

Università Iuav di Venezia
Department of Architecture and Arts

9 788822 920645
ISBN 978-88-229-2064-5
ISSN 2704-7598 € 18

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto

VESPER No. 8

VESPER No. 8

VESPER

VESPER

VESPER No. 8

VESPER

Bas Princen, *Retreat (Palekh)*, 2003

Spring | Summer 2023
Journal of Architecture, Arts & Theory

Quodlibet

Primavera | Estate 2023
Rivista di architettura, arti e teoria

[Sara Marini](#)
Vesper

DOI 10.57644/Vesper008_001

[Dario Gentili](#)
Adriatica

DOI 10.57644/Vesper008_002

[Umberto Eco](#)
Déjà vu

DOI 10.57644/Vesper008_003

[Guido Boffi](#)
Ombra, che illumina. *Lunario* di Guido Guidi
Shadow, Casting Light. *Lunario* by Guido Guidi

DOI 10.57644/Vesper008_004

[Snežana Vesnić](#)
Villa Pavlović and the Dissolution of Gold
Villa Pavlović e la dissoluzione dell’oro

DOI 10.57644/Vesper008_005

[Francesca Belloni](#)
Ceci n’est pas un escalier. Twiggy e
il surrealismo di Architecten De Vylder
Vinck Taillieu
Ceci n’est pas un escalier. Twiggy and
the Surrealism of Architecten De Vylder
Vinck Taillieu

DOI 10.57644/Vesper008_006

[Giorgio Azzariti](#)
Guarding Dual Natures. The Synthes
Headquarters by Studio Märkli
Custodire nature duplici. La sede centrale
Synthes dello studio Märkli

DOI 10.57644/Vesper008_007

[Massimiliano Ciammaichella](#)
Blackout. Rappresentazioni di presenze
ai confini del nero
Blackout. Representations of Presences
at the Border of Darkness

DOI 10.57644/Vesper008_008

[Jacques Lucan](#)
Lessons from Venice
Lezioni di Venezia

DOI 10.57644/Vesper008_009

[Stamatina Kousidi](#)
Grotte, cavità e nuvole
Caves, Cavities and Clouds

DOI 10.57644/Vesper008_010

122 – 138	<u>Alberto Sdegno</u> Esper. <i>Blade Runner</i> tra nuove tecnologie e intelligenze artificiali The Esper. <i>Blade Runner</i> among New Technologies and Artificial Intelligences	DOI 10.57644/Vesper008_011	Dizionario Dictionary 196 – 197	<u>Cristina Moraru Vagabond</u>	DOI 10.57644/Vesper008_020
139 – 141	<u>Bibliografie Bibliographies</u>	DOI 10.57644/Vesper008_012		198 – 199	<u>Gavin Keeney, Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos Veronese</u> DOI 10.57644/Vesper008_021
Inserto Extra 142 – 153	<u>Bernhard Rüdiger</u> The Hammer Blow Il colpo di martello	DOI 10.57644/Vesper008_013		200 – 201	<u>Guglielmo Bottin Vespertine</u> DOI 10.57644/Vesper008_022
Tutorial 154 – 168	<u>Paolo Foraboschi</u> Appunti per una inedita epistemologia dell’ingegneria strutturale Suggestions for a New Epistemology of Structural Engineering	DOI 10.57644/Vesper008_014		202 – 203	<u>Francesca Cremasco Visibility</u> DOI 10.57644/Vesper008_023
Viaggi Journeys 170 – 173	<u>Malvina Borgherini</u> Dell’uomo-vespertilio. O su Leigong e Batman, tra mitologia cinese e fumetto della <i>Golden Age</i> americana About a <i>Vespertilian</i> Man. Or about Leigong and Batman, between Chinese Mythology and Comic Strips of the American Golden Age	DOI 10.57644/Vesper008_015		204 – 205	<u>Stefano Tomassini Wait</u> DOI 10.57644/Vesper008_024
				206 – 207	<u>Tania Garribba, Lisa Ferlazzo Natoli, Maddalena Parise X</u> DOI 10.57644/Vesper008_025
				208 – 209	<u>Simone Ferracina Yet</u> DOI 10.57644/Vesper008_026
				210 – 211	<u>Evelina Praino, Camillo Boano Zoé</u> DOI 10.57644/Vesper008_027
				212 – 213	<u>Ettore Rocca Zimzum</u> DOI 10.57644/Vesper008_028
174 – 179	<u>Davide Deriu</u> Travelling to Ankara: Western Perspectives of the Modern Capital Viaggio ad Ankara: la capitale moderna vista da Occidente	DOI 10.57644/Vesper008_016		214 – 215	<u>Indice delle parole Word index</u> DOI 10.57644/Vesper008_029
Racconto Tale 180 – 183	<u>Marco Toffanello</u> L’arca The Ark	DOI 10.57644/Vesper008_017			
Ring 184 – 189	<u>Redazione Vesper</u> Loos vs Los	DOI 10.57644/Vesper008_018			
Archivio Archive 190 – 195	<u>Fabio Gigone</u> The Balustrade of Louis XIV’s Chambre du Roi: the Architecture of the Ban La balaustra della Chambre du Roi di Luigi XIV: l’architettura del bando	DOI 10.57644/Vesper008_019			

Vesper è una rivista scientifica semestrale, multidisciplinare e bilingue, si occupa delle relazioni tra forme e processi del progetto e del pensiero. Ponendo lo sguardo al crepuscolo, quando la luce si confonde con il buio e l’oggetto illuminante non è più visibile, *Vesper* intende leggere l’atto progettuale seguendo e rendendo evidente il moto della trasformazione. Pitagora identificò nel pianeta Venere sia la stella della sera (*Hesperos*) che quella del mattino (*Phosphoros*), i due nomi si riferiscono allo stesso astro ma posto in condizioni temporali differenti. *Vesper* dichiara quindi una posizione più che un oggetto e privilegia il situarsi che ne profila lo statuto. Non è qui accesa la luce tagliente dell’alba, che promette giorni completamente nuovi e alti sol dell’avvenire, ma quella che fa intravedere nella penombra una possibilità nell’esistente.

Richiamando e rinnovando la tradizione delle riviste cartacee italiane, *Vesper* ospita un paesaggio articolato di modalità narrative, accoglie forme di scrittura e stili differenti, privilegia l’intelligenza visiva del progetto, dell’espressione grafica, dell’immagine e delle contaminazioni tra linguaggi. La rivista è pensata nella sua successione di numeri tematici come discorso sulla contemporaneità, nello spazio di ogni singolo numero è articolata in un insieme di rubriche che gettano luci differenti sul tema. Nel procedere delle diverse sezioni – editoriale, citazione, progetto, racconto, lezione, saggio, inserto, traduzione, archivio, viaggio, ring, tutorial, dizionario – mutano i riverberi tra idee e realtà, si accende l’intreccio tra evidenze concrete e loro potenzialità, potenziali trasformativi, immaginari. Le rubriche sono pensate non per aggiornare istantaneamente ma per indagare condizioni progettuali e per fornire strumenti e materiali dall’*ombra lunga*.

Vesper is a six-monthly, multidisciplinary and bilingual scientific journal which deals with the relationships between forms and processes of thought and of design. Gazing into the dusk, when light slowly merges with darkness and the illuminating object is no longer visible, *Vesper* aims to interpret the act of designing through tracing and revealing the movement of transformation. Pythagoras identified in the planet Venus both the evening star (*Hesperos*) and the morning star (*Phosphoros*), assigning the two names to the same star observed in different temporal conditions. *Vesper* thus states a perspective rather than an object, privileging the condition that defines its status. Rather than the sharp light of dawn, heralding a brand-new day and promising a brighter future, it is the twilight that allows you to have a glimpse at the potential of what is already there.

Following the tradition of Italian paper journals, *Vesper* revives it by hosting a wide spectrum of narratives, welcoming different writings and styles, privileging the visual intelligence of design, of graphic expression, of images and contaminations between different languages. The journal is conceived as a series of thematic issues that build a discourse on the contemporary. Each issue is divided into sections that offer a range of diverse perspectives on the theme analysed: editorial, quote, project, tale, lecture, essay, extra, translation, archive, journey, ring, tutorial, dictionary. Throughout the different sections, reverberations between ideas and reality change, connections emerge between tangible facts and their potentials, transformative prospects, collective perception. The principal aim of these sections is not to provide instant news, but to offer an in-depth investigation of different instances of design and to provide tools and materials that have a long-lasting effect.

VESPER No. 8

VESPER

Stamatina Kousidi

Rachel Whiteread durante la realizzazione di *I making Ghost*, 1990. Courtesy Rachel Whiteread.



VOID

La figura della grotta, fatta di oscurità in ogni angolo, volume, anfratto e cavità, ha assunto una posizione marginale nell’immaginario architettonico modernista. “Quando l’ombra o gli angoli oscuri vi circondano”, scrive Le Corbusier ne *L’arte decorativa*, “siete a casa vostra soltanto fino al limite opaco di queste zone oscure in cui il vostro sguardo non può penetrare”¹. La distinzione tra la pianta “paralizzata” e quella libera è rappresentativa dell’enfasi che l’architettura moderna poneva sul rinnovato rapporto tra spazio, corpo e ambiente naturale; se il primo tipo era sinonimo di costruzioni in muratura e di interni disordinati e poco illuminati, associati a loro volta a sporczia, malessere cronico e malattie, il secondo si riferiva a strutture in cemento o acciaio, a interni luminosi e salubri. La facciata libera ha stimolato nuove qualità percettive e modalità di approccio all’architettura come strumento per la salute e il benessere fisico. Le ampie finestre hanno consentito alla luce naturale di entrare e di migliorare la ventilazione; insieme alle pareti imbiancate, le superfici non assorbenti e gli spazi interni ordinati sono stati alla base della ricerca di un ambiente abitativo più luminoso, pulito e salubre. “Componiamo le nostre case con pareti ‘monumentali’, anche se le nuove possibilità costruttive ci offrono ogni mezzo capace di far fluire la luce e l’aria nei nostri spazi di vita e di lavoro”². Così commenta Sigfried Giedion ne *Befreites Wohnen. Licht, Luft, Öffnung*, sostenendo l’abolizione dell’impermeabilità dell’involucro edilizio che avrebbe portato alla continuità tra interno ed esterno.

All’opposto dei manifesti modernisti, che davano ampi resoconti sui tipi di edifici, tra cui ospedali, sanatori, case e scuole, che beneficiavano dell’involucro interamente vetrato, un numero molto inferiore di resoconti evidenziava “ondate periodiche di repulsione improvvisa contro le ‘scatole di vetro’, che sono state accompagnate dal ritorno di moda dei volumi in cemento e delle costruzioni massicce in muratura, dove la forma visibile è ancora generata dalla luce esterna e dalle ombre proiettate”³.

“L’abbondanza di luce, insieme alle grandi superfici di materiale trasparente o traslucido, hanno sconvolto effettivamente tutte le abitudini codificate, in base alle quali venivano esaminati gli edifici”, sottolinea Reyner Banham, proseguendo poi a evidenziare i nuovi strumenti interpretativi che sono entrati in azione, in modo da “concepire delle costruzioni la cui vera natura poteva essere percepita soltanto dopo il calar della notte, quando la luce artificiale ‘divampa’ fuori dalle loro strutture”⁴. In contrapposizione alle trasparenze e agli artefatti apparentemente eterei, emersi come simboli dell’avanzamento sociale e culturale, alcune rare testimonianze hanno evidenziato “l’esperienza [degli] spazi interni in quanto cavità che non hanno esterni”⁵, dando vita all’immaginario di uno spazio cavernoso, poco illuminato e terreno.

Stamatina Kousidi

112

The figure of the cave – of dark edges, vessels, recesses and cavities – held a peripheral position in the modernist architectural imagination. ‘When you are surrounded with shadows and dark corners’, Le Corbusier writes in *The Decorative Art of Today*, ‘you are at home only as far as the hazy edges of the darkness your eyes cannot penetrate’¹. The distinction between the ‘paralyzed’ and the free plan is suggestive of the emphasis modern architecture placed on a renewed relation between space, body and the natural environment; if the former type was synonymous with masonry construction and cluttered, poorly-lit interiors, which were associated in turn with dirt, chronic sickness and disease, the latter referred to structures made of concrete or steel, to brightly-lit, health-inducing interiors. The free façade fostered new perceptual qualities and approaches to architecture as a vehicle for health and physical well-being. Large-span windows allowed for the admission of natural light and enhanced ventilation; along with whitewash walls, non-absorbent surfaces and ordered interior spaces underpinned the pursuit for a brighter, cleaner, healthier spatial environment. ‘We compose our houses with “monumental” walls, but the new construction possibilities provide us with all the means to make the light and air flow in our living and working spaces’². Sigfried Giedion observes in *Befreites Wohnen. Licht, Luft, Öffnung*, advocating for the abolishment of the impermeability of the building envelope which led to the continuity between inside and outside.

On the opposite side of modernist manifestos which offered extensive accounts of building types, among them hospital buildings, sanatoria, houses and schools, which benefited from the all-glass envelope, several fewer accounts revealed ‘periodic waves of revulsion against “glass boxes” and fashionable returns to solid concrete and massive masonry, where visible form is still generated by external light and cast shadows’³.

‘The sheer abundance of light, in conjunction with large areas of transparent or translucent material effectively reversed all established visual habits by which buildings were seen’, Reyner Banham points out, going on to highlight the new interpretative tools which have come into act, so as to perceive ‘their true nature [...] after dark, when artificial light blazed out through their structure’⁴. In contrast to the seemingly ethereal, transparent and artifacts, which emerged as symbols of social and cultural advancement, few rare accounts pointed to the ‘experience [of] interior spaces as cavities that have no exteriors’⁵, giving shape to the fantasy of the cavernous, dimly-lit, earthy space.

In a sketched section of Ville Savoye, in the essay *The Plan of the Modern House*, Le Corbusier illustrates the house as comprising of four main equally-distributed horizontal parts: the solarium, the habitation, the *pilotis*, and the cave, with the latter referring to the basement compartment that hosts the service spaces and binds the structure to the ground. This vertical partitioning suggests the transition between

In uno schizzo di Ville Savoye (1928-1931), nel saggio *The Plan of the Modern House*, Le Corbusier presenta la casa come composta da quattro parti orizzontali principali equamente distribuite: il solarium, l’abitazione, il *pilotis* e la grotta, laddove quest’ultima si riferisce al vano interrato che ospita gli spazi di servizio e fissa la struttura al terreno. Questa suddivisione verticale suggerisce la transizione tra terra e cielo; lo spazio abitativo è definito come una sintesi di accoppiamenti dispari, un intervallo tra poli opposti, il celeste e il mondano. Nell’appartamento dello stesso Le Corbusier, che si sviluppa agli ultimi due piani dell’Immeuble Molitor a Parigi (Le Corbusier, Pierre Jeanneret, 1931-1934), la nozione di oscuro spazio cavernoso si materializza nella zona del soggiorno: uno spazio di passaggio abilmente trasformato, grazie a due porte a bilico di grande apertura, in una cella ermetica di dimensioni minime e arredi essenziali, illuminata soltanto da un camino e da un piccolo lucernario d’angolo. Questo spazio mette in relazione concettuale due interpretazioni tra loro contrastanti dell’abitare moderno: da un lato, un nucleo scuro e protetto, con un camino che gli attribuisce le caratteristiche dell’archetipo del focolare, dall’altro, la nozione di scatola trasparente in cui “la luce entra da entrambi i lati, e un po’ di sole si insinua dai cortili e perdura, anche d’inverno”⁶.

Le grotte naturali come modello di progettazione

L’attrazione da parte di architetti e critici moderni per le cavità naturali si è concretizzata in una curiosa interazione tra i concetti di modernità e di mondo sotterraneo. Le documentazioni di Bernard Rudofsky sulla tradizionale casa-volta mediterranea, le fotografie di Raoul Hausmann delle capanne dei pescatori ricavate dalle rocce a Ibiza e gli appunti di Sigfried Giedion sulle sue visite a siti di grotte preistoriche sono esempi emblematici di questa interazione. “Le grotte naturali, in particolare, esercitano un grande fascino su di noi”⁷, sottolineerà Rudofsky, che proseguirà elencando un’ampia gamma di manifestazioni primitive di abitazioni sotterranee nella sezione del catalogo della mostra *Architecture without Architects. An Introduction to Non-Pedigreed Architecture* (Moma, 1964) intitolata *Nature as Architect*. Questa sezione aveva l’obiettivo di svelare il valore funzionale ed espressivo degli artefatti vernacolari rispetto al terreno, un tipo di “architettura per sottrazione, o architettura *scolpita*, esemplificata dalle abitazioni dei trogloditi e dagli edifici autoportanti intagliati nella roccia viva e scavati al suo interno”⁸: “La nostra propensione ad ammirare le grotte di stalattiti pensando alle cattedrali o a vedere castelli nelle rocce erose”, si legge in modo evocativo nella descrizione, “non tradisce né un’immaginazione eccezionale né un’intuizione artistica”⁹.

Una foto scattata da Bernard Rudofsky nel 1928, quando quello stesso anno ha soggiornato nell’isola di Santorini, descrive l’attenzione che ha riservato alle abitazioni

Saggi | Essays

113

Vesper | Vesper

earth and sky; the dwelling space is defined as a synthesis of odd couplings, an interval between opposite poles, the celestial and the mundane. In Le Corbusier’s own apartment, developing on the last two floors of Immeuble Molitor in Paris (Le Corbusier, Pierre Jeanneret, 1931-1934), the notion of an obscure cavernous space materializes in the living room area: a threshold space potentially transformed, by means of two large-span pivot doors, into a hermetic cell of minimum dimensions and bare furnishings, lit just by a fireplace and a small corner skylight. This space conceptually links together two contradictory understandings of modern dwelling: on the one hand, a dark protected core, with a fireplace assigning to it characteristics of the archetypal hearth, on the other, the notion of the transparent box in which ‘light floods in on either side, and some sunshine creeps in from the courtyards and lingers, even in winter’⁶.

Naturally-Formed Caves As A Design Model

The fascination of modern architects and critics with natural cave structures articulated into a curious intersection between concepts of modernity and the subterranean world. Bernard Rudofsky documentations of the traditional Mediterranean vault-house, Raoul Hausmann’s photographs of the carved out by rocks fishermen’s

huts in Ibiza, and Sigfried Giedion’s notes from his visits to prehistoric cave sites are indicative instances of this intersection. ‘Natural caves, especially, hold a great fascination for us’⁷, Rudofsky will underline, going on to register a broad array of primitive manifestations of subterranean dwellings in the section of the exhibition catalogue *Architecture without Architects. An Introduction to Non-Pedigreed Architecture* (MoMA, 1964) titled *Nature as Architect*. The section aimed to reveal the expressive and functional value of vernacular artifacts engaged with the ground, ‘architecture by subtraction, or *sculpted* architecture, exemplified by troglodyte dwellings and free-standing buildings cut from live rock and hollowed out’⁸: ‘Our tendency to look at stalactite caves with cathedrals in mind or to see castles in eroded rocks’, its description writes suggestively, ‘betrays neither exceptional imagination nor artistic insight’⁹.

A photograph captured by Bernard Rudofsky in 1928, during his stay on the island of Santorini in the same year, is telling of the attention he cast on naturally-formed dwellings as a manifestation of vernacular architecture. The photograph depicts the dimly lit, ascetically furnished living space; a barrel vaulted-ceiling structure of a rectangular single-space cell carved out of volcanic pumice stone. Exploring a primitive construction type in the Southern Cyclades,

naturali, in quanto manifestazioni di architettura vernacolare. La fotografia ritrae uno spazio abitativo scarsamente illuminato e dall’arredamento spartano; una cella rettangolare di un unico ambiente in cui la struttura del soffitto è una volta a botte, il tutto ricavato nella pietra pomice vulcanica. Nel quadro della sua tesi di dottorato (TU Wien, 1931), esplorando un tipo di costruzione primitiva nelle Cicladi meridionali che rimandava a un uso precoce del cemento nel soffitto a volta, Rudofsky descrive come “le case, di un bianco accecante a confronto con i massi delle rocce scure, rappresentano una sorta di scultura continua”¹⁰. Le forme organiche di queste strutture – che vanno “dalle abitazioni sulla scogliera, alle case parzialmente scavate nella roccia a, infine, le abitazioni autoportanti” – risultano accentuate, in quanto non seguivano alcuno schema geometrico, né nella pianta né nello sviluppo in altezza, e l’aggiunta di nuovi ambienti si concretizzava “non costruendo un piano superiore o inferiore, quanto piuttosto ampliando gli ambienti già esistenti e addentrandosi sempre di più nel fianco delle colline”¹¹. Attingendo ai modelli di costruzione che si sono evoluti attraverso l’operato delle comunità indigene nel corso delle generazioni, Rudofsky ha espresso l’idea di stabilire “un sistema d’ordine che avrebbe poi utilizzato per esaminare e sperimentare l’architettura, un sistema che considerava l’architettura come un’incarnazione spaziale della vita”¹².

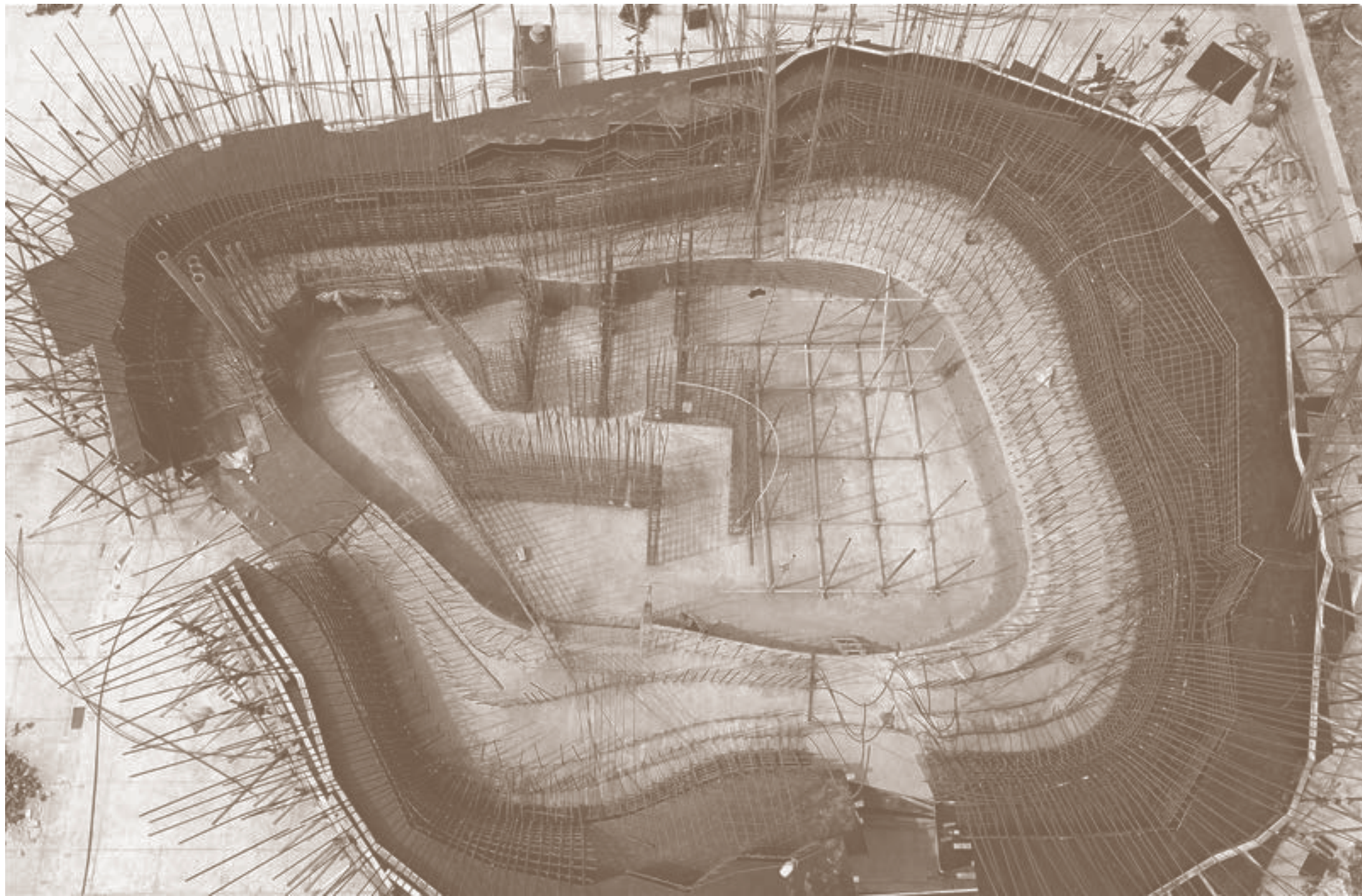
Nel corso della sua attività di progettazione, Rudofsky tratterà il concetto di spazio oscuro e cavernoso, di un ambiente anteriore al progresso tecnologico; “da molto tempo abbiamo perso il contatto con il suolo”¹³, osserverà, richiamando modelli di costruzione che mirano alla riconciliazione dell’uomo con la natura. Dal progetto per una casa senza finestre a Procida alla Villa Oro di Napoli, progettata in collaborazione con Luigi Cosenza (1934-1937), che emerge dalla scogliera rocciosa e include nel proprio nucleo un soggiorno semichiuso rivestito in pietra, l’accento è posto sugli aspetti esperienziali dello spazio costruito, sul “potenziale sensuale del nostro ambiente”¹⁴. Queste suggestioni si sono riversate in progetti successivi realizzati nella seconda metà del XX secolo nel Mediterraneo, come La Cupola di Dante Bini (1969), la Casa Rotonda di Cini Boeri (1966-1967) e Casa Hartley di Alberto Ponis (1970); edifici parzialmente scavati nei ripidi pendii rocciosi del luogo in cui si trovano; in questo contesto, l’ambiente interno viene definito dal susseguirsi di spazi bui e illuminati, sotterranei e all’aperto. Questi progetti rendono omaggio alla natura, ai suoi processi e ritmi intrinseci, mostrando come le forme naturali possano essere tradotte in manufatti costruiti. Suggerendo un processo di co-evoluzione con il paesaggio circostante, l’organizzazione spaziale di tali manufatti imita la topografia, interpretandola attraverso le rispettive forme complesse e articolate, in parte naturali e in parte create dall’uomo. Nella Villa Mâche ad Amorgos (1977) di Iannis Xenakis, questo principio viene espresso in modo più marcato; le funzioni principali della casa sono distribuite in volumi distinti, dalle forme arrotondate e col tetto piano, che alimentano il movimento continuo del corpo attraverso gli ambienti interni ed esterni, la penombra

Stamatina Kousidi	114
which referred to an early-use of concrete vaults, in the context of his doctoral dissertation (TU Wien, 1931), Rudofsky describes how ‘the houses, blindingly white against the masses of dark-coloured rocks, represent a sort of endless sculpture’¹⁰. The organic forms of these structures, which range ‘from cliff-face dwellings to half-dug, and, eventually, to free-standings houses’, are emphasized, as these followed no geometric patterns, either in plan or in elevation, and the addition of new spaces materialized ‘not by building above or below but rather by expanding existing ones and going deeper into the hills’¹¹. Drawing on models of building that have evolved through the actions of indigenous communities through generations, he expressed a vision to establish ‘a system of order that he would later use to examine and experience architecture, a system that regarded architecture as a spatial embodiment of life’¹². Rudofsky will visit the notion of the dark cavernous space, of an environment precedent of technological advances, in his design work; ‘we have since a long time lost contact with the ground’¹³, he will observe, calling into patterns of building that aim at the	reconciliation of man with nature. From the project for a window-less house in Procida to the Villa Oro in Naples, designed in collaboration with Luigi Cosenza (1934-1937), which emerges from the rocky cliff and includes in its core a semi-enclosed living room clad in stone, the emphasis is on the experiential aspects of built space, on ‘the sensual potential of our environment’¹⁴. Such fascination reverberated through further late twentieth-century projects situated in the Mediterranean, such as Dante Bini’s La Cupola (1969), Cini Boeri’s Casa Rotonda (1966-1967), and Alberto Ponis’ Casa Hartley (1970); buildings which have been partially carved out into the steep rocky slopes of their inherent location; the domestic environment is defined, in this context, through the sequence of dark and lit, subterranean and open-air spaces. These projects pay a tribute to nature, its inherent processes and rhythms, pointing to how natural forms may be translated into built artifacts. Suggesting a process of co-evolution with their surrounding landscape, the spatial organization of such artifacts mimics the topography, interpreting the latter through their complex, articulate forms, partly natural, partly man-made. In Iannis

e la luce. I tagli lineari minimi, gli infissi e le finestre nei volumi imbiancati favoriscono una vista controllata sul paesaggio circostante e un’illuminazione atmosferica degli interni, mentre il suono del vento fende l’oscurità. Le aperture culminano in una stretta incisione nel tetto piano che segue il movimento del sole all’interno dell’edificio, evidenziando l’esplorazione di nuove forme praticabili di vita domestica in assenza di luce. Qui, “la composizione della luce è ottenuta incidendo le sezioni trasparenti dei volumi curvilinei [...], la musicalità nella composizione delle ouverture è principalmente temporale e non solo statico-pittorica [...] dobbiamo solo immaginare il flusso di luce all’interno durante il giorno”¹⁵. Il progetto di Xenakis esplora come il movimento del sole possa aprirci all’esperienza architettonica. L’interno dell’abitazione è equiparato a un gioco di luci e ombre vivido, dinamico e in continua evoluzione, e l’artefatto architettonico a un costruito temporale.

<i>La città come una rete di cavità interconnesse</i> Nel suo libro <i>Von Material zu Architektur</i>, László Moholy-Nagy esplora le proprietà di nuovi materiali, le loro potenzialità espressive e la relativa duttilità; confronta un blocco solido di plastica a una “cavità buia [che] invita ad ulteriori incisioni” e si evolve in “un labirinto di aperture e passaggi, fino al punto della perforazione totale”, dove “la forma originale [...] si presenta come una massa svuotata, alleggerita, quasi inconsistente”¹⁶. La sperimentazione con i materiali si converte in un’intensa ricerca di nuove definizioni percettive, geometriche e spaziali attraverso la scultura, che si riflette nelle pratiche architettoniche successive. L’immagine di cavità interconnesse ha connotato altre esplorazioni di nuove forme abitative praticabili nel contesto urbano. La House of the Future (1956) progettata da Alison Smithson e Peter Smithson, per esempio, rappresenta uno spazio chiuso affacciato su di un giardino privato: una macchina tecnologica e un archetipo della natura altrettanto sofisticati. La casa include stanze, di varie dimensioni e dalle forme sinuose, collegate tra di loro senza soluzione di continuità per enfatizzare la fluidità dello spazio, in allusione a “una forma arcaica di architettura, le Cave di Les Baux de Provence [che gli architetti] avevano visitato nel 1953”¹⁷. Nella misura in cui il progetto presenta un’espressione dell’abitare che “rischiava di diventare niente di più di un involucro, un capo d’abbigliamento, un punto vuoto in cui percepire il prototipo di abitazione”¹⁸, i suoi spazi interni cavernosi forniscono una scala di misura per la città, suggerendo un “nuovo tipo di urbanizzazione”¹⁹. Il progetto propone un’interpretazione di abitazione che avrebbe	
Saggi Essays	115
Xenakis’s Villa Mâche in Amorgos (1977), this principle receives a heightened expression; the main functions of the house are distributed into separate, flat-roof, curved-form volumes, nurturing the continuous movement of the body through inside and outside environments, dimness and light. Minimum linear cuts, frames and windows in the whitewashed volumes allow for controlled views to the surrounding landscape and atmospheric illumination of the interior as the sound of the wind cuts through the darkness. Openings culminate in a narrow incision in the flat roof which registers the movement of the sun in the building’s interior, highlighting the exploration of new viable forms of domesticity in the absence of light. Here, ‘the composition of light is achieved by engraving the transparent parts of the curvilinear volumes [...] the musicality in the composition of the overtures is mainly temporal and not only static-pictorial [...] we just need to imagine the flow of light inside during the day’¹⁵. Xenakis’s project explores how the movement of the sun may unfold the architectural experience. The domestic interior is equated to a vivid, dynamic, constantly evolving interplay of light and shadow, and the architectural artifact to a temporal construct.	Vesper Vesper

weightless”¹⁶. The experimentation with materials reflected in a fervent search of novel perceptual, geometric and spatial definitions through sculpture, echoing in ensuing architectural practices. The image of interconnected cavities marked further explorations of new viable forms of dwelling in the urban context. The House of the Future (1956) designed by Alison Smithson and Peter Smithson, for instance, represented an inward-looking space orientated towards a private garden: an equally sophisticated technological machine and nature archetype. The house comprised rooms, of various dimensions and sinuous forms, seamlessly connected to each other in order to emphasize a fluid space, in allusion to ‘an archaic form of architecture, the Caves Les Baux de Provence [which the architects] had visited in 1953’¹⁷. To the extent that the project revealed an expression of dwelling which was ‘in danger of becoming nothing more than an envelope, an article of clothing, a blank spot in which we can perceive the prototypical dwelling’¹⁸, its cavernous interior spaces provided a scale for the city, suggesting a ‘new piece of urbanism’¹⁹. The interpretation of dwelling that the project put forward would echo in following 1:1 scale installations such as the *Spazio vivibile per due persone* (Liveable space for two persons)²⁰ by Leonardo Ricci for the 1965 exhibition *La Casa Abitata. Biennale degli Interni di oggi* in Florence. The living unit was depicted in this case as ‘a [sculpted] shell that envelops domestic life and which in its unfolding identifies essential spaces for human life without creating clear-cut separations’ and where similarly ‘environments coexist, establishing relationships of intimacy and plastic continuity between them’²¹ mediating the transitions between inside and outside, public and private, the community and the individual.



OPEN Architecture, Chapel of Sound, cantiere | construction site, Chengde, China, 2018. Courtesy OPEN Architecture.



OPEN Architecture, Chapel of Sound, interno | interior, Chengde, China, 2021. Ph. Jonathan Leijonhufvud, courtesy OPEN Architecture.

avuto un’eco nelle successive installazioni in scala 1:1, come lo *Spazio vivibile per due persone*²⁰ di Leonardo Ricci, presentato nel 1965 alla mostra *La Casa Abitata. Biennale degli Interni di oggi* a Firenze. L’unità abitativa è stata rappresentata in questo caso come “un guscio che avvolge la vita domestica e che nel suo svolgersi individua spazi essenziali per la vita dell’uomo senza creare separazioni nette” e dove allo stesso modo “gli ambienti coesistono, stabiliscono tra loro rapporti di intimità e continuità plastica”²¹ mediando i passaggi tra interno ed esterno, pubblico e privato, comunità e individuo.

Analogamente, il progetto *Endless House* (1922-1965) di Frederick Kiesler esprime una concezione della città intesa come una rete di spazi interni interconnessi: “Un sistema di grotte appena collegate da traiettorie fisiche sovrapposte [...] un rifugio *in pubblico*”²². In linea con la teoria di Kiesler dello “spazio come continuum”, si abbraccia una condizione in cui il regno umano, quello naturale e quello tecnologico coesistono in un equilibrio armonico. “Viviamo nello spazio, piuttosto che guardarlo”, scrive Kiesler, evidenziando una prospettiva profondamente intrinseca dell’artefatto costruito. Il progetto della *Endless House* è stato concepito come un *organismo vivente e attivo*, il rivestimento esterno del corpo umano: “Un corpo che si desiderava abitare [...] organico e non rettilineo”²³. La sperimentazione in forma libera si è concretizzata in modelli in scala 1:1 – strutture con un unico scheletro fatto di argilla o fascette di rete metallica ricoperte di gesso – che Kiesler stesso modellò dall’interno, segnalando l’esperienza somatica e temporale dell’architettura, influenzata dalla nostra percezione corporea dall’interno²⁴.

Qui la costruzione verticale cede il passo a “curve paraboliche, giri tortuosi, curvature sferoidali – [una condizione in cui] nessuna resistenza può impedire questo protendersi nello spazio, nelle aree limitrofe come fossero lingue di fuoco che avanzano fino ad auto-divorarsi”²⁵. Esprime una posizione architettonica che ha visto il passaggio da forme rettilinee a forme biomorfe, destinate alla creazione di “uno spazio monumentale unitario senza fundamenta, in cui le superfici, che fungono da confini – pavimento, pareti, soffitto –, costituiscono una transizione e un continuum”²⁶. Questo sistema, in perpetua evoluzione, dialoga con una nuova visione dello spazio collettivo urbano. Da un lato, allude alla definizione di spazio non come qualcosa di statico, ma come un campo attivo di flussi, forze e “atmosfera spaziali elastiche e sfuggenti”²⁷, in base alle quali “l’architettura non sarebbe più limitata a pareti e pavimenti fissi – lo spazio potrebbe invece espandersi e contrarsi in un incessante continuum”²⁸. Dall’altro, promuove la casa a rifugio e riparo, fungendo da “meccanismo di difesa”; in riferimento al quale l’aria era “lo strato della morte imminente” e “il sottosuolo o il bacino minerario di una ‘grotta’ [...] l’ambiente

Stamatina Kousidi

In a similar vein, Frederick Kiesler’s *Endless House* (1922-1965) project expressed an understanding of the city as a network of interconnected interior spaces: ‘A system of caves loosely connected by overlapping physical trajectories [...] a retreat *in public*’²². Pertaining to Kiesler’s theory of ‘space as continuum’, it embraced a condition in which the human, the natural and the technological realms co-existed in harmonic equilibrium. ‘Let’s live in space, rather than look at it’, Kiesler writes, highlighting a profoundly embodied stance of the built artifact. The *Endless House* project was conceived as a *living, active organism*, the outer skin of the human body: ‘A body that one desired to inhabit [...] organic and nonrectilinear’²³. The experimentation with free form manifested through 1:1 scale models – single-shell structures made of clay or bands of wire mesh covered in plaster – which Kiesler himself molded from within, pointing to the somatic and temporal experience of architecture, one influenced by our bodily perception from the inside²⁴.

Here, vertical construction gives way to ‘parabolic curves, twisted turns, spheroid curvatures – [a condition in which] no resistance can prevent this outreaching into space, into neighboring areas like fire tongues leaping ahead until they have devoured themselves’²⁵. It expresses an architectural stance that saw the transition from rectilinear to biomorphic forms, destined at the creation of ‘a unitarian monumental space without foundations, where the surfaces that act as boundaries – floor, walls, ceiling – form a transition and a

continuum’²⁶. This perpetually-evolving system engages with a new vision of urban collective space. On the one hand, it alludes to the definition of space not as static but as an active field of flows, forces, and ‘elusive elastic spatial atmospheres’²⁷, according to which ‘architecture would no longer be limited to stationary walls and floors – space instead could expand and contract in endless continuity’²⁸. On the other hand, it elevates the house to a refuge and a shelter, it served as a ‘defence mechanism; with reference to which air was ‘the stratum of imminent death’ and ‘the underground or the mineral enclosure of a “cave” [...] the protective environment shielding the preservation of life’²⁹. In this framework, attention shifts from the visual perception of the built environment to the physical one, as the built artifact is defined in its biological dimensions.

From Cave To Cloud: Objects, Media, Atmospheres

In recent decades, architecture has been increasingly preoccupied with the natural topography of the ground, transgressing artificial roofs and earthy surfaces, deploying ancient natural construction materials, and retrieving subterranean building types. The figure of the dark cavernous space as an inhabitable vessel reemerges in projects such as Junya Ishigami’s park and restaurant in Yamaguchi, Japan (2020-2022) which aim to ‘preserve the underground condition’ of the place, despite the inherent contradiction of such an attempt³⁰. The project involves the creation of a

protetto a salvaguardia della conservazione della vita”²⁹. In questo quadro, l’attenzione si sposta dalla percezione visiva dell’ambiente costruito alla percezione fisica, poiché l’artefatto costruito viene definito nelle sue dimensioni biologiche.

Dalla grotta alle nuvole: oggetti, mezzi espressivi, atmosfere

Negli ultimi decenni, l’architettura si è concentrata sempre più sulla topografia naturale del terreno, staccandosi dall’idea dei tetti artificiali e delle superfici terrose, impiegando antichi materiali naturali da costruzione e recuperando tipologie di edilizia sotterranea. La figura di uno spazio buio e cavernoso inteso come uno spazio abitabile riemerge in progetti come il parco e il ristorante di Junya Ishigami a Yamaguchi, in Giappone (2020-2022), con l’obiettivo di “preservare la condizione sotterranea” del sito , nonostante la contraddizione intrinseca di questo tentativo³⁰. Il progetto prevede la creazione di un sistema di profondi fossati, successivamente riempiti di calcestruzzo per creare una struttura continua fatta di pilastri arcuati, il cui strato esterno è caratterizzato dal contatto diretto con il terreno. Gli spazi abitativi risultanti dalla rimozione della massa di terra evocano una rete di cunicoli, illuminati dalla superficie piana della casa al piano superiore o dal perimetro esterno. Il risultato finale è un edificio dai contorni indefiniti al di fuori di ogni canone: ricavato dal sito stesso che lo ospita, annulla la distanza tra oggetto e contesto. Comprendere “l’architettura come parte dello spazio topologico del paesaggio”, come suggerisce Daniel Jauslin, può portare a gettare una nuova luce sul “nostro posto nel quadro del sistema relazionale tra l’ambiente naturale e quello edificato”³¹. La nozione di paesaggio sotterraneo – di cavità oscure interconnesse, di spazi cavernosi, di grotte formatesi naturalmente – diventa un concetto valido per progettare, per reinventarne metodologie, strumenti e processi.

Inoltre, la figura della grotta affina la propria capacità di “trasmettere un’idea diversa di architettura [...] creata dai molteplici usi ed esperienze dello spazio”³². Più che a questioni di superficie, essa guarda a una posizione architettonica sempre più associata alla percezione dell’edificio come spazio interno intriso di una connotazione tattile, corporea e fisiologica. L’opera monolitica *House* (1992-1994) di Rachel Whiteread ne è un esempio suggestivo. Rappresenta, in continuità con alcune sue precedenti e analoghe sperimentazioni scultoree (*Ghost*, 1990), un calco vuoto creato dall’interno verso l’esterno: uno stampo in cemento dello spazio interno di una casa vittoriana in Grove Road, Mile End. “Un edificio all’interno dell’edificio [originale]”³³, al contempo involucro e vuoto, in grado di fissare nel cemento aspetti intimi e oscuri dello spazio domestico interno.

Le grotte possono quindi essere interpretate come elementi binari, che rappresentano sia la terra che il cielo, la luce e l’ombra, la massa e l’assenza di peso. Indicano una cultura edilizia che sperimenta contrasti e ibridi. Dal progetto del Broad Museum di Los Angeles (2015) di Diller Scofidio + Renfro, in cui una “pesante massa opaca (la volta) risulta sempre visibile”, avvolta da una “struttura esterna porosa a nido d’ape [...] che lascia filtrare la luce naturale (il velo)”³⁴, al Centro di riabilitazione di Herzog & de Meuron a Basilea (1999-2002), le suggestioni di trasparenza e leggerezza vengono scambiate con uno spazio

Saggi | Essays

system of deep trenches, subsequently filled with concrete to create the continuous curved-pillar structure/skin with its outer layer marked by its direct contact with the soil. The living spaces resulting from the removal of the bulk of earth allude to a network of cavities, lit from the upper flat surface of the house or from its outer periphery. The final result is a building of non-canonical, undefined limits, carved out from its hosting site, which eliminates the distance between object and context. Understanding ‘architecture as part of the topological space of landscape’, Daniel Jauslin suggests, may lead to shedding a fresh light on ‘our place within the relational system between the natural and built environments’³¹. The notion of the subterranean landscape – of interconnected dark cavities, cavernous spaces, naturally-formed grottoes – becomes a valid concept for the design project, the reinvention of its methods, tools, and processes.

119

Vesper | Vesper

Moreover, the figure of the cave advances in its ability ‘to convey a different idea about architecture [...] created by the multifarious uses and experiences of space’³². Rather than with matters of the surface, it points to an architectural stance which is increasingly associated with the perception of building as an interior space imbued with tactile, corporeal, and physiological meaning. Rachel Whiteread’s monolithic artwork *House* (1992-1994) is an evocative example. It represented, in continuity with earlier similar experimentations with sculpture (*Ghost*, 1990), a hollow cast created from the inside outwards: a concrete mold of the interior space of a Victorian house on Grove Road, Mile End, ‘a building within [the original] building’³³, both envelope and void, which captured in concrete the intimate and obscure aspects of the domestic interior.

Caves may therefore be interpreted as binary elements, representing both earth and sky, light and shadow, solidness and weightlessness. They point to a building culture which rehearses contrasts and

di transizione semi-illuminato. In quest’ultimo progetto, questo scambio si accentua: i raggi del sole entrano nei reparti attraverso “sfere di vetro [che] permettono ai pazienti con ridotta mobilità di apprezzare il mutare della luce e delle condizioni metereologiche”³⁵ dall’interno dell’edificio, offrendo loro una vista sulle nuvole e di notte sulle costellazioni. Lucernari a cupola sono integrati nella struttura dell’edificio, la cui collocazione è stata accuratamente individuata in base alla posizione supina del corpo dei pazienti ricoverati. Lo spazio si sviluppa dall’interno verso l’esterno e la progettazione dell’involucro dell’edificio ruota intorno alla regolazione della penombra all’interno.

È interessante notare che le grotte, intese come mezzo espressivo, emergono come spazi carichi di esperienze sensoriali, tattili e acustiche, oltre che pregni di significato fisiologico. Paragonate a “imitazioni del cielo”, rappresentano “non solo uno schermo per le immagini, ma anche una cassa di risonanza per suoni misteriosi come il vento e il tuono”³⁶. Attraverso la loro essenziale oscurità, esse evidenziano l’importanza dell’aria, collegandosi così a definizioni architettoniche in cui “lo sfondo silenzioso e impercettibile è venuto alla ribalta, reclamando attenzione e sollevando preoccupazioni – a livello scientifico, sociale e politico”³⁷. Nelle cavità risuonano le attenzioni del mondo d’oggi – alimentate dalle malattie aeree, dall’aria inquinata e dalla proliferazione di città caratterizzate da microclimi interconnessi e strutture quasi biologiche – per le atmosfere artificiali e gli spazi interni. La figura della grotta inoltre evidenzia la condizione del vivere contemporaneo, nello spirito del filosofo Peter Sloterdijk, “all’interno delle sfere”, in una rete di passaggi, soglie e cavità interconnesse, in cui “bolle, globi e schiume non sono solo metafore, [ma piuttosto] determinano il nostro pensiero e decidono il nostro destino”³⁸. La progettazione di edifici e spazi segna così il passaggio dal privato al collettivo e dallo spazio atmosferico a quello fisico. “L’edificio rappresenta una sorta di dispositivo per creare un’atmosfera particolare dentro un’altra atmosfera” ed “entrarvi significa passare da un’atmosfera a un’altra”, partendo dal presupposto che “l’architettura va ricercata nel rapporto tra le atmosfere, nel gioco tra i microclimi”³⁹.

Rappresentando una potente categoria culturale alla base delle teorie del sogno e dell’inconscio, la visione di uno spazio cavernoso porta alla luce concetti contraddittori e controversi. Evoca uno spazio d’azione che passa dall’ambiente vibrante del mondo

Stamatina Kousidi 120

hybrids. From the Broad Museum project in Los Angeles (2015) by Diller Scofidio + Renfro, in which a ‘heavy opaque mass (the vault) is always in view’, enveloped in a ‘porous, honeycomb-like exterior structure [...] that provides filtered natural daylight (the veil)’³⁴ to the rehabilitation centre by Herzog & de Meuron in Basel (1999-2002), impressions of transparency and lightness are traded for the semi-lit, transitional space. In the latter project, this interchange becomes accentuated: rays of sunlight enter the wards through ‘glass spheres [that] allow patients with limited mobility to experience changing light and weather conditions’³⁵ at the building’s interior, offering views of the clouds and the constellations at night. Spherical skylights are integrated into the building structure, their exact position determined by the horizontal position of the nursing patients’ body. Space develops from the inside outwards and the design of the building envelope revolves around the regulation of the degree of dimness in the interior.

Tellingly, in their interpretation as media, caves emerge as spaces charged with sensorial, tactile and acoustic experiences as well as with physiological meaning. Compared to ‘imitations of the sky’, they represent ‘not only a screen for images but also a resonator for uncanny sounds such as wind and thunder’³⁶. Through their essential darkness, they highlight the importance of air, hence intersecting with architectural definitions in which ‘the silent, imperceptible background has come to the fore, demanding attention and concern – scientific, social, and political’³⁷. The figure of the cave resonates with today’s concerns with artificial atmospheres and interiority, nurtured by airborne diseases, polluted air, and the proliferation of cities made of interconnected microclimates and nearly biological structures. It highlights the contemporary condition of living, in the spirit of philosopher Peter Sloterdijk, in the interiors of *spheres*, in a network of interconnected passages, thresholds, and cavities, in which ‘bubbles,

globes and foams are not mere metaphors, [but they rather] determine our thinking, and decide our destiny’³⁸. The design of buildings and spaces marks the transition from the private to the collective space and from the atmospheric to the physical. ‘The building is a kind of device for producing a particular atmosphere within another one’ and ‘to enter it is to pass from one atmosphere to another’, following the assumption that ‘architecture is to be found in the relationship between atmospheres, the play between microclimates’³⁹.

A powerful cultural category, underpinning theories of dreams and the unconscious, the vision of the cavernous space brings to light notions of contradiction and controversy. It evokes a space of action which shifts from the vibrant setting of the upper world – the museum, the theatre stage, and the domestic realm, as in the settings of films such as Chris Marker’s *La Jetée* (1962), François Truffaut’s *Le dernier métro* (1980), and Bong Joon-ho’s *Parasite* (2019) – towards the spaces of architecture’s substructure. It aligns with future living scenarios in which serviced, technologically-saturated, personalized interiors, molded at will, proliferate. Following Gernot Böhme, technological advances brought about ‘new basic examples of beauty, new paradigms of perception’⁴⁰, resulting partly in human experiences triggered and sustained by artificial realms: ‘What matters here is whether a person is merely confronted with this world as an image, or experiences it as a space in which he or she is physically present’⁴¹. Compared to ‘cave experiences in which one is present in simulated surroundings [in the form of an avatar] by means of data gloves and electronic spectacles [or], inversely, it makes possible bodily presence in a simulated scene’⁴², attention points to the search of new experiences and the coining of new needs, new definitions of comfort and internment: looking out through the single opening of the unlit cave as if looking at an augmented reality screen.

di sopra – il museo, il Palcoscenico teatrale e l’ambito familiare, come nell’ambientazione di film quali *La Jetée* (1962) di Chris Marker, *Le dernier métro* (1980) di François Truffaut e *Parasite* (2019) di Bong Joon-ho – agli spazi della sottostruttura architettonica. Si allinea a scenari abitativi futuri caratterizzati da una proliferazione di interni curati, personalizzati e tecnologicamente saturi, modellati a proprio piacimento. Secondo Gernot Böhme, il progresso tecnologico ha portato a “nuovi esempi essenziali di bellezza, nuovi paradigmi percettivi”⁴⁰, che si traducono parzialmente in esperienze umane innescate e sostenute da sistemi artificiali: “ciò che conta in questo caso è se una persona si rapporti con questo mondo solamente come fosse un’immagine, oppure lo sperimenti come fosse uno spazio in cui essere fisicamente presente”⁴¹. Rispetto alle “esperienze di grotte in cui ci si trova in un ambiente simulato [sotto forma di avatar] utilizzando dei guanti muniti di sensori, i *data gloves*, e degli occhiali elettronici, [oppure], al contrario, in cui è possibile la presenza fisica in una scena simulata”⁴², l’attenzione è rivolta alla ricerca di nuove esperienze, alla creazione di nuovi bisogni, di nuove definizioni di comfort e di isolamento: si tratta di rivolgere lo sguardo all’esterno attraverso l’unica apertura di una grotta non illuminata, come se si stesse guardando uno schermo della realtà aumentata.

Saggi | Essays 121 Vesper | Vesper

1 Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, G. Crès, Paris 1925; tr. it. *L'arte decorativa*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 231; En. tr. *The Decorative Art of Today*, Architectural Press, London 1987, p. 188.

2 S. Giedion, *Befreites Wohnen. Licht, Luft, Öffnung*, a cura di | **edited by** R. Geiser, Orell Füssli, Zürich 1929, p. 3.

3 R. Banham, *Architecture of the Well-Tempered Environment*, Architectural Press, London 1969, p. 70; tr. it. *Ambiente e tecnica nell'architettura moderna*, a cura di | **edited by** G. Morabito, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 66.

4 *Ibid.*

5 A. Janson, F. Tigges, *Fundamental Concepts of Architecture. The Vocabulary of Spatial Situations*, Birkhäuser, Basel 2014, p. 168.

6 Estratto da un'intervista a Le Corbusier del 1951, pubblicata in | **Excerpt from a 1951 interview with Le Corbusier, published in** J. Sbriglio, *Immeuble 24 N.C. et Appartement Le Corbusier | Apartment Block 24 N.C. and Le Corbusier's Home*, Birkhäuser, Basel 1996, pp. 32-34.

7 B. Rudofsky, *Architecture Without Architects. An Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, catalogo della mostra (New York, Moma, novembre 1964 - febbraio 1965) | **exhibition catalogue** (New York, MoMA, November 1964 - February 1965), Doubleday & Company, New York 1964, p. 58.

8 *Ibid.*, p. 5.

9 *Ibid.*, p. 20.

10 *Ibid.*, p. 58.

11 *Lessons From Bernard Rudofsky. Life As A Voyage*, a cura di | **edited by** Architekturzentrums Wien, Getty Research Institute, Birkhäuser, Basel 2007, p. 17.

12 *Ibid.*, p. 18.

13 B. Rudofsky, *La scoperta di un'isola*, in “Domus”, no. 123, marzo | **March** 1938, p. 6.

14 *Lessons from Bernard Rudofsky*, cit., p. 33.

15 S. Vyzoviti, *Spiti diakopon stin Amorgo tou Ianni Xenaki* (Vacation house in Amorgos by Iannis Xenakis), in “Oikiaka Topia. H Arxitektoniki os Texni” (Domestic Landscapes. Architecture as Art), vol. 5, no. 11, 2001, p. 12.

16 L. Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, Albert Langen Verlag, München 1929, p. 95.

17 B. Colomina, *Unbreathed Air*, in “Grey Room”, no. 15, primavera | **Spring** 2004, p. 48.

18 J. Zeinstra, *Houses of the Future. 25 Years of Critical Reflection on Architecture*, in “Oase. Journal for Architecture”, no. 75, luglio | **July** 2008, p. 223.

19 C. Spellman, K. Unglaub (a cura di | **eds.**), *Peter Smithson. Conversations with Students*, Princeton Architectural Press, New York 2005, p. 43.

20 La mostra si è tenuta a Palazzo Strozzi, Firenze, dal 6 marzo al 25 aprile, 1965. | **The exhibition was held between March 6 - April 25, 1965 at Palazzo Strozzi, Florence.**

21 M.C. Ghia, C. Ricci, U. Dattilo (a cura di | **eds.**), *Leonardo Ricci. Scrittura, pittura e architettura. 100 note a margine dell'Anonimo del XX secolo*, Dida Press, Firenze 2019, p. 164; En. tr. dell'autore | **En. tr. by the author.**

22 B. Colomina, *Endless Interior. Kiesler's Architecture as Psychoanalysis*, in A. Sarnitz, I. Scholz-Strasser (a cura di | **eds.**), *Private Utopia. Cultural Setting of the Interior in the 19th and 20th Century*, De Gruyter, Berlin 2015, p. 127.

23 S.J. Phillips, *Elastic Architecture. Frederick Kiesler and Design Research in the First Age of Robotic Culture*, The MIT Press, Cambridge Mass.-London 2017, p. 260.

24 D. Bogner (a cura di | **ed.**), *Friedrich Kiesler, 1890-1965. Inside the Endless House*, Böhlau, Wien 1997, p. 23.

25 F.J. Kiesler, *Continuity, the New Principle of Architecture* (1965), in Idem, *Selected Writings*, a cura di | **edited by** S. Gohr, G. Luyken, Gerd Hatje, Stuttgart 1996, p. 130. Citato in | **Quoted in** A. Vidler, *The b-b-b-Body. Block, Blob, Blur*, in D. Hauptmann (a cura di | **ed.**), *The Body in Architecture*, 010 Publishers, Rotterdam 2006, p. 134.

26 D. Bogner (a cura di | **ed.**), *Friedrich Kiesler, 1890-1965*, cit., p. 16.

27 V. Dimitrova, *The Body, Psychoanalysis, and Architecture. Frederick Kiesler's 'Inside the Endless House'*, Senior Thesis, Princeton University, Princeton, 1998, p. 2.

28 *Ibid.*

29 S. Papapetros, *The Birth of Design*, in N. Axel, B. Colomina, N. Hirsch, A. Vidokle, M. Wigley (a cura di | **eds.**), *Superhumanity. Design of the Self*, Eflux Architecture-University of Minnesota Press, The Graham Foundation-Minneapolis 2018, p. 230.

30 M. Mollard, *Breaking The Mould. Soil As Shuttering*, in “The Architectural Review”, no. 1468, febbraio | **February** 2020, p. 109.

31 D. Jauslin, *Landscape Aesthetics for Sustainable Architecture*, in S. Lee (a cura di | **ed.**), *Aesthetics of Sustainable Architecture*, 010 Publishers, Rotterdam 2011, p. 119.

32 C. Gabriellsson, *Inside The Cave, Outside The Discipline*, in S. Ewing, J.M. McGowan, C. Speed, V.C. Bernie (a cura di | **eds.**), *Architecture and Field/Work*, Routledge, London 2011, p. 42.

33 R. Whiteread, in A. Dickson, *'I was traumatised at its demolition' – Rachel Whiteread on making House*, in “The Guardian”, 18 luglio | **July** 2022, www.theguardian.com/culture/2022/jul/18/traumatised-demolition-rachel-whiteread-house-saatchi, consultato il | **accessed** 30/11/2022.

34 Diller Scofidio + Renfro, The Broad, Los Angeles, www.dsry.com/project/the-broad?index=false&search=broad§ion=projects, consultato il | **accessed** 30/11/2022.

35 Herzog & de Meuron, Hospitals Design Process, www.herzogdemeuron.com/index/focus/940-focus-hospitals/design-process.html, consultato il | **accessed** 30/11/2022.

36 D.J. Peters, *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, University of Chicago Press, Chicago 2015, p. 171.

37 E. Horn, *Air as Medium*, in “Grey Room”, no. 73, autunno | **Fall** 2018, p. 20.

38 Á. Moravánszky, *My Blue Heaven. The Architecture of Atmospheres*, in “AA Files”, no. 61, 2010, p. 22.

39 M. Wigley, *The Architecture of Atmosphere / Die Architektur der Atmosphäre*, in “Daidalos”, no. 68, 1998, p. 24.

40 G. Böhme, *The Aesthetics of Atmospheres*, a cura di | **edited by** J.P. Thibaud, Routledge, London 2018, p. 206.

41 *Ibid.*

42 *Ibid.*, p. 209.

Vesper è un progetto di | is a project by Pard – Publishing Actions
and Research Development / Ir.Ide – Infrastruttura di Ricerca
Integral Design Environment
Dipartimento di Culture del progetto – Dipartimento di eccellenza
Università Iuav di Venezia

Direttore | Editor
Sara Marini, Università Iuav di Venezia

Consiglio editoriale | Editorial Board
Fabrizio Barozzi, Barozzi Veiga
Felice Cimatti, Università della Calabria
Dario Gentili, Università degli Studi Roma Tre
Sebastián Irrarrázaval, Pontificia Universidad Católica de Chile
Sandro Marpillero, Columbia University
Angela Mengoni, Università Iuav di Venezia
Gundula Rakowitz, Università Iuav di Venezia
Luka Skansi, Politecnico di Milano

Comitato scientifico | Advisory Board
Giuliana Bruno, Harvard University
Emanuele Coccia, École des Hautes Études en Sciences Sociales
Michele Cometa, Università degli Studi di Palermo
Giovanni Corbellini, Politecnico di Torino
Giuseppe D'Acunto, Università Iuav di Venezia
Kaat Debo, MoMu Antwerp
Nicola Emery, Accademia di Architettura di Mendrisio,
Università della Svizzera italiana
Serenella Iovino, University of North Carolina at Chapel Hill
Andreas Kreul, Universität Bremen
Mario Lupano, Università Iuav di Venezia
Gianfranco Marrone, Università degli Studi di Palermo
Pasquale Miano, Università degli Studi di Napoli Federico II
Inés Moisset, Universidad de Buenos Aires - Conicet
Fiamma Montezemolo, University of California, Davis
Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, University of Westminster
Andrea Pinotti, Università degli Studi di Milano
Alessandro Rocca, Politecnico di Milano
Annalisa Sacchi, Università Iuav di Venezia
Federico Soriano, Universidad Politécnica de Madrid
Federica Villa, Università degli Studi di Pavia
Mechtild Widrich, School of the Art Institute of Chicago

Redazione | Editorial Staff
Giorgia Aquilar, Laura Arrighi, Francesco Bergamo, Giulia Bersani,
Giovanni Carli, Egidio Cutillo, Giacomo De Caro, Stefano Eger,
Elisa Monaci, Andrea Pastorello, Alberto Petracchin, Davide Zaupa,
Luca Zilio.

Traduzioni | Translations
Laddove non diversamente specificato, tutte le traduzioni dei testi e
delle citazioni sono di Just!Venice. | Translations of texts and citations
in this journal are by Just!Venice, unless otherwise specified.

Layout grafico | Graphic Layout
bruno, Venezia

Impaginazione | Layout
Redazione Vesper | Vesper Editorial Staff

Caratteri tipografici | Typefaces
Union, Radim Peško, 2006
JJannon, François Rappo, 2019

Editore | Publisher
Quodlibet srl
via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 - 62100 Macerata
www.quodlibet.it

Abbonamento annuo (due numeri) | One Year Subscription (two issues)
Italia | Italy € 25 Estero | International € 50

Per abbonamenti e ulteriori informazioni | For subscriptions and any
further information: ordini@quodlibet.it

© Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria |
Journal of Architecture, Arts & Theory

Periodicità semestrale | Six-monthly Journal

Fondi per la pubblicazione | Publication Funding
Dipartimento di eccellenza 2018-2022 - Finanziamento Miur

Contatti | Contacts
Per qualsiasi altra informazione | For any further information:
pard.iride@iuav.it | www.iuav.it/vesperrivista | www.iuav.it/vesperjournal

Iscrizione al Registro Stampa del Tribunale di Venezia n. 4/2019
del 24/10/2019
Direttore responsabile: Sara Marini

Autori | Authors
Giorgio Azzariti, *PhD Candidate in Architecture*, ETH Zürich; *Research Fellow*, Swiss Institute in Rome.
Francesca Belloni, *ricercatrice in Composizione architettonica e urbana*, Politecnico di Milano.
Camillo Boano, *professore ordinario in Composizione architettonica e urbana*, Politecnico di Torino; *Professor of Urban Design and Critical Theory*, University College London.
Guido Boffi, *professore associato in Estetica*, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.
Malvina Borgherini, *professoressa associata in Disegno*, Università Iuav di Venezia.
Guglielmo Bottin, *dottorando in Musicologia*, Università degli Studi di Milano.
Massimiliano Ciammaichella, *professore associato in Disegno*, Università Iuav di Venezia.
Francesca Cremasco, *architetto*, Venezia.
Davide Deriu, *Reader in Architectural History and Theory*, University of Westminster.
Simone Ferracina, *Lecturer in Architectural Design/Detail*, University of Edinburgh.
Paolo Foraboschi, *professore associato in Tecnica delle costruzioni*, Università Iuav di Venezia.
Tania Garribba, Lisa Ferlazzo Natoli, Maddalena Parise, *lucasadargilla*, Roma.
Dario Gentili, *professore associato in Filosofia morale*, Università degli Studi Roma Tre.
Fabio Gigone, *PhD Candidate in History of Architecture*, The Royal Danish Academy and Centre for Privacy Studies, University of Copenhagen.
Guido Guidi, *fotografo e docente*, Università Iuav di Venezia e | and Alma Mater Studiorum, Università di Bologna.
Gavin Keeney, *PhD Candidate in Philosophy*, Slovenian Academy of Sciences and Arts, Ljubljana.
Stamatina Kousidi, *professoressa associata in Composizione architettonica e urbana*, Politecnico di Milano.
Jacques Lucan, *Professor Emeritus*, École Polytechnique Fédérale de Lausanne and | e dell'Ecoles Nationales Supérieures d'Architecture de France.
Cristina Moraru, *Assistant Professor in Critical Theory of Art*, George Enescu National University of Arts, Iași.
Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, *Professor in Law & Theory*, University of Westminster; *Artist and Fiction Author*.
Evelina Praino, *docente invitata di Scrittura argomentativa*, Università Pontificia Salesiana di Roma.
Ettore Rocca, *professore associato in Estetica*, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria; *Affiliate Professor*, University of Copenhagen.
Bas Princen, *Artist and Photographer*, Rotterdam and | e Zürich.
Bernhard Rüdiger, *Professor of Sculpture and Art Theory and Director of the Research Unit Art contemporain et temps de l'histoire*, École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon.
Alberto Sdegno, *professore ordinario in Disegno*, Università degli Studi di Udine.
Marco Toffanello, *graphic designer*, Cittadella.
Stefano Tomassini, *professore associato in Studi coreografici e di danza*, Università Iuav di Venezia.
Snežana Vesnić, *Assistant Professor in Architecture*, University of Belgrade; *Architect*, NEO Arhitekti, Belgrade.

I disegni a | Drawings at pp. 18-19, 186-189 sono della redazione | are by the Editorial Staff.

Tutti i contributi pubblicati sono sottoposti a un procedimento di revisione tra pari (Double-Blind Peer Review) a eccezione dei testi presenti nelle rubriche Citazione, Insetto e Racconto. | All published contributions are submitted to a Double-Blind Peer Review process except for the sections Quote, Extra and Tale.

Vesper è inclusa nell'elenco delle riviste scientifiche dell'Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca (aree non bibliometriche 08 - *Ingegneria civile e Architettura* e 11 - *Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche*). | Vesper is included into the list of scientific journals compiled by the Italian National Agency for the Evaluation of Universities and Research Institutes (Italian academic areas 08 - *Civil Engineering and Architecture* and 11 - *History, Philosophy, Pedagogy and Psychology*, with the exception of their bibliometric subfields).

Vesper è indicizzata su | is indexed in SCOPUS, EBSCO, Torrossa e | and JSTOR.

ISBN 978-88-229-2064-5
ISSN 2704-7598

Finito di stampare nel mese di maggio 2023 da | Printed on May 2023 by Industria Grafica Bieffe, Recanati (MC).

Università Iuav di Venezia

dcp
dipartimento di Culture del Progetto

Quodlibet

Questo volume è concesso in licenza secondo i termini della Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND 4.0 International License) che permette di scaricare le opere, a patto che si accrediti l'Autore(i), non potendo modificarle in alcun modo o utilizzarle commercialmente. Le immagini o altro materiale di terze parti non è incluso nella licenza Creative Commons della rivista e l'uso non è permesso dalla normativa vigente, o eccede l'uso consentito. Per l'utilizzo si dovrà ottenere il permesso direttamente dal titolare del copyright. | This publication is licensed under a Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND 4.0 International License). This license allows downloading the articles provided that they are properly attributed to their Author(s), without modifying them in any way or using them for commercial purposes. Images and other third parties' material is not included in the Creative Commons license of the Journal and their use is not allowed by current legislation, or exceeds the permitted use. It is necessary to ask permission from copyright holders for the use.