

Introduzione alla disciplina

I. Il recinto e la nozione archetipica di iINTERNO

20.02.2006

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI ESSENZIALI

Aa.Vv., "Recinti", *Rassegna* (n. monogr.), n. 1, 1979.

Di Domenico, G., *L'idea di recinto. Il recinto come essenza e forma primaria dell'architettura*, Officina Edizioni, Roma 1998.

M. Foucault, trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), Einaudi, Torino 1976.

Forino, I., *L'interno nell'interno. Una fenomenologia dell'arredamento*, Alinea Editrice, Firenze 2001.

Moore, C.W., Mitchell, W.J., Turnbull, W. jr., trad. it. *La poetica dei giardini* (1988), Franco Muzio Editore, Padova 1991, in particolare il cap. 2. *Il luogo del progettista*.

Norberg-Schultz, C., *Genius Loci. Paesaggio ambiente architettura*, Electa, Milano 1979, in particolare il cap. 3. *Il luogo artificiale*.

Venturi, R., trad. it. *Complessità e contraddizione in architettura* (1966), Dedalo libri, Bari 1980, in particolare il cap. 9. *Interno ed esterno*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI SPECIFICI AI PROGETTI PRESENTATI

Francesco Venezia, Gustavo Gili, Barcelona 1988.

Alison, F., *Frank Lloyd Wright, designer of furniture*, Fratelli Fiorentino, Napoli 1997.

Arthus-Bertrand, Y., *La terra vista dal cielo*, Mondadori, Milano s.a.

Carnemolla, A., *Il giardino analogo. Considerazioni sull'architettura dei giardini*, Officina Edizioni, Roma 1989.

Hanks, D.A., trad. it. *Frank Lloyd Wright. Ornamento e design* (1979), Jaka Book, Milano 1990.

Los, S., *Carlo Scarpa*, Taschen, Köln 1994, 2002.

Nuvolari, F., *Hortus Conclusus*, Mazzotta, Milano 1986.

Pawson, J., *Minimum*, Phaidon, London 1996.

Petruccioli, A., *Il giardino islamico. Architettura, natura, paesaggio*, Electa, Milano 1994.

Schivo, M., *Il Tempio di Poseidone: i colonnati come filtro paesaggistico*, in B. Zevi, C. Benincasa, a cura di, *Venti Monumenti italiani*, Edizioni SEAT, Torino 1984.

Semper, G., trad. it. parziale *Lo stile, nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica. Manuale per tecnici, artisti e amatori* (1860), Laterza, Roma-Bari 1992.

Semper, G., trad. it. *I 4 elementi dell'architettura* (1851), in H. Quitsch, trad. it. *La visione estetica di Semper* (1962), Jaka Book, Milano 1991.

Ungers, O.M., *Architettura come tema*, Electa, Milano 1982.

ARTICOLAZIONE TEORICA E RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI SPECIFICI PER ALCUNI DEI PROGETTI PRESENTATI

...far recinti

Bambini giocano nel quartiere Gallaratese (MI), 1971.

Bambini etiopi intenti al gioco.

Definizione di recinto

Il Paradiso Terrestre, incisione medievale.

Al centro di un recinto circolare la fonte, simbolo di vita.

L'idea di recinto

Ettore Sottsass, *Architettura virtuale*, 1973.

«[...] Il problema della costituzione stessa della nozione di interno, ciò che essa suppone come atto ideale e come operazione: l'idea di recinto. Recintare è l'atto insieme di riconoscimento e appropriazione collettiva di una porzione di terreno o spazio fisico; è l'atto della sua delimitazione e separazione dal resto del mondo-natura». < Gregotti 1979, p. 6.

Charles Moore, delimitazione dello spazio (mediante muri, siepi e terra), schizzi.

Charles Moore, recinti formati da muri, recinti formati da "colonne" (alberi), schizzi.

John Pawson, Claudio Silvestrin, Neuendorf House, Majorca 1989.

«Far architettura è essenzialmente *far recinti*. Il significato essenziale dell'architettura sta forse nel suo essere *recinto*, nel costituire un ambito di spazio controllato separando un *interno* da un *esterno* tramite un *muro*. Costruendo un muro, un recinto chiuso – intorno a sé, l'uomo sottrae una porzione di spazio allo spazio ostile della Natura, la fa propria, la pone sotto il proprio incontrastato dominio, rendendola innanzitutto sicura e poi adatta a sé, alle proprie esigenze individuali e sociali. È proprio tale atto primario di *divisione* che consente lo sviluppo successivo della vita individuale e associata, lo sviluppo di una cultura, la nascita della civiltà. L'architettura a recinto è all'origine della civiltà ed è antica quanto l'uomo. Ma se, separandosi dalla *natura naturalis*, ostile, l'uomo conquista uno spazio sicuro, nel contempo egli perde quel rapporto di mistica continuità che lo legava alla Natura, che lo legava al mondo come un *tutto*: egli perde, come propria casa, la "stanza smisurata e superba" della Natura; e comincia a sentire l'atto in sé creativo della separazione, come atto violento, contro di sé, e forse come atto blasfemo.

Allora l'uomo, essere filosofico e poetico a un tempo, tenta di recuperare all'interno della "casa", di quell'angusto spazio che ha inventato e eletto a sua dimora a similitudine delle grotte e delle tane, quella complessità e quella bellezza di cui è capace; tenta di recuperare la bellezza e l'infinità, sempre varia, della Natura; il senso di totalità che lo anima. Tenta di recuperare, sia in senso letterale che simbolico, ciò che ha perso. E incorpora all'interno della casa frammenti di spazio aperto, *corti*, frammenti di natura (l'albero, l'acqua, l'uccello, il vento e lo stormire delle foglie) nel contempo realtà e simbolo; e moltiplica, rende vario, ricco di spazi e di presenze, lo *spazio interno*, per renderlo in qualche modo simile agli spazi di Natura, e più adatto a se stesso come totalità, corpo e spirito, nel quadro delle sue nuove esigenze. L'uomo capisce che il suo *nuovo* utensile, casa, o stanza che dir si voglia, non è come gli altri (la ruota, il carro), ma qualcosa di diverso e di più; comprende che essa, *stanza*, tende inevitabilmente a farsi mondo, *doppio* del mondo. Questo processo, che non è temporale, storico, ma a-temporale, logico, avviene ogni qual volta si sia compiuto o si compia un atto (umano, naturale) di architettura, dai primordi a oggi: è il farsi stesso dell'architettura. Ne è il processo primario. Architettura è far recinti; e, separata la parte dal Tutto, ricreare il Tutto, fare dell'architettura un Mondo. [...]». < Di Domenico 1998, p. 8.

Tadao Ando, Nakama House, Suzaka Nara (Giappone) 1983-1985.

La casa – in pianta un rettangolo di 7x9 m. – è definita da un alto e sottile muro in cemento, senza finestre. La luce entra dall'alto, mediante la corte, che equivale a metà del lotto, e illumina così i diversi ambienti dell'abitazione. Il recinto definisce un mondo in un mondo.

Un archetipo. La forma circolare

«Tutto ha inizio, se così si può dire, da un'idea semplice e astratta: il cerchio circoscritto alla croce. Immagine archetipica e generale dell'organizzazione centrata e radiale questa figura è quella, tra i geroglifici egiziani, che indica la città. [...] la forma del cosmo e della terra, la loro recinzione ideale. Quadripartizione dei punti cardinali e dello spazio dell'augure, del ciclo delle stagioni e della città ideale. [...] Dal punto di vista strategico, qualora si astragga dalla conformazione del suolo, il cerchio e la croce hanno a lungo mantenuto il privilegio dell'ottimalità: in primo luogo poiché recingono il massimo di superficie con il minimo di perimetro e, in secondo luogo, poiché accorciano le distanze all'interno. In terzo luogo la convessità esterna favorisce la resistenza del recinto. In quarto luogo, infine, dal punto di vista di un'economia dello sguardo, dal centro è possibile un controllo totale: *panoptico* ante-litteram che le utopie moderne riscopriranno come adeguato alla propria razionalità». < AA.VV. 1979, pre-print.

Geroglifico egiziano simbolo della "città".

Sovrapposizione di una circonferenza (lo «spazio chiuso») e di una croce (i quattro punti cardinali). «L'ideogramma esprime l'archetipo nella sua purezza nonostante uno scarto tra il segno e la cosa: quasi tutte le città dell'antico Egitto erano in realtà a pianta rettangolare». < AA.VV. 1979, pre-print.

Richard Long, *Circle*, 1972 (installazione, diametro 6 m.).

Durante la mostra nessuno tendeva a valicare questo recinto-cerchio di pietre. Si era costituito una sorta di novello "spazio sacro", da non attraversare.

a) Il cerchio del Sole

Complesso archeologico di Stonehenge, Salisbury (GB) 2000 a.C.

La circonferenza in relazione al Sole. Forse un osservatorio astronomico, forse un luogo di culto del Sole, forse un monumento funerario.

Gerusalemme, incisione medievale.

Rappresentazione di una città "ideale".

Pianta ricostruttiva di Stonehenge sovrapposta alla figura della nuova Gerusalemme descritta nell'Apocalisse di S. Giovanni.

La Nuova Gerusalemme **coincide** in forme e dimensioni alla quadratura del cerchio di Stonehenge.

b) Il cerchio del Fuoco

Fuoco al centro del Megaron, Palazzo di Nestore (nucleo centrale), Pilo XIII a.C.

«In architettura poche altre forme hanno la forza archetipica del *mègaron*. Di forma perfettamente simmetrica rispetto all'asse che lo regola [...], esso si incentra sul *fuoco* come significato primo ed essenziale, di se stesso in quanto *casa*. Dell'abitazione circolare primigenia, come forma naturale di un circolo di persone attorno a un *fuoco*, essa non prende, come la tholos, la forma esterna, ma il significato interno, che perpetua non a caso sotto forma di grande cerchio (il riunirsi). Riunendo ogni giorno il gruppo familiare, di dan, di capi, intorno al *grande fuoco*, esso rinnova le *ragioni* della famiglia, del dan, della collettività; ne rinalda i vincoli. Forma "trovata", o importata da paesi del nord (come vogliono alcuni), tra il III e il II millennio, a Sesklo e a Dimmi, in Tessaglia, nasce già matura, nella sua natura ancestrale, e subirà solo lievi modifiche fino alla sua scomparsa (intorno alla media età del Bronzo). Forma omerica della casa per eccellenza, comune sia agli Achei che ai Troiani, a Ulisse e a Ettore nel contempo, trova nella cinta di Dimmi la sua forma arcaica più forte (una comunità arroccata, cinta da più e più anelli di preistoriche mura, attorno alla reggia-capanna del re-pastore) e nei palazzi di Micene, Tirinto, Pilo (in cui si unisce a suggestioni e modi cretesi) la sua forma più perfetta e più pura. Notoriamente, a base della forma del tempio greco (attraverso il *mègaron* absidato di Termo, che sarà trasformato in tempio e poi cintato di colonne lignee) non scomparirà mai del tutto nell'età antica, perpetuandosi sia nella forma di alcuni Bouleuterion (Bouleuterion di Olimpia, VII-IV sec.), sia nella stessa forma della casa ellenistica (Priene), in cui la sala principale è chiaro prodotto dell'antica Idea.

Se analizziamo il *Palazzo di Nestore a Pilo*, lo vediamo nella sua forma forse più pura e perfetta, perfezionato attraverso i secoli e forse raffinato dalla sensibilità cretese che l'attraversa, nella successione canonica dei suoi tre ambienti costitutivi: il portico con due colonne in facciata, "sfolgorante" (Omero) perché esposto a sud; l'antisala ("prodomos"), dove potevano trascorrere la notte gli ospiti (Ulisse arriverà a contendere all'altro mendicante, a Itaca, il diritto di pernottarvi); la Sala ("domos") o mègaron vero e proprio, a quattro colonne, di forma quasi *quadra* (a Pilo 11,20x12,90 m.) e con al centro il grande disco in pietra del focolare (a Pilo 4,00 m. di diametro), dove il re riceveva, con il trono sulla destra. A Pilo il corpo principale, a due piani, con il vano centrale a doppia altezza, è poi affiancato sulla sinistra da una serie di ambienti di servizio, sulla destra dai magazzini e dagli appartamenti del re e della regina, con un secondo più piccolo mègaron ("megaron delle donne" in posizione avanzata). Una corte antistante, definita da un ulteriore portico sul lato piccolo e preceduta dal disassato propileo di accesso, costituisce un più complesso sistema a corte, di influenza cretese (anche nell'articolazione descrittiva dei volumi), cui si accede attraverso il consueto, lungo percorso a "S". Col graduale lento affacciarsi della democrazia ateniese e della sua "nuova" cultura, i mègaron scompariranno, tuttavia perpetuandosi, come forma della memoria collettiva, nella forma del tempio (casa degli dei), a volte del bouleuterion (come il megaron, luogo dell'assemblea), dell'ambiente principale della stessa casa, in quanto forma di un sentimento ancestrale». < Di Domenico 1998, p. 64.

c) La circonferenza e l'equidistanza. L'organizzazione radiale, fra democrazia e non

Veduta di un villaggio indiano fortificato Timuquanan (Florida), incisione del 1590 ca.

Emil Kaufmann, Progetto per una comunità ebraica, 1925.

Non ci sono gerarchie politiche o sociali.

Villaggio circolare, Palombara Sabina (Lazio).

Vincenzo Scamozzi, pianta di città ideale, 1615.

Veduta aerea di Palmanova (1593).

In epoca rinascimentale la città "ideale" risponde ai criteri di organizzazione radiale, ma al centro si trova il palazzo del Signore, cioè posizionato secondo un privilegio gerarchico.

Il giardino cintato. L'idea del paradiso perduto

Athanasius Kircher, Arca Noè, Amstelodami, Jansonio-Waesbergiana 1674.

Topografia congetturale del Paradiso Terrestre.

Rappresentazione di un giardino cintato in un affresco pompeiano.

Brevi note etimologiche. «È verziere il termine italiano, originale e onnicomprensivo, che deriva, traduce e sostituisce il latino *viridarium* o *viretum*, *virectum*, luogo del verde; il giardino, o *zardino*, o *iardino* è di formazione galloromana, già testimoniato dal latino *gardinium*, sin dal X secolo. *Hortus gardinus* è infatti l'orto cintato: *wart*, *gart*, *garda* è la chiusura, il recinto. Nel Seicento il vocabolario della Crusca darà di giardino la definizione "orto delizioso". In seguito l'aspetto mondano e letterario promosse nel ruolo più aristocratico il giardino a detrimento dell'orto, che si adattò a funzioni più umili, come nel campo degli ortaggi, fino a sconfinare nelle terminologie scientifiche e teologiche negli esempi di orto botanico e di orto degli ulivi. Nella lingua italiana l'orto è definito luogo privato, recintato da un muro o da una siepe, fertile e domestico; per la Crusca è "un campo chiuso, il quale si coltiva a erbe per mangiare". Affine per molti aspetti è il *brolo*, già testimoniato nella versione latina di *broilum* a Milano sin dalla metà del IX secolo e di *brogilus* nei *Capitolari* di Carlo Magno. Lo si ritiene di derivazione celtica: *broga* in questa lingua significa campo o paese. Il *brolo* è un terreno circoscritto da un recinto; il termine è ormai desueto, ma nel Veneto ancora oggi rappresenta l'insieme dell'orto e del frutteto, dei campi racchiusi da un unico recinto di muro. Il *brolo* è anche lo spazio aperto in cui si tengono le assemblee di popolo in città, prima corte o curia, poi piazza del comune. A Venezia il *brolo* è lo spazio antistante la basilica di S. Marco. Per il *Dizionario italiano* (1809-1825) il *barco* è "la selva recintata da mura per potervi tenere animali da caccia, che nei secoli di mezzo si diceva broglio". La Crusca ribadisce: "luogo, dove si racchiuggon le fiere, cinto di muro o di altro riparo". Il termine *parco* o *barco* ha un'origine prelatina: *parra* o *barra* era infatti il recinto. Infine l'*hortus conclusus*, il giardino chiuso, si svilupperà prima nei chiostri dei monasteri dediti al ritiro e alla meditazione, successivamente, dal XIII secolo, diventerà patrimonio culturale della società laica». < Nuvolari 1986, p. 19.

Peristilio, Casa degli Amorini dorati, Casa dei Di oscuri, Ricostruzione Ottocentesca della Casa del Centenario, Pompei.

Il peristilio circonda una natura «addomesticata».

Ortus conclusus, miniatura, Ms. Tacuinum Sanitatis, 1380 ca.

In età medievale, presso i monasteri, si definisce il tipo dell'*hortus conclusus*, giardino cintato per la coltivazione di piante officinali.

Amici riuniti in giardino, xilografia da *Il sogno di Polifilo*, 1499.

Bloedel Reserve, Bainbridge Island, Washington, dettaglio del margine di chiusura in bosso.

a) il modello Occidentale di derivazione Persiana e quello Orientale

Charles Moore, schizzi.

Una delle due idee principali per modificare il paesaggio e creare un nuovo equilibrio progettato è quella del modello del Paradiso (l'altra è il modello del giardino giapponese del XV sec.). A pianta quadrata, ordinato, ideato nel deserto persiano, esso è sempre circondato da un muro che esclude il mondo esterno, disordinato. Al centro vi è una sorgente d'acqua da cui partono quattro canali che portano acqua ai quattro punti cardinali, nord, est, ovest e sud, e dividono il giardino in quattro parti (che possono essere successivamente ripartite in elementi più piccoli, sempre pari). È lo schema quadripartito del giardino persiano, lo *Chahar Bagh*, riprodotto in miniature e sui tappeti. In Persia spesso la simmetria del quadrato è ridotta a quella del rettangolo e il canale d'acqua è trasformato in vasca allungata. Da tale sistema discende il giardino razionale (di cui quello «all'italiana» rappresenta l'esempio classico).

Il modello Orientale: dalla tradizione alla metafisica

Giardino del Tempio di Ryoanji, Kyoto, 1499.

Isamu Noguchi, giardino a Costa Mesa (Cal.), 1980-82.

Il modello Occidentale/Persiano. Il paradiso quadripartito e le sue ramificazioni

Palazzo islamico dell'Alhambra, Corte dei leoni, Granata 1377.

Incontro del principe persiano Humay con la principessa cinese Humayun nel suo giardino, miniatura di un romanzo persiano, 1430-1440 ca.

Campi recintati di Rawdah nei dintorni di Şan'ā (Yemen).

Recinti per animali, Irlanda

Coltivazione di ortaggi lungo il fiume Senegal, Kayes (Mali).

L'altopiano yemenita centro-settentrionale. «A differenza di gran parte della penisola arabica dove si manifesta la prevalenza di terre secche e desolate, di altipiani deserti e montagne aride, percorsi da nomadi, dove il paesaggio è segnato dalla precarietà del clima e delle sorgenti d'acqua e dove prevalgono gli insediamenti a macchia di leopardo delle oasi, lo Yemen è un angolo di paradiso, prevalentemente "costruito", dotato di insediamenti stabili, diffusi e integrati in un territorio antropizzato. La preziosa trama del territorio, tessuta di vasche e bacini (*ma'īn*), acquedotti sotterranei (*gail*), terrapieni e dighe, muri di recinzione e terrazzi coltivati a caffè, è il frutto di un minuzioso lavoro corale nell'arco di più generazioni, in cui è difficile distinguere il "naturale" dall'"artificiale", che [...] risponde a una profonda tradizione locale [...], quasi un codice genetico. Lo Yemen non è stato territorio di conquista, ma si è dato pacificamente all'Islam dopo l'egira, e questa pacifica continuità ha permesso a generazioni di contadini di plasmare il territorio a propria immagine. Colpiti da queste inusitate condizioni, molti viaggiatori [dell'Ottocento] hanno descritto questo paese e le sue città come un "giardino totale". Nell'altopiano settentrionale le coltivazioni hanno luogo entro recinti continui, formati da pietre a secco provenienti dalla pulitura del campo, muretti dal tipico segno a traforo. Dal tessuto continuo di orti recintati, separati da percorsi gerarchizzati, nascono quelle città giardino di cui Hadda e Rawdah, nei dintorni di Şan'ā, sono un esempio tipico». < Petruccioli 1994 (a), p. 87.

Horti Leonini, Quirino d'Orcia, XVI sec.

b) L'acqua (fonte della vita) e il giardino cintato

Laghetto sacro del tempio di Hathōr, Dendera (Egitto) 80 a.C.

L'acqua (fonte sacra) all'interno del recinto: presso l'angolo sud-ovest del tempio si trova il laghetto sacro, circondato da un doppio muro di cinta, uno basso all'esterno e uno in pietra sulla riva. Da ciascuno degli angoli parte una scala che scende fino alla superficie dell'acqua. Presso la scala sud è ricavato un piccolo approdo, che presumibilmente serviva durante le feste di Osiride.

Paesaggio analogo al lago Dal, miniatura XVIII sec.

Giardino pensile sul lago di Amber, Rajasthan.

Cfr. con immagine precedente (ma in senso inverso): qui **l'acqua cinge il «recinto sacro»**. La miniatura «rappresenta un paesaggio di giardini rigorosamente in prospettiva; una Versailles orientale. In primo piano due padiglioni e due platani secolari delimitano il fronte dell'acqua di un giardino; sul fondo un panorama di montagne chiude un tessuto regolare di *cahārbāgh*. [...] A destra si riconoscono dei *floatings gardens*; su un isolotto nel centro quattro platani proteggono un padiglione secondo l'uso tradizionale del *cahārcinār*». < Petruccioli 1994 (b), p. 264.

Villa Lante di Bagnaia (VT), attribuita al Vignola, 1568-1578. Il Quadrato e la fontana dei Mori.

Trivellazione idraulica in un villaggio nei pressi di Doloro (Costa d'Avorio).

In Africa l'approvvigionamento idrico è un compito riservato alle donne. Le trivellazioni idrauliche, con pompe manuali, stanno sostituendo i tradizionali pozzi nei villaggi, mentre i recipienti di plastica, metallo alluminio e smaltato soppiantano i tradizionali *canaris* (grandi giare di terracotta) e le *calebasses* (zucche svuotate).

Francesco Venezia, Giardino a Gibellina.

Anche qui il giardino, doppiamente cintato, ha nel suo centro «ideale» la vasca d'acqua, bene prezioso nella regione.

L'adattamento dell'archetipo alla realtà materiale

a) La strategia militare

Pianta di Milano, XVI sec., Civica Raccolta di Stampe Bertarelli.

«Nell'incontro tra l'idealità astratta dell'archetipo e la concretezza fisica e geografica ciò che vien manifestato è l'utopia realizzata e le modalità di realizzazione dell'utopia. Si vedano i trattatisti di architettura militare: qualsiasi suolo, anche sfavorevole, ha una sua fortificazione ottimale, deve rendere al massimo delle sue possibilità strategiche. L'architettura militare cinquecentesca riunisce in un unico campo conoscitivo la fredda assiomatica degli *Elementi* di Euclide e quella del *Principe* di Machiavelli. Ma più in generale sono l'insediamento umano e la sua geometria a fare i conti con uno spazio-tempo tutt'altro che ideale, privo dell'immacolato candore della pagina su cui si progetta la città ideale, risultante, piuttosto, da un'intricata configurazione di qualità materiali: la conformazione del suolo e la realtà climatica, le necessità strategiche e il rapporto con i corsi d'acqua. Al recinto viene dato il compito di razionalizzare l'irrazionale. Sempre che non si tratti di simulare una *ratio*, di nascondere dietro una facciata l'insensatezza del labirinto.

I trattatisti di ingegneria militare riprendono, dal XVI secolo, il cerchio come la forma ideale dove le mura si inscrivono. Così il forte ideale non deve avere un numero di angoli inferiore a cinque, in modo da mantenerli ottusi. Naturalmente questo numero non è calcolato in astratto ma in base al numero di bocche da fuoco disponibili a munire ogni angolo. Si badi, nessuno in realtà costruisce fortezze circolari, "perché volendole fortificare di torri, sana di bisogno, acciò che l'una potesse guardare l'altra, farle propinquissime, donde ne segue spesa grandissima" (Francesco di Giorgio Martini). Il cerchio è la forma astratta e ideale, non quella concreta, di questi recinti. Da questo punto di vista anche la città quadrata forse non è che uno dei poligoni regolari della successione che, attraverso progressiva aggiunta di lati, tende al cerchio. Forse. In ogni caso ciò che anche in essa non viene meno è l'organizzazione centrata e, per dir meglio, ortogonale. Ciò che si perde nella pratica della fortificazione è l'idea che il recinto sia strumento di definizione e organizzazione dell'interno più che dell'esterno; si mostra, al contrario, che interno e esterno sono complementari anche dal punto di vista della strategia. Il recinto di difesa organizza per il nemico un territorio sfavorevole». < AA.VV. 1979, pre-print.

L'assedio di Costantinopoli, affresco, 1453.

Ambrogio Lorenzetti, *Città marittima*, affresco, Siena XIV sec.

Vista dall'alto di Monteriggioni (SI).

La rappresentazione della città medievale cintata e turrata, di forma poligonale.

b) La modificazione della natura

Isola di Sylt, Germania Occidentale.

Turisti su una spiaggia di Fuerteventura, Isole Canarie (Spagna).

Le buche scavate nella sabbia, o il recinto in pietre, riparano i turisti che vogliono prendere il sole dai venti del mare di Nord o da quelli provenienti dal Sahara.

Campi nei pressi di Quito (Equador).

Philip Johnson, Glass House, sistemazione esterna, New Canaan 1950.

«Nella Glass House... il bagno è concentrato in un cilindro che rappresenta l'unico elemento *pesante* di una casa concepita come un volume trasparente e quasi impalpabile. In quest'ultimo esempio l'unità bagno è da intendersi alla stregua del nocciolo finale di una graduale stratificazione di *interni negli interni*: la casa è infatti paragonabile a una scatola trasparente e la sua accorta sistemazione nel paesaggio, modellato anch'esso dall'architetto, fa sì che "la scatola aperta [la Glass House] e la scatola chiusa [la Guest House] non sono altro che stanze visibili di un ben più grande regno domestico, concettuale e 'invisibile'. [...] La Glass House esprime il suo massimo 'jeu d'esprit' nel fatto di essere una scatola racchiusa in una scatola posta a sua volta all'interno

di un'altra scatola" (K. Frampton)». < Forino 2001, p. 72.

c) La modificazione dell'architettura

Anfiteatro di Arles, incisione.

L'interno dell'anfiteatro romano fu, in epoca medievale, occupato da abitazioni e superfetazioni. Tutto il terzo piano del teatro fu smantellato per recuperare il materiale per edificare le nuove costruzioni.

La sopravvivenza dell'archetipo nella simulazione spettacolare dei luoghi sacri e profani

«Il recinto sacro ha stretti rapporti con l'archetipo radiale, ne è una filiazione diretta o, se si preferisce, uno dei primi esempi concreti che lo manifestano. "Templum" è in origine lo spazio definito dalla partizione ortogonale dell'augure. L'archetipo, perduto nella realtà urbana, sopravvive nei luoghi dello spettacolo (per ovvie esigenze sottomesse a una economia dello sguardo) e nei giardini. In questi luoghi, come nei campi da gioco e nelle piste da ballo, il recinto sacro può trovare un analogo profano. La loro identità consiste nell'essere i luoghi destinati alle pratiche rituali: luoghi dove gli oggetti e le azioni cambiano valore e si trovano automaticamente sottoposti ad altri codici. Il recinto, da questo punto di vista, viene a designare dei confini tra legislazioni diverse. Se il recinto sacro è il simulacro, seppur povero e necessariamente imperfetto, dell'altro mondo o del cielo (*firdaws*, il giardino musulmano, che segue etimologicamente dal persiano *faradis*, luogo recintato da mura, in qualche luogo del *Corano* indica il paradiso), anche i recinti ove si svolgono riti profani rilevano della simulazione: sono la vita stessa o, nel caso del giardino, la natura a essere simulate. Con la nozione di spettacolo si è compiuta l'eliminazione dell'opposizione concettuale tra il sacro e il profano». < AA.VV. 1979, pre-print.

Basilica di San Clemente, *Schola cantorum*, Roma.

Schola cantorum, ricostruzione di Giovenale (1893-1899), Basilica di Santa Maria in Cosmedin (VIII-XII sec. d.C.) Roma. Ciborio IX-X sec., Chiesa di S. Maria, Sovana.

«Organismo ibrido tra architettura e scultura, il ciborio si distingue dalle altre tipologie di *interno nell'interno* per la sua origine *mobile*, poi commutato in arredo fisso all'interno delle chiese. Dotato di un'internità agibile dal solo celebrante, esso circonda l'altare consacrato (quest'ultimo sempre in pietra e possibilmente isolato) e talvolta la Cattedra Episcopale. La sua qualità di arredo è sottolineata anche dal *Caerimoniale Episcoporum* che prevede, qualora la chiesa ne sia priva, di utilizzare in sua vece un baldacchino provvisorio o capocielo in stoffa appeso sull'altare: consuetudine che mette in luce la medesima funzione protettiva e sacrale del ciborio e del baldacchino e da cui deriverebbe la sinonimia tra i due termini». < Forino 2001, p. 119.

Quadrilatero dei gladiatori, Pompei, II sec. d.C. (a sud del teatro).

Concepito inizialmente come ginnasio, fu poi utilizzato come caserma per i gladiatori.

Poster per il Circo Barnum, 1890.

Vari recinti, fra cui il ring per gatti.

Il despota e la geografia: recintare un impero

Massimo Scolari, *La fortezza nascosta*, acquerello, 1975.

Lessi, giorni addietro, che l'uomo che ordinò l'edificazione della quasi infinita muraglia cinese fu quel Primo Imperatore, Shih Huang Ti, che dispose anche che venissero dati alle fiamme tutti i libri scritti prima di lui..., eresse la muraglia, perché le muraglie servivano di difesa; bruciò i libri, perché l'opposizione invocava la loro testimonianza per elogiare gli antichi imperatori. Bruciare libri ed erigere fortificazioni è compito comune dei principi; la sola cosa singolare in Shih Huang Ti fu la scala sulla quale operò... Recingere un orto o un giardino è cosa comune, non così, recingere un impero.

J.L. Borges, *Altre inquisizioni*.

La Grande Muraglia, Pechino-Beijing (Cina), 221 a.C.-1368 d.C.

La Grande Muraglia in un'incisione ottocentesca di Dosso.

«La Grande Muraglia è eretta in funzione di un nemico principale: gli eserciti delle popolazioni nomadi. La guerra appare allora, prima della sua versione "di difesa" così strettamente connessa all'idea di recinto, come il meccanismo per definizione negatore di ogni recinto e confine. Ciò che la Grande Muraglia significa è il passaggio di alcune categorie dal campo della topografia dei piccoli spazi a quello della geografia degli spazi sconfinati [...]. La Grande Muraglia, con tutte le sue repliche fino al Muro di Berlino, è il simbolo del dispotismo dei confini, poiché confine invalicabile e non immune dalla pretesa della propria eternità». < AA.VV. 1979, p. 22 e 20.

Al di là della Grande Muraglia, recinto costruito dagli uomini, le alte montagne, recinto naturale.

Grande Muraglia indiana.

Costruita alla metà del XV sec. contro l'invasione musulmana, si estende per 40 km sulla catena montuosa dell'Aravalli ed è solo una di trentadue analoghe fortificazioni fatte costruire dai re Rana Kumbha.

Christo, *The Running Fence Project*, 1976.

L'opera consisteva in 2.050 pannelli di nylon, ognuno dei quali alto circa cinque metri e lungo venti, sostenuti da paletti di acciaio. Percorse una distanza di 40 km, in California (contee di Marin e Sonoma). L'operazione di Christo può definirsi ironica: «perché ricostruisce la Grande Muraglia in California e al contempo la nega. Le analogie del *Running Fence* con la Muraglia non sono limitate alle grandi dimensioni (ambidue sorgono dal mare) [...] alla stabilità e all'immortalità della Muraglia si oppongono la leggerezza del materiale (pannelli in nylon) e la vita effimera (dal 10 settembre al 31 ottobre 1976) del *Running Fence*. Inoltre *running* significa "in corsa", "flusso", "contrabbando"». < AA.VV. 1979, p. 20.

La forza simbolica della nuova muraglia non è determinata dalla sua consistenza materica ma dal segno che essa imprime nel territorio, dalla sua estensione, dal suo contrapporsi all'esistente.

I recinti segregativi del corpo e dell'anima

«Dalla recinzione dispotica a quella segregativa il passo è breve. Ciò che si compie è lo svelamento di un carattere del recinto sino ad ora, forse, misconosciuto: il recinto protegge dalle forze centrifughe e non solo da quelle centripete. Lager e Istituzioni Disciplinari, ghetti e cimiteri. Non ci si stupisca per quest'ultima insospettata presenza: anche i morti sono segregati, a differenza di molte società primitive nella nostra sono esclusi da una vita sociale. [...]». < AA.VV. 1979, pre-print.

Saul Steimberg. La «segregazione» nell'infanzia (?).

Bruno Munari, *Acrobati in gabbia*, 1935.

Henry Cartier-Bresson, *Cella di un prigioniero negli USA*, 1975.

Muro di cinta di un lager nazista (foto: Enzo Lombardi).

«Quando, per la prima volta, sono entrato in un campo di concentramento nazista non sapevo che per fotografarlo avrei dovuto percorrerlo due-tre volte; ero rimasto impressionato dall'alto muro di confine, dal filo percorso dall'alta tensione, dalla ragnatela di tuo spinato, dalle torrette di guardia... poi, continuando a visitarlo, mi sono accorto che gli impedimenti tra l'interno e esterno non erano che il principio» < Lombardi in AA.VV. 1979, pre-print.

Il Recinto-Panopticon

N. Harou-Romain, progetto di penitenziario, 1840.

Un detenuto, nella sua cella, dice le preghiere davanti alla torre centrale di sorveglianza.

A. Blouet, progetto di prigione cellulare per 585 condannati, 1843.

Interno del penitenziario di Stateville (USA), XX sec.

Villette a schiera a Brøndby, Copenaghen (Danimarca).

Compound di abitazioni del personale di una miniera di diamanti presso Oranjemund, Sud Africa.

Sicurezza e comfort?! La «segregazione» volontaria e ordinata.

Complicazione della forma (e dei significati)

Le Corbusier, schizzo di Nautilus.

Robert Smithson, *Mono Lake Nonsite*, 1968 (installazione, recipiente di acciaio dipinto, cenere, mappa).

Non vego unde esca, incisione di Gillis II Sadeler. Il Labirinto con al centro l'albero della Vita.

a) Raddoppiamento: il recinto concentrico

Denderah, Thiphonium.

Ingresso ripetutamente incorniciato, tomba di Djoser, Saqqara (Egitto).

Mnemonium, tempio ovest, Tebe.

«L'architettura egiziana è architettura del recinto, tutta, per eccellenza. Nella città [...], come nella casa [...], come nel palazzo [...]. E come nel tempio, in cui, fondata sul muro e sulla massa, essa costruisce sistemi concentrici di muri alti e spessi come montagne, quasi a formare sistemi impenetrabili per numero e per massa intorno al significato, al valore originale da preservare (il sacello). L'architettura egiziana è in questo monotematica: si esprime sempre attraverso "recinti", o sistemi di limiti, preferibilmente concentrici [...]». < Di Domenico 1998, p. 9.

Peristilio, Partenone, Atene.

«Anche l'architettura greca è tutta fondata sul "recinto", anche se in maniera meno evidente e più sfumata rispetto all'architettura egiziana. Se questa viveva esclusivamente del muro, esaltato nel suo carattere di massa, e articolato nei due elementi di muro e pilone, relegando la colonna e il colonnato a un ruolo per lo più secondario e "nascosto", l'architettura greca al contrario vive di un rapporto bilanciato tra muro e colonnato, l'uno nella sua natura di schermo, nonché di elemento tettonico costruttivamente calibrato, l'altro nella sua natura di parete filtrante, fondata su un elemento plastico, permeabile o impermeabile alla vista (che si annulla o si esalta) a seconda della posizione che l'osservatore assume.

L'architettura greca [...] riduce il complesso discorso simbolico dell'architettura egiziana a una leggera macchina logica di tipo quasi binario (muro e colonnato), articolata con intelligenza a formare spazi prevalentemente pubblici, definiti esclusivamente in funzione dell'uomo che cammina (con l'occhio a un metro e sessanta dal suolo), dei significati da esprimere, del paesaggio in cui si inserisce. [...] Il terzo elemento essenziale in tale discorso è l'elemento plastico, scultoreo: sia come grande statua (statua di Atena sull'Acropoli), e quindi *riferimento* nell'articolazione spaziale e dei significati, grande perno che segna, marca, e attorno a cui tutto ruota; sia come piccola statua, o arredo, altare: in questo caso corrispettivo dell'uomo, elemento di umanizzazione dello spazio, e accortissimo, indispensabile strumento di articolazione dello stesso [...] in quanto ostacolo visivo, ingombro prospettico, elemento che, ostacolando (o liberando) visuali, ci spinge a spostarci, ad aggirare, a muoverci nello spazio: o che chiaramente indica le direzioni principali di percorso. Essenziale elemento, in altri termini, di movimento e dinamizzazione asimmetrica, viva, dello spazio in quanto spazio organico. Un uso anche qui diverso rispetto a quello fattone dall'architettura egiziana, che usava sì la scultura, ma in maniera simbolica e inattiva, relegando le statue tra le colonne dei cortili, o usandole per segnare percorsi cerimoniali (*via processionale* di Karnak). Del resto la scultura egiziana, figurativamente ibrida (uomo-animale), mal si prestava all'identificazione empatica con l'uomo della *civis* e poteva pertanto assumere valenze esclusivamente cerimoniali e simboliche. Nel tempio greco lo spazio è articolato per contrapposizione tra il muro interno della cella (che definisce lo spazio segreto della divinità) e il colonnato del portico, che *unisce*, permeabile alla luce e al paesaggio, all'occhio, allo sguardo e all'uso. Lo spazio del colonnato, vivo e continuamente mutevole al pari della natura, è attraversato dal paesaggio e unisce al paesaggio, e alla natura, non *separa* (come il recinto egiziano)». < Di Domenico 1998, p. 23.

Didymaion, Mileto, pianta e sezioni.

«In esempi più complessi, come il *Didymaion* di Mileto, lo spazio tra il contenuto interno (la statua nella cella) e quello esterno (la natura) – contenuti rapportati tra loro – si fa più lungo e complesso. Il doppio colonnato che circonda il tempio, innanzi tutto, permea ma anche chiude, a tratti, se si percorre l'anello interno: si fa foresta, spazio impenetrabile (in particolare nello spazio di accesso, definito da ben venti colonne 5x4). Il muro della cella, che definitivamente chiude, non chiude come consueto uno spazio interno, ma un esterno: una volta superato, attraversando uno spazio chiuso, ci si trova non nel chiuso di una cella ma nello spazio aperto di un cortile, con il piano sprofondato di ben 3,50 metri dal suolo. Un piccolissimo adyton, vero e proprio tempio in miniatura, racchiude poi, in fondo, la sorgente sacra ad Apollo (il significato). Il gioco tra *interno* e *esterno* (cui si affianca quello tra *grande* e *piccolo*), si fa lungo e complesso, frutto com'è di un'articolazione sofisticata dello spazio e del concetto di "limite": dalla natura (dall'esterno), man mano, attraverso il doppio peristilio, verso l'interno dell'esterno (foresta), fino al muro: quindi, superato questo (forse non attraverso le porte principali ma attraverso i lunghi percorsi laterali bui, a «5»), all'esterno della corte (che è come una rivelazione luminosa) che è nel contempo *interno*, cella, rispetto all'esterno che l'ha preceduto. Di qui, attraverso l'ultimo recinto dell'adyton alla sorgente, luogo del vaticinio, significato ultimo sprofondato nel cuore della natura, luogo di tutti i significati». < Di Domenico 1998, pp. 23-24.

Peristilio, Tempio di Poseidone (450-438 a.C.) a Paestum.

«Nei templi dell'Italia meridionale, e in particolare in quello di Poseidone a Paestum, il peristilio non è più, rispetto alle analoghe costruzioni attiche, uno stretto passaggio dominato dall'influenza della materia e teso a liberare cesure e penombre per esaltare gli incavi delle colonne, ma un ambiente aperto, permeabile, fruibile in ogni suo punto, rivolto alla conquista di una nuova spazialità. Riesce ad abbracciare e avvolgere l'intero edificio e a ricordare dialetticamente le tre strutture fondamentali dell'interno: il naos, il pronaos e l'opistodomo. Realizza così una piena unità compositiva e formale, sebbene "non è dall'esterno che la legge viene imposta alla forma: la legge viene derivata organicamente dal principio costruttivo" (Panofsky). Il centro simbolico del tempio non è più nella cella, adibita esclusivamente alla tutela del simulacro del dio, ma nel porticato e nella zona antistante, in cui è posta l'ara e dove si celebrano i riti sacri alla presenza del pubblico. "L'interno del naos contava molto meno dell'esterno. Il colonnato periferico non lasciava neppure intravedere al contemplante dove si apriva l'ingresso della cella. I fedeli greci non entravano nel loro tempio come la comunità cristiana nelle sue chiese, per trascorrervi ore in comunione con la divinità" (Pevsner). In tal caso il colonnato diventa una parete ideale che si contrappone al muro interno, imprimendo una spinta longitudinale che non solo contiene, ma che tende a sconfinare nel paesaggio circostante e viceversa. Se il peristilio guadagna in larghezza e profondità sui lati lunghi, l'arretramento delle colonne verso l'interno sui lati corti determina un ulteriore guadagno di spazio davanti al pronaos. E analogamente agli altri elementi verticali e orizzontali dell'edificio, anche qui si ricorre alla curvatura delle pareti frontali della cella, in cui perfino i prolungamenti "in antis" e di conseguenza le pareti lunghe del naos, presentano una lieve inclinazione verso l'esterno; e poiché le ali "in antis" non hanno alcuna funzione autonoma, in quanto interessate unicamente "allo sviluppo lineare della parete", esse realizzano, rispetto alle colonne, una inclinazione reale e non più solo apparente». < Schivo 1984, p. 48.

Diba and Parvin architects, Namez-khaneh, luogo per la preghiera musulmana, presso il Carpet Museum, Theran (Iran) 1978.

Il doppio recinto è allineato da un lato con l'edificio del museo, dall'altro con la Mecca.

b) Labirintizzazione. Simulazione della razionalità dello spazio ideale

«Definita un'area nello spazio, il labirinto ... appare come la distanza più lunga da percorrersi fra due punti opposti all'interno di esso. Ed è opposto alla retta, quale linea per definizione più breve. In genere, quest'ultima è concessa agli dei per interventi miracolosi, al fine di conseguire un obiettivo attivo; il primo è offerto a baluardo contro il male. Il labirinto risulta, pertanto, una figura esatta non della logica risolutiva, ma della logica difensiva e inibitiva [...]. La caratteristica fondamentale del labirinto rimane l'*inganno*, che intende confondere e perdere l'avversario, ma è controllato da chi ne possiede la chiave interpretativa, di ordine logico. [...]». < Nuvolari 1986, pp. 69-70.

Palazzo Reale, Cnosso (Creta), pianta.

Per approfondire cfr. G. Di Domenico, *L'idea di recinto. Il recinto come essenza e forma primaria dell'architettura*, Officina Edizioni, Roma 1998, cap. 3. *Il labirinto*.

Mappa del labirinto di Gortina (1821).

Scritta, Pompei, e Doppia Ascia, Museo di Creta.

La storia di Teseo e Arianna in età rinascimentale, incisione.

Le Corbusier, Museo a crescita continua (progetto), 1931.

Interpretazione dello stimolo labirintico. Sviluppo a spirale. Accrescimento della forma intorno a una cellula minima e proporzionata.

Carlo Scarpa, vaschetta d'acqua a labirinto in pietra, giardino della Fondazione Querini-Stampalia, Venezia 1961-1963.

Carlo Scarpa, grata per l'acqua piovana, Casa Gallo, Vicenza.

Robert Morris, *Labyrinth*, 1974.

«In quanto all'origine del nome labirinto, essa è abbastanza oscura e ha dato luogo a molte discussioni; sembra di fatto che, contrariamente a quello che alcuni hanno pensato, esso non si ricolleggi direttamente al termine *labrys*, o doppia ascia cretese, ma che entrambi derivino ugualmente da una stessa antichissima parola che designava la pietra (radice *la*, da cui *laos* in greco, *lapis* in latino), di modo che, etimologicamente, il labirinto potrebbe essere insomma solo una costruzione di pietra». < R. Guéron, *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, Paris 1962 (trad. it. Milano 1975, p. 182).

b.1) La progressiva labirintizzazione degli interni

«Nel progressivo ampliamento del recinto urbano, nello stratificarsi di griglie di epoche e con funzioni diverse, la forma archetipica è sostituita da un progressivo labirintizzarsi degli spazi e dei percorsi. Gli interni non sfuggono a questa tendenza: dall'unico ambiente circolare dell'abitazione primitiva si procede verso nuove suddivisioni e specializzazioni dei locali. E se ... ponevamo il dubbio che il recinto non faccia che simulare la razionalità del vecchio spazio ideale, è d'altra parte vero che può effettivamente fungere da contesto per un interno che assume senso solo grazie ad esso. Senza confini, limiti e misure lo spazio non esiste come entità praticabile né esiste una sua possibile concettualizzazione al di fuori di questi requisiti. Grazie al recinto una semplice *lunghezza* diviene *distanza*, assumendo un valore qualitativo, ma sarebbe meglio dire una quantità intensiva, che altrimenti gli mancherebbe. Un aggregato frutto del caso e dello stratificarsi della storia diviene un insieme di relazioni. Un recinto, recintato a sua volta, muta, relativamente, di luogo. Un agglomerato da recintare (città) recinge a sua volta un luogo (piazza). E così via, fino al paradosso, mai esorcizzato del tutto (per esempio: un insieme di recinti, costruiti allo scopo di occultare o razionalizzare labirinti, assume a sua volta la forma di un labirinto)». < AA.VV. 1979, pre-print.

A4 Arkitektkator, uffici Garrisonen a Stoccolma.

Office landscaping.

Alvar Aalto, uffici all'interno della corte coperta centrale, Istituto nazionale delle Pensioni, Helsinki 1948-1956.

«L'ufficio è uno dei labirinti della mitologia di questo secolo: labirinto senza filo d'Arianna, luogo di condanna, almeno nella versione kafkiana. Ecco lo spettacolo che si presenta a K. durante una delle sue peregrinazioni per gli uffici del tribunale: "Era un lungo corridoio con tante porte grezze che mettevano ai singoli uffici della soffitta. Sebbene non ci fosse nessuna apertura per la

luce, non era del tutto buio, poiché alcuni di questi uffici, invece di pareti, avevano verso il corridoio semplicemente delle cancellate di legno, che arrivavano fino al soffitto, ma che lasciavano filtrare un po' di luce. Attraverso le fessure si potevano vedere gli impiegati che stavano a scrivere ai tavoli o guardavano la gente nel corridoio. Forse perché era domenica, c'erano poche persone. Tutte davano un'impressione piuttosto modesta. A distanza regolare una dall'altra, sedevano in fila su lunghi banchi di legno ai due lati del corridoio" (Franz Kafka, *Il processo*). < AA.VV. 1979, pre-print.

Il recinto e la fondazione dello spazio interno

Dan Flavin, *Untitled (in Loving Memory of Toiny from Leo and Dan)*, 1987 (Villa Panza di Biumo, ph Giorgio Colombo). «Recintare significa costituire una regione interna rispetto a una esterna. Tale regione assume caratteristiche particolari; ogni elemento in essa contenuto prende un valore speciale rispetto agli altri elementi interni che il recinto ha ritagliato. È l'intera collezione degli oggetti contenuti a formare un insieme il cui valore viene modificato solo dallo spostamento della reciproca posizione degli elementi o dall'introduzione di un nuovo elemento. Anche ogni elemento interno si definisce poi per rapporto all'andamento del recinto. Recingere è quindi l'atto costituito dello spazio interno, del rifugio, della casa, della territorialità propria del privato e del gruppo. A sua volta lo spazio interno è poi vissuto come tensione tra infiniti sottosistemi di recinti che selezionano i luoghi rituali dei comportamenti, stabiliscono, rispetto all'esterno, una catena privilegiata di relazioni. Ma naturalmente esterno e interno non sono una pura opposizione geometrica ma si costituiscono in una dialettica complessa di rimandi reciproci [...]». < AA.VV. 1979, pre-print.

Ettore Sottsass, progetto di arredamento (pianta e interno), Milano 1955.

«Se limitare, recingere, circoscrivere possono essere considerati come atti costitutivi dello spazio interno rispetto a un'antitetica regione esterna, l'arredamento rappresenta un modo ulteriore di appropriarsi o riconoscere un "luogo" mediante una serie di sottoinsiemi, recinti nel recinto iniziale (abitazione, ufficio, spazio sacro che sia). Addomesticare – nel senso di rendere privato e familiare – l'interno in modo tale da individuare *topoi* precisi cui possono coincidere rituali di comportamento, può avvenire con il semplice ordinamento di oggetti e arredi disposti secondo una precisa volontà, ma anche con sistemazioni dalle più complesse articolazioni, là dove la presa di possesso dell'interno sia finalizzata alla costruzione di "un involucro spaziale che protegga e conforti il proprio istinto di proprietà"». < Forino 2001, p. 147.

Luigi Caccia Dominioni, appartamento in via Vigoni, Milano 1961 (pianta, corridoio).

Progetto PSSHAK.

I membri di una famiglia comprano le pareti divisorie e le sistemano o modificano per adattare alle loro esigenze che si evolvono nel tempo.

a) La «figura» del tappeto

Mercato vicino la riserva nazionale di Masai Mara (Kenya).

Hospitalia, Villa Adriana presso Tivoli.

Il recinto definito dal trattamento della «faccia» di pavimentazione dell'invaso architettonico. Mosaici diversi delineano con precisione le differenti funzioni dello spazio interno. Sul perimetro trovavano posto i letti, chiusi probabilmente da tendaggi, al centro invece lo spazio comune, libero.

Teseo e il Minotauro, *émelema*, Casa del Labirinto, Pompei.

Nelle case pompeiane l'area centrale del triclino o di un altro ambiente altrettanto importante è sottolineata dall'«émelema», un mosaico a pianta quadrata o rettangolare raffigurante una scena, differente cioè dal resto della pavimentazione, più semplicemente trattata. «Nel tipo di pavimento impegnativo della casa ellenistica o romana, il quadrato centrale – émelema – è eseguito da un maestro diverso e più qualificato. Di conseguenza quasi tutto il rivestimento della stanza diventa la "cornice" del piccolo riquadro centrale. Questa larga cornice designa allora la periferia della stanza, che come tale deve essere emarginata, come immagini e come contenuto [...] dall'émelema. Questa periferia è il luogo del meandro, della treccia, della scacchiera a *trompe l'oeil*, di giochi prospettici che contraddicono il piano del pavimento scavandogli sotto insondabili profondità». < Bertelli 1979, p. 36.

Tappeto persiano, XVII sec.

«Anche il tappeto persiano – oggetto essenziale della cultura araba, nomadica – è... un "recinto": sia in senso letterale (basta slotolarlo per trasformare una qualsiasi dura porzione di natura in "stanza", in spazio dell'uomo) sia in senso simbolico, fantastico (con le sue raffigurazioni da giardino delle meraviglie) e quasi magico (in fin dei conti, sul tappeto non si vola?)». < Di Domenico 1998, p. 11.

Bāysunghur ibn Shāhrukh seduto in un giardino, da un *Kalīle va Dimme*, Herat 1429.

All'interno del giardino cintato, non solo dai suoi limiti materici ma anche dalla cornice della miniatura che lo rappresenta, l'uomo delimita un ulteriore territorio «chiuso» sedendosi sul tappeto.

Ludwig Mies van der Rohe, arredamento soggiorno di casa Philip Johnson a New York, 1930.

Il tappeto segna un altro «interno» dentro lo spazio preesistente.

Tessuti di cotone ad asciugare al sole, Japur (India).

b) La «figura» dello screen o del paravento

Paravento all'interno del Tempio di Sōjiji.

Alternanza di segni calligrafici e pitture. La seduta al centro è usata dal sacerdote principale per ricevere i visitatori.

E. Burne Jones, 1884.

Una sorta di paravento, uno screen, che delimita una porzione diversa di spazio all'interno della stanza.

Jacques L. David, *Bruto*, 1789.

Il tessuto separa gli spazi dell'abitazione, costituisce un recinto, un ambito, all'interno di un ambiente predefinito. «L'uso dei tessuti (tele, drappi, panni, arazzi, tende e cortine) per articolare gli spazi interni dell'abitazione o per creare dei sottospazi in am-

bienti più grandi, era... adottato molto prima del XIV secolo. Per Gottfried Semper è la stuoia – primo esempio di tessuto ottenuto dall'intreccio di canne o di rami – a ripartire lo spazio interno della capanna vitruviana che egli ravvisa nei suoi elementi essenziali (pavimento, focolare, tetto e stuoie a mo' di pareti) in un modello delle Indie Occidentali alla Grande Esposizione di Londra del 1851. L'autore sottolinea più volte nei suoi scritti l'importanza dell'arte tessile nei confronti dell'architettura individuando nei materiali intessuti appesi a una struttura portante il primo esempio di partitura interna dell'abitazione, oltre che di manufatto umano. La tessitura è per lui "una tecnica prearchitettónica del preparatore della parete" che anticipa, pur nelle successive evoluzioni, e persino sostituisce la muratura nel compito di chiudere visibilmente lo spazio interno. Con la funzione di articolare gli interni dell'abitazione, il tessuto compare nelle dimore di epoche diverse. Stuoie e stoffe, a volte anche pelli, appese fra gli elementi portanti di un edificio in modo tale da modificare l'essenziale stereometria dell'invaso, si trovano nelle case di Hattuša, capitale dell'impero hittita. Queste rappresentano un "esempio tipico di strutture edilizie antichissime, nelle quali lo spazio interno mostra possibilità di articolazioni suscettibili di essere rubricate sotto il moderno concetto di arredamento", proprio grazie a quelle presenze piuttosto che per le poche suppellettili di cui si ha notizia. Tessuti preziosi e smaglianti pendono anche tra i porticati e dinanzi agli ingressi delle abitazioni persiane creando un ulteriore interno rispetto alle nude strutture edilizie, ma è nei palazzi micenei che si verifica il cambiamento più rilevante poiché l'interno si svincola dall'architettura portante per creare un episodio autonomo. Il focolare, fulcro dell'ambiente, è sottolineato da una fascia di rispetto delimitata da quattro colonne e i tendaggi suddividono lo spazio, o altrimenti diventano fondale che dà risalto all'arredo più importante. Anche dai ritrovamenti archeologici di Cerveteri si suppone che le dimore, così come le tombe, fossero organizzate intorno a un grande spazio centrale nel quale tramezzi e cortine dovevano creare un ambiente nell'ambiente, stanze dentro il grande vano, a differenza delle transenne o tramezzi scorrevoli ercolanensi che separavano ambienti secondari da altri principali.

La pittura neoclassica, che fece propri molti dei temi del passato reinterpretandoli, può forse darci un'idea di come dovevano essere quelle stanze di stoffa all'interno dello spazio architettonico. Jacques Louis David rappresenta nel suo famoso *Bruto* esposto per la prima volta al *Salon* di Parigi del 1789, un interno assimilabile a quel tipo: in esso il pannello del tessuto appeso alle colonne consente di ritagliare un altro spazio dentro quello edilizio. [...] I tendaggi, che nel mondo tardo antico e bizantino si erano appiattiti a coprire le pareti o avevano tutt'al più celato l'altare nei luoghi di culto, tornano a suddividere lo spazio nella *domus* medievale. Questa era costituita dalla gran sala polifunzionale a cui in seguito si aggiunge la camera e i due spazi erano separati da un semplice tendaggio. E ancora, in età romanica sono gli arazzi più dei semplici tramezzi a fungere da divisori interni mobili, coniugando il valore decorativo con quello separativo. Non sembra allora casuale che durante il Rinascimento, anche in seguito a una maggiore consapevolezza di se stessi e a un nuovo desiderio di intimità, si diffonda definitivamente l'uso dei tendaggi intorno al talamo, definendo quest'ultimo come spazio autonomo e isolato dal resto dell'ambiente». < Forino 2001, pp. 45-49.

Carlo Scarpa, allestimento mostra *Linee della ricerca contemporanea: dall'Informale alle Nuove strutture*, Biennale di Venezia 1968 (pannelli in velo da sposa e seta).

Giuseppe Naudin, *Camera da letto del generale Conte Adamo di Neipperg, secondo marito di Maria Luigia duchessa di Parma*, acquerello.

Franco Albini, Franca Helg, Casa C. Marcenaro, Genova 1954, quinta della camera da letto.

c) La «figura» della gabbia o del volume

Charles R. Mackintosh, Chinese Room presso la Ingram St. Tea Room, Glasgow 1911.

Cfr. Katsura Palace, struttura interna, Kyoto 1600 ca.

Ettore Sottsass jr., arredamento: una stanza nella stanza, Milano 1967.

Vittoriano Vigano, Casa Viganò, Milano 1956-58 (il volume del bagno).

George Ranalli, appartamento a New York, 1975.

Percezione sensibile

Cappella di S. Antonio, Anacapri.

Antoni Gaudí, terrazza Parco Guell, Barcellona.

Gio Ponti, villa mediterranea (progetto non realizzato), anni Trenta.

Gio Ponti, Bernard Rudofsky, progetto di camere d'albergo ad Anacapri (non realizzato), anni Trenta.

Il margine murario si «piega» per conformare uno spazio a metà fra interno ed esterno, una «stanza a cielo aperto».

Alvar Aalto, studio Aalto a Munkkiniemi (Helsinki), 1945-1956.

La cavea "naturale" e il muro-scenario.

Richard Serra, *St John's Rotary Arc*, New York 1980 (installazione in acciaio Cor-ten).

Solarium di Casa Malaparte, Capri.

Ludwig Mies van der Rohe, pranzo casa Tugendhat, Brno 1931.

Sala da pranzo, New York 1880.

Frank Ll. Wright, pranzo Robie House, 1919.

«Nel 1964 [...] Donald Kaley fece rilevare l'importanza dell'arredo wrightiano rispetto alla fluidità della sistemazione interna e alla creazione di uno spazio architettonico. L'articolazione dello spazio libero negli interni di Wright era spesso ottenuta sia da mobili fissi e non, sia dall'architettura stessa dell'ambiente. Per esempio, le sedie dall'alto schienale della sala da pranzo di casa Wright svolgono un'importante funzione in quanto creano lo spazio secondario della stanza. Gli affusolati schienali ad assicelle fungono da schermi che definiscono l'area-pranzo, creando così una stanza dentro la stanza. Nella sala da pranzo di casa Robie, le sedie hanno la stessa funzione. Oltre a questo, le lampade a stelo sul tavolo Robie e su altri tavoli disegnati da Wright accentuano la demarcazione dell'area-pranzo in senso fortemente architettonico». < Hanks 1979.

«[...] Immagineremo di circoscrivere il frammento temporale del "convivio", caro a Wright più di ogni altro luogo della casa. E ciò anche perché per Wright un pezzo di mobilia o un raggruppamento di mobili in sistema funzionale come il gruppo di mobili per il pranzo, nel conferire carattere all'ambito spaziale di appartenenza, rappresentava anche, nel proponimento del progetto,

una struttura all'apice di una struttura più complessa, analoga all'insieme e congrua in sé stessa a riassumere l'intero spazio finito. Lo si riscontra con evidenza nel primo periodo, quello delle soluzioni per Winslow, Oak Park, Husser, Robie, D. Martin ecc., dove ogni settore del progetto risente del carattere e della forma dello spazio del dining e del living-room. In seguito, mobili e architettura divengono affatto indistinguibili, mentre i progetti dimostrano una ulteriore e affascinante evoluzione del pensiero organico. In queste ultime opere non è più possibile rintracciare, come nelle precedenti, l'ordine basato sulla corrispondenza analogica dal pranzo alle altre parti della casa: il dining set cioè tende prima a decentrarsi, come nel gruppo di case Storer, Talliesin East, Barnsdall, Kaufmann, poi a scomparire completamente nell'insieme unitario dell'organismo architettonico fino a costituirsi come terminale di una struttura formale sempre più geometricamente astratta.

Lo spazio conviviale nel progetto di Wright... figura come luogo elettivo di connotazioni intimistiche, idoneo a tradurre la naturalezza di un atto ordinario, quotidianamente scandito, nella delicata solennità degli affetti domestici corrisposti. La ricorrenza ordinaria dei pasti, nell'accezione del Maestro, più che il normale soddisfacimento di un bisogno primario, registra in effetti una più estesa trasfigurazione del fatto naturale in sé, nell'immaginario sensibile della catena amorosa che unisce l'uno all'altro i partecipanti alla mensa comune. Questa idea della plasticità architettonica che rende oggettivo il senso intimo dell'infinito dinamismo biologico, diventa più direttamente concreta se riferita alla "necessità dei pasti che è assai più facile a risolversi ed offre grandi opportunità artistiche", in virtù anche dell'omogeneità e della socialità dell'azione. Il dining-space dell'architetto americano è perciò un ambito privo dei riferimenti materiali che all'epoca caratterizzano la stanza da pranzo; è uno spazio essenziale vergine di figurazioni simboliche, che si genera da sé per partenogenesi del principio organico fatto struttura.

[Il sistema tavolo-sedie della Robie house:] una volta soppressi i diaframmi parietali, ed eliminate le suggestioni deformanti imposte dall'esposizione di travi, colonne, infissi, generalmente usati come portatori di simboli, la funzione di scandire le diverse pertinenze ambientali è assolta proprio dagli arredi, che a un tempo ammettono la contraddittoria, e quindi vitalizzante, soluzione della continuità nel tutto strutturato con l'individualità espressiva degli oggetti. Risolutivo in questo caso il ruolo delle sedie: lo schienale alto e la disposizione perimetrale di esse intorno al tavolo rettangolare sono i costituenti formali della griglia spaziale entro cui la mensa trascorre dal piano materiale al piano spirituale. L'effetto globale è percepito quale pressante invito alla partecipazione, alla solidarietà. [...] Ma non c'è dubbio che ove si costituisca una coralità prandiale nella forma prefigurata da Wright o corrispondente alla sua visione della vita – nel senso che le persone realizzano una continuità plastica con la struttura e il complesso dei mobili – in quel posto un afflato mistico pervade il campo, subentra lo spirito dell'agape che prevale su tutte le altre possibili emozioni. Il dining room quindi come luogo a fortissima densità rappresentativa costituisce l'epicentro della casa in cui si coagula l'ampio schema della stessa. Per molti anni, sia pure con le dovute varianti questo impianto resta il presupposto strutturante [...]. [La sedia per la definizione ambientale:] non è facile reperire nella storia della progettazione un procedimento di formalizzazione architettonica, altrettanto efficace quanto quello della Robie house, basato in buona parte sulla sintassi degli arredi e sull'effetto esplicativo dell'oggetto sedia. [...] Sotto il profilo strettamente formale, la sedia con schienale alto della Robie house [...] irrompe nell'arredamento ottocentesco greve di complicate decorazioni e conferisce una precisa individualità all'idea del mobile moderno, pari alle teorie avanzate alcuni anni prima dal gruppo dei coriferi europei del rinnovamento, in modo particolare da Henry van de Velde. La forte linearità del suo impianto tecnologico resa sull'assemblaggio di semplici listelli è un tratto assolutamente divergente nella moda decorativa ricorrente di motivi floreali o zoomorfi; inoltre manifesta lo sforzo di realizzare un'opera logica e razionale nel campo del mobilio [...].

I mobili di Wright, come quelli di van de Velde e dei promotori del Movimento Arts & Crafts, seguono il principio della logica, perché ostentano tutti, con la stessa discreta eleganza, la natura e le proprietà del materiale, le connessioni, il trattamento tecnologico, la struttura essenziale e soprattutto il rifiuto di "ogni forma e ogni complemento che non si possa produrre o ripetere con le macchine moderne". Ma la coincidenza più entusiasmante tra i due artisti, Wright e van de Velde, è stabilita dalla comune consapevolezza che gli arredi possono essere fattori basilari di definizione ambientale, per ragioni da ricercare ben al di là della consistenza fisica che li materializza. L'artista belga infatti mostra di aver maturato, già ai suoi tempi, riflessioni geniali sulla percezione visiva delle forme e gli effetti significativi del pattern degli arredi. [...] A suo volta l'Americano, con la Robie house Chair mette a punto un pattern figurativo che, nonostante l'apparente nudo semplicità, rappresenta la sintesi continua fra due appartenenze discontinue: l'ambito conviviale realmente considerato nella sua compiuta autonomia e limitato dalle perimetrazioni degli alti schienali; lo spazio globale dell'ambiente domestico. Tra le due entità distintamente riconosciute a livello di coscienza, si percepisce una continuità virtuale sostenuta proprio dalla sagoma negativa degli schienali, dall'alternanza cioè dei vuoti coi ritmi di sostegno che materializzano l'oggetto. In questo modo, l'equo peso formale del pieno e del vuoto induce in primo luogo una condizione di ambivalenza, percettiva, nel senso che l'uno può prevalere sull'altro o viceversa; inoltre la coesistenza di queste due sensazioni, contrappone e a un tempo unifica, la singolarità circoscritta del pranzo alla restante parte dell'ambiente, che in realtà sono entrambe l'espressione di schienali, così accostati, fatti con piani interi continui, al posto dei listelli esistenti, avrebbe prodotto l'effetto, molto sgradito al progettista, di una scatola chiusa. È altresì evidente, allora, fino a che punto la semplicità dell'arredo wrightiano sia una caratteristica reale e non una scelta meditata. Proprio l'esempio della Robie house ci conferma che si tratta invece di una semplicità complessa elaborata – del tipo ricorrente conseguita con attenta cura nel sopprimere bordure e decorazioni, non appartenenti alla principale struttura formale dell'oggetto. Così Wright si preoccupa di sfrondare; gli oggetti, lasciando a vista la planarità semplice dei componenti, che tra l'altro è operazione più difficile che non occultare le magagne della cattiva esecuzione con fregi o cornici». < Alison 1997, pp. 57-76 (estratti).