

UT ARCHITECTURA POËSIS. TRE CASE DI PEZO VON ELLRICHSHAUSEN

Giuseppe Tupputi

Department ArCoD, Polytechnic of Bari, Bari, Italy

Abstract

In addition to meeting the practical needs of living, Pezo von Ellrichshausen's houses are conceived and conformed as «devices of revelation», as expressive vehicles of a «microcosm of meanings [...] reflecting a peculiar worldview» (Pallasmaa, 7).

Recognizing architecture as having the same representational value as the work of art, the design experimentation of the two Chilean architects is oriented toward the search for an expressive eloquence, which is based on the construction of a congruence, a circular concatenation between all the different aspects, entities or elements involved in the design process.

The spatial conception and the definition of a precise aesthetic relationship with the natural landscape constitute, almost always, the founding impulse, the primal ideation of Pezo von Ellrichshausen's domestic projects. In addition to founding the formative process, this impulse indicates a direction, defining a kind of *tropism* that guides the choices of the project, in the goal of a mutual agreement between the distributional structures, morphological characters, construction logics and syntaxes of architectural languages.

Focusing on the analysis of three domestic architectures by Pezo von Ellrichshausen, the essay investigates their spatial and morphological arrangements, the ways in which they relate to the natural landscape, the geometric, proportional and syntactic relationships between their constituent parts and elements, the density of light and the quality of matter. But, above all, the essay focuses on the investigation of the *elusive laws of mutual resonances* between the different themes and elements of the project, developing cyclical descriptions of the different aspects involved in the formative processes of these works. They are concatenated by coordinating representations of different order into one final expressive congruence.

Keywords: Pezo von Ellrichshausen, housing project, architectural composition.

Ideate sia nella loro dimensione fisica, come manufatti costruiti, sia nella loro dimensione intellettuale, come depositi di figure e segni intelligibili, le architetture domestiche di Pezo von Ellrichshausen sembrano incorporare «un microcosmo di significati che, condensandosi in immagini spaziali e materiali, riflette una peculiare visione del mondo» (Pallasmaa 2015). In tal senso, l'orizzonte teorico-metodologico della ricerca progettuale dei due architetti cileni trova un'efficace rappresentazione nelle parole del filosofo Gaston Bachelard (1969), che intende la casa non solo come un dispositivo per rendere comodo e pratico l'abitare ma anche e soprattutto come «un mezzo per confrontarsi con il cosmo».

Come scrive J. Pallasmaa (2015), le case di Pezo von Ellrichshausen, «con la loro presenza, trasmettono significati [...]. Oltre ad organizzare la vita dei loro abitanti, questi edifici sono dispositivi di meditazione sul paesaggio e la natura, sull'orizzonte e la gravità, sullo spazio e la luce, sul silenzio e l'intimità». In qualche modo, essi ci mostrano la teatralità, la monumentalità o

l'intimità degli spazi, l'eloquenza o l'enigma delle forme, la persistenza e la gravità della struttura; oppure ancora, esse commentano l'estensione del paesaggio, la maestosità della montagna, l'internità di un'insenatura, la direzione di un declivio o la dilatazione di un orizzonte marino.

L'architettura è dunque intesa non solo come una questione tecnica e funzionale, ma anche come «un'esplorazione filosofica: [...] uno strumento, come un martello o un telescopio, che però, al contempo, ci permette di essere presenti nel mondo in un certo modo». Essa diviene una maniera di costruire e abitare che, al contempo – scrivono gli autori – «ci permette di comprendere anche altre questioni della vita, come le emozioni che si provano per gli altri, il proprio senso del radicamento, della libertà, del confinamento o [...] dell'accessibilità» (Pezo von Ellrichshausen, 2022).

In altre parole, riconoscendo all'opera architettonica la stessa vocazione espressiva dell'opera d'arte, l'obiettivo dei due progettisti cileni è quello di conformare edifici capaci di assumere l'aspetto di *rivelazioni enigmatiche*, di testi scritti senza l'uso delle parole ma attraverso i codici espressivi della forma e le logiche sintattiche della sua costruzione.

D'altronde, «se le parole – continuano gli autori – sono gli strumenti attraverso i quali lo scrittore, il poeta e il critico letterario proiettano avanti e indietro la loro *imago mundi* (le loro paure più profonde e i loro sogni più alti sotto forma di frasi, paragrafi e capitoli), i muri, i solai, le coperture e le loro articolazioni sono invece gli strumenti con cui noi architetti progettiamo le nostre».

Assumendo questa postura, l'espressività delle architetture di Pezo von Ellrichshausen sembra inoltre ricercare un timbro chiaro, un linguaggio cristallino ed elementare, capace sia di raccogliere l'interesse degli *studiosi sofisticati* e sia, al contempo, di rendersi leggibile per i *non addetti ai lavori* (PVE, 2018).

Infatti, considerando l'architettura come *un'arte trasversale*, che necessita di essere «concettuale e al tempo stesso popolare», la loro sperimentazione progettuale si orienta verso il raggiungimento di una chiara leggibilità, di un'eloquenza espressiva che, a sua volta, è perseguita attraverso la ricerca di una continua e circolare accordanza tra i diversi *enti, elementi o personaggi* che contribuiscono alla definizione dei processi formativi dell'opera.

Ricordando, infatti, le illuminanti riflessioni che Luigi Moretti (1952-53) annota in un suo editoriale per la rivista *Spazio*¹, si potrebbe dire che «i diversi aspetti della figura» architettonica, i diversi «termini con i quali essa si esprime» cercano un principio di reciproca conformità e interdipendenza.

Proprio per questo motivo, il processo compositivo di Pezo von Ellrichshausen non si sviluppa lungo una linea retta e progressiva, ma definisce un percorso circolare che concatena l'ideazione dello spazio, la composizione figurativa e l'espressione plastica della forma, l'ideazione della struttura e l'ordinamento delle sintassi architettoniche, oppure, ancora, la definizione di un rapporto con la natura.

Da un lato, infatti, l'ideazione spaziale e il rapporto con il paesaggio costituiscono le ragioni principali o fondative, *l'impulso* iniziale del progetto. Dall'altro, però, ogni aspetto della composizione, ogni suo «lato espressivo [...] viene legato coordinatamente agli altri». Perciò, *la volizione*, ovvero l'atto in cui si manifesta l'estensione, l'esecuzione di quell'impulso o idea

¹ Scrive Luigi Moretti (1952-53): «Intervengono nei nostri colloqui con una architettura tutti i fatti e diremmo tutti i personaggi metafisici, gli enti, che la compongono; ciascuno recitando nel suo verbo, o di luce o di peso o di misura o di materia o di vuoto spazio, ora chiamando gli altri ora ripetendosi ora scomparendo, con una concatenazione espressiva sempre mutevole, come la luce e gli uomini, ma con una congruenza finale, un destino immutabile, che è poi la creata ordinanza dei loro rapporti, la struttura dell'opera».

primaria, diventa un'attività di controllo, di ordinamento²: la ricerca di una coerenza circolare tra i diversi enti o aspetti che compongono l'architettura.

Nei prossimi paragrafi, l'analisi e il confronto di tre architetture domestiche di Pezo von Ellrichshausen si pone l'obiettivo di riconoscerne le strutture spaziali e morfologiche, i modi di relazione con il paesaggio, le logiche costruttive, i rapporti geometrici, proporzionali e sintattici tra le parti e gli elementi che le compongono, la densità della luce e la qualità della materia. Ma, soprattutto, tale analisi intende indagare quelle «inafferrabili leggi» che governano le «reciproche risonanze» tra questi diversi temi ed elementi del progetto. Sono questi rapporti a custodire la congruenza finale dell'opera, che si riverbera nella sua eloquenza espressiva.

Poli House

Sulla penisola di Coliumo, in Cile, in un paesaggio selvatico dominato dalla presenza rigogliosa della natura, la Poli House appare come una pietra cubica e porosa, come un grande sasso artificiale incastonato sul ciglio di una scogliera, nel punto in cui la verdeggiante chioma del bosco lascia spazio alle rocce che digradano verso l'oceano.

Arcaica nella sua imponente massività e moderna nella sua geometrica astrazione, questa pietra abitata traduce in forme costruite una volontà di stabilità e di permanenza. Incarnando un codice espressivo che «fonde il simbolico con l'astratto, il pratico con il soprannaturale» (PVE, 2022), essa sembra esprimere il desiderio di ricongiungersi con un'origine antica, con le «reminiscenze sepolte delle nostre culture passate».

D'altra parte, all'elementare figura stereotomica del volume esterno, che definisce le relazioni estetiche tra l'architettura e il paesaggio, fa da contrappunto una ricca varietà nell'articolazione degli spazi interni. L'esigenza di tenere insieme il programma di un centro culturale con quello di una residenza temporanea si traduce, infatti, nella volontà di graduare e concatenare, nella compatta unità volumetrica dell'edificio, ambiti collettivi di rappresentanza e in qualche misura monumentali con ambiti privati più intimi e discreti.

Il processo formativo di Casa Poli sembra dunque fondarsi sull'individuazione di queste due intenzionalità che, divenendo temi progettuali, sculpiscono gli spazi e le forme dell'edificio procedendo contemporaneamente dall'interno verso l'esterno e, all'opposto, dall'esterno verso l'interno, ricercando una coerente accordanza tra l'ideazione dello spazio e la conformazione dell'involucro che lo contiene.

In primo luogo, adottando, reinterpretando e in qualche misura radicalizzando il principio del *raumplan*, Pezo von Ellrichshausen evitano una rigida suddivisione degli spazi interni in livelli sovrapposti o in stanze separate.

Al piede dell'edificio, distinguendosi e gerarchizzandosi in ordine alle differenti altezze dei loro interpiani, gli ambienti comuni della casa si concatenano plasticamente, scolpendo una scenografia in cui le piattaforme a diverse quote tendono a teatralizzare le azioni della vita domestica.

² «Un'intenzione – scrivono Pezo von Ellrichshausen (2018) – è la determinazione della volontà riguardo ad un fine: un'idea, un concetto, una sensazione o un sentimento che cerca di trasformarsi in una costruzione fisica». Essa si compone di un primo momento, che chiamano *impulso*, ovvero l'attivazione del processo, l'ideazione primigenia, e di un secondo momento, che è invece l'estensione di quell'impulso, la cosiddetta *volizione*, ovvero il controllo dei processi formativi attraverso l'assunzione e il successivo affinamento di calibrati principi e tecniche compositive».



Fig. 1. Poli House, Coliurno. Pianta e prospetti dell'edificio. Ridisegni a cura dell'autore.

Ai livelli superiori, anche le stanze private non rinunciano a mettere in scena leggeri dislivelli che individuano i diversi ambiti delle anticamere, delle alcove e dello studiolo. Pur caratterizzati da un maggior grado di chiusura e intimità, questi spazi continuano ad affacciarsi, oltre che verso l'esterno, anche verso l'interno dell'edificio.

In tal modo, se da un lato, il dispositivo spaziale del *raumplan* consente a Pezo von Ellrichshausen di controllare la diversificazione e la gradazione tra gli ambienti comuni e quelli privati, dall'altro, tale dispositivo gli consente anche di istituire «vari gradi di interconnessione» (PVE, 2022b) e continui traguardi visuali: uno *sguardo diagonale* che attraversa l'edificio in varie direzioni, affacciandosi poi anche all'esterno, verso il paesaggio naturale.

In secondo luogo, oltre al *raumplan*, Pezo von Ellrichshausen adottano un'altra tecnica compositiva ereditata dall'esperienza architettonica moderna, e in particolar modo dall'opera di Louis Kahn. Reinterpretando l'antica tradizione costruttiva del muro a spessore, l'involucro che racchiude gli ambienti domestici è infatti pensato come una profonda massa cava che risponde sia a volontà espressive che a ragioni funzionali.

Nell'ottica di liberare gli spazi interni, tale involucro contiene la cucina, i bagni, i ripostigli e i collegamenti verticali, che si sdoppiano in due rampe di scale: una per i residenti, che risale direttamente dal soggiorno alle camere da letto, e l'altra per gli ospiti che, discontinua, attraversa gli spazi comuni al piede dell'edificio e poi li ricollega, risalendo nello spessore murario, con la terrazza panoramica sul tetto.

Inoltre, aumentando il loro spessore, i muri perimetrali enfatizzano la massività dell'edificio, rappresentando, ovvero traducendo in presenza, l'ideazione metaforica della grande pietra cubica e porosa. Ed è proprio in corrispondenza dei grandi fori quadrati, dove il muro ripiega ad involucrare le imbotti dei bow-window, che si svela la profondità del suo spessore, esaltata dal chiaroscuro delle ombre che accentuano il valore plastico dello scavo. Ancora una volta, come nella lezione di Khan, le finestre diventano ambiti spaziali autonomi dentro altre stanze, luoghi in cui sostare per contemplare il paesaggio naturale e, insieme, per affacciarsi su quello domestico. Tutte uguali in proporzioni e dimensioni ma impaginate nei prospetti assecondando apparenti asimmetrie, tali bucaure offrono, inoltre, diverse direzioni di affaccio verso l'esterno, ritagliando ora l'inquadratura del cielo, ora quella della roccia su cui si infrangono le onde del Pacifico, ora quella della linea dell'orizzonte.

Infine, anche la ruvida matericità dell'involucro murario, costruito in calcestruzzo gettato in opera con casseforme in legno grezzo, cerca una coerente corrispondenza tra la metafora della pietra abitata e l'espressione, il linguaggio della sua costruzione. Allo stesso modo, il riutilizzo delle casseforme in legno (pitturate di bianco) per il rivestimento dei muri interni e dei pannelli di chiusura di porte e finestre dichiara nient'altro che la volontà di apparentare, con la stessa *textura*, tutte le superfici che informano lo spazio, assicurando la continuità materica tra l'interno e l'esterno del volume. D'altronde, se la rugosità e la continuità della materia sembrano imitare la naturalezza della pietra, la dimensione dei ricorsi orizzontali delle diverse gettate cementizie e le impronte verticali delle assi lignee delle casseforme ricordano invece i segni stereotomici dei tagli di cava, contribuendo a conferire all'edificio l'aspetto di una grande pietra intagliata, scavata e incisa per essere abitata.



Fig. 1-2. *Poli House, Coliuno. Fotografie dell'esterno e dell'interno dell'edificio.* © Jesus Granada [In: Pezo von Ellrichshausen, 2022b].

Solo House

Costruita a Cretas, in Spagna, la Solo House occupa una «posizione dominante in un paesaggio rurale di vigneti, oliveti e boschi» (PVE, 2022c).

La pianta quadrata dell'edificio si dispone diagonalmente rispetto all'andamento del declivio su cui si colloca, e la sua volumetria si compone di due parti distinte: la piastra orizzontale che, completamente sollevata dal suolo, contiene gli ambienti principali della casa, e il plinto parallelepipedo centrale che la sorregge e che misura, con la sua altezza, il dislivello del pendio.

Non si capirebbe, però, il senso di questa composizione volumetrica senza indagare i caratteri spaziali della Solo House. La sua genesi formativa scaturisce infatti dalla volontà di accorpere due differenti idee di domesticità: quella della casa a corte, che si sviluppa intorno a una stanza a cielo aperto, e quella della casa-loggia, o padiglione, in cui vi è una totale continuità visiva tra l'interno e l'esterno, e in cui si abita stando completamente immersi nella natura.

Il progetto combina queste due tipologie spaziali assemblando il patio centrale e le quattro gallerie anulari in ordinate sequenze distributive e, insieme, componendo i loro volumi in una forma architettonica unitaria.

Nei pressi dell'edificio, una lunga rampe di scale si stacca gradualmente dal terreno e penetra, aerea e diagonale, sotto il profondo sbalzo del volume sospeso, fino a condurre, in un angolo del pilone centrale, all'ingresso della casa. Una volta entrati, la densità della luce e le direzioni di attraversamento mutano progressivamente, passando dagli angusti e oscuri corridoi che circumnavigano il quadrato del plinto di base alla luminosità del patio e poi, ancora, alle quattro gallerie anulari affacciate sul paesaggio circostante.

Delimitata da muri robusti, la corte è l'unica stanza chiusa, l'ambito più intimo e raccolto della dimora. Al contempo, aerea e verticale, essa rivolge il suo affaccio verso il cielo, la cui presenza è accentuata dallo specchio d'acqua della piscina che ne riflette a terra una porzione quadrata.

Al centro di ogni lato del muro che recinge la corte, scavati nel suo apparente spessore che contiene i vani di servizio della casa, quattro profondi varchi simmetrici segnano, con il contrappunto di una compressione spaziale, il passaggio dalla dilatazione verticale del patio a quella orizzontale delle gallerie.

In questo anello perimetrale sospeso da terra alla quota di un rapporto privilegiato con il panorama, l'assenza di partizioni e la trasparenza delle pareti perimetrali offrono un'assoluta continuità visiva tra interno ed esterno.

A valle di questa descrizione, si intuisce più chiaramente la ragione della composizione volumetrica della Solo House. Nella sua essenzialità, essa sembra alludere, infatti, alla «*portentosa elementarità*» della composizione spaziale che, assemblando il patio e le gallerie, dirige la regia degli «*andamenti emotivi*» (Moretti, 1952-53) suscitati dalle sequenze distributive che li concatenano.



Fig. 3. *Solo House, Cretas. Fotografia dell'edificio nel paesaggio.* © PVE
[In: Pezo von Ellrichshausen, 2022c].

Al contempo, all'interno di una continua dialettica circolare tra i diversi aspetti che influiscono nel processo formativo dell'opera, anche la definizione dei principi strutturali cerca un rapporto di corrispondenza con i caratteri tipo-morfologici dell'edificio, così come l'espressività del linguaggio architettonico ricerca un'accordanza con le logiche costruttive.

Oltre a contenere la piscina, i corridoi d'ingresso e lo spazio del patio, i robusti muri del plinto centrale sorreggono un sistema di quattro travi incrociate a doppio sbalzo, estradossate rispetto al solaio di copertura. Queste, a loro volta, si legano a quattro travi Vierendeel che, bordando l'edificio, consentono l'orditura dei solai a sbalzo e permettono, al contempo, l'apertura delle logge verso l'esterno.

Appare dunque evidente come l'espressività formale della Solo House assuma un linguaggio tettonico e analitico, in cui i differenti elementi architettonici che compongono il volume della casa sono di volta in volta riconoscibili e nominabili: il plinto basamentale, il muro cavo, le travi estradossate, le Vierendeel di bordo, i solai.

Al contempo, però, Pezo von Ellrichshausen non ricercano l'espressione di una sincerità strutturale intesa come valore in sé, ma conformano e assemblano questi elementi costruttivi, o a volte li

mascherano e li rivestono, per rendere espressivi i contenuti spaziali, fisici e simbolici del progetto. Così, anche il controllo dei rapporti proporzionali e sintattici tra questi elementi ha il fine ultimo di raggiungere una sintesi unitaria della figura architettonica.

Ciò è esplicito, per esempio, nella scelta di foderare sia il muro che delimita il patio centrale sia le porzioni di travi che vi si poggiano in sommità con lo stesso rivestimento che imita i conci di una muratura, assicurando l'unità spaziale e il carattere d'intimità di questo luogo.

Oppure, ancora, questa intenzione emerge nuovamente nelle scelte di proporzionamento dei solai e delle travi Vierendeel, in cui gli elementi orizzontali e verticali, seppur distinti da una grammatica analitica che rispecchia le sintassi strutturali e le logiche costruttive, si aggregano in una figura unitaria: un «volume monolitico e trasparente» sospeso dal suolo (PVE, 2022 c).



Fig. 4. *Guna House, Llacolen, San Pedro de la Paz. Fotografia dell'edificio nel paesaggio.*
© Jesus Granada [In: Pezo von Ellrichshausen, 2022d].

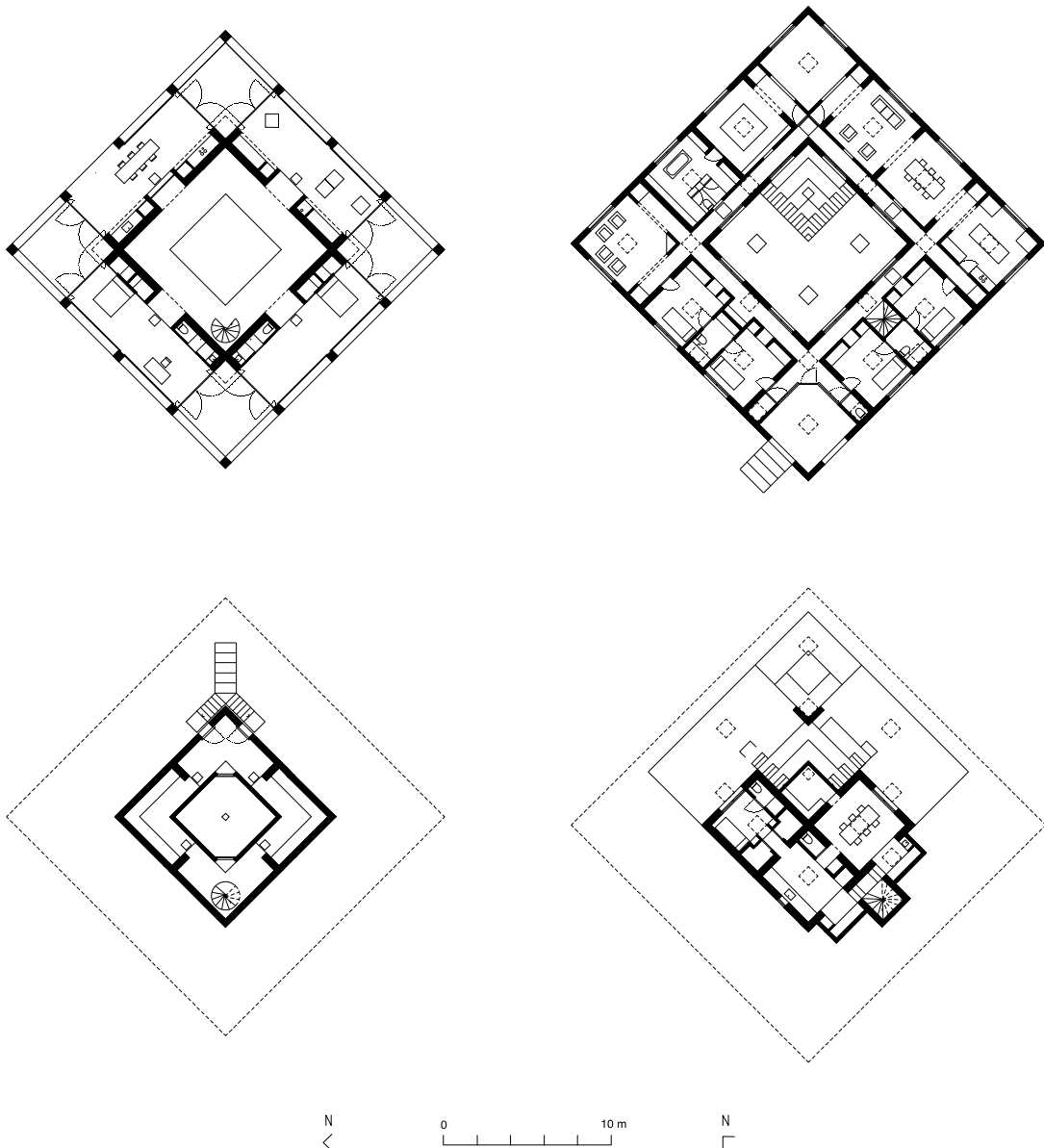


Fig. 5. Confronto tra la Solo House (a sinistra) e la Guna House (a destra).
 Piante del piano terra (in basso) e del primo piano (in alto) dei due edifici. Ridisegni a cura dell'autore.

Guna House

Confrontando progetti come la Solo House e la Poli House, o come la Loba House e la Nida House, si intuisce come, pur assumendo analoghi approcci teorico-metodologici nell'ideazione e nel controllo dei processi formativi, Pezo von Ellrichshausen sperimentino, di volta in volta, diversi principi e tecniche compositive.

Nondimeno, in altre occasioni, essi lavorano anche sull'approfondimento di interessanti e raffinate *variazioni sul tema*, indagando le differenti possibilità espressive, distributive e costruttive insite in edifici simili per tipo, forma e dimensione.

In tal senso, è interessante confrontare il progetto della Solo House con quello della Guna House che, situata a San Pedro de la Paz, nel Cile centrale (PVE, 2022d), si colloca su un dolce versante naturale, a cavallo tra una piccola baia e un bosco di eucalipti.

Sviluppandosi sulla base di una pianta quadrata con asse di simmetria diagonale, la casa si dispone ancora una volta a 45 gradi rispetto all'andamento del declivio. Inoltre, anche qui, il volume dell'edificio si compone di due parti: un livello inferiore compatto e uno superiore più largo che sbalza rispetto al quadrato di base, rendendo l'edificio simile a una grande pietra di cemento sollevata da terra e poggiata in equilibrio su un più ridotto sostegno centrale.

D'altronde, anche in questo caso, l'ideazione del progetto nasce dalla volontà di accorpore lo spazio racchiuso e verticale di un patio a cielo aperto con una serie di stanze anulari proiettate, invece, in orizzontale verso il paesaggio.

Eppure, simili per forme, dimensioni e proporzioni, questi due progetti si distinguono sul piano strutturale, su quello espressivo e su quello distributivo. Variano, infatti, sia le logiche costruttive, sia i rapporti sintattici e proporzionali tra gli elementi, ovvero i linguaggi architettonici, sia la concatenazione delle sequenze distributive.

Ancora una volta, il volume centrale del podio (insieme con il pilastro ad L nell'angolo settentrionale) sostiene un sistema di quattro travi incrociate a doppio sbalzo che, a loro volta, si legano alle travi di bordo che cerchiano la struttura consentendo l'orditura dei solai a sbalzo.

In questo caso, però, coincidendo con le pareti del primo livello, le travi centrali non sono estradossate rispetto al volume della casa, e non vi è alcuna differenza gerarchica, morfologica o espressiva tra queste e quelle che definiscono il perimetro dell'edificio. Sia le facce interne che le facce esterne del volume sono infatti identicamente costruite in cemento armato, bucate dalla figura di un'unica finestra che si ripete per ventiquattro volte, con le stesse dimensioni di due per tre metri.

In definitiva, in questo caso, la struttura statica e morfologica dell'edificio è controllata mediante le regole di una sintassi plastico-scultorea, che riduce i diversi elementi costruttivi di cui essa si compone e li assembla tendendo alla composizione di una forma stereotomica.

Accomunati ancora una volta dalla loro unitarietà materica, i muri basamentali, le travi e i solai sono tra loro connessi per mezzo di pieghe e non di giunti. Questi elementi non sono più distinguibili giacché modellati insieme come un unico corpo scultoreo.

D'altra parte, mutando i propri contenuti morfologici, i linguaggi espressivi e le sintassi costruttive, si modifica anche la struttura tipologica della casa, la sua distribuzione interna, ovvero la concatenazione delle sequenze spaziali.

In questo caso, si può accedere all'edificio sia dalla zona a monte, nell'angolo meridionale dell'edificio, entrando direttamente nel piano superiore; e sia dalla zona a valle, risalendo dal patio centrale.

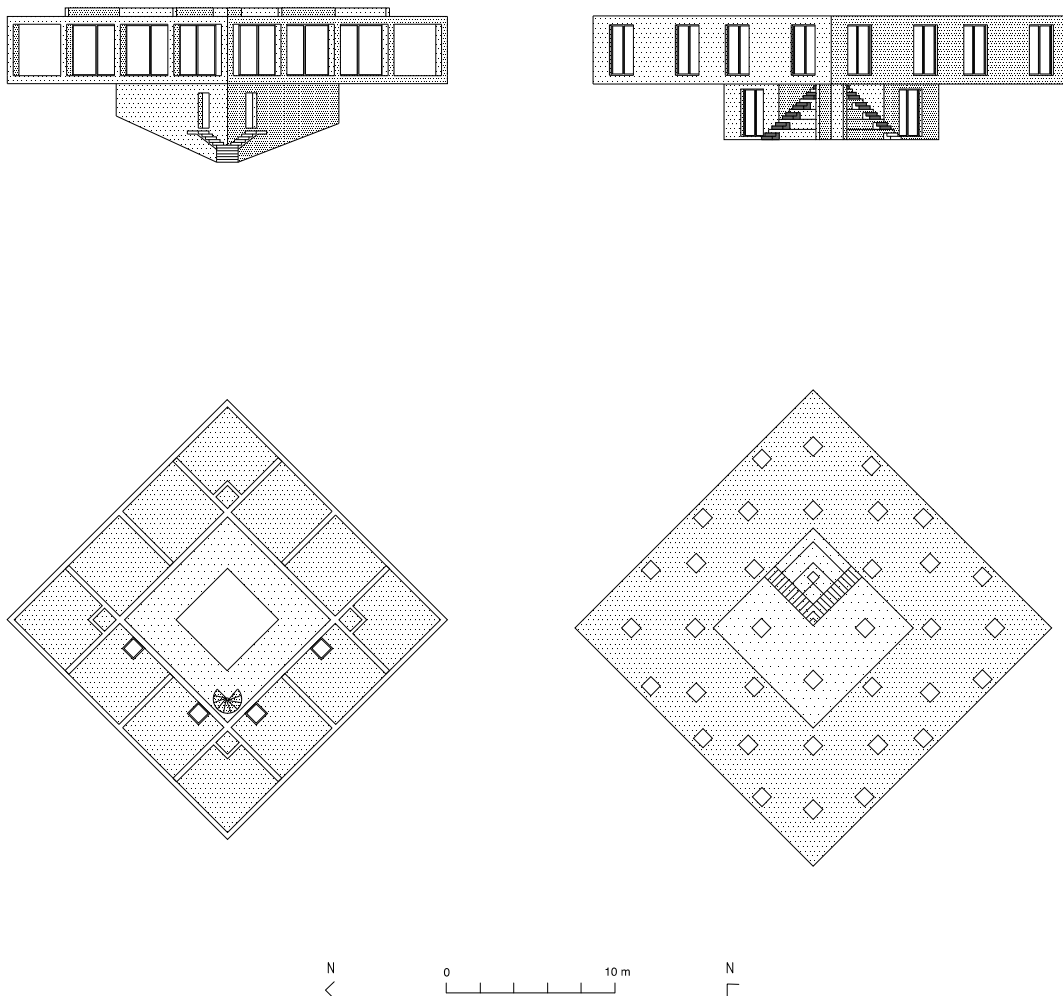


Fig. 6. Confronto tra la Solo House (a sinistra) e la Guna House (a destra).
Pianta delle coperture (in basso) e prospetto angolare (in alto) dei due edifici. Ridisegni a cura dell'autore.

Nell'angolo settentrionale, infatti, il volume del podio basamentale è modellato per dare luogo a un percorso a gradoni che collega lo spazio sopraelevato e racchiuso della corte con lo spazio al piede dell'edificio, coperto dal profondo sbalzo del volume superiore e, al contempo, aperto e in diretta continuità con il litorale roccioso della baia.

Scendendo o salendo obliquamente lungo i gradoni scavati nel plinto centrale, l'intera casa si trasforma in una scultura spaziale che gioca ad aprire e a chiudere lo sguardo verso l'orizzonte,

offrendo all'occhio la ricchezza dei mutevoli rapporti tra le linee del suolo, delle travi in cemento e del mare nel suo confine piatto col cielo.

Oltre a tali variazioni al piede dell'edificio, al piano superiore, nel livello nobile dell'abitazione, le stanze sono disposte ad anello, collegate da un corridoio continuo che si dispiega intorno al perimetro del patio centrale ricalcando lo schema strutturale dell'edificio.

Disposte simmetricamente rispetto alla diagonale del quadrato di base, due ali della casa ospitano le camere da letto e le altre due sono dedicate agli spazi comuni. Qui, tutti di stessa forma e dimensione, i soggiorni, la sala da pranzo, la cucina e gli studi domestici si iterano lungo il perimetro dell'edificio. Nella mezzeria delle pareti divisorie, ampi portali interconnettono tali spazi, costruendo questa parte della casa come una monumentale *enfilade* di stanze.

Alcuni piccoli fori quadrati, nel solaio di copertura e in quello di calpestio, aumentano l'ampia e diffusa illuminazione naturale e, ancora una volta, accomunano nei loro significati plastici e spaziali i diversi elementi costruttivi che compongono l'edificio.

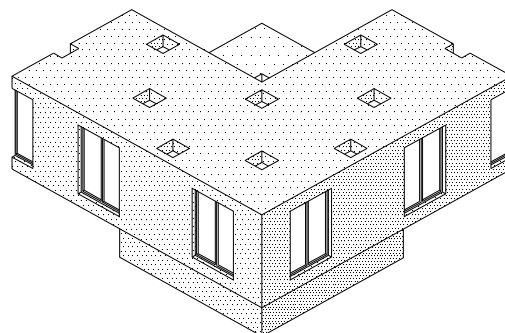
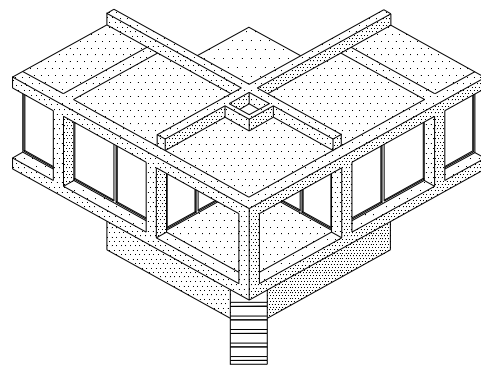


Fig. 7. Confronto tra la Solo House (in alto) e la Guna House (in basso).
 Assonometrie della porzione angolare dei due edifici. Ridisegni a cura dell'autore.

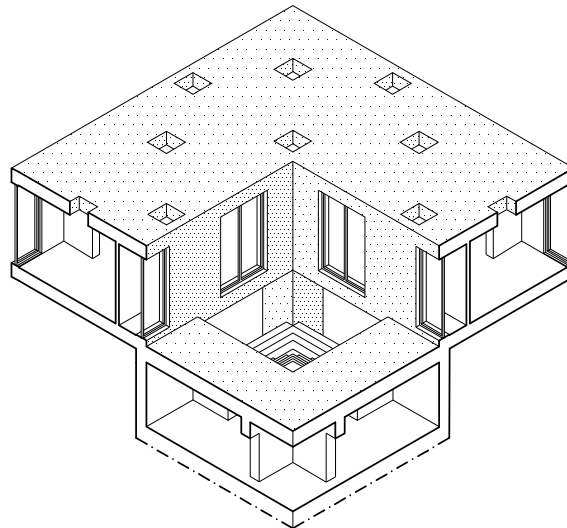
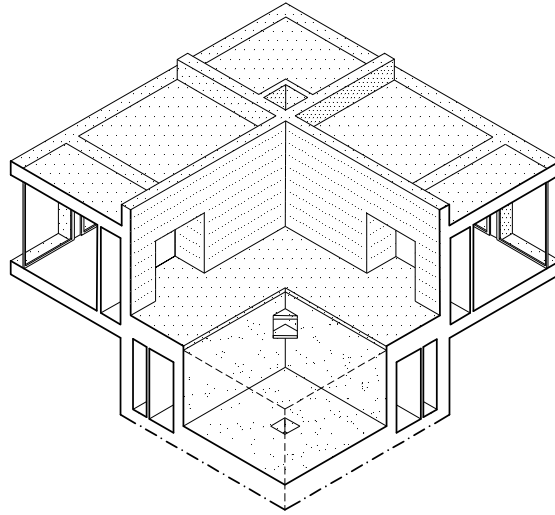


Fig. 8. *Confronto tra la Solo House (in alto) e la Guna House (in basso).*
Spaccati assonometrici della porzione angolare dei due edifici. Ridisegni a cura dell'autore.

Ut architectura poësis

Nei progetti domestici di Pezo von Ellrichshausen tutte le componenti spaziali e distributive, plastiche e costruttive, si fondono in unità, in un'unica struttura che rende manifesta una maniera di costruire e, al contempo, un modo di abitare e di pensare (Heidegger, 1976). Oltre che come manufatti concreti, la Poli, la Solo e la Guna Houses si mostrano anche come apparati concettuali, come forme rappresentative oltre che funzionali: come architetture che sono «uno specchio etico, (ovvero) un riflesso dei valori dell'autore e anche dei valori sociali che consentono a quell'autore di produrre una forma d'arte» (PVE, 2018).

In tal senso, se – come scrive Paul Valery (1928) – «il carattere specifico della poesia [...] consiste nell'essere una *singularità*, una improbabile corrispondenza reciproca tra forma sensibile e valore significativo», allora la celebre locuzione *ut pictura poësis*, formulata da Orazio, potrebbe facilmente traslarsi in *ut architectura poësis* – come nella poesia così nell'architettura – rappresentando il modo in cui i due architetti cileni si avvicinano al progetto.

L'interpretazione del programma e del contesto, ovvero l'ideazione spaziale e la definizione del rapporto con il paesaggio costituiscono i semi, o i germogli dell'intero processo formativo dei loro progetti.

Le tre case si integrano nei luoghi naturali in cui si collocano senza la ricerca di una mimesi, ma attraverso un più profondo legame plastico e simbolico tra l'architettura e la natura: un legame che si esprime per assonanze di estensioni e orientamenti spaziali, per rappresentazioni di vedute, per rapporti di peso e di misura, oltre che di luce e di materia. È agendo su questo piano estetico-percettivo dell'architettura che il duo di architetti cileni trasforma i loro progetti domestici in sculture astratte nel paesaggio e, al contempo, in dispositivi di contemplazione del panorama naturale.

D'altronde, la Poli, la Solo e la Guna Houses incarnano l'idea di una spontanea naturalezza che, oltre a riverberarsi nel rapporto con i luoghi, risuona anche nella loro struttura spaziale e nel loro linguaggio plastico e costruttivo.

«Assumendo la storia come un deposito di esperienze a cui fare riferimento quando il progetto lo impone» (Monestiroli, 2012), in cui la continuità non è una scelta ideologica ma una necessità, queste case reinterpretano, radicalizzano, ibridano e trasformano alcuni concetti spaziali e alcune tecniche compositive mutate sia dalla tradizione architettonica antica che da quella moderna.

All'interno di una concezione circolare e non lineare del tempo, in cui l'origine torna spesso a voler coincidere con la meta, questi progetti rispondono alle esigenze contemporanee dell'abitare e però, al contempo, possiedono un'anima antica. Il modo di disporsi al suolo, la conquista del panorama su cui si affacciano gli spazi riparati della casa, il ritaglio di patii aperti al cielo e, soprattutto, la costruzione di sequenze spaziali elementari e *portentose*: in questi rapporti «si riconosce una modalità dell'abitare che è senza tempo, che manifesta un grado di necessità forte e chiaro» (Monestiroli, 2012).

Questo grado di necessità si manifesta anche nella costante ricerca di una chiarezza espressiva, dell'eloquenza dell'architettura, a sua volta ottenuta attraverso la coerente «coordinazione tra le rappresentazioni di diverso ordine» (Valery, 1928) che intervengono nei suoi processi formativi.

Lo spazio architettonico, le forme che lo contengono, le logiche strutturali e le sintassi costruttive, il rapporto con il paesaggio naturale: tutti i differenti aspetti della composizione divengono voci raccolte armonicamente in un'unico coro, che recita in una lingua silenziosa, eloquente ed enigmatica, moderna e anche primitiva.

Le masse, i pesi e le figure cercano di esprimersi in modo intelligibile e al contempo enigmatico. La composizione ricerca un ponte diretto tra la purezza delle forme e la loro chiara percezione spaziale. Gli elementari rapporti geometrici e proporzionali costruiscono figure astratte e al contempo già note. L'arditezza della struttura si accorda ai valori plastici e spaziali dell'edificio, mettendo in scena una monumentalità arcaica esaltata dalla ruvida pesantezza della materia.

Una volta definiti i principi, diverse sono le tecniche compositive adoperate dai due architetti cileni per governare il processo formativo delle loro opere. La prima tra queste è la riduzione, la semplificazione, l'elementarismo. Poi, come scrivono gli stessi autori, vi sono «la ripetizione, la serialità, la regolarità democratica delle griglie radiali o rettangolari; il totale non referenziale, non figurativo e non citazionale condensato in forma astratta; l'organizzazione di schemi generali semplici, senza pretese e diretti; la disposizione di elementi architettonici basilari, familiari e discreti; oppure la disposizione di accenti minori, di dettagli lussuosi, di inserimenti e deviazioni sporadiche» (PVE, 2018).

Ad ogni modo, ciò che è più importante, «il termine cruciale (per la buona riuscita del progetto) è quello di evitare qualsiasi forma di contraddizione» (PVE, 2018), ricercando una continua e circolare coerenza tra i diversi enti che intervengono nella formatività dell'opera. Dalla precisione con cui si costruisce e si affina questa coerenza dipende il potere emotivo e rappresentativo dell'architettura.

Bibliografia

- Bachelard, G. 1969. *Poetics of Space*, Boston: Beacon Press, p. 46.
- Heidegger, M. 1976. *Costruire abitare pensare* in Id. *Saggi e Discorsi*, Milano: Mursia, pp. 96-108.
- Monestiroli, A. 2012. *Carlo Moccia, architetto* in Id. *Forme di case*. Mefi: Libria, pp. 7-11.
- Moretti, L. 1952-53. *Strutture e sequenze di spazi*. Spazio. Rassegna delle arti e dell'architettura, No. 7, pp. 9-20.
- Pallasmaa, J. 2015. *Introduzione* in Pezo Von Ellrichshausen Architects, *Progetto Privato*. Melfi: Libria, pp. 7-10.
- Pezo von Ellrichshausen S. 2018. *Naïve Intention*. Chicago: IITAC Press.
- Pezo, M. e von Ellrichshausen, S. 2022 a. *From A to B*. El Croquis, No. 214 "Pezo von Ellrichshausen 2005/2022", pp. 6-30.
- Pezo, M. e von Ellrichshausen, S. 2022 b. *Poli. Cultural Center in Coliumo*. El Croquis, No. 214, pp. 34-45.
- Pezo, M. e von Ellrichshausen, S. 2022 c. *Solo. House in Cretas*. El Croquis, No. 214, pp. 62-75.
- Pezo, M. e von Ellrichshausen, S. 2022 d. *Guna. House in San Pedro de la Paz*. El Croquis n. 214, pp. 94-109.
- Valéry, P. 1928. *La création artistique*. Ed. it. 2017. *La creazione artistica*. Brescia: Morcelliana.