



QUADERNI di ARCHITETTURA e DESIGN

4|2021 **S u d**

Francesco **Armato** · Michele **Beccu** · Barbara **Bertoli**
Fiorella **Bulegato** · Sabrina **Cesaretti** · Gabriella **Cianciolo**
Cosentino · Mariagrazia **Cinelli** · Mattia **Cocozza**
Fabio **Colonnese** · Antonio **de Feo** · Eleonora **Di Mauro**
Stefano **Follesa** · Michele **Montemurro** · Susanna **Parlato**
Emilio **Patuzzo** · Francesca **Pirozzi** · Vito **Quadrato**

QuAD

Quaderni di Architettura e Design

Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura – Politecnico di Bari

www.quad-ad.eu

Direttore

Gian Paolo Consoli

Responsabile scientifico della Sezione Design

Rossana Carullo

Caporedattore

Valentina Castagnolo

Comitato scientifico

Giorgio Rocco (*Presidente*), Antonio Armesto, Salvatore Barba, Michele Beccu, Vincenzo Cristallo, Daniela Esposito, Riccardo Florio, Angela Garcia Codoner, Maria Pilar Garcia Cuetos, Roberto Gargiani, Imma Jansana, Loredana Ficarella, Fabio Mangone, Nicola Martinelli, Giovanna Massari, Dieter Mertens, Carlo Moccia, Elisabetta Pallottino, Mario Piccioni, Christian Rapp, Raimonda Riccini, Augusto Roca De Amicis, Michelangelo Russo, Uwe Schröder, Cesare Sposito, Fani Mallochou-Tufano, Claudio Varagnoli

Comitato Editoriale

Roberta Belli Pasqua, Francesco Benelli, Guglielmo Bilancioni, Fiorella Bulegato, Luigi Maria Calò, Rossella de Cadilhac, Luisa Chimenz, Fabrizio Di Marco, Elena Della Piana, Fernando Errico, Federica Gotta, Francesco Guida, Gianluca Grigatti, Luciana Gunetti, Matteo Ieva, Antonio Labalestra, Massimo Leserri, Monica Livadiotti, Marco Mareto, Anna Bruna Menghini, Giulia Annalinda Neglia, Valeria Pagnini, Marco Pietrosante, Vittorio Pizzigoni, Beniamino Polimeni, Gabriele Rossi, Dario Russo, Rita Sassu, Francesca Scalisi, Lucia Serafini

Redazione

Mariella Annese, Tiziana Cesselon, Nicoletta Faccitondo,
Antonello Fino, Tania Leone, Domenico Pastore, Valeria Valeriano

Anno di fondazione 2017

Michele Montemurro

La luce in una stanza vuota

L'abitare ipogeo come forma identitaria del territorio meridionale

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright. Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale. La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)
<http://www.edizioniquasar.it/>

ISSN 2611-4437 · eISBN (online) 978-88-5491-227-4

Tutti i diritti riservati

Come citare l'articolo:

MICHELE MONTEMURRO, *La luce in una stanza vuota. L'abitare ipogeo come forma identitaria del territorio meridionale*, QuAD, 4, 2021, pp. 157-174.

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.

4|2021 Sommario

7 EDITORIALE

Monica Livadiotti, Rossana Carullo

Architettura

13 «L'IMPERO DEL SUD». IL MAUSOLEO DI TEODORICO E CASTEL DEL MONTE NEL TERZO REICH

Gabriella Cianciolo Cosentino

33 GUGLIELMO BECHI A NAPOLI, E LA MODA DECORATIVA NEOPOMPEIANA

Barbara Bertoli

51 IL PALAZZO NOBILIARE NEL XVIII SECOLO. IL LAVORO DELLE MAESTRANZE NELLA PERIFERIA DEL REGNO DI NAPOLI

Mariagrazia Cinelli

69 TREPPEN, VESTIBUL & HOF-ANLAGEN: CARL JONAS MYLIUS E LA FARNESINA AI BAULLARI A ROMA

Fabio Colonnese

- 85 IL PALAZZO DELLE POSTE E TELEGRAFI DI AUGUSTA. UNA
LETTURA DELLE RADICI CULTURALI DEL SUD NEL DISEGNO DEL
FICHERA
Eleonora Di Mauro
- 105 RADICARE PICCOLE “SCATOLE BIANCHE” AL SUOLO: ATTORNO
ALLA PETITE MAISON E ALTRE CASE SULL’ACQUA
Michele Beccu
- 127 PENSIERO ARTIGIANALE E CULTURA INDUSTRIALE. TRAIETTORIE
DI RICERCA SULLA COSTRUZIONE NELL’ITALIA DEL SECONDO
DOPOGUERRA (1950-75)
Vito Quadrato
- 143 ORIENTARE LO SGUARDO “A SUD”. STEFANIA FILO SPEZIALE,
REGISTA DI UN PAESAGGIO MODERNO
Mattia Coccozza
- 157 LA LUCE IN UNA STANZA VUOTA. L’ABITARE IPOGEO COME FORMA
IDENTITARIA DEL TERRITORIO MERIDIONALE
Michele Montemurro

Design

- 177 LE PERIFERIE DEL DISCORSO. PROBLEMATIZZARE IL CENTRO
Fiorella Bulegato, Emilio Patuzzo
- 191 IL PARADOSSO DELLA FOTOGRAFIA INDUSTRIALE. LA
FOTOGRAFIA COME STRUMENTO DI INDAGINE ANTROPOLOGICA
E TERRITORIALE
Antonio de Feo
- 205 CONFINI IMMAGINARI
Stefano Follesa, Sabrina Cesaretti, Francesco Armato

- 219 L'ESPERIENZA DI NINO CARUSO ALLA CAVA. SINTESI
INNOVATIVA TRA ARTE, ARCHITETTURA E INDUSTRIAL DESIGN
Francesca Pirozzi
- 235 PER UNA DIMENSIONE SOCIALE DEL DESIGN. RADICI STORICHE,
ESPERIENZE E CONTESTO MERIDIONALE
Susanna Parlato

La luce in una stanza vuota

L'abitare ipogeo come forma identitaria del territorio meridionale

Michele Montemurro

Politecnico di Bari | DICAR - michele.montemurro@poliba.it

Living in the earth is an expression of an original condition of shelter, in which nature offers protection from the effects of itself, especially in those Mediterranean areas such as Puglia, Basilicata, Sicily, whose geological structure presents easily workable rocks. The action of digging expresses a primordial act of construction of an internal and safe space, a condition of internality opposed to the externality of nature that meets the need "not only to group under the same roof the family and its material goods, including animals, but to separate it clearly from the outside". However, the underground world is an expression of an authentic modernity that refers to the stereotomic origin of architecture and its liberation from the historicisation to which it has been subjected in the past: the transposition of the form of the primordial shelter of the cave, natural or made "by way of levare", into the concave form of the stereotomic stone room, constitutes a constructive rationalisation of the natural organic nature of caves, starting from the permanence of formal characteristics such as the unity of the form, the internality of the space, monomateriality, massiveness and structural continuity.

Abitare nella terra è espressione di una condizione originale del riparo, in cui la natura offre protezione dagli effetti di se stessa in particolare all'interno di quei territori mediterranei come Puglia, Basilicata, Sicilia, la cui struttura geologica presenta rocce facilmente lavorabili. L'azione dello scavare esprime un atto primigenio di costruzione di uno spazio interno e sicuro, una condizione di "internità" opposta alla "esternità" della natura che risponde all'esigenza "non soltanto di raggruppare sotto lo stesso tetto la famiglia ed i suoi beni materiali, animali compresi, ma di separarla nettamente dall'esterno". Il mondo sotterraneo è tuttavia espressione di una modernità autentica che fa riferimento alla origine stereotomica dell'architettura ed al suo affrancamento da una storicizzazione di cui è stata oggetto in passato: la trasposizione della forma del riparo primordiale della caverna, naturale o realizzata "per via di levare", nella forma concava della stanza in pietra stereotomica, costituisce una razionalizzazione costruttiva dell'organicità naturale delle caverne, a partire dalla permanenza dei caratteri formali come la unità e l'internità dello spazio, la monomaterialità, la massività, la continuità strutturale.

Keywords: *Hypogeum, Subtraction, Room, Space, Cavity*
Parole chiave: *Ipogeo, Sottrazione, Stanza, Spazio, Cavità*

Il mondo sotterraneo, che meglio di qualsiasi altro esprime una condizione fondamentale di riferimento per l'uomo, è, nella memoria, una percezione originaria del costruire. Ognuno di noi, pensando ad una prima forma di costruire, pensa allo scavare¹.

▪ *Abitare nella Terra. Materia, spazio e sacralità*

La natura del mondo sotterraneo è spesso descritta attraverso diadi oppostive ma dotate di reciprocità di significato come pieno/vuoto, peso/levità, natura/artificio, luce/ombra. In particolare, la luce naturale che penetra dall'esterno all'interno si fa rivelatrice della forma dello spazio ipogeo mentre, nella visione dall'interno diventa strumento di percezione del mondo esterno e di misura del tempo atmosferico. Le architetture ipogee infatti «risuonano attraverso la luce generatrice dello spazio, in quanto la roccia è la madre dell'edificio. Materia è madre. La 'materia' ha la stessa radice di 'madre', 'mater', dunque la roccia è la madre dell'edificio»².

La luce che entra da un'apertura in uno spazio, interno, delimitato e vuoto, prende quasi una forma propria, materica e tangibile e trasporta una porzione di mondo esterno all'interno di uno spazio delimitato ed interno, cioè una stanza, rivelando il senso dell'abitare come contrasto tra un interno ed un esterno, metafora dell'animo umano e rappresentazione del rapporto tra individuo e mondo.

Ne *Il sole in una stanza vuota* di Edward Hopper (*fig. 1*), lo spazio inabitato è la scena in cui la realtà esterna irrompe attraverso la luce. Riconosciamo in questo una forte analogia con lo spazio dell'architettura scavata, con la sua "internità" opposta all'"esternità" della natura, trasportata dalla luce al suo interno attraverso una singola apertura, una discontinuità dell'involucro rivelatrice del suo spessore, spazio di soglia e luogo di transizione dalla luce all'ombra.

Abitare nella terra evoca la condizione primitiva del rifugio, del riparo sicuro, lontano dai pericoli del mondo esterno: l'uomo più facilmente abita un ambiente circoscritto come una grotta naturale o scavata e la assume come forma archetipica dell'architettura, ne stabilisce una organizzazione attraverso una prima nozione intuitiva di proporzione e distanza che nasce dal proprio corpo, prima unità di misura³.

La caverna, in origine, fu luogo di valore positivo, protettivo e luogo del legame ancestrale con la natura, spesso assimilato al grembo materno, di prossimità con le divinità della terra, con le forze cosmiche generatrici del mondo⁴. Ma è stata anche metafora di buio e tenebre, antro oscuro posto tra cielo e terra, porta di accesso al luogo d'oblio: il mondo sotterraneo e la caverna, come sua forma simbolica, suscitano, insieme, repulsione e attrazione corrispondenti alla duplice natura dell'uomo di istinto e ragione (*eros e logos*), di *innatismo* ed esperienza, dando spesso un'impressione negativa, perché associati ad una condizione animale (grotte e tane), lontana dal mondo della ragione⁵.

Nell'iconologia di Cesare Ripa, per esempio, la caverna è scelta come luogo che può accogliere sia la freddezza inintelligibile di «ciò che non ha nè inizio nè fine»



sia la calda istintualità del «nascondersi in sicuri rifugi»⁶, in una corrispondenza tra caratteri topologici e valori morali e simbolici di bene e male.

Gli spazi ipogei compressi, protetti, separati dal mondo esterno, consentono una prossimità con il soprannaturale e per questo assumono un carattere sacro, di casa degli dei o dei suoi antenati. Un'intuizione arcaica che prende forma nelle religioni e si articola con i riti depositari di quel necessario ruolo intermedio tra l'uomo e il soprannaturale⁷.

L'attività attraverso la quale è organizzato il rito è la prima origine della forma dell'architettura religiosa, anche nelle chiese ipogee la cui forma è spesso un esempio del modo in cui il rito suggerisce lo spazio che viene costruito secondo un ordine evocato dell'architettura "in positivo".

La chiesa appartiene all'ordine del generale. È il luogo dell'incontro totale, deve sensibilizzare lo spazio della creazione nella sua struttura fondamentale. Ossia deve dimostrare il rapporto tra la terra e il cielo in quanto tale. (...) Essenziale è invece il rapporto di alto e di basso, in cui sia l'alto che il basso compaiono in quanto caratteri sensibili. L'immagine della chiesa materializza questo rapporto⁸.

Fig. 1. Edward Hopper, The sun into an empty room, 1963.

La chiesa unisce mondo terreno e mondo divino, rendendo visibile un mondo attraverso il *symbolon*⁹, cioè attraverso quelle figure forti che Steffan indica nel cerchio e nella croce, il centro e il cammino, il tondo e il quadrato quali immagini di un ordine rivelato del mondo; simboli che permettono al mondo divino e mondo terreno di parlare lo stesso linguaggio e che ritroviamo negli archetipi formali delle chiese ipogee, nel Pantheon, nel progetto per la Montaña Tyndaya di Chillida.

▪ *Paradigmi e archetipi*

Il passaggio dallo spazio ipogeo naturale a quello artificiale ha segnato la nascita del problema formale dell'architettura ipogea. La costruzione "per via di levare"¹⁰, cioè attraverso la sottrazione di materia naturale fino a generare un vuoto, uno spazio nella terra, deve riconoscere il proprio episteme a cui far corrispondere appropriate grammatiche compositive.

Gli spazi ipogei artificiali sono realizzati per modellazione, cioè per ampliamento di spazi esistenti, per addizione di stanze scavate o di volumi costruiti all'esterno di cavità naturali a partire dalla composizione di alcuni paradigmi elementari, distinti in funzione delle relazioni tra forma dello spazio interno ed accesso: la grotta "a tasca" con un ingresso scavato e stretto, l'"antro" con un'ampia e irregolare apertura verso l'esterno, la "grotta tamponata" da un muro con un ingresso costruito, le grotte "palaziate" in cui lo spazio ipogeo longitudinale è integrato da una costruzione fuori terra che ne replica la spazialità.

La successiva trasposizione della forma della caverna, nella forma della stanza in pietra scavata oppure costruita, razionalizza la forma organica delle grotte naturali ed esprime in maniera icastica la struttura logico-formale dello spazio stereotomico meridiano unitario, concavo, interno.

La caverna esprime una idea archetipica dell'architettura: l'origine dell'architettura è stata a lungo riconosciuta nello spazio ipogeo e la costruzione associata all'azione dello scavo. Il termine ipogeo (dal greco arcaico *ὑπόγειος* composto da *ὑπό* "sotto" e *γῆ* "terra") descrive sia il naturale che l'artificiale, cioè sia l'"ambiente cavernicolo, costituito dalle cavità naturali accessibili all'uomo" che "un ambiente delle cavità artificiali, quelle fatte dall'uomo"¹¹.

La costruzione attraverso "l'erosione e il sottrarre materia, cioè un diminuire il volume per asporto, [...]"¹² (dove inizia la citazione?), produce spazio: «Lo spazio è un vuoto, una manciata d'aria racchiusa da materia che ne definisce il limite. Lo spazio si costruisce anche come vuoto, una sottrazione»¹³ che determina una internità contenuta in cui l'uomo abita:

Il carattere primario dell'architettura, il carattere con cui si distingue dalle altre attività artistiche, risiede nella sua azione attraverso un vocabolario tridimensionale che coinvolge l'uomo (...) L'architettura è come una grande scultura scolpita all'interno della quale l'uomo penetra e cammina¹⁴.



Il processo sottrattivo è irreversibile poiché non c'è possibilità di ritorno all'origine; esso coincide con la distruzione "strutturata" della materia¹⁵, senza possibilità di poter tornare indietro, di "smontare" il progetto avvicinandosi in questo, ad un concetto di opera d'arte¹⁶. La tecnica dello *scavo*¹⁷ opposta e complementare alla tecnica dell'*accumulazione* e/o del *montaggio*: procede in negativo per asportazione, modellando la materia come "controforma" dello spazio, in quanto «consideriamo lo spazio come elemento nuovo e scultoreo, come una sostanza materiale»¹⁸.

Fig. 2. Cerveteri, Necropoli della Banditaccia: interno della Tomba dei Rilievi.

«Non si può giudicare l'architettura se non attraverso la forma che ha il suo spazio»¹⁹. La forma si rivela attraverso il vuoto come combinazione di assenza (contenuto o spazio) e di presenza (contenitore o massa).

La massa determina il carattere "atmosferico" dello spazio ipogeo: lo spessore della terra che separa la grotta dall'esterno, la riduzione del numero e della dimensione delle aperture, filtrano il clima esterno, la luce, i suoni, ma anche le variazioni del paesaggio.

Le architetture ipogee sono costituite generalmente da una "stanza", uno spazio unitario singolo oppure da un *cluster* di "stanze" o cavità che accolgono diverse funzioni all'interno di spazi *pochè*, "vuoti funzionali" ricavati nella massa. Anche gli elementi dell'ornato delle chiese rupestri di Matmata, Matera o in Turchia o delle tombe etrusche di Cerveteri (*fig. 2*), sono incorporati nella materia e formati per sottrazione, in modo da celare la natura "negativa" della forma attraverso l'uso di elementi della plastica muraria "positivi" come pilastri,

colonne, paraste, scolpiti nelle pareti, che anche se privi di significato tettonico, modulano e strutturano lo spazio (nartece, navate, campate, iconostasi, ecc.), dando forma architettonica allo stesso.

Il processo di trasposizione (trasferimento) e contaminazione delle forme tra differenti paradigmi costruttivi è frequente in architettura soprattutto quando è necessario alla definizione del carattere degli edifici: l'architettura scavata, mimetizza la sua origine estrattiva per assomigliare ad un'architettura "costruita", mentre una costruzione chiaramente tettonica può imitare il carattere degli spazi ipogei o ipostili come nell'architettura egizia o nelle sue mirabili interpretazioni da parte di K.F.Schinkel.

▪ *Permanenza della forma e caratteri dello spazio ipogeo*

Nel passaggio dalla costruzione con atto sottrattivo a quella con atto additivo, dallo spazio scavato allo spazio costruito, la corrispondenza della forma dell'abitazione alle funzioni dell'abitare favorisce la permanenza dell'idea originale di casa, della sua struttura e del suo spazio. Laddove è presente una forte tradizione abitativa rupestre, la forma costruita spesso segue la forma scavata evocandone lo spazio: nei Sassi di Matera alla forma della grotta scavata corrisponde la forma voltata del *lammione* che ne condivide alcuni caratteri fondamentali come l'internità, il valore della massa e le ridotte aperture, la monomatericità, lo sviluppo longitudinale dello spazio, rendendo evidente la progressiva trasformazione dall'archetipo al tipo.

L'essere sotto un *cielo di pietra* descrive bene la natura dello spazio scavato e i suoi caratteri che permangono nella forma costruita della casa tradizionale lucana e pugliese in muratura in pietra da taglio o tufo, massiva e stereotomica, espressione di una totale continuità tra il sostrato ed il costruito, tra il naturale e l'artificiale. In questi spazi, il *continuum* tra superficie interna ed esterna dell'architettura produce una «osmosi fisica con l'ambiente accentuata dall'emergere o dal prolungarsi dell'edificio dalla terra o sprofondare in essa o per aprirsi attraverso viste o trasparenze metafisiche»²⁰. Nell'architettura costruita permangono i caratteri di unità, continuità e monomatericità dello spazio cavo, ribaditi però all'interno di una grammatica propria della costruzione stereotomica. Nella costruzione in pietra da taglio si tende a ricomporre la continuità delle forme primigenie attraverso la combinazione di parti elementari (i conci), modulandone i caratteri come la dimensione, la superficie, l'evidenza delle commesure. In questo modo le grammatiche dell'atto costruttivo possono rappresentarsi attraverso l'evidenza delle parti e del loro montaggio oppure tendere alla dissoluzione della riconoscibilità del valore formale del singolo concio all'interno del tutto a favore della unità di insieme.

L'archetipo formale dell'architettura ipogea è la grotta, coincidente con una spazialità unitaria, una "stanza", dotata di una sola apertura di collegamento



Fig. 3. Bulla Regia, Tunisia, Case romane ipogee a criptoportico.



Fig. 4. Matera, abitazione rupestre nei Sassi.

tra interno ed esterno, la cui forma può variare in relazione alla possibilità di modellare lo spazio sia in rapporto alle caratteristiche fisiche e geologiche della terra, che ai modelli architettonici e spaziali di riferimento come a Bulla Regia (*fig. 3*), Matera (*fig. 4*), Derinkuyu, Pantalica.

La stanza scavata, unità elementare dello spazio ipogeo, esprime una appropriazione insediativa primaria della terra, in quanto «le stanze sono forme di possesso. Lì dove si possiede, o si è, si abita. Il possesso si costituisce fisicamente

nella stanza...»²¹. L'apertura porta la vita all'interno della stanza attraverso la luce. «Questi interni si rivelano impregnati della vita segreta dei loro abitanti, e di coloro che li hanno preceduti tra quelle pareti e una finestra discretamente socchiusa (...), fa penetrare l'esterno nella stanza»²².

La porta è il *medium* della relazione fisica e virtuale tra interno ed esterno in quanto struttura della separazione e della connessione; la porta mostra «in modo più netto come separazione e congiunzione non siano altro che le due facce di una medesima azione»²³. Forma, dimensioni e orientamento dell'apertura, lunghezza e forma del passaggio sono gli elementi che caratterizzano la relazione tra esterno e interno dello spazio ipogeo. La porta ne è il simbolo: dal momento che può essere aperta, «offre il sentimento di una più forte chiusura nei confronti di tutto ciò che è al di là di questo spazio, più incisivamente di quanto non faccia la parete priva di ogni articolazione» in quanto «la porta indica al contrario una completa differenza di intenzione a seconda che si voglia entrare o uscire»²⁴. L'apertura conferisce valore di spazio autonomo alla soglia, al tempo di attraversamento ed esperienza relazionale. La soglia, come limite dello spazio ipogeo, è luogo di transizione tra interno ed esterno, unisce e separa ciò che è intimo, interno, circoscritto (domestico), dallo spazio esterno, aperto, naturale o urbano, è il luogo in cui si apprezzano la percezione dell'interno dall'esterno e viceversa, la dilatazione/compressione dello spazio, la distanza tra esterno ed interno, la modulazione della luce, la variazione acustica, la differenza di temperatura. Il suo ruolo insieme distintivo e relazionale connota l'abitare meridiano, conferendo una riconoscibilità formale ed una entità spaziale al luogo di separazione/connessione tra interno ed esterno.

La costruzione per sottrazione è anche una sottrazione di peso²⁵. L'architettura ipogea, infatti, nonostante sia pesante e massiva, è definita da due elementi naturali che spesso sono sinonimo di quella leggerezza di cui parla Calvino: aria e luce. La luce «quando termina di essere luce, diventa materia»²⁶ e l'aria ne riempie lo spazio. La luce naturale illumina diventando materia essa stessa. Nell'architettura scavata esiste una stretta relazione tra il valore della luce e la forma dell'apertura che ne modula la presenza. La luce arriva da una sola sorgente attraverso un'apertura che può essere vicina o lontana, di fronte o in alto. A queste due forme di apertura corrispondono alcuni significati: la luce della vita e del mondo che entra, continuità/discontinuità dello spazio, soglia di passaggio tra interno ed esterno, transizione dall'aperto al chiuso, circoscritto definito. La luce dall'alto fa arrivare il cosmo all'interno dello spazio circoscritto della stanza: la luce del sole e la luce della luna. Lo spazio distanzia la sorgente. La luce si astrae ed è pura luce, non racconta il mondo che ci circonda ma qualcosa di più alto. È luce mutevole materica ma di una matericità non terrena. La luce è anche ombra. È contrasto tra luce diffusa e luce concentrata. È opposizione tra luce e ombra, la luce dell'esterno e l'ombra dell'interno e all'interno esalta e distingue le parti. Luci, ombre suoni definiscono un gioco di alternanze, di immediata e ancestrale percezione, capaci di innescare specialissime esperienze sinestetiche.

La luce, in questo caso, sembra farsi essa stessa materia della costruzione divenendo, in tal modo, dispositivo operante, tangibile e corporeo del progetto che si manifesta in una ciclicità temporale *ad infinitum* conferendo allo spazio sacralità e poesia, ponendolo in un'apparente sospensione temporale, quasi metafisica, necessaria alla percezione di una trascendenza spirituale di insondabile profondità.

▪ *Attualità dell'architettura scavata*

Architettura della sottrazione²⁷, più che una modalità abitativa e costruttiva primordiale, è una categoria atemporale della forma, poiché rappresenta un preciso atteggiamento teorico, una tecnica figurale, un ricorrere all'essenza delle cose, in quanto costruire per sottrazione implica il riferimento alla purezza di forme e a chiari principi compositivi: riduzione (sottrazione) *versus* ridondanza (addizione) laconicità espressiva *versus* complessità figurativa. Azioni e procedimenti sono riportati a una loro essenzialità intesa come tensione verso una memoria ancestrale di un tempo originario. «Il mondo sotterraneo è espressione di una autentica e laica modernità»²⁸, quella che fa riferimento all'origine stereotomica dell'architettura ed al suo affrancamento dalla limitante storicizzazione in cui è stata erroneamente confinata.

La contemporaneità s'iscrive infatti nel presente segnandolo innanzi tutto come arcaico e solo chi percepisce nel più moderno e recente gli indici e le signature dell'arcaico può essere contemporaneo. Arcaico significa prossimo all'*arkè*, cioè all'origine. Ma l'origine non è situata soltanto in un passato cronologico: essa è contemporanea al divenire storico e non cessa di operare in questo (...) Lo scarto, e insieme la vicinanza, che definiscono la contemporaneità hanno il loro fondamento in questa prossimità con l'origine, che in nessun punto pulsa con più forza che nel presente²⁹.

È la vera epifania di una differente concezione dell'architettura che si riconosce in alcuni e significativi progetti in grado di connotarsi per il carattere dei propri spazi ipogei, ma anche dentro architetture

emergenti dal suolo che evocano atmosfere e spazialità cave di un mondo sotterraneo. Il progetto della basilica sotterranea De la Paix et du Pardon a piedi della Sainte-Baume di Le Corbusier, è un progetto realmente sotterraneo in quanto espressione dell'opera umana che diviene solidale dell'opera della natura³⁰

ricercando una empatia con le forme della geografia, il promontorio, il mare, la grotta della Madonna e la foresta attraverso il valore permanente degli spazi sacri

Fig. 5. Venezia F,
allestimento della
mostra "Gli Etruschi"
a Palazzo Grassi a
Venezia 2000.



ipogei, come le catacombe ed il santuario-cripta e la loro relazione con il cosmo attraverso la luce.

Il Tesoro di San Lorenzo a Genova di Franco Albini è uno spazio sepolcrale in cui l'architettura corrisponde al tema concettuale (ma anche figurativo) del progetto, cioè quello della ricerca di un tesoro conservato in uno scrigno sepolto nella terra. Lo spazio è isotropo, costruito contro la terra come nel tesoro di Atreo. L'unica eccezione è la copertura che conclude le stanze-scatole scavate tendendo per forma verso l'alto, verso la luce, attraverso la geometria della struttura radiale di travi che nella stanza più grande si apre con un oculo verso il cielo. La stanza come spazio unitario e massivo, anche se realizzata in positivo, può essere considerata come unità morfologica di un progetto complesso pensato come "società di stanze" indipendenti, aggregate a grappolo come nei sistemi di grotte naturali, collegate da stretti passaggi che esaltano il valore di soglia e fanno percepire la massa della terra assieme al senso dello scavo.

Il tema del peso e della gravità sono espressi in maniera dinamica e scultorea nel Mausoleo delle Fosse Ardeatine, attraverso l'incombere della enorme pietra tombale congelata nell'atto del chiudere lo spazio delle sepolture. Spazio compresso e teso nelle sue proporzioni "telluriche" e reso evidente dalla luce che filtra senza origine, segnale di un atto non ancora compiuto.

Il tema della luce nell'antro si ritrova anche nel "pozzo di luce" dell'allestimento della mostra *Gli Etruschi* di Francesco Venezia a Venezia (2000) che evoca la magia di una camera sotterranea visitata nel 1984 nei pressi di Cerveteri resa materica da una luce sacrale (fig. 5), una "frattura" di luce che penetra nella terra e si riflette in una pozza d'acqua. Nel progetto di Venezia una



luce distante e disgiunta dallo spazio ne rivela l'alterità rispetto all'esterno evidenziando colori e superfici di una materialità astratta ma evocativa della natura del sottosuolo di valore atemporale in grado di legare in maniera sincronica, il presente del pensiero artistico contemporaneo con il mondo antico. L'atrio della casa etrusca e romana è come evocato nell'*impluvium* popolato di sculture, posto al centro di uno spazio che di quell'*atrium* rappresenta la naturale evoluzione tipologica³¹. Una calotta infranta che si apre verso la luce del cielo, al cui interno, è posta la *Figura spezzata* di Henry Moore adagiata su un velo d'acqua, metafora di antiche e nuove ricomposizioni.

Fig. 6. Zumthor P., Terme di Vals, piscine interne, 1996.

La massa ed il suo spessore, la cavità atmosferica, la matericità silenziosa delle pareti, la luce lontana senza orizzonte sono caratteri dello spazio delle cave di marmo sotterranee evocate nelle terme di Vals di Peter Zumthor (fig. 6). Come nelle cave lo spazio è frutto di opera razionale di sottrazione, orizzontale e verticale che libera dalla massa litica possenti elementi plastici isolati, stereometrici a tutto tondo che, come "pilastri della Terra", sembrano reggere il suo peso mentre costruiscono un'articolazione labirintica di stanze come una cavità speleologica analoga in cui l'acqua salubre evoca la presenza di antiche fonti sotterranee.

Grandi massi squadri e abitati che ordinano lo spazio ed accolgono al loro interno stanze-grotta, generando spazi articolati in un *continuum* ma anche spazi *poché*, ricavati nella massa.

Nella Casa da Musica di Porto di Rem Koolhaas (fig. 7), un grande solido poroso, è ancora più evidente il processo di astrazione attraverso cui si costruisce in positivo un'architettura contemporanea dotata dei caratteri propri dello spazio scavato: il volume come prerogativa della dimensione

Fig. 7. Koolhaas R.,
Casa da Musica a
Porto, vista degli spazi
pochè interni, 1999.

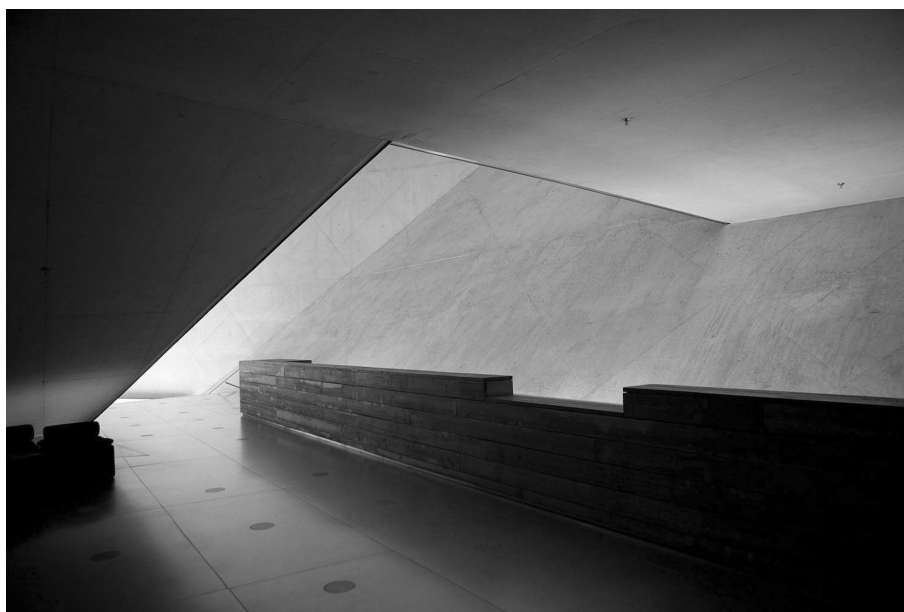
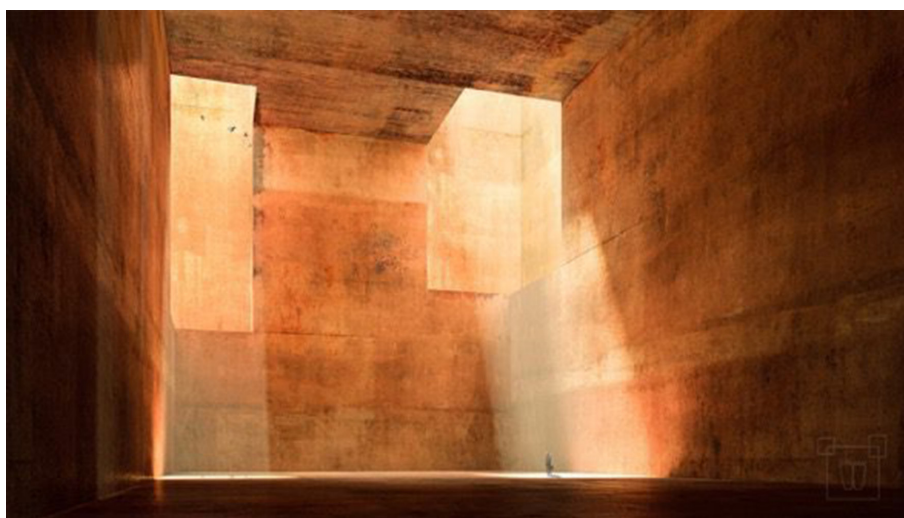


Fig. 8. Chillida
E., Progetto
Montana Tinday a
Fuerteventura, 1984.



spaziale della massa è qui accuratamente descritto nei suoi valori di profondità e di spessore attraverso la forma geometrica delle superfici che individuano e definiscono la forma involuppo degli spazi principali e contengono spazi secondari *pochè* segreti, all'interno di masse "evocate" costruite in positivo. Gli spazi principali sono cavità mentre gli spazi secondari, sono ricavati come "controforma" rispetto ai luoghi gerarchizzanti dell'opera.

L'esperienza dei fratelli Aires Mateus è significativa. Essi operano sulla figura del vuoto, «costruendo lo stampo dello spazio»³², in quanto



Fig. 9. Roma, Pantheon, intradosso della cupola con l'oculo.

Lo spazio è un vuoto, una manciata d'aria racchiusa da materia che ne definisce il limite (...). Definito per la sua forma, trama, colore, temperatura, odore, luce, lo spazio si costruisce anche come vuoto, una sottrazione. Si tratta di un processo mentale di controllo della costruzione dove lo spazio è il nucleo centrale, aggiungendo una sottrazione, costruendo uno scavo il centro dell'esperienza si sposta dalla forma alla vita³³.

Il carattere scultoreo e plastico dello spazio cavo è reso evidente dalla monomaterialità dei loro progetti che riconosce il principio generativo sottrattivo archetipico dello spazio. Un approccio riconoscibile a tutte le scale. Alla scala della città lo spazio urbano è assunto come esito dell'asportazione di materia per sottrazione o incisione da una grande massa. Nel piano per il parco Mayer a Lisbona, come nella pianta di Roma del Nolli (1748), lo spazio pubblico è uno spazio negativo, sottratto alla massa dei tessuti. Alla scala del paesaggio, lo scavo si manifesta come processo costruttivo in cui l'architettura si avvicina concettualmente all'archeologia, affrontando il progetto con approccio stratigrafico, come avviene, per esempio, nel progetto di concorso per la realizzazione del nuovo Museo Egizio a Giza, del 2003, in cui si declinano alcuni paradigmi come le stanze e i cunicoli nascosti nella massa delle piramidi, le sostruzioni ipostile, i patii ipogei.

Ma è forse il progetto non realizzato della Moñtana Tyndaya (*fig. 8*) a Fuerteventura, di Eduardo Chillida, uno spazio cubiforme che mutevolmente si disvela nell'alternarsi del giorno e della notte che si manifesta in maniera monumentale, perché elementare ed arcaico, il senso dell'architettura ipogea.

Come Le Corbusier, Chillida immagina un luogo circoscritto, cavo, ma più votato allo spirito che alla materia³⁴ uno spazio ampio nel cuore della montagna, invisibile all'esterno: egli crea un «luogo estraendo la materia [...] e mettendo al suo posto lo spazio»³⁵ ampio, geometricamente definito, in cui si possono percepire le variazioni del sole e della luna da due incavi “dove non esiste orizzonte”³⁶. Due soli elementi, luce e spazio, configurano un luogo preposto alla manifestazione sensibile del “divino” unendo terra e cielo: la grande dimensione e la forma cubica, astratta, definiscono uno spazio atmosferico, sospeso, gerarchizzato dalla luce e dall'ingresso; due aperture di dimensioni ridotte, poste in alto, distanziano e rendono astratta la luce. La sua struttura formale presenta evidenti analogie con il Tesoro di Atreo e con il Pantheon (fig. 9): la presenza di un *dromos* di ingresso gerarchizza la spazialità interna e, come una soglia, la distanzia dall'esterno; la grande “aula” a pianta centrale; la purezza geometrica e formale dello spazio interno, opposta ad un esterno informe; la grande altezza dello spazio interno che lo rende atmosferico; la presenza di una apertura centrale in alto che accoglie luce, aria e pioggia, unica finestra aperta sul mondo che rende lo spazio in una grande camera ottica. L'arte in questo caso riconosce nella grammatica elementare ed arcaica dell'architettura ipogea la capacità di rappresentare il valore universale della relazione tra l'architettura e la terra.

▪ Conclusioni

L'uomo appartiene alla terra. In quasi tutte le culture del Mediterraneo, il mondo sotterraneo e la caverna come sua immagine emblematica rispecchiano la duplice natura dell'uomo, teso tra *eros* e *logos*, tra innatismo e contingenza.

Gli insediamenti rupestri di carattere urbano hanno un forte legame con la geografia: le caratteristiche geologiche e litologiche del territorio, le condizioni climatiche ed ambientali e la struttura delle forme geografiche sono elementi essenziali della identità del paesaggio che va al di là del suo puro valore visibilistico per assumere quello di riferimento epistemologico, poiché «nel Sud, la prevalenza del supporto orografico, dotato di una forza primigenia, intrisa ancora di suggestioni mitologiche, come in Calabria ed in Sicilia, Puglia e Basilicata³⁷, fa sì che non possano prevalere le logiche insediative»³⁸. La struttura costitutiva delle forme geografiche, in questo caso, assume il valore più profondo di radice etimologica dell'insediamento e dei suoi spazi abitati (Matera e le città dell'Arco Jonico) e permane nella riconoscibilità dell'architettura additiva. L'attualità dell'architettura ipogea, come risposta formale alle esigenze del nostro tempo, si lega al suo carattere di arcaicità in quanto espressione della “prossimità all'origine” delle sue forme. Il morfema spaziale è costituito dalla stanza, coincidente con la grotta, in quanto modello di spazio elementare introverso, esito di un'azione primaria sottrattiva, reale oppure analoga, i cui caratteri spaziali, costruttivi, espressivi, sono resi tangibili dalla luce.

La luce visualizza la relazione stabile tra architettura e natura (terra): la materia è immobile grazie alla forza di gravità mentre la luce attiva lo spazio riportandolo alla vita; luce ed ombra popolano il vuoto dandogli forma. La scena (lo spazio) è quindi governata dai soli fenomeni naturali. L'assenza, in quanto evocazione dell'atto sottrattivo, è proprio ciò che rivela la natura profonda dello spazio ipogeo come spazio o volume in attesa di contenere la vita e la luce, così come la storia presente e futura di molti popoli mediterranei.

La stanza dipinta da Hopper, uno spazio tutto interno come una grotta, descrive il luogo della costante rinascita, raccontandoci la vita di uno spazio immobile, identitario, interno, che cattura il succedersi delle fasi della vita esterna attraverso la luce e sempre attraverso la luce viene rappresentato.

▪ NOTE

¹ VENEZIA 1987, p. 36.

² LATINA 2019, p. 11.

³ COMINO ALGARIN, 2006, p. 23.

⁴ Porfirio di Tiro, ad esempio, commentando il passo del XIII Libro dell'Odissea sulla caverna delle Ninfe a Itaca, nota che le caverne erano consacrate agli Dei già molto tempo prima che si costruissero i primi templi. *L'antro delle Ninfe dell'Odissea*, 6, 5-8.

⁵ Alcuni importanti riferimenti all'architettura scavata come parte costitutiva dell'architettura primigenia si trova nei primi capitoli di RYKWER 1991.

⁶ RIPA 1603.

⁷ MARTÌ ARIS 1996.

⁸ NORBERG-SCHLLZ 1992, p. 47.

⁹ Dal greco *σύνβολον*, nell'accezione di "mettere insieme" due parti distinte.

¹⁰ Scrive Leon Battista Alberti: «alcuni incominciano a dar perfezione ai loro principati lavori e con il porre e con il levare [...]. Alcuni altri incominciano a far questo solo con il levar via, come togliendo via quel che in detta materia è di superfluo, scolpiscono e fanno apparir nel marmo una forma o figura d'uomo, la quale vi era prima nascosta ed in potenza. Questi chiamiamo noi scultori» DELLA STATUA, p. 108.

¹¹ "Ipogeo", voce dell'Enciclopedia Treccani, Roma, Tumminelli editore, 1929. Consultabile online: treccani.it

¹² Erodoto da Alicarnasso, *Storie* (3, 60).

¹³ AIRES MATEUS 2010, p. 48.

¹⁴ ZEVÌ 2009, p. 19.

¹⁵ EMERY 2011.

¹⁶ COMINO ALGARIN 2006, p. 36.

¹⁷ Scavare, dal latino *excavare* ("ex-cavare"), possiede etimologicamente il significato di "rendere cavo" mediante l'azione del *subtrahere* ("sottrarre"), espressione di un atto primigenio di costruzione dello spazio protetto che risponde all'esigenza "non soltanto di raggruppare sotto lo stesso tetto la famiglia ed i suoi beni materiali, animali compresi, ma di separarla nettamente dall'esterno (...)", AYMARD 1987, p. 132.

¹⁸ N. Gabo, vero nome Naum Neemia Pevsner, fratello di N. Pevsner, in WITTKOVER 2006.

¹⁹ ARGENTI 1993, p. 34.

²⁰ NICOLETTI 1980, p. 256.

²¹ GONZALEZ GARCIA 1986, p. 23.

²² YOURCENAR 1985, p. 200.

²³ SIMMEL 2011, p. 4.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ CALVINO 1988.

²⁶ POLANO 1998, p. 2.

²⁷ VENEZIA 1987, p. 36.

²⁸ AGAMBEN 2008, p. 39.

²⁹ LE CORBUSEIR 1965, p. 124.

³⁰ PIREDDU 2016.

³¹ CORTÉS 2006.

³² AIRES MATEUS 2010, p. 48.

³³ HEIDEGGER 1969.

³⁴ BOCCHI 2009, p. 99.

³⁵ CHILLDA 2010.

³⁶ La presenza di cavità carsiche e la consistenza tenera delle rocce, come le calcareniti di origine vulcanica le rende scavabili e quindi abitabili, ha favorito lo sviluppo di una cultura abitativa specifica.

³⁷ PURINI 2008, p. 105.

▪ BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN 2008

Agamben G., *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma 2008

AIRES MATEUS 2010

Aires Mateus F., Aires Mateus M., *Vuoti*, in *People meet in architecture, Catalogo della XII Biennale di Architettura*, Venezia 2010, pp. 250-262

ARGENTI 1993

Argenti M., *Lo spazio e la luce, intervista a Giancarlo de Carlo*, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», 78/79, gen-apr 1993, Roma 1993, pp. 30-42

AYMARD 1987

Aymard M., *Spazi*, in Braudel F. (a cura di), *Il Mediterraneo*, Bompiani, Milano 1987, p. 132

BOCCHI 2009

Bocchi R., *Il ventre dell'architettura. (Spazio e paesaggio)*, in Bocchi R. (a cura di), *Seminar "The Belly of Architecture (Space and Landscape)"*, Santa Cruz de Tenerife, 23-24 March 2009, Venezia 2009, pp. 98-105

CALVINO 1988

Calvino I., *Lezioni americane*, Milano 1988

CHILLIDA 2010

Chillida E., *Lo spazio e il limite. Scritti e conversazioni sull'arte*, Milano 2010

COMINO ALGARIN 2006

Comino Algarin M., *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción de espacio*, Arquithesis, 21, Barcelona 2006

CORTÉS 2011

Cortés J. A., *Building the mould of space: concept and experience of space in the architecture of Francisco and Manuel Aires Mateus*, «El Croquis», 154, Madrid 2011, pp. 20-41

DOSTOEVSKIJ 1865

Dostoevskij F., *Memorie dal sottosuolo*, «Epocha» 1865

EMERY 2011

Emery N., *Distruzione e progetto*, Milano 2011

GONZALEZ GARCIA 1986

Gonzalez Garcia A., *De una Habitación a la otra*, in Navarro Baldeweg J. (a cura di), *Pinturas*, Madrid 1986, pp. 17-26

HEIDEGGER 1969

Heidegger M., *Die Kunst und der Raum - L'art e l'espace*, St. Gallen 1969, ed. a cura di Angelino C., con prefazione di Vattimo G., Genova 2003

LATINA 2019

Latina V., *Sulla roccia verso il cielo*, Milano 2019

LE CORBUSIER

Le Corbusier, *Maniera di pensare l'Urbanistica*, Roma-Bari 1965

- MARTÌ ARIS 1996
Martì Aris C., *Le variazioni dell'identità*, Milano 1996
- NICOLETTI 1980
Nicoletti M., *L'architettura delle caverne*, Roma-Bari 1980
- NORBERG-SCHULZ 1992
Norberg-Schulz C., *La chiesa come imago mundi*, in *Architettura e Spazio nella modernità*, catalogo della mostra alla Biennale di Venezia, Milano 1992, pp. 47-62
- PIREDDU 2016
Pireddu A., *Un fuoco alchemico su uno sfondo cosmico*, in «Firenze Architettura», 20.2, Firenze 2016, pp. 32-41
- POLANO 1998
Polano S., *L'architettura della sottrazione*, in «Casabella», 659, settembre, Milano 1998, pp. 2-3
- PURINI 2008
Purini F., *La misura italiana dell'architettura*, Roma-Bari 2008
- RIPA 1603
Ripa C., *Iconologia ovvero Descrizione di diverse Imagini cavate dall'antichità et di propria inventione*, 1603, ed. a cura di Maffei S., Torino 2012
- RYKWERT 1991
Rykwert J., *La casa di Adamo in Paradiso*, Milano 1991
- SIMMEL 2011
Simmel G., *Ponte e porta. Saggi di estetica*, Bologna 2011
- VENEZIA 1987
Venezia F., *Teatres i antres. El retorn del món subterrani a la modernitat*, in «Quaderns d'arquitectura i urbanisme», 175, dicembre, Barcellona 1987, pp. 36-41
- WITTKOVER 2006
Wittkover R., *La scultura raccontata da Rudolf Wittkover*, Torino 2006
- YOURCENAR 1985
Yourcenar M., *Il tempo, grande scultore*, Torino 1985
- ZEVI 2009
Zevi B., *Saper vedere l'architettura*, Torino 2009