



Alma Mater Studiorum - Università di Bologna  
Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica  
Scuola di Dottorato in Ingegneria Civile ed Architettura-  
XXI Ciclo di Dottorato

RAFAEL MONEO, LA COMPLESSITÀ DEL VUOTO.  
DALLE MATRICI FORMALI DELL'OPERA DI OTEIZA E CHILLIDA

Presentata da: Raffaella Sacchetti

Coordinatore Dottorato: prof. Gianni Braghieri

Relatore: prof. Francesco Gulinello

Settore scientifico disciplinare di afferenza: ICAR 14

---

Esame finale anno 2009





## INDICE

p. 4	<b>1. Premessa</b>
P. 8	<b>2. Gli anni della formazione</b>
P. 8	Moneo e la cultura basca
P. 12	Sperimentazioni plastiche
P. 20	<b>3. Identità basca</b>
P. 20	Gli anni della repressione
P. 24	Diffusione degli studi etno-antropologici
P. 28	<b>4. Oteiza, Chillida: la costruzione del vuoto</b>
P. 28	Il vuoto nella cosmogonia basca
P. 34	Jorge Oteiza
P. 34	Carattere metafisico del vuoto
P. 40	Principio di <i>desocupación espacial</i>
P. 44	Materia e risonanza: il vuoto attivo
P. 48	Eduardo Chillida
P. 48	Vuoto come struttura
P. 52	La dialettica degli opposti
P. 54	Lo spazio della visione



p. 58	<b>5. Rafael Moneo: l'esperienza del vuoto</b>
P. 59	Vuoto come elemento della composizione
P. 64	Dalla conoscenza alla costruzione del luogo
P. 70	Struttura compositiva e aspetti costruttivi
P. 76	Autonomia della costruzione
P. 82	Schede
P. 82	Kursaal di San Sebastián
P. 100	Archivio Generale di Navarra a Pamplona
P. 114	<b>6. Documenti</b>
P. 116	R. Moneo, <i>Oteiza</i>
P. 118	R. Moneo, <i>Jorge Oteiza arquitecto</i>
P. 120	R. Moneo, <i>Inmovilidad substancial</i>
P. 128	<b>7. Bibliografia</b>
p. 138	<b>8. Abstract</b>

## 1. PREMESSA

L'esperienza del vuoto, necessaria a produrre le forme e a fruirle, può essere considerata il fondamento delle attività che accompagnano i processi formativi. Se vuoto e materia danno struttura all'architettura, il loro ruolo nella definizione della forma, il valore simbolico e i metodi costruttivi ne definiscono la qualità dello spazio.

Questo lavoro indaga il carattere dello spazio nell'architettura di Moneo interpretando il significato del vuoto nella cultura basca attraverso la lettura delle matrici formali nell'opera di Jorge Oteiza e Eduardo Chillida. Nel legame con la cultura basca si individua una chiave di lettura che consente di mettere in relazione alcuni dei principi teorici espressi da Moneo sul rapporto tra luogo e tempo, in una unica e specifica visione dello spazio.

La strada che apre questo lavoro segue l'intuizione che vede nel legame con la cultura basca una chiave di lettura secondo cui mettere insieme alcuni dei principi teorici espressi da Moneo sul rapporto tra luogo e tempo in una unica e particolare visione dello spazio. Si traccia così una traiettoria, nell'interpretazione dell'opera di Moneo, che legge, secondo un determinato punto di vista legato alla esperienza del vuoto, una relazione con la sua concezione dello spazio architettonico.

La traiettoria segue una direzione costruita su due cardini: da una parte l'architettura come strumento di appropriazione del luogo, scaturita da un processo di conoscenza che si appoggia alla lettura delle relazioni che lo definiscono e delle risonanze attraverso cui misurarlo, dall'altra l'architettura il cui carattere è capace di rappresentare e trascendere il tempo in cui è concepita, attraverso l'autonomia che le è conferita dai propri valori.

Seguendo la traccia individuata da questa ipotesi, che si sostiene sulle teorie elaborate da Moneo, l'indagine approfondisce la lettura dei principi che costruiscono l'opera scultorea di Oteiza e Chillida, tratti da una ricerca intorno al tema del vuoto e alla sua espressione attraverso la forma. Essa è strumentale alla definizione di un ambito specifico che consenta di interpretare il carattere dello spazio sotteso ad una visione del luogo e del tempo affine alla sensibilità di Moneo e per certi aspetti non estraneo alla sua formazione culturale.

Le coordinate temporali in cui si colloca la ricerca includono un periodo storico che prende avvio dagli anni del secondo dopoguerra inquadrando

il clima culturale dei Paesi Baschi, usciti da poco dalle violenze della guerra civile ma ancora oppressi dalla dittatura franchista. Ponendo l'accento sul contributo dei movimenti artistici e il particolare ruolo di Oteiza e Chillida al diffondersi di una cultura di appartenenza, il percorso di ricerca si sofferma sul finire degli anni '50, per contestualizzare il periodo della formazione accademica di Moneo, quando a Madrid entra in contatto con l'ambiente culturale basco che ruota intorno alla figura dell'architetto navarro Francisco Saenz de Oiza.

La decade degli anni '50, che è anche il periodo che consacra le ipotesi di un passato mitico del popolo basco attraverso la diffusione degli studi svolti negli anni precedenti, e le scoperte archeologiche che si aggiungono ad un contesto già ricco di segni della preistoria consolidano la consapevolezza di una forte identità culturale. Oteiza, come Chillida ed altri artisti contemporanei, profondamente intrisi di un forte senso di appartenenza, sperimentano attraverso l'arte i valori ancestrali della propria cultura.

Il vuoto, che nella sua accezione di assenza, nella cultura basca, così come in diverse religioni arcaiche e orientali, equivale alla pienezza spirituale quale condizione essenziale alla rivelazione dell'essere, costituisce il centro delle sperimentazioni plastiche, che in questo contesto sembrano essere privilegiate rispetto alle altre forme espressive.

Dall'approfondimento dell'espressione artistica dei due scultori, la ricerca mira a trasporre all'opera architettonica di Moneo quelle matrici su cui essi hanno costruito le proprie originali espressioni liriche, di cui il vuoto è protagonista assoluto.

Si definisce così un ambito entro il quale le matrici formali tratte dall'opera di Oteiza e Chillida possono essere rintracciate nella definizione del processo di nascita e costruzione dell'architettura di Moneo, ma anche nella relazione che l'architettura stabilisce con il luogo e nel tempo.

La proposta di una distinzione per ambiti quali spazio, materia, spirito e tempo, rispondenti alle questioni che scandiscono i temi della ricerca progettuale di Moneo, consente una più immediata lettura dei sistemi sottesi ai principi compositivi, attraverso i quali si relazionano gli elementi architettonici ricorrenti nel suo vocabolario compositivo.

I principi sottesi alla costruzione della forma desunti dallo studio del vuoto e dalle relazioni che esso consente, portano a esprimere i propri valori nella costruzione del luogo. La validità di tali principi è comunque messa alla prova dal tempo.

Il tempo è ciò che Moneo considera come filtro cui ogni architettura è sottoposta e la sopravvivenza di un'architettura o di alcuni suoi caratteri formali rivela la validità dei principi che l'hanno determinata.

La ricerca, che si è svolta attraverso la consultazione di fonti bibliografiche e d'archivio, si completa con la lettura di due architetture di Moneo, il Kursaal di San Sebastián e l'archivio Generale di Navarra a Pamplona, rilevanti per la capacità di raccogliere in sé una quantità di aspetti legati ai temi di ricerca, pur giungendo a risultati formali così distanti tra loro nel linguaggio.

Il materiale utilizzato rispetto al contesto di riferimento è tratto sia dalla bibliografia di Moneo, nell'ambito delle sue pubblicazioni e degli scritti che lo riguardano, ma anche da fonti reperite presso la biblioteca del Museo Chillida Leku a Hernani (San Sebastián), e presso il Centro di Ricerca del Museo Oteiza ad Alzuza (Pamplona), nel cui archivio sono raccolti molti dei documenti manoscritti di Oteiza.

La lettura degli edifici presi ad esempio rappresenta una sintesi di verifica che consente di raccontare come si esprima la complessità dei principi individuati attraverso la costruzione architettonica.





1

## 2. GLI ANNI DELLA FORMAZIONE

1. R. Moneo, *Perfil de Oíza joven*, in «El Croquis» n. 32/33, El Croquis editorial, Madrid 1988, p. 193. (trad.d.A.)

fig.1 Francisco Saenz de Oíza.

### Moneo e la cultura basca

Il legame che avvicina Moneo alla cultura basca ha radici profonde, a partire dalle sue origini. Moneo nasce nel 1937 a Tudela, un paese della Navarra, nel territorio di lingua basca dell'Euskal Herria.

La traiettoria personale dell'esperienza formativa di Moneo lo porta a Madrid, quando nel settembre del 1954 si iscrive alla Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Il primo corso che frequenta, diretto da Luis Moya, lo porta immediatamente a confrontarsi con gli apetti tecnologici dell'architettura.

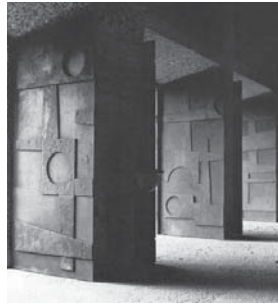
Seguendo un percorso che si intreccia a quello di importanti figure dell'architettura spagnola ed europea, uno dei rapporti più significativi nasce proprio durante gli anni della sua formazione accademica, dal 1958 al 1961, quando si trova a lavorare come studente presso lo studio dell'architetto navarro Francisco Sáenz de Oíza, allora docente di progettazione architettonica presso la ETSAM.

Moneo, da studente, frequenta uno dei *cursillos* diretto dal giovane Oíza e per i quali è considerato un docente aperto e rivoluzionario, all'interno di un rigido ambiente accademico in cui riesce a dare spazio alla sua visione dell'architettura e dell'insegnamento.

In un testo dedicato al maestro Moneo ricorda: *essere riuscito ad inaugurare i cursillos era un autentico trionfo e il primo passo per ottenere che l'architettura moderna tornasse ad essere insegnata nella Scuola, proposito al quale Oíza era disposto a dedicare tutte le sue energie e buona parte del suo tempo.*<sup>1</sup>

In una scuola ancora lontana dalla riforma francese, che formava l'architetto non solo attraverso discipline tecnico-scientifiche ma anche umanistiche, e che prevedeva l'insegnamento dell'architettura in due scuole, il politecnico e l'Accademia delle Belle Arti, Oíza da studente brillante era divenuto presto docente carismatico e rispettato tanto da potersi permettere di introdurre nel programma lo studio dell'architettura moderna e adottare metodi didattici alternativi a quelli tradizionali.

Durante il suo terzo anno di università Rafael Moneo entra nello studio



2



3

professionale di Oíza, su invito del compagno di corso José Erbina a cui Oíza si era rivolto per reclutare un giovane studente volenteroso e capace.

La figura di Oíza esercita un forte ascendente sui giovani studenti. Oíza ha *l'aura dell'eroe, l'attrattiva delle persone di cui si intuisce il grande destino*,<sup>2</sup> tanto che l'ingresso nel suo studio è per Moneo motivo di profondo entusiasmo e di grande impegno.

Una delle figure più rilevanti tra le collaborazioni che Oíza porta avanti in quegli anni è quella dello scultore basco Jorge Oteiza. Oíza ed Oteiza hanno uno stretto rapporto di lavoro già nel 1951.

Due anni dopo aver vinto il concorso per la Basilica de Nuestra Señora de Aránzazu, Oíza incarica Oteiza di occuparsi della realizzazione dell'imponente fregio posto sul lato frontale dell'edificio, Eduardo Chillida della costruzione dei portali di accesso, i pittori Carlos Lara, Lucio Muñoz e Néstor Basterretxea delle decorazioni degli interni della basilica.

Durante gli anni Cinquanta si alternano i lavori di costruzione della Basilica alla proposta progettuale per la Cappella nel cammino di Santiago. Se l'esperienza di Aránzazu rappresenta per Oíza il primo grande progetto ed un importante momento di crescita, il rapporto con Oteiza si consolida e trova una felice sintesi nello sviluppo del progetto per la Cappella di Santiago. Oíza riconosce a Oteiza l'importante ispirazione che lo porta alla definizione del progetto.<sup>3</sup>

Sono questi gli anni in cui Oíza ottiene un importante incarico dall'industriale e mecenate navarro Juan Huarte Beaumont, introdotto a lui da Oteiza.

Il legame tra Huarte e Oteiza è solido e continuo negli anni e si concretizza in un sostegno a molte delle iniziative grazie alle quali Oteiza si fa promotore della cultura basca.<sup>4</sup>

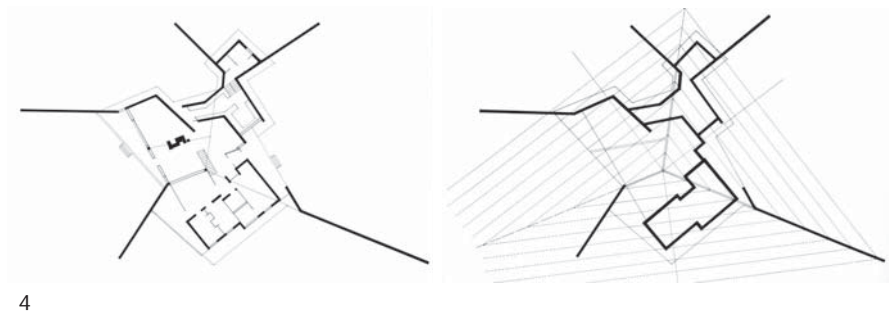
Alla fine degli anni Cinquanta Juan Huarte affida a Oíza uno studio sulla residenza collettiva ed in questa occasione Moneo

2 R. Moneo, *Perfil de Oíza joven*, in «El Croquis» n. 32/33, El Croquis editorial, Madrid 1988, p. 194. (trad.d.A.)

3 "Il progetto terminò di definirsi quando Oteiza suggerì che, per qualificare come chiesa questo puro oggetto tecnico, questa maglia speciale, bastava soltanto un bassorilievo. Propose di sviluppare l'idea della Via Lattea come Cammino di Santiago, attraverso i soli muri. Ne risultò una bella cappella che in definitiva era uno spazio simbolico, senza altare, senza culto. Era un luogo della memoria, dell'umiltà, una evocazione. Uno dei miei progetti migliori." Tratto da J. Sáenz de Oíza, *Dissertaciones*, in «El Croquis» n. 32/33, El Croquis editorial, Madrid, 1988, p. 24. (trad.d.A.)

fig.2 Chillida, portali di accesso alla basilica di Aranzazu.

fig.3 Oteiza, studi per i fregi degli apostoli della basilica di Aranzazu



4

4 Juan Huarte Beaumont è un industriale, imprenditore e mecenate spagnolo, originario della Navarra. Attraverso il suo impegno nel campo dell'arte, finanzia il lavoro di Jorge Oteiza, degli artisti del *Grupo Gaur*, di Sistiaga, Ruiz Balerdi, Pablo Palazuelo. Negli anni affida importanti committenze a Francisco Javier Sáenz de Oiza, come la Ciudad Blanca (Alcudia), l'ampliamento della casa Huarte (Formentera), le Torres Blancas (Madrid), la Casa de María Josefa Huarte (Palma de Mallorca), il progetto per l'edificio delle officine Huarte (Madrid). È fondatore della X Films che nel 1963 produce pellicole d'autore destinate al cinema sperimentale. Sostiene il laboratorio di musica Alea, a Madrid, e il suo artefice, Luis de Pablo. Contribuisce alla creazione e al finanziamento della rivista *Nueva Forma*, e alla promozione e organizzazione degli Encuentros di Pamplona del 1972.

5 R. Moneo, *Perfil de Oiza joven*, in «El Croquis» n. 32/33, El Croquis editorial, Madrid 1988, p. 196. (trad.d.A.)

fig. 4 Pianta di Casa Fernando Gomez, Durana, Alava, 1959.

intraprende la sua attività presso lo studio di Oiza.

Il più importante approfondimento a cui si dedica durante questo periodo è destinato al progetto delle Torres Blancas, commissionato a Oiza da Huarte a seguito dei primi incarichi di prova dagli esiti positivi.

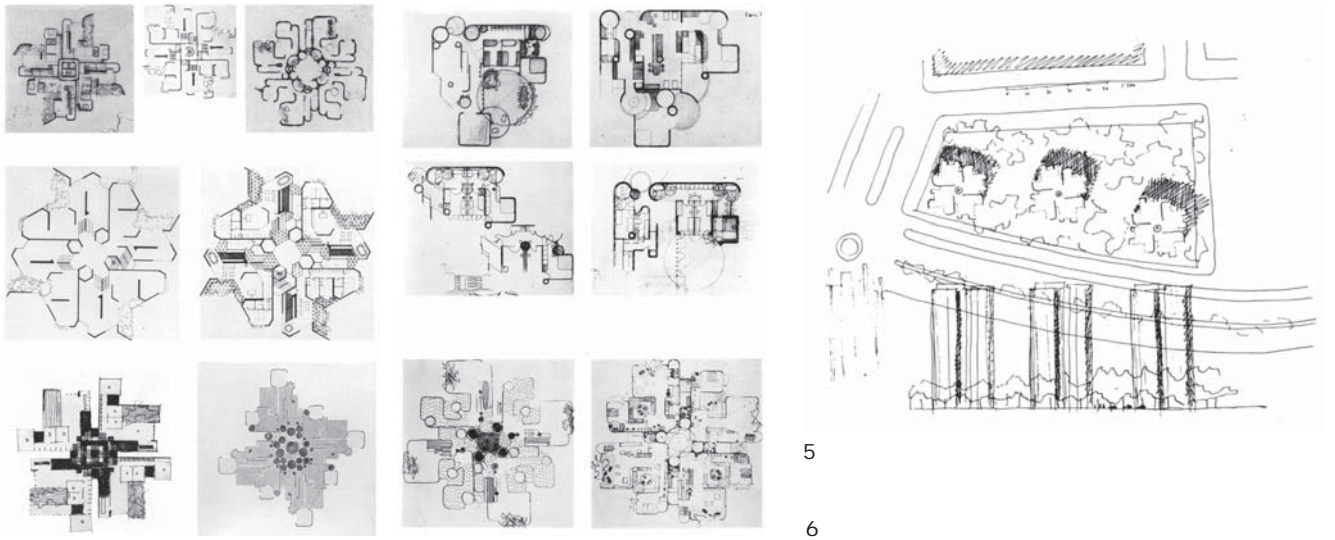
Si tratta di un progetto di residenze in un edificio a torre, attraverso il quale Oiza affronta il problema di costituire un'unità progettuale a scala urbanistica, a partire da una somma di residenze distinte.

Moneo è testimone e partecipe della laboriosa nascita di questo progetto, del progetto di casa Gomez, a Durana (Vitoria), della chiesa di Entrevías, ma il lavoro a cui dedica più tempo è l'allestimento di una esposizione, nell'interrato della Sede di Huarte e Cía nella Castellana, oggi non più esistente. Si tratta di trasformare due locali dell'interrato di un edificio per uffici in un unico spazio espositivo. Un incarico minore a cui Oiza dedica tutto il suo impegno per trasformare uno spazio senza qualità in una valida architettura. *Dare significato a piante tanto prive di carattere quanto irregolari era una sfida non facile. Ricordo l'interesse con cui Oiza si poneva di fronte ad esse. Sovrapponeva nervosamente un modello all'altro, cercando di dare vita a quella selva di pilastri delimitando nuovi vuoti, o modificandone sottilmente i confini.*<sup>5</sup>

Più di tutto ciò che condiziona Moneo in questi anni di crescita è la grande passione e il modo di intendere la professione che egli vede in Oiza. *Lo vedevo chiaramente: volevo essere architetto nel modo in cui lo era Oiza; ponendo nell'esercizio della professione tutta l'enorme esigenza e lo strabordante entusiasmo che lui le dedicava.*<sup>6</sup> Dalla collaborazione di questi anni porta con sé, nelle esperienze successive, una visione del carattere complesso del mestiere di architetto e la grande eredità della passione trasmessagli dal maestro che lo stesso Oiza gli riconosce.

Nei quattro anni a fianco di Oiza, Moneo ha l'opportunità di





5  
6

entrare a contatto con un ambiente permeato da una costante ricerca nel campo della forma e dell'arte plastica e con figure direttamente collegate a tale ambiente. Nei primi anni di pratica della professione gli incarichi che ottiene lo riportano ai luoghi di origine ed ha così occasione di continuare ad assimilare e rielaborare attraverso le sue architetture quelle modalità espressive di cui il contesto è pregno e che ha assorbito nel corso della sua formazione.

6 F. Marquez, R. Levene, *Primavera 1985*, in *Rafael Moneo imperative anthology 1967-2004*, El Croquis Editorial, Madrid 2004, p. 17. (trad. d. A.)

fig. 5 e 6 Disegni di studio delle Torres Blancas, Madrid 1961-1968.



fig. 1 Jorge Oteiza nel suo laboratorio con gli studi per Aranzazu, 1950-1954

fig. 2 José Ayllón, Edgar Negret, Antonio Saura, Carlo Saura, Charito Jiménez e Oteiza presso il laboratorio di Negret nella casa di Oteiza "El Redil" in via Aruro Soria, 1953

fig. 3 IX Triennale di Milano, 1951

fig. 4 Esposizione New Spanish Painting presso il MOMA di New York, 1960

## Sperimentazioni plastiche

I profondi valori ancestrali della cultura basca sono stati rappresentati nella scultura dalle forti personalità di Jorge Oteiza ed Eduardo Chillida, che attraverso espressioni e percorsi diversi sono diventati il riferimento per una intera generazione di artisti, oltre ad essere riconosciuti come due dei massimi esponenti nel campo dell'arte contemporanea.

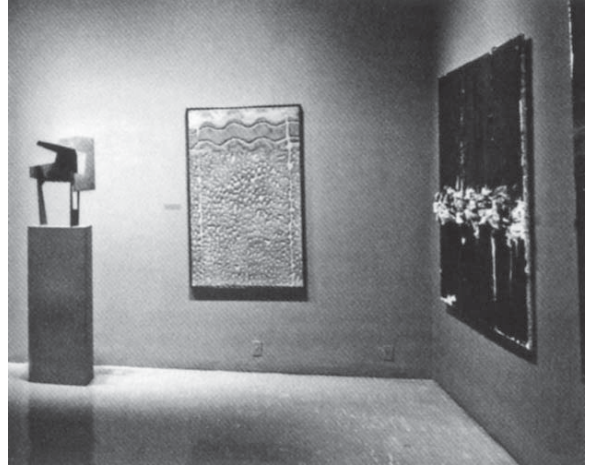
Le antiche radici mitologiche di una cultura segnata in modo indelebile dalle vicende politiche della guerra civile e del franchismo si intrecciano in un percorso rispetto al quale si svolge l'opera di Oteiza e di Chillida che, soprattutto dagli anni Trenta agli anni Ottanta, è partecipe di una condizione estremamente sensibile alle istanze nazionaliste dei Paesi Baschi. Questo percorso interseca quello di altri artisti con cui talvolta in sintonia, talvolta in polemica, Oteiza e Chillida diventano traduttori di un pensiero e di una cultura di cui sono attivi promotori. Un percorso in cui arte e vita sono strettamente relazionate e inscindibili.

Come altri artisti delle avanguardie europee anche Chillida e Oteiza hanno esplorato ripetutamente le possibilità dell'astrazione, traendo ispirazione dalla geometria, dalla figura umana, dalla natura ma anche dall'arte delle civiltà antiche, avendo dalla loro una grande eredità locale su cui appoggiarsi a differenza di quanti devono cercare fonti al di fuori della propria cultura, attingendo elementi stilistici dalle antiche civiltà precolombiane o africane che in quel periodo sono considerate esotiche, remote. Tutta questa enfasi, espressa anche per ragioni di necessità politica, nasce come risposta alla minaccia dello sterminio culturale portando gli artisti a valutare e difendere i valori della propria cultura. Poiché questa ricerca dell'affermazione dell'identità basca avviene in un ambiente così ostile, le vocazioni che caratterizzano la produzione di questi artisti durante la dittatura di Franco hanno un significato molto profondo nell'area basca.

La vita di Oteiza è segnata dalla continua ricerca di un'espressione della propria identità culturale e dalla volontà di affermazione di un sentire comune a tutto il popolo basco. Dopo l'esilio che, come lui, tanti baschi hanno dovuto affrontare, Oteiza nel 1948 torna in Spagna e si trasferisce a Bilbao dopo un intenso periodo di lavoro come docente e



3



4

ricercatore in Sudamerica. Nel 1951 Oteiza riceve di Diploma d'Onore, premio alla IX Triennale di Milano<sup>1</sup>, per il progetto *Ensayo sobre lo simultaneo*<sup>2</sup> con il quale nel 1947 partecipa al concorso di scultura per Hipólito Irigoyen a Buenos Aires.

Dal 1951, anno dell'incarico per la realizzazione dei fregi della Basilica di Aránzazu, la sua opera sarà realizzata soltanto nel 1966, poiché in questa occasione incontra la prima censura al proprio lavoro. Durante il lungo iter di realizzazione della statuaria per la Basilica, Oteiza consolida l'importante collaborazione con Oíza e con Juan Huarte Beaumont che lo sosterrà fino alla fine della sua carriera.

E' in questo periodo che, partendo dalle proposte dei costruttivisti russi, dal cubismo, Kandinsky, Mondrian, ed esplorando la geometria dello spazio, lo studio della matematica e le sue interrelazioni con la fisica, la geometria e la filosofia metafisica, Oteiza si proietta dal razionalismo alla sperimentazione spaziale, cosa che lo porta a elaborare figure geometriche elementari come il cilindro, il cubo, la sfera, e a realizzare i primi saggi sulla *desocupación del espacio*, attraverso le modulazioni del vuoto. Oteiza non si dedica soltanto alla produzione artistica ma svolge anche un importante ruolo di attivista culturale, come docente e organizzatore di nuclei artistici che si raccolgono intorno a quella che finirà per costituirsi come *Scuola Basca*.

Il 1950, infatti, segna la nascita della Scuola Basca, quando Oteiza e lo scultore Ibarrola<sup>3</sup> si incontrano e traendo dalle proprie inquietudini artistiche un nuovo impulso si pongono come riferimento per altri artisti. Dapprima Ibarrola, dando avvio alla settimana culturale basca, dà l'incipit al movimento della scuola basca, ma senza dubbio è Oteiza il promotore principale, la vera *alma mater* di questo movimento, quando decide di dedicarsi al sostegno di diversi collettivi di artisti, uniti per lavorare insieme intorno ai principi da lui stesso sviluppati. Dalla fine degli anni Cinquanta la produzione teorica di Oteiza si intensifica dopo la conclusione della sua produzione plastica, pubblicando numerose opere che finiscono con l'esercitare influenza determinante fra i giovani e gli artisti baschi delle decadi seguenti.

Sono anni di intensa produzione e diffusione attraverso le numerose esposizioni collettive che girano per il paese. *Cuatro Escultores abstractos*<sup>4</sup> tocca alcune importanti tappe passando per Barcellona,

1 Si tiene presso il Palazzo dell'Arte di Milano con il titolo *Merce-standard: Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne e dell'Architettura Moderna*.

2 M. E. López Bahut, *Oteiza 1958: la mirada crítica a Norteamérica, un camino de ida y vuelta*, in *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965)*, Actas del congreso internacional, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Pamplona 2006, p. 143

3 Agustín Ibarrola, pittore e scultore basco, nel 1950 conosce Oteiza e nel 1956 è membro fondatore del gruppo Equipo 57. Contribuisce alla nascita della settimana culturale basca da cui poi nascerà il movimento della Scuola Basca.

4 Con Ferrant, Ferreira e Serra.



5

5 Oteiza, Otaño, Alvarez Ajuria, Figuera e Uranga.

6 *Abstracciones-Figuraciones: 1940-1975 in Arte para un siglo, Vol. III*, Ministerio de Cultura, Madrid 2004, p. 300.

7 Nel 1957 gli artisti Juan Cuenca, Ángel Duarte, José Duarte, Juan Serrano e Augustín Ibarrola costituiscono al Café Rond Point di Parigi il gruppo *Equipo 57*. L'attività del gruppo è direttamente ispirata alla pratica artistica di Jorge Oteiza. Le sue realizzazioni plastiche sono inscindibili dalle ricerche teoriche, raccolte in una serie di scritti conosciuti genericamente come *Manifiesto sobre la interactividad del espacio plástico*. Il gruppo espone a Madrid nello stesso anno presso la Sala Negra del Museo Nacional de Arte Contemporáneo.

8 *Abstracciones-Figuraciones*, cit., p. 98.

fig. 5 Il gruppo Gaur, 1966

Bilbao e Madrid; *Cinco plásticos vascos* è la collettiva del *Grupo Cinco*<sup>5</sup> e si tiene a Bilbao. Nel 1954 attorno alla figura di Oteiza si costituisce a Córdoba il gruppo *Espacio*<sup>6</sup> da cui scaturirà il futuro gruppo *Equipo 57*.<sup>7</sup>

La collettiva *Blanco y Negro*, che si tiene nel 1959 presso la Galería Darro a Madrid, è solo una delle tante occasioni che vedono Oteiza e Chillida insieme a esporre il proprio lavoro. Oteiza diviene il maestro per una intera generazione di artisti che leggono le teorie a cui appoggia la sua produzione plastica, ma rimane spesso e volontariamente al margine di questi gruppi che, costituiti in suo nome, spesso non hanno la stessa forza nel promuovere le sue posizioni radicali. Ossessionato dall'idea che l'artista ha il dovere non solo di creare, ma anche di educare, la sua proposta mira ad approfondire la dimensione sociale dell'arte come espressione di una *practica in libertat*<sup>8</sup> in un contesto politico che non lo permette. La sensibilità a queste istanze è così forte e diffusa che la Scuola Basca diventa il fuoco attorno a cui si alimentano i giovani artisti e da cui, nella decade degli anni Sessanta, tra gli altri nascono quattro gruppi, uno per ognuna delle comunità autonome del Paese Basco. Il manifesto del Gruppo GAUR riporta l'elenco dei gruppi che costituivano la Scuola Basca nelle sue diverse provenienze:

- 1) Grupo GAUR<sup>9</sup> (Hoy=Oggi) en (Guipúzcoa),
- 2) Grupo EMEN (Aquí= Qui) en (Vizcaya),
- 3) Grupo ORAIN (Ahora=Adesso) en (Álava),
- 4) Grupo DANOK (Todos=Tutti) en (Navarra).

L'insieme dei gruppi dava luogo evidentemente ad una unione, consacrata anche dal nome (Oggi Qui Adesso Tutti), che intendeva costituire un fronte culturale comune, di chiara origine Basca, schierata come protezione spirituale ed economica al fianco del popolo del Paese Basco. La ricerca





6

dell'affermazione della propria identità porta gli artisti baschi ad ampliare il proprio ambito di diffusione: nel 1967 nasce a Barcellona *Equipo Forma*<sup>10</sup>, gruppo nel quale confluiscono tra gli altri, Basterretxea e Puig, la cui ideologia esprime la volontà di integrazione di tutte le arti. Con analoghi obiettivi, nello stesso anno si svolge a Madrid la mostra collettiva *Forma Nueva – El Inmueble* organizzata dalla nascente rivista *Nueva Forma*<sup>11</sup> pubblicata dal 1968 al 1975 tra i cui autori<sup>12</sup> appare il nome di Bruno Zevi. La rivista si occupa prevalentemente di architettura e arte e molto spesso attinge dal contesto culturale basco.<sup>13</sup>

Questa esposizione, che raccoglie l'opera di due scultori (Oteiza e Chillida), due pittori (Palazuelo e Millares) e tre architetti (Sáenz de Oiza, Fernandez Alba, Fullaondo), non si presenta come collettiva per promuovere l'opera di un gruppo di artisti, ma come manifesto di quei contenuti che confluiranno nelle linee programmatiche della stessa rivista: *la continuità dell'investigazione plastica, la considerazione, che non sfuggirà agli osservatori, dell'arte che tende all'integrazione delle arti mediante lo sviluppo delle linee convergenti rappresentate da ciascuna di esse. L'esempio di questi sette artisti pienamente coscienti delle proprie responsabilità, dello specifico obbligo di arricchire il linguaggio plastico con un costante ripensamento dei propri rispettivi idiomi visuali e spaziali, è una garanzia per il divenire della nostra cultura.*<sup>14</sup>

L'inaugurazione della mostra è accompagnata dalle musiche di Luis de Pablo con il *Grupo Alea*, prodotto da Huarte, il cui sostegno ancora una volta è il comune denominatore che consente di tenere insieme gli intenti di diffusione culturale per il nucleo di artisti baschi raccolti intorno a Oteiza nell'ambiente madrileno. Il piccolo catalogo pubblicato in occasione della mostra riporta in controcopertina una rappresentazione delle Torres Blancas di Oiza.

È il 1967, Moneo è già tornato a Madrid dopo il soggiorno a Copenhagen presso lo studio di Jørn Utzon, e i due anni di studi a Roma, all'accademia di Spagna.

9 I componenti di *Gaur*, insieme ad Oteiza, sono Néstor Basterretxea, Eduardo Chillida, Mendiburu, Amable Arisas, José Luis Zumeta, Rafael Ruiz Balerdi e José Antonio Sistiaga.

10 *Abstracciones-Figuraciones*, cit., p. 310.

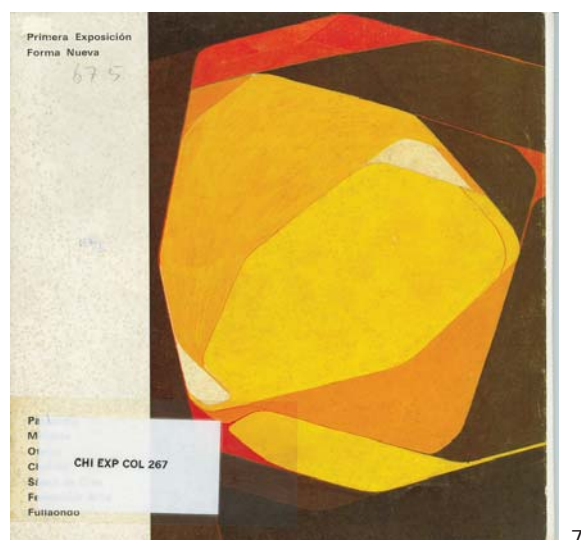
11 Alla mostra collettiva partecipano Oteiza, Chillida, Palazuelo, Millares, Sáenz de Oiza, Fernández Alba e Daniel Fullaondo.

12 Gli autori di *Nueva Forma* sono Ramón Bescos Domínguez, Estanislao Cuadra Salcedo, Carlos Fernández Casado, Juan Daniel Fullaondo, Fernando Higuera, Javier Marquet, Javier Unzurrunzaga, Bruno Zevi, Luis Zulaica.

13 È significativo che Rafael Moneo, nel 1968 pubblichi su *Nueva Forma* un saggio dal titolo: *Jorge Oteiza, arquitecto. Oteiza, 1933-1968*, e che nel numero 108 del 1975 della stessa rivista vengano pubblicati addirittura cinque progetti di Rafael Moneo.

14 A. Crespo, *Primera exposición Forma Nueva*, Madrid maggio - giugno 1967, p. 5. (trad. d. A.)

fig. 6 Catalogo della prima esposizione del gruppo Gaur presso la galleria Barandiaran, San Sebastián, 1966



7

15 La 37° Biennale di Venezia: *ambiente, partecipazione, strutture culturali*.

16 Daniel Giralt-Miracle, *Oteiza, filósofo de la escultura*, in «Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América», n. 54, Santander 2004, p.18.

17 La X Triennale dal titolo *Ecclettismo-formalismo* si tiene a Milano nel 1954.

18 Nel 1951 Oteiza è premiato, per l'*Ensayo sobre lo simultaneo*, alla IX Triennale dal titolo *Merce-standard*.

fig. 7 Catalogo della esposizione *Forma Nueva - El Inmueble* organizzata dalla nascente rivista *Nueva Forma*, presso i locali della Misa a Madrid, 1967.

Insegna alla ETSAM dal 1966, dove ritrova il suo maestro Oíza in veste di collega, mentre in parallelo si dedica all'attività professionale. L'adesione di Moneo alle attività della rivista è immediata e già nel 1968 scrive *Jorge Oteiza, arquitecto*, uno dei primi articoli a riconoscere gli importanti apporti di Oteiza all'architettura.

Il numero 108 del 1975 dal titolo *La Obra Arquitectónica de Rafael Moneo. 1962-1974*, è interamente dedicato alla figura di Moneo come architetto erede di quella cultura che aveva trovato espressione tra le pagine di *Nueva Forma*.

Il grande impegno e il genio creativo di Oteiza finalmente sono premiati da numerosi riconoscimenti internazionali. L'opera di Oteiza ed è presentata nel 1976 alla 37° Biennale di Venezia,<sup>15</sup> ed è dedicata al culmine di un lavoro incentrato sulla *meditazione, sulla riflessione, sull'immedesimazione, che riflette la profonda dialettica tra l'io e l'universo, tra la dimensione materiale e spirituale dell'esistenza umana, fra il sacro a cui mai rinuncia e il profano, a cui si sente profondamente vincolato*.<sup>16</sup>

Il progetto oteiziano ha uno sviluppo parallelo all'ininterrotta attività scultorea di Chillida, che è pienamente immersa nell'ambito culturale basco, e che con il suo contributo capovolge la sua proiezione verso l'esterno, al di fuori di tale contesto.

Il percorso artistico di Chillida si intreccia in molte occasioni a quello di Oteiza. Anche Chillida, partito da San Sebastián, vive un breve esilio dalla Spagna per farvi ritorno proprio in occasione della realizzazione della Basilica di Aránzazu, cui contribuisce con la progettazione dei portali. Il suo ritorno a San Sebastián coincide con l'inizio delle sperimentazioni scultoree in metallo e con l'approdo all'arte astratta. Già nel 1954 riceve il Diploma d'Onore della X Triennale di Milano<sup>17</sup>, lo stesso premio assegnato nell'edizione precedente ad Oteiza<sup>18</sup>, e durante la decade seguente, la sua fama si diffonde a livello internazionale e la sua carriera è consacrata dai numerosi riconoscimenti, tra cui il premio alla XXIX Biennale di Venezia nel 1958. Diviene in breve tempo un importante punto di riferimento per i giovani artisti che seguono la crescita della sua opera attraverso le mostre, spesso le stesse collettive cui partecipa anche Oteiza. La sua partecipazione agli eventi promossi



8

dai gruppi ai quali appartiene non è mai improntata all'attivismo, come nel caso di Oteiza, ed infatti si trova spesso in posizioni che lo porteranno più volte a scontrarsi con lui. L'attitudine etica di Oteiza, che ha avuto grande peso nel contesto culturale locale, non trova corrispondenza in Chillida, la cui produzione, carica di connotazioni basche, è il modo privilegiato per esprimere la propria appartenenza culturale e proiettare i propri orientamenti al di là dei limiti geografici. La ricerca di una espressione plastica è tuttavia per entrambi una ragione di vita.

A partire dalle radici di una cultura insediata nel Paese Basco fin dalla preistoria, ciò che caratterizza in modo esclusivo questa regione è la tradizione artigianale nella lavorazione del ferro, del legno e della pietra. *Dopo la guerra civile del 1936 nel Paese Basco cominciano a sorgere varie figure di artisti che, trascorso un periodo dedicato all'apprendistato tecnico, sempre come autodidatti ed in modo personale, rappresentano la scultura basca attuale. Focolaio che è cresciuto nel dopoguerra, nato nell'oppressione, e che risponde al silenzio, al silenzio a livello sonoro e al vuoto e al gioco delle forme interiori nello spazio. Una scultura di forma dura, come la stessa danza basca, che ci avvicina di più all'europeo di Neanderthal che all'australopiteco africano, all'uomo mediterraneo, la cui forma di danza e arte in generale, ha una tendenza maggiore alla modellazione, alla curva e alla flessibilità.*<sup>19</sup>

L'eredità tecnica della tradizione artigiana determina quella profonda conoscenza dei materiali che permette a Chillida per primo e agli altri artisti in seguito, di plasmare le forme secondo la propria volontà creativa, senza tradirne la natura.

La scultura basca dunque si fonda su capacità tecniche ereditate dalla tradizione nell'uso dei materiali e si manifesta come risposta all'oppressione civile che crea quella coesione e forte senso di appartenenza e che viene canalizzata nel passaggio all'astrazione. *Certo il bisogno psicologico di trovare un "luogo nel mondo" è di grande importanza. Chillida, con le sue astrazioni liriche induce ad esprimere il desiderio di un dialogo contemplativo fra l'individuo e la natura. Oteiza, con la propria scultura razionalista intende rappresentare una ricerca rigorosamente analitica di pace spirituale dentro una società*

19 K. M. de Barañano Letamendía, *La obra artística de Eduardo Chillida*, Caja de Ahorros Vizcaina, Bilbao 1988, p. 92. (trad. d. A.)

fig. 8 Catalogo dedicato all'arte spagnola alla XXIX Biennale di Venezia, 1958.

20 K. Bradley, *Basque modern. (Eduardo Chillida, Jorge de Oteiza, Agustin Ibarrola and Nestor Basterretxea are four famous Basque modernist artists)*, in «Art in America», Gennaio 1998. (trad. d. A.)

> Manifesto del Gruppo GAUR, fondato nel 1966 da Basterrechea, Mendiburu, Zumeta, Amable, Ruiz Balerdi, Sistiaga, Oteiza, Chillida.

*decadente. Le posizioni politiche ben note degli artisti sensibilizzano gli intellettuali baschi. Quasi come un microcosmo della propria società, le loro posizioni riflettono (forse ancora oggi) le divisioni politiche principali dei paesi baschi. I tentativi degli artisti (anche se infruttuosi) di mettere le loro differenze politiche da parte e di creare un fronte unito per resistere a Franco hanno conferito loro una condizione eroica, uno status che è continuato per tutti gli anni '80.<sup>20</sup>*



nacemos necesariamente en esta misma hora cuatro grupos definidores de ARTISTAS VASCOS

- 1) Grupo GAUR (Hoy) en GUIPUZCOA
- 2) Grupo EMEN (Aquí) en VIZCAYA
- 3) Grupo ORAIN (Ahora) en ALAVA
- 4) Grupo DANOK (Todos) en NAVARRA

estos cuatro grupos (Hoy Aquí Ahora Todos) los fundamos entre nosotros para nuestra unión los artistas actuales de todas las tendencias y constituirnos en nuestra ESCUELA VASCA

nos integramos todos como en un frente cultural o un colegio, una Compañía de nuevos artistas vascos

tomamos este acuerdo como protección espiritual y económica al lado de nuestro pueblo y en nuestro País Vasco

hace años que la vanguardia del ARTE CONTEMPORANEO ESPAÑOL en el mundo se ha abierto y definido con artistas vascos y que la ESCUELA VASCA es una evidente y fortísima realidad. Pero en nuestro País parece que se quiera ocultar esta situación, no reconocer ni acompañar el renacimiento espiritual de sus artistas

reiteradamente hemos propuesto entre nosotros (nunca se nos ha querido oír) la creación de institutos propios y los más avanzados para información, investigación y preparación profesional de nuestros artistas, para ensayar la transmisión de nuestra educación estética en todos los niveles de la enseñanza y para la revitalización de nuestras tradiciones artísticas populares y de su puesta al día con las corrientes de un nuevo arte popular en el mundo

por la presente declaración pedimos la adhesión de todos los artistas vascos para decidir entre todos nuestro comportamiento inmediato con la disciplina de una indivisible inteligencia, de una indivisible voluntad

todos sabemos ya quiénes somos y que una poderosa juventud de artistas vascos reclama el sitio y la atención y los derechos que se les debe reconocer en nuestro país, y que tenemos pasado, presente y futuro, para saber cuáles son nuestros propósitos y nuestras necesidades y los medios, puntualmente todos los medios, para concluir con la postración cultural y material que sufrimos y el aislamiento entre nosotros y con nuestro país

este Grupo GAUR, en San Sebastián, abre esta exposición para agrupar a los artistas guipuzcoanos, reunirse con ellos y tratar de nuestra organización. Esta exposición pasará seguidamente a Bilbao, Vitoria y Pamplona, para discutir y completar decisiones. En Bilbao expondremos con el Grupo de Vizcaya. Esa Exposición se ampliará en Vitoria con los alaveses y todos nos completaremos en Pamplona con los navarros. Allí resolveremos los fundamentos que hoy nos definen a todos como ESCUELA VASCA y concretaremos proyectos, Constituciones y programas inmediatos

el grupo guipuzcoano GAUR, saluda a todos los guipuzcoanos y a sus hermanos los artistas de Vizcaya, Alava y Navarra

### 3. IDENTITÀ BASCA

1 Nafarroa, Araba, Guipuzkoa, Bizkaia (in Spagna), Behenafarroa, Lapurdi e Zuberoa (in Francia).

2 *I foruak, o fueros, sono un insieme di leggi e consuetudini non scritte attraverso le quali i baschi hanno da sempre regolato la propria vita politica, amministrativa, giuridica ed economica. Solo dopo molti secoli ognuna delle sette province che oggi costituiscono i Paesi Baschi mise per iscritto questi statuti: la Nafarroa nel 1234, l'Araba nel 1332, la Gipuzkoa nel 1457, il Lapurdi nel 1514, la Zuberoa nel 1520, la Bizkaia nel 1527, la Behenafarroa nel 1608. Questi statuti facevano dei territori baschi dei veri e propri piccoli stati, secondo quella che era la concezione del tempo o meglio, gli stati come noi li conosciamo oggi non esistevano e quindi la Bizkaia o la Nafarroa valevano qualsiasi altra entità sovrana. Mentre l'autogoverno basco né si era organizzato in stato unitario né aveva intrapreso alcuna campagna imperiale i due potenti vicini stavano appunto costruendo i loro imperi e la loro macchina statale. Tra la Rivoluzione Francese del 1789 e le Guerre Carliste di successione spagnola del 1833 e 1872 i baschi persero anche le ultime forme di autogoverno e videro formalizzato il confine che ancora oggi li separa. Il rivoluzionario basco Garat chiese almeno l'istituzione di un dipartimento basco per il versante francese, ma la proposta fu rifiutata; il Re di Spagna giurò di rispettare i foruak, ma si guardò bene dal farlo. I baschi si difesero, combatterono una guerra impari, in migliaia furono perseguitati e giustiziati, in decine di migliaia fuggirono verso le Americhe, dove ancora oggi vi sono numerose comunità basche che conservano un profondo legame con la propria terra e si considerano tutt'ora in esilio e diaspora. Da allora il conflitto tra Paesi Baschi e gli stati spagnolo e francese non ha avuto più fine, non c'è stata generazione di baschi*

#### Gli anni della repressione

Le ragioni del forte senso di appartenenza attorno a cui, all'inizio degli anni '50, si instaura il coinvolgimento e la collaborazione tra gli artisti baschi, sono legate alle origini e alle vicende storiche dei Paesi Baschi e a quelle degli anni della guerra civile e del franchismo nel delicato contesto di una regione che non vuole rinunciare alla propria identità culturale. Oggi i Paesi Baschi (Euskal Herria) sono un triangolo di territorio posto a cavallo dei Pirenei, tra il Golfo di Biscaglia (chiamato così dal nome della provincia basca della Bizkaia) ed i fiumi Atturi ed Ebro, diviso dal confine tra Francia e Spagna. In questo territorio vive un popolo di tre milioni di persone con proprie tradizioni, una propria lingua, l'euskara, assai differente dalle altre lingue d'Europa e non imparentata con alcuna di esse, e una specifica cultura. Singolare è il fatto che Euskal Herria non significhi nazione basca bensì paese dove si parla il basco, e che sono baschi coloro che parlano il basco, a prescindere da colore, religione e origine; in euskara esiste solo una parola per definire un basco ed è *euskaldun*, cioè colui che parla in basco. Le sette province<sup>1</sup> che costituiscono il Paese Basco sono state fin dall'antichità regolate da statuti propri di autogoverno chiamati *foruak*.<sup>2</sup>

Le vicende politiche europee di fine Ottocento però hanno portato alla definizione dell'attuale confine tra Francia e Spagna negando l'esistenza del popolo basco e della sua cultura. Questa negazione ha rappresentato un motivo di grande afflizione per molti che come lo scrittore Joseba Sarrionandia hanno finito per schierarsi a favore del movimento combattente per la libertà. Sarrionandia scrive: *Per noi baschi è stato difficile uscire dalla società antica e integrarci in modo naturale come tali alla modernità, prima ci sono sempre stati imposti la "españolidad" o la "francesizzazione"*.<sup>3</sup>

Agli inizi degli anni Trenta la storia della Spagna è segnata, tra gli altri eventi, dal *levantamiento* del generale Francisco Franco

che nel 1936 darà inizio alla guerra civile. Nel 1931 insieme alla nascita della Repubblica spagnola è proclamato il primo statuto di autonomia basca, quando il partito nazionalista basco, il PNV<sup>4</sup>, sale al potere a Bilbao, e José Antonio de Aguirre diventa il primo presidente di un "governo basco" che però è destinato a durare poco.

Nel 1937 infatti i soldati di Franco occupano Bilbao.

A Durango e Gernika<sup>5</sup> gli aerei dei franchisti fanno strage di civili con l'obiettivo di piegare la resistenza basca antifranchista.

Il governo basco si rifugia a Bayonne, in Francia. La guerra si trascina fino al 1939, quando cade Madrid, ultimo baluardo repubblicano.

Da quel momento la Spagna, e con essa i Paesi Baschi, cadono sotto la dittatura franchista. Dopo la vittoria di Franco le province basche vengono battute palmo a palmo in cerca dei *gudari* (i combattenti baschi), che sono sterminati a migliaia, raramente incarcerati. Mentre i più fortunati riescono a fuggire oltre oceano, ospiti della prima diaspora basca, i più combattivi restano a combattere il nazi-fascismo durante la Seconda Guerra Mondiale.

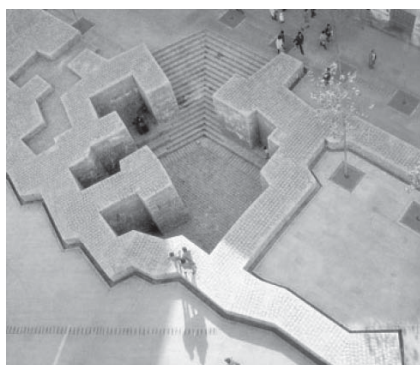
Questo difficile periodo, tanto cruento nelle sue forme di repressione, è accompagnato da uno sviluppo industriale che negli anni Sessanta tocca livelli di crescita senza precedenti. Bilbao, con i suoi impianti siderurgici e cantieristici, la provincia di Guipuzcoa, il capoluogo Vitória, Laudio e la Navarra registrano una crescita economica inferiore, a livello mondiale, solo a quella nipponica.<sup>6</sup>

I risvolti economici, amplificati dal protezionismo del regime e dalle leggi che impongono salari da fame, insieme alla dura discriminazione e persecuzione che porta alla censura della lingua basca, all'eliminazione di tutti i simboli pubblici in basco e di tutti i nomi, anche dai cimiteri, che appartengono alla cultura basca, consolida il senso di appartenenza e di coesione ad una cultura che cerca di mantenere viva la propria identità.<sup>7</sup>

*che abbia vissuto in pace, famiglia che non abbia avuto morti, esuli o torturati delle forze armate dei due stati. In questo contesto nasce a fine '800 il nazionalismo basco moderno con l'obiettivo di creare uno stato proprio e riconquistare la sovranità perduta. I baschi non hanno mai mosso guerra ai propri vicini, non hanno avuto un impero o dei domini coloniali, imperatori o grandi statisti, ma solo pescatori, allevatori, contadini, qualche pirata e generazioni di operai, ma questo non ha loro impedito di conservare la propria lingua e la propria cultura, di condividere un medesimo progetto di società, di essere, in altre parole, niente di più e niente di meno di un popolo. Se ne accorse anche Victor Hugo, che annotò sul proprio taccuino di viaggio: Un basco non è né spagnolo né francese, è un basco. In A. Geniola, *Da Irunea a porto allegre*, «Le Passioni di Sinistra», Molfetta, Maggio-Agosto 2002*

3 J. Sarrionandia, *Alla ricerca dei Paesi Baschi*, proposto in italiano nella rubrica Luoghi e Scritture di Giovanni Tranchida editore, Milano. Joseba Sarrionandia, laureato in filologia basca all'Università di Deusto (Bilbao) è stato docente di fonetica alla UNED, prima di essere condannato a 28 anni di carcere perché accusato di essere sostenitore dell'ETA. La sua evasione dopo 5 anni di carcere, nascosto all'interno di una cassa acustica dopo il concerto di Imanol Larzabal, lo ha trasformato in un personaggio leggendario. Da allora non si hanno sue notizie a eccezione delle opere che pubblica con una certa regolarità. Numerose sue poesie sono diventate canzoni famose nel Paese Basco. Le sue opere (poesia, racconti, aforismi, riflessioni e, di recente, un lungo e articolato romanzo) l'hanno portato a essere uno dei più significativi esponenti della letteratura basca contemporanea oltre che uno dei suoi





1

indiscussi fondatori, tanto che nel 2001 ha ricevuto il Premio Nazionale della Critica narrativa in lingua euskara, assegnato dall'Associazione Spagnola dei Critici Letterari.

4 Partito Nacional Vasco

5 Gernika era, ed è, il luogo simbolo delle istituzioni basche poiché per secoli vi si erano riuniti i responsabili delle comunità locali attorno all'albero mitico, una quercia, simbolo di libertà.

6 «Reindustrializzazione massiccia e conseguente ondata di immigrati da altre regioni spagnole; lotte operaie sempre più numerose (una volta superato il primo periodo di terrore franchista); rovina della piccola borghesia agraria e, in minor misura, urbana; calcolata repressione governativa delle manifestazioni culturali in lingua basca e infine immobilismo del nazionalismo ufficiale di fronte a tutto ciò. Va ricordato che molti dirigenti del Partito Nacional Vasco continuavano il loro esilio, e che dall'estero la loro attività si risolveva in un serie di tentativi, del tutto inefficaci, di accreditare la causa dell'indipendenza basca presso le potenze straniere.» V. Necco, *Nazionalismo basco*, «Storia in network» n° 66, Milano 2002.

7 Nel contesto delle lotte operaie, della resistenza antifascista e della rivendicazione della identità basca nasce e si sviluppa un movimento di liberazione nazionale e sociale, guidato da un gruppo di giovani nazionalisti radicali che si darà, significativamente, il nome di *Ekin* (Fare). È il 1952. Questo è il nucleo da cui nel 1959 nascerà il movimento armato guerrigliero denominato *Euskadi ta Askatasuna* (Patria Basca e Libertà), organizzazione molto più nota per la sua sigla: ETA.

*Il franchismo si diede da fare per eliminare tutto ciò che era basco e considerando che molte delle azioni fatte dagli uomini hanno effetti imprevedibili, nell'annientare ciò che era basco, contribuì nello stesso tempo, e senza volerlo, a farlo risuscitare.*<sup>8</sup>

In questa situazione si inseriscono, man mano che vi arrivano da tutto lo stato spagnolo, gli immigrati che vanno a lavorare nelle fabbriche. La massiccia immigrazione degli anni '50 e '60, voluta fortemente dal Generale Franco, risponde a due esigenze fondamentali del regime: la richiesta di manodopera proveniente dall'area cantieristico-siderurgica di Bilbao ed il progetto di *colonizzare etnicamente* la zona, creando un conflitto tra baschi autoctoni e spagnoli immigrati. Superate le difficoltà iniziali, l'elemento dell'immigrazione si inserisce invece nelle forme preesistenti di organizzazione sociale e non fa altro che arricchire la società basca, rendendola più plurale e aperta.

Il regime cerca comunque di mantenere in vita le divisioni nate dalla contrapposizione tra il fronte franchista e quello repubblicano durante la guerra civile, soffocando l'identità basca e, dalla fine degli anni '60, diffondendo nella popolazione locale la durissima politica repressiva contro l'ETA. *In altri termini, l'auge del nazionalismo basco degli anni '70 e la profonda "baschizzazione" di quella società sarebbero stati il portato delle particolari forme assunte dal franchismo in quel contesto.*<sup>9</sup>

Senza voler sviscerare la complessità di una vicenda che ancora oggi è sottoposta a considerazioni che non sempre trovano opinioni unanimi, ciò che evidentemente coinvolge il popolo di lingua basca, in questa fase storica, è l'esigenza di prendere una posizione rispetto alla propria appartenenza culturale.

2



3

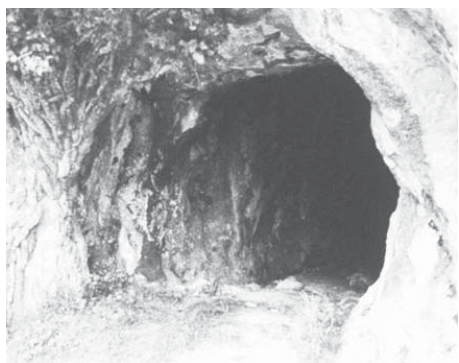
8 J. Sarrionandia, *Alla ricerca cit.*

9 Giulia Quaggio, *Spagna 1936-2006 tra "pacificazione" franchista e riconciliazione democratica*, VI Convegno internazionale di "Spagna Contemporanea", Alessandria-Novi Ligure, 23-25 Novembre, in «Storia e Futuro», n° 13, Bologna febbraio 2007.

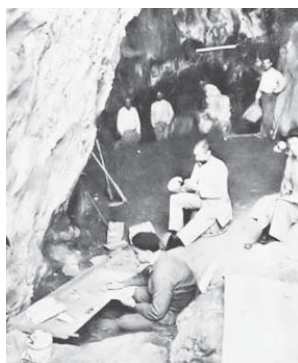
fig. 1 e 2 Plaza de los Fueros. Ganchegui y Chillida, Vitoria-Gasteiz, 1979

fig. 3 Raccolta dei Fueros sotto lo stemma della provincia di Guipuzcoa.





1



2



1 Con l'antropologo Jose Miguel Barandiarán il geologo Prof. Enrique de Eguren e l'archeologo Prof. Telesforo Aranzadi.

2 Biscaglia, località a 15 km da Bilbao.

3 L'arte rupestre di Euskal Herria si trova nelle grotte della Venta Laperra, Arenaza e Santimamiñe in Biscaglia; Ekain e Altxerri in Gipuzkoa; Alkerdi in Navarra; e Xaxixiloaga, Sinhikole e Etxeberri in Zuberoa.

Le serie di crani trovati nella caverna di Urtiaga (Deva, Guipúzcoa) permette di studiare la costituzione del *tipo umano basco*. Il più vecchio di questi crani, proveniente dal Paleolitico Superiore, ha una grande somiglianza con l'uomo di Cromagnon e mostra il primo passo di una evoluzione verso l'attuale tipo basco, mentre i crani aziliensi (provenienti dal periodo che va tra l'8.500 ed il 5.000 a.C.) trovati nello stesso sito sono intermediari tra il tipo Cromagnon ed il tipo Basco. I crani provenienti dall'Età del Bronzo, trovati nell'area montagnosa di Euskal Herria sono principalmente di tipo Basco. La fine della ultima glaciazione, che diede il via all'Epipaleolitico e al Neolitico, provocò un radicale mutamento nel tipo di vita dei primi abitanti dell'Euskal Herria. A causa del disgelo il livello delle acque del mare sale e ci sono profonde trasformazioni climatiche della flora e della fauna. La sostituzione delle specie animali e il cambiamento della vegetazione modificano sostanzialmente il loro habitat alimentare e i loro arnesi si perfezionano, come si è potuto dimostrare, grazie alla scoperta di nuovi giacimenti. La popolazione aumenta e si occupano grotte e ripari nelle rocce allontanandosi dalla costa

## Diffusione degli studi etno-antropologici

Le montagne calcaree di parte del territorio basco hanno facilitato la formazione di doline, grotte e caverne utilizzate nei tempi preistorici. I primi ritrovamenti di pitture rupestri in territorio basco risalgono alle scoperte di José F. Bengoechea nel 1916 presso la grotta di Santimamiñe. Il grande impatto di tali scoperte dà l'avvio a numerose campagne di scavo che si diffondono immediatamente nell'intera regione.

José Miguel de Barandiarán, considerato un patriarca della cultura basca, è una delle personalità che più hanno contribuito al rafforzamento dell'identità culturale di questa regione, grazie alle importanti ricerche in campo antropologico che fanno seguito alle campagne archeologiche condotte nei primi decenni del Novecento. Prima dell'esilio, che lo ferma temporaneamente durante gli anni della guerra civile, le scoperte archeologiche di José Miguel de Barandiarán segnano la storia di un paese che cerca di rafforzare la propria identità in nome della comune lotta contro lo sterminio culturale operato dal regime franchista. Barandiarán istituisce una équipe di ricerca<sup>1</sup> che lavora dal 1917 al 1936.

I disegni rupestri rinvenuti nelle grotte sotterranee nell'area di Bizkaia,<sup>2</sup> risalenti ad una delle ultime culture del Paleolitico Superiore (Magdalenense III) nel nord della Spagna, dedicate ad una divinità arcaica femminile, divengono la base di una approfondita ricerca che istituisce paralleli con altre scoperte analoghe che si succedono all'interno della stessa area geografica.<sup>3</sup>

Durante l'esilio Barandiarán si dedica ad approfondire gli studi etnografici ed antropologici sulla scorta delle scoperte fatte. Il suo ritorno in Spagna avviene all'inizio degli anni '50, periodo durante il quale, come docente di studi baschi presso l'Università di Salamanca, contribuisce alla divulgazione degli approfondimenti svolti durante gli anni dell'esilio.

Gli anni '50 sono la decade che consacra le ipotesi di un passato mitico del popolo basco attraverso la diffusione degli



3



4

studi svolti negli anni precedenti. Le scoperte archeologiche che si aggiungono ad un contesto già ricco di segni della preistoria consolidano la consapevolezza della propria forte identità culturale.

Sono questi gli anni in cui i simboli scoperti all'interno delle grotte vanno ad arricchire di significati il mito di Mari che diventa patrimonio ritrovato dell'intero popolo basco.

*Mari che, per un'abitudine ereditata dai romani, chiamiamo Dea, ma che i mitologi baschi definiscono Genio, è la regina di tutti i geni di forme e specialità diverse, che si occupano delle cose della Terra e della Natura in generale. In certi casi, essa assume anche la forma di tali geni.*<sup>4</sup>

Le grotte sono addirittura interpretate come i luoghi in terra dove la stessa divinità si manifesta: *le dimore abituali di Mari sono le regioni situate nel cuore della terra, che comunicano con la superficie per mezzo di diversi condotti, quali caverne e abissi. È per questi motivi che Mari fa le sue apparizioni di preferenza in questi luoghi.*<sup>5</sup>

Oteiza, come Chillida ed altri artisti contemporanei, credono in una concezione cosmogonica propria dei Baschi collegata al loro passato mitologico matriarcale.

Che si tratti di una concezione connaturata all'ambito culturale o indotta dalla volontà di autoaffermazione in un clima di oppressione e censura, se ne trovano tracce tangibili in molti degli scritti che sostengono l'evoluzione del pensiero e dell'opera di Oteiza che tanto ascendente avranno tra gli artisti a lui contemporanei. Scopo dichiarato nel saggio *"Ejercicios spirituale in un túnel"* è quello di indagare, definire e attualizzare i fondamenti antropologico-estetici baschi.

*Quegli archetipi antichissimi, originari delle spiritualità arcaiche dei popoli, tornano con nuovi nomi anche nelle tradizioni religiose ad esse posteriori. Una volta conosciuto il mondo degli archetipi, l'uomo non potrà mai liberarsene; egli potrà viverlo ritualmente attraverso la riattualizzazione dei miti e la trasfigurazione del tempo profano in tempo sacro, potrà esserne contemporaneo grazie alla ripetizione dei gesti degli esseri soprannaturali per dare valore alle sue attività quotidiane, come potrà ritrovarli inconsciamente nella nostra epoca secolarizzata grazie ai sogni, alle opere artistiche o in quelle situazioni oggi desacralizzate ma originariamente religiose; in ogni caso, le intuizioni del mondo arcaico sopravvivono in ogni epoca.*<sup>6</sup>

e spostandosi ad altitudini superiori a quelle abituali.

4 L. Charpentier, *Il mistero basco. Alle origini della civiltà occidentale*, Edizioni L'Età dell'Acquario, Torino 2007.

5 J. M. de Barandiaran, "Mitologia vasca", Txertoa, San Sebastián 1996.

fig.1 Grotta di Urkiola (Bizkaia)

fig.2 Barandiaran e la sua equipe di ricerca durante gli scavi archeologici degli anni '30.

fig.3 Oteiza presso un cromlech basco

fig. 4 Oteiza presso il dolmen di Eguilaz, 1950

6 G. Bertagni, *Il simbolo in Mircea Eliade*, in «ArKete» n°3, Atanòr Editrice, Roma 1999.

7 M. Eliade, *I riti del costruire*, Jaca Book, 1990, p. 111.

8 M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Boringhieri, 1988, pp. 473-4.

> Chillida, Ilarik, 1951, ferro, 73 cm.

La grande importanza di queste scoperte si può leggere attraverso l'opera artistica di una generazione che con grande enfasi si fa promotrice dell'eredità di cui si sente investita.

*L'uomo potrebbe sfuggire da ogni cosa, meno che dalle sue intuizioni archetipiche, create nel momento in cui ha preso coscienza della sua posizione nel Cosmo. [...] La spiritualità arcaica, così come l'abbiamo decifrata, assetata di ontico, continua fino ai giorni nostri.*<sup>7</sup>

Una spiritualità che Oteiza, Chillida ed i loro eredi esprimono attraverso l'elaborazione scultorea. L'oggetto scultoreo diventa il simbolo di quell'esperienza magico-religiosa di appropriazione del Cosmo e di appartenenza ad esso di cui parla Mircea Eliade: *L'esperienza magico-religiosa permette la trasformazione dell'uomo stesso in simbolo. [...] L'uomo non sente più di essere un frammento impermeabile, è invece un Cosmo vivo, aperto a tutti gli altri Cosmi vivi che lo circondano.*<sup>8</sup>





## 4. OTEIZA, CHILLIDA: LA COSTRUZIONE DEL VUOTO

### Il vuoto nella cosmogonia basca

La ricerca di equilibrio tra pieno e vuoto, che caratterizza anche lo sviluppo della forma in architettura, nella cultura basca assume un valore peculiare che torna come costante in gran parte delle espressioni plastiche, che in questo contesto sembrano essere privilegiate rispetto alle altre forme espressive.

Oteiza e Chillida sviluppano due punti di vista originali nella concezione del vuoto attraverso lo sviluppo della forma. Entrambi si servono di sistemi rigorosi di regole connesse ai principi della fisica, che poi aspirano a superare attraverso l'astrazione.

Non si tratta, infatti, della ricerca di una forma complessa, più o meno articolata, ottenuta dalla sapiente elaborazione dei materiali, quanto piuttosto della costruzione di uno strumento di carattere simbolico il cui significato è quello di veicolare l'uomo al di là del proprio limite fisico. Le sculture, come costruzioni che interpretano la profondità del concetto di spazio, sono strumenti capaci di mediare tra corpo e cosmo attraverso il vuoto. Uno degli aspetti che ha maggiormente contribuito a determinare l'originalità dell'opera scultorea di Oteiza e di Chillida è da ricercare proprio nel significato attribuito al vuoto e nella traduzione materiale che nasce dalle sperimentazioni applicate intorno a tale significato.

La costruzione di quello spazio che *accoglie* il vuoto e, in equilibrio con esso, dispone il luogo, richiede il ricorso alle regole formative della materia per la costruzione di una forma concreta, fisica. Regole che sono comuni alla scultura come all'architettura e che sono sottese ad una ricerca che, attraverso la modulazione plastica della materia e la definizione delle relazioni, vuole giungere a manifestare la propria conoscenza della realtà.

Nella cultura basca, così come in diverse religioni arcaiche e orientali, il vuoto rappresenta molto di più della semplice assenza di materia: il vuoto è ciò che conduce alla pienezza spirituale, quale condizione essenziale alla rivelazione dell'essere.

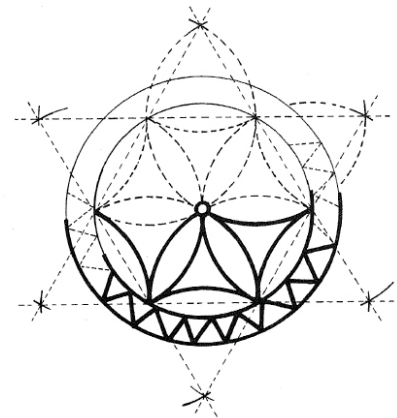
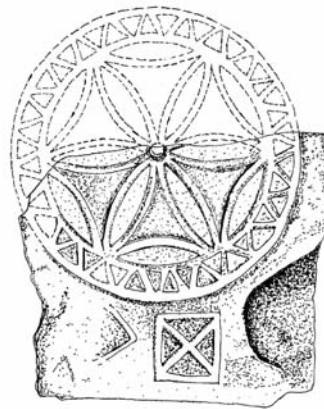
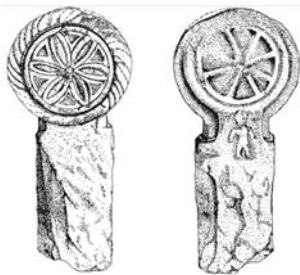
Tale lettura non è necessariamente antitetica a quella proveniente dall'ambito della fisica.

Nella fisica il vuoto è definito come un volume di spazio dove non c'è materia, secondo una accezione che converge con la definizione di nulla (dal latino *nulla* = nessuna cosa), usata per esprimere una assenza. Una assenza che tuttavia assume un enorme valore quando viene intesa, secondo la fisica contemporanea, come il campo che veicola tutti i fenomeni materiali. Nella struttura atomica della materia il vuoto è sia un elemento costituente interno dell'atomo, sia la condizione necessaria all'interazione tra atomi. Da questa definizione di vuoto come campo dei fenomeni se ne determina il carattere di utilità che permette alla realtà materiale di esistere. Il vuoto però rappresenta, secondo questa lettura, anche l'identità stessa della materia. Elemento che costituisce la materia ma rappresenta anche la sua assenza, opposti che esprimono quella dialettica che sta a fondamento dell'essenza delle cose. La natura dialettica del vuoto è esplicitamente dichiarata in questo verso del secondo capitolo del Tao Tè Ching: «L'Essere e il Non Essere si generano l'un l'altro»<sup>1</sup>, concetto che ci riporta alle origini del pensiero taoista e che si presenta in modo trasversale sia nel pensiero orientale che occidentale.

È importante rilevare le numerose le incursioni di Oteiza nell'ambito delle filosofie orientali alla ricerca del significato attribuito al vuoto in analogia o contrasto con i contenuti espressi attraverso l'arte contemporanea. Senza dubbio gli aspetti più profondi collegati a tale concetto sono oggetto di una approfondita lettura dalla quale scaturiscono numerose affinità. Secondo il processo della creazione descritto nei *veda*, gli antichi testi sacri dell'induismo, lo stato estremo di rivelazione si verifica quando l'*io individuale* (Atman) si unisce all'*Assoluto Infinito* (Brahman), e ciò avviene in uno stato di *consapevolezza cosmica*, dove ciò che ha una forma e ciò che è senza forma (*formed, formless*) sono uniti e fusi, come duplici manifestazioni dell'Unità.

Alludendo a questa interpretazione, il vuoto rappresenta la parte non apparente, senza forma, che permette alla forma di essere tale. Leggere in questa dualità l'unione degli opposti ci permette di comprendere che la ricerca di equilibrio, nelle sue varie espressioni, comunica la volontà di appartenere alla totalità, così come di manifestarne la complessità.

1 La citazione che riporta Pasqualotto fa riferimento al testo taoista *Daodejing: Tao Tè Ching. Il libro della via e della virtù*, trad. it dal francese, Milano 1973, in G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Marsilio, Venezia 1992, p. 7.



^ antiche steli cantabriche di uso funerario a forma discoidale, in U. Espinosa Ruiz, *Antiguas estelas discoideas en la rioja*, in «Berceo» n. 108-109, Logroño 1985, pp.81-94

2 A. Mookerjee, *Tantra Asana*, Ravi Kumar Publisher, Basel, Paris, New Delhi, 1971, p. 16.

3 M. Heidegger, *L'arte e lo spazio*, il melangolo, Genova 1979, pp. 33-35.

4 La Dea Mari è la principale divinità di origine paleolitica delle tradizioni pagane pre-cristiane del Paese Basco. Molto diffusi oggi, nella tradizione popolare, sono i miti ad essa associati. Leggende, racconti e feste popolari di natura folkloristica, sono presenti in tutta l'area geografica basca.

5 «Struttura architettonica del periodo megalitico composta da pietre lavorate disposte a cerchio ed in alcuni casi sormontate da architravi». T. Pignatti, M. Gemin, F. Pedrocco, *L'arte nel mondo*, vol. 1, Istituto Italiano Edizioni Atlas, p.384

6 A. Ortiz-Osés, *Antropologia simbólica vasca*, Anthropos Editorial del Hombre, Barcellona 1985, p.87.

Forma e assenza di forma rappresentano la dualità dell'essere e dunque solo dalla loro unione deriva la pienezza spirituale.

Poiché, secondo tale visione, *la spiritualità non è qualcosa che discende dall'alto, piuttosto è un'illuminazione che deve essere scoperta all'interno*,<sup>2</sup> ciò che permette all'uomo di ottenere la pienezza spirituale è quel processo che attraverso strumenti simbolici conduce all'unità.

Interpretazione che si trova anche alle radici del pensiero filosofico occidentale, nel principio eracliteo della *dialettica degli opposti* secondo cui l'unità di tutti i contrari determina l'armonia del mondo.

Eraclito dice che *la natura profonda delle cose ama nascondersi*, l'oggetto scultoreo in tal senso, costruendo in sé la dialettica delle opposte espressioni dell'unità, diviene perciò quello che nei testi vedici è definito come *yantra*, il veicolo necessario per giungere all'esperienza mistica, alla rivelazione.

In sintonia con la visione heideggeriana espressa nel saggio «L'arte e lo spazio», l'arte come scultura dunque non è *una presa di possesso dello spazio*, è invece il *farsi corpo di luoghi [...]. Senza dubbio il vuoto è in qualche modo affratellato con ciò che è più proprio del luogo e per questo motivo non è una mancanza, ma un portare allo scoperto*.<sup>3</sup>

Dall'essenza alla rivelazione, ripercorrendo le origini arcaiche della cultura basca emerge il significato profondo che in essa il vuoto assume come elemento chiave nell'interpretazione religiosa del passaggio dalla vita alla morte.

Nella mitologia basca la Dea Mari,<sup>4</sup> madre degli elementi (acqua, aria, terra e fuoco) ed in essi manifesta, attraverso le sue metamorfosi nei tre regni della realtà (minerale, vegetale, animale), rappresenta vita e morte. I diversi aspetti della realtà non sono altro che manifestazioni divine. I cicli celesti rimangono, come in tutte le religioni naturalistiche, i riferimenti per le costruzioni simboliche come i Cromlech,<sup>5</sup> ma dalla profondità della terra scaturisce il legame tra il divino e l'uomo. L'ordine cosmico nella sua totalità è governato dall'etica naturalistica della divinità, che lo tiene in equilibrio sulla bilancia del *vuoto intermedio*,<sup>6</sup> che diviene passaggio essenziale definendo l'essenza dell'essere e l'energia del tutto.

La morte, come condizione della realtà necessaria alla sua realizzazione trasmutante, è lo strumento che attraverso il vuoto riporta in equilibrio



^ YANTRA DI DEVOZIONE CHE RAPPRESENTA IL COSMO NELLA SUA TOTALITÀ CHE NASCE DALL'UNIONE DEGLI OPPOSTI IN CUI IL MONDO DELLA MOLTEPLICITÀ È TENUTO INSIEME DALL'UNITÀ DEL *BINDU* PRIMORDIALE AL CENTRO

> COSMOGENESI SECONDO LA FILOSOFIA TANTRICA , NELLA SUA RAPPRESENTAZIONE ATTRAVERSO LA SIMBOLOGIA DELLO YANTRA

Lo YANTRA è essenzialmente una composizione geometrica, ma per capire la sua vera natura le nostre nozioni di geometria devono arrendersi a quelle della dinamica. Lo YANTRA allora rappresenta una particolare configurazione il cui potere accresce in proporzione alla astrazione e precisione del diagramma. (A. Mookerjee, in M. Khanna, *Yantra*, Thames & Hudson, London 2003, p.6)

> YANTRA DI DEVOZIONE CHE RAPPRESENTA IL CICLO DEL TEMPO



unità

*BINDU*, simbolo dell'universo nella sua forma immanifesta, nel vuoto

l'energia potenziale rende attivo lo stato di quiete

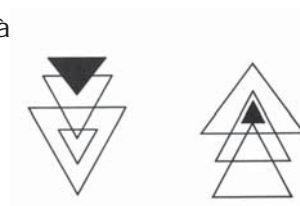
l'unità originale si modifica dando luogo a due principi, duplici espressioni dell'unità



dualità

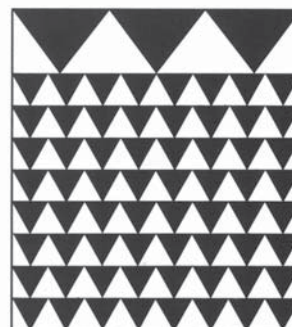
trasformazione dell'unità originaria

espansione, raddoppio e sviluppo attraverso l'integrazione dei principi opposti



molteplicità

creazione delle categorie cosmiche per mezzo dell'eterna proiezione che fa nascere il mondo delle differenze







^ Antiche steli di Lombera (Cantabria), di concezione funeraria.

7 *Oteizaha proiettato lo spazio basco come specchio-morte aperto, che ospita un'assenza: è uno spazio quieto ma svuotato intorno. Si tratta di uno spazio svuotato da un tempo mitico, aperto da una mano-pettine, «che ondeggia in una meraviglia infinita», in A. Ortiz-Osés, *Antropología simbólica* cit., p.137.*

8 Dal greco Kthòn «terra», riferito civiltà religiose il cui mito era collegato con la vita terrestre sotterranea.

9 *Ierofania, che rappresenta la rivelazione del sacro entro gli oggetti naturali e artificiali che circondano l'uomo. I primi elementi che si rivelano come sacri sono il cielo, la terra, l'acqua, gli alberi, le pietre. Ma tutte queste ierofanie esprimono una particolare modalità del sacro: così il cielo, ad esempio, simboleggia la trascendenza, la terra simboleggia piuttosto la maternità e la fecondità, ecc., in I. P. Couliano, *Mircea Eliade e l'ideale dell'uomo universale*, (fonte ariannaeditrice.it), 2006.*

10 Mircea Eliade, *Lo Sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Mediterranee, 1975, p.278.

l'ordine cosmico, restituendo l'uomo all'Essere, una parte al tutto. Simbolicamente l'Essere rappresenta la compenetrazione dei contrari: tutto e niente, vita e morte, unione degli opposti nella relazione tra loro e col tutto.

Nella cosmogonia basca la divinità creatrice Mari è rappresentata con uno specchio in una mano e nell'altra un pettine. Lo specchio è lo spazio vuoto, il buco simbolico che attraverso cui avviene la transizione, la morte, il tempo della metamorfosi, la trasmutazione che attraverso il tempo riporta nuovamente alla vita. Il pettine rappresenta il tempo. Mari si pettina con un gesto ripetitivo, la vita ciclicamente si riflette nella morte attraverso il vuoto che diviene pienezza nel naturale equilibrio degli opposti. Il vuoto si connota del suo preciso significato e costituisce il mezzo per ottenere la pienezza spirituale.<sup>7</sup>

La simbologia si arricchisce poi di ulteriori caratteri significativi se si considera che si tratta di un culto *ctonio*<sup>8</sup>. Il regno della dea Mari è sotterraneo e la divinità si muove attraverso cave che ne raggiungono il centro. Una rappresentazione che vede la terra come luogo in cui si manifesta il divino ma anche come mezzo di collegamento tra il divino e l'uomo, e questa manipolazione della materia, di cui la terra è composta, è la proiezione tangibile della continua ricerca dell'uomo verso Dio.

*Nell'esperienza mistica, la natura è tutta divina, tutto è archetipo, tutto ierofania.<sup>9</sup> Per i "primitivi" in genere non esiste una differenza netta fra "naturale" e "sovrannaturale", fra oggetto empirico e simbolo.<sup>10</sup>*

Questa idea del sacro che pervade ogni aspetto della realtà rappresenta la rivelazione entro gli oggetti naturali e artificiali che circondano l'uomo. Se l'arte scultorea, attraverso la manipolazione della materia, è il farsi corpo dell'equilibrio degli opposti, il vuoto entra in gioco nel rendere possibile tale equilibrio.

La particolare attitudine del popolo basco verso la manipolazione della materia è storicamente testimoniata dall'antica tradizione artigiana nella lavorazione del ferro, della pietra e del legno. A questa importante eredità si appoggia la ricerca plastica che trova il suo culmine nella produzione scultorea degli anni '50.



< STELE RAFFIGURANTE IL LAUBURU (CROCE BASCA) SCOLPITO PIETRA.

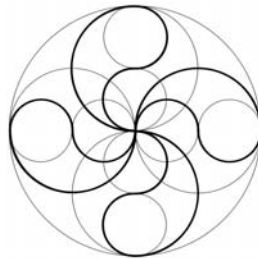
V STILIZZAZIONE DEL LAUBURU (CROCE BASCA) .

V SIGILLO-SVASTICA PROVENIENTE DA MOHENJODARO (PAKISTAN) RISALENTE CIRCA AL 2500 A.C.

Il *lauburu*, che in euskadi (la lingua basca) significa *quattro teste*, è la cosiddetta croce basca, uno dei simboli dei Paesi Baschi.

Il significato che il lauburu ha assunto come simbolo dei Paesi Baschi è ancora oggetto di studio: per alcuni rappresenta il sole, per altri il movimento dei corpi celesti, per altri ancora il significato dipende dalla posizione dei quattro bracci che lo conformano come svastica.

La svastica è una croce equilatera con i bracci piegati ad angoli retti. La parola *svastica* deriva dalla traslitterazione dell'omonimo termine sanscrito che significa genericamente «*fortunato, di buon augurio*» ed è utilizzato nel suo contesto linguistico per simboleggiare «*persone o cose che portano fortuna*».



> SVASTICA YANTRA CHE USA L'ANTICO SIMBOLO SOLARE DI BUON AUSPICIO, UNA FORMA SIBOLICA PRIMITIVA.

## JORGE OTEIZA

### Carattere metafisico del vuoto

La sensibilità che porta Oteiza ad indagare le forme originarie di espressione artistica nelle civiltà preistoriche e gli aspetti etimologici che manifestano i caratteri genetici della cultura basca, in un confronto che percorre la storia dell'uomo da oriente ad occidente, dà l'impulso alla continua ricerca della relazione metafisica tra io e universo che contraddistingue tutta la sua opera.

Indagine che si evolve sperimentalmente attraverso i mezzi espressivi dell'arte plastica e che si sostiene su un elaborato impianto teorico.

La missione sociale dell'artista è la finalità che da subito muove Oteiza alla ricerca di una nuova estetica oggettiva, attraverso una metodologia empirica applicata alla costruzione della forma, e con una visione dell'arte come cura per lo spirito.

La necessità di approfondire il rapporto tra spazio e tempo porta Oteiza ad indagare la dimensione del vuoto in una evoluzione che negli anni si esprime con differenti modalità, ma con la coerenza alla propria missione, che lo innalza a maestro di una intera generazione di artisti. Perché questa missione abbia solidi fondamenti, l'arte per Oteiza deve essere portatrice di valori spirituali.

A partire dalle tracce preistoriche di cui è ricca la sua terra di origine, per arrivare alle grandi costruzioni precolombiane del Sudamerica, dove vive per più di una decade, Oteiza si avvicina alle modalità espressive delle civiltà preistoriche allo scopo di individuare nel comportamento artistico primitivo l'identificazione spirituale con l'intorno cosmico. Un percorso che ben presto si traduce nell'interesse per il significato del vuoto.

Il vuoto è una dimensione cui Oteiza si rapporta fin da bambino interrogandosi sul significato dell'esistenza. Nel saggio «Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca» Oteiza scrive: *Quando ero molto piccolo, a Orio, dove sono nato, mio nonno mi portava a passeggiare alla spiaggia. Io sentivo un'enorme attrazione per una delle grandi cave che c'erano nella parte più interna. Mi andavo a nascondere dentro ad una di esse, sdraiato, guardando il grande spazio solitario del cielo che stava su di me, mentre spariva tutto ciò che mi stava intorno. Mi sentivo profondamente protetto. Ma da che*





1

*cosa volevo proteggermi? Fin da quando siamo bambini, come tutti, sentiamo la nostra esistenza come un piccolo nulla, che ci definisce come un circolo negativo di cose, emozioni, limitazioni, nel cui centro, nel nostro cuore, avvertiamo la paura della morte (come negazione suprema). La mia esperienza di bambino, in quella grotta nella spiaggia (probabilmente anche voi avrete vissuto momenti simili) fu quella di un viaggio di evasione dal mio piccolo niente verso il grande niente del cielo in cui io ero penetrato, per scappare, col desiderio di salvarmi.<sup>1</sup>*

Il vuoto, come negazione di ogni cosa, mette in evidenza un pieno, un intorno che si dispone a definirne la spazialità. Che questo luogo sia una cava naturale, una grotta, lo spazio delimitato da un cromlech o una scatola, è il vuoto ciò che ne definisce il carattere e ne costituisce la forma. È da questo luogo che Oteiza si sente accolto, protetto, in una dimensione che trascende la realtà empirica per proiettarsi nella totalità metafisica del cosmo.

Tralasciando tutte le implicazioni legate alla dialettica tra le forme positive e negative, al concetto di vuoto come contrapposizione al pieno, nelle forme concave e convesse che lo rappresentano, e dunque al concetto di maschile e femminile sottese a tale visione <sup>2</sup>, ciò che spinge Oteiza ad approfondire la sua indagine è la grande forza del significato di vuoto come strumento di trascendenza.

L'evoluzione di questa indagine va di pari passo alla visione che Oteiza mette a fuoco della relazione tra spazio, tempo e forma, in cui il vuoto assume un ruolo sostanziale. Spazio e tempo per Oteiza sono relazionati nella forma in modo così essenziale da essere riconducibili ad una funzione matematica dove il tempo diventa la quarta dimensione spaziale. Nel testo «Proposito experimental», che accompagna il catalogo dell'esposizione alla Biennale di San Paolo del 1956, Oteiza, teorizzando e fissando alcuni dei principi su cui fonderà il suo lavoro, definisce questa correlazione: *Uno spazio dura se dispone del tempo. Ed è allora, precisamente, che questo spazio, nell'arte, è una forma.* Questa correlazione inevitabilmente lo porta ad addentrarsi nelle profondità delle antiche filosofie orientali, che intendono il vuoto non solo come negazione, ma anche in maniera strumentale: vuoto come

1 J. Oteiza, *Art Today, the City, and Man*, in *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, pubblicato in J. Oteiza, J. Zulaika, F. Fornoff, *Oteiza's Selected Writings: Jorge Oteiza (1908-2003)*, University of Nevada Press, 2003, p. 299.

2 J. Arana Cobos, *The Convex and the Concave: The Feminine in Jorge Oteiza's Mythological Cosmogony*, «International Journal on Basque Studies» n°51, pp. 77-99, 2006.

fig. 1 Oteiza, Laboratorio dei gessi, installazione presso la casa di Oteiza ad Alzuza, Navarra, a metà degli anni '80.

fig. 2 (pag 36-37) Oteiza, Laboratorio sperimentale, installazione presso la casa di Oteiza ad Alzuza, Navarra, a metà degli anni '80.



2





*Un'esperienza religiosa totale [...], se riesce, porta all'esperienza mistica assoluta, che scopre e identifica il sacro dovunque e in nessun luogo nell'Universo.<sup>8</sup>*

3 quella che il Tao definisce *la dialettica del vuoto temporale*

4 G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Marsilio, Venezia 2007, p.16.

5 G. Bertagni, *Il simbolo in Mircea Eliade*, in «ArKete» n°3, Atanòr Editrice, Roma 1999.

6 Strutture preistoriche composte da pietre lavorate e conficcate nel terreno, disposte a circoli, chiamati anche *stone circles*.

7 J. Oteiza, *Para un entiendimiento del espacio religioso*, «El Bidasoa», 28 giugno 1959, in *Oteiza en Irun, 1957-64*, Alberdania, Irún 2003, p. 112.

8 M. Eliade, *Spezzare il tetto della casa. La creatività e i suoi simboli*, Jaca Book, Milano 1988, p. 203.

> Scritto di Oteiza sul rapporto tra Zen e arte contemporanea, conservato presso il centro di documentazione del Museo Oeiza ad Alzuza

assenza inteso come condizione necessaria a definire il passare del tempo<sup>3</sup> e il sussistere dello spazio.

Il fine ultimo della costruzione oteizana, in consonanza con la visione Taoista, è il vuoto come limite della conoscenza, come confine tra ciò che si sa e ciò che non si sa:

*la conoscenza umana procede, cioè si amplia e si approfondisce solo grazie a ciò che è ancora da conoscere, ossia solo in quanto l'ignoto ne costituisce il permanente polo d'attrazione.<sup>4</sup>*

La visione dell'arte come esperienza e conoscenza conferma dunque l'intento didattico che Oteiza persegue col suo lavoro e che rende la ricerca del vuoto una missione totalizzante nella sua vita. Ciò che Oteiza cerca di costruire attraverso le sue astrazioni scultoree è una dimensione che permetta di usare il vuoto come elemento mediano tra l'essere e il non essere, tra il sacro e l'uomo. L'opera d'arte diventa il simbolo materiale di un'esperienza mistica.

*Rivelando il sacro in un sasso, in una persona, in un gesto, l'esperienza religiosa si frammenta in una infinita discontinuità, mentre il simbolo ha in sé la capacità di riepilogare il Cosmo intero.<sup>5</sup>* In una visione che definisce la realtà oggettiva come la sede del sacro allora il finito diventa infinito, pur mantenendo le sue proprietà. L'oggetto scultoreo di Oteiza diviene costruzione del vuoto che funge da tramite fra spazio e tempo. Il vuoto che vuole evocare simbolicamente con la costruzione plastica è lo strumento con cui la scultura diviene mezzo per il superamento dei limiti terreni. La sua connotazione metafisica definisce le sculture come passi di un'esplorazione della dimensione divina insita nell'uomo e nella realtà.

In riferimento alle costruzioni primitive dei cromlech<sup>6</sup> Oteiza scrive: *Spiritualmente l'artista svolge un tipo di funzione sociale e religiosa molto simile in tutte le culture, e crediamo che quando l'artista offre una soluzione estetica personale per il suo tempo, è in posizione privilegiata per ricevere personalmente la rivelazione del momento della creazione, corrispondente in qualsiasi momento, anche il più remoto, nella storia.<sup>7</sup>* L'artista, costruendo uno spazio religioso, che è quello spazio ricettivo che pone l'uomo al di fuori della propria realtà temporale, come un sacerdote, svolge la missione di trasmettere la rivelazione attraverso la propria arte.

Y fué en esa ocasión que decidí informarme ya sobre ~~la teoría~~ la tradición oriental.

La conclusión estética es comportamiento existencial

El arte en los momentos primitivos y en oportunidades existencialmente desesperadas, esto es cuando el arte actúa profundamente, el gran arte, es el que define una ~~concepción de la vida y del comportamiento ético y social.~~  
~~en los principios de una cultura,~~

Hay un arte que sirve de propaganda a poderes políticos y religiosos ~~---mientras~~  
~~trás-~~ un arte de servicio, de información, dentro de una sociedad establecida. Este es un arte muy secundario, de un realismo exterior, al que le es casi imposible la investigación, sus clientes la consideran innecesaria. Es un arte aplicado que toma del ambiente la escritura más adecuada a sus fines.

En los grandes desarrollos históricos, en el proceso de una cultura, hay artistas que disponen de una mayor libertad para organizar personalmente su lenguaje y el arte evoluciona. Esta comprobación es más elocuente cuando hay una perspectiva histórica y uno examina periodos prolongados de esa evolución.

Pero cuando se advierte una evolución rapidísima es en nuestro tiempo, en que vivimos una radical transformación de científica y social y en que el artista goza de una libertad mayor y el campo de la investigación es tan importante como en otras actividades del espíritu mejor protegidas.

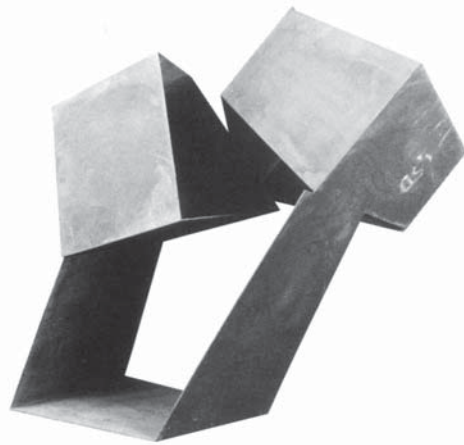
A esto es debido que a diferencia de otros tiempos en que el arte llega a conclusiones de un grandísimo interés, este se desaproveche por haberse producido tardíamente, pero hoy puede el arte contemporáneo terminar sus conclusiones con tiempo suficiente para que la presión y la influencia que el arte puede llegar a ejercer en la vida política y cultural de la sociedad, sea realmente singular. Como nunca hoy el arte en este sentido podrá llamarse arte revolucionario, lo ha sido siempre y sin embargo no ha obrado como tal. Hoy vamos a presenciar desde el arte un cambio radical en la dirección política misma. En ARTE Y REVOLUCION me refiero a que el artista políticamente avanzado si no lo este en arte, políticamente no es más que un revolucionario. Afirmo también que el fracaso de revoluciones como la de Cuba deben ser achacados al fracaso del artista como responsabilidad profesional. Estas afirmaciones pueden parecer un poco aventuradas, pero si calculamos que todavía no ha comenzado la mínima instrucción popular y que .... LEC

El ZEN contacto con AC En que es una experiencia espiritual íntima, en que no tiene necesidad de estar consultando para saber qué tiene que obedecer. Los maestros infalibles, los jefes infalibles y las herencias políticas, las interpretaciones y especializaciones secretas para comportamientos que el sentido corriente de la gente conoce mejor...

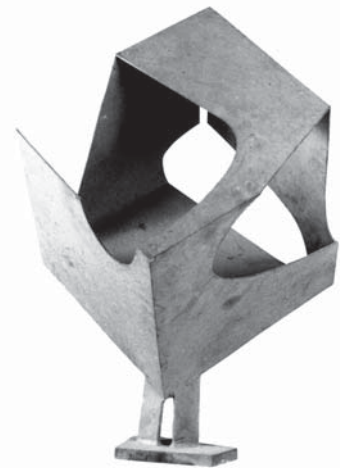
En la India, en Oriente, toda expresión artística obedece a una intención filosófica o religiosa. Este es un arte de servicio, posterior. Hay otro arte que produce sus conclusiones filosóficas y religiosas, que finaliza en resultados éticos.

En el arte convergen los conocimientos y la vida y desde el arte es como se facilitan como concepto del mundo y de la existencia





1



2

1 «El arte está entrando en una zona de silencio

(yo terminé en un espacio negativo, en un espacio solo y vacío)

En esta Nada el hombre se afirma en su ser» in J. Oteiza, *Quousquetandem...!, Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Pamplona, Pamplona 1994, p. 64.

2 J. Oteiza, *Propósito experimental 1956-57*, Oteiza, 1933-68, Nueva Forma, Alaguara, Madrid 1968, p. 5.

fig. 1 Oteiza, circolazione in obliquo con tre vuoti Malevich, acciaio, 1958

fig. 2 Oteiza, esperimento in obliquo con scatola vuota (omaggio a Van Doesburg), acciaio 1958

## Principio di *desocupación espacial*

Nell'evoluzione della teoria e dell'opera scultorea di Oteiza, la conquista del vuoto rimane costantemente l'obiettivo da raggiungere. I percorsi diversi che Oteiza sperimenta negli anni, dal periodo figurativo a quello astratto, seguono sempre direzioni convergenti su tale obiettivo. Per sublimare in forma materiale il *Niente in cui l'uomo trova se stesso*, Oteiza elabora quella che lui stesso definisce una *estetica negativa*, secondo un procedimento creativo applicato dall'esterno, come una elaborazione che si attua in una sequenza progressiva di sottrazioni, di eliminazioni.

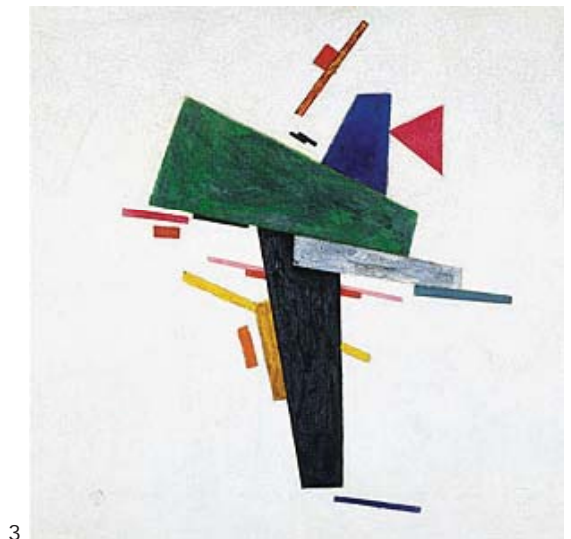
Il principio che determina questo procedimento creativo è la *desocupación espacial*<sup>2</sup>, sistema di modellazione al quale applica regole che desume in parte dalle nozioni ereditate dalla sua formazione scientifico-naturalistica ma soprattutto dal confronto con gli artisti del XX secolo che, per dirlo con le sue parole, *hanno esplorato l'uso di unità modulari per creare un linguaggio formale e metafisico*.

Le più significative esplorazioni del vuoto, elaborate da Oteiza negli anni '50, derivano direttamente dall'applicazione del principio di *desocupación espacial*.

La ricerca di una soluzione proveniente dall'esterno, come regola applicabile alla materia per svelarne la trama strutturale, porta Oteiza a sperimentare una metodologia di ispirazione scientifica, con l'applicazione rigorosa di un metodo fondato sulla geometria, quasi a voler ridurre al minimo l'arbitrarietà del risultato nell'oggetto scultoreo. A partire dall'applicazione di una funzione iperbolica che produce una sottrazione di materiale muovendosi secondo una rotazione, come interpretazione della relazione tra interno ed esterno, Oteiza giunge all'uso dell'*Unità Malevich*, modulo geometrico dal carattere dinamico, regola concepita studiando il concetto di spazio e tempo nell'opera di Malevich.

La *desocupación espacial* si attua liberando l'energia spaziale della statua *attraverso la fusione di unità formali leggere, dinamiche o aperte con cui costruire il vuoto*, non per svuotamento o perforazione di una massa ma per *rottura della neutralità dello spazio libero a favore della*

*L'arte sta entrando in una zona di silenzio  
(io sono finito in uno spazio negativo,  
in uno spazio solitario e vuoto)  
In questo Niente l'uomo trova se stesso<sup>1</sup>*



3

*statua.*

Kasimir Malevich nel manifesto suprematista sostiene di dover liberare gli oggetti d'arte dal proprio "peso inutile". Oteiza fa riferimento a tale processo, adottando principi geometrici come in un teorema che consente di individuare nello spazio il limite tra interno ed esterno, tra pieno e vuoto, e sottrarre all'oggetto scultoreo quel *peso inutile* che ne vincola l'espressività.

Con l'uso dell'*Unità Malevich* che si configura come un elemento trapezoidale i cui lati non sono mai paralleli, Oteiza applica un sistema di combinazioni infinite che relazionano in un *continuum* spaziale gli elementi modulari distinti e separati. Interviene così sulla forma producendone le variazioni. Ciò che cerca di definire attraverso l'uso di questo principio è un sistema instabile, che suggerisce simultaneamente permanenza e modificazione, equilibrio e movimento.

Con rigore scientifico Oteiza ricorre prima all'iperboloide, poi all'*Unità Malevich*, come a quel *deus ex machina* capace di intervenire dall'alto a rivelare la soluzione, a spogliare la materia per svelarne la struttura. Lo spazio che Oteiza persegue con il metodo della *desocupación espacial* non è un luogo in cui vivere, una scena disposta e organizzata, ma è *uno spazio senza tempo*, che cerca la sua espressione attraverso una funzione astratta, slegata dal presente, esistente in un tempo assoluto: *uno spazio abitabile spiritualmente, un vuoto sacro.*<sup>3</sup>

La scultura che ne scaturisce è la manifestazione di un ordine metafisico preesistente.

L'evoluzione di questa sperimentazione, con le *construcciones vacías* elaborate a partire da elementi metallici piani, segna la conclusione della produzione plastica oteizana alla fine degli anni '50. Gli elementi metallici piani si configurano nuovamente secondo l'*Unità Malevich* dalla quale viene sottratta di volta in volta una parte di materiale di forma equivalente. La costruzione dà luogo a scatole che sembrano voler custodire qualcosa di prezioso, che vi è contenuto ma che allo stesso tempo le avvolge.

Le *cajas vacías*, nel *fare spazio*, si configurano come luoghi metafisici, come rappresentazioni del vuoto. Le tante modulazioni che ne derivano

3 P. Manterola, *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación*, in «Cuadernos del Museo Oteiza 1», Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza 2006, p. 24.

fig. 3 Kazimir Malevich, Senza titolo, 1916.



4

*Alla notte del labirinto scampa lo scultore Dedalo con una circonferenza.*<sup>4</sup>

4 J. Oteiza, *Ejercicios espirituales en un túnel*, Lur, San Sebastian 1983, p. 134.

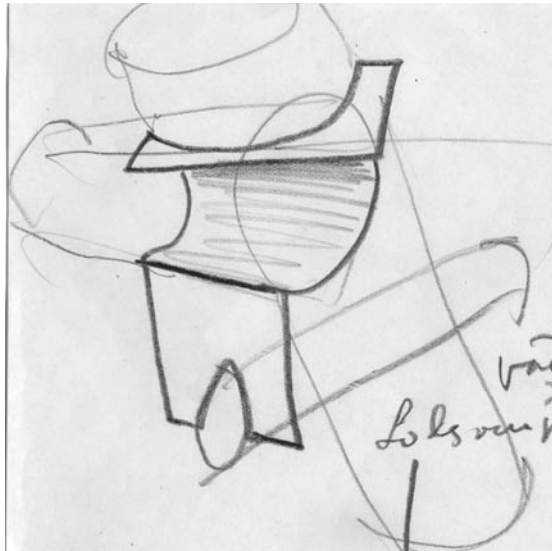
fig. 4 Oteiza a Irun, con la sua *Definizione lineare del poliedro vuoto*, 1958

> Oteiza, schizzo di studio sulla disoccupazione spaziale conservato presso il centro di documentazione del Museo Oeiza ad Alzuza

delineano l'inesauribile ricerca che, attraverso i necessari passaggi dell'evoluzione personale, vede nell'arte una via privilegiata di ascesi spirituale. Del resto ognuno di questi oggetti, ogni *scatola metafisica*, ha il potere di condensare in sé un valore che la trasforma in strumento simbolico del soprannaturale.

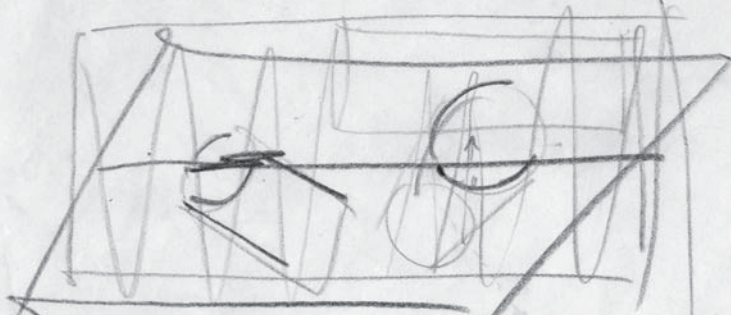
Oteiza in quest'ultima fase della sua produzione scultorea si richiama in maniera sempre più consapevole alla ricerca del vuoto come valore spirituale e la metafora del labirinto, a cui ci riporta attraverso i suoi «Ejercicios espirituales en un túnel», ci svela il senso delle *cajas vacías* che non sono altro che vie d'uscita dal labirinto, archetipi della salvezza dalla morte.

La geometria è il mezzo che permette allo scultore di salvarsi, costruendo il vuoto, la via di accesso alla vita, concetto perfettamente corrispondente al principio taoista di fare il vuoto e praticarne l'utilità.



El vacío debe ser  
 la función. La Forma  
 el plano físico  
 mundial. El vacío debe ser  
 la suma total de la suma  
 + ve la ocupación  
 oculto de total:  
 la M. formal &  
 menor siempre  
 que el plano  
 físico.

La Mayor ocupación  
 formal, menor el espacio  
 resultado activo.



El Muro de la M. formal p' h' n  
 pero nada más.  
 En orden con la M. física en suma  
 una totalidad > que la del plano.  
 (error de Kandinsky)





1 L'antimateria è la materia composta dalle antiparticelle corrispondenti alle particelle che costituiscono la materia ordinaria. Se una coppia particella/antiparticella viene a contatto, le due si annichilano emettendo radiazione elettromagnetica. Secondo la *teoria ondulatoria del campo* le particelle sono sorgenti elementari di onde sferiche che, nel complesso, costituiscono i campi di massa attribuibili alle particelle. Il meccanismo di risonanza per le onde elementari permette di giustificare la creazione di coppie particelle-antiparticelle. Se una parte di antimateria si annichilisce a contatto con della materia ordinaria, tutta la massa delle particelle ed antiparticelle annichilite viene convertita in energia.

^ Oteiza, sequenza di *Cajas vacías*, acciaio, 1958.

## Materia e risonanza: il vuoto attivo

Trovarsi di fronte alle *cajas vacías* di Oteiza, è un'esperienza di forte suggestione che consente di cogliere immediatamente ciò che a parole si può esprimere solo attraverso un viaggio nel significato dell'esistenza. Le *cajas vacías* sono oggetti di piccole dimensioni che mediamente occupano il volume di un cubo di 40 cm di lato. Poste su piedistalli o su basi facilmente avvicinabili, se ne possono cogliere i minimi dettagli, percepirne quasi un valore confidenziale.

Le *cajas vacías* custodiscono un mistero, lo contengono e ne sono avvolte.

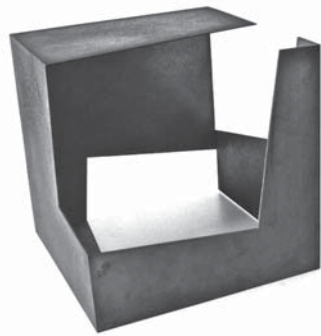
Davanti all'oggetto scultoreo le percezioni si precisano, come a cercare una sintonia che consenta di cogliere quel mistero, entrando in risonanza con il vuoto che magneticamente costruisce un campo intorno a sé, qualcosa da cui ci si sente attratti anche solo passandovi accanto. La risonanza è un aspetto centrale nel significato della forma per Oteiza e ci porta ad una lettura e ad un *uso* del vuoto come matrice formale riconducibile anche alla logica del fare architettonico.

Tra gli scritti di Oteiza raccolti presso il centro di documentazione della fondazione Oteiza, c'è un documento dal titolo *Vacío Resonante* e accanto al titolo un riferimento alle ricerche sulla struttura fondamentale della materia svolte al CERN (Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire) di Ginevra. Il centro è la sede del laboratorio più importante in Europa per la ricerca sulla fisica delle particelle.

Gli approfondimenti svolti negli anni '50 sulla fisica delle particelle conducono a sviluppi importanti nell'ambito della scienza. Nel 1955 Emilio Segre e Owen Chamberlain scoprono l'antiprotone con il quale nel 1959 vincono il premio Nobel per la fisica. La scoperta dell'antiprotone apre il campo allo studio dell'antimateria.<sup>1</sup>

Oteiza raccoglie le suggestioni di questa scoperta in un documento all'interno del quale elenca i grandi gruppi di particelle elementari di cui è costituito l'atomo e schematizza i valori dedotti dalla scoperta, indicando nella *risonanza* la *misteriosa chiave della costituzione della struttura intima della materia*.





Il meccanismo della risonanza si rivela come ciò che tiene insieme gli opposti di cui è costituita la materia, opposti che venendo a contatto tra loro si annullano sprigionando energia. Interrogandosi su cosa sia la materia, cosa l'energia spirituale, Oteiza cerca nella scultura una risposta e riferendosi al suo lavoro per la Basilica di Aranzazu immagina il processo di creazione di un fregio sottoposto alla legge della risonanza. *La forma nascerà per interruzione, da ciò che si toglie*, mediante il processo di costruzione/distruzione che porta alla formazione della cavità risonante. Oteiza individua nell'atto della sottrazione, della distruzione, la liberazione di quell'energia che consente di trovare un nuovo equilibrio determinato da uno stato espressivo sempre più vicino al silenzio, ciò che definisce come un *vuoto di risonanza ricettiva*. La risonanza diviene espressione della struttura intima della materia attraverso il vuoto, come rappresentazione della totalità.

Nel testo che accompagna la scultura "Momento espiritual, homenaje al estilema vacío del cubismo",<sup>2</sup> Oteiza scrive: *la consistenza della conclusione vuota equivale esteticamente alla creazione di una cavità, o Niente puramente mistico o ricettivo, una risonanza assoluta del divino*. Non si tratta però di ridurre l'oggetto scultoreo ad un'unica dimensione allusiva perché il vuoto come *fonte di energia fisica e spirituale* è un vuoto attivo, che possiede quel valore capace di svelare ciò che è attraverso la traccia di ciò che non è.

*La massa scultorea si corrode e si assottiglia, e mentre questa tende ad atrofizzarsi, il vuoto va impadronendosi dell'opera. Lo spazio esterno penetra nei limiti della scultura e vi si confonde. L'obiettivo ultimo è la conquista di uno spazio evacuato, disponibile, in cui restano le tracce del laborioso processo di sottrazione ed eliminazione.*<sup>3</sup>

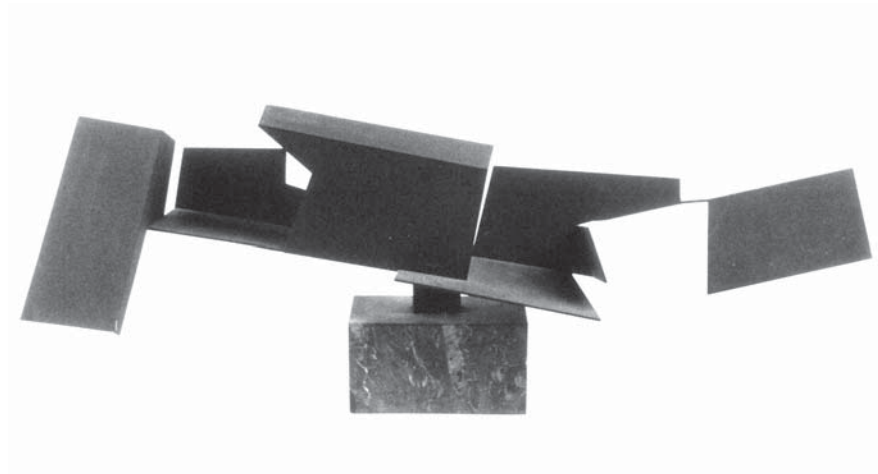
Oteiza cerca di dimostrare quanto la forma sia capace di trasmettere attraverso la sua fisicità mediante le relazioni generate dalle risonanze che le sono proprie.

Il grande valore di questo processo sta nello svincolare il punto di vista ancorato alla tridimensionalità della forma visibile.

*L'abitante di un mondo a due dimensioni potrebbe possedere l'intera serie dei profili di una data statua e meravigliarsi della diversità di*

2 La scultura è posta all'interno del parco Yamaguchi a Pamplona.

3 C. Martí Aris, *Silenzi eloquenti*, Christian Marinotti edizioni, Milano 2002, p. 105.



4 H. Focillon, *Vita delle Forme, seguito da Elogio della mano*, Torino, Einaudi, 1990, p. 39.

*queste figure, senza mai capire che si tratta di una sola figura, in rilievo<sup>4</sup>.*

Se Focillon ci fa capire che il punto di vista è ciò che costruisce il nostro senso della realtà, Oteiza ci svela il varco per superarne il limite.

^ Oteiza, *Vuoti a catena*, acciaio, 1958

> Scritto di Oteiza sul significato del vuoto risonante, conservato presso il centro di documentazione del Museo Oteiza ad Alzuza



VACIO RESONANTE

Investigaciones sobre la estructura fundamental de la M en el CERN con sede en Ginebra

La RESONANCIA C-CERO (C elevado a cero) C0 por el Centro Europeo de Invest Nucleares descubierta, partícula prodigiosamente inestable comparada con la escala humana del T: una centésima de una millonésima de millonésima de segundo. Es la última de una lista de unas 90 partículas distintas hasta ahora conocidas, que se cree constituyen la base de toda la M del universo. Viene a ser el primer objeto subnuclear de su categoría. A esta partícula de vida tan efímera llaman los físicos RESONANCIA, por precaución, ya que son tantas ya las partículas descubiertas en el interior del núcleo atómico, que no se cree que se trate más que de estados resonantes o estados excitados de la M. No hay pues tantas clases de partículas elementales sino que son las mismas en diferentes estados DE EXCITACION o en sus correspondientes antipartículas (el estudio de las antipartículas lleva hasta la antimateria y el antimundo)

2) Se predice en las investigaciones sobre partículas fundamentales, lo mismo que en astronomía la existencia de la partícula antes de que haya podido ser detectada experimentalmente

Los 3 grandes grupos de las partí elementales:

- pesadas (bariones)
ligeras (leptones)
intermedias (mesones)

Desde la época en que solo se conocían protones y electrones,

=> Valor resonante ? =

la lista de partículas llamadas fundamentales ha crecido continuamente y hace 4 años llegaba a 30 el número de partículas y antipartículas conocidas o predichas. Los descubrimientos posteriores de RESONANCIAS vienen a añadir numerosos corpusculos a esta lista misteriosa clave de la constitución de la estructura íntima de la M

correspondencia estética :

tendencias resonantes, estados de resonancia de tendencias anteriores... estados excitados resonancia estética la vida efímera de tendencias que no responden a la vida de una tendencia experimental y sí son como resonancia de ellas (Pop-art, neodadaísmo, neofigurati, neosurrealismo... ) = excitaciones de estados anteriores de experimentación

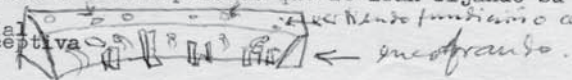
2) ya predije estos estados resonantes

con JH... FRISO ARANZAZU? = La Forma surgiría por interrupción de lo que se deshace de un estado expresivo a otro receptivo

LA CORRIENTE DE LO QUE SE HACE A TRAVÉS DE LA CORRIENTE DE LO QUE SE DESHACE el capítulo del libro de O. COSTA DE DEAUVERGNE (el segundo principio de la ciencia del tiempo) el 1º era sobre la equivalencia de E y I.

qué es la M? es que es la energía espiritual? se pregunta para Pascal, la M es un primer ropaje de lo espiritual para Bergson, el mundo es una máquina de hacer dioses

Problemas de relajación de un FRISO excitado. Las cavidades de resonancia en un FRISO excitado, en una fachada religiosa examen de ahucamiento cavidades concavas Libro de E. Argence y Th. Kahan: Teoría de las guías y cavidades electro-magnéticas conservación de la energía en un FRISO-cavidades excitadas por (un haz de electrones) un estado de religiosidad popular en un país (vasco) en 1964 resonancia paramística en la fachada de una iglesia, de un difusor espiritual de luz la cavidad de resonancia en una fachada religiosa FRISO= un estado expresivo que se define y que vuelve a ser excitado por diversos factores: la prohibición de conservar ningún elemento humano que recuerde que las figuras sean de apóstol, la necesidad impuesta al escultor de que el friso sea borrado. El friso pues se deshace. Actúo sobre esta corriente que se deshace, con la conciencia de que ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ el nuevo estado que surja será por los momentos de interrupción que proporcionarán su aspecto formal. Tendré en cuenta también que la fachada es el límite vivo de un difusor espiritual de luz, la iglesia, que encuentra una resistencia en el estado religioso y político del pueblo vasco al que se proyecta. De este choque, la fachada tiene que retraerse en una conclusión ahucada o cavidad resonante... Destruiré el Friso vigilando los distintos estados de este proceso, 8 contenidos en varios momentos o interrupciones que le irán fijando su nuevo estado expresivo lo más próximo posible al silencio, a la expresión confidencial al oído, de un vacío de resonancia receptiva





## EDUARDO CHILLIDA

1 P. Volboudt,  
*Eduardo Chillida*, Thames  
and Hudson, London 1967,  
p. 11. (Trad. d. A.)

### **Vuoto come struttura**

La scultura di Eduardo Chillida fornisce un valido contributo alla lettura del vuoto come elemento chiave nell'interpretazione della costruzione della forma. Il bisogno di esprimersi attraverso la costruzione della forma rappresenta per Chillida una vocazione che lo porta a centrare la sua attività sulla sperimentazione della materia e delle sue leggi. L'attitudine alla manipolazione della materia è senza dubbio la caratteristica primaria dello scultore, ciò che lo induce a spingersi ai limiti delle possibilità offerte dai diversi materiali, a conoscerli e dominarli.

Chillida si mette alla prova, fin dall'inizio del suo lavoro, con materiali diversi, e negli anni sperimenta il carattere proprio di ciascun materiale che lui chiama *personalità*.

Il suo lavoro comincia da una fase di apprendistato, durante la quale acquisisce la conoscenza e la manualità necessarie a "pensare con la materia". Perché ciò possa accadere Chillida svolge un processo di avvicinamento, sentendo la necessità conoscere i materiali per poi potersene servire. Chillida afferma: *Devi entrare in profonda intimità con il metallo o il legno, prima di poterli elaborare seguendo i tuoi pensieri. Devi adattarti al loro carattere, anticiparne le reazioni, e non chiedere più di quanto non possano darti. Devi provarli con cautela. Se segui queste regole ti daranno più di ciò che ti aspetti; irradieranno ispirazione.*<sup>1</sup>

L'ispirazione di cui parla Chillida arriva dalla materia che tiene tra le mani, che gli rivela la struttura intima di cui è fatta. L'energia che serve a manipolare la materia corrisponde alla forza che determina la resistenza, la consistenza, la trama con cui gli elementi sono aggregati nelle diverse espressioni della natura.

*Questa forza che io esploro nel legno e nel ferro è semplicemente il battito di un ritmo di qualcosa che io sento come immanente. Anche se sono io a definire la forma che scaturisce, sto semplicemente obbedendo, dentro e attraverso la forma, alla necessità che regola lo sviluppo di tutte le forme viventi.*<sup>2</sup>

Battendo il ferro, scolpendo la pietra, piallando il legno, tagliando la carta, Chillida cerca di entrare in armonia con quel *ritmo immanente*



che regola la densità, la trama, la trasparenza, la finitura superficiale e ogni altra qualità con cui si manifesta la plasticità del materiale. In questa visione il vuoto rappresenta quella controparte strutturante la materia, insita in essa, l'elemento in assenza del quale non ci sarebbero variazioni né caratteri distintivi a definire la molteplicità fenomenica del mondo.

Il *battito* che detta il *ritmo* è fatto di suoni e silenzi, di pieni e vuoti da cui conseguono tutte le qualità che conferiscono struttura alla composizione.

L'opera scultorea nasce di conseguenza da un processo di lavoro dove l'ispirazione, segnata dalla visione immanente del vuoto, accompagna l'intuizione.

Se il metodo di Oteiza è quello di costruire un varco per trascendere il presente e comprendere la totalità, quello di Chillida è di esprimere la totalità attraverso la molteplicità fenomenica del presente. Lo strumento privilegiato per entrambi è il vuoto.

Come per Oteiza, anche per Chillida il vuoto definisce la struttura intima della materia, ma l'aspetto che più interessa quest'ultimo è legato allo sviluppo plastico che consente di svelare le leggi che regolano tale struttura. Lavorare con il vuoto per Chillida rappresenta il modo per svelare le proprietà formative della materia e la complessità delle leggi che la strutturano. Le leggi fisiche diventano il soggetto di questa rappresentazione, il vuoto è lo strumento che consente di raggiungere l'equilibrio.

Pensare al vuoto come elemento di equilibrio suggerisce una lettura legata alle pratiche di asceti spirituali nella filosofia induista: se la scultura di Oteiza, come uno *yantra*<sup>3</sup>, è il veicolo di un'esperienza mistica che porta ad una risonanza con l'energia vibrante dell'universo, la scultura di Chillida è come un'*asana* nella pratica fisica dello yoga, ossia una posizione raggiunta con la percezione fisica e il controllo della forza propria del corpo posto in equilibrio nello spazio.

L'obiettivo è comunque lo stesso: usare il vuoto per svelare la totalità. Paragonare la scultura ad una pratica ascetica permette di vedere le singole forme scultoree come le tappe di una evoluzione che conduce alla consapevolezza, alla pienezza spirituale. Se guardiamo l'intera opera di Chillida possiamo osservare che ad uno stesso tema

2 P. Volboudt, *Eduardo Chillida*, Thames and Hudson, London 1967, p. 11. (Trad. d. A.)

3 Simbolo tantrico di unità cosmica

^ Chillida, *Incudine di sogno*, n 1, 1954, ferro e legno, 66 cm.

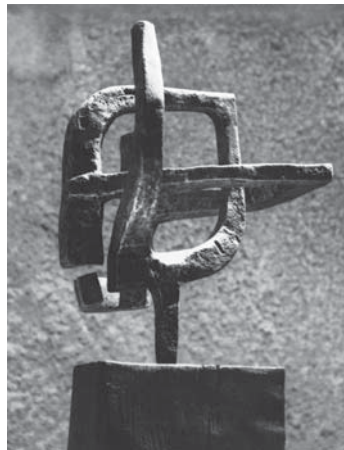
v (p. 51) Chillida, *Incudine di sogno*, serie, 1954-58, ferro e legno



corrispondono numerose variazioni, svolte in successione nel corso degli anni, fino a costituire una serie. Ogni serie tiene insieme una sequenza di configurazioni che corrispondono ad una evoluzione tecnica e concettuale del tema, quasi ad una lenta e sempre più precisa approssimazione all'idea ispiratrice assoluta. Il *corpo* della scultura rappresenta una manifestazione dell'equilibrio che si ottiene progressivamente soltanto accordando le possibilità fisiche e materiali alle forze esterne, agli elementi, in armonia universale.

Le sculture di Chillida sono come estensioni del corpo, posizioni in perfetto equilibrio lasciate nella loro fissità a testimoniare il completo dominio della materia come strumento di espressione di un intimo *spazio della visione*.

Se osserviamo un'intera serie come *Yunque de sueño*, la sequenza delle pose ci appare come una danza intorno al vuoto. Tutte le forze e gli elementi primigeni che tengono in vita il mondo visibile sono protagonisti di questa danza. Il vuoto li accompagna, detta i ritmi. Chillida si dedica a sperimentare lo spazio attraverso i sensi, percepirne le qualità, raccontare le leggi fisiche con cui la materia è plasmata nella forma e la forma dispone i luoghi.



*Observación*

*En mutación inmóvil  
Para tornarse aliento  
Cobra vida lo inerte  
Y desvela el enigma*

*Osservazione<sup>6</sup>*

*In mutazione immobile  
Per diventare alito  
Prende vita ciò che è inerte  
E svela l'enigma*

1 F. Calvo Serraller, *Il Museo del Prado visto da dodici artisti spagnoli contemporanei*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX Madrid 2002, p. 35.

2 M. Baermann, *Il cielo come precipizio. La gravitazione nell'opera di E. Chillida*, scritto introduttivo al catalogo *E. Chillida*, Mendrisio, Museo d'arte, 1999, p. 28.

3 C. Janés, *La indetenible quietud*, Siruela, Madrid 2008.

## **La dialettica degli opposti**

Se la scultura di Chillida intercetta le forze con cui si attua l'equilibrio naturale del mondo fisico e le celebra svelandone la potenza, le contrazioni ed espansioni della materia, come risultato di azioni determinate dalle leggi che regolano l'universo, rappresentano il linguaggio di cui si serve.

L'opera scultorea di Chillida è il risultato di un'inversione di ruoli tra materia ed energia creatrice, dove il principio della gravitazione universale, individuato dal peso delle cose, prende corpo attraverso la levitazione dei corpi. Chillida, *più che limitarsi ad osservare gli oggetti come un'affermazione sostanziale di fronte al vuoto, li considera come il risultato dell'azione dello spazio.*<sup>1</sup>

La dialettica degli opposti e la ricerca di equilibrio sono i principi a cui Chillida si richiama nella costruzione di forme che sembrano sfidare le leggi fisiche, ma che di fatto sono espressione della potenza di tali leggi.

Da questa manifestazione consegue una visione dello spazio il cui equilibrio non è statico ma determinato dalla tensione delle forze opposte nella loro dinamica che, per usare le parole di Chillida, è *risultato di una dialettica di forze spaziali in conflitto.*

Il carattere dinamico che pervade tutto il cosmo sta in una tensione di forze: la gravità, che porta alla "caduta" della materia verso il basso, e il suo opposto, la forza ascensionale, che la spinge verso l'alto. Riferendosi ad una delle sue opere, *Lugar de encuentros III*, Chillida racconta di avere incontrato, in maniera non razionale, la *grande lotta che si svolge sulla verticale tra le forze che salgono e quelle che scendono, la stessa lotta che ha luogo nelle linee curve tra centripeto e centrifugo, tra convesso e concavo.*<sup>2</sup>

Ciò che a prima vista può sembrare disordine e irrazionalità, cioè lotta delle cose fra loro, manifesta invece una sua interiore razionalità, che si basa sul fatto che un opposto vive solo in virtù del suo contrario.

*La indetenible quietud*<sup>3</sup>, la quiete inarrestabile di cui parla Clara Janés in una raccolta di poesie accompagnata da sei stampe di Chillida, dedicate alla sua opera, presentata al Museo Centro de Arte Reina Sofía di Madrid nel 1998, racconta la ricerca di equilibrio



che incessantemente coinvolge ogni processo creativo soggetto alla *dinamica degli opposti*. Secondo la Janés l'opera di Chillida in generale è costituita da forme a volte aperte, a volte chiuse, uguali e diverse, che si ripetono con infinite combinazioni, in un continuo processo di creazione e distruzione, come nell'antica *danza di Shiva, il dio che tiene in una mano destra il tamburo del suono primordiale e in una sinistra la lingua del fuoco distruttore, a rappresentare la ruota del nascere e morire*.

Dal Tao dell'antica Cina ai testi vedici dell'India fino a giungere alla dottrina eraclitea degli opposti, l'armonia del mondo rappresenta quello stato determinato non dalla conciliazione dei contrari, ossia dal raggiungimento di una quiete morta, bensì nel mantenimento del conflitto, attraverso una continua ricerca di equilibrio.

L'equilibrio che nasce dalle tensioni rappresenta dunque un momento di stabilità che si qualifica come opposizione al persistere dell'instabilità.

Chillida si chiede: "L'unica cosa permanente non è la permanenza dell'instabilità?"<sup>4</sup> Clara Janés risponde indirettamente a questa domanda riportando un aforisma di Ts'ai-ken t'an nell'introduzione della sua raccolta di poesie: "la quiete nella quiete non è la vera quiete"<sup>5</sup>.

Soltanto dal contrasto dialettico degli opposti può scaturire l'equilibrio che Chillida cerca di raggiungere e fissare nelle sue sculture. Le sculture rappresentano l'istante in cui spazio e tempo congiungono movimento e quiete, molteplicità e unità.

4 E. Chillida, *Preguntas*, in E. Chillida, *Escritos*, La Fabrica Editorial, Madrid 2005, p. 103.

5 C. Janés, *La indetenible quietud*. Siruela, Madrid 2008, p. 27.

6 E. Chillida, *Vivir*, in C. Janés, *La indetenible quietud*. Siruela, Madrid 2008, p. 81.

<sup>^</sup> Chillida, *Campo, espacio de paz*, 1965, acciaio, 38 cm.



### Lo spazio della visione

Dall'analisi condotta fin qui sono emersi due caratteri fondamentali legati al significato del vuoto: la dialettica e la trascendenza. Se il carattere trascendentale del vuoto è legato al significato di cui la forma è investita, la qualità dialettica può essere considerata come quell'aspetto da cui scaturisce l'equilibrio, in tutte le relazioni che si basano sul contrasto degli opposti. Attorno a questi aspetti si spiega il ruolo "strutturale" del vuoto nella costruzione della forma che, solo apparentemente astratto, invece si manifesta sul piano fisico comunicando in maniera sensibile le sue qualità.

Il vuoto poi non si qualifica soltanto come parte della struttura intima della materia: tutte le relazioni che si instaurano tra le forme, naturali o artificiali, sono misurate dalla "consistenza" del vuoto. Per scoprirne l'essenza, come insegna Chillida, è necessario penetrare le dinamiche che determinano l'aspetto fenomenico della realtà. A guidare questa lettura intervengono le percezioni.

Da questo punto di vista i fenomeni percettivi indotti dal vuoto, nell'architettura come nella scultura e in tutte le forme artistiche, sono necessariamente legati alla spazialità e alla temporalità. Ritmo, dimensione, densità, distanza e tutti gli attributi che permettono di predisporre un percorso e di costruire relazioni tra le parti, influiscono sull'esperienza percettiva.

Relazioni che esprimono le proporzioni con cui si dosa tale esperienza. Anche se possiamo considerare gli ambiti dello spazio e del tempo come autonomi, necessariamente li riconosciamo collegati nella complessità della realtà fenomenica descritti dalla gravità e dalla luce, compenetrati l'uno nell'altro.

In una delle brevi poesie tratte dalla raccolta *Preguntas*, Chillida fa riferimento a questa complessità esprimendo uno stato di meraviglia e di interrogazione di fronte al mistero dell'essere, della realtà e delle sue dimensioni fondamentali:

*Desde el espacio con su hermano el tiempo,  
bajo la gravedad insistente,*



*sintiendo la materia como un espacio más lento,  
me pregunto con asombro sobre lo que no sé.*

*Dallo spazio con suo fratello il tempo,  
sotto la gravità insistente,  
sentendo la materia come uno spazio più lento,  
mi interrogo meravigliato su ciò che non so.*<sup>1</sup>

Chillida evidenzia la molteplicità delle dimensioni della realtà alle quali si rivolge riassumendo gli ingredienti del suo lavoro: spazio, tempo, forza e materia. In tutto questo il vuoto rappresenta il campo delle possibilità che consente l'accadere delle cose. Nella misura dello spazio fisico, secondo questa lettura, il vuoto ha almeno due funzioni fondamentali: da una parte è matrice del luogo, dall'altra rappresenta ciò che consente la variazione e il movimento.

Riguardo la definizione di luogo e di come esso si relaziona al concetto di spazio, a sostegno del pensiero filosofico di Martin Heidegger, Chillida accompagna il saggio "L'arte e lo spazio" pubblicato nel 1969, con sette componenti a collage.<sup>2</sup>

Alla ricerca di una spiegazione che possa chiarire il concetto di spazio Heidegger giunge ad una sintesi che ne esprime il significato attraverso un'azione: il *fare spazio*.

L'importanza di questa riflessione sta nel duplice valore che attribuisce a tale azione: da una parte *fare spazio* per propiziare un evento, disponendo un'apertura che consenta di evidenziare l'accadere di ciò che vi si svolge, e dall'altra *fare spazio* per consentire l'appartenenza a un luogo e, a partire da questo, permettere il relazionarsi delle cose tra loro.

In questo senso la scultura di Chillida assume un ruolo fondativo nei confronti del *luogo* di cui parla Heidegger. La scultura non rappresenta, infatti, una semplice presa di possesso dello spazio solo perché ne occupa un volume, è invece il farsi corpo del luogo, poiché avendo espressa in sé la vastità del cosmo, ne produce un'emanazione attraverso la sua disposizione nello spazio fisico.

Il vuoto attorno a cui si definisce lo spazio scultoreo è dunque ciò che

1 E. Chillida, *Preguntas*, in E. Chillida, *Escritos*, La Fabrica Editorial, Madrid 2005, p. 103. (Trad. d. A.)

2 M. Heidegger, *L'arte e lo spazio*, Il melangolo, Genova 2003.

fig. 1 Chillida, *Circondare il vuoto*, n. 2, 1965, acciaio, 50 cm.

3 G. Pasqualotto,  
*Estetica del vuoto*, Marsilio,  
Venezia 2007, p. 87.

> Chillida, Rilievo,  
1951, bronzo, 65x33 cm.

consente di svelare, di portare allo scoperto quella essenza su cui poi instaurare il luogo. Il luogo, uno spazio attivato dalla presenza umana, si configura come scena. La scena che accoglie l'azione dell'uomo non è altro che uno spazio simbolico che da un lato rappresenta il processo di creazione del cosmo, e dall'altra, consente all'uomo una sorta di viaggio iniziatico, che gli permette di partecipare delle leggi che lo definiscono.

Quando Chillida dice che tutto ciò che si può vedere dalla finestra forma parte della casa, afferma che il valore di un luogo è dato da tutto ciò che in esso è rappresentato e per comprenderlo è necessario liberarsi dai vincoli di una lettura del luogo come semplice disposizione di volumi.

Se attraverso il pensiero di Heidegger le costruzioni di Chillida sembrano sostenersi come espressioni dell'Essere e del suo materializzarsi nella definizione del luogo, l'ubicazione fisica di queste sculture riporta la riflessione sul piano concreto dell'esperienza. Quando la scultura è collocata nello spazio fisico essa costruisce un luogo che diventa strumento di passaggio tra dimensione spirituale e materiale in una fusione simultanea.

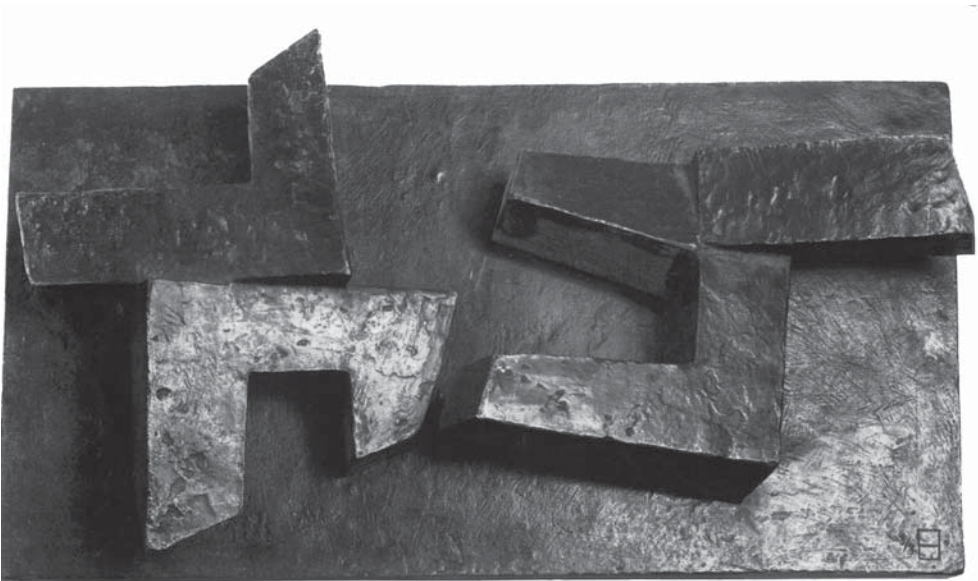
La scultura, infatti, per Chillida rappresenta prima di tutto una funzione dello spazio, che con le sue contrazioni ed espansioni apre nelle forme quello che lui chiama *spazio della visione*, altrimenti inaccessibile e invisibile al mondo esterno poiché appartiene al mondo dell'interiorità.

Il luogo che ne scaturisce ha le connotazioni fisiche della scena su cui si attua lo spazio della visione. Ancora una volta sono forti le analogie con i processi ascetici e i relativi rituali nelle filosofie orientali.

Se all'interno dello spazio-scena il vuoto è lo strumento che consente la variazione e il movimento, attraverso la costruzione di un ritmo fatto di intervalli che definiscono sequenze e soste, si costruisce un itinerario visivo e fisico, dove lo spazio della scena ospita l'uomo e lo conduce verso il mistero. Con lo stesso significato che Giangiorgio Pasqualotto nell'*Estetica del vuoto* attribuisce alla cerimonia del tè, *il vuoto non aleggia come idea ma come fenomeno della sensibilità, come fatto di esperienza estetica.*<sup>3</sup>

Perché uno spazio possa essere identificato come luogo è dunque

necessario che esso sia in grado di accogliere l'azione dell'uomo ma anche di trasmettere all'uomo il valore di cui è portatore. Il valore su cui si fonda l'opera è ciò che unisce il luogo a chi ne fa esperienza e insieme anche a chi lo ha progettato.



## 5. RAFAEL MONEO: L'ESPERIENZA DEL VUOTO

Le riflessioni raccolte fin qui permettono di orientare la lettura dell'opera di Moneo rispetto ad un tema, come quello del vuoto, che è utile a chiarire i significati che determinano il valore di tale opera. Il vuoto, come protagonista del processo di costruzione della forma è, come si è visto nel caso di Oteiza e di Chillida, la struttura di un percorso innanzi tutto di conoscenza. Un percorso ambivalente in cui la conoscenza porta alla costruzione e viceversa, dalla costruzione si giunge alla conoscenza. Il vuoto come espressione della dualità dell'essere rappresenta, infatti, la struttura dialettica dal cui equilibrio scaturiscono tutte le forme di conoscenza e attua quello stato in cui ogni cosa, rappresentata e misurata nel suo opposto, si ricongiunge alla totalità.

Dall'esperienza artistica dei due scultori si possono trasporre, all'opera architettonica di Moneo, quelle matrici su cui essi hanno costruito le proprie originali espressioni liriche, di cui il vuoto è protagonista assoluto.

Si definisce così un ambito entro il quale le matrici formali tratte dall'opera di Oteiza e Chillida possono essere rintracciate nella definizione del processo di nascita e costruzione dell'architettura di Moneo, ma anche nella relazione che l'architettura stabilisce con il luogo e nel tempo.

Se attraverso la lettura dell'opera artistica analizzata sono stati individuati alcuni caratteri come la trascendenza, la risonanza, la dialettica, la necessità etc., basandosi su questi per comprendere i significati di cui il vuoto è struttura portante, ora è necessario far luce su come tali caratteri entrino ad innescare il processo di creazione che porta Moneo alle sue architetture.

## **Vuoto come elemento della composizione**

Per definire il vuoto come elemento della composizione è necessario premettere che l'ambito a cui qui si fa riferimento è quello dello spazio della costruzione architettonica. Già in altri casi, alcuni dei quali approfonditi nel saggio *"Il vuoto"* di Fernando Espuelas e in *"Silenzi eloquenti"* di Carlos Martí Aris, questo tipo di indagine ha portato ad una lettura dello spazio architettonico come funzione del vuoto, ma in questo caso essa rappresenta prima di tutto uno strumento utile a legare l'architettura di Moneo alle proprie radici culturali. Non si tratta di definire delle categorie assolute la cui validità possa essere applicata, come in un teorema, all'architettura di Moneo, quanto piuttosto di capire come le matrici formali nell'opera due artisti baschi, legate alla stessa eredità culturale, siano rintracciabili e costituiscano un importante valore presente all'interno della sua opera.

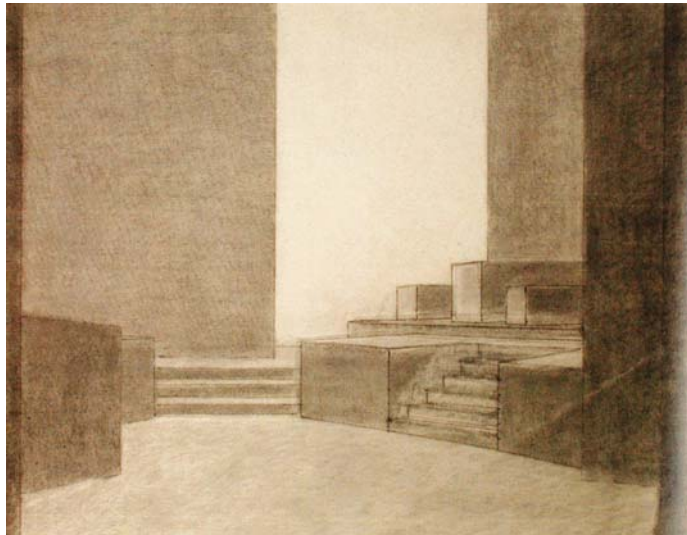
Rispetto all'ambito dell'architettura la prima e immediata lettura del vuoto si orienta generalmente verso il suo carattere volumetrico, legato ad una visione euclidea dello spazio. Il vuoto rappresenta quel volume libero, non occupato, la cui utilità sta nel rendere possibili le relazioni tra le cose che esso separa. Ma non solo, diventa anche quello spazio all'interno del quale l'uomo si muove e a sua volta costruisce relazioni con gli elementi presenti e da esso separati.

Il tipo di relazioni che si possono innescare attraverso questa visione sono tuttavia quelle misurate dalle distanze, definite dagli intervalli. I caratteri della tridimensionalità sono misurabili secondo l'altezza, la larghezza e la profondità. Lo spazio così inteso, come dice Heidegger, è pura estensione.

Questo concetto tuttavia sembra banalizzare la complessità delle dimensioni di cui il vuoto può essere espressione. E anche se è possibile misurarne l'estensione, riducendolo a pura assenza di materia, essa non rappresenta altro che una astrazione numerica, una funzione matematica.

Sicuramente il vuoto, letto in questa prospettiva, rappresenta lo strumento essenziale per costruire quella distanza tra le parti da cui





1

derivano poi gli intervalli, le sequenze, e tutti i rapporti di contiguità e scala, che articolano la composizione architettonica. Ma questa lettura del vuoto e di conseguenza dello spazio, inteso come luogo delle tre dimensioni, non può restituire il senso del luogo così come non può misurare la qualità di un'architettura.

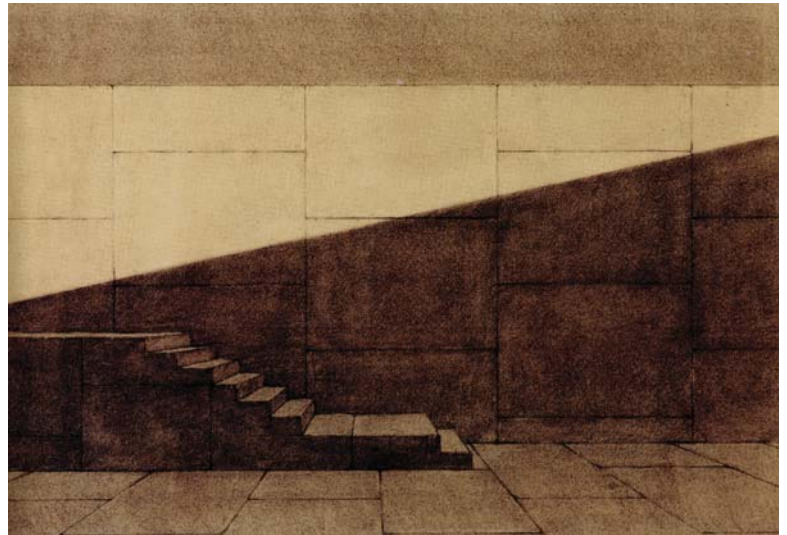
Per trascendere i termini quantitativi e arrivare a definire quali sono gli elementi, determinati dal vuoto, che contribuiscono a individuare la qualità architettonica, è necessario considerare il vuoto nella pienezza del suo significato.

Nell'attribuire al vuoto il significato di dimensione di passaggio, che nella cosmogonia basca rappresenta il luogo della connessione tra vita e morte e nell'opera di Chillida è teorizzato nella dialettica degli opposti, si introduce nell'ambito della composizione il tema molto importante dell'equilibrio.

Concetto che viene tradotto nelle varie discipline scientifiche con formule che ci permettono di leggere la corrispondenza tra le parti, anche diverse, raggiunta attraverso un processo che parla di proporzioni, da cui scaturisce l'armonia o la quiete. In questo senso il vuoto come dimensione di passaggio tra gli opposti è quell'attributo a cui si deve l'equilibrio della costruzione. Quell'elemento che consente di fissare tra le parti una configurazione che in sé esprime la dialettica degli opposti. Come nel caso evidenziato dalla lettura dell'opera di Chillida, questo concetto è ben chiarito se si considerano come opposti le forze, come la gravità che spinge verso il basso e la forza ascensionale che svolge il ruolo inverso. All'interno di questo campo di opposti la forma scultorea rappresenta un momento di equilibrio che consente alle forze di materializzarsi in un attimo di quiete, in armonia, in un momento fissato nel tempo.

Il ruolo del vuoto nella composizione dunque si arricchisce. Se da una parte il vuoto come realtà misurabile consente tutte le variazioni dimensionali che quantificano i rapporti tra le parti, dall'altra la sua connotazione dialettica consente di ricercare l'equilibrio che regola tali variazioni.

Equilibrio che dunque non rappresenta uno stato ottenuto applicando criteri imposti da regole arbitrarie ma che dipende dalla natura intima della materia e dal suo prendere corpo nella forma.



2

Questo ragionamento centra l'attenzione su un aspetto a cui Moneo attribuisce grande importanza invitando ad *esplorare i criteri con cui l'architettura plasma la forma, studiare le regole di cui si avvalgono gli architetti per la costruzione (che sono le stesse mediante le quali si spiega la sua forma), come proposito e punto di partenza per una discussione teorica.*<sup>1</sup> Da questo punto di vista le considerazioni che ne derivano appartengono ad un ambito, quello della "formatività" che avvicina la ricerca scultorea a quella architettonica.

Moneo contrappone al concetto di arbitrarietà nella costruzione della forma, quello della formatività, secondo il significato tratto dalle teorie raccolte nel saggio *"Estetica"* di Luigi Pareyson, da lui interpretato come quel principio che *aspira a dar ragione della forma a partire dal suo "farsi", cercando la convergenza tra il risultato, l'oggetto fisico e tangibile a cui si è giunti, e i principi logici e formali soggiacenti alla sua genesi.*<sup>2</sup>

Il vuoto in questo senso ha una vera e propria "consistenza" che non può essere ignorata perché rappresenta la controparte di ogni forma. Questa dualità è ciò che consente di identificare la forma come qualcosa di esistente a prescindere dalla sua materializzazione, nell'unità con il suo opposto, come fosse dotata di una vita "spirituale". A questo proposito Focillon dice: *come ogni materia ha la sua vocazione formale, ogni forma ha la sua vocazione materiale, già abbozzata nella vita interiore.*<sup>3</sup>

Quest'aspetto porta ad un'ulteriore conseguenza, ossia che le forme producono risonanze intorno a sé, ovvero che la risonanza del vuoto, di cui la forma è controparte, "avvolge" la forma e da essa si irradia. Per Oteiza, come abbiamo visto, la risonanza è espressione della struttura intima della materia, dove il vuoto come *fonte di energia fisica e spirituale* è un vuoto attivo, che possiede quel valore capace di svelare ciò che è attraverso la traccia di ciò che non è.

Questo aspetto, solo apparentemente metafisico, è invece un elemento chiave nell'interpretazione della forma nella sua materializzazione. *Le forme tendono a farsi vive, vivono infatti e creano un mondo che agisce e reagisce. [...] Separate (dall'interiorità), le forme non cessano di vivere; sollecitano l'azione, si impadroniscono a loro volta di quella che le ha propagate, per accrescerla, confermarla, conformarla.*

1 R. Moneo, *Sul concetto di arbitrarietà in architettura*, in «Casabella», luglio-agosto 2005, 735, p. 32.

2 R. Moneo, *Sul concetto di arbitrarietà in architettura*, in «Casabella», luglio-agosto 2005, 735, p. 32.

3 H. Focillon, *Vita delle Forme seguito da elogio della mano*, Einaudi, Torino 1990, p. 77.

fig. 1 Adolphe Appia, *il crepuscolo degli dei*, di Wagner, atto I e II, 1924-25.

fig. 2 Adolphe Appia, *spazio ritmico, chiaro di luna*, 1909-1910.

4 M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, in G. Vattimo, a cura di, *Saggi e Discorsi*, Mursia, Milano 1985, p. 106.

5 M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, in G. Vattimo, a cura di, *Saggi e Discorsi*, Mursia, Milano 1985, p. 107.

6 C. M. Arís, *Il fondo di ghiaia*, in *Silenzi eloquenti*, Marinotti Edizioni, Milano 2002, p. 153.

fig. 3 Adolphe Appia, spazio ritmico, Schiller il saltatore, 1909-1910.

Da una parte la produzione di una forma, o di un sistema formale che può essere finalizzato alla costruzione di un edificio, è indissolubilmente legata alla tecnica che si basa sulla conoscenza della vocazione formale della materia, dall'altra ciò che essa è in grado di rappresentare, di significare, si esprime nel qualificare il luogo.

È così che per Heidegger *i veri edifici imprimono il loro segno sull'abitare, portandolo nella sua essenza e dando ricetto a questa essenza.*<sup>4</sup>

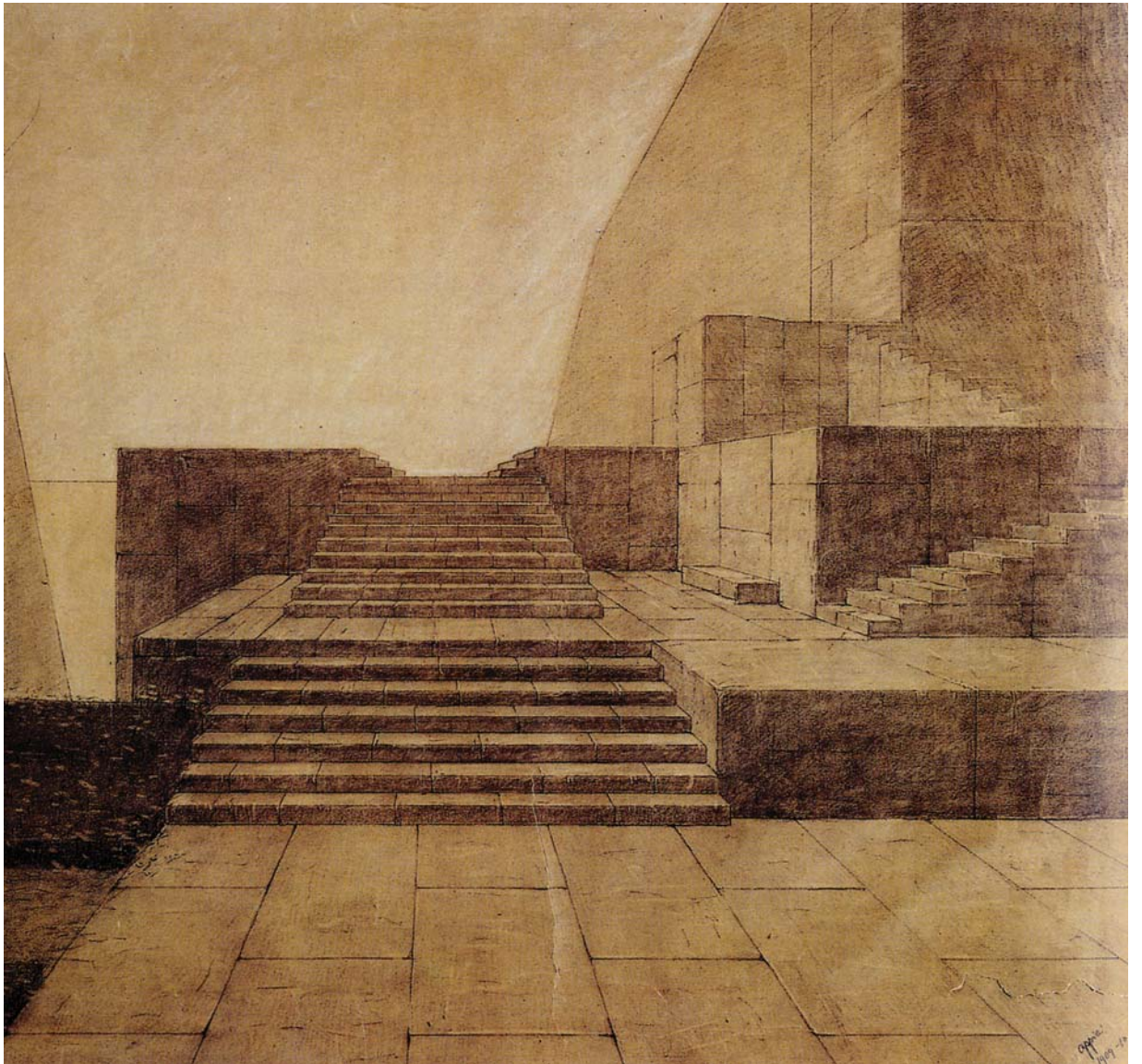
Si ritorna così al significato che egli attribuisce al costruire: *il tratto essenziale del costruire è l'edificare luoghi mediante il disporre dei loro spazi.*<sup>5</sup>

Il vuoto in sintesi si connota come quell'attributo che produce l'esaltazione dell'essenza.

Il significato del vuoto quindi spinge l'interpretazione della composizione architettonica sul gioco delle relazioni tra gli elementi che, autonomi e distinti, si rafforzano nella propria identità. Attraverso il vuoto si può leggere lo spazio costruito nei suoi rapporti dimensionali, qualitativi, di relazione.

In questo modo il vuoto è ciò che consente di interpretare lo spazio architettonico e di leggerne il valore, la qualità degli spazi che lo costruiscono. Questo perché da una parte il vuoto è inteso come strumento della composizione, il cui ruolo è *mantenere la separazione tra gli elementi mettendo in evidenza il campo delle relazioni*,<sup>6</sup> ma dall'altra è il veicolo di un significato, che esprime nel costruire l'essere specifico dei luoghi.







1 R. Moneo, *Inmovilidad substancial*, «CIRCO» n° 24, Boletín independiente, Ed. Mansilla, Rojo, Tuñón, Madrid 1995, p. 3. (trad. d. A.); testo tratto dalla lezione di Rafael Moneo presso la ANYWHERE Conference tenutasi il 19 giugno 1992 a Yufuin, in Giappone.

2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*.

4 M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, in *Saggi e discorsi*, Mursia Editore, Milano 1988 p.106.

5 *Ivi*, p.104.

6 *Ivi*, p.105.

7 R. Moneo, *Inmovilidad* cit., p. 7.

^ Archivio di Navarra a Pamplona, schizzo.

## Dalla conoscenza alla costruzione del luogo

La nascita dell'idea di progetto è quel passaggio essenziale attraverso cui Moneo propone la propria sintesi dell'intero percorso di conoscenza e di appropriazione del luogo con gli strumenti dell'architettura.

*L'architettura riguarda il luogo*<sup>1</sup> e poiché lo definisce è necessario che sia *appropriata* ad esso. Appropriata rispetto all'idea, alla ragione d'essere, allo scopo per cui è costruita, ma anche nella sua accezione che ne esprime la presa di possesso (dalla radice latina *proprius*). Per Moneo *occupare un luogo significa prenderne possesso*.<sup>2</sup> Appropriazione che avviene a partire dal suolo, su cui ha luogo la fondazione nel suo duplice significato di atto rituale di delimitazione di uno spazio e di sostegno alla costruzione. [...] *il costruire, in quanto erige luoghi, è un fondare e un disporre spazi*.<sup>3</sup> Heidegger identifica il costruito con il luogo, la costruzione è ciò che ci consente di accordare lo spazio che la contiene, ed essa diviene un riferimento utile rispetto a cui poterlo definire.

*Gli spazi che ogni giorno percorriamo sono disposti e aperti da luoghi*.<sup>4</sup>

Leggere le dimensioni attraverso le distanze ci permette di disporre e ordinare lo spazio ma non di definirne il *fondamento dell'essenza*. Per Heidegger l'essenza dei luoghi si fonda sul costruito.

*Se riflettiamo [...] sulla relazione tra luogo e spazio, ma anche sul rapportarsi dell'uomo allo spazio, ne risulta illuminata l'essenza di quelle cose che sono dei luoghi e che noi chiamiamo edifici*.<sup>5</sup>

Anche per Moneo esiste un legame forte tra luogo e architettura, tanto da intenderlo in senso reciproco.

*Il luogo è una realtà che aspetta, sempre in attesa dell'evento che presuppone il costruirvi sopra. Quando ciò accadrà appariranno i suoi caratteri nascosti. Costruire presupporrà prenderne il possesso, ma, come contropartita, il costruito contribuirà a farci capire quali siano questi caratteri. In giusta ed obbligata simmetria il luogo permette che i nostri pensieri architettonici divengano specifici e si convertano in genuina architettura*.<sup>6</sup>



*Senza un sito, senza un luogo specifico e unico,  
l'architettura non esiste.<sup>1</sup>*

Con questa riflessione ci si lega direttamente alla connotazione di spazio già osservata nell'opera di Chillida. Lo spazio si qualifica come luogo nel propiziare un evento, disponendo un'apertura che consenta di evidenziare l'accadere di ciò che vi si svolge, e nel consentire una appartenenza a partire dalla quale sia possibile il relazionarsi delle cose tra loro. Il luogo degli eventi è la scena su cui si svolge l'abitare dell'uomo.

Questo processo di conoscenza che passa attraverso il proprio modo di stare nei luoghi, di soggiornarvi, e di appropriarsene, ossia di abitare, è il solo modo che per Heidegger porta alla costruzione, come recita la sua celebre frase: *solo se abbiamo la capacità di abitare possiamo costruire*<sup>7</sup>. Anche per Moneo questo è un passaggio fondamentale in cui la conoscenza si attua anche attraverso la percezione, sottile strumento che consente di cogliere il *mormorio del luogo*. Strumento che Moneo considera necessario alla formazione di ogni architetto.

Le percezioni aiutano l'uomo ad entrare in relazione con il luogo secondo un approccio irrazionale, o meglio, secondo una razionalità che è data dal proprio essere parte del mondo prima di tutto come corpo, in continua interazione con tutti i caratteri fisici delle cose, simultaneamente.

La risonanza prodotta dai luoghi, negli spazi fisici che li definiscono, è evidentemente capace di restituirne immediatamente la misura, la densità, la relazione verso l'intorno, la consistenza.

La risonanza, che rappresenta per Oteiza l'essenza stessa delle cose, ciò che è capace di svelarne la struttura intima, è per Moneo quel carattere che permette attraverso le percezioni di conoscere i luoghi. *Capire quali sono i caratteri [del luogo], comprendere il modo in cui essi si manifestano, è il primo passo del processo che svolge un architetto quando comincia a progettare un edificio.*<sup>8</sup>

L'ideazione del progetto viaggia lungo un percorso che consente di misurare lo spazio attraverso quegli episodi, chiamati luoghi, che in esso si accordano.

*Il luogo come origine dell'architettura. Luogo come supporto sul quale l'architettura giace. L'architettura si genera in esso e, come conseguenza, i caratteri del luogo, il profondo del suo essere, si*

8 M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare, in Saggi e discorsi*, Mursia Editore, Milano 1988 p.107.

9 M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare, in Saggi e discorsi*, Mursia Editore, Milano 1988, p.107.

10 R. Moneo, *Inmovilidad* cit., p. 9.

11 A. Zaera (intervista di), *Invierno 1994*, in *Rafael Moneo imperative anthology 1967-2004*, El Croquis Editorial, Madrid 2004, p. 22. (trad. d. A.).

12 Ajit Mokerjee, *La forma primordiale*, in Id., *L'arte rituale in india*, Garzanti editore Milano, p. 23.

13 R. Moneo, *Inmovilidad* cit., p. 8.

*convertono in qualcosa di intimamente collegato ad essa. Tanto che è impossibile pensarla senza luogo. Il luogo è dove l'architettura acquisisce il suo essere. L'architettura non può essere ovunque.*<sup>9</sup>

Trascendendo inizialmente la concretezza della definizione tettonica, la nascita dell'idea di progetto per Moneo si traduce in un gesto che generalmente fissa sulla carta un segno.

Segno come matrice che rappresenta simbolicamente l'atteggiamento di apertura o di difesa nei confronti del contesto, che ipotizza una dimensione possibile di dialogo con le forme preesistenti e con la struttura della città, e che nello stesso tempo contiene le intenzioni progettuali in risposta ad un programma funzionale. Segno che soprattutto cerca di prefigurare quale tipo di risonanza possa essere generata dal suo sviluppo e dal successivo materializzarsi nello spazio fisico da cui è concepito e su cui sarà strutturata la costruzione.

*Non considero il progetto come un completamento o come una mera continuazione di ciò che già esiste. Ciò che realmente genera un progetto è un'idea che opera sul contesto, sociale o materiale, in una forma specifica, ma che non è una semplice conseguenza dell'esistente.*<sup>10</sup> Non c'è una diretta conseguenza perché non esiste un rapporto di causa ed effetto tra luogo e architettura, così come non esiste un modo univoco ed esclusivo con cui arrivare ad una rappresentazione di questa idea. Lo strumento con cui si affronta questa fase è *un vocabolario di segni per esprimere il rapporto umano con l'universo*. Segni che costruiscono il *linguaggio della ricerca interiore*<sup>11</sup> per esprimere l'appartenenza dell'uomo allo spazio attraverso la costruzione del luogo.

*Il luogo ci fornisce una distanza che ci permette di vedere in esso le nostre idee, i nostri desideri, le nostre conoscenze e così l'architettura, come molte altre attività umane, ci mostra la possibilità della desiderata trascendenza.*<sup>12</sup>

La nascita dell'idea di progetto è dunque un processo la cui complessità non può che nascere da un'approfondita conoscenza del luogo che porti a comprenderne la specificità, anche se questa abbraccia un campo infinito di possibilità. *Abbiamo visto che un individuo, cosa o persona,*



*è il risultato di tutto il resto del mondo: è la totalità delle relazioni. Alla nascita di un filo d'erba collabora tutto l'universo.*<sup>13</sup>

Dalla *somma infinita di relazioni* nasce la specificità, che per Moneo è il racconto dell'unicità di un luogo, fatta di storia, dell'identità culturale e di dimensioni che si legano ad essa oltre che alle caratteristiche fisiche del sito. Anche se, come dice Ortega, *l'infinità delle relazioni è inattingibile*, rapportarsi alla complessità di situazioni che collegano questi fattori diventa il punto di partenza che porta al gesto fondativo di delimitazione dello spazio. *Poiché non possiamo possedere tutte le cose, e ognuna di esse, cerchiamo di raggiungere almeno la forma della totalità. La materialità della vita di ogni cosa è inattingibile; cerchiamo di possedere almeno la forma della vita.*<sup>14</sup>

Dopo aver tracciato una mappa ideale fatta di precisi rapporti con il contesto, Moneo immagina un nuovo sistema di relazioni, all'interno di un luogo connotato da fattori geografici e climatici che incidono sull'orientamento e sulle caratteristiche fisiche del costruito. *Quando parliamo della costruzione della città, parliamo di città molto diverse come Los Angeles, Tokyo, Londra o Madrid. Credo che il lavoro dell'architetto debba rientrare in questo tipo di riflessione che porta ad osservare come un lavoro si concretizzi all'interno di diverse coordinate molto specifiche. La conoscenza di questa specificità è a mio modo di vedere ciò che dà una certa garanzia, una certa sicurezza al nostro lavoro.*<sup>15</sup> È naturale considerare che tale fase sia una condizione preliminare necessaria alla costruzione dell'architettura, e dunque allo sviluppo del suo programma funzionale.

La ricerca di una strategia appropriata alla specificità del luogo e alle richieste del programma guida Moneo a fissare dei punti, a stabilire delle regole di base. Il progetto, che deve rispondere alla complessità della costruzione di un'architettura, consiste nel mettere in relazione una molteplicità di aspetti tra cui l'organizzazione, lo spazio, la luce, la pianta, la sequenza, il dialogo con la storia. Moneo sceglie una strategia con la consapevolezza di affrontare la scelta in modo personale. *All'inizio esiste sempre un momento aleatorio, una componente di libertà nella scelta della forma che non è determinata da nessuna circostanza esteriore all'opera stessa.*<sup>16</sup>

Di volta in volta i meccanismi che determinano l'incipit del percorso

14 J. Ortega y Gasset, *Adamo nel paradiso*, in Id., *Meditazioni del Chisciotte*, Guida editori, Napoli 2000, p. 218.

15 J. Ortega y Gasset, *Adamo* cit., p. 219.

16 A. Zaera (intervista di), *Inverno* cit., p. 22. (trad. d. A.).

17 *Ibid.*

^ Kursaal, San Sebastián, schizzo.

18 Il testo del discorso tenuto da Rafael Moneo in occasione del suo ingresso nell'Accademia Reale di Belle Arti di San Fernando a Madrid, il 16 gennaio 2005, è interamente pubblicato su Casabella, n° 735, luglio-agosto 2005, pp. 22-33.

> Kursaal, San Sebastián.

progettuale sono sottesi all'*arbitrarietà*<sup>17</sup> delle scelte.

*In tutta la storia dell'architettura, tutti i teorici hanno rivendicato che ciò che gli architetti hanno costruito era praticamente inevitabile.*

*Penso che questo non sia vero. Non si può spiegare l'architettura semplicemente con il determinismo. Di fatto si prendono determinate decisioni formali (arbitrarie) che sono quelle che permettono di andar avanti nel processo del disegno e creare le direttrici appropriate per costruire. [...] E devi essere capace di scoprire che direzioni stai usando: la teoria alla quale si lega il tuo pensiero*<sup>18</sup>.

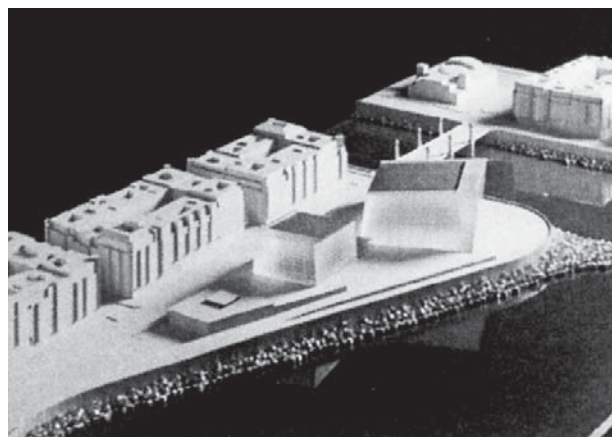
Per Moneo l'arbitrio che determina il processo di nascita del progetto può derivare *dal cuore stesso della forma* attraverso l'applicazione di un sistema di regole interne alla forma stessa, probabilmente basate sulla geometria, o all'esterno, nel sito, attraverso la *selezione arbitraria di elementi del luogo*, oppure come *parto dell'interiorità* attraverso metafore o simboli del tutto estranei allo spazio fisico e tangibile di cui è costituita l'architettura stessa. Arbitrio che si può leggere come volontà di *tradurre in architettura forme preesistenti* o piuttosto di *tradurre in architettura il proprio mondo formale*, con la consapevolezza che *la forma non è inevitabile*.<sup>19</sup>

E ancora Moneo ci invita a non confondere questo principio con la casualità di un gesto privo di significato.

*Le forme arbitrarie non sono prive di contenuto: chi si serve di esse non ignora ciò che suggeriscono e, di conseguenza, le risonanze che possono suscitare in coloro che vi si accostano.*<sup>20</sup> Esplorare i criteri con cui l'architettura plasma la forma significa studiare le regole di cui si avvalgono gli architetti per la costruzione, regole che sono le stesse mediante le quali si spiega la sua forma.







1

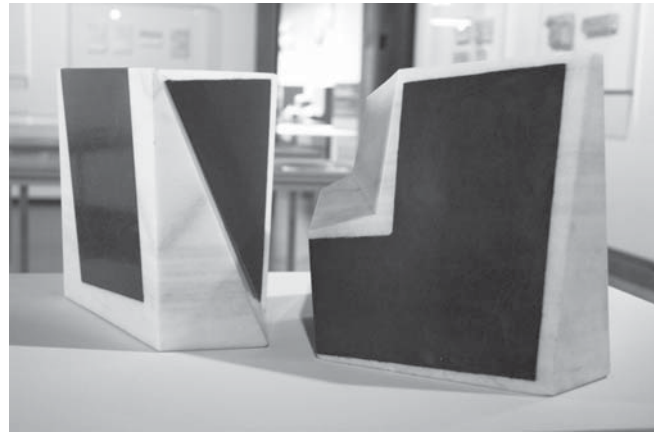
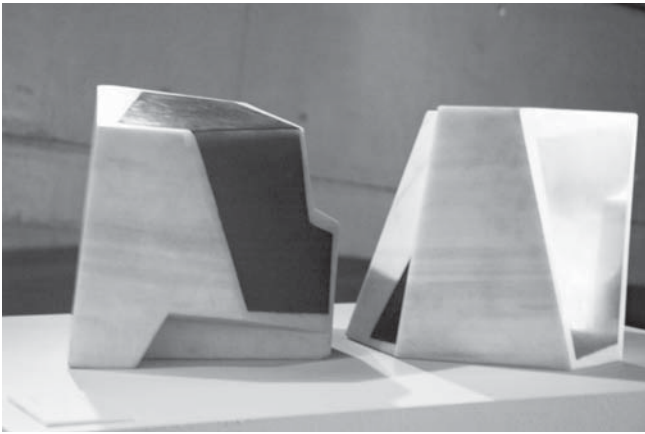
### **Struttura compositiva e aspetti costruttivi**

La ricerca si articola sulla scelta di leggere la forma attraverso il vuoto e viceversa, comprendere il vuoto attraverso la forma. Come in un'inversione che ribalta il negativo in positivo portando alla vista un'altro aspetto della stessa immagine, è utile ora prendere in considerazione quali siano le specifiche espressioni della forma nelle molteplici relazioni che con essa si generano, allo scopo di comprendere come le opposte manifestazioni di un unico fenomeno siano legate agli stessi principi.

La distinzione tematica proposta di seguito si appoggia a quella espressa da Henri Focillon nel suo saggio "*Vita delle forme*" del 1936, distinzione che, al di là della teoria formulata (che privilegia una visione dell'arte come sistema di relazioni formali contrapposta ad una visione dell'arte come espressione esclusivamente simbolica), propone una lettura per ambiti rispondenti alle questioni che scandiscono i temi della ricerca progettuale di Moneo.

Spazio, Materia, Spirito e Tempo sono i quattro campi che Focillon indica allo scopo di inquadrare tutte le possibili espressioni che derivano dalle relazioni con le forme.

Ambiti che riusciamo a distinguere nella complessità del processo di nascita e costruzione dell'architettura, anche se in realtà perdono di senso se considerati come ambiti autonomi, poiché formano un quadro completo solo se compenetrati l'uno nell'altro. Dalla definizione di tali ambiti scaturisce una più immediata lettura dei sistemi sottesi ai principi compositivi, attraverso i quali si relazionano gli elementi architettonici ricorrenti nel vocabolario compositivo di Moneo.



I primi due ambiti presi in considerazione aprono le riflessioni alla comprensione di alcuni principi già analizzati, come la dialettica tra opposti e la formatività, che nell'architettura di Moneo danno luogo a sistemi costruttivi ben precisi e ad altrettanto precise prese di posizione rispetto al luogo.

Nel primo di questi ambiti, la relazione *spazio-forma* è innanzitutto una realtà da sperimentare, da comprendere attraverso l'esperienza percettiva. Moneo afferma: "Diamo per scontato che l'architettura proporziona alla società gli spazi nei quali vivere. Ma è altrettanto evidente che l'esperienza dello spazio sia la sostanza dell'architettura. L'architettura è pensata dallo spazio, lo spazio è pensato anche in funzione dell'impatto sensoriale."<sup>1</sup> L'architettura allora è esperienza dello spazio.

Un'esperienza che passa attraverso i sensi e che si serve della luce come elemento primario di conoscenza. La luce stabilisce una relazione tra noi e il mondo e permette che si possa, perciò, entrare in intimità con esso. Anche se la luce non ha consistenza di materia è ciò che ci svela l'aspetto materiale delle forme. Un elemento tanto necessario che Moneo la considera come controparte dei materiali con cui si costruisce l'architettura: "l'architettura è un mondo in cui si aspetta con ansia l'arrivo della luce. La condizione corporea e tattile dell'architettura, che è complementare alla scelta dei materiali, è determinata dalla luce. Il ruolo della luce può essere inteso come quel soffio che infonde la vita e il senso a ciò che altrimenti risulterebbe inanimato."<sup>2</sup>

Ciò che la luce svela conduce in una direzione che dall'esterno penetra l'edificio, mostrando il carattere duale dell'architettura, uno dei temi centrali della ricerca di Moneo. La consistenza dell'edificio infatti si svela nella sua costruzione materiale ma anche come sistema di relazioni definite tra aperto e chiuso, dentro e fuori.

Secondo il principio che Moneo definisce come *strategia delle posizioni*<sup>3</sup>, la realtà può essere considerata come il dispiegarsi di un ampio meccanismo di rapporti su cui agisce incessantemente la dialettica degli opposti. Ne deriva che il carattere dialettico dello spazio sia espresso da quella dualità dell'architettura nella quale gli spazi interni e gli esterni si compenetrano in un'unica forma mantenendo tuttavia la loro indipendenza. Principio che permette di entrare nella struttura del

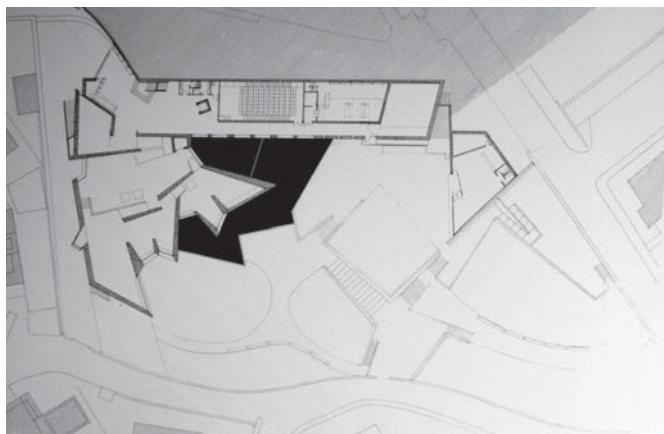
1 R. Moneo, *Mansilla e Tuñon: una dichiarazione di intenti*, in «2G», *Mansilla Y Tuñon obra reciente*, n°27, Gustavo Gili editore, Barcellona 2004, p. 2 (Trad. d. A)

2 Ivi, p. 3.

3 R. Moneo, *L'opera di John Hejduk o la passione di insegnare*, in Id., *La solitudine degli edifici. Questioni intorno all'architettura*, Allemandi, Torino 1999, p. 92.

fig. 1 Modello di studio per il Kursaal di San Sebastián.

fig. 2 Oteiza, cajas in piedra, 1958, marmo.



1

solido architettonico in termini non caratterizzati da una stretta divisione geometrica ma da una divisione più complessa nella quale le forme geometriche si dissolvono fino quasi a sparire completamente.

Spesso Moneo approfondisce questo rapporto dialettico attraverso la definizione di un sistema complesso capace di mediare tra interno ed esterno, un vero e proprio sistema di scambio.

Nel ricorrere ad alcuni esempi, oggetto di un'analisi cui sarà dedicato uno specifico approfondimento al termine di queste riflessioni, si può osservare ciò che accade nel Kursaal di San Sebastián, dove il ricorso all'involucro esterno, dotato di una "trasparenza opaca", crea un'atmosfera interna neutra capace di esaltare i punti di vista sul paesaggio ottenuti attraverso poche grandi aperture che si affacciano sull'orizzonte del mare, e di definire un volume compatto, denso all'esterno, dato da una massa in continuo cambiamento per effetto della luce che si riflette in modo diverso durante le ore del giorno sulla superficie vetrata. L'interno è ciò che offre la sorpresa di uno spazio che sente la relazione col paesaggio soprattutto laddove le grandi finestre inquadrano il paesaggio e mettono a fuoco l'orizzontalità della linea del mare.

Quando Chillida dice che "ciò che si vede attraverso la finestra forma parte della casa", ci si riesce a immaginare esattamente uno spazio come questo, dove la relazione costruita dalla grande apertura che l'involucro dispone, conferisce allo spazio interno una attrazione magnetica verso l'orizzonte del mare, che viene proiettato dentro a comporre il volume, un volume che si svolge intorno ad esso. Lo scambio è immediato e lo si coglie non appena si ha la possibilità di raggiungere il piano su cui è disposta la finestra, comprendendo come tutto lo spazio interno si proporzioni e si completi.

Anche nella Fondazione Miró, a Palma de Mallorca, Moneo concepisce un sistema di scambio che accentua la percezione dello spazio interiore, che in questo caso è protetto dalle contaminazioni visuali e acustiche degli edifici circostanti, e identifica *un'isola segreta protetta dal suono prodotto dall'acqua e con l'atmosfera della luce filtrata*. All'esterno ancora una volta lo stesso sistema si traduce in una forma che cerca di farsi spazio rispetto ad un luogo che in questo caso induce a difendersi da esso.



*Secondo il principio dialettico degli opposti che si manifesta nella forma architettonica nella distinzione e compenetrazione tra interno ed esterno, lo spazio si dilata e si contrae secondo la disposizione degli spazi vuoti che, toccati dalla luce, danno vita all'organismo architettonico. Questo è ciò che Focillon considera il privilegio dell'architettura e cioè la possibilità di concepire e creare un inverso dello spazio, esprimendo la capacità di costruire un mondo interno che si misura lo spazio e la luce secondo le leggi d'una geometria, d'una meccanica e d'un'ottica che di necessità rimangono incluse nell'ordine naturale, ma su cui la natura non ha presa.<sup>4</sup>*

Moneo sperimenta lo sviluppo formale dell'edificio attraverso la compenetrazione di interno ed esterno in un unico sistema di scambio. L'uso del sistema di scambio lo porta ad approfondire le relazioni che il volume stabilisce nei confronti del luogo di cui è espressione. Giunge così a considerare in alcune circostanze l'uso del volume compatto come una scelta discreta ed efficace: *l'edificio è molto più direttamente utile all'iconografia di oggi, cessando di essere il semplice riflesso di un meccanismo di composizione.*<sup>5</sup> Considerando che una struttura compatta e chiusa all'esterno non implica un interno strutturato allo stesso modo, Moneo indaga e sperimenta *i sistemi di continuità che possono produrre una figura o un volume chiuso e che permettono di operare con estrema libertà nell'organizzazione dello spazio interno.*<sup>6</sup>

La stessa logica, anche se in maniera meno apparente, trova espressione nell'edificio dell'Archivio Generale di Navarra a Pamplona, dove il sistema murario esterno ricostruisce l'immagine dell'imponente fortificazione, abbracciandola interamente ed intrecciandosi, in alcune parti, ai resti dell'antico tessuto murario. Questa duplice configurazione consente al sistema murario di ricucire le ferite dell'antico organismo edilizio che recupera la sua imponente presenza sul paesaggio circostante e ridefinisce la logica funzionale capace di riportarlo in vita. Di volta in volta l'invenzione di un sistema capace di rispondere alle richieste del programma e insieme di risolvere il carattere duale della costruzione in un unico gesto, comporta una profonda conoscenza della pratica del mestiere. L'aspetto tecnico, come è facile dedurre, è il supporto essenziale a cui la costruzione del sistema è indissolubilmente legata. La produzione delle forme, che passa attraverso la tecnica, che a

4 H. Focillon, *Vita delle Forme seguito da elogio della mano*, Einaudi, Torino 1990, p. 35.

5 A. Zaera (intervista di), *Invierno 1994*, in *Rafael Moneo imperative anthology 1967-2004*, El Croquis Editorial, Madrid 2004, p. 25. (trad. d. A.)

6 Ibidem

fig. 1 Fondazione Miró a Palma de Mallorca

fig. 2. Kursaal, San Sebastián.

7 A. Zaera (intervista di), *Inverno 1994*, in *Rafael Moneo imperative antology 1967-2004*, El Croquis Editorial, Madrid 2004, p. 25. (trad. d. A.)

8 L. Pareyson, *Estetica, teoria della formatività*, Sansoni, Firenze 1974, p. 59.

sua volta implica la conoscenza dei materiali, è un aspetto che incide in maniera sostanziale nelle scelte dell'architetto. Ogni materia richiede un approccio che si attua tramite modalità diverse e costruisce intorno a sé un universo con leggi proprie. In questo senso Focillon parla di tecnica come vero e proprio processo e non soltanto pratica del mestiere, tecnica intesa come la maniera in cui le tecniche (l'insieme delle ricette d'un mestiere) fanno vivere le forme nella materia.

Ciò che dunque desta interesse nella relazione tra forma-materia è che la ricerca dei criteri e del modo di costruire possa svelare aspetti essenziali dell'essere delle cose.

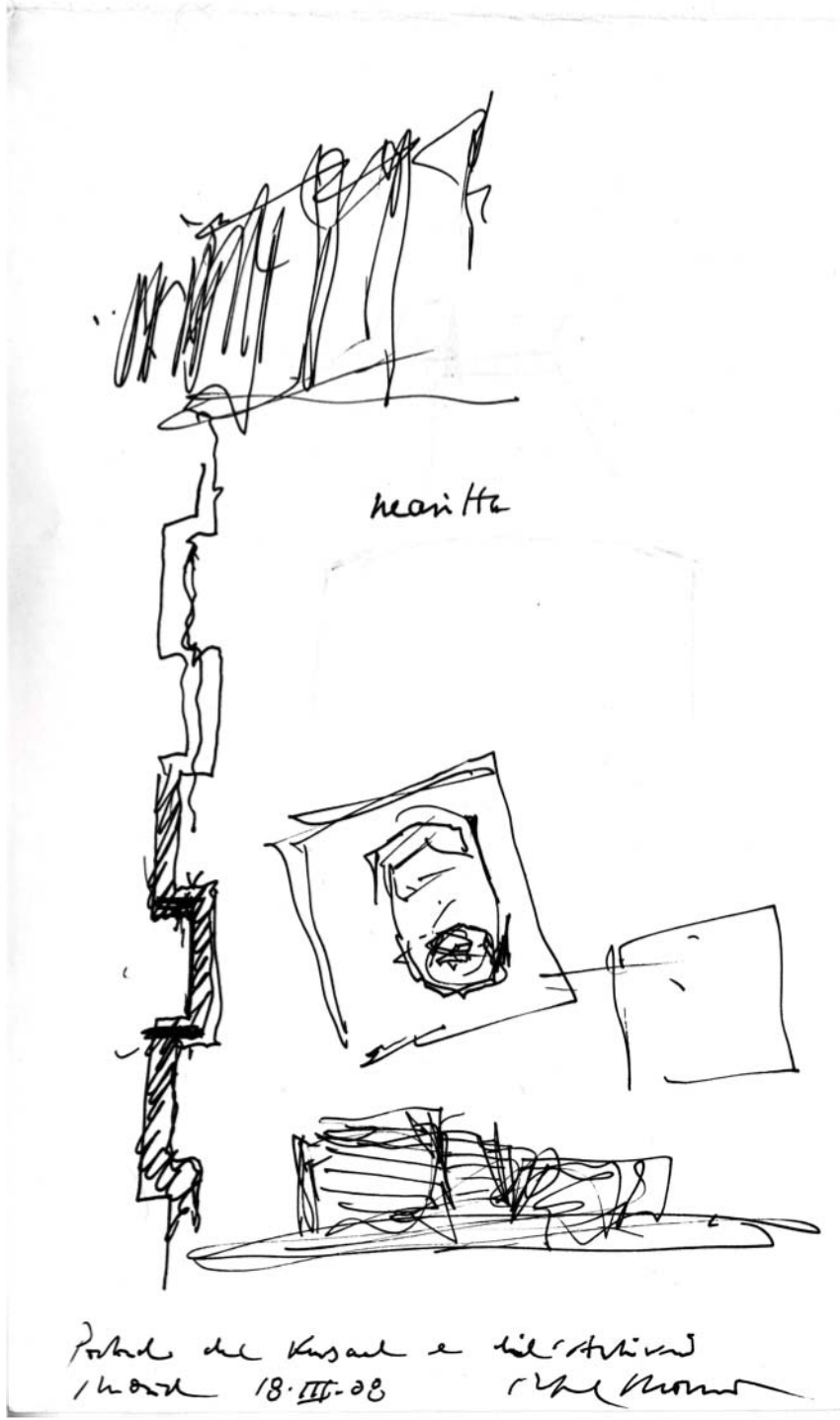
*Moneo afferma: "In ogni progetto c'è un'esperienza formativa, includendo questo concetto di formatività tanto alla scala più grande propria della città, come agli aspetti linguistici strettamente tipologici. È nella cosciente manipolazione della forma che si produce alla fine il lavoro dell'architetto."*<sup>7</sup>

Manipolazione che si basa su una conoscenza della "vocazione formale" delle materie.

Dalla teoria della formatività formulata da Luigi Pareyson, Moneo trae una lezione irrinunciabile: " [...] Il 'fare' è veramente un 'formare' solo quando non si limita ad eseguire qualcosa di già ideato [...] ma nel corso dell'operazione inventa il *modus operandi* e definisce la regola dell'opera mentre la fa [...]".<sup>8</sup>

Da questa complessità discende l'invenzione del sistema che racchiude in sé tecnica, intuizione e necessità.





Portale del Kusak e del Atchivani  
1 hour 18. III. 08 The Moment

### **Autonomia della forma**

Una parte significativa che si aggiunge alla lettura dei caratteri del vuoto come matrice costitutiva della forma, è legata alle connotazioni spirituali e temporali che intervengono nell'espressione architettonica. Appoggiandosi ancora una volta ai principi dedotti dalla lettura dell'opera di Oteiza e di Chillida, si intende la qualità dialettica del vuoto come il carattere che si esprime nella dualità di tutte le manifestazioni della forma, mentre la qualità trascendentale come quel carattere che ne esprime il valore.

Ciò che ora va approfondito, a chiusura di questo percorso, è il significato di tali valori per capire in quale modo siano relazionati al tempo nella costruzione dell'architettura.

Secondo le categorie annunciate nel capitolo precedente l'analisi prosegue cercando di entrare nella relazione tra forma, ambito spirituale e temporale.

Anche se quello spirituale può essere visto come ambito slegato dalla materialità della forma, attraverso lo sguardo del vuoto può invece essere considerato in stretta connessione ad essa tramite il tempo. Senza avere la pretesa di addentrarsi nelle teorie platoniche o aristoteliche sulla forma come approssimazione dell'idea trascendente o sulla forma come sostanza, immanente nella materia, ciò che continua ad indirizzare questo percorso di analisi è la lettura del vuoto come matrice, in questo caso nella sua manifestazione trascendentale. Com'è già emerso dall'analisi delle *cajas vacías* di Oteiza, il vuoto nella sua manifestazione trascendentale agisce nello stesso tempo da universale e da particolare, come nel caso della struttura atomica della materia, in cui da una parte costituisce la struttura interna di ciascun atomo e dall'altra è condizione necessaria all'interazione tra tutti gli atomi. Il vuoto può essere visto quindi come il campo d'azione che consente le relazioni tra le forme ma è anche la condizione necessaria all'esistenza stessa della forma. Il vuoto rappresenta in generale il *campo dei fenomeni*, ha un carattere di necessità rispetto alla

costituzione di ogni cosa.

Anche la fisica contemporanea definisce il vuoto come il veicolo di tutti i fenomeni materiali, cosa che ne conferma il carattere di necessità. L'aspetto singolare delle definizioni formulate dalla filosofia e dalla scienza è che c'è una convergenza tra alcune espressioni classiche della dialettica greca e della teoria taoista, in anticipo di quasi duemila anni rispetto alla fisica contemporanea.<sup>1</sup>

Ciò che emerge è una concezione dialettica tra materia e vuoto che si esprime nel confronto tra identità e differenza, tra sé e altro da sé. In riferimento alla categoria individuata da Focillon, se la forma nello spirito può essere ricondotta ad una ideale unione che compenetra identità e differenza, quando abbandona il dominio dello spirito essa si manifesta nella sua identità fenomenica. Focillon, riferendosi alla forma, afferma: "La sua esteriorità è il suo principio interno, e la sua vita in spirito è una preparazione alla vita nello spazio. Prima ancora di separarsi dal pensiero e di entrare nell'estensione, nella materia e nella tecnica, essa è estensione, materia e tecnica. Non è mai indifferente. Come ogni materia ha la sua vocazione formale, ogni forma ha la sua vocazione materiale, già abbozzata nella vita interiore."<sup>2</sup> Una lettura questa che riconduce l'identità della forma al suo stesso conformarsi, legato alle virtualità del materiale oltre che alla volontà dell'uomo. Il materiale dunque suggerisce all'architetto le possibili modulazioni consone alla forma.

Ecco dunque come la dimensione spirituale si lega a quella materiale, fino a trovare una specifica traduzione nella forma, che risponde al bisogno di entrare in contatto con le forze dell'universo nel caso di Chillida, con la propria intimità per Oteiza e che in architettura risponde alle necessità legate all'attuazione di un programma.

Se quest'ambito finisce per ricongiungersi al principio di formatività già accennato in precedenza, dallo stesso tema scaturiscono anche le riflessioni sulle relazioni che possono nascere intorno all'architettura attraverso la risonanza prodotta dalle forme.

Per approfondire quanto già detto rispetto alla risonanza, è utile una riflessione su come il vuoto, attraverso la forma sia in grado di costruire il luogo stabilendo una relazione di reciprocità. Una reciprocità che si determina nel gioco tra pieni e vuoti delle forme tra loro, rispetto

1 G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Marsilio, Venezia 2007, p. 11.

2 H. Focillon, *Vita delle Forme seguito da elogio della mano*, Einaudi, Torino 1990, pp. 72-73



3 G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Marsilio, Venezia 2007, p. 125.

4 C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti*, Christian Marinotti edizioni, Milano 2004, p. 155.

^ Oiza, Museo Oteiza ad Alzuza, Navarra.

all'intorno, ma anche rispetto all'esperienza soggettiva che si ha di esse.

È immediato cogliere il senso di questa relazione trovandosi di fronte ad uno spazio contemplativo come può essere quello del giardino zen giapponese, perché *quando il vuoto «oggettivo» del giardino si fonde con quello «soggettivo» della mente del contemplante, questo «grande» vuoto si dilata al punto da raggiungere e comprendere anche il vuoto della mente di chi ha progettato e realizzato il giardino*<sup>3</sup>

Il vuoto in questo caso rappresenta sia la meta da raggiungere, attraverso la contemplazione, che lo strumento di modulazione dello spazio.

Martí Arís chiarisce efficacemente il concetto: "L'anonimo giardiniere incaricato della composizione del giardino del monastero zen sa che non è sufficiente occuparsi solo delle pietre perché siano portatrici di significato, ma anche del fondo di ghiaia rastrellato su cui si dispongono."<sup>4</sup>

Per quanto si tratti dello spazio di un giardino, in questo caso ci si trova di fronte a un luogo fisicamente inaccessibile, la cui fruizione è puramente contemplativa e dunque più facilmente paragonabile alla dimensione scultorea che non a quella architettonica, ma emerge la validità del principio su cui si fonda, applicabile anche all'architettura. La costruzione di un fondo capace di amplificare ciò che vi si dispone e mostrare chiaramente le relazioni tra le parti e allo stesso tempo capace di legarsi con l'intorno aprendo lo spazio della visione, è un sistema che nell'architettura di Moneo trova una delle sue applicazioni più efficaci nell'uso del basamento-piattaforma utilizzato come elemento architettonico. L'esempio più rilevante è rappresentato dalla piattaforma che sostiene e contiene il Kursaal di San Sebastián. Per quanto non si elevi in modo significativo dal livello del mare su cui si affaccia, il basamento del Kursaal è senza dubbio quell'elemento capace di costruire una relazione tra paesaggio naturale e paesaggio costruito. La solidità del materiale con cui è costruito e l'accessibilità limitata a pochi passaggi, trasmettono tutta la spontaneità dell'avvicinamento ad un elemento naturale. Al di là delle fondamentali funzioni che racchiude al suo interno e che lo configurano come un vero e proprio edificio semi-ipogeo, il basamento ha un ruolo assolutamente essenziale

nell'equilibrio formale della costruzione e nel modo in cui essa viene percepita in relazione al particolare sito in cui si colloca. L'articolazione su piani sfalsati crea degli ambiti dedicati alle singole funzioni, ma la percezione complessiva è quella di un unico organismo capace di mediare tra la città e il mare.

Salire dalla spiaggia al piano principale posto tra i due volumi in affaccio sul mare ricorda un percorso di preparazione ad uno svelamento.

Il vuoto sottolineato dalla forma e dalla disposizione dei due volumi è uno spazio dinamico, in cui il movimento è dettato dalle linee che conformano le superfici dei corpi, dalla loro dimensione e disposizione. L'imponenza dei corpi si misura col basamento stesso, che in parte sembra inghiottirli. La forma irregolare dei volumi eredita l'eco degli elementi naturali circostanti, come le montagne e il mare, la cui risonanza è l'elemento generatore del luogo. In questo contesto l'uso del basamento esprime e risolve la complessità per mezzo di un gesto unitario.

Jørn Utzon, che nel 1956 usa il basamento come uno degli elementi architettonici peculiari nel suo progetto per l'Opera di Sydney, nel raccontare le suggestioni di un viaggio fatto anni prima nelle terre dei Maya, identifica nelle grandi piattaforme che si elevano fin sopra la giungla dei veri e propri artifici architettonici, capaci di una enorme forza espressiva.

"Introducendo l'uso della piattaforma il cui livello più alto si trova alla stessa altezza delle cime degli alberi, i Maya scoprirono sorprendentemente una nuova dimensione della vita, coerente con la loro devozione agli dèi. Su queste piattaforme alte, molte delle quali sono lunghe un centinaio di metri, costruirono i loro templi. Da lì avevano l'accesso al cielo, alle nuvole, al vento e improvvisamente il tetto della giungla si era trasformato in una grande pianura aperta. Grazie a quest'artificio architettonico cambiarono totalmente il paesaggio e fornirono alla propria esperienza visiva una grandezza paragonabile solo alla grandezza dei loro dèi."<sup>5</sup>

La piattaforma che Utzon descrive *irradia una grande forza. Quando la si sente sotto i piedi si sperimenta lo stesso sentimento di forza che emana da una solida roccia.*

La forza spirituale di questo gesto architettonico sta nella capacità di



5 J. Utzon,  
*Platforms & Plateaus:  
ideas of a Danish Architect*,  
in P. Drew, *Sydney Opera  
House*. Jørn Utzon, Phaidon  
Press, London 1995, p.  
247. (Trad. d. A.)

definire un luogo la cui l'intenzione progettuale è percepita e condivisa con chi ne fa esperienza ed è vissuta come un mezzo di contatto con le forze del cosmo, in un delicato processo che porta all'equilibrio con esse, ma in maniera del tutto fisica.

Cosa che conferma la preoccupazione di Moneo a rivolgere ogni attenzione all'indagine sulla forma su cui è indispensabile che sia fondata ogni costruzione.

Fino ad ora questa lettura ha proposto una valutazione di alcuni principi di tale costruzione, cercando di approfondirne l'essenza per mezzo di una indagine sul significato del vuoto.

La validità di tali principi è comunque messa alla prova dal tempo.

Il tempo è ciò che Moneo considera come filtro a cui ogni architettura è sottoposta e la sopravvivenza di una architettura o di alcuni suoi caratteri formali rivela il valore dei principi che l'hanno determinata.

Il tempo che agisce sull'architettura è ciò che assegna una autonomia, l'autonomia di una forma che, una volta uscita dalle mani dell'architetto comincia la sua storia, confrontandosi con l'uomo e ciò che le sta intorno, e proprio come un organismo intraprende una vita propria. Come dice Focillon "Le forme tendono a farsi vive, vivono e creano un modo che agisce e reagisce. [...] Esse sono creatrici dell'universo...".<sup>6</sup>

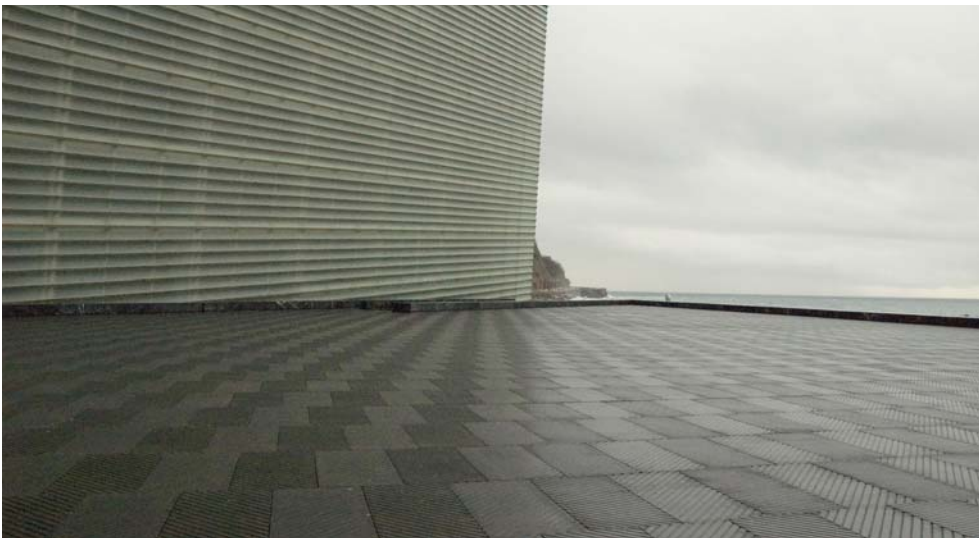
Questa teoria, già ampiamente espressa dallo stesso Moneo nel suo saggio "*La vita degli edifici e la Moschea di Cordova*" e ampliata nel saggio "*La solitudine degli edifici*", rivela una concezione del tempo in cui la continuità accompagna l'evoluzione dei fenomeni. Una continuità che definisce il tempo come un intreccio a cui ogni evento o fenomeno è sempre connesso, legato agli altri, passati e futuri, e alla loro provvisorietà.

Trasformazioni e stratificazioni segnalano che l'architettura è fatta di passaggi, transizioni, intervalli. L'architettura in questo modo raccoglie ed espone i segni della transitorietà, l'esperienza della temporalità.

Per poter sopravvivere non può essere pensata soltanto come risposta alle esigenze momentanee di un programma ma deve trovare una compiutezza formale, rispondere quindi alle necessità della forma e ai principi su cui essa si fonda.

*Quando l'architettura si spoglia, si denuda di tutto ciò che è accessorio, temporale, resta senza niente di fronte alla luce rivelandosi nella sua piena bellezza spaziale.<sup>7</sup>*

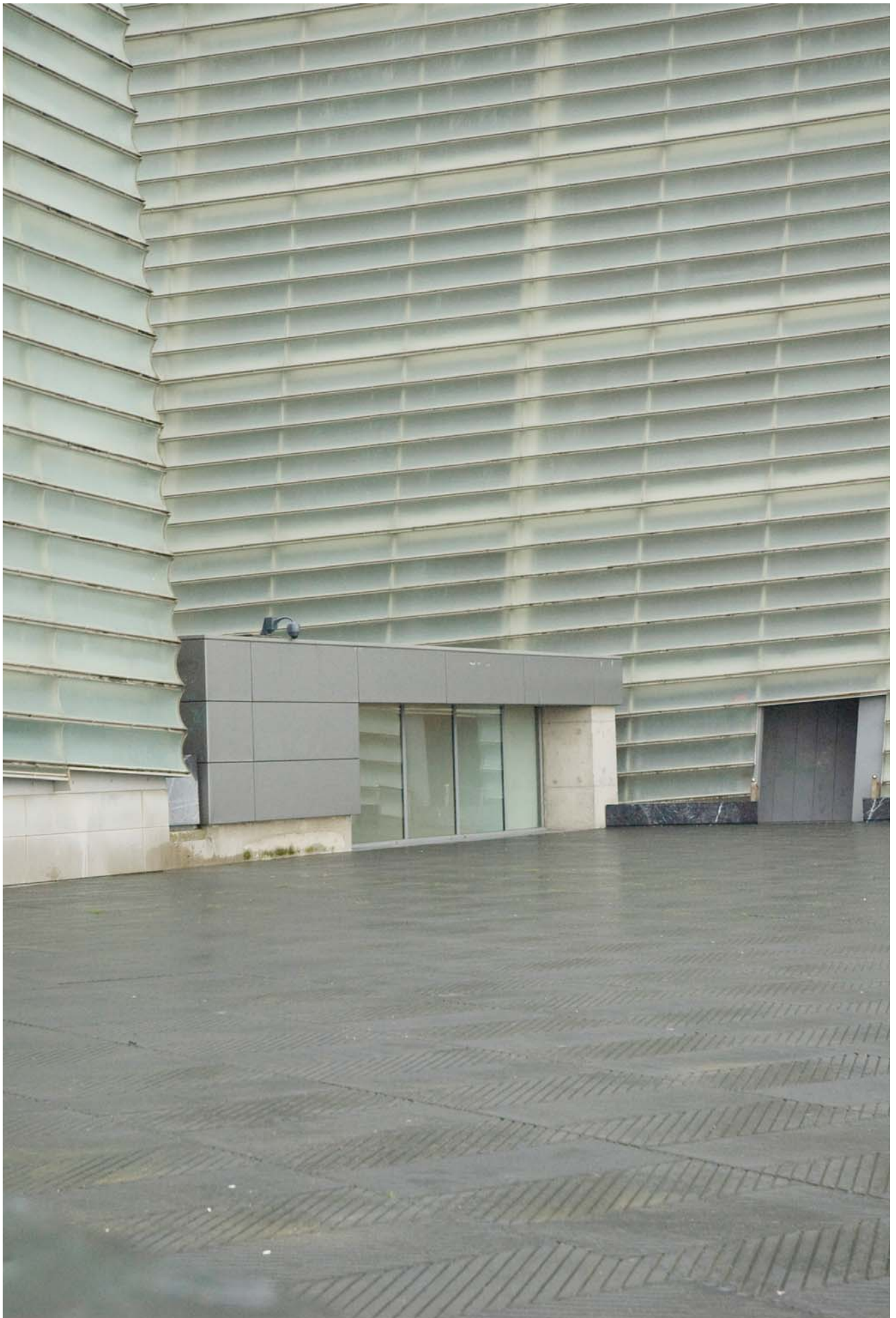
Si manifesta così, nel legame tra la dimensione spaziale e quella spirituale, tra la dimensione materiale e quella temporale, lo stato di necessità che porta, nella costruzione dell'architettura, a stabilire un contatto con le forze dell'universo e con la propria intimità, attraverso un processo che traduce tale necessità in elaborazione di un sistema formale.



6 H. Focillon, *Vita delle Forme seguito da elogio della mano*, Einaudi, Torino 1990, p. 77.

7 A. Campo Baeza, *La luz que construye el tiempo y el espacio*, in *Adolphe Appia escenografías*, Madrid 2004, p. 68. (trad. d. A.)

< Kursaal, San Sebastián.

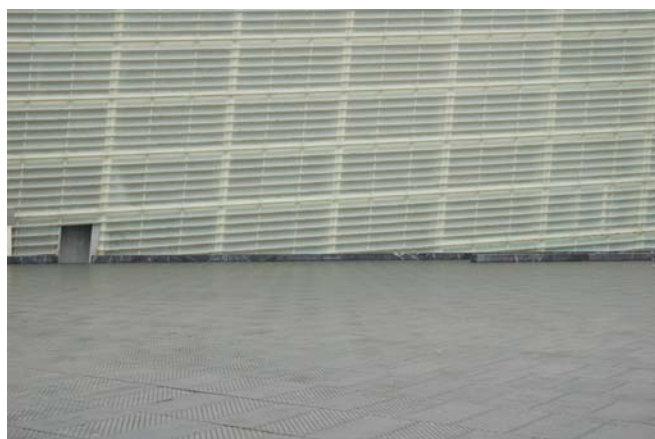


## **AUDITORIUM E CENTRO CONGRESSI KURSAAL, SAN SEBASTIÁN**

1990-1999

IL COMPLESSO SORGE AI MARGINI DELLA SPIAGGIA DA CUI LA CITTÀ DI SAN SEBASTIÁN SI AFFACCIA SUL GOLFO CANTABRICO.

L'EDIFICIO È SEPARATO DAL RESTO DEL TESSUTO URBANO SOLTANTO DA UNA STRADA, E SI IMMERGE IN UN CONTESTO GEOGRAFICO E URBANO RICCO DI ELEMENTI DI CONFRONTO. DAGLI ISOLATI URBANI CHE SI ATTESTANO IMMEDIATAMENTE OLTRE LA STRADA, AL FIUME CHE LO AFFIANCA PER RAGGIUNGERE IL SUO SBOCCO SUL MARE, AI RILIEVI CHE ABRACCIANO LA GRANDE SPIAGGIA, IL KURSAAL SI DISPONE CON IL SUO COMPLESSO PROGRAMMA A FULCRO DI UN INTERO SISTEMA DI CUI DIVENTA L'EMBLEMA.



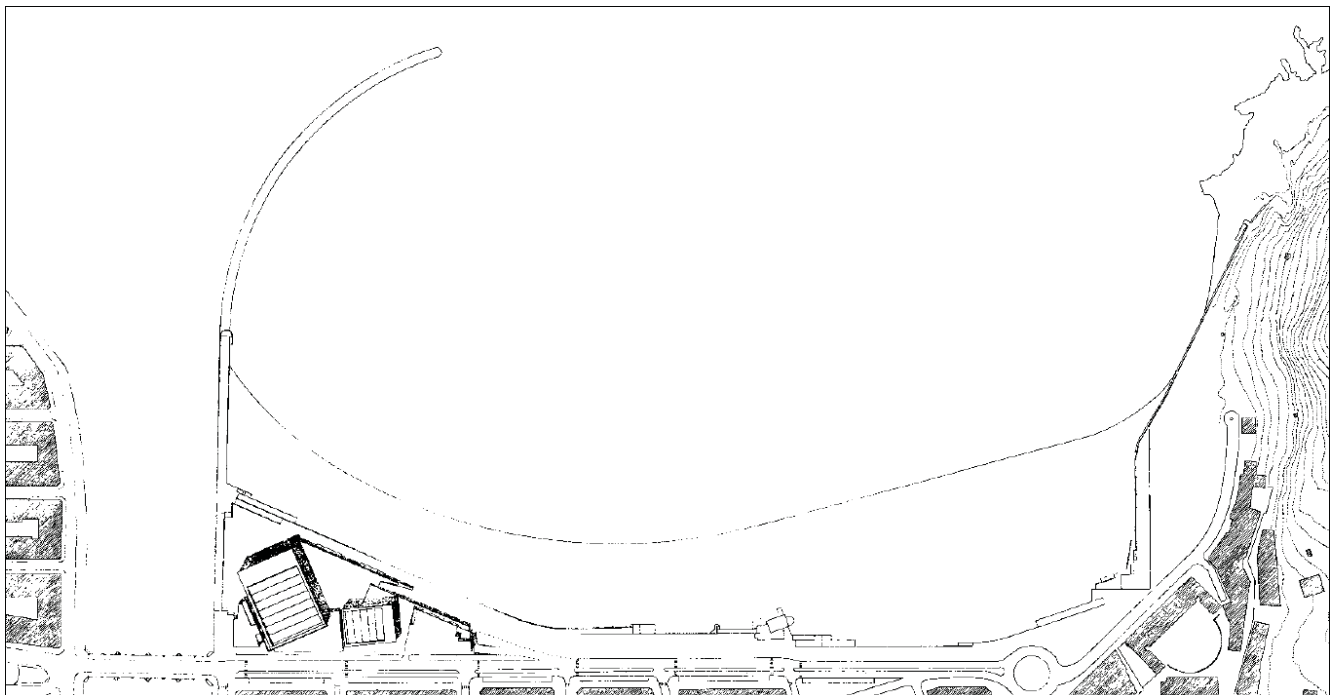




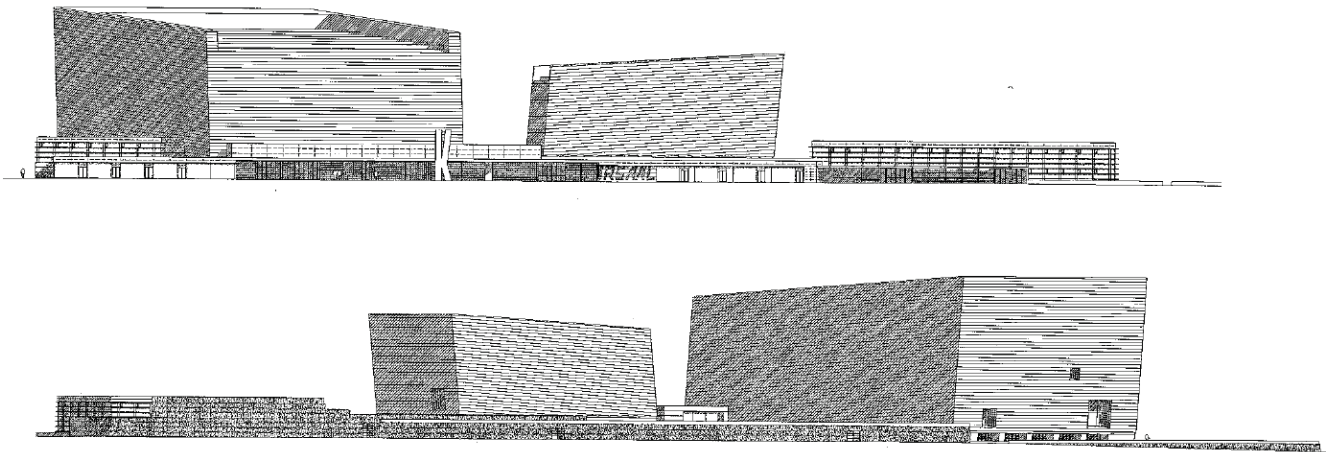
IL VUOTO SOTTOLINEATO DALLA FORMA E DALLA DISPOSIZIONE DEI DUE VOLUMI È UNO SPAZIO DINAMICO, IN CUI IL MOVIMENTO È DETTATO DALLE LINEE CHE CONFORMANO LE SUPERFICI DEI CORPI, DALLA LORO DIMENSIONE E DISPOSIZIONE. L'IMPONENZA DEI CORPI SI MISURA COL BASAMENTO STESSO, CHE IN PARTE SEMBRA INGHIOTTIRLI. LA FORMA IRREGOLARE DEI VOLUMI EREDITA L'ECO DEGLI ELEMENTI NATURALI CIRCOSTANTI, COME LE MONTAGNE E IL MARE, LA CUI RISONANZA È L'ELEMENTO GENERATORE DEL LUOGO. IN QUESTO CONTESTO L'USO DEL BASAMENTO ESPRIME E RISOLVE LA COMPLESSITÀ PER MEZZO DI UN GESTO UNITARIO.







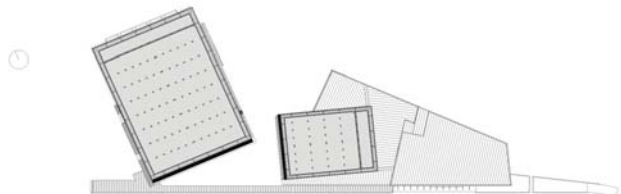
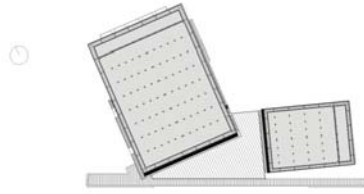
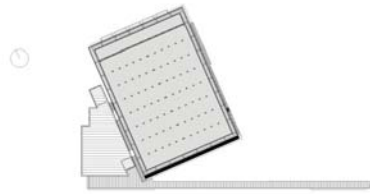
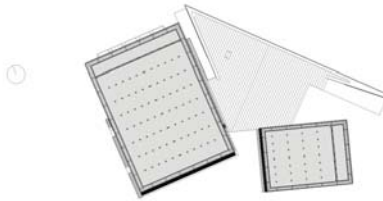
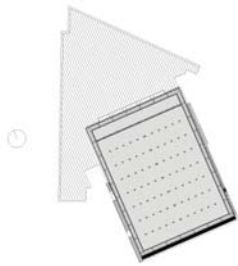


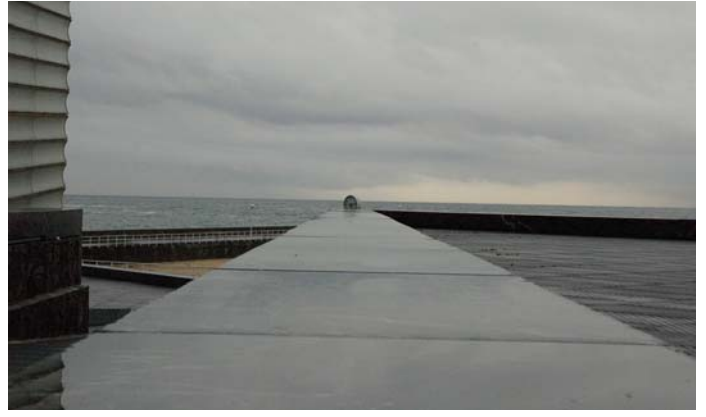


L'USO DEL VOLUME COMPATTO NON IMPLICA UN INTERNO STRUTTURATO ALLO STESSO MODO: I SISTEMI DI CONTINUITÀ CHE POSSONO PRODURRE UNA FIGURA O UN VOLUME CHIUSO PERMETTONO DI OPERARE CON ESTREMA LIBERTÀ NELL'ORGANIZZAZIONE DELLO SPAZIO INTERNO

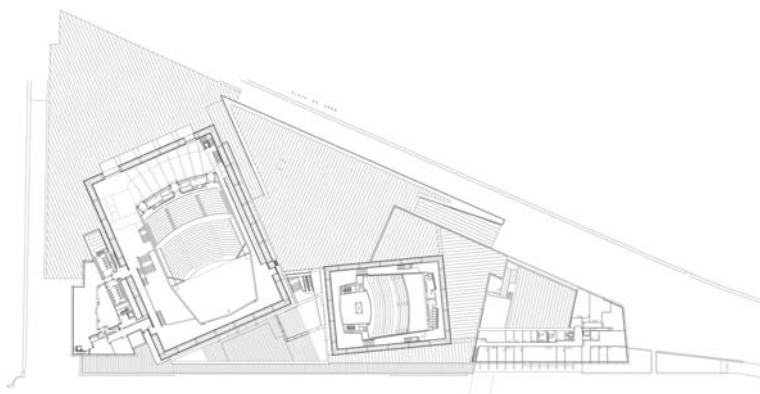
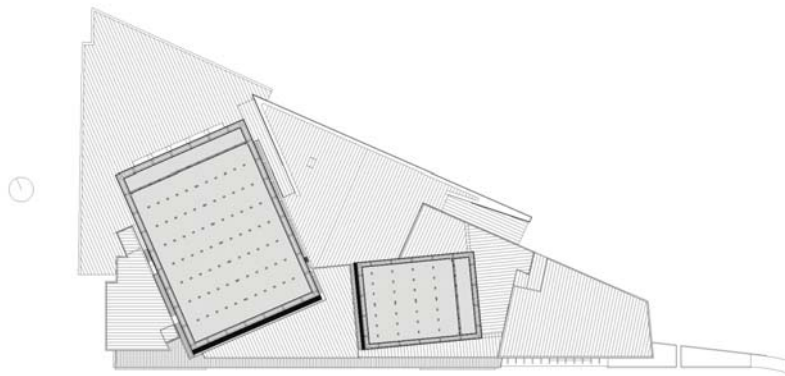






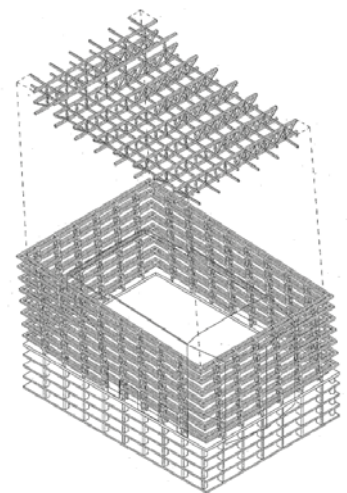
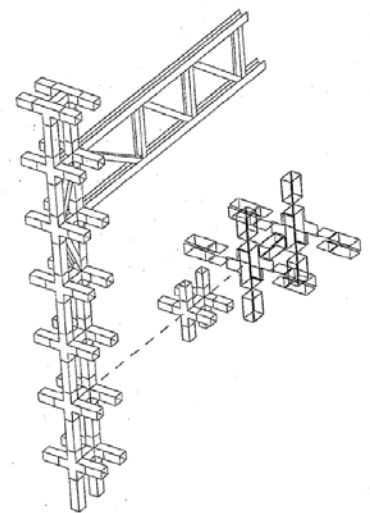


PER QUANTO NON SI ELEVI IN MODO SIGNIFICATIVO DAL LIVELLO DEL MARE SU CUI SI AFFACCIA, IL BASAMENTO DEL KURSAAL È SENZA DUBBIO QUELL'ELEMENTO CAPACE DI COSTRUIRE UNA RELAZIONE TRA PAESAGGIO NATURALE E PAESAGGIO COSTRUITO. LA SOLIDITÀ DEL MATERIALE CON CUI È COSTRUITO E L'ACCESSIBILITÀ LIMITATA A POCHI PASSAGGI, TRASMETTONO TUTTA LA SPONTANEITÀ DELL'AVVICINAMENTO AD UN ELEMENTO NATURALE.



L'ARTICOLAZIONE SU PIANI SFALSATI CREA DEGLI AMBITI DEDICATI ALLE SINGOLE FUNZIONI, MA LA PERCEZIONE COMPLESSIVA È QUELLA DI UN UNICO ORGANISMO CAPACE DI MEDIARE TRA LA CITTÀ E IL MARE.

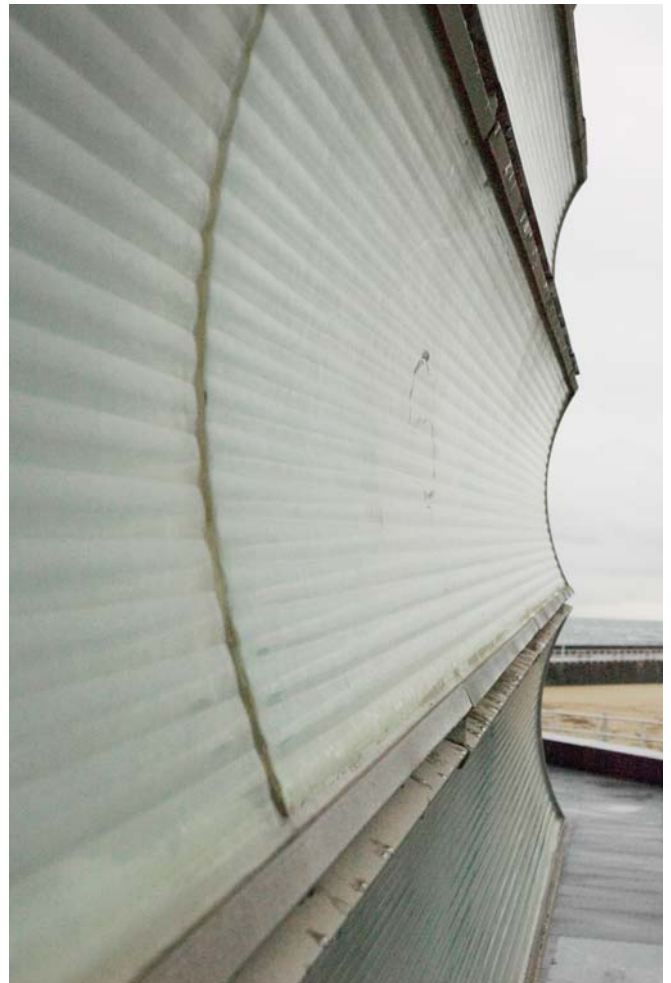




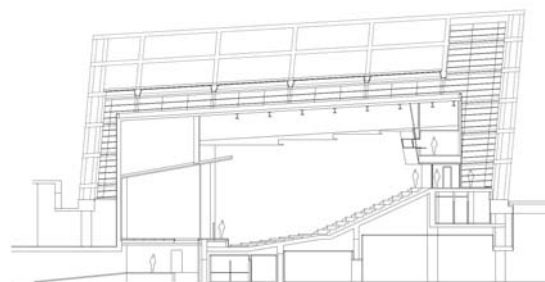
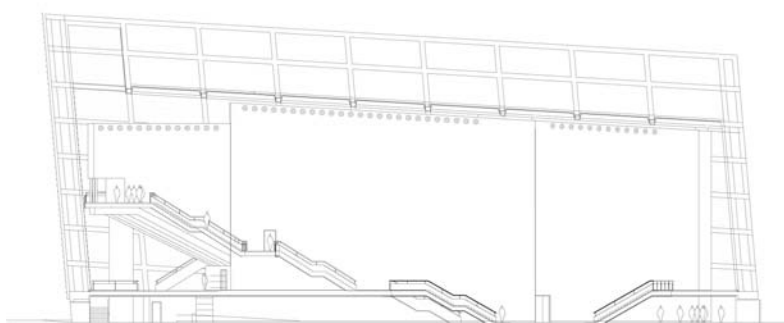
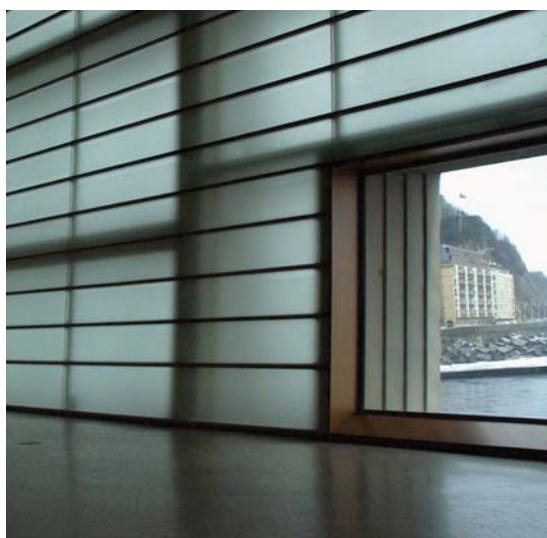
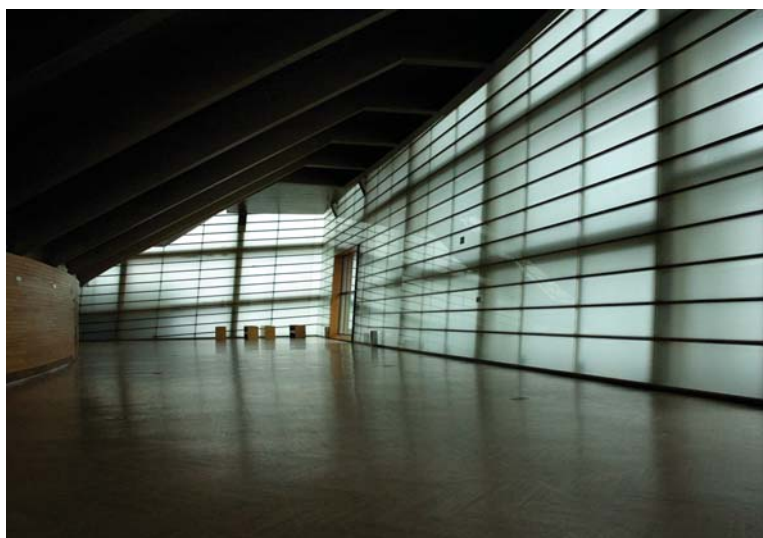
LO SVILUPPO FORMALE DELL'EDIFICIO SI DEFINISCE ATTRAVERSO LA COMPENETRAZIONE DI INTERNO ED ESTERNO IN UN UNICO SISTEMA DI SCAMBIO CON L'INVENZIONE DI UN SISTEMA CAPACE DI RISPONDERE ALLE RICHIESTE DEL PROGRAMMA E INSIEME DI RISOLVERE IL CARATTERE DUALE DELLA COSTRUZIONE IN UN UNICO GESTO.

IL RICORSO ALL'INVOLUCRO ESTERNO, DOTATO DI UNA "TRASPARENZA OPACA", CREA UN'ATMOSFERA INTERNA NEUTRA CAPACE DI ESALTARE I PUNTI DI VISTA SUL PAESAGGIO OTTENUTI ATTRAVERSO POCHE GRANDI APERTURE CHE SI AFFACCIANO SULL'ORIZZONTE DEL MARE, E DI DEFINIRE UN VOLUME COMPATTO, DENSO ALL'ESTERNO, DATO DA UNA MASSA IN CONTINUO CAMBIAMENTO PER EFFETTO DELLA LUCE CHE SI RIFLETTE IN MODO DIVERSO DURANTE LE ORE DEL GIORNO SULLA SUPERFICIE VETRATA

GLI SPAZI INTERNI E GLI ESTERNI SI COMPENETRANO IN UN'UNICA FORMA MANTENENDO TUTTAVIA LA LORO INDIPENDENZA. PRINCIPIO CHE PERMETTE DI ENTRARE NELLA STRUTTURA DEL SOLIDO ARCHITETTONICO IN TERMINI NON CARATTERIZZATI DA UNA STRETTA DIVISIONE GEOMETRICA MA DA UNA DIVISIONE PIÙ COMPLESSA NELLA QUALE LE FORME GEOMETRICHE SI DISSOLVONO FINO QUASI A SPARIRE COMPLETAMENTE.

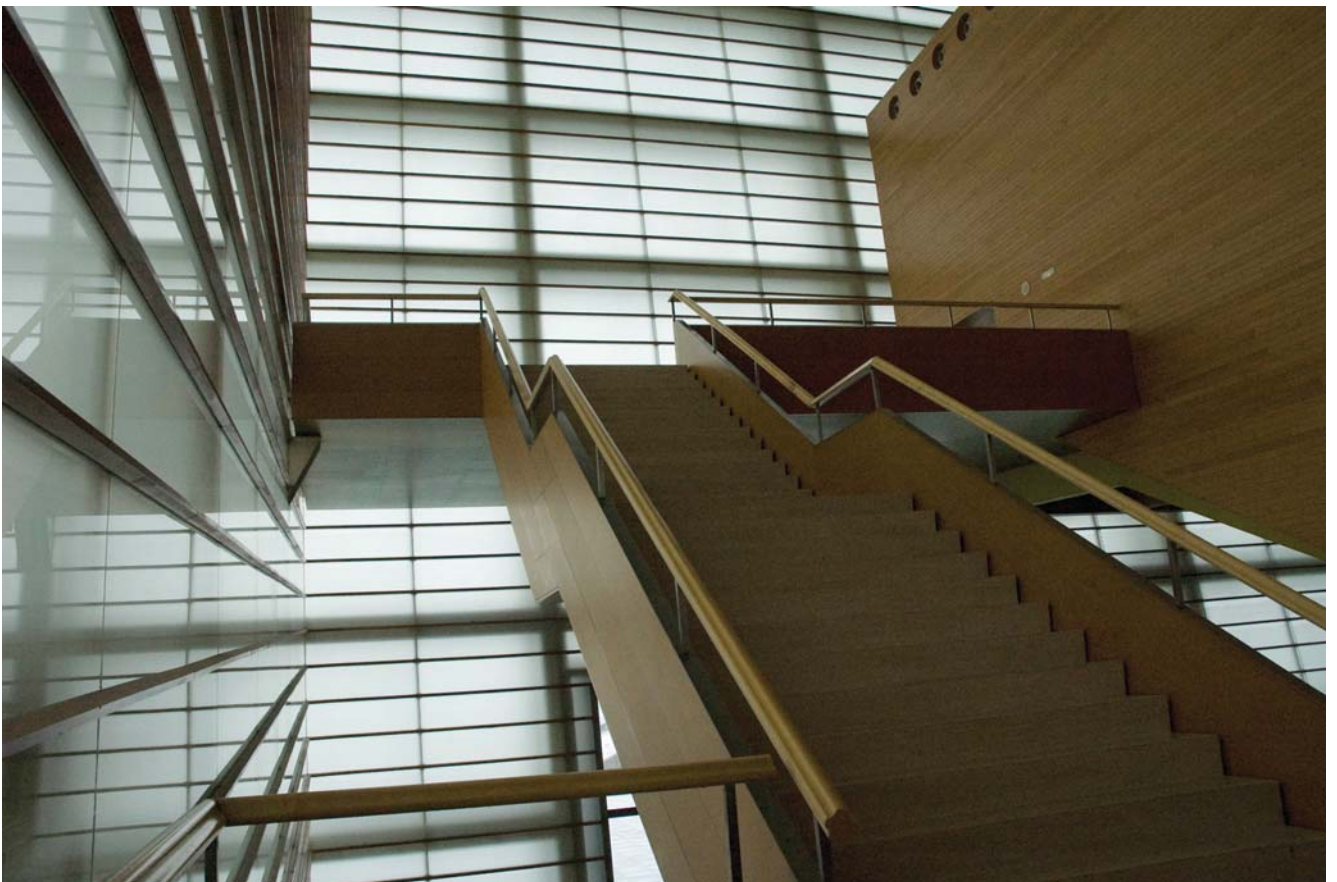
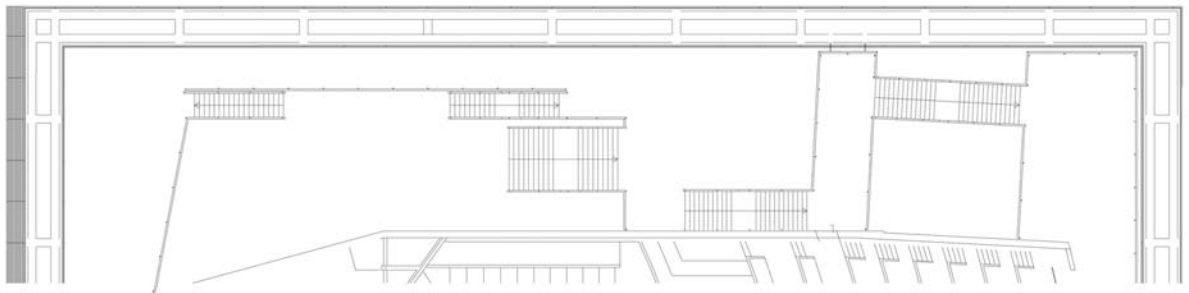
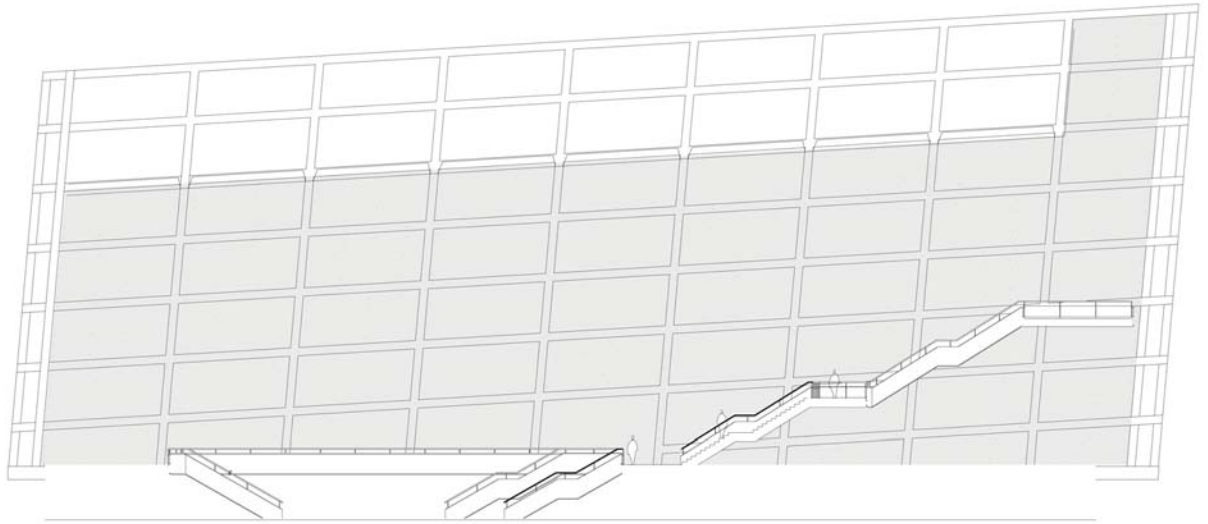






LA RELAZIONE COSTRUITA DALLA GRANDE APERTURA CHE L'INVOLUCRO DISPONE, CONFERISCE ALLO SPAZIO INTERNO UNA ATTRAZIONE MAGNETICA VERSO L'ORIZZONTE DEL MARE, CHE VIENE PROIETTATO DENTRO A COMPORRE IL VOLUME, UN VOLUME CHE SI SVOLGE INTORNO AD ESSO. LO SCAMBIO È IMMEDIATO E LO SI COGLIE NON APPENA SI HA LA POSSIBILITÀ DI RAGGIUNGERE IL PIANO SU CUI È DISPOSTA LA FINESTRA, COMPRENDENDO COME TUTTO LO SPAZIO INTERNO SI PROPORZIONI E SI COMPLETI.

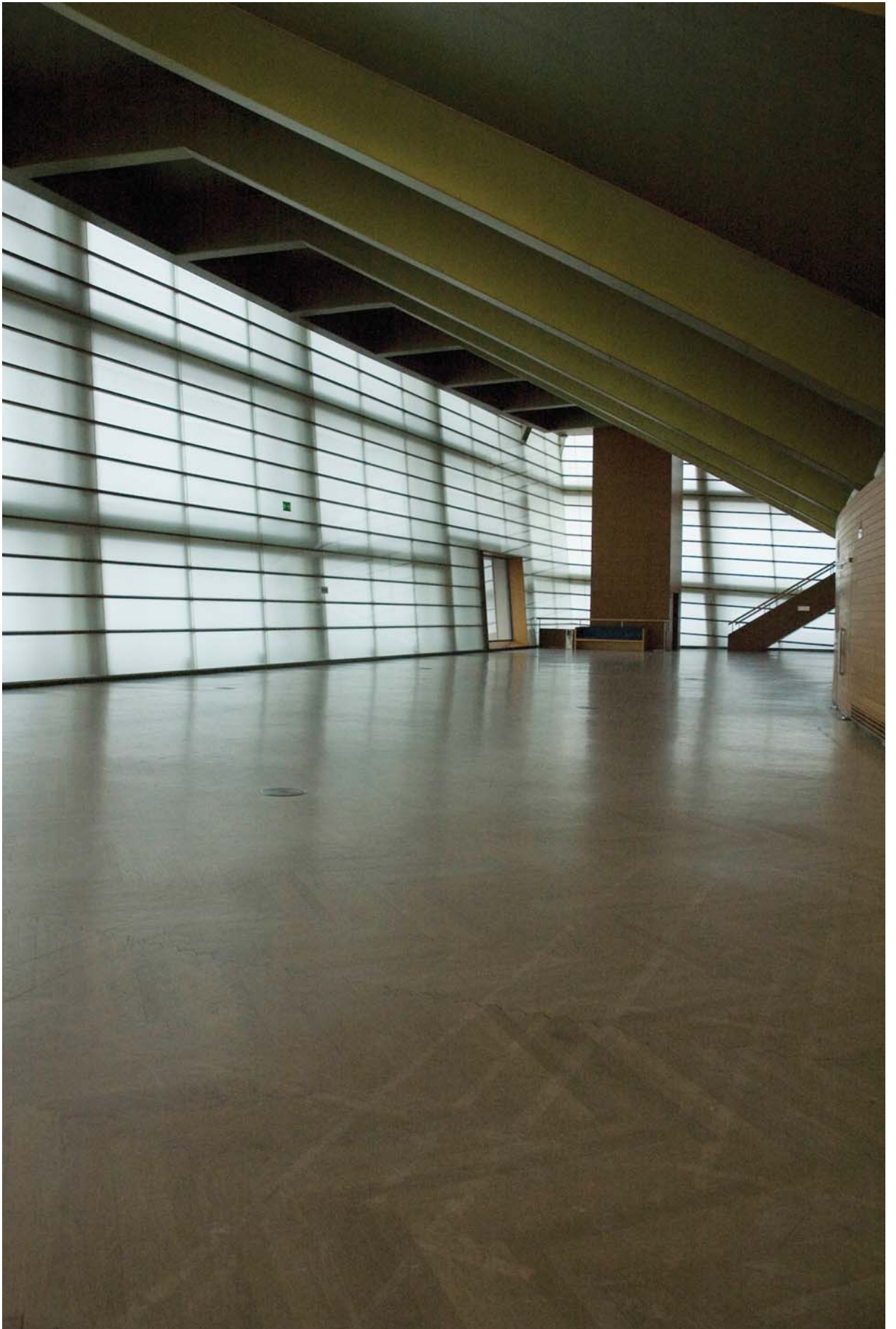






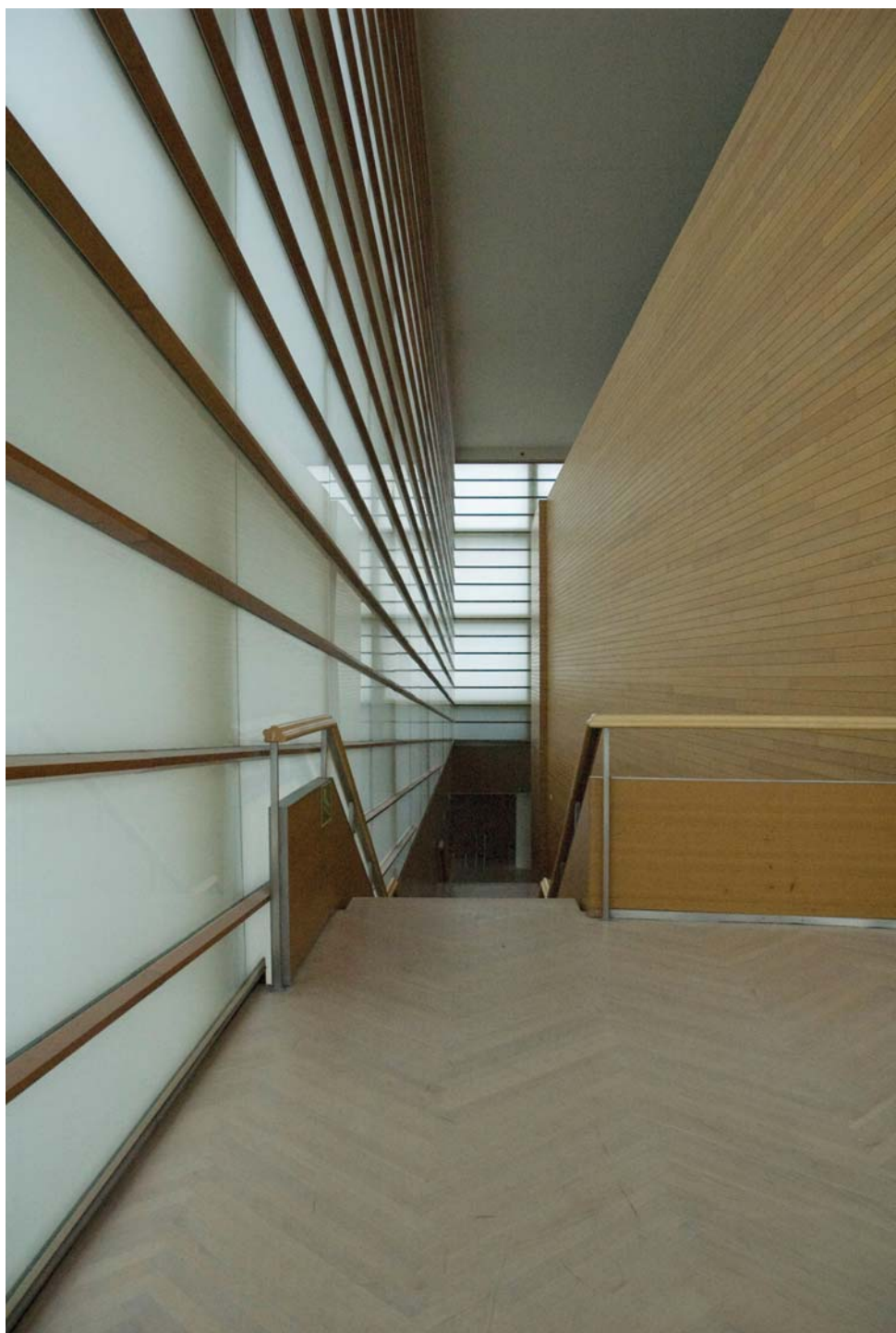




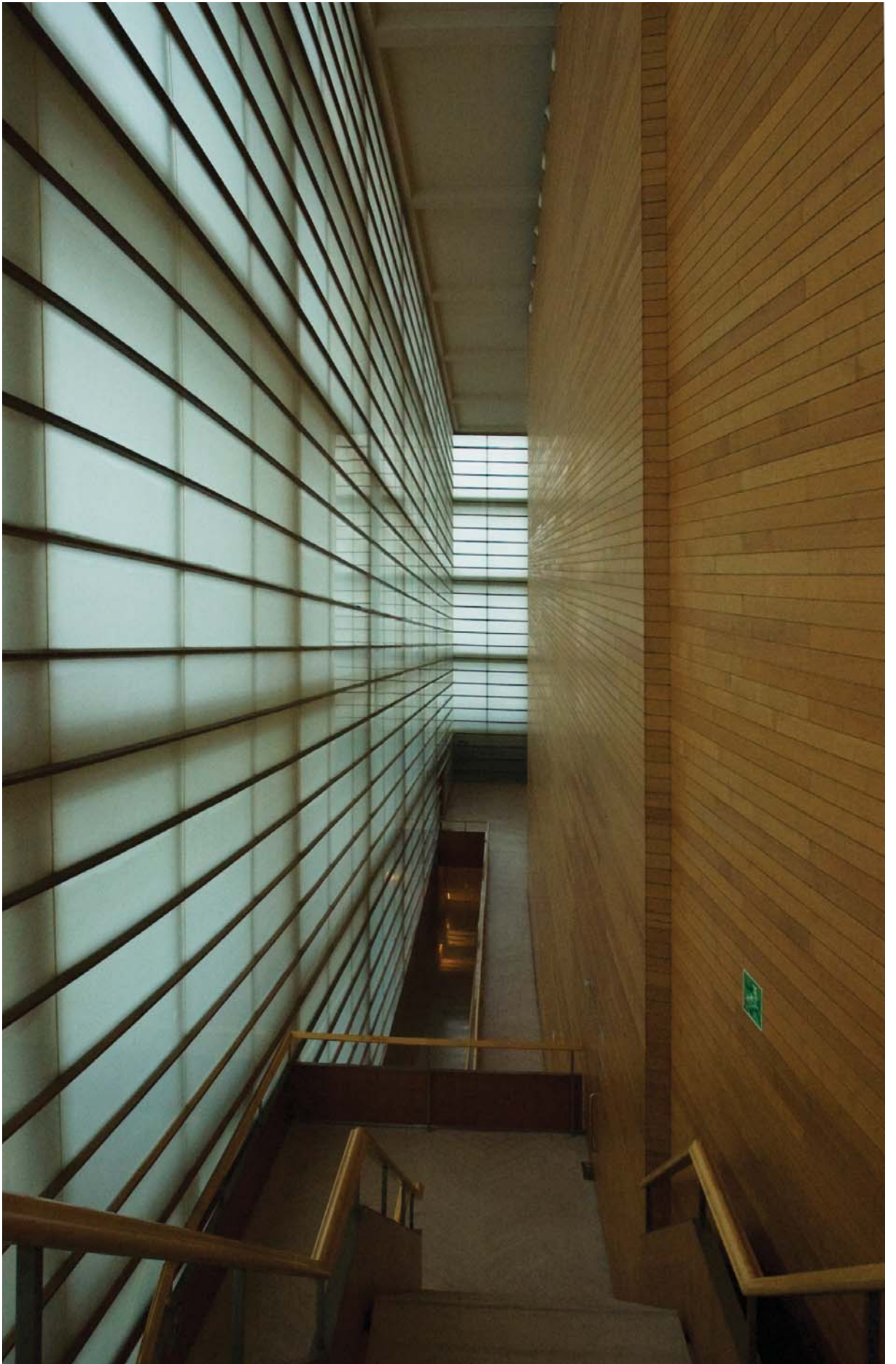


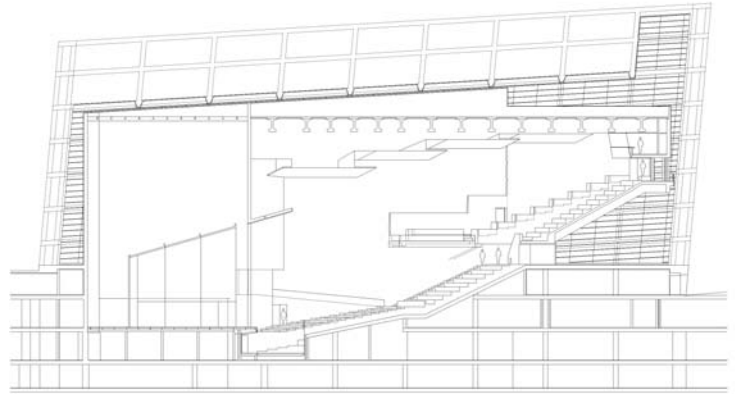
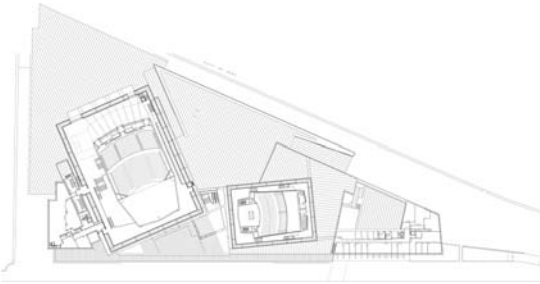
L'ARCHITETTURA COME ESPERIENZA DELLO SPAZIO SPERIMENTA I SENSI E SI SERVE DELLA LUCE COME ELEMENTO PRIMARIO DI CONOSCENZA. LA LUCE STABILISCE UNA RELAZIONE TRA NOI E IL MONDO E PERMETTE CHE SI POSSA, PERCIÒ, ENTRARE IN INTIMITÀ CON ESSO E ANCHE SE NON HA CONSISTENZA DI MATERIA È CIÒ CHE CI SVELA L'ASPETTO MATERIALE DELLE FORME.

LO SPAZIO SI DILATA E SI CONTRAE SECONDO LA DISPOSIZIONE DEGLI SPAZI VUOTI CHE, TOCCATI DALLA LUCE, DANNO VITA ALL'ORGANISMO ARCHITETTONICO













OGNI AMBIENTE E' ILLUMINATO DA UN SISTEMA DI ELEMENTI IN COPERTURA CHE INDIRIZZANO LA LUCE DIRETTA DALL'ESTERNO O CHE SI CONVERTONO, DOVE CIO' NON SIA POSSIBILE, IN FASCIE DI LUCE CHE SI DIFFUSA.







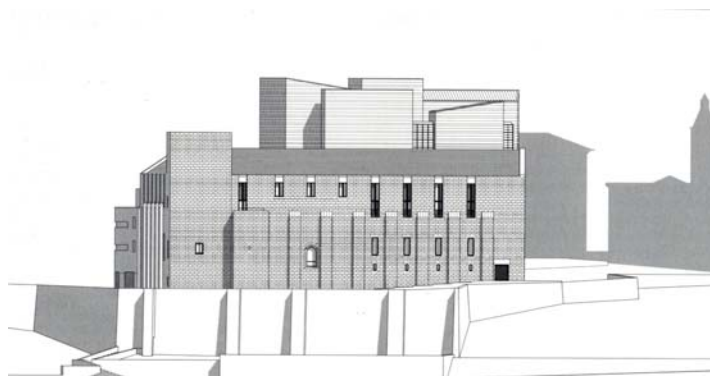
## **ARCHIVIO GENERALE DI NAVARRA, PAMPLONA**

1996-2003

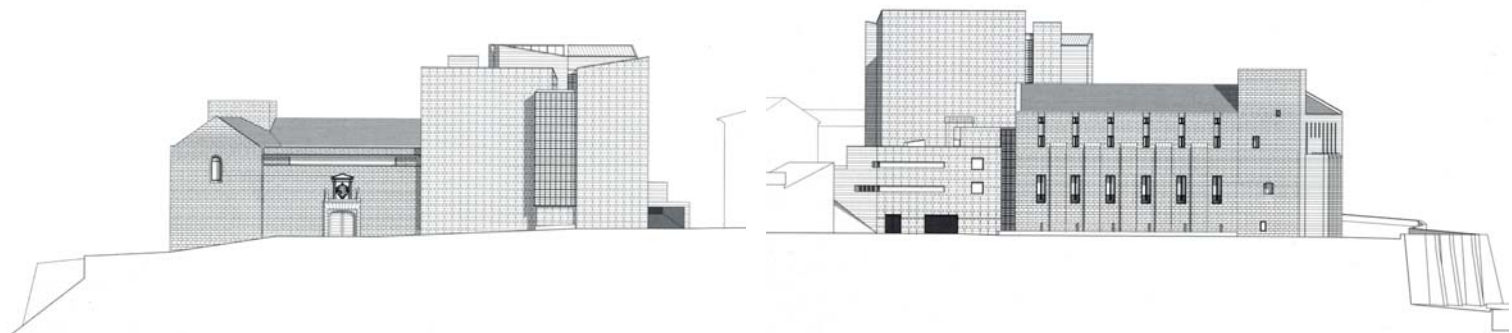
IL COMPLESSO, COSTRUITO SULLE ROVINE DELL'ANTICO CASTELLO DEI RE DI NAVARRA (XII SEC., PRIMA EDIFICIO DELL'ESERCITO, IN SEGUITO RESIDENZA DEI RE E POI DEL GOVERNO MILITARE) È DESTINATO, CON QUESTA RICOSTRUZIONE, AD OSPITARE LA SEDE DELL'ARCHIVIO GENERALE. L'IMPIANTO È COSTITUITO DA DUE CORPI, DISPOSTI ORTOGONALMENTE A FORMARE UNA GRANDE CORTE CENTRALE. A PARTIRE DA QUESTO IMPIANTO A CORTE SI STRUTTURA IL NUOVO COMPLESSO. IL PROGRAMMA DELL'EDIFICIO DAL PUNTO DI VISTA FUNZIONALE È QUELLO DI OSPITARE LA SEDE DELL'ARCHIVIO GENERALE, INSIEME A TUTTI GLI UFFICI DI RIFERIMENTO, UNA GRANDE BIBLIOTECA PER LA CONSULTAZIONE E DIVERSE AULE DESTINATE A CONVEGNI. IL COMPLESSO È COSTITUITO DA DUE PARTI DISTINTE: NELLA PRIMA, DEFINITA DAL RECUPERO DELL'ANTICO EDIFICIO MEDIOEVALE, SI COLLOCA L'AREA PER LA CONSULTAZIONE ED È APERTA AL PUBBLICO, LA SECONDA OSPITA LA SOLA FUNZIONE DI ARCHIVIO DOCUMENTALE.







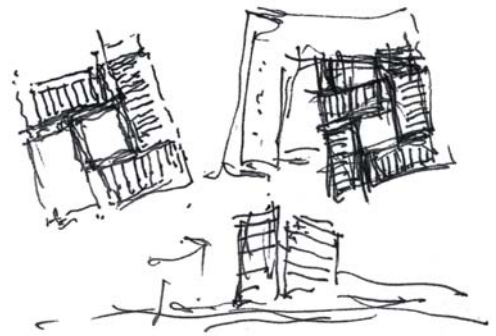
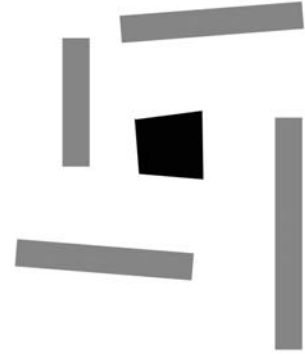
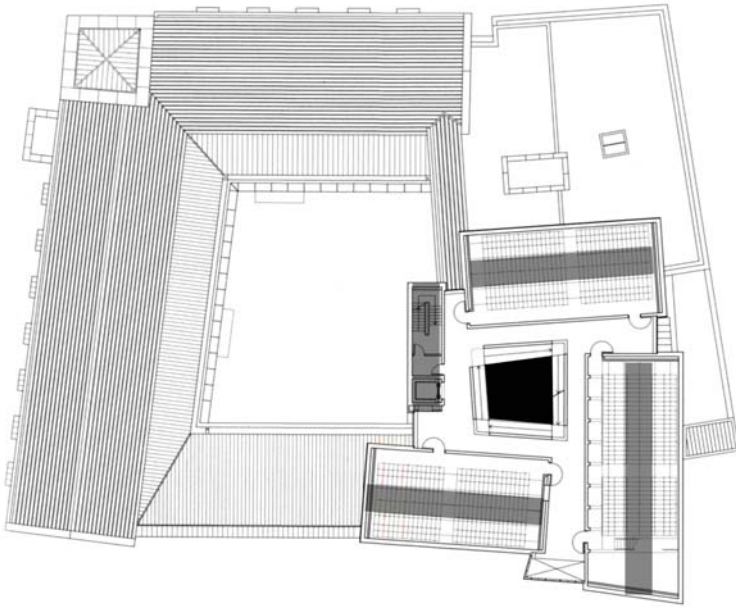
LA POSIZIONE IN CUI SI TROVA, A QUOTA SOPRAELEVATA RISPETTO AL CENTRO DELLA CITTÀ, LO CARATTERIZZA COME PUNTO DI RIFERIMENTO E NE ACCENTUA LA FORZA E L'IMPONENZA. IN RELAZIONE AL CONTESTO URBANO QUESTO INTERVENTO RAPPRESENTA IL COMPLETAMENTO, IL CULMINE DI UN SISTEMA CHE SI AFFACCIA SUL PAESAGGIO E RESTITUISCE UNA PRECISA IMMAGINE, CHE È UNA EMANAZIONE DEL PASSATO, MA CHE ATTRAVERSO LA RIELABORAZIONE OPERATA DA MONEO ASSUME NUOVA VITA.

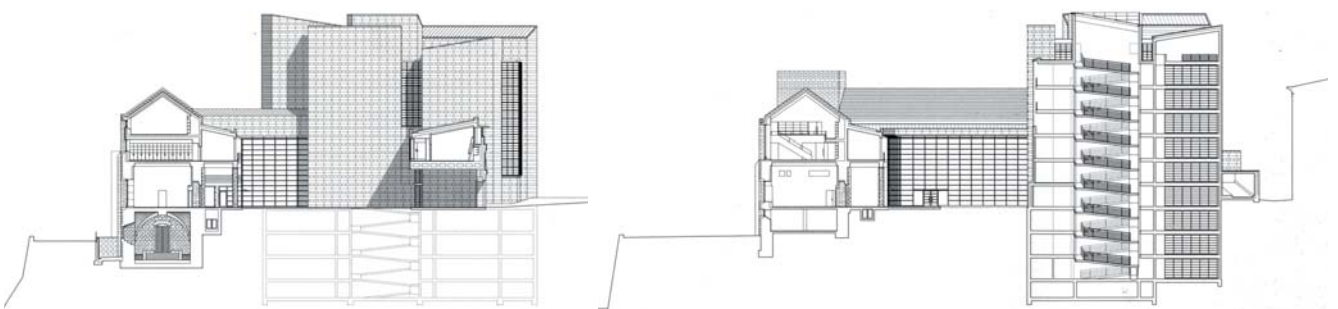


L'IMPIANTO SORGE SUL RILIEVO CHE CORRE LUNGO IL FIUME ARGAE E CHE TRACCIA I MARGINI DELLA CITTÀ FORTIFICATA, IN UN SITO DI PARTICOLARE INTERESSE PER LA POSIZIONE DI APERTURA VERSO IL PAESAGGIO DEL PARCO FLUVIALE, CHE SI COLLOCA TRA LA CITTÀ MEDIOEVALE E LE ESPANSIONI SUCCESSIVE.







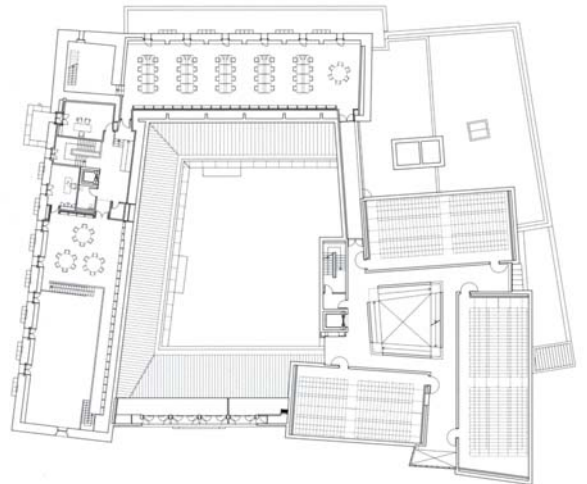
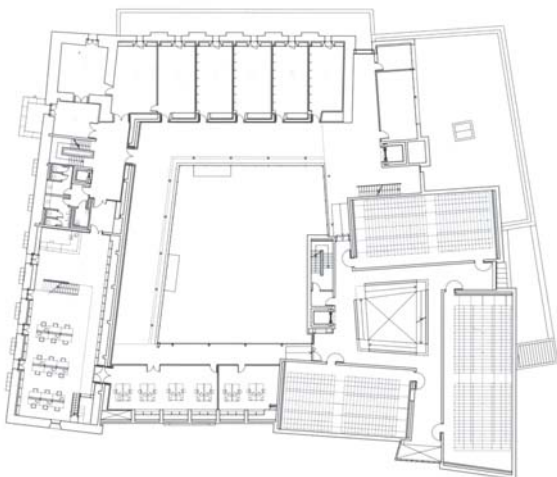
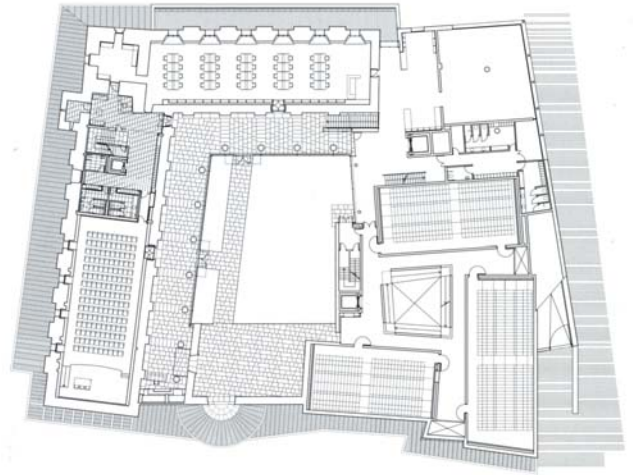
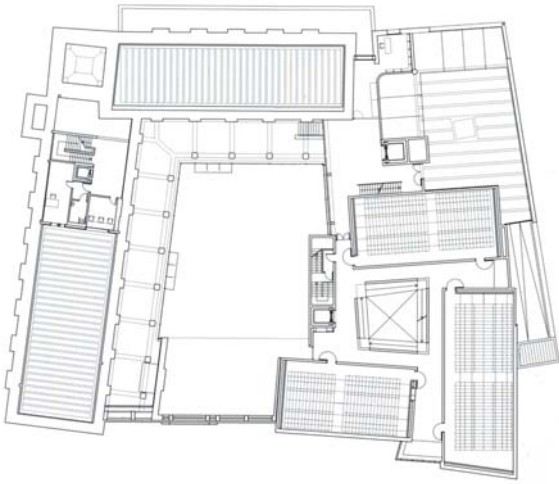


ATTRAVERSO UN PROCESSO DI ASTRAZIONE E RIELABORAZIONE IL NUOVO SISTEMA CHE MONEO PROPONE CERCA DI RICREARE QUEL EQUILIBRIO DI FORME CHE SI DISPONGONO INTORNO ALLA CORTE. L'USO DELLA SVASTICA, COME SIMBOLO DELL'APPARTENEZA AL CONTESTO CULTURALE, CONSENTE DI COSTRUIRE UN SISTEMA DINAMICO CHE SI PONE A CHIUSURA DEL QUADRILATERO DELLA CORTE PRINCIPALE. IL CONCRETIZZARSI DELLA RIELABORAZIONE DI UN IMPIANTO PREESISTENTE IMPONE ALL'EDIFICIO SOLUZIONI SCHEMATICHE BEN DETERMINATE, CHE SONO DETTATE DALLE NECESSITÀ, LEGATE ALL'USO, ALLA FUNZIONE DELL'EDIFICIO E CHE NEL CONTEMPO RECUPERANO L'IMMAGINE LEGATA AL TIPO.



DALLA MANIPOLAZIONE DELLA FORMA NASCE UNA DIALETTICA TRA I VOLUMI IMPONENTI E PURI CHE RICOSTRUISCONO LA CORTE E QUELLI CHE EMERGONO IN SECONDO PIANO EVIDENZIANDO L'ESISTENZA DI UN INTERNO, CHE È IL FULCRO ATTORNO A CUI SI DEFINISCE L'IMPIANTO.











LA CONSISTENZA DELL'EDIFICIO INFATTI SI SVELA NELLA SUA COSTRUZIONE MATERIALE MA ANCHE COME SISTEMA DI RELAZIONI DEFINITE TRA APERTO E CHIUSO, DENTRO E FUORI.

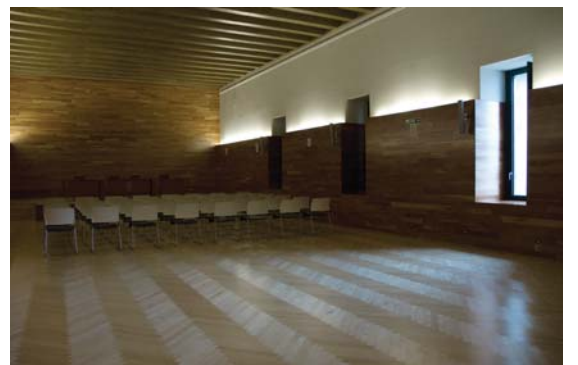
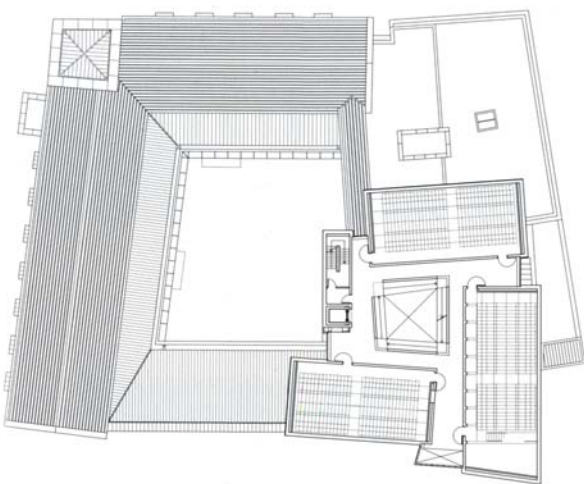
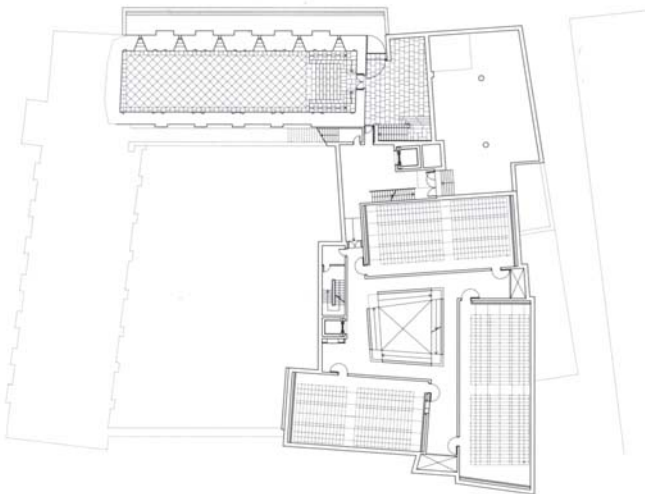
NE DERIVA CHE IL CARATTERE DIALETTICO DELLO SPAZIO SIA ESPRESSO DA QUELLA DUALITÀ DELL'ARCHITETTURA NELLA QUALE GLI SPAZI INTERNI E GLI ESTERNI SI COMPENETRANO IN UN'UNICA FORMA MANTENENDO TUTTAVIA LA LORO INDIPENDENZA.





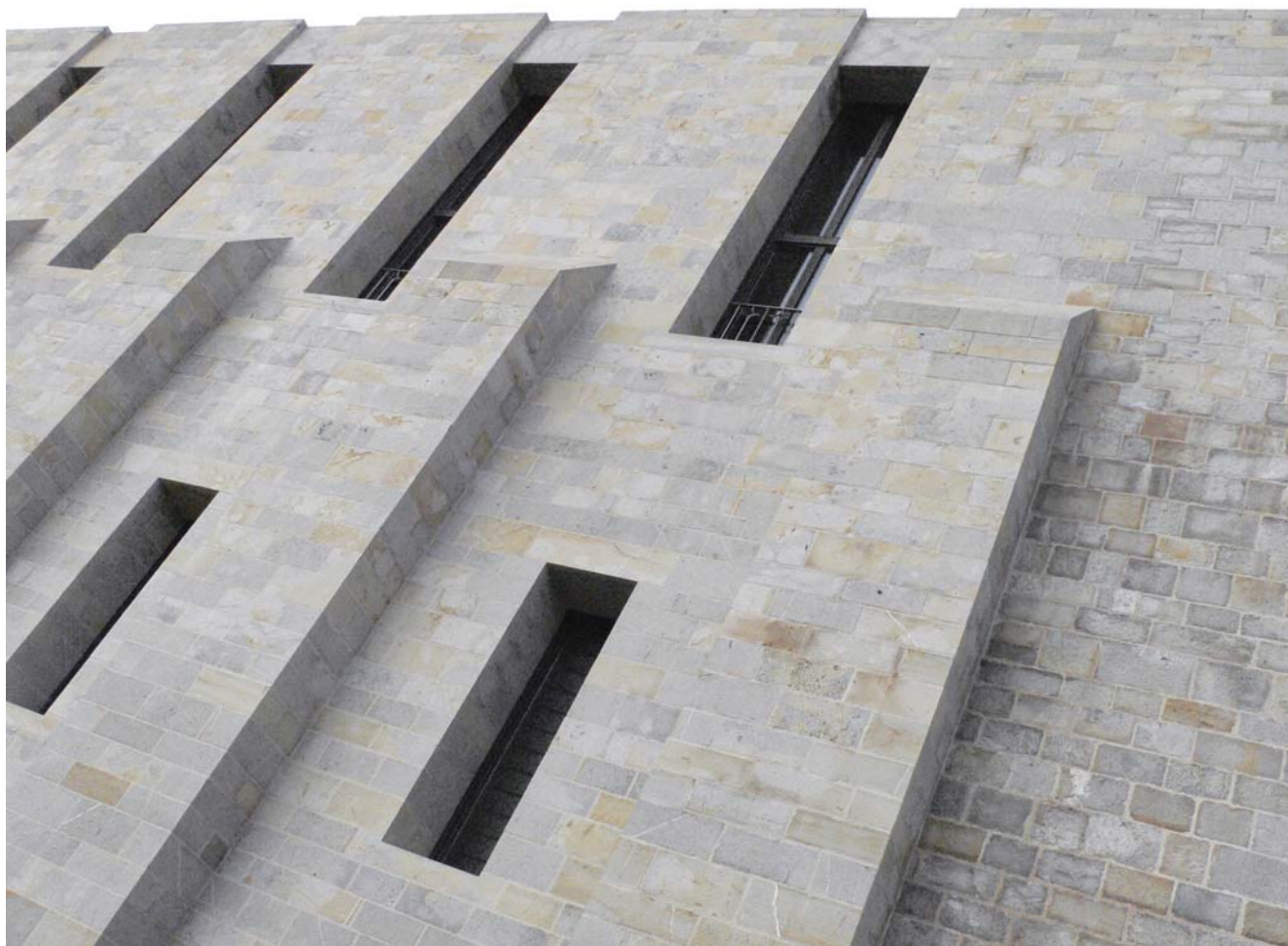


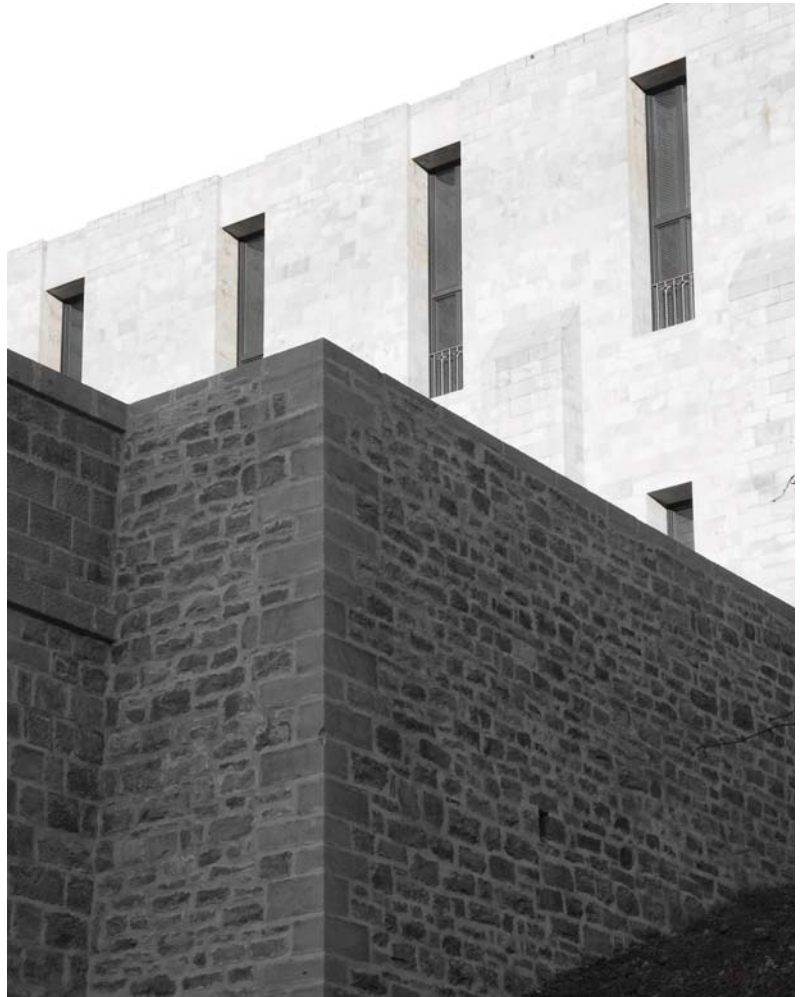
IL SISTEMA DI COPERTURA E' COSTITUITO DA UNA STRUTTURA IN CEMENTO ARMATO RIVESTITA ESTERNAMENTE DI PIETRA PROVENINETE DALLE CAVE DEL MONTE SAN CRISTOBAL, LA STESSA PIETRA CHE CARATTERIZZA L'EDIFICATO DI PAMPLONA. L'INTRADOSSO DELLE COPERTURE E' VERNICIATO CON UN PIGMENTO A BASE D'ORO MESSO IN RISALTO DALL'ILLUMINAZIONE GRAZIE ALLA QUALE LA FORMA ASSUME UN CARATTERE AUTONOMO, STACCADOSI DAI MURI E CONFIGURANDOSI COME UN ORGANISMO AUTONOMO.





IL SISTEMA MURARIO ESTERNO RICOSTRUISCE L'IMMAGINE DELL'IMPONENTE FORTIFICAZIONE, ABBRACCIANDOLA INTERAMENTE ED INTRECCIANDOSI, IN ALCUNE PARTI, AI RESTI DELL'ANTICO TESSUTO MURARIO. QUESTA DUPLICE CONFIGURAZIONE CONSENTE AL SISTEMA MURARIO DI RICUCIRE LE FERITE DELL'ANTICO ORGANISMO EDILIZIO CHE RECUPERA LA SUA IMPONENTE PRESENZA SUL PAESAGGIO CIRCOSTANTE E RIDEFINISCE LA LOGICA FUNZIONALE CAPACE DI RIPORTARLO IN VITA





## 6. DOCUMENTI

Si propone di seguito la traduzione di tre testi di Moneo:

R. Moneo, prefazione a "Oteiza", catalogo, Argitarapena Edición, Madrid, dicembre 2000, pp. 16 – 19.

R. Moneo, *Jorge Oteiza, arquitecto*, in *Oteiza 1933-1968*, Ed. Nueva Forma-Alfaguara. Madrid, 1968, pp. 4-5.

R. Moneo, *Immobilidad substancial*, «CIRCO» n° 24, Boletín independiente, Ed. Mansilla, Rojo, Tuñon, Madrid 1995. (tratto dalla lezione tenuta da Rafael Moneo presso la ANYWHERE Conference, il 19 giugno 1992, a Yufuin, Giappone, organizzata dalla Anyone Corporation di New York.)





## Oteiza

Di Rafale Moneo

Quando penso a Oteiza mi viene in mente tutto un mondo di solidi, figure geometriche, pietre tagliate laboriosamente, nelle quali le facce esterne proteggono un nucleo inaccessibile, impenetrabile, ermetico. Ognuna di queste piedras è se stessa ed è unica: sono minerali nei quali la vita sembra coincidere con l'esperienza della gravità. Le piedras di Oteiza sono meteoriti di un mondo in cui i poliedri platonici sono stati deformati a causa della passione umana. Mi attirano moltissimo queste opere di Oteiza la cui profondità non dipende dalla scala. Ma insieme a questo mondo di solidi, il cui interno ci è negato, d'improvviso appaiono le cajas vacías. Lo scultore ha spogliato i solidi della propria materia, li ha letteralmente svuotati, li ha resi senza peso per appropriarsi dello spazio. Solamente i perimetri del solido restano in piedi, come riferimento necessario a rendere percettibili i vuoti. Le cajas vacías di Oteiza esplorano spazi che, se non fosse per lui, sfuggirebbero al nostro sguardo. Al margine di queste riflessioni puramente formali che le pietre e le cajas vacías ci possono suggerire, queste opere di Oteiza ci parlano di qualcosa che, secondo me, è la cosa più importante del suo lavoro: la sua fatica a far sì che la ricerca artistica non sia estranea ad una conoscenza più profonda, più completa del mondo in cui viviamo. Piedras e cajas possono intendersi come anticipo, come felice intuizione, della descrizione che i fisici danno oggi della materia: in effetti loro ci hanno spiegato che sebbene gli elementi precipitino definendo bellissimi cristalli, il cuore della materia è un vuoto in cui particelle cariche di energia si muovono senza sosta animate da un sentimento di infinitezza il cui significato non ci è dato di comprendere. Il Kursaal dà il benvenuto oggi al maestro che forse è nelle sue origini. Maestro a distanza, che lo voglia o no; nel kursaal hanno fatto la loro apparizione le categorie formali a cui ci siamo riferiti nelle righe precedenti. E così la dialettica tra i due cubi è oggi parte del paesaggio urbano di San Sebastián, mentre i vuoti in essi contenuti aspirano a convertirsi in luoghi sempre adatti alla vita comune di questa bellissima città.



## Jorge Oteiza, architetto

Di Rafael Moneo

Cominciando a scrivere queste righe per introdurre il terzo numero della rivista "Nueva Forma" dedicata all'opera di Jorge Oteiza, il mio pensiero si dirige all'architettura degli anni sessanta, alla nostra architettura. Scoprire a cosa è dovuto questo richiamo non è difficile: l'opera di Oteiza come architetto, il suo contributo all'architettura, è tanto estranea a tutta la confusione architettonica nella quale oggi noi ci muoviamo che il contrasto è quasi naturale, immediato; perché diversa è la sua concezione dello spazio, il suo modo di intendere la superficie, la sua idea della storia e della società, da coloro che rendono conflittuali spazio e superficie nel concretizzare le forme che definiscono lo spazio in cui viviamo

Perciò cosa penserà Oteiza quando, sfogliando le riviste di architettura, si imbatte in tanto "neo-revival", in tanti esperimenti che non hanno altro fine che trovare un angolo in una pubblicazione definita "d'avanguardia", con tante belle parole rivolte a lui che, a forza di ripeterle senza sentirle, sono sul punto di perdere il proprio significato. Magari è l'opera di Oteiza, al margine di tutto il viavai temporale, l'ultima pagina di una storia appassionante: la storia di tutti quegli uomini che hanno creduto possibile prescindere dal linguaggio prestabilito, da tutto un mondo ereditato di convenzioni, per dare forma ad una nuova vita. Oteiza è in linea con uomini come Mondrian, van Doesburg, Kandinsky... attraverso i quali il nuovo mondo che si intuiva e che cominciava a materializzarsi doveva essere, prima di tutto, una forma nuova. Ma forse è in un Malevitch, un Tatlin, un Lissitzky, un Melnikov... in loro questo sentimento si radicalizzerà dando luogo a uno dei momenti più lucidi dell'arte occidentale degli ultimi tempi. Spinti dalla circostanza politica, nella quale incontrano un motivo in più rispetto al quale dare fondamento al proprio lavoro, si lanciano ansiosamente in cerca di una metodologia che permetta loro di fermare la forma senza il peso che la carica ideologica di tutto il passato suppone. Il fatto estetico amplia le sue frontiere, abbracciando adesso la totalità del creato. Così Tatlin, credendo che la presenza dell'artista, dell'uomo che definisce la forma, è richiesta in tutta la manifestazione vitale, ritiene che non sia sconveniente costruire un stufa, intervenendo attivamente nella produzione di capi in serie. Un Leonardo, un Michelangelo, l'uomo universale del Rinascimento,

dominava discipline diverse, era un virtuoso; ma i costruttivisti russi, Oteiza, non procurano tanti onori perché per loro c'è una "unica" disciplina: la dialettica della forma; riuscire a materializzare il gioco dialettico che c'è dietro tutta la realtà fisica è il compito dell'artista, che entra così nella vita quotidiana. Oteiza, fedele a questi principi, rinuncia alla sua attività di scultore; o meglio, ha terminato il suo lavoro all'interno di ciò che si chiama scultura per modellare la "totalità". Comunque, a mio modo di vedere, e qui si trova l'equivoco degli storici contemporanei, tutto lo sperimentalismo novecentista è stato ridotto a mera ricerca linguistica. Banham, per esempio, ci ha mostrato come l'architettura cubista fosse più una pretesa formale, una manifestazione di una determinata volontà espressiva, che non il riflesso di un nuovo fatto tecnico, di una nuova e rimodernata società; sostenuto dalla sua testimonianza, c'è chi pensa che i movimenti novecentisti devono darsi definitivamente per conclusi.

Ammettiamo che la tesi di Banham sia valida per buona parte dell'arte nel periodo tra le due guerre: non credo che lo sia per ciò che riguarda l'opera dei costruttivisti russi, l'opera di Oteiza. La critica puro-visualista non la riguarda; è necessario, per comprenderla, lasciare arrivare tutta la carica emozionale che essa porta con sé, è necessario ammettere il suo contenuto.

Non si tratta pertanto di una questione di linguaggio; se il mondo formale di Oteiza non ci impressiona, forse ciò che accade è che non capiamo, o che non vogliamo capire, il mondo nuovo che in lui è latente. Per giustificare la nostra attuale incertezza, il nostro ragionevole scetticismo, forse è meglio portare questa divagazione su un terreno scivoloso: l'etica. Non è questa l'occasione per farlo, ma lo è almeno per chiederci: le nostre attuali posizioni sono una conquista? O al contrario, dobbiamo ammettere di aver sofferto una sconfitta? Forse nell'opera di Oteiza troviamo la risposta.



## Immobilità sostanziale

Di Rafael Moneo

Mi ha sempre impressionato la definizione di architettura data dal teorico cileno Juan Borchers quando ha detto che l'architettura è "il linguaggio della immobilità sostanziale". Sono consapevole che tale definizione sottolinea, una volta di più, la forza che ha la nozione di linguaggio nella definizione della architettura. Ma ciò che più mi sorprende di questa definizione è il concetto di "immobilità sostanziale" su cui si fonda la definizione di Borchers. L'idea di immobilità ("immobilità sostanziale" come ha detto Borchers) implica il concetto di luogo, la presenza del suolo, trasformato in terreno quando prevediamo di andare a costruirci sopra e lo consideriamo disposto a ricevere l'impatto dell'edificio che cambierà il suo destino nel futuro. È la condizione inamovibile del costruito quella che ci permette di parlare del "linguaggio dell'immobilità sostanziale". Il terreno ci si presenta allora come il suolo nel quale l'edificio si radica, come un dato che può e deve essere considerato come il materiale primo della costruzione. Di fatto la lingua inglese stabilisce il parallelismo fra "foundation" con l'accezione di inizio, principio, e "foundation" come supporto strutturale, origine dalla quale parte il processo di tutta la costruzione architettonica. In verità il suolo, la terra, può essere considerata come il primo inevitabile materiale sul quale in ogni caso è necessario contare. Ma "immobilità sostanziale" dice anche qualcosa riguardo la presenza fisica dell'architettura. Ci ricorda una volta ancora la materialità e la sostanza che l'architettura, in ultima analisi, richiede. Sono d'accordo con quelli che dicono che l'architettura è un prodotto della mente e che come tale può essere pensata, rappresentata, descritta. Sono anche disposto ad ammettere l'uso metaforico che si fa continuamente della parola architettura e, comunque, secondo me l'architettura trascende il suo effettivo scopo e raggiunge il suo vero status quando si realizza, quando acquisisce il suo essere in quanto oggetto, quando si converte nella materialità del costruito e prende la forma di edificio. L'architettura è materialmente intrappolata nella costruzione e raggiunge la sua autentica consistenza grazie all'uso di un linguaggio che fissa il suo essere in ciò che Borchers ha chiamato "immobilità sostanziale". Il suolo nel quale si produce assicura il suo status di oggetto. Il terreno diventa il guardiano di tale condizione. Senza il terreno, senza un luogo specifico e unico, l'architettura non esiste. Un'auto, una casa prefabbricata, anche una

tenda di un nomade non si trasformano in architettura finché non stabiliscono un contatto con un determinato suolo che immediatamente cambierà la propria condizione e li doterà di quella specificità che porta con sé l'architettura. Spesso tutto ciò che implica una costruzione viene chiamato architettura. Così si pone l'accento sulla costruzione come una delle qualità caratteristiche che con più forza distinguono l'architettura, e sicuramente vorrei riservare questo concetto di architettura per l'autentica permanenza della realtà costruita e questo desiderio implica che faccia atto di presenza quella "immobilità sostanziale" che può essere raggiunta solo quando si ha a che fare con un luogo. Ma occupare un luogo significa prenderne possesso. Costruire implica il consumo del luogo. Così il costruire porta sempre con sé una certa violenza, si voglia o no, sopra il luogo. Il luogo, il suolo, il terreno del quale l'architetto dispone, è sempre in attesa, attento al momento in cui lo trasformerà e gli farà giocare un ruolo attivo nel corso degli eventi. I riti di fondazione spiegano in modo eloquente questo atto di possesso che è sempre implicito nell'architettura. Il primo gesto della gran parte di questi riti (delimitare il luogo con una corda o un nastro) è chiaramente un segno di possesso. Il profilo di un castello in cima a una montagna ci parla del potere del padrone che dalla sua finestra domina il territorio che gli appartiene. Anche quando un nomade pianta una tenda nel deserto sta esprimendo un dominio, si sta appropriando di un suolo, di un luogo; d'ora in avanti la terra avrà qualcuno che la possieda. È, in effetti, il concetto di possesso ciò che meglio chiarisce quale sia il ruolo giocato dall'architettura nella storia. Gli stili (un concetto che implica molto di più delle semplici scelte individuali) furono nel passato una manifestazione reale e tangibile di un gruppo sociale. Quando si vedono le impressionanti rovine romane in un luogo remoto ci si rende conto dell'immenso valore che il costruito aveva per quelli che volevano essere i nuovi padroni della terra. Quando ci si trova di fronte all'imponenza di una delle cattedrali gotiche, in un luogo qualunque in Europa, ci viene in mente, immediatamente, lo sforzo di una cultura, di un'idea ben strutturata, pronta a dominare la vita degli uomini e delle donne. L'architettura ci si presenta così come testimonianza del potere, come un gesto di possesso. Colonizzare, possedere la terra, ha sempre richiesto la sua trasformazione, la continuità in essa del dominio. Così si spiega il

desiderio di stendere mappe, di misurare la terra, definendo limiti e luoghi che, come abbiamo detto, sono disponibili, pronti per accogliere i costruttori. Attraverso la costruzione, una volta che questa si consuma e l'atto di possesso del luogo viene portato a termine, la presenza degli esseri umani, la storia, comincia. Quanto appena detto significa che il concetto di luogo, o se si vuole, quello più modesto di terreno sul quale lavora l'architetto, può essere considerato generico, impreciso, troppo ampio. Ha, in effetti, troppe accezioni. Lo applichiamo tanto a una porzione di un meraviglioso paesaggio come a un suolo derivante dalla demolizione in un complicato ambito urbano. È chiaro che sia l'uno che l'altro sono luoghi, terreni ansiosi di ricevere l'impatto dell'architettura. Però è anche evidente che il mondo intorno a noi non ci permette di pensare che siamo i primi ad aver posseduto il suolo sul quale costruiamo. Pensare all'esistenza di una naturalezza ancora intatta, vergine, è una fantasia. Il concetto di paesaggio nel suo senso più ampio si è trasformato in qualcosa di necessario e questo concetto implica accettare la presenza di qualche tipo di manipolazione, contaminazione, tanto se il termine paesaggio lo applichiamo al campo aperto come alle città. Questa coscienza del luogo, del suolo sul quale costruiamo, come qualcosa di già manipolato, spiega oggi il motivo della violenza sul luogo prendendo forma nello spostamento e abbandono degli attributi che lo caratterizzano o portando ad una forzata e non sempre richiesta accettazione degli stessi. Seguendo la traccia di queste considerazioni dirò ora qualcosa che, secondo la mia opinione, è definitivo per capire il ruolo che nell'architettura (o se si preferisce nel lavoro dell'architetto) svolge oggi il luogo. Si tratta semplicemente di affermare che l'architettura riguarda il luogo. Così si piega perché l'architettura deve essere appropriata, cosa che a mio modo di intendere vuol dire riconoscere, sia in senso positivo che negativo, i caratteri del luogo. Capire quali sono questi caratteri, capire il modo nel quale si manifestano, è il primo passo nel processo che l'architetto segue quando comincia a progettare un edificio. Non è facile descrivere come sia questo processo. E comunque non avrei difficoltà a dire che imparare ad ascoltare il mormorio, il rumore del luogo, è una delle esperienze più necessarie per chi pretende di giungere alla formazione di architetto. Discernere tra i caratteri del luogo che devono essere conservati da quelli che devono essere esclusivi nella nuova realtà che emerge una volta che l'artefatto strutturalmente immobile appare come edificio costruito, e tutti quegli altri che sono di troppo e pertanto devono sparire, è cruciale per un architetto. Capire ciò che si deve ignorare, aggiungere, eliminare, trasformare, etc. da quelle che sono le condizioni precedenti del terreno è vitale per ogni architetto. Devo adesso far notare che anche se un'architettura è appropriata non impedisce la possibile distruzione del luogo. La libertà dell'uomo e della donna di

trasformare e creare un paesaggio che si converta in cornice adeguata alla vita, esige questa possibilità e di fatto la storia dell'architettura è piena di questo tipo di episodi. Per dirlo in un altro modo, il fatto che un'architettura sia appropriata può affermare la formulazione di un giudizio contrario al luogo. Quindi l'architettura, la costruzione di un edificio in un determinato luogo, non esprime una risposta automatica, immediata. Come ho detto, questo dialogo inevitabile tra luogo e momento nel quale si costruisce, si conclude con la comparsa dell'architettura. Con essa si modifica radicalmente il luogo che, da quel momento, sarà qualcosa di diverso. Il luogo sarà trasformato dall'aver generato su di esso una realtà diversa da quella che è l'essenza del nuovo, inequivocabile testimone, appena costruito, edificio. Ma dire che un'architettura appropriata sia una conseguenza della specificità del luogo, che l'architettura appartenga al luogo, non significa suggerire che l'architettura si deduce dall'esistenza del luogo stesso come qualcosa di meccanico. Non c'è una relazione causa-effetto. Conoscere il luogo, analizzare il luogo... non porta ad una risposta immediata. Rifiuto pertanto una concezione del luogo semplicemente come suolo propizio che vede l'architettura, le idee architettoniche su cui si basa la costruzione, come fattore decisivo che dà l'avvio alla nascita del nuovo fenomeno. Questo modo di concepire ed intendere le cose circoscriverà la relazione reale e intima che esiste tra il luogo e ciò che vi è costruito sopra. Sarò senza dubbio disposto a considerare il luogo come primo materiale con il quale ci si rapporta, la prima pietra, la trama sulla quale proiettare i nostri pensieri architettonici. Se è vero che i luoghi sono più che semplici trame, i luoghi sono la chiave per intendere la direzione che prende il processo di costruzione di un edificio. Il luogo è una realtà che aspetta, sempre in attesa dell'evento che comporti il costruirvi sopra. Quando ciò accadrà si sveleranno i suoi caratteri occulti. Il costruire comporterà una sua presa di possesso, ma come contropartita, il costruito contribuirà a farci capire quali siano questi caratteri. In giusta e obbligata simmetria, il luogo dà una base al chiarirsi dei nostri pensieri architettonici e fa sì che diventino genuina architettura. Il concetto di luogo negli ultimi tempi è stato spesso confuso con quello di contesto. Gli architetti che si dicono rispettosi del luogo, del contesto, hanno preteso di farci credere che tale rispetto si manifesta quando l'edificio completa, conclude l'episodio determinato da un contesto. È possibile che, in specifiche circostanze, il contesto richieda che un episodio urbano sia concluso, completato da una nuova costruzione; ma questa non è la norma. Recentemente si è abusato della nozione di contesto nella critica architettonica e gli architetti hanno strumentalizzato questa nozione servendosi di una metodologia di progetto che fa dell'analisi del mezzo nel quale costruire il suo fondamento. L'architettura si converte, per coloro che mettono in pratica questo metodo, in un semplice risultato di



tale analisi: l'edificio sarà poco meno che dettato da esso e sarà inteso come la conclusione di un sillogismo le cui premesse sono stabilite dal luogo. Inutile dire che mi rifiuto di pensare in questi termini. Intendere la relazione luogo-architettura in tal modo presuppone stabilire un ordine gerarchico che svaluta la fruttifera interazione tra l'una e l'altro che si produce quando si costruisce. Tuttavia, nonostante il rispetto che ho verso il concetto di luogo, devo ammettere che l'ombra di una terra di nessuno (perché è di tutti) incombe sopra il mondo di oggi. Viviamo circondati dagli stessi elementi meccanici ed elettronici. Usiamo gli stessi strumenti ed apparati. Sarebbe difficile dall'interno di un ufficio, o se si preferisce, da qualsiasi altro luogo di lavoro, dire in quale paese ci troviamo. E lo stesso si potrebbe dire a proposito di un ospedale, un aeroporto, un supermercato. A questo devo aggiungere il modo in cui i trasporti di massa hanno alterato la nostra idea di spazio, il significato della distanza. Tutto sembra essere contro il luogo. Tutto sembra esigere un mondo omogeneo, pieno degli stessi prodotti, inondato dalle stesse immagini. Sembra come se esistesse solo l'ubiquità del non-luogo; come se l'idea del luogo non avesse più valore; come se potessimo ignorare dove ci troviamo, dove siamo. Il modo nel quale comprendiamo l'architettura esige, certamente, il luogo. L'architettura ci si presenta come realtà nel luogo. È lì, nel luogo, che acquisisce la sua identità lo specifico tipo di oggetto che un edificio è. È nel luogo che l'edificio acquista la necessaria dimensione della sua condizione unica, irripetibile; dove la specificità dell'architettura si rende visibile e può essere compresa, presentata, come suo più prezioso attributo. È il luogo che ci permette di stabilire la debita distanza tra l'oggetto che produciamo e noi stessi. Di conseguenza, il luogo è così inevitabile, che anche quegli architetti che proclamano di ignorare e rifiutare l'idea del luogo si vedono forzati a includerlo nel proprio lavoro e come risultato sono costretti a inventare un luogo. Così si spiegano tutti i recenti tentativi fatti per creare un passato fittizio, un suolo fittizio, per scoprire e inventare tutto un paesaggio archeologico virtuale nel quale installare architetture stabilite e pensate a priori. L'architettura grazie al luogo ha premesso a tutti noi, uomini e donne, il piacere di trasferire a un oggetto la nostra inalienabile individualità. Bisogna dunque pensare al luogo come la prima pietra sulla quale costruire il nostro mondo esteriore. Il luogo ci fornisce le giuste proporzioni per vedere in esso le nostre idee, i nostri desideri, le nostre conoscenze... e così l'architettura (come molte altre attività umane) ci mostra la possibilità della desiderata trascendenza. Il luogo dunque come origine dell'architettura. Luogo pertanto come supporto sul quale l'architettura riposa. L'architettura nasce dal luogo e di conseguenza, i caratteri del luogo, il profondo del suo essere, si convertono in qualcosa di intimamente collegato ad essa. Tanto che è impossibile pensare l'architettura senza il luogo. Il luogo è

dove l'architettura acquisisce il suo essere. L'architettura non può essere ovunque.

Per illustrare il mio punto di vista presenterò due progetti. Il primo si trova a San Sebastián, a mio parere una delle più belle città del nostro territorio. Il programma del progetto (era un concorso) includeva un auditorium, una sala congressi e i servizi necessari per convegni ed esposizioni. Il progetto è partito dal luogo. Ho accettato un tipo sperimentato di auditorium e di sala congressi e li ho chiusi in due cubi traslucidi, manipolati in modo che si possa parlare di un progetto attento all'intorno, al paesaggio e che esplora, ascolta e interpreta il luogo. San Sebastián è una città in contatto intimo con la propria geografia e con il luogo in cui si colloca. Sono poche le città che sfruttano condizioni fisiche così favorevoli per la propria disposizione. L'Oceano si calma al contatto con la Playa de La Concha e tutta una serie di elementi geografici si succedono in un piccolo segmento di costa: baie, spiagge, isole, montagne, fiumi. Nel corso della storia San Sebastián ha sempre rispettato la geografia all'interno della quale si situa ed è per questo che, a mio parere, non era giusto proporre un edificio che ignorasse la preziosa presenza del fiume Urumea. Sono stati fatti in passato tentativi di costruire in quel luogo, estendendo la fabbrica urbana della città nell'area del Barrio de Gros, ma, dal mio punto di vista, se quegli edifici fossero stati costruiti avrebbero oscurato il punto d'incontro del fiume Urumea con l'Oceano e sarebbero stati destinati al fallimento, anche ammesso che l'architettura avesse qualità. Il modo in cui il fiume raggiunge le acque del mare richiede il rispetto di tale incontro e, qualunque sia la costruzione da collocare lì, deve mantenere intatto quel momento felice. Il luogo è inoltre un accidente geografico. Era auspicabile secondo me che il luogo mantenesse i propri caratteri naturali anche dopo avervi costruito sopra. Di conseguenza ho proposto di innalzare due gigantesche rocce arenate lì dove il fiume incontra il mare. Una è rivolta verso il Monte Urgull, che protegge la Playa de La Concha. L'altra guarda verso il Monte Ulía, un promontorio che definisce uno dei bordi che limitano l'espansione della città. Noi abbiamo proposto di costruirle con blocchi di vetro che mi piaceva fossero solidi traslucidi, capaci di affrontare le difficili condizioni climatiche di un luogo nel quale si fa sentire di tanto in tanto la voce dell'Oceano. La "massa congelata" delle nostre rocce di vetro cambia drasticamente di notte, quando si trasformano in falene che guardano il mare. Sono sole, distanti. Restano in silenzio, come guardiani del luogo. Mi piacerebbe che non appartenessero alla fabbrica della città ma al paesaggio. Ora spiegherò brevemente come funziona l'edificio. Per mantenere la condizione geografica del luogo, dovevo costruire in modo compatto, rigoroso, preciso. Solamente l'auditorium e la sala dei congressi sono visibili sopra

le piattaforme che contengono gli altri elementi richiesti dal programma. Dalle piattaforme le persone potranno avere accesso alla splendida vista sul mare. Non credo che siano necessarie altre spiegazioni. Non è stata l'analisi del luogo a portarmi a questa soluzione, quanto piuttosto una visione più sintetica e globale dello stesso. Il progetto di architettura è nato in questa visione del luogo.

L'altro progetto di cui mi piacerebbe discutere, la Fundación Pilar y Joan Miró a Palma de Mallorca, mi ha permesso di sviluppare queste idee in maniera più estesa. Il nuovo edificio è stato progettato per soddisfare la volontà di Joan Miró, che voleva che Palma de Mallorca avesse un'istituzione che potesse contenere la sua ultima opera e desse a studiosi e artisti l'opportunità di approfondire il suo lavoro. L'edificio sorge su un terreno di proprietà di Miró, che godeva della splendida vista sulla Bahía de Palma quando lui e la sua famiglia si trasferirono nella città alla fine degli anni '40. Nella proprietà citata, su cui sorgeva una costruzione della fine del XVIII secolo (Son Boter) Joan Miró edificò, inizialmente, una casa per sé e per la sua famiglia, opera del cognato architetto Juncosa, e successivamente uno studio che progettò il suo amico Josep LLuis Sert a metà degli anni '50. Disgraziatamente il luogo fu letteralmente circondato da edifici residenziali di grande altezza, costruiti durante gli anni '60 e '70, che impedirono alla proprietà di Miró la bellissima vista da cui dominava il mare. Quindi, dopo aver identificato un'area prossima allo studio, nel fianco della collina orientata verso la baia, ho deciso che il nuovo edificio non doveva essere alto ma opporsi con energia al mondo costruito nell'intorno. E così la galleria, un elemento chiave del nuovo edificio, ha qualcosa della fortezza militare che sopravvive, riconoscendo i suoi nemici, in un mezzo ostile. Affilato e intenso, il volume ignora tutto ciò che accade al suo intorno e si può dire anche che risponde con energia all'ambiente ostile nel quale si è trasformata quella che prima era una bella collina alberata. Le viste si concentrano nello studio costruito da Sert, in quella che fu casa sua e nel profilo lontano delle montagne. Ma c'è di più. La copertura della galleria si trasforma in uno specchio d'acqua che ci permette di pensare che è ancora possibile recuperare la presenza del mare oggi perduto. D'altra parte lo specchio d'acqua amplifica la distanza tra il luogo e il vicinato. La galleria riesce a tollerare la presenza dell'ambiente intermedio deteriorato, proteggendosi dallo stesso con setti di cemento. Le finestre permettono allo sguardo di dirigersi verso il giardino, punto cruciale e chiave del progetto. Di fatto il giardino si colloca nella dialettica degli opposti venutasi a creare tra la nuova costruzione e gli edifici esistenti. Un insieme di vasche permette all'edificio di restare ancorato al suolo, e allo stesso tempo contribuisce a creare un'atmosfera fresca e gradevole. Perciò l'acqua e la vegetazione

dell'isola ci aiutano a dimenticare la deplorable scena urbana. Infine devo dire che le sculture di Miró si appropriano dell'ambito del giardino tramutandosi in fantasmi corporei che ci ricordano la presenza non lontana di chi ha vissuto tanti anni felicemente in questo luogo. La struttura spezzata e frammentata dei muri cerca di avvicinarsi all'opera di Miró (a un'opera che ha sempre celebrato la libertà e la vita) dando luogo ad uno spazio inafferrabile come, a mio modo di vedere, quello dei suoi dipinti. Ho cercato deliberatamente di evitare la ripetizione, la serie, il parallelismo, con il desiderio di legarmi all'epifanico e ineffabile carattere della sua opera. Questo perché secondo me il corpo della sua prolifica opera, ogni dipinto, ogni scultura, è una parte unica e distinta, come se Miró avesse voluto catturare la realtà luminosa di un istante che non tornerà a ripetersi mai più: l'opera di Miró resiste a qualunque possibile classificazione, anche a quella cronologica, ed è per questo che la condizione spezzata e frammentata della galleria cerca di dare una risposta adeguata a questo modo di intendere la sua opera. Il nostro desiderio è che le pitture fluttuino sui muri, trovando in essi il luogo che appartiene loro. Luogo e programma vanno di pari passo cercando di afferrare lo specifico modo di essere che ogni edificio possiede.

Confido nel fatto che i due esempi a cui mi sono riferito aiutino a chiarire ciò che ho affermato e cioè che il luogo, dovunque lo si incontri, è intimamente legato all'architettura.



## 7. BIBLIOGRAFIA

*Abstracciones-Figuraciones: 1940-1975 in Arte para un siglo, Vol. III,* Madrid, Ministerio de Cultura, 2004.

*Arte '73, Exposición antológica de artistas españoles,* Fundación Juan March, Madrid 1973.

R. Alberdi, J. Saenz Guerra, *Francisco Javier Saenz de Oiza,* Ediciones Pronaos, Madrid 1996.

S. Álvarez, *Oteiza, pasión y razón,* Nerea, San Sebastián 2007.

J. Arana Cobos, *The Convex and the Concave: The Feminine in Jorge Oteiza's Mythological Cosmogony,* «International Journal on Basque Studies» n°51, pp. 77-99, 2006.

G. Bachelard, *La poetica dello spazio,* Edizioni Dedalo, Bari 1975.

M. Baermann, *Il cielo come precipizio. La gravitazione nell'opera di E. Chillida,* scritto introduttivo al catalogo *E. Chillida,* Mendrisio, Museo d'arte, 1999, p. 28.

G. Bertagni, *Il simbolo in Mircea Eliade,* in «ArKete» n°3, Atanòr Editrice, Roma 1999.

C. Bonell, *La geometría y la vida. Antología de Palazuelo,* CENDEAC, Murcia 2006.

C. Brandi, *Struttura e architettura,* Einaudi, Torino 1967.

E. Bonfanti, (a cura di M. Biraghi, M. Sabatino) *Nuovo e moderno in architettura,* Bruno Mondadori, Milano 2001

K. Bradley, *Basque modern. (Eduardo Chillida, Jorge de Oteiza, Agustin Ibarrola and Nestor Basterretxea are four famous Basque modernist artists),* in «Art in America», Gennaio 1998.

F. Calvo Serraller, *Escultura española actual: una generacion para un fin de siglo,* Fundación Lugar, Madrid 1992.

F. Calvo Serraller, *Il Museo del Prado visto da dodici artisti spagnoli contemporanei*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX Madrid 2002.

A. Campo Baeza, *La luz que construye el tiempo y el espacio*, in *Adolphe Appia escenografías*, Madrid 2004, p. 68.

A. Capitel, E. Tuñón, E. Mansilla, L. Rojo de Castro, *Kursaal*, in «Tectónica», ottobre 2000, 12.

L. Carchidi, *La conquista della forma, Pittori e quadri nella filosofia dell'arte di José Ortega y Gasset*, in *Le arti figurative nelle letterature iberiche, Atti del XIX Convegno dell' AISPI* (Roma, 16-18 settembre 1999), A. Cancellier-R. Londero, Padova Unipress, 2000.

«Casabella», *Architettura come modificazione*, gennaio-febbraio 1984, 498/9.

M. Casamonti, *Rafel Moneo. Disegni 1949-2003*, Motta, Milano 2004.

L. Charpentier, *Il mistero basco. Alle origini della civiltà occidentale*, Edizioni L'Età dell'Acquario, Torino 2007.

*Chillida, 1948-1998*, Aldeasa, Madrid 1998.

E. Chillida, *Preguntas*, in E. Chillida, *Escritos*, La Fabrica Editorial, Madrid 2005, p. 103.

E. Chillida, *Vivir*, in C. Janés, *La indetenible quietud*. Siruela, Madrid 2008, p. 81.

*Eduardo Chillida, XLIV Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia*, Fabbri editori, Milano 1990.

A. Crespo, *Primera exposición Forma Nueva*, Madrid maggio - giugno 1967, p. 5.

W. Curtis (intervista di), *Otoño 1999*, in *Rafael Moneo imperative anthology 1967-2004*, El Croquis Editorial, Madrid 2004, pp. 46-47.

- K. M. De Barañano Letamendía, *La obra artística de Eduardo Chillida*, Caja de Ahorros Vizcaina, Bilbao 1988.
- J. M. De Barandiaran, "Mitología vasca", Txertoa, San Sebastián 1996.
- F. Dal Co, *Rafael Moneo e l'eredità del moderno*, in «Casabella», giugno 1997, 646, p. 9.
- D. Dunster, *Madrid, Moneo and Type: an introduction for the arguments on Typology*, in «UIA International Architect», 1983, 2, pp. 8-9.
- El Cromlech-estatua vasco y su revelación del espacio religioso, Irún, 1959.* in *Oteiza el genio indomeñable, catálogo, Sala García Castañón*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Navarra, Pamplona, 2000.
- M. Eliade, *I riti del costruire*, Jaca Book, 1990.
- M. Eliade, *Lo Sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Mediterranee, 1975.
- M. Eliade, *Spezzare il tetto della casa. La creatività e i suoi simboli*, Jaca Book, Milano 1988.
- M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Boringhieri, 1988.
- Elías Amézaga, *Consejos para un recién muerto*, Ellacuría, Bilbao, 1965.
- U. Espinosa Ruiz, *Antiguas estelas discoideas en la Rioja*, in «Berceo», 108-109, Logroño 1985, pp. 81-94.
- F. Espuelas, *Il vuoto*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2008.
- H. Focillon, *Vita delle Forme seguito da elogio della mano*, Einaudi, Torino 1990.
- F. Fromonot, *Jorn Utzon architetto della Sydney Opera House*, Electa, Milano 1998.
- L. Fernández Galiano, *Se construye con ideas. Rafael Moneo, una conversación*, «Arquitectura Viva», settembre-ottobre 1998, 62.
- D. Giralt-Miracle, *Oteiza, filósofo de la escultura*, in «Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América», n. 54, Santander 2004, p.18.
- A. González Serna, *Un retablo abstracto*, in «Arquitectura Viva», settembre-ottobre 1998, 62.
- M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, in *Saggi e discorsi*, Mursia Editore, Milano 1988.

- M. Heidegger, *L'arte e lo spazio*, il melangolo, Genova 1979.
- W. Herrmann, *The teory of Claude Perrault*, Zwemmer, London 1971.
- C. Janés, *La indetenible quietud*. Siruela, Madrid 2008.
- Kazimir Malevic 1900-1935. Una retrospectiva*, Artificio edizioni, Firenze 1993.
- M. Khanna, *Yantra*, Thames & Hudson, London 2003.
- R. Koolhaas, B. Mau, *S.M.L.XL.*, The Monacelli Press, New York 1995, P. XXIV.
- R. Krauss, *Passaggi*, Bruno Mondadori, Milano 2000.
- G. Kubler, *La forma del tempo*, Einaudi, Torino 1998.
- J.J. Lahuerta, *Antonio Gaudì*, Electa, Milano 1992.
- G. Leoni, *Rafael Moneo: architettura come architettura*, in «Area», marzo-aprile 2003, 67, p. 6.
- M. E. López Bahut, *Oteiza 1958: la mirada crítica a Norteamérica, un camino de ida y vuelta*, in *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965)*, Actas del congreso internacional, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, Pamplona 2006, p. 143.
- P. Manterola, *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación*, in «Cuadernos del Museo Oteiza 1», Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza 2006, p. 24.
- E. Mantese, *Rafael Moneo: Materialità e astrazione*, in «Architettura Intersezioni», novembre 1997, 5.
- F. Marquez, R. Levene, *Primavera 1985*, in *Rafael Moneo imperative anthology 1967-2004*, El Croquis Editorial, Madrid 2004, p. 17.
- C. Martí Aris, *Le variazioni dell'identità: il tipo in architettura*, CittàStudi, Milano 1990.
- C. Martí Aris, *Oteiza: la costruzione del vuoto*, in Id., *Silenzi eloquenti*, Christian Marinotti edizioni, Milano, 2002
- C. Martí Aris, *Il fondo di ghiaia*, in *Silenzi eloquenti*, Marinotti Edizioni, Milano 2002, p. 153.



C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2002.

Rafael Moneo, "Area" n. 67, marzo-aprile 2003

*Rafael Moneo imperative anthology 1967-2004*, El Croquis Editorial, Madrid 2004

*Rafael Moneo: Museos, Auditorios, Bibliotecas*, Fundación kutxa-Ediciones y Publicaciones, Donostia, 2005.

A. Mokerjee, *La forma primordiale*, in Id., *L'arte rituale in india*, Garzanti editore Milano, p. 23.

A. Mookerjee, *Tantra Asana*, Ravi Kumar Publisher, Basel, Paris, New Delhi, 1971. M. C. Norberg-Schulz, *Genius Loci: paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano 1992.

J. Ortega y Gasset, *Adamo nel paradiso*, in Id., *Meditazioni del Chisciotte*, Guida editori, Napoli 2000, p. 218.

J. Ortega y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte*, Guida editori, Napoli 2000.

*Oteiza, mito y modernidad*, Argitalpena, Madrid 2005.

*Oteiza-Moneo*. Ed. Navarra 92, Pamplona 1992.

J. Oteiza, *Art Today, the City, and Man*, in *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, pubblicato in J. Oteiza, J. Zulaika, F. Fornoff, *Oteiza's Selected Writings: Jorge Oteiza (1908-2003)*, University of Nevada Press, 2003, p. 299.

J. Oteiza, *Ejercicios espirituales en un túnel*, Lur, San Sebastian 1983.

J. Oteiza, *Estética del huevo, 1968*, in *Oteiza 1933, 1968*, «Nueva Forma-Alfaguara», Madrid, 1968.

J. Oteiza (intervista a), in «Yakin», dic. 1960, in *Quousque tandem...!*, 1963, 150.

J. Oteiza, *Para un entendimiento del espacio religioso*, «El Bidasoa», 28 giugno 1959, in *Oteiza en Irun, 1957-64*, Alberdania, Irún 2003, p. 112.

J. Oteiza, *Propósito experimental 1956-57*, Oteiza, 1933-68, Nueva Forma, Alfaguara, Madrid 1968, p. 5.

J. Oteiza, *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma*

vasca, Auñamendi, Zarautz, 1963.

G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Marsilio, Venezia 2007.

L. Pareyson, *Estetica, teoria della formatività*, Sansoni, Firenze 1974.

L. Pareyson, *Problemi dell'estetica*, Mursia, Milano 2000.

P. Palazuelo, *Escritos. Conversaciones*, (Colección de Arquitectura), Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Murcia, 1998.

F. Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Bari 2003, p. 8-10.

G. Quaggio, *Spagna 1936-2006 tra "pacificazione" franchista e riconciliazione democratica*, VI Convegno internazionale di "Spagna Contemporanea", Alessandria-Novi Ligure, 23-25 Novembre, in «Storia e Futuro», n° 13, Bologna febbraio 2007.

*¿Qué es la escultura moderna? Del Objeto a la arquitectura*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid 2003.

J. Quetglas, G. Zuaznabar, F. Marzà, *Oiza, Oteiza. Línea de defensa a Altzuza*, COAC Publications, Barcellona 2004.

L. Rojo de Castro, *Discursos ocultos/discursos superpuestos*, in *Rafael Moneo imperative antology 1967-2004*, El Croquis Editorial, Madrid 2004, p. 382-393.

L. Rojo de Castro, *De la coherencia a la contadddicción, y de la contadddicción a la paradoja o qué hacer con la arbitrariedad en la arquitectura*, in «Arquitectura COAM» n°326, Madrid 2003, pp. 26-33.

C. Rowe, *Transparency: literal and phenomenal*, «Perspecta 8», Yale, New Heaven, 1963, pp. 45-54.

C. Rowe, F. Koetter, *Collage City*, Mit Press, Cambridge, Mass, 1978.

*Rumbos de la Escultura Española en el siglo XX*, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, Centro Atlantico de Arte Moderno Las Palmas de Gran Canaria, Madrid 2001.

*Sáenz de Oíza, 1946-1988*, «El Croquis» 32/33, Madrid 2002.

J. Sarrionandia, *Alla ricerca dei Paesi Baschi*, proposto in italiano nella rubrica Luoghi e Scritture di Giovanni Tranchida editore, Milano.

L. Semerani (diretto da), *Dizionario critico e illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, Fondazione Angelo Masieri, Edizioni C.E.L.I.,

Gruppo Editoriale Faenza Editrice, Bologna 1993.

J. Utzon, *Platforms & Plateaus: ideas of a Danish Architect*, in P. Drew, *Sydney Opera House. Jørn Utzon*, Phaidon Press, London 1995, p. 247.

E. Viollet le Duc, *Gli architetti e la storia. Scritti sull'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

P. Volboudt, *Eduardo Chillida*, Thames and Hudson, London 1967.

A. Zaera, Intervista di, *Inverno 1994*, in *Rafael Moneo imperative antology 1967-2004*, El Croquis Editorial, Madrid 2004, pp. 22-33.

## Scritti di Moneo

R. Moneo, *A la conquista de lo irracional*, in «Arquitectura», marzo 1966, 87, pp. 1-6.

R. Moneo, *Architettura, critica, storia*, in «Casabella», 1998, 653, pp. 42-51.

R. Moneo, *Celebración de la materia*, in «AV Monografías», maggio-giugno 1999, 77.

R. Moneo, *Epifanía del momento*, in «AV Monografías», settembre-ottobre 2000, 85.

R. Moneo, *Foreword* in M. Scolari, *Hypnos*, Harvard University GSD, Cambridge, Rizzoli International, New York 1984, pp. 2-7.

R. Moneo, *Freedom of the architect*, Raoul Wallemberg Lecture, Michigan architecture papers, University of Michigan 2002.

R. Moneo, *Geometría como única morada*, in «AV Monografías», novembre-dicembre 1993, 44, pp. 2-3.

R. Moneo, *Inesperadas coincidencias*, in «El Croquis», 1989, 41, pp. 52-61.

R. Moneo, *Jorge Oteiza, arquitecto. Oteiza, 1933-1968*, in «Nueva Forma», Madrid 1968.

R. Moneo, *Juan de Herrera and the 'discourse of the cubic figure'. The lonja of Seville as cubic element*, in A. von Hoffman, *Form, Modernism and History, Essays in Honor of eduard F. Sekler*, Harvard University GSD, Cambridge 1996, pp. 11-28.

R. Moneo, *La solitudine degli edifici. Questioni intorno all'architettura*, Allemandi, Torino 1999.

R. Moneo, *La solitudine degli edifici. Sugli architetti e il loro lavoro*, Allemandi, Torino 1999.

R. Moneo, *L'opera di John Hejduk o la passione di insegnare*, in Id., *La solitudine degli edifici. Questioni intorno all'architettura*, Allemandi, Torino 1999, p. 92.

R. Moneo, *La rappresentazione e lo sguardo* in F. Dal Co e G. Mazzariol, *Carlo Scarpa, opera completa*, Electa, Milano 1984, p. 236.

R. Moneo, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto*



*architetti contemporanei*, Electa, Milano 2005.

R. Moneo, *Immovilidad substancial*, «CIRCO» n° 24, Boletín independiente, Ed. Mansilla, Rojo, Tuñon, Madrid 1995, p. 3.

R. Moneo, *Mansilla e Tuñon: una dichiarazione di intenti*, in «2G», *Mansilla Y Tuñon obra reciente*, n° 27, Gustavo Gili editore, Barcellona 2004, p. 2.

R. Moneo, *Notas sobre la arquitectura griega*, in «Hogar Y Arquitectura», luglio-agosto 1965, 59, pp. 67-82.

R. Moneo, *On Typology*, in «Oppositions», 1978, 13, pp. 23-45.

R. Moneo, *Permanencia de lo efimero; la construcción como arte trascendente*, in «AV Monografías», settembre-ottobre 1990, 25, pp. 9-12.

R. Moneo, *Perfil de Oiza joven*, in «El Croquis» 1988, 32-33, pp. 176-182.

R. Moneo, *Prólogo* di Rafael Moneo alla riedizione di *Jean Nicolas Louis Durand, Compendio de lecciones de arquitectura (1802-1805)*, Ediciones Pronaos, Madrid 1981, pp. V-XIII.

R. Moneo, *Sul concetto di arbitrarietà in architettura*, in «Casabella», 2005, 735, pp. 22-33.

R. Moneo, *The Murmur of the Site, Anywhere Conference*, Giappone, conferenza pubblicata in «Anywhere», Anyone Corporation, Rizzoli International, New York 1992, pp. 46-53.

R. Moneo, *Vitrubio y el buen salvaje*, in «Arquitecturas Bis», luglio 1974, 2, pp. 12-14.

R. Moneo, *Un viejo tema*, in «Nueva Forma», settembre 1968, 32, p. 13.



## 8. ABSTRACT

### **Rafael Moneo: the complexity of void. From the form matrices of Oteiza and Chillida work**

The experience of void, essential to the production of forms and to make use them, can be considered as the base of the activities that attend to the formative processes. If void and matter constitutes the basic substances of architecture. Their role in the definition of form, the symbolic value and the constructive methods of it defines the quality of the space. This job inquires the character of space in the architecture of Moneo interpreting the meaning of the void in the Basque culture through the reading of the form matrices in the work of Jorge Oteiza and Eduardo Chillida. In the tie with the Basque culture a reading key is characterized by concurring to put in relation some of the theoretical principles expressed by Moneo on the relationship between place and time, in an unique and specific vision of the space.

In the analysis of the process that determines the genesis of the architecture of Moneo emerges a trajectory whose direction is constructed on two pivots: on the one hand architecture like instrument of appropriation of the place, gushed from an acquaintance process who leans itself to the reading of the relations that define the place and of the resonances through which measuring it, on the other hand the architecture whose character is able to represent and to extend the time in which he is conceived, through the autonomy that is conferred to them from values.

Following the trace characterized from this hypothesis, that is supported on the theories elaborated from Moneo, surveying deepens the reading of the principles that construct the sculptural work of Oteiza and Chillida, features from a search around the topic of the void and to its expression through the form. It is instrumental to the definition of a specific area that concurs to interpret the character of the space subtended to a vision of the place and the time, affine to the sensibility of Moneo and in some way not stranger to its cultural formation.

The years of the academic formation, during which Moneo enters in contact with the Basque artistic culture, seem to be an important period

in the birth of that knowledge that will lead him to the formulation of theories tied to the relationship between time, place and architecture. The values expressed through the experimental work of Oteiza and Chillida during years '50 are valid bases to the understanding of such relationships.

In tracing a profile of the figures of Oteiza and Chillida, without the pretension that it is exhaustive for the reading of the complex historical period in which they are placed, but with the needs to put the work in a context, I want to be evidenced the important role carried out from the two artists from the Basque cultural area within which Moneo moves its first steps.

The tie that approaches Moneo to the Basque culture following the personal trajectory of the formative experience interlaces to that one of important figures of the art and the Spanish architecture. One of the more meaningful relationships is born just during the years of his academic formation, from 1958 to the 1961, when he works like student in the professional office of the architect Francisco Sáenz de Oiza, who was teaching architectural design at the ETSAM.

In these years many figures of Basque artists alternated at the professional office of Oiza that enjoys the important support of the manufacturer and maecenas Juan Huarte Beaumont, introduced to him from Oteiza. The tie between Huarte and Oteiza is solid and continuous in the years and it realizes in a contribution to many of the initiatives that makes of Oteiza a forwarder of the Basque culture. In the four years of collaboration with Oiza, Moneo has the opportunity to keep in contact with an atmosphere permeated by a constant search in the field of the plastic art and with figures directly connected to such atmosphere. It's of a period of great intensity as in the production like in the promotion of the Basque art. The collective "Blanco y Negro", than is held in 1959 at the Galería Darro to Madrid, is only one of the many times of an exhibition of the work of Oteiza and Chillida. The end of the Fifties is a period of international acknowledgment for Chillida that for Oteiza. The decade of the Fifties consecrates the hypotheses of a mythical past of the Basque people through the spread of the studies carried out in the antecedent years. The archaeological discoveries that join to a context already rich of signs of the prehistoric era, consolidate



the knowledge of a strong cultural identity.

Oteiza, like Chillida and other contemporary artists, believe in a cosmogonist conception belonging to the Basques, connected to their matriarchal mythological past. The void in its meaning of absence, in the Basque culture, thus as in various archaic and oriental religions, is equivalent to the spiritual fullness as essential condition to the revealing of essence. Retracing the archaic origins of the Basque culture emerges the deep meaning that the void assumes as key element in the religious interpretation of the passage from the life to the death.

The symbology becomes rich of meaningful characters who derive from the fact that it is a chthonic cult. A representation of earth like place in which divine manifest itself but also like connection between divine and human, and this manipulation of the matter of which the earth it is composed is the tangible projection of the continuous search of the man towards God.

The search of equilibrium between empty and full, that characterizes also the development of the form in architecture, in the Basque culture assumes therefore a peculiar value that returns like constant in great part of the plastic expressions, than in this context seem to be privileged regarding the other expressive forms.

Oteiza and Chillida develop two original points of view in the representation of the void through the form. Both use of rigorous systems of rules sensitive to the physics principles and the characters of the matter. The last aim of the Oteiza's construction is the void like limit of the knowledge, like border between known and unknown. It doesn't means to reduce the sculptural object to an only allusive dimension because the void as physical and spiritual power is an *active* void, that possesses that value able to reveal the being through the trace of un-being.

The void in its transcendental manifestation acts at the same time from universal and from particular, like in the atomic structure of the matter, in which on one side it constitutes the inner structure of every atom and on the other one it is necessary condition to the interaction between all the atoms.

The void can be seen therefore as the action field that concurs the relations between the forms but is also the necessary condition to the same existence of the form.

In the construction of Chillida the void represents that counterpart structuring the matter, inborn in it, the element in absence of which wouldn't be variations neither distinctive characters to define the phenomenal variety of the world. The physics laws become the subject of the sculptural representation, the void are the instrument that concurs to catch up the equilibrium. Chillida dedicate himself to

experience the space through the senses, to perceive of the qualities, to tell the physics laws which forge the matter in the form and the form arranges the places.

From the artistic experience of the two sculptors they can be transposed, to the architectonic work of Moneo, those matrices on which they have constructed their original lyric expressions, where the void is absolute protagonist. An ambit is defined thus within which the matrices form them drafts from the work of Oteiza and Chillida can be traced in the definition of the process of birth and construction of the architecture of Moneo, but also in the relation that the architecture establishes with the place and in the time.

The void becomes instrument to read the space constructed in its relationships that determine the proportions, rhythms, and relations.

In this way the void concurs to interpret the architectonic space and to read the value of it, the quality of the spaces constructing it.

This because it's like an instrument of the composition, whose role is to maintain to the separation between the elements putting in evidence the field of relations. The void is that instrument that serves to characterize the elements that are with in the composition, related between each other, but distinguished. The meaning of the void therefore pushes the interpretation of the architectonic composition on the game of the relations between the elements that, independent and distinguished, strengthen themselves in their identity.

On the one hand if void, as measurable reality, concurs all the dimensional changes quantifying the relationships between the parts, on the other hand its dialectic connotation concurs to search the equilibrium that regulated such variations. Equilibrium that therefore does not represent an obtained state applying criteria setting up from arbitrary rules but that depends from the intimate nature of the matter and its embodiment in the form.

The production of a form, or a formal system that can be finalized to the construction of a building, is indissolubly tied to the technique that is based on the acquaintance of the formal vocation of the matter, and what it also can representing, meaning, expresses itself in characterizing the site.

For Moneo, in fact, the space defined from the architecture is above all a site, because the essence of the site is based on the construction.

When Moneo speaks about "birth of the idea of plan" like essential moment in the construction process of the architecture, it refers to a process whose complexity cannot be born other than from a deepened acquaintance of the site that leads to the comprehension of its specificity. Specificity arise from the infinite sum of relations, than for Moneo is the story of the oneness of a site, of its history, of the cultural

identity and of the dimensional characters that that they are tied to it beyond that to the physical characteristics of the site. This vision is leaned to a solid made physical structure of perceptions, of distances, guideline and references that then make that the process is first of all acquaintance, appropriation. Appropriation that however does not happen for directed consequence because does not exist a relationship of cause and effect between place and architecture, thus as an univocal and exclusive way does not exist to arrive to a representation of an idea. An approach that, through the construction of the place where the architecture acquires its being, searches an expression of its sense of the truth.

The proposal of a distinction for areas like space, matter, spirit and time, answering to the issues that scan the topics of the planning search of Moneo, concurs a more immediate reading of the systems subtended to the composition principles, through which is related the recurrent architectonic elements in its planning dictionary. From the dialectic between the opposites that is expressed in the duality of the form, through the definition of a complex element that can mediate between inside and outside as a real system of exchange, Moneo experiences the form development of the building deepening the relations that the volume establishes in the site.

From time to time the invention of a system used to answer to the needs of the program and to resolve the dual character of the construction in an only gesture, involves a deep acquaintance of the professional practice. The technical aspect is the essential support to which the construction of the system is indissolubly tied.

What therefore arouses interest is the search of the criteria and the way to construct that can reveal essential aspects of the being of the things. The constructive process demands, in fact, the acquaintance of the formative properties of the matter. Property from which the reflections gush on the relations that can be born around the architecture through the resonance produced from the forms. The void, in fact, through the form is in a position to constructing the site establishing a reciprocity relation. A reciprocity that is determined in the game between empty and full and of the forms between each other, regarding around, but also with regard to the subjective experience.

The construction of a background used to amplify what is arranged on it and to clearly show the relations between the parts and at the same time able to tie itself with around opening the space of the vision, is a system that in the architecture of Moneo has one of its more effective applications in the use of the platform used like architectonic element. The spiritual force of this architectonic gesture is in the ability to define a place whose projecting intention is perceived and shared with who

experience and has lived like some instrument to contact the cosmic forces, in a delicate process that lead to the equilibrium with them, but in completely physical way.

The principles subtended to the construction of the form taken from the study of the void and the relations that it concurs, lead to express human values in the construction of the site. The validity of these principles however is tested from the time. The time is what Moneo considers as filter that every architecture is subordinate to and the survival of architecture, or any of its formal characters, reveals them the validity of the principles that have determined it.

It manifests thus, in the tie between the spatial and spiritual dimension, between the material and the worldly dimension, the state of necessity that leads, in the construction of the architecture, to establish a contact with the forces of the universe and the intimate world, through a process that translate that necessity in elaboration of a formal system.



