

**Alberto Ulisse** (1978), architetto, attualmente è ricercatore in Progettazione architettonica ed urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio" Chieti-Pescara. Si laurea con lode, nel 2004, con il professor Pepe Barbieri. Successivamente è borsista al Master universitario di I livello presso il Dd'A di Pescara; nel 2005 consegue il Master universitario di II livello in "Architettura della strada. Strumenti per il progetto e la valorizzazione delle infrastrutture nel territorio", presso il Politecnico di Torino ed ANAS. È Dottore di ricerca in "Architettura ed urbanistica" (XXII ciclo) presso il Dd'A di Pescara (2010); nel 2008-09 è stato docente a contratto presso l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, collaborando al CRESSON con il professor Nicolas Tixier. Nel 2006 è stato invitato in qualità di progettista alla X edizione della Biennale di Architettura di Venezia, per la redazione di un progetto su "la città del futuro: VeMa-2026", all'interno del padiglione italiano curato dal prof. arch. Franco Purini e la DARC (Roma) e la Biennale di Venezia, con il progetto presentato: *VeloCity*. Dal 2005 condivide idee e progetti con UNOAUNO\_spazioArchitettura, collaborando con Marino la Torre a concorsi di architettura e di progettazione, ricevendo numerosi premi e segnalazioni da giurie nazionali ed internazionali ([www.unoaunostudio.it](http://www.unoaunostudio.it)). Autore di diverse pubblicazioni, i suoi ultimi saggi sono *Energycity* (collana Babel, LIStLab), *ReStart* (collana Mosaico, Libria), *Upcycle* (collana Alleli, LetteraVentidue), *Common Space* (collana Tools, LIStLab), *Modelli di case* (collana Mosaico, Libria). È ideatore e curatore dell'*auto-collana* *QuadernInfiniti* (numeri da 0 a 4, Sala editori). Attualmente ricopre il ruolo di Segretario ProArch, Società Scientifica dei Docenti di Progettazione ICAR 14-15-16.



Lo spazio è sempre stato il reale protagonista dell'architettura; quest'ultima si è sempre espressa attraverso il *linguaggio degli spazi e l'aver determinato unità spaziali*. Il libro vuole indagare il tema del vuoto – straordinariamente denso e largamente trattato da diversi autori – come una delle condizioni necessarie nella costruzione dell'esperienza spaziale architettonica. Questo saggio non è il racconto del *vuoto*, ma la *narrazione di spazi* che vengono riletti a partire dal *pensiero negativo* che genera la condizione spaziale nella quale si svolge la nostra vita – e quella degli altri. È pertanto un saggio che racconta di *spazi*. Il vuoto in architettura continua ad essere una *condizione transitiva* legata alla dimensione dello spazio, principalmente in un momento nel quale la ricerca sul progetto si allontana dalla misura necessaria dello spazio stesso. Sembra necessario occuparsi di questo tema e reimmetterlo in nuovo ragionamento attraverso diverse chiavi interpretative, provando a tessere relazioni sul tema del vuoto in maniera trasversale e transdisciplinare rispetto alle differenti culture – o altri recinti disciplinari.

• • • • • € 12,00

Alberto Ulisse

Il Peso del Vuoto

LetteraVentidue

Alberto Ulisse

# Il Peso del Vuoto

Ragionamenti su assenze, vuoto, rumore  
...e altre architetture



• • • • • LetteraVentidue

• • • • • LetteraVentidue

In copertina:  
Ritaglio digitale da Yves Klein, *Salto nel vuoto*



## Comprese

collana ideata e diretta da Francesco Trovato

### Comitato Scientifico

Francesco Cacciatore

Fabrizio Foti

Paolo Giardiello

Marta Magagnini

Marella Santangelo

ISBN 978-88-6242-291-8

Prima edizione Gennaio 2018

© LetteraVenticidue Edizioni

© Alberto Ulisse

Tutti i diritti riservati

Come si sa la riproduzione, anche parziale, è vietata. L'editore si augura, che avendo contenuto il costo del volume al minimo, i lettori siano stimolati ad acquistare una copia del libro piuttosto che spendere una somma quasi analoga per delle fotocopie.

Anche perché il formato tascabile della collana è un invito a portare sempre con sé qualcosa da leggere, mentre ci si sposta durante la giornata. Cosa piuttosto scomoda se si pensa a un plico di fotocopie.

Nel caso in cui fosse stato commesso qualche errore o omissione riguardo ai copyright delle illustrazioni saremo lieti di correggerlo nella prossima ristampa.

Progetto grafico: Francesco Trovato

LetteraVenticidue Edizioni S.r.l.

Corso Umberto I, 106

96100 Siracusa

**Web:** [www.letteraventicidue.com](http://www.letteraventicidue.com)

**Facebook:** LetteraVenticidue Edizioni

**Twitter:** @letteraventicidue

**Instagram:** letteraventicidue\_edizioni

Alberto Ulisse

# Il Peso del Vuoto

Ragionamenti su assenze, vuoto, rumore  
...ed altre architetture

# Indice

## **6 VOIDS**

*AMA | Aires Mateus*

## **27 Assenze, vuoto, rumore...e altre architetture**

*Alberto Ulisse*

32 Una materia del progetto per l'arte e l'architettura

35 Voids

37 Vuoto attivo

51 Figure del vuoto

58 Intervalli

60 Incastri

62 Porosità

65 Tracce

68 Cancellazioni

## **97 Omicron**

*Silvana Kühtz*

## **99 Horror pleni**

*Chiara Rizzi*

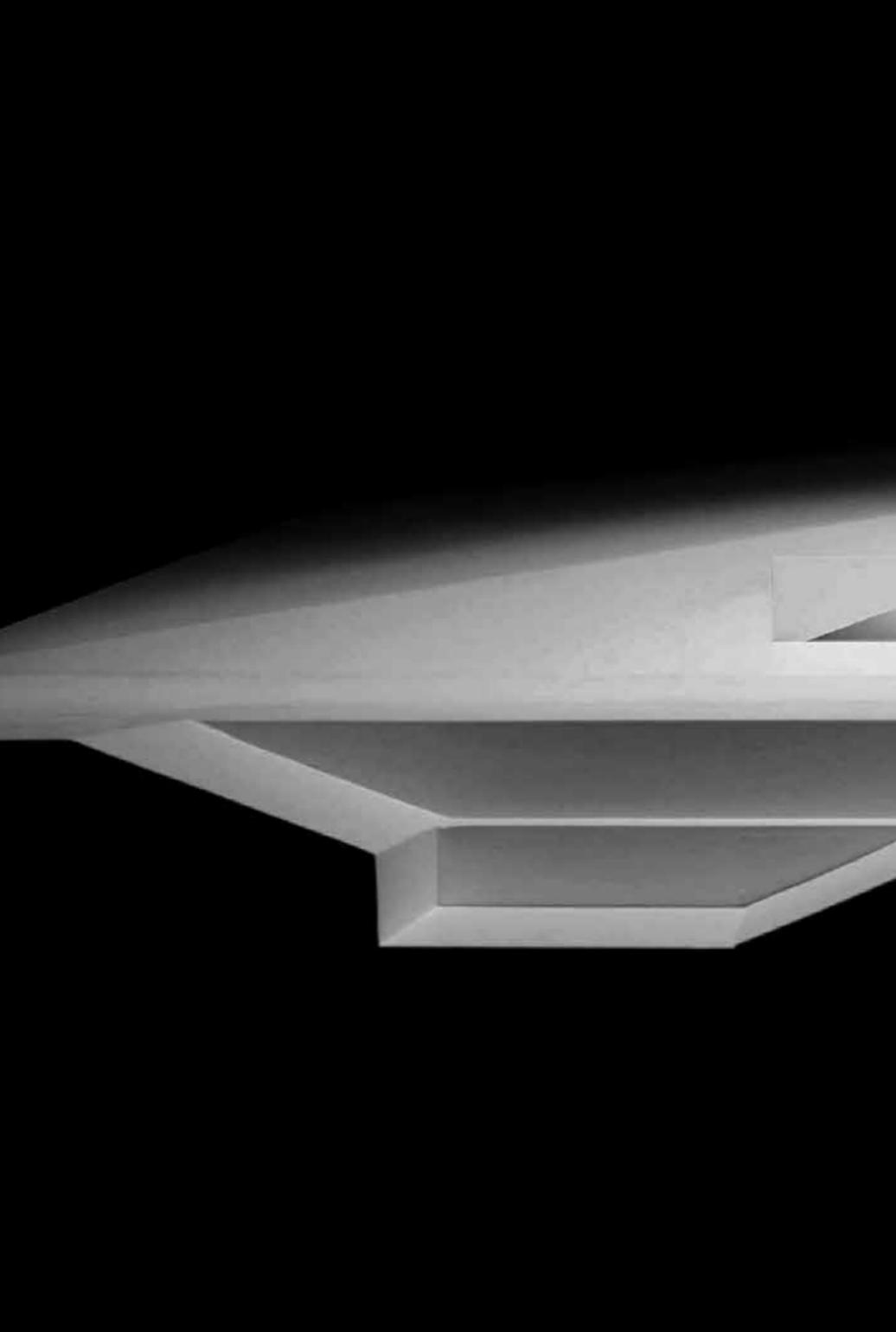
## **109 Silenzi eloquenti\***

*a cura di Alberto Ulisse*

*dal testo di Carlos Martí Arís*

## **119 Lame**

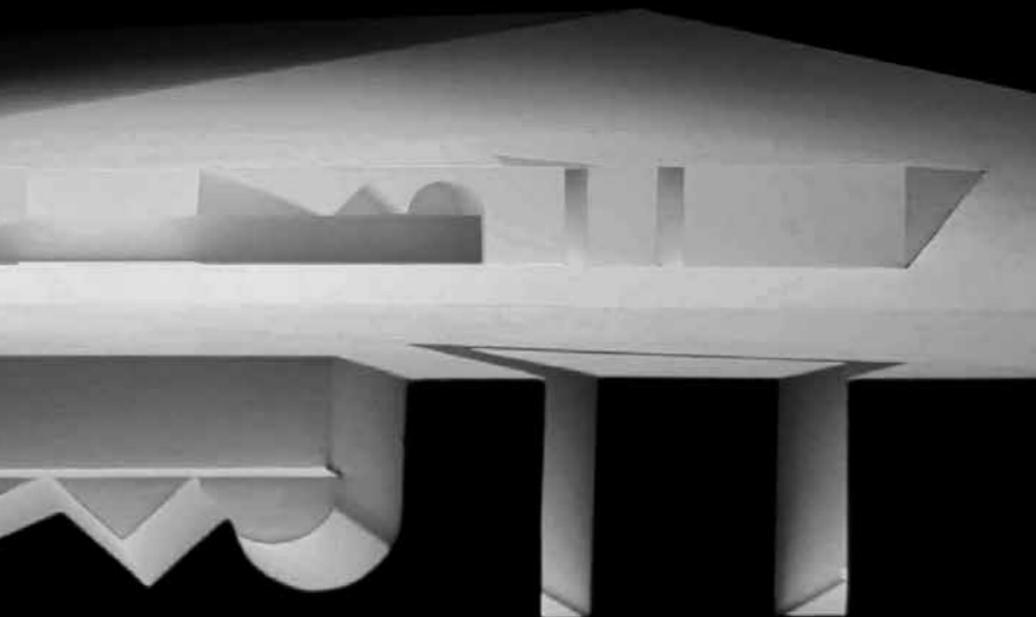
*Marino la Torre | UNOAUNO\_spazioArchitettura*



# VOIDS

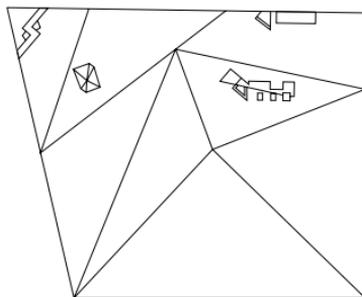
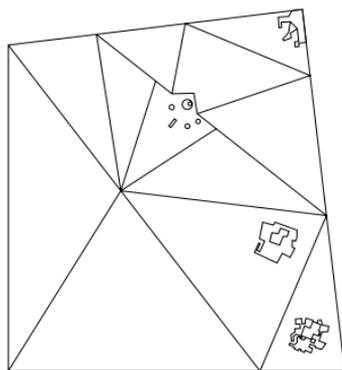
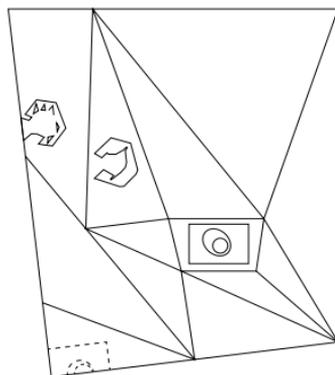
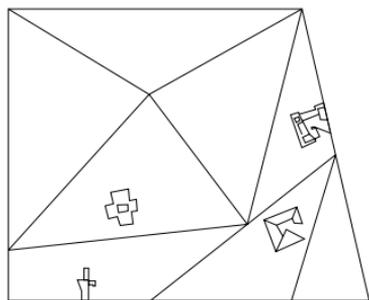
VENICE BIENNALE 2010

aires mateus e associados



The following should be credited but are free of copyrights:

\*AMA = Aires Mateus



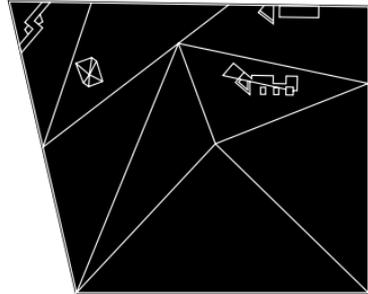
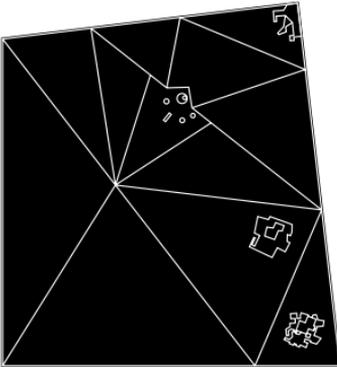
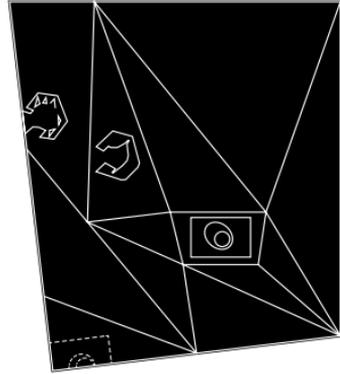
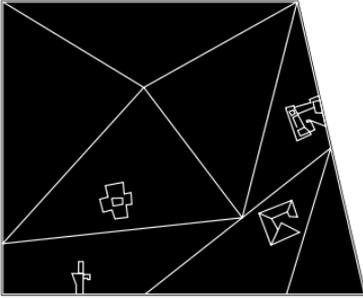
Pianta del progetto di allestimento VOIDS alla XII Biennale di Venezia - rielaborazione grafica di Tommaso Sciuillo

# Description

## Biennale di Venezia 2010: voids

Progetti con programmi simili, eppure unici, sono disegnati a partire da frammenti scelti di ciascuna realtà e dalla loro possibilità di trasformazione, attraverso un'operazione cosciente che traduce ogni soluzione in identità formale e spaziale. Spazio e forma diventano inseparabili in ogni progetto: non perché si traducano a vicenda, ma perché le loro identità chiare, coesistendo, si potenziano. Conformazioni comprensibili, sono capaci di accogliere diverse possibilità di vita.

Projectos com programas semelhantes. Projectos únicos, desenhados partindo da eleição de fragmentos de cada realidade e das suas possibilidades de alteração. Operação consciente traduzindo cada solução em identidades formais e espaciais. Forma e espaço tornam-se partes indissociáveis em cada projecto não porque se traduzem mutuamente mas sim, porque se potenciam na coexistência das suas identidades claras. Conformações compreensíveis e como tal absortas às possibilidades de diferentes vivencias.



Pianta del progetto di allestimento VOIDS alla XII Biennale di Venezia - rielaborazione grafica di Tommaso Sciuillo

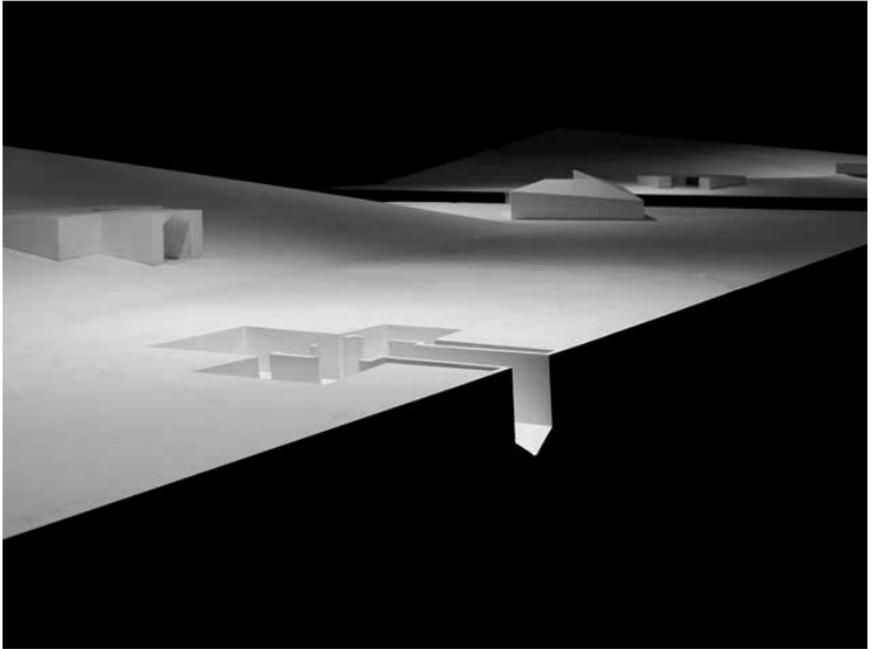
# Statement

## Biennale di Venezia 2010: voids

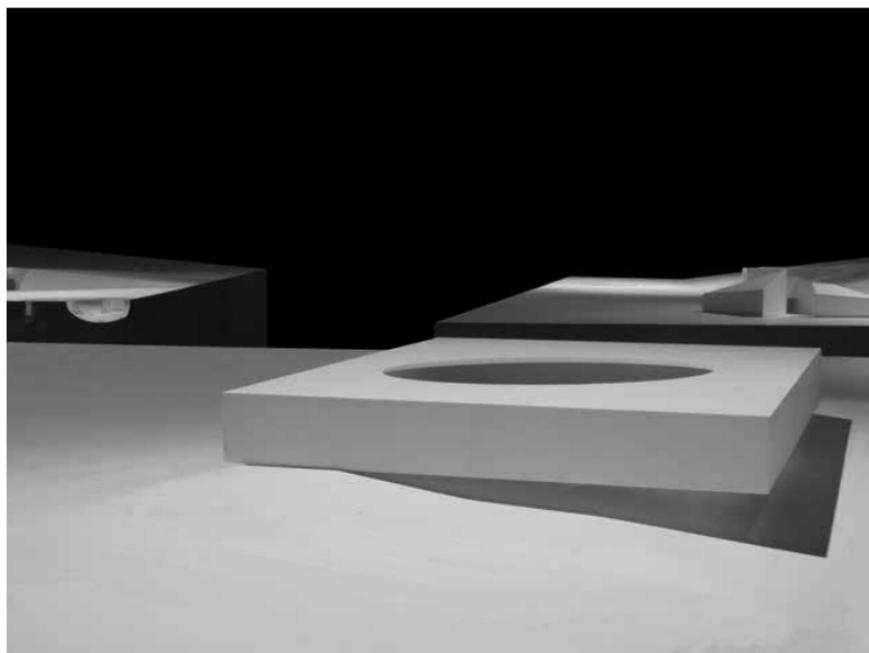
Lo spazio è un vuoto, una manciata d'aria racchiusa da materia che ne definisce il limite. La sua precisione coincide con l'esistenza necessaria del suo intorno, che gli conferisce identità. Disegnare spazi è disegnare possibilità di vita, materializzandone il limite.

Definito da forma, trama, colore, temperatura, luce, lo spazio si costruisce con un vuoto, una sottrazione: processo mentale di controllo della costruzione il cui fulcro è lo spazio. Aggiungendo sottrazione, costruendo scavo, il centro dell'esperienza si sposta dalla forma alla vita. Protagonista centrale è lo spazio: quasi autonomo, quasi totale.

O espaço é um vazio, um punhado de ar. Enformado por matéria que define o seu limite. A sua precisão coincide com a precisão da existência necessária que em seu tempo lhe confere identidade. Desenhar espaços é desenhar possibilidades do âmbito da vida materializando o limite. Espaço definido pela sua forma, textura, cor, temperatura, luz, constrói-se também com um vazio. Uma subtração, processo mental de controlo da construção que elege o espaço como central, adicionando a subtração, construindo a escavação, um processo que desloca da forma para a vida, o centro da experiência tornando o espaço protagonista central, quase autónomo, quase total.

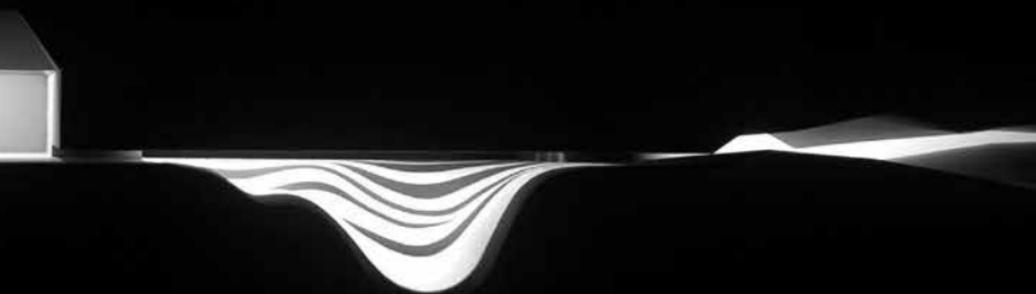


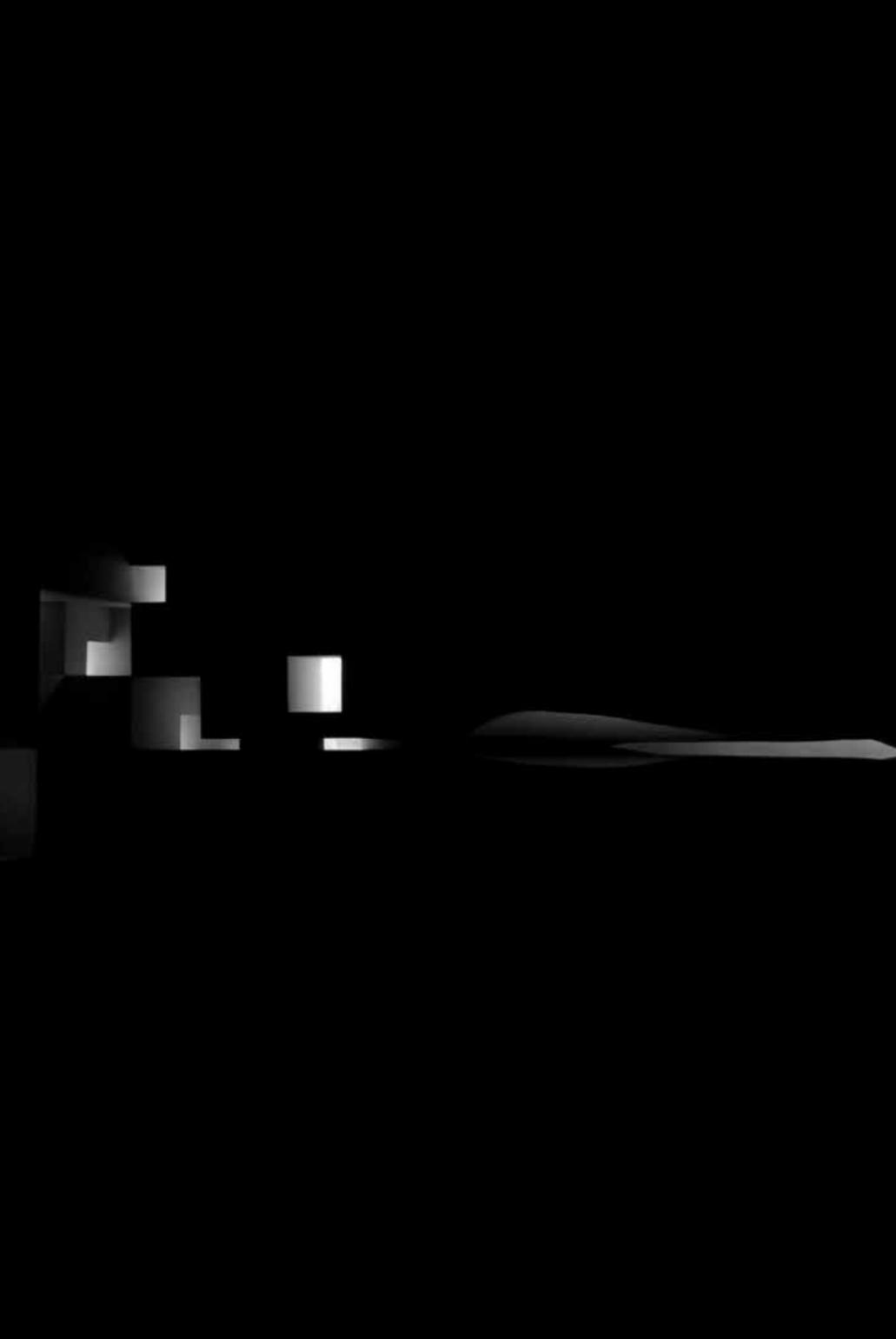


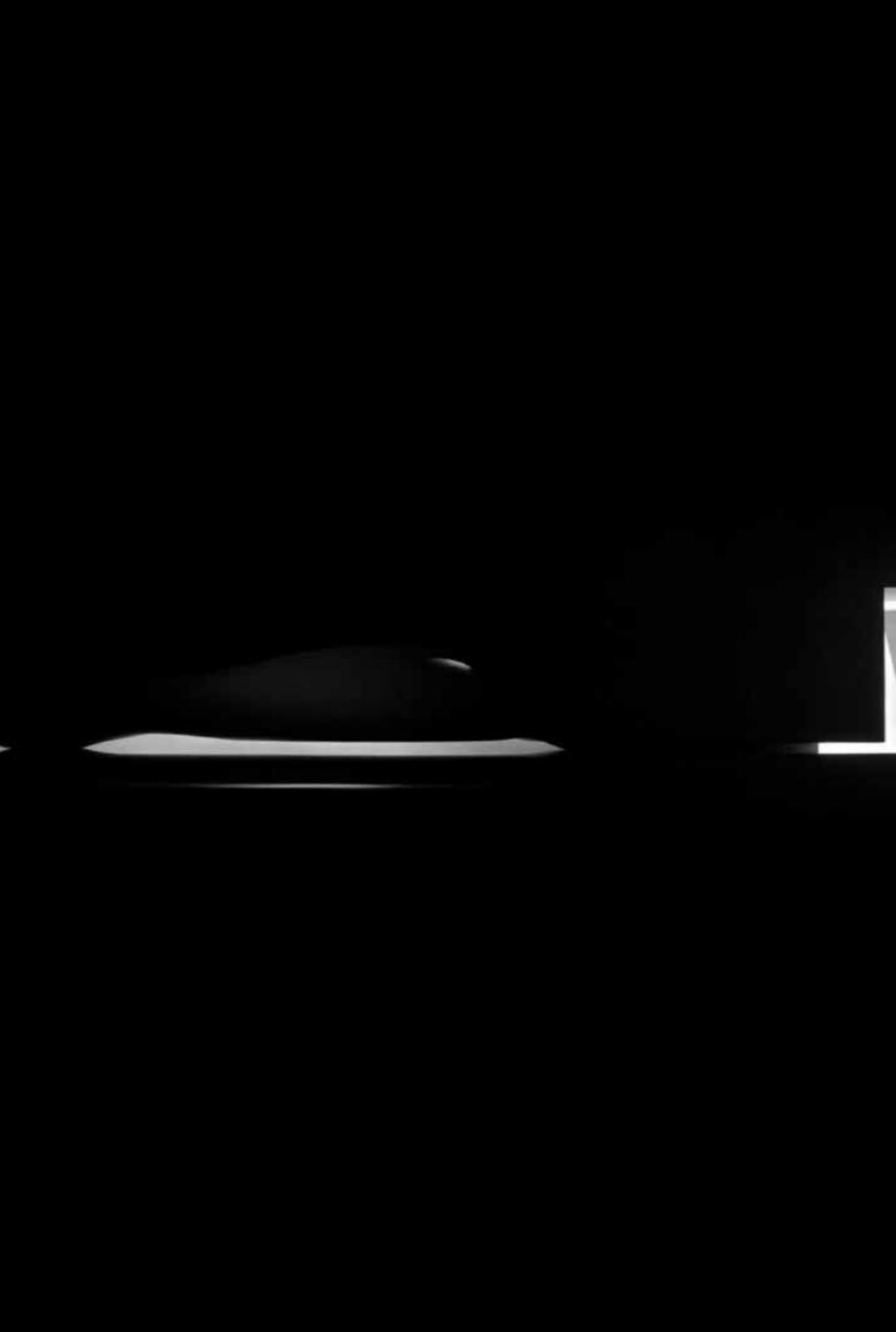


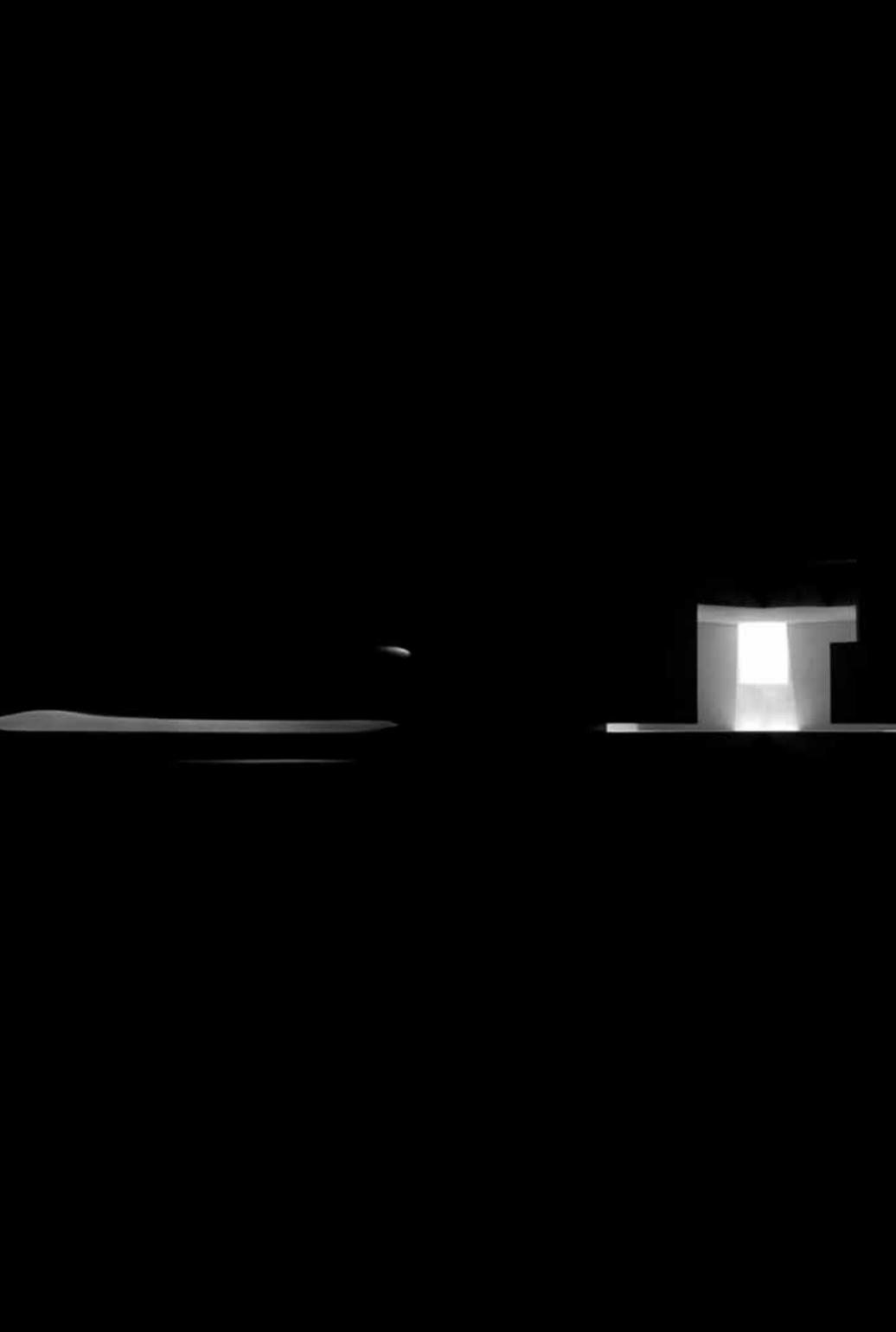


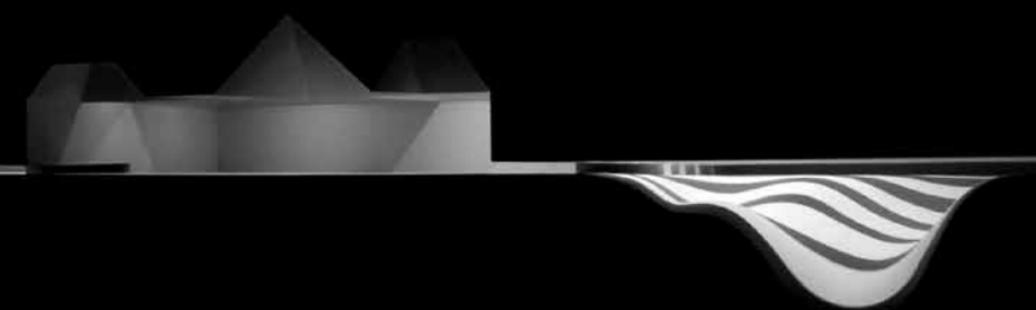


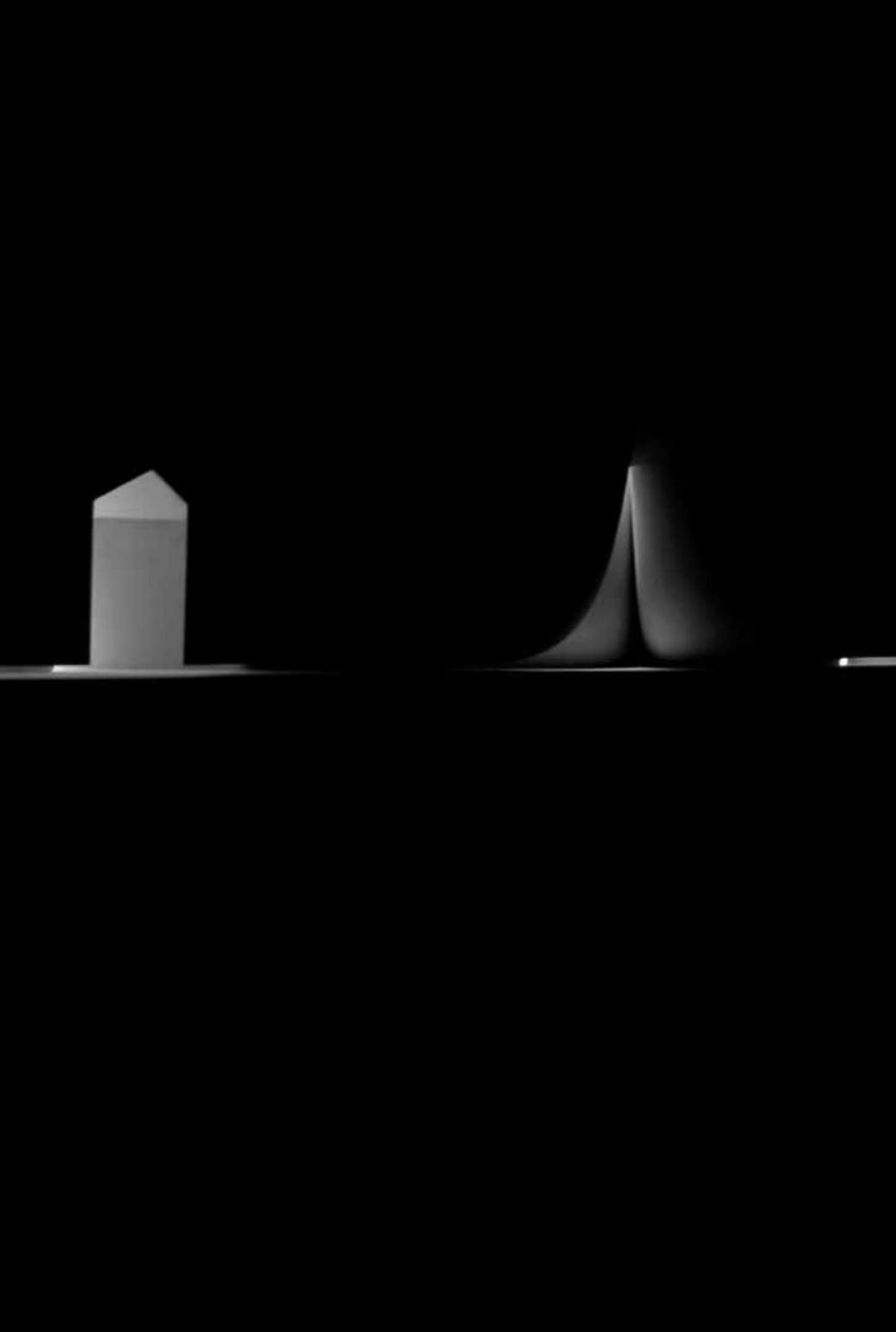


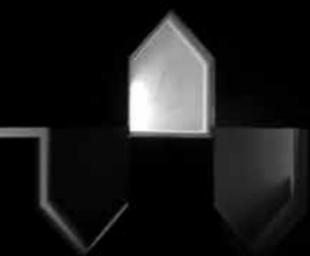


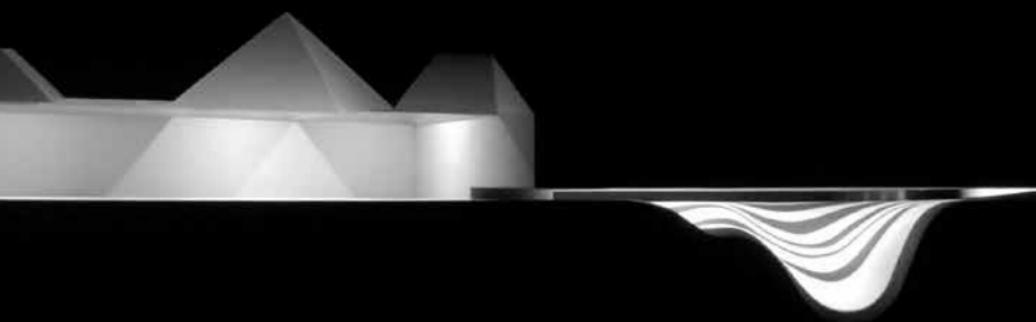


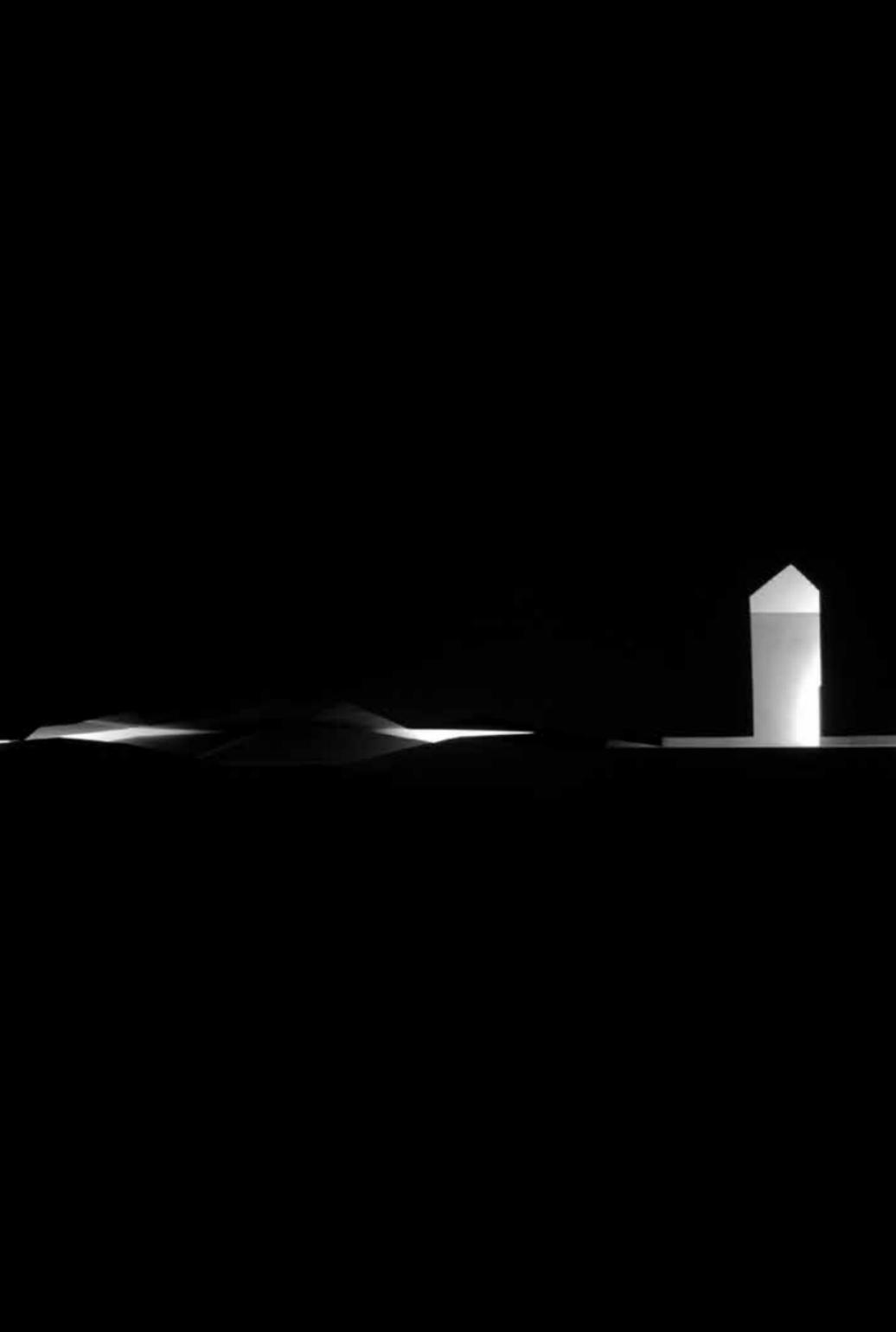














*TRACCE*, allestimento urbano progettato e realizzato da UNOAUNO spazioArchitettura (Marino la Torre, Alberto Ulisse con Tommaso Sciullo) presso il Porto Antico di Genova – settembre 2014 – nell'ambito dell'evento "Superelevata Genova" – in collaborazione con il Dipartimento di Architettura di Genova e il Comune di Genova.

# Assenze, silenzio, rumore ...ed altre architetture

Il vuoto in architettura continua ad essere una *condizione transitiva* legata alla dimensione dello spazio, principalmente in un momento nel quale la ricerca sul progetto si allontana dalla misura necessaria dello spazio stesso. Questa pubblicazione parte dalla volontà di volersi occupare del tema del vuoto attraverso nuove chiavi interpretative, provando a tessere ragionamenti incrociati tra le diverse discipline vicine all'architettura, cercando di tracciare traiettorie tra le culture del progetto.

La «struttura del vuoto»<sup>1</sup> – intesa come *agorà* tra «*otium e negotium*»<sup>2</sup> – ha subito, dalla fine del XX secolo, la medesima *deregolamentazione*<sup>3</sup> che ha investito la stessa architettura.

La crisi del determinismo e la nascente teoria quantitativa riscrivono un differente concetto del vuoto; la scoperta di Rutherford – in fisica, intorno al 1911 – dimostra che l'atomo è fatto gran parte di vuoto: questa scoperta fu sconvolgente per aver introdotto l'idea della *materia come discontinua*, considerando il “vuoto” un

---

1. PASQUALOTTO Giangiorgio, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia, 1992

2. CACCIARI Massimo, *La città*, Pazzini editore, Rimini, 2008

3. TSCHUMI Bernard, *Architettura e disgiunzione*, Pendragon, Bologna, 2005



*TRACCE*, allestimento urbano progettato e realizzato da UNOAUNO\_spazioArchitettura (Marino la Torre, Alberto Ulisse con Tommaso Sciuolo) presso il Porto Antico di Genova – settembre 2014 – nell'ambito dell'evento "Superelevata Genova" – in collaborazione con il Dipartimento di Architettura di Genova e il Comune di Genova.

«dispositivo ben strutturato, più complesso e con una dinamica: un'energia e una pressione»<sup>4</sup>.

L'interesse sul tema del vuoto appartiene anche alle discipline della fisica, dove si descrive il vuoto come un'assenza di materia in un volume di spazio; aprendo alle teorie della fisica quantistica ed evolutiva, si circostanzia e si precisa che il tema in questione permette di costruire delle «relazioni (posizione, velocità, interazioni reciproche) tra oggetti contenuti nello “spazio vuoto”, riscoprendo che la riflessione sull'esistenza del vuoto risale all'antichità – *ma solo in tempi moderni (a partire da Newton e Leibniz)* – ha assunto quello che oggi potremmo definire un “dibattito scientifico” con prove e ragionamenti, a favore della sua esistenza o della sua negazione»<sup>5</sup>. Visti gli studi specialistici condotti sul tema, con molta certezza si può affermare che, intorno al 1650 iniziarono i primi esperimenti sulla “creazione del vuoto”. In quel periodo fu Otto von Guericke ad inventare la sua famosa *pompa da vuoto*, cominciando a stupire il panorama scientifico e culturale europeo con i suoi esperimenti pubblici; le sperimentazioni sul tema continuarono con le applicazioni deduttive di Boyle che si impegnò nella fattiva “costruzione del vuoto” (come è stato rappresentato anche in alcuni dipinti del 1660 quando, diversi studiosi, vengono ritratti davanti agli esperimenti sul spazio vuoto nei

---

4. BARONE Vincenzo, *Breve storia del vuoto* (Lezione tenuta da Vincenzo Barone, professore associato dell'Università del Piemonte Orientale)

5. WEATHERALL James Owen, *La fisica del nulla. La strana storia dello spazio vuoto*, (trad. A. Migliori), Bollati Boringhieri, Torino, 2017

salotti culturali del tempo). A partire da questi studi ed applicazioni, in quel periodo, si è reso necessario individuare una modalità di vera “misurazione del vuoto”; furono introdotte, in campo scientifico applicativo, delle equazioni di *calcolo convenzionale*<sup>6</sup> per definire l'elemento di misura: il “grado del vuoto”. Molto spesso in fisica il “grado di vuoto” viene associato ed assume anche il significato di *porosità*.

Il concetto di *porosità* avvicina molto l'analogia tra la costruzione del vuoto in fisica e le figure pluricellulari presenti in natura; ad esempio: le *spugne*. I poriferi (o spugne) sono organismi pluricellulari, aventi corpi ricchi di pori e canali che permettono all'acqua di circolare attraverso essi. Esse sono pluricellulari.

Questa metafora figurativa legata alla *porosità* e alla *spugna* riconduce molto da vicino agli studi sullo spazio di Steven Holl; nei suoi appunti e schizzi lo spazio si compone attraverso una serie di elementi, tra cui il vuoto: inteso come un particolare tipo di spazio. Scrive Holl «lo spazio è il mezzo essenziale dell'architettura. Esso è molte cose simultaneamente: i vuoti e lo spazio intorno all'architettura, le vastità del paesaggio e della città, lo spazio intergalattico dell'universo. Lo spazio è qualcosa di intrinseco e relazionale»<sup>7</sup>. Le spazialità che Holl immagina e rappresenta nei suoi disegni

---

6. Per misurare il grado del vuoto furono introdotte delle equazioni di calcolo convenzionale, ad esempio: Vuoto basso (*Rough vacuum*, Rv):  $1 \times 10^5$  Pa –  $1 \times 10^2$  Pa; Vuoto medio (*Medium vacuum*, Mv):  $1 \times 10^3$  Pa –  $1 \times 10^{-1}$  Pa; Vuoto alto (*High vacuum*, Hv):  $1 \times 10^{-1}$  Pa –  $1 \times 10^{-5}$  Pa.

7. HOLL Steven, *Parallax. Architettura e percezione*, Postmedia srl, Milano, 2004

sono veri e propri spazi cavi, disegnando delle superfici continue – topologiche – nelle quali non c'è distinzione tra “interno” ed “esterno”, come nell'*otre di Klein* (o *bottiglia di Klein*, condizione geometrica descritta per la prima volta dal matematico tedesco intorno al 1882). A questo modello parametrico matematico, strettamente correlate nella loro scrittura parametrica al nastro di Möbius, si sono ispirate<sup>8</sup> nel tempo costruzioni dello spazio, ad esempio in architettura (come la *Mobius House*, degli UNstudio), nelle opere artistiche (come negli allestimenti di Anish Kapoor), nelle incisioni (come nelle esplorazioni spaziali impossibili di Maurits Cornelius Escher), nella letteratura (come nel romanzo *Una metropolitana chiamata Mobius*, del 1950, di Armin Deutsch) e nel cinema (quando il regista argentino, Gustavo Mosquera, porta, nel 1996, in sala il romanzo di Deutsch).

La stessa tensione fisico-spaziale sul tema dell'*assenza* è stata registrata in altri campi, come l'arte, il cinema, la musica e l'architettura. Si può sottolineare che il *pensiero negativo* pervade la ricerca della modernità: *l'assenza, il vuoto, il silenzio* sono elementi che aprono ad una «vivace e prolifera sperimentazione attorno al nulla»<sup>9</sup>.

---

8. ODIFREDDI Piergiorgio, *Abbasso Euclide! Il grande racconto della geometria contemporanea*, Mondadori, Milano, 2014

9. Parola chiave: *Assenza*, in CORBELLINI Giovanni, *Exlibris – 16 parole chiave dell'architettura contemporanea*, LetteraVentidue, Siracusa, 2016

## Una materia del progetto per l'arte e l'architettura

Nel testo *Silenzi eloquenti*, Carlos Mari Aris tesse un discorso sul tema della *poetica del silenzio*, a partire da una lettura ed un'analisi comparata delle opere di uno scrittore: Borges, di un architetto: Mies van der Rohe, di un regista: Ozu, di un pittore: Rothko, di uno scultore: Oteiza attraverso il pensiero trasversale nel mondo *delle arti* contemporanee (attraverso le *radici* delle diverse discipline diverse), invocando «il silenzio come figura abituale»<sup>10</sup>, quale *materia* del progetto di *tempo* e di *spazio*.

Il pensiero “del” negativo è una delle condizioni contemporanee del processo progettuale necessarie per tornare a parlare della sensazione, percezione e descrizione dello spazio, del corpo dell'architettura come «madera, madre materia»<sup>11</sup>. La caratterizzante dello *spazio vissuto* ed abitato non può prescindere dal suo principio duale: il *vuoto*; è importante riportare quanto scritto da Jorge Oteiza sul valore del vuoto come *materia* per uno *sguardo progettante*, nel quale il «vuoto deve essere oggetto di un nuovo ragionamento»<sup>12</sup>.

Lo stesso Oteiza cerca di introdurre lo «spazio nella scultura bucando il blocco originale e cerca di far convivere il vuoto con il pieno fino a far diventare lo spazio il protagonista delle sue opere»<sup>13</sup> fino a poter

---

10. MARTÌ ARIS Carlos, *Silenzi eloquenti*, Marinotti Edizioni, Milano, 2002

11. ZUMTHOR Peter, *Saper vedere l'architettura*, Electa 2003, Milano

12. OTEIZA Jorge, *Del Escultor Oteiza por el mismo*, in “Cabalgata”, Buenos Aires, 1947

13. MUNOZ Maria Teresa, *Prologo. Arte, ciencia y mito*, nella edizione critica di

estendere la condizione di spazio vuoto urbano dove il *vuoto* «non è ciò che resta, ma diventa struttura della città e delle sue architetture, assenza positiva che catalizza flussi, attrazioni e tentazioni; è confine che, facendosi spazio diventa “cumfinis”, “fine comune” e spazio pubblico condiviso di una urbanità molteplice»<sup>14</sup>.

L'architettura è fortemente legata al pragmatico, al fattuale, alla *costruzione* più che alla sua *cavità*. La riflessione messa in campo consiste nello svelare il *vuoto* (o i vuoti) che in architettura – attraverso differenti *concezioni spaziali* – vengono messi in campo al fine di precisare le qualità intrinseca dello spazio.

Lo spazio è sempre stato il reale protagonista dell'architettura, che si è sempre espressa attraverso il «linguaggio degli spazi e l'aver determinato unità spaziali che si son venute tecnicamente e costruttivamente maturando»<sup>15</sup>; questo testo vuol indagare il tema del vuoto (straordinariamente denso e largamente trattato da molti autori) come una delle condizioni necessarie nella costruzione dell'esperienza spaziale architettonica (sia esso interno o esterno / chiuso o aperto).

A favore di questa posizione si porta quanto Bruno Zevi scrive in riferimento al *vuoto*, rafforzativo dello spazio, del quale è protagonista; scrive Zevi: «l'architettura non deriva da una somma di larghezze, lunghezze

---

Jorge Oteiza, *Interpretacio*

14. PERRAULT Dominique, *Metropolis*, Padiglione francese alla XII Biennale di Architettura di Venezia “*People meet in architecture*”, 2010

15. BETTINI Sergio, *Lo spazio architettonico da Roma a Bisanzio*, ed. Dedalo, Bari, 1978

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»<sup>16</sup>.

Si può serenamente affermare che questo saggio non è il *racconto del vuoto*, ma quanto la narrazione di spazi che vengono riletti e confrontati a partire da quel *pensiero negativo* che genera la condizione della concezione spaziale nella quale si svolge la nostra vita (e quella degli altri).

Quindi è un saggio che racconta di *spazi*<sup>17</sup>.

Sulla concezione dello spazio come risultante della figura del vuoto, Sigfried Giedion spiega minuziosamente nel suo testo *L'eterno presente: le origini dell'arte*, quanto sia necessario il *vuoto* nella *costruzione dello spazio* sensoriale e relazionale; scrive Giedion: «il primo fatto notevole intorno allo spazio visivo è il suo vuoto, un vuoto attraverso cui gli oggetti si muovono o in cui stanno [...] l'uomo prende conoscenza dal vuoto che lo circonda e gli conferisce una forma fisica e un'espressione. L'effetto di tale trasfigurazione, che innalza lo spazio nel segno delle emozioni, è la concezione dello spazio. È la descrizione dell'interiore relazione dell'uomo con quello che lo circonda: testimonianza fisica dell'uomo delle realtà che gli si presentano, che giacciono intorno a lui e si trasformano. L'uomo allora realizza, per così dire, il suo stimolo ad accordarsi con il mondo, a dare un'espressione grafica della sua posizione»<sup>18</sup>.

---

16. Zevi Bruno, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, 1948, Torino (in particolare il capitolo secondo: *Lo spazio, protagonista dell'architettura*)

17. PEREC Georges, *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, 1989, Torino

18. GIEDION Sigfried, *L'eterno presente: le origini dell'arte*, Feltrinelli, Milano, 1965

## VOIDS<sup>19</sup>

La figura del vuoto e delle sue combinate azioni di progetto, sono sempre state le matrici di ricerca e di applicazione di Manuel y Francisco Aires Mateus, «costruendo lo stampo dello spazio»<sup>20</sup>.

Nel 2010 lo studio Aires Mateus viene chiamato per la costruzione di un allestimento per la XII Biennale di Architettura di Venezia del 2010, all'interno del Padiglione Italia, ai Giardini.

L'allestimento *VOIDS* è un chiaro manifesto del pensiero del progetto dello spazio in architettura. Si riporta, a seguire, la dichiarazione del progetto, come pubblicato nel catalogo della mostra: «lo spazio è un vuoto, una manciata d'aria racchiusa da materia che ne definisce il limite. La sua precisione coincide con l'esistenza necessaria del suo intorno, che gli conferisce identità. Disegnare spazi è disegnare possibilità di vita, materializzandone il limite. Definito da forma, trama, colore, temperatura, luce, lo spazio si costruisce con un vuoto, una sottrazione: processo mentale di controllo della costruzione il cui fulcro è lo spazio. Aggiungendo sottrazione, costruendo scavo, il centro dell'esperienza si sposta dalla forma alla vita. Protagonista centrale è lo spazio: quasi autonomo, quasi totale»<sup>21</sup>.

---

19. *VOIDS* – allestimento di Aires Mateus, in mostra alla XII Biennale di Architettura di Venezia, 2010

20. CORTÉS Juan Antonio, *Building the Mould of Space*, in “El Croquis” n.154, Aires Mateus (2002-2011) Construir el molde del espacio

21. SEJIMA Kazuyo, La Bienanale di Venezia. 12° Mostra internazionale di Architettura. *People meet in architecture. Catalogo della mostra* (Venezia, 2010), Marsiglio, Venezia, 2010

Lo spazio nel quale viviamo e del quale siamo parte nel tempo della nostra vita è uno spazio *eterogeneo*, ben dimostrato dall'opera di Gaston Bachelard<sup>22</sup> e dalle descrizioni dei fenomenologi che ci portano da uno spazio omogeneamente vuoto, ad uno spazio vuoto intriso di relazioni; riportando le parole di Michel Foucault, «noi viviamo all'interno di un sistema di relazioni che definiscono delle collocazioni irriducibili le une con le altre»<sup>23</sup>, capace di poterci indirizzare all'interno di una nuova *dimensione di eterotopia* dello spazio, nel quale «tra le forme nello spazio, le forme nella materia e le forme nello spirito non vi è antagonismo, ma solo una

---

22. Bachelard trae dallo studio della storia della scienza uno stimolo per la sua riflessione epistemologica, che si contrappone nettamente al neopositivismo, rivendicando una maggiore attenzione ai fattori storici, sociali, culturali e psicologici che condizionano inevitabilmente il pensiero scientifico. In tale ottica, egli rifiuta (come già Hanson, Feyerabend e lo stesso Popper) il mito empirista del dato immediato come base del sapere scientifico, poiché il dato empirico è sempre legato ai sistemi teorici. Appurato che non esiste una scienza, bensì le scienze, ossia una pluralità irriducibile di saperi e di tecniche specifiche, Bachelard critica la visione positivista della scienza come processo lineare e cumulativo, cercando di evidenziare come invece il progresso scientifico si attui attraverso delle autentiche "rottture epistemologiche". Ogni scoperta è infatti il risultato di una radicale messa in discussione delle categorie e degli schemi teorici precedenti. Da Galileo a Darwin, da Einstein alla meccanica quantistica, dalla geometrie non-euclidee alla genetica, la scienza mostra di avanzare solo attraverso ripetute modificazioni delle teorie precedenti, ovvero come negazione di qualche aspetto fondamentale che le contraddistingue. (come riportato nelle pagine enciclopediche "Il Diogene", in particolare: [www.ildiogene.it/EncyPages/Ency=Bachelard.html](http://www.ildiogene.it/EncyPages/Ency=Bachelard.html))

23. FOUCAULT Michel, Spazi altri\*, in *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano, 2011 (a cura di Salvo Vaccaro) – che riporta il testo tradotto: \*Des espaces autres, "Architecture, Mouvement, Continuité" n.5 octobre 1984 (conferenza al *Cercle d'études architecturales*, Tunisi, 14 marzo 1967) e inserito in *Dits et écrits*, a cura di Daniel Defert e Francois Ewald, Gallimard, Paris, 1994

differenza di prospettiva»<sup>24</sup>.

Il vuoto è parte dell'essere presente, dello spazio nel quale – attraverso le parole di Merleau-Ponty – «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»<sup>25</sup>.

Alcuni preziosi materiali e documenti relativi della mostra *VOIDS* (Biennale 2010) sono pubblicati nella sezione di apertura di questo testo.

I materiali sono stati gentilmente concessi dallo studio Aires Mateus al quale rivolgo il mio fondamentale ringraziamento ed apprezzamento per la ricerca applicata – che lo studio ha orientato – rispetto alle forme del vuoto come strutture spaziali fondative e di riferimento per il panorama contemporaneo del progetto di architettura.

### **Vuoto Attivo**<sup>26</sup>

Agli inizi del 2000, in occasione della presentazione del testo sul «vuoto»<sup>27</sup> di Fernando Espuelas, furono invitati Josep Quetglas, Carlos Martí Arís e Juan

---

24. FOCILLON Henri, *Vita delle forme*, Einaudi, Torino, 2002

25. MERLEAU-PONTY Maurice, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2003

26. Il titolo «vuoto attivo» è preso in prestito dal lavoro di Maria Giuseppina Grasso Cannizzo, raccontato attraverso le parole di Luciana Rogozinski e Sara Marini, in GRASSO CANNIZZO Maria Giuseppina, *Vuoto attivo*, Libria, Melfi, 2010

27. ESPUELAS Fernando, *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Marinotti Edizioni, Milano, 2011

Navarro Baldeweg al circolo di Belle Arti di Madrid a presentare i loro *posizionamenti* sul vuoto.

Ciascuno di loro riportò alla platea – a partire della propria *disciplina*<sup>28</sup> – *opinioni sul vuoto*: le tre posizioni esprimevano tre vuoti diversi. «Non c'è nulla di più difficile da precisare, ovviamente, del vuoto. Ognuno può solo rimandare al suo mondo e ai suoi interessi. Il vuoto come niente filosofico, che rimanda alla necessità di una riflessione sulla nostra realtà temporale<sup>29</sup> [e sulla contemporaneità, con il contributo in “falso dialogo” tra un filosofo ed uno chiunque, condotto da Josep Quetglas]; [...] il vuoto evidenzia la struttura delle relazioni, rimanda alla generalità e alla trasmissibilità dell'astrazione». In questo passaggio si evidenzia l'importanza delle relazioni tra gli elementi, rese efficaci nella loro lettura e figurazione proprio grazie al vuoto, riportando le immagini dei *piani vuoti* del cinema di Ozu – rispetto al quale lo stesso Martí Arís scrive «[...] non c'è dubbio che i piani vuoti siano, prima di tutto, oggetti di contemplazione, nuclei astratti in cui si allacciano in silenzio molti degli elementi che nel film restano sul piano dell'allusione e dell'implicito [...] il senso del limite e la figurazione dei vuoti, che rimandano alla soggettività del fare artistico»<sup>30</sup>.

---

28. Josep Quetglas come critico d'architettura, Carlos Martí Arís come architetto e teorico e Juan Navarro Baldeweg come architetto e pittore.

29. PIERINI Simona, Presentazione al testo di Fernando Espuelas, *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Marinotti Edizioni, Milano, 2011

30. MARTÍ ARÍS Carlos, *Silenzi eloquenti*, Marinotti edizioni, Milano, 2002

Nell'intervento di Juan Navarro Baldeweg, in particolare sul confronto del suo lavoro come architetto e pittore, si riconosce quanto il suo lavoro (e la sua architettura) sia ben strutturato tra precisione, rigore ed equilibrio degli elementi, così come nei suoi quadri è evidente la potenza del colore, delle forme e della luce.

Il vuoto è entrato a far parte non solo degli esercizi di artisti o scultori, ma è sempre più una condizione quotidiana che pone l'essere umano in una condizione contemporanea, dove – riportando le parole di Giorgio Agamben – «lo scarto, e insieme la vicinanza, che definiscono la contemporaneità hanno il loro fondamento in questa prossimità con l'origine, che in nessun punto pulsa con più forza che nel presente»<sup>31</sup>.

Nel campo dell'arte contemporanea, ad esempio, le sculture di Anish Kapoor con la loro presenza, «suggeriscono simultaneamente un'assenza, un vuoto, un luogo, non formato o formato altrove e in un altro tempo, che può essere raggiunto soltanto con l'immaginazione»<sup>32</sup>. Riportando, così, ad una condizione di ascolto chi osserva e vive l'opera. Come in *Widow* di Anish Kapoor: «una vedova nera che celava il segreto di un vuoto inattingibile. Un vuoto attivo però, il cui respiro, donando forma ad un immane e mitico strumento, avrebbe potuto produrre un suono inudibile, ma in grado di

---

31. AGAMBEN Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo Ed., Roma, 2008

32. BARBIERI Pepe, *Metropoli piccole*, Meltemi, Roma, 2003

generare inediti spazi, come quelli involuppati dai muri pulsanti del Maxxi»<sup>33</sup>.

Un apporto significativo al tema è dato dalle ricerche condotte nel campo delle arti figurative da Malevič – come nel *Quadrato bianco su bianco* – o nella sperimentazione dei “*buchi*” di Fontana e i suoi *Concetti spaziali* (fino al *Manifesto Blanco*, del 1946).

La ricerca sul vuoto è stata protagonista anche delle esibizioni performative di Yves Klein quando, nella mostra organizzata nel 1958 a Parigi, si vedono una serie di vernici e materiali, ma nessuna opera.

Quasi nello stesso periodo le *Journal du dimanche* (1960), esponendo una fotografia in bianco e nero, annunciava *Le saut dans le vide* dell'artista Yves Klein: un'operazione mediatica che camuffò in evento di cronaca. Un gesto squisitamente artistico. Infatti Yves Klein escogitò la sua performance, senza spettatori, a Fontenay-aux-Roses, a sud di Parigi. Lo scatto era, in realtà, un fotomontaggio di Harry Shunk e Jean Kender, realizzato solo dopo che Klein saltò per nove volte nel vuoto – ma davanti ai due fotografi. Come racconta nel suo ultimo romanzo Dan Brown «l'immagine era un trucco, magistralmente concepita e diabolicamente ritoccata con una lametta di rasoio, molto tempo prima dell'avvento di Photoshop»<sup>34</sup>, quando descrive le opere dello stesso Klein all'interno del Guggenheim a Bilbao di Frank Gehry (scenografia letteraria di *Origin*).

---

33. BARBIERI Pepe, *Doppio Vuoto*, in *Anfione e Zeto* n.28 del 2017

34. BROWN Dan, *Origin*, Mondadori, Milano, 2017

Oltre ai dipinti concettuali (i *Monocromi*, le *Antropometrie*, le *Registrazioni di pioggia* o come le definiva lui stesso le “*zone di sensibilità pittorica immateriale*”), Yves Klein, fu il pioniere della *performance art* nel panorama internazionale.

Egli estese il proprio processo creativo, ma soprattutto la propria azione di svuotamento dal contenuto, anche nella musica; esemplare è *Monotone Silence Symphony*, composizione nella quale l'orchestra sinfonica tiene per venti minuti un unico accordo in Re maggiore (nel primo movimento), mentre nel secondo movimento, l'orchestra resta immobile ed esegue il “silenzio assoluto” (per altri venti minuti).

Fu una performance che Klein diresse direttamente, nel 1949, in una galleria d'arte di Parigi, alternando al suono monotono prolungato una stesa porzione di assoluto ed udibile silenzio, tutto questo mentre alcune modelle nude si spalmano di vernice blu (*International Klein Blue*) per poi liberare e far scivolare i propri corpi nudi colorati su di una tela bianca, lasciando le loro tracce, impronte, segni.

Nuovamente il vuoto è sovrano, ed è il protagonista nelle *silenziose sonate* di John Cage<sup>35</sup> quando, al pianoforte, si esibisce con i 4' 33”<sup>36</sup> di silenzio, di *assenza*, di *vuoto*, di *rumore*.

---

35. CAGE John, *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown, 1961 – ristampa: The M.I.T. Press, Cambridge, 1969 – ristampa: Wesleyan University Press, Paperback Edition Middletown, 1973

36. 4' 33” è una composizione in tre movimenti del compositore sperimentale statunitense John Cage John (1912-1992), composta nel 1952 per qualunque

Nelle intenzioni del musicista, la composizione consiste nei suoni emessi dall'ambiente in cui viene eseguita, dando una idea «dell'importanza dell'ambiente stesso»<sup>37</sup>, sebbene sia «generalmente percepita come quattro minuti e trentatré secondi di silenzio»<sup>38</sup>. Secondo Cage, 4'33" non è per nulla un'opera silenziosa, «in quanto il vero centro di attenzione dovrebbero essere i rumori casuali che si sentono durante il silenzio dei musicisti, al pari di quelli dati dalla caduta di un oggetto, dal ronzio di un insetto o dal respirare degli spettatori»<sup>39</sup>. La durata particolare della composizione è, probabilmente, un «riferimento allo zero assoluto»<sup>40</sup> (infatti, quattro minuti e trentatré secondi corrispondono a duecentosettantatré (273) secondi; lo zero assoluto è posizionato a  $-273.15$  °C, temperatura irraggiungibile, come il silenzio assoluto).

---

strumento musicale o ensemble; lo spartito dà istruzione all'esecutore di non suonare per tutta la durata del brano nei tre movimenti (*tacet*): il primo di 30 secondi, il secondo di 2 minuti e 23 secondi, il terzo di 1 minuto e 40 secondi; il totale dei secondi di silenzio, ossia 4 minuti e 33 secondi, dà il titolo all'opera. Nelle intenzioni dell'autore, la composizione si presume consistere dei suoni emessi dall'ambiente in cui viene eseguita, dando una idea dell'importanza dell'ambiente stesso, ebbene sia generalmente percepita come quattro minuti e trentatré secondi di silenzio.

37. FETTERMAN William, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1996

38. LIENHARD Hohn, *Inventing Modern: Growing Up with X.Rays*, Skyscrapers and Tailfins, Oxford University Press, New York, 2003

39. KOSTELANETZ Richard, *Conversing with John Cage*, Routledge, New York, 2003

40. ROB Young, *La guida alla musica moderna di Wire*, The Wire Primers. Guida ai dischi intelligenti che dovrete conoscere, 2010

Nella costruzione dello «spazio sonoro e dello spazio silenzioso»<sup>41</sup> è interessante il confronto che Kosmes de Baranano fa, tra Bach e Chillida, riportando la variazione incredibile della composizione di Bach che si «espande nel tempo e nello spazio»<sup>42</sup>.

Negli anni novanta, attraverso il dialogo tra la scultura e la musica, Eduardo Chillida mette in campo uno dei suoi temi di ricerca tra lo spazio e il limite, o meglio: *lo spazio colto a partire dal pensiero del limite*; infatti per Chillida «[...] il silenzio, al pari del vuoto in scultura, è la dimensione originaria da cui ogni suono (così come ogni corpo, forma e materia) riceve la propria intonazione, ossia il proprio limite, e a cui ogni musicista, così come ogni scultore e poeta, deve prendere ascolto – con un orecchio che non si riduce a ricevere e a decodificare scientificamente delle onde acustiche»<sup>43</sup>. È quanto è stato indagato dallo stesso Chillida nel fenomeno dello spazio in arte, dagli inizi con una sua riflessione filosofico-plastica, fino alla sua maturità artistica e di uomo.

A completamento della riflessione di Chillida sul tema, si riconosce nell'*Elogio dell'orizzonte* (opera del 1990, realizzata a Gijón, nel Principato di Asturias in Spagna), la più completa e matura manifestazione del tema del rapporto, costantemente ricercato, tra lo spazio e il limite,

---

41. DE BARANANO Kosme, *Relaciones e luz-silencio: espacio sonoros, espacios silentes*, in *Rappresentazioni alle soglie del vuoto. Estetiche della sparizione* (a cura di Agostino De Rosa e Giuseppe D'Acunto), Il Poligrafo, Venezia, 2014

42. DE BARANANO Kosme, *La casa de Johann Sebastian Bach*, in *La ombra artistica de Eduardo Chillida*, Caja de Ahorros Vizcaina, Bilbao, 1988

43. CHILLIDA Eduardo, *Lo spazio e il limite. Scritti e conversazioni sull'arte*, Marinotti Edizioni, Milano, 2010

nel quale il paesaggio diviene l'attore protagonista.

L'Elogio dell'orizzonte è un'opera alta poco più di dieci metri, realizzata interamente in cemento, che inquadra con una cornice aperta il mare e il cielo. È la costruzione di un limite interrotto della cornice che invece si ricompone, con materiali molto più improvvisati e in una costruzione effimera del quadrato bianco sul mare (*il mare e il cielo*), immortalato negli scatti da Luigi Ghirri, qualche tempo dopo.

Il rapporto tra spazio e limite, nelle sculture di Chillida, si misura nel duplice aspetto del limite spaziale e limite temporale, «estraendo la materia e mettendo al suo posto lo spazio»<sup>44</sup>, lavorando sul confine *materia-spazio*, non come costruzione di vuoti, ma come successione di spazialità cave, uno spazio “cavo” ottenuto attraverso un «autentico processo di scavo nella materia minerale»<sup>45</sup>. La condizione temporale portata all'interno dell'opera presuppone la presenza e il coinvolgimento della persona umana.

Nel progetto Tindaya (realizzato da Chillida nel 1996 alle isole Canarie) il vuoto si fa protagonista principale dello spazio; afferma lo stesso Chillida in una lettera inviata, nel 1996, alla stampa: «L'idea era quella di creare una scultura capace di proteggere la montagna sacra.

---

44. Bocchi Renato, *Il ventre dell'architettura* (Spazio e paesaggio), introduzione al seminario: II Bienal de Canarias-Arte, Arquitectura y paisaje, Santa Cruz de Tenerife, 2009

45. Bocchi Renato, *La materia del vuoto. Presenza di un'assenza*, in *Rappresentazioni alle soglie del vuoto. Estetiche della sparizione* (a cura di Agostino De Rosa e Giuseppe D'Acunto), Il Poligrafo, Venezia, 2014

L'ampio spazio creato nel cuore del monte risulta invisibile dall'esterno ma chi si arrischia ad entrarvi può godere della vista del sole e della luna da un incavo dove non esiste orizzonte». Lo spazio vuoto progettato dallo scultore basco, all'interno della cavità della Montagna Tindaya, è un'architettura del vuoto, delimitata dalla materia naturale.

Altre esperienze danno importanza al vuoto inteso come spazio non occupato, come le composizioni labili delle *performing sculpture* di Alexander Calder che, liberandosi nel vuoto, hanno la necessità di una porzione d'aria nella quale immergersi e vibrare, così da poter essere vissute ed osservate.

Questa sensazione di *immersione* e *sospensione* nello spazio vuoto è una delle condizioni che costituisce la differenza tra uno spazio dell'arte e uno spazio dell'architettura. Questa condizione genera un ossimoro in termini, dove si affronta e si assapora il *peso del vuoto*<sup>46</sup> come risultante del pensiero/ideazione di una costruzione materiale. Il «vuoto e la materia formano la polarità di base dell'architettura»<sup>47</sup>.

---

46. Nel 2015, per la casa editrice Marotta e Calfero, Umberto Cortese (imprenditore e scrittore napoletano) scrive un romanzo – di altra natura, di differente senso e fuori dalla disciplina dell'architettura – dal titolo “Il peso del vuoto”; è la storia di Andrea che racconta del conflitto eterno tra il mondo degli affetti e quello degli uomini con le loro convenzioni e strutture sociali, presentate come eterne ed immutabili. La famiglia, la Chiesa, i tribunali, custodi di una foto del mondo da cui non bisogna allontanarsi. Il romanzo è ambientato in un qualsiasi luogo della provincia italiana dove il protagonista, Andrea, nasce e vive in una famiglia speciale, tenuto per mano da un padre ed una madre altrettanto speciali. In un attimo il soffio di una morte improvvisa rivelerà ad Andrea un mondo che non gli appartiene.

47. ESPUELAS Fernando, *Madre Materia*, Marinotti Edizioni, Milano, 2012

Il vuoto quindi è un *volume*.

Si definisce come una *presenza*.

È una condizione necessaria per la lettura e la costruzione degli elementi plastici che definiscono lo spazio.

Ha una sua *figura*, seppur latente ma di rimando ad una dimensione altra, parallela.

Nel 2013 Clemens von Wedemeyer, esplorando il tema della memoria e i meccanismi di finzione insiti nel dispositivo cinematografico, presenta al MAXXI un *film-show* dal titolo *The Cast*<sup>48</sup>. Oltre il progetto dell'allestimento composto da multi-schermi e pezzi di parti prese da set cinematografici la cosa più interessante portata nelle sale della Hadid è stata una serie di “pezzi di parti” (*mani, braccia, corpi*) in gesso che componevano le comparse del set, di essi veniva riportata non solo la figura plastica del corpo, ma soprattutto il loro calco, la loro impronta al negativo del peso figurativo del corpo. Il riferimento è legato all'identità delle opere: il *calco e il corpo* come la *centina e l'arco*<sup>49</sup> (la centina diventa *inutile*, come la sagoma del calco, una volta posata la chiave di volta, ma la costruzione della figura del suo *vuoto* – essenza materializzata – diviene l'elemento primario di ciò che rimane, si osserva e permane).

Le parti e le componenti del set cinematografico

---

48. *The Cast* allude ai diversi significati del verbo *to cast*: “dare forma a una scultura (*casting a form*), “selezionare gli attori in un film” (*casting*) e “lanciare qualcosa” (*casting an object*); catalogo della mostra al MAXXI di Clemens von Wedemeyer, *The Cast*, Archive Books, Berlino, 2013 – catalogo a cura di Paolo Caffoni e Giulia Farracci

49. MARTÌ ARÌS Carlos, *La centina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*, Marinotti edizioni, Milano, 2007

erano oggetti carichi di una cultura materiale, vere e proprie sculture negative, parti che continuavano a narrare una progressione interrotta del film nello spazio.

Tutto questo suggerisce una dimensione differente dello spazio, un ribaltamento dello spazio, come ne “la piazza” di Alberto Giacometti: un «dimagrimento della figura della rappresentazione o disoccupazione spaziale della statua come necessità spirituale di un vuoto recettivo figurato», come scrive Jorge Oteiza rispetto al lavoro dell'artista svizzero per il quale ha sempre mostrato una particolare attenzione per la sua ricerca sul tema dello spazio.

Proprio nella scultura di Oteiza si definisce una linea chiara e di riferimento per la scultura europea delle avanguardie che, nella seconda metà del novecento, indaga il tema del vuoto, della delimitazione dello spazio, attraverso alcune sue sperimentazioni, come la *Dis-occupazione del cubo, sfera e cilindro*. L'opera più famosa di Oteiza: le *Casse vuote* (in ferro). Siamo intorno al 1958 e lo stesso Oteiza descrive «lo spazio vuoto puramente ricettivo»<sup>50</sup>, ragione che lo ha portato ad configurare uno *spazio negativo*, «uno spazio solo e vuoto, come nell'arte preistorica del cromlech neolitico basco»<sup>51</sup>.

Tutto questo ricorda, seppur con le dovute differenze di ricerca, la matrice di compositiva di Peter Eisenman

---

50. OTEIZA Jorge, *Pobreza aparente de mi escultura*, in *Cartas al principe*, Zarautz, 1988

51. OTEIZA Jorge, *Quosque tendem...!*, Ensayo de interpretación estética del alma vasca, Donostia

(aggiungerei del “primo periodo” del lavoro di Eisenman, quando indagava le relazioni fisico-spaziali attraverso griglie, cubi, rotazioni, piani, vuoti...) come nella *Guardiola House* a Cadiz (nel 1988 per il committente Javier Guardiola); in questa condizione si affinano le sue sperimentazioni sul volume cubico, attraverso le operazioni di rotazione, incastro e taglio; è la stessa matrice del pensiero di progetto che Oteiza, nelle *Casse vuote*, cerca di fare, introducendo «lo spazio nella scultura bucando il blocco originale, cercando di far convivere il vuoto con il pieno»<sup>52</sup>, fino a far diventare lo spazio il vero protagonista delle sue opere.

Nel 1957, nel suo *Propòsito Experimental* presentato a San Paolo in Brasile, Oteiza afferma che lo spazio «non si produce con lo svuotamento fisico della massa, risulta bensì dalla fusione di unità formali leggere, dinamiche o aperte, con cui si ottiene la rottura della neutralità dello spazio libero. Attraverso le operazioni di svuotamento e dis-occupazione lo spazio vuoto – secondo Oteiza – è uno spazio ricettivo. Chiarendo così la portata del suo posizionamento rispetto alla definizione dello spazio vuoto, quale istanza di uno spazio immobile»<sup>53</sup>. Continua Renato Bocchi – nel suo prezioso saggio su *La materia del vuoto* – il «procedimento di Oteiza opera scomponendo dei solidi platonico virtuali (il cilindro, il cubo, la sfera) mediante il loro sezionamento attraverso piani

---

52. OTEIZA George, *Del Escultor Oteiza por el mismo*, in “Cabalgata”, Buenos Aires, 1947

53. BOCCHI Renato, *La materia del vuoto*, Universalia, Venezia, 2015

bidimensionali», che lo stesso Oteiza denomina *Unità Malevič*.

La scrittura progettuale dell'assenza – intesa come «modalità di costruzione di un pensiero progettuale»<sup>54</sup> – ritrova, principalmente nel progetto di architettura ed urbano, l'occasione e l'applicazione di alcuni principi e modalità capaci di occupare lo spazio attraverso il pensiero del *vuoto*.

Il vuoto.

[Wu].

Nel pensiero del progetto di architettura, il vuoto deve essere reimmesso in un nuovo ragionamento capace di riportare, come per Claudio Parmiggiani, «l'importanza per lo spazio... non solo lo spazio dell'opera, ma l'opera nello spazio»<sup>55</sup> stesso.

A volte il vuoto viene associato alla presenza di un limite, di un recinto – come in *Central Park* o nei *Recinti dell'assenza*<sup>56</sup>, spazi nei quali rifugiare il pensiero – configurando così uno spazio finito; diversamente, in assenza di bordi e limiti, lo spazio diviene esteso<sup>57</sup>, infinito come nelle ricerche spaziali della *No Stop City*<sup>58</sup>, dove il

---

54. MARINI Sara, *La profondità del nero*, in GRASSO CANNIZZO Maria Giuseppina, *Vuoto attivo*, Libria, Melfi, 2010

55. PARMIGGIANI Claudio, *Una fede in niente ma totale*, Le Lettere, Firenze, 2010

56. ROSATO Lùcio, *Sui territori al limite. Appunti di architetture*, Libria, Melfi, 2007

57. PEREC George, *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri editore, Torino, ristampa 2009

58. BRANZI Andrea, *No-stop city. Archizoom Associati*, édition HYX, Orléans,

vuoto si trasforma in materiale fluido nel quale le «*mutazioni urbane* possono abitare lo spazio della *modernità debole e diffusa*»<sup>59</sup>.

La *figura del vuoto* in architettura non è il negativo di una parte solida.

Il vuoto non è rappresentato dal silenzio di una composizione, dall'assenza o dalla mancanza di una parte o di una componente.

*Il vuoto non è il bianco.*

*Il vuoto non è il nero.*

*Il vuoto è dinamico.*

*Il vuoto è denso.*

*Il vuoto è enfaticizzante.*

*Il vuoto è una modalità di configurazione dello spazio.*

*Il vuoto è attivo.*

Il vuoto è una struttura spaziale fondativa (come scrive Bruno Zevi), un vero dispositivo spaziale di funzionamento del rapporto tra costruito e non costruito, come esplorato nei progetti e nelle ricerche dallo stesso Peter Eisenman, nei suoi primi studi progettuali delle *House X*<sup>60</sup> o nel progetto per il concorso del 1978 sull'area di San Giobbe a Cannareggio a Venezia.

Quali sono i caratteri distintivi delle *figure del vuoto*?

Di seguito la declinazione del vuoto viene letta attraverso alcuni progetti d'architettura; i progetti

---

2006

59. PURINI Franco, *Viral Architecture*, in "Lotus" n.133, Editoriale Lotus, 2008

60. EISENMAN Peter, *House X*, Rizzoli ed., 1983

selezionati non sono paragonabili per la scala di intervento (variano dalla scala dell'*oggetto* alla *scala urbana*) in quanto risulta difficile cogliere le differenti sfumature del vuoto attraverso oggetti finiti, se non inseriti all'interno di dispositivi relazionali ben più ampi.

### **Figure del Vuoto**

Per la sua fisicità, il *vuoto* assume un valore molto distante dalla costruzione dello spazio urbano; in Oriente il concetto di vuoto – profondamente radicato nella cultura e nel sentire comune – è un elemento attivo ed uno strumento progettuale; in Occidente il vuoto diviene, invece, utile momento di lettura ed analisi<sup>61</sup>.

La *figura del vuoto* in architettura – inteso come dispositivo garante di senso e strumento compositivo – costituisce un concetto assoluto anche nella sua concretezza materiale (sia spaziale e sia architettonica).

È nella magica assonanza delle *figure degli spazi* tra Hadid e Kapoor che si coglie lo spessore e l'importanza della figura progettuale del vuoto tra arte ed architettura, «orchestrata su sequenze di vuoti, stratificazioni ed aperture, indispensabile per realizzare una città “più pubblica”. Per rispondere in questo modo alla necessità di aprire i recinti della città opaca. La città dove la vita si svolge all'interno di sequenze accostate di recinti»<sup>62</sup>.

---

61. ESPUELAS Fernando, *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti Editore, Milano, 2004

62. BARBIERI Pepe, *Doppio Vuoto*, in *Anfione e Zeto* n.28 del 2017

Nella ricerca compositiva condotta, a partire dalle esperienze di progetto che questa pubblicazione riporta, si riconosce – nella figura del vuoto – un *materiale attivo ed adattivo* capace di assicurare una qualità urbana diffusa, che il progetto urbano oggi richiede, ponendo attenzione oltre le scale del progetto ed aprendo al pensiero del progetto «dalla forma urbana sino alla forma paesaggistica»<sup>63</sup>.

Le assonanze spaziali nel rapporto con la luce e il cielo che esistono tra il *Roden Crater project* di James Turrell<sup>64</sup> nel vulcano spento nel deserto dell'Arizona e la *Biblioteca di Delft* dei Mecanoo, rimandano echi di cavità presenti nel rapporto dello spazio vuoto interiore e lo sguardo verso il cielo. Come nell'archetipo del Pantheon dove la separazione tra cielo e terra è data dalla costruzione di un occhio che disegna il confine di una lacerazione, un vuoto per osservare il silenzio dell'infinito.

Nel progetto in Arizona, Turrell, compie un'operazione legata alla costruzione di uno spazio nel quale si

---

63. CORTESI Isotta, *Il progetto del vuoto. Public Space in Motion 2000-2004*, Alinea Editrice, Firenze, 2004

64. James Turrell è uno dei massimi esponenti della *Light Art*, una forma d'arte visiva il cui esordio è indicato all'incirca intorno alla metà del XX secolo, il cui mezzo e fine è la luce. L'UNESCO invita a riflettere riguardo questa forma di espressione artistica sostenendo: *"As light becomes a key cross-cutting discipline in the 21st century, it is essential that its importance is fully appreciated. It is equally vital that the brightest young minds from all areas of the world continue to be attracted to careers in this field"* (<https://www.luxemozione.com/2015/11/lamagia-della-luce-di-james-turrell-al-roden-crater.html>)

compie «un'esperienza visiva e sonora, più in generale sensoriale, nel quale il vuoto assume valore positivo ed assoluto»<sup>65</sup>. Il vuoto naturale all'interno del vulcano spento viene scolpito, scavato e modellato fino a ricavare complesse strutture architettoniche, vere stanze vuote, completamente ipogee, con aperture verso la volta celeste, dove il visitatore può immergersi per vivere un'esperienza sensoriale, tra l'arte, la scultura e l'architettura. Nella costruzione tettonica del suolo della Biblioteca di Delft, un cono vuoto si incastra nel piano inclinato, così da permettere alla luce di raggiungere tutti gli spazi intimi interni; «il manufatto si allontana dall'idea un edificio per avvicinarsi a quella di elemento del paesaggio»<sup>66</sup>.

Nelle espressioni incise nel deserto del Nevada delle *Depressions*, o in *Double Negative*, di Michael Heizer, si può ritrovare un'operazione coerente di *landscape design*; Heizer *modella il terreno*, suscitando, nell'osservatore, forti suggestioni e riflessioni sul tema della progettazione del paesaggio, nel paradigma del vuoto sulla materia.

La materia vuota, intesa come spazio sottratto, scavato, è presente anche nei *cretti* di Alberto Burri o nel lavoro di Arnaldo Pomodoro; nel progetto per il *nuovo Cimitero* di Urbino, Pomodoro integra architettura e natura, facendo divenire il percorso nell'opera architettonica una scultura immersa nel paesaggio.

---

65. TURREL James, *Geometrie di luce* (a cura di Agostino De Rosa), Electa, Milano, 2007

66. BILÒ Federico, *Mecanoo*, EdilStampa, Roma, 2003

Nel progetto per l'*Ampliamento dell'IIT di Chicago* e nel *Centro culturale a Santiago de Compostela*, Peter Eisenman configura nuove topografie abitate negli spazi di transizione tra natura e paesaggio.

In un contesto differente Rem Koolhaas, nel progetto di concorso per il *Centro congressi Palm Bay* ad Agadir, modella lo spazio di un vuoto, denominato *Urban Square*, con vedute verso il mare e il parco, tagliando orizzontalmente il prisma per formare due strati solidi, dei quali il primo appare affondato nella sabbia, nel quale è collocato il centro congressi, mentre, nel secondo, superiore predispone l'hotel, nel quale – spiega OMA – «pavimento e soffitto del portico sono formati da “gusci” di cemento gettato direttamente sulle dune, usando la sabbia come cassaforma naturale»<sup>67</sup>.

Alberto Burri, lavorando sui materiali di riuso, riesce ad interpretare la dimensione nascosta della superficie, attraverso lo spessore e la cavità della materia – come in *Rosso plastica*.

In attinenza ai progetti dei sistemi porosi, dei vuoti intesi come spugne, delle *cavità e concavità*<sup>68</sup> nella materia, si sottolinea il lavoro di Herzog e de Meuron per il progetto dei *servizi e delle attrezzature del Molo* di Santa Cruz a Tenerife, nel quale lo spazio architettonico risulta scavato e nel suo interno l'uomo penetra, abita e cammina.

---

67. GARGIANI Roberto, *Rem Koolhaas / OMA*, Laterza, Roma-Bari, 2006

68. *Cavità, anti-concavità, fori, solchi e sottrazioni* nel lavoro condotto da Gianpaola Spirito, in SPIRITO Gianpaola, *Forme del vuoto. Cavità, concavità e fori nell'architettura contemporanea*, Gangemi, Roma, 2011

In occasione della Biennale di Parigi del 1975, Gordon Matta Clark concepì lo *sventramento* (per un suo *congiungimento*) di due edifici contigui e gemelli del XVIII secolo in fase di demolizione per far posto all'allora nascente Centre Pompidou.

Fu quella l'occasione per mettere in scena una delle sue performance più famose dei *buchi-vuoti*: il *Conical Intersect – Intersezione Conica*.

Gordon Matta Clark Clark *bucando* i muri – sottolineando la separazione interno/esterno – denunciava l'apparente solidità di un'architettura fatta di strati, incastro o giustapposizione di diversi materiali (solai in c.a., linoleum, listelli di legno, carta da parati...), le sue cavità sono a favore di un'onesta ed arricchimento del sistema strutturale della lacerazione dei corpi morti, disabitati ed abbandonati, restituendo una propria visione ed una «*espressione sociale della contemporaneità*»<sup>69</sup>.

Nelle cavità abitate dello studentato *Simmons Hall* al MIT, Steven Holl riporta l'attenzione alla dimensione dello spazio interiore del corpo dell'architettura che si relaziona – attraverso i vuoti e le cavità del sistema di connessione e relazione – con l'esterno. Gli spazi appaiono fluttuare, seppur ben strutturare alla massività del corpo di fabbrica; il loro fluttuare dipende dalla capacità di saper far convivere gli opposti, attraverso un «*intreccio tra astrazione e configurazione, tra concetto e fisicità, tra forma stereometrica e forma organica*»<sup>70</sup>.

---

69. VETTESE Angela, *L'arte contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2012

70. MOSCO Valerio Paolo, *Steven Holl*, Motta Architettura, Milano, 2009

*Intertwining* (Intrecciando) è – insieme a *Parallax* – uno dei suoi testi di maggior importanza, nel quale spiega e riporta in ordine cronologico e tematico una selezione dei suoi progetti dal 1989 al 1995. Scrive Merleau-Ponty, a proposito del Chiasma di Steven Holl, un «attraverso le connessioni interne del suo toccante e del suo toccabile, i suoi movimenti si incorporano nell'universo che investigano» e continua Steven Holl in *Parallax*, la «motilità e il soggetto corpo sono gli strumenti per misurare lo spazio architettonico [...] solo il corpo che attraversa lo spazio può unire spazio, corpo, occhio e mente»<sup>71</sup>.

In assonanza alle cavità della superficie e allo spazio di Gordon Matta Clark Clark, si distinguono altre opere di Steven Holl nelle quali la ricerca sulla cavità abitata risulta l'elemento di qualità architettonica, in particolare: l'*Ex of In House* a Rhinebec, il *Metropolitan Opera House* di Taichung (in fase di costruzione) e la *Hunters Point Community Library* a New York. Soprattutto in quest'ultima si ritrova il lavoro di Holl sul corpo dell'architettura attraverso *buchi-vuoti* che reimmettono lo spazio cavo interno ad una relazione fisico-spaziale con il contesto urbano nel quale l'architettura è inserita.

Sul tema della struttura urbana è utile riportare alla mente la pianta di Roma del Nolli, del 1748, nella quale si descrivono gli spazi pubblici della città storica come scavi all'interno della massa edilizia, rappresentando,

---

71. HOLL Steven, *Parallax. Architettura e percezione*, Postmedia srl, Milano, 2004

oltre ai vuoti delle piazze e delle strade, gli interni dei palazzi e delle chiese; tutto questo riconduce ad una continuità messa in campo dalla narrazione di una «serie di solidi dai quali erano stati scavati chiese, piazze o altri edifici pubblici per diventare parti di pubblico dominio»<sup>72</sup>. Nella costruzione di questa immagine traspare la visione dell'*intérieur*<sup>73</sup> che connota gli spazi collettivi, a partire dallo spazio interno – intesa come *esperienza spaziale*, molto cara a Bruno Zevi – che si prolunga nella città, nelle strade e nelle piazze, nei quali i luoghi vengono intesi come «interni urbani, nei quali il cielo rappresenta la copertura»<sup>74</sup> e son capaci di «servire alle attività più varie delle persone che vi risiedono»<sup>75</sup>.

Il *peso del vuoto* è «costruito, denso, si trasforma da negativo in positivo, da vuoto a solido, da esterno ad interno»<sup>76</sup> come nelle rappresentazioni – in cam-

---

72. KOOLHAAS Rem, Relazione del progetto *Hypo-Theater-Zentrum in the Gaglerhaus*, Monaco, 1994-95, in "El Croquis" n.79, 1996

73. BOCCHI Renato, *La materia del vuoto. Presenza di un'assenza, in Rappresentazioni alle soglie del vuoto. Estetiche della sparizione* (a cura di Agostino De Rosa e Giuseppe D'Acunto), Il Poligrafo, Venezia, 2014

74. QUARONI Ludovico, *Progettare un edificio. Otto lezioni di Architettura*, Ed Kappa, Roma, 2001

75. HERZBERGER Herman, *Lezioni di architettura*, Laterza, Roma-Bari, 1996

76. *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/1970* è una mostra che occupava il piano terra del monumentale edificio del Palazzo delle Esposizioni a Roma e che si svolse dal 30 novembre 1970 al 31 gennaio del 1971. Curata da Achille Bonito Oliva, la mostra presentava 34 artisti italiani appartenenti a diversi gruppi e scuole: i pittori della *scuola di piazza del popolo* (realtà romana vicina alla *pop art*); alcuni membri del gruppo milanese *Azimut*, attivo negli anni '60; l'ambiente intorno all'arte cinetica sviluppatosi a Padova con *Gruppo N* e *Gruppo T* a Milano; gli artisti riconducibili all'Arte Povera e altri artisti significativi del panorama contemporaneo italiano. In: AA.VV. *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70*, Ed. Centro Di, Firenze, 1970

po artistico – della tecnica del calco di gesso di Bruce Nauman o di Rachel Whiteread, in esposizione alla mostra curata da Achille Bonito Oliva nel Palazzo delle Esposizioni a Roma.

La stessa costruzione spaziale del vuoto appartiene, in differenti configurazioni, allo studio che Luigi Moretti fece per il *Modello di studio della sequenza – vestibolo, portico, cortile* – di Palazzo Farnese a Roma (del 1952), o nella *cult architecture* della *Biblioteca di Francia* di Rem Koolhaas (1989) o nella casa *Alcacer do Sal* dello studio Aries Mateus (2003).

Successivamente vengono raccontati alcuni *spazi*, in arte ed in architettura, secondo la sequenza di *intervalli, incastri, porosità, tracce, cancellazioni*.

## **Intervalli**

Il vuoto, inteso come figura dello spazio, è sempre stato non solo oggetto di progetto, ma una vera e propria *modalità di costruzione del pensiero progettuale*.

La ricerca continua sul tema del vuoto è tracciabile in molti degli architetti della scena contemporanea; ad esempio, ripercorrendo alcuni dei progetti urbani di Rem Koolhaas, è possibile comprendere il principio progettuale del vuoto come *intervallo*, sapiente e misurato, tra le parti.

I progetti di Koolhaas per Amsterdam o per il Piano di Melun-Sénart, ma soprattutto quelli per La Villette e l'Expò, sono un «*tentativo di immaginare la*

*qualità del nulla aperto nel cuore della metropoli»*<sup>77</sup>. In essi lo spazio *a-volumetrico* è affidato ai principali dispositivi di progetto: *il sistema dei vuoti*; nel Piano per la Ville Nouvelle di Melun-Sénart, Koolhaas definisce un *arcipelago di spazi* di risulta (le *interfasce*) che si differenziano tra loro per dimensione, forma e proporzione, restituendo l'immagine di una *cluster-city porosa*.

Questi spazi – così come avviene per La Villette e l'Expò di Parigi del 1989 – divengono struttura per l'aggiunta di parti, figure e programmi.

*L'espace parmi*, intesa come una figura urbana continua, diviene la principale scrittura progettuale attraverso la quale Alvar Aalto configura lo spazio vuoto nel Centro civico di Seinäjoki, affidando al vuoto della piazza il compito di tenere insieme i differenti corpi architettonici che tra loro si dispongono e si guardano; anche la strada partecipa a questa corallità spaziale.

Nelle visioni urbane presentate al concorso nazionale per un quartiere residenziale CEP delle Barene di San Giuliano a Mestre<sup>78</sup>, Ludovico Quaroni definisce un modello urbanistico ed abitativo nel quale la figura della struttura dello spazio è affidata al vuoto relazionale tra le parti, che si ordinano nel complesso arcipelago delle infrastrutture abitate. Le ricerche compositive sul tema dell'intervallo, quale spazio relazionale tra gli

---

77. LUCAN Jacques, *OMA. Rem Koolhaas*, Electa, Milano, 2003 (quarta edizione)

78. QUARONI Ludovico, *Disegni e schizzi per le Barene di San Giuliano a Mestre*, in mostra presso la Sala studio del Centro Archivi del MAXXI, Roma (dicembre 2011 - febbraio 2012).

oggetti si ritrovano nei lavori dell'*architettura sensoriale*<sup>79</sup> delle case di Sou Fujimoto; esse sono plasmate attraverso lo spazio vuoto (*Casa Om, Casa N, Casa H*).

Gli elementi si dispongono tra il vuoto (*Centro infantil de rehabilitación psiquiátrica a Hokkaido*); il vuoto permea la continuità degli ambienti fino a divenirne dominante dello spazio (come nei progetti di concorso per *l'Art Forum en Annaka – 2003 e nel Museo de Arte de la prefectura de Aomori – 2000*), o nell'accatastamento e nell'addizionarsi di elementi piani (solai) che divengono la spazialità immateriale del modello della *Casa del futuro primitivo* (progettata da Sou Fujimoto).

## Incastri

È al principio della *parallasse* che esplicitamente si son riferite le sculture di Serra e molte architetture di Steven Holl (come il *World Trade Center* a Manhattan e le *spatial retaining bar* di Phoenix), veri «dispositivi cavi connessi ad un uso strategico del vuoto come nei grattacieli *Wolkenbügel (le staffe nelle nuvole)* di El Lissitzky che, nella combinazione sbilanciata tra verticalità e slancio orizzontale in alto, dovevano disegnare i vuoti di *porte a scala territoriale lungo le radiali di Mosca*»<sup>80</sup>.

In modo analogo è il *vuoto/cavità* delle cellule a doppia altezza delle *Immuebles Villas* (Le Corbusier

---

79. ITO Toyo, *Arquitectura teórica y sensorial: los experimentos radicales de Sou Fujimoto*, in "2G" n.50, Publisher, Barcellona, 2009.

80. BARBIERI PEPE, *Doppio Vuoto*, in Anfione e Zeto, n.28 del 2017

definisce il prototipo dell'Esprit Nouveau *come una grande spugna che respira*) che consente di ottenere la replica della libera costruzione in un lotto nella moltiplicazione dei suoli dei *terreni artificiali* della "città alta" delle *Unità* o del *Plan Obus* o più tardi nelle esperienze di "infill" e strategie di realizzazione con *supporti e completamenti* del gruppo SAR di Habraken.

L'azione progettuale del *togliere*, spesso, viene associata all'azione dello *scavare*; la risultante spaziale dello scavo determina una figura importante tanto quanto lo spazio pieno: un incastro tra il pieno e il *vuoto*. Un vuoto ricavato per distanza tra la materia e la non materia, dovuta dall'incastro di due figure: la figura del pieno e la figura del vuoto.

Esemplari risultano le esplorazioni progettuali di Aires Mateus sul tema introspettivo dello spazio vuoto, come nell'allestimento *Voids* per la XII Biennale di Venezia, al Padiglione Italia.

Il tema del vuoto abitato caratterizza il processo creativo e l'intuizione progettuale di Peter Zumthor nel *Pensare architettura*<sup>81</sup>. L'intersezione spaziale dei volumi attorno al vuoto è evidente nel progetto di Rem Koolhaas per la Biblioteca di Francia, dove le differenti funzioni galleggiano nello spazio vuoto. A ritrovare la stessa spazialità, in maniera più fluida, è lo stesso Toyo Ito nel recente progetto per il Metropolitan Opera House (a Taiwan) dove gli spazi funzionali galleggiano nel vuoto, come se fossero stati scavati in esso.

---

81. ZUMTHOR Peter, *Pensare architettura*, Mondadori Electa, Milano, 2009

A supporto di questo passaggio sono sempre valide le esplorazioni sullo spazio condotte da Oteiza, nell'incastro nel pieno della materia del vuoto, generando così – come nelle *Casse vuote*, riportate anche nella sezione *Cancellazioni* di questo testo – la risultante della figura del vuoto, che diviene la struttura spaziale che rende forma alla materia.

### **Porosità**

Il vuoto, inteso come assenza per far riverberare il peso del pieno, è il presupposto insito in alcuni progetti che intendono ristabilire una *modalità di costruzione barocca dello spazio*, nel quale lo spazio risulta dinamico, legato alla scoperta fisico-percettiva.

Nel *Piano Programma di Palermo*, Giancarlo De Carlo e Giuseppe Samonà utilizzano il carattere spugnoso della città esistente, la sua fitta struttura alveolata, per attivare e irrigare il centro città con percorsi pedonali che connettono i nuovi fuochi di vita pubblica con nuove attività, e che si insinuano nel corpo stratificato dell'edificato in cui rigenerare i tesori nascosti di un plurale tessuto di spazi aperti.

Un sistema poroso *cellulare*, come nella visione progettuale per il *Greater London Plan* (1944), di Sir Patrick Abercrombie, mostra il sistema configurativo di Londra come un insieme di membrane (*cellule*) immerse in un dispositivo connettivo *citoplasmatico*.

Quando Massimo Cacciari, in *L'Arcipelago*, indaga il paesaggio europeo, lo restituisce appunto come

*arcipelago*, cioè caratterizzato da una «irriducibile pluralità dove i singoli elementi convivono in quanto inevitabilmente separati»<sup>82</sup>. A questa visione del territorio *plurale* (legata ad una compresenza di parti e di territori) si associa la definizione di Mediterraneo di Fernand Braudel parlando appunto del *Mediterraneo*, lo ha espresso perfettamente in «mille cose insieme. Non un paesaggio, ma innumerevoli paesaggi. Non un mare, ma un susseguirsi di mari. Non una civiltà, ma una serie di civiltà accatastate una sulle altre»<sup>83</sup>.

Ad una lettura della struttura del territorio “*ad alveoli*”, Franco Farinelli accomuna *la* configurazione porosa dei paesi della costa europea con i paesi della costa africana e orientale del Mediterraneo, nel quale si esprime «attraverso una serie di processi e sintomi comuni, in virtù di quell'unicità dell'impulso, dettando le forme di una differente mediterraneizzazione»<sup>84</sup>. L'analogia tra i sistemi urbani e i sistemi biologici configura dispositivi simili ad una *città-cellula*<sup>85</sup>, definendo nuovi paradigmi urbani “*ad isola*”: la configurazione di un modello di *città arcipelago*.

---

82. CACCIARI Massimo, *L'Arcipelago*, Adelphi, Milano, 1997

83. BRAUDEL Fernand, *Il Mediterraneo. Lo spazio e la storia, gli uomini e la tradizione*, Bompiani, Milano, 1987

84. FARINELLI Franco, *Geografia. Introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino, 2003

85. ULISSE Alberto, *Energycity. An experimental process of new energy scenarios Pescara – Architecture and public space*, collana Babel, Ed. LISTLab, Trento-Barcellona, 2010

Tutto questo trova supporto nelle ricerche condotte da Enzo Tiezzi e Riccardo Maria Pulselli, il sistema città viene visto come un «organismo vivente, un sistema che respira, si nutre, assume una propria identità e comunica»<sup>86</sup>; ma nel contempo appartiene a quella condizione di realtà dinamica e variabile, tipica della fisica evolutiva, in stretta relazione con i concetti chiave sulla *Teoria della complessità* di Ilya Prigogine (padre della fisica evolutiva, Nobel per la Chimica nel 1977).

Differente è la riflessione quando si parla del progetto dello spazio pubblico a misura d'uomo. Ad esempio la *Grande Arc* di Parigi inquadra la prospettiva dei grandi assi urbani, ma si predispone ad essere luogo da vivere e nel quale stare, a partire dall'assenza del volume. La dilatazione dello spazio pubblico, della cavità alla scala urbana, è l'idea del progetto, assoluto e spoglio, nel Museo de Arte de San Paulo di Lina Bo Bardi, quando tra gli anni '50-'60 propone come museo «una cassa a sviluppo longitudinale di cemento e vetro (70 x 30 x 12 m) mirabilmente sospesa»<sup>87</sup> e con la forza di dilatare la spazialità dell'Avenida Paulista che ritrova, nel vuoto sollevato, la forza di condivisione dello spazio pubblico. È lo spazio vuoto che diventa continuo, permeabile.

Visitando le aree per la sosta lungo le autostrade francesi si ha la possibilità di immergersi nelle “impron- te vuote” e solcate del suolo, nel progetto di Bernard

---

86. PULSELLI Riccardo Maria, TIEZZI Enzo, *Città fuori dal caos. La sostenibilità dei sistemi urbani*, Donzelli, Roma, 2008

87. MIOTTO Laura, NICOLINI Savina, *Lina Bo Bardi. Aprirsi all'accadimento*, “Universale di Architettura” n.51, Testo & Immagine, Torino, 1998

Lassus, dove una serie di parchi accoglie i visitatori in viaggio che si trovano immersi nell'impronta vuota del parco, uno spazio infrastrutturale fruibile.

A volte la porosità può avere una trama più fitta, come quella catturata dalla rete dell'architettura performativa di R&Sie(n) – *Spidernetwood*, a Nimes – nella quale una maglia metallica «avvolge il vuoto tra gli alberi di un bosco e la casa per le vacanze»<sup>88</sup>, imprigionando lo spazio aperto del giardino.

L'architettura, infine, può essere intesa come una scultura contenente dei vuoti, ma a volte il vuoto è l'unico materiale utilizzato nei pensieri di progetto di Yona Friedman quando, da *realistico utopista*, immagina – a partire dagli anni '60 – «impianti che strutturano lo spazio, progettando griglie vuote sul vuoto e consentendo di usare i vuoti per l'inserimento di ambienti elastici»<sup>89</sup>, fino alla totale assenza del progetto, come avviene per il nuovo *Musée dans la rue*<sup>90</sup> di Friedman.

## Tracce

L'allestimento realizzato a Genova nel 2014, dallo studio UNOAUNO\_spazioArchitettura, dal titolo TRACCE<sup>91</sup>, proposto per la colonizzazione temporanea della

---

88. R&Sie(n): Francois Roche, Stéphanie Lavaux, Jean Navarro, *Spidernetwood*, in "Lotus" n.133, Editoriale Lotus, 2008

89. FRIEDMAN Yona, *L'intelligenza nasce dall'improvvisazione*, in *Yona Friedman*, a cura di Luca Cerizza, Anna Daneri, ed. Charta, Milano, 2008

90. *Musée dans la rue* – di Yona Friedman, in collaborazione con l'Amministrazione comunale di Como e la Fondazione Antonio Ratti

91. Progetto di allestimento urbano progettato e realizzato da UNOAUNO\_

“Superelevata di Genova”, ma successivamente realizzata nel Molo del Porto antico di Genova, ha dato l'occasione per sperimentare e riutilizzare il vero materiale di scarto dell'opera scultorea: la polvere della lavorazione della materia.

Spesso la polvere è associata al “nulla”, all'inconsistenza, forse anche per la sua impossibilità di riutilizzo.

Questo progetto di allestimento – realizzato in autocostruzione – ha voluto (ri)utilizzare il *nulla* (la polvere, in questo caso polvere di gesso) per far rianimare, attraverso il movimento/percorso dello spettatore mobile, una mappa che si disegna su di un luogo.

Si è generata, così, una sovrapposizione di flussi, *impronte* (*tracce* appunto) dovuti dal percorso dei visitatori inconsapevoli che, durante tutto l'evento della performance, hanno camminato ed attraversato il plettro di polvere di gesso.

La figura del vuoto si è vista solo dopo. Un manifesto del movimento: una mappa percettivo/cognitiva del processo/percorso invisibile e reso visibile.

Un processo di appropriazione di uno spazio altrimenti invisibile e reso visibile: una traccia dell'assorbimento delle tracce è rimasta, come nell'esperienza “*Newspaper*” di Hendricks nel 1994.

Cosa è rimasto?

Il ricordo di un luogo, la scoperta di un nuovo

---

spazioArchitettura (Marino la Torre, Alberto Ulisse con Tommaso Sciuillo) presso il Porto Antico di Genova – realizzato nel settembre 2014 – nell'ambito dell'evento “Superelevata Genova” – in collaborazione con il Dipartimento di Architettura di Genova e il Comune di Genova.

orizzonte e punto di vista sulla città, ma soprattutto TRACCE ha permesso di segnare (in maniera delebile) traiettorie verso i luoghi scrutati e i punti traguardati; una mappa delle tracce dei percorsi che saranno l'anima e il ricordo – non nostalgico – di un nuovo modo di far vivere temporaneamente un luogo.

TRACCE è un allestimento urbano “a rilascio prolungato”. Esso ha fatto emergere la forza del vuoto solo alla fine della partita, quando si spengono i riflettori, la gente torna a passeggiare nei luoghi ordinari della città e della cultura urbana, mentre sull'asfalto rimangono le *tracce* di flussi che identificano persone, comportamenti, stati d'animo, ricordano incertezze e segnano traiettorie e triangolazioni sul paesaggio genovese.

*Qual è l'attore (non) protagonista di tutto questo?*

La polvere di gesso precedentemente composta nella forma del plettro, è con il tempo divenuta il ricordo di una festa finita, ma è la stessa polvere di scarto dell'opera d'arte (se, ad esempio, pensiamo a Michelangelo, oppure alle macerie che la città contemporanea ci fornisce come residuo dei disastri o demolizioni).

Il progetto proposto ha avuto una estrema facilità di montaggio ed assemblaggio; è stato un allestimento *low cost* e di semplice trasportabilità, riciclabilità e removibilità.

Il progetto, nasce dalla ricerca sul progetto del vuoto legato ad allestimenti urbani *site-specific* e dal concept di UNOAUNO\_spazioArchitettura; è stato realizzato in collaborazione con alcuni studenti del Dipartimento di Architettura di Pescara.

## Cancellazioni

In questa sezione vengono presentate una serie di *undici* immagini di specie di *spazi* che potrebbero aver a che fare con il vuoto, alle quali sono state cancellate, rimosse, sottratte ed asportate alcune parti.

Con questa azione di cancellazione si vuol sottolineare l'assenza di frammenti, facendo – sulle stesse immagini – un'operazione tipica dell'arte contemporanea, come Matisse nella *Donna senza volto*, nella quale è racchiusa la sicurezza che affida nell'assenza del volto, all'ovale del volto mancante, senza carattere, il rimando ad una vita altra, oppure la cancellazione dei volti che troviamo nelle opere di Bacon nel ritratto di *Papa Innocenzo X di Velazquez*.

Operazione completamente diversa è quella che fa Emilio Isgrò con le sue *cancellature*. L'operazione artistica, semplicissima, consiste nella cancellazione di quasi tutte le parole in una pagina tale che quelle rimaste producano un nuovo senso e le strisce nere creino una composizione geometrica astratta. Cominciò tutto nel 1962 quando, correggendo delle bozze, Isgrò si ritrovò alla fine tra le mani un aggrovigliato insieme di segni e correzioni, episodio che così descrive, come lo definisce: *un mare di cancellature, il cui peso era più forte delle parole*. Risulta molto simile il lavoro di Anna Rosa Fina Gavazzi, artista conosciuta soprattutto per *Expédition nocturne n°1*, l'opera cancellata che si trova alle spalle di Philippe Daverio nella trasmissione *Passepartout*.

In maniera differente Jochem Hendricks in *Newspaper* racconta nella colonna vuota del testo, le *relazioni*

restituite dal processo di *lettura invisibile e reso visibile*.

L'artista tedesco nel 1994 viene chiamato a fare un *allestimento d'arte contemporanea* curando la stampa di un'edizione del *Frankfirter Allgemeine*. Nell'edizione ormai divenuta *opera d'arte*, non sono stampati più titoli, articoli, fotografie annunci pubblicitari, intestazioni; non è rimasto nulla della tradizionale struttura del giornale. Non c'è più il classico schema di impaginazione con i testi in colonna, i titoli principali e i capitoli minori che rimandano ad altre pagine.

Tutte le pagine sono state *come cancellate*.

E sono tutte *scarabocchiate*.

Percorse da un tratto continuo di inchiostro nero sottile.

*Diffuso.*

*Disordinato.*

La novità è che Hendricks induce ad osservare un oggetto di uso quotidiano da un *punto di vista differente*. O meglio, *l'oggetto stesso dell'osservazione è cambiato*. Non è lo spazio fisico con il quale interagiamo, *ma è come noi ci comportiamo rispetto a quello spazio*. Infatti il punto è che l'edizione speciale del *Frankfirter Allgemeine* è stato già letto. *I movimenti degli occhi che leggono sono stati registrati, digitalizzati e stampati. Qualcosa del processo di lettura altrimenti invisibile è reso visibile, e una traccia dell'assorbimento di informazioni è rimasta*, spiega Hendricks.

La rappresentazione dello spazio passa per uno *lavoro interpretativo* di *cancellazione* di alcune parti, come schema semplificativo e di scostamento della figura con

il proprio sfondo. Questi esercizi di rappresentazione degli elementi del vuoto vogliono indagare la problematica della rappresentazione da parte di un architetto, ma nel contempo migliorare la rappresentazione della concezione spaziale del vuoto, per definirne il proprio carattere essenziale.

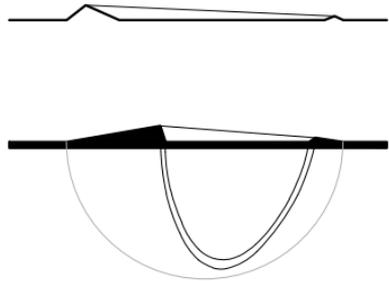
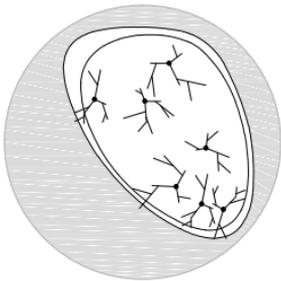
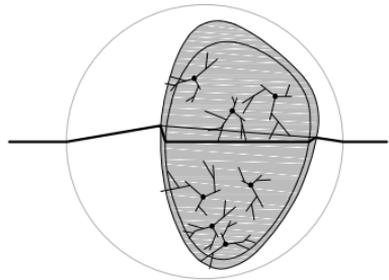
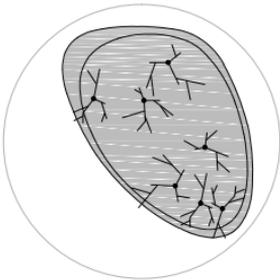
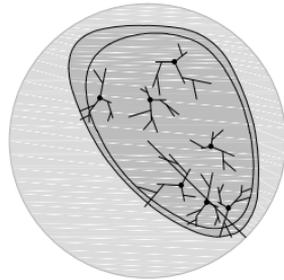
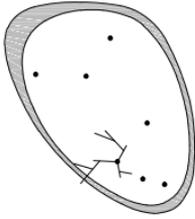
Questa operazione, qui interpretata di *cancellazione*, viene svolta (in modalità differente) nel lavoro che Bruno Zevi compie su le piante (ad esempio la michelangiolesca planimetria di San Pietro a Roma), le facciate e le fotografie (nel confronto tra Palazzo Farnese a Roma e la Fallingwater a Bear Run).

Zevi, a partire dal suo lavoro *interpretativo di semplificazione*, sollecita il compito dello studioso di architettura che sempre più deve indagare e ricondurre alla costruzione della figura dello spazio, soprattutto prestando attenzione per «un giovane che si inizi allo studio dell'architettura, o per un lettore profano che naturalmente richiede al critico e allo storico di facilitargli il compito di apprendere i valori dell'architettura»<sup>92</sup>.

---

92. ZEVİ Bruno, *La rappresentazione dello spazio*, in Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino, 1948

FORESTA D'ACQUA | Progetto di concorso 1°  
classificato per una scultura alle porte della  
città storica di Rieti | 2015 - archivio progetti  
UNOAUNO\_spazioArchitettura - C12\_04

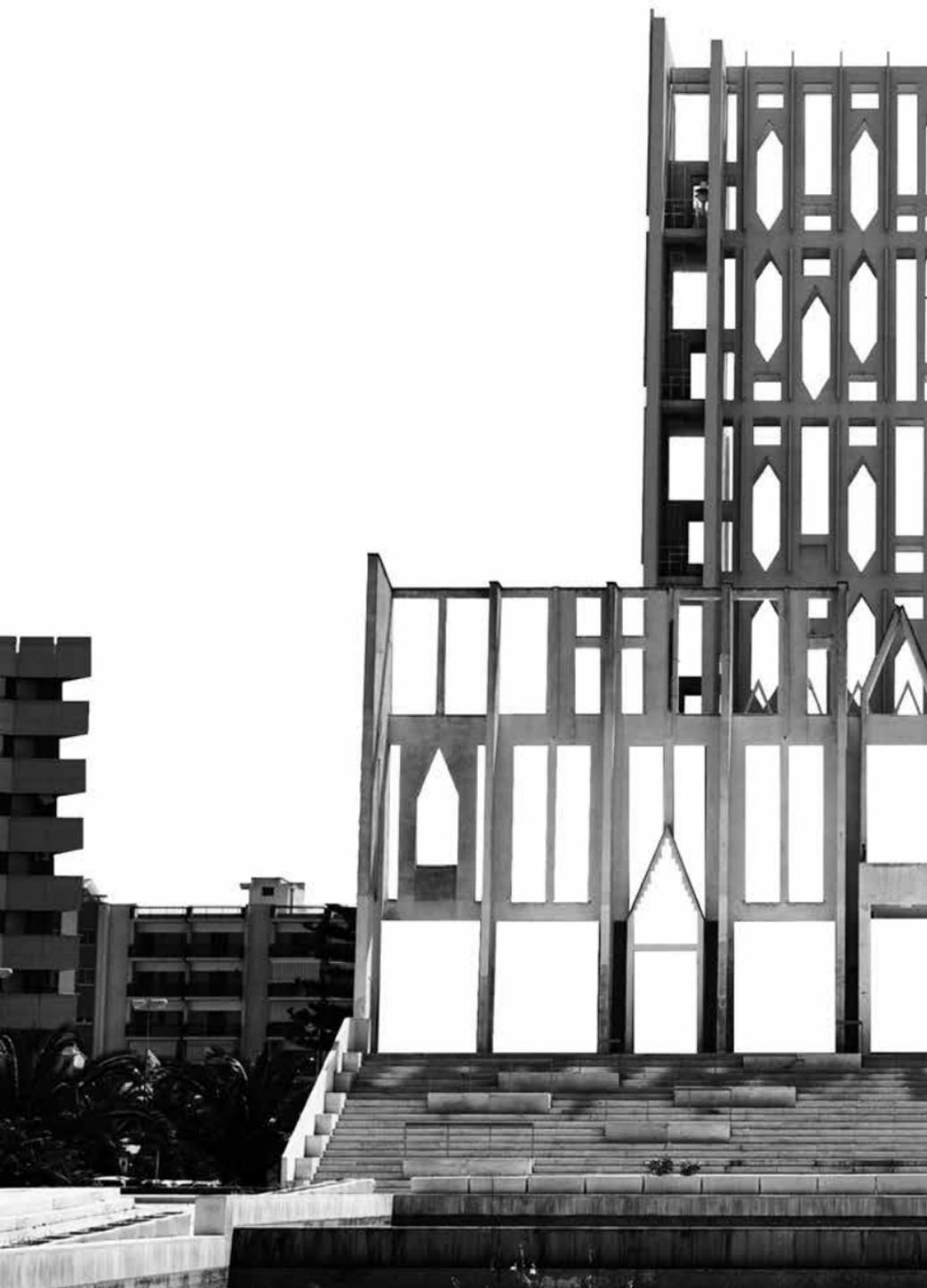


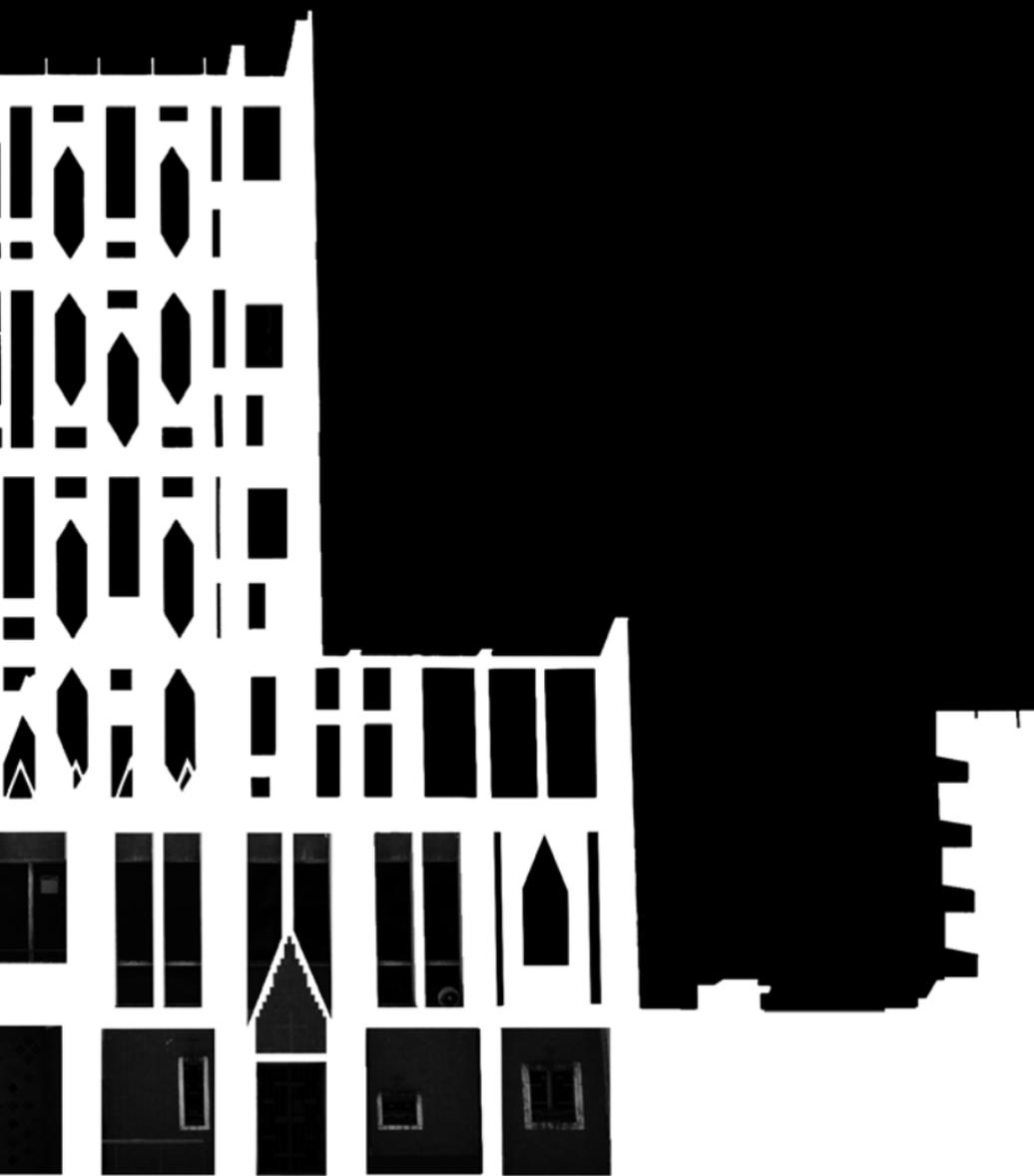
La stessa operazione di *cancellazione* operata da Matisse, Bacon, Isgrò, Faina Gavazzi ed Hendricks l'abbiamo provata a riproporla nelle seguenti pagine, attraverso un lavoro preciso ed attento condotto, a partire da *undici cancellazioni in serie*:

- *Voyageurs* | Bruno Catalano
- *Cattedrale di Taranto* | Gio Ponti
- *Rift 1* | Michael Heizer
- *Institut du Monde Arabe* | Jean Nouvel
- *Cassa vuota* | Jorge Oteiza
- *La Presentosa* | tradizione abruzzese
- *Salto nel vuoto* | Yves Klein
- *Terme di Vals* | Peter Zumthor
- *Cancellatura* | Emilio Isgrò
- *Nuova Pianta di Roma* | Giovanni Battista Nalli
- *Piramide di Cheope* | Hemiunu.

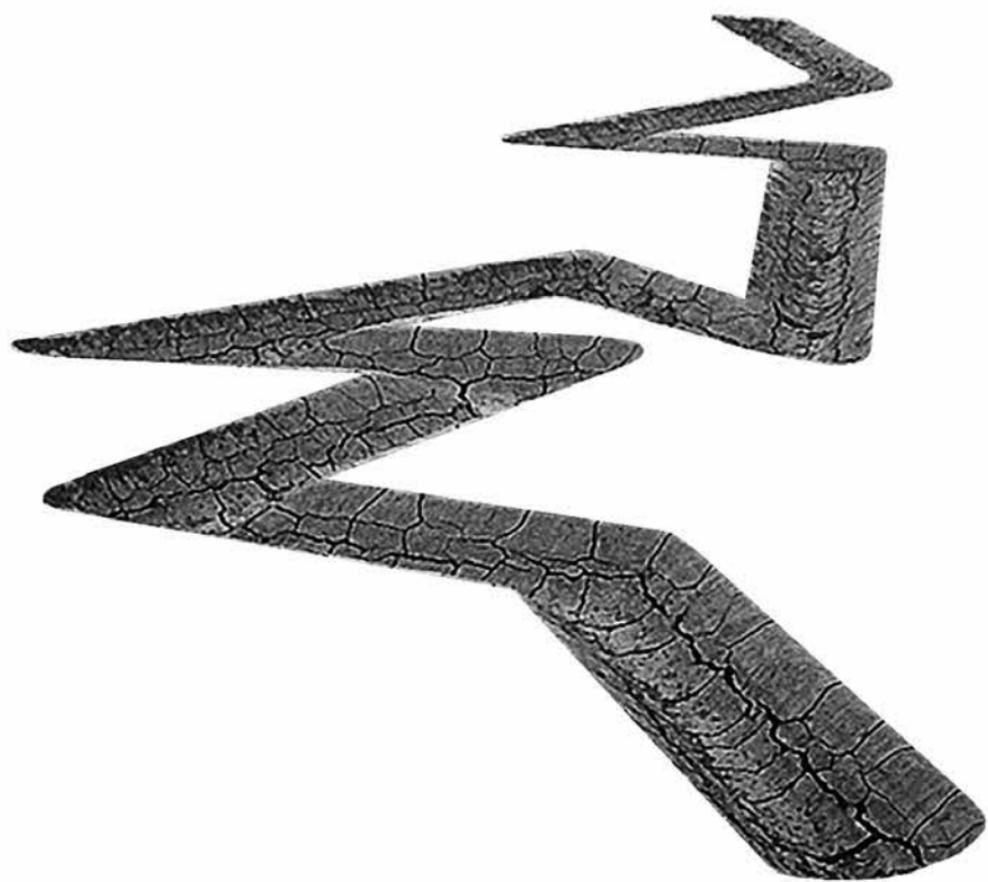


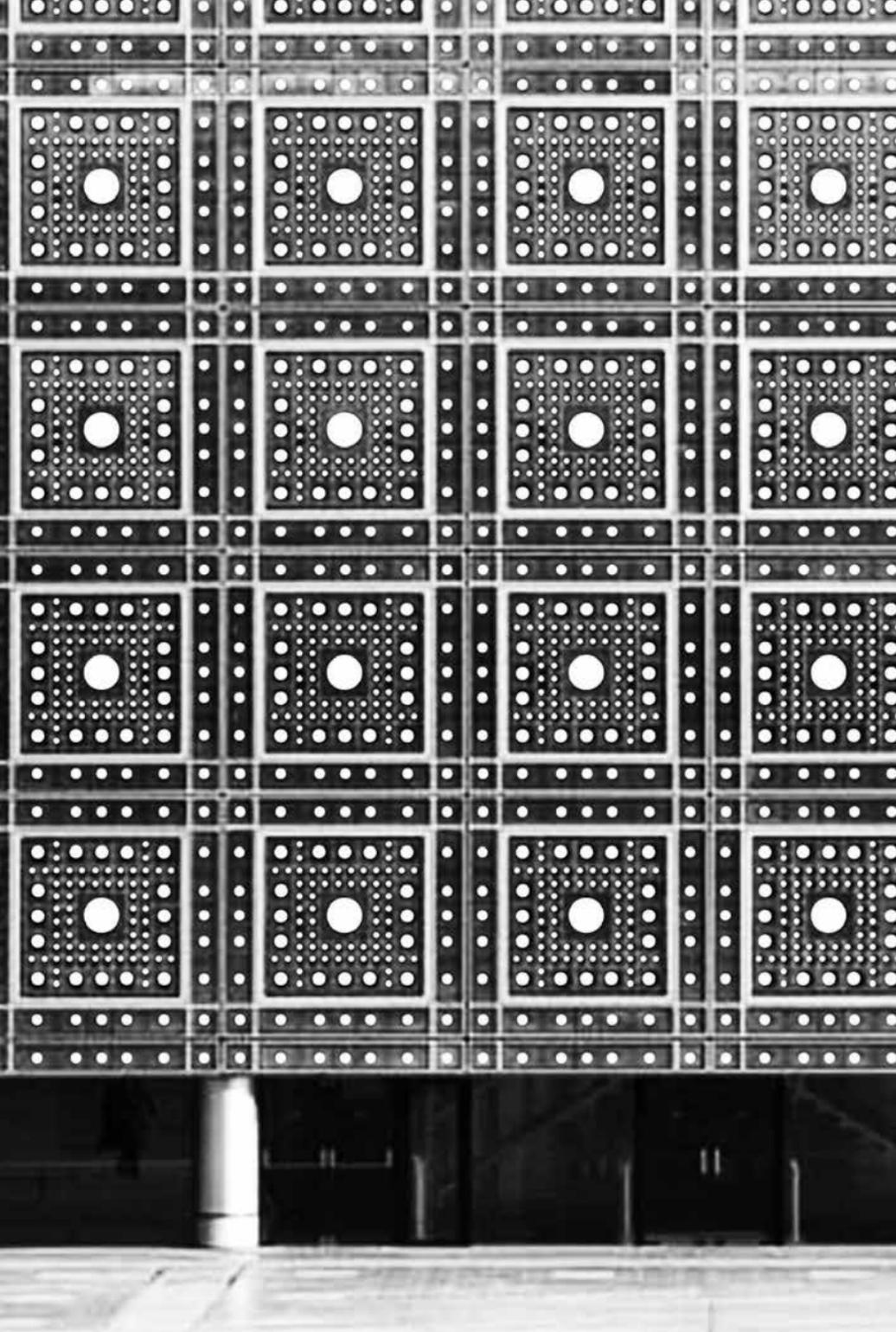


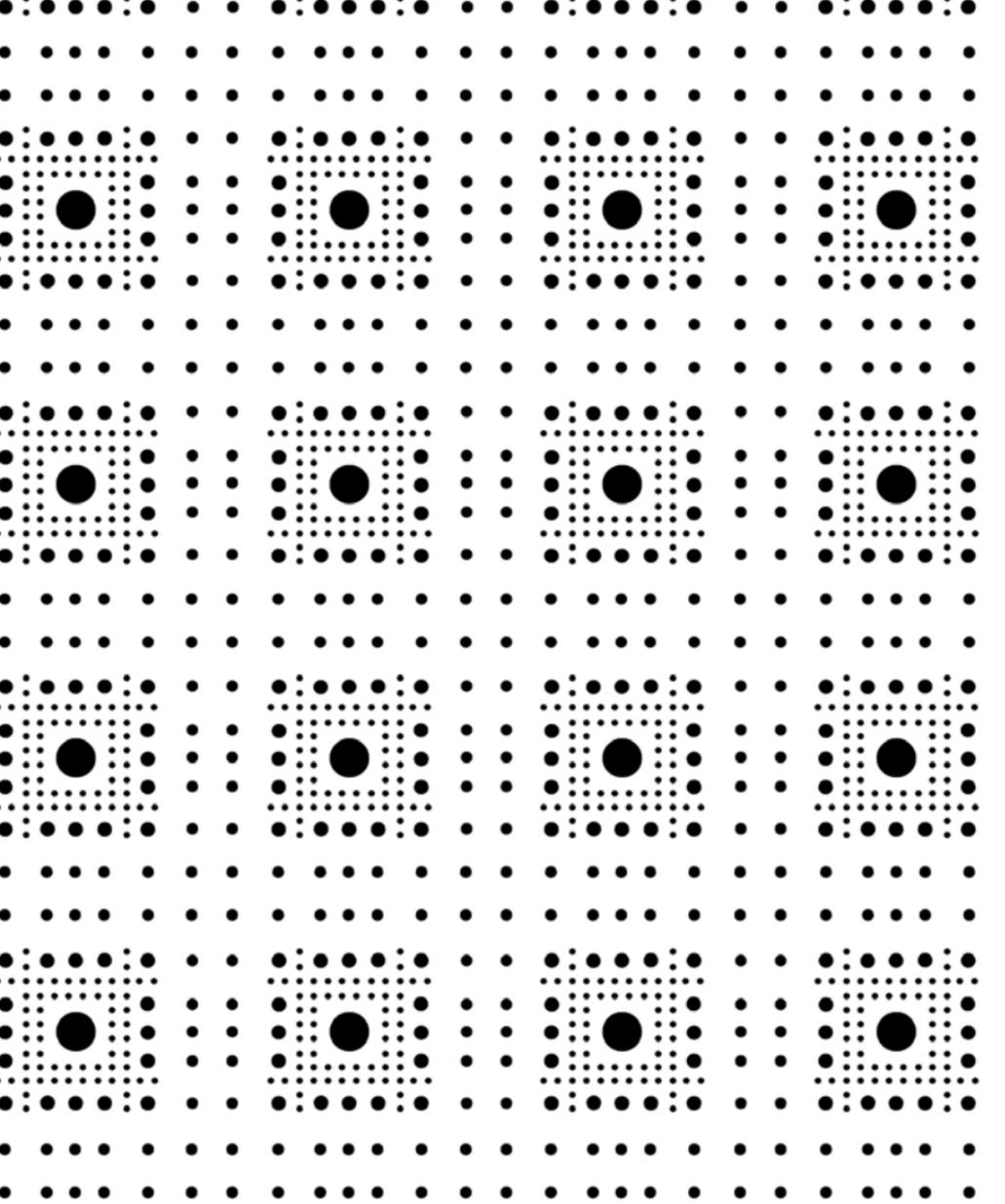


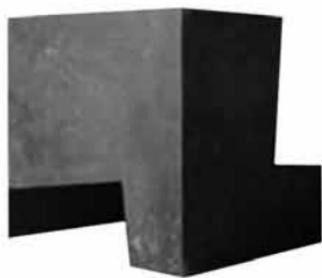




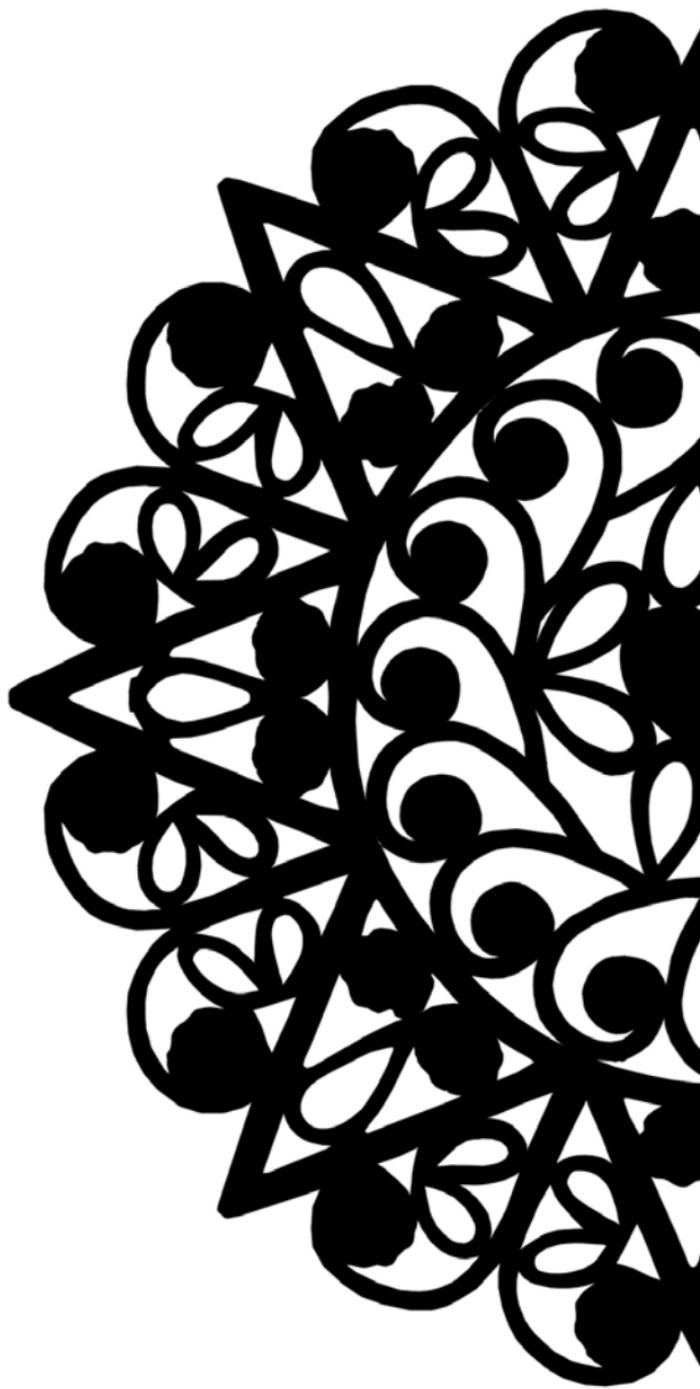


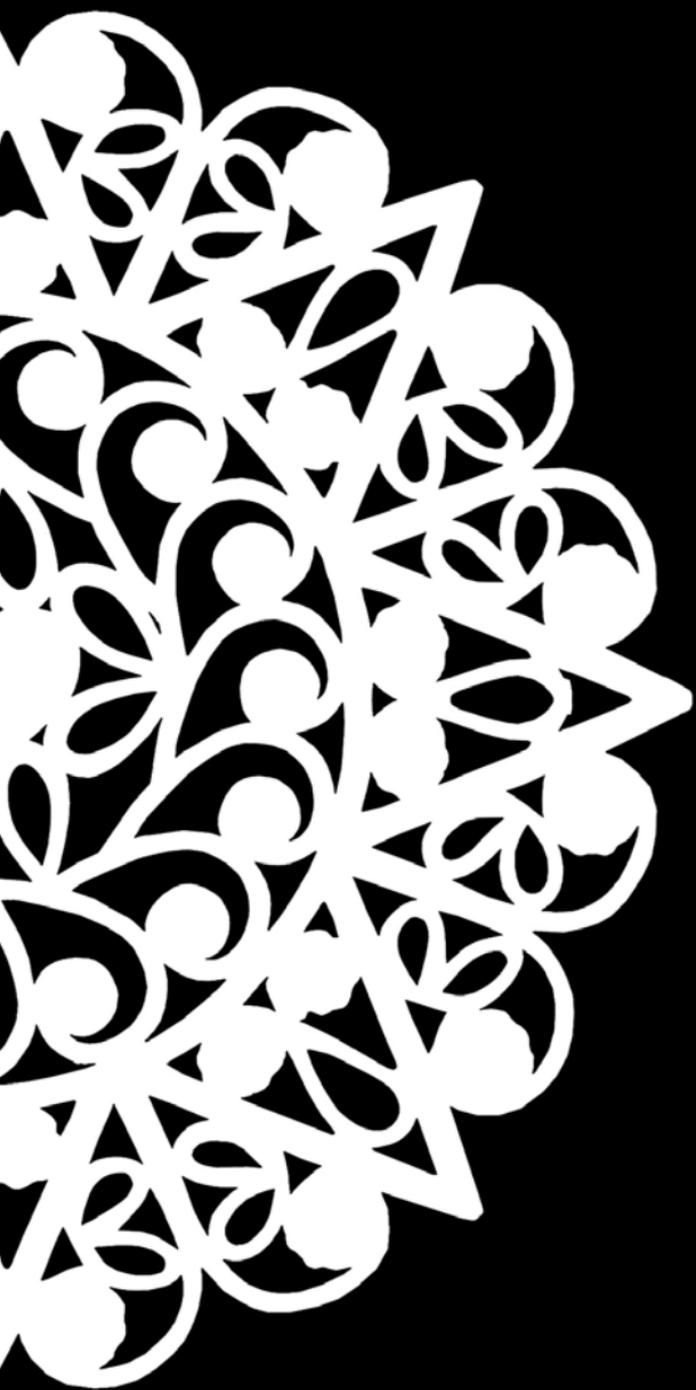






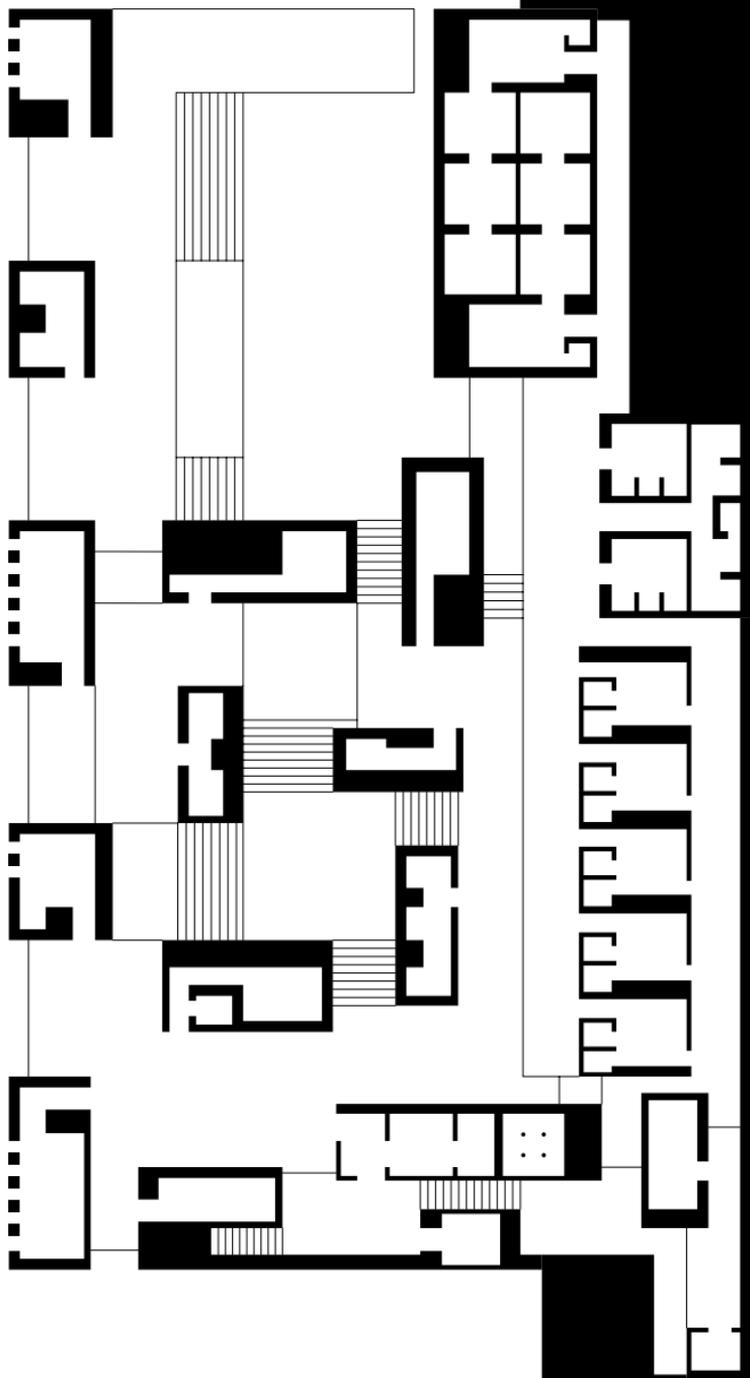


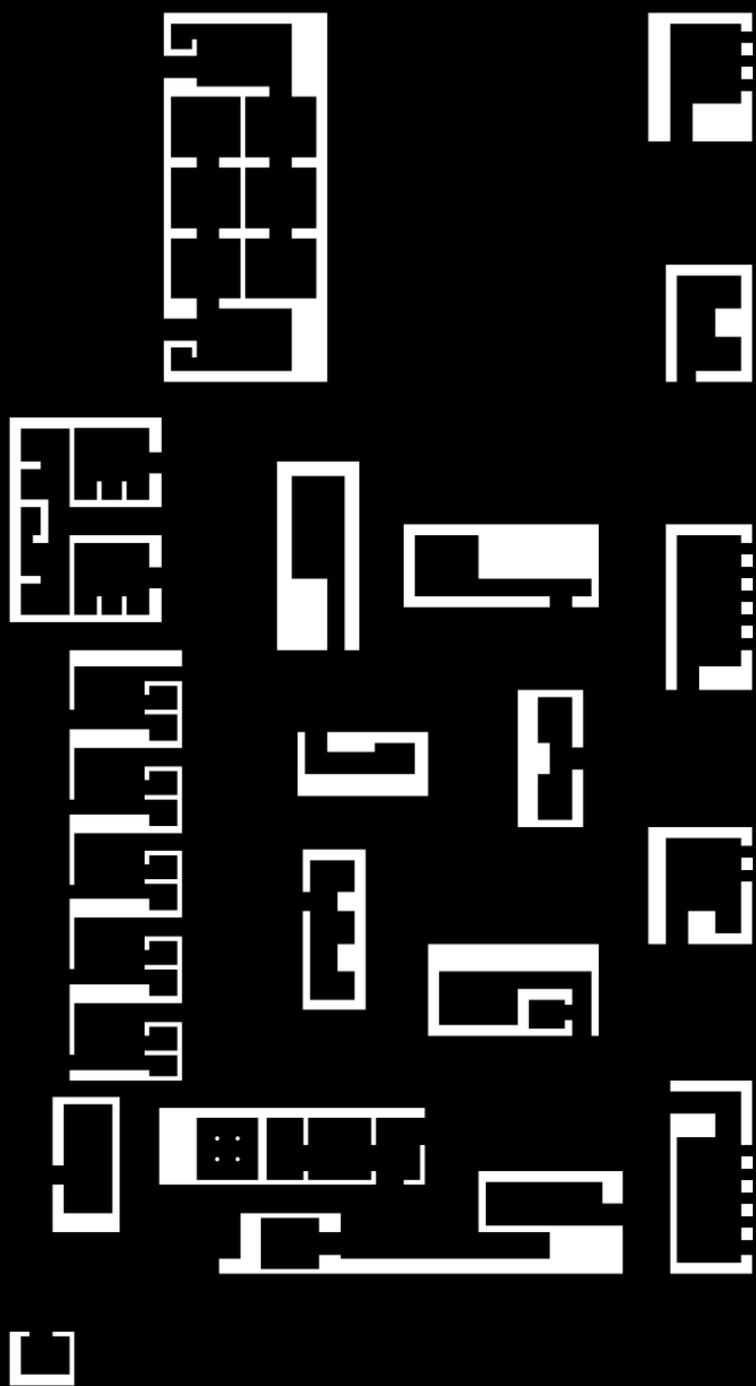












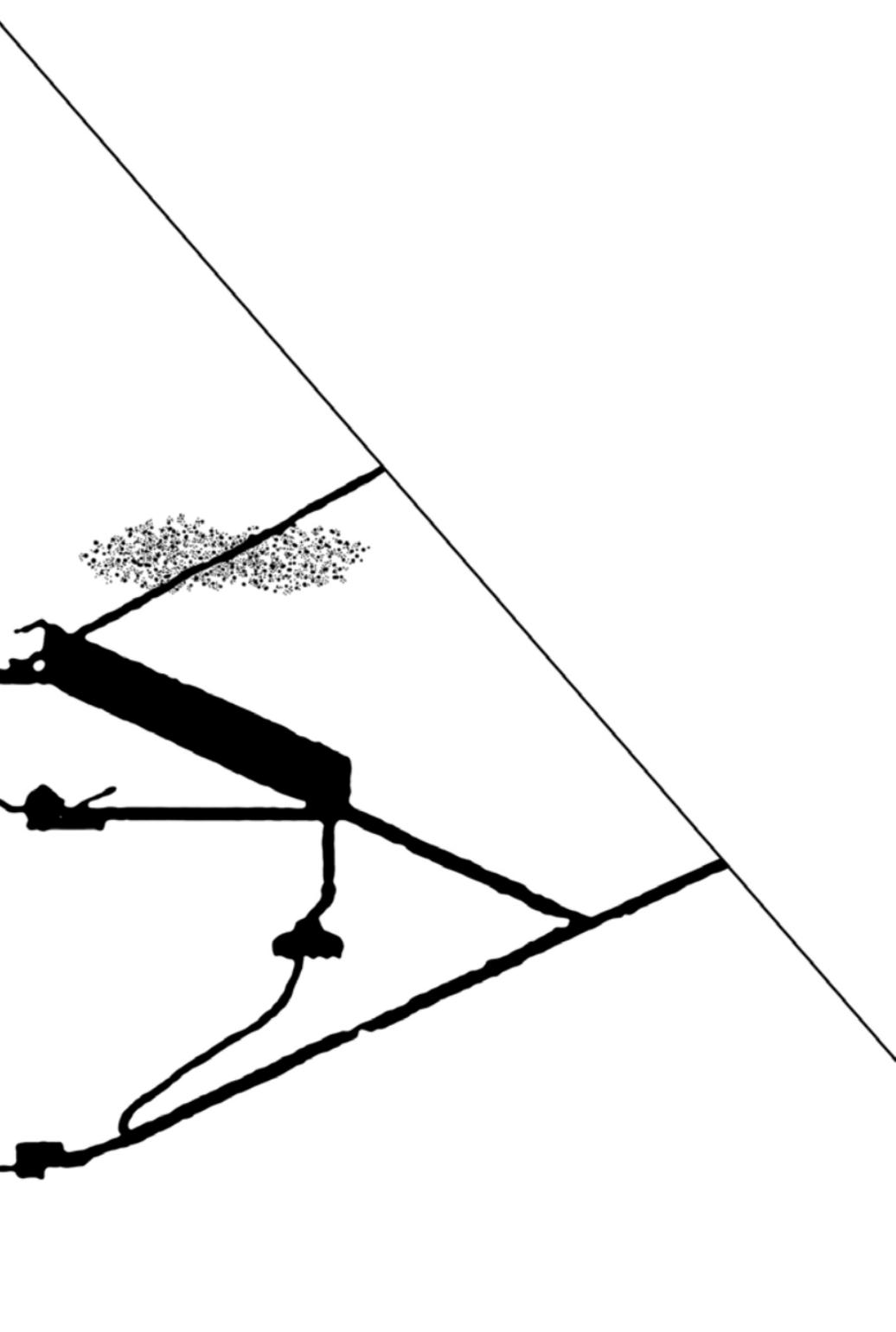


dichiaro di            essere Emilio Isgrò









La stessa operazione di cancellazione operata da Matisse, Bacon, Isgrò, Faina Gavazzi ed Hendricks è stata sperimentata e riproposta nelle precedenti pagine, attraverso un lavoro preciso ed attento condotto con Simona Polidoro, mettendo in scena le undici cancellazioni in serie.



Omicron.

Ci sono silenzi violenti pericolosi;  
ci sono silenzi che aprono alla parola che spanderà sole.

La postura di questo silenzio è quella del gatto  
prima del salto. Silenzio è attesa del linguaggio vero,  
delle parole degli alberi, di quelle di chi non c'è più,  
della fiducia, di tutto il disordine di dentro.

Il silenzio sbuccia  
la fine del mondo  
ci fa aprire i pori della pelle.

Il silenzio fecondo precipita le parole  
nel silenzio che accoglie,  
ammira stando daccanto.

Solo grati a chi ci ha dato silenzi  
e la via per lasciarci sorprendere  
dalle parole. Nel silenzio sta il confine  
di terra e cielo, che rimette al mondo,  
attraversa la misura del tempo,  
abita l'anima, si arrende a ciò che è.

Silvana Kühtz



# Horror pleni

Chiara Rizzi

«In contrasto con l'antico *horror vacui* dell'uomo preistorico, che colmava ogni angolo della sua caverna con immagini autoprodotte, oggi “l'orrore del troppo pieno” corrisponde all'eccesso di “rumore” sia visivo che auditivo che costituisce l'opposto di ogni capacità informativa e comunicativa»<sup>1</sup>.

Il 2008, l'*annus horribilis*, l'anno della più grave crisi finanziaria mondiale dal 1929, segna, di fatto, la fine di un'era. Il 15 settembre di quell'anno, giorno in cui Lehman Brothers annuncia la richiesta di Chapter 11, la procedura di bancarotta controllata, il mondo intero si ritrova davanti all'evidenza di un fallimento. Sin dall'inizio appare chiaro che non si tratta di una questione “solo” finanziaria, ma di un punto di rottura di un'idea del mondo. Da quel momento in poi la messa in discussione di tutti i paradigmi sociali, economici, ecologici e culturali di quella che pochi anni prima era stata definita l'epoca dell'Antropocene<sup>2</sup> sarà un fatto

---

1. DORFLES Gillo, *Horror pleni. La (in)civiltà del rumore*, Alberto Castelvechchi editore, Roma, 2008, p.15

2. Antropocene è il termine coniato negli anni ottanta dal biologo Eugene

ineludibile. Alla base di quella che T.S. Kuhn definirebbe una rivoluzione scientifica<sup>3</sup> e che investe tutti gli ambiti della struttura socio-economica contemporanea vi è un fattore comune che possiamo sintetizzare con l'espressione “troppo pieno”. La sovrabbondanza di oggetti, informazioni, sollecitazioni sensoriali è al centro della riflessione sviluppata da Gillo Dorfles in *Horror pleni*, libro pubblicato proprio nel 2008.

L'*horror pleni* è quel senso di sgomento e di straniamento che contraddistingue il tempo presente, in opposizione all'*horror vacui*, ossia il sentimento analogo che produce l'assenza d'ogni segno e di ogni traccia umana<sup>4</sup>.

## **Ipertrofia**

Con una mostra al MAXXI (Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo di Roma), intitolata *Re-cycle. Strategie per l'architettura, la città e il pianeta* (2011), la riflessione sulla possibilità di risignificare l'immenso patrimonio che ereditiamo dal passato è diventato tema centrale di un dibattito transdisciplinare sviluppato successivamente in *Recycle Italy* (2013-2016), una ricerca di rilevante interesse nazionale condotta da 11 scuole di architettura italiane. Nella mostra al MAXXI

---

Stoermer e in seguito adottato dal Premio Nobel per la chimica Paul Crutzen nel libro tradotto in italiano con il titolo *Benvenuti nell'Antropocene*.

3. Il riferimento è al testo di T.S. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, scritto nel 1962 e pubblicato in Italia da Einaudi (ed. 2009)

4. Cfr. Dorfles: *è tempo di intervallo*, articolo apparso sul Corriere della Sera del 4.12.2009 e disponibile sul sito <http://www.corriere.it/>

il “tappeto” di dati che accoglieva il visitatore era il dispositivo con cui l'inquinamento immaginifico descritto da Dorfles diventava cronaca e si rivelava in tutta la sua drammaticità.

«Negli ultimi anni le città sono esplose. Tra il 1999 e il 2009 sono stati realizzati circa 300 milioni di mc/anno. Tra il 1990 e il 2005 sono stati trasformati circa 3,5 milioni di ettari (una superficie grande quanto il Lazio e l'Abruzzo messi insieme). In Italia ci sono oltre 200mila km di rete stradale, 6000 km di linea ferroviaria dismessa e 27 milioni di abitazioni di cui il 20% non occupate»<sup>5</sup>.

I numeri raccontano con evidenza il troppo pieno che si è materializzato in capannoni, case, negozi, fabbriche, caserme, luoghi della cultura e dello svago, ma anche infrastrutture e insediamenti di varia natura, tutti accomunati dal loro stato di abbandono. Si tratta, in realtà, di un pieno apparente. Nella loro duplice natura di vacua pienezza, che corrisponde a un pieno in termini volumetrici e a un vuoto di senso, risiede la possibilità di immaginare un nuovo metabolismo per la città post-metropolitana.<sup>6</sup>

Il riciclo diventa quindi strategia per progettare – qui

---

5. RICCI Mosè, *Ridurre\_Riusare\_Riciclare la Città (e i Paesaggi)*, in RIZZI Chiara, FRANCESCHINI Alessandro (a cura di), *Rigenerare il territorio Riciclare la città*, Sentieri Urbani 12/ 2013, p. 15

6. Per il concetto di postmetropoli si veda: Soja, E.W. (1999) Six discourses on the postmetropolis. *Cartas Urbanas*, 5, pp. 6-20; Soja, E.W. (2000) *Postmetropolis*. Oxford: Blackwell; Soja, E.W. (2007) *Dopo la metropoli*. Per una critica della geografia urbana. Bologna: Patròn e anche Soja, E.W. e Frixia, E. (2009) *Oltre la metropoli*. Bologna: CLUEB.

usato nell'accezione etimologica del verbo *proiectāre*, intensivo di *proicēre*, gettare oltre – una fase di superamento dell'orrore dato dal pieno. Recuperando la definizione di *terrain vague* di Ignasi de Solà-Morales<sup>7</sup> è possibile pensare alle architetture dello scarto come *medium*, cioè spazi di transizione tra ciò che non sono (o che non sono più) e ciò che possono diventare. La doppia radice latina, *vacuus e vagus*, del termine *vague* e l'utilizzo del termine francese *terrain* piuttosto che di quello inglese *land* suggeriscono una condizione in cui l'abbandono diviene il principale campo d'azione e il vuoto la materia prima del progetto architettonico e urbano. Il vuoto è inteso come una categoria che si riferisce all'immateriale, che ha che fare con l'assenza di significato, mentre dal punto di vista fisico nasce dal suo contrario, cioè dal (troppo) pieno.

Nella sua composizione "4'33", John Cage operò un ribaltamento di paradigma analogo. Si tratta di un brano in tre movimenti in cui il vuoto, che in questo caso si concretizza nell'assenza di suono, diventa lo spazio-tempo di nuove possibilità percettive, etiche ed estetiche. Nel vuoto, racchiuso in una struttura ben definita, si realizza il vero atto creativo.

---

7. DE SOLÀ-MORALES Ignasi, *Territorios*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002

## Entrance

Riciclare, creare una pausa, ma anche assumere la molteplicità come condizione progettuale, sono strategie che, pur con esiti diversi, veicolano *l'horror pleni* in un processo creativo.

«Una risma di fogli di carta volati via, una folata di vento ed un uomo che li insegue: è un lavoro di Jeff Wall ed anche un dipinto di Hokusai.»<sup>8</sup>

A questa immagine Maria Giuseppina Grasso Cannizzo affida il significato del processo progettuale. «I fogli di carta sottoposti all'azione del tempo, dell'occupante e di circostanze imprevedute vengono spiegazzati, stirati, piegati, colorati, incollati, squarciati, forati, tagliati. La carta accetta la propria fragilità e ridotta, alla fine della sua vita, in frammenti si ricompone in nuovi fogli bianchi da utilizzare per dare forma ad un nuovo possibile progetto.»<sup>9</sup>

L'essere "proteiforme" è, infatti, un tratto distintivo delle sue opere.<sup>10</sup> Con il suo lavoro MGGC definisce una modalità operativa basata sull'indeterminatezza e trasforma *l'equivoco di percezione* in una categoria progettuale che assume forme spesso inaspettate e inattese.

---

8. GRASSO CANNIZZO Maria Giuseppina, *Sul processo*, in Maria Giuseppina Grasso Cannizzo (autore), Sara Marini (a cura di) Loose Ends, Lars Müller Publishers, Zürich, 2014

9. GRASSO CANNIZZO Maria Giuseppina, op.cit.

10. L'aggettivo è stato utilizzato dalla stessa Maria Giuseppina Grasso Cannizzo in un'intervista realizzata da Fabrizio Aimar in occasione del MI/ARCH 2016, il festival Internazionale di Architettura promosso dal Politecnico di Milano e pubblicata su [architetto.info](http://architetto.info).

Una geometria transitoria e variabile che nel caso di *Entrance*, l'installazione realizzata nello shed del Pirelli HangarBicocca per la mostra *Architecture As Art*<sup>11</sup> curata da Nina Bassoli e diretta e ideata da Pierluigi Nicolini, si traduce in un volume sospeso fatto di tubi di metallo di lunghezza e diametro variabili. «Gli elementi sono differenziati per costruire una disposizione, una mappa che investe le tre dimensioni, preordinata attraverso disegni esecutivi, atta a costruire un'alterazione dell'indistinto, a disporre diversità non gridate ma tese a definire modi alternativi di attraversare, densità e quindi sonorità eterogenee»<sup>12</sup>.

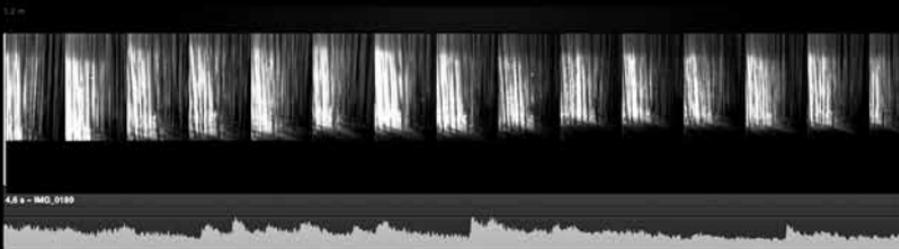
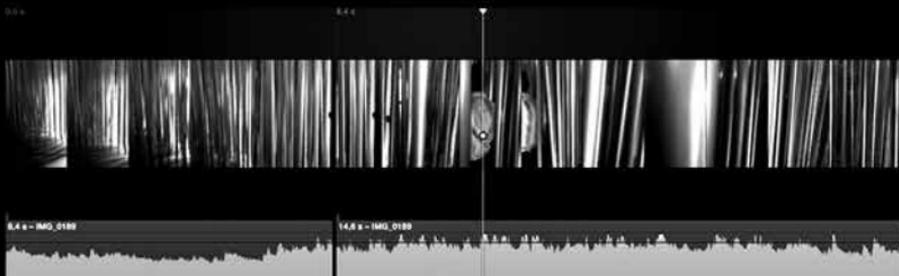
*Entrance* è un'installazione-manifesto. In essa il concetto di architettura proteiforme viene messo in scena. La fitta foresta di tubi metallici in un primo momento genera nel visitatore *horror pleni* ma, inevitabilmente, il movimento e le alterazioni sonore prodotte da ogni minima variazione, lo attraggono fino a farlo scomparire al suo interno. È qui, nel vuoto tra i tubi e nella libertà di movimento di ciascun elemento che l'architettura prende forma, una forma dinamica, sempre diversa, impressa dall'abitante temporaneo che la attraversa.

---

11. La mostra (2 aprile -12 settembre 2016), era costituita da 14 campioni di architettura "al vero". Oltre a Maria Giuseppina Grasso Cannizzo, sono stati invitati: Michel Desvigne, Catherine Mosbach, Studio Mumbai, Rural Urban Framework, El Equipo de Mazzanti, Amateur Architecture Studio, Atelier Bow -Wow, Rural Studio, Josep Llinás Carmona, João Luís Carrilho da Graça, Lacaton & Vassal, Studio Albori, nArchitects. Agli autori è stato chiesto di progettare e realizzare dispositivi architettonici a partire da alcune voci di un possibile dizionario: Entrance, Portico, Rehabilitation, Roof, Shelter, Pavilion, etc.

12. MARINI Sara, *Sull'autore. Le foreste di cristallo di Maria Giuseppina Grasso Cannizzo*, Quodlibet, Macerata, 2017, p.106







In questa pagina e nelle precedenti:

Maria Giuseppina Grasso Cannizzo, *Entrance*, Pirelli HangarBicocca, Milano, 2016.

Foto di Chiara Rizzi

A fianco: *Entrance*, live experience | 28.05.2016 h. 16.33 | progetto video di Chiara Rizzi

Carlos Martí Arís

# Silenzi eloquenti

Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza



*"Omaggio a Martí Arís"*, (Carlos Martí Arís, *Silenzi eloquenti*, Marinotti Edizioni, Milano, 2002 + Jorge Oteiza, *Costruzione vuota*, Scultura nella nuova passeggiata a San Sebastián, 2003). Collage, post-produzione di Alberto Ulisse.

# Silenzi eloquenti

a cura di Alberto Ulisse

dal testo di Carlos Martí Arís

Questo saggio e il suo tema – il silenzio nelle sue molte possibili accezioni – risultano essere non solo un espediente per scandagliare alcune questioni teoriche della composizione artistica e per evidenziare il ruolo delle discipline artistiche nella nostra rumorosa società, ma si presentano anche come precisa proposta di metodo storico-analitico, sintetizzabile con le parole del pittore spagnolo, Ramon Gaya, quando dice: “Ove ci rendiamo conto della naturalità e della verità dell'arte, in quello stesso momento, noi ci rendiamo conto dell'artificialità e della menzogna della critica dell'arte”.

(PIERINI Simona (a cura di), MARTÌ ARÍS Carlos, Silenzi eloquenti, Marinotti edizioni, Milano, 2002)



Il presente testo è liberamente tratto da testo *Silenzi eloquenti*, di Carlos Martí Arís<sup>1</sup>. In questo testo Carlos Martí Arís costruisce una precisa architettura letteraria, utile al completo approfondimento sulla poetica del silenzio del vuoto, quale materia del progetto per l'arte e l'architettura, a partire da un'analisi comparata delle opere di uno scrittore: Borges, di un architetto: Mies van der Rohe, di un regista: Ozu, di un pittore: Rothko, di uno scultore: Oteiza attraversando il pensiero trasversale nel mondo delle arti contemporanee (attraverso radici/discipline diverse tra loro), invocando il silenzio come figura abituale<sup>2</sup>, quale materia del progetto di tempo e di spazio.

Si ritiene utile riportare alcuni passaggi fondamentali del testo – selezionati dall'autore del testo, a supporto del testo precedente – così da restituire una immagine completa sull'argomento e suggerire al lettore alcune pagine nelle quali decifrare alcune interpretazioni di questa poetica del silenzio.

Questa selezione di parti del testo originario non vogliono sottrarre il lettore allo scritto completo ed

---

1. Carlos Martí Arís (Barcellona, 1948) è architetto e professore ordinario al Dipartimento di Progettazione Architettonica dell'Università Politecnica della Catalogna. È stato membro fondatore e vicedirettore della rivista *2c Construcción de la Ciudad* durante tutto il suo itinerario (1972-1985). È stato Direttore della collana *Arquithesis*, pubblicata dalla *Fundación Caja de Arquitectos*. Ha sviluppato un'ampia riflessione teorica attraverso numerosi articoli e conferenze ed è autore di vari libri, oltre al testo *Silenzi eloquenti*, anche di *Le variazioni dell'identità*, edito da CittàStudi, Barcellona 1996, *La cèntina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*, Marinotti edizioni, Milano, 2007.

2. MARTÌ ARÍS Carlos, *Silenzi eloquenti*, Marinotti Edizioni, Milano, 2002

originario, ma al contrario hanno il senso di condurre lo stesso verso un testo rilevante per lo studio del tema indagato in questa pubblicazione. Infine questi pochi frammenti del testo *Silenzi eloquenti*, vogliono essere un modesto omaggio, personale, al contributo di Carlos Martí Arís sui temi del pensiero del progetto.

### **Silenzi eloquenti**

«Nel mondo dell'arte contemporanea l'invocazione al silenzio è una figura abituale, ma non tutte le invocazioni hanno lo stesso significato.

Il silenzio è dunque una sorta di sorgente nascosta, dalla quale possono sgorgare, con naturalezza, le acque del significato [...] queste pagine sono destinate a decifrare alcune manifestazioni di questa poetica del silenzio.

Il testo si struttura a partire da cinque brevi studi su altrettanti artisti contemporanei che hanno fatto del silenzio un ingrediente sostanziale della loro opera [...].»

### **Borge nel suo labirinto**

«Jorge Luis Borges è una delle personalità artistiche del ventesimo secolo, che meglio ha incarnato questa attitudine. Non è difficile pensarlo come uno dei maestri esperti nel “gioco delle perle di vetro” di cui ci parla Hesse, i quali, grazie all'alfabeto e alla grammatica del linguaggio che hanno scelto, sono capaci di reinterpretare, all'infinito, la compatta trama della cultura universale.

Borge invoca con insistenza l'idea che una delle

massime aspirazioni dell'arte sia il superamento degli aspetti meramente individuali e la conquista di una dimensione espressiva di carattere sovraperonale.

In una celebre e commovente pagina intitolata *Borges e io*, descrive lo sdoppiamento tra l'individuo uomo e la personalità letteraria, con queste parole: "io vivo, mi lascio vivere, perché Borges possa tramare la sua letteratura, e questa mi giustifica. Non ho difficoltà a riconoscere che ha dato vita ad alcune pagine valide, ma quelle pagine non possono salvarmi, forse perché ciò che v'è di buono non appartiene a nessuno, neppure all'altro, ma al linguaggio o alla tradizione.

[...] il silenzio di Borges si basa sulla volontà di dissolvere la sua voce individuale nell'immenso territorio anonimo della letteratura».

### **Mies van der rohe: la chiarezza come obiettivo**

«[...] la sua vicinanza agli esempi della storia si basa su un punto di vista dotato di grande potere di astrazione, capace di spogliare l'architettura dei suoi aspetti particolari e contingenti, per esaltarla come pura costruzione formale.

[...] Mies osserva la realtà e da questa estrae i materiali della sua architettura.

I risultati dell'industrializzazione e del progresso tecnologico rappresentano una parte fondamentale di questa realtà. Mies non li contraddice né li ignora: li prende come sono, li raccoglie e li sottomette a un processo di stilizzazione; poi restituisce loro individualità

creando una distanza, generando il vuoto. Questa è l'operazione principale che Mies riesce a realizzare: gli elementi possono essere neutri, addirittura anodini, ma attraverso la loro posizione, le loro relazioni, la loro distanza, possono rappresentare valori e proporsi come interpretazione del mondo.

[...] per far in modo che un'opera si trasformi in oggetto di contemplazione, deve possedere la proprietà della trasparenza, deve cioè ottenere che lo sguardo dello spettatore non vi si soffermi, bensì che la attraversi, fino a portare l'attenzione oltre il limite fisico è in questo modo che la trasparenza si avvicina a certe forme di silenzio.

Infatti, anche il silenzio può essere trasparente, transitivo, poiché permette all'opera di proiettarsi verso altre dimensioni della realtà che non sono esattamente in essa contenute».

### **Ozu o le tracce dell'assente**

«Il cinema di Ozu si impone come espressione intima e riservata delle contraddizioni vissute dalla società giapponese [...] Ozu osserva e analizza la consistenza della trama delle relazioni che si stabiliscono in un gruppo ristretto di persone e le registra con un atteggiamento impassibile [...] i personaggi vengono mostrati per quello che dicono e fanno [...] lo stile di Ozu è estremamente austero [...] difficilmente la macchina effettua movimenti panoramici o si sposta en travelling.

L'obiettivo è collocato a settanta centimetri da terra

[...].C'è un tratto particolare caratteristico del cinema di Ozu, che alcuni hanno considerato la chiave di volta della sua poetica. Si tratta dei celebri piani vuoti, in cui appaiono visioni statiche di oggetti inanimati, come nature morte, o ancora immagini di interni, in cui si sottolinea la totale assenza di personaggi, il vuoto assoluto della scena.

[...] attraverso i piani vuoti, Ozu crea tra lo spettatore e il racconto un vincolo libero dalla drammaturgia, un elemento neutro in apparenza, capace di provocare, simultaneamente, intimità, e distanza. Con questo processo ellittico si evocano situazioni o aspetti che non si mostrano esplicitamente, o si sottolinea l'importanza di ciò che non viene detto, di quello che non succede. In questo modo si rivelano le tracce dell'assente [...] non c'è dubbio che i piani vuoti siano, prima di tutto, oggetti di contemplazione, nuclei astratti in cui si allacciano in silenzio molti degli elementi che nel film restano sul piano dell'allusione e dell'implicito».

### **Rothko e il carattere sacro dell'arte**

«Siamo soliti identificare la pittura di Mark Rothko con i quadri astratti che ha realizzato, instancabile, dal 1949 in poi e che corrispondono alla sua maturità artistica, cioè a una sua maniera di concepire la pittura che, una volta acquisita, non avrebbe più modificato. Sono quadri di grande formato, immersi in campiture cromatiche che creano un effetto di infinito, in cui fluttuano e palpitano forme vagamente rettangolari, quasi

sempre oblunghe, la cui tendenza a espandersi mette in tensione i bordi della tela.

[...] alla domanda del perché dipingesse su tele di formato tanto grande, Rothko rispondeva che era per raggiungere quell'intimità, quel corpo a corpo che il piccolo formato non gli permetteva di ottenere. Detto in altra maniera: affinché lo spettatore potesse tuffarsi nel quadro e questo non risultasse un fatto esterno e neutrale, ma un'esperienza che lo superasse e nella quale si sentisse, inevitabilmente, implicato.

Irving Sandler, riferendosi ai procedimenti utilizzati da Rothko dice [...] le sue tele sono sufficientemente varie da invitare lo spettatore a completare il loro tragico messaggio: il loro monologo si trasforma in dialogo. Le sue astrazioni si convertono in una specie di scena in cui lo spettatore diventa attore del suo io solitario».

### **Oteiza o la costruzione del vuoto**

«Oteiza, il cui lavoro si basa su quello che lui stesso ha definito un proposito sperimentale, cercò sempre affannosamente il silenzio attraverso la sua opera e, una volta raggiunto il grado estremo preteso, non ebbe nient'altro da aggiungervi; considerò conclusa la sua ricerca scultorea e spostò il suo interesse verso altri campi del sapere umano.

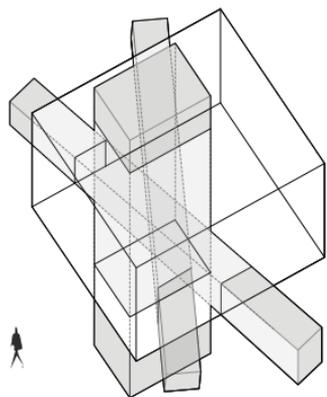
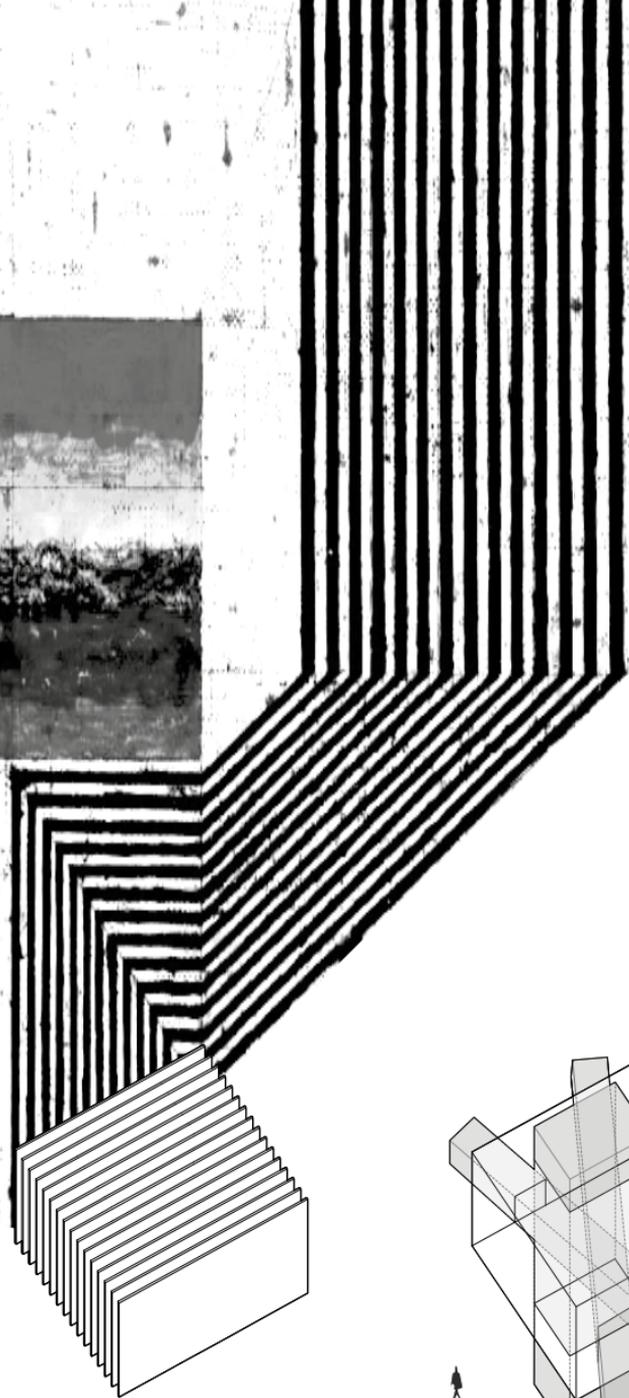
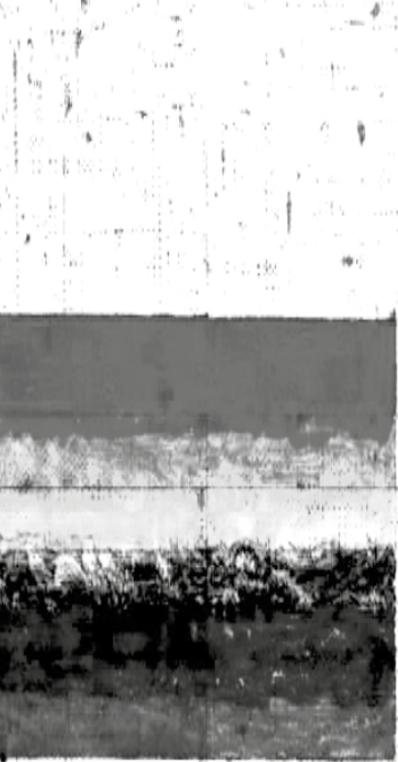
Il vuoto generato dalla scultura di Oteiza è attraversato dal mistero, carico di domande, e lo spettatore si pone davanti con atteggiamento d'attesa, cercando di strappargli una risposta che la scultura tace. Il silenzio

è però assorbente e accogliente. Lo stesso Oteiza disse: per la statua cerco una solitudine vuota, un silenzio spaziale aperto, che l'uomo possa occupare spiritualmente.

[...] il silenzio no può mai essere completo, così come non esiste il vuoto allo stato puro: questa la deludente conclusione. È opportuno precisare, anche se fosse inutile, che non stiamo analizzando il silenzio in quanto fenomeno fisico, bensì il silenzio come tessuto alveolare che si insinua nei segreti nascondigli del linguaggio, portandolo a un insospettato livello di polisemia.

La scultura di Oteiza [...] crea uno spazio concavo, ricettivo, che permette allo spettatore di entrare nell'opera e di stabilire con essa un dialogo: la costruzione del vuoto è, in Oteiza, un'azione orientata alla dissoluzione di quanto tende a occupare in modo stabile, immobilizzante, l'interno dell'opera, per garantirsi così la sua condizione di luogo disponibile, irriducibile».

Silenzi eloquenti di Carlos Martí Arís è un percorso trasversale e sincronico tra le discipline dello spazio, articolato e ricco di echi nei campi dell'arte e dell'architettura, inserito all'interno del dibattito tra moderno e contemporaneo, di cui l'autore analizza un aspetto specifico e significativo: il silenzio. Il vuoto.



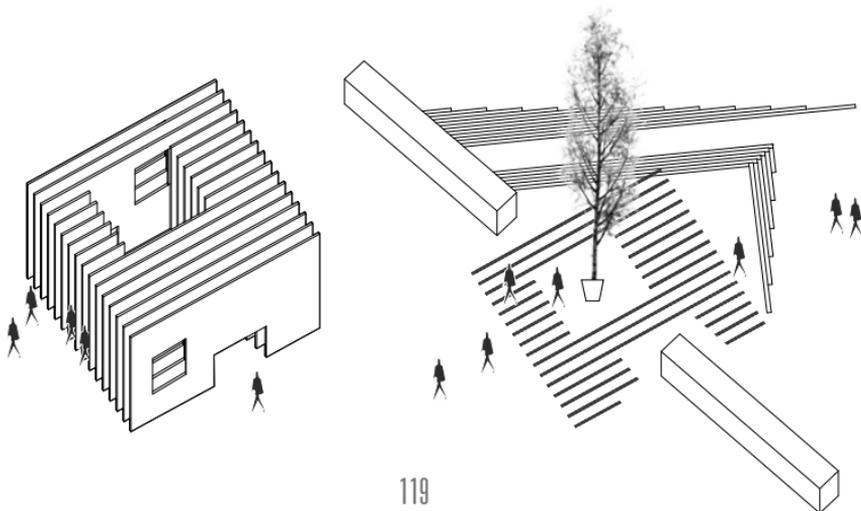
# LAME

Marino la Torre | UNOAUNO\_spazioArchitettura

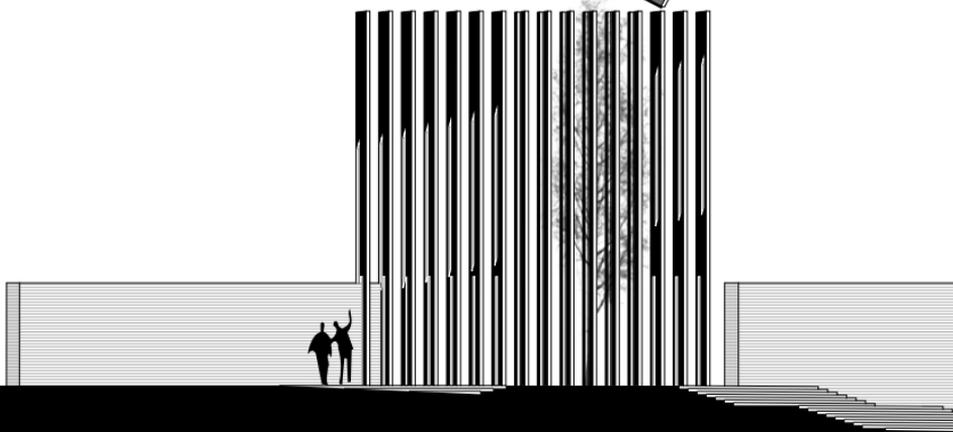
Il progetto proposto per il MEMORIALE della SHOAH di Bologna mette in scena il silenzio attraverso un dispositivo spaziale percorribile CLAUSTROFOBICO.

L'esperienza di abitare una struttura SPAZIALE MUTA diviene l'origine del progetto, restituendo al visitatore un'emozione di DISAGIO percettivo ed un DISORIENTAMENTO all'interno del VUOTO VERTICALE.

La costruzione di una stanza urbana aperta – FUORISCALE – permeabile ed introspettiva permette al visitatore di entrare in un'altra dimensione spazio-temporale del SILENZIO. Una serie di percorsi – vuoti, ASSENZE – invitano a vivere a ciascuno il proprio SGOMENTO e STRANIAMENTO, generando piani verticali che si installano nella piazza e si misurano con il paesaggio urbano attorno.



DA VAGHISTICE  
**CLANDESTINA**  
 APPENA FURETA DAL PAESE MATO  
 NE POTERO NE OAVO RESPIRARE  
 SCHIACCIATA LA MANE CHE CANTO  
 MALADONANTE DI UN VECIO TENDI  
**FREDDO** E SPACCIATO  
 CHE SAPRA LI MADRE E  
 DI **VITA** SALVATA COMA LA MIA  
 SI SPONONAVA CON INLESA  
 PER QUALCER COUTINERO  
**PREOTENZA**  
 FORTI TO TUSCERO LA MANNA  
 CON GRU MA **SOGNO** FRENDA  
 LE AMALIA TERNI PROMESA  
 ANCHE PER SUA MADRE E SUO PAESE  
 CHE FANNO RISULTO NELLA  
**SPERANZA**  
 DI TORRHE SE EUCO SACRO DEEL AN  
 NON HA MAI VULTO ARREVIARSI  
 NEMACHE LA LINGUA DEL PAESE MATO  
 SIMBI NECCUNI COMA NEMER CAMBERO  
 DE ECUZZA TU KCCON SUL LAMBRO  
 I FRATI A LUNGO TRATTENUTI



Attraversando lo spazio del MEMORIAL, composto da lame taglienti verticali (SHARP/SHEER), si vive una esperienza spaziale e tattile grazie al materiale FREDDO/LIFELESS, SCABRO/ROUGH e irregolare del metallo brunito. I piani metallici verticali sono stati incisi, segnati, tagliati e bucati da figure prismatiche pure che lasciano la loro traccia e segnano passaggi e fenditure oblique verso il cielo.

Il rapporto tra pieno e vuoto segna la differenza tra materia e ricordo, tra vissuto e storia, tra uomo ed anima al fine di valorizzare le diversità tra gli uomini.

La luce del sole disegna sulla piazza, attraverso l'ombra nelle diverse stagioni e alle differenti ore del giorno, il peso del volume vuoto della stanza urbana della SHARP MEMORIAL.





Un albero – metafora del riscatto della vita che continua – sembra l'unico elemento di tranquillità, di calma e di speranza al visitatore che si addentra in un percorso fisico e personale capace di suscitare una intima esperienza soggettiva.

CLANDESTINA

FUGGITA DAL PAESE NATIO

OSAVO RESPIRARE,

SCHIACCIATA COM'ERO CONTRO  
LA PARETE DEL CORRIDOIO

MALEODORANTE DI UN VECCHIO TRENC  
E STRACOLMO.

FREDDO LA MOLTITUDINE BABELICA

I MISERIA E FAME,

DI VITA SALVATA COME LA MIA

CON BRUSCA

PREPOTENZA

CENTIMETRO

DI SPAZIO PER I PIEDI.

STO TRADENDO LA MAMMA

SOGNO E PENSIERO.

LEI AMA

TERRA PROMESSA

SUA MADRE E SUO PADRE

VISSUTO NELLA

SPERANZA

SUL SUOLO SACRO DEGLI AVI,  
MAI VOLUTO INSEGNARMI

LINGUA DEL PAESE NATIO,

COME ANIDRIDE CARBONICA

NEI POLMONI STA LIBERANDO

LUNGO TRATTENUTI!!



Da viaggiatrice  
clandestina  
appena fuggita dal  
paese natio  
né potevo né  
osavo respirare,  
schiacciata contro  
la parete  
del corridoio  
maleodorante  
di un vecchio treno  
freddo e  
stracolmo.

La moltitudine  
babelica, che  
sapeva di miseria e  
fame,  
di vita salvata  
come la mia,  
si spintonava con  
brusca prepotenza  
per qualche  
centimetro di  
spazio per i piedi.

Edith Bruck, Quanta stella c'è nel cielo

LAME | progetto per il MEMORIALE DELLA SHOAH DI BOLOGNA | Concorso di  
progettazione in due fasi | Giorno della Memoria | un memoriale per non dimenticare  
Bologna testimone del tempo.

2015 - archivio progetti UNOAUNO\_spazioArchitettura - C15\_02



**HAPPENING ARCHITECTURE.**

La rivincita dell'umanesimo | evento  
ideato e curato da: Chiara Rizzi e Alberto  
Ulisse | spazio MATTA | Pescara |  
28.04.2014 | foto di: Sissi Cesira Roselli |  
progetto di allestimento "City over City"  
a cura di Marino la Torre | UNOAUNO\_  
spazioArchitettura.

Questo saggio è il frutto di un lavoro di ricerca personale condotto durante gli anni a partire da tanti stimoli, occasioni, applicazioni, sperimentazioni, sguardi e riferimenti sul tema del *vuoto*.

Ringrazio quanti hanno contribuito alla redazione di questo saggio con contributi esterni; in particolare la curiosità attiva della amica e stimata *Chiara Rizzi*, le equilibrate parole di *Silvana Kutzt*, gli studi di una vita sul tema del vuoto di *Carlos Martí Aris*, le coinvolgenti costruzioni sul vuoto di *Maria Giuseppina Grasso Cannizzo*, i consigli utili sul testo – e sui testi – di *Adriano Ghisetti Giavarina*.

Alcuni preziosi materiali e documenti relativi della mostra *VOIDS* (dello *studio Aires Mateus* alla Biennale di Venezia del 2010) sono pubblicati nella sezione di apertura di questo testo. I materiali sono stati gentilmente concessi dallo *studio Aires Mateus* al quale rivolgo il mio fondamentale ringraziamento ed apprezzamento per la ricerca applicata – che lo studio ha orientato – rispetto alle forme del vuoto come strutture spaziali fondative e di riferimento per il panorama contemporaneo del progetto di architettura. Ringrazio sinceramente Manuel e Francisco Aires Mateus.

Dico Grazie agli *studenti* dei diversi Corsi di Composizione architettonica ed urbana (di Pescara e di Grenoble) ed ai *laureandi* del Laboratorio di Laurea che, fino ad oggi, mi hanno dato la possibilità di poter indagare attraverso uno sguardo esterno, curioso e fresco idee sul tema del vuoto, come risultante del progetto dello spazio in architettura.

Ringrazio la pazienza di *Simona Polidoro* (nella sezione *Cancellazioni*) e la costanza del lavoro di *Tommaso Sciullo* anche in questa pubblicazione.

Quotidianamente condivido idee e sguardi sui progetti con *Marino la Torre* | UNOAUNO\_spazioArchitettura, il quale ringrazio per le sincere discussioni sui temi e sulla coerenza dei progetti di architettura, anche a tutela del *pensiero sul vuoto*.

Un particolare *Grazie* è rivolto a *Pepe Barbieri*, per aver alimentato in me la riflessione teorico-progettuale sull'importanza del vuoto come intervallo tra le cose, come valore per poter cogliere il peso del pieno, come pausa per amare il suono degli spazi.

Questo libro è dedicato a mio fratello, *Andrea*.

Nella stessa collana:

01. Fabrizio Foti, *Il paesaggio nella casa. Una riflessione sul rapporto architettura-paesaggio*
02. Chiara Rizzica, *L'inventario del costruito recente. Forme ed usi del quotidiano in Sicilia.*
04. Fabrizio Foti, *Architettura. Realtà del divenire.*
05. Luigi Prestinenza Puglisi, *Breve corso di scrittura critica.*
06. Paolo Giardiello, *iSpace. Oltre i non luoghi.*
07. Marella Santangelo, *Coderch e l'abitare collettivo.*
08. Pietro Giorgio Zendrini, *Resistente – Widerstandsfähig.*
09. Davide Vargas, *Città della poesia. Una ricerca di [sopra]vivenza.*
10. Gennaro Postiglione, *Interni. Metodi, azioni, tattiche [della ricerca].*
11. Beniamino Servino, *Architectura Simplex.*
12. Giovanni Corbellini, *Housing is back in town.*
13. Luigi Spinelli, *Gli spazi in sequenza di Luigi Moretti.*
14. Paolo Giardiello, *Lettera (e non solo) ad uno studente di architettura.*
15. Giuseppe Todaro, *Muratore di opera grave. Conversazione con Álvaro Siza Vieira.*
16. Lorenzo Consalez, Pierluigi Salvadeo, *Navigare sulla carta bianca.*
17. Alessandro Mauro, *Tra virgolette<sup>2</sup>. 800 aforismi sull'architettura.*
18. Michela De Poli, Guido Incerti, *Trasformazioni. Storie di paesaggi contemporanei.*
19. Fabio Guarrera, *Insediarci e costruire. Osservazioni sul progetto della piccola casa.*
20. Pietro Giorgio Zendrini, *Architracce. L'intuizione dello spazio nell'uomo di montagna*
21. Marella Santangelo, *Lo spazio del corpo, I templi di Frida Kahlo.*
22. Enrico Frigerio, *Slow Architecture, istruzioni per l'uso. (eBook)*
23. Pietro Giorgio Zendrini, *Periplo. Circolo(i) nell'ordinaria natura delle cose.*
24. José Ignacio Linazasoro, *La memoria dell'ordine, Paradossi dell'architettura moderna*
25. P. Croset, G. Peghin, L. Snozzi, *Dialogo sull'insegnamento dell'architettura*
26. Angelo Torricelli, *Palermo interpretata*
27. Fabrizio Foti, *Le Corbusier "La Clef"*
28. Alessandro Mauro, *Il realismo e l'architettura italiana*
29. Jacopo Leveratto, *Dall'interno. Verso un approccio multiscale all'abitabilità*