



AUTOR: Gianpaola Spirito

UNIVERSIDAD: Università di Roma "Sapienza"

BREVE BIOGRAFÍA: *Marc Augé, Rovine e macerie. Il senso del tempo* (Torino: Bollati Boringhieri, 2004); (titolo originale: *Le temps en ruines*, Paris, 2003); *Francesco Venezia, La natura poetica dell'architettura* (Pordenone: Giavedoni editore, 2010); *Francesco Venezia, Che cosa è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento* (Milano: Electa, 2011); *Francesco Venezia, Sotto la volta del cranio* (Melfi: Libria, 2009); *Rafael Moneo, Remarks on 21 works*, (London: Thames & Hudson, 2010).

TÍTULO: Le rovine come possibilità poetica per l'architettura contemporanea

TITLE: The ruins as a poetic possibility for contemporary architecture

RESUMEN: In un'epoca di globalizzazione, in cui i concetti di autenticità e identità sembrano non avere più significato, le rovine permettono all'architettura di assumere ancora un senso. Questo va ricercato nel rapporto con il tempo passato, con la memoria individuale e collettiva e con la capacità delle rovine di suscitare emozioni.

ABSTRACT: In an age of globalization in the world, in which the concepts of authenticity and identity seem to have no more meaning, the ruins still allow the architecture to take on a meaning. This is sought in the relation with the past, with individual and collective memory and with the ruins' ability to arouse emotions.

PALABRAS CLAVE: Rovina, tempo, architettura, spazio, volte, paesaggio, luce.

KEYWORDS: Ruin, time, architecture, space, vaults, landscape, light.

CONTACTO: gianpaolaspirito@gmail.com



LE ROVINE COME POSSIBILITÀ POETICA PER L'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA

Gianpaola Spirito

*Qual è la natura poetica dell'architettura? La natura poetica si identifica nella presenza e nel dispiegarsi del tempo della sua esistenza. E nella sua esistenza nel tempo, non in un determinato momento della storia. La temporalità, la capacità di mettere in atto relazioni che danno forma al tempo muovendo emozioni è il suo vero segreto, la sua anima.*¹

*La vista delle rovine ci fa fuggacemente intuire l'esistenza di un tempo che non è quello di cui parlano i manuali di storia o che i restauri cercano di richiamare in vita. E' un tempo puro, non databile, assente da questo nostro mondo di immagini, di simulacri e di ricostruzioni, da questo mondo violento le cui macerie non hanno più il tempo di divenire rovine. [...], spetta all'arte salvare quanto vi è di più prezioso nelle rovine e nelle opere del passato: un senso del tempo tanto più stimolante ed emozionante perché irriducibile alla storia.*²

In un'epoca di spettacolarizzazione del mondo, in cui le immagini globalizzate portano alla crisi dei concetti di autenticità e identità ricercati per secoli dall'arte e dall'architettura, le rovine — afferma Marc Augé — “danno ancora un segno di vita”³, suggeriscono una possibilità per l'architettura dopo la fine dell'architettura di assumere ancora un senso. Questo va ricercato nel rapporto con il tempo passato, con la memoria individuale e collettiva e con la capacità di suscitare emozioni che le rovine trasmettono.

Le opere dell'antichità, oggi come in passato, emozionano e restano nella memoria, non per la loro immagine e spazialità originaria, ma per il loro stato di rovina che, eliminato il superfluo e la funzione, ne esalta la qualità estetica: la massa, la matericità e la plasticità messe in evidenza dall'interazione con la luce e dalla contaminazione con la natura.

“Nel cogliere il trascorrere del tempo sull'edificio — le ombre, l'umidità, fenomeni che rivelano gli effetti degli agenti atmosferici — si manifesta la relazione tra fissità e mutamento. Nel caso estremo della perdita della propria funzionalità o della propria integrità una costruzione continua tuttavia a mettere in atto nel tempo una carica che chiamiamo poetica: continua a suscitare in noi emozioni, seppur diverse da quelle che provocava in origine.”⁴

“Riguardo al presente, l'emozione è di ordine estetico, ma lo spettacolo della natura si combina con quello delle vestigia. Ci accade di contemplare dei paesaggi e di ricavarne una sensazione di felicità. [...] Il paesaggio delle rovine, che non riproduce integralmente alcun passato e allude intellettualmente a una molteplicità di passati, [...], offre allo sguardo e alla coscienza la duplice prova di una funzionalità perduta e di un'attualità massiccia.”⁵

Le rovine non appartengono ad un'unica epoca storica, ma a quella molteplicità di passati che le ha stratificate, modificandole e ridando loro ogni volta una nuova vita.

1. Francesco Venezia, *La natura poetica dell'architettura* (Pordenone: Giavedoni editore, 2010), 16.

2. Marc Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo* (Torino: Bollati Boringhieri, 2004), 8 e 100; (titolo originale: *Le temps en ruines*, Paris: Éditions Galilée, 2003).

3. Marc Augé, *Op. cit.*, (2004), 135.

4. Francesco Venezia, *Op. cit.* (2010), 15.

5. Marc Augé, *Op. cit.*, (2004), 36-38.

6.

Francesco Venezia, "La separazione fatale", in *Che cosa è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento* (Milano: Electa, 2011), 16-17.

Francesco Venezia afferma che finché le rovine sono state oggetto dell'azione della progettazione che le ha stratificate e fatte rientrare nel circolo della vita, l'architettura stessa era viva, con la nascita dell'archeologia (1810) le rovine "diventano oggetto di una scienza che si propone di ricostruire attraverso i resti del passato la storia e l'arte di tempi remoti, su cui si stende una serie di riflessioni, ricostruzioni, congetture interessantissime, altamente scientifiche, ma assolutamente infeconde rispetto a quello che è la vita. [...] La separazione fatale ha segnato l'inizio del declino dell'architettura."⁶

Oggi solo in alcuni casi si riesce a farle vivere stratificandole. In altri, esse riaffiorano nella memoria degli architetti evocate dalla volontà che i nuovi spazi assumano qualità formali e costruttive in grado di esprimere una carica poetica e di suscitare emozioni.

7.

Eduardo Souto de Moura, "Imparare dalle rovine", *Parametro* 261 (2006): 90.

"Ho visitato sia il foro romano [...] sia la città di Pompei e Villa Adriana. Volevo avere la sensazione delle rovine, non solo in senso *romantico*, come le intendevano i pittori. La rovina ci consente di comprendere meglio l'edificio, pensando in termini costruttivi."⁷

8.

Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano, "Arquitectura concreta", *El Croquis* 136-7 (2007): 198-201.

"Quando passeggiamo tra le rovine, tra nudi muri e portici che giacciono a terra, noi possiamo ancora vedere lo spazio e la luce, noi possiamo riconoscere le leggi formali e costruttive che le hanno generate. Il tempo ha rimosso ogni cosa che poteva essere superflua [...] noi le interpretiamo sulla base dei nostri ricordi e delle nostre esperienze."⁸

9.

Ricardo Carvalho, "Sobre la permanencia de las ideas. Una conversacion con Manuel y Francisco Aires Mateus", *El Croquis* 154 (2011): 11-12.

"E' importante [...] che le persone sentano che l'architettura è un'esperienza reale, fenomenologica, ma anche condizionata dal loro bagaglio culturale. Ciò significa che l'architettura può stabilire affinità con la memoria e i sentimenti delle persone che la abitano, aumentando il potenziale di vita di questi spazi. Questa è la ragione per la quale nel nostro lavoro si trovano riferimenti agli archetipi, al mondo classico e anche al mondo antico: perché noi vogliamo essere vicini a questo universo di profonde esperienze e contenuti."⁹

La reinterpretazione delle rovine, delle spazialità che appartengono alla memoria dell'uomo e dei luoghi che le hanno custodite, che ne hanno registrato le trasformazioni e gli usi, è una modalità del progetto, a mio parere coraggiosa, che adottano alcuni architetti contemporanei per scongiurare il pericolo della fine dell'architettura, della assenza del suo significato o della rinuncia a creare luoghi per *abitare poeticamente*.

Non si tratta di imitare o ironizzare, secondo modalità postmodern, ma di reinterpretare la spazialità antica alla luce delle culture moderne e postmoderne, mescolandole con i modi spaziali o compositivi locali, attualizzandone i sistemi costruttivi, cercando di ricreare la poeticità prodotta dall'interazione tra massa e luce, tra elemento naturale e artificiale, tra la scala gigante e quella umana.

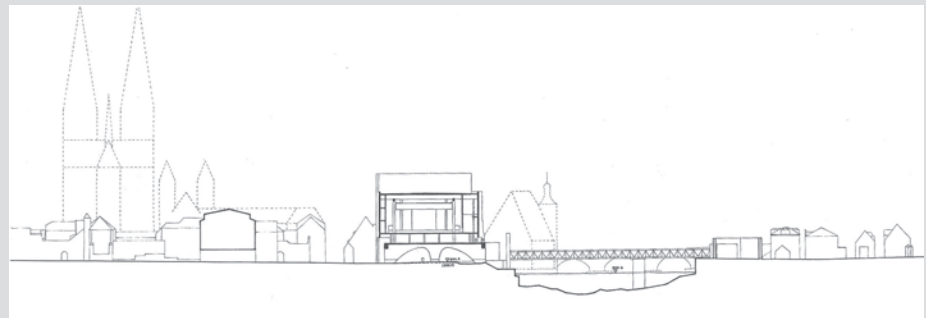
Reinterpretazioni che già Piranesi aveva operato nelle *Carceri*, rappresentando le rovine in modo onirico e visionario, e nelle *Vedute di Roma* mettendone in evidenza l'anatomia, gli elementi costruttivi. Ad esempio, nel suo disegno delle sostruzioni di Villa Adriana a Tivoli omette la parte superiore in modo da porre l'attenzione su questo elemento strutturale che diviene un tema spaziale e compositivo dell'architettura.



02. GIOVANNI BATTISTA PIRANESI, DISEGNO DI VILLA MECENATE, TIVOLI, 1767.



03. GIOVANNI BATTISTA PIRANESI, DISEGNO DELLE SOSTRUZIONI DI VILLA ADRIANA, TIVOLI, 1777.



04. FRANCESCO VENEZIA, STADHALLE AL DONAUMARKT, REGENSBURG, 1987, SEZIONE.



05. FRANCESCO VENEZIA, STADHALLE AL DONAUMARKT, REGENSBURG, 1987, PIANTA.



06. RAPHAEL MONED, MUSEO NAZIONALE D'ARTE ROMANA, 1980-86), MERIDA, PIANTA.

10.

Francesco Venezia,
"L'architettura del suolo",
in *Op. cit.*, (2011), 40.

A Regensburg, sulla riva del Danubio, Francesco Venezia progetta un basamento, su cui costruire la Stadhalle richiesta dal concorso (1987), che mescola la spazialità della Domus Aurea, del teatro Farnese della Pilotta a Parma, del Palazzo della Ragione a Padova e quella del vicino ponte di pietra, tutte caratterizzate da una successione di muri paralleli raccordati da archi. "La sala è completamente autonoma rispetto al grande zoccolo. Sotto i poderosi arconi si sarebbe svolto lo spettacolo del mercato settimanale, in occasione delle piene periodiche del Danubio, gli stessi arconi si sarebbero riflessi nell'acqua d'esondazione, palesandosi l'immagine di una vasta piscina, un chiaro ricordo del mondo romano d'origine." ¹⁰

A Merida Rafael Moneo caratterizza lo spazio del Museo Nazionale d'Arte Romana (1980-86) e quello delle sue fondamenta - un livello interrato che custodisce le tracce e i reperti della città romana - mediante la successione di muri paralleli, raccordati da archi e rivestiti di mattoni, evocando un sistema costruttivo e un materiale antico, ma assumendo la giacitura del tessuto della città nuova.

11.

William J. R. Curtis,
*L'architettura moderna del
Novecento* (Milano: Bruno
Mondadori, 2002),
629-630; (ed. originale:
Modern architecture Since 1900,
London: Phaidon Press,
1982).

"L'edificio si basava su una serie di analogie e spostamenti centrati attorno ai temi fondamentali dell'ingegneria romana; esso alludeva ad acquedotti, bagni, ponti o alle flange al di sotto dei teatri antichi. [...] Il risultato era qualcosa di simile ad un'antica cisterna, ma ritornavano alla mente anche Kahn e Piranesi. L'approccio di Moneo era eclettico, nel vero senso della parola; attingeva immagini e idee da diversi periodi, fondendole o creandone dei collage. [...] Vi erano anche le reminiscenze della Moschea di Cordoba dell'VIII secolo: una sala di colonne che a sua volta fondeva l'eredità degli acquedotti romani con lo spazio metafisico dell'Islam. L'edificio di Moneo si riferiva a profonde continuità dell'architettura spagnola di un tipo che aveva interessato gli architetti al passaggio di secolo. La sala con una serie di archi su una pianta ripetitiva, modulare, [...] evidente sia nei cantieri navali gotici di Barcellona che nel vernacolo industriale del tardo Ottocento." ¹¹

Nel museo di Merida, come in quello della stratigrafia storica di Toledo (2006) di Francesco Venezia, lo spazio assume carattere grazie all'interazione tra antico e nuovo, tra le rovine reali e quelle metaforiche evocate dal riuso e dalla rielaborazione di strutture e spazialità antiche. Quella proposta dall'architetto napoletano reinterpreta la Piscina Mirabilis di Bacoli o quella rappresentata in un'incisione di Jean-Pierre Houël: rovine ipogee coperte da volte in cui la luce penetra dall'alto. A Toledo, infatti, un sistema di scavi, fosse e pozzi, che riportano alla luce gli strati delle fondazioni degli edifici che nel corso del tempo si sono radicati a formare il suolo della città spagnola, è protetto da una grande copertura voltata. "Ho voluto che le volte di protezione degli scavi fossero appena distaccate dal terreno. Ho voluto poi che un pozzo arrivasse alla fondazione primigenia della città, cioè al banco di roccia naturale: un pozzo profondo che attraversasse gli strati storici e i primi strati geologici. La struttura delle volte di copertura, i profondi pali e il sistema delle fosse con i resti antichi concorrono alla costruzione della forma architettonica. Gli scavi e la loro protezione compongono un'unità." ¹²

12.

Francesco Venezia, "La
separazione fatale", in *Op.
cit.*, (2011), 21.

Un'unità sottolineata dal fatto che: "Nella esecuzione delle volte - in calcestruzzo - si prevede l'impiego di radici e tralci di rampicanti nell'estradosso delle cassature. Ciò per conservare nel calcestruzzo, dopo il disarmo, l'impronta di quegli elementi naturali, suggerendo l'idea quasi di un originario contatto delle volte con il terreno e di un loro successivo distacco e sollevamento dal suolo, del quale conservano le tracce." ¹³

13.

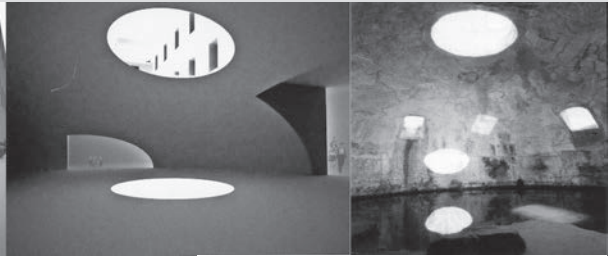
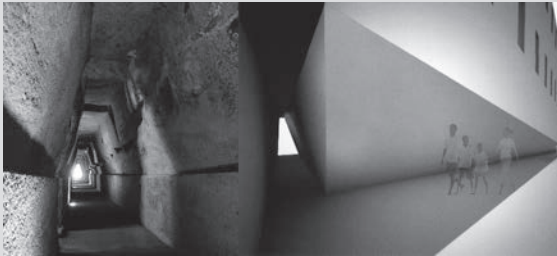
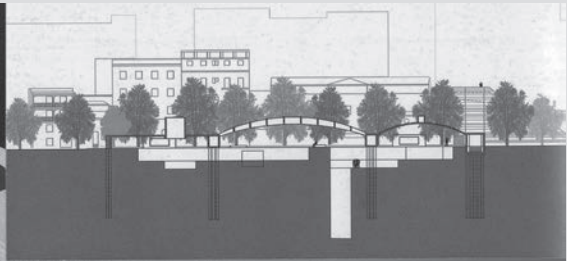
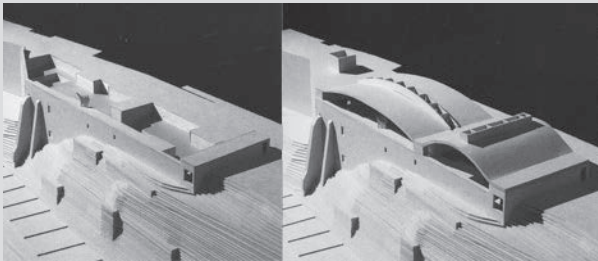
Francesco Venezia, *Sotto la
volta del cranio* (Melfi: Libria,
2009), 22-23.



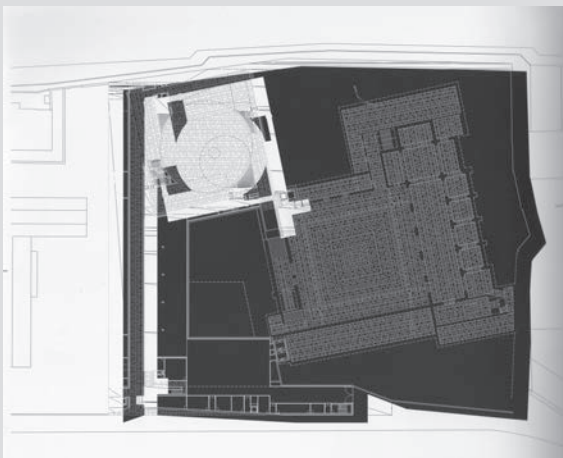
07. RAPHAEL MONEO, MUSEO NAZIONALE D'ARTE ROMANA, 1980-86), MERIDA, INTERNO.



08. FRANCESCO VENEZIA, SCHIZZO DI UN'INCISIONE DI JEAN-PIERRE HOUËL, 1985.



09. FRANCESCO VENEZIA, MUSEO DELLA STRATIGRAFIA STORICA, 2006, TOLEDO, MODELLO E SEZIONE.
10. ANTRO DELLA SIBILLA A CUMA, MANUEL E FRANISCO AIRES MATEUS, MUSEO PARCO DEL LOS CUENTOS, 2008, MALAGA, TEMPIO DI MERCURIO A BAIA.



11. MANUEL E FRANISCO AIRES MATEUS, MUSEO PARCO DEL LOS CUENTOS, 2008, MALAGA, PIANTA.

La spazialità prodotta costruendo o scavato all'interno del suolo, che oggi come nell'antichità definisce la struttura formale della città partenopea e quella di molte rovine, è protagonista, non solo di numerosi progetti di Francesco Venezia, ma anche di altri architetti contemporanei come i portoghesi Manuel e Francisco Aires Mateus, che scelgono l'Antro della Sibilla a Cuma e il Tempo di Mercurio a Baia come riferimenti per il progetto del Museo del Parco de los Cuentos a Malaga (2008).

Il primo configura il percorso di accesso al museo: uno scavo triangolare nel suolo, illuminato dall'alto; il secondo, l'atrio di ingresso: uno spazio ipogeo coperto da una cupola, intersecata a sua volta da una seconda cupola rovesciata che genera un oculo da cui penetra la luce e permette la visione del esterno.

Oltre alla relazione con il suolo, la rovina esprime un'altra condizione fondamentale: l'essere incompleta, in parte distrutta, che le permette di aprirsi ed essere contaminata dal paesaggio, dagli elementi naturali e dalla geografia del luogo in cui si colloca.

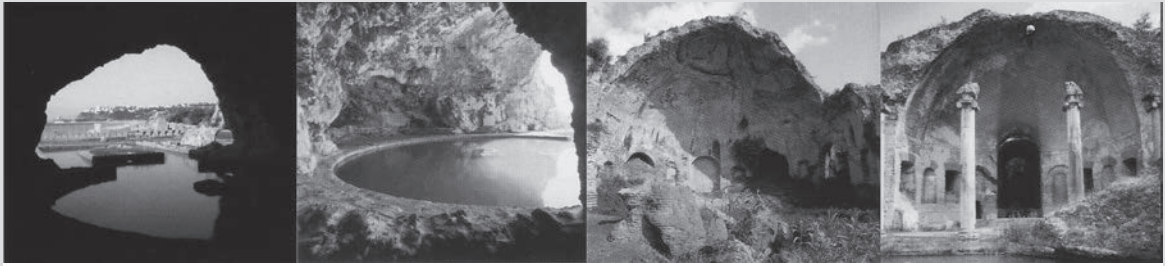
"Nel rudero noi continuiamo a vedere, anche se compromesso, un ordine mirabile di rapporti. Malgrado la mancanza di alcune parti infici la completezza dello sparito, dell'armonia musicale, noi percepiamo quella condizione patetica dell'edificio che lo porta a divenire quasi elemento di natura, quasi geografia."¹⁴

Altri due progetti dei fratelli Aires Mateus - la casa a Monsaraz (2007-11) e quello per il concorso per l'atrio de La Alhambra a Granada (2011) - per rispondere alle esigenze di due luoghi in cui il paesaggio e la geografia devono, nonostante la costruzione, restare inalterati, elaborano questo carattere della rovina. Essi sono costruzioni, privi di alzati, che in parte si inseriscono nel suolo, in parte si contaminano con il paesaggio. Lontani da operazioni di *Landarchitecture*, sono opere che preservano le regole compositive e costruttive delle architetture del passato, interpretandole.

La casa a Monsaraz si colloca sulle sponde di un lago artificiale, in un'area dove non si poteva costruire, ma la presenza sulla carta di un rudere - una cubatura preesistente - permette di realizzarla. Per non alterare i caratteri del paesaggio la casa consiste in una costruzione in gran parte scavata nel dislivello del suolo, con il tetto coperto di terreno e forato da piccoli patii circolari che illuminano gli spazi sottostanti. L'unico elemento visibile dall'esterno è l'angolo del volume che fuoriesce dal suolo, geometrizzando una sua curva di livello, scavato in modo da creare uno spazio esterno coperto da una calotta che si apre verso il lago. Una seconda calotta, inversa alla prima, la incide formando un oculo da cui penetra la luce. Questo spazio della casa rende sincroniche una molteplicità di memorie di rovine: la grotta di Tiberio a Sperlonga, una cavità naturale scavata dal mare e artificializzata dall'uomo inserendovi una piscina circolare e una rettangolare; il Tempio di Diana a Baia, una grande aula cupolata per metà scavata nella collina e nella restante parte costruita, di cui resta, nel suo stato di rovina, la semi calotta scavata che si apre verso il paesaggio; e il Canopo di Villa Adriana a Tivoli, un'altra semicalotta che si protende verso l'acqua.

Il progetto per il concorso per l'atrio della Alhambra presenta molte analogie con quello appena descritto: un basamento si inserisce nella topografia del luogo senza imporre una nuova presenza in un paesaggio che è il risultato di una serie di stratificazioni dell'uomo e della natura. Solo l'angolo, che anche in questo caso geometrizza una curva di livello, fuoriesce dalla collina. Esso è scavato da una semicalotta che segna l'ingresso. Al suo interno lo spazio è continuo, definito dalla modularità e ripetizione di una serie di cupole che lo coprono, bucate da piccoli fori che fanno penetrare la luce.

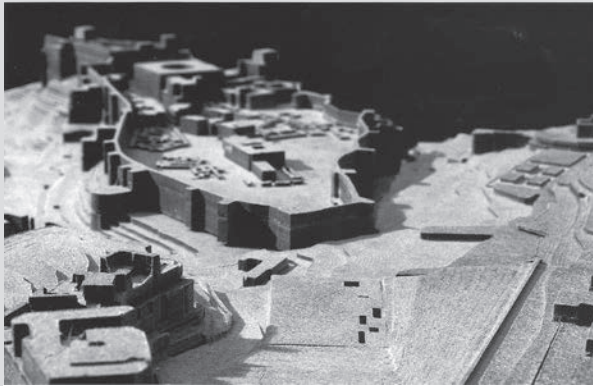
14.
Francesco Venezia, *Op. cit.*,
(2010), 16.



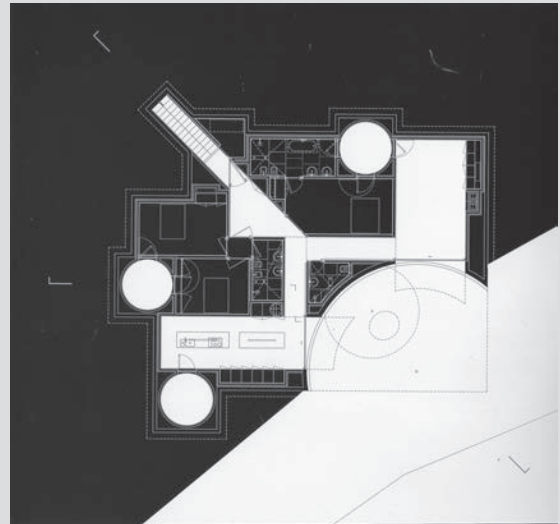
12. GROTTA DI TIBERIO A SPERLONGA, TEMPIO DI DIANA A BAIA, CANOPO DI VILLA ADRIANA A TIVOLI.



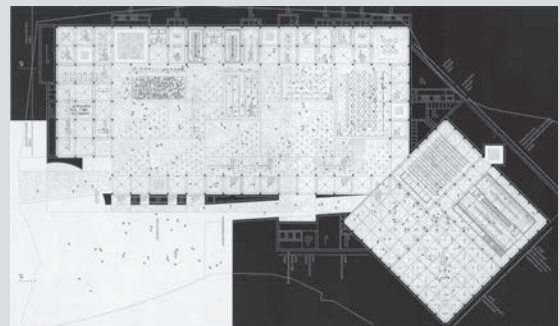
13. MANUEL E FRANCISCO AIRES MATEUS, CASA, MONSARAZ, 2007-2012.



15. MANUEL E FRANCISCO AIRES MATEUS, ATRIO DE LA ALHAMBRA, GRANADA, 2011, PLASTICO.



14. MANUEL E FRANCISCO AIRES MATEUS, CASA, MONSARAZ, 2007-2012, PIANTA.



16. MANUEL E FRANCISCO AIRES MATEUS, ATRIO DE LA ALHAMBRA, GRANADA, 2011, PIANTA.

15.

Già nel 1999 Vittorio Gregotti scrivendo il libro "L'identità dell'architettura europea e la sua crisi" (Einaudi) si interroga sulla esistenza di un'identità europea, di una memoria collettiva, su quali siano oggi i fondamenti dell'architettura. Nel 2011 Pippo Ciorra in "Senza architettura: Le ragioni di una crisi" (Laterza) individua i problemi che affliggono l'architettura italiana. Il numero 800 di "Casabella", aprile 2011, si intitola *Cos'è l'architettura* e lo si domanda ad una serie di esperti del settore. Questi solo alcuni esempi del dibattito attuale circa lo stato dell'architettura oggi.

16.

La mostra "Elogio del dubbio", curata da Caroline Bourgeois al Centro di arte contemporanea di Punta della Dogana-Francois Pinault Foundation a Venezia (10 aprile 2011- 31 dicembre 2012) indaga, attraverso le opere di venti artisti selezionati dalla curatrice, la messa in discussione delle certezze: l'identità e autenticità dell'opera d'arte; le relazioni tra soggetto e oggetto.

17.

Marc Augé, *Op. cit.*, (2004): 96-97.

18.

Vedi Antonino Terranova, *Dalle figure del reale. Risignificazioni e progetti*, (Roma: Gangemi, 2009).

L'Atrio reinterpreta la spazialità delle rovine precedentemente citate, mescolandola con quella ripetitiva e modulare della Moschea di Cordoba e con la successione di spazi continui caratterizzati da coperture diverse dell' Alhambra: il cielo, i soffitti cassettonati o le cupole.

A Roma, la reinterpretazione degli spazi voltati delle rovine ha caratterizzato un'installazione realizzata da Studio Azzurro all'interno delle terme di Diocleziano in occasione della mostra *A Oriente. Città, uomini e dei sulle Vie della Seta* (ottobre 2011-febbraio 2012). L'intervento, seppur temporaneo, altera la percezione dello spazio delle grandi aule delle terme – già trasformate in museo – utilizzando le grandi volte che lo coprono come supporto del racconto, composto di suoni, voci, volti, immagini, dei viaggiatori che per secoli hanno percorso le vie della seta.

Oggi in un momento di crisi¹⁵, di elogio del dubbio¹⁶ in cui ci si interroga sulla autenticità e sulla capacità, da parte delle arti, di esprimere significati, "in un'epoca che sa distruggere, e lo fa anche in modo massiccio, ma che privilegia il presente, l'immagine e la copia, alcuni artisti sono stati sedotti dal tema delle rovine. Non come i pittori di rovine del Settecento, per giocare – malinconicamente o edonisticamente – con l'idea del tempo che passa, ma per immaginare il futuro,"¹⁷ per fornire descrizioni e interpretazioni poetiche della realtà¹⁸ e saper ritrovare la natura poetica dell'architettura.