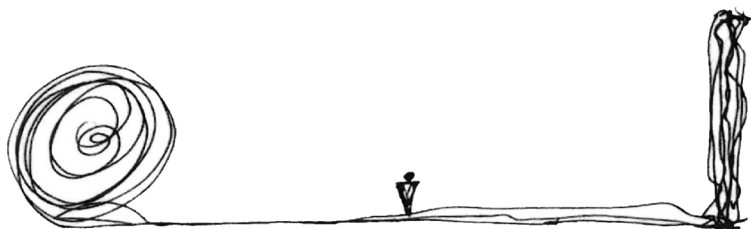


Ci siamo persi tra un muro e un'idea

Cronache da un campo espanso, otto accostamenti critici



Tesi di Laurea Triennale

Politecnico di Milano

Scuola di Architettura Urbanistica Ingegneria delle Costruzioni

Corso di Laurea in Progettazione dell'Architettura

Anno Accademico 2024/2025

Ci siamo persi tra un muro e un'idea

Cronache da un campo espanso, otto accostamenti critici

Studente: Federico Martorana

Relatore: Pierre Alain Croset

Copertina di Federico Martorana

Sommario

PARTE PRIMA

1.1.....	19
Motivazioni	
Intenzioni	
1.2.....	27
árchei-técton sculpëre	
1.3.....	33
Opacità e trasparenze	
Composizione identitaria dell'opera d'arte	
1.4.....	45
Dialoghi disciplinari: un'architettura e una scultura	
Momenti di crisi fertile: il tempo prediletto	
La costellazione: enigmi critici	

PARTE SECONDA

2.1.....	55
Le logiche dell'accostamento: ragioni tematiche delle scelte	
2.2.....	63
Forme di vita. Il mondo esperito tra entropia e progetto: Spiral Jetty e Padiglione del Portogallo	
2.3.....	74
Complicità percettiva. Rapporti tra inganni e soglie: El Columpio e Cantina Adegá Mayor	
2.4.....	86
L'esperienza nella sospensione: Tindaya e Monumento a José Martí y Ordóñez	
2.5.....	96
Trasformazioni percettive: El Peine del Viento e il Palazzo dei congressi di Salamanca	

CONCLUSIONI

Ci siamo persi tra un muro e un'idea.

Abstract

Ci siamo persi tra un muro e un'idea.

Ci siamo persi in uno spazio interstiziale, quasi irreperibile a occhio nudo, ma comunque denso di senso, dove la materia diventa intenzione ed è l'intenzione stessa a diventare forma. Uno spazio che non appartiene ne completamente alla scultura ne completamente all'architettura, costituendosi come zona liminale, assumendo la forma di una tensione continua tra visibile e invisibile, tra gesto formale ed energia.

Proprio in questo campo ibrido trovano il loro ambito otto opere: quattro architetture spogliate della loro funzione pragmatica, e quattro sculture senza piedistallo, opere a cui viene tolto il titolo di mero oggetto restituendo loro la dimensione spaziale e temporale. Accostate in coppie non per analogie formali o cronologiche, ma per risonanze tematiche e tensioni concettuali condivise. Ogni coppia gravita attorno ad uno specifico asse tematico: vivere, relazioni, esperienza e percezione. Assi che non sono classificatori rigidi ma offrono un orientamento, una bussola per non perdersi in quello spazio generato dall'opera.

Lo scopo non è quello di sovrapporre dei linguaggi simili o meno, né tantomeno di dimostrare una convergenza tra architettura e scultura, ma infatti è quello di lasciare emergere, e quindi considerare, lo spazio che tra esse si genera: un luogo di scambio ed interferenza, di slittamento semantico e contaminazione reciproca. Le opere sono considerate come dispositivi sensibili, capaci di generare relazioni, di abitare

sia lo spazio che il tempo in un modo non convenzionale, in grado di coinvolgere il fruitore trasportandolo in una dimensione esperienziale profonda, a volte disorientate e sempre trasformativa.

“La visione è il mezzo che ci è dato per essere assenti da noi stessi”¹, ecco che cosa generano le otto opere: una assenza presente, una frattura percettiva che non è limitata allo sguardo ma ha la capacità di coinvolgere tutto il corpo, obbligandolo ad una nuova lettura del mondo; un evento che ci invita, un enigma che ci viene posto.

La tesi è quindi una proposta di sistema critico, un sistema in cui l’opera non è chiusa ed autoreferenziale ma campo dinamico di forze, macchina fenomenologica che produce senso interrogando lo spazio, il corpo e la coscienza. In questo senso, ogni opera selezionata diventa occasione di riflessione non tanto su cosa sia scultura e cosa architettura, ma su come entrambe operino sul mondo, sullo sguardo, sul pensiero.

¹ Merleau-Ponty, Maurice. *L'occhio e lo spirito*. Milano: SE, 1989.

Abstract

We got lost between a wall and an idea.

We got lost in an interstitial space—almost imperceptible to the naked eye, yet dense with meaning—where matter becomes intention, and intention, in turn, takes form.

A space that belongs neither fully to sculpture nor entirely to architecture, but rather takes shape as a liminal zone, assuming the character of a continuous tension between the visible and the invisible, between formal gesture and latent energy.

It is precisely within this hybrid field that eight works are situated: four architectures stripped of their pragmatic function, and four sculptures without pedestals. Works that are no longer mere objects, but are instead restored to their spatial and temporal dimension. They are paired not by formal or chronological analogies, but by thematic resonances and shared conceptual tensions. Each pair orbits around a specific thematic axis: dwelling, relation, experience, and perception. These axes are not rigid classifiers, but offer orientation—a compass to navigate the space generated by the work itself.

The aim is not to overlay similar or contrasting languages, nor to demonstrate a convergence between architecture and sculpture, but rather to allow the space between them to emerge and be considered: a zone of exchange and interference, of semantic slippage and mutual contamination.

The works are understood as sensitive devices, capable of

generating relationships and inhabiting both space and time in unconventional ways—transporting the viewer into a deep, at times disorienting, always transformative dimension of experience.

“Vision is the means by which we are allowed to be absent from ourselves”¹—and this is precisely what the eight works generate: a present absence, a perceptual fracture that is not limited to sight, but capable of involving the entire body, compelling it to a new reading of the world; an event that calls us forth, an enigma posed before us.

This thesis thus proposes a critical system: one in which the work is not closed or self-referential, but instead a dynamic field of forces—a phenomenological machine that produces meaning by interrogating space, the body, and consciousness.

In this sense, each selected work becomes an opportunity for reflection, not so much on what sculpture or architecture are, but on how they act upon the world, upon our gaze, upon thought itself.

1 Merleau-Ponty, Maurice. *L'occhio e lo spirito*. Milano: SE, 1989, p. 52.

PARTE PRIMA

Motivazioni

La tesi ha l'intenzione e l'augurio di studiare e sondare il rapporto che sussiste ontologicamente fra le due arti, architettura e scultura. Due sfere che presentano, in molti casi, numerose occasioni di incontro configurato talvolta come contaminazione, talvolta come slittamento reciproco. L'elaborato non ha la pretesa di redigere un resoconto dettagliato ed universalmente valido di tale relazione - che presenta un'estrema complessità richiedendo pertanto competenze specifiche ed approfondite oltre che una disponibilità di tempo vastissima - ma piuttosto ha l'intenzione di concentrarsi su alcune opere specifiche che, nella loro radicalità e con il loro posizionamento in una sorta di terreno liminale tra le due discipline, consentono di porci nuove domande sul modo in cui percepiamo, abitiamo e costruiamo il mondo attorno a noi.

Oltre che l'interesse per il tema - nato durante i primi anni di studi e coltivato durante il resto della carriera accademica - la motivazione principale dello studio risiede nella realizzazione della presenza di una crisi della distinzione netta tra arte (in generale) e architettura. Il tema non è assolutamente nuovo, è infatti stato affrontato - e tutt'ora studiato - da numerosi storici, critici e artisti, che spesso evidenziano un progressivo distacco della scultura dalla concezione di oggetto tradizionalmente inteso 'sul piedistallo', verso

un'arte capace di instaurare relazioni con il paesaggio, con il contesto urbano e con lo spazio costruito, oltre che con la sfera emotiva individuale e collettiva.¹

Inoltre, l'architettura contemporanea, ha sviluppato in alcune occasioni, la capacità di superare i limiti funzionalistici e costruttivi, mutando in una forma artistica che assume atteggiamenti più espressivi e contemplativi, tipici per esempio dell'arte plastica. Artisti come Alvaro Siza, Carlo Scarpa, Peter Zumthor o Juan Navarro Baldeweg introducono nella pratica dell'architettura la dimensione percettiva e fenomenologica che riconsidera il fruitore non più come mero osservatore esterno ma come soggetto percettivo, corpo sensibile attraverso il quale l'opera è compresa e si completa del suo significato più profondo, più emozionale.^{2,3}

È da questa condizione che nasce la necessità di uno studio che si interroghi su cosa accade quando l'architettura tende verso la scultura o viceversa, quando una vuole essere l'altra. Quali sono le conseguenze generate nell'attimo in cui lo spazio costruito non è più solo risposta funzionale ma assume l'identità di un campo di risonanza tanto sensoriale quanto mentale? Cosa succede all'osservatore-fruitore quando viene coinvolto in un'esperienza di percezione che lo obbliga a riconsiderare la sua stessa presenza all'interno

1 Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." October 8 (Spring 1979): 30-44.

2 Frampton, Kenneth. *Alvaro Siza: Tutte le opere*. Milano: Electa, 2000.

3 Scarpa, Carlo. In *Carlo Scarpa: Il pensiero, il disegno, i progetti*, edited by Maria Antonietta Crippa, Milano: Jaca Book, 1984.



Fig.1. Constantin Brancusi, Veduta dell'atelier, c. 1933.

dello spazio, la sua coscienza di essere nel mondo?

Numerosi critici e teorici hanno studiato questa frontiera molto porosa tra le due discipline, M. Merleau-Ponty per esempio, concepisce l'opera d'arte in generale – architettonica o scultorea che sia – come luogo in cui visibile ed invisibile entrano in contatto, in cui la materia si identifica in una rivelazione di senso⁴. Il corpo viene inteso come soggetto senziente e percettivo immerso nello spazio, una concezione che è fondamentale considerare per comprendere le motivazioni che impediscono l'analisi delle due arti considerando solo la forma e la funzione, ma rendendo necessaria una loro considerazione in termini di dispositivi che agiscono sulla coscienza.

Intenzioni

In questo quadro, il lavoro si sviluppa con un obiettivo duplice: definire teoricamente i termini in cui si può parlare oggi di architettura e scultura osservando alcune opere che mettono in crisi questa categorizzazione attraverso esperienze forti, totalizzanti, capaci di instaurare una relazione densa e trasformativa con il fruitore.

È per questo che durante i capitoli successivi l'attenzione sarà rivolta a delle opere che in qualche modo sfuggono ad una definizione funzionale o decorativa. Lavori che sono 'spazi di pensiero' in grado di innescare una sospensione,

una soglia, un'interruzione della tipica concezione di tempo e di abitare. Si guarda alla scultura non come oggetto decorativo ma come generazione di spazio - spesso inteso come 'vuoto' - attivo; l'architettura come luogo di disvelamento e scoperta, non come scatola riempita dalla funzionalizzazione.

Hans-Georg Gadamer sostiene che l'esperienza estetica sia un evento presente tra l'opera e il soggetto, all'interno di un contesto interpretativo che non può e non deve essere ridotto alla sola intenzione dell'autore e nemmeno alla mera utilità pratica dell'oggetto. È questo uno dei riferimenti, uno dei pensieri che si cerca di utilizzare come fondamento dello studio e del pensiero di questo elaborato, l'attenzione a quell'evento relazionale intimo e profondo.⁵

Devono essere prese in considerazione "le atmosfere" come stati di percezione profondi che non si possono quantificare ma sono reali e incidenti sulla vita interiore di chi ne fa esperienza, di chi è fruitore dell'architettura⁶, o dell'arte in generale. Lo spazio come luogo spirituale, di meditazione e di riflessione interiore; privata ma anche estesa ad un senso collettivo (come nel caso del Monumento a Jose Battle y Ordonez, analizzato successivamente)⁷.

⁵ Gadamer, Hans-Georg. *Verità e metodo*. Milano: Bompiani, 2000

⁶ Zumthor, Peter. *Atmospheres. Architettura e atmosfera*. Milano: Skira, 2006.

⁷ Arnaiz, A.M. *Síntesis de las Artes: Una Utopía de la Modernidad y el Escultor Jorge Oteiza*. Unespar, 2009.

⁴ Merleau-Ponty, Maurice. *Il visibile e l'invisibile*. Milano: Bompiani, 1999.

L'intenzione è quindi quella di addentrarsi in questi dispositivi liminali ed esplorarli intendendoli come elementi interrogatori e destabilizzanti nei confronti del fruitore, costretto ad un'interazione che non è più solo fisica ma pienamente esistenziale.

Non si vuole, come accennato in precedenza, definire una teoria generale relativa all'architettura o alla scultura spaziale, quanto sviluppare e costruire uno sguardo critico ma sensibile che riconosce e prova a decifrare le forme di ibridazione delle due arti, aspettandosi un terreno fertile di pensiero. "Un'opera non è mai un oggetto finito, ma un campo di energie aperto" ed è proprio in questo 'campo' che si gioca la possibilità di una nuova comprensione e percezione della costruzione, dello spazio e del corpo.⁸

⁸ Navarro Baldeweg, Juan. *Architettura, pittura, scultura: In un campo di energia e processo*. Milano: Skira, 2020.



Fig.2. Peter Zumthor, Therme Vals, Vals, Svizzera, 1996. Fotografia di Hélène Binet, 2006.

árchei-técton sculpëre

“Lo spazio costruito e lo spazio scolpito non si oppongono, ma entrano in risonanza. Sono entrambi, per ragioni diverse, dispositivi di rivelazione della luce, della gravità e del tempo”⁹.

La prospettiva di Baldeweg appena citata, porta il problema dal piano della classificazione tra architettura e scultura a quello dell’esperienza di esse, in quanto non sono più oggetti, bensì eventi che, tramite le relazioni, modificano le percezioni di chi le incontra. In quest’ottica è utile considerare l’etimologia dei due termini – architettura e scultura – non come esercizio filologico ma nella speranza di trovare, nel termine, un’intenzione originale, un indizio di senso che possa guidare lo studio.

Árchē-técton (ἀρχιτέκτων) è la parola greca da cui deriva “architettura”: una composizione tra árchē, il principio, il fondamento, e técton, il costruttore, l’artigiano. Si potrebbe quindi dire che, di fatto, architettura sia ‘principio del costruire’ ma forse anche ‘costruttore del principio’, questa bidirezionalità è utile a cogliere non solo in significato tecnico del termine ma anche quello ontologico. L’architettura è quindi un gesto originario, quasi un rituale tramite il qua-

⁹ Juan Navarro Baldeweg, *Architettura, pittura, scultura: In un campo di energia e processo*. Milano: Skira, 2020.

le l'uomo ordina lo spazio e lo rende adatto a sé stesso; non solo una tecnica ma una necessità primaria che si tramuta in forma dell'abitare.

Le Corbusier diceva "l'uomo primitivo ha fermato il carro, decide che qui sarà il suo posto"¹⁰, questa frase non è solo simbolo del fondamento del gesto dell'architettura ma è la dimostrazione di come il 'fare architettura' non sia mai stata mera costruzione ma sia effettivamente misura, modulo, scala e ordine imposto allo spazio per soddisfare una necessità fondamentale, quella del vivere abitando.

Il "técron" non è quindi un tecnico ma una figura di mediazione fondamentale tra elementi, tra materia e forma, luce e buio, pieno e vuoto; tanto in architettura quanto in scultura, con la quale esiste una condivisione dell'aspetto profondamente manuale e mentale.

Se quindi l'architettura è il principio ordinatore e atto abitativo, la scultura, forse, è orientata – se guardiamo alla sua radice latina 'sculpère' – più verso un gesto opposto ma allo stesso tempo complementare ovvero quello della sottrazione. 'Scalpere' è infatti raschiare, togliere, in generale una sottrazione di materia a partire da un corpo originale. La scultura è azione, è gesto fisico e concreto, diretto; quello che per Chillida è "espacio logrado"¹¹, spazio ottenuto, con-

¹⁰ Le Corbusier. *Verso un'architettura*. Milano: Longanesi.

¹¹ Pinilla Burgos, Ramón. "Los espacios logrados y habitados: Escultura y arquitectura a la luz de la obra de Eduardo Chillida y del pensamiento de Martin Heidegger." *Arte, Individuo y Sociedad* 14 (2002): 261–282.



Fig.3. La capanna primitiva secondo Laugier, 1755. Frontespizio dell'Essai sur l'architecture ed 1755

quistato con l'asportazione della massa.

Lo scultore non progetta una forma imposta dall'esterno, piuttosto la disvela, la riscopre liberandola.

Quindi la scultura non è in contrasto con l'architettura per differenza funzionale ma per diversità di approccio, forse di esito: l'architettura istituisce uno spazio per l'abitare e orienta lo sguardo guidandolo, la scultura lo spazio lo interroga e lo sguardo lo devia, lo governa. Entrambe le arti però si fondano sullo stesso atto che si traduce nel rapporto tra essere umano e spazio.

Questa duplice polarità non deve però essere interpretata o fraintesa in quanto linea di confine rigida, ma come una sorta di campo di interazione in tensione. Molte delle opere che verranno analizzate nel corso dello studio sono collocate a metà strada tra questi due poli, ibridando il gesto scultoreo con la forma architettonica. "L'opera d'arte – che sia architettura o scultura – è sempre situata in un campo di energia.

Non è solo un oggetto, ma un processo che accade tra il corpo e il mondo"¹².



Fig.4. Dolmen di Kermario, Carnac, Francia, databile al Neolitico (c. 4500–4000 a.C.).

¹² Marchán Fiz, Simón. *Juan Navarro Baldeweg: arquitectura, piezas y pintura*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1997.

Opacità e trasparenze

Nel seguito del testo, si procederà mediante analisi critiche di opere d'arte più o meno complesse, pertanto è fondamentale, ai fini della ricerca, definire entro quali ambiti le opere sono state osservate.

Durante il mio percorso non sono state frequenti le occasioni di cimentarmi in analisi critiche approfondite o indirizzate al 'ricercare qualcosa' nell'opera; ma dalle poche volte che ho avuto la possibilità di farlo mi sono reso conto della possibile esistenza di una macro-classificazione delle opere d'arte in generale. Personalmente ritengo che, tanto nell'architettura quanto nella scultura, ci siano due tipologie principali di opere, e durante questi brevi tre anni di studio ho ricercato degli aggettivi per poterle definire nel modo più esplicativo possibile giungendo alla conclusione che un'opera può essere definita "opaca" o "trasparente"; questi aggettivi derivano da una riflessione condotta rispetto alla capacità e al modo in cui il significato, "l'anima" è espressa dall'oggetto.

Credo che esistano opere sincere, dove il senso è dichiarato esplicitamente, in cui l'identità esteriore dell'opera coincide perfettamente con il suo ego che è pertanto immediatamente trasmesso all'esterno. Altre sono introverse, opache appunto, nel senso che tendono a richiedere un'esperienza

di conoscenza o semplicemente una riflessione più approfondita per comprenderne il vero significato. Questo forse è il fattore che determina il grado di “complessità” concettuale di un’architettura o di una scultura.

Composizione identitaria dell’opera d’arte

Nei capitoli successivi si analizzeranno un totale di otto opere, sia sculture che architetture, selezionate al fine di ricercare in ognuna di esse una specifica caratteristica o capacità. Sono state scelte quattro caratteristiche fondamentali che, in generale, definiscono l’opera da un punto di vista filosofico-concettuale.

Quattro ambiti “astratti”, nel senso che non osservano caratteristiche estetiche in quanto concrete (colore, forma, materiale) ma studiano gli effetti che queste caratteristiche hanno sul fruitore.

Questa scelta deriva dal fatto che in architettura come in scultura (ma forse in qualsiasi forma d’arte) “I materiali non contano in sé. Ciò che conta è la densità dell’atmosfera che riescono a generare. Il cemento, il legno, la pietra... tutto serve solo a far sentire qualcosa”¹³, una posizione che numerosi fra architetti e scultori hanno condiviso.

Vivere

È fondamentale comprendere che tra opera e fruitore sussiste un rapporto di interdipendenza vitale. Questo rapporto è proprio quello che definisce l’identità del primo ambito di studio, del primo filtro visivo applicato nell’analisi delle prime due opere.

L’esistenza stessa dell’opera e l’esplicazione della sua massima capacità espressiva è subordinata alla presenza di un soggetto che la vive, contemporaneamente, chi la vive viene modificato dall’opera stessa. Si tratta infatti di una capacità posseduta da alcune opere di modificare – o iniziare un processo di modificazione – del modo in cui l’essere umano ‘vive il mondo’ e quindi anche l’opera stessa.

L’opera è quindi un dispositivo fenomenologico, dove l’esperienza stessa diventa il principale contenuto: un’esperienza che ‘condiziona il vivere’ modificando l’orientamento percettivo e relazionale dell’individuo e quindi il suo modo di essere nel mondo che lo circonda.

“Il corpo non è nel mondo come un oggetto tra gli oggetti, è piuttosto un nodo di intenzioni viventi, un progetto che si prolunga nel mondo e lo struttura”¹⁴, è proprio in questa prospettiva che si intende, all’interno di questo studio il “vivere l’opera”, un atto di trasformazione reciproca, tanto temporale quanto spaziale e percettiva; i tre elementi caratterizzanti dell’esperienza.

¹³ Zumthor, Peter. *Atmospheres. Architettura e atmosfera*. Milano: Skira, 2006.

¹⁴ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia della percezione*. Milano: Bompiani, 2003.

Hans-Georg Gadamer in *Verità e metodo* diceva che l'esperienza estetica più vera è quella che "ci cambia, e noi restiamo nella verità che essa ci rivela"¹⁵. Non è quindi solo un arricchimento culturale, o una presentazione temporanea di una realtà ma un cambiamento radicale ontologico.

Rapporti

Tanto nella scultura quanto nell'architettura, le opere si identificano spesso in dispositivi generatori di relazioni che però non contengono all'interno tutte le infinite possibilità di esito ma le producono costantemente tramite l'interazione con il fruitore.

In che modo si instaurano i rapporti? Come si creano relazioni tra i tre elementi e, soprattutto, che identità possiedono?

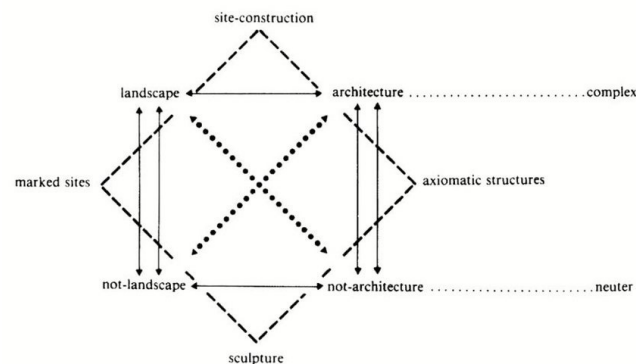
Nella ricerca contemporanea affidiamo un ruolo centrale alla triade opera-spazio-fruitore i cui fattori non sono intesi come elementi accessori ma come ambiti nei quali l'opera giunge a pieno compimento, essendo non più esaurita con la sua presenza materica e formale ma attivandosi completamente solo nella misura in cui genera relazione con chi la attraversa.

Anche il rapporto che si instaura con lo spazio non è un fatto distaccato o autonomo rispetto l'esistenza stessa dell'o-



Fig.5. Alberto Burri, Cretto di Gibellina, Gibellina, Sicilia, Italia, 1985–2015. Land art, cemento.

Fig.6. Rosalind Krauss, The Expanded Field (diagramma), in *Sculpture in the Expanded Field*.



¹⁵ Gadamer, Hans-Georg. *Verità e metodo*. Milano: Bompiani, 2000.

pera ma diventa esso stesso necessario alla sua attuazione. Si sposta l'attenzione dal mero oggetto artistico all'infinito di possibilità che sono attivate e accessibili tramite l'opera.

Riprendendo Maurice Merleau-Ponty, nel *Visible et l'Invisible*, notiamo come lui stesso evidenzi il fatto che 'l'esperienza percettiva' non è solo semplice "osservare" ma un metodo di costruzione del senso che si realizza attraverso l'interazione corporea con il mondo¹⁶. Un'opera che quindi si apre esponendosi e presentando la sua 'fragilità' nel necessitare il concorso dello sguardo, del movimento di una presenza fisica.

La relazione è quindi un rapporto di co-autorialità implicita che mette in luce come l'opera necessiti di un osservatore per essere sia compresa sia completata nella sua capacità espressiva. L'esperienza della percezione, quindi, non è passiva ma si modifica trasformando il significato intrinseco dell'opera, "il fruitore non è più un contemplatore, ma un operatore"¹⁷. La relazione è quindi una questione ontologicamente legata all'opera che diventa quindi elemento di filtro, di soglia o comunque uno spazio di mediazione tra chi ne fruisce e lo spazio. Il progetto non è esaurito né nella costruzione della forma, né nella definizione del rapporto uomo-opera, ma tramite la costruzione di un ecosistema complesso rapporti.

Rosalind Krauss nel saggio *Sculpture in the Expanded Field* approfondisce il tema della scultura e dell'architettura con-

temporanea intendendole collocate in una posizione interstiziale tra i confini disciplinari e l'espansione nel campo delle sperimentazioni spaziali e relazionali¹⁸.

Le relazioni che un'opera genera non sono quindi solamente percettive o fisiche, ma anche cognitive, emotive o addirittura etiche; relazioni che mettono il fruitore nella condizione di interrogarsi sul proprio essere all'interno di uno spazio, all'interno di un sistema di forze spesso invisibili.

Esperienze

Il terzo ambito di studio e analisi è quello che riguarda il 'fare esperienza dell'opera d'arte', che ora è intesa come percorso interiore ed emotivo, non necessariamente con un principio ed un a fine, che l'individuo percorre nel 'vivere' l'opera. Non è la semplice fruizione tramite lo sguardo o l'azione contemplativa di un oggetto estetico ma uno stato di sospensione ed apertura percettiva che conduce ad una maggiore 'disponibilità di ascolto' dell'opera.

Non è considerata la presenza o meno di un messaggio da comprendere ma un contesto sensibile dove il fruitore può, ed è spinto, ad agire. Non esiste più un dominio significativo imposto dall'opera o dai suoi codici, lo spazio è ceduto alla possibilità di interpretazione e trasformazione.

¹⁶ Merleau-Ponty, Maurice. *Il visibile e l'invisibile*. Milano: Bompiani, 1999.

¹⁷ Eco, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1962.

¹⁸ Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." October 8 (Spring 1979).

Esperienza che quindi coinvolge una molteplicità di aspetti partendo da quello corporeo fino ai fattori mentali, temporali ed emotivi; un approccio che viene studiato e definito da Maurice Merleau-Ponty, il quale suggerisce che la percezione deriva dalla consapevolezza di essere nel mondo non solo da spettatore ma da esperiente con tutto il corpo¹⁹. In quest'ottica quindi l'opera diventa una macchina fenomenologica che non si limita alla rappresentazione ma affronta anche la durata e la ciclicità oltre che la variazione della partecipazione attiva del soggetto.

Questa concezione si sposa con l'estetica per sottrazione dove spesso il vuoto e il silenzio generano una sospensione funzionale della forma creando così le condizioni per la possibile generazione di relazioni profonde e svincolate. Lo spazio è luogo di coscienza e non di funzione o decorazione; offre la possibilità – grazie all'assenza di un messaggio univoco – di riflessione e ascolto di sé.

Percezioni

Il quarto tema completa il sistema di elementi tramite i quali, in questo studio, si definisce l'identità dell'opera: la capacità delle opere di attivare dei processi percettivi tramite i quali la percezione o l'esperienza della realtà da parte del fruitore viene modificata o addirittura creata.

¹⁹ Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia della percezione*. Milano: Bompiani, 2003



Fig.7 James Turrell, Roden Crater, portale est, Arizona, USA.

Non intesa come la capacità di creazione di una rappresentazione illusoria, ma ‘semplicemente’ di una riorganizzazione – condotta tra opera e - dei dati sensoriali e fenomenici che caratterizzano l’esperienza del fruitore.

Diventa un “campo fenomenico” che attiva nell’osservatore una nuova coscienza del tempo e dello spazio. L’opera è un catalizzatore di suggestioni esterne ed interne ad essa che, rielaborate e riorganizzate, vengono re-immesse all’esterno generando così uno spazio esperienziale diverso. Si rende quindi visibile ciò che di solito è invisibile perché semplicemente nascosto o impigliato in una trama di fili sottili che l’opera scuote e ritesse per generare un’immagine nitida, ma non per forza uguale alla precedente, “fa vedere ciò che non si vede se non attraverso di essa”²⁰. Non crea nulla di nuovo ma trasforma la qualità e il metodo di accesso al reale tramite, per esempio, l’intensificazione o la riduzione della presenza di un componente, la sua sacralizzazione o problematizzazione, offre allo sguardo un’altra variante di forma di uno stesso soggetto.

Non è nemmeno negazione della realtà, ma piuttosto una sua riqualificazione sensoriale e percettiva, forse un’operazione più poetica e ontologica che, inoltre, attribuisce allo spettatore un ruolo attivo.



Fig.8. Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003, Tate Modern, Londra, Regno Unito.

²⁰ Merleau-Ponty, Maurice. *L'occhio e lo spirito*. Milano: SE, 1989.

Dialoghi disciplinari: un'architettura e una scultura

L'intenzione è stata, fin dal principio, quella di condurre uno studio che si fondasse su analisi critiche delle opere; senza però considerarle nella loro singolarità ma ponendole in un contesto di confronto semantico con opere concettualmente assimilabili ma appartenenti all'altra disciplina.

Questa scelta, assieme alla considerazione di quattro ambiti specifici e definiti, ha due principali risvolti: da un lato semplifica le operazioni di analisi che sono condotte a questo punto ricercando senso rispetto ad uno specifico ambito – e non al senso generale dell'opera che sarebbe più complesso da decifrare - e dall'altro forniscono un riscontro immediato nella ricerca di un ordine, significato o legame tra architettura e scultura che altrimenti si avrebbe solamente una volta ultimate tutte le analisi di ogni opera.

Inoltre, questa struttura analitica, permette di considerare le opere, almeno nella fase iniziale, come incognite distinte di una stessa equazione; questo aiuta a porre l'attenzione sul potenziale di ibridazione di ogni elemento senza appianarne le specificità individuali, evidenziate invece dalla generazione di un campo di 'confronto' che contemporaneamente aiuta a non cedere ad un'influenza reciproca delle analisi che si genererebbe se invece si considerassero, per ogni ambito, due opere appartenenti alla stessa disciplina.

Non si vuole cercare analogie formali, materiche o compositive che risulterebbero forse superficiali in quanto fattori parziali di un sistema generato dall'opera decisamente più ampio. Al contrario l'intenzione è sfruttare il forte carattere identitario dei casi studio scelti per far emergere i possibili fenomeni di avvicinamento, slittamento o addirittura contatto tra le due discipline; fenomeni che costituiscono il cuore dell'indagine. Evidenziare i modi in cui le due arti entrano in risonanza, si scambiano di ruolo; come in uno dei casi analizzati dove la scultura *Spiral Jetty* di Robert Smithson si fa paesaggio e il Padiglione del Portogallo di Siza si fa gesto plastico sospeso.

La scultura e l'architettura sono quindi considerate come due poli di una bussola che generano una linea congiungente lungo la quale le due discipline si ibridano e le forze sono generate. Linea che diventa territorio in cui "le opere non sono mai oggetti isolati, ma campi di energia che instaurano relazioni"²¹.

L'impostazione consente anche di restituire all'arte scultorea la sua autonomia progettuale e spaziale che viene spesso trascurata all'interno di studi che tendono a subordinarla all'architettura considerandola come elemento decorativo o accessorio. Alcune sculture sia moderne che contemporanee evidenziano infatti, la presenza di una piena consapevolezza spaziale diventando quasi dispositivi ambientali o

²¹ Navarro Baldeweg, Juan. *Architettura, pittura, scultura: In un campo di energia e processo*. Milano: Skira, 2020.

addirittura percettivi. La scultura a questo punto diventa, in alcuni casi, luogo dell'abitare a-funzionale; un'architettura senza funzione come osserva per esempio Frampton in merito all'"expanded field" individuato da Rosalind Krauss²². In modo speculare, molte architetture contemporanee riportano una tensione verso la condensazione plastica, una densità espressiva e talvolta contemplativa che le avvicina in qualche modo alla definizione di scultura. Architetti come Siza, Scarpa o Zumthor, che considerano ogni dettaglio come questione plastica e lo spazio come esperienza di sensi, architetti che "costruiscono atmosfere" occupandosi di emozioni²³.

Momenti di crisi fertile: il tempo prediletto

L'arco temporale entro cui si collocano le opere scelte non è una scelta casuale, ne dettata da ragioni storiografiche, la decisione si lega infatti alla densità critica che caratterizza il periodo dal secondo dopoguerra fino ai primi anni 2000, e alla sua capacità di produrre rotture, contaminazioni e nuove visioni dello spazio. Un periodo in cui si assiste ad una crisi profonda della visione modernista dell'opera come oggetto funzionale chiuso combinata con la nascita di una concezione maggiormente orientata verso le relazioni, i processi

²² Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." October 8 (Spring 1979): 30-44.

²³ Zumthor, Peter. *Atmospheres: Architettura e atmosfera*. Milano: Skira, 2006.

e la fenomenologia della forma artistica e architettonica²⁴. A partire dagli anni '60, infatti, molti scultori cominciano ad uscire dai confini tradizionali 'del piedistallo' sperimentando il paesaggio, il vuoto e considerando parte integrante dell'opera il corpo del visitatore. Smithson, Serra, Morris: autori che, anche secondo Krauss, sono pionieri di una nuova stagione artistica in cui la "cultura entra in un campo espanso"²⁵ abbandonando la sua identità definita per abitare territori altri. Un cambiamento che coincide con una sensibilità rinnovata nei confronti del contesto, del tempo e del corpo.

L'architettura, in modo simile, entra in contatto con una crisi dell'internazionalismo razionalista e con la necessità di riscoprire l'esperienza del luogo e della materia, conferendole ora importanza centrale. Di esempio sono architetti come Scarpa, Siza, Baldeweg che propongono un'architettura di ascolto, di percezione, riflessione e realizzazione. Si parla di una nuova forma di "tectonic consciousness", una consa-

²⁴ Si veda:

Rosalind Krauss – "Sculpture in the Expanded Field" (1979) — "Non esiste più un'essenza della scultura, ma un campo espanso in cui le pratiche si ibridano"

Kenneth Frampton – "Toward a Critical Regionalism" (1983) — "Contro l'omogeneizzazione della forma, è necessario tornare a un'esperienza tattile dell'architettura"

Maurice Merleau-Ponty – *Fenomenologia della percezione* (1945) — "L'opera non è davanti a noi come cosa, ma è qualcosa che ci interpella, che ci attraversa"

Juan Navarro Baldeweg, *Architettura, pittura, scultura: In un campo di energia e processo* "L'opera è situata in un campo di energia, e accade tra il corpo e il mondo"

²⁵ Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." October 8 (Spring 1979): 30–44.

pevolezza costruttiva che considera la tecnica ma va anche oltre, verso la poetica.²⁶

Un periodo quindi in cui le due arti si stanno ponendo le stesse domande: come possiamo abitare lo spazio? Che ruolo ha il corpo? Come possiamo produrre senso attraverso vuoto e materia? Domande che Siza, Chillida, Smithson - e con loro altri - si pongono; domande che mettono in difficoltà le tradizionali categorie disciplinari distinte aprendosi ad una concezione trasversale delle arti in generale e, nel caso di questo studio, di architettura e scultura.

La fine del Novecento, momento in cui le poetiche individuali maturano, momento in cui molte delle opere analizzate nello studio vengono concepite non tanto come esperimenti ma come strumenti operativi che danno la possibilità di essere esperiti, offrendo un arricchimento tramite l'esperienza di esse.

La costellazione: enigmi critici

La scelta delle opere specifiche prende le mosse quindi dalla ricerca di un'espressione tematica e fenomenologica esplicitata in modo analogo o diametralmente differente. L'obiettivo è quello di individuare delle opere che siano effettivamente attivatori radicali di relazioni trasformati-ve reciproche tra opera ed autore e, contemporaneamente, mettano in crisi la distinzione radicale tra architettura

²⁶ Frampton, Kenneth. *Álvaro Siza: Tutte le opere*. Milano: Electa, 2000.

e scultura.

Otto opere, organizzate in quattro ambiti tematici che combinati ne definiscono l'identità stessa: vivere, rapporti, esperienza e percezione. Per ogni tema una architettura ed una scultura che condividono una simile tensione interrogativa, una capacità di innescare delle domande più che esprimere soluzioni o risposte, opere che si collocano su soglie artistiche fondamentali: tra presenza e assenza, tra forma e vuoto, tra materiale e immaterialità.

Scelte per la forza fenomenologica che posseggono offrendosi come esperienze che sfidano le modalità classiche della fruizione dell'opera. Opere che resistono alla classificazione, enigmi che costituiscono una costellazione critica sullo spazio, sulla materia e sul corpo fruitore.

PARTE SECONDA

Le logiche dell'accostamento: ragioni tematiche delle scelte

Nel quadro generale della ricerca, che si interroga su quali siano i momenti di contatto tra architettura e scultura, le scelte che riguardano la selezione e la 'disposizione' delle opere all'interno degli ambiti di studio, assumono carattere fondamentale, definendo infatti il taglio della ricerca e l'approccio generale dello studio. Le scelte quindi non sono casuali, né seguono possibili analogie formali o cronologiche tra le opere; al contrario, ogni coppia di opere nasce da una volontà definita: quella di tentare di fare entrare in un rapporto di risonanza due gesti artistici, apparentemente lontani, ma accomunati da tensioni concettuali che ne rendono possibile l'esplorazione sotto uno specifico ambito tematico da prospettive complementari.

L'obiettivo non è evidenziare o esplicitare un confronto diretto tra linguaggi o generi, bensì attivare una sorta di spazio di confronto interstiziale dove le due opere, le loro modalità e i loro linguaggi, si infrangono tra loro.

“L'opera d'arte non è un oggetto da comprendere, ma un evento in cui si è coinvolti”²⁷, è proprio per questo che le opere sono state accostate non per le loro caratteristiche estetiche oggettive e 'misurabili' ma per la loro qualità di

²⁷ Gadamer, Hans-Georg. *Verità e metodo*. Milano: Bompiani, 2000.

interrogare. Interrogare lo spazio, il corpo e la coscienza del fruitore.

Accoglienza e disorientamento

Come introdotto nel capitolo quarto, il primo ambito indaga la condizione esistenziale del 'vivere' inteso come 'abitare uno spazio'. Inoltre considera la relazione vitale ontologica e profonda tra fruitore ed opera tramite la quale l'opera vive e si manifesta esprimendo a pieno la sua capacità di condizionare radicalmente la modalità in cui l'essere umano 'vive il mondo' e, di conseguenza, l'opera.

Le due opere scelte – Spiral Jetty di Robert Smithson e il Padiglione del Portogallo di Alvaro Siza -, pur possedendo linguaggi e contesti radicalmente differenti, condividono la caratteristica di attivare questa dimensione in modo abbastanza paradigmatico. Due opere che sospendono il tema della 'funzione' – nell'accezione pragmatica del termine –, una diventa topografia stessa dell'esperienza generando sensazioni forti e forse addirittura 'scomode', l'altra invece si fa gesto simbolico di accoglienza e protezione.

Interrogano il concetto di 'abitabilità' in modo non convenzionale. Il tema 'vivere' e la sua espressione in queste due opere è radicato nella materialità, nella forma e nell'intenzione; che assieme diventano intenzione generativa di luogo. Un luogo che esprime e consente di esperire una nuova percezione di essere nel mondo, proponendo e invitando

ad una analisi interiore profonda che porta alla scoperta e comprensione dei due poli opposti del campo delle sensazioni del "vivere": un vivere 'scomodo' e disorientante legato al tempo geologico – in Smithson – e uno invece familiare, accogliente e guidato – che ritroviamo in Siza.

Dispositivi relazionali

Il secondo ambito di studio è quello che tiene in considerazione le dinamiche relazionali che alcune opere sono in grado di generare. I legami – sia interni che esterni – che vanno oltre la pura configurazione spaziale.

La scultura e l'architettura vengono quindi considerate come agenti relazionali che sono in grado di stabilire delle connessioni di vario tipo tra il corpo del fruitore, l'ambiente, l'opera stessa e talvolta anche con la memoria collettiva.

El Columpio di J. N. Baldeweg e la Cantina Adegas Mayor di A. Siza condividono l'intenzione di creare dei 'dispositivi di prossimità e di relazione'. "Lo spazio non è il contenitore delle cose, ma il mezzo della loro coesistenza"²⁸, lo spazio in queste opere è la materia stessa della relazione, è ambito essenziale entro il quale – e grazie al quale – si esplicano le relazioni reciproche tra opera e fruitore presenti nell'intenzione dell'artista; non limitandosi solo ad un sistema binomiale opera-artista ma espandendo il loro campo di influenza ad una generazione estesa al contesto.

²⁸ Merleau-Ponty, Maurice. *Il visibile e l'invisibile*. Milano: Bompiani, 1999.

Nel caso di “El Columpio il ‘contesto’ è il campo gravitazionale terrestre: una presenza si invisibile ma estremamente potente, svelata attraverso la condizione di staticità istantanea della scultura. Un’opera che “interroga il fruitore e lo mette in gioco”²⁹.

In Adegas Mayor invece lo spazio diventa esperienza atmosferica. Il contesto è quello naturale, fatto di luce, vento, orizzonti; non esterno al progetto ma parte integrante della sua costruzione poetica e semantica. Un dispositivo percettivo che amplifica la presenza del paesaggio al posto che negarlo, un’architettura generatrice di quiete contemplativa che fa dello spazio il medium dell’esperienza stessa.

In entrambe le opere è quindi lo spazio che attiva la relazione, non è cornice ma sostanza della comunicazione tra l’opera, il fruitore e il mondo. Luogo critico, non più supporto o semplice mezzo, ma attore che interroga, orienta e media tra gli elementi che grazie ad esso entrano in relazione con il tempo, il fruitore e il ‘paesaggio’.

Evento trasformativo

La terza coppia si fonda sulla dimensione esperienziale delle opere. In questo caso la scelta ha privilegiato architetture e sculture che non si esauriscono in un’immagine o una funzione, ma che richiedono e sono in grado di ottenere un

coinvolgimento pieno, tanto corporeo quanto temporale, del fruitore. L’esperienza in queste opere è processo attivo, una sorta di trasformazione personale radicale che si attua nel tempo della fruizione ma non si esaurisce in esso, permanendo nell’individuo, l’esperienza estetica non si consuma, ma rimane.

Sono state scelte le opere di Tindaya di Chillida e il Monumento a Jose battle y Ordenez di Oteiza. Un binomio controverso sotto diversi punti di vista.

Il primo aspetto è che entrambe le opere sono in realtà realizzate da figure che, convenzionalmente, hanno sempre operato in campo scultoreo piuttosto che architettonico. Questa origine conferisce alle opere una potenza sia espressiva che plastica che si distacca tanto dalle convenzioni dell’architettura funzionale quanto dalla logica dell’oggetto monumentale, andando verso una riflessione sullo spazio come luogo di interiorità e di ascolto.

Il secondo elemento è ancor più significativo: entrambe le opere in realtà, per quanto concretamente presenti nell’ideazione e nel processo costruttivo sia semantico che fisico, non sono state mai effettivamente realizzate. Questa condizione di sospensione dell’opera potenzia ulteriormente il carattere espressivo esperienziale che a questo punto si genera dalla lettura e interpretazione non dell’opera, ma di una sua rappresentazione.

L’esperienza è quindi generata a partire dall’osservazione della riproduzione visiva dell’opera ma, nonostante sia ori-

²⁹ Gadamer, Hans-Georg. *Verità e metodo*. Milano: Bompiani, 2000.

ginata da un solo senso, è capace di coinvolgere l'esperienza a pieno, "la visione è il mezzo che mi è dato per essere assente da me stesso, per assistere dall'interno"³⁰. Questo fa delle opere non immagini da contemplare ma esperienze da vivere, attraversare e abitare; la loro forza non risiede nella forma finita ma nel processo di attivazione sensoriale attivato nel soggetto fruitore.

Percezioni alterate

L'ultimo binomio nasce da un'urgenza più concettuale, ovvero quella di mettere in discussione le modalità attraverso cui siamo abituati a percepire il mondo. Le due opere scelte – El Peine del Viento di Chillida e il Palazzo dei congressi di Salamanca di J.N. Baldeweg – attraverso mezzi espressivi differenti, propongono una riflessione sulla realtà e sulla percezione, mettendo in crisi la sua concezione come dato oggettivo proponendola invece come costruzione continua e in continua modificazione, relazionata al nostro essere nel mondo e nello spazio.

Perturbano il reale sospendendone le coordinate abituali, lo spazio non è più esterno ma diviene parte integrante del processo percettivo, l'opera ha la capacità di modificare lo sguardo destabilizzando le certezze ma senza porre enigmi da risolvere, bensì presentando contestualmente la soluzione che si concretizza nella generazione di una realtà

alternativa. Le due opere quindi generano 'anomalie' nella percezione della realtà ma riescono a presentarle come alternative ugualmente valide, non situazioni instabili da interpretare o risolvere.

³⁰ Merleau-Ponty, Maurice. *L'occhio e lo spirito*. Milano: SE, 1989.

*Forme di vita. Il mondo esperito tra entropia e progetto:
Spiral Jetty e Padiglione del Portogallo*

Quando osserviamo l'arte e consideriamo il suo ruolo o la sua influenza nella vita umana, non possiamo prescindere dalla realizzazione che alcune opere non sono solamente meri oggetti estetici ma presentano anche capacità di azione in quanto dispositivi esperienziali che possono modificare il nostro approccio al 'vivere il mondo'.

È con questa prospettiva che il capitolo propone un'analisi critica di due di questi dispositivi che si prevedono particolarmente fecondi di spunti se analizzati in quest'ottica.

Le due opere scelte, Spiral Jetty (1970) di Robert Smithson e il Padiglione del Portogallo (1998) di Alvaro Siza, interrogano il rapporto che sussiste tra uomo, tempo e spazio, attraverso forme che non sono interessate alla ricerca dell'iconicità ma puntano alla partecipazione e coinvolgimento del corpo.

Non sono pensate – unicamente – per essere osservate da un punto di vista esterno, lontano e distaccato, o per essere fermate nella memoria con una visione immediata e 'di im-

patto', ma per essere percorse, attraversate, esperite e vissute. Il 'vivere' non è esaurito solamente nel momento in cui si permane nell'opera stessa, ma continua infatti a produrre risonanze, immagini, persistenze mentali nell'individuo che le osserva in modo critico, condizionando profondamente la sua mente.

Il nodo è quindi comprendere come queste due opere possano effettivamente vivere attraverso chi le vive modificando a loro volta la visione dell'esperiente.

Spiral Jetty è un'opera realizzata negli anni '70 del Novecento, si trova sulla sponda settentrionale del lago Great Salt, nello stato dello Utah (USA). Si pone forse come opera più importante e simbolica del lavoro di Robert Smithson e forse una delle più chiare espressioni della Earth Art. È lunga circa 460 metri e si compone da tonnellate di roccia basaltica nera che viene disposta a forma di spirale, generata a partire dalla costa e studiata per emergere e nascondersi ciclicamente dipendentemente dal livello delle acque del lago. In una regione remota, un contesto "morto" dove la pesantezza dell'assenza di natura e vita si manifesta e caratterizza l'esperienza del tragitto da percorrere per raggiungere l'opera, l'opera è presentata come una sorta di esperienza con identità tanto spaziale quanto temporale.

Lo stesso artista concepisce l'arte in generale e nello specifico Spiral Jetty come "geologica prima che artistica"³¹, il

Fig.9. Robert Smithson, Schizzo per Spiral Jetty, 1970.

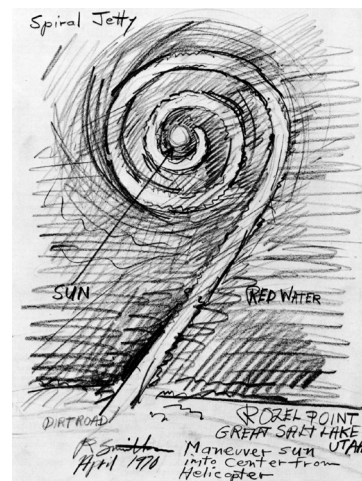


Fig.10. Robert Smithson, Spiral Jetty, veduta aerea, Great Salt Lake, Utah, USA, 1970.



31 Robert Smithson: *Becoming Geological*, 2023.

tempo che la percorre è stratificato, profondo, caratterizzato da entropie ed erosioni. Vede quindi il 'vivere l'opera' come atto di ingresso e accettazione di un sistema entropico dove la linea tra naturale e artificiale si sfoca. Non segue una logica museale e non si pone come opera 'turistica', per raggiungerla occorre percorrere un tragitto sconveniente e non è mai uguale a sé stessa. Ingrid Commandeur sostiene che l'opera "sfida la nozione stessa di permanenza e fruibilità: l'opera vive attraverso il suo divenire geologico e il visitatore ne è parte integrante"³².

Spiral Jetty fa perdere la centralità dell'individuo, come anche il concetto di oggetto estetico come opera compiuta e definita in principio; contemporaneamente concede la possibilità di immersione in un tempo altro, viene riscoperto un modo di vedere dove il paesaggio è definito dal pensiero e il corpo viene coinvolto in un'esperienza tanto intima - la possibilità di analisi introspettiva suggerita e indotta dall'opera che porta ad una riflessione personale sul suo significato che genera una nuova consapevolezza - quanto cosmica grazie all'entità geologica dell'opera che la rende catalizzatore e manifestazione di fenomeni di scala universale.

Alvaro Siza invece realizza un'architettura, in occasione dell'Expo di Lisbona nel 1998. Il padiglione è conosciuto per la copertura concava in calcestruzzo armato precompresso che assume dimensioni orizzontali immense unendo

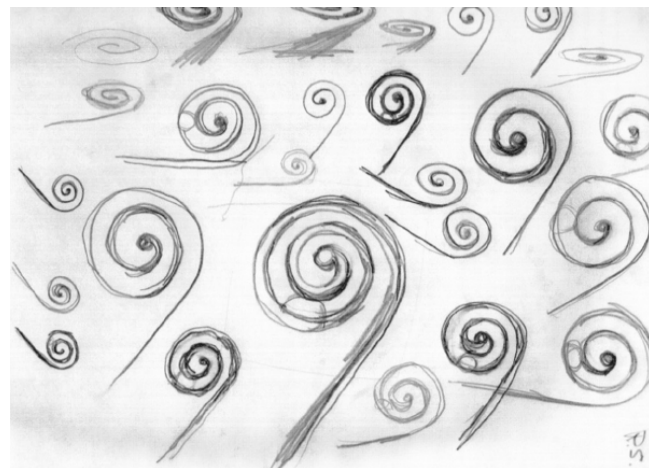


Fig. 11. Robert Smithson, Schizzo per Spiral Jetty, 1970. Disegno preparatorio, matita su carta.

Fig. 12. Robert Smithson, Spiral Jetty, veduta aerea, Great Salt Lake, Utah, USA, 1970.



³² Commandeur, Ingrid, and Trudy van Riemsdijk-Zandee, eds. Robert Smithson: *Art in Continual Movement*. Alauda Publications, 2012.

i due volumi laterali che garantiscono il supporto adeguato. La piazza sottostante la copertura viene ombreggiata da quella che diventa una tenda in stato di pietrificazione; un contrasto concettuale e fisico tra il tema del telo leggero che costituisce la tenda e una superficie solida in CA che si rende presente dal punto di vista volumetrico e fisico. La tensione quindi di una fluttuazione “impossibile” di un corpo così pesante ma geometricamente leggiadro. Oltre alla spettacolarità strutturale e fisica è da considerare come tratto fondamentale e caratterizzante quello della creazione di uno spazio del vivere, da abitare tanto con il corpo quanto con il tempo.

Pierre-Alain Croset scrive che in Siza “la forma nasce sempre da una necessità esperienziale, da un bisogno tattile, percettivo, emotivo”³³. Il padiglione, come Spiral Jetty, non vuole essere soggetto di mera osservazione ma un luogo da attraversare, spazio di filtro tra ‘dentro e fuori’, linea netta tra cielo e terra. Lo spazio non è più individuato da un solido perimetro rigido, bensì da vuoti, luce, ombre: “l’architettura diventa aria e ombra, suono e silenzio”³⁴.

Vivere questa architettura è sostare nell’ambito coperto della piazza centrale, varcare la soglia che la separa dall’esterno scoperto, percepire la tensione della copertura accentuata da un senso di compressione centrale dato dalla sua concavità, ascoltare i suoni che si modificano grazie alla geometria e



Fig. 13. Álvaro Siza, Padiglione del Portogallo, veduta centrale della copertura, piazza centrale.



Fig. 14. Álvaro Siza, Padiglione del Portogallo, veduta di scorcio della soglia.

33 Croset, Pierre-Alain, ed. *Álvaro Siza: Scultura, architettura*. Milano: Electa, 2000.

34 Frampton, Kenneth. *Álvaro Siza: Tutte le opere*. Milano: Electa, 2000.

disposizione dei corpi dell'architettura. Forse possiamo dire che l'esperienza è musicale e polifonica, costituendosi di numerose diverse variazioni minime e lente nel tempo, di quei 'sfasamenti percettivi' che anche per Cattaneo costituiscono la poetica di Siza³⁵.

La sostanziale differenza tra le due opere risiede nella loro ontologia: la prima, Spiral Jetty si pone come scultura ambientale (opera di land-art), mentre il Padiglione del Portogallo come architettura. Questa distinzione però, seppur utile, non è sufficiente. Sono entrambe degli elementi esperienziali che fondano la loro strategia sul modo in cui l'esperiente si muove in essi.

Spiral Jetty è sostanzialmente un'esperienza di dislocazione e spaesamento nello spazio. Porta ad un distacco del visitatore dalla 'realtà abitudinaria' la quale prevede alcuni comfort fisici e psicologici che, fin dal tragitto percorso per raggiungere l'opera, vengono meno. Percorrendo la spirale poi, si cammina lungo un percorso monotono, disorientante ed a-centrico. Il padiglione invece è l'opposto: mette a proprio agio, è accogliente e crea un luogo dove si è invitati a sostare per goderselo, ascoltarlo e osservarlo prendendosi il tempo necessario.

Osservando le due opere con una prospettiva fenomenologica, potremmo forse dire che Spiral Jetty è centrifuga

mentre è centripeto il Padiglione del Portogallo. Smithson ci proietta quasi forzatamente nel tempo geologico, Siza ci fa affezionare al tempo umano. Nel primo viene meno l'orientamento mentre nel secondo viene ristabilito.

Il senso di spaesamento della di Spiral Jetty è inoltre amplificato dall'assenza della volontà temporale del suo autore nel senso che l'opera, una volta terminata la sua realizzazione, è affidata totalmente al tempo e alla natura, la quale genera un senso di incertezza temporale ad ampia scala. Siza invece controlla l'atmosfera e lo fa con il preciso atto della progettazione, anche temporale, dell'opera. Nessuna delle è quindi oggetto ma vere e proprie forme di vita, una incerta nel suo sviluppo, l'altra predeterminata³⁶.

Due strategie totalmente diverse, forse opposte, che però diventano complementari per definire l'esperienza. Entrambe riescono a modificare chi le vive imponendo o consentendo una dimensione lenta, una presa di coscienza che diventa riflessione sull'essere dell'uomo nello spazio.

³⁶ Frampton, Kenneth. *Álvaro Siza: Tutte le opere*. Milano: Electa, 2000.

³⁵ Cattaneo, Tiziano. *Emotion is the Reason of Architecture*. Pisa: Edizioni ETS, 2010.

Fig.15. Álvaro Siza, Padiglione del Portogallo, veduta centrale della copertura, piazza coperta Expo '98, Lisbona, Portogallo.



Fig.16. Robert Smithson, Spiral Jetty, Veduta, Great Salt Lake, Utah, USA, 1970.

2.3

Complicità percettiva. Rapporti tra inganni e soglie: El Columpio e Cantina Adeg Mayor

Esiste uno scenario in cui architettura e scultura, nella dissoluzione dei confini che le delimitano e ne determinano l'identità, trovano un terreno comune incontrandosi non – o non solo – grazie ad una contaminazione reciproca, sia essa casuale o ricercata, ma rivelando le strutture interne che le caratterizzano nella loro essenza.

In questa dimensione la relazione che sussiste tra l'opera e il suo fruitore non è più accessoria o esplicitata in modo passivo, bensì diventa essa stessa l'ambito in cui l'opera si compie interamente. El Colupio di Juan Navarro Baldeweg e la Cantina Adeg Mayor di Alvaro Siza si trovano precisamente collocate su questo territorio liminale dove la soglia è determinata essenzialmente dalla forma che non è più quindi fine a sé stessa; 'l'oggetto' considerato come autonomo non è più sufficiente ma necessita di un corpo in relazione e di una cornice per poter completarsi esprimendo a pieno la sua essenza.

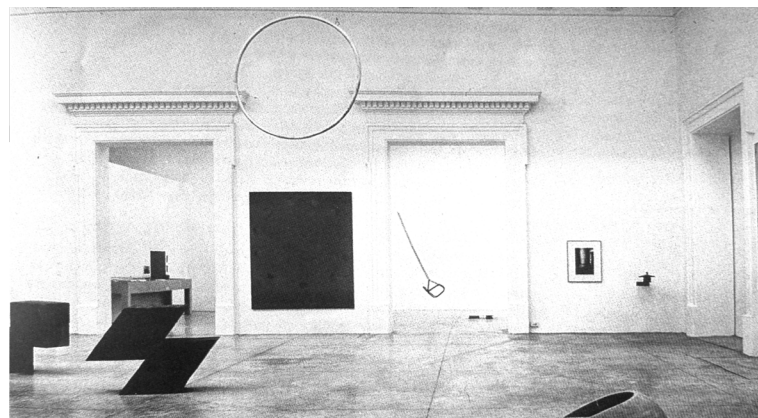
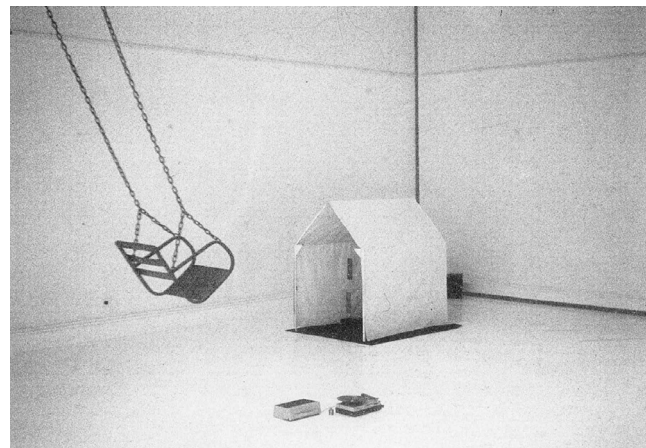


Fig. 17. Juan Navarro Baldeweg, Installazione per la mostra antologica, 1999, Centro del Carmen, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, Spagna.

Fig. 18. Juan Navarro Baldeweg, El Columpio, 1976



Il principio di 'sospensione' è ciò che governa e definisce l'opera *El Columpio*. Si presenta come un manufatto tecnico – poiché visibile attraverso l'equilibrio instabile dell'altalena – ma contemporaneamente concettuale; in costante indecisione tra essere scultura ed essere architettura, tra riferimento all'ambito ed autonomia espressiva, tra visibilità ed invisibilità. Angel Gonzalez ritiene che "le opere di Baldeweg mentono consapevolmente, ma nell'inganno rendono percepibili forze invisibili: la gravità, la luce, il tempo"³⁷. Chi ne fa esperienza non è spettatore passivo ma diventa co-autore della forma stessa, richiamato da una tensione anomala generata.

Tanto la comprensione, quanto l'interpretazione, cambia radicalmente in dipendenza della posizione spaziale dell'osservatore. L'altalena è immobile, sospesa, quasi come se osservassimo un'istantanea di un preciso infinitesimo di moto, oscilla nella sua immobilità in quanto è percepita e immaginata come mobile ma fermata nell'idea, un rallentamento del tempo così estremo che lo ferma completamente, che mostra una singola porzione di un momento infinitesimo, reso rivelatore illuminante di fattori fisici (la gravità ad esempio). L'opera diventa quindi produttrice – tramite la sua percezione nello spazio fisico e il tempo ideale – di una pluralità di relazioni tra opera ed osservatore, ognuna delle quali svela una nuova e diversa possibilità della forma insita in sé stessa.

³⁷ Navarro Baldeweg, Juan. *Opere e progetti*, edited by Mirko Zardini. Milano: Electa, 1990.

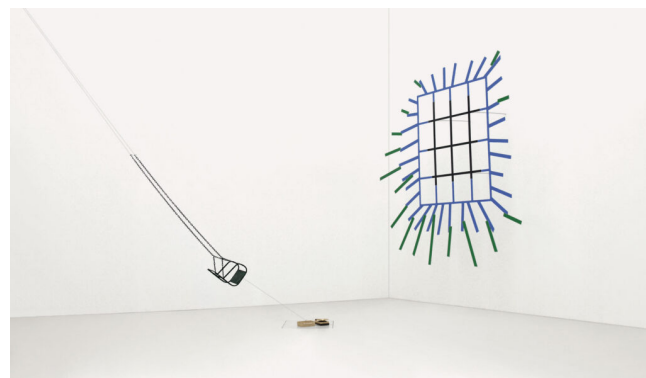
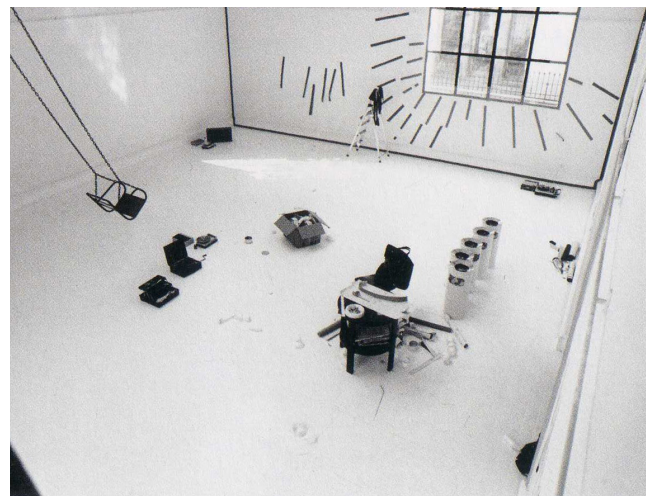


Fig. 19. Juan Navarro Baldeweg, *Interior V. Luz y metales*, 1976.

Fig. 20. Allestimento dell'installazione nella sala Vinçon, Mostra *Luz y metales* (1976).



Nel pensiero di Baldeweg è infatti centrale il tema della considerazione dell'opera come 'generatrice di relazioni': "l'architettura è il sistema che genera la musica [...] un insieme di relazioni tra luce, materia, vuoto e movimento"³⁸. El Columpio è un esempio che cede fondamentale importanza alla partecipazione dell'osservatore come atto di completamento dell'opera che non contiene in sé queste relazioni ma le evoca, genera ed attiva grazie appunto ad un esperiente. Le identità singolari e parziali dell'opera sono disperse nello spazio attorno ed ognuna è percepibile e 'raccolta' solo in un preciso momento spazio-temporale. L'opera quindi si frammenta in questi infinitesimi momenti percettivi e si ricompone con lo sguardo, il movimento e la corporeità dell'osservatore. Tramite essa si interroga, comprende e interpreta lo spazio.

Nel caso della Cantina Adega Mayor, invece, la relazione che viene istituita tra osservatore e opera è più sottile; essa, infatti, non esplicita dichiaratamente la propria persistenza spaziale, sembra anzi volerla nascondere nella sua interezza per mostrarla rimodulata e forse dissolta nel paesaggio. Kenneth Frampton ritiene che "l'opera di Siza non è mai un'assertiva dichiarazione di forma, ma una riflessione lenta e sapiente sull'esistente, un tentativo di scrittura sul territorio che si sovrappone al tempo"³⁹.

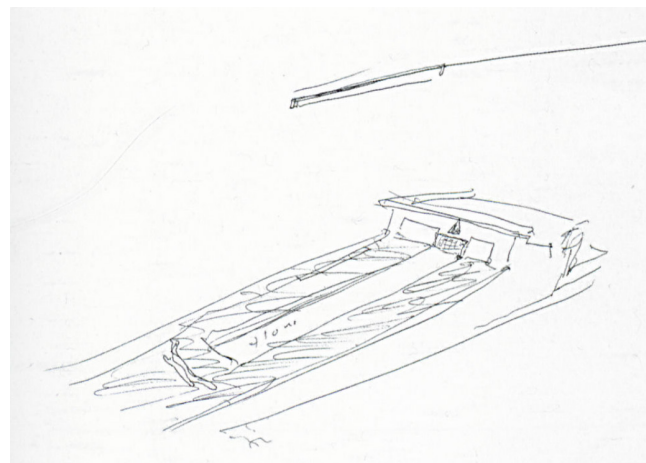


Fig. 21. Álvaro Siza, Schizzo di studio della copertura con la vasca d'acqua, disegno preparatorio per il progetto della Cantina Adega Mayor, Portogallo.

Fig. 22. Álvaro Siza, Cantina Adega Mayor, veduta esterna da Ovest, Portogallo.



38 Navarro Baldeweg, Juan. *Il ritorno della luce*. Milano: Motta, 1996.

39 Frampton, Kenneth. *Álvaro Siza: Tutte le opere*. Milano: Electa, 2000.

L'architettura in questo caso, tramite i volumi e i materiali, si definisce chiaramente sulla campagna dell'Alentejo ma con l'intento di rifletterla o forse incorniciarla, il contesto è assorbito, rimodellato e riproposto allo spettatore come parte integrante fondamentale dell'opera stessa.

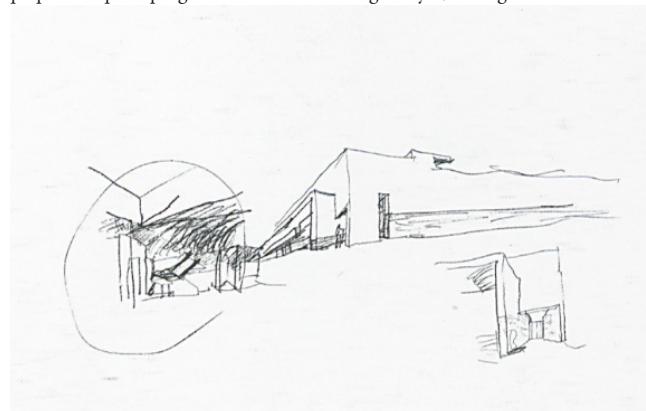
La relazione viene instaurata in questo caso tramite la continuità, contrariamente a quanto invece avviene nell'opera di Baldeweg. La cantina assume un ruolo di soglia percettiva che accoglie l'osservatore alla partecipazione fisica, non ci sono enigmi visivi o fisici da decifrare, nulla da ricomporre, solo la percezione presente ma quasi inconsapevole di una risonanza reciproca ed infinitesimale tra paesaggio e forma. Gli spazi e i volumi considerano la partecipazione del fruitore che è abbracciato dall'architettura tramite un sistema visivo e percettivo costituito dalla terrazza dai tagli nella massa stereometrica del volume e da tutti gli elementi che caratterizzano l'architettura.

È fondamentale comprendere però che l'esperienza dell'osservatore non ha carattere passivo: il suo coinvolgimento assume infatti una connotazione riflessiva, forse addirittura meditativa. La relazione non è un singolo evento ma un processo attuato grazie alla frequentazione dell'opera che sceglie di rivelarsi lentamente ma a condizione che il fruitore la viva e abiti con lo sguardo, con il cammino, con l'attraversamento. Baldeweg genera istantanee relazioni vertiginose mentre Siza ne costruisce di silenziose che si costituiscono e consolidano nel tempo.



Fig. 23. Álvaro Siza, Schizzi di studio della balconata interna, disegni preparatori per il progetto della Cantina Adega Mayor, Portogallo.

Fig. 24. Álvaro Siza, Schizzi di studio della soluzione dell'ingresso, disegni preparatori per il progetto della Cantina Adega Mayor, Portogallo.



Nonostante le due opere presentino una sostanziale distanza linguistica, possiedono in realtà caratteristiche comuni fondamentali; in entrambe, infatti, è condizione essenziale per la generazione dell'opera la sua relazione con l'osservatore.

El Columpio non avrebbe né scopo né materializzazione se non avesse un corpo attorno la cui mente si interroga sulla sua condizione di precaria stabilità gravitazionale sperimentando la scultura nelle sue infinite variazioni determinate dalla posizione reciproca dei soggetti mentre Adeg Mayor non si può dire compiuta senza qualcuno che la percorra nelle sue soglie percettive e visive cogliendone e apprezzando inconsciamente le relazioni con il paesaggio.

Baldeweg forse vuole destabilizzare lo sguardo rendendolo però consapevole della sua importanza compositiva in funzione della sua posizione, Siza invece lo attira, lo raccoglie silenziosamente; il fruitore non è fondamentale in quanto soggetto che fa esperienza dell'opera ma come presenza tramite la quale l'opera si attiva giungendo alla sua completezza totale.

Entrambe le opere inoltre sono forse 'sculture tecniche': El Columpio sfida la sua stessa inutilità materiale, non 'serve a nulla' ma costruisce tramite sé stessa un senso fondamentale; Adeg Mayor trascende dalla propria funzione – cantina vinicola – e si propone invece come forma poetica. Oggetti costruiti che sono fondamentalmente ancorati alla realtà

materiale ma sono contemporaneamente in grado di trascendere da essa.

Entrambe opere bugiarde: mentre Siza modifica le proporzioni e si diverte modellando la luce, simulando una semplicità in realtà derivata da un processo estremamente complesso, Baldeweg genera un falso percettivo per palesare le forze altrimenti invisibili.

Forse il rapporto tra l'opera e l'osservatore è costituito anche da un senso di complicità dell'inganno: Baldeweg mente sulla gravità palesandola, Siza sulla neutralità di forma che è in realtà sipario che nasconde un complesso sistema percettivo. La generazione di un campo di relazioni attivato solo nella compresenza reciprocamente necessaria dell'opera e del suo fruitore che la attiva.

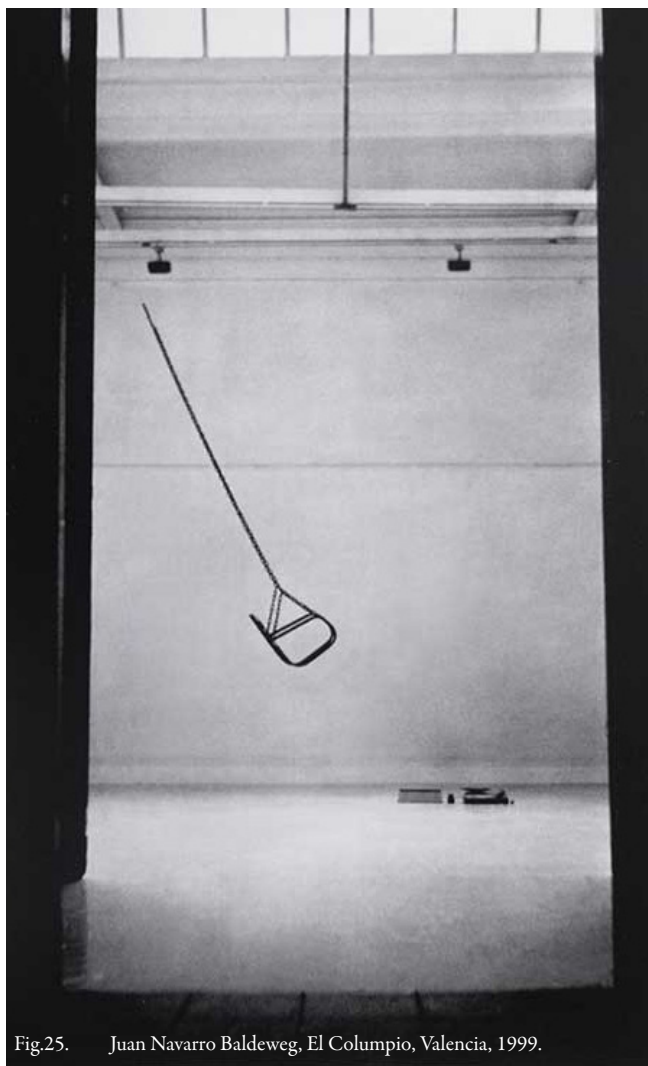


Fig.25. Juan Navarro Baldeweg, El Columpio, Valencia, 1999.



Fig.26. Álvaro Siza, Cantina Adega Mayor, dettaglio del fronte d'ingresso, Portogallo.

2.4

L'esperienza nella sospensione: Tindaya e Monumento a Jose Battle y Ordonez

Due manifestazioni limpide ed estreme di un'intenzione di portare la scultura ad un piano che va oltre la mera forma plastica, una nuova scultura che sviluppa e domina lo spazio attraversabile e l'esperienza. Ecco come descriverei le due opere: Tindaya di Eduardo Chillida e il Monumento a José Battle y Ordonez di Jorge Oteiza. Mai realizzate ma estremamente concrete dove vuoto e pieno, materia e assenza, non sono più opposti ma elementi che strutturano la percezione e l'esperienza. La presenza del corpo, il suo movimento e la sua sospensione diventano elemento necessario e integrante dell'opera stessa, generando e definendo precisamente una fenomenologia legata al luogo che va oltre le dicotomie tradizionali tra scultura e architettura o tra arte e spazio.

Non sono opere materializzate fisicamente – Tynaya non è stata mai scavata, il monumento di Oteiza mai costruito – ma nonostante questo esistono pienamente nella loro



Fig.27. Jorge Oteiza, Monumento a Batlle, modello di studio, Montevideo, 1958.

Fig.28. Jorge Oteiza, Monumento a Batlle, modello di studio, Montevideo, 1958.



essenza. Forse addirittura questa condizione di sospensione artistica delle opere amplifica in qualche modo il loro potere immaginativo ed è proprio su questa potenza progettuale latente che si fonda la loro forza teorica.

Nel 1985 nasce Tindaya, sotto forma di proposta di intervento scultoreo di sottrazione posto all'interno dell'omonima montagna sull'isola di Fuerteventura. L'artista ipotizza uno svuotamento di volume – uno scavo cubico di circa 50 metri per lato – lasciando solo due fessure, anch'esse quasi quadrate in pianta, per l'ingresso della luce ed inserisce un solo punto di accesso tramite una galleria orizzontale scavata nella roccia. Nessuna finitura all'interno, nessuna decorazione, solo la ruvida matericità della pietra basaltica scavata; le dimensioni, l'ingresso della luce e la forte matericità definiscono un progetto radicale che non è oggetto ma assenza di oggetto; assenza che genera contemplazione, uno spazio creato per essere abitato con il corpo, in silenzio, nella sospensione.

Tindaya si propone come 'una cartografia dell'interiorità', un ambito di rallentamento temporale dove la luce diventa evento e la presenza della materia è geologica, quasi ancestrale⁴⁰. Non è un monumento ma un'esperienza da vivere co-partecipata; Chillida stesso lo definisce "vuoto abitabile", un "luogo della tolleranza" dove si inverte la concezione della presenza della montagna che passa dall'essere oggetto

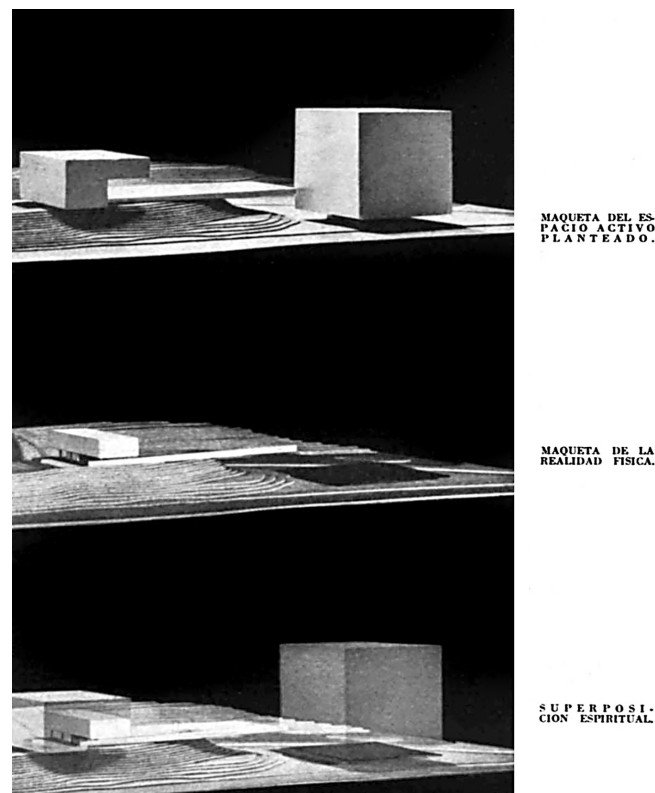


Fig.29. Rappresentazione dei vuoti attivati da ciascuno degli elementi della proposta per il Monumento a José Battle y Ordóñez.

⁴⁰ Valls Juan, Carolina. "Cartografía de Chillida-Leku: La Escultura Como Camino." *AusArt Aldizkaria* 10, no. 2 (2022).

esterno a spazio interiore; non è più un volume ma corpo contenuto; si instaura una forma di sacralità laica generata dall'esperienza primordiale di un elemento naturale ontologicamente presente nell'uomo; si è trasportati ad un tempo altro dove la vita si svolgeva in volumi geologici scavati dalla natura e non costituiti antropologicamente.

Non è né scultura né architettura, si presenta infatti come soglia tra le due in quanto struttura sensibile che si pone come attivatrice di esperienze corporee radicali; “un esperimento tanto concettuale quanto sensoriale”⁴¹ dove l'assenza funzionale sommata alla scala monumentale e la presenza materica genera una sospensione ontologica. Il vuoto è presente, definito dalla luce che si amplifica con esso, tramite i due fori di ingresso luminoso è strutturato il tempo dell'opera e viene concessa la possibilità di esperienza.

È rivolta al fruitore che ne modifica la percezione stessa, un'esperienza immersiva che va oltre i cinque sensi ma costringe al silenzio riflessivo, ogni movimento è un atto di interpretazione e un modo di entrare in risonanza spaziale con la scultura.

Nel monumento a Jose Batlle y Ordóñez, la riflessione di Oteiza si fa radicale e riconsidera la concezione stessa di monumento in opposizione al linguaggio retorico della monumentalità tradizionale e al fallimento formalista dell'arte

⁴¹ Marrero-Guillamón, Isaac. “Monumental Suspension: Art, Infrastructure, and Eduardo Chillida's Unbuilt Monument to Tolerance.” *Social Analysis* 64, no. 3 (2020).

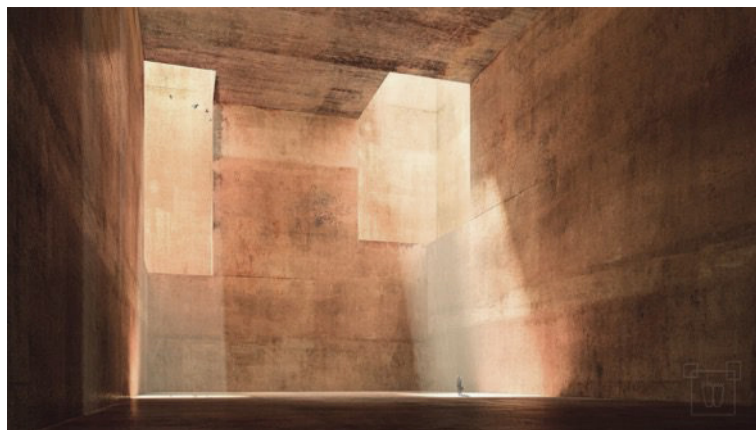
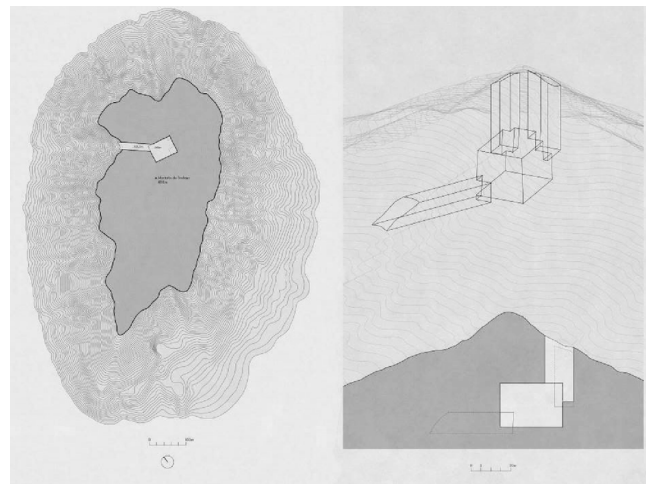


Fig.30. Progetto Tindaya di Eduardo Chillida, 1996. Visualizzazione 3D

Fig.31. Eduardo Chillida, Progetto per la Montagna Sacra di Tindaya, 1996.



contemporanea. Non vuole realizzare qualcosa da contemplare ma che generi un'esperienza spirituale ampia nella collettività grazie a quello che lui stesso definisce "desocupación espacial"; uno spazio che è svuotato e liberato e viene concepito come una macchina generatrice di coscienza.

Un'opposizione concettuale tra svuotamento spaziale e occupazione formale, il monumento non è oggetto artistico ma vuole essere un'occasione di pausa di coscienza, distaccandosi dal rumore della città e ponendosi come luogo di reintegrazione. Lo spazio svuotato è il centro filosofico del monumento, che è definito da un solido coeso e austero che nel suo silenzio si distacca dalla collina per affacciarsi verso lo spazio aperto, verso il mare delimitando così una soglia spirituale, oltre che un simbolo visivo.

Il rapporto tra scultura e architettura è risolto da questa struttura unitaria dove ogni elemento – dal volume puro dell'architettura alla parete scultorea che si estende verso l'orizzonte – è ontologicamente necessario reciprocamente all'altro per la costituzione di uno spazio attivo, orizzontale e destinato ad essere abitato nel suo interno.

Tramite il monumento è creata una condizione esistenziale dove l'individuo, come in Tindaya, è chiamato ad interrogarsi rigenerando la coscienza dell'uomo all'interno della sua comunità tramite l'etica dello spazio definito per assenza di elementi che lo traducono in fatto formale, e così il vuoto diventa sì luogo della memoria ma contemporaneamente della libertà.

Non si celebra retoricamente il passato ma si riattiva una coscienza politica del presente. Oteiza realizza una delle espressioni più alte dell'estetica per sottrazione dove esiste una dissoluzione formale che restituisce al fruitore non tanto un messaggio o un significato ma un compito di abitare quel vuoto, di parteciparvi attivamente.

La scultura quindi in entrambi i casi è architettura dell'interiorità, è uno spazio tanto mentale quanto corporeo in cui viene concessa ai soggetti la possibilità di trasformazione. Ana María Arnaiz descrive le opere di Chillida e Oteiza come "architetture spirituali", dove la materia è aperta verso l'invisibile e il vuoto si trasforma in una presenza attiva⁴². Ed è esattamente in questo dialogo tra pieno e vuoto, buio e luce, che si instaura la relazione e l'esperienza del fruitore.

Anch'essi dispositivi esperienziali attivati soltanto attraverso il corpo, il suo movimento o il suo ascolto; dove il fruitore è cercato per entrare a far parte dell'opera, per rinunciare al proprio punto di vista fisso entrando a far parte di un processo più ampio. Tutto attraverso l'etica dello spazio che ci fa conoscere l'arte non più come elemento da possedere ma da vivere, non un oggetto ma un ambito.

⁴² Arnaiz, Ana María, Jabier Elorriaga, and Xabier Laka. *Síntesis de las Artes: Una Utopía de la Modernidad y el Escultor Jorge Oteiza*. Unespar, 2009.

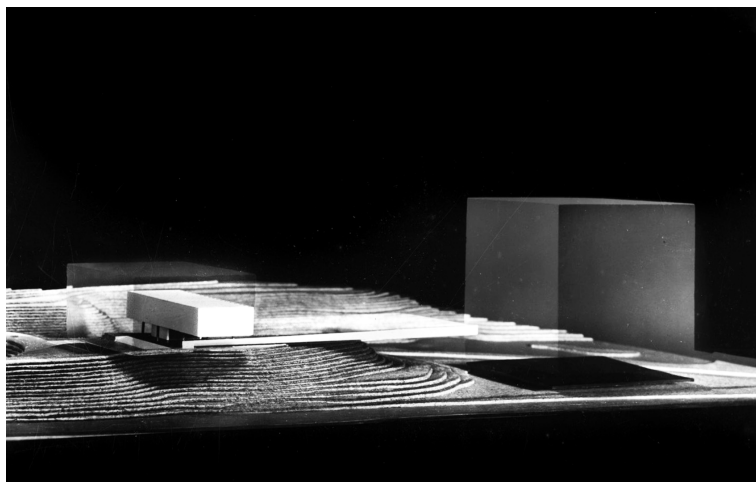


Fig.32. Jorge Oteiza, Monumento a Batlle, Modello di studio, Montevideo, 1958.

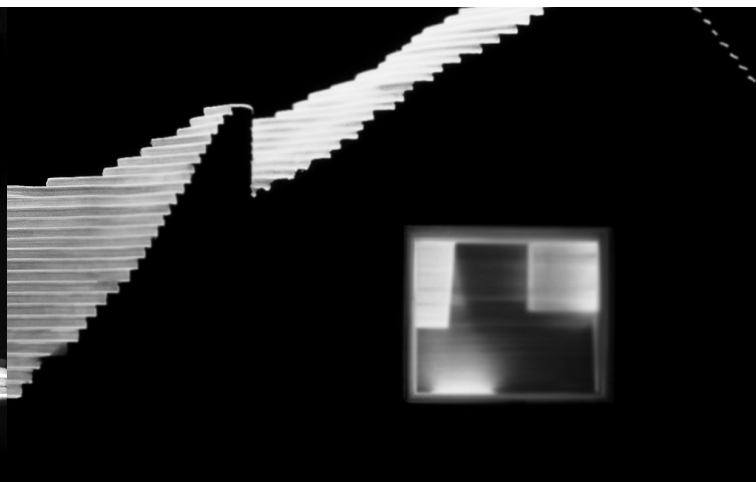


Fig.33. Eduardo Chillida, Modello di studio per il progetto per la Montaña Sacra di Tindaya, 1996.

2.5

Trasformazioni percettive: El Peine del Viento e il Palazzo dei congressi di Salamanca

Le opere di Juan Navarro Baldeweg e Eduardo Chillida, nonostante operino in ambiti convenzionalmente considerati 'distinti' – architettura nel primo caso (anche se influenzata dall'arte) e scultura nel secondo - trovano una particolare assonanza se si osserva l'intenzione dei due artisti di generare una sorta di realtà sensibile, modificata o forse alternativa. Dunque, l'operato di entrambi non vuole solamente assolvere alla funzione di occupazione spaziale ma si cimenta anche nel tentativo di generare questo spazio, trasformarlo e renderlo esperienza.

L'intento quindi di questo capitolo è quello di analizzare due opere, una per ogni artista, che particolarmente si prestano allo studio critico sotto il punto di vista della capacità della scultura e dell'architettura di modificare in qualsiasi modo la percezione della realtà. La prima: il Palacio de Congresos y Exopisiciones de Castilla y León (1985 – 1992), progetto realizzato di J.N. Baldeweg a Salamanca; e



Fig.34. Juan Navarro Baldeweg, Palacio de Congresos de Salamanca, veduta interna della Sala Mayor con la cupola sospesa, Salamanca, Spagna

la seconda, El Peine del Viento (1976) realizzata da Chillida e installata a San Sebastian.

Nella poetica di Baldeweg non è affatto nuovo il tema dell'architettura come campo di interazione fenomenica: "l'architettura non è semplicemente uno spazio da abitare, ma un campo fenomenico in cui la luce, il corpo e il tempo coesistono e si influenzano"⁴³. L'edificio si fa quindi mezzo di espressione della realtà, una sorta di filtro che riorganizza e ripropone la percezione dell'ambiente modificata.

Chillida invece, considera la scultura come luogo che si fa, quindi come gesto tanto spaziale quanto temporale, che non si limita alla forma chiusa ma si apre nell'osservazione e rappresentazione dell'invisibile; tema che in realtà nel periodo in cui Chillida inizia a definire con chiarezza la sua poetica è affrontato anche da filosofi a lui contemporanei, come Maurice Merleau-Ponty, che definisce infatti l'arte come strumento per "rendere visibile ciò che non lo è"⁴⁴, vedendo quindi una realtà che sussiste come fittizia e conferendo all'oggetto artistico la capacità di decifrazione e presentazione.

Le opere di entrambi gli artisti si collocano quindi in una dimensione che non li vede come elementi autonomi e distaccati, bensì come instauratori di un campo di risonanze sensoriali e percettive.

⁴³ Navarro Baldeweg, Juan. *Architettura, pittura, scultura: In un campo di energia e processo*. Milano: Skira, 2020.

⁴⁴ Merleau-Ponty, Maurice. *L'occhio e lo spirito*. Milano: SE, 1989.



Fig.35. Juan Navarro Baldeweg, Palacio de Congresos de Salamanca, atrio laterale della Sala Mayor, Salamanca, Spagna

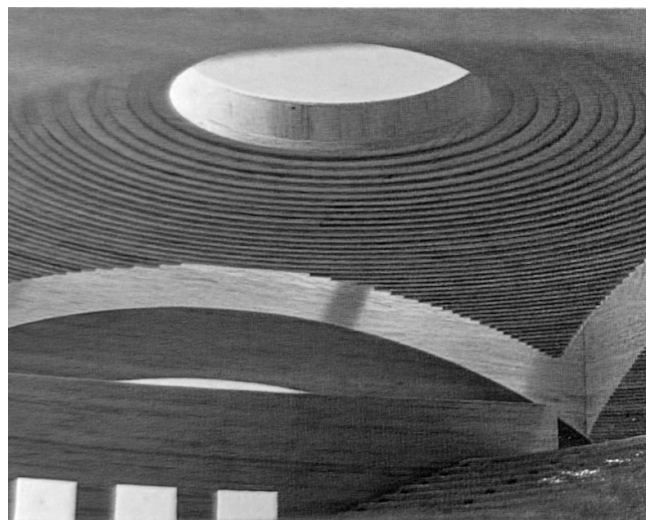


Fig.36. Juan Navarro Baldeweg, Palacio de Congresos de Salamanca, veduta interna della Sala Mayor con la cupola sospesa [plastico di studio], Salamanca, Spagna

Il Palazzo dei congressi assume una collocazione geografica non trascurabile: nella zona liminale tra il centro storico di Salamanca e la discesa verso il fiume Tormes che attraversa la città, confrontandosi quindi con un contesto complesso non solo da un punto di vista topografico ma anche da quello culturale e storico.

Baldeweg interviene in modo non mimetico ma evocativo, sembra ricavare le spazialità interne per sottrazione di volumi a partire da un solido fondamentale quasi cubico lasciando alla luce il ruolo di principale materia costitutiva dell'architettura. Un'opera percepibile con la vista ma anche con il corpo, dove il più semplice gesto del cammino, del varcare e del sostare diventano momenti di passaggio verso una realtà differente.

Le soglie sono strumenti, una strategia compositiva teorizzata da Kenneth Frampton che vede lo spazio come sistema di attivazione sensoriale, in cui l'architettura non è più contenitore ma narrazione visiva e corporea. Forse Baldeweg in questo è influenzato dal suo lavoro come pittore che lo spinge a interpretare ogni elemento o sezione dell'edificio come un quadro, una rappresentazione di realtà.

L'elemento cardine è la luce: penetra attraverso i tagli e fessure, genera ombre, costruisce profondità, trasforma la materia in atmosfera sospendendo la percezione della realtà, rallentandola, problematizzandola o enfatizzandola. L'architettura non è più luogo di soddisfazione di funzioni

ma ambiente percettivo che ridefinisce i rapporti con chi ne fa esperienza.

La sala centrale è l'emblema del tema, uno spazio quasi metafisico dove la cupola separa dall'esterno proteggendo l'interno con una forma concava, un elemento protettivo forte e praticamente monolitico, quasi scultoreo; cupola che però, tramite l'uso della luce penetrata dai tagli laterali e dall'apertura zenitale come solido di sottrazione, appare 'sospesa'. Questa sospensione dell'elemento fondamentale e caratterizzante dello spazio, unita alla presenza dei tagli di luce perimetrali, inducono ad una percezione di "spazio dentro un altro spazio"⁴⁵ più esteso, in realtà immaginario.

El Peine del Viento, tradotto letteralmente "il pettine del vento", è forse una delle opere scultoree di costruzione più significative del lavoro di Chillida. In questa creazione, un tema fondamentale e presente in quasi tutta la produzione dello scultore: la generazione di spazi concettuali; elemento che, peraltro, avvicina notevolmente il suo operato a un'idea di esperienza interna dell'opera, concepita non più come oggetto singolare all'interno di uno spazio, ma come effettivo produttore di spazio e di realtà.

L'opera, come tutto il lavoro di Chillida, è vista come dispositivo esperienziale, una "presenza che fonda lo spazio"⁴⁶, non solo una massa. El Peine del Viento si fa quindi gene-

⁴⁵ Curtis, William J. R. *La arquitectura moderna desde 1900*. Barcelona: Phaidon, 2006. [Originally published in *Architectural Digest* / *El Croquis*, 1992].

⁴⁶ Gadamer, Hans-Georg. *L'attualità del bello*. Milano: Bompiani, 1977.

ratore di esperienza tramite l'amplificazione della realtà circostante: l'acciaio pesante dei corpi si confronta con la leggerezza dell'aria lasciandosi attraversare, l'acqua del mare percepita tramite il rumore dello scontro tra essa e i vuoti della roccia della scogliera. L'artista collabora con la natura creando non un'esperienza generata artificialmente e mono-tona ma una sinfonia in cui la natura con le sue forme e i suoi fenomeni entra in una relazione di interdipendenza artistica e percettiva assieme con la scultura artificiale e l'ambito da essa individuato.

Come nella sala congressi di Salamanca, El Peine del Viento, tende a conferire all'uomo non più il ruolo di mero osservatore o fruitore, ma quello di protagonista. È da questo punto di vista che si percepisce l'instaurarsi di una relazione di interdipendenza tra le tre forme, che sembrano costituire assieme un sistema, un recinto, un confine o una sorta di soglia; di fatto, è già esplicitamente presente l'idea dello scultore, che descrive l'opera come un portale di accoglienza del vento, che fa il suo ingresso nella città regolato e "pettinato" dalle sue sculture. Uno spazio filosofico, percepito quasi come sacro. L'uomo è fondamentale: il protagonismo dell'esperienza è concesso proprio all'uomo. Un quarto elemento centrale all'interno di un campo di forze triadico esterno. Un recinto ora, visto come ambito di protezione e accoglienza, un ambito che ha tutte le caratteristiche esperienziali tipiche di uno spazio architettonicamente costituito, per ospitare, per proteggere e accogliere; quasi come la cupola di copertura della sala congressi di J.N. Baldeweg.



Fig.37. Eduardo Chillida, El Peine del Viento, 1977. Fotografia dell'opera.

Fig.38. Eduardo Chillida, El Peine del Viento, c.1977. Fotografia dell'opera in costruzione.



Questa idea di interno è rafforzata ulteriormente dalla generazione di una serie di cornici, tagli e brandelli di contesto visti attraverso le forme, che accentuano l'idea di uno spazio separato dall'esterno circostante. Chillida concepisce l'opera come teatro di realtà molteplici.

Le due opere presentano quindi assonanze non solo nella loro potenza percettiva: sono infatti entrambe delle soglie tra visibile e invisibile, interno ed esterno. Baldeweg presenta una realtà modificata tramite due materiali (luce e materia) che assieme creano un'illusione di duplice spazialità; Chillida sfrutta la forma e il materiale naturale fornito dal contesto per generare "spicchi" di realtà amplificati dall'esperienza sensoriale. Baldeweg genera una realtà fittizia con elementi reali, Chillida presenta una realtà reale amplificata tramite l'elemento. L'architettura come generatrice, scultura come amplificatore.



Fig.39. Eduardo Chillida, El Peine del Viento. Piazza adiacente

Fig.40. Eduardo Chillida, El Peine del Viento. Fotografia dell'opera con l'artista



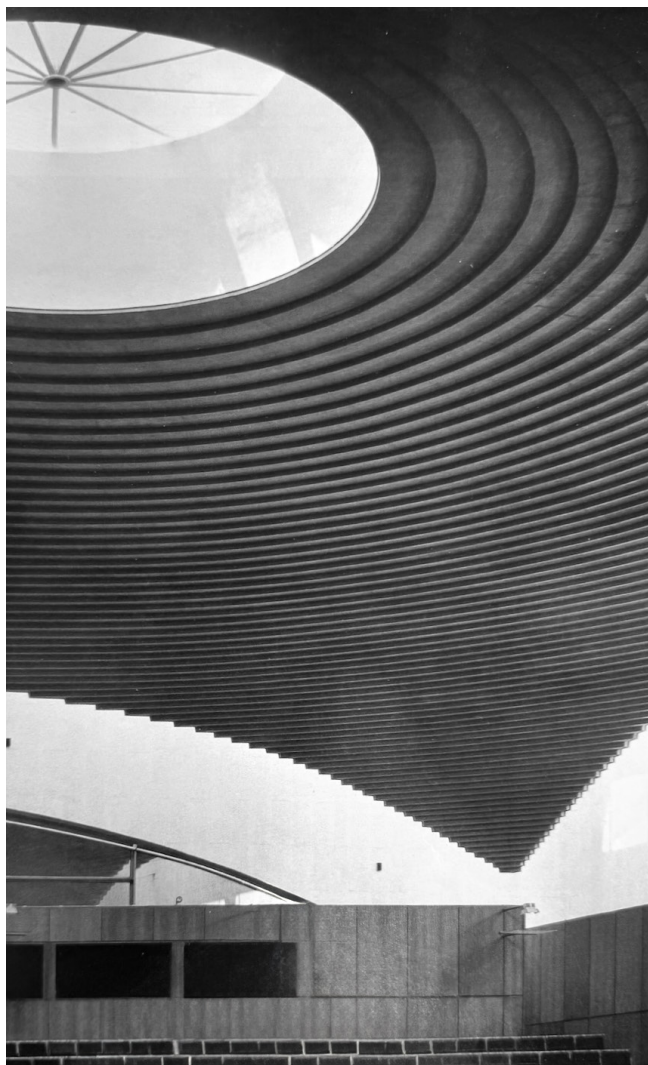


Fig.41. Juan Navarro Baldeweg, Palacio de Congresos de Salamanca, veduta interna della Sala Mayor

Fig.42. Eduardo Chillida, El Peine del Viento. Fotografia dell'opera con l'artista



CONCLUSIONI

Ci siamo persi tra un muro e un'idea.

E non ci siamo persi per errore, ma per scelta deliberata, per poter essere in grado di abitare, anche solo in modo temporaneo, uno spazio di confine dove le categorie definite si dissolvono, i ruoli disciplinari si confondono, e l'arte – che sia essa architettura o scultura – non è più definita per ciò che è, ma per quello che è in grado di generare. È proprio in questo territorio liminale, che la materia cessa di esistere come semplice elemento costruttivo, diventando evento, tensione, luogo di mediazione e di scambio.

Nel processo che ha caratterizzato questa tesi, sono state considerate opere che hanno messo in crisi le loro stesse definizioni. Architetture che hanno messo in stand-by la loro funzione primaria, per provare a trasformarsi – riuscendoci - in esperienze tanto atmosferiche quanto percettive; sculture che hanno rinunciato al loro essere 'oggetto isolato', nell'intenzione di diventare ambiente, paesaggio e spazio attraversabile.

In entrambi i casi, in entrambe le arti, il vero punto di scambio, di incontro, non è stato trovato nella somiglianza formale o materica ma nella capacità di creare un 'tra', un intervallo di generazione, un "campo di energia" come direbbe Baldeweg. Un ambito dove scultura e architettura comunicano parlando la stessa lingua, che diviene composta da luce, gravità tempo e corpi.

Un campo di ibridazione che si alimenta tramite la tensione continua tra visibile ed invisibile, tra presenza e assenza, tra gesto formale ed una potenzialità latente. Merleau-Ponty diceva che “l’opera d’arte è un luogo di incontro tra ciò che si mostra e ciò che resta in ombra”⁴⁷, è proprio su questa soglia che è attivata l’esperienza autentica dell’opera stessa, che non è più ricezione passiva di un messaggio già definito o addirittura compiuto, ma la co-costruzione di senso tra opera e fruitore.

Sono stati definiti quattro assi tematici, utili a scandire il ritmo della ricerca ed orientarla, nient’altro che lenti interpretative grazie alle quali è stato possibile guardare oltre la superficie visibile misurando il vero potere trasformativo dell’opera.

Nel vivere, opere come *Spiral Jetty* e il *Padiglione del Portogallo* hanno evidenziato due strategie radicalmente opposte ma allo stesso tempo complementari: *Smithson* ci proietta in un tempo geologico, dissolvendo ogni comfort spaziale e obbligandoci ad una dislocazione sia fisica che mentale; *Siza* invece ci accoglie in una piazza sospesa, dove la gravità sembra piegata alla volontà di generazione di protezione a misura d’uomo. In entrambi i casi, il vivere l’opera ha portato all’attraversamento di una trasformazione percettiva che ha mantenuto ed esteso il suo effetto anche oltre la mera durata dell’esperienza diretta.

⁴⁷ Merleau-Ponty, Maurice. *Il visibile e l’invisibile*. Milano: Bompiani, 1999, p. 34.

Nei rapporti, *El Columpio* di *Baldeweg* e *Cantina Adega Mayor* di *Siza* hanno evidenziato come possa essere diretta e vertiginosa o lenta e riflessiva, la relazione instaurata tra opera-fruitore-spazio. *Baldeweg* rallenta un movimento fino ad immobilizzarlo per rendere visibile l’invisibile (la gravità, il tempo, la sospensione), richiedendo la partecipazione attiva dello sguardo del fruitore per completare l’opera; *Siza* invece dissolve la forma del paesaggio instaurando una sorta di continuità percettiva che potenzia lo spazio attorno e abbraccia il fruitore, lo invita ad una riflessione profonda, personale e silenziosa.

Nell’esperienza, due progetti mai realizzati come *Tyndaya* e il *Monumento a José Batlle y* hanno dimostrato come la potenza espressiva di un’opera non necessiti obbligatoriamente della realizzazione ma anzi possa risiedere e potenziarsi proprio nella condizione di assenza fisica. La loro esistenza ‘solo’ concettuale è affidata ai disegni, modelli e narrazioni ma ha comunque la capacità generativa di uno spazio immaginario che è in grado di attivare sensazioni e pensieri, tanto quanto un’opera costruita. *Gadamer* sostiene che “l’esperienza estetica più vera è quella che ci cambia”⁴⁸, e il cambiamento può avvenire anche davanti ad un’opera che esiste anche se impossibile da toccare con la mano.

Infine, nella percezione, *El Peine del Viento* e il *Palacio de Congresos* di *Salamanca* hanno generato una condizione di crisi della nostra fiducia nei confronti della stabilità del reale. Le loro geometrie assieme con i loro dispositivi spazia-

⁴⁸ *Gadamer*, Hans-Georg. *Verità e metodo*. Milano: Bompiani, 2000, p. 120.

li sono state in grado di produrre anomalie sensoriali che non chiedono di essere risolte, ma accolte come realtà alternative. In questo senso, entrambe agiscono come “macchine fenomenologiche” e percettive, strumenti per leggere i dati sensoriali della realtà, riorganizzarli e ripresentarli in modo nuovo, con una nuova struttura.

Queste opere hanno un denominatore, quello di considerare lo spazio come medium attivo, non come cornice neutra. Zumthor parla di “atmosfera”⁴⁹ per indicare proprio questi stati percettivi estremamente complessi ed impossibili da misurare, ma che determinano la qualità dell’esperienza. Sono architetture o sculture che non si limitano a delimitare spazi tramite volumi ma costituiscono una condizione: di luce, di suono, di temperatura, di gravità.

In questo studio si è aperto uno spazio liminale, un intervallo non vago o marginale, ma un vero e proprio strumento critico per la comprensione delle arti. L’opera non è oggetto chiuso ma “campo di energie aperto”⁵⁰, non è definita tramite il suo stile o la sua appartenenza disciplinare, ma per la capacità di attivare dei processi percettivi e cognitivi. Un approccio che porta l’occhio della critica da un’analisi formale ad una fenomenologica, che chiede di leggere le opere non solo per come appaiono nella forma e nei materiali, ma per come agiscono sull’essere umano, sullo spazio, sul tempo.

⁴⁹ Zumthor, Peter. *Atmospheres*. Architettura e atmosfera. Milano: Skira, 2006, p. 13.

⁵⁰ Navarro Baldeweg, Juan. *Architettura, pittura, scultura: In un campo di energia e processo*. Milano: Skira, 2020, p. 45.

Una prospettiva che ha anche implicazioni sulla progettazione futura. Considerare architettura e scultura come poli di una stessa matrice espressiva, ripensare quindi la progettualità come atto relazionale, dove vuoto e assenza hanno lo stesso calibro progettuale della materia e della forma. “Contro l’omogeneizzazione della forma, è necessario tornare a un’esperienza tattile dell’architettura”⁵¹: un invito a riscoprire e privilegiare il contatto diretto, la percezione incarnata, il tempo.

Ciò che resta è quindi la consapevolezza che l’interpretazione artistica – architettonica o scultorea - non può originarsi né dalla sola forma né dall’idea astratta che la genera, ma dallo spazio che essa produce e dalle trasformazioni che provoca. Quello che era “smarrimento” non è stato ostacolo, ma condizione necessaria e disinvolta per vedere ciò che prima era invisibile.

Ci siamo persi tra un muro e un’idea, e proprio in questo smarrimento abbiamo trovato il vero oggetto della nostra ricerca: uno spazio comune, fragile e potente, in cui le arti si parlano senza gerarchie, condividendo un lessico fatto di luce, materia, vuoto e tempo. Uno spazio che non appartiene a nessuno dei due campi, e proprio per questo li arricchisce entrambi.

⁵¹ Frampton, Kenneth. “Toward a Critical Regionalism”, in *The Anti-Aesthetic*, ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1983, p. 26.

Note bibliografiche

1. Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." October 8 (Spring 1979): 30–44.
2. Frampton, Kenneth. *Álvaro Siza: Tutte le opere*. Milano: Electa, 2000.
3. Scarpa, Carlo. In *Carlo Scarpa: Il pensiero, il disegno, i progetti*, edited by Maria Antonietta Crippa, Milano: Jaca Book, 1984.
4. Merleau-Ponty, Maurice. *Il visibile e l'invisibile*. Milano: Bompiani, 1999.
5. Gadamer, Hans-Georg. *Verità e metodo*. Milano: Bompiani, 2000.
6. Zumthor, Peter. *Atmospheres. Architettura e atmosfera*. Milano: Skira, 2006.
7. Arnaiz, A.M. *Síntesis de las Artes: Una Utopía de la Modernidad y el Escultor Jorge Oteiza*. Unespar, 2009.
8. Navarro Baldeweg, Juan. *Architettura, pittura, scultura: In un campo di energia e processo*. Milano: Skira, 2020.
9. Juan Navarro Baldeweg. *Architettura, pittura, scultura: In un campo di energia e processo*. Milano: Skira, 2020.
10. Le Corbusier. *Verso un'architettura*. Milano: Longanesi.
11. Pinilla Burgos, Ramón. "Los espacios logrados y habitados: Escultura y arquitectura a la luz de la obra de Eduardo Chillida y del pensamiento de Martin Heidegger." *Arte, Individuo y Sociedad* 14 (2002): 261–282.
12. Marchán Fiz, Simón. *Juan Navarro Baldeweg: arquitectura, piezas y pintura*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1997.
13. Zumthor, Peter. *Atmospheres. Architettura e atmosfera*. Milano: Skira, 2006.
14. Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia della percezione*. Milano: Bompiani, 2003.
15. Gadamer, Hans-Georg. *Verità e metodo*. Milano: Bompiani, 2000.
16. Merleau-Ponty, Maurice. *Il visibile e l'invisibile*. Milano: Bompiani, 1999.
17. Eco, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1962.
18. Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." October 8 (Spring 1979).
19. Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia della percezione*. Milano: Bompiani, 2003.
20. Merleau-Ponty, Maurice. *L'occhio e lo spirito*. Milano: SE, 1989.
21. Navarro Baldeweg, Juan. *Architettura, pittura, scultura: In un campo di energia e processo*. Milano: Skira, 2020.
22. Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." October 8 (Spring 1979): 30–44.
23. Zumthor, Peter. *Atmospheres. Architettura e atmosfera*. Milano: Skira, 2006.
24. Si veda:
 Rosalind Krauss – "Sculpture in the Expanded Field" (1979) — "Non esiste più un'essenza della scultura, ma un campo espanso in cui le pratiche si ibridano"
 Kenneth Frampton – "Toward a Critical Regionalism" (1983) — "Contro l'omogeneizzazione della forma, è necessario tornare a un'esperienza tattile dell'architettura"
 Maurice Merleau-Ponty – *Fenomenologia della percezione* (1945) — "L'opera non è davanti a noi come cosa, ma è qualcosa che ci interpella, che ci attraversa"
 Juan Navarro Baldeweg, *Architettura, pittura, scultura: In un campo di energia e processo* "L'opera è situata in un campo di energia, e accade tra il corpo e il mondo"
25. Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." October 8 (Spring 1979): 30–44.
26. Frampton, Kenneth. *Álvaro Siza: Tutte le opere*. Milano: Electa, 2000.
27. Gadamer, Hans-Georg. *Verità e metodo*. Milano: Bompiani, 2000.
28. Merleau-Ponty, Maurice. *Il visibile e l'invisibile*. Milano: Bompiani, 1999.
29. Gadamer, Hans-Georg. *Verità e metodo*. Milano: Bompiani, 2000.
30. Merleau-Ponty, Maurice. *L'occhio e lo spirito*. Milano: SE, 1989.
31. *Robert Smithson: Becoming Geological*, 2023.
32. Commandeur, Ingrid, and Trudy van Riemsdijk-Zandee, eds. *Robert Smithson: Art in Continual Movement*. Alauda Publications, 2012.
33. Croset, Pierre-Alain, ed. *Álvaro Siza: Scultura, architettura*. Milano: Electa, 2000.
34. Frampton, Kenneth. *Álvaro Siza: Tutte le opere*. Milano: Electa, 2000.
35. Cattaneo, Tiziano. *Emotion is the Reason of Architecture*. Pisa: Edizioni ETS, 2010.
36. Frampton, Kenneth. *Álvaro Siza: Tutte le opere*. Milano: Electa, 2000.
37. Navarro Baldeweg, Juan. *Opere e progetti*, edited by Mirko Zardini. Milano: Electa, 1990.
38. Navarro Baldeweg, Juan. *Il ritorno della luce*. Milano: Motta, 1996.
39. Frampton, Kenneth. *Álvaro Siza: Tutte le opere*. Milano: Electa, 2000.
40. Valls Juan, Carolina. "Cartografia de Chillida-Leku: La Escultura Como Camino." *AusArt Aldizkaria* 10, no. 2 (2022).
41. Marrero-Guillamón, Isaac. "Monumental Suspension: Art, Infrastructure, and Eduardo Chillida's Unbuilt Monument to Tolerance." *Social Analysis* 64, no. 3 (2020).

42. Arnaiz, Ana Maria, Jabier Elorriaga, and Xabier Laka. *Síntesis de las Artes: Una Utopía de la Modernidad y el Escultor Jorge Oteiza*. Unespar, 2009.
43. Navarro Baldeweg, Juan. *Architettura, pittura, scultura: In un campo di energia e processo*. Milano: Skira, 2020.
44. Merleau-Ponty, Maurice. *L'occhio e lo spirito*. Milano: SE, 1989.
45. Curtis, William J. R. *La architettura moderna desde 1900*. Barcelona: Phaidon, 2006. [Originally published in Architectural Digest / El Croquis, 1992].
46. Gadamer, Hans-Georg. *L'attualità del bello*. Milano: Bompiani, 1977.
47. Merleau-Ponty, Maurice. *Il visibile e l'invisibile*. Milano: Bompiani, 1999, p. 34.
48. Gadamer, Hans-Georg. *Verità e metodo*. Milano: Bompiani, 2000, p. 120.
49. Zumthor, Peter. *Atmospheres. Architettura e atmosfera*. Milano: Skira, 2006, p. 13.
50. Navarro Baldeweg, Juan. *Architettura, pittura, scultura: In un campo di energia e processo*. Milano: Skira, 2020, p. 45.
51. Frampton, Kenneth. "Toward a Critical Regionalism", in *The Anti-Aesthetic*, ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1983, p. 26.

Bibliografia

- * “Film as Documentation: Robert Smithson and Christo.” *Art Papers* 10, no. 2 (March–April 1986): 18–19.
- * “Robert Smithson’s Aesthetics and the Future of Earth Art.” *Aisthesis: Pratiche, Linguaggi e Saperi dell’Estetico* 14, no. 2 (2021): 147–158.
- * “Script for a Nonsite: Robert Smithson’s ‘The Monument.’” *Archives of American Art Journal* 58, no. 2 (Fall 2019): 46–69.
- * Arnaiz, Ana Maria, Jabier Elorriaga, and Xabier Laka. *Síntesis de las Artes: Una Utopía de la Modernidad y el Escultor Jorge Oteiza*. Unespar, 2009.
- * Beltramini, Guido, Pierre-Alain Croset, Juan José Lahuerta, and Juan Navarro Baldeweg. *Juan Navarro Baldeweg: Risonanze di Soane*. Vicenza: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 2000.
- * Cattaneo, Tiziano. *Emotion Is the Reason of Architecture*. Pisa: Edizioni ETS, 2010.
- * Cianchetta, Alessandra, and Enrico Molteni. *Álvaro Siza: Case, 1954–2004*. Milano: Skira, 2004.
- * Commandeur, Ingrid, and Trudy van Riemsdijk-Zandee, eds. *Robert Smithson: Art in Continual Movement*. Alauda Publications, 2012.
- * Croset, Pierre-Alain, ed. *Álvaro Siza: Scultura, architettura*. Milano: Electa, 2000.
- * Curtis, William J. R. *La architettura moderna desde 1900*. Barcelona: Phaidon, 2006.
- * Eco, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1962.
- * Frampton, Kenneth. *Álvaro Siza: Tutte le opere*. Milano: Electa, 2000.
- * Frampton, Kenneth. “Toward a Critical Regionalism.” In *The Anti-Aesthetic*, edited by Hal Foster, 16–30. Seattle: Bay Press, 1983.
- * Gadamer, Hans-Georg. *L’attualità del bello*. Milano: Bompiani, 1977.
- * Gadamer, Hans-Georg. *Verità e metodo*. Milano: Bompiani, 2000.
- * Krauss, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field.” *October* 8 (Spring 1979): 30–44.
- * Le Corbusier. *Verso un’architettura*. Milano: Longanesi.
- * López-Bahut, Emma. *La lectura de Jorge Oteiza de “Saber ver la arquitectura” a través de sus reflexiones dibujadas: Influencia en sus trabajos arquitectónicos*. 2010.
- * Marchán Fiz, Simón. *Juan Navarro Baldeweg: Arquitectura, piezas y pintura*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1997.
- * Marrero-Guillamón, Isaac. “Monumental Suspension: Art, Infrastructure, and Eduardo Chillida’s Unbuilt Monument to Tolerance.” *Social Analysis* 64, no. 3 (2020).
- * Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia della percezione*. Milano: Bompiani, 2003.
- * Merleau-Ponty, Maurice. *Il visibile e l’invisibile*. Milano: Bompiani, 1999.
- * Merleau-Ponty, Maurice. *L’occhio e lo spirito*. Milano: SE, 1989.
- * Navarro Baldeweg, Juan. *Architettura, pittura, scultura: In un campo di energia e processo*. Milano: Skira, 2020.
- * Navarro Baldeweg, Juan. *Il ritorno della luce*. Milano: Motta, 1996.
- * Navarro Baldeweg, Juan. *Opere e progetti*. Edited by Mirko Zardini. Milano: Electa, 1990.
- * Navarro Baldeweg, Juan, Francesco Dal Co, Ángel González García, and Juan José Lahuerta. *Juan Navarro Baldeweg: Le opere, gli scritti, la critica*. Milano: Electa Architettura, 2012.
- * Navarro Baldeweg, Juan, Umberto Riva, and Alessandro Scandurra. *Juan Navarro Baldeweg, Umberto Riva, Carlo Scarpa e l’origine delle cose*. Venezia: Regione del Veneto Marsilio, 2011.
- * Pennati, Lorenzo, and Patrizia Piccinini. *Carlo Scarpa: Oltre la materia*. Milano: Mondadori Electa, 2020.
- * Pinilla Burgos, Ramón. “Los espacios logrados y habitados: Escultura y arquitectura a la luz de la obra de Eduardo Chillida y del pensamiento de Martin Heidegger.” *Arte, Individuo y Sociedad* 14 (2002): 261–282.
- * Ramos, Jorge. *Topografías, ventanas y ausencias: Encuentros espaciales en la escultura de Jorge Oteiza*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2018.
- * Robert Smithson: *Becoming Geological*. 2023.
- * Scarpa, Carlo. *In Carlo Scarpa: Il pensiero, il disegno, i progetti*. Milano: Jaca Book, 1984.
- * Tegethoff, Wolf, and Vitale Zanchettin, eds. *Carlo Scarpa: Struttura e forme*. Venezia: Marsilio, 2007.
- * Tordesillas, Antonio Álvaro. *Dibujando esculturas de Chillida y Oteiza / Drawing Chillida and Oteiza’s Sculptures*.
- * Valls Juan, Carolina. “Cartografía de Chillida-Leku: La Escultura Como Camino.” *AusArt Aldizkaria* 10, no. 2 (2022).
- * Zaparain, Fernando, Jorge Ramos, Salvatore Barba, and Antonio Álvaro. *Oteiza, la scultura come disegno*.
- * Zumthor, Peter. *Atmospheres: Architettura e atmosfera*. Milano: Skira, 2006.

Indice delle immagini

- Fig.1. Constantin Brancusi, Veduta d'atelier, c. 1933. Gelatina ai sali d'argento, 60 × 49,8 cm. © Succession Brancusi / ADAGP. Photo: Centre Pompidou, MNAM-CCI / Audrey Laurans.
- Fig.2. Peter Zumthor, Therme Vals, Vals, Svizzera, 1996. Fotografia di Hélène Binet, 2006.
- Fig.3. La capanna primitiva secondo Laugier, 1755. Fonte: Laugier, 1755. Dominio pubblico.
- Fig.4. Dolmen di Kermario, Carnac, Francia, databile al Neolitico (c. 4500–4000 a.C.). Struttura megalitica funeraria.
- Fig.5. Alberto Burri, Cretto di Gibellina, Gibellina, Sicilia, Italia, 1985–2015. Land art, cemento, fotografia di Ezio Fiorenza
- Fig.6. Rosalind Krauss, The Expanded Field (diagramma), in *Sculpture in the Expanded Field*, October 8 (1979): 37.
- Fig.7. James Turrell, Roden Crater, portale est, Arizona, USA.
- Fig.8. Olafur Eliasson, The Weather Project, 2003, Tate Modern, Londra, Regno Unito.
- Fig.9. Robert Smithson, Schizzo per Spiral Jetty, 1970. Disegno preparatorio, matita e inchiostro su carta.
- Fig.10. Robert Smithson, Spiral Jetty, veduta aerea, Great Salt Lake, Utah, USA, 1970. Fotografia.
- Fig.11. Robert Smithson, Schizzo per Spiral Jetty, 1970. Disegno preparatorio, matita su carta.
- Fig.12. Robert Smithson, Spiral Jetty, veduta aerea, Great Salt Lake, Utah, USA, 1970. Fotografia.
- Fig.13. Álvaro Siza, Padiglione del Portogallo, veduta centrale della copertura, piazza centrale, Expo '98, Lisbona, Portogallo.
- Fig.14. Álvaro Siza, Padiglione del Portogallo, veduta di scorcio della soglia tra spazio aperto e copertura, Expo '98, Lisbona, Portogallo.
- Fig.15. Álvaro Siza, Padiglione del Portogallo, veduta centrale della copertura, piazza coperta Expo '98, Lisbona, Portogallo.
- Fig.16. Robert Smithson, Spiral Jetty, Veduta, Great Salt Lake, Utah, USA, 1970.
- Fig.17. Juan Navarro Baldeweg, Installazione per la mostra antologica, 1999, Centro del Carmen, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, Spagna.
- Fig.18. Juan Navarro Baldeweg, El Culpio, 1976, con Acción de los sombreros, 1974, all'interno della casetta.
- Fig.19. Juan Navarro Baldeweg, Interior V. Luz y metales, 1976. Opera di apertura dell'esposizione In bilico tra gli anni '70 e '80, Palazzo de Velázquez, Madrid, 2014.
- Fig.20. Juan Navarro Baldeweg, Interior V. Luz y metales, 1976. Opera di apertura dell'esposizione In bilico tra gli anni '70 e '80, Palazzo de Velázquez, Madrid, 2014.
- Fig.21. Álvaro Siza, Schizzo di studio della copertura con la vasca d'acqua, disegno preparatorio per il progetto della Cantina Adega Mayor, Portogallo.
- Fig.22. Álvaro Siza, Cantina Adega Mayor, veduta esterna da Ovest, Portogallo.
- Fig.23. Álvaro Siza, Schizzi di studio della balconata interna, disegni preparatori per il progetto della Cantina Adega Mayor, Portogallo.
- Fig.24. Álvaro Siza, Schizzi di studio della soluzione dell'ingresso, disegni preparatori per il progetto della Cantina Adega Mayor, Portogallo.
- Fig.25. Juan Navarro Baldeweg, El Culpio, installazione nella mostra antologica presso l'Istituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia, 1999.
- Fig.26. Álvaro Siza, Cantina Adega Mayor, dettaglio del fronte d'ingresso, Portogallo.
- Fig.27. Jorge Oteiza, Monumento a Batlle, Modello di studio, Montevideo, 1958. Fundación Museo Jorge Oteiza.
- Fig.28. Jorge Oteiza, Monumento a Batlle, Modello di studio, Montevideo, 1958. Fundación Museo Jorge Oteiza.
- Fig.29. Rappresentazione dei vuoti attivati da ciascuno degli elementi della proposta per il Monumento a José Batlle y Ordóñez. Fonte: Revista Arquitectura 6 (giugno): 18.
- Fig.30. Progetto Tindaya di Eduardo Chillida, 1996. Visualizzazione 3D a cura di Carlos Soares Ribeiro e Luís Soares.
- Fig.31. Eduardo Chillida, Progetto per la Montagna Sacra di Tindaya, 1996. Disegno dell'autore. Fonte: Smithson 2001, 113.
- Fig.32. Jorge Oteiza, Monumento a Batlle, Modello di studio, Montevideo, 1958. Fundación Museo Jorge Oteiza.

- Fig.33. Eduardo Chillida, Modello di studio per il progetto per la Montagna Sacra di Tindaya, 1996.
- Fig.34. Juan Navarro Baldeweg, Palacio de Congresos de Salamanca, veduta interna della Sala Mayor con la cupola sospesa, Salamanca, Spagna
- Fig.35. Juan Navarro Baldeweg, Palacio de Congresos de Salamanca, atrio laterale della Sala Mayor, Salamanca, Spagna
- Fig.36. Juan Navarro Baldeweg, Palacio de Congresos de Salamanca, veduta interna della Sala Mayor con la cupola sospesa, Modello di studio, Salamanca, Spagna
- Fig.37. Eduardo Chillida, El Peine del Viento, 1977. Fotografia dell'opera.
- Fig.38. Eduardo Chillida, El Peine del Viento, c.1977. Fotografia dell'opera in costruzione.
- Fig.39. Eduardo Chillida, El Peine del Viento.
- Fig.40. Eduardo Chillida, El Peine del Viento. Fotografia dell'opera con l'artista
- Fig.41. Juan Navarro Baldeweg, Palacio de Congresos de Salamanca, veduta interna della Sala Mayor con la cupola sospesa, Salamanca, Spagna
- Fig.42. Eduardo Chillida, El Peine del Viento. Fotografia dell'opera con l'artista

Studente: Federico Martorana

Relatore: Pierre Alain Croset



Tesi di Laurea Triennale

Politecnico di Milano

Scuola di Architettura Urbanistica Ingegneria delle Costruzioni

Ci siamo persi tra un muro e un'idea, in uno spazio liminale dove materia e intenzione si confondono. Otto opere – quattro architetture e quattro sculture – sono analizzate non per forma o cronologia, ma per risonanze tematiche: vivere, relazioni, esperienza e percezione. Lo scopo non è confrontare architettura e scultura, ma esplorare lo spazio generato tra di esse, un campo dinamico che coinvolge corpo e mente, trasformando il fruitore e il modo in cui percepisce il mondo. Ogni opera diventa così una macchina fenomenologica, un enigma che invita a nuove letture dello spazio, del corpo e della coscienza.

Studente: Federico Martorana

Relatore: Pierre Alain Croset



Tesi di Laurea Triennale

Politecnico di Milano

Scuola di Architettura Urbanistica Ingegneria delle Costruzioni