

Questo testo contiene gli esiti di un workshop internazionale di progettazione svolto nel settembre 2022 presso la sede del Museo ASTRA di Sibiu (Romania).

Ai lavori hanno partecipato la *Ion Mincu University* di Bucarest, il *Politecnico di Bucarest*, l'*Università degli Studi di Napoli Federico II*, la *Scuola di Architettura Urbanistica Ingegneria delle Costruzioni del Politecnico di Milano*.

Oggetto di studio sono state due case pastorali di montagna ricomposte con i materiali originali nel parco del museo.

Le indagini storiche preliminari si sono concentrate sullo studio e le soluzioni costruttive dell'abitazione rurale tradizionale rumena; le proposte progettuali hanno esplorato diverse ipotesi per usi alternativi degli spazi in chiave contemporanea.

Întâlnirea dintre student și profesor, în măsura în care amândoi își iau rolul în serios, este un moment privilegiat. Transferul de cunoștințe este însoțit de un model de gândire, de un tipar cultural, de o metodă de lucru, adesea chiar de un model existențial. Așa s-a întâmplat la workshopul „Arhitectura vernaculară între tradițional și contemporan”, organizat la Sibiu, cu participarea unor profesori și studenți din România și Italia. Muzeul ASTRA reprezintă, de asemenea, un spațiu privilegiat. Aici se observă modul în care omul a evoluat în armonie cu natura, creând un spațiu familiar legat de lemn, piatră, lut, paie și alte resurse ale teritoriului. Transferul de case și obiecte a dus la stocarea unei cantități vaste de informații care descriu viața oamenilor, munca lor, meseriile, superstițiile, obiceiurile, ritualurile, muzica și multe altele. Satele din care au fost transferate aceste lucruri s-au schimbat enorm. Multe case au fost abandonate sau demolate, dar adesea au fost modificate, spațiul lor original fiind reinterpretat și adaptat nevoilor de locuire contemporane. Muzeul ASTRA propune sistematic modele de utilizare a caselor vechi, interpretări ale evoluției peisajului cultural și chei pentru a înțelege fenomenul locuirii. Această carte este rezultatul transferurilor multiple de informații și modele: de la predecesorii noștri la noile generații, de la o colecție de muzeu la comunitatea de origine, de la profesori la studenți și apoi la publicul larg.

L'incontro tra studente e insegnante, nella misura in cui entrambi assumono seriamente il loro ruolo, è un momento privilegiato. Il trasferimento di conoscenze è accompagnato da un modello di pensiero, da uno schema culturale, da un metodo di lavoro, spesso anche da un modello esistenziale. Questo è accaduto durante il workshop "Architettura vernacolare tra tradizione e contemporaneità" organizzato a Sibiu, con la partecipazione di insegnanti e studenti provenienti da Romania e Italia. Anche il Museo ASTRA rappresenta uno spazio privilegiato. Si osserva qui come l'uomo si sia evoluto in armonia con la natura, creando uno spazio familiare legato al legno, alla pietra, all'argilla, alla paglia e ad altre risorse del territorio. Il trasferimento di case e oggetti ha comportato l'archiviazione di una vasta quantità di informazioni che descrivono la vita delle persone, del loro lavoro, dei mestieri, delle superstizioni, dei costumi, dei rituali, della la musica e molto altro. I villaggi da cui sono state trasferite queste cose sono enormemente cambiati. Molte case sono state abbandonate o demolite, ma spesso sono state modificate e il loro spazio originale reinterpretato e adattato a esigenze abitative contemporanee. Il Museo ASTRA propone sistematicamente modelli di utilizzo delle vecchie case, interpretazioni dell'evoluzione del paesaggio culturale, chiavi di lettura per comprendere il fenomeno dell'abitare. Questo libro è il risultato di un multiplo trasferimento di informazioni e modelli: dai nostri predecessori alle nuove generazioni, da una collezione museale alla comunità di origine, dagli insegnanti agli studenti e successivamente al pubblico in generale.

Ancuța Ilie

Arhitectura vernaculară între tradițional și vernacular
Architettura vernacolare fra tradizione e contemporaneità

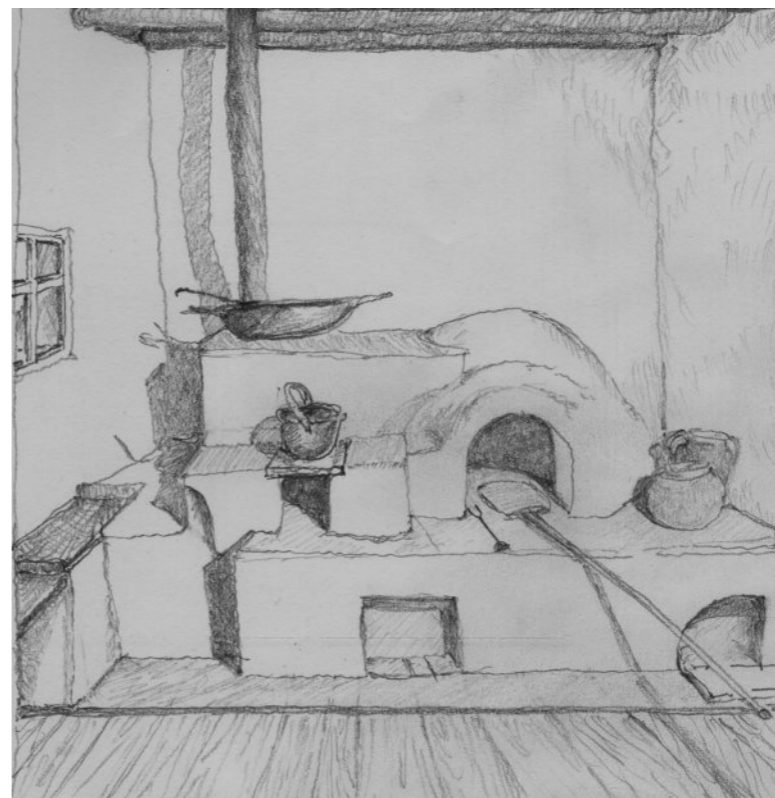
A. Bossi (ed.)

ARHITECTURA VERNACULARĂ ÎNTRU TRADIȚIONAL ȘI CONTEMPORAN

CERCETARE ȘI EXPERIMENT

ARCHITETTURA VERNACOLARE FRA TRADIZIONE E CONTEMPORANEITÀ

RICERCA E SPERIMENTAZIONE



ASTRA Museum

Acest volum conține rezultatele workshopului internațional de arhitectură desfășurat în septembrie 2022 la Muzeul ASTRA din Sibiu (România). La lucrări au participat Universitatea de Arhitectură și Urbanism *Ion Mincu* din București, Universitatea Politehnică din București, Universitatea *Federico II* din Napoli și Școala de Arhitectură, Urbanism și Inginerie a Construcțiilor de la Politehnica din Milano. Obiectul studiului a fost reprezentat de două case pastorale de munte reconstruite în muzeu, cu materiale originale. Cercetările istorice preliminare s-au concentrat asupra studiului și soluțiilor de construcție ale casei rurale tradiționale românești; propunerile de proiectare au explorat diferite ipoteze pentru utilizarea alternativă a spațiilor într-o cheie contemporană.

ARHITECTURA VERNACULARĂ ÎN TRE TRADIȚIONAL ȘI CONTEMPORAN

CERCETARE ȘI EXPERIMENT

ARCHITETTURA VERNACOLARE FRA TRADIZIONE E CONTEMPORANEITÀ

RICERCA E SPERIMENTAZIONE



Editura „ASTRA Museum”

Editura „ASTRA Museum”
str. Bastionului nr. 6A, Sibiu
E-mail: editura@muzeulastra.com, office@muzeulastra.com

Coordonator științific al workshop-ului și al publicației| Agostino Bossi

Organizare și coordonare Workshop| Ancuța Ilie

Editor și Design Grafic DTP| Delia Alexandra Prisecaru

Traduceri ale textelor în limba italiană| Ancuța Ilie & Delia Prisecaru

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Arhitectura vernaculară între tradițional și contemporan : cercetare și experiment /

Agostino Bossi (coord.), Ovidiu Baron, Nicolae Grama, - Sibiu : Astra Museum, 2023

ISBN 978-606-733-343-5

I. Bossi, Agostino

II. Baron, Ovidiu

III. Grama, Nicolae

72

Prima ediție | *First edition*

Aprilie 2023

Toate drepturile sunt rezervate. Orice reproducere este interzisă fără acordul scris al autorilor.

© 2023 Editura „ASTRA Museum”

Workshop Internațional

„Arhitectura vernaculară între tradițional și contemporan”

12-17 septembrie 2022

Pe copertă:

Creion pe hârtie, 16x10 cm.

desen de A. Bossi.

ARHITECTURA VERNACULARĂ
ÎNTRU TRADIȚIONAL ȘI CONTEMPORAN

CERCETARE ȘI EXPERIMENT

ARCHITETTURA VERNACOLARE
FRA TRADIZIONE E CONTEMPORANEITÀ

RICERCA E SPERIMENTAZIONE

Editura „ASTRA Museum”

Cuprins

PRIMA PARTE

- 10 Prezentare - Mărturie etno-istorică și resursă culturală/ Presentazione - Testimone etnico-storico e risorsa culturale
Ovidiu Baron
- 17 Proiectarea între tradițional și contemporan/ Progettare fra tradizione e contemporaneità
Agostino Bossi
- 19 Câteva cuvinte de la fața locului/ Alcune parole dal sito
Niculae Grama
- 23 Spațiu, loc, amenajare/ Spazio, luogo arredamento
Jacopo Leveratto
- 31 Spațiul arhitectural al finisajului/ Lo spazio architettonico del rivestimento
Pierluigi Salvadeo
- 39 Dat-ul casei. O privire transversală între Cula Măldărăști și Casa E+E din Dumbrava Vlăsiei/ L'ordine della casa. Uno sguardo trasversale tra Cula Mășdărești e Cula E+E di Dumbrava Vlăsiei
Francoise Pamfil
- 45 Proiectul de arhitectură de interior și hermeneutica spațiului preexistent/ Progetto dell'interno architettonico ed ermeneutica dello spazio nelle preesistenze
Agostino Bossi

PARTEA A DOUA

- 52 Gospodăria cu ocol întărit din Măgura, jud. Brașov/ Abitazione con recinto rinforzato, distretto Brașov
Ovidiu Baron
- 62 Gospodărie pastorală cu atelier de prelucrare a lânii, Poiana Sibiului/ Abitazione pastorale con laboratorio di lavorazione della lana, Poiana Sibiului
Ancuța Ilie
- 73 Interpretare și ancorare în contemporan/ Interpretazione e collocazione nel contemporaneo
Delia Alexandra Prisecaru
- 78 Proiecte/ Progetti

Muzeul ASTRA Sibiu, fotografie de Silviu Popa



Prima parte

Prezentare - Mărturie etno-istorică și resursă culturală

Presentazione - Testimone etnico-storico e risorsa culturale

Ovidiu Baron

Director General Adjunct al Complexului Național Muzeal ASTRA din Sibiu

Ideea organizării unui workshop de arhitectură axat pe studii de caz din Muzeul în aer liber din Sibiu a apărut într-un dialog exploratoriu de tipul maestru-ucenic pe care profesorul Agostino Bossi l-a purtat cu fosta sa studentă Ancuța Ilie. Devenit spațiu privilegiat de studiu pentru cea din urmă, ca angajată a instituției, muzeul a reprezentat contextul ideal pentru lucrul cu studenți la arhitectură din universități române și italiene. Înțelegerea spațiului arhitectural, evoluția locuirii, legăturile intrinseci dintre casă și peisaj – ca loc, dar și ca resursă -, ce s-a schimbat în preferințele de locuire ale omului contemporan, cum pot fi adaptate casele vechi astfel încât să păstreze cât mai mult din peisajul cultural autentic, fiind, totuși, în ton cu vremurile, sunt doar câteva din aspectele propuse spre analiză și pentru care studenții urmau să găsească soluții creative și realiste.

Deschis în anul 1967, Muzeul în aer liber din Dumbrava Sibiului reprezintă astăzi un reper esențial pentru toți cei care studiază sau vor să descopere evoluția, arhitectura și tradițiile satului românesc. Pentru a face mai bine înțeleasă menirea acestuia, vom trece în revistă câteva repere.

În 1861 lua ființă, la Sibiu, Asociațiunea Transilvană pentru Literatura Română și Cultura Poporului Român, organizație care își propunea să promoveze valorile identitare ale românilor. Deși majoritari în Transilvania, aceștia erau lipsiți de drepturi și de instituții care să-i reprezinte. După cum se știe, regiunea a făcut parte vreme îndelungată din Regatul Maghiar, apoi din Imperiul Austro-Ungar. În secolul al XIII-lea a fost adusă treptat și o populație germanică - sașii și șvabii - care a întemeiat orașe și sate - inclusiv Sibiul, în cazul sașilor - și a primit, de asemenea, drepturi superioare populației românești. Guvernator al Transilvaniei, Baronul de Brukenthal a inaugurat, în 1817, primul muzeu deschis publicului din România.

Asociațiunea ASTRA își propunea, între obiectivele sale fundamentale, crearea unui muzeu care să prezinte creativitatea românilor, îndeosebi prin cele mai reprezentative obiecte. În acest scop s-a început realizarea unei colecții care, în mod surprinzător, a fost de la bun început multiculturală, oamenii donând obiecte aparținând tuturor etniilor din regiune. În 1905 a fost deschis Muzeul Asociațiunii - pavilionar -, unde funcționează în prezent Biblioteca Județeană ASTRA.

L'idea di organizzare un laboratorio di architettura incentrato sui casi di studio del Museo all'aperto di Sibiu è emersa in un dialogo tra il professor Agostino Bossi e la sua studentessa Ancuța Ilie, divenuto, per quest'ultima, in qualità di dipendente dell'istituzione, uno spazio di studio privilegiato. Il museo ha rappresentato il contesto ideale per lavorare con studenti di architettura di università romene e italiane. Comprendere lo spazio architettonico, l'evoluzione dell'abitare, i legami intrinseci tra casa e paesaggio - inteso, quest'ultimo, come luogo, ma anche come risorsa -; riflettere sui cambiamenti intercorsi nelle forme e nei modi dell'abitare dell'uomo contemporaneo; interrogarsi sulle potenzialità che gli edifici del passato possono rivelare attraverso un'accurata ermeneutica progettuale che ne faccia emergere l'originaria qualità spaziale, sono solo alcuni dei temi proposti nel percorso seminariale di ricerca progettuale, sui quali gli studenti che vi hanno preso parte sono stati chiamati a prospettare soluzioni creative e attendibili. Per capire perché Dumbrava Sibiului è un punto di riferimento prezioso per tali iniziative di studio, esamineremo alcuni elementi chiave della sua evoluzione.

Inaugurato nel 1967, il Museo all'aperto di Dumbrava Sibiului è oggi una risorsa per molti aspetti irrinunciabile per tutti coloro che studiano o vogliono scoprire l'evoluzione, l'architettura e le tradizioni del villaggio rumeno.

Nel 1861 fu fondata a Sibiu l'Associazione della Transilvania per la Letteratura Rumena e la Cultura del Popolo Rumeno, un'organizzazione che mirava a promuovere i valori identitari dei rumeni che, sebbene fossero la maggioranza in Transilvania, erano privati di diritti fondamentali e di istituzioni capaci di rappresentarli. Come è noto, la regione ha fatto parte per lungo tempo dell'impero ungherese, poi dell'impero austro-ungarico. Nel XIII secolo iniziarono gradualmente a insediarsi anche popolazioni di origine germanica - Sassoni e Svevi - che fondarono città e villaggi, tra cui Sibiu, nel caso dei Sassoni, e acquisirono diritti che invece continuavano ad essere negati alla popolazione rumena. Governatore della Transilvania, il barone de Brukenthal inaugurò, nel 1817, il primo museo aperto al pubblico in Romania.

In seguito l'associazione ASTRA promosse, tra le altre iniziative, la creazione di un museo con lo scopo di testimoniare la creatività dei rumeni, soprattutto attraverso manufatti rappresentativi della loro cultura. A questo scopo fu avviata una raccolta che, sorprendentemente, si mostrò fin dall'inizio multiculturali, grazie alla donazione di oggetti appartenenti a tutte le etnie della regione. Nel 1905 fu aperto il Museo dell'Associazione - padiglione -, dove attualmente opera la Biblioteca Provinciale ASTRA.

Amplasat în Dumbrava Sibiului, cunoscută deja ca zonă de agrement la periferia orașului, Muzeului în aer liber i-a fost impusă de către autoritățile vremii tematica și denumirea de Muzeu al Tehnicii Populare, fondul expoziției permanente fiind instalațiile tehnice preindustriale și atelierelor meșterilor din sate de pe întreg teritoriul țării. Spațiile de lucru erau însă amenajate în interiorul gospodăriilor sau, în unele cazuri chiar integrate în casă, astfel că monumentele transferate aveau o reprezentativitate mult mai largă decât tehnica preindustrială. De altfel în proiectul muzeului au fost integrate monumente religioase, monumente de utilitate publică, precum și o amplă colecție care ilustra fenomenul locuirii în spațiul românesc, provenind de la majoritatea etniilor. Din punct de vedere peisagistic, s-a avut în vedere o conexiune simbolică între mare și munte, prin intermediul lacului și al perspectivei deschise către Carpați, integrându-se componentele de pădure, luncă, deal. În gospodării, în luncă și pe coline au fost amenajate grădini de legume sau de cereale ori segmente de livadă. După Revoluția din 1989, Muzeul Tehnicii Populare a devenit Muzeul Civilizației Populare Tradiționale, fiind, după patru decenii de funcționare ca secție în aer liber a Muzeului Brukenthal, componenta esențială a Complexului Național Muzeal ASTRA - pe scurt Muzeul ASTRA.

Selecția caselor din muzeu nu a urmat doar criteriul estetic, așa cum s-a întâmplat în alte situații, ci mai degrabă evoluția locuirii, conexiunea cu spațiul de lucru - atelierul -, centrele reprezentative pentru un meșteșug sau altul, acoperirea teritorială, conviețuirea multietnică. S-a conturat treptat o Românie rurală în miniatură.

În mod firesc, muzeul este un loc privilegiat pentru cei care studiază ruralitatea, oferind, în acest sens, cea mai bogată resursă pentru specialiști și amatori. Vizitarea poate fi făcută din perspective multiple, de la simpla descoperire a universului rural din România ultimelor trei secole, la explorarea peisajului cultural reprezentat simbolic, de la abordarea participativă, prin experiențe meșteșugărești sau gastronomice, până la analiza specializată a arhitecturii vernaculare sau a obiectelor utilitare, de port sau decorative din colecția instituției.

O abordare specializată a fost și cea prilejuită de workshopul „Arhitectura vernaculară între tradițional și contemporan”, desfășurat în perioada 12-17 septembrie 2022, cu participarea unor specialiști și studenți din Italia și România. Studiile de caz au abordat arhitectura din două zone montane, situate în Carpații Meridionali, în Bran-Moeciu (județul Brașov), respectiv Poiana Sibiului (județul Sibiu). Cele două gospodării au câteva elemente asemănătoare, ce țin de situarea geografică, de specificul peisajului, de tipul de resursă locală pentru construcții, ocupația păstoritului, concepția închisă a ansamblului arhitectural (gardul înalt, ocolul întărit). Sunt spații bine delimitate de exterior, ochiul trecătorilor sau al vecinilor neavând acces la curte sau la interiorul locuinței, nici la anexele gospodărești. Avem de-a face cu o abordare care ține cont de nevoile de protecție a familiei, de o situație bine delimitată față de ceilalți, de un tip de amenajare care pune preț pe intimitate, închidere sau chiar secret. Accesul se face în mod controlat, selectiv, pe criterii bine stabilite. Ambele gospodării au curte interioară pietruită, folosită ca spațiu de trecere, de legătură între casă și anexa sau ca spațiu de depozitare temporară. Anexele au roluri bine delimitate, cu o folosire judicioasă a spațiului disponibil. Dacă la casa din Poiana Sibiului observăm un tipar mai arhaic, care include

Situato a Dumbrava Sibiului, già nota come area ricreativa alla periferia della città, al Museo all'aperto fu imposta dalle autorità dell'epoca la denominazione di Museo della Tecnica Popolare, caratterizzato da una esposizione permanente di attrezzature e impianti tecnici preindustriali e officine di artigiani dei villaggi di tutto il territorio del paese. Tuttavia, gli spazi di lavoro erano allestiti all'interno delle abitazioni o, in alcuni casi, addirittura integrati nelle case, cosicché i manufatti trasferiti avevano una rappresentatività molto più ampia rispetto alla tecnica preindustriale. Inoltre, nel progetto museale furono integrati monumenti religiosi, edifici di pubblica utilità, nonché una vasta collezione volta ad illustrare lo spazio abitativo della tradizione etnica rumena. Dal punto di vista paesaggistico fu instaurata una connessione simbolica tra il mare e la montagna, attraverso il lago e la prospettiva aperta verso i Carpazi, integrando il bosco, il prato, la collina. Nelle abitazioni e sui terreni furono allestiti orti, piccole coltivazioni di grano e frutteti. Dopo la Rivoluzione del 1989, il Museo delle Tecniche Popolari è diventato il Museo della Civiltà Popolare Tradizionale, essendo, dopo quattro decenni di funzionamento come sezione all'aperto del Museo Brukenthal, la componente essenziale del Complesso Museale Nazionale ASTRA - in breve il Museo dell'ASTRA.

La selezione delle case presenti nel museo non ha seguito solo un criterio estetico, come generalmente è accaduto in altre situazioni, ma piuttosto l'evoluzione dell'abitare, il collegamento con gli spazi di lavoro, le botteghe artigianali, la convivenza multietnica. A poco a poco ha preso forma una Romania rurale in miniatura.

Naturalmente il museo è un luogo privilegiato per chi studia la ruralità, offrendo, in tal senso, una importante risorsa per specialisti e amatori. La visita può essere fatta secondo diverse prospettive, dalla semplice scoperta dell'universo rurale in Romania negli ultimi tre secoli, all'esplorazione del paesaggio culturale simbolicamente rappresentato, all'approccio partecipativo, attraverso esperienze artigianali o gastronomiche, all'analisi specialistica di architettura vernacolare o oggetti d'uso quotidiano.

Una prospettiva di notevole significato culturale e scientifico è stata quella aperta sul museo dal workshop "Architettura vernacolare tra tradizione e contemporaneità", tenutosi dal 12 al 17 settembre 2022, con la partecipazione di specialisti e studenti provenienti dall'Italia e dalla Romania. I casi di studio hanno affrontato l'architettura di due aree montuose, situate nei Carpazi meridionali, a Bran-Moeciu (contea di Brașov) e a Poiana Sibiului (contea di Sibiu). Le due testimonianze abitative presentano alcuni elementi simili, connessi alla posizione geografica, alle specificità del paesaggio, alle risorse locali per l'edilizia, alle occupazioni pastorali, alla concezione chiusa dell'insieme architettonico (l'alta recinzione, il perimetro rinforzato). Sono spazi abitativi marcatamente introflessi. Dall'esterno non traspare nulla del vissuto domestico. Si tratta di una tipologia abitativa volta a tutelare la vita e le attività della famiglia, a valorizzarne l'intimità. L'accesso è controllato, selettivo, basato su criteri consolidati. Entrambe le abitazioni hanno un cortile interno acciottolato, utilizzato come spazio di passaggio, di collegamento tra la casa e gli ambienti annessi o come deposito temporaneo. Gli annessi hanno ruoli ben definiti, con un uso oculato dello spazio disponibile. Se nella casa di Poiana Sibiului osserviamo uno schema più arcaico, che prevede ancora uno spazio con funzione temporanea, decorativa e in parte contemplativa o di riposo - la *prispa* -, nella casa Măgura abbiamo a che fare con uno spazio più

totuși un spațiu cu rol de trecere, decorativ și parțial contemplativ sau de odihnă – prispa -, la gospodăria din Măgura avem de-a face cu o casă mai pretențioasă, cu o cameră bună, neîncălzită, cu rolul principal de păstrare și expunere a obiectelor care demonstrează avuția familiei, starea socială, și cu un mobilier mai bogat și mai sofisticat.

Ambele gospodării au servit unei populații montane, specializate în păstorit și în exploatarea resurselor naturale specifice zonei – piatra, lemnul fiind materiale de construcție din sursă locală. Tipul acesta de așezare nu proteja doar de ochii indiscreți ai lumii ori de intenții rele, ci și de intemperii. Deși se mai găsesc încă în teren câteva gospodării asemănătoare – tot mai puține –, putem spune că nevoile de locuire pentru care au fost concepute nu mai sunt de actualitate. Pentru păstrarea unui peisaj cultural coerent și a unei tradiții de locuire firești este însă recomandabil nu doar ca acele construcții care există încă să fie păstrate nealterate, dar și ca noile case să țină cont de modelele preexistente, impuse lent, de-a lungul timpului, prin experiența de muncă și de locuire a predecesorilor. Muzeul ASTRA face de altfel demersuri constante în privința păstrării modelelor autentice de locuire, a materialelor locale și ecologice, a evitării intervențiilor care alterează peisajul cultural. În acest context, spațiile existente trebuie adaptate nevoilor de locuire contemporane, eliminând elementele de care nu mai este nevoie sau găsindu-le funcții noi. Provocarea este să facem construcțiile confortabile fără să alienăm spiritul lor, păstrând cât mai mult din identitatea lor inițială. În unele situații, dată fiind dinamica demografică sau socio-economică, casele de locuit și-au schimbat în totalitate rolul, devenind case de vacanță, pensiuni, muzee locale sau altceva.

În cazul muzeului, casele sunt demontate, transferate și restaurate, ducând cu ele memoria locului, istoricul locuirii, adeseori povești despre un sat, o familie sau despre o persoană anume. Fiind integrate în sectoare tematice, casele pot fi abordate individual, ca micro-universuri de sine stătătoare, pot fi văzute într-o logică tematică, în funcție de un meșteșug, o tehnică de lucru sau o tradiție, ori pot reprezenta piese ale unui puzzle mult mai mare. În studii anterioare, ne-am referit la aceste serii de case ca la un „sat de sinteză” sau un „sat al satelor” (de ex.: <https://revistatransilvania.ro/ovidiu-baron-un-sat-al-satelor-romanesti-muzeul-civilizatiei-populare-traditionale-astra-la-semicentenar/>). Ele vor continua cu certitudine să fie o resursă inepuizabilă, modele utile pentru reconfigurarea peisajului cultural dintr-o regiune sau alta, depozitare ale unei veritabile comori de frumusețe și informație, adeseori greu de observat la prima vedere. O parte din aceste informații au fost utilizate creativ de către participanții la acest workshop, care au găsit modele de reutilizare firească a spațiului de locuit, oferindu-le funcțiuni noi, fără să altereze sufletul caselor. Efortul consistent al studenților și profesorilor a dus la rezultate admirabile, care pot fi oricând exemple demne de urmat de către cei care studiază arhitectura vernaculară sau de proprietarii unor case vechi care doresc să păstreze spiritul autentic al locului.

elaborato, che manifesta l'esigenza di custodire ed esporre oggetti che testimoniano la ricchezza, lo stato sociale della famiglia, con arredi più ricchi e sofisticati.

Entrambe le famiglie sono rappresentative di popolazioni di montagna, specializzate nella pastorizia e abituate da secoli ad edificare la dimora utilizzando al meglio le risorse offerte dalla specifica natura dei luoghi: in primo luogo pietra e legno. Questo tipo di insediamento non solo proteggeva dagli sguardi indiscreti del mondo esterno o da intrusioni di vario tipo, ma anche dalle intemperie. Oggi, le esigenze abitative per le quali erano state realizzate queste abitazioni non sono più rilevanti. Tuttavia, al fine di preservare un coerente paesaggio culturale e una secolare tradizione abitativa, si raccomanda non solo di conservare inalterate le costruzioni ancora esistenti, ma anche che le nuove abitazioni tengano conto di quelle tipologie che hanno saputo instaurare un rapporto di intesa solidale con il suolo, con il paesaggio e con la natura dei luoghi. Il Museo ASTRA si impegna attivamente per preservare le originarie forme dell'abitare, la sapiente utilizzazione delle materie prime presenti nei vari contesti territoriali, evitando interventi che alterino il paesaggio culturale. In questa prospettiva, gli spazi esistenti devono essere adattati alle esigenze dell'abitare contemporaneo. La sfida consiste nel rendere gli edifici accoglienti senza alienarne lo spirito costitutivo, mantenendo il più possibile la loro identità originaria. In alcune situazioni, date le dinamiche demografiche o socio-economiche, le case residenziali hanno cambiato completamente il loro ruolo, diventando case vacanza, pensioni, musei locali o altro.

Nel caso del museo, le case vengono smontate, trasferite e restaurate, portando con sé la memoria del luogo, la storia dell'abitazione, spesso storie di un paese, di una famiglia o di una persona specifica. Essendo integrate in settori tematici, le case possono essere accostate singolarmente, come micro-universi a sé stanti, possono essere viste in una logica tematica, secondo un mestiere, una tecnica di lavoro o una tradizione, oppure possono rappresentare frammenti di un progetto molto più ampio. In studi precedenti, abbiamo definito questi insiemi di case "villaggio di sintesi" o "villaggio di villaggi" (es: <https://revistatransilvania.ro/ovidiu-baron-un-sat-al-the-Romanian-villages-il-museo-della-civiltà-tradizionale-popolare-astra-al-semicentenar/>). Sicuramente continueranno ad essere una risorsa inesauribile, modelli utili per riconfigurare il paesaggio culturale di una regione o dell'altra, depositari di un vero e proprio scrigno di bellezza e di conoscenza, spesso difficilmente individuabili a prima vista. Parte di queste informazioni sono state utilizzate in modo creativo dai partecipanti a questo workshop, che hanno trovato modelli di riuso naturale dello spazio abitativo, dando loro nuove funzioni, senza alterare l'anima delle case. L'impegno costante di studenti e insegnanti ha portato a risultati ammirevoli, che possono proporsi come esempi da seguire per chi studia l'architettura vernacolare o per i proprietari di vecchie case che vogliono preservare lo spirito autentico dei luoghi.



Amenajarea mansardei Casei Mincu, din strada Arthur Verona, proiect de restaurare arh. Șerban Sturdza, 2012.
Fotografie de A. Bossi.

Progettare tra tradizione e contemporaneità

Agostino Bossi

Università degli Studi di Napoli Federico II

Nell'architettura, la cultura del recupero e di un uso rinnovato e sostenibile degli edifici che abbiamo ereditato da un passato remoto o più recente, prima ancora di riferirsi a stimoli e sollecitazioni provenienti dalle recenti acquisizioni della ricerca in campo ecologico-ambientale, deve guardare alla storia, agli edifici che essa ci ha consegnato, per recuperare quella capacità di comprensione e di valorizzazione ambientale che essi incorporano. La direzione del progetto da intraprendere è suggerita dalla funzione stessa che esso è chiamato a svolgere: rendere più agevole lo sviluppo della vita biologica, ma anche rendere possibile la complessa vicenda culturale, spirituale ed esistenziale degli uomini. Se si parte da questa consapevolezza si comprende che l'impegno progettuale deve saper trarre spunto da forme di ecosostenibilità legate spesso, come nel nostro caso di studio, ad habitat vernacolari che, opportunamente interpretati e rielaborati nelle forme consone alla contemporaneità, offrono importanti possibilità di fondere la lezione della sapienza costruttiva maturata in epoche storiche più lontane con le esigenze abitative legate al presente e proiettate verso il futuro. Una strategia per rispondere al dinamico mutare contemporaneo dei modi d'uso degli spazi, può essere rinvenuta nella ricerca incentrata su sistemi d'arredo in grado di rispondere agli essenziali bisogni abitativi in modo fisicamente svincolato dall'architettura del contenitore, cui, però, l'inserimento di questo sistema fornisce un significato del tutto nuovo. In un contesto come quello proposto dalle case di Brasov e Poiana, il tema del riutilizzo offre la possibilità di esplorare una vasta casistica e individuare delle linee guida nelle possibili modalità di intervento dove è più sensibile il caso del riutilizzo di spazi o di edifici nel tessuto storico. Qui s'impone un'interpretazione particolarmente attenta a cogliere e a potenziare i valori trasmessi della sapienza architettonica di altre epoche e, con essa, un'analisi volta a mettere a fuoco e a trattare in modo progettualmente appropriato gli aspetti immateriali connessi alle modalità di fruizione degli spazi, nella consapevolezza che solo una metodologia critica e un approccio unitario ai problemi consentono di recuperare e rinnovare l'identità dei luoghi.

Câteva cuvinte de la fața locului

Niculae Grama

Universitatea de Arhitectură și Urbanism *Ion Mincu* București



La Workshopul Internațional „Arhitectura vernaculară. Între tradițional și contemporan”, organizat de Muzeul ASTRA, desfășurat la Sibiu între 12 -17 septembrie, s-au realizat activități ce au avut ca rezultat final propunerile fiecărei echipe mixte, compuse din studenți de la Facultatea de Arhitectură de Interior din Milano și de la Facultăți de Arhitectură din Cluj sau București.

Activitățile au demarat cu vizitarea muzeului, având ca scop înțelegerea modului de viață din diversele zone rurale românești și recunoașterea caracteristicilor fiecărei gospodării prezentate. Două dintre ele, și anume *Gospodăria cu ocol întărit din Măgura*, județul Brașov și *Gospodăria cu ocol întărit și atelier de prelucrarea lânii din Poiana Sibiului*, județul Sibiu, au constituit ulterior și baza studiului propus fiecăreia din cele nouă echipe, care au avut de ales una dintre acestea.

Pe parcursul desfășurării activității au fost prezentate următoarele prelegeri:

- *Intervenire nella preesistenza: il concetto di oikologia* (prof. dr. arh. Agostino Bossi – Università degli Studi di Napoli Federico II);

- *From within: Between Interior Architecture and Design* (dr. arh. Jacopo Leveratto – Politecnico di Milano, Facultatea de Arhitectură);

- *The Architecture of Coating, from Gottfried Semper to New Architecture* (prof. dr. arh. Pierluigi Salvadeo – Politecnico di Milano, Facultatea de Arhitectură);

- *Roots* (prof. dr. arh. Niculae Grama – UAUIM, Facultatea de Arhitectură);

- *The Home's Treasure as Designing Resource* (conf. dr. arh. Francoise Pamfil – UAUIM, Facultatea de Arhitectură).

Fiecare în parte, în opinia mea, prin modalitățile diferite de abordare, dar și prin exemple și, desigur, prin analiza consistentă, au contribuit la completarea, respectiv configurarea scenariilor.

Din punct de vedere semiologic, s-a făcut dovada și cu această ocazie, că evenimentul, ca fapt de cultură poate fi studiat în adâncime și ca sistem de semnificare și, de ce nu, regăsit în procesul de comunicare,



Întâmplat voit și deliberat în parcursul firesc al desfășurării lui.

A fost de asemenea prezentă în cadrul workshop-ului, susținând și îndrumând studenții lector dr. arh. Delia Prisecaru (Universitatea Politehnică București – Design Industrial).

Cele nouă echipe au dus la bun sfârșit studiile, finalizând cu prezentarea soluției respective a scenariului propus, susținut atât de planșe, cât și de machete, pe baza unui concept, și demonstrând cu inocență, abilitate, inovație și talent capacitatea de abordare a temei, în scopul de a revigora și demonstra perpetuitatea spațiului vernacular construit și permisivitatea adaptării acestuia la noi funcțiuni, punând în felul acesta, elegant, în evidență calitatea mai puțin cunoscută, a permisivității acestuia.

Un mare câștig, în fond, a fost lucrul în colectiv cu studenți din două țări, Italia și România, cu mentalități și obiceiuri diferite, dovada fiind prezentarea în sine a studiului fiecărui colectiv, realizată în ultima zi. Diversitatea propunerilor, resursele ascunse, dar evidente n-au făcut altceva decât să demonstreze abilitățile participanților în comunicare și, ca urmare, în realizarea unui „discurs” coerent, al propunerii.

De departe sufletul și de fapt susținătorul acestui eveniment este domnul profesor Agostino Bossi, apropiat, înțelept, neobosit, deschis și dăruit activității cu studenții, lucru ușor de remarcat pe întreg parcursul evenimentului.

Toate cele petrecute în acest răstimp au fost asigurate, în spațiile Muzeului Astra, de către reprezentanții acestuia: domnul director adjunct Ovidiu Baron și de mai tânăra sa colegă Ancuța Ilie, iar pentru modul în care au considerat că este de datoria lor buna desfășurare, toată stima și considerația. În opinia mea evenimentul a fost de bun augur, ceea ce înseamnă că repetiția lui cu teme adiacente, poate conduce la „instaurarea” unui obicei cultural.





Locuința lui Arne Korsmo, Oslo, Norvegia, (1952-1955).

Spazio, luogo, arredamento

Jacopo Leveratto

Politecnico di Milano

Secondo il testo del geografo Edward Relph, *Place and Placeness*, – che nel 1976 traduce scientificamente almeno tre decenni di contributi eterogenei sul tema – la relazione umana che esiste fra la consistenza fisica di uno spazio, l'uso che se ne fa e il significato che gli si attribuisce, costituisce la definizione essenziale del concetto di *luogo*¹. I luoghi, cioè, non sarebbero altro che centri di senso definiti da una o più esperienze personali che, riversandosi in uno spazio, generano un senso di identità e di reciproca appartenenza. Più o meno, la stessa posizione con cui, poco più di vent'anni prima, Martin Heidegger, attraverso il concetto di abitabilità, inaugura la discussione in materia², aprendo la strada, nel secondo dopoguerra, a un gruppo sempre più numeroso di architetti, interessati a costruire una relazione più significativa fra l'uomo e il proprio ambiente. Tra il 1951 e il 1956, infatti, il sostanziale fallimento dell'esperienza dei CIAM porta la terza generazione del Moderno a interrogarsi sul dogmatismo che aveva segnato l'ultima fase dell'architettura razionalista, in favore di un più deciso avvicinamento ai reali bisogni delle persone³. E la progressiva sostituzione del termine spazio con quello di luogo manifesta, appunto, la loro intenzione di individuare quella relazione fra le qualità ambientali e le necessità sociopsicologiche della gente che consenta all'architettura di riflettere con più esattezza i diversi modelli sociali e culturali in atto. Lo spazio, in altre parole, è visto come un concetto troppo astratto, una semplice estensione del concetto di misura. Qualcosa che, per la progettazione architettonica, implica l'idea non solo di un oggetto isotropo, continuo e indifferenziato, ma anche di un soggetto altrettanto ideale e standardizzato; e di un processo di relazione fra i due, quindi, assolutamente obiettivo e consequenziale. Il concetto di luogo, invece, serve a indirizzare il progetto verso soluzioni individuate caso per caso, che gli consentano di adeguarsi alle diverse necessità di chi vi abita. Perché «un luogo è uno spazio abitato [...] [e] uno spazio diventa luogo se e quando è esperito, usato, consumato e perennemente trasformato dalla presenza umana»⁴.

Certo, non si può dire che questa posizione non sia connotata da una certa componente ideologica. La critica all'idea di spazio, cioè, sembra più rivolta alle realizzazioni del Moderno che al concetto in sé. Perché, in realtà, a partire da Gottfried Semper⁵ – dal momento stesso in cui inizia a essere considerato come la categoria fondamentale e l'essenza stessa dell'architettura – lo spazio rappresenta molto più di un campo astratto, ma nasce come parte di una relazione umana complessa. Secondo Agust Schmarsow, infatti, lo spazio esiste sempre e solo in relazione a un soggetto che rappresenta il centro di un mondo fenomenico e si orienta verso una profondità che rispecchia la direzionalità del corpo nell'aprirsi agli altri⁶; ed è

questa spazialità che definisce il carattere fondamentale della progettazione architettonica, quella di uno *Spielraum*, di un campo d'azione in cui il soggetto possa muoversi⁷. Tant'è che, approfondendo il tema, nel 1898 Adolf Loos scriverà che «il compito generale dell'architettura è quello di fornire uno spazio abitabile e accogliente»⁸; ed entro il 1920, – anche grazie ai contributi di Hendrik Petrus Berlage, Rudolf Schindler⁹ e, più in generale, degli sviluppi applicativi dell'antropometria moderna¹⁰ – lo spazio, inteso nella sua abitabilità, diventerà una categoria ben affermata nel vocabolario architettonico, anche prima che, in fatto di costruzioni, qualcosa arrivi a giustificare questa rilevanza¹¹. Anzi, si può dire che una delle caratteristiche principali della produzione degli anni Venti sarà proprio il tentativo di realizzare un'architettura che sia “arte dello spazio”, per identificare e legittimare un nuovo modo di progettare¹². La concezione originaria di spazio, però, – nella sua qualità di diretta estensione del corpo – sarà sempre meno esplorata dal punto di vista architettonico, con l'eccezione di alcune specifiche sperimentazioni di derivazione teatrale. Sarà, invece, un'altra idea a prevalere al riguardo¹³, quella, cioè, proposta da László Moholy-Nagy di una specie di *continuum* cosmico, in cui i confini fra interno ed esterno perdono di valore e ogni prospettiva situazionale si perde in una concezione atopica totalizzante¹⁴; la stessa a cui si opporrà tutta la cultura disciplinare postmoderna, partendo proprio dalla svalutazione del concetto di spazio¹⁵. C'è molto più, però, del tentativo di recuperare l'orizzonte simbolico di un linguaggio complesso, nell'idea di luogo che il Team X contrappone al concetto di spazio; ed è quella prospettiva non solo percettiva ma anche psicologica su cui si basa la costruzione dell'unità ambientale. Qualcosa a cui Aldo van Eyck si riferisce scrivendo del luogo come di uno «spazio interiorizzato»¹⁶; uno spazio non solo interiore ma anche interno, o meglio, interiore perché interno, per una specie di calco semantico che, per la prima volta, si apre anche alla città. Come aveva già scritto nel 1960, infatti, «il lavoro del pianificatore dovrebbe consistere nel dar forma a uno spazio costruito che sia accogliente per ogni persona. [...] Per trent'anni [invece] l'architettura, per non dire dell'urbanistica, ha provveduto a dare all'uomo un *fuori* anche nell'interno». Al contrario, compito dell'architettura, per van Eyck, è «la creazione di interni sia fuori che dentro. Perché l'esterno è ciò che viene prima dell'ambiente umano; [...] ciò che viene commisurato da esso solo attraverso la sua *interiorizzazione*»¹⁷. Certo, per interno van Eyck non intende soltanto uno spazio confinato da muri, ma l'ambito essenziale della definitiva umanizzazione dello spazio, in quella che assomiglia a una vera e propria situazione costruita. Perché se «lo spazio nell'immagine dell'uomo è un luogo ... il tempo [...] è un'occasione»¹⁸. E anche se solo l'uomo nella sua comprensione spaziale è in grado di innescare questo processo, l'architettura ha il dovere non solo di accogliere, ma anche di sollecitare il maggior numero di interpretazioni possibili, attraverso una configurazione di luoghi, in grado di offrire ospitalità a usi che sembrano anche configgere fra loro.

Da qui in poi, l'idea di luogo sarà sempre più centrale per la progettazione architettonica, anche se questa prospettiva così umana stenterà a emergere ancora con una tale chiarezza. Certo, la sua componente relazionale sarà sempre ben presente, ma riguarderà soprattutto il rapporto fra i caratteri morfologici di un certo spazio e le vicende storiche che hanno concorso a definirli¹⁹; come se il luogo rappresentasse soprattutto la complessità del contesto spaziale e temporale in cui l'architettura è chiamata a intervenire,

non tanto il suo obiettivo. Le cose cambiano, però, con la pubblicazione, nel 1979, di *Genius Loci* di Christian Norberg-Schulz, in cui non solo viene ristabilito il criterio fondante di abitabilità – così come lo aveva posto Heidegger – per identificare la relazione fra i luoghi e le persone, ma viene anche restituito alla sua natura concreta, quotidiana e personale. Norberg-Schulz scrive, infatti, di un luogo conformato dalle *azioni* che si sviluppano al suo interno e riporta queste azioni alla dimensione temporale dell'abitare un certo spazio, con tutta la progettualità che questo comporta²⁰. Ed è in questo senso che il luogo assumerà un ruolo centrale per la progettazione d'interni – in particolar modo per l'architettura – come obiettivo primario della sua ricerca sull'abitabilità²¹; quello di uno spazio di «relazione», capace di materializzare il “gesto” dell'uomo nel suo moto intenzionale verso gli altri, in «un atto di qualificazione, [...] [di] attribuzione e donazione di senso»²². Riassumendo, cioè, si può dire che in quest'ambito «il dato più significativo nella ricerca degli ultimi anni [sia] [...] la radicalizzazione nel progetto, nella speculazione teorica e in quella critica, di un carattere specifico e fondativo della disciplina: la tensione e l'attenzione verso “il gesto” come centro dell'azione progettuale»²³. Il che comporta il riconoscimento di un campo d'azione che non si identifica più in una classificazione tipologica ben definita, ma in una più ampia idea di *luogo del gesto*; quello «del gesto umano, del soggetto che si apre alla relazione, e quella dello spazio in sé e per sé, della concreta architettura in cui il gesto umano si svolge»²⁴.

Naturalmente, l'uso del termine luogo non è patrimonio esclusivo della cultura degli interni. È solo in questo campo, però, che assume un ruolo così profondamente strategico e non solo contestuale. Perché per la progettazione d'interni, il luogo non è solo la «condizione» in cui è chiamata a intervenire²⁵, ma anche l'obiettivo essenziale del suo intervento di riscrittura; quello cioè di creare spazi accoglienti, che siano costruiti e significati *da e per* il gesto di chi vi abita. È per questo, quindi, che la sua attenzione è rivolta alle azioni minute, concrete e quotidiane attraverso cui le persone trasformano lo spazio in un luogo in cui stare; ed è sempre per questo che, dal punto di vista progettuale, il suo approccio è basato sul riconoscimento di una serie di parametri, che sono determinati dalle conseguenze spaziali della centralità della presenza umana, nei disegni come nella pietra.

Malgrado possa sembrare scontato, il primo parametro fondamentale nell'identificazione di un progetto d'interni è rappresentato dal ruolo cruciale che il corpo umano assume – direttamente o indirettamente – nella sua conformazione spaziale²⁶; non, però, in qualità di riferimento analogico di natura metrica o funzionale – come è stato per gran parte della storia –, ma come soggetto attivo del progetto dell'abitare. È solo entro la sfera della propria corporeità, infatti, che si rende concreta, anche solo simbolicamente, la possibilità di esercitare un reale controllo sul proprio ambiente, definendolo e trasformandolo in un graduale processo di proiezione. Ed è sempre in quest'ambito, la cui estensione rappresenta la capacità individuale di «prendersi cura» di un luogo, che si sviluppa la più immediata forma di appropriazione spaziale che caratterizza il senso dell'abitare²⁷. Non è un caso, quindi, che, almeno fino al XIX secolo, il corpo e le sue parti abbiano definito non solo il valore, ma anche il nome stesso delle unità di misura essenziali di ogni attività di circoscrizione spaziale; né è un caso che le misure del corpo e la sua dinamica siano state assunte

nel tempo per definire due fondamentali operazioni di conformazione e organizzazione dello spazio interno, come il *dimensionamento* e la *distribuzione*²⁸. L'abitabilità di uno spazio, in altre parole si materializza in primo luogo nel rapporto diretto e attivo che esiste fra la sua formalizzazione materiale e il corpo fisico di chi lo abita. Ed è per questo che la strutturazione di un progetto d'interni non nasce da una griglia ideale di suddivisione spaziale o da matrici morfologiche astratte, ma da una serie di riferimenti metrici diretti al corpo e al suo movimento, ordinati in una forma di composizione specificatamente corporea²⁹.

Se, però, il riconoscimento della centralità della presenza, del senso e del movimento del corpo rappresenta un aspetto che, pur essendo paradigmatico per il progetto d'interni, è stato ampiamente esplorato anche da altre culture disciplinari, il tema della sua intenzionalità non ha riscosso altrettanto interesse al di fuori di questo ambito specifico³⁰. Il riconoscimento della sua capacità conformativa, cioè, è sempre stato legato quasi solamente alla ricerca sull'abitabilità, di cui, d'altra parte, costituisce una condizione imprescindibile. E non è un caso che la terza fondamentale operazione di formalizzazione e organizzazione dello spazio, che si basa proprio sull'interpretazione di questa capacità, sia tradizionalmente patrimonio esclusivo della cultura degli interni. Se, infatti, le misure del corpo e la sua dinamica fondamentale sono state la base essenziale per il dimensionamento e la distribuzione di uno spazio, la sua abilità trasformativa è stata presa come riferimento per la sua *attrezzatura*; per la sua articolazione in un sistema di terminali, arredi e oggetti, attraverso cui l'abitante può materialmente mettere mano alla sua definizione e, fundamentalmente, dare corpo all'esperienza dell'abitare. Il che non comporta il disconoscimento dell'importanza delle prime due operazioni, o un particolare interesse per il singolo prodotto di disegno industriale, ma implica lo studio di un sistema coordinato – fisso o mobile che sia – pensato non solo per accogliere il corpo umano, ma anche per rappresentare la più immediata interfaccia nel suo rapporto diretto con l'ambiente³¹. Il sistema di arredo, in altre parole, costituisce quella «sfera manipolatoria» sulla quale si mette alla prova la capacità personale di operare all'interno del mondo fisico³²; ed è per questo che il progetto d'interni si occupa di articolare il rapporto fra la forma dello spazio e i singoli elementi che vanno a comporre quel sistema di oggetti³³. Perché «non solo lo spazio e il costruito, ma anche il semplice oggetto [...] materializza e rende visibile il gesto» dell'uomo³⁴, in una sorta di calco più o meno fisico del corpo, colto nell'azione di dar forma al proprio spazio.

Questo specifico interesse nei confronti dei terminali di uno spazio si riflette, in primo luogo, in una marcata attenzione per la loro articolazione, in relazione a quel gesto umano di costruzione di un luogo. Da questo punto di vista, quindi, l'attenzione che un progetto d'interni richiede nei confronti dell'articolazione del sistema di arredo non riguarda tanto la consistenza dei singoli terminali, quanto la loro capacità di trasformare e adattare lo spazio a seconda dei desideri di chi lo abita; e non tanto in base a una serie di funzioni predeterminate, quanto a delle potenzialità d'uso che lo spazio, attraverso la sua stessa forma, esprime. Il principio, in altre parole, è sempre quello di un'adesione a un'idea non stereotipata dell'abitare, che emerge in modo esemplare nel rapporto fra la conformazione e l'attrezzatura delle case degli architetti; in particolare, in quella progettata da Arne Korsmo a Oslo per sé e per sua moglie (1952-1955), in cui

la tradizione norvegese viene reinterpretata in modo del tutto personale. L'idea di Korsmo, infatti, è di non separare le funzioni dell'abitare – in particolare quelle della vita e quelle del lavoro – in una serie di spazi dedicati, ma di lavorare alla loro integrazione attraverso una consonanza di qualità ambientali, regolabili con semplici gesti. Lo spazio principale, per esempio, – completamente vetrato e arredato quasi esclusivamente da cuscini colorati distribuiti sul suo perimetro – è un soggiorno che, sollevando la scala mobile di connessione con il primo piano, si trasforma in una scena; i pannelli pivotanti che formano la parete di fondo sono neri da un lato e bianchi dall'altro, e servono alternativamente come lavagna o come schermo di proiezione. La cucina è anche un laboratorio di scultura, con un tornio che appare nel momento in cui delle pannellature scorrevoli chiudono le tre pareti attrezzate. Ma è al piano superiore che l'arredo mostra tutta la sua capacità di articolare un unico spazio indifferenziato in una serie di ambienti estremamente caratterizzati e ricchi di possibilità d'uso. Il più piccolo, interamente foderato in legno e comunicante con il bagno attraverso una scarpiera passante, è uno spogliatoio ma anche una camera degli ospiti, con il suo letto a scomparsa; quello intermedio, a seconda di come si regolino i terminali mobili, è uno studio privato, un archivio o un salottino, mentre in quello più grande, usato anche per ricevere i clienti, accanto ai tavoli di lavoro si trovano i contenitori dei letti, che vengono allestiti solo durante la notte. In questo modo, cioè, Korsmo progetta «una casa [...] resistente all'uso, semplice da riorganizzare e [...] sufficientemente neutrale da soddisfare i diversi usi»³⁵; il tutto, adoperando esclusivamente strutture d'arredo e di finitura e negando qualsiasi possibilità semantica alla struttura tettonica, in quanto è il sistema d'arredo che ne interpreta il progetto dell'abitare.

In questo senso, l'interesse per l'arredo non è altro che lo specchio di un'attenzione più marcata per il ruolo attivo che l'abitante interpreta nel processo di costruzione di un luogo. Un principio che, a un livello più generale, spinge la progettazione d'interni a rivedere in chiave esplicitamente esperienziale alcuni parametri consolidati, concentrandosi più sui possibili effetti del suo intervento che sulle cause che lo determinano. Perché un progetto d'interni non pensa solo alla funzione di uno spazio, ma prima di tutto alle opportunità d'uso che offre; non guarda semplicemente alla sua forma, ma soprattutto alle differenti possibilità di interpretazione che apre. Implica, in altre parole, un approccio verso lo spazio che non si risolve tanto in un'inversione del processo progettuale – dalla definizione del singolo elemento a quella dell'intero spazio – quanto in un sostanziale spostamento di interesse dalla costruzione architettonica in sé ai diversi modi in cui verrà percepita, percorsa e usata. Un interesse che emerge chiaramente fin dall'inizio di quel processo, come dimostra la serie di disegni, intitolata *Small Pleasures of Life*, con cui Alison Smithson, nei primi anni Cinquanta, definisce il programma funzionale di una casa realmente abitabile³⁶. Qui, infatti, non ci sono soggiorni, cucine o anche solo pareti, ma azioni, sensazioni e desideri a cui l'architettura deve provvedere a fare spazio. Lavorare vicino a una finestra contornata d'edera, guardare fuori quando ci si lava i denti, o leggere a letto sono solo alcuni dei piccoli piaceri che compongono questo quadro, ma ognuno mette in luce l'approccio espressamente esperienziale con cui il progetto d'interni guarda alla conformazione dello spazio. Alla sua interiorizzazione, cioè, più che alla sua internità³⁷; e a quella dimensione profondamente umana attraverso cui uno spazio si trasforma in un luogo da abitare.

Notes

- 1 Relfh Edward, *Place and Placelessness*, Pion, London, 1976, p. 45.
- 2 Heidegger Martin, *Bauen Wohnen Denken*, in *Vorträge und Aufsätze*, Klett-Cotta, Stuttgart 1954.
- 3 Montaner Josep Maria, *Después del Movimiento Moderno*, Gustavo Gili, Barcellona, 1993.
- 4 De Carlo Giancarlo, *Possono i non luoghi ridiventare "luoghi"?*, in "Domus", n. 872, 2004, p. 26.
- 5 Semper Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, Frankfurt, 1860-1963.
- 6 Schmarsow August, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Hiersemann, Leipzig, 1894.
- 7 Benjamin Walter, *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*, in *Zeitschrift für Sozialforschung* 6, 1937, pp. 346-381.
- 8 Loos Adolf, *The Principle of Cladding* (1898), in *Spoken into the Void*, The MIT Press, Cambridge MA, 1972, p. 66.
- 9 Berlage Hendrik Petrus, *Thoughts on Style* (1905), in *Hendrik Petrus Berlage: Thoughts on Style 1886-1908*, Getty Center, Santa Monica, 1996, pp. 122-156; Schindler Rudolf, *Manifesto* (1913), Schindler's Archive.
- 10 Teyssot Georges, *A Topology of Everyday Constellations*, The MIT Press, Cambridge MA, 2013, pp. 45-51.
- 11 Forty Adrian, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson, London, 2000.
- 12 Giedion Sigfried, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1941.
- 13 Van De Ven Cornelis, *Space in Architecture: The Evolution of a New Idea in the Theory and History of the Modern Movements*, Van Gorcum Assen, Amsterdam, 1978.
- 14 Moholy-Nagy László, *The New Vision*, Wittenborn, New York, 1928.
- 15 Venturi Robert e Scott Brown Denise, *Learning from Las Vegas*, The MIT Press, Cambridge MA, 1972, p. 148.
- 16 Van Eyck Aldo, *Writings: The Child, the City and the Artist* (1962), SUN, Amsterdam, 2008, p. 104.
- 17 Id., "Forum", nn. 6-7, 1960-61, p. 238.
- 18 Van Eyck Aldo, *Writings: The Child, the City and the Artist ... cit.*, p. 51.
- 19 Rossi Aldo, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova, 1966; CittàStudiEdizioni, Torino, 1995, pp. 139-143.
- 20 Norberg-Schulz Christian, *Genius Loci: Paesaggio ambiente architettura*, Electa, Milano, 1979.
- 21 Cornoldi Adriano, *Architettura dei luoghi domestici: Il progetto del comfort*, Jaca Book, Milano, 1994.
- 22 De Carli Carlo, *Architettura Spazio Primario*, Hoepli, Milano, 1982, p. 362.
- 23 Basso Peressut Luca e Postiglione Gennaro, *Ricerca teorica e progettuale: Temi introduttivi*, in Cornoldi Adriano (a cura di), *Architettura degli interni*, Il Poligrafo, Padova, 2005, p. 129.
- 24 Ottolini Gianni, *Forma e significato in architettura*, Laterza, Roma-Bari, 1996, p. 11.
- 25 De Carlo Giancarlo, *Il tempio di Apollo a Bassae*, in "Spazio e società", n. 19, 1982, pp. 4-5.
- 26 Arnheim Rudolf, *The Dynamics of Architectural Form*, University of California Press, Berkeley, 1977; ed. it. *La dinamica della forma architettonica*, Feltrinelli, Milano, 1988, pp. 112-114.
- 27 Lang Richard, *The Dwelling Door*, in Seamon David e Mugerauer Robert (a cura di), *Dwelling, Place and*

Environment, Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht-Boston-Lancaster, 1985, p. 202.

28 Ottolini Gianni, op. cit., p. 88.

29 Le Corbusier, *Le Modulor: Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'Architecture et à la mécanique*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Paris, 1948.

30 Plummer Henry, *The Experience of Architecture*, Thames & Hudson, London, 2016.

31 Praz Mario, *La filosofia dell'arredamento: I mutamenti del gusto nella decorazione interna attraverso i secoli*, Longanesi, Milano, 1964; Guanda, Parma, 2012, p. 22.

32 Schütz Alfred, *On Multiple Realities*, in "Philosophy and Phenomenological Research", n. 5, 1945, pp. 533-576.

33 Ottolini Gianni, op. cit., pp. 51-52.

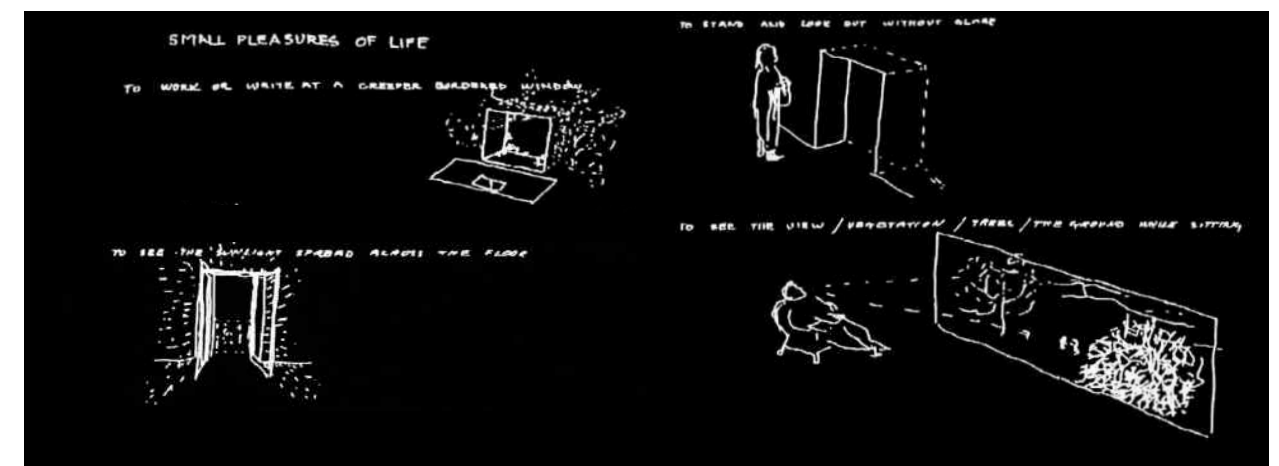
34 Id., *Conformazione e attrezzatura dello spazio aperto*, in *Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura*, n. 4, 1987, p. 50.

35 Korsmo Arne, *Hos Arne Korsmo*, in "Byggekunst", n. 7, 1955, pp. 174-183.

36 Smithson Alison e Peter, *Changing the Art of Inhabitation*, Artemis, London, 1994, p. 112.

37 Van Eyck Aldo, "Forum", n. 6-7, 1960-61, p. 238.

Detaliu din lucrarea *Small Pleasures of Life* a lui Alison Smithson, circa 1950.



Lo spazio architettonico del rivestimento

Pierluigi Salvadeo

Politecnico di Milano

Stradă din Sibiu, 2022. Fotografie P. Salvadeo



A Sibiu il colore usato per il rivestimento delle facciate degli edifici invade con eleganza le strade e le piazze della città alta, per la precisione, quella dentro alle mura storiche. Ma non solo, un brillante blu pervinca e altre campiture intensamente colorate ricoprono alcuni casolari di certe fattorie sparse nel territorio romeno, ora curiosamente rimontate all'interno del parco del museo ASTRA dopo un minuzioso ed attento smontaggio dai siti originari. Frutto di una storia antica che risale addirittura ad un primo insediamento romano, distrutta dai Tartari verso la metà del XIII secolo, Sibiu risorge ben presto divenendo nel XIV secolo un importante centro commerciale, per poi consolidarsi ulteriormente come centro economico, culturale, politico e religioso tra il XVIII ed il XIX secolo. La città è anche stata luogo di eccellenze significative per lo sviluppo dell'intera Romania: venne aperto un importante ospedale, si aprì la prima scuola romena documentata, la prima farmacia, la prima cartiera, il primo teatro, il primo museo, e venne stampato il primo libro in romeno. Ma è proprio questa sua storica capacità di produrre benessere, che ha un evidente riscontro nell'eleganza e nella cura con la quale sono realizzati gli edifici. Percorrendo la città siamo accompagnati dal disegno delle facciate e dall'uso dei colori che con sobrio equilibrio dipingono le cortine edilizie. Si tratta di un uso del colore che supera il semplice esercizio cromatico, per aderire ad un più alto principio architettonico. Le vibrazioni tonali espresse dalla sequenza delle facciate degli edifici sembrano quasi perdere la bidimensionalità tipica della tinteggiatura, per trasformarsi in un effetto più volumetrico e di profondità. Quasi come se le parti che compongono le cortine edilizie che si affacciano su strade e piazze si sviluppassero su più piani prospettici, fino a definire più solidi e vibranti bassorilievi. Visto in quest'ottica, il colore pare dilatarsi e crescere di volume, fino a divenire come una sorta di organismo autonomo. Un rivestimento policromo e bidimensionale che, come la stoffa di un abito prende forma ed assume propri indipendenti statuti di senso al di là di chi lo indossa, o nel caso dell'architettura, al di là dell'edificio, del suo impianto formale o della sua struttura. Si definisce in questo modo un nuovo *spazio architettonico del colore* che è in grado di assumere in sé l'intero senso del manufatto, sia esso riferito all'edificio come allo spazio urbano, potendo estendere questa espressione agli interni architettonici come agli oggetti in essi contenuti. È Gottfried Semper che tra i primi spiega l'origine tessile dell'architettura descrivendone il suo riproporsi nella storia secondo differenti soluzioni di rivestimento e con variegati motivi ornamentali

e coloristici.¹ Si sostituisce, in questo modo, all'idea di un organismo trilitico, il principio di un involucro che delimita lo spazio e rispetto al quale la struttura resta soltanto un elemento di supporto. Dunque, un'idea di spazio architettonico delimitato da involucri leggeri rispetto ai quali il volume e la costruzione sono soltanto figure in subordine. Per Gottfried Semper è più importante l'espressività dell'architettura delle sue leggi costruttive. Pertanto, al di là del materiale e delle masse quello che davvero conta è l'idea che vive in esse, la loro capacità di esprimere il senso dello spazio attraverso la figuratività esteriore dell'involucro. Una dimensione autonoma del rivestimento che naturalmente non si riferisce ad esso come patina sovrapposta dal puro valore ornamentale, ma al contrario come un'entità capace di riassumere in sé tutta la carica espressiva del manufatto e il suo senso più profondo. È anche interessante ricordare come perfino Adolf Loos, il quale ha sempre dichiarato che la struttura e la figuratività dell'architettura dovessero essere coerenti una con l'altra, si è dichiarato favorevole all'idea di un rivestimento inteso come elemento in grado di trainare il progetto di architettura. Parafrasando Gottfried Semper egli sostiene che l'architetto ha il compito di creare uno spazio caldo e accogliente, e ciò può essere fatto attraverso l'uso di tappeti o rivestimenti di varia natura, ma anche se questi rivestimenti richiedono una struttura che li mantenga nella posizione stabilita, inventare questa struttura è un compito secondario dell'architetto rispetto a quello della costruzione dell'involucro. Il rivestimento è pertanto inteso anche per Adolf Loos come un involucro fondativo che racchiude e definisce uno spazio, che avvolge e protegge l'uomo, che dà senso all'abitare dell'uomo: «L'architetto, mettiamo, ha il compito di creare uno spazio caldo, accogliente. (...) I tappeti, che li si tengano stesi sul pavimento o appesi alle pareti, richiedono una struttura che li mantenga nella giusta posizione. Inventare questa struttura è il secondo compito dell'architetto. Questa è la giusta logica, che si deve seguire in architettura. Ed è così, secondo questa successione, che l'uomo ha imparato a costruire. In principio fu il rivestimento».² Ma è proprio su questa idea di un abitare reso intimo dall'involucro che lo protegge, che si sono sviluppati nei secoli, sia pure con varie declinazioni, i diversi modi di vivere e di intendere lo spazio abitato. Uno di questi, per cominciare a proiettarsi nella modernità, è sicuramente riscontrabile in Robert Venturi, nei cui ragionamenti, a distanza di più di un secolo, si riconoscono ancora i segni delle teorie di Gottfried Semper. *Learning From Las Vegas* è il titolo del fantomatico libro che nel 1972 Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, scrivono proiettandosi oltre la *modernità classica* e sostituendo all'idea di *processo* o di *forma* un'architettura fatta di *simboli*.³ In *Learning From Las Vegas* gli autori sostengono addirittura che l'architettura sia un involucro con sopra dei simboli. A Las Vegas i sistemi architettonici di *spazio, struttura e programma funzionale* possono essere sommersi da una forma simbolica complessiva, oppure possono essere direttamente a servizio del programma funzionale stesso, mentre il rivestimento dell'edificio è applicato indipendentemente da questi. Secondo Robert Venturi l'immagine esteriore dell'architettura

rappresenta il principale interesse e addirittura gli *elementi simbolici* o di *rappresentazione* possono entrare in contraddizione con la forma stessa del manufatto in cui essi stessi sono contenuti. Ecco allora che compaiono la *Papera* e lo *Shed Decorato* come emblemi di una nuova modalità di espressione della città. La prima è intesa come quel particolare edificio dove lo spazio architettonico, la struttura trilitica dell'edificio e l'uso, sono surclassati da una sovrastante forma simbolica complessiva e autosufficiente. Il secondo è descritto come quella struttura convenzionale il cui spazio e la cui struttura architettonica sono direttamente a servizio del programma funzionale senza alcun significato proprio, la cui espressione può pertanto essere raggiunta soltanto attraverso elementi simbolici o segnaletici applicati. La *Papera*, a Las Vegas, è stato un famoso ristorante la cui forma, simile per l'appunto ad una papera, ha la sostanza di un puro rivestimento, senza l'aiuto di nessuna struttura portante o sovrastruttura che la regga in piedi. Si potrebbe sostenere che il rivestimento della papera è così autonomo da non avere bisogno della struttura portante, e questo sia dal punto di vista del significato simbolico espresso dalla sua figuratività esteriore, sia dal punto di vista della statica dell'edificio. Vale a dire che la *pelle* dell'edificio, o per meglio dire, l'espressione figurativa del suo rivestimento, ha un valore espressivo così alto da fare a meno di qualunque altro sistema di supporto. Altra cosa è lo *Shed* al quale Venturi riconosce un valore espressivo soltanto se ad esso viene applicato un qualche decoro o elemento posticcio in grado di comunicare la sostanza di un significato o di un messaggio. Ricordo per dovere di cronaca, che a Las Vegas i primi edifici dentro ai quali erano collocate le sale per il gioco, erano delle semplici strutture caratterizzate da coperture a shed, tipiche degli edifici produttivi, con nessun carattere architettonico di rilievo, sui quali furono applicate delle insegne luminose per segnalarne il nuovo uso come spazi per il gioco; ecco dunque il senso della definizione di *Shed Decorato* coniata da Robert Venturi. Lo shed è per Robert Venturi l'opposto della *Papera*: lo shed è solo struttura, la *Papera* è solo figuratività. A Las Vegas l'architettura scompare, mentre l'irreale e il rappresentato si sostituiscono al modo di essere sostanziale delle cose. La superficie illuminata, disegnata o dipinta, il progetto abbozzato o il modello, si sostituiscono al volume edificato. Ma ecco adesso un ulteriore passaggio, che sempre a partire dalle teorie di Gottfried Semper ci sposta ancora più avanti nel tempo. Il rivestimento, inteso come superficie pittorica stesa senza soluzione di continuità e su qualunque tipo di manufatto, rappresenta per Alessandro Mendini in anni più recenti, un modo per esprimere una critica radicale a quello che egli stesso definisce come il 'kitsch funzionalistico', per lui riscontrabile in tutti quei manufatti dove la funzionalità viene addotta come giustificazione per ovviare alla mancanza di impulso creativo. In particolare Mendini riscontra questa problematica nel funzionalismo edilizio tipico della prima modernità. Egli sostiene che a partire dal Movimento Moderno l'impulso creativo e inventivo è degenerato col tempo in uno stile architettonico caratterizzato da un impegno minimo sul versante creativo e da una sottomissione agli imperativi economici della standardizzazione e

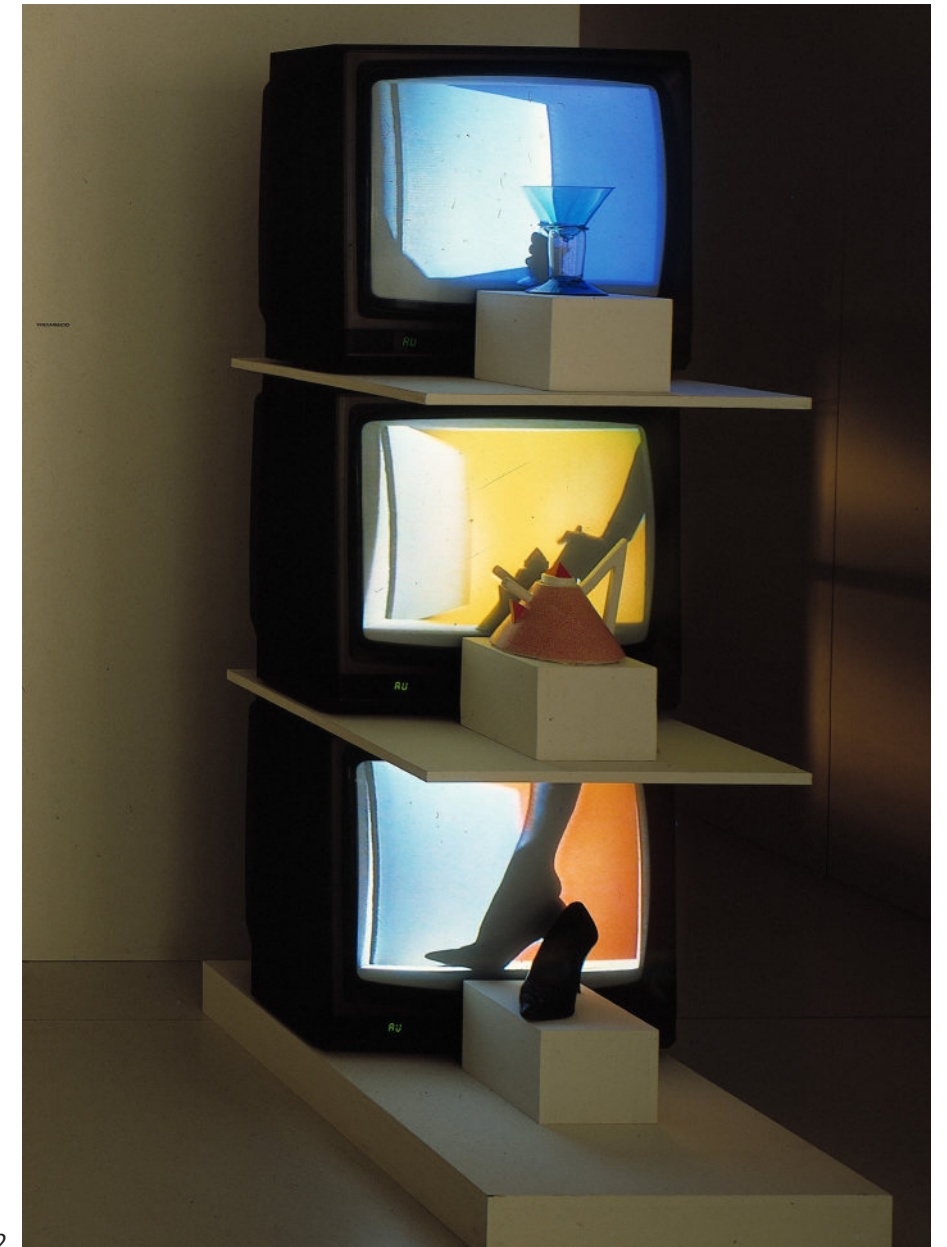
della riduzione dei costi. Mendini critica questa tendenza e in analogia con le teorie di Gottfried Semper lavora sul tema del colore inteso come nuovo rivestimento in grado di soddisfare le istanze di quotidianità di ognuno di noi, vale a dire la necessità dell'uomo di riconoscersi nel senso delle cose espresso dalla loro figuratività. Per Mendini il 'banale' e quella che si potrebbe definire una sorta di 'arte popolare' sono l'unica reale rappresentazione della società odierna: una sorta di "neo kisch" inteso come espressione artistica della quotidianità, pratica che si configura come ripresa inesauribile, banalizzazione, deprezzamento e svalutazione delle forme consolidate della modernità classica. Uno dei casi più significativi di critica al 'kitsch funzionalistico' è nell'uso dei colori applicati ad alcune produzioni della Bauhaus, ed in particolare sulle sedute in tubo metallico di Marcel Breuer, la notissima *Wassily* del 1925 alla quale Alessandro Mendini sovrappone un mosaico di colori diversi, indifferenti a qualunque cambio di materiale o linea di forza della struttura. Nell'oggetto, così ricoperto di colore, la funzione sembra essere diventata un'aggiunta successiva, non costituendo più il punto di partenza primario, così come il maestro della Bauhaus sosteneva. Quello che adesso predomina sono il colore e la decorazione che si sovrimpongono alla funzionalità e alla razionalità del progetto originale. Sembra dunque che un altro tipo di relazione si possa instaurare tra l'uomo e il manufatto d'uso, una relazione più empatica e intima, che investe la sfera delle emozioni e dell'affezione per gli oggetti d'uso che fanno parte delle nostre esistenze. Il caso appena descritto conduce ad un ulteriore passaggio, che ha nel lavoro dello *Studio Azzurro* un significativo punto di svolta: quel rivestimento che con Gottfried Semper ha assunto in sé una dimensione autonoma e portatrice di senso, e che con Robert Venturi si è in parte staccato dall'edificio collaborando con esso alla sua risignificazione, si trasforma nel lavoro dello *Studio Azzurro* in una sorta di astrazione o di altro tipo di struttura spaziale. *Studio Azzurro* inizia la propria attività nel 1982, ed è interessante ricordare che i suoi fondatori, Fabio Cirifino, Paolo Rosa, Leonardo Sangiorgi, e più avanti Stefano Roveda, si formano all'Accademia d'Arte di Brera. È importante ricordarlo, perché la loro attività, che più avanti si svilupperà interamente nell'elettronica, ha paradossalmente inizio con l'uso del colore e dei pennelli, o affondando le mani nella materia per l'attività di scultura, caratterizzandosi per una forte concretezza e fisicità. Più avanti i componenti dello *Studio Azzurro* daranno avvio ad una sperimentazione che dura ancora oggi, nella quale lavorano alla integrazione tra l'immagine elettronica e l'ambiente materiale. Essi riporteranno la loro esperienza *fisica*, iniziata con l'uso diretto della materia, nell'elettronica, prima con l'uso delle strumentazioni analogiche poi con quelle digitali. Lavorando con l'elettronica, *Studio Azzurro* scopre le potenzialità dell'*interattività* che da allora diventa per lo studio strumento di comunicazione privilegiato. Nell'*interattività* la narrazione non è più lineare, ma come quella di un film diventa una iper-narrazione: racconto che permette salti logici articolati attraverso un sistema di segmenti narrativi diversi. Nel caso di *Luci di inganni*, opera del periodo di lavoro dello studio con le tecnologie analogiche, viene reinterpretato

lo spazio domestico della casa in chiave virtuale, usando come principale materia il video. Spazi irreali rappresentati da schermi video sparsi per la casa, si integrano agli spazi reali dell'abitazione. Stessa sorte investe gli oggetti, compresi quelli d'uso, i quali sono indifferentemente dentro e fuori dai video. Lo stesso *Studio Azzurro* definisce questo tipo di esperienza 'video-ambiente', evidenziando un nuovo tipo di ricerca giocata tra realtà e virtualità. Il 'video-armadio', con il suo contenuto di oggetti rappresentati in grandezza naturale, cerca di superare la dimensione dell'oggetto rappresentato in video, per farlo dialogare con lo spazio reale, o con altri oggetti posti di fronte o a lato dello schermo. Per lo *Studio Azzurro*, il video racconta molto di più dell'oggetto, consentendo a tutto ciò che è lasciato in sospeso o non chiarito di essere colmato dalla fantasia del fruitore, che in questo modo contribuisce a completare lo spazio. I 'video-ambienti' sono pertanto delle vere e proprie macchine narrative che oltre a raccontare sé stesse, consentono al fruitore di spaziare con la mente, come in un vero e proprio accadimento reale. Si potrebbe anche rilevare che l'abitante dei 'video-ambienti' trasforma la sua condizione di *fruitore passivo* in una sorta di *attore* in grado di intervenire di continuo sulla estensione dello spazio, immaginandone continui *cambi di scena*. Ma è in questo uso dell'interattività all'interno dei 'video-ambienti' dello *Studio Azzurro* che si delinea con chiarezza un ulteriore e più definitivo passo verso la contemporaneità. Il loro lavoro sembra infatti prevenire solo di qualche anno tutto quello che avviene oggi a tutti noi con l'uso dei *social* attraverso gli *smartphone* o congegni simili, utilizzando i quali siamo continuamente qua e là, dentro e fuori, vicini e lontani. Ogni ambiente virtuale resta tale, ma ha un forte impatto sugli spazi reali della nostra vita. La sua rappresentazione avviene nell'immagine bidimensionale dello schermo, ma la sua profondità di azione supera il perimetro dello stesso schermo. *Luci di Inganni* prima della realtà aumentata degli *smartphone*, del Metaverso, o di qualunque altra pratica che ha i suoi fondamenti nell'elettronica, descriveva ambienti totali, integrati e inclusivi, come infondo sono oggi gli spazi delle nostre azioni quotidiane, continuamente in equilibrio tra realtà reale e realtà virtuale. Lo schermo video, sia esso quello dei dispositivi personali, sia esso inteso alla scala dello spazio urbano, è ormai sempre presente nelle nostre vite come una sorta di protesi organica o come un prolungamento più esteso dello spazio delle nostre esistenze. Spesso non distinguiamo più tra reale e virtuale e gli spazi della città si identificano con la bidimensionalità dei messaggi e delle immagini, proponendoci altri luoghi da attraversare e da abitare. Rappresentazioni video alla scala dell'edificio che sono spesso considerate come rivestimenti luminosi e in movimento, in grado di riassumere tutta la carica espressiva dell'edificio e il suo senso più profondo. Già qualche anno fa Paul Virilio parlava dei cosiddetti 'media-building' come di quei casi di edifici la cui carica informativa dello spazio dell'immagine o del video, supera il peso della loro funzione residenziale, ragione a suo giudizio sufficiente per costruire l'edificio: «Improvvisamente ai nostri giorni si presenta la necessità di mettere in opera (non soltanto all'esterno, nel *media building*, ma all'interno, in questa specie di

‘cabina di regia’ che è l’appartamento odierno), la velocità della luce...»⁴. È una qualità dello spazio più mentale che volumetrica, più temporale che spaziale, che ci apre a nuove relazioni umane e ci costringe ad orientarci all’interno di un più complesso sistema di rapporti in cui interagiscono questioni anche molto diverse tra loro, come le pubblicità, gli odori, i sapori, i colori, la luce, la musica, le qualità microclimatiche, le superfici sensibili, ecc.. Per muoverci all’interno di questa struttura complessa siamo spesso indotti ad immaginare gli spazi della nostra esistenza, più che a costruirli, o quantomeno a comprenderli attraverso informazioni eterogenee e non coincidenti che ci inducono ad aggiornare costantemente il nostro punto di vista. Ne derivano nuove connessioni di significato ed altri modi di usare gli spazi a nostra disposizione, ed infine, nuove sensibilità nel progetto di architettura.

Notes

- 1 Cfr. Giovanni Fanelli, Roberto Gargiani. *Il principio del rivestimento*. Roma, Bari. Laterza. 1994
- 2 Adof Loos. *Il principio del rivestimento*. in: Adof Loos. *Parole nel vuoto*. Milano. Adephi. 2009. (p.79). Edizione originale 1908
- 3 Cfr. Robert Venturi. Denise Scott Brown. Steven Izenour. *Learning from Las Vegas*. Cambridge Ma. MIT Press. 1972
- 4 Paul Virilio. *Dal media building alla città globale: i nuovi campi d’azione dell’architettura e dell’urbanistica contemporanee*. in: *Crossing* n° 01. dicembre 2002. (p. 9)



Studio Azzurro
Luci di Inganni: video-ambiente
Milano, Showroom ARC-74, 1982

Dat-ul casei. O privire transversală între Cula Măldărăști și Casa E+E din Dumbrava Vlăsiei

Françoise Pamfil

Universitatea de Arhitectură și Urbanism *Ion Mincu* București

Arhitectura este unul din domeniile în care grija pentru existent poartă un rol major. În fiecare intervenție, indiferent de epoca și natura sa, păstrarea și reutilizarea a ceea ce este acolo deja - material și imaterial – reprezintă o misiune. Proiectele reușite ale acestei discipline consimt să lucreze în parteneriat cu identitatea locurilor îmbogățindu-le cu sensuri și straturi noi. Aproximarea de durată cu atenție, dar și cu distincte filtre valorice, devine un factor de dezvoltare și constantă reinterpretare a noțiunilor și demersului sustenabil. De fapt arhitectura a fost dintotdeauna sustenabilă, incluzând prin natura sa preocuparea de a se instala și opera responsabil.

Cultura recuperării și reutilizării este în mod evident o resursă creativă, iar relevanța sa pentru specialiștii spațiului edificat în secolul 21 dobândește conotații ce trimit la un fenomen de angajare, aproape militant. Cu un grad de urgență și alertă fără precedent, *prezentul grav* ne determină, pe noi, urbanisții, arhitecții și designerii lumii de transformări ultra-accelerate să salvăm patrimoniul, să ne raliem unei ambulanțe a monumentelor, chiar să inventăm evenimente ca să activăm un loc și o casă protejate pentru a nu le pierde sau pentru a atrage atenția că le pierdem. Relația dintre *a avea* și *a avea grijă* subsumează iterații noi. Avem astăzi, poate mai intens decât în alte perioade, misiunea de a valoriza trecutul. E necesar să proiectăm împreună. În toate politicile de dezvoltare, inclusiv în cele care privesc spațiul construit, acțiuni precum păstrarea, repararea și continuarea unor tipuri de habitate îngăduie interpretări și reconsiderări. Suspendarea între tradiție și contemporaneitate nu mai este o pedeapsă pentru un sit sau o amenințare pentru o construcție, ci un potențial pulsant al ansamblului acestora.

Ce anume rămâne constant și ce se schimbă în abordarea unui proiect care își are ca partener tradiția și ca destinație contemporaneitatea nu este doar o întrebare pertinentă, dar mai ales o problemă deschisă. Iată de ce *Dat-ul casei* poate fi nu atât un răspuns la problema deschisă semnalată mai sus, cât o direcție. În loc să imite o imagine sau să replice un fabricat, un astfel de demers propune o investigație profundă și o căutare asumată în a găsi acele principii, reguli și sensuri recurente care garantează proiectului o cuprindere con-locuitoare cu valorile existente. Acestea sunt date. De aici denumirea de *dat* care - în limba română - denotă deopotrivă un dar, o moștenire și un fapt indiferent de voința noastră, un lucru pe care-l

Cula Duca Măldărăști, județul Vâlcea, România. Arhitectură vernaculară din 1812 (inscripționat 1827). Foto Arhiva documentară a UAUIM, Departamentul de Istorie și Teorie de Arhitectură, Camera de Relevee.



luăm ca atare, adaptându-ne. În acest sens *dat-ul casei* conține utilizări dintotdeauna, locuri și locuiri caracteristice, interacțiuni firești și visare. Da, visarea (numită aici) se referă la hrănirea pe care o casă, o construcție, proiectată cult, o oferă celor care o locuiesc mai presus de adăpost, prin îmbogățire. Astfel *dat-ul* casei include scenarii de folosire care se răsfrâng fertil asupra aspectelor materiale și imateriale.

Aparent o culă și o locuință de astăzi, desfășurată pe un singur nivel, nu au foarte multe în comun. Ambele adăpostesc familii, întâia de boieri și țărani în iminența unui pericol iar cea de-a doua un cuplu contemporan dar, la o primă vedere, acestea sunt foarte diferite. Anul de edificare, regimul de înălțime, autorii proiectului, sistemul structural, modul de construcție sunt, evident, mărturii ale tot atâtor date și determinări variate.

Totuși o privire transversală între Cula Măldărăști din Vâlcea și Casa E+E din Dumbrava Vlăsiei le apropie incredibil de mult. Privindu-le printr-o cheie de lectură a sensului lor densificat – un loc de viață adăpostit, un adăpost frumos însuflețit – cele două edificii sunt foarte înrudite. Oglindesc subtil moduri de a genera locuri. În esență *dat-ul* casei, ca principiu guvernator de edificare și sens, suprapune foarte mult misiunile spațiale ale caselor în discuție. Legitățile lor de alcătuire sunt extrem de asemănătoare și hapticitatea zidurilor din care sunt clădite conține țeseri comune. Astfel habitate cu forme și sisteme aparte recurg la atitudini spațiale comparabile. Pentru a înțelege care este *dat-ul* casei sau ce au în comun le privim pe rând și apoi simultan.

Monumente arhitecturale românești, casele-fortificații, se numesc cule² și demult, în timpul atacurilor turcilor, ele adăposteau oameni și hrană. Cu ziduri foarte solide și goluri minime, aceste edificii au o monumentalitate domestică și respiră o eleganță a adăpostirii. Astfel, o culă tipică are pereți groși din cărămidă tencuită, se înalță pe două niveluri fără să își dezvăluie scara, iar acoperișul este ascuțit. În comuna Măldărești din județul Vâlcea sunt două astfel de edificii: „Cula Duca” și „Cula Greceanu”. Cula Duca mai este denumită și Cula Măldărescu și a fost construită în anul 1812, de Gheorghiuță Măldărescu. Clădirea fortificată, cu ziduri masive, articulată pe două niveluri, respiră monumentalitate ca un litos locuit demn. Uși din lemn de stejar permit intrări, iar spațiul e împărțit în câteva mici odăi boierești.

Dat-ul casei în cazul culei Măldărăști este un veșmânt solid, adăpostitor, care te desprinde domestic de sol, dar și de un posibil pericol și, totodată, se deschide filtrat către exterior. Cula permite privirea în zare din loggia cu arce trilobate.

Dumbrava Vlăsiei promite să devină un cartier rezidențial atipic pentru dezvoltarea imobiliară din România. Situată la mai puțin de o oră de București, înconjurată de pădure, cu un proiect urban interesant

care combină străzi sinuoase, spații publice și zone verzi, Dumbrava Vlăsiei devine un loc special. Peisajul construit are o scară umană, are case aproape de pământ și combină forme diferite, cu amplasamente și aliniamente aproape libere. O sumă de abordări originale ne determină să înțelegem că ceea ce a fost construit până în prezent încurajează experimentul³.

„Imaginați-vă o casă așa cum o doriți” nu este afirmația clientului ideal coborât în realitate din visele arhitecților. Concursul de arhitectură „Dumbrava Vlăsiei” a avut această temă. E+E arhitectură a fost una dintre echipele de proiectare invitate să participe la concursul ale cărui unice constrângeri au fost reglementările urbanistice și limitarea bugetului.

Care a fost reacția la *sed lex, vagum labor*?⁴ Mihai Ene răspunde că pentru un arhitect libertatea totală în abordarea unei case poate fi un moment în și la care el evident visează. Însă inexistența impunerilor arhitecturale normate poate fi, uneori, o capcană înșelătoare. Lipsa reperelor spațiale, morfologice, istorice sau culturale care caracterizează intervențiile într-un cartier complet nou, la punctul zero al devenirii sale, este uneori un obstacol important. Pare să nu dezvolte sau să nu alimenteze procesul creativ inerent arhitecturii. În consecință, lipsa limitelor generează auto-cenzura, dezvoltarea conștientă a unui set personal de valori. Am aflat de la Adela și Mihai Ene că prima lor idee a fost o casă pe un singur nivel, cu o curte proprie - un adevărat oicos spre care spațiile se deschid, îmbogățind legătura vizuală a fiecărei camere cu acces la exterior, menținând o relație discretă cu frontul stradal.

Casa proiectată și construită are o dezvoltare spațială liniară, este perpendiculară pe stradă și e alcătuită și susținută de o succesiune de secvențe spațiale, calibrate domestic în funcție de necesitățile funcționale.

Spațiile interioare sunt eliberate de balastul mobilierului printr-un procedeu spațial de centrifugare a depozitărilor. Astfel, camerele casei sunt delimitate prin pereți funcționali, întotdeauna de aceeași grosime, ce conțin mobilier și echipamente – de la dulapuri și rafturi la blaturi de bucătărie.

Două curți externe întrerup liniaritatea casei, una care anunță accesul și o alta, mai generoasă, poziționată în raport cu bucătăria și aria de dining/sufrageria. Împărțită în două zone: una adiacentă străzii, proiectată pentru viața de zi cu zi, caracterizată de fluiditatea spațiului, iar alta retrasă, privind spre partea opusă, zona de noapte, casa asigură pendularea între spații cu grade diferite de intimitate. O posibilă referință a fost „casa-vagon”, al cărei sens riscă astăzi să aibă conotații negative. Dar acest proiect demonstrează că înșiruirea camerelor este o interpretare a caracteristicii morfologice a zonei rurale în cauză și, în ciuda simplității ei aparente, are un potențial spațial încă insuficient exploatat în

arhitectura (locală sau nu) contemporană.

În plus un evocat al partiului și organizării spațiale de culă se face simțit în trasarea spațiilor locuinței din Dumbrava Vlăsiei. Acesta se face prezent în relația zid adăpostitor – filtru și se poate observa în cele două coji zidite majore. Întâia alveolă masivă cuprinde zona de zi, iar cea de-a doua găzduiește cele trei dormitoare ale locuinței. Două extruzii verticale ale literei “C”, orientate diferit printr-o simetrie longitudinală, definesc spațiile. Ele protejază și deschid, ascund și devăluie și țin lăaltă, cu reguli simple, camerele locuinței.

Pentru Casa E+E dat-ul casei este un veșmânt solid, adăpostitor, care te desprinde domestic de sol, dar și de un pericol și, totodată, se deschide filtrat către exterior. Casa invită privirea în zare, deliberat direcționată, din camerele sale așezate opus. Curți interioare creează surprize de transparență și continuitate.

În concluzie această privire transversală între Cula Măldărăști și Casa E+E din Dumbrava Vlăsiei ne poate apropia de dat-ul casei ca o problemă deschisă. Astfel ideea de a considera într-un proiect condițiile existente ca pe un dar, un zăcământ valoros de idei care așteaptă să fie readuse la lumină este o posibilă interpretare a dat-ului casei. Mai apoi, a înțelege simultan casele ca pe un recipient și emițător, ca pe un depozitar de sensuri, dar și ca ferment activ al unor noi afirmații și articulații, reprezintă o altă fațetă a dat-ului casei. Iar pentru că lista poate fi infinită, răsucirea permanentă între motiv și anticipare în atitudinea și modelarea spațiilor este cu siguranță limbajul potrivit în a face casa să vorbească direct și simplu despre scenariile umane care o definesc, și pe care le definește, într-un împreună, dat.

Primirea luminii este un alt dat al caselor, deci lista rămâne deschisă.

Notes

1. Așa cum observă Prof. Agostino Bossi în introducerea acestei publicații *prin recuperare și renovare*.
2. Termenul de „culă” provine din turcescul „Kule” care înseamnă turn, iar în România acest tip de construcție e prezent numai în Oltenia și în Muntenia de Vest fiind construite între secolele al XVIII-lea și al XIX-lea.
3. Să fie acesta prescripția unei viitoare rezervații de arhitectură contemporană românească unde viitorii vizitatori vor face fotografii, iar ghizi voluntari vor anima liniștea cartierului cu comentarii animate de pasiune? Nimeni nu poate ști.
4. Asta ca să parafrazăm celebrul dicton latin.

Proiect: *Casa E+E; P*; Amplasament: *Dumbrava Vlăsiei*, Balotești, România; Arhitecți: Mihai Ene, Adela Ene; Finalizat: 2019; București. Foto: Cosmin Dragomir



Progetto dell'interno architettonico ed ermeneutica dello spazio nelle preesistenze

Agostino Bossi

Università degli Studi di Napoli Federico II

Carlo Scarpa: restauro e allestimento museografico di Palazzo Abatellis, 1953-54, Palermo. Fotografie A.Bossi



Mi sono sempre interrogato sul significato degli edifici che, essendo stati costruiti in altre epoche, contribuiscono a formare la scena fisico-spaziale nella quale si svolge la nostra esistenza quotidiana, sia quella legata alla dimora privata, sia quella connessa allo spazio pubblico. Alcune di queste costruzioni attirano la mia attenzione per la loro monumentalità, altre per la plurisecolare durata o per la spiccata attitudine a esercitare un ruolo fondamentale nella conformazione dello spazio urbano, altre ancora per l'arcaica purezza e semplicità o per il profondo legame con il paesaggio storico-naturale in cui sono calate. Soprattutto mi ha sempre sorpreso il fatto che al loro interno continui a pulsare, talora dopo molti secoli, la vicenda abitativa degli uomini con le sue invariabili ciclicità e con le irripetibili singolarità. In queste manifestazioni mi è sembrato di rinvenire una delle qualità costitutive dell'architettura: la sua capacità di presentificare il passato e di storicizzare il presente, di incarnare nelle pietre la memoria storica e di farla parte del respiro vivente dello spazio entro cui si muovono i nostri corpi, si svolgono le azioni, si attuano le relazioni e ogni altra esperienza capace di dare significato alla nostra vita. Questa presenza vivente e attiva del passato resa possibile dall'architettura ci parla delle origini, delle radici, dell'identità e della continuità che lega la nostra esistenza a quella delle generazioni che ci hanno preceduti. Nello stesso tempo essa ci consente di concepire e di realizzare il nuovo, dando ad esso la forza delle opere destinate a loro volta a durare proprio perché in esse si rinnova il rapporto con i caratteri costitutivi dei luoghi e si attualizza la relazione con il patrimonio storico. Il rapporto con le preesistenze ci offre, infatti, la straordinaria possibilità di pensare al cambiamento in maniera da renderlo attendibile sul piano dei valori spaziali e della qualità dell'esperienza abitativa, non solo nella prospettiva del presente, ma anche in quella rivolta al futuro. Nella ricerca progettuale le innovazioni più significative non sono certo promosse dall'oblio e dall'indifferenza rispetto a ciò che è originario e al modo in cui l'originario è stato di volta in volta declinato nella edificazione degli edifici nel corso del tempo. Io credo, infatti, che quanto più lo spazio della dimora è concepito nella prospettiva delle radici dell'architettura, tanto più la sua conformazione lo dispone ad essere abitato nel succedersi delle generazioni¹.

Proprio questi edifici storici, informati allo spirito autentico dell'arte del costruire, quand'anche distanti tra loro per genesi temporale e per collocazione geografica, eterogenei per grandezza, per forma, per stile e per funzione, presentano, a mio parere, risorse che possono offrire nuove e potenti sollecitazioni per una rinnovata modalità di conformazione dello spazio. Si tratta di una qualità che li rende intrinsecamente contemporanei o, per meglio dire, intimamente disponibili ad accogliere al meglio gli uomini di ogni tempo e la loro vicenda abitativa, a consentire in modo efficace lo svolgimento di funzioni via via diverse rispetto a quelle per le quali furono

realizzati. Col passare degli anni si è radicata sempre di più in me la consapevolezza di questa qualità originaria dell'architettura. Una conferma autorevolissima di come essa si sia quasi poeticamente manifestata continuo a trovarla, per esempio, nell'opera di Carlo Scarpa, i cui interventi sugli edifici del passato hanno esplicitato, in modo quasi paradigmatico, l'attitudine dello spazio architettonico a farsi sempre affidabile interprete della nostra istanza di bellezza e adeguatezza della dimora. Penso, tra gli altri, all'opera magistrale da lui realizzata a piazza San Marco all'interno dei locali destinati ad accogliere l'esposizione dei prodotti della ditta Olivetti e al suo altrettanto esemplare intervento messo in atto a Palermo nel Palazzo Abatellis. D'altra parte, studiando per anni le case a patio mediterranee, arabo-ispatiche e latino-americane, ho potuto constatare anche in esse quella stessa qualità archetipica dello spazio edificato che le dota della capacità di disporsi come luoghi entro i quali gli esseri umani sono accolti, insieme alla natura, in una condizione di pacificazione e di interazione con gli enti e le forze dell'universo. Questo richiamo attrattivo, questa suadente atmosfera di accoglienza che sempre si avverte entrando in quelle dimore, promana ancora una volta dall'architettura, dallo spazio da essa sapientemente edificato.

La locuzione che, a un certo punto delle mie ricerche, mi è sembrata più adatta ad esprimere tale predisposizione costitutiva dello spazio architettonico è stata quella di "qualità *oikologica*". Coerentemente con questa scelta lessicale, mi sono inoltre convinto che la metodologia di elaborazione progettuale del nuovo come quella volta alla reinterpretazione dell'esistente debbano incentrarsi sull'apertura di "orizzonti *oikologici*". Con queste aggettivazioni e con la matrice sostantivale *oikologia* ritengo che si possa dare un'espressione terminologicamente efficace e concettualmente unitaria a quell'insieme di valori che mai fanno difetto agli edifici concepiti e realizzati per conformare interni autenticamente architettonici. Nella visuale dischiusa dall'*oikologia*, l'*oikos* si configura come la dimora che l'uomo costruisce non per difendersi da una natura ostile o per separarsi da essa, ma proprio per accoglierla, per renderla riconoscibile, per darle un accesso, farla oggetto di cura e di contemplazione all'interno di un rapporto irenico con la natura e con l'artificio umano; l'edificio è il luogo dove il mondo viene accolto e chiarificato; dove l'uomo non solo svolge al meglio le sue funzioni vitali, ma coltiva i suoi sentimenti, la sua spiritualità, il desiderio di bellezza. In essa prende forma uno spazio culturalmente intenzionato che segna il trascendimento della dimensione puramente biologica dell'esistenza. L'*oikos* è il luogo dove si inverte la costruzione umana del mondo, dove l'artificio costruttivo eleva la luce, l'aria, l'acqua, la terra, le piante, il cielo e le stelle e ogni altro elemento naturale al rango di fenomeni esteticamente significativi, perché li sottrae all'indeterminatezza caotica e li organizza nella forma di un *Kosmos*. Lo spazio edificato che ha in sé questi caratteri *oikologici* è lo spazio architettonico per eccellenza e, come tale, è per costituzione abitabile².

Il concetto di *oikologia* può rappresentare, a mio avviso, una efficace chiave di lettura e di interpretazione soprattutto negli interventi di restauro anche quando siano riferiti a edifici appartenenti alla tradizione popolare urbana e a quella rurale. Tale concetto fa riferimento alla qualità dello spazio abitativo, una qualità che non è determinata da apparati tecnici, ma dalla costituzione originaria dello spazio, la quale è innanzitutto prospettata dal progetto, per poi inverarsi attraverso il processo edificativo e attualizzarsi nel concreto rapporto che si instaura tra lo spazio e chi lo abita. Si tratta di un'attitudine dello spazio costruito a farsi *oikos*, cioè luogo capace di accogliere l'uomo, perché capace di accogliere in sé il mondo e renderlo riconoscibile.

Per chiarire questa qualità originaria dell'architettura basti pensare alle *domus* pompeiane, dove lo spazio è ordinato e conformato in modo che tutti gli elementi naturali siano accolti ed esaltati nel loro valore e si dispongano in modo da dischiudere all'uomo infinite possibilità di relazione col mondo e con i suoi simili. In virtù della forma *oikologica*, questo tipo di edificio, pur a distanza di duemila anni, potrebbe offrirsi come una straordinaria risorsa per il nostro abitare contemporaneo e suggerire, a chi ne interpreta il potenziale architettonico-spaziale, orizzonti di conformazione spaziale pienamente rispondenti alle istanze della contemporaneità. Viceversa, un edificio capace di far entrare il mondo al suo interno solo o prevalentemente attraverso dispositivi estrinseci o aggiunti, cioè in modo strumentalmente forzato, risulterà più o meno marcatamente privo di valori *oikologici* e, difficilmente, al momento opportuno, venendo a cambiare le condizioni contingenti che l'hanno posto in essere, non si presterà ad essere restaurato, perché non avrà alcuna intrinseca vocazione a suggerire soluzioni spaziali, dipendendo la sua abitabilità in gran parte da sistemi strumentali extrarchitetonici, la cui rapida obsolescenza trascinerà con sé anche l'"involucro fisico"³ in cui tali apparati sono contenuti.

Da questo punto di vista la cosiddetta domotica⁴ e l'*oikologia* si configurano come modalità non conciliabili di intendere l'abitare, perché la prima postula l'affrancamento e l'estraneazione della dimora dal mondo, mentre la seconda auspica la costante contaminazione dello spazio abitativo da parte del mondo; la prima ambisce all'autosufficienza e accoglie in sé la realtà esterna solo in forma tecnicamente omologata e virtualizzata; mentre la seconda vive il rapporto concreto con il mondo esterno traendone forza e qualità. La casa prefigurata dalla domotica si presta tutt'al più ad essere riparata, ma il suo vero destino e quello d'essere sostituita da un ordigno nuovo e più sofisticato; la casa intesa come spazio *oikologico* ha in sé la vocazione a contemporaneizzarsi attraverso il restauro e quindi a durare e, durando nel tempo, a contribuire alla permanenza e alla stabilità del mondo.

Alla luce di queste considerazioni ritengo che il confronto progettuale con le preesistenze costituisca una grande opportunità per scoprire, valorizzare, reinterpretare e rinnovare le qualità propriamente spaziali dell'architettura, al fine di renderle disponibili per chi oggi voglia dare un significato non standardizzato e non omologante alla propria esperienza abitativa. Intervenire sugli edifici consegnatici dal passato significa, innanzitutto, resistere alla tentazione di trovare per essi soluzioni volte all'appiattimento tecnicistico dello spazio, orientando invece la ricerca alla valorizzazione in chiave contemporanea della loro originaria costituzione architettonica. L'approccio *oikologico* al trattamento degli interni architettonici nelle costruzioni del passato si configura come un'ermeneutica spaziale, cioè come un impegno volto a trarre in luce nuovi orizzonti per l'abitare contemporaneo attraverso lo sviluppo delle qualità propriamente architettoniche che gli artefici del passato seppero infondere alle loro costruzioni. Sono proprio questi manufatti, talora frutto di tradizioni costruttive tutt'altro che auliche, che ci insegnano come il valore dell'architettura stia nello spazio architettonicamente concepito piuttosto che negli espedienti meramente tecnici. Mi rendo conto che in un'epoca come la nostra, dove il silicone sembra essere diventato la divinità suprema dei processi costruttivi e dove gli edifici si confezionano in modo standardizzato con una data di scadenza, parlare di ermeneutica dello spazio, di qualità originaria dell'architettura e progettare nella prospettiva di un'edificazione caratterizzata

dall'intrinseca vocazione a durare, sembra più che altro una provocazione di natura intellettualistica. In realtà qui entra in gioco una questione fondamentale del nostro tempo: la responsabilità della cultura architettonica, soprattutto di quella che è chiamata all'insegnamento e alla formazione dei giovani. Come scrive Paolo Cecere, «La responsabilità di chi progetta il mondo fisico degli uomini, quel mondo che sopravvive alla vicenda esistenziale dei singoli e che forma l'ambiente materiale permanente entro il quale prende vita la più ampia vicenda storica dell'umanità, è una responsabilità non solo intellettuale, ma anche etica. Nulla in architettura è più pernicioso dell'improvvisazione, della mancanza di analisi critica, della superficialità, della falsificazione, dell'omologazione culturale e della compiacenza nei confronti delle mode effimere»⁵. Il confronto con le preesistenze non è una questione di nostalgia o di erudizione, al contrario, è la strada maestra per dare una solida e autorevole base all'ideazione progettuale e per rendere oikologicamente attendibile l'edificazione. Nel concetto di oikologia, infatti, l'immaginazione del nuovo è sempre orientata verso una ricerca chiarificatrice di ciò che è originario. Da questo punto di vista il confronto con ciò che è antico e, ancor di più, con ciò che è arcaico, è infinitamente più fecondo del confronto con ciò che è alla moda.

Notes

1 Parlando della città e del suo tessuto storico, Aldo Rossi afferma che noi dobbiamo «porre particolare attenzione nello studio delle permanenze per evitare che la storia della città si risolva unicamente nelle permanenze», A. Rossi, *L'architettura della città*, Milano, Città Studi, 1987, p. 6.

2 Gran parte di queste acquisizioni teoriche sono il frutto delle mie ricerche e di quelle che da oltre venti anni porto avanti in un rapporto di appassionata e feconda interlocuzione con il mio amico Paolo Cecere, col quale, proprio in questo ultimo anno, ho avuto modo di dare una forma rigorosa e sistematica agli esiti a cui il nostro comune impegno ha messo capo sullo spazio architettonico, attraverso un libro che proprio in queste ultime settimane è stato pubblicato in prima mondiale in lingua rumena, cfr. A. Bossi și P. Cecere, *Impalpabilul În Arhitectură: Vocația oikologică și caracterul kosmotopic al interiorului architectural*, București, Editura Universitară „Ion Mincu”, 2022.

3 Nell'ordine di idee tecnicistico-macchinali dell'edificazione ogni edificio viene infatti concepito e trattato come un mero contenitore.

4 La domotica viene generalmente così definita: «Lo studio e l'applicazione di un complesso di tecnologie basate sull'ingegneria informatica ed elettronica, aventi per obiettivo la realizzazione di una serie di dispositivi integrati che permettano di automatizzare e facilitare l'adempimento delle varie operazioni solitamente svolte in un edificio. Tali tecnologie utilizzano informazioni ottenute da una rete informatica alla quale l'edificio deve essere collegato (può anche essere la rete internet). Alcuni esempi di applicazioni domotiche sono il controllo del sistema di riscaldamento, di alcuni elettrodomestici, della cucina, del sistema di sorveglianza ecc. Le principali finalità della domotica sono: ottimizzare la parte impiantistica delle costruzioni in termini di funzionalità, di sicurezza e di risparmio energetico; fornire assistenza alle persone che si trovano in condizioni di isolamento o di inabilità; aumentare le possibilità di intrattenimento audio-video per rendere un'abitazione più confortevole», voce «Domotica», in *Enciclopedia Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/domotica>.

5 P. Cecere, *Rigore intellettuale e immaginazione creativa nella progettazione architettonica*, Conferenza tenuta presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II" il 31-05-2011. Il testo della conferenza, svolta come contributo didattico integrativo di Filosofia dell'Interno Architettonico è acquisito agli atti del Corso di "Laboratorio di Arredamento" da me tenuto nell'anno accademico 2010-2011.

Carlo Scarpa: restauro e allestimento del negozio Olivetti, 1957-1958, Venezia. Fotografie A.Bossi



Partea a doua

Seconda parte

Gospodăria cu ocol întărit din Măgura, județul Brașov

Abitazione con recinto rinforzato, distretto di Brașov

Ovidiu Baron

Director General Adjunct al Complexului Național Muzeal ASTRA din Sibiu

Unul din studiile de caz avute în vedere în acest workshop este Gospodăria cu ocol întărit din Măgura, județul Brașov. Această gospodărie provine dintr-o zonă montană din Sudul Transilvaniei, în Carpații Meridionali, aproape de Bran, adeseori fiind definită chiar prin acest detaliu (gospodărie din zona brăneană).

Modul în care a fost realizată a fost determinat de câteva elemente. Pe de o parte, spațiul montan era locuit cu predilecție de oieri, acest lucru impunând nevoi legate de adăpostirea animalelor, de păstrare a nutrețului, de preparare și depozitare a produselor lactate. Condițiile vitrege din timpul iernii impuneau, de asemenea, nevoia unei construcții solide, care să protejeze cât mai bine familia de frig, zăpadă și viscol. Ocolul întărit conține intrinsec ideea de protecție, aceasta fiind luată în considerare inclusiv în timpul perioadei călduroase, când ciobanii duceau oile la păscut, lăsând soțiile și copiii singuri pentru o vreme.

Resursa locală a impus, evident, materialul de lucru, lemnul și piatra fiind la îndemână.

Locuința propriu-zisă are patru încăperi: tindă, căsuță, casă mare și celar. Tinda este, ca de obicei, spațiu de zi, unde se gătește la vatra zidită, fiind totodată spațiu de trecere și de legătură între curte și casă, precum și între diferitele încăperi. Este spațiul cel mai intens circulat din casă, lucru firesc, având în vedere poziționarea sa, dar și funcția de bucătărie și de servire a mesei. Tot din tindă exista un acces către pod, prin intermediul unei trape, la care se putea ajunge prin aducerea unei scări mobile. Căsuța era spațiul de creștere a copiilor și de odihnă. „Casa mare” avea, pe lângă locuire, și o funcție de păstrare a celor mai valoroase obiecte deținute de proprietari. Acestea aveau atât un rol identitar, situându-i într-un areal, după tipicul țesăturilor, mobilierului sau vaselor expuse, cât și unul de situare pe scara socială, fiind un barometru al bogăției. „Casa mare” este mobilată elegant, cu masă, lavițe și cuiere pictate.

Sistemele de încălzire sunt din cărămidă, cu plită în cuptor de pâine în tindă, respectiv cu sobă înaltă în căsuță. Sunt sisteme bine dimensionate, pentru o încălzire cât mai eficientă, spațiul locuibil fiind destul de generos. După tradiția locului, „casa mare” nu era încălzită, nefiind folosită în mod curent. Astfel de încăperi se mai numesc camere bune sau camere reci.

Celarul era o cămară în care, dat fiind specificul locului, se depozitau în special produse lactate, dar și produse din carne de porc, preparate în mod tradițional în perioada premergătoare sărbătorilor de iarnă.

Uno dei casi di studio presi in considerazione in questo workshop è l'abitazione con recinto murario fortificato di Măgura nel distretto di Brașov. Questo tipo di abitazione è originario della zona montuosa della Transilvania meridionale, nei Carpazi meridionali, vicino a Bran.

Le caratteristiche di questa tipologia di dimora sono legate al contesto ambientale e a quello economico-produttivo in cui essa si è sviluppata. Nella zona montuosa la forte diffusione della pastorizia ha sempre imposto la necessità di tutelare gli animali. C'era poi l'esigenza di conservare i foraggi e quella di preparare e conservare i formaggi. Le rigide condizioni invernali richiedevano anche una costruzione solida, che proteggesse al meglio la famiglia dal freddo, dalla neve e dalle bufere. Infine il ricorso alla recinzione rinforzata rappresentava anche un fattore di maggiore sicurezza per le famiglie durante la stagione calda, quando i pastori partivano per la transumanza, assentandosi per lunghi periodi dalle loro case dove lasciavano mogli e figli.

Le risorse locali fornivano ovviamente il materiale da costruzione: essenzialmente legno e pietra. L'abitazione vera e propria era composta da quattro stanze: “tinda”, casetta, casa grande e cantina. La “tinda” è lo spazio dove si cucinava per mezzo del focolare incassato, ma era anche uno spazio di passaggio e di collegamento tra il cortile e la casa, oltre che tra le diverse stanze. Era l'ambiente della casa a più forte circolazione e più intensamente vissuto, sia per la sua collocazione, sia per lo svolgimento di funzioni connesse alla cottura e al consumo del cibo. Dalla “tinda” si accedeva al sottotetto, attraverso un portello mediante una scala amovibile. La “casetta” era il luogo dove i bambini crescevano e dove riposavano. La "casa grande" aveva, oltre quella abitativa, anche una funzione di custodia degli oggetti di maggior valore posseduti dai proprietari. Tali manufatti, soprattutto nel caso dei tessuti, dei mobili e delle stoviglie, avevano sia un ruolo identitario, sia di testimonianza del livello occupato dalla famiglia nella scala sociale e della ricchezza posseduta. La "casa grande" era, a sua volta, elegantemente arredata, con tavolo, panche e appendiabiti dipinti.

I sistemi di riscaldamento erano in muratura; la stufa e il forno per il pane erano collocati nella “tinda”, mentre una seconda stufa si trovava nella “casetta”. Erano sistemi ben dimensionati, capaci di riscaldare in modo efficiente ed efficace l'intero spazio domestico. Nell'uso locale la "casa grande", che non era utilizzata, non veniva riscaldata. Essa era anche chiamata stanza buona o spazio frigorifero.

Așezarea sa permite o utilizare facilă și păstrarea unei temperaturi răcoroase, constante, evitând înghețul. Este posibil ca restaurarea casei să nu fi păstrat întocmai situația din teren, în relieful din dosarul de monument accesul în celar se face din căsuță, deci din camera locuită constant și încălzită. Această situație a căii de acces este, de altfel, mai firească, deoarece se presupune că traficul înspre și dinspre celar era frecvent, ceea ce nu se potrivește cu ideea păstrării casei mari în ordine.

Camera bună este, de altfel, o veritabilă expoziție. Dimensiunile casei, lucrătura lemnului, mobilierul și obiectele decorative sugerează că proprietarii casei erau înstăriți. Pe una din grinzi putem vedea marcat anul 1844, alături de o cruce inscripționată, care situează familia sub protecția divină. Alte bârne au elemente decorative, precum rozeta sau dintele de lup. Cuierele sunt pictate în culori vii, cu motive florale, pe ele fiind expuse căncee sau blide. Pe pereți mai găsim broderii, icoane, cuverturi țesute, oglinzi sau fotografii înrămate. De tavan sunt agățate lămpi elegante cu abajur, prinse cu lanțuri. Unele obiecte au influențe săsești – de exemplu forma scaunelor, lăzile sau cuierele pictate -, nefiind însă imitații. Lada de zestre atrage atenția prin forma elegantă, coloristică și motivele florale. Este așezată chiar la intrarea în cameră, obiectele valoroase fiind de obicei păstrate atât în interiorul său, cât și deasupra. O altă metodă de expunere este ruda, pe care se agață covoare de lână, haine tradiționale sau țesături.

În tindă/bucătărie găsim instrumentar de gătit și de consumat hrana. Ca piesă de mobilier atrage atenția un blidar, iar dintre obiectele reprezentative identificăm pecetea pentru caș, piua de sare și blidele de lut.

Căsuța seamănă destul de mult cu casa mare, fiind însă mobilată și decorată mai simplu, fără expunerea demonstrativă de obiecte. În ambele încăperi găsim mese, scaune, dar și lăicere, poziționate pe lungimea pereților.

Ferestrele păstrează tonul elegant al casei, putând însă părea mici pentru gusturile omului de azi. Acest lucru era însă intenționat, pe de o parte pentru a nu se pierde multă căldură în perioada rece, pe de altă parte fiindcă familia trăia după un ritm zilnic impus de o tradiție veche de locuire, în care perioadele petrecute afară, la lucru și cele petrecute în casă erau perfect armonizate cu alternanța lumină/întuneric a zilei, cu obligațiile și necesitățile impuse de anotimpuri.

Curtea este delimitată de două grajduri pentru vite cu un șopron pentru car și unelte la mijloc, și o fierbătoare cu pivniță. Aceste construcții au un pod comun, folosit, în principal, pentru depozitarea nutrețului. Deși alipit de podul casei, este separat de acesta, atât pentru delimitarea funcțiilor, cât și pentru evitarea incendiilor, casa fiind încălzită cu foc.

Fundația este realizată din piatră, iar pereții din bârne de lemn de brad. Acoperișul în patru ape este înalt, fiind făcut din căpriori, pe care sunt fixați lați, în cuie de lemn, peste care este aplicată

La cantina era una dispensa în cui venivano conservati i formaggi, ma anche i salumi, tradizionalmente preparati in vista delle festività invernali. La sua collocazione consentiva un facile utilizzo e il mantenimento di una temperatura fresca e costante, senza il pericolo di congelamento dei prodotti. Molto probabilmente l'accesso alla cantina avveniva dalla casetta, locale costantemente abitato e riscaldato. Questa collocazione era peraltro la più pratica, in quanto il traffico da e per la cantina era abbastanza intenso.

Nel caso dell'abitazione ospitata nel museo, fatta oggetto di studio durante il workshop, la sala buona si presenta come una sorta di "spazio espositivo". Le dimensioni della casa, la lavorazione del legno, i mobili e gli oggetti decorativi autorizzano a ritenere che i proprietari fossero ricchi. Su una delle travi è inciso l'anno 1844, accanto ad una croce inscritta, che pone la famiglia sotto la protezione divina. Altre travi presentano elementi decorativi, come la rosetta o il dente di lupo. Gli appendiabiti sono dipinti con colori vivaci e motivi floreali, e su di essi sono esposte tazze e stoviglie di terracotta smaltata. Alle pareti si trovano anche ricami, icone, coperte tessute, specchi o foto incorniciate. Dal soffitto pendevano eleganti lampade con paralumi, fissate con catene. Alcuni oggetti hanno influenze sassoni, ad esempio la forma delle sedie, delle cassapanche o degli appendiabiti dipinti, ma non sono imitazioni. Il baule della dote attira l'attenzione per la sua forma elegante e colorata e per i motivi floreali con cui è decorato. È posto proprio all'ingresso della stanza, con oggetti di valore solitamente custoditi sia all'interno che sopra di esso. Un'altra forma di esposizione è realizzata per mezzo della "ruda", barra in legno su cui erano appesi tappeti di lana, abiti tradizionali e tessuti.

Nella "tinda", adibita a cucina, si trovano le attrezzature per cucinare e mangiare. Come elemento di arredo, una ciotola attira l'attenzione e, tra gli oggetti più rappresentativi, si notano il sigillo del formaggio, la saliera e le ciotole di terracotta.

La "casetta" è del tutto simile alla casa grande, ma è arredata e decorata più semplicemente e senza esposizione dimostrativa di oggetti. In entrambe le sale troviamo tavoli, sedie, ma anche poltroncine, disposti lungo tutte le pareti.

Le finestre mantengono il tono elegante della casa, ma possono sembrare piccole per i gusti contemporanei. Questa caratteristica era dettata dalla necessità di non disperdere molto calore durante il periodo invernale. Essa, inoltre, era anche legata al fatto che la vita dei pastori era scandita da ritmi quotidiani per i quali i periodi trascorsi al lavoro all'aperto e quelli trascorsi in casa si armonizzavano perfettamente con l'alternanza delle ore diurne con quelle serali e notturne e con gli obblighi e le esigenze imposte dalle stagioni.

Il cortile è delimitato da due stalle per il bestiame con al centro un ricovero per i carri e gli attrezzi, e da un bollitore con scantinato. Queste costruzioni hanno un sottotetto comune, utilizzato principalmente per immagazzinare il foraggio. Questo, sebbene integrato al sottotetto della casa, ne è separato, sia per la delimitazione delle funzioni che per evitare incendi, già che la casa è riscaldata dal fuoco.

Învelitoarea din șindrila horjită.

Podul casei putea fi folosit pentru depozitat obiecte care nu se foloseau în viața de zi cu zi, sau, la nevoie, alimente, în special carnea de porc.

În lateral, în afara ocolului, este lipită de casă o crosnie - adăpost pentru oi. Crosnia este construită sub același acoperiș, prelungit până la ceva mai mult de un metru deasupra solului, lucru care este eficient ca resursă constructivă, contribuie la ideea de bază a ocolului întărit, pe care îl amplifică, deși aparent se situează în afara acestuia, iar faptul că oile sunt ținute lângă casă aducea în plus și un avantaj termic. Încăperea este lungă și relativ îngustă, o ușă prevăzută la mijloc permițând separarea temporară a oilor pentru muls, de exemplu.

Curtea interioară este pavată cu piatră, având pe laterale, unde streșina este extinsă suficient, podea de lemn. Curtea acoperă funcții multiple, conectând spațiile de locuire umană cu adăposturile de animale, realizând transferul de resurse exterior/interior și oferind o zonă de siguranță și de intimitate. Oamenii puteau să-și vadă de treabă în liniște, gospodăria fiind un microunivers bine stabilit. Pe lângă poarta principală, astfel de gospodării puteau avea porțițe secundare în spatele casei sau în lateral.

În cele mai multe cazuri, rolurile primare ale acestui tip de gospodării au dispărut, locuirea fiind adaptată la noile nevoi. Unele spații, precum crosnia, de exemplu, fie au dispărut, fie li s-au atribuit alte funcții, precum depozitarea. Demersuri întreprinse de unele instituții cu rol în salvaguardarea peisajului cultural tradițional – istoric, precum Muzeul ASTRA sau Ordinul Arhitecților din România (care abordează această problemă într-un ghid de bune practici) recomandă păstrarea nealterată a acestui tip de gospodărie, din punct de vedere vizual, ca funcțiuni de bază, ca materiale și metode de construcție și, evident, ca integrare în ansamblul peisajului local. În cazul gospodăriilor existente, se recomandă restaurarea, adaptarea funcțiilor de locuire și refolosirea lor, fie ca locuire permanentă, fie cu rolul de case de vacanță. Gospodăriile tradiționale păstrează memoria oamenilor, a locurilor și a resurselor, fiind martorele evoluției comunității și ilustrând legăturile indisolubile între om și mediul său natural, felul în care localnicii au folosit resursele judicios, pentru locuire, pentru procurarea hranei, dar și din rațiuni estetice. Dacă păstrarea aspectului tipic al gospodăriei, integrarea sa armonioasă cu peisajul cultural în ansamblu, cu sufletul locului sunt elemente care se impun în mod firesc, rezultând dintr-o evoluție organică, din experiența acumulată de-a lungul timpului, modul în care spațiul interior poate fi adaptat nevoilor contemporane de locuire, refuncționalizat sau reinterpretat reprezintă o temă deschisă de lucru. Sunt de avut în vedere, de exemplu, spațiile ample din poduri, rămase nefolosite după pierderea funcției inițiale, crosnia, grajdurile, șopronul sau fierbătoarea. Curtea generoasă permite, la rândul ei, multiple posibilități de exploatare sau reorganizare. Sunt doar câteva din punctele de plecare pentru un studiu de caz precum cel propus cu prilejul unui workshop de arhitectură.

La fondazione è in pietra e le pareti in tronchi di legno di abete. Il tetto a quattro falde è alto e caratterizzato da travetti fissati con chiodi di legno, sui quali è applicata una rustica copertura in scandole.

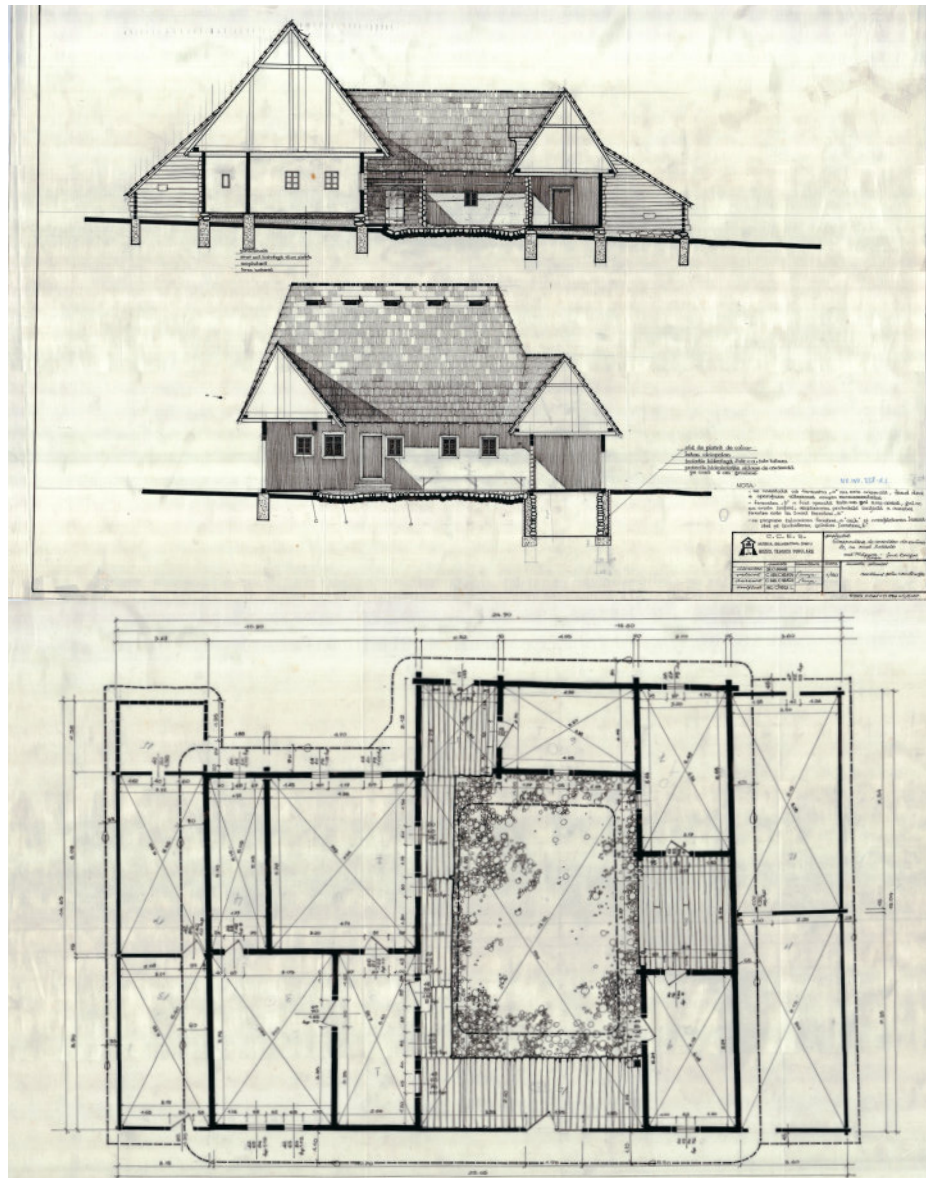
Il sottotetto della casa poteva essere utilizzato per riporre oggetti non usati nella vita di tutti i giorni o, all'occorrenza, alimenti come la carne di maiale.

Di lato alla casa è attaccata una stalla ricovero per le pecore. La “crosnia” è costruita sotto lo stesso tetto che si prolunga fino a poco più di un metro dal suolo: un'efficace soluzione costruttiva che contribuisce all'idea di base di una costruzione fortificata, e procura un vantaggio termico all'abitazione per il fatto che le pecore sono tenute vicino alla casa. La “crosnia” è lunga e relativamente stretta, con una porta al centro che consente di separare temporaneamente le pecore per la mungitura.

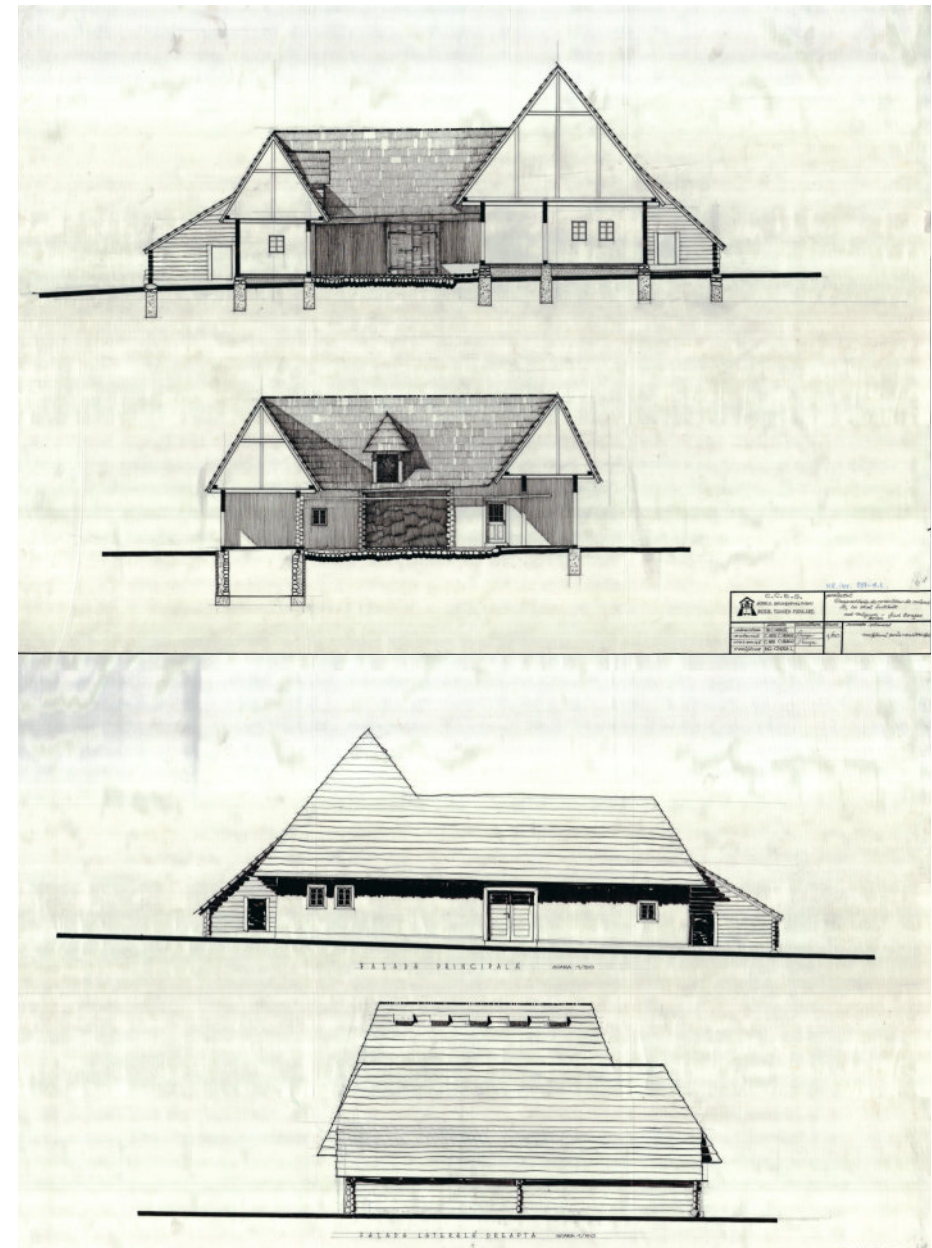
Il cortile interno è realizzato in pietra, con pavimento in legno ai lati, protetto da falde sufficientemente aggettanti. Il cortile soddisfa molteplici funzioni, collegando gli spazi abitativi umani con i ricoveri per gli animali, realizzando il trasferimento di risorse dall'esterno all'interno e viceversa e fornendo un'area di sicurezza e intimità. Oltre al cancello principale, tali edifici possono avere cancelli secondari dietro la casa o di lato.

Nella maggior parte dei casi, i ruoli primari di questo tipo di abitazione sono scomparsi, e gli alloggi sono stati adattati a nuove esigenze. Alcuni ambienti, come ad esempio la “crosnia”, sono scomparsi o sono stati adibiti ad altre funzioni. Gli studi compiuti da alcune istituzioni per la salvaguardia del paesaggio culturale storico-tradizionale, come il Museo ASTRA o l'Ordine degli Architetti rumeni (che affronta questo tema in una guida per le buone pratiche), consigliano di preservare inalterato questo tipo di edifici, dal punto di vista visivo, delle funzioni di base, dei materiali dei metodi costruttivi e, ovviamente, dell'integrazione nel paesaggio locale. Nel caso di edifici esistenti, sarebbe opportuno ripristinarne l'originaria funzione abitativa, sia per la residenza fissa sia per quella temporanea nei periodi di vacanza. Le abitazioni tradizionali custodiscono la memoria di persone, luoghi e risorse, testimoniando l'evoluzione della comunità e illustrando i legami indissolubili tra l'uomo e il suo ambiente naturale, il modo in cui gli abitanti utilizzavano con giudizio le risorse per la loro esistenza abitativa in tutti i suoi aspetti, da quelli strettamente materiali a quelli spirituali ed estetici. Se la conservazione dell'aspetto tipico dell'abitazione, la sua integrazione armonica con il paesaggio culturale nel suo insieme sono elementi che si impongono come esito di processi naturali e storici, lo spazio interno può a sua volta essere adattato a esigenze abitative contemporanee, rifunzionalizzato o reinterpretato attraverso una consapevole azione progettuale. Si pensi, ad esempio, ai grandi spazi dei sottotetti, rimasti inutilizzati dopo la perdita della funzione originaria, al tetto stesso, alle stalle, al locale di pastorizzazione del latte. Il generoso cortile consente a sua volta molteplici possibilità di sfruttamento o di organizzazione. Questi sono solo alcuni possibili punti di partenza per una ricerca di tipo progettuale quale quella sviluppata attraverso un workshop di architettura.





Desene tehnice din Arhiva științifică a Muzeului ASTRA



Gospodăria pastorală cu atelier de prelucrare a lânii din Poiana Sibiului, județul Sibiu

Abitazione pastorale con laboratorio per la lavorazione della lana a Poiana Sibiului, distretto Sibiu

Ancuța Ilie

șef serviciu „Expozitii-atelier. Mediere culturală”, Complexul Național Muzeal ASTRA din Sibiu

Cea de-a doua gospodărie din Muzeul în Aer Liber aleasă ca studiu de caz în cadrul seminarului este din localitatea Poiana Sibiului, județul Sibiu. Pe lângă caracterul de bază, tipic pastoral, cu ocol întărit, specific localității în secolele al XVIII-lea – al XIX-lea, gospodăria ilustrează un atelier de prelucrare a lânii de oaie.

Gospodăria provine din zona etnografică a Mărginimii Sibiului, situată geografic în Sudul Transilvaniei, la limita cu Țara Românească. Populația din această zonă s-a ocupat în principal cu creșterea animalelor, agricultura și practicarea meșteșugurilor tradiționale. În Poiana Sibiului și localitățile învecinate predomină păstoritul, atât transhumant, păstorii ajungând cu turmele până în sudul și sud-estul țării, spre Dunăre și în Dobrogea, dar și dincolo de granițe, până în Peninsula Balcanică sau Zona Caucazului, cât și pendulator (turmele erau deplasate vara în zona de fâneață, iar iarna erau adăpostite în vatra satului). Populația este una românească, însă deplasările lungi, în alte zone ale țării sau chiar în țările vecine, au facilitat schimburile culturale, circulația tradițiilor sau a tehnicilor constructive. Meșteșugurile practicate în această zonă derivă din ocupația de bază, de creștere a oilor, cum ar fi prelucrarea lânii și a textilelor, prelucrarea pieilor și jocăritul sau confecționarea lumânărilor din seu de oaie.

Plecarea bărbaților din sat pentru perioade lungi de timp în păstoritul transhumant, acasă rămânând femeile, bătrânii și copiii, a dus la o dispunere firească a construcțiilor în ansamblul gospodăriei, formând un ocol întărit. Casa și anexele gospodărești sunt unite printr-un gard de zid, masiv și înalt, care marchează astfel curtea interioară rectangulară și închid complet perimetrul gospodăriei, formând o mică fortificație ce ferește locuitorii casei de amenințările naturii (intemperii, animale sălbatice). Aspectul masiv, fortificat al gospodăriei o izolează de mediul înconjurător, creând un microclimat propice vieții cotidiene. În același timp, ansamblul se integrează armonios în peisajul zonei, având dimensiuni și proporții care respectă natura. Materialele folosite sunt de origine locală și ele dictează logica constructivă a ansamblului, ceea ce permite integrarea sa firească în peisaj, dar și durabilitatea și sustenabilitatea în timp. Specifice zonei sunt lemnul de brad și de stejar și piatra de râu. Aceasta din urmă este folosită în realizarea soclurilor casei, căsoaiei și șurii, dar și în pavarea curții, fiind un material rezistent și stabil.

La seconda fattoria scelta dal Museo all'aperto, come caso di studio per il seminario, viene da Poiana Sibiului, nella regione di Sibiu. Oltre al tipico carattere pastorale di base, con un ovile fortificato, tipico della località nei secoli XVIII-XIX, la fattoria presenta un laboratorio per la lavorazione della lana di pecora.

La casa proviene dall'area etnografica del „Margine di Sibiu”, geograficamente situata nella Transilvania meridionale, al confine con la Valacchia. La popolazione di quest'area si dedicava principalmente all'allevamento, all'agricoltura e all'artigianato tradizionale. A Poiana Sibiului e nelle località limitrofe prevaleva la pastorizia: quella transumante, con le mandrie che raggiungevano il sud e il sud-est del Paese, il Danubio e la Dobrogea, fino a spingersi oltre confine nei territori balcanici e in quelli del Caucaso; quella pendolare, caratterizzata dallo spostamento delle mandrie dalla zona dei prati in estate agli ovili nei villaggi durante la stagione invernale. La popolazione era rumena, ma i lunghi viaggi in altre parti del Paese o addirittura nei Paesi vicini facilitavano gli scambi culturali e la circolazione di tradizioni e tecniche costruttive. I mestieri praticati in questa zona derivano dall'occupazione di base della pastorizia, come la lavorazione della lana e dei tessuti, la lavorazione del cuoio e la lavorazione della pelle, dalla scuoiatura delle pelli di pecora, alla produzione di candele di sego di origine ovina.

La permanenza degli uomini in altri territori durante i lunghi periodi della transumanza, portò la dimora a costituirsi come un recinto rinforzato per meglio garantire la sicurezza di donne, anziani e bambini. In tale tipologia abitativa la casa e i suoi annessi sono uniti da un alto e solido muro di recinzione, che delimita la corte rettangolare interna racchiudendo i vari ambienti in tutto il loro perimetro, fino a conformare una piccola fortificazione capace di proteggere gli abitanti dai rigori del clima e gli animali domestici dall'attacco di quelli selvatici. Tale conformazione tendeva a isolare la casa dall'ambiente circostante, creando un microclima favorevole alla vita domestica. La costruzione, per le sue caratteristiche, si relazionava in modo armonico al paesaggio. I materiali utilizzati, tutti di origine locale, dettavano la logica costruttiva e riuscivano a garantire resistenza, stabilità e durata a ogni parte dell'edificazione. Di fondamentale importanza era l'uso del legno di abete e di quercia, come pure quello della pietra di fiume. Quest'ultima veniva utilizzata

De asemenea, organizarea construcțiilor în cadrul gospodăriei este foarte practică și permite un acces simplu și rapid la tot ce aveau nevoie proprietarii în activitățile de zi cu zi.

La stradă sunt amplasate casa, cu latura scurtă spre stradă, și căsoaia, paralel cu casa. În zona Mărginimii Sibiului se practica locuirea în aceeași curte a mai multor generații ale aceleiași familii. Astfel, apare căsoaia, locuință compusă dintr-o singură încăpere, cu acces, în acest caz, din sușop și ferestre spre curte, stradă și grădină. Aici locuiau generațiile cele mai în vârstă, ale bunicilor familiei, sau rude fără copii, care aveau grijă de gospodărie când proprietarii erau plecați cu turmele.

Activitatea de prelucrare a lânii de oaie se desfășura în diferite spații ale gospodăriei, în funcție de vreme, perioada din an și etapa procesului de prelucrare. Astfel, în gospodărie nu există un spațiu destinat exclusiv atelierului, ci spațiile se adaptează diferitelor activități.

Casa este impunătoare, ridicată pe un soclu din piatră de râu, tencuit și văruiat în albastru ultramarin, ca restul gospodăriei, un pigment scump, care denotă bogăția familiilor din această zonă. Peste temelie, structura casei este realizată din bârne de lemn, tencuite. Acoperișul în două ape are o înclinație mare, adaptată climatului zonei, cu ploi abundente și cantități mari de zăpadă iarna. Planimetria este tipică pentru casele vechi din localitate. Ea se compune din două camere și o tindă între ele. Aproape o treime din spațiul tindei este ocupat de cuptorul de pâine, folosit la margine și ca vatră liberă, pentru gătit. Tinda este netăvănită, ceea ce permite fumului să urce în pod, unde erau păstrate pe iarnă preparatele din carne, cârnații, slămina afumată.

În cazul gospodăriei din muzeu, camera bună este situată înspre curte. Grinda principală păstrează anul construcției, 1854. În general, aceasta nu are sistem de încălzire, nefiind destinată locuirii constante, ci era amenajată și decorată pentru a ilustra cât mai sugestiv bogăția și statutul social al familiei proprietare. Aici se etalau deasupra patului toate textilele din zestrea gospodăriei și mult mobilier din lemn, o parte pictat. Prin prisma ocupației lor, ciobanii au călătorit mult în alte zone, de unde au adus în Mărginimea Sibiului obiecte moderne sau nespecifice zonei în perioada respectivă. Astfel, casele exprimă bogăție și sunt decorate cu căncee, fotografii, litografii, farfurii de faianță, ladă de haine pictată cu sertar, sau sobă cu cahle.

Camera dinspre stradă, denumită și casa de șezut, este camera în care se locuia și se desfășurau activitățile cotidiene. Pe peretele dinspre tindă este o sobă cu cahle cu ornament albastru pe fond alb și cu o vatră deschisă pe care se poate găti. Pe vreme rece, în această cameră se instala războiul de țesut, camera devenind și atelier.

În exteriorul casei, pe latura lungă dinspre curte, este atașat privariul sau pălimarul, o prispă semi-închisă, de formă dreptunghiulară, cu acoperișul într-o apă, ce pleacă din cel al casei, dar cu panta diferită. Acest spațiu anterior interiorului casei este unul de odihnă în timpul zilelor călduroase. Aici găsim un pat (păcel) și o poliță pentru hainele folosite zi de zi în timpul unei săptămâni. Hainele bune, de sărbătoare, erau

per realizare la zocolatura delle case, oltre che per pavimentare la corte. L'organizzazione dei vari spazi all'interno della fattoria consentiva un accesso facile e veloce a tutto ciò di cui gli abitanti avevano bisogno per le loro attività quotidiane.

Sulla strada si affacciavano il lato corto della casa e la „căsoaia” parallela ad essa. Nella zona del „Margine di Sibiu” era consuetudine che diverse generazioni della stessa famiglia vivessero attorno allo stesso cortile. Nella cosiddetta "căsoaia", abitazione composta da un'unica stanza, con accesso dal capannone e con finestre sul cortile, sulla strada e sul giardino, abitavano le persone più anziane, nonni e parenti senza figli, che si occupavano della casa quando gli altri componenti della famiglia erano lontani con le mandrie. La lavorazione della lana di pecora avveniva in diversi spazi della casa, a seconda del clima, del periodo dell'anno e della fase del processo di lavorazione.

Non esisteva quindi un unico spazio della fattoria destinato esclusivamente al laboratorio, ma gli ambienti erano adattati a diverse attività. La casa era imponente, costruita su uno zoccolo di pietre di fiume, intonacata e dipinta di blu oltremare, un pigmento costoso, che denotava la ricchezza delle famiglie della zona. Sopra le fondamenta, la struttura della casa era costituita da travi di legno intonacate. Il tetto a capanna aveva una falda ripida, adatta al clima della zona, caratterizzato da forti piogge e intense precipitazioni nevose in inverno. La disposizione era quella tipica delle abitazioni locali. C'erano due stanze con un spazio intermedio (tinda). Quasi un terzo di questo spazio è occupato dal forno per il pane, utilizzato sul bordo come focolare libero per cucinare. Il soffitto era scoperto, permettendo al fumo di salire nel sottotetto, dove venivano conservate carni, insaccati e pancetta e altri salumi affumicati durante l'inverno.

Nel caso della casa esposta nel museo, la stanza buona si trova verso il cortile. La trave principale conserva l'anno di costruzione, il 1854. In generale, questo ambiente non aveva un sistema di riscaldamento e non era destinato ad essere abitato costantemente, ma veniva arredato e decorato per segnalare nel modo più suggestivo possibile la ricchezza e lo status sociale della famiglia proprietaria. Sopra il letto erano esposti tutti i tessuti in dotazione alla famiglia. C'erano inoltre molti mobili in legno, alcuni dei quali dipinti. Non di rado i pastori, di ritorno dai loro lunghi viaggi, portavano oggetti che non appartenevano a quelli della tradizione locale. Le case manifestavano una certa ricchezza ed erano decorate con fotografie, litografie, piatti, tazze, cassettiere dipinte, stufe con piastrelle in terracotta. La stanza che si affacciava sulla strada, detta anche salotto, era quella in cui si viveva e si svolgevano le attività quotidiane.

Sulla parete di fronte alla "tinda" si trovava una stufa con piastrelle in terracotta, con ornamenti blu su fondo bianco e un focolare aperto per cuocere il cibo. Nella stagione fredda il telaio veniva allestito in questa stanza, che così diventava anche un laboratorio. Aderente all'esterno della casa, sul lato lungo che si affaccia sul cortile, si trovava il „privar”, un portico semi-chiuso, di forma rettangolare, con tetto inclinato, che si sviluppava dal tetto della casa, ma con una pendenza diversa. Questo spazio era soprattutto un luogo di riposo durante le giornate calde. Qui c'erano un letto e un'asta per appendere i vestiti che venivano abitualmente usati durante la settimana. Gli abiti buoni e festosi erano invece conservati in casa,

păstrate în casă, pe cuier, sau în camera bună, în lada de zestre sau în castăn. Sub privar erau depozitate lemnele gata sparte pentru foc, ferite de ploi și zăpadă. Din curte, pe lângă privar se coboară în pivnița casei, care se întinde sub camera bună și care era folosită pentru păstrarea alimentelor (fructe, legume, borcane cu conserve pentru iarnă sau putinile cu brânză).

Ferestrele sunt de formă dreptunghiulară, cu 4 ochiuri de geam și tâmplărie din lemn. Au dimensiuni reduse pentru a izola spațiul interior de vremea de afară, însă suficient pentru a permite luminii să intre.

Curtea este situată central în ansamblul gospodăriei și asigură circulația între casă și toate anexele gospodărești, având un rol esențial în desfășurarea activităților zilnice ale locuitorilor săi. Este podită cu lespezi de piatră și au înclinații diferite pentru scurgerea apei.

Șura și grajdurile (pentru vite, cai) și cocina de porci formează o singură clădire și sunt amplasate opus străzii, cu lungimea spre exterior. Aici, în perioada caldă, se desfășurau anumite procese ale prelucrării lânii, ca urzitul pentru război.

Șoprul este un spațiu multifuncțional, deschis pe latura lungă, dinspre curte. Iarna se adăposteau aici oile rămase în sat, iar vara se puneau piei la uscat, se adăposteau lemnele și se desfășurau activități ale industriei casnice textile, ca depănatul sau răsucitul firului de lână. În podul șoprului și al șurii se depozita fânul necesar animalelor din gospodărie.

Între șură și casă se află porțița care face accesul spre grădină, folosită pentru cultivarea legumelor sau ca livadă de pomi fructiferi.

sull'appendiabiti, o nella stanza buona, all'interno della cassapanca o nel baule della dote. Sotto la tettoia era conservata la legna pronta per il fuoco, al riparo dalla pioggia e dalla neve. Dalla corte si scendeva nella cantina della casa, che si estendeva sotto la stanza buona e serviva per conservare gli alimenti (frutta, verdura, barattoli di conserve invernali o vaschette di formaggio).

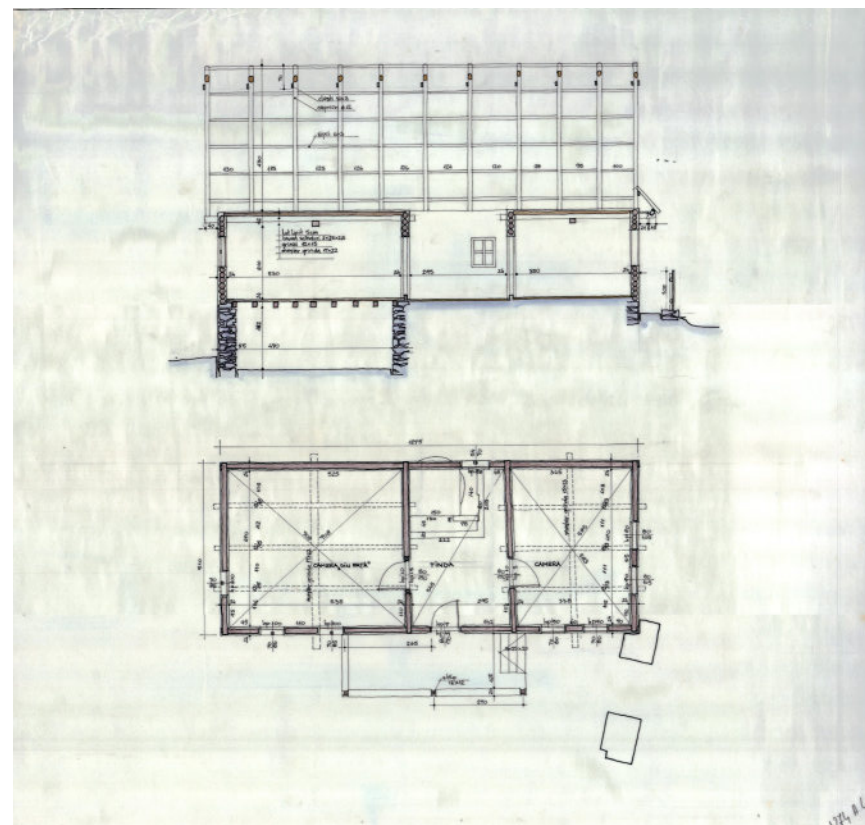
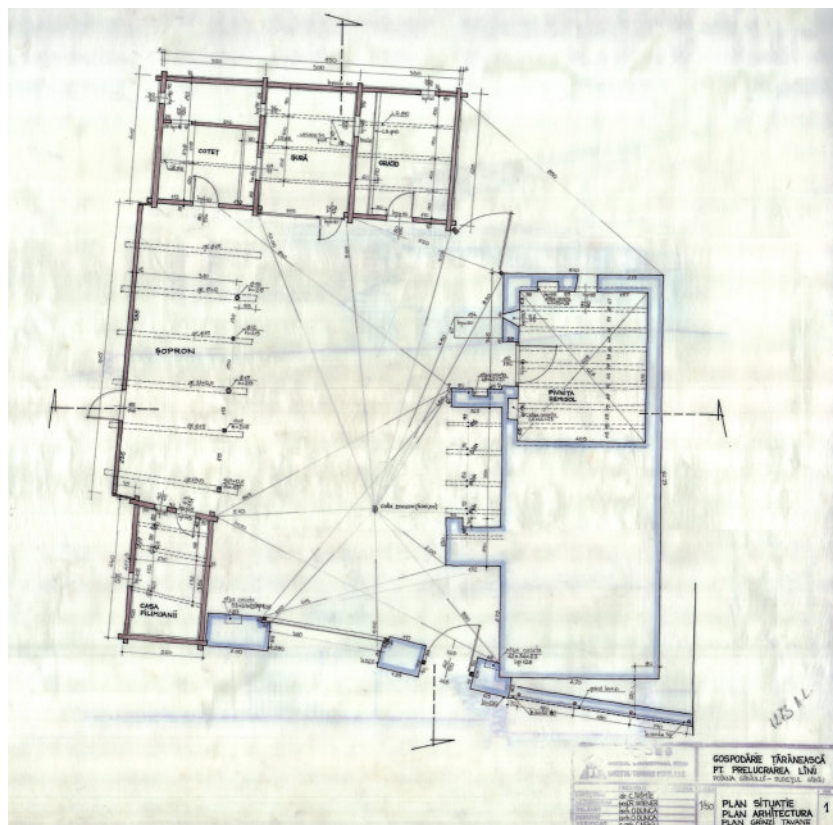
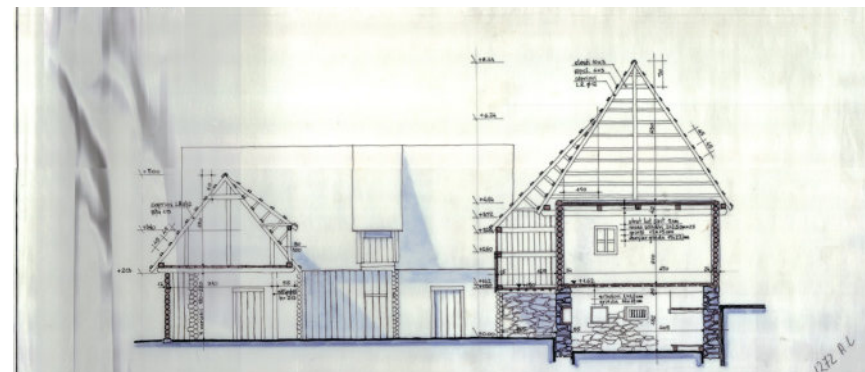
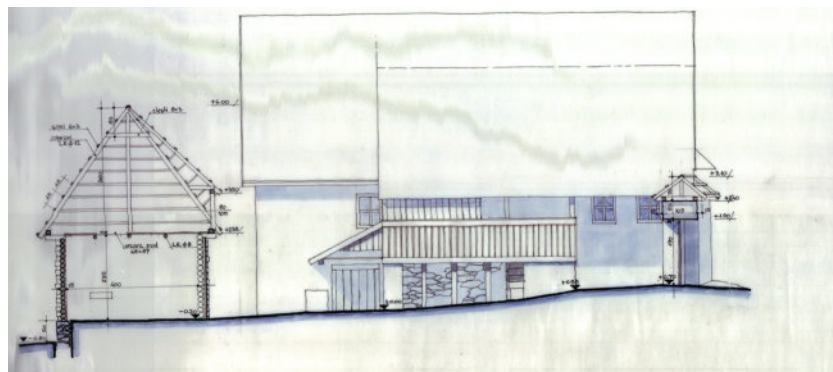
Le finestre erano di forma rettangolare, con telai in legno con quattro vetri. Si trattava di aperture abbastanza piccole per proteggere lo spazio interno dalle intemperie, ma abbastanza grandi da far entrare la luce.

Il cortile, situato al centro dell'abitazione, garantendo la circolazione tra la casa e tutti i locali annessi, svolgeva un ruolo essenziale nelle attività quotidiane dei suoi abitanti. Era pavimentato con lastre di pietra e presentava diverse pendenze per il drenaggio dell'acqua.

La stalla, le scuderie per i cavalli e il porcile formavano un unico edificio e si trovano di fronte alla strada, con il lato lungo rivolto verso l'esterno. Qui, nel periodo caldo, si svolgevano alcune fasi del processo di lavorazione della lana. Il portico era uno spazio multifunzionale, aperto sul lato lungo che si affacciava sul cortile. In inverno, le pecore rimaste nel villaggio venivano ricoverate al suo interno, mentre in estate venivano essiccate le pelli, immagazzinata la legna e svolte le attività dell'industria tessile domestica, come la trattura e la filatura della lana. Il fieno per gli animali della famiglia era conservato nel sottotetto del capannone e della stalla.

Nel lato lungo del portico si trovava il cancello che dava accesso al giardino, utilizzato per la coltivazione di ortaggi o come frutteto.





Desene tehnice din Arhiva științifică a Muzeului ASTRA

Interpretare și ancorare în contemporan

Delia Alexandra Prisecaru

Universitatea Politehnică din București

Rem Koolhaas, Fondazione Prada, 2015, Milano (Italia). Fotografie de D. Prisecaru.



[...] trebuie să recunoaștem că toate formele așa-numitei arhitecturi clasice nu sunt decât rezultatul unei mari răbdări, care a sintetizat și simplificat formele până la maximul lor de utilitate și de frumusețe. Multe din aceste forme mereu copiate și-au pierdut înțelesul. Dar analizate cu puțină bunăvoință și curățate de praful prostiei, toate vor relua o luminoasă realitate¹.

Procesul de proiectare care vizează dotările necesare unui spațiu comun destinat studiului sau propriei meserii interpretate într-un mod mai puțin convențional, dar care presupune un grad de 100%, fie el public sau privat, este rezultatul conjugării unei serii de aspecte: funcționale (cu privire la destinația specifică), ergonomice (cu referire la modalitățile de utilizare în raport cu forma și gesturile specifice corpului uman), dar mai ales culturale, fiind prin urmare conectate la o dimensiune interpretativă a spațiului, care sintetizează ceea ce reprezintă și ceea ce poate deveni acesta pentru viața omului. Postura (verticală/așezată/orizontală, formal/informală), gesturile, obiceiurile, interacțiunea cu obiectele, posibilitatea de a sta împreună a mai multor persoane simultan, metodele de comunicare (aici luându-se în considerare atât metodele clasice, cât și cele oferite de tehnologia modernă), tind să transforme modalitățile în care spațiul este conformat, atât în cazul celui de agregare, cât și în cazul celui destinat uzului individual.

Istoria ne arată și învață totodată faptul că dotările acestor spații satisfac într-o măsură cu atât mai mare nevoile materiale și psihologice ale omului, cu cât realizarea lor este inspirată din principiile oikologice², în detrimentul criteriilor exclusiv tehnico-funcționale. Noțiunea se referă la o cunoaștere a locului comportând știința și ordinea spațial-arhitecturală a construcției. Felul în care meșterii construiau casele și toate dependențele care se conjugau cu acestea, este o atestare documentară și reală a conceptului de sustenabilitate înainte ca acesta să fie introdus în vocabularul nostru, și cu atât mai puțin să devină un obiectiv impus prin standardizare. Motivul pentru care această realitate exista este naturalul și respectul pentru tot ceea ce ne înconjoară, într-un timp în care omul nu putea concepe o alternativă, nefiind distras și indus în eroare de meschinării sau consumerism. El exprimă exigența căutării unei interacțiuni semnificative între antropoc și natural prin intermediul studiului atent al realizărilor trecutului și utilizarea acestora pentru îmbunătățirea calității spațiale

a proiectelor actuale. Implicarea acestor principii are în vedere o perspectivă profundă, care se distanțează de simpla inserare nediferențiată a obiectelor în cadrul închis al unui spațiu, ținând cont de conformația acestuia din perspectiva unei experiențe complexe a utilizatorului. Locurile care converg către această valență oikologică trebuie să fie capabile să stabilească, sau să restabilească echilibrul cu peisajul și mediul. Atenuarea limitelor și a barierelor perceptivă dintre exterior și interior îl vor face pe individ să se simtă în largul său, încurajându-l să interacționeze cu mediul. Astăzi, la fel cum birourile sau camerele de zi suferă diferite declinări din punct de vedere al proiectării lor, și spațiile destinate uzului comun oferă oportunitatea unei reflexii critice și hermeneutice, centrate pe elaborarea unei propuneri inovatoare, capabilă să răspundă calitativ și eficace instanțelor și provocărilor contemporane, fără a neglija sau a pierde din vedere valorile constitutive ale arhitecturii spațiale. Locurile pot fi influențate și chiar conformate în funcție de experiența anterioară a celui care le proiectează și a celui care le utilizează. Raportul de reciprocitate poate fi demonstrat imediat prin relaționare argumentată cu fiecare sine în parte, cu propria experiență de locuire, cu raportul pe care fiecare dintre noi îl are față de spațiul intim al locuinței sau cel al orașului natal.

Finalitatea prezentului proces de studiu, realizat prin confruntarea reciprocă, prin cercetare și experiment, a fost acela de a-i expune pe studenții participanți la o experiență formativă care să favorizeze înțelegerea dinamicii transformărilor caracteristice epocii contemporane, fără neglijarea aspectelor contradictorii care adesea o însoțesc, și transpunerea acestor aspecte într-o abordare fezabilă și responsabilă a propunerilor rezultate la finalul experienței. Soluțiile prezentate sunt rezultatul unei abordări care are în vedere adaptabilitatea și versatilitatea pe termen mediu și lung a spațiilor vizate, readucând în prim plan raportul cu mediul natural, reinterpretând relația dintre acesta din urmă și cel antropic, cu menționarea atenției acordate materialelor reciclabile și de origine naturală.

Prin intermediul propunerilor de intervenție în spațiile anterior alese din cadrul Muzeului ASTRA, au fost prezentate metode concrete prin care se manifestă simțul critic al studenților, bazate pe propria lor experiență și percepție a spațiului unde își desfășoară zilnic activitatea, influențate de responsabilizarea etică și atenția la valorile mediului înconjurător insuflete prin intermediul prelegerilor responsabililor didactici participanți. Descoperirea și reinterpretarea valorilor constitutive ale locurilor întâlnite, dar până atunci doar tranzitate, din cadrul muzeului au condus la evidențierea valențelor originare constitutive a spațiului arhitectural.

Faza succesivă, de realizare a machetelor care să transpună în realitate construite ideile prezentate prin proiect, a permis o primă verificare și confruntare cu exigențele tehnice la care trebuie să răspundă soluțiile propuse. Toate aceste teste pot fi reluate la o scară mai detaliată și cu materiale mai aproape de caracterul final al propunerilor pentru studierea ulterioară și perfecționarea detaliilor.

Gospodăria cu ocol întărit din Măgura poate fi transformată, conform propunerii intitulate *Wool Wall*, într-un spațiu multifuncțional muzeal la nivelul parterului și oferirea unei experiențe de locuire la nivelul superior în care varianta propusă pentru compartimentarea și delimitarea zonelor și a încăperilor este prin țesături realizate manual din lână susținute de o structură ușoară și demontabilă, ce poate avea înclinații și unghiuri multiple. Astfel se realizează criteriile minimale de intimitate, izolare fonică și termică punând în valoare simultan opere de artizanat spectaculoase. Facilități de cazare pentru artizani sau meșteri aflați în rezidență pe perioada desfășurării a diferite activități în incinta muzeului este și propunerea intitulată *Rewriting Furniture Function*, care propune un exercițiu de ergonomie și funcționalitate inspirat de opera celebrului arhitect Franco Albini³. În varianta *Working the Module*, același spațiu este transformat utilizând un modul cubic cu latura de 80 cm, cu ajutorul căruia se alcătuiesc toate dotările necesare unui spațiu multifuncțional destinat activităților de workshop, comunicare și expoziție ce pot avea loc în Muzeul ASTRA. Legitățile impuse de modul, precum și toate celelalte principii ale design-ului de calitate⁴ nu fac decât să confirme adaptabilitatea contemporană a spuselor lui Rams.

O arie care prezintă limite vizuale clare și unde incinta murală convinge percepția, sesizând o trecere bruscă de la exterior la interior, în cazul Gospodăriei pastorale din Poiana Sibiului, este demonstrată în intervenția intitulată *Botanical Diaphragm - Casa unui botanist*. Prin urmare este utilă intervenția prin proiect pentru a califica din punct de vedere estetic această zonă, adaptând-o funcțiunii de reprezentare impuse de aparența unei astfel de construcții, vernaculară, făcând-o în același timp accesibilă unei tipologii de utilizator contemporan. Intervenția în zona plan-orizantală constă în integrarea unei grădini ascunse și protejate de zidurile existente, precum și transformarea corpului central în zonă de prelucrare și analiză a noilor specimene de plante.

O altă interpretare în același context spațial o reprezintă abordarea *The Blue House*, care transformă spațiul într-un atelier în care artiști ca sculptori, scriitori, pictori, artizani ai textilelor să își poată găsi un loc potrivit în care să își desfășoare activitatea, inspirați de puterea și valențele locului, puse în valoare de o arhitectură care nu alterează cu nimic existentul, înlocuind doar mobilierul cu unul adecvat, transformarea pivniței în facilități sanitare și refuncționalizând spațiile anexă în spații de expunere.

Guest propune o variantă în care spațiul interior al aceleiași gospodării este fragmentat și funcționalizat pentru tineri aflați în rezidență, oferindu-le posibilitatea de a avea utilitățile minimale pentru cazare și lucru, dotând spațiul și cu mobilier adecvat pentru o varietate de hobby-uri sau îndeletniciri care au legătură cu restaurarea de obiect sau artizanatul bazat pe tradițiile românești. Ultima interpretare a acestei arhitecturi din Poiana Sibiului, poartă numele de *Enclosure*, și presupune demonstrarea posibilității transformării spațiului prin adăugarea de elemente mobile și pereți glisanți și care pot avea geometrii diverse, pentru obținerea unei palete variate de configurații

adaptabile oricărui tip de expunere.

Toate interpretările spațiale incluse în propunerile ce urmează a fi prezentate în următoarele pagini nu fac decât să sintetizeze mesajul contemporan al tehnologiei și materialului într-o încercare de reconciliere cu valențele arhitecturii vernaculare, ale cărei povește le putem astfel admira, studia și aplica poate mai natural în astfel de contexte decât în cele eminentemente urbane.

Note

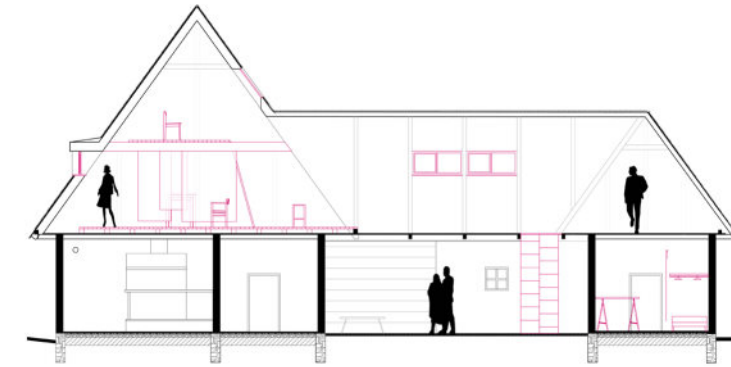
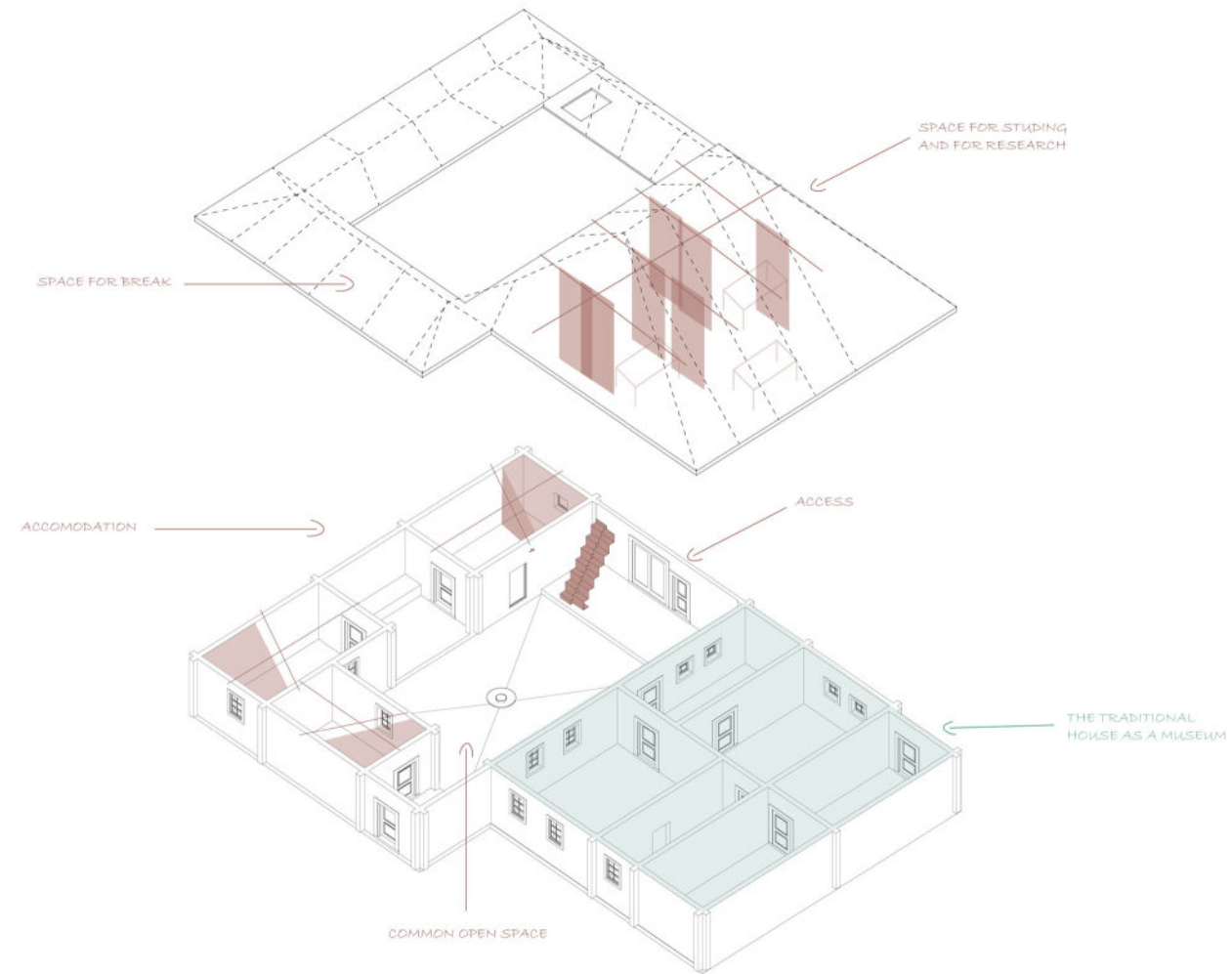
1. G. M. Cantacuzino, *Introdúcere la studiul arhitecturii*, Paideia, București, 2002, p. 30.
2. Termenul oikologie a fost introdus pentru prima oară de către filosoful napoletan Eugenio Mazarella prin intermediul cărții sale dedicate raportului dintre tehnică și metafizică în abordarea lui Heidegger. Cfr. E. Mazarella, *Tecnica e Metafisica. Saggio su Heidegger*, Guida, Napoli, 1981, p. 291; ulterior, el a reluat conceptul și în alte scrieri ale sale precum E. Mazarella, *Ermeneutica dell'effettività. Prospettive ontiche dell'ermeneutica heideggeriana*, Guida, Napoli 2001, pp. 115-170 și pp. 173-207. Recent însă, termenul de oikologie, mai precis valență oikologică a fost utilizat în cultura arhitecturală de către Agostino Bossi și inserat prima oară în scrierile sale în anul 2007, și mai apoi în alte publicații: A. Bossi, *L'orizzonte oikologico del progetto nella riconfigurazione dell'interno architettonico*, în A. Cornoldi (ed.), *Gli interni nel progetto sull'esistente*, Il Poligrafo, Padova 2007, pp. 305-307; A. Bossi, *Interiorità e recupero dei valori storici*, în Id. (ed.), *Identità e valori insediativi tra conservazione e innovazione*, V-point, Napoli 2008, pp. 2-15; A. Bossi, *La casa fuori casa*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2011, pp. 78-91; A. Bossi, *La confianza en la arquitectura*, Universidad de la República, Montevideo (Uruguay) 2012; și preluat de către filosoful P. Cecere, *La maieutica dello spazio*, în A. Bossi, P. Cecere, *La qualità oikogena dello spazio. Contributo alla comprensione dell'interno architettonico*, Edizioni Progetta, Napoli 2015, p. 59.
3. Franco Albini, *Allestimento della Stanza per un uomo*, în cadrul ediției VI Triennale di Milano, 1936. În contextul expoziției intitulată *Mostra dell'abitazione*, în cadrul pavilionului construit de către Giuseppe Pagano, Albini se ocupă de amenajarea a trei cadre domestice ce includ experimente și utilizări inovative ale materialului cauciucat produs de către Pirelli, incluzându-l în obiecte de mobilier.
4. Dieter Rams, *10 Principle of Good Design*, 1955, care au influențat și inspirat generații de designeri după demonstrația atemporală a departamentului condus de el în cadrul companiei Braun.



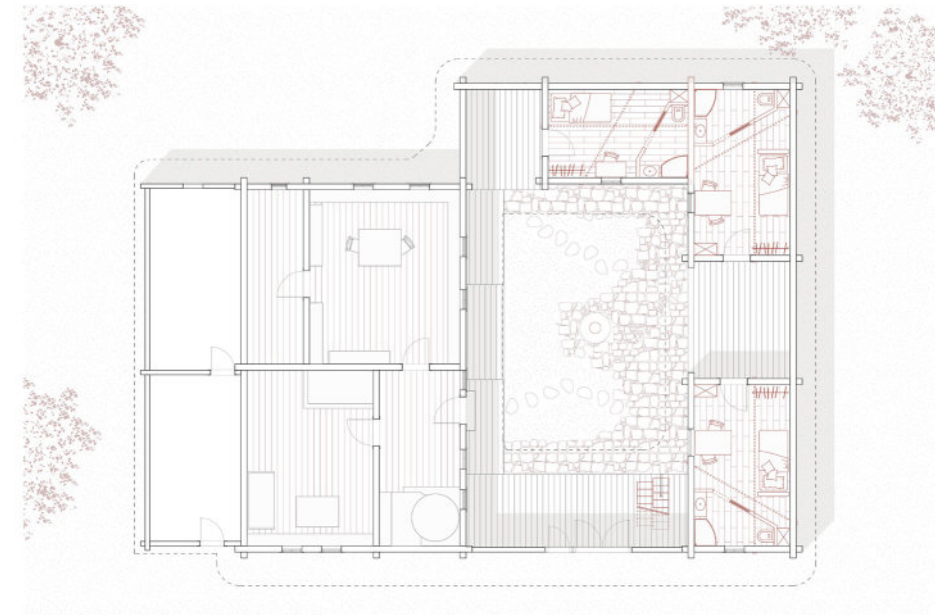
Proiect de restaurare și schimbare de funcțiune în muzeu, Villa Vauban, 2017, Luxembourg. Fotografie de D. Prisecaru.

Wool_Wall

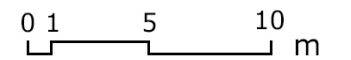
Crișan Carla-Maria, Vancea Daciana Briana, Mocanu Iulia Camelia, Sorace Elena

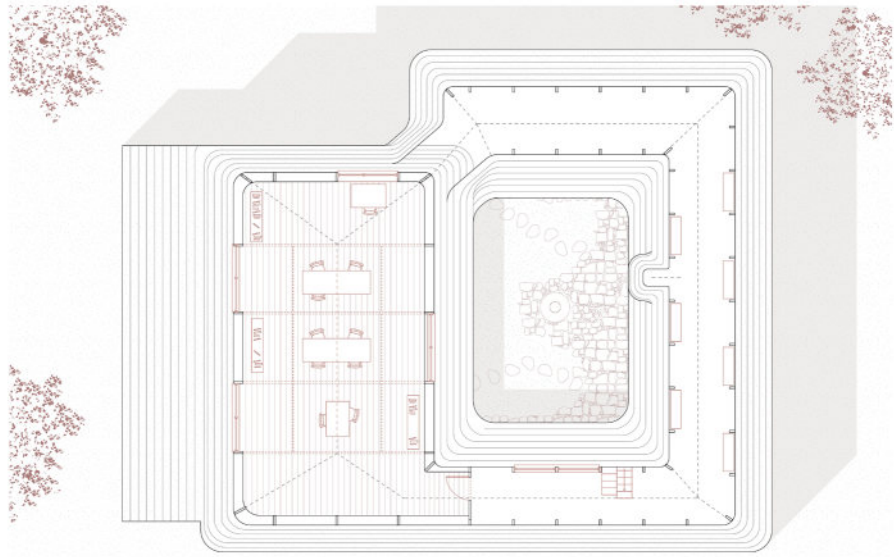


SECTION/ Different users



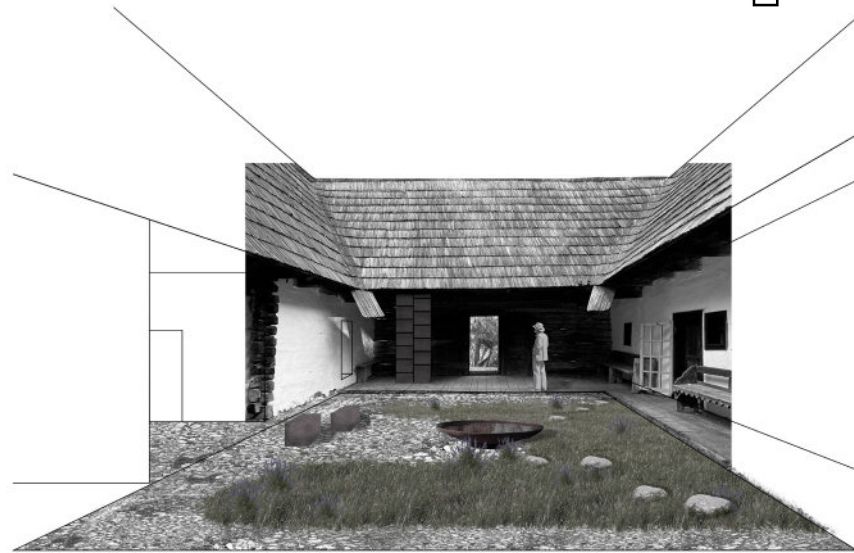
GROUND FLOOR PLAN/ Museum and accomodation



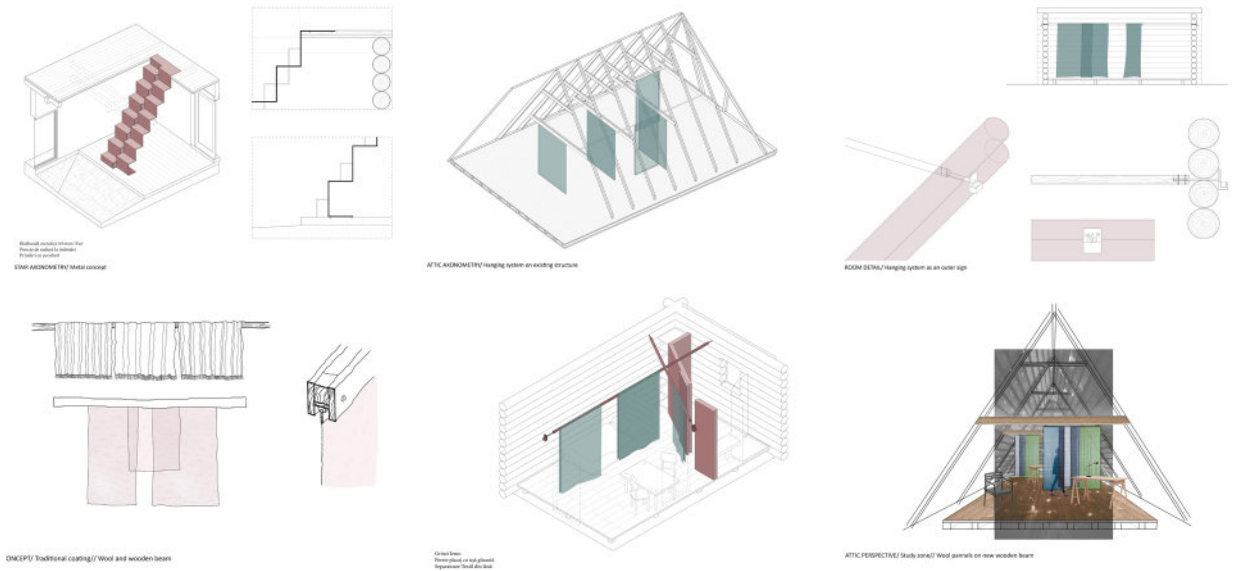


FIRST FLOOR PLAN/ Study zone for guests

0 1 5 10 m



GARDEN PERSPECTIVE/ Inner peace //Local flowers and water basin



Refined wooden frame for
staircase, wooden
panels on ceiling
SVAI ANKONNITRY/ Water canopy

ATTC ANKONNITRY/ hanging system on existing structure

ROOM BEVAL/ hanging system as an outer sign

DNKSPU/ traditional coating // Wood and wooden beams

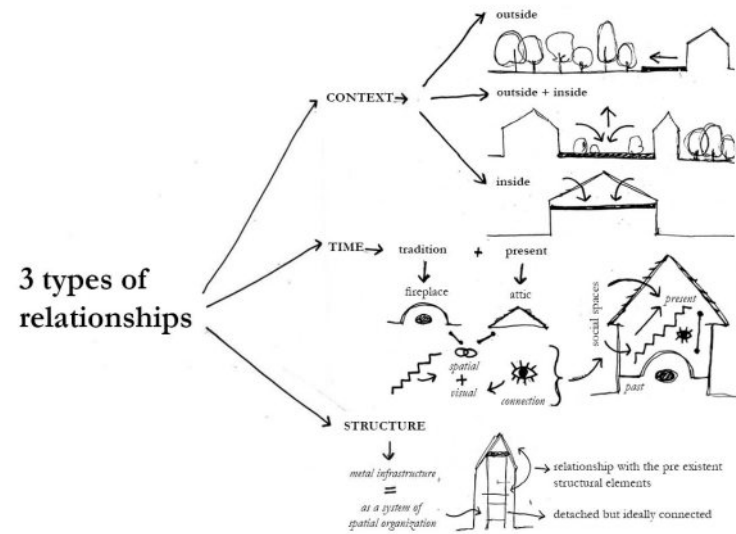
2x wood beam
formed out of soft glass
to separate study area

ATTC PERSPECTIVE/ Study area // Wood panels on new wooden beam



Rewriting Furniture Function

Cristina Tat, Diana Nistea, Denisa Savin, Maria Claudia Tricarico



relationship with the context

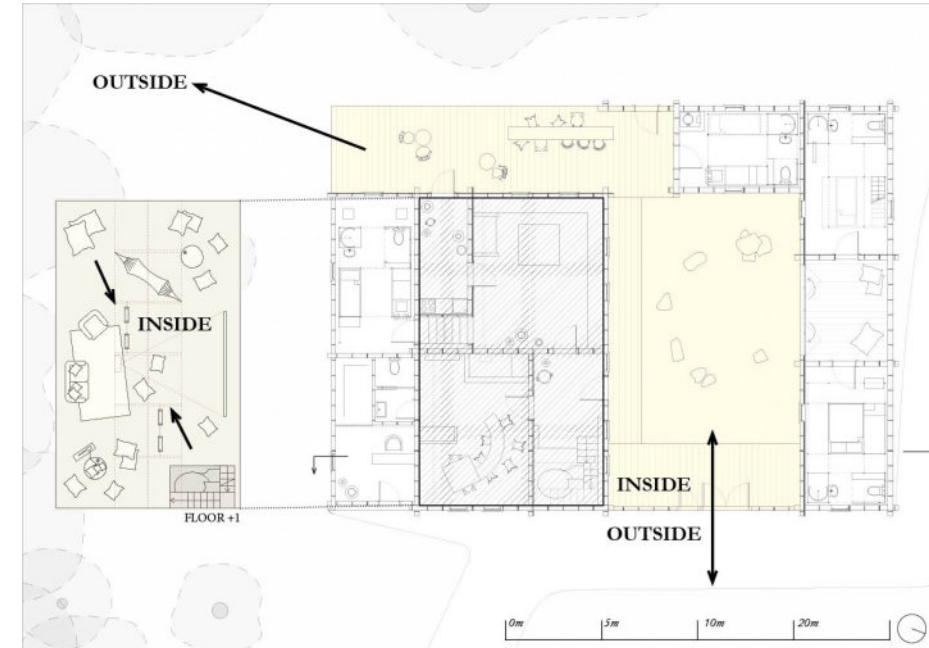
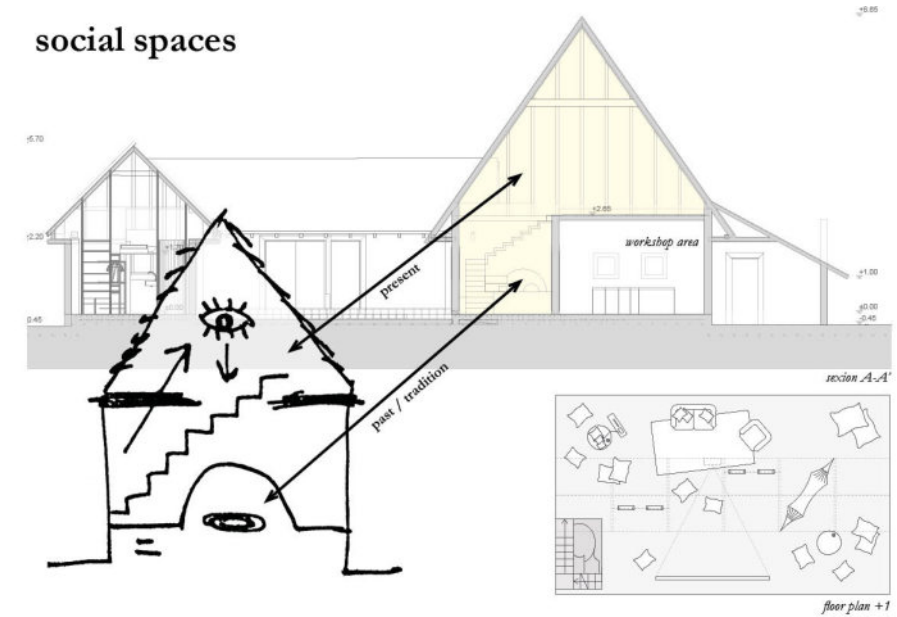


relationship with time

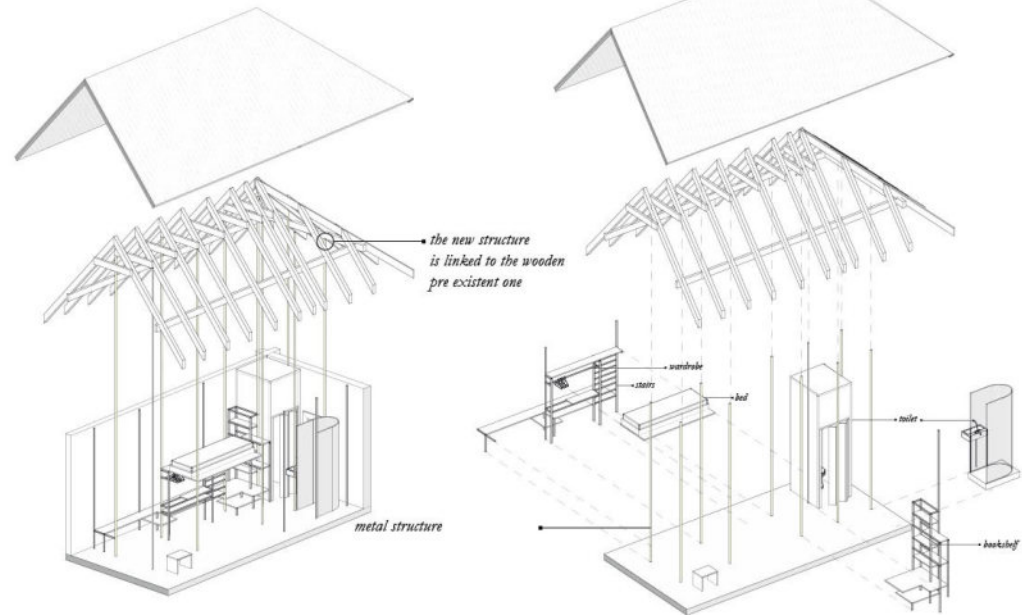


relationship with the structure

social spaces



spatial organization



ref. Alinari, casa per un uomo, VI triennale di Milano, 1936



study model, 1:20

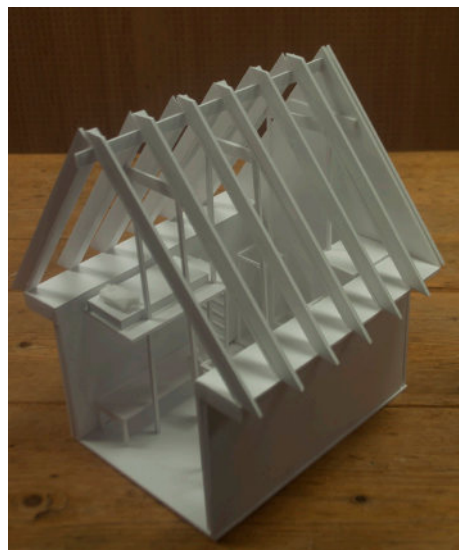
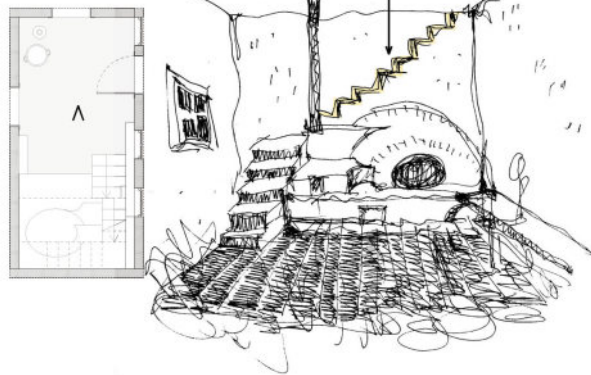
internal court



ref. piazza Aristotano Satta, C. Novati, Noara, 1969

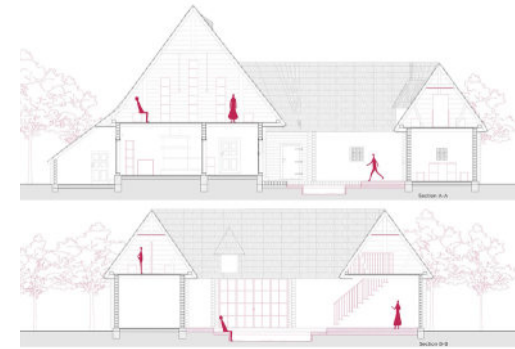
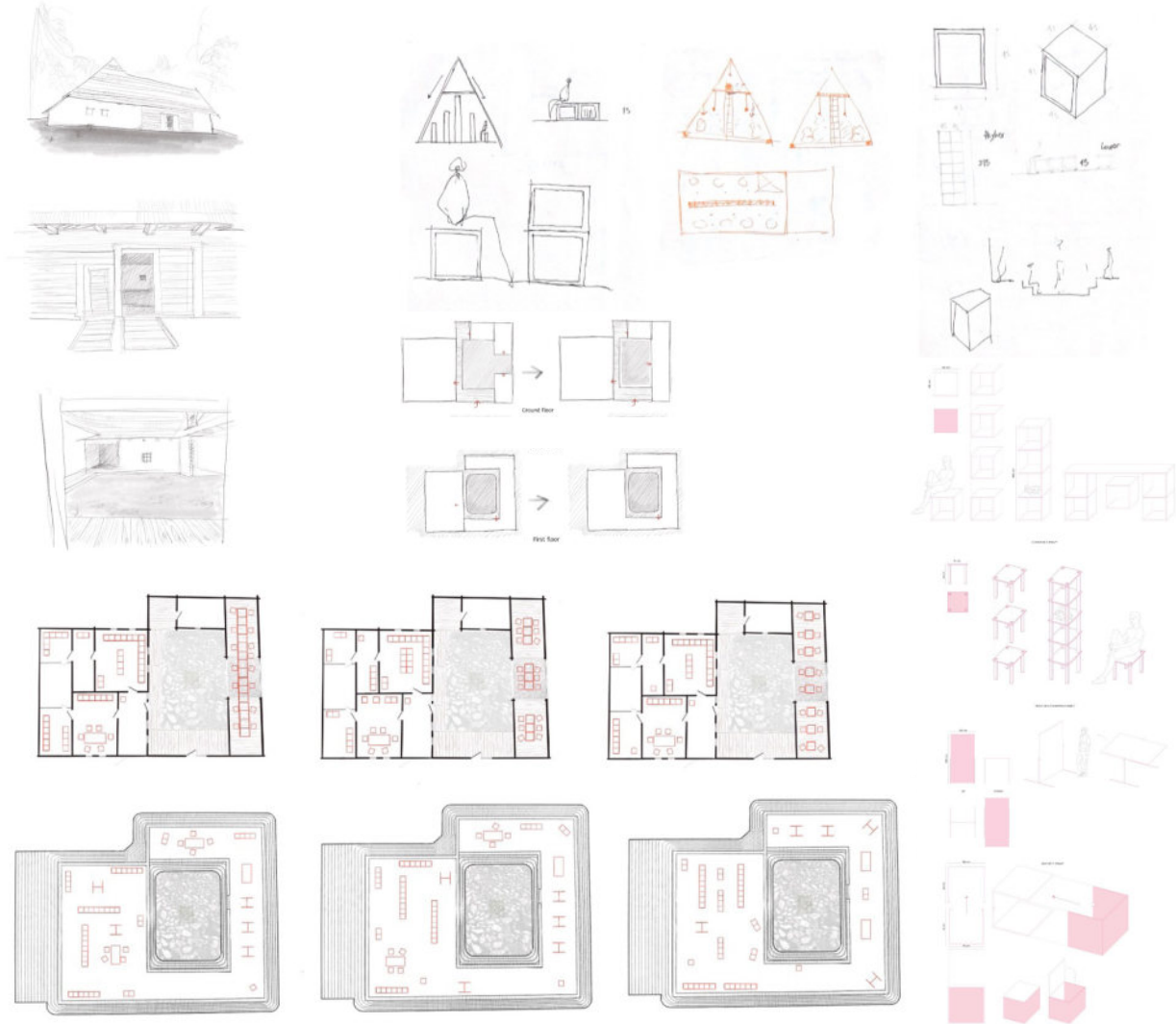
Cecilia Bracci

connection

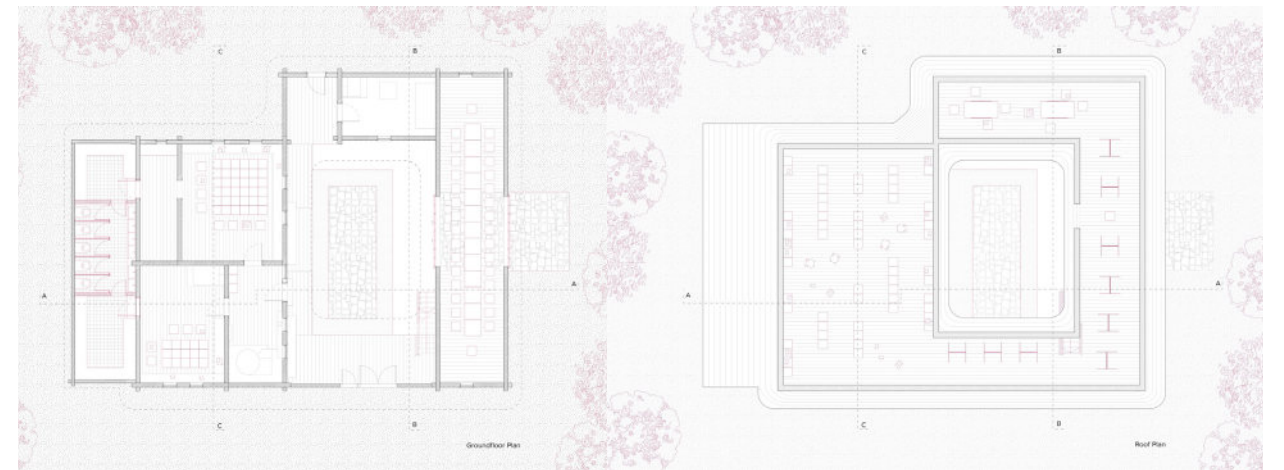


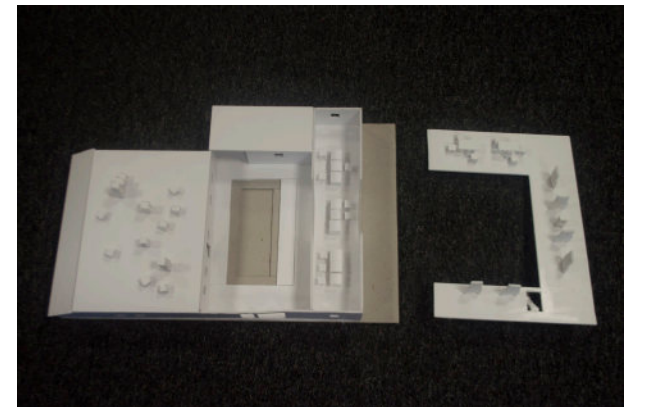
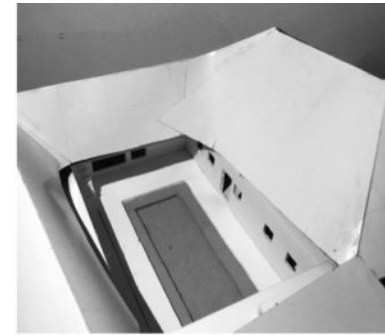
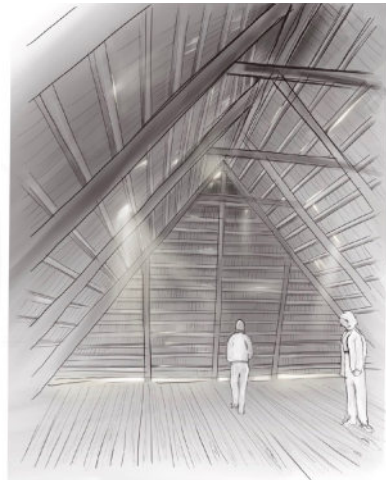
Working the Module

Vittoria Brandani, Raluca Cioroi, Medina Gradinariu, Laura Petcovici



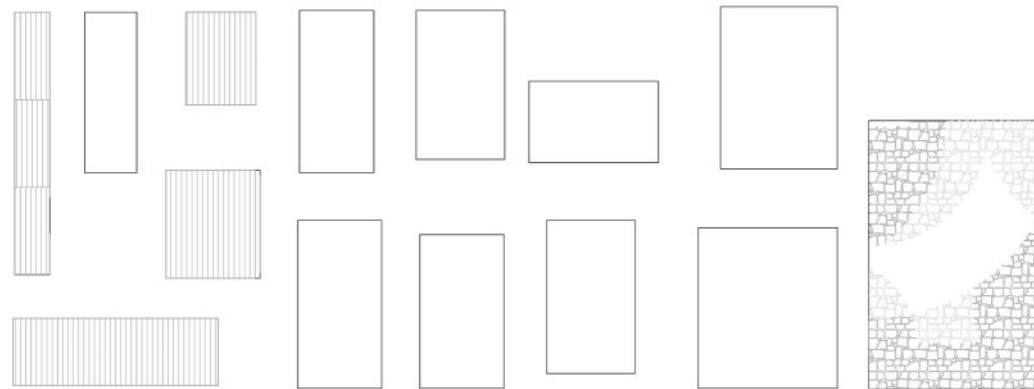
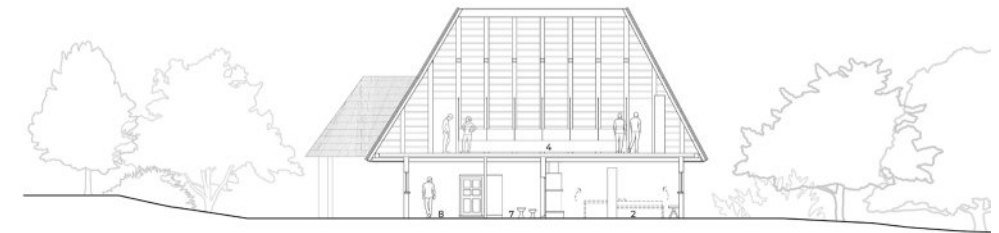
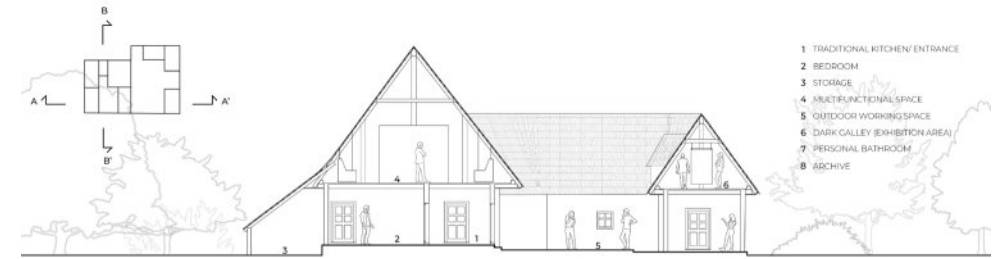
0 1 5 10 m



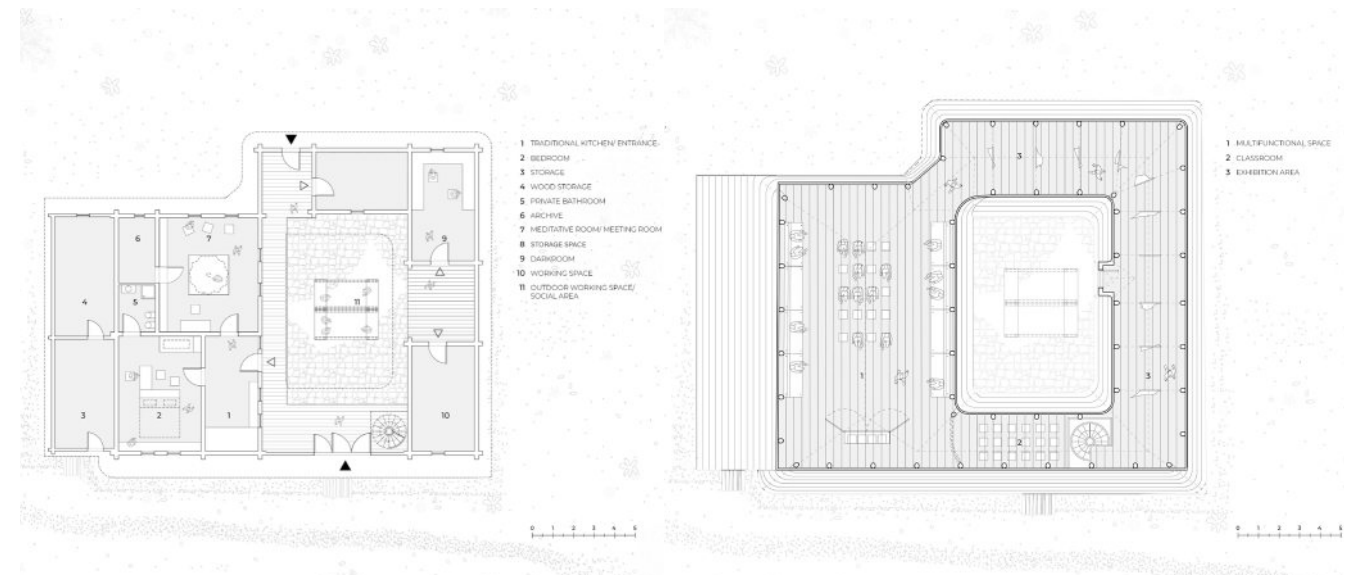


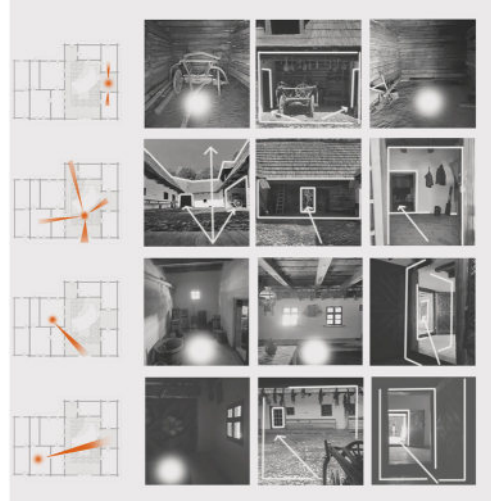
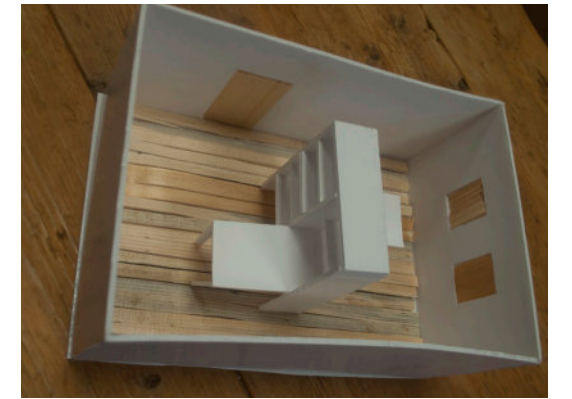
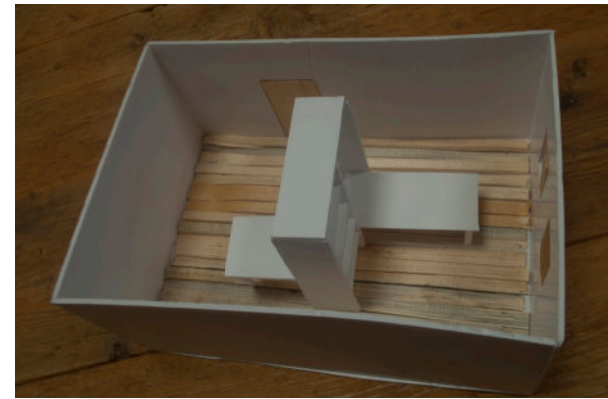
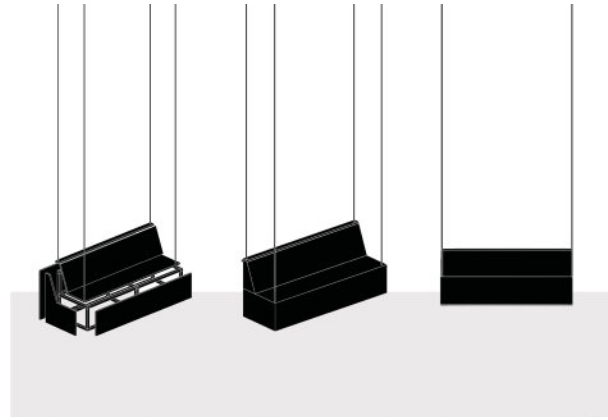
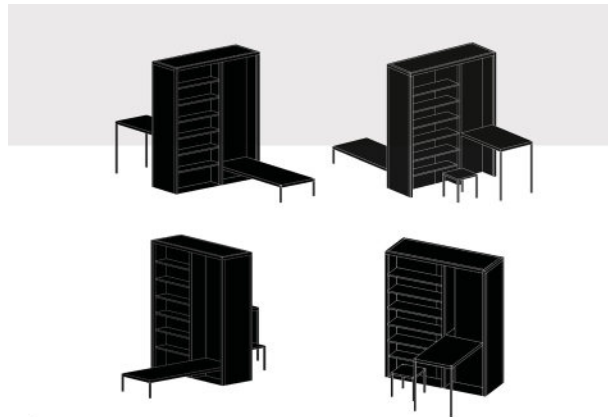
Home Atelier_ Fotograf

Nicu Elena Bianca, Măldărescu Radu Mihai, Schilizzi Stefania, Giacomo Taverna



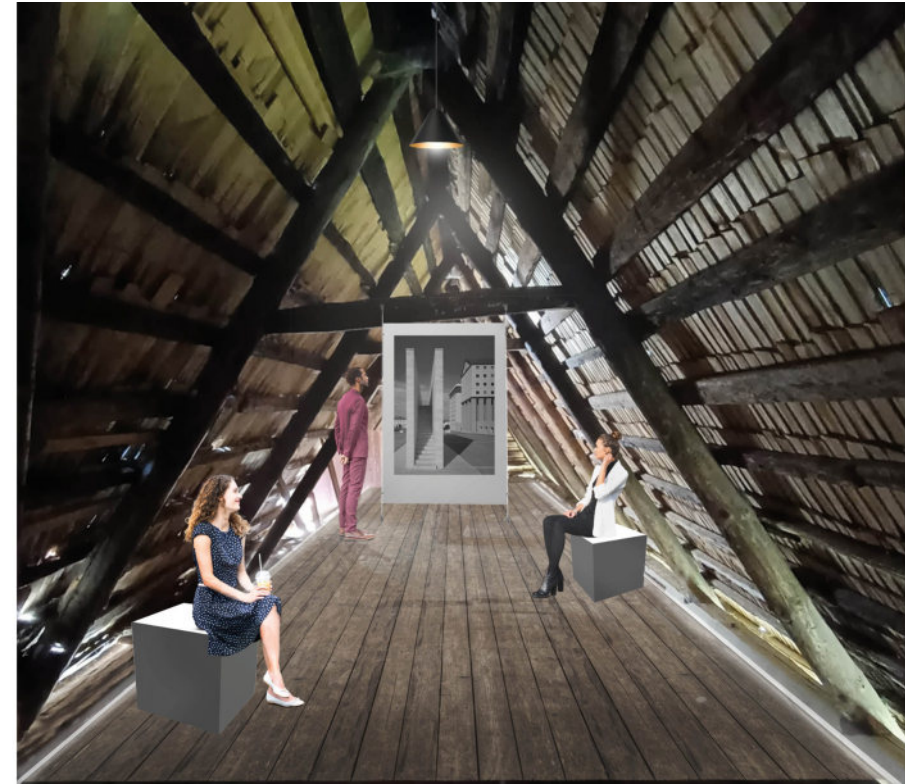
The interior spaces that gravitate around the courtyard have roughly similar proportions. From this point of view, there is flexibility in the functional organization.





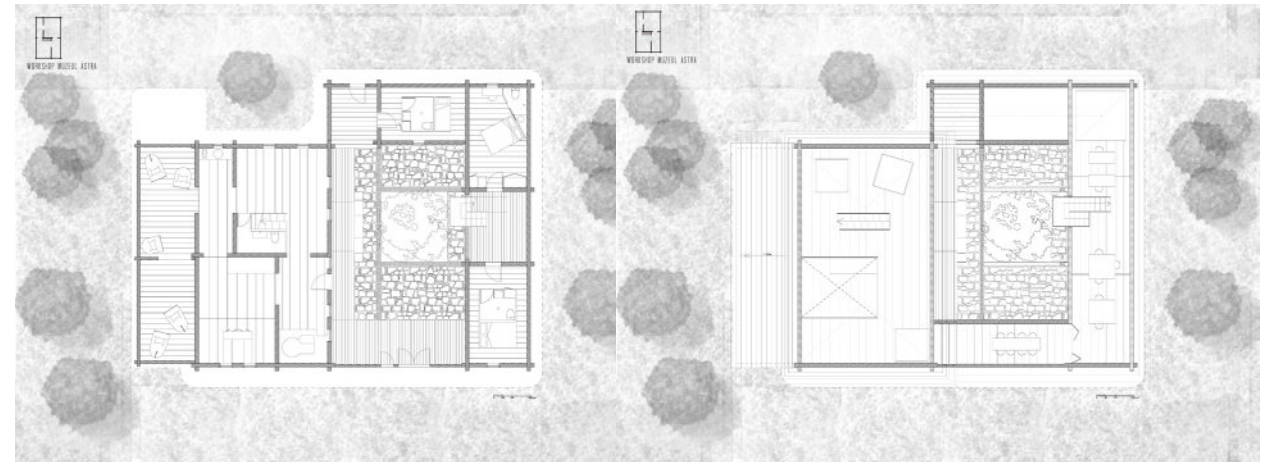
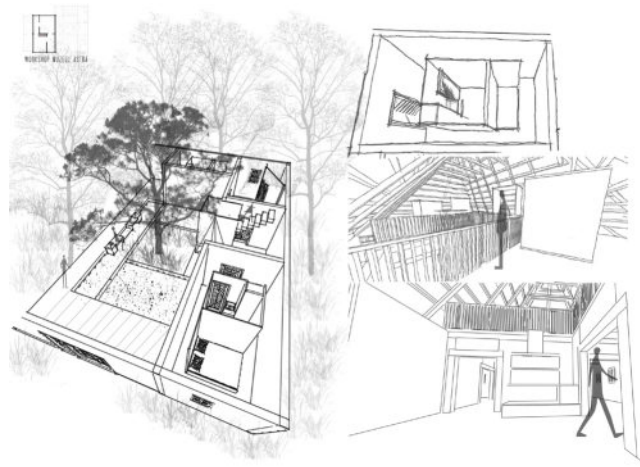
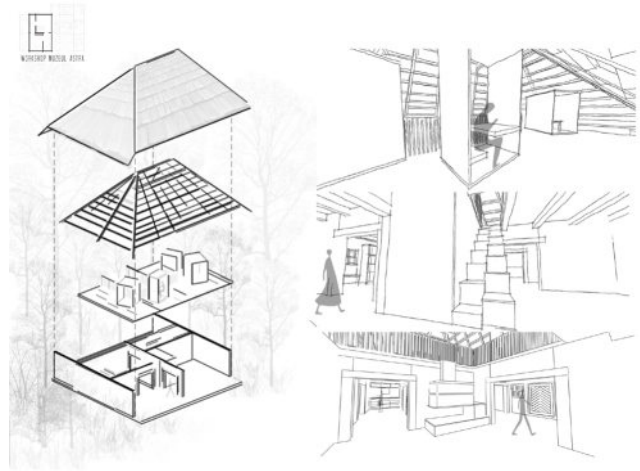
LIGHT PERCEPTION

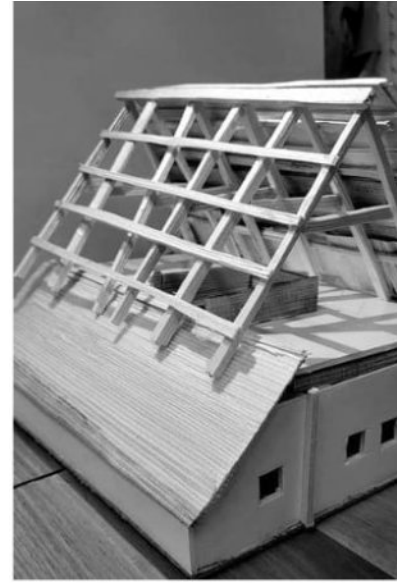
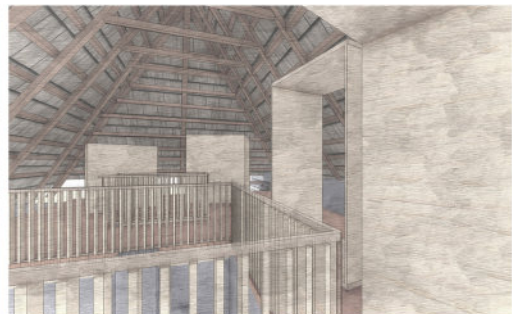
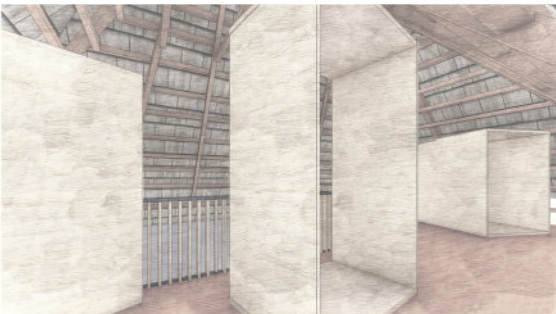
The light from the inner courtyard is direct and generates a clear play of shadow and light. The interior spaces receive bursts of light. The atmosphere is playful and focuses on the interior space, it represents a separation from the outside environment. In the attic, the light becomes completely dramatic and projects the being to another world, another universe. The spatial path is scenographic and theatrical, and for this reason the house is addressed to an artist.



Ad Hoc House for Students

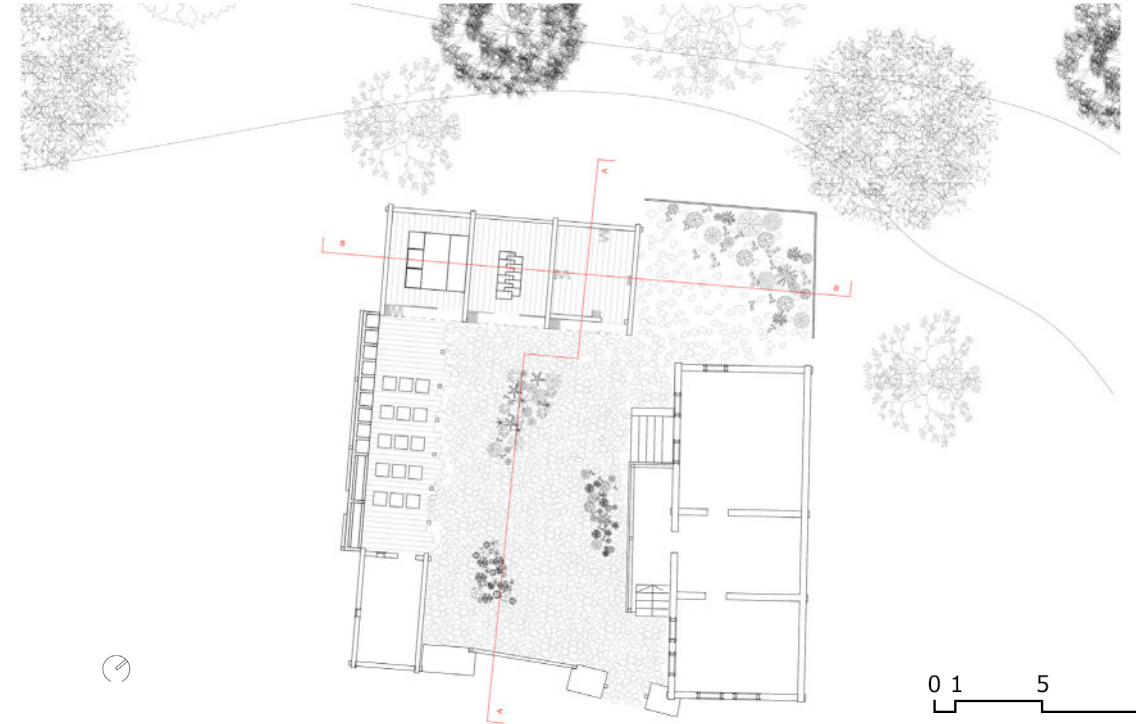
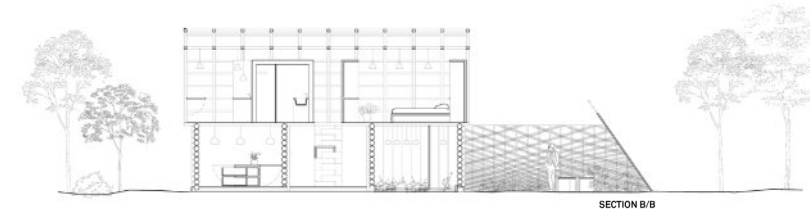
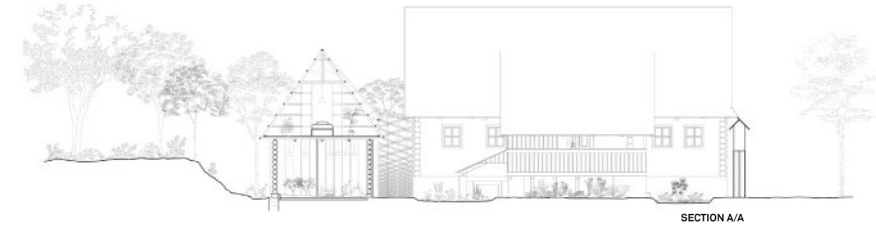
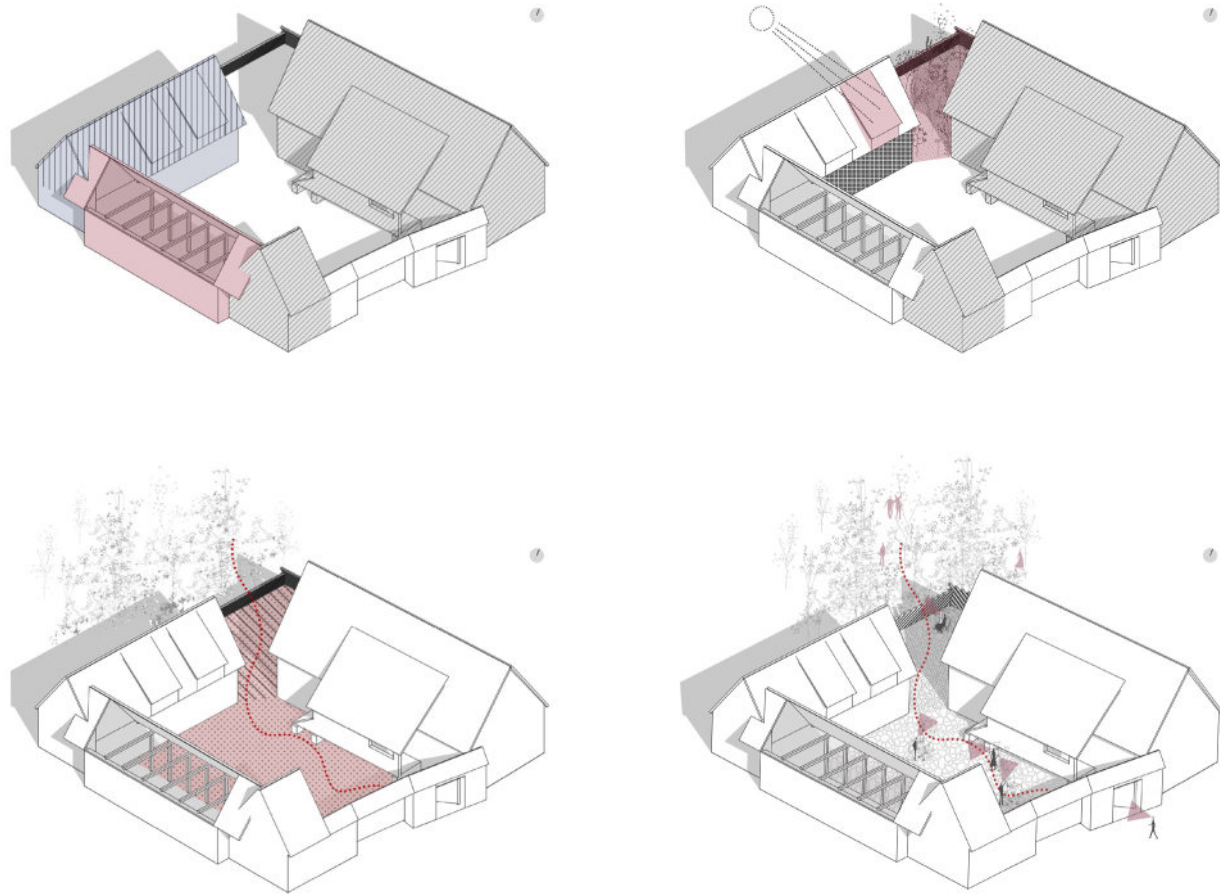
Sara-Ilianor Alnashar, Ingrid Iulia Neculait, Batul Abbas, Beatrice Benini

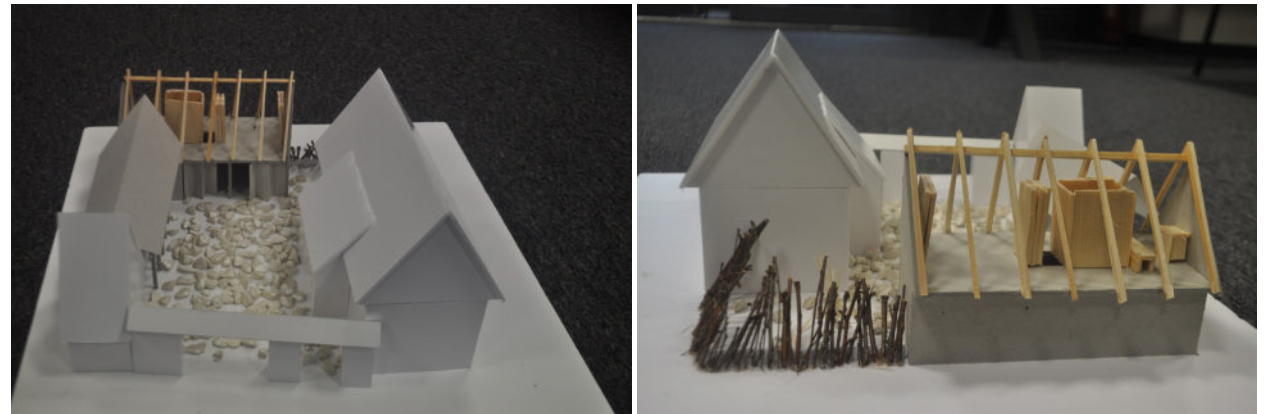
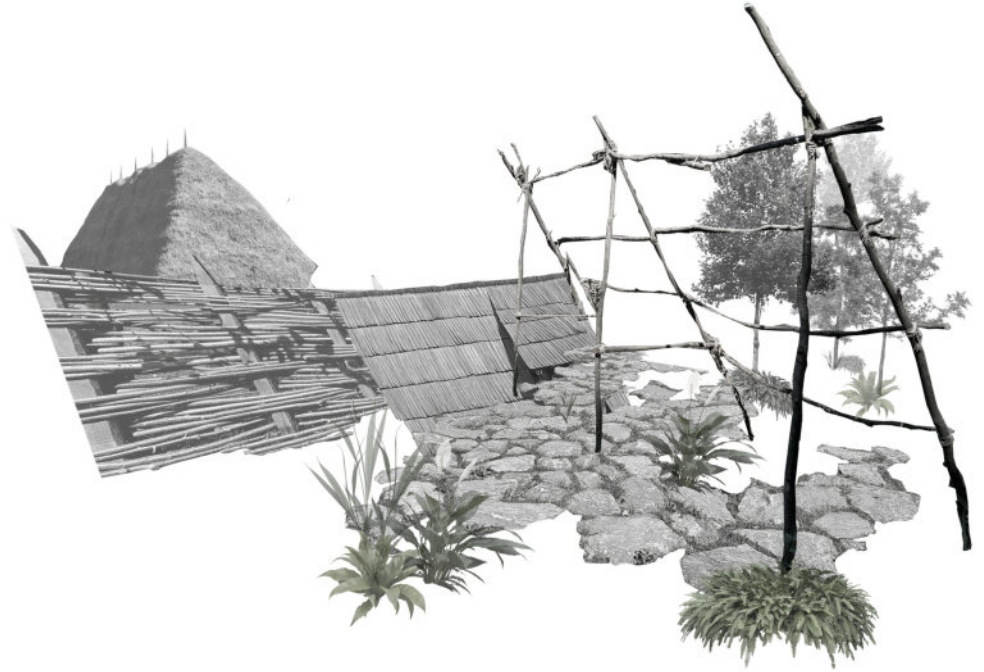
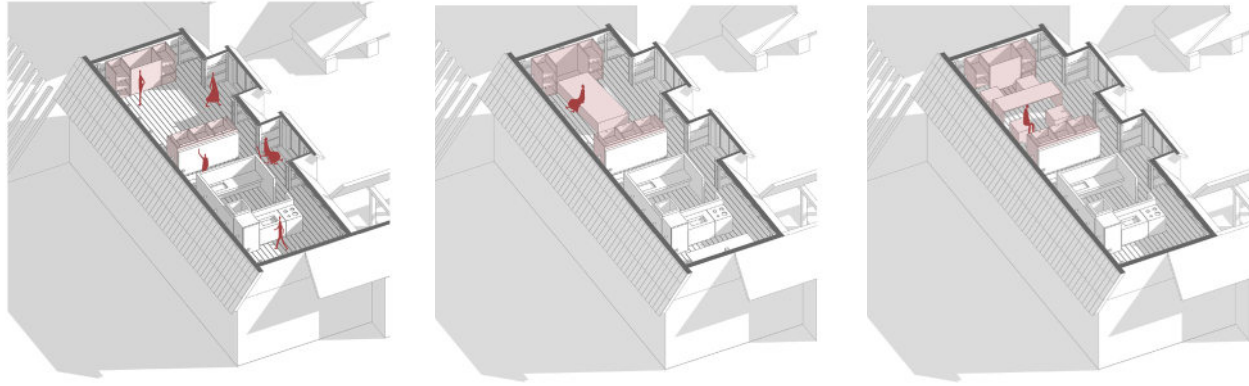




Botanical Diaphragm_House of a Botanist

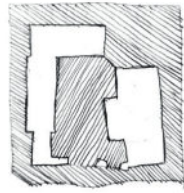
Tommaso Chiumento, Daniel Forro, Ana Neacșu, Teona Ioanidi



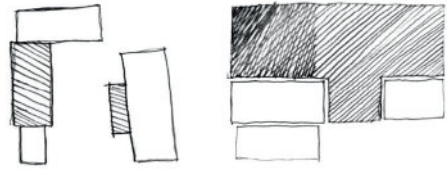


The Blue House

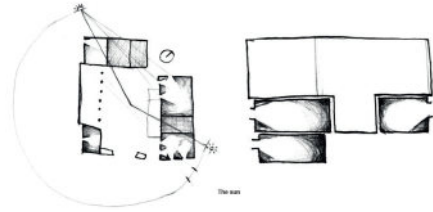
Vlad Andrei Barbu, Mihail Carp, Yasmin Cherim, Michaela Mele



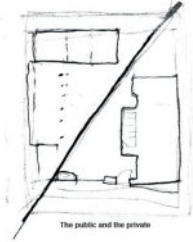
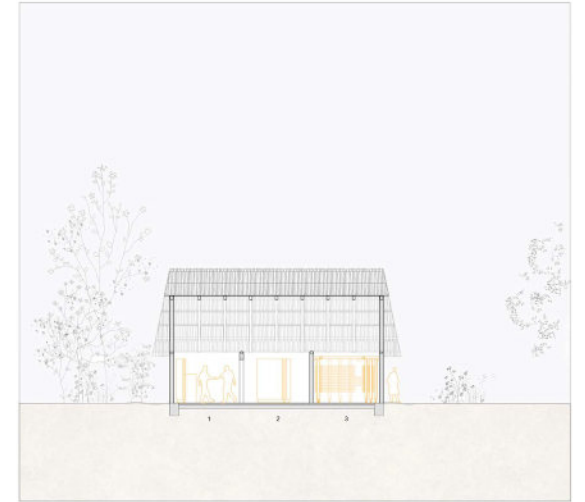
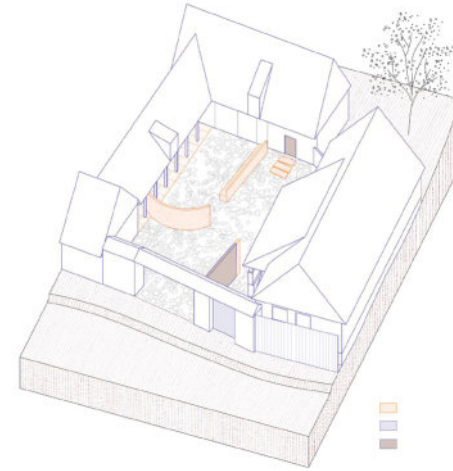
Inside and outside



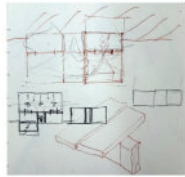
Hybrid spaces



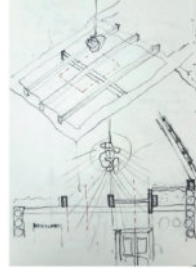
The view



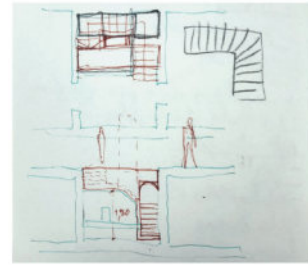
The public and the private



Vertical space



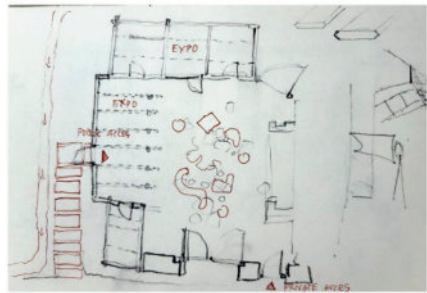
The light



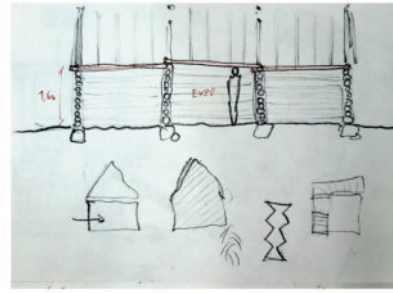
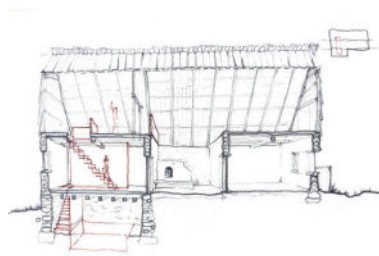
First attempt



Exterior space

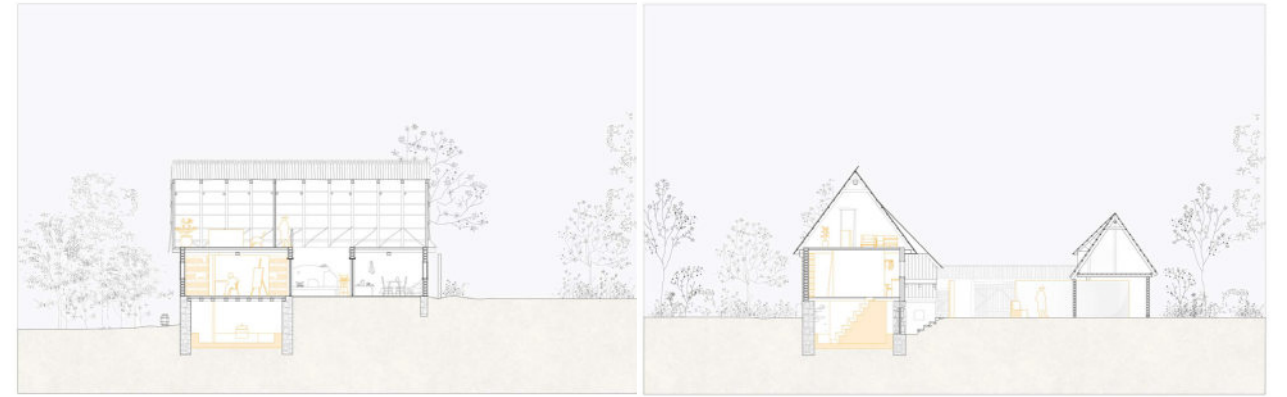
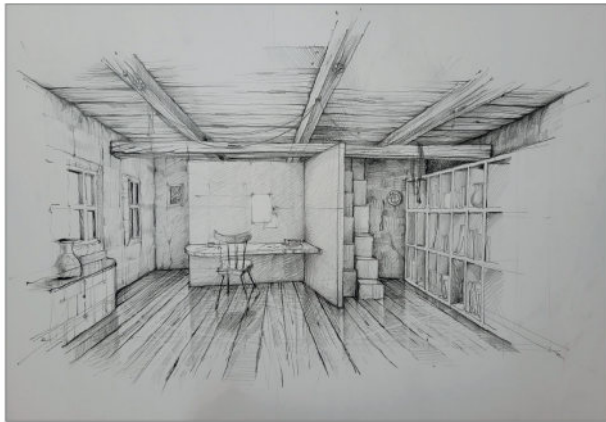


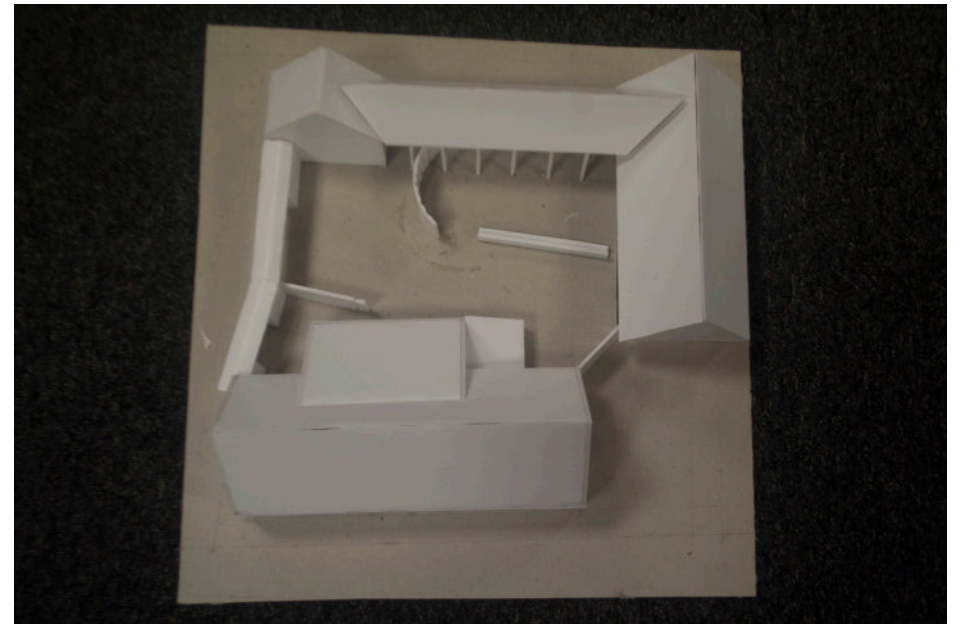
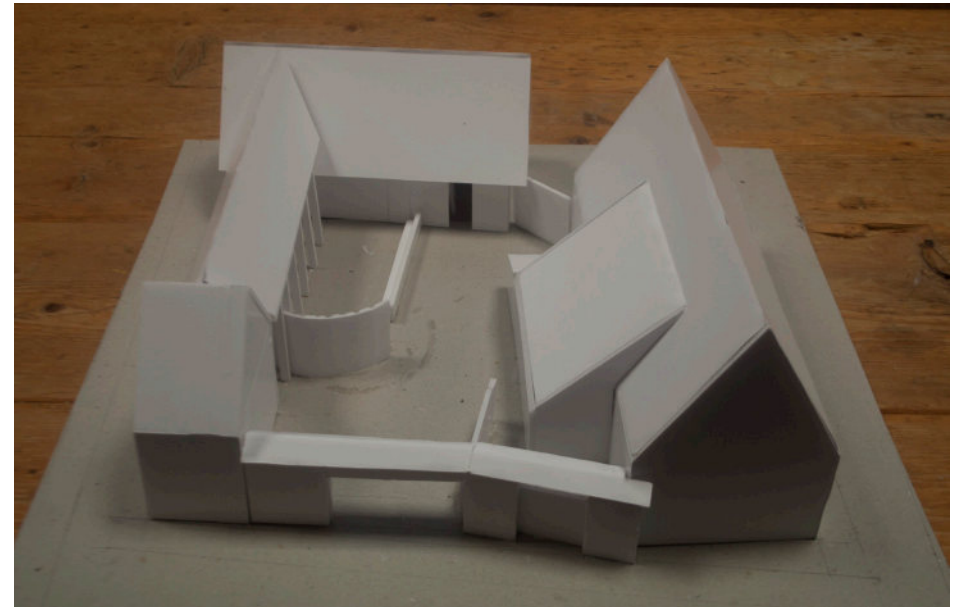
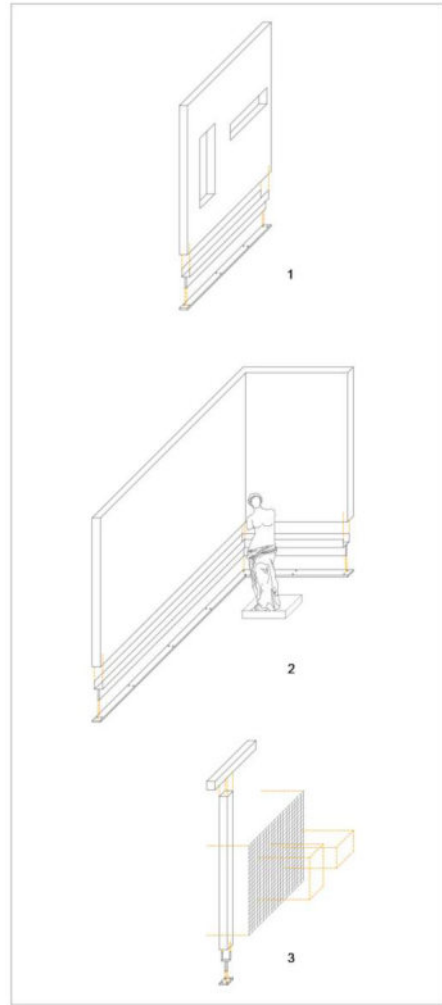
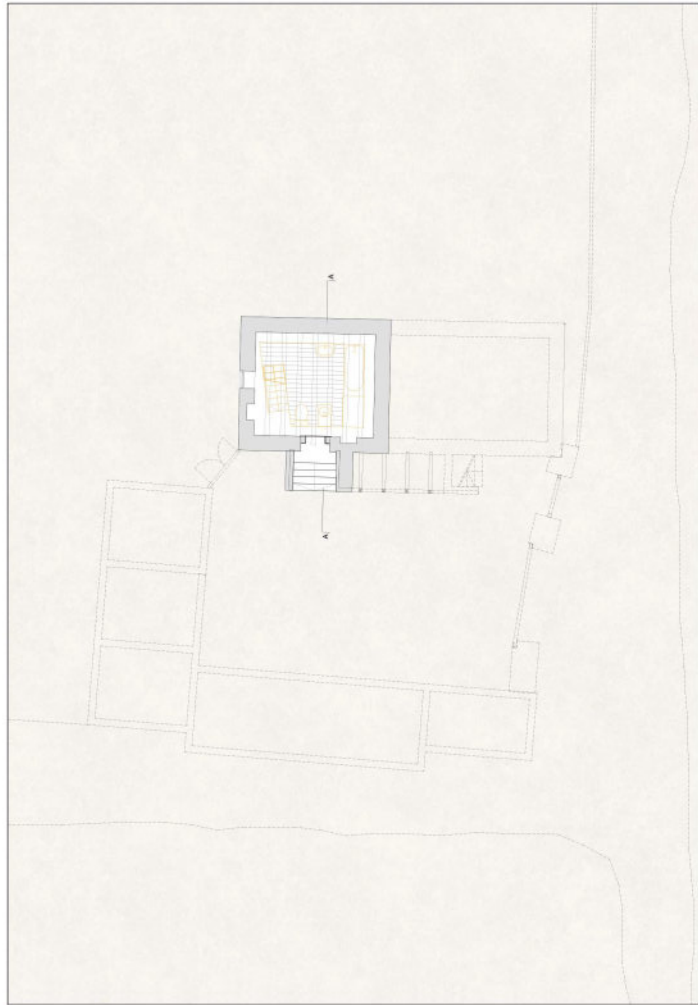
New access

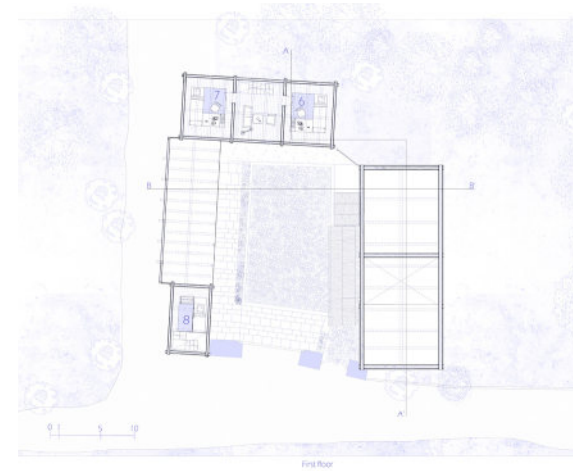
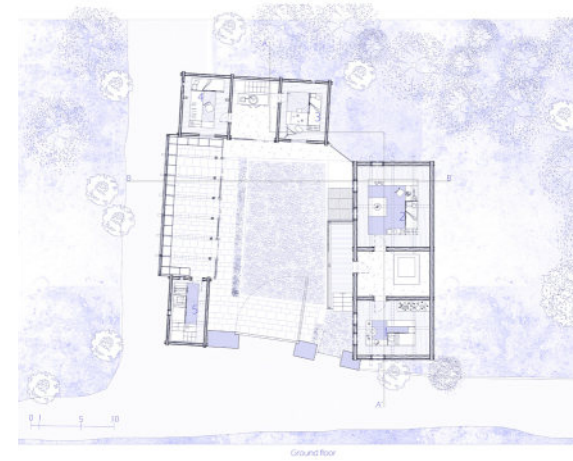
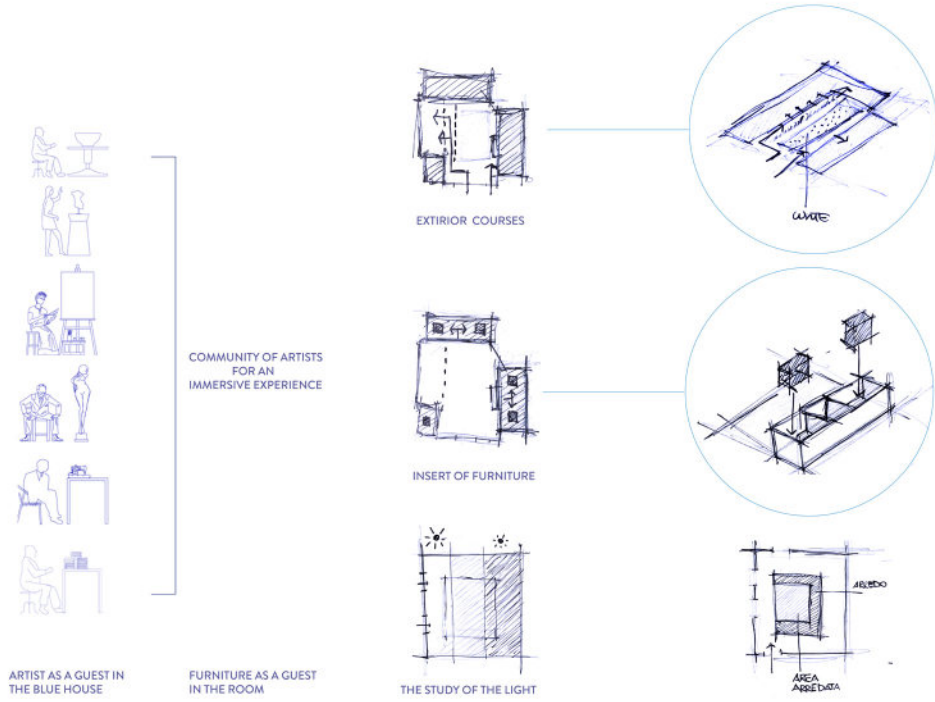


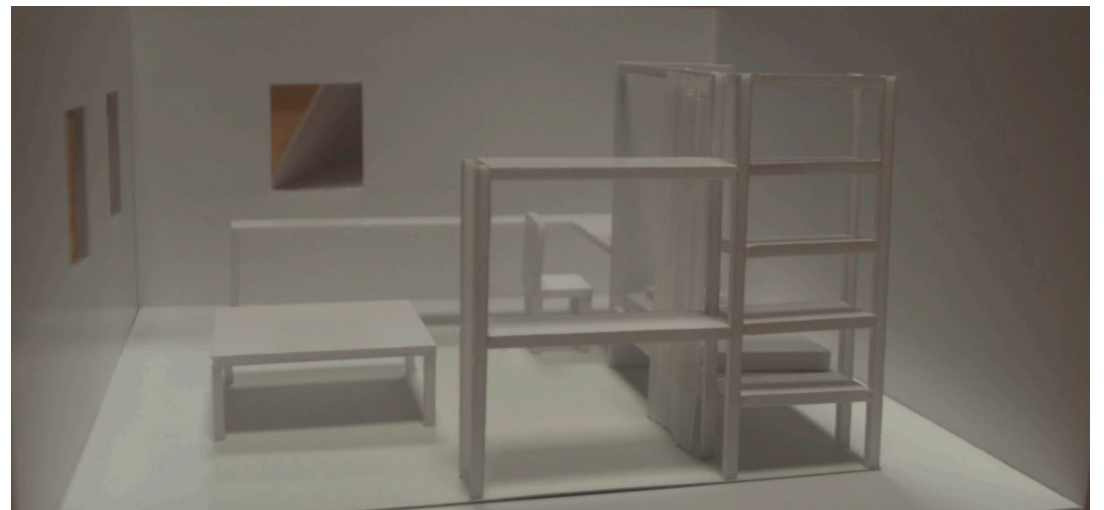
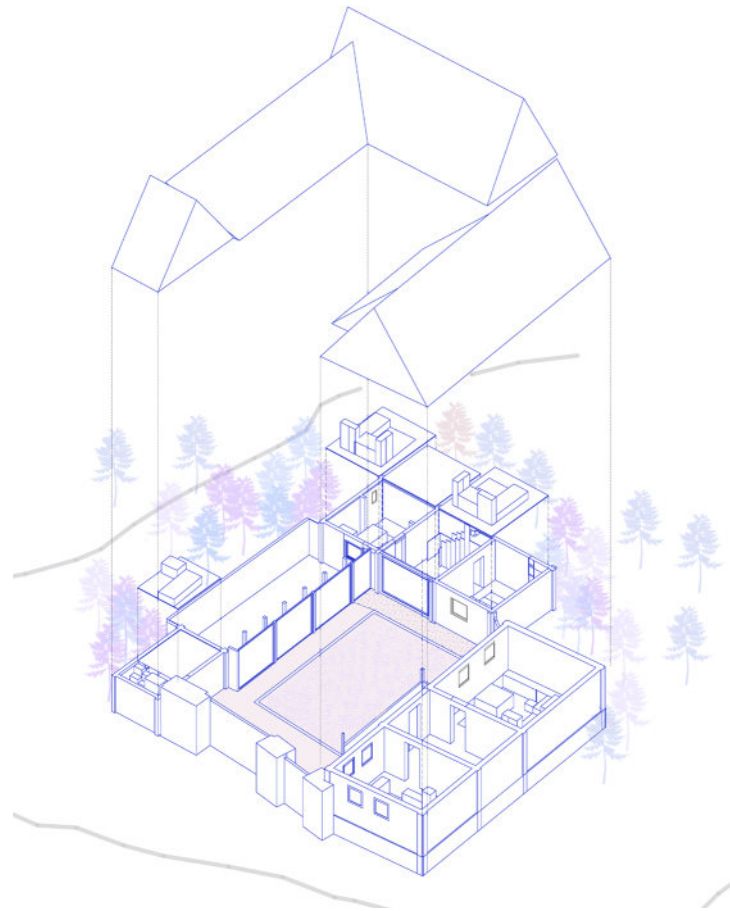
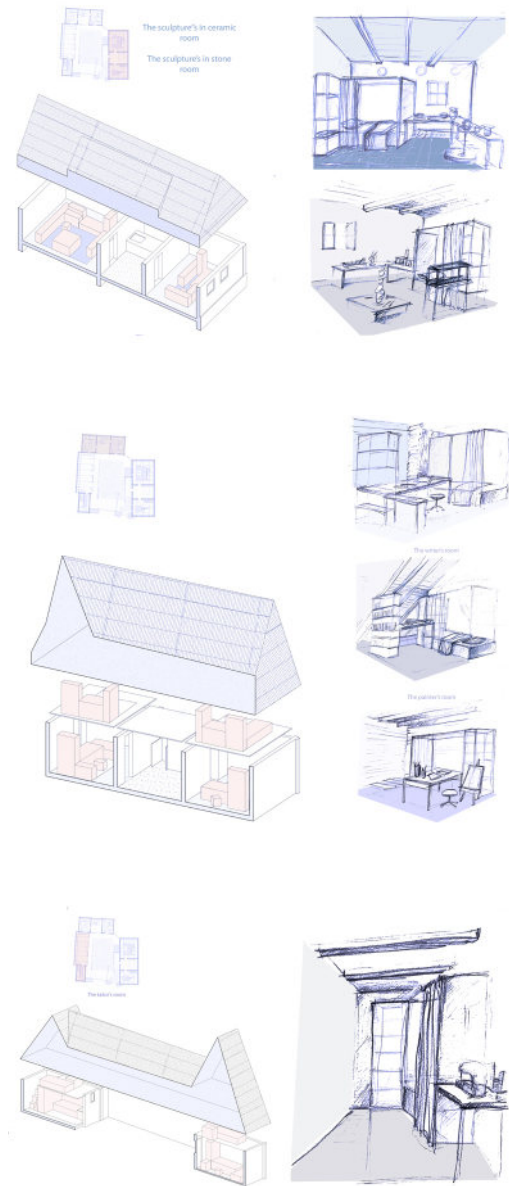
Exterior space





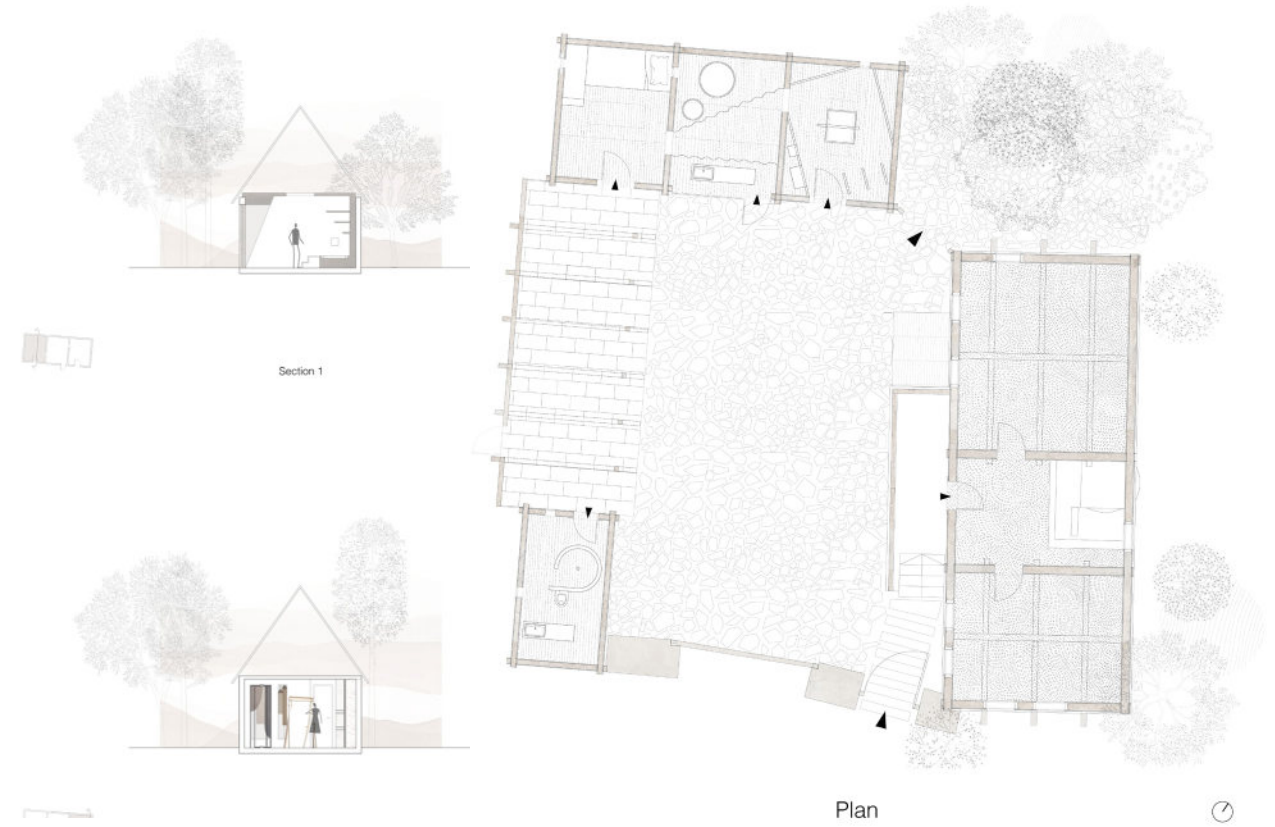
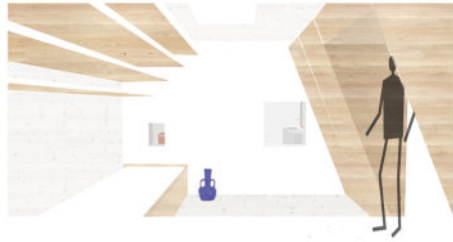


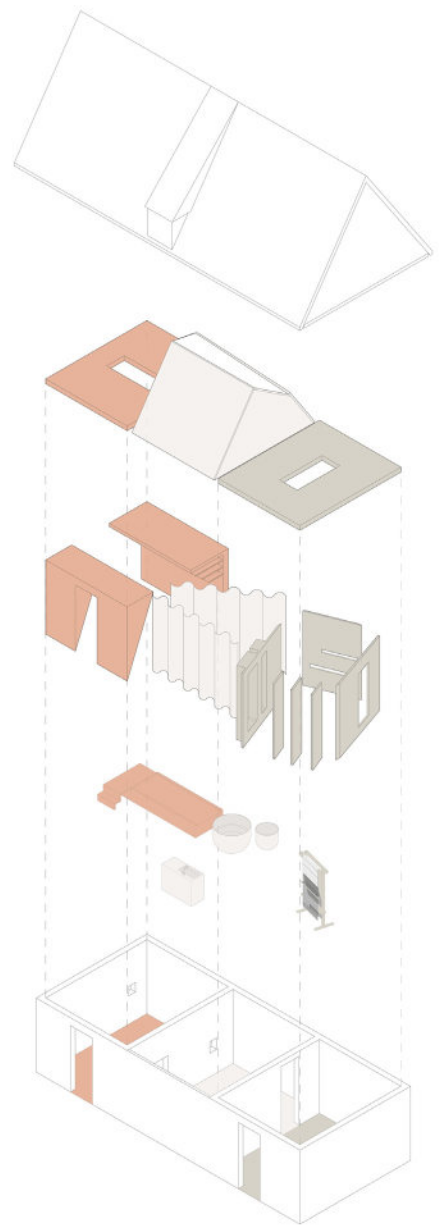
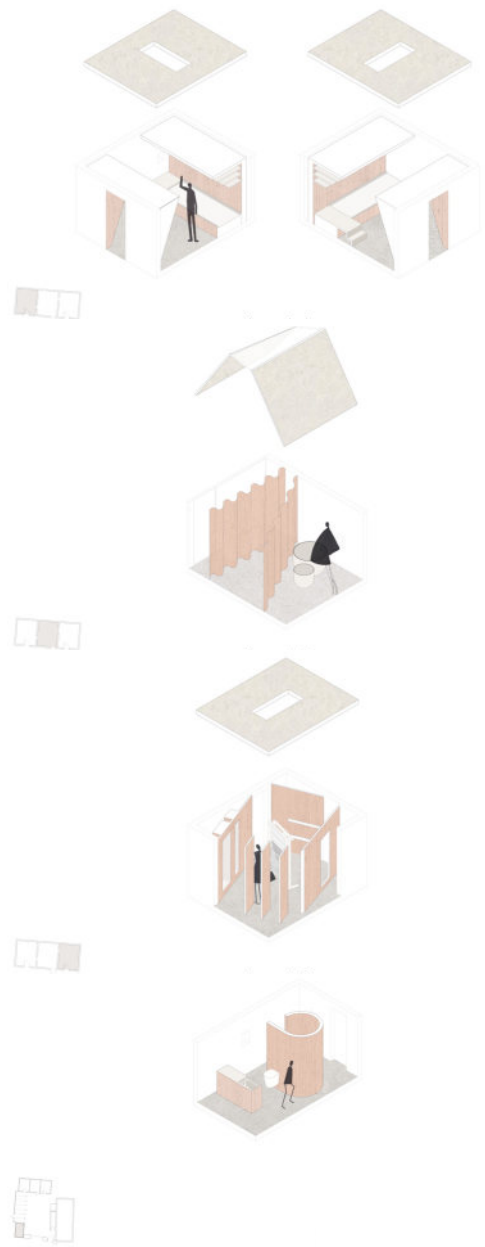




Enclosure_interior & exterior

Irina Melinte, Andreea Dohotar, Lara Barbiero, Andra Urzică





Studenti partecipanti

Politecnico di Milano (Italia)

Elena Sorace

Michela Mele

Vittoria Brandani

Eleonora Iovino

Giacomo Taverna

Lara Barbiero

Beatrice Benini

Giorgia Cozzi

Tommaso Chiumento

Andrea Dorhohar

Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca (România)

Daciana-Briana Vancea

Crișan Carla-Maria

Ana-Medina Grădinariu

Universitatea de Arhitectură și Urbanism Ion Mincu (București, România)

Iulia-Camelia Mocanu

Abbas Batoul

Laura Petcovici

Ingrid Iulia Niculaiț

Diana-Raluca Cioroi

Alnashar Sara-Ilianor

Nicu Elena Bianca

Forro Daniel

Radu Mihai Măldărescu

Neacșu Ana

Ioanidi Anastasia-Teona

Vlad Andrei Barbu

Mihail-Viorel Carp

Yasmin Cherim

Schilizzi Stefania

Diana Andreea Oancea

Andra-Maria Urzică

Miruna-Liana Alexandru

Irina-Angela Melinte







