



## *Vuoto ...in un certo senso*

Riflessioni sull'opera "immateriale" e  
appunti su alcuni *concept* spaziali della modernità architettonica

Paola Veronica Dell'Aira

"avec le vide, les pleins pouvoirs"  
Albert Camus, 1958

### MATRICE CREATIVA

Con questa frase, Albert Camus siglava il "libro d'oro" dell'Esposizione "*Il Vuoto*", tenuta a Parigi, alla Galleria Iris Clert, dal pittore Yves Klein, nel 1958. Tra le pareti interamente dipinte di bianco, nello spirituale spazio pittorico creato da Klein con i suoi dipinti monocromatici blu, si tenne un singolare *vernissage* animato dal volo di 1001 palloncini azzurri, facenti parte di una fantasiosa "Scultura Aerostatica", che inaugurava il cosiddetto "periodo pneumatico" dell'artista francese. I palloni furono liberati nel cielo di Saint-Germain-des-Pres, per non farvi mai più ritorno. L'evento fu paradigmatico per il distacco e l'affrancamento che segnava nei confronti dell'opera. Fu a quel tempo che l'artista nizzardo scrisse «I miei dipinti ora sono invisibili». In una precedente mostra (1957 Parigi, Galleria Colette Allendy), aveva già espresso la sua "sensibilità immateriale" nell'opera *Superfici e Volumi della Sensibilità Pittorica Invisibile*. Si trattava di una stanza completamente vuota.<sup>1</sup> La provocazione era chiara. Per contrastare la fisicità delle cose, per rompere con le pitture "da atelier", occorreva inscenare sor-

prendenti e dissacranti *performance*. Dopo la stanza vuota, dopo la fuga dei palloncini, arrivano le 4 intere pagine dedicate alla *Blue Revolution* e al *Theatre du vide* (con una sua foto che lo raffigura in volo nel vuoto) su *Le Journal d'un seul jour, Dimanche* (1960); arriva l'esperimento *Antropometrie del Periodo Blu*, realizzato con corpi umani spalmati di vernice blu e direttamente incisi tramite pressione sulle tele, messo in mostra con l'accompagnamento musicale della *Symphonie Monotone*; arrivano le cerimonie di vendita delle opere invisibili: una vera sfida per coraggiosi compratori.<sup>2</sup> La protesta e l'azzeramento linguistico servivano a Klein per liberare il pensiero, liberare l'arte dai modelli (dei quali aveva svuotato completamente il suo studio), servivano a trasformare l'assenza in presenza, il "non detto" in motore di forma. In un saggio del 2010, *Eloge du vide*, su «LE CARRÉ BLEU», l'architetto portoghese Jorge Cruz Pinto pone l'accento sulla positività del vuoto come «(...) percorso alternativo alla condizione attuale dell'architettura, della città, del territorio e della natura, caratterizzato dalla cultura frenetica dell'occupazione dello spazio, dall'eccesso di riferimenti (...)». Il mondo, scrive Pinto, è inghiottito dal desiderio del visibile e del tangibile. La produzione ne è sopraffatta. «In termini gestaltici, lo sfondo è distrutto dall'accumulazione caotica delle figure che lo saturano».<sup>3</sup> Il vuoto, in questo contesto, rappresenta una scuola anti-autoriale. Tiene a bada le smanie autografe e rappresentative solitamente riposte nell'atto progettuale; aiuta a intendere l'architettura partendo dalla sua materia meno evidente. Così facendo, la nozione di vuoto contrasta l'approccio progettuale più deterministico e assertivo; porta in primo piano lo spazio mentale e quello interiore legato ai bisogni, ai sentimenti, alle percezioni dell'utente; sollecita l'interesse verso gli spazi "di complemento" rispetto alle realtà costruite; incoraggia l'approccio *soft*, quello "a volume zero"; rende necessaria la massima cura verso quelle categorie intervenziali rivolte verso il paesaggio, il territorio, gli spazi aperti urbani. Come scrive George Steiner, «È ragionevole datare la fine di un'estetica classica in cerca di pienezza a partire dal gioco di Mal-

larmé con i vuoti, con gli spazi bianchi nella testualità (...). Questo gioco ha esercitato una vastissima influenza sulla modernità. Silenzi attivi vengono inseriti nella musica. Dopo Kandinskij, la pittura, spesso in un idioma esplicitamente mistico-meditativo, cerca la purezza della “luce assoluta”. I due virtuosi dell’astinenza, Beckett e Giacometti, portano le loro opere quasi fino al punto zero (...). Il minimalismo afferma con Heidegger che “niente è mai niente” e ha trovato il suo discorso teorico nelle “fratture”, “cancellazioni”, “crepe”, (...) e “disseminazioni” della decostruzione.<sup>4</sup> Siamo all’interno della prospettiva fenomenologica. Il vuoto rappresenta, come scrive Gaston Bachelard, la condizione di un “essere in potenza”, ovvero «(...) la materia della possibilità di essere»,<sup>5</sup> un’entità capace di spronare l’immaginario in direzioni imponderabili. «Dal vuoto –scrive Josè Gil- nascono i pensieri unici (...)».<sup>6</sup> Ora, in tale accezione, la lacuna assurge a principio teorico capace di scalzare i più comuni obiettivi figurativi, spalancando il quadro immaginativo. Il vuoto si fa produttivo. Tendere al suo raggiungimento, nell’atto configurativo, è tutt’altro che un’abdicazione rispetto al nostro compito di dar forma al mondo. Nell’interesse per il “negativo spaziale” vive un’attitudine compositiva libera da *dictat* disciplinari, aperta verso dimensioni del progetto anti-prescrittive e liberali. Bachelard lo paragona all’acqua «(...) matrice del linguaggio fluido e privo di costrizioni (...)»,<sup>7</sup> ne distingue l’apparenza dall’idea di fondo, attraverso la metafora dei “riflessi” e delle “profondità”; giunge persino a profilarne un ruolo scientifico nell’ambito della produzione artistica: il vuoto come materiale di progetto, come strategia, come tecnica «(...) naturalmente –scrive Bachelard- non si può partire da un’esperienza del vuoto e non si può prendere il vuoto come una specie di realtà negativa, semplice simbolo di un’esperienza mancata. Esso non è un dato, non più di quanto lo sia la materia. Perché assuma il suo ruolo matematico, bisogna metterlo al suo giusto posto nella costruzione matematica».<sup>8</sup> Pensare al vuoto, puntare al vuoto, rappresenta dunque un esercizio virtuoso all’interno di molte discipline intellettuali. La questione

percorre, non a caso, l'intera storia del pensiero filosofico, di quello teologico, di quello scientifico. La sua nozione attraversa le pratiche artistiche. Spesso trasforma la circostanza in una tattica precisa: la "spoliazione estetica", che trasporta l'atto creativo molto al di là dell'immissione di valori mistico-contemplativi e che, nello specifico architettonico, ne costituisce lo sprone verso un spazio innovativo e sperimentale oltre che essenziale e meditativo.<sup>9</sup>

#### INTENSITA' VITALE

«Cosa dà allo spazio -si chiedeva Martin Heidegger- la possibilità d'essere un qualcosa che riceve, avvolge e trattiene?». La risposta è nel suo esprimersi come nulla in sé, nulla di misurabile e calcolabile. «(...) lo spazio fa spazio. Fare spazio significa sfolire, render libero, liberare un che di libero, un che di aperto. Solo quando lo spazio fa spazio e rende libero un che di libero, lo spazio accorda, grazie a questo libero, la possibilità di contrade, di vicinanze e lontananze, di direzioni e limiti, le possibilità di distanze e grandezze».<sup>10</sup> Per il filosofo tedesco corpo e spazio sono congiunti in una medesima realtà. L'uno si dà in virtù dell'altro e viceversa. Sarà dunque possibile immaginare l'oggettualità di una creazione solo considerandone il campo di espressione. Di qui l'importanza del "negativo" dell'opera. «In senso greco -scrive- lo spazio viene considerato a partire dal corpo, come suo luogo e come contenitore di luoghi». "TOPOS" indica il luogo che si materializza attraverso l'occupazione da parte di un corpo, "KORA" è invece l'invaso ospitante, «lo spazio in quanto può accogliere (...)». Nonostante l'interdipendenza tra i due termini, lo spazio va tuttavia inteso anche semplicemente "in quanto tale". Grazie a questa propria dimensione, esso cessa di essere solamente vuoto da occupare, acquista una dimensione attiva all'interno della quale anche il corpo, a sua volta, cessa di essere un semplice riempimento. L'uomo, in particolare, di questo "vuoto attivo", diviene soggetto formante. Dalla libertà di uno spazio vuoto, che si offre al pensiero "in quanto tale," discende la possibilità per l'uo-

mo di poter intervenire al suo interno. «(...)l'uomo dispone dello spazio, concede ciò che dona libertà e a questo si affida, orienta in esso sé e le cose (...)» al tempo stesso «(...) lo spazio, per fare spazio come spazio, necessita dell'uomo». <sup>11</sup> Nell'alleanza sta il nocciolo della creazione. La vacuità chiede la forma e la forma si esprime al meglio nella vacuità. In questo intreccio si compie il passaggio, per usare le parole di Maurice Merleau Ponty, «de l'espace spatialisé à l'espace spatialisant», <sup>12</sup> ossia a uno spazio "formativo", <sup>13</sup> come chiasma tra pieno e vuoto, sinergia e reversibilità tra un visibile e un invisibile. «L'invisibile esiste senza implicare una propria oggettualità, è la trascendenza pura, senza maschera ontologica. E le cose visibili, esse stesse, in fin dei conti, mostrano una loro centralità in un nocciolo di assenza». <sup>14</sup>

#### METAFISICITA'

«L'importanza del vuoto –scrive Pinto nel suo *Eloge*- è contemporaneamente pragmatica, metafisica e metafunzionale». <sup>15</sup>

Nel prefisso "meta" sta l'atto del trascendere, l'invisibilità virtuosa di cui ci parla Merleau Ponty, esplorabile sia per astrazione dalla realtà, sia per sottrazione di materia, sia per protesta contro la fugace fisicità delle cose. In pittura, accanto al blu di Klein, stanno gli strappi alla tela di Lucio Fontana, ci sono le piazze spoglie di Giorgio De Chirico. Li precede l'antesignano trapasso "oltre il quadro" di un campione come Édouard Manet: spiazzante tecnica del "recto-verso" tesa a smaterializzare il supporto disegnativo spostando l'interesse dell'osservatore al di qua e al di là del dipinto in sé, come avviene nei noti dipinti *Le Chemin de fer* e *Bar de Les Folie Bergère*. <sup>16</sup> In musica, (come ricorda Steiner), ci sono i "suoni del silenzio" di John Cage: Spartito 4'33".

In scultura, c'è, in cima all'elenco, l'opera di Michelangelo, fiero di operare "per via del levare", agendo "in negativo", quindi senza immettere forma, ma lasciando che quest'ultima discenda dalle caratteristiche intrinseche del suppor-

to, rivelando la morfologia già contenuta nella pietra.<sup>17</sup> Compiendo un grande salto cronologico, il vuoto come conseguenza di uno scavo ci propone l'audace progetto di Eduardo Chillida per la *Montagna di Tindaya a Fuerteventura* nelle Isole Canarie (1994-1996);<sup>18</sup> la rinuncia alla materia ci presenta le sagome scheletriche di Alberto Giacometti, erose dallo spazio intorno «(...) figure umane prima piccolissime, sempre sul punto di scomparire, poi progressivamente più lunghe e sottili»;<sup>19</sup> ci appare poi l'inconsistenza degli esili corpi femminili di Henry Moore, metafore della condizione uterina originaria; troviamo la “dis-occupazione” spaziale dei volumi d'acciaio ritagliati e “scomposti” di Jorge Oteiza (scatole metafisiche e triedri, 1958-1959).<sup>20</sup> «Definisco il vuoto –afferma Oteiza- come un concetto che non può essere identificato, come spesso avviene, con lo spazio come ‘luogo non occupato’. Il vuoto è qualcosa che si ottiene (...), è una risposta estetica legata alla fase di ‘disoccupazione’ spaziale. Il vuoto viene a essere la presenza di un'assenza. Lo spazio vuoto come appartamento spirituale, come ricettività (...), lo spazio vuoto dunque come barriera e neutralizzazione o difesa dall'aggressività esteriore dell'espressività e dei cinetismi, a favore dell'uomo».<sup>21</sup>

In architettura la capacità di trascendere l'opera, per puntare dritto al cuore vissuto dello spazio, è stata la sfida maggiore di grandi architetti del secolo scorso. In *Una casa d'abitazione* (1927), Bruno Taut ironizza e provoca sulla necessità di restituire, all'atto di vita, quel primo piano strappatogli dai neo-manierismi modernisti.<sup>22</sup> Negli anni della propaganda spaziale di Bruno Zevi, Luigi Moretti fonda la Rivista «SPAZIO» (1950-1953), mentre, in una Mostra all'Archivio di Stato dell'Eur di Roma, espone una sequenza di “negativi architettonici”: calchi in gesso in riproduzione di spazi interni di famose architetture classiche. Per Christopher Alexander, ogni cosa trae origine dal suo intorno. La sostanza dell'architettura è tutta nei rapporti e nei contatti. Al di fuori di ciò ogni attività trasformativa incappa in gratuitismo formale. «È una fondamentale visione del mondo. Essa ci dice

che quando si costruisce una cosa, non si può semplicemente costruire quella cosa isolata, ma bisogna anche riparare il mondo intorno ad essa e all'interno di essa, in modo che il mondo che la ingloba diventi più coerente e complesso, e la cosa che si realizza, così fatta, prenda il suo posto nella rete della natura».<sup>23</sup> Le Corbusier è l'apostolo dello spazio "liberato". Con lui, che nella *Ville Radieuse* e nella *Maison des Hommes* esprime la speranza per un contesto antropico sconfinato, Giovanni Michelucci e Leonardo Ricci, esaltano il *continuum* dello spazio aperto "fuori dalle cose". «(...) se dipendesse da me, vorrei togliere ogni diaframma all'interno della città: aprire gli ospedali, le carceri e perfino i cimiteri. Instaurando rapporti nuovi, bisognerebbe abbattere o ridurre al minimo quelle muraglie che dividono la vita di coloro che sono "dentro" dalla vita di coloro che sono "fuori"».<sup>24</sup> Il vuoto come assenza di prescrizione, come partecipazione e indulgenza nei confronti dell'"umano bisogno di distinzione",<sup>25</sup> ricorre nell'opera di Josef Frank, nel carattere inclusivo di interni pensati come «accumulatori di sentimento».<sup>26</sup> È il "vuoto progettuale" come risorsa figurativa, il foglio bianco che smuove l'immaginazione e produce l'impensato, è il contorno indeciso che chiede di esser precisato, l'ambito da colmare attraverso la rappresentazione dell'abitante. Nel *kitsch*, da Frank nobilitato, e nella sua interpolazione con le moderne teorie "partecipative", dall'autocostruzione al *self assembly* (da Nicholas Habraken ad Aldo Van Eyck a Giancarlo De Carlo), Robert Venturi trova la chiave giusta per contrastare le *performance* stilistiche e per far decantare il tono autoritativo delle forme, instillando nel fruitore la sensazione che ciò che è intorno a lui sia quello che potrebbe facilmente manipolare da sé. Così avviene nella casa progettata per sua madre, la *Vanna Venturi House* (1962), ove introduce una serie di imprecisioni progettuali per far sentire l'anziana signora più partecipe del processo. Nella contemporanea disciplina paesaggistica, dai territori di Gilles Clement al percettivismo di James Turrel, dalle *Land operations* di Richard Long ai vuoti *pop* di Martha Schwartz, sul-

le orme di maestri come Laurence Halprin e Burle Marx, l'ambizione maggiore è sempre quella di arrivare ad abbracciare il carattere evenemenziale dello spazio naturale. Quindi giammai fissare assetti, giammai blindare la forma. Intenderla piuttosto come "reazione a catena", momento intermedio, percorso sempre in essere: lo spazio non è mai qui o là, bensì, sempre, tra qui e là. Scarnificare, separare e scomporre, sono tra le tecniche favorite dalla ricerca contemporanea, dalla decostruzione architettonica in particolare. L'attività è quella definita da Bernard Tschumi del "disgiungere". Essa è «(...) incompatibile con una visione dell'architettura statica, autonoma e strutturale. Ma non è contraria né all'autonomia né alla struttura. Semplicemente implica operazioni meccaniche costanti che producono sistematicamente dissociazioni nello spazio e nel tempo, nelle quali un elemento architettonico funziona solo se collide con un elemento programmatico, con il movimento dei corpi e quant'altro».<sup>27</sup>

#### 4 CONCEPT SPAZIALI CHE CHIAMANO IN CAUSA IL VUOTO

La carrellata che segue è solo un primo proposito perlustrativo. Tra le idee aventi a che fare con la nozione di vuoto e tra le immagini a esso associate, all'interno dell'architettura moderna e contemporanea, si fa richiamo ad alcuni tra i maggiori concept, oggetto di singolari storie ideative e intraprendenti realizzazioni. Ma non finisce qui.

***Boîte à miracle.*** Un vuoto da riempire di sogni

«(...) una profondità senza limiti ci si apre dinnanzi, essa cancella i muri, si sbarazza delle presenze contingenti, realizza il miracolo dello spazio indicibile (...) coronamento dell'emozione plastica».<sup>28</sup>  
Nel testo *Lo spazio indicibile*, pubblicato da Le Corbusier nel 1945, il vocabolario del maestro si svincola del tutto dai suoi più consueti riferimenti alla civiltà macchinista. Non c'è nulla della sua grande fede funzionalista, molto poco del suo battagliero idealismo. Tutto ruota intorno a concetti quali il "miste-

ro”, l’“infinito” l’“illimitato” la “fisica dell’opera”. Ne sono di corredo le sue sculture policrome, battezzate *Ozon* e *Ubù*, ricche di concavità, convessità e forme ovoidali: linee che presto «(...) si vedranno ... traslate nella Cappella di Ronchamp (1950-54)». <sup>29</sup> Il testo prendeva origine da un’esperienza vissuta in casa propria, di fronte a un muro illuminato da un’intensa luce uniforme. Osservando un giorno un proprio dipinto posto sul muro, l’architetto vide espandersi la parete illimitatamente. <sup>30</sup> Ora, può sorprendere che il più “nomotetico”, tra gli architetti della modernità, ci parli dell’opera come effetto di un’azione di sintesi artistica inafferrabile e segreta. La produzione del maestro, in special modo l’architettura, è infatti costellata di formule. «Come i quadri puristi della sua gioventù, le città che Le Corbusier immaginò e disegnò sono “nature morte” popolate di archetipi che l’architetto andò creando e collezionando nella sua vita. Unità d’Abitazione, grattacieli, Immeubles-Villa ... in occupazione e riordino di estesi territori (...)». <sup>31</sup> Tuttavia nella sua poliedricità filosofica e artistica, egli non ha mai smesso di presentare congiunte le due realtà: la regola e l’eccezione, il principio logico e l’effrazione capace di suscitare emozioni. A dispetto dello sbandierato approccio scientifico, non smetteva di mostrarsi sempre trascinato da un’ispirazione. Nei centri civici, in particolare, progettati per alcune città, l’inscindibile intreccio tra le due componenti, si esplicita attraverso l’affiancamento di architetture di opposta concezione. Così avviene, ad esempio, ad Ahmedabad nel 1951. Il *Museo della Conoscenza*, commissionatogli dal Comune indiano, ricalca il modello “macchinista” del *Museo a crescita illimitata* elaborato, nel 1929, per il *Mundaneum di Ginevra*. Al suo fianco, un enigmatico volume cubico, interamente bianco, «(...) alberga un vuoto unico, magico, come quello della cattedrale mai esistita nelle città del maestro». <sup>32</sup> Il Museo propone un preciso itinerario attraverso la storia; il cubo bianco, invece, assolve a uno scopo molto meno concreto. La prima ipotesi per questo criptico volume scatolare, venne formulata al livello teorico, nel 1948, per un Congresso alla Sorbonne di

Parigi, sul tema dei rapporti tra architettura e arte drammatica. Nel 1951 venne riproposta al Convegno CIAM di Hoddesdon, corredandola di un algido schizzo prospettico, attraversato da una tesa linea d'orizzonte e dotato di una sola piccolissima porta che ne esasperava le dimensioni. Le Corbusier l'intitolò *Boîte à miracle*, pensando inizialmente alla forma di un "Teatro spontaneo", epurato di tutte le sue componenti sceniche, per lasciare esclusivo spazio all'azione imprevedibile dei suoi attori.<sup>33</sup> Più oltre, il volume ermetico divenne la rappresentazione di un'architettura liberata e "liberante", di un "vuoto programmatico" simbolo di una scena tutta da inventare attraverso la vita al suo interno, una breccia per la fantasia, un campo a disposizione, privo di indirizzo preciso, diversamente dal purismo tecnicista e dalle molte linee estetiche delle avanguardie del Movimento Moderno, dal nichilismo alla vacuità minimalista. Un'architettura così concepita, estranea a ogni assegnazione funzionale, diveniva, proprio in virtù della sua laconicità e del suo gigantismo, un vero e proprio teatro del possibile, spazio per attività innumerevoli, capace di sviluppi morfologici illimitati, suscettibile e aperta a ogni uso possibile. Si trattava, quindi, di un'architettura solo apparentemente in-utile, ma in realtà "piuccheutile": un *container* capiente e democratico, un vuoto capace di ospitare, oltre alle funzioni, anche i sogni, i desideri, le speranze. L'opacità del suo involucro ne accentuava il mistero. Tutto avrebbe potuto entrarvi dentro. Ma sconosciuto ne era il modo. Questa la descrizione nelle parole del suo autore: «Il costruttore reale, l'architetto, può realizzare gli edifici più adatti a te, perché conosce molto a proposito dei volumi. Può infatti creare una scatola magica che racchiude tutto ciò che il tuo cuore desidera. La scena e gli attori si materializzano nel momento in cui la scatola appare; la scatola magica è un cubo; con esso viene tutto ciò che è necessario affinché avvengano i miracoli, la levitazione, la manipolazione, la distrazione, ecc. L'interno del cubo è vuoto ma il tuo spirito inventivo lo riempirà con tutto ciò che sogni nella maniera delle rappresentazioni antiche della commedia dell'arte».<sup>34</sup>

*Zwischenraum*. Una “crepa ermeneutica”<sup>35</sup>

In *Lector in fabula*,<sup>36</sup> Umberto Eco descrive una delle tecniche più usate in narrativa per coinvolgere il lettore all’interno del racconto. Essa consiste nel rallentare strategicamente il ritmo del testo, nel renderlo lacunoso attraverso descrizioni di dettagli e di sfumature psicologiche. «Alcune delle tecniche di indugio o rallentamento che l’autore mette in opera –spiega nelle *Norton Lecturers*- sono quelle che debbono permettere al lettore delle *passeggiate inferenziali*. (...) Nella narrativa accade che il testo presenti dei veri e propri segnali di suspense, (...) come se l’autore suggerisse: “E ora prova ad andare avanti tu”».<sup>37</sup>

Questa concessione dell’autore è un aspetto prezioso del racconto poiché, nello stesso tempo in cui ci lascia sbandare nell’insicurezza del seguito della storia, ci trascina passionalmente, «mettendo in gioco speranze e timori»,<sup>38</sup> incoraggiando la nostra partecipazione attraverso l’identificazione con la sorte dei personaggi. Mentre l’autore si sofferma in descrizione e riflessione, la trama si allenta, si crea come un momento di silenzio, una pausa; e il testo, che fino ad allora agiva da guida serrata, diviene “macchina pigra” appellandosi al lettore «perché faccia una parte del suo lavoro».<sup>39</sup>

Anche lo spazio architettonico, come il testo letterario, può aprirsi a simili *passeggiate inferenziali*. Tra gli architetti, Hans Scharoun ha fatto, di questa tecnica, largo uso. Domina infatti nella sua architettura l’introduzione di un ambito di indeterminazione capace di catturare l’utente, di coinvolgerlo attivamente. È lo *zwischenraum*, lo “spazio tra”, ovvero ciò che sta in mezzo a quel manifestarsi d’episodi peculiari, di ambienti fortemente connotati, di cui si compongono i suoi organismi architettonici. Lo *zwischenraum* è un vuoto intercluso. È uno iato. Se ce ne sfuggono le proprietà formali e dimensionali è perché esso esattamente non ne ha. È il “gigantesco giunto –come lo ha definito Bianca Bottero- che permette alle forme più regolari dei diversi ambienti funzionali di snodarsi senza traumi, di collegarsi e congiungersi in modo organico e naturale”.<sup>40</sup> Negli edifici di Scharoun, lo *zwischenraum*, travalica il semplice ruolo distributivo, assume

maggior forza e peso: più che collegamento tra spazi, diviene spazio esso stesso, ampio, abbondante, generoso. Ed è proprio in questa dilatazione che si verifica quella perdita d'indirizzo, che paragoniamo all'indugiare narrativo. Per quanto lo "spazio tra" sia il tronco, rispetto al quale tutto si organizza e si svolge, nelle sue smagliature avviene un'apertura di senso, un moltiplicarsi di opportunità d'uso e di percezione dello spazio. Nell'assenza di forma, data dal suo distendersi come un liquido nel continuo moltiplicarsi delle invenzioni spaziali, l'utente è chiamato in causa, può decidere cosa farne, interpretare a suo modo. Lo *zwischenraum* è una zona franca, uno spazio aperto alla libera appropriazione. Di questa strategia, che ha certamente negli edifici scolastici dell'architetto tedesco i suoi maggiori raggiungimenti,<sup>41</sup> sono altresì esemplari i primi progetti di case unifamiliari. Qui l'esigenza si manifesta come intuitiva ricerca di una spazialità emozionale, prima del suo perfezionamento in regola morfologica. Nelle *Casa Moll e Moller* (1936-1937) nella *Strauss* (1937) nella *Endell* (1940), nella *Casa Mohrmann* (1939), nella *Biskupski* (1941), il tetto a falde diventa un "mantello",<sup>42</sup> sotto al quale l'ordine tettonico scompare nella libera danza degli ambienti. Nella *Casa Baensch* (1935), in particolare, lo "spazio tra" finisce quasi per coincidere con l'intero piano terreno dell'abitazione. La casa non è affatto vuota, ma persegue l'idea di un *continuum* ancestrale: casa grotta, casa nido, casa rifugio. La sua architettura è tutta nello "spazio intermedio", nell'interazione tra gli ambienti. La sua essenza è un vitale disordine, stimolo al disorientamento, effetto labirintico, invito a muoversi per poter comprendere. Nei progetti urbanistici denominati *Wohnzelle*, nell'anarchica ma solidale costellazione di volumi costruiti che le caratterizza, lo *zwischenraum* è tutto l'ambiente aperto intorno alle case. Non appartiene a nessuno; è un vuoto in attesa d'azione, un ambito di incompiutezza che si fa simbolo di uno spazio democratico. Questo spazio ove regnano libertà e interazione collettiva rappresenta la speranza, profondamente nutrita da Scharoun, per un futuro d'integrazione sociale a-gerarchica e non-costrittiva.

***Raumplan.*** La linea verticale

«(...) ho insegnato ai miei allievi a pensare in tre dimensioni, a pensare al cubo. Sono pochi gli architetti che oggi lo sanno fare».<sup>43</sup> Apparentemente scontato, a un'odierna lettura, il principio e obiettivo didattico espresso da Adolf Loos, non doveva esserlo, altrettanto, nel 1913, ragion per cui molti dei suoi scritti del tempo fanno ricorso alla medesima semplicità di tono ed esasperazione dell'ovvietà dell'argomentazione. L'accento verteva infatti proprio sull'evidenza dell'assunto e sulla assoluta necessità di una sua adozione diffusa. Nessun dubbio era da nutrire al riguardo: urgenza estrema di far ritorno "al cubo". La situazione dell'architettura austriaca dell'epoca era, infatti, tutt'altro che semplice da affrontare, imbrigliata com'era nelle derive linguistiche dei movimenti artistici, travolta da una vera e propria «epidemia decorativa».<sup>44</sup> Ma rispetto alla più nota protesta contro l'ornamento, e contro le sventure stilistiche di una Vienna miseramente "tatuata",<sup>45</sup> ciò che passa alla storia, della produzione di quest'architetto, è soprattutto un'invenzione spaziale capace di trascinare la ricerca oltre la superficialità delle calligrafie imperversanti, quelle del Movimento Secessionista in primo luogo. L'invenzione prende il nome di *raumplan*. Essa ha molto a che fare con il vuoto. Non solo quello delle "parole": il vuoto d'ascolto incontrato dalla sua predicazione in un contesto ostile, sotto il cui titolo *Ins Leere gesprochen*, pubblicherà nel 1921, una copiosa raccolta di saggi e articoli di critica artistica e sul costume dell'epoca, scritti per il Giubileo del 1898, o comparsi, tra il 1897 e il 1900, su diverse testate.<sup>46</sup> Il vuoto di cui ci parla Loos, nella sua antologia, è la fragilità e la banalità creativa che attanaglia gli architetti a lui contemporanei; le sue parole "perdute" sono la denuncia di un *gap* sensibile, di una difficoltà inventiva, (freno all'innovazione tecnica e morfologica) simile a quello degli "occhi che non vedono" del collega Le Corbusier (*Vers Une Architecture* 1923). Tuttavia, un altro vuoto si apre nella sua ricerca. È un dispositivo spaziale: molto più di un rammarico. È un vuoto produttivo, è una tecni-

ca progettuale. È il ricco e affascinante lavoro sulla dimensione verticale, che Loos sviluppa soprattutto nei progetti di *Hôtel Particulier*, nelle moderne “ville urbane”, (Vienna, Praga, Parigi ...). Letteralmente, *raumplan* significa “pianta spaziale” ovvero “pianta spazializzata”. È un’architettura data dalla successione verticale di porzioni planimetriche staccate tra loro, atte a realizzare un continuum ininterrotto, tra un livello e l’altro della costruzione. Il *raumplan* è quindi una sottrazione di superficie, ai diversi piani, utile a creare spazialità coinvolgenti, con possibilità di multiple viste interne. Il *raumplan* si lega a un’idea di architettura come cavità originaria. Trae ispirazione dalla grotta, dalla caverna. Usa le tecniche costruttive contemporanee per conseguire la massima permeabilità spaziale, evita l’effetto di stratificazione dei piani, punta a creare intense relazioni tra sotto e sopra, fluidifica i percorsi. Le scale, smembrate in piccoli segmenti di discesa o di salita, sono il filo conduttore tra le stanze, consentono un’oscillazione agevole dall’una all’altra, sono la vera materia del paesaggio domestico, la possibilità di uno sviluppo correlato di tutti gli ambienti, in orizzontale e in verticale, l’opportunità di omissione di porte e pareti divisorie. Il *raumplan* è un vuoto pulsante è un vuoto che sospinge.<sup>47</sup> Il taglio dei solai esalta il verticalismo della costruzione, sollecitando il movimento ascensionale, rendendo, soprattutto, meno gravosa la salita ma, allo stesso tempo, creando interni architettonici chiari, trasparenti, panottici. Nel dislivellamento continuo dei piani calpestabili, Loos realizza inoltre la massima economia spaziale. Il proporzionamento dell’altezza di ogni locale al suo uso specifico permette, infatti, di ottimizzare l’impiego di superficie utile per compensazione, evitando le misure *standard*. Giocando sul libero accostamento degli ambienti, si ottiene una qualità più umana dell’interno domestico: la casa è costruita come successione di scene di vita. Alcuni capolavori: a Vienna, la *Casa Steiner* (1910), la *Rufer* (1922), la *Moller* (1927), a Praga, la *Casa Müller* (1928), a Parigi, la *Casa di Tristan Tzara* (1927).

E qui di seguito la descrizione di Heinrich Kulka tratta dalla monografia su Adolf Loos, edita nel 1931.

«In generale fino ad ora la principale preoccupazione degli architetti era la costruzione delle facciate e la disposizione dei pilastri interni. La pianta veniva risolta piano per piano proiettato su una superficie, quello che casualmente rimaneva tra i pilastri lo si chiamava spazio. Da sempre si aveva la volontà di mettere in relazione gli spazi tra di loro, ma nessuno aveva mai pensato di farlo in un'altra direzione. (...) A teatro troviamo gallerie o annessi dell'altezza di un piano collocati uno sopra l'altro, che comunicano apertamente con uno spazio principale e ampio. Loos capì come l'angustia del palco fosse sopportabile soltanto perché si poteva guardare nel grande spazio principale, così che il collegamento di uno spazio principale più alto con una nicchia più bassa offre la possibilità di risparmiare spazio e applicò quindi questa intuizione all'architettura residenziale. (...) A seconda della loro funzione e della loro importanza gli spazi possono avere non solo grandezze, ma livelli e altezze differenti. In questo modo Loos può creare a parità di mezzi costruttivi più spazio abitabile (...).<sup>48</sup>»

### ***Hinged Space.*** Fluttuanza e trasparenza

L'approfondimento della nozione di vuoto, all'interno dell'architettura, l'interesse e la cura rivolti verso i valori di "internità", oltre ad assecondare una concezione aperta e interpretabile dell'edificio, aiutano a rendere i suoi spazi inoggettuali e permeabili. Il *raumplan* e lo *zwischenraum* ne sono prodromi. Nella contemporaneità, riaffiorano, in vario modo, come portatori di pensiero anti-formalista, di attenzione prioritaria verso gli aspetti fruitivi, di accentuazione degli effetti di fluidità e dinamismo. Inoggettualità e permeabilità sono, in particolare, le due preoccupazioni dominanti all'interno della ricerca dell'architetto americano Steven Holl.

Il primo fronte annovera principalmente i suoi studi -scritti e progettati- sullo spazio percettivo: un lavoro che Holl definisce una

svolta nella propria formazione, originata dalla lettura dei testi filosofici di Merleau-Ponty.

Sul secondo fronte si situa soprattutto il lavoro sulla *site specificity* e sull'interazione interno-esterno.

Lo spazio percettivo si realizza allorché un edificio si mostra capace di interagire dinamicamente con il movimento dei fruitori e spettatori intorno e dentro di esso. Holl esplicita il concetto nel testo *Parallax*, illustrazione del metodo, da lui utilizzato, della "parallasse spaziale". Si tratta di liberare il progetto dai suoi riferimenti morfo-tipologici, derivandone la conformazione dalle indicazioni e dal movimento soggettivo dell'uomo che lo attraversa. In Giappone, ove Holl realizza, nel 1991, uno dei suoi più noti interventi residenziali, gli appartamenti del *Fukuoka Complex*, coordinato da Arata Isozaki, il metodo, oltre ad affondare le proprie radici nel pensiero fenomenologico, si nutre di appropriati rimandi alla spazialità giapponese. La parallasse si combina infatti con la sensibilità, da sempre espressa dalla cultura orientale, nei confronti del minimalismo architettonico, del carattere essenziale degli ambienti di vita, in una parola, del vuoto come sostanza dello spazio, capace di indurre, in chi lo vive, benessere e soddisfazione. Il *concept* filosofico di riferimento, è il MA, «(...) una parola presente nella lingua giapponese in innumerevoli espressioni (...) Indica un'entità "fra": un tempo tra due eventi, uno spazio fra cose, la relazione fra due persone o anche fra due momenti diversi di uno stesso soggetto, nella vita quotidiana, nelle arti marziali, nell'arte, nel teatro». <sup>49</sup> Va da sé che il MA non sia pertanto esprimibile in termini oggettivi. È «uno spazio privo di utilità che introduce una dimensione priva di limiti (...) Avere un grande spazio inutile all'interno di una stanza minuscola è come aprire un varco sull'infinito (...)». <sup>50</sup> Il MA indica uno spazio fluido, liberatorio, disponibile. È un vuoto attivatore di coscienza, uno spazio per l'elaborazione personale. L'effetto di "sospensione metafisica" che ne irradia invita alla meditazione, come nel giardino zen, simile a un rosario, o come la sala da tè, ove si svolge il rito di purificazione dell'anima. Nelle parole di un personaggio mitico della filosofia

nipponica, quale fu Lao-Tsé, il MA è tutt'altro che un'astensione conformativa, bensì un traguardo morfologico. Creare è, infatti, per il leggendario pensatore «fare un salto nel vuoto». È un approccio che genera da sempre molteplici suggestioni sulla nostra cultura occidentale. Lo stesso Yves Klein ne coglie il portato animista, l'intensità vitale, rapportabile al concetto di *KI*: uno spazio che irradia energia, che tocca il sentire dello spettatore.<sup>51</sup> L'edificio realizzato da Holl, all'interno del quartiere di Fukuoka, prende il nome di *Void Space/Hinged Space Housing*. Letteralmente il nome si traduce in *Spazio vuoto/Spazio incernierato*.

Il programma comprende 28 appartamenti in grande assortimento di forme, tipi e dimensioni. L'edificio, sviluppato su più livelli, assume la forma planimetrica di un "pettine": un corpo di fabbrica longitudinale e continuo, di distribuzione agli alloggi, scandito, su un fronte, dall'innesto di 4 corpi trasversali intervallati da corti, e scavato, sull'altro fronte, da spazi aperti-coperti, destinati a *play-grounds* per i bambini. «Quattro vuoti attivi, rivolti a nord, si intrecciano con quattro vuoti statici e silenziosi rivolti a sud, tesi ad immettere nella vita domestica la sensazione del sacro. Per far salva la loro vacuità, gli invasi rivolti a sud ospitano specchi d'acqua (...)».<sup>52</sup>

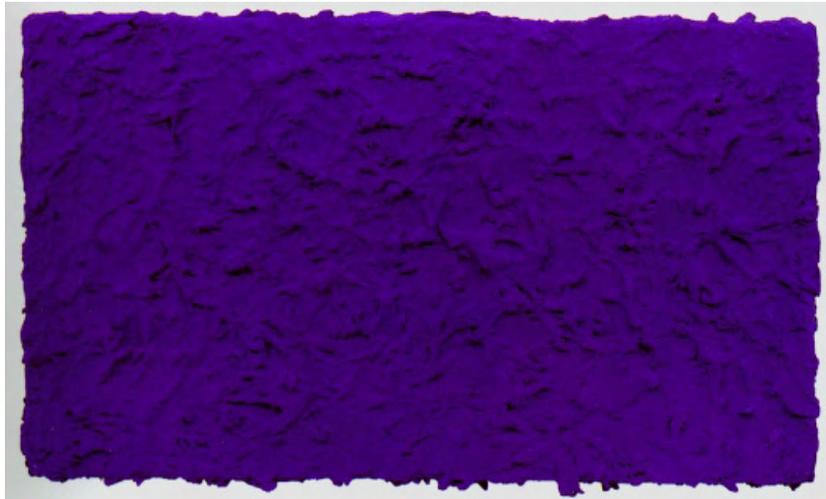
Entrando all'interno delle dimore, ecco l'altro tema, quello dello spazio incernierato, anch'esso saldamente legato a un principio conformativo autoctono: l'impiego dei *Fusuma*, i pannelli mobili e "a scomparsa" che, assieme agli *shōji* e alle stuoie tatami, sono i componenti essenziali di una tipica stanza giapponese, che ne assicurano la mutevolezza, la flessibilità, la possibilità di crescita. Holl ama definirli "*partecipating walls*" per esaltarne l'effetto interattivo e fenomenologico, e per distinguerne, categoricamente, il carattere, rispetto allo spazio prestazionale di concezione modernista. «(...) Rotazioni diurne consentono espansioni dello spazio living, di cui si riappropriano le camere da letto durante la notte. Effetti cerniera di carattere più episodico, possono invece riflettere i cambiamenti nel tempo della vita familiare; le camere

possono essere aggiunte o sottratte in funzione della crescita e abbandono, da parte dei figli, della dimora parentale, o in funzione dell'accoglienza di genitori anziani (...).<sup>53</sup> Venendo ora all'argomento della permeabilità, esso si lega fermamente alla visione dello spazio percettivo appena descritto. Un filo rosso percorre in tal senso la produzione dell'architetto statunitense. È l'idea dell'appartenenza al luogo che ogni architettura deve saper sancire con lo spazio in cui sorge. Il tema è quello del passaggio «dal tipologico al topologico»<sup>54</sup> che Holl già sviluppa in uno dei suoi primi scritti *Anchoring*.<sup>55</sup> Del resto, lo stesso termine “*hinging*” è traducibile nell'accezione di “legame”, “dipendenza”. Il tema della fusione interno-esterno conduce al principio della “porosità”. Esso trova applicazione soprattutto negli interventi a grande scala: giganteschi vuoti attivi, dal carattere mutevole, ritagliati all'interno di consistenti volumi edilizi; cavità che permettono scorci diversi in direzione dello spazio esterno, secondo la parallasse: porosità orizzontale, verticale, obliqua e globale. Una realizzazione rappresentativa è nella *Residenza Universitaria Simmons Hall* al MIT di Cambridge, Massachusetts (1999-2002). «(...) la metafora è quella della spugna. A ciò corrisponde, da un punto di vista costruttivo, un lungo parallelepipedo regolare, crivellato da vuoti squadrati di diversa grandezza disposti in modo asimmetrico, retto da uno spesso esoscheletro strutturale composto da un reticolo in calcestruzzo a maglia quadrata; questo guscio forato portante consente a Holl di aprire alcune grosse cavità di forme bizzarre che spezzano la rigida scansione dei solai all'interno del corpo edilizio. Le cavità hanno la funzione di spazi comuni e di sale per lo studio (...).<sup>56</sup> Più recentemente, il tema viene sviluppato nello *Sliced Porosity Block* di Chengdu in China, ultimato nel 2012.

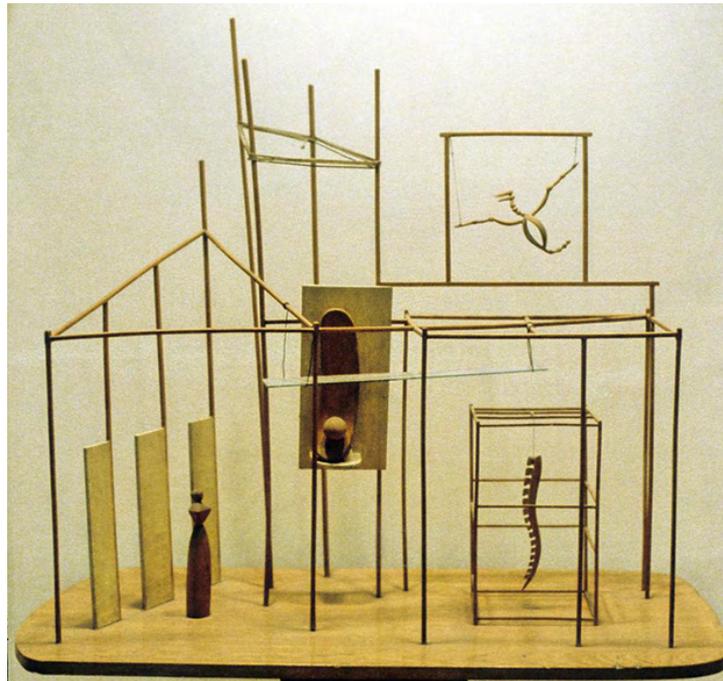
## Note

1. Vedi R.Goldberg, Performance Art, Thames and Hudson, Londra, 1988. Anche in <http://www.atisma.com/spiritart/Klein.htm>
2. Vedi R.Goldberg, op.cit.
3. J.C.Pinto, Eloge du vide, «Le carré bleu. Feuille internationale d'architecture», n°2/2010
4. G.Steiner, Grammatiche della creazione, Garzanti, Varese, 2001
5. G.Bachelard, Poetica dello spazio (1957), Dedalo, Bari 1975
6. J.Gil, Portugal Hoje. O Medo de existir, Lisbona, 2005
7. G.Bachelard, L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière, Ed.J.Corti, Paris, 1942
8. G.Bachelard, La valeur inductive de la Relativité, Vrin, Parigi, 1927
9. L'architettura moderna occidentale deve molto alle culture orientali. I principali esponenti del Movimento Moderno rimasero, in special modo, affascinati dall'essenzialità e spiritualità degli ambienti di vita giapponesi. In aggiunta al tono semplice e sacrale, l'architettura nipponica mostrava infatti al pensiero occidentale una dimensione libera ed evenemenziale dello spazio, sulla quale puntava la ricerca del tempo. Vedi S.Iacutone, La filosofia della simbiosi e il "ma" nell'architettura giapponese, in <http://www.arredareecostruire.com/la-filosofia-della-simbiosi-e-il-ma-nellarchitettura-giapponese/41/>
10. M.Heidegger, Corpo e spazio. Osservazioni su arte-scultura-spazio, Genova, 2000
11. Ivi
12. M.Merleau Ponty, Phénoménologie de la perception, Gallimard, Paris, 1945
13. Vedi L.Pareyson, Estetica. Teoria della formatività. Edizioni Bompiani, Milano, 1991
14. M. Merleau-Ponty, Le Visible et l'Invisible, Editions Gallimard, Paris, 1964
15. J.C.Pinto, art.cit.
16. Vedi M.Foucault, La pittura di Manet, Abscondita, Milano 2005
17. «Io intendo scultura, quella che si fa per forza di levare; quella che si fa per via di porre, è simile alla pittura (...)» Citato in M.Pulini, La parte muta, Medusa, Milano, 2006
18. Vedi K.De Baranano, Geometria y tacto. La escultura de Eduardo Chillida, in AA.VV., Chillida 1948-1998, Edizioni Aldeasa, Madrid, 2000
19. Vedi M.Belpoliti, Camera Straniera, Alberto Giacometti e lo spazio, Johan & Levi Editore, Milano, 2012
20. Vedi R.Bocchi, Costruire il vuoto. Dalle sculture di Oteiza all'architettura del museo della Fondazione Oteiza di Saenz de Oiza, in <http://rice.iuav.it/344/2/OTEIZA-OIZA%5B1%5D.pdf>
21. Jorge Oteiza in C.Catalan, Oteiza. El genio indomenable, Ibercaja, Zaragoza, 2001. Citato in R.Bocchi, art.cit.
22. G.D.Salotti (a cura di) Bruno Taut, Una casa di abitazione, Milano 1986. Il testo illustra la casa realizzata da Taut, per sé, presentandone gli ambienti in forma disaggregata, prescindendo dalla figura architettonica d'insieme, fotografando le singole scene di vita al suo interno
23. Ch.Alexander, A pattern language, Oxford University Press, NY, 1977
24. Vedi G.Michelucci, Perfino i cimiteri in G.Ceccconi (a cura di), Giovanni Michelucci. Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni, Zella Editore, Firenze, 2005
25. Vedi J.Frank, Accidentism, «FORM», 1958. Ora in M.Bergquist, O.Michélsen, Accidentism. Josef Frank, Birkhäuser, Basel, 2005
26. J.Frank, "Robaccia" per l'animo e "robaccia" come problema, in AA.VV. Costruire, abitare, Roma, Kappa, 1992
27. B.Tschumi, Disjunctions, in «PERSPECTA» n° 23/1987; ora in B.Tschumi, Architecture

- and disjunction, Mit Press USA, 1999
28. Le Corbusier, *L'Espace Indicible*, Parigi, 1945 (Trad. P.V.Dell'Aira). In <http://www.skira.net/le-corbusier-4651.html>
  29. F.A.Prozorovich, *Le Corbusier, L'Espace Indicible* in [http://www.historiaenobres.net/assais/09\\_LE%20CORBUSIER\\_L\\_ESPACE\\_INDICIBLE\\_I.pdf](http://www.historiaenobres.net/assais/09_LE%20CORBUSIER_L_ESPACE_INDICIBLE_I.pdf) (Trad.P.V.Dell'Aira)
  30. Vedi A.Virseda, *Boîte à miracle, «MINERVA»* N°2/2006. (Trad. P.V.Dell'Aira)
  31. Ivi
  32. A.Virseda, art.cit.
  33. Le Corbusier, *Il teatro spontaneo*, ETSAB Barcellona, 2006. Vedi anche <http://espaciosescenicos.org/El-teatro-spontaneo-Le-Corbusier>
  34. Le Corbusier, *Conferenza alla Sorbonne*, Parigi, 1948. Vedi <http://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/scheda.jsp?bid=IT%5CICCU%5CVEA%5C1123050>
  35. J.C.Pinto, art.cit.
  36. U.Eco, *Lector in fabula*, Milano, 1979
  37. U.Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Harvard University-Norton Lectures, 1992-1993, Milano, 1994
  38. Ivi
  39. Ivi
  40. B.Bottero, *La dialettica tra lo spazio e la forma*, in *Omaggio a Scharoun – «HOUSING»* n°6 / 1994
  41. Tra gli anni cinquanta e sessanta Scharoun elabora 3 importanti progetti di edifici scolastici: la Scuola di Darmstadt (1951), la Geschwister Scholl School di Lünen (1958-1962), la scuola di Marl Drewer (Westphalia 1960-1971. Il primo venne presentato, lo stesso anno, alla conferenza di Berlino "Mensch und Raum" meglio nota per l'intervento di Heidegger *Costruire, abitare, pensare*. Vedi Peter Blundell Jones, Hans Scharoun, Londra 1995. Vedi anche M.Hellgardt, *Dentro l'architettura di Scharoun*, e C.Hein, *Verso la metropoli verde*, in *Omaggio a Scharoun – « HOUSING »* n°6/1994
  42. Il riferimento è alla definizione di "mantello spaziale" data da M.Hellgardt allo *zwischenraum* per definirne le qualità di abbraccio totale dell'ambiente.
  43. A.Loos, *La mia scuola di architettura*, 1910. In S.Gessner, Adolf Loos. *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1972
  44. A.Loos, *Ornamento e delitto*, in S.Gessner, Adolf Loos. *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1972
  45. Vedi G.Bilancioni, *Spirito fantastico e architettura moderna*, Ed.Pedragon, Bologna 2000
  46. A.Loos, *Ins Leere gesprochen*, Verlag der Sturm, Berlin, 1921. Trad. it. S.Gessner, Adolf Loos. *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1972
  47. S.Dimitriou, *Raumplan und Keine Ende*, «BAUFORUM» n°43/1974
  48. H.Kulka, Adolf Loos. *Das Werk des Architekten*, Schroll&Co., Vienna 1931
  49. L.Galliano (a cura di), MA. *La sensibilità estetica giapponese*, AAA Edizioni Angolo Manzoni, Torino, 2004
  50. Ivi.
  51. S.Holl, *Idea and Phenomena*, Lars Muller Publishers, NY 2002
  52. M.Jacques, A.Nève, Steven Holl, *Editions arc en rêve centre d'architecture*, Birkhäuser, Basel, 1993. In <http://www.stevenholl.com/project-detail.php?id=36&>
  53. S.Holl, *Hinged Space*. From autonomous to interactive, in Parallax cit. 2000
  54. S.Holl, *Porosity*. From the typological to the topological, in Parallax cit. 2000
  55. S.Holl, *Anchoring*, Princeton Architectural Press, NY, 1989. Vedi anche S.Holl, *Intertwining*, Princeton Architectural Press, NY, 1996
  56. M.Biraghi, *Storia dell'Architettura contemporanea II: 1945-2008*, Einaudi, Torino, 2008. Vedi anche <http://www.zeroundiciu.it/2012/03/16/metafora/>



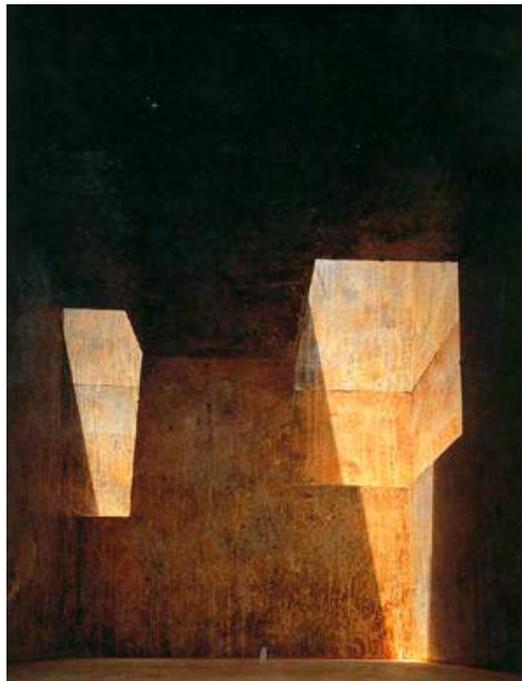
1. Yves Klein, Opera I.K.B.(International Klein Blue) n°45, 1960



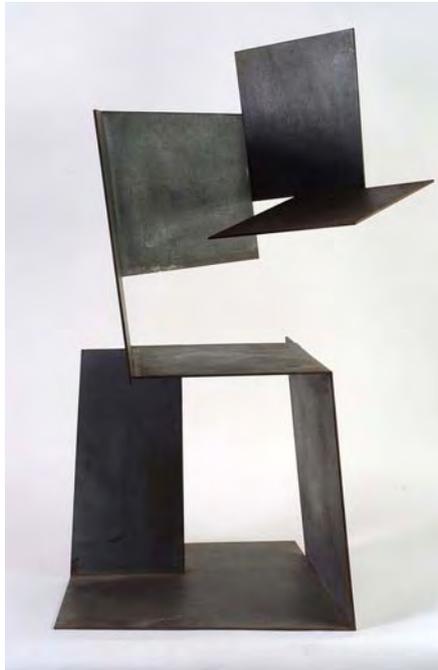
2. Alberto Giacometti, Il palazzo alle quattro del mattino, 1932



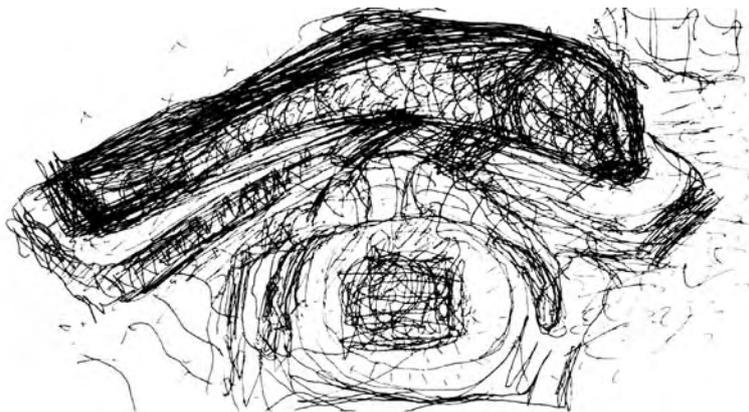
3. Édouard Manet, Le chemin de fer, 1872



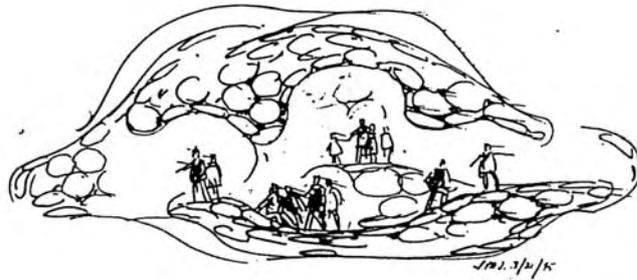
4. Eduardo Chillida, Progetto per la Montagna sacra di Tindaya a Fuerteventura, Isole Canarie 1994-1996



5. Jorge Oteiza, Scatola metafisica, 1958



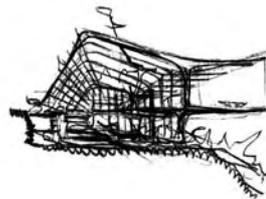
6. Frederick Kiesler, Grotta della meditazione. Schizzo, 1964



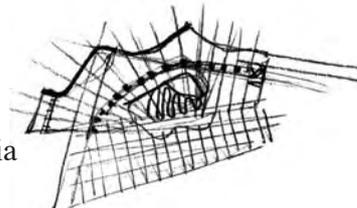
7. John Johansen, Habitat in una trapunta d'aria, 1954. Schizzo



8. Jorn Utzon, Museo di Silkeborg  
1962. Schizzo

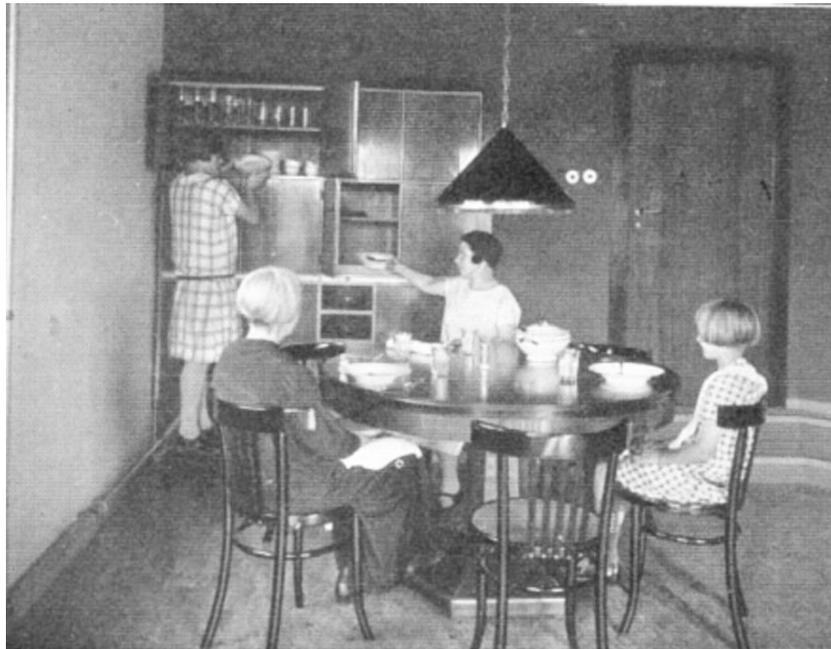


9. Carlo Mollino,  
Dimora sul mare a forma di conchiglia  
per Ada Minola, 1944. Schizzi





10. Paul Nelson, Maison Suspendue, 1935-1937. 2° modello con opere di Arp, Calder e Leger.



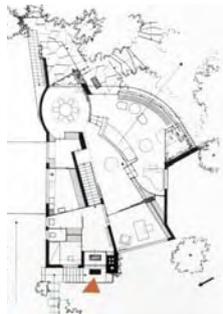
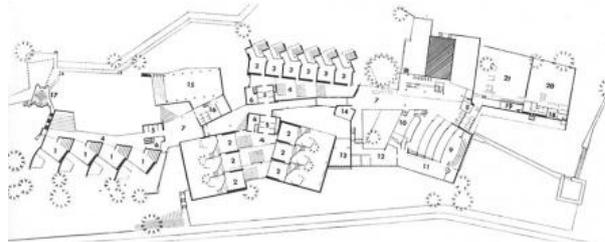
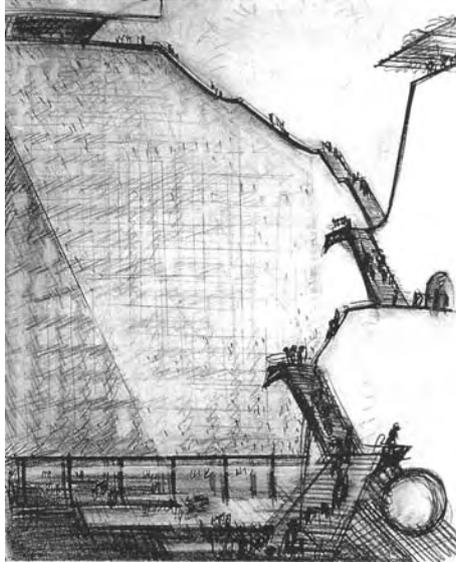
11. Bruno Taut, Casa di Dahlewitz, 1927. Il pranzo della famiglia



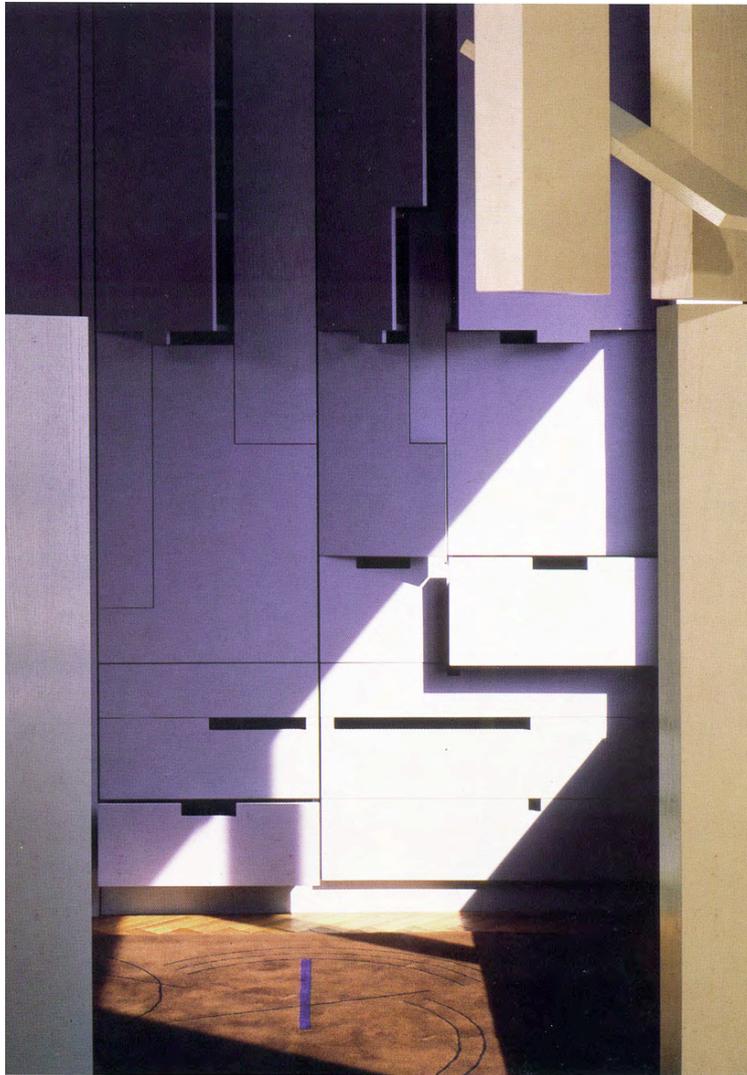
12. Le Corbusier, Boîte à miracle, 1948. Schizzo prospettico



13. Adolf Loos, Casa Müller, Praga, 1928. Il *raumplan* interno

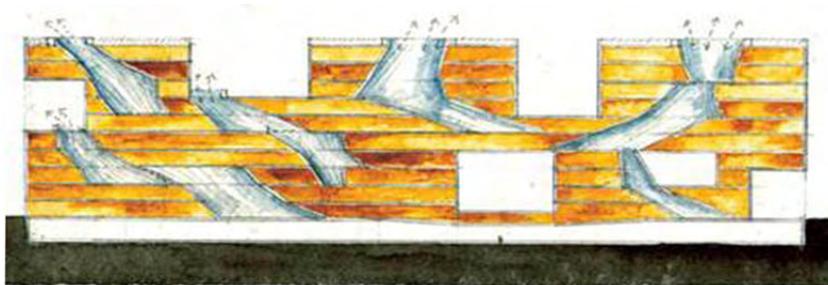
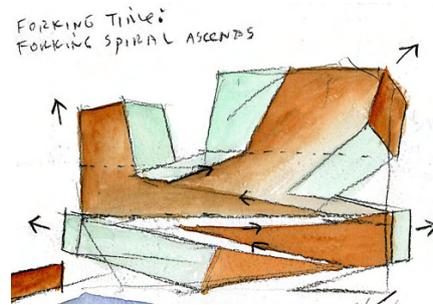


14. Hans Scharoun  
Disegno, 1951  
Progetto per la Scuola di Darmstadt, 1951, planimetria  
Casa Baensch, 1935, pianta e foto dell'epoca

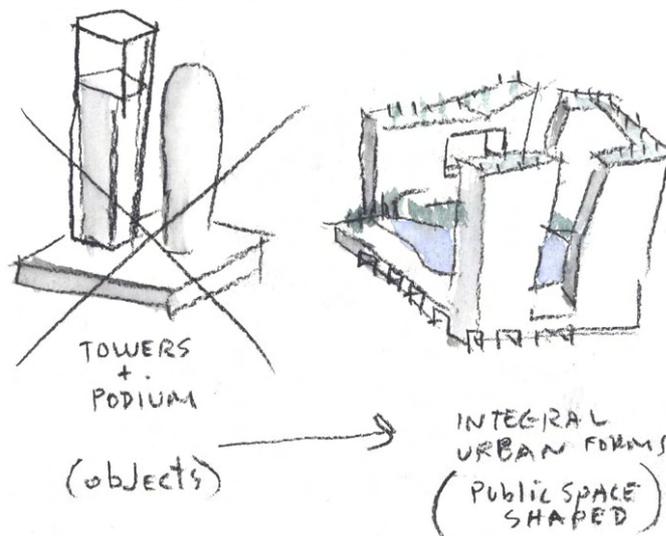


15. Steven Holl, XYZ Apartment at MoMa Tower, 1987  
I pannelli 'rotazionali' di un arredo

16. Steven Holl, Residenza Universitaria Simmons Hall, MIT, Cambridge, Mass, USA 1999-2002. Schizzo e Sezione



MIT 2001 (BUREAU) SPONGE  
 LIGHT & AIR VENTILATION (AIR DRAWN UP THROUGH "MAW" LUNGS VIA SLOWLY PAID OPERATED BY ROOF TOP PHOTOVOLTAIC CELLS)



17. Steven Holl, Sliced Porosity Block, Chengdu, China, 2012  
 Le 2 alternative: 1) gli oggetti 2) lo spazio urbano. Schizzo