

SPAZI PERFORMATIVI

Esperienze didattiche a partire da
SPAZIO SUONO CORPO



SPAZI PERFORMATIVI



9 788867 642649

SPAZI PERFORMATIVI

Esperienze didattiche a partire da SPAZIO SUONO CORPO

Sara D'Ottavi, Alberto Ulisse

SPAZI PERFORMATIVI

Esperienze didattiche a partire da
SPAZIO SUONO CORPO

L I B R I A

a cura di:
Sara D'Ottavi
Alberto Ulisse

SPAZI PERFORMATIVI

Esperienze didattiche a partire da
SPAZIO SUONO CORPO

Nel secondo libretto **SPAZI PERFORMATIVI. Esperienze didattiche a partire da SPAZIO SUONO CORPO**, sono riportati una serie di attività di necessario supporto alla ricerca teorica, come casi di applicazione fattiva e sperimentale.

La costruzione di una time-line degli spazi performativi (dal 1919 con la fondazione della Scuola della Bauhaus e le sperimentazioni di Oskar Schlemmer al 2021) che raccoglie una parziale selezione dei possibili progetti sul tema, in rappresentanza di una modalità plurale di configurare gli spazi per la cultura e la musica, per il corpo e la performance.

Il progetto per il nuovo distretto musicale a Pescara, inserito nella Convenzione con il Dd'A e il Conservatorio "Luisa d'Annunzio" di Pescara, come esperienza condotta a più mani, grazie all'intersezione dei diversi saperi scientifico-disciplinari.

Spesso i temi dello spazio, del suono e del corpo hanno animato le riflessioni progettuali di alcuni corsi, come il Laboratorio di Composizione Architettonica III e il corso/atelier Interior Design II (condotti da AU, con SDO).

Un esercizio di ricerca teoria condotta da alcuni giovani collaboratori che hanno contribuito a costruire un primo, tentativo, Lessico di progetto per "11 possibili temi di architettura": Esperienza, Luce, Materia, Proporzioni, Rugosità, Scomposizione/composizione, Sensazioni, Soglia, Suono/silenzio, Svuotamento, Vuoto. Infine è stato riportato il risultato di un esercizio di configurazione dello spazio cavo, di costruzione di uno spazio scavato nella materia, plasmando la materia: come valore dello spazio del vuoto.

Senza le riflessioni contenute in **SPAZIO SUONO CORPO. Sconfinamenti nel campo dell'architettura**, non sarebbe stato possibile sperimentare e testimoniare il necessario travaso tra applicazione e ricerca e conoscenza.

SD'O | AU



SPAZI PERFORMATIVI

Esperienze didattiche a partire da
SPAZIO SUONO CORPO

a cura di:
Sara D'Ottavi
Alberto Ulisse

indice

SPAZI PERFORMATIVI

Esperienze didattiche a partire da SPAZIO SUONO CORPO

a cura di:
Sara D'Ottavi, Alberto Ulisse

intermezzo **uno**

- 4 **SPAZI PERFORMATIVI | ARCHITETTURE, MUSICA, CITTÀ** | SDO AU
6 TIME-LINE DEI LUOGHI DELLA MUSICA: 1920-2020 | Sara Ragni, Michele Vesprini

intermezzo **due**

- 22 **NUOVO DISTRETTO MUSICALE PER PESCARA** | SDO AU
24 LUOGHI PER LA MUSICA TRA SPAZIO PUBBLICO E DISPOSITIVI ARCHITETTONICI
| laboratorio di composizione architettonica III
46 Narrazioni, temi, questioni e àncore per il progetto urbano | Alberto Ulisse
56 BIM is coming | Marco Demetrio

intermezzo **tre**

- 62 **SOUND ROOMS DEI MONDI E DELLE CULTURE** | SDO AU
64 ESPERIENZE TRA SPAZIO CORPO SUONO | laboratorio progetti Interior Design II

intermezzo **quattro**

- 110 **LESSICO | 11 POSSIBILI TEMI DI ARCHITETTURA** | SDO AU
112 ESPERIENZE | Michele Vesprini
114 LUCE | Armando Scandone
116 MATERIA | Sara Ragni
118 PROPORZIONE | Sara Capuozzo
120 RUGOSITÀ | Giorgia Rodelli
122 SCOMPOSIZIONE/COMPOSIZIONE | Marco Pomenti
124 SENSAZIONI | Federica Capozio
126 SOGLIA | Simone Quietì
128 SUONO/SILENZIO | Max Cappella
130 SVUOTAMENTO | Ludovico Conte
132 VUOTO | Giorgio Barba

intermezzo **cinque**

- 134 **FIGURE DEL VUOTO** | SDO AU
136 COSTRUZIONE DELLO SPAZIO (S)CAVO(TO) | esercizio, maquettes

SPAZI PERFORMATIVI

ARCHITETTURE, MUSICA, CITTÀ

Sara D'Ottavi, Alberto Ulisse

Palais de Tokyo. Fonte: www.lacatonvassal.com

Il progetto degli spazi per la musica spesso risulta limitativo rispetto a due aspetti: il primo individua solo edifici/sale di spazi per la musica, il secondo non tiene in considerazione delle relazioni urbane e delle connessioni multiple tra i servizi della cultura (e per la musica) e la città.

Per questi sintetici motivi questo intermezzo è intitolato: "Spazi performativi: Architetture, musica, città". Mi piace sempre immaginare "time-line" tematici (nel volumetto: "Modelli di case" si riportata la time-line della casa -dal 1920 al 2019- come occasione di rimettere in fila, nel tempo, i progetti della casa e dei modelli della domesticità) a supporto di un ragionamento a partire dalle specificità progettuali sui temi indagati (luoghi, spazi, figure, programmi). Luoghi, città e contesti che accolgono la costruzione dell'impianto per la musica facendolo divenire una occasione urbana. Spazi, nuovi o reinventati che divengono ventri sonori per la musica. Figure, progettisti che gestiscono il progetto di un complesso sistema dove le regole dello spazio e dei materiali sono determinanti per la qualità della riuscita finale.

Programmi, (d'uso) molto spesso ricchi e complessi, in grado di far divenire gli spazi per la musica occasioni di arricchimento con servizi, strutture e spazi per il fruitore.

Nella ricca casistica gli spazi per la musica si declinano come "spazi performativi", in grado di poter accogliere differenti funzioni legate all'arte alla cultura e allo svago urbano.

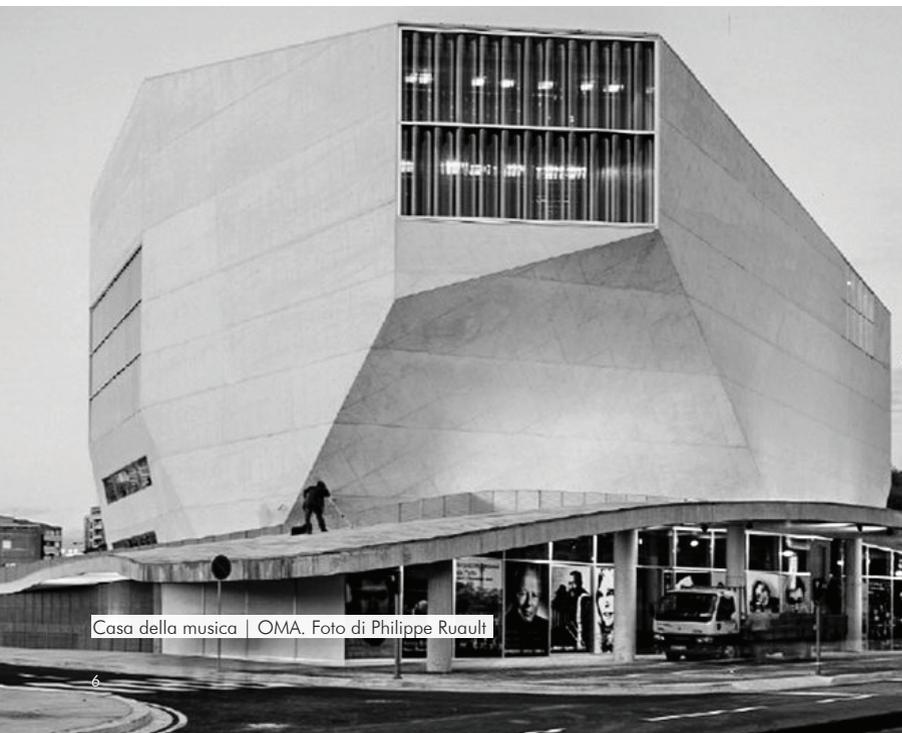
Lo spazio, nei progetti, diviene protagonista; la sua capacità di essere mutevole agli utilizzi spesso differenti lo caratterizza fortemente; la sua flessibilità all'uso, anche attraverso sistemi e componenti tecnologiche, riesce ad assicurare una tenuta alle diverse esigenze nel tempo; l'adattabilità diviene la condizione necessaria per non avere spazi "bloccati" e fortemente monofunzionali, infatti i progetti riportati hanno spesso una componente di mixité funzionale e d'uso che li rende aperti e sempre adattivi.

La time-line degli spazi performativi raccoglie solo una selezione dei possibili progetti sul tema, in rappresentanza di una modalità plurale di configurare gli spazi per la cultura e la musica.

TIME-LINE DEI LUOGHI DELLA MUSICA:

1919-2020

Sara Ragni, Michele Vesprini



Casa della musica | OMA. Foto di Philippe Ruault

Il genio della Bauhaus, attraverso l'opera *Abstrakter Tanz*, la danza astratta voleva rappresentare le forme umane nello spazio e nel movimento.

Oskar Schlemmer

Teatro Totale
Milano, Italia
WALTER GROPIUS

1919 **1922** **1927** **1940** **1945**

FINE SECONDA GUERRA MONDIALE

BAUHAUS

Nasce la Scuola Bauhaus di arte e design di Walter Gropius.

KANDINSKIJ

Walter Gropius



Frank Sinatra
era ormai
diventato
leggenda.



Il complesso, comprende una grande sala che consente molteplici possibilità di utilizzazione, dal teatro a scena centrale a quello classico con proscenio, con fossa per l'orchestra, per proiezioni cinematografiche, sfilate di moda, concerti e conferenze. Sorge sulla piazza di Hoogeveen, piccola città in Olanda.

Martin Luther King
tiene lo
storico discorso
"I have a dream".
28 agosto 1963.



La flessibilità della struttura attrezzata da posti in piano, è ricavata dagli spazi dove la prima sala è un'isolato di ex-birrifici, la seconda sorge all'interno di uno spazio commerciale/residenziale sull'area di un vecchio mercato. Così la piazza non diventa uno spazio morto di notte. Snape è famosa per la sua acustica ed è logico ispirarsi alle sue forme.



1950

1955

1956

1957

1958

1959

1960

1965

1966

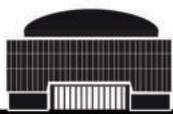
1967

De Tamboer
Hoogeveen, NL
ONNO GREINER,
W. VESSEUR

Beethovenhalle
Bonn
S. WOLSKE,
E. PIRLET

Nuova sala da concerto
Snape, UK
D. SUDGEN,
ARUP ASSOCIATES

Scuola Tecnica Superiore
Delft, Olanda
JOHANNES H.VAN DEN BROEK,
JACOB B. BAKEMA



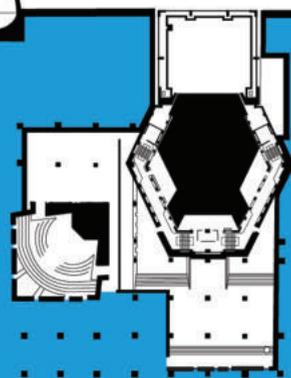
Royal Festival Hall
Lambeth, Londra
R.M. MARTIN,
J.L. WILLIAMS, P. MORO

Sito della Lion Brewery, una dismessa fabbrica di birra costruita nel 1837. La Hall fu teatro di molti concerti, tra i più noti uno di Frank Sinatra.

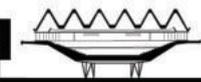
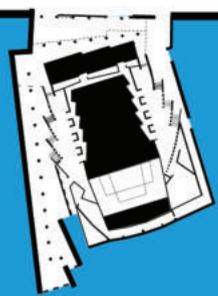


Cinema Airone
Roma, Italia
ADALBERTO LIBERA,
L. CALINI, E. MONTUORI

L'Airone è parte del patrimonio architettonico e culturale di Roma. I cinema hanno rappresentato, nella ricostruzione post bellica, i luoghi fisici di un'evoluzione culturale di massa, segnando la città con la loro presenza capillare.



Palazzo dei congressi
Gerusalemme, Israele
ZEEV and YACOB RECHTER,
MOSHE ZARHY



NACO | Southam Hall
Ottawa, Canada
RAY AFFLECK, HAZEN SISE,
DIMITRI DIMAKOPOULOS

L'edificio progettato come un blocco di edifici aperto e indipendente. La facciata è traforata in contrasto con l'interno in marmo. La sala principale ha motivi a zig zag in legno e pietra sulle pareti laterali rendendo eccellente l'acustica.

THE BEATLES



22 Marzo 1963.
I The Beatles pubblicano
il loro primo album.

doors



4 gennaio 1967.
I The Doors pubblicano
il loro primo album.

20 luglio 1969.
Apollo 11
fu la missione spaziale
che portò i primi uomini
sulla Luna.



1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977

3 Days of Peace
& Rock Music.
"tre giorni di
pace e musica
rock".



Finlandia Hall
Helsinki
ALVAR AALTO

Teatro Polivalente
Hannover, GER
A.UA. V. FABRRE,
J. PERROTTET

La grande sala di spettacolo, situata al posto della grande hall dell'antico mercato. Una struttura modulare, con gradini retraibili e sedili incorporati, è l'elemento costitutivo dei palchi. Grande flessibilità per rispondere a tutte le esigenze degli spettatori. La sua concezione tecnica è ispirata ad uno spazio di progettazione cinematografica.

Teatro Polivalente
Marsiglia, Francia
B. GUILLAUMOT

Nuova sala da Concerto
Snape, UK
D.SUDGEN-ARUP ASSOCIATES

Ex distilleria di malto.
Il riuso mirava a racchiudere
l'auditorium e il palco in un
unico volume tramite la
demolizione di elementi
interni e partizioni verticali.

Centro della cultura
Genoble
A. WOGENSCKJ

LED-ZEPPELIN



12 Gennaio 1969.
I Led Zeppelin pubblicano
il loro primo album.

Ircam
Parigi
RENZO PIANO

Il progetto dell'ampliamento dell'Ircam è il capostipite di una sperimentazione condotta sull'impiego del laterizio assemblato a secco per la realizzazione di sistemi di rivestimento. L'elemento considerato bensì come un componente finito, le cui caratteristiche dimensionali e morfologiche determinano, per certi versi, l'organizzazione compositiva dell'edificio.

Nuovo Teatro Polivalente
Hannover, GER
T. MUCKE

Costituito da un auditorio con due atri vetrai alle estremità e da piazze. Tale progetto è un esempio sofisticato di edificio multiuso, mirato ad ottenere un sistema di controllo dell'assorbimento acustico integrato con l'architettura stessa. Raggiunge una flessibilità ideale di capacità di seduta, controllo del volume e variabilità acustica.

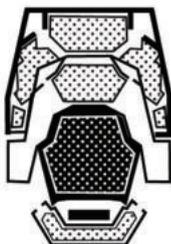
EAGLES
HOTEL CALIFORNIA

8 dicembre 1976.
Gli Eagles pubblicano
"Hotel California".

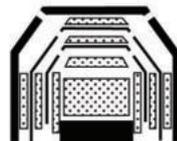


14 marzo 1979.
100° anniversario
della nascita di
Albert Einstein.

SPACE



14 settembre 1983.
Nasce l'angelo
dalla voce nera.
Amy Jade Winehouse.



Wilde Theatre
Bracknell, EN
P. MORO

Lucio Battisti

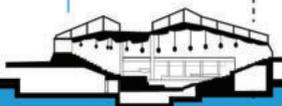


Album musicale.
Don Giovanni

IL PASSATO
AL FUTURO



1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987



Auditorium
Manuel De Falla

Biberach, GE
O.G.M. VAN GOOR

Lo sviluppo di questo importante Auditorium, si basa attorno alla musica classica. Manuel de Falla, aveva idee molto chiare sul ruolo sociale dell'arte. Il progetto riflettere la sua personalità: un'austerità quasi monastica. La sala da concerto ha una delle migliori acustiche a livello internazionale.



Opera' Bastille
Sala modulabile

Parigi, FR
C. OTT, R. SAUBOT, F. JULIEN

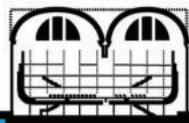
Il progetto sfrutta il sito e introduce una geometria che dà forma a questo luogo nascosto. Tra due grandi masse il "grande passaggio pubblico". Tre forme opposte, assemblate. I grandi pannelli scorrono e possono chiudere tutta o parte della facciata a seconda degli eventi, in un luogo chiuso tradizionale nella sua funzione o in un luogo pubblico aperto su Place de la Bastille.

PINK FLOYD



30 Novembre 1979.
I Pink Floyd pubblicano
The Wall a.

Royal Concert Hall
Nottingham, EN
RENTON,
HOWARD WOOD



Allestimento
Prometeo

Venezia, IT
RENZO PIANO

In questo luogo-strumento, "spazio musicale" si crea un rapporto fra spettatore e scena. Elementi che vengono reinterpretati, addirittura ribaltati. La scelta di sospendere lo spazio-contenitore spingendolo su, verso le volte della chiesa di S. Lorenzo che avrebbero permesso al suono di ricadere sul pubblico con un'intensità maggiore, generando inoltre al livello d'ingresso uno spazio di accoglienza e distribuzione che sarebbe altrimenti mancato.

We Are
The World



Il 7 marzo 1985.
Viene pubblicata
e trasmessa in radio
We Are the World.



Palazzo della Musica

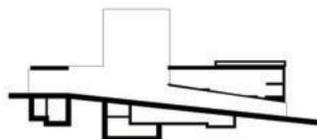
Valencia
J. M. GARCÍA DE PAREDES

Il Palau è divenuto uno degli edifici più emblematici della città. L'ambiente esterno penetra al suo interno, con spazi verdi che crescono all'interno del vestibolo. La trasparenza è il mezzo adottato in questa inusuale esperienza architettonica.

Costruito sotto Napoleone III, era un negozio di armi e munizioni, in funzione fino alla seconda guerra mondiale. La realizzazione fu oggetto di un concorso internazionale. Le linee regolari formavano un quadrilatero. L'architetto ha rimosso uno dei suoi lati aprendo una vasta terrazza sul retro creando un'area di incontro. Sotto la piazza ricavata la sala concerti, interrata per tre quarti.

Sala da concerto

Metz, Francia
R. BOFILL



Kunsthall
Rotterdam, NED
OMA, Rem Koolhaas

L'auditorium di Roma è un complesso multifunzionale dedicato alla musica caratterizzato da tre "scatole musicali" che sembrano da lontano sospese sul verde del vasto parco che lo circonda.



14 Dicembre 1996.
Teatro della Fenice
andato a fuoco.



1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997



Walt Disney Concert Hall

Los Angeles, USA
Frank O. Gehry

Unico e peculiare. Pareti che brillano alla luce del sole e le sue superfici si alternano tra concave e convesse riportano alla mente un veliero le cui vele sono gonfiate dal vento. Ampio auditorium situato nel volume centrale, un piccolo teatro a incasso, un anfiteatro all'aperto e giardino con vista panoramica sulla città. La struttura ha quattro ingressi differenti per forme e funzione: la Sala dei Soci Fondatori, la Cascada a sud, a sud-ovest il Giardino dei Musicisti, per terminare poi con l'ingresso del foyer a nord-est.

Fabrizio
De André



Il 24 Settembre 1990
De André pubblica
l'album "Le nuvole"

Parco della Musica

Roma, ITA
RBPW



AUDITORIUM PAGANI

Parma, ITA
RBPW

ELTON JOHN
Candle in the Wind

Teatro Chassé

Breda, Paesi Bassi
Herman Hertzberger

L'edificio è organizzato in un grande auditorium. Tutti gli ambienti possono essere raggiunti da un unico foyer che attraversa l'edificio e funge da filtro tra spazi interni ed esterni. L'articolazione dello spazio del foyer è garantito inoltre dall'inserimento di scale e pianerottoli che si dimostrano più di semplici strumenti per raggiungere quote differenti: la loro configurazione e assetto permettono infatti di vivere questi spazi, divenendo veri e propri luoghi di relazione tra i vari utenti.

CHICK COREA



Chick Corea
pubblica Electric Band 2

Murakami

Ritratti in jazz



La Casa da Música è stata costruita in occasione della candidatura della città di Porto come Capitale Europea della Cultura per l'anno 2001, dallo studio OMA di Rem Koolhaas.

«Più di 1000 canzoni nella tua tasca»
Steve Jobs



RPBW
Architettura e Musica



YouTube

14 Febbraio 2005
nasce YouTube



Ray Charles

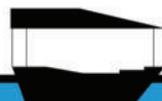
23/09/1930 – 10/06/2004

Herzog & de Meuron hanno realizzato un nuovo polo culturale per la città di Amburgo, costruendo sopra a un edificio esistente di mattoni un nuovo edificio.

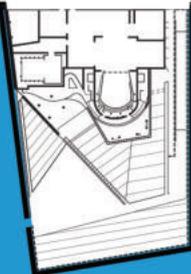
Elbphilharmonie
Amburgo, Germania
Herzog & de Meuron

1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007

National Opera and Ballet
Oslo, Norvegia
SNØHETTA

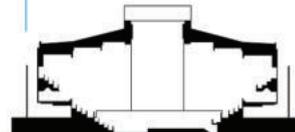


Casa de Musica
Oporto, Portogallo
Rem Koolhaas, OMA



De Effenaar
Eindhoven, NED
MVRDV

MVRDV sono intervenuti cercando di creare un edificio espressamente non appariscente con l'atmosfera industriale e informale familiare di quello vecchio.



Muziekcentrum Vredenburg
Utrecht, NED
Herman Hertzberger

Piuttosto che cercare di distinguersi come un tempio della musica, l'edificio, situato su una piazza del mercato, cerca di essere assorbito dalla città, informalmente, come parte integrante di essa.



The Concert for a Climate Change

Lleida, ESP
Mecanoo

Il progetto si sviluppa su tre livelli: un grande giardino sul tetto da cui godere del paesaggio circostante, la fascia centrale corrispondente all'invaso degli eventi che in facciata si rivela attraverso una vetrata panoramica a sbalzo sulla quota stradale e il livello sotterraneo dedicato ai parcheggi.

M. C. FORLANI
Spazio per lo spettacolo e riuso



THE CONCERT FOR A CLIMATE CHANGE





MICHAEL JACKSON
29/08/1958 - 25/06/2009

Roberto Favaro
Spazio sonoro.



WHITNEY HOUSTON
9/08/196 - 11/02/2012

Luciano Berio
Scritti sulla musica



DAVID BOWIE
08/01/1947 - 10/01/2016

area 154
acoustic temples

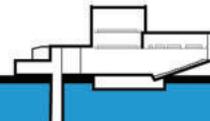
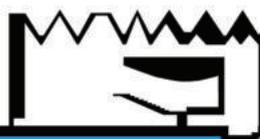


La composizione di volumi monolitici in mattoni rossi del teatro-auditorium progettato da Alvaro Siza Vieira vicino Barcellona crea una sorta di paesaggio architettonico, diverso su ogni fronte.

Teatro di Llinars
Barcelona, SP
Alvaro Siza

2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017

Cais Da Artes
Vitoria - ES, BRZ
Paulo Mendes da Rocha e amo, METRO



Danish Radio Concert House
Copenhagen, DAN
Jean Nouvel

Szczecin Philharmonic Hall
Szczecin, West
Estudio Barozzi Veiga

FRAC
Dunkerque, FR
Lacaton & Vassal

Lappeenranta City Theatre
Lappeenranta, FIN
Ala Architects

La nuova Filarmonica di Szczecin sorge sul sito della storica "Konzerthaus", distrutta durante la Seconda Guerra Mondiale, e ricomponde un angolo urbano in un quartiere vicino al centro storico. L'edificio ospita una sala sinfonica per 1.000 spettatori, una sala per la musica da camera per 200 spettatori, uno spazio polifunzionale per mostre e conferenze e un ampio foyer che può anche essere utilizzato per ospitare eventi.

Il volume interno è immenso, luminoso, impressionante, il potenziale d'uso eccezionale. Il progetto ha cercato di mantenere nella sua interezza tale volume, duplicandolo in maniera coraggiosa, in modo da rendere il FRAC un elemento catalizzatore per l'intera area.



EXPO MILANO 2015

14 Settembre 2017
Kendrick Lamar pubblica DAMN. Con cui vincerà il premio Pulitzer nel 2018.

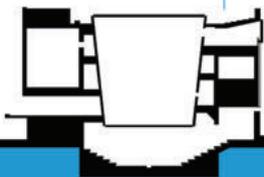
Kendrick Lamar
DAMN.



L'idea che ha guidato la progettazione è stata quella di creare un volume che meravigliasse, non solo da vicino, ma anche da lontano. La pelle esterna, si ispira alla materia rarefatta delle nuvole, e dona dall'interno uno sguardo verso il cielo. L'auditorium, è una scatola perfetta, che lavora energeticamente come un laboratorio musicale. La parete di fondo, mette in connessione diretta l'auditorium con il foyer, ampliando la percezione dello spazio.

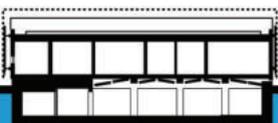
Accademia della Musica
Camerino, Italia
ALVISI KIRIMOTO

2018 **2019** **2020** **2021**



Aranya Art Center
Qinhuangdao Cina, China
Neri&Hu Design and Research Office

Per questo edificio gli architetti hanno pensato alla struttura architettonica come un solido, attraverso il quale esplorare le qualità spaziali e la differenza tra arte e spazio pubblico. Di fatto l'Aranya Art Center è un luogo d'incontro per gli abitanti della città, dove la struttura semplice e geometrica della galleria diventa il tramite ideale per una comunità profondamente spirituale.

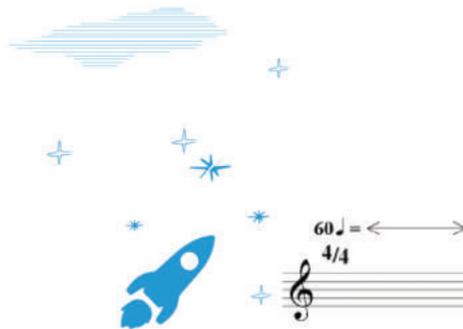


Biennale di architettura
Venezia, Italia

**How
will we live
together ?**

Ricerca a cura di:
Simona Polidoro
Alessandro Primavera

Elaborazione grafica a cura di:
Sara Ragni
Michele Vesprini



4'33"

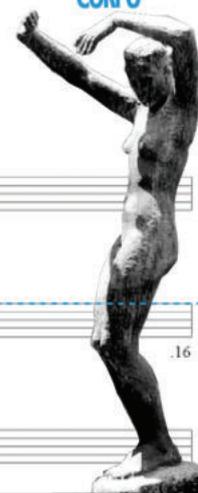
for any instrument or combination of instruments

I

SUONO

SPAZIO

CORPO



- 1927 Teatro Totale
- 1950 Royal Festival Hall
- 1955 Palazzo Dei Congressi
- 1956 Cinema Airone
- 1958 De Tamboer
- 1959 Beethovenhalle
- 1965 Nuova Sala Da Concerto
- 1966 Naco| Southam Hall
- 1967 Scuola Tecnica Superiore
- 1968 Centro Della Cultura
- 1970 Nuova Sala Da Concerto
- 1971 Finlandia Hall
- 1972 Teatro Polivalente
- 1973 Ircam
- 1975 Nuovo Teatro Polivalente
- 1977 Teatro Polivalente
- 1978 Auditorium Manuel De Falla
- 1981 Opera Bastille Sala Modulabile
- 1982 Royal Concert Hall
- 1983 Allestimento Prometeo
- 1984 Wilde Theatre

- 1987 Palazzo Della Musica
- 1989 Sala Da Concerto
- 1991 Walt Disney Concert Hall
- 1992 Kunsthal
- 1994 Parco Della Musica
- 1995 Teatro Chasse'
- 1996 Auditorium Paganini
- 1999 Casa De Musica
- 2000 National Opera And Ballet
- 2002 De Effenaar
- 2003 Muziekcentrum Vredenburg
- 2006 La Lloja Theatre And Conference Centre
- 2007 Elbphilharmonie
- 2008 Cais Da Artes
- 2009 Danish Radio Concert House
- 2011 Szczecin Philharmonic Hall
- 2013 Frac
- 2015 Teatro Di Llinars
- 2016 Lappeenranta City Theatre
- 2019 Aranya Art Center
- 2020 Accademia Della Musica

NUOVO DISTRETTO MUSICALE PER PESCARA

Sara D'Ottavi, Alberto Ulisse

Foto di Sara D'Ottavi

Il progetto per il Nuovo distretto musicale a Pescara, si inserisce all'interno della Convenzione tra il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio" e il Conservatorio "Luisa d'Annunzio" di Pescara, la quale è stata coordinata da Maria Cristina Forlani e condotta a più mani, grazie all'intersezione dei diversi saperi scientifico-disciplinari.

I temi del riuso dell'esistente, della nuova costruzione di edifici per la sperimentazione e l'ascolto della musica, della sinergia tra il Conservatorio esistente e i nuovi spazi per la musica e la costruzione di un sistema di luoghi pubblici collettivi a servizio della città, sono stati indagati alla scala urbana anche nella fase di indagine iniziale, come testimoniato nel Dossier di lavoro relativo alla Convenzione tra il Dipartimento di Architettura e il Conservatorio "Luisa d'Annunzio" per gli scenari del "nuovo distretto" musicale a Pescara, presentato pubblicamente al Conservatorio nel settembre 2019.

In particolare, il Corso di Composizione Architettonica 3 -A.A. 2017-2018, del Dd'A- ha lavora-

to sul tema del "nuovo Distretto Musicale per Pescara", nelle aree indicate nel testo; in particolare tutti i progetti degli studenti, impegnati nel corso annuale, hanno avuto il compito di indagare -contemporaneamente- diversi temi di progetto:

- alla scala urbana: la ricucitura degli spazi esterni con gli spazi pubblici della città, tessendo nuove relazioni fisico-spaziali tra gli edifici esistenti e i nuovi servizi di progetto, la risoluzione del tema del bordo urbano (inteso come limite) quale interfaccia tra il distretto musicale e la città e la risoluzione degli standard urbanistici relativi agli spazi destinati a verde pubblico e parcheggio;

- alla scala architettonica: la riconfigurazione degli spazi posti ai piani terra degli edifici esistenti dell'attuale sede del Conservatorio, la riconfigurazione funzionale, architettonica e spaziale dell'ex Scuola Media di Via Saffi e il progetto del suo ampliamento, la costruzione del nuovo Auditorium e gli spazi necessari al suo funzionamento (servizi e spazi musicali, servizi cittadini e spazi collettivi - esterni ed interni).

LUOGHI PER LA MUSICA TRA SPAZIO PUBBLICO E DISPOSITIVI ARCHITETTONICI

laboratorio di Composizione Architettónica III

Laboratorio di Composizione Architettónica III

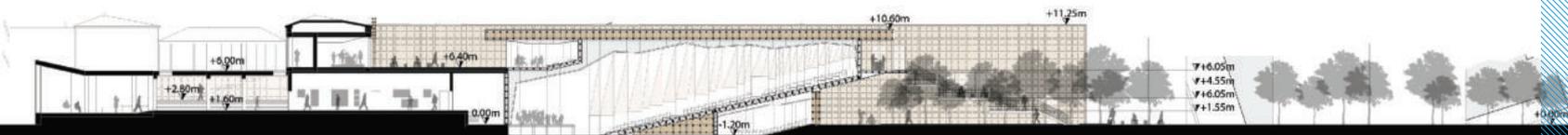
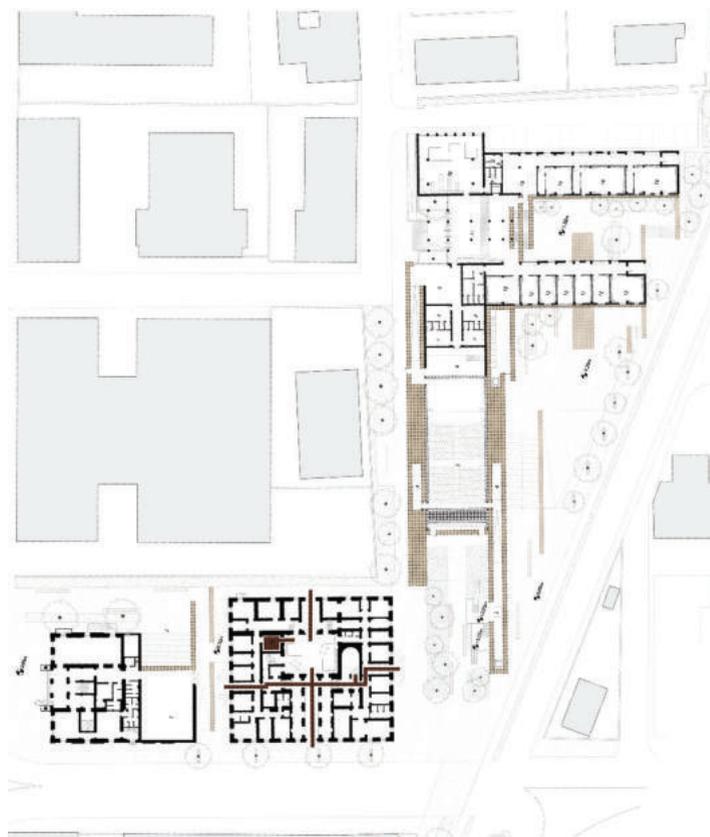
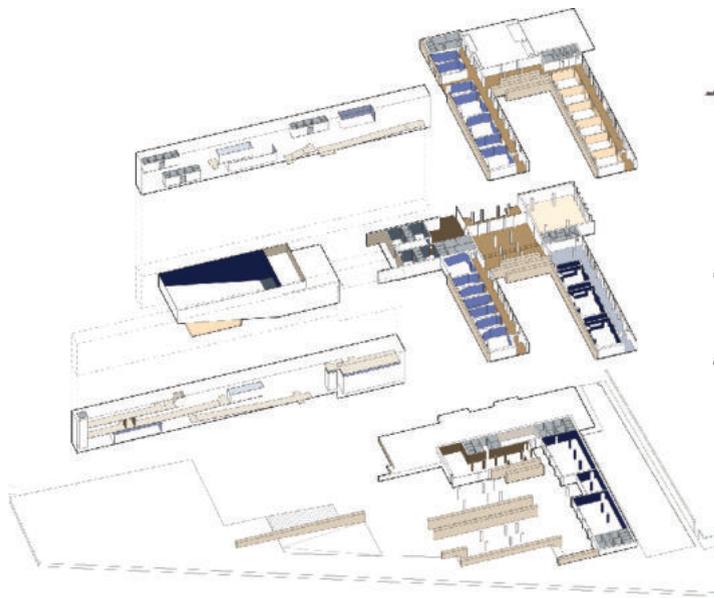
TUTORS:

Marco Demetrio | Sara D'Ottavi | Tommaso Sciuolo

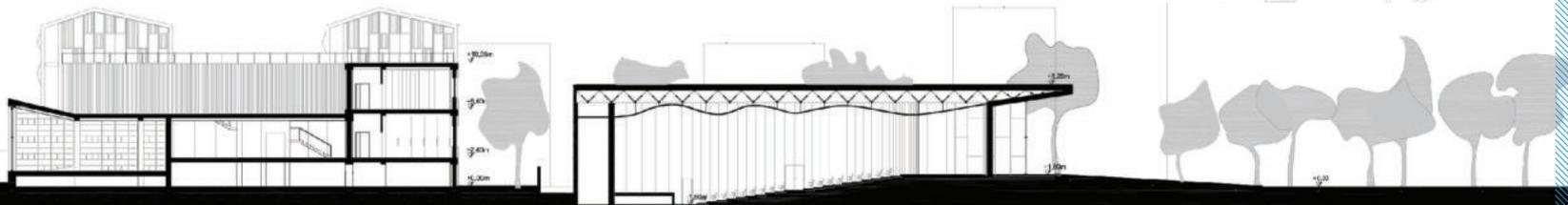
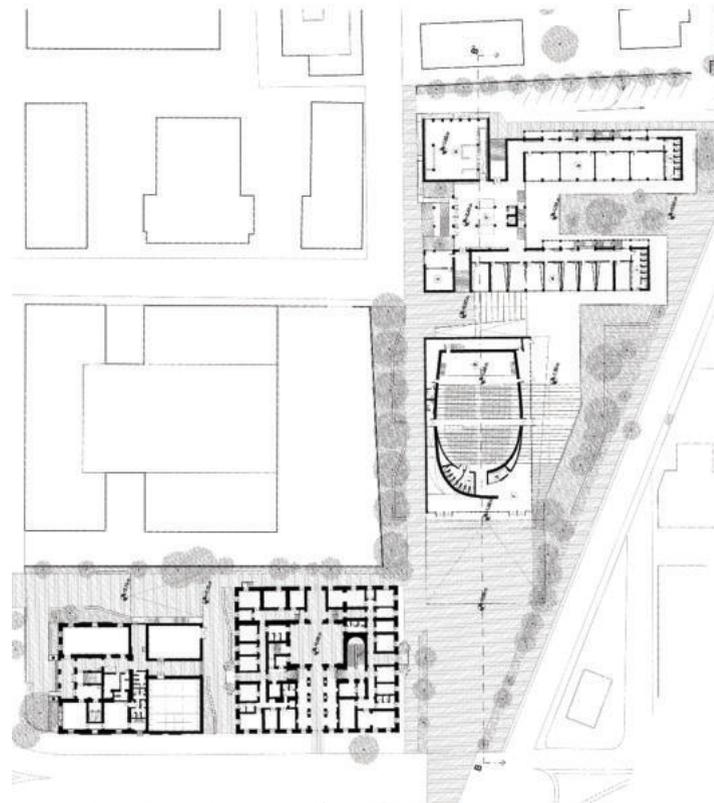
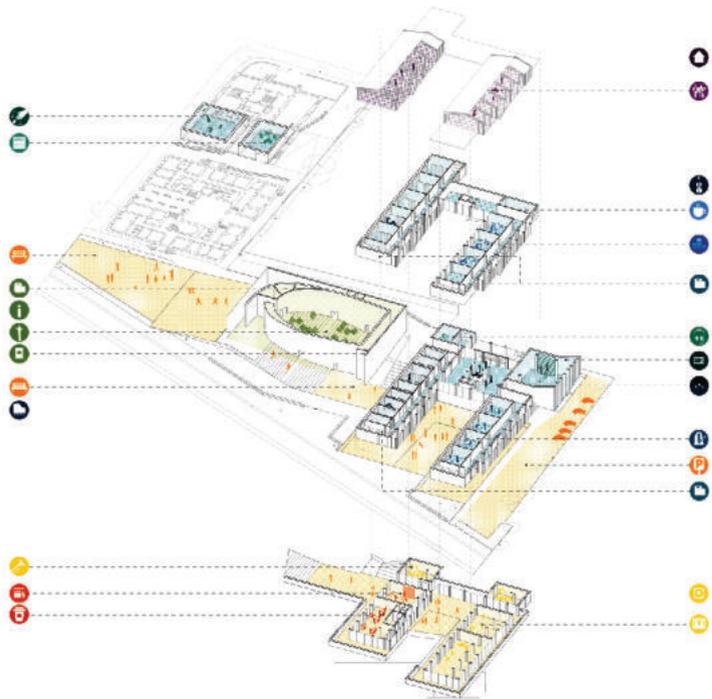
STUDENTI:

Giorgio Barba | Ludovico Conte | Armando Scandone | Antonio Max Cappella | Francesco D'Anselmo | Gianluca Staffieri | Cristian Santoro | Alessio Di Giovanni | Simona Ercolino | Simone Quietì | Gianmarco Buccolieri | Francesco De Gaetani | Alessandro Mazara | Sara Ragni | Michele Vesprini | Ludovica Passarelli | Giorgia De Lellis | Michela Draicchio | Daniele Massimo Palladinelli | Paolo Ciuffetelli | Andreina Colasante | Marianna Di Stefano | Doriana Evangelista | Federica Capozio | Sara Capuozzo | Giorgia Rodelli

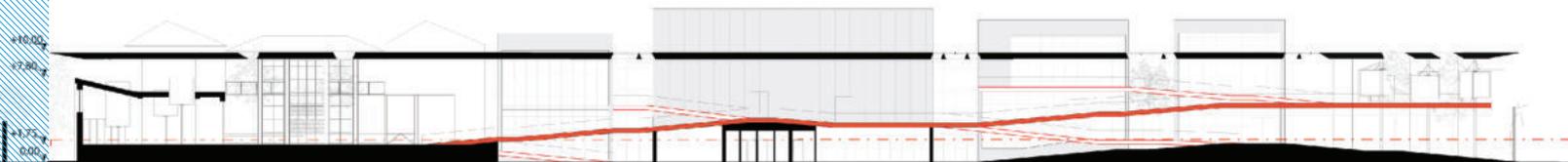
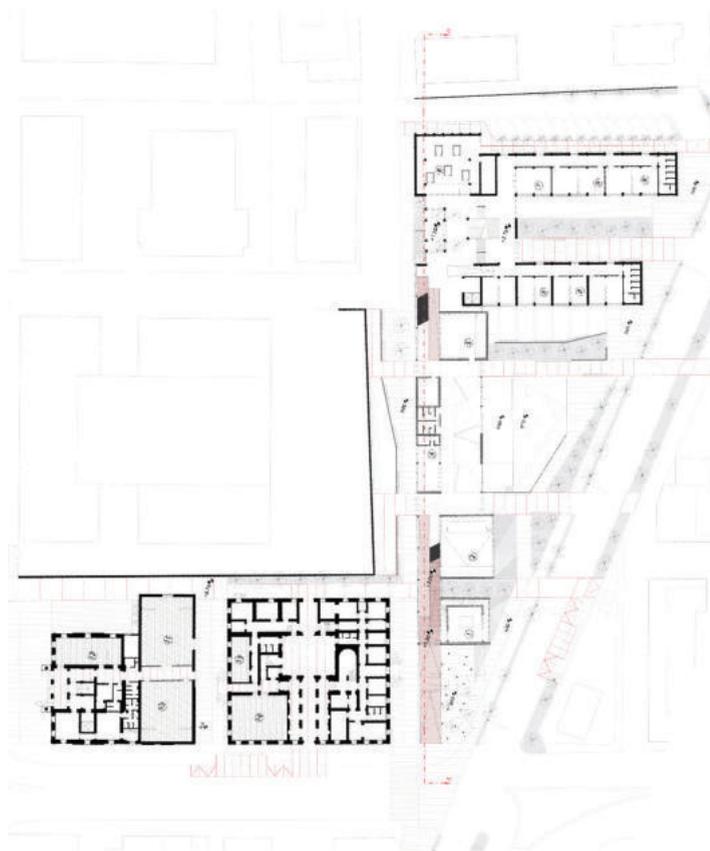
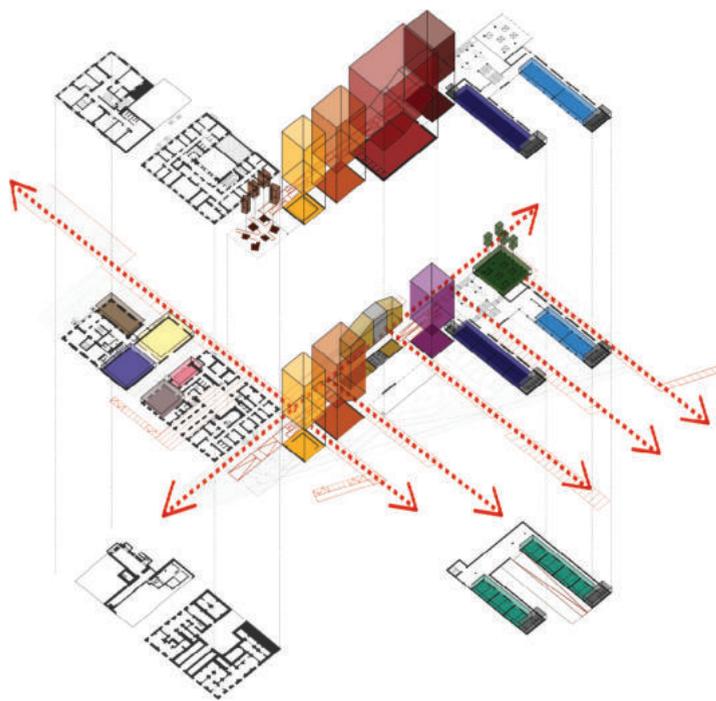




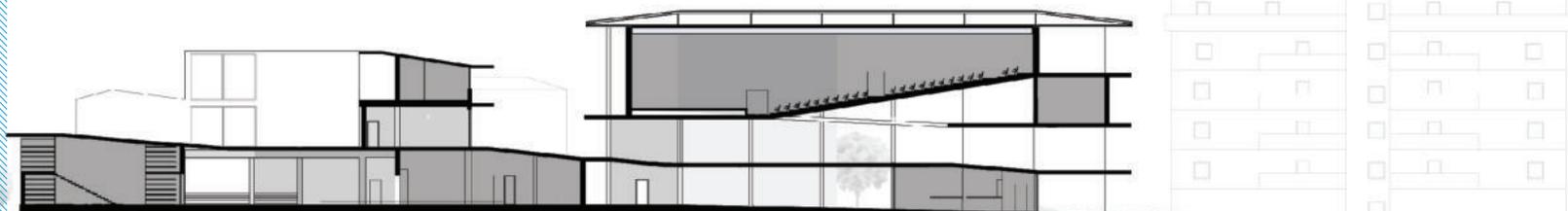
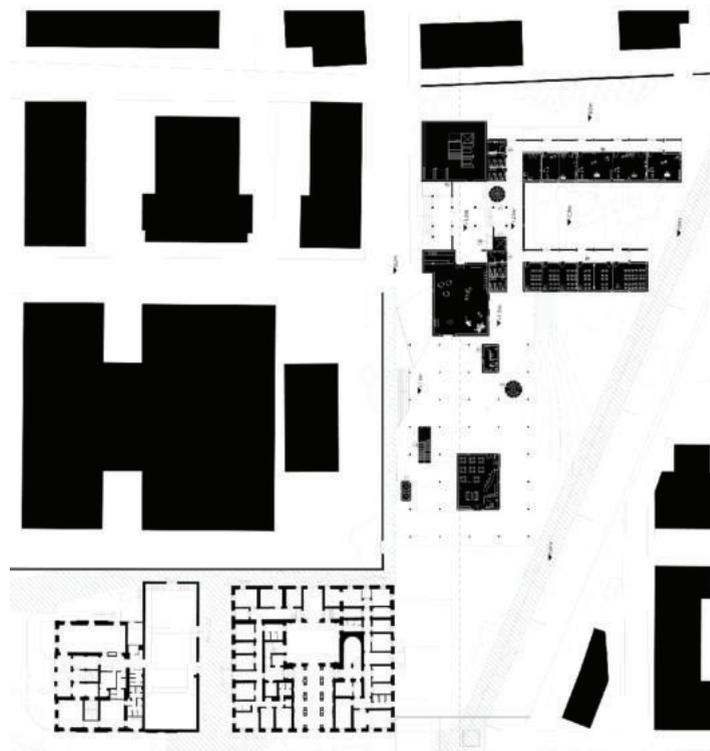
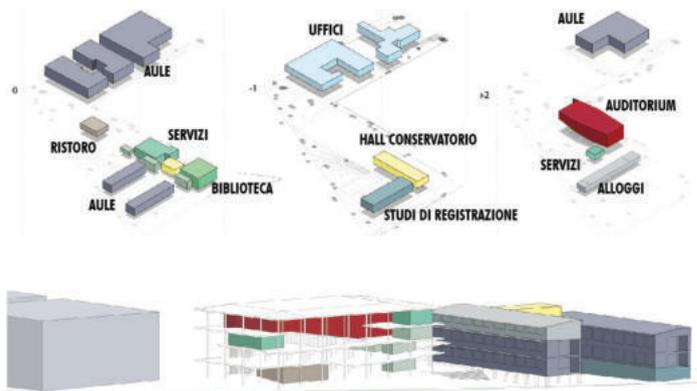
Progetto di: Giorgio Barba, Ludovico Conte

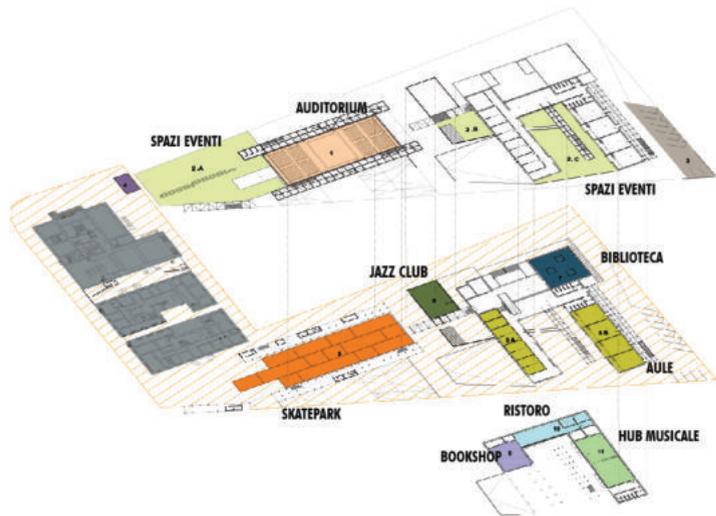


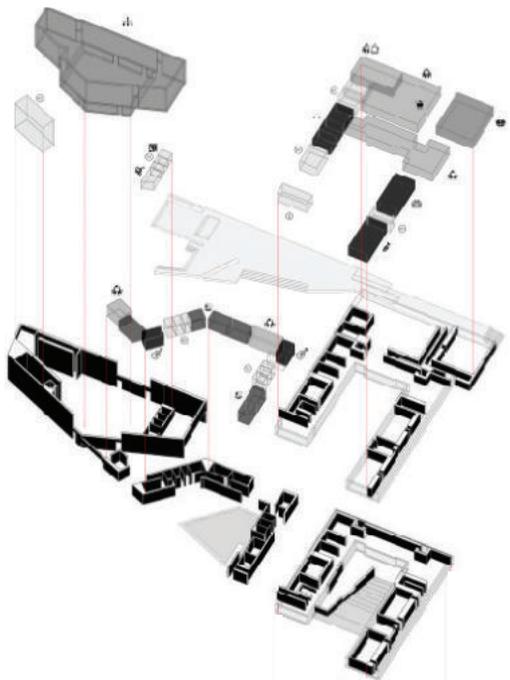
Progetto di: Federica Capozio, Sara Capuzzo, Giorgia Rodelli



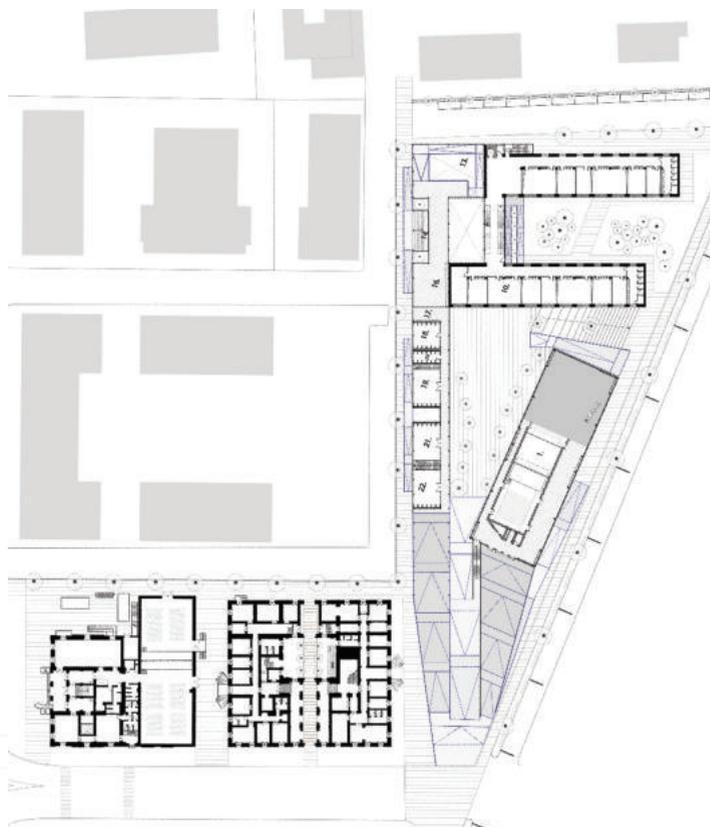
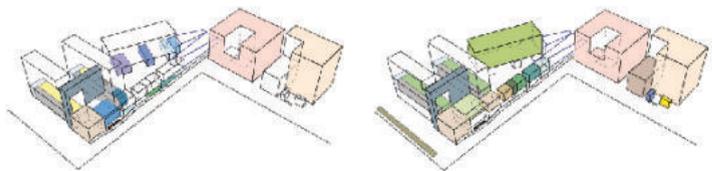
Progetto di: Antonio Max Cappella , Armando Scandone



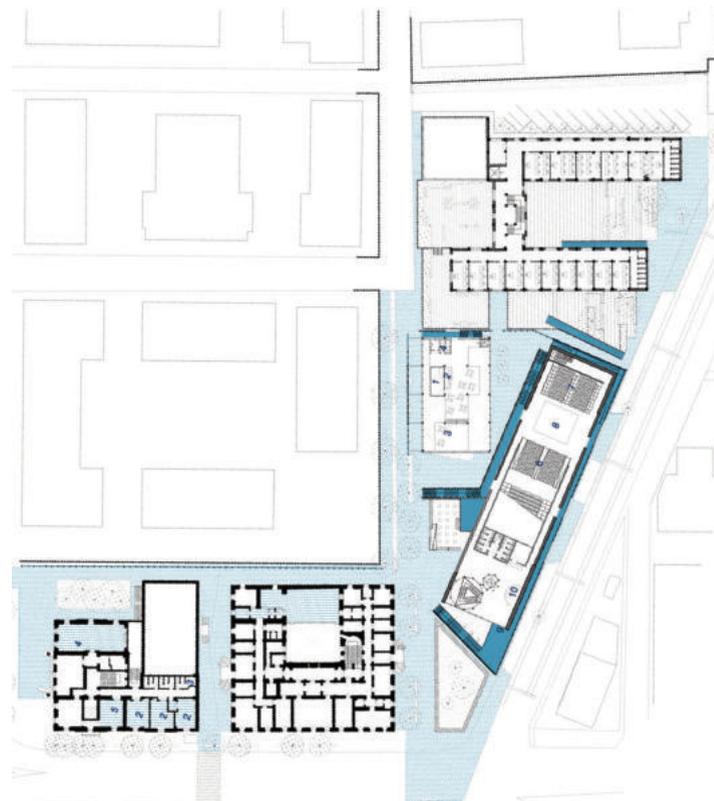
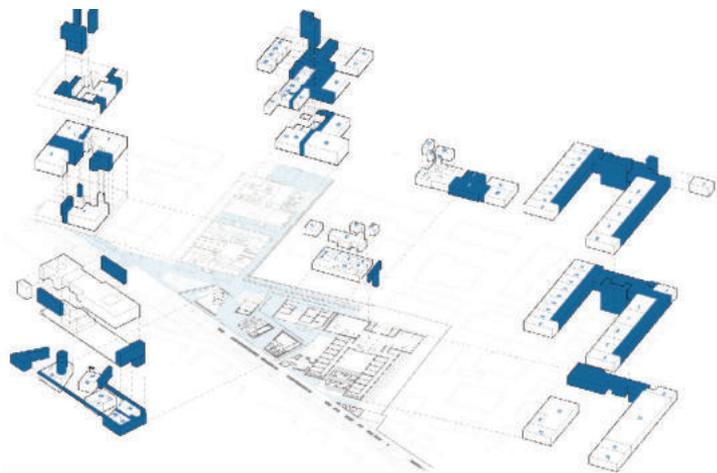




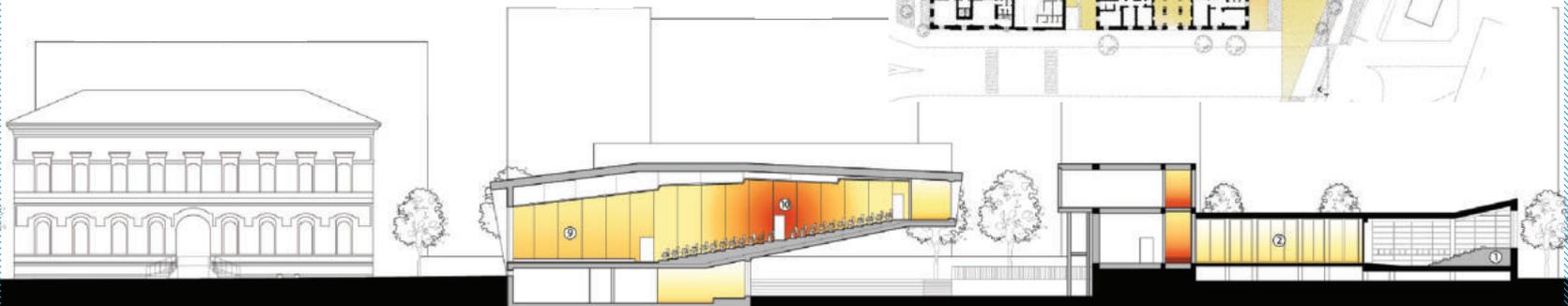
Progetto di: Francesco D'Anselmo, Alessio Di Giovanni, Simona Ercolino



Progetto di: Ludovica Passarelli, Giorgia De Lellis, Michela Draicchio



Progetto di: Andreina Colasante, Marianna Di Stefano, Doriana Evangelista



Progetto di: Gianmarco Buccolieri, Francesco De Gaetani, Alessandro Mazarà

NUOVO DISTRETTO MUSICALE PER PESCARA

Conservatorio Statale di
Musica "Luisa D'Annunzio"

HUB
musicale

spazio
eventi

laboratori
musicali

nuovo
Auditorium

servizi
collettivi

spazio
eventi

spazi
pubblici

Narrazioni, temi, questioni e àncore per il progetto urbano

Alberto Ulisse

A partire dal “rapporto con la città”, si vuol testimoniare come può essere sperimentato un processo virtuoso tra teorie, riferimenti ed applicazione pratica, per stimolare un cortocircuito tra figure, istituzioni ed enti, in grado di sedimentare posizionamenti culturali e disciplinari per l'applicazione progettuale (dalla scala urbana alla scala architettonica).

LE CONNESSIONI URBANE

L'occasione della ricerca didattica e della sua sperimentazione attraverso il progetto, esprime una condizione sempre più necessaria per il progetto contemporaneo e il senso dell'insegnamento dell'architettura che ha il difficile compito di trasmettere non tanto (non solo) gli strumenti tecnici della disciplina

ma il segreto del saper progettare, la capacità di sviluppare l'idea e di interpretare, con la cultura, le modificazioni del nostro ambiente¹, intercettando (sul campo, nella ormai città distratta²) esigenze concrete e fatti reali, attori e committenti illuminati che decidono di intraprendere un viaggio, nella pratica del progetto, e predisporre ad un continuo e dialogico confronto per la costruzione di un'idea di futuro condiviso.

Questo è stato il mandato etico-didattico, sullo sfondo dell'esperienza condotta a partire dalla riconversione³ dell'ex Scuola Media di Via Saffi a Pescara e la sua integrazione con i nuovi oggetti urbani (la definizione del nuovo auditorium, gli spazi per la musica e i servizi alla città) e l'attuale sede del Conservatorio “Luisa d'Annunzio” (ex Municipio di Castellammare e Palazzo Mezzopreti⁴), attraverso la ridefinizione di un sistema di nuove relazioni e connessioni tra gli edifici stessi e la città, configurando lo spazio pubblico collettivo quale collante necessario tra le parti (tra gli oggetti urbani), credendo fermamente che il progetto contemporaneo ha un compito sociale ben preciso, cioè non solo di occupare nuovi spazi ma anche rinnovare il senso di quelli che già esistono⁵.

OBIETTIVI E STRATEGIE DI PROGETTO

Il riuso della ex Scuola Media di via Saffi diviene, oggi, la chance per configurare un “distretto musicale” a Pescara, come naturale ampliamento e continuità del Conservatorio “Luisa d'Annunzio”, aprendosi verso la città e costruendo una relazione diretta di complementarità con i servizi urbani (esistenti e futuri).

Il Conservatorio di Pescara racchiude nella storia del suo passato il carattere culturale e storico della musica della città e della comunità; il 27 gennaio 1922, in occasione della ricorrenza della morte di Luisa De Benedictis, madre del ‘Vate’, su proposta del dott. Luigi Luise costituirono l'Associazione Musicale denominata “Luisa d'Annunzio”. Il Presidente del Triumvirato, Bernardo Montani, dopo aver restituito alla Corporazione Musicale una nuova spinta propulsiva, passò all'attuazione del secondo punto programmatico: a Pescara mancava una scuola di educazione musicale di facile accesso ai ragazzi di qualunque ceto sociale e solo le famiglie benestanti avevano, allora, la possibilità di pagare le lezioni private di musica ai loro figli⁶. Nel 1929 ci fu l'inaugurazione ufficiale del liceo Musicale (presso il teatro Michetti), per l'evento il Triumvirato organizzò un evento pubblico dal titolo “Concerto Inaugurale degli Insegnanti del Liceo Musicale”. Fu una festa per tutta la città.

L'attuale sede del Conservatorio si trova ancora oggi su via Leopoldo Muzii, un'area caratterizzata da un'elevata potenzialità infrastrutturale, urbana e di paesaggio: la vicinanza al nodo ferroviario e al parcheggio di scambio, l'adiacenza alla strada Parco (futura sede del filobus e di percorsi ciclopedonali), la prossimità al centro città e ai servizi pubblici, la relazione con il mare.

Gli spazi del Conservatorio hanno man mano riadattato gli edifici dell'ex Municipio di Castellammare (successivamente concesso al Conservatorio) e del Palazzo Mezzopreti⁷;

infatti proprio il palazzo Mezzopreti è la prima sede della Corporazione Musicale, che avviò il processo di statalizzazione, fino al 1969, quando il Liceo Musicale pareggiato fu trasformato in Conservatorio Statale: Conservatorio di Musica "Luisa d'Annunzio". Una identità risonante, nell'allora cultura locale.

Oggi i due edifici, alla scala urbana, hanno ancora una particolare importanza, soprattutto in riferimento ai collegamenti con la città, nella quale sono saldamente inseriti, ma soprattutto hanno una forte potenzialità legata alle relazioni urbane e alla permeabilità tra degli spazi pubblici, i percorsi e gli ambiti di relazione urbana⁹.

Gli obiettivi posti alla base di una riflessione condivisa, necessari per organizzare una possibile sperimentazione progettuale, relativi alle connessioni tra i corpi edilizi e la loro necessaria sinergia con gli spazi attorno, hanno sempre avuto la necessità di misurarsi sia alla scala urbana (dell'isolato) e sia alla scala architettonica (dell'edificio, o del sistema di edifici).

In particolare:

- la riconfigurazione e la tematizzazione degli spazi aperti, pubblici e collettivi, in stretta relazione con gli spazi ai piani terra degli edifici (ex Municipio di Castellammare, Palazzo Mezzopreti ed ex scuola media di via Saffi), progettando un sistema differenziato dei percorsi e dei collegamenti (il progetto dello spazio connettivo a quota urbana);
- la ricucitura tra l'area del futuro "distretto musicale" e la strada Parco e via Silvio Pellico, abbattendo i recinti e i confini esistenti, al fine di costruire

uno spazio pubblico continuo;

- la progettazione e la ricollocazione degli attuali spazi destinati ai parcheggi pubblici e ai servizi per la mobilità;

- la definizione di uno spazio collettivo performativo, che mette in relazione fisico-spaziale l'area attualmente recintata, i piani terra degli edifici e gli spazi pedonali verso la strada Parco (definendo nuovi spazi per il verde, il relax e gli eventi, in continuità con gli spazi urbani e la nuova piazza: vera e propria "porta urbana" di accesso al distretto musicale).

Gli spazi dedicati alla comunità sono i principali luoghi vocati al "fare comunità" e, in questa prospettiva, lo spazio pubblico riveste un ruolo chiave e centrale in tutto il progetto.

Nella visione progettuale complessiva svolgerà particolare importanza il sistema degli spazi pubblici esterni e il sistema delle relazioni tra gli edifici esistenti e di progetto, in grado di configurare un modello urbano di funzionamento corale e sincrono delle diverse parti che concorrono alla costruzione del nuovo "distretto musicale" a Pescara (edifici e spazi esterni), come attrezzatura urbana e territoriale.

Il recupero dell'ex scuola media di Via Saffi, attraverso un programma funzionale legato ai nuovi spazi per le attività didattico-culturali e performative, sarà capace di generare una riconfigurazione di spazi/corpi, reimmettendoli in un nuovo e necessario campo di relazioni ed intervalli in grado di riscattare gli edifici vuoti (in attesa di un loro nuovo destino), per farli divenire parti in grado di generare un nuovo "centro nel centro", ed esprimere ancora per il futuro un nuovo luogo per la "cultura della musica"¹⁰.

SPAZI INTEGRATI CON LA CITTÀ E TEMI PER IL PROGETTO

I servizi e gli spazi del progetto (tra esistente e nuovo) hanno registrato una iniziale esigenza ed hanno interpretato una possibile risposta alle richieste della committenza, cercando di mantenere sempre vivo il fertile rapporto tra ricerca e progetto, tra spazio e corpo, tra musica ed architettura.

VUOTI/ATTESE -

La riconquista di uno spazio abbandonato – molto spesso dal carattere monofunzionale – presente all'interno del tessuto urbano consolidato della città, nel corso del suo ciclo di vita passa necessariamente per un momento di nuova significazione. Questo è il caso della ex Scuola Media di Via Saffi a Pescara. Nel complesso sistema della città e del paesaggio una delle sfide del contemporaneo è quella legata al progetto dei luoghi dello scarto e della dismissione. I destini di questi paesaggi dell'abbandono sono differenti, ma hanno sempre una prospettiva comune: una seconda vita, dopo il limbo dell'attesa, di divenire "pezzi di città" e di paesaggio¹¹, in grado di tessere nuove relazioni preesistenti e persistenti, sempre più necessarie.

Una strategia che ponga come obiettivo primario la riqualificazione del "costruito" nasce dalla percezione sempre più diffusa del fatto che le risorse ambientali sono limitate (territorio, acqua ed energia). La città ha bisogno del suo territorio anche come "supporto ecologico" da cui prelevare risorse e in cui collocare dispositivi per i cicli di trattamento dei residui del funzionamento urbano¹². In questa prospettiva le *land stocks* – vuoti urbani – sono intese come vere e proprie "riserve di territorio" in gra-

do di costituire "deposito urbano" da riconvertire in stretta relazione con i caratteri identitari dei contesti, definendo metodi e strategie attraverso la costruzione di azioni e misure capaci di perseguire nel tempo una sostenibilità urbana¹³, sociale ed energetica delle/nelle differenti parti di città.

Non sempre nella città costruita le occasioni di riconversione sono legate ad aree di una dimensione urbana rilevante; accade, molto spesso, di avere possibilità di riattivare e riconsegnare alla collettività manufatti e parti singole, oggi snaturati dal loro contesto urbano originario, ma carichi di forza evocativa per avviare un circuito ed accettare la sfida dell'effetto città.

La natura che caratterizza questi territori indefiniti e incerti dunque, è sia legata all'assenza di uso e di funzione e sia connessa ad un'attesa di promessa o speranza, che li trasforma in territori del possibile, pronti ad essere modificati per costruire nuovi scenari all'interno della città. Oppure accade semplicemente che sono corpi pronti ad accogliere altri modi per essere sfruttati, anche in maniera distante dalle consolidate ritualità urbane. Terreni indeterminati, imprecisi, sfuocati, incerti, terreni vaghi, che contengono latenti aspettative di libertà: una costellazione di parti, di luoghi, di corpi, in attesa di fare città¹⁴. Sono luoghi inconsapevolmente reattivi al cambiamento e pronti ad adeguarsi a nuovi utilizzi, ma soprattutto ad esser reimmessi nel funzionamento urbano, come parti di un organismo in continua evoluzione¹⁵. Nel 2012, alla Biennale curata da David Chipperfield, il Padiglione NL mette in mostra "Re-set" – in continuazione dichiarata con l'allestimento del padiglione olandese del 2010, "Vacant NL",

che ha mostrato l'enorme quantità e diversità del patrimonio provvisoriamente disponibile in Olanda – prova della capacità dell'architettura di poter ricominciare da capo. Un intervento flessibile, le ali dell'architettura¹⁶, un allestimento dal sapore eterico, dal carattere tattile, progettato da *Inside Outside / Petra Blaisse*, rivela il potenziale nascosto che un edificio vuoto ha ancora da offrire. I luoghi dell'attesa, oggi, sono differenti tra loro per natura, grandezza e carattere; ad esempio possono essere: spazi legati alla ex produzione (fabbriche antiche, opifici o nuovi capannoni dell'ordinario), alla dismissione delle infrastrutture (come gli scali ferroviari che nel tempo vengono inutilizzati e quindi dismessi, nelle città), alla inadeguatezza di edifici pubblici ("ex" scuole, carceri, mercati, parcheggi, tribunali ...), all'abbandono di edifici religiosi (monasteri, chiese sconsacrate), ad altre storie. Ciascuno di loro porta con sé una sua storia, un proprio animo che spesso non deve essere interrotto, ma sapientemente interpretato e reinventato, per poter scrivere nuovamente una storia di "nobili ex".

SPAZI/CORPI

Oggi il ripensare parti di città compromesse si rivela una necessaria occasione di riscatto/rilancio per la cultura del progetto urbano e di architettura, intrecciando gli spazi di relazioni umane come interstizio sociale¹⁷, nel sapersi riattivare, come è accaduto al *Palais de Tokyo*¹⁸ a Parigi, ed altri corpi vivi. In questa previsione è necessario avviare una lettura speleologica degli spazi/edifici inutilizzati, nella quale la condizione necessaria per affrontare il tema del riuso, è dunque la compatibilità con

altri ruoli – diversi da quelli per cui erano stati progettati¹⁹. Non è sufficiente l'indagine storica, poiché ci sono avvenimenti che non restano negli archivi, ma penetrano nelle forme architettoniche e testimoniano di lunghe sedimentazioni avvenute nel corso dei secoli²⁰. Una lettura degli spazi degli edifici in grado di individuare quel "codice genetico" di cui parla De Carlo, porta a superare la visione della costruzione come contenitore di spazi, per passare ad una concezione più organica, nella quale gli edifici possono essere considerati "organismi" in grado di resistere, registrare e testimoniare le condizioni del tempo (le sue modificazioni e le sue trasformazioni). Tutto questo "oltre il tipo", in una condizione necessaria della dimensione del tempo²¹ – tra passato e futuro – che è parte essenziale di un processo che interessa strettamente il campo dell'architettura. In questa chiave interpretativa passato e futuro sono costitutivamente insieme, presenti e costruiscono la memoria del tempo verso il futuro. In particolare in musica, come anche nelle altre arti e discipline, il concetto del tempo si fa misura, si fa andamento, si fa suono, si fa pausa. Si fa silenzio. Nel campo sperimentale, in musica, non è sempre supportabile la veridicità dell'esperimento "Individui" – posizionamento filosofico di metafisica descrittiva, più che sonoro – a supporto del *No-Space World* che ha portato Peter Frederick Strawson ad interpretare la dimensione del suono che ha ragione di esistere solo nel tempo, in uno scenario in cui la dimensione spaziale è assente. In antitesi a questo posizionamento tra musica/spazio e tempo nasce la sperimentazione e la costruzione di un ambiente sonoro, come condizione necessaria tra suono, tempo e spazio²².

La condizione di tracciare i lineamenti di equilibri artificiali ci avvicina molto a quanto spesso accade, nella condizione reale, all'uomo; infatti la continua temporaneità delle attività umane, a partire dalle diverse dimensioni del tempo, ci conduce verso una contemporaneità, frutto di un sapere evolutivo, che appartiene alla necessità di costruire e vivere, nel tempo, uno spazio.

Il tempo, quindi, è una variabile che intercetta e misura lo spazio. Il tempo – rispetto alla costruzione dello spazio – ne definisce la sua evoluzione, ne rileva spesso i limiti e condiziona le sue mutazioni.

Sulla questione che intercorre tra spazio e tempo²³, secondo alcuni studiosi di fisica il tempo sarebbe un concetto astratto, un'illusione, invece lo spazio sembra si muova, ed il tempo è la concezione dialettica che noi diamo alla percezione del movimento dello spazio²⁴ che appartiene all'osservatore.

La nozione di tempo nel campo dell'architettura può essere rappresentata in diversi modi, ad esempio: c'è un tempo storico-naturale (che appartiene alla città e al paesaggio), c'è un tempo del progetto (che appartiene alle idee), c'è un tempo mentale (che appartiene al vissuto di ciascun uomo e a ciò che chiamiamo "essere"²⁵).

INTERVALLI/RELAZIONI

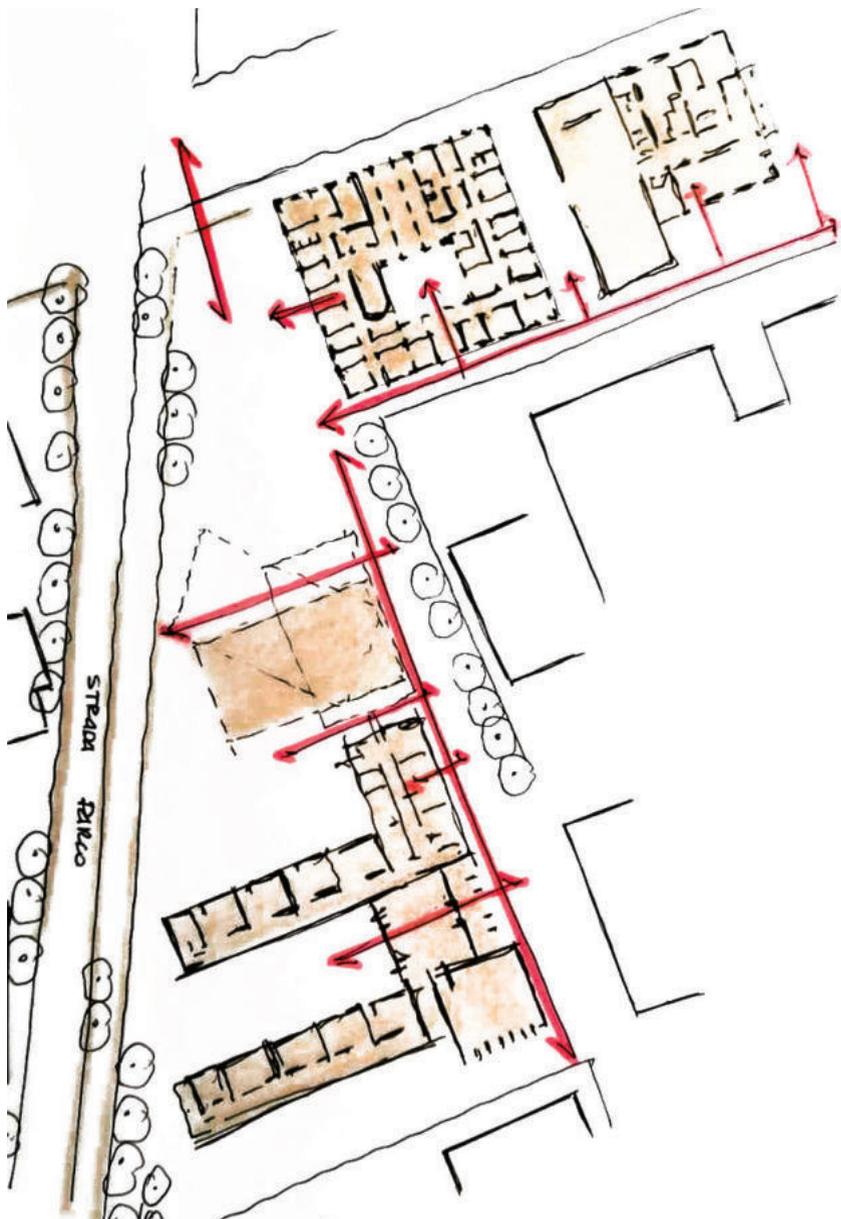
Il tema dello spazio pubblico è strettamente connesso al pensiero che in esso risiede la traccia del mutamento; infatti lo spazio in una declinazione legata alla sfera collettiva, viene considerato lo strumento di misura del cambiamento, che investe sia la sfera privata e sia quella pubblica. Lo spazio pubblico diviene un territorio comune, collettivo²⁶, investito oggi di un nuovo funzionalismo²⁷, nel

quale si consumano costantemente le ritualità quotidiane e i fatti sociali costruiti nello spazio²⁸ e le relazioni dell'abitare²⁹. To all those who "believe in the city and in its extraordinary ability for hospitality, solidarity, conviviality and sharing; in its inimitable virtue in encouraging social interaction, encounter, togetherness, freedom and democracy; and in its calling for giving life to these values through public space (Preamble³⁰, The Charter of Public Space).

A partire da un racconto legato alle ritualità di vita collettiva che si svolgono quotidianamente nei luoghi pubblici urbani, che rimettono al centro categorie e temi come *intimità, estimità e public*, si prova a declinare la sfera legata alle tematiche dello spazio pubblico all'interno della città contemporanea, in una condizione di spazio collettivo legato in particolare alle ricerche di James Clifford, Ulf Hannertz, Richard Sennett, Marc Augè, Henri Lefebvre, Thierry Paquot, Zygmunt Bauman – solo per citarne alcune delle ancore collegate sia al tema dello spazio intersoggettivo e sia alle posizioni verso uno spazio umano collettivo.

In questi spazi le persone sono i veri attori protagonisti che decretano una nuova domanda capace di indirizzare le scelte future, in grado di assicurare una sempre più necessaria qualità degli spazi urbani per una qualità diffusa (urbana, architettonica e sociale). Qualità formale e qualità sociale sono sullo sfondo dei principi e delle riflessioni raccolte, che mettono in campo nuovi orientamenti e codici di riscrittura di pratiche e politiche per lo spazio collettivo.

Molto spesso gli spazi urbani sono vissuti senza una precisa idea iniziale. Sono veri e propri sentieri invisibili che



nascono nelle nostre città, in particolare nelle realtà più ordinarie, come le periferie, sono la dimostrazione che per abitare un luogo bisogna ascoltare il ritmo abitudinario di chi pratica lo spazio, anche non volutamente progettato. Ha notato Massimo Recalcati (commentando le fotografie di Antonino Costa, su *La Repubblica* del 10.04.2017) quanto alcuni spazi dentro la città stessa siano “sentieri invisibili”, che non sono stati disegnati dal grande architetto della città. Essi non hanno origine in Dio. A questi sentieri non spetta la gloria della nomina, ma l’umiliazione dell’anonimato. Non hanno mai avuto un inizio e non conoscono la loro fine. La loro esistenza è performativa: nessuna essenza li precede. La loro nuda esistenza disegna un’altra città nel cuore della città. È il ritratto di una periferia che non si limita, come ha immaginato il grande architetto, a circondare il centro, ma di una periferia che lo attraversa topologicamente e insistentemente. La loro verità è umanissima... sono piccoli luoghi di resistenza quotidiana dove la città si ricorda di esistere solo per chi ancora cammina³¹. È in questa immagine quotidiana (come nei racconti delle vie parigine di Perec) che la città si fa, quotidianamente, città. Si apre qui una dimensione tipologica, differente dai tipi classici, di costruzione dello spazio pubblico, inteso come spazio collettivo all’interno del paesaggio urbano. Molti spazi sono legati all’appropriazione temporanea e un loro uso spesso differente dalla originaria funzione rispetto alla quale erano stati progettati. Compare una nuova dimensione del-

lo spazio pubblico: uno spazio neutro, collettivo, condiviso, intersoggettivo, performativo, temporaneo, autocostruito, smart, chip e sicuro.

Rispetto al passato, lo spazio pubblico ha perso il suo carattere di rappresentanza che era fortemente identitario di una immagine del potere simbolico; oggi subisce una radicale mutazione verso forme di spazio ibrido e performativo, nel quale le azioni e gli usi differenziati tra loro, lasciano spazio alle azioni di appropriazione temporanea. Sono i tanti *théâtres en plain air*, nei quali si praticano forme di socializzazione, distanti dalle posizioni di Arendt o Sennett. È, ormai, il frutto della condizione contemporanea. Le azioni e le ritualità che riempiono lo spazio pubblico sono tornate a ridisegnare i contorni di un “pubblico minore” che usa a proprio modo lo spazio ed è fortemente inventivo³². Spesso sono pratiche legate ad una appropriazione temporanea degli spazi, legate ad azioni di sintonia e di conflittualità, spesso vissute e praticate in contemporanea. Lo spazio registra una dimensione conviviale in divenire. È oggetto di una condizione del *real estate*, del quale lo spazio, oggi, è una condizione.

Queste *ancore* tematiche sono possibili declinazioni ed occasioni a supporto del progetto, in grado di mettere in capo riflessioni plurali, rispetto alle quali le sperimentazioni progettuali (che si riportano in queste pagine) vogliono provare a dare forza e testimoniare una capacità della forma di divenire generatrice di senso e farsi carico di condurre, nel tempo, rinnovate relazioni tra contesti, corpi e spazi.

« Concepti di funzionamento urbano ed architettonico tra le parti del progetto. Alberto Ulisse, 2019

cato in via Leopoldo Muzii n.7, di proprietà di Antonio Filippone Mezzopreti Gomez e Luisa Paludetti in Cercellio (precedentemente utilizzato dal 1959 al 1962 come sede provvisoria dell'Istituto Tecnico Industriale, poi traslocato nel fabbricato Alimonti in via Tiburtina (fonte: Biblioteca Provinciale di Pescara, Archivio Storico, Categoria 4, Classe 4, busta 9, fascicolo 1). Fernando Bellafante, *Il Conservatorio di Musica Luisa d'Annunzio. Origini e storia*, D'Abruzzo Ed. Menabo, Ortona, 2017

5. Alberto Ferlenga, *Le strade di Pikionis*, LetteraVentidue, Siracusa, 2014

6. Fernando Bellafante, *Il Conservatorio di Musica Luisa d'Annunzio. Origini e storia*, D'Abruzzo Ed. Menabo, Ortona, 2017

7. Il palazzo Mezzopreti, di proprietà di Antonio Filippone Mezzopreti Gomez, dopo alcuni problemi e contenziosi, fu acquistato dall'Amministrazione Provinciale mediante atto notarile di compravendita rogato l'8 aprile 1986 dal notaio Vincenzo Gioffrè. (fonte: Biblioteca Provinciale di Pescara, Archivio Storico, Categoria 4, Classe 4, busta 9, fascicolo 1). Fernando Bellafante, *Il Conservatorio di Musica Luisa d'Annunzio. Origini e storia*, D'Abruzzo Ed. Menabo, Ortona, 2017

8. Così testimonia, in una intervista Claudio Monticelli, Presidente della Corporazione Musicale; l'intervista è stata riportata sul quotidiano "Il Tempo", del 2 Ottobre 1969

9. Questi temi sono stati indagati alla scala urbana anche nella fase di indagine iniziale, come testimoniato nel Dossier di lavoro relativo alla Convenzione tra il Dipartimento di Architettura e il Conservatorio "Luisa d'Annunzio" per gli scenari del "nuovo distretto" musicale a Pescara.

10. Il corso di Composizione Architettonica 3 – A.A. 2017-2018, del Dd'A – ha lavorato sul tema del "nuovo Distretto Musicale per Pescara", nelle aree indicate nel testo; in particolare tutti i progetti degli studenti impegnati nel corso annuale, hanno avuto il compito di indagare contemporaneamente- diversi temi di progetto: - alla scala urbana: la ricucitura degli spazi ester-

ni con gli spazi pubblici della città, tessere nuove relazioni fisico-spaziali tra gli edifici esistenti e i nuovi servizi di progetto, la risoluzione del tema del bordo urbano (inteso come limite) quale interfaccia tra il distretto musicale e la città, la risoluzione degli standard urbanistici relativi agli spazi destinati a verde pubblico e parcheggio;

- alla scala architettonica: la riconfigurazione degli spazi posti ai piani terra degli edifici esistenti dell'attuale sede del Conservatorio, la riconfigurazione funzionale, architettonica e spaziale dell'ex Scuola Media e il progetto del suo ampliamento, la costruzione del nuovo Auditorium e gli spazi necessari al suo funzionamento (servizi e spazi musicali, servizi cittadini e spazi collettivi – esterni ed interni). Questi sono i principali temi che hanno guidato le esperienze progettuali nel Corso di Composizione Architettonica 3, Prof. Alberto Ulisse, con S. D'Ottavi, M. Demetrio, T. Sciullo; A.A. 2017/18.

11. Kevin Lynch, *Deperire*, a cura di: Michael Southworth, CUEN, 1992

12. Pepe Barbieri, *Geocittà?*, LiStLab, Trento-Barcellona, 2015

13. Enzo Tiezzi, *Tempi storici, tempi biologici*, Donzelli, Roma, 2001

14. Alberto Ulisse, *Ex-luoghi*, in: *Dai luoghi dell'ex produzione alla città*, a cura di: Clara Verzazzo, Alberto Ulisse, Libria, Melfi, 2015

15. Alberto Ulisse, *UPCYCLE. Nuove questioni per il progetto di architettura*, LetteraVentidue, Siracusa, 2018

16. Sara Marini, *Le ali dell'architettura. Spazi del lavoro ed altre alchimie*, in: *L'architettura degli spazi del lavoro. Nuovi compiti e nuovi luoghi del progetto*, a cura di: Sara Marini, Alberto Bertagna, Francesco Gastaldi, Quodlibet, Macerata, 2012

17. Nicolas Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia books, Milano, 2010

18. Paola Nicolini, *Palais de Tokyo. Sito di creazione contemporanea*, Postmedia books, Milano, 2006

19. Maria Cristina Forlani, *Spazi per lo spettacolo e il riuso. Una ipotesi di attrezzatura*

territoriale, Gangemi, Roma, 1999

20. Giancarlo De Carlo, *Un Progetto per Catania. Il recupero del Monastero di San Nicola l'Arena per l'Università*, Sagep, Genova, 1988

21. Questo argomento è tema di ricerca condotta da Alberto Ulisse, con il titolo: *Le dimensioni del tempo*, oggi in fase di pubblicazione (collana: Compresse, Ed. LetteraVentidue, Siracusa)

22. Elvira Di Bona, Vincenzo Santarcangelo, *Il suono. L'esperienza uditiva e i suoi oggetti*, Cortina ed., Milano, 2018

23. Carlo Rovelli, *L'ordine del tempo*, Adelphi, Milano 2017

24. Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Carocci, Roma, 2010

25. Caligiuri Luigi Maximilian, *La freccia del tempo*, 2013, in: <http://oloscience.blogspot.com/2013/01/luigi-maximilian-caligiuri-la-freccia.html>

26. Alberto Ulisse, *Common Space. Urban Design Experience*, LiStLab, Trento-Barcellona, 2018

27. Cristina Bianchetti, *Nuovi funzionalismi*, in: Cristina Bianchetti, *Spazi che cantano. Il progetto urbanistico in epoca neo-liberale*, Donzelli, Roma, 2016

28. Arnaldo Bagnasco, *Fatti sociali formati nello spazio. Cinque lezioni di sociologia urbana e regionale*, Franco Angeli, Milano, 1994

29. Claudio Ferrara, *Il territorio resistente. Qualità e relazioni nell'abitare*, Casagrande, Bellinzona, 2017

30. *Preamble, The Charter of Public Space*, si tratta di un contributo del lavoro svolto dall'evento della Biennale dello Spazio Pubblico ad un processo di approfondimento sullo stesso tema in collaborazione con il Programma delle Nazioni Unite per gli insediamenti Umani (UN-Habitat); in: *The Charter of Public Space*, Pietro Garau, Lucia Lancerini, Michela Sepe (a cura di), LiStLab, Rovereto, 2015

31. Massimo Recalcati, *I sentieri invisibili che nascono nelle nostre città*, in: *La Repubblica*, del 10.04.2017

32. Cristina Bianchetti, *Un pubblico minore*, in: Crios n.1, 2011

Bim is coming

Marco Demetrio

Con il termine "BIM" si intende "Building Information Modeling", in altre parole "Modello informativo di un edificio".

*"What is BIM?
"Building Information Modeling (BIM) is an intelligent 3D model-based process that gives architecture, engineering, and construction (AEC) professionals the insight and tools to more efficiently plan, design, construct, and manage buildings and infrastructure"*¹

In diversi cercano di dare una propria definizione al fenomeno BIM, ma possiamo tranquillamente dire che siamo davanti ad un nuovo modo di approcciarsi alla progettazione derivante da una constatazione del fatto che la conoscenza approfondita di un'opera edilizia in

tutte le fasi, dal concepimento fino alla gestione dell'opera, equivale ad una riuscita del manufatto nel suo intero ciclo di vita.

Con il BIM è possibile creare - più che una rappresentazione tridimensionale - un modello informativo - dinamico, interdisciplinare, condiviso e in continua evoluzione

"Il BIM non è uno strumento, ma un metodo che utilizza un modello parametrico contenente tutte le informazioni che riguardano l'intero ciclo di vita di un'opera, dal progetto alla costruzione, fino alla sua demolizione e dismissione.

*Con il BIM è possibile creare - più che una rappresentazione tridimensionale - un modello informativo - dinamico, interdisciplinare, condiviso e in continua evoluzione - che contiene dati su geometria, materiali, struttura portante, caratteristiche termiche e prestazioni energetiche, impianti, costi, sicurezza, manutenzione, ciclo di vita, demolizione, dismissione"*²

Per far sì che tutto questo possa divenire realtà, sono nati nuovi software e nuove figure professionali, ognuno con le proprie competenze, su modelli digitali che mostrano, federando le diverse discipline, i corrispettivi apporti e verificano già in fase progettuale le possibili interferenze, problematiche, costi ed altro a cui si potrà incorrere (ciò che nella progettazione 2D è demandata all'esperienza dei singoli attori che partecipano al processo edilizio).

"La presente norma costituisce il recepimento, in lingua italiana, della norma europea EN ISO 19650-1 (edizione dicembre 2018), che assu-

me così lo status di norma nazionale italiana. La presente norma è stata elaborata sotto la competenza della Commissione Tecnica UNI Prodotti,

*processi e sistemi per l'organismo edilizio. La presente norma è stata ratificata dal Presidente dell'UNI ed è entrata a far parte del corpo normativo nazionale il 14 marzo 2019. In Italia la serie UNI 11337, in tutte le sue parti pubblicate, costituisce parte integrante della serie UNI EN ISO 19650. La presente norma internazionale si applica congiuntamente alla serie UNI 11337, che si pone come norma complementare."*³

L'ente nazionale italiano di unificazione (UNI) con la norma 11337 ha provveduto a normare l'organizzazione tecnica, i modelli e gli elaborati informativi, i flussi informativi e le indicazioni procedurali; tale norma è stata recepita all'interno del nuovo Codice Appalti dm 50/2016 (art. 23 comma 11 lettera h) ed è stata chiarita dal dm 560/2017. Con il dm 560/2017 sono stati stabiliti i tempi d'introduzione della metodologia BIM negli appalti pubblici.

*"Art. 6
Le stazioni appaltanti richiedono, in via obbligatoria, l'uso dei metodi e degli strumenti elettronici di cui all'articolo 23, comma 1 lettera h), del codice dei contratti pubblici secondo la seguente tempistica:
-per i lavori complessi relativi a opere di importo a base di gara pari o*

superiore a 100 milioni di euro, a decorrere dal 1° gennaio 2019;
 -per i lavori complessi relativi a opere di importo a base di gara pari o superiore a 50 milioni di euro, a decorrere dal 1° gennaio 2020;
 -per i lavori complessi relativi a opere di importo a base di gara pari o superiore a 15 milioni di euro, a decorrere dal 1° gennaio 2021;
 -per le opere di importo a base di gara pari o superiore alla soglia di cui all'articolo 35 del codice dei contratti pubblici, a decorrere dal 1° gennaio 2022;
 -per le opere di importo a base di gara pari o superiore a 1 milione di euro, a decorrere dal 1° gennaio 2023;
 -per le opere di importo a base di gara inferiore a 1 milione di euro, a decorrere dal 1° gennaio 2025. [...]”⁴

È accaduto con l'avvento dei software come il CAD e di molti altri che hanno portato innovazione nell'intero campo dell'edilizia, basta pensare alla pubblica amministrazione, alle imprese e ai professionisti. Accadrà di nuovo e sta già succedendo! Tuttavia, i veri cambiamenti arriveranno non grazie allo strumento (software), ma al nuovo modo/metodo di progettare; non commettiamo l'errore di confondere una modellazione geometrica 3D con un modello BIM. Dai singoli elaborati grafici si sta passando all'approccio "BIM" dove si hanno modelli informativi, che permettono di avere una simulazione virtuale di ciò che accadrà o di cosa esiste già.

"In un modello l'aspetto dirimente è costituito dalla quantità di informazioni in esso contenute e dal loro grado di

*stabilizzazione nella scala decisionale. L'uno e l'altro termini di evoluzione, obiettivi ed usi, sono a loro volta definiti in funzione della fase di processo in cui il modello si esplicita."*⁵

...il LOD possiede quelle informazioni intrinseche al componente stesso [...] che lo identificano e lo rendono ricco di dati tali da assolvere gli obiettivi prefissati all'inizio

La norma UNI 11337-1 ci propone una sequenza strutturata di stadi, a loro volta costituiti da fasi, che riguardano la produzione e la gestione dei contenuti informativi, che abbraccia l'intero ciclo di ideazione produzione gestione e dismissione dell'opera. Gli stadi e le fasi non rispondono alla normativa in materia di contratti pubblici, ma sono scelte che possono variare per ogni singolo progetto; le stesse difatti non seguono un predefinito grado di progettazione, bensì degli obiettivi che nel processo sono stati individuati e dovranno essere raggiunti ai fini del completamento della progettazione/realizzazione/gestione dell'opera.

Pertanto, la figura del committente è ancora più centrale in un processo BIM. Definita la fase in cui occorre il modello, al committente viene richiesto di identificare i focus, obiettivi o/e i temi che dovranno essere toccati, per far in modo che la realizzazione del modello possa essere utile; questo passaggio fondamentale nel metodo BIM è riassunto con il termine BIM USES.

OGGETTI >>>> BIM USES
 Meglio descritto nella BIM - PROJECT EXECUTION PLANNING GUIDE, che è una guida sviluppata dal progetto "BIM Project Executive Planning building SMART alliance" (bSa); la bSa è

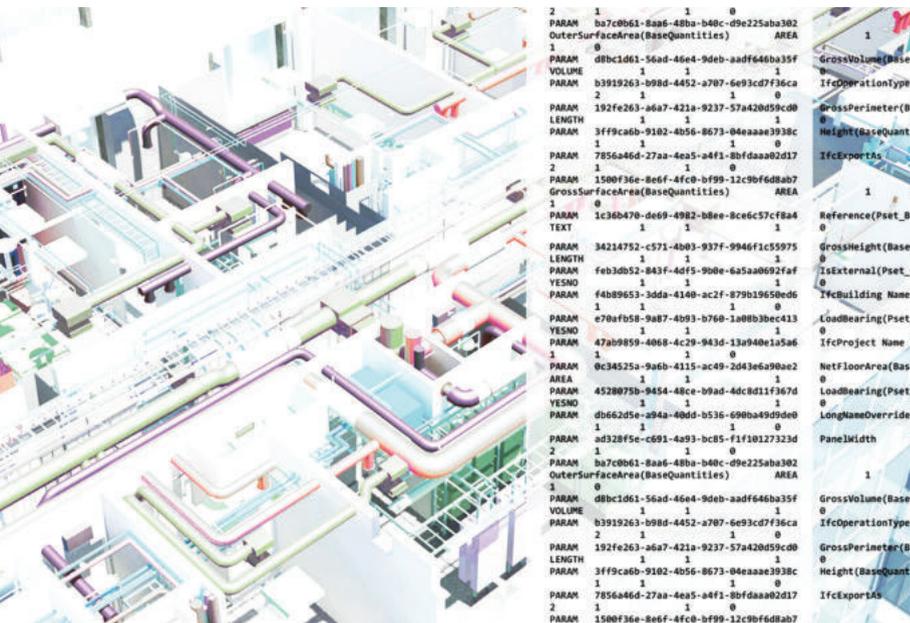
l'organismo incaricato di sviluppare i National Building Information Modelling Standards (NBIMS). In questa guida vengono elencati e descritti i potenziali usi del BIM (bim uses).

La chiara definizione degli intenti porta al grado di definizione del modello che si traduce nella determinazione dei LOD (Level of Development, livello di sviluppo): quello che nel disegno 2d chiamiamo livello di dettaglio. Tuttavia, è incompleta come definizione: il LOD possiede quelle informazioni intrinseche al componente stesso, parametri oltre a quelli geometrici, che lo identificano e lo rendono ricco di dati tali da assolvere gli obiettivi prefissati all'inizio.

*"Con il BIM (come con i modellini in balsa) simulo la realtà. Ma a differenza dei modellini in balsa, con i modelli informativi non ne simulo solo le geometrie e gli spazi ma anche le proprietà fisico-chimiche, i materiali, le regole compositive, la durata, e così via"*⁶

Pertanto, il LOD degli oggetti/componenti dovrà essere adeguato a consentire l'estrazione dei dati/informazioni richieste.

La norma italiana (UNI 11337) definisce i seguenti LOD:
 LOD A – Oggetto simbolico;
 LOD B – Oggetto generico;
 LOD C – Oggetto definito;
 LOD D – Oggetto dettagliato;
 LOD E – Oggetto specifico;
 LOD F – Oggetto eseguito;
 LOD G – Oggetto aggiornato.



“Il passaggio dalla rappresentazione dei contenuti informativi (elaborati) alla loro completa virtualizzazione (modelli), che simuli ogni entità reale (presente – stato di fatto - o futura – stato di progetto), consente infatti di ottenere i seguenti quattro risultati caratterizzanti l’approccio BIM:

In qualsiasi processo progettuale che lavora su una preesistenza si ha la necessità di conoscere il corpo edilizio in tutte le sue parti, dalla sua dimensione urbana a quella architettonica, dal sistema costruttivo a quello tecnologico

1. *Interrogazione diretta dell’informazione: non è necessario il filtro di chi ha redatto il modello per estrapolare ogni ulteriore informazione d’interesse (un requisito, un attributo, una nuova vista, una nuova sezione, etc.);*
2. *verifica del coordinamento informativo: analisi supportata dalla macchina delle possibili interferenze geometriche rispetto ad altre discipline e modelli, detta Clash Detection;*
3. *verifica della congruità informativa: analisi supportata dalla macchina delle incoerenze rispetto a regole, norme e requisiti prestabiliti, detta Code Checking;*
4. *interrogazione diretta dei dati: estrapolazione”*⁷.

In questa sintetica premessa si è cercato di descrivere gli aspetti generali del BIM, tralasciando diversi passaggi quali quelli più pratici e operativi legati alla definizione delle OVERVIEW MAP e DETAILED MAP che vanno a decomporre gerarchicamente il BIM USE in un insieme di processi e, a cascata, le dipendenze le une dalle altre. E ancora l’identificazione delle persone (stakeholder) e i punti decisionali del processo.

CASO STUDIO – “DISTRETTO MUSICALE DI PESCARA”

L’occasione di lavorare su questo caso studio nasce dall’idea di realizzare un nuovo Distretto Musicale a Pescara; nello specifico trattasi dell’ipotesi d’intervento sul complesso edilizio scolastico esistente sito in via Caduti sul Lavoro. L’ex plesso scola-

stico, nato tra gli anni ‘70 e ‘80, si compone di diversi corpi edilizi costruiti in momenti diversi, nel tempo modificati e ampliati; si presenta degradato e mal tenuto, conseguentemente al fatto che è rimasto chiuso ed abbandonato da molto tempo. Esso si colloca all’interno del contesto urbano di Pescara in una zona molto densa di edifici, tangente alla pista ciclabile e a pochi passi dal centro.

In qualsiasi processo progettuale che lavora su una preesistenza si ha la necessità di conoscere il corpo edilizio in tutte le sue parti, dalla sua dimensione urbana a quella architettonica, dal sistema costruttivo a quello tecnologico. Una volta definito e compreso l’oggetto edilizio si ha la capacità di valutare se la richiesta della committenza può essere o meno soddisfatta definendolo attraverso una serie di aspetti tecnici.

In questo caso l’applicazione della metodologia BIM, per i motivi espressi nei paragrafi precedenti, svolge un ruolo fondamentale. Pertanto, il primo aspetto da chiarire è definire l’obiettivo che la “committenza” vuole raggiungere.

Visto che la ricerca ha come obiettivo di avere un’analisi preliminare del complesso edilizio si è utilizzata una accuratezza del modello del tipo LOD C.

La ricerca ha prodotto, come di seguito si mostrerà, il modello tridimensionale attraverso l’uso del software dell’Autodesk Revit 2019. Sono state indagate con maggior interesse, come richiesto, le porzioni di edificio che erano destinate ad aule; sono stati modellati gli elementi strutturali partendo dalle informazioni note, seppur sommarie; riportati e collocati gli elementi architettonici riconoscibili sui diversi prospetti. A questo punto sono state estrapolate, oltre alle misure geometriche legate alle componenti edilizie e alle diverse quote dove gli stessi sono collocati, le informazioni riguardo gli aspetti dimensionali degli ambienti, la natura tecnologica delle chiusure verticali e delle chiusure orizzontali. Fondamentale, per le fasi che seguiranno questo momento conoscitivo, è stata la comprensione spaziale dei luoghi legata agli aspetti tecnologici.

Raccontare a parole il caso applicativo di un processo BIM è molto difficile, soprattutto perché si tratta di una modellazione di un’opera e quindi il risultato si traduce in un modello digitale oppure in una serie di elaborati grafici o tabelle ricche di informazioni da utilizzare e selezionare nelle diverse fasi del processo edilizio; pertanto, è necessario rimarcare che questo caso applicativo, nonostante sia frutto di un primo tentativo di approcciarsi al BIM, trova conferme riguardo all’importanza del suo utilizzo.

Per concludere, è di estrema impor-

ta lo sforzo di applicare il BIM alla gestione dell’edilizia pubblica, considerando i numerosi benefici che la conoscenza approfondita di un’opera potrebbe avere in occasione delle operazioni di manutenzione, oltre che ai possibili interventi di ampliamento o variazione: infatti, questa applicazione si tradurrebbe in un’incisiva riduzione dei tempi e dei costi ed in una più attenta ed accurata attività progettuale dove i diversi attori, con l’aiuto dei vari software, possono monitorare e controllare l’opera.

Un’ultima personale riflessione è rivolta al fatto che l’edilizia è uno di quei settori dove il progressivo, in ambito prettamente realizzativo, è rimasto indifferente all’evoluzione dei tempi, non tanto riguardo alla tecnologia dei materiali -dove le cose sono sicuramente migliorate-, quanto rispetto al come il lavoro è rimasto molto legato alla tradizione, ostacolato probabilmente dalla cultura del costruire legata ad una estrazione sociale frutto di scelte politiche non corrette. A mio avviso un cambiamento culturale avviene quando un intero settore lo abbraccia, lo fa suo e ne riconosce l’importanza. Abbiamo tutti un cellulare! Il BIM è per tutti! BIM is coming!

1. [https://www.autodesk.com/solutions/bim#:~:text=Building%20Information%20Modeling%20(BIM)%20is,and%20manage%20buildings%20and%20infrastructure];
2. [www.acca.it/bim-building-information-modeling];
3. Documento redatto da arch. Alberto Pavan - Ricerca al Politecnico di Milano - ICAR/11 [http://www4fkg.it/wp-content/uploads/2019/04/Pavan-14.05.2019-1.pdf]
4. Decreto Ministeriale numero 560 del 01.12.2017; 5-6-7. Alberto Pavan, Claudio Mirarchi, Matteo Giani, “BIM: metodi e strumenti – Progettare, costruire e gestire nell’era digitale”, 2017;

SOUND ROOMS DEI MONDI E DELLE CULTURE

Progetto di allestimento per uno spazio temporaneo modulare

Sara D'Ottavi, Alberto Ulisse

Foto di Sara D'Ottavi

Il tema del suono spesso è anche condizione necessaria del racconto di una comunità e delle culture del mondo.

Infatti, nell'Atelier di Interior Design (nel corso di laurea in Design, del Dipartimento di Architettura, A.A. 2017-18) con gli studenti abbiamo provato ad indagare possibili declinazioni del tema identitario sonoro, proprio in rappresentanza di una cultura identitaria (il padiglione cubano, il padiglione azteco (messicano), il padiglione-igloo degli "inuit"...). La costruzione doveva avvenire all'interno di uno spazio modulare uguale per tutti: un ipercubo (9x9x9 metri), composto da 27 moduli cubici (3x3x3 metri ciascuno).

L'ipercubo doveva essere una stanza sonora, capace di rappresentare una cultura identitaria locale (a scelta dello studente) come occasione per un possibile evento mondiale: i Padiglioni delle culture del mondo. Il cubo doveva essere l'occasione per misurare "azioni" di progetto sia nella sua parte esterna (pelle/interfaccia/involucro) e sia nella sua parte interna (cavità/interiorità/vuoto).

Le azioni del "to be..." di Richard Serra: VERB List (del 1967-68, esposto al

MOMA di New York), erano la guida per possibili azioni da sperimentare sulla forma, sul corpo, sulla pelle, sulla materia, per la costruzione del vuoto con la materia, con la natura, con i caratteri identitari degli eventi e con il paesaggio, così da definire una cavità che potesse accogliere il visitatore in una commistione multisensoriale tra spazio, suono e corpo. Lo spazio diventava performativo; i corpi delle persone sarebbero state avvolte dallo spazio e dal suono, non come una composizione pre-registrata, ma la condizione del suono -o del rumore- si sarebbe generata grazie alla possibilità di vivere e muoversi nello spazio (suono attivo) oppure grazie alle condizioni atmosferiche (vento, umidità, sole) nello spazio (condizione di suono indotto). Per il progetto -oltre allo studio accurato delle culture da rappresentare- ovviamente sono stati necessarie la costruzione di maquette (a diverse scale) per progettare lo spazio e configurarne le possibili condizioni sonore. Si riportano dei disegni -piane, sezioni, assonometrie- di alcuni dei padiglioni progettati (purtroppo statici e non sonori, in queste pagine stampate).

ESPERIENZE TRA SPAZIO SUONO CORPO

laboratorio progetti Interior Design II

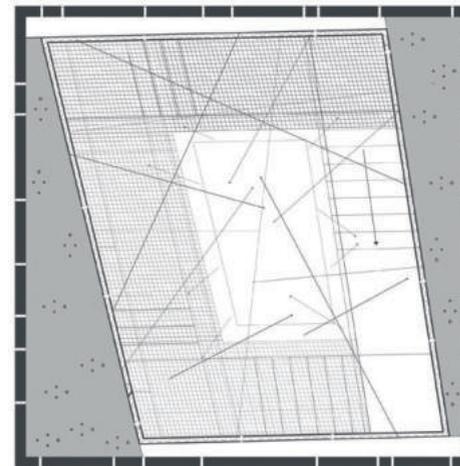
Laboratorio progetti Interior Design II

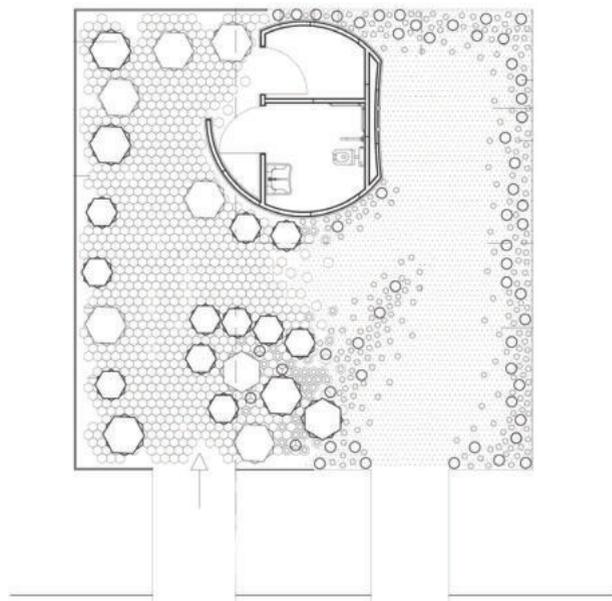
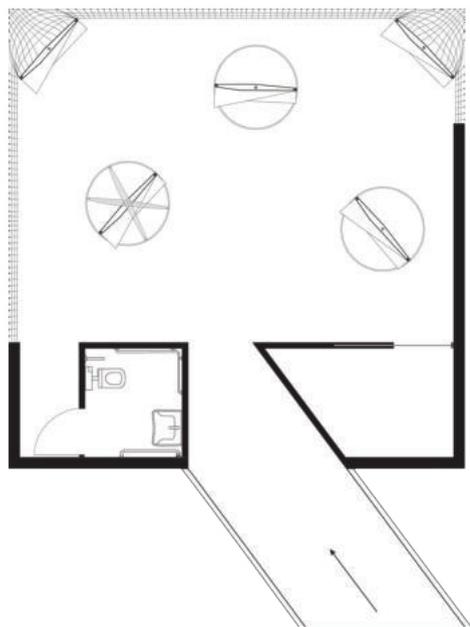
TUTORS:

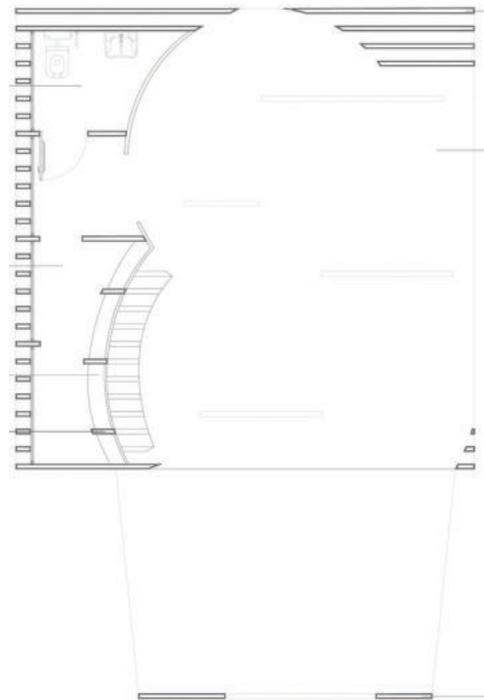
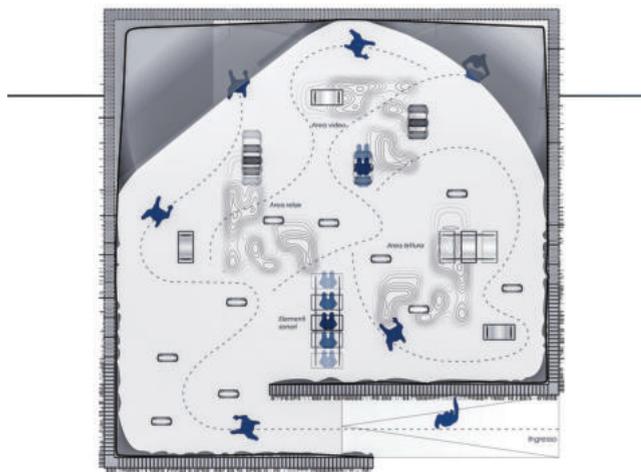
Marco Demetrio | Sara D'Ottavi | Marco Pomenti
Giorgio Barba | Ludovico Conte | Armando
Scandone | Antonio Max Cappella | Simone
Quieti | Federica Capozio | Sara Capuozzo |
Giorgia Rodelli

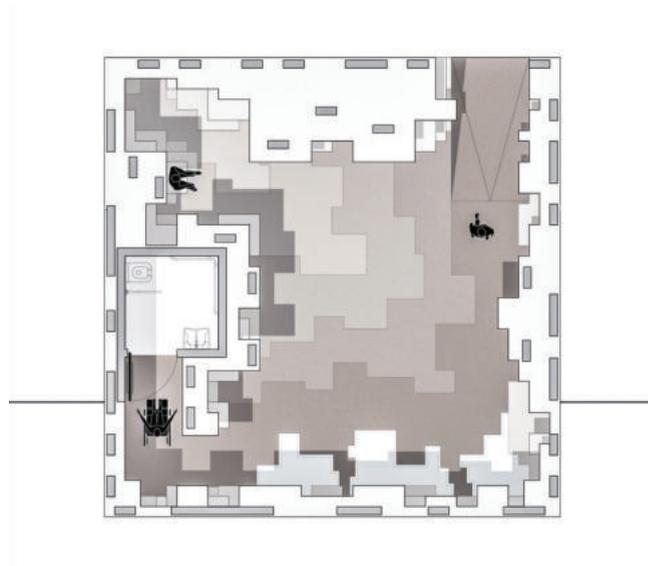
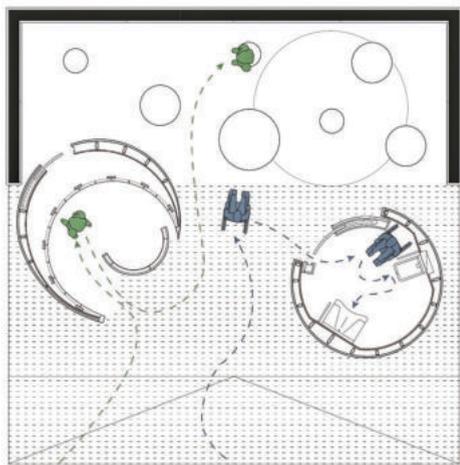
STUDENTI:

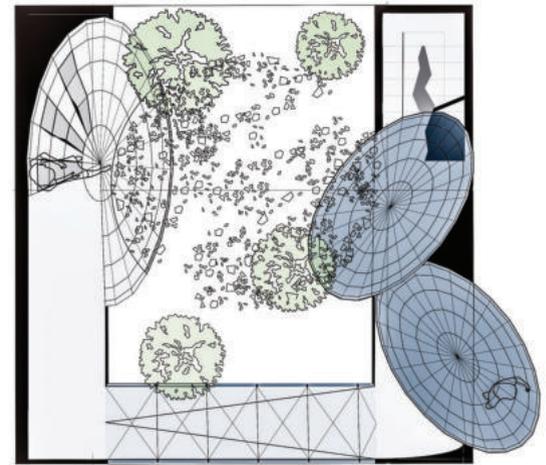
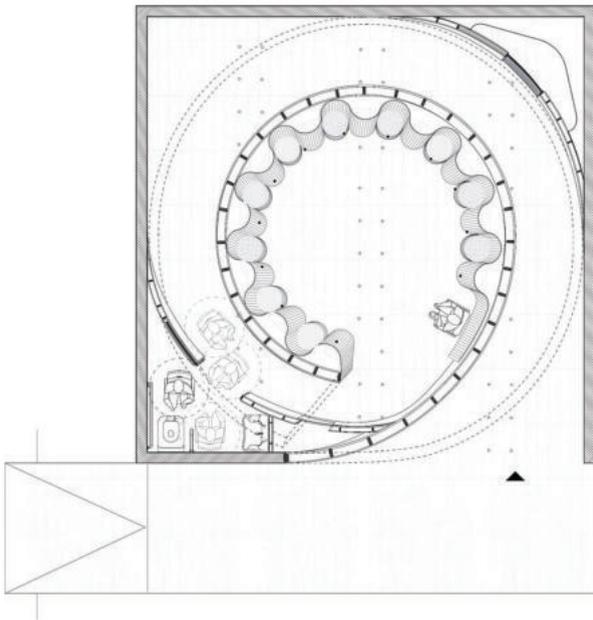
Naomi Braccia | Maria Palma Collarossi | Mattia
D'Aloisio | Vittorio D'Angelo | Alessandra Di
Giacomo | Lorenzo Di Pardo | Francesca Di
Renzo | Eliana Falletta | Beatrice Fusilli | Yana
Kurinna | Sonia Lo Piparo | Claudio Lorusso |
Riccardo Marisi | Andrea Napolitano | Federica
Nigro | Francesca Onorato | Giovanna Palmieri
| Grazia Pastucci | Riccardo Petruzzelli | Antonio
Pisciella | Alessia Porro | Federica Prettico | Sara
Ronchieri | Federica Saputelli | Francesco Scalera
| Imma Surico | Davide Tamilia | Andreea Malina
Tarcaoanu | Claudia Travaglini | Chiara Tuppi |
Chiara Tuttolani | Anna Villa

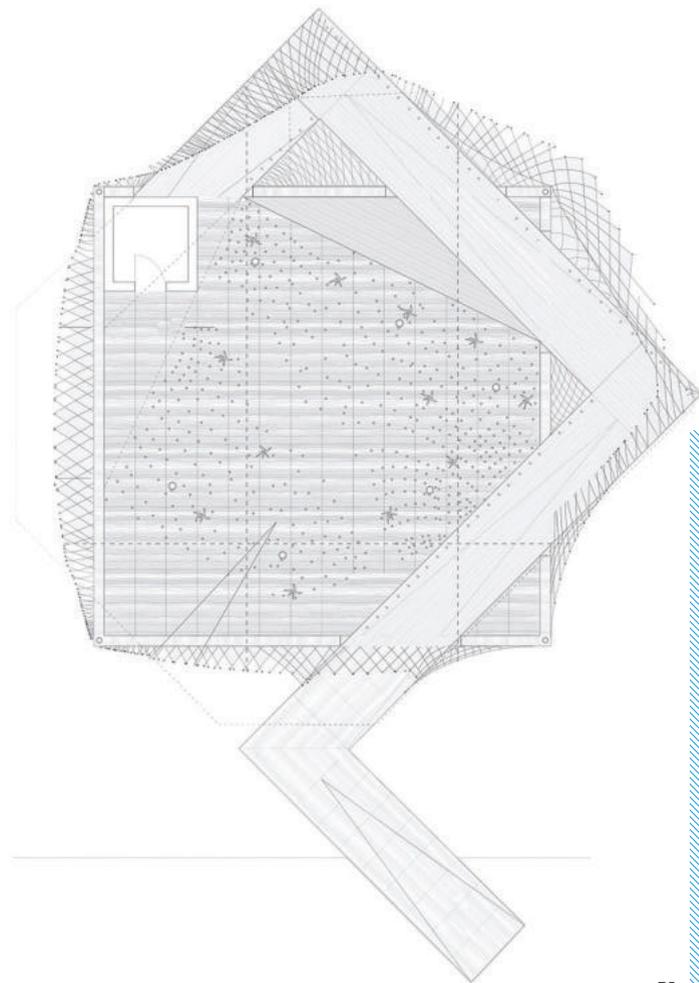
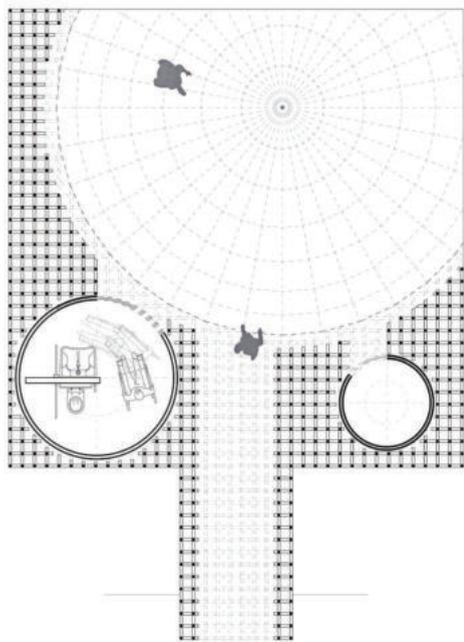


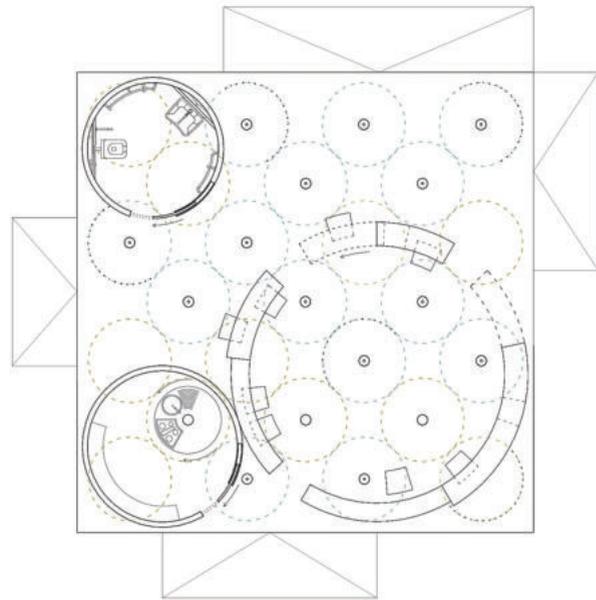
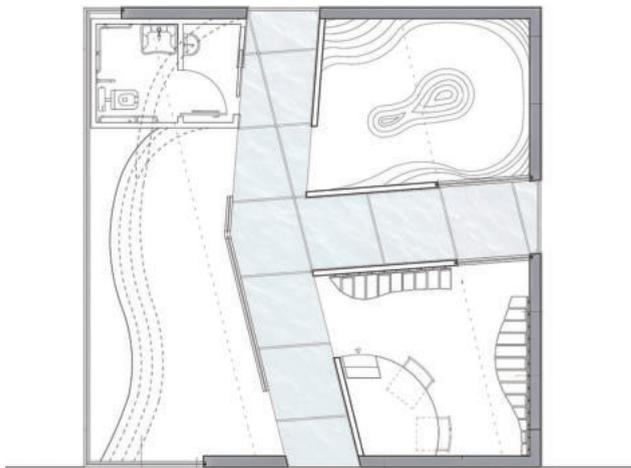


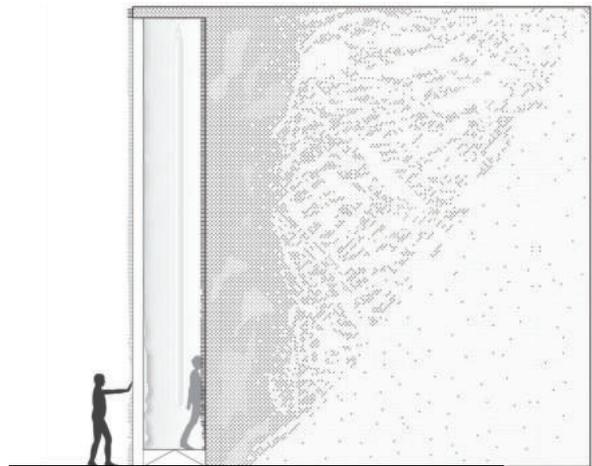
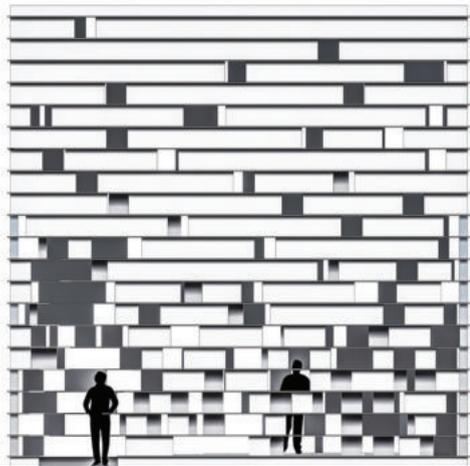


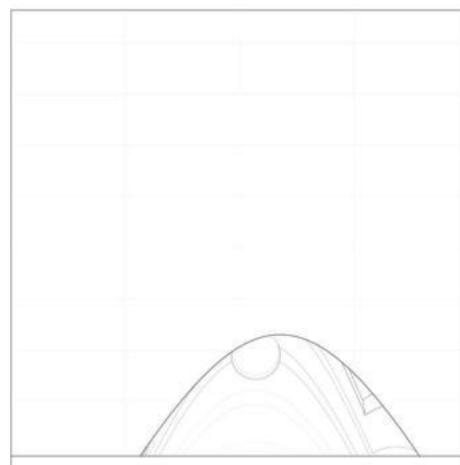
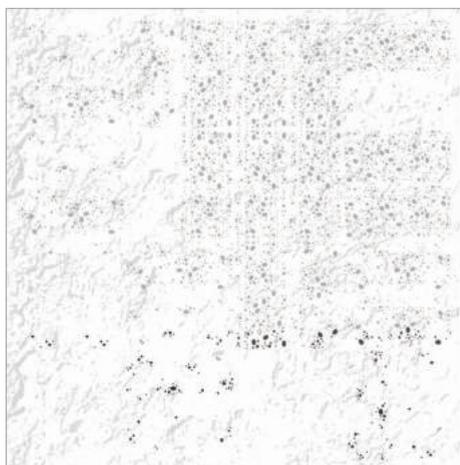


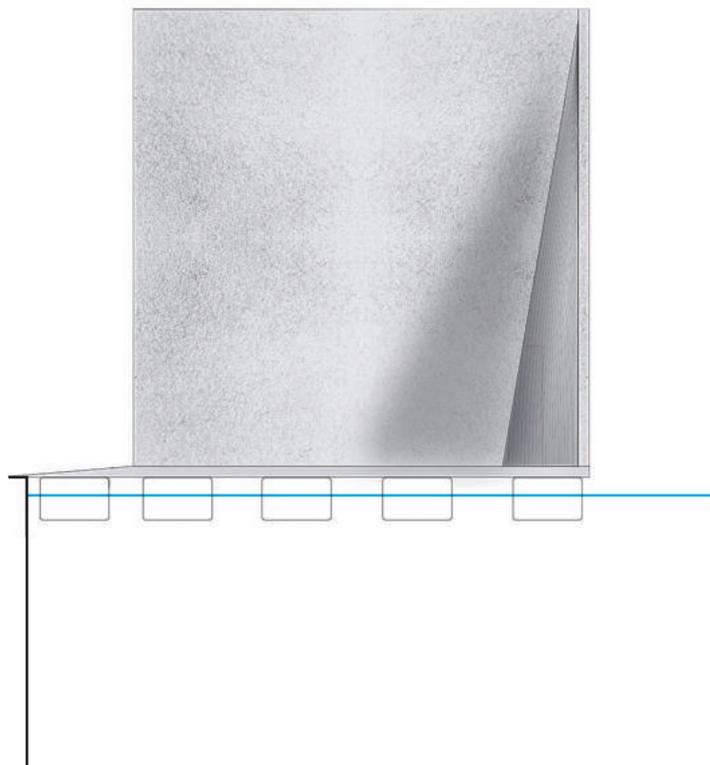
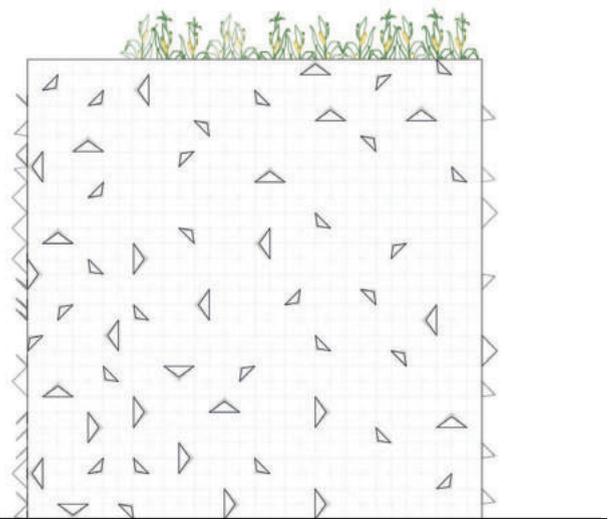


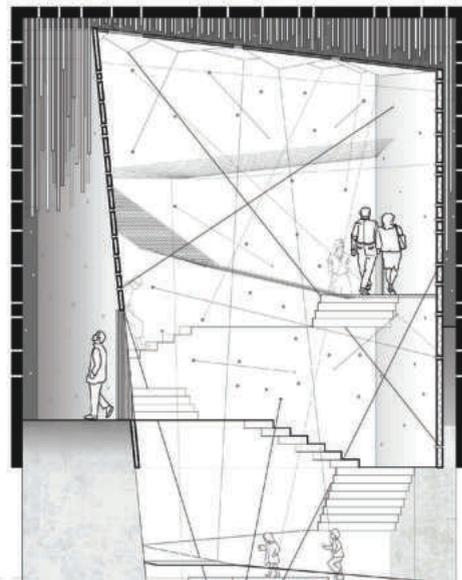
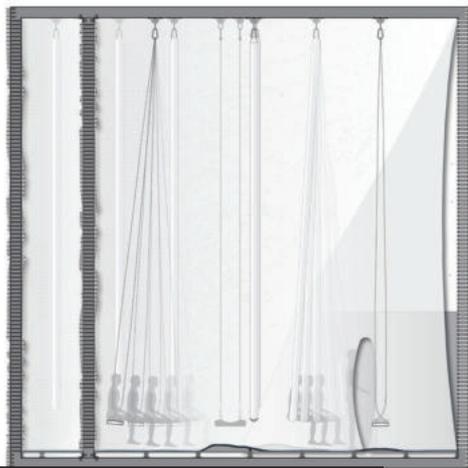


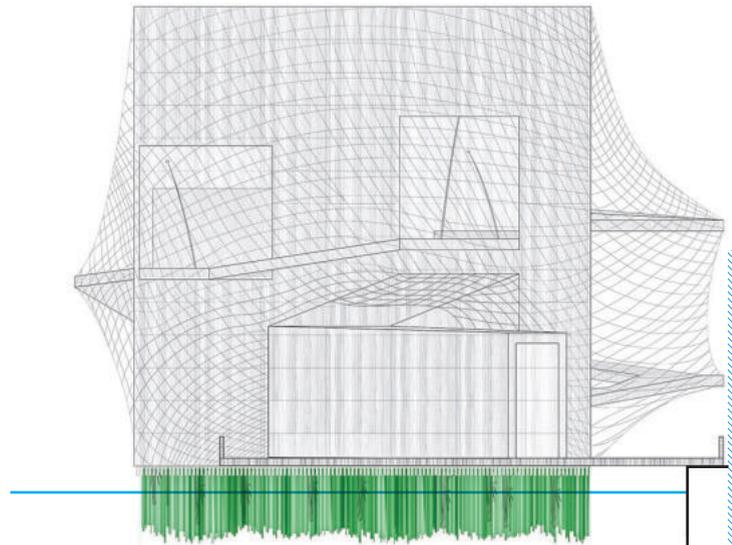
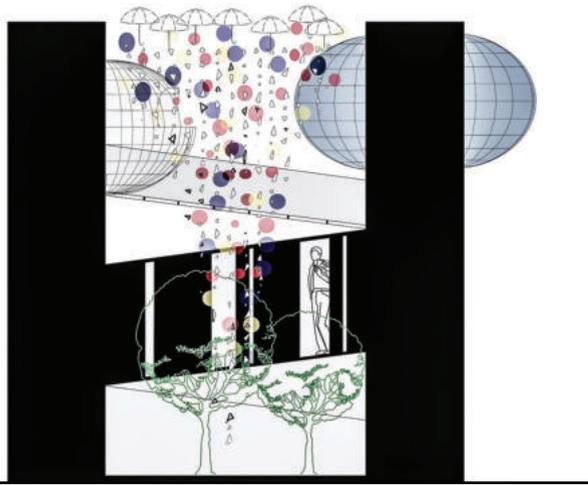


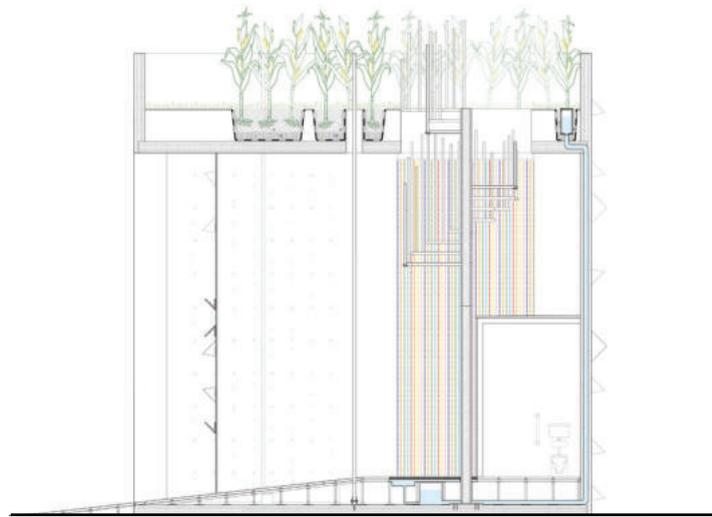
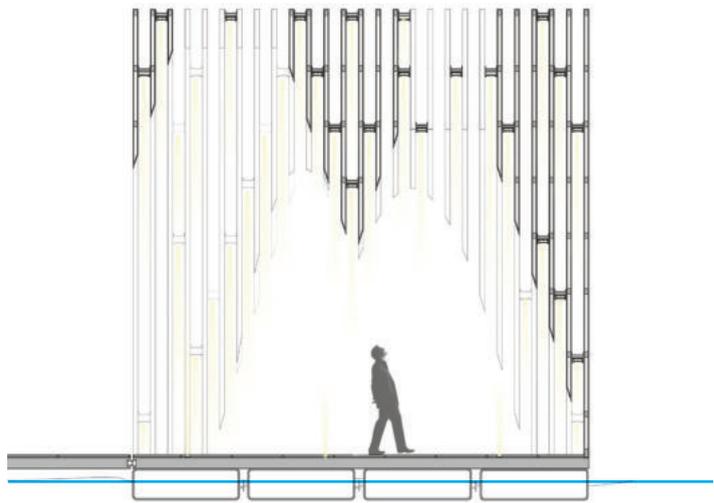


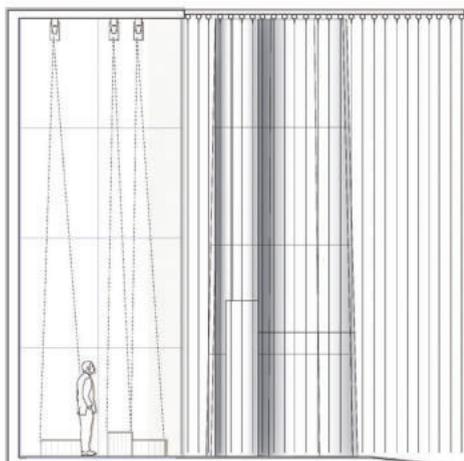


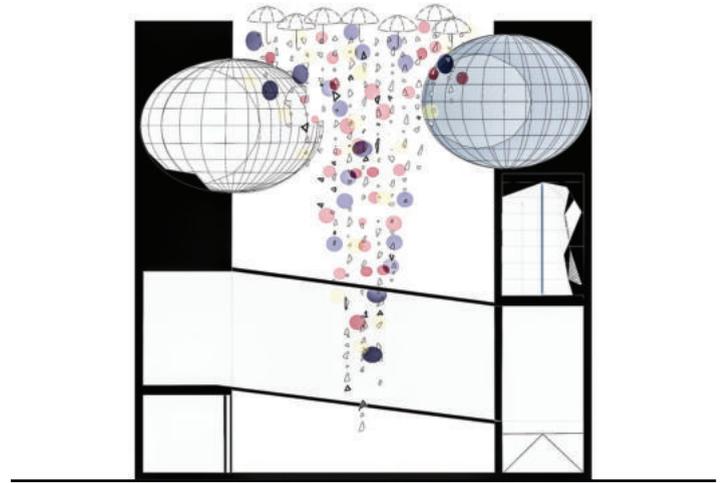
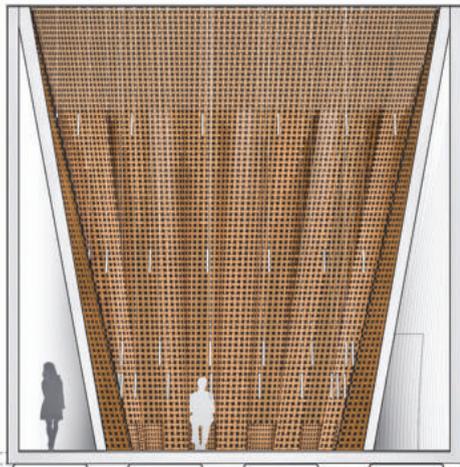


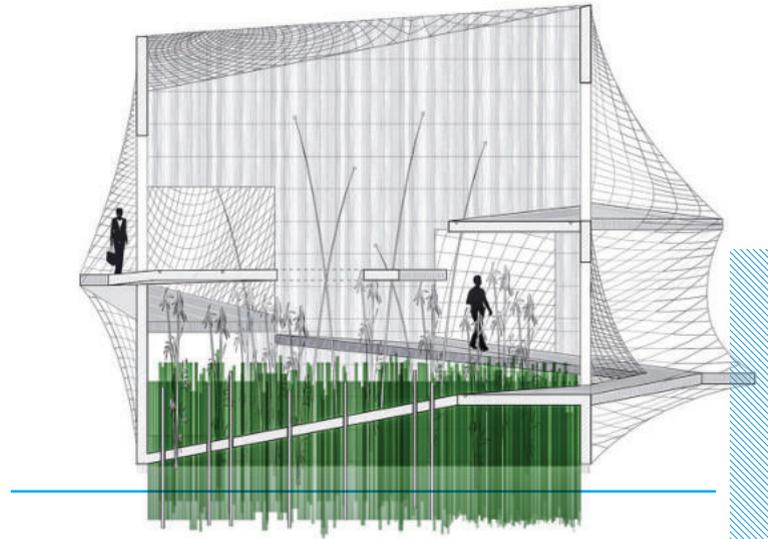
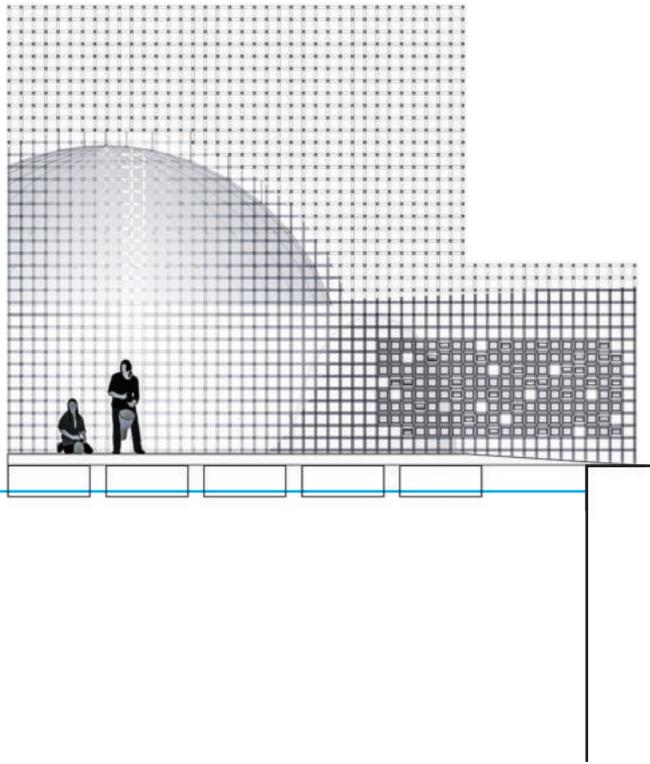


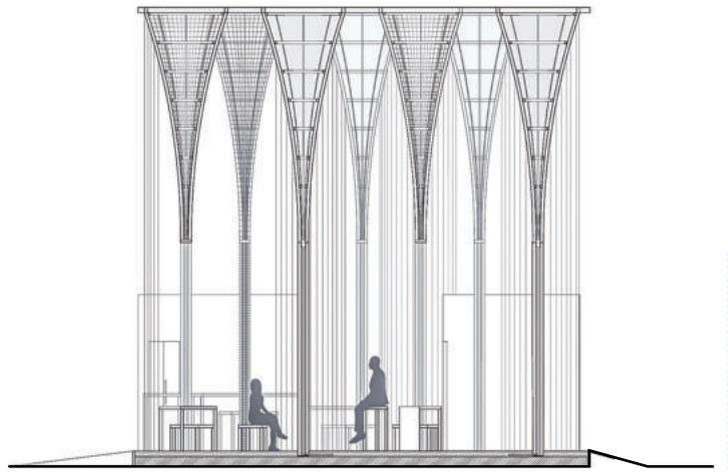
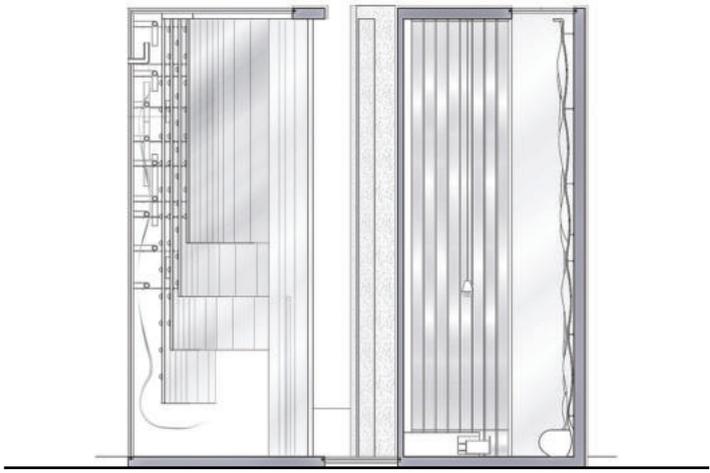


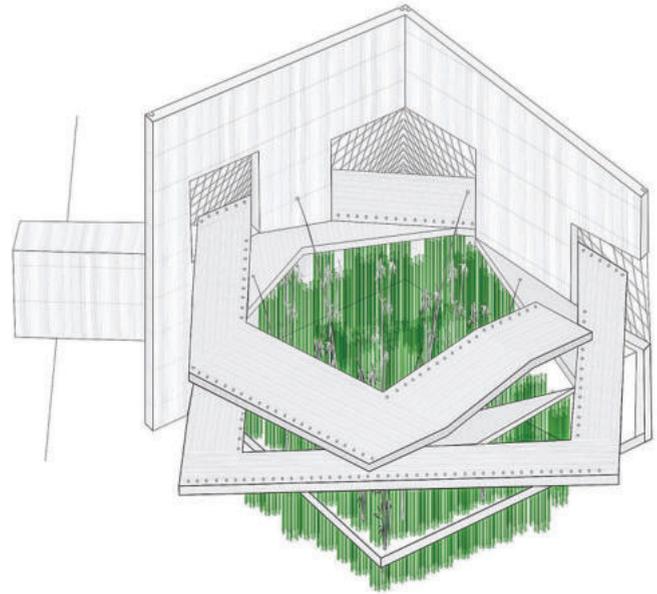
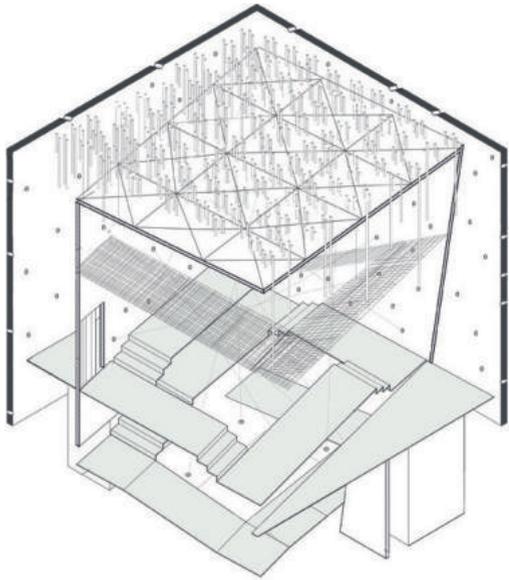


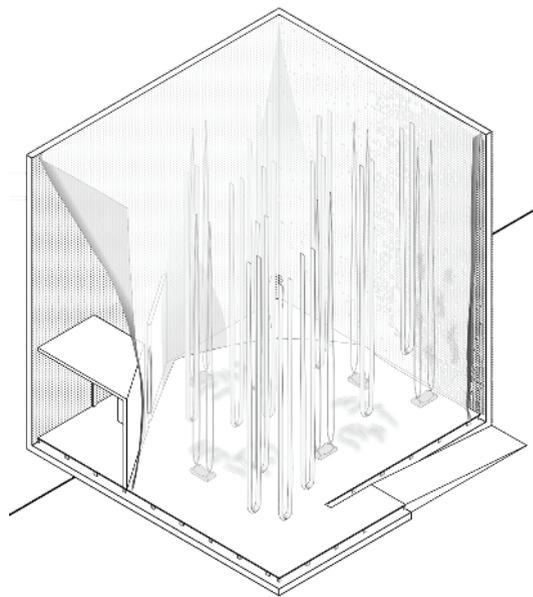
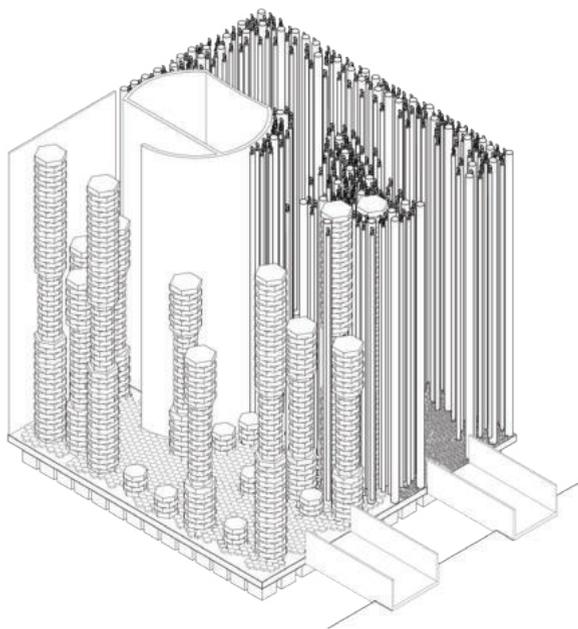


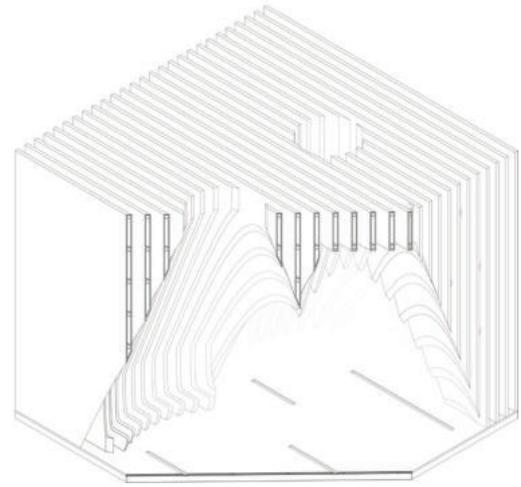
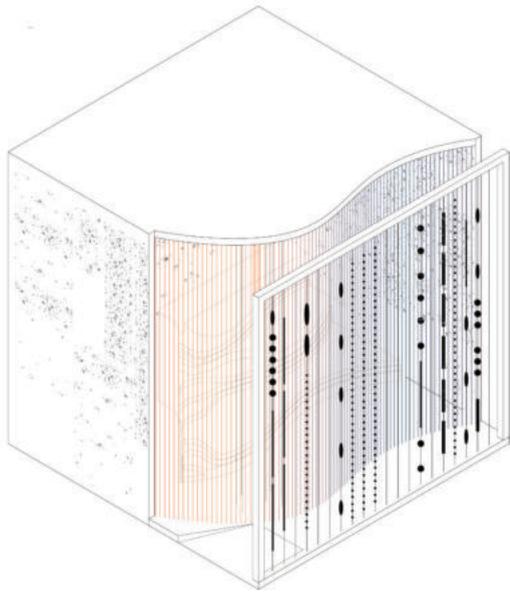


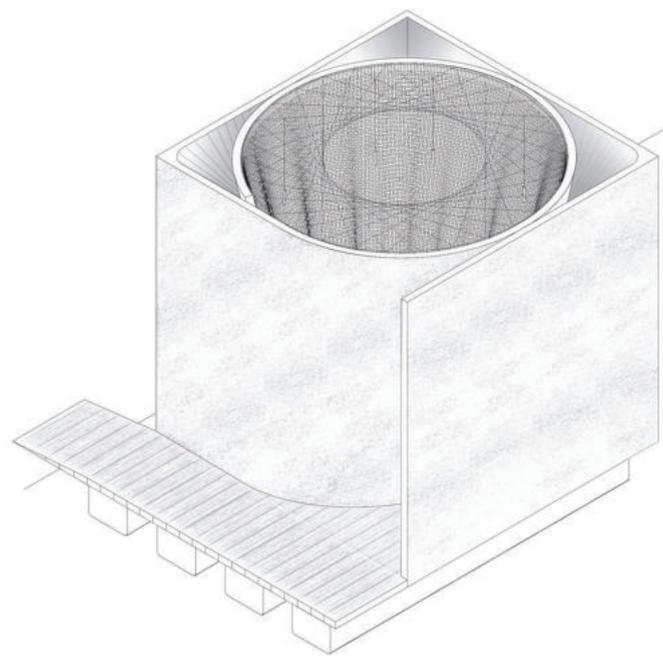
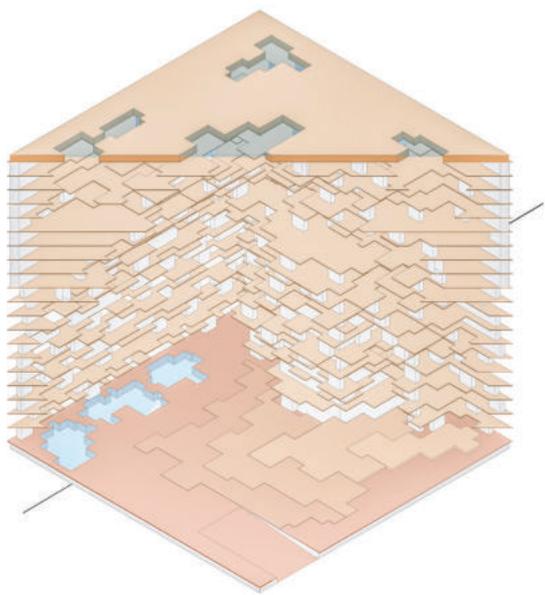


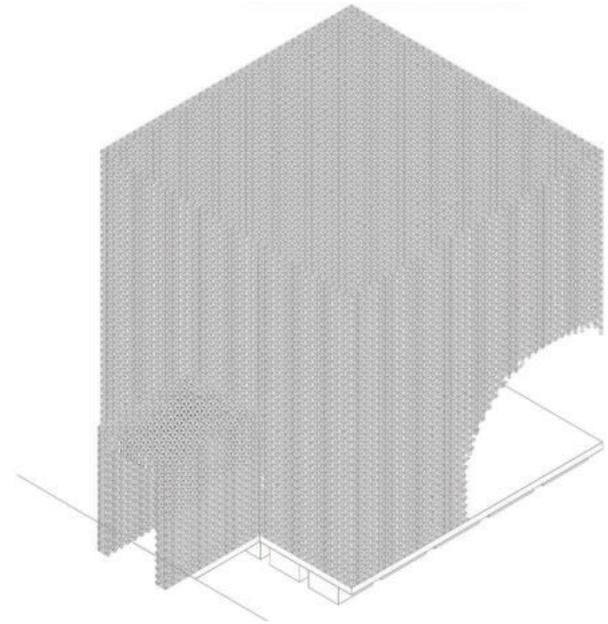
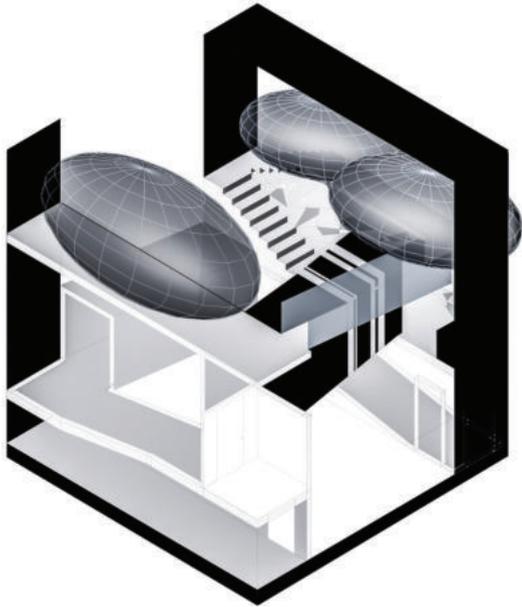












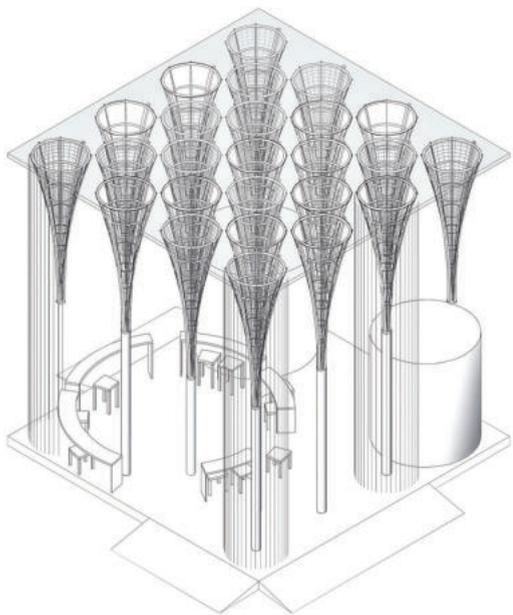


Foto di Marco Demetrio

intermezzo **quattro**

LESSICO

11 POSSIBILI TEMI DI ARCHITETTURA

Sara D'Ottavi, Alberto Ulisse

Il lessico solitamente si associa ad una sequenza di parole, lemmi.. magari in ordine rigorosamente alfabetico... rimanda all'idea di un *Dizionario*.

È una «forma di collezionismo dell'esperienza e suo ordinamento» -scrive Vittorio Gregotti- nella Introduzione al Pevsner "Dizionario di architettura" (nella versione italiana edita da Einaudi, nel 1981). Continua Gregotti, «un dizionario è un oggetto transazionale importante per le nostre sicurezze: si oppone al disordine e alle incertezze con cui è accumulato il sapere dentro di noi, specialisti o no di una certa disciplina; costruisce una fonte di certezze di fronte a tanto giornalismo approssimativo e maleinformato, un punto fermo nello scorrere incessante delle notizie e degli interrogativi, all'accumularsi ed al disciogliersi veloce delle importanze. Esso pone infine per noi il sapere in una successione certa, facilmente rintracciabile».

Ovviamente questo sipario apre ad un esercizio, che si costruisce da una successione lemmi come temi possibili per l'architettura. È

un esercizio che ho chiesto di fare ai giovani volenterosi che mi hanno affiancato nella conduzione dell'atelier di Interior Design, tra studenti e neolaureati, organizzati a gestire le fasi operative del corso in gruppi. L'elenco degli 11 temi/parole è stato da me congegnato, con la regola di dover citare architetture e progetti per disquisire sul lessico degli undici possibili temi di architettura.

LESSICO:

Esperienza,
Luce,
Materia,
Proporzione,
Rugosità,
Scomposizione/composizione,
Sensazioni,
Soglia,
Suono/silenzio,
Svuotamento,
Vuoto.

AUTORI:

Giorgio Barba, Federica Capozio,
Max Cappella, Sara Capuozzo,
Ludovico Conte, Marco Pomenti,
Simone Quietì, Sara Ragni,
Giorgia Rodelli, Armando Scandone,
Michele Vesprini.

Lo spazio architettonico coinvolge una dimensione esperienziale.

esperienza (ant. *esperienza*, *speriènza*, *speriènza*) s. f. [dal lat. *experientia*, der. Di *experiri*: v. *esperire*]. – 1. a.

Conoscenza diretta, personalmente acquisita con l'osservazione, l'uso o la pratica, di una determinata sfera della realtà.

Lo spazio architettonico è un concetto che si può definire oggi come la sostanza conoscitiva dell'esperienza, reale o virtuale. Concepire l'architettura come spazio di incontro, come un complesso sistema di relazioni, etichettarla come un organismo che vive grazie all'esperienza umana e alle connessioni che avvengono al suo interno. L'architettura necessita di un'esperienza fisica, perché l'esperienza è una conoscenza empirica, ossia una conoscenza determinata da un oggetto per mezzo di

percezioni, non può essere compresa solo attraverso le immagini, così Tadao Ando spiega cosa per lui è un'architettura, essa deve saper coinvolgere l'individuo fisicamente, spingerlo alla riflessione per cui il movimento dell'uomo nello spazio è fondamentale. La percezione spaziale cambia rispetto al movimento dell'osservatore. La comprensione di un'Architettura dunque, avviene solamente con l'esperienza del corpo che l'attraversa e solo così si può percepire totalmente la spazialità, la materia, le scelte calibrate in base al contesto. La percezione che abbiamo di un luogo può condizionare il nostro essere generando in noi esperienze diverse. L'architettura è uno spazio vivo e le nostre sensazioni variano in base a molti fattori.

Renzo Piano in un'intervista ci dice: "L'Architettura è un arte socialmente

pericolosa [...] perché l'architettura è imposta a tutti, una brutta musica si può non ascoltare, un brutto quadro si può anche non guardarlo, ma un brutto palazzo è lì, e lo vediamo per forza". Per questo, noi architetti abbiamo una responsabilità enorme sulla società, non solo sotto l'aspetto strutturale, ma nella progettazione si deve tener conto anche di altri aspetti, bisogna poter mettere a proprio agio le persone anche solo guardando o passando davanti a un edificio.

Da sempre l'uomo crea spazi/luoghi per lo stare, per l'osservare, per il passaggio. Quello che è interessante capire è: cosa avviene durante il "passaggio"? L'individuo che percorre un corridoio di un museo, che sale le scale di una biblioteca, che attraversa una strada, che occupa un posto in una stanza, nel percorrere/vivere certi spazi si porta con sé un'esperienza. Visitando il museo ebraico a Berlino dell'architetto Daniel Libeskind, la forma e la materia ci suggeriscono una drammaticità che tende ad evidenziare da subito la volontà dell'architetto, cioè quella di creare un edificio comunicativo, emozionale che tende a far immergere il visitatore nell'"esperienza" sensoriale del popolo ebraico. Gli spazi di questo museo, sono spazi chiusi, freddi e bui, l'unica fonte di luce che arriva dall'esterno, è data da questi "squarci" sulla pelle dell'edificio che simboleggiano i "tagli", i dolori a cui il popolo ebraico è stato sottoposto.

Un'opera che non è un edificio ma bensì un quadro che può aiutarci a comprendere meglio il concetto di esperienza legata a un "luogo" è l'urlo di Munch, quest'opera tra le più famose della storia dell'arte rappresenta un paesaggio, quindi un luogo,

che diventa proiezione dell'esperienza psicologica del personaggio, questo perché nella sfera personale di ogni uomo avviene un processo di integrazione con il luogo, non l'occupiamo solo fisicamente ma un luogo è anche qualcosa che ti porti dentro. Le esperienze individuali sono importanti per generare il meccanismo di condivisione. L'individuo spesso si forma anche grazie ad esperienze non dirette ma raccontate, vissute da altri, il vivere un'esperienza ne genera un ricordo. Le esperienze che viviamo, infatti prendono forma nella nostra memoria e volendo citare Aldo Rossi possiamo affermare che una città è alla memoria collettiva dei popoli.

Bisogna saper considerare gli edifici come dei contenitori, come spazi per la storia che prendono vita grazie all'esperienza individuale che si fonde con quella collettiva. Rem Koolhaas insieme allo studio OMA a Pechino realizza per la sede dell'emittente nazionale cinese un edificio che pone al centro del processo creativo l'esperienza, si è posta l'attenzione nel creare spazi che possano permettere alle persone di sviluppare un processo di scambio e connessione. Questo è un esempio di come già nel principio dell'atto creativo di dare forma a un edificio, a prescindere che esso sia un museo, una scuola o un edificio multi piano per le residenze, sia importante considerare l'edificio come un organismo che possa generare esperienze. L'architettura, è prodotta dall'uomo per l'uomo, deve essere il giusto mezzo per costruire scambi e relazioni, in modo che possa generare luoghi che integrino e non dividano, accolgano e non escludano e creino così connessioni e non barriere.

Le Corbusier, dopo l'inaugurazione della Chiesa di Notre – Dame du Haut, il 26 giugno 1956 afferma:

“La chiave è la luce, la luce illumina forme e queste forme hanno una potenza emotiva, il gioco delle proporzioni [...] il gioco dei rapporti [...] inattesi, stupefacenti [...]”

Queste parole lasciano un importante spunto per riflettere a pieno sul fatto che la luce è direttamente proporzionale allo spazio o, forse, lo spazio è direttamente proporzionale alla luce. È un elemento indispensabile nel fare Architettura.

Se si cerca la definizione di luce si trova che è, fisicamente, la possibilità di vedere le cose. Dunque, questo è un tema che assume un posto in prima fila in materia di Architettura in quanto ogni progetto deve (improvvisamente) relazionarsi ad esso.

Dalla luce naturale, solare alla luce artificiale, ognuna di esse porta con sé delle necessità che si devono tradurre in quello che chiamiamo spazio architettonico.

“Architettura non è tale senza luce”. Per citare un'espressione di Alberto Beaza, a sottolineare la questione che un'architettura senza luce non è architettura ma, appunto questa è definita dal medesimo fattore illuminotecnico. Un'atmosfera, come la definirebbe Peter Zumthor, capace di cambiare e influenzare profondamente la natura dei luoghi e delle pratiche in cui in essi si svolgono. Lo spazio, dunque, è una dimensione creata dall'uomo ma svelata dalla luce che lo condiziona in tutti i suoi fattori.

Louis Kahn, guardando il Partenone dell'Acropoli di Atene, definisce come “grande evento” la presenza della

colonna all'interno della concezione dello spazio, per il gioco sapiente tra i raggi del sole che proiettano le ombre e i vuoti del colonnato. Afferma che:

“La colonna non ha propria forza nel suo interno, ma, trova ragion d'essere nel suo legame con l'ambiente esterno, con ciò che la circonda, proiettando la sua ombra e riflettendo di luce propria”.

Dunque, il tema “luce” è il perno attorno a cui ruota il pensare l'architettura. Fin dal passato, questo, è stato uno dei principi che più ha suscitato numerose esperienze, la vera e propria ricerca della luce, quasi l'obiettivo principale da raggiungere per il progetto di Architettura.

L'atmosfera della Cappella di Rouchamp di L.C., citato in precedenza, con le aperture irregolari e l'intonaco quasi increspato. Nel Kimbell Art Museum, in cui Louis Kahn, realizza una serie di volte affiancate, scherma la luce diretta e la rinvia in superficie. I progetti di dello studio Aires Mateus si compongono di forme cave e forme piene in cui la luce delinea i volumi e gli spazi. Lo stesso Renzo Piano, definito “l'Architetto della luce” per il suo assiduo legame con essa nei suoi lavori come nel Renzo Piano Building Workshop, in cui gli spazi di lavoro sono in stretta connessione con l'ambiente esterno e con la luce stessa.

Sono solo alcuni piccoli esempi di grandi personaggi nel panorama architettonico che evidenziano quanto importante sia questo fattore all'interno del pensiero di Architettura.

Non solo in'epoca contemporanea ma, andando via via indietro nella Storia, la luce è stata da sempre un'esperienza ed una ricerca assidua.

Nel Romanico, ad esempio, in cui la luce era il dialogo tra le massicce murature e lo spazio vuoto delle arcate a tutto sesto. Il Gotico con il rapporto tra le vetrate colorate, le altezze vertiginose delle fabbriche e la snellezza dei pilastri. Il Barocco, ancora, con una concezione quasi scenografica dell'architettura, con spazi teatrali e suggestivi. Borromini ma, soprattutto, Caravaggio con la ricerca del chiaroscuro, delle luci ed ombre nei suoi capolavori.

Guardando l'arte non si possono non considerare i pittori fiamminghi del XV secolo con Jan Van Eyck, Rubens che caratterizzano le loro opere con una costante e assidua attenzione a ricercare la luce. Gli Impressionisti Manet, Monet, Renoir definiti “i pittori della luce”, fino ad arrivare al XIX secolo con le Avanguardie e, in particolare modo, i Futuristi. Balla, Boccioni e Sant'Elia, per l'Architettura, con una spiccata tendenza a perseguire questo tema. Canova e Michelangelo che costruiscono le loro sculture con un mix di forme concave e convesse, vuote e piene, di luce e materia. Il Movimento Moderno, infine, con i Maestri che “abbattono” le mura per cercare di inondare di luce le loro costruzioni.

Questo è solo un breve excursus che cerca di sottolineare come, nel corso della storia, la profonda ricerca di questo fattore si sia perseguita non solo in architettura, ma in tutte le arti e non. Ci spiega quanto imprescindibile sia il legame tra pensiero e luce. Detto ciò, dopo questo ragionamento su questo profondo ed articolato tema, ci possiamo porre un quesito.

Questa non è, forse, la fase della storia, dopo quelle citate, in cui si hanno a disposizione tutti i mezzi per dominare la luce?

Sostanza primordiale come identità origine di luoghi

MATERIA | Sara Ragni

Se ci si pensa, dando l'opportunità alla società di partecipare al luogo in cui abita, in cui si identifica e ama, riusciamo a far rivivere uno spazio. Quindi perché non iniziare attraverso l'elemento materia?

Oggi, l'uomo ha smesso di credere nelle opportunità che la materia, in quanto tale, può offrirgli, perché rimane influenzato dalle nuove vicende che toccano la fragilità del contesto in cui viviamo. Dobbiamo credere nella capacità della materia, in quanto capace di essere resiliente, generare così "la cultura del cambiamento" attraverso una nuova percezione. È un corpo vivo capace di modificarsi nel tempo. Abbiamo dato origine a luoghi urbani privi d'identità ed è difficile generare il futuro, senza il quale riconoscersi. Partire da una materia umile e facilmente riutilizzabile e reperibile.

Preservando la nostra cultura e difendendo le nostre radici, l'antico può essere rigenerato e consapevolmente o inconsapevolmente, la materia è sempre guidata da una poetica capace di rappresentare la storia in cui si vive. Cominciando dal termine materia, dal latino mater (madre), essa indica la sostanza fisica, che assumendo forma nello spazio, può essere oggetto di un'esperienza sensibile. Definirla come un pezzo di legno ripulito di rami e corteccia, pronto per essere utilizzato in falegnameria, può essere il concetto più appropriato, per esprimerla. Non bisogna pensare al suo concetto generico, perché può offrire realtà differenti, fatte di famiglie diverse come pietra, legno, argilla o metallo. Da questo punto di vista, la Natura opera allo stesso modo: rende presente qualcosa. Nel suo pensiero

Heidegger esprime "il modo di essere presente del presente" dove si può riconoscere "presenza" ciò che è fisico. Quindi, estendendolo al concetto di materia, può essere considerata come "essere presente". Nel mondo noi siamo corpi presenti, che hanno in sé una parte "spirituale" ed una materiale. Razionalità e corpo. Abbiamo il bisogno di vedere-toccare in modo concreto. La materia e l'uomo debbono relazionarsi, perché rappresentano due differenti relazioni che Michel Serres chiama: legalità fisica e legalità sociale. È in questo concetto, che possiamo considerare l'architettura, come l'ultimo pezzo di un puzzle. Essa, dona alla materia la possibilità e la capacità di esprimersi.

L'architettura è concretezza. Entra in relazione col nostro corpo, creando così, un dialogo tra corpo umano e corpo architettonico. Avviene un'osmosi tra noi e la sostanza, che ci aiuta ad entrare in simbiosi con il contesto. La materia diventa uno strumento di comunicazione, i cui materiali regalano e determinano carattere allo spazio. Senza questa relazione fisica, materica e tattile, non avrebbe senso alcuna architettura. La materia poggia a livello zero, creando uno spazio, una base su cui comporre, diventando la protagonista attraverso il progetto che prende forma, intensificandone l'idea stessa. Entra così in gioco, il rapporto stretto tra la materia dell'architettura e il suo artefice.

Tra i primi sostenitori, a credere nella materia, ci fu Michelangelo, un genio incompreso per la mentalità dell'epoca. Lui, vede oltre quella materia grezza. Percepisce in essa, un'anima alla quale affidare una parte importante della sua capacità di interpre-

tazione. L'architettura, come esprime Fernando Espuales, è fonte di significato. "Ogni edificio si costituisce come testo, iniziando una lunga conversazione con la società, con la quale l'architetto stabilisce il tono e la materia, diventandone portavoce". Osservando da questa prospettiva, la materia per gli architetti Herzog & Meuron, si carica di molteplici significati. È il tramite tra l'interno dell'edificio e l'esterno cittadino, che si fa portatore di percezioni, di relazioni, d'identità dell'opera stessa, capace di evolvere nel tempo. Nella fabbrica Ricola a Mulhouse, la materia è sospesa sui muri laterali, mantenuta viva dall'acqua, che proviene dai rigagnoli d'acqua della copertura. Differentemente nel museo di Schaulager in Svizzera, la materia costituisce la pelle dell'architettura stessa, assemblata dai materiali reperiti in loco dallo scavo della fondazione, mentre le aperture delle finestre delle facciate laterali, seguono la geometria dei ciottoli, racchiusi all'interno degli stessi muri. Che sia naturale o artificiale, la materia fa parte di ambienti che costituiscono spazi urbani e se trattata con rispetto, può essere capace di rigenerare il nostro presente ed essere così il nostro futuro. È poi compito della nostra memoria mantenerla viva. La materia rappresenta la carne dell'architettura, ci richiama e ci chiede di essere toccata. Ci può apparire dura o morbida, liscia o ruvida, rappresentando uno strumento decisivo, che agisce attraverso la percezione, affinché gli esseri viventi possano coesistere all'interno del loro ambiente. È il divenire che crea relazioni umane, perché è il divenire che ci tiene vivi!

La qualità che definisce il progetto, dall'arte, all'architettura al design, si fonda dal continuo rimescolarsi di dati e informazioni, basandosi sui principi che il progettista stesso si propone di osservare e sulla quantità di sensazioni che egli è in grado di restituire tramite l'atto creativo, ricercando così l'equilibrio che ne determinerà l'identità e il carattere.

Durante lo sviluppo dell'idea iniziale si giunge sempre al punto in cui bisogna stabilire forme, colori, proporzioni, pieni e vuoti, ossia il momento nel quale bisogna concretizzare la sua forma attraverso linee, immagini, misure. Per questo è necessario che si evolva su principi chiari e decifrabili che consentano di individuarne le norme che lo regolano, le accezioni, gli slittamenti, i paradossi e le contraddizioni che lo definiscono ponendolo in continuità e

nel giusto rapporto spaziale con chi ne usufruisce.

In un mare aperto senza limiti, nell'era del "tutto è possibile" e del libero arbitrio, darsi una disciplina è qualcosa che ormai appartiene alle decisioni del singolo progettista. Saranno le regole scelte ad assolvere il compito di mezzo comunicativo e di confronto, mettendo in relazione il progetto con lo spazio e il tempo in cui si sviluppa, dandogli senso, significato e misura.

Darsi misura e ricercare le giuste proporzioni è da sempre l'obiettivo da perseguire, non solo per definire i metodi che portano alla nascita del progetto, ma anche per veder riconosciuto il processo creativo che lo caratterizza.

È dalla ricerca di regole per definire il progetto che nasce l'idea di proporzione come metodo sistematico di

rapportarsi al mondo circostante: Le sensazioni che ci vengono trasmesse guardando un'architettura o un oggetto sono strettamente connesse alle sue dimensioni. Giudichiamo attraverso il nostro senso di misura, rapportando l'oggetto a noi stessi facendoci sentire immensamente piccoli, o viceversa, immensamente grandi, o ancora a perfettamente in sintonia con esso, proprio come è stato sperimentato dal padiglione svizzero alla Biennale di Venezia 2018, dove è stato riproposto il tema della scala nell'ambito domestico sconvolgendo i normali rapporti tra un ambiente molto familiare come quello di un appartamento e i suoi inquilini.

Nel corso dei secoli, sono stati numerosi i frutti di questa ricerca: dalla sezione aurea, identificata come la regola che governa la natura e il mondo circostante, sapientemente utilizzata nell'architettura classica, e centro della ricerca per un'architettura che sia simbolo di bellezza, (come teorizzato nel *De architettura* di Vitruvio), alla sequenza di Fibonacci dove nella proporzione dei numeri sono stati trovati i principi ispiratori anche in architettura, scienza e natura. Regole e principi che hanno influenzato artisti come Georges Seurat e Piet Mondrian, fino all'architetto svizzero Le Corbusier che ideò un proprio rapporto chiamato *Modulor*, (dal francese *module* e *section* d'or, ovvero modulo sezione aurea), con l'intento di creare uno standard che fosse allo stesso tempo armonico e funzionale alle esigenze del vivere quotidiano dell'uomo; un rapporto armonioso che implica qualità estetica e funzionale, basata sulle dimensioni dell'uomo in modo da poter progettare spazi confortevoli ad esso.

La proporzione rappresenta anche la sapiente distribuzione di pieni e i

vuoti con eguale intensità, per generare il ritmo e lo spazio, come in certe composizioni musicali di John Cage, o alcune pitture di Kandinsky. Parafrasando questi rapporti nasce il ritmo e la sensazione di armonia, decifrabili all'interno di una composizione musicale come all'interno di uno spazio, ed è per questo che la capacità di saperli controllare risulta una abilità necessaria e fondamentale per il progettista.

Le diverse esperienze di dare misura e proporzione alle cose attraverso l'uso dei rapporti armonici, trovano sempre nuovi modi di applicazione a cose e relazioni; con l'intento di proporzionare gli equilibri interni del progetto, esse cercano sempre nuovi modi di rapportarlo all'ambiente e all'uomo con cui esso deve inevitabilmente confrontarsi. Ed è proprio l'uomo ad assumere una funzione primaria nella ricerca delle giuste proporzioni in quanto è al tempo stesso unità di misura e metro di giudizio.

Durante il corso di design è stato possibile, tramite la sperimentazione del cubo come elemento materico, permettere agli studenti di misurarsi con le capacità di creare uno spazio rapportato all'uomo utilizzando la proporzione tra presenza e assenza di materia, che produce allo stesso tempo, presenza di luce ed ombre. Fondamentale è stato però il posizionamento della una figura umana all'interno dei vuoti, che hanno assunto dunque la valenza di spazi, più o meno grandi (o proporzionati) in rapporto all'uomo. La figura umana, quindi, assume il ruolo chiave nel determinare la qualità dello spazio, fungendo non solo da unità di misura ma anche da indicatore di sensazioni e qualità spaziali restituite.

Intagliata, scalfita, scheggiata, bruciata, grattata, levigata, lucidata, incisa, forata, la materia sola non basta; essa può nascondere miliardi di significati evocabili solo dal progettista.

Anselm Kiefer, in occasione di una intervista di Mauro Zanchi, in merito alla sua installazione alla Hangar Bicocca, I Sette Palazzi Celesti, ci spiega come *“Ogni scelta di un materiale parte da uno shock, da un’esperienza, un’esperienza forte. [...] lo credo che nei materiali, nella materia ci sia nascosto lo spirito, e l’artista [...] ha la capacità di evocare questo spirito, questo spirito racchiuso nella materia.”*

Alberto Burri, indagatore della materia, ha dedicato la sua vita ad estrapolarne l’essenza e la forza espressiva. Nel *“Grande Cretto”* di Gibellina raggiunge una rugosità a scala urbana in cui l’ospite si ritrova completamente

coinvolto e partecipe del dramma avvenuto, che appare sepolto tra le pareti di cemento e le antiche vie della cittadina.

La potenzialità che può sprigionare una scelta rispetto ad un’altra la esprime Peter Zumthor nelle Terme di Vals *“Montagna, pietra, acqua, costruire in pietra, con la pietra, dentro la montagna, costruire fuori dalla montagna, essere dentro la montagna: il tentativo di dare di questa catena di parole un’interpretazione architettonica ha guidato il progetto e, passo dopo passo, gli ha dato forma”* (Hortus, L’atmosfera scolpita). Qui la rugosità della materia è protagonista dello spazio e trascina l’uomo verso una dimensione intima.

Per Steven Holl i materiali e la loro rugosità sono parte integrante dell’idea architettonica: *“ , ”spazzolare l’allu-*

minio per *“catturare l’immagine del cielo sulla sua superficie”, e “immettere aria in una fusione di alluminio riciclato per ottenere una texture a bolle e variazioni di lucentezza”*. All’Herning Museum of Contemporary Art, la tradizione tessile legata al luogo, assieme alla poetica dell’Arte Povera e di Piero Manzoni, ha portato a modellare una struttura utilizzando teloni da camion per imprimere sulla superficie del cemento una rugosità simile a quella di un tessuto. In un altro sito, a Palisades *“una spettacolare linea di falesie alberate che precipitano dell’Hudson”*, Holl imprime le striature scure della roccia sulla struttura. (Domus 968, Effetto materia)

Nella Bruder Kapelle, Zumthor utilizza un particolare processo costruttivo per il quale la rugosità materica della cappella, scolpita anche dalla luce che piove dall’alto, dà vita ad un ambiente impregnato di poesia e di significato spirituale.

La scelta sul grado di rugosità di un materiale, la sua lavorazione, dimensione, non sono solo qualità estetico-percettive ma anche tecnico-prestazionali. Il termine rugosità in ambito fisico è definito come la proprietà del materiale caratterizzato da *“micro imperfezioni geometriche intrinseche o risultanti da lavorazioni meccaniche; tali imperfezioni si presentano generalmente in forma di solchi o scalfitture, di forma, profondità e direzione variabili”* (Unionpedia). Sono queste proprietà che in un progetto per un edificio dedicato all’ascolto vengono studiate dettagliatamente affinché non ostacolino la buona acustica nella sala. Si pensi a un capolavoro del mondo antico, in termini non solo di qualità architet-

tonica, ma anche acustica come il Teatro a Epidaurò (350 a.C.) in cui la rugosità e porosità della pietra calcarea usata per le gradinate agisce come una trappola acustica naturale.

Spesso *“ci chiediamo cosa ci avesse affascinato, colpito, toccato all’epoca, in quella determinata casa o in quella determinata città e perché. [...] Pavimenti di legno a guisa di membrane, pesanti masse di pietra, soffici tessuti, il granito levigato, la pelle tenera, l’acciaio grezzo, il mogano lucidato, il vetro cristallino, l’asfalto morbido riscaldato dal sole... [...] i materiali dell’architetto, i nostri materiali. Li conosciamo tutti. E nello stesso tempo non li conosciamo. Per progettare, per ideare delle architetture, dobbiamo imparare a utilizzare e a trattare in modo cosciente questi materiali. [...] L’architettura è sempre materia concreta. [...] L’architettura ha bisogno della realizzazione. È allora che il suo corpo prende forma. Ed è sempre un corpo sensuale.”* (Peter Zumthor in Pensare Architettura).

L’architettura è sempre materia concreta e ha bisogno della realizzazione per concretizzarsi ed è questo ciò che ha interessato un’esercitazione del corso di Design II. Ogni gruppo di studenti ha dovuto colare una miscela di gesso in degli stampi contenenti al loro interno dei pieni diventati poi vuoti. L’esercitazione ha avuto esiti differenti, tante erano le soluzioni quanti erano i gruppi, determinati dai diversi composti. Dalla rugosità più forte a quella appena accennata ad ancora quella ultra levigata. La luce al loro interno scivolava via, rimaneva incastrata, era impenetrabile. La materia, come gli uomini, può assumere sembianze diverse sta a noi scegliere quale svelare.

*“Nella pittura ci sono 2 cose: l’occhio e il cervello,
ed entrambe devono aiutarsi tra loro”*

SCOMPOSIZIONE - COMPOSIZIONE | Marco Pomenti

Scomporre è il contrario di comporre. Vuol dire separare qualcosa che è composto insieme in modo congruo e ordinato, qualcosa che è composto in unità. Composizione e scomposizione sono due elementi che caratterizzano tutta la storia dell’arte. Interpretando i termini, in ambito artistico e architettonico, vediamo come per composizione si intenda: la disposizione di elementi all’interno di cono ottico che condizionino il peso visivo e l’equilibrio dell’opera, in architettura oltre che questo aspetto la composizione comporta anche risposta ad altre esigenze, in quanto ha il dovere di integrare la forma con la funzione. Mentre il fattore compositivo ha sempre avuto grane peso nell’ambito artistico, ad un certo punto nella storia si inizia a pensare in modo opposto, prende sempre più peso il voler iniziare a

representare qualcosa che non sia la perfetta rappresentazione della realtà, ma rappresentare un qualcosa che sia frutto di uno studio e che porti all’occhio dell’osservatore un voler andare oltre ciò che si vede. “Nella pittura ci sono 2 cose: l’occhio e il cervello, ed entrambe devono aiutarsi tra loro”. Paul Cézanne. Cézanne con queste parole, vuole esprimere il suo modo di intendere l’arte; ovvero: la realtà deve essere portata all’essenza e poi solo dopo un processo logico si può produrre l’opera su tela. Cézanne si può considerare l’iniziatore del processo scompositivo nell’arte, questo metodo di rappresentazione sarà poi ripreso da Pablo Picasso e da Georges Braque per dare vita al cubismo. I quadri cubisti si compongono di frammenti di realtà, ovvero si ha la rappresentazione

dell’oggetto visto da più punto di vista. questa visione porta l’oggetto rappresentato ad una scomposizione che permette in un unico disegno tutte le sue facce. Con questi nuovi movimenti appare sempre più forte il concetto di sintesi degli elementi. Cézanne al culmine della sua carriera portò la scomposizione nelle sue opere ad un livello tale che gli oggetti divennero semplici pennellate. Studio di scomposizione e sinterizzazione molto evidente nella serie di quadri che vedono come protagonista la montagna Sanit Victoire. Picasso nel suo periodo cubista scompone gli elementi delle sue opere, mettendo in gioco nello stesso momento viste da diverse angolazioni dell’oggetto, scomponendo la visione naturale delle cose, provando a mettere dentro di esse anche il concetto di tempo. Nel cubismo arte e architettura si differenziano, ma esistono tratti comuni che possono legare questi due campi alla stessa corrente artistica, ad esempio la geometria e lo studio delle forme tridimensionali. Il confronto tra le due diramazioni del cubismo però è molto deludente. Dopo la grande guerra i processi di sintetizzazione dati dal cubismo saranno più visibili nelle avanguardie. Il neoplasticismo affinerà i processi iniziati dal cubismo, con ottimi risultati. In Olanda con De Stijl i principi cubisti verranno ben elaborati e la scomposizione quasi esasperata. Theo van Doesburg e Piet Mondrian porteranno la scomposizione quadrimensionale, la reintegrazione edificio-città-territorio e concetto di TEMPORANEITA’ SPAZIALE al centro del movimento.

Il processo di scomposizione si può considerare come un processo di sin-

terizzazione delle forme, un adattare le forme convezione a delle soluzioni che permettano di dare risposta a particolari esigenze che siano di natura formale o di natura funzionale. Scomporre, sintetizzare, discretizzare, deformare sono tutte azioni che vanno a supporto dell’insieme totale dell’opera, si può quindi trarre come conclusione che queste operazioni siano di supporto alla Composizione.

Considerando l’opera architettonica come un elemento unitario, ovvero un insieme di funzioni organizzate in maniera tale che il complesso possa avere una certa armonia, un insieme di più elementi che devono cercare di dialogare tra loro, pensare in questo modo ci permette di fare un paragone con la musica. L’attività dell’architetto può essere paragonata a quella del direttore d’orchestra. L’architetto deve avere in mente tutti gli elementi per comporre l’opera, quindi nella sua mente scompone per parti l’oggetto e cerca di metterli insieme in modo da restituire la migliore soluzione, il direttore d’orchestra al medesimo modo scompone nella sua mente i vari pentagrammi dei diversi strumenti per poi farli “funzionare” nella loro riproduzione unitaria. Scomporre per poi comporre, analizzare il singolo per poi comporre il tutto. Composizione e Scomposizione sono due elementi che hanno differenti significati per quanto riguarda i loro termini, ma sono azioni che nel processo progettuale vanno in comune accordo. La scomposizione che sia di natura formale o per parti sarà un processo che verrà utilizzato per poter restituire al complesso finale la migliore soluzione, quindi la scomposizione può considerarsi la base per la lettura della Composizione.

Dal temine stesso deriva la parola sensi, non a caso sono questi che ci regalano sensazioni e come l'architettura di Le Corbusier ha obbedito ai cinque punti fondamentali, anche i nostri sensi scandiscono in noi e ci costringono a provare determinate sensazioni.

Queste nascono in modi diversi, a volte immediatamente, ma altre volte molto lentamente e potremmo dire che ogni forma che sia spazio, oggetto, che sia corpo o tela ha una sua memoria; una sorta di traccia che chiunque pensi e disegni quello spazio, lascia. "Ma qual è il filo che lega il pensiero alla forma finale, definita e tangibile dell'architettura? Il progetto è necessariamente qualcosa di più e di altro rispetto ai codici grammaticali che lo supportano. È qualcosa di precedente. Qualcosa di più profondo e al tempo stesso più inafferrabile. È il procedimento di una

forma mentale. In questo senso il progetto è teoria. Ma la teoria non può, allora, essere qui intesa come repertorio di buoni consigli codificati dal tempo. Coincide piuttosto con il pensiero. E il pensiero è il bagaglio unito alla sensibilità che ogni individuo accumula nel suo cammino." (t-studio, "discontinuità e coerenza", Tra pensiero e forma).

L'atto creativo orienta ed a sua volta è orientato da fattori emotivi e personali, il concetto di sensazione come memoria di un luogo o scia emotiva non si allontana dunque da quello spazio che chiamiamo casa, dove ogni giorno circondandocene ne sentiamo la familiarità, in cui il nostro corpo e la nostra mente trovano un posto in cui essere. Cosa lega l'uomo allo spazio che abita? "In ogni buona architettura è presente un denominatore comune, la relazione tra spazio e scala umana.

Nell'architettura degli ultimi secoli, non ha importanza chi sia l'autore – Borromini, Bernini, Bramante, Alvar Aalto, Michelangelo, Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe o Louis Kahn – si tratta sempre della qualità degli spazi attraverso i quali ci muoviamo e di come l'individuo si relaziona con essi." (Richard Meier).

Dunque l'atto creativo cresce in noi e viene condizionato da esperienze e persone esterne ma "l'architettura non è, non può, non deve essere un'arte esclusivamente personale. È un'arte collettiva... Si immagina una città costruita da architetti 'geniali', che operano ognuno per conto proprio con un diverso stile personale. Gli edifici potranno anche essere magnifici presi singolarmente, ma l'insieme risulterà bizzarro e intollerabile" (José Ortega y Gasset). Visitando il Judisches Museum, museo ebraico, capiamo subito come la struttura stessa ricorda le angosce subite dal popolo ebraico, ogni feritoia ricorda tagli inflitti in quel passato tormentato. Ancor più l'installazione di Menashe Kadishmar "Foglie cadute", percorrendo un inquietante percorso su dischi di ferro arrugginiti come facce, che ci permette in prima persona di essere i tiranni di quella sofferenza che schiacciano la dignità e l'umanità di quel popolo e al tempo stesso di farci quasi sentire le urla silenziose di quei volti angosciati.

Il ruolo dell'architettura si trova dunque in questa delicata dimensione, in cui una struttura come quella appena citata ci fa vivere terribili sensazioni o come al contrario, può regalarci una piacevole esperienza. L'organo del mare è un esempio di come la costa della Croazia a Zara sia stata riqualificata e abbia assunto valore con questa

opera d'arte sonora che grazie all'infrangersi delle onde emette una continua melodia che fa da colonna sonora alle lunghe passeggiate dei passanti. Come Casolaro Gasparri mi sono posta di fronte a tre tempi verbali in cui è possibile suddividere l'esistenza: passato, presente e futuro. Queste tre forme temporali ci aiutano a simulare le sensazioni che nascono pensando a uno stesso spazio.

Passato - interiore: i bambini giocavano e ridevano per i corridoi pieni di una carta da parati arancione. L'ultimo trattore si sentiva dalla strada: era ora di cena e i bimbi un bacio e la buonanotte. Loro si sedevano, lui con una sigaretta tra le mani e lei guardando il grigio freddo delle pareti, parlavano piano di oggi e di domani.

Presente - assente: pulisce gli angoli delle finestre, spolvera dappertutto, continua a passare lo straccio ma c'è sempre l'odore di chiuso, stanca si siede, poggia la mano sul freddo acciaio, si rassegna che non ha più tempo, cucina e aspetta.

Prossimo - futuro: Sarà mattone su mattone, sarà pieno piano per piano, arredato con amore e urtato con violenza, sarà tra le cene e i balli, tra la folla e i parenti, persone estranee e oggetti sconosciuti. Sarà vissuto e abbandonato poi sporcato ripulito e disabitato. Sarà vuoto e dimenticato, morso dal tempo e dalla polvere. Saranno a terra tutti i mattoni e masticato diventerà polvere che verrà restituito alla terra.

"Quando mi chiedono in che cosa credo, rispondo che io credo nell'architettura. L'architettura è la madre delle arti. Mi piace credere che l'architettura collega il presente con il passato e il tangibile con l'intangibile." (Richard Meier).

Una tipica casa americana. Solida, ma allo stesso leggera. I tetti aguzzi, il comignolo rosso. Le ombre nette e marcate. Il cielo vuoto e pesante. Una porta semiaperta, ed una donna seminuda che sosta immobile. Mezzogiorno è uno dei quadri più conosciuti di Hedward Hopper. Dipinto nel 1949, vi ritroviamo uno dei temi più cari all'artista: la soglia. Come anche in Estate e Sera a Cape Code, Hopper sceglie di rappresentare questo momento di stallo e di tensione proprio in quello Spazio-attesa che è la soglia. Nel quadro, i trenta centimetri che separano l'interno dall'esterno, si caricano non solo di sensazioni angoscianti e malinconiche, ma anche vagamente sessuali. Lo spettatore è portato ad associare l'apertura della porta con l'apertura della leggera veste della donna; quest'ultima, investita da una luce

innaturale, sembra essere la protagonista di uno show dalle tinte surreali. Come spiega R.G. Renner nel suo libro Hopper: "Spazio della natura e spazio civilizzato, corpi e case diventano elementi di un sistema di segni in grado di trasformare immagini e fantasie inconsce in costellazioni di immagini, che solo apparentemente, hanno ancora una funzione descrittiva: in realtà, già da molto tempo, annullano il confine tra immagine e riproduzione, tra interiorità psichica e raffigurazione." Renner ci dice che nei dipinti di Hopper nulla è come sembra, e di come l'architettura sia fondamentale per l'artista, in quanto essa diventa veicolo delle emozioni che vuole comunicare. La scelta della soglia, quindi, non è casuale. Scegliere di rappresentare una soglia significa scegliere di rappresentare uno spazio ambiguo: dinamico ma allo stesso

tempo statico, esterno eppure interno, distruttore e creatore. La soglia è un contrasto, ed era questo quello che Hopper tentava di rappresentare.

Nel 1985, il carattere "distruttore" della soglia si concretizza con un'installazione dell'artista Chris Burden. Inserito nell'ingresso della Henry Art Gallery di Seattle, Samson era composto da un tornello e da una trave di 100 tonnellate. I visitatori diventavano i fautori della futura distruzione dell'edificio, in quanto il tornello che dovevano attraversare per accedere alla mostra, ad ogni rotazione, faceva sì che la trave esercitasse una pressione orizzontale sulle mura che rischiava di far implodere il museo su se stesso. Burden decise di posizionare la sua opera proprio all'ingresso dell'edificio, non solo per "obbligare" i visitatori del museo a passarvi attraverso, ma anche perchè era ben conscio che la soglia è anche distruzione. Se è vero quanto scritto da J.C. Bailly ne La frase urbana, nel quale definisce l'architettura "[...] l'arte, non dello spazio, ma dell'entrata nello spazio. L'arte che, invece di abbandonare l'uomo allo spazio, ce lo accompagna.", allora Samson è anche un'installazione che invita a riflettere sul ruolo educatore e sull'importanza della soglia in architettura, in quanto Spazio-conoscenza. Samson non è altro che la rappresentazione concreta di quello che avviene quando attraversiamo una soglia. Essa ha bisogno di distruggere ogni nostra sensazione prima di concedercene delle nuove, poiché ogni spazio, anche il più insignificante, ha una sua caratteristica che lo rendono unico.

Di nuovo una casa. Solida, ma allo stesso tempo leggera. Il tetto aguzzo. Le ombre nette e marcate. Un vuoto.

Questa è la prima immagine che si ha dell'estensione progettata dai Mateus per la Facoltà di Architettura di Tournai. L'edificio lavora a livello interscalare sullo Spazio-limite citato in un'intervista per El Croquis, in cui i due fratelli affermano che: "Non abbiamo solo un interno ed un esterno. Esiste anche una zona che si genera tra i due. Cos'è questa zona? E che potenzialità ha?" La prima soglia che si incontra è il vuoto archetipico della casa. L'uso di figure archetipiche è ricorrente nel lavoro dei Mateus, "Immagini che invocano altre immagini". In questo caso la soglia diventa una casa, poiché è da lì che tutto ha inizio. E' dalla casa e dalla soglia della casa che la nostra conoscenza dello spazio si espande verso l'esterno. La seconda soglia che si incontra è l'edificio stesso. Pensato per essere uno Spazio-collegamento, l'estensione ha la funzione di collegare i frammentati edifici che compongono il campus universitario. L'edificio ricorda gli iconici Passages parigini descritti da Benjamin e Breton. "Luoghi in cui vagare ed attraversare i quartieri", come li definisce C. Storrie, queste soglie urbane appartengono alla strada eppure se ne discostano, pubblici e privati. Proprio come un passages, l'edificio è un contrasto. Esso è parte integrante del campus, ma se ne discosta sia per il linguaggio scervo e discreto, sia per la sua "a-funzionalità". Il contrasto tra le due soglie – una evidente, l'altra effimera e transitoria – e l'uso di figure archetipiche avvicina più di quanto potessimo pensare i Mateus ad Hopper, che ci ricordano che, in realtà, una soglia non è mai solo una semplice soglia.

Tutte le popolazioni del mondo hanno prodotto suoni differenti, alzando il tono della voce per esprimere sentimenti, emozioni. Passare da qualcosa di relativamente povero ad una vera e propria arte che avesse bisogno di uno spazio in grado di coinvolgere ed ospitare persone che potessero apprezzare la nascita e quindi la trasformazione del suono in quella che poi diventerà musica. Lo stesso passare da un luogo aperto ad un luogo chiuso ha cambiato completamente il modo di percepire il suono, prima della rivoluzione industriale poteva essere solo l'uomo e la natura ad interferire o ad interagire con il suono della musica, ma subito dopo il caos urbano è entrato a far parte di questi cambiamenti. Fondamentale quindi l'avvento di questi spazi nel mondo che migliorarono le proprie prestazioni, grazie all'acustica

architettonica, in particolare modo per quanto riguarda gli studi portati avanti da un giovane fisico di nome Wallace Clement Sabine il quale formula per primo una legge fondamentale che stabilisce il tempo di riverberazione, ovvero il tempo necessario ad un suono di estinguersi a partire dalla fine della sua produzione.

Legge importante nel campo di relazione tra suono e spazio architettonico che lo circonda. Da qui in avanti non sarà più lo spazio ad influenzare la musica, ma la musica ad influenzare lo spazio, e l'architetto ha questo compito.

Numerosi sono gli esempi che ci fanno riflettere su questo tema, prendiamo come esempio l'auditorium del Lingotto di Torino, ex fabbrica ristrutturata nel "1985" ad opera di Renzo Piano, tra i tanti lavori messi in atto su questo edificio, uno in particolare attira la nostra

attenzione, ovvero quello di ricoprire la sala con pannelli fonoassorbenti regolabili garantendo a seconda dello stile musicale un'acustica dedicata.

Come il suono, distaccandosi dalla musica prende vita in altre opere, sempre prendendone una di Renzo Piano possiamo citare il centro culturale Jean Marie Tjibaou in Nuova Caledonia fondato nel "1998". Strutture che comunicano con gli agenti esterni e contesto circostante, come il soffio del vento che incrociando la struttura di centine e listelli di legno si trasforma al suo interno con suoni gradevoli che accompagnano il visitatore in uno spazio che non fa percepire minimamente di essere in luogo chiuso e artificiale, anzi la natura sarà l'unico tema preponderante della composizione, ponendo un suono tra la calma e il silenzio dei boschi della caledonia.

Come nel campo musicale possiamo parlare del silenzio che trova il suo posto alternandosi tra i suoni, nelle pause, con una metrica e ritmo ben precisi; il concetto di silenzio in architettura può essere proposto in molteplici modalità e rappresenta qualcosa di più grande di una semplice condizione. Nell'architettura sacra si cerca di far scomparire quelli che sono i rumori esterni, in modo artificiale, l'assenza di suoni crea uno stretto contatto con le divinità sacre identificate dalla religione. Il silenzio in molti casi può essere considerato quindi come una condizione privilegiata che ci permette di porre l'attenzione a cose che sarebbero diversamente percepite tra i tanti frastuoni (suoni) che ci circondano.

Nell'architettura, in larga scala, si manifesta diversamente, al modo in cui essa cerca di imporsi su chi la osserva e su chi la abita esplicitando quelli

che sono gli svariati e differenti temi di progetto che fanno la sua composizione. Maggiore sarà la facilità di lettura dei temi, maggiore sarà il silenzio espresso dall'opera. Tutto ciò che semplicemente accade nelle opere di Richard Serra, artista noto nel campo architettonico per le sue architetture in corten, che creano [percorsi, spazi, porte ecc..]. Tutti temi che compongono uno stile unico, chiaro e pulito che pone come lui ribadisce in numerose interviste " al centro tra due suoni", modellando il silenzio con l'aiuto della materia.

Un altro esempio potrebbe essere quello realizzato dall'architetto Carlo Scarpa nella Tomba Brion a Treviso nel 1978. Parliamo di un edificio collocato nei pressi di un cimitero, commissionato per onorare la memoria del defunto Giuseppe Brion, in cui si genera uno spazio che rende narrativa l'intera architettura. Un muro, il quale viene privato di tutte le sue caratteristiche fisiche come la verticalità, infatti resta sospeso nel vuoto fermo, come se non esistesse tempo. Sembra che in qualsiasi momento possa crollare provocando uno stato di attesa dove non esiste suono, tace in un silenzio, ma con questa silenziosa attesa riesce a trasmettere quelli che sono i valori della vita e di quello che verrà dopo di essa, la morte. Un silenzio riesce a scuotere i nostri pensieri, più di quanto potrebbe fare un suono che invece sembra essere sempre il risultato di qualcosa.

Come un apostrofo che lega due parole dello stesso significato ma senza il quale la stessa non avrebbe senso di esistere ed è allora che il ruolo significante del silenzio entra in gioco, come strumento di mediazione tra un'opera architettonica e il suo potere di trasmettere qualcosa, ed iniziare a suonare.

L'atto di svuotare, sottrarre materia, espresso come atto primordiale compiuto dall'uomo in ambito architettonico, istinto intrinseco e amplificato della necessità di un riparo, luogo dell'intimità fisica e spirituale ma anche spazio riservato alla famiglia; come nel caso dei Sassi di Matera un esteso insieme di abitazioni completamente scavato nella roccia ad affermare la forte e concreta necessità di un luogo nel quale trovare riparo. Questa necessità manifestata sin dalle origini dell'uomo come un'azione grezza e impulsiva, con il passare del tempo viene caricata di significati più profondi e percettivi, ma anche affinata nelle tecniche compositive e strutturali; il teorico promotore di questi fu Leon Battista Alberti il quale affermava: "Alcuni incominciano a dar perfezione ai loro principati lavori e con

il porre e con il levare [...]. Alcuni altri incominciano a far questo solo con il levar via, quel che in detta materia è di superfluo, scolpiscono nel marmo una forma o figura d'uomo, la quale vi era prima nascosta ed in potenza. Questi chiamiamo noi scultori" Persecutore di questa ideologia fu Michelangelo Buonarroti, il quale dichiarava: "Tu vedi un blocco, pensa all'immagine: l'immagine è dentro basta soltanto spogiarla", lo svuotamento avviene non in negativo ma in positivo sul blocco di materia affinché la forma racchiusa al suo interno si riveli agli occhi dell'osservatore tramite le sapienti arti dello scultore, il quale deve essere un cosciente mezzo di queste forme. Un importante esponente di questo filone scultoreo è Eduardo Chillida che descrive il suo metodo ponendo in relazione le necessità

e le conseguenti azioni dell'uomo e dell'animale: "La forma deriva spontaneamente dalle necessità di questo spazio, che si costruisce la sua dimora come l'animale che sceglie la sua conchiglia" quindi le forme risultanti dal lungo processo di svuotamento della materia si adattano da essa e a quelle che sono le necessità e le sensazioni che trasmette allo scultore. La stessa ideologia viene applicata dagli architetti che si accingono a progettare uno spazio all'interno di un involucro esistente, secondo Carlo Aymonino: "La soluzione architettonica è preesistente entro un involucro generale, che prende forma e si dà ragione, togliendo, scavando quell'iniziale e teorico volume semplice, rendendo evidenti e praticabili i complessi rapporti tra gli ambienti e interni con l'esterno"; applicazione letterale e profonda di questa teoria è quella di Hans Hollein per il museo a Salisburgo, dove l'architetto articola un museo su tre livelli, interamente scavati nella roccia, distribuiti da una serie di percorsi che confluiscono in un grande pozzo, la quale sommità attraverso ampi lucernari genera in questo grande spazio una luce diffusa. Questo della luce è un elemento fondamentale nell'architettura dello svuotamento, perché lo studio della luce, di come essa agisce sulla superficie scavata e in rapporto al materiale di cui è composta diventa elemento generatore delle forme e articolazioni spaziali dell'intervento, osserviamo quindi due diversi tipi di approcci metodologici e compositivi che vertono verso questo unico elemento, come generatore degli spazi. Per spiegare la forza di questo elemento poniamo l'attenzione su due esperienze contigue ma

opposte, quella di Eduardo Chillida per la Montana Tyndaya e quella di Le Corbusier per la "Cappella di Ronchamp"; nel primo esempio la tecnica compositiva e la percezione sensoriale della luce rispetto alla materia si rifanno al concetto di grotta, scavata totalmente nella roccia e nella quale vi sono solo due punti di ingresso della luce, un monumentale antro simbolico e mistico nel quale gli unici elementi presenti sono la luce e la materia, questi mutano al variare delle ore del giorno e della notte, così che la percezione dello spazio è in continuo cambiamento; nella seconda esperienza notiamo come la luce sia essa stessa l'elemento che compie l'atto pratico dello svuotamento dell'architettura, lo deduciamo dalle ampie strombature delle finestre che sembrano quasi essere state svuotate dalla stessa luce nell'intento di penetrare le pareti di cemento armato e donare un'aura luminosità allo spazio interno. Con queste peculiarità compositive l'architetto fa dello svuotamento delle facciate una necessità legata allo stretto rapporto tra architettura e natura riportando quasi questo legame alla sua fase embrionale nel quale l'architettura svuota la roccia per divenire tale. Quest'architettura con il passare del tempo ha subito molteplici mutazioni in ambito applicativo a tal punto da estraniarsi dai suoi elementi puramente teorici, compositivi ed estetici per conformarsi in un metodo funzionale avente come obiettivo l'aumento di superficie utile nella conformazione distributiva e tecnologica delle città; una necessità dovuta al frenetico e repentino bisogno di utilizzare al massimo gli spazi anche al di sotto di essa.

Il vuoto come generatore di spazi

VUOTO | Giorgio Barba

Il vuoto, uno degli elementi più affascinanti ed al tempo stesso inquietanti, sul quale si sono soffermati negli anni filosofi, sociologi, urbanisti. Pensando al vuoto la prima cosa che viene in mente è l'assenza, un elemento negativo, uno stato d'animo indefinito, un elemento da riempire assolutamente. In oriente, invece, si ha una percezione positiva di vuoto, infatti esso è considerato un'infinita fonte di ispirazione. Uno spazio vuoto per i giapponesi è lo spazio della possibilità, un luogo di manifestazione divina. Lo studio e l'accettazione del vuoto in occidente arriva con l'arte astratta del XX secolo, esso si esprime nella pittura di Kazimir Malevic, Vladimir Kandinskij, Lucio Fontana e tanti altri. Sembra che nel XX secolo abbiamo finalmente superato la paura del vuoto, abbiamo acquisito consapevolezza del fatto che tutta la civiltà

occidentale si basa su di esso, in quanto in una città il vuoto rappresenta lo spazio condiviso, intorno al quale tutto si è sviluppato, lo spazio dove la vita scorre ogni giorno, dove le persone si esprimono. In una città, il vuoto, grazie alla sua minore densità attrae a sé gli spazi intorno diventando elemento generatore di qualità.

Uno dei primi a parlare di vuoto in architettura fu Bruno Zevi, come egli afferma nel suo libro "Saper vedere l'architettura": *"L'architettura non deriva da una somma di larghezze, lunghezze e altezze degli elementi costruttivi che racchiudono lo spazio, ma proprio dal vuoto, dallo spazio racchiuso, dallo spazio interno in cui gli uomini camminano e vivono."*

Possiamo quindi, come Fernando Es-puelas nel libro "Il Vuoto" affermare che *"Il vuoto è un elemento di dis-*

continuità attraverso un mezzo omogeneo". Se l'architettura trova la sua consistenza e stabilità nella forma, essa prende vita nel vuoto che questa forma contiene, l'architettura viene concepita al contempo come massa e spazio, pieno e vuoto. Il vuoto in architettura non è un vuoto assoluto, ma l'organizzazione dello spazio necessario all'uomo per muoversi, vivere e socializzare, basta questa semplice considerazione a farci vedere l'architettura in termini di contenuto e non di contenitore.

Nelle sue possibili declinazioni, il vuoto può essere anche letto come esito di un'operazione di sottrazione, di scavo. In questo senso il suo valore è duplice: come vuoto ma, allo stesso tempo, come volume, nel suo essere parte integrante di ciò che lo definisce e lo contiene, lo spazio quindi si concretizza divenendo quasi entità tangibile, modellata e costruita con sapiente disegno.

Questo concetto venne rappresentato da Rem Koolhaas che nel 1989, per il progetto della Biblioteca di Francia ha pensato, infatti, a un grande parallelepipedo scavato da ambienti che ne avrebbero eroso la massa. Ha realizzato poi due plastici diversi: uno realistico e un altro concettuale dove il pieno veniva rappresentato come vuoto e i buchi viceversa erano rappresentati in negativo come pieni, per far capire la logica con la quale erano composti e aggregati. Sono i buchi, suggerisce Koolhaas, che fanno l'architettura della biblioteca perché è in queste cavità e nel modo in cui si organizzano e distribuiscono che si svolge la vita di relazione, si snodano i percorsi, sono possibili le attività di studio e di ricerca.

Approccio simile si ha nella presentazi-

one di VOIDS alla Biennale di Venezia 2010 dei fratelli Aires Mateus i modelli degli edifici sono rappresentati in due modi, in superficie e incavati, mettendone in luce in questo modo il volume come spazio vuoto dandogli così forma e presenza, esso infatti diventa il vero elemento costruttore della loro architettura. I lavori dei fratelli Mateus sono rivolti ai temi della massa e dello spessore, questo approccio metodologico lo si può riscontrare nelle opere Kahaniane.

Un elemento importante della ricerca di Louis Kahn è il tentativo di svuotare il pieno, ovvero la possibilità di creare pareti così spesse che possano essere sdoppiate per ospitare uno spazio interstiziale vuoto, in questo modo si nota l'impossibilità di percepire un interno ed un esterno in architettura dato che si può considerare qualunque vuoto come spazio esterno e la materia solida come interno.

Costruire il vuoto significa quindi costruire percezioni. Costruire percezioni significa costruire esperienze. E quando questo accade, i vuoti fisici diventano luoghi mentali, dove custodiamo le esperienze più profonde. Pensare e costruire il vuoto significa dare forma ad uno spazio che riesca ad entrarci dentro divenendo il terreno fertile dove coltivare la nostra anima; allora possiamo supporre che, come afferma il Piccolo Principe: "L'essenziale è invisibile agli occhi"? Una frase che fa riflettere sull'importanza che il vuoto assume, esso diviene un impareggiabile elemento compositivo con molteplici qualità, diventando esso materia prima dell'architettura, forse è il vuoto l'elemento talmente forte da riuscire a meravigliarci quando ci troviamo davanti alle architetture?



intermezzo cinque

FIGURE DEL VUOTO

Sara D'Ottavi, Alberto Ulisse

All'interno dell'atelier abbiamo condotto una esplorazione pratica -immergendo le mani nella materia- per provare a costruire spazi cavi, con la forza del peso del vuoto.

Qualche anno fa ho avuto il piacere di scrivere un libretto dal titolo "Il peso del vuoto. Ragionamenti su assenze, vuoto, rumore ...e altre architetture" (inserito nella collana "Mosaico", edito da LetteraVentidue, 2018).

In quel libretto si cercava di individuare una necessaria condizione che potesse descrivere le necessarie relazioni -a partire dal vuoto- tra i campi dell'arte, della fisica, della biologia, della letteratura, della musica...e anche dell'architettura.

Nel testo "Fenomenologia della percezione" (Bompiani, 2003), Merleau-Ponty riconosce come il vuoto è fortemente necessario ed è parte dell'essere presente nello spessore dello spazio, dove «le parti del mio corpo formano insieme un sistema, così come un corpo altrui e il mio sono un tutto unico, il rovescio e il dritto di un solo fenomeno». "Il peso del vuoto" non è il racconto del vuoto, ma quanto la narrazione di spazi che vengono riletti a partire dal reale protagonista dell'architettura:

lo spazio. Illuminante è stato "Silenzi eloquenti", di Carlos Mari Aris; una precisa architettura letteraria, un utile approfondimento sulla poetica del silenzio, a partire dalle opere di Borges, di Mies, di Ozu, di Rothko, di Oteiza che, attraversando il pensiero trasversale nel mondo delle arti contemporanee, invocano il silenzio come figura abituale, quale materia del progetto di tempo e di spazio.

Il libro sul vuoto -dopo l'apertura dello studio AMA| Aires Mateus, con il progetto "Voids", per la Biennale di Venezia del 2010- nel capitolo principale ("Assenze, vuoto, rumore ...e altre architetture") prova a definire alcune "figure del vuoto" in grado di mantenere fortemente il legame tra azione, spazio e materia. Attraverso la necessaria esplorazione di opere e di autori sono state raccolte in cinque possibili declinazioni -figure, appunto- del vuoto come occasioni per rileggere le invarianti dello spazio. Intervalli, incastri, porosità, tracce, cancellazioni. Ciascuna di queste è fortemente rintracciabile nella sequenza delle immagini che di seguito vengono riportate, come suggestione della costruzione "negativa" dello spazio.

COSTRUZIONE DELLO SPAZIO (S)CAVO(TO)

esercizio, maquettes

Laboratorio progetti Interior Design I

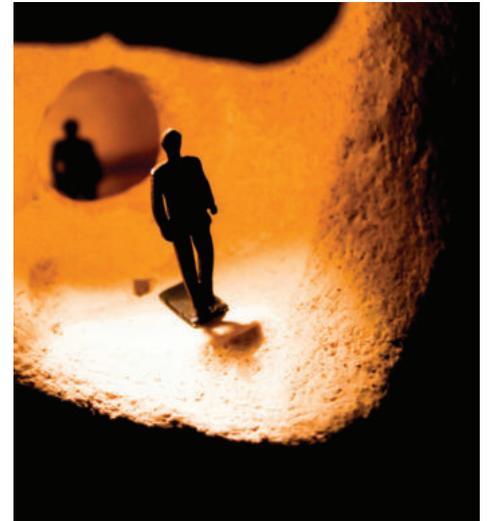
TUTORS:

Marco Demetrio | Sara D'Ottavi | Marco Pomenti
Giorgio Barba | Ludovico Conte | Armando
Scandone | Antonio Max Cappella | Simone
Quieti | Federica Capozio | Sara Capuozzo |
Giorgia Rodelli

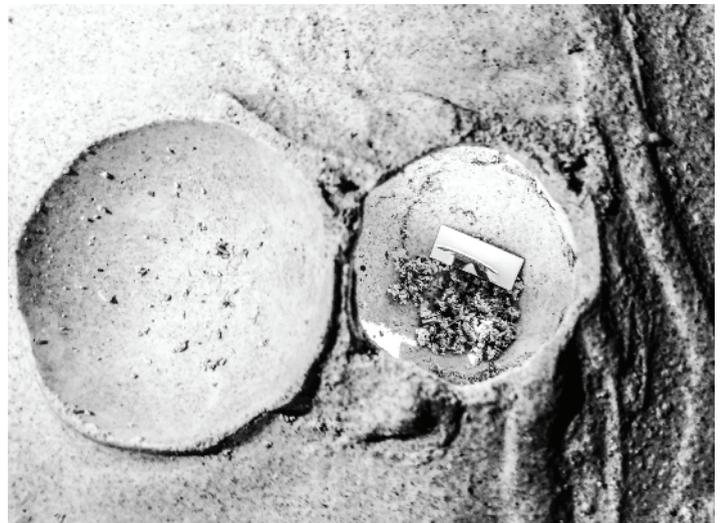
STUDENTI:

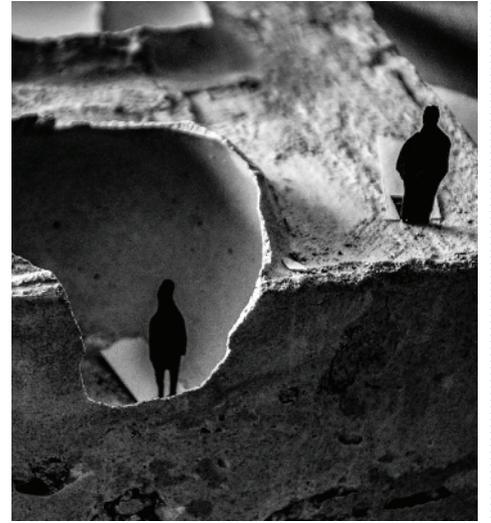
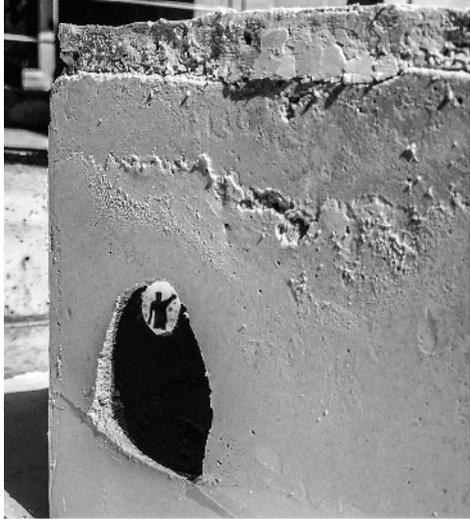
Naomi Braccia | Maria Palma Collarossi | Mattia
D'Aloisio | Vittorio D'Angelo | Alessandra Di
Giacomo | Lorenzo Di Pardo | Francesca Di
Renzo | Eliana Falletta | Beatrice Fusilli | Yana
Kurinna | Sonia Lo Piparo | Claudio Lorusso |
Riccardo Marisi | Andrea Napolitano | Federica
Nigro | Francesca Onorato | Giovanna Palmieri
| Grazia Pastucci | Riccardo Petruzzelli | Antonio
Pisciella | Alessia Porro | Federica Prettico | Sara
Ronchieri | Federica Saputelli | Francesco Scalera
| Imma Surico | Davide Tamilia | Andreea Malina
Tarcaoanu | Claudia Travaglini | Chiara Tuppi |
Chiara Tuttolani | Anna Villa

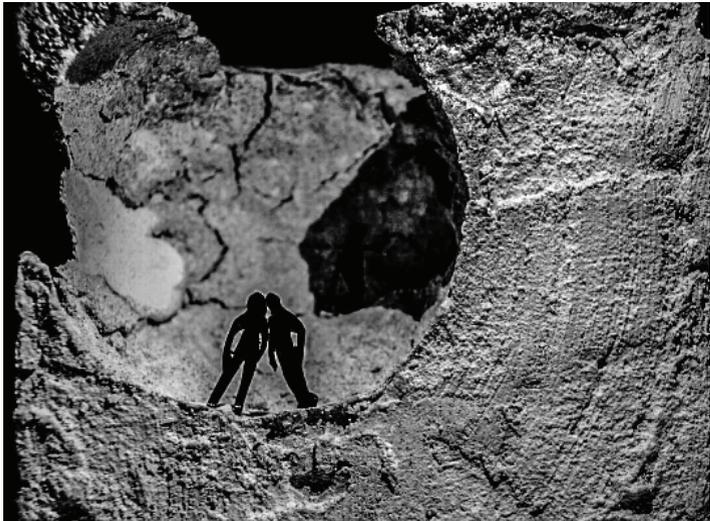
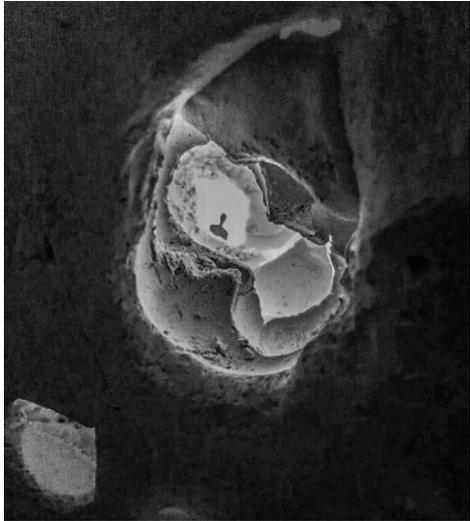


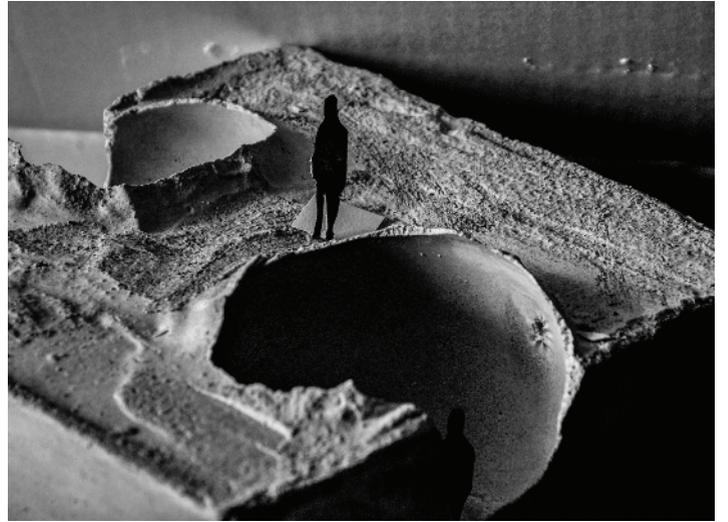


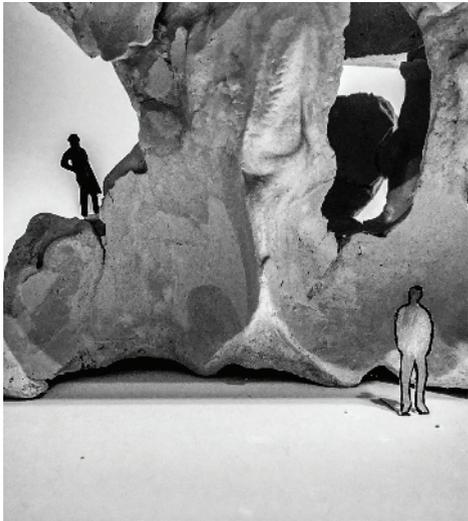












collana
MOSAICO

collana diretta da
Antonio Carbone

comitato scientifico
Stefano Borsi, Mario Pisani, Paolo Portoghesi, Nasrine Seraji

metodi e criteri di referaggio

La collana adotta un sistema di valutazione dei testi basato sulla revisione paritaria e anonima (peer-review). I criteri di valutazione adottati riguardano: l'originalità e la significatività del tema proposto; la coerenza teorica e la pertinenza dei riferimenti rispetto agli ambiti di ricerca propri della collana; l'assetto metodologico e il rigore scientifico degli strumenti utilizzati; la chiarezza dell'esposizione e la completezza d'analisi.

titolo
SPAZI PERFORMATIVI. Esperienze didattiche a partire da SPAZIO SUONO CORPO

pubblicazione a cura di
Sara D'Ottavi
Alberto Ulisse

progetto grafico
Sara D'Ottavi

crediti fotografici
Dove non diversamente specificato, foto di tutors e studenti laboratori

casa Editrice
Libria - Melfi
tel/fax 0972 236054
libriant.it

prima edizione
Ottobre 2021

ISBN
978-88-6764-264-9

Stampato in Italia per conto
della Casa Editrice Libria

tutti i diritti riservati
© dell'edizione, Libria
© dei testi, gli autori
© delle immagini, gli autori
Gli autori dei contributi si rendono disponibili a riconoscere eventuali diritti per le immagini pubblicate.