

L'ombra come processo sottrattivo

Antonello Marotta

Abstract

The essay examines the relationship between shadow as an expressive process and its connection to time. It highlights the reflections of Ensamble Studio on shadow and gravity, focusing on the notions of weight and mass. The discussion shifts away from the modernist materials that previously informed the themes of gravity and light in a dialectical relationship between the internal and external. Instead, it emphasizes a physical action executed through the weight of masses, which creates a significant material tension with space. This tension enables the observer to experience the physical and tactile weight of the architecture, through spatial excavation that is oriented toward individuals and the community: the *Music Studies Center* and the *SGAE Headquarters* in Santiago de Compostela, Spain. Designing with shadow means engaging with the weight of millennial history, through the excavation of space, focused on the human being and the collective.

Affiliation:

Dipartimento di Architettura, Design e Urbanistica, Università degli Studi di Sassari

Contacts:

amarotta [at] uniss [dot] it

Received:

1 December 2024

Accepted:

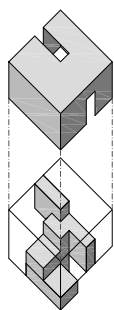
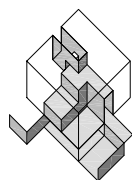
4 July 2025

DOI:

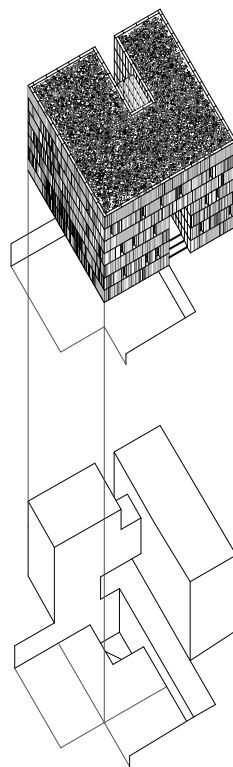
10.17454/ARDETH14.13

ARDETH #14

Figg. 1-4 – Music Studies Center:
Foto del modello, esploso assono-
metrico, immagine della lavorazione dei
pannelli esterni nella cava, collage dello
spazio interno. Per gentile concessione
di Ensemble Studio,
© Ensemble Studio.



assonometrica 100a





Massa cubica
scavata

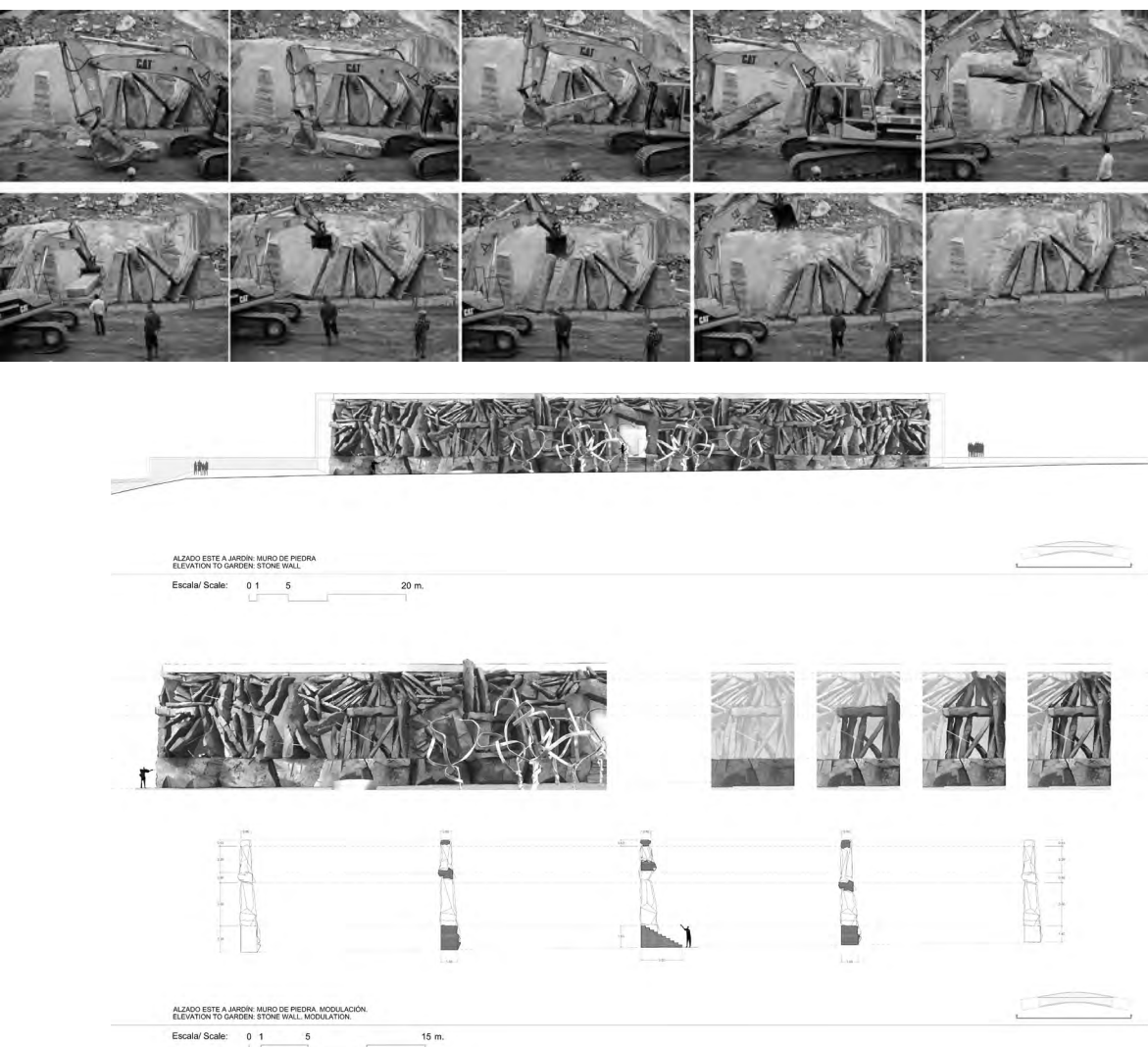
Siamo soliti immaginare l'atto della costruzione come un processo additivo, mentre in questo saggio si indaga un lavoro sulla sottrazione, sulla massa, sul senso dell'ombra, in relazione al tempo, analizzando la poetica di Ensemble Studio. La riflessione sull'ombra e sulla gravità viene ribaltata di senso dallo studio madrileni, attraverso la messa a fuoco del peso e della massa. Non è più la materia modernista che aveva diretto i temi della gravità e della luce in un rapporto dialettico interno-esterno, quanto un'azione fisica attuata sul peso delle masse. L'opera, in cui si materializza questa ricerca, è il *Music Studies Center* (2004), realizzata a Santiago de Compostela in Spagna. Nell'area verde di Vista Alegre, a contatto con il nucleo storico, sorge il *Centro per la musica*, parte di un sistema di attività accademiche e di ricerca, comprendenti vari edifici. È dedicato agli studi di specializzazione, per la preparazione dei musicisti della Galician Orchestra. L'edificio appare come una forma conclusa, eppure vive dialetticamente nel paesaggio. All'esterno si presenta come un masso di granito, dalla pelle scabra, segnata da sottili tagli per l'ingresso della luce, mentre l'interno è generato da un'azione di scavo della massa. Gli spazi che esigono maggiori necessità – legate alla propagazione del suono – sono localizzati nella parte basamentale parzialmente incassata, che permette all'edificio di inserirsi nel terreno. Vi sono al primo livello ampie sale, un auditorium e stanze per le percussioni e per eventuali audizioni. Il piano superiore è determinato per rotazioni dello spazio, con le stanze per lo studio e gli uffici dei docenti. L'intervento chiarisce il ruolo dell'architettura in relazione al contesto paesaggistico in cui è inserito, mentre la forma è generata da una azione antica e millenaria, quella delle pietre cavate e modellate dall'azione dell'uomo.

La forza risiede nell'autonomia dello spazio esterno e nella complessità di quello interno, grazie alla massa cava e alle vertigini dei tagli verticali. Emerge una crisi tra forma e contenuto. L'esperienza dello scavo si realizza attraverso l'azione del togliere. Questa dimensione, che Mies van der Rohe interpreta come necessità di eliminare il superfluo, in una fase storica in cui le necessità si erano alleate con il mondo della produzione industriale, qui trasla di significato. Il processo è ribaltato come uno stampo: una *controforma*. Il *Music Studies Center* esalta una spazialità che in fondo è ipogea. Qui nasce un'attenzione alla materia che non è più pulita, né clinica, né tantomeno levigata. La materia ci ricorda l'imperfezione, la trasformazione, la brutalità. Mentre il volume rievoca i solidi puri rinascimentali, l'interno, di contro, racconta i vuoti delle strutture romane o di quelle primitive nate dall'azione del levare blocchi ordinati di masse cubiche. Il lavoro di Ensemble Studio fa dialogare questa *dialettica dei contrari* (Marotta, 2019).

Alberto Campo Baeza, in *Principia architectonica* (2012), descrive l'architettura come *idea costruita*. Sostiene che *la gravità costruisce lo spazio, mentre la luce genera il tempo* (Campo Baeza, 2018). Antón García Abril, fondatore di Ensemble Studio, si è formato a Roma presso l'Accademia americana. Qui scopre il *tempo lento della storia*, il peso dello spazio e come l'ombra costruisca l'architettura. Il corpo, dentro la materialità grezza, di lastre in cui l'azione della macchina estrattiva ha lasciato profondi solchi come cicatrici, ricorda la forma di un *fossile*. Era il dilemma di Michelangelo quando nella fase matura del Rinascimento mise in crisi il modello umanistico, il telaio proporzionale e stabile. Tra il 1519 e il 1536 aveva realizzato le serie dei *Prigioni*, dove il corpo aveva perso la sua definizione, per emergere come massa erosa dalla pietra.

Ensemble Studio analizza i processi di trasformazione della natura, dove la materia chiarisce uno stadio che è intimo, esistenziale, duraturo. Mentre all'interno è presente l'ordine, come forma dinamica, all'esterno appaiono sottili feritoie per l'accesso della luce, come un blocco chiuso, scabro e compatto. Leggiamo una dimensione esistenziale della materia. Per questo invociamo il mondo di Giacometti, l'artista che oggi ritorna come un nume tutelare. È il fotografo Alexander Liberman a restituircelo nella sua quotidianità. Le foto, scattate tra il 1951 e il 1955, rivelano il suo studio dove vive dal 1927 a Parigi, in una comunità di artisti. Lavora in una piccola stanza di 4,5 metri x 3,5. Le pareti, come le sue sculture, sono incise da segni primordiali, di un uomo appena uscito dalla sua caverna. Ma riemerge la statuaria greca, plasmata, allungata, rarefatta, scavata per aderire al tempo moderno. È la ricerca di esprimere la natura dell'uomo, con il minimo di materia. Questo togliere al limite dell'umano, dove la vita scorre in un corpo reso scarnificato, racconta che la materia evidenzia sulla sua superficie il disagio (Liberman, 1988). Il lavoro di Giacometti, sostiene John Berger, è sospeso tra essere e verità, nella convinzione che la natura dell'uomo fosse inconoscibile (Berger, 2003).

Quindi il nodo non è la delimitazione del corpo esterno, quanto un lavoro sulla massa, di volumi esatti sottratti, dove prevale un senso brutale della materia che si modella intorno a un concetto primitivo. Evidentemente lo scavo assume un ruolo determinante. Come nelle strutture ipogee lo spazio interno vive autonomamente rispetto a quello esterno. Sono cavità,



spazi che si sommano nella relazione verticale, che cambiano profondità, altezza, dimensione. Alla stabilità si somma una sensazione di densità. La massa, quindi, è strettamente connessa alla cavità. Lo scultore Eduardo Chillida lo spiega in un libro illuminante: *Lo spazio e il limite*. È stato l'artista che maggiormente ha sperimentato lo spazio abitabile dell'architettura. Così racconta: "La scultura è una funzione dello spazio. Non parlo dello spazio esterno alla forma, quello che cinge il volume e in cui vivono le forme, ma dello spazio prodotto dalle forme, che vive in esse e che è tanto più efficace quanto più opera in modo nascosto. Potrei paragonarlo al respiro, che fa crescere la forma e lascia che si raccolga nuovamente in se stessa, che apre in essa lo spazio della visione - inaccessibile e nascosto al mondo esterno. Per me qui non si tratta di qualcosa di astratto, ma di una realtà vigorosa che è tanto corporea quanto quella dei volumi che la cingono" (Chillida, 2010: 20).

Possiamo affermare che Ensemble Studio rimette al centro il tema dell'*affioramento*, del riemergere di *strati profondi* della memoria. Abril riporta

Figg. 5-6 - SGAE Headquarters: immagini del montaggio della facciata nella cava, prospetto della facciata. Per gentile concessione di Ensemble Studio, © Ensemble Studio.

Fig. 7 – SGAE Headquarters, foto del montaggio della facciata nella cava. Per gentile concessione di Ensemble Studio, © Ensemble Studio.

Fig. 8-10 – SGAE Headquarters: immagine del cantiere a Santiago de Compostela, dettaglio della sistemazione della facciata, assemblaggio della facciata nella cava. Per gentile concessione di Ensemble Studio, © Ensemble Studio.

in vita una massa di un tempo arcaico, che affiora dal passato e si mostra per la sua autenticità. La post-modernità aveva introdotto l'ironia, come conseguenza dell'impossibilità di un confronto con il passato. Nella loro ricerca riappare il tempo preclassico del contatto, dell'impronta.

In una frase di Georges Didi-Huberman capiamo la loro ricerca. Spiega il filosofo: "L'impronta raddoppia. Da un lato, crea una fodera, una sorta di scigno protettivo, un rivestimento in cui la forma sembra, per un attimo, essere protetta dalla sua controforma. Pensiamo al viso ancora avvolto dal suo involucro matriciale, nel momento in cui prende il gesso o prende la somiglianza. Si tratta però di una 'presa' a doppio scatto, che impone un nuovo significato all'atto di 'prendere' quando finisce per strappare la somiglianza al corpo di cui si è impadronita. L'impronta, dunque, è predatrice: conserva ciò che noi perdiamo, ci isola e addirittura ci strappa dalla nostra somiglianza" (Didi-Huberman, 2009: 224-225).

Le pietre irregolari

Sul finire degli anni Sessanta del Novecento sono stati i protagonisti della land art a ridonare all'architettura uno statuto legato alla natura, in una interferenza di tempi e sostanze. Michael Heizer aveva realizzato, tra il 1969 e il 1970, l'opera *Double negative* dove aveva realizzato una scultura atipica, fuori dall'atelier, in cui la materia era il terreno stesso. In un



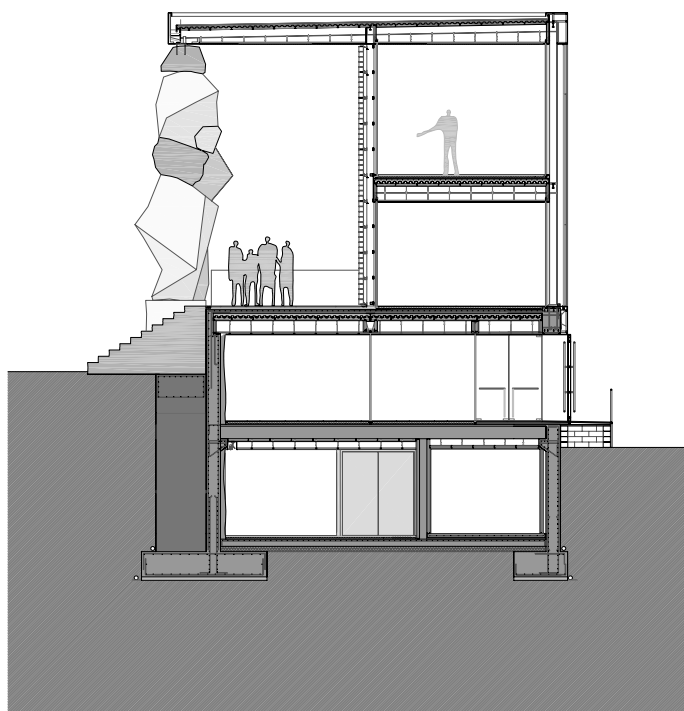


altopiano a 130 km a nordest di Las Vegas opera due incisioni nel suolo, profonde e inquietanti di 230 e di 100 metri di lunghezza, larghe 9 e profonde 15 metri (Lailach, 2007). Per realizzare questa scultura territoriale ha utilizzato la dinamite, facendo saltare circa 244.800 tonnellate di pietra. Per comprendere l'opera il visitatore può osservare dall'alto le ferite, oppure dalle rampe posizionate nelle parti terminali, da cui è possibile avere una visione interna. Nel tempo la geologia ha fatto il suo corso, modificando l'azione dell'artista, riprendendosi il suo spazio e naturalizzando l'azione artificiale.

Lavorare sul vuoto, sul negativo sembra dirci Heizer è un'azione fisica, che modifica lo stato di natura, in una lotta tra l'uomo e l'ambiente. Ogni processo di scavo, ogni erosione ha come conseguenza un atto di opposizione. Le immagini del montaggio di grandi pietre irregolari nella cava, che andranno successivamente a comporre il prospetto del *SGAE Headquarters* a Santiago de Compostela, raccontano la dimensione più profonda del loro operare. Qui rivivono *memorie del tempo antico*. Le pietre megalitiche sono ottenute tramite cunei che fessurano le rocce lungo le venature naturali e, infine, spostate da grandi ruspe guidate con estrema precisione. Emerge un lavoro sul *fuori scala*. Le pietre conservano il processo di lavorazione come *impronte*, come *fossili*, come memoria di uno stadio fisico della materia. La cava non è solo il luogo della verifica strutturale, ma esprime la capacità di un contesto di animarsi con la presenza tettonica di una massa corporea, irregolare e archetipica. Il sito incorpora al suo interno la vita.

Localizzato, infine, in Vista Alegre, nel parco in cui era stato realizzato il *Centro per la Musica*, il nuovo intervento segna il bordo ovest dell'area e chiarisce la natura di elemento di mediazione. Un corpo a sezione curva si adatta alla strada. Lo studio lavora in due direzioni principali, in sezione per rafforzare il principio di differenza dei livelli dalla strada degradante rispetto al parco, e nel segnare un limite tra l'area verde e la città. Mentre l'architettura scava nel suolo per le funzioni dei vari servizi pubblici, il corpo che dialoga con il parco è determinato dalla facciata

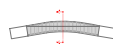


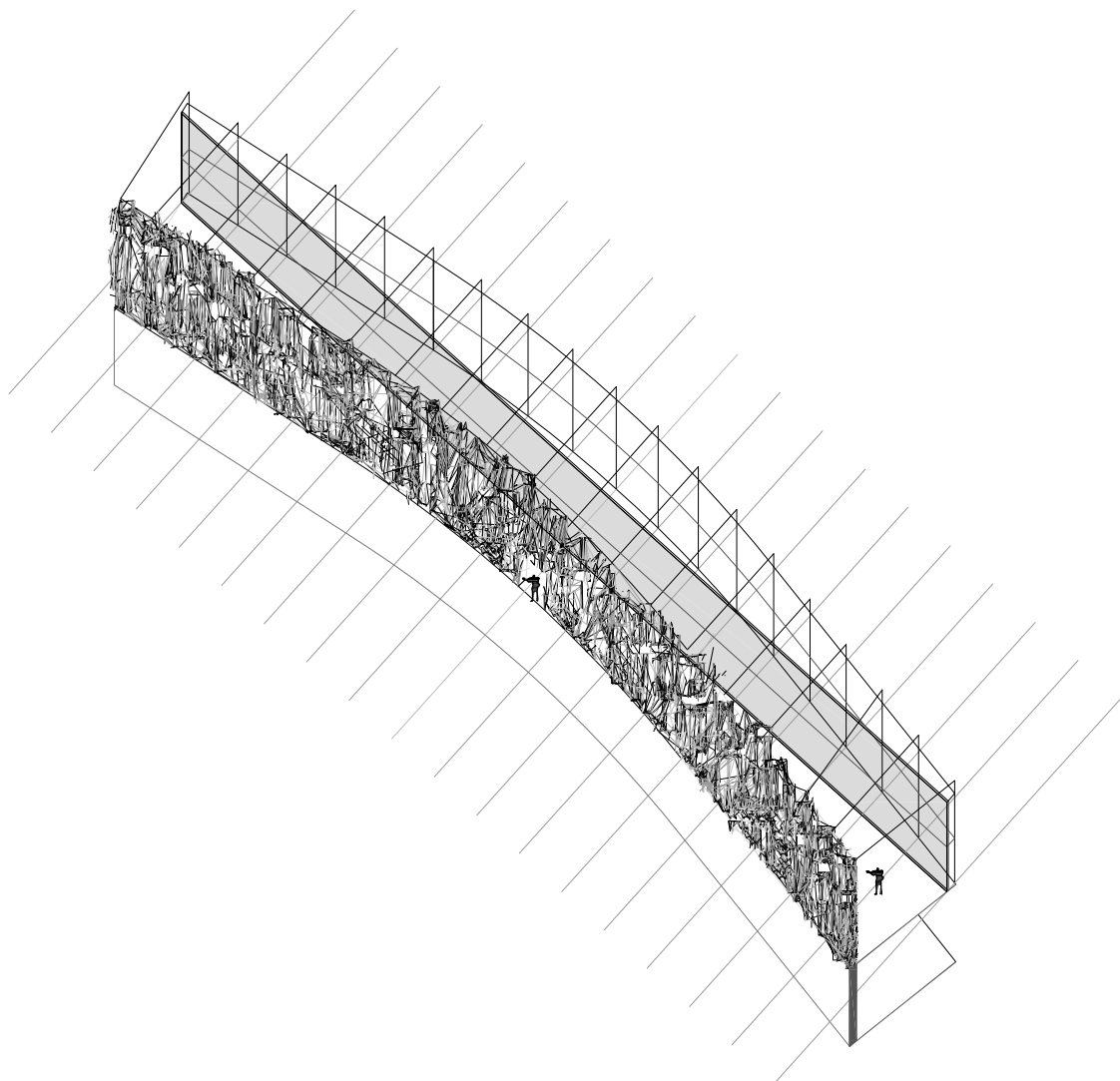


Figg. 11-14 – SGAE
Headquarters:
modello di studio,
sezione trasversale,
modello definitivo
dell'intervento. Per
gentile concessione
di Ensemble Studio,
© Ensemble Studio.

SECCIÓN TRANSVERSAL POR ACCESOS CENTRALES.
TRANSVERSAL SECTION THROUGH CENTRAL ACCESSES.

Escala/ Scale: 0 1 5 m.





composta e scomposta dalle grandi masse. La soluzione scelta a livello planimetrico è quella di rettificare la curva, con una facciata di pannelli a led, che possono cambiare colorazione e ci parlano del tempo contemporaneo, quello della interferenza dei media. Guardando le fasi di costruzione, si avverte una tensione tra pelle e massa, tra tempi storici unificati e divergenti, in questa compresenza eterotopica di racconti. Quando si giunge al piano più profondo entriamo a contatto con la materia brutale dell'auditorium e del laboratorio audiovisivo, entrambi realizzati su due livelli. È la superficie lapidea che segue l'andamento della strada, intesa come materia resistente, legata al tempo lungo della storia, che si contrappone alla facciata megalitica.

Vengono alla mente i brani della letteratura fantastica come "Le rovine circolari" di Jorge Luis Borges, che racconta di un tempio incendiato e in stato di rovina, in cui il sogno e la realtà si scambiano i ruoli (Borges, 1995). Nel pensiero dello scrittore argentino, i ruderi raccontano la dimensione interiore dell'uomo, sono lo scenario, il teatro in cui si materializzano i suoi desideri più reconditi (Grau, 1998). Borges traeva ispirazione da Kafka, dal disagio dell'uomo contemporaneo che aveva perso le coordinate del suo stare nel mondo. I suoi ruderi erano innanzitutto esistenziali. Queste rocce, queste rovine, entrano nella contemporaneità nell'istante in cui il luogo non è più quello di prossimità, fisico della città, ma diventa surreale, astratto, metafisico, e ancora megalitico, sublime. L'architettura di Ensemble Studio necessita di una forza di spostamento, fisica e concettuale. La massa incombe nello spazio, lo rende palpitante, si percepisce il peso come identità, come sostanza costruttiva. Superata la concezione della memoria come nostalgia e gioco intellettuale, il luogo si traduce in una stratificazione di eventi, dove il progetto plasma lo spazio urbano e territoriale.

Tali ricerche spaziali sono antiche e arcaiche: pensiamo alle architetture sottrattive dell'Egitto, della Turchia e della Libia, raccontate da Bernard Rudofsky in *Architecture Without Architects*. Sono costruzioni scavate nella roccia attraverso il lento processo delle forze ambientali o dove l'uomo ha modellato la montagna penetrandovi all'interno come in un ventre materno. Opere resistenti, legate al luogo, trasformate dal tempo e consumate dai venti, in cui l'artificio e la natura convivono sino a perdere le rispettive differenze (Rudofsky, 1977).

Riferimenti bibliografici

- Berger, J. (2003), *Sul guardare*, Milano, Bruno Mondadori.
- Borges, J.L. (1995), *Finzioni*, Torino, Einaudi.
- Campo Baeza, A. (2018), *Principia architectonica*, Milano, Christian Marinotti.
- Chillida, E. (2010), *Lo spazio e il limite. Scritti e conversazioni sull'arte*, Milano, Christian Marinotti.
- Didi-Huberman, G. (2009), *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Grau, C. (1998), *Borges e l'architettura*, Torino, Testo&Immagine.
- Lailach, M. (2007), *Land Art*, Köln, Taschen.
- Liberman, A. (1988), *Eroi dell'arte moderna nel loro studio*, Milano, Arnoldo Mondadori.
- Marotta, A. (2019), *Ensemble Studio*, Siracusa, LetteraVentidue.
- Rudofsky, B. (1977), *Architettura senza architetti*, Napoli, Editoriale Scientifica.