

L'interpretazione dello spazio aperto attraverso il dispositivo.  
La versione di Pezo von Ellrichshausen a Yungay, Cile

Giada Cerri

Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze

[giada.cerri@unifi.it](mailto:giada.cerri@unifi.it)

Received: November 2024 / Accepted: June 2025 | © 2025 Author(s). Open Access issue/article(s) edited by RI-VISTA, distributed under the terms of the CC-BY-4.0 and published by Firenze University Press. Licence for metadata: CC0 1.0. DOI: 10.36253/rv-16877

### Abstract

A space can be interpreted through its signs. Works of art or architecture can aid in understanding a location, as well as measuring it, or even rewriting it.

The contribution addresses the theme of interpreting space through small-scale interventions in open space. The theme is introduced by the perspective offered by contemporary art with the works of Mauro Staccioli in the Volterra countryside in Tuscany (2006) and of Ettore Sottsass in the Pyrenees (1972-1979). The paper explores the concept of a device and examines examples of spatial interpretation in contemporary architecture. It focuses on the work of the Chilean studio Pezo von Ellrichshausen, particularly the pavilions constructed in south-central Chile. These installations are designed as architectural follies and propose a unique way of experiencing the space. They aim to physically and intellectually engage with the environment, understanding how it occupies and transforms the area.

Uno spazio può essere letto attraverso i suoi segni. Opere d'arte o architetture possono aiutare a comprendere un luogo ma anche a misurarlo o a riscriverlo.

Il contributo affronta il tema dell'interpretazione dello spazio attraverso piccoli interventi. Il tema è introdotto dallo sguardo offerto dall'arte contemporanea con i lavori di Mauro Staccioli nella campagna volterrana in provincia di Pisa (2006) e di Ettore Sottsass nei Pirenei (1972-1979). Discutendo il concetto di dispositivo e i possibili esempi di interpretazione dello spazio nell'architettura contemporanea, è presentato una parte del lavoro dello studio cileno Pezo von Ellrichshausen. Con installazioni che si configurano come capricci d'architettura, i padiglioni realizzati nel Cile centro-meridionale propongono un modo di abitare il luogo che ha l'obiettivo di comprendere sia fisicamente che intellettualmente ciò che occupa e modifica.

### Keywords:

Installation, Pavillon, Interior, Exterior, Relations.

Installazione, Padiglione, Interno, Esterno, Relazioni.

### In relazione con lo spazio

Nel teatro, l'idea di spazio aperto viene rappresentato attraverso l'uso di soluzioni scenografiche che mettono in relazione persone e oggetti, giocando sul rapporto a tre: attore, spettatore e allestimento. Nell'allestimento de *La collina dei ciliegi* del 1974<sup>1</sup>, nella regia di Giorgio Strehler, per rendere l'immagine degli attori che osservano il paesaggio che li circonda, invero i propri possedimenti<sup>2</sup>, lo scenografo Luciano Damiani forza lo

1 Sulla messa in scena dell'edizione del 1974 dello spettacolo prodotto dal Piccolo di Milano si consulti l'archivio digitale disponibile alla pagina

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=2&ID=286&imm=1&contatore=3&real=0> (ultimo accesso: 12/12/2024)

2 LOPACHIN Sapete una cosa, io mi alzo alle cinque tutte le mattine, lavoro da mattina a sera, maneggio soldi miei e di altri, e vedo bene che razza di gente ho intorno. Basta cominciare ad occuparsi di una qualunque cosa per capire quanti pochi galantuomini ci siano in giro, gente di cui ci si possa fidare. Talvolta, quando non riesco a prender sonno, penso: Dio, ci hai dato boschi immensi, campi sterminati, orizzonti sconfinati e, vivendo su questa terra, anche noi dovremmo essere dei giganti...

LJUBOV' ANDREEVNA Anche i giganti andate a pescare... Sono buoni solo nelle favole, qui farebbero soltanto paura.

ANJA (pensierosa) Il sole è tramontato, signori.

TROFIMOV Sì.

spazio. Lo fa attraverso l'uso accorto di piani prospettici, l'isolamento degli attori, il colore bianco e gli dà efficacia prevedendo il passaggio di un trenino giocattolo sul proscenio. Nello spazio definito del teatro, l'illusione è aiutata dalla suggestione immaginativa che cita un vissuto comune, in questo caso quello della relazione tra una persona e lo spazio che gli si apre di fronte. Ovviamente, l'impressione è aiutata anche dagli inganni ottici propri delle tecniche scenografiche. In questo allestimento si allude poi ad una situazione duplice, di dominanza e subalternità rispetto al paesaggio, si percepisce lo spazio aperto rispetto ad un punto di vista, ma se ne è allo stesso tempo contenuti e isolati.

Il rapporto con lo spazio aperto può essere interpretato allora come un tema di relazioni e, soprattutto in ambienti vasti, che siano montani, collinari, pianeggianti o marini, un elemento costruito può definire una misura e un racconto, anche con giochi di doppi o di opposti. Vastità e intimità, dentro e fuori, domestico e pubblico, possono essere scardinati da elementi che diventano agenti attivi del paesaggio. Essi scrivono il palinsesto diventandone parte e ne raccontano un aspetto o una versione.

È un tema che ricorre nell'arte contemporanea, tra gli altri, lungamente esplorato dagli artisti della Land Art. È il caso delle opere di Mauro Staccioli nella campagna volterrana (Santini, 2009). Esse si inseriscono in uno spazio collinare e si espongono a più suggestioni. C'è l'interpretazione dell'opera nel paesaggio ma anche il suo essere proiettata verso il paesaggio. L'indicatore<sup>3</sup> (2009), per esempio, è una stele di 17 metri posta in prossimità dei resti della rocca di Montemiccioli, una dogana confinaria e una vedetta, che nel Medioevo segnava il confine tra i territori di Volterra e quelli di San Gimignano<sup>4</sup>. Il gesto di Staccioli segnala un luogo, ma anche una direzione, è movimento e sosta, una proiezione e una relazione tra punti. Lavora poi sulla significazione del luogo, avvicinandosi, sebbene nella maniera propria dell'arte, alla museografia: un elemento tangibile si fa interpretazione del luogo e definisce un racconto. Diversa è *Primi passi*<sup>5</sup> (2009). Una grande ellisse in acciaio corten incornicia il borgo di Montebrandoni<sup>6</sup>, il luogo dove l'artista ha vissuto fino ai diciotto anni, e include una casa colonica in stato di rudere, la casa dei nonni materni, anch'essa carica di affetti. L'ellisse funziona da abbraccio e da cono prospettico. Inquadrando l'area della Balze di Volterra definisce un interno ed un esterno anche se inserito nello spazio aperto. Se nel primo esempio Staccioli ragiona sul limite e sul legare – seppur visivamente, nel secondo lavora anche sul tema del rapporto tra interno ed esterno. Gli interventi mantengono una dimensione di domesticità narrativa alla scala del paesaggio anziché degli interni. Che sia il segno che individua una soglia o una geografia di punti, Staccioli definisce una misura che contiene e si relaziona con quella della persona. Con la sensibilità verso il mondo che caratterizza l'arte, le opere di Staccioli sottolineano degli approcci che sono sostenuti da alcuni architetti, quello di ambiente come processo storico e la necessità e responsabilità di costruire in rapporto con le preesistenze, anche nel paesaggio agricolo. Ernesto Nathan Rogers, sottolinea che un architetto deve considerare la storia per considerare l'ambiente e che “deve essere in grado di inserire la propria opera all'interno delle preesistenze ambientali e prenderla in considerazione (dialetticamente)” (Rogers, 1961, p. 96). Attraverso nuovi segni si conosce – o riconosce – un territorio. Significazione nel caso dei paesaggi è strettamente correlata a risignificazione, ed è un gesto transcalare. Sono elementi che si inseriscono all'interno di un palinsesto che è di conseguenza modificato, poiché agire all'interno di un palinsesto significa “usare il testo esistente come stesso materiale di riscrittura” (Leveratto, 2018, p. 57). Gli interventi di Staccioli, anche nella sua continuità formale, rileggono gli elementi e le complessità del territorio

---

GAEV (a bassa voce, come se stesse declamando) Oh natura sublime, tu irradi eterno splendore, splendida e indifferente; tu, che noi chiamiamo madre, racchiudi in te la vita e la morte, tu crei e tu distruggi... (Cechov, 1970, p.24). Lo spettacolo è disponibile sul social network YouTube. Il brano a cui ci riferisce, e la corrispondente messa in scena, appare al minuto 1:12:58 della registrazione <https://www.youtube.com/watch?v=gzPAGVLpj4E> (ultimo accesso: 12/12/2024)

3 Opera in Acciaio corten, 1780x50 cm. SS 68 località Spicchiaiola, Volterra (Pisa).

4 Durante il Medioevo Volterra era sede di una potente signoria vescovile che controllava tutta l'attuale Alta Val di Cecina, al tempo importante area estrattiva (Colline metallifere). Il confine a est, su cui si affacciavano i territori senesi (San Gimignano), era importante dal punto di vista commerciale e militare.

5 Opera in acciaio corten, 805x1300x40 cm, collezione privata. SR68 Km c/o Tenuta MonteRosola Winery, Volterra (Pisa).

6 Il borgo di Montebrandoni è un centro di costruzioni fortificato, sorto nel Tredicesimo secolo in dipendenza dell'abbazia dei Santi Giusto e Clemente ma in cui si attestano anche tracce etrusche. Oggi il nucleo suburbano è per lo più disabitato e in stato di abbandono.

<https://web.archive.org/web/20200809053307/https://www.volterracity.com/volterra-montebrandoni/> (ultimo accesso: 12/12/2024)

volterrano – i profili della Città di Volterra, i terreni arati, le case coloniche sparse, le strade tortuose, le balze – con un sottotesto in cui si legge una certa prossimità, quasi domestica, e il legame d’affezione. Sottolinea implicitamente che il modo di intendere il territorio è cambiato nel tempo, con l’abbandono o la diversa cultura di coltivare e prendersi cura della terra.

Di denuncia è invece l’esempio di Ettore Sottsass con Eulalia Grau, *Metafore* (1972-1979)<sup>7</sup>. Un lavoro di astrattismo architettonico in cui il paesaggio dei Pirenei viene messo in una surreale relazione con il tema dell’abitare. Quest’ultimo è rappresentato da installazioni che citano ambienti o oggetti domestici, in una assurda associazione con lo spazio aperto. Benché l’esito del lavoro di Sottsass e Grau consista nella fotografia dell’installazione accompagnata da una frase, l’intervento riesce a denunciare la connessione tra spazio aperto e interno con l’uso della figura retorica del paradosso e dell’ironia. Un giaciglio come una passerella sopra ad un torrente coperto da una coperta tesa è interpretabile come un luogo di rifugio, poiché usa figure che si legano all’idea di comfort e protezione. Siamo però in un ambiente aperto: da una parte l’intervento gioca con l’immagine di luogo idilliaco, citando l’idea del paradiso terrestre, dall’altra ne sottolinea il possibile pericolo, essendo esposto agli elementi naturali e alla fauna locale. Sebbene Sottsass evidenzi l’idea di vuoto, rimandando ad un momento professionale che necessitava di un distacco dal mondo milanese, l’intervento definisce anche un luogo che diventa scambio tra l’intervento umano e il paesaggio montano. Quest’ultimo entra in un interno e nell’interno si è parte di un esterno. Rispetto al tema del rapporto con l’ambiente e la sua non misurabilità sostiene: “Sentivo una grande necessità di visitare luoghi deserti, montagne, di ristabilire un rapporto fisico con il cosmo, unico ambiente reale, proprio perché non è misurabile, né prevedibile, né controllabile, né conoscibile... mi pareva che se si voleva riconquistare qualche cosa bisognasse cominciare a riconquistare i gesti microscopici, le azioni elementari, il senso della propria posizione” (Vitale, 2002). L’operazione di costruzione, seppur elementare, impalpabile e temporanea, è un gesto che rimanda agli atti primordiali di abitare a cui si può guardare nelle diverse declinazioni osservate da Marc Antoine Laugier con la capanna e il riparo, l’architettura tessile di Gottfried Semper, Quatremère de Quincy, o Adolf Loos, per il quale “la casa originaria è costituita da un tappeto con intorno un telaio che regge in verticale quattro coperte” (Collotti, 2002, p. 14). Il segno di un cubo realizzato con delle stecche di legno e le fughe di un immaginario pavimento a sfioro sull’acqua realizzato con lo spago rappresentano un primo atto di misura e stabiliscono una relazione tra dentro e fuori. In un altro caso, le foto ritraggono una sedia, una volta rivolta verso un telo nero teso e una volta verso uno strapiombo, sono un potentissimo gesto di rapporto con lo spazio. Nel primo caso vi è un di isolamento, una chiusura verso l’esterno (*vuoi guardare il muro...*), nell’altro si sottolinea l’apertura e la curiosità (*...o vuoi guardare la valle?*). Confinamento e sguardo ritornano nell’intervento *Architettura virtuale* (1973). Il cubo disegnato da aste di legno definisce un confine e la finestra disegnata opera in negativo l’idea della vista verso l’esterno. L’elemento da cui si dovrebbe inquadrare il fuori è l’unico elemento opaco. In questo gioco di assurdi e alterità, il gesto artistico riesce a creare una relazione tra la scala umana e lo spazio aperto, così come la necessità di creare un modo, seppur impossibile, di trovare una maniera per abitare il mondo. Le installazioni indagano il luogo, conoscendolo anche attraverso elementi performativi. Nella ricerca di Sottsass si ravvede un principio di inserimento nello spazio che rimanda ai concetti espressi da Martin Heidegger sul costruire come abitare<sup>8</sup> e sul termine tedesco *Bauen*, nel senso di abitare come essere sulla terra ma anche di mettere le mani nella terra (contadino). Rispetto all’essenza dell’abitare, riflette sull’origine delle parole germaniche (sassone e gotico) e su come si possa tradurre in: il tratto fondamentale dell’abitare è questo aver cura, ricollegandosi alla terra e di conseguenza ai quattro elementi. Sul concetto di luogo e spazio è sempre Heidegger che riflette sulle relazioni e rappresentazioni tra luoghi e spazi e quindi una relazione tra uomo e spazio; su come “degli spazi si aprono in virtù del fatto che sono ammessi entro l’abitare dell’uomo” (Heidegger, 1991, p. 105).

Nella diversità degli intenti e delle forme, gli interventi di Staccioli e Sottsass individuano un aspetto onirico e di immaginazione dello spazio, dove il segno marca lo stare e il rapporto verso ciò che si abita. Entrambi definiscono una relazione attraverso interventi poetici che si legano ad un racconto specifico e personale. Gli espedienti artistici fanno sì che coloro che visitano il luogo – o immaginano di farlo nel caso degli interventi di Sottsass – possano fare un viaggio analogo e avere la propria esperienza del luogo, quasi fosse uno di quelli descritti nel *Dizionario dei luoghi fantastici* (Manguel e Guadalupi, 2010). Gli autori, infatti, giocano con la sensibilità e con la maniera di vivere di ogni individuo. Sono dei racconti di luoghi impossibili da

---

7 Il progetto è pubblicato in Bonito Oliva, 2004 e Carboni e Radice, 2002.

8 “Là dove la parola abitare parla ancora in modo originario, essa dice fin dove arriva l’essenza dell’abitare”; “Il modo in cui tu sei e io sono, il modo in cui noi uomini siamo sulla terra, è il *Buan*, l’abitare. Esser uomo significa: essere sulla terra come mortale; e cioè: abitare” (Heidegger, 1991, p. 97).

abitare, architetture immaginifiche con un interno ed esterno che si scambiano, dove il limite tra i due non è perfettamente marcato, riflettendo su corpo e spazi. Le installazioni possono essere interpretate come elementi di misura per la comprensione del luogo, ma anche di consolazione, spazio aperto come ignoto, e, appunto, riparo. Entrambi gli autori progettano il territorio, esprimono sentimenti collettivi e di condivisione di esperienze. L'architettura può avere simili capacità di relazione con lo spazio? Un dispositivo architettonico può raccontare il paesaggio?

Il dispositivo<sup>9</sup> è una maniera di intendere la relazione tra persona e spazio ed è un approccio che potremmo considerare proprio dell'architettura che vuole farsi paesaggio. Il dispositivo può essere una macchina d'osservazione, come le fortezze della Prima guerra mondiale sulle montagne trentine e venete (Collotti, 2021, pp. 87-90) che esplicitano uno dei significati proposti da Foucault a proposito del termine dispositivo (Agamben, 2006, p. 14), così come delle installazioni permanenti o temporanee per vedere e farsi vedere e che interpretano e costruiscono il territorio. Possono essere delle strutture di mediazione, come i centri di interpretazione degli ecomusei (De Varine, 2005), o delle *folie* che propongono una maniera bizzarra di leggere il luogo. Tra queste ultime figurano alcuni interventi dello studio cileno Pezo von Ellrichshausen. In questo caso i dispositivi sono delle scatole sceniche che definiscono una continua tensione tra installazione artistica e costruzione architettonica.

Due padiglioni (e un edificio) sulle Ande cilene di Yungay

Sul rapporto tra interno ed esterno, ma soprattutto sul legame tra arte e messa in opera dello spazio, la coppia di architetti Mauricio Pezo e Sofia von Ellrichshausen dello studio Pezo von Ellrichshausen, porta avanti un lavoro che interessa il tema della relazione con il luogo (El Croquis, 2023, pp. 6-34). Caratterizzato da estremi, nel paesaggio cileno i grandi nuclei urbani si contrappongono ai piccoli e sparsi centri rurali, caldo e freddo caratterizzano le punte del lungo paese sudamericano, mare e montagna sono prossimi nella parte centrale. Tutta la cordigliera è un luogo vibrante, culturalmente e, com'è noto, fisicamente. Il rapporto con la dimensione non urbana è quindi un aspetto centrale nelle culture locali cilene e per le popolazioni indigene<sup>10</sup>. La peculiarità della coppia di architetti è quella di realizzare architetture al limite dell'abitabilità e in cui si ravvede un profondo legame con la terra. Lasciato il formalismo dei primi lavori residenziali, volumi con larghe e varie aperture che si aprono sul paesaggio urbano (Pezo *et al.*, 2018), è interessante la ricerca tipologica e di relazione con il paesaggio che invece compiono nel centro-sud, ai piedi delle Ande meridionali nella valle del fiume Cholguàn presso Santa Lucia Alto, nella regione di Yungay. Qui lo studio ha realizzato tre interventi che sono tutti di loro proprietà. Gli architetti posseggono infatti una tenuta di 130 ettari in un'area prevalentemente boschiva attraversata da reti escursionistiche. In alcune radure hanno iniziato a costruire una serie di interventi, un'abitazione-atelier e due piccole costruzioni, che identificano un programma culturale e di disegno del territorio. Le piccole costruzioni sono elementi a metà tra il padiglione (lo spazio aperto come giardino) e il bivacco (lo spazio aperto come parco naturalistico).

Il Centro culturale Luna, l'abitazione-atelier, è l'intervento più invasivo. È un'architettura claustrale che si estende per 2.400 metri quadri. Consiste in una serie di blocchi in cemento armato, dodici, collegati tra loro per mezzo di giunti antisismici. Il recinto esterno è frammentato all'interno dai moduli disposti a croce, determinando quattro corti, due quadrate e due rettangolari. I moduli contengono cellule abitative o spazi di lavoro. Il complesso si configura come un monastero laico in cui lavorare e vivere lo spazio aperto. Grandi aperture quadrate – un po' la firma del duo cileno, si aprono sia verso l'esterno che verso le corti. Come descrivono gli architetti, alternano "accenti di intimità" a luoghi il cui "peso, vuoto e opacità diventano quasi monumentali" (El Croquis, 2023, pp. 218-220). Sebbene l'idea di monumentalità sia ravvisabile, sia per il modo in cui il cemento armato è utilizzato nell'intero complesso insieme alla vegetazione che per l'immagine fredda di quasi-rovina, la dichiarazione di intimità risulta più stridente. L'estensione dell'intervento si allunga sul profilo del pianoro in cui insiste, integrando gli alberi esistenti e mantenendo l'orografia del terreno. La presenza di questa struttura spiega la realizzazione dei due padiglioni eretti in altre zone della tenuta. I tre edifici definiscono una relazione di sguardi e di rapporto con lo spazio aperto, essendo i progettisti attenti ai percorsi degli astri e ai quattro elementi. Inoltre, i due padiglioni si collocano lungo le

---

9 Sul termine dispositivo e i significati semantici si rimanda al breve saggio di Giorgio Agamben (Agamben, 2006).

10 È importante sottolineare l'importanza che gli spazi aperti urbani hanno avuto durante le manifestazioni a Santiago del Cile nel 2019. Le rive del fiume Mapuche, Plaza Dignidad e Plaza Italia sono stati i luoghi più toccati dalle proteste. Accanto agli scontri e alla distruzione si è realizzato un movimento non violento, ribattezzato *Artivism* (Gordon-Zolov, 2023), una forma di occupazione che ha utilizzato l'arte come espressione della protesta. La loro memoria e gli esiti artistici sono conservati nel Museo dell'Estallido Social <https://museodelestalidosocial.org/> (ultimo accesso: 12/12/2024).

vie escursionistiche della zona, ridisegnando la geografia dei punti di riferimento per coloro che affrontano i sentieri di montagna.

Il *Lama Pavillon* è un elemento monolitico in calcestruzzo che funge da indicatore e da punto di osservazione. Il padiglione si colloca in una radura ed è circondato dalla foresta nativa. La possibilità di elevarsi sopra la chioma degli alberi permette di potersi orientare nel territorio e poter scorgere la catena delle Ande. L'intervento, di 35 metri quadri, consiste in due volumi scatolari a pianta quadrata posti l'uno sull'altro e separati da un piano orizzontale. Quest'ultimo non ha una vera funzione ed è uno dei molti elementi che rendono questa installazione comparabile a un capriccio. Il piano è realizzato in modo da raccogliere l'acqua piovana e creare uno specchio d'acqua. Ciò permette la riflessione degli elementi esterni creando un gioco di specchi: l'integrità del volume è ricomposta attraverso il riflesso della parte sommitale sul piano riflettente, richiamando la parte bassa simmetrica che è preclusa alla vista dallo sbalzo del piano orizzontale. La raccolta dell'acqua non ha nessuna ragione pratica, non ci sono sistemi di raccolta. Nei momenti di pioggia, il piano in cemento può trasformarsi in una cascata a causa dell'acqua che fuoriesce dalla sua sede; un evento probabile poiché lo scavo per contenere l'acqua è minimo. Quattro aperture, una su ogni lato del volume, permettono di accedere all'interno del volume il cui centro è occupato da una scala metallica. Le pareti interne accolgono un intervento pittorico rappresentante una pianta rampicante stilizzata e in cui sono riconoscibili trenta specie di fiori autoctoni. La scala elicoidale porta al livello dello specchio d'acqua: è la prima sosta di questa esplorazione ascensionale. Ancora quattro grandi aperture permettono il gioco di riflessi e sguardi. Una scala a pioli in legno sistemata su un lato conduce al livello superiore. Qui, sui quattro lati della stanza completamente al buio, si aprono dei piccoli fori che trasformano l'ambiente in una camera oscura, introducendo un ulteriore e diverso modo di guardare. Un'altra scaletta conduce al tetto piano da cui si riesce a scorgere la catena delle Ande.

Il padiglione è una torre che si trasforma in una piccola esperienza di viaggio, quasi un centro d'interpretazione<sup>11</sup>. Degli espedienti scenografici permettono modi diversi di comprendere il luogo in cui si trova la persona. Lo spazio esterno, che cambia via via che si sale, entra negli interni in varie maniere. Solo alla fine, uscendo, si dà conto della vastità del luogo in cui siamo immersi. Pezo von Ellrichshausen creano una ludica macchina d'osservazione. L'attraversamento ascensionale determina delle continue tensioni, che non a tutti possono risultare positive: la ripida scala in metallo, la vertigine di non avere protezioni se non uno specchio d'acqua – giocando anche sulla fragilità dello specchio, lo spazio buio in contrasto con la piena luce. Divertente e assurda, l'installazione è debitrice di un sapiente confronto con lo spazio circostante; per essere compreso c'è la necessità di modificare il punto di vista e di trovare sempre una diversa relazione. È interessante, infine, il gioco tra spazi chiusi e aperti, naturali e artificiali. Si arriva al padiglione percorrendo un bosco e poi una radura, si entra in un interno e si esce raggiungendo la quota per vedere al di là degli alberi.

Il *Rosa Pavillon*, è un padiglione completamente estroverso situato sulla cima di una collina che domina la valle del Rio Cholguàn. Ancora una volta, l'assurdo e il contraddittorio sono aspetti che caratterizzano questa installazione. L'intervento è rigoroso, il pittogramma del concept dell'intervento, la struttura e l'architettura coincidono: un segno orizzontale e uno verticale accompagnati da una scala piena che richiama i volumi metafisici dei dipinti di De Chirico.

Ritornano il tema della croce laica, come all'interno del Centro culturale Luna, e il cemento armato. La linea orizzontale che sembra quasi sospesa da terra è una piastra che funziona da tetto e da terrazzo, gli elementi verticali a sostegno sono posti nella mezzera dei lati e sostengono la piastra lavorando insieme al camino strutturale. Quest'ultimo si trova al centro dello spazio ancora a pianta quadrata. Il centro è quindi segnato, definendo simbolicamente e strutturalmente l'interno, dove il camino divide idealmente la stanza in quattro parti. L'ambiente è ribassato rispetto alla quota esterna. Questo e la forte orizzontalità definita dalle proporzioni della stanza comprimono lo spazio, lo abbassano. Nonostante la freddezza del cemento e delle finiture al grezzo, c'è una sensazione di contenimento e di protezione come nei bivacchi di montagna. Il camino è il fulcro del padiglione ed è ruotato di quarantacinque gradi rispetto all'ordinamento della maglia dei pilastri. Questo scarto definisce una rotazione di tutto l'ambiente con un esito percettivo dinamico, quasi un effetto cinematografico. Un luogo *in motion* dove lo spazio aperto all'esterno sembra muoversi. Il tetto è l'altra parte significativa del progetto. Accessibile attraverso la scala, questa è posta in corrispondenza di un vertice ed è orientata secondo la diagonale del quadrato. La scala non tocca il padiglione. Tale separazione conferisce potenza espressiva, rendendola indipendente seppur in relazione con il resto. Sul tetto svetta la canna fumaria che funziona come un pennone per un'immaginaria grande bandiera o un segno a scala paesaggistica. La struttura è solo apparentemente semplice. Il disegno della soletta e dei punti di ancoraggio

---

11 Si veda la definizione di Hughes De Varine e Henri Rivière nell'ambito del tema degli ecomusei (De Varine, 2005).

sono tali per funzionare come una struttura antisismica. La sollecitazione torsionale della struttura in cemento infatti è controllata dalle travi incrociate e diagonali che costituiscono la piattaforma. Il padiglione può essere letto per il suo interno e per il suo esterno, offrendo due modi diversi di stare e relazionarsi con lo spazio aperto. Il sopra è completamente esposto, senza protezioni, e ritorna il senso di vertigine, il sotto, protetto e contenuto, gioca sul limite dentro-fuori: è aperto verso il fuori o è il fuori che entra dentro?

#### Dentrificare il fuori

Nel dramma radiofonico scritto da Giorgio Manganelli nel 1974, *In un luogo imprecisato*, viene rappresentato un luogo assurdo e indefinibile. Ci sono porte ma non si sa dove portano, non si conosce se i protagonisti si trovano in un interno o in un esterno, né la dimensione di quello spazio.

Ci sono architetture costruite che sono in grado di creare questa sensazione di vertigine e riescono, grazie ad un meccanismo di lettura del territorio, sia a integrare gli elementi esterni all'interno che a definire degli aspetti che riscrivono il palinsesto di un paesaggio. È una sensazione di straniamento, che i gesti artistici citati e i padiglioni di Pezo von Ellrichshausen riescono ad attuare. Gli esiti artistici di Staccioli e Sottsass sono capaci solo in parte di definire un luogo nel paesaggio che sia anche di scoperta, mentre gli esempi cileni si presentano come dispositivi, come medium, per raccontare e conoscere il luogo attraverso dei disorientamenti. Le architetture del duo cileno sembrano dei lussuosi *divertissement*. È chiara la sensibilità dei progettisti che mostrano un livello di astrazione nei confronti delle installazioni, a metà tra oggetti d'arte e padiglioni d'uso, e sapienza costruttiva necessaria nei difficili territori ad alto rischio sismico del Cile. Pur trattandosi di interventi privati, usano un approccio al disegno del paesaggio che può condurre a una lettura, relativa, di un territorio. È una modalità che si ritrova in alcuni interventi alpini, si pensi a Tscholl sulla strada del passo Rombo/Timmelsjoch sulle alpi tra Moso in Val Passiria (Alto Adige, Italia) e Hochgurgl (Tirolo, Austria) (Mulazzani, 2016, pp. 58–69). Non convince l'idea di domesticità promessa dai progettisti, che, sia nel caso del padiglione Rosa ma soprattutto nel progetto Luna, risultano freddamente accoglienti, lontani da un'idea di comfort contemporaneo, e più vicini ad una sistemazione monumentale o, come del resto affermato, laicamente monacale.

Nel radiodramma di Manganelli scritto per Carmelo Bene, la voglia di conoscere e il disorientamento sono immaginati in uno spazio buio. Nelle architetture di Pezo von Ellrichshausen l'espressione manganelliana "dentrificare il fuori" (Manganelli, 2008, p. 116) diventa un concetto quasi tangibile, in cui lo spazio esterno determina i dispositivi architettonici, lo raccontano e diventano parte del palinsesto del paesaggio andino dell'area della valle del Cholguàn.

"Dipende se siamo dentro o fuori: se io esco da un fuori, dove vado? Questo si chiama 'dentrificare il fuori', ed è un gioco divertentissimo." (Manganelli, 2008, p. 116)

#### Bibliografia

- Agamben, G. 2006, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Milano.
- Bonito Oliva, A. (a cura di) 2004, *Ettore Sottsass*, Electa, Napoli.
- Cechov, A. 1970, *La collina dei ciliegi*, Trad a cura di Ripellino, A. M. Einaudi, Milano.
- Carboni, M., Radice, B. (a cura di) 2002, *Ettore Sottsass*, Metafore, Skira editore, Milano.
- Collotti, F.V. 2021, *Abbandono e risignificazione. Paesaggi fortificati della Grande Guerra*, «Architettura del paesaggio» vol. 42, n.1, pp. 87-90.
- Collotti, F. V. 2002, *Appunti per una teoria dell'architettura*, Quart Edizioni, Lucerna.
- De Varine, H. 2005, *Radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*. CLUEB, Bologna.
- El Croquis, 2023, *Pezo von Ellrichshausen 2005–2022*, «El Croquis», vol. 214.
- Furiosi, A. 1997, "Montebradoni", in *Dizionario di Volterra / II, La città e il territorio: strade, piazze, palazzi, chiese, ville e opere d'arte del volterrano*, Pacini Edizioni, Pontedera.
- Gordon-Zolov, T. 2023, *Chile's Estallido Social and the Art of Protest*. «Sociologica», vol. 17, n.1, pp. 41–55.
- Heidegger, M. 1991, *Saggi e discorsi*, Ugo Mursia Editore, Milano.
- Leveratto, J. 2018, *Dall'interno. Verso un approccio multiscale all'abitabilità*, Siracusa, LetteraVentidue.
- Manganelli, G. 2008, *In un luogo imprecisato*, in *Tragedie da leggere*, Milano, Bompiani, pp. 101-127.
- Manguel, A., Guadalupi, G. 2010, *Dizionario dei luoghi fantastici*, Archinto, Milano.
- Mulazzani, M. 2016, *Werner Tscholl. Architetture topografiche*, «Firenze Architettura» vol. 20, n.2, pp. 58–69.

Pezo, M., von Ellrichshausen, S. and van Gelder, E. 2018. *Naive Intention*, IITAC Press, College of Architecture, Chicago.  
Rogers, E. N., 1961, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Guida, Napoli.  
Santini, S. 2009, *Mauro Staccioli. Volterra 1972-2009. Luoghi d'esperienza*, Damiani, Bologna.  
Vitale, F. (a cura di), 2002, *Quarta puntata. I luoghi della vita con Ettore Sottsass*, in *Speciale Ettore Sottsass*, Rai Radio, Roma.

### Captions



Fig. 1 - Mauro Staccioli, *Primi Passi*, 2009, acciaio corten, 1300x8050x40 cm, località Piancorboli, Volterra, (Crediti Sergio Borghesi, courtesy Archivio Mauro Staccioli, Volterra).



Fig.2 -Vista d'insieme delle installazioni nell'area Santa Lucia Alto, regione di Yungay (Crediti e courtesy Pezo von Ellrichshausen).



Fig. 3 - Pezo von Ellrichshausen, rappresentazione del Centro Culturale Luna. Acrilico su carta (Crediti e courtesy Pezo von Ellrichshausen).



Fig. 4 - Pezo von Ellrichshausen, rappresentazione del Padiglione Lama. Acrilico su carta (Crediti e courtesy Pezo von Ellrichshausen).



Fig. 5 - Pezo von Ellrichshausen, ripresa dall'alto del Padiglione Lama (Crediti e courtesy Pezo von Ellrichshausen).



Fig. 6 - Pezo von Ellrichshausen, disegno *Trenta specie di fiori nativi*, rappresentati all'interno del padiglione, e piano terra del Padiglione Lama (Crediti e courtesy Pezo von Ellrichshausen).



Fig. 7 - Pezo von Ellrichshausen, rappresentazione del Padiglione Rosa. Acrilico su carta (Crediti e courtesy Pezo von Ellrichshausen).

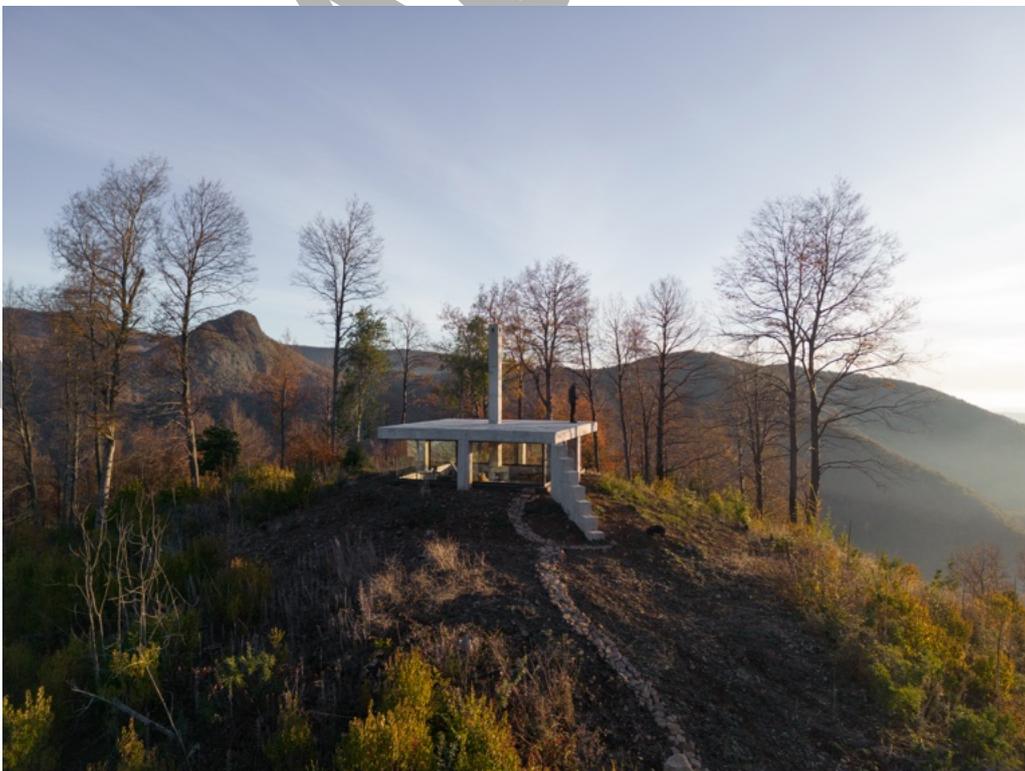


Fig. 8 - Pezo von Ellrichshausen, ripresa dall'alto del Padiglione Rosa. (Crediti e courtesy Pezo von Ellrichshausen).



Fig. 9 - Pezo von Ellrichshausen, interno del Padiglione Rosa (Crediti e courtesy Pezo von Ellrichshausen).

Just Accepted