

I  
- - -  
U  
- - -  
A  
- - -  
V

Università IUAV di Venezia

DIPARTIMENTO DI CULTURE DEL PROGETTO

Corso di Laurea Magistrale in Architettura

## [A]TMOSFERA E ARCHITETTURA

Ricerca e Comprensione di uno Spazio Emotivo

**Laureando**

Leonardo Zonta

**Matricola**

292282

**Relatore**

Mario Farina

Anno Accademico 2020/2021



## INDICE

<b>Introduzione</b>	pag. 5
<b>Parte Prima   Il Concetto di Atmosfera</b>	pag. 9
<b>1.1 'Dialogo' tra lo Spazio ed il Vuoto</b>	pag. 11
<b>1.2 Il Soggetto ed il Suo Sfondo</b>	pag. 21
<b>1.3 Atmosfera come Spazio Emotivo</b>	pag. 35
<b>1.4 Un Timido Varco nella Sfera Psicologica</b>	pag. 51
<b>Parte Seconda   Discorrere con l'Architettura</b>	pag. 65
<b>2.1 Un Ponte che Collega</b>	pag. 67
<b>2.2 Ricerca nel Profondo</b>	pag. 77
<b>2.3 La Ripresa di un Con-tenuto</b>	pag. 85
<b>2.4 Ultime Parole, Nuove Possibilità</b>	pag. 95
<b>Parte Terza   [A]tmosfera</b>	pag. 117
<b>3.1 Spazio di Transizione</b>	pag. 119
<b>3.2 La Forza Movente</b>	pag. 121
<b>3.3 Una Nomenclatura non un Nome</b>	pag. 125
<b>3.4 Nascita di uno Spazio</b>	pag. 127
<b>3.5 Días de Barricada</b>	pag. 131
<b>3.6 Diario del 'Capitano'</b>	pag. 137
<b>3.7 Testimonianza dello Spettatore</b>	pag. 143
<b>Epilogo</b>	pag. 147
<b>Bibliositografia</b>	pag. 149
<b>Ringraziamenti</b>	pag. 163



## Introduzione



*Structures of Landscape, Tippet Rise Art Center, Montana.*

*Photo by: James Florio.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> <https://www.mascontext.com/events/mas-context-spring-talks-2021/radical-logic/>

Il seguente elaborato, frutto di una ricerca che spazierà lungo i meandri di disparate discipline, si propone di condurre un'analisi di non facile discernamento. Sin dall'infanzia, qualunque sia lo sviluppo che la biografia personale prenderà, l'inserimento in un contensto, o meglio ambiente, ha ed avrà un'impronta pesante sull'essere umano che contiene.

A partire dalla delineazione dei caratteri di due terminologie fondamentali in una materia quale l'architettura, *spazio* e *vuoto*, esse verranno prese come base d'appoggio per un discorso complesso. Attraverso diversi autori, verrà esposta la motivazione per cui il legame tra queste parole sia tutt'altro che di semplice sbroglio; in esso è, infatti, contenuto un *qualcosa* che si fa ben più che generatore di significato.

La ricerca in tal senso, ed i suoi sviluppi naturali, si faranno carichi di forza grazie alla dimostrazione di come usi e costumi di culture geograficamente e temporalmente differenti, abbiano però caratteri simili. Attributi questi che, come si vedrà, si fanno sostegno di una storia di non poco conto, che sorreggerà questi popoli.

Riflettendo su quali siano gli sviluppi derivanti da un rapporto che si verifica tra uno *sfondo* e un *soggetto*, si paleserà una connotazione che diverrà cardine nel susseguirsi delle argomentazioni. La sfera emotiva, e il suo successivo mutamento verso quella psicologica, si farà portatrice di memorie, espressioni, sfumature e contenuti sociali, culturali e storici. Per raggiungere questo obiettivo di non facile delineazione, saranno vagliati quei rapporti che si legano a queste tamatiche attraverso ideologie e testi inerenti al Taoismo, Buddhismo ed alle filosofie classiche, fino ad arrivare a figure relativamente recenti quali Hegel ed Heidegger. Giunti all'esplorazione delle emozioni quali canali di comunicazione, si focalizzerà l'attenzione sullo sbrigliamento delle motivazioni per cui esse si manifestano, e sul perché capirne le sfaccettatura ne risulterà di fondamentale importanza. Verranno finalmente delineati i caratteri di un'atmosfera, la quale diverrà sinonimo di un apparato di concetti, manifestazioni e connessioni. E come appendice a quanto finora espresso, uno sguardo verso la psicologia diverrà di prezioso aiuto.

Come un'opera teatrale, l'elaborato transiterà, per parti che funzionano solamente

poiché interdipendenti, attraverso diversi atti. Concluso il primo, si giungerà ad un dialogo ir-reale con l'architettura stessa, laddove gli esempi ed i loro ideatori si faranno presentatori di un concetto. Così come in precedenza, già dal passato sarà possibile cogliere importanti lezioni. Per questo motivo, superato il primo ostacolo in cui un collegamento a tutto quello che previamente era stato detto si farà necessario, l'elaborato diverrà portatore di voci antiche, sepolte letteralmente nella terra. Nuovamente si spazierà verso tematiche che riguardano l'oriente e le metodologie seguendo le quali l'uomo si relaziona allo spazio che lo contiene, per, infine, arrivare ad un brusco capovolgimento di segno in chiave moderna. Questa seconda parte si concluderà dando la parola a tre opere architettoniche, che oltre a comunicare attraverso le loro immagini, diverranno il mezzo attraverso cui tre, corrispondenti, personalità metteranno in mostra il loro pensiero. Pensieri che, aderenti alle tematiche affrontate, saranno immobili se messi in discussione, poiché pronunciati direttamente dalla loro fonte.

Obiettivi di questa esplorazione sono certamente la comprensione delle tematiche proposte, come un regesto di una storia anche non trascritta, che sempre è stata al nostro fianco, ed una raccolta di dimostrazioni interdisciplinari che su di esse si appoggia. Ciò per solcare sia un ulteriore segno a favore dell'importanza di questi caratteri nella materia architettonica e non solo, sia per una ricerca personale, con la speranza che possa essere estesa altrui. Per questo motivo si giungerà, come ultimo atto, ad un tentativo, goffo ed inesperto, di realizzazione. Ossia, seguendo gli esiti di un percorso che prevede una letterale infinità di diramazioni, verrà presentato un progetto che nasce con l'intento di racchiudere quanto appreso. Germoglia [A]tmosfera, portatore di spazi emozionali e di tutte le possibilità da essi derivanti. Una fragile leva che tenterà, nel suo piccolo, di aprire le porte ad una sensibilità maggiore verso questi temi.



## Parte Prima | Il Concetto di Atmosfera



*Kenninji (建仁寺) Temple, 1202, Kyoto; interno.*

«Juan Navarro Baldeweg [...] raccontò che il tempio giapponese si era depositato nella sua memoria come una serie di spazi chiusi, di recinti, e [...] ci fece partecipi di come questa sequenza di limiti avesse costituito nella sua opera una forma e un modo di vedere le cose.»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> F. Espuelas, *El clareo en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 1999; trad. it. di Melotto B., *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2004, p. 6.



### 1.1 'Dialogo' tra lo Spazio ed il Vuoto

Uno dei primi, se non il vero primo problema che un architetto si trova ad affrontare durante le prime fasi della progettazione o della riflessione sullo sviluppo di un progetto, è quello di capire e comprendere come modellare, plasmare, animare la presenza dello spazio-nulla (che qui chiameremo *vuoto*), nel modo che ritiene migliore, più efficace, funzionale e funzionante. La ricerca di quelle linee, forme e limiti che rappresenteranno e costruiranno la propria idea risulta da sempre una tematica fondamentale all'interno del dibattito architettonico e non solo (essa è di certo presente in ambito artistico ed in tutte le sottocategorie legate ad esso) e relativamente ad ogni periodo storico si sono delineate molteplici correnti di pensiero difformi tra loro ma allo stesso tempo collegate indissolubilmente: l'una non può nascere senza scopo, se un'altra non si fosse formata prima, magari in opposizione o come un superamento di essa, o magari come compendio e distorsione di alcuni elementi appartenenti alla prima; se volessimo proporre un esempio calzante, potremmo citare le parole di Gaetano Chiurazzi riguardo la modernità e la postmodernità

Il termine “postmoderno” [...] comincia a diventare un termine chiave del dibattito culturale contemporaneo a partire dagli anni cinquanta e sessanta, inizialmente negli Stati Uniti, ma è diventato comune nella discussione filosofica anche europea a partire dagli anni settanta. Letteralmente esso contiene il senso di una *posteriorità* rispetto al moderno, ma più propriamente il suo significato non riguarda una determinazione temporale: postmoderna non è l'epoca che viene *dopo* il moderno, secondo una periodizzazione cronologica; “postmoderno” indica piuttosto un diverso modo di rapportarsi al moderno che non è né quello dell'opposizione [...] né quello del superamento [...]. Benché non sia il segno della fine pura e semplice del moderno, il postmoderno è comunque legato all'esperienza di una rottura o di una crisi [...].<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> G. Chiurazzi, *Il Postmoderno*, Bruno Mondadori Editori, Milano 2002, p. 3.

E dunque come spieghiamo questa connessione tra due dei più importanti ‘movimenti’ che sono entrati a far parte del nostro patrimonio culturale e linguistico (e non solo) persino senza che ce ne rendessimo conto?

Si è concordi nel far risalire al periodo successivo alla Seconda guerra mondiale la presa di coscienza di una crisi del moderno, dovuta a ragioni storiche ma soprattutto a una serie di trasformazioni socio-culturali, che hanno fatto parlare della società contemporanea come di una società «postindustriale». La sua configurazione è il risultato di una serie di “rivoluzioni” tecnologiche che segnano il passaggio a forme di organizzazione sempre più complesse: in particolare il passaggio dall’industria meccanica all’industria fondata sull’elettronica, la telecomunicazione e l’informatica, che ha indotto una vera e propria trasformazione della società e della cultura, comportando una profonda ristrutturazione del lavoro, del sapere e della politica. Il postmoderno è una riflessione *di e su* questo nuovo modello di società, sulle basi materiali e sui suoi prodotti culturali.<sup>3</sup>

E se ciò che rimane di queste correnti di pensiero, col passare dei secoli, sono per lo più quelle più ‘resistenti’, cariche di lasciti (quale ad esempio il sistema archi voltato romano come risultato di un coordinamento strutturale in seguito ad un dibattito sui sistemi greco ed etrusco), non si può che accorgersi di come tutto questo nasca dalla necessità del *laborantem hominem* di cercare una sorta di *modus operandi* nel quale esso si rispecchi in qualche senso, in cui trovi delle qualità, delle caratteristiche che ritiene opportune nel plasmare quello spazio che in origine riconduciamo alla grotta che lo proteggeva dalle intemperie e dalla bruta natura che «ci destinò per medicina di tutti i mali la morte»<sup>4</sup>. Risulta perciò chiaro che, come sostiene Fernando Espuelas

---

<sup>3</sup> G. Chiurzzi, *Il Postmoderno*, cit., p. 4.

<sup>4</sup> G. Leopardi, *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, Firenze 1827.

Vuoto e materia costruita formano la polarità di base dell'architettura. Da Democrito in poi, si intende come vuoto quella qualità dello spazio che permette il movimento. Oltre alla mera penetrabilità, il vuoto si può aggettivare ed utilizzare come forma di definizione del luogo. [...] Nella sua materializzazione, il vuoto è legato al relativo, quando non al personale. Il suo apprezzamento ha due fondamenti. Uno, oggettivo, secondo il quale il vuoto è il risultato di una drastica differenza per riduzione rispetto ad un modello, ad una esperienza accumulata o [...] alla densità sensoriale delle percezioni precedenti. L'altro, soggettivo, che è prodotto nella coscienza dello spettatore da una frustrazione rispetto ad una determinata aspettativa proiettata su un luogo.<sup>5</sup>

Tramite queste poche righe ci si è già convinti della complessità e della moltitudine delle strade che si diramano dalla discussione attorno alla definizione di ciò che risulta dopotutto intangibile di per sé stesso, ma sia che ci si riferisca ad un tempo lontano (magari così lontano che sembra frutto di una favola o di un lacunoso racconto) sia alla nostra contemporaneità, è innegabile il porsi delle domande o il rimanere affascinati da questa ‘misteriosa entità’ che così tanto fa congetturare e molto spesso è ‘materia’ soggettiva.

Prima di iniziare a parlare di quello che effettivamente verrà definito come una sorta di luogo, con i suoi confini e limiti, è interessante notare che è l’effettiva mancanza di un *qualcosa* all’interno di un’area definita da *noi*, o da un collettivo di esseri umani pensanti ciò che accomuna questo spazio al mistico ed allo spirituale (inteso come vicino alla sensibilità del nostro spirito) poiché siamo proprio *noi* a dare a tale *vuoto* questa connotazione. È come se cercassimo di colmare una carenza proprio con questo *qualcosa* che può essere ciò che riteniamo più adeguato, o di cui abbiamo bisogno e/o crediamo necessario, che sia esso una ‘presenza’ di qualche tipo, una sensazione che questo *vuoto* ci trasmette o *altro*, completamente unico e soggettivo: non sembra possibile accontentarsi del (o concepire il) *niente* inteso come assenza completa di questo *qualcosa*. E dunque dove sarà riposta la delineazione dei caratteri di uno spazio vuoto dipende dai soggetti coinvolti, che potrebbero avere, in base alla loro indole,

<sup>5</sup> F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, cit., p. 9.

anche risposte completamente distanti l'una dall'altra: dal divino (generalizzando, il quale non è confutabile ma solo discutibile sulla sola base degli interlocutori che prendono parte all'ipotetico dibattito), alla mera, ma indiscutibile sotto il punto di vista scientifico, composizione chimica dell'aria che allo stesso tempo riempie e definisce quello spazio che all'occhio umano risulta vacuo di contenuto. Ma quale di queste due possibili risposte è quella giusta, seppur ritenute da molti opposte? Quale risposta, aumentando lo spettro d'indagine, risulta corretta? Sicuramente non sarà adeguato affermare qualcosa di falso o confutato incontrovertibilmente. Perciò quello che ci rimane non è altro che ritrovarci, in seguito ad esperienze e vissuti passati, o ad altri fattori, in quella risposta sul *vuoto* che condividiamo o in cui ci ritroviamo, escludendo dal mazzo tutte quelle carte che non sono letteralmente possibili (in quanto assurde, indiscutibilmente false o altamente improbabili) e successivamente quelle che non ci sembrano valide. Fuori questione è perciò, a ripresa del concetto di partenza per questo breve *focus*, accettare che *vuoto* corrisponde a *niente*, e da ciò derivano complicazioni nella creazione degli spazi ad opera dell'uomo che devono, anche se spesso intrinsecamente, tener conto di queste considerazioni che fanno parte di noi esseri pensanti; si formano *modus operandi* che, come si può ad esempio osservare negli spazi interni della casa tradizionale giapponese, non permettono l'oblio, bensì, tramite materiali ed altre qualità, connotano accoglienza, utilità, flessibilità, solennità ed un'illimitatezza di concetti e sensazioni che proviamo giornalmente attraversandoli.

Pensiamo ora a quella che è l'origine dei primi templi greci<sup>6</sup> come un'evoluzione di quella che era la scoperta di una radura/spazio-di-assenza all'interno del bosco (tema dal quale lo stesso Fernando Espuelas potrebbe prendere spunto, oltre che dal forte attaccamento alla figura di Arata Isozaki ed alla tradizione giapponese, per il titolo del su citato volume *El clareo en el bosque*). Ciò si mostra come un segno della presenza di un *qualcosa* di riconducibile al divino e da ciò si fosse sviluppata in primis l'usanza di ricreare questa zona-vuota delimitandola con delle pietre e poi tras-formandola in uno spazio più complesso con l'aggiunta di tronchi posizionati in verticale (un ottimo esempio in tal senso risulta essere il *μέγαρον* (megaron) di Dreros: classificandosi come uno dei primi templi, si con-formava di elementi lignei e le uniche componenti

<sup>6</sup> Ritengo necessario ricordare, come aggiunta, che tempio ionico e dorico si sviluppano in 'parallelo', cronologicamente parlando, in zone geograficamente distanti: la Ionia e la Dorizia; i tratti sono simili poiché chiaramente frutto del periodo storico e culturale che li accomuna che li rende indiscutibilmente collegati ai loro predecessori.

architettoniche erano i sostegni puntiformi posti sull'asse dell'edificio; essi costituivano delle transenne visive che, oltre a fungere da struttura, impedivano una chiara visione formando un pieno in asse) che poi sono stati sostituiti dalle classiche (termine utilizzato con la sua vera accezione) colonne greche<sup>7</sup>, possiamo constatare che le precedenti affermazioni sono storicamente rappresentate in più tempi e luoghi: a questo proposito, si può riprendere lo stesso Arata Isozaki in quello che, casualmente, risulta uno stralcio perfetto in questo capitolo, riguardante il suo Giappone ma con una valenza certamente generale

La chiave che l'uomo ha avuto per la percezione dello spazio è stata la natura visibile, ed il modo in cui questa interpretazione è stata fatta è dipeso fortemente dalle distinte visioni della natura e del cosmo che si sono susseguite nelle varie epoche della storia umana. Probabilmente il giapponese antico si avvaleva della natura per dare corporeità visiva e forma alla divinità (*kami*), ed il modello immaginario arrivava a comprendere l'universo intero per simboleggiare questi *kami*. [...]

Inteso come modello di tutti i *kami*, il sole col suo movimento determinava i concetti di tempo e spazio e originava una serie di opposizioni, come giorno e notte, luce e buio, mondo divino e mondo terreno (il mondo dell'uomo). Il giapponese antico individuò indizi di tali divisioni nel contesto naturale. Montagne sacre, rocce ed alberi avevano connotazioni divine, in essi risiedevano elementi di spiritualità; erano essi stessi *kami*, discesi in terra in accordo con le specifiche caratteristiche di ogni elemento. I luoghi sacri (*yorishiro*) erano talvolta individuati da un recinto formato da quattro pali e da una corda semplicemente tesa tra di essi. Era credenza che i *kami* scendessero in tali recinti, che generalmente erano vuoti. La preparazione di questo spazio e l'attesa della discesa dei *kami* ebbero un'enorme influenza sulle future forme di

<sup>7</sup> La transizione da ligneo a lapideo avviene in modo peculiare: dall'alto verso al basso. Questo poiché le parti esposte maggiormente ai fattori naturali quali intemperie etc. sono quelle superiori, che sono state sostituite per prime in quanto si danneggiavano per prime. Oltre a ciò, si provò a vedere quanto peso le strutture a sostegno potessero sopportare; questo è un forte segno del voler-sperimentare che questi popoli avevano: nel mondo greco vi è, per l'appunto, una sorta di studio sulle strutture per il rinnovamento, con una successiva, e sempre maggiore, aggiunta di decorazioni. Si crea un sistema a ripetizione che permetteva di capire le modalità di costruzione, con appoggi costanti, in cui ci si basa sulle corrispondenze (non c'è una produzione seriale) e sulla leggerezza tra i rapporti tra le parti delle componenti di queste strutture.

concezione dello spazio-tempo.<sup>8</sup>

Queste righe contengono diverse affermazioni che valgono sì per la cultura giapponese, ma allo stesso modo sono sorprendentemente applicabili ad innumerevoli *mos maiorum* di altre società sparse nel mondo, facendo di questo discorso un esempio eccezionale per ciò che qui si sta cercando di delineare. Isozaki continua poi ad incorniciare questo tema con sempre maggior dettaglio, spostandosi verso la profilazione di quello che porterà all'emergere del tempio come da tradizione giapponese, il quale verrà qui discusso in un successivo capitolo, ma sarebbe un errore non riportare qui almeno questo incipit, ben tenendo presente che è inscindibile da queste affermazioni una ovvia appartenenza dei temi trattati con la fede shintoista che (assieme a quella buddhista) caratterizza lo Stato in questione

Lo spazio era concepito come un vuoto – il luogo sacro vacante – e gli oggetti sacri erano concepiti per stare dentro questo quanto. Si credeva che i *kami* discendessero per sentire questi vuoti con forza spirituale (*chi*). La percezione del momento in cui ciò avveniva finì col diventare determinante per le diverse arti. Lo spazio era percepito con l'identificazione di ciò che in esso accadeva; ovvero, lo spazio era percepito esclusivamente in relazione al fluire del tempo.<sup>9</sup>

*Ma* è la forma per indicare il luogo dove i *kami* discesero. Quando i fedeli volevano invocare un *kami*, preparavano un luogo sacro (*himorogi*) collocando quattro pali agli angoli di un rettangolo vuoto attorno all'elemento nel quale si credeva potesse risiedere la divinità. Questo rettangolo era sovente recintato da un umile corda tesa tra i pali. Questo è il semplice ed originale modo giapponese di delimitare lo spazio.<sup>10</sup>

Concludiamo dunque questo breve *iter* di confronto con questo architetto tramite un salto dove finalmente il *vuoto* diviene infine il protagonista del discorso, in quanto

<sup>8</sup> A. Isozaki, citato da F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, cit., p. 101.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 77.

quest'ultimo non potrebbe esistere se non fosse, per l'appunto, per il *vuoto* stesso

Originariamente la parola *utsuroi* indicava il momento preciso in cui lo spirito del *kami* sentiva il vuoto. Più tardi passò a significare il momento nel quale l'ombra del *kami* appariva dal vuoto. L'idea del *kami* è alla base delle espressioni estetiche giapponesi sui mutamenti della natura. L'invecchiamento delle cose, l'appassire dei fiori, il fluttuare del pensiero, le ombre sull'acqua o sulla terra sono i tipi di fenomeni che più impressionano il giapponese. [...]

La passione per il movimento in questo tipo di fenomeni impregna la concezione giapponese di spazio architettonico, nel quale, ad esempio, un pannello opaco può sembrare trasparente nel momento in cui permette la penetrazione della luce. In uno spazio di questo tipo si percepisce la fluttuazione delle ombre, uno scambio momentaneo tra il mondo della realtà e quello dell'irrealtà. *Ma* è il vuoto momento di attesa di questo scambio.<sup>11</sup>

Approfittando di questa cultura, quella giapponese, con i suoi usi e costumi lontani da quelli a cui siamo stati abituati nell'Italia ove «La Religione Cattolica, Apostolica e Romana è la sola Religione dello Stato»<sup>12</sup>, si è verificata l'occasione di esplorare una concezione del *vuoto* che può essere sovrapponibile a molte altre realtà e che ne arricchisce i contorni in questo dialogo. Essa, anche grazie all'indiscutibile influenza dello Scintoismo, riesce nell'utilizzo di questo strumento che stiamo chiamando *vuoto* (il ché risulta in un vero e proprio ossimoro concettuale) come tramite attraverso il quale «modulare una cornice speciale per i fenomeni spirituali»<sup>13</sup>; questa peculiarità è conforme alla sacralizzazione di un luogo, in cui lo spazio, delineato e salvaguardato tramite leggeri meccanismi simbolici diviene il contenitore dell'intenzione umana. E che sia il bosco ed il tempio di Ise, uno dei Megaron di Thermos o l'Heraion di Samo, questi esempi brillano tra le luci ad incandescenza<sup>14</sup> degli edifici contemporanei come

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>12</sup> C.A di Savoia, *Statuto del Regno (Albertino)*, in *Raccolta di tutte le costituzioni antiche e moderne*, vol. I, Tipografia Cassone, Torino 1848.

<sup>13</sup> F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, cit., p.22.

<sup>14</sup> In seguito a delle normative, a partire dal 2009, emanate dall'Unione Europea, con termine ultimo settembre 2012, è stata vietata la produzione di tali lampadine in favore di quelle CFL e LED, ciò nonostante, l'esempio rimane calzante per un lasso di tempo più ampio, considerando che la vendita è

un esempio lampante di quello che qui si sta esponendo.

È data in quel luogo una eccezionalità di prima istanza, quella della radura rispetto al bosco [...]. Nella natura si apre il passo per l'umano e nell'umano si lascia uno spazio per il futuro.

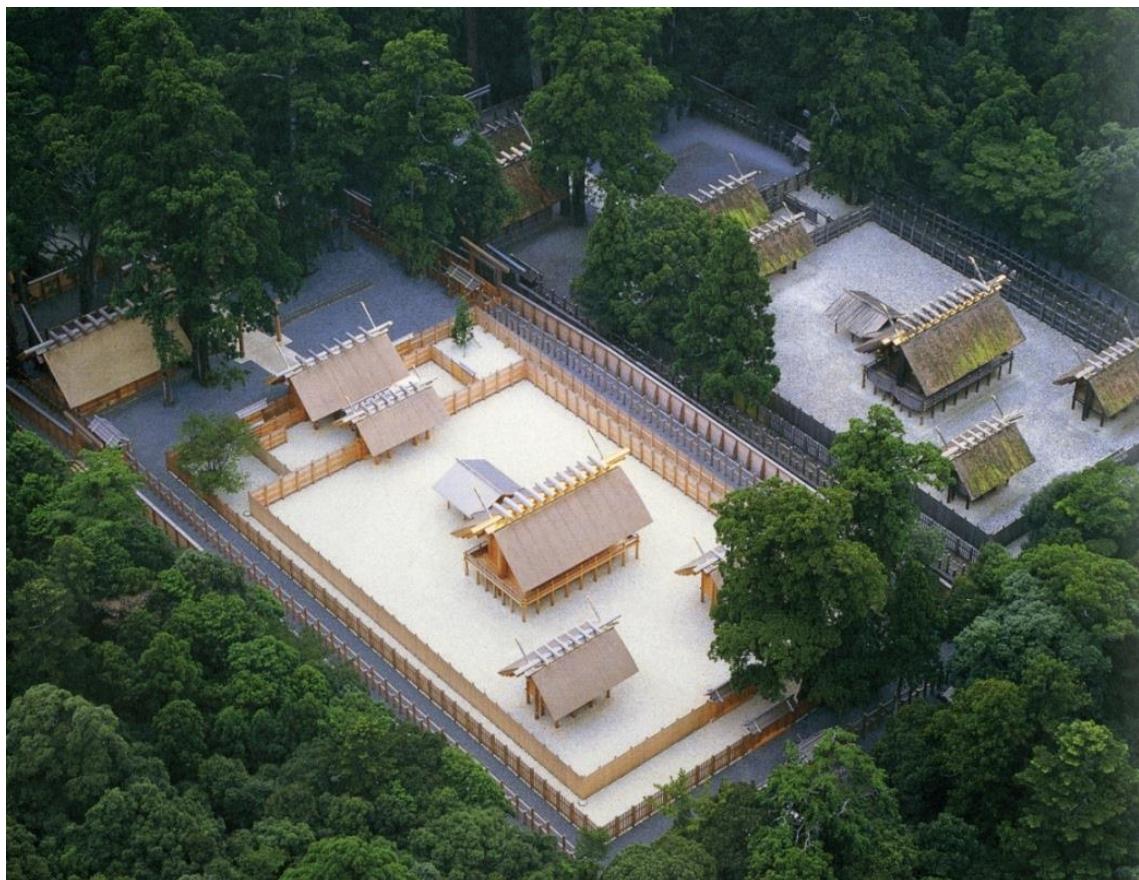
Il vuoto appare con tre diversi significati: come *cornice* che isola un luogo o un essere; come *richiesta* che indica, con entropia negativa, il luogo in cui viene invocata una divinità, e come *attesa* che rappresenta il continuo rinnovamento dell'universo.<sup>15</sup>

A conclusione di questa riflessione Espuelas ci presenta infine tre elementi che utilizzano il *vuoto* con lo scopo di esprimere contenuti gnoseologici ed ideologici: lo specchio, il quale con la sua superficie priva di identità isola ogni cosa che riesce a riflettere, esaltandola; il recinto (*himorogi*) in qualità di modesta e semplice delimitazione (quattro piedritti ed una corda) che all'interno non presenta alcunché di aggiunto ma evidenzia un'intenzione, catturando lo sguardo di chi lo incrocia lungo il suo cammino; ed infine la cerimonia dello *shikinen sengu* (in un lasso di tempo di 20 anni, prevede, in un ciclo infinito, la ricostruzione del santuario di Ise completamente in legno<sup>16</sup>) dove *vuoto* è il luogo che il tempio occupava precedentemente e che occuperà in futuro, ma nel suo stato attuale è in attesa (il tempio è ideologicamente la composizione di tutti i templi che sono, sono stati e saranno, non sarà mai compiuto ma non è mai mancato).

stata consentita fino ad esaurimento scorte.

<sup>15</sup> F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, cit., p.112.

<sup>16</sup> <https://japanwoodcraftassociation.com/2020/02/13/traditions-shikinen-sengu/>



Reflection || Ise Jingu Shikinen Sengu Reconstructing Tradition; vista sui templi.

«The Jingu Shrine in Ise, Japan, is rebuilt every 20 years at the “Shikinen Sengu” ceremony. The last ritual took place in 2013, and was the 62nd “Shikinen Sengu”.» Anna Henshall, January 11, 2018<sup>17</sup>.

<sup>17</sup><https://atelier3infrastructuresofautonomy.wordpress.com/2018/01/11/reflection-ise-jingu-shikinen-sengu-reconstructing-tradition/>



## 1.2 Il Soggetto ed il Suo Sfondo

Finora abbiamo affrontato diversi esempi che, seppur mescolati e simili ad altri molto più vicini alle aree che meglio conosciamo, prendono vita in Oriente. Allora giunge spontanea la domanda sul perché non soffermarsi principalmente su queste aree anziché spaziare in lungo e in largo quando le soluzioni alle tematiche qui affrontate potrebbero trovarsi direttamente in queste aree. La risposta è tanto ovvia quanto, allo stesso tempo, di interessante sviluppo: parlare di *vuoto* ed affini, focalizzandosi sull'Asia, implica l'intrinseca soluzione di parlare di un'estetica orientale, il che, proprio per il fatto che si andrebbe ad includere una vasta area geografica e ancor più vasta varietà di culture, usi e costumi, risulterebbe in uno sminuimento smisurato di tutte quelle civiltà che ne fanno e ne hanno fatto parte (basti ricordare che solo Cina ed India ospitano circa tre miliardi di persone<sup>18</sup>, a cui si vanno a sommare tutti gli altri Paesi asiatici, con ventidue religioni principali che verosimilmente si suddividono ancora; senza considerare quelle scomparse). Tuttavia, ciò non significa che ci allontaneremo da esse, ma, proprio partendo da queste radicate culture colme di un solido passato, andremmo ad affrontare un ulteriore percorso nel tentativo di trovare il bandolo della matassa di questo calviniano «vuoto non riempito di parole»<sup>19</sup>.

La civiltà giapponese è un ricettacolo di mezzi toni e sfumature, di spazi vuoti che non vanno subito colmati ma goduti come sono, di un'infinità di arti che hanno come scopo non il prodotto estetico ma l'atto che arricchisce il rapporto. Rapporto con le persone, rapporto con la natura, rapporto con le cose.<sup>20</sup>

In questo rapporto descritto da Tanazaki è indispensabile cogliere la nozione di *vuoto*

<sup>18</sup> <https://www.populationpyramid.net/it/population-size-per-country/2020/>

<sup>19</sup> «*Marco Polo non poteva esprimersi altrimenti che estraendo oggetti dalle sue valigie [...] e indicandoli con gesti, salti, grida di meraviglia o d'orrore, o imitando il latrato dello sciacallo e il chiurlo del barbagianni. [...] Ma ciò che rendeva prezioso a Kublai ogni fatto o notizia riferito dal suo inarticolato informatore era lo spazio che restava loro intorno, un vuoto non riempito di parole».*

I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 1993, p. 39.

<sup>20</sup> J. Tanizaki, *陰翳礼讃* (*In'ei raisan*), 1933; trad. it. di G.C. Calza, *Libro d'ombra*, Milano 1982, p. 109.

non come solo concetto su quale argomentare, bensì come nucleo generatore di esperienza da esso derivante; vivere, abitare ed esperire tale spazio è necessario per capire cosa esso ci può trasmettere ed allo stesso tempo cosa rappresenti per noi. Non c'è da stupirsi se i processi formativi di molte arti hanno questo principio alla loro base, accompagnato da quella che Giangiorgio Pasqualotto chiama un particolare tipo di 'meditazione'

Si deve dire che con essa [la denominazione estetica del vuoto] si intende non rinviare ad una teoria estetica che ponga il vuoto come principio o come oggetto di analisi ma porre l'attenzione ad una serie di esperienze del vuoto e soprattutto al fatto che queste appaiono realizzabili solo mediante la pratica della meditazione che trasforma il vuoto, da semplice concetto, in energia produttiva.<sup>21</sup>

Quello che qui prende luogo è una ricerca di quelle ragioni che connettono le *forme* del *vuoto* con la *fonte* del *vuoto*, che, in culti come il taoismo ed il buddhismo, si sviluppano in processi ed oggetti estetici. E se 'meditazione' è il termine utilizzato, non dobbiamo soffermarci su questo concetto come spesso viene interpretato, poiché verrebbe meno il vero senso di ciò che si vuole esporre: meditare<sup>22</sup> implica ed impone qui l'utilizzo della mente per carpire e capire, oltre a trovare un nesso, quello su cui ci si focalizza, in questo caso il *soggetto* verso il suo *sfondo*.

Per affrontare al meglio le tematiche che seguiranno, sarà necessario seguire un percorso esposto da Pasqualotto in *Estetica del vuoto* come nesso tra queste culture ed i discorsi che in seguito verranno proposti, al fine di avere la possibilità di spaziare tra le ideologie ed i pensieri singoli che completeranno in maniera migliore questo tema.

Partendo dal Taoismo, risulta necessario ora capire come *vuoto* viene inteso ed

<sup>21</sup> G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio Editori, Venezia 2020, p. XVII.

<sup>22</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/meditare/>; meditare: Fermare a lungo e con intensa concentrazione spirituale la mente sopra un oggetto del pensiero, considerare profondamente un problema, un argomento, soprattutto di natura religiosa, morale, filosofica, scientifica, allo scopo di intenderne l'essenza, indagarne la natura, o trarne sviluppi, conseguenze, ecc.

affrontato in questa dottrina che, come in precedenza, sarà anche qui fondamentale. Utilizzando un passo ripreso da una celebre raccolta di sentenze in versi alternati, che rientra tra i testi esemplari della tradizione cinese, possiamo soffermarci su un solo carattere: 無 (*wu*)

Si ha un bel riunire trenta raggi in un mozzo,  
l'utilità del carro dipende da ciò che non c'è [*wu*].  
Si ha un bel lavorare l'argilla per fare vasellame,  
l'utilità del vasellame dipende da ciò che non c'è [*wu*].  
Si ha un bell'aprire porte e finestre per fare una casa,  
l'utilità della casa dipende da ciò che non c'è [*wu*].  
Così, traendo partito d ciò che è, si utilizza quello che non c'è [*wu*].<sup>23</sup>

Questo kanji che nel passo sopra è un concetto cardine, risulta allo stesso modo fondamentale nella trattazione che seguirà, poiché non può essere reso semplicemente con non-essere; dopotutto è interessante puntualizzare che questo carattere deriva proprio dalla stilizzazione di una balla di fieno con un fuoco sottostante, ad indicare ciò che rimane dopo l'azione di quest'ultimo, ovvero niente.

Nelle lingue e nelle trattazioni filosofiche europee il termine «non-essere» ha [...] per lo più, da Parmenide in poi, un'accezione metafisica che tende ad identificarlo con il Nulla assoluto, con il vuoto totale, puro; invece nella lingua e nel pensiero cinese il carattere di *wu* significa «non-esserci», «non», «senza»: non rinvia dunque né al semplice opposto ontologico o logico di «essere», né ad un Nulla o ad un Non-essere originario, fondamento e causa prima degli enti, ma rimanda ad un'assenza determinata, nel senso di «qualcosa che non c'è», ovvero ad un vuoto determinato, nel senso di «ciò che, in qualcosa, non c'è». Nei termini esemplificativi suggeriti dal *Daodejing* sopra ricordato, esso

<sup>23</sup> 道德經, 道德經 (*Daodejing*), *Tao Tê Ching, Il libro della Vita e della Virtù*, trad. it. dal francese, Milano 1973, p. 49.

designa il «non-esserci», il «non c’è» di un vaso, ossia la parte vuota di un vaso che ne costituisce l’«utilità». In ogni caso *wu* indica un vuoto determinato, non astratto: non indica un concetto generale, ma segnala sempre la presenza e [...] l’*efficacia* del vuoto-di-qualsiasi-cosa. [...] non si tratta del Non-essere in sé e per sé, ma del non-essere diversamente determinato, ossia di un vuoto specifico: di quello del mozzo, di quello del vaso, di quello delle porte e di quello delle finestre.<sup>24</sup>

Grazie a questa precisazione lessicale risulta evidente che *wu* non rimanda perciò ad un’entità metafisica primordiale o di massimo ordine; e seppure venga utilizzato per esprimere il *vuoto* stesso, quest’ultimo viene anche, sempre all’intero del *Daodejing*, inteso come sostanza universale di ogni cosa: «l’Essere è generato del Non-essere»<sup>25</sup>; il che potrebbe creare una contraddizione in quella che Pasqualotto chiama «una connotazione che è insieme *dialettica* e *trascendentale*»

La sua natura dialettica è esplicitamente dichiarata in questo verso del secondo capitolo del *Daodejing*: «L’Essere e il Non-essere si generano l’un l’altro»<sup>26</sup>. Nello *Zhuang-zi* ritroviamo più volte ribadita la natura dialettica del vuoto: «La diminuzione e l’accrescimento, il pieno e il vuoto, le tenebre e il chiarore, tutto questo cambia con il sole e si evolve con le fasi lunari; tutto questo agisce giorno dopo giorno; ma nessuno ne vede il travaglio»<sup>27</sup> Anzi, nello *Zhuang-zi* l’interpretazione dialettica del vuoto è sostenuta in modo esplicito differenziandola sia dalla posizione che vorrebbe l’Essere all’origine del Non-essere, sia da quelle che ipotizzano il Non-essere all’origine dell’Essere.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d’Oriente*, cit., p. 6.

<sup>25</sup> 道德經, 道德經 (*Daodejing*), Tao Tê Ching, *Il libro della Vita e della Virtù*, XL, p. 104. Cfr. *Zhuang-zi*, trad. it. dal francese, Milano 1973, p. 105.

<sup>26</sup> 道德經, 道德經 (*Daodejing*), Tao Tê Ching, *Il libro della Vita e della Virtù*, II, Cfr. *Zhuang-zi*, trad. it. dal francese, Milano 1973, p. 31.

<sup>27</sup> *Zhuang-zi*, XXI, trad. it. dal francese, Milano 1980, p. 189-90.

<sup>28</sup> G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d’Oriente*, cit., p. 7.

Risulta evidente che ciò di cui stiamo ora discutendo riguarda un *vuoto* che non è più solamente quello legato allo spazio fisico che fa parte della nostra ipotetica *comfort zone*, ma è qualcosa che allo stesso tempo rimane sì aggrovigliato ad una sorta di confine fisico dalla quale si definisce alla nostra percezione, ma che pian piano si sviluppa e si inserisce tra concetti più complessi e ‘coste meno sicure’. Attraverso due testi quali il *Daodejing* ed il *Zhuang-zi*<sup>29</sup> si sono messe in evidenza due sfere opposte che riguardano lo stesso argomento: il *vuoto* come delineazione del definito ed il *vuoto* come delineazione dell’indefinito

Fra gli antichi alcuni hanno raggiunto il punto supremo della conoscenza. [...]

Alcuni pensavano che questo punto fosse dove non esisteva ancora nessuna cosa: quello era [...] il punto supremo accessibile alla conoscenza. Senza che questa possa andare oltre altri stimavano che esistesse qualcosa all’origine dell’universo [...]. Altri infine consideravano che l’inizio del mondo è il nulla da dove sorge la vita, poi improvvisamente la morte. Il nulla rappresenta la testa, la vita il tronco, la morte il dorso. Di colui che sa l’essere, il nulla, la morte e la vita hanno la stessa origine, io sono amico. Queste tre cose benché diverse, costituiscono una famiglia comune.<sup>30</sup>

Qualcosa di più complesso emerge da queste brevi frasi che ci introducono verso una tematica che spazierà lungo diversi periodi e luoghi; si può certamente notare infatti che con il Taoismo si sono aperte nuove porte per un discorso che si amplia sempre più e che ha lo scopo di indagare quali siano le effettive interpretazioni valide per quello che continueremo a definire *vuoto* e per le sue sfaccettature. Prima di passare al prossimo maggior protagonista sulla scena religiosa non solo asiatica, serve puntualizzare quella che, sia per Zhuangzi che per il pensiero taoista, è una posizione che, con un lessico occidentale, potremmo denominare agnoscita nei confronti di questa interpretazione

<sup>29</sup> Ai fini di precisazione è necessario dire che Zhuangzi è stato un filosofo cinese del IV sec. a.C. nonché il cosiddetto erede del Taismo (dopo Laozi) nonostante non vi siano riprove storiche in merito. Il testo citato (*Zhuang-zi*) in questa Tesi altro non è che l’opera ad egli attribuita (presumibilmente i primi sette capitoli dei trentatré totali, dove i restanti potrebbero essere frutto dei suoi allievi etc.). In merito a questa personalità invito ad approfondire uno stralcio redatto dalla Treccani per approfondire (per quanto superficialmente) le tematiche legate a tale personalità ([https://www.treccani.it/enciclopedia/zhuangzi\\_%28Dizionario-di-filosofia%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/zhuangzi_%28Dizionario-di-filosofia%29/)).

<sup>30</sup> *Zhuang-zi*, XXII, trad. it. dal francese, Milano 1980, pp. 25-27.

*dialettica* del vuoto: «Di tutto ciò che è al di là dell'universo, il Santo ammette l'esistenza, ma non ne tratta. Tutto ciò che è all'interno dell'universo, il Santo ne tratta ma non lo commenta»<sup>31</sup>. È impossibile conoscere se l'origine del *tutto* derivi dall'*Essere* o dal *Non-essere*; ciò che si può conoscere è solamente un determinato *nulla* ed il rapporto che esso ha con l'*essere* di qualcosa

Nella prima [Concepisco il non essere esistente<sup>32</sup>] si intende dire: «posso concepire che il non-esserci è, ossia che il nulla esiste, che c'è il non-c'è, che il vuoto è reale»; nella seconda [non (concepisco) il non essere inesistente<sup>33</sup>] si intende negare il contrario: «non posso concepire che il non-esserci *non* è, ossia che il nulla *non* esiste, che *non* c'è il *non* c'è, che il vuoto *non* esiste»; nella terza [quando si è un essere inesistente, come si arriva a tanto?<sup>34</sup>] infine si intende dire: «è difficile concepire che il non-esserci è *necessario* alla costituzione dell'esserci, ossia che il vuoto è *constitutivo* del pieno». Nel complesso, dunque, le tre proposizioni affermano una cosa sola: la realtà del vuoto.<sup>35</sup>

Pasqualotto, che qui disseziona alcuni dei passi più espressivi dello *Zhuang-zi*, compie un'analisi totale del pensiero taoista riguardo al *vuoto*, mettendo in mostra ogni possibile aspetto di questo argomento. Per porre un epilogo a questo inciso, concludiamo con una parentesi in cui a far parte della discussione entra anche il *divenire*

È da ricordare che, come il vuoto spaziale non è pura assenza di spazio né spazialità assoluta, così, nel caso della temporalità, il vuoto temporale non è semplice assenza di tempo né temporalità assoluta, cioè tempo indefinito e indeterminato. Il vuoto temporale, come quello spaziale, ha una funzione *dialettica*: come lo spazio vuoto si dà solo in rapporto allo spazio pieno e

<sup>31</sup> *Zhuang-zi*, II, trad. it. dal francese, Milano 1980, p. 27.

<sup>32</sup> *Zhuang-zi*, XXII, trad. it. dal francese, Milano 1980, p. 205.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 205.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 205.

<sup>35</sup> G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, cit., p. 9.

viceversa, così il tempo vuoto, ossia quello che si potrebbe chiamare «tempo assente» - il quale si determina come «già stato» (passato) e come «non ancora» (futuro) – si dà solo in rapporto al tempo presente, e viceversa. [...] Come il vuoto spaziale è «trascendentale» perché interno a ciascuna cosa particolare [...], così pure il vuoto temporale, il tempo dell'«assenza», è trascendentale sia nel senso che appartiene a ciascuna cosa particolare, ma anche nel senso che è condizione di possibilità per la *durata* di ogni cosa particolare.<sup>36</sup>

Come anticipato, anche nel Buddhismo il tema del *vuoto* è intrinsecamente onnipresente. L'esperienza e l'idea stessa su di esso è una delle prime riflessioni che questa religione necessita affinché sia possibile capirne la struttura, nonché uno dei motivi per cui la meditazione 'illuminante' buddhista è la pratica che più comunemente viene associata a questa cultura. Partendo da alcuni versi del *Sutta Nipāta* ('«Contempla il mondo come vacuità [...], sempre restando rammemorante» - così disse il Beato. Avendo distrutto la teoria di sé stesso si giungerà a superare la morte; il dio della morte non vedrà colui che in tal modo contempli il mondo.'<sup>37</sup>), Pasqualotto descrive la complessa serie di considerazioni sul vuoto che qui verranno riassunte tramite quelle poche righe capaci di trasmettere il più possibile quanto viene illustrato

È indispensabile sottolineare l'importanza dell'idea di assenza di «natura propria» nelle cose e nei pensieri, sia perché essa sarà al centro delle osservazioni e delle riflessioni contenute nella letteratura della *Prajñāpāramitā*<sup>38</sup> sia perché consente di fissare una prima accezione di vuoto come assenza della possibilità di esistenza separata. «Mondo come vacuità», dunque, viene ora a significare: mondo strutturato da elementi interdipendenti, dove l'interdipendenza è consentita e garantita dal fatto che gli elementi sono privi di consistenza autonoma, e in tal senso sono *vuoti*. Tuttavia «mondo come

<sup>36</sup> G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, cit., p. 13.

<sup>37</sup> *Sutta Nipāta*, 1119, in *Canone Buddhista*, trad. it. Torino 1968, vol. I, p. 560.

<sup>38</sup> *Prajñāpāramitā*, (ovvero Sutra della perfezione della saggezza o Sutra della conoscenza trascendente) è il nome dato ad un insieme di trentotto sutra (trascrizioni dei discorsi tenuti da Siddhartha Gautama nel corso della sua predicazione) buddhisti; Pasqualotto dedica un sotto capitolo solamente alla lettura di esso, dove messa in evidenza l'importanza che essa ha per il tema del vuoto.

vacuità» non presenta solo l’accezione per così dire «spaziale» che segnala una costitutiva assenza di limiti chiusi (*anattā*), ma presenta anche un’accezione «atemporale» che connota una costitutiva assenza di continuità, un vuoto di permanenza, in una parola: impermanenza (*anicca*)<sup>39</sup>: «Poiché invero tutte le esistenze quali che siano e comunque siano, tutte le condizioni di esistenza sono impermanenti, dolorose e costituite da incessante mutamento»<sup>40</sup>.

Da questo *excursus* un’evidenza si mostra, ovvero che non sarebbe corretto parlare di *vuoto* senza cadere nella profondità di queste complesse ed antiche culture, poichè «l’uso artistico del vuoto è osservabile in quasi tutte le forme artistiche dell’Estremo oriente»<sup>41</sup>; e non saranno solo gli esempi portati finora a fare da maestri in questo percorso sul *vuoto* poiché quest’ambito geografico verrà ripreso successivamente come riferimento. Ma risulta ora importante discutere anche le colonne portanti dei pensieri filosofici occidentali, così da poter avere dei punti di vista lontani su più fronti, ma vicini in una ricerca comune che è, per motivazioni alquanto evidenti, una problematica impellente.

Lo stesso Aristotele si pronuncia in merito a questa materia proponendo come locutori nella *Metafisica* Leucippo ed il suo seguace Democrito i quali «dicono che elementi di ogni cosa sono il pieno e il vuoto, e l’uno di questi chiamano ente, l’altro non-ente»

Perciò essi sostengono anche che l’ente non è da meno del non ente, non essendo il vuoto da meno del corpo. Pongono il pieno e il vuoto come cause materiali degli enti. E come i sostenitori dell’unicità della sostanza-substrato fanno derivare tutte le sue affezioni di questa<sup>42</sup>, posti come principi di tali affezioni il raro e il denso, allo stesso modo anche costoro sostengono che le loro differenze sono cause di tutte le cose.<sup>43</sup>

<sup>39</sup> G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d’Oriente*, cit., p. 39.

<sup>40</sup> *Udāna*, III, p.187. Cfr. *Anguttara-Nikāya*, 5 voll., London 1966-79, V, p. 107.

<sup>41</sup> Izutsu, *La filosofia del buddhismo zen*, cit., p. 225.

<sup>42</sup> Cfr. Phys. 187 a 12

<sup>43</sup> Aristotele, *Metafisica*, I, 4, 985b.

Nuovamente, si presentano strabilianti somiglianze tra una teoria classica e la dialettica taoista *in primis* esposta; la relazione tra pieno e vuoto, materia e non-materia, viene palesata come inseparabile, l'una come origine e motivo d'essere dell'altra, e tutto ciò quasi duemila anni in anticipo rispetto alle prime evidenze nel settore della scienza fisica. Dopotutto la teoria dell'atomismo<sup>44</sup> è un forte esempio di come molti pensieri definiti 'antichi' (seppur ben più avanzati rispetto a molti a noi contemporanei) siano stati pionieri di teorie verificate solamente secoli (se non più) dopo. Anche in Platone vi è una riflessione in merito allo stato ci ciò che non-è; all'interno di uno dei suoi più celebri dialoghi sui temi ontologici, egli si pronuncia attraverso le parole dello Straniero rivolte a Teeteto, ed una volta dimostrato che i non-enti «sono» e che la *forma* è propria di essi, e che la *natura* del diverso «è» ed è suddivisa tra tutti gli enti che tra loro sono in rapporti reciproci, si pronuncia nel dire che «ciascuna parte di essa che è contrapposta all'ente, proprio questa è veramente il non-ente»<sup>45</sup>

Quanto a ciò che noi ora abbiamo detto, ossia che il non-ente è, o qualcuno dovrà cercare di persuaderci che non diciamo bene, confutandoci, oppure, fintanto che non ne sarà capace, bisogna che anche lui dica come diciamo noi, ossia che i generi si mescolano fra loro, e che l'ente e il diverso penetrano attraverso tutti i generi e l'uno nell'altro, e che il diverso, partecipando all'ente, non è però, a motivo di questa partecipazione, ciò di cui partecipa, bensì è diverso; e poiché è diverso dall'ente, è evidentissimo che è necessario che sia non-ente. E poiché l'ente, dal canto suo, è partecipe del diverso, dovrà essere diverso dagli altri generi; ma, poiché è diverso da tutti i generi, non è né ciascuno di essi, né tutti gli altri presi insieme all'infuori di sé stesso. Di conseguenza, l'ente, a sua volta, per innumerevoli cose, in innumerevoli casi, indiscutibilmente non è, e così anche gli altri generi, ciascuno preso a sé e tutti

<sup>44</sup> Teorizzata sempre da Leucippo e Democrito in qualità di concezione metafisica secondo la quale l'intera realtà è composta da particelle invisibili definite come atomi. Essi erano delineati come una quantità minima non ulteriormente divisibile, tutti diversi per forma e grandezza che si differenziano tra loro anche per ordine e posizione. Unendosi e separandosi nel vuoto determinano la nascita e la morte di tutte le cose e, variamente disponendosi, ne generano la diversità.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/atomismo\\_%28Dizionario-di-filosofia%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/atomismo_%28Dizionario-di-filosofia%29/).

<sup>45</sup> Platone, *Sofista*, 258e.

insieme, per molti rispetti sono, e, invece, per molti altri non sono.<sup>46</sup>

E con uno sguardo critico (tipico del suo *modus operandi*) a Platone, Aristotele si pronuncia sui temi riguardanti il *luogo*, il *vuoto* e la *materia* anche in quello che oggi è *Fisica, libro IV*. Egli parte dalle opinioni secondo cui «tutto ciò che è è da qualche parte»<sup>47</sup> e secondo cui «il tempo è uno ed è ovunque»<sup>48</sup> riguardo al luogo (in quanto ente fisico che deve contribuire al chiarimento della natura e delle caratteristiche di un fenomeno di base quale il movimento locale). Giunge alla conclusione che sia la materia il luogo di manifestazioni delle possibilità fisiche o che il luogo sia la materia di tali possibilità. Riguardo al vuoto, all'interno del settimo capitolo, ci si imbatte in due principali modi in cui esso viene inteso come luogo in cui non si trova nulla

- I.      Come luogo in cui non si trova alcun corpo tangibile;
- II.     Come luogo in cui non si trova alcunché di determinato.<sup>49</sup>

La declinazione di un modo piuttosto che l'altro della definizione di *vuoto* altro non deriva che dalla nozione di *nulla* e di *ente* che si ha; Aristotele pone infine anche la questione della funzione del *vuoto* come causa del movimento, implicando che discutere di *vuoto*, significa discutere sulle cause e sui principi dell'*ente* stesso.

Consci del fatto che stiamo esaminando il contorno<sup>50</sup>, e non l'altra faccia, della medaglia dell'«*horror vacui*» descritto ci da Cartesio<sup>51</sup>, facciamo in conclusione un

<sup>46</sup> Platone, *Sofista*, 259a-b.

<sup>47</sup> Aristotele, *Fisica, libro IV*, I, 208a29-32.

<sup>48</sup> *Ivi*, X, 218b13; XIV, 223b10-11.

<sup>49</sup> L. M. Castelli, *Fisica, libro IV. Introduzione, traduzione e commento*, Carocci, Roma 2012, p. 23.

<sup>50</sup> *Contorno*: Il contorno o taglio della moneta ne divide le due facce e ne forma lo spessore. Nella numismatica antica, poiché le monete venivano coniate con la tecnica al martello il contorno spesso è irregolare o inesistente; dopo l'invenzione della coniazione meccanica o per fusione, il contorno viene spesso zigrinato o arricchito con iscrizioni e decorazioni (<http://lamonetatraarteevalori.blogspot.com/p/lessico-numismatico.html>).

<sup>51</sup> «*Natura abhorret a vacuo*» è una famosa frase che, seppur impropriamente attribuita (essa sarebbe di matrice ed origine aristotelica) presenta con poche parole la teoria di René Descartes secondo la quale nessun ente fisico può esistere se non occupando uno spazio. Tutto ciò che esiste in termini di materia deve avere dimensione spaziale ed è dunque *sostanza estesa*. Il *vuoto* inteso come spazio di pura assenza non è possibile. Ciò che può apparire come vuoto è in realtà pieno, riempito di una materia differente,

considerevole salto temporale verso personalità che potrebbero esserci più familiari, per quanto magari di difficoltosa comprensione o ricordo. Pensando a filosofi che hanno lasciato una profonda impronta nel panorama teorico riguardo allo stato dell’essere, due figure sono qui di necessaria utilità, casualmente<sup>52</sup> entrambi di origini tedesche: Georg Wilhelm Friedrich Hegel e Martin Heidegger.

*Essere, essere puro*, – senza qualunque determinazione ulteriore.

Nella sua immediatezza indeterminata è uguale solo a sé stesso, ed è anche non diseguale da altro, non ha diversità né al suo interno né secondo l’esterno.

Con una qualsiasi determinazione o contenuto che vi si differenziasse, o con cui lo si ponesse come differente da un altro, non sarebbe tenuto fermo nella sua purezza.

È l’indeterminatezza pura e il puro vuoto. – Non vi è *nulla* da intuire, se qui si può parlare di intuire; ossia, l’essere è solo questo stesso intuire puro, vuoto.

Neanche vi si può pensare qualcosa, ossia è anche questo pensare solo puro.

L’essere, l’immediato indeterminato, è in effetti *nulla*, e né più né meno di nulla.<sup>53</sup>

*Nulla, il nulla puro*; è uguaglianza semplice a sé stesso, perfetta vuotezza, mancanza di determinazione e di contenuto; indifferenziazione dentro lui stesso. – In quanto qui si può menzionare l’intuire o il pensare, fa differenza se si intuisca o si pensi qualcosa oppure *nulla*.

Intuire o pensare nulla ha dunque un significato; il nulla è nel nostro intuire o pensare; o meglio è l’intuire puro e il pensare puro stessi; ed è lo stesso intuire vuoto o pensare vuoto che l’essere puro è. – Dunque, il nulla è la stessa determinazione, o meglio la stessa mancanza di determinazione, e quindi in generale lo stesso che l’essere puro è.<sup>54</sup>

---

rarefatta ed impercettibile, chiamata dal filosofo *materia sottile*. È quest’ultima quello che noi erroneamente definiamo come *vuoto*.

<sup>52</sup> Casualmente viene qui utilizzato con accezione sarcastica: la Germania è stata (ed è) da sempre una nazione con una forte volontà di competizione nei confronti della Grecia (e non solo) sul campo filosofico, tanto che lo stesso Hegel in un discorso introduttivo all’Università di Heidelberg, il 28 ottobre 1816, si pronunciò su come fosse la Germania la sola a poter ridare voce alla filosofia ormai ammutolita.

<sup>53</sup> G. W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, 1812-16; *Scienza della logica*, trad. it. di A. Moni, Laterza, Bari 1977, vol. 1, p. 86.

<sup>54</sup> Ivi, p. 87.

Seppur brevi, in questi due paragrafi, posizionati uno sotto all'altro anche nel tomo originale, Hegel delinea i caratteri di, rispettivamente, due concetti fondamentali all'interno di ciò che abbiamo finora visto: *essere* e *nulla*; ma come appare chiaro, essi si riversano in una cosa sola. Ciò che si contrappone a qualcosa, dopotutto, si determina esso stesso in tale contrapposizione; l'*essere* arriva qui a coincidere con il *nulla* a cui si oppone. L'*essere* è qui dapprima definito, poi falsificato dalla dialettica interna alla sua definizione ed infine questa dialettica ha un risultato positivo, così come anche il *nulla* risulta dapprima una verità immediata, poi ne emerge la sua dialettica, ed infine essa si rovescia nella speculazione (proprio poiché ha significato, il *nulla* è). Queste proposizioni, che ci vengono esposte da Hegel, faranno da legante tra quello che in questo Capitolo si è discusso ed il tema architettonico che seguirà nella Seconda Parte, mostrando quanto utile sia capire quali pensieri fondino una teoria che si focalizzerà (in quanto qui necessario) verso un tema specifico ed in un certo senso estetico.

Altro non rimane, seguendo le anticipazioni fatte, che presentare ora la figura di Heidegger come guida nella comprensione dei caratteri che l'*ente*<sup>55</sup> ha nei confronti del *mondo* che lo circonda (tenendo ben presente che qualsiasi sintesi qui fatta non potrà mai andare a riassumere nemmeno parzialmente l'opera che qui si presenterà). Nella ricerca della definizione dell'*essere* in un periodo storico in cui il problema di base risultava nella mancanza di un'espressione che riuscisse a contenerne gli aspetti (e perciò veniva delineato attraverso altri concetti da esso derivanti), un primo passo viene fatto tramite il carattere ontologico dell'*esserci*. «La comprensione dell'*essere* è essa stessa una determinatezza dell'*essere* dell'*esserci*.»<sup>56</sup> E l'*esistenza*, in qualità di rapporto tra l'*essere* e l'*esserci*, ne segue

L'*esserci* si comprende sempre a partire dalla sua esistenza, da una possibilità

<sup>55</sup> «Le scienze sono contegni dell'uomo e in quanto tali hanno il modo d'essere di questo ente (uomo). Indichiamo questo ente col termine *esserci*. [...] L'*esserci* non è soltanto un ente che compare fra altri enti. Possiede anzi il privilegio ontico che a questo ente, nel suo essere, importa di questo stesso essere. [...] L'*esserci* si comprende in qualche maniera e più o meno espressamente nel suo essere.» M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Halle, Germania 1927; *Essere e Tempo*, trad. it. di A. Marini, Mondadori, Cles 2019, p. 28.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

che esso possiede di essere sé stesso o non sé stesso. [...]

Il compito di un'analitica esistenziale dell'esserci è [...] predelineata nella costituzione ontica dell'esserci. Orbene, in quanto l'esistenza determina l'esserci, l'analisi ontologica di questo ente ha ogni volta già sempre bisogno di una preliminare presa di visione sull'esistenzialità. Ma con questo nome intendiamo la costituzione d'essere dell'esserci che esiste. [...]

Ciò che appartiene all'essenza dell'esserci è tuttavia: essere in un mondo. La comprensione di qualcosa come un 'mondo' e la comprensione dell'essere di quell'ente che all'interno del mondo si rende accessibile. [...]

L'esserci possiede [...] un molteplice primato su ogni altro ente. Il primo primato è *ontico*: questo ente reca nel suo essere la determinazione dell'esistenza. Il secondo primato è *ontologico*: l'esserci, per il fatto di esser determinato dall'esistenza, è in sé 'ontologico'. [...] L'esserci guadagna [...] il suo terzo primato come condizione ontologicamente-ontologica della possibilità di tutte le ontologie.<sup>57</sup>

Il *mondo* ha, in qualità di contenitore, un'importanza ampia nella delineazione dell'*esserci*, poiché l'uomo, «conformemente al suo stesso modo di essere, ha la proprietà di 'convenire' con qualunque cosa in qualche modo essente, ossia di accordarvisi.»<sup>58</sup> Considerando tale affermazione, Heidegger sviluppa un discorso attorno a questo rapporto, che lo porterà alla presentazione e delineazione di ciò verrà chiamato *in-essere*, ossia quel termine che conterrà l'essere-nel-mondo, nello, in ed ad uno spazio, dentro e presso di essi; e che allo stesso tempo fungerà perfettamente qui da ponte diretto al prossimo sotto capitolo, connettendo *in toto* il soggetto al suo sfondo

In-essere è [...] l'espressione formale-esistenziale dell'essere dell'esserci che ha la costituzione esistenziale dell'essere-nel-mondo.<sup>59</sup>

Quello che via via è il mondo svela di volta in volta la spazialità dello spazio

<sup>57</sup> *Ivi*, pp. 29-30.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 85.

che gli appartiene. Lasciar-incontrare un ente alla-mano nel suo spazio mondano-circostanziale, resta onticamente possibile solo perché l'esserci stesso, nel suo essere-nel-mondo è ‘spaziale’.<sup>60</sup>



*The Hill in Front of the Glen* by HW STUDIO Arquitectos, 2021, El Vaquerito, Morelia, Michoacán, Mexico; fotografia di Cesar Bejar.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 155.

### 1.3 Atmosfera come Spazio Emotivo

Se finora si sono portate all'attenzione diverse teorie e riflessioni (vuoi più legate alla materialità, vuoi invece più adeguate ad indagare concetti teorici al fine di giustificare ulteriori conclusioni) dalle quali generare l'attenzione nei confronti di un *ente*, nel quale siamo compresi, in relazione al suo *sfondo* (tra i quali è compreso l'elemento architettonico), è giunto ora il momento di indagare un'ulteriore sfaccettatura, fondamentale poiché «senza pietre non c'è arco»<sup>61</sup>, che trascinerà questa Tesi verso esempi concreti. Questi esempi, che possiamo chiamare *casi limite* in quanto espressione massima di quel qualcosa per la quale sorgono, mostreranno una sinergia tra tutto quello di cui si è fin qui discusso che necessitava di una, per quanto parziale, presentazione; similmente ad un'opera teatrale, si sono preparati gli spettatori a ciò che sta per proporsi loro.

La sfera a cui mancava una parte da protagonista altro non è che quella emotiva. Ed ecco che a porsi come presentatore di essa ci si introduce *Atmosferologia: Estetica degli spazi emozionali*: un volume scritto da Tonino Griffero che, già solamente analizzando il titolo, richiama immediatamente degli echi di parte di quel che finora è stato detto ed approfondito; essendo palese un dovuto riferimento a questo libro, va però innanzitutto fatta un'introduzione a quello che sarà un primo discorso conclusivo sulle tematiche legate allo *spazio* interconnesso al *vuoto*, e ciò che teoricamente può/e genera di per sé stesso, ed in chi vi è legato (stando in presenza di esso o tramite il solo ricordo di esso). Ciò che qui si svilupperà è all'apparenza all'opposto di quello che Pasqualotto evidenzia nella prefazione del succitato *Estetica del vuoto* riguardo alla storia del pensiero cinese e giapponese, in cui il lettore viene informato che in tale ambito culturale «non si è mai sentito il bisogno di sistemare le esperienze in qualche teoria e [...] non si è mai avvertita la necessità di sistemare in qualche teoria estetica la pluralità

<sup>61</sup> «Marco Polo descrive un ponte, pietra per pietra.

- Ma qual è la pietra che sostiene il ponte? Chiede Kublai Kan.

- Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra, - risponde Marco, - ma dalla linea dell'arco che esse formano.

Kublai Kan rimane silenzioso, riflettendo. Poi soggiunge: - Perché mi parli delle pietre? È solo dell'arco che m'importa.

Polo risponde: - Senza pietre non c'è arco.».

I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 82.

delle esperienze estetiche. Questa assenza [...] non è stata affatto considerata come una mancanza di teoria o come incapacità cronica di pensare in termini astratti e in forma sistematica e metodica: al contrario, si è sempre ritenuto che proprio i tentativi di elaborare teorie finiscano per limitare le esperienze abbassandone la qualità e diminuendone l'intensità»<sup>62</sup>. Ma queste esperienze e sensazioni, queste emozioni, sono state già dalle prime pagine di questa Prima Parte presentate come apertura per un primo atto che si concluderà e darà spazio a quello successivo. Si era accennato infatti come il *vuoto* fosse, in quella che viene chiamata la sua *materializzazione*, legato sia al relativo quanto al personale in una doppia valenza *oggettiva* e *soggettiva*<sup>63</sup>. Il *vuoto* che, come il fumo tra le dita, sembra sfuggirci alla comprensione, si è dimostrato invece capace di creare attorno a sé una riflessione ampia, complessa e molto discussa; e «pensare è decifrare ciò che si sente»<sup>64</sup>. È infatti attraverso questa riflessione che ci si ricorda di un luogo, di un allestimento, di un'architettura etc. proprio perché esse sono riuscite (se effettivamente ci sono riuscite) a trasmetterci quel *qualcosa* su cui già sono state spese parole; ci hanno lasciato una parte di esse e fanno ora parte di noi. È innegabile che, come Fernando Espuelas ci dice, la doppia valenza succitata sia sempre presente, e con essa la variazione di significati e rimanenze trasmesse: così come Zemrude<sup>65</sup> dopotutto, «la bellezza è negli occhi di chi guarda»<sup>66</sup>, seppur qui con bellezza si intenda un insieme ben più ampio di concetti (che ridurre al solo termine bellezza risulta errato ma efficace se vi si comprendono le possibili diramazioni).

Allo stesso modo di Griffero, alcune evidenze vanno esposte riguardo ai fattori che *in primis* rendono possibile l'insorgere di questa riflessione sullo spazio con il quale ci rapportiamo che permette tutto ciò che ne consegue. Sembra ovvio dire che le possibilità d'insurrezione emotiva aumentano se vi è un condizionamento psicofisico legato all'esperienza, e ciò deriva da diversi fattori che appaiono nel momento in cui, ad

<sup>62</sup> G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, cit., p. XI.

<sup>63</sup> F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, cit., p. 9-10.

<sup>64</sup> L. Silvestri, *Il pensiero di María Zambrano*, Atti del Convegno internazionale di studi, Udine, 5-6 maggio 2004.

<sup>65</sup> «È l'umore di chi la guarda che dà alla città di Zemrude la sua forma. Se ci passi fischiando, a naso librato dietro al fischi, la conoscerai di sotto in su: davanzali, tende che sventolano, zampilli. Se ci cammini col mento sul petto, con le unghie ficcate nelle palme, i tuoi sguardi s'impiglieranno raso terra, nei rigagnoli, i tombini, [...] la cartaccia. Non puoi dire che un aspetto della città sia più vero dell'altro, però della Zemrude d'in su senti parlare soprattutto da chi se la ricorda affondando nella Zimrude d'in giù [...].».

I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 66.

<sup>66</sup> C. Brontë, *Jane Eyre*, Londra 1847, trad. it. di G. P. Galeazzi, Rizzoli, Milano 2003.

esempio, non siamo a nostro agio, che ci è estranea, che ci mette in soggezione, che ha un forte impatto sull'*anima* descrittaci da Ludwig Klages

Vediamo colori, udiamo suoni, odoriamo profumi, gustiamo il dolce, l'acido, l'amaro, il salato, avvertiamo col tatto la pressione, il caldo, il freddo, il bagnato, il ruvido, il liscio, l'asciutto; ma non vediamo il nostro vedere, non udiamo il nostro udire, non odoriamo il nostro odorare, non gustiamo il nostro gustare, non tocchiamo il nostro toccare. [...] Infine, sentiamo tristezza, gioia, speranza, amore, aspettativa, venerazione, odio, e cioè qualcosa che *muove* l'anima, ma non sentiamo il nostro sentire [...]. Vivere esperienze col sentimento significa vivere la forza di attrazione delle immagini [...]. La nostra anima rispecchia il mondo, ma non lo...specchio!<sup>67</sup>

È innegabile che queste osservazioni ci abbiano, chi più e chi meno, riguardato più volte nel corso di una vita; chi entrando in uno spazio angusto, chi entrando in uno spazio buio; chi camminando in uno spazio aperto, chi camminando in uno spazio vuoto. Le fobie a cui ogni persona è soggetta hanno certamente un impatto importante all'interno di questo discorso. Questi esempi (riconducibili nella loro massima espressione alla claustrofobia<sup>68</sup>, all'acluofobia<sup>69</sup>, all'agorafobia<sup>70</sup> ed alla kenofobia<sup>71</sup>) sono si fatti per inserire questa aggiunta al discorso, ma anche per mettere in mostra il fatto che queste manifestazioni a volte anche molto fisiche (quindi che il corpo emana e subisce) sono, seppur in maniera più lieve, presenti anche in chi non soffre di fobie, ma sono una sorta di percezione che turba lo stato mentale di chi le patisce in relazione allo spazio in cui ci si trova. Questo è dovuto per l'appunto a qualcosa che riesce ad interagire o con uno dei nostri sensi in modo peculiare, o, attraverso diversi fattori (architetturalmente parlando con l'uso un materiale particolare, con la creazione di forme atipiche, etc.), con la nostra

<sup>67</sup> L. Klages, *La natura della coscienza*, in Klages, Bompiani, Milano 1940, pp. 290-292.

<sup>68</sup> *Claustrofobia*: Paura ossessiva per i luoghi chiusi o affollati. Si manifesta con malessere, senso di soffocamento e di oppressione, e può dar luogo ad attacchi di panico. Può essere legata a esperienze traumatizzanti vissute (<https://www.treccani.it/enciclopedia/claustrofobia/>).

<sup>69</sup> *Acluofobia o Scotofobia*: Paura morbosa dell'oscurità (<https://www.treccani.it/vocabolario/scotofobia/>).

<sup>70</sup> *Agorafobia*: Sintomo di nevrosi fobica caratterizzato dal timore ossessivo di attraversare piazze o luoghi ampi (<https://www.treccani.it/enciclopedia/agorafobia>).

<sup>71</sup> *Kenofobia*: paura ingiustificata sia dei luoghi o degli spazi vuoti sia dei vuoti più profondi, quelli esistenziali (<https://www.ideegreen.it/paura-del-vuoto-101710.html>).

mente

Una inibizione dei dati sensoriali familiari può benissimo lasciarci in preda a vaghi terrori di fronte a un mondo circostante di operazioni causali. Nel buio ci sono presenze vaghe che ci fanno dubitare e temere; nel silenzio, l'irresistibile efficacia causale della natura preme su di noi; nel vago, basso ronzio degli insetti di una foresta in agosto, siamo sopraffatti dal flusso di sentimenti che penetrano in noi dalla natura circostante; nella debole coscienza del dormiveglia le rappresentazioni dei sensi svaniscono, e rimaniamo con il *vago sentimento della influenza di cose vaghe intorno a noi*.<sup>72</sup>

Come esseri pensanti siamo costantemente in relazione ad un mondo che ci circonda, un *mondo* che, come Heidegger ce lo presenta, non è un ente esso stesso, ma il campo d'apparizione degli enti che accompagna la comprensione; e noi, circondati da essi, percepiamo «la cosa nella sua idea. Davanti a me io non vedo due cose, ma ho davanti agli occhi la cosa nella sua idea. Ragion per cui non posso affatto immaginarmi che cos'altro potrebbe essere la cosa senza la sua idea»<sup>73</sup>. E quando questo accade, quando, come Alfred North dice, le rappresentazioni dei sensi vengono meno, la nostra mente vacilla, e si manifestano le emozioni che stiamo introducendo. Da questo deduciamo che siamo costantemente in un rapporto di coordinamento con queste *cose*, siamo coinvolti in *situazioni* che ci condizionano e non ci possiamo sottrarre ad esse. «Essere consapevoli di un fuoco come puro insieme di bagliori ed ombre in movimento, anziché sperimentare la violenza eccitante delle fiamme, presuppone un atteggiamento estremamente specifico, raro ed artificiale»<sup>74</sup>. Questi esempi, pregni di significato nei confronti di quello che si sta fortemente delineando, si ritrovano in vari passaggi all'interno dei testi che affrontano queste tematiche e presentano un'evidenza davanti alla quale si rimane affascinati: ci si sofferma in quella *riflessione* di cui si è già parlato, si avvalora finalmente quello sfondo che da sempre ci accompagna

<sup>72</sup> A. N. Whitehead, *Il processo e la realtà. Saggio di cosmologia*, a cura di N. Bosco, Bompiani, Milano 1965.

<sup>73</sup> W. Shapp, *Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung*, mit einem Vorwort von T. Rolf, Klostermann, Francoforte 2004.

<sup>74</sup> R. Arnheim, *Toward a Psychology of Art. Collected Essays*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1966; *Verso una psicologia dell'arte*, trad. it. di R. Pedio, Einaudi, Torino 1969.

Non solo si percepisce sempre «la tempesta che sibila nel cammino, il rombo del trimotore, la Mercedes nella sua evidente diversità dalla Adler»<sup>75</sup>, ma anche quando il significato resta oscuro non si regredisce affatto ai presunti dati sensibili (anaffettivi), poiché ci si riferisce pur sempre [...] a un'unità di significato entro uno sfondo situazionale. [...] Come lo è percepire un volto in quanto oggetto anziché «il suo sguardo e la sua espressione», oppure Parigi come somma di percezioni anziché come lo «stile»<sup>76</sup> delle percezioni suggerite dalla città. La percezione atmosferica<sup>77</sup> è [...] un essere-nel-mondo olistico ed emozionale. «Solo perché ci si muove tra le cose, si ha a che fare con esse, solo se si sta nel mondo e non lo si ha di fronte a sé, si può sentire.»<sup>78</sup>; con «il tavolo sul quale sto ora scrivendo, (con) l'aroma del tabacco che aspiro dalla mia pipa, o (con) il rumore del traffico della strada sotto la mia finestra»<sup>79</sup>: in breve con ciò che è-ora-qui-per-me, affettivamente e proprio-corporalmente. La percezione atmosferica non si esplica [...], attraverso un «sensualismo separatistico»<sup>80</sup>, né, kantianamente, tramite una sintesi di un'altrimenti confusa molteplicità sensoriale, avendo, viceversa, sempre a che fare con una «materia [...] ‘pregna’ della sua forma»<sup>81</sup> [...]. In essa [...] si è coinvolti affettivamente e proprio-corporalmente da una situazione, [...] e la cui petulante messa a fuoco rappresenterebbe persino una patologia. Il silenzio e il buio percepiti, infatti, non sono *qualia* semplici [...], ma *qualia* atmosferici complessi pregni di suggestioni motorie e sinestetiche, ed eventualmente [...] anche *qualia* assoluti, svincolati da situazioni che li semantizzino e solo in seguito traducibili in *qualia* vincolati predicativamente a supporti materiali.<sup>82</sup>

<sup>75</sup> M. Heidegger, *Holzwege*, 1950; *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, p.11.

<sup>76</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945; *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003, p. 369.

<sup>77</sup> Questo è, a tutti gli effetti, il primo riferimento al termine che sarà il protagonista di questo Sotto Capitolo, in qualità di Spazio Emozionale.

<sup>78</sup> H. Lipps, *Die menschliche Natur*, Klostermann, Francoforte 1977, p. 77.

<sup>79</sup> K. Koffka, *Perception: an introduction to the Gestalt theory*, in «Psycholosical Bulletin», 19, pp. 531-585.

<sup>80</sup> H. Schmitz, *System der Philosophie*, Band III.5, Die Wahrnehmung, Bouvier, Bonn 1978, p. 9.

<sup>81</sup> M. Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, 1946; *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche*, a cura di R. Prezzo e F. Negri, Medusa, Milano 2004, p. 17.

<sup>82</sup> T. Griffiero, *Atmosferologia: Estetica degli spazi emozionali*, Mimesis, Milano-Udine 2017, pp. 22-24.

Griffero, utilizzando all'interno del suo discorso diversi autori, sviluppa un'argomentazione che mostra come questo conglomerato di esperienze, che egli chiama *percezione atmosferica*, sia una cerniera che ci unisce al nostro intorno, e questo chiaramente implica sempre che al centro di tutto si trova l'uomo come entità; da ciò derivano diverse conseguenze, che, come Schmitz scriverà, determinano le risposte da parte del nostro corpo e della nostra mente, tenendo sempre conto che con tale informazione deriva un bagaglio di non-esperienze che ci pregiudicano molti risultati: «All'ambiente appartiene solo quanto io esperisc[o] in modo vissuto come capace di agire efficacemente su di me»; «tutto ciò di cui possa praticamente tener conto in quanto lo avverte come presente o assente»<sup>83</sup>

Ciò che egli può sentire di sé nei dintorni del corpo fisico, senza fondarsi sulla testimonianza dei cinque sensi [...] e dello schema corporeo percettivo (ossia dell'abituale costrutto rappresentativo del proprio corpo fisico derivato dalle esperienze visive e tattili).

Il corpo vivente è popolato da impulsi corporei quali angoscia, dolore, fame, sete, respiro, piacere, coinvolgimento affettivo da parte di sentimenti. Esso è indivisibilmente esteso senza superfici nella forma di un volume predimensionale (ossia una dimensione numerabile, ad esempio non tridimensionale) che ha nella contrazione e nell'espansione la propria dinamica.<sup>84</sup>

Concluse dunque queste premesse, giunge finalmente il momento di argomentare su quella che Thomas Fuchs definisce come una «unità sinestetica e sensomotoria dell'esperienza [che] permette di cogliere olisticamente situazioni complesse: la sfumatura, l'intonazione d'animo, l'atmosfera e la significatività che esse possiedono. In tal modo l'esperto sviluppa alla fine un 'settimo senso', una sensibilità o un

<sup>83</sup> M. Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, 1916; *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori*, a cura di G. Caronello, San Paolo, Cinisello Balsamo (Milano) 1996, p. 182.

<sup>84</sup> H. Schmitz, *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, Sirius, Bielefeld-Locarno, 2007, pp. 15-16.

presentimento, una percezione intuitiva delle situazioni»<sup>85</sup>; la *percezione atmosferica*. E come sia condizionata da diversi caratteri, cosa essa si porta addietro e ciò che da essa deriva.

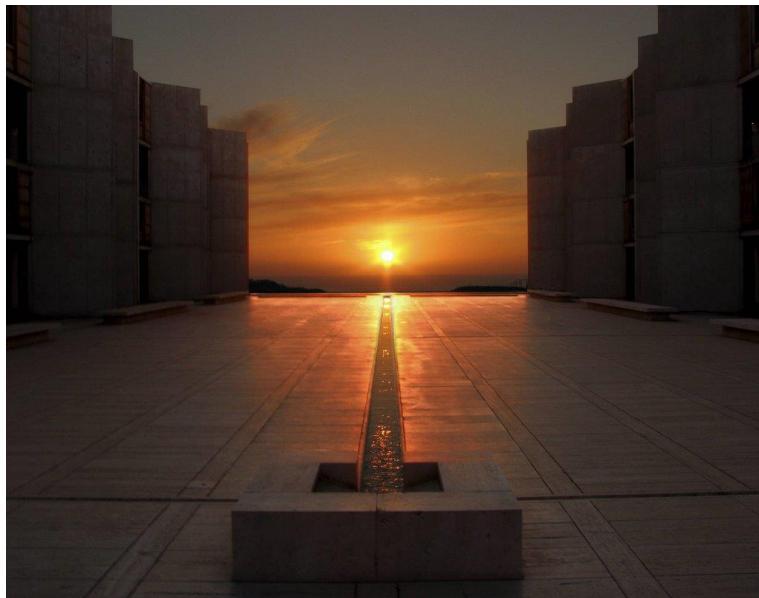
Pensiamo innanzitutto ad un rapporto sincero con qualcuno a noi caro; nel momento in cui questo rapporto viene lacerato a causa della *distanza*, in noi si crea un'amara sensazione di mancanza dovuta alla comprensione stessa di cosa comporta l'impossibilità di raggiungere facilmente tale relazione sociale. Di conseguenza ci si palesa la prima sensazione delle tante che condizionano la nostra percezione. Lo stesso Griffiero ci parla di questa *distanza*, applicata ad un contesto diverso si, ma con lo stesso significato in quanto essa «(contemplativa ma anche emozionale)<sup>86</sup> può [...] essere una condizione privilegiata dell'irradiazione atmosferica, soprattutto sotto il profilo visivo»<sup>87</sup>. Infatti, quando essa viene spazialmente applicata, riesce a mettere lo spettatore in soggezione, smuove qualcosa in lui, e se un profilo emotivo scaturisce in esso, allora ecco che la massima espressione della *distanza* si verifica, non gli si può scappare. Allo stesso modo anche la sua controparte, la *vicinanza*, può creare simili responsi, che sia emotivamente parlando, o che ci si trovi dinanzi al muro inclinato del Ningbo Historic Museum<sup>88</sup>, il quale sembra, benché perfettamente a conoscenza del fatto che staticamente non succederà, in procinto di crollare addosso a chi vi passeggi a fianco.

<sup>85</sup> T. Fuchs, *Briefwechsel über Gefühle*, in H. Schmitz, *Was ist Neue Phänomenologie?*, Koch, Rostock 2003.

<sup>86</sup> «la contemplazione non consiste nello sbarazzarsi accuratamente dei sentimenti allo scopo di partecipare di un presunto conoscere puro, bensì nel ricevere gli impulsi alla valutazione dalle profondità del sentimento.» L. Klages, *Ausdruckskunde*, Einl. Von E. Frauchiger, Bouvier, Bonn (SW 6) 1964, p. 622.

<sup>87</sup> T. Griffiero, *Atmosferologia: Estetica degli spazi emozionali*, cit., p. 32.

<sup>88</sup> Wang Shu, Amateur Architecture Studio, Ningbo Historic Museum, Ningbo, Zhejiang, China 2008.



«Equinox Sunset at Salk»<sup>89</sup>

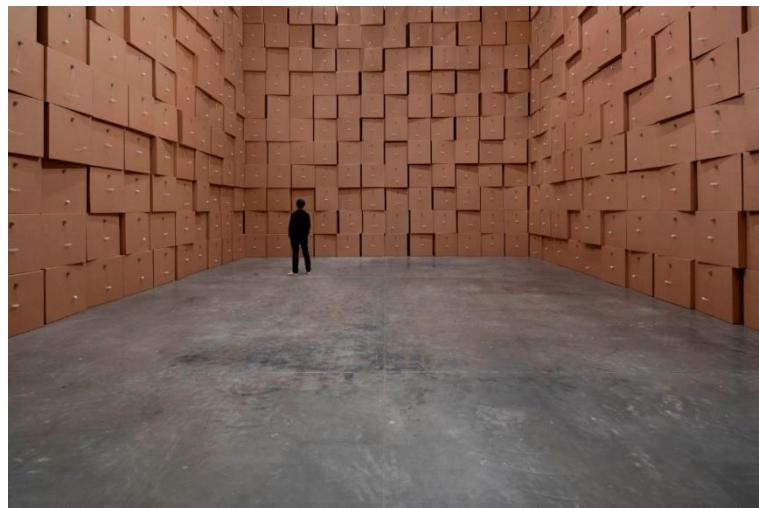
*Louis I. Kahn, Salk Institute for Biological Studies di La Jolla, California 1960.*

Pensiamo ora di star conversando con qualcuno, magari appena incontrato, con il quale, al netto di una conoscenza reciproca, non riusciamo a trovare qualcosa da dire, e ci si presenta il *silenzio*; il silenzio è sì la mancanza del suono, ma è, perlomeno qui, più complesso e non necessariamente lacunoso di una melodia o di un sottofondo, bensì colmo di una sensazione magari sgradevole, magari (quando c'è sintonia perfetta tra le due parti che dialogano) sinonimo di comprensione ed affinità. Quando entriamo in un luogo ritenuto sacro, una Chiesa ad esempio, oppure quando andiamo in Biblioteca a ritirare un libro, siamo assaliti da una sensazione di solennità che in un certo senso permea l'aria, lo spazio racchiuso da questi edifici; e ciò è dato proprio dal *silenzio* che ci dice qualcosa. Il suo opposto, il *rumore*, non è d'altro canto da meno. A volte, con artisti quale Zimoun<sup>90</sup>, è proprio l'unione in contrasto tra i due a creare l'*atmosfera* adatta a trasmettere queste sensazioni.

<sup>89</sup> <https://mapio.net/pic/p-4109285/>

<sup>90</sup> Zimoun (1977) è un'artista svizzero conosciuto per l'utilizzo del suono all'interno delle sue opere che creano spazi architettonici ed installazioni uniche nel loro genere: «Using simple and functional components, Zimoun builds architecturally-minded platforms of sound. Exploring mechanical rhythm and flow in prepared systems, his installations incorporate commonplace industrial objects. In an obsessive display of simple and functional materials, these works articulate a tension between the orderly patterns of Modernism and the chaotic forces of life. Carrying an emotional depth, the acoustic hum of natural phenomena in Zimoun's minimalist constructions effortlessly reverberates. »

Laura Blereau (<https://www.zimoun.net/cv/>)



Zimoun, *Le Centquatre*, Paris, France, 2017<sup>91</sup>

Le «situazioni, [le] semi-cose, [gli] orientamenti del corpo-proprio»<sup>92</sup> che rendono un’*atmosfera* quello spazio denso di sensazioni, sono davvero illimitate, situazionali, casuali ma anche artificiali ed antropiche. E se ne dovessimo presentare altre, al fine di enfatizzare il concetto, perché non farlo attraverso la dualità più antica tra i pensieri dell’uomo: luce e oscurità, chiarore e buio, e, nella sua sfaccettatura più estrema, vita e morte. Esse, nella pienezza di tutti i termini che racchiudono e in cui mutano, di civiltà in civiltà, hanno infinite parole spese su esse, teorie, dilemmi, pareri; ma, senza sbirciare troppo in altre tematiche che richiederebbero una vita intera per giungere al (forse) *nulla*, qui è palese l’importanza che assumono quando si tratta della percezione umana e sensoriale. Dopotutto chi, da piccolo, non ha avuto timore ad affrontare le tenebre una volta presa anche solo leggermente coscienza delle avversità che il mondo offre; come detto in precedenza questa paura, causata dalle possibilità che non riusciamo a definire nelle sfumate ombre che ci avvolgono, creano in noi sensazioni profonde, che, se utilizzate correttamente, riescono a riflettere i concetti della struttura che ci ospita. Guardiamo al Memoriale della Shoah di Milano<sup>93</sup> o al Memoriale dell’11 settembre di New York<sup>94</sup> od ancora al Museo della Miniera Allmannajuvet a Sävare<sup>95</sup>; ci parlano, con

<sup>91</sup> <https://www.zimoun.net/>

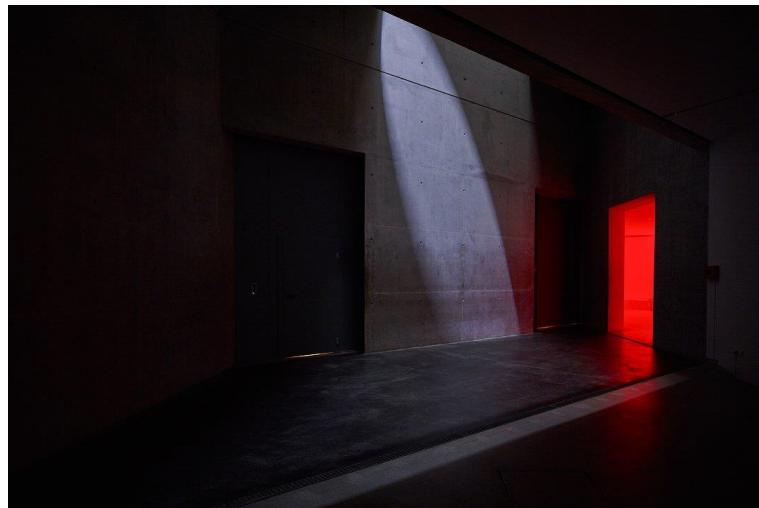
<sup>92</sup> M. Großheim, *Ludwig Klages und die Phänomenologie*, Akademie Verlag, Berlin 1994, p. 237.

<sup>93</sup> Morpurgo de Curtis Architetti Associati, *Memoriale della Shoah*, Milano 2013.

<sup>94</sup> Michael Arad, *National September 11 Memorial & Museum*, New York 2014.

<sup>95</sup> Peter Zumthor, *Allmannajuvet Zinc Mine Museum*, Sävare 2016.

le loro luci e le loro parti scure, di qualcosa di un passato in cui entriamo a far parte anche noi.



«RES.O.NANT»<sup>96</sup>

*Mischa Kuball, Installazione di Luce e Suono al Museo Ebraico di Berlino, 2017; fotografia di Ladislav Zajac/Archiv Mischa Kuball, Düsseldorf/VG Bild-Kunst, Bonn 2017.*

Ci addentriamo di passo in passo verso una comprensione del concetto di *atmosfera* che spiega perché proviamo emozioni relativamente a specifici contesti. E con esse anche l'importanza di questi elementi che appartengono, in varia misura, alla nostra vita quotidiana. Esse si presentano a volte come una leggera brezza che può sfuggire, ed altre volte come il sussulto che si ha quando la sveglia non suona in visione di un appuntamento. Ma cosa rende queste situazioni una più d'impatto dell'altra? Potremmo dire che questa scala di colori varia sulla base delle cose e degli effetti che tale fenomeno implica

Se la realtà delle impressioni sensoriali è una realtà dell'accadere, allora è anche qualcosa di unico e di irripetibile. Nel giallo vissuto di una rosa rientra non solo il profumo, il calore estivo, l'azzurro del cielo, ma anche quel periodo della vita che non torna una seconda volta e che era occupato dall'impressione

<sup>96</sup> <https://www.luceweb.eu/2018/04/14/resonant-installazione-site-specific-per-il-museo-ebraico-di-berlino/>

di cui parliamo: nel giallo vissuto di una pianta che appassisce rientra non solo l'autunno nel suo insieme, ma anche l'unicità del luogo e dell'ora che nessun autunno a venire mi ripresenterà.<sup>97</sup>

Ciò che accade è dunque una trasmissione delle esperienze nel mondo che ci circonda, ed in cui siamo compresi, nelle quali sono intrinseche un sempre maggior numero di altre che, come le prime, hanno avuto una qualche valenza o avranno importanza; e passato quel momento, abbiamo la consapevolezza dell'unicità di quello che ormai è passato (che ce ne rendiamo conto all'istante o che il ricordo faccia la sua parte in un altro momento, rendendo il primo più intenso).

Questa tematizzazione dell'atmosferico presuppone anche una ridefinizione (neo)fenomenologica della filosofia nei termini di una «autoriflessione dell'uomo circa il modo in cui egli si orienta nel proprio ambiente»<sup>98</sup>. Essa rivendica quindi il diritto di esprimere, appunto, «come ci si sente»<sup>99</sup>, ossia di esaminare l'esperienza per rilevarne [...] la carica atmosferica sulla scorta di una sensibilità estesiologica, ma anche ermeneutica in un duplice senso, visto che da un lato la comprensione potrebbe non essere altro che la corrispondenza tra finto atmosferico e irradiazione atmosferica<sup>100</sup>, e dall'altro attraverso l'atmosfera stessa – mutuando qui quello che si dice dell'intonazione d'animo - «il mondo è già 'interpretato' in un modo del tutto specifico, e da questa interpretazione originaria della vita e del mondo [...] tutto il comprendere è governato fin da principio»<sup>101, 102</sup>.

Questo legame presente tra l'uomo ed il suo intorno, in cui «ogni personalità vivente

<sup>97</sup> L. Klges, *Der Geist als Widerscher der Seele*, 3Bande, Barth, Leipzig 1932, pp. 174-175.

<sup>98</sup> H. Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie*, Bouvier, Bonn 1990, p. 5.

<sup>99</sup> H. Schmitz, *Wozu Neue Phänomenologie?*, in M. Großheim (hg.), *Wege zu einer voleren Realität. Neue Phänomenologie in der Diskussion*, Akademie Verlag, Berlino 1994, pp. 7-18.

<sup>100</sup> «Nel fiuto per l'atmosferico possediamo un organo che ci permette di cogliere ciò che caratterizza in modo del tutto immediato e unitario il mondo del nostro prossimo e il mondo ambiente»

H. Tellenbach, *Geschmack und Atmosphäre*, Muller, Salisburgo 1968, pp. 62-63.

<sup>101</sup> O. F. Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, Klostermann, Francoforte 1965, p. 57.

<sup>102</sup> T. Griffero, *Atmosferologia: Estetica degli spazi emozionali*, cit., p. 34.

[...] è come circondata da una sottile nuvola che emana da essa e che, spargendosi nell'atmosfera, la riconnette a quest'ultima»<sup>103</sup>, ci parla tra le righe di un misto di esperienze passate che sono, seppur l'una distinta e diversa dall'altra, indispensabili al sopraggiungere di quelle successive. Esse sono le prime 'immagini' di un luogo, di uno spazio, di una...*situazione*. Senza queste prime volte, le manifestazioni che sono da poco state esposte, non si verificherebbero, ed è proprio per questo motivo che si ritrovano ad avere un fondamentale ruolo; la «prima immagine che noi abbiamo dei luoghi e dei paesaggi [...] ha in sé sorpresa (a volte stupore) e fremito»<sup>104</sup>, e questa unicità di un momento irripetibile (e dei momenti come questo, relativi ad ogni contesto possibile) ci sembra così fulmineo, fugace, quanto però duraturo e permeabile dentro la nostra mente nel tempo. «Una volta che abbiamo cominciato a orientarci nel luogo, quella primissima immagine non può presentarsi mai più»<sup>105</sup>, ma può certamente condizionare, anche per sempre, come noi reagiamo a ciò che il mondo ci presenta dinanzi

Una figura e talvolta persino il suono di una voce suscitano immediatamente simpatia o avversione, [...] si prova qualcosa trovandosi per la prima volta in un certo appartamento, dinanzi a un fenomeno naturale o a uno sconosciuto. In tutti questi casi si vive una percezione affettiva e proprio-corporea che ha immediate conseguenze valutative ed espressive (eccitazione, terrore paralizzante, salti di gioia, rossore, pelle d'oca).<sup>106</sup>

Tralasciando i possibili sviluppi meramente psicologici che questo argomento sta piano palesando, e su cui verranno presentate alcune righe per uno spunto d'approfondimento in seguito, ci si accorge che l'emergere delle emozioni si coordina al presentarsi delle succitate *situazioni* che ne permettono la nascita. Lo stesso Griffero ricorda al lettore che è importante non confondere le terminologie tra loro in quanto «le

<sup>103</sup> E. Minkowski, *Vers une cosmologie: fragments philosophique*, Paris: Aubier-Montaigne, 1936; Verso una cosmologia. Frammenti filosofici, trad. it. di D. Tarizzo, intr. di E. Borgna, Einaudi, Torino 2005.

<sup>104</sup> L. Daudet, *Melancholia*, Parigi 1928; trad. it. di M. Russo, introd. Di G. Allegra, Novecento, Palermo 1989, pp. 71-72.

<sup>105</sup> W. Benjamin, *Pariser Passagen*, 1982; *I 'passages' di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, 2 voll. Einaudi, Torino 2000-2002.

<sup>106</sup> T. Griffero, *Atmosferologia: Estetica degli spazi emozionali*, cit., p. 37.

atmosfere sono sì sentimenti ma sentimenti anzitutto esterni, effusi in una [...] dimensione spaziale e vincolati [per l'appunto] a situazioni» dove esse vengono descritteci come «uno stato di cose molteplice e caotico, discriminabile da altri proprio grazie alla sua [si riferisce ad una singolare *situazione*] peculiare tonalità atmosferica»<sup>107</sup>. Ed è grazie a questo che non è solo il singolo a poter esperire un'atmosfera: l'uomo, che come per la dimostrazione stessa della sua esistenza innegabile attraverso prima l'agostiniano *dubito* ed in conclusione il cartesiano *cogito*, è il solo nel regno animale a poter «entro certi limiti riflettere sul proprio mondo-ambiente e compararlo ad altri, trascendendo così [...] i vincoli del proprio 'mondo percepito' e 'mondo effettuale'»<sup>108</sup>; e seppure vi possa essere un'interpretazione, un rimando od una reazione diversa da individuo a individuo<sup>109</sup>, indubbio rimane il fatto che in ognuno sfocia un'emozione se la *situazione* è presente, «nessun soggetto 'sintetizzatore' potrebbe far sorgere legami laddove non ce n'è alcuno»<sup>110</sup>.

Non resta ora altro che delineare qualche ulteriore punto descrittivo riguardo ad un'atmosfera, come l'accorgersi che se ne percepisce la 'presenza' all'interno di un ambiente ancor prima di focalizzarsi sui singoli elementi che la compongono, come di fronte ad un mare nebbioso, in una mutuale contemplazione<sup>111</sup>.

---

<sup>107</sup> T. Griffero, *Atmosferologia: Estetica degli spazi emozionali*, cit., p. 39.

Un ulteriore descrizione di queste *situazioni* ci viene data da Hermann Schmitz all'interno di *Was ist neue phänomenologie?* come: «le dimore, le scaturigini e i partner primari di tutto il comportamento umano e animale; tutto il pensare e il sentire, il volere, il rappresentare e il fare attinge alle situazioni, vi ricade e si sofferma in modo analitico e combinatorio solo con passi provvisori sui singoli temi ricavati dalle situazioni e sulle loro costellazioni». Se dovessimo invece ricercare una delineazione più formale, queste *situazioni* potrebbero in un certo qual modo essere assimilabili dalla ricerca fenomenologica di Heidegger in *Il Concetto Preliminare di Fenomenologia* all'interno di *Essere e Tempo*, dove fenomenologia assume il significato di far vedere ciò che «si mostra in sé stesso, a partire da come esso stesso si mostra. [...] In tal modo, non viene espresso nulla più di quanto contenuto nella massima [...]: 'alle cose stesse!'.»

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>109</sup> «*Ogni mondo individuale ne ritaglia quella piccola parte in cui trova il supporto dei caratteri percepiti e dei caratteri effettuati dei propri cicli funzionali.*»

Von J. Uexküll e G. Kriszat, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen*, J. Springer, Berlin 1934; *Ambiente e comportamento*, trad. it. di P. Manfredi, intr. di F. Mondella, Il Saggiatore, Milano 1967, p. 219.

<sup>110</sup> G. Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, Il Saggiatore, Milano 1979.

<sup>111</sup> L'immagine che si suggerisce qui come precisa rappresentazione del discorso, intesa con doppio significato (quello benjaminiano espresso in precedenza e quello di figura di un oggetto corporeo), è quella del *Monaco in riva al mare* di Friedrich: centrale è solo il confronto solitario tra il monaco e, per l'appunto, il mare. Il cielo è fosco e nebbioso, accessibile soltanto alla proiezione emotiva.



*Caspar David Friedrich, Der Mönch am Meer. olio su tela, 1808-1810.*<sup>112</sup>

«Il sorgere di una [...] atmosfera conferisce all'esistenza una tinta diversa, un'altra tonalità, una nuova disposizione umorale»<sup>113</sup> e parlando ancora di radiazione elettromagnetica con diverse lunghezze d'onda

Prima che come proprietà degli oggetti, i colori, ad esempio [qui a rappresentare i singoli elementi poco fa discussi], sono percepiti nell'interazione col colore degli oggetti contigui e perfino con l'aria che si interpone tra il nostro occhio e il percepito, tanto che «non si condensano più in colori superficiali, ma si diffondono attorno agli oggetti e divengono colori atmosferici», sono «come un'uscita della cosa fuori di sé»<sup>114</sup>, un'estasi che non sarebbe esagerato definire coesistenza o comunione.<sup>115</sup>

Ricapitolando, è dunque l'essere umano che, tra soggettività ed oggettività, in una sorta

<sup>112</sup> <https://www.artesvelata.it/wp-content/uploads/2020/10/Caspar-David-Friedrich-Monaco-sulla-spiaggia-arte-svelata-scaled.jpg>

<sup>113</sup> H. Tellenbach, *Geschmack und Atmosphäre*, Müller, Salisburgo 1968, p. 78.

<sup>114</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945; *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003, pp. 353, 417.

<sup>115</sup> T. Griffiero, *Atmosferologia: Estetica degli spazi emozionali*, cit., p. 40.

di compromesso, si accorge della traslazione sulle cose dell’aspetto emotivo esercitato su di noi, la quale, con le parole di Heidegger, «non accadrà per caso e arbitrariamente, bensì perché troviamo evidentemente nelle cose qualcosa che, per così dire, esige da sé che noi le consideriamo e le definiamo in tal modo e non diversamente [...]. In questo caso non trasmettiamo qualcosa, bensì la apprendiamo in qualche modo dalle cose stesse»<sup>116</sup>.

Più volte oramai è stato detto che queste atmosfere possono essere assimilate anche al concetto di sentimenti effusi nello spazio; «delle modalità di una comunicazione proprio-corporea predualistica ora sovrasoggettive e sovraoggettive [...], ora maggiormente dipendenti dal soggetto, oppure condensate in (o ancorate a) oggetti preferenziali»<sup>117</sup>. E lo spazio funge da contenitore e presentatore per queste emozioni spazializzate, come già è stato mostrato all’inizio di questa Tesi attraverso molteplici esempi. Non sono stati però discussi i termini ultimi per una delineazione dei caratteri ormai palesi di queste *atmosfere* che finalmente si sono presentate nella loro complessità. Partendo dal sacro per questa ricerca, la religione e le credenze sono risultate di forte interesse ed impatto per la delineazione di questo *qualcosa* che finalmente ha assunto un nome, questo *qualcosa* che riesce a suscitare quel ‘brivido sottile’ di cui ci ha parlato Rudolf Otto<sup>118</sup>.

E dunque, da questo percorso, ogni *atmosfera* risulta:

- I. Tanto più profonda e sentita, e quindi ‘conosciuta’, quanto meno è linguisticamente circoscrivibile;
- II. Generabile, ma non comunicabile per via razionale;
- III. Coinvolgente il corpo-proprio con conseguenze anche su quello fisico (‘fa rizzare i capelli’, ‘tremare le membra’, venire la pelle d’oca’, ecc.);
- IV. Contagiosa, poiché «come una corrente elettrica accumulata, [...] si

<sup>116</sup> M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Halle, Germania 1927; *Essere e Tempo*, trad. it. di A. Marini, Mondadori, Cles 2019, p. 114.

<sup>117</sup> T. Griffero, *Atmosferologia: Estetica degli spazi emozionali*, cit., p. 110.

<sup>118</sup> R. Otto, *Il sacro. L’irrazionale nell’idea del divino e la sua relazione al razionale*, a cura di E. Buonaiuti, Milano 1989.

- scarica su chiunque si faccia vicino»<sup>119</sup>;
- V. Attraente non-nonostante, ma proprio perché atterrisce [...];
  - VI. Sopravveniente rispetto a dati sensibili che ne sono in ogni caso solo *l'occasio*;
  - VII. Attiva, infine, ovviamente su animi emozionalmente predisposti, poiché «l'impressione [...] postula l'impressionabile. Ed impressionabile non è lo spirito se esso è pura *tabula rasa*»<sup>120</sup> <sup>121</sup>.

Ed infine, possiamo affermare che esse non siano metaforiche, in quanto indicano un mancato riempimento spaziale che viene avvertito dal fruitore proprio-corporalmente come un decentramento emozionale; e lo stesso si può dire degli stati d'animo derivanti da queste esperienze, poiché essi sono da noi avvertiti nella loro 'forza' o nella loro 'leggerezza' (capiamo se un'emozione è superficiale oppure profonda).

---

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 152.

<sup>121</sup> T. Griffero, *Atmosferologia: Estetica degli spazi emozionali*, cit., pp. 78-79.

#### 1.4 Un Timido Varco nella Sfera Psicologica

Sarebbe ingiusto nei confronti delle tematiche finora affrontate non accennare a quella componente senza la quale tutto quello su cui è stato discusso non si verificherebbe dal principio. Come già è emerso, infatti, senza una mente pensante legata ad un corpo fisico che interagisce con il suo intorno, non vi sarebbe alcun fenomeno; non si verificherebbe nessun processo tra il soggetto ed il suo sfondo, su cui tante parole sono state spese. Che siano soggettive o meno, le reazioni, o meglio gli impulsi e la percezione stessa di ciò che ci circonda, che riceviamo dal *mondo* sono innescati dai cinque canali sensoriali. La realtà esterna ‘comunica’ con noi attraverso i sensi che fin da piccoli ci vengono insegnati: la vista, l’udito, l’olfatto, il tatto ed il gusto. Solo stimolando uno di essi si verifica un risultato di un qualche tipo, il quale viene in seguito distorto dalle esperienze che ogni singolo ha avuto, e come precedentemente detto, da ciò nasce un’esperienza conforme a quella *atmosferica*. L’*iter* che si verifica tra l’esterno ed il nostro ‘interno’ è un argomento assai studiato, poiché si presentano innumerevoli svincoli lungo il percorso, guardando ai quali entra in gioco la psicofisica

La psicofisica è un settore della psicologia che si è occupato del problema di come uno stimolo fisico (una luce o un suono) possa produrre una reazione o una risposta nell’individuo. Lo stimolo esterno attivatore può essere definito fisico in quanto entità reale [...]. La risposta dell’individuo è, invece, di natura sostanzialmente psicologica, perché quello stimolo produrrà una risposta complessa da parte dell’organismo. Per esempio, la luce verde del semaforo è di natura fisica, la risposta dell’individuo psicologica<sup>122</sup>, in quanto l’input deve essere interpretato sulla base di tutta una serie di conoscenze e apprendimenti precedenti.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> In questo proposito è già stato presentato un altro esempio nel capitoletto precedente: quello del giallo vissuto di una rosa.

<sup>123</sup> S. Mastandrea, *Psicologia della percezione*, Carocci, Roma 2017, p. 12.

Come nel caso della Moriana<sup>124</sup> di Calvino, la faccia visibile delle manifestazioni derivanti da questi processi, e quella nascosta in cui quest'ultimi agiscono (ed i motivi per cui lo fanno), sono un tutt'uno di non facile comprensione. Compito di questo breve capitoletto è però quello di ragguagliare riguardo all'esistenza di cosa si è fatto in merito a queste problematiche, tenendosi alla giusta distanza in quanto sarebbe sfrontato addentrarsi in materie che richiederebbero una comprensione estesa e frutto di anni di studio. Infatti, già a partire dallo spettro entro il quale i cinque canali sensoriali possono agire si sono sviluppate molte ricerche: nascono la *soglia differenziale* e la *soglia assoluta*<sup>125</sup>. E se esse altro non sono (al netto dei test, metodi per verificarle e percentuali entro le quali esse sono applicabili in un gruppo di persone) che quei margini che permettono il presentarsi dell'interazione effettiva con il *mondo*, divengono anche un punto di partenza per un fattore qui essenziale, quello estetico. Gustav Fechner, padre di una nuova branca della psicofisica, credeva che la mente fosse capace di misurare il valore estetico usando la percezione e la sensazione.

Fechner (1876) riteneva che l'esperienza estetica fosse attribuibile a un insieme di fattori elementari [...] secondo cui la percezione è data dalla somma dei singoli elementi che danno luogo a un per cento. [...] Sono le proprietà fisiche dell'oggetto – proporzioni, equilibrio, ordine – a determinare una reazione di preferenza. Questo approccio è stato definito ‘estetica sperimentale’ ed è considerato un'estetica ‘dal basso’ perché sono i dati esterni, gli elementi formali dell'oggetto, a essere ritenuti significativi nella valutazione estetica. [...] Questo tipo di estetica [...] attribuisce grande significato e importanza al reperimento sperimentale di dati e alla ricerca di regolarità nelle valutazioni di preferenza. [...] La bellezza delle strutture, cioè l'armonia delle proporzioni,

<sup>124</sup> «Guadato il fiume, valicato il passo, l'uomo si trova di fronte tutt'a un tratto la città di Moriana, con le porte d'alabastro [...], le colonne di corallo [...], le ville tutte di vetro. Se non è al suo primo viaggio l'uomo sa già che le città come questa hanno un rovescio: basta percorrere un semicerchio e di avrà in vista la faccia nascosta di Moriana, una distesa di lamiera arrugginita, tele di sacco, assi irte di chiodi, tubi neri di fuliggine [...]. Da una parte all'altra la città sembra continuo in prospettiva moltiplicando il suo repertorio d'immagini: invece [...] consiste solo in un dritto e un rovescio, come un foglio di carta, con una figura di qua e una di là, che non possono staccarsi né guardarsi».

I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Verona 1993, p. 105.

<sup>125</sup> «La soglia assoluta corrisponde alla quantità minima necessaria affinché uno stimolo possa essere discriminato: vedere un oggetto, udire un suono o sentire un peso. La soglia differenziale, invece, riguarda la capacità di discriminare la variazione di intensità tra due stimolazioni sensoriali».

S. Mastandrea, *Psicologia della percezione*, cit., pp. 13-14.

avrebbe una funzione anche di tipo pratico in quanto faciliterebbe il riconoscimento, la classificazione e la ripartizione degli oggetti in categorie.<sup>126</sup>

Precedentemente sono stati presentate alcuni esempi (*Le Centquatre ed Installazione di Luce e Suono al Museo Ebraico di Berlino*) in cui tra i cinque sensi quelli che più assumono importanza risultano essere principalmente, almeno per il primo e più significativo impatto, due. La vista e l'udito, i quali hanno il complesso compito di risuonare nel loro presentarsi verso il visitatore e trasmettere (qui) quello che il loro ideatore ha affidato loro, sono chiaramente i sensi più forti all'interno di questi contesti pian piano esplorati. L'elemento più impattante facente parte della visione è, per ovvi motivi, la luce. In mancanza di essa nulla sarebbe esperibile con questo senso; la stessa percezione del colore va ricordato essere «il risultato di un continuo scambio tra le informazioni presenti nella luce e la riflessione e l'assorbimento degli oggetti presenti nell'ambiente. Il colore non è implicitamente presente nella luce o negli oggetti, ma nasce da una complessa combinazione tra queste due entità, oltre, ovviamente, alla presenza di un sistema biologico adatto a percepirllo»<sup>127</sup>. Al di là della pura comprensione fisica di cosa sia e come si comporti la luce, qui va sottolineato come lo studio del comportamento umano in relazione ai colori sia molto interessante: dopotutto che sia in uno spot pubblicitario o all'interno di un quadro (è risaputo che le scoperte scientifiche sulle teorie del colore abbiano influenzato l'attività artistica dei pittori), l'uso dei colori è una componente fondamentale nello scaturire di sensazioni in chi si trova ad interagire con essi. Una domanda si presenta di conseguenza: quando è dunque possibile percepire i colori? Grossolanamente in due momenti: se siamo in presenza di una fonte diretta come una lampada d'ufficio o sotto al sole, oppure tramite la quotidiana presenza attorno a noi di oggetti che riflettono luce poiché illuminati. Il processo che ci permette di vedere i colori (ed in generale anche tutto il resto) è un complesso viaggio che deve attraversare, in un tempo millesimale, diverse 'stazioni'; i nostri occhi infatti fungono da recettori attraverso i quali le informazioni arrivano poi al cervello, ma nel mentre vi sono diversi passaggi e filtri affinché esse vengano 'lette' nel modo corretto.

<sup>126</sup> *Ivi*, pp. 19-21.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 25.

È stato scoperto che il colore viene percepito prima della forma e la forma prima del movimento. L'intervallo tra la percezione del colore e quello del movimento è di circa 60-80 millisecondi. Esistono dunque una gerarchia temporale e una modularità della visione; la corteccia visiva, cioè, possiede moduli specializzati che elaborano, in maniera indipendente e in successione temporale, diversi aspetti dello stesso stimolo.<sup>128</sup>

Queste asserzioni sono un importantissimo elemento nella comprensione degli spazi atmosferici, poiché, oltre ad aiutare in un certo qual modo chi volesse creare un'opera, rendono comprensibili le reazioni che si verificano all'interno di essi. Passando ora all'udito, attraverso il quale è possibile sentire suoni e rumori, si può dire che il processo sia simile, per quanto più complicato. Attraverso l'orecchio, è possibile captare le onde sonore, che altro non sono che cambiamenti della pressione dell'aria tramite espansioni e compressioni causate dagli enti (oggetti, persone, elementi). Queste onde sonore si dividono in semplici (in grado di produrre suoni puri) ed in complesse (in grado di produrre suoni composti) come la voce umana, derivante dalla vibrazione delle corde vocali. Basti pensare a quanto rilevante è la comunicazione all'interno della società umana per anticiparsi l'importanza di questo canale sensoriale, e quanto difficile possa essere il processo che permette al cervello di comprendere i suoni

La trasmissione meccanica dell'impulso sonoro, dal padiglione al nervo acustico, è piuttosto complessa [...] a differenza della trasmissione dell'informazione visiva dell'occhio, che è molto più lineare. È a livello dei neuroni che viene prodotto un impulso nervoso di tipo elettronico. I neuroni si uniscono in un fascio, il nervo acustico, che giunge alla *corteccia uditiva primaria* localizzata nel *lobo temporale* di entrambi gli emisferi. La corteccia uditiva è piuttosto sviluppata negli umani perché il linguaggio verbale (attraverso la produzione di suoni) è il sistema di comunicazione più

---

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 35.

importante.<sup>129</sup>

Non a caso, perciò, la stimolazione dell'udito è uno degli elementi costanti in molte esposizioni contemporanee. Visitando, ad esempio, una qualsiasi delle Biennali di Venezia, ci si rende conto che ogni padiglione ha sempre un sottofondo musicale o comunque sonoro. Questo sottofondo a volte crea una sorta di *atmosfera* fugace e sottile che accompagna nell'esplorazione ai temi presentati, mentre altre volte diviene il vero e proprio protagonista. Durante la 17<sup>a</sup> Esposizione Internazionale d'Architettura (Biennale) 2021, Doxiadis+<sup>130</sup> ha presentato all'Arsenale di Venezia *Entangled Kingdoms*, un'installazione atta a sensibilizzare «una riverente riflessione sulla complessità e la bellezza, ma anche sull'invisibilità e l'ubiquità dei funghi nel mondo che ci circonda»<sup>131</sup>.



Doxiadis+, *Entangled Kingdoms*, Portale d'ingresso, Arsenale di Venezia 2021.

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>130</sup> «doxiadis+ è un team di progettazione all'avanguardia composto da esperti che creano paesaggi e architetture radicate con un profondo rispetto per le persone e la natura».

Trad. it. da <https://doxiadisplus.com/>

<sup>131</sup> <https://www.labbiennale.org/it/architettura/2021/emerging-communities/doxiadis>.

Diverse coltivazioni di funghi, rappresentazione di uno dei regni maggiori che ci circonda, sono state poste in modo da attirare l'attenzione verso di esse, con un'illuminazione apposita che sin prima di accedere effettivamente nello spazio espositivo, invitava ad entrare. Delle radici di luce uscivano dallo stretto ingresso buio, 'catturando' i passanti. La vista è dunque il primo elemento sfruttato, e poco rimane affinché anche l'udito abbia la sua parte. Neppure entrati infatti, un suono costante si presentava: un battito simile a quello cardiaco proveniente dalla stanza. Varcata la soglia si veniva avvolti da un ambiente stretto, con luci soffuse derivanti dagli elementi esposti e questo battito, onnipresente, che in poco trasmetteva e faceva comprendere quel messaggio scritto sul muro d'accesso: *Without me you don't exist.*

Lo studio della percezione rappresenta uno dei primi temi di ricerca della psicologia sperimentale, sebbene la questione emerga anche in ambito filosofico e fisiologico. Il fattore esperienza è ad esempio già emerso; esso è alla base anche della teoria empirista della filosofia inglese fondata da Hume, Locke e Berkeley secondo cui ogni forma di conoscenza deriva da questo. «La mente dell'uomo è immaginata come una *tabula rasa* su cui l'ambiente e l'esperienza incidono le loro tracce»<sup>132</sup>. George Berkeley riteneva che lo spazio e la tridimensionalità venissero comprese attraverso la profondità, la quale si consolida solo attraverso l'esperienza che facciamo in relazione ad immagini, sensazioni ed azioni. Questa teoria viene inoltre ripresa nel novecento con il *transazionalismo* nordamericano: i suoi esponenti principali (Ames, Cantril, Ittelson, Kiloatrick) ritenevano che «il processo percettivo fosse strettamente associato alle azioni e alle esperienze attraverso cui ognuno costruisce il proprio mondo»

Il termine *transazionalismo* fa riferimento a un'azione di collegamento tra organismo e ambiente (transazione) in cui il processo percettivo organizza e struttura l'ambiente sulla base dell'attività e dell'esperienza dell'individuo. La percezione è dovuta alle assunzioni che ogni persona, attraverso l'esperienza, si costruisce sul mondo e che poi utilizza per comprendere i fatti e i fenomeni percettivi. Le ricerche dei transazionalisti [...] sono tutte rivolte alla dimostrazione del peso che l'esperienza passata ha nell'orientare la nostra

---

<sup>132</sup> S. Mastandrea, *Psicologia della percezione*, cit., p. 57.

percezione.<sup>133</sup>

Molto invece si è già detto riguardo ad una figura come Heidegger, da cui una parola, *fenomenologia* (e *fenomeno*), è emersa. Su queste basi, come anche a partire da Kant, si fonda la psicologia della Gestalt. Prendendo Edmund Husserl come punto di riferimento per spiegarne brevemente gli aspetti, si delinea un pensiero secondo cui «la nostra conoscenza comincia con l'esperienza, più precisamente con l'esperienza di cose esistenti, che sono i fatti. Da un lato c'è il soggetto capace di atti di coscienza come percepire, ricordare ecc.; dall'altro c'è l'oggetto che è quanto si manifesta in questi atti, immagini, pensieri, ricordi. È importante [...] quello che si manifesta nella coscienza, e ciò che si manifesta è [per l'appunto] il 'fenomeno': quello che si mostra e appare»<sup>134</sup>. Caratteristica della Gestalt risulta dunque uno studio sui fatti ed i fenomeni, anche diversi dai dati della realtà fisica, provenienti dai nostri sensi; descriverne i tratti e le motivazioni per cui si verificano

La teoria della Gestalt propone due leggi generali sullo studio dei fenomeni psichici:

- I. I fenomeni psicologici, non solo quelli percettivi, avvengono in un campo (il concetto di campo era stato mutuato dalla fisica e in psicologia assumeva il significato di uno spazio vitale in cui agiscono forze con valenze contrapposte);
- II. I processi, per quanto le condizioni lo permettano, tendono a rendere lo stato del campo buono, una condizione, cioè, di equilibrio delle forze presenti.

[...] I gestaltisti spiegavano l'atto percettivo come un comportamento globale, immediato e unitario che era costituito dalla semplice somma degli elementi in un tutto.<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>134</sup> *Ivi*, pp. 58-59.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

Questo tutto di cui si parla altro non sarebbe che la relazione tra quei caratteri propri dell’oggetto; «il tutto è diverso dalla somma delle singole parti»<sup>136</sup>.

Il passo successivo poggia sulla ricerca decennale (sui processi cognitivi) di Ulric Neisser, che con il libro *Psicologia cognitivista*<sup>137</sup>, da cui prende il nome il Cognitivismo, propone un nuovo ‘punto di vista’ sul problema. Il nostro cervello, similmente ad un computer, attraverso una complessa catena di impulsi elettrici, cercando di elaborare un’informazione in presenza di una moltitudine di altre, deve necessariamente filtrare gli stimoli e le immagini che riceve (in quanto è limitato come capacità). Superato questo primo e faticoso *step*<sup>138</sup>, deve memorizzare e archiviare l’informazione che potrebbe servire in futuro, perdendone alcune parti.

Secondo la psicologia cognitiva, l’atto visivo non è una pura registrazione passiva dell’ambiente fisico esterno, ma una costruzione attiva che implica processi di elaborazione e di analisi. [...] L’input sensoriale che proviene dall’esterno subisce tutta una serie di modificazioni e di elaborazioni prima di poter essere percepito: è infatti trasformato, ridotto, elaborato, immagazzinato, recuperato e infine utilizzato. [...] Quindi, anche un compito semplicissimo come afferrare un oggetto, come una penna, presuppone che venga operata una selezione fra tutti gli oggetti presenti disordinatamente sul piano della scrivania, attraverso un confronto con l’immagine memorizzata più volte in passato che abbiamo imparato a conoscere come penna.<sup>139</sup>

Come conclusione per queste teorie riguardo alla psicologia della percezione, James Gibson propone un approccio, detto *ecologico*, in cui si oppone all’eccesiva enfasi data dai cognitivisti ai processi di elaborazione dell’informazione visiva. L’ambiente e l’interazione che l’organismo ha con esso deve essere ed è fondamentale:

<sup>136</sup> Trad. it. di «Das Ganze unterscheidet sich von der Summe seiner Teile», ritenuta una delle massime della Gestalt.

<sup>137</sup> Ulric Neisser, *Cognitive Psychology*, 1967; *Psicologia cognitivistica*, trad. it. G. B. Vicario, Milano, Martello Giunti, 1976.

<sup>138</sup> In informatica *step* definisce il passo elementare di un programma.

<sup>139</sup> S. Mastandrea, *Psicologia della percezione*, cit., p. 61.

l'informazione è presente nella luce e nell'ambiente e da qui il nostro sistema visivo è spiegabile. «L'esperienza visiva [...] è immediata e diretta e non sarebbe necessario supporre l'esistenza di processi di elaborazione superiore che al contrario, erano fondamentali per i cognitivistici»<sup>140</sup>. Le proprietà che un oggetto possiede sono, nonostante varino incessantemente (ed il nostro cervello si sia allenato a riconoscerne gli aspetti differenti) sufficienti affinché ne capiamo i caratteri quali la funzione ecc.

Una branca interessante riguardo alla percezione visiva risulta essere quella che studia e si approccia ai fenomeni percettivi, in cui rientrano, ad esempio, quelli delle illusioni ottiche di vario genere. In *Psicologia della percezione* la maggior parte dello spazio viene infatti occupato dalla discussione e delineazione di questi fenomeni che, dall'esplorazione di come si articola una figura con il suo sfondo<sup>141</sup>, si sviluppa spiegando cosa siano l'ambiguità percettiva, quali siano le leggi che regolano l'organizzazione percettiva, come il cervello reagisce a questi stimoli, come vista ed udito si connettano, come colori e profondità assumano la loro parte e come diversi artisti e personalità abbiano basato la loro produzione su questi fattori. Tra di essi un nome d'obbligo è quello di Maurits Cornelis Escher. Attraverso un lavoro straordinariamente ampio, che ha impatto anche nella contemporaneità (alcuni elementi derivanti da questo artista sono entrati a far parte di molte realtà con le quali viviamo e risulta quasi impossibile non averne incontrato delle tracce lungo il corso della vita), egli ci presenta costruzioni impossibili, esplorazioni dell'infinito, giochi sullo e nello spazio e geometrie interconnesse che cambiano gradualmente in forme via via differenti. Queste illusioni si sono talmente instaurate nella società da generare eredi in ogni dove, fino all'estremo capolavoro videoludico di *Monument Valley*<sup>142</sup>, in cui per completare l'esperienza data è necessario, attraverso la modifica prospettica delle architetture proposte su due dimensioni, generare percorsi che visualmente sembravano impossibili. E se queste tematiche sembrano illimitate, come da premessa per questo fugace sguardo psicologico, giunge la dovuta conclusione che si connette con le tanto

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>141</sup> L'illusione ottica che sfrutta questo rapporto forse più conosciuta è il Vaso di Rubin, il quale si mostra sia come due visi che si guardano che come un vaso, il quale vede i suoi contorni crearsi proprio da questi due visi. Quest'immagine è così famosa che la stessa Rai (Radiotelevisione italiana S.p.A.) ha preso spunto a piene mani per la creazione del suo logo in cui due visi danno forma ad una farfalla ed il rapporto tra questi elementi è lo stesso.

<sup>142</sup> *Monument Valley* è un puzzle game indipendente sviluppato e pubblicato da Ustwo Games. Il giocatore guida la principessa Ida attraverso labirinti di illusioni ottiche e oggetti impossibili mentre manipola il mondo intorno a lei per raggiungere varie piattaforme.

complicate emozioni che molto importano all'interno delle *atmosfere*. Dopotutto chi dubiterebbe della capacità che un quadro ha, in qualità di immagine artistica, di attivare stati emozionali diversi nel suo fruitore dopo aver percorso questa tortuosa strada. Innegabile è infatti che queste opere trattengano (ed emanino di conseguenza) una mistura di valore estetico, sociale e storico, derivanti sia dal loro 'ideatore'<sup>143</sup>, che ovviamente dal contesto in cui si inseriscono (che influisce sia sui valori elencati 'generali' che 'personalni' del loro creatore). Ai tempi odierni si parla persino di arte-terapia, ovvero, al fine di ridurre ansia o stress, «'arti', quali pittura, scultura, musica, danza, teatro, scrittura e narrazione di storie/racconti che abbiano lo scopo di favorire e promuovere il benessere psicofisico personale. [...] La persona è invitata a produrre qualcosa [...] che possa agevolare la possibilità di percepire sé stessi come individui capaci di esprimere, attraverso questa produzione, vissuti, emozioni, relazioni che abbiano ricadute positive sul proprio stato d'animo»<sup>144</sup>. Ed è proprio partendo da questi esempi che Mastandrea giunge alla conclusione del suo libro che qui ha avuto una funzione quasi di guida; viene presentato un esperimento il cui proposito è semplice<sup>145</sup>: «verificare se la visione di immagini d'arte – suddivise in tre differenti categorie, con contenuto inquietante, neutro e sereno – possano influenzare lo stato d'animo dei partecipanti all'esperimento»<sup>146</sup>. I risultati, ai quali giungeremo immediatamente, sono inaspettati. Va comunque tenuto conto che al principio di questo *test* c'era la ricerca di uno strumento, configurato qui nell'immagine d'arte, che fosse in grado di attenuare lo stato d'ansia (che nella società attuale è sempre più comune) nel suo fruitore. Il dato che emerge è che la «semplice fruizione di immagini d'arte può avere effetti positivi sulla persona essendo stata verificata sperimentalmente una riduzione dell'ansia. Al contrario, le immagini inquietanti non hanno prodotto un aumento d'ansia. Gli effetti delle due tipologie di immagini sui partecipanti non sono risultati, dunque, simmetrici in termini di valenza positivo/negativo»<sup>147</sup>. Le immagini a valenza negativa vengono probabilmente «vissute con un certo distacco dagli effetti stressanti comunicati. Esisterebbe [...] una differenza netta tra comunicare un aspetto emozionale negativo e

<sup>143</sup> In merito a questa affermazione è d'obbligo mettere dei puntini di sospensione. In seguito a diverse conversazioni con alcuni artisti (in particolare con l'artista Franco Del Zotto Odorico) è emersa una particolare riflessione che sembra accomunare alcune percezioni sulle loro opere d'arte. Secondo questo pensiero l'artista (perciò loro stessi) sarebbe il mezzo attraverso cui l'opera si realizza. Non il contrario.

<sup>144</sup> S. Mastandrea, *Psicologia della percezione*, cit., p. 186.

<sup>145</sup> Semplice viene qui utilizzato come un vero ossimoro poiché oltre ad essere tutto tranne che questo, la dimostrazione avrà un'importanza anche ai fini di tutto quello che è stato detto finora.

<sup>146</sup> S. Mastandrea, *Psicologia della percezione*, cit., p. 188.

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 193.

suscitare un'emozione equivalente, ossia produrre un vissuto congruente con il contenuto delle immagini. Le immagini serene, al contrario, attiverebbero una sorta di percezione empatica»<sup>148</sup>. Mantenendo uno sguardo critico verso un esperimento con un fine prestabilito che probabilmente non avrà proposto delle fotografie con alcune opere di, ad esempio, Hermann Nitsch o Mike Parr, tanto però basta al nostro intento di verifica della stimolazione di una reazione emotiva tra immagini (e quindi estendendo il campo alla visione stessa) e spirito (inteso come psiche).

A tal proposito, in conclusione di questo discorso, va menzionato un lavoro divenuto caposaldo nella comprensione di come l'essere umano si rapporta al suo intorno in termini scientifico-psicologici. Una questione che può rivestire una certa importanza è quella relativa ai *neuroni specchio*, ovvero un complesso sistema neuronale con il ruolo primario di comprensione del significato delle azioni altrui scoperto da un gruppo di ricercatori dell'Università di Parma e guidato da Rizzolatti. A partire dai primati, questi «meccanismi di risonanza» sono stati poi individuati anche nell'uomo, in cui però appaiono più estesi e non solo: «il sistema dei neuroni specchio dell'uomo possiede proprietà non riscontrabili nella scimmia: esso codifica atti motori transitivi e intransitivi; è in grado di selezionare sia il tipo d'atto sia la sequenza dei movimenti che lo compongono; infine, non necessita di un'effettiva interazione con gli oggetti, attivandosi anche quando l'azione è semplicemente mimata»<sup>149</sup>. Il fatto che l'uomo riesca a decifrare gli atti del movimento, implica che ad attivarsi sono intere catene di comprensione d'atti, in cui il significato di ogni atto assume via via sfumature diverse a seconda delle azioni in cui potrà trovarsi immerso. Da questo si sviluppa una ricerca alquanto affine al mondo emotivo sul quale si sta discutendo poiché è proprio a partire dai neuroni specchio che si sta creando una base dalla quale indagare tutti quei processi che il cervello umano applica nel trovarsi in un ambiente ricco di stimoli sensoriali, in cui tra le tante cose, non è solo; esso si rapporta ad altri soggetti creando relazioni sociali ed interindividuali, e da esse si dirama la tanto complessa sfera emotiva. Verificando i risultati ottenuti da un certo contesto dopotutto, si possono risolvere i problemi presentatisi in altre circostanze. Ed è per questo che sono state qui presentate queste ricerche che erroneamente possono essere ritenute architettonicamente lontane.

<sup>148</sup> *Ivi*, p. 194.

<sup>149</sup> G. Rizzolatti e C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2006, p. 121.

Rizzolatti conclude *So quel che fai* dimostrando, attraverso ulteriori esperimenti, che l'esperienza del disgusto e la percezione di quello altrui rinviano ad una base neurale comune attraverso la quale poter iniziare la delineazione dei caratteri di quelle esperienze empatiche ed emotive che proviamo

La comprensione degli stati emotivi altrui dipenderebbe da un meccanismo specchio in grado di codificare l'esperienza sensoriale direttamente in termini emozionali. Lo stimolo visivo attivava in maniera automatica e selettiva le medesime aree che erano coinvolte nella risposta emotiva a quello olfattivo, ed era per questo che i partecipanti all'esperimento potevano riconoscere immediatamente nelle facce viste non un'espressione qualsiasi, bensì una smorfia di disgusto.<sup>150</sup>

Ciò sembra valere non soltanto per il disgusto, ma anche per altre emozioni primarie. Si pensi, per esempio, al dolore. [...] Non solo la percezione diretta della sofferenza, ma anche la sua evocazione è mediata da un meccanismo specchio simile a quello che abbiamo riscontrato nel caso del disgusto. [...] La vista di un volto disgustato o addolorato determinerebbe nel cervello dell'osservatore una modifica nell'attivazione delle sue mappe corporee, sicché egli percepirebbe l'emozione altrui 'come se' fosse lui stesso a sentirla.<sup>151</sup>

L'osservazione di volti altrui che esprimono un'emozione determinerebbe un'attivazione dei neuroni specchio della corteccia premotoria. Questi invierebbero alle aree somatosensoriali e all'insula una copia del loro *pattern* di attivazione (*copia efferente*), simile a quello che inviano quando è l'osservatore a vivere quell'emozione. [...] Le informazioni provenienti dalle aree visive che descrivono i volti o i corpi che esprimono un'emozione arrivano direttamente all'insula, dove attivano un meccanismo specchio autonomo e specifico, in grado di codificarle immediatamente nei corrispondenti formati emotivi.<sup>152</sup>

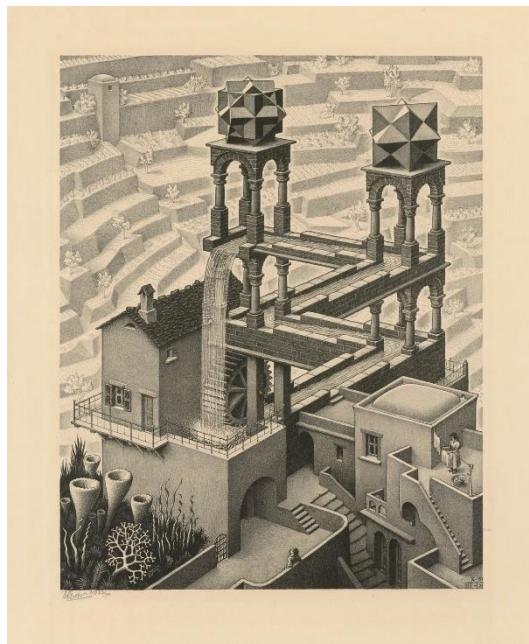
---

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 178.

<sup>152</sup> *Ivi*, pp. 179-180.

Le nostre percezioni degli atti e delle reazioni emotive altrui appaiono accomunate da questo meccanismo specchio che «consente al nostro cervello di riconoscere immediatamente quanto vediamo, sentiamo o immaginiamo fare da altri, poiché innesca le stesse strutture neurali [...] responsabili delle nostre azioni o delle nostre emozioni»<sup>153</sup>; possiamo dire perciò che le emozioni stesse potrebbero essere comprese, i relazione alla presenza di altri, come un'elaborazione riflessiva degli aspetti sensoriali derivanti dalle loro manifestazioni in atti. E grazie ai neuroni specchio potremmo perciò delineare i motivi per cui (oltre a fornirci gli elementi di comprensione per quel «substrato neurale di partecipazione» detto *empatia*) in noi insorgono emozioni distinte e tra loro diverse in relazione ai luoghi in cui ci collociamo.



M. C. Escher, Waterfall, Litografia, 1961<sup>154</sup>

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 181.

<sup>154</sup> [https://mcescher.com/gallery/impossible-constructions/#iLightbox\[gallery\\_image\\_1\]/5](https://mcescher.com/gallery/impossible-constructions/#iLightbox[gallery_image_1]/5)



## Parte Seconda | Discorrere con l'Architettura



Ateliers Jean Nouvel, progetto non realizzato per il Guggenheim Museum, Guadalajara, Mexico 2005, vista dall'interno verso l'esterno.<sup>1</sup>

«A series of viewing shafts cut through the mass awaken the senses to the perception of the site. The visitor recomposes the landscape from fragments. Through this spatial mechanism, the strong elements of the site are captured to arouse emotions. Framed views of the specifics of landscape: depth, proximity and distance, the edge between site/nature, vertigo...»<sup>2</sup>

<sup>1</sup> <http://www.jeannouvel.com/en/projects/guggenheim-museum/>

<sup>2</sup> Ateliers Jean Nouvel su Instagram in riferimento al progetto, 7 giugno 2019. (<https://www.instagram.com/p/ByamY0LFzye/?igshid=976yriep4dgb>)



## 2.1 Un Ponte che Collega

Luogo comune riguardo all'architettura in quanto materia è dire che essa comprenda a tutti gli effetti tutte quante le arti. Un architetto dopotutto, guardando sempre al passato, è sempre stato colui che contemporaneamente era pittore, scienziato, naturalista, ingegnere, meccanico, scenografo, scrittore, costumista, musicista e impresario<sup>3</sup>. E per quanto discutibile, questa nozione diviene sempre più illusoria con l'avanzamento tecnologico che permette la sola specializzazione settoriale per alcuni di questi ambiti. Inoltre, non è di certo appendendo un bel quadro ad una parete bianca, in una stanza quadrata in cui il solo suono è il ticchettio di un orologio, appoggiato affianco ad un romanzo su di un tavolo pregiato, che quello spazio viene chiamato architettura. Casomai, architettura sarà chiamato quello spazio in cui gli elementi che lo compongono saranno tra loro comunicanti, ed in questo sottile ma fondamentale coordinamento giace il vero significato di questa materia. Il percorso sinora intrapreso non a caso si è interrogato riguardo a questi rapporti. E ripensando a ciò che è stato detto, inevitabilmente ci si accorgerà che come Virgilio con Dante, l'architettura è sempre stata al nostro fianco.

Queste relazioni (senza le quali non esiste architettura come qui viene intesa) possono adempire a quel difficoltoso compito di fare da strutture sulle quali si poggia il ponte tra gli ultimi argomenti affrontati, e la loro applicazione in ambito architettonico. Uno dei primi indiscutibilmente sarà il tanto complesso dialogo tra il vuoto e lo spazio

Il vuoto non può [...] essere considerato un fondamento ontologico dal quale deriva la molteplicità dei pieni, perché questa molteplicità è condizione di *esistenza, di pensabilità e di rappresentabilità* del vuoto: soprattutto nelle [...] forme d'arte capaci di cogliere ed esprimere le potenzialità dinamiche del vuoto, si manifesta chiaramente la consapevolezza che tali potenzialità non si

<sup>3</sup> Questi mestieri non sono qui casualmente disposti; essi sono tutti quelli che, semplicemente ricercando la geniale figura di Leonardo da Vinci (che diviene qui la rappresentazione stessa di quel che si sta comunicando), immediatamente vengono ad egli attribuiti.  
(<https://www.focus.it/cultura/storia/leonardo-da-vinci-genio-dalla-vita-misteriosa#:~:text=Pittore%20scienziato%20naturalista%20ingegnere,gli%20passasse%20per%20la%20mente.>)

darebbero senza l'intreccio dialettico tra vuoto e pieno, tra spazi e tempi vuoti, e tra spazi e tempi pieni. In effetti il vuoto non può mai esistere allo stato puro, assoluto, irrelato: come la luce è condizione generale di visibilità delle cose particolari, ma lo è solo in quanto a sua volta condizionata dalle ombre, così il vuoto è condizione generale della costituzione dei pieni, ma lo è solo in quanto a sua volta condizionato dai pieni. Il vuoto, come la luce, non esiste *prima* delle sue determinazioni, né *indipendentemente* da esse, così come le sue determinazioni non si dispiegano dopo o a parte rispetto a ciò di cui sono determinazioni. L'ipostasi metafisica del vuoto non può valere dunque né in senso spaziale, né in senso temporale.<sup>4</sup>

Con poche ma significative parole, Pasqualotto riesce a far riattraversare, e collegare, un discorso che partendo dal vuoto ha attraversato argomenti quali la luce, fino alla stessa visione in qualità di canale sensoriale. Ciò che traspare non potrebbe essere che più chiaro: sono le relazioni tra i vari elementi a dare forma, letteralmente, ai caratteri principali che costituiscono l'architettura.

A continuare questa chiacchierata interviene ora un'altra figura familiare già presentatasi in precedenza; quella di Hegel, attraverso le parole e l'analisi di Mario Farina. Questo filosofo, oltre ad aver recitato un parte nella comprensione dell'*essere* e del *nulla*, non si esime dal parlare anche di architettura. Essa si colloca, secondo Hegel, all'interno delle «manifestazioni dell'opera d'arte»<sup>5</sup> ed in quanto tale si situa al livello dello *spirito assoluto*<sup>6</sup>

I principi secondo cui Hegel dispone le arti sono [...] tre: la materialità, i sensi tramite cui le arti sono colte e la loro periodizzazione storica. Secondo il primo

<sup>4</sup> G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio Editori, Venezia 2020, p. XV.

<sup>5</sup> Hotho 1823: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Die Philosophie der Kunst. Nach dem Vortrage des Herrn Prof. Hegel. Im Sommer 1823. Berlin. Nachschrift Heinrich Gustav Hotho*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 28.1, herausgegeben von Niklas Hebing, Hamburg, Meiner, 2015, trad. it. a cura di Paolo D'Angelo, *Lezioni di estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 444.

<sup>6</sup> Con spirito assoluto si intende quel momento che, frutto di un processo dialettico, permette all'idea di giungere alla piena comprensione della propria assolutezza.

criterio, l'arte procede progressivamente dalla maggiore materialità dell'architettura e della scultura, alla materialità bidimensionale della pittura, giungendo poi alla materialità effimera del suono, per essere infine interiorizzata nel materiale rappresentativo della poesia; stando al secondo criterio, il sistema si divide in un terzetto di arti visive (architettura, scultura, pittura), in un'arte del suono (musica) e in un'arte della parola (poesia); stando al terzo criterio, invece, le arti sono costituite da un'arte simbolica (architettura), un'arte classica (scultura) e tre arti romaniche (pittura, musica, poesia).<sup>7</sup>

L'architettura, dunque, è la prima arte del sistema hegeliano, «il cui elemento sensibile è esso stesso un materiale sensibile, grezzo, rispetto al quale la forma è un che di esteriore»<sup>8</sup>. Ulteriormente vi sono tre suddivisioni che, nel pensiero di Hegel, determinano le forme d'arte delineatesi lungo il corso della storia; ed esse sono una parte fondamentale nella comprensione di questo discorso

- I. *L'arte simbolica*, che trova realizzazione visibile soprattutto nelle produzioni architettoniche dell'Oriente e dell'Egitto antichi, nelle quali il contenuto spirituale – ancora schiacciato dalla prepotenza materiale – non riesce a manifestarsi compiutamente in forma sensibile;
- II. *L'arte classica*, in particolare greca, ove interno es esterno, contenuto e forma risultano invece perfettamente adeguati l'uno all'altro<sup>9</sup>;
- III. *L'arte romantica* o cristiana [...], nella quale la forma sensibile, in ragione della sua finitezza, non è più in grado di esprimere in maniera

<sup>7</sup> M. Farina, *Architettura e teoria dell'opera. Hegel tra classicismo e modernità*, 2009, p. 4.

<sup>8</sup> Griesheim 1826: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Philosophie der Kunst. Vom Prof. Hegel. Sommer 1826. Nachschrift Karl Gustav Julius von Griesheim*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 28.2, herausgegeben von Walter Jaeschke, Hamburg, Meiner, 2018, p. 767.

<sup>9</sup> «'Vere opere d'arte sono soltanto quelle il cui contenuto e la cui forma mostrano di essere assolutamente identici'; e questo perché, come si dice nel testo, il 'rapporto assoluto tra contenuto e forma' è 'il rovesciarsi dell'uno nell'altra e viceversa, in modo che il contenuto non è altro che il rovesciarsi della forma in contenuto, e la forma non è altro che il rovesciarsi del contenuto in forma'».

G. Garelli, *La questione della bellezza*, Einaudi, Torino 2016, p. 101, in riferimento a *Gesammelte Werke* XX, F. M. Verlag, Hamburg 1968, pp. 158-59.

adeguata un contenuto spirituale infinito.<sup>10</sup>

Da questa lettura risulta alquanto predominante la collocazione della materia qui soggetta ad esame in questo sistema, «data dal fatto che tanto il simbolico è espresso al meglio nelle costruzioni architettoniche, quanto l'architettura raggiunge il livello di arte compiuta proprio all'interno delle dinamiche dell'arte orientale»<sup>11</sup>. E non per un caso fortuito queste culture hanno aperto le porte alla comprensione dei caratteri dello spazio e del vuoto; semmai è proprio perché «nel contesto orientale era l'architettura ad avere un ruolo egemone all'interno delle forme d'arte e [...], proprio per questo, l'architettura è stata arte in senso pieno, cioè arte autonoma, dove ha espresso la significazione sproporzionata del simbolico»<sup>12</sup>. E con essa anche il fondamento, come si è visto, delle pratiche comuni in quei luoghi.

L'architettura simbolica ha uno statuto ibrido, che è quello di essere una sorta di generalissima figurazione del sacro nella quale la distinzione rispetto alle arti particolari non si è ancora del tutto sviluppata.

Quando si parla dell'architettura simbolica [...] Hegel si riferisce in particolar modo a costruzioni, leggendarie, come la torre di Babele, o storicamente esistite come il tempio mesopotamico di Bel. Si tratta di costruzioni enormi, nella cui ostentata sproporzione Hegel vede espressa la sproporzione dell'Oriente stesso e del suo carattere simbolico e di queste fanno parte le gigantesche divinità indiane, la cui enormità fa sì che non possano essere raccolte all'interno della scultura. Nell'architettura si mostra allora massimamente la commistione di naturale e spirituale con cui l'arte ha inizio, vale a dire quella difficile lotta dello spirituale per trovare espressione all'interno dei significati naturali. «Si è detto» afferma allora Hegel «che la forza vitale della natura è stata oggetto dell'adorazione, non lo spirituale, non il sole, bensì la forza vitale produttiva, la forza generatrice rappresentata come

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 100.

<sup>11</sup> M. Farina, *Architettura e teoria dell'opera. Hegel tra classicismo e modernità*, cit., p. 5.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

fallo o come Lingam»<sup>13</sup>.<sup>14</sup>

Ma, come si è detto, è una triade a suddividere e frazionare la storia dell'arte, e da ciò ne deriva che non solo il simbolico vede l'ascesa dell'architettura, ma in ciascun periodo essa subisce dei mutamenti pur rimanendo in una posizione egemone. L'evoluzione non programmata bensì aleatoria (derivante dopotutto da come si sviluppa la storia dell'umanità) che questo sistema vede, si può riassumere attraverso i caratteri che Düsing sintetizza in «aspirare, raggiungere, trasgredire»<sup>15</sup>; da essi traspare già, compresi dapprima quali siano i caratteri dei tre periodi hegeliani, quale sia la piega che l'architettura prende in questo complesso origami. «Se il simbolico rappresenta infatti un tentativo incompiuto di presentare un contenuto spirituale che ancora l'umanità storicamente non possiede, il classico riesce in quell'operazione e il romantico, avendo un contenuto che supera le possibilità offerte alla presentazione artistica (e cioè l'interiorità dell'animo), torna a esprimere una sproporzione»<sup>16</sup>. Inoltre, questa sproporzione continua ulteriormente. Sull'architettura francigena ed in tutto lo sviluppo architettonico gotico, Hegel stesso amplia lo spettro di discussione dando una peculiare importanza a questo ‘modo di fare’

«Qui [...] non c'è più un rapporto meramente intellettuale, non c'è una struttura a scatole come nelle nostre chiese» – dice riferendosi con tutta probabilità agli edifici religiosi della Prussia luterana – «che esistono solo per venire riempite di uomini, e sono piene di sedili, come scomparti di scuderia. Le chiese gotiche sono opere per sé, gli uomini si perdono in esse come dei punti. L'edificio sta lì, solido ed eterno per sé».<sup>17</sup>

L'impressione di un edificio gotico è immensamente solenne e sublime, la natura esteriore viene qui dimenticata e la conclusione è tale da essere fatta

<sup>13</sup> Griesheim 1826: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Philosophie der Kunst. Vom Prof. Hegel. Sommer 1826. Nachschrift Karl Gustav Julius von Griesheim*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 28.2, herausgegeben von Walter Jaeschke, Hamburg, Meiner, 2018.

<sup>14</sup> M. Farina, *Architettura e teoria dell'opera. Hegel tra classicismo e modernità*, cit., p. 6.

<sup>15</sup> Klaus Düsing, *Hegel e l'antichità classica*, Napoli, La Città del Sole, 2001, p. 115.

<sup>16</sup> M. Farina, *Architettura e teoria dell'opera. Hegel tra classicismo e modernità*, cit., p. 9.

<sup>17</sup> Ivi, p. 10.

dall'uomo per l'uomo. Le colonne e le navate sono trascinate nel tempio e hanno perciò un carattere del tutto diverso che nell'arte classica. La loro destinazione è il tendere verso l'alto, sicché il loro autentico carattere, quello di reggere, va interamente perduto.<sup>18</sup>

Queste affermazioni sono di non poco conto. Come lo stesso Farina osserva, «in questi accenni, si nota il legame stretto che Hegel stipula tra il gotico e il sentimento cristiano, o meglio tra il gotico e l'interiorità dell'animo che il cristianesimo ha esasperato nel luteranesimo e nel pietismo: l'immensità dell'edificio e lo spaesamento sublime dell'uomo al suo cospetto rispondono alla sensazione del tutto moderna di aspirare a un assoluto che non è dato per scontato»<sup>19</sup>. Tutto ciò mostra un cambiamento nel metodo di sviluppo di queste architetture cardinale (che verrà in un futuro lontano posto al *centro* della discussione socio-culturale nei caffè settecenteschi). L'architettura gotica, che «sta lì, solida ed eterna», implica la volontà dell'uomo di lasciare una traccia della sua storia. E la riflessione successiva porta poi al soffermarsi sull'interiorità dell'uomo stesso in cui esso diviene colui che ha eretto un tale monumento, si che tende verso l'*alto*, ma che lo fa per valorizzare il *basso*

La chiesa gotica è questo straordinario edificio, nel quale ciò che è simile appare come transitorio e qui trova posto soprattutto il sublime. [...] L'interiore è perciò la cosa principale, questo mondo dell'interiore che è esteriormente costruito, è determinato esteriormente dall'interno.<sup>20</sup>

Finora questo dialogo è stato monopolizzato da monologhi i quali però sembrano tra loro tendersi una mano; ciò risulta chiaramente inevitabile dato l'argomento comune, eppure una componente, che in precedenza ha avuto un peso di non poco conto, sembra qui essere stata messa in disparte. La sfera emotiva che tanto problematica si è mostrata, si proporrà come il concio di chiave che permetterà a questo ponte di sostenersi in vista

<sup>18</sup> Griesheim 1826: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Philosophie der Kunst. Vom Prof. Hegel. Sommer 1826. Nachschrift Karl Gustav Julius von Griesheim*, in *Gesammelte Werke*, cit., p. 790.

<sup>19</sup> M. Farina, *Architettura e teoria dell'opera. Hegel tra classicismo e modernità*, cit., pp. 10-11.

<sup>20</sup> Ivi, p. 12, in riferimento ad Hegel.

delle applicazioni pratiche dell'architettura.

L'ultima voce in capitolo capace di assumersi una tale responsabilità è già stata brevemente ascoltata: Hermann Schmitz. E «che si tratti del *topos* o luogo come ambito circoscritto da corpi (Aristotele), dello *spatium* metrico (Cartesio) o dello spazio come trascendentale sensibile dell'uomo (Kant) [...] è allo spazio esperito attraverso la nostra 'presenza proprio-corporea'<sup>21</sup>, a come cioè ci si sente all'interno della sfera di oscillazione della polarità anisotropa angustia/vastità in noi, che Schmitz guarda»<sup>22</sup>. I livelli in cui egli suddivide l'esperienza dello spazio si diramano, ancora una volta, in un trittico. Ed in questo sistema ciò che si evince è che ancora una volta la potenza che gli spazi vissuti possono creare nei confronti dei sentimenti; nuovamente, «questa potenzialità degli spazi [si può] chiamare 'atmosfera'»<sup>23</sup>

Anzitutto a) lo *spazio locale* (*Ortsraum*), fondato su dimensioni relative e prive di un loro carattere (linea retta, divisibilità in parti, superfici, reversibilità, distanza, luogo, ecc.). Che è però spiegabile [...] solo a partire da uno spazio proprio-corporeo quale è b) lo *spazio direzionale* (*Richtungsraum*), dominio pregeometrico di una motricità non (ancora) ridotta a traslazione locale (espirazione, gestualità, danza, sport, sguardo, ecc.) e fondata sulla dinamica angustia/vastità, nonché punto d'avvio di una comunicazione proprio-corporea con l'ambiente circostante la cui direzionalità prelocale dipende da suggestioni motorie<sup>24</sup>. [...] Lo spazio direzionale si radica poi in una spazialità ancora più originaria, priva tanto di superfici quanto di dimensioni: è c) lo *spazio della vastità* (*Weiteraum*), il luogo della 'presenza primitiva' [data da Schmitz dalla serie 'qui-ora-esistenza-questo-io'] come apriori extradimensionale del nostro sentire proprio-corporeo. Questo sarebbe lo spazio climatico [...] e sonoro, lo spazio olfattivo intraducibile in figura e quello del silenzio, lo spazio di chi nuota, circondato da volumi privi di lunghezza, altezza e profondità, e quello delle isole del corpo-proprio, lo spazio del sentimento e quello illuminato nella

<sup>21</sup> H. Böhme, *Natur und Subjekt*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988, p. 122.

<sup>22</sup> T. Griffero, *Atmosferologia: Estetica degli spazi emozionali*, cit, p. 50.

<sup>23</sup> M. Löw, *Reumsoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001, p. 204.

<sup>24</sup> Questo spazio si mostra come un ulteriore collegamento a tematiche affrontate precedentemente, quali ad esempio i *neuroni specchio*.

sua peculiare voluminosità atmosferica. Ancora, lo spazio vuoto, lo spazio angoscioso del crepuscolo, lo spazio dell'estasi, perfino l'inarticolato retroscena che accompagna [...] ogni nostro moto ottico-cinetico in avanti. Infine, l'abilità di camminare insieme agli altri senza urtarsi grazie al controllo somatico dello sguardo, l'istintiva e indeterminata tendenza al fuggir via nel caso del panico l'aria aperta che respiriamo uscendo da un luogo afoso, il campo termico-ottico cui ci si offre sonnecchiando al sole.<sup>25</sup>

Questi *spazi* hanno, inoltre, un ulteriore sviluppo che funge sia da collegamento che da perfezionamento nell'analisi atmosferica degli stessi. Al primo (*spazio locale*) corrispondono «atmosfere centrate sul corpo-proprio prive di confini come gli stati d'animo puri e da cui derivano estensioni piene (soddisfazione) o vuote (disperazione)»<sup>26</sup>. Al secondo (*spazio direzionale*) corrispondono «atmosfere vettoriali, emozioni le cui terminazioni oggettuali inducono a parlare (erroneamente) di sentimenti intenzionali»<sup>27</sup>. Mentre al terzo (*spazio della vastità*) corrispondono «le atmosfere che in questo o quell'oggetto trovano il loro punto di condensazione e/o di ancoraggio»<sup>28</sup>. Perciò che ci stessimo riferendo al più banale, od alla massima espressione di uno spazio emotivo, è innegabile che in essi sia implicita un'atmosfericità per come qui è stata delineata. Se ad esempio fosse presa ad esame una città, una delle massime espressioni e contenitore di illimitate atmosfere, difficilmente (se non impossibile) quanto appena detto sarebbe negabile. Anche per questo sono state riportate, come metafore veicolanti un concetto, alcune delle città immaginarie frutto di Calvino. Questo poiché nella mente di chi legge si crea, nei confronti di una città, un immaginario predisposto ad identificare con essa un effetto atmosferico esercitato dalla loro immagine polisensoriale<sup>29</sup>. Tale orientamento psicotopico risulta alquanto utile per estendere questi concetti dal *macro*, al *micro*, proprio perché risultano «familiari»<sup>30</sup>, richiamano un senso di appartenenza ed appaiono perciò di più rapida comprensione;

<sup>25</sup> T. Griffero, *Atmosferologia: Estetica degli spazi emozionali*, cit., pp. 51-52.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>29</sup> In riferimento a W. Benjamin, *Pariser passagen*, 1982; *I 'passages' di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, 2 voll. Einaudi, Torino 2000-2002.

<sup>30</sup> T. Griffero, *Atmosferologia: Estetica degli spazi emozionali*, cit., p. 91.

permettono «di sentirsi così subito a casa propria»<sup>31</sup>

La città visibile col corpo-proprio diviene invasiva nel suo apparire sensibile, il che significa che viene vissuta non solo come spazio visuale, ma anche come spazio tattile, olfattivo, acustico, gustativo. La percezione proprio-corporea oltrepassa le singole impressioni e raccoglie quanto appare sensibilmente nel sentimento dell'atmosfera, la quale diviene sensibile come qualcosa 'in sé' ma non come qualcosa 'da sé' <sup>32</sup>



Ricard Serra, *Inside Out*, 2013 – courtesy of Gagosian Gallery.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> J. Hasse, *Die Wunden der Stadt: für eine neue Ästhetik unserer Städte*, Passagen, Vienna 2000, pp. 46-47, trad. it. in T. Griffiero, *Atmosferologia: Estetica degli spazi emozionali*, cit., p. 96.



## 2.2 Ricerca nel Profondo

All'incirca 78000 anni fa, nel complesso sistema di grotte sotterraneo di Panga ya Saidi, sulla costa sud-est del Kenya, veniva sepolto Mtoto, un bambino tra i due e mezzo ed i tre anni<sup>33</sup>. Ad oggi, questo è il ritrovamento più antico di un corpo umano inumato.

Da sempre si attribuisce un significato fondante per la società umana al gesto di riporre un proprio simile nella terra come contrasto all'inesorabile trascorrere del tempo. Un animale che prova attaccamento, che ha intenzioni di tutela, che utilizza gli strumenti a proprio vantaggio con il solo fine di donare un luogo sicuro e figurativamente eterno al suo simile, perde il suo statuto di bestia. Si tramuta in altro. Non si lascia più alle spalle con incuranza un compagno. Pensa a lui, pensa a come trovare un vano sollievo personale con un'azione che ritiene giusta (nei confronti dell'altro). Nel trascorrere del tempo, che tanto teme, cerca il modo per ritardare la stessa sorte su sé stesso. Ed allo stesso tempo migliora e da sempre maggior valore al luogo in cui prima o poi egli stesso dovrà recarsi, al termine di questa ricerca della sua vita. Lo studio sui luoghi ed i metodi di sepoltura è da sempre utile per capire i modi ed i costumi, le credenze e gli stessi utensili (l'evoluzione stessa della tecnica in un certo periodo dunque) di una società. E seguendo questa scia, lo stesso si può dire per le tematiche affrontate finora. Nuovamente, uno sguardo sul *vuoto*<sup>34</sup> può aiutarci nella comprensione dell'importanza che la *terra*, non solo in qualità di elemento materico, ma anche retorico come quella descrittaci da Heidegger, assume in questo discorso

La visione che attraverso di esso si ottiene concerne la forma con cui l'uomo ha manipolato lo spazio vuoto davanti, dentro o sotto il solido continuo, come abbia modellato questo magma negativo e come questa manipolazione, questi scavi e la loro concatenazione vadano costruendo la forma primaria di intendere architettonico ed urbano, a seconda che lo si osservi nel mezzo

<sup>33</sup> <https://www.nationalgeographic.com/science/article/child-s-grave-is-the-oldest-human-burial-found-in-africa#:~:text=Mtoto's%20grave%20was%20found%20in,escarpment%20paralleling%20the%20Kenyan%20coast.>

<sup>34</sup> «Vuoto come categoria primaria nel compito di ottenere uno spazio a servizio dell'uomo». F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, cit., p. 13.

naturale o nell'edificato.<sup>35</sup>

Ne consegue che, come detto, il tema della tomba antica, in qualità «di luogo conquistato – scavo o bolla – al mezzo continuo ed impenetrabile che è la corteccia terrestre e nel quale l'uomo nasconde l'essenziale del suo bagaglio per il riposo nell'aldilà»<sup>36</sup>, è il primo degli argomenti da affrontare. A partire dallo scavare<sup>37</sup>, come semplice azione che crea una fossa per un corpo, si giunge così ad uno spazio che a tutti gli effetti è architettura; con un carattere sensoriale eterno, nascosto ed immutabile. Come sempre ha fatto, l'architettura guarda in primis all'elemento naturale; a quelle grotte che già hanno partecipato in questa delineazione dei caratteri dello spazio architettonico. Da esse le prime camere funerarie a pianta circolare con un accesso tramite un corridoio: staticamente funzionano e ‘da sempre hanno protetto gli antenati contro le intemperie’. Queste prime forme di tomba, tumuli, sono cari alla tradizione dei paesi di tutto il mondo, tanto che con tutta probabilità potrebbe essercene uno anche geograficamente vicino a voi<sup>38</sup>. Una collinetta si rende visibile sin dalla distanza: una composizione statica tra la pietra (solitamente utilizzata come materiale costruttivo) e la stessa terra che in un certo qual senso unisce sia la struttura a sé stessa, trattenendola ferma, sia la tomba al terreno, ricordando quale fosse il primo metodo, semplice, di sepoltura. Queste primitive camere sepolcrali vedono diversi esempi di strabiliante impatto, come quella di Newgate, in Irlanda

La camera funeraria [...] si compone di un corridoio di 18 metri che termina in tre piccole edicole. Il suo tetto a falsa volta va aumentando in altezza fino a raggiungere quasi i 6 metri nella parte più profonda. All'alba del solstizio di inverno il primo raggio di sole penetra nella stanza e percorre la totalità della

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> «Il mondo sotterraneo, che meglio di qualsiasi altro esprime una condizione fondamentale di riferimento per l'uomo, è, nella memoria, una percezione originaria del costruire. Ognuno di noi, pensando ad una prima forma di costruire, pensa allo scavare.»

F. Venezia, ‘Teatros y antros. El Retorno del mundo subterráneo ala modernidad’, *Quaderns d'Architectura i Urbanisme*, n. 175, p. 39.

<sup>38</sup> Solamente nel territorio Medio-friulano tra le città di Udine e Codroipo, luoghi in cui questa Tesi viene stilata, sono presenti ben sei tra tumuli e castellieri con un'ampia raccolta di studi e ricerche in merito. <http://www.ipac.regione.fvg.it/aspx/ViewPercTematiciMappa.aspx?idAmb=122&idStItem=10&idTem=49>

galleria fino al cuore della stessa. D'altra parte 'la montagnola che copre la galleria funeraria è oviforme; in quest'uovo portatore di vita si apriva un lungo passaggio che portava alla camera sotterranea, che forse simboleggiava il grembo materno' <sup>39</sup>. Questa ipotesi ci porta a vedere queste costruzioni come uno scenario dove il fenomeno naturale assume il significato di accadimento simbolico e rituale: la fecondazione della terra da parte del sole invernale che darà origine alla nascita vegetale in primavera.<sup>40</sup>



*Ken Williams, Camera sotterranea illuminata, Newgate, Irlanda<sup>41</sup>*

Il *vuoto*, ancora una volta, diviene protagonista in quanto necessario affinché si verifichi il collegamento, per mezzo della luce, tra materia e simbolico. Come già espresso, esso è a tutti gli effetti un mezzo di significazione; lo spirituale ed il terreno comunicano attraverso di esso. La pietra si plasma in architettura sotto l'azione dell'uomo che crea, e pensa, uno spazio, vuoto, per un arricchimento sensoriale.

Proseguendo questa esplorazione vanno certamente persi molti esempi ai quali potersi riferire (come il *tholos* miceneo detto Tesoro di Atreo<sup>42</sup>) a favore, però, di alcuni

<sup>39</sup> J. Westwood, Atlante dei luoghi misteriosi, De Agostini, Novara 1988.

<sup>40</sup> F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, cit., pp. 29-30.

<sup>41</sup> <https://www.nytimes.com/2020/06/17/science/irish-archaeology-incest-tomb.html>

<sup>42</sup> Conosciuto anche come Tomba di Agamennone, è il *tholos* più imponente tra quelli di Micene. Stando

postumi. Se questa tipologia, ovvero somiglianza di caratteri costruttivi, di tomba si presenta infine come un tentativo di occultazione ipogea, diversamente avviene in quell'ambito collocato nel simbolico hegeliano. Finora queste strutture, benché costruite al di fuori del terreno, si erano protese nel celare questa evidenza attraverso l'utilizzo del terreno in sommità; il mondo egizio si discosta sostanzialmente da questa pratica.

La tomba emerge esplicitamente. Ritroviamo in maniera manifesta i due aspetti: interno ed esterno. L'interno, il vuoto nel recondito di una massa favolosa, è il luogo dell'intimità dove si ricreano le abitazioni e gli oggetti cari al defunto. L'esterno, ergendosi al cielo, guardando quella fonte di vita che è il Nilo, è monumentale, astratto e simbolico.<sup>43</sup>

Proprio per questa specifica lo stesso Hegel si riferisce a queste architetture con ammirazione; «in Egitto [...] le opere sulla superficie della terra sono stupende, ma ancor più stupende sono quelle sotterranee; gli Egizi possono essere considerati quel popolo presso il quale lo spirituale si separa dal corporeo»<sup>44</sup>. D'interessante sviluppo risulta inoltre il processo che ha portato questo popolo ad essere talmente presente nel panorama storico (ed architettonico) che spesso si è fuso al mistico. Queste opere, che coniano letteralmente il termine 'faraonico', non erano nemmeno lontanamente vicine a quelle da cui si sviluppano. Stando a Sigfried Giedion, queste strutture vedono in loro la confluenza tra le forme sepolcrali di entrambi il Basso e l'Alto Egitto: inizialmente erano «fosse o pozzi circolari od ovali, poco profondi, dove veniva posto il morto ripiegato su sé stesso [...]. A questa struttura si aggiunge una sovrascrittura esterna, la cui forma varia nell'Alto e nel Basso Egitto. Herbert Ricke ne spiega la differenza in funzione dei due diversi sistemi di vita. Nella fertile regione del delta, al nord gli antichi agricoltori vivevano in piccole comunità. I morti venivano sepolti sotto il pavimento delle abitazioni, oppure in tombe fatte a somiglianza delle casa del vivente. Al sud,

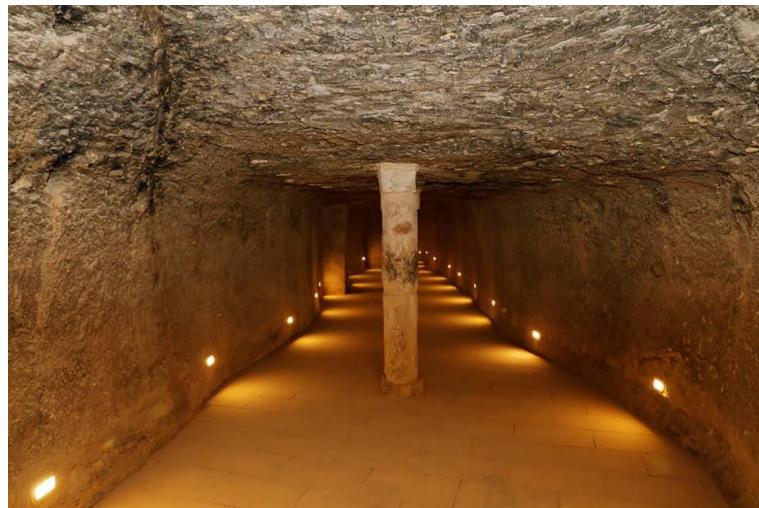
ad alcune ricerche di David Mason, la sua posizione nonché dimensione sarebbe dovuta al volere dell'attuale sovrano di, in seguito all'ottenimento dell'egemonia sui territori inerenti alla tomba, mostrare il suo potere e la sua grandezza, utilizzando questa architettura come un simbolo politico.

<https://www.world-archaeology.com/features/treasury-of-atreus-at-mycenae/>

<sup>43</sup> F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, cit., p. 34.

<sup>44</sup> M. Farina, *Architettura e teoria dell'opera. Hegel tra classicismo e modernità*, cit., p. 7, in riferimento ad Hegel.

vivevano pastori nomadi che seppellivano i loro morti nella sabbia e vi ergevano al di sopra piccoli mucchietti di pietra o tumuli»<sup>45</sup>.



*Piramide di Djoser, Corridoio interno, 2630 a.C.*<sup>46</sup>

Dai palazzi in cui per l'eterno avvenire l'ospite di questi luoghi vivrà, alle offerte fatte in suo nome per tenerne vivo il ricordo, l'architettura, sotto il peso della pietra, funge da luogo per la continuazione della vita del sepolto nell'aldilà. E assieme ad esso tutta quell'oggettistica e quello splendore (in alcuni casi) che con sé porterà. Questi monumenti fungono, per chi nell'arco della storia vi getta l'occhio, anche da contenitori per qualcos'altro di rilevante: contengono le informazioni necessarie alla comprensione delle tecniche, delle pratiche, delle credenze, e così a proseguire, care ai popoli che le hanno erette. Solo capendo ed analizzando tutti i modelli rappresentanti la calviniana Fedora<sup>47</sup> (metafora idealizzante l'Egitto come sunto di tutti questi popoli), se ne capirà

<sup>45</sup> S. Giedion, *L'eterno presente le origini dell'architettura*, Fertrinelli, Milano 1969, p. 273.

<sup>46</sup> <https://www.classicult.it/la-piramide-di-djoser-ritorna-dopo-14-anni-di-restauro/>

<sup>47</sup> «*Al centro di Fedora [...] sta un palazzo di metallo con una sfera di vetro in ogni stanza. Guardando dentro ogni sfera si vede una città azzurra che è il modello d'un'altra Fedora. Sono le forme che la città avrebbe potuto prendere se non fosse, per una ragione o per l'altra, diventata come oggi la vediamo. In ogni epoca qualcuno, guardando Fedora qual era, aveva immaginato il modo di farne la città ideale, ma mentre costruiva il suo modello in miniatura già Fedora non era più la stessa di prima [...]. Nella mappa del tuo impero, o grande Kan, devono trovare posto sia la grande Fedora di pietra sia le piccole Fedora nelle sfere di vetro. [...] L'una racchiude ciò che è accettato come necessario mentre non lo è ancora; le altre ciò che è immaginato come possibile e un minuto dopo non lo è più.*»

I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Verona 1993, p. 33.

la vera entità. Allo stesso modo, anche in Italia abbiamo un simile esempio (o meglio plurimi). L'Etruria, madre di uno dei più importanti elementi costruttivi<sup>48</sup>, ci si presenta attraverso le sue tombe; «l'aspetto di casa delle [...] tombe etrusche ricrea l'immediatezza e la genuinità umana: l'amore coniugale, l'unione familiare, i piaceri della sensualità, i mobili e gli oggetti amati»<sup>49</sup>. Traspare evidente l'intenzione di questo popolo di dare tanta importanza a questi luoghi, da riuscire, a tutti gli effetti, a dare vita ad un vero e proprio spazio emozionale; un'atmosfera. In questo caso familiare: inizialmente, come per la generalità dei casi nel mediterraneo, presenta una camera funeraria semplice, ma si sviluppa fino ad assumere i caratteri, volutamente, di un'abitazione. Diversamente dal popolo egizio l'attenzione si sofferma principalmente sull'interno nascosto, sotterraneo, della tomba, a discapito di quello costruito. La pietra viene scavata e sagomata in camere ipogee che arrivano, come nella Tomba degli Scudi (sostanziale tra gli esempi che si espone in un contesto universitario), a presentarsi come l'interno di una capanna

Si intagliano quella che sarebbe la trave centrale, il tetto a due falde, e la seduta lungo la parete. In fondo, la stanza minore corrisponde al talamo della casa, nella quale, leggermente rialzata, «una pavimentazione in ciottolo indicava il luogo dei giacigli di paglia»<sup>50</sup>.<sup>51</sup>

Oltre a ciò, le decorazioni sono onnipresenti in un susseguirsi di rilievi (realizzati a stucco policromo) e dipinti a rappresentazione di uso comune: da spade, scudi, armature ed elmi, come rappresentazione della forza militare etrusca, agli utensili da lavoro campestri o da cucina, come una brocca da vino. Animali, oggettistica preziosa, ed altro, non mancano di certo. Queste sale sono a tutti gli effetti dei forzieri di informazioni.

<sup>48</sup> L'arco, seppur per molto tempo indebitamente attribuito ai Romani, è di fatto un elemento costante all'interno del *modus* di costruire etrusco. Utilizzato in portali e strutture ipogee, viene poi preso dai Romani come uno dei due sistemi all'interno dell'architettura romana, in coordinamento strutturale con quello ellenico. Non va certo dimenticato però che questo elemento architettonico vede alcuni esempi anche lontani da questo contesto (come, ad esempio, la Porta dei Leoni di Micene; le mura ciclopiche di Tirinto; i magazzini prospicenti il Ramsesseum di Tebe; la porta megalitica dell'acropoli di Arpino). È però l'uso come base di partenza di un sistema costruttivo quello di cui qui si parla.

<sup>49</sup> F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, cit., p. 36.

<sup>50</sup> AA. VV., *Arqueología de las ciudades perdidas*, Salvat, Pamplona 1986, p. 790.

<sup>51</sup> F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, cit., p. 37.

La tomba rappresenta ideologicamente la dimora dell'aldilà, dove il defunto si ricongiunge non solo con i suoi cari, sepolti attorno a lui, ma anche con questi ambienti a lui tanto familiari, nei quali ha passato buona parte della sua vita.<sup>52</sup>



*Tomba familiare dei Matunas detta Tomba dei Rilievi, Cerveteri  
IV-III secolo a.C*<sup>53</sup>

In un intreccio infinito tra vita e morte, questi spazi ci narrano ben più di quello che figurativamente espongono; ci parlano di come venivano vissuti, cosa fosse importante per chi li abitava, quali fossero le fortune e le disgrazie che avevano visto, come fosse nata, cresciuta e collassata nel nulla una famiglia, nella speranza di un divenire intangibile. E cosa altro può essere, se non architettura, l'abilità sotto l'influenza delle emozioni di plasmare uno spazio che trasmette nell'infinito una serie di messaggi, anche personali.

<sup>52</sup> AA. VV., *Arqueología de las ciudades perdidas*, Salvat, Pamplona 1986, p. 790.

<sup>53</sup> <https://www.itineroma.it/visite-guidate/necropoli-etrusca-cerveteri/necropoli-banditaccia-cerveteri-tomba-dei-rilievi/>



## 2.3 La Ripresa di un Con-tenuto

Abbiamo constatato come sin dall'antichità, attraverso il modificarsi delle tombe e in contesti tra loro anche distanti, la ricerca dell'esprimere un significato, in un intreccio con l'architettura, risulti essere risonante nel tempo. La delineazione di una teoria estetica, anche guardando a questi esempi, si è visto essere sviluppata (perlomeno ciò che è rimasto ed è stato capace di sopravvivere alle avversità che l'umanità ha causato) in precisi luoghi e relativamente a delle culture e credenze specifiche. Inoltre, un'aggiunta merita qui il suo breve spazio: escludere alcune aree diviene purtroppo necessario in seguito ai prorompenti avvenimenti che tuttora alcune di esse soffrono; incredibili monumenti ed opere architettoniche, quali quelle presenti a Palmira, divengono, a malincuore, tristi lacune in qualsiasi regesto storico (e non solo) che tenti, anche semplicemente, una parziale delineazione dei caratteri che l'architettura può assumere. L'impossibilità di dialogare con essa, in qualsiasi forma si presenti, preclude non solo ciò che potrebbe dire, ma tutto ciò che, come già detto, è in essa implicito; perché anche se l'architettura non ci comunica direttamente il suo passato, «lo contiene come le linee d'una mano»<sup>54</sup>.

È curioso come tutti noi architetti fotografiamo l'architettura senza persone, sapendo che è nata per essere usata dalle persone, ed è perché l'architettura permane, le persone cambiano. L'architettura mette in relazione cose e persone. Nella buona architettura vediamo, quando è vuota, sia persone che cose che, pur non essendoci, sono presenti. Il fatto che non ci siano è perché si rinuncia alla loro presenza, e la buona architettura è piena di rinunce.<sup>55</sup>

Questa introduzione di Alejandro de la Sota apre nuovamente, in seguito ad *un minuto di silenzio*<sup>56</sup> (che sarebbe utile quanto uno sproloquio nel caso non avesse un seguito), il

<sup>54</sup> I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Verona 1993, p. 10.

<sup>55</sup> A. de la Sota, testo di introduzione all'articolo: '1929/1986. Reconstrucción del Pabellón de Barcellona', in *Arquitectura*, n. 261.

<sup>56</sup> «Il minuto di silenzio è un rito luttooso: si svolge per piangere persone morte. Ma è anche un rito augurale: che dopo quel lunghissimo silenzio la vita ricominci, modificata. Che la morte appena pianta,

dialogo con queste architetture che sempre maggiormente attirano l'interesse. A fortificazione dei contenuti sinora espressi, nuovamente un salto temporale e spaziale verrà fatto, ed ancora una volta verso una cultura che ormai è familiare. Questa presenza-non-presenza, che de la Sota esprime, è una tematica cara nello scenario domestico che è la *casa* giapponese. Visitando, ma anche vivendo, quella che è un'abitazione tipica giapponese, sin da subito si sente un cambiamento nello stato emotivo; come emanazione dello spazio stesso che contiene il visitatore, «il vuoto che in questo luogo si celebra, oltre che fisico ed estetico, è morale e mentale»<sup>57</sup>. Lo sguardo vaga fluido in un interno che, libero da presenze distraenti, giunge ad un limite solo quando la stessa struttura lo prevede. Giunge a dei *piani* che determinano la fine dell'edificio stesso

Definiti geometricamente tramite divisioni e trame rettangolari ed in colori tenui (noccia e marrone), si armonizzano in un omogeneo silenzio figurativo. *Tatami* [pavimento], *shoji* [pannelli esterni], *fusuma* [pannelli interni], costituiscono il fondo adeguato per un doppio vuoto. Un interno vuoto di mobili ed oggetti, che parla di un altro vuoto, quello dell'assenza umana.<sup>58</sup>

La carenza di oggettistica e potenziali idoli a cui l'uomo potrebbe apporre il suo sguardo, permettono la delineazione di uno spazio in cui l'assenza, attraverso il *vuoto*, definisce «una patina sulla quale la vita risalta con la massima intensità»<sup>59</sup>. Attraversare una di queste abitazioni fa sì che il soggetto fluisca attraverso essa con movimenti precisi, coscienti e rituali, frutto di una decisa e longeva tradizione che a ciò mira. Ad un'intimità programmata ai fini sensibili. Ed a tal proposito, un richiamo all'importanza del movimento per lo sviluppo dei pensieri umani nel cervello pare evidente.

Il vuoto della casa tradizionale giapponese è la manifestazione [...] di un

*onorata, celebrata, serva a qualcosa, che non sia stata inutile.»*

<https://www.avvenire.it/agora/pagine/ecco-come-e-nato-il-minuto-di-silenzio>

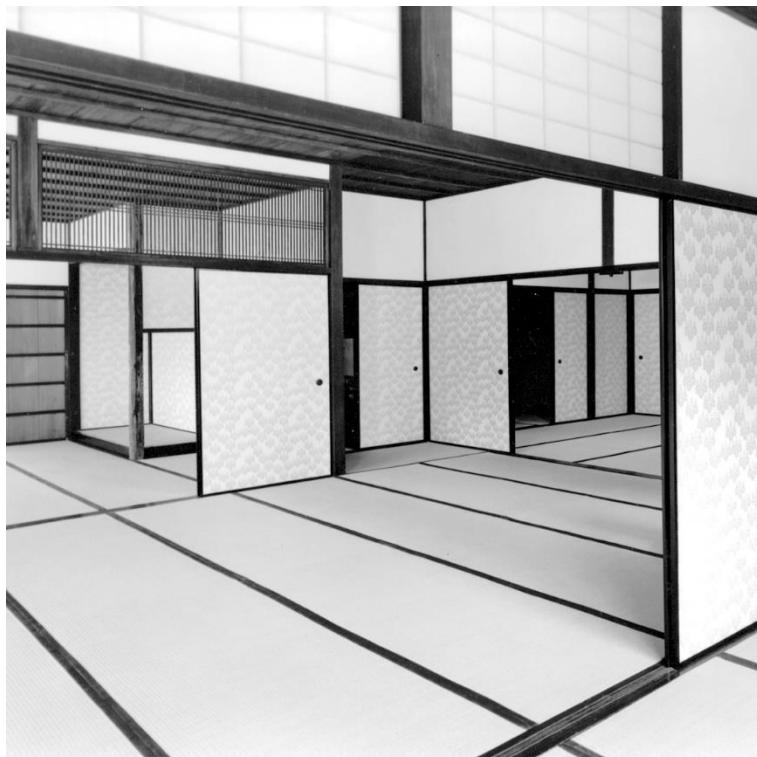
<sup>57</sup> G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, cit., p. 77.

<sup>58</sup> F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, cit., pp. 82-83.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 83.

sostrato culturale. Profonda conoscenza della natura, senso del cambiamento e della mutabilità, adattamento costruttivo [...], austerezza zen e funzionalità ritualizzata confluiscono per dare come risultato un tipo di spazio nel quale il vuoto si fa accogliente e riposante, utile e flessibile.<sup>60</sup>

La natura e la comprensione dello stato d'essere dell'uomo all'interno del divenire sono fondamentali. La cultura che permea questi luoghi si fa sentire, come una canzone in sottofondo; sempre presente, sempre influente, sempre delicata. Gli elementi architettonici e l'interno con l'esterno, tra loro sono armoniosi e pensati; capaci di consolidare quei rapporti che reggono la definizione dei caratteri dell'architettura.



Villa Katsura (桂離宮), Kyoto, 1580 ca. Vista sull'interno.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> <http://hiddenarchitecture.net/villa-katsura/>

Se per Protagora le parole erano capaci di «rendere più forte l'argomento più debole»<sup>62</sup>, già lo studio di un termine è stato d'impatto all'inizio di questo percorso. A completamento dell'esposizione sui caratteri di questa effimera *casa* raffigurante un *modus operandi*, Arata Isozaki interviene, ancora una volta, servendosi di una parola per trasmettere un concetto ed il contenuto che queste abitazioni con-tengono

In giapponese la parola *ma* [間] è un concetto che incorpora lo spazio ed il tempo, in termini strettamente spaziali; è la *distanza naturale tra due o più cose che si trovano in continuità*, o *lo spazio delimitato da pilastri e paraventi* (questa definizione è presa dell'*Iwanani dictionary of Ancient Terms*). Il Giappone antico non conosceva il sistema seriale occidentale di tempo e spazio. Entrambi, tempo e spazio, erano concepiti come intervalli, e ciò si riflette nel Giappone attuale nei concetti di base dell'ambiente e della progettazione del giardino, nelle arti della vita quotidiana, in architettura, nelle belle arti, nella musica e nel teatro. Tutte queste discipline possono essere chiamate *arti del ma*.<sup>63</sup>

Con un breve termine, si configura la base dalla quale dipendono tutte le cose: *ma*, lo spazio, si fa generatore di collegamenti, di proporzioni e disposizioni planimetriche; «dietro ogni cosa esiste il *ma*, lo spazio indefinibile che è come l'accordo musicale di ogni cosa, l'intervallo giusto e la sua migliore risonanza»<sup>64</sup>. E ad accordare, ed allo stesso tempo modificare a piacimento, questi spazi, altri non sono che gli stessi piani succitati. Tra di essi un'azione divisoria viene affidata a quei pannelli che in ogni film, libro romanzato o rappresentazione sul Giappone saltano subito alla mente. Scorrevoli, leggeri e facilmente danneggiabili da urti; queste paretine che richiamano per loro natura (e per l'immaginario collettivo derivante dai *media*) un suono di carta e legno che si muovono e sbattono al loro stipite. Seppur variabili in posizione e dimensioni, certo è che il compito loro dato, a priori, viene svolto adeguatamente

<sup>62</sup> Protagora, *DK 80 B 6a*.

<sup>63</sup> A. Isozaki, citato da F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, cit., p. 87.

<sup>64</sup> M. Random, *Giappone: la strategia dell'invisibile*, ECIG, Genova 1988, p. 175.

I pannelli mobili interni (*fusuma*) permettono di unire varie stanze contigue. *Shoji* o porte scorrevoli esterne permettono di prolungare visivamente l'ambiente.

Superficie, luce ed aperture sono perfettamente controllabili, adattandosi alla volontà ed alle necessità del residente.<sup>65</sup>

Come detto, attraverso anni di immagini gettateci addosso da diversi contenuti multimediali, i materiali a cui associamo questi elementi tecnici sono il legno e la carta. Ciò non è però così lontano dalla realtà dei fatti, almeno in questo caso. Oramai è nota la stretta relazione instaurata dalla cultura tradizionale giapponese con la natura; l'azione umana altro non è che un'estensione della stessa. Questo legame è, perciò, espressivo di ulteriori connessioni che l'architettura prevede con ciò che le sta attorno

La casa e i suoi materiali – legno, corteccia, canne, carta di riso, utilizzati con colori e textures naturali – sono intese come una traslazione metaforizzata del paesaggio circostante.

In questa attitudine di integrazione con la natura, gli ordinamenti ripetitivi o simmetrici sono rifiutati per eccesso di rigidezza, per non rispecchiare la complessa fluidità della vita. Perciò, la disposizione della pianta della casa giapponese [...] è organizzata con grande libertà attraverso la concatenazione dei differenti corpi, cercando un effetto non prevedibile e il maggior contatto possibile con l'esterno.<sup>66</sup>

Ed è a tal proposito che tra lo spazio interno e quello esterno, nelle architetture giapponesi, sono collocate tettoie e portici, attraverso le quali il paesaggio penetra nell'ambiente interno; ed è possibile percorrere questa mediazione tra essi.

Insomma, innegabile è come l'architettura tradizionale giapponese abbia saputo permeare gli interni con la «sensibilità del non compiuto», in cui il *vuoto* è

<sup>65</sup> F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, cit., p. 90.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 92.

quell'elemento senza il quale la comprensione stessa dello spazio verrebbe meno. Spazio che non si «attiva» se non dalla presenza umana, ma che è proprio dall'assenza di essa che è possibile esperire un «silenzio figurativo totale»<sup>67</sup>.

Lo spazio giapponese è sempre legato a questa sublimazione del vuoto. Per vivere, infatti, in uno spazio con la massima libertà possibile, occorre innanzitutto creare il vuoto; in seguito il vuoto sarà in qualche modo occupato, ma la vibrazione del vuoto e la sua *presenza* devo restare sensibili.<sup>68</sup>

L'introduzione dalla quale questa branca del discorso metateatrale, attraverso e sull'architettura stessa, ha preso inizio, ha visto una spiegazione, o meglio, un'applicazione, in quella che è stata assimilata come la *casa* giapponese. Ma, dal discorso di de la Sota, traspare un'ulteriore possibilità d'indagine: *la buona architettura è piena di rinunce*. Ebbene, l'ultimo passo disteso verso un nuovo contesto si palesa senza indugio.

*Less is more*, uno, se non il più conosciuto, degli aforismi riguardanti l'architettura. A chi, compresi coloro che sono estranei alla materia, non è capitato di sentirne gli echi; forse addirittura in una situazione completamente avulsa a quella da cui si forma. E parlando proprio di forma, ma con un'accezione differente, sempre pesante e presente nell'architettura, molto è stato detto proprio dal creatore di questo motto. Questa locuzione, che letteralmente si traduce con *meno è di più*, risulta essere lo slogan più d'impatto del movimento minimalista e venne coniata nel 1855 da Robert Browning<sup>69</sup>. Ciò per cui, però, viene principalmente ricordata, è dovuto all'operato di Ludwig Mies van der Rohe, il quale assunse questo concetto quale espressione significante il suo lavoro.

Interessante oltre modo è quanto questo aforisma contenga ben più di quel che

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>68</sup> M. Random, *Giappone: la strategia dell'invisibile*, ECIG, Genova 1988, p. 176.

<sup>69</sup> All'interno del poema *Andrea del Sarto*, il pittore italiano, realmente esistito (Andrea d'Agnolo di Francesco di Luca di Paolo del Migliore Vannucchi, Firenze, 1486-1530), pronuncia egli stesso queste famose parole.

[http://www.abstractconcreetworks.com/essays/lessismore/ls\\_s\\_mor.html](http://www.abstractconcreetworks.com/essays/lessismore/ls_s_mor.html)

generalmente gli venga attribuito, è ciò a partire da Mies stesso. L'architetto tedesco va ricordato (in quanto fondamentale) essere stato dapprima allievo di un pilastro portante l'architettura moderna, Peter Behrens; grazie a questo, ed ai rapporti instaurati con chi gli stava accanto, nel lavoro<sup>70</sup>, si forma in un pensiero che prevede una ricerca filosofica sulla stessa materia di cui diverrà uno dei maestri. Questo pensiero di «linee che vanno confluendo lungo il tempo per finire, data la differente natura (pensiero e opera), con l'essere asintotiche»<sup>71</sup> si fonda sulla ricerca di cosa fosse l'architettura. Mies stesso confessò che questa ricerca gli «costò cinquant'anni, mezzo secolo»<sup>72</sup>; ed è attraverso lo studio del concetto di *verità*, come una stella al centro del suo sistema, che questo percorso si sviluppa

«Da quando capii che era una questione relativa alla verità, cercai di scoprire cosa fosse realmente la verità.»<sup>73</sup>. [...] Mies, che da tempo aveva letto San Tommaso, estende la definizione che questi formula di verità, *adequatio rei et intellectus* [corrispondenza tra realtà ed intelletto], all'architettura, come concordanza tra idea e progetto costruito. Mies individua così il punto fisso con il quale affrontare l'inquietudine che le opzioni stilistiche implicano. [...] trova nel concetto di verità un autentico talismano, la cui superiorità morale consiste nello stare a margine dei possibili campi aperti all'opzione o al dubbio. «Niente esprime meglio il significato e il fine del nostro lavoro delle profonde parole di Sant'Agostino: *Il bello è lo splendore del vero*»<sup>74</sup>.<sup>75</sup>

Attraverso le dichiarazioni di Mies stesso, è possibile carpire il suo pensiero; così come per le architetture discusse in precedenza, e quelle che l'architetto ha prodotto. Espressione di un'epoca, realizzazione di un'idea, risultato di una molteplicità di fattori.

<sup>70</sup> Oltre a lavorare con Behrens, Mies collabora, all'interno dello studio, con delle figure quali Walter Adolph Gropius e Charles-Édouard Jeanneret-Gris (Le Corbusier).

<sup>71</sup> F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, cit., p. 64.

<sup>72</sup> M. van der Rohe, in P. Carter, 'Mies van der Rohe: An Appreciation on the Occasion, This Month, of his 75th Birthday', *Architectural Design*, marzo 1966, p. 97.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> M. van der Rohe, 'Discorso inaugurale in qualità di direttore del dipartimento di Architettura presso l'Armour Institute of Technology' (1938), in F. Neumeyer, *Ludwig Mies van der Rohe. Le Architetture, gli scritti*, Skira, Milano 1998, p. 306.

<sup>75</sup> F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, cit., p. 64.

In questo caso un'architettura idealista, sì funzionale (non va dimenticato per l'appunto il periodo storico), ma in cui va discussa a priori la sua motivazione; una negazione al soggettivismo. In questo l'annunciata forma viene rifiutata, in quanto inaccettabile dato che «noi non riconosciamo alcuna forma, bensì soltanto problemi costruttivi»<sup>76</sup>. I materiali hanno ancora una volta valenza pratica e teorica e anche guardando ad essi ci si deve adeguare; «ogni materiale presenta le sue proprie caratteristiche, che si devono imparare a riconoscere per lavorare con esse»<sup>77</sup>.

Le somiglianze, derivanti da queste brevi osservazioni, con i temi già affrontati, sono continue. L'architettura, raccontata attraverso sé stessa, si adegua, si collega, si fonde con le parti che la contengono e da esse si erige, monumento di un'ideologia; annessione di elementi e materiali.

«I templi antichi, le basiliche romane, come pure le cattedrali medievali, non sono l'opera di singole personalità ma la creazione di tutta un'epoca. Chi di fronte a questi edifici chiede il nome del costruttore? Che significato può avere la sua personalità, determinata dal caso? Queste costruzioni sono per loro stessa natura assolutamente impersonali»<sup>78</sup>. L'architettura è il prodotto necessario di una logica di concezione dello spazio e della sua materializzazione mediante un sistema costruttivo, e per tanto non deve dipendere dalla volontà soggettiva dell'architetto né del fruitore. [...] L'architettura, chiamata ad essere l'espressione di un'epoca, si configura di conseguenza come entità orientata verso un futuro immutabile, al di là della comprensione che di essa si abbia o dell'uso che ne si faccia. [...] Cristallizzando questi supposti ideologici, l'architettura di Mies finirà con l'essere un loro prodotto necessario, neutro, imperturbabile. La nitida definizione dei suoi spigoli, la fredda superficie dei suoi vetri, la leggera elevazione sul terreno, la mancanza di suddivisioni interne, il disinteresse per l'uso, sono caratteristiche che suggeriscono innanzitutto una volontà di

<sup>76</sup> M. van der Rohe, 'Costruire (1923), in F. Neumeyer, *Ludwig Mies van der Rohe. Le Architetture, gli scritti*, Skira, Milano 1998, p. 258.

<sup>77</sup> Ivi, in *Discorso inaugurale in qualità di direttore del dipartimento di Architettura presso l'Armour Institute of Technology* (1938), p. 307.

<sup>78</sup> Ivi, in *Architettura e volontà dell'epoca*, p. 261.

affermazione di sé stessa. Volontà che la fa perdurare nel tempo, un tempo discontinuo ed incerto, e che non la fa derivare da nulla che non sia essa stessa, né contenere alcunché che la esprima. Di fronte agli uomini, fugaci e sfocate presenze, questa architettura si dimostra eterna, neutra, vuota.<sup>79</sup>

Una netta opposizione si è finalmente annunciata. Seppur molte siano le tematiche in comune, l'uomo, da protagonista anche durante la sua assenza, ha in fine passato il testimone al suo contenitore. L'abitare che si affermerà come riflessione atta a cambiare un modo di progettare del postmoderno, non vede qui il suo spazio. L'architettura diviene autoportante nello scorrere del tempo.



*Ludwig Mies van der Rohe, Casa Farnsworth,  
Plano, Illinois, USA, 1951.<sup>80</sup>*

<sup>79</sup> F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, cit., pp. 68-69.

<sup>80</sup> <https://composizioneunoa2014.files.wordpress.com/2014/10/a.jpg>



## 2.4 Ultime Parole, Nuove Possibilità

La relazione che lega uno spazio e la persona che lo occupa definisce il luogo stesso e l'esperienza che di esso hanno gli altri come ambito privato. Spazio ed occupante compongono una unità naturale che perde valore in caso questi sia assente. Un osservatore, in tale circostanza, percependo la frustrazione di una sua aspettativa, aggettiva il luogo come *vuoto*. Esistono tre componenti di questa situazione: il luogo, privato, ‘colonizzato’ dall’abitare quotidiano; il tempo, sospeso nell’abbandono ed, infine, lo sguardo dell’osservatore, che carica di significato l’ambiente vuoto che osserva.<sup>81</sup>

Queste frasi, contenute nello *spazio in sospeso* descritto da Espuelas, riaprono le porte alla presenza umana; senza essa non vi sarebbe questa *unità naturale* che tanto ha fatto discutere; senza essa non si verificherebbe alcuna manifestazione emotiva; senza essa questa ricerca atmosferica non avrebbe senso d’esistere. La società contemporanea, mutata in conseguenza allo sviluppo tecnologico, permette ora a tutti di intercalarsi nel discorso. Mettendo in disparte i pro ed i contro, da ciò deriva una necessità nuova nello sviluppo architettonico, e nell’approccio comunicativo che tramite di essa si vuol fare. Laddove il fattore umano è oramai talmente imponente e pressante che tutto si modifica in base al gusto derivante da esso, fioriscono a volte delle Stelle alpine, in cima a qualche monte. E seppur destinate ad appassire, lasceranno nel tempo un leggero profumo.

La conclusione del discorso iniziato con l’architettura deve necessariamente presentare qualcosa che riesca a sintetizzare un percorso complicato, laddove non basta ciò che si presenta in essere. La comunicazione divenuta non verbale, ed anche non materiale, assume il carattere di maggior importanza. La scelta, data dall’impossibilità di includere e conoscere tutte le rappresentazioni di tale affermazione, verrà fatta seguendo un metodo già presentatosi in passato. Le architetture scelte, contenitori di tutto quello che questo percorso ha affrontato, fungeranno da casi guardando ai quali è possibile capire

<sup>81</sup> F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, cit., pp. 203-205.

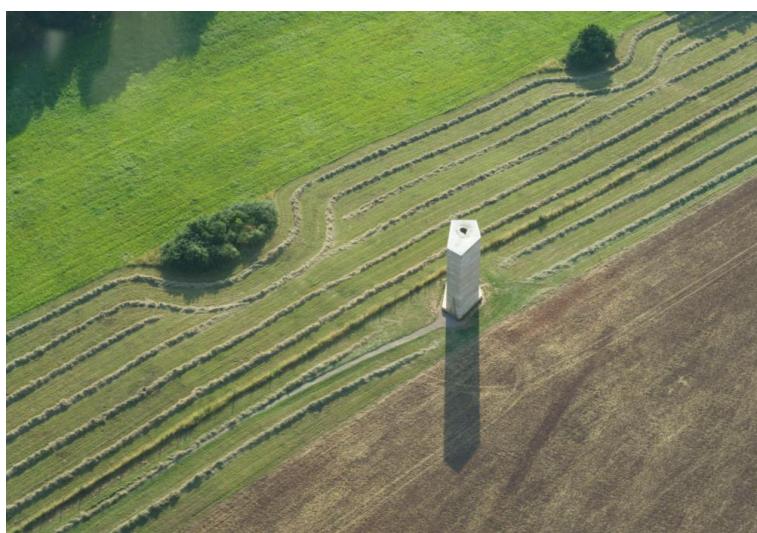
una tematica, perché è in esse implicita. A spiegazione, o complemento, delle meccaniche che presentano, gli stessi ideatori interverranno. Così come in *Il progetto del passato*<sup>82</sup>, le multiple voci, daranno un significato al contenuto stesso del libro.

---

<sup>82</sup> A cura di Bruno Pedretti, *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura* (Mondadori, Milano 1997), affronta tali tematiche attraverso un'introduzione critica nei confronti della «'democrazia estetica' quale surrogato della democrazia morale e politica, una 'democrazia estetica' diffusasi quale sciancata forma di universalismo che ha esteticizzato all'infinito le opere e i segni, confinando l'universo etico nell'angolo dei rimpianti» che prova «a conservare tutto, affinché la atemporalità estetica sconfigga l'irreversibilità storica»; per poi dare valore a questa problematicità attraverso le parole, e gli esempi, di figure quali Gregotti, Rossi, Tibaldi, Anderson, Mango, Tafuri, Benvenuto, Masiero, Manieri Elia, Scarrocchia, Gravagnuolo, Tosello e Musso.

• **Peter Zumthor / Bruder Klaus Field Chapel / Mechernich, Germania 2007**

La prima voce del coro ad innalzare il suo inno verso la ricerca di qualcosa di diverso dal semplice costruire contemporaneo sarà quella dell'architetto svizzero Peter Zumthor. Il progetto scelto, che lo accompagnerà, sarà la cappella dedicata a Saint Nicolas, la quale, come per il nero monolite di *2001: A Space Odyssey*, ci trasmetterà la tecnica e la volontà (in questo caso del suo ideatore). Una breve descrizione va comunque fatta: 112 tronchi, derivanti da un bosco della committenza, sono stati utilizzati come cassero al rovescio a forma di ‘tenda’ (una sorta di cono non regolare); su di essi sono stati gettati 24 strati di calcestruzzo in opera; con una larghezza di circa 50 cm, questi strati corrispondono ai giorni di lavoro, fino ad arrivare a 12 m di altezza; la struttura lignea è stata infine bruciata con un fuoco che, per tre settimane (nel 2006) dall'interno a reso possibile affiorare il calcestruzzo a vista, un «vuoto emozionante»<sup>83</sup>; una cavità annerita, dalle pareti carbonizzate, permette ora la creazione di un'atmosfera specifica, laddove la luce proviene da un unico punto; punto dal quale penetra tutto l'ambiente esterno, pioggia compresa (la quale scorre lungo le pareti irregolari); i sentimenti riflessivi e solerti che il visitatore prova all'interno, rendono quest'opera una delle architetture religiose più interessanti ad oggi.



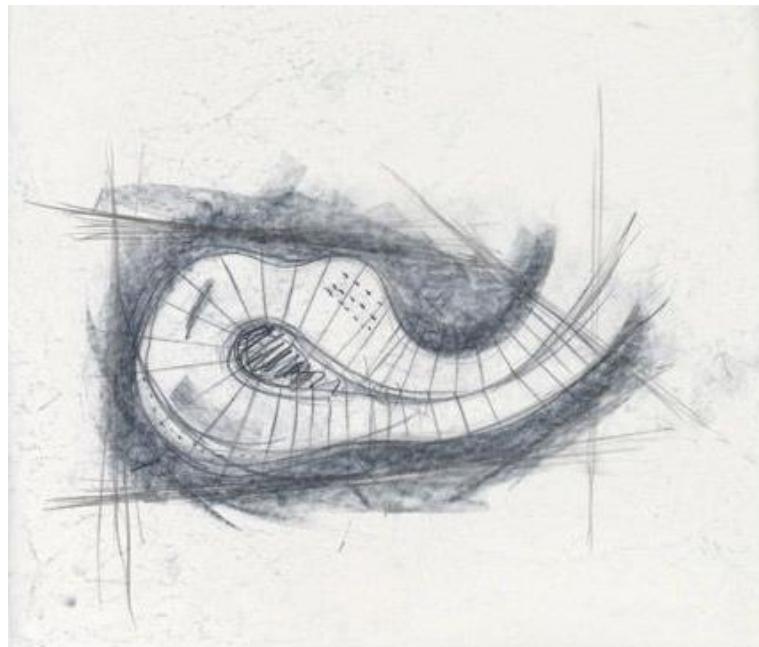
Vista dall'alto.<sup>84</sup>

<sup>83</sup> «Entrando mi sono trovato davanti un vuoto che era... emozionante».

A. Martinelli nei confronti della hall d'ingresso al Museo d'Arte di Bregenz, Austria; testimonianza di come l'opera di Zumthor rifletta questa attenzione verso lo sviluppo di spazi atmosferici.

<sup>84</sup> <https://archello.com/project/bruder-klaus-field-chapel>

Per progettare edifici con una connessione sensoriale con la vita, bisogna pensare in un modo che vada ben oltre la forma e la costruzione.<sup>85</sup>



Peter Zumthor, Schizzo planimetrico.<sup>86</sup>

Quando penso all'architettura, mi vengono in mente alcune immagini. Molte di queste immagini sono legate alla mia formazione ed al mio lavoro come architetto. [...] Altre, invece, hanno a che vedere con la mia infanzia. C'è stato un tempo in cui vivevo l'architettura senza pensarci. A volte riesco quasi a sentire tra le mani la particolare maniglia di una porta, un pezzo di metallo sagomato come il dorso di un cucchiaio. La sentivo in mano quando andavo nel giardino di mia zia. Quella maniglia, ancora oggi, mi sembra un segno particolare d'ingresso in un mondo di umori ed odori diversi. Ricordo il suono della ghiaia sotto i miei piedi, il tenue luccichio della scala di quercia cerata, sento la pesante porta d'ingresso chiudersi dietro di me mentre cammino lungo il corridoio buio ed entro in cucina; l'unica stanza veramente illuminata della casa.<sup>87</sup>

<sup>85</sup> P. Zumthor, citazione in un articolo redatto da M. Sveiven, ArchDaily, 27 gennaio 2011 (<https://www.archdaily.com/106352/bruder-klaus-field-chapel-peter-zumthor>).

<sup>86</sup> <https://www.domusweb.it/it/architettura/2007/09/19/il-santo-e-l-architetto.html>

<sup>87</sup> P. Zumthor, *In search of the lost architecture*, in *Architecture and Urbanism*, February 1998 Extra



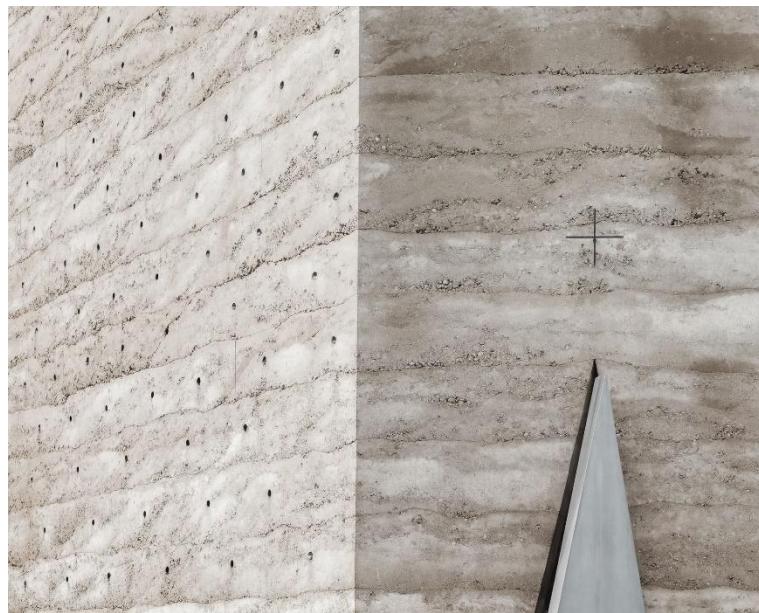
*Vista sul Prospetto Nord-Ovest.<sup>88</sup>*

Ricordi come questi contengono la più profonda esperienza architettonica che io conosca. Sono i serbatoi delle atmosfere e delle immagini architettoniche che esploro nel mio lavoro di architetto. Quando progetto un edificio, spesso mi ritrovo a sprofondare in vecchi ricordi semidimenticati, e allora cerco di ricordare com'era realmente quella situazione architettonica che mi viene in mente, cosa aveva significato per me a quel tempo, e cerco di capire come potrebbe aiutarmi ora a far rivivere quell'atmosfera vibrante, pervasa dalla semplice presenza delle cose, in cui ogni cosa aveva un suo posto e una sua forma specifica. E anche se non riesco a rintracciare nessuna forma speciale, c'è un accenno di pienezza e di ricchezza che mi fa pensare: questo l'ho già visto. Eppure, allo stesso tempo, so che è tutto nuovo e diverso, e che non c'è alcun riferimento diretto ad una precedente opera architettonica che possa divulgare il segreto dello stato d'animo carico di memoria.<sup>89</sup>

Edition, *Peter Zumthor*, a+u, Bunkyo-ko, japan 1998, p. 6.

<sup>88</sup> <https://www.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2015/february/04/sacred-stories-bruder-klaus-field-chapel/>

<sup>89</sup> *Ibidem.*

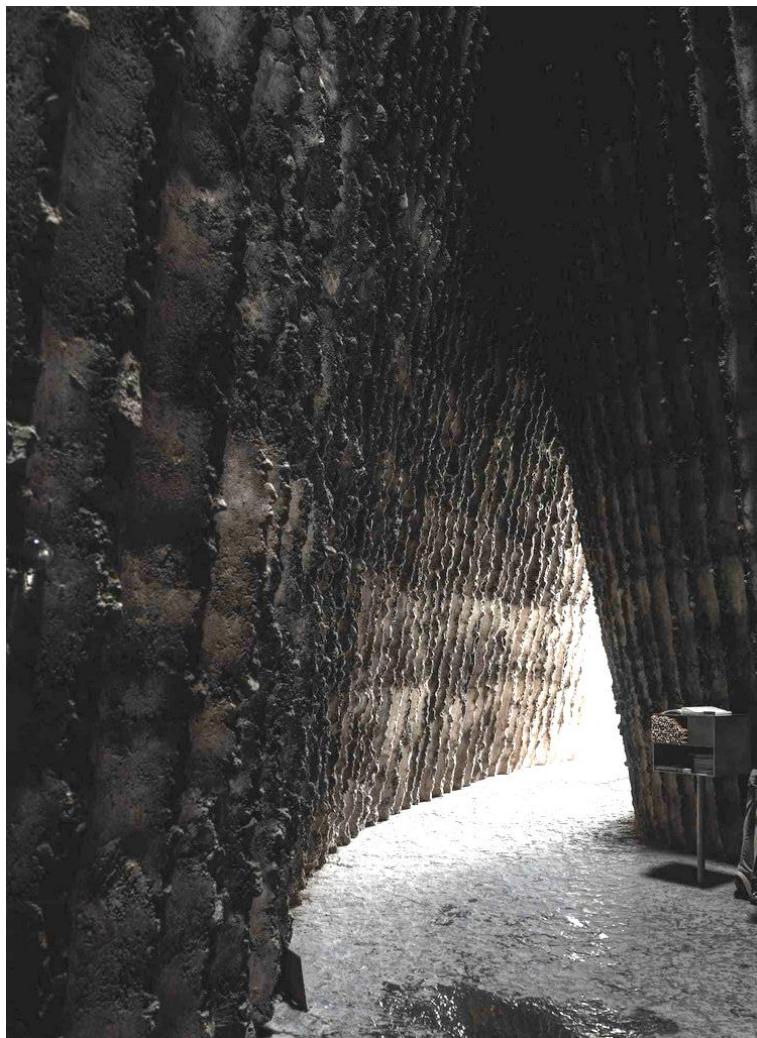


Vista sul Prospetto Sud-Est, Accenno della porta d'ingresso.<sup>90</sup>

Per me c'è qualcosa di rivelatore nel lavoro di Joseph Beuys e di alcuni artisti del movimento Arte Povera. [...] Sembra ancorato ad un'antica conoscenza elementare dell'uso che l'uomo fa dei materiali, ed allo stesso tempo di esporre l'essenza stessa di questi materiali che è al di là di ogni significato culturalmente trasmesso. Cerco di usare i materiali nel mio lavoro in questo modo. Credo che possano assumere una qualità poetica nel contesto architettonico, anche se è solo se l'architetto stesso riesce a generare una situazione significativa per essi, che questo può verificarsi, poiché i materiali in sé non sono poetici. Il senso che cerco di infondere ai materiali è al di là di tutte le regole di composizione, e la loro tangibilità, l'odore e le qualità acustiche, sono solo elementi del linguaggio che siamo obbligati a usare. Le sensazioni emergono solo quando riesco a far emergere i significati specifici di questi materiali nei miei edifici, significati che possono essere percepiti solo in quel modo ed in questo unico edificio.<sup>91</sup>

<sup>90</sup> <https://www.thisispaper.com/mag/bruder-klaus-field-chapel-by-peter-zumthor>

<sup>91</sup> P. Zumthor, *Made of materials*, in *Architecture and Urbanism*, February 1998 Extra Edition, *Peter Zumthor*, a+u, Bunkyo-ko, Japan 1998, p. 8.

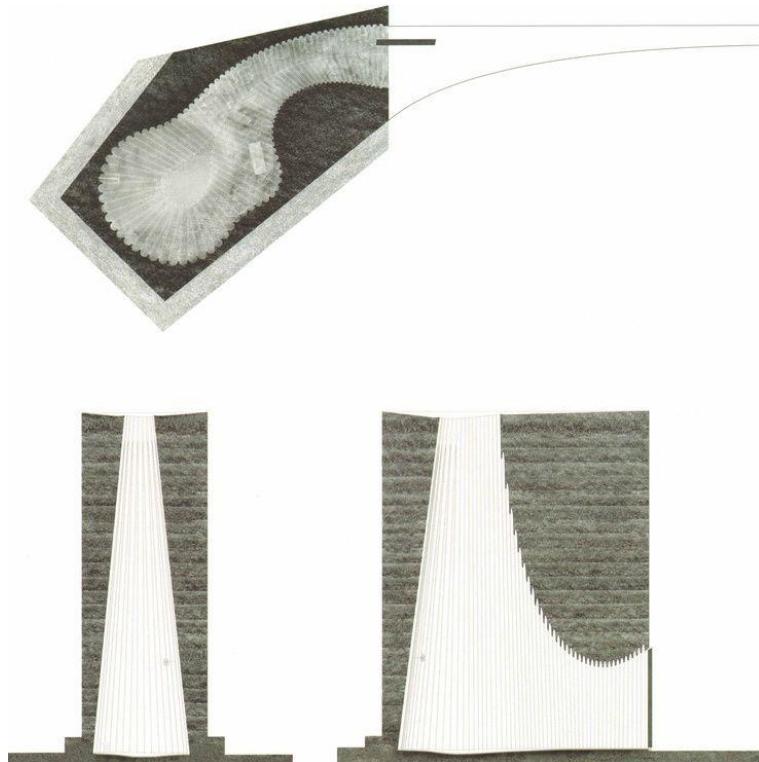


Vista interna verso la porta d'ingresso.<sup>92</sup>

Costruire è l'arte di creare un insieme significativo attraverso molte parti. Gli edifici sono testimoni della capacità umana di costruire cose creali. Credo che il vero nucleo di tutto il lavoro architettonico stia nell'atto della costruzione. Nel momento in cui i materiali vengono assemblati ed eretti, l'architettura che abbiamo pensato diventa parte del mondo reale. [...] La nozione che il nostro lavoro sia parte integrante di ciò che raggiungiamo nella vita ci porta ai limiti della riflessione riguardo al valore stesso dell'opera d'arte, dell'opera architettonica.<sup>93</sup>

<sup>92</sup> <https://www.thisispaper.com/mag/bruder-klaus-field-chapel-by-peter-zumthor>

<sup>93</sup> P. Zumthor, *Work within things*, in *Architecture and Urbanism*, February 1998 Extra Edition, *Peter Zumthor*, a+u, Bunkyo-ko, Japan 1998, pp. 8-9.

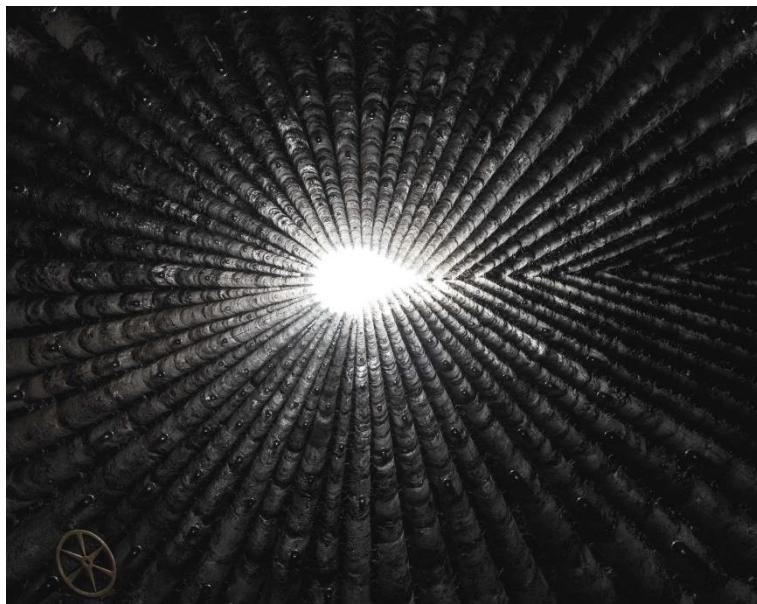


Pianta, Sezione trasversale, Sezione longitudinale; disegni.<sup>94</sup>

Credo che l'architettura contemporanea dovrebbe avvalersi di un approccio [...] radicale come quello della musica contemporanea. Ma questo è possibile solo in modo limitato, perché anche se un'architettura basata sulla disarmonia e sulla frammentazione, sui ritmi spezzati, sul raggruppamento e sulle interruzioni strutturali può essere in grado di trasmettere un messaggio, non appena comprendiamo la sua dichiarazione la nostra curiosità muore, e tutto ciò che rimane è la questione dell'utilità pratica dell'edificio. L'architettura ha un suo regno. Ha un rapporto fisico speciale con la vita. Non penso ad essa principalmente come un messaggio o un simbolo, ma come un involucro e uno sfondo per la vita che si svolge dentro e intorno ad essa, un contenitore sensibile per il ritmo dei passi sul pavimento, per la concentrazione nel lavoro, per il silenzio del dormire.<sup>95</sup>

<sup>94</sup> <https://www.domusweb.it/it/architettura/2007/09/19/il-santo-e-l-architetto.html>

<sup>95</sup> P. Zumthor, *For the silence of sleep*, in *Architecture and Urbanism*, February 1998 Extra Edition, *Peter Zumthor, a+u*, Bunkyo-ko, Japan 1998, p. 10.



*Vista interna sull'oculo che permette alla luce, ed all'esterno, di entrare.<sup>96</sup>*

La vita postmoderna potrebbe essere descritta come uno stato in cui tutto, al di là della nostra biografia personale, sembra vago, sfocato ed in qualche modo irreale. Il mondo è pieno di segni e informazioni su cose che nessuno comprende appieno, perché anch'essi risultano essere meri segni per altre cose ancora. La cose reali rimangono celate. Nessuno riesce a vederle. Tuttavia, sono convinto che le cose reali esistano, per quanto minacciate possano essere. Ci sono la terra e l'acqua, la luce del sole, i paesaggi e la vegetazione; e ci sono oggetti, fatti dall'uomo, come le macchine, gli utensili o gli strumenti musicali che sono quel che sono, non meri veicoli di un messaggio artistico [...]. Quando guardiamo oggetti o edifici che sembrano essere in pace con sé stessi, la nostra percezione è senza preconcetti e senza spirito d'iniziativa. Gli oggetti che percepiamo non hanno alcun messaggio per noi, sono semplicemente lì. Le nostre facoltà percettive sono calme, prive di pregiudizi e curiosità. Vanno oltre i segni e i simboli, sono aperte, vuote. [...] Qui, in questo vuoto percettivo, può affiorare un ricordo, un ricordo che sembra provenire dalle profondità del tempo. Ora, la nostra osservazione dell'oggetto abbraccia un presentimento sul Nulla in tutta la sua interezza, perché non c'è niente che non possa essere compreso. C'è un forza nelle cose ordinarie presenti nella vita

<sup>96</sup> <https://www.thisispaper.com/mag/bruder-klaus-field-chapel-by-peter-zumthor>

quotidiana [...]. Dobbiamo solo guardarle abbastanza a lungo per vederlo.<sup>97</sup>

In gioventù immaginavo la poesia come una sorta di nuvola colorata fatta di metafore e allusioni più o meno diffuse che [...] erano difficili da associare a una visione affidabile del mondo. Come architetto, ho imparato a capire che il contrario di questa definizione, giovanile, della poesia è probabilmente più vicino alla verità. Se un'opera d'architettura consiste di forme e contenuti che si combinano per creare un forte stato d'animo, abbastanza potente da influenzarci, può essere assimilata ad un'opera d'arte. Quest'arte, tuttavia, non ha nulla a che fare con configurazioni interessanti od originalità. Si tratta di intuizioni e comprensioni e soprattutto di verità. [...] Vive nell'immobilità. Il compito artistico dell'architettura è quello di dare una forma a questa attesa immobile. L'edificio stesso non è mai poetico. Al massimo, può possedere qualità sottili che, in certi momenti, ci permettono di capire qualcosa che non siamo mai stati in grado di capire prima.<sup>98</sup>

In architettura, ci sono due possibilità principali per la composizione spaziale: il corpo architettonico chiuso che isola lo spazio in sé stesso, e il corpo aperto che abbraccia un'area di spazio che è connessa con l'infinito. [...] Non pretendo di sapere cosa sia realmente lo spazio. Più ci penso, più diventa misterioso. Di una cosa, però, sono sicuro: anche se quando noi, come architetti, ci occupiamo di spazio, non ci occupiamo che di una piccola parte dell'infinito che circonda la terra, ogni edificio segna un punto unico in questo infinito. [...] Gli edifici che riescono a creare un forte impatto, trasmettono sempre un'intensa sensazione della loro qualità spaziale. Abbracciano il misterioso vuoto che chiamiamo spazio in modo unico e lo fanno vibrare.<sup>99</sup>

Quando lavoro a un progetto mi lascio guidare da immagini e stati d'animo che ricordo e che posso legare al tipo di architettura che sto cercando. La maggior parte delle immagini che mi vengono in mente provengono dalla mia

<sup>97</sup> P. Zumthor, *Beyond the symbols*, in *Architecture and Urbanism*, February 1998 Extra Edition, *Peter Zumthor*, a+u, Bunkyo-ko, japan 1998, p. 14.

<sup>98</sup> P. Zumthor, *Unexpected truths*, in *Architecture and Urbanism*, February 1998 Extra Edition, *Peter Zumthor*, a+u, Bunkyo-ko, japan 1998, p. 18.

<sup>99</sup> P. Zumthor, *Composing in space*, in *Architecture and Urbanism*, February 1998 Extra Edition, *Peter Zumthor*, a+u, Bunkyo-ko, japan 1998, p. 20.

esperienza [...]. Mentre sto progettando cerco di scoprire cosa significhino queste immagini, in modo da poter imparare a creare una ricchezza di forme visive e atmosferiche. [...] Se riesco a trovare il modo di incastrare e sovrapporre queste qualità, l'oggetto assumerà una profondità e una ricchezza significative. [...] Forma e costruzione, aspetto e funzione non sono più separati. Si uniscono assieme e formano un tutt'uno. Ora, quando guardando all'edificio finito, i nostri occhi, guidati dalla nostra mente analitica, tendono a vagare e a cercare dettagli a cui aggrapparsi. Ma la sintesi di questo tutto, non diventa comprensibile attraverso i dettagli isolati. Tutto si riferisce al tutto.

[...] I modelli, le parole ed i paragoni di partenza che erano necessari per la creazione dell'insieme, scompaiono. Appaiono ora come passi che ci si lascia alle spalle. Il nuovo edificio assume la posizione focale ed è sé stesso. Inizia la sua storia.<sup>100</sup>

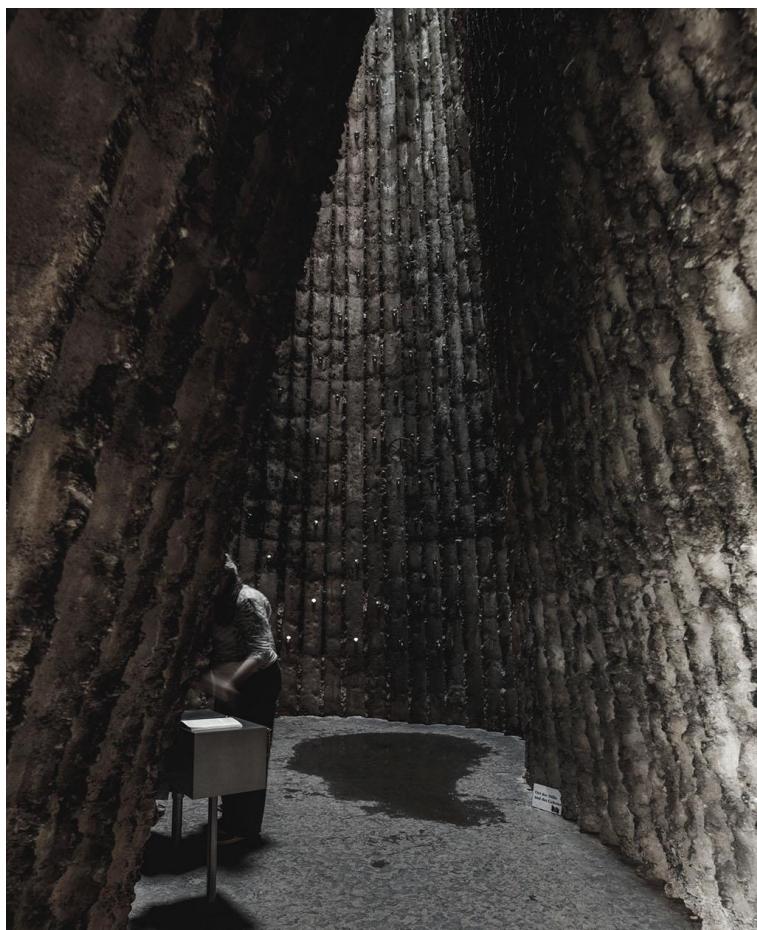


Vista ravvicinata ad uno dei paramenti interni.<sup>101</sup>

<sup>100</sup> P. Zumthor, *Steps left behind*, in Architecture and Urbanism, February 1998 Extra Edition, *Peter Zumthor*, a+u, Bunkyo-ko, japan 1998, p. 24.

<sup>101</sup> <https://www.thisispaper.com/mag/bruder-klaus-field-chapel-by-peter-zumthor>

Credo che l'architettura d'oggi debba riflettere sui compiti e sulle possibilità che le sono intrinsecamente proprie. L'architettura non è un veicolo o un simbolo per cose che non appartengono alla sua essenza. In una società che celebra l'inessenziale, l'architettura può opporre una resistenza, contrastare lo spreco di forme e significati e parlare attraverso il proprio linguaggio. E credo che non sia una questione su di uno stile specifico. Ogni edificio è costruito per un uso ed in un luogo, e per una società specifica. Io cerco di rispondere alle domande che emergono da questi semplici fatti, nel modo più preciso e critico possibile, attraverso i miei edifici.<sup>102</sup>



Vista interna sulla 'camera' centrale.<sup>103</sup>

<sup>102</sup> P. Zumthor, *Resistance*, in *Architecture and Urbanism*, February 1998 Extra Edition, *Peter Zumthor*, a+u, Bunkyo-ko, japan 1998, p. 24.

<sup>103</sup> <https://www.thisispaper.com/mag/bruder-klaus-field-chapel-by-peter-zumthor>

• **Wang Shu / Ningbo History Museum / Ningbo, China 2008**

Consolidata operazione, lungo il corso di quest'esposizione sui caratteri emotivi dell'architettura, è quella di spaziare nel tempo e nei luoghi. A prendere la parola è ora Wang Shu, architetto cinese fondatore, assieme alla moglie, dello studio Amateur Architecture, nonché vincitore del Pritzker Architecture Prize 2012. Le sue parole saranno accompagnate da una realizzazione intrisa delle tematiche care a Shu, che, in continuità con le precedenti, riesce a trasmettere tali contenuti. Completato nel 2008, il Museo di Storia di Ningbo, si inserisce in una località che vanta circa 5000 anni di storia, seppure dall'aspetto attuale, le cose riflettano qualcosa di diverso. L'operato di Wang Shu è legato strettamente alla tradizione cinese; artigianato tradizionale mescolato a tecniche di costruzione moderne e materiali riciclati (il riciclaggio va ricordato essere un'antica pratica cinese), come una sorta di rivoluzione culturale. A pensarci, una figura più adatta sembrerebbe non esserci, per una realizzazione atta a presentare tematiche socio-culturali come quelle prefissate per questo museo. Eppure, le critiche sono state molte, come un riflesso del luogo stesso in cui l'edificio si colloca; «il complesso è costeggiato da grandi viali a sei corsie praticamente deserti, con marciapiedi punteggiati da alberi esili e spogli, sparuti cespugli e rari riquadri d'erba giallognola. Da lontano, le sagome delle nuove torri residenziali e dei palazzi per uffici, tuttora in costruzione, sembrano suggerire un futuro fiorente, ma al momento l'area è sospesa in una sorta di limbo temporale in cui il passato è ormai alle spalle, il domani ancora lontano».<sup>104</sup>

Il museo, su tre piani, vede una delle prime, visuali, connotazioni che attirano lo sguardo nella composizione materica di facciata; i molteplici materiali sono stati riciclati dalle rimanenze degli edifici tradizionali demoliti nell'area circostante per dare lo spazio a quelli nuovi. Tra di essi vi sono diverse tipologie di mattoni e tegole, dai colori, forme ed età differenti. Staticamente tutte queste componenti sono attaccate l'un'altra andando a formare una struttura che, seppur visualmente instabile, lo è strutturalmente; oltre all'uso del calcestruzzo che collega il nuovo al tradizionale.

---

<sup>104</sup> B. McGetrick, *Ningbo Historic Museum*, Domus 922/febbraio 2009.



Vista Nord-Ovest<sup>105</sup>

Originariamente in questa zona c'erano circa trenta bei villaggi, li hanno demoliti tutti. Ovunque tu vada, puoi trovare le rovine di questi edifici.

Perciò ovunque ci sono materiali, materiali bellissimi. Così ho voluto costruire questo museo per le persone che originariamente vivevano qui, in modo che potessero conservarne alcuni ricordi.

Abbiamo lavorato insieme agli artigiani per capire come utilizzare molteplici tipi di materiale riciclato nel nuovo museo; la tradizione dovrebbe essere vissuta. Una volta che la metti in un museo significa che è morta. Ecco perché ho lavorato con loro.

Sono due cose unite direttamente tra loro [in riferimento al tradizionale ed al moderno], ma il moderno non è semplicemente moderno.

Sull'imponente muro in calcestruzzo troverai una ricchissima texture derivante dal bamboo e nel contempo i materiali riciclati, tradizionali, che sono legati al loro passato e allo stesso tempo vengono usati in una nuova maniera.<sup>106</sup>

<sup>105</sup> <https://www.dezeen.com/2016/08/18/video-interview-wang-shu-amateur-architecture-studio-ningbo-history-museum-movie/>

<sup>106</sup> Intervista a Wang Shu in B. Hobson, *Wang Shu's Ningbo History Museum built from the remains of demolished villages*, Dezeen, 18 agosto 2016.



Vista su di una porzione della texture muraria.<sup>107</sup>

Penso che ci siano due diversi tipi di architetti. Il primo è totalmente moderno, il che significa che non pensa che le cose del passato abbiano un significato [...]. L'altro tipo di architetti, quando progettano, capisce che qualcosa è lì già esistito. Questa è una sensazione totalmente diversa. Con il patrimonio storico, la gente normalmente parla di vecchi edifici o vecchie aree. Per me, non si tratta solo di qualcosa di 'vecchio'. Bensì, qualcosa di passato che ha ancora un significato. Per me, queste sono cose molto importanti; tutto ha un patrimonio storico.<sup>108</sup>

<sup>107</sup> <https://www.dezeen.com/2016/08/18/video-interview-wang-shu-amateur-architecture-studio-ningbo-history-museum-movie/>

<sup>108</sup> Intervista a Wang Shu in P. Stevens, *Designboom interviews wang shu on historic heritage, identity, and long-term planning*, Designboom, 15 giugno 2018.



*Vista su uno dei muri in calcestruzzo con texture bamboo;  
il muro destro, moderno, si getta verso il 'passato'.<sup>109</sup>*

Penso che se trovi un significato nella vita, hai un'identità. L'identità non è qualcosa di semplice. Ecco perché parlo di verità e di vera realtà. È qualcosa che è presente nella tua vita e che ha un significato per te. Ed ecco perché dovremmo fare delle nuove invenzioni nella vita. Questo è il significato della creazione per me.<sup>110</sup>

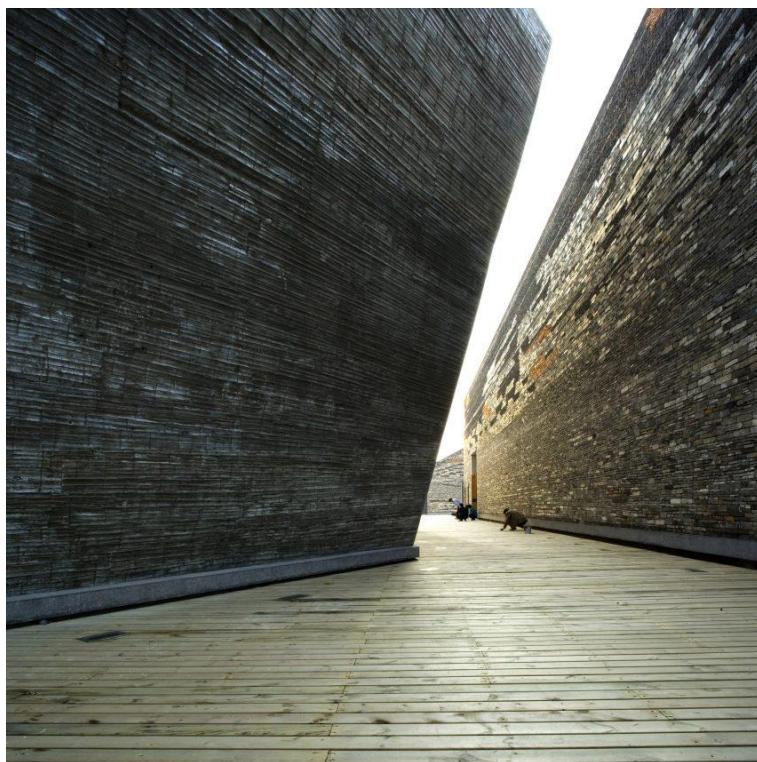
<sup>109</sup> <https://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2012/03/03/wang-shu-il-museo-di-storia-di-ningbo.html>

<sup>110</sup> Intervista a Wang Shu in P. Stevens, *Designboom interviews wang shu on historic heritage, identity, and long-term planning*, Designboom, 15 giugno 2018.

Penso che la sfida più grande per gli architetti si di ritornare alla vita reale. Siamo ancora troppo presi dal pensiero accademico. Dovremmo invece tornare alla vita vera; una vera vita sociale.<sup>111</sup>

Il popolo cinese viveva nel sistema dei cortili. Avendo un cortile, avresti trovato qualcosa di speciale che vi accadeva. Se lo perdi, ciò non si potrà più verificare; è molto semplice. Ecco perché faccio molte prove, perché se si volesse tornare alla tradizione, non ce n'è ora modo in Cina. Devi provare nuovi approcci e cercare di creare una connessione con le persone, cosicché possano ricordare qualcosa. Cosicché possano nuovamente collegarsi alle loro abitudini, alla loro memoria nel fare cose speciali, ad atmosfere peculiari.

[...] In effetti, la gente ha perso il tempo per vivere, e se si volesse ridarglielo, non sarebbe facile.<sup>112</sup>



*Vista su uno dei muri in calcestruzzo con texture bamboo; chi è di passaggio 'sente' il peso del nuovo nei confronti del tradizionale.<sup>113</sup>*

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> W. Shu, *Memory is deeper than symbols*, articolo in *Architectural Review Asia Pacific issue 127: The Residential Issue*, 3 ottobre 2012.

<sup>113</sup> <https://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2012/03/03/wang-shu-il-museo-di-storia-di-ningbo.html>

• **Edoardo Tresoldi / ARCHETIPO / Abu Dhabi, Emirati Arabi 2017**

L’Italia è intervenuta poco durante il corso di questo dibattito, e, seppur infinitamente ricca di storia e cultura, come è anche stato visto, ora risulterà essere la patria natia del prossimo interlocutore. Edoardo Tresoldi, definito come uno scultore di installazioni ambientali, merita senza opportunità di obiezione, di entrare nel contesto architettonico. La scelta dell’opera, che possa esemplificare lo stile, non è semplice; a partire dalla premiata Basilica di Siponto<sup>114</sup>, baluardo di un metodo di restauro diverso, che rievoca la presenza della basilica ormai scomparsa affiancata all’esistente, le realizzazioni successive non sono state di meno impatto. Dagli Stati Uniti agli Emirati Arabi, la tecnica espressiva tridimensionale di Tresoldi si sviluppa in modo sempre più completo e unico nella trasmissione dei concetti. Queste opere sono una vera melodia di suoni, un compendio tra architettura ed arte.

Archetipo è un giardino in cui architettura e natura danzano in continue relazioni e contrasti fondati, secondo l’accezione rinascimentale, sulla capacità dell’uomo contemporaneo di leggerne le peculiarità.

Elementi geometrici assoluti – sfere, cubi, piani – tagliano e scompongono le armonie classiche, generando un evolversi continuo di astrazioni architettoniche e distorsioni evanescenti.

Un paesaggio assoluto che si sviluppa secondo un processo inverso: è sullo spazio immaginario che la natura cresce e si evolve, tentando di dar forma e materia alle visioni umane.

Un disegno spaziale in cui l’architettura trasparente determina la lettura degli ordini naturali, puntellato da piccole poesie visive in cui i due mondi dimostrano di essere paralleli e intersecati al tempo stesso. La natura è sintesi del paesaggio, l’uomo diventa paesaggio attraverso l’architettura.

La fusione del linguaggio classico e di quello modernista ne genera un terzo

---

<sup>114</sup> Nel 2018 la realizzazione ha ricevuto la Medaglia d’Oro all’Architettura Italiana. Questo progetto, che a detta di molti è stato il punto di svolta per la carriera dell’artista, ha permesso a Tresoldi di ricevere un meritato riconoscimento internazionale e di collaborare con Studi quali quello di Renzo Piano nella pianificazione di workshop progettuali.

che trova il suo tempo nel contemporaneo.<sup>115</sup>



*Cupola frontale con vista sulle rimanenti parti del progetto.*<sup>116</sup>

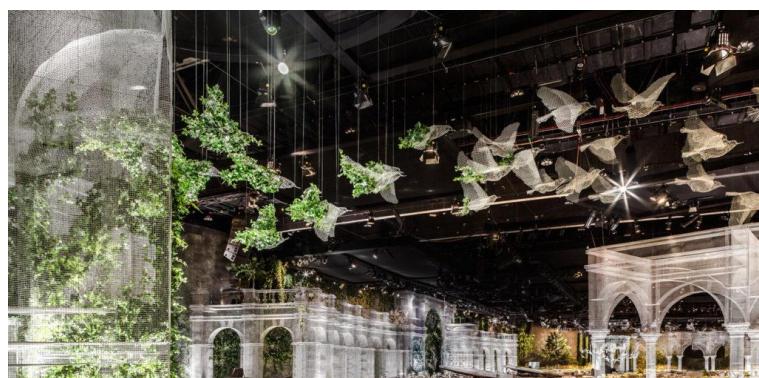
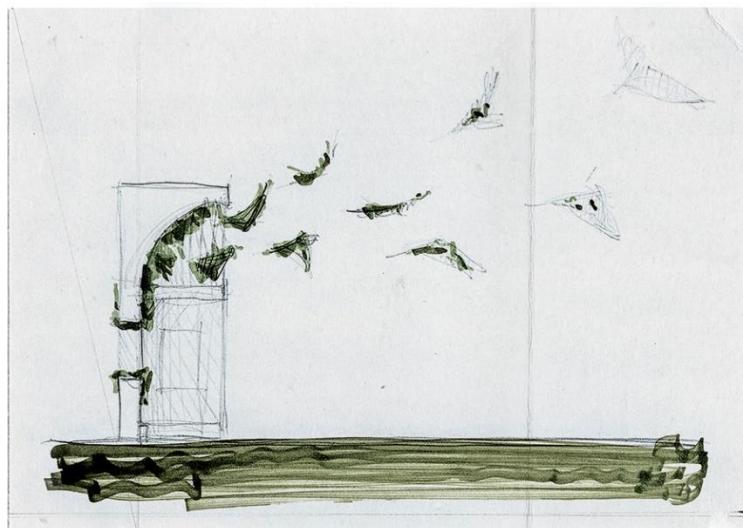
Ho sempre utilizzato la figura umana nel mio lavoro oltre che come soggetto soprattutto come chiave per parlare dello spazio. La trasparenza nasce da questa volontà: voler parlare del paesaggio. Come un artista passa dal figurativo all'astratto, il mio passaggio all'astratto è coinciso con una svolta verso l'architettura. A un certo punto ho avvertito la necessità di voler raccontare lo spazio attraverso l'architettura, dal mio punto di vista manifestazione dell'uomo che si fa spazio.

La rovina è un elemento architettonico cui mi ispiro molto. [...] Mi piace l'idea di approcciarmi all'architettura proprio mentre sta morendo. Il rudere l'ho considerato sempre una sorta di monumento, e a differenza delle architetture monumentali del primo Novecento, che rispondono all'idea del "superuomo", la rovina è un monumento alla fragilità umana soprattutto perché ci racconta il passaggio del tempo [...]. Poi interessante è l'indagine concettuale attorno alla rovina, l'architettura è un qualcosa che viene pensato, progettato per essere intero, non esiste nessuno che la progetti pensando a come si decomporrà.

<sup>115</sup> E. Tresoldi, descrizione riguardo ad Archetipo (<https://www.edoardotresoldi.com/works/archetipo/>)

<sup>116</sup> <https://www.edoardotresoldi.com/works/archetipo/>

Il mio immaginario è fatto di un mondo ideale, virtuale di cornici, di linguaggi, e io lo racconto attraverso l'architettura classica e attraverso questi elementi mi relaziono anche con il paesaggio. In questo caso l'idea era di partire da questa base razionale e mentale del linguaggio classico e poi definire un'architettura ideale attraverso la materia. [...] La rete non è più "materia assente", ma è semmai il contenitore razionale che definisce la forma materiale dell'architettura, nel momento in cui va a perdere la sua tensione quei sassi perderebbero forma.<sup>117</sup>



*Schizzo e realizzazione degli uccelli che spiccano il volo.<sup>118</sup>*

<sup>117</sup> E. Tresoldi, intervista in A. Palladino, *La poetica dello spazio. Parola a Edoardo Tresoldi*, Artibune, 22 settembre 2019.

<sup>118</sup> <https://www.edoardotresoldi.com/works/archetipo/>

La rovina è uno di quegli esempi di come le piante mangino l'architettura e vadano a insegnare all'essere umano la poetica dello spazio. L'essere umano definisce e poi la poetica gliela costruisce un po' la natura. Tra l'altro sono affascinato dall'albero che cresce dentro una casa, perché è un'immagine che mi appartiene, relativa alla mia zona, in cui ci sono delle cascine che piano piano si decompongono e vedono crescere delle piante all'interno. C'è questa sorta di archetipo incredibile, l'albero che cresce nel letto di una casa, una delle immagini secondo me più poetiche. Difficilmente l'uomo sarebbe riuscito a inventare quella forma, è la natura che gliel'ha spiegata.<sup>119</sup>



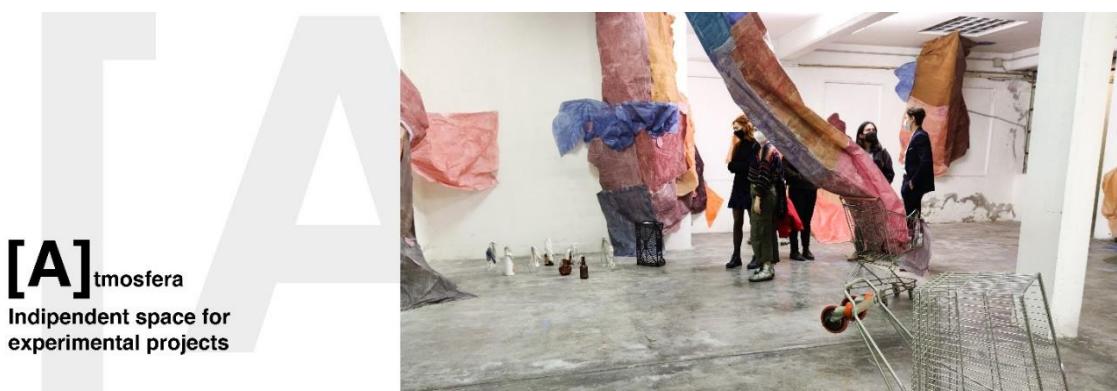
*Schizzo e realizzazione dell'albero all'interno della struttura a cupola; vista su uno dei colonnati.<sup>120</sup>*

<sup>119</sup> E. Tresoldi, intervista in A. Palladino, *La poetica dello spazio. Parola a Edoardo Tresoldi*, Artibune, 22 settembre 2019.

<sup>120</sup> <https://www.edoardotresoldi.com/works/archetipo/>



### Parte Terza | [A]tmosfera



*Días de Barricada, 2021, [A]tmosfera Space, Codroipo; serata inaugurale. «Here's a glimpse at our first exhibition created by the artist @eliel\_davidd as a representation of the events in Oaxaca in '06. Shapes, colors and fragility as a memento to a valiant pueblo.»<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Didascalia di un post formato trittico, a\_tmosferaspace, [A]tmosfera, Instagram 12 novembre 2021.



### 3.1 Spazio di Transizione

Transitare da alcune delle più significative architetture, nonché opere in generale, ad uno spazio in cui è limitante la condizione delle possibilità e dell'inesperienza di base, non sarà affatto cosa semplice. Motore costante nella volontà di chi ricerca, in quel che fa ed in quel che studia, le tematiche finora affrontate, è sicuramente quello di tentare di proporre egli stesso qualcosa che sia in grado di esprimere, seppur in piccolo, tali contenuti. Durante l'approfondimento e lo sviluppo della materia atmosferica, un'idea, come spesso accade, si è insolubilmente aggrappata a questa volontà; dare vita a qualcosa di diverso, un qualcosa che il contesto laddove si inserisce vede-va come alieno. Coniugare l'architettura alle emozioni, come è stato visto, risulta essere un compito di non facile realizzazione. Inoltre, l'interazione tra discipline è un canale generatore di possibilità e fenomeni percettivi e significativi incredibili; l'arte doveva entrare con giustificata forza in questo desiderio. Annesso a ciò, va però affermandosi la presa di coscienza della realtà dei fatti, in cui il mestiere dell'architetto non è tutto *rose e fiori*; i rapporti con la società, gli organi a governo del territorio e le normative vigenti, oltre all'aspetto economico, sono come dei muri che si parano dinanzi costantemente. In essi si deve riuscire a collocare una porta, o perlomeno una finestra, al fine di oltrepassarli o vedere cosa ci sia al di là.

Ciò che seguirà, altro non sarà che l'esposizione e lo sviluppo di quell'idea che si realizza, con le sue difficoltà ed i suoi successi; uno speranzoso risultato per un percorso di non comoda trattazione.



*Días de Barricada, 2021, [A]tmosfera Space, Codroipo;  
scorcio da destra.*



### 3.2 La Forza Movente

#### ART. 1 – OGGETTO

Il seguente testo sarà relativamente diretto alla delineazione dei caratteri di ‘Días de Barricada’, la quale tratterà dell’esposizione di opere riconducibili ai movimenti d’arte contemporanea [...], e con lo scopo prefissato di rendere pubblicamente accessibile, in modo completamente gratuito, un mondo relativo all’arte ed all’esperienza sensoriale non solo visiva ma anche virtualmente-tattile sulla base delle pregresse esperienze del vissuto degli usufruenti nonché visitatori dello spazio espositivo, in contatto ravvicinato alle opere tridimensionali e tangibili che occuperanno il vuoto del suo contenitore [...]. Ciò in modo tale da tentare un avvicinamento interessato alle tematiche proposte di chi sporadicamente è solito frequentare tali eventi ed aumentare l’eventuale richiesta, nonché il pubblico stesso, per eventi di simile carattere nel contesto medio-friulano (all’interno del quale Codroipo si inserisce).<sup>2</sup>

La ricerca delle giuste frasi e dei corretti termini per descrivere e raccontare quali siano state (e spesso continuino ad essere) le motivazioni e le idee che promuovono, in un singolo soggetto, la volontà di mettere in contatto persone, ed enti diversi, con un solo fine, non può che risultare riduttiva; ciò in quanto somma di eventi e pensieri, raccolti in un lasso di tempo che egli stesso non riesce a configurare. Ma, certamente, qualcosa lascia un segno più profondo, così impattante che al solo pensiero si posiziona in prima linea rispetto a quello che affiora poi di conseguenza; cosa esso sia è presto esposto: due sono le capostipiti tra le motivazioni che porteranno alla stesura di quello che verrà, tra poco, detto relativamente a cosa sia e perché sia *[A]tmosfera*.

La ricerca costante di affrontare i temi espressi sinora (per un miglioramento anche personale) ed il loro formarsi nel mondo fisico, e la forte intenzione di contrapporsi al fluire generalizzante e privo di contenuti effettivi che la società dimostra, in cui tutto è superficiale e superfluo. Queste le personificazioni che diventano le guide di un

<sup>2</sup> L. Zonta, *Progetto Espositivo. Richiesta di Patrocinio con il Comune di Codroipo*, Codroipo 2021, p.1.

percorso articolato.

Per quanto la prima sia stata pienamente esplicata attraverso le parole anche altrui, la seconda merita, seppur nel pericolo di incorrere in una critica di carattere oggettivo, o meno, una sua analisi.

A partire dai dati oggettivi pubblicati dall'ISTAT (Istituto nazionale di statistica) dello scorso anno, così come avvenuto per ognuno di quelli precedenti, già dal frontespizio è possibile apprendere la verità dei fatti. Un divario sempre maggiore rispetto all'Europa sui livelli di istruzione<sup>3</sup>. Non essendo questa la sede adeguata per un approfondimento in tale ambito, il semplice dato funge qui da leva per l'inizio di un discorso: la mentalità in genere, che dilaga, mostra a livello statistico come il disinteresse verso ciò che dovrebbe essere considerato primario sia invece pericolosamente ancor troppo lacunoso. Troppo si disdegna di quel che Marx riteneva contenitore della bellezza: «le forme giuridiche, politiche, religiose, artistiche o filosofiche, ossia le forme ideologiche»<sup>4</sup>. Guardando poi alle piccole realtà locali, diversamente da quel che le premesse sembrerebbero mostrare, pare che molti siano i piccoli gruppi, i circoli e le istituzioni che su queste discipline si fondano. Essi sono, però, ermetici verso quella società che li ha resi tali. In un contesto rurale questa è una problematica palese: ‘la praticità dovrebbe prevalere sull’astratto’. Molti artisti rimangono chiusi nel privato e non si espongono, altri invece si uniscono semplicemente tra loro, chiudendosi in una nicchia; repellono coloro i quali, seguendo un pregiudizio culturale, li giudicherebbero. Tale approccio al problema non lo risolve, bensì lo prolunga. Se non si creano le possibilità per una mente che, seppur magari non predisposta, non ha avuto l’occasione di sperimentare qualcosa di nuovo, quella mente rimarrà stagnate nel suo parere. Se si delinea una problematicità, fermarsi a denunciarla senza far nulla, a poco serve.

La stupidità è un nemico del bene più pericoloso che la malvagità. Contro il male si può protestare [...]. Ma contro la stupidità siamo disarmati. Qui non c’è nulla da fare, né con proteste né con la forza; le ragioni non contano nulla; [...]

<sup>3</sup> ISTAT, *Livelli di istruzione e partecipazione alla formazione / Anno 2020*, 8 ottobre 2021.

<sup>4</sup> Marx-Engels-Werke Band 13, p. 9; trad. it. in G. Garelli, *La questione della bellezza*, Einaudi, Torino 2016. P. 118.

Per sapere come possiamo accostarci alla stupidità, dobbiamo cercare di capirne l'essenza. Per ora è appurato che essa non è un difetto intellettuale ma un difetto umano [...]. Sembra che la stupidità sia forse meno un problema psicologico che sociologico. Essa è una forma particolare dell'effetto provocato sugli uomini dalle condizioni storiche, un fenomeno psicologico che riflette determinate situazioni esterne. Sì, sembra proprio che si tratti di una legge socio-psicologica. [...] È particolarmente evidente [...] che la stupidità potrebbe essere superata soltanto con un atto di liberazione e non con un atto d'indottrinamento. E qui bisognerà rassegnarsi a dire che un'autentica, intima liberazione, nella maggioranza dei casi diventa possibile qualora sia preceduta da una liberazione esterna: fino a quel momento dovremo rinunciare a tutti i tentativi di convincere lo stupido.<sup>5</sup>



*Días de Barricada, 2021, [A]tmosfera Space, Codroipo;  
scorcio.*

<sup>5</sup> D. Bonhoeffer, *Della Stupidità*, capitolo in *Resistenza e resa. Lettere e scritti dal carcere, 1943-1945*, Tegel.



### 3.3 Una Nomenclatura non un Nome

**nomenclatura** s. f. [dal lat. *nomenclatura*; v. nomenclatore]. – **1.** non com. Assegnazione, attribuzione di un nome distinto a ciascuno degli enti, oggetti o concetti che fanno parte di un determinato ordine di cognizioni.<sup>6</sup>

Sotto la forte influenza di uno dei volumi cardine relativi agli spazi atmosferici redatto da Griffero, atmosfera, sin da subito, è stato il termine che meglio esprimeva il carattere di quel che si prefissava. Essa è, per l'appunto, una parola-contenitore perfetta per ciò che questo spazio fisico, e non solo, rappresenta; l'insieme di tutti gli ambiti esposti in questa Tesi, in quattro sillabe. La scelta non è però stata fatta a prescindere. Il nome dato a questa iniziativa, è stato preso come unanime dopo aver vagliato diverse proposte tra i membri che, come primi, hanno appoggiato lo sviluppo di quest'idea. Tra di esse le seguenti sono state quelle di maggior interesse: [a]spaziale, atmosfera, atmosferastudio, atmosferaspace, a\_tmosferaspace, raw, R.A.W., Atavico art space, in\_space, Esser\_ci, [A]tmosfera, [A]spaziale, [A]spazialità, in-opera.

La scelta viene fatta nei confronti di due di esse: [A]tmosfera, in cui le graffe stesse si fanno contenitore-di-un-contenuto e danno l'opportunità di formare un logo semplice ma chiaro e riconoscibile, ed a\_tmosferaspace, per questioni pratiche relative ai simboli e caratteri idonei per l'utilizzo dei Social.



*A\_tmosferaspace, logo.*

<sup>6</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/nomenclatura/>



### 3.4 Nascita di uno Spazio

Un aspetto interessante, ritenuto cardine nello sviluppo di un'iniziativa come quella che si prefissava, è stato quello di pensare a questo progetto come qualcosa di più complesso di un semplice evento localizzato. [A]tmosfera, per un corretto funzionamento oltre a quello *su carta*, doveva divenire più di uno spazio incatenato, per non essere di per sé in contrasto con la sua stessa essenza. L'idea, che pian piano si realizzava, si stava configurando come un promotore di innovazione spaziale e sensoriale, più di uno studio, più di un luogo; contemplava il possibile movimento da un luogo all'altro con iniziative nuove, sperimentali. Eppure, bisognava pur partire da qualche parte.

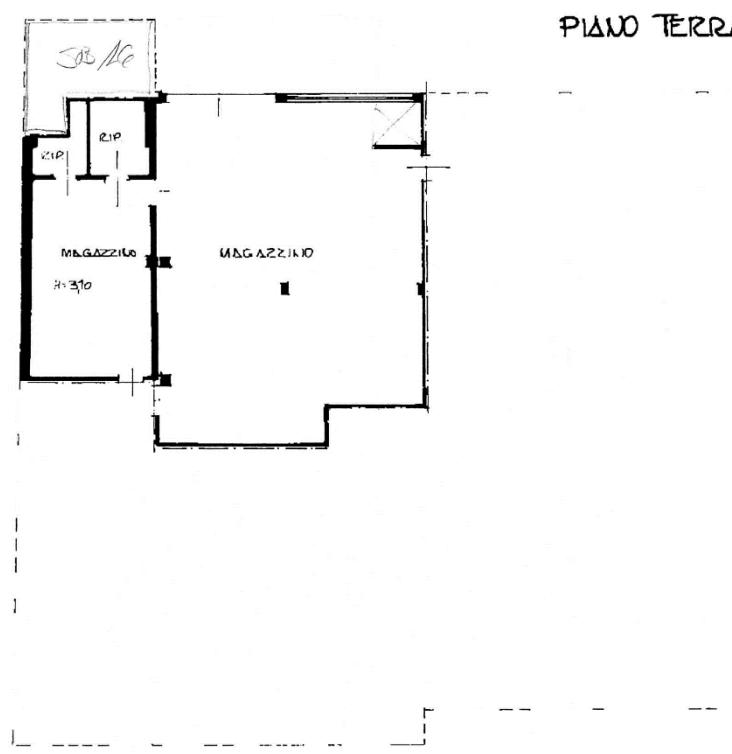
La ricerca di uno spazio adeguato, tenendo presente che la città prefissata era quella di Codroipo<sup>7</sup>, ha richiesto molto più tempo del previsto. I locali e gli ambienti che potevano ospitare un allestimento a carattere contemporaneo risultavano occupati, inutilizzabili od altro. Inoltre, data la scarsa familiarità con delle mostre di questo tipo nel Comune, si è deciso di cercare qualcosa che fosse vicino, o che fosse direttamente collegato, ad una delle vie principali, così da aumentare la possibile affluenza e visibilità. Come se ciò non bastasse, questo percorso viene fatto con un'ombra oppressiva costantemente presente al fianco: le ordinanze derivanti dall'impermeabile del COVID-19. Esse prevedevano, oltre a tutte le norme annesse, di avere la possibilità di un'entrata ed un'uscita sconnesse, di modo da poter controllare i visitatori ed evitare commistioni. Al fine di riuscire ad ottenere anche il Patrocinio con il Comune stesso, tali avvertenze dovevano essere rispettate, ovviamente.

La collaborazione personale con lo studio Materiadarchitettura è stata fondamentale in questo senso. L'architetto fondatore Andrea Martinelli era, per un caso fortuito e fortunato, proprietario di uno stabile che si inseriva nella spina di edifici che si affaccia su via Roma, ovvero la strada principale di Codroipo. Come se non bastasse, questo edificio ha un ingresso dalla parallela, via Teobaldo Ciconi; ciò risultava aderente alle

---

<sup>7</sup> La scelta riguardo a questo conglomerato urbano è stata fatta per i seguenti motivi: Codroipo è localizzata al centro di quel che viene definito il Medio Friuli; inoltre è il comune ove ho vissuto nella maggior parte della vita ed è sempre stata lacunosa di eventi come quello che si andava prospettando.

richieste comunali per il controllo dell'affluenza nello spazio espositivo. Il piano terra di questo edificio consisteva in: un ampio vano, precedentemente utilizzato come magazzino per un supermercato ormai dismesso, e con un portone verso la strada; diverse separazioni tramite pannelli di truciolato ed un muro divisorio; un corridoio che, oltre ad ospitare le scale che permettono la salita ai piani superiori, si apre su via Roma con una porta.

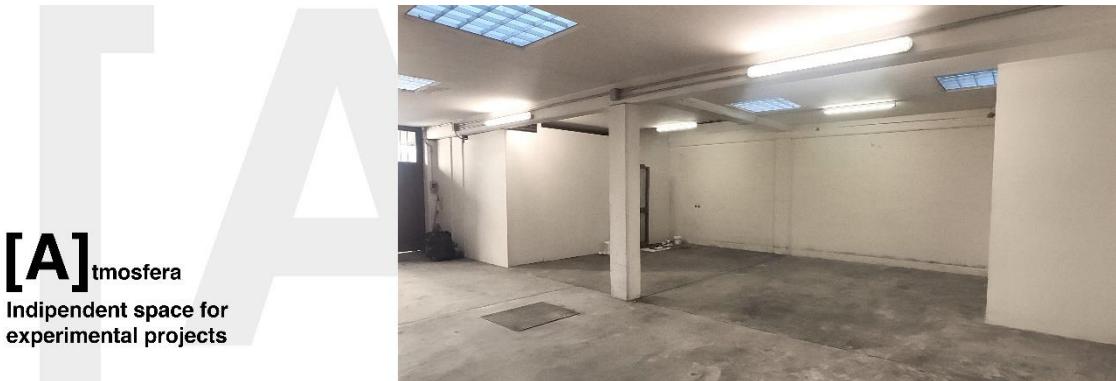


*Planimetria dell'unità immobiliare urbana;  
Catasto Edilizio Urbano, Comune di Codroipo, 09/11/1998.<sup>8</sup>*

Necessarie sono state certamente molte modifiche e accorgimenti, laddove possibili, dato l'utilizzo sporadico di questo vano. Attraverso alcune riflessioni su come ottimizzare le varie aree, anche prestando attenzione alle luci disponibili (tra cui diversi neon e cinque grandi lucernai tramite i quali sfruttare la luce naturale), sono stati compiuti dei lavori di risistemazione spaziale. Al fine di poter recuperare e lasciare una testimonianza di tutto quanto sarebbe poi stato fatto, ogni operazione è stata filmata,

<sup>8</sup> Dalla Planimetria risulta un'apertura verso i magazzini ad est (non segnati in pianta) che attualmente è murata. Inoltre, il magazzino sinistro è chiuso. L'accesso in basso a sinistra conduce al corridoio che si snoda perpendicolare a via Roma; anch'esso non è qui disegnato, ma si estende fino al limite segnalato.

così da creare dei video, velocizzati, da mostrare all'ingresso delle varie esposizioni; questa pratica che ormai è una prassi consolidata all'interno di mostre di vario genere, Biennali incluse, aggiunge un che di fascinoso al luogo ospitante l'allestimento in quanto narra al visitatore una storia più ampia sul contenitore stesso che emanerà verso lui i contenuti proposti. I lavori svolti, di maggior impatto, riguardano un ridimensionamento dello spazio principale, visualmente delineato da una separazione tramite una trave in calcestruzzo armato sostenuta al centro da una pilastro quadrangolo. Inizialmente quest'area sembrava ridotta in quanto un vano chiuso la divideva in due; dei pannelli in truciolo sostenuti da un telaio ligneo fungevano da ripostiglio. Data la necessità di uno sgabuzzino per i materiali e gli strumenti, alcuni di questi pannelli sono stati riutilizzati e sagomati al fine di chiudere l'angolo sinistro (il quale tra le altre cose ha uno scalino a creare un dislivello sulla pavimentazione problematico) della stanza. La porta che permetteva l'accesso al primo ripostiglio non è stata spostata, bensì, data la collocazione adeguata, si è optato per riutilizzarla come accesso al nuovo vano, seppur la sua apertura fosse ora contraria. Tutto quello che si trovava in precedenza immagazzinato qui, è stato spostato o gettato via, e una pulizia profonda è stata d'obbligo. L'ambiente creatosi, al termine dei lavori (compresa la tinteggiatura dei nuovi paramenti), si presenta con un carattere industriale, freddo e crudo.



[A]tmosfera Space, Codroipo; lavori e spazio spoglio.

«[A]tmosfera is a new space dedicated to the research and exhibition of new contemporary proposals, a space designed and founded for the direct intervention of the artist.»<sup>9</sup>

Spoglio, lo spazio si presenta tutt'ora con una pavimentazione in calcestruzzo lisciato, sulla quale sono palesi i segni del tempo (diverse incongruità a livello del piano di calpestio; macchie derivanti da infiltrazioni; crepe e segni vari), così come anche avviene per le pareti e gli altri elementi. L'intonaco scrostato, i segni di usura degli oggetti pesanti trascinati sulle superfici, vari degradi causati da agenti esterni. Seppur ora pulito, l'idea generale è quella di un qualcosa che aveva un'altra funzione, la quale ha lasciato su di esso un forte impatto. E quale luogo migliore per qualcosa di innovativo, audace e capace di trasmettere un impatto sensoriale in chi lo ospita, seppur brevemente. Una culla per il contemporaneo; capace di subire miglioramenti laddove necessari per una mostra in genere, o mostrarsi freddo e spoglio quando un allestimento lo prevede. Perfetto, insomma, per qualcosa di *site-specific*, pensato per accogliere un intervento che si legasse e prendesse vita a partire dal luogo stesso che lo accoglieva.

<sup>9</sup> Didascalia di un post formato trittico, a\_tmosferaspace, [A]tmosfera, Instagram 19 ottobre 2021.

### 3.5 Días de Barricada

«Quello che vi si presenta è la memoria ed il ricordo dell'artista: una rappresentazione di alcuni elementi che riguardano gli accadimenti di Oaxaca del non così lontano 2006, in Messico, nazionalità, per l'appunto, dell'artista stesso. Partiamo dal sottofondo musicale che accompagnerà la mostra: ciò che sentite sono le testimonianze, i telegiornali, le interviste, le canzoni e gli audio direttamente provenienti dagli avvenimenti che questa città messicana ha vissuto. In questo periodo, infatti, la popolazione decise di ribellarsi al Potere in carica che, corrotto e non solo, utilizzava la forza armata ai suoi diretti comandi come stretta per il controllo del popolo, con violenza e atti criminali quali, ad esempio, i rapimenti notturni dei rivoltosi, spesso uccisi o che divenivano i cosiddetti *desaparecidos*. Gli insegnati ed i professori, tra i quali la madre dell'artista in quanto maestra delle elementari, in qualità di difensori della cultura del loro popolo si presero carico di cercare di arrestare questi soprusi [la rivolta iniziò proprio come protesta a causa della scarsità dei fondi destinati alle scuole e degli stipendi bassi degli insegnanti, contrastata dal Governo con delle cariche da parte di agenti in tenuta anti-sommossa] con la creazione, tramite ciò che avevano a disposizione, proprio di quelle barriere che qui sono proposte. Passando dunque al vero e proprio allestimento, ogni elemento e qui come trasposizione di qualcosa, dalle strutture in carta velina e colla, di colori molteplici e forme diverse, come simbolo della fragilità proprio di quelle barricate che erano fatte da ciò che si rinveniva e dello stesso popolo che cercava di difendersi, agli elementi singoli: dai più forti come le molotov ed i sassi, ai più fragili come la cassetta della frutta, le ruote prese dalle auto incendiate, ed i carrelli, unico possedimento e difesa di un senzatetto che con esso si era protetto in uno dei filmati più toccanti. Perciò questo altro non è che il primo esperimento ed esempio in una Codroipo così culturalmente e geograficamente lontana da questi eventi, magari con una forte pretesa politica o di coscienza, che magari si può non condividere, ma il cui scopo è proprio quello di creare interesse e riflessione dove non ci sono mai state possibilità di questo tipo. Vi lascio ora girare tranquillamente e se avete domande o altro mi

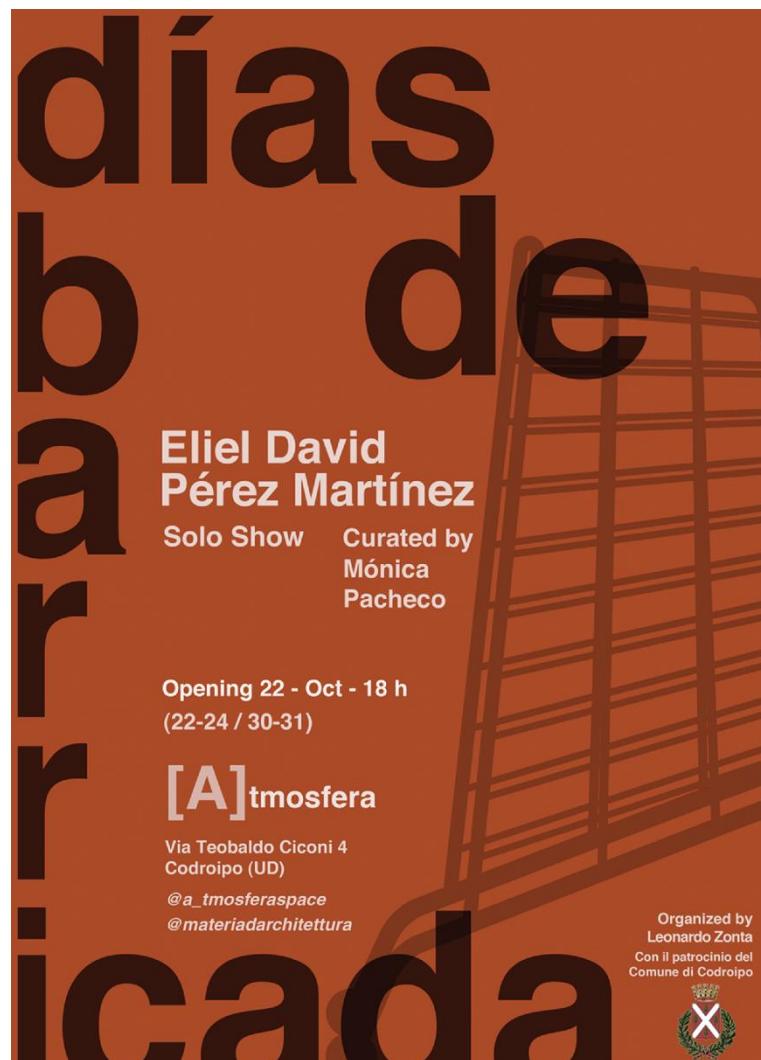
trovate all'ingresso».<sup>10</sup>

Per immettersi in una realtà dove si cerca di lasciare un segno, e allo stesso tempo rimanere coerenti all'idea di partenza, bisognava trovare qualcuno che avesse già lavorato con il tridimensionale nella sua ricerca artistica. Un legame creatosi nel tempo con un artista giovane, ancora preso dagli studi, ma con una costante presenza nel mondo artistico, divenne presto una collaborazione necessaria.

Eliel David Pérez Martínez, artista messicano di base a Venezia, è stato scelto come quella figura capace di riuscire in questa prima impresa tentata. Con alle spalle molteplici esposizioni, già nel 2021, in contemporanea allo sviluppo del progetto [A]tmosfera, egli aveva un allestimento alla galleria d'arte Suburbia Contemporary di Barcellona ed uno spazio alla Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia. Affine al pensiero di portare un'installazione diversa ed emotiva, le prime proposte guardano a già a qualcosa di simile a quello che poi sarebbe divenuta la realtà. Dall'utilizzo di ponteggi, scaffalature, strumentazioni grezze ed affini al loro possibile contenitore, alla prima volontà di richiamare dei baldacchini, o molto più semplicemente, delle bancarelle. Bancarelle che sono poi mutate in quelle fragili ma funzionali strutture che gli ambulanti creano con ciò che trovano, come elementi che interrompono il passo dello spettatore se inserite nel 'momento' corretto. Elementi che, a detta di Martinez stesso, richiamano «lo spirito, il pensiero di resistenza di una protesta» e di chi la opera nei confronti di un potere verso il quale non possono nulla, apparentemente. Un'*escalation* di significato brusca, rispetto alla partenza, ma perfetta per l'idea di base. «A livello estetico l'opera sarà completa solo quando tutto lo spazio sarà riempito da questi elementi che chiamano a sé questi significato. Non voglio programmare qualcosa come una tela; voglio arrivare lì e, come loro, dare forma a qualcosa che, come le barricate, si formi da sé».

---

<sup>10</sup> Come somma delle informazioni ricevute, di quelle ricercate ed anche delle opinioni di alcuni dei visitatori, questo discorso introduttivo alla mostra è stato formato per introdurre, seppur in modo sintetico, in modo sintetico, tutto ciò che risultava necessario alla corretta comprensione dell'allestimento.



*Días de Barricada, locandina.*

Nasce così Días de Barricada, un'installazione che contempla una critica sociale e politica; che contiene richiami visivi ed uditivi agli eventi ai quali si riferisce. Distante, certo, dal tempo e dal luogo delle tragiche vicende che racconta, ma capace proprio per questo di dare vita ad un pensiero che, seppur critico, permette una riflessione su tematiche tanto distanti quanto probabili in un contesto completamente estraneo. Il ricordo dell'artista materializzato figurativamente; la valorizzazione attraverso dei materiali di recupero, degli elementi che maggiormente possono rappresentare e comunicare a degli estranei il loro significato.

L'installazione *site-specific* 'Días de barricada' nasce dalla necessità di creare una memoria collettiva riguardo agli avvenimenti socio-politici che per vari mesi del 2006 hanno visto coinvolta la città di Oaxaca, Messico. Il lavoro di raccolta, ricerca e costruzione prende spunto dalla mia esperienza personale: da bambino, infatti, accompagnavo mia madre nelle manifestazioni di protesta contro le leggi che volevano privatizzare l'educazione e renderla etnocentrista, andando così a violare l'identità culturale messicana. Nella mia opera ho mirato a rielaborare il processo caratteristico di costruzione delle barricate, contrastando la loro propria natura di forza oppositrice con la scelta di materiali come la carta velina, che richiama invece la fragilità e l'effimero.<sup>11</sup>

È doveroso ora fornire una guida, seppur con l'intelletto, attraverso quello che la mostra prevedeva. Partendo dall'ingresso, su via Ciconi, si veniva accolti da una portone spalancato verso un tendaggio a tutt'altezza, fatto di strisce discontinue per dimensione, e colori (grigi) e figure astratte. Sulla destra un banchetto, anch'esso coperto da una tela con colori misti. Su di esso colui che accoglieva il visitatore all'ingresso, e svolte le procedure di sicurezza<sup>12</sup>, introduceva gli 'spettatori' alla sala espositiva.



[A]tmosfera Space, Codroipo, serata inaugurale; ingresso.

<sup>11</sup> E. D. P. Martínez, Intervista a cura di P. di Biase per *Il Ponte, periodico del Medio Friuli*, gennaio 2022, stralcio non pubblicato.

<sup>12</sup> Verifica del Green-Pass, della temperatura ed avviso di indossare la mascherina; richiesta di un nominativo con ulteriori dati annessi e avvisi di precauzione rispetto agli spazi, alle opere ed agli altri visitatori.

Varcati i tendaggi, da subito una musica (come precedentemente descritto gli audio erano di vario genere) comunicava per prima dei messaggi; messaggi che, superato l'iniziale impatto visivo derivante dall'installazione, venivano prontamente presentati, assieme all'introduzione sui caratteri e significati primi che l'allestimento prevedeva. Sorpassato questo passo, i visitatori, liberi da vincoli di ignoranza argomentale, erano così finalmente in grado di attraversare le opere proposte; passare sotto al 'tubo' colorato, girare attorno agli oggetti, fermarsi a leggere il testo curatoriale incollato ad una delle pareti. Le opere proposte dall'artista erano diverse. Tra di esse quelle di maggior impatto erano sicuramente i carrelli, le bottiglie, i sassi e le ruote. Questi, circondati però da strutture fragili dai colori disparati. Colori che, seppur montati in modo quasi casuale (derivante dal gusto momentaneo del loro creatore), come la realtà dei fatti che dovevano richiamare, di partenza, invece, componevano un arcobaleno di fogli a piè d'opera. Queste strutture fragili, già descritte nel loro significato dalle parole di Martinez, coniugavano a sé costantemente lo sguardo, in quanto collocate ovunque, con forme dalla difficile comprensione che proprio per questo si connettevano alle barriere che tanta importanza hanno avuto. Alcuni oggetti erano più carichi di significato (perlomeno ad una prima occhiata) di altri: le bottiglie, anch'esse difformi tra loro per colore e dimensione, venivano da subito comparate alle molotov; gli stracci strappati, inseriti nella loro collo, dovevano prevedere anche l'emanazione dell'odore di benzina (che, seppur asciutta, è capace di creare un impatto immediato in chi vi sta vicino), così da includere un terzo canale sensoriale. Sassi, ruote e carrelli erano quegli oggetti che, casualmente, erano alla portata dei protestanti; fungevano da rappresentazione di quella serie di oggetti che andavano a fomentare la protesta ed a creare le instabili barricate stesse. L'impatto emotivo, derivante da questa commistione di strutture tridimensionali attorno alle quali il visitatore di trovava a dialogare, varrà in seguito analizzato; ma evidente si mostra il tentativo di richiamare, al massimo delle possibilità date, un percorso di studio di due caratteri diversi, che in un unico spazio di uniscono: quello di una sperimentazione artistica, materiale e sensoriale dell'artista, e quella architettonica, materiale e spazio-sensoriale dell'organizzatore.



[A]tmosfera Space, Codroipo, serata inaugurale; viste.

### 3.6 Diario del 'Capitano'

Per quanto rimaneggiato e adattato al contesto in cui viene (qui) presentato, questo breve capitoletto manterrà un carattere stilistico informale, in quanto perderebbe altrimenti la sua natura di partenza, ovvero un diario di 'viaggio' di quella che è a tutti gli effetti la prima esperienza compiuta in tal senso dal sottoscritto. In questo regesto delle note trascritte durante il percorso che ha reso possibile la realizzazione della mostra d'arte *Días de Barricada*, in precedenza descritta. Saranno elencati e descritti tutti i passaggi, le fasi, i problemi ed i vari ostacoli, le persone ed i luoghi raggiunti, guarniti di date e, con una leggera riflessione, degli stati d'animo del loro artefice.

Va detto che le note, che qui seguiranno, presentano solo uno stralcio di questa 'escursione', in quanto non erano sin dall'origine state pensate. Inoltre, risulta palese come non sia possibile integrare tramite di esse tutta l'esperienza e le vicissitudini, annesse a questo percorso, che giornalmente si presentavano. Verranno aggiunte, tramite l'utilizzo delle parentesi quadre, le spiegazioni necessarie alla corretta comprensione delle note, oltre ad alcuni dettagli utili.

- 15.9.21: Oggi ho iniziato i lavori per la pulizia della stanza. Filippo è venuto a darmi una mano e abbiamo spostato tutte le legna intassate verso sgabuzzino. Abbiamo pulito un po' e spostato le cancellate in ferro che avevano lasciato addossate al muro. Il frigo del supermercato è ancora qui, spero che lo portino via a breve. C'erano anche due teche di vetro, fortunatamente siamo riusciti a disporle in un angolo cosicché non si possano rompere.
- 22.9.21: Ho spostato le ultime cose che ingombravano lo spazio. Con Marco ho smantellato il ripostiglio in truciolato grazie ad un avvitatore e abbiamo disposto a terra i pannelli. Pesavano davvero molto ed in due non siamo riusciti a metterli altrove.
- 5.10.21: Finalmente sono riuscito a mettere d'accordo Luis, Damiano e Filippo per incontrarci. Dati i vari orari di lavoro diversi abbiamo optato per la tarda sera. Abbiamo tagliato tre dei pannelli in truciolato così da riutilizzarli, assieme al telaio di legno che già prima li sosteneva, per chiudere il vano destro così da

avere un piccolo magazzino. Il trapano non forava, se non con gran difficoltà, il calcestruzzo nonostante le punte fossero giuste. Dopo diverse ore, però, li abbiamo fissati e spostati assieme. Non è perfetto, ma funziona bene.

- 10.10.21: Ennesima riunione con David sulla mostra. Abbiamo finalmente deciso quando poterci incontrare e definito la strategia pubblicitaria, il nome definitivo ed i caratteri conclusivi che la mostra dovrà avere. Finalmente ho delle certezze e ne sono contento. Credo che la nostra concezione su cosa portare sia finalmente affine.
- 13.10.21: Ho dato le prime due mani di vernice alle pareti in truciolato; la pittura l'ho presa dal ferramenta, mentre per gli strumenti, i teli protettivi per il pavimento, i guanti e i nastri da mio zio. Non è stato troppo difficile seppur prevedo di dover ripassare su alcuni punti.
- 14.10.21: David è arrivato da Venezia, gli ho mostrato lo spazio [lo aveva già visto tramite alcuni video e foto ma, nonostante le innumerevoli esortazioni nel venire molto prima, non era riuscito a salire precedentemente], siamo andati a pranzo, poi dal ferramenta per prendere reti, fil di ferro e varie. Siamo andati a Udine dal grossista di tessuti [precedentemente era stato già pensato come posizionare i tendaggi ai fini di ottenere uno spazio più utile al suo scopo] a comprare i teli neri e bianchi; pagato il tutto l'ho riportato direttamente in stazione data l'ora tarda [la mostra doveva essere allestita a partire da quel giorno considerando che era già stata rimandata di una settimana poiché ritenevo non si riuscisse ad allestire lo spazio per tempo].
- 18.10.21: Ho finalmente dato l'ultima mano di bianco e pulito tutto lo spazio; al pomeriggio ho apportato le ultime modifiche al logo per Instagram [la pagina esisteva già come un precedente tentativo di mostre da svilupparsi a Venezia; a causa del COVID-19 non è era andato a buon fine; perciò, abbiamo riadattato il tutto e rifatto il logo e la pagina *in toto*] ed alle informazioni di contatto. Ho discusso multiple volte con David che non vuole muoversi e venire a Codroipo e chiamato la Cividini [Tiziana Cividini è l'attuale Assessore alla Cultura del Comune di Codroipo]. Ho compilato il modulo per il Patrocinio [questa procedura è stata fatta all'ultimo; in precedenza era stato compilato il Manifesto del Progetto, ma con molta probabilità era stato messo in disparte. La chiamata ha solo in quel momento resi palesi gli ultimi passaggi

necessari all'ottenimento del Patrocinio] e preparato la cartellonistica Covid. Con Damiano ho modificato la locandina dell'evento e abbiamo configurato il banner da esporre all'esterno [verso via Roma]. Abbiamo terminato molto tardi, ma sono riuscito a inviare i file per la stampa online.

- 19.10.21: Sono uscito presto a bere un caffè con Stefano per le casse ed il gel disinfettante. Ho reperito da mio zio ulteriore fil di ferro, guanti, chiodi e simili e le fascette. Non ho ancora trovato le bottiglie vecchie come da richiesta di David. Al pomeriggio ho fissato l'incontro con la Cividini per l'organizzazione dell'inaugurazione e preso in prestito il proiettore da Dave.
- 20.10.21: Dopo aver provato diversi software ho trovato quello migliore per montare i video dei lavori dell'adeguamento della stanza. Ho caricato al pomeriggio i primi video sulla pagina Instagram. Poi sono tornato, per la quarta volta, a pulire lo spazio. Sembra costantemente sporco con tutta la polvere che si è depositata negli anni. Neppure l'idropulitrice ha funzionato. In seguito, ho organizzato come far fluire i visitatori per rispettare le normative e pensato a come garantire i controlli all'ingresso. A tal proposito ho dovuto richiamare la Cividini.
- 21.10.21: David ha rimandato tutto, a causa di un impegno, al pomeriggio [l'inizio dell'allestimento] ed è arrivato anziché alle 9, alle 16.30. Ho reperito finalmente le ruote da macchina che ha chiesto, e tutto il resto, fuorché i coni stradali. Alle 18.15 sono andato a prendere un caffè con la Cividini; sembra molto perplessa sul fatto che la mostra si farà. Almeno è arrivato il roll-up.
- 22.10.21: È il giorno dell'inaugurazione. Alla mattina ho montato video per stasera e preso un tavolo da mettere all'ingresso; ultime pulizie e test del proiettore. Filippo è passato a darmi una mano con l'allestimento. David è arrivato ed ha iniziato a preparare il tutto. Ha con sé moltissimi fogli colorati e sta iniziando a creare le strutture col fil di ferro su cui mettere la carta velina. Ha dipinto il telo da strappare e lo stiamo appendendo a strascichi verso l'ingresso. È stato complicatissimo fissare i tendaggi al soffitto in calcestruzzo, ma alla fine il risultato è notevole; sembra un vero filtro tra l'esterno privo di qualsivoglia cosa interessante e una vera mostra. I pezzi della tenda si muovono continuamente al vento dando sempre diversi scorci sulla mostra. [A questo punto il tempo scorreva inesorabile]. Non ho mangiato, ma almeno

- abbiamo fatto molto. Ho coperto con le coperte ed altre stoffe tutti gli spazzi rozzi nel corridoio d'uscita e dato una mano a David; siamo troppo tardi non ce la faremo mai. Sono le 17.30 e manca ancora troppo. Ho dovuto rimandare l'inaugurazione di 30 minuti, David non ha ancora finito. L'inaugurazione è andata bene; la Cividini ha fatto un bel discorso sui giovani che devono che, sempre meno, cercano di creare iniziative. David, come sempre, riesce in narrazioni interessanti ed emozionanti riguardo a quello che fa. L'affluenza è stata poca rispetto a quanto speravo ma quasi tutti ci hanno fatto i complimenti.
- 23.10.21: Sono arrivato alle 9 alla mostra per pulire e sistemare tutto quello che è era stato fatto all'ultimo. Ieri il computer di David ha smesso di funzionare prima dell'inaugurazione ma ha risolto mettendo il sottofondo dal il cellulare; oggi lui non c'è e non mi ha lasciato la traccia [Oaxaca 2006 No se Olvida<sup>13</sup>]. Verso le 10, e dopo plurimi messaggi, finalmente mi ha detto quale fosse. L'ho scaricata in fretta e messa su un vecchio cellulare che ho reperito a casa. Ho aperto la mostra al pubblico. Molti mi chiedono la spiegazione per quel che vedono, perciò ho chiesto direttamente a David un testo che ritenesse adeguato ma non mi è mai stato dato niente. Ho perciò iniziato a spiegare tutto a voce a chi entrava. *In primis* dopo che le persone avevano terminato la visita, poi però ho deciso di introdurli con la spiegazione per poi lasciarli vagare tra le opere. Il giorno prima, ad eccezione di alcuni che mi hanno piacevolmente sorpreso, molti non capivano gli elementi proposti. A fine giornata devo dire che ho trovato chi proprio non aveva idea e cognizione di cosa gli venisse proposto e cosa le singole cose rappresentassero. Alcune persone, che chiaramente abitano davanti alla mostra, sono passate credo un centinaio di volte lungo le settimane di lavori e allestimento. Non si sono mai nemmeno interessate a guardare cosa fosse questo spazio che intravedevano dall'esterno; mi fissavano da lontano. Oggi alcuni di essi si sono avvicinati, ma sempre ben lontani da una qualsiasi interazione.
  - 24.10.21: ore 10.10, ho guardato l'ora per quanto questo avvenimento sia stato strano. Un signore si è avvicinato chiedendo: «Salve cos c'è qua?»; «Salve è una mostr...mi scusi, deve indossare la mascherina! Devo anche verificare il green pass...». Lui è entrato incurante di qualunque avviso, e mentre cercavo

---

<sup>13</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=WaSm8m6EX04&ab\\_channel=jacquecristy](https://www.youtube.com/watch?v=WaSm8m6EX04&ab_channel=jacquecristy)

di fermarlo: «Guardo solo un attimo». Sposta i tendaggi d'ingresso per un totale di due secondi circa: «Ah okay grazie», e se n'è andato senza nemmeno rivolgermi lo sguardo. La giornata ha avuto un'affluenza media; tra i visitatori sono passati diversi membri di un circolo letterario locale, congratulandosi e dicendomi che non sapevano ci fosse una mostra. In effetti le promesse di sponsorizzazione dell'evento sono state tutte vane. Al di fuori di quello che io e David abbiamo fatto, sembra che a nessuno importi di qualcosa di nuovo.

- 30.10.21: Durante la settimana ho provato a condividere il più possibile la mostra tramite social ed altri canali. Oggi è il penultimo giorno e alla mattina non si è fatto vivo nessuno al di là di una signora già passato due volte durante i lavori d'allestimento. Aveva chiesto se fosse possibile visitare in anticipo la mostra quando ancora doveva essere realizzata. Si era inoltre lamentata che fosse «anche ora» che qualcuno facesse qualcosa, «altrimenti ci sono solo topi qua». Si è avvicinata all'ingresso chiedendomi se fosse tutto pronto e le ho detto che poteva finalmente entrare. Alche ha risposto «mmh...si, adesso devo andare grazie» e si è letteralmente affrettata ad andarsene. Durante la settimana David non si è fatto sentire nonostante le ulteriori richieste di materiale video o fotografico o scritto. Al pomeriggio ci sono state fortunatamente molte persone. Tra cui alcuni organizzatori d'eventi artistici ed alcuni architetti. Nessuno all'interno del Comune si è interessato od è passato. Ho notato inoltre che quasi tutti hanno letto ad alta voce il testo curatoriale.
- 31.10.21: Ho chiuso lo spazio, la giornata è andata bene seppure pochi siano passati oggi. Ora non mi resta che pensare alla sistemazione di tutto. Sono molto soddisfatto, anche se è davvero malinconico che davvero siano pochi quelli che hanno dimostrato un reale interesse nello snodare dubbi o nella condivisione di pareri.



### **3.7 Testimonianza dello Spettatore**

E da tutto ciò, cosa rimane?

Le motivazioni alla base di questo progetto, una volta terminato il tutto e se soddisfatte, dovrebbero bastare. Eppure, una sensazione amara aleggia nell'aria. Che sia stato tutto inutile, alla fin fine? Se nulla resta del tanto agognato operato, chi mai potrà dire che esso sia verificato. Qualcosa, però, seppur solo come un fioco barlume nella densa nebbia che al termine dell'inverno si crea verso sera, luccica. In effetti, anche solo l'esperienza accumulata nella strutturazione di questo percorso dovrebbe bastare a giustificare l'esistenza: rapportarsi con personalità diverse, sia tra loro, ma soprattutto a livello di cosa rappresentano; collaborare con l'amministrazione pubblica e con le sue figure; gestire tempistiche, materiali ed articolare un programma in tal senso; lasciare qualcosa nel tempo, qualcosa che prima d'ora non si era verificato in un luogo ed in un territorio specifico. Tutte cose un po' scontate, ma sicuramente non insignificanti.

Leonardo, sei riuscito a mettere in campo questa importante operazione artistica da poco conclusa. Raccontaci di questa tua iniziativa e di come è andata.

Pare banale dire ‘bene’, ma dopotutto le mie aspettative per una prima esperienza effettiva in questo settore erano realisticamente esigue, considerando che fino a questo momento non avevo mai curato una mostra dall'inizio alla fine, né collaborato con un'amministrazione pubblica. Il tema [...] è stato da alcuni definito audace o contestualmente troppo estraneo per il luogo dove è stato proposto: una critica politica ed una trasposizione di avvenimenti anche crudi attraverso un'opera concettuale ed artistica condita da un sottofondo musicale in una lingua straniera. Uno dei motivi per cui ho deciso di portare ciò è proprio il tentativo di capire come una comunità culturalmente diversa poteva reagire a qualcosa a cui era completamente estranea. C'è chi non ha capito cosa stesse esperendo e chi invece, viceversa,

immediatamente ha collegato tutto ciò che lo circondava ad un significato. L'intento era quello di far riflettere.<sup>14</sup>

Un piccolo solco perciò già si può osservare in un arido terreno che repelle tutto quello che gli è estraneo. Ed, oltre a ciò, quei legami che si sono instaurati con coloro i quali, nel tempo, hanno, e stanno, cercando di proporre cose nuove, nella difficoltà del farlo.

Durante la delineazione dei caratteri di un'atmosfera, è stato ritenuto fondamentale capire anche come il cervello umano giocasse un ruolo fondamentale in questo tema. Precedentemente, ciò non è mai stato comunicato, ma uno scopo ulteriore era già stato affittato a Dias de barricada, come ad [A]tmosfera stessa. Un compito rilevante per una così piccola iniziativa: capire come attirare qualcuno che tutto è tranne che familiare ai temi proposti; capire perché, perlomeno in quest'area, tanta sia la superficialità nell'opinione generale riguardo queste tematiche; e soprattutto capire come si reagisce di fronte a qualcosa di nuovo, del quale magari sfugge completamente il significato. Questo obiettivo ha permesso di raccogliere qualche, seppur acerbo, frutto al termine di questo primo percorso.

Ad esempio, come l'impatto che si ha nei confronti di qualcosa d'inaspettato, per una Codroipo, da parte di chiunque non sia solito visitare installazioni o simili, abbia una valenza da non sottovalutare. Tra stupore, incomprensione ed anche disagio. Uno shock che, aderendo al pensiero di Walter Benjamin, è perfetto è nell'aprire la mente a nuove esperienze. Una forza esterna, che proprio grazie al suo carattere inaspettato, irrompe nello spirito quieto; come Bonhoeffer suggeriva dopotutto, ciò sembrerebbe davvero in grado di dar vita ad un cambiamento ritenuto qui fondamentale. Da quel momento in poi la curiosità si palesa, cercando risposte e volendo districare i dubbi. Ed *il gioco è fatto*. Finalmente, repellendo l'esigenza di un indottrinamento, ci si apre a nuove possibilità, a partire da sé stessi. Le reazioni, riscontrate, sono state disparate. Dalla migliore evenienza in cui il soggetto diviene, senza aiuti, un comunicatore di quello che ritiene lo spazio gli abbia dato, e cosa sente in merito a ciò, a chi, invece, all'opposto, deve chiedere il significato di ogni singolo sasso (rappresentazione letterale di ogni

---

<sup>14</sup> L. Zonta, Intervista a cura di P. di Biase per *Il Ponte, periodico del Medio Friuli*, gennaio 2022, p. 22.

oggetto esposto ed ogni struttura) seppur gli sia stato già illustrato in molteplici maniere; e che se ne va così come è entrato.

Appena un osservatore entra, la stanza vuota si popola del suo sguardo. Viene attivata un'impressione di assenza, poiché ora c'è una coscienza che la percepisce. Lo sguardo, anticipo di coscienza, risveglia il luogo ed interroga gli oggetti. [...] Lo sguardo [...] non si accontenta della modellazione di un oggetto, o di una natura morta, ma va oltre, rappresentando spazi personalizzati in cui l'allusione al loro possessore è a volte manifesta, altre volte suggerita.<sup>15</sup>

C'è chi, seppur contestabile per varie ragioni, dinanzi all'insolito rapportarsi con un'opera che non era semplicemente un quadro appeso al muro, doveva provare a toccare tutto, nonostante fosse chiaramente vietato. Seguendo un parere con cui si può essere d'accordo, ciò può essere considerato vergognoso, ma va ricordato che uno dei cinque sensi è il tatto; da sempre abbiamo il desiderio di toccare gli oggetti, proprio perché così subiamo un'esperienza più forte, che ci dà informazioni ulteriori. E pertanto, anche questa reazione diventa molto più che qualcosa su cui indignarsi. Diventa un punto di riflessione.

Il carattere transitorio che può avere lo spazio si concretizza nella sua capacità di accogliere l'azione, umana o di altro tipo, e risaltarla.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> F. Espuelas, *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, cit., p. 211.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 231.



## Epilogo

La luna [...] non perderà di certo il suo fascino solo perché adesso conosciamo i meccanismi sotesti che ce la fanno apparire diversa quando è adagiata sui monti oppure sospesa nel cielo. Anche i treni continueranno probabilmente a sorprenderci, forse meno della luna. E magari faremo meno errori nella scelta del coperchio che si adatti esattamente alle dimensioni della pentola sul fuoco. Conoscere i meccanismi di funzionamento dei fenomeni non diminuisce l'effetto che questi producono. Anzi, forse lo accrescono. E il fascino sta proprio in questo: sapere come stanno le cose, ma rimanere fondamentalmente percettori ingenui che continuano a meravigliarsi di come gli eventi, anche molto semplici, accadono.<sup>1</sup>

Affrontate e parzialmente snodate le criticità del doversi approcciare, e soprattutto del dialogare, con lo *spazio*, il *vuoto*, e tutti i caratteri emotivi ad essi connessi, rimane però un presentimento. Una sensazione che qualcosa sia mancante, o comunque non completamente svelabile. Se la bellezza è per alcuni racchiusa in quei meccanismi implicati nel «funzionamento del cervello»<sup>2</sup>, la psicologia e la psicofisica sono stati di grande aiuto in questo percorso. Eppure, una volta compresi questi meccanismi sulla mente umana, il fascino di una materia estetica soggetta a costante revisione da soggetti che in essa si immergono costantemente, non si allontana. Poiché, aldilà della «presenza concreta dell'uomo, con le sue proprietà fisiche e morali», vi è la presenza di un «soffio di umanità, che in certi momenti esala dall'uomo»<sup>3</sup>, inesauribile e instancabile. E se la ricerca costante di quale sia il migliore dei modi per dare vita a uno spazio, come si possa comunicare un significato attraverso di esso, e come si possa dare forma ad un'ambiente affinché si tramuti in un'atmosfera non lasceranno mai il pensiero di, ad esempio, un architetto, allora la strada finora percorsa è certamente quella corretta.

<sup>1</sup> S. Mastandrea, *Psicologia della percezione*, cit., p. 195.

<sup>2</sup> S. Zeki, *Inner Vision: An exploration of art and the brain*, Oxford University Press, Oxford 1999; trad. it. di P. Pagli e G. De Vivo, *La visione dall'interno. Arte e Cervello*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 244.

<sup>3</sup> E. Minkowski, *Vers une cosmologie. Fragments philosophiques*, Aubier-Montaigne, Parigi 1936; trad. it. di D. Tarizzo, *Verso una cosmologia. Frammenti filosofici*, Einaudi, Torino 2005.



***Bibliositografia***



*Días de Barricada, 2021, [A]tmosfera Space, Codroipo; dettaglio su uno dei lucernai.  
«// Días de Barricada // what has been and will be no more. Explore the exhibition.»<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Didascalia di un post a mosaico, a\_tmosferaspace, [A]tmosfera, Instagram 27 novembre 2021.

**Bibliografia**

道德經, 道德經 (*Daodejing*), Tao Tê Ching, *Il libro della Vita e della Virtù*, trad. it. dal Francese, Adelphi, Milano 1973.

AA. VV., *Arqueología de las ciudades perdidas*, Salvat, Pamplona 1986

Aristotele, *Fisica, libro I.*

Aristotele, *Metafisica.*

Arnheim, R., *Toward a Psychology of Art. Collected Essays*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1966; *Verso una psicologia dell'arte*, trad. it. di R. Pedio, Einaudi, Torino 1969.

Benjamin, W., *Pariser passagen*, 1982; *I 'passages' di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, 2 voll. Einaudi, Torino 2000-2002.

Böhme, H., *Natur und Subjekt*, Suhrkamp, Francoforte 1988.

Bollnow, O. F., *Das Wesen der Stimmungen*, Klostermann, Francoforte 1965.

Bonhoeffer, D., *Widerstand und Ergebung. Briefe und Aufzeichnungen aus der Haft*, 1943-1945, Tegel; *Resistenza e resa. Lettere e scritti dal carcere*, trad. it. di S. Bologna, Bompiani, Milano 1969.

Brontë, C., *Jane Eyre*, Londra 1847, trad. it. di G. P. Galeazzi, Rizzoli, Milano 2003.

Calvino, I., *Le città invisibili*, Mondadori, Verona 1993.

Chiurazzi, G., *Il Postmoderno*, Bruno Mondadori Editori, Milano 2002.

Daudet, L., *Melancholia*, Parigi 1928; trad. it. di M. Russo, introduzione di G. Allegra, Novecento, Palermo 1989.

Di Savoia, C. A., *Statuto del Regno (Albertino)*, in *Raccolta di tutte le costituzioni antiche e moderne*, vol. I, Tipografia Cassone, Torino 1848.

Düsing, K., *Hegel e l'antichità classica*, La Città del Sole, Napoli 2001.

Espuelas, F., *El clareo en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Fundaciòn Caja de Arquitectos, Barcelona 1999; trad. it. di Melotto B., *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2004.

Fuchs, T., *Briefwechsel über Gefühle*, in H. Schmitz, *Was ist Neue Phänomenologie?*, Koch, Rostock 2003.

Garelli, G., *La questione della bellezza*, Einaudi, Torino 2016.

Giedion, S., *L'eterno presente: le origini dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1969.

Griffero, T., *Atmosferologia: Estetica degli spazi emozionali*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

Großheim, M., *Ludwig Klages und die Phänomenologie*, Akademie Verlag, Berlin 1994.

Hasse, J., *Die Wunden der Stadt: für eine neue Ästhetik unserer Städte*, Passagen, Vienna 2000.

Hegel, G. W. F., *Philosophie der Kunst. Vom Prof. Hegel. Sommer 1826. Nachschrift Karl Gustav Julius von Griesheim*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 28.2, herausgegeben von Walter Jaeschke, Hamburg, Meiner, 2018.

Hegel, G. W. F., *Wissenschaft der Logik*, 1812-16; *Scienza della logica*, trad. it. di A. Moni, Laterza, Bari 1977.

Hegel, G. W. F., *Die Philosophie der Kunst. Nach dem Vortrage des Herrn Prof. Hegel. Im Sommer 1823. Berlin. Nachschrift Heinrich Gustav Hotho*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 28.1, herausgegeben von Niklas Hebing, Hamburg, Meiner, 2015, trad. it. a cura di Paolo D'Angelo, *Lezioni di estetica*, Laterza, Roma-Bari 2000.

Heidegger, M., *Holzwege*, 1950; *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968.

Heidegger, M., *Sein und Zeit*, Halle, Germania 1927; *Essere e Tempo*, trad. it. di A. Marini, Mondadori, Milano 2019.

Isozaki, A., *Ma: Japanese Time-Space*, in *The Japan Architect*; trad. it. di Melotto B. in *Il Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2004.

Izutsu, T., *La filosofia del buddhismo zen*; trad. it. di P. Nicoli, Ubaldini, Roma 1984.

Klages, L., *Ausdruckskunde*, Einl. Von E. Frauchiger, Bouvier, Bonn (SW 6) 1964.

Klages, L. *Der Geist als Widerscher der Seele*, 3Bande, Barth, Leipzig 1932.

Klages, L., *La natura della coscienza*, Bompiani, Milano 1940.

Leopardi, G., *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, Firenze 1827.

Lipps, H., *Die menschliche Natur*, Klostermann, Francoforte 1977.

Löw, M., *Reumsoziologie*, Suhrkamp, Francoforte 2001.

Mastandrea, S., *Psicologia della percezione*, Carocci, Roma 2017.

Minkowski, E., *Vers une cosmologie. Fragments philosophiques*, Aubier-Montaigne, Parigi 1936; trad. it. di D. Tarizzo, *Verso una cosmologia. Frammenti filosofici*, Einaudi, Torino 2005.

Merleau-Ponty, M., *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, 1946; *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche*, a cura di R. Prezzo e F. Negri, Medusa, Milano 2004.

Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, 1945; *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003.

Neisser, U., *Cognitive Psychology*, 1967; *Psicologia cognitivistica*, trad. it. G. B. Vicario, Milano, Martello Giunti, 1976.

Otto, R., *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, a cura di E. Buonaiuti, Morcelliana, Milano 1989.

Pasqualotto, G., *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio Editori, Venezia 2020.

Pedretti, B., *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, Mondadori, Milano 1997.

Piana, G., *Elementi di una dottrina dell'esperienza*, Il Saggiatore, Milano 1979.

Platone, *Sofista*.

Protagora, *DK 80 B 6°*.

Random, M., *Giappone: la strategia dell'invisibile*, ECIG, Genova 1988.

Rizzolatti, G. e Sinigaglia, C., *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2006.

Semper, G., *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, Francoforte, 1860; trad. it. di M. P. Arena, G. Hach, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica*, Laterza, Roma, 1992.

Shapp, W., *Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung*, mit einem Vorwort von T. Rolf, Klostermann, Francoforte 2004.

Scheler, M., *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, 1916; *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori*, a cura di G. Caronello, San Paolo, Cinisello Balsamo 1996.

Schmitz, H., *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, Sirius, Bielefeld-Locarno 2007.

Schmitz, H., *Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie*, Bouvier, Bonn 1990.

Schmitz, H., *System der Philosophie*, Band III.5, Die Wahrnehmung, Bouvier, Bonn 1978.

Schmitz, H., *Wozu Neue Phänomenologie?*, in M. Großheim (hg.), *Wege zu einer voleren Realität. Neue Phänomenologie in der Diskussion*, Akademie Verlag, Berlino 1994.

Silvestri, L. *Il pensiero di María Zambrano*, in *Atti del Convegno internazionale di studi*, Udine, 5-6 maggio 2004.

*Sutta Nipāta*, 1119, in *Canone Buddhista*, trad. it. Torino 1968, vol. I.

Tanizaki, J. 陰翳礼讃 'In'ei raisan', 1933; trad. it. di G.C. Calza, Libro d'Ombra, Milano 1982.

Tellenbach, H., *Geshmack und Atmosphäre*, Muller, Salisburgo 1968.

*Udāna*, III, Cfr. *Anguttara-Nikāya*, 5 voll., London 1966-79.

Bibliositografia

Uexküll, von J. e Kriszat, G., *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen*, J. Springer, Berlino 1934; *Ambiente e comportamento*, trad. it. di P. Manfredi, intr. di F. Mondella, Il Saggiatore, Milano 1967.

Van der Rohe, M., *Costruire* (1923), in F. Neumeyer, *Ludwig Mies van der Rohe. Le Architetture, gli scritti*, Skira, Milano 1998.

Van der Rohe, M., *Discorso inaugurale in qualità di direttore del dipartimento di Architettura presso l'Armour Institute of Technology* (1938), in F. Neumeyer, *Ludwig Mies van der Rohe. Le Architetture, gli scritti*, Skira, Milano 1998.

Westwood, J., *Atlante dei luoghi misteriosi*, De Agostini, Novara 1988.

Whitehead, A. N., *Il processo e la realtà. Saggio di cosmologia*, a cura di N. Bosco, Bompiani, Milano 1965.

Zeki, S., *Inner Vision: An exploration of art and the brain*, Oxford University Press, Oxford 1999; trad. it. di P. Pagli e G. De Vivo, *La visione dall'interno. Arte e Cervello*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

*Zhuang-zi*, trad. it. dal francese, Milano 1980.

Zonta, L., *Progetto Espositivo. Richiesta di Patrocinio con il Comune di Codroipo*, Codroipo 2021.

**Periodici, Riviste ed Articoli**

Architecture and Urbanism, February 1998 Extra Edition, *Peter Zumthor*, a+u, Bunkyo-ko 1998.

De la Sota, A., testo di introduzione all'articolo: '1929/1986. *Reconstrucción del Pabellón de Barcellona*', in *Arquitectura*, n. 261.

Di Biase, P., *Il Personaggio*, in *Il Ponte. Periodico del Medio Friuli*, n. 1/gennaio 2022.

ISTAT, *Livelli di istruzione e partecipazione alla formazione / Anno 2020*, 8 ottobre 2021.

Hobson, B., *Wang Shu's Ningbo History Museum built from the remains of demolished villages*, Dezeen, 18 agosto 2016.

Koffka, K., *Perception: an introduction to the Gestalt-theorie*, in *Psycholosical Bulletin*, n. 19, 1922.

McGetrick, B., *Ningbo Historic Museum*, in *Domus*, n. 922/febbraio 2009.

Palladino, A., *La poetica dello spazio. Parola a Edoardo Tresoldi*, Artibune, 22 settembre 2019.

Stevens, P., *Designboom interviews wang shu on historic heritage, identity, and long-term planning*, Designboom, 15 giugno 2018.

Shu, W., *Memory is deeper than symbols*, in *Architectural Review; Asia Pacific: The Residential Issue*, n. 127, 3 ottobre 2012.

Bibliositografia

Van der Rohe, M., intervista di P. Carter, *Mies van der Rohe: An Appreciation on the Occasion, This Month, of his 75th Birthday*, in *Architectural Design*, marzo 1966.

Venezia, F., *Teatros y antros. El Retorno del mundo subterráneo ala modernidad*, in *Quaderns d'Architectura i Urbanisme*, n. 175.

### **Sitografia**

Fotografia, *Introduzione*.

<https://www.mascontext.com/events/mas-context-spring-talks-2021/radical-logic/>

Fotografie ed informazioni riguardo ai templi ed alle tradizioni giapponesi, *Parte Prima / Il Concetto di Atmosfera*.

<https://www.kenninji.jp/english/>

<https://japanwoodcraftassociation.com/2020/02/13/traditions-shikinen-sengu/>

<https://atelier3infrastructuresofautonomy.wordpress.com/2018/01/11/reflection-ise-jingu-shikinen-sengu-reconstructing-tradition/>

Elenco di paesi in ordine di densità di popolazione, *Il Soggetto ed il Suo Sfondo*.

<https://www.populationpyramid.net/it/population-size-per-country/2020/>

Definizione di Meditare, *Il Soggetto ed il Suo Sfondo*.

<https://www.treccani.it/vocabolario/meditare/>

Delineazione della figura di Zhuangzi, *Il Soggetto ed il Suo Sfondo*.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/zhuangzi\\_%28Dizionario-di-filosofia%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/zhuangzi_%28Dizionario-di-filosofia%29/)

Delineazione dei caratteri dell'Atomismo, *Il Soggetto ed il Suo Sfondo*.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/atomismo\\_%28Dizionario-di-filosofia%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/atomismo_%28Dizionario-di-filosofia%29/)

Definizione di Contorno in Numismatica, *Il Soggetto ed il Suo Sfondo*.

<http://lamonetatraarteevalori.blogspot.com/p/lessico-numismatico.html>

Definizione delle diverse fobie analizzate, *Atmosfera come Spazio Emotivo*.

<https://www.treccani.it/enciclopedia/claustrofobia/>

<https://www.treccani.it/vocabolario/scotofobia/>

<https://www.treccani.it/enciclopedia/agorafobia>

<https://www.ideegreen.it/paura-del-vuoto-101710.html>

Bibliositografia

Fotografia del Salk Institute, *Atmosfera come Spazio Emotivo*.  
<https://mapio.net/pic/p-4109285/>

Fotografia ed informazioni su Zimoun, *Atmosfera come Spazio Emotivo*.  
<https://www.zimoun.net/cv/>

Fotografia sull'Installazione di Luce e Suono, *Atmosfera come Spazio Emotivo*.  
<https://www.luceweb.eu/2018/04/14/resonant-installazione-site-specific-per-il-museo-ebraico-di-berlino/>

Fotografia del Monaco sul Mare di Nebbia, *Atmosfera come Spazio Emotivo*.  
<https://www.artesvelata.it/wp-content/uploads/2020/10/Caspar-David-Friedrich-Monaco-sulla-spiaggia-arte-svelata-scaled.jpg>

Informazioni su Doxiadis+ ed Entangled Kingdoms, *Un Timido Varco nella Sfera Psicologica*.  
<https://doxiadisplus.com/>  
<https://www.labiennale.org/it/architettura/2021/emerging-communities/doxiadis>

Fotografia di Waterfall, *Un Timido Varco nella Sfera Psicologica*.  
[https://mcescher.com/gallery/impossible-constructions/#iLightbox\[gallery\\_image\\_1\]/5](https://mcescher.com/gallery/impossible-constructions/#iLightbox[gallery_image_1]/5)

Fotografia e didascalia del Guggenheim Museum, *Parte Seconda / Discorrere con l'Architettura*.  
<http://www.jeannouvel.com/en/projects/guggenheim-museum/>  
<https://www.instagram.com/p/ByamY0LFzye/?igshid=976yriep4dgb>

Delineazione della figura di Leonardo da Vinci, *Un Ponte che Collega*.  
<https://www.focus.it/cultura/storia/leonardo-da-vinci-genio-dalla-vita-misteriosa#:~:text=Pittore%20scienziato%20naturalista%20ingegnere,gli%20passasse%20per%20la%20mente.>

## Bibliositografia

Informazioni su Mtoto, *Ricerca nel Profondo*.

<https://www.nationalgeographic.com/science/article/child-s-grave-is-the-oldest-human-burial-found-in-africa#:~:text=Mtoto's%20grave%20was%20found%20in,escarpment%20paralleling%20the%20Kenyan%20coast>

Informazioni sui tumuli presenti nel Medio Friuli, *Ricerca nel Profondo*.

<http://www.ipac.regione.fvg.it/aspx/ViewPercTematiciMappa.aspx?idAmb=122&idsttem=10&idTem=49>

Fotografia dell'interno della tomba di Newgate, *Ricerca nel Profondo*.

<https://www.nytimes.com/2020/06/17/science/irish-archaeology-incest-tomb.html>

Informazioni sul Tesoro di Atreo, *Ricerca nel Profondo*.

<https://www.world-archaeology.com/features/treasury-of-atreus-at-mycenae/>

Fotografia dell'interno della Piramide di Djoser, *Ricerca nel Profondo*.

<https://www.classicult.it/la-piramide-di-djoser-ritorna-dopo-14-anni-di-restauro/>

Fotografia dell'interno della Tomba dei Rilievi, *Ricerca nel Profondo*.

<https://www.itineroma.it/visite-guidate/necropoli-etrusca-cerveteri/necropoli-banditaccia-cerveteri-tomba-dei-rilievi/>

Definizione di Minuto di Silenzio, *La Ripresa di un Con-tenuto*.

<https://www.avvenire.it/agora/pagine/ecco-come-e-nato-il-minuto-di-silenzio>

Fotografia dell'interno di Villa Katsura, *La Ripresa di un Con-tenuto*.

<http://hiddenarchitecture.net/villa-katsura/>

Origine del termine Less is More, *La Ripresa di un Con-tenuto*.

[http://www.abstractconcreteworks.com/essays/lessismore/ls\\_s\\_mor.html](http://www.abstractconcreteworks.com/essays/lessismore/ls_s_mor.html)

Fotografia di Casa Farnsworth, *La Ripresa di un Con-tenuto*.

<https://composizioneunoa2014.files.wordpress.com/2014/10/a.jpg>

Citazioni e fotografie, *Peter Zumthor / Bruder Klaus Field Chapel / Mechernich, Germania 2007.*

<https://archello.com/project/bruder-klaus-field-chapel>

<https://www.domusweb.it/it/architettura/2007/09/19/il-santo-e-l-architetto.html>

<https://www.archdaily.com/106352/bruder-klaus-field-chapel-peter-zumthor>

<https://www.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2015/february/04/sacred-stories-bruder-klaus-field-chapel/>

<https://www.thisispaper.com/mag/bruder-klaus-field-chapel-by-peter-zumthor>

Citazioni e fotografie, *Wang Shu / Ningbo History Museum / Ningbo, China 2008.*

<https://www.dezeen.com/2016/08/18/video-interview-wang-shu-amateur-architecture-studio-ningbo-history-museum-movie/>

<https://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2012/03/03/wang-shu-il-museo-di-storia-di-ningbo.html>

Citazioni e fotografie, *Edoardo Tresoldi / ARCHETIPO / Abu Dhabi, Emirati Arabi 2017.*

<https://www.edoardotresoldi.com/works/archetipo/>

Didascalie e fotografie su Dìas de Barricada, *Parte Terza / [A]tmosfera.*

[https://www.instagram.com/a\\_tmosferaspace/](https://www.instagram.com/a_tmosferaspace/)

Definizione di Nomenclatura, *Una Nomenclatura non un Nome.*

<https://www.treccani.it/vocabolario/nomenclatura/>

Sottofondo sonoro Oaxaca 2006 No se Olvida, *Diario del 'Capitano'.*

[https://www.youtube.com/watch?v=WaSm8m6EX04&ab\\_channel=jacquecristy](https://www.youtube.com/watch?v=WaSm8m6EX04&ab_channel=jacquecristy)



## *Ringraziamenti*

La realizzazione di un elaborato di ottima fattura, in cui si va oltre la sola ricerca e comprensione degli argomenti trattati, risulta impossibile senza che vi sia coesione tra le parti che si trovano a collaborare. Sebbene la stesura di un testo che debba, necessariamente, collegher molteplici discipline, autori, pensieri, teorie, ecc. non sia alquanto semplice, ben altra cosa è lo sviluppo di un'idea fino al suo effettivo prendere vita. Per questo motivo, sono lieto di rendere i miei sinceri ringraziamenti a tutti coloro che per la durata di questo percorso si sono trovati a dover rapportarsi, nel bene e nel male, con il sottoscritto. Senza molti di loro il progetto [A]tmosfera, ad esempio, e di conseguenza Días de Barricada, non sarebbero affatto stati possibili.

Vorrei dunque rivolgere la mia gratitudine a costoro, a partire dallo stesso prof. Mario Farina; sebbene non sia cosa da farsi, seguendo alcune pratiche scaramantiche che repello fortemente, senza la sua presenza e volontà di seguire la mia necessità di esplorare il reame atmosferico, in una ricerca che trascende la sola architettura, nulla di questo si sarebbe mai verificato. Inoltre, egli stesso è stato, per un caso fortuito, parte di questo percorso, attraverso diversi stralci che hanno delineato alcuni dei carateri della teoria hegeliana. Seguono di conseguenza il prof. Luca Taddio ed il prof. Cristiano Tessari; il primo in quanto effettivo punto cardine nell'esplorazione estetica verso possibilità prima mai esplorate ed avermi prontamente consigliato numerosi testi e ricerche sulle quali poter indirizzare questo viaggio; ed il secondo in quanto, seppur in passato, mi ha esortato a non soffermarmi mai a quello che le righe di un volume, magari in modo superficiale, dicono, ed avermi inculcato la necessità di una specificità di linguaggio essenziale affinché i concetti che i temini indicano non vadano perduti; oltre ad avermi dato egli stesso alcuni dei titoli che hanno preso parte al discorso. Seguono Eliel David Pérez Martínez, per aver da tempo collaborato nello sviluppo dell'idea che sta dando anche ora i suoi frutti, ed, ovviamente, aver partecipato come artista principale alla mostra; Damiano Spagnolo, per essere una figura, oltre che un amico, sempre presente nelle iniziative che propongo, ed avermi aiutato nella progettazione e pubblicazione della grafica pubblicitaria ed alla sistemazione dello spazio. Sistemazione che ha visto anche Filippo Sant, Marco Chiarotto e Luisbert

Pecorari come manovalanza e compagnia indispensabile per la demolizione e riconfigurazione dello spazio. Poi Andrea Martinelli ed alla sua intera famiglia, per avermi concesso il loro vecchio magazzino affinché si trasformasse sempre in un vecchio magazzino, ma di idee. Oltre al fatto di aver supportato le mie opinioni, ed aver esposto innumerevoli proposte d'allestimento. Così come anche Martina Malpasso, che oltre al supporto tecnico e burocratico, mi ha anche suggerito di trascrivere quello che poi è divenuto il *Diario del Capitano*. Ringrzio, inoltre, la dott.ssa Tiziana Cividini, per essere stata l'unica figura, a rappresentazione del Comune di Codroipo, ad essersi interessata al progetto e avermi dato le indicazioni necessarie per poter ottenere il Patrocinio e rispettare le normative Covid-19. Ed in ultimo, tutti coloro che sono passati a visitare Dìas de Barricada, dai chi per supporto morale o per darmi un attimo di pausa, come Ilaria de Chirico, sono sempre stati presenti a chi è passato poiché ha visto il cartellone all'ingresso, poiché come voi, ce n'è davvero pochi. La mia famiglia, che si estende anche ai miei più cari amici, merita un posto speciale. Per aver sopportato ogni mia caduta e, di conseguenza, fornire l'appoggio necessario per proseguire; aver studiato, condiviso i loro problemi con me, chiacchierato e passato assieme momenti atemporali; essere venuti a trovarmi ed aiutarmi alla mostra innumerevoli volte; e continuare ad esserci nonostante la mia costante assenza.

I  
-  
U  
-  
A  
-  
V

Università Iuav di Venezia

## UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA

### DICHIARAZIONE DI CONSULTABILITÀ O NON CONSULTABILITÀ DELLA TESI

(da inserire come ultima pagina della tesi/elaborato finale)

II/La sottoscritto/a ..... Zonta Leonardo ..... matr. n. ..... 292282 .....

II/La sottoscritto/a ..... matr. n. ....

II/La sottoscritto/a ..... matr. n. ....

laureando/a/i - diplomando/a/i in ... Architettura, Dipartimento di Culture del progetto...

sessione ..... Terza ..... dell'a.a. .... 2020/2021 .....

#### DICHIARA/DICHIARANO

che la sua/loro tesi dal titolo:

[A]tmosfera e Architettura. Ricerca e Comprensione di uno Spazio Emotivo.....

è consultabile da subito

potrà essere consultata a partire dal giorno .....

non è consultabile

(barrare la casella della opzione prescelta)

data ..... 04/03/2022 .....

firma ..... 

firma .....

firma .....