce "*shokkante*". Le architetture di tutte le epoche si confrontano con la presenza dell'elemento naturale dell'acqua, assumendo una veste che ci fa riecheggiare alla mente le intuizioni del filosofo tedesco, infatti in Benjamin si scorge un'identificazione dell'opera nel *contesto della tradizione*. In altre parole anche alcune architetture più recenti acquistano quel legame ancestrale con il passato, cioè, "*questa tradizione è*

435 J. Pallasmaa Op. Cit., p. 42.

436 W. Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica Arte e società di massa*, ed. Einaudi, Torino, 2007. Scrive : " Le circostanze in mezzo alle quali il prodotto della riproduzione tecnica può venirsi a trovare possono lasciare intatta la consistenza intrinseca dell'opera d'arte - ma in ogni modo determinano la svalutazione del suo *hic et nunc*. Benché ciò non valga soltanto per l'opera d'arte, ma anche, e allo stesso titolo, ad esempio, per il paesaggio che in un film si dispiega di fronte allo spettatore, questo processo investe, dell'oggetto artistico, un ganglio che in nessun oggetto naturale è così vulnerabile. Cioè: la sua *autenticità*. L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venire tramandato, dalla sua durata materiale, alla sua virtù di testimonianza storica. Poiché quest'ultima è fondata sulla prima, nella riproduzione, in cui la prima è sottratta dall'uomo vacilla anche la seconda, la virtù di testimonianza della cosa. Certo, soltanto questa; ma ciò che così prende a vacillare è precisamente l'autorità della cosa. Ciò che viene meno è insomma quanto può essere riassunto nella nozione di *aura*;" in W. Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica Arte e società di massa*, ed. Einaudi, Torino, 2007. p. 23.

qualcosa di vivente⁴³⁷. Una riproposizione che, da un lato ci fa scorgere un *continuum* con il passato, dall'altro si riflette su una architettura del presente. In tutto ciò la portata dell'opera d'arte architettonica, pone in contrasto i concetti, creando un ossimoro.

*“ Tutte le grandi opere artistiche sono questo: la possibilità di pensare insieme delle cose che mai nessuno ha associato, come possibile incontro e scontro. L'opera che contiene in sé il contrasto è l'opera che più fortemente riesce a coinvolgere perché apre a mondi nuovi. Questo vale non da oggi naturalmente, ma acquista un nuovo significato e un nuovo universo di potenzialità nel momento in cui l'arte si intreccia e si scontra con l'innovazione tecnologica ... ”*⁴³⁸.

Occorre, comunque, porsi la domanda se la architettura contemporanea, frutto di un percorso il cui fine è la sua valutazione percettiva basata sul solo apprezzamento visivo, abbia la capacità di avere quella *funzione rituale* (Benjamin, 1955)⁴³⁹, che la ha consegnata alla storia, consentendoci di assimilarla in alcuni casi al sistema valoriale dell'esistenza, come segno e riconoscimento oggettivo di un dato luogo. Questa lettura è sempre riemersa in ogni epoca, pensiamo al periodo Rinascimentale, in cui il culto dell'estetica, *il culto profano della bellezza*, raggiunge una sua connotazione massima che supera i dogmi teologici di un *bello*, frutto del Dio cristiano. Il nodo fondamentale sta nel concetto della riproduzione, che deve superare il limite della sua manifestazione di valore artistico nell'ambito della sua riproducibilità. Benjamin ne individua il limite nella nascita della fotografia, cioè nella standardizzazione della riproduzione della visione dell'opera d'arte. Questo limite porta all'elaborazione di una *“ dottrina dell'arte per l'arte ”*⁴⁴⁰, che induce l'opera d'arte a predisporre alla sua riproducibilità⁴⁴¹. Copia della copia, come avrebbe detto Platone. Questo passaggio sancito dall'accrescersi della velocità con la quale noi entriamo in contatto con le informazioni, ci espone ad una contrazione tra i sensi come organi percettori, in vista della costruzione di mondi virtuali nei

437 Ivi, p. 25.

438 A. Balzola P. Rosa L'Arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica. Ed. Serie Bianca Feltrinelli, Milano, 2011. p. 68.

439 “ Le opere d'arte più antiche sono nate, com'è noto al servizio di un rituale, dapprima magico, poi religioso. Ora riveste un significato decisivo il fatto che questo modo di esistenza, avvolto da un'aura particolare, non possa mai staccarsi dalla sua funzione rituale”. W. Benjamin Op. Cit., p. 26.

440 Ivi, p. 26.

441 Ivi, p. 27.

quali ci rispecchiamo, ed in cui l'opera d'arte assume i contorni di uno sfondo. Non è più veicolo della tradizione, intesa nel senso di Benjamin, ma è fine a se stessa e si autoriproduce per stare a passo con la velocità dei tempi. Il meccanismo percettivo ha semplificato mortificando gli altri sensi, come spiegano Balzola e Rosa: *“Basta proporre un'immagine associata ad un certo suono per produrre l'illusione percettiva di una realtà nella sua interezza ”*⁴⁴².

Gli altri sensi, invece, si sono raddoppiati perché la sensibilità non è rivolta solo al reale, ma ad essa si associa una sensibilità verso il virtuale. Anche la percezione *sinestetica*, che nel passato appariva semplificata, di tipo individuale, portato della valorizzazione dei singoli sensi, oggi viene a tramutarsi, perché la creazione artistica deve essere frutto di una interpretazione tra una sensibilità naturale e una sensibilità artificiale. La sensibilità artificiale in architettura si può esprimere solo come mezzo di post-produzione del progetto, in una certa qual maniera rispetto alle altre manifestazioni artistiche, rimane refrattaria, poiché essa può intervenire solo in una sua fase che è quella della restituzione del progetto, nel tentativo di costruire una tattilità dello sguardo sullo stesso, con la modellazione artificiale. Il limite è quando assistiamo al tentativo di fare proseguire questo processo nel passaggio successivo di costruzione, cioè nel passaggio dalla realtà artificiale, a quella reale. In questo frangente abbiamo l'illusione di definire la realtà attraverso la lettura virtuale, a causa della limitatezza del luogo del progetto, che è vincolato come spazio e come tempo.

442 A. Balzola P. Rosa Op. Cit. p. 64. A. Balzola P. Rosa Op. Cit. p. 64.

3. 1_ 3. Pratiche Sensoriali e Modelli Percettivi

“L’Architettura delle culture tradizionali è legata essenzialmente alla tacita saggezza del corpo, invece di essere dominata visivamente e concettualmente. Come un uccello dà forma al nido coi movimenti del suo corpo, così anche nelle culture primitive è il corpo che guida il costruire”⁴⁴³.

Gli elementi materiali dell’architettura del passato legata all’acqua, che con essa si misurano, riflettono di una trasposizione di una misura antropometrica definita dalla proporzione del corpo e dalla sua forza e anche quando l’architettura del passato si presenta in tutta la sua grandezza risulta essere il portato di una sommatoria di corpi che la costruiscono. Una relazione tra uomo e architettura che affonda le sue radici nel concetto di misura, un legame che si instaura nell’architettura, come prodotto dell’uomo, nell’essenza di quel “principio dispositivo originario, sacro nell’antichità e sempre uguale pur nelle infinite modalità in cui può essere esplicito”⁴⁴⁴, che trae quel *continuum* attingendo proprio e dalla misura umana e dalla sua forma e dalla natura ⁴⁴⁵.

I movimenti del nostro Corpo e le percezioni di tutto ciò che ci circonda sono determinate da una “consapevolezza” che è il risultato della nostra Storia e della nostra Memoria Collettiva, di ciò che il luogo ci ha trasmesso e continua a trasmetterci, uno “Spazio Poetico” per Gaston Bachelard, esistente nella nostra immaginazione, evocato mediante i sensi: “Una scatola chiusa contiene più cose di una scatola aperta”. Marc Augé identifica nel *Luogo Antropologico* delle caratteristiche: Identitarie, che contrassegnano chi vi abita, Relazionali, individuandone i reciproci rapporti tra i soggetti legati alla loro comune appartenenza; Storiche, che assommano i precedenti e coloro che vi vivono hanno dei riferimenti certi. Tutto confluisce nel nostro sistema valoriale in cui noi stessi siamo nel contempo fruitori e costruttori

443 Ivi, p. 36.

444 Fabrizio Zani Kahn e i suoi Archetipi, Territorio n. 60, FrancoAngeli, 2012, p. 117.

445 Il giaciglio su cui riposa l’uomo dentro la caverna sin dagli albori ha l’astrattezza della forma umana, indicante un rettangolo. Come pure le bucatore delle porte nelle murature, una concettualizzazione di un elemento primordiale che si costruisce attraverso il corpo che si confronta con la natura da cui attinge nelle forme e nelle misure. Prima dell’avvento del sistema metrico internazionale, la valutazione delle misure era riferita alle stesse misure umane, *antropometriche*, per esempio un piede (*foot*) nella cultura anglosassone o il palmo (*Su Parmu*) nella cultura sarda.

di queste Dominanti o “Fatti Urbani”⁴⁴⁶ Noi abitiamo nella “città”, nel luogo, e la “città” abita in noi, cioè noi viviamo immersi in un sistema che si confronta costantemente con il nostro corpo, “le esperienze sensoriali giungono a integrarsi attraverso il corpo”⁴⁴⁷, cioè “il corpo proprio è nel mondo come il cuore nell’organismo: mantiene continuamente in vita lo spettacolo visibile, lo anima e lo alimenta internamente, forma con esso un sistema”⁴⁴⁸, andiamo a riprendere il significato epistemologico del termine estetica, rifacendosi al significato greco di capacità di sentire ⁴⁴⁹, il corpo inserito nell’ambiente lo percepisce diventando parte di esso. Noi ci muoviamo secondo uno schema di riferimento che ci fa percepire il mondo che ci circonda, secondo delle direttrici e dei riferimenti. Si assiste, in sostanza, ad una interrelazione delle pratiche sensoriali, che si compiono nel corpo e inducono in esso la produzione di una esistenza, che è in continuo movimento e ci porta a collocarci, a dimorare nel mondo, inteso come proiezione “dell’immagine del corpo” ⁴⁵⁰. Secondo Bloomer e Moore, noi poniamo inconsciamente i nostri corpi all’interno di una *cornice tridimensionale*, : [...] “ questo confine circonda l’intero corpo e divide lo spazio personale interno, da quello esterno. Ma è un confine instabile, soggetto a mutamenti al di qua come al di là ⁴⁵¹. Nell’ambito di questa riflessione, il limite nel comprendere quale relazione si instauri tra corpi e come essi si misurino con lo spazio, ci porta ad allargare il piano della riflessione e considerare come i meccanismi percettivi si confrontino con il costruito architettonico. In questa *cornice tridimensionale* i corpi si muovono ma tale confine non è solo astratto, infatti si materializza attraverso lo spazio all’interno del quale si muovono. L’involucro entro il quale gli individui si muovono ha una declinazione che esula dalla stretta focalizzazione dell’inconscio, assumendo una veste, anche materiale, rappresentata dallo

446 C. Giovanetti Dormire presso gli Eroi. Per una “psicogeografia” liturgica dei “novenari” sardi, op.cit., 2015.

447 J. Pallasmaa Op. Cit., p. 55.

448 M. Merlau - Ponty, Fenomenologia della percezione, a cura di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano, 1965, p. 278.

449 “ estetica s. f. [dal latino. mod. aesthetica (coniato da A.G. Baumgarten, 1735), femm. sostantivo del gr. αἰσθητικός : v. estetico] Def. 1. Enciclopedia dell’italiano Treccani, ed. 2010-2011. https://www.treccani.it/enciclopedia/estetica_

450 K. C. Bloomer e C. W. Moore Corpo, memoria, architettura. Introduzione alla progettazione architettonica, Sansoni, Firenze, 1981. Bloomer e Moore, a proposito del significato di immagine del corpo, chiariscono che si riferiranno alla teoria “ della consapevolezza del totale, della *Gestalt* tridimensionale che ogni individuo porta con sé in ogni momento e che riguarda le sue tendenze nello spazio, i suoi valori e la sua conoscenza del corpo come esperienza personale”, p.37.

451 Ivi, p. 37.

spazio percepito (Bloomer e Moore, 1981). Tale modifica, avviene tramite impulsi che “ colpiscono esaltandone o reprimendone gli effetti psicologici”⁴⁵², producendo quel passaggio di fase da *spazio personale interno* a quello *esterno* e viceversa. In questa fase di scambio, potremmo chiederci se gli elementi esterni, che sono caratterizzati da una loro materialità, possano influire ed in che misura sul sistema percettivo e quindi sull'*immagine del Corpo*. La carica valoriale che alcuni spazi emanano influenza l'*immagine del corpo*, secondo la *Gestald tridimensionale* (intesa dagli studiosi americani).

Tale carica è influenzata ancor di più, in presenza dell'elemento naturale per eccellenza, cioè l'acqua. Quest'ultima, contribuisce a lubrificare la relazione tra spazio personale interno e esterno appartenente all'individuo, influenzando i riscontri emotivi rispetto alle condizioni ambientali, percepite. Infatti se pensiamo ad un individuo che si confronta con la sua presenza, essa può essere percepita come un limite nel caso in cui ci trovassimo davanti ad un corso d'acqua in piena, oppure profondo, scuro, maleodorante, come dovevano apparire i fossati a difesa dei castelli: in questo caso veniamo limitati dal nostro sistema di coordinate e di conseguenza sembra che il nostro corpo si costringa. Al contrario la vista dell'immensità dell'oceano ci esalta. Ecco in questo meccanismo di restringimento o dilatamento il costruito architettonico, e non solo, incide nel poter regolare tale meccanismo di riflessione tra corpo e ambiente. Quindi, se da un lato essa appare essere un vettore fluidificante perché incide sulla carica emotiva, dall'altro, l'introduzione del confronto tra architettura e acqua, produce una declinazione gerarchizzante e direzionante, vale a dire ha la capacità di mediare nella relazione tra individuo e ambiente. Creare una gerarchia di approccio tra individuo e ambiente, aumentandone o diminuendo la carica emotiva, sulla base dello spazio architettonico in presenza di acqua (una cloaca maleodorante è diversa rispetto ad un torrente) è quindi in grado di produrre un diverso livello di percezione emozionale, Direzionante, perché fa scattare in noi quel meccanismo di riconoscimento con lo spazio, attraverso quel segno distintivo che ci fa collocare nel mondo e con esso identificarsi.

In altre parole la direzione la possiamo intendere come un orientamento, secondo un nostro riferimento interno rispetto all'ambiente, a tal proposito ci viene in soccorso il racconto

452 Ivi, p. 38

dell'antropologo e filosofo Ernesto de Martino: "Il Campanile di Marcellinara", contenuto nel libro: " La fine del mondo: contributo all'analisi del l'apocalissi culturali", in cui il riconoscimento di una *dominante ambientale*, costituita dal campanile, definiva il microcosmo domestico di appartenenza di quella data comunità, in altre parole li orientava ⁴⁵³. Nell' analizzare i percorsi con i quali si forma, nell'individuo, la coscienza dell'*immagine del Corpo*, si colgono le prerogative per la percezione del linguaggio della forma architettonica: " L'immagine del corpo [...], si forma all'inizio della vita attraverso le esperienze del senso dell'orientamento e di quello *haptic* [tattile, *n.d.a.*]. Le immagini visive si sviluppano più tardi e il loro significato dipende dalle esperienze primarie acquisite in modo *haptic*"⁴⁵⁴. Per Bloomer e Moore l'orientamento dipende dal *senso statico* sottoposto alla forza di gravità che indica la conoscenza del piano geometrico, con la necessità di *simmetrizzare gli stimoli* che incidono sui sensi della vista, dell'udito, del tatto e dell'odorato (K. C. Bloomer e C. W. Moore, 1981). " [...] Il senso *haptic*"⁴⁵⁵ è il senso del tatto

453 Ernesto De Martino racconta che passando nelle impervie strade della Calabria, ebbe necessità di avere una indicazione stradale. Ebbero la fortuna di incontrare un pastore, il quale diede loro delle spiegazioni affatto chiare, decisero perciò di farsi accompagnare al bivio che cercavano, per poi riaccompagnarlo. Nel tragitto, notarono che il pastore non perdeva mai di vista la torre campanaria del paese di Marcellinara, al punto che se ne coglieva un atteggiamento di difficoltà al momento della scomparsa dalla vista del campanile. Riaccompagnato, dopo il favore, il pastore si rasserenò alla vista del suo punto di riferimento. Racconto tratto dal libro: E. De Martino " La fine del mondo: contributo all'analisi del l'apocalissi culturali", a cura di Clara Gallini, Einaudi, 2002, p.p. 480-481.

454 J. Pallasmaa Op. Cit., p. 55. Pallasmaa riporta dal libro di K. C. Bloomer e C. W. Moore *Corpo, memoria, architettura*. Introduzione alla progettazione architettonica, Sansoni, Firenze, 1981. p.p. 43, 44.

455 " La nozione dei cinque sensi fondamentali sembra essere stata generalmente accettata per tutto l'illuminismo, anche se è importante notare che nell'Ottocento si creò una notevole confusione sull'argomento nell'apparato sensoriale in seguito agli sforzi di localizzare e categorizzare i diversi sistemi sensori del corpo. La confusione sorgeva sul rapporto da stabilire fra gli organi individuali e la quantità di sensazioni diverse che sembrava si potessero percepire. "Grosso modo tra il 1830 e 1930, i ricercatori tentavano di mettere insieme un inventario esauriente delle sensazioni... Il quinto senso di Aristotele, quello del tatto, non appariva unico né unitario ad un'osservazione attenta. Tanto per cominciare non disponeva di un organo come l'occhio, il naso o la bocca, e la pelle non corrispondeva all'idea di un organo sensoriale" (K. C. Bloomer e C. W. Moore, 1981, Tratto da J.J. Gibson, *The Senses considered as Per copy ual System*, HoughtonMifflin Co., Boston, 1966, p.p. 97-98) Così il classico senso del tatto fu diviso in cinque sensazioni diverse: pressione, caldo, freddo, dolore e cinesesia (sensibilità al movimento). Questo approssimativo inventario di sensazioni derivate dal tatto, con i suoi dettagliati riferimenti al mal di stomaco, al solletico e ai morsi del gelo non era in grado di prestarsi ad un raffinato studio estetico. Fortunatamente forse, già nel 1930 questo metodo di indagine sui sensi che passava per la classificazione dei vari tipi di sensazioni era diventato frustrante, complicato e più utile ai fisiologi che agli psicologi. Così ben dopo l'inizio del movimento moderno in architettura, si apriva la strada a nuove prospettive psicologiche di sistematizzazione

rivisto ed esteso a tutto il corpo invece che limitato agli strumenti tattili come le mani. Sentire *hapticamente* significa sperimentare gli oggetti toccandoli effettivamente (scalare una montagna invece che guardarla)⁴⁵⁶. Dunque, i sistemi di orientamento e *haptic*, così come definiti da J.J. Gibson - rispetto ai sistemi visivi, auditivi e tattilo-olfattivi - contribuiscono a definire il concetto di tridimensionalità, che rappresenta la base indispensabile per la acquisizione di una consapevolezza architettonica. Il *sensu haptic* ci induce ad osservare un processo di sintesi tra le diverse sensazioni, quali: il caldo il freddo, la cinestesia, ecc.. che in origine erano riconducibili al senso del tatto. In questa nuova dimensione esso appare come riassumere un significato più pregnante che presuppone il contatto fisico ed una capacità appropriativa che ci colloca all'interno dello spazio fisico e che lo rende proprio. Pensiamo quando in mancanza di luce, in una stanza, siamo comunque in grado di muoverci e di collocare gli oggetti e siamo in grado di percepire gli spazi anche in base al solo tatto, inteso come sistema percettivo composito, oltre che con la memoria. Questo ci induce a spingersi, nel linguaggio delle Architetture, attraverso il nostro corpo, percependole come parte di noi stessi. Tuttavia, non dobbiamo svolgere una ricerca sull'architettura attraverso i sensi, in forma aggressiva, ma bensì l'architettura va percepita come cosa propria, cioè dobbiamo idealmente *dimorare in essa* (K. C. Bloomer e C. W. Moore, 1981). Un senso di appartenenza che ci fa sentire all'interno di un ventre materno, con il sostegno di una collocazione fattuale orientata secondo la nostra memoria. Legittimamente, si chiedono come sia possibile che l'architettura, intesa come la proiezione dei nostri luoghi della memoria, ne sia in alcuni casi la negazione, al contrario di ciò che avviene nei luoghi costruiti dove, purtroppo in molti casi, la nostra esistenza subisce una frustrazione. Infatti: "[...] qualsiasi

dei sensi. J.J. Gibson, con la sua opera di psicologo dell'ambiente più che studioso dell'apparato fisiologico, ha contribuito enormemente a districare letteralmente il senso del tatto e ha perfino suggerito l'esistenza di un altro *sensu fondamentale*. Il suo approccio consisteva nel considerare i sensi come meccanismi di ricerca con un carattere aggressivo e non semplicemente come ricettori passivi (J.J. Gibson, 1966, p. 32). Connotando i sensi come attivi sistemi di indagine costantemente alla caccia di informazioni da estorcere all'ambiente, fu in grado di compilare un nuovo e più coerente inventario. Riuscì nel suo intento accentrando l'attenzione sui tipi di informazione ambientale con cui il corpo era in rapporto piuttosto che sulla varietà degli apparati sensoriali e delle reazioni corporee. Come Aristotele, Gibson elenca cinque sensi fondamentali, ma diversamente da Aristotele, li definisce come *sistemi* percettivi capaci di raccogliere informazioni sugli oggetti del mondo circostante senza l'intervento di un processo intellettuale. Mentre Aristotele cataloga i sensi come vista, udito, odorato, gusto e tatto, Gibson li classifica come sistema visivo, sistema auditivo, sistema tattile-olfattivo, sistema di orientamento e quel sistema che Gibson definisce *haptic*". K. C. Bloomer e C. W. Moore Op. Cit. p.p. 32-33.
456 Ivi, p. 34.

luogo può lasciare delle impressioni irripetibili, ma anche perché ha stimolato il corpo e ha generato delle associazioni che ci hanno consentito di accoglierlo nel nostro mondo personale⁴⁵⁷.

Questo processo di riconoscimento di noi stessi, attraverso i sensi, nelle forme *multisensoriali tattili* (Pallasmaa, 2007), del *nostro* appartenere ad un luogo, pone l'architettura come strumento di rilevanza del senso, che cumula la capacità di assumere la veste di una "estensione della natura nella sfera antropica"⁴⁵⁸. Questo meccanismo estensivo è ancor di più indotto da una architettura che già "*in nuce*" porta con sé un elemento naturale, come l'acqua, che ha l'effetto di far riemergere, "le nostre reminiscenze di un mondo abitato prima dei tempi"⁴⁵⁹. L'architettura rappresenta il meccanismo per dotarci di una base percettiva per capire il mondo, ponendo a disposizione un articolato di elementi concettuali e materiali e concorrendo a produrre una concretizzazione del tempo, che, come un passaggio di fase dal liquido al solido, cadenza " il ciclo dell'anno, il corso del sole e il passaggio delle ore del giorno"⁴⁶⁰. Le esperienze architettoniche denotano pertanto un senso di costruzione non solo plastica ma ideale, che riflette la costante ricerca del tempo nella quale collocare la memoria, in forma di un riconoscimento nell'architettura, di una sua capacità espressiva di opera d'arte che *esalta la vita*.

La nostra capacità di percepire i luoghi ci fa uscire dall'immediatezza della semplice sensazione visiva e questo si traduce nella possibilità di entrare all'interno dell'essenza dell'arte, per questo cogliamo l'intensità del calore del fieno nei paesaggi di Van Gog, in cui il sole e il fieno divengono un tutt'uno, oppure il brivido di freddo del mare burrascoso di Turner. In ugual misura l'architettura ha la medesima capacità trasmissiva, che influenza i nostri sensi. Quando nella fonte degli amanti nella *Cuadra de San Cristobal* di Luis Barragán un potente "cannone d'acqua" si getta nello specchio rompendone la quiete che va a spegnersi nelle rive con un suo lento tremolare dell'acqua, la cui natura cangiante la ritroviamo nella rifrazione della luce che inonda i muri rugosi della *Cuadra*, si riesce a percepire la gestualità dell'architetto di costruire un luogo intimo, che esalta i sensi.

457 Ivi p. 106, 107.

458 J. Pallasmaa Op. Cit., p. 56.

459 K. C. Bloomer e C. W. Moore Op. Cit. p. 50.

460 Pallasmaa Op. Cit., p. 56.

3. 2_ Percepire la qualità spaziale nell'architettura dell'acqua

3. 2_ 1. Percepire la qualità spaziale nell'abitare

Fig.3. 173

Luis Barragán, *Casa Gilardi*, la vasca d'acqua interna, fulcro della casa, Città del Messico, (Messico),

Il tema dell'abitare è centrale nell'opera dell'architetto Luis Barragán: l'acqua entra come elemento che va disciplinare lo spazio abitativo. La percezione di tale spazio altamente qualitativo lo ritroviamo nell'architettura della *Casa Gilardi* (1975-77) a Città del Messico. Con la sua opera il maestro messicano pone in campo la volontà di costruire un micro spazio in cui il mondo risulta tagliato fuori e la percezione sensoriale dello spazio parte dallo sfuggire rispetto alla complessità del resto della città. La casa



diventa un meccanismo autorigenerativo dell'individuo, agendo sulla sua sensibilità. " Se ci si chiedesse il più prezioso effetto benefico della casa" dice Bachelard ", risponderemmo che essa fornisce un riparo alla rêverie, protegge il sognatore, ci consente di sognare in pace"⁴⁶¹. Tale effetto si produce nell'architettura di Barragán in cui, l'utilizzo dei suoi strumenti a partire dal muro, giungono a porre l'acqua come fondamentale lavacro rigenerativo. Nella *Casa Gilardi*, la percezione della sua qualità spaziale risulta dalla combinazione della vista che "espande" agli occhi dell'osservatore, lo spazio, pur in un ambiente ridotto, e attraverso il meccanismo dell'attesa che si tramuta in scoperta (se ci addentriamo nel piano terra alla ricerca dell'acqua e degli spazi) di un ambiente rarefatto e del silenzio dove, sentiamo le pareti vibrare con il colore e dove, secondo tale intenzione, l'udito, per usare le parole di Pallasmaa diventa uno strumento per [...] "articolare l'esperienza e la comprensione dello spazio"⁴⁶². Il tema dell'abitare è stato sin dagli esordi nell'attività progettuale di Barragán al centro degli



interessi della sua gestualità, la quale ha prodotto significativi esempi. La percezione della qualità spaziale, in questo caso si gioca nel disvelare un piccolo scrigno di episodi che il maestro messicano narra in uno spazio raccolto. Francesco Gilardi, chiama, l'ormai anziano maestro, per la redazione del progetto di una casa, ponendogli a disposizione un lotto rettangolare delle dimensioni di 10 x 35 ml, all'interno del quale svetta un albero. L'intorno del quartiere *San Miguel Chapultepec* è densamente edificato, e i muri degli edifici cingono il lotto su tre lati lasciando libero solo un lato minore che si affaccia sulla Calle General Francisco León⁴⁶³. Spiega Laura Bossi nell'inserto di *Domus* del 1996: " Dati i vincoli, Barragán, disegna il patio intorno all'albero; la casa fortezza verso l'esterno rivela all'interno la ricchezza dei suoi spazi

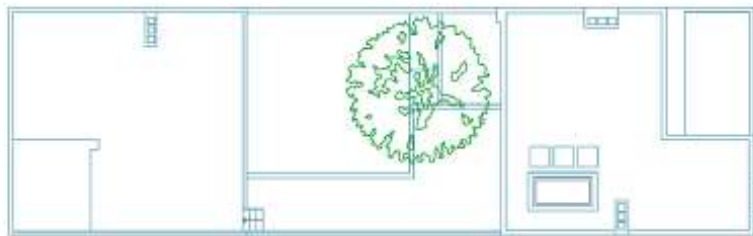
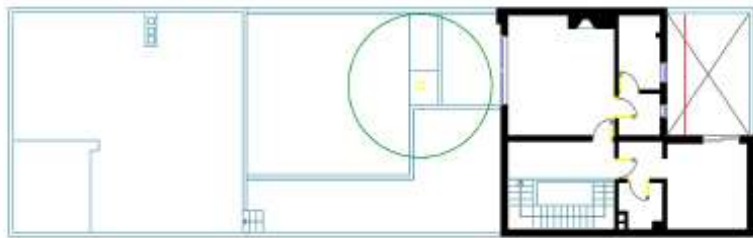
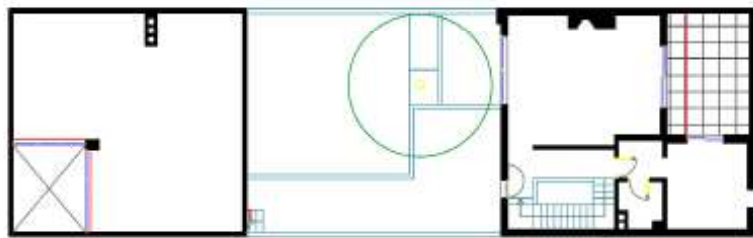
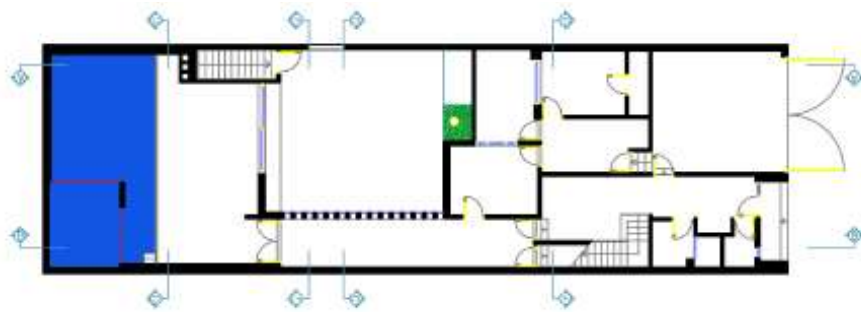
Fig.3. 172

Luis Barragán, *Casa Gilardi*, vista nel patio, Città del Messico, (Messico), (1975 - 1977).

461 G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 2006, p. 34.

462 . Pallasmaa *Op. Cit.*, p. 65.

463 A.A.V.V. *Guía Barragán Barragan*, op. cit., p. 112.



⁴⁶⁴. “ Un terzo del terreno era originariamente occupato da una casa che dava, su un lato, sulla via e che era delimitata da un patio interno con una grande pianta di Jacaranda⁴⁶⁵. Ed è proprio a partire dai vincoli che il progetto prende forma inducendo quel senso di raccoglimento che l’abitazione dimostra, a partire dal patio attorno al quale la casa si muove e all’albero, già presente all’interno del lotto, che seppur non in posizione baricentrica ne rappresenta il fulcro ideale. Ma oltre a questi elementi di stimolo, che possiamo indicare come esterni, certamente non secondari, si vanno a sommare ad altre condizioni poste dalla committenza, infatti:

“ Las características morfológicas del terreno, la presencia del árbol y el particular requerimiento del joven cliente, Farnscisco Gilardi, de integrar a la casa una piscina cubierta, coinciden idealmente con los temas rurrentes en la obra de Barragán. De tal forma se creó una composición introspectiva, que privilegia el espacio privado, donde el árbol funge como el eje [asse] del proyecto, dejando la piscina separada, pero perfectamente

Pagina precedente
Fig.3. 173
Fig.3. 174
 Luis Barragán, *Casa Gilardi*, Pianta e Sezioni, Città del Messico, (Messico), (1975 - 1977).

⁴⁶⁴ L. Bossi, in *Domus*, 781, op. cit., alla scheda n. 19.

⁴⁶⁵ A.A.V.V. *Guía Barragán Barragan*, op. cit., p. 112. Traduzione a cura dell'autore.

*integrada a la poética espacial y volumétrica*⁴⁶⁶.

Nonostante l'apparente separazione, questi due fondamentali del progetto - l'albero e la vasca - sono idealmente posti in relazione dall'aspetto intimo di tutto il complesso della casa, che si ottiene attraverso la elaborazione di quelle che sono le componenti fondamentali che accomunano tutte le architetture di Barragán: il muro, l'acqua, la luce ed il colore. La pianta della casa, sostanzialmente si divide in tre porzioni, la prima, rivolta verso la strada, che costituisce il blocco volumico più consistente, costituito da tre piani fuori terra, il volume di collegamento all'interno del quale è posto il *corredor* ed infine il blocco volumico della vasca d'acqua. A partire dalla prima parte del piano terra, all'interno della quale troviamo, l'ingresso, il blocco scale e la cucina è collegata agli altri vani tramite un volume stretto e allungato che connette il blocco iniziale con il volume collocato nella parte di lotto estrema e all'interno del quale è posizionata la vasca d'acqua con, nel bordo, la sala da pranzo. Di tale *corredor* di collegamento ne abbiamo già parlato precedentemente a proposito del concetto puriano di *individualizzazione*, quest'ultimo inteso come meccanismo compositivo di individuazione di una singolarità di un episodio progettuale. In questo caso l'episodio è rappresentato dal setto murario fuxia, quale conclusione di una ripetizione seriale delle aperture del corridoio da cui entra la luce gialla, come riflesso delle pareti dalla corte centrale, sostenuta dalla prospettiva centrale il cui *focus*, sulla quale lo spazio si proietta, si trova sullo sfondo della parete verticale color azzurro che si eleva dalla vasca. La percezione qualitativa dello spazio è sublimata dalla composizione di uno spazio di relazione in cui l'acqua è fondamentale protagonista. L'aspetto quasi *scultoreo* della presenza della vasca accentuata dal colore delle pareti, dal setto murario colorato di fuxia che si immerge nell'acqua della vasca e dal canale di luce proveniente dall'alto, inducono a riflettere sul modo con il quale il maestro messicano, riesca a creare una atmosfera di quiete, di serenità, come una sorta di ventre materno, che accoglie chi vi abita, innalzando quel principio fondamentale dell'abitare come luogo di ritrovo e di ricomposizione di noi stessi e raccogliendosi rispetto al frastuono dell'esterno del mondo che ci circonda. Parlare, come la Bossi, *di casa fortezza verso l'esterno* dà la giusta interpretazione, sempre presente nella progettualità abitativa di Barragán, di difesa, attraverso il muro, della casa come strumento e luogo rigenerativo, rispetto alla rappresentazione di un mondo

466 Ivi, pp.112-114.

che scorre incessante e dove al contrario all'interno della casa, questo scorrere del tempo viene quasi rallentato, creando l'*attesa*, cioè l'*indifferenza allo scorrere del tempo* (Riggen, 1996). Ritornano alla mente i versi di Georg Trakl "*Una sera d'inverno*"⁴⁶⁷, utilizzati da Christian Norberg-Schulz, prendendoli in prestito da Martin Heidegger, per spiegare l'identificazione con il luogo dell'abitare. Certamente nel caso della poesia, il parallelo con un'ambiente tipicamente nordico descritto, si differenzia dal nostro ambito, ma tuttavia c'è una sostanziale comunanza che lega il concetto dell'abitare e lo accomuna alle varie esperienze, dove l'*Abitare in una casa significa perciò abitare il mondo*⁴⁶⁸, aprendo di fatto ad un ventaglio di considerazioni in merito che ben calzano nel nostro caso specifico. Se il riferimento alla tavola imbandita nella poesia di Trakl crea ciò che il teorico norvegese, identifica come punto focale e catalizzatore della dimensione domestica, il maestro Barragán ne individua la medesima centralità accostando a questo, come centro ideale dell'abitare, rappresentato dalla tavola, la vasca d'acqua della piscina interna. Scrive Norberg-Schulz: "[...] a tavola gli uomini si radunano, la tavola è quel *centro* che più di ogni altro costituisce l'interno"⁴⁶⁹. Accostare questi due aspetti che possono sembrare così apparentemente estranei; da un



Fig.3. 175
Luis Barragán, *Casa Gilardi*, la casa come luogo rigenerativo, Città del Messico, (Messico), (1975 - 1977).

467 C. Norberg-Schulz *Genius Loci Paesaggio Ambiente Architettura*, op.cit., p.8.

Una sera d'inverno

*La finestra è ornata dalla neve caduta,
a lungo rintocca la campana del vespro,
la casa è ben rifornita,*

*la tavola per molti è già imbandita
Vagando alcuni, ed ora altri,
giungono alla porta per oscuri sentieri.*

*I fiori dorati dell'albero delle grazie
si coprono della gelida rugiada terrena.*

*Il vagabondo entra in silenzio;
il dolore ha mutato in pietra la soglia.*

*Là è posato, mostrando il suo limpido splendore,
sopra la tavola il pane ed il vino.*

468 Ivi, p.9.

469 Ibidem.

lato la mensa domestica come rappresentazione dello stare, del condividere uno spazio e del consumo del cibo, dall'altro ciò che è riconducibile ad un aspetto puramente ludico come una piscina; che però una volta intrecciati costruiscono uno spazio la cui qualità si sostanzia proprio nel rapporto di interscambio tra gli abitanti della casa, così da far risultare la piscina, tramite questo meccanismo, una vasca scultorea combinata con la sala da pranzo producendo uno spazio metafisico e simbolico dell'abitare. Infatti, scrivono nella *Guía Barragán*, riferendosi alla localizzazione proprio della piscina in relazione alla sala da pranzo:

“ La ubicación definitiva, después de varios intentos, del comedor en el mismo espacio destinado a la piscina, transformó lo que originalmente había sido concebido como un lugar dedicado sólo al deporte en una zona primordial de la casa, donde la fuerza del lenguaje de Barragán alcanzó [ha raggiunto] una síntesis especialmente significativa. La búsqueda del perfecto equilibrio entre dos funciones aparentemente irreconciliables se desarrolla mediante un estudio profundo de la ubicación y de las dimensiones de la alberca, [piscina] así como de la relación recíproca entre la superficie de agua, el comedor pavimentado el tragaluz estinado a controlar la iluminación desde lo alto. La zona del comedor se encuentra en un lugar más alejado, próximo a la gran puerta-ventana que da al patio de la jacaranda ”⁴⁷⁰.

Troviamo, tramite la porta che ritorna sul patio della jacaranda, una sorta di circolarità negata all'interno della casa, poiché chiude l'accesso al patio principale da parte del piccolo patio di servizio attiguo alla cucina, una scelta che vuole affermare ulteriormente la relazione percettiva e visiva dalla sala del *comedor* dove è collocata la vasca, attraverso l'apertura della porta finestra in asse con l'albero del patio.

Osservando la casa nel suo complesso riemergono costanti tutta una serie di episodi, infatti oltre al patio principale posto al piano terra, Barragán introduce un'ulteriore patio, questa volta in quota, al primo piano, verso il lato dell'edificio che guarda sulla strada. Costituiscono di fatto questi due patii, delle “ vere stanze a cielo aperto che stabiliscono un equilibrio ottimale tra il vuoto e il pieno ” ed inoltre in particolare quello collocato al primo piano, una separazione, un diaframma di mediazione, rispetto all'esterno della strada, per l'affaccio della vetrate

470 A.A.V.V. Guía Barragán Barragan , op. cit., p. 114-116.

della biblioteca. Il primo piano è occupato dalla biblioteca e da una stanza aperta sulle due facciate, una con vista sul cortile interno e l'altra verso l'esterno. Infine, “al secondo piano è ubicata la camera da letto principale, che si affaccia sul cortile interno e la camera degli ospiti, situata sul fronte, ma con vista laterale rispetto alla strada ”⁴⁷¹. Questa “osserva dall'alto il patio del primo piano, inducendo un ulteriore elemento di chiusura, accompagnato dalla “ [...] decisione di ubicare la stanza principale dietro, al bagno e allo spogliatoio [garantendo in questo modo] l'isolamento dalla strada. Con questi accorgimenti, Barragán privilegia la vista verso uno spazio intimo e protetto, il cui centro è rappresentato dalla presenza dell'albero, inquadrato dalle grandi aperture della biblioteca e della camera da letto principale, ed allineato verticalmente sulla facciata interna”⁴⁷². Questi aspetti sostanzialmente contribuiscono ad affermare il principio

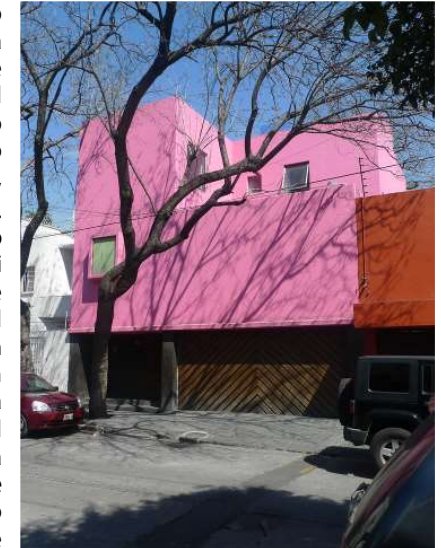


Fig.3. 176
Luis Barragán, *Casa Gilardi*, esterno, Città del Messico, (Messico), (1975 - 1977).



Fig.3. 177
Luis Barragán, *Casa Gilardi*, in quota biblioteca, Città del Messico, (Messico), (1975 - 1977).

471 A.A.V.V. Guía Barragán Barragan , op. cit., p. 114. Traduzione a cura dell'autore.

472 Ibidem. Traduzione a cura dell'autore.

introspettivo che regge il progetto della casa e ne definiscono, in concorso tra loro e abbinati ai caratteri interni più significativi risolti con la presenza dell'acqua, a definirne la percezione di una qualità spaziale.

3. 2_ 2. Percepire la qualità spaziale nella rigenerazione

Nell'ottica di un'architettura *utilitaria*, che mira alla rigenerazione del patrimonio architettonico esistente, il recente progetto di Riconversione del Convento di *Das Bernardas* a Tavira in Portogallo (2006-2013) del portoghese Eduardo Souto De Moura interviene proprio alla luce di questa rinnovata sensibilità. L'acqua, in questo progetto diventa un elemento fondamentale, che l'architetto usa come strumento per la riconversione, compiendo un'operazione di ricollocazione del complesso storico attraverso la stessa, all'interno del paesaggio. Il maestro portoghese, fa "entrare", l'acqua dentro la corte, collocandovi un'ampia vasca, per disciplinarne lo spazio e legare l'edificio al paesaggio circostante, costituito dalle antiche *Salina de Tavira Rui Simeão* con le vasche regolari ed i canali.

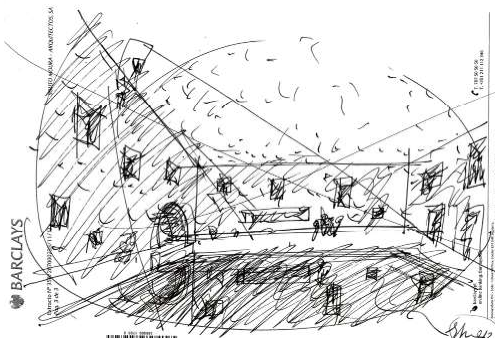


Fig.3. 178
Eduardo Souto de Moura, *ex Convento Das Bernardas*, Schizzo, Tavira, (Portogallo), (2006 - 2013).

La percezione della sua qualità spaziale, creata attraverso l'acqua, passa tramite il legame tra le componenti, architettonico-storiche e paesaggistiche, legate al luogo. Il progetto di Souto De Moura è un progetto che agisce su un episodio architettonico inserito ai limiti di un impianto urbano che si confronta con le *Saline de Tavira*, in una zona di cerniera. È un progetto che lavora sul limite tentando di innescare un dialogo tra queste due emergenze, da un lato sul fronte urbano e dall'altro su quello pseudo naturale, in cui l'acqua rappresenta la componente principale più indicativa che definisce una geometria degli spazi.

Un luogo carico di significati percettivi, quello di Tavira, nel quale ritornano i concetti visti precedentemente di un progetto, in cui il *contesto della tradizione*, per usare una affermazione di Benjamin, viene da Souto de Moura riaffermato. Le *Saline de Tavira* sono un "luogo", secondo la definizione di Norberg-Schulz. Egli infatti a proposito del significato di luogo, si chiede:



" [...] cosa intendiamo con la parola luogo? Ovviamente qualcosa di più di un'astratta localizzazione. Intendiamo un insieme, fatto di cose concrete con la loro sostanza materiale, forma, testura, 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. Un luogo perciò è un fenomeno totale qualitativo, che non può essere ridotto a nessuna delle sue singole caratteristiche, come ad esempio quella delle relazioni spaziali, senza perdere di vista la sua natura concreta ⁴⁷³.

Osservando la maglia delle vasche d'acqua delle saline attigue all'ex Convento, riemergono due aspetti presenti tra i fondamentali della definizione di *luogo* e cioè: lo *spazio* ed il *carattere*, due categorie necessarie all'analisi del luogo, indicatori riconducibili alla nostra casistica e rientranti negli aspetti basilari del progetto e che racchiudono l'essenza di una concezione qualitativa dello spazio che possiamo percepire. E' da tale confronto tra lo spazio definito dalla geometria delle saline, che esse entrano all'interno del progetto e definiscono lo spazio collettivo. Il maestro portoghese rielabora una qualità spaziale che si appropria di un pezzo di paesaggio inserendolo all'interno della corte, e mettendolo al sicuro perché protetto dalla cortina muraria dell'edificato storico. Secondo questa lettura, ciò che spiega Norberg-Schulz a proposito della categoria dello spazio, nell'analisi della *struttura del luogo*, lo ritroviamo a

473 C. Norberg-Schulz *Genius Loci Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, 1979, Milano, p.7-8.

Fig.3. 179
Eduardo Souto de Moura, *ex Convento Das Bernardas*, Tavira, (Portogallo), (2006 - 2013).

Tavira. Per l'appunto afferma che: " 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"⁴⁷⁴. Infatti percettivamente, nel progetto di Riconversione del Convento di Das Bernardas, l'organizzazione tridimensionale delle saline per mezzo dell'acqua, crea, in simbiosi con l'edificato architettonico, un'atmosfera che va a strutturare quella porzione di paesaggio, sia all'interno della corte sia sul limite urbano della città verso l'esterno. Dal punto di vista percettivo, l'atmosfera che si crea all'interno della corte è quella di uno spazio di quiete, che si difende rispetto all'esterno, soprattutto da una città che è sopravanzata.



Allora l'architettura del convento diventa uno strumento di limite, in cui le possenti antiche mura affermano il principio "del silenzio pietrificato" per usare una affermazione di Pallasmaa e dove "il silenzio risponde". Souto de Moura pare voglia affermare tale principio, quasi a voler ricreare un nuovo paesaggio, in cui: " l'esperienza architettonica potente zittisce ogni rumore esterno"⁴⁷⁵.

Fig.3. 180
Eduardo Souto de Moura, ex Convento Das Bernardas, Planimetria Pianta Piano Terra, Tavira, (Portogallo), (2006 - 2013).

E l'architettura rallenta l'inesorabile scorrere del tempo, "ci emancipa dalla morsa del presente e ci permette di percepire il lento, terapeutico flusso del tempo"⁴⁷⁶; il convento rinato, il suo edificato storico rivitalizzato da Souto De Moura, diventa uno strumento del tempo. Nella rivista *El Croquis*, al numero 176, dedicata interamente all'opera del maestro portoghese Eduardo Souto De Moura (2009-2014), leggiamo la descrizione del progetto:

" Rehabilitación del antiguo Convento das Bernardas, que habí sido utilizado como fábrica desde el siglo XIX, contempla la construcción de 78 viviendas. El proecto implicó os tipos de intervención, y por otra, la recuperación del edificio existente,

474 Ivi, p. 11.

475 J.Pallasmaa Gli Occhi della Pelle: L'Architettura dei sensi, op. cit. p. 68.

476 Ivi, p. 69.

convento y también fábrica. El edificio nuevo _ un cuerpo en L con 21 viviendas - se desarrolla en una franja orientada al este, entre el convento y las salinas. Aprovechando el desnivel de tres metros entre la dos plataformas, se construyó una banda continua de viviendas unifamiliares, de una y dos plantas, sobre el antiguo huerto del convento"⁴⁷⁷.



Fig.3. 181
Eduardo Souto de Moura, ex Convento Das Bernardas, Interno del patio, Tavira, (Portogallo), (2006 - 2013).

Lo stato dell'immobile precedentemente all'intervento, era in condizioni in gran parte di rudere, spoliato di quelli che erano ormai i segni esteriori e distintivi del passato, tuttavia emergeva ancora la purezza delle sue forme, che diedero all'architetto un importante spunto sul tema progettuale basato appunto su questo stato di *despojamiento* figurativo. All'interno dello spazio della corte è stata collocata la piscina di 20 metri a pianta quadrata, sarebbe riconducibile alla *cisternas portuguesas de Marruecos*, probabilmente il riferimento è alla cisterne d'acqua nella città costiera di *El Jadida*⁴⁷⁸ in Marocco, cisterne costruite nel cinquecento dai Portoghesi, per la raccolta e la conservazione dell'acqua dolce. Se tale riferimento appare lontano per certi versi rispetto ad una lettura del luogo che circonda l'ex convento, sembra in coerenza l'attitudine progettuale del maestro portoghese, e con il passato storico riletto secondo un linguaggio non passatista ma in una ricerca costante di dialogo con le forme che esprimono episodi apparentemente contrastanti perché scanditi dalla singolarità del momento storico. In un pezzo nella stessa rivista dal titolo *Trasferencias operativas en la arquitectura de Eduardo Souto De Moura*, Juan Antoni Cortés, afferma una sostanziale ricerca di riferimenti, nell'opera del maestro, con le

477 "El Croquis" 176, 01/2015, Souto De Moura 2009-2014 Domesticar la arquitectura, El Escorial Madrid 2015/1. Reconversión del Convento Das Bernardas, p. 160.

478 M. Trimurti Mazagan, la Città che attraverso l'Atlantico, in Storia in Network, 1 marzo 2015, <http://www.storiain.net/storia/mazagan-la-città-che-attraverso-latlantico/>, 13/07/2019. Nelle note l'articolo riporta: L.Vidal, Mazago, la ville qui traversa l'Atlantique. Flammarion, 2008 e A.F.do Amaral, Mazagão: A epopeia portyuguesa em Marroccos. Lisboa, Fundação Oriente e Comissão Portuguesa de História Militar, 2007.

grandi architetture di Mies van der Rohe e Aldo Rossi, aggiungendo inoltre: " *También han sido objeto de los estudios sobre su obra las influencias recibidas de la propia tradición moderna portuguesa, en particular la de los maestros de Oporto Carlos Ramos, Fernando Távora y Álvaro Siza*"⁴⁷⁹ ma, a maggior chiarezza sottolinea:

"[...] *pienso que Souto De Moura tiene unos planeamientos arquitectónicos propios que esto permite seguir las continuidades de su producción, a pesa de los cambios que se han generado en ella y que el arquitecto se ha preocupado de señalar en repetidas ocasiones. Dentro de esas continuidades aparecen unas líneas destacadas referidas a la base plástica de su arquitectura, a su relación con el entorno natural y al diálogo que establece con las formas procedentes de la historia*"⁴⁸⁰. *En relación con estas cuestiones, es fundamental observar el modo como intervienen en el proceso operativo del proyecto, una operatividad que se desarrolla mediante acciones de transferencia entre categorías opuestas. Esta manera de operar s una característica distintiva del arquitecto*"⁴⁸¹.

Proprio questa continua ricerca con l'intorno del progetto ci induce a pensare alla consapevolezza della lettura del luogo di *Das Bernardas*, come luogo stimolante, sia per la carica rappresentativa espressa dalla presenza della *dominate ambientale* della saline, che quasi la circondano, sia per il peso dell'architettura storica del ex convento, costruito a partire dal 1509, e con il suo trascorso industriale del tardo ottocento ⁴⁸², e la sua carica trasmissiva che si denota dalla planimetria dell'impianto. Infatti, secondo quest'ultimo aspetto, ciò che il maestro portoghese esercita è una azione di completamento di un sedime planimetrico ormai consolidato accoppiando una nuova stratificazione volumica, attraverso le stecche di nuovo edificato, rispetto al volume storico, ma avendo cura, con un giusto controllo delle quote, di preservare la relazione tra l'edificato storico e l'acqua delle

479 J.A. Cortés *Transferencias operativas en la arquitectura de Eduardo Souto de Moura*, in "El Croquis" 176, 01/2015, Suoto De Moura 2009-2014 *Domesticar la arquitectura*, El Escorial Madrid, 2015/1, p. 258.

480 "penso che Souto De Moura segue una propria pianificazione architettonica che gli consente di dare continuità alla sua produzione, nonostante i cambiamenti che sono stati generati in essa e che l'architetto ha avuto cura di sottolineare in diverse occasioni. All'interno di queste continuità ci sono linee straordinarie che si riferiscono alla base plastica della sua architettura, al suo rapporto con l'ambiente naturale e al dialogo che stabilisce con le forme che provengono dalla storia". Traduzione a cura dell'autore.

481 J.A. Cortés *Transferencias operativas en la arquitectura de Eduardo Souto de Moura*, in "El Croquis" 176, 01/2015, op. cit., p. 258.

482 Ivi, p. 278. Per il riferimento alle date.

saline. Proprio sul dialogo tra le parti volumiche dell'edificato, quella storica e quella nuova, il maestro, attraverso l'uso del colore ocra, colma la differenza percettiva dettata dalla sua tattile rugosità dei muri antichi rispetto ai paramenti perfettamente lisci delle nuove costruzioni. Il sistema delle bucaure rimane come unico elemento di differenziazione, tra la parte antica e quella contemporanea, creando un confronto interpretativo che vede nelle facciate antiche la riposizione del suo passato.

3. 2_3. Percepire la qualità spaziale attraverso la sensorialità

Scriva Pallasmaa : " *La sensazione Tattile ci lega al tempo e alla tradizione: attraverso quel tocco, stringiamo la mano di innumerevoli generazioni. Un ciottolo levigato dalle onde è piacevole al tatto, non solo per via della sua forma morbida, ma perché racconta il processo lento della sua formazione; un ciottolo perfetto tenuto sul palmo è durato che si concentra, è tempo che si è fatto forma* " (Pallasmaa, 2007).

Se pensiamo alla sensazione al tatto che i muri delle terme di Vals ci fanno ritornare alla mente, quel senso quasi sfumato del tatto delle pietre levigate dall'acqua, la rugosità della pietra, oppure

Fig.3. 182

Peter Zumthor, Schizzo di Studio *Terme di Vals*, Vals, Cantone dei Grigioni, (Svizzera), (1991 - 1996).

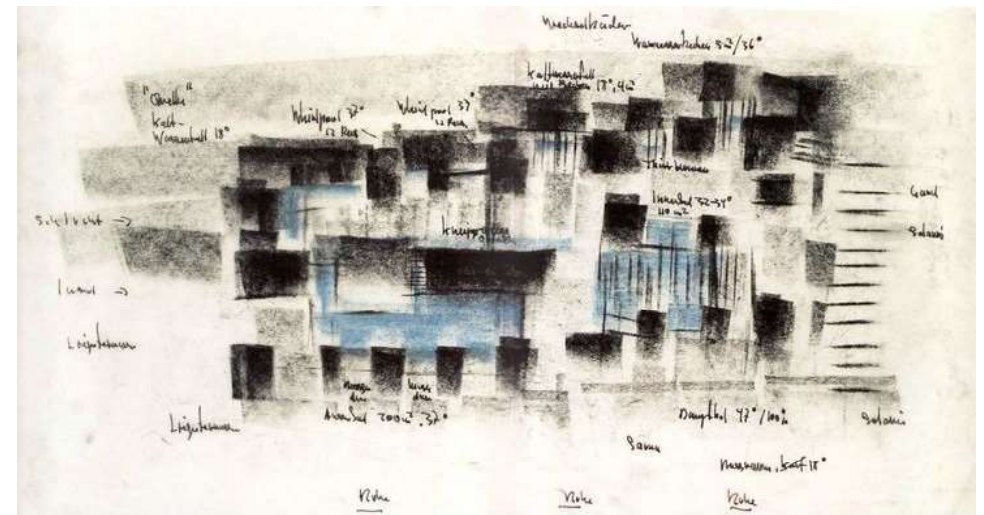


Fig.3. 183

Peter Zumthor, esterno Terme di Vals, Vals, Cantone dei Grigioni, (Svizzera), (1991 - 1996).



Fig.3. 184

Peter Zumthor, esterno Terme di Vals, Vals, Cantone dei Grigioni, (Svizzera), (1991 - 1996).

il tatto degli angoli ci riportano alla tagliente sensazione della pietra spaccata dallo scalpellino. Le Terme di Peter Zumthor a Vals (1991-96), nei Grigioni in Svizzera, sono un esercizio sensoriale, in cui la percezione di questa qualità spaziale si istaura nel rapporto tra luogo, pietra e acqua. La medesima sensazione che Pallasmaa racconta a proposito della esperienza avuta durante la visita al Salk Institute di Louis Kahn a Jolla, nel toccare i muri di calcestruzzo dell'edificio.

Racconta: " [...] mi prese l'impulso l'irresistibile di dirigermi a toccare la levigatezza vellutata e la temperatura della superficie; ⁴⁸³ La stessa sensazione di un dettato sensoriale che affonda nella memoria lo ritroviamo quando ci troviamo immersi nell'architettura delle terme, dove perdiamo quella netta distinzione materica tra ciò che è la sensazione del contatto con l'acqua e rispetto a quella con la pietra. Lo stesso Peter Zumthor a proposito del progetto delle Terme, premettendo un parallelo con la composizione della musica di John Cage e la condivisione dello stesso principio compositivo, spiega :

"Nel corso di una lezione John Cage ha sostenuto di non essere un compositore che sente

da prima mentalmente la musica, tentando successivamente di trascriverla. Precisando il suo diverso modo di operare ha

483 J.Pallasmaa Gli Occhi della Pelle: L'Architettura dei sensi, op. cit. p. 74.

affermato di elaborare dei concetti e delle strutture, quindi di farli eseguire e di rendersi conto solo allora della loro qualità sonora". E aggiunge, proprio a proposito del progetto di Vals: " Leggendo questa dichiarazione mi torna alla mente come recentemente abbiamo elaborato in studio il progetto per un bagno termale in un sito di montagna e come noi non siamo partiti proponendoci delle immagini mentali da adattare al compito assegnatoci, ma come al contrario abbiamo cercato di rispondere a una serie di quesiti fondamentali che [non]



erano affatto immaginari, bensì attinenti al luogo, al compito e ai materiali (montagna, pietra, acqua) ⁴⁸⁴.

Un esercizio compositivo, quello di Zumthor, che concorre a dare una qualità spaziale percepita tramite una progressiva soluzione non di immagini "renderizzate" nella mente dell'architetto, ma che nascono attraverso una continua combinazione degli elementi del progetto, che rispondono a una serie di quesiti che la gestualità dell'architetto tenta di risolvere. Egli esplicita il percorso progettuale:

" Solo dopo essere stati in grado di rispondere, passo passo, agli interrogativi riguardanti il luogo, i materiali e il compito

484 P. Zumthor Pensare architettura, Electa, Milano, 2009, p. 24 - 25.

Fig.3. 185

Peter Zumthor, interno Terme di Vals, Vals, Cantone dei Grigioni, (Svizzera), (1991 - 1996).

*dati, sono nati man mano gli spazi e strutture, di fronte ai quali noi stessi siamo rimasti stupiti e che ritengo possiedono il potenziale di una forza originaria che va ben oltre gli arrangiamenti di forme stilisticamente prefabbricate. Il confronto con le caratteristiche peculiari di entità concrete come la montagna, la pietra, l'acqua sullo sfondo di un preciso compito costruttivo, implica la possibilità di cogliere, quindi di estrinsecare una parte dell'essenza originaria e per così dire inviolata della civilizzazione di questi elementi, [la loro essenza primordiale, la loro purezza che non è stata violata che solo quel luogo, secondo il pensiero di Norberg-Schulz, della montagna sa esprimere, attraverso le sue cose fondamentali, n.d.a.] e di maturare un'architettura che parte dalle cose e ritorna alle cose. Immagini prestabilite e concezioni formali prefabbricate non possono che ostacolare l'accesso a un confronto di questo tipo*⁴⁸⁵.

Questo processo-progetto, basato su una costante ricerca e sperimentazione compositiva, risulta essere una caratteristica nell'opera del maestro svizzero, " [...] che caratterizza la sua composizione spaziale e la percezione esperienziale della sua architettura"⁴⁸⁶.

Questa percezione esperienziale, nell'architettura di Peter Zumthor la si esplica attraverso il corpo, in una sorta di lettura secondo un alfabeto primitivo, "atavico" che ritorna alle origini, che non ha bisogno di esprimersi con delle architetture degli eccessi. Scrive Pallasmaa, a proposito del corpo che guida il fare architettura: "Le architetture indigene realizzate con fango e argilla in varie parti del mondo, sembrano nate più dai sensi muscolari e tattili che dall'occhio"⁴⁸⁷. Se pensiamo alle Terme di Vals, esse sono un esercizio riappropriativo di una relazione tra individuo e architettura che si manifesta con gli elementi che compongono l'architettura stessa del progetto: l'acqua è il primo elemento che entra in contatto con il corpo, che lo avvolge all'interno delle vasche e diventando il tramite, il collegamento con l'architettura della pietra che lo circonda, crea quella sensazione di benessere, ponendoci nelle condizioni di percepirne la sua qualità spaziale.

" Le sue opere parlano ai sensi e attraverso il corpo di chi attraversa e vive gli spazi, sono capaci di emozionare perché

485 Ibidem.

486 N. M. D'Angelo Il rapporto tra ideazione e realizzazione nell'opera di Peter Zumthor e Álvaro Siza Vieira, Università degli studi di Napoli Federico II, Dottorato in Progettazione architettonica ed ambientale ciclo XXVIII, 13 aprile 2016. <http://www.fedoa.unina.it/id/eprint/10896>. 17/06/2019.

487 J.Pallasmaa Gli Occhi della Pelle: L'Architettura dei sensi, op. cit. p. 36.

*risvegliano sensazioni ed emozioni che sono patrimonio della memoria. Il calore del legno, la gestualità del bagnarsi, il rumore dei passi su un pavimento di pietra, sono tutte sensazioni che evocano altri luoghi, altre memorie, che sono capaci di amplificare l'esperienza. La sua architettura fa riflettere sul corpo come ricettore di sensazioni/impressioni, il corpo è infatti il destinatario delle sue architetture che rilasciano la loro sensualità attraverso il contatto*⁴⁸⁸.

L'attribuzione di significato alla parola corpo, risulta fondamentale nell'architettura del maestro, essa è da intendersi sia riferita alla corporalità propria dell'uomo, quale destinatario delle emozioni percepite, sia all'architettura intesa come corpo unitario. "Personalmente continuo a credere nell'unità autonoma, corporea dell'oggetto architettonico, non tanto come un dato di fatto naturale, quanto come meta - ardua ma indispensabile - del mio lavoro"⁴⁸⁹. In una lectio magistralis tenuta a Stoccolma, nel lontano 1996, dal titolo: *Il corpo dell'architettura*, egli enfatizza il significato della parola corpo ricollegandolo proprio al concetto fondamentale dell'architettura, "perché in esso c'è la vita"⁴⁹⁰, dandogli una forte carica emozionale. La presenza dell'acqua, nel nostro caso di studio delle Terme di Vals, lavora proprio sull'accrescimento di questa carica emozionale, ma non in senso astratto, ma in senso oggettivo perché l'emozione passa dal riconoscimento dell'acqua come parte riconducibile alla naturalità del luogo, cioè si oggettivizza, lo stesso meccanismo della pietra, da qui l'assioma: "montagna, pietra, acqua, costruire in pietra, con la pietra, dentro la montagna, costruire fuori dalla montagna, essere dentro la montagna"⁴⁹¹, pensata in termini di stato di cose, " le cui singole parti devono essere riconosciute e poste in un rapporto oggettivo"⁴⁹². Questo rapporto oggettivo si sostanzia per l'appartenenza a quel dato luogo, creando un'unicità ed una sintassi unitaria dell'opera architettonica, in quanto appartenente a quel luogo con quelle determinate caratteristiche. La montagna, con le sue peculiarità fatte di pietra, acqua non può che dare l'essenza fondamentale al progetto di Vals. L'edificio in quanto appartenente a quel microcosmo oggettivo *delle cose*, vive di vita propria. Queste caratteristiche di appartenenza, danno sostanza

488 N. M. D'Angelo Il rapporto tra ideazione e realizzazione nell'opera di Peter Zumthor e Álvaro Siza Vieira, op.cit., p. 13.

489 P. Zumthor Pensare architettura, op.cit., p. 25.

490 N. M. D'Angelo Il rapporto tra ideazione e realizzazione nell'opera di Peter Zumthor e Álvaro Siza Vieira, op.cit., p. 13.

491 P. Zumthor, Pietra e acqua, in "Casabella" n.648, settembre 1997, pp. 52-75

492 P. Zumthor Pensare architettura, op.cit., p. 26.

alla qualità spaziale e vengono percepite per mezzo del corpo: "Nelle terme il contatto con l'architettura non è mediato, le pietre vengono a contatto con il corpo e se ne percepiscono i diversi tagli"⁴⁹³. Il trattamento del taglio della pietra all'interno delle vasche, con l'acqua, contribuisce ad accrescere, proprio questa carica emotiva veicolata tramite il corpo.

Scrivo in *Casabella* Friedrich Achleitner, proprio sul progetto di Vals:

" Benché sia possibile cogliere i vari passaggi che scandiscono il progetto e lo sforzo enorme compiuto per definire ogni dettaglio, a prima vista resta un mistero come la pesantezza possa tramutarsi in levità e l'involucro spaziale produrre una sensazione di così chiara libertà come avviene in quest'opera di Zumthor"⁴⁹⁴.

Rifutare di pensare ad una architettura, come la restituzione di una forma immaginata, divisa per parti e riasssemblata dalla gestualità dell'architetto, ma al contrario considerarla come *unità autonoma*, si riflette innanzi tutto sulla tettonica stessa dell'architettura di Vals. Infatti pur "appartenendo" al ventre della montagna, attraverso il gioco sapiente dei materiali, della luce, del riflesso dell'acqua, acquista questo un suo carattere di *libertà*, come indicato da Achleitner. È un progetto, che anche attraverso il processo costruttivo, tramite la rielaborazione della tecnica del così detto "muro a sacco"⁴⁹⁵, produce delle apparecchiature murarie come dei monoliti, con l'effetto di dare unitarietà e di far apparire, l'interno delle Terme, anche grazie alla presenza dell'acqua che invade lo spazio, come un antro scavato dalle mani sapienti degli scalpellini e dei tagliatori che estraggono la roccia dalla montagna.

" La costruzione sfrutta il dislivello e vi si incastra, dall'alto si percepisce il prato che continua sulla copertura senza soluzione di continuità. Si inserisce tra le costruzioni anni sessanta [che costituiscono gli edifici del vecchio impianto termale, n.d.a.] ma sembra precederle nel tempo proprio come nelle intenzioni

493 N. M. D'Angelo Il rapporto tra ideazione e realizzazione nell'opera di Peter Zumthor e Álvaro Siza Vieira, op.cit., p. 14.

494 Ivi, p. 45. Tratto da: Friedrich Achleitner, Elementare profondità, in *Casabella*, n. 648, settembre 1997, p. 59.

495 La tecnica adottata nella costruzione delle apparecchiature murarie, delle Terme di Vals, da parte di Peter Zumthor, si basa sulla rielaborazione del sistema di costruzione del così detto *Muro a Sacco*, o *muro composito*, in cui il vuoto lasciato dai paramenti laterali, costituiti da corsi di pietre tagliate di diverso spessore, è colmato da una gettata in calcestruzzo, che ammorsando dalla parte interna i conci, ne costruisce un unico monolite. Si veda Dietmar Steiner Domus, n. 798, novembre 1997, p. 27,

del progettista. [...] Il primo piano è una massa continua scavata da poche finestre mentre al secondo piano due grandi loggiati lasciano intravedere lo spazio con la piscina scoperta e altre due grandi vetrate illuminano lo spazio interno"⁴⁹⁶, inoltre, per quanto riguarda l'interno ritroviamo per certi versi il percorso siziano di Matosinhos: " Alle piscine termali si accede attraverso un percorso buio illuminato artificialmente che parte dal vecchio Hotel. Una volta superata la reception, un lungo corridoio con

Fig.3. 186

Peter Zumthor, corsi delle apparecchiature murarie, *Terme di Vals*, Vals, Cantone dei Grigioni, (Svizzera), (1991 - 1996).



piccole fontanelle dalle quali sgorga acqua curativa, accompagna agli spogliatoi. L'acqua lascia sulle pareti il segno del suo scorrere lento"⁴⁹⁷. Ed è proprio questo segno lasciato dall'acqua sulla roccia a definire quel riferimento percettivo emozionale che a partire dai piccoli segni del tempo affilia questa architettura al luogo, dandogli quella percezione di una qualità spaziale, che si dipana nell'architettura di Vals in tutta la sua complessità.

496 N. M. D'Angelo Il rapporto tra ideazione e realizzazione nell'opera di Peter Zumthor e Álvaro Siza Vieira, op.cit., p. 43.

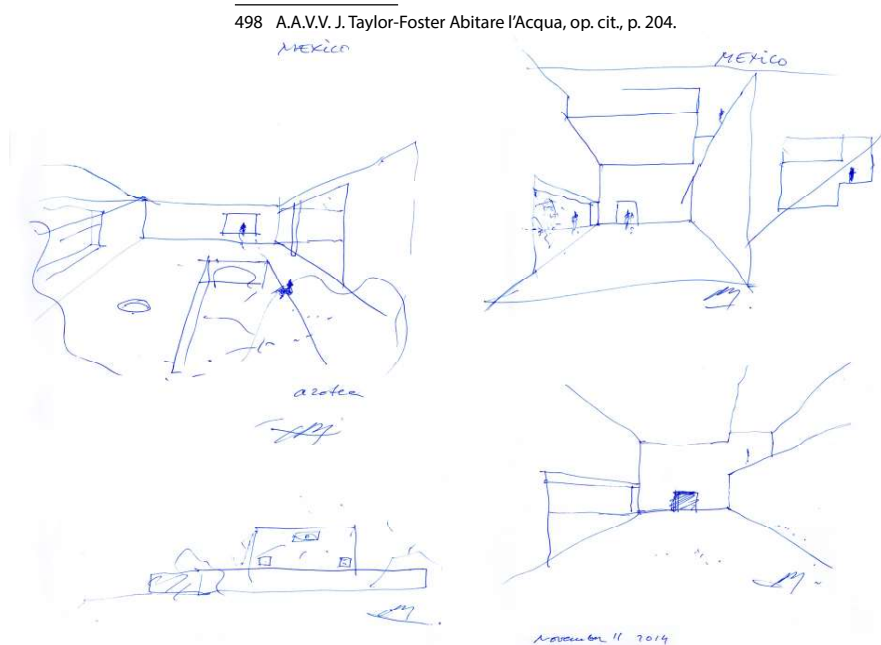
497 Ibidem.

3. 2_ 4. Percepire la qualità spaziale nella contemplazione

“La Domus Aurea di Monterrey in Messico è una luminosa residenza concepita come omaggio contemporaneo a Luis Barragán. [...] Rivestita di bianco immacolato sia all'esterno che all'interno, con la vistosa eccezione di una superficie dorata, la casa esprime una concezione quasi dogmatica dello spazio abitativo: nitide linee ortogonali definiscono spazi di assoluta purezza, che vengono esaltati dalla eccezionale qualità delle finiture”⁴⁹⁸.

In questo recente progetto del 2016, Alberto Campo Baezza porta ad una esaltazione percettiva degli spazi, in cui il senso visivo ne diventa metro di valutazione. Siamo nel campo di un'architettura contemplativa, in cui la presenza dell'acqua, collocata nel piano terrazzato e cinta da un setto murario che si apre con delle bucatore sulla città, racconta di una ricerca costante tra l'impalpabile dimensione di uno spazio i cui limiti

Fig.3. 187
Alberto Campo Baezza, *Domus Aurea*, schizzo di studio, Monterrey, (Messico), (2014 -2016).



498 A.A.V.V. J. Taylor-Foster *Abitare l'Acqua*, op. cit., p. 204.

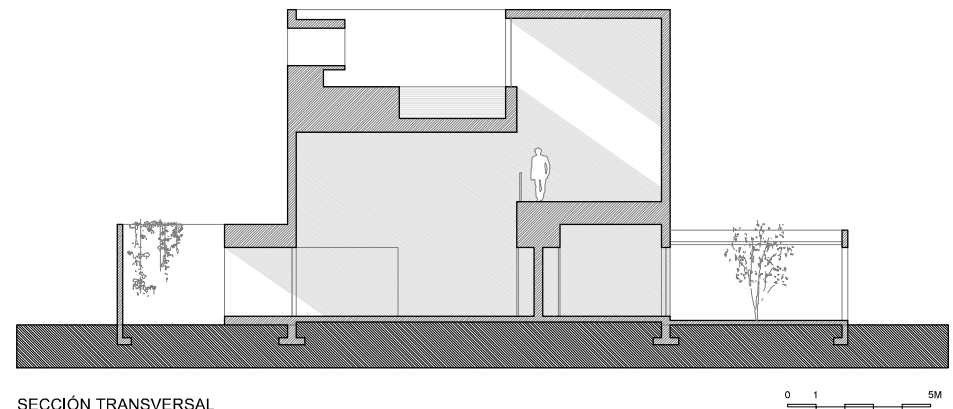
si perdono all'esterno ed una precisa geometria dello spazio abitativo. In tale architettura la presenza dell'acqua contribuisce ad esaltarne quel senso di proiezione, lubrificando la relazione tra spazio e individuo attraverso il suo corpo.

Scrive James Taylor-Foster nel libro *Abitare l'Acqua*, nella parte relativa alle architetture riflesse: *“Quando si costruisce una casa accanto ad un corpo d'acqua, [benché limitato, ma non per questo non fondamentale, nella Domus Aurea, rispetto ad altri casi, n.d.a.] bisogna essere profondamente consapevoli dell'impatto che essa esercita con la propria presenza. Quasi sempre un'immagine riflessa, amplificata e quindi più scenografica del reale, è una testimonianza veritiera del rapporto che esso intrattiene con l'ambiente”⁴⁹⁹.*

Nel caso della Domus di Baezza tale rapporto è costruito internamente all'edificio, ma traendo dall'esterno gli elementi per esaltarne l'architettura interna. Per produrre questo, Baezza utilizza la capacità riflessiva dell'acqua di veicolare la luce, infatti la luce tramite il riflesso sull'acqua entra attraverso una grande vetrata ricavata di fianco alla vasca, andando ad irrorare la parete interna dorata, e inondando di luce tendente al *golden*, lo spazio abitativo posto internamente ad una quota inferiore, e diventando un terminale di un gioco di relazione con l'esterno, che parte dalle bucatore che guardano sulle montagne e dal grande patio in quota dove è collocata la piscina. Quasi come in un gioco di specchi, che ricordano le mitiche intuizioni di Archimede, la luce assume un'intensità diversa in prossimità dell'acqua⁵⁰⁰ e in combinazione

Fig.3. 188
Alberto Campo Baezza, *Domus Aurea*, sezione con studio della luce, Monterrey, (Messico), (2014 -2016).

499 Ivi, p. 203.
500 Ibidem.



SECCIÓN TRANSVERSAL



Fig.3. 189
Alberto Campo
Baezza, *Domus Aurea*,
la vasca , Monterrey,
(Messico) , (2014
-2016).

tra loro, agiscono come strumento di continuità tra architettura e ambiente. Il senso percettivo della qualità spaziale si afferma, in generale in tutte le architetture di Baeza, per la sua capacità di andare, tramite la purezza delle sue linee per le soluzioni, ad un'architettura alle *origini*, cioè, diretta senza mediazioni tra essa e l'individuo che si ricollega al momento ancestrale e primordiale dell'*Idea* che precede la forma. Avvertendo, tuttavia, che l'idea e la forma come prodotto del costruire sono inscindibili:

*" In architettura non sarà valida un'idea che non possa essere costruita, per la stessa ragione non sarà valida un'idea in poesia se non potrà essere tradotta in parole "*⁵⁰¹.

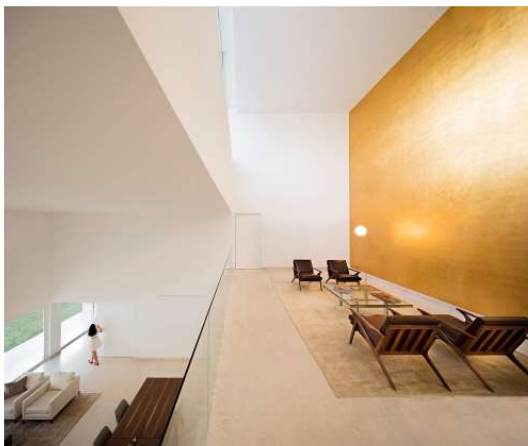


Fig.3. 190
Alberto Campo Baeza, *Domus Aurea*, interno con l'effetto della luce sulla parete, Monterrey, (Messico), (2014-2016).

Proprio per costruire l'idea, il maestro utilizza i due naturali per eccellenza: L'acqua e la luce, che diventano parti essenziali della sua architettura, che percepite attraverso la forma generano una tensione tra gli elementi che producono *bellezza*. Per poter giungere a ciò egli, nell'utilizzare tutti gli elementi necessari a comporre la sua architettura, non lo fa producendo architetture complicate, che devono celare messaggi, ma al contrario

complesse che assommano su di sé differenti fattori:

*" L'architettura auspicata da Campo Baeza si prefigge di essere inclusiva dal punto di vista concettuale, inevitabilmente comprensiva cioè di quegli aspetti ineluttabili del progettare quali il contesto, la funzione, la composizione e la costruzione, mentre pretende di essere esclusiva sul piano formale - oppure, come sostiene, essenziale, ma non minimalista. Il minimalismo è infatti un ismo connesso a prerogative strettamente stilistiche, mentre, l'essenzialità, che possiede piuttosto un'aurea concettuale, dovrebbe essere in grado di rappresentare l'idea costruita e di fondare una precisa poetica espressiva "*⁵⁰².

È la giusta miscela tra gli *aspetti ineluttabili* che dirigono praticamente la gestualità dell'architetto con il risultato di essere

esclusivi sul piano formale e assumendo quei caratteri tipici dell'architettura del maestro e che influenzano sul lato percettivo l'individuo.

Infatti, "nella misura in cui l'opera interagisce col corpo dell'osservatore, l'esperienza riflette le sensazioni corporee dell'artefice"⁵⁰³ come sostiene Pallasmaa. Nelle varie fasi della progettazione, l'architetto interiorizza inglobandoli tutti gli elementi, quali il paesaggio, il contesto interno, i requisiti funzionali oltre all'idea stessa dell'edificio. Tutti questi elementi percepiti attraverso il corpo li restituisce poi nel progetto stesso." Conseguentemente, l'architettura è comunicazione che procede dal corpo dell'architetto direttamente al corpo della persona che incontra l'opera, [...] "⁵⁰⁴. In tale dimensione la presenza dell'acqua, di parimenti con la luce, interviene nella composizione, in maniera *inclusiva* per tradurre l'architettura sul piano formale, ma rifiutandone l'etichetta di semplice formalismo.

Nel libro *Casas*, edito nel 2009, lo stesso Campo Baeza spiega che, nel suo processo di produzione progettuale, tendente a "mettere in piedi Idee universali sull'abitare, sullo spazio più universale che è la casa"⁵⁰⁵, divide alcuni suoi progetti di abitazioni in tre sostanziali categorie: la *Casa Cubo*, la *Casa Hortus conclusus* e la *Casa Podio*.

Afferma con chiarezza che: "*Nella Casa Cubo propongo uno spazio principale diagonale, risultante dalla connessione di due spazi a doppia altezza traslati, connessi al centro e messi in tensione dalla luce zenitale. Il meccanismo spaziale è lo stesso che utilizza la casa pompeiana ed è di grande bellezza*"⁵⁰⁶.

In queste righe rileggiamo i tratti essenziali che riscontriamo in diverse opere, a partire dalla *Casa Asencio* del 2000 a *Chiclana de la Frontera presso Cadice*, qui osservandone la sezione intuivamo che "la luce [...] è il materiale principale con cui si costruisce questa casa," siamo in presenza di "uno spazio diagonale attraversato da una luce diagonale"⁵⁰⁷, che ritroviamo nel progetto della *Domus Aurea* del 2016, dove tuttavia a differenza degli altri casi vi introduce la presenza della vasca d'acqua che contribuisce ad accrescere l'intensità della luce, che attraversa la casa. Baeza passa a descrivere poi la tipologia di casa che si compone come *Hortus Conclusus*: "uno spazio centrale coperto tra due patii,

503 J.Pallasmaa Gli Occhi della Pelle: L'Architettura dei sensi, op. cit. p. 84.

504 Ibidem.

505 A. Campo Baeza Casas, Libria, Melfi, 2009, p. 8.

506 Ibidem.

507 Ivi, p. 27.

Fig.3. 191
 Alberto Campo Baeza,
Casa Gaspar, interno
 del patio, Zahora,
 Vejer de la Frontera,
 Cádiz, (Spagna), (1990
 -1992).



uno anteriore l'altro posteriore, verso cui si apre conservando la massima riservatezza" (Campo Baeza, 2009). Facendo riferimento al contesto chiarisce che: " Il meccanismo spaziale è lo stesso utilizzato dalla casa andalusa in campagna. Si crea una sequenza aperto-chiuso-aperto, di grande efficacia. Lo spazio risultante è orizzontale appoggiato sul piano orizzontale del pavimento

in pietra, continuo dentro e fuori"⁵⁰⁸, tra gli esempi di queste casistiche riconosciamo la *Casa Gaspar* (1992), a Zahora presso Cadice, e la *Casa Guerrero*, a Vejer de la Frontera, Cadice (2005), dove in ambedue i casi a ridosso del muro esterno Baeza colloca la vasca d'acqua.

Infine: " *Nelle case a podio, i belvederei [sic], case sopra un basamento chiuso, si traduce la tipologia della capanna sopra la grotta. In esse si materializza la teoria di Semper, attraverso [Kenneth] Frampton, dell'architettura tettonica, la scatola di cristallo leggera, sopra il podio stereometrico, l'elemento solido pesante* ", aggiungendo che: " *Queste case stanno sempre in luoghi alti con una vista lontana dell'orizzonte*"⁵⁰⁹.

Appare superfluo sottolineare che la *Casa dell'infinito* o chiamata dallo stesso Campo Baeza *Casa a Zahara*, località nei pressi di

Cadice nella quale sorge, risulta iscriversi in tale categoria, pur riconoscendovi delle evidenti variazioni che la pongono in una condizione evolutiva rispetto alle casistiche quali la *Casa de Blas a Sevilla la Nueva*, Madrid del 2000, oppure la *Casa Olnik Spanu a Garrison*, New York del 2007, sulle rive dell' Hudson, che come spiega direttamente " *sono esercitazioni nelle quali parto dal podio stereometrico per ottenere il piano orizzontale e sopra di esso, costruire l'elemento tettonico*"⁵¹⁰. In tutti questi casi vi è sempre l'attenzione per la creazione di un piano orizzontale, che non è il mero sfruttamento di una copertura piana, ma al contrario deve esprimere l'idea della piattaforma.

Il progetto della *Casa dell'infinito* si inserisce in tale alveo compositivo anche se, pur partendo da una comune lettura del contesto che va influire sul processo compositivo, in particolare

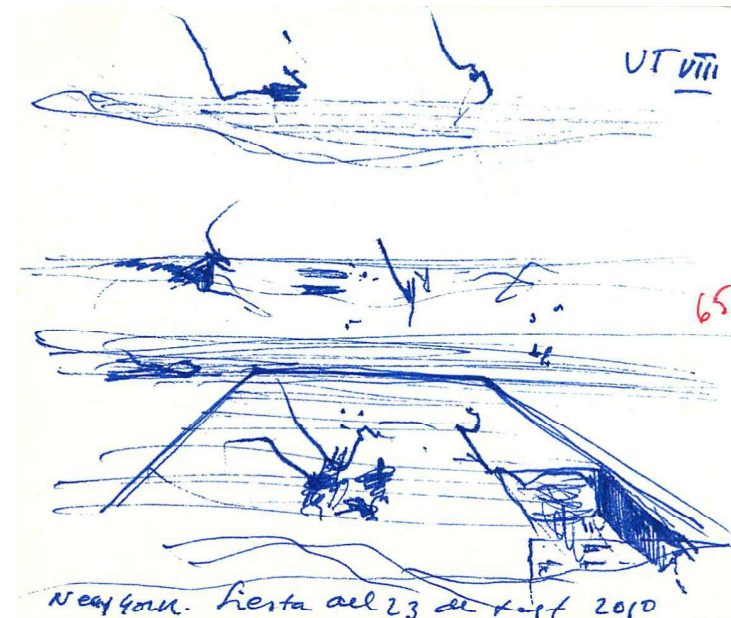
508 Ivi, p. 8.

509 Ivi, p. 8-9.

510 A. Campo Baeza Principia architectonica, op. cit., p. 26-27.

rispetto alla *Casa de Blas* e *Casa Olnik Spanu*, e ai successivi progetti di *Entre Catedrales*, *Centro per l'interpretazione del paesaggio a Lanzarote*, assistiamo ad una modifica sostanziale dell'elemento sommitale, rappresentato dalle intelaiature leggere delle scatole di vetrate, che affermano il principio cardine di una lettura contemporanea *semperiana*. Si distingue invece l'intervento della *Casa dell'infinito*, per l'introduzione di una rilettura della tettonica risolta con una maggiore materialità dei setti murari che ne formalizzano nella casa il confine rivolto verso l'entroterra ed accentuano la proiezione della contemplazione rivolta verso l'immensità dell'acqua dell'oceano Atlantico. Campo Baeza, oltre che a lavorare sul concetto della forma come risultato compositivo della ripartizione tra *stereometrico* e *tettonico*, esalta tale soluzione con l'uso dei materiali. Nella *Casa dell'infinito*, infatti l'uso del travertino nel rivestimento delle apparecchiature murarie e della pavimentazione, oltre a dare forza alla sua scelta compositiva di una stereometria che nasce proprio dal taglio geometrico della pietra, agisce sulla capacità percettiva del fruitore, il quale subisce una sensibilità sensoriale che si manifesta nella relazione tra queste superfici della pietra ed il proprio corpo, legata alla trasposizione rivolta verso il mare. Infatti l'uso della pietra ha la capacità, come ricorda lo stesso maestro di "valorizzare e accentuare il paesaggio che si apre di

Fig.3. 192
 Alberto Campo Baeza,
Casa dell'Infinito,
 schizzo di studio,
Zahara de los Antunes,
 Cádiz, (Spagna), (2012
 -2014).



fronte a noi⁵¹¹ avvolgendoci in un caldo dialogo con il contesto. I progetti di Campo Baeza sono il riflesso di una attenta lettura del contesto che va a influire, sulla composizione della qualità spaziale producendo un ritorno di una percezione di questa qualità in comunanza con il contesto. Nella *Casa dell'Infinito* la piattaforma diventa dunque l'elemento fondamentale di questa sua architettura, vero centro dell'abitare, non a caso proprio per accentuare questa centralità vi inserisce la vasca d'acqua che diventa un tramite con il contesto, in cui pare inglobare uno spicchio di Oceano con le stesse sue sfumature di colore. L'affermazione "la forza spaziale della piattaforma orizzontale rispetto alla natura circostante"⁵¹² diventa di una dimensione che si colloca *fra terra e cielo*, basata sulla ripartizione tra una porzione streometrica e l'altra tettonica. Parlando dei progetti di *Entre Catedrales*, del *Centro per l'interpretazione del paesaggio a Lanzarote* e della *Casa a Zahara*, si evince come questi pensieri siano riconducibili in maniera inequivocabile alle considerazioni valide per la *Casa dell'infinito*: "è che questo è possibile solo in luoghi che, da una parte, abbiano un paesaggio con l'orizzonte lontano visibile, dove questa operazione abbia senso e, dall'altra dove il clima renda possibile la funzione prevista in questo spazio a cielo aperto. In tutti questi casi, [...] l'orizzonte lontano è la linea ovst dell'Oceano Atlantico"⁵¹³. L'architettura di Campo Baeza guarda l'acqua e scruta l'orizzonte, la vista dell'immensità dell'oceano ci

Pagina successiva

Fig.3. 193

Alberto Campo Baeza,
Casa dell'Infinito,
Planimetria Generale,
Zahara de los Antunes,
Cádiz, (Spagna), (2012
-2014).

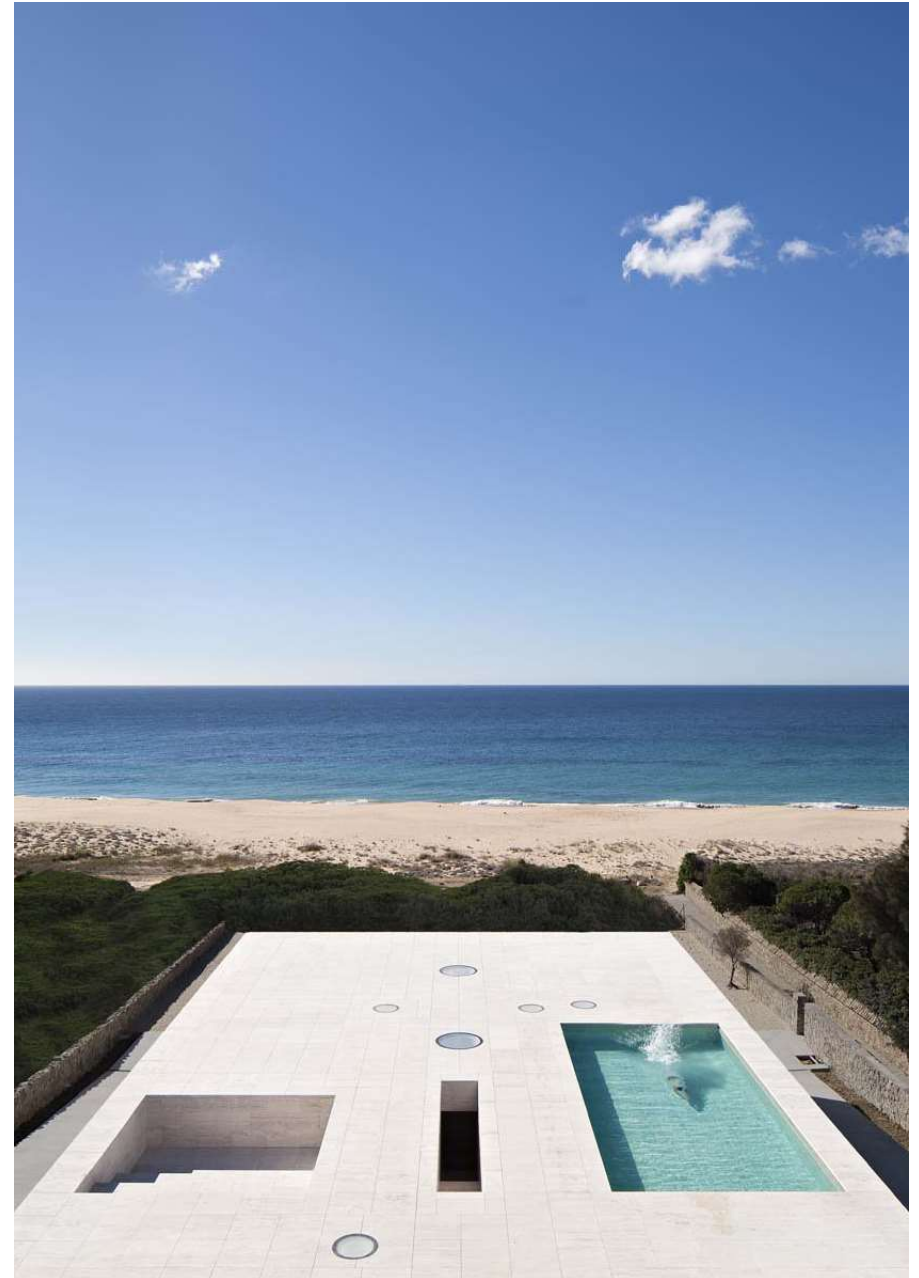
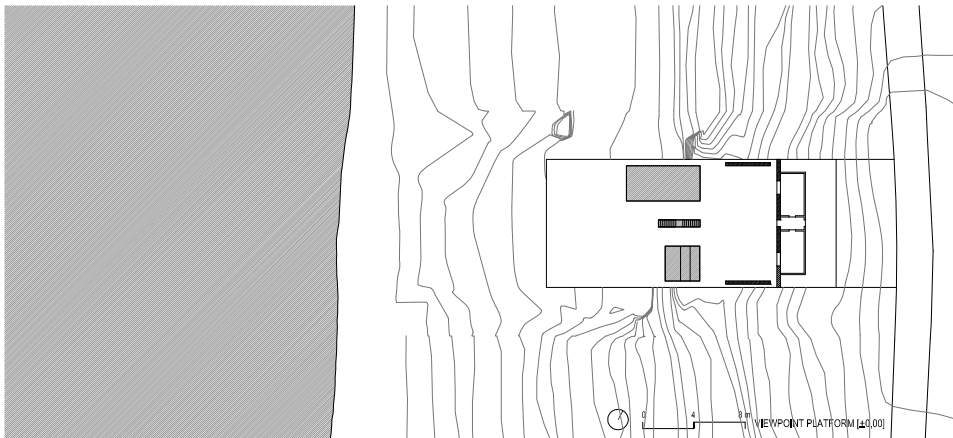
Fig.3. 194

Alberto Campo Baeza,
Casa dell'Infinito,
Planimetria Generale,
Zahara de los Antunes,
Cádiz, (Spagna), (2012
-2014).

511 Ivi, p. 49.

512 Ibidem.

513 Ibidem.



esalta, in questo riconosciamo un'architettura alla ricerca di una nuova dimensione che ponga il fruitore in un campo percettivo che lo allontana, tramite la simbiosi del suo corpo con la stessa architettura la quale diventa un trampolino ideale verso il mare, un modo di sfuggire dalla " *durezza della vita contemporanea, in cui qualsiasi entità fenomenica viene presentata, senza scampo, in una versione degradata e corrotta, e dove individuare un luogo incontaminato, vergine* " ⁵¹⁴, rappresentato proprio da questo luogo, con l'infinito dell'acqua dell'Oceano in connubio con la corporalità dell'architettura.

3. 2_ 5. Percepire la qualità spaziale nella sacralità

Il *contesto della tradizione*, secondo il significato di Benjamin, si riflette sulla percezione di una qualità spaziale legata alla sacralità, poiché, come già ribadito, sono architetture che narrano di un legame ancestrale come risulta evidente nel sito del Tempio Nuragico di *Su Tempiesu*, (XIII secolo a. C) a Orune, in Sardegna. Qui la presenza dell'acqua consente di superare l'incontrollabilità dell'uomo, così come la definisce Benjamin, la durabilità che è inesorabile, spicché l'opera assume una veste che la fa trasmigrare sul versante ibrido tra un'opera creata dall'uomo e un qualcosa che è espressione della natura, decretandone la trasmissibilità nel tempo e la sua astoricità. La percezione di una qualità spaziale rispetto alla tematica della sacralità di un'architettura dell'acqua trova numerosi esempi, tra cui i già citati casi del complesso monumentale della Tomba Brion del maestro Carlo Scarpa o i vari esercizi significativi lasciati dall'architetto giapponese Tadao Ando, che spaziano dal *Water Temple Honpukuji* nell'isola di *Awajishima* in Giappone, alla *Cappella Tomamu*. Caratteri trasmissibili anche dal sito sardo di *Su Tempiesu*. A pochi chilometri dal paese di Orune, in provincia di Nuoro, in località *Sa Costa' e sa Binza*, sorge il Tempio nuragico di *Su Tempiesu*. Dopo aver lasciato il paese di Orune, a partire dai limiti urbani del villaggio, in prossimità del cimitero comunale, ci si addentra nella campagna, in direzione nord-est, percorrendo una strada che si snoda lungo una morfologia del terreno frastagliata, con ampie vallate che si aprono finì ad arrivare alla valle dell'*Isalle*, che si getta nelle acque del Golfo di Orosei dopo aver incontrato il

514 A. Pizza La ricerca di un'architettura astratta. Alberto Campo Baezza, op.cit., p. 17.

fiume Cedrino e superato i fianchi del massiccio calcareo del *Monte Tuttavista* di Galtelli; osservando sempre in direzione nord-est si ammira la lunga cordigliera del Monte Albo. Dopo aver percorso 5 Km, si giunge sul limitare dell'altopiano, e dopo aver percorso a piedi un lungo sentiero che si avvolge lungo i fianchi del vallone a scendere, per giungere in prossimità del *Tempio a pozzo*.

" Il monumento risulta addossato all'incisione interposta fra due ripide pareti di roccia di scisto dove è stata captata e incanalata la vena d'acqua che alimenta il pozzo sacro. Il tempio è costruito interamente con blocchi di trachite perfettamente lavorati a martellina, quadrati e tagliati in modo obliquo nella faccia a vista, tranne quelli utilizzati per i filari del timpano. I conci presentano lunghe appendici a coda che consentivano la messa in opera con incastrati alternati, senza l'uso di malta di coesione. [...] L'edificio è costituito da un vestibolo a pianta rettangolare, leggermente strombato con grandi lastroni di

Fig.3. 195
Su Tempiesu, vista generale del tempio, Orune, Sardegna, (Italia), (XIII secolo a. C.).





Fig.3. 196
Su Tempiesu, la fonte vista dal vestibolo, Orune, Sardegna, (Italia), (XIII secolo a. C.).
(fonte: Dell'autore)

*trachite che si congiungono perfettamente*⁵¹⁵.

Quando giungiamo ai piedi del monumento, nell'osservare la massa delle apparecchiature murarie la percezione che esse ci inducono ci riconduce ad una consistenza tattile dei sensi legata alle superfici della pietra con la quale è costruito e ricordando le parole di Pallasmaa, abbiamo l'effetto che tale "sensazione di lega al tempo e alla tradizione"⁵¹⁶.

*"I muri portanti si sviluppano in altezza con un andamento obliquo nella parete interna e un rilevante restringimento verso l'alto, evidenziato dal taglio obliquo dei conci leggermente aggettanti uno sull'altro che creano una linea di contorno dentellato"*⁵¹⁷.

Al di sopra del vestibolo risultano collocati due archetti a sesto ribassato che cingono la parte sommitale, pur non avendo alcuna funzione statica, ma esclusivamente decorativa.

*"La tholos ha un diametro di base di m. 0,90, e con 11 filari perfettamente connessi sviluppa un'altezza massima di m. 1,82 ove si misura il diametro minore di cm 26. La base del pozzetto ha un lastricato a tenuta perfetta, costruito con una leggera pendenza in direzione dell'ingresso che presenta, decentrata sul lato sinistro una fossetta di decantazione di forma circolare che raccoglie le impurità e mantiene le acque sempre limpidissime. Le acque che traboccano dalla fonte scorrono in un solco, praticato al centro della soglia modanata, che versa l'acqua in una piccola conca sottostante che a sua volta la convoglia in un canaletto tracciato sul lastricato del vestibolo, attraversandolo per tutta la lunghezza in senso obliquo, da sinistra verso destra"*⁵¹⁸.

Da questa descrizione del sito *de Su Tempiesu* dell'archeologa Maria Ausilia Fadda che ha diretto le campagne di scavo nel

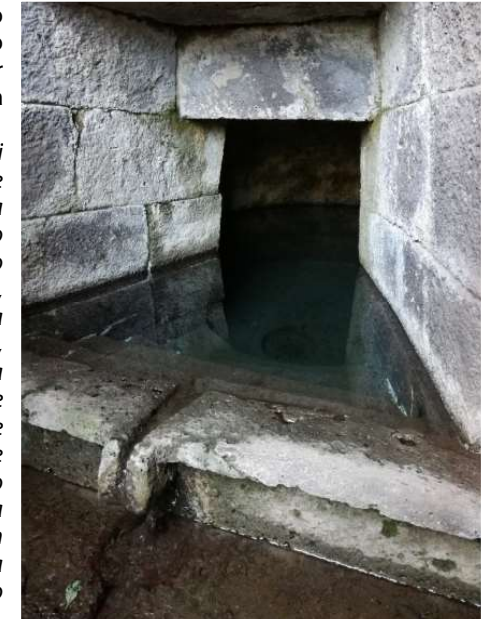


Fig.3. 197
Su Tempiesu, nel fondo fossetta di decantazione, Orune, Sardegna, (Italia), (XIII secolo a. C.).
(fonte: Dell'autore)

515 M. A. Fadda La Fonte sacra di Su Tempiesu, Carlo Delfino editore, Sassari, 1988, p. 17.

516 J.Pallasmaa Gli Occhi della Pelle: L'Architettura dei sensi, op. cit. p. 74.

517 Ivi, p. 18.

518 Ivi, p. 20.



Fig.3. 198
Su Tempiesu, canaletto del vestibolo, Orune, Sardegna, (Italia) , (XIII secolo a. C.).

sito *barbaricino*, emerge una chiara attitudine del sito ad evocare una percezione di una qualità spaziale di una architettura che riemerge dal passato quasi intatta⁵¹⁹, e che porta con sé una carica di contemporaneità dettata dalla combinazione di elementi di dettaglio che vanno a costituire un insieme coerente dal punto di vista architettonico. La scelta del sito per l'erezione del Tempio, incastonata all'interno di una valle lungo un fianco scosceso, doveva essere anche allora un luogo speciale, e tale specificità venne espressa dagli architetti nuragici attraverso la consapevolezza dell'uso dei materiali - l'utilizzo della trachite che non è presente in sito -, la composizione del Tempio, ma soprattutto la cura degli elementi di dettaglio che, a partire dalle singole componenti dei conci degli apparati murari, passando per i catini, le canalizzazioni ed i becchi di scolo delle vasche, vanno a comporre un quadro unitario di una architettura dell'acqua la cui percezione qualitativa lascia sorpresi. Lo spazio nel sito è

molto ridotto; tuttavia, la relazione con un luogo definito dai tratti caratteristici di una rusticità ambientale tipica dell'interno della Sardegna non diminuisce in alcun modo la sua percezione. Lo spazio si "dilatava" e il Tempio, che sembra emergere dalla terra, s'incastona in tutto il sito, rendendo tutta la vallata uno spazio architettonico, in un *hortus conclusus* definito dai fianchi stessi della collina. Una percezione simile a quella della *Casa de la*

⁵¹⁹ Ivi, p. 16. Scrive la Fadda: " Il nome *Su Tempiesu* deriva dal fatto che un signore di Tempio, agli inizi del secolo [900], lavorava nella zona al taglio dei boschi per produrre carbone. Il monumento venne scoperto nel 1953 dai Sanna, proprietari del fondo, mentre con i lavori di terrazzamento cercavano di impiantare un orto in prossimità della sorgente, che all'epoca affiorava all'altezza degli ultimi filari della copertura del Tempio. Un primo intervento di scavo venne curato, nel 1953, dalla Soprintendenza alle antichità della Sardegna, che affidò la direzione a G. Davoli, un giovane archeologo allievo di Giovanni Lilliu, il quale, abbandonato il Davoli ogni attività archeologica, pubblicò nel 1958 i risultati dello scavo in modo ampio e dettagliato. Lo stato di progressiva rovina e l'esigenza di una indagine esaustiva, hanno indotto la soprintendenza Archeologica per le provincie di Sassari e Nuoro a riprendere, tra il 1981-86 e sotto la direzione di chi scrive, lo scavo e gli indispensabili lavori di restauro".

lluvia, progettata dall'architetto spagnolo Juan Navarro Baldeweg, collocata anch'essa all'interno di una depressione di una collina, con la quale entra in forte relazione. Quando osserviamo l'architettura del Tempio ci ritornano alla mente tre parole, tutte in relazione tra loro: *stereotomia*, *gravità* e *peso*, tutte parole che Alberto Campo Baeza ha trattato nelle sue recenti pubblicazioni. Se per un attimo rileggiamo le sue affermazioni e le mettiamo in relazione con il sito *barbaricino*, ne traiamo conseguentemente conforto. *Su Tempiesu* è un edificio con una forte vocazione *stereotomica* che si riflette nel taglio della pietra, nella composizione delle murature con i conci squadrati per creare le dentellature di scarpiana memoria, sui dettagli delle canalizzazioni e vasche, così minute ma dense e cariche di significato simbolico, che contribuiscono a dare a questa architettura un peso che non è mai superfluo o eccessivo, bensì risulta equilibratamente rientrante in una giusta gravità dettata dalla massa muraria della costruzione.

Afferma Campo Baeza: " *I materiali coi quali si costruisce la poesia o la musica non pesano, ma l'architettura si costruisce con materiali che pesano, è inevitabilmente sottomessa alle leggi della gravità. Dire che la gravità costruisce lo spazio architettonico, significa tentare di sottolineare la sua importanza non solo come mera portatrice di carichi, ma anche come qualcosa di più importante: stabilire l'ordine dello spazio*"⁵²⁰.

Se l'ordine dello spazio è definito, nel progetto del Tempio, dal *Peso*, dalla *Gravità*, attraverso la *stereotomia* della pietra, la presenza dell'elemento più importante rappresentato dall'acqua, definisce gli spazi stessi, ne dà loro significato sacrale, percepito al tempo dei nuragici e con la stessa intensità trasmutato ai giorni nostri.

⁵²⁰ A. Campo Baeza Principia architectonica, op. cit. p. 14.

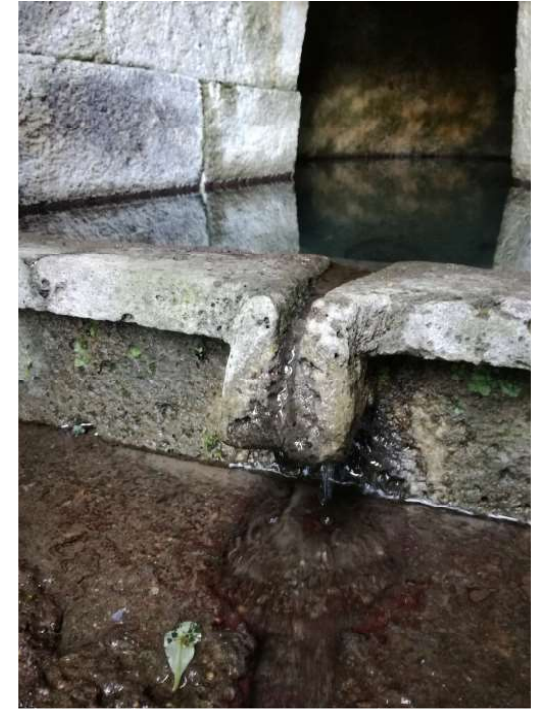


Fig.3. 199
Su Tempiesu, beccuccio e conca di raccolta nel vestibolo, Orune, Sardegna, (Italia) , (XIII secolo a. C.).



La gestualità degli architetti nuragici, si esprime attraverso la *stereotomia* di tutto il complesso, che incide sull'ordine, mentre nella definizione degli spazi entra in gioco l'acqua che agisce sui dettagli. L'acqua è l'elemento che definisce il dettaglio, la pietra è tagliata per contenere l'acqua. Così, a partire dalla fonte principale collocata all'interno della *tholos*, gli intagli della vasca che consentono alle sospensioni di accumularsi e lasciare in evidenza la purezza dell'acqua, insieme alla luce che attraversa il vestibolo, contribuiscono a definirne la centralità sul piano sacrale. La rappresentazione degli elementi di dettaglio, a partire dalla prima pozzetta di raccolta dell'acqua in esubero, sulla quale si getta tramite un beccuccio, posto a conclusione di un raffinato intaglio ricavato sul blocco iniziale dei gradini votivi che conducono all'interno della fonte, trasmettono la stessa intensità che ritroviamo nel dettaglio delle opere di Carlo Scarpa all'interno dei giardini della Querini Stampalia. Anche lo sviluppo del filiforme canale di scolo intagliato nella pavimentazione del *vestibolo*, che parte proprio dalla prima pozzetta e che convoglia l'acqua all'interno della seconda pozzetta votiva, dopo aver attraversato una micro-canalizzazione ricavata in un blocco di pietra, esula da un'idea rappresentativa di un'architettura sacrale la cui percezione della qualità spaziale, non è riconducibile ad una ortogonalità,

ma al contrario si raccorda seguendo un percorso che tende a spostare la canalizzazione verso il fianco destro del *vestibolo*, per poi gettarsi nella seconda pozzetta votiva. Anche in questo caso ne denuncia la sua atemporalità, per certi versi lessicale, che pone il Tempio in una dimensione percettiva contemporanea.

La seconda pozzetta votiva, scoperta negli anni ottanta in seguito agli scavi della Fadda, "ha un'altezza complessiva di m.0.90 e un diametro di m. 0.65, raccoglie le acque che confluiscono dal pozzo maggiore attraverso una canaletta [come detto, n.d.a], [...] alla quale si adatta una seconda canaletta in *steatite verde* con uno gocciolatoio semicircolare

finemente lavorato, che risulta in asse alla già nota canaletta tracciata nei lastroni del pavimento del vestibolo. Anche in questo pozzetto è presente una fossetta di decantazione analoga a quella del pozzo più grande; l'imboccatura è sovrastata da un archetto monolitico ad arco ribassato, anch'esso in trachite, fortemente degradato dall'acqua. All'interno del pozzetto sono stati rinvenuti numerosi oggetti votivi: bronzi figurati, spilloni, braccialetti, anelli, stilette, votivi, spade, bottoni, ecc.. offerti dai fedeli alle divinità delle acque"⁵²¹. Conclude la Fadda, a proposito del Tempio nuragico de Su Tempiesu: "[...] pur rientrando nella classe dei monumenti culturali a struttura isodoma, nota in Sardegna a Perfugas, Paulilatino, Serri, etc., presenta inconsuete soluzioni dell'architettura religiosa dei protosardi, [in particolare legata al culto delle acque, n.d.a.] nata, in un periodo compreso tra il XII e X secolo a.C., da contatti diretti o mediati con popolazioni esterne e resi possibili dalle vicinanze della costa e dalla facile penetrazione nell'entroterra attraverso le valli del Cedrino e dell'Isalle"⁵²².

La Qualità spaziale del Tempio de Su Tempiesu, non si misura attraverso la percezione di una superficie della stessa architettura, ma al contrario essa si esprime tramite il dettaglio delle sue minute incisioni sulla pietra, nelle quali l'acqua scorre e nelle pozzette di decantazione dove si depura. La sua qualità spaziale si implementa con la ricerca costante di un legame con il sito, aspetto rimasto immutato dalla sua costruzione, e veicolato dall'attaccamento del Tempio al fianco della montagna, tanto da produrre un intreccio tra ciò che è opera della natura e ciò che è il risultato dell'opera dell'uomo.

Fig.3. 200

Su Tempiesu, la seconda pozzetta votiva con la canale in *steatite* sullo sfondo, Orune, Sardegna, (Italia), (XIII secolo a. C.).

521 M. A. Fadda La Fonte sacra di Su Tempiesu, op. cit., p. 23.

522 Ivi, p. 28.

CONCLUSIONI

A conclusione di questo lavoro di ricerca, possiamo affermare che dall'incontro tra un elemento solido, concettualmente come il muro e l'acqua si può creare un'architettura della stessa, avente una qualità spaziale? Probabilmente, vista la casistica lo possiamo sostenere.

Attribuire il significato ad *Abitare i Luoghi dell'Acqua* vuol dire andare a riscoprire l'essenza stessa dell'architettura, le sue archeologie, svolgendo un percorso a ritroso, risalendo il corso della corrente ideale della storia andando alla sorgente di quella relazione tra individuo e luogo che è alla base del vivere.

L'*abitare*, come parafrasi dell'*abitare il mondo*, è intimamente legato alla presenza dell'acqua, per ciò studiare l'archeologia vuol dire utilizzare questa come strumento per andare ad investigare sull'essenza dell'abitare, dello stare in luogo subordinata alla presenza dell'acqua, consapevoli che un luogo senza acqua è inabitabile. L'archeologia come segno dell'uomo, esprime, in comunione con l'acqua, lo *stare dell'uomo nel mondo* e da ciò deriva la necessità di costruire, di produrre architettura, per soddisfare tale esigenza, e sotto tale luce nella primigenia esigenza dell'abitare per sopravvivere, si accompagna alla presenza dell'acqua. L'*abitare* ha sempre prodotto un'Archeologia in ogni tempo, ed è proprio attraverso la gestualità primigenia dell'uomo che costruisce degli archetipi, a partire dallo scavo e dal muro, si sono prodotte delle archeologie che si misurano con l'acqua, che portano che se l'essenza dell'abitare un luogo. Facendo tutto ciò delle origini, l'uomo ha prodotto dei riferimenti che costituiscono tra i fondamentali dell'architettura, dei palinsesti accompagnati dalla presenza dell'acqua, sui quali si sono tracciati i segni della storia, che se pur mimetizzati dalle espressioni stilistiche del tempo, si sono riprodotti e la loro essenza è rimasta inalterata. Questa procedura di rilettura dell'archeologia significa assaporare il fascino della rovina che narra di un'architettura pura nella sua essenzialità, che in un processo temporale di selezione naturale, lascia le parti più "dure" come eredità, che diventano ai nostri occhi più significative perché ce ne trasmettono la purezza, diventando dei *palinsesti*. Andare ad osservare le archeologie in parallelo con l'opera di Aldo Rossi ci ha portato a evidenziare che, pur non essendo l'acqua apparentemente centrale nell'opera di Rossi, essa è intrinseca ed acquista la forza di un messaggio subliminale. Infatti l'acqua che sgorga dalle sue architetture attraversa forme primordiali che diventano messaggio, se lette nella complessità tra forma ed elemento naturale: un processo compositivo che diventa architettonico. Per questo, al di là delle analogie formali, nell'ambito di tale cornice, la relazione tra l'archeologia del *Pozzo sacro di Santa Cristina* e l'architettura del

Rossi con le sue forme primordiali e i suoi dettagli, fa diventare queste due opere appartenenti alla stessa radice semantica.

Composizione architettonica significa *gestire un sistema complesso di variabili*, giustapporre una serie di elementi indotti a produrre una spazialità, destinati cioè ad essere abitati dall'uomo, che concorre a costruire un Luogo. L'acqua agisce come componente nella combinazione delle variabili influenzando la composizione che diventa lo strumento di azione progettuale che governa la gestualità dell'architetto in ogni fase e che contribuisce a creare i luoghi dell'*abitare nell'architettura dell'acqua*. Si tratta cioè di una relazione inscindibile che lega l'abitare in un luogo alla presenza dell'acqua, come è stato in passato e come lo è tuttora, al di là dei progressi della società moderna. Quando il contributo della componente naturale dell'acqua risulta presente in maniera consapevole si produce una *Qualità Spaziale*.

Tale produzione in presenza di acqua, però, non è sempre scontata, ma è bilanciata da una serie di fattori. Tra questi, occorre riconoscere la capacità di esercitare una gestualità nella produzione di uno spazio qualitativo che scaturisca dalla sensibilità nel plasmare e combinare i diversi elementi del materiale compositivo.

La *Composizione*, come *azione progettuale* è abbinata alla strutturazione dei Luoghi. Questi acquistano, in presenza d'acqua, una carica espressiva di qualità spaziale che li porta su un livello percettivo capace di indurre nell'osservatore un'idea che risponde non solo ad prerogative di tipo funzionale, ma li proietta in dimensioni altre. Ciò si misura spesso attraverso il bagaglio personale che porta con sé l'architetto, che è il risultato di una serie di vicende, fatte di luoghi ed emozioni provate e che tramite la sua mano vengono plasmate nella composizione del progetto. Unitamente a questi caratteri, egli deve avere una capacità di lettura del Luogo che diventa stimolo per il progetto e che lo induca a costruire un'adeguata risposta.

Le casistiche di studio, a partire dal contributo di Luis Barragán, passando per Carlo Scarpa e giungendo all'esperienza di Louis Kahn, sono state analizzate per tentare di comprendere i diversi approcci al Comporre dei tre grandi maestri che si misuravano con l'acqua come elemento fondamentale per costruire una qualità spaziale. Sotto l'egida dell'azione compositiva si sono rilevati dei differenti approcci, sostanziati dalla differente combinazione dei fattori fondamentali di produzione di una qualità spaziale. Infatti per Scarpa la gestualità del progetto si svolge a partire dall'azione del riunire, del gettare insieme, (come ricorda Francesco Dal Co), le variabili, per comporre la sua qualità spaziale. Al contrario, nell'esperienza di Luis Barragán, la qualità spaziale creata

in presenza dell'acqua, si produce agendo sulla complessità dell'opera, sui piani geometrici sia orizzontali che verticali, che vengono restituiti graficamente su di una grandezza prospettica amplificata, non sulla dimensione minuta espressa attraverso il dettaglio. L'architettura di Barragán si manifesta al meglio, a differenza di Scarpa, se osservata nel suo complesso o a macro porzioni, avendo la necessità, per trasmetterne la qualità spaziale prodotta, di apparire in una scala più ampia dove cogliamo la prospettiva dei setti murari, il loro colore, l'ombra prodotta, il riverbero dell'acqua. Osservando per parti le componenti dell'architettura di Scarpa, esse appaiono come delle singole architetture grandiose, fatte di canali, piazze, volumi di edifici di una città. Pensiamo per esempio ai dettagli della sistemazione della Fondazione Querini Stampalia a Venezia, in cui il sistema di raccolta delle acque dove convoglia lo sgrondo dell'acqua canalizzata, all'interno del catino concentrico in marmo, appare agli occhi dell'osservatore come una fontana. Con Louis Kahn tale confronto assume una connotazione differente, infatti quando osserviamo la produzione progettuale variegata del maestro, la presenza del tema dell'acqua nei suoi progetti è intermittente, rispetto alla costanza nelle produzioni degli altri. In Kahn c'è innanzitutto un intento interpretativo per capire la circostanza del progetto, di cui parla Norberg-Schulz, e comprendere la confacente presenza dell'acqua, facendola riemergere come componente del progetto stesso. Quindi l'acqua con la sua presenza è rintracciata come parte ed espressione dell'*ordine*, della natura e dell'essere di quel luogo. Da ciò si evince certamente una comunanza con gli altri, Barragán e Scarpa, anche se in questi ultimi la presenza dell'acqua è già parte di loro stessi, della loro storia, vive nella loro gestualità e nella loro essenza interiore che si misura con il luogo, in presenza o in assenza dell'elemento, attraverso i loro occhi: l'acqua della laguna per Scarpa e i patii e le fonti copiose in Barragán. La capacità di Kahn è tuttavia quella di recuperare questa filiazione con l'acqua, grazie alla sua, non comune, capacità interpretativa delle doti estrinsecabili dal luogo. La presenza dell'acqua è il risvolto di un'interpretazione dell'ordine naturale delle cose e compone una qualità spaziale che è manifestazione plastica di tale ordine.

In sostanza l'architettura dell'acqua acquista una sua qualità spaziale anche tramite altri attori, in primis l'osservatore o meglio il percettore, che grazie ad un occhio attento alla pari dell'architetto, legge la qualità spaziale in funzione del suo essere e della sua storia che si riflette sull'opera architettonica e si proietta sulla sua carica interiore.

Egli riconosce in essa i suoi "Luoghi", che istantaneamente ed in

maniera sinestetica, si ricompongono nel suo intimo cosicché il suo ruolo assume un peso che lo fa essere compartecipe nella costruzione della qualità spaziale in presenza dell'acqua. Tramite questo gioco tra l'architetto, la propria gestualità, i mezzi a sua disposizione per la composizione, e l'osservatore con la sua percezione, si produce un'architettura dell'acqua, avente una qualità spaziale.

Campo Baeza, afferma: *"Gli spazi che propone l'Architettura sono per accogliere l'uomo, non per espellerlo"*. La qualità spaziale, in prima istanza, si esprime proprio sulla capacità di *"accogliere"* l'uomo, di farlo sentire all'interno di un *ventre materno*.

Se tali parametri discendono dall'idea heideggeriana di un uomo che abita, trovano completezza nell'affermazione della qualità dell'abitare come esplicitazione della qualità spaziale. Occupandosi l'architettura di significati esistenziali tradotti in significati spaziali secondo Norberg-Schulz, lo spazio diventa la concretizzazione dell'*immagine* del Luogo, nel modo come esso è interpretato da noi e tradotto dalle mani dell'uomo attraverso *l'Arte dell'Architettura*.

Ecco perché *"l'Architettura diventa Arte del Luogo"* in quanto ne rende concreta l'immagine, la sua proiezione istintiva basata sulla memoria stessa di esso. Il luogo a cui ci riferiamo è insito nella memoria che guida la gestualità dell'architetto e lo pone nella condizione di leggerlo e interpretarlo, declinandolo in spazio. Quando avviene tale meccanismo di trasmutazione percettiva del luogo in spazio, quest'ultimo acquista una qualità, una carica significativa, incrementata ulteriormente dal costruito architettonico in presenza d'acqua.

Ma allora quando possiamo attribuire ad una architettura in generale, ed ad una architettura d'acqua in particolare, una qualità spaziale? O meglio qual'è il metro del risultato dell'azione compositiva?

In prima battuta, secondo Bilò una qualità spaziale si esprime attraverso dei rapporti geometrici e dimensionali, che non vogliono essere confusi con le geometrie e le dimensioni, ma si giocano su quella condizione, che lui individua, nel concetto di fruibilità. Ma tale concetto, in via teorica, da solo non è sufficiente a dare un giusto peso alle parti che costituiscono quel complesso sistema di relazione tra gli elementi, in primis l'acqua, che vanno a costituire uno spazio avente una sua qualità. Infatti la considerazione dell'unità di valutazione della sola fruibilità restringe il campo solo sull'interpretazione individuale soggettiva che sostanzia la sua affermazione sul quadro percettivo tra soggetto e architettura, e non sul piano relazionale tra gli elementi composti attraverso il gesto compositivo in cui la qualità spaziale ne è il suo prodotto.

La *Percezione* della qualità spaziale, si sostanzia nella capacità dell'individuo di costruire attraverso l'acqua una filiazione con il *luogo*. Nell'ambito di questa riflessione, il limite nel comprendere quale relazione dell'individuo e come questi si misuri con la qualità spaziale, ci porta ad allargare il piano della riflessione e considerare come i meccanismi percettivi si confrontino con il costruito architettonico in presenza d'acqua. Infatti, tale carica percettiva è influenzata ancor di più, dalla presenza dell'elemento naturale per eccellenza, cioè l'acqua. La presenza dell'acqua nell'architettura contribuisce a lubrificare la relazione tra spazio e individuo andando ad influenzare i riscontri emotivi rispetto alle condizioni ambientali, percepite. Se pensiamo ad un individuo che si confronta con la sua presenza, essa può essere percepita come un limite nel caso in cui ci trovassimo davanti ad un corso d'acqua in piena, per esempio, oppure profondo, scuro, maleodorante, come dovevano apparire i fossati a difesa dei castelli: in questo caso veniamo limitati dal nostro sistema di coordinate e di conseguenza sembra che il nostro corpo si costringa. Al contrario la vista dell'immensità dell'oceano ci esalta. Ecco che, in questo meccanismo di restringimento o dilatamento, il costruito architettonico in presenza d'acqua incide nel poter regolare tale meccanismo di riflessione tra corpo e ambiente. Quindi, se da un lato l'acqua appare essere un vettore fluidificante perché incide sulla carica emotiva, dall'altro, l'introduzione del confronto tra architettura e acqua, produce una declinazione *gerarchizzante* e *direzionante*, vale a dire ha la capacità di mediare nella relazione tra individuo e ambiente. Creare una *gerarchia* di approccio tra individuo e ambiente, aumenta o diminuisce la carica emotiva sulla base dello spazio architettonico in presenza di acqua (una cloaca maleodorante è diversa rispetto ad un torrente), è perciò in grado di produrre un diverso livello di percezione emozionale. *Direzionante*, perché fa scattare in noi quel meccanismo di riconoscimento con lo spazio, attraverso quel segno distintivo che ci fa collocare nel mondo e con esso identificarsi.

Concludere il lavoro di ricerca, con la trattazione del tempio di *Su Tempiesu*, ci riporta ciclicamente all'inizio del nostro ragionamento, proprio a voler sostenere che questa gestualità dell'architetto, risulta essere una costante che viaggia parallela all'esistenza dell'uomo, in ogni tempo ed in ogni sua fase storica. Allora ritorna alla mente l'affermazione di un principio unanimemente riconosciuto che sta nell'essenza dell'acqua stessa come fonte di vita e parte integrante delle sue produzioni nel tempo. L'architettura dell'acqua è la rappresentazione e materializzazione dell'esistenza dell'uomo, che si confronta con l'elemento vitale risultandone indissolubilmente legata.

Bibliografia

Testi a carattere generale

AA.VV. G. Carnevale, *La lingua madre dell'architettura è la costruzione*, in Carlo Scarpa 28 novembre. L'opera e la sua conservazione. I.1998/VI. 2003. Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2004.

AA.VV. De Michelis M., *Recenti pubblicazioni su Carlo Scarpa*, in Carlo Scarpa 28 novembre. L'opera e la sua conservazione. I.1998/III. 2000. Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 2002.

AA.VV. *Guía Barragán*, Barragan Foundation/Arquine + RM, Zurich, 2002.

AA.VV., J. Taylor-Foster *Abitare l'Acqua*, Phaidon press, Londra, 2018.

L. B. Alberti, *De Pictura*, in *Opere Volgari* vol. 3, pt. 1, (a cura di Cecil Grayson), Laterza, Roma, Bari, 1975.

Alberti O. *Tra storia e legenda: le fonti termali e le acque magiche della Sardegna*, in *Frontiera*, vol. 4, ed. Fossataro, Cagliari, 1971.

Alziator F., *Tracce di rituali pagani nella tradizione popolare sarda*, in *Atti del convegno di studi religiosi Sardi*: Cagliari 24-26 Maggio 1962, Padova, 1962.

Airoldi Maria *La Casa, luogo dell'abitare*, in "Hevelius' webzine", Nuovi Argomenti, dicembre 2011.

Anatra B., *Economia sarda e commercio mediterraneo nel basso medioevo e nell'età moderna*. In *L'Età Moderna. Dagli Aragonesi alla fine del Dominio Spagnolo*, di Anatra B., Mattoni A., Turtas R., a cura di Guidetti M., Milano, 1989. In *Storia dei sardi e della Sardegna* T. 3. Manca edizione.

Angioni G., *I pascoli erranti. Antropologia del pastore in Sardegna*. Liguori Editore, Napoli, 1989.

Angioni G., Sanna A., *Architettura popolare in Italia, Sardegna*. Ed. Laterza, Bari, 1988.

Anzani G. *Luoghi d'acqua Appunti per un'archetipologia dello spazio*. Electa, Napoli, 1999.

Angius V. in Casalis, G., *Dizionario Geografico, Storico-Statistico-Commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna*. Editrice Sardegna, Cagliari, 1987.

Arienti Stefano, Castellano Gennaro, Moro Liliane, Vitrone Luca - *arte integrazione multiculturale, Marc Augè, Un etnologo nel Metrò*, a+m bookstore edizioni.

Arís C. M., *La cèntina e l'arco*, Christian Marinotti edizioni, Milano, 2007.

Augè Marc, *Non Luoghi, Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Ed. Eleutera, 1993.

Atzeni Carlo *Progetti per paesaggi archeologici*, Gamgemi Editore, Roma, 2016.

Arata Isozaki, *Opere e Progetti*. Ed. Electa, Milano, 2009.

Argan G.C., *L'Arte Moderna 1770/1970*. Ed. Sansoni, Firenze, 1977

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

Bachelard G., *La poetica dello Spazio*. Dedalo, Bari, 2006.

Baldacci O., *La casa Rurale in Sardegna*, Firenze, Centro Studi CNR, 1952.

Balzola A., Rosa P. *L'Arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*. Ed. Serie Bianca Feltrinelli, Milano, 2011.

Bandini Mirella, *Urbanisme Unitaire*, in *Progettare in più* n. 10, 1975.

Barbiellini Amidei G., Bandinu B., *Il Re é un Feticcio*. Rizzoli, Milano, 1976.

Bauman Z. *Modus vivendi. Inferno e utopia del mondo liquido*, (traduz. a cura di D'Amico S.), Laterza, Bari, 2007.

Belgiojoso R., *Costruire con i suoni*. Ed. FrancoAngeli, Milano, 2009.

Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Einaudi, Torino, 2007.

Benjamin W., *Angelus Novus*. Einaudi, Torino, 2014.

Benjamin W., *I passages di Parigi*. Einaudi, Torino, 2002.

Bergher P. L. Luckmann T., *The Social Construction of Reality*, Harmonds - worth, Penguin , 1966. *La Realtà come costruzione sociale* Trad. a cura di Sofri M. Peretti A. , Il Mulino, Bologna, 1969.

Bilò M. *L'architettura tra interpretazione e progetto*. Editrice Dedalo, Roma, 2012.

Bloomer K. C., Moore C. W., *Corpo, memoria, architettura. Introduzione alla progettazione architettonica*, Sansoni, Firenze, 1981.

Boesch Gajano S Scaraffia L., *I Luoghi Sacri e Spazi della santità*. Rosemberg & Sellier, Torino, 1990.

Bonaiti M. *Architettura è Louis I. Kahn, gli scritti*, Electa, Milano, 2002.

Bonesio L., *Geofilosofia del Paesaggio*, Mimesis, Milano, 2001.

Braghieri G., Fera F. S., LeonG. i, Malacarne G. *Aldo Rossi Inediti*. Ed. Il Vicolo, Cesena, 2005.

Brownlee D.B. ,De Long D.G.. *Louis I. Kahn: en el reino de la arquitectura*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

Buttitta, I. "L'acqua nelle sue profondità o le sorgenti... che nate da se stesse erano dèi". Note sugli usi rituali dell'acqua in Europa. In G. Musotto, & L. Pepi (a cura di), *Il bagno ebraico di Siracusa e la sacralità delle acque nelle culture mediterranee: atti del seminario di studio (Siracusa, 2-4 maggio 2011)*. Officina di Studi Medievali, Palermo, 2014.

Cacciari M., *Adolf Loos e il suo Angelo*. Electa, Milano, 2002.

Cacciari M., *La Città*, Pazzini Editore, Rimini, 2008.

Cadinu M. *Architetture dell'Acqua in Sardegna*, ed. Steinhäuser Verlag, Wuppertal, 2017.

Calvino Italo, *Il viandante nella mappa*, in Collezione di sabbia, Palomar/Mondadori, Milano, 1984.

Camboni G. Figari L., *L'Architettura Sacra in Sardegna, dal Paleolitico al Neoclassico*. Ed. TamTam, Muros, 1994.

Carta Raspi R., *Storia della Sardegna*. Ed. Mursia, Milano, 1977.

Camboni G., *Il sacro e l'acqua nella tradizione: la memoria, i miti, le leggende*, in L'acqua nella tradizione popolare sarda, Grafica del Parteolla, Dolianova, 2002.

Campo Baeza A. *Principia architectonica*. Christian Marinotti edizioni, Milano, 2018.

Campo Baeza A., *L'Idea Costruita*, Lettere Ventidue, Siracusa, 2012.

Campo Baeza A., Casas. Libria, Melfi, 2009.

Centini M., *Il Luogo del Sacro. Appunti per uno studio sulla fondazione dei Santuari*. Sardegna mediterranea, 2002.

Ciamapani P. *Il luogo dell'incontro. L'architettura dei luoghi di culto*. Electa, Milano, 2002.

Clemente M. *Comporre e scomporre l'architettura dall'analisi grafica al disegno di progetto*. Aracne, Roma, 2013.

Cook Peter, *Archigram*, Princeton Architectural Press, New York, 1999.

Cossu C. Nieddu G. *Terme e ville extraurbane della Sardegna Romana*, ed S'Alvure, Oristano, 1998.

Coroneo R., *Architettura romanica dalla metà del mille al primo'300*. Illisso edizioni, Nuoro, 1993.

Cortés J.A. *Trasferencias operativas en la arquitectura de Eduardo Souto de Moura*, in "El Croquis" 176, 01/2015, *Suoto De Moura 2009-2014 Domesticar la arquitectura*, El Escorial Madrid, 2015/1.

Cuppone Roberto, *Teatri e Città, Arte Ven*, Periodico Semestrale n. 1, 1991. Dal Co Francesco, Tafuri Francesco, *Architettura Contemporanea*, Ed. Electa, Milano, 1976.

Dal Co F., *Tadao Ando Le opere, gli scritti, la critica*, coll. documenti di architettura, Ed. Electa, 2003.

Dal Co F. Mazzariol G., (a cura di), *Carlo Scarpa 1906 - 1978*, 5° ed., Electa architettura, Milano, 2017.

DeCandia L., *Dell'identità. Saggio dei Luoghi*. Rubettino, Catanzaro, 2000.

De Carli C., *Architettura: Spazio Primario*, Ed. Hoepli, Milano, 1982.

Debord G., *Teoria della Deriva*, In Internazionale Situazionista, II, dic. 1958.

Debord Guy, *La Società dello Spettacolo*, introduzione e cura di Pasquale Stanziale. Ed. ssari, Bolsena (VT), 2002.

De Fusco R., *Storia dell'Architettura Contemporanea*, Bari, 1974.

Deledda G., *Elias Portolu*, Mondadori, Verona, 1941.

Deledda G., *Tradizioni popolari di Nuoro in Sardegna*. Ed. Della Torre, Roma, 1995.

Delogu R., *L'Architettura del Medioevo in Sardegna*. La Libreria dello Stato, Roma, 1953.

De Martino E., *La fine del mondo: contributo all'analisi dell'apocalissi culturali*, (a cura di Clara Gallini), Einaudi, 2002.

De Michelis M., *Recenti pubblicazioni su Carlo Scarpa*, in Carlo Scarpa 28 novembre. L'opera e la sua conservazione. I.1998/III. 2000. Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 2002.

De Poli A., (a cura di) *Enciclopedia dell'architettura*, vol. IV, Motta, Milano, 2008.

Desideri P., Ilardi M., *Attraversamenti*, Costa & Nolan, Genova, 1997.

Desideri P., *La città di latta*, Costa & Nolan, Genova, 1995.

Derrida Jacques, *La scrittura e la differenza*, Traduzione di Gianni Pozzi. Ed. Einaudi, Torino, 1997.

Destro A., *Antropologia dello Spazio, Luoghi e Riti dei Vivi e dei Morti*. Ed. Pàtron, Bologna, 2002.

Duboy P., Scarpa/Matisse: cruciverba, in F. Dal Co G. Mazzariol, (a cura di), in Carlo Scarpa 1906 - 1978, 5° ed., Electa architettura, Milano, 2017.

Focault M., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*. Ed. Mimesis, Milano, 2002.

Foucault M., *Spazi Altri. I Luoghi delle Eterotopie*. (a cura di Salvo Vaccaro). Mimesis Edizioni, Milano, 2001.

Fadda M. A., *La Fonte sacra di Su Tempiesu*, Carlo Delfino editore, Sassari, 1988.

Fadda M. A., *L'Architettura dedicata al Culto delle Acque in Sardegna*, in *La Sardegna Nuragica storia e materiali* (a cura di A. Moravetti, E. Alba, L. Foddai), Carlo Delfino Editore, Sassari, 2014.

Faroldi E. Cipullo F. Vettori M.P. *Terme e Architettura progetti tecnologie strategie per una moderna cultura termale*, Maggioli editore, Milano, 2008.

Ferlenga A. *Aldo Rossi Tutte le opere*. Electa, Milano, 1999.

Gallini C., *Tradizioni sarde e miti di oggi: dinamiche culturali e scontri di classe*. Ed. Democratica Sarda, Cagliari, 1977.

Ghirardi Sergio, *Non abbiamo paura delle Rovine. I Situazionisti e il nostro Tempo*. Ed. Deriva Approdi 45, 2005.

Giedion S., *Spazio, Tempo Architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano, 1989.

Giovanetti C. *Dormire presso gli eroi per una psicogeografia liturgica dei novenari sardi*. CUEC, Cagliari, 2015.

Gregotti V., *Il Territorio dell'architettura*. 3° ed., Univ. Econ. Feltrinelli, Milano, 2014.

Gregotti V., *La Città visibile*. Einaudi, Torino, 1993.

Gregotti V., *Architettura e post-metropoli*. Einaudi, Torino, 2011.

Gregotti V., *Il possibile necessario*, Bompiani, Milano, 2014.

Guidoni E., *L'Architettura popolare in Italia*. Laterza, Bari, 1980.

Hardingham Samantha, Cedric Price, *Opera*, Wiley-Academy, 2004.

Heidegger M., *Essere e tempo*, (a cura) di Franco Volpi, Longanesi, Milano, 2014.

Heidegger M., *L'Arte e lo Spazio*. Ed. Melangolo, Genova, 1998.

Heidegger M., *Il Corpo e lo Spazio*. Ed. Melangolo, Genova, 2000.

Heidegger M., *"Costruire abitare pensare"*, in *Saggi e discorsi*, (a cura) di Gianni Vattimo, Milano, Mursia, 1976.

Heidegger M., *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*. Bompiani, Milano, 2002.

Hersey G., *Il significato nascosto dell'architettura classica, speculazione sull'ornamento architettonico da Vitruvio a Venturi*. Bruno Mondadori, Milano, 2001.

Isozaki A., *L'ultimo sogno*, in F. Dal Co G. Mazzariol, (a cura di), in *Carlo Scarpa 1906 - 1978*, 5° ed., Electa architettura, Milano, 2017.

King M., *L'Isola dei Sardi*. Sardinia Antiga, 7, 1991.

Koolhaas Rem, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Ed. Electa, Milano, 2000

La Cecla, Franco, *Perdersi, L'uomo senza ambiente*. Editori Laterza, Bari, nuova edizione accresciuta del 2000.

La Pietra Ugo, *Abitare la città, ricerche, interventi, progetti nello spazio urbano dal 1962 al 1982*, Alinea, Firenze, 1983

Lai F., *La Giara degli uomini. Spazio e mutamento sociale della Sardegna contemporanea*. CUEC, Cagliari, 1994.

Lampariello B. *Aldo Rossi e le Forme del Razionalismo Esaltato, Dai progetti scolastici alla "città analoga" 1950-1973*. Quodlibet Habitat, Macerata, 2017.

Lawrance, D. H. *Sea and Sardinia (1921). Mare e Sardegna*,

in *Viaggiatori di Sardegna*, a cura di Romagnino A., Pineider S., Demos Editore, Cagliari, 1997.

Le Lannou M., *Pastori e Contadini di Sardegna*. Ed. Della Torre, Cagliari, 1992.

Levi Strauss C., *Il pensiero selvaggio*. Il Saggiatore, Milano, 1979.

Lilliu G., *I Luoghi di culto e monumenti pagani convertiti in sedi della religione cristiani, in studi in onore di Ottorino Pietro Alberti*, Atzeni F. Cabuzzosu T. . Ed. Della Torre, Cagliari, 1998.

Lilliu G., *La civiltà dei sardi. Dal Paleolitico all'età dei Nuraghi*. Nuova Eri, Torino, 1988.

Liori A., *Personaggi, luoghi e cerimonie della Sardegna Tradizionale*. Ed. Castello, Cagliari, 1990.

Loi S., *Cultura popolare in Sardegna tra '500 e '600. Chiesa, famiglia, feudo*. Ed. AM&D, Cagliari, 1998.

Los S., *Carlo Scarpa guida all'architettura*, arsenale editrice, San Giovanni Lupatoto (Vr), 1995.

Los S., *Progettare per Carlo Scarpa*, in M. Manzelle (a cura di) *Carlo Scarpa L'opera e la sua conservazione*, Giornata di studio alla Fondazione Querini Stampalia VI.2003. Archivio del Moderno, Accademia di architettura, Mendrisio, 2004.

Lotman J.M, Uspenskij B.A. *Tipologia della Cultura* (a cura di), Bompiani, Milano, 1975.

Lotman J.M., *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, in Lotman J.M, Uspenskij, *Tipologia della Cultura* (a cura di), Bompiani, Milano, 1975.

Lucchini M., *L'identità molteplice. Architetture contemporanea in Sardegna dal 1930 al 2008*. Aisara, Cagliari, 2009.

Luther Blissett, *Guy Debord è morto davvero*. Quaderni operativi, Ed. Crash, Feltre, 1995.

Luther Blissett, Burrigana, *psicogeografia e walkabout*, in Luhter Blissett, 1- 2, Grafton, Bologna, Giugno-Settembre

1995.

Lynch K., *L'Immagine della Città*. Ed. Marsilio, 1964.

MacDonald W.L. Pinto J. A. *Villa Adriana. La costruzione di un mito da Adriano a Louis I. Kahn*. Electa, 1997.

Maciocco G., *Architective, Environment and Beyond*. Ed. Skira, Milano, 2007.

Maciocco G., *Il Territorio, le memorie, il Progetto*. Ed. Franco Angeli, Milano, 2010.

Maciocco G., Sanna G.F., Serreli S., *The Urban Potential of External Territories*. Ed. Franco Angeli/Arch.Alghero. Milano, 2011.

McCarter R. *Carlo Scarpa*, Phaidon Press, New York, 2013.

Maffesoli M., *Del nomadismo. Per una sociologia dell'erranza*, Angeli, 2000 Pavia, Rosario, Babele, Meltemi, Roma 2002.

Magagnato L., *Il museo di Castelvecchio*, in F. Dal Co G. Mazzariol, (a cura di), Carlo Scarpa 1906 - 1978, 5° ed., Electa architettura, Milano, 2017.

Manca Nicoletti F. *Il Culto delle acque in Sardegna Miti, riti, simboli*. Ed. Iskra, Ghilarza, 2015.

Martí Arís C. *La Cèntina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*. Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2007.

Martin R., *Architettura Greca*. Mondadori Electa, Firenze, 1980.

Mastino, A. Zucca R., *La Sardegna nelle rotte commerciali in età romana*, in *Idea e realtà del viaggio. Il viaggio nel mondo classico*, a cura di G. Camassa, S. Fasce, Genova, 1991.

Manca Edizione.

Mastino A., *Le relazioni tra Africa e Sardegna in età romana*, in "L' Africa romana", da Archivio storico Sardo, XXXVIII, (1995).

Melis P. *Civiltà Nuragica*, Carlo Delfino editore, Sassari, 2003.

Meloni B., *Famiglie di pastori. Continuità e mutamento in una comunità della Sardegna centrale 1950-1970*. Ed. Rosenberg&Sellier, Torino, 1984.

Merleau - Ponty M., *Il cinema e la nuova psicologia*, in *Senso e Non Senso*, ed. Il Saggiatore, Milano, 2016.

Merleau - Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, (a cura di A. Bonomi), Il Saggiatore, Milano, 1965.

Moravetti A., *Il Santuario Nuragico di Santa Cristina*, coll. n. 32 Sardegna Archeologica guide e itinerari, ed. Carlo Delfino editore, Sassari, 2003.

Moreddu E., *In Prossimità dei Luoghi. Villaggi di Cumbessias, gioco dell' Arte e un modo particolare dell' Indugiare*. FrancoAngeli, Milano, 2008.

Mondarini Morelli G., *La Produzione della Località, Saperi, Pratiche e politiche del Territorio*. CUEC, Cagliari.

Mossa V., *Natura e Civiltà in Sardegna*. Ed. Chiarella, Sassari, 1980.

Mossa V., *Architetture del Paesaggio in Sardegna*. Carlo Delfino Editore, Sassari, 1983.

Mossa V., *Temi d'arte e d'ambiente in Sardegna*. Carlo Delfino Editore, Sassari, 1987.

Mosser M., Teyssot G., *L'architettura dei giardini d'occidente dal Rinascimento al Novecento*. Electa, 1990.

Munford Lewis, *La Città nella Storia*. Ed. Bonpiani, Milano, 1977.

Murphy R., *Carlo Scarpa & Castelvecchio*, Arsenale Editrice, Venezia, 1991.

Muscas M., *Il Complesso Nuragico di Santa Cristina*. Sardegna Mediterranea, 10, 2001.

Nicoletti M. *L'architettura delle caverne*, Laterza, Roma-Bari, 1980.

Nieddu G. *Tipologia delle terme romane in Sardegna: rapporti con l'Africa*. In Attilio Mastino, (a cura di) *L' Africa romana Atti del V convegno di studio* (Sassari, 11 -13

dicembre 1987) (pp 439 - 452). Sassari, Dipartimento di Storia. 1988.

Norberg-Schulz C., *L'abitare: L'insediamento lo Spazio urbano, la Casa*. Electa, Milano, 1984.

Norberg-Schulz C., *Il Significato dell' Architettura Occidentale*. Electa, Milano, 1994.

Norberg-Schulz C., *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*. Skira, Milano, 1996.

Norberg-Schulz C., *Genius Loci, Paesaggi Ambiente Architetture*. Electa, Milano, 1979.

Norberg - Schulz C., Louis I. Kahn idea e immagine, officina edizioni, Roma, 1980.

Norberg-Schulz C., *Il significato nell'Architettura Occidentale*. Electa, Milano, 2003.

Nuvolati G.P., *L'interpretazione dei Luoghi. Flânerie come esperienza di vita*. Il Mulino, Bologna, 2006.

O.M.A., R. Koolhaas, B. Mau, *S,M,L,XL* 010 Publishers, 1995.

Palazzotto E. *Elementi di Teoria nel progetto di Architettura*, Ed. GRAFIL , Palermo, 2002.

Pallasmaa J., *Gli Occhi della Pelle*. Ed. Jaca Book, Milano, 2007.

Papa C. *Popolazioni e paesaggio* nella convenzione europea sul paesaggio. Osservazioni a margine, in I Riti dell'acqua e della Terra, sette Città, Viterbo, 2006.

Paulis G. *I Nomi di Luogo della Sardegna*, Carlo Delfino editore, Sassari, 1989.

Perniola M., *I situazionisti, Il movimento che ha profetizzato la "Società dello spettacolo"*. Castelvechi, Roma 1998.

Perra M. *La Sardegna nelle Fonti Classiche. S' Alvure*, Oristano, 1993.

Pettazzoni R., *La Religione primitiva in Sardegna*. Soc. Editrice Pontremolese, Piacenza, 1912.

Pettena G., *Radicals. Architettura e design 1960-75*, Il Venti-

labro-La Biennale di Venezia, 1996.

Piccolonomini E.S. *Commentarii*, (a cura di) L. Totara, Adelphi, Milano, 1984.

Piras G., *Aspetti della Sardegna Bizantina*. TEF, Cagliari, 1966.

Pittaluga, Paola, *Immagini spaziali delle società locali*, Dipartimento di Ingegneria del Territorio, Sezione di Urbanistica, Università degli studi di Cagliari, 1999.

Pizza A. *Alberto Campo Baeza progetti e costruzioni*, 3° ed., Electa, Milano, 2005.

Platone, *Repubblica*, a cura di M. Vegetti, Milano, 2006.

Purini F. *Comporre l'architettura*, Edizioni Laterza, Roma-Bari, 2000.

Prestinzenza Puglisi L., *Rem Koolhaas, trasparenze metropolitane*, Testo&Immagine, Torino 1997.

Prestinzenza Puglisi L., *Silenziöse avanguardie*, Testo&Immagine, Torino 2001.

Quaroni Ludovico, *Il Progetto per la Città, dieci lezioni*. Ed. Kappa, 1996.

Quaroni L., *Progettare un edificio. Otto lezioni di Architettura*, Ed. Kappa, Roma, 2001.

Riggen Martínez A., *Luis Barragán 1902 - 1988*, Electa, Milano, 1996.

Romano Marco, *Costruire la Città*. Ed. Skira editore, 2004.

Rossi A., *L'Architettura della Città*. Ed. CittàStudi, 1994.

Rossi A., *Scritti scelti sull'architettura e la Città 1956 - 1972*. (a cura di) Bonicalzi R., CLUP, Milano, 1975.

Rossi A., *Pozzi nuragici*, Quaderni Azzurri, n. 32. Riproduzione anastatica a cura di Francesco Dal Co, Electa/Getty Research Institute, Milano/Los Angeles, 1999.

Rossi A., *Pozzo nuragico di Santa Cristina*, Quaderni Azzurri,

n. 33. Riproduzione anastatica a cura di Francesco Dal Co, Electa/Getty Research Institute, Milano/Los Angeles, 1999.

Rossi A., *Autobiografia scientifica*, Il Saggiatore, Milano, 2009.

Rossi P. O., *La Costruzione del progetto architettonico*, Laterza, Roma - Bari, 1996.

Rousseau J.J *Il Contratto Sociale*, BUR, Milano, 1994.

Sadler S., *The Situationist City*, MIT Press, Cambridge (Mass.) e Londra 1998.

Santuocci S., *L'utopia nell'architettura del '900*. Alinea Editrice, Firenze 2003.

Sanna M., *Architettura in pietra a secco*, Sardiniana Antiga, 7, 1991.

Spirito G., *In-between places Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi*. Quodlibet Studio, Macerata, 2015.

Satta S., *Lo Spirito religioso dei Sardi*. Il ponte, VII, 1951.

Scandurra E., Cellamare C., Bottaro P., *Labirinti della città contemporanea*, Meltemi, Milano, 2001.

Schmitt C., *Il Nomos della Terra*. Adelphi Edizioni, Milano, 2003.

Siza A., Tringuerios L., Collovà R., Barata P.M., *Álvaro Siza, 1954 - 1976*. Ed. Blau, Lisbona, 1997.

Selva F., *Architettura nei contesti minori tipologie e tecnologie del linguaggio*. CUEC, Cagliari, 1991.

Semerari Luciano, (a cura di) *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, C.E.L.I., Faenza, 1993.

Spano G., *Vocabolario sardo geografico, patrimonio, ed etimologico*. Edizioni 3T, Cagliari, 1872.

Spano G. *Nostra signora di mesu mundu*, in *Bullettino Archeologico sardo* A. III n°10, 1857.

Spanu P. G., *La Sardegna Vandolica e Bizantina*, In *Storia della Sardegna*, a cura di Brigaglia M. Mastino A. Ortu G. G. Guis. Laterza & figli, Bari - Roma. 2002.

Stocco I. " *Luoghi, confini, identità: valori fluidi nell'epoca della "modernità liquida"*, Tesi Laurea in Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale, A.A. 2012-2013.

Stravinsky I., *Poetica della Musica*. Edizioni Curci, trad. di Curci L., Milano, 1942.

Taffuri M., Dal Co F., *Architettura Contemporanea*, Venezia, 1976.

Tafuri M., *Teoria e storia dell'architettura*, Laterza, Roma Bari, 1968.

Tentori F., *Le Corbusier, Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica*, (a cura di Francesco Tentori), Laterza, Bari, 1979.

Tschumi B., *Event-Cities 4*, MIT Press, 2010.

Tschumi B., *Event Cities 2*, MIT Press, 2000.

Turtas R., *Storia della Chiesa in Sardegna, dalle origine al duemila*. Ed. Città Nuova, Roma, 1999.

Usai E. *Strutture idrauliche e culto delle acque nei santuari fenici e punici di Sardegna*. In M. Milanese, P. Ruggeri, C. Vismara, (a cura di) *L' Africa romana i luoghi e le forme dei mestieri e della produzione nelle provincie africane* Atti del XVIII convegno di studio (Olbia, 11 -14 dicembre 2008) (pp 2107 - 2110). Roma ,Carocci editore, 2010.

Vaneigem Raoul, *Saper vivere: trattato ad uso delle giovani generazioni*. Vallecchi, Firenze, 1973.

Vattimo G., *Introduzione a Heidegger*, Laterza, Bari, 2000.

Vattimo G., Rovatti P.A., (a cura di) *Il Pensiero debole*. Feltrinelli, Milano, 2010.

Venturi R., *Complessità e contraddizioni nell'architettura*. Ed. Dedalo, Bari, 2002.

Villani T., *I cavalieri del vuoto: il nomadismo nel moderno*.

Mimesis, Milano, 1993.

Virilio P., *Lo spazio critico*. Dedalo, Bari, 1988.

Wagner M. L. *Dizionario etimologico sardo*, DES, Heidelberg, 1960-64.

Wagner M. L. *La Lingua Sarda. Storia, spirito e forma*, a cura di G. Paulis. Illisso, Nuoro, 1997.

Zanco F., (a cura di), *Guía Barragán*, Barragán Foundation/ Arquine + RM, Città del Messico, 2002.

Zanco Federica *The Quiet Revolution*, Skira, Milano, 2001.

Zanni F., *Abitare la piega: piegare, incidere, stratificare*, (a cura di Anna Trillo), Maggioli editore, Sant'Arcangelo di Romagna, 2010.

Zevi B., *Saper vedere la Città*, Ed. Einaudi, Torino, 1960.

Zevi A.C., *Arte, Architettura, Città: alcune ipotesi*, in AA. VV., *Città natura*, Mostra internazionale di arte contemporanea, Palombi, Roma, 1997.

Zumthor P., Hauser S., *Therme Vals*, Scheidegger & Spiess, Zurigo, 2007.

Zumthor P., *Pensare architettura*, ed. Electa, 2005.

Riviste

AA.VV., *Souto De Moura 2009-2014 Domesticar la arquitectura*, in "El Croquis" 176, 01/2015, El Escorial Madrid, 2015/1.

AA.VV., *Eterotopia-luoghi e non luoghi metropolitani*, in Millepiani n.2, Mimes, 1994.

AA.VV., *Oltre il desiderio e il piacere-territori dell'estremo e spaesamento*, in Millepiani, n. 5 Mimes, 1995.

Andreotti L., *Pratiche ludiche dell'Urbanismo Situazionista*, in "Lotus", n. 108. Ed. Electa, 2001.

Bossi L., *Barragan e Mexico city*, Domus 781, 1996.

Ceccarini G. *Antropologia del Paesaggio il Landscape come processo culturale*, in Rivista di Scienze sociali Argomenti scienze sociali n.9/2014.

Cecco Manuela, *Non volendo aggiungere altre cose al mondo*, in Flash Art, n. 200, ottobre-novembre 1996.

Cortés J.A. *Trasferencias operativas en la arquitectura de Eduardo Souto de Moura*, in "El Croquis" 176, 01/2015, Suoto De Moura 2009-2014 Domesticar la arquitectura, El Escorial Madrid, 2015/1.

Fadda M. A., *Romanzesu, Cent'anni di sorprese il monumento nuragico simbolo del culto dell'acqua è stato anche importante crocevia della via dell'ambra*, in *Il Miracolo* giornale di Bitti n.1/2019 anno XXVI gennaio -aprile.

Iovino, Francesca, *La città, la deriva, la mutazione*, in *Derive-Approdi* n° 17.

Koolhaas, Rem, *La città generica*, in «Domus», n°791, 1997
La Cecla, Franco, *Mente locale*, Eleutheria.

Leveau P., *La città antica e l'organizzazione dello spazio rurale: città, villa, villaggio*. QB, 14, 1988.

Lucibello S., *Verso una architettura sensoriale*. In *Humer l'e-space*. FACES n. 67, (p. 32-42), 2010.

Perniola, Mario, *Appunti per una storia dell'urbanistica labirintica*, in *Rivista di Estetica* n. 2, 1968.

Zanni F., *Kahn e i suoi Archetipi*, in Territorio n. 60, ed FrancoAngeli, Milano, 2012.

Zumthor P., *Pietra e Acqua*, in *Casabella* 648, settembre 1997.

Sitografia

AA.VV. *La casa de la Lluvia en Cantabria. Juan Navarro Baldeweg*, in Art Chist. <http://artchist.blogspot.com/2015/10/la-casa-de-la-lluvia-de-juan-navarro.html?m=1>.

AA.VV. *Torre de Palma Wine Hotel*, in Domus n. 985 del 2014/11/11. https://www.domusweb.it/it/architettura/2014/11/11/torre_de_palma_winehotel.html.

AA.VV., *Trimurti Mazagan, la Città che attraverso l'Atlantico*, in Storia in Network, 1 marzo 2015, <http://www.storiain.net/storia/mazagan-la-città-che-attraverso-latlantico/>

Accossato K., *Architetture d'acqua*, in Archi: rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica, n.1/2002. <http://www.e-periodica.ch/digbid/view?pid=arc-001:2002:0#7>.

Airoidi M., Borchia V., Grossini M., Tesi di Laurea Magistrale: *Villa Adriana Studio e progetto per la Valle di Tempe*, 2011, <http://hdl.handle.net/10589/21996>.

Aizcorbe Viniestra J.J. *El Muro como Estructurador de la Transición Arquitectura - Agua*, 2014. <http://juanjoseaizcorbe.files.wordpress.com/2014/07/el-muro-como-estructurador-de-las-transiciones-arquitectura-agua-jjaizcorbe.pdf>.

Aparicio Guisado Jesus Maria *El Muro, concepto esencial en el proyecto arquitectónico: la materialización de la materia*, NabuKo Sa, Buenos Aires, 2006, http://oa.upm.es/45230/1/2000_muro_JMA_opt. 17 marzo 2017.

Cacciola A., *Luis Barragan Lo spazio d'acqua*, http://web.tiscali.it/Architettura_Amica/Biblioteca/recens/Barragan.html, 06/06/2002.

Cardinale G. Slavich M., Tesi di Laurea Magistrale: *Villa Adriana Architetture d'acqua*, 2015, <http://hdl.handle.net/10589/121792>.

D'Angelo N. M., *Il rapporto tra ideazione e realizzazione nell'opera di Peter Zumthor e Álvaro Siza Vieira*, Università degli studi di Napoli Federico II, Dottorato in Progettazione architettonica ed ambientale ciclo XXVIII, 13 aprile 2016. <http://www.fedoa.unina.it/id/eprint/10896>.

Gallanti F., *Siza Buster Keaton dell'Architettura*, 2018. <http://www.abitare.it/it/ricerca/pubblicazioni/2018/10/05/alvaro-sizaconversa-con-kenneth-frampton-in-un-libro>.

F. J. del Corral del Campo *Las Formas del agua la arquitectura de Carlo Scarpa*, Expresión Gráfica arquitectónica en la Ingeniería. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada. Tesis Doctoral 2008. <http://www.hdl.handle.net/10481/1841>.

Rita C. M. *Toponomastica e Luoghi dell'identità*, in http://www.italianostraedu.org/wp-content/uploads/2014/10/Rita_Toponomastica-e-luoghi-dell'identita.pdf, 2014.

Pretolani A., Tesi di Dottorato: *Il rapporto architettura-suolo nell'opera di Aldo Rossi*, 2013, http://amsdottorato.uni-bo.it/5662/1/Pretolani_Alessandro_tesi.pdf.

Surace V., *Del diritto alla città ovvero del luogo dell'abitare dell'uomo*. In Azioni Parallele n. 3, 2016. <https://www.azioniparallele.it/24-luoghi-non-troppo-comuni/luoghi-saggi/126-del-diritto-alla-citt%C3%A0-ovvero-del-luogo-del-l%E2%80%99abitare-dell%E2%80%99uomo.html>.

Tagliapietra A., *Lo spazio e il luogo. La memoria ospitale*, in "XAOS Giornale di Confine" n.10, 2005. http://www.giornalediconfine.net/xaos_archivio/archivio/Lo_spazio_e_il_luogo_andrea_tagliapietra.htm.

Trecani. <http://www.trecani.it/vocabolario/stereotomia/>

Trecani. <http://www.trecani.it/enciclopedia/ddistanza/>

Torricelli A., *Villa Adriana: L'antico come principio di nuova architettura, da L'Architettura di villa Adriana*. lezione in

situ, 31 agosto 2009, Villa Adriana. In introduzione, Airolodi M., Borchia V., Grossini M., Tesi di Laurea Magistrale: *Villa Adriana Studio e progetto per la Valle di Tempe*, 2011, <http://hdl.handle.net/10589/21996>.

Visentin C. *La bellezza del dettaglio di architettura, sentimento costruito, processo creativo*, 2011, http://dspace.unipr.cineca.it/bitstream/1889/1732/6/T1_3VISENTIN.pdf.

Crediti Fotografici

Capitolo Archeologia

Fig.1.1 fonte: Coop. Istelai_Bitti, courtesy, Coop. Istelai Bitti;
Fig.1.2 fonte: © Alberto Campo Baeza, courtesy Studio Architettura Alberto campo Baeza, <https://www.campobaeza.com/drawings/2001-de-blas-house>;
Fig.1.3 fonte: © Alberto Campo Baeza, courtesy Studio Architettura Alberto campo Baeza, <https://www.campobaeza.com/wp-content/uploads/2017/12/Casa-de-Blas-14.jpg>;
Fig.1.4 fonte: Coop. Istelai_Bitti, courtesy, Coop. Istelai Bitti;
Fig.1.16 fonte: By Forgemind ArchiMedia, <https://www.flickr.com/photos/eager/5298022729/in/album/>;
Fig.1.17 fonte: By Ken C, <https://www.flickr.com/photos/kwc/3539414660/in/photolist/>;
Fig.1.18 fonte: <https://www.flickr.com/photos/eager/5298615512/in/album-72157624581985154/>;
Fig.1.19 fonte: By Forgemind ArchiMedia <https://www.flickr.com/photos/eager/5298634176/in/album->;
Fig.1.20 fonte: By Forgemind ArchiMedia, <https://www.flickr.com/photos/eager/5298639728/in/album->;
Fig.1.21 fonte: By Forgemind ArchiMedia, in: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Church_on_the_Water_Exterior1.jpg ;
Fig. 1.22 fonte: © Eredi Aldo Rossi, courtesy Fondazione Aldo Rossi;
Fig. 1.23 fonte: © Eredi Aldo Rossi, courtesy Fondazione Aldo Rossi;
Fig. 1.24 fonte: © Eredi Aldo Rossi, courtesy Fondazione Aldo Rossi;
Fig. 1.25 fonte: © Eredi Aldo Rossi, courtesy Fondazione Aldo Rossi;
Fig. 1.26 fonte: © Eredi Aldo Rossi, courtesy Fondazione Aldo Rossi;
Fig. 1.28 fonte: Coop. Istelai_Bitti, courtesy, Coop. Istelai Bitti;
Fig. 1.29 fonte: Coop. Istelai_Bitti, courtesy, Coop. Istelai Bitti;
Fig. 1.30 fonte: Coop. Istelai_Bitti, courtesy, Coop. Istelai Bitti;
Fig. 1.31 fonte: Coop. Istelai_Bitti, courtesy, Coop. Istelai Bitti;
Fig. 1.32 fonte: By Jason Paris, <https://www.flickr.com/photos/jasonparis/15453456954/in/phtostream>, modificata dall' autore;
Fig. 1.33 fonte: By Retis <https://www.flickr.com/photos/85264217@N04/20801602334/> modificata dall' autore;
Fig.1.34 fonte: Vitor Oliveira, in: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piscina_das_Mar%C3%A9s_-_Le%C3%A7a_da_Palmeira_-_Portugal_\(27747007423\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piscina_das_Mar%C3%A9s_-_Le%C3%A7a_da_Palmeira_-_Portugal_(27747007423).jpg);
Fig.1.35 fonte: By Vitor Oliveira from Torres Vedras, PORTUGAL - Piscina das Marés - Leça da Palmeira - Portugal, CC BY-SA 2.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=78041239>;
Fig.1.36 fonte: Vitor Oliveira, in: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piscina_das_Mar%C3%A9s_-_Le%C3%A7a_da_Palmeira_-_Portugal_\(27747007423\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piscina_das_Mar%C3%A9s_-_Le%C3%A7a_da_Palmeira_-_Portugal_(27747007423).jpg);
Fig.1.37 fonte: By Mark from San Francisco, CA, USA - Siza's baths, outside of Porto, CC BY-SA 2.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3752634>;
Fig.1.39 fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piscina_das_mar%C3%A8s_\(27437903916\).jpg#/media/File:Piscina_das_marès_\(27437903916\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piscina_das_mar%C3%A8s_(27437903916).jpg#/media/File:Piscina_das_marès_(27437903916).jpg);
Fig.1.40 fonte: By WikiSammy - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28027225>;

Fig.1.41 fonte: © Alberto Campo Baeza, courtesy Studio Architettura Alberto campo Baeza_Cuaderno-P03-ACB;

Fig.1.52 fonte: By Thomas Vreeland, © Louis Kahn Collection, University of Pennsylvania, The Architectural Archives The School of Design, *Salk Institute for Biological Studies* (laboratory, meeting house, and housing), (1959-1965), [030.I.C.540.14], Philadelphia .

Fig.1.56 fonte:© Archweb.it https://www.archweb.it/dwg/architetture_del_passato/villa_Adriana/Planimetria_dwg_villa_Adriana.jpg. Modifiche a cura dell'autore;

Capitolo Comporre

Fig.2. 57 fonte: Di User:kazunori fujimoto - Opera propria, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=32219166>;

Fig.2. 58 fonte: Di Io, detentore del copyright su quest'opera, dichiarato di pubblicarla con la seguente licenza: - Source: French Wikipedia, original upload 26 mai 2005 by Taguelmoust (selfmade), CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=357651>;

Fig.2. 59 fonte: Di Laurent Tholbecq, Thibaud Fournet. - Sabrah, a satellite hamlet of Petra., CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=79089924>;

Fig.2. 60 fonte: By Do Mal O Menos, © Photo o mal o menos , Courtesy Studio fotografico Do Mal O Menos_Lisbona, tutti i diritti riservati;

Fig.2. 61 fonte: Di Saverio.G - Opera propria, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=72509166>;

Fig.2. 62 fonte: CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=52748>;

Fig.2. 64 fonte: © Archweb.it https://www.archweb.it/dwg/architetture_del_passato/villa_Adriana/Planimetria_dwg_villa_Adriana.jpg. Modifiche a cura dell'autore;

Fig.2. 65 fonte: By MD SAIFUL AMIN - Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=82700580>;

Fig.2. 66 fonte: De User: MauroMarinelli - Trabajo propio, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28004339>;

Fig.2. 67 fonte: By Javier Callejas © Alberto Campo Baeza, courtesy Studio Architettura Alberto campo Baeza_ <https://www.flickr.com/photos/campobaeza/14441907498/in/album/>;

Fig.2. 68 fonte: © Alberto Campo Baeza, courtesy Studio Architettura Alberto campo Baeza_Cuaderno-G29-ACB (1)-69;

Fig.2. 69 fonte: © Alberto Campo Baeza, courtesy Studio Architettura Alberto campo Baeza_Cuaderno-G30-ACB-6;

Fig.2. 70 fonte: By uromano - Own work, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=9773693>;

Fig.2. 71 fonte: CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=137682>;

Fig.2. 72 fonte: By Bernard Gagnon - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=31255114>;

Fig.2. 73 fonte: By Ulises00 - Own work, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5384712>;

Fig.2. 74 fonte: Di Sailko - Opera propria, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=78486956>;

Fig.2. 75 fonte: Di Paolo Monti - Disponibile nella biblioteca digitale BEIC e caricato in

collaborazione con Fondazione BEIC. L'immagine proviene dal Fondo Paolo Monti, di proprietà BEIC e collocato presso il Civico Archivio Fotografico di Milano, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=48081131>;

Fig.2. 76 fonte: Di Superchilum - Opera propria, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=26485529>;

Fig.2. 79 fonte: By Jim Harper (en:User:Pixel23). - en:Image:Salk Institute2.jpg, CC BY-SA 1.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=82778049>;

Fig.2. 80 fonte: By Luis Barragán, © 2019 Barragán Foundation, tutti i diritti riservati;

Fig.2. 81 fonte: https://www.flickr.com/photos/jacqueline_pogi/16791166260/in/album-;

Fig.2. 82 fonte: By Unknown - Carte postale, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=37989976>;

Fig.2. 83 fonte: <https://www.flickr.com/photos/121144893N07/43661221904/>;

Fig.2. 84 fonte: By Daniel Case - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=67033216>;

Fig.2. 85 fonte: By Daniel Case - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=67033648>;

Fig.2. 86 fonte: By self made by user: Quiet - http://www.casaluisbarragan.org/imagenes/planos/planta_baja_th.jpg, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7854780>;

Fig.2. 87 fonte: By Steve Silverman, https://www.flickr.com/photos/pov_steve/4531663222/in/album-72157623636844541/;

Fig.2. 88 fonte: By Armando Salos Portugal, © 2019 Barragán Foundation, tutti i diritti riservati;

Fig.2. 89 fonte: By Susleriel - Own work, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4304474>;

Fig.2. 90 fonte: By Armando Salos Portugal, © 2019 Barragán Foundation, tutti i diritti riservati;

Fig.2. 91 fonte: By Armando Salos Portugal, © 2019 Barragán Foundation, tutti i diritti riservati ;

Fig.2. 92 fonte: By Steve Silverman, https://www.flickr.com/photos/pov_steve/album-72157623636844541/;

Fig.2. 93 fonte: By Steve Silverman, https://www.flickr.com/photos/pov_steve/6970796043/in/album-72157623636844541/;

Fig.2. 94 fonte: By Steve Silverman, https://www.flickr.com/photos/pov_steve/6824665354/in/album-72157623636844541/;

Fig.2. 95 fonte: By Steve Silverman, https://www.flickr.com/photos/pov_steve/6970787957/in/album-72157623636844541/;

Fig.2. 96 fonte: By Paolo Monti - Available in the BEIC digital library and uploaded in partnership with BEIC Foundation. The image comes from the Fondo Paolo Monti, owned by BEIC and located in the Civico Archivio Fotografico of Milan., CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=48053909>;

Fig.2. 97 fonte: <https://www.flickr.com/photos/thesandiegomuseumofartcollection/5765901524/in/album->;

Fig.2. 98 fonte: By LeonL, <https://www.flickr.com/photos/leonl/6106678928/>;

Fig.2. 99 fonte: Archivio Carlo Scarpa, Npr 3028, Maxxi, Roma;

Fig.2. 100 fonte: Jean-Pierre Dalbéra, <https://www.flickr.com/photos/dalbera/15177291258/in/photolist>;

Fig.2. 101 fonte: By Timothy Brown, <https://www.flickr.com/photos/atelierflir/2925270027/in/album->;

Fig.2. 102

Luis Barragán, *Cuadra San Cristóbal Los Clubes*, un confronto con l'architettura di Scarpa, San Mateo Tecolopan, Città del Messico, (Messico), (1966 -1968).

(fonte: By Steve Silverman, https://www.flickr.com/photos/pov_steve/6970794047/in/album-72157623636844541/;

Fig.2. 103 fonte: By seier+seier, <https://www.flickr.com/photos/seier/9594310648/in/photolist>;

Fig.2. 104 fonte: By Paolo Monti - Available in the BEIC digital library and uploaded in partnership with BEIC Foundation. The image comes from the Fondo Paolo Monti, owned by BEIC and located in the Civico Archivio Fotografico of Milan., CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=48083945>;

Fig.2. 105 fonte: Di Jean-Pierre Dalbéra from Paris, France - Carlo Scarpa (Giardini, Venice), CC BY 2.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=35249218>;

Fig.2. 106 fonte: Archivio Carlo Scarpa, Npr 4299, Maxxi, Roma;

Fig.2. 107 fonte: Archivio Carlo Scarpa, Npr 4297, Maxxi, Roma ;

Fig.2. 108 fonte: By seier+seier, <https://www.flickr.com/photos/seier/9056540655/in/photostream/> ;

Fig.2. 109 fonte: By Paolo Monti - Available in the BEIC digital library and uploaded in partnership with BEIC Foundation. The image comes from the Fondo Paolo Monti, owned by BEIC and located in the Civico Archivio Fotografico of Milan., CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=48053590>;

Fig.2. 110 fonte: By Paolo Monti - Available in the BEIC digital library and uploaded in partnership with BEIC Foundation. The image comes from the Fondo Paolo Monti, owned by BEIC and located in the Civico Archivio Fotografico of Milan., CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=48082183>;

Fig.2. 111 fonte: Archivio Carlo Scarpa, U.A 161 foglio n. 55089 49, Maxxi, Roma;

Fig.2. 112 fonte: Archivio Carlo Scarpa, N Inv.31610 r, © Museo di Castelvecchio, Verona;

Fig.2. 113 fonte: By Ugo franchini at Italian Wikipedia, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=12436354>;

Fig.2. 114 fonte: By Paolo Monti - Available in the BEIC digital library and uploaded in partnership with BEIC Foundation. The image comes from the Fondo Paolo Monti, owned by BEIC and located in the Civico Archivio Fotografico of Milan., CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=48070514>;

Fig.2. 115 fonte: By Paolo Monti - Available in the BEIC digital library and uploaded in partnership with BEIC Foundation. The image comes from the Fondo Paolo Monti, owned by BEIC and located in the Civico Archivio Fotografico of Milan., CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=48078963>;

Fig.2. 116 fonte: By Paolo Monti - Available in the BEIC digital library and uploaded in partnership with BEIC Foundation. The image comes from the Fondo Paolo Monti, owned by BEIC and located in the Civico Archivio Fotografico of Milan., CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=48078839>;

Fig.2. 117 fonte: By Giulia Longhi, <https://www.flickr.com/photos/104697749@N03/16970888799/in/album-72157651537577967/>;

Fig.2. 118 fonte: By Timothy Brown, <https://www.flickr.com/photos/atelierflir/2925272745/in/album-72157607826745883/>;

Fig.2. 119 fonte: By Jean-Pierre Dalbéra, <https://www.flickr.com/photos/dalbera/15376853202/in/album-72157647654224477/>;

Fig.2. 120 fonte: By Jean-Pierre Dalbéra, <https://www.flickr.com/photos/dalbera/48178284262/in/album-72157647654224477/>;

Fig.2. 121 fonte: By lens, <https://www.flickr.com/photos/bcccl/27527265484/in/photolist>;

Fig.2. 122 fonte: By Thomas Nemeskeri, <https://www.flickr.com/photos/wor->

ld3/9124315454/in/photolist ;

- Fig.2. 123** fonte: By Timothy Brown, https://www.flickr.com/photos/atelier_fliir/2926121656/in/album-72157607826745883/;
- Fig.2. 124** fonte: By Timothy Brown, https://www.flickr.com/photos/atelier_fliir/2926125198/in/photolist;
- Fig.2. 125** fonte: By Jean-Pierre Dalbéra from Paris, France - Carlo Scarpa à la Fondation Querini Stampalia (Venise), CC BY 2.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=37213043>;
- Fig.2. 126** fonte: By Jean-Pierre Dalbéra from Paris, France - Le jardin de Carlo Scarpa (fondation Querini Stampalia, Venise), CC BY 2.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=24665660>;
- Fig.2. 127** fonte: Archivio Carlo Scarpa, Npr 18561, Maxxi, Roma;
- Fig.2. 128** fonte: By Of House.com, <https://www.flickr.com/photos/ofhouses/19318229093/in/album-72157655416021716/>;
- Fig.2. 129** fonte: Archivio Carlo Scarpa, Npr 18540, Maxxi, Roma;
- Fig.2. 130** fonte: By ACME london, https://www.flickr.com/photos/acme_/41715061004/in/album-72157694258123882/ ;
- Fig.2. 131** fonte: Archivio Carlo Scarpa, Npr 3075, Maxxi, Roma;
- Fig.2. 132** fonte: Archivio Carlo Scarpa, Npr 3087, Maxxi, Roma;
- Fig.2. 133** fonte: Archivio Carlo Scarpa, Npr 2924, Maxxi, Roma;
- Fig.2. 134** fonte: By ACME london, https://www.flickr.com/photos/acme_/28565773058/in/photolist;
- Fig.2. 135** fonte: 1° By ACME london, https://www.flickr.com/photos/acme_/41715716474/in/album-72157694258123882/;
- Fig.2. 136** fonte: By ACME london, https://www.flickr.com/photos/acme_/41715710944/in/album-72157694258123882/;
- Fig.2. 137** fonte: Archivio Carlo Scarpa, Npr 4164, Maxxi, Roma;
- Fig.2. 138** fonte: Archivio Carlo Scarpa, Npr 4167, Maxxi, Roma;
- Fig.2. 139** fonte: By Acme london, https://www.flickr.com/photos/acme_/41536637055/in/album-72157694258123882/;
- Fig.2. 140** fonte: By ACME london, https://www.flickr.com/photos/acme_/41536635595/in/album-72157694258123882/;
- Fig.2. 141** fonte: By Luigi Tiritico, <https://www.flickr.com/photos/fotologie54/34319841084/in/album-72157684789325465/>;
- Fig.2. 142** fonte: By LeonL, <https://www.flickr.com/photos/leonl/6106129975/in/album-72157627452814475/>;
- Fig.2. 143** fonte: By Acme london, https://www.flickr.com/photos/acme_/28565773058/in/album-72157694258123882/;
- Fig.2. 144** fonte: ACME london, https://www.flickr.com/photos/acme_/28566148148/in/album-72157694258123882/;
- Fig.2. 145** fonte: Archivio Carlo Scarpa, Npr 2626, Maxxi, Roma
- Fig.2. 146** fonte: ACME london, https://www.flickr.com/photos/acme_/4171585514/in/album-72157694258123882/;
- Fig.2. 147** fonte: ACME london, https://www.flickr.com/photos/acme_/41536797135/in/album-72157694258123882/;
- Fig.2. 148** fonte: ACME london, https://www.flickr.com/photos/acme_/41536794345/in/album-72157694258123882/;
- Fig.2. 149** fonte: ACME london, https://www.flickr.com/photos/acme_/42388379752/in/album-72157694258123882/;
- Fig.2. 150** fonte: ACME london, https://www.flickr.com/photos/acme_/27568921557/in/album-72157694258123882/;

- Fig.2. 151** fonte: By ACME london, https://www.flickr.com/photos/acme_/42438768151/in/album-72157694258123882/;
- Fig.2. 152** fonte: By ACME london, https://www.flickr.com/photos/acme_/41715565034/in/album-72157694258123882/;
- Fig.2. 154** fonte: By ACME london, https://www.flickr.com/photos/acme_/40630732170/in/album-72157694258123882/;
- Fig.2. 155** fonte: By David Edgar - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=44486>;
- Fig.2. 157** fonte: By Syedsazzadulhoque - Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=72969624>;
- Fig.2. 158** fonte: By MD SAIFUL AMIN - Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=82700662>;
- Fig.2. 159** fonte: By Arastu Gupta, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=52760521>;
- Fig.2. 160** fonte: By Giovanni Battista Piranesi - Wikisource has a page about this at:Vedute di Roma, T. II, tav. 60.Vedute di Roma. Tomo II, tav. 60 // Opere di Giovanni Battista Piranesi, Francesco Piranesi e d'altri. Firmin Didot Freres, Paris, 1835-1839. Tomo 17.Scans from www.coe.l.u-tokyo.ac.jp, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=20519365>;
- Fig.2. 161** fonte: By © Nahid Sultan & Saiful Aopu / Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=33870193>;
- Fig.2. 162** fonte: By Rossi101 at English Wikipedia, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=75097517>;
- Fig.2. 163** fonte: By Rossi101 at English Wikipedia, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=19024886>;
- Fig.2. 165** fonte: By Asivechowdhury - Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=75356132>
- Fig.2. 166** fonte: By Darkeness Lit, <https://www.flickr.com/photos/darknesslit/23299625344/in/album-72157662015379379/>;
- Fig.2. 167** fonte: By Q Brickell, <https://www.flickr.com/photos/darknesslit/23901939726/in/album->;
- Fig.2. 168** fonte: By Timothy Brow, https://www.flickr.com/photos/atelier_fliir/1118170357/in/album-72157601439652700/;
- Fig.2. 169** fonte: By darkness Lit, <https://www.flickr.com/photos/darknesslit/23901866096/in/album-72157662015379379/>;
- Fig.2. 170** fonte: By Doug Letterman, <https://www.flickr.com/photos/dougletterman/1106410104/in/photostream/>;
- Fig.2. 171** fonte: By Timothy Brow, https://www.flickr.com/photos/atelier_fliir/1119019482/in/album-72157601439652700/;
- Fig.2. 172** fonte: By Q Brickell, <https://www.flickr.com/photos/darknesslit/23301036813/in/album->;

Capitolo percepire

- Fig.1. 172** fonte: By Forgemind ArchiMedia, <https://www.flickr.com/photos/eager/5363105719/in/photolist>;
- Fig.3. 173** fonte: By Steve Silverman, https://www.flickr.com/photos/pov_steve/4486445175/in/album;
- Fig.3. 172** fonte: By Steve Silverman, https://www.flickr.com/photos/pov_steve/4487103132/in/photolist;
- Fig.3. 173** fonte: © Archweb.it https://www.archweb.it/dwg/architetture_del_passato/Casa_Gilardi/Planimetria_dwg_Casa_Gilardi.jpg. Modifiche a cura dell'autore;

Fig.3. 174 fonte: © Archweb.it https://www.archweb.it/dwg/architetture_del_passato/Casa_Gilardi/Planimetria_dwg_Casa_Gilardi.jpg. Modifiche a cura dell'autore;

Fig.3. 175 fonte: By Steve Silverman, https://www.flickr.com/photos/pov_steve/4487103780/in/album/;

Fig.3. 176 fonte: By Steve Silverman, https://www.flickr.com/photos/pov_steve/4486464503/in/album/;

Fig.3. 177 fonte: By Steve Silverman, https://www.flickr.com/photos/pov_steve/4487112354/in/album/;

Fig.3. 178 fonte: By Eduardo Souto de Mura, Copyright © 2019 Elcroquis, in "El Croquis" 176, 01/2015, Souto De Moura 2009-2014 Domesticar la arquitectura, El Escorial Madrid 2015/1, Reconversión del Convento Das Bernardas, courtesy rivista Elcroquis;

Fig.3. 179 fonte: By Hisao Suzuki, Copyright © 2019 Elcroquis, in "El Croquis" 176, 01/2015, Souto De Moura 2009-2014 Domesticar la arquitectura, El Escorial Madrid 2015/1, Reconversión del Convento Das Bernardas, courtesy rivista Elcroquis;

Fig.3. 180 fonte: Copyright © 2019 Elcroquis, in "El Croquis" 176, 01/2015, Souto De Moura 2009-2014 Domesticar la arquitectura, El Escorial Madrid 2015/1, reconversión del Convento Das Bernardas, courtesy rivista Elcroquis;

Fig.3. 181 fonte: By Hisao Suzuki, Copyright © 2019 Elcroquis, in "El Croquis" 176, 01/2015, Souto De Moura 2009-2014 Domesticar la arquitectura, El Escorial Madrid 2015/1, reconversión del Convento Das Bernardas, courtesy rivista Elcroquis;

Fig.3. 182 fonte: By bianca.maggio, <https://www.flickr.com/photos/147316538@N02/27691525149/>;

Fig.3. 183 fonte: Di Micha L. Rieser, Attribution, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7519492>;

Fig.3. 184 fonte: By Mariano Mantel, <https://www.flickr.com/photos/mariano-mantel/15324833233/in/photostream/>;

Fig.3. 185 fonte: By Mariano Mantel, <https://www.flickr.com/photos/mariano-mantel/15747667579/in/photostream/>;

Fig.3. 186 fonte: By p2cl, <https://www.flickr.com/photos/p2cl/354226392/in/photolist/>;

Fig.3. 187 fonte: © Alberto Campo Baeza, courtesy Studio Architettura Alberto campo Baeza_ <https://www.campobaeza.com/wp-content/uploads/2017/10/Domus-Aurea-11-360x360.jpg>;

Fig.3. 188 fonte: © Alberto Campo Baeza, courtesy Studio Architettura Alberto campo Baeza_ https://www.campobaeza.com/wp-content/uploads/2016/09/MX_Seccion-y-Alzados_SECCION-01.jpg;

Fig.3. 189 fonte: By Javier Callejas, © Alberto Campo Baeza, courtesy Studio Architettura Alberto campo Baeza_ <https://www.flickr.com/photos/campobaeza/31559408354/>;

Fig.3. 190 fonte: By Javier Callejas, © Alberto Campo Baeza, courtesy Studio Architettura Alberto campo Baeza_ <https://www.flickr.com/photos/campobaeza/31559410604/in/photostream/>;

Fig.3. 191 fonte: By Hisao Suzuki, © Alberto Campo Baeza, courtesy Studio Architettura Alberto campo Baeza_ <https://www.flickr.com/photos/campobaeza/4808648765/in/album/>;

Fig.3. 192 fonte: © Alberto Campo Baeza, courtesy Studio Architettura Alberto campo Baeza_ Cuaderno-P39-ACB-12;

Fig.3. 193 fonte: By Javier Callejas © Alberto Campo Baeza, courtesy Studio Architettura Alberto campo Baeza_ <https://www.flickr.com/photos/campobaeza/14441907758/>;

Fig.3. 194 fonte: © Alberto Campo Baeza, courtesy Studio Architettura Alberto campo Baeza_ https://www.campobaeza.com/wp-content/uploads/2014/07/ACB_Casa-del-Infinito_PLANO-02.jpg;

Ringraziamo tutte le persone e le istituzioni che ci hanno permesso di riprodurre le illustrazioni. Ci rammarichiamo se in alcuni casi non sia stato possibile rintracciare i detentori dei diritti del Copyright originali, per rispettare i diritti di terzi e se tali diritti sono stati trascurati, l'errore sarà opportunamente modificato ove possibile.